Universität für künstlerische und industrielle Gestaltung -
Kunstuniversität Linz

Institut für .Kulturwissenschaften
Studienrichtung Kunst

„Gute Laune ist ein Kriegsartikel“
Animationsfilme, Comics und Cartoons auf deutscher und amerikanischer Seite während des Zweiten Weltkrieges.

Ein Vergleich der unterschiedlichen Humorkulturen,
der Wirkweisen und der Funktionen des Humors
als Mittel der Propaganda

Niels Schröder

Dissertation
zur Erlangung des akademischen Grades
PhD

Betreut von:
Prof. Dr. Thomas Macho

Approbiert am:

Linz, 2016

Abstract

„Ich weiß nicht mehr genau, war es gestern, oder war's im víerten Stock oben …"[1]

Karl Valentin im „Gärtnertheater"

Im Zweiten Weltkrieg fand zwischen den kriegführenden Parteien parallel ein Medienkrieg statt, der sowohl nach innen als auch nach außen geführt wurde und in dem der Humor eine substantielle Rolle spielte.

Als ausschließlich propagandistisches Mittel wurde die Kraft des Humors insbesondere auf dem Feld von Film und Musik in manchen Publikationen bereits gewürdigt. Seine Funktion, inmitten einer elementaren Bedrohungssituation die Stimmung der Bevölkerung positiv zu beeinflussen und den Gegner lächerlich zu machen, lässt sich aber auch im Bereich von Comic, Cartoon und Trickfilm einschlägig belegen und in seiner Spezifik darstellen. Das ‚Dritte Reich' unternahm vieles, um im Comic- und Cartoon- wie auch im Animationsfilmbereich eine Humorindustrie aufzubauen, die sich an der amerikanischen Humorindustrie orientierte. Aber das Vorbild blieb aus vielen Gründen unerreicht. Diese Gründe medientheoretisch, zeitgeschichtlich und kulturwissenschaftlich zu untersuchen und darzustellen, ist Gegenstand dieser Arbeit.

Ein solcher nur vorgeblich unpolitischer Humor sollte in allen Ausdrucksformen seine dezidiert politische Wirkung erst mittelbar entfalten. Letztlich nämlich kann sich die subtile Humor-Front nur in freien Systemen nachhaltig behaupten – der Versuch, die anarchisch unregulierbare Kraft des Humors zu kontrollieren, richtet sich früher oder später gegen das jeweilige Regime und seine Repräsentanten selbst.

[1] Karl Valentin, „Buchbinder Wanninger. Sprachclownerien und Grotesken", hrsg. von Helmut Bachmaier, Stuttgart 1993, S. 12.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung 9

1. Das Phänomen des Humors 17

1.1. Definitionen des Humorbegriffes 17

1.2. Humor als psychologische Energie und „Lebenskraft" 19

1.3. Elemente des Humors: Zur Entwicklung seiner Funktionen 22
1.3.1. Der Spott 23
1.3.2. Humor als Mittel der Distanzierung 30
1.3.3. Humor als „Gegenmodell" – die andere Seite der Realität 36
1.3.4. Humor als menschliches Grundbedürfnis und Wirtschaftsgut 40
1.3.5. Versuche, den Humor zu kontrollieren 43
1.3.6. Goebbels Forderung nach einem „anständigen Humor" 45
1.3.7. Das Überraschungselement des Humors 47
1.3.8. Humor als Lebensmaxime 48
1.3.9. Humor in der Rhetorik – Cicero und die Ironie 49
1.3.10. Ironie und Zynismus in Adolf Hitlers Reden 50
1.3.11. Zur „komischen" Ausstrahlung Adolf Hitlers 53
1.3.12. Die Sorge bezüglich eines zu ausschweifenden Humors 56
1.3.13. Die „Durchhalte-Funktion" und die „Ventil-Funktion" des Humors 57
1.3.14. Wiederentdeckung des Humors in der Renaissance – Humor als Massenmedium 60
1.3.15. Die Wiederentdeckung des Humors als Lebensart 64

1.4. Humor als Mittel zur Überwindung von Kriegstraumata 66

1.5. Humor in der Aufklärung 67

1.6. Shaftesbury: Humor als Prüfstein 70

2. Die Humorkultur der Weimarer Republik 79

2.1. Die Humorkultur des deutschen Kaiserreiches 79
2.1.1. „Untertanenhumor" – Ludwig Thoma und Carl Zuckmayer 81
2.1.2. Die Entwicklung des Films im Kaiserreich 83
2.1.3. Der Zusammenbruch der Monarchie – Oswald Spengler 85

2.2. Antiamerikanismus in der Weimarer Republik 85

2.3. Die Humorkultur nach 1918 87
2.3.1. Ein Bewunderer der USA – George Grosz 88
2.3.2. Cowboys und Indianer – Amerikanische Einflüsse im Film 90
2.3.3. Die Massenmedien in der Weimarer Republik – Der Konsum wächst 91
2.3.3.1. Humortransfer über den Atlantik 94
2.3.3.2. Humorkritik in der Weimarer Republik 98
2.3.3.3. Die Amerikanisierung der Weimarer Humorkultur 100
2.3.4. Theater und Kabarett 104
2.3.5. Die „negative Welt" 106

2.4. Gezeichneter Humor in Deutschland und in den USA vor 1933 109
2.4.1. Die Ursprünge des Comics 109
2.4.2. Der amerikanische Zeitungscomic 111
2.4.3. Die andere Seite – Gezeichneter Humor in der Weimarer Republik 124
2.4.3.1. Die deutsche Presselandschaft vor 1933 124
2.4.3.2. Humoristische Zeitschriften 127
2.4.3.3. Berühmte Zeichner der Weimarer Republik 130
2.4.3.4. Die Comic-Kultur der Weimarer Republik 133
2.4.3.5. Zusammenfassung 138

3. Amerikanische Zeichentrickfilme im Dienst der Propaganda 143

3.1. Walt Disney – Visionär der amerikanischen Humorkultur 143
3.1.1.„Snow White and the Seven Dwarfs" 152
3.1.2. Hitlers Bewunderung für „Snow White" 154
3.1.3. Hitler als Disney-Kopist? Ein seltsamer Fund 157
3.1.4. Die Synchronisation von 1938 160

3.2. Disney eröffnet die gezeichnete Front 161
3.2.1. „Stop that Tank" – erste Aufträge für die Propaganda 162
3.2.2. „Der Fuehrers Face" – Donald im „Dritten Reich" 165
3.2.3. Die „Erstarrung“ als Element der Komik nach Henri Bergson 169
3.2.4. „Education for Death" – Euthanasie und Gleichschaltung 172
3.2.5. „Reason and Emotion" – Reaktivierung der „Aufklärung" 176
3.2.6. „Chicken little" – ein Fuchs zitiert „Mein Kampf" 179

3.3. Propagandaproduktionen anderer Zeichentrickfilmstudios 180
3.3.1. „Blitz Wolf" – die Entdeckung der Schnelligkeit 180
3.3.2. „Private Snafu" – Abenteuer eines schlichten Gemütes 185
3.3.3. „The Ducktators" – Hitler wird zur Ente gemacht 185
3.3.4. „Daffy Duck" – die Holzhammer-Methode 187

4. Die andere Seite: Humorkultur des „Dritten Reiches" 193

4.1. Hitlers Beziehung zum Humor 193
4.1.1. Hitler als „Clown" 194
4.1.2. Beobachtungen aus Hitlers Umfeld 197
4.1.3. Die Fähigkeit zur Selbstironie – Karl May und die Karikatur 201
4.1.4. Der „lachende Diktator“ 204
4.1.5. „Gangster“-Humor 207
4.1.6. „Zeichnerische Entlarvung" Hitlers durch deutsche Emigranten 208
4.1.7. Humor eines Biedermannes 213
4.1.8. Positionen zum Humor – Die „Monologe" 215
4.1.9. Unfreiwillige Komik oder bewusst eingesetzter Humor in Hitlers Reden 220
4.1.10. Galgenhumor in der Endphase 222
4.1.11. Zusammenfassung 223

4.2. Der Zeichentrickfilm im „Dritten Reich“ 226
4.2.1. Die Bedeutung des Mediums Film und Zeichentrickfilm für das NS-Regime 226
4.2.2. Hitlers Beziehung zum Medium Film 232
4.2.3. Die Ausgangssituation des deutschen Zeichentrickfilms nach 1933 240
4.2.4. Im Vergleich: Bedingungen des Zeichentrickfilms in Deutschland und den USA 244
4.2.5. Goebbels Filmpolitik 252
4.2.6. Hitler und Disney 256
4.2.7. Deutsche Zeichentrickfilmer im Bereich des Werbefilms 259
4.2.8. Gezeichnete Unterhaltungsfilme im Kriegsdienst 267
4.2.9. Die „Deutsche Zeichenfilm GmbH“ 272

4.3. Comics und Cartoons im „Dritten Reich“ bis zum Ausbruch des Krieges 281
4.3.1. Im Vorfeld – Amerikanische Einflüsse auf die deutsche Comic-Kultur vor 1933 281
4.3.2. Kinder- und Jugendmagazine als Foren für Comics 286
4.3.3. Nachdrucke amerikanischer Comics nach 1933 295
4.3.4. Comics und Cartoons von 1933 bis 1939 297

5. Amerikanische Comics im „Kriegseinsatz“ 313

5.1. Die Ausgangslage: Der Kriegseintritt der USA im Dezember 1941 313

5.2. Comic-Helden an die Front! 324
5.2.1. Die Mobilmachung der amerikanischen Zeitungscomics 324
5.2.1.1. Der Comic und die Emotion 325
5.2.1.2. Die Überwindung der Ohnmacht – gezeichnete Feindbilder 330
5.2.1.3. Innenansichten des „Führerstaates" 337
5.2.1.4. Die Darstellung der Konzentrationslager 341
5.2.1.5. Hitler, Himmler und das Hakenkreuz 349
5.2.1.6. Ein „Redneck" kämpft gegen deutsche „Herrenmenschen" 354
5.2.1.7. Goebbels lässt den Weihnachtsmann verhaften – Lächerlichmachung nach Jean Paul 357
5.2.1.8. Wie man den anderen „komisch macht" 360
5.2.2. Wandel durch Annäherung: Hitler besucht die USA 361
5.2.3. Superhelden leisten Dienst an der gezeichneten Waffe 367
5.2.3.1. Die Geburt des „Superman" 367
5.2.3.2. „Superman" und die SS 369
5.2.3.3. „Captain America" – Sinnbild des amerikanischen Patriotismus 377

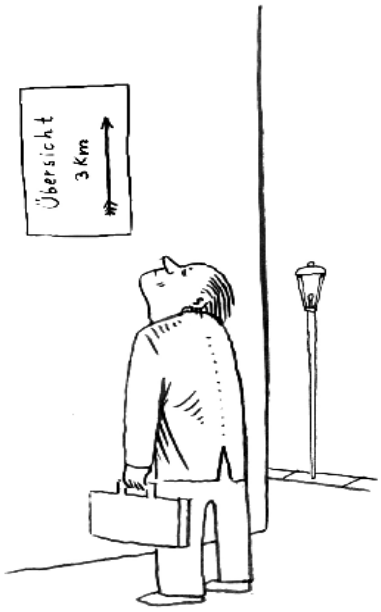
5.3. Die psychologische Beeinflussung durch die Comic-Superhelden 378

6. Der Krieg der Humorkulturen – eine Auswertung 383

Literaturverzeichnis 388

Abbildungsverzeichnis 394

Einleitung



Cartoon: Niels Schröder 2016

Einleitung

„Lachen ist gesund" heißt es im Volksmund. Medizinisch ist es mittlerweile vielfach belegt, dass Lachen in der Tat gesund ist.[2] Sei es nun, dass der einzelne Mensch selbst über einen guten Humor verfügt und viel lacht, oder dass er über den Humor eines anderen lacht. So wie der Humor dem Einzelnen gut tut, so wirkt er sich auf eine ganze Gesellschaft aus. Jedes Land hat entsprechend seiner Mentalität dabei seine ganz eigene Humorkultur, auch sind bestimmte Nationen bekannt für ihren ausgeprägten Humor, andere eher dafür, einen weniger ausgeprägten Humor zu besitzen. So lautet ein alter Witz:

„In der Hölle ist ein Engländer für die Küche zuständig, ein Italiener übernimmt die Organisation und ein Deutscher erzählt die Witze".

In dieser Arbeit geht es um den Kampf der Humorkulturen im Zweiten Weltkrieg. Die Arbeit geht davon aus, dass neben dem militärischen Konflikt auch ein Krieg an den Humor-Fronten tobte. Das „Dritte Reich" gilt gemeinhin als besonders humorfeindlich. Dies ist jedoch nicht richtig, wie bereits in einigen Publikationen dargestellt wurde[3] – der Stellenwert des Humors war den Funktionären des NS-Regimes vielmehr durchaus bewusst. Aber die Diktatur befand sich in einem Dilemma: Sie wusste um die Notwendigkeit, die Bevölkerung bei „guter Laune" zu halten, wie es Joseph Goebbels einst formulierte.[4] Gleichzeitig aber musste das Regime unbedingt verhindern, dass es selbst zur Zielscheibe des Humors wurde. Dass es dabei in seiner Ideologie, aber auch in seinem Führungspersonal durchaus viele Angriffsflächen für den Humor bot, war ihm noch aus den Zeiten der Weimarer Republik gut bekannt. Hier gab sich der NS-Staat einerseits betont großzügig, andererseits verfolgte er denjenigen Humor, der ihm zu weit ging, drastisch.

Zum einen wird die Arbeit also die Humorkultur des NS-Staates beleuchten. Weiterhin wird dieser die immense Humorkultur der USA und teilweise auch Englands gegenüber gestellt. Es wird veranschaulicht werden, dass das „Dritte Reich" den Krieg auch an der Humor-Front verlor. Untersucht werden diese Zusammenhänge allerdings ausschließlich auf der Ebene des gezeichneten Humors, zu dem Cartoons, Comics und Zeichentrickfilme zählen. Die Begrenzung hat drei Gründe: Zum einen würde eine Übertragung der Thematik auf sämtliche Medien (so etwa den großen Bereich des Spielfilms, des Radios und der satirischen Literatur) schlicht ausufern. Zum zweiten ist der gezeichnete Humor ein geeignetes Medium der Veranschaulichung von Humor. Die Arbeiten haben über die Jahrzehnte nichts von ihrer Wirkung verloren. Sie funktionieren nach wie vor und bieten Eindrücke der hohen Könnerschaft der Zeichner und Humoristen. Zudem lassen sich die Humorkulturen des „Dritten Reiches" sowie jener Englands und der USA durch sie

2 vgl. www.isf.uni-bremen.de/Lachen.pdf
3 Ausführlich etwa bei: Merziger, Patrick, „Nationalsozialistische Satire und ‚Deutscher Humor", Stuttgart 2010.
4 Goebbels, Joseph, „Der Rundfunk im Kriege, Reden und Aufsätze", 1941.

besonders gut studieren. Der Betrachter erhält durch sie ein Gefühl dafür, wo die Stärken der jeweiligen gezeichneten Humorkultur liegen.

Drittens wird anhand der gezeichneten Humorkultur deutlich, was auch für das ökonomische Gebiet während des Zweiten Weltkrieges gilt: Es gab ein großes Ungleichgewicht zwischen den beteiligten Gesellschaften, und es war von Anfang an eine ungeheuerliche Selbstüberschätzung des „Dritten Reiches" – auch auf dieser Ebene – sich mit den USA zu messen. An der gezeichneten Humorfront gab es ebenso wenig, was der NS-Staat de facto den Amerikanern hätte entgegensetzen können, wie im wirtschaftlichen Bereich, auf der Ebene der Ressourcen, etwa der Bodenschätze und der Bevölkerungszahl. Die Arbeit will verdeutlichen, dass die amerikanische Humorkultur der des „Dritten Reiches" nicht nur in ihrem kreativem Potenzial weit überlegen war, sondern auch in der Masse der Publikationen, dem Variantenreichtum der Medien des gezeichneten Humors, und auch der Qualität des Humors selbst. Der gezeichnete Humor mag dem Leser ein Bild von diesem Gefälle vermitteln.

Weiter geht diese Arbeit davon aus, dass im Falle einer militärischen Auseinandersetzung der Humor eine kriegsentscheidende Rolle zu spielen vermag, wenn der Humor sich frei entfalten kann – dass aber, im Umkehrschluss, Gesellschaften, die die anarchische Kraft des Humors einzudämmen versuchen, am Ende klar schwächer sind und unterliegen. Es wird hier insbesondere auf die Arbeiten von Anthony Ashley Cooper, dem 3. Earl of Shaftesbury (1671–1713) eingegangen werden, der sich als Philosoph dem Thema Humor intensiv widmete und dessen Thesen auch in Deutschland viel beachtet wurden und etwa Immanuel Kant (1724–1804) und Johann Wolfgang Goethe (1749–1832) stark beeinflussten. Shaftesbury sah im Humor die effektivste Waffe gegen religiösen Fanatismus und politischen Wahn. Es wird zudem gezeigt werden, dass es kein reiner ZUfall ist, dass diejenigen Philosophen, die sich am stärksten der Fragestellung nach dem Wesen des Humors widmeten, gerade aus England stammten. Dies hat kulturelle Gründe, die eben darin liegen, dass der Humor in England – und somit traditionell auch in den USA – einen höheren Stellenwert einnahm, als in Deutschland. Doch dazu später mehr. Shaftesburys Annahme wird in der Arbeit nun auf den Nationalsozialismus übertragen und durch weitere Aspekte ergänzt und erweitert. Das „Dritte Reich" wusste zwar um die Bedeutung des Humors – aber es fürchtete ihn auch. Die Folge war eine seltsam kontrollierte und unterdrückte Humorkultur. Diese brachte zwar auch unterhaltsamen Humor hervor – dieser lag aber eher auf der unpolitischen Ebene. Sobald eine Zeichnung, etwa ein Cartoon, versuchte, das Weltgeschehen humoristisch zu interpretieren, „funktionierte" der Humor meist nicht. Dies wird an verschiedenen politischen Cartoons gezeigt werden. Ursächlich hierfür ist die Tatsache, dass ein Humor, der die Realität verleugnet (etwa die tatsächliche Kriegslage) und somit versucht zeichnerische Lügen zu verbreiten, in den Augen des Betrachters nicht komisch wirken kann. Er wirkt falsch und überzeugt nicht. Vergleichbar ist dies mit den Scherzen eines überheblichen Menschen, der ausschließlich Späße über vermeintlich Schwächere macht. Der offizielle Humor des „Dritten Reiches" setzte zudem stark auf Häme, Hetze und Schadenfreude. Im Verlauf des Krieges häuften sich die deutschen Niederlagen und die Lage für die Bevölkerung wurde immer schwieriger. Dies erschwerte auch die Voraussetzungen für den gezeichneten Humor. Wenn etwa 1943 ein deutscher Cartoonist eine Zeichnung anfertigte, in der er Churchill verspottete,

weil die deutsche U-Boot-Waffe England die Versorgung mit Lebensmitteln fast unmöglich machte, so war das zwar nicht völlig falsch (obgleich übertrieben). Der deutsche Zeitungsleser aber, der den Cartoon sah, wusste zugleich um die bombardierten deutschen Städte: 1943 hatte der so genannte „Feuersturm“ Hamburg praktisch ausradiert und fast jede deutsche Stadt war bereits stark zerstört worden. Ein Cartoon, der behauptete, die deutsche U-Boot-Waffe würde den englischen Feind „im Griff" haben, konnte nicht funktionieren. Denn auch wenn die deutsche U-Boot-Waffe 1943 durchaus erfolgreich operierte, so war der Krieg in Afrika bereits verloren, die Alliierten waren in Sizilien gelandet, die Ostfront war beinahe zusammengebrochen und die Rote Armee näherte sich unaufhaltsam den Grenzen des deutschen Reiches. Eine Unterthese der Arbeit lautet daher, dass Humor Wahrheit braucht. Mit einer Fälschung der realen Lage hört jeder Humorversuch auf, komisch zu sein.

Die Arbeit ist in sechs Kapitel unterteilt. Der erste Teil der Arbeit erörtert die Frage, was das Wesen des Humors ausmacht: Wie ist dieses Phänomen beschaffen, das offensichtlich so große psychologische Energien zu bündeln vermag und für menschliche Gesellschaften einen so hohen Stellenwert einnimmt? Bereits in der Antike haben Denker und Philosophen versucht, dem Phänomen des Humors auf die Spur zu kommen. Diese Debatte dauert bis heute unvermindert an. Im ersten Kapitel wird eine Reise durch die historischen Epochen unternommen, die die Funktionsweise des Humors definieren will. Dabei werden zur Veranschaulichung Beispiele des gezeichneten Humors aus der Zeit des „Dritten Reiches“ angeführt, die unter die verschiedenen Humorfunktionen subsumiert werden. Diese Vorgehensweise zeigt, dass der Humor eine zeitlose Kraft darstellt und seine Prinzipien in der Antike wie in der Zeit des Zweiten Weltkrieges auf gleiche Weise wirkten.

Im zweiten Teil der Arbeit wird die Humorkultur der Weimarer Republik in den Fokus genommen, denn sie bildete den unmittelbaren Vorgänger der Humorkultur der NS-Gesellschaft. Es wird deutlich, welchen Verlust die Vertreibung oder die Ermordung vieler der Künstler der Republik bedeutete und welch große kreative Leistung die Humorkultur der Weimarer Republik erbrachte. Und es wird gezeigt, dass die Vertreibung vieler Repräsentanten des gezeichneten Humors aus Deutschland direkt die Humorkulturen von England und den USA stärkten – so etwa im Falle von Walter Trier (1890–1951), der fortan seinen gezeichneten Humor in den Dienst der englischen Propaganda stellte.

Im dritten Teil der Arbeit geht es um den amerikanischen Zeichentrickfilm. Dieses Medium war in den 1930er Jahren vor allem durch die Disney-Studios, aber auch durch viele andere amerikanische Zeichentrickfilmproduzenten weltweit in aller Munde. Disney hatte 1928 erstmals den Tonfilm für den Animationsfilm, seine „Mickey Mouse" verwendet, er war auch der erste, der den Farbfilm im Trickfilm einsetzte. Im Bereich dieses Mediums war der Vorsprung der amerikanischen Humorkultur besonders deutlich, was wiederum die Ambitionen des immerhin nach der Weltherrschaft strebenden, „Dritten Reiches" weckte, das bekanntermaßen auf allen Ebenen besonders modern sein wollte. In diesem Bereich wird die Diskrepanz zwischen den Humorkulturen besonders deutlich und auch das qualitative Gefälle.

Im vierten Kapitel geht es um den Humor im „Dritten Reich". Da niemand die Ideologie des NS-Staates und seine kulturellen Eigenarten stärker prägte als Hitler selbst, wird in einem ersten Teil sein Verhältnis zum

Humor beleuchtet. Die Frage, ob Hitler selbst über Humor verfügte (und wenn ja, wie dieser beschaffen war), sowie die Frage nach seinen persönlichen Positionen hinsichtlich des Humors stehen hier im Mittelpunkt. In diesem Kapitel werden Cartoons und Karikaturen von emigrierten Künstlern untersucht, die Hitler als den großen Verbrecher darstellen, der er war: Hier wird vor allem die „entlarvende Kraft“ des Humors deutlich, die im Dienste der Wahrheitsfindung steht und deren Wirken man als zutiefst „ideologie-feindlich“ bezeichnen könnte. Ob Hitler Humor besaß oder nicht, spielt für seine Verbrechen keine Rolle – wohl aber für die Ausgestaltung der deutschen Humorkultur. Etwa für das Gewicht, dass der Propagandaminister Goebbels dem Aufbau einer zukünftigen deutschen Zeichentrickfilmindustrie nach dem Vorbild der Disney-Studios einräumte. Anhand der Untersuchung des gezeichneten Humors im „Dritten Reich" wird deutlich, dass es durchgängig starke amerikanische Einflüsse gab – der einzelne deutsche Animationszeichner oder Cartoonist schaute bewundernd nach Amerika. Für Studienzwecke durften die Zeichentrickfilmer des „Dritten Reiches" etwa den international so erfolgreichen, ersten abendfüllenden Zeichentrickfilm der Welt, „Snow White and The Seven Dwarfs" (1937) der Disney-Studios, der ansonsten in keinem deutschen Kino gezeigt wurde, ganz offiziell bewundern. Wie im Zeichentrickfilm so wird auch im Cartoon- und Comic-Bereich deutlich, dass das „Dritte Reich" der amerikanischen Vielfalt und Qualität nicht viel entgegenzusetzen hatte. Dennoch gab es einzelne beachtliche Künstler, die vorgestellt werden.

Kapitel 5 bildet gleichsam den „dramaturgischen" Höhepunkt der Arbeit, denn hier geht es um den Einsatz eines Mediums, das in den USA entwickelt wurde – den Zeitungscomic. Durch dieses Medium hatte sich in den USA seit Ende des 19. Jahrhunderts eine Szene von Zeichnern entwickelt, die wohl weltweit einzigartig war und auf deren kreativem Pool dann auch andere Medien (wie etwa der Zeichentrickfilm oder das Comic-Heft, das Mitte der dreißiger Jahre erfunden worden war), aufbauen konnten. Die Möglichkeiten des amerikanischen Zeitungscomic in der kriegerischen Auseinandersetzung waren schier unbegrenzt: Ob der Zeichner die Leser mitten hinein ins „Dritte Reich" versetzte, etwa in die Reichskanzlei in Berlin brachte oder auf den Berghof auf dem Obersalzberg, ob die Comics Szenen aus den Konzentrationslagern darstellten oder vom U-Boot-Krieg: Die Vielfältigkeit und Bandbreite dieses Mediums war schier unbegrenzt. In einer Comicgeschichte etwa reist Hitler selbst in die USA um sich ein Bild zu machen. In der New Yorker U-Bahn gerät er mit seiner „Herrenmenschen"-Ideologie in Streit mit einem New Yorker, der ihm zur Antwort einen Kinnhaken verpasst mit den Worten: „Nimm dies, von einem Untermenschen". Es wird gezeigt werden, dass die amerikanische Humorkultur (im Bereich des gezeichneten Humors) durch ihr Zusammenspiel von kreativer Freiheit und ökonomischer Stärke eine Schlagkraft erlangte, von deren Intensität die Humorkultur des „Dritten Reiches" weit entfernt war.

Bei den Betrachtungen des gezeichneten Humors werden Erklärungsversuche der Wirkung des Humors dargestellt, wie sie im Verlauf der Geschichte durch ganz unterschiedliche Denker herausgearbeitet wurden. So gibt es Darstellungen der Thesen von Jean Paul, Immanuel Kant, Arthur Schopenhauer, Søren Kierkegaard, Charles Baudelaire, Kuno Fischer, Henri Bergson, Sigmund Freud, Carl Gustav Jung und Helmut Plessner, die im Verlauf der Arbeit aufgegriffen werden. Die einzelnen Belege des gezeichneten Humors werden unter diese Thesen situativ subsumiert.

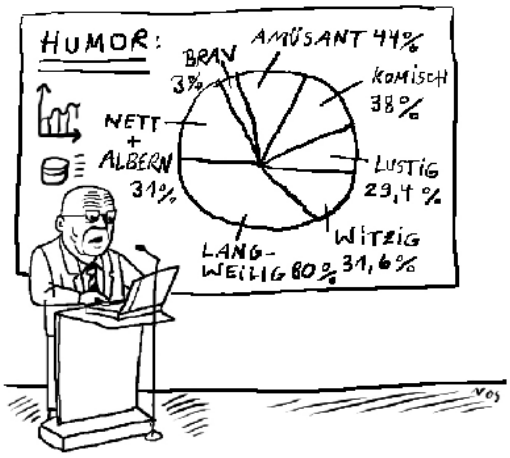
Kapitel 6 fügt diese Beobachtungen in einer Art Resumé zusammen. Es formuliert die These vom Humor als Waffe gegen Fanatismus und Ideologie und greift damit noch einmal seine Funktion als „Prüfstein der Wahrheit" nach Shaftesbury auf. Aus den vorherigen Betrachtungen formt sich die Aussage, dass der Humor eine psychologische Energie darstellt, die im Grunde „anarchisch“ ist. Humor lässt sich nicht einengen, kontrollieren oder manipulieren. Wenn ein Regime dies versucht, so gräbt sich der Humor „neue Kanäle" – er umspült wie ein über die Ufer getretener Flusslauf, die vorgegebenen Begrenzungen, weicht sie auf und lässt diese psychologischen Dämme schließlich brechen. Eine Gesellschaft, deren Humorkultur frei ist, wird im Fall eines Krieges ihr Kreativpotenzial um ein Vielfaches besser auszuschöpfen vermögen. Dieses Kapitel mündet daher in dem Fazit, dass nur eine freie und deshalb vitale Humorkultur eine Gesellschaft nachhaltig und effizient zu stabilisieren vermag.



1: „Frühlingsreinemachen", Cartoon von Walter Trier aus dem Jahr 1945.[5]

5 Quelle: „Das große Trier-Buch", Berlin 1984, S. 305.

1. Das Phänomen des Humors



Cartoon: Niels Schröder 2016

1. Das Phänomen des Humors

1.1. Definitionen des Humorbegriffes

Beschäftigt man sich mit dem Phänomen des Humors, so ist es naheliegend, zunächst einen Blick auf den Begriff und mögliche kurze Erklärungen, also auf die lexikalische Definition des Humorbegriffes selbst, zu werfen. Der Soziologe Peter Berger führt in seinem Buch „Erlösendes Lachen“[6] zu diesem Zweck die Definition des „Oxford English Dictionary“ auf. Dort heißt es:

„Humor: Jene Eigenschaft einer Handlungsweise oder einer sprachlichen Äußerung oder eines Textes, die amüsiert, Befremden hervorruft. Fröhlichkeit, Heiterkeit, Scherzhaftigkeit, Spaß. Die Fähigkeit, das wahrzunehmen, was lächerlich oder amüsant ist, beziehungsweise dieses in Sprache oder Schrift oder anderen Gestaltungsformen auszudrücken; scherzhafte Phantasie oder Behandlung eines Gegenstandes.“[7]

Humor kann nach dieser Definition also in einer Verhaltensweise eines Menschen liegen (etwa wenn er einen Witz erzählt oder eine scherzhafte Bemerkung macht) oder Teil seines Charakters bzw. seiner Eigenschaften sein. Auch ältere Nachschlagewerke auch des deutschen Sprachraumes bemühten sich um eine Klärung des Begriffes. Im Brockhaus von 1809 lautet der Eintrag:

„Der eigentliche Humor besteht in einer seltsamen eigenthümlichen Gemüthsstimmung, durch welche sich ein einzelner Mensch, von Natur oder durch eine zur Natur gewordene Gewohnheit, vor allen andern auszeichnet.“[8]

Hier wird der Humor als Stimmung, als besondere Verfasstheit des menschlichen Gemüts dargestellt. Weiterhin wird der Humor als Unterscheidungskriterium definiert, das ihn von den Tieren abhebt. In einem neueren Lexikon wird Humor als Einstellung dem Leben gegenüber aufgeführt:

„Heitere Gelassenheit gegenüber den Unzulänglichkeiten von Welt und Menschen und den Schwierigkeiten des Alltags; die für die ästhetische Grundgestalt des Komischen aufgeschlossene Form der Wahrnehmung und Kommunikation".[9]

Neben der Charaktereigenschaft des Humors, der kreativen Gabe also, Humorvolles zu entwickeln, und

6 Berger, Peter L. „Erlösendes Lachen“, Berlin 1998, S.3.
7 Ebd. S. 4.
8 Brockhaus Conversations-Lexikon, Band 2, Amsterdam 1809, S. 221 in:http://www.zeno.org/Brockhaus 1809/A/Der+Humor?hl=humor.
9 Brockhaus-Enzyklopädie, Mannheim, 20. Auflage, 1999, Band 10, S. 320, zitiert in: Pausewang, Gudrun „Erlaubter Humor im Nationalsozialismus", S.15.

der Einzigartigkeit des Humors beim Menschen (in Abgrenzung zu den Tieren) kommt hier nun der Aspekt der Einstellung, der Haltung zum Leben selbst hinzu. Mittels des Humors lassen sich nach dieser Definition die Schwierigkeiten des Lebens besser meistern. Mit dieser Definition wird bereits eine Ursache dafür genannt, warum die Kriegspropaganda sich den Humor gern zu eigen macht: Er hilft katastrophale Bedingungen, Trauer und Leid besser zu erdulden. Diesen Aspekt hebt auch die Definition im Wahrig hervor. Humor ist die

„Fähigkeit, auch die Schattenseiten des Lebens mit heiterer Gelassenheit und geistiger Überlegenheit zu betrachten. Heitere seelische Grundhaltung".[10]

Hier wird noch der Aspekt der „geistigen Überlegenheit“ hinzugefügt: Wer das Leid mit einem Lächeln zu ertragen weiß und sich nichts anmerken lässt, der beweist seine Überlegenheit gegenüber widrigen Umständen und Gegebenheiten. Durch diese Distanz zum Geschehen verhilft der Humor dem Menschen somit, innere Freiräume für neue Lösungsansätze zu schaffen. Man ist der Situation nicht vollkommen ausgeliefert – man steht über den Dingen und vermag dadurch, neue, lösungsorientierte Perspektiven einzunehmen.

Erhellend ist auch der Blick auf andere Sprachräume: Im Französischen bezeichnet der Begriff „bonne humeur“ die gute Stimmung, während „mauvaise humeur“ für die schlechte Laune steht. Die Erweiterung des Begriffes auf das Komische erfolgte erst später, durch die englische Humorkultur. Sie subsumierte unter den Humorbegriff sowohl das komische Verhalten, die Erzeugung von Komik als auch den Aspekt der Lebenseinstellung. Im 18. Jahrhundert wurde dann auch im deutschen Sprachraum das Wort Humor in diesem Sinne erweitert, da sich die englischen Definitionen in Europa immer stärker durchsetzten.

Aufbauend auf diesen Definitionen lässt sich der Humor heute grob in zwei Bereiche unterteilen:

1. Humor als Haltung zu sich und der Welt, welche das Selbst- und Weltbild beeinflusst.
2. Humor als Modus der Kommunikation und Interaktion mit anderen Menschen und der Umwelt.[11]

Das Lachen ist dabei vom Humor zu unterscheiden: Während der Humor eine Geistes- und Lebenshaltung ist und damit die Persönlichkeit eines Menschen prägt, stellt das Lachen zunächst nur eine körperliche Reaktion dar. Die Ursachen des Lachens können zwar durchaus im Humor eines Menschen zu finden sein, es gibt aber auch ein Lachen, dass durch Angst, Kitzeln oder Erleichterung, wie etwa durch den Wegfall einer Gefahr, ausgelöst wird.[12]

10 Wahrig, Gerhard: Deutsches Wörterbuch, Lexikon Verlag Gütersloh 1968, S. 1834.
11 www.isf.uni-bremen.de/Lachen.pdf
12 vgl. www.isf.uni-bremen.de/Lachen.pdf

1.2. Humor als psychologische Energie und „Lebenskraft"

Der Begriff „Humor“ stammt aus dem Lateinischen, er bedeutet wörtlich Feuchtigkeit, auch Flüssigkeit. In der antiken Körpersäftelehre, der „Humoralpathologie“ ging man davon aus, dass vier körpereigene Säfte die flüssigen Lebensträger („humores“) des menschlichen Körpers darstellten. Nach dieser Theorie entstanden die verschiedenen Temperamente der Menschen durch die unterschiedlichen Mischungsverhältnisse der Körpersäfte. Die sogenannten Sekretionsverhältnisse bildeten also den Charakter des Individuums.[13] Diese vier Lebensträger waren das Blut, der Schleim, die gelbe und schwarze Galle. Humor war in der Antike also zunächst ein medizinischer Terminus: Er wurde als Körpersaft definiert. Eine gute Stimmung empfand der Mensch nach dieser Lehre, wenn seine vier Körpersäfte in einem ausgewogenen Verhältnis zueinander standen.

Dass die Kraft des Humors wiederum für die Gesundheit eines Menschen förderlich ist, betonen schon volkstümliche Redewendungen: „Lachen ist gesund“ lautet so ein bekanntes Sprichwort. Diese überlieferten Annahmen wurden durch Forschungen im 20. Jahrhundert medizinisch bestätigt: Denn durch das Lachen wird eine intensivere Atmung eingeleitet, Stress wird abgebaut und das Immunsystem wird (gleichzeitig mit dem Kreislauf) stabilisiert.[14] Bei physischen und psychischen Schmerzen wirkt Lachen als Palliativum sowie bei chronischen Angstzuständen. Insofern wurde auch das geflügelte Wort „Lachen ist die beste Medizin“ durch die Forschungen bestätigt. Im 20. Jahrhundert begründeten Wissenschaftler zudem die Lachforschung, die sogenannte „Gelotologie.“ Zudem wurde die „Humor- oder Komiktherapie“ entwickelt, die besonders in Krankenhäusern, Alten- und Pflegeheimen eingesetzt wird.

Dass auch das NS-Regime Humor als eine Form der Lebensenergie des Volkes betrachtete, geht aus zahlreichen Kommentaren und Berichten jener Ära hervor. Propagandaminister Joseph Goebbels hatte den bereits erwähnten Ausdruck von der „Guten Laune als Kriegsartikel“ geprägt, was die Bedeutung einer optimistischen Grundstimmung innerhalb der Bevölkerung und bei der kämpfenden Truppe hervorhebt. Dieser Aspekt wurde im Verlauf des Krieges immer wichtiger. Adolf Hitler selbst hatte in der Nacht vom 3. Januar 1942 im Führerhauptquartier von seinen Kriegserfahrungen als Soldat erzählt, in denen der Humor und das Lachen für das Überleben und für die Moral der Soldaten eine wichtige Rolle spielte. Dass er diese Dinge im Januar 1942 erzählte (als die Winterschlacht vor Moskau und mit ihr im Grunde der Krieg bereits verloren war), mag den Stellenwert, welchen er dem Humor gab, in einem besonderen Licht erscheinen lassen. Hitler formulierte in jener Nacht:

„Gnade dem, der keinen Optimismus hat, er verliert das Leben! Das Leben erscheint überhaupt nur tragbar, wenn man Optimist ist. Der Pessimist erschwert sich sein Leben; dem Dasein entfliehen kann er nie! Wer weiß, als was er wiederkehrt! Nur die Formen können sich ändern, das Dasein bleibt als Dasein bestehen. In meiner Gruppe war die fidelste Stimmung, die es überhaupt gegeben hat…Gott, wenn wir

13 Brockhaus Enzyklopädie, Mannheim, 20. Auflage, 1999, Band 10, S. 320.
14 vgl. Bachmaier, Helmut „Texte zur Theorie der Komik“, Stuttgart 2005, S. 132 ff.
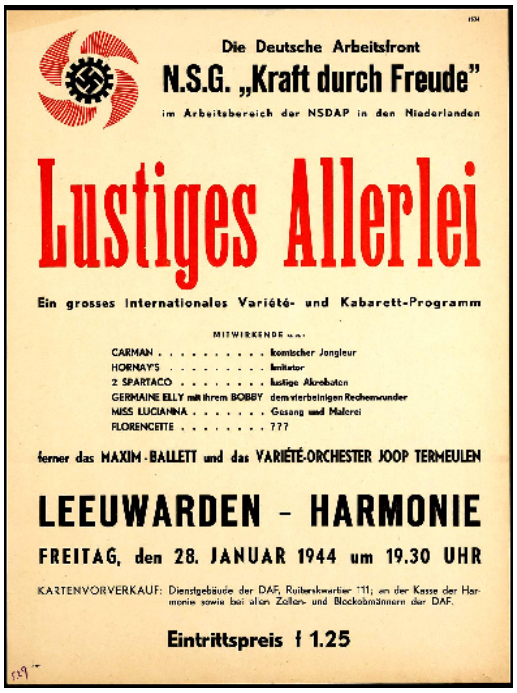
Pessimisten gewesen wären! Am schlimmsten, wenn ein Befehlshaber Pessimist ist, praktisch ist er Defätist, so ein Mensch kann alles lähmen. Wenn ich nicht mit meinem Berge versetzenden Optimismus gekommen wäre, wie hätte ich dann das schaffen sollen. Humor und Lachen ist bei der Truppe das Wichtigste, was es überhaupt gibt!“[15]

Die Anekdote Hitlers entspricht der propagandistischen Tendenz der Jahre 1941 und 1942, den Humor als „Kampfmittel“ einzusetzen – als „Durchhaltewerkzeug.“ Hitler bezieht sich hier auf die Funktion des Humors, das Leben möglichst gelassen und heiter zu betrachten, sogar und gerade, wenn man als Soldat an der Front steht. Humor besaß für das NS-Regime vor allem die Eigenschaft, die Menschen auf ein Ziel hin auszurichten: Am „Endsieg" sollte kein Volksgenosse auch nur den geringsten Zweifel hegen. Je schwieriger sich die Lage an den Fronten Europas entwickelte, desto stärker wuchs folglich das Bedürfnis des Regimes, seine Bevölkerung „bei Laune zu halten.“ Im Krieg als einer Extremsituation wird die Bedeutung des Humors als Lebensenergie somit besonders deutlich. Im zweiten Kapitel der Arbeit wird dargestellt werden, inwieweit die deutsche Humorkultur befähigt war, diesem verstärkten Bedürfnis Rechnung zu tragen.

Um eine optimistische Grundhaltung der Bevölkerung zu fördern, wurden zahlreiche Institutionen ins Leben gerufen. Am 28. November 1933 war beispielsweise die Organisation „Kraft durch Freude" (KdF) gegründet worden, der die Organisation der Freizeit im Deutschen Reich oblag. Sie war eine Unterorganisation der „Deutschen Arbeitsfront" (DAF), die ihrerseits nach der Machtergreifung Hitlers die Gewerkschaften ersetzt hatte und den Zusammenschluss von Arbeitnehmern und Arbeitgebern darstellte.[16] Das Ziel dieses Freizeitwerkes war die „Erhöhung der Nervenstärke des deutschen Volkes" zu erreichen, es zu „stärken" und für die Anforderungen der Arbeitswelt zu wappnen, wozu es in großem Umfang Reisen organisierte, aber auch Bunte Abende, Gymnastik und Sportkurse, Erwachsenenbildung, Konzerte sowie Freizeitaktivitäten unterschiedlichster Art.[17] Robert Ley (1890–1945), der Leiter der Deutschen Arbeitsfront, äußerte dazu:„Denn nur mit einem nervenstarken Volk kann man Politik machen".[18] Die Organisation diente letztlich dem Ziel der Förderung der Kriegsbereitschaft in der Bevölkerung, indem man den Gemeinschaftsgedanken, aber auch das Nationalbewusstsein und die Heimatliebe stärkte. Offiziell hieß dies: „Die Schaffung eines neuen deutschen Menschen und einer neuen deutschen Gesellschaftsordnung. Der politischen und der wirtschaftlichen folgt die gesellschaftlich-kulturelle Neuordnung der deutschen Volksgemeinschaft".[19] In den Veranstaltungen der KdF spielte der Humor eine wichtige Rolle, vor allem bei den Abendveranstaltungen, den „Bunten Abenden". Ob der dort betriebene Humor immer ein besonders feinsinniger gewesen ist, sei dahingestellt. Andererseits aber bot sich das Getöse der NS-Ideologie und seiner Protagonisten selbst für die Komik an: Als Samuel Beckett (1906–1989) im Jahr 1936 eine lange

15 Heim, Heinrich „Adolf Hitler. Monologe im Führerhauptquartier,“ München 2000, S. 171.
16 Zentner, Christian, „Drittes Reich und Zweiter Weltkrieg", Köln 1989, S. 139.
17 Krüger, Arnd „Strength through joy. The culture of consent under fascism, Nazism and Francoism“, in: James Riordan& Arnd Krüger (Hrsg.):„The International Politics of Sport in the 20th Century“.London: Spon 1999, 67–89.
18 Zentner, Christian, „Drittes Reich und Zweiter Weltkrieg", Köln 1989, S. 143.
19 „DAF Informationsdienst" vom 20.11.1933, zit.n. Bruno Fromann, „Reisen im Dienste politischer Zielsetzungen. Arbeiterreisen und „Kraft-durch-Freude"-Fahrten, Stuttgart 1992, S. 106.

Deutschlandreise unternahm, beobachtete er das „Dritte Reich" aus der Nähe. Bei der Abkürzung „KdF" schrieb er, der Kunstreisende, dass dies jedenfalls nicht für „Kaspar David Friedrich" stünde. Seine Stadtschenke, wo er regelmäßig aß, nannte er ironisch „SS" und als er am 6. Oktober 1936 eine Radioansprache von Goebbels hörte, notierte er lakonisch: „Der Kampf muss bald losgehen (oder sie platzen)".[20]



2: „Kraft durch Freude"-Plakat vom 28.1.1944.[21]

Exemplarisch sei in diesem Zusammenhang jedenfalls auf eine solch „lustige" Veranstaltung der KdF-Organisation der besetzten Niederlande vom 28. Januar 1944 verwiesen, die als „Lustiges Allerlei" angekündigt wurde (siehe Abbildung oben). Hier sollten die Zuschauer durch Humor abgelenkt und zerstreut werden: So wurden im Programm ein „komischer Jongleur", ein Imitator, „lustige Akrobaten" sowie ein „vierbeiniges Rechenwunder" angekündigt. Harmlose, unpolitische Unterhaltung sollte das Tagesgeschehen vergessen machen. 1944 war es schon etwas schwierig, die gute Laune zu bewahren, da die meisten deutschen Städte bereits in Trümmern lagen und viele deutsche Familien ihre Söhne, Väter und Brüder im Krieg verloren hatten. Der Humor war aus Sicht der NS-Propagandisten daher mittlerweile vor allem ein Verdrängungsmedium – man wollte die Bevölkerung vom Krieg ablenken und ruhigstellen. Dabei konzentrierte man sich auf den Selbstzweck des Humors, nämlich gute Laune zu produzieren. Dass bloße Heiterkeit einen unmittelbaren Gewinn für den Menschen bringt, hatte bereits Arthur Schopenhauer (1747–1805) formuliert, als er festhielt:

20 vgl. Tophoven, Erika, „Becketts Berlin", Berlin 2005, S. 91,92.
21 Quelle: http://www.geheugenvannederland.nl/?/indonesie_onafhankelijk_-_fotos_1947 1953/items/NIOD01:48243/&st=deutsche&sc=(deutsche)'

„Wer eben fröhlich ist hat allemal Ursache es zu seyn: nämlich eben diese, daß er es ist".[22]

Der Selbstzweck des Humors, das Wohlbefinden des einzelnen „Volksgenossen" innerhalb des NS-Staates zu fördern, wurde nach der verlorenen Winterschlacht vor Moskau (1941) aus Sicht des NS-Regimes immer wichtiger; das Propagandaministerium versuchte, solchen Humor entsprechend zu fördern. Es ging dabei immer stärker um die Verdrängung des verursachten Leids durch den Krieg.

Sigmund Freud (1856 –1939) hatte in seinem Essay „Der Humor" (1927) beschrieben, dass die Abwehr von Leid eine besondere funktionale Methode des Humors darstellt:

„Mit seiner Abwehr der Leidensmöglichkeit nimmt er einen Platz ein in der großen Reihe jener Methoden, die das menschliche Seelenleben ausgebildet hat, um sich dem Zwang des Leidens zu entziehen.“[23]

Am 11. September 1899 formulierte Freud:

„Alle Träumer sind unausstehlich witzig und sie sind es aus Not, weil sie im Gedränge sind, ihnen der gerade Weg versperrt ist".[24]

1.3. Elemente des Humors: Zur Entwicklung seiner Funktionen

Bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts wurde das Wort „Humor“ noch vor allem im Sinne der „Laune" oder „Stimmung" verwendet, wie bereits festgestellt wurde. Anfang des 17. Jahrhunderts übertrug dann der englische Dramatiker Ben Johnson (1572–1637) den Begriff des Humors auf die Figuren seiner Theaterstücke: „Humours" sind für ihn Menschen, die durch die Disharmonien ihrer Körpersäfte exzentrisch auffallen. Johnson setzte diese in seinen Stücken bewusst zur Erzeugung von Komik ein.[25] In einer Brockhaus-Ausgabe von 1809 wird der Humor-Begriff noch eindeutig auf Ben Johnson zurückgeführt:

„Der Humor. Dieses Wort stammt von dem Englischen Worte Humour her, ein Wort, welches zu Ben Johnsons Zeiten Mode war, und von den Engländern, denen wir die Eigenschaft des Humors vorzüglich zuschreiben, sehr gemißbraucht wurde; daher auch der erwähnte Dichter zwei Comödien schrieb, in welchen er die Affectation des Humors lächerlich macht".[26]

Durch Johnson wurde der Begriff des Humors erstmals in den Bereich des Komischen verlagert und

22 vgl.Wiener, Ralph, „Der lachende Schopenhauer", Leipzig 2003, S.202.
23 Freud, Sigmund, „Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. Der Humor", Frankfurt am Main 2006, S.255.
24 vgl. Geier, Manfred „Worüber kluge Menschen lachen,“ 2. Auflage, Hamburg 2010, S. 188.
25 Schon die Titel zweier Kommödien von Johnson drücken dies aus: „Every Man in his Humour“ (1598) „Every Man out of his Humour“ (1599)
26 Brockhaus Conversations-Lexikon, Band 2, Amsterdam 1809, S. 221 in: www.zeno.org/Brockhaus-1809/A/Der+Humor?hl=humor.

erhielt damit eine neue Bedeutung. In der Neuzeit erhielt der „humour" dann auch durch William Shakespeare (1564–1616) eine starke Prägung. Obwohl Shakespeare vor allem als bedeutendster Dramatiker dieser Epoche gilt (in dessen Werk der Mensch meist an seinem Charakter und einem unüberwindlichen Fatum zugrunde geht), spielt auch der Humor in seinen Stücken eine bedeutende Rolle. [27] Durch die Shakespeare-Übersetzungen von Friedrich von Schlegel (1767–1845), in deren Folge Shakespeare „fast zu einem deutschen Klassiker wurde",[28] erlangte der Begriff des Humors auch in Deutschland eine neue Bedeutung. In England wurde der Begriff „humour" in jenen Jahren zudem zu einem regelrechten „Modewort“ – er stand für die individuellen Neigungen von Sonderlingen, für Wunderlichkeiten des Betragens, für das, was die Engländer sonst fancy, whim nennen.[29]

Aber auch wenn der Begriff des Humors seine heutige Bedeutung zuerst im England der Neuzeit erhielt, so war die Erfindung des Komischen als literarische Gattung eine Innovation der griechischen Antike. Auch wenn das Bild des griechischen Altertums lange von den klassischen Heldensagen dominiert wurde, in welches sich so etwas „Profan-Alltägliches wie Humor nicht so recht einzufügen schien“,[30] so war die Komik ein fester Bestandteil der griechischen Alltagswelt. In der antiken Götterwelt finden sich zahlreiche Gottheiten, die ausgelassen lachen können. Homer (8 v.Chr.) nutzte das Element des Humors in seinen Erzählungen.[31] Er verfasste im 8. Jahrhundert mit seiner Ilias ein Werk, welches als ältestes Großepos der europäischen Literatur gilt.[32] Bereits in diesem Epos werden unterschiedliche Varianten des Lachens dargestellt. [33]

1.3.1. Der Spott

Eine der frühesten Formen des Humors ist das Lachen über das Missgeschick eines Anderen, sowie über dessen Schwächen, körperliche Gebrechen, dessen Hässlichkeit oder Unzulänglichkeit. Dieses Lachen würde man heutzutage unter den Begriff der Schadenfreude subsumieren. An einer Stelle der *Ilias* lachen die Götter beispielsweise über den krumm gewachsenen Hephaistos:

„Unauslöschliches Lachen entstand bei den seligen Göttern,
Als sie Hephaistos sahen, der durch die Gemächer umherschnob.“[34]

Menschen mit Missbildungen oder Behinderungen waren seit jeher dem Spott ihrer Mitmenschen ausgesetzt. Dies war auch in der NS-Gesellschaft nicht anders: Joseph Goebbels (1897 –1945) litt aufgrund

27 Gulyga, Arseni, „Die klassische deutsche Philosophie", Leipzig 1990, S. 250.
28 Mauthner, Fritz, „Wörterbuch der Philosophie", Leipzig 1923, Band 2, S. 104-116, www.zeno.org/Mauthner 1923/A/Humor.
29 Ebd.
30 So Weeber, Karl-Wilhelm, der Übersetzer und Herausgeber des Buches „Humor in der Antike,“ Stuttgart 2011, S.5.
31 Homer, griechischer Epiker, lebte wahrscheinlich im 8. Jh. vor Chr. Nach der Legende starb er erblindet auf der Insel Ios. Die beiden Homer zugeschriebenen Epen „Ilias“ und „Odyssee“ sind die ersten griechischen Heldenlieder (Unversal Lexikon, München 2000, S.375).
32 vgl. Richert, Friedemann, „Kleine Geistesgeschichte des Lachens", Darmstadt, 2009, S.17.
33 vgl. Bachmaier, Helmut (Hrg.), „Texte zur Theorie der Komik,“ Stuttgart, 2010, S. 9.
34 Homer, „Ilias,“ 1. Gesang, Vers 586-600, Nachwort und Register von Roland Hampe, Stuttgart, 1979.

seines Klumpfußes (den er schleifend hinter sich herzog und der beim Gehen auffällig nach hinten abgewinkelt war) seit seiner Kindheit an Minderwertigkeitskomplexen. Als junger Mann wurde er im Ersten Weltkrieg ausgemustert – eine Tatsache, die er stets als einen großen persönlichen Makel empfunden hatte. Diese äußere Schwäche versuchte er durch eine besonders radikale Haltung auszugleichen, sie bot jedoch für seine politischen Gegner eine Angriffsfläche, und auch in der Bevölkerung wurde diese humorvoll thematisiert und gespiegelt. Im NS-Staat gingen Scherze in der Bevölkerung um, die seine Missbildung bloßstellten: „Die Lüge hat ein kurzes Bein“, hieß es etwa lapidar über den Propagandaminister. Im Volksmund wurde Goebbels zudem auch als „Humpelstilzchen“ bezeichnet – was zugleich auf seine geringe Körpergröße anspielte. In dieselbe Richtung ging die Bezeichnung des Propagandaministers als „Schrumpfgermane“[35], was wiederum sein wenig „germanisches“ Äußeres mit seiner geringen Körpergröße kombinierte. Auch der Reim „Lieber Gott, mach mich blind, dass ich Goebbels arisch find“ schlug in diese Kerbe.[36]

Zwar wurde hier ein körperliches Gebrechen hervorgehoben, um Spott zu treiben. Jedoch muss man dies vor dem Hintergrund der „NS-Rassenlehre“ betrachten, welche sich die Schaffung einer neuen blonden „Herrenrasse“ zum Ziel gesetzt hatte. Die böse Häme (welche die nationalsozialistischen Printmedien wie der „Stürmer“ über die jüdischen Deutschen ergoss), fiel durch diese Witze wieder zurück auf den Antisemiten Goebbels. Man könnte diese Witze also als „verteidigenden“ Humor betrachten, welcher der Entlarvung Goebbels dienlich war. Dieser Humor war eine Entblößung der menschenverachtenden Eugenik und Rassenlehre, eine Entlarvung des Systems selbst.



3: Joseph Goebbels im Jahr 1932.[37]

Auch innerparteiliche Gegner nutzten Goebbels` Behinderung aus: Die Brüder Gregor (1892– 1934) und

35 Wiener, Ralph „Gefährliches Lachen. Schwarzer Humor im Dritten Reich“, Hamburg 1994, S. 57.
36 Herzog, Rudolph „Heil Hitler, das Schwein ist tot!" München 2008, S. 22.
37 Quelle: Bundesarchiv, Bild 102-13168 / CC-BY-SA 3.0

Otto Strasser (1897–1974) hatten behauptet, der Klumpfuß sei ein Geburtsfehler – was von Goebbels heftig bestritten wurde. Denn dies hätte einen weiteren Widerspruch zur nationalsozialistischen Rassenlehre bedeutet, nach der er dann von Geburt an „minderwertig“ gewesen wäre.[38] Die Strasser-Brüder bezeichneten Goebbels zudem auch sehr direkt als „Lügenmaul“ und „Aufschneider“ um ihn zu bekämpfen.[39] In der Bevölkerung kursierte beispielsweise die Betitelung Goebbels' als „Reichslügenmaul"[40] und zahlreiche Humorproduktionen nahmen ihn in dieser Funktion aufs Korn. Öffentliche Bloßstellungen von Goebbels waren jedoch auch vor der Machtergreifung Hitlers im Jahr 1933 eher selten gewesen und erforderten Zivilcourage, denn Goebbels wurde bei seinen Veranstaltungen stets von gewaltbereiten SA-Männern begleitet. Dennoch gab es sie. In einer Veranstaltung der NSDAP im Berliner Kriegervereinshaus am 4. Mai 1927 etwa hielt Goebbels eine Rede, in der er wieder einmal gegen die Journalisten der Weimarer Republik hetzte.[41] In dieser Rede verunglimpfte er einen der Autoren als „gemeine Judensau“. Doch bei einem der Anwesenden löste diese Hetze eine heftige Reaktion aus. Der 53-jährige Friedrich Strucke rief dem Redner in einer Pause zu: „Ja, ja, Sie sind der richtige germanische Jüngling!“ Goebbels war sprachlos. Nach anfänglichem Schweigen und einigem Sammeln erwiderte er: „Sie wollen wohl hinausgeworfen werden“, worauf Stucke entgegnete: „Gerade Du!“ Es begann ein Tumult, bei dem Strucke von SA-Männern geschlagen wurde. Da aber im Publikum Polizeibeamte in Zivil saßen, hatte dies zur Folge, dass das Innenministerium von nun an verschärft gegen die NSDAP vorging. Ausserdem griffen auch die Medien den Vorfall auf: Denn Friedrich Strucke war Pfarrer und die Reaktionen in der Presselandschaft der Weimarer Republik bezüglich dieses Vorfalles waren entsprechend stark.[42]

Goebbels fürchtete also berechtigterweise auch nach 1933, dass er zur Zielscheibe von Witzen gemacht würde, und suchte dies durch umfassende Überwachungen zu unterbinden. Dass er nach 1933 die politischen Kabaretts kontrollieren ließ, geht aus seinem Tagebucheintrag vom 13. April 1937 hervor:

„Ich lasse das Kabarett der Komiker überwachen. Dort werden Witze gegen den Staat gerissen. Das darf man nicht dulden. Diese Snobisten sollen Witze über sich selbst machen. Da haben sie genug Anlass. Man darf da nicht generös sein. Das ist Sentimentalität. Leider ist gerade am Sonntag noch Magda mit Helldorfs in dieses Kabarett gegangen. Das fehlte mir noch. Ich habe eine Granatenwut. Magda macht allein nur Dummheiten.“[43]

Unfreiwillig komisch an diesem Tagebucheintrag ist allerdings die Tatsache, dass Magda Goebbels (1901–1945) gemeinsam mit dem befreundeten Berliner Polizeipräsidenten Wolf-Heinrich von Helldorf (1896–1944), der Jahre später wegen seiner Beteiligung am Widerstand in der Haftanstalt in Berlin-

38 Reuth, Ralf Georg „Goebbels“, München 1990, S.133, Ralph Wiener, „Gefährliches Lachen. Schwarzer Humor im Dritten Reich“, Hamburg 1994, S. 57.
39 Ebd. S.132
40 Wiener, Ralph „Gefährliches Lachen. Schwarzer Humor im Dritten Reich“, Hamburg 1994, S. 73.
41 Reuth, Ralf Georg, „Goebbels“, München 1990, S.130
42 Ebd. S.130
43 Goebbels, Joseph „Tagebücher“, Band 3: 1935-1939, herausgegeben von Reuth, Ralf Georg, München 1999, S. 1066.

Plötzensee hingerichtet werden sollte, und dessen Frau ganz selbstverständlich dem Kabarett einen Besuch abgestattet hatte. Diese Uneinheitlichkeit der Humorpolitik des NS-Regimes ist exemplarisch: Einerseits wollte das Regime den Humor fördern und sich großzügig geben, andererseits vertrug es nicht, wenn es selbst zum Zielobjekt des Spottes wurde. Ursächlich hierfür war die durchaus nach 1933 bestehen gebliebene Vielseitigkeit der deutschen Gesellschaft selbst. Rudolph Herzog schreibt dazu: „Das Dritte Reich war nicht so monolithisch, wie es sich gerne in den Wochenschauen gab; die NS-Gesellschaft blieb heterogen, geprägt von sehr unterschiedlichen Interessen, Frustrationen, Sorgen und Ängsten, die sich im Humor der Zeit niederschlugen.“[44]

Wenn es schon im Inland für das NS-Regime teilweise schwierig war, den Humor zu kontrollieren und insbesondere die Lächerlichmachung der NS-Führungskader zu verhindern, so galt das natürlich erst recht für das Ausland: Als etwa Goebbels im Jahr 1933 als Vertreter des Reiches zum Völkerbund nach Genf fuhr, publizierte eine Schweizer Zeitung eine Karikatur, die ihn als verkrüppeltes schwarzhaariges Männchen darstellte. Im Untertitel lautete es: „Wer ist denn das? – „Aber das ist doch der Vertreter der hochgewachsenen, gesunden, blonden und blauäugigen nordischen Rasse!“[45]

Ähnliche Karikaturen gab es weltweit. Gerade der gezeichnete Humor konnte sich mit den Protagonisten des NS-Staates auf sehr eindringliche Weise auseinandersetzen. Dies galt besonders für Hitler – sehr stark auch für Hermann Göring (1893–1946) und Goebbels, weniger für den sich stets im Hintergrund haltenden Heinrich Himmler (1900–1945).

Dass auch die erzählten Witze mit bildhaften Elementen zu arbeiten vermochten, mag dieser Scherz über Goebbels veranschaulichen:

„Hitler steht mit seinen Getreuen auf dem Balkon der Reichskanzlei. Auf der Straße zieht ein endloser Fackelzug vorbei. Plötzlich wendet sich Hitler verwundert an seine Umgebung: „Was ist denn dem Göring jetzt wieder eingefallen? Jetzt schleppt er gar eine Schildkröte mit im Zug!“ Da bemerkt der neben ihm stehende Himmler: „Das ist keine Schildkröte, mein Führer, das ist Goebbels mit Stahlhelm.“[46]

Auch dieser Witz verbindet den Klumpfuß (durch den Goebbels langsam geht, wie eine Schildkröte) mit dem Element geringer Körpergröße, da von ihm unter einem Stahlhelm praktisch nichts mehr zu sehen ist.

Goebbels unterhielt bekanntlich zahlreiche Affären mit jungen Schauspielerinnen, denen er im Gegenzug Rollen im Theater oder Film versprach. Aus diesem Grund wurde er bei den Berlinern auch als „Bock vom Babelsberg“[47] bezeichnet, und ein weiterer Witz jener Jahre kombiniert seine schmächtige Körperlichkeit mit diesem Ruf als Schürzenjäger:

„Eine Schauspielerin sagt zu ihrer Zofe: ‚Ich habe meinen Knirps vergessen`, worauf diese antwortet:

44 Herzog, Rudolph „Heil Hitler, das Schwein ist tot!" München 2008, S.16.
45 Wiener, Ralph, „Gefährliches Lachen. Schwarzer Humor im Dritten Reich“, Hamburg 1994, S. 57.
46 Ebd. S. 59.
47 Knabe, Gerhard, „Lachen um Adolf Hitler. Humor im ›Dritten Reich‹", Knüllwald 1988, S.25.

‚Der Propagandaminister liegt noch im Bett.`[48]

Diese Witze verdeutlichen beispielhaft, welche Kräfte ein entfesselter, freier Humor freisetzen kann. Das einzige Gegenmittel aus Sicht des Ausgelachten könnte sein, dass dieser selbst über sich lacht. Denn nur wer über sich selbst lachen kann, neutralisiert den Spott, den man über ihm ausgießt. Goebbels und andere NS-Politiker wollten jedoch auf keinen Fall zur Spottfigur degradiert werden, ihre Fähigkeit zur Selbstironie war daher begrenzt. Die NS-Ideologie war ihrem Wesen nach darauf angewiesen, ernst genommen zu werden. Ihre Ziele – etwa die Schaffung einer neuen „Helden- und Herrenrasse“ – waren pathetische und überhöhte Vorgaben, bei denen wenig Raum für Humor zur Verfügung stand.



4: Propaganda-Plakat von Boris Efimov, 1941.[49]

Dass Humor in Form von Spott das ultimative Mittel gegen die kruden Rassentheorien des NS-Regimes darstellte, lässt sich anhand vieler Karikaturen der Alliierten veranschaulichen. Beispielhaft für diesen Zusammenhang könnte das Plakat von Boris Efimov (1900–2008), eines Karikaturisten der Sowjetunion stehen, das dieser 1941 anfertigte und das von Westalliierter Seite in einer englischen Version übernommen wurde (Abbildung 4).

Die Frage „Was ist ein ›Arier‹?“ wird auf dem Plakat mit dem Satz „Er ist so gutaussehend wie Goebbels“ beantwortet. Goebbels, der als Micky Maus dargestellt wird (die geifernd und mit rotem Kopf auf einer Rednertribüne, einer Kiste, steht und mit geballten Fäusten polemisiert), wird hier besonders abstoßend gezeigt: Die Figur spuckt während ihrer Ansprache, sie verfügt über zwei Mäusezähne, ihr Mäuseschwanz endet in einem Hakenkreuz. Der Anspruch der NS-Ideologie, die Schaffung einer „germanischen Herrenrasse“, wird hier mit dem äusseren Erscheinungsbild von Goebbels konterkariert und entlarvt. Komik wird erzeugt durch die Divergenz von Anspruch und Wirklichkeit.

In der deutschen Bevölkerung kursierte ein ähnlicher Scherz in Form eines Gebetes, das hinter

48 Ralph Wiener, „Gefährliches Lachen. Schwarzer Humor im Dritten Reich“, Hamburg 1994, S. 60.
49 Quelle: Mark Bryant, „World War II in Cartoons", London 2009, S. 130.

vorgehaltener Hand weitergegeben wurde:

„Lieber Gott, mach mich blind, dass ich Goebbels arisch find`!"[50]

Nach Henri Bergson (1859–1941) wird Komik erzeugt, wenn die fließende Lebenskraft unterbrochen und in eine Art Automatismus transformiert wird.[51] Diese These lässt sich vom einzelnen Menschen auch auf ein System anwenden: Wenn eine Ideologie stets dieselben Formulierungen, die zu Worthülsen und Floskeln verkommen, verwendet, wirkt dies langfristig komisch – es fehlt das Lebendige. Kommt dazu ein äußerer Widerspruch – wie etwa Goebbels Gestalt – so wird diese Komik noch gesteigert. Ein kleinwüchsiger und humpelnder Demagoge, der gegen die vermeintlichen „Untermenschen" hetzt und zugleich ein Bild nordischer Herrenmenschen entwirft, die in ihrer blonden Athletik in krassem Gegensatz zu seiner eigenen Anmutung stehen, verkörpert stets auch eine immanente, komische Wirkung. Goebbels überspielte dieses Element jedoch geschickt durch seine brachiale Rhetorik, hinter der sich (aus Sicht der meisten Bürger) vor allem auch die ganze geballte Macht des NS-Staates bedrohlich abzeichnete. Durch seinen Zynismus und seine Ironie gab sich Goebbels zudem das Image eines Intellektuellen, welches seine körperlichen Defizite ebenfalls zu kompensieren vermochte und gab sich selbst mitunter eine beinahe diabolische Außenwirkung, die die Kräfte der schieren Macht und jene der Angst für sich gekonnt einzusetzen verstand.

Die Götter der *Ilias* konnten – anders als die meisten NS-Politiker – durchaus auch über sich selbst lachen. Zeus etwa sitzt lachend auf dem Olymp, als er an einen Titanenkampf erinnert wird.[52] Er lacht über die Götter – und somit auch über sich selbst. Diese Grundbedingung einer freien Humorkultur, nämlich die Fähigkeit, über sich selbst zu lachen, fehlt in Diktaturen regelmäßig. So verhielt es sich grundsätzlich auch im „Dritten Reich."

Goebbels versuchte sich an einer Quadratur des Kreises: Die Steuerung und Manipulation des Humors. Er wollte sich diese psychologische Kraft, deren Nützlichkeit und Unersetzbarkeit er klar erkannt hatte, dem NS-Regime unterordnen und sie sich zu Diensten machen. Humor jedoch – so lautet auch die Kernthese dieser Arbeit – benötigt eine vollkommene Freiheit. Ansonsten wirken seine anarchischen Kräfte unmittelbar gegen die bestehende Gesellschaftsordnung selbst. So war Goebbels Unterfangen zum Scheitern verurteilt.

50 Ralph Wiener, „Gefährliches Lachen. Schwarzer Humor im Dritten Reich", Hamburg 1994, S. 77.
51 Bachmaier, Helmut „Texte zur Theorie der Komik", Stuttgart 2005, S. 76.
52 Homer, „Ilias," 21. Gesang, Vers 385-390, Nachwort und Register von Roland Hampe, Stuttgart, 1979.



5: Karikatur von Thomas Theodor Heine, „Simplicissimus“ (1932).[53]
Unterzeile: „Huhuhu – die bösen Onkels haben uns unsere Soldaten weggenommen, nun können wir nicht mehr Bürgerkrieg spielen.“

Doch auch wenn Goebbels eine Kontrolle der Humorkultur anstrebte oder doch zumindest deren Grenzen definieren wollte, ließ sich in den frühen Jahren nach 1933 eine solche Überwachung keineswegs leicht bewerkstelligen. Dies lag vor allem daran, dass die neuen Machthaber zunächst nicht fest im Sattel saßen.[54] Die Gleichschaltung erfolgte nicht von heute auf morgen. Bei den deutschen Bürgern bestand anfangs eine ganz allgemeine Sorge, wie und wohin sich die Politik des Landes entwickeln würde.

In der Weimarer Republik waren die Nationalsozialisten häufiges Zielobjekt des Spottes von Zeichnern und Karikaturisten gewesen. Gegen die Versuche, lächerlich gemacht zu werden, musste Goebbels so tun, als könnten seine Gesinnungsgenossen durchaus mit Humor reagieren. Vor allem der Anspruch, als „Retter Deutschlands“ aufzutreten, barg in sich das Risiko, verspottet zu werden. Als am 13. April 1932 der Reichswehrminister Wilhelm Groener (1867–1939) aufgrund der bürgerkriegsähnlichen Zustände in Deutschland sowohl die SA als auch die SS verbot, folgte der zeichnerische Spott umgehend. In einer Zeichnung von Thomas Theodor Heine (1867–1948) wurden Goebbels, der Führer der SA Ernst Röhm (1887–1934) und Hitler als weinende Kinder dargestellt, denen ihre Spielzeugsoldaten weggenommen wurden (Abbildung 5).

Goebbels zufolge gab es zwei Methoden, die nationalsozialistische Revolution zu verwirklichen:

„Einmal den Gegner so lange mit Maschinenpistolen zusammenzuschießen, bis er die Überlegenheit dessen erkennt, der im Besitz dieser Maschinengewehre ist, oder durch eine Revolution des Geistes die

53 Quelle: www.simplicissimus.info / Jahrgang 37, Heft 5, Seite 52.
54 Herzog, Rudolph „Heil Hitler, das Schwein ist tot!" München 2008, S. 15.

Nation umgestalten und damit den Gegner nicht zu vernichten, sondern zu gewinnen".[55]

Mit der sogenannten „Notverordnung zum Schutz von Volk und Staat", die Hitler nach dem Reichstagbrand am 28. Februar 1933 erließ, wurden die meisten Grundrechte der deutschen Verfassung aufgehoben und ein großer Schritt in Richtung Gleichschaltung getan. Zwar wurde der Reichstagsbrand als Grund für diese Notverordnung vorgeschoben, ebenso jedoch hätte auch jeder beliebige andere Anlass zu diesem Zuschlagen des NS-Regimes ausgereicht.[56] Der Weg hin zum totalen NS-Staat nahm dennoch Zeit in Anspruch. Die vielen dafür erforderlichen Änderungen, etwa durch Gesetze und Verordnungen, mussten erst durchgeführt werden. Oppositionelle wurden dennoch sofort verhaftet und in die neu errichteten Konzentrationslager verbracht, Gegner wurden umgebracht, die SA überzog das Land nach der „Machtergreifung“ mit gesteigertem Terror. Andere Parteien wurden umgehend verboten. Zeichner, die jüdischer Herkunft waren oder sich durch besonderen Spott über die Nationalsozialisten ausgezeichnet hatten, wurden verfolgt und mit Berufsverboten belegt. Berühmte Zeichner, wie Walter Trier oder Thomas Theodor Heine, konnten nur durch Emigration ihrer Verfolgung und Ermordung entgehen. Der gezeichnete Humor, der Spott über Hitler und seine Partei, war nun vorerst gestoppt worden.

1.3.2. Humor als Mittel der Distanzierung

Das Lachen über die Schwächen oder Gebrechen eines Anderen muss nicht grundsätzlich bösartig sein oder in Form des Spottes auftreten. Das Lachen der griechischen Götter etwa war vielmehr auch Zeichen ihrer Freiheit: Sie standen über den irdischen Dingen und lachten über die Anstrengungen der Menschen, die sich nicht besser zu helfen wussten. Der Mensch, der vernünftig zu handeln meint, war aus Sicht der Götter nur ein Narr, dessen enge Sicht der Dinge ihn zu falschen Zielen trieb und ihn mit allerlei Illusionen nährte. Die Götter verfügten über eine größere Einsichtsfähigkeit, die dem Menschen (in seiner Erdgebundenheit) verschlossen blieb. Ihr Humor war somit Ausdruck einer höheren Bewusstseinsqualität, während das Leid des Menschen von seiner Unfähigkeit ausgelöst wurde, die Dinge „von oben“ zu betrachten, ihm fehlte es an Distanz. Die Perspektive „von oben“ erlaubte den Göttern zugleich, jene irdische Schwere mit Leichtigkeit zu betrachten. Die Distanz führte also nicht nur zu einer höheren Einsicht, sondern auch zu einer größeren Leichtigkeit. Diese äußerte sich im befreienden Lachen. Das Lachen der Götter offenbarte die Sinnlosigkeit menschlichen Grübelns, Verzagens, Handelns und Strebens. Im Umkehrschluss vermag der Humor dem Menschen diese Perspektive „von oben“ einzunehmen. Wer über seine beschwerliche Lage lachen kann, der hebt sich gleichermaßen von ihr ab und gesellt sich zu den Göttern des Himmels.

Diese Schaffung von Distanz ist eine Kraftquelle. Wer über seine eigene Lage lachen kann, verkrampft sich nicht, schüttelt die egozentrische Perspektive ab und löst sich von seinem beschwerten Selbst. Aus diesen Gründen ist der Humor auch für kriegführende Gesellschaften wichtig, denn er vermittelt den

55 zit. nach: Zentner, Christian„Der Zweite Weltkrieg", Köln 1989, S. 145.
56 vgl. Seligmann, Rafael, „Hitler. Die Deutschen und ihr Führer", Berlin 2004, S.128 ff.

Menschen eine höhere Perspektive, erhebt sie somit zugleich und verschafft ihnen Distanz zum erlebten Leid.

Das Bild des Lachens, wie es in der griechischen Antike den Göttern zugeordnet wird, ist zugleich auch ein eingängiges Symbol für die energetische Wirkung von Humor: So wird das Lachen zur Medizin und zu einer größeren Weisheit. Ein chinesisches Sprichwort lautet: „Wer lacht, der hat Recht.“ Wenn man dies für den einzelnen Menschen annimmt, so mag es auch für das Kollektiv, die ganze Gesellschaft gelten. Und dies gilt in besonderem Maße für eine Gesellschaft, die schweren Prüfungen ausgesetzt ist, wie etwa einer Katastrophe oder einem Krieg. Durch den Humor verfällt eine Gesellschaft nicht dem Fatalismus oder Pessimismus. Sie kann sich durch die Kraft des Humors immer wieder kleine Atempausen verschaffen. Dies stärkt das Selbstbewusstsein – denn hat man seinen Humor trotz der schweren Situation bewahrt, kann man stolz darauf sein. Als Gemeinschaftserlebnis führt diese Humor-Erfahrung dann außerdem zu einem erhöhten Zusammengehörigkeitsgefühl.

Nach den Bombenangriffen der deutschen Luftwaffe auf London im Jahr 1940 reagierten viele britische Cartoonisten mit Zeichnungen auf dieses Thema. Trotz der vielen Toten und der großen Zerstörungen ließ man es sich nicht nehmen, gerade über diese aktuelle Bedrohung Scherze und Witze zu machen. Besonders in der britischen Humorkultur gibt es viele Beispiele, von der Fähigkeit, über sich selbst zu lachen, zeugen. Darin liegt womöglich eine der besonderen Stärken der britischen (und mit ihr in gewisser Weise auch der amerikanischen) Humorkultur.

Sabine Leibholz-Bonhoeffer (1906–1999), die Zwillingsschwester des Widerstandskämpfers und Theologen Dietrich Bonhoeffer (1906–1945), emigrierte 1938 mit ihrem Ehemann Gert Leibholz (1901–1982), der, obgleich zum Christentum konvertiert, jüdische Wurzeln hatte und als bedeutender Verfassungsrechtler nach dem Zweiten Weltkrieg Richter am Bundesverfassungsgericht wurde und ihren beiden Töchtern nach England. Während des Krieges im englischen Exil verglich Sabine Leibholz-Bonhoeffer die Mentalitäten von Deutschen und Engländern. So beschrieb sie etwa die Sicht der Engländer auf die deutsche Humorkultur. Diese wurde in England als derb und platt empfunden wurde, auch der gezeichnete Humor eines Wilhelm Busch (1832–1908) galt vielen Engländern als recht derb und grob. Während den Engländern alles als „grundsätzlich“ Behauptete verdächtig erschien – und sie selbst ihre Meinungen nie ohne eine Portion Selbstironie vorzubringen schienen, betrachteten sie gerade die in Deutschland so verehrte „Tiefe" und den damit eng verknüpften ernsthaften Anspruch als fragwürdig. Aus englischer Sicht galt demzufolge die deutsche Mentalität zwar durchaus als geradlinig – aber zugleich auch als zu direkt und im Kern überheblich und oftmals wichtigtuerisch. [57] Auch schien den Briten der „Todesmythos" der deutschen Kultur befremdlich zu sein. Man teilte ihn nicht. Leibholz-Bonhoeffer bemerkte, dass vielen Briten der deutsche Ernst – und somit ein latenter Mangel an Humor – in keiner Weise nachahmenswert erschien. Dies galt auch für die, aus englischer Sicht, überzogene Identifikation mit einem bedingungslosen Arbeitsethos und für die sprichwörtliche preussische Disziplin. Demgegenüber favorisierte man auf der britischen Insel die sportliche Leichtigkeit, einen merkantilen Pragmatismus kombiniert mit der

57 vgl. Leibholz-Bonhoeffer, Sabine „Vergangen, erlebt, überwunden“, Wuppertal 1970, S.141 ff.

Fähigkeit der Distanzierung zur eigenen Meinung und prioritär, einer stark ausgeprägten Humorkultur.

Es lässt sich zusammenfassen, dass in kultureller Hinsicht auf der britischen Seite in Bezug auf die Mentalität eher die Elemente einer gewissen Leichtigkeit und Offenheit, auch der Toleranz und des Humors dominierten, während in Deutschland vor allem die Tiefe der Gedanken und eine gewisse philosophische Ernsthaftigkeit als besonders erstrebenswerte geistige Güter erachtet wurden. Erich Kästner (1899–1974) hatte dies einst beklagt, als er das Missverhältnis zwischen ernster und humorvoller Literatur in der deutschen Kultur untersucht hatte und zu dem Schluss kam, dass der Humor in der deutschen Literatur nur einen marginalen Raum einnimmt.[58]

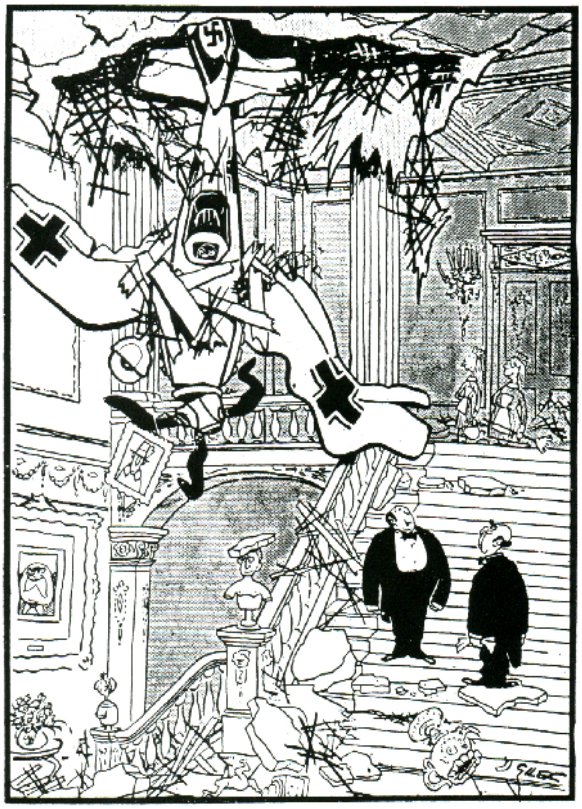
Doch zurück zum englischen Cartoon: Schaut man sich etwa den gezeichneten Humor in englischen Zeitschriften an, die während der deutschen Bombenangriffe auf englische Städte erfolgten, so fällt der Umgang mit dem Thema auf, der „um die Ecke herum“ erfolgt. Die deutschen Luftangriffe wurden nicht mit hasserfüllten Darstellungen des Feindes kommentiert, sondern die Zeichner schauten auf die „witzigen“ Folgen in den zerbombten Städten, sie arbeiteten das Groteske der neuen Lage heraus, so etwa in einem Cartoon von David Langdon (1914–2011), der ein zerbombtes Londoner Bürohaus darstellt, in welchem sich die Mitarbeiter durch die neue Situation nicht von ihrem Tagesablauf abbringen lassen wollen:



6: Cartoon von David Langdon (1914–2011) im „Punch“, 1941. Unterzeile:
„Oh, Mr. Butterfield, Mr. Fitzsimmonds möchte Sie sofort in seinem Büro sehen“.[59]

58 vgl. Salzer, Anselm; von Tunk, Eduard, „Illustrierte Geschichte der Deutschen Literatur", Bd.5, Köln 1998, S.334 ff.
59 Quelle: Mark Bryant, „World War II in Cartoons", London 2009, S. 59.

Gezeigt wird ein dem Erdboden gleichgemachtes Bürohaus, in dem „typische Engländer“ mit Spazierstöcken, Regenschirmen und schwarzen Hüten bzw. Melonen in den Trümmern nach ihren Unterlagen suchen. Die Figuren stehen aufrecht dar, sie haben weder Angst noch weist ihre Kleidung Beschädigungen auf. Zwar schauen sie etwas konsterniert, aber nicht eingeschüchtert. Der Chef des Bürohauses lässt einen Mitarbeiter rufen, dem er offensichtlich etwas zu vermelden hat. Obwohl keine Wand mehr steht, hält er an diesem Vorgang fest und weist seine Sekretärin an, den Mann ins Büro zu ordern.



7: Cartoon von Carl Giles (1916–1995) in: „Reynold News“ (1940).
Unterzeile: „Es wird recht interessant sein, was seine Lordschaft sagen wird,
wenn er diese Kleinigkeit zu Gesicht bekommt, Cooper.“[60]

In einem Cartoon von Carl Giles (1916–1995) vom 17. November 1940 wird ein abgestürztes deutsches Flugzeug gezeigt, dessen Wrack ein Dach durchbohrt hat und in den Empfangsbereich eines englischen Adelssitzes hineinragt. Ein Butler sagt daraufhin zu seinem Kollegen: „Es wird recht interessant sein, was seine Lordschaft sagen wird, wenn er diese Kleinigkeit zu Gesicht bekommt, Cooper.“ Hier findet sich einerseits das Element einer gewissen Schadenfreude der Dienerschaft gegenüber dem englischen Adel (der nun selbst ganz direkt vom Krieg betroffen ist), andererseits wird aber auch die grosse Ruhe und Gelassenheit der Engländer gegenüber den Vorkommnissen dargestellt. Hier liegt die Parallele zum oben gezeigten Büro-Cartoon: Die Haltung wird bewahrt, komme, was da wolle. Auch in dieser Zeichnung wird

60 Quelle: Mark Bryant, „World War II in Cartoons", London 2009, S.56.

gleichsam der englische Humor darin gesehen, mit unvorhergesehenen und fatalen Umständen ruhig und voller Witz umzugehen. Der englische Butler amüsiert sich und seinen Kollegen. Auch die weiblichen Angestellten im Hintergrund schmunzeln. Diese Cartoons sagen sehr viel über die englische Humorkultur aus: Diese ist nicht bereit, ihren eigenen Wert auch unter widrigsten Umständen einzubüßen.

Anders als die sowjetische Goebbels-Karikatur von Boris Efimov (siehe oben) wird hier nicht mit den Methoden der Abwertung gearbeitet, der deutsche Feind wird nur indirekt dargestellt. Ausschlaggebend ist der Umgang mit der Situation selbst – und dass man sie eher als sportliche Herausforderung betrachtet denn als tödlichen Ernst.

Das spielerische Element schafft also eine heilsame Distanz zu den Ereignissen. Auch diese Einsicht in die Zusammenhänge war bereits in der Antike bekannt. Distanz und Humor sind Faktoren, die eng miteinander verzahnt sind. Der Humor ist bei Homer folglich Ausdruck einer göttlichen Perspektive, es ist die Sicht „von oben“ und aus großer Entfernung. Der Humor hilft, die Sicht der Dinge neu auszurichten, indem er Distanz zum unmittelbaren Geschehen verschafft, denn was man von oben betrachtet, lässt sich leichter in eine Ordnung bringen, überblicken und in Beziehung zu anderem setzen.

Diese beiden Cartoons zeigen beispielhaft, dass auch der gezeichnete Humor selbst eine solche höhere Perspektive erschaffen kann. Der Londoner, der diese Cartoons nach einem Bombenangriff betrachtete und darüber amüsiert war, reduzierte damit zugleich den Versuch der Luftwaffe, Angst und Schrecken in der Bevölkerung zu verbreiten. Die Cartoons erzeugten in ihm selbst den Abstand, die Distanz, die er für die Sicht auf die Dinge benötigte. Sein eigenes Leid wurde durch das Lachen gemildert; die Cartoons gaben ihm eine Hilfestellung, die Dinge in einem anderen Kontext zu betrachten. In einer konkreten Gefahrensituation kann Humor also auch helfen, eine Schockstarre zu verhindern – denn das Lachen vermag den Schrecken scheinbar auswegloser Situationen unmittelbar aufzulösen.[61]

Das Prinzip der höheren Ordnung des Humors ist zudem von Ewigkeit: Denn die antiken griechischen Götter lachen aufgrund ihres ewigen Lebens „unauslöschlich“[62] – die Menschen nur für eine Zeit lang. Das Phänomen des Humors als Eigenschaft ist aber ein ewiges Prinzip, das über dem Leid steht und sogar den Tod in seine Schranken zu weisen vermag.

Für diese Kraft des Humors gibt Sigmund Freud in seiner Abhandlung „Der Humor“ aus dem Jahr 1927 ein Beispiel: In einer seiner Anekdoten wird ein Delinquent an einem Montag zum Galgen geführt, was er mit den Worten kommentiert: „Na, die Woche fängt ja gut an.“[63]

Für Freud liegt das „Großartige“ des Humors im Triumph des Narzissmus, in der „siegreich behaupteten Unverletzlichkeit des Ichs.“[64] Wenn aber nicht nur das Ich, sondern auch ein „Kollektiv von Ichs“ in Form einer Gesellschaft in dieser Weise triumphieren kann, so lassen sich in den Beispielen für den britischen Humor auch Ausdruckskräfte für die Unverletzlichkeit und Ewigkeit der englischen Humorkultur erkennen. Der englische Humor als Teil der Identität des ganzen Volkes bleibt bestehen – so wie auch die englische

61 Richert, Friedemann, „Kleine Geistesgeschichte des Lachens", Darmstadt, 2009, S.22.
62 Geier, Manfred „Worüber kluge Menschen lachen,“ 2. Auflage, Hamburg 2010, S.20.
63 Freud, Sigmund, „Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten“, Frankfurt am Main, 2006, S.253.
64 Ebd. S.254.

Gesellschaft als Ganzes trotz des Krieges bestehen bleibt. Der Humor repräsentierte in der Antike zudem ein höheres (weil den Göttern zugehöriges) ewiges Ordnungsprinzip. Dieser Aspekt blieb im Verlauf der europäischen Geschichte erhalten: In England, wo der Humor für die Kultur eine besonders große Rolle spielte, war der Humor immer auch ein Symbol der Souveränität und der gesellschaftlichen Überlegenheit. Dies war, wie später noch beleuchtet werden soll, in Deutschland etwas anders gelagert.

Erich Kästner jedenfalls formulierte: „Die deutsche Literatur ist einäugig. Das lachende Auge fehlt.“[65] Betrachtet man den gezeichneten Humor etwa des 18. und 19. Jahrhunderts, so fällt darüber hinaus auf, dass die englische Humorkultur deutlich produktiver war.

Zunächst ist an dieser Stelle festzuhalten, dass der Stellenwert, der dem Humor in der angelsächsischen Tradition eingeräumt wird, anders beschaffen ist als in Deutschland. Dies wird auch deutlich, wenn man sich deutsche Cartoons aus der Kriegszeit ansieht, die dem gegenüber die Tendenz aufweisen, den Angreifer abzuwerten. Nicht bei sich selbst sucht man den Humor, sondern eher in einer aggressiven Häme gegenüber dem anderen oder in einer Form der Schadenfreude.


Einzelpreis 15 Rpf.

Berlin, 26. September 1940

Das Schwarze Korps

ZEITUNG DER SCHUTZSTAFFELN DER NSDAP

Organ der Reichsführung SS

Keine falschen Zukunftsträume

Zuviel Romantik

Das letzte Aufgebot . . .

. . . dieser „königlichen“ Luftwaffe

8: Cartoon von Bogner in „Das schwarze Korps“ (26.9. 1940).[66]

Ein deutscher Cartoon, der 1940 auf der Titelseite der SS-Zeitung „Das schwarze Korps“ abgedruckt wurde, zeigt beispielhaft, in welche Richtung viele deutsche Humorzeichnungen dieser Jahre gingen. Der

65 vgl. Zitatesammlung: http://natune.net/zitate/Erich%20Kästner-o11
66 Quelle: Mark Bryant, „World War II in Cartoons", London 2009, S. 55.

Cartoon zeigt Winston Churchill (1874-1965), der eine Kiste hält, in der sich Kartoffelkäfer befinden. Diese lässt er aufsteigen, eine Überschrift nebst Unterzeile erhellen den Zusammenhang: „Das letzte Aufgebot der ›königlichen Luftwaffe.‹“

Hier zeigt sich, dass Humor dann nicht funktioniert, wenn einerseits unwahre Behauptungen aufgestellt werden (denn die Soldaten der Luftwaffe, namentlich die Piloten selbst, waren keinesfalls der Ansicht, dass die Engländer mit ihren überlegenen Flugzeugen bereits geschlagen wären) und andererseits mit dieser Falschaussage ein allzu dünner Witz (Insekten, in diesem Fall sogar Schädlinge werden als Luftwaffe eingesetzt) kombiniert wird.

Humor, der gegen die Wahrheit arbeitet, greift nicht. Denn im Gegensatz etwa zum oben gezeigten deutschen Cartoon leugnen die beiden vorgenannten englischen Cartoons die großen Zerstörungen durch die deutsche Luftwaffe durchaus nicht – sie bleiben bei der historischen Wahrheit. Die humorvolle Reaktion findet zeichnerisch auch nicht beim Feind, sondern vielmehr bei der eigenen Bevölkerung statt. Das groteske Element – etwa dass der Büroalltag fortgesetzt wird, obwohl das gesamte Bürohaus nicht mehr existiert – arbeitet mit den Aspekten der Selbstironie. Die Cartoons sind folglich sehr viel feiner und subtiler, während das deutsche Gegenstück des Zeichners Bogner recht grob und gewollt und am Ende unkomisch wirkt. Hier geht es nur um „Sieg und Niederlage“ und die Häme über den vermeintlich besiegten Feind. Die Distanz zum Geschehen, der Abstand, der für die Entfaltung des Humors notwendig ist, wird hier nicht erreicht. Dies ist ein Aspekt, der für viele Produktionen der offiziellen deutschen Humorkultur dieser Jahre zutrifft. Der Gegner soll ins Lächerliche gezogen werden, wobei die eigene Überlegenheit plump und stereotyp gegenübergestellt wird. An der distanzierten Sicht „von oben“ fehlt es oftmals. Daraus lässt sich ableiten, dass eine bewusste Verfälschung der objektiven Wahrheit (etwa die Vorwegnahme der englischen Niederlage), für den Humor abträglich ist. Humor ist auf ein größtmögliches Maß von Objektivität angewiesen, ansonsten „funktioniert" er nicht und er bleibt wirkungslos.

1.3.3. Humor als „Gegenmodell“ – die andere Seite der Realität

Humor repräsentiert zudem die andere Seite der Realität: Er stellt die Gegenseite zur „ernsthaften Welt" dar und bietet somit eine alternative Wahrnehmung der Welt an, indem er dem Menschen eine unerwartete, komische Sicht auf die Dinge offeriert.

Um diesen Aspekt zu veranschaulichen, ist ein erneuter Blick auf die griechische Antike hilfreich: Da diese Epoche eine Gesellschaft hervorgebracht hatte, die alles Geistige idealisierte und im Denken gewissermaßen die „Krone aller menschlicher Eigenschaften“ sah, stellte sich bereits in jener Epoche die Frage, auf welcher Ebene der Humor einzuordnen sei. Im Griechenland des Altertums entstand eine blühende Theaterkultur: Neben der Tragödie entstand in jener Zeit die literarische Gattung der Komödie. Das griechische Wort „Komodia" bedeutet „singender Umzug" und leitet sich vermutlich vom ausgelassenen Ritual der Verehrung des Fruchtbarkeitsgottes Dionysos ab. Damit wird die Verwandtschaft des Humors mit

dem Lebendigen noch einmal besonders deutlich: Der Humor weckt Lebenskräfte. Die Komödie erfreute sich schnell großer Beliebtheit in der Bevölkerung. In der griechischen Komödie wurde ein humorvoller Effekt häufig durch übertriebene Darstellungen menschlicher Schwächen erzeugt. Im Lexikon etwa heißt es über die Komödie:

„Komödie (griech.), soviel wie Lustspiel, komisches Drama, dramatische Darstellung des Komischen, dramatische Darstellung des Humors. Ihr steht gegenüber einerseits die Tragödie, anderseits das speziell so genannte ernste Schauspiel".[67]

Das Mittel, Komik zu erzeugen lag in der griechischen Komödie zumeist in der Übertreibung. Ist beispielsweise ein Mensch sehr um seine seriöse Ausstrahlung bemüht, so wird eine Übertreibung eines solchen Verhaltens durch einen Schauspieler einen komischen Effekt erzeugen. Vor allem gelingt dies, wenn ein bestimmtes Merkmal seiner Erscheinung herausgenommen und besonders stark übertrieben wird. Da die Schauspieler in der Antike Masken trugen, wurde die Komik auch durch den Ausdruck der Masken erzeugt. Die unten abgebildeten antiken Schauspielermasken veranschaulichen das Prinzip der Überzeichnung, das auch heute noch funktioniert.



9: Antike Schauspielermasken.[68]

Durch die Erfindung der Komödie wurde der seriösen Lebensebene ein komischer Spiegel vorgehalten, der nicht weniger objektiv war, aber die Perspektive hin zum Komischen wechselte. Der Humor diente auf diese Weise als Gegenstück zum Ernst des Lebens. Die Komödie wirkte zudem aber auch als ein regelrechtes Gegengewicht zur Tragödie, insofern wirkte sie ausgleichend und für die Psyche der Menschen stabilisierend. Denn auch eine vernunftorientierte Lebenssicht mit ernsthafter Ausrichtung ist auf Dauer (und allein auf sich gestellt) langfristig zu eindimensional.

Der Humor entwickelte somit ein realitätsbezogenes Element, indem er eine Alternative zur (scheinbaren) Wirklichkeit anbot. Damit wurde eine Mehrdimensionalität erreicht. Der Humor wurde zum Gegenmodell.

Im antiken Griechenland erfand man mit der Komödie eine Darstellungsform, in welcher den komischen

67 Meyers Großes Konversations-Lexikon, Band 11. Leipzig 1907, S. 336-338.
68 Quelle: Meyers Großes Konversations-Lexikon, Band 6. Leipzig 1906, S. 229.

Seiten des Lebens erstmals ein öffentlicher Raum, das Theater, zugeordnet wurde. Wieviel Humor innerhalb einer Gesellschaft besteht, hängt also auch vom Raum ab, den dieselbige ihm zugesteht. Dies wiederum hängt von der Gesellschaft selbst ab, ihren Überzeugungen, ihren Dogmen, ihren Traditionen.

Der Philosoph Joachim Ritter (1903-1974) schrieb 1940, also im selben Jahr, in dem auch die englischen Cartoons publiziert wurden, den Aufsatz „Über das Lachen.“[69] Er ging davon aus, dass die Voraussetzung jeder Komik zunächst eine „anerkannte Lebensordnung“ sein muss, die das ihr Entgegenstehende ausgrenzt.[70] Für Ritter liegt die eine Seite der Lebenswelt „im Wesen von Ordnung, Sitte, Anstand und sachlichem Ernst“,[71] dieses beherrscht auch das Bewusstsein. Was mit dem Lachen ausgespielt und ergriffen wird, spiegelt hingegen die andere Seite des Daseins – das Unernste. Der Witz und das Komische werden für Ritter dann sichtbar, „wenn diese geheime Beziehung“ zwischen dem Ausgegrenzten und dem Ausgrenzenden wieder hergestellt wird.[72] Es ist bemerkenswert, dass Ritter diese Darstellung des Humors als etwas, das von der anerkannten Lebenswelt ausgeschlossen wird, im Kriegsjahr 1940 schrieb, rund fünf Jahre, nachdem die Nürnberger Rassengesetze die jüdischen Deutschen ausgegrenzt und zur Verfolgung anheim gegeben hatten.

Das NS-Regime grenzte nicht nur Minderheiten und Andersdenkende aus, es versuchte auch, einen Humor auszugrenzen, der die herrschende Ideologie oder die Politiker des NS-Staates zu entlarven vermochte. Dass dabei die Grenzen des Erlaubten wandelbar waren, mögen folgende Witze veranschaulichen, die sich mit dem England-Flug von Rudolf Heß (1894-1987) auseinandersetzten.

Rudolf Heß, der 1933 von Hitler zum „Stellvertreter des Führers“ ernannt worden war, flog am 10. Mai 1941 in einer nächtlichen, riskanten Aktion in einer Militärmaschine der deutschen Luftwaffe allein nach Großbritannien, wo er mit dem Fallschirm absprang. Er wollte angeblich unabhängig von Hitler eigenmächtig Friedensverhandlungen mit der englischen Regierung führen.[73] Die Engländer aber zeigten keinerlei Interesse an solchen Gesprächen. Premierminister Winston Churchill (1874-1965) war nicht bereit, Heß zu empfangen. Von deutscher Seite wurde die Aktion nun umgehend als Verrat bezeichnet. Heß wurde für geisteskrank erklärt, eine Formulierung, die er im Falle seines Scheiterns in England selbst in einem Brief vorgeschlagen hatte, den sein Adjutant Hitler auf dem Berghof übergeben hatte.[74] Hitler versuchte, diese Darstellung in einer Rede vor den Gauleitern (am 13. Mai 1941) zu korrigieren.[75] Aber da war die Erklärung bereits an die Presse gegangen. Goebbels zeigte sich hinsichtlich der Erklärung, Heß wäre bei seinem Flug geistig umnachtet gewesen, von Anfang an kritisch, aber Hitler hatte ihn bezüglich der offiziellen Stellungnahme der Regierung zum Fall Heß nicht um Rat gefragt.[76] Somit war die Presseerklärung ohne

69 Ritter, Joachim, „Über das Lachen“, (1940) in: Joachim Ritter, „Subjektivität. Sechs Aufsätze,“ Frankfurt am Main, 1974, S. 75-77.
70 Bachmaier, Helmut „Texte zur Theorie der Komik“, Stuttgart 2005, S.106,107.
71 Ebd. S.106.
72 Ebd. S.107.
73 Kershaw, Ian, „Hitler.1889-1945", Berlin 2009, S. 662.
74 Ebd. S. 664.
75 Graf-Stuhlhofer, Franz: „Hitler zum Fall Heß“,Dokumentation der Knoth-Nachschrift. In: Geschichte und Gegenwart 1999, S. 95–100.
76 Kershaw, Ian, „Hitler.1889-1945", Berlin 2009, S. 665.

Abstimmung mit dem Propagandaminister herausgebracht worden. Dass der zweite Mann nach Hitler ein Geisteskranker wäre, wurde von Goebbels als unerträgliche Schmach für das Regime empfunden.

In der Bevölkerung kursierten schlagartig unzählige Witze über den Heß-Flug. Die Stadt Augsburg, wo Heß mit seiner Militärmaschine gestartet war, nannte man hinter vorgehaltener Hand jetzt die „Stadt des ungeahnten Aufstiegs".[77] Als erfundene Schlussformel für englische Kriegsberichte wurde genannt:

„Bei Tag und Nacht ist kein deutscher Reichsminister eingeflogen".

Zwei andere Witze lauteten:

In der Gestapohaft treffen zwei Bekannte aufeinander.
„Warum bist Du hier?“
„Ich habe am 5. Mai gesagt, Heß ist verrückt. Und Du?“
„Ich habe am 15. Mai gesagt, Heß ist nicht verrückt.“[78]

Oder auch:

Churchill begrüßt Heß mit den Worten: „Also Sie sind der Verrückte?“
„Nein,“ wehrt Heß bescheiden ab, „ich bin nur der Stellvertreter.“[79]

Auf die wirtschaftliche Mangelsituation des Deutschen Reiches bezog sich folgender Scherz:

„Jetzt bekommen wir bald wieder englische Stoffe".
„Ist das möglich?"
„Ja. Heß sitzt in England und spinnt".[80]

Hitler selbst war seitens der Humorkultur der Weimarer Republik, etwa in Karikaturen, oftmals als Geisteskranker dargestellt, als pathologischer Fall und schon Hitlers früher Mentor Dietrich Eckart (1868-1923) hatte in Bezug auf Hitlers Persönlichkeit von einem „Größenwahn auf der halben Strecke zwischen Messiaskomplex und Neronismus" gesprochen.[81] Die Alliierten hatten bei ihren strategischen Überlegungen ebenfalls die Möglichkeit einbezogen, es bei Hitler mit einem Psychopathen zu tun zu haben.[82] Sie ließen psychologische Gutachten zu Hitler anfertigen, die Geheimdienste befragten geflohene und emigrierte Deutsche, die einen Bezug zu Hitler oder dessen Umfeld aufweisen konnten. Es war jedenfalls naheliegend,

77 Wiener, Ralph, „Als das Lachen tödlich war“, Rudolstadt 1988, S.96.
78 Ebd. S.97.
79 Ebd. S.97.
80 Ebd. S.97.
81 Matussek, Paul, Matussek Peter, Marbach, Jens, „Hitler.Karriere eines Wahns", München 2000, S. 57.
82 Ebd. S. 57.

dass Hitler und Goebbels einen massiven Imageverlust durch den Heß-Flug befürchteten, der dann tatsächlich auch eintrat.

1.3.4. Humor als menschliches Grundbedürfnis und Wirtschaftsgut

Die Tatsache, dass die Komödie im antiken Griechenland so großen Erfolg hatte, zeigt, dass im Menschen ein inneres Verlangen nach Humor angelegt ist. Humor ist ein menschliches Grundbedürfnis. Dies wird auch in ökonomischer Hinsicht sichtbar: Es entsteht innerhalb der Gesellschaft eine Humor-Nachfrage, welche entsprechende Dienstleister auf den Plan ruft. Tatsächlich war die Komik bereits in der Antike zugleich ein Wirtschaftszweig. Ursächlich für dieses Grundbedürfnis war für Aristoteles ebenfalls das Gegenmodell zur scheinbar ernsthaften Welt: Die antike Komödie zeigt den Menschen, wie er trotz allen Ringens und Kämpfens am Ende scheitert. Sie stellt ihn in seiner Selbstwahrnehmung in Frage und hält ihm den Spiegel vor. Sie präsentiert vor allem Gestalten mit abstoßenden Gesinnungen in Wort, Gesang und Tanz, die zum Lachen reizen.[83] Für Aristoteles von Stagira (384–322 v. Chr.) bestand Komik dementsprechend in der Abweichung vom Schönen. Die komischen Figuren der Komödie waren oftmals hässlich, krumm und unansehnlich. Die Komödie war für Aristoteles die Nachahmung eines Verhaltens, mit welchem ein Mensch sich in einen Gegensatz zur Norm bringt. Der Vergleich mit dem Edlen, Größeren wirkt dauerhaft ermüdend auf die Psyche des Menschen, weshalb er einen Ausgleich sucht. Dieser kann in einer komischen Darstellung desselben Menschen liegen, die das überhöhte Ideal korrigiert. Die Komödie berührt zudem auch ethische Fragen.[84] Aristoteles formuliert:

„Das Lächerliche ist nämlich ein mit Hässlichkeit verbundener Fehler, der indes keinen Schmerz und kein Verderben verursacht, wie ja auch die lächerliche Maske hässlich und verzerrt ist".[85]

Zahlreiche Quellen zeigen, dass es in der griechischen Antike den Beruf des Komikers gegeben hat, welcher privat und für öffentliche Darbietungen gebucht werden konnte. Es gab zudem eine publizierte Witzsammlung, die von diesen Komikern für ihre Arbeit genutzt werden konnte – als Nachschlagewerk für ihre Auftritte. Im 5. Jahrhundert wurde ein solches Werk mit dem Titel „Philogelos“ veröffentlicht.[86] *Gelos* war der Gott des Lachens, der Titel bedeutet sinngemäß „Freund des Lachens". Diese Sammlung enthielt 265 Witze und war nach Gattungen geordnet, die bestimmte Typen zum Thema hatte, etwa den Gefräßigen, den Grobian, den Trunksüchtigen, den Stinker und viele weitere.[87] Die griechischen Komiker wurden *Gelotopoioi* genannt, das bedeutet wortwörtlich: „Lachen-Macher.“ Sie traten insbesondere bei großen

83 Richert, Friedemann, „Kleine Geistesgeschichte des Lachens", Darmstadt, 2009, S.17.
84 Bachmaier, Helmut „Texte zur Theorie der Komik", Stuttgart 2010, S.12.
85 Ebd. S.12.
86 Bremmer, J., Hermann Roodenburg (Hg.): „Kulturgeschichte des Humors.Von der Antike bis heute,“Darmstadt 1999, S.18–31.
87 Weeber, Karl-Wilhelm, „Humor in der Antike,“ Stuttgart 2011, S.45.

Festmahlen auf, boten ihre Dienste aber auch für kleinere Privatanlässe oder auch spontan zur Stimmungsaufhellung an. Die Bereitschaft der Menschen, für ihre gute Laune zu zahlen, zeigt, dass der Humor auch wirtschaftliche Existenzen zu garantieren vermochte. Der Humor war Bestandteil der Kultur und der Wirtschaft, eine Entwicklung, die er bis heute beibehalten hat. Zwei Beispiele veranschaulichen, welche Art von Humor der „Philogelos“ enthielt:

Um jemand anderen zu ärgern, sagt ein Witzbold: „Ich habe deine Frau umsonst gehabt.“ Der andere antwortet nur:„Ich bin freilich gezwungen, dieses Übel zu ertragen. Aber Du? Wer zwingt Dich?“[88]

Ein zweiter Witz aus der antiken Sammlung lautet:

Ein Mann begegnet einem Freund und sagt: „Herzlichen Glückwunsch, dass dir ein Kind geboren ist.“ Dieser antwortet: „Das verdanke ich euch, meine Freunde!“[89]

In eine erstaunlich ähnliche Richtung ging ein Witz über Hermann Göring, der 1931 die Schauspielerin Emmy Sonnemann (1893–1973) kennenlernte und später heiratete. Aus der Ehe ging eine Tochter hervor, doch in der Bevölkerung zweifelten viele an seiner Vaterschaft. Es kursierte ein Witz, der zudem die Titel zweier NSDAP-Parteitage einband, die zugleich auch die Titel der Reichstagsfilme von Leni Riefenstahl (1902–2003) waren:

„Wenn Emmy von Hermann ein Kind bekommt, was ist das?“
„Ein Triumph des Willens.“
„Und wenn Hermann glaubt, das Kind sei von ihm, was ist das?“
„Ein Sieg des Glaubens.“[90]

In einem anderen Witz wurde unterstellt, nicht Göring, sondern sein Adjutant sei für die Vaterschaft verantwortlich:

Man bespricht im Reichsluftfahrtministerium die geplanten Feierlichkeiten anlässlich der bevorstehenden Niederkunft Emmy Görings: „Was gedenken Exzellenz zu tun, wenn es ein Mädel wird?“„Dann werden hundert Flieger über Berlin kreisen.“ „Und wenn es ein Junge wird?“ „Tausend Flieger über Berlin!“ „Und wenn gar nichts kommt?“„Dann fliegt mein Adjutant.“[91]

Die Beispiele veranschaulichen, dass die Grundstrukturen der antiken griechischen Witzsammlung auch

88 Ebd. S.45.
89 Ebd. S.45.
90 Ebd. S.65.
91 Wiener, Ralph „Als das Lachen tödlich war“, Rudolstadt 1988, S.67.

in späteren Epochen anwendbar waren. Dieselben Prinzipien gelten auch für den gezeichneten Humor. Hier wird jedoch nicht durch Worte ein Bild evoziert – also durch eine Anekdote die Phantasie des Hörers aktiviert, der dann selbst eine entsprechende Visualisierung der Geschichte vornimmt und in seinem Kopf ein Bild zeichnet. Beim gezeichneten Humor wirkt das Bild vielmehr ganz direkt: Es stellt eine Umsetzung der Phantasie des Künstlers selbst dar. Der Cartoon wirkt unmittelbar aus dem Bild heraus. Man denke in diesem Zusammenhang an den Spruch „ein Bild sagt mehr als tausend Worte".

Die unten gezeigte Karikatur von Walter Trier (1890–1951) funktioniert beispielsweise auch ganz ohne Worte. Sie ist ein Ausschnitt aus einem größeren Aquarell, das Trier 1944 malte. Drei „Führer" des „Dritten Reiches" – Adolf Hitler, Rudolf Heß und Joseph Goebbels – werden hier derartig gekonnt ins Bild gesetzt, dass ganz ohne Worte eine Entlarvung dieser verbrecherischen Politiker vorgestellt wird: Das verbissene Chef-Gehabe Hitlers, das devote und zugleich seltsam introvertiert-weltfremde Wesen von Heß und die agil bösartige, heimtückische Natur von Goebbels (dessen körperliche Inferiorität gleichfalls ins Auge fällt) werden brillant getroffen. Die Unterzeile von Trier lautet: „The Crazy Gang."



10: „The Crazy Gang" (Ausschnitt),
Aquarell von Walter Trier, 1944.[92]

Trier griff zeichnerisch meist nicht die deutsche Bevölkerung in Gänze an, sondern konzentrierte sich auf die Führung des NS-Systems und die SS, Wehrmacht und andere ausführende Organe. Das unterschied ihn von anderen Karikaturisten, die das ganze deutsche Volk mit dem NS-Regime gleichzusetzen suchten. Trier hatte in München studiert, in Deutschland seine größten Erfolge gefeiert, liebte Berlin und die deutsche Kultur, und dies mochte diese differenzierende Ausrichtung seines zeichnerischen Humors erklären.

In der wiedergegebenen Zeichnung konterkarierte Trier außerdem auch die Rassenlehre der NS-

92 Quelle: http://silezukuk.tumblr.com/post/101032447243

Ideologie. Hitler und Goebbels mit den schwarzen Haaren, Rudolf Heß mit seinen zusammengewachsenen Augenbrauen und der neandertalerhaften, wulstigen Stirn – sie waren vom blonden athletischen Ideal des Ariers weit entfernt. Walter Trier, der rechtzeitig vor dem Zugriff der Gestapo nach England geflohen war, arbeitete dort für englische Zeitungen sowie die englische Kriegspropaganda. Im Jahr 1940 hatte das British Ministry of Information Walter Trier beauftragt, Flugblätter zu illustrieren, die über Deutschland abgeworfen werden sollten.[93] Außerdem erschienen seine Karikaturen damals in der Emigrantenzeitung „Die Zeitung“, sowie bald auch in der „New York Times“ sowie dem Magazin „Life“. Darüber hinaus zeichnete Trier für die holländische und die französische Propaganda.[94]

Der gezeichnete Humor im Allgemeinen spielte im Zweiten Weltkrieg auch deshalb so eine große Rolle, weil die Printmedien (neben Radio und Film) das am weitesten verbreitete Massenmedium waren. Vor allem die alliierten Soldaten an der Front informierten sich durch Zeitungen, Magazine und andere Drucksachen. Auch die Wehrmachtssoldaten wurden vor allem mit Zeitungen versorgt, da diese mit der Feldpost zugestellt werden konnten, was organisatorisch gut umzusetzen war.

1.3.5. Versuche, den Humor zu kontrollieren

Professionelle Komiker mussten sich im „Dritten Reich“ vor allem nach Ausbruch des Krieges an Grenzen der Humorfreiheit gewöhnen. Am 4. Februar 1939 hatte Goebbels im „Völkischen Beobachter“ bezüglich des Humors mit drohendem Unterton klargestellt:

„Natürlich gibt es in Deutschland noch Humor genug. Aber es gibt Reservate, die uns heilig sind, und an die soll sich niemand heranwagen. Wir haben Humor, aber hier gibt es eine Grenze.“[95]

In diesem Artikel sprach Goebbels diese Grundsätze des NS-Humors an und begründete zugleich, warum fünf Kabarettisten aus der Reichskulturkammer ausgeschlossen worden waren. Unter ihnen war der besonders populäre Werner Finck (1902–1978). Goebbels stellte dar, dass sich die Nationalsozialisten gezwungen sahen, „in der Frage des politischen Witzes, der alles andere, nur nicht witzig ist, eine Reihe von Maßnahmen zu treffen, um die voranschreitende Entartung und Disziplinlosigkeit und die sich hier zeigende krankhafte politische Tendenz zu unterbinden,“ und fährt fort, dass eine „Zeitkrankheit in dem Augenblick, in dem sie anfängt, eine öffentliche Gefahr darzustellen, beseitigt werden muss".[96] Die Verursacher der Problematik sah Goebbels in den jüdischen Bürgern, denen er in seinem Artikel eine „Neigung zur Verächtlichmachung anderer" andichtete. Goebbels hatte viele derartige Warnungen an die Repräsentanten der deutschen Humorkultur formuliert. Wenn Goebbels behauptete, die NS-kritischen Witze seien ohnehin nicht lustig, dann war dies natürlich ein Scheinargument: Ein Humor, der den Charakter des NS-Regimes im

93 Neuner-Warthorst, Antje,„Walter Trier. Eine Bilderbuch-Karriere", Berlin 2014, S.233,S. 283.
94 vgl.: etwa Trier, Walter „Nazi-Duitsch in 22 Lessen“, London 1944.
95 Goebbels, Joseph in: „Völkischer Beobachter“, 4.2.1939.
96 Ebd.

Kern traf, passte ihm nicht. Goebbels erklärte kurzerhand, dass es bestimmte Themen gäbe, die unantastbar seien, weil sie zum „heiligen Gralschatz" des NS-Regimes zählten. Damit beschnitt er die deutsche Humorkultur in ihren Ausdrucksmöglichkeiten und versuchte so, die Freiheit des Humors in seinem Sinne einzuschränken und somit in Gänze aufzuheben.

Dass bestimmte Themen vom Humor ausgeklammert sein sollten (weil es angeblich gewisse notwendige Grenzen gäbe, die besonders wertvolle „höhere“ Ideen zu schützen hätten), war ein Gedanke, der bereits von verschiedenen Humorkritikern der Antike eingefordert worden war. Denn der Erfolg des griechischen Humors wurde nicht von allen griechischen Denkern positiv gesehen. Er beunruhigte vielmehr jene Gemüter, die in der „ernsthaften Philosophie“ das höchste Ideal sahen, welches ein Mensch zu erreichen vermag. Das Lachen und der Humor waren aus der Sicht dieser Kritiker Ausdruck von Unwissenheit und purer Dummheit. Platon (427v.Chr.–347v.Chr.) war einer dieser Kritiker des Humors. Für Platon existierten höhere „ewige Ideen", eine Art „Welt-Prinzip".[97] Nur wenige, ernsthafte Menschen waren nach seiner Auffassung dazu berufen, diese Ideen auch nur zu erahnen. Die Philosophen waren für ihn Angehörige einer geistigen Elite, die allein und ausschließlich das geistige Rüstzeug dazu besaßen. Daher kritisierte Platon die Verspottung der Gelehrten, vor allem auch, weil diese im antiken Griechenland zugleich immer populärer wurde. In der Tat waren zwei Drittel der Witze im „Philogelos“ solche über die „Scholastikoi,“ also die Gelehrten des alten Griechenlands. In diesen Scholastikoi sah der einfache Grieche zerstreute Intellektuelle, fernab von jeder Lebensrealität. Zwei Witze der Sammlung, des Philogelos mögen diesen Gelehrten-Humor veranschaulichen:

Jemand kam zu einem Arzte, der ein Scholasikos war, und sagte: „Herr Doktor, wenn ich vom Schlaf aufstehe, bin ich eine halbe Stunde schwindelig, und dann erst wird mir besser.“

Antwortet der Arzt: „Stehe eine halbe Stunde später auf.“[98]

Jemand begegnet einem Scholastikos und sagt: „Der Sklave, den Du mir verkauft hast, ist gestorben.“ Worauf der Scholastikos antwortet: „Bei den Göttern. Solange er bei mir war, hat er nichts dergleichen getan.“[99]

Dass sich die Menschen des antiken Griechenlands so gern über die Philosophen und Gelehrten lustig machten, lag für Platon allein in ihrer eigenen Dummheit begründet: Diese Spötter hatten ihm zufolge einfach keinen Sinn für den ernsthaften Anspruch der Philosophie. Ihr Lachen gründete aus seiner Sicht auf Unkenntnis und Schlichtheit – eben auf mangelnder Intelligenz. Platon, der den menschlichen Leib als Fessel betrachtete, ja als „Grab der Seele"[100], war der Meinung, dass das Lachen der Menschen vor allem in ihrem eigenen Unverständnis lag. Humor war für ihn daher generell ein Zeichen von Dummheit, wer lachte,

97 Störig, Hans Joachim, „Kleine Weltgeschichte der Philosophie,“ Frankfurt am Main, 1998, S. 161.
98 Geier, Manfred „Worüber kluge Menschen lachen,“ 2. Auflage, Hamburg 2010, S. 28.
99 Ebd. S. 28.
100 Störig, Hans Joachim„Kleine Weltgeschichte der Philosophie,“ Frankfurt am Main, 1998, S. 165.

verstand keine höheren Zusammenhänge, keine komplexeren Kausalitäten. Versuche, Humor grundsätzlich für gering zu erklären, gab es also bereits im Altertum.

Goebbels sah in der NS-Ideologie eine höhere Wahrheit, über die man sich nicht lustig machen dürfe. Die Parteigenossen, die Führungskader, vor allem der „Führer" selbst und die Ideologie stellten für den Propagandaminister Bereiche dar, die keinesfalls zur Zielscheibe des Humors werden durften. Goebbels formulierte:

"Die Dinge, die uns heilig sind, sind auch dem Volke heilig und müssen vor humoristischen Angriffen geschützt werden".[101]

Das NS-Regime hatte bereits am 21. März 1933 mit der Verordnung des Reichspräsidenten „zur Abwehr heimtückischer Angriffe gegen die Regierung der nationalen Erhebung“ die „Verbreitung unwahrer Behauptungen“ unter Strafe gestellt. 1934 folgte ein verschärftes Gesetz, das auch private Äusserungen „gegen das Ansehen der NSDAP oder ihrer Gliederungen“ für strafbar erklärte.[102]

1.3.6. Goebbels' Forderung nach einem „anständigen Humor"

Goebbels forderte einen Humor, wie er „seit ewigen Zeiten in den breiten Massen des Volkes gepflegt wurde, ein Humor, der gutmütig, anständig und sauber ist und, wenn nötig, auch derb und zugreifend sein kann.“[103] Auf der anderen Seite, so Goebbels, dürften die Amtswalter der Partei nicht von dem „parasitären Geschmeiß zum Gegenstand billigen Spottes und frechster Verhöhnung gemacht werden.“[104]

Mit diesem Versuch, den Humor zu kontrollieren, zeigte das NS-Regime, namentlich Goebbels, seine Angst, zum Zielobjekt eines Spottes zu werden, den man nicht mehr unter Kontrolle würde halten können. Ob letztlich überhaupt eine Kontrolle des Humors innerhalb einer Bevölkerung gelingen kann, soll an späterer Stelle diskutiert werden – hier sei zunächst festgehalten, dass das NS-Regime eine Unterteilung in erlaubten und unerwünschten Humor vornahm.

Diese Abgrenzungen und Einschränkungen banden unmittelbar die Kreativkräfte der deutschen Humorkultur. Bereits durch die Etablierung solcher „Humorschranken" wurde das Phänomen des Humors in Gänze zerstört. Der schon genannte Kabarettist Werner Finck beschrieb, dass eine solche Grenzziehung für sich genommen bereits einen Beweis äußerster Humorlosigkeit darstellt:

„Diese ›Abers‹ hätten nicht kommen dürfen. Nichts ist ja für den Humorlosen entlarvender als das ›Aber‹ und die ›Grenze.‹ Wie oft kann man das hören: ›Ich habe weiß Gott Sinn für Humor – aber das geht zu weit!‹ Nun, wenn Sie mich fragen, da, wo es denen zu weit geht, da fängt der Humor gerade erst an.“[105]

101 Goebbels, Joseph in „Völkischer Beobachter“, 4.2.1939.
102 Herzog, Rudolph, „Heil Hitler, das Schwein ist tot!" München 2008, S. 74 ff.
103 Goebbels, Joseph in „Völkischer Beobachter“, 4.2.1939.
104 Ebd.
105 Sinnhuber, Bartel (Hg.): „Werner Finck – Stichworte“, München 1982, S. 70.



11: Werner Finck 1937.[106]

Finck selbst erbrachte den Beweis, dass sich die Kraft des Humors gerade nicht solchen Geboten und Verboten unterwirft. Werner Finck umging die vorgegebenen Grenzen des Humors, indem der Witz seiner Darbietungen in dem lag, was er nicht sagte. Werner Finck lernte vor allem durch die neuartigen Einschränkungen der Humorfreiheit die „Kunst der Zwischentöne" und wurde zu einem „Großmeister der humoristischen Grenzgänge".[107]

Wenn er etwa im Kabarett in seiner scheinbar unschuldigen, augenzwinkernden Art zum Besten gab, dass ja nun mit dem „Dritten Reich“ endlich wieder sichere Zeiten eingetreten seien, in welchen man als Bürger wieder auf „Jahrtausende hinaus disponieren könne“, so führte er den Anspruch Hitlers ins Feld, einen Staat gegründet zu haben, der 1000 Jahre existieren werde. Jeder im Saal konnte nun die Komik spüren, die allein schon im Anspruch des NS-Staates auf eine tausendjährige Existenz lag. Indem Finck nun die Sicht des einfachen Bürger wiedergab, der für sein privates Leben eine langfristige Planungssicherheit erhalten hätte, entlarvte er die anmaßende, ja irrsinnige Behauptung der NS-Führung. Nach dem Krieg entstand in der Bevölkerung der Spruch: „Es ist ein Wunder, wie schnell 1000 Jahre vorbeigehen können.“

Fincks Kunst, die Grenzräume der NS-Humorkultur für seine treffenden Pointen auszunutzen, zeigt, dass er „auch ein gewieftes Schlitzohr" war, wie Rudolph Herzog formuliert.[108] Finck nutzte beispielsweise den offiziellen Sprachgebrauch des NS-Regimes und dessen Vorliebe für Abkürzungen. So hatte er 1933 beispielsweise den „Kampfbund für harmlosen Humor“ (KfhH) gegründet.[109]

Goebbels hasste die Spitzfindigkeiten von Werner Finck, denen er nur mit Worten und Verwarnungen nicht beizukommen vermochte. Er setzte daher auf Gewalt und ließ Finck verhaften, der für einige Zeit im KZ interniert wurde. Mit ihm wurden die Komiker Walter Groß, Walter Trautschold, Günter Lüders und Heinrich Giesen ins KZ Esterwegen deportiert. Dass Finck und seine Kollegen nach sechs Wochen wieder entlassen wurden, lag an einer Intervention von Göring. Die Schauspielerin Käthe Dorsch, mit der Göring einst verlobt gewesen war, hatte sich bei ihm für die Entlassung der Komiker eingesetzt und Göring sah die Chance, hier seinen Rivalen Goebbels zu übervorteilen.[110] Die Rettungsaktion war ihm eine Genugtuung, er

106 Quelle: https://de.wikipedia.org/wiki/Werner_Finck
107 So formuliert es Rudolph Herzog in: „Heil Hitler, das Schwein ist tot!" München 2008, S. 30.
108 Herzog,Rudolph „Heil Hitler, das Schwein ist tot!" München 2008, S. 69.
109 Ebd. S. 69.
110 Herzog,Rudolph „Heil Hitler, das Schwein ist tot!" München 2008, S. 80.

konnte sich wieder einmal von seiner „großzügigen“ Seite präsentieren, gleichzeitig hatten die Inhaftierten einen Schock fürs Leben erhalten, zudem eine deutliche Warnung für ihre zukünftige Tätigkeit.

Die Kabaretts wurden nun von Goebbels teilweise mit neuen künstlerischen Leitungen und Kabarettisten versehen. Kabaretts wie das Berliner „Tingeltangel", die „Katakombe" (welches dann später vom regimekonformen Kabarett „Tatzelwurm" ersetzt wurde), das „Kabarett der Komiker" und später das „Wiener Werkl" ließ Goebbels von nun an durchgängig überwachen und „reinigen".[111]

1.3.7. Das Überraschungselement des Humors

Dass der Humor ein bedeutendes Phänomen sei, vermutete ein weiterer griechischer Denker der Antike – Aristoteles (384–322 v.Chr.). Aristoteles, der ein Schüler Platons war, betrachtete den Humor jedoch auf andere Weise als sein Lehrer: Wenn das Lachen zum Wesen der Menschen gehörte und dieses ihn von den Tieren unterscheide, dann könne es auch nicht philosophisch unbedeutend sein.[112] Aristoteles schrieb in seiner Abhandlung „Über die Seele“:

„Wie es scheint, sind auch alle Affekte der Seele mit dem Körper verbunden: Mut, Sanftmut, Furcht, Mitleid, Wagemut, ferner Freude, Lieben und Hassen".[113]

Für Aristoteles gehörte folglich auch die Freude, der Spaß und folglich auch das Lachen und der Humor zu den Affekten der Seele, so beschrieb er es in seinem Werk „Rhetorik“. Die Ursache für das Lachen liegt für ihn darin, dass der Humor die Erwartungshaltung des Zuhörers aushebelt, indem er ihn mit etwas Ungewohntem konfrontiert. Das Überraschungsmoment betrachtet Aristoteles als das zentrale Wesensmerkmal des Humors.[114]

Diese Funktion der Überraschung kann den Menschen aus seinen gewohnten Denkmustern befreien und ihm neue Wege und neue Kausalitäten aufzeigen – auch wenn diese noch so abwegig oder grotesk scheinen und tatsächlich auch sein mögen. Es geht bei dieser Funktion des Humors nicht um tatsächliche Logik, sondern um neuartige Zusammenhänge, die in ungewöhnlicher Abstimmung aufeinander zu „in ihrer Welt“ schlüssigen Mustern zusammengefügt werden. Damit werden konventionelle Schemata ausgehebelt, alte Muster werden aufgebrochen, ein Gefühl von Freiheit, eine Alternative zum herkömmlichen Weg aufgezeigt.

Die Überraschung ist daher einerseits ein Mittel, neue Wege zu zeigen – andererseits ist sie eine Methode des Humors selbst, durch die Wegnahme herkömmlicher Kausalität das Fundament der Weltwahrnehmung zu entziehen und den Menschen in die Schwerelosigkeit des Lachens zu bringen. Der Humor überrumpelt

111 Reuth, Ralf Georg, „Goebbels. Eine Biographie“, München 1990, Neuauflage 2012.
112 Geier, Manfred „Worüber kluge Menschen lachen,“ 2. Auflage, Hamburg 2010, S. 32.
113 Aristoteles, „Über die Seele", Buch I, 403 a. Vgl.: Richert, Friedemann, „Kleine Geistesgeschichte des Lachens", Darmstadt, 2009, S.17.
114 Ebd. S. 32 ff.

den Menschen. Er ist perplex und lässt, zumindest für den Augenblick, seine gewohnte Wahrnehmung und damit sich selbst fallen. Auch der gezeichnete Humor hat diese Überraschungsfunktion, wie in den folgenden Kapiteln verdeutlicht werden wird.

Durch verordnete Humor-Grenzen aber wird diese Kraft der Überraschung unterdrückt: Eine Diktatur, die vorgibt, „letzte Antworten“ für sämtliche gesellschaftliche Fragen zu besitzen, kann solche Infragestellungen durch das Überraschungsmoment des Humors nicht dulden. Auch das NS-Regime war auf die Berechenbarkeit der widerspruchslosen Anerkennung seiner offiziellen Thesen angewiesen. Die Hoheitsrechte bezüglich der „richtigen Weltwahrnehmung“ gehörten zu seinem Anspruchskatalog. Das Überraschungselement des Humors verfügte über die Macht, ein solches ideologisches Kartenhaus in Sekundenschnelle zum Einsturz bringen, daher musste es kontrolliert werden.

Mit der Gleichschaltung aller Bereiche des kulturellen Lebens schufen das Propagandaminsterium und die Reichsregierung die Basis für die allmähliche Durchdringung des Volkes mit den Ideen und Werthaltungen des Nationalsozialismus. 1936 waren die deutschen Künstler fast vollzählig in der Reichskulturkammer organisiert, die am 22. September 1933 gesetzlich ins Leben gerufen worden war. Darunter waren 13.000 Kunstmaler, 3.500 Bildhauer, 3.500 Gebrauchsgrafiker sowie 1.260 Entwerfer.[115]

Doch Goebbels hatte etwa die Kabarettisten verunsichert, wo nun die neuen Grenzen des Humors zu finden seien. Dies führte zu einer regelrechten Sinnkrise, die aus der Angst vor Bestrafung resultierte. Als der Kabarettist Willi Schaeffers (1884–1962) das „Kabarett der Komiker" übernehmen sollte, meldete er sich daher bei seinem Dienstherrn Goebbels, um sich inhaltlich abzusichern. Denn gerade hatte es wegen Werner Fincks Couplet „Drei Rulands" großen Ärger gegeben. Goebbels sagte zu Schaeffers: „Wissen Sie, lieber Schaeffers, die heutige Regierung hat derart viel für die deutschen Bühnenschaffenden getan, daß sie es sich verbittet, dafür zum Dank in den Dreck gezogen zu werden". Als Schaeffers fragte, wie aber denn nun Kabarett zu machen sei, antwortete Goebbels: „Seid positiv dagegen".[116]

Damit aber schloss Goebbels das Überraschungsmoment, das für den Humor so lebenswichtig ist, aus der Humorkultur aus, zumindest amputierte er es so stark, dass die Pointen durchweg ein hohes Maß an Vorhersehbarkeit aufwiesen. Dies war für alle Beteiligten ein Dilemma, das die Humorkultur der NS-Gesellschaft nicht erfolgreich aufzulösen vermochte.

1.3.8. Humor als Lebensmaxime

Als „lachender Philosoph“ wurde der griechische Gelehrte Demokrit aus Abdera (470–360 v. Chr.) bezeichnet.[117] Demokrit wurde durch seine Atomlehre berühmt. In seiner Ethik forderte er, dass der Mensch eine „heitere Zufriedenheit des Gemüts“ (griechisch: ataraxia) anstreben solle.[118] Von Demokrit stammt die

115 Zentner, Christian „„Der Zweite Weltkrieg", Köln 1989, S. 155.
116 Knabe, Gerhard, „Lachen um Adolf Hitler. Humor im ›Dritten Reich‹", Knüllwald 1988, S.3.
117 Störig, Hans Joachim, „Kleine Weltgeschichte der Philosophie,“ Frankfurt am Main, 1998, S. 139.
118 Ebd. S. 141.

Aussage: „Nur Toren leben ohne Lebensfreude.“[119] Hier wird eine humorvolle Haltung als anzustrebende Lebensmaxime betrachtet. Auch wenn die „Vertreter der Ernsthaftigkeit“ sowohl in Griechenland als auch im antiken Rom ihre Stimmen kritisch erhoben, überwogen doch aus Sicht der meisten Denker die Vorteile einer humorvollen Lebensweise. Der Römer Lucius Annaeus Seneca (4 v. Chr.–65 n. Chr.) etwa betrachtete den Zorn als die schwerste Krankheit der Seele, vor der er eindringlich warnte.[120] Er empfahl für das persönliche Leben daher, die Position Demokrits einzunehmen: „Menschlicher ist es, über das Leben zu lachen als zu klagen.“

Auch einige der NS-Politiker wollten ihren Humor zeigen. Hermann Göring sammelte die Witze, die man über ihn machte und die sich vor allem auf seine Leibesfülle, seine Uniformvorliebe und seine Ordenspracht bezogen.[121] Beispielhaft seien hier zwei dieser vergleichsweise harmlosen Witze aufgeführt:

Hermann zieht um nach Leipzig. Er hat gehört, dass es dort ein „Gewandhaus“ gibt.[122]

„Was ist der Unterschied zwischen China und Göring?“
„China ist das Land des Lächelns und Göring das Lächeln des Landes".[123]

Ein altes chinesisches Sprichwort lautet: „Wer lacht, hat recht". Göring wollte seine gute Laune zur Schau stellen, denn er wollte die Deutschen für sich gewinnen. Dies gelang ihm auch durchaus. Er galt in der Bevölkerung lange Zeit als der beliebteste NS-Politiker. Dies änderte sich erst, als die Kriegswende eintrat und er (als Chef der deutschen Luftabwehr), in den Augen der Bürger aufgrund der fürchterlichen Bombenangriffe der Alliierten, seine Glaubwürdigkeit immer stärker einbüßte.

1.3.9. Humor in der Rhetorik. Cicero und die Ironie

Hatten die Griechen die Komödie erfunden, so galten die Römer als Urheber der Satire.[124] Die Satire wurde durch die römischen Dichter Lucilius, Horaz, Persius und Juvenal geprägt, sie steht für „eine Dichtung, die die Schwächen und Torheiten der Zeit mit scharfem Witz verspottet".[125]

Marcus Tullius Cicero (106–43v.Chr.) setzte seinen Humor gern in öffentlichen Reden ein und war im Übrigen auch stolz darauf, dass die Römer über viel Humor verfügten. Er schrieb ein berühmtes Buch, „De oratore“ (über den Redner) in welchem zahlreiche Stellen von seinem Humor zeugen. So erzählte er folgenden Witz:

„Was ist das für ein Mensch, der sich in flagranti beim Ehebruch ertappen lässt?“, fragte Pontidius in

119 Demokrit, „Fragmente der Ethik“. Gred Ibscher (Hrg.), Stuttgart 1996, S. 35.
120 Geier, Manfred, „Worüber kluge Menschen lachen,“ 2. Auflage, Hamburg 2010, S. 55.
121 Knabe, Gerhard, „Lachen um Adolf Hitler. Humor im ›Dritten Reich‹", Knüllwald 1988, S.15.
122 Ebd. S.17.
123 Ebd. S.19.
124 So Weeber, Karl-Wilhelm, der Übersetzer in: „Humor in der Antike,“ Stuttgart, 2011, S.6.
125 Brockhaus' Kleines Konversations-Lexikon, fünfte Auflage, Band 2. Leipzig 1911, S. 613.

einer Gerichtsverhandlung. Unter schallendem Gelächter der Zuschauer beantwortete Cicero die Frage mit einem einzigen Wort: „Ein langsamer!“[126]

Für die Konzeption einer guten Rede hielt Cicero den Humor für unabdingbar. Dabei ging es ihm primär um die öffentliche, fachliche Rede, da er Jurist und Politiker war.[127] Für ihn war der Humor besonders gut für öffentliche Reden geeignet, da durch diesen Überzeugungen, Ideen und Haltungen besonders überzeugend und eindringlich vermittelt werden konnten. Er schrieb:

„Heiterkeit mildert und entspannt Bitterkeit und Strenge und weiß Widerwärtigkeiten, denen mit Argumenten nicht leicht beizukommen ist, in Scherz und Lachen aufzulösen".[128]

Der Humor dient ihm dazu, die Menschen für sich einzunehmen. Für Cicero ist das Lachen in körperlicher Hinsicht „ein plötzlich ausbrechendes, den ganzen Menschen an Leib, Geist und Seele erfassendes Phänomen.“[129] Cicero beschrieb zudem in seinen Schriften eine besondere Variante des Humors, die er als „feinen Witz" bezeichnete: In ihr wird (in einem gespielten Ernst) das Gegenteil dessen gesagt, was man eigentlich meint. Damit hatte Cicero die erste Definition der Ironie gegeben. Er hielt diese für eine Form des Humors, welche den Gebildeten vorenthalten sei. Der ironische Humor hat somit eine abgrenzende Funktion. Zugleich ist er eine Art „Geheimcode“ – eine ganz besondere Form der Kommunikation. Durch die Ironie ist eine „geistige Elitebildung“ möglich: Man schließt jene aus, welche die feinen Anspielungen nicht nachvollziehen können. Damit ist die Ironie ein rhetorisches Mittel, sich über andere zu erheben; sie ist daher gerade im politischen Kampf besonders effektiv. Die Humorkultur der Römer brachte dieses wichtige Element des Humors nunmehr in die Tradition der europäischen Rhetorik ein.

1.3.10. Ironie und Zynismus in Hitlers Reden

Hitler setzte in vielen seiner Reden Spott ein, der seine Gegner lächerlich machen und sie verhöhnen sollte. Dieses Lächerlichmachen des Gegners durch Hitler ließe sich, angesichts seiner ungeheuerlichen Verbrechen, gut auch als regelrechten „Gangsterhumor“ bezeichnen. Mit seinen frechen Reden nahm Hitler seine Zuhörer gewissermaßen mit hinein in eine „Aura des Ganoventums“, er schuf rhetorische Mittäterschaft, übertrug seine gewissenlose Politik somit auf die Massen. Der zynische Humor Hitlers erzeugte im Publikum zugleich das, teilweise sehr erhebende, Gefühl, Komplize einer hasadeurhaften, aggressiven und mächtigen Politik und starken politischen Gemeinschaft zu sein. So entstand durch seine Reden eine gefühlte Solidarität zwischen ihm und seinen Zuhörern – und der einzelne, oftmals politisch völlig unbedeutende Bürger, wurde nun Teil einer scheinbar überlegenen Macht, vor welcher die Welt

126 Cicero, „De oratore“ in: „Humor in der Antike,“ Stuttgart 2011, S. 18.
127 Vgl.: Berger, Peter L. „Erlösendes Lachen“, Berlin, New York,1998, S.24.
128 Richert, Friedemann, „Kleine Geistesgeschichte des Lachens", Darmstadt, 2009, S.35.
129 Ebd. S.35.

zitterte. Indem zugleich politische Feinde (wie beispielsweise Churchill, Chamberlain oder Roosevelt) von Hitler verhöhnt und lächerlich gemacht wurden, wurde eine Art „welthistorische Abenteurergemeinschaft" erzeugt, die scheinbar vor keiner Großmacht (weder vor den USA, noch dem britischen Empire, noch der UdSSR) nachzugeben bereit war. Hitler nahm sein Auditorium gleichsam mit hinein in seine Weltsicht, in welcher Deutschland als gleichstarke Großmacht, ja sogar als stärkste Macht der Welt auftrat. Ein Bild freilich, das nicht der Realität, wohl aber Hitlers größenwahnsinniger Sicht der Dinge entsprach, für deren Übertragungsfähigkeit er jedoch nach 1933 scheinbar viele Errungenschaften und Entwicklungen durchgesetzt und umgesetzt hatte. Er gab sich in seinen Reden daher als ebenbürtiger Staatschef gegenüber den Großmächten der Welt. Hitlers Ironie trug erheblich zum Erfolg seiner Reden bei. Er erzeugte dadurch Gefühle der Komplizenschaft, deren Medium eine verbale Frechheit und Dreistigkeit war. Dies ging einher mit einer Verachtung für eine differenzierte Weltsicht, wie sie gemeinhin den Intellektuellen zugesprochen wird. Gerade die Ratio der Intellektuellen missachtete Hitler ausdrücklich. In einer Rede vom 10. November 1938 verhöhnte er die Intellektuellen (und erntete dafür bei seinem Publikum schallendes Gelächter):

„Wenn ich so die intellektuellen Schichten bei uns ansehe – leider, man braucht sie ja, sonst könnte man sie eines Tages ja, ich weiß nicht, ausrotten oder so was – aber man braucht sie, leider.“[130]

In einer Rede vom 8. November 1940 im Münchener Löwenbräukeller formulierte Hitler, daß sich sein sogenannter autoritärer Staat von den westlichen Demokratien dadurch unterscheide, daß er die breiten Massen der Bevölkerung und deren Zustimmung zu seiner Politik hinter sich habe.[131] Besonderen Zynismus offenbarte Hitler in einer Rede vom 30. Januar 1940, in der er auf die Konzentrationslager einging, die eine englische Erfindung (aus der Zeit der Burenkriege) gewesen waren:

„Damals wurde das Konzentrationslager erfunden. In einem englischen Gehirn ist die Idee geboren worden. Wir haben das nur im Lexikon nachgelesen und haben das dann später kopiert.“[132]

Mit dieser Art Ganovenhumor sorgte Hitler regelmäßig für Gelächter bei seinen Zuhörern. Dieser Humor appellierte vor allem an die niederen Instinkte der Menschen, wie etwa die Schadenfreude, das nationalistische Triumphgefühl, die vermeindliche eigene Überlegenheit. Die nationalsozialistische Rede, zuvorderst der Rhetoriker Hitler selbst, setzte stark auf das „vernichtende Gelächter“ und arbeitete zu diesem Zweck oftmals mit den Mitteln der Ausgrenzung, der Abwertung, der Stigmatisierung. So bezeichnete Hitler seinen Widersacher Churchill in seinen Reden mehrfach als „Schwätzer und Trunkenbold“, als „Whiskey-Säufer" und als „Faulpelz ersten Ranges.“ Roosevelt wurde von ihm als „Oberstrolch“, auch als „Irrer" bezeichnet.[133] Der tschechische Politiker Eduard Benesch (1884–1948) wurde besonders hart angegangen.

130 Wiener, Ralph, „Als das Lachen tödlich war“, Rudolstadt 1988, S.47.
131 Ebd. S.44.
132 Ebd. S.46.
133 Vgl. Przewieslik, Wolfgang „Aggressive Diffamierung und Negation: Inhalt und Vortragsstil der Hitler- Reden 1933-1945“, Diplomarbeit 2013, Kapitel 3.4. „Das vernichtende Gelächter,“ S. 64-66.

Hitler hatte diesen bereits mehrfach öffentlich als Lügner bezeichnet. In einer Rede formulierte er:

„Herr Benesch sagt nun, dieses Memorandum sei eine neue ›Lage‹. Und worin besteht in Wirklichkeit die ›neue Lage?‹ Sie besteht darin, daß das, was Herr Benesch versprochen hat, dieses Mal ausnahmsweise auch gehalten werden soll. Das ist die ›neue Lage‹ für Herrn Benesch! Was hat der Mann in seinem Leben nicht alles versprochen! Und nichts davon hat er gehalten! Jetzt soll zum ersten Male etwas von ihm gehalten werden!“[134]

Die politische Lüge war für Hitler ein reines Mittel zum Zweck, insofern greift seine Kritik an Benesch kaum. Albert Speer (1905–1981) berichtete von einer Begebenheit, die Hitlers skrupellosen Umgang mit Staatsverträgen und Versprechungen veranschaulicht: Zum 50. Geburtstag des NS-Außenministers Joachim von Ribbentropp (1893–1946) hatten dessen Mitarbeiter ihrem Chef ursprünglich eine prächtige Kassette schenken wollen, in welche sie Fotokopien der, vom „Dritten Reich" mit anderen Staaten im Verlaufe der Jahre geschlossene Staatsverträge, legen wollten. Als die Mitarbeiter des Auswärtigen Amtes diese Kopien jedoch noch einmal durchgingen, stellten sie verlegen fest, dass kein einziger Vertrag darunter war, der vom NS-Staat seitdem noch nicht gebrochen worden war. Als Hitler die Geschichte von Ribbentropps missglücktem Geburtstagspräsent erzählt wurde, soll er buchstäblich Tränen darüber gelacht haben.[135]

Ein weiteres Element in Hitlers Reden, das mitunter humorvoll zu wirken vermochte, war der Vulgarismus. Hitler besaß eine Neigung für die Vulgärsprache und verwendete (im engen, vertrauten Kreis) zahlreiche Kraftausdrücke. Speer hatte nach dem Krieg beschrieben, dass Hitler seine Ausdrucksweise seinen Gesprächspartnern geschickt anzupassen vermochte: Wenn er sich unter seinen alten Kumpanen aus der sogenannten „Kampfzeit“ wusste (den Gauleitern und Parteifunktionären), wechselte seine Sprache oftmals ins Primitive. Dann, so Speer, „liebte er Worte aus der Saalschlachtwelt, Worte wie ›niederknüppeln‹, ›eisern‹, ›brutale Gewalt‹ oder Begriffe aus der Fäkalsprache“.[136] In der Erregung neigte er zu Redewendungen wie: „Den erledige ich selbst“, „dem werde ich persönlich eine Kugel in den Kopf schießen“ oder „den mache ich fertig“.[137]

Hitler hatte außerdem bestimmte formale Regeln für seine Reden aufgestellt: So erachtete er die abendliche Rede als besonders wirkungsvoll. Die Rede war für Hitler symbolisch ein „Ringkampf zweier entgegengesetzter Kräfte" – zwischen dem Publikum einerseits und dem Redner andererseits. Hitler setzte darauf, das Publikum in einem ersten Schritt innerlich zu brechen, um es anschließend wieder einzUfangen und mitzureißen.[138] Die erste Hälfte seiner Reden (die insgesamt meist ein bis zwei Stunden dauerten), bestand aus ruhig gehaltenen, langatmigen Erläuterungen, etwa in der Form von geschichtlichen oder philosophischen Exkursen. Hitlers Ziel war es, sein Publikum in der ersten Hälfte geistig zu ermüden. Im

134 Rede Hitlers vom 26.9. 1938, in: Max Domarus, „Hitler. Reden und Proklamationen 1932-1945, Würzburg 1962, Band 1, S.931.
135 Vgl. Speer, Albert, „Erinnerungen“, Berlin 2007, S.195.
136 Speer, Albert, „Spandauer Tagebücher“, Berlin 2005, S. 521.
137 Ebd. S. 521.
138 Zentner, Christian , „Der Zweite Weltkrieg", Köln 1989, S.156.

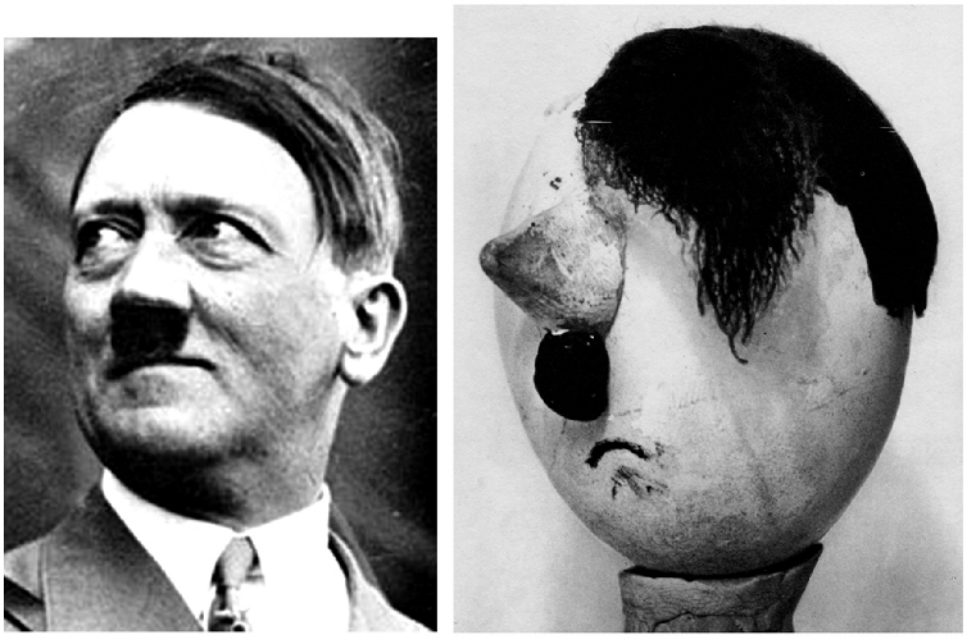
zweiten Teil wurden die mürbe gemachten Zuhörer dann durch demagogische Schlagworte „elektrisiert" und emotional mitgezogen. Stets gab es einen dramaturgischen Höhepunkt der Rede, welcher durch einen lauten rhetorischen Ausbruch (der von zahlreichen Gesten und variantenreicher Mimik unterstützt wurde), gekennzeichnet war. Hitler übte seine Reden genau ein und fragte etwa seine Diener oder den Fotografen Hoffmann, ob diese auf sie überzeugend wirken würden.[139] Die Rede selbst hielt er dann (wie Hitler selbst es einmal ausdrückte), „am liebsten und am besten frei aus dem Kopf".[140] Nach Ausbruch des Krieges änderte sich dies etwas, da er nun jedes Wort auf die Goldwaage legen musste, um internationale Verwicklungen zu vermeiden.

1.3.11. Zur „komischen“ Ausstrahlung Hitlers

Hitler selbst wirkte auf viele Menschen seiner Zeit unfreiwillig komisch: Bereits in der Weimarer Republik bot sein Äußeres Steilvorlagen für den gezeichneten Humor. Dies galt zwar auch für den italienischen Diktator Mussolini, allerdings fielen bei Hitler sein charakteristischer Scheitel, sein rechteckiger Schnurrbart, sowie seine markante Nase besonders auf. Hitler selbst wollte natürlich nicht komisch wirken – da sein Ziel kein geringeres war, als eine Persönlichkeit der Weltgeschichte zu werden. Da Hitler in seiner Wiener und später in seiner Münchener Zeit eine Bohemeexistenz war, lag in seiner Person etwas immanent Widersprüchliches. Er selbst sah sich als politischen Vabanque-Spieler, der stets am Rande des Scheiterns stand und während seiner gesamten politischen Laufbahn begleitete ihn eine innere Bereitschaft, zu jeder Zeit Selbstmord zu begehen, wenn die Situation dies erfordern würde.[141] Dieses radikale Element war Teil seiner Ausstrahlung und konnte ebenfalls leicht karikiert oder ironisiert werden. Dass das äußere Erscheinungsbild Hitlers bereits den Zeitgenossen besonders auffiel, zeigen unzählige Karikaturen jener Jahre.

Walter Trier schuf 1938 eine Serie von „Eierplastiken", kleine Portrait-Büsten berühmter Persönlichkeiten. In der Reduktion von Triers Eierplastik offenbaren sich die markantesten Aspekte der Physiognomie Hitlers: Der fallende Scheitel, die gerade, aber spitze und große Nase, die Hitler mit dem typischen quadratischen Schnauzer zu kaschieren suchte, sowie der schmale, lippenlose und nach unten gezogene Mund.

139 Ebd. S.156.
140 Schroeder, Christa, „Er war mein Chef", München 1985, S. 81.
141 Vgl. Haffner, Sebastian, „Anmerkungen zu Hitler", Frankfurt a.M. 2003, S. 9ff.



12: Hitler in den dreissiger Jahren[142] (links) und als „Eierplastik" von Walter Trier (1938).[143]

Durch die dreidimensionale Herangehensweise – die Verwendung eines simplen, ausgeblasenen Eies – machte Walter Trier den Kopf des Diktators greifbar und er veranschaulichte, in besonders entlarvender Weise, Hitlers Bestreben, sich selbst das Gesicht eines eindrucksvollen „Führers" zu geben und vor allem auch einen physiognomischen Wiedererkennungswert, ein visuelles Alleinstellungsmerkmal zu gewinnen. Letzeres gelang Hitler durchaus sehr effektiv – ist doch bis in die heutigen Tage das Gesicht Hitlers eines der bekanntesten der Weltgeschichte. Durch das Weglassen der Augen Hitlers (die von Zeitgenossen oftmals als besonders eindrucksvoll beschrieben wurden), konzentrierte sich Trier nur auf die wie „angepappten" Merkmale, welche Hitler für seinen Zweck einsetzte: Die auffällige Frisur in Kombination mit dem quadratisch gestutzten Schnurrbart. Bis heute setzen sich einfache Hitler-Karikaturen nur aus diesen beiden, beinahe geometrischen Elementen zusammen. Ansonsten verwendete Trier nur den ordinär-verkniffenen und unschönen Mund (in Form eines nach unten gebogenen, schwarzen Pinselstriches), sowie die auffällig unästhetische Nase, die Hitler mit seinem Schnurrbart zu kaschieren suchte, und welche von Trier mittels Pappmaché angefügt wurde. Die Komik der Eier-Büste erhält durch die glatte, geschlossene Form des Eies in Kombination mit der dreieckigen, widerspenstig anmutenden Nase einen komischen Gegensatz, der durch den grimmigen Ausdruck des banal gezogenen Mundes noch gesteigert wird.

In dieser Arbeit zeigt sich auch Triers Zuneigung zu altem Spielzeug, er schuf hier eine Karikatur in Form einer Puppe. Walter Trier sammelte leidenschaftlich altes Spielzeug. Erich Kästner berichtete: „Sein liebster, schönster Besitz war eine Sammlung alten deutschen Spielzeugs. Wenn er die einzelnen Stücke aus

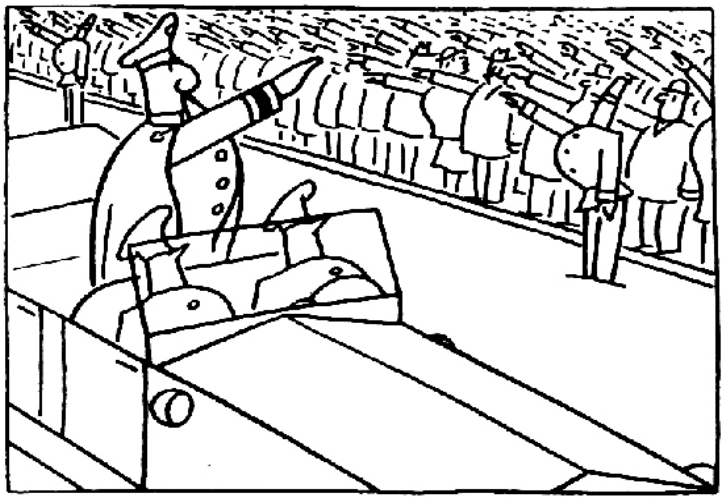
142 Quelle: http://www.telegraph.co.uk/culture/music/classicalmusic/8659814/Hitler-and-Wagner.html
143 Lang, Lothar (Hg.), „Das große Trier-Buch", Berlin 1984, S. 295.

den Vitrinen herausholte und zeigte, wurden sie kostbar wie Edelsteine".[144]



13: Hitler-Zeichnung von Walter Trier (Ausschnitt).[145]

Dass man Hitler gut mit einigen wenigen Strichen darstellen konnte, bewies Trier mehrfach (siehe Abbildung 13). Auch das „Steife“ in Hitlers öffentlicher Erscheinung, das Mechanische in seinen Bewegungen, welche er bei öffentlichen Auftritten offenbarte (und das offensichtlich die Ernsthaftigkeit und den Pathos seines „Dritten Reiches" nach außen zeigen sollte), ließ sich gut mit dem reduzierten Strich des geübten Zeichners festhalten. Der amerikanische Zeichner Otto Soglow (1900–1975), der Hitler in einer Art „gezeichneter Pantomime“, also einer Bildgeschichte ohne Worte, für das Magazin „The New Yorker" festhielt, veranschaulicht dies besonders gut.



14: Zeichnung von Otto Soglow, 1943.[146]

Otto Soglow hatte 1931 seine berühmte Comic-Serie „The little King" für den „New Yorker" entwickelt, welche er bis zu seinem Tod 1975 sehr erfolgreich weiterzeichnete. 1943 hatte er aus dem kleinen König den Diktator gemacht – und sich somit zeichnerisch in den Kriegsdienst der amerikanischen Humorkultur gestellt. Kennzeichnend ist Soglows reduzierter Strich, der das Wesentliche in einer schwarzen,

144 Neuner-Warthorst, Antje„Walter Trier. Eine Bilderbuch-Karriere", Berlin 2014, S.97.
145 Quelle: Lang, Lothar (Hg.), „Das große Trier-Buch", Berlin 1984.
146 Quelle: Mark Bryant, „World War II in Cartoons", London 2009, S. 55.

geschlossenen Konturlinie festhält. Es ist ein zeichnerischer Humor, der gänzlich ohne Worte auszukommen vermag. Mit diesem „Stummfilm-Humor" setzte Soglow ein Markenzeichen und wurde stilprägend für den gezeichneten Humor des „New Yorkers".

1.3.12. Die Sorge bezüglich eines zu ausschweifenden Humors

Jedes autoritäre Regime fürchtet einen zu stark ausschweifenden Humor. Die Sorge, dass ein Zuviel an Humor dem Anspruch auf Ernsthaftigkeit einer Gesellschaft schädigend entgegenstünde, wurde ebenfalls bereits in der Antike formuliert. Der römische Dichter Quintus Horatius Faccus (65v.Chr.–8v.Chr.), genannt Horaz, kritisierte beispielsweise, dass die vergnügungssüchtigen Römer kein Interesse mehr an der ernsten Kunstform der Poesie hätten, sondern stattdessen nur noch unterhalten werden wollten.[147] Über die Komödie führte Horaz kritisch an: „…doch ihr Freimut wurde zum Übel und zum Vergehen, das es verdiente, gesetzlich berichtigt zu werden.“[148] Horaz Auffassung erinnert hier stark an Platons Meinung, dass ein Übermaß an „Lach-Sucht“ zur Verdummung der Massen führe. Horaz war jedoch (ebensowenig wie Platon), grundsätzlich gegen die die leichte Unterhaltung eingestellt. Vielmehr kam es Beiden auf den maßvollen Einsatz der Komik und der Unterhaltung an. Als beispielsweise Julius Cäsar (anlässlich eines Triumphzuges im Jahr 46 n.Chr.) erstmals Giraffen von Ägypten nach Rom bringen ließ, um diese zu einem staunenswerten Spektakel einzusetzen, schloss Horaz sich der Begeisterung darüber durchaus an. Er hatte grundsätzlich nichts gegen die einfache Unterhaltung der Massen – aber dass die Belustigung der Menschen zunehmend im Vordergrund stand, während die ernsthafte Dichtkunst immer weniger wahrgenommen wurde, verurteilte er. Horaz sah darin eine allgemeine Verflachung des gesellschaftlichen Niveaus.

Die NS-Ideologie war ernsthafter Natur, sie verfolgte menschenverachtende, brutale Zielsetzungen, die die Vernichtung ganzer Ethnien zur Notwendigkeit erklärte, um die Weltherrschaft der „germanischen" Rasse zu verwirklichen. Der Humor des „Dritten Reiches" sollte sich diesen „höheren Zielen" unterordnen. Dies schloss die Existenz einer freien Humorkultur, wie es sie etwa in der Weimarer Republik noch gegeben hatte, naturgemäß aus. Vor allem ein grotesker Humor war aus Sicht der NS-Führung nicht wünschenswert. Denn die Groteske schien den Intellektuellen des „Dritten Reiches" eine „entartete" Schöpfung der verhassten „Systemzeit" darzustellen. Stattdessen propagierte man einen „deutschen Humor", der positiv wirken sollte, etwa als „universales Mittel zur Bekämpfung von Krankheit und Depression, zur Meisterung des Alltags und als Wohltäter der Seele".[149] Man versuchte also, den Humor gleichsam zu „amputieren", indem man ihn auf bestimmte Areale und Funktionsbereiche zuzuschneiden suchte. Der „deutsche Humor" sollte pragmatische Wirkungen entfalten – etwa die Steigerung der „Volksgesundheit" oder des „Wehrwillens" erreichen. Diese Zurechtstutzung des Humors steht aber eigentlichen Natur des Humors diametral entgegen, die im Kern eine anarchische Qualität aufweist. Grotesker Humor beispielsweise nimmt nichts wirklich ernst: Er übergeht sämtliche Kausalitäten, scheinbare und reale. Seine Pointen sind zudem nicht jedermann verständlich – und

147 Geier, Manfred „Worüber kluge Menschen lachen,“ Hamburg 2010, S. 53.
148 Bachmaier, Helmut „Texte zur Theorie der Komik,“ Stuttgart 2010, S. 25.
149 Merziger, Patrick, „Nationalsozialistische Satire und ‚Deutscher Humor`", Stuttgart 2010, S. 354.

sie entstammen meist einer überbordenden Phantasie. Damit ist diese Form des Humors stets auch Ausdruck der Phantasie, der Individualität und somit auch der Freiheit des Menschen. Dass dieser Humor nicht im Sinne des totalitären „Dritten Reiches" sein konnte, ist offensichtlich.

1.3.13. Die „Durchhalte-Funktion“ und die „Ventil-Funktion" des Humors

Humor lässt sich also, wie oben bereits angedeutet, einsetzen, um schwere Zeiten besser zu überstehen. Auch diese Funktion des Humors stammt bereits aus frühen Epochen: Auf die Antike folgte das Mittelalter, eine für die Menschen Europas verwirrende und aufgrund zahlreicher Kriege sehr unsicheren Epoche. Bedrohungen Mitteleuropas durch Hunnen, Araber und Wikinger brachten Raubzüge und Kriege über den Kontinent, die aus dem Orient nach Europa gelangte Pest führte zudem zu einem bis dahin unvorstellbaren Massensterben. Diese Bedrohungen prägten das Lebensgefühl der Menschen, die im Christentum einen Halt fanden. Der allgegenwärtige Todes fand auch Eingang in die Kunst. Auf unzähligen mittelalterlichen Darstellungen wurde der Tod als Skelett dargestellt, mit Stundenglas und Sense. In diesen harten Zeiten entdeckten die Menschen den Humor als Gegenkraft – als Heilmittel gegen ihre apokalyptischen Urängste. Gerade weil die Zeiten so schlimm waren, suchten die Menschen den Humor – sie lachten aus Trotz. Ein Gesang dieser Epoche brachte diese Einstellung auf den Punkt:

„Mir ist so weh, mir ist so bang,
Drum sing' ich diesen Minnesang"[150]

Gerade weil dem Sänger „weh und bang“ ist, singt er und sucht die Aufheiterung. Die Willensentscheidung, sich vom Unglück nicht überwältigen zu lassen, formte den mittelalterlichen Humor. So entstand die „explosive Komik des Karnevals – eines Festes, das sich in wahrhaftiger, apostolischer Sukzession von den Dionysien herleitete".[151] Das Feiern, das „Vertreiben böser Geister“ war die Antwort des Volkes auf unumkehrbare, unkalkulierbare Bedrohungen. Diese Trotzhaltung kreierte einen ganz besonderen Humor. Die Karnevalkultur hat bis in die heutige Zeit überlebt und nichts von ihrer Anziehungskraft auf die Menschen verloren. Die Durchhalte-Funktion des Humors wurde für das NS-Regime nach der verlorenen Winterschlacht vor Moskau 1941 zunehmend bedeutender. Der Krieg war nun militärisch nicht mehr zu gewinnen, was Hitler selbst frühzeitig klargeworden war. Eine Erkenntnis, die dann mit der Niederlage von Stalingrad zur Gewissheit wurde, die sich von nun an auch innerhalb der Bevölkerung immer stärker verfestigte. Von nun an kultivierte das „Dritte Reich" daher eine „Humorkultur des Trotzes", ein „jetzt erst recht" verdängte einen Humor, der vorher noch die eigene Überlegenheit thematisiert hatte. Zarah Leander (1907–1981) beispielsweise erbrachte 1942 eine gekonnte musikalische Trotz-Haltung: In ihrem Schlager „Davon geht die Welt nicht unter"[152] vermittelte sie trotz der schwierigen Kriegslage neue Lebenslust und

150 Kempner, Friederike, „ Gedichte,“ Berlin 1903, S. 183-184.
151 So Berger, Peter L., „Erlösendes Lachen“ Berlin, New York 1998, S.25
152„Davon geht die Welt nicht unter“ aus dem Film „Die große Liebe“ (Michael Jary/Bruno Balz), 1942, Zarah

Ausgelassenheit. Ihr sehr erfolgreicher Schlager stammte aus dem Film „Die große Liebe"[153], der aus Sicht von Goebbels besonders für die Propaganda geeignet war. Denn auch wenn der Propagandaminister anfänglich Zarah Leander gegenüber Abneigung empfunden hatte, so war er nun, aufgrund der enormen Einspielergebnisse des Films, von ihr überzeugt.[154] Auch ein weiteres Lied aus dem Film – „Ich weiß, es wird einmal ein Wunder geschehn" – wurde ein sehr großer Erfolg. Es sollte Siegeszuversicht sähen und verwies indirekt auf die vom Regime nebulös angekündigten „Wunderwaffen", die dann in Form von Mittelstreckenraketen („Vergeltungswaffen", V1 und V2) gegen Ende des Krieges tatsächlich noch zum Einsatz gelangten. Liebesfilme waren nach Ansicht des Propagandaministers besonders gut geeignet, die Stimmung der Bevölkerung zu heben, der Humor sollte dabei eine Rolle spielen, aber eher im Sinne der Erzeugung von guter Laune.

Neben dem Element der beschriebenen Durchhalte-Funktion des Humors (in Form des Karnevals oder des Minnesanges) entstand im Mittelalter zudem die Figur des Narren: Auf Volksfesten gehörte der Narr als Unterhalter der Massen zum festen Programm und war damit die Entsprechung des antiken „Lachen-Machers", der oben erwähnt wurde. An den spätmittelalterlichen Fürsten- und Königshöfen existierte die Institution des Hofnarren. In einem alten Lexikon wird dieser wie folgt beschrieben:

„Hofnarr: Die lustige Person bei Höfen, mit unbedingter Redefreiheit, wenn nicht immer gegen den Fürsten doch gegen das Hofpersonale; Abzeichen: geschorener Kopf, Narrenkappe, Pritsche, großer Halskragen, Schellen an Kappe, Rock und Schuhspitzen".[155]

Der Narr konnte Missstände formulieren, die jemand anders – als „Ernstzunehmender“ – nicht hätte vorbringen können. Somit diente der Hofnarr im Umfeld des Königs und seiner Regierung gleichsam als „Ventil". Hier dient der Humor dem Abbau psychologischer Spannungen: Der mittelalterliche Narr nutzte die ihm zugestandene Humorfreiheit, um den Unmut der Menschen zu kanalisieren. Er bot eine Projektionsfläche an, auf welche die Menschen ihre Unzufriedenheit fokussieren konnten. Damit wurden Anspannungen kontrolliert abbaubar. Diese „psychohygienische“ Maßnahme stabilisierte folglich das feudale System. Nebenher aber vermochten die Narren (qua ihrer individuellen „Narrenfreiheit") auch Tatsachen und Fakten auszusprechen: Sie waren somit Medien der ehrlichen Berichterstattung gesellschaftlicher Wahrheiten. In einem Sprichwortlexikon des 19. Jahrhunderts lautet es zur Figur des Narren:

„Die Hofnarren sind oft die klügsten Leute am Hofe. Vor Zeiten hatten die Fürsten Hofnarren, welche zuweilen treffend die Wahrheit sagten, wozu sie das Vorrecht besassen, weil die Wahrheit doch der Narrheit

Leander mit Ufa-Tonfilm-Orchester, Dirigent: Michael Jary, Odeon.
153 Regie: Rolf Hansen, nach einer Idee von Alexander Lernet-Holenia. Produktion: Walter Bolz.
154 Reuth, Ralf Georg, „Goebbels. Eine Biographie“, München 1990, Neuauflage 2012, S.505.
155 Herders Conversations-Lexikon. Freiburg im Breisgau 1855, Band 3, S. 328.

gleich galt".[156]König Christian IV. von Dänemark (1577–1648) wollte keinen Hofnarren am Hofe haben, weil er fand: „Wenn ich Narren haben will, saufe ich meine Hofjunker voll, so habe ich Narren mehr als zu viel".[157]

Auch Diktaturen erkennen mitunter die Notwendigkeit solcher „Ventile". Der Komiker Ferdinand Weisheitinger (1883–1949) – der unter dem Künstlernamen Weiß Ferdl bereits in den 20er Jahren im „Vorprogramm“ einiger Kundgebungen Hitlers aufgetreten und frühzeitig Nationalsozialist geworden war (Parteimitglied seit 1940) – diente mitunter als ein solches Humor-Ventil. Während Weiß Ferdl einerseits die Linie des Regimes mittrug, machte er sich andererseits über das „Dritte Reich" lustig – was wiederum seitens des Regimes mehr oder weniger geduldet wurde. Wie sein Kollege Werner Finck wurde aber auch er stets polizeilich überwacht. Weiß Ferdls Humor weist teilweise eine erstaunliche Härte auf. Kritisch merkte er beispielsweise in einem seiner Programme an, er „wisse zwar sicher, dass 98% der Bevölkerung fest hinter dem Regime stünden – er habe aber aus irgendwelchen Gründen stets das Pech, auf der Straße immer nur die restlichen zwei Prozent anzutreffen.“[158] Auch über die Massenorganisationen des NS-Staates machte er sich lustig, so in Form eines kleinen Gedichtes:

„Es steht ein Baum am Waldesrand,
der ist organisiert.
Er ist im NS-Baumverband,
damit ihm nichts passiert.“[159]

Das Gedicht (für welches der Komiker von den NS-Behörden scharf gerügt wurde), thematisierte jedoch nicht nur den Organisationswahn des „Dritten Reiches“, sondern es veranschaulichte zugleich, dass die Einbindung des einzelnen „Volksgenossen" in eine solche Struktur diesem zugleich auch einen gewissen Schutz vor der staatlichen Willkür bot. Denn der NS-Staat war auch ein „Angststaat" – er wurde nicht allein von der Masse seiner Anhänger getragen, sondern er nutzte jedes Druckmittel, um seine skeptischen und kritischen Bürger unter Kontrolle zu halten. Die Notwendigkeit dafür verstärkte sich angesichts des negativen Kriegsverlaufes. 1943 schlug Weiß Ferdl in einer Rundfunksendung vor, dass die kriegführenden Luftwaffen lieber gleich ihre eigenen Städte bombardieren sollten – denn dann würden sich die weiten Anflugwege erübrigen (was dann wiederum enorme Mengen Treibstoff auf beiden Seiten einsparen könnte).

Die Ventil-Funktion des Humors fand also auch im „Dritten Reich" Anwendungsmöglichkeiten – obgleich sie stark überwacht wurde. Der in Abhängigkeit gehaltene „Staatskomiker" des totalitären Systems diente also demselben Zweck wie der mittelalterliche Narr: Er bot ein Ventil für die Zweifel, Unzufriedenheiten und Verärgerungen der Bürger und half dadurch, die Stimmung der Gesellschaft zu

156 Wander, Karl F. W. (Hg.): Deutsches Sprichwörter-Lexikon, Band 2. Leipzig 1870, Sp.734.
157 Ebd.
158 Large, David Clay, „Hitlers München“, München 1998, S.375.
159 Ebd. S.26.

verbessern. Zugleich lenkte er die angestauten Frustrationsenergien in legale Kanäle, wo sie sich entladen und abbauen konnten. Aus Sicht des NS-Regimes fand diese Ventil-Funktion jedoch dort ihre Schranken, wo sie in eine Mentalität der Hoffnungslosigkeit, der Passivität und des Defätismus einmündete.

1.3.14. Wiederentdeckung des Humors in der Renaissance. Humor als Massenmedium

Mit der Erfindung des Buchdruckes durch Johannes Gutenberg (1400–1468) entwickelte sich der Humor erstmals zu einem wirklichen Massenphänomen und für die Entwicklung der europäischen Humorkultur war diese Erfindung bahnbrechend. Die auf das Mittelalter folgende Epoche der Renaissance bewirkte zunächst eine allgemeine geistige Befreiung, die auch der Humorkultur Europas in ihrer Kreativität zu neuem Wachstum und Ausdruck verhalf. Erst mit dem Beginn der Moderne erschienen in der westlichen Philosophie erstmals seit der Antike wieder gänzlich neue Gedanken zum Komischen.[160] Die Bezeichnung „Renaissance" ging auf den Schweizer Jakob Burckhardt (1818–1897) zurück, der 1860 ein Buch mit dem Titel „Die Kultur der Renaissance in Italien" veröffentlicht hatte: Der Begriff der „Wiedergeburt" meinte darin die Rückbesinnung auf die Antike und deren Wiedergeburt. Diese Rückbesinnung bezog sich auch auf die Auseinandersetzung der antiken Denker mit dem Phänomen des Humors.

Der Dichter und Philosoph Francesco Petrarca (1304–1374) hatte die Strömung des Humanismus begründet. Hauptgegenstand der Philosophie sollte von nun an der Mensch selbst sein – er wurde von nun an in den Fokus des wissenschaftlichen Bewusstseins gestellt und löste die auf die Theologie ausgerichtete mittelalterliche Denkrichtung ab. Da der Humor eine zutiefst menschliche Eigenschaft ist, wurde er nun ebenso selbst zum Thema der geistigen Auseinandersetzung. Im Humanismus nahmen das Individuum und die freie Entfaltung der schöpferischen Kräfte des Menschen einen großen Stellenwert ein.[161] Erasmus von Rotterdam (1466–1536) brachte einen neuen Aspekt ein, indem er sich für eine allgemeine und neue Offenheit aussprach, welche die Aufnahme der Gegensätzlichkeit einforderte:

„Das Leben zeigt sich nur in seiner Vielfältigkeit und Gegensätzlichkeit, daher ist eine menschliche Weisheit gefordert, die Gegensätzliches verbindet und nichts ausschließt".[162]

Der Humor bildet einen Gegensatz zum Ernst. Er stellt die um Ernsthaftigkeit und Seriosität bemühte Weltsicht in Frage. Im Mittelalter galt ein gottfürchtiger Ernst als zentrale Voraussetzung, um Wissenschaft betreiben zu dürfen. Nun aber wurde die humorvolle Darstellung als Medium wiederentdeckt, mit ihrer Hilfe ließ sich Gegensätzliches aufzeigen und herausarbeiten. Erasmus von Rotterdam etwa verwendete das Stilmittel der Satire für sein Buch „Lob der Torheit", in welchem er die Grundschwächen der Menschen seiner Zeit beschrieb. Das Buch ist in sich ein „langer Witz" und leitete seine Form vom mittelalterlichen

160 Berger, Peter L., „Erlösendes Lachen“,Berlin, NewYork 1998, S.25
161 Burkart,Franz-Peter ; Kunzmann, Peter; Wiedmann, Franz, „dtv-Atlas zur Philosophie", S.97.
162 Ebd. S.97.

Karneval ab.[163] In diesem Zusammenhang formte er den Gedanken der „Unabhängigkeit der Vernunft gegenüber jeglicher Autorität.“ Darin enthalten war die Forderung, gegebene Autoritäten, Dogmen und Axiome, also scheinbar letzte Wahrheiten, auf der letztlich das gesamte Weltbild des Mittelalters fußte, eben gerade nicht ernstzunehmen und somit anzuerkennen, sondern sie vielmehr in Frage zu stellen. Es gab für ihn keine letzten Wahrheiten, denn dafür war die Welt zu fehlerhaft. Für ihn bewies gerade diese Unzulänglichkeit der Welt, dass man sich davor hüten solle, Aussagen für gegeben hinzunehmen. Denn jede Theorie, jedes Dogma war nur dem menschlichen Verstand entsprungen. Somit aber waren sie, wie die Menschen selbst, voller falscher Urteile, Fehlwahrnehmungen und Fehler. Erst wer einsieht, dass er selbst nur ein Tor ist, ist weiser als der weiseste Weise. Erasmus formulierte:

„Die Menschen sind allesamt Toren, auch die Frommen; selbst Christus, der doch von der Weisheit des Vaters ist, entschloss sich, um der Torheit der Menschen zu helfen, gewissermaßen die Torheit zu wählen. Als Mittel wählte er die Torheit des Kreuzes und die beschränkten, denkfaulen Apostel".[164]

In einer humorvollen Weltsicht, ja in der Torheit selbst, lag für Erasmus eine heilende Sichtweise. Für ihn hatte der Humor eine psychohygienische Wirkung – denn eine Gesellschaft, in der sich der Einzelne nicht über Gebühr ernstnimmt, wird von einer „befreienden Leichtigkeit“ und gegenseitigen Toleranz getragen.

Der französische Humanist Michel de Montaigne (1533–1592) sah dies ähnlich: Er prägte den Wahlspruch: „Que sais-je?“ (Was weiß ich?). Damit beschrieb er einen skeptischen Standpunkt der Welt gegenüber. Die Vernunft wird ihm zufolge genarrt, wenn sie glaubt, etwas Unveränderliches, Ewiges erfassen zu können. Montaigne ging noch weiter, als er schrieb:

„Letzten Endes gibt es überhaupt kein beständiges Sein, weder in unserem Wesen noch im Wesen der Dinge. Auch wir und unser Urteil und alle sterblichen Dinge fließen und wogen unaufhörlich dahin".[165]

Diese erkenntnisskeptische Haltung führte aus seiner Sicht jedoch nicht zu einer Resignation an der Welt, sondern sie befreite vielmehr von täuschenden Verstellungen und vermochte zu einer inneren Unabhängigkeit des Menschen zu erziehen. Für Montainge kam es darauf an, darzustellen, dass der Mensch selbst ein lächerliches Wesen sei. Er schrieb:

„Meiner Meinung nach findet sich in uns weniger Elend als Eitelkeit, und weniger Infamie als Ignoranz. Nicht so sehr vom Bösen sind wir erfüllt wie von Leere.“[166]

163 Berger, Peter L., „Erlösendes Lachen“, Berlin, New York 1998, S.25.
164 Erasmus von Rotterdam, „Lob der Torheit", in Ausgewählte Schriften, Band 2, Kapitel 65.
165 Burkard, Franz-Peter; Kunzmann, Peter; Wiedmann, Franz, „dtv-Atlas zur Philosophie", S.99.
166 Montaigne, Michel de, „Über Demokrit und Heraklit" in: Essais, Frankfurt am Main 1988, S. 154.

Montaigne stellte die menschliche Erfahrung generell in Frage: Wer entscheidet, ob unsere Erfahrung verlässlich ist? Die Vernunft? Montaigne stellte aber auch den Wahrheitsgehalt von Sinneseindrücken zur Disposition. Hier öffnet er die Tür für jede Form des Infragestellens, des Hinterfragens – und gibt damit wesentliche Anregungen für ein Zeitalter der Überprüfung alles Bestehenden, welches später als „Aufklärung" bezeichnet werden wird.[167] Der Humor sollte als Werkzeug dieser kontinuierlichen Infragestellung des Bestehenden von nun an eine neue und starke Bedeutung erhalten.

Der neuentwickelte Buchdruck ermöglichte zugleich einen nie zuvor möglich gewesenen Wissenstransfer und die Massenpublikation humorvoller Werke wurde ermöglicht. 1494 erschien der frühe Bestseller „Das Narrenschiff" des Juristen und Hochschulprofessors Sebastian Brant (1457–1458). Der Autor aus Straßburg erlangte mit seinem unterhaltenden Werk in ganz Europa Berühmtheit, niemals (bis zu Goethes „Werther") ist einem literarischen Werk deutscher Sprache ein so durchschlagender Erfolg und eine so nachhaltige Wirkung beschieden gewesen.[168] In dem Buch Brants ging es um menschliche Laster, Unzulänglichkeiten und Gebrechen. All diese menschlichen Schwächen fasste Brant unter dem Begriff „Narrheit" zusammen. Das Buch wurde aufwendig mit Holzschnitten illustriert. Der Narr selbst wird im Buch (entsprechend der europäischen Tradition) mit den Insignien der Kappe, Schellen und Kolben dargestellt. Er steht gleichsam für den in die Welt geworfenen Menschen. Das menschliche Leben wird als eine gedankenlose Schiffsreise über das Meer geschildert, verstrickt in Sünden und Laster, angetrieben von begehrlichen Wünschen und Hoffnungen, verblendet im Blick für die Wahrheit des Menschen, dem Verderben und Untergang droht.[169] Brant wollte den Menschen den Spiegel vorhalten und ihnen zeigen, dass sie sich oft wie Narren verhalten. Er wollte sie zur Einsicht bringen:

„O Narr, bedenk zu aller Frist,
Daß du ein Mensch und sterblich bist
Und nichts als Lehm, Asch, Erd und Mist.
Denn unter aller Kreatur,
Die hat Vernunft in der Natur,
Bist die geringste DU, ein Schaum,
Ein Hefensack und Bastard kaum".[170]

167 Störig, Hans Joachim, „Kleine Weltgeschichte der Philosophie", Frankfurt am Main 1998, S. 286.
168 Brant, Sebastian, „Das Narrenschiff", Stuttgart 1966, Joachim Mähl (Hrsg.), Nachwort, S. 461.
169 Ebd. S. 476.
170 Ebd. Kapitel 54.



15: Holzschnitt Nr. 65 aus dem „Narrenschiff". [171]

Der Humor wurde hier einsetzt, um die Menschen über ihr Fehlverhalten aufzuklären. Brants Buch war eine Art frühe „Lebenshilfe", ein Ratgeber und eine Anleitung, sich im Leben klug zu verhalten. Man könnte diese Ratgeberlektüre auch als pädagogische Funktion des Humors bezeichnen. Die Holzschnitte stammen zum großen Teil vom damals zweiundzwanzigjährigen Albrecht Dürer (1471–1528).[172] Die Bilder werden gleichgewichtig mit den Texten präsentiert und sprechen für sich selbst, insofern ist Brants Werk auch ein Frühwerk des gezeichneten Humors in Form einer Bildgeschichte. Der Vers unter Bild 65 (siehe oben) lautete: „Viel Aberglauben man jetzt braut; Aus Sternen man die Zukunft schaut; Ein jeder Narr fest darauf baut".

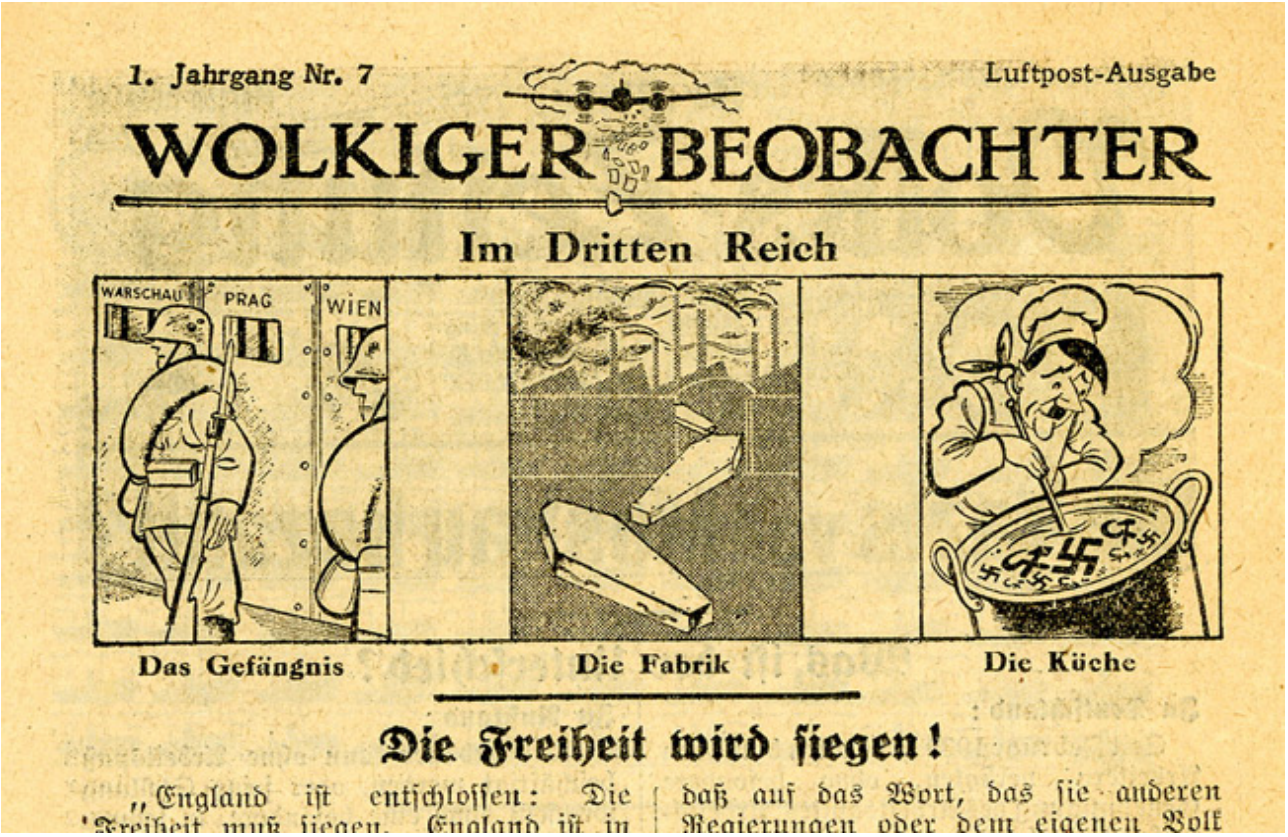
Mit dem Buchdruck entwickelte sich in Europa das Verlagswesen. Bereits im Jahr 1500 gab es in Europa 40.000 verschiedene Buchausgaben mit Auflagen von 200 bis 300 Stück.[173] Im Verlauf des 16. Jahrhunderts wurden bereits 200 Millionen Bücher gedruckt. 1593 hatten die Spanier die Druckpressen auch in ihre Kolonien exportiert, nach Mexiko, Lima und auf die Philippinen.[174] Damit war die Globalisierung der europäischen Literatur und somit auch der europäischen Humorkultur eingeleitet worden. Das Beispiel des spanischen Autoren Miguel de Cervantes (1547–1616) zeigt, dass Humor ein Exportartikel darstellen konnte: Sein Buch „Don Quijote de la Mancha" (entstanden 1605–1615) wurde ein früher, internationaler Bestseller.

In der Neuzeit wurden weitere Druckmedien wie Flugblätter und Zeitungen entwickelt. Der gezeichnete Humor fand auch hier schnell seinen Raum. Karikaturen gab es in gezeichneter Form bereits im Mittelalter, nun ließen sich diese in hohen Auflagen herstellen.

Flugblätter, die den Feind verspotteten, wurden bereits im Dreissigjährigen Krieg verwendet. Im Zweiten Weltkrieg ermöglichte die bald erlangte Lufthoheit den Westalliierten einen massiven Einsatz von Flugblättern. Diese erschienen in zahlreichen unterschiedlichen Varianten. 1939 etwa warf die englische Luftwaffe eine Imitation des „Völkischen Beobachters" ab: Statt des Reichsadlers mit Hakenkreuz wurde

171 Quelle: Brant, Sebastian, „Das Narrenschiff", Stuttgart 1966, Joachim Mähl (Hrsg.), Kapitel 65.
172 Alberto Manguel, „Eine Geschichte des Lesens", Berlin 1998, S. 345.
173 Thomas Hugh, „Geschichte der Welt",Frankfurt am Main, 1985, S. 247.
174 Ebd. S. 248.

darauf ein englisches Flugzeug dargestellt, das Tausende von Flugblättern abwirft. Der Titel der Zeitung lautete „Wolkiger Beobachter" (Luftpost-Ausgabe). Auf der Titelseite wurden die drei Säulen des „Dritten Reiches" dargestellt: Das Gefängnis (hier bezogen auf die Besetzung von Polen, der Tschechoslowakei und Österreichs). In der Mitte sieht man als zweite Stütze eine Fabrik des Todes. Im dritten Bild sieht man den „Koch Hitler“, der die ganze Suppe anrührt (in diesem Fall das sowjetisch-deutsche Bündnis von 1939). Konterkariert wird die Bildfolge mit der Überschrift „Die Freiheit wird siegen!"


1. Jahrgang Nr. 7 Luftpost-Ausgabe

WOLKIGER BEOBACHTER

Im Dritten Reich

WARSCHAU PRAG WIEN

Das Gefängnis Die Fabrik Die Küche

Die Freiheit wird siegen!

„England ist entschlossen: Die Freiheit muß siegen. England ist in daß auf das Wort, das sie anderen Regierungen oder dem eigenen Volk

16: Flugblatt in Form einer Zeitungssatire auf den „Völkischen Beobachter.“ Der „Wolkige Beobachter“ wurde im November 1939 publiziert und über dem Reichsgebiet von englischen Flugzeugen abgeworfen.[175]

1.3.15. Die Wiederentdeckung des Humors als Lebensart

1508 schrieb Erasmus von Rotterdam an seinen englischen Freund Thomas Morus (1478–1535), den Lordkanzler Heinrich VIII. und großen Humanisten: „Du liebst es ja, das menschliche Leben immer ein wenig wie Demokrit zu betrachten.“[176] Demokrits „Euthymia“ wurde als Lebenseinstellung und Haltung gegenüber der Welt neu entdeckt und wertgeschätzt.[177] Demokrit formulierte zwei Empfehlungen, die man als Grundlage für den Humor als Lebensphilosophie, als Lebensart bezeichnen könnte: „Nur Toren leben

175 Quelle: https://www.psywar.org/newspapers.php
176 Erasmus von Rotterdam, „Das Lob der Torheit", Stuttgart 2004, S.3.
177 Autoren der Renaissance, die sich mit Demokrit und Platon auseinandersetzten, waren Marsilio Ficino, Antonio Phileremo Fregoso und Guillaume Budè (vlg. ebd. S. 73).

ohne Lebensfreude" und „Am besten bekommt es dem Menschen, wenn er sein Leben so viel wie möglich in frohgemuter Gelassenheit zubringt und sich so wenig wie möglich missmutiger Stimmung überlässt".[178] Die antiken Lehren Demokrits strahlten nun aus in die Neuzeit. Die Menschen distanzierten sich zunehmend von der mittelalterlichen Erdenschwere des reinen Jenseitsglaubens und fassten alles in einen weiteren, freieren Rahmen.[179] Der Humor zählte nun zu einer Lebenssicht, einer Lebenskunst, die das Genießen vor die Gottgläubigkeit – oder zumindest an ihre Seite – stellte. Die freie Argumentation und Kritik verdrängte nun immer mehr jene obrigkeitshörige Autoritätsgläubigkeit des vorangegangenen Zeitalters.[180] Die wiederhergestellte Geisteswissenschaft siegte gleichsam mit ihrem Licht über die Finsternis der Unwissenheit gesiegt.[181] Der Humor erhielt nunmehr eine neuartige Bedeutung als Lichtquelle des Bewusstseins, er erleichterte das Leben der Menschen, machte es im Wortsinne humaner.

Francois Rabelais (1494–1483) war der Verfasser eines satirischen Romans mit dem Titel „Gargantua und Pantagruel", das von 1532 bis 1535 entstanden war. Sein Werk entfaltete einen Witz, der als „esprit gaulois“ Eingang in die Literaturgeschichte Frankreichs erhielt. Rabelais bot eine „humorvolle Gegenwelt“ zum herrschenden System seiner Zeit an. Der russische Kulturwissenschaftler Michail Bachtin (1885–1975) widmete dem französischen Autor ein Buch mit dem Titel „Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur“, welches er 1930 in seinem russischen Exil in Saransk zu schreiben begann. In der Diktatur Stalins konnte Bachtins Werk nicht erscheinen, denn der Gedanke einer auf dem Humor basierenden „Gegenkultur" war mit dem Einheitsgedanken der UdSSR nicht zu vereinbaren und widersprach der totalitären Struktur. Sein Buch (das erst 1940 fertiggestellt wurde), konnte daher erst nach der Stalin-Ära, im Jahr 1965, in der Sowjetunion publiziert werden. Die „subversive Lachkultur“ als strategisches Mittel gegen absolute Herrscher war jedoch von Rabelais erschaffen worden, sie stellte somit eine Idee der Renaissance dar.[182] Bachtin beschrieb sie als eine schöpferische Kraft, „die alle Hierachien auf den Kopf zu stellen vermochte“ und nannte dieses Modell das „Konzept der Karnevalisierung". In Zeiten totalitären Ordnungen ist demnach der Humor ihr stärkster Gegenspieler. Zudem kann der Humor auch utopische Elemente kreieren, welche neue Hoffnung erschaffen können. Hier vermag der Humor auf die schöpferische Kraft der Phantasie zuzugreifen, die mit ihrem Erfindungsreichtum ungewöhnliche Sichtweisen, neuartige Perspektiven, farbenprächtige Visionen, Fiktionen und Lösungen anzubieten vermag. An dieser Stelle mag festgehalten werden, dass die Phantasie eine der hauptsächlichen Quellen des Humors darstellt, ohne sie ist Humor nicht möglich. Aus der Phantasie heraus Humor zu erschaffen, stellt wiederum einen kreativen Vorgang dar. Nach einer bekannten Definition ist „Kreativität die Fähigkeit des Menschen, Denkergebnisse beliebiger Art hervorzubringen, die im Wesentlichen neu sind und demjenigen, der sie hervorgebracht hat, vorher unbekannt waren".[183] Diese Definition ist auf die Kreativität des Humors übertragbar, das Element des

178 Demokrit: „Fragmente der Ethik", Griechisch/Deutsch, übersetzt von Gred Ibscher (Hg.), Stuttgart 1996, S.35-41.
179 Richert, Friedemann, „Kleine Geistesgeschichte des Lachens", Darmstadt, 2009, S.119.
180 Merzbacher, Friedrich „Europa im 15. Jahrhundert", in: Prophyläen, Weltgeschichte, Renaissance in Europa, Band 6, Frankfurt am Main, 1986, S. 376.
181 Vgl.: Eugenio Gagin, „Die Kultur der Renaissance", in: Prophyläen, Weltgeschichte, Renaissance in Europa, Band 6, Frankfurt am Main, 1986, S. 471.
182 Geier, Manfred, „Worüber kluge Menschen lachen,“ Reinbek, 2. Auflage, 2010, S. 74.
183 Roth, Gerhard, „Fühlen, Denken, Handeln – Wie das Gehirn unser Verhalten steuert", Frankfurt a. M. 2001, S.182.

Neuartigen ist hier entscheidend. Die Wirkung der „mentalen Entwaffnung" des Gegenübers durch den Humor geschieht ganz entscheidend aufgrund des neuen, überraschenden Gedankenganges.

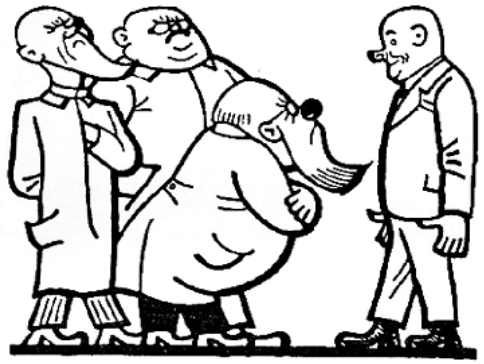
1.4. Humor als Mittel zur Überwindung von Kriegstraumata

In der Epoche des Barock, welche die Katastrophe des Dreissigjährigen Krieges mit sich gebracht hatte, und in welcher sämtliche europäischen Großmächte ihre Interessenpolitik in Deutschland austrugen (was rund ein Drittel der Bewohner des Landes das Leben kostete), bemühte man sich zeitgleich auf kultureller Ebene, um ein gewisses geistiges Gegengewicht zu diesem Terror: So wurden etwa besonders strukturierte literarische Formen geschaffen, als wolle man der äusseren Unruhe eine höhere, künstlerische Ordnung entgegenstellen. Man orientierte sich, etwa in der Lyrik, an den antiken Versmaßen und die Literatur blühte auf, die Buchkultur entwickelte sich stetig fort. Der in Spanien erfundene Schelmenroman wurde im deutschen Sprachraum aufgegriffen und erlangte durch das Werk „Der abentheuerliche Simplicissimus teutsch" (1669), verfasst von Hans Jakob Christoffel Grimmelshausen (1621–1676), eine enorme Popularität. Grimmelshausen wurde mitten im Dreissigjährigen Krieg geboren und erlebte die Kriegsgräuel bereits als Kind – zunächst durch Flucht vor heranrückenden kroatischen Truppen, dann als Soldat, sowohl auf kaiserlicher, wie auch auf schwedischer Seite. Die Kriegsgräuel verarbeitete er in diesem einzigartigen Zeitgemälde. Er veröffentlichte seinen Roman unter dem Pseudonym „German Schleifheim von Sulsfort". Der Protagonist seines Buches ist ein Viehhirte, der mal als Quacksalber, mal als Narr im Kalbsgewand durch die Wirren des Krieges stolpert – und obwohl er fürchterliches Leid erfährt, bleibt die Erzählung durchgängig „grotesk-lakonisch".[184] In diesem Schelmenroman liegt der ganz persönliche Versuch von Grimmelshausen, sein Kriegstrauma zu überwinden. Denn das Böse hat durchaus komische Aspekte, auch der Krieg zeigt mitunter groteske Züge und „Angst und Schrecken sind nur halb so groß, wenn man ihnen ins Gesicht lacht".[185] Somit wirkt Humor heilsam, wenn Menschen durch Kriegsgeschehnisse traumatisiert wurden. Diese Funktionsweise des Humors ähnelt der oben beschriebenen Wirkung des Humors als großer Gegenkraft des Leidens. Humor ermöglicht also eine psychologische Verarbeitung des Erlebten, er hilft somit, auch in schwierigsten Zeiten zu überleben. Indem nun Grimmelshausen seine persönliche AUfarbeitung durch die Publikation der deutschen (und später auch der gesamteuropäischen Öffentlichkeit) zur Verfügung stellte, konnten seine Leser heilende Auseinandersetzung auf ihre eigenen Erlebnisse übertragen. Der Humor entfaltete dadurch eine Breitenwirkung. Während Brand mit seinem Narrenschiff die Menschen mit sich selbst konfrontierte (ihnen zugleich aber auch Lösungsmöglichkeiten für ihre Probleme in Form einer literarischen Lebenshilfe offerierte), bot Grimmelshausen seinen Zeitgenossen eine AUfarbeitungsmöglichkeit ihrer persönlichen Kriegstraumata durch die Lektüre seines Buches an. Die Humor-Funktion der Traumabewältigung wird zu einer gesamtgesellschaftlichen Methode.

Nach dem Ersten Weltkrieg erschien das Buch „Der brave Soldat Schwejk" von Jaroslav Hasek (1883 –

184 Herzog, Rudolph „Heil Hitler, das Schwein ist tot!" München 2008, S. 21.
185 Ebd. S. 21.

1923), einem tschechischen Schriftsteller. Hasek stellte den alltäglichen Wahnsinn des Krieges satirisch dar, indem sein Protagonist Schwejk von einer komischen Geschichte in die nächste gerät. 1926 erschien eine deutsche Erstauflage. Durch den Humor im Buch werden die Kriegsgräuel indirekt vermittelt, sowie die dahinterstehende Moral des österreichischen Vielvölkerstaates infrage gestellt und karikiert. Das Buch wurde von Josef Lada (1887–1957) illustriert und seine Zeichnungen trugen einen erheblichen Anteil zum Erfolg des Buches bei. Wie bei Grimmelshausen kommt auch bei Hasek die Brutalität der Ereignisse gerade durch den Humor besonders gut zur Geltung. Das Lachen über die groteske, oftmals bittere Komik der beschriebenen Situationen im Krieg, überwindet den Schmerz. Schwejk scheint im Umgang mit Offizieren, Kriegsärzten oder Juristen keinerlei Angst zu empfinden, er entwaffnet seine autoritär agierenden Gegenspieler mit einer sich gutmütig generierenden Blödheit, von welcher der Leser nie ganz erfährt, ob sie taktischer oder angeborener Natur ist.



17: Der brave Soldat Schwejk vor den Gerichtsärzten.[186]

1.5. Humor in der Aufklärung

Nach der Katastrophe des Dreissigjährigen Krieges änderte sich die geistige Atmosphäre Europas erneut und das „Ideal der Humanität" des Erasmus von Rotterdam trat wieder verstärkt in den Zeitgeist ein. 1664 fand in Paris die Premiere des Stückes „Tartuffe" von Jean-Baptiste Poqelin Molière (1622–1673) statt. Sie war der Auftakt seiner satirischen Charakterkomödien, in denen unverhohlen menschliche Schwächen und die Gesinnung seiner Zeit kritisiert wurden. 1666 folgte das Stück „Der Menschenfein" und 1673 „Der eingebildete Kranke". Die Stücke wurden teilweise sehr angefeindet, denn man sah in ihnen eine Gefährdung für die Moral. Molière wies in seiner Verteidigung darauf hin, dass im Gegenteil, diese Komödien sehr nützlich seien, da sie den Menschen in seinem Verhalten sogar korrigieren könnten.[187] Molière verwies also auf die erzieherische Wirkung seines Humors.

186 Quelle: Hasek, Jaroslav, „Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk", Frankfurt a.M. 1958, S. 27
187 Berger, Peter L. „Erlösendes Lachen – Das Komische in der menschlichen Erfahrung", Berlin 1998

In der Aufklärung erhoben die Denker Europas die Vernunft und die eigenständige Leistung des denkenden Individuums zum wichtigsten Prinzip der Menschheit. Von nun an sollten die Naturwissenschaften die Grundlage des Denkens sein. Aufgrund der Vernichtungskatastrophe des Dreissigjährigen Krieges (dessen Ursachen ja auch in divergierenden Religionsauffassungen und im Kampf der Konfessionen lagen), lehnte man metaphysische Spekulationen und eine auf dem Glauben basierende Dogmatik in zunehmender Weise ab. Stattdessen baute man auf den kontinuierlichen rationalen Fortschritt der Menschen, eng mit diesem Gedanken verbunden war die Distanzierung von Traditionen und Autoritäten.[188] Der Humor half bei dieser Distanzierung. Er wirkte auch hier kritisch und infragestellend.

In der Aufklärung entstanden zunächst zwei philosophische Hauptrichtungen – jene der Rationalisten und jene der Empiristen. Die Rationalisten, etwa René Descartes (1596 –1650), Baruch de Spinoza (1632 – 1677) und Gottfried Wilhelm Leibniz (1646 –1716) glaubten, dass alle Erkenntnis grundsätzlich *angeboren* sei. Nach der Methode der Mathematik sei demzufolge der Aufbau der Wirklichkeit zwar exakt zu erfassen – diese sei aber von Gott vollkommen eingerichtet. Der Mensch (als endliches Wesen) kann daher das höhere Wesen (Gott) selbst nicht erfassen. Vielmehr sei die Idee Gottes eine „idea innata" – eine „eingeborene Idee“.

Die Empiristen wie etwa Francis Bacon (1561–1626), John Locke (1632 –1704),Thomas Hobbes (1588 – 1679), David Hume (1711–1776) und George Berkeley (1685–1753) hielten hingegen die Erfahrung für die einzige Quelle menschlicher Erkenntnis.[189]

Thomas Hobbes definierte die Philosophie nüchtern als „Erkenntnis der Wirkungen aus den Ursachen“. Der Zweck der Philosophie war für ihn, diese Wirkungen vorherzusehen und für das menschliche Leben nutzbar zu machen. Dieser Pragmatismus ist für die Aufklärung charakteristisch – und er schließt auch den Menschen in seine Betrachtungsweise ein. Den Menschen sieht Hobbes als „gnadenlosen Egoisten“, der nur nach dem eigenen Vorteil strebt.[190] Durch Übereinkunft gründen die Menschen zwar Staaten, dies erfolgt aber Hobbes zufolge ebenso allein aus egoistischen Gründen: Denn die Menschen wollen nur vor der Gewalt der anderen geschützt sein. Zwischen den Staaten aber bleibt der Krieg als „Urzustand“ des Menschen bestehen. Interessant ist, wie Hobbes (auf der Grundlage dieses negativen Menschenbildes) die Eigenschaft des Lachens einordnet. Er schreibt in seinem Werk „De homine" (Vom Menschen) im Jahr 1658:

„Bei plötzlicher Freude über ein Wort, eine Tat, einen Gedanken, die das eigene Ansehen erhöhen, das fremde mindern, werden außerdem häufig die Lebensgeister emporgetrieben, und dies ist die Empfindung des Lachens...Allgemein ist das Lachen das plötzliche Gefühl der eigenen Überlegenheit angesichts fremder Fehler...Zur Entstehung des Lachens ist also dreierlei erforderlich: daß überhaupt ein Fehler empfunden wird, dieser ein fremder ist und die Empfindung plötzlich eintritt".[191]

188 Burkard, Franz-Peter; Kunzmann, Peter; Wiedmann, Franz, „dtv-Atlas zur Philosophie", S.103.
189 Rothmann, Kurt, „Kleine Geschichte der deutschen Literatur", Stuttgart, 2000, S. 64.
190 vgl. Störig, Hans Joachim „Kleine Weltgeschichte der Philosophie,“ Frankfurt am Main, 1998, S. 294.
191 Hobbes, Thomas, „Vom Menschen. Vom Bürger,“ Eingeleitet und hrsg. von Günter Gawick, Hamburg, 1959, S.33 ff., Bachmaier, Helmut, „Texte zur Theorie der Komik", Stuttgart, 2010, S. 111.

Hobbes sieht die Ursache für das menschlichen Lachen in der Erhebung über den anderen (aufgrund eines Fehlverhaltens oder seiner individuellen Schwäche).

Ein Wegbereiter der englischen Philosophie der Aufklärung war der Physiker Isaac Newton (1643–1727). Er hatte das Weltmodell von Kopernikus, Kepler und Galilei weiter ausgebaut und neuartig zu einer großen Einheit zusammengefasst.[192] Newton beschrieb, dass er immer demütiger und bescheidener wurde, je tiefer er in die Geheimnisse der Natur blickte und formulierte: „Je weiter wir vordringen, um so unermeßlicher dehnt sich aus, was noch vor uns liegt; jeder Triumph des Wissens schließt hundert Bekenntnisse des Nichtwissens in sich".[193] John Locke (1632 –1704), englischer Arzt, Erzieher und Politiker stellte die Frage, ob dies mit dem menschlichen Verstand letztlich überhaupt möglich sei: Er wollte zunächst grundsätzlich die Möglichkeiten des Denkens überprüfen. Man bezeichnet ihn daher auch als ersten „kritischen Philosophen“, den Vater der Erkenntniskritik.[194]1690 schrieb Locke, dass die menschliche Erkenntnis erst durch das Zusammenspiel eines „äußeren Sinnes" mit der inneren Selbstbeobachtung („reflection") entstehen kann:

„Alles, was der Geist in sich selbst wahrnimmt oder was unmittelbares Objekt der Wahrnehmung, des Denkens oder des Verstandes ist, das nenne ich Idee...Bei der Geburt gleicht der Verstand einem unbeschriebenen Blatt (›white paper oder tabula rasa‹)".[195]

Locke sah in der Erziehung eines Menschen die Ursache dafür, ob dieser einen bösen oder guten Charakter entwickeln würde. Grob ausgedrückt kamen für Locke daher alle Ideen von außen. Allerdings konnten diese äußeren Einflüsse dann im Zusammenspiel mit der inneren Reflexion eine eigene, neue Wirkung entfalten. Für ihn gab es keine angeborene Idee Gottes, so wie es die Rationalisten behaupteten. Hinter seiner Sichtweise verbarg sich also ein weiterer Abbau von Autoritätsgläubigkeit. denn wo keine angeborenen, höheren (göttlichen) Prinzipien und Grundsätze bestehen, ist der Mensch völlig auf sich selbst zurückgeworfen. Erst die eigenen Erfahrungen der Menschen und die Entwicklung der menschlichen Kultur prägten, nach Lockes Auffassung, das menschliche Bewusstsein. Das Lachen war für ihn jedoch eher Ausdruck von Boshaftigkeit, insofern knüpft Locke an die Ansichten Platons zu dieser Thematik an. Aber dennoch propagierte er grundsätzlich eine neue Offenheit, die dem liberalen englischen Geistesklima zuträglich war. Die „Legitimierung des Zweifels“, wie sie durch die Vertreter der englischen Aufklärung durchgesetzt wurde, schuf eine neue Toleranz auf der britischen Insel. Es wuchs dadurch ein besonders humorfreundliches Klima heran und dies wurde immer stärker Teil der englischen Mentalität, deren Liberalität im Vergleich zu den kontinentalen Entwicklungen bereits eine lange historische Tradition besessen hatte: 1215 hatte die „Magna Charta libertatum" die Basis der zukünftigen englischen Verfassung gebildet. 1265 wurde das erste Parlament einberufen. 1297 wurden dann das oberste Gericht (House of

192 Störig, Hans Joachim, „Kleine Weltgeschichte der Philosophie,“ Frankfurt am Main, 1998, S. 348.
193 Ebd. S. 349.
194 Ebd. S. 350.
195 Burkard, Franz-Peter; Kunzmann, Peter; Wiedmann, Franz, „dtv-Atlas zur Philosophie", S.119.

Lords) und das Unterhaus (House of Commons) gegründet, 1534 wurde mit der Suprematsakte die Anglikanische Kirche endgültig (vom Parlament) zur Staatskirche ernannt. Mit dieser gesellschaftlichen Unabhängigkeit von den kontinentalen Dogmen wurde auch für die Entwicklung der britischen Humorkultur besonders günstige Bedingungen geschaffen. Das zweifeln wurde nun geradezu zum „Denksport“ der englischen Intellektuellen. George Berkeley (1685–1753) war eigentlich Theologe und Bischof. Nach seiner Ansicht war nun plötzlich alles, was der Mensch wahrnimmt oder zu erkennen meint, subjektives Phänomen des eigenen Bewusstseins.[196] Alles existierte nach seiner Auffassung nur im denkenden Geist allein: „Das Sein der Dinge besteht nur in unserem Bewusstsein".[197] Er formulierte: „Esse est percipi aut percipi" - das Sein der Objekte ist Wahrgenommenwerden, das Sein der Subjekte Wahrnehmen. Damit behauptete Berkeley, es gäbe keine Materie – vielmehr existierten nur der Geist (der wahrnimmt) und die Dinge, die von Gott in uns zu Leben erweckt werden. Der Schotte David Hume (1711–1776), wurde mit seinem Buch „Die Geschichte Englands" berühmt und wohlhabend. Für die Wissenschaften forderte er die empirische Untersuchungsmethode grundsätzlich einzuführen, die sich allein auf Erfahrungen und Beobachtungen stützt. Hume bezeichnete die Wahrnehmung des Menschen als „impression". Die durch Erinnerung und Phantasie hervorgebrachten Vorstellungen nannte er hingegen „ideas".[198] Komplexe Ideen entstanden seiner Auffassung zufolge durch die Kombination dieser beiden Elemente. Wissenschaftliche Irrtümer entstanden nach Hume dann, wenn falsche Impressionen vorlagen. Für Hume gab es in den Wissenschaften keine Gewissheiten – sehr wohl aber hohe Wahrscheinlichkeiten. Nachdem also das antike und das mittelalterliche Weltmodell widerlegt worden waren, wandte sich Hume nun gegen alle dogmatischen Philosophen - vor allem die Metaphysiker, die ständig Grenzen überschreiten und „da etwas zu wissen vorgeben, wo wir nichts wissen können".[199] Für die Entwicklung der englischen Humor-Kultur war vor allem dieser „Anti-Dogmatismus" von Hume einflussreich, da er die Freiheit des Denkens vergrößerte, indem er den Zweifel als Instrument der Wahrheitsfindung weiter stärkte. Hume ging außerdem davon aus, dass der Mensch einen besonderen moralischen Sinn für das Sittliche, für gut und böse, in sich trage.[200] Der Humor konnte auf beiden Gebieten eingesetzt werden: Beim Anzweifeln bisheriger Axiome und bei der Findung innerer Positionen, von Gut und Böse und ethischen Richtlinien. Vor allem die Stärkung des Individuums hat auf die englische Humorkultur eine große positive Auswirkung.

1.6. Shaftesbury: Humor als Prüfstein

Antony Ashley Cooper, Graf von Shaftesbury (1671–1713) bestätigte Humes Ansicht, als er schrieb: „Was sittlich gut ist, das fühlen wir unmittelbar" Für Shaftesbury existierte ein angeborenes Gefühl für die sittlichen Werte, die Ethik und zu diesem menschlichen Sinn empfand er tiefes Vertrauen.[201] Es war dabei für

196 Störig, Hans Joachim, „Kleine Weltgeschichte der Philosophie,“ Frankfurt am Main, 1998, S. 354.
197 Ebd. S. 354.
198 Ebd. S. 356.
199 Ebd. S. 359.
200 Ebd. S. 363.
201 Ebd. S. 363.

ihn vor allem die Liebe, die (jenseits von Staat, Gesellschaft, Bedürfnissen und Trieben) zum Maßstab dieses Sinnes für Ethik wurde.[202]

Shaftesburys sah zugleich in der *Harmonie* und *Balance* das Grundprinzip des Menschen und er folgte darin Demokrit. Im Menschen bestand für ihn demzufolge eine Einheit aus Trieben, Leidenschaften und Gemütsregungen, die der Einzelne nur durch den Verstand kontrollieren könne. So wie der Einzelne sich mittels Vernunft ausgleichen und regeln könne, so ließ sich für Shaftesbury auch einer ganzen Gesellschaft – durch das gelebte Ideal der Vernunft – ein innerer und äußerer Halt geben.

Damit in einer Gesellschaft sich die Vernunft durchsetzen könne, müssten aber scheinbar vernünftige (in Wahrheit aber unvernünftige, sich verstellende und im Unrecht stehende) Politiker und Denker überführt, enttarnt oder widerlegt werden. Shaftesbury forderte von der Gesellschaft die uneingeschränkte Freiheit für Philosophen und Schriftsteller, um Wahrheiten darzustellen und benennen zu können. Dabei hatte der Humor für ihn eine Schlüsselrolle:

„Denn nichts fürchtet der Unaufrichtige mehr als Scherz und Humor".[203]

Shaftesbury hatte in seinem Buch „Test of Ridicule" (Prüfung durch Lächerlichmachung) eine Vorgehensweise entwickelt, mit deren Hilfe man jeden Politiker, religiösen Fanatiker oder dogmatischen Philosophen überführen konnte: Denn indem man dessen Aussagen und Thesen verspottete, liess sich überprüfen, ob diese tatsächlichen inhaltlichen Gehalt besitzen oder nicht. Shaftesbury setzt also den Humor für die Wahrheitsfindung ein. Seine These lautete, dass durch den Zweifel, den Spott und den Scherz die Wahrheit ans Licht käme. Über die Wahrheit, die für ihn ein höchstes Gut darstellte, sagte Shaftesbury:

„She may bear all Lights".[204]

Die Wahrheit vertrug für Shaftesbury also jedes Licht. Sie war für ihn die stärkste Kraft. Und eine Behauptung die wahr ist, wird auch den Prüfstein des Humors heil überstehen. Man sollte nach seiner Auffassung eine behauptete Wahrheit einfach nur mit hemmungslosem Spott überziehen – und dann schauen, was von der These übrig bliebe. 1709 formulierte Shaftesbury in einem Essay über die Freiheit von Witz und Humor „Essay on the Freedom of Wit and Humour":

„Wir sollten die Dinge, die uns auch immer wieder täuschen können, nach allen Seiten wenden und sie in jedem Licht betrachten. Deshalb dürfen wir sie nicht nur einseitig voller Ernst untersuchen, sondern müssen sie auch dem natürlichen Mittel des Spotts aussetzen, jener Prüfung also, durch die wir entdecken, was an einem Gegenstand zurecht verspottenswert ist".[205]

202 Delf, Hanna, „Jugendlexikon Philosophie", Hamburg, 1988, S. 81.
203 Manfred Geier, „Worüber kluge Menschen lachen," Reinbek bei Hamburg, 2. Auflage, 2010, S. 120.
204 Geier, Manfred,„Worüber kluge Menschen lachen," Reinbek bei Hamburg, 2. Auflage, 2010, S. 117.
205 Ebd. S. 117.

Shaftesbury wandte sich vor allem gegen den religiösen Fanatismus seiner Zeit. Dieser ging vor allem von aus Frankreich nach England geflohenen Protestanten aus, die einen, für die Engländer der damaligen Zeit ungewohnten, bedingungslosen Glaubenseifer entwickelt hatten, den sie nun in ihr Exil exportiert hatten. Die Flüchtlinge akzeptierten die Werte ihres Gastlandes somit nicht, sondern wollten vielmehr ihre fundamentalistischen Überzeugungen in ihrem Exil installieren und somit die englische Gesellschaft in ihrem Sinne fanatisieren und transformieren. Bereits Shaftesburys Großvater, der ein bedeutender englischer Politiker gewesen war, hatte sich stets besonders für die Werte der Toleranz eingesetzt und formuliert:

„Nichts ist mir so zuwider, wie jene hochgesteigerte religiöse Leidenschaft, die das besonnene und überlegte Urteil verhindert und sich bis in eine wahnsinnige »Volkswut« steigert, diese kollektive Panik, wenn ein Volk, wie wir es zuweilen erfahren, ganz außer sich gebracht wird; insbesondere wenn die Religion damit zu tun hat".[206]

Es stellte sich nun die Frage, wie die toleranten Engländer mit diesem religiösen Fanatismus umgehen sollten. Denn würde man sich von dieser emotionalen Raserei anstecken lassen, würde die Lage unter Umständen eskalieren. Shaftesbury bot die Lösung an, jene fanatischen Propheten ihrer angeblich göttlichen Wahrheiten der „grausamsten Verachtung der Welt" auszuliefern: Dem Humor.

„Denn gegen ernsthafte Ausschreitungen und verdrießliche Launen gibt es kein anderes als dieses Hilfsmittel".[207]

Shaftesbury konzipierte also ein Instrument für den Kampf gegen den religiösen Wahn, das die Behauptungen der Gegenseite zunächst auf eine andere geistige Ebene beförderte. Diese neue Ebene war der Humor. Niemand will bekanntlich so ernst genommen werden, wie ein religiöser Fanatiker, denn dieser droht den anderen Menschen ja gerade mit seinem tödlichen Ernst. Die Bereitschaft, für die eigenen Überzeugungen notfalls zu sterben, gehört regelmäßig zum religiösen Wahn. Durch den Humor stieß man den Fundamentalisten von seinem Sockel der pathetischen Selbstinszenierung. Indem man diesem nun klarmachte, dass man ihn mit seinen unsinnigen Einstellungen und Behauptungen nun gerade nicht ernstnähme, versetzte man ihm bereits den entscheidenden Schlag. Man stieß den Glaubenseiferer mit einer sehr sanften Methode – ohne Kampf – von seinem Sockel. Ein Beispiel aus dem Bereich des Sports mag dieses Vorgehen verdeutlichen: In den asiatischen Kampfkünsten gibt es einen Grundsatz, der besagt, dass man auf einen harten Schlag „weich" reagieren soll: Indem man den harten Schlag eines Angreifers mit einer sanften Berührung (wie eine Art „Leitplanke") umleitet und sich dabei gleichzeitig selbst aus der Angriffslinie begibt, lässt man den Angreifer ins Leere, gewissermaßen gegen die Wand laufen. Ein Schlag, der nicht trifft, kostet aber den Angreifer selbst Energie, da er dadurch sein Gleichgewicht verliert und in

206 Geier, Manfred, „Worüber kluge Menschen lachen," Reinbek bei Hamburg, 2. Auflage, 2010, S. 119.
207 Ebd. S. 119.

eine „wackelige" Position gerät. Ist der Gegner erstmal aus dem Gleichgewicht geraten, lässt er sich sodann mit einem gezielten Konterschlag empfindlich treffen. Entscheidend ist also das Prinzip der „Umleitung von Energie". Shaftesbury setzte den Humor ein, um den harten Angriff des Fanatikers (den Pathos, den Anspruch auf die alleinige Wahrheit und seine unerträgliche Hybris) geschickt umzuleiten. Gegen den starren Fanatismus des Angreifers setzt er die weich anmutenden Mittel des Humors ein, er nahm also den Angriff als solchen nicht an, weil er ihn nicht ernstnahm. Nicht mit einem ähnlichem Fanatismus wird reagiert – man spricht also nicht die Sprache des Angreifers – sondern man nutzt Mittel, die diesen überraschen und auf einer ganz anderen Ebene angreifen. Shaftesbury schrieb:

„Gegen religiöse Fanatiker helfen weder Wohlwollen noch Strafe. Es hilft nur der Spott, in dem sich die Freiheit des Selbstdenkens demonstriert".[208]

Shaftesbury beeindruckte auch die Denker anderer Länder, vor allem auch die Philosophen und Dichter Deutschlands: Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781) setzte sich ebenso mit der Wirkungsweise des Humors auseinander. Er formulierte beispielsweise seine Ziele für eine neue Form der Komödie:

„Die Komödie will durch Lachen bessern; aber nicht eben durch Verlachen; nicht gerade diejenigen Unarten, über die sie zu lachen macht, noch weniger bloß und allein die, an welchen sich diese lächerlichen Unarten finden. Ihr wahrer allgemeiner Nutzen liegt in dem Lachen selbst; in der Übung unserer Fähigkeit, das Lächerliche zu bemerken".[209]

Der Humor sollte hier nicht einem plumpen Auslachen dienen, sondern vielmehr die Beobachtungsfähigkeit des Publikums schärfen und erweitern. „Das Lächerliche zu bemerken" bedeutete hier, bestehende Autoritäten zu überprüfen. Es ging Lessing also nicht darum, die offensichtliche Schwäche einer grotesken Figur als Ziel der Belustigung zu konzipieren durch die sich das Publikum über den „Idioten" erhebt. Sondern das Lächerliche in der Lebensumgebung sollte gezeigt werden, der Betrachter seine Distanzierungsfähigkeit zur Umwelt intensivieren. Lessing beschrieb hier die Distanzierungsfunktion des Humors, welche der Gesellschaft eine größere Bandbreite der Selbstbeobachtung zu ermöglichen vermochte.

Ein weiterer deutscher Dichter wurde ebenfalls stark von Shaftesburys Theorie beeinflusst: 1768 beschrieb Christoph Martin Wieland (1733–1813), der sich in seinem Werk „Philosophie der Grazien“ mit Demokrit und Diogenes beschäftigt hatte, warum der Humor für eine Gesellschaft von unschätzbarem Wert sei:

„Ein fröhliches Volk, ein Volk das für Witz und lachenden Scherz empfindlich ist, lässt sich viel leichter regieren, als ein schwerfälliges und ist unendliche Mal weniger zu Unruhen, Widersetzlichkeit und Staatsveränderungen geneigt. Religions-Schwärmerey und politische Schwärmerey, diese Ungeheuer, welche

208 Geier, Manfred „Worüber kluge Menschen lachen“, Reinbek bei Hamburg, 2. Auflage, 2010, S. 119.
209 So Lessing in der „Hamburgischen Dramaturgie",vgl. Rothmann, Kurt, „Kleine Geschichte der deutschen Literatur", Stuttgart, 2000, S. 78.

die schrecklichsten Katastrofen zu verursachen fähig sind, finden bey einem fröhlichen Volke keinen Zugang offen, oder verlieren bey ihm alle Macht zu schaden. Steigt in irgend einem trüben Kopfe eine menschenfeindliche Grille auf, so scherzt und spottet man sie weg, und sie wird vergessen.“

Wieland hatte von seiner Verlobten Julie von Bondel das Buch „The Life and the Opinions of Tristram Shandy“ des englischen Autors Laurence Sterne[210] (1713–1768) erhalten, „als Medikament gegen die Schwermut.“[211] Wieland hatte das Buch begeistert gelesen. Die Freiheit des englischen Humors wurde auf dem Kontinent bewundert und so forderte Wieland:

„Deshalb müsste die Freiheit der Philosophen und Schriftsteller uneingeschränkt sein, wobei nicht zuletzt geistvoller Witz und guter Humor zur Wahrheitsfindung beitragen könnten.“[212]

In der Philosophie wurde das Wesen des Humors weiter ergründet, Philosophen wie Schopenhauer, Baudelaire, Kierkegaard oder Bergson entwickelten neue Thesen. Vor allem brachte sich Sigmund Freud stark zu dem Thema des Humors ein. An späterer Stelle werden diese zusätzlichen wichtigen Aspekte der unterschiedlichen Denker in die Auseinandersetzung der Arbeit eingebracht werden.

An dieser Stelle sei noch einmal die große These von Shaftesbury festgehalten, nach welcher der Humor eingesetzt werden kann, um wahr und falsch voneinander zu unterscheiden.

Der Humor als Lakmustest für den Wahrheitsgehalt von politischen Überzeugungen und Ideologien wurde auch während der Epoche des „Dritten Reiches" eingesetzt – nach dem Aufbau der totalen Diktatur allerdings nur noch noch von den Humorkulturen der Gegner des NS-Staates. Es wird sich zeigen, dass auch der gezeichnete Humor sich als „Prüfstein" der Wahrheit im Sinne Shaftesburys eignete. Und so wie der Humor Falsches aufzudecken vermag, so wird die Arbeit zeigen, dass ein Humor, der auf falschen Aussagen beruht, schlicht nicht funktioniert. Darin lässt sich der Umkehrschluss der Theorien von Shaftesbury nachweisen. Diese Arbeit wird zeigen, dass der offizielle Humor des „Dritten Reiches" überwiegend nicht griff. Die Hauptursache dieses Scheiterns lag wohl in der Offensichtlichkeit der Falschaussagen des politisch ausgerichteten NS-Humors. Dies bemerkten sogar einige NS-Kulturpolitiker, die bestimmte Humorproduktionen schamhaft zurückzogen. Aber auch anhand der Hetz-Karikaturen des „Stürmers", oder den wenig lustigen Zeichnungen von Bogner oder Truetsch (siehe Abbildung unten) für das „Schwarze Korps", lässt sich veranschaulichen, dass eine Humorkultur, die auf einem kruden und verbrecherischen Weltbild basiert und auf Elemente der Hetze und des Hasses zurückgreift, auch nur sehr wenige überzeugende, humoristische Produktionen zutagezufördern vermag.

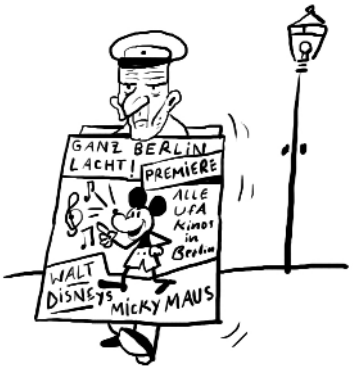
210 Sterne war Pfarrer der Anglikanischen Kirche und entdeckte sein schriftstellerisches Talent 1759 mit dem oben genannten Werk welches einen Skandal auslöste.
211 Geier, Manfred „Worüber kluge Menschen lachen“, Reinbek bei Hamburg, 2. Auflage, 2010, S. 115.
212 Ebd. S. 117.



18: Zeichnung im „Schwarzen Korps" (12.2.1942). Zeichner: Truetsch.
Unterzeile: „Die Tommies sind wieder überall ins ›Hinter-Treffen‹ geraten".[213]

213 Quelle: Mark Bryant, „World War II in Cartoons", London 2009, S. 84.

2. Die Humorkultur der Weimarer Republik



Cartoon: Niels Schröder 2016

2. Die Humorkultur der Weimarer Republik

Historischer Vorgänger der Weimarer Republik (1919–1933) war das wirtschaftlich expansive Kaiserreich (1871–1919) und auch, wenn sich beide Gesellschaftsordnungen grundsätzlich stark unterschieden, so übernahm die junge Demokratie viele Elemente der Humorkultur. Nach vier Jahren Krieg gegen beinahe die ganze Welt war die deutsche Bevölkerung ausgehungert und ausgeblutet. Carl Zuckmayer (1896–1977) beschrieb die Transformation der Monarchie in eine Demokratie in seiner Autobiografie:

„Haben wir im Jahr 1918 eine Revolution erlebt? Was ich davon sah, war ein Zusammenbruch, der nur vorübergehend revolutionäre Züge trug und dessen Nachwehen fünf Jahre dauerten – bis zum Ende des Jahres 1923...Was stattfand, war die Überleitung einer militärisch und wirtschaftlich ruinierten Nation aus ihrer historischen in eine der Gegenwart gemäße, demokratische Ordnung".[214]

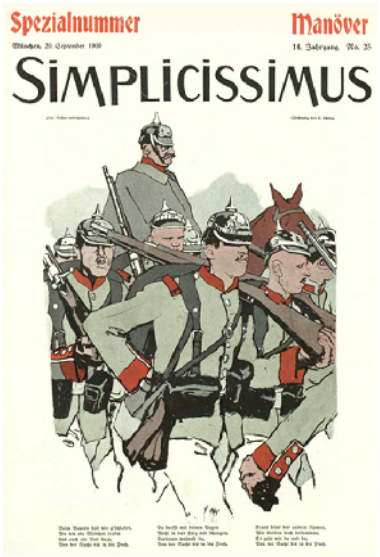
Die Deutschen waren ausgebrannt. Viele hatten nichts gegen die Monarchie gehabt, warfen der Regierung aber ein Versagen vor, vor allem was die Kriegsführung, aber auch die Versorgungslage anging. Allgemein herrschte eine dauernde Hungersnot, bereits im Krieg litt die Bevölkerung unter der englischen Blockadepolitik, aber auch nach 1918 besserte sich die Situation zunächst nicht. Der Versailler Vertrag wurde als ungerecht beurteilt, vor allem die alleinige Kriegsschuld wollte man nicht anerkennen. Die Stimmung in der Bevölkerung war daher von Enttäuschung über die umsonst erbrachten Opfer, sowie Frustration über die harten Bedingungen der Siegermächte getragen. Die war für die seit 1871 ungeschlagene, wirtschaftlich und zivilisatorisch so erfolgreiche Nation schwer zu ertragen, die bis dahin vor Selbstbewusstsein und Stolz gestrotzt hatte. Dies musste auch für die Entwicklung der deutschen Humorkultur Änderungen bewirken.

2.1. Die Humorkultur des deutschen Kaiserreiches

Die bereits erwähnte Stärke des Kaiserreiches auf den Gebieten der Wirtschaft, der Wissenschaft und des Militärs hatte zu einem gewissen patriotischen Überlegenheitsgefühl gegenüber den anderen europäischen Staaten geführt, oblgleich man die anderen Nationen respektierte und im Falle Englands auch ausdrücklich bewunderte. Ungünstig war die starke Rolle des Militärs im Deutschen Reich, die im Vergleich zu England oder Frankreich überproportioniert war. Das militärische Ethos war ein integraler Bestandteil der Gesellschaft. Und um in die höheren Posten der Verwaltung, Justiz und auch der Industrie vorzurücken, tat ein ehrgeiziger junger Mann gut daran, einer der 120.000 preußischen Reserveoffiziere zu sein.[215] Dass dem Militärischen im Kaiserreich so eine große Bedeutung zugemessen wurde, lag in der Geschichte der

214 Zuckmayer, Carl, „Als wär's ein Stück von mir", Frankfurt am Main 2013, S. 305.
215 Philipp Blom, „Der taumelnde Kontinent. Europa 1900 – 1914“ München 2014, S. 194.

Reichskonstitution begründet: Durch eine Serie preußischer Kriege, in denen eine neuartige Allianz der deutschen Staaten am Ende obsiegte, wurde ein neues Nationalbewusstsein verwirklicht. Otto von Bismarck (1815–1898) hatte das Reich dann sehr geschickt geeint (und im Anschluss durch Bündnisse mit Russland, Österreich-Ungarn und Italien gegen zukünftige Kriege abgesichert). Mit seinem Rücktritt 1890 zerfiel diese Bündnispolitik. Politisch blieb das Reich aber in vielen Traditionen dem 19. Jahrhundert verhaftet und es fehlte an einer politischen Modernisierung. Der Sohn Kaiser Wilhelms I. (1797–1888), der liberale Friedrich III. (1831–-1888), wollte den Staat liberalisieren. Jedoch starb er nach nur 90 Tagen im Amt an einer schweren Krankheit. Friedrich III., der sogenannte 90-Tage-Kaiser hatte ursprünglich (gemeinsam mit seiner englischen Gattin) liberale politische Reformen nach dem Vorbild Englands durchführen wollen. Doch diese blieben nun aus. Sein Nachfolger Wilhelm II. (1859–1941) entließ den außenpolitisch umsichtig agierenden Bismarck und sorgte, infolge seiner ambitionierten Flotten- und Kolonialpolitik, für das zunehmende Misstrauen der See- und Weltmacht Großbritannien. Die Klischees vom preußischen Militarismus entstanden mehrheitlich in der Phase seiner Regierungszeit (1888–1918), die man später auch als Ära des „Wilhelminismus" bezeichnete. „Das kaiserliche Deutschland war“, so Philipp Blom, „der Inbegriff einer Gesellschaft, die von uniformierten, schnurrbarttragenden, hackenzusammenschlagenden Offizieren dominiert wurde.“[216] In der Zeitschrift Simplicissimus wurden Zeichnungen des preussisches Offiziers zu einem beliebten Motiv und „man lachte nicht nur im Ausland, sondern auch in Stuttgart, Hamburg oder im katholischen Rheinland über die Exerzierplatzmentalität und den geistigen Stechschritt des Preußentums.“[217]



19: Titelblatt des Satiremagazins „Simplicissimus“ vom 20. September 1909 „Spezialnummer Manöver.“[218]

216 Ebd. S. 193.
217 Ebd. S. 193.
218 Quelle: www.simplicissimus.info

Nirgendwo sonst in Europa war die Verbindung zwischen Staat und Armee, zwischen Armee und Nationalgeschichte so eng.“[219] Die Dominanz des Militärs könnte für eine Gesellschaft jedoch in mehrfacher Hinsicht problematisch sein: Amerikanische Wissenschaftler erforschten vor einigen Jahren den Intelligenzquotienten berühmter Persönlichkeiten. Johann Wolfgang Goethe (1749–1832) oder auch der Philosoph und Mathematiker Blaise Pascal (1623–1662) schnitten dabei mit IQ-Werten von über 180 überdurchschnittlich gut ab, während Militärs – mit Ausnahme etwa von Carl von Clausewitz (1780–1831) oder Napoleon Bonaparte (1769–1821) – grundsätzlich eher unterdurchschnittlich abschnitten. Während Philosophen die höchsten IQ aufwiesen (gefolgt von Dichtern, Staatsmännern, Ökonomen und Musikern), bildeten die Miltärs das Schlusslicht.[220] Ob sich die Dominanz der Offizierskaste innerhalb der kaiserlichen Gesellschaft dämpfend auf das Niveau der Humorkultur auswirkte, mag an dieser Stelle dahingestellt sein – obgleich einiges dafür spricht. Rudolph Herzog etwa beschreibt den Humor des deutschen Kaiserreiches vor allem als „nett und humorig“ – bestehend aus „humorigen Repliken und Anekdötchen, die so umständlich sind, wie die verzopfte Monarchie, in der sie entstanden.“[221] Für ihn sind der „Kadavergehorsam, der wuchernde Bürokratismus sowie die Herzlosigkeit der Behörden und des Militärs“[222] die Themen, mit der sich der Humor des Kaiserreiches vornehmlich auseinandersetzte. Die Umständlichkeit und die Überbürokratisierung der deutschen Gesellschaft jener Jahre wurden zum Thema vieler Witze dieser Ära. Ein Beispiel, ein Scherz jener Jahre, mag dies verdeutlichen:

„Während der Eingeborenenaufstände in Deutsch-Ostafrika erlässt das Kaiserliche Ministerium in Berlin folgende Anweisung an die zuständigen Stellen: ›Die Eingeborenen sind dahingehend zu instruieren, dass sie unter Androhung schwerer Strafen jeden Aufstand sechs Wochen vor Ausbruch der Aufstandshandlungen schriftlich anzumelden haben‹.“[223]

Der Bürokratismus und die Regelungswut waren häufig Thema der zeitgenössischen Witze und Anekdoten, andererseits waren die Bürger des Deutschen Reiches aber auch durchaus stolz auf diese innere Ordnung, Disziplin und Strukturiertheit der kaiserlichen Gesellschaft. Man lachte durchaus gern über die Offiziere, den Militarismus, die Bürokratie – und war doch zugleich stets ein wenig geschmeichelt, ein Teil dieses ordentlichen, biederen und disziplinierten Staates zu sein.

2.1.1. „Untertanenhumor“ – Thoma und Zuckmayer

Die beliebte Komödie „Die Lokal-Bahn“[224] von Ludwig Thoma (1867–1921) etwa, die 1902 in München uraufgeführt wurde, stellte die oben genannten Aspekte ebenfalls in den Vordergrund: Der

219 Philipp Blom, „Der taumelnde Kontinent. Europa 1900 – 1914“ ,München 2014, S. 192.
220 Roth, Gerhard, „Fühlen, Denken, Handeln - wie das Gehirn unser Verhalten steuert", Frankfurt a. M., 2001, S.182.
221 Rudolph Herzog, „Heil Hitler, das Schwein ist tot“, Frankfurt am Main 2008, S. 23.
222 Ebd. S. 23.
223 Rudolph Herzog, „Heil Hitler, das Schwein ist tot“, Frankfurt am Main 2008, S. 23.
224 Böhm, Ekkehard u.a. „Kulturspiegel des 20. Jahrhunderts - 1900 bis heute", Remseck, 1987, S. 51.

Bürgermeister einer Kleinstadt protestiert in diesem Stück gegen eine Entscheidung der staatlichen Obrigkeit. Er wirft dieser vor, bei der Vergabe einer Streckenführung einer lokalen Eisenbahnroute einen Fabrikanten adeliger Herkunft (zuungunsten der Stadt) unrechtmäßig bevorzugt zu haben. Der tapfere Bürgermeister (der sich zunächst wie ein Held fühlt), zieht diesen anfangs energischen Protest später wieder kleinmütig zurück mit dem Eingeständnis,, „zu keiner Zeit den untertänigsten Gehorsam verletzt haben zu wollen“.[225] Der große Erfolg dieser Komödie spiegelte die hohe Identifikation der Bürger mit diesem Stück. Man lachte gern über diesen Untertanengeist, entdeckte sich selbst in dem Stück.



20: Szene aus dem Spielfilm „Der Hauptmann von Köpenick“ von 1931.[226]

Rückwirkend wurde diesem Zeitgeist auch mit dem Stück „Hauptmann von Köpenick“ von Carl Zuckmayer (1896–1977) ein dramaturgisches Denkmal gesetzt. Das Stück spielt zwar in der Kaiserzeit, wurde aber erst am 3. März 1931 am Deutschen Theater in Berlin uraufgeführt. Dies veranschaulicht, dass die Menschen auch am Ende der Weimarer Republik dem Lebensgefühl und somit auch der Humorkultur der Monarchie verbunden geblieben waren. Im Stück hilft sich der arbeitslose Schuster Voigt aus seiner ausweglosen Situation (er bekommt keine Papiere, kann aber ohne Papiere nicht arbeiten), indem er sich die Uniform eines Gardehauptmannes anzieht. Während einer zehnjährigen Haftstrafe hatte er das militärische Gebaren des Zuchthausdirektors studiert – nun imitiert er dessen Jargon und wird zum aktiv Handelnden. Er rekrutiert vorbeimarschierende Soldaten, besetzt das Rathaus und verhaftet den Bürgermeister. Die Aussage des Stückes könnte lauten: „Die Uniform macht´s.“ Das Stück wurde umgehend sehr erfolgreich. Die Zuschauer sahen die Tragik des armen Schusters, sie lachten aber vor allem auch über die preußische Disziplin, die Macht des Militärs und die Wirkung einer Uniform im Kaiserreich. Halb lachte man darüber, halb trauerte man dieser „guten alten Zeit" hinterher, trotz aller damaliger sozialer Mißstände. Noch im selben Jahr entstand ein Spielfilm unter der Regie des österreichischen Drehbuchautoren und Regisseurs Richard Oswald (1880–1963), der ebenfalls sehr erfolgreich lief.

Doch auch wenn heutzutage das Kaiserreich oftmals auf diesen Militarismus reduziert wird, so war jene Ära durchaus kulturell sehr vielseitig gewesen: Von Frankreich aus war der Impressionismus nach Deutschland gelangt und hier von Malern wie Max Liebermann (1847–1935), Lovis Corinth (1858–1925) oder Max Slevogt (1868–1932) interpretiert worden. Die Künstlergruppe „Der Blaue Reiter“ mit den Malern

225 Ebd.S. 51.
226 Quelle: http://www.filmportal.de/film/der-hauptmann-von-koepenick_942f194c023c426ca5772a2ddcce7d4c

Wassily Kandinsky (1866–1944), Franz Marc (1880–1916) und Paul Klee (1879–1940) gehörte ebenso in diese Zeit, wie die Malergruppe „Die Brücke“, die von 1905 bis 1913 bestand und deren Kopf Ludwig Kirchner (1880–1939) gewesen war, der Künstler wie Erich Heckel (1883–1970), Karl Schmidt-Rottluff (1884–1976) oder Fritz Bleyl (1880–1966) um sich geschart hatte. Die Künstler sahen sich als Vorboten einer moderneren Zeit. Franz Marc formulierte:

„In unserer Epoche des großen Kampfes um die neue Kunst streiten wir als »Wilde«, nicht Organisierte gegen eine alte, organisierte Macht. Der Kampf scheint ungleich; aber in geistigen Dingen siegt nie die Zahl, sondern die Stärke der Ideen.“[227]

Die Formulierung von Franc Marc von der „Stärke der Ideen“ ließe sich auch auf das Phänomen des Humors anwenden: Denn wie eine starke Idee einer bestimmten Kunstform eine enorme Kraft zu geben vermag, so kann auch der Humor von einer Idee, von einer Aussage getragen werden, die gewissermaßen einen „Nerv ihrer Zeit" berührt. Ein bestimmter Humor vermag somit ebenfalls eine große Anzahl von Gegnern zu überwinden, wenn die ihm zugrunde liegende Idee „greift" und er etwa politische Wahrheiten auf den Punkt bringt. Hier sei einmal mehr auf die These des „Humors als Prüfstein" von Shaftesbury verwiesen.

Während das Medium mit der größten Massenwirkung im 19. Jahrhundert noch das Theater gewesen war, so erhielt es im 20. Jahrhundert mit dem Film eine zunehmend wachsende Konkurrenz. Da dieses Medium auch für die Humorkultur eine erhebliche Rolle spielte und infolge dieser Arbeit noch ausführlich auf dieses Medium eingegangen werden wird, scheint es an dieser Stelle lohnenswert, seine Entwicklung in Deutschland kurz aufzuzeigen.

2.1.2. Die Entwicklung des Films im Kaiserreich

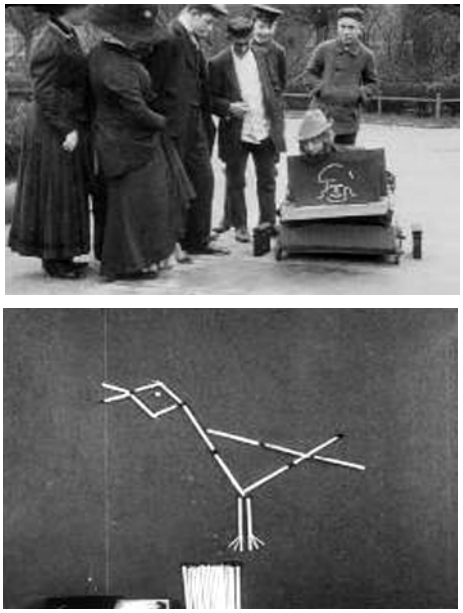
Bereits im Kaiserreich waren die modernen Lichtspielhäuser bekannt: 1912 gab es in ganz Deutschland bereits 1500 Kinos.[228] Das Kino hatte sich schnell etabliert. 1911 zählte die „Projektions-AG Union“ (damals das größte deutsche Kinounternehmen) immerhin schon vier Millionen Besucher. Allerdings war das Kaiserreich eine „Unterhaltungsfilm-Import-Nation". 1914 stammten nur 12% der Kinofilme aus deutscher Produktion. [229] Mit Ausbruch des Ersten Weltkrieges wurden diese importierten Filme dann offiziell zu „Feind-Produktionen" erklärt und verboten, nun versuchte man, den Bedarf mit deutschen Produktionen zu decken. Dabei war den Militärs die Propagandawirkung des modernen Mediums durchaus bewusst. Am 4. Juli 1917 hatte der deutsche General Erich Ludendorff (1865–1937) in einem Brief an das Kriegsministerium die Bedeutung des Mediums Film festgestellt:

227 Böhm, Ekkehard u.a. „Kulturspiegel des 20. Jahrhunderts - 1900 bis heute", Remseck, 1987, S. 13.
228 Böhm, Ekkehard u.a. „Kulturspiegel des 20. Jahrhunderts - 1900 bis heute", Remseck, 1987, S. 135.
229 Christof Mauch / Kiran Klaus Patel (Hrsg.), „Wettlauf um die Moderne - Die USA und Deutschland 1890 bis heute", Bonn 2008, S. 338.

„Der Krieg hat die überragende Macht des Bildes und Films als Aufklärungs- und Beeinflussungsmittel gezeigt. Gerade aus diesem Grund ist es für einen glücklichen Abschluss des Krieges unbedingt erforderlich, dass der Film überall da, wo die deutsche Einwirkung noch möglich ist, mit dem höchsten Nachdruck wirkt.“[230]

Ludendorff schlug vor, eine Filmindustrie aufzubauen, die ihre Kräfte bündeln sollte. Gegen Ende des Jahres 1917 führte dies zur Gründung der „Universum Film AG" (Ufa). Ihre Finanzierung war zunächst staatlich. Nach dem Ersten Weltkrieg wurde sie dann umgehend privatisiert.

Die Förderung des Films beeinflusste auch die Entwicklung der deutschen Humorkultur. Wie in anderen modernen Industrienationen auch, wurden erste Animationsfilme hergestellt, die mit den Möglichkeiten des modernen Mediums experimentierten. 1910 entstand beispielsweise „Die geheimnisvolle Streichholzdose“ von Guido Seeber (1879–1940). Es handelte sich dabei um einen Legetrickfilm, der von der „Deutschen Bioscop GmbH“ produziert wurde. Im Film wurden Streichhölzer wie von Geisterhand bewegt, sie bauten sich zu Figuren zusammen, etwa zu gelegten Karikaturen Napoleons oder Friedrich des Grossen. Der Film wurde von der Fachpresse als zukunftsweisend gefeiert.[231] Die deutsche Humorkultur verfügte nun über die Möglichkeit, bewegte Zeichnungen in die Kinos zu bringen. In der Folgezeit entstanden vor allem Werbetrickfilme, sowie mathematische und militärische Lehrfilme.[232]



21: Szenen aus „Die geheimnisvolle Streichholzdose“ von 1910. [233]

230 Böhm, Ekkehard u.a. „Kulturspiegel des 20. Jahrhunderts - 1900 bis heute", Remseck, 1987, S. 183.
231 http://www.diaf.de/de/home/rubriken/Blog_Detailseite/dT/50/b/1910-Die-geheimnisvolle-Streichholzdosevon-Gu-287
232 http://www.diaf.de/de/home/rubriken/Deutsche-Animation/Chronologie/1910-1919.html
233 Quelle: http://hawkmenblues.blogspot.de/2015/07/screening-poor-1888-1914-vv-dd-1888-1914.html

2.1.3. Der Zusammenbruch der Monarchie: Oswald Spengler

Wie bereits oben dargestellt, brachte die Niederlage des so erfolgreichen Kaiserreiches die deutsche Gesellschaft in eine mentale Krise und auch die Humorkultur Deutschlands wurde dadurch verändert. 1918 hatte Oswald Spengler (1880–1936) den „Untergang des Abendlandes" prophezeit und dabei das deutsche Kaiserreich mit dem gesamten Okzident gleichgesetzt.[234] Die neuartigen Kinofilme (die seit Anfang des 20. Jahrhunderts mit steigender Tendenz produziert wurden), waren für Spengler klare Zeichen eines „urbanen Verfalles“ einer gesellschaftlichen Degeneration. Diese Auffassung wurde von vielen deutschen Intellektuellen durchaus geteilt: Sie sahen im Kino eine niedere Kunst, den Abkömmling eines Jahrmarktsmilieus, eine Bedrohung der ernsthaften Kultur. Seit dem 18. Jahrhundert hatte sich Deutschland vor allem als geistige „Nation der Dichter und Denker“ definiert, die ihre innere Einheit (die politisch ja erst 1871 entstand) aus den Quellen der klassischen Literatur und Philosophie speiste.[235] Deutsche Intellektuelle versuchten, durch dieses Selbstverständnis als einzig wahre Kulturnation ein *kulturelles Alleinstellungsmerkmal* in Abgrenzung zu den Kolonial-Weltmächten Frankreich und England sowie des jungen Wirtschaftsgiganten USA zu etablieren. Dem „Merkantilismus", der kaufmännischen Ausrichtung dieser Westmächte wurde eine mysthische Tiefe des in Wahrheit größeren Volkes der „Dichter und Denker" gegenübergestellt. Die Einführung der Demokratie und die Öffnung für westliche Einflüsse wurden nach dem Trauma des verlorenen Weltkrieges daher oftmals nur als Folgen der Niederlage abgewertet und wie aus verletztem Ehrgefühl heraus, abgelehnt. Infolge des kulturellen Selbstanspruches wurden daher auch die Produkte der amerikanischen Humorkultur – zumindest von den Anhängern dieser Sichtweise – grundsätzlich abgelehnt. In den frühen filmpolitischen Schriften der Weimarer Republik stößt man daher immer wieder auf die Befürchtung „vor den scheinbar unkontrollierbaren Auswirkungen des amerikanischen Films auf die deutsche Gesellschaft.“[236]

2.2. Antiamerikanismus in der Weimarer Republik

In der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg kam erstmals der Begriff der „Amerikanisierung" auf und er erfuhr eine rasche, mediale Verwendung. Der Begriff der „Amerikanisierung" war ursprünglich die Wortschöpfung des Engländers William Thomas Stead (1849–1912) gewesen, welcher ihn bereits 1901 verwendet hatte. Der Journalist Stead vertrat die These, dass „Amerika der Kontinent der Zukunft“ sein werde.[237] Diese Sichtweise schien sich durch den Ersten Weltkrieg bewahrheitet zu haben, der die zukünftige

234 Christof Mauch / Kiran Klaus Patel (Hrsg.), „Wettlauf um die Moderne - Die USA und Deutschland 1890 bis heute", Bonn 2008, S. 332.
235 Christof Mauch / Kiran Klaus Patel (Hrsg.), „Wettlauf um die Moderne - Die USA und Deutschland 1890 bis heute", Bonn 2008, S. 333.
236 Ursula Saekel, „Der US-Film in der Weimarer Republik – ein Medium der „Amerikanisierung"?, Universität Bremen, Dissertation 2008, Schönigh Verlag, Paderborn 2011, S. 15.
237 Ebd. S. 30.

Position der Vereinigten Staaten als Weltmacht verstärkt hatte. Ein amerikanisches Zeitalter schien nun die Hegemonie Europas endgültig abzulösen.

Das alles Amerikanische besonders modern sei, scheint aber bereits vor dem Ersten Weltkrieg eine allgemeine Sichtweise der Menschen gewesen zu sein. Die Stadt Berlin etwa wurde wegen ihrer Modernität, ihres Tempos und ihres Baubooms schon in der Kaiserzeit von vielen Besuchern als „amerikanische Stadt“ beschrieben. Ein amerikanischer Journalist hatte 1908 bei einem Besuch in der Stadt festgehalten: „Berlin ist wie Chicago, nur viel mehr gewaschen, gestärkt und gebügelt.“[238]
Amerika stand für viele Europäer vor allem für Modernität und Effizienz. Im Brockhaus von 1928 wurde der Begriff der Amerikanisierung so beschrieben:

„Vorherrschaft des Massenwillens in den täglichen Lebensformen, Wahlkorruption, die Massenerzeugung von entbehrlichen Gütern, der Imperialismus in Wirtschaft und Technik, die Überschätzung der großen Zahl und der Geldwerte, der Hang zum Sensationellen, der Feminismus in Kulturfragen, die durch die Arbeitsteilung und Maschinenarbeit bedingte Auflösung des persönlichen Verhältnisses zu Arbeit und Beruf, die abschätzige Abwertung traditioneller Bindungen, die versteckte oder öffentliche Plutokratie".[239]

Es gab jedoch auch positivere lexikalische Definitionen, welche die Eigenschaften des Pionier- und Fortschrittsgeistes, der Freiheit, der Selbstbestimmung, der Demokratie und der Rationalisierung in den Vordergrund stellten.[240]

Die Anhänger der Monarchie nahmen nach dem Krieg vor allem die traumatisierende Niederlage des geliebten Kaiserreiches wahr, in welchem sie gern gelebt und für das sie gekämpft hatten – sie sahen daher nach 1918 wenig Grund zum Lachen, wenn sie das neue Deutschland betrachteten. Stattdessen suchten sie nach den Verursachern der Katastrophe und schufen zahlreiche Verschwörungstheorien. Die Vorteile der neuen Freiheit, das Aufblühen einer neuen Kunst und Kultur berührte sie nicht oder nur wenig. Auch wollten sie die Missstände des Kaiserreiches, die es ja tatsächlich gegeben hatte, mehrheitlich nicht in ihrer Bedeutung wahrhaben. Aus dieser Haltung der Revanchisten heraus entstand eine wachsende Ablehnung der amerikanischen Einflüsse. Man sah in ihnen Importe einer flachen, amerikanischen Billig-Kultur, unseriöse und reisserische Produkte einer „demokratischen Massenkultur".[241]Amerikanisches Kino etwa bedeutete für viele diese Kritiker gleichsam Kapitalismus, Konsum und Geistlosigkeit.[242] Die amerikanischen Kinofilme waren aber (wie bereits festgestellt), trotz vieler schmähender Kritiken in Zeitungen und Zeitschriften beim

238 Christian Brandstätter, Philipp Blom, „Berlin – Die Welt von gestern in Farbe“, Wien 2011, S. 61.
239 Ursula Saekel, „Der US-Film in der Weimarer Republik – ein Medium der „Amerikanisierung"?, Universität Bremen, Dissertation 2008, Schönigh Verlag, Paderborn 2011, S. 44.
240 Ursula Saekel, „Der US-Film in der Weimarer Republik – ein Medium der „Amerikanisierung"?, Universität Bremen, Dissertation 2008, Schönigh Verlag, Paderborn 2011, S. 43.
241 Vgl. dazu Edward Dimendberg und Anton Kaes in: Christof Mauch / Kiran Klaus Patel (Hrsg.), „Wettlauf um die Moderne - Die USA und Deutschland 1890 bis heute", Bonn 2008, S. 337 - 339.
242 Christof Mauch / Kiran Klaus Patel (Hrsg.), „Wettlauf um die Moderne - Die USA und Deutschland 1890 bis heute", Bonn 2008, S. 334.

Publikum äußerst erfolgreich. Dies galt vor allem, wie noch dargestellt wird, für die Humorproduktionen der amerikanischen Filmindustrie.

Der Begriff der „Amerikanisierung" wurde in Deutschland nach dem Ersten Weltkrieg also sowohl positiv als auch negativ verwendet. Stand er einerseits für die Liberalisierung der Nation und für eine Modernisierung der Gesellschaft, so fürchtete man andererseits die Aufgabe der eigenen kulturellen Identität. Es gab eine antiamerikanische Haltung und eine Form der Bewunderung. Die Ängste vor einer Amerikanisierung der eigenen Kultur waren hierbei allerdings kein singulär deutsches Phänomen, sondern sie bestanden (mehr oder weniger ausgeprägt), auch im übrigen Europa.[243]

2.3 Die Humorkultur nach 1918

Die Verfassung der Weimarer Republik ermöglichte und garantierte die Öffnung für ausländische Einflüsse und Kulturimporte. Von nun an wurden amerikanische Filme, Zeichentrickfilme, Cartoons, Zeitschriften und Bücher importiert und die kriegsmüden Deutschen schätzten diese Humorimporte. Das Filmpublikum in Deutschland votierte beispielsweise eindeutig für die importierten US-Filme, diese waren an den Kinokassen überaus erfolgreich. Es kam zu einer regelrechten Amerikanisierung der deutschen Filmindustrie und es gab einen kreativen Austausch zwischen Deutschland und den USA. Die amerikanische Humorkultur übte eine starke Anziehungskraft auf die Deutschen der Nachkriegsära aus. Die Mentalität der amerikanischen Gesellschaft beeindruckte die Deutschen, die von den Stärken dieser noch jungen Nation lernen wollten. Efficiency, advertising, service, keep smiling und der Name Ford[244] wirkten wie Zauberformeln. In der Beschreibung eines Zeitzeugen der Weimarer Republik wird die Begeisterung der Menschen für alles Amerikanische ironisch geschildert:

„Berlin war noch amerikanischer als Amerika. Seit 1924 entdeckten wir auch unseren Amerikafimmel und baten den lieben Gott stündlich und täglich, er möge uns nur ja schnell zu Amerikanern befördern. Einmal hatten wir auch etwas gehört von den Altersverhältnissen New Yorker Büros, und seither betätigen wir unseren Amerikanismus, indem wir allen Dreißigjährigen kündigten und nur noch Zwanzigjährige anstellten, wir rationalisierten einen Produktionsprozess, von dem wir nicht wussten, wie wir die Produkte an den Mann bringen sollten. Wir telefonierten mit Händen und Füßen, heuchelten „prosperity“, bauten soziale Einrichtungen auf...“[245]

243 Ursula Saekel, „Der US-Film in der Weimarer Republik – ein Medium der „Amerikanisierung"?, Universität Bremen, Dissertation 2008, Schönigh Verlag, Paderborn 2011, S. 15.
244 Schneede, Uwe, „George Grosz,“ Köln 1989, S. 42.
245 Saekel, Ursula, „Der US-Film in der Weimarer Republik – ein Medium der „Amerikanisierung"? Paderborn 2011, S. 42.

2.3.1. Ein Bewunderer der USA: George Grosz

Vor allem ehemalige Kritiker der kaiserlichen Gesellschaft blickten bewundernd auf die Vereinigten Staaten. Für George Grosz (1893–1959), der im Ersten Weltkrieg als kaiserlicher Soldat für Deutschland gekämpft hatte, aber die Monarchie und den deutschen Militarismus für den Krieg verantwortlich machte, war in Berlin im Arbeiterbezirk Wedding aufgewachsen. Schon in seiner Kindheit war für ihn Amerika ein Land der Sehnsucht, der Freiheit, des Abenteuers gewesen. Er beschrieb diese damalige Sichtweise auf die USA wie folgt:

„Dorthin wanderte man aus, wenn es zu Hause zu eng wurde, wenn man nicht zwei oder drei Jahre dienen wollte, wenn man der elfte oder dreizehnte Sohn war...häufig wollte man heraus aus kleinen, provinziellen Verhältnissen, aus der ewigen Bürokratie und Bevormundung, unter der wir Deutschen ja seit Hunderten von Jahren gestanden hatten und standen.“[246]

Die Vereinigten Staaten waren für viele Angehörige der unteren Schichten ein Ort der Freiheit und der Fluchtmöglichkeit in ein besseres Leben. In der jungen Weimarer Republik konnte Grosz seine Amerika-Bewunderung nun frei ausleben. Er imitierte sogar in Kleidung, Gestik und Sprachattitüde das, was er für amerikanisch hielt, denn tatsächlich war er zu diesem Zeitpunkt noch nie in den USA gewesen. Er ändert seinen Vornamen von Georg in George. Während der Künstler Helmut Herzfeld (1891–1968) sich aus Protest gegen die deutsche Propaganda im Ersten Weltkrieg (in welchem er als Soldat in einem Berliner Regiment diente), 1916 während eines Lazarettaufenthaltes in John Heartfield umbenannt hatte, ist die Namensänderung von Grosz zweifellos auf seine Amerika-Bewunderung zurückzuführen[247], in der viel Idealismus enthalten gewesen sein dürfte. Der Kunsthistoriker Paul Westheim (1886–1963) berichtete später, Grosz habe einen geradezu leidenschaftlichen Schwarm für Amerika gehabt:

„Ich muss gestehen, einen großen Teil meiner Kenntnis von Amerika, vielmehr davon ›wie’s die Amerikaner machen‹ etwa beim Fotografieren, beim Boxen, beim Pfeifestopfen, beim Songsingen, Öldruckansehen oder Kunstenthusiasmusorganisieren verdanke ich den durch George Grosz mir gern und immer bereitwilligst erteilten Informationen. Damals wenigstens konnte man meinen, dass er es als Geburtsfehler empfände, das Licht der Welt hinter dem Halleschen Tor und nicht im 47. Stock der 16th Street erblickt zu haben.“[248]

Viele Menschen wollten wie Grosz das „exotische“ Lebensgefühl der Amerikaner spüren und auch die neuartigen kulturellen Angebote genießen, nachdem man während des Krieges so viele Entbehrungen hatte in Kauf nehmen müssen. Denn anders als die englische, französiche und amerikanische Bevölkerung

246 Schneede, Uwe, „George Grosz,“ Köln 1989, S. 42.
247 Schneede, Uwe, „George Grosz,“ Köln 1989, S. 45.
248 Ebd. S. 45.

hatten die Deutschen während des Krieges regelrecht gehungert und die Blockadepolitik der Kriegsgegner hatten das Land von der Versorgung mit Konsumgütern, Südfrüchten, Rohrzucker abgeschnitten, es zugleich aber auch kulturell isoliert. Es lag nun ein Nachholbedürfnis vor. Die Bewunderung für alles Amerikanische war aber auch ein Ausdruck der eigenen Autonomie – denn es gab ja nun die individuelle Freiheit, die der einzelne Bürger nutzen konnte wie er wollte. Es gab keine Zensur mehr und amerikanische oder englische Literatur und Kultur war frei zugänglich. Gleichzeitig hielten viele Menschen aber auch an der geistigen Prägung der Monarchie fest, für viele – wohl die Mehrheit – war die Kaiserzeit vor allem auch die „gute alte Zeit". Innerhalb der Humorkultur der Weimarer Republik hatten sich dadurch zwei Pole gebildet: Einer stand ganz in der Tradition des kaiserlichen Deutschlands. Der andere ließ neue Einflüsse aus den Vereinigten Staaten zu – forderte dieselbe Freiheit nun auch für Deutschland und sah in der amerikanischen Humorkultur vor allem den Fortschritt, die Innovation, die neuartigen Impulse.

Das innere Festhalten am Kaiserreich und seiner Gedankenwelt wurde von George Grosz in seinen Sammelbänden angegriffen und kritisiert. In Büchern wie „Der Spießer-Spiegel“ (1925), „Die Gezeichneten,“ „Das neue Gesicht der herrschenden Klasse“ und „Über alles die Liebe“ (alle 1930 entstanden) wurde diese – von ihm regelrecht gehasste Mentalität – immer wieder angeprangert. Die Zeichnungen arbeiten dabei mit den Mitteln eines ätzenden Humors, der die Dinge aufdeckt und bloßstellt.



22: Buchcover des „Spießerspiegel“ (hier in einer Auflage von 1955).[249]

So sieht man etwa ein Pärchen, das spazieren geht: der Mann mit Monokel und eisernem Kreuz am Revers, verbissen dreinblickend, die Frau stumpf folgend, mit einem Dackel an der Leine, der einen Maulkorb trägt und im Hintergrund der umzäunten Parkanlage befindet sich ein Schild mit der Aufschrift „Betreten der Anlage verboten.“ Grosz zielte auf den Spießer schlechthin.[250] Er betrachtete sich als Kämpfer, der mittels der Zeichnung gegen „das derzeitige Mittelalter“ kämpft, denn es „sei,“ wie er schrieb, „heute noch ein ziemlicher Haufen Mist wegzukarren.“[251]

249 Quelle: http://www.amazon.de/Der-Spießer-Spiegel-George-Grosz/dp/B003FL8EL8
250 Schneede, Uwe „George Grosz,“ Köln 1989, S. 168.
251 Ebd. S. 168.

Er wendete sich damit auch gegen die Humorlosigkeit jener Spießbürger, deren verbissene Haltung aus der Frustration über das Verlorene, das untergegangene monarchistische System entstanden war.

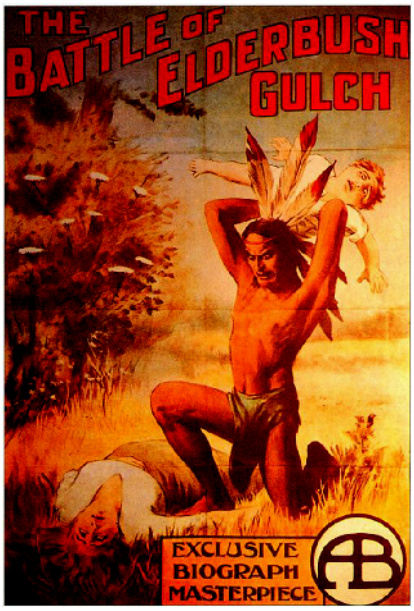


23: George Grosz, „Ein verheiratetes Paar“, 1930, Aquarell auf Papier.[252]

2.3.2. Cowboys und Indianer: Amerikanische Einflüsse im Film.

Neben der Faszination für die Modernität der amerikanischen Gesellschaft existierte in Deutschland aber auch eine seit dem 19. Jahrhundert vor allem durch die Werke Karl Mays (1842–1912) ausgelöste verklärte Begeisterung für den „Wilden Westen.“ 1913 hatten drei Münchener den ersten „Cowboyclub“ Deutschlands gegründet.[253] Der jugendliche Grosz etwa schätzte – wie die meisten anderen deutschen Jugendlichen auch – die amerikanischen Cowboyfilme, die in das deutsche Kaiserreich importiert wurden.[254]

252 Quelle: http://www.tate.org.uk/art/artworks/grosz-a-married-couple-t00019
253 Vgl. http://www.br.de/radio/bayern2/bayern/land-und-leute/wildwest-an-der-isar-trebbin100.html
254 Schneede, Uwe, „George Grosz,“ Köln 1989, S. 42.



24: Filmplakat 1914: „The Battle of Elderbush Gulch."[255]

Nach dem Ersten Weltkrieg entstand in Deutschland zudem das Phänomen einer süddeutschen Western-Produktion, welche die Ästhetik dieser frühen Cowboyfilme aufgriff. Man nannte die heimischen Filmproduktionen auch „Isar- oder Neckarwestern."[256] Deutsche Schauspieler in Cowboy- und Indianerkostümen agierten in Western mit Titeln wie „Bull Arizona: Der Wüstenadler" (1919). Der amerikanische Einfluss war auch in anderen deutschen Filmen der Nachkriegszeit deutlich zu spüren: Namen wie Sherlock Holmes, Stuart Webbs oder Nick Carter tauchten in deutschen Krimiserien auf.[257] Alles Englische und Amerikanische wurde bewundert und verkaufte sich besonders gut an den Kinokassen.

2.3.3. Die Massenmedien in der Weimarer Republik. Der Konsum wächst.

Das Ufa Studio entwickelte sich in der Weimarer Republik zu einer äußerst erfolgreichen und ambitionierten Filmproduktionsstätte. Es zog Talente aus unterschiedlichen Bereichen aus ganz Deutschland sowie dem Ausland an.[258] Zudem wurde es aufgrund der Inflation der ersten Nachkriegsjahre für Produzenten aus Hollywood besonders kostengünstig, in Deutschland Filme für den internationalen Markt zu produzieren. Amerikanische Filmemacher, Regisseure, Techniker und Schauspieler kamen in die Berliner Studios und brachten Neuerungen und Modernisierungen mit. Das bedeutete einen enormen Innovationsschub für die deutsche Filmindustrie.

255 Quelle: http://www.pastemagazine.com/blogs/lists/2012/02/the-best-movie-posters-of-the-past-100-years.html
256 Mauch, C. / Kiran, K. (Hrsg.), „Wettlauf um die Moderne - Die USA und Deutschland 1890 bis heute", Bonn 2008, S. 338.
257 Ebd. S. 338.
258 Dimendberg, Edward und Kaes, Anton in: Christof Mauch / Kiran Klaus Patel (Hrsg.), „Wettlauf um die Moderne - Die USA und Deutschland 1890 bis heute", Bonn 2008, S. 339.

Der Film wurde in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg für die Deutschen zudem immer mehr zu einem Konsumartikel, denn ein Kinobesuch war für die Bürger der Weimarer Republik durchaus erschwinglich und entsprechend häufig suchten die Menschen die Lichtspielhäuser auf.

Im Vergleich zum Kaiserreich hatte sich die deutsche Gesellschaft in den 20er Jahren stark verändert. Bis Mitte der 20er Jahre war die Schicht der Angestellten schnell angewachsen, allein in Berlin waren 31% der Beschäftigten Verkäufer, Buchhalter oder Sekretärinnen. Sie verfügten über ein festes Einkommen, verhältnismäßig viel Freizeit mit der ihre Konsumkultur wuchs.[259] Autos, Staubsauger und Kühlschränke setzten sich immer stärker durch. Der Alltag wurde technisch modernisiert. Während 1926 rund 25% der Haushalte einen eigenen Stromanschluss aufwiesen, waren es 1932 schon 75%.[260]

Das Radio kam ebenfalls in den zwanziger Jahren auf: 1923 hatte der erste Rundfunksender Deutschlands im „Vox-Haus“ am Potsdamer Platz den Betrieb aufgenommen. Der Rundfunk wurde nun schnell ein ernstzunehmender Konkurrent des bisherigen Haupt-Informationsmediums Zeitung. Er veränderte die Nachrichtenkultur durch die Möglichkeit von Direktübertragungen, von Interviews, Vorträgen, Berichten, Reportagen, Konzerten und Lesungen. Durch seine Unterhaltungssendungen veränderte das Radio zudem die Humorkultur der Gesellschaft. Komiker und Kabarettisten gelangten direkt in die Wohnstuben der Menschen.

Das Radio wurde schnell ein wirkliches Massenmedium: Während es im Jahr 1925 in Berlin 269.000 angemeldete Rundfunkempfänger gab, existierten 1932 bereits 854.000 gemeldete Radios in der Hauptstadt.[261] Es war ein regelrechter Boom. 1924 fand die erste Funkausstellung statt, und 1926 wurde der Funkturm eingeweiht, der bis heute Wahrzeichen des Berliner Messegeländes ist.

Ein ähnliches Wachstum gab es auch in der Filmbranche. 1926 standen in Berlin bereits 350 Lichtspielhäuser, darunter sogenannte Kinopaläste mit mehr als 1000 Plätzen. Man orientierte sich auch in der Kino-Architektur am amerikanischen Vorbild. 1928 etwa wurde in Berlin Steglitz der neuerbaute Titania-Palast eröffnet, eines der größten Kinotheater der Reichshauptstadt. Licht wurde hier effektvoll innen und außen als Gestaltungsmittel eingesetzt. Dieser Trend setzt sich in ganz Deutschland durch.



25: „Titania Palast“ in Berlin Steglitz, Postkarte von 1936.[262]

259 Ebd. S. 339.
260 Härtel, Christian, „Berlin - Eine kleine Geschichte", Berlin 2003, S. 37.
261 Ebd. S. 37.
262 Quelle: http://allekinos.pytalhost.com/kinowiki/index.php?title=Steglitz_Titania-Palast

1927 verfügte Deutschland über die meisten Kinos Europas.[263] Hatte es 1920 noch 3.731 Kinos in der gesamten Weimarer Republik gegeben, so waren es 1930 bereits 5.267.[264] Die Unterhaltungsfilmbranche florierte. Bereits 1920 belief sich die deutsche Jahresproduktion der Filmbranche auf 500 Filme.[265] Deutschland wurde nun zur Film-Export-Nation.

Gleichzeitig investierten die Amerikaner in die deutschen Filmproduktionen. Der Film „Metropolis" von Fritz Lang etwa wäre, aufgrund seiner enormen Kosten ohne die Hilfe der amerikanischen Filmverleihgesellschaften „Paramount" und „Metro-Goldwyn-Mayer" nie in die Kinos gekommen.

Filme, die in dieser Zeit entstanden, wie etwa „Das Cabinett des Dr. Caligari" (1920) oder „Nosferatu" (1922) wurden zu Klassikern der Filmgeschichte, die bis heute für das kreative Vermögen der Weimarer Republik und ihrer Kultur stehen.[266]

Expressionistische Filme verbanden bildende Kunst und Film. Hermann Warm (1889–1976), ein Maler, der ursprünglich der Berliner Künstlergruppe „Der Sturm" angehört hatte, baute und malte die Kulissen des Caligari-Films. Für ihn waren Filme „verlebendigte Zeichnungen".[267] Zeichnung und Film verschmolzen nun miteinander, was zu einer neuartigen filmischen Bildsprache führte. Vorbilder für die Gestaltung waren etwa berühmte zeitgenössische Maler wie Lyonel Feininger (1871–1956), der seit 1919 am Weimarer Bauhaus tätig war. Man suchte durch dieses Vorgehen den Bruch mit den „vordergründigen und klischeehaften Ausstattungsfilmen"[268].



26: Szene aus „Das Cabinett des Dr. Caligari“, 1919.[269]

263 Deutschland verfügte über 20% der Kinos Europas, England über 17%, Frankreich über 16%. vgl.: Saekel, Ursula, „Der US-Film in der Weimarer Republik – ein Medium der „Amerikanisierung"? Paderborn 2011, S. 263.
264 Ebd. S. 258.
265 Dimendberg, E. und Kaes, A. in: Christof Mauch / Kiran Klaus Patel (Hrsg.), „Wettlauf um die Moderne - Die USA und Deutschland 1890 bis heute", Bonn 2008, S. 339. S. 339.
266 Zu nennen wären hier noch Filme wie „Der Golem, wie er in die Welt kam" (1920), „Die Büchse der Pandora" (1929), „Der letzte Mann" (1924), „Die Nibelungen" (1922-1924).
267 Böhm, Ekkehard u.a. „Kulturspiegel des 20. Jahrhunderts - 1900 bis heute", Remseck, 1987, S. 215.
268 Ebd. S. 215.
269 Quelle: http://www.murnau-stiftung.de/movie/472

„Metropolis“, der 1927 in die Kinos gelangte, bildete dabei gewissermaßen die „Krönung und das Ende“[270] des großen deutschen Stummfilms nach dem Ersten Weltkrieg. Dieser Film wirkte trotz Langs genialer Umsetzung auf die Zeitgenossen „ambitiös überfrachtet.“[271] Für die Ufa wurde der Film zum Fiasko, denn der erhoffte Kassenerfolg des Stummfilms in den USA blieb aus und die Einnahmen auf dem deutschen Markt konnten nur ein Siebtel der Herstellungskosten von 5 Millionen Reichsmark decken. Die Schuldenlast der Ufa verdoppelte sich und führte zur Übernahme des Unternehmens durch den rechtskonservativen Unternehmer Hugenberg. Dies wiederum führte zu einer Veränderung der Medienlandschaft in der Weimarer Republik.[272]

2.3.3.1. Humortransfer über den Atlantik

Die Humorkultur der Weimarer Republik wurde maßgeblich durch amerikanische Produktionen geprägt: Die deutschen Kinobesucher entdeckten die Filmkomödien von Harold Lloyd (1893–1971), Buster Keaton (1895–1966) und Charlie Chaplin (1889–1977). Ihre Filme begeisterten die zahlreichen Zuschauer in ganz Europa. Durch die unvorstellbaren Grausamkeiten des Ersten Weltkrieges war den Europäern für Jahre das Lachen vergangen. Nun hatte sich ein enormes Humorbedürfnis angestaut, das vor allem von der Jugend ausgelebt wurde.



27: Buster Keaton in „Der General“ aus dem Jahr 1926.[273]

Am 4. April 1927 kam etwa die Komödie „Der General“ mit Buster Keaton in die deutschen Kinos. Keaton, der sowohl das Drehbuch geschrieben hatte, als auch die Hauptrolle spielte, ist hier in der Rolle eines Lokomotivführers zu sehen, der mitten in den amerikanischen Bürgerkrieg hinein schlittert. Mit seinem typischen, ewig unbewegtem Gesicht gerät er in eine große Schlacht, die er entscheidet, woraufhin er zum Leutnant befördert wird. Zehn Jahre nach Verdun konnten die Deutschen im Kino nun über den Krieg

270 Böhm, Ekkehard u.a. „Kulturspiegel des 20. Jahrhunderts - 1900 bis heute", Remseck, 1987, S. 280.
271 Ebd. S. 280.
272 Ebd. S. 280.
273 http://www.filmfest-braunschweig.de/en/pressnews/pressenews-artikel/filmkonzert-buster-keaton-the-general/

lachen. Die amerikanischen Produktionen der Stummfilmzeit, mit ihrer hohen Professionalität und ihrem teilweise grotesken, surrealen Humor, kamen zum richtigen Zeitpunkt: Es bedurfte keiner Sprachkenntnisse, die Slapsticks waren universal verständlich und dies schuf das Gefühl, Teil einer weltweiten Gemeinschaft zu sein.[274]

Charlie Chaplin (1889–1977) hatte bereits seit 1914 unerhörten Erfolg mit der Stummfilmfigur des Tramps gehabt und war in der Weimarer Republik bekannt. [275] 1921 erschien Chaplins erster Langspielfilm „The Kid“, der weltweit sehr erfolgreich in den Kinos lief. 1928 wiederholte Chaplin diesen Erfolg mit dem Film „The Circus.“ Der Humor Chaplins hatte die Welt auf unwiderstehliche Weise und bis heute erobert. Bereits 1929 hatte Walter Benjamin (1872–1940) in einem Aufsatz über Charlie Chaplin von der „revolutionären Macht des Gelächters" geschrieben, „das keine Grenzen kenne".[276]

Im Film „Der Tramp" wurden aber auch die gesellschaftlichen Schattenseiten der Vereinigten Staaten dargestellt, etwa soziale Ungerechtigkeiten aufgezeigt. Schon 1917, im Film „Easy Street“ (in dem Chaplin ebenfalls einen Tramp spielte), wurde die Lebenswirklichkeit der amerikanischen Slums gezeigt, die der Protagonist im Film allein mit Rechtschaffenheit nicht zu überwinden vermochte. Und in seinem Film „The Immigrant“ aus demselben Jahr wird das Bild von Amerika als Land der Freiheit und Hoffnung verspottet.



28: Charlie Chaplin als Tramp, 1917.[277]

Diese schonungslose Wahrheit der Darstellung, die offene Kritik an den Lebensbedingungen verhalfen Chaplins Humor zu großer menschlicher Tiefe. Seine Filme wirkten dadurch besonders eindringlich und auf magische Weise beseelt.

Der Humor der amerikanischen Stummfilmkomiker entfaltete nun geradezu grenzenlose Wirkungskräfte, und mit der Etablierung des Kinos als Massenmedium fand im 20. Jahrhundert eine Globalisierung des Humors durch das bewegte Bild statt (das später mit dem Tonfilm noch eine Sprachebene

274 Edward Dimendberg und Anton Kaes in: Christof Mauch / Kiran Klaus Patel (Hrsg.), „Wettlauf um die Moderne - Die USA und Deutschland 1890 bis heute", Bonn 2008, S. 339. S. 341.
275 Palmér, Hendrik, Neubauer C., „Die Weimarer Zeit in Pressefotos und Fotoreportagen", Köln 2000, S. 381.
276 Vlg.: Christof Mauch / Kiran Klaus Patel (Hrsg.), „Wettlauf um die Moderne - Die USA und Deutschland 1890 bis heute", Bonn 2008, S. 341. Boten und Vermittler
277 Quelle: https://de.wikipedia.org/wiki/Charlie_Chaplin

erhielt). Dabei konnte es sich um subtilen oder eher direkten Humor handeln. Der Humor konnte einen ganzen Film prägen, oder auch nur eine Nebenebene belegen. So konnte etwa in einem spannenden Western eine komische Figur auftauchen, oder es wurde eine von der Haupthandlung losgelöste humorvolle Geschichte parallel erzählt. Das Medium Film bewirkte einen verstärkten Humortransfer zwischen Europa und Amerika. Er schuf dadurch neuartige Emotionen menschlicher Verbundenheit, die erstmals auch die Massen erreichten und die Bevölkerungen auf beiden Seiten des Atlantiks mit unsichtbaren Fäden zu verbinden schien. Chaplin und seine Kollegen wirkten hierdurch in großem Maße völkerverbindend. Es hatte zwar bereits auch im 19. Jahrhundert schon Humortransfers gegeben, beispielsweise in der Literatur. Diese waren aber meist an ein Lese-Publikum gerichtet und erreichten meist nur die gebildeten und belesenen Schichten der Bevölkerungen. Das Kino aber wurde im 20. Jahrhundert schnell von den Massen für sich entdeckt und es erreichte ein ganz anderes und viel größeres Publikum. Auch bildungsferne Schichten, Analphabeten oder Nicht-Leser konnten auf diese Weise mit fremden Humorkulturen in Berührung gelangen.

Der in den amerikanischen Filmen enthaltene Humor wurde auf diese Weise zugleich Repräsentant der amerikanischen Humorkultur in der Weimarer Republik: Er warb gewissermaßen für Amerika, für dessen Humorkultur und seine Lebensart, den „way of life“. Die amerikanischen Filme stellten somit stets auch das amerikanische Lebensgefühl dar, der „Amerikanismus“ wurde auf diese Art auch zu einem Vehikel, um das demokratische Nachkriegsdeutschland für eine „emphatisch westliche Moderne zu gewinnen.“[278]

Auch die deutsche Humorkultur schuf in den Weimarer Jahren humorvolle Filme, die große Berühmtheit erlangten. Bis heute sehr beliebt ist etwa der deutsche Film die „Drei von der Tankstelle“ (1930) unter der Regie von Wilhelm Thiele (1890–1975), zu dem Werner Richard Heymann (1896–1961) die Musik zu Texten von Robert Gilbert (1899–1978) komponiert hatte.

278 Christof Mauch / Kiran Klaus Patel (Hrsg.), „Wettlauf um die Moderne - Die USA und Deutschland 1890 bis heute", Bonn 2008, S. 341.



29: Plakat „Die Drei von der Tankstelle“, Filmplakat von 1930.[279]

Im selben Jahr kam der Film „Der blaue Engel“ von Josef von Sternheim (1894–1969) in die Kinos, der auf dem Buch „Professor Unrat“ von Heinrich Mann (1871–1950) basierte und der die Schauspielerin Marlene Dietrich (1901–1992) weltberühmt machte. Der jüdische Kabarettist Kurt Gerron (1897–1944) spielte in beiden Filmen mit und brachte gewissermaßen den Humor hinein. Gerron war bei den Zuschauern äußerst beliebt. Ein regelrechter Komik-Star der Weimarer Republik war Otto Wallburg (1889–1944), wie Gerron ein jüdischer Deutscher (beide wurden 1944 im KZ Auschwitz ermordet). Wallburg erlangte durch seine sich überschlagende Sprechweise, das „Blubbern“ große Beliebtheit und Popularität.[280]

Die Filme trugen mit ihrem Humor und ihren modernen Darstellungen auch dazu bei, dass sich das Verhalten der Menschen in einer bisher nicht gekannten Weise veränderte.[281] Vor allem der groteske Humor eines Wallburg befreite viele Zuschauer für eine gewisse Zeit von den Alltagssorgen, welche die oftmals harten Lebenswirklichkeiten der Weimarer Republik auszulösen vermochten. Das Groteske und Anarchische des Humors vermochte Erstarrungen in den Menschen zu lösen. Der in der Gesellschaft ungebrochen dominierende Untertanengeist wurde zeitweise durch die Kräfte des Humors aufgelöst, der Film schuf für die Zuschauer eine temporäre Distanzierungsmöglichkeit und geistige Entspannung.

279 Quelle: http://www.moviepilot.de/movies/die-drei-von-der-tankstelle
280 Rudolph Herzog, „Heil Hitler, das Schwein ist tot!“, Frankfurt am Main 2008, S.34.
281 Ursula Saekel, „Der US-Film in der Weimarer Republik – ein Medium der „Amerikanisierung"? Paderborn 2011, S. 49.

2.3.3.2. Humorkritik in der Weimarer Republik: Thomas Mann, Stefan Zweig und Rudolf Kayser

Bei vielen Intellektuellen jedoch gab es immer noch grundsätzliche Ressentiments gegen den Film als ernstzunehmende Kunstform: Man betrachtete das Genre oftmals etwas „von oben herab“, wollte es nicht so recht zur Kunst zählen. Thomas Mann (1875–1975) etwa formulierte 1928 in seiner Schrift „Über den Film“, dass der Film mit Kunst nicht „viel zu schaffen habe“ und er schrieb darin: „ich halte es für verfehlt, mit der Sphäre der Kunst entnommenen Kriterien an ihn heranzutreten.“[282] Auch wenn Thomas Mann das Kino nach eigenem Bekunden genoss und er ein aktiver Kinobesucher war – zur Hochkultur zählte es zunächst für ihn nicht. Denn das Lachen schien ihm keine Reaktion zu sein, die sich durch die Wirkung von Kunst ergab – insofern war ihm das Lachen etwas, das sich mit einer ernsthaften „Hochkultur“ nicht in Einklang bringen ließ. In dieser Kritik scheint etwas von der Humorkritik eines Platon durchzuschimmern, nach der das Lachen allzu oft auf das schlichte Gemüt des Lachenden, wohl aber auch auf das Humorprodukt selbst, hinzuweisen schien. Es liegt in dieser Betrachtungsweise wohl eine typische Humor-Feindlichkeit der Intellektuellen der Weimarer Zeit bezüglich des Films, vor allem gegenüber den amerikanischen Humorproduktionen vor. Gerade diese Ablehnung amerikanischer Populärkultur war dem Maler George Grosz stets ein Dorn im Auge gewesen: Er, der sogar die amerikanischen Trivialromane künstlerisch verarbeitete, zeigte in seiner Mappe „Der Spießer-Spiegel“[283] diese Mentalität der Ablehnung ausländischer Einflüsse. Etwa wenn er das traditionelle Bürgertum, mit verkniffenen Mündern und aggressiven Gesichtern, eindrucksvoll und entlarvend malerisch festhielt. Dementgegen stand die offene, bewundernde Haltung vieler Künstler und Literaten in der Weimarer Republik, die das kreative Potenzial der neuen überseeischen Produktionen sowie des Mediums Film richtiger einzuordnen vermochten. Doch auch wenn Grosz bei seinen Zeichnungen für den „Spießer-Spiegel“ sicher nicht den großen Literaten Thomas Mann vor Augen gehabt haben dürfte, so war eine distanzierte oder sogar ablehnende Haltung auch bei den deutschen Künstlern und Literaten nicht selten. Der Österreicher Stefan Zweig (1881–1942) etwa beschrieb ebenfalls Sorgen bezüglich eines kulturellen Verfalles aufgrund des mächtiger werdenden Kinos, oder auch neuartiger Musikströmungen wie des Jazz:

„Im Kino, im Tanz, in all diesen neuen Mechanisierungsmitteln der Menschheit liegt eine ungeheure Kraft, die nicht zu überwältigen ist: Vergnügen zu bieten, ohne Anstrengung zu fordern. Und ihre nicht zu besiegende Stärke liegt darin, dass sie unerhört bequem sind. Der neue Tanz ist von dem plumpesten Dienstmädchen in drei Stunden zu erlernen, das Kino ergötzt Analphabeten und erfordert von ihm nicht einen Gran Bildung.“[284]

Zweig kritisierte das Kino zwar, aber er sprach zugleich auch von einer „ungeheuren Kraft, die nicht zu überwältigen ist.“ In der Weimarer Republik war der Film aufgrund seiner leichten Zugänglichkeit, seiner

282 Thomas Mann, Werke, Taschenbuchausgabe in acht Bänden, Band: „Miszellen“, Frankfurt am Main, 1968, S. 149.
283 Uwe M. Schneede, „George Grosz,“ Köln 1989, S. 45.
284 Stefan Zweig, „Die Monotonisierung der Welt“ in: „Berliner Börsen-Courier“, Nr. 53, 1.2. 1925.

Reproduzierbarkeit, seiner industriellen Herstellung und seinen Vermarktungsmöglichkeiten nun tatsächlich zu einem wahren Massenunterhaltungsmedium geworden.[285] Thomas Mann sah im Humor selbst eine Art „verdächtiges“ Element, das im Gegensatz zur echten Kunst stünde, denn es verhindere ein höheres geistiges Niveau.[286] So wie Zweig kritisierte, dass die Kinounterhaltung nicht „einen Gran Bildung“ erfordere und das „plumpeste Dienstmädchen die neuen Tänze binnen drei Stunden erlernen könne“, sah Thomas Mann im Humor ein Hindernis für die Tätigkeit des Verstandes.

„Die Kunst ist kalte Sphäre, man sage, was man wolle; sie ist eine Welt der Vergeistigung und hohen Übertragung, eine Welt des Stils, der Handschrift, der persönlichen Formgebung, objektive Welt, Verstandeswelt (›Denn sie kommt aus dem Verstande‹, sagt Goethe) – bedeutend, vornehm, keusch und heiter, ihre Erschütterungen sind von strenger Mitteilbarkeit, man ist bei Hofe, man nimmt sich wohl zusammen.“[287]

Doch der Film war als Medium nicht aufzuhalten. Wer seine Vorbehalte behielt, ging schlicht nicht mit der Zeit. Thomas Mann sah dann selbst zu einem späteren Zeitpunkt im Film eine durchaus „imposante künstlerische Entwicklung“ als er schrieb:

„Der Film selbst betrachtet sich als ein »Gewerbe«, mit einem gewissen Stolz und nicht zu Unrecht. In Amerika nennt er sich ›The Industry‹, in Deutschland ›Die Branche‹. Das klingt nicht nach Kunst. Es klingt nach nüchterner Selbsterkenntnis...aber es gibt so manchen Film von höherem künstlerischen Wert, als ein mittelmäßiger Roman ihn besitzt, so dass die allgemeine Frage nach der Rangordnung von Film und Roman praktisch nur nach dem speziellen Rang der Vergleichsobjekte beantwortet werden kann...Die technische und künstlerische Entwicklung des Films in den letzten Jahrzehnten ist so imposant, dass mein Interesse an ihm beständig wächst und ich mir die Übertragung meiner eigenen Erzählwerke auf die Leinwand lebhaft wünsche.“[288]

Von einer ganz anderen Seite betrachtet Thomas Mann das Medium Film, wenn er eigene Erlebnisse und seine emotionalen Reaktionen bei einer Filmvorführung beschreibt. Er beschrieb eine Situation nach einer Filmvorführung, welche er zufällig zeitgleich mit dem bekannten Simplicissimus-Zeichner Olaf Gulbransson besucht hatte, den er im Anschluss nach der Vorführung am Kinoausgang traf:

285 Ursula Saekel, „Der US-Film in der Weimarer Republik – ein Medium der „Amerikanisierung"? Paderborn 2011, S. 48.
286 Thomas Mann, „Werke – Taschenbuchausgabe in acht Bänden“, Band: „Miszellen“, Frankfurt am Main 1968, S.150 ff.
287 Ebd. S.150.
288 Ebd. S. 259.

„Wir waren neulich alle bei der Erstaufführung der „Großen Parade,“[289] auch Olaf Gulbransson (1873–1958), dem wir am Ausgang begegneten. Der lustige, muskulöse Eskimo[290] war tränenüberschwemmt. ›Ich habe mich noch nicht abgetrocknet‹, sagte er entschuldigend, und wir standen noch lange mit feuchten Augen in einfältiger Gelöstheit beieinander. Ist das die Verfassung, in der man von einem Kunstwerk scheidet, einer Malerei den Rücken wendet, ein Buch aus der Hand legt, ein Theater verlässt?“

Thomas Mann beschrieb hier einige Wirkungen des Humors im Film: Das Publikum lachte Tränen, man stand mit feuchten Augen in einfältiger Gelöstheit beieinander. Humor vermag es, innere Spannungen abzubauen, von Grübeleien, eingefahrenen Denkmustern Abstand zu nehmen und sich innerlich zu lösen.

Rudolf Kayser (1889–1964) stellte 1925 die Frage, ob alle neuartigen modernen Errungenschaften amerikanischen Einflüssen zu verdanken sind:

„Trusts, Hochhäuser, Verkehrspolizei, Film, Technikwunder, Jazzband, Boxen, Magazine und Regie. Ist das Amerika? Vielleicht. Da ich nicht da war, fehlt mir jedes Urteil. Aber ich weiß, dass die Vorbilder hiervon uns von Amerika gekommen sind. Aber ist dies auch schon – Amerikanismus? Sind diese Erscheinungen nicht vielmehr nur die äußeren und geheimnislosen Symptome eines viel heimlicheren, geistigen, seelischen Wesens? Ist Amerikanismus nicht eine neue Daseinshaltung, erwachsen und gestaltet aus unserem europäischen Schicksal?"[291]

Die Deutschen waren Kayser zufolge nun wieder Teil der Weltgemeinschaft. Die Moderne stand allen Menschen zu, nach der Überwindung des Kaiserreiches war nun ein kollektives „AUfatmen" möglich: Ein neuer, gemeinsamer Weg war entstanden, der sich nicht von dem der anderen Völker Europas unterschied. Für Kaysers Zeitgenossen war jedoch die Tatsache eindeutig, dass das neue Lebensgefühl ganz direkt von den Amerikanern, von deren Mode und Filmen nach Deutschland gekommen war.

2.3.3.3. Die Amerikanisierung der Weimarer Humorkultur

Es war gerade das spezifisch amerikanische Element, das vor allem die jungen Menschen faszinierte. 1926 wurden allein in Berlin, das nun noch öfter von Zeitgenossen als die „amerikanischte“ Stadt Europas bezeichnet wurde[292], 200 amerikanische Filme gezeigt. Jazz, Charleston und zahlreiche neue Moden

289 Anmerkung: Vermutlich handelt es sich um den Film „The Love Parade“ von Ernst Lubitsch („Liebesparade“) der 1929 in New York uraufgeführt wurde. Eine heitere Operette um die Eheprobleme einer Königin mit mitreißenden Filmmelodien.

290 Anmerkung: Olaf Gulbransson, berühmter Zeichner des „Simplicissimus“ war Norweger, daher die Bezeichnung als „Eskimo“ (neben seiner sehr gedrungenen, kompakten Erscheinung).

291 Torsten Palmér, Hendrik Neubauer „Die Weimarer Zeit in Pressefotos und Fotoreportagen", Köln 2000, S. 269.

292 Edward Dimendberg und Anton Kaes in: Christof Mauch / Kiran Klaus Patel (Hrsg.), „Wettlauf um die Moderne - Die USA und Deutschland 1890 bis heute", Bonn 2008, S. 339. S. 344.

vermittelten allerorten neue Impulse und Anregungen, denen sich die Bevölkerung und auch die Künstler weder entziehen konnten noch wollten.

Josephine Baker, eigentlich Freda Josephine McDonald (1906-1975), die 1921 am Broadway debütiert hatte, wurde eine weltweit bekannte Jazz-Sängerin und Tänzerin. In den 20er Jahren feierte sie auch in Deutschland große Erfolge. Sie betrieb eine zeitlang ein eigenes Etablissement in Berlin. Jazz wurde die Grundlage der Modetänze der 20er Jahre, etwa des „Shimmy“, über den die „Berliner Illustrierte“ 1921 urteilte: „Als Tanz ist »Jimmy« kaum zu bezeichnen, sein Rhythmus ist Fieberdelirium.“[293] Ganz Europa importierte den Jazz und seine Stars wurden in der Weimarer Republik sehr populär, etwa Louis Armstrong (1900–1973). Gleichzeitig beeinflusste die Jazzmusik die gesamte moderne Musikproduktion in der Weimarer Republik. „Sie wird in den 20er Jahren neben Charlie Chaplin und Henry Ford zum dritten Symbol des amerikanischen Lebensrhythmus, der die Europäer begeistert.[294]“ Die Deutschen betrachten den Jazz zwar vornehmlich noch als reine Unterhaltungsmusik. Aber bereits 1922 verwendete der Komponist Paul Hindemith (1895–1963) Jazzrhythmen für seine modernen Kompositionen. Auch die österreichischen Komponisten Arnold Schönberg (1874–1951) und Alban Berg (1885–1935) ließen sich vom Jazz inspirieren.



30: Titelstory über Josephine Baker in Paris, „Die Bühne“, 1925.[295]

Ähnlich war es in der Unterhaltungsmusik: Amerikanische Rhythmen und ein neuartiges Musikgefühl befruchtete Komponisten aller Genres. Die Jahre von 1924 bis 1929 waren die Blütejahre der „Berliner Revuen“: Friedrich Hollaender (1896–1976) schuf seine berühmten „Hollaender Revuen“, Erik Charell (1894–1974) wurde mit seiner Revue „An alle!“ deutschlandweit bekannt und gerühmt. Andere

293 Böhm, Ekkehard u.a. „Kulturspiegel des 20. Jahrhunderts - 1900 bis heute", Remseck, 1987, S. 206.
294 Ebd. S. 243.
295 Quelle: http://grammophon-platten.de/e107_plugins/forum/forum_viewtopic.php?18460

Revuen drückten schon mit ihren Titeln die Lebensfreude der Humorkultur der Weimarer Republik und ihrer Bürger aus:„Der – die – das“, „Wann und wo“ oder „Drunter und drüber“.[296]



31: Friedrich Hollaender (links am Klavier) mit seiner Band, den „Weintraub Syncopators" in seiner Revue „Das bist Du", Sommer 1927.[297]

In dieser Musik war der Humor ein elementarer Faktor und gerade in den grotesken Texten drückte sich die Sehnsucht aus, das Leben unbeschwert – frei von den gesellschaftlichen Zwängen und der scheinbaren Ratio – zu genießen. In so gut wie jeder deutschen Familie gab es Kriegsopfer zu beklagen und der Weltrkieg lag noch nicht sehr weit zurück. Und lag in diesem Inferno nicht gerade der Beweis für die Unsinnigkeit traditioneller Denkmuster, einer auf Disziplin, Leistung und Gehorsam ausgerichteten Gesellschaftsordnung? Die Menschen hatten aufgrund des erlittenen Leids eine tiefe Sehnsucht, diese scheinbaren Kausalitätsketten zu durchbrechen. Gerade in den wunderschön-albernen Texten fanden die Menschen hierfür eine Möglichkeit. Die Schlager waren eine wunderbare Ablenkung, sie waren wesentlicher Bestandteil der Humorkultur der Weimarer Republik. Mit dem neuen Medium Radio erhielt der Schlager direkt Einzug in die Wohnungen und Gaststätten der Weimarer Zeit. Je einschmeichelnder die Melodie war, desto erfolgsversprechender wurde der Schlager – je alberner der Text, war desto vergnüglicher wirkte das Lied auf die Menschen und manche Texte wurden gerade ihres Blödsinns wegen populär:“[298] In einem dieser Schlager hieß es beispielsweise: „Ich hab das Fräulein Helen baden seh`n, das war schön! - da kann man Waden seh`n, rund und schön im Wasser steh`n.“ Manche Schlager hielten sich jahrelang, wie etwa der von der Dame mit ihrem „dicken, gar nicht schicken Hans“, der zwar nicht tanzen kann, aber anderes im Sinn hat: „Was machst du mit dem Knie, lieber Hans, beim Tanz?“[299] Andere Songs trugen Titel wie: „Was macht der Mayer am Himalaya,“ „Mein Onkel Bumba aus Kalumba,“ „Unter den Pinien von Argentinien,“ oder „Mein Papagei frisst keine harten Eier.“[300] Der Humor in der Musik prägte einen beachtlichen Teil der Humorkultur von Weimar und bis heute strahlt die Lebensfreude dieser Musik aus, die oftmals auch durch Filme berühmt wurden.

296 Böhm, Ekkehard u.a. „Kulturspiegel des 20. Jahrhunderts - 1900 bis heute", Remseck, 1987, S. 258.
297 Quelle: http://grammophon-platten.de/e107_plugins/forum/forum_viewtopic.php?21107
298 Ebd. S. 273.
299 Ebd. S. 273.
300 Merziger, Patrick, „Nationalsozialistische Satire und ‚Deutscher Humor,`“ Stuttgart 2010, S. 45.

Die Spielfilme der Weimarer Republik ebenfalls waren oftmals humorvoller Natur und sie spielten häufig in der Gegenwart, zeigten das moderne Leben der jungen Republik. Hinzu kamen die „Humorimporte" aus Übersee, vor allem in Form der amerikanischen Grotesk-Komiker. Chaplin etwa, als gebürtiger Engländer, wurde zu einem globalen Repräsentanten der amerikanischen Humorkultur. In seinen Filmen trat er als Individualist auf, als Außenseiter in einer harten und oftmals bösartigen Lebensumgebung. Gleichwohl behielt er – trotz aller Armut und persönlicher Missgeschicke – stets seine eigenen Werte, seine persönliche Ethik und sein Gewissen. Diese moralische Position machte ihn sehr viel stärker, als es seine filmischen Opponenten – trotz ihrer körperlichen Überlegenheit – waren. Der Humor schützte den Tramp: Mit ihm entlarvte er seine Gegner, er führte sie vor – und vor allem zeigte er den Zuschauern, wie lächerlich die Position der Gewalt im Leben ist. In einer Epoche, in der die körperliche Züchtigung von Kindern noch Gang und Gebe war, offenbarte Chaplin ein Gegenmodell, das auf tiefer Menschlichkeit basierte. Chaplin als Filmfigur stand somit für eine Humanität im Gegensatz zum damaligen Mehrheitsverständnis von Zucht und Ordnung. Er wurde somit zu einem Symbol einer gewissen Anarchie. Diese aber stand in enger Verbindung zur individuellen Freiheit. Chaplin stand einerseits für die Gleichheit aller Menschen, eine Aussage, die die Kinozuschauer (unabhängig von ihrer Klassenzugehörigkeit) weltweit intuitiv sogleich erfassten. Andererseits standen seine Figuren für eine gewisse Anarchie. Sie stellten die Unabhängigigkeit des Individuums in über den Staat, zumindest aber die Ordnungskräfte des Staates. Der französische Jurist und Richter Alexis de Tocqueville (1805–1859), der zeitweise Außenminister seines Landes gewesen war, hatte in seiner Abhandlung „Über die Demokratie in Amerika" (1835) geschrieben:

„Die Gleichheit, die die Menschen voneinander unabhängig macht, läßt sie die Gewohnheit und Neigung annehmen, in ihren persönlichen Handlungen nur ihrem eigenen Willen zu folgen. Diese vollkommene Unabhängigkeit, die sie gegenüber ihresgleichen im täglichen Leben ständig genießen, läßt die Menschen jede Autorität mißvergnügt betrachten und vermittelt ihnen bald den Begriff und die Liebe politischer Freiheit".[301]

Chaplin stand für diese Unabhängigkeit im täglichen Leben: Für eine auf Menschlichkeit fußende Gegenhaltung zu gesellschaftlichen Dogmata, vor allem gegenüber dem Prinzip der Gewalt und des Eigennutzes. Die Berliner der Weimarer Ära liebten Chaplins Filme sehr: Als Charlie Chaplin 1931 Berlin besuchte, führte dies zu wahren Massenaufläufen der Berliner Bevölkerung. Illustrierte und Zeitungen berichteten intensiv über diese Sympathiebekundungen vor dem Hotel Adlon (wo Chaplin untergebracht war) und am Bahnhof Friedrichstraße.[302]

301 de Tocqueville, Alexis, „Über die Demokratie in Amerika", Stuttgart 2001, S. 306.
302 Merziger, Patrick, „Nationalsozialistische Satire und ‚Deutscher Humor,`“ Stuttgart 2010, S. 43.



32: Charlie Chaplin vor dem Berliner Reichstag, 1. März 1931.[303]

1927 kam der erste Spielfilm mit Ton aus den USA in die deutschen Kinos, der für ein großes Publikum konzipiert worden war: „Der Jazzsänger“ von Alan Crossland (1894–1936). Obwohl in dem Film relativ wenig gesungen wurde (nur zwei Lieder wurden dargebracht), gilt er heutzutage auch als das erste Film-Musical. Im selben Jahr stellte der gebürtige Österreicher Josef von Sternberg (1894–1969) seinen Film „Unterwelt“ fertig und Greta Garbo (1905–1990) spielte die Hauptrolle in „Anna Karenina“ (Originaltitel: „Liebe“) unter der Regie von Edmund Goulding (1891–1959). 1928 standen die USA mit 85% aller Filme der Weltproduktion an der Spitze aller Film produzierender Länder.[304] Damit hatte die amerikanische Humorproduktion auch in Deutschland, das als zweitgrößter Filmmarkt der Welt galt, einen enormen Einfluss.

2.3.4. Theater und Kabarett

Neben den neuen Medien existierten nach wie vor die traditionellen Theater und Bühnen, die für die Humorkultur der Weimarer Republik ebenfalls von großer Bedeutung waren: Ende 1921 gab es in Berlin 38 (in ganz Deutschland insgesamt 140) Kabaretts.[305] Es gab regelrechte Stars der Komik. Karl Valentin (1882–1948) und Liesl Karlstadt (1892–1960) gelangten mit Valentins genial-groteskem Humor in bayerischer Mundart rasch zu landesweitem Ruhm. Bertolt Brecht (1898–1956) schätzte den Komiker Karl Valentin als Charlie Chaplin „durchaus ebenbürtig“ ein, wie er 1922 in einer Augsburger Theaterkritik schrieb.[306] Auf Valentin wird an späterer Stelle noch näher eingegangen werden, denn er übte auch nach 1933 starke Einflüsse auf die deutsche Humorkultur aus. Am 14. Mai 1922 hatte in Berlin die „Berliner Junge Bühne“ ihre Arbeit aufgenommen, in der Autoren wie Bertolt Brecht, Carl Zuckmayer (1896–1977), Hans Henny

303 Quelle: Bundesarchiv, Bild 102-11347.
304 Böhm, Ekkehard u.a. „Kulturspiegel des 20. Jahrhunderts - 1900 bis heute", Remseck, 1987, S. 288.
305 Ebd. S. 230.
306 Ebd. S. 230.

Jahnn (1894–1959) und Marieluise Fleißer (1901–1974) wirkten. In seiner „Moritat von Mackie Messer“ beschrieb Brecht das Elend der deutschen Hauptstadt in der Nachkriegszeit und am 31. August 1928 wurde im Berliner Theater am Schiffbauerdamm dieses Stück als erste Nummer seiner von Kurt Weill (1900–1950) vertonten „Dreigroschenoper“ uraufgeführt.[307] In der Weimarer Republik herrschte eine gesellschaftliche Freiheit und Toleranz und eine Freude am grenzüberschreitenden, kulturellen Experiment wie es die Menschen vorher nicht gekannt hatten. Der Historiker Veit Valentin (1885–1947), selbst Zeitzeuge dieser Jahre, beschrieb die Ära der Weimarer Republik als den „Spätsommer der deutschen Kultur":

„Niemals ist in Deutschland so leidenschaftlich Theater gespielt, so inbrünstig musiziert worden wie in dieser Nachkriegszeit, die sich jetzt in eine neue Vorkriegszeit verwandelte – Georg Kaiser, Ernst Toller, René Schickele, Fritz von Unruh, Bert Brecht. Thomas Mann beschenkte seine Zeitgenossen mit der tiefsinnigen Deutung ihres Schicksals, die ein Trost und ein Ansporn zugleich war: Mit dem »Zauberberg«. Die Zahl der Klüngel und Sekten in der bildenden Kunst war Legion. Von der Berliner Sturm-Gruppe an bildeten sich immer neue Kreise, angeregt und zum Wettkampf herausgefordert durch die ausländischen Richtungen. Die politische Erregung, die wirtschaftliche Umschichtung dieser Jahre prägte sich aus in allerlei verwegenen Erzeugnissen, die begabt und kraftvoll dem guten Bürger den Atem verschlugen, zur lebhaften Freude ihrer Urheber...Die atonale Richtung der Musik vollzog den Bruch mit der Vergangenheit wohl am gründlichsten. Die Tapferkeit, mit der die Deutschen in einer Zeit der Niederlage und Umwälzung, inmitten von Demütigung und Verarmung, ihre unsterblichen Erbgüter zu behaupten und zu entwickeln wußten, erweckte das Erstaunen, ja die Bewunderung aller sachverständigen Beobachter. Die Weimarer Republik betonte die Verbindung mit Goethe und Beethoven, mit Dürer und Veit Stoß. Sie wußte die Großen der Vergangenheit würdig zu feiern; ihre Schulen waren kulturbewusst wie noch nie in Deutschland; die Universitäten erfuhren reichliche Förderung... Albert Einsteins Relativitätstheorie, Max Plancks Quantentheorie zeigten, wie sich die schöpferische Naturwissenschaft an der führenden Stelle zu behaupten wusste.[308] Umstritten, aber bedeutungsvoll durch die gespendete Erweckung, griff Oswald Spengler den Zeitgenossen in die Seele durch sein mystisch-chiliastisches Epos vom ›Untergang des Abendlandes‹. Stand das Abendland wirklich vor dem Ende? Konnte Deutschland nicht seine Erhaltung bewirken durch die Zusammenarbeit mit den großen Kulturnationen, seinen Nachbarn? Konnte sich nicht eine wirklich fruchtbare, geistige, neuhumanistische Friedens- und Kulturgemeinschaft bilden? Viele gute Deutsche glaubten daran und wirkten dafür. Es war vergebens. Der Glanz und die Farbenfülle des weimarischen Kulturdeutschlands war eine Täuschung des Spätherbstes. Ob sich der Untergang des Abendlandes vorbereitete, konnte bezweifelt werden. Ein anderer Untergang stand aber bevor. Dies merkten nur wenige. Das alte gute Deutschland ging unter. Die Zeit des Nationalsozialismus brach herein".[309]

307 Philipp Blom, „Die zerissenen Jahre 1918 – 1938“, München 2014, S.287.
308 Veit Valentin, „Geschichte der Deutschen", Frankfurt am Main, 1979, S. 579.
309 Ebd. S. 579.

2.3.5. Die „negative Welt“

Die 20er Jahre allein auf die Roaring Twenties zu reduzieren, hieße sie jedoch, auch nach Ansicht des George-Grosz-Biografen Ivo Kranzfelder auf „wenige Aspekte zu reduzieren.“[310] Kranzfelder gibt eine Beschreibung des Malers George Grosz wieder, welche die bürgerkriegsähnlichen Anspannungen und Konflikte innerhalb der jungen Republik darstellt:

„Überall erschollen Hassgesänge. Alle wurden gehasst: die Juden, die Kapitalisten, die Junker, die Kommunisten, das Militär, die Hausbesitzer, die Arbeiter, die Arbeitslosen, die Schwarze Reichswehr, die Kontrollkommission, die Politiker, die Warenhäuser und nochmals die Juden. Es war eine Orgie der Verhetzung, und die Republik war schwach, kaum wahrnehmbar. Es war eine völlig negative Welt mit buntem Schaum obendrauf, den viele für das wahre, das glückliche Deutschland vor dem Anbruch der neuen Barbarei hielten. Fremde, die uns damals besuchten, ließen sich nur zu leicht durch das scheinbar sorglose, lustige, wirbelnde Leben an der Oberfläche täuschen, durch die Nachtlokale und die sogenannte Freiheit und Kunstblüte. Aber das war eben doch nur bunter Schaum, nichts weiter. Dicht unter dieser lebendigen Oberfläche, die so schön wie ein Sumpf schillerte und kurzweilig war, lagen der Bruderhass und die Zerrissenheit, und die Regimenter formierten sich für die Auseinandersetzung".[311]



33: „Inflation" (1921) aus: „Im Schatten" (1923, Zeichnung von George Grosz.[312]

310 Kranzfelder, Ivo „George Grosz“, Köln 1993, S. 53.
311 Ebd. S. 53.
312 Quelle: Kranzfelder,Ivo „George Grosz“, Köln 1993, S. 137.

Die Humor-Kultur der Gesellschaft der Weimarer Republik war eingebettet in eine Situation der Unsicherheit, der wirtschaftlichen Nöte, der Zukunftsängste – aber zugleich herrschten der Hass und die Aggression auf Minderheiten und Andersdenkende. Für die Humorkultur bedeutete dies, dass sich zum einen eine zunehmende Häme und Hetze verbreitete, etwa in Form antisemitischer Publikationen. Zum anderen mochte es (gerade hierdurch bedingt), auch eine erhöhte Nachfrage nach unpolitischem Humor, etwa nach amerikanischen Zeichentrickfilmen, überhaupt nach amerikanischen und ausländischen Humorimporten gegeben haben. Denn wenn es eine, wie Grosz formulierte, „völlig negative Welt“[313] war, so bedurfte diese Welt um so mehr einer ihr entgegenwirkenden Humorkultur. Denn je stärker die Aggressionskräfte innerhalb einer Gesellschaft geschürt werden und die Bürger psychologisch beeinflussen, desto stärker wächst unbewusst auch die Sehnsucht, die hierdurch innerlich zunehmenden Anspannungen mittels der oben beschriebenen Wirkweisen des Humors wieder abzubauen und somit das innere Gleichgewicht wiederherzustellen. Die Weimarer Republik war eine Gesellschaft extremer Gegensätze. Einerseits verbreiteten sich antidemokratische Ideologien wie der Nationalsozialismus, mit seinen aggressiven und antisemitischen Publikationen – am 20. April 1923 hatte beispielsweise der NS-Ideologe Julius Streicher (1885–1946) das Hetzblatt „Der Stürmer“ ins Leben gerufen, in welchem jüdische Deutsche auf primitivste Weise verleumdet und beleidigt wurden. Auf der anderen Seite blühten die Theaterlandschaft, die Malerei, die Literatur in einmaliger und weltweit anerkannter Art und Weise. Es spricht also Vieles dafür, dass die extreme Hetze und nationalistische Revanche-Aggression mit ihren starken gesellschaftlichen Kräften die wunderbar kreative Humorkultur der Weimarer Republik ungewollt anstießen, indem sie bei den Menschen zugleich ein enormes (unbewusst auf Ausgleich zielendes) Humorbedürfnis schufen, das wiederum die Nachfrage bestimmte. Humorvolle Filme und Produktionen erlebten jedenfalls eine Ära größter Erfolge in jenen politisch hoch angespannten, teilweise bürgerkriegsähnlichen Jahren von Weimar.

2.3.6. Berlin als kulturelles Zentrum der Weimarer Republik

Schriftsteller wie Nelly Sachs (1891–1970), Arnolt Bronnen (1895–1959), Gottfried Benn (1886–1956) und Erich Kästner (1899–1974) setzten sich mit der Metropole Berlin auseinander: Alfred Döblins (1878–1957) Roman „Berlin Alexanderplatz“ (1927) wurde bis 1933 rund 50.000 Mal verkauft. Das Buch wurde 1931 unter der Regie von Phil Jutzi (1896–1946) von der Ufa verfilmt.[314] Es thematisierte die Großstadt Berlin, die in jenen Jahren in der ganzen Welt für ihr Nachtleben bekannt war: Es existierten zu dieser Zeit ungefähr 600 Nachtklubs in Berlin, die erotische Revuen und sexuelle Dienstleistungen jeglicher Art boten; etwa 85 dieser Nachtklubs waren Lesben vorenthalten und es gab Hunderte von Schwulenkneipen, Massagesalons und Saunas.[315] 1928 schrieb der englische Dichter Wystan Auden (1907–1973) über Berlin: „Berlin ist der Tagtraum eines jeden Schwulen. Es gibt hier 170 von der Polizei

313 Kranzfelder, Ivo „George Grosz“, Köln 1993, S. 53.
314 Härtel, Christian, „Berlin - Eine kleine Geschichte", Berlin 2003, S. 40.
315 Blom, Philipp „Die zerissenen Jahre 1918 – 1938“, München 2014, S.318.

überwachte Männer-Bordelle.“[316] Berlin wurde somit zum Reiseziel von Vergnügungssüchtigen aus der ganzen Welt, die sich in speziellen Reiseführern über das sexuelle Angebot der Stadt informieren konnten. Diese lockeren Sitten riefen andererseits den Widerstand des konservativen Bürgertums hervor, das in Justiz und Polizei tongangebend geblieben war. Zudem stellte Berlin in dieser Hinsicht die Ausnahme im deutschen Reich dar, denn eine ähnliche Liberalität herrschte in anderen Städten kaum. Gleichzeitig war Berlin die Metropole hart geführter politischer Auseinandersetzungen: Bei sozialistischen Demonstrationen am 1. Mai 1929 waren beispielsweise allein durch Straßenschlachten 23 Menschen ums Leben gekommen. Ähnliche Vorkommnisse gab es auch in anderen deutschen Großstädten. Berlin war zudem die Hauptstadt der organisierten Kriminalität. Die verharmlosend als „Ring- und Sparvereine“ gekennzeichneten Organisationen der Berufsverbrecher kontrollierten das Glücksspiel, den Rauschgifthandel und die Zuhälterei. 1931 wurden sie im ersten Tonfilm des österreichischen Regisseurs Fritz Lang (1890–1976) „M – eine Stadt sucht ihren Mörder“ (1931) eindrucksvoll dargestellt. Auch dieser Film setzte der Stadt Berlin ein cinematographisches Denkmal. Die Hauptstadt der jungen Republik gab sich modern. Der Alexanderplatz war Tag und Nacht vom Verkehr belebt und die helle Neonbeleuchtung des Potsdamer Platzes machte dem legendären Leuchten des Times Square in New York Konkurrenz.[317] Im Haus „Vaterland“ (ebenfalls am Potsdamer Platz) konnte in verschiedenen Restaurants und Bars (mit 8000 Plätzen unter einem Dach) gleichzeitig gespeist und getrunken werden.[318] Berlin war nicht nur Thema vieler Filme und Bücher, es war selbstverständlich auch das Zentrum der Humorkultur der Weimarer Republik: Hier befanden sich die meisten Redaktionen der Zeitungen und Zeitschriften, hier gab es die meisten Zeichentrickfilmstudios und die stärkste kulturelle Szene in den Bereichen der Musik, des Theaters und des Films. Berlin war unbestritten auch das Einfallstor für die Produkte der starken amerikanischen Humorkultur: Deutsche Uraufführungen der amerikanischen Filme fanden in der Regel in Berlin statt und die Stadt war ein kreativer Magnet geworden, der Künstler aus ganz Deutschland, aber auch der ganzen Welt magisch anzog. Und in Berlin wurden Trends aus Amerika aufgegriffen, dies galt neben dem Filmbereich vor allem auch für den Bereich der Presse. Der Printbereich war neben der Musik, dem Theater und dem Film für die Humorkultur der Weimarer Republik von großer Bedeutung. In den „goldenen 20er Jahren" galt Berlin neben New York, London und Paris als eine der führenden „Zeitungsstädte" der Welt.[319] Zwischen 1924 und 1929 hatten sich die Tageszeitungen, Boulevardblätter und Illustriere zu Massenmedien mit Millionenauflagen entwickelt. Dies bewirkte auch eine Blüte des gezeichneten Humors. Karikaturen, Illustrationen, Cartoons und Bildgeschichten waren bereits in der Kaiserzeit äußerst beliebt – sie erfuhren in der Weimarer Republik (aufgrund der Innovationen im Pressebereich) aber neue Anwendungsmöglichkeiten und zusätzliche Popularität. Auch im Bereich des gezeichneten Humors befruchteten, wie im Filmbereich, starke amerikanische Einflüsse die deutsche Humorkultur.

316 Blom, Philipp, „Die zerissenen Jahre 1918 – 1938“, München 2014, S.318.
317 Ebd. S.325.
318 Ebd. S.325.
319 Neubauer, Hendrik; Palmér, Torsten, „Die Weimarer Zeit", Köln 2000, S.11.

2.4. Gezeichneter Humor in Deutschland und den USA vor 1933

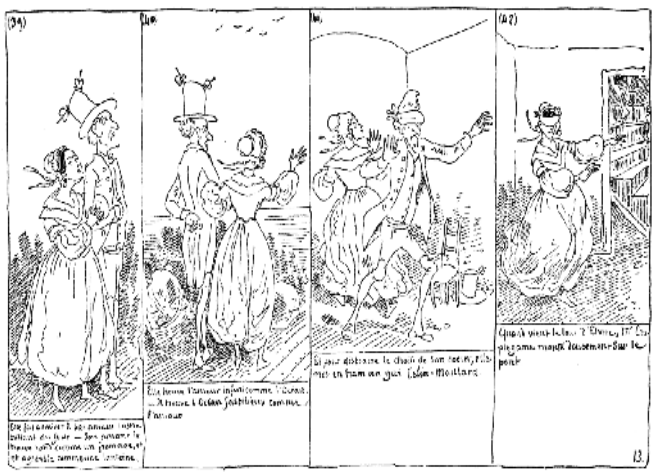
In der deutschen und der amerikanischen Kultur gab es unterschiedliche Traditionen des gezeichneten Humors. Während es in Deutschland eine lange Tradition gut etablierter Satirezeitschriftenn gab, deren Zeichner teilweise zu regelrechten „Humorstars“ avancierten (und auch als große Künstler respektiert und anerkannt wurden), gab es in den Vereinigten Staaten besondere Innovationskräfte, die neuartige Massenmedien des gezeichneten Humors hervorbrachten. Hierzu zählt vor allem das Genre des Comics.

2.4.1. Die Ursprünge des Comics

Was die Ursprünge des Comics angeht, entstand im 20. Jahrhundert eine Art kulturhistorischer Auseinandersetzung: Aus amerikanischer Sicht lag die Erfindung des Comics in der Bildgeschichte des „Yellow Kid“ von Richard Felton Outcault (1863–1928). Outcault setzte am 25. Oktober 1896 erstmals die Sprechblase in einem amerikanischen Zeitungscomic ein. Sein Comic erschien in der Zeitungsbeilage „The American Humorist“. Aus europäischer Sicht hingegen entstand der erste Comic bereits früher: Viele Comicforscher sehen ihn in den Arbeiten des Schweizers Rodolphe Töpffer (1799–1846), da auch er bereits mit Sprechblasen arbeitete. Töpffer war Professor für alte Sprachen und Rhetorik in Genf und hatte 1837 eine Bildgeschichte von über 200 Seiten gezeichnet, die erstmals die durchgängige Geschichte einer Hauptfigur in einer sequenziellen Bilderzählung präsentierte.[320] Dieser Bildroman mit dem Titel „Les Amours de M. Vieux Bois“ erfuhr viel Beachtung. Er wurde auch Johann Wolfgang Goethe (1749–1832) von seinem engen Vertrauten, dem Dichter Johann Peter Eckermann (1792–1854), zur Ansicht vorgelegt. Goethe war von der Bildgeschichte Toepffers durchaus begeistert und äußerte:

„Es ist wirklich zu toll, es funkelt alles von Talent und Geist! Einige Blätter sind ganz unübertrefflich! Töpffer scheint mir ganz auf eigenen Füßen zu stehen und so durchaus originell zu sein, wie mir nur je ein Talent vorgekommen.“[321]

320 Knigge, Andreas C., „Alles über Comics,“ Hamburg 2004, S. 118.
321 Ebd. S. 118.



34: Bildgeschichte von Rodolphe Töpffer.[322]
„Histoire de Monsieur Cryptogame" (1839).

Goethe sah in diesem „Bilderzählungsroman“ eine ganz neue Kunstgattung, eine Form neuer, grafischer Erzählung.[323] Er ermunterte Töpffer (im selben Jahr 1831) dazu, seine Werke unbedingt zu veröffentlichen, was diesem 1833 dann auch gelang. Insgesamt schuf Töpffer sieben seiner gezeichneten „Genfer Novellen,“ sie wurden ins Deutsche, Englische und Holländische übersetzt und erfreuten sich großer Beliebtheit.

Ähnlich aufgebaut wie die Bildgeschichten Töpffers waren auch die grafischen Erzählungen von Gustave Doré (1832–1883) dessen erster Erzählband „Die Taten des Herkules“ 1847 erschienen war. Doré zeichnete 1854 die „Historie vom Heiligen Russland“: 500 Einzelbilder (die in Holz gestochen wurden), führten den Leser durch die russische Geschichte. Die Thematik war damals besonders aktuell, denn das Buch erschien zur Zeit des Krimkrieges (1853–1856), in welchem Frankreich zur Allianz der Gegner Russlands zählte. Es gibt bei Doré noch keine Sprechblasen: Den Zeichnungen sind Texte beigefügt, wobei die Texte den Zeichnungen ebenbürtig sind und Beide aufeinander Bezug nehmen.

Auch Wilhelm Busch (1832–1908) gilt vielen als deutscher Pionier der Comic-Kunst. Im Jahr 1859 brachte der, im selben Jahr wie Doré geborene Zeichner, seine ersten beiden Bildergeschichten heraus: „Die kleine Honigbiene“ und „Der kleine Maler mit der großen Mappe.“ Sein späteres Werk „Max und Moritz“ wurde zu einem der größten Bucherfolge in Deutschland. Wilhelm Buschs „Max und Moritz“ lässt sich jedoch auch ohne die Zeichnungen gut lesen. Diese verleihen zwar den Geschichten den besonderen Effekt und vor allem den einzigartigen gezeichneten Humor. Allein die Bilder würden für ein Verständnis der Erzählung allerdings nicht ausreichen.[324] Dennoch hatte Busch einige Elemente der Comics erfunden: So setzte er in seiner Bildergeschichte „Der Virtuos" (1865) musikalische Tempi in Bewegungsabläufe um und setzte „wachsende Ohren" und hervorspringende Augen ein, wie sie in der Entwicklung der Comics später immer wieder auftauchten.[325] Wenn man zudem bedenkt, wie stark das Werk von Wilhelm Busch den amerikanischen Zeitungscomic prägte, so war er sicherlich einer der wichtigsten Pioniere dieses Mediums in

322 Quelle: https://de.wikipedia.org/wiki/Rodolphe_Töpffer
323 Knigge, Andreas C., „Alles über Comics,“ Hamburg 2004, S. 12.
324 Ebd. S. 14.
325 Schikowski, Klaus, „Der Comic", Stuttgart 2014, S. 37.

der Geschichte der Comics. Achim Schnurrer sieht Wilhelm Busch als Erfinder der Comics und somit die Wurzeln dieses Mediums eindeutig in Europa.[326]

2.4.2. Der amerikanische Zeitungscomic

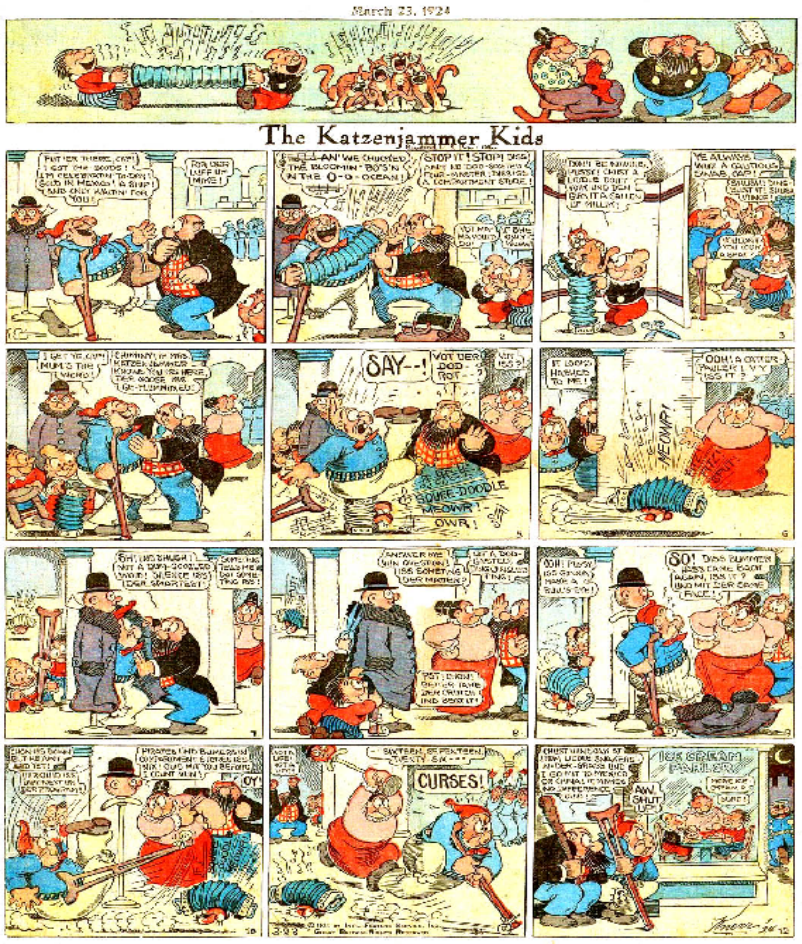
Outcault verschmolz in seinem Comic „Yellow Kid“ Text und Bild zu einer untrennbaren Einheit. Zudem wurde die Sprechblase so eingesetzt, dass sie den Text in die Zeichnung integrierte und damit unmittelbarer machte. Zeitlich betrachtet, wurde das gesprochene Wort nun in den Moment des bildhaften Erzählens integriert. Bereits der englische Zeichner George Cruishank (1792–1878) hatte Sprechblasen in seinen Zeichnungen eingesetzt, so dass Outcault schwerlich als Erfinder der Sprechblase gelten kann.[327] Es zeigt sich daher, dass eine genaue Geburtsstunde für das Medium Comic schwer zu datieren ist, wie auch das Herkunftsland. Aber vielleicht ist eine solche Einordnung auch nicht notwendig, denn es gab ohnehin einen kontinuierlichen künstlerischen Austausch zwischen Europa und den Vereinigten Staaten – die Zeichner beeinflussten sich gegenseitig. Der amerikanische Zeitungscomic stellte jedoch etwas ganz Besonderes dar: Denn der gezeichnete Humor erhielt in den USA (in Form der enorm beliebten Zeitungsstrips) den Charakter eines echten Massenmediums. Die Auflagen vieler amerikanischer Zeitungen stiegen aufgrund besonders populärer Comicserien. Dies führte zu einer „Emanzipation des Genre Comic“, die es in dieser Form in Europa nicht gab. Dort wurden Comics in eher bescheidenen Auflagen publiziert, meist befanden sich die Bildgeschichten in speziellen Humorzeitschriften oder als einzelne Strips in den Zeitungen. Von den farbigen, mehrseitigen Sonntagsbeilagen, in denen fortgesetzte Comicserien veröffentlicht wurden, wie es sie in den USA in großem Umfang gab, war man in Europa weit entfernt.



35: „The Yellow Kid“ („New York World") von Richard F. Outcault.[328]

326 Rinaldi, Riccardo; Schnurrer, Achim, „Die Kunst der Comics", Hamburg 1984, S. 9.
327 Vgl. Zacharias, Thomas „Blick der Moderne,“ München 1984, S. 150. Zacharias sieht in den Arbeiten von Cruishank den ersten Comic, da hier Bild und Text zusammen eine Einheit mit der Sprechblase finden.
328 Erschienen in „New York World" am 17.2.1895. Quelle: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Yellow_Kid#

Umberto Eco (1932–2016) hatte in einem Essay mit dem Titel „Die Welt von Charly Brown“ aus den 60er Jahren den Comic als „Industrieprodukt“ beschrieben.[329] Diese Bezeichnung traf durchaus auf die ersten amerikanischen Zeitungscomics zu, denn sie waren in Bezug auf ihr Erscheinungsmedium Massenprodukte. Allerdings insinuierte der Begriff „Industrieprodukt" unterschwellig eine mangelnde künstlerische Qualität; eine Zuschreibung, die zumindest so für den frühen amerikanischen Zeitungscomic nicht gelten konnte. Denn diese ersten Comics waren liebevoll und künstlerisch gestaltet, voller Details und von hohem zeichnerischen Niveau. Sie wurden teilweise von sehr begabten Zeichnern ausgeführt, mitunter sogar von berühmten bildenden Künstlern. Der amerikanische Zeitungscomic wandte sich aber an ein Massenpublikum, denn es ging in ökonomischer Hinsicht darum, Auflage zu machen. Insofern traf die Bezeichnung durchaus zu. Die deutschen Einwanderer – mit ihren oftmals noch dürftigen Englischkenntnissen – waren eine besonders wichtige Zielgruppe der Zeitungsverleger: Um die Jahrhundertwende lebten in New York 800.000 deutsche Einwanderer. Damit war New York die größte von Deutschen bewohnte Stadt der Welt nach Berlin. Die Zeitung war in jenen Jahren das moderne Medium schlechthin. Allein in New York gab es zu Beginn des 20. Jahrhunderts sechzehn Tageszeitungen, die miteinander konkurrierten.



36: „The Katzenjammer Kids“,Folge vom 23. März 1924, publiziert im „New York Jounal".[330]

329 vgl.: Eco, Umberto, „Apokalyptiker und Integrierte", Frankfurt am Main, 1987, S.129 ff.
330 „Humorist" / „New York Journal", 23.3.1924. Quelle: https://www.pinterest.com/pin/570760952745817367/

Der Verleger der „New York World“, Joseph Pulitzer (1847–1911), fasste als Erster den Plan, durch Sonntagsbeilagen mit Comics den Unterhaltungswert seiner Zeitung zu steigern und neue Leserschaften zu erreichen. Die bereits erwähnte Serie „Yellow Kid“ von Richard F. Outcault begeisterte die Zeitungsleser schlagartig – denn durch den, erstmals in die Zeitungsherstellung eingeführten Farbdruck, war die Wirkung dieser großformatigen, detailreichen und bunten Bilderwelten geradezu sensationell.

Andere Zeitungsverleger übernahmen dieses Vorgehen: Ein großer Konkurrent von Pulitzer war der Pressezar William Randolph Hearst (1863–1951). 1896 führte er gleichfalls eine Comic- und Cartoonbeilage ein, „The American Humorist.“ Und auch Hearst wollte mit seiner Zeitung die große Zielgruppe der deutschen Einwanderer ansprechen. Hearst hatte als Kind auf einer Europareise die „Max und Moritz" Geschichten von Wilhelm Busch kennengelernt, die sich ihm nachhaltig eingeprägt hatten.[331] 1870 war das Werk von Wilhelm Busch ins Amerikanische übersetzt worden. Hearst wollte nun, dass eine ähnliche Bildgeschichte in seiner Zeitung erschien. Er beauftragte den deutschstämmigen Zeichner Rudolph Dirks (1877–1968), eine Comic-Geschichte zu zeichnen, die an „Max und Moritz“ erinnern sollte. Dirks Figuren hießen „Katzenjammer Kids“. Sie gingen in der Brutalität ihrer Streiche weit über die Taten von Max und Moritz hinaus. Die Sprache der Katzenjammer Kids war ein Gemisch aus deutsch und englisch, damit stellte sie etwas Neues dar: „Society iss nix“ lautete eines der oft repetierten Prinzipien der Geschichte.[332] Dirks entwickelte neue Mittel, um im Comic zu erzählen: Er setzte „speed-lines“ ein, wenn seine Figuren rannten, kleine Sternchen symbolisierten Schmerz und bei einem Tritt in den Hintern blieb ein Fußabdruck auf der Hose haften.[333] In dieser Epoche reifte die Bildsprache des Comics heran und wurde perfektioniert. Zur Sprechblase gesellte sich die Aufteilung der Bilder in Kästen (Panels). Dazu kam die sequentielle Erzählweise, also die Abfolge des Geschehens in einer Bildaufteilung, die filmischen Charakter besaß, mit unterschiedlichen Blickwinkeln, Schnitten und Timing.

Die amerikanische Humorkultur hatte im Comicbereich eine enorme Dynamik entfaltet. Es gab mittlerweile einen großen Markt, die Nachfrage war enorm gestiegen. Comic-Serien erlangten Kultstatus. 1903 brachten 48 Zeitungen in 33 amerikanischen Städten Comics heraus: Damit wurden 20% der Einwohner der USA erreicht.[334] 1907 erschien der erste tägliche Comicstrip einer amerikanischen Zeitung (im „San Francisco Examiner“).[335]1908 war die Zahl der Zeitungen auf 83 (in nunmehr 50 Städten) gestiegen. Ungefähr drei Viertel aller Sonntagszeitungen enthielten mittlerweile Comics. Die Auflagen der Zeitungen mit den erfolgreichsten Serien und Comicfiguren stiegen am schnellsten. Die Zeitungen zahlten mittlerweile hohe Gehälter an ihre Zeichner: Von Hearst erhielt der Zeichner Burr Opper (1857–1937) beispielsweise ein Jahresgehalt von 20.000 Dollar. Seine Serie „Happy Hooligan“ thematisierte die Abenteuer eines Tramps und startete im März 1900. Sie war ein großer Erfolg, und Opper gelang es, die

331 Metken, Günter, „Comics", Frankfurt am Main 1970, S.26.
332 Metken, Günter, „Comics", Frankfurt am Main 1970, S.26.
333 Schikowski, Klaus, „Der Comic", Stuttgart 2014, S. 36.
334 Knigge, Andreas C. C., „Alles über Comics,“ Hamburg 2004, S. 143.
335 Schikowski, Klaus, „Der Comic", Stuttgart 2014, S. 40.

Verbindung der Sprechblase mit der sequentiellen Erzählweise neuartig zu verbinden.[336] Diese Bilderzählweise wurde von nun an stilprägend für die nachfolgenden Comics.

Die amerikanische Humorkultur hatte ein Massenmedium geschaffen, das wirklich alle Menschen erreichen konnte: Kinder, Migranten, ärmere und reichere Schichten und sogar Analphabeten. Bis 1900 hatte sich die amerikanische Bevölkerung aufgrund der Einwanderung verdoppelt. Eine freie Humorkultur, gewährleistet durch die amerikanische Demokratie, die keine politische Zensur vornahm, ein generell hoher kultureller Stellenwert des Humors und ein großes künstlerisches Potential von Zeichnern (worunter viele Einwanderer aus Europa waren) förderten die beständige Entwicklung der Comickultur.

1905 erschien „Little Nemo in Slumberland“ – eine aufwendig gestaltete, kolorierte Comicserie von Winsor McCay (1869–1934). Diese vom Jugendstil inspirierte Gestaltung mit ihren sehr eindrucksvollen, detailreichen Zeichnungen unterschied sich vom cartoonhaften „funny“-Stil vieler anderer Zeichner. Es wurde ein neuartiges Niveau der Umsetzung erreicht, bei dem auch das Gesamtlayout der Seite eine wichtige, die Erzählung tragende Rolle, spielte. McCay ließ sich vom Jugendstil, auch von der englischen Kinderbuchillustration inspirieren.[337] Zudem griff McCay in seiner Erzählung auf die Struktur des Traumes zurück – die Figur versinkt in jeder Episode in einen tiefen Schlaf, in dem sie Traumabenteuer erlebt, aus denen sie am Ende der Geschichte, im letzten Panel stets wieder erwacht. So wurde die Geschichte von Folge zu Folge weitergesponnen. Sigmund Freud (1856–1939) war fünf Jahre vor dem „Little Nemo“ mit seiner Traumdeutung weltberühmt geworden. Träume waren zu einer Art Modethema geworden und auch die neuartigen Comics griffen diese Themen nun verstärkt auf. Die „Little-Nemo"-Seiten waren der ganze Stolz des „New York Herold", der sie sieben Jahre lang publiziert hatte.[338]

Dennoch gab es in den USA zugleich auch einen wachsenden Widerstand gegen das Medium Comic, obgleich nicht gegenüber den Arbeiten des allgemein anerkannten McCay. Frauenverbände, religiöse Sittenwächter und öffentliche Bibliotheken wandten sich aber gegen das Comic-Medium in Gänze, gegen den vermeintlichen „Bilderschund.“[339] Man versuchte der Kritik auf Verlegerseite entgegenzuwirken, indem man den berühmten Lyonel Feininger (1871–1956) gewann, um für die „Chicago Sunday Tribune“ einen neuen Comic zu schaffen. Der in New York geborene Feininger war 1887 nach Deutschland gegangen, um dort in Hamburg, später in Berlin Kunst zu studieren. 1890 erschienen erste Karikaturen von ihm in den „Humoristischen Blättern". Feininger war auf beiden Seiten des Atlantiks bereits ein berühmter Künstler, als seine Comicserie „The Kin-der-Kids"am 29. April 1906 in der „Chicago Tribune" anlief. Er wurde als „famous german artist"[340] präsentiert und in der Tat waren seine Bildgeschichten regelrechte Kunstwerke.

Weitere Zeichner aus Deutschland wurden in der Folgezeit von amerikanischen Verlegern angeworben, man versprach sich dadurch eine Art künstlerische Niveauanhebung – allerdings kam Feininger mit seinen Comics beim amerikanischen Publikum nicht gut an, die Serie wurde nach 29 Folgen eingestellt.

336 Ebd. S. 39.
337 Metken, Günter, „Comics", Frankfurt am Main 1970, S.36.
338 Blackbeard, Bill in: „Little Nemo 1905–1914", Köln 2000, S. 1.
339 Knigge, Andreas C., „Alles über Comics,“ Hamburg 2004, S. 146.
340 Feininger, Lyonel, „Menschenbilder", Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle (Hg.), Hamburg 2003, S.43.

Auch die Serie „Krazy Kat“ von George Herriman (1880–1944) war künstlerisch hochwertig und seine Geschichten geradezu surrealistisch. Mittlerweile gab es in den USA neben den farbigen Comicgeschichten der Sonntagsbeilagen auch tägliche Comic-Strips, die in Schwarz-Weiß gehalten waren. Am 18.10. 1913 erschien Herrimans „Krazy Kat“ erstmals als ein solcher Tagesstrip. Herrimans Geschichten waren derartig skurril und brillant gezeichnet, dass sie überall viel Lob erhielten und auch in Europa von Intellektuellen beachtet und geschätzt wurden. Kommerziell erfolgreich waren sie hingegen nicht. Sie erschienen zwar 30 Jahre lang, aber vermutlich vor allem weil der Verleger Hearst diese Comics mochte und ihre Publikation schlicht anordnete. Gerade in Europa fand die Serie daher Anerkennung bei Intellektuellen und Künstlern. Pablo Picasso (1881–1973), Edward E. Cummings (1894–1962) und Gertrude Stein (1874–1946) lobten Herrimans skurrile Comics ausdrücklich. Hier würdigten berühmte Vertreter der „Hochkultur“ amerikanische Zeitungscomics, eine beachtliche Entwicklung des Mediums. Der Kritiker Gilbert Seldes (1893–1970) bezeichnete Herrimans Comics in seinem Buch „The Seven Lively Arts“ (1924) neben den Filmen Charlie Chaplins als einen der wesentlichen Kulturbeiträge der USA. Die amerikanische Humorkultur hatte hier eine neue Kunstform etabliert, die letztlich auch die Kunstgeschichte beeinflussen sollte.

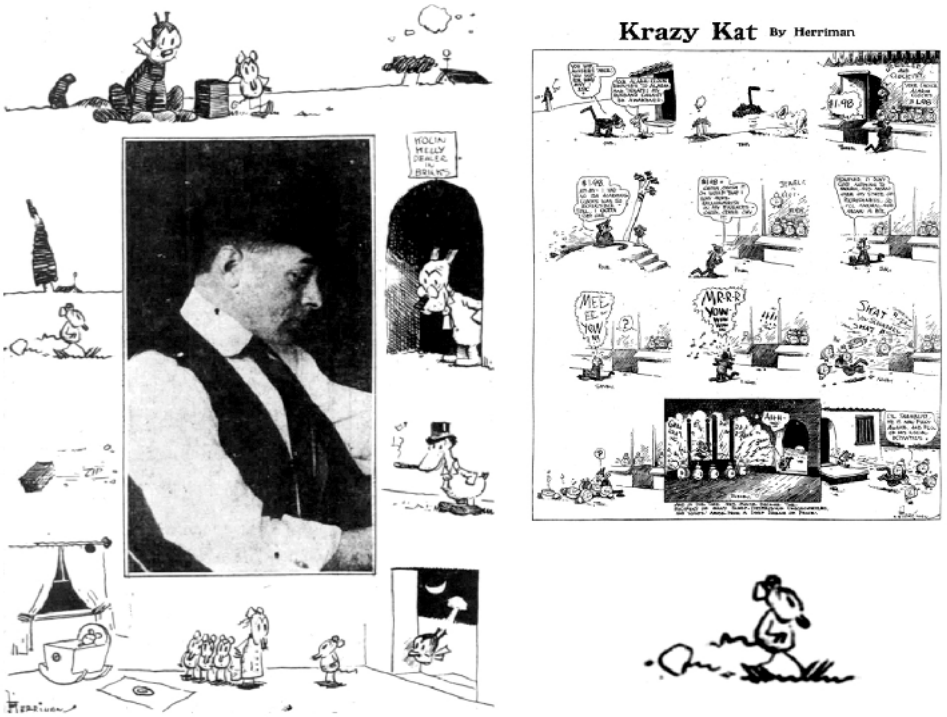






37: Illustrator in den USA und Deutschland: Lyonel Feininger arbeitet für „The Chicago Sunday Tribune" (links) und „Lustige Blätter" (oben rechts). Am 29. April 1906 startet seine Comicserie „Kin-der-Kids" (links, angekündigt auf der Titelseite der „Chicago Sunday Tribune". Rechts unten: Comicseite der „Kin-der-Kids" von 1906 .[341]

341 Quelle: „Lyonel Feininger – Menschenbilder", Ausstellungskatalog der Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2003, S. 35, S. 43, S.51.



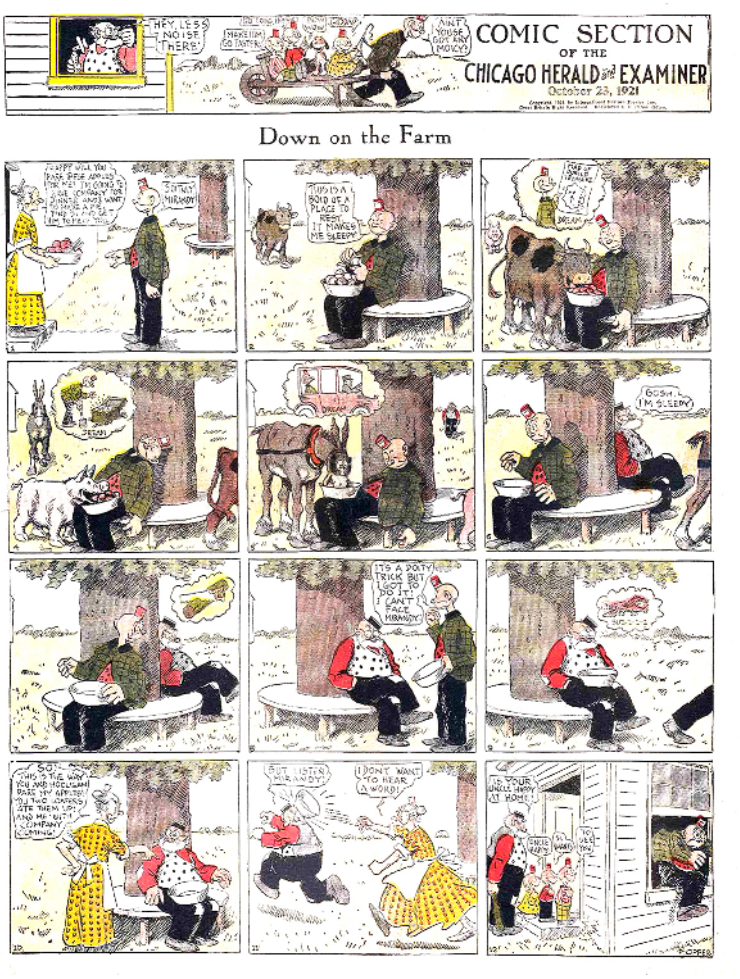
38: Links: George Herriman inmitten seiner Figuren (1918), rechts: Zeitungsstrip.Publiziert im„Chicago Examiner" vom 19.Oktober 1916 (unten: Detail aus dem Comic; die Figur „Ignatz Mouse").[342]

Subtiler, grotesker oder tiefsinniger Humor schien sich jedoch bei der Mehrzahl der Zeitungsleser nicht so gut verkaufen zu lassen: Erfolgreicher waren da neuartige Familiengeschichten (die zur selben Zeit als Comicserien entwickelt wurden), mit denen die Leser sich besser identifizieren konnten und die inhaltlichmeist lustige Alltagsgeschichten darstellten. Beim Publikum waren grundsätzlich eher die reinen „Gagstreifen" beliebt, die etwas unbeschwerte Farbe in den Alltag zu bringen vermochten. Auffällig sind dabei die Parallelen zu den slapstick comdies des frühen Stummfilms:

„Eine bewegte, jedoch einfallsreiche Komik, voller Ereignisse und Zwischenfälle: Stürze, Verfolgungen, Cremtorten und andere Wurfgeschosse, Prügeleien, sensationelle unwahrscheinliche Kletterpartien und Verrenkungen, das Ganze immer durch eine Prise Grausamkeit gewürzt, die als Instrument dient, das einen gewissen zurückgedrängten Sadismus des Publikums freisetzt".[343]

Die ersten amerikanischen Zeitungscomics wiesen auffällig viele Kinder, Tiere und komische Außenseiter auf. Ein solcher Außenseiter war etwa die Figur des traurigen Clowns „Happy Hooligan", gezeichnet von Frederick Burr Opper (1857–1937). Ein melancholischer Clown, der stets von missratenen Kindern geärgert wurde. Auch zwei Franzosen, „Alphonse" und „Gaston", treten in dem Comic auf, die aufgrund ihrer übertriebenen Höflichkeit nie irgendetwas in die Tat umsetzen und jedes Vorankommen blockieren.

342 Quelle: http://comicskingdom.com/blog/2014/05/01/ask-the-archivist-krazy-s-first-and-last
343 Vgl.: Metken, Günter, „Comics", Frankfurt am Main 1970, S.30.



39: „Happy Hooligan" von Frederick Burr Opper („Chicago Herald Examiner", 22. Oktober 1923).[344]

Nach Arthur Schopenhauer (1788–1860) entsteht das Komische dadurch, dass ein Gegenstand unter einen Begriff subsumiert wird und dann aber eine Inkongruenz entsteht, die völlig unerwartet ist. Schopenhauer führte in seiner Abhandlung „Zur Theorie des Lächerlichen" (1819) auch das Beispiel von Tiergestalten auf (er nannte Affen, Kängurus und Springhasen), die etwas Menschenähnliches besäßen, weswegen der Betrachter sie zunächst als menschliche Gestalten subsumiere, ihm dann aber doch die Inkongruenz auffalle, weswegen er lachen müsse.[345] Im Theater hatte Schopenhauer beobachtet, dass „fast niemals ein so allgemeines Gelächter ausbricht, wie bei einer auf Missverständnis beruhenden Handlung".[346] Als Beispiel für diese Gattung des Komischen verwies Schopenhauer in seiner Abhandlung auf einen Witz:

„Als jemand geäußert hatte, dass er gern allein spazieren ginge, sagte ein Österreicher zu ihm: »Sie geh'n gern allein spazieren; ich halt auch: da können wir zusammen gehen".[347]

344 Happy Hooligan" in:„Chicago Herald Examiner", 22. Oktober 1923. Quelle: https://en.wikipedia.org/wiki/Happy_Hooligan#
345 Schopenhauer, Arthur, „Die Welt als Wille und Vorstellung", Zweiter Band, Frankfurt am Main, 1996, S. 122.
346 Ebd. S. 128.
347 Ebd. S. 128.

Der Österreicher übernimmt hier gewissermaßen die Logik des Alleinseinwollenden, er subsumiert sie scheinbar kongruent unter sein eigenes Verständnis. Dadurch aber „hebelt" er diese Logik aus und bringt diese zu einem grotesken Ergebnis. Für Schopenhauer war der Humor eine Möglichkeit, dass die Menschen die ewige, spröde Vernunft einmal aushebeln. Dieser Sieg der „anschauenden Erkenntnis" über das Denken erfreut den Menschen.[348] Schopenhauer schrieb in seiner Abhandlung „Zur Theorie des Lächerlichen":

„Diese strenge, unermüdliche, überlästige Hofmeisterin Vernunft jetzt einmal der Unzulänglichkeit überführt zu sehn, muss uns daher ergötzlich sein. Deshalb also ist die Miene des Lachens der der Freude sehr nahe verwandt".[349]

Schopenhauers Begründung für die Beliebtheit des Humors bei den Menschen ist unmittelbar auf den Humor der amerikanischen Zeitungscomics übertragbar, der, wie oben ausgeführt, gerade im grotesken Humor vielfach experimentierte.

Die Zeitungscomics waren perfekt dafür geeignet, mit unterschiedlichen Arten des Humors, mit unterschiedlichen Figuren, schrägen Ideen, Zeichenstilen und Inhalten zu arbeiten. Sie wurden dabei auch vom Film, etwa vom slapstick, inspiriert – wirkten aber auch in die Gegenrichtung. Comics wurden wiederum auch nach Figuren der Zeichentrickbranche konzipiert: Pat Sullivan (1887–1933) war als Australier zunächst nach London ausgewandert, um 1909 nach New York weiterzuziehen, wo er sechs Jahre später im neuen Medium des Zeichentrickfilms arbeitete. Er entwickelte einen schwarzen Kater, der slapstickartige Abenteuer im Vorprogramm der Kinos erleben sollte: „Felix the Cat“. 1917 trat diese Figur erstmals in den Kinos in Erscheinung. Doch erst ein Mitarbeiter Sullivans, der deutschstämmige Otto Messmer (1892–1983), brachte Leben und einen anarchischen Witz in die Figur „Felix the Cat“ und machte sie so zu einem großen Erfolg. Nun erhielt Felix einen vornübergebeugten Gang, seine grüblerische Pose übernahm später Buster Keaton, der dafür Lizenzgebühren an Sulivan zahlte. Hier beeinflusste der Trickfilm also den Spielfilm. Messmer entwarf nun auch einen Zeitungscomic mit dieser Figur. Sie sollte von 1923 bis 1943 zu einem der gezeichneten Stars der Sonntagsseiten avancieren. Als Trickfilmfigur sorgte „Felix" auch in der Weimarer Republik für volle Kinos. Und in einem Felix-Filmbuch erschienen seine Abenteuer erstmals in deutscher Sprache.

Der österreichische Schriftsteller Alfred Polgar (1873–1955) schrieb 1924 im Vorwort des Buches eine Lobeshymne auf den schwarzen Kater.[350] Polgar schrieb: „Er hat was Dionysisches. Aus reiner Freude dazusein, ist er da" – und weiter: „Ich habe ihn lieb. Und er kann unter meinen Töchtern wählen, welche er zu seiner Frau haben will".[351] Später bezog die „Arbeiter Illustrierte Zeitung" Felix in den Kampf um soziale Gerechtigkeit ein, indem sie die Serie regelmäßig abdruckte.[352]

348 Ebd. S. 131.
349 Ebd. S. 131.
350 Rinaldi, Riccardo; Schnurrer, Achim, „Die Kunst der Comics", Hamburg 1984, S. 16.
351 Kultur SPIEGEL 11/ 1996. Vgl.: http://www.spiegel.de/spiegel/kulturspiegel/d-9108766.html
352 Rinaldi, Riccardo; Schnurrer, Achim, „Die Kunst der Comics", Hamburg 1984, S. 16.

Auch Walt Disney schuf aus seiner Trickfilmfigur „Mickey Mouse“ (die 1928 ihre Premiere im Film „Steamboat Willie“ erhielt), erst in einem zweiten Schritt den Comic für Zeitungen und Zeitschriften. Auf Disney (und auch „Felix the Cat") wird an späterer Stelle noch einmal eingegangen werden.

Elzie Crisler Segar (1894–1938) schuf die Figur „Popeye“, die ebenfalls im Film- wie im Comicgenre Popularität debutierte. Am 17. Januar 1929 erschien das erste Abenteuer. Die Serie wurde in mehr als 600 Zeitungen abgedruckt.[353] 1933 schufen die Max-Fleischer-Trickfilmstudios eine Popeye-Serie, die ebenfalls ein großer Erfolg wurde. Erst in den Zeichentrickfilmen begann Popeye seinen legendären Spinat-Konsum aufzunehmen (infolge dessen stieg der Umsatz der amerikanischen Spinatproduzenten um 33%. Die Spinatfarmer von Texas setzten „Popeye“ zum Dank ein Denkmal in Crystal City.)[354]

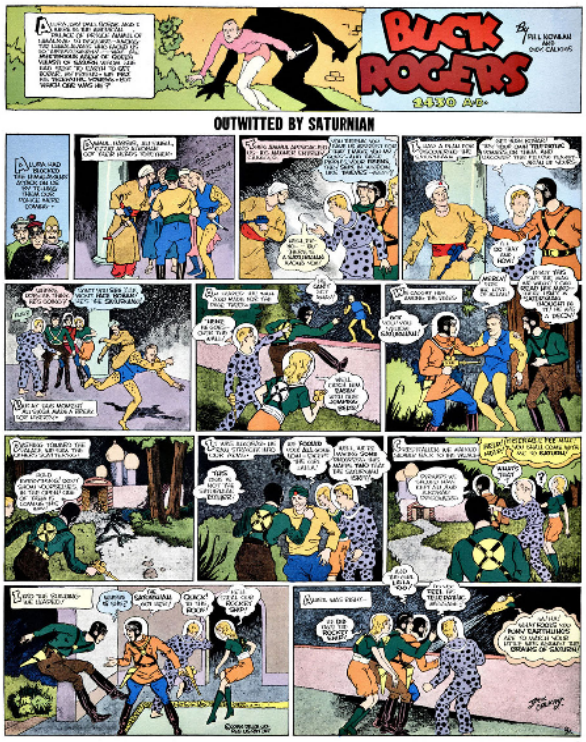


40: Elgar Crisler Segars „Popeye“:Der erste Auftritt der Figur in verschiedenen US-Zeitungen am 17. Januar 1929.[355]

Der Comic-Strip „Popeye“ bewies, dass auch die sogenannten „funnys“ längere, komplexere Geschichten transportieren konnten (und sich nicht nur für kurze Geschichten eigneten). In den 20er Jahren wurden zahlreiche Comicserien kreiert, wie Harold Grays (1894–1968) Geschichte des Waisenmädchens „Little Orphan Annie“ oder „Wash Tubbs“ von Roy Crane (1901–1979). Diese Serien brachten gewissermaßen den „Ernst des Lebens“ in den Comic, denn die Geschichte um das Waisenmädchen stellte im Grunde ein Melodram dar, während „Wash Tubbs“ eine Art früher Abenteuercomic war. Im Jahr der großen Wirtschaftskrise 1929 überwand der Comic die somit die Tradition des Komischen und ging das „echte Leben“ an. Damit folgte er inhaltlich dem Genre des Films. Auch ernsthafte Abenteuergeschichten wurden nun immer beliebter, denn durch die aufkommende Wirtschaftskrise wuchs die Sehnsucht nach „harten Männern“ und „wahren Helden“, die die Probleme der Zeit mit einfachen Mitteln anzugehen und zu bewältigen schienen. Bereits seit Ende des 19. Jahrhunderts hatten sich in den USA die „Pulp“-Hefte entwickelt, die in Fortsetzungen spannende Abenteuer- oder Westerngeschichten erzählten. Diese Hefte waren sehr kostengünstig und daher preiswert, denn sie wurden auf Zeitungspapier gedruckt. Hier gab es ernsthafte Heldenfiguren: Sehr erfolgreich war der Dschungelheld „Tarzan“, der 1912 von Edgar Rice

353 Knigge, Andreas C., „Alles über Comics,“ Hamburg 2004, S. 160.
354 Ebd. S. 160.
355 Quelle: https://de.wikipedia.org/wiki/Popeye#

Burroughs ins Leben gerufen worden war und bereits 1918 eine erste filmische Umsetzung erfuhr. Am 7. Januar 1929 erschien der erste „Tarzan“-Comic von Hal Foster (1892–1982), der sehr eindrucksvoll umgesetzt worden war. Die Science-Fiction-Comicgeschichte „Buck Rogers in the 25th Century A.D.“ erschien am selben Tag – sie war zwar zeichnerisch sehr viel weniger gekonnt ins Bild gesetzt, bildete aber die Grundlage für viele weitere Comics des Science-Fiction Genres. Von nun an gab es im Comic Roboter, Marsmenschen, Ufos, Strahlenwaffen und bereits im Jahr 1939 die erste Atombombe. Buck Rogers erschien im August 1928 im Magazin „Amazing Stories“, einem der erwähnten „Pulp“-Hefte, die sich gänzlich dem Genre Science-Fiction verschrieben hatten. Am 7. Januar 1929 erschien die Story dann erstmals auch als Tagesstrip in amerikanischen Zeitungen. Interessant ist bei dieser Geschichte, dass sie bereits eine frühe Form der propagandistischen Ausrichtung besitzt: Der Held, Buck Rogers, wird im Jahr 2419 durch einen Unfall mit radioaktivem Gas in einen 500 jährigen Tiefschlaf versetzt, und wacht nun in der Zukunft auf. Er stellt fest, dass Amerika mittlerweile von bolschewistischen Mongolen-Horden erobert worden ist und nimmt unmittelbar den Kampf mit ihnen auf, indem er Mitglied einer Widerstandsgruppe wird. Das Feindbild des Kommunismus, dessen ideologisches Ziel ja tatsächlich die Weltherrschaft war, wird hier zwar eher grob angedeutet – dem Leser aber war die Tendenz klar. Nach der erfolgreichen Befreiung der USA ging im Comic die „Gefahrenabwehr“ auf den gesamten Weltraum über, wo Buck Rogers mit Raumgleitern Patrouillen fliegt, mit Tigermenschen vom Mars, Raumpiraten und diversen anderen Bösewichtern seine Kämpfe austrägt. Beim Publikum war die Serie enorm erfolgreich. Dies lag an den futuristischen Ideen, den technischen Erfindungen (Anti-Gravitationsgürtel, Strahlenpistolen, Roboter und Raumgleiter) welche die Menschen faszinierten. Sie Serie zeigte, in welchem Maße die Phantasie im Comic einsatzfähig war. Man konnte mit geringstem Aufwand beinahe unendliche Phantasie-Räume schaffen, in denen ganze Armeen von Außerirdischen sich in ungeheuerlichen Weltraumschlachten gegenseitig bekämpften und ausrotteten. Die Flucht aus dem Alltag wurde durch „Einblicke" in die Zukunft ermöglicht, in der Grundmuster von Sagen und Mythen mit technischen Utopien kombiniert wurden. Ein ganz neues Genre war entstanden und sollte später auch den Filmbereich nachhaltig inspirieren. Weitere Science-Fiction-Comics folgten. So entstand 1933 die Serie „Brick Bradford“, die erstmals die Zeitreise als Thema in die Comics einführte. 1934 folgte der Comic „Flash Gordon“, der den Leser in eine sagenartige, fast mittelalterliche Zukunftswelt auf andere Planeten führte



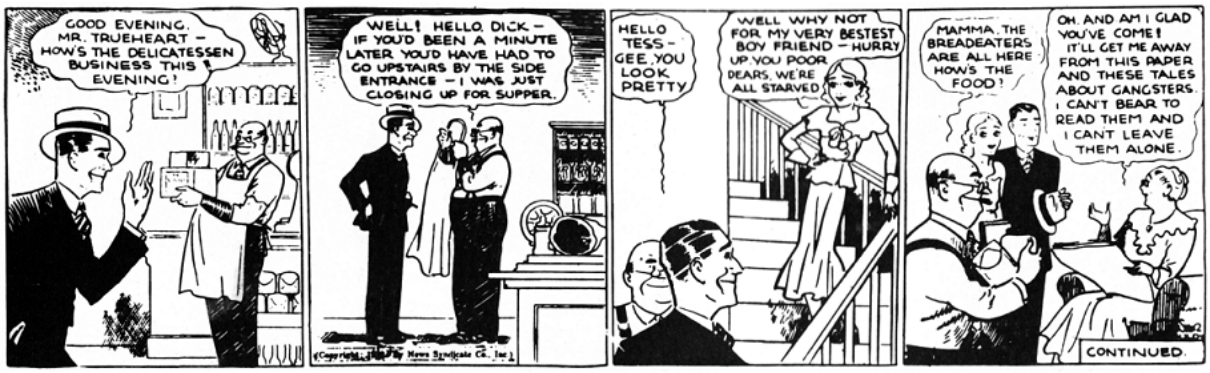
41: „Buck Rogers“ im Abenteuer „Mysterious Saturnian" (1930).[356]

1940 folgte die Serie „Captain Future, Wizard of Science,“ in welcher ein „mutierter“ Superheld mit überragenden körperlichen und geistigen Fähigkeiten mit seinen Helfern (einem Roboter, der telepathisch vom Helden gesteuert wird, einer kristallinen Lebensform vom Jupiter sowie einem uralten, weisen Mann, der jedes Buch der Welt gelesen hat und als Ratgeber zur Verfügung steht), zahlreiche Abenteuer erleben. Das Lachen war das ursprüngliche Ziel der Zeitungscomics gewesen. Nun kamen mit den Helden- und Abenteuerfiguren andere Identifikationsfiguren hinzu.

So schuf der Comic neue Projektionsflächen und es ergab sich daraus eine gewisse heilsame Wirkung des Comics, weil er in der Gesellschaft vorhandene Spannungen und Frustrationen ein Stück weit transformieren oder zumindest kanalisieren konnte. Die amerikanische Gesellschaft stand unter Druck: 1927 hatte die Prohibition (1920 eingeführt), zu einem sprunghaften Anstieg der Kriminalität geführt. Bis 1927 hatte es rund 300.000 Verhaftungen gegeben, zudem die Beschlagnahmung von 25.000 Autos, 1.000 Schiffen und zehn Millionen Litern Alkohol. 49 Polizisten hatten ihre Einsätze mit dem Leben bezahlt. Bis 1931 waren allein in Chicago durch die Bandenkriege 486 Menschen ums Leben gekommen.[357] Diese Situation schuf das Genre des Gangsterfilmes, der einen regelrechten Boom erlebte. Mit der Serie „Dick Tracy“ von Chester Gould (1900–1985) wurde dieses Thema im Comic umgesetzt. „Dick Tracy“ ist ein Polizeiinspektor, der mit „beinharten Methoden“ und großer Zähigkeit Gangster in der Hochburg des Verbrechens (Chicago) jagt und gnadenlos zur Strecke bringt. Die Comicstrips erschienen erstmals am 4. Oktober 1931 im „Detroit Mirror“ und wurden eine Woche später ebenfalls in der „Chicago Tribune“ abgedruckt. Die Skrupellosigkeit der damaligen Gangster, die bürgerkriegsähnlichen Gewaltexzesse mit

356 Quelle: https://comicrazys.wordpress.com/2009/09/11/buck-rogers-mysterious-saturnian-1930-dick-calkins/
357 Knigge, Andreas C., „Alles über Comics,“ Hamburg 2004, S. 160.

regelrechten Straßenschlachten und Schiessereien in den Straßen von Chicago dämpften die Stimmung der Menschen. Hinzu kamen die Auswirkungen der Wirtschaftskrise und der Prohibition. Dies löste ein Gefühl der Ohnmacht aus, dem nun – im Comic – ein mächtiger Gegenspieler und Helfer entgegengesetzt wurde.



42: „Dick Tracy" – der erste Comicstrip im „Detroit Mirror",1931.[358]

„Dick Tracy", dieser „Kleiderschrank der Tugend"[359], ließ sich nie unterkriegen, er handelte konsequent und erschoss die „fiesesten Schurken" und Gangster ohne mit der Wimper zu zucken. Sein Zeichner Chester Gould erklärte: „Da das Verbrechen eine hässliche Sache ist, muss man auch die Verbrecher hässlich darstellen."[360] Die Verbrecher, die Namen wie „Flattop," „Pruneface," oder „The Mole" trugen, wurden verbrannt, von Hochhäusern gestürzt, mit Säure überschüttet oder schlicht zerquetscht (wenn sie nicht vorher von Dick Tracy erschossen wurden). Es ist nachvollziehbar, dass den Lesern dieses „Aufräumen" mit den Gangstern (die man als Geißel der Menschheit empfand und fürchtete), durchaus gefiel und dass sie eine Genugtuung darüber empfanden, dass wenigstens im Comic effektiv gegen die Kriminalität vorgegangen wurde. Das Ohnmachtsgefühl wurde gewissermaßen zeichnerisch überwunden. Die Comics offerierten hier eine Ventilfunktion, welche die angestaute Wut und Ohnmacht (hinsichtlich eines überforderten Staates, der noch keine probate Lösung für all die Probleme zu finden schien), abzubauen vermochte. Diese Funktion der Kanalisierung von Ohnmachtsgefühlen und der Überwindung von gefühlter Hilflosigkeit durch die Schaffung einer Projektionsfläche im Medium Comic wurde in dieser Phase großer gesellschaftlicher Probleme entwickelt. Sie wurde ausgeformt und kontinuierlich ausgeweitet. Im Krieg konnte diese Funktion dann sehr wirksam eingesetzt werden. Die amerikanische Humorkultur hatte mit dem Medium Comic völlig neuartige Möglichkeiten der psychologischen Kriegsführung erschaffen, ohne diesen Prozess bewusst herbeigeführt oder gar geplant zu haben. Die Comicserie „Dick Tracy" traf den Nerv der Zeit, sie bediente eine „psychologische Nachfrage" in einer Ära innerer gesellschaftlicher Zerrüttungen. Andere, ähnliche Comicserien folgten und so wurden immer zahlreichere und flexiblere Werkzeuge geschaffen und trainiert, auf einem riesigen „Truppenübungsplatz" des gezeichneten Humors. Aber anders als beim Militär war für den Comic allein die ökonomische Nachfrage relevant: Der Comicmarkt orientierte sich an der Stimmungslage der Menschen, die sich in ihrem Kaufverhalten spiegelte. Entscheidend war die Auflage.

358 „Detroit Mirror", 4.10..1931 in: http://pdxretro.com/2015/10/comic-strip-debuted-on-this-day-in-1931/
359 So Metken, Günter, „Comics", Frankfurt am Main 1970, S.52.
360 Knigge, Andreas C., „Alles über Comics," Hamburg 2004, S. 167.

Traf man den Nerv der Zeit nicht, so wurde eine Comicserie schnell wieder eingestellt. Die Comics waren der Spiegel der Gesellschaft und die jeweiligen Trends sind anhand der Comicserien bis heute überprüfbar. Voraussetzung war also der Markt, das ökonomische Umfeld, in welchem dann die Kreativleistungen der Künstler (ertragreich) vorgenommen werden konnten.

Auch die Politik nahm die Comics immer deutlicher wahr. Der FBI-Chef John Edgar Hoover (1895–1972) bekannte sich dazu, ein „Dick Tracy“ Fan zu sein. Die Rigorosität der Verbrechensbekämpfung durch Dick Tracy schien Hoovers Einstellung entgegenzukommen, zumindest gefiel ihm diese Darstellungsweise.

Mit dem Medium Comic hatte sich die amerikanische Humorkultur bis 1933 ein starkes Instrument geschaffen, das im regen kreativen Austausch stand mit der Filmbranche, dem Radio, der Literatur und dem Theater. Es strahlte bis nach Europa aus und prägte den Zeigeist der Epoche, auch in der noch jungen Weimarer Republik.

2.4.3. Gezeichneter Humor in der Weimarer Republik

In der Weimarer Republik wurden, wie bereits erwähnt, einige der amerikanischen Comic-Serien in Lizenz abgedruckt und erfuhren dadurch einen großen Bekanntheitsgrad. Amerikanische Comics und Cartoons prägten viele Zeichner der Weimarer Republik. Dabei besaß die deutsche Humorkultur durchaus eine eigene, lange Tradition berühmter Zeichner und hatte auch den amerikanischen Zeitungscomic (wie oben dargestellt wurde), mitgeprägt. Und es gab deutsche Zeichner, die internationale Bekanntheit erlangten. In der Weimarer Republik entwickelten sich die Printmedien, wie in den USA, immer rasanter. Dies wirkte sich auch auf den gezeichneten Humor in Deutschland aus.

2.4.3.1. Die deutsche Presselandschaft vor 1933

Im Vergleich zu Radio, Film oder Trickfilm war das Medium Zeitung in Deutschland schon lange fest etabliert: Zwischen 1871 und 1914 war die Zahl der Tageszeitungen von etwa 1.525 auf 4.200 angestiegen.[361] Oftmals erschienen Großstadtzeitungen in zwei oder drei täglichen Ausgaben. Die neuen Massenblätter der Moderne nannten sich „Generalanzeiger", weil sie sich an alle Bürger des Landes in gleicher Weise richteten, unabhängig vom Bildungsniveau, der politischen Couleur oder den bürgerlichen Milieus ihrer Leserschaft.

Der Boom der Zeitung setzte sich auch in der Weimarer Republik fort. Jedoch gab es nun neue Formate. Das Layout wurde modernisiert, und im Verhältnis zum Text spielte das Bild eine zunehmende Rolle. Nach dem Ersten Weltkrieg orientierten sich die deutschen Zeitungsmacher, ebenso wie viele Filmschaffende, stark am amerikanischen Vorbild. Dies betraf vor allem auch neuartige Formen der Berichterstattung. Hendrik Neubauer bezeichnete diese Phase des 20. Jahrhunderts als das „Zeitalter der Bilder".[362] Er begründete dies mit der täglichen Flut der Fotos durch die förmlich explodierende

361 Phillipp Gassert und Christina von Hodenberg in: Christof Mauch / Kiran Klaus Patel (Hrsg.), „Wettlauf um die Moderne - Die USA und Deutschland 1890 bis heute", Bonn 2008, S. 339. S. 288.

362 Palmér, Neubauer „Die Weimarer Zeit in Pressefotos und Fotoreportagen", Köln 2000, S. 4.

Presselandschaft nach dem Ersten Weltkrieg. In der Weimarer Republik wurde nach amerikanischem Vorbild die Reportage in Form der Foto-Erzählung entwickelt. Die neuartigen Illustrierten und die Bildbeilagen der Tageszeitungen lieferten den Lesern einmal in der Woche Fotoreportagen aus aller Welt. Sie schufen damit ein „gedrucktes Kino".[363] Ab 1925 hatte sich das Foto in der Tagespresse durchgesetzt: Es wurden kleinformatige Zeitungen wie etwa die „Nachtausgabe", „Tempo" oder das „8 Uhr-Abendblatt" konzipiert, ähnliche Formate existierten in den Vereinigten Staaten bereits seit längerer Zeit.

Die Presselandschaft der Weimarer Republik bestand im Wesentlichen aus vier großen Verlagshäusern. Bedeutend war der „Hugenberg Konzern", der 1914 vom rechtskonservativen Alfred Hugenberg (1865–1951) aufgebaut worden war, der ursprünglich ein Industrieller der Schwerindustrie gewesen war und ein enormes Privatvermögen aufgebaut hatte. Zu seinem Medienimperium gehörten unter anderem die größte deutsche Nachrichtenagentur „Telegraphen Union" sowie der „Scherl Bilderdienst". Neben zahlreichen Zeitungen zählte auch die Illustrierte „MIP" zu seinem Verlag. 1927 kaufte Hugenberg die Ufa und wurde damit außerdem größter Filmproduzent des Deutschen Reiches.

Der „Ullstein Verlag" vertrat eine liberale politische Haltung. Er war 1877 von Leopold Ullstein (1826–1899) gegründet worden und umfasste neben einem Zeitungsverlag die Buchverlage Ullstein. 1934 wurde die Familie Ullstein von den NS-Behörden enteignet. Die von Ullstein in der Weimarer Republik herausgegebenen Zeitungen hatten hohe Auflagen. Zum Zeitungsimperium der Ullsteins gehörte neben der „Berliner Morgenpost“ auch die Zeitschrift „Querschnitt.“ Die ebenso in diesem Verlagshaus hergestellte „BIZ" („Berliner Illustrierte Zeitung“) war die erfolgreichste Illustrierte des Landes, während die „Vossische Zeitung" als renommierteste deutsche Tageszeitung jener Jahre galt. 1934 wurde die Familie von den NS-Behörden enteignet.

Das dritte große Verlagshaus gehörte dem linken politischen Lager an: Willy Münzenberg (1889–1940) war Kommunist und zugleich Pressezar. Der überaus erfolgreiche Verleger wurde auch als „roter Hugenberg" bezeichnet, da seine Verbindungen zur Sowjetunion in Weimar jedermann bekannt waren. Zu diesem „roten“ Imperium zählten zahlreiche Zeitungen und Zeitschriften, unter anderem die erfolgreiche „Arbeiter Illustrierte Zeitung" („AIZ“). Diese erscheint ab 1924 im „Deutschen Verlag" und Münzenberg veröffentlicht darin, neben aktuellen Berichten und Reportagen, zahlreiche Erzählungen und Gedichte, etwa von Anna Seghers (1900–1983), Erich Kästner (1899–1974) oder Maxim Gorki (1868–1936). Münzenberg setzte, wie andere Verleger auch, verstärkt auf das Medium Bild, in welchem er eine große Zukunft für Verlage erkannte: „Ein illustriertes Buch wird leichter gelesen und gekauft und eine illustrierte Zeitung ist eine unterhaltsamere Lektüre als der Leitartikel einer politischen Tageszeitung".[364]Die „AIZ“ war eine unterhaltsam gemachte Zeitschrift, die zudem den Kampf des Proletariats unterstützen sollte, die Zeitschrift wollte aber zugleich das ästhetische Bewusstsein der Arbeiter schulen und prägen.[365] Dafür gab es im Blatt auch eine politisch ausgerichtete Comic-Serie, die zu Beginn der 30er Jahre ins Leben gerufen wurde. Die „AIZ“ stand in der Nachfolge der Magazine „Sowjetrussland in Wort und Bild“ und der Zeitschrift „Sichel

363 Ebd. S. 18.
364 Ebd. S. 36.
365 Lettkemann, Gerd, „Kindercomics und Klassenkampf – die AIZ,“ in: Deutsche Comicforschung 2, 2006, S. 32–44.

und Hammer“, und erschien im „Neuen Verlag.“ 1926 urteilte der Schriftsteller Heinrich Mann (1871–1950), sie sei „eine der besten aktuellen Bilderzeitungen.“[366] Vor allem die Collagen von John Heartfield (1891–1968) erreichten eine große Wirkung. Seine Fotomontagen, die Hitler und die Führer der NSDAP bloßstellten, wurden weltberühmt.



43: „Die Wanze als Kammerjäger" – Fotomontage von John Heartfield für die AIZ (1933).[367] Dargestellt ist der NS-Innenminister Wilhelm Frick (1877–1946), den Hitler im Januar 1933 zu seinem Innenminister gemacht hatte.

Die Presseorgane der NSDAP waren bereits in den 20er Jahren gut aufgestellt und einflussreich: 1925 wurde das aufwendig gestaltete Magazin „I.B". („Illustrierter Beobachter") ins Leben gerufen, das ebenfalls sehr geschickt Modernität und Propaganda miteinander verband. 1930 hatte die Illustrierte bereits eine 300.000er Auflage. Joseph Goebbels (1897–1945) hatte seine Lektionen in Sachen Massenmedien vor allem in der Ära der Weimarer Republik gelernt: Maßgeblich war für ihn die enge Verflechtung von Unterhaltung und Propaganda. Die politische Intention sollte demnach zunächst nicht als solche erkennbar sein: „Das Schaffen des kleinen Amüsements, den Tagesbedarf für die Langeweile und die Trübsal zu produzieren, wollen wir ebenfalls nicht unterdrücken. Man soll nicht von früh bis spät Gesinnung machen".[368] Dass in dieser Äußerung indirekt bereits eine Würdigung des Humors liegt (um Langeweile und Trübsal aufzulösen), ist evident.

Alle Printmedien der Weimarer Republik nutzten den Humor zur Auflagensteigerung und boten entsprechende Unterhaltungsseiten an. In den Zeitschriften und Zeitungen der Weimarer Republik wurden neben Karikaturen, Cartoons, Bildgeschichten, Rätselseiten, Witze und Anekdoten geboten. Darüber hinaus waren Magazine auf dem Markt, die sich in Gänze dem Humor zuwandten. Auch im Bereich des gezeichneten Humors sind amerikanische Einflüsse auf deutsche Zeichner zu finden, die sich etwa mit dem

366 Vlg. http://www.münzenbergforum.de/tag/aiz/
367 Quelle: AIZ, Jahrgang 12, Nr. 35 vom 7. September 1933.
368 Palmér, Neubauer „Die Weimarer Zeit in Pressefotos und Fotoreportagen", Köln 2000, S. 37.

Stil des berühmten Magazins „The New Yorker" auseinandersetzten oder die dicken Comicbeilagen der amerikanischen Sonntagszeitungen studierten.

2.4.3.2. Humoristische Zeitschriften vor 1933

Die Presse in Deutschland konnte zudem auf eine lange und berühmte Tradition von satirischen Wochenzeitschriften zurückgreifen. Die Humorkultur der Weimarer Republik konnte auf diese kulturelle Vielfalt aufbauen und somit auch auf zahlreiche Zeichner und Humoristen zurückgreifen. Schon im Kaiserreich waren humorvolle Zeitschriften, die aufwendig produziert wurden, sehr beliebt.

Der „Simplicissimus" ging auf das Jahr 1896 zurück. Zu den bekanntesten Zeichnern dieser Zeitschrift zählten unter anderen Thomas Theodor Heine (1867–1948), Karl Arnold (1883–1953), Olaf Gulbransson (1873–1958) oder Erich Schilling (1885–1945). Schriftsteller wie Hermann Hesse (1877–1962), Gustav Meyrink (1868–1932), Thomas Mann (1875–1955), Arthur Schnitzler (1862–1931), Robert Walser (1878–1956) und Knut Hamsun (1859–1952) schrieben für diese Zeitschrift.

Eine noch ältere Tradition besaßen die „Fliegenden Blätter", die bereits 1845 gegründet worden waren. Künstler wie Carl Spitzweg (1808–1885) und Wilhelm Busch (1832–1908) arbeiteten in den frühen Jahren für diese Zeitschrift, die in München beim Verlag Braun & Schneider herausgegeben wurde.

Drei Jahre nach der Gründung der „Fliegenden Blätter“ wurde der „Kladderadatsch" ins Leben gerufen. Er wurde von David Kalisch (1820–1872), einem Berliner Humoristen, begründet und vom Verlagsbuchhändler Heinrich Albert Hofmann (1818–1880) verlegt. Inhaltlich spielte in die Hauptstadt Berlin eine dominierende Rolle, in der die Zeitschrift herausgegeben wurde. Die Gesinnung des Blattes war eher konservativ und national, wie sie in der Unterstützung der Politik Bismarcks deutlich wurde.

Die Zeitschrift „ULK“ hingegen stand für „Unsinn, Leichtsinn, Kneipsinn“ und wurde 1857 gegründet. Sie war ein Wochenblatt für Humor und Satire und ebenfalls ein Berliner Gegenstück zu den bayerischen „Fliegenden Blättern.“ Für den „ULK“ arbeiteten Künstler wie Lyonel Feininger (1871–1956), Walter Trier (1890–1951), Heinrich Zille (1858–1929) oder Paul Simmel (1887–1933). Trier, Zille und Simmel erfuhren in Berlin eine hohe Anerkennung und hatten geradezu Kult-Status. Die Zeitschrift „Lustige Blätter“ wurde 1888 ebenfalls in Berlin begründet und spiegelte auf ihre Weise das Milieu Berlins wieder. Heinrich Zille zeichnete auch für dieses Magazin, Bruno Balz (1902–1988) schrieb viele der Textbeiträge.

Die Zeitschrift „Jugend – Münchener illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben“ war eine Kunst- und Literaturzeitschrift, die 1896 von Georg Hirth (1841–1916) und Fritz von Ostini (1861–1927) gegründet worden war. Sie war Namensgeber des Jugendstils und hatte eine herausragende Bedeutung für die frühe Moderne in der Jahrhundertwende. In der Weimarer Republik entwickelte diese Zeitschrift zunächst eine gewisse konservative, bayerisch-patriotische Tendenz, diese wandelte sich aber um 1925, als sie sich für junge Künstler und Autoren wie George Grosz, Erich Kästner oder Kurt Tucholsky (1890–1935) öffnete.

Bis 1925 erschienen außerdem die ebenfalls in München verlegten „Meggendorfer-Blätter“, benannt nach ihrem Begründer, dem Münchener Illustrator Lothar Meggendorf (1847–1925).

All diese künstlerisch hochwertigen Zeitschriften produzierten Humor in Text und Bild. Die meisten von ihnen erschienen durchgängig während der Weimarer Republik, obwohl sie ursprünglich mediale Erfindungen des 19. Jahrhunderts waren. In der Weimarer Republik nahmen sie aber regen Anteil an der deutschen Humorkultur, indem sie künstlerische Richtungen aufnahmen, ihnen ein Forum boten und Arbeiten von zeitgenössischen Autoren und Künstlern publizierten.

Auch in der Ära der Weimarer Republik entstanden neuartige Zeitschriften. 1924 war die Monatszeitschrift „Das Magazin“ gegründet worden. Bis 1930 erreichte diese immer populärer werdende Zeitschrift eine Auflage von 220.000 Exemplaren. „Das Magazin" orientierte sich auch an der amerikanischen Humorkultur und „importierte" erfolgreiche amerikanische Comicserien: Beispielsweise wurden in diesem modernen Medium die amerikanischen Comics „Katzenjammer Kids“ und „Bringing Up Father“ publiziert.[369] Der Erfolg dieser Zeitschrift motivierte Nachahmer: „Das kleine Magazin“ entstand in enger Anlehnung und kopierte inhaltliche Elemente (wie etwa die Comic-Strips). Es erschien in kleinerem Format und setzte (aus Kostengründen) bei den Comics eher auf „Eigenproduktionen.“ Es entstand eine durchgehende Serie mit dem Titel „Erlebnisse unseres Spezialreporters“ die von 1925 bis 1928 drei Jahre lang erschienen. Der Comicforscher Gerd Lettkemann nennt den in Berlin lebenden Russen Paul Peroff (1886–1980) als deren Urheber.[370] Am Stil dieser Comics sind die amerikanischen Vorbilder klar zu erkennen, es sind Zeichnungen in der Tradition der amerikanischen „daily strips".



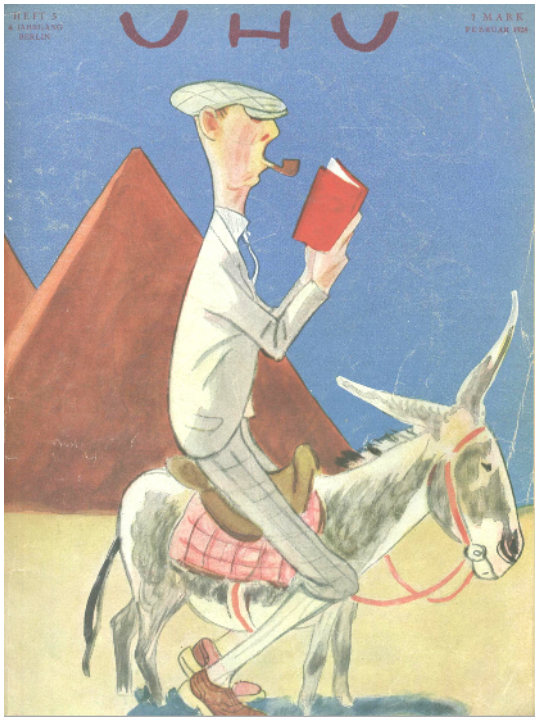


44: Links: Titelseite „Das kleine Magazin", Heft 6 (1925). Rechts: Einzelbild aus dem ersten Comicstrip „Erlebnisse unseres Spezialreporters" von Paul Peroff.[371]

Das Magazin „Uhu“ wurde 1924 vom Ullstein Verlag ins Leben gerufen und sollte bis 1934 Bestand haben. Es war „ein Mittelding zwischen Buch und Zeitschrift“[372] und war damit besonders zur universellen Mitnahme geeignet (etwa in den modernen Verkehrsmitteln Eisenbahn, Bus, oder Straßenbahn). Es brachte Forscher- und Reiseberichte, unterhaltsame Novellen und Essays und integrierte künstlerische Fotografien, Illustrationen und Bilderrätsel. Auch die Herstellung des Magazins repräsentierte den technischen Fortschritt

369 Lettkemann, Gerd„Paul Peroffs Spezialreporter,“ in: Deutsche Comicforschung 6 (2010), S. 61.
370 Ebd. S. 61.
371 Quelle: Lettkemann, Gerd, „Paul Peroffs Spezialreporter,“ in: Deutsche Comicforschung 6 (2010), S. 61.
372 Neuner-Warthorst, Antje, „Walter Trier. Eine Bilderbuchkarriere,“ Berlin 2014, S. 148.

in der Weimarer Republik: Auf der so genannten großen „Uhu-Maschine“ konnte eine Nummer mit dem Umfang von 192 Seiten komplett hergestellt werden.[373] Die Illustrationen Walter Triers waren prägend für den „Uhu.“



45: „Uhu" (Heft 5, 4. Jahrgang,Berlin Februar 1928). Titelillustration: Walter Trier.[374]

Das Medium der Illustration wurde in der Weimarer Republik durch diese neuartigen Zeitschriften aufgewertet. Comics, Cartoons und Illustrationen galten nun als chic und als neuartiger, globaler Trend. Wie die bereits angesprochene Leichtigkeit der moderen Schlager, mit ihren phantasievollen, teilweise grotesken und erfrischend albernen Texten, wirkten auch die farbenprächtigen Illustrationen äußerst anregend auf die Phantasie der Leser (vor allem die Arbeiten des populären Walter Trier). Sie strahlten Kreativität, „Spaß an der Sache" und somit Vielfalt, Individualismus und gesellschaftliche Freiheit aus. Anders als die Fotografie vermochte die Illustration über das Reale des Motivs frei hinauszugehen: Sie warf einen humorvollen Blick auf das Gegebene und schuf eine ganz eigene Welt. Das war, wie bereits oben ausgeführt, in der leidvollen und angestrengten Nachkriegszeit oftmals eine wirkliche Labsal für die gestressten Menschen. In der freien und modernen Humorkultur der Weimarer Republik entfaltete sich der Zauber der Arbeiten eines Walter Trier. Durch dessen Zusammenarbeit mit Erich Kästner wurden einmalige und zeitlose Werke geschaffen die, schon rasch nach ihrer Entstehung, auch ein internationales Publikum begeisterten und bis heute nichts an Berühmtheit und Popularität eingebüßt haben.

373 Ebd. S. 149.
374 „Uhu", Heft 5, 4. Jahrgang, Berlin Februar 1928.Illustration: Walter Trier. Quelle: http://www.illustrierte-presse.de/die-zeitschriften/werkansicht/dlf/73486/1/

2.4.3.3. Berühmte Zeichner der Weimarer Republik

Durch die Popularität der oben aufgeführten Zeitschriften wurden einige Zeichner (wie etwa Walter Trier, Olaf Gulbransson und Paul Simmel) zu regelrechten Stars des gezeichneten Humors. Ein Zeichner wie Zille gehörte in der Weimarer Republik (bis zu seinem Tod 1929) zu den bekanntesten Berliner Persönlichkeiten. Walter Trier, der ursprünglich aus Prag stammte, erlebte im Berlin der Weimarer Republik seine Glanzzeit und wurde auch international als Zeichner bekannt. Viele dieser renommierten Zeichner konnten gut von ihrer Arbeit leben: Dies steigerte sich noch, als die Satire-Zeitschriften teilweise auch als Zeitungsbeilagen eingesetzt wurden und die Zeichner somit noch größere Wahrnehmung erfuhren. Paul Simmel etwa (der in der Weimarer Republik in Berlin genauso beliebt und bekannt war wie etwa Heinrich Zille), hatte in jenen Jahren als Karikaturist sogar eine Festanstellung bei der „Berliner Illustrierten Zeitung." Simmel publizierte zudem auch in anderen Zeitungen und Zeitschriften wie dem „ULK" und der „Berliner Morgenpost." Regelmäßig erschienen Bücher mit seinen Zeichnungen (so wie das auch bei Heinrich Zille der Fall war), die sich ebenso gut verkauften. Heinrich Zille war bereits seit der Jahrhundertwende ein bekannter Zeichner: Er hatte im „Simplicissimus", in der „Jugend", sowie in der Zeitschrift „Lustige Blätter" zahlreiche Arbeiten veröffentlicht. 1903 war er in die „Berliner Secession" um Max Liebermann (1847–1935), Walter Leistikow (1865–1908) und Franz Skarbina (1849–1910) aufgenommen worden. Der berühmte Liebermann wurde auf diese Weise sogar zu einem Protegé Zilles.

Die Grenzen zwischen Freier Kunst und Angewandter Illustration, Karikatur oder Pressezeichnung waren in der Weimarer Zeit relativ fließend. Maler wie George Grosz (1893–1959), Max Beckmann (1884–1950) und Rudolf Schlichter (1890–1955) arbeiteten auch angewandt, als Illustratoren für Zeitschriften und Zeitungen (wie Grosz), oder in der Buchillustration (wie Beckmann). Dieses Konzept der künstlerischen Freiheit schloß die Freiheit ein, in verschiedenen Bereichen tätig zu sein. Darin kam eine auch für heutige Verhältnisse hohe Toleranz für die Humorkultur zum Ausdruck, die eine gleichzeitige Tätigkeit als „ernsthafter" Maler oder Autor nicht ausschloss. Insofern war das Kunstverständnis der Weimarer Republik in diesen Fragen sehr frei und unvoreingenommen.

Künstlerisches Vorbild für George Grosz[375] war der damals bereits sehr bekannte Zeichner des „ULK", Lyonel Feininger. Feininger arbeitete seit 1895 für diese Zeitschrift, welche als Beilage des „Berliner Tageblatts" eine große Verbreitung in der Hauptstadt fand. In gewisser Weise verkörperte Feininger fast exemplarisch die Verschmelzung der amerikanischen mit der deutschen Humorkultur, da er die Mentalitäten beider Länder miteinander verband. Georg Hermann (1879–1943), ein seinerzeit berühmter Schriftsteller mit jüdischen Wurzeln, der 1943 in Auschwitz-Birkenau ermordet wurde, hatte 1901 über Feininger geschrieben:

375 Schneede, Uwe, „George Grosz," Köln 1989, S. 12.

„Der erste von den Berliner Zeichnern ist Lyonel Feininger; wenn in ihm als einem geborenen Deutsch-Amerikaner auch noch etwas von Yankeetum, Snobbismus, ein Hang zu burlesker Übertreibung steckt, so hat sich in ihm doch ein eigener typisch-berlinischer Stil herausgebildet.“[376]

Am 29. April 1906 hatte die „Chicago Sunday Tribune“ in ihrem Blatt stolz angekündigt, dass ihre neue Sonntagsbeilage zukünftig nur von deutschen Zeichnern gestaltet werden würde, darunter Karl Pommerhanz, Lothar Meggendorfer und Lyonel Feininger.[377] Feininger hatte zuvor mit dem Verleger der „Chicago Tribune,“ der dafür extra nach München gereist war, eigens einen Vertrag abgeschlossen.[378] Feininger verband aber nicht nur die amerikanische mit der deutschen Humorkultur, er war auch ein Comiczeichner und Karikaturist, der zugleich – wenn auch erst in einem späteren Schritt – ein berühmter und anerkannter „ernsthafter" Maler wurde. Feiningers Feststellung, er habe „mit 36 Jahren, als vergnüglicher Greis sein erstes Gemälde gemalt“,[379] beschrieb seinen ungewöhnlichen Werdegang als Künstler. Mit seinen Comic-Veröffentlichungen in den USA erreichte er seinen ökonomischen Höhepunkt als „angewandter" Zeichner. Dadurch wurde es Feininger finanziell ermöglicht, von Chicago nach Paris zu reisen, um sich nun dort der freien Malerei zu widmen. Feininger betrachtete seine Auftragsillustrationen für Zeitungen und seine Comics nie als etwas Geringeres. Feiningers unvoreingenommene Offenheit mochte wohl seiner amerikanischen Prägung zu verdanken gewesen sein. Diese Sichtweise brachte er in die Entwicklung von Illustration und Malerei in der Weimarer Republik ein. Die Folge war, dass er sowohl als Satire-Zeichner und Comic-Künstler verehrt wurde, wie später und bis heute als Maler. Seine Anerkennung durch die Gesellschaft der Weimarer Republik spiegelte sich für Feininger durch seine Berufung als Meister an das neu gegründete Bauhaus in Weimar im Jahr 1919 wieder. Er formulierte in einem Brief von 1924, wie wichtig für ihn die Arbeit im angewandten Bereich der Zeitungscomics für seine spätere künstlerische Entwicklung gewesen ist:

„Ich bin weit entfernt davon, die sehr wichtigen Entwicklungsjahre, die ich als »Witzblatt-Zeichner« durchmachte, gering zu halten – im Gegenteil! Sie waren meine einzige Disziplinierung.“[380]

Viele deutsche Zeichner schlugen einen ähnlichen Weg ein. George Grosz (mit seiner, bereits beschriebenen Affinität für alles Amerikanische), mag sich auch von dieser künstlerischen Freiheit und Offenheit Feiningers angesprochen gefühlt haben. Denn auch er tat es seinem großen Vorbild nach und veröffentlichte 1910 seine erste Zeichnung im „ULK.“[381] Als Arbeiterkind aus dem Berliner Wedding war

376 Hermann, Georg„Die deutsche Karikatur im 19. Jahrhundert,“ Bielefeld/Leipzig 1901, S. 127.
377 Hamburger Kunsthalle (Hrsg.), Ausstellungskatalog „Lyonel Feininger. Menschenbilder. Eine unbekannte Welt“, Ostfildern-Ruit, 2003, Beitrag von Matthias Mühling, S. 33.
378 Ebd. S. 133.
379 Ebd. S. 133.
380 Hamburger Kunsthalle (Hrsg.), Ausstellungskatalog „Lyonel Feininger. Menschenbilder. Eine unbekannte Welt“, Ostfildern-Ruit, 2003, Beitrag von Ulrich Luckardt, S. 138.
381 Schneede, Uwe, „George Grosz,“ Köln 1989, S. 12.

Grosz in seiner Familie, durch seine frühe Entscheidung Künstler zu werden, eine Art Pionier geworden. Es war für ihn existenziell wichtig, möglichst schnell mit eigenen Arbeiten publiziert zu werden, um sich selbst gewissermaßen den Nachweis zu erbringen, dass dieser Weg für ihn der richtige war. Er schrieb dazu in seiner Autobiografie:

„Ich wollte mich durchsetzen – das war meine einfache und wohl allen beginnenden Künstlern eigene Lebensphilosophie. Dass ich vollständig unpolitisch war, versteht sich von selbst.“[382]

Auch Grosz wählte den Bereich der Humorzeitschriften für sein künstlerisches Debüt. Aber dass er ein ernstzunehmender Maler werden wollte, blieb völlig selbstverständlich ebenfalls sein Ziel. Doch auch die Darstellungsformen der Karikatur, der Satirezeichnung, des Comics, der Illustration und des Cartoons wurden umgekehrt von der Malerei beeinflusst: Maler wie Dix, Grosz oder Beckmann schufen eine schonungslose und radikale Bilderwelt (wobei die Themen mitunter wichtiger waren, als die künstlerische Umsetzung)[383] – man wollte aufrütteln. Dieser neue Stil beeinflusste auch die angewandten Illustrationen, Karikaturen und frühen Comics.

Max Beckmann bezog der Stadt Berlin gegenüber eine sehr viel radikalere Haltung als Zille, der zwar die sozialen Missstände stets eindringlich dargestellt hatte, aber in seinen zeichnerischen Mitteln die Kunst einer früheren Generation repräsentierte. „Berlin 1922 ist auch gewissermaßen eine Ergänzung zur Hölle, sie gehören also moralisch zusammen,“ erläuterte Beckmann seinem Verleger Piper seine neue Grafik-Mappe „Berliner Reise“ die 1922 im Verlag J.B. Neumann erschien. [384] Beckmann präsentierte sich in diesen Zeichnungen wie ein Reporter, der als Außenstehender über das Berlin der Weimarer Republik berichtete. Er zeigte in seinen Zeichnungen etwa die Folgen des Krieges, die sozialen Ungerechtigkeiten, die Armut. 1927 kaufte die Berliner Nationalgalerie ihr erstes Gemälde von Beckmann, 1928 erhielt er den Reichsehrenpreis Deutscher Kunst. Die Weimarer Republik förderte gerade diese provokanten Künstler. Sie sprach sich klar für die Vielfalt der Künste aus, sie bewies aber auch ihre moderne kunsthistorische Urteilsfähigkeit und ihre kunstpolitische Weitsicht. Die demokratischen Politiker der jungen, ungeliebten Republik sahen gerade in den Künstlern ihre natürlichen Verbündeten. Für die Humorkultur jener Jahre bedeutete dies eine große Innovationskraft und geistige Freiheit. Dies spiegelte, wie bereits erwähnt, auch im Schaffen des berühmten Zeichners und Illustrators Walter Trier.

Wie George Grosz debütierte Walter Trier im Jahr 1910 mit einer Zeichnung, die in einer jener bereits erwähnten Humor-Zeitschriften publiziert wurde. Sie wurde allerdings nicht wie bei Grosz im „ULK,“ sondern in der „Jugend“ abgedruckt. Der 1890 in Prag geborene Trier hatte bei dem berühmten Franz von Stuck (1823–1928) an der Münchener Akademie der Bildenden Künste studiert und war 1910 nach Berlin gezogen. Seit dieser Zeit wirkte Trier als erfolgreicher Illustrator für Buchverlage und Pressepublikationen,

382 Kranzfelder, Ivo„George Grosz,“ Köln 1993, S. 9.
383 Böhm, Ekkehard u.a. „Kulturspiegel des 20. Jahrhunderts - 1900 bis heute", Remseck, 1987, S. 203.
384 Danzker, Jo-Anne B., Ziersch, Amelie „Max Beckmann – Welt-Theater“, Stuttgart 1993, S. 108.

sowie im lukrativen Werbebereich. 1919 hatte er einen frühen eigenen Zeichentrickfilm hergestellt und war 1917 bei einer Ausstellung der „Berliner Secession“ mit einer Auswahl seiner Bilder gewürdigt worden. Im Jahr 1920 gab es einen Bericht über ihn in der „Berliner Illustrierten Zeitung“, in der auch Privataufnahmen des Künstlers zu sehen sind, was einen Hinweis darauf gibt, dass Trier bereits zu diesem Zeitpunkt zur künstlerischen Prominenz, zum Establishment der Reichshauptstadt zählte. 1924 kam es zu einer ersten umfangreichen Würdigung des Schaffens von Walter Trier im Reklamebereich: Sein Werk wurde in der Fachzeitschrift „Gebrauchsgraphik“ dargestellt.[385] Im Bereich der Werbung schuf Trier geradezu unzählige Zeichnungen und Illustrationen. Vor allem in der Zeitschrift „Lustige Blätter“ bezog Trier aber durchaus auch politische Stellung gegen den aufkommenden Nationalsozialismus. Aufgrund seiner Loyalität zur Weimarer Republik arbeitete Trier weder für den nationalkonservativen „Scherl-Konzern“ (zu dem die Zeitschriften „Das Magazin“, „Die Woche“ und „Elegante Welt“ zählten), noch für die Zeitschriften, die zum oben beschriebenen kommunistischen Verlagsimperium Münzenbergs gehörten.[386] Antje Neuner-Warthorst bezeichnet in ihrer umfangreichen Biografie Walter Triers die „Lustigen Blätter“ als wichtigstes Publikationsorgan Triers, „dicht gefolgt von den Ullstein-Magazinen „Die Dame“, „Uhu“, und der „Berliner Illustrierte Zeitung.“[387]

Walter Trier schaffte es, über die Grenzen Deutschlands hinaus Aufmerksamkeit und Berühmtheit zu erlangen. Durch seine ganz eigene Bildsprache, vor allem die Buchcover-Illustrationen für die Kinderbücher Erich Kästners, wurde man vor allem auch in England auf ihn aufmerksam. Bis heute werden die Zeichnungen Walter Triers unmittelbar mit der Epoche der Weimarer Republik verbunden.

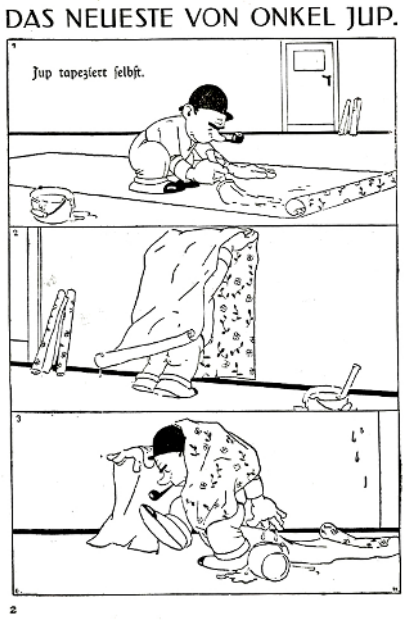
2.4.3.4. Die Comic-Kultur der Weimarer Republik

Walter Trier hatte bereits im Ersten Weltkrieg fortlaufende Bildgeschichten gezeichnet, die man getrost als Comics ansehen kann und die heutzutage eher unbekannt sind.[388] Bis 1946 realisierte er 350 dieser Bildergeschichten, die er aber nicht als Comics, sondern als „Zeichnerscherze“ oder mit dem jiddischen Begriff „Meschuggenes“ bezeichnete.[389] Zwar fehlte es in der Weimarer Republik an einer etablierten Comic-Kultur in den Sonntagsausgaben der Tageszeitungen, die in den USA mittlerweile zum festen Bestand gehörte. Aber es tat sich etwas, auf diesem Gebiet, und Walter Trier war nicht der Einzige, der sich im Genre des Comics probierte.

Emmerich Huber (1903–1979) zeichnete in den Jahren zwischen 1925 und 1933 die populären Bildgeschichten „Das Neueste von Onkel Jup“ und „Hans und Lottchen.“[390] Zudem war er regelmäßiger Mitarbeiter des Magazins „Die Blauband Woche“ (einer Werbezeitschrift der Firma „Rama“). Huber

385 Neuner-Warthorst, Antje, „Walter Trier. Eine Bilderbuchkarriere,“ Berlin 2014, S. 144.
386 Ebd. S. 145.
387 Ebd. S. 144.
388 Ebd. S. 53.
389 Neuner-Warthorst, Antje, „*Meschuggenes* von Walter Trier,“ in „Deutsche Comicforschung 4 (2008), S. 53.
390 http://www.lambiek.net/artists/h/huber_emmerich.htm

zeichnete auch für den „ULK“. Seine Comic-Strips zeigen eine klare Verwandtschaft mit den zeitgenössischen amerikanischen Comics. Klar gegliederte Panels mit deutlicher Rahmenzeichnung unterscheiden diese Strips von den freier gehaltenen Bildergeschichten ohne Sprechblasen, wie sie in jener Zeit ebenfalls sehr verbreitet waren. Hier sind die Einflüsse der amerikanischen Comic-Kultur deutlich, vor allem auch bei den Figuren.



46: „Das Neueste von Onkel Jup" von Emmerich Huber ().[391]

Ein weiterer deutscher Comic-Zeichner war Ferdinand Barlog (1895–1955). Anders als Huber verwendete Barlog die in Amerika entwickelte Sprechblase nicht, sondern er beließ es bei der traditionellen Methode, den Text (meist in gereimter Form, wie Wilhelm Busch) unter die Bilder zu setzen. Er entwickelte Bildgeschichten mit Titeln wie „Professor Pechmann“ oder „Laatsch und Bommel“ für das Magazin „Uhu.“

Ein wichtiges neues Magazin der Weimarer Republik war „Der Heitere Fridolin.“ Dessen Zielgruppe waren vor allem Kinder.[392] Die Zeitschrift erschien halbmonatlich im Ullsteinverlag (1921–1928) und enthielt Bildergeschichten, Witze und Bastelanleitungen. Zudem gab es Fortsetzungsgeschichten, die illustriert wurden; dazu zählten die Geschichte „Kai aus der Kiste“ von Wolf Durian (1892–1969), die sehr erfolgreich war, der „Filmprinz Hal" von Karl Escher (1885–1975) und „Himmel, meine Schuhe" von Leberecht Kümmel.[393] Das Beispiel Durians veranschaulicht die bereits dargestellte Gespaltenheit der Gesellschaft der Weimarer Republik, was die Haltung zum „Amerikanismus" anging. Durians Geschichte „Kai aus der Kiste" wurde 1927 von der „Jugendschriftwarte" nicht zur Veröffentlichung in Buchform freigegeben. Die Zensurbehörde begründete ihr Verbot mit einer „zu starken Darstellung des

391 „Blaubandwoche", Nr.33, 2.Jahrgang. In: http://members.aon.at/zeitlupe/margarinewerbung.html
392 http://www.lambiek.net/artists/b/barlog_ferdinand.htm
393 Die Lebensdaten von Leberecht Kümmel sind unbekannt. Ansonsten zum Magazin „Der heitere Fridolin" vgl.: http://members.aon.at/zeitlupe/derheiterefridolin.html

Amerikanismus" in der Geschichte.[394] Die NS-Behörden verboten das Buch nach ihrer Machtergreifung, weil es ihnen zu „pro-amerikanisch“ war. Durian, der eigentlich Wolfgang Walter Bechtle hieß, war nach seiner Abitursprüfung in seiner Heimatstadt Stuttgart in die USA ausgereist. Dort bereiste er das Land und arbeitete gelegenheitsweise als Tellerwäscher, Postreiter, Cowboy und Holzfäller. Er kehrte dann zurück ins Deutsche Reich, wo er ein Studium der Germanistik und der Zoologie aufnahm. Nach Abschluss seines Studiums wurde er Chefredakteur des „Fridolin" (seit 1924). Sein positives Amerikabild vertrug sich offensichtlich nicht mit der antiamerikanischen Tendenz innerhalb der „Jugendschriftwarte", aber diese Geschichte passte um so besser zum modernen und liberalen Ullsteinverlag.

Da es in der Zeitungslandschaft der Weimarer Republik keine mit den USA vergleichbare Comic-Tradition gab, wurden Comic-Serien aus den USA eher selten übernommen. „Winnie Winkle“ vom amerikanischen Zeichner Martin Branner (1888–1970) war eine Ausnahme. Der Comic wurde in Deutschland unter dem Titel „Kalle der Lausbubenkönig“ bekannt.[395] Der Maler und Zeichner Otto Schoff (1884–1938) setzte diese Serie sogar kurzfristig eigenhändig fort. Es gab in der Weimarer Republik einige Zeichner, die Comics für Werbezeitschriften und Kinderbeilagen zeichneten. Carl Ernst Fischer (1900–1974) zeichnete während der 20er Jahre Bildgeschichten in Kundenheften und Kinderzeitungen wie „Hans Kunterbunt“, einer Beilage der „Leipziger Neuesten Nachrichten“, die 1926 begründet worden war.

In Österreich zeichnete der Karikaturist Ladislaus Kmoch (1897–1971) ab dem 5. Oktober 1930 einen täglichen Comic-Strip für die Zeitung „Das kleine Blatt“, (welche in der „Druck- und Verlagsanstalt Vorwärts“ erschien). Die Titelfigur dieses Comics ist „Tobias Seicherl“, der den rechten Spießer der österreichischen Nachkriegsgesellschaft repräsentiert und der in seiner extremen Borniertheit die gesellschaftlichen Tagesaktualitäten und politischen Entwicklungen kommentiert. Mit dabei ist sein Hund Struppi, der seinem Herrchen in vielen Belangen überlegen ist. Dieser österreichische Comic ist mit seiner Karikierung der Stimmung vor der Ära der NS-Diktatur und seinem Wortwitz etwas ganz Besonderes. Da dieser Comic oftmals einen direkten Bezug zu den politischen Vorkommnissen in Deutschland herstellt, war er in seiner Art sehr ungewöhnlich. Der Comic-Strip war zudem vermutlich der erste wöchentlich erscheinende Comic-Strip im deutschsprachigen Raum.[396] Die „Seicherl"-Geschichte erschien von 1930 bis zum 30. Juli 1939, danach nur noch sporadisch bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges. Sie erschien erneut von 1958 bis 1961. Österreich war wie Deutschland Verlierer des Ersten Weltkrieges gewesen: Während Deutschland rund ein Drittel seines Staatsgebietes abtreten musste, war das österreichische Kaiserreich mit seinen unterschiedlichen Regionen und Ländern endgültig auseinandergefallen. Beide Länder befanden sich demnach in einer psychologischen Krise und beide Staaten wandelten sich von Monarchien zu Demokratien. Aber es gab mentalitätsbedingte Unterschiede der Verarbeitung: Wie in England spielte auch in Österreich-Ungarn der Humor kulturell nicht unbedeutende Rolle, um die aus verschiedenen Nationalitäten bestehende Weltmacht psychologisch beieinander zu halten. Der berühmte „Wiener Schmäh“ war durchaus auch ein

394 Vgl.: Pütz, Stephanie, „Durian, Wolf, „Kai aus der Kiste. Eine Romananalyse" in: http://www.grin.com/de/e-book/55608/durian-wolf-kai-aus-der-kiste-eine-romananalyse

395 http://www.comicforschung.de/dtcom/bis1939.html

396 So Harald Havas und Eckart Sackmann auf: http://www.comicforschung.de/dtcom/dtcom10/dtcom10.html

charmantes Mittel, die unterschiedlichen Ethnien und Gruppen in der spezifisch österreich-ungarischen Kultur und Gesellschaft zu verbinden. Nun war durch die Niederlage im Krieg dieser Vielvölkerstaat zwar aufgelöst worden, der österreichische Humor aber blieb natürlich bestehen und prägte das politische Klima in der Alpenrepublik auf ganz andere Art, als etwa im Deutschen Reich. Bernhard Denscher beschreibt, dass aber vor allem die österreichische Sozialdemokratie das Mittel des Humors für ihre Propaganda einsetzte, während die radikalen Parteien in ihrer ideologiebedingten Brutalität wenig Gebrauch davon machten:

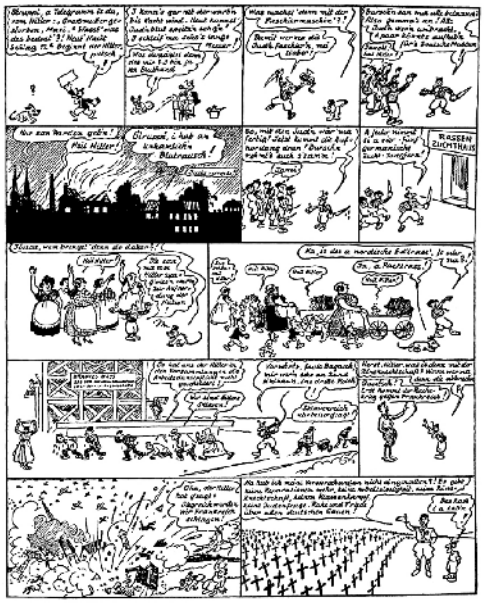
„›Die Lage ist hoffnungslos, aber nicht ernst‹ lautet eine für den Österreicher typische Standardformel zur Bewältigung größerer und kleinerer Katastrophen. In diesem Satz zeigt sich die Verbindung von Pessimismus und distanziertem Humor, die schlechte Zeiten erträglicher machen soll...Obwohl die Lage hoffnungslos schien, wurde sie seitens der Sozialdemokratie in mehrfacher Hinsicht nicht ernst genommen. Ein Indikator dafür ist ihre politische Propaganda, in der Humor eine große Rolle spielte und in der man mit ›Wiener Schmäh‹ dem politischen Gegner beizukommen versuchte. Der Witz, der da entwickelt wurde, war sowohl eine Tugend als auch ein Zeichen der Schwäche: Heimwehrfaschismus und Nationalsozialismus zeigten keinerlei Tendenzen zum Humor, sondern legten eine brutale Durchschlagskraft an den Tag.“ [397]

Julius Braunthal (1891–1972) war ein sozialdemokratischer Journalist, der mit der Tageszeitung „Das kleine Blatt“ eine neuartige sozialistische Volkszeitung konzipiert hatte, die gemäß seinen eigenen Worten „in einer Sprache des Volkes zum Volke“[398] sprechen und zudem einen hohen Unterhaltungswert aufweisen sollte. Sie erschien im Kleinformat und kostete 10 Groschen. Bereits vier Monate nach ihrem Erscheinen betrug ihre Auflage mehr als 100.000 Exemplare. Damit war „Das kleine Blatt“ ein sehr erfolgreiches Medienprodukt. Um möglichst schnell zu einem Massenblatt zu avancieren, setzte Braunthal von Anfang an auf das moderne Medium des Comic. Besonders polarisierend wirkte die Comic-Serie „Tobias Seicherl“, von Ladislaus Kmoch (1897–1971). Die Figur des „Tobias Seicherl" war ein reaktionärer Kleinbürger, ein faschistoider Kleinbürger. Der Humor in den „Seicherl“-Comics entstand häufig durch Wortwitz (im Dialekt) und durch einen blinden, unreflektierten Aktionismus des Protagonisten. Manche humoristischen Sequenzen erinnern an Karl Valentins Surrealismus. In einem Comic-Strip etwa wettert ein rechter Demagoge vor seinem Publikum: „Links steht unser aller Feind.“ Seicherl begegnet nach der Kundgebung auf dem Heimweg einem Passanten, der vor ihm den Bürgersteig von links überquert. Spontan greift Seicherl ihn daraufhin an, schlägt ihm mit beiden Fäusten auf den Hut und brüllt „So, da hast es du Schuft!“ Als der herbeigeeilte Polizist ihn abführt und dabei fragt, warum er denn einen wildfremden Menschen überfalle, antwortet Seicherl: „I bin Patriot, wer links steht is mei Feind.“

Am 15. April 1932 erschien der Comic-Strip „Seicherl im Dritten Reich.“ Die Bildgeschichte veranschaulichte die Ideologie der zukünftigen NS-Herrschaft auf beeindruckende Weise und mit

397 Denscher, Bernhard, „Humor vor dem Untergang, Tobias Seicherl – Comics zur Zeitgeschichte 1930 bis1933“, Wien 1983,S.8.
398 Ebd. S.9.

entlarvendem Humor. Der Comic beginnt mit Seicherls Mitteilung an seinen Hund Struppi, dass nunmehr der Hitler-Putsch beginne: „I kann`s gar net der wartn´n bis Nacht wird," sagt Seicherl zu seinem Hund während er auf einem Schleifstein ein Messer schleift, „Heut kannst´Jud´nblut spritzn sehn´n! I schleif ma scho´s lange Messer!" Der vernunftbegabte Hund erwidert nüchtern: „Was derzählst denn des mir? I bin ja ka Bluthund."





Herr Hitler, was is denn mit der Zinsknechtschaft? Wann wer ma denn die abbrech´n?

Quatsch! Erst kommt der Rache-Krieg gegen Frankreich!

47: „Tobias Seicherl", Comic von 1932. Seicherl trifft Adolf Hitler und befragt ihn (rechts: Auschnitt).[399]

Im nächsten Bild nimmt Seicherl dann noch einen Fleischwolf mit und trifft dann seine SA-Kameraden, die er mit den Worten begrüßt: „Bursch´n san ma alle beinand? Also gemma´s an! Alle Jud´n wer`n um´bracht. A Paar könnts aufheb´n für´s Deutsche Museum!" Sodann sieht man eine brennende Stadt in der Nacht, ein bildhafter Vorgriff auf die Progromnacht im November 1938. Nachdem Seicherl konstatiert, dass man mit den „Jud`n fertig sei" geht die Schlächtertruppe mit erhobenen Messern zu einem Gebäude, über dessen Tür ein Schild mit der Aufschrift „Rassen-Zuchthaus" prangt. Seicherl kommandiert: „A jeder nimmt si a vier – fünf germanische Zucht-Jungfern." Mit einer Auswahl übergewichtiger Frauen in Trachten wird sodann „a nordische Edelrass" gezüchtet, die sich in einem Kinderwagen-Aufmarsch darstellt, wobei die Kinder alle aussehen wie Seicherl, inklusive seines Schnurrbartes. In einem weiteren Bild wird der Arbeitsdienst verulkt: Einer der Arbeiter bezeichnet das „Dritte Reich" als „Sklavenreich." Und als Seicherl dann Hitler persönlich fragt, wann denn die Zinsknechtschaft beendet wird, antwortet dieser nur: „Quatsch! Erst kommt der Rachekrieg gegen Frankreich." Im letzten Bild stehen Seicherl und Hitler vor einem riesigen Soldatenfriedhof, und Hitler führt aus: „Na hab ich meine Versprechungen nicht eingehalten? Es gibt keine

399 Denscher, Bernhard, „Humor vor dem Untergang, Tobias Seicherl – Comics zur Zeitgeschichte 1930 bis1933", Wien 1983,S.8. Bildquelle ausserdem: Blog von Harald Havas: https://derhavasbloggt.wordpress.com/2013/12/09/die-comics-werden-erwachsen- schon-wieder-stohn/

Reparationen mehr, keine Arbeitslosigkeit, keine Zinsknechtschaft, keinen Klassenkampf, keine Judenfrage. Ruhe und Friede über allen deutschen Gauen.“[400]

Nach der Machtübernahme Hitlers am 30. Januar 1933 „feierte“ Seicherl in einem Comic-Strip vom 1. Februar des Jahres das Ereignis: Im ersten Bild schreit er: „Heil Hitler! Juda erwache! Ah, will sag´n: Deutschland verrecke! Kruzi nes´r, i bring heut´alles durchandander, in meiner Freud!“ Der Hund kommentiert: „Ja, ja, Du bist schon ganz deppert mit Dein`Hitler.“ Im nächsten Bild feiert Seicherl in einer Kneipe indem er sich besäuft und den Führer hochleben lässt, was sein Hund Struppi lapidar mit „Halts Maul!“ beantwortet. Völlig besoffen wankt Seicherl nach Hause und grölt „Hitler verrecke! Heil Juda!“ Er fragt seinen Hund, wie die „Sprüche richtig gehen“ und liegt im letzten Bild im Bett. Über ihm ein riesiger Kater: Seine Klage „Struppi, I hab´an Riesnkater!“ kommentiert der kluge Hund wiederum mit den Worten: „Der is no gar nix geg´n den, den die Deutsch´n hab´n wern!“[401]

Die Seicherl-Comics repräsentieren den gezeichneten Humor in der Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Ideologie in einer Art, die zunächst einfach wirkt, aber tatsächlich über eine große Tiefe verfügt. Die Sprüche des radikalen Seicherl entsprachen dem Vokabular vieler seiner Zeitgenossen. Der Revanchismus und Nationalsozialismus mit seiner Tendenz, Sachzusammenhänge zu pauschalisieren und zu vereinfachen, wird hier im Grunde unverändert und unverkürzt abgebildet. Durch die Gegenüberstellung mit der Realität entsteht die Komik, welche entlarvender ist, als jede ernsthafte Auseinandersetzung. Der Humor wird hier (im Sinne Shaftesburys) zum „Prüfstein der Wahrheit". Von den kruden Rassetheorien, dem nationalen Pathos Hitlers bleibt nichts übrig, vielmehr werden sie der Lächerlichkeit preisgegeben und dadurch in einem „philosophischen Nichts“ aufgelöst. Dass Kmoch mit seinen Comics einen Blick in die Zukunft warf, wird erst durch die Perspektive der Gegenwart auf eindrucksvolle Weise offenbart. Kmochs Comics waren in Österreich außergewöhnlich populär. Es war ihm gelungen, eine charakterisierte Hauptfigur zu schaffen, die für eine Comic-Serie eine genügend fundierte Basis schuf, um die Geschichte kontinuierlich über einen längeren Zeitraum weiterzuerzählen. Mit dem „Anschluss“ Österreichs an das Deutsche Reich endete jedoch die politische Ausrichtung der Figur. Auch wenn sie nicht gleich eingestellt wurde, so wurde sie doch entpolitisiert. Kmoch selbst wurde mit Beginn des Krieges zur Wehrmacht eingezogen und arbeitete als Kartenzeichner. Nach dem Krieg wurde die Serie zu neuem Leben erweckt.[402]

2.4.3.5. Zusammenfassung

Einen ähnlich politischen eigenständigen Comic wie diese Serie gab es in Deutschland nicht. Hier überwog eher die klassische Karikatur, die Witzzeichnung in der Tradition der Satirezeitschriften. Amerikanische Comics wurden nur sehr spärlich importiert: Während die Zeichentrickfilme zu regelrechten Botschaftern der amerikanischen Humorkultur avancierten, galt dies noch nicht im gleichen Maße für die

400Denscher, Bernhard, „Humor vor dem Untergang, Tobias Seicherl – Comics zur Zeitgeschichte 1930 bis1933“, Wien 1983,S.10 ff. Vgl. auch: http://www.raketa.at/doku-2/ und: http://www.zeitlupe.co.at/comics2.html

401 Quelle: https://derhavasbloggt.wordpress.com/2013/12/09/die-comics-werden-erwachsen- schon-wieder-stohn/

402 Vgl.: https://de.wikipedia.org/wiki/Ladislaus_Kmoch

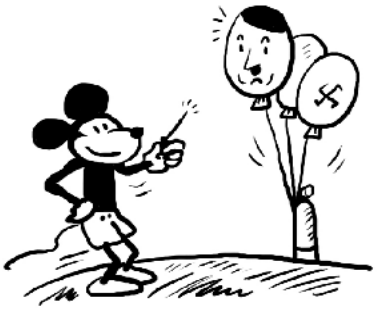
Comics. Österreich war auf dem Gebiet der Comicinnovationen durchaus vielseitiger. Andererseits besaß die Humorkultur der Weimarer Republik (auch aufgrund der oben beschriebenen neuartigen Medien im Printbereich) einen ganz eigenen und ausgeprägten gezeichneten Humor. Hier gelang es der Weimarer Humorkultur, beispielsweise mit dem hervorragenden Illustrator Walter Trier, auch im Ausland Akzente zu setzen. Während die Stärken auf deutscher Seite vor allem in einem hohen künstlerischen Niveau der einzelnen Zeichner lagen, beeindruckte die amerikanische Humorkultur vor allem durch ihre Innovationskraft und ihren Erfindungsreichtum, sowie ihre Professionalität.

Die Kraft des Humors war in der Demokratie der Weimarer Republik uneingeschränkt wirksam: Dies zeigte sich anhand der hohen Auflagen neuartiger Magazine und Zeitschriften, mit ihrem hohen Anteil gezeichneten Humors. Es lag am toleranten politischen Klima, an der damit verbundenen individuellen Freiheit und der gesellschaftlichen Offenheit, die die Integration ausländischer Einflüsse ermöglichte. Die hohe Prouktivität der Humorkultur der Weimarer Republik zeigt, dass alle Funktionen des Humors in jenen Jahren frei zum Tragen kommen konnten.

Doch die Toleranz und die Freiheit der Weimarer Republik vermochten nicht, sie selbst zu schützen: Mit der Weltwirtschaftskrise von 1929 (die durch den Sturz der New Yorker Börse am 24. Oktober 1929 ausgelöst worden war), endeten die liberalen „Goldenen Zwanziger Jahre". Die amerikanischen Kredite für Deutschland wurden gesperrt und in ganz Europa kam es zu Bankenzusammenbrüchen und Konkursen. Die Arbeitslosigkeit stieg dramatisch. 1930 gab es in Deutschland bereits 2 Millionen Arbeitslose. Die Weimarer Republik erlebte ein politisches Chaos. Kommunisten und Nationalsozialsten bauten ihre Positionen immer stärker aus, der Reichstag radikalisierte sich. Bei den Wahlen vom 31. Juli 1932 wurde Hitlers NSDAP zur stärksten Partei im Parlament – gefolgt von der SPD und den Kommunisten. Hitler nutzte die Uneinigkeit seiner politschen Gegner äußerst geschickt. Diese hätten ihn stoppen können, wenn sie sich in einer Art „Großen Koalition“ zusammengeschlossen hätten. Hitler wurde am 30. Januar 1933 neuer Reichskanzler. Damit war das Ende der Weimarer Republik besiegelt. Hitlers Absicht, seine Regierung nun schnellstmöglichst jeder Kontrolle durch den Reichstag zu entziehen, verwirklichten er und die NSDAP mit einer Dynamik und mit einem Tempo, welche selbst Goebbels überraschten. [403]

403 Hosfeld, Rolf; Pölking, Hermann, „Wir Deutschen, 1918 bis 1945", München 2009, S. 61.

3. Amerikanische Zeichentrickfilme im Dienst der Propaganda



Cartoon: Niels Schröder 2016

3. Amerikanische Zeichentrickfilme im Dienst der Propaganda

Das Medium, das in den dreissiger Jahren weltweit stark beachtet wurde, war der Zeichentrickfilm. Wie bereits dargestellt, wurden einzelne Zeichentrickfiguren zu regelrechten Weltstars. Das galt vor allem für „Mickey Mouse“, aber auch vorher schon für ihren großohrigen Vorgänger „Oswald“, aber auch für Figuren anderer Tickfilmproduzenten, wie „Betty Boop“, die auch im Deutschland der Weimarer Zeit sehr populär wurden. Der Zeichentrickfilm begeisterte die Menschen – und das bemerkten auch die Propagandisten der NSDAP. Animationsfilme waren modern. Und vor allem Goebbels setzte auf Modernität. Die amerikanischen Zeichentrickfilme bestimmten weltweit die Standards. Hier hatte Europa keine ebenbürtige Entwicklung aufzuweisen, jedenfalls was das Output von Produktionen anging. Dafür verfügte es über einen ganz eigenen, künstlerischen Trickfilm, eine künstlerische Szene, die sich eher mit dem experimentellen Animationsfilm auseinandersetzte. Was die hohe Professionalität des kommerziellen Trickfilms anging, waren die USA führend. Zu aller erst ist hier der „Visionär des Zeichentrickfilms“ zu nennen, der zugleich ein Genie der amerikanischen Humorkultur genannt werden kann: Walt Disney.

3.1. Walt Disney – Visionär der amerikanischen Humorkultur

Um einen Eindruck davon zu vermitteln, welche Rolle Walt Disney (1901–1966) für die Humorkultur der Vereinigten Staaten während des Krieges spielte, ist es sinnvoll seine Biographie heranzuziehen. Disney hatte eine Vision vom Medium des Zeichentrickfilms, die für die Entwicklung der amerikanischen Humorkultur prägend war, obgleich er selbst seit 1924 nicht mehr zum Bleistift griff.

Disney wuchs mit vier Geschwistern auf einer kleinen Farm in Missouri auf. Sein Vater war ein irischstämmiger Bauunternehmer, seine Mutter eine Deutschamerikanerin aus Ohio. Der Vater muss ein recht unsteter Zeitgenosse gewesen sein; es wird berichtet, dass er immer wieder für Tage spurlos verschwand, um dann ganz unvermittelt wieder aufzutauchen. Das erzeugte eine große Unruhe in der Familie, besonders bei den Kindern.[404] Der kleine Walt flüchtete sich vor dieser Unsicherheit in eine Phantasiewelt, die er sich selbst schuf – indem er sie zeichnete. Damit legte er bereits frühzeitig eine der wesentlichen Grundlagen für seinen späteren Erfolg: Nämlich die Fähigkeit, phantastische „Fluchtwelten" für die Menschen anzubieten, mit deren Hilfe sie der Realität ihres Alltags entkommen konnten.

Während des Ersten Weltkrieges hatte sich Disney freiwillig beim Roten Kreuz gemeldet, denn für den Militärdienst war er noch zu jung – er wurde als Ambulanzfahrer in Frankreich eingesetzt. Nach seiner Rückkehr in die USA (1919) zeichnete er erstmals eigene Zeichentrickfilme. Es war ihm von Anfang an klar, dass der Zeichentrickfilm eine Sache des Teamworks war und keine Angelegenheit für „Einzelkämpfer.“

404 Leonard Maltin beschreibt ihn sogar als „herumreisenden Tunichtgut". Vgl.: Maltin, Leonard „Der klassische Amerikanische Zeichentrickfilm", München 1982, S. 69 ff.



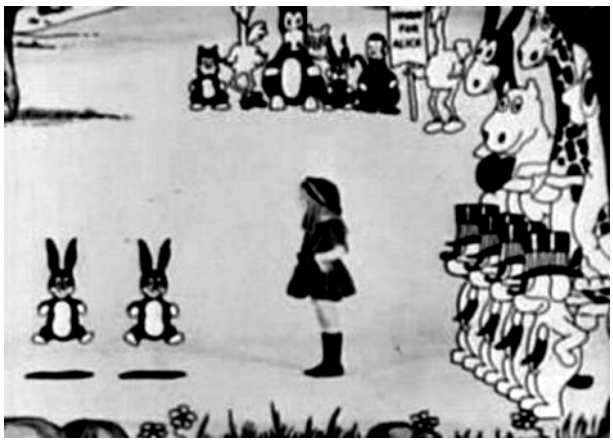
48: Walt Disney (ganz links) als angestellter Zeichner der „Kansas City Film and Ad Company" im Jahr 1920.[405]

Sein wichtigster Vertrauter war Roy Disney (1893–1971), sein Bruder, der sich um die finanziellen Dinge kümmerte, während er selbst die künstlerischen Aufgaben übernahm. 1923 zogen die beiden Brüder nach Los Angeles, wo sie gemeinsam mit ihrem Freund Ub Iwerks (1901–1971), der ein sehr begabter Zeichner war, neue Trickfilmfiguren konzipierten. In zeichnerischer Hinsicht war Iwerks Disney weit überlegen, was dieser klar erkannte. Das Studio besaß mittlerweile einen kleinen Stab von Zeichnern. Disney löste sich nun selbst immer mehr von der Arbeit als Zeichner und verlegte seine Haupttätigkeit auf die Produktion. Dadurch gelang es ihm, sich verstärkt auf die Qualität der Filme zu konzentrieren. Der ehemalige Disney-Zeichner Frank Thomas (1912 –2004) beschrieb Walt Disneys Rolle im Studio wie folgt:

„Disney hatte die Begabung, Dinge aus seinen Leuten herauszuholen, von denen sie selbst nicht wussten, dass sie sie besaßen".[406]

In dieser Zeit entstand die erfolgreiche Serie „Alice in Cartoonland" (1923), welche aus einer Kombination aus Realfilm und Zeichentrickfilm bestand. Ein kleines Mädchen landete in einer gezeichneten Welt. Damit schuf Disney ein Ausdrucksmittel seiner früheren Kindheitsträume, in denen er der unsicheren familiären Situation mit dem Zeichenstift entkommen war. Nun hatte sein Studio eine Welt erzeugt, in der andere Kinder diesen Taum erleben konnten, wenn sie ins Kino gingen.

405 Quelle: http://www.ncs-glc.com/GLC/ed_black/disney/disney1.html
406 Maltin, Leonard „Der klassische Amerikanische Zeichentrickfilm", München 1982, S. 69.



49: Szene aus „Alice im Cartoonland“ (1923).[407]

Disney organisierte die Kreativität. Er hatte ein Gespür für die Begabungen seiner Mitarbeiter und versuchte, jeden an der richtigen Stelle einzusetzen. Ein Mitarbeiter des Studios der frühen Disney-Jahre beschrieb diese Fähigkeit wie folgt:

„Disney war eher ein Mann, der seine Mitarbeiter dirigieren konnte, als ein Filmregisseur".[408]

Disney erkannte früher als andere Zeichentrickfilmpioniere seiner Zeit, zu welchen Möglichkeiten das moderne Medium einst fähig sein werde. Sein Blick war weit nach vorn gerichtet. Wenn es Probleme gab, versuchte er diese ebenfalls erst „in der Zukunft" zu lösen, d.h. mitunter verlagerte er Problemlösungen „nach vorn", um seine Vision vorerst ungestört weiterspinnen zu können. Indem er sich von Zwängen befreite, eröffnete er Räume für seine Kreativität. Die Technik folgte gewissermaßen auf dem Fuße – hielt ihn daher nicht von der Verfolgung und Vertiefung seiner Ideen ab.

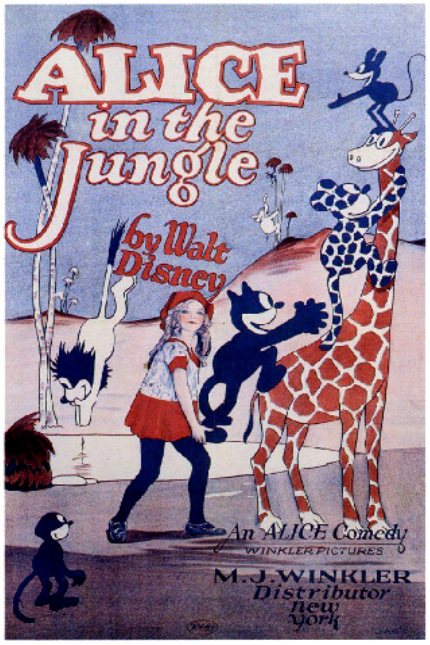
Disney besaß also zwei große Talente: Einerseits die Kreativität, die schöpferische Phantasie und eine langfristige Vision vom zukünftigen Weg des Mediums Zeichentrickfilm – andererseits die pragmatische Fähigkeit, ergebnisorientiert zu arbeiten. Dies war kombiniert mit einem Perfektionismus, der ihn von seinen Konkurrenten unterschied. Thomas Mann (1875–1955) hatte einst formuliert:

„Phantasie haben heißt nicht, sich etwas auszudenken; es heißt, sich aus den Dingen etwas zu machen".[409]

Disney machte etwas aus den Dingen. Es war vielleicht das typisch amerikanische Empfinden (dass man „nichts geschenkt" bekomme, sondern das man hart arbeiten müsse, um von der künstlerischen Tätigkeit leben zu können), das ihn antrieb. Mit den beiden beschriebenen Anteilen seiner Persönlichkeit schaffte er es, mit seinen Filmen Welterfolge zu erzielen, die zugleich die Möglichkeiten des Mediums Zeichentrickfilm visionär erweiterten. Disney war auch aus der Sicht seiner Konkurrenten diesbezüglich eine

407 Produktion der „Laugh-O-Grams", Shortfilm Nr.1, Quelle: https://www.youtube.com/watch?v=WJkYjJA8JTE
Weitere Bildquelle: http://lebeauleblog.com/2013/10/25/33-day-disney-countdown-in-1-post-steal-it/
408 Maltin, Leonard „Der klassische Amerikanische Zeichentrickfilm", München 1982, S. 69.
409 Aus „Meerfahrt mit Don Quijote", vgl.: http://www.thomasmann.de/thomasmann/forum/thread/1401651

Ausnahmeerscheinung. In den dreissiger Jahren, so erinnerte sich ein Mitarbeiter der konkurrierenden „Max-Fleischer-Studios" sahen die Zeichentrickfilmer ungläubig jeden neuen Disney-Film. Sie konnten nicht nachvollziehen, wie das Disney-Studio zu seinen brillanten Ergebnissen kam, es „war reine Zauberei", wie ein Augenzeuge berichtete.[410]



50: Filmplakat „Alice in the Jungle" von 1924.[411]

Disneys beständiges Streben nach Perfektion war bemerkenswert: Er forderte stets etwas mehr von seinen Leuten, wenn diese Arbeit bereits als fertig beurteilten, er stellte sie in Frage und führte sie an ihre Grenzen. Gleichzeitig inspirierte er sie aber auch und sie konnten umgekehrt von ihm auch sehr viel lernen. Zeichner von anderen Studios wechselten aus diesem Grund zu Disney, nämlich um ihre Fähigkeiten zu erweitern, hinter die Kulissen zu schauen und zu lernen. Das Visionäre seiner Persönlichkeit motivierte auch Disneys Zeichner: Er verfügte über jene charismatische Macht über Menschen, die auf einer höheren Durchdringungskraft zukünftiger Entwicklungen basiert. Er hatte im Gefühl, wohin die Reise des Zeichentrickfilms gehen würde. Mit Hilfe dieser „Visionskraft“ rief er große Projekte ins Leben. Mit seinem Perfektionismus, der kostenintensiv war, musste er allerdings akzeptieren, dass er in der Anfangszeit mehr Geld in seine Filme investierte, als er durch den Verleih herausbekam.[412]

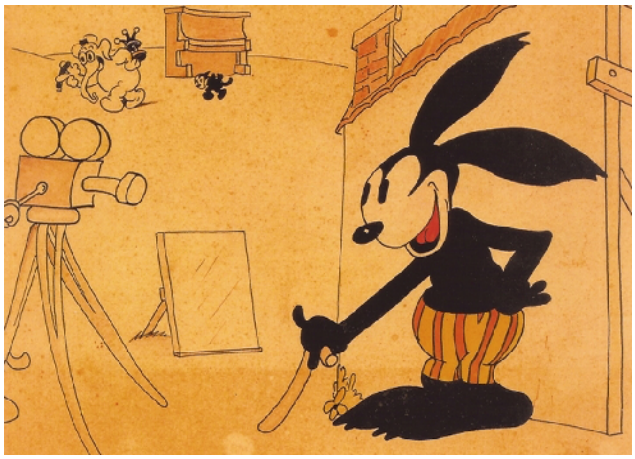
Nach den ersten „Alice"-Filmen schuf das Disney-Studio die Serie „Oswald the Lucky Rabbit". Die Fachzeitschrift „Film Daily" schrieb darüber:

„Oswald ist der Rivale aller anderen Zeichentrickfiguren. Mit seinen langen Ohren hat Oswald gute Voraussetzungen für neue lustige Gags.›Universal‹ suchte bereits seit Jahren nach einem so gut gezeichneten

410 Maltin, Leonard „Der klassische Amerikanische Zeichentrickfilm", München 1982, S. 69.
411„Alice in the Jungle" (1924), Filmplakat. Quelle: „Disneys Art of Animation", Bob Thomas, NY 1991, S.32.
412 Maltin, Leonard „Der klassische Amerikanische Zeichentrickfilm", München 1982, S. 71.

Stoff. Man hat ihn nun gefunden.“[413]

Disneys Perfektionismus bewirkte, dass „Oswald" flüssiger animiert war, als die Figuren der konkurrierenden Studios. Seine Möglichkeiten der Animation waren zudem neuartig: „Oswald" konnte sich selbst auswringen; wenn er einer Frau die Hand küsste, zog er ihr so am Arm, dass dieser immer länger wurde – so dass ihm mehr „Kussfläche“ zur Verfügung stand. Seine Beine konnten Hindernissen ausweichen, indem sie sich einfach Körper abtrennten, und bei Bedarf konnte er sich komplett in Einzelteile zerlegen. Viele dieser komischen Neuerungen kamen nicht nur von Disney selbst, sondern sie wurden häufig von Ub Iwerks entwickelt.



51: „Oswald the Lucky Rabbit" (1927).[414]

Disney war mit dem überschaubaren Erfolg der Studios noch nicht zufrieden. Das Medium selbst hatte seiner Meinung nach einen zu geringen Stellenwert im öffentlichen Bewusstsein, aber auch das Ansehen des Genres bei der Filmindustrie selbst schien ihm viel zu gering. Er beschrieb seine Gefühle der damaligen Situation nach dem Krieg so:

„Wir hatten Geld auf der Bank und besaßen Sicherheiten. Aber wir blickten nicht gern in die Zukunft. Der Zeichentrickfilm schien keine Zukunft zu haben, er bewegte sich im Kreis. Die Filme wurden in Eile hergestellt und waren zu teuer. Es drehte sich alles ums Geld. Zeichentrickfilme waren eine schäbige Aschenbrödel-Version der Filmindustrie. Sie wurden den Kinobesitzern lediglich als Beigabe zugestanden, wenn sie Spielfilme einkauften. Ich ärgerte mich darüber. Langsam kam es mir zu Bewusstsein, welche Möglichkeiten das Medium des Zeichentrickfilms hatte".[415]

413 Ebd. S. 74.
414 „Oswald the Lucky Rabbit",1927. Quelle: http://www.silentfilm.org/archive/oswald-the-lucky-rabbit-19271928
415 Maltin, Leonard „Der klassische Amerikanische Zeichentrickfilm", München 1982, S. 74.

Im Frühling 1928 erschien der erste Film mit einer neuen Figur – der „Mickey Mouse". Sie war eine Erfindung von Up Iwerks, der den ersten Film der neuen Serie mit dem Titel „Plane Crazy" ganz allein gezeichnet und fertiggestellt hatte. Denn die Mitarbeiter der Disney-Crew hatten sich kurz zuvor von dem Produzenten Charles Mintz (1889–1944) abwerben lassen, er hatte zudem die ganze „Oswald"-Serie mit übernommen. Disney hatte es versäumt, sich rechtzeitig die Urheberrechte zu sichern – dies war ein gewaltiger Rückschlag. Aber Up Iwerks gelang mit seiner Figur „Mickey Mouse" ein ebenbürtiges Pendant zu „Oswald" zu schaffen.

1928 kam der Tonfilm auf (er war erstmals im Spielfilm „Der Jazzsinger" verwendet worden) und Disney erkannte sofort dessen Einsatzmöglichkeiten im Zeichentrickfilm. 1928 war er daher weltweit der Erste, der einen Zeichentrickfilm vertonte. In „Steamboat Willie" debütierte „Mickey Mouse" im ersten vertonten Zeichentrickfilm der Geschichte. Wieder einmal hatte Disney die Zeichen der Zeit erkannt und war seinen Konkurrenten zuvor gekommen. Sein Anspruch, den Zeichentrickfilm insgesamt zu etwas „Großem" zu machen, zu einem, dem Spielfilm gegenüber, gleichwertigem Genre, ließ ihn immer wieder über die Ausweitung der technischen Möglichkeiten phantasieren. Dieser Anspruch speiste gewissermaßen seine visionäre Kraft.

Um Neues auszuprobieren, realisierte Disney „zeichnerische und filmische Labore“, Experimentierfelder. Darunter war die Serie „Silly Symphonies", in welcher mit den neuen Möglichkeiten der Vertonung gearbeitet wurde. Hier wurden der erste Farbfilm verwendet und die neuartige Multiplane-Kamera ausprobiert, die mittels mehrerer Ebenen Räumlichkeit und Tiefe herzustellen vermochte.

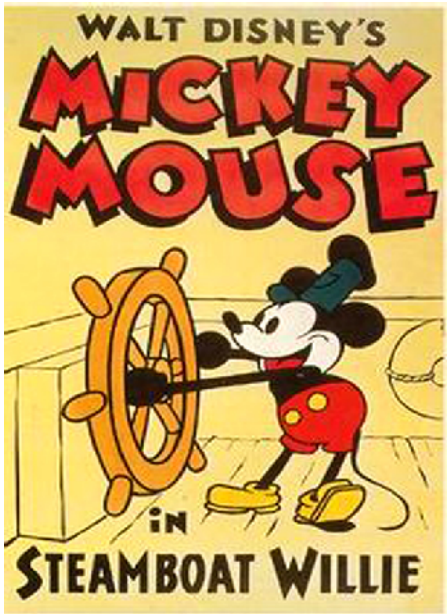


52: Walt Disney vor der Mulitplane-Kamera, 1930er Jahre.[416]

416 Quelle: http://hubpages.com/entertainment/Snow-White-and-the-Seven-Dwarfs-Disneys-groundbreaking-animated-

Auch wenn nicht alle Kurzfilme dieser Serie kommerziell erfolgreich waren, so gewann das Disney-Studio mit einigen Filmen dieser Serie mehrere „Oscars". Disney hatte innerhalb seines mittlerweile auf beachtliche Größe gewachsenen Studios also eine Art „Grundlagenforschung“ etabliert, in der das Ausprobieren über der Kommerzialität stand. Durch dieses Vorgehen hatte er eine Quelle für Innovationen und Erfindungen geschaffen, die für andere Filmprojekte völlig neue Möglichkeiten schuf. Andere Zeichentrickfilmstudios kopierten diese Einrichtung von Disney. „Mickey Mouse“ war unbestreitbar und unbestritten das erfolgreichste Flaggschiff des Disney-Studios. Mit ihr wurden Ende der 20er Jahre und in den 30er Jahren die Gewinne des Unternehmens eingefahren. Die Trickfilme mit der Maus waren so erfolgreich, dass die Kinobesitzer häufig den neuesten Mickey Mouse Film auf ihren Plakatwänden und Ankündigungstafeln über den Hinweis auf den täglichen Spielfilm setzten.[417]

Innerhalb von nur zwei Jahren war „Mickey Mouse“ zu einer „nationalen Persönlichkeit“ in den USA und weltweit geworden.[418] Dass sie auch in der Weimarer Republik die Menschen begeisterte, wurde oben bereits dargestellt. Die amerikanische Filmkritikerin und Kolumnistin Louella Parsons (1881–1972) schrieb, dass die kleine Figur eine „größere Zuschauerschaft hätte, als neun von zehn Hollywoodstars.“[419]Erstmals gab es also einen echten Star unter den Zeichentrickfilmcharakteren. Im Jahr 1932 erhielt Disney für die Schöpfung der Mickey Mouse einen Sonder-„Oscar“ von der amerikanischen „Academy of Motion Picture Arts and Sciences.“[420]



53: Filmplakat „Steamboat Willie" (1928).[421]

movie
417 Ebd. S. 82.
418 Ebd. S. 82.
419 Ebd. S. 81.
420 Ebd. S. 82.
421 Abgedruckt in: Bob Thomas, „Disneys Art of Animation", New York 1991, S.15.

Im selben Jahr wartete Disney mit einer weiteren Neuheit auf, dem ersten Trickfilm in Farbe. Das von Technicolor entwickelte neue Farbverfahren wurde noch nicht für Spielfilme eingesetzt (dies war erst ab 1935 möglich), aber es konnte bereits früher für Zeichentrickfilme verwendet werden. Wieder war Disney der erste, der dieses neue Verfahren im Film anwandte. Der erste Zeichentrickfarbfilm der Filmgeschichte entstand ebenso im „Experimentier-Feld" „Silly Symphonys." Der Kurzfilm trug den Titel „Flowers and Trees." Dieser Film erhielt ebenfalls einen „Oscar" – diesmal als bester Zeichentrickfilm des Jahres. Immer deutlicher wurde es, dass die Innovationskraft, das Neue und Unerwartete den Erfolg brachte. Und Disney hatte sich für drei Jahre die Exklusivrechte für die Verwendung von Farbmaterial im Trickfilmbereich gesichert, da er mit der Firma Technicolor einen Exklusivnutzungsvertrag abgeschlossen hatte. Damit war der Erfolg für die nächsten Jahre vorprogrammiert, denn natürlich liefen farbige Trickfilme ihren Konkurrenten den Rang ab – vor allem wenn sie zusätzlich noch so perfekt animiert waren, wie die Disney-Filme.[422]



54: Filmplakat „Flowers and Trees"[423], der erste Farbfilm von Walt Disney, der in der Reihe „Silly Symphonies" erschien (1932). Er erhielt einen Oscar als bester animierter Kurz-Trickfilm.

Nun forderte Disney, dass im nächsten Film die Figuren ausgebaute, differenzierte und starke Charaktere erhielten – sie sollten jenen aus dem Spielfilmbereich gleichkommen. „Richtige", eigenständige Persönlichkeiten und Charaktere waren bisher im Trickfilm noch nicht realisiert worden – die Figuren waren zwar unterschiedlich groß, sie waren gut oder böse, sie waren großohrige Hasen, Affen oder wild agierende Gänse – aber sie waren eben noch nicht sehr differenziert; meist waren ihre Persönlichkeiten recht eindimensional, um nicht zu sagen einfach (zeichnerisch-oberflächlich) angelegt. Disney wollte nun Figuren, deren Persönlichkeiten unabhängig von ihrem Äußeren, aus dem Inneren heraus, deutlich hervortraten.[424]

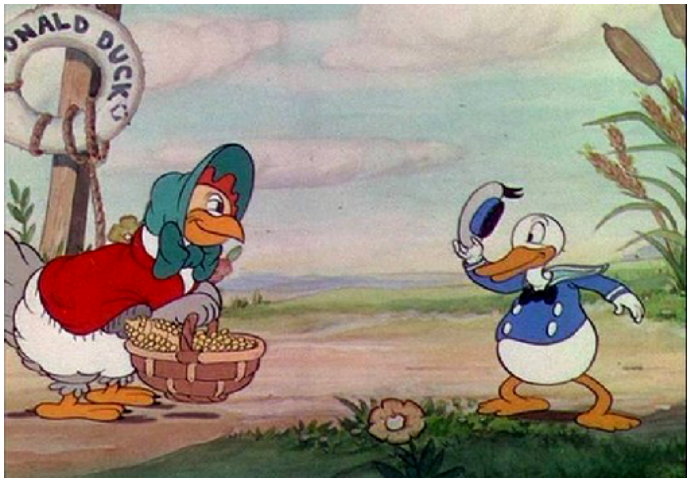
422 Maltin, Leonard, „Der klassische amerikanische Zeichentrickfilm", München, 1982, S. 88.
423 Quelle: http://lebeauleblog.com/2013/10/25/33-day-disney-countdown-in-1-post-steal-it/
424 Maltin, Leonard, „Der klassische amerikanische Zeichentrickfilm", München, 1982, S. 89.

Wie im Bereich des künstlerischen Experimentes, für das Disney die erwähnte „Grundlagenforschung" eingeführt hatte, schuf er nun auch eine Abteilung für „Persönlichkeitsentwicklung". Hier wurde überlegt, wie die Charakter der unterschiedlichen Figuren (seien es nun Mäuse, Geflügel oder Schweine), definiert werden würden. Denn Disney hatte festgestellt, dass jene Figuren am erfolgreichsten beim Kinopublikum ankamen, die über die intensivste Charakterfestlegung, also das stärkste Profil verfügten.

Mit dem Film „Three Little Pigs“ (der 1933 in die Kinos kam) gelang Disney ein neuerlicher Erfolg, indem die Charaktere bereits deutlich stärker herausgearbeitet waren. Er wurde, wie zuvor die Mickey-Mouse-Filme ein Welterfolg. Seine Filmmusik wurde millionenfach auf Schallplatte verkauft.

1934 trat eine neue Figur in den Disney-Filmen auf, deren Persönlichkeit ein noch stärkeres Profil aufwies: Donald Duck. Anders als sein berühmter Mäuse-Kollege war Donald kein geborenes Glückskind: Er war von Hause aus ein Choleriker mit erhöhtem Blutdruck, war ständig von Geldsorgen und Missgeschicken aller Art geplagt und ein ziemlicher Pechvogel. Er übte keine geregelte berufliche Tätigkeit aus, sondern hielt sich mit verschiedenen Jobs über Wasser, die er aber aufgrund einer Tendenz zur Ungeduld und mangelnder Begabung jeweils schnell wieder aufgab. Das aber hielt ihn nicht davon ab, bei jeder Gelegenheit großmäulig anzugeben, denn er war ein notorischer Prahlhans. In der Persönlichkeitsanalyse des Disney-Studios aus der „Abteilung für Persönlichkeitsentwicklung“ hieß es zu Donald Duck:

„Donald hat sich zu einem der interessantesten Leinwandkomiker entwickelt. Überall mag ihn das Publikum, weil er seinem eigenen Charakter stets treu bleibt. Seine stärksten Merkmale sind seine frechen, prahlerischen und großtuerischen Attitüden, die sich recht bald in Zorn verwandeln, wenn man ihn herausfordern will. Seine typisch zornige Haltung, mit der sich das Publikum identifiziert, und ganz besonders seine kämpferische Pose mit der absonderlich quäkenden Stimme, harmonisiert sehr gut mit seiner drohenden Gebärde, wenn er in Zorn gerät.“[425]



55: „Donald Ducks" erster Auftritt im Film in: „The wise little Hen" (1934).[426]

425 Maltin, Leonard„Der klassische amerikanische Zeichentrickfilm“, München, 1982, S. 89.
426 Quelle: http://www.fanpop.com/clubs/donald-duck/images/9561839/title/donald-duck-wise-little-hen-screencap

Zahlreiche Filme waren nun mittlerweile im Laufe der Jahre in den Disney Studios entstanden. Aber immer noch war Disney mit dem Image des Zeichentrickfilmes in der Öffentlichkeit unzufrieden. Dies lag auch am Format: Trickfilme waren bisher nur Kurzfilme gewesen. Daraus ergab sich eine gewisse Geringschätzung, die man ihnen immer noch entgegenbrachte. Daraus wiederum folgerte Disney, dass er Zeichentrickfilme schaffen müsste, die so lang wären wie die Spielfilme. So würden sie die Stigmatisierung als „Vorprogramm-Filme" auflösen können.

3.1.1. „Snow White and the Seven Dwarfs"

Disneys großes Ziel lag nun darin, den ersten abendfüllenden Zeichentrickfilm der Welt herzustellen. Er wollte mit ihm ins Hauptprogramm der Kinos kommen, weltweit und mit großem, internationalen Echo. Innerhalb von zehn Jahren hatte er den Zeichentrickfilm zu einem „Überraschungsmedium" transformiert, das mit „Mickey Mouse" und „Donald Duck" Weltstars hergebracht hatte, die global ebenso bekannt waren, wie die Stars der Spielfilme. Die gezeichnete Humorkultur hatte in einem ersten Schritt bereits die Ebene des Filmgenres erreicht. Nun aber sollte dies auch noch im Format des abendfüllenden Spielfilms gelingen.

1937 erreichte Disney dieses Ziel mit seinem Film „Snow Withe and the Seven Dwarfs“, der 1939 einen „Oscar“ erhielt und sogleich ein weltweiter Erfolg wurde. Die in ihm enthaltenen Lieder wurden schnell zu Hits. Der Film bestand aus sieben Rollen Zeichentrickfilm in „Technicolor“. „Snow White“ spielte weltweit 8,5 Millionen Dollar ein – damit war er der erfolgreichste Film aller Zeiten. Doch der Aufwand war erheblich gewesen: Voraussetzung dafür war eine technische Entwicklung der Disney Studios, eine neue Variante der bereits erwähnten „Multiplane-Kamera“, welche nun 4,20 m hoch war. Disney stellte eigens zwei Ingenieure ein, die die Einstellungen der Kamera (die Blickachsen, die Perspektiven und die Proportionen) genau berechneten, so dass später beim Abfotografieren der Einzelbilder kaum noch Probleme auftraten. Zudem hatte Disney eine eigene fotografische Abteilung eingerichtet, die sich mit den Spezialeffekten beschäftigte. [427]

Doch die technischen Herausforderungen standen im Kontext weiterer offener Fragen. Bisher war man davon ausgegangen, dass Erwachsene sich einen längeren Zeichentrickfilm nicht anschauen würden, Diese Auffassung wurde von vielen Repräsentanten der amerikanischen Filmindustrie gegenüber Disney geäußert. Disney erkannte, dass man das Publikum nur dann überzeugen konnte, wenn man den Zeichentrickfilm dramaturgisch ähnlich anlegte, wie einen Spielfilm. Die kurzen Trickfilme waren ursprünglich nur eine zusammengefügte Einheit in sich abgeschlossener, witziger Begebenheiten. Dieses Prinzip konnte jedoch für einen abendfüllenden Film nicht ausreichen. Das Märchen „Schneewittchen“ der Gebrüder Grimm (das die Vorlage für den Film geliefert hatte), war hinsichtlich der Handlung etwas dünn für das Drehbuch eines abendfüllenden Filmes. Auf keinen Fall durfte der Film langatmig und somit langweilig werden.

Die Lösung fand Disney in der Konzeption eines Drehbuches, das den klassischen dramaturgischen

427 Thomas, Bob, „Disney´s Art of Animation", New York 1991, S. 65-77.

Aufbau wie für einen Spielfilm aufwies. Die dafür erforderliche Komplexität wurde durch die unterschiedlichen Persönlichkeiten der sieben Zwerge erreicht, die nun völlig eigenständige Persönlichkeiten bildeten.

Der Aufwand war gigantisch: Allein der Zeichner von Schneewittchen erhielt fünf Assistenten. Man machte anfangs zahlreiche Fehler, denn es fehlte an verwertbaren Erfahrungen im Umgang mit einem so langen Zeichentrickfilm. Das Team wurde stark beansprucht, an Szenen, die im Film eine Minute dauern, wurde beispielsweise rund sechs Wochen gearbeitet. Disney selbst beschrieb den Arbeitsaufwand mit Humor, der jedoch die Gesamtanstrengung des Projektes veranschaulichte:

„Wir trugen uns mit dem Gedanken, den Titel des Films von „Snow White“ in „Frankenstein“ umzubenennen.“[428]

Dieser Scherz bezog sich nicht nur auf den enormen Arbeitsaufwand, sondern auch auf die gigantischen Kosten, die der Film verursacht hatte: Ursprünglich war ein Budget von 250.000 Dollar vorgesehen – am Ende kostete der Film das Sechsfache.



56: „Snow White and the Seven Dwarfs" (1937).Filmplakat und Szene aus dem Film.[429]

Disney gab nun die zu klein gewordenen Ateliers in Hollywood auf und ließ einige Kilometer nördlich davon, in Burbank, einen ganz neuen Gebäudekomplex bauen. 1940 war der Bau fertig, allerdings hatte sich

428 Maltin, Leonard „Der klassische amerikanische Zeichentrickfilm“, München, 1982, S. 120.
429 Quelle: Thomas, Bob, „Disney´s Art of Animation", New York 1991. Linkes Bild: S. 64, rechtes Bild: S. 76.

Disney finanziell übernommen, die Firma hatte nun, trotz der großen Einnahmen mit „Snow White" rund 4,5 Millionen Dollar Schulden.[430] Diese Lage veranlasste Disney, die nächsten erfolgversprechenden Filme anzugehen, um wieder Geld zu erwirtschaften. In den vierziger Jahren produzierte das Disney-Studio weitere abendfüllende Zeichentrickfilme. 1940 folgte der Film „Pinocchio" und noch im selben Jahr „Fantasia". Es folgten „Dumbo" (1941) und „Bambi" (1942). Danach trat eine längere Pause, in der Produktion von abendfüllenden Zeichentrickfilmen ein.

3.1.2. Hitlers Bewunderung für Disneys „Snow White"

Das Genre Film galt dem NS-Regime, das sich als modern gab, als Medium der Zukunft. Auch erkannte man frühzeitig die Bedeutung des Films für die Propaganda. Mit ihm sollte das Volk förmlich „erobert" werden, wie Joseph Goebbels in einer Rede über das (am 13. März 1933 eingerichtete) Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda ausführte: „dieses ist ein revolutionäres Amt, das zentral geleitet wird und vor allem den Reichsgedanken in eindeutiger Weise vertritt", führte Goebbels aus – „es soll dazu dienen, unsere Macht geistig zu unterbauen und nicht nur den Staatsapparat, sondern das Volk insgesamt zu erobern".[431] Aber das Filmgeschäft war dem NS-Regime zunächst zu kostenaktiv, um selbst darin tätig zu werden.[432] Man kannte auf Seiten des Regimes die hohe Popularität der Disney-Filme in der deutschen Bevölkerung. Daher warb bei der deutschen Filmindustrie um deren Import. Dies tat man einerseits, um ein gutes Geschäft zu machen (denn die Disney-Filme galten als höchst profitabel), andererseits, um entsprechend den Leitlinien der Goebbelschen Propaganda „gute Laune" in der Bevölkerung zu erzeugen. Dass mit der sedierenden Wirkung des humoristischen Zeichentrickfilmes die Bemühungen des NS-Regimes erleichtert werden sollten, möglichst unbeachtet den totalen Staat aufbauen zu können und die Kriegsvorbereitungen voranzutreiben, war dabei die Grundüberlegung und der tragende Gedanke.

In den dreissiger Jahren lief der Vertrieb der Disney-Filme über die 1919 gegründete Filmgesellschaft „United Artists", deren Mitbegründer Charlie Chaplin (1889–1973) gewesen war.[433] Die „United Artists" sollten den Vertrieb der Disney-Filme in Deutschland übernehmen. Aber die Kooperation scheiterte. Ursächlich waren die restriktiven Devisenausfuhrbestimmungen des „Dritten Reiches".[434] Disney blieb auf seinen Forderungen sitzen, die deutsche Filmindustrie konnte seine Filme nicht bezahlen. Die führenden Mitarbeiter der deutschen Filmbranche und die hohen Funktionsträger des NS-Staates konnten die neuesten Disney-Filme mit speziellen Genehmigungen dennoch sehen. Das Regime kaufte die Kopien der Fime für sein Archiv an.

Dies galt auch für „Snow White and the Seven Dwarfs". Der Film war am 21 Dezember 1937 in Los Angeles uraufgeführt worden und war (mit dem oben genannten Einspielrekord und seiner weltweiten

430 Thiel, Reinold E., „Puppen- und Zeichenfilm", Berlin 1960, S. 5.
431 Laqua, Carsten, „Wie Mickey Mouse unter die Nazis fiel", Reinbek 1992, S.44.
432 Ebd. S.44.
433 Giesen, Rolf, Sturm, J.P., „Animation under the Swastika", Jefferson (Nort Carolina, USA) 2012, S.12.
434 Laqua, Carsten, „Wie Mickey Mouse unter die Nazis fiel", Reinbek 1992, S.93.

Popularität) aus Sicht der NS-Funktionäre ein weiterer Beleg für den Erfog des bewunderten Walt Disney. Im Reichspropagandaministerium wurde seit 1938 eine Kopie des Films zu Studienzwecken aufbewahrt, die auch hohe Funktionsträger des Regimes mit einer Spezialgenehmigung ausleihen konnten. Hitler besaß eine eigene Kopie, die er sich in seinem Privatkino auf dem Berghof (seinem Refugium auf dem Obersalzberg), mehrfach vorführen ließ. Er bezeichnete den ersten abendfüllenden Zeichentrickfilm der Welt als „besten Film aller Zeiten".[435] Diese Formulierung entsprach der für Hitler typischen und inflationär gebrauchten Verwendung von Superlativen. Hitler war zweifellos ein großer Bewunderer von Disney. Er sah im Kreise abendlicher Gäste immer wieder auch Disney-Filme („Mickey-Mouse"-Filme genauso wie die „Silly Symphonies"). Diese Privatvorstellungen erfolgten sowohl auf Hitlers Berghof, wie auch in der Berliner Reichskanzlei, in deren weit angelegten Räumlichkeiten er ebenfalls über ein Privatkino verfügte. In Berlin war es in Filmkreisen bekannt, dass in der „Reichskanzlei fleißig Disney-Filme gesehen wurden".[436]

In der deutschen Bevölkerung fragten sich viele, ob der „Snow-White"-Film denn nun im Jahr 1938 in die deutschen Kinos käme. In der Sonnabend-Ausgabe der „Berliner Morgenpost" vom 1. Januar 1938 war noch in einem ganzseitigen Artikel sehr positiv über den neuen Disney-Film berichtet worden.[437] Die Erwartungen bei den Journalisten und in der Bevölkerung waren also sehr hoch. Doch mit dem sogenannten „Anschluss" Österreichs an das „Dritte Reich" hatte sich die politische Situation weiter zugespitzt: Zwar hatte die „Bavaria Filmkunst GmbH" in München versucht, den Film mit 120 Kopien in die deutschen Kinos zu bringen. Sie war dabei von Einnahmen in Höhe von 1,3 Millionen RM ausgegangen. Aber der Deal scheiterte erneut am Devisenausfuhrverbot. Auch ein Trick half hier nicht weiter: Das Wirtschaftsministerium verweigerte die Zustimmung, Exporte von Maschinen in die USA zu bewilligen, die zusätzliche Devisen in den NS-Staat hätten überführen können.[438] Auch die Ufa war mit ihren Verhandlungsversuchen letztlich gescheitert. Es stellte sich bis Jahresmitte 1938 heraus, dass „Snow White" nicht im „Dritten Reich" gezeigt werden würde. Um die Enttäuschung der Bürger abzudämpfen, wurde die gleichgeschaltete Presse von Goebbels nun angewiesen, den Film abzuwerten. Am 26. August 1938 berichtete die „Licht-Bild-Bühne" über die Biennale in Venedig, wo „Snow White" gefeiert wurde: „Der Film kommt nicht nach Deutschland, und man muss sagen, daß trotz vieler hervorragender Einfälle dem deutschen Filmpublikum nicht allzuviel verloren geht".[439]

Und im „Film-Kurier" vom selben Tag lautete es:

„Nach allem aber, was man bisher über diesen Film gelesen und gehört hatte, musste doch eine gewisse Enttäuschung folgen. Der Film konnte trotz Handlung, Farben und der sauberen, technischen und künstlerischen Leistung der Zeichner unter Walt Disney wegen seiner Länge nicht das Interesse bis zum

435 Vgl. Rolf Giesen in „Die Welt", Artikel: http://www.welt.de/kultur/kino/article143537734/Was-Walt-Disney-in-Hitlerdeutschland-wollte.html
436 Laqua, Carsten, „Wie Mickey Mouse unter die Nazis fiel", Reinbek 1992, S.86.
437 Ebd. S.88.
438 Laqua, Carsten, „Wie Mickey Mouse unter die Nazis fiel", Reinbek 1992, S.88.
439 Ebd. S.90.

letzten Bild mit gleicher Stärke lebendig und wach halten".[440]

Nicht berichtet wurde in der deutschen Presse, dass die Juroren in Venedig Disneys Film mit dem „großen Preis" des Festivals ausgezeichnet hatten.



57: Filmpublikum auf der Biennale von Venedig, 1938.[441]

Joseph Goebbels teilte das abwertende Urteil seiner Journalisten, die über den Film berichtet hatten, keinesfalls. Aber diese hatten ja nicht ihre ehrliche Meinung wiedergegeben, sondern nur Goebbels Vorgaben hinsichtlich der Darstellung befolgt. Goebbels fand den Film ausgezeichnet und stimmte diesbezüglich mit seinem „Führer" überein. Nachdem Goebbels den Film 1940 erstmals in seinem Privatkino, in seiner Villa auf Schwanenwerder, gemeinsam mit der Schauspielerin Anny Ondra (1902–1987) angeschaut hatte, lag er in seinem Urteil ganz auf der Linie der Juroren der Biennale von Venedig. Am 12. Februar 1940 hatte er in seinem Tagebuch notiert:

„Wir sehen den amerikanischen Disney-Film „Schneewittchen", eine großartige künstlerische Schöpfung. Ein Märchen für Erwachsene, bis ins einzelne durchdacht und mit großer Menschen- und Naturliebe gemacht. Ein künstlerischer Hochgenuss".[442]

Hier wird ersichtlich, wie die Humorkultur des „Dritten Reiches" durch das Regime, insbesondere durch Goebbels persönlich, manipuliert wurde. Einem hervorragenden, anerkannten amerikanischen Humorprodukt wurde offiziell die Qualität abgesprochen (obwohl dieser Film zeitgleich auf der ganzen Welt gefeiert wurde, der Verbündete Italien zeichnete das Werk sogar aus). Durch die Kontrolle der Medien versuchte das NS-Regime, den Menschen etwas vorzumachen. Dass diese Vorgehensweise grundsätzlich nicht funktionieren konnte, weil sich die psychologischen Kräfte und Energien des Humors nun einmal nicht steuern lassen, soll im Folgenden veranschaulicht werden.

440 Ebd. S.90.
441 Bienale, Veneidig 1938. Quelle: http://www.labiennale.org/en/cinema/history/the30s.html?back=true
442 Laqua, Carsten, „Wie Mickey Mouse unter die Nazis fiel", Reinbek 1992, S.90.

3.1.3. Hitler als Disney-Kopist? Ein seltsamer Fund

Im Jahr 2008 wurde weltweit in der Presse berichtet, dass der Direktor des norwegischen „Lofoten Kriegsmuseums" William Hakvaag einige Aquarelle entdeckt habe, die er als Zeichnungen Hitlers identifiziert zu haben glaubte. Dargestellt waren Figuren aus dem Disney-Film „Pinocchio" sowie „Snow White".[443] Die Authentizität der Aquarelle ist jedoch bis heute nicht eindeutig nachgewiesen worden.

Dass Hitler vor allem die zeichnerische und technische Umsetzung der Disney-Filme bewunderte, geht aus seinen Stellungnahmen eindeutig hervor. Zeichnerisch war Hitler sicherlich in der Lage, genaue Kopien der Disney-Figuren anzulegen, denn er skizzierte und zeichnete auch nach der Machtergreifung 1933 beinahe täglich. Während langer Telefonate führte er seine „Telefonskizzen" aus, die teilweise karikaturhaft oder studienartig waren.[444] Hitler führte ein Skizzenbuch, in dem er zahlreiche Entwürfe anfertigte, etwa für die von ihm geplante „Deutsche Nationalgalerie" in Linz.[445] Vor allem bei seinen Treffen mit dem Architekten Albert Speer (1905–1981) zeichnete er spotan Skizzen und Entwürfe zu Gebäuden oder planerische Ideen. Speer berichtete darüber nach dem Krieg:

„Unermüdlich zeichnete Hitler bei den Besprechungen eigene Skizzen. Sie waren flott hingeworfen, zutreffend in der Perspektive: Grundrisse, Schnitte und Ansichten trug er maßstäblich auf. Ein Architekt konnte es nicht besser machen. Vormittags zeigte er manchmal eine gut ausgeführte Skizze, die er über Nacht angefertigt hatte; die meisten seiner Zeichnungen entstanden jedoch in wenigen eiligen Strichen während unserer Diskussionen".[446]

Speer berichtete von rund einhundertfünfundzwanzig Architekturskizzen Hitlers, darunter solche zur Umgestaltung Berlins. Dazu zählten auch Entwürfe seiner gigantischen Großbauten, wie die große Halle, in der 150.000 Menschen stehend Platz haben sollten. Die Grundfläche dieses Kuppelbaus sollte 38.000 Quadratmeter betragen.[447] Das Zeichnen nutzte Hitler, um diese Ideen zu veranschaulichen und zu vermitteln. Hitlers Diener mussten stets Zeichenpapier und Stifte für ihn bereithalten, da er oft, etwa bei längeren Telefongesprächen, skizzierte (siehe Abbildung unten).[448]

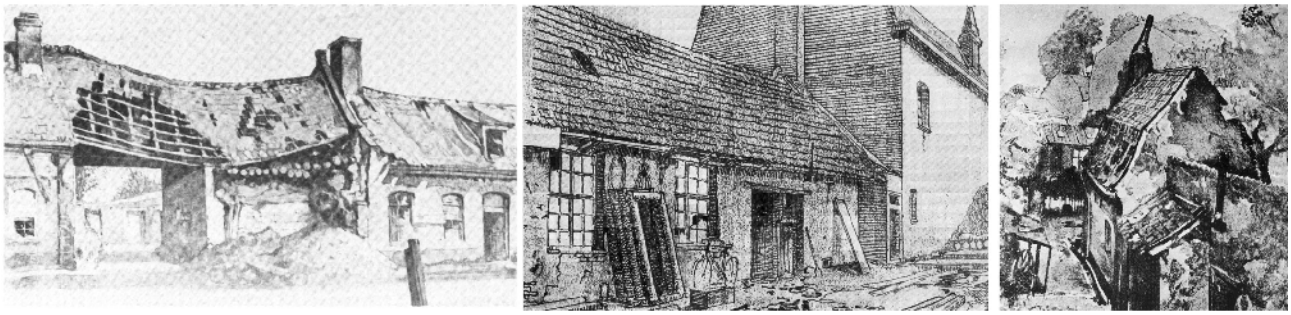
443 Artikel in „Der Spiegel" (2008): http://www.spiegel.de/einestages/hitler-als-cartoonist-a-949125.html
444 Vgl. die Zeichnungen Hitlers bei Maser, Werner, „Adolf Hitler", Esslingen 1997, Bildtafel 36.
445 Fest, Joachim, „Hitler", Berlin 1992, S. 726.
446 Speer, Albert, „Erinnerungen", Berlin 2007, S.157.
447 Ebd. S.88ff.
448 Vgl.: Maser, Werner,„Adolf Hitler", Esslingen 1997, S.112 ff.



58:

Links: Skizzen, die Hitler beim Telefonieren anfertigte (entstanden nach der Machtergreifung 1933).[449]
Rechts: Zwei Zeichnungen Hitlers aus seinen Wiener Jahren. [450]

Eine von Hitlers Sekretärinnen, Christa Schroeder (1908–1984), berichtete über Hitlers Angewohnheit viel zu zeichnen: „Er hatte stets auf dem Schreibtisch in Handnähe einen Haufen Skizzenpapier liegen, auf dem er in den Mußestunden aufzeichnete, was ihm der Augenblick eingab.“[451]



59: Aquarellierte Bleistiftskizzen Hitlers aus seiner Zeit als Soldat im Ersten Weltkrieg.[452]

Es ist möglich, dass Hitlers Interesse am Zeichentrickfilm auch auf sein Interesse an der Malerei und auf seine eigene Leidenschaft für das Zeichnen zurückzuführen ist. Jedenfalls könnte dies neben seinem Gefallen an humorvollen Spiel- und Trickfilmen eine Rolle gespielt haben. Hitlers Kunstgeschmack orientierte sich am 19. Jahrhundert, das er für eine der größten Kulturepochen der Menschheit hielt, was aber seiner Meinung nach von der Kunstgeschichte noch nicht erkannt worden sei.[453] Er sah im Realismus eines Wilhelm Leibl (1844–1900), Hans Thoma (1839–1924) und Hans Makart (1840–1884) die höchste

449 Quelle: Maser, Werner,„Adolf Hitler", Esslingen 1997, Abbildung 36.
450 Quelle: http://www.telegraph.co.uk/culture/culturepicturegalleries/7512045/Adolf- Hitler-art-to-be-auctioned.html
451 Zitiert bei: Maser, Werner,„Adolf Hitler", Esslingen 1997, S.112.
452 Quelle: Maser, Werner,„Adolf Hitler", Esslingen 1997, Abbildung 35.
453 Vgl.: Speer, Albert, „Erinnerungen", Berlin 2007, S.56,57.

Vollendung der Malerei.[454] Vor allem schätzte er auch Arnold Böcklin (1827–1901), dessen Werk „Zentaurenkampf" in Hitlers Münchener Wohnung hing, während sich eine Version von Böcklins „Toteninsel" (von 1883) im Musiksalon des Reichskanzlerpalais befand.[455]

Die Aquarelle, die der norwegische Museumsdirektor Hakvaad nach dem Ankauf eines Hitler-Bildes auf dessen Rückseite (im Rahmen eingelassen) entdeckte, sorgten für große internationale Aufmerksamkeit.[456] Neben deutschen Zeitungen berichteten vor allem amerikanische und englische Zeitungen über den Fund.[457]



60: Drei der Hitler zugeschriebenen Aquarelle mit Disney-Figuren.[458]

Aber wie im englischen „Telegraph" wurde auch im Magazin „Der Spiegel" die Echtheit der Aquarelle als fraglich bezeichnet (im Gegensatz zur Affinität Hitlers zu den Disneyfilmen, die als belegt gilt). Letztlich bleibt ausschlaggebend, dass Hitler, ebenso wie die Funktionäre seines Regimes, die Disney-Filme bewunderten. Auch, dass Hitler den Film „Snow White" gesehen hat, ist mehrfach belegt – im Gegensatz zu den Bürgern seines Staates, denen dieser Spaß nicht zugebilligt wurde.

Die Gründe dafür, dass „Snow White" nicht mehr in die deutschen Kinos kam, wurden von Goebbels gegenüber dem deutschen Vertreter der amerikanischen Filmfirmen „Metro-Goldwyn-Mayer" und „20th Century Fox" 1939 in Berlin genannt: Demnach war „Snow White" schlicht zu teuer (da er in Devisen hätte bezahlt werden müssen), und zweitens sei der Film zu perfekt gemacht – er würde den Vorsprung der Amerikaner im Zeichentrickfilm zu deutlich zeigen, erklärte Goebbels. Und das wiederum würde für den deutschen Film auf eine Blamage hinauslaufen.[459]

Bis Januar 1939 liefen noch Verhandlungen zwischen Disney und den deutschen Filmfirmen. Aber durch die Progromnacht vom 9. November 1938 hatte sich die Stimmung gegen Deutschland in den USA noch weiter verschlechtert. Es wäre für Disney ohnehin sehr schwierig geworden, die Filmvergabe von „Snow White" an das „Dritte Reich" gegenüber der amerikanischen Presse zu rechtfertigen. Zu Recht, wie die

454 Speer, Albert, „Erinnerungen", Berlin 2007, S.57.
455 Pyta, Wolfram, „Hitler.Der Künstler als Politiker und Feldherr", München 2015, S.54.
456 Vgl. Artikel in „The Telegraph" in: http://www.telegraph.co.uk/culture/culturepicturegalleries/7512045/Adolf-Hitler-art-to-be-auctioned.html
457 Artikel in „The Telegraph" vom 23.2.2008, (vgl.: http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/1579629/Did-Adolf-Hitler-draw-Disney-characters.html)
458 Quelle: http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/1579629/Did-Adolf-Hitler-draw-Disney-characters.html
459 Laqua, Carsten, „Wie Mickey Mouse unter die Nazis fiel", Reinbek 1992, S.90.

weitere Geschichte des NS-Staates offenbaren sollte.

3.1.4. Die Synchronisation von 1938

Ob nun die oben gezeigten Aquarelle Hitler zuzuschreiben sind oder nicht, mag für eine detailorientierte Hitlerforschung relevant sein – angesichts der Verbrechen, die der „Führer“ des NS-Staates anordnete, sind solche Aspekte ohnehin irrelevant. Der Historiker und Publizist Sebastian Haffner (1907–1999) hatte es 1978 ins seinen berühmten „Anmerkungen zu Hitler" folgendermaßen auf den Punkt gebracht:

„Ohne Zweifel ist Hitler eine Figur der politischen Weltgeschichte; aber ebenso zweifellos gehört er auch in die Kriminalchronik...Hitler hat zahllose harmlose Menschen umbringen lassen, zu keinem militärischen oder politischen Zweck, sondern zu seiner persönlichen Befriedigung...Er war ganz einfach auch ein Massenmörder".[460]

Das ganze Ausmaß des Holocaust war 1938 noch nicht in seinem gesamten Grauen vorhersehbar gewesen, obwohl jüdische Deutsche in großer Zahl vor dem immer brutaleren und bedrohlicheren NS-Terror flohen. Viele jüdische Deutsche emigrierten in die nahen Niederlande, wo sie sich vorerst sicher glaubten.

1938 wurde in Amsterdam eine deutsche Synchronfassung von „Snow White" produziert, an welcher auch verfolgte jüdische Schauspieler, die nach Holland geflohen waren, als Synchronsprecher mitwirkten. Der berühmte Schauspieler Kurt Gerron (1897–1944) leitete die Produktion. 1935 war er über Österreich und Italien nach Amsterdam geflohen, wo er zunächst beruflich Fuß fasste. Er spielte bei einem Detektivfilm mit und hatte Anteil an einem Dokumentarfilm. 1938 erhielt er das Angebot, die Synchronisation von „Snow White" zu leiten. Als 1940 die Wehrmacht das Land besetzte, tauchte er zunächst unter. 1943 wurden er und seine Familie verhaftet, 1944 in das Konzentrationslager Theresienstadt und noch im Oktober desselben Jahres in das Vernichtungslager Auschwitz deportiert, wo sie in den Gaskammern ermordet wurden.[461]

Dasselbe Schicksal erlitt der in der Weimarer Republik ebenfalls sehr populäre Schauspieler Otto Wallburg (1889–1944), der 1937 über Frankreich und die Schweiz in die Niederlande geflohen war und bei der Amsterdamer „Snow-White-Synchronisation" die Stimme der Zwergenfigur „Chef" übernommen hatte. Wallburg war 1943 in den Untergrund abgetaucht, dann aber denunziert worden. Nach der Deportation nach Theresienstadt wurde er 1944 ebenfalls nach Auschwitz verbracht und dort in den Gaskammern ermordet.[462]

Eine dritte jüdische Deutsche, die ebenfalls an der „Snow-White"-Synchronisation von 1938 in Amsterdam mitgewirkt hatte, traf das gleiche grausame Schicksal: Dora Gerson (1899–1943) war eine Schauspielerin und Kabarettistin. 1936 war sie in die Niederlande geflohen und hatte dort den jüdischen Holländer Max Sluizer, einen Textilfabrikanten geheiratet, mit dem sie zwei Kinder bekam. Durch diese Ehe hatte sie auch die holländische Staatsangehörigkeit erhalten, doch dies half ihr am Ende leider nicht. Für die

460 Haffner, Sebastian, „Anmerkungen zu Hitler", Frankfurt a.M. 2003, S.142.
461 http://www.filmportal.de/person/kurt-gerron_5e6622d70db24202ac42d6f7641b2714
462 http://www.filmportal.de/person/otto-wallburg_5c0f8bda9d1e4bb48f79d24997b99f97

deutsche Version von „Snow White" hatte sie der „bösen Königin" ihre Stimme verliehen. 1942 hatte sie noch versucht, mit ihrer Familie in die Schweiz zu fliehen, sie war aber von Beamten des französischen Vichy-Staates festgenommen und in das Sammellager Drancy bei Paris deportiert worden. 1943 wurde sie mit ihrer Familie nach Auschwitz deportiert, wo sie mit ihrem Ehemann und ihren beiden Kindern ermordet wurde.[463]

Angesichts dieser Ereignisse, die hier stellvertretend für die millionenfache Ermordung völlig unschuldiger Menschen erwähnt werden, war der Druck seitens der immer stärker auftretenden Anti-Hitler-Aktivisten in Hollywood auf Disney, keine seiner Filme mehr an das „Dritte Reich" zu liefern, verständlich. 1936 hatte sich in Hollywood die „Anti-Nazi League for the Defense of American Demorcray" gegründet – eine Bürgerinitiative, der sich viele emigrierte jüdische Emigranten wie Fritz Lang (1890–1976), Peter Lorre (1904–1964), Billy Wilder (1906–2002) und Marlene Dietrich (1901–1999) angeschlossen hatten. Diese kannten die Verhältnisse im „Dritten Reich" und setzten sich für die Verfolgten ein.

Doch ökonomisch bedeutete der Wegfall des deutschen Filmmarktes für Disney einen großen Rückschlag, denn dieser war der zweitgrößte (nach dem der USA). Nach Ausbruch des Zweiten Weltkrieges fiel dann der gesamte europäische Filmmarkt weg (mit einigen Ausnahmen, darunter England, die Schweiz und Schweden). Vor dem Krieg hatten die „Walt Disney Productions" 45 Prozent ihrer gesamten Einnahmen aus Europa bezogen.[464] Die Einbußen waren also enorm. Hinzu kam, dass die drei nächsten abendfüllenden Zeichentrickfilme der Disney-Studios („Pinocchio", „Fantasia" und „Bambi") nicht mehr an den Erfolg von „Snow White" anschließen konnten. Doch der Eintritt der USA in den Krieg im Dezember 1941 änderte die Lage erneut – diesmal zu Gunsten Disneys und seines Studios.

3.2. Disney eröffnet die gezeichnete Front

Disney wurde einige Zeit nach dem Kriegseintritt der USA im Dezember 1941 von Mitarbeitern der Regierung in Washington dazu aufgefordert, seine Fähigkeiten und Filme fortan in den Dienst der Propaganda zu stellen. Walt Disney kam diese Aufforderung sehr gelegen. Er hoffte, durch die staatlichen Aufträge, den großen Verlust an Einnahmen durch den Wegfall des Europa-Geschäftes kompensieren zu können. Es gab zudem bereits länger Versorgungsengpässe bezüglich des Farbfilmmaterials – auch hier spekulierte er auf zukünftige Förderungen und Unterstützungen seitens der Regierung. Doch nicht nur das finanzielle Überleben der Disney-Studios wurde durch die staatlichen Aufträge gewährleistet: Die bestellten Propaganda-Filme sollten sich vornehmlich an Erwachsene richten. Damit wurden neue Wege eingeschlagen, die ür die konzeptionellen Überlegungen Disneys (wie oben beschrieben) zunehmend wichtig wurden.

463 Vgl.: https://de.wikipedia.org/wiki/Dora_Gerson
464 Laqua, Carsten, „Wie Mickey Mouse unter die Nazis fiel", Reinbek 1992, S.132.

3.2.1. „Stop that Tank" – erste Aufträge für die Propaganda

1941 hatten sich Regierungsvertreter mit Disney getroffen, um über die Möglichkeiten des Zeichentrickfilms im Propagandaeinsatz zu sprechen.[465] Bei diesem ersten Gespräch, das am 3. April 1941 geführt wurde, waren auch Vertreter der kanadischen Regierung vertreten. Kanada befand sich bereits seit dem 10. September 1939 im Kriegszustand mit dem „Dritten Reich". Disney vereinbarte die Lieferung von vier Kurzfilmen, die als Werbefilme für den Ankauf kanadischer Kriegsanleihenn gedacht waren, sowie die Herstellung eines Anleitungsfilms für eine Panzerabwehrwaffe mit dem Titel „Stop That Tank". In diesem Film gab es eine eröffnende dreiminütige Parodie auf Hitler, der im Film am Ende in der Hölle landete.[466]



61: „Stop That Tank" (1942). Hitlers Ansprache.[467]

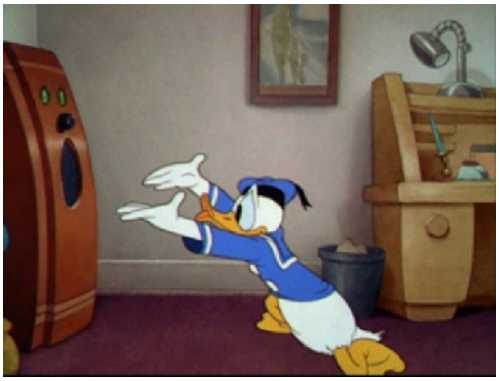
So entstand eine Serie von Filmen für die kanadische Regierung, für die Disney frühere Szenen umwandelte und auf altes Material zurückgriff. Der Auftrag war für die finanzielle Lage des Studios äußerst hilfreich, weil es im Mai 1941 noch zu einem Mitarbeiterstreik in den Studios gekommen war, der die Produktion lahmlegte. Doch dann folgten weitere Regierungsaufträge. Der Koordinator für lateinamerikanische Angelegenheiten im US-Außenministerium hatte die Aufgabe erhalten, die deutschen Filmexporte nach Süd- und Mittelamerika zukünftig zu unterbinden. Man wollte der deutschen Filmbranche diesen Auslandsmarkt nehmen, aber auch den deutschen Einfluss in der Region zurückdrängen. Zu diesem Zweck sollte ein Unterhaltungsfilm von Disney geschaffen werden, der neue Standards setzen sollte. Mit dem Film „Saludos Amigos" (1943) schuf Disney einen Film, der in vier Kurzgeschichten erzählt wurde und eine Art Streifzug durch Südamerika darstellt. Der Film war unpolitisch, aber sehr unterhaltsam – er wurde zu einem Kassenschlager.[468]

Mit dem Angriff auf Pearl Harbour erreichten die staatlichen Aufträge eine neue Dimension. Bereits am nächsten Tag, am 8. Dezember 1941, erhielt Disney vom Marinemisterium den Auftrag 20 Lehrfilme für das

465 Laqua, Carsten, „Wie Mickey Mouse unter die Nazis fiel", Reinbek 1992, S.162.
466 Ebd. S.164 ff.
467 „Stop that Tank" (1942), Szenenfoto. Quelle: http://villainstournament.wikia.com/wiki/Adolf_Hitler_(Disney)
468 Laqua, Carsten, „Wie Mickey Mouse unter die Nazis fiel", Reinbek 1992, S.168.
vgl.: https://de.wikipedia.org/wiki/Drei_Caballeros_im_Sambafieber

Identifizieren von Flugzeugen und Kriegsschiffen herzustellen.[469]

Kurz vor der Weihnachtszeit meldete sich wieder eine Regierungsstelle: Nun wünschte man einen Film, der den Nutzen und die Funktionsweise der Einkommenssteuer erklärte. Henry Morgenthau (1891 – 1967), der damalige Staatssekretär im Finanzministerium, schlug Disney vor, die Figur eines durchschnittlichen Steuerzahlers zu kreieren – doch Disney dachte anders darüber und verwendete seine populäre Figur Donald Duck. Sein Film erhielt den Titel „The New Spirit". Im Film wird Donald über das Radio aufgeklärt, warum seine Steuererklärung notwendig ist, woraus sie im Kern besteht und wofür seine Steuerzahlung verwendet wird. Am Ende des Films fährt er stolz nach Washington, um das Geld persönlich abzuliefern. Dieses wird für Waffen verwendet, mit denen sich die Demokratie gegen den Feind verteidigen muss.



62: „The New Spirit" (1942) - Steuerzahler Donald erhält staatsbürgerliche Aufklärung am Radio.[470]

Unter dem Motto „Taxes to sink the Axes" sieht man in sehr ernsthaften Bildern, wie japanische Schlachtschiffe und deutsche U-Boote versenkt werden. Am Ende klart der Himmel auf und zwischen den Wolken tritt die amerikanische Flagge hervor.

Im selben Jahr sahen in den 11.800 amerikanischen Kinos 32.647.000 Zuschauer den Film. Bei einer Umfrage gaben 37% der Zuschauer an, dass der Film ihre Zahlungsmoral erhöht habe.[471] Das Finanzministerium war zufrieden. Die Umfragen bewiesen zugleich, dass der gezeichnete, animierte Humor ein hervorragendes Mittel ist, die Menschen für eine gemeinsame Sache zu mobilisieren. Es gibt wohl kaum eine trockenere Materie, als die Einkommenssteuer – durch die Verwendung der populären Figur des Donald Duck, der zudem noch als Griesgram und Choleriker besonders beliebt war, brachte Disney dem Publikum die Argumente der US-Regierung mittels Humor nahe. Das Ministerium war so zufrieden, dass es für das nächste Jahr gleich noch einen zweiten Film bestellte.

So entstand „The Spirit of ´43" (1943), in dem ein verschwenderischer Lebemann Donald vorschlägt, sich einfach zu vergnügen, anstatt Steuern zu zahlen. Der Gegenspieler des Lebemannes ist ein sparsamer Schotte. Die Konfrontation der beiden „Donald-Verführer" endet damit, dass der Schotte sich als Patriot erweist, während der Lebemann zur Figur Hitlers mutiert, die vor einer Hakenkreuz-Schwingtür steht, die

469 Laqua, Carsten, „Wie Mickey Mouse unter die Nazis fiel", Reinbek 1992, S.169.
470 Quelle: http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/WesternAnimation/TheNewSpirit
471 Laqua, Carsten, „Wie Mickey Mouse unter die Nazis fiel", Reinbek 1992, S.170.

dann zu Bruch geht und sich in das Victory-Zeichen „V" verwandelt.[472]



63: Der „Donald-Verführer" entlarvt sich Szenenfoto aus „The Spirit of ´43" (Premiere: 7. Januar 1943).[473]

Weitere Kooperationen mit Regierungsinstitutionen. Die Disney-Studios arbeiteten auch für das amerikanische Landwirtschaftsministerium, für das ebenfalls Filme entstanden. Für die U.S. Navy wurde eine besonders grosse Serie von Sachtrickfilmen zur Schiffsnavigation angefertigt. Diese Filme hatten jedoch nichts mehr mit den humorvollen Trickfilmen zu tun, für die Disney bekannt war. Es waren Informations-Filme für die Rüstungsindustrie und Lehrfilme für die Streitkräfte. Insofern waren die Disney-Studios zu einem echten Rüstungsbetrieb geworden. Dies spiegelte sich auch darin, dass Disneys Mitarbeiter teilweise vom Wehrdienst befreit wurden, weil ihre Arbeit als kriegswichtig anerkannt wurde. Das Volumen der Staatsaufträge vergrößerte sich kontinuierlich. Ende 1943 betrug der Anteil von Regierungsaufträgen bei den Disney-Studios 94 Prozent.[474]

1941 erhielt Disney einen Auftrag vom „Coordinator of Inter-American Affairs".[475] Diese Dienststelle der amerikanischen Regierung wurde von Präsident Roosevelt beauftragt, Süd- und Mittelamerika mit Nachrichten, Radiosendungen, Filmen und Propaganda zu versorgen, um den Einfluss der italienischen und deutschen Bemühungen in dieser Richtung abzudämpfen und zu verdrängen. Am 30. Juli 1941 war diese Organisation ins Leben gerufen worden, 1942 arbeiteten bereits 1.500 Mitarbeiter für die Behörde, die über ein Budget von 38 Millionen Dollar verfügte.[476]

Viele südamerikanische Regierungen sympathisierten zunächst mit den Achsenmächten, was auch für große Teile der Bevölkerungen galt. Aus heutiger Sicht scheint die Besorgnis der Regierung in Washington bezüglich einer Ausweitung der deutschen Macht nach Südamerika seltsam, gar unsinnig zu klingen. Aber um 1940 machten sich die USA ernsthafte Sorgen diesbezüglich: Denn durch den Sieg über Frankreich stand das „Dritte Reich" schlagartig in einer günstigen Ausgangslage. Man hielt einen Angriff auf die USA zwar dennoch für unwahrscheinlich, aber nicht völlig ausgeschlossen. Dabei schien eine Offensive über den Südatlantik wahrscheinlicher zu sein, als eine über den nördlichen Atlantik. Man fürchtete, dass die

472 Ebd. S.173.
473 „The Spirit of ´43" (1943). Quelle: http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/WesternAnimation/TheSpiritOf43
474 Laqua, Carsten, „Wie Mickey Mouse unter die Nazis fiel", Reinbek 1992, S.174.
475 Ebd. S.175.
476 https://en.wikipedia.org/wiki/Office_of_the_Coordinator_of_Inter-American_Affairs

Deutschen den französischen Hafen von Darkar erobern würden – von dort aus hätte die deutsche Marine die Gewässer von Brasilien kontrollieren können.[477] Zudem fürchteten die Amerikaner die vielen deutschen Auswanderer in Südamerika, die als Fünfte Kolonne empfunden wurden. Ein Bündnis südamerikanischer Staaten mit dem NS-Staat musste aus Sicht Washingtons unbedingt verhindert werden. Die Amerikaner wollten daher die Annäherung an die südamerikanischen Länder fördern. Dafür schien ihnen der Humor das geeignete Mittel zu sein. Disneys Filme waren dafür perfekt geeignet. Zunächst wurde ein unpolitischer Disney-Film hergestellt („Saludos Amigos"; siehe oben), erst in einem zweiten Schritt wurden Disney-Filme mit klarer Anti-Nazi-Propaganda produziert. Das Washingtoner „Office of the Coordinator of Inter-American Affairs" bestellte zu diesem Zweck vier Filme bei den Disney-Studios. Sie sollten die stärkste Form der Propaganda darstellen, welche je in den Disney-Studios produziert worden war.[478]

3.2.2. „Der Fuehrer´s Face“ – Donald im „Dritten Reich"

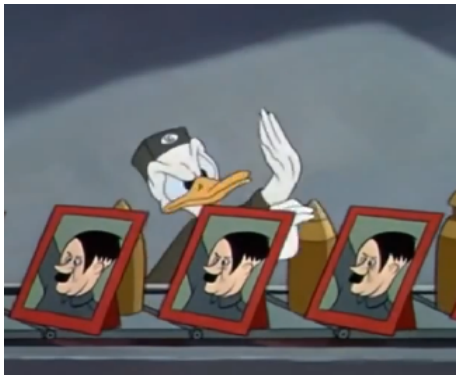
In „Der Fuehrers Face“ (der 1943 als erster dieser vier Filme in die Kinos kam), spielt Donald die Hauptrolle. Ursprünglich sollte der Film „Donald in Nutsi-Land“ heißen, wobei das Wortspiel darin besteht, dass der Begriff „Nazi“ mit dem Ausdruck „to be nuts“, d.h. „verrückt sein“, verbunden wurde. Aber dann erwies sich die Filmmusik „Der Fuehrer´s Face" als so erfolgreich, dass Disney den Film kurzerhand umbenannte. Und dieser Titel passte auch sehr gut zu dem Film, in dem Hitlers Gesicht immer wieder auftauchte: So sieht man in der ersten Szene ein Haus, das (durch einen schrägen Schatten an der Hauswand und ein dunkles Fenster) bereits eine Karikatur Hitlers darstellt. Im Film ist Donald ein Arbeiter in einer Munitionsfabrik im „Dritten Reich". Dabei wird die Mangelwirtschaft des NS-Staates entlarvt, als Donald sich zum Frühstück eine Scheibe Brot „absägt" und eine einzelne Kaffeebohne (die an einem Bindfaden befestigt ist), kurz in eine Tasse heißen Wassers taucht.

Von derselben nervtötenden Militärkapellee, die ihn frühmorgens schon mit dem Titelsong „Der Fuehrer ´s Face" geweckt hatte, wird Donald nun mit aufgepflanzten Bajonetten zur Rüstungsfabrik eskortiert. Hier muss er Geschosse aller Art in einem Höllentempo zusammenschrauben, das ihn immer schneller antreibt. Zwischendurch wird er aber immer wieder dazu gezwungen, mit dem Hitlergruß zu grüssen, so etwa, als plötzlich eine Serie gerahmter Hitlerfotos auf dem Fließband an ihm vorbeisaust.

477 Dargestellt sind diese Befürchtungen in Wiliam Shirers „Berliner Tagebuch". Vgl.: Shirer, Wiliam, „Berliner Tagebuch. Aufzeichnungen 1934-41", Leipzig 1991, S. 556, 557.
478 Vgl.: Laqua, Carsten, „Wie Mickey Mouse unter die Nazis fiel", Reinbek 1992, S.168 ff.



64: „Der Fuehrers Face" (1943) - Donald führt (noch im Halbschlaf) wie automatisch den „deutschen Gruß" aus; auch ein Hahn und ein „Kuckucks-Uhr-Hitler“ grüßen.[479]



65: Donald als Rüstungsarbeiter.[480]

479 „The Fuehrer´s Face", Walt-Disney-Film von 1943. Quelle: https://www.youtube.com/watch?v=bn20oXFrxxg
480 „The Fuehrer´s Face", 1943. Screenshot. Quelle: https://www.youtube.com/watch?v=bn20oXFrxxg

Zwei äußere Symbole des „Dritten Reiches" werden in diesem Kurzfilm besonders parodiert: Der sogenannte „deutsche Gruß", der 1933 in Deutschland eingeführt wurde, und das Hakenkreuz als Hoheitszeichen des Deutschen Reiches. In einer Art Verschmelzung werden im Film nun der deutsche Gruß und das Hakenkreuz durch Donald in einer Art Tanz miteinander verbunden. Diese pantomimische Einlage ist ibesonders wirkungsvoll und komisch. Donald, der durch das immer schneller an ihm vorbeirauschende Fließband zunehmend müde wird, erhält nämlich plötzlich „Urlaub". Hinter ihm wird eine Leinwand mit einem auf Stoff aufgedruckten Alpenpanorama herabgelassen. Donald wird nun über den omnipräsenten Lautsprecher dazu gedrängt, eine Art Frühgymnastik zu unternehmen – damit er „noch besser für den Führer arbeiten könne". Diese Gymnastik erfolgt in einer schnellen Abfolge des Hitlergrusses, wobei das Tempo ständig gesteigert wird. Diese Beschleunigung führt zu einer Art „Breakdance" Donalds. Durch seine wilden Armbewegungen ergibt sich dann das Bild eines Hakenkreuzes.



66: „Kraft-durch-Freude“-Metapher: „Kurzurlaub" in der Rüstungsfabrik.
Donald vor dem heruntergezogenen Rollo mit Alpenpanorama.[481]

Das Hakenkreuz erscheint im Film noch in vielen Variationen – vom Tapetenmuster bis zu Windmühlenflügeln. Darin mag man zwar keine besonders subtile Form der Satire erblicken. Durch das

481 „The Fuehrer´s Face", 1943. Screenshots. Quelle: https://www.youtube.com/watch?v=bn20oXFrxxg

hektische Tempo (in Kombination mit der einprägsamen Musik) entwickelt der Kurzfilm aber eine grandiose Dynamik und groteske Komik. Es ist daher verständlich, dass der Film 1942 mit dem „Oscar" für den besten Kurzfilm ausgezeichnet wurde.[482] Wie in den USA betrachteten auch viele deutsche Bürger des „Dritten Reiches" die Rituale ihres Führerstaates durchaus mit gemischten Gefühlen – was auch für den Hitler-Gruß galt. Eine Antwort auf den Gruß „Heil Hitler" lautete häufig: „Bin ich Psychiater"?[483] Der Disneyfilm „Der Fuehrer´s Face" veranschaulicht durchaus auch die „psychiatrische Dimension“ des nationalsozialistischen Gehabes und entlarvt die im Kern menschenverachtende, auf Rassetheorien basierende NS-Ideologie. Mit den Mitteln eines perfekt inszenierten, gezeichneten und animierten Humors wird jedoch die Hohlheit, aber auch die Bösartigkeit dieser Theorien offenbart. Was die Rituale des NS-Staates anging, gab es örtliche Unterschiede, etwa was die Verbreitung des Hitler-Grußes anging.

In den Metropolen, vor allem in Berlin, wurde der Hitler-Gruß im Alltag eher nicht verwendet. Dies berichtete jedenfalls der Journalist Peter Scholl-Latour (1924–2014), der im Krieg in Berlin lebte:

„Ich habe Berlin in mancher Beziehung als Oase empfunden. Es ist bezeichnend für die Verhältnisse der damaligen Zeit, dass man es als Wohltat empfand, wenn man sich beim Bäcker in Berlin mit ›Guten Morgen‹ begrüßte, und dass der Gruß ›Heil Hitler‹ bei den einfachen Leuten vielfach verpönt war. Dass man seltsam aufblickte in gewissen Kreisen, wenn jemand mit ›Heil Hitler‹ ankam, während man in der Provinz ja nur noch mit ›Heil Hitler‹ gegrüsst wurde".[484]

Die Szenen in „Der Fuehrer´s Face", in denen Donald mehr oder weniger mit Gewalt überwacht und zur ständigen Grüsserei gezwungen wurde, spiegeln das Unbehagen in großen Teilen der Bevölkerung, vor allem in den Jahren nach der Winterschlacht von Moskau im Dezember 1941, als sich die deutsche Niederlage klar abzeichnete.

Dass der Hitler-Gruß in der Bevölkerung teilweise als komisch empfunden wurde, zeigt eine weitere Begebenheit: 1942 kam der Film „Meine Freundin Josephine" des Regisseurs Hans Zerlett (1892–1949) in die deutschen Kinos. Es war ein schnulziges Schauspiel im Sinne des Propagandaministeriums – heitere Unterhaltung mit Musik und Tanz. In einer Szene dieses Films aber betritt ein Gerichtsvollzieher eine Wohnung und grüßt mit den Worten „Heil Hitler!" Daraufhin brach das Kinopublikum in schallendes Gelächter aus und kriegte sich kaum wieder ein.[485] Offensichtlich passte der Hitler-Gruß in der Wahrnehmung der Zuschauer überhaupt nicht in das Ambiente einer Privatwohnung, die von einem zivilen Gerichtsvollzieher (eben einem normalen Berliner Bürger) betreten wurde. Man empfand den „deutschen Gruß" in diesem Zusammenhang wie eine kabarettistische Einlage, wie eine Verhöhnung des Regimes.

Dies ist ein weiteres Beispiel für die unfreiwillige Komik, welche durch die Stilistik, die affektierte Mode und das vorgeschriebene Gehabe des „Dritten Reiches" ausgelöst wurde – hier wandte sich der Humor (den

482 Vgl.: Laqua, Carsten, „Wie Mickey Mouse unter die Nazis fiel", Reinbek 1992, S.177.
483 Wiener, Ralph, „Gefährliches Lachen - Schwarzer Humor im Dritten Reich", Reinbek 1994, S. 28.
484 Steinhoff, Johannes; Pechel, Peter; Showalter, Dennis", „Deutsche im Zweiten Weltkrieg", München 1995, S.323.
485 Vgl.: Wiener, Ralph, „Gefährliches Lachen. Schwarzer Humor im Dritten Reich", Hamburg 1994, S.148.

das NS-Regime zu kontrollieren versuchte), gegen die Ideologie und den verordneten Unsinn des NS-Staates selbst.

Nachdem das Propagandaministerium von seinen Spitzeln über die Reaktion des Publikums im Film „Meine liebe Josephine" informiert worden war, wurde die Szene umgehend aus dem Spielfilm herausgeschnitten.

Das Steife, gewollt-pathetische Element des Hitler-Grußes, das im Alltag oft unfreiwillig komisch wirkte, war (um es in der Fußballsprache auszudrücken), eine „Steilvorlage“ für die Humor-Profis aus Disneys Team. Donalds „Grotesk-Tanz" mit „Hakenkreuz-Dynamik" war ein Sinnbild des automatisierten Untertanen, wie ihn sich das NS-Regime zu erziehen wünschte. Der Hitler-Gruß war ein Symbol der Gleichschaltung der deutschen Gesellschaft, es war ein Sinnbild, wie das Individuum die Individualität abzugeben hatte um zu einem Teil der Masse zu werden. Donald nun wird durch das erzwungene, ständige Grüßen am Ende verrückt, er dreht im Film durch. Am Ende erwacht er aus einem Alptraum und stellt erleichtert fest, dass er nie im „Dritten Reich" war, sondern die geliebten USA nie verlassen hatte. Nun aber weiß er die Freiheit seines Landes auf eine viel stärkere Weise zu schätzen.

3.2.3. Die „Erstarrung" als Element der Komik nach Henri Bergson

Die Steifheit des Hitlergrußes, die durch den Disney-Film auf so geniale Weise parodiert wurde, wird verstehbar, wenn sie in Beziehung zu Henri Bergsons (1859–1941) Theorie der Körperkomik gesetzt wird. Bergson formulierte in seinem 1900 erschienen Essay „Le rire" („Das Lachen"):

„Stellungen, Gebärden und Bewegungen des menschlichen Körpers sind in dem Maße komisch, als uns dieser Körper dabei an einen bloßen Mechanismus erinnert.“[486]

Nach Bergson ist das Komische ein Automatismus: Wenn ein Mensch sich steif und mechanisch bewegt wie eine Maschine, so macht ihn das zu einer komischen Figur. Die Ursache dafür sieht Bergson im Widerspruch zum Lebendigen, der durch die Starre entsteht. Alles Lebendige ist fließend, bewegt und frei. Hier nun stößt die Komik gewissermaßen mit dem Anspruch des „Dritten Reiches" zusammen, ernst genommen zu werden.

Der Hitler-Gruß, der Stechschritt, die Inszenierungen der Reichsparteitage – sie arbeiten bewusst mit dem Konzept einer Automatisierung der Massen. Das Mechanische wurde seitens des NS-Regimes zur Staatsdoktrin erhoben. Hier lag auch eine äussere Abgrenzung zur Lässigkeit der amerikanischen Demokratie, über die sich das „Dritte Reich" mit seiner Planung der zukünftigen „Weltherrschaft“ durch die germanische „Herrenrasse" gerade abheben wollte. In diesem Anspruch lag allein schon eine unfreiwillige Komik. Ein Regime aber, dass dieser unfreiwilligen Komik derartig viele „Steilvorlagen" zur humoristischen

486 Bergson, Henri, „Das Lachen", Hamburg 2011, S.29-30.

Parodierung anbot, musste seinem Wesen nach misstrauisch gegen den Humor sein.

Hinzu kam die Person Hitler selbst, dessen Reden im Ausland (etwa in den amerikanischen Wochenschauen), nur wie ein wildes lächerliches Geschrei wirkten. Die deutsche Sprache wirkt für Ausländer (zumal Engländer oder Franzosen), ohnehin recht hart und wenig melodiös. Hitlers raue Rhetorik, seine tiefe Bass-Stimme und seine inszenierte, wilde Gestik verstärkten diesen Eindruck erheblich. Und auch wenn Hitler in seinen langen Reden durchaus auch ruhigere Töne anzuschlagen pflegte, und mit nuancenreicher, mitunter schmeichelnder Stimmlage zu operieren verstand, so konnte ein amerikanischer Wochenschau-Regisseur gezielt die lauten und dramatischen Passagen auswählen und in die Nachrichtensendungen einfügen. Auf diese Weise erhielt Hitler in den USA unweigerlich das Image eines notorischen Cholerikers und brüllenden, brutalen und minderwertigen Unholds.

Im Film „Der Fuehrer´s Face" folgt auf den Moment, in welchem der Rüstungsarbeiter Donald buchstäblich verrückt wird, eine alptraumartige Sequenz, in der die Granatenhülsen im Stechschritt marschieren und wie Orgelpfeifen „Heil Hitler" fauchen, um sich dann, wie russische Matrjoschka-Puppen, ineinander zu „verstecken". In dieser Sequenz wird Donald selbst zur Hitlerfigur transformiert; plötzlich erscheint er in einem der gerahmten Bilder, die zuvor auf dem Fließband an ihm vorüber defilierten, mit Hitler-Bart und dem klassischen Scheitel. Der Höhepunkt des Irrsinns ist also die Verwandlung in den „Führer" selbst, von dem Präsident Roosevelt ja bereits Jahre zuvor als von einem „Verrückten" gesprochen hatte.[487] Hitler-Gruß, Hakenkreuz, Hitler selbst – sie verschmelzen in dem immer schneller ausgeführtem Bewegungstaumel des Zeichentrickfilms zu einer einzigen Orgie des Wahnsinns.



67: Donald verwandelt sich im Wahn zu Hitler.[488]

Präsident Roosevelt hatte im April 1933 zum französischen Außenminister Paul Claudel (1868–1955) gesagt: „Hitler ist ein Wahnsinniger und seine Berater, von denen ich einige kenne, sind wahrscheinlich noch verrückter als er selbst".[489] Roosevelt war der deutschen Sprache mächtig und hatte Hitler Buch „Mein Kampf" im Original gelesen.[490] Er hatte daraufhin der amerikanischen Übersetzung vorgeworfen, inhaltlich bereinigt worden zu sein, da die Originalschrift wesentlich drastischer und härter formuliert war.[491] Roosevelt machte sich über Hitlers Eroberungspläne, aber auch seinen Antisemitismus daher keine Illusionen. In Deutschland galt Hitler jedoch vielen als Retter der Nation, als Heilsbringer und Problemlöser. Dennoch war

487 Vgl. Gerste, Ronald D., „Hitler und Roosevelt", Paderborn 2011, S. 57 ff.
488 „The Fuehrer´s Face" (1943), Screenshot. Quelle: https://www.youtube.com/watch?v=bn20oXFrxxg
489 Gerste, Ronald D., „Hitler und Roosevelt", Paderborn 2011, S. 57.
490 Ebd. S. 58.
491 Ebd. S. 58.

die deutsche Gesellschaft gespalten. Im Ausland beurteilten die Menschen Hitler zunächst äußerlich, so wie sie ihn im Kino, in den Wochenschauen wahrnahmen. Hier dominierte das komische, aber auch beängstigende Erscheinungsbild des Diktators.

Henri Bergson (1859–1941) schrieb 1899 über die Komik der Physiognomie:

„Lächerlich wird also ein Gesichtsausdruck sein, wenn er uns an etwas Verkrampftes erinnert, an etwas im gewöhnlich bewegten Minenspiel Erstarrtes".[492]

Das Bild, das sich das amerikanische Publikum von Hitler machte, war also das einer komischen Figur. Dies änderte sich nach 1933, als der NS-Terror immer sichtbarer in Erscheinung trat. Dennoch blieb es das Ziel der amerikanischen Propaganda, Hitler als lächerliche, verrückte Figur darzustellen. Denn durch den Humor sollte das Charisma, das er unbestritten auf viele Deutsche ausstrahlte, zerstört werden. So sehr Hitler mit seinen Reden auf die deutsche Bevölkerung einzuwirken verstand, indem er gezielt ihr Nationalgefühl instrumentalisierte, so wenig wirkte seine Art in England oder in den USA auf die Menschen.



68: Fotografie von Heinrich Hoffmann. Hitler übt Rednerposen ein. Aufnahme aus den 1920er Jahren.[493]

In „Der Fuehrer´s Face" wird Donald, als Bürger des „Dritten Reiches", durch Drohung und Gewalt zum Automaten gemacht: Seine Bewegungen sind „unfreiwillig", steif und mechanisch. Er kann gewissermaßen nichts für seine Komik.

Für Henri Bergson war das Unfreiwillige ebenfalls ein Element der Komik: So beschreibt Bergson einen Mann, der auf der Straße läuft, stolpert und fällt. Das Lachen wer anderen Passanten liegt hier nicht in der Tatsache des Stolperns begründet, sondern für Bergson ist es das „Unfreiwillige an diesem Wechsel".[494]

In den Disney-Filmen spielt diese Unfreiwilligkeit eine große Rolle. In „Der Fuehrer´s Face" ist die Unfreiwilligkeit aber in gewisser Weise das Grundprinzip des Films. Das „Dritte Reich" ist ein

492 Bergson, Henri, „Das Lachen", Hamburg 2011, S.26.
493 Quelle: Fest, Joachim, „Hitler", Berlin 1992, S.235.
494 Bergson, Henri, „Das Lachen", Hamburg 2011, S.17.

Zwangssystem. Im Film sieht man, dass Donald im Grunde vom Druck, den das NS-Regime auf ihn ausübt, gebrochen ist. Er ist müde und ausgezehrt, er reagiert nur aus Angst auf die ständigen Aufforderungen, den Hitler-Gruss zu vollführen oder schneller zu arbeiten. Diese Situation des Zwanges charakterisiert die reale Lebenswirklichkeit im „Dritten Reich" sehr eindrücklich.

Für Bergson sind die Gespanntheit und die Elastizität zwei sich ergänzende Kräfte.[495] „Das Leben bedient sich ihrer", schreibt er und „erst wenn sie fehlen, entstehen Unglücksfälle jeder Art, Gebrechen, Krankheiten. Fehlen sie dem Geist, dann haben wir es mit jedem Grad von seelischer Armut, mit allen Arten von Verrücktheit zu tun.“[496]

Die Gespanntheit ist für Bergson, wenn sie nicht von Phasen der Entspannung (Elastizität) abgelöst werden, eine der Ursachen von „Verrücktheit". Interpretiert man Bergsons Definition der Gespanntheit im Sinne einer zwanghaften Persönlichkeitsstörung, so lässt sich diese Definition sehr wohl auch auf Hitler übertragen. Denn dieser besaß eine übermäßige Fixierung auf sein „öffentliches Selbst"[497] und wollte als große Persönlichkeit in die Weltgeschichte eingehen. In diesem Anspruch war er im Sinne Bergsons geistig „starr" und somit lebensfeindlich, was ihn, gerade in seiner Anfangszeit als Redner in den Münchener Bierkellern in den Augen des Publikums oftmals zu einem „Gaudi", einer komischen Figur machte. Schon sein Jugendfreund August Kubizek (1888–1956) hatte über Hitler berichtet:

„Etwas Festes, Starres, Unbewegliches, hartnäckig Fixiertes, das sich nach außenhin in unheimlichem Ernst offenbarte, lag in seinem Wesen und bildete förmlich die Basis, auf der sich alle anderen Charaktereigenschaften entwickelten".[498]

Dieses Starre und Mechanische, das der Figur Hitlers in den Augen der Weltöffentlichkeit auch in den Filmberichten über ihn anhaftete, wurde zum Element der komischen Darstellung seiner Person – sei es durch Charlie Chaplin (1889–1977) in seinem Film „Der große Diktator" von 1940 oder auch in den Zeichentrickfilmen jener Jahre.

Dass dem Medium des gezeichneten Animationsfilmes dabei besondere Möglichkeiten zur Verfügung standen – mit denen er die „Komik dieser Steifheit" in bisher ungeahnte Höhen übersteigern konnte – wurde anhand des vorherigen Filmbeispieles veranschaulicht.

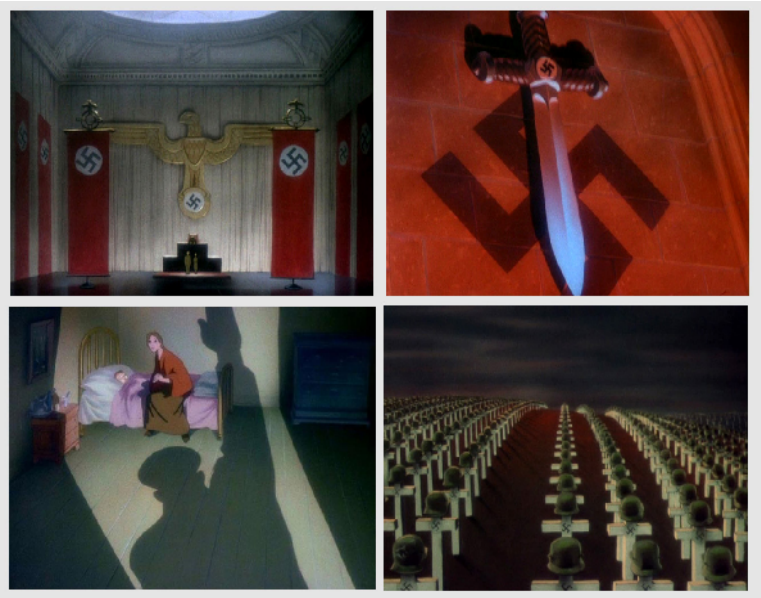
3.2.4. „Education for Death" – Euthanasie und Gleichschaltung

Der gebürtige Amerikaner mit deutschen Wurzeln, Gregor Ziemer (1899–1982) war in den Jahren von

495 Ebd. S.23.
496 Ebd. S.23.
497 Mautsek, Paul;Matusek, Peter,Marbach, Jan, „Hitler. Karriere eines Wahns", München 2000, S.72.
498 Kubizek, August, „Adolf Hitler, mein Jugendfreund", Stuttgart 1995, S.44.

1928 bis 1939 Direktor der „American Colony School“ in Berlin. Dort hatte er aus der Sicht eines Amerikaners den Wandel von der Weimarer Republik zur totalitären Diktatur Hitlers vollständig miterlebt. Mit Ausbruch des Krieges gegen Polen im September 1939 kehrte er mit seiner Frau in die USA zurück, in ihre Heimatstadt Lake City in Michigan. Seine Erlebnisse im „Dritten Reich", und insbesondere im Bereich der Pädagogik, verarbeitete Ziemer 1943 in seinem Buch „Education for Death. The Making of a Nazi". Ab November 1941 arbeitete er zudem als Spezialist für europäische Angelegenheiten für den Radiosender WLW in Cincinnati, Ohio. Bei den Nürnberger Prozessen wurde er als Fachmann für das NS-Schulwesen und die Hitlerjugend im Verfahren gegen den Reichsjugendleiter Baldur von Schirach (1907–1974) angehört.[499] Ziemers Buch wurde zur Vorlage für den gleichnamigen Disney-Film.

Keiner der Disney-Filme, die gegen das „Dritte Reich" und Hitlers Mordfabriken gerichtet waren, war wohl ernsthafter und bedrückender, als „Education for Death". Dies lag sicherlich auch an den Inhalten, die durch Ziemers Buch in den Film eingebracht wurden. Aber auch die Bildwelten des kurzen Films sind sehr ernsthafter Natur, wie die untere Zusammenstellung von Bildern veranschaulicht. Auch ohne Worte ist diese Aneinanderfolge als Kernaussage des Films vollkommen verständlich.



69: „Education for Death" [500]

Zu Beginn des Films wird ein junges deutsches Elternpaar gezeigt, das beim Standesamt (Bild 1) alle Unterlagen für seinen neugeborenen Sohn einreicht. Im Film sprechen die Eltern deutsch und werden vom Sprecher übersetzt, der gleichzeitig das Geschehen kommentiert. Unter anderem müssen die Eltern den Arier-Nachweis vorlegen. Dann verweist der Standesbeamte auf eine Liste der verbotenen Namen für Jungen – darunter die Namen Winston und Franklin – , und die Eltern wählen den Vornamen Hans. Der ebenfalls deutsch sprechende, eher brüllende als sprechende Standesbeamte überreicht den Eltern dann einen Kinderpass, in dem insgesamt 12 Felder für Kinder eingetragen sind. Das wird damit kommentiert, dass das

499 https://en.wikipedia.org/wiki/Gregor_Ziemer
500 „Education for Death", Walt Disney 1943 (Szenenfotos). Quelle: https://www.youtube.com/watch?v=d3WlJUPVXzo Ausserdem: http://disney.wikia.com/wiki/Education_for_Death

„Dritte Reich" Kinder brauche, als Soldaten für seine Wehrmacht.

Auf diese düstere folgt eine eher komische Szene, in der Hitler in einer Ritterrüstung die Germania entführt, das Ganze mit Wagner-Musik unterlegt. Dann wird der Film wieder ernsthaft. Der kleine Hans erkrankt – und die liebevolle Mutter ist besorgt, denn kranke Kinder werden im „Dritten Reich" den Eltern weggenommen. Die Mutter sagt im Film: „Du musst wieder gesund werden. Sie holen die Schwachen fort und niemand weiß, wo sie sie hinbringen". Diese Erwähnung der Euthanasie hatte es im Zeichentrickfilm vorher noch nicht gegeben. Es ist bemerkenswert, dass der Wechsel von der Komik (der Szene mit Hitler) zurück in die ernsthafte Anfangsstimmung ohne Bruch gelingt. Hitler wird als Verrückter dargestellt, doch das einfache Volk erträgt die Konsequenzen seiner Politik mit echten Gefühlen und Ängsten. Von nun an bleibt der Film beängstigend düster und bedrohlich.

Denn plötzlich klopft es laut an der Tür: Ein Mann in Uniform, den man aber nur als Schattenfigur erkennt, erkundigt sich nach Hans und fragt, warum er schon wieder krank sei. Der ganze Monolog des Uniformierten ist zunächst auf Deutsch, ohne Erklärungen des Kommentators. Offenbar wollte Disney die deutsche Sprache, in ihrem für amerikanische Ohren harten Klang, auf die Zuschauer wirken lassen. Anschließend sind die Mutter und das Kind, mit ihren angenehmen, sensiblen Stimmen zu hören. Der Uniformierte droht dem „Schwächling" Hans, dass es Konsequenzen gäbe, wenn er weiter so schwach und kränklich bleibe.



70: „Education for Death". Der Kleine Hans wird liebevoll von seiner Mutter gepflegt, als er krank wird. Doch für Schwäche gibt es im „Dritten Reich" keinen Platz und ein „Schattenmann" in Uniform droht der Mutter, ihren Sohn nicht zu verzärteln.[501]

501 „Education for Death", Walt Disney 1943. Quelle: https://www.youtube.com/watch?v=d3WlJUPVXzo und http://disney.wikia.com/wiki/Education_for_Death



71: Ein wirkungsvolles Bild: Der uniformierte Repräsentant des NS-Staates nimmt der Mutter ihren geliebten Sohn fort, um ihn ideologisch zu formen.[502]

Es folgt eine Szene in der Schule, in der ein übergewichtiger Lehrer in SA-Uniform Unterricht gibt. Er zeichnet mit Kreide einen Hasen und einen Fuchs an die Tafel, die sich dann animiert bewegen: Der Fuchs jagt den Hasen und verspeist ihn. Als der Lehrer Hans fragt, was er durch diese Darstellung gelernt habe, gibt dieser eine, aus Sicht der NS-Pädagogik, falsche Antwort: Er sagt, ihm täte der arme Hase leid. Dafür wird er angeschrien und muss im Stechschritt in die Ecke marschieren um sich zu schämen. Die anderen Schüler geben die richtige Antwort: Der Fuchs habe sich als der Stärkere durchgesetzt. In der Welt siege nur der Stärkere und so werde auch Deutschland, mit seiner stärkeren germanischen Rasse, die anderen, schwachen Völker besiegen.

Besonders eindrücklich ist in dieser Szene, wie die kleinen Schüler von „lebendigen" (karikierenden) Portraits von Hitler, Goebbels und Göring beobachtet werden, die in Rahmen über ihnen die Ideologisierung ihrer Jugend überwachen, ganz wie die Bildschirme in Orwell´s Roman 1984. Die Karikaturen dieser höchsten Nazis sind hervorragend gelungen.



72: Hitler, Goebbels und Göring überwachen den Schulunterricht.[503]

502 „NS-Erziehung" in: „Education for Death", Walt Disney 1943,Quelle: https://www.youtube.com/watch?v=d3WlJUPVXzo und http://disney.wikia.com/wiki/Education_for_Death

503 „Hitler, Goebbels und Görlin in: „Education for Death", Walt Disney 1943, Quelle: https://www.youtube.com/watch?v=d3WlJUPVXzo und http://disney.wikia.com/wiki/Education_for_Death

Hans wird als kleiner Junge in der Schule psychologisch gebrochen und zum Nationalsozialisten erzogen – als er größer wird, lernt er, dem Führer bedingungslos zu gehorchen. In der Schlussszene marschieren die früheren Kinder nunmehr als Soldaten in Reih und Glied. Das Bild wird langsam überblendet, und an die Stelle der Soldaten treten Grabkreuze. Der Kommentator formuliert abschließend:

„Now his education is complete – his education for death".

Der Film ist deshalb so eindrucksvoll, weil im Zuschauer zunächst Empathie zu dem kleinen Hans geweckt wird. Der Junge hat von Natur aus ein freundliches Gemüt, zudem ist er schwächlich und besonders schutzbedürftig. Dennoch gelingt es der NS-Pädagogik, ihm die humanen Gefühlsregungen auszutreiben und ihn zum Hass zu erziehen, was sie mit den darwinistischen Gesetzen der Natur begründet. Erst nach dieser Indoktrination wird aus dem kleinen Hans der deutsche Feind, der in den Krieg zieht und in ihm stirbt. Dieser Disney-Film vermittelte ein gutes Bild der inneren Beschaffenheit des „Dritten Reiches", er erklärte den amerikanischen Zuschauern, auf welche Art der NS-Staat seine Bürger für seine Zwecke manipulierte.

3.2.5. „Reason and Emotion" – „Reaktivierung" der Aufklärung

Der Film „Reason and Emotion" warnt die Menschen davor, den Verstand auszuschalten. Er beginnt mit einer inneren Waage, die jeder einzelne im Gleichgewicht halten soll – auf den Waagschalen liegen der Verstand und die Emotion. Der Verstand ist ständig gefordert, irrationale Gefühle wie Aggression, Hass, religiösen oder weltanschaulichen Fanatismus, wahnsinnige Heilslehren und Ideologien „in sich selbst" unter Kontrolle zu halten. Es wird im Film gezeigt, dass Kinder diese Kontrolle erst lernen müssen.

Im Film sieht man in einem Querschnitt das Gehirn eines jungen Mannes: Darin sitzt ein unrasierter Steinzeitmensch, der das Gefühl repräsentiert – dieser trägt eine Pickelhaube als Symbol des tradierten wilhelminischen Militarismus. Sein Gegenspieler ist der Verstand, der als eine Art Streber-Typ mit hoher Stirn und runder Brille dargestellt wird.



73: Emotion und Intellekt sitzen im Gehirn Szene aus „Reason and Emotion" (1943).[504]

504 „Das Gehirn",„Reason and Emotion",1943.Quelle: http://disney.wikia.com/wiki/Reason_and_Emotion

Der junge Mann sieht sieht nun eine hübsche Frau, und es wird dargestellt, wie der Verstand im Gehirn ausgeschaltet wird. Das Gefühl hat die Kontrolle übernommen, indem es den Verstand mit einer Steinzeitkeule außer Gefecht setzt und sich ans Steuer des Gehirns setzt – und nun werden lauter unsinnige Verhaltensweisen ausgeführt. Der junge Mann geht direkt auf die ihm unbekannte Frau zu und fragt sie, ob sie zufälliger Weise in seine Richtung gehe. Daraufhin erhält er von ihr eine heftige Ohrfeige ein.

Doch auch die Frau hat eine ähnliche emotionale Konfliktproblematik – bei ihr sitzen im Gehirn eine junge, lebenslustige Frau als Emotion und eine gouvernantenhafte, streberhafte Dame als Vernunft am Steuer. Nun macht die junge Dame ein Restaurant aus, welches verlockende Speisen im Angebot hat: Kurzerhand übernimmt die lebenslustige Emotion das Steuer, worauf es im Schlingerkurs in das Restaurantinnere geht. Vorher hatte die Emotion noch bemängelt, dass man dem jungen Mann doch nicht so schnell den Laufpass hätte geben sollen.

Dieses Strukturprinzip wird nun auf das „Dritte Reich“ angewandt: Es wird gezeigt, wie Hitler ganz gezielt in seiner Rhetorik die Emotionen anspricht – etwa die Angst, das Mitgefühl, den Hass oder den Stolz, den Nationalismus. Jedesmal überrumpelt er in seinen Reden gewissermaßen den „inneren Verstand“ seiner Zuhörer und stärkt die primitive Emotion, die auch körperlich größer wird. Der Verstand ist darüber unglücklich, aber seine logischen Argumente werden von der mittlerweile stärkeren Emotion ignoriert.



74: Hitler appelliert an die Emotionen seiner Zuhörer (Angst, Stolz, Hass).
Der Verstand wird vom Gefühl ausgeschaltet und landet im Konzentrationslager (rechtes Bild).[505]

Am Ende des Films ist der Verstand, der zugleich auch für die Moral und den Anstand steht, winzig klein geworden – und er ist im Konzentrationslager gelandet, das symbolisch durch einen runden Zaun dargestellt wird. Die Schlussfolgerung des Filmes lautete für das Publikum in Amerika, dass jeder in sich selbst die Vernunft und das Gefühl zu einer guten Einheit in Balance bringen und diese auch beständig kontrollieren solle: Die Vernunft dürfe sich nie vom Gefühl unterdrücken lassen – auch nicht durch Angst vor dem Feind. Der Film endet mit einer Flugzeugstaffel, die in den Himmel aufsteigt: Eine gigantische Masse von Flugzeugen, die in Richtung „Drittes Reich" fliegt, um ihre Bombenlasten abzuwerfen.

Der Grundgedanke des Films liegt darin, dass die Vernunft allein die Richtschnur menschlichen Handelns darstellen sollte, da nur sie die Kontrolle über die Triebe und bösartigen Gefühle wie Hass, Hass, religiösen oder nationalen Wahn ausüben könnte.

505 „Hitler appeliert an die Emotion" - Szenen aus: „Reason and Emotion“, Walt Disney 1943, Quelle: http://disney.wikia.com/wiki/Reason_and_Emotion und: https://www.youtube.com/watch?v=nvp3zAPraF4

Damit nimmt der Disney-Film die philosophische Haltung der Werte der Aufklärung ein. Nach Immanuel Kant (1724–1804) liegt die Aufklärung des Menschen In der Befreiung aus der „selbst verschuldeten Unmündigkeit". Kant schrieb im Jahr 1783: „Unmündigkeit ist das Unvermögen, sich seines Verstandes ohne Leitung eines anderen zu bedienen".[506] Die Aufklärung forderte vom Menschen seine Vernunft einzusetzen, ihr Ideal war der selbstständig denkende Mensch.

Arthur Schopenhauer (1788–1860) hatte im Jahr 1841 festgestellt, dass der Mensch in seinen Entscheidungen nicht frei ist („das Gefühl der Freiheit ist ein Wahn"), für ihn steht der Intellekt gegenüber der charakterlichen Disposition in einem „dienenden Verhältnis".[507] Für Schopenhauer nimmt die Vernunft keine autonome Position ein, sondern sie wird manipulativ aus tieferen Schichten gesteuert, in denen der sogenannte „Wille" als große Lebenskraft die Dinge regelt. Darauf aufbauend formulierte Sigmund Freud (1856–1939) später seine Theorie vom „Unbewussten".

Die Filmschaffenden in Disneys Studio appellierten in der Situation des Krieges dennoch an die Macht der Vernunft: Denn Hitler hatte das Motto eines seiner Parteitage mit dem Titel „Triumph des Willens" zur philosophischen Leitlinie seines „Dritten Reiches" gemacht. Wie in Disneys Film dargestellt, sollten nach der NS-Ideologie zukünftig nur noch die Gesetze des Stärkeren gelten. Humanität war gewissermaßen ein „überholtes", falsches Prinzip, denn es ging um den Überlebenskampf der nordischen Rasse. Diese Theorien wurden zeitgleich zwar auch von Pseudo-Wissenschaftlern in anderen Ländern vertreten, sie waren aber nirgendwo zur Staatsraison erhoben worden. Das gesamte Konstrukt des NS-Staates basierte auf einem emotionalen und nicht rationalen Fundament. Heutzutage sind die Zuschreibungen von Gefühlen meist positiver Wertung unterworfen, doch selbstverständlich existieren äußerst negative Gefühle, wie z.B. Überlegenheitsgefühle, gegenüber scheinbar minderwertigen Rassen, oder ein Fanatismus, der „Ungläubige“ als wertlose Menschen betrachtet. Gegen diesen Irrationalismus richtet sich Disneys Film. Da der Zweite Weltkrieg in vielen Beziehungen ein Rückschritt der Menschheit war, vor allem in Hinblick auf moralische und demokratische Grundüberzeugungen, war es auch folgerichtig, dass die Filmemacher hier Anleihen bei der europäischen Aufklärung, insbesondere der philosophischen Strömung des Rationalismus machten und an die Vernunft und den Verstand als Korrektiv erinnerten und mahnten.



75: Hitler während seiner Radio-Ansprache in „Reason and Emotion".[508]

506 Vgl.: Kunzmann, Peter; Burkard, Franz-Peter,Wiedmann, Franz, „dtv-Atlas zur Philosophie", München 1994,S.103.
507 Spierling, Volker „Arthur Schopenhauer", Hamburg 2002, S.105-106.
508„Hitler" in: „Reason and Emotion", Walt Disney 1943, Quelle: http://disney.wikia.com/wiki/Reason_and_Emotion

3.2.6. „Chicken Little" – Ein Fuchs zitiert „Mein Kampf"

Der letzte der vier Filme dieser Serie war der im Sommer 1943 fertiggestellte Film „Little Chicken". In der Geschichte geht es um eine fröhliche Hühnerschar in einem umzäunten Hühnerstall, dessen Innenleben die Anmutung eines illustren Dorfes zeigt. Ein Fuchs überlegt nun, wie er nicht nur ein einzelnes Huhn aus diesem relativ gut gesicherten Gemeinschaftsverband abtrennen und verspeisen kann, sondern ihm gelüstet nach der Gesamtheit der Hühner. Um dieses Ziel zu erreichen bedient er sich der Psychologie. Er verwendet ein Buch zum Nachschlagen, das den Titel „Psychology" trägt, ursprünglich hatte dieser wohl „Mein Kampf" geheissen und wurde später von den Disney-Studios geändert. Aus diesem Wälzer liest der Fuchs nun einzelne Handlungsanweisungen wie: „Um die Massen zu beeinflussen, muss man sich immer an den am wenigsten Intelligenten richten". Das Ziel des Fuchses ist es, unter dem Hühnervolk eine Massenpanik auszulösen – dafür sucht er sich durch ein Loch im Zaun den besonders dümmlich anmutenden „Chicken Little" aus, der zudem noch unerfahren, weil jung ist. Nun bewegt der Fuchs das Hühnervolk durch manipulative Tricks dazu, Chicken Little zu ihrem neuen Führer zu machen und den klugen, alten une erfahrenen Führer „Chocky Locky“ abzuwählen. Dabei verwendet der schlaue Fuchs immer wieder Zitate aus „Mein Kampf", mit denen es ihm gelingt, den Verstand des Hühnervolkes auszuschalten. Alles endet damit, dass eine Massenpanik ausbricht und die Hühner in den vermeintlichen Schutzraum, eine vom Fuchs vorbereitete Höhle, fliehen. Dann verbarrikadiert er den Zugang, nachdem die Hühnerschar in Gänze darin verschwunden ist und verspeist ein Huhn nach dem anderen. Ungewöhnlich war das negative Ende des Films, das im Triumph des Fuchses wohl eine verstärkte Warnfunktion für die Zuschauer vermitteln sollte.



76: „Chicken Little": Ein Fuchs Fuchs zitiert Hitlers „Mein Kampf".[509]

Am 17. Juni 1943 gelangte noch ein weiterer Propagandafilm der Disney-Studios in die Kinos. Er trug den Titel „Victory Through Air Power" und hatte eine Länge von 65 Minuten. Es soll an dieser Stelle nicht näher auf ihn eingegangen werden, da er zum größten Teil aus Realfilm bestand und nur die Einführung humoristische Elemente aufweist.[510]

und: https://www.youtube.com/watch?v=nvp3zAPraF4

509 „Chicken Little", Walt Disney 1943. Quelle: https://www.youtube.com/watch?v=3HR9vqx9oTQ und: http://disney.wikia.com/wiki/Reason_and_Emotion

510 Vgl.: Laqua, Carsten, „Wie Mickey Mouse unter die Nazis fiel", Reinbek 1992, S.182.

3.3. Propagandatrickfilme anderer Zeichentrickfilmstudios

3.3.1. „Blitz Wolf" – Die Entdeckung der Schnelligkeit

Auch die mit Disney konkurrierenden Zeichentrickfilmstudios produzierten Propagandafilme. Einer der bekanntesten ist der Film „Blitz Wolf" von Tex Avery (1908–1980), der als Zeichner und Regisseur viele Figuren für Zeichentrickfilme entwickelt hatte, etwa „Schweinchen Dick", „Daffy Duck", „Bugs Bunny" oder „Droopy Dog". 1942 kam Tex Avery zu den Metro-Goldwyn-Mayer Studios, bei denen er bis 1955 arbeitete. Der Film „Blitz Wolf" war gewissermaßen sein dortiger Einstand.

Avery revolutionierte das Tempo und den Humor der Zeichentrickfilme.[511] Seiner Ansicht nach konnte ein Zeichentrickfilm gar nicht bizarr und unrealistisch genug sein. Es ging ihm darum, Grenzen zu überwinden und sich völlig von einer Nachahmung der Realität zu lösen. Er hatte einen skurrilen Humor, der gerade auf dem Fehlen jeglicher Kausalität gründete.

Seine Trickfilmfiguren sagten beispielsweise Dinge, die überhaupt nicht in die jeweilige Handlung integriert waren – und gerade deshalb äußerst komisch wirkten. Sätze wie „die Getränke gehen aufs Haus" oder „Ich wußte nicht, ob ich kam oder ging" wurden von den Figuren (mit ernsthafter Miene, völlig ohne Zusammenhang zur Filmhandlung), plötzlich direkt an die Zuschauer gerichtet. Dieser buchstäbliche „Nonsense" sorgte im Kino stets für großes Gelächter. Der Humor wird hier durch Elemente des Absurden hervorgerufen – die zudem völlig überraschend auf den Zuschauer einwirken. Dass Figuren im Trickfilm plötzlich völlig ernsthafte Ansprachen an das Publikum richten, war neuartig. Zudem noch in Form verdrehter Zitate, bei denen aus Cäsars „Ich kam, sah und siegte" ein depressives „Ich wußte nicht, ob ich kam oder ging" wurde. In einem Film fiel sogar eine Figur aus dem Filmbild heraus. In einem anderen Film wurden zwei Figuren darüber aufgeklärt, dass sie sich im falschen Film befänden. Ein anderer Trickfilm begann, ohne vorher den üblichen MGM-Vorspann mit dem brüllenden Löwen zu zeigen. Der Film lief eine zeitlang weiter, bis die Zeichentrickfilmfigur das Fehlen des Titelvorspanns bemerkte und das Publikum fragte: „Wo ist der MGM-Löwe? Wer führt bei diesem Film Regie?"[512] In dem Film „Lucky Ducky" lief eine Figur an einem Schild vorbei, auf dem stand „Technicolor ends here" und wandelte auf einmal in einem Schwarz-Weiss-Film. Die Beispiele verdeutlichen, wie sehr ein guter Humor aus dem Fundus des Absurden gespeist wird.



77: „Technicolor ends here". Szene in „Lucky Ducky" (Tex Avery, 1948).[513]

511 So: Maltin, Leonard,„Der klassische Amerikanische Zeichentrickfilm", München 1982, S.498.
512 Maltin, Leonard,„Der klassische Amerikanische Zeichentrickfilm", München 1982, S.500.
513 „Lucky Ducky", Tex Avery 1948. Quelle: http://tralfaz.blogspot.com/2011/12/lucky-ducky.html

Für Immanuel Kant (1724–1804) lag das Lachen in einem Affekt begründet, der aus einer „getäuschten Erwartung“ entsteht. „Das Lachen ist ein Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts".[514] Der Humor liegt also gewissermaßen in einer getäuschten Erwartung des Menschen. Damit dies geschieht, ist eine überraschende Pointe erforderlich, die der zu Unterhaltende in dieser Form keinesfalls erwartet. Für die Überraschung sind das Nichtwissen des Überraschten erforderlich, oder die Geschwindigkeit, die die Pointe blitzartig serviert. Zur Veranschaulichung dieses Humorprinzips sind die Filme von Tex Avery geradezu prädestiniert. Das Überraschungselement erreichte der Trickfilmer durch eine enorm intensivierte Geschwindigkeit. Tex Avery hatte dazu einst in einem Interview geäußert:

„Ich fand heraus, dass das Auge eine Handlung in fünf Bildern eines Filmes erfassen kann. Fünf Filmbilder in einem Vierundzwanzigstel einer Sekunde. Es dauert also, grob gerechnet, eine Fünftelsekunde, bis man etwas registriert, von der Leinwand zu deinem Auge zum Gehirn. Ich fand heraus, wenn ich etwas kaum in Erscheinung treten lassen wollte, brauchte ich nur fünf Bilder. Wenn z.B. ein Amboss herunterfiel, brachten wir den Fall in vier oder fünf Bildern unter, bevor der Aufprall erfolgte. Das war alles was man benötigte – djuuuuuu....Bumm! Er ist da, und man weiß nicht, von wo er, zum Teufel nochmal, hergekommen ist. Das macht den Gag um vieles lustiger".[515]

Tex Averys großes Thema war das der Beschleunigung. Er ließ das Geschehen auf der Leinwand immer halsbrecherischer und hektischer werden und steckte damit sein ganzes Team von Zeichnern an; es entstand eine Art grotesker Wettbewerb um das schnellste Tempo und die skurilsten Gags. Immanuel Kant hatte diesen Zusammenhang bereits erkannt und zum Mechanismus des Lachens geschrieben:

„Ein Lachen wird erregt, wenn das Gemüt gleichsam wie ein Ball zurückprallt. Es kommt unverhofft, und der Mensch gerät in einen schwankenden Zustand".[516]

Das „wie ein Ball zurückprallende Gemüt" wie Kant es beschreibt, könnte als Metapher für ein ganzes Genre des Humors im amerikanischen Zeichentrickfilm stehen. Der Begriff „Tempo" war bereits in den 1920er Jahren ein Modewort gewesen. Der Futurismus hatte schon früher, zu Beginn des 20. Jahrhunderts, den Versuch unternommen, die Gleichzeitigkeit von Bewegungsabläufen darzustellen. Auch die Vielfalt der Geräusche in einer Großstadt, die „den Menschen oft quälen", sollten im Bild erfasst werden und im Manifest der futuristischen Maler hieß es:

„Gegenstände in Bewegung vervielfältigen sich unentwegt, deformieren sich, indem sie sich

514 vgl.: Kant, Immanuel, „Kritik der Urteilskraft", (Gerhard Lehmann Hg.), Stuttgart 1963, S.275-280.
515 Auszug aus einem Interview mit Tex Avery in: Maltin, Leonard,„Der klassische Amerikanische Zeichentrickfilm", München 1982, S.506.
516 Kant, Immanuel, „Vorlesungen zur Anthropologie", Erste Hälfte, WS 1772/73. In: Kant: Akademie-Ausgabe XXV, Berlin 1997, S.1-238.

verfolgen wir vorwärts eilende Schwingungen im Raum.[517]

Das Zitat aus dem Futuristischen Manifest läßt sich ohne Änderungen direkt auf die „Hochgeschwindigkeits-Trickfilme“ von Tex Avery anwenden, deren ganz wesentliches Element in den Bewegungen und Deformationen von Figuren und Gegenständen liegt. Die Geschwindigkeit faszinierte die Menschen im 20. Jahrhundert in einer historisch einmaligen Weise – die Erfindungen des Autos und des Flugzeuges, moderne Autorennen, Rekorde für die schnellste Atlantiküberfahrt der neuen Luxusliner („Das blaue Band"), die Entwicklung von Panzern, Raketen und modernen Schnellzügen („Der fliegende Holländer") lösten einen regelrechten „Boom des Tempos“ aus. Geschwindigkeit galt als modern, sie entsprach dem Zeitgeist. Es lag darin auch eine Überwindung des zurückliegenden Ersten Weltkrieges, der als zäher und elender Stellungskrieg in das kollektive Bewusstsein der Weltgemeinschaft eingegangen war.

Die Fronten des Ersten Weltkrieges waren, zum Leidwesen der kaiserlichen Strategen und aufgrund der geballten alliierten Überlegenheit im Westen, schnell eingefroren. Aus dem geplanten schnellen Bewegungskrieg war zur Bestürzung der Generalität ein martialischer und blutiger Stellungskrieg geworden. Es gab kein Vorwärtskommen mehr für die deutsche Reichswehr, die eigentlich, wie im deutsch-französischen Krieg von 1870/71, einen schnellen, siegreichen Angriff hatte ausführen wollen. Der Erste Weltkrieg wurde zum Alptraum der Militärs aller beteiligten Länder. Keine Seite kam voran, alle verloren Menschen in unvorstellbaren Massen. Aus diesen Erfahrungen heraus resultierten die Planungen für die neuartigen Angriffs-Strategien der Wehrmacht im Zweiten Weltkrieg: Geschwindigkeit war dafür nun das zentrale Element.

Die schnellste denkbare Bewegung war in der Anschauung des 20. Jahrhunderts wohl das Bild des einschlagenden Blitzes. Der Begriff vom „Blitzkrieg" wurde erstmals 1935 in einer deutschen Militärfachzeitschrift verwendet.[518] Die Strategie des Blitzkrieges sollte lange, „totale" Kriege (wie der Erste Weltkrieg einer gewesen war), zukünftig verhindern. Dafür musste der Gegner „blitzartig" überwunden werden. Dies gelang der Wehrmacht dann auch, zum großen Erstaunen der Weltöffentlichkeit, durch ein gut koordiniertes Zusammenspiel der Luftwaffe mit den schnellen Truppen. Auch der Begriff der „schnellen Truppen" stammte aus dieser Zeit – damit waren die motorisierten Einheiten gemeint, also vor allem die Panzerverbände, die durch die Wehrmacht erstmals in einer ganz neuen Weise, in gesondert agierenden Verbänden, eingesetzt wurden. Die Panzerverbände wurden von Infanterie begleitet, die entweder auf den Panzern aufsaß (in der Angriffssituation), ansonsten aber auf Lastkraftwagen transportiert wurden, um mit dem Tempo der Panzerverbände mitgehen zu können. Aus diesem Grund war der LKW für die Blitzkriegführung so entscheidend, denn anders war ein effektiver Einsatz der schnellen Verbände nicht möglich. Auch die bereits erwähnten amerikanischen LKW-Lieferungen an die Sowjetunion sind unter diesem Aspekt zu betrachten (ohne diese Lieferungen hätte die Rote Armee enorme Probleme gehabt).[519]

517 „Malerei - Lexikon von A bis Z", Köln 1986, S.247.
518 Vgl.: https://de.wikipedia.org/wiki/Blitzkrieg
519 Vgl. dazu im allgemeinen van Crefeld, Martin: „Kampfkraft. Miltärische Organisation und Leistung der deutschen und amerikanischen Armee 1939–1945", 3. Auflage, Graz 2007.

Die Wehrmacht nun hatte diese Strategie zur Perfektion entwickelt und in Europa einen Sieg nach dem anderen errungen. Dadurch wurde der deutsche Begriff „Blitzkrieg" zu einem auch im englischen Sprachraum gebräuchlichem Wort (sogenannter „Germanismus“). Der Tex-Avery-Film „Blitz Wolf" verband nun den Terminus „Blitz-Krieg" mit der Figur des „bösen Wolfs“, der bereits (wie oben dargestellt), schon in einem Disney-Film für Hitler gestanden hatte. Tatsächlich war der Name „Wolf“ in den 1920er Jahren auch Hitlers Pseudonym und Tarn-Name gewesen, was auch bereits weltweit bekannt war. Sein Hauptquartier in Ostpreussen hatte Hitler „Wolfsschanze" genannt.



78: „Blitz Wolf" von Tex Avery: Die „Three little Pigs" lesen vom bedrohlichen Angriffsplan „Adolf Wolfs“ in der Zeitung.[520]

Im Film trug der Wolf zudem den Vornamen Adolf. Die Geschichte von „Blitz Wolf" basierte auf dem Märchen von den „Drei kleinen Schweinchen". Diese bauten sich im Film jeder ein Haus – wobei eines der Schweine sein Haus aus Stroh baute, das zweite verwendete Holz und das dritte Stein. Dieses dritte (klügere) Schweinchen zog zudem einen Schützengraben um sein Anwesen und versah diesen mit einer Verteidigungsanlage.

Zunächst lachten die beiden unvorsichtigeren Schweinchen ihren scheinbar so ängstlichen Bruder aus, denn sie hielten ihr Land „Pigmania“ für absolut sicher – da sie einen Nichtangriffspakt mit Adolf Wolf geschlossen hatten. Dieser aber lachte darüber und startete schon bald eine Invasion. Dazu verwendete er eine Art mechanisches Blasgerät, mit dem er das Heuhaus sofort zerstörte. Ein auf dem leeren Grund stehendes Schild mit der Aufschrift „Gone with the Wind" verwies auf Tex Averys typischen Humor. Das Holzhaus wurde sodann von Adolf Wolf mit einer Bombe zerlegt – es blieb nur noch das Festungs-Haus übrig. In dem Vorgehen von Adolf Wolf kann man eine Parodie auf den Blitzkrieg erkennen. Man sieht zu Beginn einen deutschen Panzerverband, der sich den Behausungen der kleinen Schweine nährt. Dann erkennt man Adolf Wolf in einem motorisiertem Flammenwerfer und hält plötzlich ein Schild in die Höhe, auf dem steht: „Ich habe nicht vor, die Welt in Flammen zu setzen".

Nun entwickelte sich ein heftiger Kampf, bei dem gewisse Ähnlichkeiten mit der Kampfweise des

520 „Blitz Wolf", Tex Avery 1942, Szenenbild. Quelle: https://www.youtube.com/watch?v=6f8STwtqdeg

Ersten Weltkrieges bestanden: So befand sich Adolf Wolf beispielsweise in einer Art Unterstand mit altmodischem Kurbeltelefon.



79: „Blitz Wolf"– Filmplakat von 1942.[521]



80: „Blitz Wolf" von Tex Avery. Adolf Wolf landet letztlich in der Hölle – ganz fassen kann er es nicht.[522]

Der ganze Film wies das typische, schnelle Tempo der Tex-Avery-Produktionen auf. Adolf Wolf bewegt sich in der Anfangsszene abwechselnd hinterlistig-schleichend und dann im preussischen Stechschritt defilierend. Am Ende kommt es zu einem vernichtenden Sturzflug Adolf Wolfs auf einer Bombe, an die er sich panisch klammert. Im Schlussbild des Films erwacht er in der Hölle – ungläubig und erstaunt nimmt er eine Truppe schadenfroher roter Teufel zur Kenntnis, die sich über den neuen Mitbewohner freuen. Im

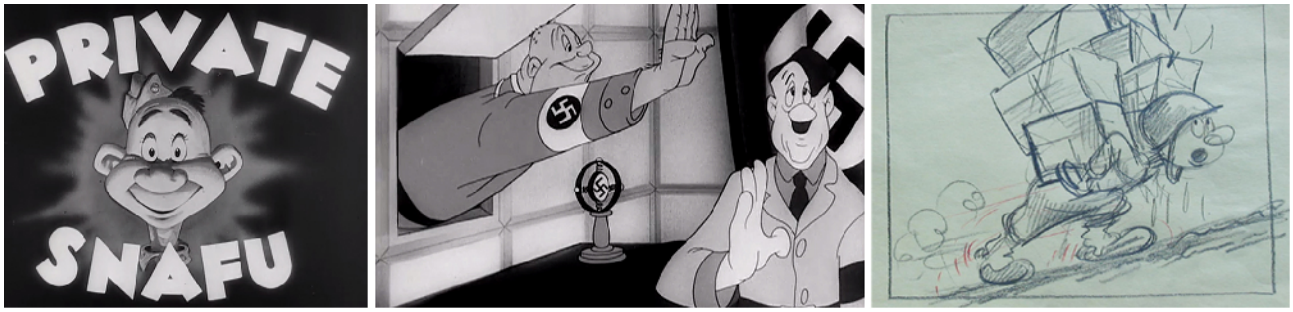
521 „Blitz Wolf", Tex Avery 1942. Quelle: https://en.wikipedia.org/wiki/Blitz_Wolf
522 „Blitz Wolf" - Szenenbilder: Quelle: http://classiccartoons.blogspot.de/2007/04/blitz-wolf.html

Abspann erschien die Nachricht „The End of Adolf", verbunden mit einer Aufforderung, Kriegsanleihen zu kaufen.

3.3.2. „Private Snafu"

„Private Snafu" war eine Produktion der „Warner-Brothers"-Filmproduktion. Die Trickfilmserie war ebenfalls eine Auftragsarbeit für den amerikanischen Staat – in diesem Fall beruhte sie auf einer Anfrage der U.S. Army. Der Chairman der dortigen Filmabteilung, der bekannte Regisseur Frank Capra (1897–1991), hatte zunächst bei den Disney-Studios angefragt. Disney hatte aber (nach den oben erwähnten schlechten Erfahrungen mit seiner Figur „Oswald"), zur Bedingung gemacht, das exklusive Urheberrecht an der Figur (inklusive sämtlicher Rechte des Merchandising) zu erhalten. Dadurch waren die Disney-Studios als Vertragspartner der US-Armee ausgefallen, da sie schlicht zu teuer waren.[523]

Der Name „Snafu" war ein Akronym für einen umgangssprachlichen Ausdruck, der damals wie ein geflügeltes Wort in der amerikanischen Gesellschaft umging und auch in Soldatenkreisen beliebt war, es stand für: „Situation normal, all fucked up". Die Figur Snafu war ein tollpatschiger US-Soldat, dem alle möglichen Missgeschicke passieren. Anhand seiner Geschichten wurden in der Serie militärische Sachverhalte dargestellt, etwa besondere Vorsichtsmaßnahmen Beschreibungen des Feindes und ähnliche Aspekte. Die Serie erschien von 1943 bis 1945.



81: „Private Snafu" – links das Eröffnungsbild der Serie mit der Hauptfigur „Snafu". Mitte: Ausschnitt aus „Spies" (1943), Hitler erhält die neuesten Spionage-Berichte. Rechts: eine Original-Bleistiftzeichnung von Snafu.[524]

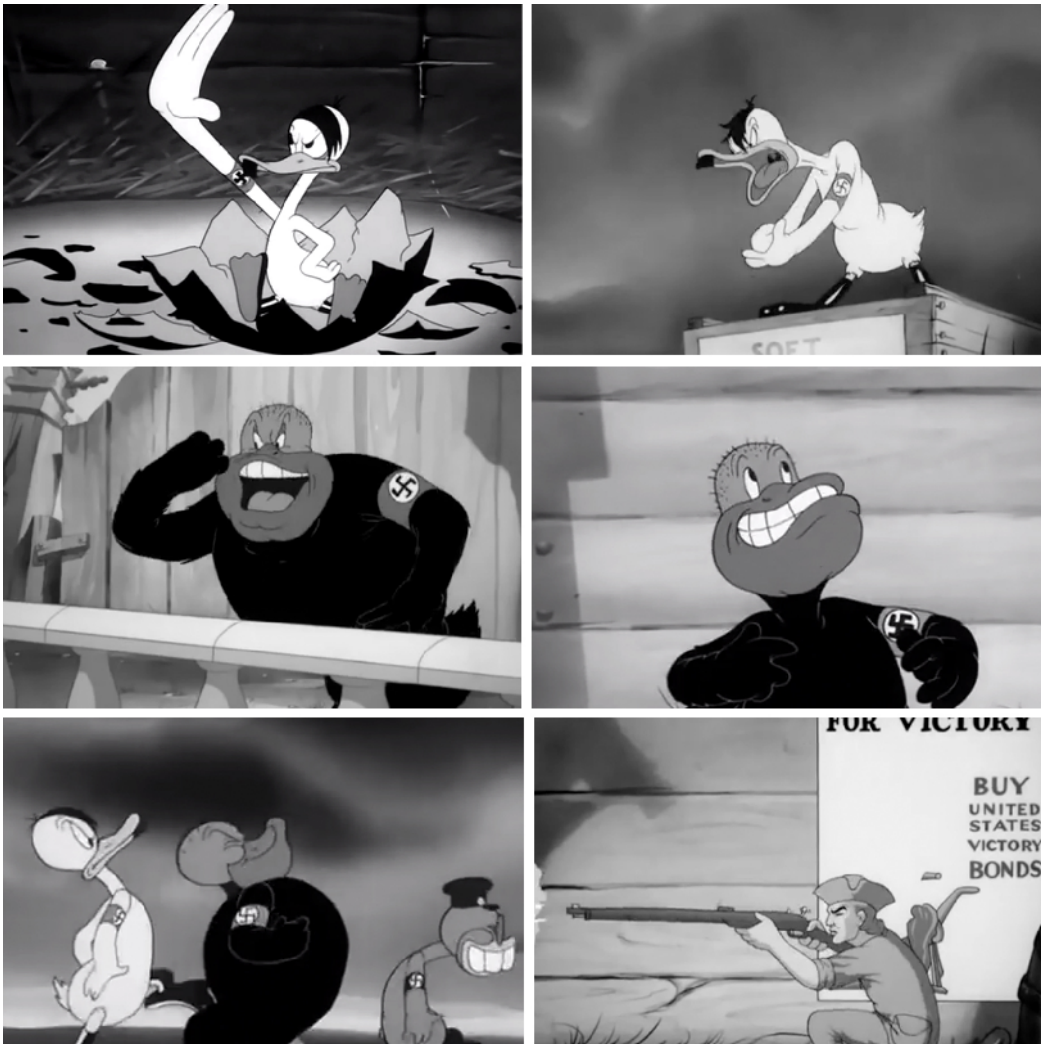
3.3.3. „The Ducktators" – Hitler wird zur Ente gemacht

1942 wurde ebenfalls von Warner Brothers ein weiterer Trickfilm produziert, der Hitler in eine Ente verwandelte und ihn, sowie seinen Bruder im Geiste Benito Mussolini (1883–1945), der Lächerlichkeit preisgab.

Der Film beginnt damit, dass auf einer Farm Gänse, Enten und Hühner friedlich zusammenleben. Da

523 Vgl.: http://wilwhimsey.com/SnafuArtIndex.htm
524 „Private Snafu" (1943), Quelle: „Snafu Art Index" auf: http://wilwhimsey.com/SnafuArtIndex.htm Siehe auch auf YouTube unter „Snafu" etwa: https://www.youtube.com/watch?v=WMqPv6YJMoI

bekommt ein Entenpaar ein ungewöhnlich schwarzes Ei – heraus schlüpft ein wütender Enterich, der die Welt sogleich mit einem kräftigen „Sieg Heil" begrüßt. Dann wird das Heranwachsen des Enterichs gezeigt, der seiner Neigung frönt, aggressive Reden vor den anderen Enten und Gänsen zu halten. Eine schwarze Gans, Mussolini, stimmte dem tobenden Enterich ausdrücklich zu. Später gesellt sich noch der japanische Kaiser zu dem Duo hinzu, der als ebenso „a little bit crazy too" beschrieben wird. Hervorzuheben ist eine Szene, in der die Verträge (von der Hitler-Ente unterzeichnet), in einem Reißwolf zu Konfetti gemacht werden. Dann folgt eine Kriegsszene. Am Ende des Films wird eine leidende Friedenstaube (welche zuvor das aggressive Treiben der drei Staatenlenker mit Bedauern kommentierte), selbst aktiv und schlägt (ausnahmsweise und entgegen ihrer Gesinnung) die Bande zusammen. Der Film „The Ducktators" endete damit, dass aus einem Werbeplakat für Kriegsanleihen ein Soldat des 18.Jahrhunderts mit einer Flinte auf die drei Kriegsverbrecher schoss und es erschien die Aufforderung an das Publikum, amerikanische Kriegsanleihen zu erwerben.



82: „The Ducktators" („Warner Brothers", 1942) – Hitler schlüpft als aggressive Ente aus einem schwarzen Ei, Mussolini ist eine schwarze, am Kopf gerupfte Gans, der japanische Kaiser eine Ente mit Vorbiss.[525]

525 „The Ducktators", Warner Brothers 1942. Quelle: https://www.youtube.com/watch?v=KsBG34TSJJ4

3.3.4. „Daffy Duck" – Die Holzhammer-Methode

In dem Film „Daffy – The Commando" aus dem Jahr 1943 geht es ebenfalls auch um die Grundidee, dem verhassten Hitler trickfilmisch eine ordentliche Tracht Prügel zu verabreichen. Das Setting ist (ähnlich wie bei „Blitz Wolf"), eher eine Art „Erster-Weltkriegs-Szenario.“ Ein deutscher Offizier (der als hin- und her staksender, offensichtlich über den Verlauf des Krieges zutiefst beunruhigter) Geier dargestellt wird, befindet sich im Schützengraben, in einem Unterstand. Seine Frustration über den mangelnden Kriegserfolg reagiert er ab, indem er bei jeder Gelegenheit mit einem hölzernen Vorschlaghammer auf seinen Untergebenen Schulz einprügelte (dessen stahlhelmbedeckter Kopf deshalb bereits förmlich zwischen den Schultern verschwunden ist). Das ganze ist mit Wagner-Musik unterlegt. Ausserdem hören die Zuschauer im Hintergrund die dumpf-brummenden Flugzeugmotoren der alliierten Bombergeschwader, die über die Stellungen hinweg nach Deutschland dröhnen. Da bekommt der deutsche Offizier plötzlich ein „Telefunken-Telegramm“ mit dem Wortlaut: „Gestinko Gestapo. Überkomt von Vultur. Untergang des Abendlandes. dumkopf!! Ist das nicht ein sauerkrauten kartöffel süppe nicht essen gemachtes kalbfleisch der Apfen von geschichte.“ Darunter befindet sich eine Karikatur von Hitler, Hirohito sowie Mussolini, der aber durchgestrichen wurde (1943 war Mussolini in Italien bereits abgesetzt und verhaftet worden, bevor er von einem deutschen Spezialkommando wieder befreit und in das Führerhauptquartier „Wolfsschanze" nach Ostpreussen verbracht wurde). Der Text des Telegramms entspricht der üblichen Ironisierung der deutschen Sprache, wie sie in den amerikanischen Filmen üblich war, etwa in den Reden in Chaplins „Großem Diktator" von 1940. Das Telegramm bedeutet jedoch für den Geier-Offizier eine eindeutige Warnung: Wenn ihm seine Karriere lieb sei, dürfte nicht noch ein einziger Spion der Alliierten die Front überwinden. In diesem Moment springt Daffy Duck mit dem Fallschirm ab und ärgert seinen Gegenspieler nach Strich und Faden.



83: „Daffy – The Commando" („Warner Brothers", 1943) Daffy Duck überwindet die deutsche Frontlinie und dringt bis zu einer öffentlichen Hitler-Rede nach Deutschland vor.[526]

526 „Daffy - The Commando", 1943. Quelle: https://www.youtube.com/watch?v=s-hA4CcW_EU

Letztlich gelingt es ihm nach Deutschland zu gelangen – bis hin zu einer öffentlichen Rede Hitlers. Dieser ist realistisch gezeichnet, was einen seltsamen Effekt bewirkt. Daffy schwingt nun einen Holzhammer und verpasst Hitler einen ordentlichen Schlag auf den Hinterkopf. Dieser taumelt, dreht sich um, um dann am Ende auf groteske Weise, wie ein Säugling, zu schreien.



84: Hitler wird während einer öffentlichen Ansprache von Daffy Duck mit dem Holzhammer bearbeitet.[527]

Auch hier ging es im Film ganz wesentlich darum, den Nimbus des allmächtigen Hitler zu zerstören, dessen Armeen 1943 tatsächlich bereits überall auf dem Rückzug waren. Den „grossen Führer" zu verprügeln, zu schlagen und lächerlich zu machen, ihn also umfassend zu demütigen, hatte beim Kinopublikum stets einen erbaulichen Effekt. Indem die Zuschauer über Hitler lachten, der 1943 in den USA verhasst war, lösten sie ihre Ängste und Spannungen für einen Moment auf und freuten sich, über die Bestrafung dieses „Bösewichtes".

Ein Angriffsziel aller dieser gezeichneten amerikanischen Propagandafilme war immer auch der deutsche Militarismus, der im Ersten Weltkrieg von alliierter Seite aus als eine der Kriegsursachen ausgemacht worden war und dessen Motive man auch im Zweiten Weltkrieg wiedererkannte. Dem Klischee vom arroganten, monokeltragenden Offizier, mit Schaftstiefeln und Reiterhosen entsprach die stereotype Darstellung des „Nazi-Offiziers" in vielen Spielfilmen. Im Trickfilm erschien diese Figur seltener, „Daffy – The Commando" ist eine Ausnahme. Im Zeitungscomic aber wimmelte es nur so von diesen arroganten Offizierstypen, wie die beispielhafte Aufstellung unten veranschaulicht.

Dieser Typus Militär (der so kennzeichnend für den Wilhelminismus gewesen war und der nach dem Ersten Weltkrieg die Weimarer Republik ablehnte), war bereits von George Grosz zeichnerisch aufs äußerste bekämpft worden. Charakteristisch für diesen Typus war in den Zeichnungen von Grosz das Monokel, geschwollene Äderchen, Zähnefletschen, Voll- oder Schnauzbart, Schmisse, Krawattennadel und Zigarre.[528] Diese „Spießer"-Typen waren keine Individuen. Sie waren gesellschaftliche Symbole, sie verkörperten eine politische Einstellung, die im Grunde voller Unverständnis für die Weiterentwicklung der Gesellschaft hin zur Demokratie war. In einem überbordenden Nationalismus wurde die Menschlichkeit verdrängt. Intoleranz war die Folge, die im Terror enden konnte – wie etwa der Mord an Walther Rathenau (1867–1922) aufs schrecklichste bewies.

527 „Daffy - The Commando", 1943. Quelle: https://www.youtube.com/watch?v=s-hA4CcW_EU
528 Schneede, Uwe M., „George Grosz. Der Künstler in seiner Gesellschaft", Köln 1989, S.136.



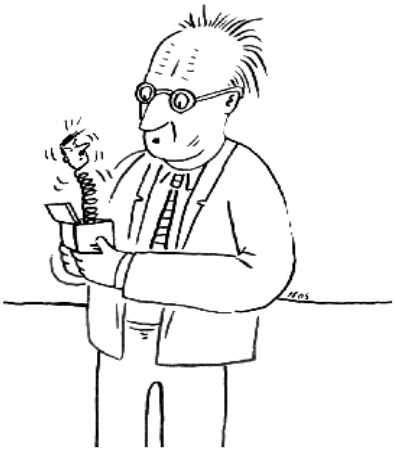
85: „Von Vultur" entspricht dem Klischee des monokeltragenden Nazis, wie er auch in den amerikanischen Zeitungscomics häufig auftrat.[529]

Von den dargestellten Propagandafilmen Disneys ist „Education for Death" wohl der Eindringlichste. Das mag daran liegen, dass er die bedrückende Atmosphäre des NS-Staates auszudrücken vermochte. Der rumänische Schriftsteller Emil M. Ciroan (1911–1995), der bis 1939 in Berlin lebte, schrieb 1937 seinen Essay „Am Vorabend der Diktatur". Darin heisst es: „Die erbarmungslose Unterwerfung unter die Macht des Werdens entwickeln sich in einer Diktatur bis zum Äußersten. Erstickender Rhythmus und der Atem des Größenwahnsinns wechseln sich ab, was ihr eine eigentümliche Seelenstimmung verleiht. Das Erscheinungsbild der Diktatur ist monumentales Helldunkel".[530]

529 Quellen: Figur „von Vultur" s.o. / Comics: Rechts oben: Colonel Kellner aus „The Spirit" vom 18. August 1943; untere Reihe links: Deutscher in „Drago" vom 11. August 1946; Mitte: deutscher Leutnant in der Serie „Roper & Wahoo" vom 13.1.1944; Rechts: Figuren stammen aus „Wash Tubbs" (links vom 8.1.1943, rechts vom 5.6.1945).

530 Cioran, Emil M., „Über Deutschland. Aufsätze aus den Jahren 1931 – 1937", Berlin 2011, S.184.

4. Die Humorkultur des „Dritten Reiches“



Cartoon: Niels Schröder 2016

4. Die Humorkultur des „Dritten Reiches“

Der Humor war im „Dritten Reich“ durchaus ein viel beachtetes Thema. Es gab auffällig viele Dissertationen zum Bereich der Satire und der Komik. Friedrich Georg Jünger (1998–1977) schrieb 1936 seinen Essay „Über das Komische“ und 1940 veröffentlichte der Philosoph Joachim Ritter (1903–1974) in seiner Abhandlung „Subjektivität. Sechs Aufsätze“ den Text „Geheime Zugehörigkeit des Nichtigen zum Dasein“, in welchem er der Komik das Phänomen des Ausgegrenzten gegenüberstellte. Es gab eine gesteigerte Auseinandersetzung der Intellektuellen mit dem Humorphänomen nach 1933.

Wie bereits im Kapitel über die Humorkultur der Weimarer Republik dargestellt, war der Humor in den Zeiten der Weltwirtschaftskrise zu einem wichtigen Mittel der Ablenkung geworden. Die politischen Umwälzungen nach Hitlers Regierungsübernahme sorgten in der Bevölkerung für Unruhe. Auch den NS-Politikern war der Humor daher ein wichtiges Medium der Ablenkung und Zerstreuung der Bevölkerung, nur dass sie diesen nun manipulativ einsetzen wollten: Propagandaminister Goebbels äußerte sich mehrfach zur Beziehung des „Dritten Reiches“ zum Humor. Er wollte Behauptungen, die NS-Diktatur verfüge nicht über einen eigenen Humor, entgegentreten, da er die Bedeutung dieser großen psychologischen Kraft richtig einordnete. Das galt auch für Hitler selbst, der zwar ein gleichgeschaltetes, aber durchaus gut gelauntes Volk wünschte, um es für seine Zwecke zu benutzen. Diese Zusammenhänge bilden die kulturelle Basis für die Rolle des gezeichneten Humors im NS-Staat. Da niemand im „Dritten Reich“ so viel Einfluss auf die Kulturpolitik besaß wie Adolf Hitler selbst, wird auch seine Beziehung zum Humor an dieser Stelle näher beleuchtet werden.

4.1. Hitlers Beziehung zum Humor

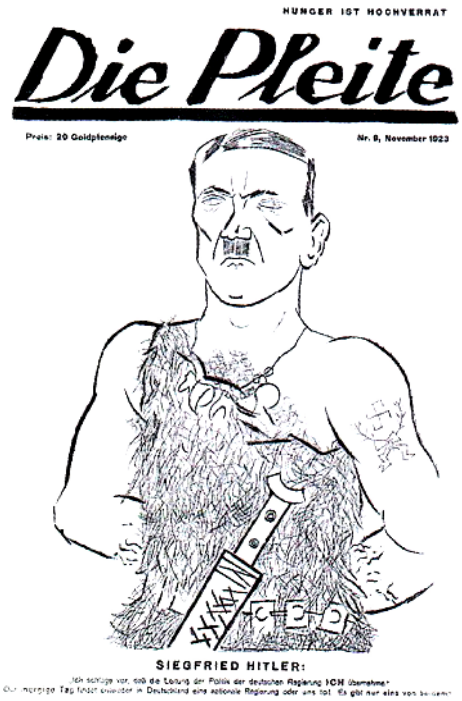
Für die Verbrechen an der Menschheit, die Hitler anordnete, ist es belanglos, ob Hitler persönlich über die Eigenschaft des Humors verfügte, oder nicht. Dass man es bei der Person Hitler mit einer historischen Persönlichkeit – aber eben auch mit einem Verbrecher zu tun hat – wurde bereits von Sebastian Haffner eindringlich formuliert: „Ohne Zweifel ist Hitler eine Figur der politischen Weltgeschichte; aber ebenso zweifellos gehört er auch in die Kriminalchronik".[531] Dass Hitler möglicherweise eine schizophrene Persönlichkeit war, wurde schon mehrfach wissenschaftlich ausgelotet.[532] Formuliert wurde diese Annahme bereits Willy Brandt, der 1989 schrieb:

„Wer hatte schon erkennen können oder erkennen wollen, was ein hochbegabter Geisteskranker aus der sozialen und geistigen Deformation eines vielfach gespaltenen Volkes würde machen können. Der Mann

531 Haffner, Sebastian, „Anmerkungen zu Hitler", 25. Auflage, S. 142.
532 Beispielsweise in dem Buch von Paul Matussek, Peter Matussek und Jan Marbach: „Hitler - Karriere eines Wahns",München, 2000.

hätte in eine geschlossene Anstalt gehört und nicht auf die Liste der Einzubürgernden".[533]

Es ist trotz deses Sachverhaltes sinnvoll, sich einige Gedanken zu Hitlers Humor und seiner persönlichen Einschätzung des Humor-Phänomens zu machen. Denn unbestritten beeinflusste keine Persönlichkeit die kulturelle Beschaffenheit des „Dritten Reiches“ mehr als dessen Schöpfer und totalitärer Beherrscher selbst.



86: „Siegfried Hitler“, Zeichnung von George Grosz (1893–1959) aus „Die Pleite“, Nr. 8.,1923.[534]

4.1.1. Hitler als „Clown“

Es stellt sich zunächst die Frage, ob Hitler selbst über die Charaktereigenschaft des Humors verfügte. Denn wie bereits im eingehenden Kapitel über das Phänomen des Humors beschrieben, setzt die Fähigkeit, über Humorprodukte zu lachen, zunächst voraus, dass der Lachende selbst Humor hat. Nur wer in seinem persönlichen Wesen über Humor verfügt, kann ihn empfinden und auch die Bedeutung dieser psychologischen Kraft richtig einschätzen. Nur er vermag den Humor in seinem Sinne einzusetzen und zu verwenden.

Aus Hitlers Jahren in Linz oder Wien ist wenig überliefert, was diese Aspekte betrifft. Es gibt jedoch

533 Brandt, Willy, „Ein maßlos unterschätzter Teufel" in: Spiegel Spezial, 100 Jahre Hitler, Nr. 2 / 1989, S. 13.
534 „Siegfried Hitler", George Grosz. „Die Pleite“, Nr. 8.,192

Berichte darüber, dass Hitler selbst mitunter verspottet und somit zum Zielobjekt des Humors wurde.Während seiner Zeit im Männerheim in Wien wurde er zum Opfer derber Späße. So war bei seinen Mitbewohnern gemeinhin bekannt, dass Hitler sich leicht in Rage redete. Ein Zustand, der vor allem dann eintrat, wenn jemand Hitler während seiner Ausführungen energisch widersprach. Diese Eigenschaft Hitlers wurde nun von seinen Zimmernachbarn genutzt, um mit ihm Spaß zu treiben: Einmal verknoteten sie die Schnüre von Hitlers Mantel hinter seinem Rücken an einer Holzbank und begannen dann ein politisches Gespräch mit ihm. Dabei wurde nun seinen Darlegungen immer wieder und energisch widersprochen. Hitler redete sich daraufhin immer stärker in Rage und wurde immer wütender, bis er plötzlich aufsprang und dabei die Bank mit großem Rumpel umstieß und hinter sich herzog.[535] Das führt zu großem Gelächter. Der angehende Volkstribun war zur Spottfigur geworden. Bereits in dieser kleinen Annekdote zeigt sich die ungeheuerliche Kraft des Humors: Gelingt es, einen fanatischen Ideologen lächerlich zu machen, so brechen mit seinem Anspruch auf Seriosität und Pathos auch seine Pose und im Zusammenhang damit möglicherweise seine Sicht der Welt, sein Weltmodell zusammen.

Dass Hitler oftmals nicht ernst genommen wurde, er als „clowneske“ Figur eingeordnet wurde, galt anscheinend durchaus auch für die frühen Jahre seiner politischen Laufbahn. Hitler traf bei seinen frühen Bierkellerauftritten in München oftmals auf ein belustigtes Publikum.[536] Seine Veranstaltungen wurden als „Gaudi“ betrachtet, ähnlich dem komischen Akt einer Zirkusvorführung. In der „Münchener Post“ vom 1. Juni 1920 hieß es beispielsweise in einem Artikel über eine von Hitlers Kundgebungen:

„Es sprach Herr Adolf Hitler, der sich mehr wie ein Komiker benahm. Sein coupletartiger Vortrag enthielt in jedem Satz den Refrain: Schuld sind die Hebräer!“[537]

Auch die obige Zeichnung von George Grosz, „Hitler der Retter“, veranschaulicht, dass man sich in der Weimarer Republik über das messianische Getue Hitlers, seine vermeindliche Heldenrolle und seinen Pathos in Zeichnungen und Karikaturen lustig machte.
Das Bild des Komikers Hitler wird auch in einer Simplicissimus-Karikatur von 1927 von Erich Schilling (1885–1945) gezeichnet, in welchem dem Agitator Adolf der Clown August gegenübergestellt wird.

535 Matussek, Paul; Matussek, Peter, Marbach, Jan, „Hitler. Karriere eines Wahns,“ München 2000, S. 154.
536 Ebd. S. 177.
537 „Münchener Post,“Nr. 125,1.6.1920.



87: „Münchener Zirkus – Adolf und August“[538]

Auch die Zeichnung von George Grosz (Bild 86), die Hitler als Siegfried darstellt, präsentiert ihn als eine Spottfigur. Sie zielt auf den germanischen Pathos Hitlers ab, sein Gehabe als nationaler Messias und Retter Deutschlands. Es gab in den zwanziger Jahren zahlreiche Karikaturen, die Hitler in dessen Anspruch , zum „cäsarischen Volkstribun“ aufzusteigen, lächerlich machten. Eine weitere Illustration von Erich Schilling für den Simplicissimus aus dem Jahr 1929 lässt das beispielhaft erkennen: Auf der Titelseite der Ausgabe vom 22. April 1929 marschiert Hitler mit zwei Handgranaten steif und in Nachahmung des Hakenkreuz-Motivs durch das Bild, den Mund agitatorisch geöffnet. Die Überschrift lautet „Adolf, ein verhinderter Diktator“. Unter dem Bild steth die Zeile: „Ich würde genauso gut sein wie Mussolini – aber die Behörden erlauben es nicht.“ Es ist die Steifheit der Figur, die hier Komik auslöst. Indem er das Hakenkreuz mit seinem Körper nachbildet, vollführt Hitler hier eine eigentümliche Streckung aller Gliedmaßen, er wird scheinbar wie eine Marionette in alle vier Himmelsrichtungen auseinandergezogen. Dabei schreitet er jedoch mit großen Schritten vorwärts, ohne dass allerdings seine Augen geradeaus sehen, vielmehr blickt er energisch zur Seite und dem Betrachter entgegen, so dass ein nahender Sturz oder gar ein Zusammenstoß mit einem Laternenpfahl oder einem Baum nicht unwahrscheinlich erscheinen. Die Zeichnung ist ein Beispiel dafür, wie die Steifheit in Hitlers öffentlichen Auftritten, das Mechanische in seiner Körperlichkeit, das vielfach berichtet wurde, geeignet dazu ist, Komik auszulösen. Henri Bergsons Theorie des Komischen wurde bereits dargestellt, es mag an dieser Stelle noch einmal auf eine seiner Aussagen hingewiesen sein:
„Diese Steifheit ist das Komische, und das Lachen ist ihre Strafe.“[539]

538 Illustration von Erich Schilling, Simplicissimus, 1927 (Jg.32) Heft 2 Seite 16. Quelle: http://www.simplicissimus.info
539 Henri Bergson, „Das Lachen“, Hamburg 2011, S. 24.



88: „Adolf, ein verhinderter Diktator" (Simplicissimus 1929).[540]

Das Affektierte und Steife in Hitlers Erscheinung war jedoch nur eine Seite seiner Persönlichkeit: Hitler konnte in privatem Umfeld völlig anders wirken und auftreten, gerade seine vielen unterschiedlichen Gesichter überraschten oftmals seine Zeitgenossen. Politiker und Besucher waren in den dreissiger Jahren gelegentlich überrascht, wie anders als in den Filmaufnahmen seiner Reden Hitler im persönlichen Gespräch wirkte und Joachim Fest beschrieb zurecht, dass „die Verblüffung, die Hitler selber im persönlichen Auftreten erweckte, zu seinen erfolgreichsten Verhandlungseffekten führte."[541] So war Anthony Eden (1897–1977), der britische Außenminister, erstaunt über Hitlers „smarte, beinahe elegante Erscheinung" und wunderte sich, ihn „beherrscht und freundlich" zu finden.[542] Der englische Innenminister Sir John Simon (1873–1954) äußerte nach einer Begegnung „Hitler sei im Gespräch ausgezeichnet und sehr überzeugend gewesen, er habe sich ein völlig falsches Bild von ihm gemacht."[543] Hitler war offenbar vielschichtiger, das Klischee es darstellte, das von ihm bereits seit den frühen Jahren seiner Zeit als Politiker verbreitet wurde.

4.1.2. Beobachtungen aus Hitlers Umfeld

Auch wenn Hitler in einigen Reden steif und komisch wirken mochte, so verfügte er offenbar gleichzeitig über vielfältige Facetten in seiner Erscheinung, die häufig die Menschen zu überzeugen und sogar begeistern konnten. Wie hätte er sonst so viele Anhänger auch unter Intellektuellen, Industriellen und Bildungsbürgern seiner Zeit finden können? Albert Speer (1905–1981) hatte dieses Phänomen als

540 Illustration von Erich Schilling, Simplicissimus, 1929 (Jg.34) Heft 4 Seite 32. Quelle: http://www.simplicissimus.info
541 Fest, Joachim, „Hitler", Berlin 1992, S. 608.
542 Ebd. S. 609.
543 Ebd. S. 609.

„merkwürdige Mehrgesichtigkeit Hitlers“ beschrieben, die völlig unterschiedliche Verhaltensweisen und Ausstrahlungsvarianten auszulösen vermochte.[544] Er selbst war durch eine Rede Hitlers vor einer Studentenversammlung an der TU Berlin überzeugt und nachhaltig beeindruckt worden. Er analysierte: „Mit großer schauspielerischer Intuition konnte Hitler sein Benehmen in der Öffentlichkeit wechselnden Situationen anpassen, während er sich gegenüber seiner nächsten Umgebung, seinen Dienern oder Adjundanten, gehen ließ.“[545]

Einerseits war Hitler also durchaus der cholerische, aggressive Diktator. Speer schrieb:

„Zornig ging er auf und ab, schlug mit einer Hundepeitsche auf seine hohen Stiefelschäfte und machte insgesamt den Eindruck eines unbeherrschten, mürrischen Mannes, der seine Mitarbeiter wegwerfend behandelte. Dieser Hitler war sehr verschieden von dem sich ruhig und zivilisiert gebenden Mann, den ich in der Studentenversammlung erlebt hatte.“[546]

Andererseits gab sich Hitler im engeren Kreis umgänglich. Er wurde sogar, wie Speer beschrieb, „ohne dass er daran Anstoß nahm, offen ironisiert.“[547] Seine Sekretärin Christa Schröder (1908–1984) machte ihn etwa in einer seiner „Tafelrunden“ darauf aufmerksam, dass seine Krawatte nicht zum Anzug passe oder wandte seinen häufigen Ausspruch „Da gibt es zwei Möglichkeiten“ (mit dem er oftmals seine Ausführungen begann) auf banale Zusammenhänge anwendete, wie: „Da gibt es zwei Möglichkeiten, entweder es regnet, oder es regnet nicht.“[548]

Aus den russischen Verhörprotokollen des persönlichen Adjutanten Hitlers, Otto Günsche (1917–2003) und des Kammerdieners Heinz Linge (1913–1980), die 1948 in Moskau angefertigt wurden, ergibt sich ebenfalls das Bild eines Hitlers, der durchaus seine „humorigen Seiten“ gehabt zu haben schien. In den Protokollen findet sich etwa Hitlers Bemerkung: „Welche Eigenschaften muß ein Führer haben? Vor allem einen Namen, der stets in aller Munde ist. Deshalb habe ich den Gruß ›Heil Hitler‹ eingeführt, der meinen Namen enthält. Da bin ich aber froh, dass ich nicht Oberhubinger oder Unterkirchner heiße.“[549] Die Namen, die Hitler im Spaß verwendete, kommen häufig in bayerischen Witzen und Annekdoten vor.

Vor Ausbruch des Krieges schien Hitler recht häufig ausgelassener Stimmung zu sein. So heißt es in dem Protokoll an einer Stelle: „Das Mittagsmahl ist beendet. Hitler erhebt sich in glänzender Stimmung. Die Hände in den Taschen trällert er vor sich in: ›Schön ist jeder Tag, den Du mir schenkst, Marie Luise‹ - ein Schlager aus den Berliner Vergnügungslokalen, der es ihm angetan hat.“[550]

Dass Hitler sogar zur Erheiterung seiner Umgebung Stimmen imitierte, geht aus einem weiteren

544 Speer, Albert „Erinnerungen", Berlin 2007, S.37.
545 Ebd. S.37.
546 Ebd. S.37.
547 Ebd. S.114.
548 Ebd. S.114.
549 Eberle, Henrik, Uhl, Matthias (Hg.) „Das Buch Hitler“, Köln 2011, S.36.
550 Eberle, Henrik; Uhl, Mathias (Hg.) „Das Buch Hitler“,Köln 2011, S.36.

Bericht hervor: Das Flottenabkommen mit England im Jahr 1935 wurde von Hitler als großer Erfolg gewertet. Hitler meinte dazu im engen Kreis: „Ribbentrop hat sich als erstklassiger Diplomat erwiesen. Das ist mir an ihm sofort aufgefallen.“ Worauf Goebbels entgegnete: „Aber Hindenburg wollte ihn nicht.“ Hitler nahm darauf hin Platz und imitierte die Stimme des mittlerweile verstorbenen Paul von Hindenburg (1847–1934) und spricht in tiefer Tonlage: „Mein Kanzler, ich habe gehört, Sie haben da einen jungen Mann, den Sie zum Außenminister machen wollen. Ich möchte ihn aber nicht auf diesem Posten sehen.“ Woraufhin ringsum schallendes Gelächter ertönte.[551] Dann wandte sich Hitler Goebbels zu und fuhr in spöttischem Ton fort: „Erinnern Sie sich an die Geschichte mit der Hakenkreuzfahne, Doktor?“ Dann imitierte Hitler Hindenburgs Stimme erneut und murmelte: „Es heißt, über Goebbels Ministerium weht eine neue Fahne. Ich möchte das nicht.“ Die Stimmung war nun ausgelassen und Goebbels erzählte daraufhin weitere Witze. Er nutzte den Humor stets sehr geschickt, um Hitler in seinem Sinne zu beeinflussen. So erzählte er gern Witze über seinen Rivalen Göring, wie auch an diesem Abend. Goebbels erzählte, Göring habe nun auch einen Orden für seinen Pyjama anfertigen lassen. Hitler gefiel diese Geschichte sehr. Im Scherz beauftragte er seinen Fotografen Hoffmann, für Göring aus Silberpapier einen prächtigen Orden zu basteln, den er dann zusammen mit einer „bombastischen“ Urkunde Göring überreichen werde. Hoffmann schüttete sich aus, vor Lachen. Laut den Protokollen war der Fotograf Hoffmann starker Alkoholiker und jeden Abend betrunken. Hitler duldete das und machte auch darüber seine Späße. Auch an diesem Abend, als er den Fotografen aufforderte, nicht zu nahe an den Kamin zu treten, damit er nicht in die Luft fliege.[552] Hoffmann erzählte dann ebenfalls Witze. Er zitierte eine Abwandlung des Liedes „Zehn kleine Negerlein“, das von zehn Brüdern handelte, die in ein KZ verbracht wurden, weil sie „Verfehlungen“ begingen wie Sonaten von Felix Mendelsohn Bartholdy (1809–1847) zu spielen oder Bücher von Heinrich Heine (1797–1856) zu besitzen. Als Hoffmann den Reim „Der vierte lachte über Ley,[553] Ach! Da waren`s nur noch drei“ rezitierte, konnte er vor lachen nicht weitermachen. Die ganze Runde brüllte vor Vergnügen. Hitler schlug sich begeistert auf die Schenkel und erklärte: „Die Engländer glauben, ich sitze in der Reichskanzlei wie eine bissige Bulldogge, die man nicht reizen darf. Gut, dass sie uns jetzt nicht sehen können. Heute sollte man die Reichskanzlei Restaurant ›Zum fröhlichen Kanzler‹ nennen.[554]

Hitler und seine Getreuen boten vor allem den Karikaturisten und Zeichnern im Ausland denkbar gute Motive.

551 Ebd. S.49.
552 Ebd. S.50.
553 Gemeint ist Robert Ley (1890–1945)
554 Eberle, Henrik, Uhl, Matthias (Hg.) „Das Buch Hitler“, Köln 2011, S.51.



89: Saul Steinberg, Cartoon für den „New Yorker“, 1945.[555]

Eine Zeichnung, die Görings Vorliebe für Pomp und Orden ins Bild setzt, ist die Karikatur von Saul Steinberg (1914–1999), die er 1945 für das Magazin „The New Yorker“ schuf. Die Zeichnung zeigt einen ordensbehängten Göring, der wie ein Weihnachtsbaum geschmückt ist und auf dessen Schulterstücken beleuchtete Hakenkreuze befestigt sind, deren Stromkabel er gerade an eine Steckdose anschliesst. Das Renaissancehafte an Görings Auftreten war diesem selbst durchaus bewusst; er war darauf geradezu stolz. In der deutschen Bevölkerung kursierten zahlreiche Göring-Witze, die vor allem seine Prunksucht thematisierten. Ein Witz bezüglich seiner Vorliebe für Orden lautete:

„In Deutschland wird eine neue Gewichtseinheit eingeführt, »Göring« genannt.
Eine »Göring« ist die Summe von Blech, die ein Mann an der Brust tragen kann.“[556]

Göring galt bei der Bevölkerung durchaus als humorvoll und jovial. Dass auch Hitler Humor besaß, war den meisten Menschen nicht bekannt. Seiner Sekretärin Christa Schroeder hatte Hitler jedoch erzählt, dass er als Kind viele Späße getrieben hätte – beispielsweise habe er vor dem Gottesdienst eine Wette mit Schulfreunden abgeschlossen, dass er beim katholischen Gottesdienst die Mädchen zum Lachen bringen würde. Er hatte dass dann erreicht, indem er während des Gottesdienstes eine Schnurrbartbürste aus der Tasche zog, mit der er sich den nichtvorhandenen Bart bürstete.[557] Nach einer anderen Erzählung von Christa Schroeder spielte Hitler auf seinen Wahlkampffahrten im Auto zum Zeitvertreib Spiele. Ein Spiel hieß „Dr. Steinschneider:" Es kam dabei darauf an, frei erfundene Dinge derart glaubhaft zu erzählen, dass die Zuhörer irgendwann zweiflend fragten, wer das denn behaupte. Die Antwort war dann „Dr. Steinschneider.“ Die

555 Saul Steinberg, „Göring" („The New Yorker", 1945) Quelle: Bryant, Mark„World War II in Cartoons“, London 2009, S.146.
556 Wiener, Ralph, „Als das Lachen tödlich war“, Rudolstadt 1988, S. 70.
557 Schroeder, Christa, „Er war mein Chef", München, 1985, S. 66.

Zuhörer waren reingefallen. Ein anderes Spiel hieß „Biber". Wer auf der Straße einen Passanten mit Vollbart sah, rief laut „Biber" und kassierte dafür einen Punkt – auf diese Weise wurde auf den Fahrten durch Hitler gute Laune erzeugt.[558] Einmal sagte Hitler zu seiner Sekretärin, sie schreibe schneller, als er diktiere, sie sei eine „wahre Königin auf der Schreibmaschine.“[559] Dann fragte Hitler: „Soll ich Ihnen mal meine eigenen Schreibkünste zeigen? Das sieht bei mir ungefähr so aus". Hitler tat dann so, als ob eine Schreibmaschine vor ihm auf dem Tisch stünde, spannte einen unsichtbaren Bogen Papier ein, zupfte ihn gerade, drehte an der Walze und begann dann abwechselnd unter dem Gelächter der Anwesenden mit dem rechten und linken Finger zu tippen, vergaß dabei auch nicht, den Transporthebel zu betätigten und die Umschalt- und Leertaste zu drücken. Er führte die Bewegungen so plastisch aus, wie es kein Pantomime von Beruf hätte besser machen können, berichtete Christa Schroeder nach dem Krieg. „Er hatte ohne Zweifel großes schauspielerisches Talent und die Fähigkeit, Menschen zu imitieren.“[560] Dieses Talent zur Pantomime und Imitation bestätigte auch Albert Speer.[561]

4.1.3. Die Fähigkeit zur Selbstironie: Karl May und die Karikatur.

Im Sommer 1939 weilte Hitler auf dem Obersalzberg und zog sich häufig zurück, um zu lesen. Dabei las er erneut sämtliche Karl-May-Bücher, die er bereits aus seiner Jugendzeit kannte. Karl May (1842–1912) war für Hitler ein großes Vorbild; Hitler verspürte eine „tiefe Sympathie für alle Dilletanten“, wie Speer es nach dem Krieg formuliert hatte.[562] Bereits kurz nach der Machtergreifung war Hitler vor den zahlreichen lästigen Routinepflichten seines Amtes ausgewichen, und hatte die Ablenkung durch Opern- und Kinobesuche, sowie die Lektüre fast aller siebzig Karl-May-Bände gesucht.[563] Dieser Stil der Müßiggängerei veranlasste Oswald Spengler (1880–1936) damals zu der Bemerkung „das Dritte Reich sei die ›Organisation der Arbeitslosen durch die Arbeitsscheuen‹.“[564]

Für Hitler diente Karl May später im Krieg als Beweis dafür, dass es nicht notwendig sei, die Wüste zu kennen, um die Truppen auf dem afrikanischen Schauplatz zu dirigieren.[565] Auch war Winnetou für Hitler geradezu das „Musterbeispiel eines Kompanieführers“ – er bewunderte dessen Listigkeit und taktische Wendigkeit.[566] Während des Krieges empfahl er seinen Generälen die Karl-May-Lektüre, da er ihnen vorwarf, zu wenig Phantasie zu besitzen.[567] Ein Arbeiter, der wegen Umbauarbeiten des Berghofes nun die vielen Karl-May-Bücher in Hitlers Zimmer zu Gesicht bekam, machte sich anschließend vor den anderen Arbeitern über die „gehaltvolle Bibliothek“ des Führers lustig. Er wurde denunziert und vom SD verhaftet.

558 Ebd. S. 66.
559 Ebd. S. 81.
560 Ebd. S. 81-82.
561 Speer, Albert„Spandauer Tagebücher“, Berlin 2005, S. 199. Beschreibung, wie Hitler Mussolini komisch imitierte.
562 Speer, Albert, „Spandauer Tagebücher“, Berlin 2005, S. 523.
563 Fest, Joachim, „Hitler“, Berlin 1992, S. 615.
564 Ebd. S. 615.
565 Speer, Albert„Spandauer Tagebücher“, Berlin 2005, S. 523.
566 Ebd S. 523.
567 Kershaw, Ian, „Hitler 1889-1945“, München, 2009, S.28.

Später verschwand er auf Befehl Hitlers im KZ Dachau.[568] Hitler konnte es nicht vertragen, verspottet zu werden (auch wenn er hier womöglich eine Rufschädigung durch den Arbeiter verhindern wollte).

Es spricht Einiges an Informationen dafür, dass Hitler mitunter über sich selbst lachen konnte – dies jedoch wohl nur im kontrollierbaren, engsten Kreis, wo er sich keine Sorgen über seine Außenwirkung und sein sorgfältig inszeniertes Image machen mußte. Eine Verhöhnung seines literarischen Geschmacks durch einen Arbeiter duldete er nicht; hier verstand er buchstäblich keinen Spaß.

Dass Hitler sehr wohl über sich selbst lachen könne, sollte der deutschen Bevölkerung 1933 durch ein Buch mit ausländischen Karikaturen verdeutlicht werden, die Hitler darstellten. Das Buch wollte nun quasi den Spieß umkehren, indem es die Karikaturen inhaltlich als Fehlwahrnehmungen bloßstellte, gleichzeitig aber deren künstlerische Qualität würdigte. Damit sollte der Eindruck erzeugt werden, das NS-Regime besitze Humor und sei gelassen im Umgang mit Karikaturen. Der Herausgeber des Buches war Ernst Hanfstaengl (1887–1975), ein früher Weggefährte Hitlers. Hanfstaengl entstammte einer wohlhabenden Verlegerfamilie und hatte in Harvard studiert (einer seiner dortigen Kommilitonen war Franklin D. Roosevelt gewesen). Nach Kunststudien in Wien, Florenz und Rom war er nach seinem Militärdienst in Deutschland nach New York gegangen, wo er eine Galerie (den „Hanfstaengl-Kunstssalon“) geleitet hatte, zu dessen Kunden u.a. Henry Ford (1866–1947) und Charlie Chaplin (1889–1977) zählten. Hanfstaengl kannte die USA, sowie die dortige Presse- und Kulturlandschaft entsprechend gut. Gegen Ende des Ersten Weltkrieges wurde er seine Galerie von den US-Behörden als „Feindbesitz“ enteignet. Hanfstaengl ging 1919 zurück nach München. Dort studierte er in den zwanziger Jahren Geschichte und wurde 1927 zum Dr. phil. promoviert. Hanfstaengl führte Hitler in die Münchener high-society ein und unterstützte dessen Partei finanziell durch Kredite. 1931 wurde er von Hitler zum Auslandspressechef der NSDAP ernannt.[569]
Diesem Hintergrund mag das, für das NS-Regimet eher ungewöhnliche, Buchprojekt mit dem Titel „Hitler in der Karikatur der Welt“ geschuldet sein.



90: „Hitler in der Karikatur der Welt.“[570]

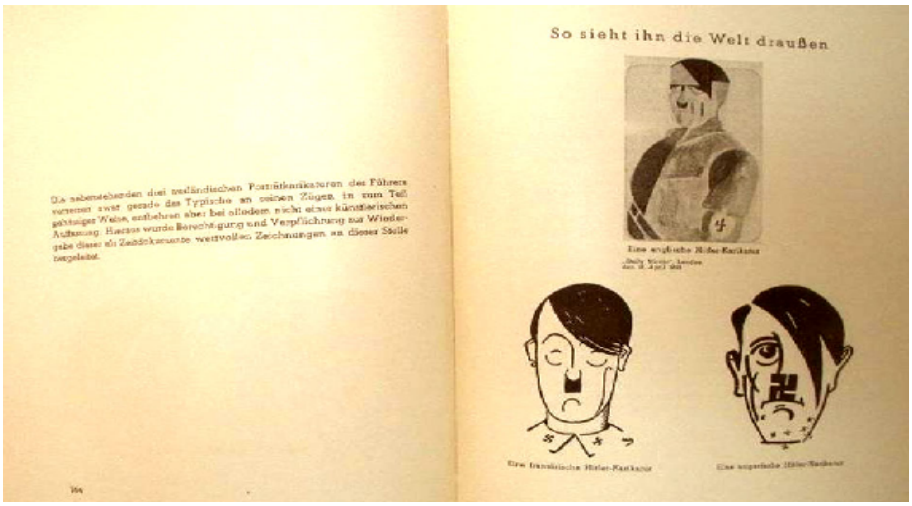
568 Eberle, Henrik; Uhl, Mathias, „Das Buch Hitler“, Köln 2011, S. 102.
569 Kershaw, Ian, „Hitler 1889-1945“, München, 2009, S.117.
570 Buchcover: „Hitler in der Karikatur der Welt“, Ernst Hanfstaengl, Berlin 1933.

Auf dem Titelbild des Buches ist Hitler selbstbewusst lachend abgebildet: Er schaut gönnerhaft von oben herab auf drei kleine, boshaft wirkende Karikaturisten, die ihn mit ihren spitzen Federn zu bedrohen scheinen. Das Buch „Hitler in der Karikatur der Welt“ wurde mit dem Hinweis „Vom Führer genehmigt“ versehen. Damit beugte man jedem möglichen Missverständnis vor – zeigte aber auch, dass Hitler persönlich mit dem Abdruck der Karikaturen einverstanden war. Die Struktur des Buches ist simpel: Einer ganzseitigen Karikatur – die beispielsweise Hitler als „Tod“ mit einer Hakenkreuz-Sense darstellt, der die Völker in einen Krieg treibt – wird auf der gegenüberliegenden Seite nüchtern widersprochen:

„Tatsache: Am 15. Juli 1933 unterzeichnet Hitler durch den deutschen Botschafter in Rom den »Viermächtepakt«, durch welchen der Frieden Europas auf zehn Jahre durch England, Frankreich, Italien und Deutschland gesichert wird.“

Dass Hitler diese Verträge nur wenige Jahre später brechen sollte, konnten die Leser des Buches zu diesem Zeitpunkt nicht voraussehen. Das Prinzip des Buches lag darin, die Karikaturen als inhaltlich falsch darzustellen – was sie aber tatsächlich nicht waren. Aus heutiger Sicht hat sich vielmehr an den Aussagen der Zeichnungen nichts geändert, während die Feststellungen der ergänzenden Texte historisch meist nicht mehr der Wahrheit entsprechen, sondern nur die damaligen Täusungsmanöver des NS-Regimes darlegen.

Dass Hitler das Buchprojekt genehmigte, veranschaulicht seine Absicht, sich hinsichtlich des Humors (auch über ihn selbst), zunächst tolerant zu geben. Hier sollte Gelassenheit suggeriert werden, sogar eine tolerante Auslegung der Pressefreiheit. Hitler wusste im Jahr der Publikation (1933), dass seine Pläne (die Wiederaufrüstung, die Einführung der allgemeinen Wehrpflicht, die Schaffung einer Diktatur), mehrere



91: „Hitler in der Karikatur der Welt“, Seite 164,165.[571]

571 Hanfstaengl, Ernst, „Hitler in der Karikatur der Welt,“ Berlin 1933. S. 164, 165.

Jahre in Anspruch nehmen würden. Vorerst galt es daher, die Weltöffentlichkeit in Sicherheit zu wiegen und vor allem die Westmächte zu beruhigen. Dies war die Zielsetzung des Buches. Das Buch sollte außerdem die Aussagen der Karikaturen umdrehen und entkräften. Und dadurch – wie bei einem geschickten Schachzug – den politischen Gegner „Schachmatt setzen“ und die Propaganda gewissermaßen umdrehen. Auch im Umgang mit den oftmals recht harten Karikaturen wird Generösität vorgespielt. Auf einer Seite des Buches heißt es beispielsweise (Bild 91, Text links):

„Die nebenstehenden drei ausländischen Porträtkarikaturen des Führers verzerren zwar gerade das Typische an seinen Zügen in zum Teil gehässiger Weise, entbehren aber bei alledem nicht einer künstlerischen Auffassung. Hieraus wurde Berechtigung und Verpflichtung zur Wiedergabe dieser als Zeitdokumente wertvollen Zeichnungen an dieser Stelle hergeleitet.“[572]

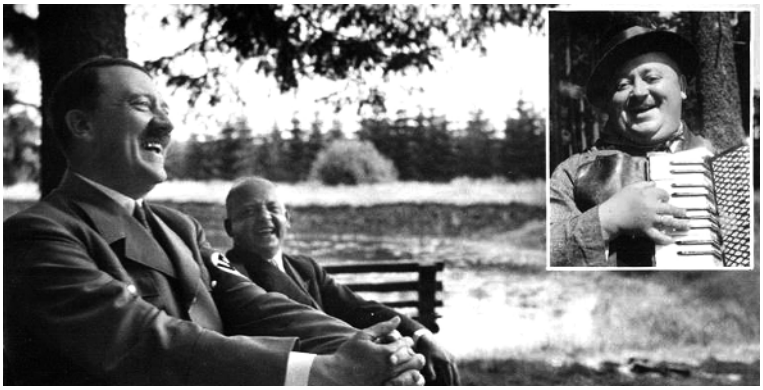
Rechts sieht man drei nicht näher bestimmte, als englische, französische und ungarische Karikaturen bezeichnete Zeichnungen. Das Buch Hanfstaengls bezeichnete die Karikaturen einerseits als gehässig und kleinmütig, andererseits lobte es an anderer Stelle deren künstlerisches oder handwerkliches Niveau. Dadurch wurde die Position einer charakterlichen Überlegenheit eingenommen, aus der man großherzig und mit Einverständnis Hitlers diese teilweise recht harten Karikaturen auch der deutschen Bevölkerung zugänglich machte. Im Vorwort hatte Hanfstaengl geschrieben:

„...jedes Bild beweist, wie falsch die Welt Adolf Hitler gesehen und beurteilt hat. Wer das Buch aufmerksam betrachtet, wird bei jedem Bild herzhaft lachen, nicht gerade über den herrschenden Witz, sondern über den handgreiflichen Irrturm der Karikaturisten.“[573]

4.1.4. Der lachende Diktator

Hitler wollte sich mit Hanfstaengls Buchpublikation der Bevölkerung gegenüber also als humorvoll und tolerant darstellen. Dieselbe Absicht verfolgten auch andere propagandistische Publikationen. Ein Beispiel ist eine Postkarte von 1937, die einen lachenden Hitler präsentierte:

572 „Hitler-Karikaturen" in: Hanfstaengl, Ernst, „Hitler in der Karikatur der Welt,“ Berlin 1933, S. 164, 165.
573 Ebd. S. 14 ff.



92: „Eine lustige Erholungsstunde während der Fahrt“, Postkarte 1937 (Ausschnitt).[574]

Das Foto des amüsierten Hitlers lässt an seiner Seite den (ebenfalls belustigten) Gauleiter von München-Oberbayern Adolf Wagner (1890–1944) erkennen. Die Aufnahme stammt von Hitlers Fotografen Heinrich Hoffmann (1885–1957). In die Postkarte ist ein kleiner Bildausschnitt montiert, der Hitlers Küchenchef und Hausintendanten Artur Kannenberg (1896–1963) zeigt, der ein begabter Alleinunterhalter war und Hitler oft auf dem Akkordeon vorspielte.[575] Hitler unternahm vom 17. bis 21. Juli 1935 eine Reise durch den Harz, auf der Postkarte befand sich die Unterzeile: „Eine lustige Erholungspause während der Fahrt.“ Es ist offensichtlich, dass Hitler darum bemüht war, seine humorvolle und lebenslustige Seite medial stärker zu zeigen. Fotos, auf denen Hitler ausgelassen lacht, sind eher selten. Dennoch wird aus seinem Umfeld berichtet, dass Hitler gern und viel lachte.

Albert Speer (1905–1981) berichtete in seinen „Erinnerungen“, dass Hitler „laut und hemmungslos“ lachte und dass er sich sogar „buchstäblich vor Lachen biegen“ konnte.[576] „Manchmal wischte er sich bei solchen Heiterkeitsausbrüchen die Tränen aus den Augen. Er lachte gern, doch im Grunde immer auf Kosten anderer.“[577] Rochus Misch (1917–2013), der als Angehöriger der Leibstandarte Adolf Hitler und des sogenannten Führerbegleitkommandos im direkten Umfeld Hitlers arbeitete, berichtete dass Hitler auch Witze erzählte.[578] Misch berichtet von einem der Lieblingswitze Hitlers über Hermann Göring:

„Eines Tages kommt Frau Göring in ihr Schlafzimmer. Dort findet sie ihren Mann vor, der auf dem Bett sitzt und mit dem Marschallstab über seiner Unterhose herumfuchtelt. Sie fragt ihn, „Hermann, Liebling, was machst Du denn da?“ Worauf er antwortet: „Ich befördere meine Unterhose zur Überhose.“[579]

Rochus Misch berichtet, dass Hitler einen kleinen Fundus von Witzen hatte, aus dem er einzelne immer wieder gern zum Besten gab.[580] Sehr gern führte Hitler in diesem Zusammenhang seine

574 Postkarte mit „Hitler-Motiv" (1937). Quelle: http://collections.yadvashem.org/photosarchive
575 Vgl.: https://de.wikipedia.org/wiki/Arthur_Kannenberg
576 Speer, Albert, „Erinnerungen", Berlin 2007, S.138.
577 Ebd. S.138.
578 Vgl. Buchbesprechung des Buches„Der letzte Zeuge“ in der „Daily Mail“ über das Buch von Rochus Misch, http://www.dailymail.co.uk/news/article-1028813/Hitler-comedian-The-Nazi-leaders-bodyguard-reveals-different-dictator.html
579 Vgl. Artikel in der „Daily Mail“ über das Buch von Rochus Misch, http://www.dailymail.co.uk/news/article-1028813/Hitler-comedian-The-Nazi-leaders-bodyguard-reveals-different-dictator.html
580 Misch, Rochus, „Der letzte Zeuge", München 2013, S. 87.

Schäferhündin Blondi vor. Er stellte ihr die Frage: „Na Blondi – wie machen denn die jungen Mädchen?" Blondi pflegte sich dann auf den Rücken zu legen, die Beinchen in die Höhe streckend.[581] In diesem deftigen Scherz zeigt sich Hitlers, oben bereits angesprochene, Tendenz zum Vulgarismus. Aufschlussreich ist ein weiterer Bericht von Misch. Seiner Aussage zufolge war eines Tages der bayerische Komiker Karl Valentin in der Reichskanzlei eingeladen, zusammen mit einer Gruppe von Schauspielern: Dabei bemerkte Valentin in der Runde, dass es doch gut sei, dass Hitlers Nachname nicht „Kräuter" laute, denn dann hieße es ja „Heil Kräuter!" Angeblich erzählte Valentin bei dieser Gelegenheit noch einen anderen Witz: „Ein Mann namens Adolf Pflaumenmus stellt einen Antrag auf Namensänderung. »Wie er denn lieber heißen würde?« fragt man ihn daraufhin im Amt. »Alfred Pflaumenmus«, lautet die Antwort".[582] Misch berichtet in seiner Autobiografie, dass Hitler über diese Witze, wie alle anderen in der Runde auch, wohl geschmunzelt habe.[583]

Speers Beobachtungen zufolge lachte Hitler jedoch vor allem über die Späße, die ihm von anderen erzählt wurden.[584] Andererseits beschrieb auch Speer, dass Hitler selbst komische Geschichten erzählte oder sich in seinem engsten Umfeld komisch inszenierte. So etwa bei beim Besuch Benitio Mussolinis (1883–1945) in Berlin im Jahr 1937. Speer beschrieb, wie Hitler vor seiner Begleitung den italienischen Diktator in den höchsten Tönen lobte:



93: „Die lachenden Diktatoren“ (Hitler und Mussolini,1938 in München).[585]

„Als Hitler erneut die cäsarische Erscheinung Mussolinis zu feiern begann, sagte Goebbels einschränkend, er spreche sicherlich im Namen aller Versammelten, wenn er auf den gewaltigen Unterschied zwischen dem Duce und dem Führer aufmerksam mache. Der Führer sei doch eine ganz andere Persönlichkeit, und in Italien sei Mussolini vielleicht etwas Besonderes, ein Römer, wie der Führer gelegentlich gesagt habe, unter lauter Italienern; aber hier sei er doch nur ein Italiener unter Deutschen. Ihm jedenfalls sei der Duce augenblicksweise ziemlich operettenhaft vorgekommen. Anfangs schienen in Hitler die Gefühle zu widerstreiten; zwar war der neue Freund bloßgestellt worden, aber gleichzeitig fühlte er sich geschmeichelt und animiert. Als Goebbels mit zwei, drei geschickten Bemerkungen nachstieß, begann Hitler

581 Ebd. S. 87.
582 Ebd. S. 87.
583 Ebd. S. 87.
584 Speer, Albert, „Erinnerungen", Berlin 2007, S.138.
585 Hitler und Mussolini 1938 in München. Foto in: http://www.dailymail.co.uk/news/article-1230106/The-fascist-Casanova-New-diaries-lay-bare-Mussolinis-insatiable-appetite-women.html

einzelne outriert wirkende Gesten Mussolinis zu kopieren: das vorgereckte Kinn, die charakteristisch in die Hüfte gestemmte Rechte, den gespreizten Stand. Dazu rief er, unter dem beflissenen Gelächter der Umstehenden, einzelne italienische oder italienisch klingende Wörter wie „Giovinezza", „Patria", „Victoria", „Makkaroni", „Bellezza", „Belcanto" und „Basta". Es war sehr komisch".[586]

4.1.5. Gangster-Humor

Hitler scheint demnach über einiges komödiantisches Geschick verfügt zu haben, dennoch lag Speer vermutlich richtig mit seiner Einschätzung, dass die Schadenfreude in gewisser Hinsicht Hitlers „Lieblingshumor“ darstellte. Er dachte sich sogar selbst Scherze aus, um Untergebene zu quälen. Der bereits erwähnte Hausintendant Kannenberg wurde 1939 zum Opfer eines solchen derben Scherzes.

Hitler ließ dem übergewichtigen Kannenberg einen Stellungsbefehl zur Nebeltruppe zusenden (die Nebeltruppe war ursprünglich für chemische Kampfstoffe und das Einnebeln von Truppenteilen zuständig, später wurde sie zur Raketenwerfer-Einheit transformiert). Kanneberg geriet daraufhin in Panik und wußte nicht, wie er Hitler um Hilfe bitten sollte, weshalb er in seinem Umfeld immer wieder um ihn herum strich. Hitler, der seiner Umgebung teilweise von diesem Scherz erzählt hatte, machte sich nun darüber lustig und feixte hinter Kannenbergs Rücken. Nach Tagen nahm Kannenberg seinen Mut zusammen und wurde bei Hitler vorstellig, ob da nichts zu machen sei. Hitler verneinte dies und meinte, er könne da keine Ausnahme machen, die Zeiten der Günstlingswirtschaft seien vorbei. Er weidete sich dabei an Kannenbergs Verzweiflung. „Am Ende versuchte es Kannenberg mit dem Argument, seine Fürsorge für das Wohl des Führers sei vielleicht wichtiger als ein Nebelwerfer mehr oder weniger an der Front. Da begann Hitler zu lachen und zeriss vor den Augen des befreiten und verblüfften Hausintendanten den amtlichen Stellungsbefehl.“[587]

Der Reichsbankpräsident Walther Funk (1890–1960) erzählte Hitler eines Tages, dass sein Vizepräsident Brinkmann vor einigen Tagen sämtliche Beamte der Reichsbank zusammengerufen habe, um sie zu fragen, wer älter sei als Fünfzig. Diese sollten daraufhin, wie Funk weiter erzählte, auf die linke Seite treten, während die Jüngeren rechts stehen sollten. Dann rief Brinkmann den Beamten zu, alle auf der linken Seite seien sofort entlassen, und zwar mit doppelter Pension.[588] Laut Speers Bericht tränten Hitler die Augen, als Funk ihm diese Geschichte erzählte. Funk wollte Hitler jedoch durch diese unterhaltende Geschichte klarmachen, dass sein Vizepräsident offensichtlich unzurechnungsfähig geworden sei. Dies tat er aus Vorsicht, denn Göring hatte sich zuvor von dem geistig Umnachteten einen Scheck über mehrere Millionen Reichsmark ausstellen lassen und wandte sich nun mit aller Macht gegen die These, der Vizepräsident sei geisteskrank.[589] Diese Annekdote veranschaulicht zugleich den Gangster-Charakter des Regimes, etwa

586 Speer, Albert, „Spandauer Tagebücher“, Berlin 2005, S. 199.
587 Ebd. S. 265.
588 Speer, Albert, „Erinnerungen", Berlin 2007, S.139.
589 Ebd. S.139.

hinsichtlich der Bereicherungstendenz von Göring. Ein andere Annekdote zeigt ebenso, dass die Oberen des NS-Regimes oftmals die Einstellung von Gangstern besaßen – dies gilt vor allem für Hitler selbst.

Zum 50. Geburtstag des Außenministers Joachim Ribbentrop (1893–1946) im Jahr 1943 schenkten ihm einige Mitarbeiter eine prächtige, mit Halbedelsteinen geschmückte Kassette, die sie mit Fotokopien aller vom Außenmisterium abgeschlossener Verträge und Abmachungen füllen wollten. Walter Hewel (1904-1945), Ribbentrops Mitarbeiter, der Hitler diese Geschichte erzählte, fuhr fort: „Als wir die Kassette füllen wollten, kamen wir in große Verlegenheit. Es gab nur noch wenige Verträge, die wir nicht unterdessen gebrochen hatten.“ Hitler tränten die Augen vor Lachen.[590]



94: „Hitler“-Cartoon von Walter Trier, 1944.[591]

4.1.6. „Zeichnerische Entlarvung“ Hitlers durch deutsche Emigranten

Nach 1933 war das Zeichnen von Hitler-Karikaturen in Deutschland praktisch unmöglich. Wenn, doch Karikaturen gezeichnet wurden, dann wurden sie streng zensiert.
Einige Zeichnungen der Person Hitlers, die von deutschen Emigranten angefertigt wurden, lassen in diesem Zusammenhang deutlich erkennen, dass mit ihrer Hilfe der Versuch gemacht wurde, die Selbststilisierungsversuche Hitlers zu konterkarieren.

590 Ebd. S.195.
591 „Hitler als Maler", Karikatur von Walter Trier. Quelle: „Das große Trier-Buch“, Berlin 1984, S. 296.



95: Zeichnung von Carl Meffert aus der Serie „Mein Kampf“, 1940.[592]

Während Hitler daran ging, nach der Erlangung der totalen Macht in Deutschland nun ein Bild seiner Person zu kreieren, dass den genialen Staatsmann, den weitsichtigen Strategen, den Künstler und auch den humorvollen Gemütsmenschen darstellen sollte, konnten durch die Künstler im Ausland diese Versuche gleichzeitig bestritten und widerlegt werden. Mit ihren genauen Kentnissen Deutschlands und der NS-Bewegung lieferten die deutschen Zeichner aus dem Ausland ein entlarvendes Bild des Diktators.

Carl Meffert (1903–1988) emigrierte 1935 nach Argentinien, wo er für eine Zeitung die Serie „Mein Kampf“ mit 100 Zeichnungen schuf. Die Zeichnungen illustrieren Hitlers Buch und entlarven ihn und seine Ideologie. In einem Brief an Heinrich Böll (1917–1985) hatte Meffert sein Projekt beschrieben: „Das Buch („Mein Kampf“) hat zwei Teile, ich habe für meine erste Bilderserie den ersten Teil von „Mein Kampf“ genommen, um den Begriff ›Hitler‹ zu entmythologisieren...Die Arbeit war leicht. Ich habe einfach den Originaltext illustriert und so den Inhalt sichtbar gemacht. Daß es richtig war, beweisen die diplomatischen Proteste, mehrere Prozesse und meine Ausbürgerung.“[593]

Durch die Zeichnungen werden Hitlers überhöhter Anspruch, sein Pathos, seine Selbstinszenierung (als vermeindliches Genie) bloßgestellt und lächerlich gemacht. Damit arbeitet der gezeichnete Humor den Manipulationsversuchen Hitlers und des NS-Regimes direkt entgegen. Die Serie „Mein Kampf" wurde in Mefferts Fluchtort, Buenes Aires, in der Zeitung „Argentina Libre" in Form einer Bildgeschichte publiziert.[594] Die Zeichnungen zeigen die „brutale, blutige und irrationale Natur von Hitler, die unter seinen redegewandten, übertriebenen und egozentrischen Worten verborgen liegt.“[595]

592 „Hitler. Mein Kampf", Zeichnung von Carl Meffert. In: http://www.dreimalalles.info/news/mein-kampf-als-comic
593 Vgl.: Sackmann, Eckart (Hg.), „Deutsche Comicforschung“, Band 7, Leipzig 2011, S.70.
594 Meffert, Carl, „Grafik für den Mitmenschen", Ausstellungskatalog, Berlin 1978, S. 167 ff.
595 Ebd. S. 168.



96: „Ich aber beschloß, Politiker zu werden!“
Zeichnung von Carl Meffert aus der Folge „Mein Kampf“, 1938.[596]

Es gab viele andere Emigranten, die aus ihren Fluchtorten in England oder den USA heraus mit Zeichnungen und Cartoons den Kampf gegen Hitler unterstützten. Einer der international etablierten Illustratoren und Zeichner war der bereits erwähnte Walter Trier (1890–1951), der 1936 mit seiner Familie nach England floh. In der Weimarer Republik zeichnete er für unterschiedliche Magazine und Zeitungen wie den „Ulk“, die „Berliner Illustrirte Zeitung“ oder „Zeitbilder“ (eine Beilage der „Vossischen Zeitung“), da er auch in England schon publiziert hatte, war es für ihn vergleichsweise leichter Fuss zu fassen, als für andere deutsche Emigranten.[597] In London waren bereits zahlreiche emigrierte deutsche Schriftsteller, Journalisten und Künstler eingetroffen. In London erschienen auch deutschsprachige Emigrantenzeitungen, für die Trier arbeitete.

Wie bei Meffert ist es auch bei ihm beeindruckend, wie sehr das Medium der humoristischen Zeichnung, der Karikatur geeignet ist, die Wahrheit hinter den Kulissen der Politik hervorzuzaubern. Auch wenn Meffert stilistisch eine andere Sprache spricht, die sehr viel daramatischer erscheint, als jene leichte, aber um nichts weniger tiefe Bildsprache Walter Triers, so ist der Effekt gleichmaßen stark und bewundernswert. Die Trier-Zeichnungen nötigen dem Betrachter umgehend ein Lächeln ab. Es ist erstaunlich, wie treffsicher er Hitler zeichnerisch festhält. In Triers Hitler-Karikatur (Bild 94) wird nicht, wie bei Meffert, das mörderische und wahnhafte Element von Hitlers Persönlichkeit dargestellt, sondern er bleibt seinem Stil auch bei den Karikaturen des Diktators treu: Hitler wird entdämonisiert, er wirkt banal, fade und unscheinbar. Trier zeigt Hitler als „Möchtegern-Genie", als einen Niemand mit kindischen und größenwahnsinnigen Welteroberungsphantasien, von denen am Ende nichts bleibt als eine große Leere, sowie Schrecken und Tod. Hitler wird damit der angestrebte „Genie-Anspruch" abgesprochen. Trier zeigt ihn als Bedeutungslosen, als banale Figur.

596,„Ich aber beschloss, Politiker zu werden!"Carl Meffert in:http://www.dreimalalles.info/news/mein-kampf-als-comic
597 Neuner-Warthorst, Antje, „Walter Trier. Eine Bilderbuch-Karriere“, Berlin 2014, S. 280.



97: „Der arische Typus“, Zeichnung von Walter Trier (1944).[598]

Ab September 1941 zeichnete Trier regelmäßig die politische Karikatur für „Die Zeitung“, das Blatt der deutschen Emigranten. Bis November 1944 war er gewissermaßen der „Spezialist“ für den gezeichneten Humor gegen Hitler und den NS-Staat. Insgesamt wurden 174 Zeichnungen dieser Thematik publiziert.[599] Diese machten Hitler und seine Genossen lächerlich und entlarvten deren menschenverachtendende Ideoogie mittels des gezeichneten Humors. Hatte sich Trier im Ersten Weltkrieg in den Dienst der kaiserlich-deutschen Propaganda gestellt, so setzte er nun seine künstlerischen Fähigkeiten für die englische Humorkultur ein.

Das Besondere an Triers Hitler-Karikaturen ist die Tatsache, dass er ihn in jener berührenden Einfachheit zeichnet, die Triers Zeichnungen so emotional wirken lassen. Hitler wird also weder dramatisiert noch als Monster gezeigt. Er wird mit ebenso wenigen, aber höchst präzisen Strichen festgehalten, wie in den anderen Trier-Zeichnungen auch. Und gerade deshalb sind sie so außergewöhnlich wirksam.



98: „Hitler und Mussolini“, Cartoon von Walter Trier (1943).[600]

598 „Der arische Typus", Zeichnung von Walter Trier. Quelle: Lang, Lothar (Hg.)„Das große Trierbuch“, Berlin 1984.
599 Neuner-Warthorst, Antje, „Walter Trier. Eine Bilderbuch-Karriere“, Berlin 2014, S. 233.
600 Quelle: Neuner-Warthorst, Antje, „Walter Trier. Eine Bilderbuch-Karriere“, Berlin 2014, S. 236.



99: „Wiegenlied für Hitler“, Walter Trier, 1944.[601]

Dies zeigt sich besonders deutlich in einer Trier-Zeichnung von 1944 mit dem Titel „Wiegenlied für Hitler.“ Hier wird Hitler in größter menschlicher Unschuld, als Säugling dargestellt. Er liegt in einer Wiege und blickt ungläubig auf den Tod, der im dunklen Schlafzimmer, das nur von einer Kerze beleuchtet wird, die knöchernden Finger nach ihm ausstreckt. Das Bild zeigt ein Maximum an Ohnmacht, das Hitler in der aussichtslosen Situation des Krieges Ende 1944 zeigt. Ungläubig realisiert er erst jetzt, daß auf ihn nur noch der Tod selbst wartet. Als Säugling kann er sich dagegen nicht wehren, dass sein Reich 1944 auf ein Kern-Deutschland zusammenschmolz, das im Norden zwar noch über Dänemark und Norwegen gebot, gegen die überstarke Allianz der USA, der Sowjetunion, des englischen Empires und mittlerweile der halben Welt aber keine Chance mehr auf einen Sieg hatte.

Die Zeichnung offenbart aber noch einen weiteren Zusammenhang: Hitler war der Überzeugung unschuldig zu sein am Krieg und auch an den Opfern des Krieges, jedenfalls behauptete er dies. Er sah allein im Naturrecht des Stärkeren das Gesetz der Welt. In einer pervertierten Interpretation Nietzsches glaubte er an die Logik des Kampfes und Krieges, aus der heraus der „Übermensch“ entstehen würde. Mitleid oder Empathie hatte in so einem Weltbild keinen Platz. In dieser Zeichnung Walter Triers nun wird er eingeholt von seiner eigenen Logik des Todes. Und im Moment des Sterbens scheint er ungläubig, gar überrascht. Seine Ideologie wird als Wahnsinn entlarvt, der Hitler nun selbst dem Tod überantwortet. Diesen Augenblick hat Trier auf geniale Weise eingefangen.

Auch in der Zeichnung „Der arische Typus“, die Hitler, Göring und Goebbels darstellt, trifft Trier ins Schwarze. Der Anspruch der NS-Ideologie, den arischen „Herrenmenschen“ zu schaffen, wurde von der Führerschaft der Diktatur selbst nicht eingelöst. Ein Spruch, der hinter vorgehaltener Hand im „Dritten Reich“ kursierte lautete: „Blond wie Hitler, zäh wie Göring und schnell wie Goebbels“, in Anlehnung an einen Ausspruch Hitlers auf dem Reichsparteitag von 1935, die deutsche Jugend solle „hart wie Kruppstahl, zäh wie Leder und schnell wie Windhunde“ sein. Trier bringt auch in dieser Zeichnung die

601 „Wiegenlied für Hitler", Zeichnung von Walter Trier (1944). Quelle: Neuner-Warthorst, Antje, „Walter Trier. Eine Bilderbuch-Karriere“, Berlin 2014, S. 235.

Durchschnittlichkeit, ja Behäbigkeit der dargestellten Personen zur Geltung. Er verzerrt nicht, macht keine Monster aus Hitler und seinen Getreuen. Dies gilt auch für ein weiteres Portrait von NS-Protagonisten.



100: „The Crazy Gang“, Walter Trier 1944.[602]

Auf einem Aquarell (das im Rahmen einer Trier-Ausstellung die von Antje Neuner-Warthorst im Jahr 2006 kuratiert wurde, zu sehen war), sind neben Hitler auch Ribbentrop, Funk, Rosenberg, Ley, Streicher, Goebbels, Hess, Göring und Himmer zu sehen. Der Titel des Bildes lautete zunächst „Family Group“, wurde aber wohl auf Triers persönlichen Wunsch hin in „The Crazy Gang“ umbenannt. Dies ist ein weiteres Indiz dafür, dass Trier die Führerschaft des NS-Staates im Kern als geisteskrank und kriminell betrachtete,[603] eine Ansicht, die unter seinen Zeitgenossen weitverbreitet war, sich vor allem aber auf Hitler selbst bezog.

Ein weiteres Element in Triers Bildsprache ist das Biedermännische, das er Hitler und seiner Clique zuordnet. Es schwingt etwas Braves, Spießbürgerliches bei der Anmutung der Figuren mit und tatsächlich versuchte Hitler sich ja auch die Außenwirkung eines anständigen, braven Bürgers zu geben. Das Blutrot des Teppichs, sowie der Tapete (im Hintergrund) und Himmlers blutige Henker-Axt symbolisieren jedoch den massenmörderischen Wahns dieses Systems.

4.1.7. Humor eines Biedermannes

Wie in Triers Zeichnung, so versuchte sich das NS-Regime tatsächlich etwas Biedermännisches zu geben. Hitler erzählte beispielsweise im März 1940 eine Episode aus der Zeit vor der Machtergreifung: 1925

602 Quelle: http://plusoumoinstrente.blogspot.de/2013/02/portraits-de-familles.html
603 Mit heutiger Terminologie könnte man sagen: Mit soziopathischer Persönlichkeitsstörung.

hatte er in München bemerkt, wie sich vor seinem Auto (dass vor dem Hauptbahnhof geparkt war), eine Menschengruppe versammelt war, die lauthals lachte. Hitler sah dann, wie ein Kutschpferd aus dem aufgeplatzten Rücksitz seines Wagens das Strohfutter herausgerissen hatte und es nun auffraß. Hitler (der in der Öffentlichkeit stets um eine ernsthafte Ausstrahlung besorgt war), brachte dies so durcheinander, dass er sich prompt umdrehte und zu Fuss nach Hause ging. Bei seinem Publikum, dem er diese Geschichte erzählte, löste dies große Heiterkeit aus.[604] Diese von Hitler selbst erzählte harmlose Annekdote mag darauf hinweisen, dass Hitler den Humor als Propagandmittel (oder als Werkzeug der Selbstinszenierung) möglichst einfach halten wollte. In seinem Buch „Mein Kampf" hatte er frühzeitig seine Ansichten formuliert, wie Propaganda organisiert sein muß, um möglichst effektiv zu wirken:

„Jede Propaganda hat volkstümlich zu sein, und ihr geistiges Niveau einzustellen nach der Aufnahmefähigkeit des Beschränkesten unter denen, an die sie sich zu richten gedenkt. Damit wird ihre rein geistige Höhe um so tiefer zu stellen sein, je größer die zu erfassende Masse der Menschen sein soll. Handelt es sich aber, wie bei der Propaganda für die Durchhaltung eines Krieges, darum, ein ganzes Volk in ihren Wirkungsbereich zu ziehen, so kann die Vorsicht bei der Vermeidung zu hoher geistiger Voraussetzungen gar nicht groß genug sein."[605]

Die Tendenz der Propaganda soll sich aus Hitlers Sicht am niedrigsten geistigen Niveau der Angesprochenen orientieren, um eine möglichst große Reichweite auszuüben. Die Masse der Menschen wurde von den Nationalsozialisten als eine manipulierbare, primitive Gemeinschaft betrachtet, welche der Staat zu lenken habe. Das Bild, das die Propaganda von Hitler zeichnete, war das eines sich sorgenden Landesvaters, mit einer tiefen Liebe zu Volk und Vaterland. Dazu gehörten Heimatliebe, Kinder- und Tierliebe, die Liebe zur Natur und eben auch ein freundliches Wesen, welches auch den Humor umfasste. Hitlers Fotograf Hoffmann gab eine Serie von Fotobüchern über Hitler heraus, die diese Seiten aufzeigen sollten. Bücher mit Titeln wie „Hitler, wie ihn keiner kennt" (mit 100 Bildern des Diktators) waren sehr erfolgreich. Sie zeigten auch den „lachenden" Hitler.[606]



101: „Hitler als fröhlicher »Führer« auf einem Propagandafoto (Dreissiger Jahre).[607]

604 Eberle, Henrik; Uhl, Mathias, „Das Buch Hitler," Köln 2011, S. 118.
605 Hitler, Adolf, „Mein Kampf", 1943, S. 851-855, zitiert in: https://de.wikiquote.org/wiki/Adolf_Hitler
606 Vgl.: Hoffmann, Heinrich, „Hitler wie ihn keiner kennt", Berlin 1935.
607 „Hitler als fröhlicher ‚Führer`", bisher unbekannte Hitler-Fotos, präsentiert von der englischen Zeitung „Telegraph". Quelle: http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/germany/5451531/Unseen-Adolf-Hitler-photographs-published.html

4.1.8. Positionen zum Humor: Die „Monologe“

Seine persönlichen Einstellungen, Einschätzungen und Meinungen zu allen möglichen gesellschaftlichen, politischen oder philosophischen Themen verriet Hitler vor allem in seinen unzähligen nächtlichen Gesprächsrunden, welche er zur eigenen Ablenkung vom Tagesgeschehen bis tief in die Nacht abhielt und die bei nicht wenigen seiner Mitarbeiter aufgrund der unvermeidlichen Schlafeinbußen (aber auch wegen der nervenaufreibenden Monologe und ihrer häufigen thematischen Wiederholungen) regelrecht gefürchtet waren.

Seit 1941 wurden Mitschriften von Hitlers abendlichen und nächtlichen Monologen angefertigt, weil Hitlers Sekretär, der Leiter der Parteikanzlei und Reichsminister ohne Geschäftsbereich Martin Bormann (1900–1945) von der „welthistorischen Bedeutung“ dieser Monologe und Diskussionen überzeugt war.[608] Diese Monologe wurden aus dem Gedächtnis des Protokollanten heraus direkt im Anschluss an diese nächtlichen Teegespräche angefertigt.

Bereits in seiner Jugend hatte Hitler das Bedürfnis empfunden, sich in Form von Monologen mitzuteilen. Frühestes „Opfer“ dieser Auslassungen war sein Schulfreund August Kubiczek (1888–1956). Als Zuhörer hatte Kubiczek die Aufgabe des „Empfängers“, er stellte das Publikum dar, an welches sich Hitler wandte. In den nächtlichen Monologen im Führerhauptquartier war dies im Grunde ähnlich. Hier wurden aber auch Zwischenfragen oder Einwände erlaubt. Meist hielt sich das ausgewählte Publikum jedoch dezent im Hintergrund.

Hitler selbst beschrieb in einem dieser Nachtmonologe, wie wichtig ihm generell die Zerstreuung und Ablenkung war. Er brauchte am Ende des Tages vor allem bildhafte Ablenkung, um sich vom zunehmend negativen Kriegsverlauf und den anstrengenden Diskussionen mit seinen Generälen zu erholen:

„Ich habe mir angewöhnt, am Abend Ärgerliches nicht anzusehen; ich würde die ganze Nacht nicht davon loskommen. Das Gute für mich ist, dass ich mich entspannen kann. Vor dem Schlafengehen beschäftige ich mich mit Architektur, ich schaue Bilder an oder begebe mich auf sonst ein Gebiet, das ganz wo anders liegt, ein, zwei Stunden, ich würde sonst gar nicht schlafen können.“[609]

An anderer Stelle sagte er dazu:

„Wenn ich auf den Berg[610] gehe, ist es nicht nur der Schönheit der Landschaft wegen. Die Phantasie wird da viel angeregter, ich bin vom Kleinkram weg und weiß dann: das ist besser, das ist richtig, das führt zum Erfolg. Wenn man an einem Ding herummurkst, da wird der Kleinkram übermächtig. Nachts sehe ich

608 Heinrich Heim war der Adjutant von Martin Bormann. Er wurde von Bormann, dem Leiter der Parteikanzlei, ausgewählt, die Aufzeichnungen anzufertigen. Hitler kannte Heim als alten Parteigenossen schon seit langem, was im Zusammenhang mit dieser intimen Aufgabe als wichtig erachtet wurde. Heinrich Heim, „Adolf Hitler. Monologe im Führerhautpquartier“, München 2000.

609 Heim, Heinrich, „Adolf Hitler – Monologe im Führerhauptquartier“, München 2000, S. 81.

610 Gemeint ist Hitlers Rückzugsort, der Berghof bei Bertesgarden.

oft stundenlang von meinem Schlafzimmer aus auf die Berge hinaus, da kommt die Klarheit.“[611]

So wie Hitler den Effekt der Entspannung durch die abendliche Bildersicht oder das Betrachten der Natur beschrieb, war auch sein Verhältnis zum Humor beschaffen: Er diente der Zerstreuung und der Erholung. Ein tieferes Interesse am Humorphänomen gab es nicht, der Humor wurde zwar als wichtig betrachtet, zugleich aber den höheren Zielen der NS-Ideologie untergeordnet. Anders als in einer Demokratie wurde der Humor dadurch jedoch automatisch instrumentalisiert, der Humor hatte in gewisser Weise eine dienende Funktion. Damit beraubte man ihn aber seiner anarchischen und katharrtischen Kräfte, wie sie bereits oben dargestellt worden sind.

Bei Hitlers Monologen muss man zudem berücksichtigen, dass auch sie stets darauf zielten, ein bestimmtes Bild seiner Persönlichkeit für die Nachwelt zu zeichnen: Hitler wollte als eine große historische Persönlichkeit in die Weltgeschichte eingehen und „lieferte“ seinem Publikum daher entsprechende Anekdoten.

Die Monologe im Führerhauptquartier berührten Bereiche der Kultur, Geschichte oder Naturwissenschaft, wobei Hitler oft von einem Thema zum nächsten sprang, scheinbar wesensfremde Bereiche auf eigenartige Weise miteinander verknüpfte und zu allem und und jedem seine Meinung äußerte. Hitler wollte als Genie, als großer Staatsmann, als Künstler, als Denker gelten, der aber den klassischen Weg eines Studiums, einer Ausbildung nicht nötig gehabt habe.

Das Anmaßende in seinem Wesen, das vielfach aus seinem Umfeld vielfach berichtet wurde, lag zumindest teilweise in diesem Anspruch auf Weltgeltung begründet, verbunden mit einem ignoranten Dilletantismus. Speer sprach davon, dass Hitler eine „tiefe Sympathie für alle Dilettanten empfunden habe.“[612] Wohl aus dieser Empfindung heraus konnte auch sein Anspruch auf Weltgeltung erst erwachsen, der mit einer festen Überzeugung von seinem eigenen Genie gekoppelt war.

Walter Trier entlarvte gerade diese „Selbstinszenierung als Genie“ mit der ihm eigenen unverwechselbaren Könnerschaft. Im Spiegel der Wahrheit, so wie Shaftesbury es eingefordert hatte, konnte im Grunde keine der grundlegenden Theorien des „Dritten Reiches" aufrechterhalten werden – dies wird besonders deutlich, wenn man sich Triers Zeichnungen anschaut. Im Anspruch, Weltgeschichte zu machen, verbirgt sich bereits die Tendenz der Anmaßung. Das alleinige Ziel persönlicher Macht und historischer Größe läßt sich mit einer weitgefassten Humanität, mit Menschlichkeit nicht vereinbaren.

611 Heim, Heinrich, „Adolf Hitler – Monologe im Führerhauptquartier“, München 2000, S. 167.
612 Speer, Albert, „Spandauer Tagebücher“, Berlin 2005, S. 523.



102: „The Painter and his Models“, Walter Trier, 1944.[613]

In seiner Zeichnung stellt Trier die Rollen dar, in die Hitler, der sich einmal als den „größten Schauspieler Europas“[614] bezeichnet hatte, geschlüpft war: Man sieht Alexander den Großen, Julius Cäsar, Ludwig XIV., Ludwig II. Von Bayern, Götz von Berlichingen, Friedrich den Großen, Admiral Nelson und Napoleon. Im letzten Bild tritt der Maler Hitler als Anstreicher auf, in seinem Farbtopf befindet sich braune Farbe. Das Bild zeigt die Diskrepanz zwischen Anspruch und Wirklichkeit. Hitler sieht auch in dieser Trier-Zeichnung wieder äußerst banal aus, geradezu gewöhnlich. Ein kleiner Mensch, der sich anmaßt, zu den Großen der Weltgeschichte zu zählen.

Obwohl Hitler sich gern und oft mit Unterhaltungsfilmen abzulenken suchte, zählte das Thema Humor in seinen Monologen nicht zu seinen Hauptthemen. Wichtig war er für ihn vor allem unter dem Gesichtspunkt der Stimmungslage der Bevölkerung, aber auch unter dem Aspekt der Moral der kämpfenden

613 „The Painter and his Models", Colorierte Zeichnung von Walter Trier. Abgedruckt in: Neuner-Warthorst, Antje, „Walter Trier. Eine Bilderbuch-Karriere“, Berlin 2014, S. 234.
614 Fest, Joachim, „Hitler. Gesichter eines Diktators“, (Jochen von Lang, Hg.), München 2005, S.6.

Truppe. Insofern wurde die Erhaltung einer möglichst guten Stimmung in der Bevölkerung und in der kämpfenden Wehrmacht im Verlauf des Krieges immer wichtiger. Dies galt vor allem, als 1941 der Versuch scheiterte, die Sowjetunion in einem Blitzkrieg zu erobern. Der plötzliche Wintereinbruch und die von Stalin in den Westen verlegten sibirischen Spezialeinheiten stoppten den weiteren Vormarsch. Hitler sah, dass sein Vabanque-Spiel diesmal nicht aufgegangen war. Die Stimmung innerhalb der deutschen Bevölkerung brach daher gegen Ende des Jahres 1941 sehr massiv ein. Eine depressive Stimmung legte sich über die Deutschen, die von den Führern des NS-Regimes auch durchaus zur Kenntnis genommen wurde und für spürbares Unbehagen sorgte. So schrieb Joseph Goebbels am 2. Januar 1942 in sein Tagebuch:

„Der 1. Januar ist ein grauer und regnerischer Wintertag. Auch der Stadt Berlin und überhaupt der ganzen Heimat bemächtigt sich eine gewisse melancholische Stimmung. Es ist nicht zu verkennen, dass der Jahreswechsel doch alle Menschen zu einer Bilanz veranlasst hat. Man versucht sich über die Hintergründe des tragischen Weltgeschehens klar zu werden, und für die kleinmütigen Herzen gibt es in dem Labyrinth der einander widersprechenden Probleme kaum einen Ausweg.“[615]

Auch Hitler wurde über die Stimmung in der Bevölkerung ins Bild gesetzt. Zudem nahm er bei vielen Offizieren und Mitarbeitern seines Umfeldes eine Art „Schockstarre“ wahr. In der Nacht vom 3. auf den 4. Januar 1942 griff er in seiner nächtlichen Gesprächsrunde daher das Thema des Optimismus und des Humors auf. Er erzählte in diesem Zusammenhang aus seiner Zeit als Soldat im Ersten Weltkrieg:

„Gnade dem, der keinen Optimismus hat, er verliert das Leben! Das Leben erscheint überhaupt nur tragbar, wenn man Optimist ist. Der Pessimist erschwert sich sein Leben; dem Dasein entfliehen kann er nie! Wer weiß, als was er wiederkehrt! Nur die Formen können sich ändern, das Dasein bleibt Dasein. In meiner Gruppe[616] war die fidelste Stimmung, die es überhaupt gegeben hat. Der Meldegänger war die einzige Verbindung: Tornister-Funkgeräte gab es nicht. Gott, wenn wir Pessimisten gewesen wären! Am schlimmsten, wenn ein Befehlshaber Pessimist ist, praktisch ist er Defätist, so ein Mensch kann alles lähmen. Wenn ich nicht mit meinem Berge versetzenden Optimismus gekommen wäre, wie hätte ich das schaffen sollen! Humor und Lachen ist bei der Truppe das Wichtigste, was es überhaupt gibt. Am Abend vor dem Abtransport zur Somme Schlacht ist bei uns geplattet[617] worden wie noch nie!“[618]

Hier wird deutlich, welchen Stellenwert Hitler dem Optimismus für den Kriegsausgang zuordnet. Es wird auch deutlich, dass Hitler versuchte, sein Umfeld aufzubauen, indem er selbst für gute Laune sorgte. Und es drückt sich seine Einschätzung des Humors für die Moral des Soldaten aus. In dieser Nacht führte er

615 Goebbels,Joseph, „Tagebücher“, Band 4: 1940-1942, Ralf Georg Reuth (Hrg.), München 1999, S. 1731.
616 Gemeint ist Hitlers Kampfgruppe im Ersten Weltkrieg. Hitler diente an der Front als Meldegänger, also Nachrichtenübermittler zwischen Befehlsgebern und Empfängern. Die Meldegänger hatten im Ersten Weltkrieg extrem hohe Verluste.
617 Hitler diente in einem bayerischen Regiment, in dem die Tradition des Schuhplattlers praktiziert wurde.
618 Heim, Heinrich,„Adolf Hitler – Monologe im Führerhauptquartier“, München 2000, S. 170 ff.

seinen Monolog weiter fort:

„Jede Krise nimmt ein Ende. Fragt sich nur, ob man sie übersteht. Es gibt keinen Winter, der ununterbrochen 40 Grad hat. Nur nicht nachgeben, unter keinen Umständen! Ich finde es doch wunderbar, wenn ein Mensch schwere Situationen meistert. Mit dem Unglück fertig zu werden, ist nur wenigen gegeben. Das ist das Bewunderungswürdigste und Schönste, was es gibt. Bei mir war mein ganzes Leben so; mein eigenes Elend, ja das war doch so ungeheuerlich in meiner Jugend! Was ich für Krisen gehabt habe, ach lieber Gott! Es bleibt nichts ewig, das ist ganz sicher. Denn wenn der Winter noch so dräut, es muss doch Frühling werden! Und wenn jetzt die Leute noch so frieren, einmal wird die Aprilsonne kommen, und blitzartig verwandelt sich die Eiswüste in Leben. Ende April ist wie mit Zauberschlag der Schnee in wenigen Tagen weg, und alles wird grün.“[619]

Diese Passage wirkt beinahe flehentlich, er versucht hier konkret den Optimismus seiner Zuhörerschaft zu stärken, wobei die Darstellung seiner eigenen leidensvollen Jugend zudem reichlich larmoyant anmutet. Vor allem wenn man daran denkt, dass in denselben Tagen Tausende von deutschen Soldaten an der Ostfront erfroren und fielen. Ende 1941 war bereits ein Drittel des gesamten Ostheeres ausgefallen. Entweder aufgrund von Feindeinwirkungen oder, was zu diesem Zeitpunkt bei weitem die häufigere Todesart an der Ostfront darstellte, aufgrund schwerer Erfrierungen. Dies lag in der mangelhaften Wintervorbereitung des Ostheeres begründet, da man von einer Entscheidung des Krieges bis spätestens zum Herbst ausgegangen war. Je schwieriger die Kriegslage sich nun gestaltete, desto angestrengter suchte Hitler die Willenskraft und die Entschlossenheit seiner Umgebung regelrecht zu beschwören. Räumte er dem Humor eine wichtige und existenzielle Funktion ein, so war das darüber hinausgehende Element, der Wille zum Sieg. Immer wieder betonte er den Aspekt der Willensstärke und der notwendigen Konsequenz einmal getroffener Entscheidungen. So formulierte er beispielsweise am Abend des 21. August 1942:

„Wenn einer eine Operation beginnt mit dem Vorsatz: Vorsicht, denn es könnte misslingen, dann muss das misslingen! Wenn man eine Entscheidung erzwingen will, dann darf es nur heißen: durch!“

Diese Worte fielen zur Zeit der Sommeroffensive 1942, deren Ziele die Eroberung der Erdölgebiete des Kaukasus sowie des Verkehrsknotenpunktes Stalingrad waren. An jenem Abend des Jahres 1942 erwähnte Hitler in bezeichnender Weise auch den Bereich der professionellen Komik:

„Wie bedenklich ist das: der wirklich gute Komiker, der nur in Mundart tätig ist! Von anderen wird er nicht verstanden! Ein Mensch wie der Valentin[620] kann schon im Allgäu nicht mehr verstanden werden. Um da mitzukommen, muss einer schon ein ganz genauer Kenner des Oberbayerischen sein. In Berlin kann

619 Heim, Heinrich, „Adolf Hitler – Monologe im Führerhauptquartier“, München 2000, S. 171 ff.
620 Karl Valentin, eigentlich Valentin Fey (1882–1948).

er nicht auftreten. Hätte er sich auf das Hochdeutsche verlegt, so wäre er berühmt gewesen, längst bevor die amerikanischen Groteskkomiker aufkamen!“[621]

Hitler hatte Karl Valentin (1882–1948), den er als Komiker schätzte, im Hause seines Freundes Heinrich Hoffmann persönlich kennengelernt. Allerdings lag Hitler, mit seiner Beurteilung der Erfolgsaussichten eines Dialekt sprechenden Komikers, gänzlich falsch. Denn Karl Valentin war durchaus mit großem Erfolg auch in Norddeutschland und in Berlin aufgetreten. Auch seine Kinofilme wurden im gesamten Deutschen Reich gezeigt und ernteten enormen Zuspruch. Insgesamt blieb der Humor in den Monologen Hitlers eher ein Nebenthema. Der Humor spielte, vor allem hinsichtlich der Erhaltung der Moral der kämpfenden Truppe, sowie der Bevölkerung, nur eine gewisse Rolle in Hitlers Ausführungen,. Der Humor lag nicht im Fokus seiner Gedankenwelt, dies lag wohl auch an der dramatischen militärischen Lage nach 1941, die die Gedankenwelt dominierte. Die Aufzeichnung der Monologe endet mit dem letzten Eintrag am 30. November 1944.

4.1.9. Unfreiwillige Komik oder bewusst eingesetzter Humor in Hitlers Reden

Am 11. Dezember 1941 war die Kriegserklärung Deutschlands an die USA erfolgt. In der Zeit der Schlacht um Moskau formulierte Hitler in einer Rundfunkrede:

„Wenn Herr Churchill oder Herr Roosevelt erkären, daß sie später eine neue soziale Ordnung aufbauen wollen, dann ist das ungefähr so, als wenn ein Friseur mit kahlem Kopf ein untrügliches Haarwuchsmittel empfiehlt.“[622]

Dieser bewusst eingesetzte Scherz ging in Hitlers Reden einher mit unfreiwillig komischen Formulierungen:

„Ich habe im Innern und nach außen nur das Unglück gehabt, gegen lauter Nullen kämfpen zu müssen“ (aus einer Rede vom 24.2.1940).[623]

„Für mich und meine Mitarbeiter ist es daher oft geradezu eine Beleidigung, uns mit jenen demokratischen Nullen abgeben zu müssen, die selbst noch auf keine einzige wahre große Lebensleistung zurückzublicken in der Lage sind“ (Rede vom 3.10.1941).[624]

„Dieser Schwätzer und Trunkenboldt Churchill, was hat er wirklich an besonderen Werten geschaffen, dieses verlogene Subjekt, dieser Faulpelz ersten Ranges? Und von seinen Spießgesellen im

621 Heim, Heinrich, „Adolf Hitler – Monologe im Führerhauptquartier“, München 2000, S. 170 ff.
622 Wiener, Ralph, „Hinter vorgehaltener Hand. Der politische Witz in Deutschland,“ Leipzig 2003, S. 25.
623 Ebd. S. 33.
624 Ebd. S. 33.

Weißen Haus möchte ich dabei gar nicht reden, denn dieser ist nur ein armseliger Irrer“ (Rede vom 30.1.1942).[625]

Unfreiwillig komisch war auch Hitlers Tendenz, in seinen Reden Superlative zu verwenden. Seine Bezeichnung im Volksmund als „Gröfaz“, als „Größter Feldherr aller Zeiten“, könnte auf diese Neigung zurück zu führen sein. In einer Rede vom 30.1. 1937 bezeichnete er den ersten Weltkrieg als den „blutigsten Krieg aller Zeiten“, am 5.10. 1937 nannte er das Winterhilfswerk das „größte soziale Werk aller Zeiten“, am 12.9. 1938 bezeichnete er den Westwall als „die gewaltigste Leistung aller Zeiten“, am 8.9. sah er im Versailler Vertrag den „größten Wortbruch aller Zeiten“, am 5.6. 1940 war für ihn die Niederlage der Engländer bei Dünkirchen „die größte Schlacht aller Zeiten“, am 12. 2. 1942 lobte er seinen Minister Dr. Fritz Todt als „größten Straßenbaumeister aller Zeiten“, und am 13.4. 1945 war für ihn Präsident Franklin D. Roosevelt (1882–1945) der „größte Kriegsverbrecher aller Zeiten.“[626] Diese Aufzählung ist sicher nicht entgültig, sie mag aber als Beleg für Hitlers Redestil gelten, der von einer immanenten Komik geprägt war. Dass Hitler allerdings auch rationale Menschen durch diese Form des Humors für sich einnehmen konnte, lässt sich vermuten. Ralph Wiener lag in seiner Analyse wohl richtig, als er schrieb, dass die Anziehungskraft bei Hitlers Reden in dessen exotisch wirkendem Tonfall, seinem bajuwarischen Akzent (den er dem österreichischen vorzog) lag und obwohl er, wie Thomas Mann (1855–1975) richtig feststellte, ein „verballhorntes Deutsch“ sprach, reizte dieses die Massen mehr, als dass es sie abstieß.[627]

Politische Gegner machte Hitler regelmäßig lächerlich. So bezeichnete er Chamberlain als „Regenschirmtypen“, was beim Publikum großes Gelächter auslöste. Umgekehrt beschrieb Chamberlain Hitler später als den „ordinärsten kleinen Hund, der ihm je begegnet sei.“[628] Im Berliner Sportpalast verspottete Hitler erneut englische Politiker, als er ausführte:

„Diese Schwätzereien des Mr. Churchill oder des Mr. Eden – vom alten Chamberlain zu reden, verbietet einem die Pietät – diese Schwätzereien lassen das deutsche Volk ganz kalt oder bewegen es höchstens zum Lachen. Es gibt in unserer Sprache für eine Erscheinung wie Duff Cooper kein passendes Wort. Da muß man schon zur Mundart greifen, und hier ist nur im Bayerischen ein Wort geprägt, das so einen Mann charkaterisiert: Krampfhenne!“[629]

Im heutigen Verständnis, auch mit dem Wissen von Hitlers Massenmorden, verfehlt diese Art von Humor allerdings ihre damals erreichte Wirkung. Daher wurde dieser Humor als „Gangster-Humor“ bezeichnet. Diese Charakterisierung lässt sich gut auch auf eine andere Bemerkung Hitlers anwenden, die er in einer Rede am 30. Januar 1940 bezüglich der Konzentrationslager einsetzte und die die Zuhörerschaft teilweise ebenfalls zum Lachen brachte:

625 Wiener, Ralph, „Hinter vorgehaltener Hand. Der politische Witz in Deutschland,“ Leipzig 2003, S. 33.
626 Ebd. S. 34.
627 Ebd. S. 42.
628 Fest, Joachim, „Hitler“, Berlin 1992, S. 758.
629 Ralph Wiener, „Hinter vorgehaltener Hand. Der politische Witz in Deutschland,“ Leipzig 2003, S. 48.

„Damals wurde das Konzentrationslager erfunden. In einem englischen Gehirn ist die Idee geboren worden. Wir haben dann nur im Lexikon nachgelesen und haben das dann später kopiert.“[630]

Einen besonderen Argwohn empfand Hitler gegenüber den Intellektuellen, die er vor allem für ihre skeptische Haltung kritisierte. In einer Rede gab er zwar zu, dass man sie bräuchte, machte aber auch keinen Hehl daraus, was er von ihnen dachte und wie er gern mit ihnen verfahren würde:

„Wenn ich so die intellektuellen Schichten bei uns ansehe, leider, man braucht sie ja; sonst könnte man sie eines Tages ja, ich weiß nicht, ausrotten oder so was. Aber man braucht sie, leider. Wenn ich mir also diese intellektuellen Schichten ansehe und mir nun ihr Verhalten vorstelle und es überprüfe, mir gegenüber, unserer Arbeit gegenüber, dann wird mir fast angst. Denn seit ich nun politisch tätig bin und seit ich besonders das Reich führe, habe ich nur Erfolge. Und trotzdem schwimmt diese Masse herum in einer geradzu abscheulichen, ekelerregenden Weise. Was würde denn geschehn, wenn wir nun einmal einen Mißerfolg hätten? Auch das könnte sein, meine Herren. Wie würde dieses Hühnervolk denn dann sich erst aufführen?“[631]

Ein besonderes Beispiel für den Sarkasmus, den Hitler regelmäßig in seinen Reden einsetzte, ist auch die berühmte Antwort Hitlers auf einen Appell des amerikanischen Präsidenten vor dem Reichstag und der Weltöffentlichkeit am 28. April 1939. Roosevelt hatte am 14. April einen Brief an Mussolini und Hitler gesandt, in welchem er diese aufforderte, eine Nichtangriffsgarantie für einundreißig Staaten zu geben, die in dem Schreiben namentlich genannt waren. Diese Garantie sollte nach dem Willen Roosevelts für eine Dauer von zehn Jahren gegeben werden. Hitler konnte seinen Sarkasmus hier besoners effektiv einsetzen, da Roosevelt ihm mit der Liste von Ländern eine Vorlage dafür bot. Dieser hatte viele Länder genannt, die weit entfernt lagen und keine Grenze zu Deutschland aufwiesen. Hitler zählte nun jedes Land einzeln auf, indem er mit einem eigenartigen Sprachrhythmus die lange Aufzählung ins Komische steigerte – je länger nun diese Aufzählung wurde, desto exotischer wurden die Länder.[632] Die Reichstagsabgeordneten reagierten mit schallendem Gelächter.

4.1.10. Galgenhumor in der Endphase

Nach der Schlacht von Stalingrad häuften sich bei Hitler Zustände nervlicher Anspannung. Hatte er bis 1943 vor allem eine stoische, kontrollierte Haltung bewahrt, begann er nun vermehrt jähzornig zu reagieren. Er beleidigte seine Generäle und reagierte teilweise haltlos. Andererseits hielt er den strengen Tagesplan im Führerhauptquartier aufrecht und unterdrückte seine tief eingewurzelte Sehnsucht nach

630 Wiener, Ralph, „Hinter vorgehaltener Hand. Der politische Witz in Deutschland,“ Leipzig 2003, S. 46.
631 Zitiert in: Fest, Joachim, „Hitler“, Berlin 1992, S. 780.
632 Vgl.: Fest, Joachim, „Hitler“, Berlin 1992, S. 780.

Passivität und indolentem Schlendrian, wie Joachim Fest sie beschrieb.[633]

Sein Humor wurde, wenn er in jener Zeit überhaupt noch zutage trat, noch zynischer als er ohnehin schon gewesen war. Ende November 1944 empfing er Albert Speer in der Reichskanzlei und wies mit seinem Arm auf die Zerstörungen draußen. „Was hat das alles schon zu sagen Speer! Für unseren neuen Bebauungsplan hätten Sie allein in Berlin achtzigtausend Häuser abreißen müssen. Leider haben die Engländer diese Arbeiten nicht genau nach Ihren Plänen durchgeführt. Aber immerhin ist ein Anfang gemacht!“ Er machte einen Versuch zu lachen, aber als er sah, dass Speer ernst bliebt, fügte er hinzu: „Wir werden unsere Städte schöner aufbauen, als sie waren! Dafür stehe ich ein. Mit monumentaleren Gebäuden, als es sie je gab. Aber dazu müssen wir siegen!“[634]

4.1.11. Zusammenfassung

Hitler verfügte insofern über Humor, als dass er gern und viel lachte. Dies änderte sich auch nach 1941 nicht, jedoch lachte er weniger, was auch daran lag, dass er etwa auf die abendlichen Filmvorführungen verzichtete. Hitlers Humor bestand oftmals in einer Art Schadenfreude – er inszenierte regelrechte „Fallen“ für Untergebene, über die er sich dann ergötzte. Er lachte gern über die Schwächen anderer Menschen und deren Mißgeschicke. In geringerem Maße konnte er auch selbstironisch sein und im engsten Kreis auch Späße über seine Person zulassen. Andererseits war er um sein Bild in der Öffentlichkeit sehr bemüht und jeden öffentlich kommunizierten Spott über ihn als Person oder über seine Eigenheiten, wie etwa die erwähnte Leidenschaft für Karl May, ließ er umgehend verfolgen. In diesem Sinne war nicht mit ihm zu scherzen.

Hitlers Humor war menschenverachtend. So erörterte er in seiner Runde im Führerhauptquartier „nicht ohne Behagen“ den Kannibalismus, zu dem die hungernden Menschen im belagerten Leningrad gezwungen waren und den er zynisch beschrieb.[635] Eine häufig von ihm wiederholte Maxime lautete: „Wenn jemand tot ist, kann er sich nicht mehr wehren.“[636]

Neben dieser Art von „Gangster-Humor“ hatte er hohes Maß an Vulgarität im Ausdruck. So bezeichnet er seinen General von Manstein als „Pinkelstrategen“, Churchills Reden waren für ihn der „Bockmist eines Schnapssäufers“, und Roosevelt bezeichnete er als „geisteskranken Narren.“[637]

In seinen Reden setzte er Humor als Stilmittel häufig und bewusst ein. Auch hier nutzte er den besonderen „Gangster-Humor“, von Zynismus geprägt, der das Publikum in seine geistige Welt des Spielers und Hasadeurs einbezog und ihm auf diese Weise die Teilnahme am „historischen Spiel“ bot. Es gelang ihm, auch Intellektuelle für sich einzunehmen, durch die Variabilität seiner Argumentation und oftmals neue, ungewöhnliche Sichtweisen, die er originell vorzutragen vermochte. Viele seiner Formulierungen waren

633 Fest, Joachim, „Hitler“, Berlin 1992, S. 917.
634 Vgl.: Speer, Albert, „Spandauer Tagebücher“, Berlin 2005, S. 523.
635 Fest, Joachim, „Hitler“, Berlin 1992, S. 915.
636 Ebd. S. 915.
637 Ebd. S. 915.

allerdings auch hier oftmals unfreiwillig komisch, weil sie sprachliche Fehler aufwiesen und groteske neue Bedeutungsbilder schufen. Aber auch dieser unfreiwillige Humor in den Reden gefiel vielen Menschen auf eine seltsame Weise. Den Einsatz des Humors in der Propaganda sah Hitler vor allem hinsichtlich seiner Funktion zur Verbesserung der Kampfmoral der Truppe, sowie der Stimmung innerhalb der Bevölkerung. Diese Erkenntnis resultierte aus seiner persönlichen Erfahrung als Soldat im Ersten Weltkrieg. Humor, gute Laune und Optimismus waren sah er als notwendige Voraussetzung zur Kriegführung an und für die Moral der kämpfenden Truppe an.

Hitler wollte als historische Figur in die Geschichte eingehen. Er versteifte sich auf seine öffentliche Inszenierung und etwas „Festes, Starres, Unbewegliches, hartnäckig Fixiertes, das sich nach außenhin in unheimlichem Ernst offenbarte, lag in seinem Wesen und bildete förmlich die Basis, auf der sich alle anderen Charaktereigenschaften entwickelten.“[638] Diese Starrheit, die in vielen Filmaufnahmen von ihm erhalten ist, wirkte vor allem im Ausland komisch und wurde, etwa von Charlie Chaplin, auf geniale Weise imitiert und entlarvt. Auch der gezeichnete Humor karikierte die Starre Hitlers und sein übertriebenes Pathos. Im Sinne Henri Bergsons wirkte Hitler komisch, da seine Steifheit seltsam künstlich und eben nicht natürlich und lebendig schien. Die Analyse, inwiefern Hitler selbst über Humor verfügte, soll an dieser Stelle mit der Feststellung enden, dass der Humor im „Dritten Reich“ auch aus Hitlers Sicht einen hohen Stellenwert einnahm. In einem späteren Kapitel wird noch eingehender untersucht, welche Rolle der Humor im Film für Hitler hatte, speziell im Zeichentrickfilm.

Dass bei aller psychologischen Analyse Hitlers dieser vor allem ein soziopathischer Massenmörder gewesen ist, soll noch einmal ausdrücklich vermerkt werden. Dass dies auch von den humoristischen Zeichnern jener Epoche so gesehen wurde, wird exemplarisch an Walter Trier deutlich (siehe die beiden Abbildungen unten).

638 So Ernst Kubizek, zitiert in: Matussek, Paul; Matussek, Peter, Marbach, Jan, „Hitler. Karriere eines Wahns,“ München 2000, S. 207.





103: Aus der Serie „Nazi-Variationen alter Meister“ von Walter Trier, 1942 (oben).[639]
„Trier nach Böcklin“, ein Interpretation des Bildes „Die Pest“[640] (unten) von Arnold Böcklin (1827-1901).
Hitler als Verursacher eines gigantischen Massensterbens wird hier mit der mittelalterlichen Pest gleichgesetzt.

639 „Nazi-Variationen alter Meister", Illustration von Walter Trier, 1942. Abgedruckt in: Antje Neuner-Warthorst, „Walter Trier. Eine Bilderbuch-Karriere“, Berlin 2014, S. 222.
640 Quelle: http://ais.badische-zeitung.de/piece/05/b1/08/64/95488100.jpg

4.2. Der Zeichentrickfilm im „Dritten Reich“

4.2.1. Die Bedeutung des Mediums Film und Zeichentrickfilm für das NS-Regime

Der Kinobesuch war in Deutschland, bereits Jahrzehnte vor der Machtübernahme der Nationalsozialisten, zu einem festen Bestandteil des Alltagslebens der Bevölkerung geworden. Bereits vor dem Ersten Weltkrieg war der Film gesellschaftlich anerkannt gewesen. Er hatte sein Image verändert, vom Status eines einfachen, volkstümlichen Vergnügens hin zu einem seriösen Unterhaltungsmedium des Bürgertums.[641] Prunkvolle Lichtspielhäuser waren entstanden, in denen deutsche und ausländische Produktionen liefen. In der Weimarer Republik wurde Deutschland zu einer international ausstrahlenden „Kreativitätsschmiede" der Kunstform Film. Die große Dynamik, die der Film in der Weimarer Republik entfaltete, wird deutlich, wenn man sich allein die Produktionen der Anfangsjahre des neuen Staates veranschaulicht, in denen nicht nur neue künstlerische Wege konzipiert, sondern auch völlig neue filmische Genres erfunden wurden. 1920 etwa erschloss Dr. Arnold Fanck (1889–1974) mit seinem Film „Das Wunder des Schneeschuhs“ die Möglichkeiten eines neuartigen Natur- und Sportfilms. Daraus entstanden weitere erfolgreiche Naturfilme, die internationale Anerkennung erfuhren. 1919 war der Film „Das Cabinet des Dr. Caligari“ von Walter Reimann (1887–1936) , Walter Röhrig (1892–1945) und Hermann Warm (1889–1976) in die Kinos gekommen. Alle drei Filmemacher entstammten der expressionistischen Künstlergruppe „Der Sturm.“ Der Expressionismus wollte in jener Anfangszeit der Weimarer Republik einen bewussten Bruch mit den herkömmlichen filmischen Mitteln vollziehen. Die Filme sollten gewissermaßen „verlebendigte Zeichnungen“ werden.[642] 1920 kamen zwei neue Stummfilme in die Kinos: „Die Brüder Karamasow“ von Carl Froelich (1875–1953) und „Kohlhiesels Töchter“ von Ernst Lubitsch (1892–1947). Ein Jahr später folgte bereits der Film „Der müde Tod, ein deutsches Volkslied“ von Fritz Lang (1890–1976). Deutschland wurde zu einem Filmexportland. Im Animationsfilm wurde nach dem Krieg experimentiert: „Der fliegende Koffer“, ein Scherenschnittfilm in Legetricktechnik von Lotte Reiniger (1899–1981), lief erfolgreich in den Kinos. Amerikanische Import-Filme steigerten die Begeisterung der Menschen für das Kino in der Weimarer Republik. „The Kid“ von Charlie Chaplin (1889–1977) und der erste monumentale Ritterfilm, „Robin Hood“ von Allan Dwan (1885–1981), waren große Erfolge. 1924 kam ein deutscher Monumentalfilm in die Kinos: „Die Niebelungen“ von Fritz Lang. Er wurde in zwei Teilen aufgeführt: Der 1. Teil („Siegfried“) kam im Februar in die Kinos, der 2. Teil („Kriemhilds Rache“) folgte im Mai desselben Jahres. Auch dieser Film wurde ein internationaler Erfolg. In Deutschland wurde er in den höheren Schulen vorgeführt, er galt als patriotisch wertvoll. Die „Filmwoche“ schrieb damals:

„Wir brauchen wieder Helden.“[643]

641 Gerhard Stahr, „Volksgemeinschaft vor der Leinwand? Der nationalsozialiste Film und sein Publikum“, Berlin 2001, S.56
642 Böhm, Ekkehard , „Kulturspiegel des 20. Jahrhunderts-1900 bis heute,“ Stuttgart 1987, S.215.
643 Ebd. S.361.

Auch viele Nationalsozialisten waren in jenen Jahren noch rege und begeisterte Kinobesucher, auch wenn sie dann, nach 1933, die kulturelle Vielfalt im deutschen Film schlagartig erstickten.[644] Vor allem für Goebbels und Hitler selbst ist dies nachweisbar: Joseph Goebbels beispielsweise empfahl Fritz Langs Film „Die Niebelungen“ den Filmschaffenden nach 1933 als „Orientierungshilfe für ihre kommende Arbeit“.[645] Goebbels zählte auch den sowjetischen Film „Panzerkreuzer Potiomkin“ aus dem Jahr 1925 von Sergej Eisenstein (1898–1948), sowie den amerikanischen Film „Anna Karenina“ aus dem Jahr 1935 mit Greta Garbo (1905–1990), die Goebbels sogar als „größte Schauspielerin unter allen“ bezeichnete, zu den vorbildhaften Filmen.[646] Vor 1933 hatte die nationalsozialistische Propaganda auf den Massenkundgebungen, auf dem „Straßenkampf“ der SA, sowie auf den vielen parteieigenen Zeitungen, sowie auf dem Medium Plakat beruht.[647] Der Film spielte als Medium der Propagand noch keine zentrale Rolle – obgleich Hitler, Goebbels und weitere Propagandaspezialisten der NSDAP von den Möglichkeiten des Films fasziniert waren. Vor allem bewunderten sie die sowjetischen Propagandfilme. Die Sowjetunion nutzte den Film bereits lange und professionell als Propagandinstrument. Dies war den Nationalsozialisten nicht entgangen: So wies etwa der Leiter der „Reichsfilmstelle der NSDAP“ (Georg Stark) am 26. April 1931 auf einer Tagung darauf hin, dass die Sowjetunion im Filmbereich besonders vorbildliche Arbeit leiste. Dabei seien, so Stark, vor allem die Konzentration auf soziale und politische Themen und die, in den Händen des Staates liegende, Filmorganisation vorbildlich.[648] Vor 1933 war die Produktion eigener Filme für die NSDAP jedoch noch zu kostspielig gewesen. Einzelne NS-Filme, die dennoch entstanden waren, fanden meist nicht die Billigung der obersten Parteiführung. Nach der Machtergreifung konnten die Nationalsozialisten den Film dann grundlegend in ihrem Sinne nutzen. Hitler selbst hatte in seinem Buch „Mein Kampf“ formuliert, dass kein anderes Medium „unter Umgehung des Verstandes direkter auf die Menschen wirke.“[649] Hitler und Goebbels räumten dem Film nach der Machtergreifung daher eine überragende Rolle ein.[650] Goebbels hatte am 9. Februar 1933 in seiner Rede „Die deutsche Kultur vor neuem Anfang“ gesagt:

„Wir sind der Überzeugung, daß der Film eines der modernsten und weitreichensten Mittel zur Beeinflussung der Massen ist, die es überhaupt gibt. Eine Regierung darf deshalb den Film nicht sich selbst überlassen.“[651]

In seiner Rede bekannte sich Goebbels zum Film. Er formulierte den Anspruch, den Film künftig für den NS-Staat zu vereinnahmen und ihn unter Kontrolle zu bringen. Am 16. Februar 1933 wurde das

644 Vgl.: Kershaw, Ian, „Hitler", München 2009, S. 203ff.
645 Reuth, Ralf Georg , „Goebbels“, München 2012, S.331.
646 Ebd. S.331.
647 Vgl. dazu Stahr, Gerhard , „Volksgemeinschaft vor der Leinwand? Der nationalsozialiste Film und sein Publikum“, Berlin 2001, S.22 ff.
648 Stahr, Gerhard, „Der Film als Propagandamittel. Ungefähre Inhaltsangabe des Referats, gehalten auf der Propagandatagung am 26. April 1931“, S. 2-4 in: BA (BCD), Reichsgeschäftsführung der NSDAP.
649 Hitler, Adolf, „Mein Kampf“, 2 Bände, München 1932, Band 1, S. 193.
650 Kallis, Aristotle A. „Nazi Propaganda and the Second World War“, New York 2005, S. 23.
651 Böhm, Ekkehard , „Kulturspiegel des 20. Jahrhunderts-1900 bis heute,“ Stuttgart 1987, S.350.

„Lichtspielgesetz“ verkündet, das eine Zensurpflicht für alle Spielfilme bedeutete: Damit unterlag jeder Film von nun an der staatlichen Vorzensur.

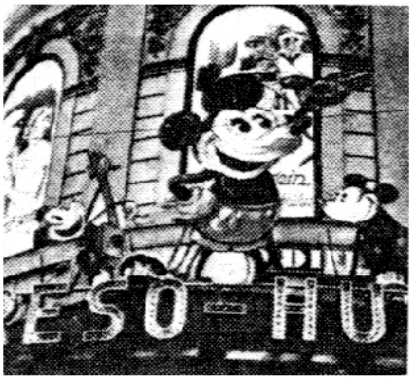
Die Bedeutung, welche das NS-Regime dem Zeichentrickfilm einräumte (und die sich im Verlauf der Jahre nach 1933 auch in einer intensiven finanziellen staatlichen Förderung dieses Mediums spiegelte), orientierte sich an ähnlichen Gesichtspunkten, wie jenen, die man dem Spielfilm zurechnete. Auch hier lag die größte Machtbefugnis bei Propagandaminister Goebbels. Nach 1933 hing der Erfolg einer Filmproduktion von seiner Protektion und Förderung ab. Goebbels wurde bald zum unumschränkten Herrscher über den deutschen Film.[652]

Seit 1933 wurden auch regelmäßig propagandistische Filmveranstaltungen durchgeführt, die in den folgenden Jahren einen drastischen Anstieg der Besucherzahlen verzeichneten. Das Propagandministerium erfasste diese Entwicklungen statistisch: Gab es im Jahr 1936 noch 92.543 Filmveranstaltungen mit 16.832.000 Besuchern, so waren es 1940 bereits 243.081 Veranstaltungen mit 49.937.347 Besuchern.[653] Das NS-Regime ließ die Vorlieben des Kinopublikums wissenschaftlich untersuchen. Einer Analyse von 1934 ergab beispielsweise, dass 74% der erwerbstätigen männlichen Jugendlichen so genannte „dynamische“ Filme bevorzugten. Dazu zählten Kriminal- und Sportfilme, sowie sogenannte „nationale Filme“.[654] 12% der Jungen bevorzugten humoristische Filme, die hinter den erotischen Filmen auf Platz 3. landeten. Interessant ist, dass die weiblichen Jugendlichen mit 24% die humorvollen Filme stärker bevorzugten, aber auch hier liegen die „dynamischen“ und die erotischen Filme auf den beiden vorderen Plätzen.[655] Diese Verteilung dürfte beim älteren Publikum wohlmöglich anders ausgefallen sein, bei dem sich der Humor womöglich größerer Beliebtheit erfreut haben mag. Zumindest legen das die enormen Erfolge von Filmproduktionen mit Schauspielern wie Hans Moser (1884–1964) oder Heinz Rühmann (1902–1994) nahe. Der Film wurde seitens der NS-Kulturpolitik als wichtiges Humor-Medium betrachtet. Demnach war es besonders geeignet, innerhalb der Bevölkerung eine fröhliche und optimistische Stimmung zu erzeugen und zu verstärken. Hier war der Humor im Film von zentraler Bedeutung. Dieser war aus Sicht des NS-Regimes vor allem in Zeiten der psychologischen Belastungen erforderlich. Da die Planungen des NS-Staates auf eine Serie von Angriffskriegen zugeschnitten waren, spielte dieser Aspekt auch für die Kriegsführung eine wichtige Rolle. Propagandaminister Josef Goebbels hatte diese Erkenntnis im Jahr 1941 prägnant auf den Punkt gebracht, als er formulierte, gute Laune sei ein „Kriegsartikel“.[656] Goebbels räumte dem Humor und seiner psychologischen Kraft demnach eine übergeordnete und kriegswichtige Bedeutung zu.

Zur Erzeugung dieser guten Laune war aus Goebbels Sicht der Zeichentrickfilm ein besonders effektives und zudem äußerst populäres Mittel. Im Juli 1934 hieß es in einem Artikel der Filmzeitung „Kinematograph“ unter der Überschrift „Der deutsche Zeichentrickfilm muss wiederkommen“:

652 Reuth, Ralf Georg „Goebbels“, München 2012, S.332.
653 Leistungsbericht des Hauptamtes Film der RPL und der Gausfilmstellen vom 10.5.1941,in: BA, NS,22,905 in: Stahr, Gerhard, „Volksgemeinschaft vor der Leinwand? Der nationalsozialiste Film und sein Publikum“, Berlin 2001, S.75
654 Filme mit nationalistischen Inhalten, die an den Patriotismus appellierten.
655 Stahr, Gerhard, „Volksgemeinschaft vor der Leinwand?“, Berlin 2001, S.83.
656 Goebbels, Joseph„Der Rundfunk im Kriege, Reden und Aufsätze“, 1941.

„Die Welterfolge der Micky-Maus-Filme haben bewiesen, dass in jedem Lande, in dem sich überhaupt Filmtheater befinden, ein Publikum für derartige Filme vorhanden ist. Und jeder Theaterbesitzer in Deutschland wird bestätigen, dass auch seine Kunden die Filme gern sehen – dass es nur eben an diesen Filmen fehlt. Warum in aller Welt produziert Deutschland solche Filme nicht?“[657]



104: „Appollo-Filmtheater“ in Düsseldorf, Werbung für einen Disney-Film, um 1930.[658]

In der „Filmwoche“ hatte Karl Ritter (1888–1977), ein Produzent, Regisseur und späterer Anhänger Hitlers, 1930 formuliert: „Micky ist längst der Liebling aller Filmfreunde jenseits des großen Teichs. Dann hat er England erobert und mit kühnem Satz über den Kanal auch Frankreich. Die Lichtspieltheater haben drüben eigene Micky-Leuchtschilder angebracht, die nur dann im Licht erstrahlen, wenn ein neuer Micky im Programm läuft. Es gibt fanatische Micky-Enthusiasten, die auf diese Leuchtschilder warten, um ins Kino zu gehen. Warum? Weil jeder neue Micky wie ein alter Whisky oder wie ein paar Glas spritzigen Sekts wirkt. Als Lebenselexier, als konzentrierte Lebensfreude! Das ist Micky!“[659]

Die Begeisterung für die Mickey Mouse war ein europaweites Massenphänomen. Die berauschende Wirkung der Disney-Filme konnte die Menschen aus ihrem Alltag entführen. Damit kam (die oben dargestellte) „Ablenkungsfunktion“ des Humors zum Einsatz. Die Menschen jener Jahre wollten, insbesondere nach dem Börsencrash von 1929, von ihren Alltagssorgen ab und zu abgelenkt werden. Hier entstand ein psychologische Nachfrage. Nach 1933 wollten die neuen Machthaber in Deutschland die Bevölkerung zunächst beruhigen und ablenken; einerseits von den wirtschaftlich schwierigen Zeiten, andererseits von den politischen Umstrukturierungen und dem Aufbau eines totalitären Regimes. Zu diesem Zweck der Beruhigung und Ablenkung der Bevölkerung schienen den NS-Politikern Unterhaltungsfilme besonders gut geeignet zu sein. Insbesondere auch die Zeichentrickfilm. Dabei wurden zunächst die ausländischen Filme ebenfalls genutzt. Dass die Phase der Umstrukturierung der deutschen Gesellschaft aus Sicht des Regimes ein längerer Prozess sein würde, war den NS-Funktionären klar. Zunächst mußten die Kulturschaffenden der Weimarer Republik aus ihren Ämtern entfernt werden. Erst dann konnte der Film (und andere Massenmedien) im Sinne des „Dritten Reiches" grundlegend neu ausgerichtet werden. Um dies zu erreichen, wurden Gegner des NS-Regimes in die neu eingerichteten Konzentrationslager verbracht. Am 9. August 1933 hatte Goebbels in seinem Tagebuch vermerkt:

657 „Apollo-Filmtheater" in Düsseldorf, 1930. Werbung für einen Mickey Mouse Film. Laqua, Carsten, „Wie Micky unter die Nazis fiel – Walt Disney und Deutschland“, Reinbek 1992, S.109.
658 Ebd. S.33.
659 Ebd. S.20-21.

„Die Rundfunkbarone auf meine Veranlassung nach Oranienburg. Jetzt wimmern sie in Briefen und Telegrammen und bekommen Nervenzusammenbrüche. Das paßt auch ganz gut zu diesen feigen Großverdienern.“[660]

Goebbels hatte zahlreiche Mitarbeiter der Reichsrundfunkgesellschaft verhaften lassen. Viele von ihnen waren Sozialdemokraten. Andere Kulturbereiche sollten nun ebenso von den unliebsamen, früheren Gegenspielern „gesäubert“ werden. Doch auch diese „Ausschaltung“ der politischen Gegner nahm Zeit in Anspruch. Sie erfolgte schrittweise. Hitler und Goebbels waren sich darin einig, dass die Wandlung der Gesellschaft hin zu einer totalen Diktatur formal in Form eines „fließenden Überganges“ durchgeführt werden müsse. Dies war vor allem wegen der internationalen Lage, der Sicht des Auslandes, wichtig. Die Leichtigkeit und die Lebensfreude der Menschen sollte daher möglichst gefördert werden. Dies ging einher, mit zeitgleichen, massiven Verfolgungen Andersdenkender, sowie der gnadenlosen Verfolgung der, vom Regime zu Feinden erklärten Minderheiten. Dies galt insbesondere für die jüdischen Deutschen, vor allem im Kulturbereich: Am 29. März 1933 hatte der Vorstand der Ufa AG beschlossen, dass „infolge der nationalen Umwälzung nach Möglichkeit Verträge mit jüdischen Mitarbeitern und Angestellten gelöst werden sollten“.[661]Mit dem Gesetz zur „Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“ wurden zudem „Nichtarier“ aus dem Staatsdienst entfernt. Sämtliche Parteien (außer der NSDAP selbst) wurden in einem weiteren Schritt aufgelöst. Im Jahr 1934 wurde der radikale und fanatische Antisemit Heinrich Himmler (1900–1945) Chef der Geheimen Staatspolizei in Preußen. Von nun an herrschte eine Atmosphäre der Angst und der Unterdrückung einerseits – eine Stimmung des Nationalismus, der „neuen Ordnung“ und der gesellschaftlichen Ausrichtung auf den „Führer" andererseits.

Aus Sicht des Propagandaministeriums waren zwei Faktoren wichtig: Die gute Laune herzustellen, sowie die Menschen im Sinne des Nationalsozialismus zu erziehen. Beide Elemente flossen von nun an in die Unterhaltungsfilme der NS-Ära ein. Zum einen wurde die Lebenslust und die „harmlose Normalität“ des gesellschaftlichen Lebens inszeniert (wie beispielsweise in dem Film „Es war eine rauschende Ballnacht“ aus dem Jahr 1939). Zum anderen wurden in den Kinos reine Propagandafilme vorgeführt, wie etwa „Hitlerjunge Quex“ aus dem Jahr 1933. Mit dessen Uraufführung im September 1933 formuilerte das NS-Regime zugleich den Anspruch, zukünftig im Film eindeutig in Erscheinung zu treten. Goebbels selbst setzte in seiner Propaganda hingegen eher auf subtilere Strategien. Denn es galt (wie Georges-Arthur Goldschmidt es in einem Essay formulierte), „die totale Mobilmachung durchzuführen und gleichzeitig so zu tun, als wäre nichts geschehen.“[662]

Es war diese Mischung aus Terror und scheinbarer Normalität, aus Angst und enthusiastischer Gefolgschaft, deren eigenartiges Nebeneinander heutzutage so befremdlich wirkt. Noch eigenartiger erscheint heutzutage das Nebeneinander von amerikanischen Importfilmen, wie etwa den Disney-Filmen, bei

660 Reuth, Ralf Georg (Hr.), „Joseph Goebbels, Tagebücher“, Band 2: 1930-1934, München 1999, S.826.
661 Laqua, Carsten, „Wie Micky unter die Nazis fiel – Walt Disney und Deutschland,“ Reinbek 1992, S.44.
662 Vgl.: „Das ›Dritte Reich‹ und die Musik“, Stiftung Schloss Neuhardenberg und Cité de la musique, Paris Hrsg.), Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung (2006), Berlin 2006, S. 25.

einem gleichzeitigen Anti-Amerikanismus des Regimes. SA-Männer tranken beispielsweise auch nach 1933 in der Öffentlichkeit wie selbstverständlich „Coca Cola“. Auch Jazz-Musik wurde in Berlin nach 1933 zunächst weiter gespielt. Und in den Zeitschriften jener Jahre finden sich nach wie vor zahlreiche Cartoons von amerikanischen Zeichnern. Hans Dieter Schäfer bezeichnete diese Gegensätze (in seinem 1981 erschienenen, gleichnamigen Buch), als „Das gespaltene Bewusstsein.“[663]



105: „Hitlerjunge Quex,“ Filmplakat von 1933.[664]

Dieses Nebeneinander von Widersprüchen galt auch für Hitler und sein Umfeld. Die amerikanischen Spielfilme wurden geschätzt. Einerseits wegen der schauspielerischen Qualitäten. Durchaus aber auch wegen der guten künstlerischen Umsetzungen. Hitler schaute in seinen Privatkinos mehr amerikanische Spiel- und Zeichentrickfilme, als deutsche Produktionen. Das lag aber vor allem auch daran, dass es sehr viel mehr amerikanische Filme gab – und Hitler schaute (jedenfalls vor dem Krieg) jeden Abend ein bis zwei Spielfilme an. Es war daher notwendig, auf ausländische Produktionen zurückzugreifen. [665]

663 Vgl.: Schäfer, Hans Dieter, „Das gespaltene Bewusstsein. Über die Lebenswirklichkeit in Deutschland 1933-1945“, Frankfurt am Main, 1984.
664 Filmplakat „Hitlerjunge Quex", Ufa 1933. Quelle: http://www.campus-mainz.net/freizeit/veranstaltungen/newsdetails/news/hitlerjunge-quex/
665 Fest, Joachim, „Hitler", Berlin 1992, S. 721 ff.



106: Titelbilder der Zeitschrift „Film-Kurier“ aus Wien. Links ein Cover von 1934, rechts von 1936.[666]

Wie in allen anderen Kulturbereichen der NS-Gesellschaft, wurde auch bei der Ausrichtung des deutschen Films dem persönlichen Geschmack Hitlers ein großes Gewicht eingeräumt. In vorauseilendem Gehorsam suchte man die Vorlieben des „Führers“ aufzuspüren.

4.2.2. Hitlers Beziehung zum Medium Film

Das Medium Film hatte Hitler bereits in seiner Wiener Zeit stark beeinflusst. Es existiert der Bericht eines früheren Mitbewohners Hitlers aus seiner Zeit im Wiener Männerheim. Reinhold Harnisch (1884–1937) berichtete, dass Hitler im Jahr 1910 einen Film im Kino gesehen habe, in welchem ein Volksredner und Demagoge die tragende Rolle spielte und Hitler förmlich „berauscht“ habe.[667] Reinhold Harnisch (mit dem Hitler ungefähr sieben Monate in enger Kumpanei verbracht hatte), gab zudem an, dass Hitler seit diesem Erlebnis regelmäßig „schwungvolle Reden“ im Männerheim zu halten wußte.[668] Nach dieser Überlieferung spielte das Medium Film eine mögliche Schlüsselrolle hinsichtlich Hitlers Entscheidung, politisch aktiv zu werden. Jedoch sei darauf verwiesen, dass Hanisch unter Historikern als eine sehr fragwürdige Quelle gilt. Den Humor als Mittel der Rhetorik schien der junge Hitler im Männerwohnheim

666 „Filmkurier“ Nr. 962/1934 (links), Nr. 1273/1936 (rechts). Aus: Carsten Laqua, „Wie Micky unter die Nazis fiel – Walt Disney und Deutschland,“ Reinbek 1992, S.121 und S. 124.
667 Fest, Joachim, „Hitler“, Berlin 1992, S. 78.
668 Fest, Joachim, „Hitler“, Berlin 1992, S. 79.

kaum eingesetzt zu haben, da seine Reden (nach den Aussagen weiterer Zeitzeugen), oftmals mit anschließenden Streitereien einhergingen. Hitler trat demnach herrisch und rechthaberisch auf. Er galt daher bei der Heimleitung als wenig kooperativ und als unverträglich.[669] Er war anscheinend, aus Sicht der Wohnheimsverwaltung, ein „schwieriger Fall". Jedoch schien Hitler in seinen Reden und Ansichten eine starke Phantasie zu besitzen. Bemerkenswert ist Hitlers eigentümliche Empfänglichkeit für Eindrücke, wobei er regelmäßig Größenphantasien entwickelte, die den Boden der Tatsachen verließen: Eine von ihm besuchte Architekturausstellung bewirkte, dass er sich in den Folgetagen eine Zukunft als großer Architekt ausmalte. Modellflugzeuge konnten in ihm die Vision entstehen lassen, einst selbst ein erfolgreicher Flugzeugfabrikant zu werden.[670]

Nach seinen eigenen, späteren Angaben hatte er in jenen Wiener Jugendjahren bereits sämtliche Umgestaltungspläne für Berlin skizziert, die er dann Jahrzehnte später zumindest teilweise umsetzen ließ.[671] Rückblickend auf jene Jahre hielt Hitler diese Ära, trotz aller Schwierigkeiten, für positiv, da er damals „Herr seiner eigenen Zeit“[672] gewesen war. Er sah darin „Lehrjahre" und zudem blieb blieb ihm (bei zeitgleichem monatlichen Erhalt der väterlichen Waisenrente), viel Muße für die umfangreiche Zeitungslektüre in Wiener Caféhäusern, Ausstellungs- und Museumsbesuche, sowie regelmäßige Kinogänge.

Hitlers Filmkonsum blieb auch in den Folgejahren groß; auch nach der „Machtergreifung.“ So gut wie jeden Abend ließ er sich ein oder zwei Spielfilme vorführen. Hinzu kamen später noch die aktuellen Wochenschauen, die er aufmerksam verfolgte und in die er auch inhaltlich eingriff. Gefiel ihm ein Spielfilm, so sah er diesen mitunter mehrfach.[673] Die Auswahl der Filme besprach Hitler im Vorfeld oftmals mit Goebbels, häufig handelte es sich dabei um Filme, die ohnehin gerade aktuell in den deutschen Kinos liefen. Albert Speer berichtete nach dem Krieg, dass Hitler für seine Filmvorführungen vor allem Unterhaltungsfilme aussuchte: Revuefilme, Gesellschaftsstücke und Liebesfilme, möglichst Filme mit Happy End.[674] Hitler fand auch Gefallen an den Bergfilmen des Regisseurs Arnold Fanck (1889–1974) mit Luis Trenker (1892–1990) in der Hauptrolle. Diese Filme waren noch in der Republik von Weimar entstanden und erfreuten sich internationaler Beliebtheit. Durch Fancks Film „Der heilige Berg“ von 1926 war Hitler erstmals auf Leni Riefenstahl aufmerksam geworden, die als Schauspielerin in diesem Film mitwirkte. Die Aufmerksamkeit wurde noch gesteigert, als Riefenstahl später ihr eigenes Debüt als Regisseurin gab. Ihr Film „Das blaue Licht“ kam 1932 in die Kinos, wurde ebenfalls ein beachtlicher internationaler Erfolg und erhielt auf der Biennale in Venedig eine Medaille. Er lief auch in den amerikanischen Kinos mit beachtlichem Erfolg. Die Figur der „Junta“ (die von Riefenstahl selbst gespielt wurde) inspirierte Charlie Chaplin später zu der Landstreicherin in „Modern Times“ (1936), die von Paulette Goddard dargestellt wurde.

669 Fest, Joachim, „Hitler“, Berlin 1992, S. 79.
670 Ebd. S. 77 ff.
671 Ebd. S. 73.
672 Ebd. S. 73.
673 Speer, Albert, „Erinnerungen", Berlin 2007, S. 143.
674 Ebd. S. 142 ff.



107: Hitlers Filmvorführungen auf dem Berghof fanden in der „großen Halle" statt: Hinter dem Wandteppich (rechts) befand sich der Filmprojektor.[675]

Neben den Revue- und Bergfilmen waren auch monumentale Historienfilme für Hitler und die Protagonisten des NS-Regimes aus nahe liegenden Gründen von Interesse. Man suchte nach Ausdrucksmöglichkeiten, welche die historische Größe Deutschlands, aber auch die Größe des „Dritten Reiches“ und seine Ziele verherrlichen sollten. Hitler schätzte beispielsweise den bereits erwähnten Film „Die Nibelungen“ von Fritz Lang aus dem Jahr 1924, für den in einer seiner abendlichen Runden im Führerhauptquartier während des Krieges eine Neuverfilmung in Farbe und mit Ton vorschlug. Wie in der Architektur oder im Militärwesen begeisterte Hitler sich auch im Filmbereich besonders für die „große“ Darstellung: Er schätzte etwa so aufwendige amerikanische Historienfilme wie „Ben Hur“ aus dem Jahr 1925 und forderte einen vergleichbaren deutschen Monumentalfilm. Konkret dachte er hier an eine Verfilmung der deutschen Kaisergeschichte vom Mittelalter bis in die Neuzeit. Er beschrieb diese Idee am 4. 2.1942 seinem nächtlichen Gast Heinrich Himmler: „Die Kaisergeschichte ist das gewaltigste Epos, das – neben dem alten Rom – die Welt je gesehen hat. Diese Kühnheit! Wenn man sich vorstellt, wie oft die Kerle über die Alpen geritten sind, die Leute haben ein Format gehabt! Von Sizilien aus haben sie regiert! Wir haben nur ein einziges Unglück: dass wir bisher nicht den Dramatiker gefunden haben, der in die deutsche Kaisergeschichte hineingeht! Ausgerechnet Schiller musste diesen Schweizer Heckenschützen[676] verherrlichen. Die Engländer hatten einen Shakespeare, dabei waren das aber doch nur Wüteriche oder Nullen!“ [677]

Und weiter führte er in seiner übertreibenden Art aus:

675„Berghof, große Halle", Fotografie von Heinrich Hoffmann. Quelle: http://www.spiegel.de/fotostrecke/hitlers-kino-fuehrer-faible-fuer-garbo-oder-dick-und-doof-fotostrecke-132203-3.html

676 Gemeint ist Wilhelm Tell.

677 Heim, Heinrich „Adolf Hitler – Monologe im Führerhauptquartier 1941 – 1944,“ München 2000, S. 264.

„Der deutsche Film hat eine riesige Aufgabe: Die Kaisergeschichte gehört zum Gewaltigsten, was es gibt: fünfhundert Jahre lang war das unbestritten die Herrschaft der Welt!“ [678]

Das Genre des Historienfilmes entsprach Hitlers „theatralischem Gemüt“, wie es Joachim Fest beschrieben hatte. Hitlers politische Kundgebungen waren Fest zufolge seine eigenen „Bühnenauftritte“, und nicht ganz zufällig hatte Hitler sich selbst einmal als „größten Schauspieler Europas“ bezeichnet.[679] In seinen Reden und Auftritten als „großer Volkstribun und Imperator“ zeigte sich Hitlers Affinität zur „großen Bühne“ immer wieder. Albert Speer hatte mit seinem Konzept des Lichtdomes neuartige Möglichkeiten der Masseninszenierung geschaffen. Seine Bauten in Nürnberg boten den Rahmen für die inszenierten Parteitage der NSDAP. Leni Riefenstahl (1902–2003) verewigte diese Massenveranstaltungen entsprechend monumental und durchaus sehr eindrucksvoll in ihren Filmen. Durch diese Selbstinszenierung schuf sich der Nationalsozialismus eine Aura der historischen Größe und Einmaligkeit, mit der er viele Menschen an sich band. William Shirer (1904–1993) beschrieb die Atmosphäre eines Reichsparteitages 1934 in seinem Tagebuch.[680] Für ihn transformierte der Nationalsozialismus Riten der katholischen Kirche und verglich den Parteitag mit einer großen Ostermesse in einer großen gothischen Kathedrale.[681] Das Medium Film verbreitete diese „Mysthik" in der der Bevölkerung. Diese Selbstdarstellung war hier gänzlich humorlos. Die NS-Ideologie wollte ernst genommen werden. Sie mied daher den Humor bei ihrer öffentlichen Selbstdarstellung. Denn der Humor (in jeder Form) konnte der anmaßenden Selbsterhöhung des NS-Staates grundsätzlich gefährlich werden. In kleinen Runden gaben sich die NS-Funktionäre jedoch auch humorvoll.

Nach der Ernennung zum Reichskanzler setzte Hitler seine abendlichen Filmvorführungen im geladenen Kreis zur Unterhaltung ein. Die Filmvorführungen bildeten den Abschluss seiner Arbeitstage, her war Humor ausdrücklich erwünscht. Diese abendlichen Filmschauen hielt Hitler bis zum Ausbruch des Krieges bei, danach wurden sie seltener, dann ganz eingestellt. Bei den Vorführungen wurden durchaus auch viele amerikanische Filme gezeigt. Hier zeigte sich Hitler offen, für den amerikanischen Humor. Er schätzte beispielsweise die Filme von Stan Laurel (1890–1965) und Oliver Hardy (1892–1952). Hitlers Neigung zu „großen Dimensionen“ und gigantisch anmutender Szenerie wurde auf sonderbare Weise durch den Film „King Kong und die weiße Frau“ angeregt, der 1933 in die Kinos kam. In diesem Werk der Regisseure Merian C. Cooper (1893-1973) und Ernest B. Schoedsack (1893-1978) wird King Kong (ein gigantischer Affe), von einer amerikanischen Expedition nach einem abenteuerlichen Kampf (in dem Gasbomben zum Einsatz kommen) überwältigt, und sodann als „achtes Weltwunder“ in einem New Yorker Broadway-Theater der Öffentlichkeit präsentiert. Das Blitzlichtgewitter der Fotografen bringt King Kong jedoch derartig in Rage, dass er seine Fesseln sprengt und er die „weiße Frau“ Ann sucht, die zuvor von ihm befreit und in Sicherheit gebracht wurde. Auf seinem tobenden Gang durch die Stadt wirft King Kong Autos durch die Luft, bringt eine Hochbahn zum entgleisen und tötet zahlreiche Menschen. Besonders die Zerstörungen in

678 Ebd. S. 265.
679 Fest, Joachim, „Hitler“, Berlin 1992, S. 79 ff.
680 Eintrag in seinem „Berliner Tagebuch" vom 5. September 1934.
681 Shirer, William, „Berliner Tagebuch", Leipzig 1991, S. 24.

der Stadt sollen Hitler bei der Vorführung beeindruckt haben. Als King Kong dann Ann in einem Apartment entdeckt, greift er sie sich durch das Fenster und klettert auf die Spitze des Empire State Buildings.



108: „King Kong“ auf dem Empire State Building.Trickaufnahme, „King Kong und die weiße Frau“, 1933.[682]

Hier nun wird er von den Doppeldeckern der amerikanischen Luftwaffe angegriffen und stürzt schließlich, vom Kugelhagel getroffen, in die Tiefe. Der Film endet mit dem Ausspruch, „nicht die Maschinengewehrgarben hätten King Kong getötet,“ sondern „it was beauty that killed the beast.“

Die Trickaufnahmen im „King Kong“-Film waren neuartig, innovativ und spektakulär. Sie setzten neue Maßstäbe für den Einsatz von Modellen und Animationen im Kinofilm. King Kong gelangte auch in die deutschen Kinos. Allerdings nur, nachdem einige Einstellungen herausgeschnitten worden waren. Denn die Zensurbehörden befürchteten zunächst, dass eine „arische Frau“ in den Händen eines „schwarzen Riesen-Affen“ die deutschen Zuschauer provozieren könnte.[683] Auch hielt man die Szene, in der King Kong eine New Yorker U-Bahn aus den Gleisen hebt und zerstört, für ungeeignet für die deutschen Zuschauer. Man befürchtete eine Erschütterung des Vertrauens in den öffentlichen Nahverkehr.[684] Die (offenbar wenig humorbegabten) deutschen Zensoren hielten den King-Kong-Film daher zunächst für untragbar. Hitler selbst aber war eingenommen von dem Film und gab den Film frei. Er erlaubte, dass der Film unter dem Titel „Die Fabel von King Kong“ am 1. Dezember 1933 (allerdings in einer zensierten Version) doch noch in die

682 „King Kong und die weiße Frau", 1933. Szenenfoto. Quelle:
http://www.thetimes.co.uk/tto/business/industries/construction-property/article3391905.ece
683http://www.spiegel.de/einestages/75-jahre-king-kong-a-946670.html
684 Ebd.

deutschen Kinos kam.[685] Mit dem Untertitel „Ein amerikanischer Trick- und Sensationsfilm“ erreichte er ein begeistertes deutsches Publikum: In den ersten drei Tagen sahen allein in Berlin 120.000 Kinobesucher den Film. Er lief über mehrere Wochen, allein in Berlin in rund dreißig Kinos. Hitler war wohl auch deshalb besonders von dem Film angetan, weil ihn die Zerstörungen New Yorks ansprachen. Während des Krieges beschrieb er später, in einer seiner abendlichen Runden in seinem Hauptquartier, begeistert die Wirkungen eines möglichen Bombenangriffes auf New York, bei dem er sich (aufgrund der dichten Bebauung mit Wolkenkratzern) geradezu infernalische Vernichtungen versprach.[686]

Hitlers Interesse am Medium Film bezog auch auf humorvolle deutsche Filme. Er mochte die Filme des Komikers Karl Valentin (1882–1948), den er in München, im Hause seines Photografen Hoffmann, sogar persönlich getroffen hatte.[687] Valentin war vor allem als Kabarettist und Komiker bekannt, er hatte aber auch sehr erfolgreiche Filme produziert, die nach dem Krieg zunächst als verschollen galten. 1967 berichtete „Der Spiegel“ über die wieder entdeckten Valentin Filme. Die Kuratoren des Wiener Filmmuseums, die 1967 eine große Valentin Ausstellung eröffnet hatten, bezeichneten den bayerischen Komiker als den „einzigen deutschen Filmkomiker, der sich mit Größen wie Charlie Chaplin und den Marx Brothers messen kann.“[688]



109: Karl Valentin 1936 in: „Ein verhängnisvolles Geigensolo.“ [689]

Anfang der 20er Jahre genoss Valentin bei den Intellektuellen der Weimarer Republik einen legendären Ruf. Bertolt Brecht (1898–1956) bezeichnete Chaplin und Valentin als jene Künstler, die ihm beim Stücke schreiben Lehrer gewesen waren.[690] Von 1912 bis 1941 schuf Valentin rund dreißig lustige Kurzfilme. Zudem entstanden insgesamt fünfzehn Hörspiele und vier Spielfilme: „Der Sonderling“ (1929), „Die verkaufte Braut“ (1932), „Kirschen in Nachbars Garten,“ (1935) und „Donner, Blitz und Sonnenschein“ (1936). Valentin war zwar kein Widerstandskämpfer, aber er biederte sich dem System auch nicht an. Als Hitler ihn im Jahr 1937 traf und mit den Worten entgegentrat: „Ich habe oft genug über Ihre Aussprüche herzlich gelacht“, entgegnete Valentin (laut der Überlieferung im Magazin „Der Spiegel“) mit den Worten:

685 http://www.spiegel.de/einestages/75-jahre-king-kong-a-946670.html
686 Fest, Joachim, „Hitler,“ Berlin 1992, S. 990.
687 Heim, Heinrich, „Adolf Hitler – Monologe im Führerhauptquartier 1941 – 1944,“ München 2000, S. 468.
688 So die Kuratoren Peter Konlechner und Peter Kubelka im „Spiegel.“ / http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46290028.html
689 „Ein verhängnisvolles Geigensolo", Film von Karl Valentin, 1936. Szenenfoto. Quelle: http://www.filmportal.de/node/194255/gallery
690 „Der Spiegel“/1967/ Siehe: http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46290028.html

„Über Eahnane Reden hob i noch nia lochn kenna. Und jetzt muß i leida gehen. Griaß Gott, Herr Hitler.“[691]

Einen Kontakt des Komikers zu Hitler gab es auch Ende der 30er Jahre, als Valentin seine wertvolle Sammlung von Postkarten mit Motiven aus dem München des 19. Jahrhunderts verkaufen wollte, da er in Finanznot geraten war. Der Fotograf Heinrich Hoffmann fragte Hitler, ob das nicht für ihn von Interesse wäre. Dieser war interessiert und ging auf die hohe Preisforderung Valentins ein, der 100.000 Reichsmark für seine umfangreiche Sammlung erhalten wollte. Hitler stellte allerdings die Forderung auf, dass Valentin das Geld nicht für die Produktion seiner Filme verwenden dürfe. Daraufhin ließ Valentin den Deal platzen und ließ Hitler ausrichten: „Sagen´s dem Herrn Führer, I bin wie er – alles oder nichts.“[692] Es ist nicht überliefert, welche Valentin-Filme Hitler gesehen hat. Aber er hat sicher einige gekannt, da er diese nach seinen eigenen Äußerungen schätzte.

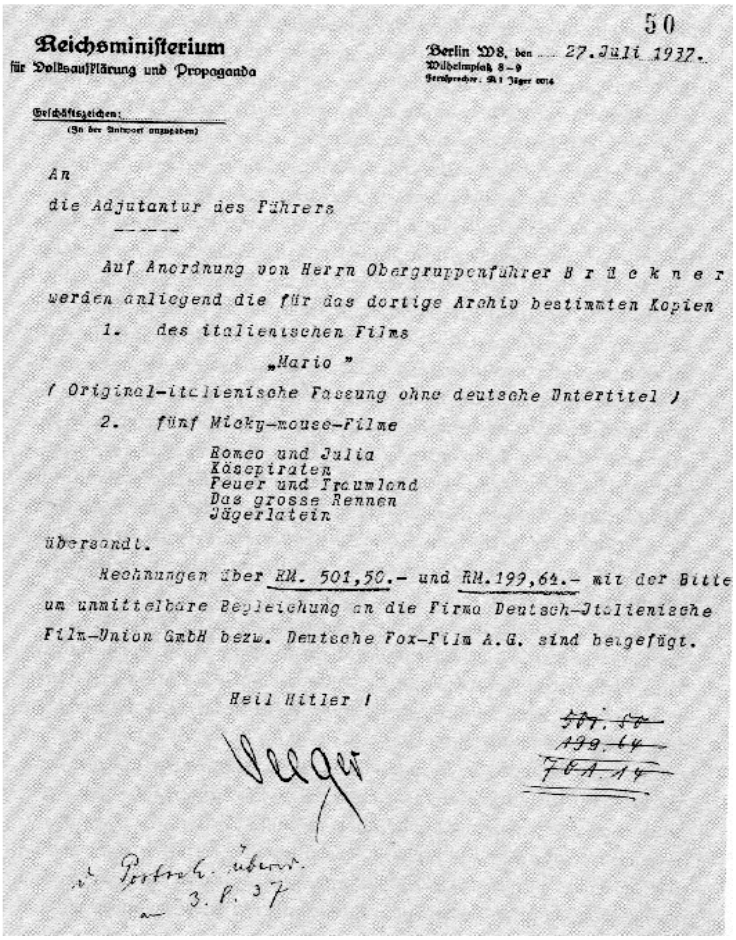
Albert Speer berichtete, dass Hitler für den eher grotesken Humor der Komiker Harrold Lloyd (1893–1971) oder Buster Keaton (1895–1966) eher weniger Sinn hatte.[693] Bei den deutschen Filmkomikern schätzte Hitler vor allem Hans Moser (1880–1964), der auch beim deutschen Publikum äußerst beliebt war: Von 1930 bis 1945 war Moser in rund 77 Spielfilmen zu sehen, stets in komischen Rollen. Auch Heinz Rühmann (1902–1994) war einer der Humor-Favoriten Hitlers.

Humor spielte für Hitlers Filmgeschmack eine Rolle, neben Historienfilmen bevorzugte er humorvolle Filme. Zu diesen zählten für ihn auch die Zeichentrickfilme. 1937 schenkte Joseph Goebbels seinem „Führer“ eine Auswahl von Micky-Mouse-Filmen zu Weihnachten. In einer seiner Tagebuchaufzeichnungen lautet es:

„Ich schenke dem Führer 30 Klassefilme der letzten 4 Jahre und 18 Mickey-Mouse-Filme. Er freut sich sehr darüber. Ist ganz glücklich über diesen Schatz, der ihm hoffentlich viel Freude und Erholung spenden wird.“[694]

In einer Bestellung von Filmkopien für Hitlers „Privatkino“ vom 27. Juli 1937 wurden folgende Titel aufgeführt: der italienische Spielfilm „Mario“ sowie die fünf Mickey-Mouse-Filme „Romeo und Julia“, „Käsepiraten“, „Feuer und Traumland“, „Das große Rennen“, und „Jägerlatein“.

691 „Der Spiegel“/1967/ Siehe: http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46290028.html
692 So berichtet vom Bayerischen Rundfunk. Siehe: http://www.br.de/nachrichten/karl_valentin_politik100.html
693 Speer, Albert, „Erinnerungen,“ Berlin 2007, S. 49.
694 Laqua, Carsten, „Wie Micky unter die Nazis fiel – Walt Disney und Deutschland,“ Reinbek 1992, S.86.



50

Reichsministerium
für Volksaufklärung und Propaganda

Berlin W 8, den 27. Juli 1937.
Wilhelmplatz 8–9
Fernsprecher: A 1 Jäger 0014

Geschäftszeichen:
(In der Antwort anzugeben)

An
die Adjutantur des Führers

Auf Anordnung von Herrn Obergruppenführer B r ü c k n e r werden anliegend die für das dortige Archiv bestimmten Kopien

1. des italienischen Films
„Mario"
(Original-italienische Fassung ohne deutsche Untertitel)
2. fünf Micky-mouse-Filme
Romeo und Julia
Käsepiraten
Feuer und Traumland
Das grosse Rennen
Jägerlatein

übersandt.

Rechnungen über RM. 501,50.- und RM.199,64.- mit der Bitte um unmittelbare Begleichung an die Firma Deutsch-Italienische Film-Union GmbH bezw. Deutsche Fox-Film A.G. sind beigefügt.

Heil Hitler !

~~501.50~~
~~199.64~~
~~FBA.14~~

z. Postbuch übern.
3. 8. 37

110: Begleitschreiben vom „Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda" (Filmleihstelle) an die „Adjuntantur des Führers" zu den gelieferten Micky-Mouse-Filmen (Rechnungen der Entleihgebürenen waren beigelegt.)[695]

In den Filmkreisen jener Jahre (etwa bei Kinobesitzern und Vorführern), war es allgemein bekannt, dass in der Reichskanzlei „fleissig Disney-Filme gesehen wurden".[696] Der Boom der Micky Mouse – der ja bereits die Weimarer Republik ergriffen hatte – wurde im NS-Staat übergangslos fortgesetzt. Er hatte auch die Nationalsozialisten in seinen Bann gezogen. Dabei war nicht nur entscheidend, dass die Disney-Filme einen exellenten Humor aufwiesen. Sondern es kam dem Regime auch entgegen, dass dieser Humor gänzlich unpolitisch (und Sicht des Regimes) daher ungefährlich war. Dennoch lag in den Disney-Filmen eine immanente Ausstrahlungskraft der starken amerikanischen Humorkultur. Die Deutschen liebten diese Filme und das konnte dem NS-Regime nicht gefallen. Mittelfristig wollte man diesen starken Einfluss der amerikanischen Humorkultur brechen. Mit dem Kriegseintritt der USA im Jahr 1941 wurden die Filme der Disney-Studios ganz neu bewertet. Bis 1941 konnte man in Deutschland noch Disney-Filme sehen, obgleich immer seltener.[697] Mit dem Kriegseintritt der USA (durch die deutsche Kriegserklärung vom 11.12. 1941), wurden die Disney-Filme offiziell verboten. Dieses Verbot galt allerdings nicht für die politischen Führer des NS-Staates selbst: Sie konnten sich die Kopien der Disney-Filme nach wie vor beim Propgandaministerium

695„Rechnung an die Adjuntantur des Führers", 1937. Quelle: Carsten Laqua, „Wie Micky unter die Nazis fiel – Walt Disney und Deutschland," Reinbek 1992, S.85.
696 Ebd. S.86.
697 Ebd. S.95.

bestellen, wenn sie über eine Spezialgenehmigung verfügten.

4.2.3. Die Ausgangssituation des deutschen Zeichentrickfilmes nach 1933

Vom 11. bis 15. September 1929 hatte in Berlin der „Welt-Reklame-Kongress“ stattgefunden, bei dem auch zahlreiche Trickfilmer vertreten waren. Hier wurden beispielsweise ausgewählte Zeichentrickfilme von Wolfgang Kaskeline (1892–1973) und Hans Fischerkoesen (1896–1973) mit Preisen ausgezeichnet.[698] mit diesem Kongress war dem kommerziellen Zeichentrickfilm in Deutschland ein zusätzliches Forum geschaffen worden. Das Medium Zeichentrickfilm galt allgemein als besonders modern und innovativ.

Rückblickend betrachtet ist die große Anzahl von Trickfilmen, die bereits in der Weimarer Republik für die Werbung hergestellt wurden, sehr bemerkenswert. Eine Liste des Bundesarchivs gibt Auskunft über die verlorengegangenen Werbetrickfilme des Zeitraumes von 1919 bis 1933: Es werden dort rund 268 verschollene Trickfilme angegeben. Sie waren nach dem Krieg nicht mehr aufzufinden. Dies gibt einen Einblick in die Produktivität der Zeichentrickfilmindustrie vor 1933. Während der ersten Jahre der NS-Diktatur wurde diese umfängliche Produktion von Werbetrickfilmen zunächst aufrechterhalten, sie ging dann gegen Ende des Krieges zurück. Zwischen 1933 und 1945 entstanden rund 220 Werbetrickfilme. Hinzu kamen noch zahlreiche Lehr- und Industriefilme (etwa für die Wehrmacht oder große Konzerne, wie die Firma Krupp oder die IG Farben). Außerdem entstanden reine Unterhaltungstrickfilme für das Kinoprogramm, sowie längere Puppentrickfilme, die eine Besonderheit innerhalb des deutschen Trickfilmes darstellten. Die Brüder Ferdinand Diehl (1901–1992), Hermann Diehl (1906–1983) und Paul Diehl (1886–1976) schufen in ihrem gemeinsamen Filmatelier in München aufwendige, abendfüllende Puppenfilme wie etwa „Die Sieben Raben“ (1937) mit einer Filmlänge von 53 Minuten.[699]



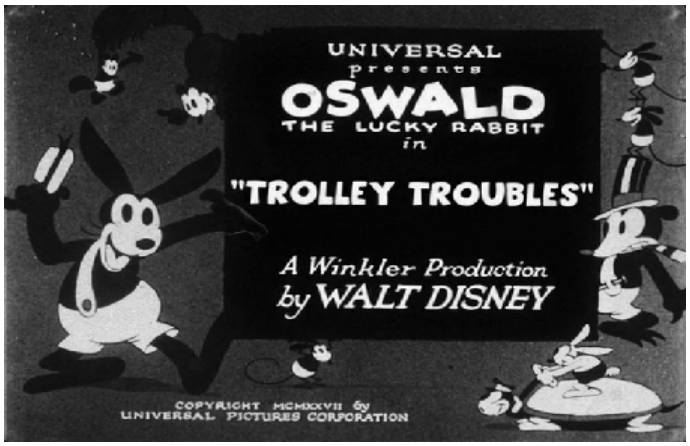
111: Szene aus „Die Sieben Raben“, von Ferdinand, Hermann und Paul Diehl aus dem Jahr 1937.[700]

698 Uwe Westphal, „Werbung im ›Dritten Reich‹,“ Berlin 1989, S. 7-18.
„Preisgekrönte Werbefilme!“ in: „Film-Kurier,“ Nr. 191, 13.8.1929.

699 Regie: Ferdinand Diehl, Drehbuch: Paul Diehl, Animation: Ferdinand und Hermann Diehl. Vgl. „Geschichte des deutschen Animationsfilms – Animation in der Nazizeit“, kuratiert von Ulrich Wegenast, Berlin 2011, S.18-19.

700 „Die Sieben Raben" (1937), Szenenfoto. Quelle: https://www.youtube.com/watch?v=NcDpw0dXEq8

Viele der deutschen Werbezeichentrickfilme, die in der Weimarer Zeit angefertigt wurden, orientierten sich stark an amerikanischen Vorbildern. Tonangebend waren vor allem die Disney-Filme, die die Möglichkeiten des neuen Mediums besonders intensiv ausschöpften und weltweit so erfolgreich waren.
Am 12. Juli 1927 hatte die Filmprüfstelle Berlin grünes Licht für die Präsentation des ersten Disney-Film in Deutschland gegeben:„Oswald und die Straßenbahn“. Oswald war ein Vorgänger von Mickey Mouse. Obwohl er ein Hasen war, ähnelte er der heute ungleich bekannteren Maus nicht unerheblich. Auch er trug eine Art Latzhose, verfügte über großdimensionierte Ohren und sein Teint war ebenso tiefschwarz wie der von Mickey Mouse, was allerdings eher daran lag, dass diese frühen Trickfilme



112: „Oswald the lucky Rabbit“, Universal 1927.[701]

noch gänzlich ohne Farbe auskommen mussten und man infolge mit Kontrasten arbeitete. Insgesamt produzierte Disney 25 Oswald-Filme, die von der Produktionsfirma „Universal Pictures“ in die ganze Welt und somit auch nach Deutschland exportiert wurden.

Ein besonderes mediales Ereignis in Deutschland war einige Jahre später die Vorführung des ersten Mickey-Mouse-Tonfilmes am 17. Februar 1930 im Kino „Marmorhaus“ in Berlin. Deutschland wurde durch diesen Tonfilm noch einmal auf ganz neue Weise vom Disney-Fieber gepackt. In einer Rezension des „Film-Kuriers“ hieß es:

„Mickey ist in der Tat ein Tonfilmwunder. Ein Tier, das im Jazz-Rhythmus lebt. Jeder Schritt ein step, jede Bewegung eine Synkope. Und wie musikalisch ist dieses Vieh! Die Genialität seines Zeichen-Vaters Walt Disney entspricht der Häufung der von Stalling[702] verwandten Illustrationseinfälle. Erst der Tonfilm hat die Weiterentwicklung des Zeichentrickfilms zu solcher Vollendung ermöglicht. Bild und Ton decken einander: der Phantasie sind keine Schranken gesetzt.“[703]

701 „Oswald the Lucky Rabbit" (Universal 1929). Quelle: http://tralfaz.blogspot.com/2013/11/its-oswald.html

702 Gemeint ist Carl Stalling (1891–1972), amerikanischer Komponist, der die ersten Disney-Filme musikalisch untermalte, so etwa „Steamboat Willie", den ersten vertonten Trickfilm der Welt (Mickey-Mouse-Film).

703 Vgl. Carsten Laqua, „Wie Micky unter die Nazis fiel – Walt Disney und Deutschland,“ Reinbek 1992, S. 19.

Goebbels, der 1926 zum Gauleiter von Berlin ernannt worden war, entging diese Popularität der Disney-Filme nicht, denn in den Jahren der wirtschaftlichen Krisen hatten es diese Zeichentrickfilme geschafft, mit ihrem anarchischen, ausgelassenen und perfekt umgesetzten gezeichneten Humor die Bevölkerung der Weimarer Republik effektiv abzulenken, zumindestens gut zu unterhalten. Diese Form der Unterhaltung fand Goebbels ideal, denn sie lenkte das Volk ab und sorgte für gute Stimmung. Für Goebbels gehörte beispielsweise der Straßenkampf seiner SA nicht ins Kino. In einer Rede vom 9. Oktober 1933 hatte er gesagt:

„Wir Nationalsozialisten legen an sich keinen gesteigerten Wert darauf, dass unsere SA über die Bühne oder Leinwand marschiert. Ihr Gebiet ist die Straße.“[704]

Im Kino wünschte sich Goebbels daher vor allem Unterhaltung und Ablenkung für die Massen. Und dafür gab es zahlreiche Gründe. Bereits 1928 waren 1,3 Millionen Deutsche arbeitslos, im Jahr 1932 waren es mittlerweile 6 Millionen geworden. Diese Hypothek musste das NS-Regime zunächst übernehmen. Die Krise hatte ein Wachstum der radikalen Kräfte bewirkt. Die Mitgliederzahl der Kommunistischen Partei war 1932 von 117.000 auf 360.000 (innerhalb von vier Jahren) gestiegen. Die NSDAP hatte ihrerseits jedoch stärker von der Krise profitiert: Hatte sie 1928 noch 109.000 Mitglieder gehabt, so waren es im letzten Jahr der Weimarer Republik mehr als eine Million. Die Industrieproduktion Deutschlands war derweil um 42% gesunken. Entsprechend depressiv – aber auch aggressiv – war die Stimmung bei den Menschen. Der englische Schriftsteller Stephen Spender beschrieb die Lage in Berlin gegen Ende der Weimarer Republik:

„Berlin – das war die Wut, die Armut, der Groll, die Käuflichkeit, die Hoffnung und die Verzweiflung, die auf die Straßen gesetzt waren. Berlin – das waren die herausfordernden Protzen in den eleganten Lokalen, die Huren in Russenstiefeln an den Straßenecken, die verbissen blickenden, wie unter Wasser getaucht aussehenden Kommunisten mit ihren Kundgebungen und die verwegenen Burschen, die auf dem Wittenbergplatz aus dem Nichts hervorwuchsen und ›Deutschland erwache!‹ brüllten.“[705]

Ein Klima von Hoffnungslosigkeit und Wut hatte die ganze Nation erfasst und die Abkehr von Vernunft und Liberalität beherrschte allerorten das Bild.[706] Diese Stimmung fand auch ihren künstlerischen Niederschlag in Literatur und Film. Hans Falladas Roman „Kleiner Mann, was nun?“ fing die Atmosphäre ebenso ein, wie Bertold Brechts Arbeitslosenfilm „Kuhle Wampe“. Auch Erich Kästners Roman „Fabian“, der großen Erfolg erzielte war bezeichnend für die Stimmung dieser Zeit. Die Disney-Filme waren in den Kinos wie „Bonbons der guten Laune“[707], sie übertrugen ein Stück der amerikanischen Humorkultur in die düstere Aura des Niederganges, der große Teile der Weimarer Gesellschaft erfasst hatte.

In der Weimarer Republik waren vor allem auch Chaplins Filme große Publikumsmagnete gewesen. Mit der Figur des „Tramp“ etwa konnten sich auch die deutschen Zuschauer identifizieren: Chaplin machte

704 Wegenast, Ulrich (Hg.), „Animation in der Nazizeit“, Berlin 2011, S.5.
705 Spender, Stephen, „Welt in der Welt. Eine Autobiographie,“ München 1992, S. 166.
706 Höhne, Heinz „Gebt mir vier Jahre Zeit – Hitler und die Anfänge des Dritten Reiches,“ Berlin 1992, S.17.
707 Ebd. S.17.

die Figur des Verachteten, des Abgestiegenen, des Verlierers durch seine menschliche Darstellung zum Helden. Bereits 1929 hatte Walter Benjamin (1872–1940) über Chaplin und die „revolutionäre Macht des Gelächters, die „keine Grenzen mehr kenne“, geschrieben. In seiner Würdigung von Charlie Chaplins Film „The Circus“ von 1928 schrieb Benjamin ein Jahr darauf in einem Essay:

„Chaplin hat sich in seinen Filmen an den zugleich internationalsten und revolutionärsten Affekt der Massen gewandt, das Gelächter.“[708]

Benjamin zitiert darin einen Text des französischen Dichters Philippe Soupault, der in der Pariser Revue „Europe“ zuvor geschrieben hatte:

„Die unbestreitbare Überlegenheit von Chaplins Filmen beruht darauf, dass in ihnen eine Poesie waltet, auf die jeder im Leben stößt, ohne es freilich immer zu wissen.“[709]

Eine direkte Folge dieser inneren Poesie war der internationale Erfolg Chaplins: Seine Figuren appellieren an menschliche Wahrheiten, die geradezu archetypisch in jedem Menschen angelegt sind. In diesem Phänomen drückt sich die Kraft des Humors aus: Die Menschen entdecken durch den Humor eine tiefere Menschlichkeit, auf die sie (in der Härte des erlebten Alltags) wolmöglich sonst nie gestoßen wären. Gerade in dieser Entdeckung der Menschlichkeit liegt eine Kraft- und Energiequelle. Denn die Offenbarung der Menschlichkeit durch den Humor gleicht einem geöffneten Ventil: Es setzt innere Spannungen frei, vermag starre Haltungen aufzulösen. Es führt den Menschen zurück zum Wesentlichen. Der Humor erlöst den Menschen von einer allzu einseitigen Betrachtungsweise des Lebens. Wer lachen kann, der ist offen. Der ist in seinen Auffassungen nicht erstarrt. Der befindet sich bereits in einem „seelischen Gesundungsvorgang". Chaplins Humor verband, durch diese freisetzenden Energien, Menschen auf der ganzen Welt miteinander. Es entstand auf diese Weise ein neuartiges, globales „Wir-Gefühl“ des Humors, das eine Welle der Verbrüderung auslöste. Diese Verbrüderung veranschaulichte sich in den Massen von Chaplin-Fans, die diesem auf seinen Europa-Besuchen entgegenströmten und ihn feierten.

Gerade dieser Aspekt einer tieferen Menschlichkeit, sowie der Aspekt der Gleichheit der Menschen musste den Ideologen der NSDAP ein Dorn im Auge sein. Ein (durch den Humor ausgelöstes) „Aufeinanderzugehen der Menschen“ über nationale und „rassische" Grenzen hinaus, konnte nicht im Sinne des NS-Regimes liegen. Dessen Philosophie ging gerade von der Verschiedenheit der Menschen aus, je nach dem, welcher Rasse sie angehörten. Eine Verbrüderung mit „minderwertigen Rassen“ wurde geradezu als Verbrechen betrachtet. Das NS-System basierte auf der Vorstellung von „minderwertigen“ und „höherwertigen“ Menschen, je nach Rassezugehörigkeit. Zudem erzog der NS-Staat zur Härte – ja zur Unmenschlichkeit – gegenüber jenen „Minderwertigen“. Folglich stellte ein Humor, welcher die NS-

708 Benjamin,Walter, „Gesammelte Schriften III.Kritiken und Rezensionen 1912-1931“, Frankfurt a. M. 1991, Kapitel 64
709 Ebd.

Ideologie mittels seiner menschlichen Wärme, seiner Sensibilität und Toleranz hätte entlarven können, eine latente Bedrohung für das Regime. Hitler mochte diese Zusammenhänge intuitiv gespürt haben, als er sich bei seiner Filmauswahl gegen den Humor Chaplins entschied, den er, laut Speers Bericht, nicht mochte (siehe oben). Goebbels registrierte die unterschiedlichen Wirkungen der amerikanischen Filme ebenfalls. Und so wenig einerseits die Figur des Charly Chaplin mit dem Nationalsozialismus vereinbar zu sein schien, so sehr schienen andererseits die unpolitischen Zeichentrickfilme von Walt Disney mit der NS-Ideologie kompatibel zu sein. Denn während Chaplin ein „Anwalt der Schwachen“ war und seine Filmfiguren Menschlichkeit und Mitgefühl propagierten, sah es bei Mickey Mouse und seinen gezeichneten Kollegen anders aus. Hier fehlte das Element der „verbindenden Poesie“ im Sinne Soupaults. Stattdessen dominierte der „reine Spaßfaktor“, wenn auch in perfekter Umsetzung. In Disney Zeichentrickfilm wurde eine „externe“ Phantasiewelt angeboten, die nichts mit dem Inneren des Menschen zu tun zu haben schien: In ihr konnten witzige Tiere sprechen, sich verwandeln und ihre Akrobatik vollführen. Hier überwog ein Humor von Pfiffigkeit, Bildwitz, Ideenreichtum und Bewegung. Das Gelächter im Kino entstand nicht aufgrund einer Identifikation mit den Figuren, sondern durch Elemente wie die der Überraschung, des Tempos und der Schnelligkeit sowie der Überwindung von Naturgesetzen. Die Filme unterhielten, aber sie machten nicht nachdenklich, sie produzierten gute Laune, appelierten aber nicht an die Menschlichkeit. Hier lag folglich (aus Sicht der NS-Ideologen) kein Grund zur (inhaltlichen) Beanstandung vor.

4.2.4. Im Vergleich: Bedingungen des Zeichentrickfilmes in Deutschland und den USA

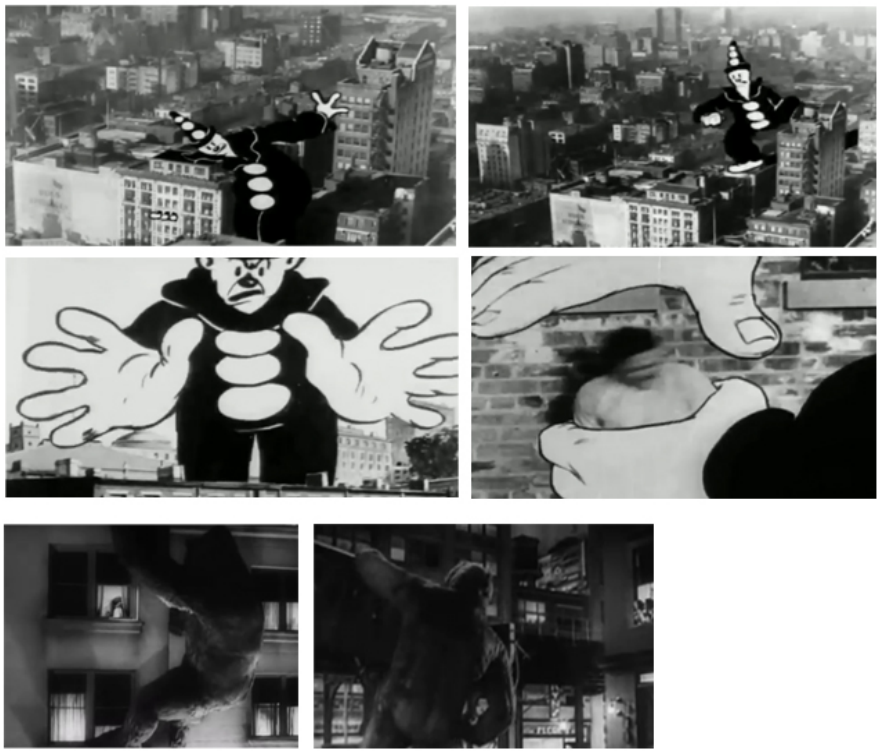
Vor Disneys großen Erfolgen hatten bereits andere, ebenfalls sehr erfolgreiche Trickfilmpioniere in den USA gewirkt. Max Fleischer (1883–1972) etwa war in Krakau (das damals zu Österreich-Ungarn gehörte), geboren worden und als Einwandererkind in New York aufgewachsen. Fleischer schuf Figuren die (bis Walt Disney auf den Plan trat), weltweit als erfolgreiche Trickfilme dominiert hatten. Zu Fleischers Filmen gehörten Figuren wie „Betty Boop“, „Popeye the Sailor“, und „Koko der Clown“. Diese Figuren waren auch in Europa populär und sogar in der späteren, kriegführenden deutschen Luftwaffe noch bekannt.



113: Eine Messerschmidt 109 der deutschen Luftwaffe zeigt zwei Bemalungen, als „Talisman"-Figuren: Neben „Micky Mouse“ sieht man auch „Betty Boop“ (eine Trickfilmfigur der Max Fleischer Studios).[710]

710 „Talisman-Bemalungen an Maschinen der deutschen Luftwaffe", Photograph unbekannt. Quelle: www.me109.info

Bis zum Jahr 1942, in dem die Fleischer-Studios Konkurs anmelden mussten, blieben sie der weitaus größte Disney-Konkurrent. Fleischers Filme verbanden ursprünglich Real- mit Trickfilm. Auch Max Fleischer trat in ihnen bisweilen auf: In der Serie „Koko der Clown“ („Out of the Inkwell“) zeichnete Fleischer im Film die Trickfilmfigur an seinem Zeichentisch (die sich dann bewegte und ihre Abenteuer erlebte). Ein Mittel der Fleischer-Filme lag in der Reduktion, ein weiteres in ihren neuartigen Darstellungsformen. Bei dem Film „Bedtime“ aus dem Jahr 1923 etwa, scheint man es mit einer Art „Vorfassung“ von King Kong zu tun zu haben (der zehn Jahre später in die Kinos kam). Die Mittel der Darstellung (der Umgang mit den Proportionen, die Mischung aus Realfilm und Trickfilm) waren völlig neuartig. Eine Szene (in der „Koko der Clown“ zu gigantischer Größe aufgeblasen wird und durch Manhattan stakst), erinnert unmittelbar an King Kong. Vor allem, als der Clown dann den kleinen Max Fleischer mit der Hand in einer Wohnnung sucht (und ihn am Ende ganz ähnlich, wie King Kong es mit der weißen Frau tut, in seiner Hand hält.) Ob der Film „King Kong" inspiriert haben könnte, sei an dieser Stelle dahingestellt. Innovativ und neuartig waren Fleischers Filme jedenfalls.



114: Die oberen vier Bilder: Szenen aus dem Animationsfilm „Bedtime,“ von Max Fleischer aus dem Jahr 1923.[711] Unten: „King Kong“ von 1933. Links erklimmt der Riesenaffe eine Fassade. Rechts greift er nach einem U-Bahn-Waggon, den er dann auseinandernimmt.[712]

Fleischers Filme spielten meist in New York. Sie richteten sich eher an ein erwachsenes Publikum, denn an Kinder. Dies galt insbesondere für die Figur der „Betty Boop“, in der ihr Sexappeal eine große Rolle spielt. Als der Tonfilm von den Fleischer-Studios eingeführt wurde, erweiterte die Figur ihre

711 „Bedtime", Max Fleischer Studios 1923. Szenenfotos.Quelle: https://www.youtube.com/watch?v=tQf5qOvEEBA
712 „King Kong und die weiße Frau" (1933). Szenenfotos. Quelle: https://www.youtube.com/watch?v=Zd3JpWoepsU

Anzüglichkeiten auch auf die Sprache. Bei einem Einstellungsgespräch antwortet „Betty Boop" auf die Frage des Personalchefs „Was können Sie?“ – „Sie werden überrascht sein.“[713]

Längere Stories waren hingegen nicht immanenter Bestandteil der „Fleischer-Philosophie“. Meist dominierten die Elemente aufeinanderfolgender Gags. Die Geschichten waren kurz gehalten. Die Figuren waren nicht sonderlich ausdifferenziert. Das änderte sich später mit der Figur „Popeye“.

Als Disney 1937 mit „Snow White“ seinen Welterfolg präsentierte, forderte die „Paramount" (Fleischers Produktionsfirma), ihn dazu auf, ebenfalls einen abendfüllenden Zeichentrickfilm herzustellen. Fleischer berief einen neuen Mitarbeiterstab und konzipierte den Film „Gulliver´s Travels“ (der im Jahr 1939 in die Kinos kam). Allerdings war die Dramaturgie dieses Films nicht sehr überzeugend. Der Spannungsbogen war nicht gut konzipiert, zudem fehlte jetzt aber der anarchische Witz, der die früheren Fleischer-Filme beliebt gemacht hatte. Fleischer hatte ein Patent angemeldet, das es ermöglichte, auf der Vorlage von Realfilm Trickfilme zu erschaffen: Die Hauptfigur, der Gulliver, war nun fotorealistisch, während die um ihn herum tollenden Figuren komische Cartoon-Charaktere waren. Das passte schlecht zusammen. Der Film war daher längst nicht so erfolgreich wie Disneys „Snow White", andererseits auch kein vollständiger Misserfolg. Jedoch brach im Jahr seiner Uraufführung (1939) der Zweite Weltkrieg aus, damit brach praktisch über Nacht der wichtige europäische und deutsche Filmmarkt weg. Sehr erfolgreich waren hingegen Fleischers „Superman“-Kurzfilme, die 1941 in die Kinos kamen. Es entstand eine Serie, die in den Kinos viel Anklang fand. Dennoch musste Fleischer 1942 sein Studio an Paramount verkaufen – er war insolvent.

Es gab noch viele weitere amerikanische Trickfilmstudios, wie „Warner Brothers“, Paul Terry mit seinem Studio „Terrytoons“, Walter Lantz, der 1941 die Figur des „Woody Woopecker“ kreierte, Ub Iwerks, dem eigentlichen Erfinder der Mickey Mouse, der sich später von Disney trennte, das „Van Beuren Studio“, „Columbia“ und viele andere, auf die hier nicht näher eingegangen werden soll. Die Aufzählung veranschaulicht aber die enorme Produktivkraft der damaligen amerikanischen Zeichentrickfilmindustrie.

Auf der östlichen Seite des Atlantiks war die Trickfilmszene deutlich kleiner. Der deutsche Werbefilm geriet nach 1933 in eine Krise, von der auch die Trickfilmschaffenden betroffen waren. In der Weimarer Republik hatte es zuvor eine enge Verknüpfung der filmischen Avantgarde mit dem Genre des Werbe- und speziell des Werbetrickfilms gegeben. Namhafte Regisseure arbeiteten auch im Bereich der Werbung. Nach Hitlers Machtergreifung verließen viele Kreative das Land. Der Filmbereich war davon stark betroffen. Zugleich wurde Deutschland immer stärker isoliert und konnte seine Filme nicht mehr exportieren. Die Absatzmärkte brachen weg. Zugleich wurde nun Rohfilm im „Dritten Reiches“ strengstens quotiert – die Aufsicht über die Verteilung des begehrten Rohfilms übte die Reichsfilmkammer aus. Der so beliebte Zeichentrickfilm wurde dadurch zusätzlich geschwächt. Da Goebbels aber eine neue Entwicklung des deutschen Zeichentrickfilms einleiten wollte, suchte er nach Konzepten, um die deutschen Trickfilmer zunächst neu zu organisieren. Dabei waren die Walt-Disney-Filme für das Propagandaministerium die Vorbilder für die zu entwickelnde, deutsche Trickfilmindustrie. Hier gab es jedoch ein erhebliches

713 Vgl.: Maltin, Leonard „Der klassische Amerikanische Zeichentrickfilm,“ München 1982, S. 71 ff.

qualitatives Gefälle. Auch viele amerikanische Trickfilmer wurden regelmäßig „entmutigt“,[714] wenn sie die hohe Perfektion der Disneyfilme betrachteten. Sie konnten sich nicht erklären, wie Disney derartig perfektionistisch arbeiten konnte. In den 30er Jahren saßen viele Konkurrenzfirmen des Disney-Studios noch in New York. Die New Yorker Zeichner schauten sich regelmäßig die Produktionen ihres großen Konkurrenten in Kalifornien an. Al Eugster, ein Mitarbeiter der Fleischer Studios, beschrieb die damalige Situation in einem späteren Interview:

„Damals herrschte bei uns Frustration, denn wir schauten uns die Filme von Disney an und ahnten, dass wir künstlerisch nicht an sie heranreichen können. Ich glaube, dass die meisten Animationszeichner sehr neugierig darauf waren, wie Disney seine Filme herstellte und umsetzte. Es schien reine Zauberei zu sein. Und aus diesem Grunde gingen dann später zahlreiche Animationszeichner zu den Disney-Studios, um für ihn zu arbeiten. Sie wollten herausfinden, welche Kniffe hinter den Zeichentrickfilmen von Disney standen.“[715]

Trotz des offensichtlichen Ungleichgewichtes beider Humorkulturen (was die kreativen und ökonomischen Ressourcen des Zeichentrickfilms anging), entwickelten die deutschen Filmkritiker ein wachsendes Unverständnis dafür, dass in Deutschland keine „ebenbürtigen“ Zeichentrickfilme geschaffen wurden. In einem Zeitschriftenartikel mit dem Titel „Der deutsche Zeichentrickfilm muss wiederkommen“ aus dem Jahr 1934 lautete die Kritik:

„Warum in aller Welt produziert Deutschland solche Filme nicht? Zeichner haben wir genug, jeder Blick in unsere großen illustrierten Zeitungen beweist von neuem, dass vom Aktualitätenzeichner bis zum Karikaturisten eine Fülle von Talenten vorhanden ist. Man kann ohne Überheblichkeit behaupten, dass nirgends witzigere Zeichenstifte geführt werden als in Deutschland und dass wir getrost mit jedem anderen Land in Wettbewerb treten können.“[716]

Der Autor dieses Beitrages überschätzte die Möglichkeiten des deutschen Zeichentrickfilms. Zumindest beschönigte er die Lage und formulierte seine Forderungen dazu in einem überheblichen Ton, der auf Unkenntnis schließen lässt. Wenn er behauptet, dass Deutschland über einige der witzigsten Zeichner der Welt verfüge, so muss darauf hingewiesen werden, dass gerade viele der Besten bereits das Land verlassen hatten. Das NS-Regime hatte einen erheblichen Teil des Kreativpotenzials der eigenen Humorkultur bereits zerstört. Einer der berühmtesten war der bereits erwähnte Walter Trier.

Walter Trier hatte bereits 1919 mit Zeichentrickfilmen experimentiert. Trickfilme wie „Der Markt von Titipu“, „Triers Trickfilm“, „Filmsterne“, oder „Ein Abend im Varieté“ sind jedoch verschollen.[717] Trier

714 Maltin, Leonard „Der klassische Amerikanische Zeichentrickfilm,“ München 1982, S. 69 ff.
715 Ebd. S. 69.
716„Kinematograph,“ Nr. 126 vom 4.7.1934 in: Ulrich Wegenast, „Animation in der Nazizeit,“ S. 3.
717 Neuner-Warthorst, Antje, „Walter Trier – eine Bilderbuch-Karriere,“ Berlin 2014, S. 196.

hatte den Begriff der „Filmkarikatur“ geprägt. Für das Kabarett „Schall und Rauch“ hatte er den Trickfilm „Ein Tag des Reichspräsidenten“ (1919) angefertigt. Insgesamt schuf Trier 10 Zeichentrickfilme, die allerdings sämtlich als unauffindbar gelten.[718] Trier war in der Weimarer Republik der wohl international bekannteste deutsche Cartoonist und Illustrator. Im Herbst 1929 war Erich Kästners (1899–1974) Kinderbuch „Emil und die Detektive“ erschienen, das zu einem Bestseller und Welterfolg wurde.



115: Walter Trier am Zeichentisch in Berlin (um 1930).[719]

Walter Trier hatte an diesem Erfolg, aber auch an der damit verbundenen internationalen Bekanntheit, einen sehr großen Anteil. Ohne die Machtergreifung Hitlers hätte sich in Deutschland vielleicht tatsächlich eine ähnlich starke Zeichentrickfilmkultur etablieren können, wie die amerikanische, mit inhaltlich anderer Gewichtung. Aber im Jahr 1935 verlangte das NS-Regime auch von den Zeichnern, Trickfilmern und Illustratoren den sogenannten „Arier-Nachweis.“ Im selben Jahr hatte Trier sein letztes in Deutschland erschienenes Kinderbuch fertiggestellt („Tom Sawyer“ für den Berliner Williams Verlag). Und am 5. Juli 1935 war seine letzte Cover-Illustration für die „Lustigen Blätter“ erschienen.[720]1936 floh Trier mit seiner Familie nach England.

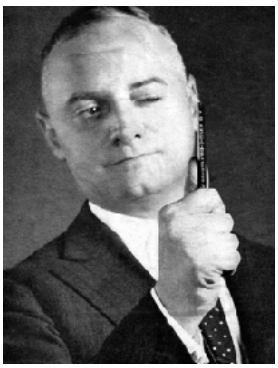
Dass Trier einer der wichtigsten Repräsentanten der deutschen Humorkultur war, läßt sich auch aus der Tatsache schließen, dass Walt Disney im Jahr 1938 persönlich um ihn als Mitarbeiter warb. Ein Angebot, das Trier jedoch ausschlug.[721] Disney betrachtete Trier offensichtlich als ebenbürtig (wenn nicht gar als den „Größeren", jedenfalls in zeichnerischer Hinsicht). Einen mit Trier vergleichbar anerkannten Zeichner hatte Deutschland, trotz zahlreicher anderer guter Begabungen in diesem Bereich, nicht. Die Produktivität Triers nach seiner Emigration zeigt, welches schöpferische Potenzial (für den gezeichneten, deutschen Humor) mit ihm verlorenging: Allein für das englische Magazin „Lilliput“ (das von 1937 bis 1960 monatlich erschien), schuf Trier 147 Cover-Illustrationen.[722] Und er sollte das „Dritte Reich" überleben und weiter tätig bleiben.

718 Ebd. S. 196.
719 „Walter Trier am Zeichentisch", um 1930. Quelle: http://www.lilliputmagazine.co.uk/page12.html
720 Neuner-Warthorst, Antje, „Walter Trier – eine Bilderbuch-Karriere,“ Berlin 2014, S. 220 ff.
721 Ebd. S. 229.
722 https://en.wikipedia.org/wiki/Lilliput_(magazine)



116: Cover-Illustration von Walter Trier für das englische Magazin „Lilliput“ (Oktober 1941).[723]

Zunächst setzte Trier sein Talent allerdings für die englische Humorkultur ein. Er arbeitete seit 1939 für die englische Kriegspropaganda. Dass Trier darüber hinaus auch für die deutsche Comic-Kultur eine bedeutende Rolle spielte, wird an späterer Stelle noch dargestellt werden. Auch Triers Freund, der Zeichner Paul Simmel (1887–1933), der bereits im Kapitel über die Humorkultur der Weimarer Republik erwähnt wurde, betätigte sich als Zeichentrickfilmer. Simmel war in der Weimarer Republik (neben Walter Trier) der berühmteste Zeichner und Cartoonist gewesen. Gemeinsam mit Heinrich Zille waren sie die Vorbilder vieler anderer deutscher Zeichner. Sie waren regelrechte „Stars“ des gezeichneten Humors (gaben etwa Interviews in Zeitungen). Simmel war in Berlin eine Figur des öffentlichen Lebens und in etwa ähnlich populär wie Walter Trier. International war er jedoch sehr viel weniger bekannt und nicht annähernd so bedeutend, wie sein guter Freund Trier.



117: Der Berliner Zeichner Paul Simmel (1887–1933), Fotografie aus den 1920er Jahren.[724]

723 „Cover-Illustration von Walter Trier für das englische Magazin »Lilliput«", Oktober 1941. Quelle: https://en.wikipedia.org/wiki/Lilliput_(magazine)

724 „Der Berliner Zeichner Paul Simmel", Fotografie 1920er Jahre. Quelle: http://www.paul-simmel-grundschule.de/Wer%20war%20Paul%20Simmel.htm

Simmel arbeitete im Trickfilmbereich für die Studios „Deulig“, „Erich-Stoecker-Lichtbild“ und die Ufa. Die Ufa kennzeichnete die von ihm gestalteten Filme mit dem Hinweis „Ein Paul Simmel Film der Ufa“, was auch auf seine große Beliebtheit und Bekanntheit hinweist. Von ihm sind Kurzfilme wie „Die Abenteuer des Professors Zipperlein“ (1921), „Die Hundetante“ (1924) oder „Das Heilmittel“ bekannt. Simmel nahm sich 1933 das Leben, jedoch nicht wegen der Machtergreifung der Nationalsozialisten, sondern aufgrund einer unheilsamen Krankheit. Mit Trier und Simmel entfielen der deutschen Humorkultur zwei der berühmtesten Zeichner.



118: Früher Cartoon von Paul Simmel aus dem Jahr 1913. Die Überschrift lautet: „Die Schiffbrüchigen im Café Größenwahn.“ In der Unterzeile steht: „Zu scheußlich, ich hab`da so`n unangenehmen Pickel auf der Nase.“„Aber Menschenskind, da mach doch ein Drama draus!“[725]

Neben der Emigration begabter Zeichner fehlte es in Deutschland jedoch auch an einem fruchtbaren Umfeld, einer starken Zeichentrickszene. In den USA gab es einen vitalen „Markt" für den gezeichneten Humor und auch den Animationsfilm. Dieser war eng verknüpft mit der amerikanischen Comic-Kultur. Innovationen und Entwicklungen gänzlich neuer Comic-Medien waren nicht zufällig in den Vereinigten Staaten entstanden und zu Leben erweckt worden. Vor dem Boom des Zeichentrickfilms hatte es dort den bereits erwähnten, großen Boom der Zeitungscomics und Cartoons gegeben. Es gab in den USA aber auch eine ganz andere Mentalität, die mit unternehmerischem Mut große Projekte förderte. Man wagte lieber Neues, als die ausgetretenen Pfade zu begehen. Eine grundsätzlich andere Einstellung, als jene der deutschen Zeitungsmacher oder Filmschaffenden. Europäische Zeitungen kopierten oftmals nur die amerikanischen Trends. Sie importierten teilweise die erfolgreichsten amerikanischen Comicstrips oder ließen Kopien dieser Comics anfertigen.

In den 20er Jahren entstanden in New York zahlreiche Trickfilmstudios und diese konnten wiederum aufgrund der großen amerikanischen Comicszene von Anfang an auf viele gute Zeichner zurückgreifen. Dieser kreative „Unterbau“ fehlte in Deutschland. Es gab keine vergleichbar starke Comic-Kultur, die entsprechend aufgestellt war.

Pat Sullivan (1887–1933) beispielsweise war zunächst Comiczeichner gewesen.

725 „Café Größenwahn - Cartoon von Paul Simmel", 1913. Quelle: https://de.wikipedia.org/wiki/Paul_Simmel

Dann befasste er sich mit dem Trickfilm, gründete ein eigenes Trickfilmstudio und schuf den schwarzen Kater „Felix the Cat“ als filmische Hauptfigur. Sullivan lernte später den Zeichner Otto Messmer (1892–1983) kennen, der einen anarchischen Witz in die Figur des Katers legte und ein begnadeter Zeichner war. Das Studio hatte schnell einen beachtlichen Erfolg. Bereits 1922 wurde monatlich ein Film dieser Serie gefertigt und „Felix the Cat“ besaß bereits eine richtige Persönlichkeit, was in dieser Form neuartig war. Er war ein Einzelgänger, ein Einsamer, der „in einer feindseligen und interesselosen Welt Klugheit und Wendigkeit mit einem Touch von Verderbtheit verbindet, um zu überleben.“[726] Er konnte sich durch eine Telefonleitung ins Telefon zwängen oder aus den grüblerischen Fragezeichen (die in seinen Denkblasen entstanden) Brücken bauen. Er konnte sich selbst in einen Koffer verwandeln und per Bahn verschicken lassen, um das Ticket zu sparen. Besonders einprägsam war sein grüblerischer Gang, der den schwarzen Kater mit einer Aura des Tiefsinns und Weltschmerzes umgab. Solche Ausdrucksmöglichkeiten waren neuartig und begeisterten schnell ein weltweites Publikum. Einer derartig ausgeformten Persönlichkeit in Form einer Zeichentrickfilmfigur, die in Serie gefertigt wurde, hatte die deutsche Humorkultur nichts wirklich Ebenbürtiges entgegenzusetzen. Das deutsche Publikum war beeindruckt. „Felix the Cat“ wurde demzufolge auch in Europa zu einem Erfolg – fast zehn Jahre vor Disneys Filmen.

Auf einem Foto von 1925, das den Zeichner Pat Sullivan und seine Mitarbeiter zeigt, erkennt man, wie gut organisiert das New Yorker Zeichentrickfilmstudio war: An den Wänden sind die Filmplakate der „Felix the Cat“-Filme aufgehängt. Jeder Zeichner verfügte über einen professionellen Arbeitsplatz mit Fächern für das Zeichenpapier, in dieser Zeit animierte man die Figuren noch auf Papier und nicht auf Kunststoff-Folien. Im Hintergrund befindet sich ein Pappaufsteller des Katers – denn auch das Merchandising der Trickfilmfiguren hatte in den USA bereits in den 20er Jahren begonnen.



119: „Felix the Cat“,1926.[727]

Studios mit mehreren Mitarbeitern existierten auch in Deutschland, sie beschäftigten sich aber zumeist mit kurzen Werbe- oder Lehrfilmen. In der Weimarer Republik hatte es eine Szene experimenteller Trickfilmer wie den Dadaisten Viking Eggeling (1880–1925) oder Hans Richter (1888–1976) gegeben. Julius Pinschewer (1883–1961) war ein Pionier des Werbetrickfilms und schuf von 1912 bis zu seiner

726 So Mark Langer in: Leonard Maltin, „Der klassische Amerikanische Zeichentrickfilm,“ München 1982, S. 60.
727 „Felix the Cat", Szenenfoto (1926). Quelle:
https://en.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Featured_picture_candidates/Felix_the_Cat

Emigration 1933 Zeichentrickfilme für dieses Genre. Die Werbung gab vielen Avantgardisten ein gewisses Auskommen, so arbeiteten Oskar Fischinger (1900-1967) und Lotte Reiniger ebenso für den kommerziellen Bereich. Trickfilmspezialisten arbeiteten oftmals auch für die Spielfilmproduktion, sie schufen Vorspänne, Filmtitel und Typografien oder auch kleine Tricksequenzen, wo es erfoderlich war. Aber auch der Filmbereich war ausgedünnt worden: Weltbekannte Regisseure wie Fritz Lang und Schauspielerinnen wie Marlene Dietrich (um die Goebbels noch lange vergeblich geworben hatte) verließen das Land. Insgesamt waren es 1.500 Filmschaffende, die emigrierten. Billy Wilder, Curt Goetz, Ernst Deutsch, Fritz Kortner oder Asta Nielsen sind nur einige weitere Bedeutende dieser Gruppe. Die Emigranten ihrerseits sahen für sich die Verpflichtung, im Ausland eigenständig gegen das NS-Regime zu wirken. Heinrich Mann schrieb in seinem Aufsatz über die „Aufgaben der Emigration“:

„Die Emigration steht für Deutschland und für sich selbst, sie enthält menschliche Werte von höherem Lebensrecht als alles, was in dem niedergeworfenen Land sich breitmachen darf. Sie umfasst Denker und Charaktere. Die andern dort haben Gleichgeschaltete und Schwätzer. So oft die Emigration öffentlich auftritt, sollte betont werden ihre Überlegenheit, viel mehr als ihr angetanes Unrecht zu empfehlen ist Stolz.“[728]

Dies wurde auch von den Künstlern des gezeichneten Humors so gesehen. Folge war also, dass die Humorkultur Deutschlands geschwächt wurde, jene Humorkulturen aber gestärkt wurden, welche die Flüchtlinge aufnahmen.

4.2.5. Goebbels' Filmpolitik

Goebbels musste versuchen, diese Verluste zu kompensieren. Er tat dies durch ein Mehr an Kontrolle und zentraler Lenkung. Im Juni 1933 gründete er die Filmkreditbank, die bis 1937 rund 50% der Vorfinanzierungen der Filme übernahm. Schon im selben Jahr erhielten 22 Kurz- und Spielfilme eine Finanzierungsbeihilfe. 1934 waren es bereits 49 Spielfilme, die mit 50% ihrer gesamten Herstellungskosten unterstützt wurden. Dass viele dieser Gelder wiederum aus konfisziertem jüdischem Vermögen stammten, war eine der zynischen Tatsachen, die den verbrecherischen Charakter des NS-Regimes offenbarten.

Innerhalb weniger Monate hatte Goebbels zudem die gesamte Presse gleichgeschaltet: Ein Drittel der Presseorgane musste sein Erscheinen ganz einstellen. Von den 10.300 Journalisten im Deutschen Reich wurden 1.300 dazu gezwungen, ihre Arbeit aufzugeben.

Am 17. März 1933 schrieb Goebbels in sein Tagebuch:

„Im Rundfunk haben wir nun die für alle Kulturgebiete so notwendige Vereinheitlichung bereits durchgeführt. Ich nehme gleich eine Reihe von Kündigungen vor, um das Personal wenigstens in den Spitzen

728 Ekkehard Böhm, „Kulturspiegel des 20. Jahrhunderts-1900 bis heute,“ Stuttgart 1987, S.361.

zu säubern. An alle wichtige Stellen werden einwandfreie Nationalsozialisten gesetzt.“[729]

Mit dem am 16. Februar 1933 in Kraft getretenen Lichtspielgesetz wurde außerdem die Vorzensur aller Spielfilme eingeführt: Die Zulassung eines Filmes konnte untersagt werden, wenn eine Prüfung „ergibt, dass die Vorführung des Films geeignet ist, das nationalsozialistische oder künstlerische Empfinden zu verletzen.“ Damit hatte Goebbels sich auch persönlich eine große Entscheidungsmacht bei der Vergabe von Filmprojekten gesichert und nahm sich selbst nun heraus, Manuskripte zu lesen, darüber zu entscheiden, wer welche Rollen zu spielen hatte oder welche Stoffe in die Kinos kommen sollten. Dies galt später auch für den Bereich des Zeichentrickfilms, obwohl dieser stets sehr viel überschaubarer bleiben sollte. So wie Hitler sich im Verlauf des Krieges im militärischen Bereich immer stärker für ein Genie hielt (was sich dann endgültig durch seine persönliche Übernahme des Oberbefehls des Heeres am 19. Dezember 1941 der Weltöffentlichkeit zeigen und zugleich für viele Zeitgenossen, wie etwa den Wehrmachtsoffizier Helmut Schmidt[730], der letzte Beweis für seinen pathologischen Größenwahn werden sollte), hielt Goebbels sich frühzeitig für unverzichtbar im Filmbereich. Goebbels selbst gibt in seinen Tagebüchern Einblick darin, wie Entscheidungen oder Urteile über Filme getroffen werden. Am 8. März 1937 schrieb er:

„Dann wieder zum Führer. Wir schauen 2 Filme an ›L´île de...‹, einen guten französischen Kriegsfilm mit einer wunderbaren Frauenfigur. ›Die göttliche Jette‹, in dem Grete Weiser ihr tolles Mundwerk loslässt. Auch die Kowa spielt gut. Das Vorkriegsmilieu in Berlin ist gut gezeichnet. Der Film wird ein Riesenerfolg werden. Der Führer hilft sehr großzügig Else Elster, die jetzt bald ihre schwere Stunde hat. Spät nach Hause.“[731]

Und am 21. März desselben Jahres hielt Goebbels fest: „Zum Bogensee heraus. Musik- und Filmfragen. Manuskripte gelesen. Interessante Arbeit. So etwas wie Ferien. Abends nach Berlin zurück. Noch etwas Arbeit. Dann Schlaf in den Sonntag. Vorher aber noch zum Führer in kleiner Gesellschaft. Geplaudert und schwedischen Film mit Zarah Leander angeschaut. Keine besondere Leistung. Ich halte die Frau für sehr überschätzt. Der Film ist eine typische Kleinstaatware. Ich möchte kein Schwede sein. Nur Mitglied einer Weltmacht. Der Führer ist bester Laune. Auch bei ihm brechen die Ferien durch. Das ist so schön, nach getaner Arbeit ruhen.“



120: Goebbels und Hitler bei der Ufa, 4. Januar 1935.[732]

729 Joseph Goebbels, „Tagebücher,“ Band 3: 1935-1939, Ralf Georg Reuth (Hg.), München 1999, S.781.
730 Johannes Steinhoff, Peter Pechel, Dennis Showalter, „Deutsche im Zweiten Weltkrieg – Zeitzeugen sprechen,“ Bergisch Gladbach 1995, S. 217.
731 Joseph Goebbels, „Tagebücher,“ Band 3: 1935-1939, Ralf Georg Reuth (Hg.), München 1999, S.1053.
732 „Goebbels und Hitler bei der Ufa",Foto vom 4.1.1935Quelle: Bundesarchiv, Bild 183-1990-1002-500 / CC-BY-SA

Trotz aller Maßnahmen steckte die deutsche Filmindustrie in jenen Jahren bereits in Schwierigkeiten. Ab 1936 rutschte sie in eine regelrechte Krise. Viele Staaten boykottierten mittlerweile deutsche Spielfilme, das NS-Regime sollte zunehmend isoliert werden. Damit verloren viele deutsche Filmproduzenten ihre Absatzmärkte: 1932 waren noch 40% der Herstellungskosten der deutschen Film-Jahresproduktion durch die Auslandsmärkte hereingekommen. Bereits 1934/35 waren die Auslandseinkünfte auf rund 15% gesunken. Die Filmwirtschaft war nach der Machtergreifung Hitlers zwar zunächst noch privat organisiert, aber sie brauchte diesen Absatzmarkt im Ausland, um überlebensfähig zu bleiben. Durch die Boykotte deutscher Filme im Ausland musste die Bavaria bereits 1936 in Konkurs gehen, die Ufa stand hingegen finanziell zunächst noch besser da.

Goebbels reagierte mit dem Aufkauf der Filmkonzerne durch den Staat, dies ermöglichte zugleich eine intensivere direkte Kontrolle über die Filme. Bis 1937 befanden sich 72% des Aktienkapitals der Ufa im Besitz des Deutschen Reiches. Und auch weitere Filmfirmen – wie die Tobis, die Terra und die Bavaria – wurden verstaatlicht. Goebbels selbst begann nun, noch intensiver Drehbücher zu lesen, und mischte sich überall ein. Am 17. Februar 1937 schrieb er in sein Tagebuch:

„Den Status der Ufa und der Tobis eingehend studiert. Der der Ufa ist besser und übersichtlicher. Ich werde mich nun stärkstens in die Produktion einschalten und dafür sorgen, dass die Kunst dabei nicht zu kurz kommt.“[733]

Goebbels versuchte, die Verstaatlichung als Erfolg zu verkaufen. Am 17. April 1937 schrieb er in sein Tagebuch:

„Mit Winkler und Funk Neuorganisation Film besprochen. Bavaria muss Pleite machen und wird dann von uns übernommen. Von Strauß Aufsichtsratvorsitzender der Ufa. Hartmann, Wiemann und Klöpfer in den Aufsichtsrat. Dazu Weidemann und Frölich. Raether bei der Tobis heraus. Kunstausschüsse werden gebildet. Verleih ganz ausgeschaltet aus der Produktion. Müller-Scheld soll Personalchef bei der Ufa werden. Ich räume jetzt auf. Es geht alles planmäßig. Ruhig, aber bestimmt. “[734]

Der Aktionismus änderte jedoch nichts an der ökonomischen Schieflage des deutschen Films. Die deutsche Filmindustrie erzeugte zwar durchaus sehr erfolgreiche und beliebte Filme, aber sie konnte aufgrund der Isolierung Deutschlands im Ausland immer weniger Profite einfahren, und zugleich waren die Gagen deutscher Stars wie Hans Albers, Zarah Leander oder Heinz Rühmann kontinuierlich gestiegen. Zugdem blieben aber amerikanische Spielfilme und auch die Zeichentrickfilme beim Publikum äußerst beliebt. Hier beließ Goebbels zunächst alles beim Alten. Auch wenn er es nicht zugeben wollte, konnte er trotz aller Zentralisierung und Kontrolle keine Stärkung der deutschen Humorkultur erreichen, die den

733 Joseph Goebbels, „Tagebücher,“ Band 3: 1935-1939, Ralf Georg Reuth (Hg.), München 1999, S. 1041-1042.
734 Ebd. S. 1068.

amerikanischen Einfluss hätte bremsen können.

Die Anziehungskraft der amerikanischen Humorkultur lässt sich verdeutlichen, wenn man die große Beliebtheit der Jazz-Musik in Deutschland betrachtet. Das Führungspersonal der Nationalsozialisten setzte sich vor allem aus jungen Menschen zusammen. Diese aber waren oftmals mit der Jazz-Musik aufgewachsen, die als besonders modern galt – unabhängig von den politischen Ansichten war Jazz auch in diesen Kreisen populär.[735] 1934 wurde auf einer Tagung von Rundfunkintendanten in Berlin noch protokolliert, dass man den Bürgern das Einschalten ausländischer Sender (um Jazz-Musik zu hören) nicht einfach verbieten könne – stattdessen müsste den Bürgern eben bessere, eigene Tanzmusik angeboten werden. Das war ein Grundsatz der Manipulationsstrategie von Goebbels: Bessere Qualität zu erzeugen, damit ausländische Einflüsse schlicht unattraktiv werden. Auch hier zeigte sich jedoch wieder eine gewisse Selbstüberschätzung des Systems. Denn wie im Zeichentrickfilm hatten die Vereinigten Staaten eine über Dekaden gewachsene Musikkultur, die Jazz-Musik war von den schwarzen Amerikanern auf ein Höchstniveau gebracht worden, was zumal deutsche Musiker voll anerkannten und wovon sie zu lernen suchten. Die Verlockungen der Jazzmusik blieben bestehen.

1935 versuchte zwar der nunmehrige Reichssendeleiter Eugen Hadamovsky (1900-1945), ein generelles Jazz-Verbot für alle deutschen Sender zu formulieren, wenn er vorbrachte: „Mit dem heutigen Tag spreche ich ein endgültiges Verbot des Niggerjazz für den gesamten deutschen Rundfunk aus. Was zersetzend ist und die Grundlage unserer Kultur zerstört, das werden wir ablehnen“, aber ein diesbezügliches allgemeines Gesetz wurde nie erlassen.[736] Vor allem in den Großstädten, in Hamburg, Köln und Berlin, hörte man die Jazzmusik zunächst ungestört weiter. Der Zeitzeuge Joachim Ernst Berendt beschrieb, „wie man selbst SS-Offiziere nachts in den Bars am Kurfürstendamm sehen konnte, wie sie voller Begeisterung Jazz und Swing hörten, die Musiker mit Vornamen anredeten, aber dann tagsüber im Reichssicherheitshauptamt KZs auffüllen halfen.“[737]

Die amerikanische Kultur hatte eine Sogwirkung, die von der NS-Führung zunächst nicht unter Kontrolle gebracht werden konnte. Dies lag daran, dass diese Strömungen zugleich auch für Modernität standen. Goebbels hatte diese Dilemma erkannt, als er 1942 in einer Rede formulierte:

„Andererseits darf aber auch 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. Auch unsere Kriegslieder sind heute von einem anderen Tempo als selbst die des Weltkrieges. Der Rundfunk muß auf diese Tatsache gebührend Rücksicht nehmen, wenn er nicht Gefahr

735„Jazz und leichte Musik als nationalsozialiste Propagandainstrumente“, Michael Walter in: „Das ›Dritte Reich‹ und die Musik“, Ausstellungskatalog, Stiftung Schloss Neuhardenberg (Hg.), Berlin 2006, S. 148.
736 Ebd. S. 150,151.
737 Ekkehard Böhm, „Kulturspiegel des 20. Jahrhunderts-1900 bis heute,“ Stuttgart 1987, S.355.

laufen will, beim Bratenrock stehenzubleiben.“[738]

Im Grunde hatte Goebbels damit vor den amerikanischen Einflüssen in der Musik kapituliert. Es ist das moderne Element der Musik, das er akzeptiert. Auch bei den amerikanischen Zeichentrickfilmen konnte er, trotz aller Bemühungen, nicht dieselbe Energie der deutschen Humorkultur erschaffen, die für ebenbürtige Produktionen notwendig gewesen wäre. Denn diese hätte anderer ökonomischer, kultureller und politischer Bedingungen bedurft, die sich letztlich in dem Begriff der Freiheit subsumieren lassen. Zwar erkannte er die Überlegenheit eines Walt Disney an, aber er war gleichzeitig nicht willens, die Ursachen für dessen Erfolg zu sehen, die auch in der gesellschaftlichen Situation und in der Vielschichtigkeit der amerikanischen Kultur selbst zu finden waren.

4.2.6. Disney und das „Dritte Reich“

1935 waren die letzten neuen Disney-Produktionen nach Deutschland exportiert worden. Wie in vielen anderen Bereichen zeigten sich nun erste ökonomische Schwierigkeiten. Ursächlich hierfür waren vor allem neuartige Devisenausfuhrbeschränkungen. Disney erhielt nicht die vertraglich ausgehandelten Beträge und lieferte, ohne eine entsprechende Gegenleistung zu erhalten.1935 kam noch eine weitere Hürde hinzu: Die „Deutsche Kontingentverordnung“ sah vor, dass ein deutscher Filmverleih nur soviele Meter Kurzfilm importieren durfte, wie er an deutschen Kurzfilmen exportierte.[739]

Die Disney Brüder Walt und Roy waren in den 30er Jahren zunehmend verärgert über die mangelhafte Zahlungsmoral der Deutschen. Aber auch die Verträge selbst waren ihnen nicht lohnend genug ausgehandelt worden, die 8%-Beteiligung pro Aufführung schien ihnen schlicht zu wenig zu sein.



121: Lilian und Walt Disney in Europa. Fotografie vom 12. Juni 1935, aufgenommen in London, wo die beiden ihre große Europareise begannen.[740]

738 Joseph Goebbels, „Der Rundfunk im Kriege“, in: „Die Zeit ohne Beispiel. Reden und Aufsätze aus den Jahren 1939,40,41, München 1941.
739 Carsten Laqua, „Wie Micky unter die Nazis fiel – Walt Disney und Deutschland,“ Reinbek 1992, S. 65.
740 „Lilian und Walt Disney in Europa", Foto, London 12.6.1935. Quelle: http://disneyandmore.blogspot.de/2014/02/embark-with-walt-disney-and-join-him-on.html

Zwar war der deutsche Kinomarkt einer der größten der Welt. Der Erfolg der Disneyfilme in den 30er Jahren war jedoch so immens, dass die Schwierigkeiten im Deutschen Reich aus der Sicht Disneys den Erfolgskurs des Unternehmens nicht gravierend schmälern konnten.
Denn im Jahr 1935 schauten 468 Millionen Zuschauer weltweit die Disney-Filme – von Japan über Südamerika und Australien bis Kanada. Disney erhielt internationale Preise und Anerkennungen. Im Namen des Völkerbundes zeichnete beispielsweise Frankreich Walt Disney 1935 für seine Leistungen mit der „League of Nations Medal" aus. Auf seiner Europareise (die Disney im selben Jahr unternahm) hatte er auch Benito Mussolini in Rom besucht; auch der italienische Diktator entpuppte sich als großer Disney-Fan. Selbst in Stalins Russland erhielten drei Kurzfilme Disneys auf dem Moskauer Filmfestival staatliche Auszeichnungen. Auf der ganzen Welt wurde die hohe Qualität der Filme anerkannt und bewundert. Die Erträge der Vorführungen waren gigantisch.

Disney war so verärgert über die deutschen Nicht-Zahlungen, dass er von nun an nicht mehr lieferte. Entsprechend verstärkte sich das Interesse des Propagandaministeriums, in absehbarer Zeit deutsche Filme zu produzieren, die jene so beliebten Disney-Filme ersetzen könnten.

Die Professionalität des amerikanischen Films veranlasste die Ufa 1937 dazu, eine deutsche Abordnung nach Hollywood zu entsenden, um die dortigen Filmproduktionsstätten zu besichtigen. Goebbels las den Bericht und gab zu, dass die amerikanische Filmindustrie in vielen Bereichen führend war. Er schrieb in sein Tagebuch:

„Umfangreicher Bericht der Ufa über eine Studienreise beim amerikanischen Film. Hochinteressant. Sie sind uns in einigem über. Aber mit vermehrtem Eifer werden wir das bald wieder einholen."[741]

Das Unverständnis des Kreativpotentials der amerikanischen Humorkultur verursachte auch hier Fehleinschätzungen. Denn im Vergleich zur amerikanischen Humorkultur lagen die Deutschen sehr viel weiter zurück, als von Goebbels behauptet. Die amerikanischen Spielfilme liefen noch ungestört in den deutschen Kinos (sobald sie die deutsche Zensur bestanden hatten).

In der Literatur gab es ebenfalls viele ausländische Einflüsse im NS-Staat. Am 29. Oktober 1939 beschrieb der in Berlin lebende amerikanische Journalist William Shirer (1904-1993) in seinem Tagebuch, was die Deutschen in jenen Tagen lasen: Die drei Roman-Bestseller im Oktober desselben Jahres waren „Vom Winde verweht" (auf Platz eins), dann folgte Archibald Joseph Cronins „Die Zitadelle" und Trygve Gulbranssens „Und ewig singen die Wälder." Alle drei Autoren waren also Ausländer - ein Amerikaner, ein Schotte und ein Norweger. Die Forderungen nach einer „rein deutschen" Kultur waren auf allen Gebieten kaum einlösbar.

Die Disney-Filme wurden am 20. Dezember 1934 im berühmten Berliner Kino „Marmorhaus" besonders gewürdigt, indem die Bavaria-Filmgesellschaft dort eine ganze Serie von Disney-Filmen zeigte. Man nannte diese Veranstaltung „Die lustige Palette". Sie bestand aus farbigen Silly Symphonies, Mickey-

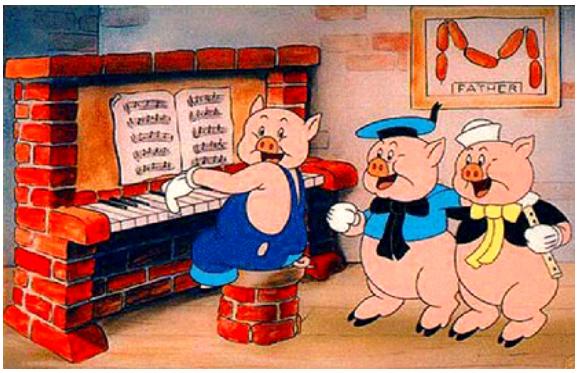
741 Joseph Goebbels, „Tagebücher," Band 3: 1935-1939, Ralf Georg Reuth (Hg.), München 1999, S. 1139.

Mouse-Filmen, einem Kulturkurzfilm sowie der Wochenschau.[742] Die Show war ein enormer Erfolg. Das „Marmorhaus“ war über Wochen ausverkauft. 1935 schrieb der „Kinematograph“ darüber:

„Das Marmorhaus konnte während der ersten Spieltage seines Micky-Maus-Programms einen Rekordbesuch verbuchen. Das Theater spielt das Programm in fünf Vorstellungen täglich und sendet der Bavaria folgendes Telegramm: ›Silly Symphonies seit Bestehen des Hauses größtes Geschäft. Gratulieren zu dem unerhörten Erfolg. Tolirag – Mamorhaus.‹“[743]

Sogar der „Völkische Beobachter“ schloss sich den Lobeshymnen der Presse an und konstatierte „starken und verdienten Beifall.“ Auch die wichtige „Deutsche Allgemeine Zeitung“ überschlug sich vor Begeisterung. Die Reaktionen waren ungewöhnlich umfassend, und Goebbels hat sie sicherlich sehr aufmerksam zur Kenntnis genommen. Besonderes Augenmerk lenkte die „DAZ“ in ihrer Rezension auf den Film „The Three Little Pigs“ mit dem Filmsong „Who`s Afraid of the Big Bad Wolf?“. Dieser Film erhielt 1933 den Oscar. Die Filmmusik wurde in den USA und dann auch weltweit ein großer Hit. Die Schallplatte verkaufte sich millionenfach. Als der Film nach Europa kam, publizierte der „Daily Mail“ in London einen Artikel mit der Überschrift „Are you singing the optimist's song?“, in dem es hieß:

„Die Leute schrieen danach, dass der Film in ihren lokalen Kinos gezeigt werden solle, und kurz darauf vergaßen Millionen Männer und Frauen, die durch die nationale Depression in Armut gestürzt wurden, ihre Schwierigkeiten durch die fröhliche Weise und die kindlichen Worte von „The Three Little Pigs.“ Und nun muntert das Lied Europa auf, genauso eindrucksvoll, wie es bereits die Vereinigten Staaten belebt hat.“[744]



122: Szene aus Disneys „The Three Little Pigs“ (1933)[745]

Die Menschen waren so begeistert, dass die Laufzeit im „Mamorhaus“ (trotz fünf Vorstellungen täglich) um eine vierte Woche verlängert wurde. Auch in anderen Städten wurde diese Show nun gezeigt, in Hamburg war sie im Februar 1935 ebenfalls ein großer Erfolg und in Berlin folgten weitere Aufführungen in anderen Kinos, wie im „Universum“ am Lehniner Platz oder in der „Kurbel“ in der Giesebrechtstraße. Von 1933 bis

742 Carsten Laqua, „Wie Micky unter die Nazis fiel – Walt Disney und Deutschland,“ Reinbek 1992, S. 53.
743 Carsten Laqua, „Wie Micky unter die Nazis fiel – Walt Disney und Deutschland,“ Reinbek 1992, S. 55.
744 Ebd. S. 57.
745 „The three little pigs" (1933), Szenenbild. Quelle: http://www.mickeynews.com/cotm-the-three-little-pigs.html

1934 gab es innerhalb eines Jahres rund 245 Millionen Kinobesuche in Deutschland. Bis 1940 sollte sich diese Zahl verdreifachen.[746]

Im Dezember 1937 kam der Disney-Film „Snow White“ in die amerikanischen Kinos und wurde zu einem Welterfolg. Am 5. Februar 1938 befahl Hitler seinem Adjutanten, eine Kopie des Films für ihn zu besorgen. Drei Wochen später lag der Film auf dem Obersalzberg zur Ansicht bereit.[747]

Der Film begeisterte Hitler, der ihn in seinem typisch übertreibenden Stil sogleich als „besten Film aller Zeiten“ lobte, und Goebbels gab umgehend Anweisungen an seine Untergebenen und die entsprechenden Verleihfirmen, den Film auch für die deutschen Kinos von den Disney-Studios zu ordern.[748] Dies gestaltete sich aber als äußerst schwierig. Es folgte ein langes Hin und Her, das am Ende erfolglos blieb. Der Film wurde in Deutschland nicht gezeigt.

Mittlerweile gab es in Hollywood politischen Druck der Filmindustrie gegen Deutschland. 1938 hatte Leni Riefenstahl gemeinsam mit Ernst Jäger, dem Chefredakteur des „Film-Kuriers“, und Werner Klingenberg vom Deutschen Olympischen Kommitee eine Reise nach Hollywood unternommen, um mit amerikanischen Filmschaffenden zu sprechen und wohl auch Werbung für ihren Olympia-Film zu betreiben. Doch bis auf Walt Disney, den sie am Vormittag des 8. Dezember traf, hatte kein großer Filmschaffender sie dort empfangen. Disney selbst hätte zwar gern ihren Olympia-Film angeschaut, er entschuldigte sich aber damit, dass seine Filmvorführer gewerkschaftlich organisiert seien und es ablehnten, den Film zu zeigen.[749] Disney hatte zwar nach wie vor Interesse am großen deutschen Filmmarkt, aber der Einfluss der „Anti-Nazi-Liga“ in Hollywood war bereits groß. Als Leni Riefenstahl zurück in Berlin war, erzählte sie Goebbels von der Abweisung durch die amerikanischen Filmschaffenden.[750] Daraufhin änderte Goebbels auch seine Haltung gegenüber den Disney-Filmen. Sie wurden nun als undeutsch, als amerikanisch oberflächlich betrachtet, obwohl die Filme bei der Clique der NS-Führung nach wie vor sehr beliebt waren. Innerhalb dieser Kreise wurden die Filme nach wie vor sehr gern gezeigt. Goebbels sah also immer stärker die Notwendigkeit, eigene deutsche Trickfilme zu produzieren, die Disney ebenbürtig sein sollten. Doch die Trickfilmerszene in Deutschland war nicht annäherend so groß wie die amerikanische. Eine neue Perspektive ergab sich erst 1940, nach den Siegen der Wehrmacht über Belgien, Holland und Frankreich. Denn in diesen Ländern gab es viele Zeichner und Trickfilmstudios.

4.2.7. Deutsche Zeichentrickfilmer im Bereich des Werbefilms

Wie aber sah nun die deutsche Trickfilmszene aus, auf die Reichsminister Goebbels zurückgreifen konnte, um die entstandenen Lücken zu schließen? Grundsätzlich konnte man den Zeichentrickfilm im „Dritten Reich“ in die Bereiche der längeren Unterhaltungsfilme und der kurzen Werbetrickfilme unterteilen,

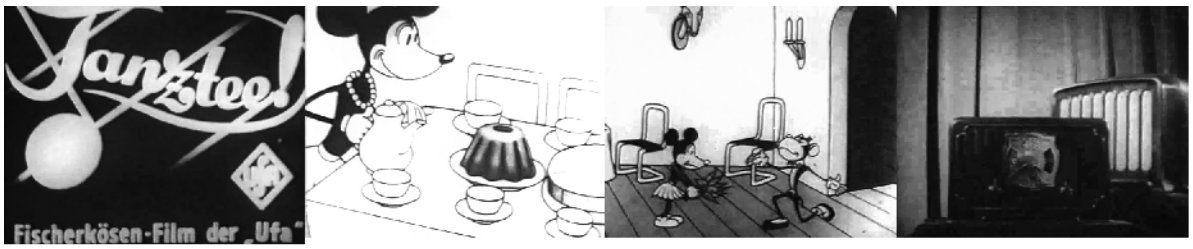
746 Rolf Giesen, J.P. Storm, „Animation under the Swastika,“ Jefferson, North Carolina, 2012, S. 12.
747 Ebd. S. 14.
748 Carsten Laqua, „Wie Micky unter die Nazis fiel – Walt Disney und Deutschland,“ Reinbek 1992, S.90.
749 Ebd. S.92ff.
750 Rolf Giesen, J.P. Storm, „Animation under the Swastika,“ Jefferson, North Carolina, 2012, S. 22-24.

die beim Kinopublikum sehr beliebt waren. Im Gegensatz zu den großen Filmproduktionsfirmen blieben die kleinen Werbefilmstudios in privater Hand. Freischaffende Trickfilmer arbeiteten auch für die großen Filmproduktionsfirmen. Die Ufa besaß eine eigene Werbefilmabteilung, die sie mit ihren Trickfilmspezialisten verband. Zudem engagierte sie feste künstlerische Mitarbeiter, Dramaturgen, Autoren und Angestellte, welche die Organisation übernahmen.[751]

Prägende Zeichentrickfilmgestalter, die Werbefilme für die Ufa anfertigten, waren beispielsweise Wolfgang Kaskeline, Hans Fischerkoesen, Heinz Wolfgang Tischmeyer, Bernhardt Huth, Curt Schumann, Ewald von Tresckow, Johannes Guter, Kurt Stordel und Hans Held. Ein erfolgreiches Trickfilmstudio war die „Döring-Film“ in Berlin, für die einige der genannten Trickfilmer arbeiteten, zudem gab es das sehr erfolgreiche und renommierte Trickfilmstudio „Fischerkoesen-Film-Produktion“, die später verstaatlichte „Bavaria-Filmkunst G.m.b.H.,“ die große „Ufa“ selbst, die auch eigene Werbetrickfilme herstellte, das Studio „Tiller Film,“ die „Ton-Lichtbild-Reklame A.G.“ („Tolirag“) in Berlin sowie das traditionsreiche Studio von Otto Waechter, das „Trickfilm-Atelier Waechter“.

Besonders erfolgreiche und beliebte Zeichentrickfilme wurden im Studio von Hans Fischerkoesen (1896-1973) hergestellt. Er war im Grunde der einzige deutsche Trickfilmer, dem es gelingen sollte, stilistisch eigenständige Trickfilme zu schaffen, die auch die technische Qualität der Disney-Filme erreichten, dabei aber auch einen subtilen, bis heute tragfähigen Humor zu entwickeln. Hans Fischerkoesen (der eigentlich Fischer hieß, aber aufgrund der Häufigkeit seines Namens einen Künstlernamen nach seiner Geburtsstadt Bad Koesen wählte), hatte an der Leipziger Kunsthochschule studiert und war in den 20er Jahren nach Berlin gekommen, wo er zunächst bei der Ufa arbeitete und sich dann in Potsdam mit einem Studio selbständig machte.

Ein Blick auf eine Produktion seines Schaffens in der Weimarer Zeit offenbart jedoch, dass auch sein größtes Vorbild einst Disney gewesen war – und hier vor allem die Mickey Mouse. In seinem Film „Tanztee“ von 1930, der von der Ufa produziert wurde, liegt eine Ähnlichkeit zu Disneys Mickey Mouse vor, die nach heutigen Maßstäben wohl eine eindeutige Urheberrechtsverletzung darstellte.



123: „Tanztee!“ - ein Werbefilm der Ufa von Hans Fischerkoesen von 1930 für Telefunken.[752]

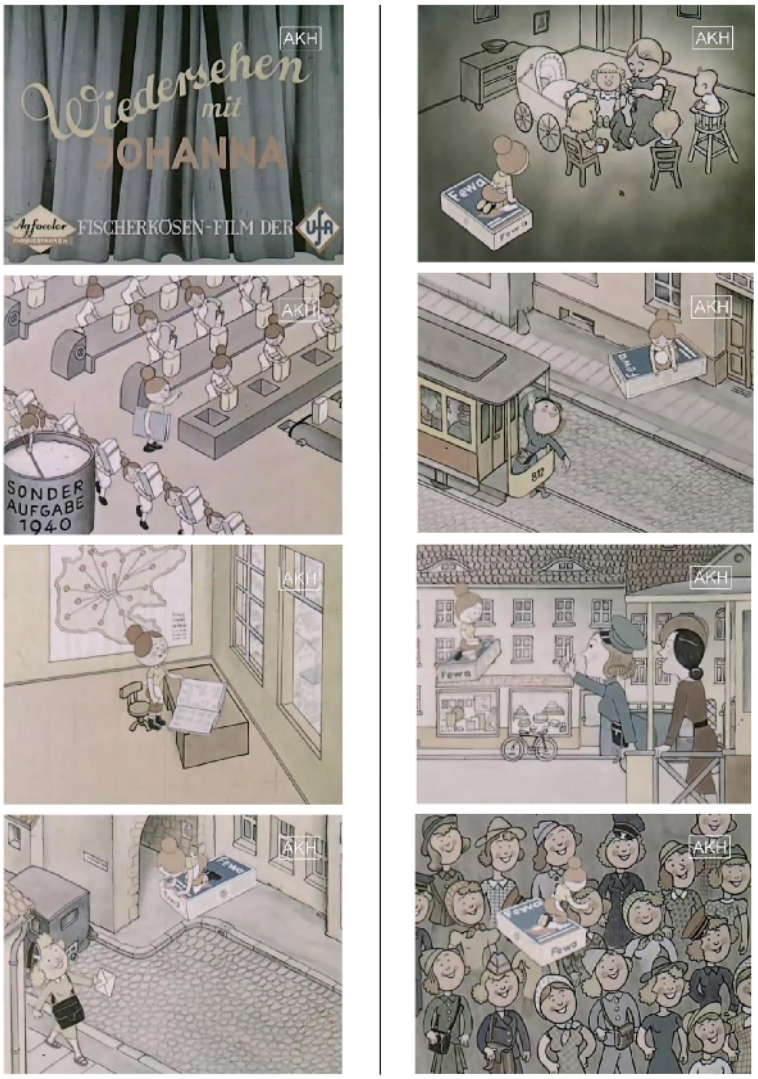
Im Film lädt eine weibliche Maus, die der Freundin von Disneys Mickey Mouse mit ihren kreisrunden Riesenohren äußerst ähnlich sieht, eine Gruppe von Tieren zu einem Tanztee ein. Doch die bestellte Band spielt eine wahre Katzenmusik, welche die Gäste im Kern demotiviert – erst ein Radio von

751 Harro Segeberg, „Mediale Mobilmachung-Das Dritte Reich und der Film,“ München 2004 S.50
752 „Tanztee", Fischerkösen-Film von 1930 (Ufa). Szenen.Quelle: https://www.youtube.com/watch?v=R57wsLXcgdQ

Telefunken kann hier Abhilfe schaffen. Jazz wird eingespielt, die Tiere tanzen Charleston. Das Radio selbst wird im Realfilm gezeigt, voller Stolz sogar ohne Gehäuse, um die Technik zu offenbaren. Diese Kombination von Trick- und Realfilm war bei den damaligen Zeichentrickfilmen sehr beliebt, denn sie war einerseits lustig anzuschauen und erheiterte das Publikum, andererseits wurde das Produkt real abgebildet, die Technik konnte also sachlich und verkaufsfördernd präsentiert werden. Diese enge Anlehnung an die Disney-Bildsprache überwand Fischerkoesen aber im Laufe der Jahre. Er wurde ein sehr erfolgreicher Produzent von Werbetrickfilmen und setzte diesen Erfolg auch nach 1933 fort. Im Laufe der Jahre hatte er seinen speziellen Stil entwickelt, den die Zuschauer gut wiedererkannten und den sie sehr mochten. Die Animationen waren präzise und die Filme wiesen stets einen hohen Detailreichtum aus.

Fischerkoesen arbeitete nicht mit Disneys Multiplan-Kamera, die in Deutschland nachgebaut worden war, sondern er setzte das von Max Fleischer entwickelte „Stereo-Animationsverfahren“ ein, in dem dreidimensionale Objekte mit zweidimensionalem Trickfilm kombiniert wurden. Dadurch entstand eine charakteristische Tiefe. Die Hintergründe waren sehr sorgfältig gearbeitet. Die Qualität der frühen Filme war teilweise bereits mit Disney-Filmen ebenbürtig, auch wenn sie noch nicht über deren anarchischen Humor, die Frechheit der Figuren und die Sprengung konventioneller Sehgewohnheiten verfügten. In seinen Filmen aus den 1940er Jahren wandelte sich dies, denn die Fischerkoesen-Filme verfügten nun über eine ganz eigene, melancholische Atmosphäre.

Im Zeichentrickfilm war der Werbefilm zunächst das Medium, in dem die Trickfilmer experimentieren und ihre Techniken und Produktionsverfahren kontinuierlich verfeinern konnten. Hans Fischerkoesen schuf beispielsweise eine Serie von Trickfilmen für das Waschmittel „Fewa“, ein Feinwaschmittel der Firma Henkel, welches 1932 in Chemnitz entwickelt worden war. Die Werbefigur „Johanna“ spielte die Hauptrolle in dieser Serie. In dem Film „Wiedersehen mit Johanna“ von 1940 schwebt Johanna auf einer Packung „Fewa“ durch die Straßen Berlins, auch durch Wohnungen und Fabriken. Mit Kriegsbeginn mussten die Henkel-Werke ein Ersatzwaschmittel fertigen, das eine Art Übergangslösung für die Zeit des Krieges darstellen sollte – denn die notwendigen Rohstoffe für das beliebte Original „Fewa“ waren zu knapp. Der Tenor des Films ist daher eine Art Vertröstung der Kunden auf später: Die Bindung der Kundschaft wird durch ein von „Johanna“ gesungenes Lied („Vergesst mich nicht“) emotional erhöht und gefestigt.



124 „Wiedersehen mit Johanna“, ein Fischerkoesen-Film für die Ufa von 1941.[753]

Fischerkoesen setzte stark auf den Einsatz von Musik. Das lässt sich auch in dem Zeichentrickfilm „Vier in der Waschküche“ von 1937 zeigen, der über eine Länge von ca. 2 Minuten verfügt. In einem weiteren „Fewa“-Werbefilm mit dem Titel „Dicke Luft“ von 1938 ließ er seine Johanna den Schlager „Kannst Du küssen, Johanna“ intonieren. Ähnliche witzig gemachte Werbefilme prägten dieses Genre des Zeichentrickfilms im kommerziellen Bereich.



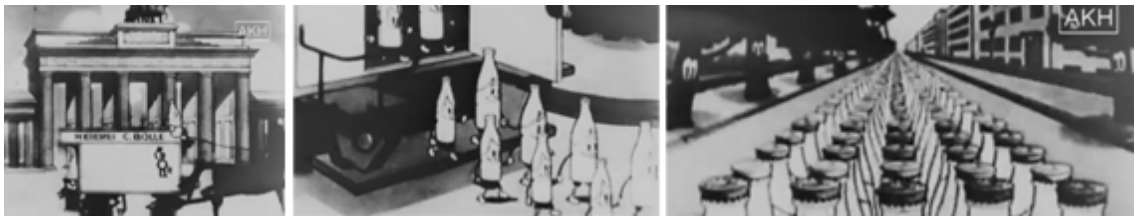
125: Fischerkoesen am Trickfilmtisch in seinem Studio, 1943.[754]

753 „Wiedersehen mit Johanna", ein Fewa-Werbefilm von 1941, Fischerkoesen-Studio (Ufa). Quelle: https://www.youtube.com/watchv=apY_oGMLCFI&list=PLBLjhgq7cER8FxNbD8jJYWcfgNMd5usUp&index=36

754 „Hans Fischerkoesen am Animationstisch", Foto von 1943.Quelle: Rolf Giesen, J.P. Storm, „Animation under the Swastika,“ Jefferson, North Carolina, 2012, S. 155.

Es ist auffällig, dass in den deutschen Werbefilmen der 1930er Jahre bestimmte Bild-Ideen immer wieder auftauchen, besonders trifft dies auf den Aspekt des preußischen Militärmarsches zu. Bereits bei der erwähnten „Fewa“-Werbung gibt es Szenen der kollektiven Uniformität der Bewegung, etwa in der Fabriksequenz. Häufiger noch aber wurde militärischer Drill auf Gegenstände übertragen, dabei stand das Marschieren ganz oben auf der Liste der eingesetzten Humor-Mittel.

1928 entstand ein Werbefilm für das Berliner Unternehmen Bolle, in dem Milchflaschen im Gleichschritt bis in die Kühlschränke der Haushalte marschieren. Das Ganze ist mit Musik unterlegt, die als Werbeschlager auch im Radio lief. Im Film sieht man bekannte Berliner Bauten, wie das Brandenburger Tor oder den Funkturm.

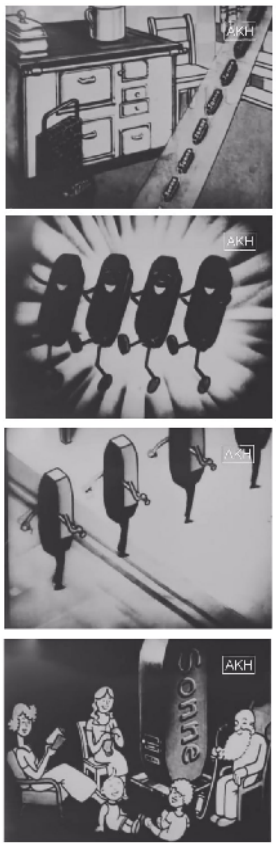


126: „Bolle Milch", Werbefilm für das Berliner Unternehmen Meierei C. Bolle (1928).[755]

Der Bolle-Werbefilm wurde von Wolfgang Kaskeline (1892–1973) hergestellt, einem Berliner Zeichenlehrer, der sich die Trickfilmerei autodidaktisch angegeignet hatte und die ersten Filme in seiner Wohnung in Berlin Tempelhof herstellte.

Dieses Prinzip einer „Truppenparade der angebotenen Waren" war beim Publikum auch in der Weimarer Republik beliebt: In einem weiteren Werbefilm jener Jahre (von Fischerkoesen im Jahr 1932 produziert) wurden „Sonne“-Kohlebriketts des Mitteldeutschen Braunkohlen-Syndikats beworben. Auch sie marschierten im Gleichschritt und äußerst zuversichtlich direkt in die Öfen der Wohnungen, heizten bereitwillig Bäder, Badewannen und Wohnzimmer. Bei diesem Bild der in „ihren Tod“ marschierenden Briketts fühlt man sich unwillkürlich an die historischen Entwicklungen des „Dritten Reiches" erinnert. Aber zunächst war es wohl eher ein, dazu noch recht flacher, Werbehumor, doch mag das Unbewußte auch durchaus seinen Anteil in den Werbefilmen jener Epoche gefunden haben. Das Marschieren lag auch den Deutschen der Weimarer Republik noch „im Blut", die Kaiserzeit galt vielen als „gute alte Zeit" und der Stolz auf Preussen (das ja als Staat auch in der Weimarer Republik weiterbestanden hatte) lebte unverändert weiter. Gerade in Berlin identifizierten sich viele immer noch mit den Werten des alten deutschen Reiches. In dieser Mentalität mag ein Grund für die Beliebtheit solcher militärisch anmutender Werbefilme liegen.

755 „Bolle Milch", Werbefilm von Wolfgang Kaskeline von 1928. Szenenbilder.
Quelle:https://www.youtube.com/watch?v=vUwG6PAiBow



127 „Sonne ins Haus“ (1932). Werbefilm für „SonneBriketts“ des Mitteldeutschen Braunkohlen-Syndikats.[756]

Hinzu kommt die Gewöhnung des Publikums an diesen eher „flachen“ Humor: So sahen die Kinobesucher in den Werbe-Vorfilmen jener Jahre immer wieder die Verlebendigung von Gegenständen. Kohlebriketts und Milchflaschen wurden schon erwähnt. „Kaiser`s Kaffee“ ließ seine Werbefigur, die Kaffeekanne, in den 1920er Jahren in ganzen Hundertschaften im Gleichschritt durch Berlin und über die Leinwände defilieren.

Berühmt wurde die „Muratti“-Werbung von Oskar Fischinger (1900–1967) mit dem Titel „Muratti greift ein“ aus dem Jahr 1934. Fischinger ließ hier Zigaretten aufmarschieren – jedoch auf eine so künstlerische Weise und in dreidimensionaler Anmutung, dass er damit weltweite Aufmerksamkeit erregte. Fischinger war eine besondere Persönlichkeit innerhalb des deutschen Zeichentrickfilmes und zählt eigentlich eher zur Avantgarde. Er hatte mit Walter Ruttmann zunächst an abstrakten Filmen gearbeitet, bevor er sich 1927 mit einem Trickfilmstudio in der Berliner Friedrichstraße selbstständig machte. Dies tat er jedoch nur aus ökonomischen Gründen, sein Herz gehörte der Abstraktion. Er führte in der Weimarer Republik Tricksequenzen für den Regisseur Fritz Lang aus (die Weltraumszenen für „Frau im Mond“ von 1929) und arbeitete als Trickfilmspezialist für die Ufa. Als er sich dort bei Dreharbeiten einen Zeh brach und kurz im Krankenhaus lag, verfestigte sich in ihm die Überzeugung, dass er fortan nur noch abstrakte Zeichentrickfilme schaffen wollte. Mit seinen abstrakten Trickfilmstudien berührte er den Bereich der freien

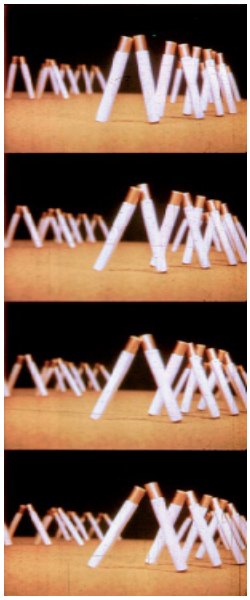
756 „Sonne ins Haus", Werbefilm für „SonneBriketts" des Mitteldeutschen Braunkohle-Syndikats (1932). Quelle: https://www.youtube.com/watch?v=9e2ER3ClPrs

Kunst. Seine Trickfilme waren mittlerweile weltweit so erfolgreich, dass er auch in den USA, in Japan und anderen Ländern bekannt wurde.[757]



128: „Muratti greift ein“, ein „Zigaretten-Ballett“ von Oskar Fischinger (1934).[758]

Ernst Lubitsch holte ihn daraufhin 1936 nach Hollywood, wo er zunächst für die Paramount arbeiten konnte.[759] Später arbeitete er an dem Disney-Film „Fantasia“ mit. Er sollte nach seiner Übersiedlung nach Hollywood nicht mehr zurück nach Deutschland kommen. An offiziellen Filmen oder gar an Propagandafilmen war Fischinger nie beteiligt. Im Gegenteil ließen die NS-Zensoren seine Werbefilme zwar zu, und mit den Muratti-Filmen hatte er sich auch einen großen Namen gemacht. Seine abstrakten Filme wurden aber misstrauisch beäugt. Die Filme „Kreise“ (1933) und „Lichtkomposition Nr. I“ (1934) wurden zwar nicht mit einem Aufführungsverbot versehen, dennoch war absehbar, dass die Kulturwächter des NS-Staates diese Avantgarde nicht mehr lange dulden würden. Fischinger ging einer solchen Konfrontation mit seiner Ausreise aus dem Weg.[760]



129: „Muratti greift ein“, ein Werbefilm von Oskar Fischinger (1934).[761]

757 http://www.oskarfischinger.org/
758 „Muratti greift ein“, ein „Zigaretten-Ballett“ (1934).
Quelle: http://www.popscreen.com/v/7HefN/Muratti-Greift-Ein-1934
759 Giesen,Rolf; Storm,J.P., „Animation under the Swastika,“ Jefferson, North Carolina, 2012, S. 156.
760 Vgl.: http://www.oskarfischinger.org/
761 „Muratti greift ein“, ein Werbefilm von Oskar Fischinger (1934).
Quelle: http://www.popscreen.com/v/7HefN/Muratti-Greift-Ein-1934

In dem Trickfilm „Eine rührende Geschichte“ aus dem Jahr 1941 wird Werbung für ein Geliermittel gemacht, das eine fleißige Hausfrau zum Einkochen von Marmelade verwendet. Der Film ist eine für die Werbetrickfilme jener Jahre typische Kombination aus Unterhaltungs- und Lehrfilm, denn es wird im Einzelnen aufgeführt, wie das Geliermittel zu verwenden ist. Dennoch geht der Film über den erwähnten, häufig anzutreffenden „Marsch-Humor“ hinaus und entwickelt eine ganz eigene kleine Handlung, deren Figuren bestimmte Charaktereigenschaften aufweisen.

Der Humor geht in diesem Film vor allem von der unsympathischen, autoritären Vaterfigur aus. Diese Vaterfigur trägt ein Hitler-Bärtchen und neigt zu cholerischen Anfällen. Der Vater wartet missmutig am Esstisch und versucht vergeblich, die Kinder zu disziplinieren. Dann geht er in die Küche, um seiner Frau Vorhaltungen zu machen, warum alles so lange dauere. Dabei gestikuliert er ausladend wie der Diktator selbst – es ist naheliegend, dass diese Ähnlichkeit durchaus gewollt war. Natürlich war das schwarze Stutzerbärtchen bereits vor Hitlers Bekanntwerden beliebt, jedenfalls bei Angehörigen älterer Jahrgänge. In Kombination mit der theatralischen Gestik erinnert es jedoch durchaus an Hitler. Dazu kommt die verzerrte Mimik: In einer Szene haut der Vater auf den Tisch und bekommt einen Schreianfall. Hier läßt sich eine noch deutlichere Ähnlichkeit feststellen. Es ist daher nicht abwegig anzunehmen, dass auch die Kinobesucher diese Ähnlichkeit bemerkten. Allerdings bewegte sich diese Darstellung sicherlich innerhalb der offiziellen Grenzen des Humors. Stellt man sich aber etwa vor, die Vaterfigur im Film hätte einen dichten schwarzen Seitenscheitel, so wäre plötzlich ganz klar, um wen es sich handelt. Der Humor bewegt sich hier also wohl in einer Grauzone, welche ja durchaus erlaubt war. Jedenfalls gibt der Patriarch im Film am Ende genervt auf und geht in die Eckkneipe, während die Kinder der Mutter helfen, indem sie ihr das Geliermittel „Opekta“ mitbringen und erklären, wie man es anwendet.



130: „Eine rührende Geschichte.“ Werbefilm aus dem Jahr 1941 von Egon von Treschkow und Bernhard Huth.[762]

Der Zeichner Egon von Treschkow (1907–1952) wurde 1927 von Paul Simmel eingestellt, der dessen Talent für den Animationsfilm erkannte. 1930 ging Treschkow zur Ufa-Werbefilm, wo er gemeinsam mit Bernhard Huth (Jahrgang 1905) Trickfilme schuf. 1943 ging Treschkow zum Fischerkoesen-Studio, um an den längeren Unterhaltungstrickfilmen mitzuwirken. Bernhard Huth blieb im Bereich der Werbefilms.

In den animierten Werbefilmen der 1930er Jahre spiegelt sich zum einen das Lebensgefühl der Zeit und zum anderen die NS-Ideologie. Die Werbefilmer mussten, wie andere Filmschaffende auch, die neuen

762„Eine rührende Geschichte.“ Werbefilm (1941) von Egon von Trescow und Bernhard Huth. Szenenbilder. Quelle: https://www.youtube.com/watch?v=53CGNMMknmQ

Grenzen der künstlerischen Freiheit einhalten, wenn sie nicht durch das Berufsverbot bedroht werden wollten. Auch die Werbefilme wurden regelmäßig staatlicherseits kontrolliert.

Der Humor in den Filmen von Hans Fischerkoesen war grundsätzlich unpolitisch, er wirkte durch die Ausstrahlung seiner Figuren, durch seine eigene Bildsprache. Gerade durch die Beliebtheit seiner Filme hatte Fischerkoesen Erfolg mit seiner Unterhaltungskraft und seinem Humor im Sinne des NS-Regimes.

Die Werbetrickfilme unterschieden sich stark in Qualität und Wirkung. War ein Konzept recht einfach gehalten – so wie etwa das des Bolle-Films, in dem im Grunde nur das kollektive Milchflaschenmaschieren in endlosen Kolonnen durch Berlin und ihre selbstständige Übergabe an ihren Verbraucher gezeigt wurde –, dann war auch die Reaktion des Publikums eher überschaubar. Der Milchflaschen-Film funktionierte, er brachte eine gute Stimmung. Aber man erreichte durch solche reichlich vorhersehbaren Kurztrickfilme bei weitem nicht die Ausgelassenheit, die ein Disney-Film bei demselben Publikum auszulösen vermochte. Ähnlich war es wohl auch mit dem oben erwähnten Brikett-Film. Gerade das Element der Überraschung, das für die Entfaltung der „Humorkraft“ so wesentlich ist, fehlt diesen kleinen Werken. Dennoch erfüllten sie im Kleinen ihren Zweck: Sie erheiterten. Doch das reichte dem Propagandaminister nicht aus.

4.2.8. Gezeichnete Unterhaltungsfilme im Kriegsdienst

Mit Beginn des Zweiten Weltkrieges im September 1939 wurde aus Sicht der Werbetrickfilmer die Lage zunehmend komplizierter, denn Filmmaterial (insbesondere Rohfilm), wurde noch sehr viel stärker kontingentiert. 1941 schränkte Goebbels daher die Werbung generell drastisch ein, das betraf auch die Werbetrickfilme. Viele der beworbenen Dinge gab es aufgrund der Kriegswirtschaft in den Geschäften ohnehin nicht mehr zu kaufen. Am 11. Oktober 1941 schrieb Goebbels in seinem Tagebuch: „Ich muss die Werbung für Gegenstände, vor allem Lebensmittel und Kleidungsstücke, die praktisch nicht mehr zu kaufen sind, in Presse und Kinos einstellen. Sie erregt zu viel böses Blut.“ Für die Propagandafilme und die kriegswichtigen Unterhaltungsfilme gab es hingegen genügend Filmmaterial und staatliche Förderung. Die Trickfilmproduzenten mussten jedoch genau überlegen, auf welchem Weg sie die staatlichen Förderungen würden erhalten können. Vor allem, wenn sie bisher zu den eher weniger erfolgreichen Werbefilmern gehört hatten und im Propagandministerium keinen besonderen Bekanntheitsgrad besaßen. Propagandafilme stellten grundsätzlich eine Möglichkeit dar, in den Radius staatlicher Zuwendungen zu gelangen.

Ein Zeichentrickfilmer, der einen solchen propagandistischen Trickfilm schuf und die staatliche Förderung dafür in Anspruch nahm, war Hans Held (1910–1975). Held hatte die Technik des Zeichentrickfilms 1935 in dem kleinen Studio von Dr. Kurt Maetzig (1911-2012) in Potsdam-Babelsberg erlernt. Maetzig hatte in München und Paris Soziologie, Psychologie und Jura studiert, nachdem er vorher in München technische Fächer studiert hatte. In seinem kleinen Studio produzierte er ab 1935 Titelvorspänne

für Spielfilme und Werbefilme. 1937 musste Dr. Maetzig seine Firma jedoch aufgeben, da mittlerweile an offizieller Stelle herausgekommen war, dass seine Mutter jüdischer Abstammung war. Dr. Maetzig erhielt Berufsverbot, seine Mutter nahm sich gegen Ende des Krieges das Leben. Maetzig trat 1944 in die illegale KPD ein und wurde nach dem Krieg eine bekannte Persönlichkeit des Films in der DDR, wo er als Regisseur und Hochschullehrer arbeitete. Held gründete 1937 ein eigenes kleines Animationsstudio und produzierte zwei Kurzfilme. Diesen Filme war zwar kein großer Erfolg beschieden. Allerdings konnte Held damit eine verstärkte Akquise durchführen, denn in technischer Hinsicht waren diese Filme durchaus vielversprechend. Das Reichspropagandaministerium beauftragte ihn am 2. August 1939, einen Kurzfilm mit dem Arbeitstitel „Einigkeit macht stark“ herzustellen. Dieser Film sollte (angesichts des Kriegsausbruches im September 1939) die Moral der Kinozuschauer positiv beeinflussen. Denn der schnelle Sieg über Polen war zu Beginn des Krieges nicht vorhersehbar. Auch fürchtete man, mit dem Eintritt Englands und Frankreichs in den Krieg, eine schnelle Zuspitzung des Krieges und sogar die Wiederholung eines Scenarios wie im Ersten Weltkrieg. Der Humor des bei Held in Auftrag gegebenen Kurzfilms sollte vor allem das Zusammengehörigkeitsgefühl stärken. Das Ministerium bewilligte Held hierfür ein Budget von 35.000 Reichsmark.

In dem Farbfilm, den Held schuf und der später den Titel „Der Störenfried“ erhielt, ging es primär um den Gedanken der Einigkeit: Die Tiere eines Waldes halten zusammen, um einen plötzlich auftauchenden Fuchs (den „Störenfried“ und Angreifer), zu vertreiben. Die in Gefahr befindlichen Waldtiere werden durch die Gemeinschaft stark. Nach der „Mobilisierung“ der Waldbewohner tritt eine Militarisierung ein: Die Igel tragen Stahlhelme, die Wespen treten als Fliegerverband auf (der von einem Flugplatz aus in Formation startet). Der Wespen-Flugverband greift dann im Sturzflug (mit Stuka-Geräusch unterlegt) den Fuchs an. So gelingt es, den Eindringling zu vertreiben.

Die Animation des „Störenfrieds“ wirkt im Vergleich zu Disney-Filmen zwar recht hölzern und wenig flüssig. Die Bewegungen der Figuren sind ruckartig. Zudem ist die Film-Dramaturgie in sich zwar schlüssig – es gibt aber keinen besonderen, überraschenden Effekt. Der Spannungsbogen ist zu gleichförmig und zu erwartbar. Der Witz beschränkt sich (neben der Anfangsszene eines mit der Morgengymnastik befindlichen alten Hasen, der nach den Anweisungen aus dem Volksempfänger seine zittrigen Kniebeugen durchführt) sowie der Transformation der Waldtiere und Insekten in Soldaten und militärische Formationen nur wenig Humorvolles. Die Ähnlichkeiten der Waldtiere zur damaligen Wehrmacht mag den Zeitgenossen womöglich ein Lächeln abgenötigt haben – mit der frechen Komik der Disney-Filme waren diese Einfälle nicht zu vergleichen. Die Angriffe der Stuka-Wespen auf den Fuchs sind im Film derartig massiv, dass sich sogar beinahe Mitleid mit dem Bösewicht einstellt. Diese Szene tatsächlich an die Bilder der Wochenschauen. Der Humor des Films beschränkt sich daher auf diesen Wiedererkennungswert. Ein Mitarbeiter des Propagandaministeriums kritisierte nach der Vorführung außerdem, dass der Fuchs ein „braunes Fell“ habe. Er unterstellte, dass man dies als Uniform der Partei verstehen könne. Eine überspitzte Beobachtung, die Göring (der den Film ebenfalls mitangesehen hatte), lapidar als „Quatsch“ zurückwies.[763]

763 So berichtet in „Der Spiegel“, vom 1.1. 1949. vgl.: http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-44435340.html

Konsequenzen hatte sie daher keine. Goebbels (der ja stets die Kurzfilme von Disney als anzustrebende Zielmarke für den deutschen Trickfilm vor Augen hatte), war zwar ebenfalls nicht besonders angetan von dem hölzern wirkenden Film. Er blieb Held aber dennoch gewogen, denn dem Kinopublikum schien der Kurzfilm zu gefallen. 1942 wurde Held daher gefragt, ob er für den Film „Münchhausen“ mit Hans Albers (1891–1960), zu dem Erich Kästner (1899–1974) unter Pseudonym das Drehbuch geschrieben hatte, die Zeichentricksequenzen beitragen wollte. Sein Studio löste diese Aufgabe erfolgreich. Held avancierte in Folge zum Leiter der Trickfilmabteilung der Bavaria Studios.

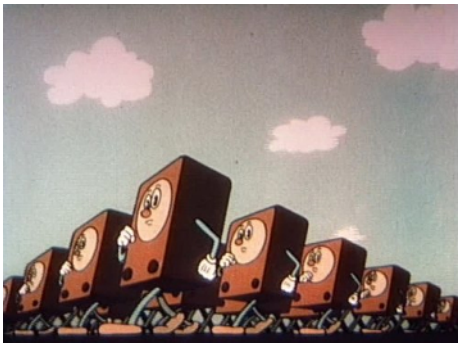


131: Szenen aus dem Kurzfilm „Der Störenfried“ von Hans Held, 1940.[764]

Ebenfalls für die Propaganda produziert wurde der Film „Die Schlacht um Miggershausen“ der von der „Commerz-Film AG“ in Berlin hergestellt wurde und eine Länge von 14 Minuten hatte. Die Gestaltung übernahm Georg Woelz.[765] Es ging in dem Film um das Ziel des NS-Regimes, die Bevölkerung auch in den entlegensten Provinzen medial zu erreichen und somit im Rahmen der „Volksgemeinschaft" zu kontrollieren. Hauptfiguren des Filmes sind „vermenschlichte Volksempfänger“. Der Film beginnt in einer Behörde, die feststellt, dass das Dorf Miggershausen bei der landwirtschaftlichen Produktion unterdurchschnittlich schlecht abschneidet. Daraufhin entscheidet man, einen Volksempfänger in das Dorf zu schicken. Dieser ist vermenschlicht dargestellt (mit Gesicht, Armen und Beinen ausgestattet) und macht sich per Zug in das verwunschene Nest, wo er den dortigen Bauern Unterweisungen in landwirtschaftlicher Organisation gibt. Schlüsselszene ist dann eine ganze Truppe von Volksempfängern, die in heroischer Marschformation (zu den Klängen pathetischer Musik) ausrückt, um die ländlichen Gegenden zu modernisieren. Wieder wird also im deutschen Trickfilm (geradzu zwanghaft) marschiert: Sind es im „Störenfried“ die Igel, die in geschlossener Formation zum Sturmangriff übergehen, oder auch die Wespen, welche in Stuka-Formation fliegen, so sind

764 Szenen aus dem Kurzfilm „Der Störenfried“ von Hans Held, 1940
Quelle: Wegenast, Ulrich „Animation in der Nazizeit“, dvd, Berlin, 2011.
765 Lebensdaten nicht ermittelbar.

es hier die Volksempfänger, als Symbole des medialen Alleinherrschaftsanspruches des NS-Regimes. Sie waren auch Symbol der Gleichschaltung der Gesellschaft. Denn die Volksempfänger waren technisch so beschaffen, dass sie keine ausländischen Sender empfangen konnten. Vor allem in der Provinz besaß der NS-Staat damit ein Nachrichten-Monopol, mit welchem er die Bevölkerung kontrollieren konnte. Der Humor dieses Films ist überschaubar. Die Hintergründe und Figuren sind zwar detailreich und farbenprächtig ausgestaltet (sie sind stark an den Stil Disneys angelehnt). Doch es fehlt erneut an der entwaffnenden Humorqualität der Disney-Filme. Auch sind die Animationen steif – es fehlt ihnen das besondere Etwas, das die Qualität der Disney-Produktionen ausmacht.



132: Szene aus „Die Schlacht um Miggershausen“ von 1937.[766]

Dadurch erhält der Film, wie schon der „Störenfried“, etwas eigenartig Bemühtes. Die Überstülpung der NS-Ideologie gibt dem Film etwas Verkrampftes. Der Humor liegt auch hier nicht in der Handlung selbst, sondern er liegt nur in einem gewissen zeichnerischen Witz der Tiere und Figuren. Beide Filme sind Beispiele dafür, wie der Einsatz plumper Propaganda zu einer (zu leicht durchschaubaren) Ideologisierung der Trickfilme führte. Wie in der erwähnten „Bolle-Werbung" ist es wieder einmal eine Marschkolonne aus belebten Gegenständen, die gleichsam den Höhepunkt des filmischen Humors ausmacht. Diese Reduktion des Witzes auf eine banale „Marschmusik-Ästhetik“ und die ständige Wiederholung dieser „militaristischen“ Grundidee (immer wieder aufs Neue leblose Objekte zu menschlichem Leben zu erwecken, die man dann in Divisionsstärke durchs Bild defilieren lässt), war nicht zu vergleichen mit der anarchischen Wirkung der amerikanischen Zeichentrickfilme. Es mag kein Zufall sein, dass viele deutsche Piloten es vorzogen, die „Mickey Mouse" oder gar „Betty Boop" als Maskottchen auf ihre Maschinen malen zu lassen und nicht etwa den Störenfried oder einen stilisierten Volksempfänger (siehe oben).

Denkt man an die Formulierung von Jean Paul (1763–1825), dass „Freiheit Witz gibt“ (und ihre Umkehrung „Witz gibt Freiheit“), so lässt sich feststellen, dass der Witz hier nur recht wenig Freiheit erhält und insofern auch nicht sehr witzig sein kann. Denn das ewige Sich-Einreihen, das Aufgehen in der Masse ist an sich nicht witzig und wird auch nicht witziger, wenn nicht Soldaten, sondern Radioapparate oder Kohlebriketts dies tun. Es fehlt hier schlicht ein „verrücktes Element“, wie es in den Disney-Filmen (zum großen Spaß der Zuschauer) meist hinzukommt. Es fehlt das „Besondere“ – die notwendige Spannung, die laut Immanuel Kant (s.o.) so wichtig ist, damit sich über das Lachen diese entladen kann, wird hier gar nicht

766 „Die Schlacht um Miggershausen“,1937. Quelle: Wegenast,Ulrich, „Animation in der Nazizeit“, dvd, Berlin 2011.

erst aufgebaut.

In eine im Sinne des NS-Hetzblattes „Der Stürmer" gehende, ideologische Richtung ging der 1940 produzierte Zeichentrickfilm „Vom Bäumlein, das andere Blätter hat gewollt.“ Der Film mißbraucht die literarische Vorlage des Märchens von Friedrich Rückert (1788–1866) und wandelt diese in eine antisemitische Richtung. In dem siebenminütigem Film taucht die Figur eines bösen Juden auf, der in seiner bildhaften Darstellung den verleumderischen Zeichnungen des „Stürmers“ entspricht (mit krummer Körperhaltung, schwarzem Bart, orientalischer Hakennase und finsterem Blick).



133: Szene aus „Vom Bäumlein, das andere Blätter hat gewollt“ von 1940.[767]

Im Film spricht eine Stimme aus dem Off: „Aber wie es Abend ward, ging der Jude durch den Wald, mit großem Sack und großem Bart... Der sieht die goldenen Blätter bald... Er steckt sie ein, geht eilends fort... und lässt das leere Bäumlein dort.“ Der Film entstand für die Produktionsfirma „Naturfilm Hubert Schonger.“ Hubert Schonger (1897–1978) war ein Filmregisseur und Filmproduzent, der eigentlich vor allem Naturfilme, aber auch Märchen- und Heimatfilme produzierte. In den 20er Jahren hatte er Dokumentarfilme über deutsche Städte und Landschaften produziert. Später kamen Dokumentarfilme über Südamerika und Afrika dazu. In der Weimarer Republik drehte er sowohl Filme für die SPD (so über ein Zeltlager der Jugendorganisation „Rote Falken“) als auch für die NSDAP und den „Stahlhelm.“ 1931 folgte eine Stummfilmdokumentation über Chicago. Ende der 30er Jahre verfilmte er einige von Grimms Märchen, darunter auch „Schneewittchen und die sieben Zwerge.“[768] Als Zeichner und Gestalter seines antisemitischen Trickfilms beauftragte er Hans Tischmeyer (Jahrgang 1913). Tischmeyer war bereits mit 16 Jahren zum Trickfilm gekommen und hatte im Atelier-Waechter in Berlin gelernt. Parallel besuchte er eine Kunstschule, um seine Kenntnisse zu vertiefen. Seit 1936 war er Freiberufler und arbeitete vor allem für die Werbung. Für Schonger entstand noch der Film „Die Bremer Stadtmusikanten“, der 1943 in die Kinos kam. 1942 wurde Tischmeyer Animationszeichner bei der Deutschen Zeichenfilm GmbH.[769]

Insgesamt wurden nur wenige antisemitische Zeichentrickfilme gefertigt.Trickfilme sollten aus Sicht des Propagandaministeriums vor allem unterhalten. Aber auch wenn sie das Weltbild der NS-Ideologie

767 „Vom Bäumlein, das andere Blätter hat gewollt“ (1940).
Quelle: Wegenast, Ulrich „Animation in der Nazizeit“, dvd, Berlin 2011.
768 Vgl.: http://www.zweitausendeins.de/filmlexikon/?sucheNach=personNr&wert=7382
769 Giesen,Rolf; Storm,J.P., „Animation under the Swastika,“ Jefferson, North Carolina, 2012, S. 169.

unterschwellig transportierten, so waren eindeutige antisemitische Inhalte vor allem besonderen Spielfilmen wie „Jud Süß“ oder den hetzerischen Pseudo-Dokumentarfilmen vorbehalten.

4.2.9. Die „Deutsche Zeichenfilm GmbH“

Auf Veranlassung von Goebbels wurde im Sommer 1941 die „Deutsche Zeichenfilm GmbH“ als Tochter der Ufa mit Sitz in Berlin-Dahlem gegründet. Angeregt dazu wurde Goebbels von Oberregierungsrat Karl Neumann (1900–1945), der 1931 der NSDAP beigetreten war und 1934 persönlicher Referent bei Goebbels geworden war.[770] Neumann war jedoch kein Künstler. Die künstlerische Leitung übte daher zunächst Werner Kruse (Jahrgang 1904) aus, der als Zeichner aus dem Werbefilmbereich kam.[771] Bereits nach einem Jahr übernahm Frank Leberecht (1906–1970) als Drehbuchautor die künstlerische Leitung, während die zeichnerische Leitung Gerhard Fieber (Jahrgang 1916) übertragen wurde. Außerdem wurden der Theaterkritiker Friedrich Luft (1911–1990), sowie die Zeichner Horst von Möhlendorf (1906-1992), e.o. plauen (1903-1944) sowie Manfred Schmidt (1913-1999), der spätere Nick-Knatterton-Zeichner, zur Mitarbeit verpflichtet.

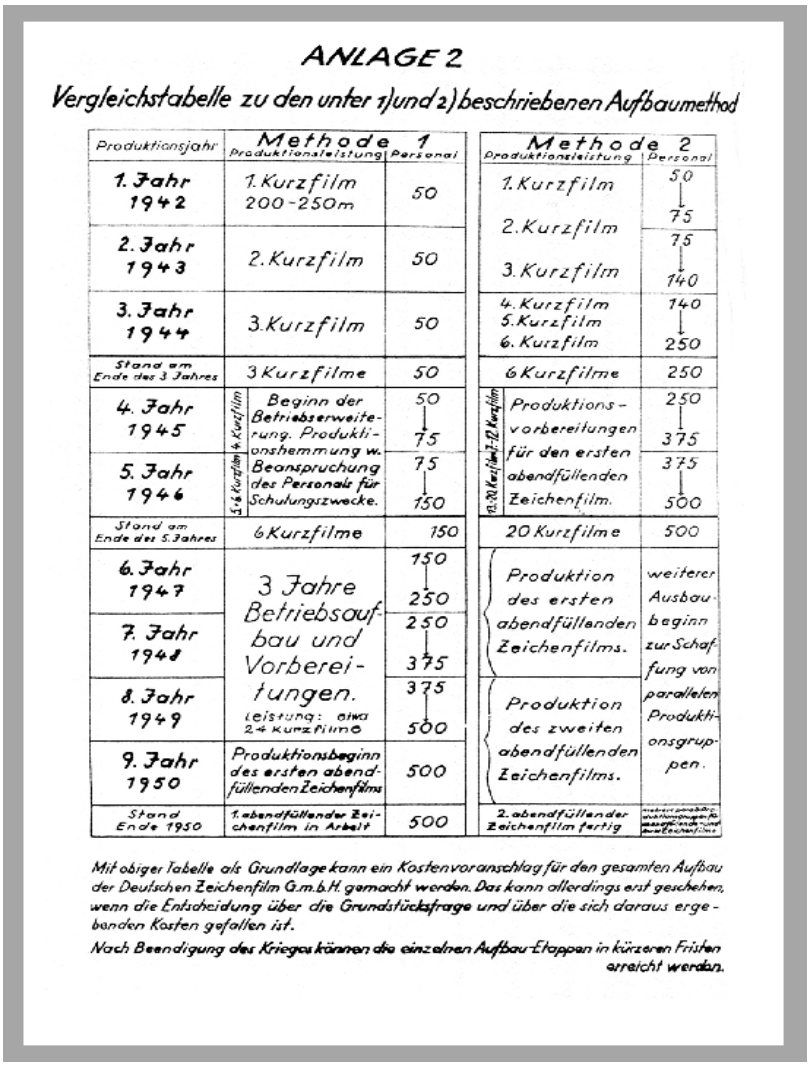
Diese neue „Deutsche Zeichenfilm GmbH" sollte die deutsche Konkurrenz für Disney werden. Der Plan war, mittels einer eigenen Zeichenschule so viele Nachwuchszeichner auszubilden, dass man in einigen Jahren an das Niveau der Disneyfilme herankäme. Man wollte im Jahr 1948 (spätestens aber 1950) einen ersten abendfüllenden deutschen Zeichentrickfilm herstellen. Man orientierte sich dabei maßgeblich an Disneys Welterfolg „Snow White and the Seven Dwarfs“ – dieser und auch zahlreiche andere Disneyfilme wurden den deutschen Zeichnern daher immer wieder „zur Orientierung“ vorgeführt. Bei der Produktion ging man von Anfang an arbeitsteilig vor. Karl Neumann hatte in seinem Konzept, das er Goebbels vorlegte, geschrieben:

„Wenn man berücksichtigt, daß Disney an dem Film ›Schneewittchen‹ mit 500 Mann zwei Jahre gearbeitet hat, nachdem er diesen Mitarbeiterstab in 15 Jahren an der Herstellung von Kurzfilmen geschult und ausgebaut hat, so ist ohne weiteres einzusehen, daß es bis zum Beginn der Herstellung abendfüllender Zeichenfilme in Deutschland noch ein weiter Weg ist.“[772]

Neumann schätzte den Vorsprung der Amerikaner im Bereich des Zeichentrickfilms also realistisch ein. Aber Goebbels wollte (trotz des immer heftiger tobenden Krieges), diesen Prozess verkürzen. Zunächst wurde die Produktion wegen der Bombenangriffe von Berlin nach München und Wien verlagert, später nach Prag. Ein Nachbau der Disney-Kamera (der Multiplan-Kamera) wurde angeschafft und die Mitarbeiter der

770 Giesen,Rolf; Storm,J.P., „Animation under the Swastika,“ Jefferson, North Carolina, 2012, S. 161.
771 Ebd. S. 159.
772 Laqua, Carsten „Wie Micky unter die Nazis fiel – Walt Disney und Deutschland,“ Reinbek 1992, S.92ff.

„Deutschen Zeichenfilm“ wurden intensiv an Disneyfilmen geschult.[773] Wie aus Neumanns Bericht hervorgeht, hatte Goebbels am 18. Juli 1941 in einer Besprechung festgestellt, „daß es in Deutschland nicht so lange wie bei Walt Disney dauern brauche.“[774] Dieser Anspruch von Goebbels entsprach eher einer Anordnung, als der Realität. Sie spiegelte eine Selbstüberschätzung, wie sie auch in anderen Bereichen der NS-Gesellschaft häufig vorzufinden war. Neumann versuchte, diesem Wunschdenken seines Vorgesetzten möglichst zu entsprechen, indem er das Projekt zu einer Angelegenheit der „inneren Entschlossenheit“ erklärte, durch die man die „kapitalistischen Amortisationsrechnungen“ überwinden werde.[775] So sollte der Personalsstand des Trickfilmstudios in wenigen Jahren massiv aufgestockt werden, so dass man bereits 1947 mit ersten abendfüllenden Zeichentrickfilmen rechnen könne. Bis dahin sollte das Unternehmen über 500 Mitarbeiter verfügen. Neumann fertigte einen Plan an, der den Zeitraum von 1942 bis 1950 grafisch darstellte und zwei mögliche Methoden der Zielerreichung vorschlug. Würde der Krieg jedoch vorzeitig siegreich beendet werden, so könnte man die Ziele auch in „kürzeren Fristen erreichen.“[776]



ANLAGE 2

Vergleichstabelle zu den unter 1) und 2) beschriebenen Aufbaumethod

Produktionsjahr	Methode 1 Produktionsleistung	Personal	Methode 2 Produktionsleistung	Personal
1. Jahr 1942	1. Kurzfilm 200-250m	50	1. Kurzfilm	50 ↓ 75
2. Jahr 1943	2. Kurzfilm	50	2. Kurzfilm 3. Kurzfilm	75 ↓ 140
3. Jahr 1944	3. Kurzfilm	50	4. Kurzfilm 5. Kurzfilm 6. Kurzfilm	140 ↓ 250
Stand am Ende des 3 Jahres	3 Kurzfilme	50	6 Kurzfilme	250
4. Jahr 1945	4. Kurzfilm Beginn der Betriebserweiterung. Produktionshemmung w.	50 ↓ 75	7.-12. Kurzfilm Produktionsvorbereitungen für den ersten abendfüllenden Zeichenfilm.	250 ↓ 375
5. Jahr 1946	5. Kurzfilm Beanspruchung des Personals für Schulungszwecke.	75 ↓ 150	13.-20. Kurzfilm	375 ↓ 500
Stand am Ende des 5. Jahres	6 Kurzfilme	150	20 Kurzfilme	500
6. Jahr 1947	3 Jahre Betriebsaufbau und Vorbereitungen. Leistung: etwa 24 Kurzfilme	150 ↓ 250	Produktion des ersten abendfüllenden Zeichenfilms.	weiterer Ausbaubeginn zur Schaffung von parallelen Produktionsgruppen.
7. Jahr 1948		250 ↓ 375		
8. Jahr 1949		375 ↓ 500	Produktion des zweiten abendfüllenden Zeichenfilms.	
9. Jahr 1950	Produktionsbeginn des ersten abendfüllenden Zeichenfilms	500		
Stand Ende 1950	1. abendfüllender Zeichenfilm in Arbeit	500	2. abendfüllender Zeichenfilm fertig	

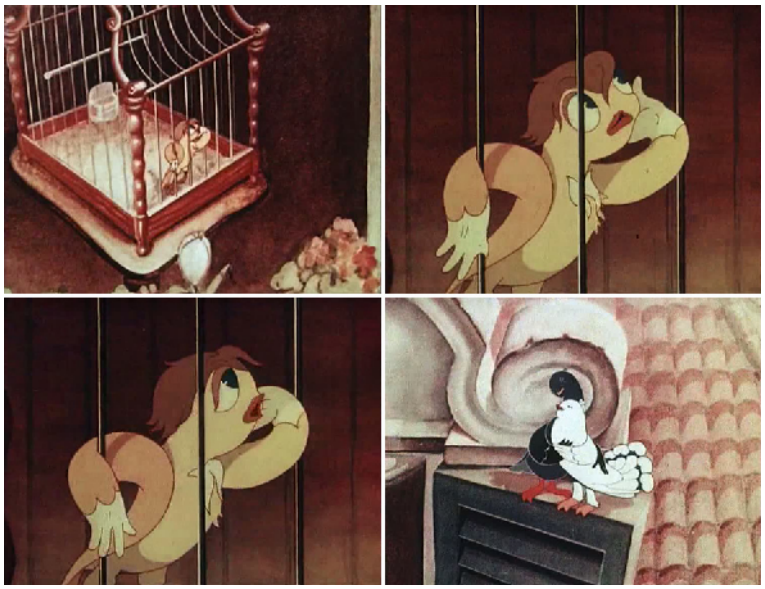
Mit obiger Tabelle als Grundlage kann ein Kostenvoranschlag für den gesamten Aufbau der Deutschen Zeichenfilm G.m.b.H. gemacht werden. Das kann allerdings erst geschehen, wenn die Entscheidung über die Grundstücksfrage und über die sich daraus ergebenden Kosten gefallen ist.

Nach Beendigung des Krieges können die einzelnen Aufbau-Etappen in kürzeren Fristen erreicht werden.

134: Neumanns Plan für die Umsetzung deutscher Zeichentrickfilme durch die „Deutsche Zeichenfilm“.[777]

773 Wegenast, Ulrich (Hg.), „Animation in der Nazizeit“, Berlin 2011, S.11.
774 Laqua, Carsten„Wie Micky unter die Nazis fiel – Walt Disney und Deutschland,“ Reinbek 1992, S.111.
775 Ebd. S.111.
776 Laqua, Carsten, „Wie Micky unter die Nazis fiel – Walt Disney und Deutschland,“ Reinbek 1992, S.112.
777„Neumanns Plan für den Zeichenfilm". Quelle: Laqua, Carsten, „Wie Micky unter die Nazis fiel – Walt Disney und Deutschland,“ Reinbek 1992, S.112.

Doch die Ziele der „Zeichenfilm GmbH“ konnten letztendlich nicht erreicht werden. Einerseits war die Trickfilmproduktion immer noch zu sehr zersplittert. Andererseits machten sich die Beeinträchtigungen durch den Krieg immer stärker bemerkbar. Trotz des großen Aufwandes produzierte die Deutsche „Zeichenfilm GmbH“ am Ende nur einen 17-minütigen Kurzfilm mit dem Titel „Armer Hansi.“ Allerdings fand Goebbels diesen durchaus gelungen; trotz einiger Schwächen, die auch er noch feststellte.[778] An dem Film, der 1943 in die deutschen Kinos kam, sowie im von der Wehrmacht besetzten Europa gezeigt wurde, hatten rund 100 Personen gearbeitet. Neben den bereits erwähnten Zeichnern (Gerhard Fieber, Heinz Tischmeyer, Horst von Möhlendorf, Manfred Schmidt und Erich Ohser), zählte auch die Widerstandskämpferin Libertas Schulze-Boysen (1913–1942) zu diesem Team, bis sie wegen Tätigkeit für die sogenannte „Rote Kapelle“ gemeinsam mit ihrem Mann am 31. August 1942 verhaftet und am 22.12. 1942 im Gefängnis Berlin-Plötzensee hingerichtet wurde.[779]



135: Szene aus „Armer Hansi“ (1943).[780]

Der Film „Armer Hansi“ ist sehr aufwendig animiert und verfügt mit seiner Filmmusik, die von Oskar Sala (1910–2002) mittels dessen berühmten „Trautoniums“ geschaffen wurde, über eine ganz besondere Note. Das „Trautonium“ war von Friedrich Trautwein (1888–1956) und Salsa erfunden worden, es stellte einen ersten Synthesizer dar. Salsa und Trautwein hatten es bereits 1930 auf dem Berliner Festival „Neue Musik“ der Öffentlichkeit vorgestellt. „Armer Hansi“ lief im Vorprogramm des Spielfilms „Die Feuerzangenbowle.“ Optisch ähnelt er stark den Disney-Filmen und ist diesen, technisch und hinsichtlich der Qualität der Animation, absolut ebenbürtig. Die Hintergründe sind zudem sehr aufwendig angelegt.

Die Aussage des Films lautet, stark verkürzt, dass der Ausflug in die Freiheit einem Kanarienvogel nicht gut bekommt. „Hansi“ nutzt nämlich die offene Käfigtür dafür, sich ein Bild von der Welt zu machen. Und diese ist bedrohlich. Am Ende ist er froh, wieder in seinem Käfig in Sicherheit zu sein. Der Film

778 Wegenast, Ulrich(Hg.), „Animation in der Nazizeit“, Berlin 2011, S.12.
779 Giesen,Rolf; Storm,J.P., „Animation under the Swastika,“ Jefferson, North Carolina, 2012, S. 92.
780 Quelle: Wegenast, Ulrich(Hg.), „Animation in der Nazizeit“, Berlin 2011, S.12.

vermittelt die Botschaft, dass Ausflüge in die Freiheit lebensgefährlich sein können. Mit der Niederlage vor Moskau 1941 zweifelten immer mehr Deutsche an einem Sieg der deutschen Streitkräfte. Diese Befürchtungen wurden 1943 mit der Niederlage von Stalingrad, dem Rückzug in Afrika und der Landung der Alliierten auf Sizilien mehr und mehr zu einer Gewissheit. Die katastrophale militärische Lage im Osten wurde in zahlreichen Witzen aufgegriffen, die die Hoffnungslosigkeit dieser Monate repräsentieren:

„Was wünscht der Ostfrontkämpfer? – Amerikanische Ausrüstung, englische Verpflegung, russische Improvisation. Und die Italiener als Gegner."

„Wie lautet der kürzeste Witz?" „Sieg!"

Goebbels wusste um den immer stärker schwindenden Glauben der Deutschen. Schaute man auf die Frontverläufe, so konnte jeder zumindest erahnen, dass sich die Lage im Osten nicht mehr stabilisieren lassen würde. Goebbels schrieb am 15. Februar 1943 in sein Tagebuch:

„Die Krise an der Ostfront ist noch ständig im Steigen begriffen. Wir haben für die nächsten Tage eine Reihe weiterer Schläge zu erwarten. Die 15. Armee räumt nun den Kuban-Brückenkopf und wird mit den primitivsten Hilfsmitteln nach Kertsch übergesetzt. Das schwere Material geht dabei natürlich fast gänzlich verloren. Rostow ist unmittelbar gefährdet, ebenso Woroschilowgrad. Die Bolschewisten veröffentlichen weitere Alarmberichte von panikartigem Charakter. Für uns entsteht die Frage, ob es uns in absehbarer Zeit überhaupt gelingen wird, eine neue Verteidigungsfront zu bilden."[781]

Deutschland war von seinen Gegnern eingekreist und dieser Kreis schloss sich nun langsam. Die Käfig-Metapher des „Armen Hansi" war also durchaus auch auf das Deutsche Reich selbst anwendbar: Die Lösung der Bedrohungslage sah die NS-Propaganda in der Intensivierung der „Volksgemeinschaft", also der massiven Steigerung der allgemeinen Kriegsanstrengungen. Des „totalen Krieges", wie Goebbels ihn im Berliner Sportpalast 1943 vor einem besonders linientreuen und ausgewählten Publikum verkündete. Eine Flucht (ein Verlassen der „Volksgemeinschaft") gab es nun nicht mehr: Der Käfig war verschlossen. „Armer Hansi" hatte seinen Ausbruch fast mit dem Leben bezahlt, er war großen Gefahren nur knapp entronnen. Nach seiner Rückkehr betrachtet er den Käfig als einen „Garanten der Sicherheit", vergleichbar mit einem Luftschutzbunker. Und so richtete er sich (gemeinsam mit seiner Vogelbraut), gemütlich ein. Diese Sicht auf die Dinge war ganz im Sinne des Propagandaministers. Die Mittelalterlichkeit der dargestellten Stadt erinnerte die Kinobesucher zudem an bessere Zeiten (so wie sie auch im Film „Die Feuerzangenbowle", dem Hauptfilm, beschworen wurden). Goebbels war vorerst zufrieden.

„Armer Hansi" aber blieb der erste und letzte Film der „Deutschen Zeichenfilm GmbH", denn die

781 Goebbels, Joseph, „Tagebücher," Band 5: 1943-1945, Ralf Georg Reuth (Hg.), München 1999, S. 1139.

Fronten im Osten brachen schneller zusammen, als man es sich bei der Gründung des Unternehmens hätte ausmalen können: Bereits 1944 wurde die Herstellung von Zeichentrickfilmen reichsweit ganz eingestellt.

Besonders herausragend waren die Animationsfilme von Hans Fischerkoesen, auf den bereits oben eingegangen wurde. Fischerkoesen wurde von Goebbels parallel zur „Deutschen Zeichenfilm GmbH“ damit beauftragt, reine Unterhaltungsfilme anzufertigen. Goebbels war nämlich misstrauisch, ob der Fortschritt der „Deutschen Zeichenfilm GmbH“ am Ende ausreichend sein würde – und zudem war es ein Herrschaftsprinzip des „Dritten Reiches“, Kompetenzen aufzuteilen, um Konkurrenzen zu fördern und den Druck zu erhöhen. Vor allem Hitler selbst war ein ausgebuffter Meister dieser „divide-et-impera"-Taktik.

Fischerkoesen war am Ende sehr viel erfolgreicher als die „Deutsche Zeichenfilm GmbH“. Er produzierte insgesamt drei Filme von ähnlicher Länge wie der „Arme Hansi.“ Und diese waren technisch vollkommen ebenbürtig, wenn nicht besser. Ihr Humor aber, ihre Anmutung, ihr Charme waren deutlich eindrucksvoller. Die Fischerkoesen-Filme sind auch heute noch sehenswert, sie verfügen über einen ganz eigenen Humor, der weder eine Kopie Disneys darstellt, noch plumpe Propaganda reflektiert oder in irgendeiner Weise eine gewollte, verkrampfte Sprache aufweist.

1942 entstand Fischerkoesens Film „Verwitterte Melodie“. In diesem Film entdeckt eine Wespe beim Überfliegen einer einer blumenreichen, urwaldartigen Sommerwiese einen, im hohen Gras vergessenen, Plattenspieler. Mit ihrem Stachel bringt sie die Schallplatte zum Erklingen – es ist die Melodie „Wochenend und Sonnenschein.“ Die Atmosphäre des Films ist dabei fröhlich und heiter – sie vermittelt darüber hinaus aber auch eine eigenartig melancholische Tendenz, die sich einer vernunftsmäßigen Analyse fast entzieht. Es ist wohl die Art der bildlichen Darstellung, auch die feine Freundlichkeit der Figuren, die irgendwie „beseelt" und warmherzig wirken, die diese, im Vergleich zu den Filmen anderer Studios dieser Jahre, größere Tiefe vermitteln. Im Film führt die Musik der Schallplatte zu einem Erwachen der ganzen Wiese. Von überall her strömen Insekten hinzu und alles wirkt wie eine einzige Hymne an das Leben. Zugleich wirkt alles sehr friedlich, der Film erhält dadurch – inmitten des Krieges – eine eskapistische Tendenz. Denn als der Film 1943 in die Kinos kam, waren die alliierten Bombenangriffe zu seiner ständigen Bedrohung in Deutschland geworden, ganze Städte, wie etwa Köln, waren bereits stark zerstört worden. Dem steht die Heiterkeit des Filmes entgegen: Die Wespe dreht sich um die eigene Achse, sie genießt den Flug und ihre Freude dabei ist unwillkürlich ansteckend. Die Details sind äußerst witzig und die Geschichte bleibt ganz bewusst im Kleinen. Sie versucht, keine Moral zu entwickeln oder pädagogisch zu sein. Sie ist durch und durch Lebensfreude. Dennoch verbleibt ein begleitendes melancholisches Gefühl, das hintergründig bewusst macht, in welchen Zeiten dieser kleine Film entstanden ist. Die Kraft des Humors jedenfalls kann hier ungehemmt fließen, sie speist sich geradezu aus der gewissen melancholischen Farbigkeit. Hier liegt das anarchische Element des Humors vor, hier gibt es die kreative Freiheit, die zur Entfaltung eines vitalen Humors notwendig ist. Darin mögen die Gründe liegen, dass dieser Film auch heute noch unverändert wirkt und in der Animationsfilmszene bekannt ist und geschätzt wird.



136: Szenen aus „Verwitterte Melodie“ (1942).[782]

Solche gut gemachten, unpolitischen Unterhaltungsfilme waren ganz im Sinne des Propagandaministers. Auf dem Parteitag der NSDAP 1934 in Nürnberg hatte er formuliert:

„Es mag gut sein, Macht zu besitzen, die auf Gewehren ruht, besser aber und beglückender ist es, das Herz eines Volkes zu gewinnen und es auch zu behalten.“

Es wird deutlich, dass Goebbels weder plumpe Propaganda im Kino wollte, noch Gewalt als das erste Mittel betrachtete, die Menschen zu überzeugen. Vielmehr wollte er, dass die Menschen freiwillig und aus Überzeugung dem NS-Regime folgten. Dafür schien ihm die gute Stimmung der Menschen, ihre Lebensfreude, unabdingbar zu sein. Der Humor gut gemachter Zeichentrickfilme schien ihm dafür besonders förderlich. Am 28.3.1933 hatte er eine Rede im Hotel Kaiserhof am Potsdamer Platz gehalten, in welcher er das Bedürfnis nach Unterhaltung für notwendig und berechtigt erklärte:

„Das Schaffen des kleinen Amüsements, des Tagesbedarfs für die Langeweile und der Trübsal zu produzieren, wollen wir ebenfalls nicht unterdrücken. Man soll nicht von früh bis spät Gesinnung machen. Wir empfinden dafür selbst zu leicht, zu künstlerisch. Die Kunst ist frei und die Kunst soll frei bleiben, allerdings muss sie sich an bestimmte Normen gewöhnen.“[783]

Das kleine Amüsement ist es wohl, was Fischerkoesens Film so hervorragend auszulösen vermochte. Die Kinobesucher liebten seine Filme. Er näherte sich damit einer Wirkung der Filme Disneys, nämlich einer regelrechten Verzauberung des Publikums. Der Zeichentrickfilm wird hier zu einer Magie, die eine eigentümliche Leichtigkeit auszuströmen vermag. Und die Menschen mochten Fischerkoesens Art der Darstellung besonders, auch gab es durch die Werbefilme eine Art Wiedererkennungseffekt seines Zeichenstils.

782 Szenen aus „Verwitterte Melodie“ (1942). Quelle: Wegenast, Ulrich (Hg.), „Animation in der Nazizeit“, dvd, Berlin 2011.
783 Aus: Albrecht,Gerd, „Film im Dritten Reich,“ Karlsruhe 1979, S. 26-31.

Dies galt auch für seinen Film „Der Schneemann“, der 1943 produziert wurde. In diesem Werk beschließt ein Schneemann, dass er gern einmal den Sommer erleben will – und er versteckt sich aus diesem Grund gegen Ende der Winterzeit in einem Haus, in der Küche, im dortigen Kühlschrank. Als dann der Monat Juli gekommen ist, verlässt er dieses kalte Versteck, spaziert durch die Landschaft, freut sich vollen Herzens und bestaunt die Wunder des Sommers. Natürlich schmilzt er am Ende des Films auf einer Wiese – aber er ist mit diesem Schicksal einverstanden. Mit einem gefühligen Lied auf den Lippen verfließt er in der sommerlichen Erde. Nicht ohne Wehmut endet dieser Film – und er wirkt, mit seiner Darstellung der Kürze des Lebens, wie ein animiertes Symbol der Vergänglichkeit.

Wiederum ist die Animation hervorragend gemacht und bis heute funktioniert der Film dramaturgisch gut und ohne Brüche. Beachtlich ist auch der große Bildwitz, die Detailverliebtheit, die Perfektion.



137: Szenen aus dem Animationsfilm „Der Schneemann“ (1943).[784]

784 Szenen aus dem Animationsfilm „Der Schneemann“ (1943). Quelle: Wegenast (Hg.), „Animation in der Nazizeit“, dvd, Berlin 2011.

Fischerkoesen war bei der Produktion dieses Filmes erfindungsreich und innovativ, unter anderem arbeitete er mit Modellen der Gebäude, die er im Realfilm aufnahm, um eindrucksvolle Räumlichkeiten zu schaffen. Ein dritter Kurzfilm, der gänzlich ohne Dialoge und Texte auskommt war „Das dumme Gänslein“ aus dem Jahr 1944, in welchem eine Gans aus ihrer Umgebung, dem Bauernhof, ausbrechen will, um die weite Welt zu entdecken. Auch hier lauern diverse Gefahren auf die junge Gans, unter anderem ein Fuchs, welcher sie bei einem Rendezvous lüstern übertölpen möchte.

Die drei Fischerkoesen-Filme besaßen einen Charme, den andere deutsche Trickfilme dieser Ära nicht erreichten. Goebbel's Kinder mochten Fischerkoesens Filme sehr und auch der Propagandaminister und seine Frau waren von ihnen angetan.

Das Propagandaministerium informierte am 20. November 1943 Dr. Winkler von der „Cautio Treuhand,“ dass der dem Propagandaminister der Film „Verwitterte Melodie“ sehr gefallen habe.[785] Zudem war Fischerkoesen mit seinem Studio sehr viel produktiver als die Deutsche Zeichenfilm GmbH. Diese erhielt aber ungleich mehr Fördergelder. Fischerkoesens Filme wurden zudem auch im neutralen Ausland gelobt. Im besetzten Paris etwa war seine „Verwitterte Melodie“ ein Kinoerfolg. Dies galt auch für die Schweiz.

Am 17. Januar 1944 berichtete der Vorsitzende der Filmverleihfirma „ACE Paris Film“ an die Ufa nach Berlin:

„Ende November 1943 lief der oben erwähnte Film (gemeint war die „Verwitterte Melodie,“ die im Ausland unter dem Titel „Scherzo“ lief) als Vorfilm in Zürich. Für mich war das ein besonderes Ereignis, weil, wie Ihnen bekannt ist, ja seit Jahren die amerikanische Trickfilmproduktion von Disney und Fleischer die Kinoprogramme dominieren. Nun war ich anwesend bei der Premiere von „Scherzo“ in Zürich. Das Publikum war überrascht und begeistert und ich kann sagen, dass der Film sogar besser ankam, als die Disney-Filme. Die Zuschauer verfolgten die Vorführung enthusiastisch und mochten die exzellente Idee des Films, die Farbigkeiten, die Handlung sowie die witzigen Gags. Die schweizer Zuschauer waren besonders überrascht, weil sie bis dahin geglaubt hatten, dass nur die Amerikaner überhaupt in der Lage seien, solche Art von Filmen herzustellen. Während die Amerikaner meist mit grotesken Gags arbeiten, arbeitet „Scherzo“ mit der europäischen Sichtweise, es ist kein exzessiver Humor, sondern ist beseelte Liebenswürdigkeit des Films, die diesen Einfluss auf das Publikum bewirkte. Während eines Aufenthaltes in Berlin sah ich zudem den „Schneemann,“ der dasselbe Niveau besitzt und dieselbe starke Wirkung haben sollte, wie „Scherzo.“ Ich glaube, dass wir dem deutschen Film nicht besser dienen können, als so bald wie möglich Filme dieser Art herauszubringen.“ [786]

Bemerkenswert ist, dass nicht Fischerkoesen, sondern der Ideengeber und Drehbuchschreiber Horst von Möllendorf (1906–1992) die Lorbeeren für die erfolgreichen Filme erhielt. Für die „Verwitterte Melodie“ und den „Schneemann“ hatte er die Stories geschrieben und die Drehbücher konzipiert, dafür

785Giesen,Rolf; Storm,J.P., „Animation under the Swastika,“ Jefferson, North Carolina, 2012, S. 120.
786Ebd. S. 116.

erhielt er 1943 in München auf der „Reichswoche für den Deutschen Kulturfilm“ einen Preis von Goebbels. In einem Interview für das Radio wurde ebenfalls nur von Möllendorf nach dem Film befragt, allerdings versuchte er, die Arbeit des Fischerkoesen-Studios besonders zu loben. Er betonte die besondere Ausstrahlungskraft der Zeichnungen und die Schnelligkeit und Effizienz, die das Studio bei der Umsetzung ausübte.

Dennoch war Fischerkoesen verärgert. Er beendete für den dritten Film „Das dumme Gänslein“ die Zusammenarbeit mit Möllendorf und schrieb nun selbst Story und Drehbuch. Das Ergebnis war, dass dieser Film (vergleichsweise) der schlechteste wurde. Die Geschichte war deutlich weniger witzig und von geringerem Humor getragen. Offiziell jedoch wurde der Film ebenfalls gelobt. In der Zeitschrift „Filmkurier“ hieß es 1944:

„In einigen Monaten wird der Film fertiggestellt sein. Er wird zweifellos dazu beitragen, die technische und ästhetische Qualität des deutschen Zeichenfilms, der sich in letzter Zeit in so schneller und glücklicher Art weiterentwickelt hat, zu fördern und den Menschen etwas zu geben, für das sie heute dankbar sind: Den reinen, sorgenfreien Humor.“[787]

Bis heute stechen die Fischerkoesen-Filme aus der Gruppe der Zeichentrickfilme der NS-Ära heraus, sie überraschen und sind von ihrer technischen Qualität her vollkommen ebenbürtig zu den Disney-Filmen. Allerdings sind sie alle auch recht kurz – und von den Zielen Goebbels`, in absehbarer Zeit einen abendfüllenden Trickfilm von der Qualität von „Snow White“ herzustellen, waren die deutschen Trickfilmer immer noch sehr weit entfernt. Technisch und künstlerisch hatte die Trickfilmförderung jedoch sehr wohl eine starke Entwicklung bewirkt. Der große Irrtum des NS-Regimes war es aber, dass man auch mit den Methoden einer Diktatur zu besonders wertvollen Humorproduktionen gelangen könnte. Besonders grotesk war eine Idee von Karl Neumann (dem Chef der „Deutschen Zeichenfilm“), der die Erfolge von Fischerkoesen argwöhnisch verfolgte. Nach den ersten Erfolgen im Russlandfeldzug formulierte Neumann die Idee, man solle die besetzte Krim zu einem riesigen Zeichentrickfilm-Studio transformieren, in welchem die Herstellung von Animationsfilmen durch eine Art Kolonialverwaltung in großem Rahmen organisiert werden solle.[788] Solche größenwahnsinnigen Ideen waren zwar regelmäßig auch Ausdruck der NS-Ideologie. Goebbels war aber vermutlich für solche reinen Phantastereien gar nicht zu haben.

Bereits zwölf Monate vor der Uraufführung von „Snow White“ erschien in der Zeitschrift „Lichtbühne“ ein Artikel, der die Frage hingegen realistischer anging: Es wurde gefragt, warum Deutschland überhaupt auf den Import amerikanischer Trickfilme angewiesen sei. So fragte der Autor, ob denn die deutschen Trickfilmschaffenden keine Phantasie hätten, oder nicht über die richtigen Techniken verfügten. Ausdrücklich wird erwähnt, dass die „Mickey Mouse“, „Felix the Cat“, die „Silly Symphonies“, „Betty Boop“, und „Popeye“ die deutschen Kinobesucher auf großartige Weise unterhalten hätten. Der Autor stellte

787 Giesen,Rolf; Storm,J.P., „Animation under the Swastika,“ Jefferson, North Carolina, 2012, S. 120 ff.
788 Ebd.

die Frage, ob die Tatsache, dass der deutsche Zeichentrickfilm so weit hinter dem amerikanischen hinterher hinke, auf einem einzigen Faktor beruhe – oder ob es nicht vielmehr eine Kombination, ein Zusammenspiel unterschiedlicher Gründe sei.[789] Der Autor bemerkt, dass es allein am Kostenaufwand nicht liegen könne. Auch böte die deutsche Märchentradition (aber auch die Tradition eines Wilhelm Busch) genügend Figuren, die man in Trickfilmfiguren transformieren könne. Sodann behauptet der Autor, wenn die deutschen Trickfilmschaffenden ihre Energien bündeln würden, könnten sie in kurzer Zeit eine weltmarktfähige Konkurrenz zu den amerikanischen Produkten liefern. Der Artikel drückt hier wiederum die Zielvorgaben von Goebbels aus.[790] Der Autor verweist aber auch darauf, dass die amerikanischen Trickfilme deshalb so gut seien, weil sie auf der Grundlage berühmter Comics aufbauten, welche in endlosen Folgen in den großen Zeitungen und Magazinen veröffentlicht würden. Damit erklärt der Autor ungewollt den Erfolg der amerikanischen Zeichenfilmindustrie: Er lag in der großen Medienlandschaft, der umfangreichen Cartoon- und Comictradition, aus der die amerikanischen Zeichentrickfilmschaffenden schöpfen konnten.

Goebbels hatte ursprünglich geplant, dass jedes Jahr 50 deutsche Zeichentrickfilme auf den Markt kommen sollten. Die von ihm ins Leben gerufene „Deutsche Zeichenfilm GmbH“ hatte nur einen Film produziert. Das Studio von Fischerkoesen hatte im selben Zeitraum drei Filme hergestellt, die zudem sehr viel besser waren. Zwei von ihnen lassen sich wohl als die besten Zeichentrickfilme dieser Ära bezeichnen. Aber im Jahr als der „Schneemann“ in die Kinos kam, wurde der deutsche Zeichentrickfilm beerdigt. 1944 kam das Aus für die „Deutsche Zeichenfilm,“ der Kriegsverlauf machte alle Anstrengungen in dieser Richtung überflüssig.

4.3. Comics und Cartoons im „Dritten Reich" bis zum Ausbruch des Krieges

4.3.1. Amerikanische Einflüsse auf die deutsche Humorkultur im Comicbereich vor 1933

Die USA waren das Land, das auch in Europa die Phantasie der Zeichner in den 1920er Jahren am meisten beflügelte. Doch es dauerte rund 25 Jahre, bis die Erzähltechnik der amerikanischen Zeitungsserien in Europa umfassend registriert und gewürdigt wurde.[791] Auf die Entwicklung und Geschichte des amerikanischen Zeitungscomics als ein neuartiges Massenmedium wurde bereits in einem vorherigen Kapitel eingegangen. Es wurde dargestellt, dass die deutschen Einwanderer aus Sicht der amerikanischen Zeitungsbarone eine wichtige Lesergruppe waren, die man mit den Comics umwarb.Unter den Pionieren des amerikanischen Zeitungscomics befanden sich zur Jahrhundertwende daher auffällig viele Zeichner mit deutschen Wurzeln.[792] Darunter etwa Rudolph Hearst (1877–1968), der in Schleswig-Holstein geboren worden war und dann als Zeichner im Land der unbegrenzten zeichnerischen Möglichkeiten die berühmte

789 Giesen,Rolf; Storm,J.P., „Animation under the Swastika,“ Jefferson, North Carolina, 2012, S. 124 ff.
790 Vgl.: Knigge, Andreas C. , „Alles über Comics", Hamburg 2004, S. 174.
791 Ebd. S. 174.
792 Ebd. S. 140 ff.

Comicserie „Katzenjammer Kids" erfand (diese erschienen erstmals 1897 in „The Journal"). Lyonel Feininger (1871–1956) war ein weiterer dieser Pioniere – als Sohn deutscher Einwanderer hatte er im kaiserlichen Deutschland Kunst studiert, dessen Akademien auch in Übersee berühmt waren. Als neuer Zeichner der „Chicago Sunday Tribune" wurde er daher ganzseitig als „the famous german artist" angekündigt, welcher von nun an seine Serie „The Kin-der-Kids" für die Zeitung zeichnen würde. Weitere deutschstämmige Zeichner waren Hans Horina, Lothar Meggendorfer, Karl Pommerhanz und Victor Schramm: Es gab also einen deutschen Einfluss auf die amerikanische Zeitungscomic-Kultur, der damit zusammenhing, dass die amerikanischen Zeitungen ihren deutschen Lesern etwas „Heimatliches" bieten wollten. Zugleich wollte man das Image des Comics verbessern, indem man berühmte Künstler wie Feininger beauftragte. Der Austausch ging jedoch in beide Richtungen, jedenfalls durch Künstler wie Feininger, der, wie bereits dargestellt, sowohl in der deutschen wie in der amerikanischen Humorkultur Auftragsarbeiten übernahm; in Deutschland vor allem für die traditionellen Satirezeitschriften (siehe oben).

Dennoch hatte kaum etwas von dem, was während der ersten dreissig Jahre des 20. Jahrhunderts an Comics in den USA publiziert wurde, in Deutschland eine besonders große Beachtung gefunden. Die Traditionen der Bilderzählung waren in Deutschland anders: Man orientierte sich ziemlich einseitig an Wilhelm Busch. Die humoristisch-satirischen Zeitschriften wie die „Fliegenden Blätter", „Kladderadatsch", oder der „Simplicissimus" hatten ihrerseits eine eigene grafische Erzählsprache etabliert, die zudem ein sehr hohes künstlerisches Niveau besaß. Es war aber eine andere Erzähltradition. Sie schien immer etwas stärker vom Text, als vom Bild zu kommen. Und die ausgearbeitete Einzelzeichnung, die künstlerische Illustration, entsprach der deutschen Arbeitsweise mehr, als die sequenzielle Erzählweise. Während im Zeichentrickfilm die amerikanischen Einflüsse regelrechte Massenphänomene waren, galt dies für die in den USA nicht weniger erfolgreichen großen Zeitungscomics nicht. Dennoch gab es einige „Importe" ausgewählter Zeitungscomics.

Ab den 1920er Jahren kamen zudem besondere Kinderzeitschriften auf (wie etwa „Der heitere Fridolin"), die den Bedarf an neuartigen Bildergeschichten zunächst für die Jugend abdeckten. Das Bildungsbürgertum in Deutschland wachte zudem stark über seine jugendlichen Leser. Aber auch in den Vereinigten Staaten war es bereits zu Protesten gekommen, die sich gegen die Zeitungscomics richteten (wie oben beschrieben).

Die offene Humorkultur der Weimarer Republik nahm aber dennoch einige Impulse auf: 1925 druckte „Das Magazin" Folgen der, in den USA berühmten, Serie „Katzenjammer Kids" sowie der Serie „Bringing Up Father" (übersetzt als „Familie Knolle“) in deutschen Übersetzungen ab.[793]

In der Berliner „Arbeiter-Illustrierte Zeitung" (AIZ) wurden, wie oben bereits dargestellt, ab 1930 Folgen von „Felix the Cat" nachgedruckt.[794]

793 Knigge, Andreas C., „Alles über Comics", Hamburg 2004, S. 25.
794 Ebd. S. 25.



138: „Felix The Cat" in der „AIZ" („Kinder AIZ").[795]

Die AIZ erschien vom 30. November 1924 bis zur Machtergreifung Hitlers im Januar 1933 (nach der sie umgehend eingestellt wurde). Es mag verwunderlich sein, dass ausgerechnet der kommunistische Verleger Willi Münzenberg (1889–1940) und sein „Neuer Deutscher Verlag" diesen amerikanischen Comic veröfftentlichten. Dies spricht einerseits für die (bereits beschriebene) Modernität des „roten Pressezaren", der einen hervorragenden Instinkt für zeitgemäße und gut gemachte Formate besaß. Es zeigt aber zugleich, dass die Figur des „Felix the Cat" sich als „Klassenkämpfer" eignete. Wie bereits oben dargestellt, war „Felix“ ein tiefsinniger, nachdenklicher Kater. Er bewegte sich als Einsamer, als Suchender in einer feindlichen Welt. Darin ähnelte der schwarze Kater Charlie Chaplin, mit dem er oft verglichen wurde.[796]

Der österreichische Publizist Alfred Polgar (1873–1955), einer der bekanntesten Autoren der Wiener Moderne, hatte 1924 eine Lobeshymne auf den schwarzen Kater geschrieben: Damit hatte er die Comic-Figur auch intellektuell geadelt und vor allem für Sympathien in den linken Kreisen Österreichs und Deutschlands für die amerikanische Trickfilm- und Comcfigur geworben. In einem Felix-Filmbuch war in der Weimarer Republik zudem eine erste Sammlung seiner Comic-Strips erschienen.[797] In der DDR wurden nach dem Krieg, in den Jahren 1957/1958 ebenfalls einige wenige „Felix-The-Cat" Comicstrips in der „Leipziger Volkszeitung"[798] abgedruckt.

Es gab demnach einen Einfluss der amerikanischen Zeitungscomics auf die deutsche Presselandschaft, vor allem auf die liberalen und linken Blätter der jungen Republik. Eigene deutschsprachige Comics (die die amerikanische Comic-Erzählweise in Gänze übernahmen), waren hingegen selten.

In Österreich gab es drei Zeichner, die die Sprechblase konsequent im „amerikanischen Sinne" einsetzten: Der oben bereits erwähnte Zeichner Ladislaus Kmoch (1897–1971) mit seiner Figur „Tobias

795 Quelle: AIZ 1931, Nr.22, 10. Jg., „Kinder AIZ".
796 Maltin, Leonard, „Der klassische Amerikanische Zeichentrickfilm", München 1982, S.60.
797 Schnurrer, Achim, Ricardo Rinaldi, „Die Kunst der Comics", Reinbek 1984.
798 vgl.: http://www.ddr-comics.de/import7.htm

Seicherl", der weniger bekannte Zeichner K.Th. Zelger (dessen genauer Name und biografische Daten leider unbekannt sind) mit der Serie „Peter und Willys Abenteuer", und Fritz Gareis (1872–1925) mit seinem „Bilderbogen des kleinen Lebens".[799]



139: „Bilderbogen des kleinen Lebens", erschienen in der Satirezeitschrift „Götz von Berlichingen", Zeichner war der Österreicher Fritz Gareis.[800]



140: „Seicherls Feind steht links", von Ladislaus Kmoch.[801]

799 Knigge, Andreas C., „Alles über Comics", Hamburg 2004, S. 25.
800 „Bilderbogen des kleinen Lebens", erschienen in der österreichischen Satirezeitschrift „Götz von Berlichingen", Zeichner Fritz Gareis. Quelle: http://www.austrianposters.at/pages/grafiker/denscher_gareis_de.html
801 „Seicherls Feind steht links", von Ladislaus Kmoch


Sachen. Manchmal überfluteten sie bestimmte Länder und rissen den Handel bestimmter Berufszweige an sich. In Sibirien hatten sie den Gemüsehandel, in Mexiko die Speisehallen, in Amerika viele Wäschereien, sie

Bencke stammelte einige Brocken chinesisch, er stammelte die Schlagworte, die der aufmerksame Leser auch in Deutschland kannte: Kuomingtang, Sunjatsen, Feng, Tschangkeischek, Laotse und so weiter und erinnerte

ist. Sie ist besser als ein Film. Soll ich sie erzählen?"

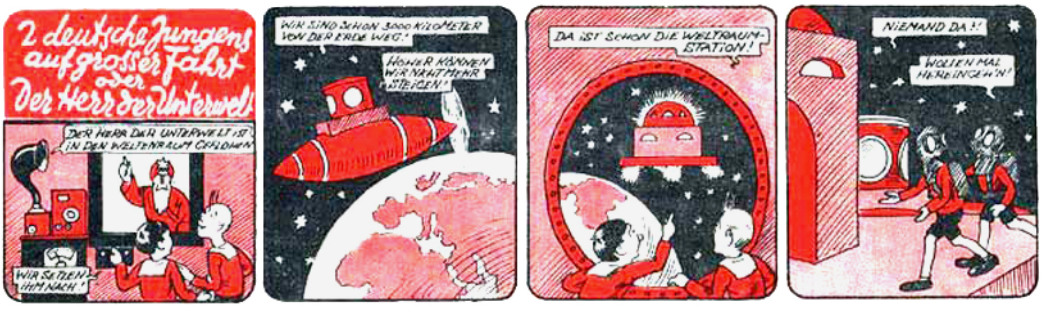
„Ich warte darauf."

(Fortsetzung folgt.)

141: „Seicherl begegnet dem braven Soldaten Schwejk", von Ladislaus Kmoch.[802]

Während Ladislaus Kmoch ungeheuer produktiv wirkte (er produzierte für „Das kleine Blatt" aus Wien einen täglichen Comic-Strip seiner Figur „Tobias Seicherl"), war sein Stil zugleich sehr eigen und einzigartig. Eine Ähnlichkeit zu bestimmten amerikanischen Comicstrips ist hier nicht auszumachen (außer dass die Bildsprache insgesamt jener des Comics entspricht). Zudem sprechen die Figuren bei „Seicherl" im Wiener Dialekt, was ihn besonders auszeichnet und ein Alleinstellungsmerkmal darstellt.

Bei den Arbeiten des Zeichners K.Th. Zelger lag die Qualität in einem anderen Bereich. Er war wohl einer der meist beschäftigten Zeichner der österreichischen Kinderzeitschriften „Der Papagei", „Der Schmetterling" und „Der Kiebitz". Er lebte und arbeitete in Wien, zeichnete sowohl für die erwähnten Kinderzeitschriften, als auch von 1925 bis 1934 für das linksliberale Satireblatt „Götz von Berlichingen". Zwischen 1928 und 1936 konzipierte er die Serie „Peter und Willys Abenteuer", eine Geschichte, die als Fortsetzungsgeschichte über Jahre lief und in der zwei Jungen Abenteuer im Science Fiction Bereich erleben. Hier entwickelte Zelger eine Konsequenz in der Anwendung comictypischer Elemente, die man zeitgleich in Deutschland nicht findet.



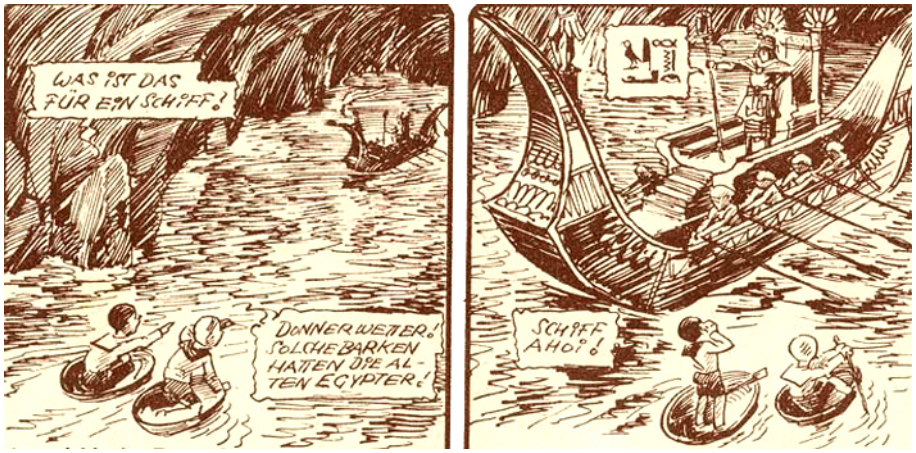
142: „2 deutsche Jungens auf großer Fahrt oder der Herr der Unterwelt" - „Peter und Willys Abenteuer" von K.Th. Zelger, „Der Papagei", 2. Märzheft 1930. Landung auf einer Weltraumstation.[803]

Quelle: http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=dkb&datum=19320723&seite=13&zoom=33

802„Seicherl begegnet dem braven Soldaten Schwejk", von Ladislaus Kmoch

Quelle: http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=dkb&datum=19320723&seite=13&zoom=33

803 „2 deutsche Jungens auf großer Fahrt oder der Herr der Unterwelt" - „Peter und Willys Abenteuer" von K.Th.



143: „Peter und Willys Abenteuer", K.Th. Zelger (Ausschnitt). Die beiden Jungen treffen in einem unterirdischen Fluss auf eine altägyptische Kultur, die dort überlebt hat (9. Heft, 9. Jg. 1934).[804]

In Österreich gab es Entwicklungen im Comicbereich, die innovativer scheinen, als jene in Deutschland. Zumindest wird mit den Comictechniken der amerikanischen Humorkultur selbstverständlicher umgegangen. Mit dem ersten Tagescomicstrip einer Zeitung waren die „Tobias-Seicherl"-Geschichten wegweisend.

4.3.2. Kinder- und Jugendmagazine als Foren für Comics

Nach dem Ersten Weltkrieg wurden die neuartigen Comics von deutscher Seite (insofern man sie überhaupt wahrnahm) vor allem im Bereich der Kinderunterhaltung angesiedelt. Aber es gab generell einen neuen Umgang mit den Printmedien, der die Freiheit der jungen Demokratie ausschöpfte, sich Inspirationen aus anderen Ländern einholte und zugleich sehr eigene Formate begründete, die zudem äußerst kreativ und modern waren. Auch der Umgang mit der Zeichnung, der Illustration, dem Cartoon, empfing diese starken Impulse.

In der Weimarer Republik wurden Kindermagazine wie beispielsweise „Der heitere Fridolin" ins Leben gerufen, welche auf sehr farbenfrohe, neue Art die junge Kundschaft anzusprechen suchten. In diesen Magazinen wurden auch frühe deutsche Comicstrips veröffentlicht. Allerdings bewegten sich diese Comics formal meist noch sehr in der Tradition der deutschen Bildgeschichten, deren Stil vor allem von Wilhelm Busch definiert worden war, und an dem man vor allem auch in den traditionsreichen Satire- und Witzzeitschriften festgehalten hatte. Dennoch gab es, nicht zuletzt auch aufgrund der zahlreichen Einflüsse

Zelger, „Der Papagei", 2. Märzheft 1930. Landung auf einer Weltraumstationvgl.: http://members.aon.at/zeitlupe/steinsberg3.html

804 „Peter und Willys Abenteuer", K.Th. Zelger (Ausschnitt). Die beiden Jungen treffen in einem unterirdischen Fluss auf eine altägyptische Kultur, die dort überlebt hat (9. Heft, 9. Jg. 1934)Quelle: http://members.aon.at/zeitlupe/steinsberg3.html

aus den Vereinigten Staaten, auf dem zeichnerischen Feld neue Trends und Stile.

Der Ullstein Verlag war in dieser Hinsicht fortschrittlicher, als die konservativen Verlage, die in den amerikanischen Einflüssen vor allem die Gefahr einer konsumorientierten Massenkultur sahen und diese als feindselig betrachteten. Doch die Erfolge der neuartigen Magazine gaben den aufgeschlossenen Verlegern recht. Auch das bekannte Magazin „UHU" stammte aus dem liberalen Ullstein Verlag: Es bestach durch Originalität, Witz und drucktechnische Innovationen.[805] Es überdauerte die Machtergreifung Hitlers nur um einige Monate, strahlte aber gewissermaßen noch hinein, in die Ära der NS-Diktatur (so erging es auch anderen Zeitschriften und Magazinen). Die bunte Vielfalt der Humorkultur der Weimarer Republik konnte im „Dritten Reich" natürlich nicht fortgesetzt werden.

Das Kindermagazin „Der heitere Fridolin" war ähnlich richtungsweisend, wie sein „größerer Bruder" UHU. Die Zeitschrift erschien alle zwei Wochen. Das Magazin erschien ab 1921. Es wurde jedoch nach sieben Jahren eingestellt. Ursächlich für die Einstellung war vermutlich das verstärkte Aufkommen kostenloser Werbemagazine für Kinder und Jugendliche, zugleich wohl auch das schwierige Wirtschaftsjahr 1927. Dennoch entwickelte das Magazin eine Art Kultcharakter.



144: Logo und Titel-Schriftzug des Magazins „Der heitere Fridolin".[806]

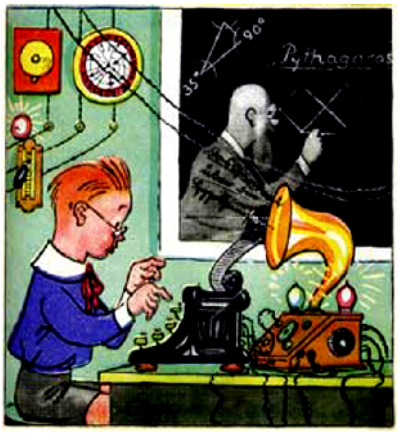
„Der heitere Fridolin" verfügte über einen Umfang von 16 Seiten. Er wurde zum bekanntesten Kindermagazin der Weimarer Republik. Ullstein war auf dem Gebiet der Kinder- und Jugendzeitschriften absolut führend. Auch war der Verlag besonders innovativ, was neue Formate anging. Der „heitere Fridolin" erschien alle vierzehn Tage und sein Markenzeichen waren Comicstrips mit Figuren, die kontinuierlich auftraten. Paul Simmel (1887–1933) und Albert Schäfer-Ast (1890–1951) zeichneten zahlreiche Comic-Strips für dieses Magazin, bei denen die Texte meist in Weißräumen unter den Bildern standen. Trotz dieser „klassischen" Erzählform waren diese Serien inhaltlich oftmals sehr witzig und originell. Die Geschichten behandelten zukünftige Technologien, Reisen in den Weltraum und Abenteuerthemen aller Art. Schäfer-Ast zeichnete den Comic „Benjamin Pampe", Paul Simmel kreierte die Figur des „Professor Pechmann". 1924 übernahm dann der Zeichner Ferdinand Barlog (1895–1955) die Serie von Simmel und zeichnete sie in seinem eigenen Stil weiter.

805 Vgl.: http://magazine.illustrierte-presse.de/die-zeitschriften/kurzportraets/uhu/
806 Logo/Titel des Magazins „Der heitere Fridolin". Quelle: http://members.aon.at/zeitlupe/derheiterefridolin.html



145 Cover des „heiteren Fridolin", (Nr.8,4.Jg.), Titelillustration von Ferdinand Barlog.[807]

Ein innovatives Element des „heiteren Fridolin" waren seine spekulativen Geschichten zu technischen Themen: So wurde beispielsweise das Internet „vorweggenommen", als man von einer Verbindung von Schülern und Lehrern mittels Bild und Ton erzählte (eine Vision, die es auch auf den Titel einer Ausgabe schaffte). Dargestellt ist ein Schüler, der mit seinem Lehrer umfassend „vernetzt“ ist.

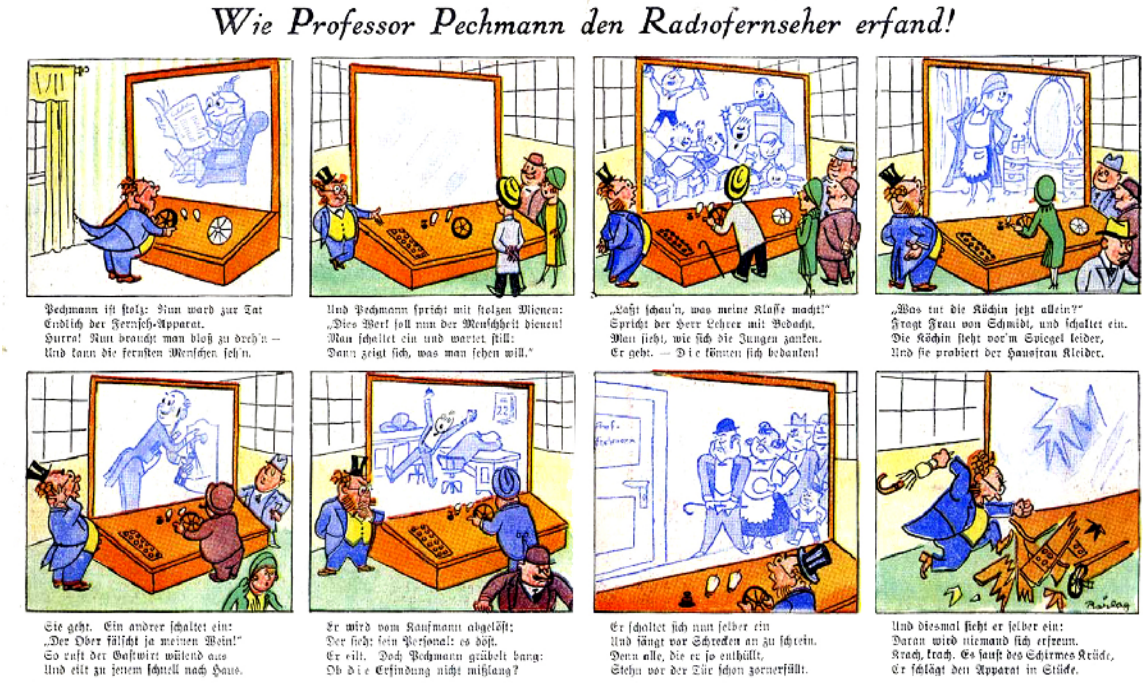


146: Titelillustration „Der heitere Fridolin" - „Im Gymnasium der Zukunft".[808]

In einer Folge von „Professor Pechmann" hatte der Hauptdarsteller das „Radiofernsehen“ entwickelt. Simmel zeichnete den Fernseher wie einen modernen Flachbildschirm. In der Geschichte ging es darum,

807 Cover des „heiteren Fridolin", Nr. 8, 4. Jg., Titelillustration von Ferdinand Barlog
Quelle: http://members.aon.at/zeitlupe/derheiterefridolin.html
808 Titelillustration „Der heitere Fridolin" - „Im Gymnasium der Zukunft", Zeichnung von Ferdinand Barlog.
Quelle: http://members.aon.at/zeitlupe/derheiterefridolin.html

dass man mit dem Gerät (wie bei einer modernen Videoüberwachung), die Privatsphäre der Menschen kontrollieren konnte: Nun wurde etwa ein Hausmädchen entlarvt, das heimlich vor dem Spiegel der gnädigen Frau in deren Kleidern posierte – und ein Kellner streckte den Wein mit Wasser. Am Ende brachte der Apparat nur Unfrieden über die Menschen, weswegen der Professor seine Erfindung kaputtschlug.[809]



147: „Radiofernseher - Professor Pechmann" von Ferdinand Barlog in der Jugendzeitschrift „Der heitere Fridolin".[810]

Es ist erstaunlich, wie modern diese Darstellung der „Videoüberwachung" auch heutzutage noch anmutet. Der „heitere Fridolin" mag an dieser Stelle stellvertretend für sämtliche Kindermagazine stehen, die in gewisserweise typisch für die mediale Vielfalt der Weimarer Republik im Zeitschriftenbereich waren und in denen sehr experimentell mit Zeichnungen, Illustrationen, Comics und Cartoons umgegangen wurde.

Gerade die Kinderzeitschriften waren aufgrund ihrer unendlichen inhaltlichen Freiheit ein Labor verrückter Ideen. Hier konnten sich die Zeichner austoben – der Phantasie waren keine Grenzen gesetzt. Dass die Fortschrittsgläubigkeit in jener Epoche noch ungebrochen war, spiegelte sich immer wieder in den Bildgeschichten jener Jahre.

Ab Mitte der 1920er Jahre traten verstärkt kommerzielle Werbemagazine für Kinder in Erscheinung, die aber durchaus vielseitig waren und ebenfalls ein Medium für Bildgeschichten und frühe Comics waren. „Der kleine Coco" etwa war die Werbezugabe-Zeitschrift der Magarinemarke „Rama", welche von der Firma Jurgens produziert wurde. Das Heft wurde erstmals bereits 1909 auf den deutschen Markt gebracht.[811] 1925

809 Vgl.: http://members.aon.at/zeitlupe/derheiterefridolin.html
810„Radiofernseher - Professor Pechmann" von Ferdinand Barlog in der Jugendzeitschrift „Der heitere Fridolin". Quelle: ttp://members.aon.at/zeitlupe/derheiterefridolin.html
811 Knigge, Andreas C., „Alles über Comics", Hamburg 2004, S. 26.

wurde es neuaufgelegt, nachdem es 1915 aufgrund des Krieges zwischenzeitlich eingestellt worden war. 1927 wird der Name des Magazins in „Die Rama-Post vom kleinen Coco" geändert.[812] Die Wirkung der Werbemagazine für Kinder war so erfolgreich, dass Rama parallel eine weitere Zeitschrift auf den Markt brachte, die sich „Rama-Post vom lustigen Fips" nannte und ähnlich konzipiert war. Die Konkurrenz der „Rama" war das Produkt „Sanella" der Firma van den Bergh. Beide Margarineheersteller waren ursprünglich holländischen Ursprungs, sie hatten aufgrund der hohen Zölle im Kaiserreich aber in Deutschland eigene Produktionsstätten eröffnet und wurden dann zum Hauptliferanten von Margarine für das Deutsche Reich.

Von der Firma van den Bergh wurde nun das Konkurrenzmagazin „Die Blaubandwoche" geschaffen, welches inhaltlich ähnlich konzipiert war, dieselbe Zielgruppe ansprach und insbesondere durch die Comicserie „Das Neueste von Onkel Jup"von Emmerich Huber (1903–1980) populär wurde.



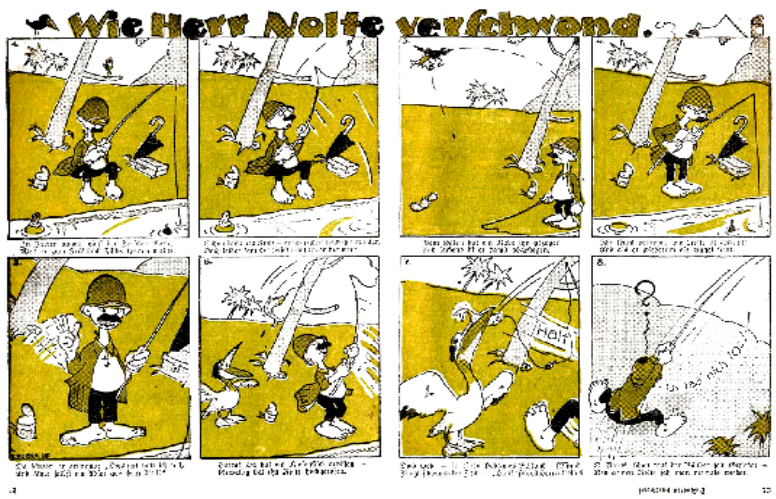
148: Comic in der Magazin „Blaubandwoche" von Emmerich Huber. Werbe-Comics waren ein beliebtes Medium.[813]

1929 vereinigten sich die Unternehmen Van den Bergh und Jurgens im neugegründeten Unternehmen „Unilever". Von nun an besaßen die Holländer eine noch stärkere Markposition in Deutschland und auch ihre Kinderzeitschriften warben jetzt für das gemeinsame Unternehmen. Die Magazine wurden unter dem Titel „Rama im Blauband" zusammengeführt. 1933 wurde die starke Position der Unilever in der Margarineversorgung Deutschlands von den Nationalsozialisten aufgebrochen, der Margarinekonsum wurde insgesamt stark reduziert, die Kindermagazine der Margarinehersteller verschwanden vom Markt.

Andreas C. Knigge bezeichnet Emmerich Huber als einen der „herausragenden deutschen Comic-Pioniere".[814] Ohne genau auf die Gründe für diese Zuschreibung einzugehen, mag Knigge mit dieser Einschätzung wohl richtig liegen – denn Huber wandte konsequent die Sprechblase in seinen Comics an und verfolgte auch im Layout nicht mehr das Konzept der Bildgeschichte (mit seperaten Texten), sondern er

812 http://members.aon.at/zeitlupe/derheiterefridolin.html
813 „Blauband statt Butter". Comic und Anzeige von Emmerich Huber. Quelle:http://members.aon.at/zeitlupe/margarinewerbung.html
814 Knigge, Andreas C., „Alles über Comics", Hamburg 2004, S. 26.

verschmolz die Panels seiner Strips miteinander zu einer Einheit.



149: „Wie Herr Nolte verschwand", Comicstrip von Emmerich Huber für die „Blaubandwoche."[815]

Auch in grafischer Hinsicht konnte man bei Hubers Arbeiten daher von „echten" Comicstrips im amerikanischen Sinne sprechen. Es wurde weitgehend auf erklärende Subtexte und Beschreibungen verzichtet und durch die Hinterlegung mit Zusatzfarben wurden die Bilder zudem als Einheit kenntlich gemacht (was den Charakter eines amerikanisch angelegten Zeitungsstrips ebenfalls noch verstärkte).

Ab 1926 produzierte der Wiener Steinsberger Verlag drei Kundenzeitschriften, die an Kaufhäuser und Firmen ausgeliefert wurden (nachdem die Hefte mit dem Firmeneindruck versehen worden waren).

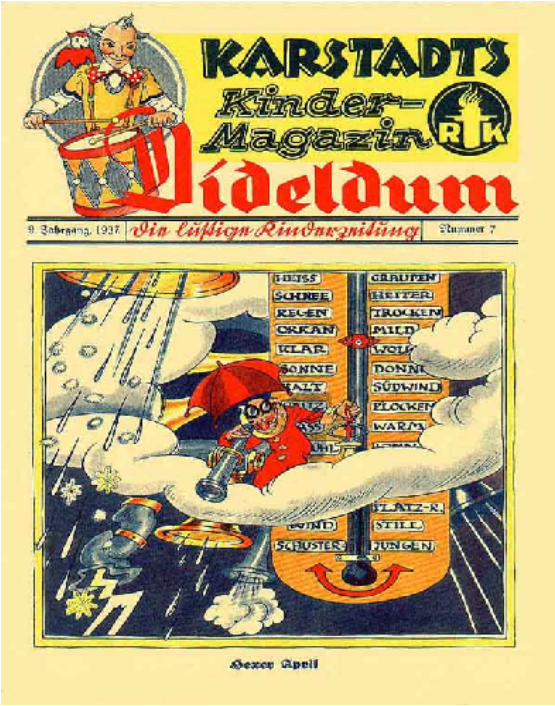
„Der Schmetterling", „Der Papagei" und „Der Kiebitz" boten jeweils eigene Comicserien an, wie etwa die naturalistisch gezeichneten Abenteuerserien „Ferry, die seltsamen Abenteuer eines tapferen Jungen", oder „Im Zick-Zack durch 1001 Abenteuer", oder auch die bereits oben erwähnten Geschichten von Zelger. Meist blieben die Texte auch hier zunächst von den Bildern getrennt (Zelger war insofern eine Ausnahme), erst Mitte der dreißiger Jahre wurden generell vermehrt Sprechblasen nach amerikanischem Vorbild verwendet.[816]

Das Kundenmagazin „Dideldum" wurde für die Kaufhauskette Karstadt entwickelt. 1929 hatte die Firma Karstadt (die ihren Sitz in Hamburg hatte), in Berlin-Neukölln am Hermanplatz das größte Kaufhaus Deutschlands eröffnet. Das Kaufhaus war eine Attraktion, es zog Touristen aus ganz Deutschland an und bot den Besuchern nicht nur Waren aller Art, sondern auch kulturelle Angeobte.

1933 wechselte Karstadt den Verleger seines Kindermagazins, von nun an erschien der „Dideldum" im Verlag Stalling, der für seine guten Kontakte zur Partei, aber auch zur Wehrmacht bekannt war. Österreich war bereits in den Jahren der Weimarer Republik in gewisser Weise ein Humorexportland für Deutschland gewesen, dieser Trend wurde auch nach 1933 und dann nach dem „Anschluss" Österreichs 1938 fortgesetzt.

815„Wie Herr Nolte verschwand", Comicstrip von Emmerich Huber für die „Blaubandwoche, Nr. 23, 2. Jg. vgl.: Quelle: http://members.aon.at/zeitlupe/margarinewerbung.html

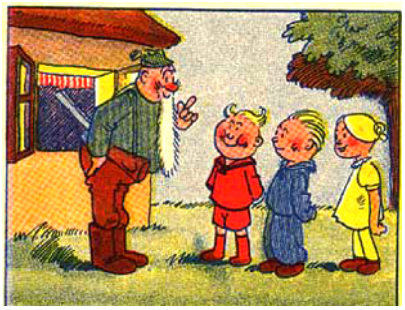
816 vgl.: Knigge, Andreas C., „Alles über Comics", Hamburg 2004, S. 27.



150: Karstadts Kinder-Magazin „Dideldum" (9. Jahrgang 1937).[817]

Die Zeitschrift erschien alle 14 Tage und sorgte am Erscheinungstag für Scharen von Kindern, die die Karstadthäuser (sowie die mit ihnen verbundenen Defaka-Kaufhäuser, sowie die Kaufhof-Filialen) von Köln bis Königsberg stürmten, um an den Packtischen die begehrten Hefte zu ergattern.

Der Österreicher Otto Waffenschmied (1901–1971) konzipierte das Magazin. Seine Serie „Muck und Puck und Adelheid, das Katzenjammer–Kleeblatt" war sehr erfolgreich. Der Titel, mit seiner Entlehnung des Namens „Katzenjammer" offenbart, das er seine Vorbilder ziemlich direkt aus den USA bezog. In seiner Geschichte geht es um drei Geschwister, die dem Förster Braus und ihrem Onkel Gustav mit ihren Streichen das Leben schwer machen. Ab 1932 erschienen die Geschichten auf einer Doppelseite.



151: „Muck und Puck und Adelheid, das Katzenjammer-Kleeblatt" von Otto Waffenschmied.[818]

817 Karstadts Kinder-Magazin „Dideldum" (9. Jahrgang 1937)
Quelle: https://www.buchfreund.de/covers/14471/12943.jpg
818 „Muck und Puck und Adelheid, das Katzenjammer-Kleeblatt" von Otto Waffenschmied.
Quelle: http://members.aon.at/zeitlupe/dideldum2.html

Stilistisch ist wieder eine deutliche Nähe zu Wilhelm Busch und dessen Nachahmer Rudolph Dirks zu erkennen. Dennoch war Waffenschmied ein sehr erfindungsreicher Geschichtenerzähler, der noch viele weitere verrückte Geschichten für „Dideldum" ersann. Eindrucksvoll ist die Tatsache, dass er sämtliche Inhalte des Heftes, die Zeichnungen wie die Texte, offensichtlich allein anfertigte.[819]



152: „Muck und Puck und Adelheid, das Katzenjammer-Kleeblatt" von Otto Waffenschmied.[820]

Weitere Serien die Waffenschmied konzipierte und zeichnete hatten beispielsweise Titel wie „Max und Miki, die Weltenbummler", „Onkel Klaus und seine Neffen" oder „Kasper schlägt sich durch". In der zweitgenannten Serie häuften sich ab Mitte der dreissiger Jahre, dem Zeitgeist der NS-Doktrin entsprechend, auch militärische Themen. Dabei ergeben die Gegenüberstellungen von modernen Waffen und dem militärischen Jargon mit den (offensichtlich noch deutlich vom amerikanischen Zeitungscomic inspirierten) Figuren, die noch nicht wirklich vereinbar mit der NS-Ideologie scheinen (wie etwa einem Affen mit Hausschuhen und Zauberer-Kappe) teilweise eigenartig-komische Effekte.

Ein weiteres Kundenmagazin, das Comicgeschichten anbot, war „Lurchi" das für den Schuhhersteller „Salamander“ warb. Das Heft war von Anfang an ein reines Comicheft, oblgeich es wiederum ohne Sprechblasen und mit den ergänzenden Erklärtexten in Reimform arbeitete. Der Feuersalamander „Lurchi“ erlebte in ihm mit seinen Freunden „Igelmann“, „Hopps“ dem Frosch „Piping“ dem Zwerg „Mäusepiep“ und „Unkerich“ (einer ausgewiesenen gelben Kröte) seine Abenteuer, die auch bereits schon in die Weiten des Weltraums führten. Der Zeichner der ersten fünf Hefte ist unbekannt geblieben – nach dem Krieg zeichnete Heinz Schubel die Serie über zwei Jahrzehnte lang weiter, danach kamen verschiedene Zeichner zum Einsatz.[821] Die sprechblasenlosen Comicgeschichten waren überaus erfolgreich.

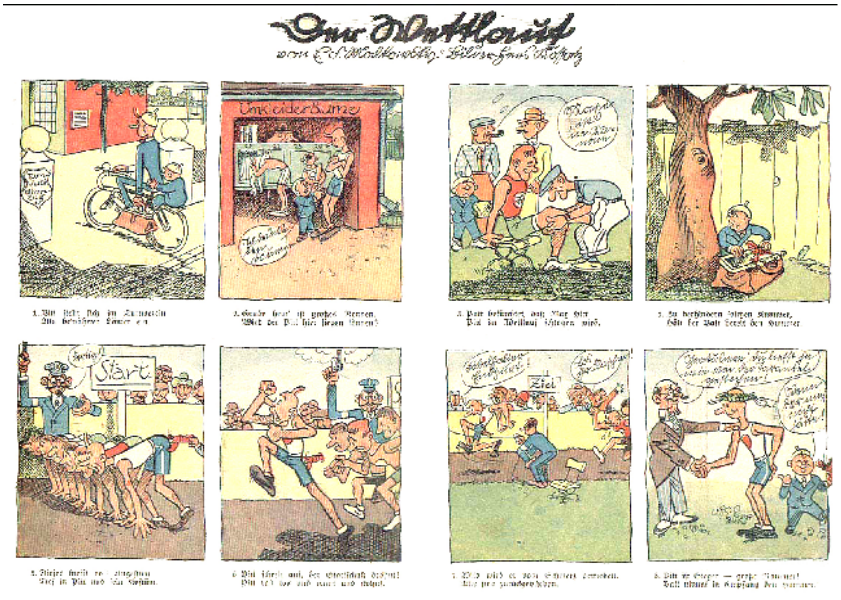
819 Nach Andreas C. Knigge stammen „sämtliche Texte, Zeichnungen und Bildergeschichten aus seiner Feder", vgl.: Knigge, Andreas C., „Alles über Comics", Hamburg 2004, S. 27.
820„Muck und Puck und Adelheid, das Katzenjammer-Kleeblatt" von Otto Waffenschmied. Quelle: http://members.aon.at/zeitlupe/dideldum2.html
821 Knigge, Andreas C., „Alles über Comics", Hamburg 2004, S. 27.



153: „Lurchis Abenteuer", 3. Teil, 1938.[822]

Es gab im „Dritten Reich" durchaus eine Vielfalt an Bildgeschichten. So etwa seit 1935 die Abenteuer des „Herrn Darbohne" (vom Hamburger Kaffeeröster Darboven herausgegeben), welche immerhin auf 120 Folgen kam. Einseitige Bilderbögen mit Bildgeschichten wurden von den Firmen „Odol“, „Telefunken“ oder „Hohner“ herausgebracht.[823]

Auch die Firma „Peek & Cloppenburg“ gab ein Magazin für Jugendliche heraus, das den Titel „Pitt und Patt" trug und bereits in der Weimarer Republik erfolgreich erschienen war. Es gab im Heft einen gleichnamigen Comic, der insofern beachtenswert ist, weil er bereits regelmäßig die Sprechblase einsetzte. Dennoch hielt er am Textprinzip klassischer Art fest (mischte diese aber mit einer amerikanischen Stilistik).

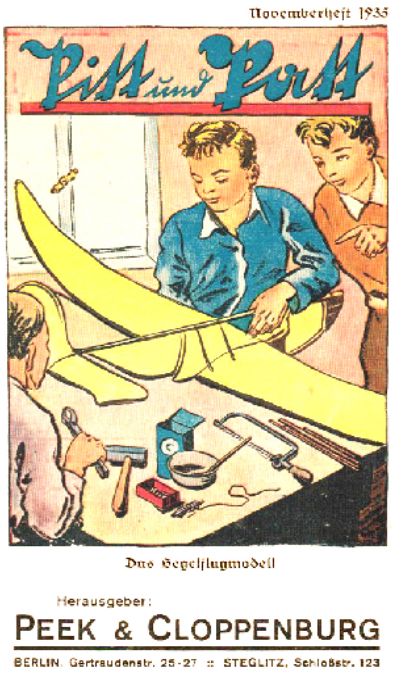


154: Oben: „Pitt und Patt", Comicserie von Hans Kossatz für das gleichnamige Kindermagazin der Firma „Peek & Cloppenburg".[824]

822„Lurchis Abenteuer", 3. Teil, 1938. Quelle: http://www.incos-ev.net/Pages/02_publikationen/lurchi.htm vgl. auch: http://www.oocities.org/lurchi_online/hefte-vk.html

823 Knigge, Andreas C., „Alles über Comics", Hamburg 2004, S. 28.

824 „Pitt und Patt", Comicserie von Hans Kossatz. Quelle: http://home.arcor.de/vorkriegscomics/wettlauf.htm



155: „Pitt und Patt", Titelillustration (Novemberheft 1935), gezeichnet von Hans Kossatz.[825]

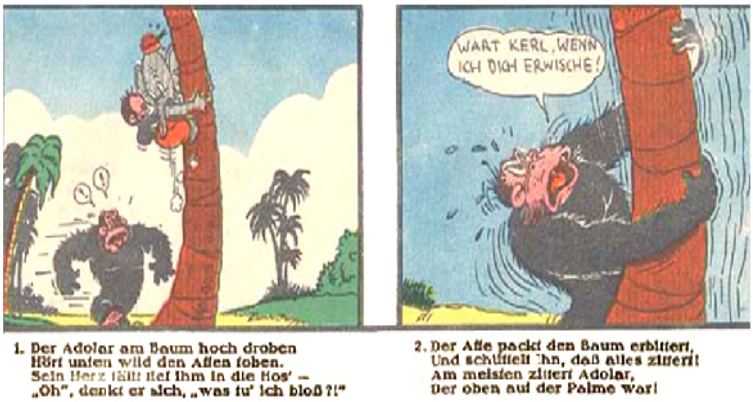
Der Zeichner von „Pitt und Patt" war Hans Ewald Kossatz (1901–1985), urprünglich ein Arbeiter bei „Siemens“ in Berlin, bis er die Hauszeitung mit seinen Zeichnungen versah und fortan als Zeichner wirkte. Neben Publikationen in den „Lustigen Blättern" schuf er Zeichnungen für verschiedene Zeitungen. Nach 1933 arbeitete er für die Illustrierte „Erika" und stellte sich nun humoristisch auf das neue Regime ein.

Zusammenfassend läßt sich zum Bereich der Kinderzeitschriften sowie der Werbemagazine für Kinder festhalten, dass sie dem Medium Comic bereits in der Weimarer Republik und dann auch in den 1930er und 1940er Jahren Raum gaben. Allerdings richteten sich diese Comics nur an junge Leser, worin ein wesentlicher Unterschied zum amerikanischen Zeitungscomic lag. Comics waren dort immer auch Lektüre der Erwachsenden. Man blickte nicht auf diese Form des gezeichneten Humors herab.[826] In Österreich gab es mit „Tobias Seicherl" zudem eine „echte" tägliche Zeitungscomicserie, die sich vor allem an Erwachsene wandte und häufig politisch pointiert und tiefsinnig, stets aber sehr komisch war. Auch die Arbeiten von Zelger waren „richtige“ Comicstrips (und insofern den amerikanischen Zeitungscomics ebenbürtig).

4.3.3. Nachdrucke amerikanischer Comics nach 1933

In den österreichischen Magazinen „Der Papagei“, „Der Schmetterling" und „Der Kiebitz" wurden von 1937 bis 1939 zudem amerikanische Comicserien nachgedruckt. Dies war im deutschsprachigen Raum ebenfalls eher noch eine Ausnahme. 1937 war in der Schweiz die „Micky Maus Zeitung" erschienen, die die Comicstrips der Disney-Studios publizierte. Allerdings wurde das Magazin nach nur 18 Ausgaben wieder eingestellt. Im selben Jahr erschien im „Kiebitz" ein Disney-Comic, der ursprünglich nach der Vorlage des Films „Elmar Elephant" gezeichnet wurde und in Lizenz unter dem Titel „Adolar der Elefant und seine

825 Coverillustration „Pitt und Patt",1935, von Hans Kossatz Quelle:http://home.arcor.de/vorkriegscomics/wettlauf.htm
826 So auch Schikowski, Klaus, „Der Comic. Geschichte, Stile, Künstler", Stuttgart 2014, S. 132.



156: „Adolar der Elephant und seine Abenteuer", „Der Kiebitz", 8. Jahrgang Nr. 24.[827]

Abenteuer" nachgedruckt wurde. 1937 wurde noch ein anderer Disney-Comic im „Kiebitz" veröffentlicht, und zwar die Comic-Version des Films „Snow White und die Sieben Zwerge". Unter den Comics wurden (erneut nach dem alten Vorbild von Wilhelm Busch), die typischen Verse in Reimform angefügt. Genauso hatte die Redaktion es schon bei „Adolar" gemacht. Für die Lesbarkeit der Geschichte war dies im Grunde nicht notwendig, denn die Sinnzusammenhänge ergaben sich auch aus den Bildern in Kombination mit den Sprechblasen. Möglicherweise lag die Ursache für diese „Manipulation" darin, dass man es den Lesern nicht zumuten wollte, die Geschichte allein mittels der Sprechblasen nachzuvollziehen, die nicht über die Comic-Lesegewohnheiten der Amerikaner verfügten. Oder man wollte die Geschichten im eigenen Sinne prägen.

„Prinz Eisenherz", der berühmte Comic von Hal Foster (1892–1982) wurde im gleichen Jahr im Magazin „Der Papagei" abgedruckt, aber er machte der Redaktion aufgrund seiner Erzählweise weniger Mühe. Denn Foster erzählte ohnhin in der Tradition der deutschen Bildergeschichte mit unten stehenden Texten (diese reimten sich allerdings nicht). Damit war er zwar im amerikanischen Zeitungscomic ein Exot, dies tat dem Erfolg seiner Comicserien in den USA allerdings keinen Abbruch.

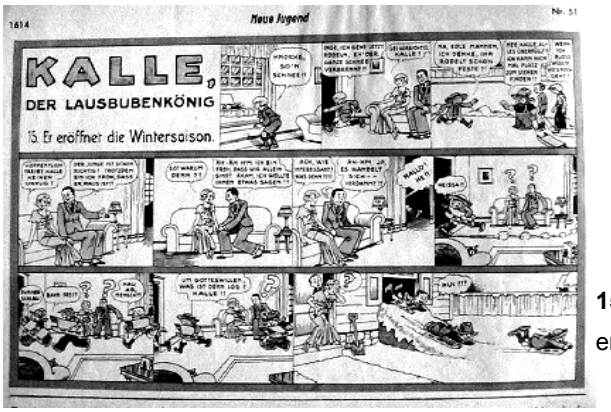


157 „Snow White" von Walt Disney, in Lizenz abgedruckt in: „Der Kiebitz" (1937).[828]

In Deutschland hatte 1933 zudem die in Berlin erscheinende „Neue Jugend" die amerikanische Comicserie „Winnie Winkle" von Martin Branner (1888–1970) unter dem Titel „Kalle der Lausbubenkönig" abgedruckt. Die Zeitung hatte zu diesem Zweck sämtliche Urheberrechtsvermerke und Copyright-Zeichen

827„Adolar der Elephant und seine Abenteuer", „Der Kiebitz", 8. Jahrgang Nr. 24.
Quelle: http://members.aon.at/zeitlupe/steinsberg7.html
828 „Snow White" von Walt Disney. In „Der Kiebitz", 1937. Quelle: http://members.aon.at/zeitlupe/kinderzeitdeu.html

eliminiert und damit jeden Hinweis auf den amerikanischen Ursprung des Comics entfernt.[829] Doch dieser Urheberrechtsdiebstahl dauerte nicht sehr lang: Ein deutscher Zeichner unter dem Pseudonym „O.S." schuf fortan eigene Geschichten. Aber er wandte nunmehr das Prinzip der Sprechblase an, das er vom Amerikaner Branner übernommen hatte. Ab 1936 entstand so die Serie „Mucki´s lustige Streiche". Comics wie „Onkel Theo und sein Hund" von Fritz Bock oder klassisch aufgebaute Bildergeschichten wie „Knietsch und Pampe" von Martin Bürger folgten. Der Krieg strahlte teilweise auch in Deutschland auf die Comicfiguren aus: So erlebten „Knietsch und Pampe" auf einer Weltreise zahlreiche Abenteuer, etwa im chinesischen Meer, wo sie Piraten begegneten. Als sie aber in der letzten Folge nach Deutschland zurückkehrten, rückten sie in eine Kaserne ein. Die letzte Zeile lautete: „Heute fangen die zwei Mann – endlich ein nützliches Leben an".[830]



158:„Kalle der Lausbubenkönig", ein amerikanischer Comic erscheint in Lizenz in: „Neue Jugend" vom 17.12.1935 (Nr.51).[831]

4.3.4. Comics und Cartoons in Zeitungen und Magazinen von 1933 bis 1939

Es gab auch nach 1933 deutsche Zeichner, die zeitlose Karikaturen, Cartoons und Comics schufen. Doch ihre Lage war durch die Repressalien der NS-Diktatur sehr schwierig geworden. Dies galt natürlich vor allem für jene Zeichner, die den neuen Machthabern gegenüber kritisch eingestellt waren, oder gar zu den Verfolgten des Regimes zählte. Wie bei anderen Künstlern auch, bestanden für die Regimegegner unter den humoristischen Zeichnern im Grunde nur zwei Möglichkeiten: Die Emigration ins Ausland, oder die innere Immigration. Ein Zeichner wie Erich Ohser (1903–1944) wählte den zweiten Weg.

Erich Ohser war in der Weimarer Republik, neben Simmel, Trier ,Heine und Zille, einer der bekanntesten Zeichner gewesen, einer jener „Stars" des gezeichneten Humors. Seit 1929 hatte er regelmäßig politische Karikaturen für den sozialdemokratischen „Vorwärts" gezeichnet und er war seitdem den Nationalsozialisten als Gegner an der „Humorfront" bekannt. So wie sein enger Freund Erich Kästner, wurde auch er daher von Anfang an unter besondere Beobachtung gestellt.

829 Knigge, Andreas C., „Alles über Comics", Hamburg 2004, S. 28.
830 Vgl. dazu: Knigge, Andreas C., „Alles über Comics", Hamburg 2004, S. 28.
831„Kalle der Lausbubenkönig" (1935). Quelle: http://home.arcor.de/vorkriegscomics/neuejugend.htm



159: „Dienst am Volk", Cartoon von e.o. plauen, „Vorwärts", 1931.[832]

Beispielhaft für seine Einstellung zum „Dritten Reich" ist eine Zeichnung Ohsers aus dem Jahr 1931, die im „Vorwärts" der SPD erschien: Ein Mann pinkelt (beim nächtlichen Spaziergang) ein Hakenkreuz in den Schnee. Hier drückt der Zeichner seine ganze Verachtung für Hitler und seine Gefolgschaft aus. Das Hakenkreuz, das angsteinflößende und antidemokratische Symbol der Nationalsozialisten, wird hier mit Urin „gezeichnet“, als Ausdruck einer (vielleicht) „bierseeligen Verachtung“, die aber aus dem Herzen eines Demokraten und Pazifisten kommt.

In Ohsers Zeichnung spiegelte sich die Abscheu jener Deutscher, die sich mit der Sozialdemokratie (oder auch anderen repuliktreuen politischen Kräften) eng verbunden fühlten, und die, nach den Erlebnissen des Ersten Weltkrieges, vor allem auf eine Integration des Deutschen Reiches in ein friedliches Europa setzten.

Wie bereits im Kapitel über die Humorkultur der Weimarer Republik erwähnt, sah sich die Sozialdemokratie – aber auch andere demokratische Kräfte wie das Zentrum – durch die aggressiven Kräfte der Nationalsozialisten dazu gezwungen, den Staat effektiver zu schützen. Sie gründeten zu diesem Zweck eine eigene Organisation: Das Reichsbanner „Schwarz-Rot-Gold" war der Zusammenschluss sozialdemokratischer (und republikanischer) ehemaliger Frontkämpfer, die sich 1924 zusammentaten, um die Demokratie zu verteidigen. Immerhin hatte diese Organisation von überzeugten Demokraten am Ende der Weimarer Repbulik über eine Million Mitglieder. 1931, im Jahr als Ohser seine Zeichnung anfertigte, schufen die SPD und die Gewerkschaften zudem die sogenannte „Eiserne Front". Ihr Symbol war ein Emblem mit drei Pfeilen, das die Gegner der Republik repräsentierte: Die Nationalsozialisten, die Kommunisten und die Monarchisten. Die Organisation agierte jedoch längst nicht so brutal wie Nationalsozialisten und Kommunisten, auch gelang es ihr nicht, sich politisch vollständig zu einen. Am 2. Mai 1933 wurden die Gewerkschaften von der NSDAP entgültig zerschlagen. Die Angehörigen der Eisernen Front wuden sofort von der Gestapo verhaftet, wenn ihnen nicht die rechtzeitige, schnelle Flucht ins Ausland gelang.[833] Organisationen wie die „Eiserne Front" waren aber mit ursächlich dafür, dass viele Humorschaffende auch nach 1933 darauf hofften, dass sich die Lage der Weimarer Republik wieder

832„Dienst am Volk", Cartoon von e.o. plauen, „Vorwärts", 1931. Quelle: Herzog, Rudolph, „Heil Hitler, das Schwein ist tot!", München 2008, S.122.

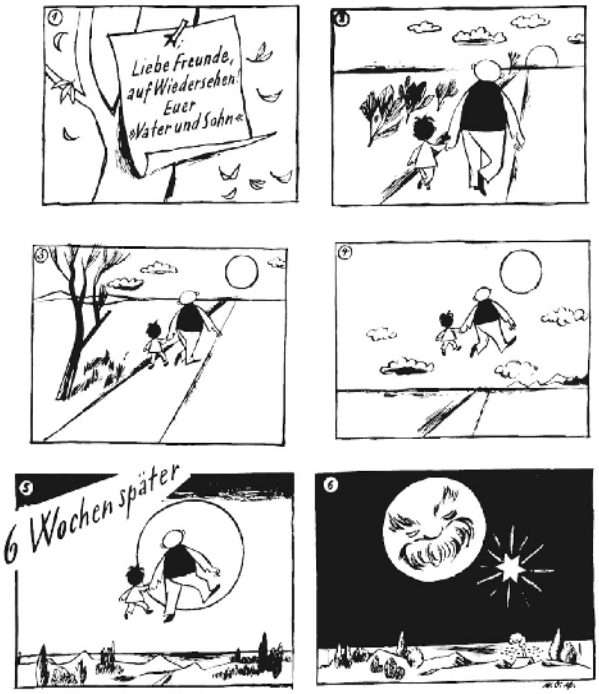
833 Vgl.: Hosfeld, Rolf; Pöling, Hermann„Wir Deutschen.1929 bis 1939", München 2009, S. 11 ff.

stabilisieren könne. Vor allem in Berlin gab es ja erhebliche Gruppierungen von Kommunisten und Sozialsdemokraten, aber auch von bürgerlichen Demokraten. Vielleicht vertraute auch Ohser zunächst darauf, dass sich das Blatt für Hitler auch wieder wenden würde. 1933 war Ohser ein vielversprechender Illustrator und Karikaturist. Sein Stil aus dieser Zeit ist mit den zeichnerischen Arbeiten von Max Beckmann (1884–1950) oder George Grosz (1893–1959) vergleichbar.[834] Ohser hatte auf der Leipziger Akademie für Graphische Künste und Buchgewerbe mit 23 Jahren den Stil des deutschen Expressionismus kennengelernt und ihn sich gründlich angeeignet. Daraus, auch unter dem Einfluss der Neuen Sachlichkeit, kreierte er eine eigene Bildsprache.[835] Ursprünglich war der Stil seiner Karikaturen daher besonders hart – er arbeitete im Sinne der Expressionisten „gegen den Strich" und übertrug diese Arbeitsweise erstmals auf Tuschearbeiten. Mit Ohser fand der Expressionismus einen Weg in die Karikatur und die angewandte Illustration.

Als 1933 vom NS-Regime die „Reichskulturkammer" installiert wurde, mußten sich alle Kulturschaffenden und Künstler dort bewerben. Wer keine Mitgliedschaft zu dieser Institution erhielt, durfte in Deutschland zukünftig nicht mehr künstlerisch tätig sein. Überprüft wurde die „politische Zuverlässigkeit" sowie die „arische Abstammung". Ohsers Antrag wurde 1934 abgelehnt. Im selben Jahr aber fragte Kurt Kusenberg (1904–1983), ein Redakteur der „Berliner Illustrierten Zeitung", bei Ohser an, ob dieser für das Blatt nicht eine Bildergeschichte zeichnen wolle. Ohser bewarb sich unter dem Pseudonym e.o.plauen und erhielt eine Zusage für die von ihm entwickelte Serie „Vater und Sohn", die schnell zu einem enormen Erfolg wurde. Bereits nach einem Jahr wurde ein erster Sammelband veröffentlicht, der sich 90.000mal verkaufte.[836]

1936 sollte das Berufsverbot gegen Ohser erneuert werden, doch der Ullstein Verlag konnte die Reichskulturkammer umstimmen, indem er anbot, dass Ohser zukünftig für das „Winterhilfswerk" des NS-Regimes Werbung betreiben solle. Ohser war jedoch trotz des großen Erfolges seiner Comicgeschichten nicht zufrieden. Zu groß war seine Verachtung für das NS-Regime und die Einschränkungen, denen er als Zeichner und Künstler unterworfen war. Bis Dezember 1937 zeichnete Ohser seine „Vater und Sohn“ Geschichten, mit denen er ein Millionenpublikum begeisterte. Dann zog er die Serie zurück. Ursächlich hierfür war die zunehmende Vereinahmung seiner populären Figuren durch die NS-Propaganda.[837]

834 So: Achim Schnurrer in: Schnurrer, Achim, „Die Kunst der Comics", Reinbek 1984, S. 28.
835 Vgl. dazu: http://vaterundsohn.de/erich-ohser/freie-zeichnungen-und-illustrationen/
836 Knigge, Andreas C., „Alles über Comics", Hamburg 2004, S. 29.
837 So Andreas C. Knigge. Vgl.: http://www.acknigge.de/ack_a38_made_in_germany.html



160: Die letzte Folge der Serie „Vater und Sohn" von e.o.plauen, Dezember 1937.[838]

In seinem letzten Comicstrip gehen Vater und Sohn Hand in Hand spazieren, bis sie die Erde verlassen und auf den Mond zuschreiten, in dem sie praktisch aufgehen, jedenfalls trägt der Mond die Züge des Vaters, der kleine Stern neben ihm verkörpert als „aufgehender Stern" womöglich das Prinzip Hoffnung, das dem entmutigten und durch den NS-Staat frustrierten und ermüdeten Vater in jenen Jahren verloren gegangen war.

In seinen letzten Lebensjahren zeichnete Ohser politische Karikaturen für Goebbels neue Wochenzeitung „Das Reich", für ihn eine Gradwanderung, bei der er immerhin antisemitische Inhalte abzulehnen vermochte.[839]

Immer wieder äußerte Ohser auf unvorsichtige Art seinen Unmut über die politische Lage. Als er sich 1944 in einem Luftschutzkeller despektierlich über Himmler äußerte, wurde er denunziert und am 27. März 1944 von der Gestapo verhaftet.[840] Goebbels persönlich forderte nun eine schnelle Verurteilung durch den berüchtigten Volksgerichtshof mit seinem als juristischem Bluthund verufenen Richter Roland Freisler (1893–1945).[841] Ohser kam diesem politischen Prozess zuvor, indem er sich am 6. April 1944 in seiner Gefängniszelle das Leben nahm.

Nach der Errichtung des NS-Staates war in der deutschen Humorkultur ein Lücke entstand. Zuviele gerade der begabtesten Künstler waren geflohen. Das Regime versuchte, den Anschein der Normalität aufrecht zu erhalten. Und so waren auch viele der publizierten Cartoons und Pressezeichnungen

838 „Die letzte Folge »Vater und Sohn«“ (1937) von e.o.plauen.
Quelle: http://vaterundsohn.de/erich-ohser/freie-zeichnungen-und-illustrationen/
839 Schnurrer, Achim; Rinaldi, Riccardo, „Die Kunst der Comics", Reinbek 1984, S.28.
840 Schikowski, Klaus, „Der Comic. Geschichte, Stile, Künstler", Stuttgart 2014, S. 133.
841 Knigge, Andreas C., „Alles über Comics", Hamburg 2004, S. 29.

unpolitischer Natur. Diese Cartoons versuchten oftmals die bürgerliche Zivilgesellschaft von der „heiteren Seite“ aus zu betrachten und sorgten damit für jene „gute Laune“, die sich Propagandminister Goebbels für wünschte. Die unpolitischen Cartoons jener Jahre unterschieden sich dabei nicht sonderlich von ähnlichen Zeichnungen in England oder den USA, wie beispielhaft ein Cartoon aus dem Jahr 1934 veranschaulicht:



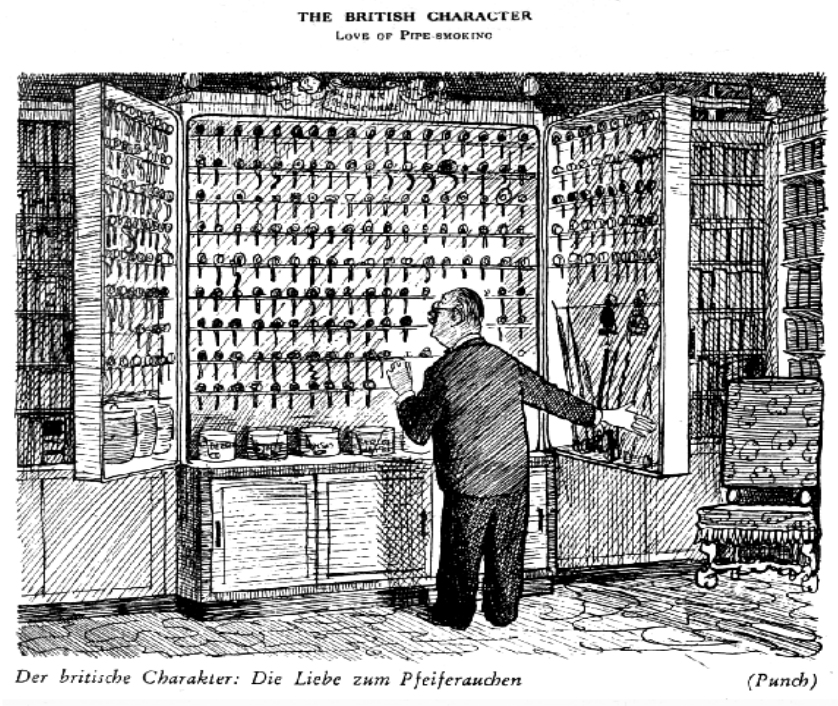
161: Cartoon von Ernst Wallenburger (Jahrgang 1902) für die Zeitschrift „Das Leben", 1934.[842] Unterzeile: „Dürfte ich Ihnen vielleicht die Hälfte meiner Platzkarte anbieten?"

Der Humor dieses Cartoons war meist harmlos und unpolitisch, ganz wie es der Zielsetzung der Humorpolitik des NS-Regimes unmittelbar nach der Machtergreifung sinnvoll erschien – denn der Wandel hin zu der totalen Diktatur, wie sie Hitler und Goebbels vorschwebte, brauchte Zeit.

Was den Bereich der Cartoons in Zeitungen und Zeitschriften angeht, wurden auch nach 1933 viele Arbeiten aus den USA und England importiert. Die zeichnerische Produktivität der Cartoonisten der englischen und amerikanischen Humorkulturen war (auch aufgrund des ungleich größeren Marktes) ungleich produktiver. Mit dem Commonwealth, dem englischen Empire und dem riesigen US-amerikanischen Markt existierte zudem eine große, internationale Nachfrage nach englischsprachigem Humor. Diese Cartoons wurden, insofern sie nicht der NS-Ideologie inhaltlich in die „Quere" kamen, durchaus auch in das Deutsche Reich importiert.

Dies mag anhand eines Cartoons veranschaulicht werden. Das Magazin „Der Querschnitt" war ursprünglich eine Kulturzeitschrift der 1920er Jahre gewesen, der Galerist Alfred Flechtheim (1878–1937) hatte sie 1921 begründet, damals aber zunächst noch als Begleitheft für seine Galerie. Später übernahm der Ullstein Verlag das Magazin und machte daraus eines der erfolgreichsten Zeitgeist-Magazine der Weimarer Republik. Ab 1933 versuchte die Zeitschrift, mit ihrer liberalen Ausrichtung, im NS-Staat zu überleben (was auch bis 1936, jedoch unter großen Schwierigkeiten gelang).

842 Cartoon von Ernst Wallenburger in: „Das Leben", Bd.12, 1934/35 (Juli).
Quelle: http://magazine.illustrierte-presse.de/die-zeitschriften/werkansicht/dlf/90861/93/0/



162:: „Der britische Charakter: Die Liebe zum Pfeifrauchen". Cartoon im Magazin „Der Querschnitt", Oktober 1936. Ein englischer „Humorimport“, ursprünglich erschien die Zeichnung im Magazin „Punch".[843]

Der oben abgebildete Cartoon (mit der Unterzeile „Der britische Charakter: Die Liebe zum Pfeifenraucher") ist ein Beispiel für einen Humorimport aus England. Der Cartoon ist denkbar unpolitisch. Und wie bereits im Kapitel über die Anfänge des Films im deutschen Kaiserreich und in der Weimarer Republik dargestellt, wurde in Deutschland alles Englischsprachige bewundert. Der Cartoon zeigt den typischen „Spleen" eines Engländers, der in einem, hinter einem Bücherregal getarnten, speziellen Pfeifenschrank eine große Pfeifensammlung aufbewahrt. Solche „anglophilen" Cartoons erfreuten sich auch nach 1933 großer Beliebtheit. Nach der englischen Kriegserklärung 1939 änderte sich jedoch die Haltung der NS-Propaganda in dieser Frage.

Die Zeitschrift „Der Querschnitt" war geradezu „englisch" ausgerichtett. Er trat mit seinen vielen Cartoons und Zeichnungen in die Nähe des englischen „Punch" oder auch des amerikanischen „The New Yorker". Das Magazin mit seiner ironischen Tendenz wurde vom NS-Regime (vor allem von Goebbels selbst), als snobistisch und arrogant betrachtet. Die Leserschaft der Zeitschrift entstammte seiner Meinung nach dem tradierten deutschen Bildungsbürgertum, also jenen liberalen, demokratiefreundlichen Schichten, die den NS-Funktionären ein Dorn im Auge waren. Gerade diese Schichten (insbesondere die Verleger der liberalen Presse selbst) hatte Goebbels seit 1924 als Chefredakteur der NS-Zeitung „Völkische Freiheit" in seinen Artikeln immer wieder hasserfüllt angegriffen.[844] Durch den gesamten „Querschnitt" zog sich ein roter Faden der Ironie, was schon in seinem Untertitel zum Ausdruck kam: „Das Magazin der aktuellen

843 „Der britische Charakter: Die Liebe zum Pfeifrauchen", in: „Der Querschnitt", 1936.
Quelle: „Der Querschnitt", Bd. 16, Oktober 1936.
844 Vgl.: https://www.dhm.de/lemo/biografie/joseph-goebbels

Ewigkeitswerte". 1936 wurde das liberale Magazin durch einen Artikel im SS-Organ „Das Schwarze Korps" angegriffen. Anlass dafür war ein im „Querschnitt" veröffentlichtes „kleines Fremdwörterbuch" in dem unter anderem der Begriff „absurd" mit „wenn einer noch auf bessere Zeiten hofft" erklärt wurde. Der Begriff „Vukan" wurde erläutert als „Tanzplatz in kritischen Zeiten" und das Fremdwort „Feuilleton“ als „das was in der Zeitung noch gelesen wird".[845] Goebbels ließ das Magazin daraufhin entgültig verbieten.

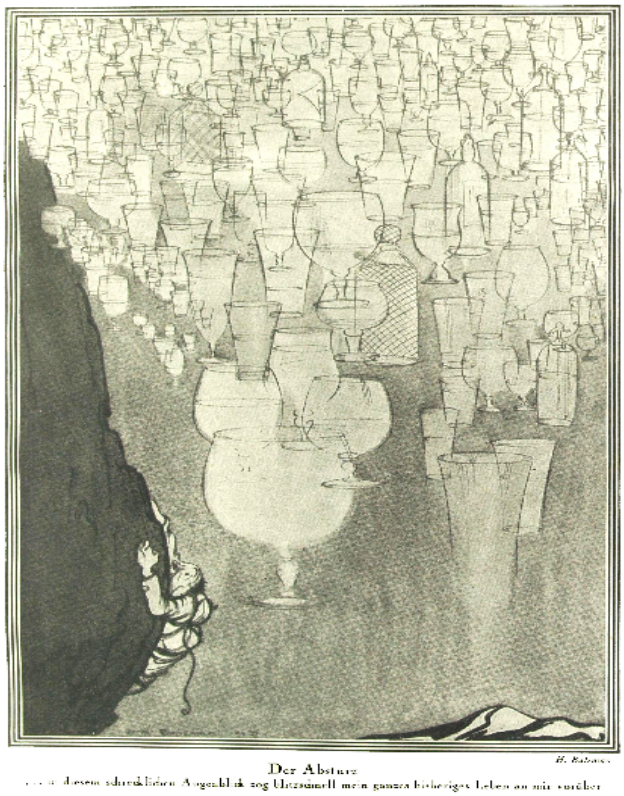
Magazine wie der „UHU", „Das Leben", „Der Querschnitt", „Das Magazin" oder „Revue des Monats" waren in der Weimarer Republik viel beachtete, neue Medien gewesen, die gewissermaßen in neue Welten einzutauchen und hinter verschlossene Türen zu blicken vermochten. Mit ihren Reportagen zu Stars und „Sternchen“, Mode– und Zeitgeistthemen – die zudem sehr viel Raum für Fotografen, sowie Zeichner, Illustratoren und Cartoonisten boten – waren sie der journalistische Ausdruck des bunten Lebensgefühls der Weimarer Republik gewesen. Es war also nicht verwunderlich, dass der NS-Staat umgehend gegen diese bunte Vielfalt vorging. Bereits im ersten Jahr der NS-Diktatur wurden die „Vossische Zeitung", sowie die Magazine „UHU", „Die Koralle", „Die grüne Post" und „Tempo" des Ullstein Verlages verboten.

Der Ullstein Verlag selbst wurde 1934 enteignet und „arisiert". Aus dem Ullstein Verlag machten die neuen Machthaber den „Deutschen Verlag", der jedoch durchaus einige dieser traditionsreichen und erfolgreichen Zeitungen weiterführte – so etwa die „B.Z. am Mittag", die „Berliner Morgenpost" oder die „Berliner Allgemeine Zeitung". Dies galt auch für die „Berliner Illustrirte Zeitung" (die 1941 in „Berliner Illustrierte Zeitung" umbenannt wurde, um der modernen Schreibweise zur Geltung zu verhelfen).

Die Auflage der „BIZ" lag 1938 bei 1,2 Millionen Exemplaren.[846] Indem das NS-Regime die erfolgreichen Printmedien in seinem Sinne nutzte, besaß es schnell auch ein Medium für den gezeichneten Humor. Gerade Goebbels warb um Zeichner und Karikaturisten, denn ihm war der Qualitätsverlust der deutschen Humorkultur durch die Vertreibung oder Ermordung regimekritischer Künstler durchaus bewusst. Dieser Verlust wurde auch nach 1933 noch durch Humorimporte aus anderen Ländern kompensiert, wie bereits festgestellt wurde.

Im berühmten Magazin „UHU" hatten neben berühmten deutschen Zeichnern wie Ottomar Starke (1886–1962), Ferdiand Barlog (1895–1955), Georg Kolbe (1877–1947), Martin Koser (1903–1971) oder Walter Trier (1890–1951) auch beispielsweise der englische Cartoonist H. M. Bateman (1887–1970) Cartoons publiziert. Bateman hatte von Anfang an auch für diese deutsche Zeitschrift gearbeitet.[847]

845 Vgl.: Haacke, Wilmont;von Baeyer, Alexander, „Der Querschnitt. 1921–1936", München 1977.
846 siehe https://de.wikipedia.org/wiki/Berliner_Illustrirte_Zeitung
847 http://magazine.illustrierte-presse.de/die-zeitschriften/kurzportraets/uhu/



163: „Der Absturz – ...in diesem schrecklichen Augenblick zog blitzschnell mein ganzes bisheriges Leben an mir vorüber". Cartoon aus dem Jahr 1925 von H.M. Bateman[848] für „UHU" (Band 2. 1925/26, H.2, November).

Der englische Humor wurde in Deutschland, wie bereits erwähnt, geradezu verehrt – und bis zum Kriegseintritt Englands im Jahr 1939 galt das Königreich jenseits des Ärmelkanals als „Brudervolk", welches für seine Mentalität, seinen Stil und vor allem seinen Humor geschätzt und bewundert wurde. Hitler glaubte lange Zeit und allen Ernstes, er könnte mit England verabreden, dass er seine militärische Herrschaft über den Osten (also die gesamte Sowjetunion) ausdehnen könne, während er im Gegenzug das englische Empire weiter gewähren lasse. Diese Illusion gab er selbst nach der Niederlage von Stalingrad noch nicht vollständig auf, denn er sah die zukünftige Bedrohung Englands und seines Empires durch Stalin als gegeben an. Hitler prognostizierte Englands Verlust der Kolonien, womit er richtig lag. Bis 1939 jedenfalls galt England der NS-Propganda noch in vielen Dingen durchaus als Vorbild: Dies erklärt, dass immer wieder auch englische Cartoonisten ihren Weg in die deutschen Presseerzeugnisse fanden.

Das NS-Regime wollte hinsichtlich der Printmedien moderne Formate konzipieren. Ab 1937 erschien im Deutschen Verlag die „Deutsche Allgemeine Zeitung", die Wochenzeitung „Das Reich" sowie ab 1940 das Magazin „Signal". Das Magazin „Signal" war eine aufwendig gemachte Zeitschrift, die sich das amerikanische „Life" Magazin zum Vorbild genommen hatte und die kostspielig in der Schweiz produziert und nur im Ausland (nicht im Deutschen Reich selbst) erschien. Das Magazin wandte sich an die Wehrmachtssoldaten in den besetzten oder verbündeten Ländern. Es warb für den Nationalsozialismus,

848„Der Absturz – ...in diesem schrecklichen Augenblick zog blitzschnell mein ganzes bisheriges Leben an mir vorüber". Cartoon aus dem Jahr 1925 von H.M. Bateman für „UHU" (Band 2. 1925/26, H.2, November). Online-Quelle:http://magazine.illustrierte-presse.de/die-zeitschriften/werkansicht/dlf/73417/99/0/

indem es diesen verherrlichte und vorgab, ein europäisches Zusammengehörigkeitsgefühl im Kampf gegen den „Bolschewismus“ zu propagieren.

Der gezeichnete Humor spielte in den Zeitschriften und Zeitungen des NS-Staates eine unterschiedliche Rolle. Die „BIZ" setzte traditionell stark auf Cartoons, räumte diesen sogar ganze Seiten ein. Vor allem ein unpolitischer, aber dennoch gut „funktionierender" Humor wurde hier seitens der Redaktion gewünscht. Einer der Zeichner-Stars war Ferdinand Barlog (s.o.), dem man beispielsweise 1941 eine ganze Seite zur Verfügung stellte, auf der er fünf seiner Cartoons präsentierte.



164: „Ein Griff in Barlogs Mappe", ganzseitige Humorseite in der „BIZ", fünf Cartoons von Ferdinand Barlog.[849]

Barlogs Humor wäre in englischer Übersetzung vermutlich genauso gut verwendbar gewesen und es ist gerade der unpolitische Humor, bei dem sich nur sehr wenige qualitative Unterschiede zwischen den Humorkulturen feststellen lassen. Hier konnte die deutsche Humorkultur auf ihre lange Tradition der Witz- und Satireblätter zurückgreifen. Anders als im Comic-Bereich gab es hier keine formalen „Unsicherheiten".

Erst mit den politischen Witzen, der gezeichneten Propaganda, den Versuchen der Manipulation des gezeichneten Humors driftet es „aus der Linie“, dort greift der Humor nicht mehr. Hier sei abschließend einer der Witze der Barlog-Seite wiedergegeben, der bis heute nichts von seiner harmlosen, aber gut funktionierenden Humorigkeit eingebüßt hat.

849 „Ein Griff in Barlogs Mappe", ganzseitige Humorseite in der „BIZ",fünf Cartoons von Ferdinand Barlog. Quelle: http://fuldig.hs-fulda.de/viewer/fullscreen/PPN229390226_50/616/



165: „Ein Griff in Barlogs Mappe:" Cartoon von Ferdinand Barlog (1941).
Unterzeile: „Fräulein, er liebt Sie ganz bestimmt noch – ich hörte es ihn in der letzten Minute zehnmal wiederholen".[850]

1935 wird in der „BIZ" ein englischer Cartoonist mit der Überschrift „Berry – ein Karikaturist von echt angelsächsischem Humor" vorgestellt. Auch hier spiegelt sich erneut die Bewunderung der Deutschen für den englischen Humor. Dabei sind die präsentierten Zeichnungen des Engländers von jenem unpolitischen und lebenslustigem Humor, wie er in jeder anderen Zeitung oder Zeitschrift der Welt hätte abgedruckt werden können. Durch den Humorimport gerade solcher aus NS-Sicht „ungefährlichen Cartoons“ gab sich das Regime zudem das Image der Toleranz und der Offenheit. Ausserdem nahm man (trotz der politischen Spannungen und der sich verschärfenden Lage in Europa), vordergründig noch Teil an der europäischen Humorkultur. Diese Teilhabe war dem NS-Regime durchaus sehr wichtig.



166: Cartoon von „Berry“ für die „BIZ", 1935. Unterzeile:
„Und vergiss nicht, nach Geschäftsschluss den Schlüssel unter die Matte zu legen".[851]

850„Ein Griff in Barlogs Mappe", ganzseitige Humorseite in der „BIZ". Cartoon von Ferdinand Barlog.
Quelle: http://fuldig.hs-fulda.de/viewer/fullscreen/PPN229390226_50/616
851„Und vergiss nicht, nach Geschäftsschluss den Schlüssel unter die Matte zu legen", Cartoon von Berry, BIZ 1935.
Quelle: http://fuldig.hs-fulda.de/viewer/image/PPN229390226_44/57/



167: Cartoonseite in der „BIZ" (Jg. 44.1935) für den englischen Zeichner „Berry".[852]

Neben der „BIZ" gab es weitere Zeitschriften die auch nach 1933 dem gezeichneten Humor ein Forum boten: „Der Stern" wurde 1938 gegründet und hatte 1939 eine Auflage von rund 750.000. Allerdings wurde sein Erscheinen im selben Jahr wieder eingestellt.[853] Das Thema des Heftes war die Filmwelt und der Glamour der NS-Gesellschaft. Ende 1939 wurde das Blatt, trotz des Erfolges eingestellt, da das Regime für den kommenden Krieg ein Magazin forderte, dass die Propaganda zielgerichteter einzusetzen vermochte. Die finanziellen Mittel flossen daher in die neue Zeitschrift „Erika" (die für Frontsoldaten als geeigneter galt). Die Zeitschrift „Stern" wurde einfach umbenannt in: „Erika, die frohe Zeitung für Front und Heimat". Jede Ausgabe des „Stern" hatte über eine komplette Seite mit Witzen verfügt. Hier erschienen auch die populären Comicstrips des Zeichners Horst von Möllendorff (1906–1992), der als Pressezeichner und Karikaturist tätig war und auch für den Zeichentrickfilm arbeitete (s.o.).

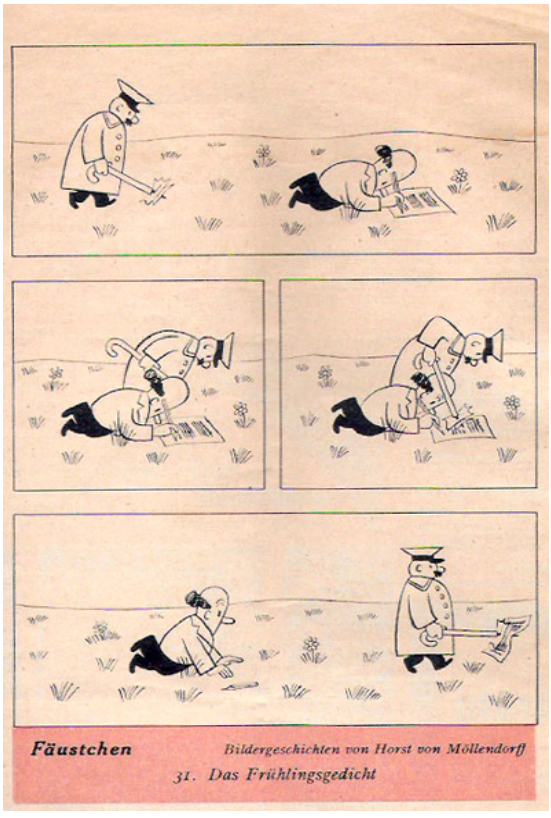


168: „Das kleine Schmunzelbuch", Berlin 1939. Comics ohne Worte von Horst von Möllendorff.[854]

852 „Ganzseitiges Cartoon-Spezial von Berry", BIZ, 1935.
Quelle: http://fuldig.hs-fulda.de/viewer/image/PPN229390226_44/57/
853 Vgl.: https://de.wikipedia.org/wiki/Der_Stern_(Zeitschrift,_1938/39)
854 „Das kleine Schmunzelbuch", Horst von Möllendorff, Berlin 1939.

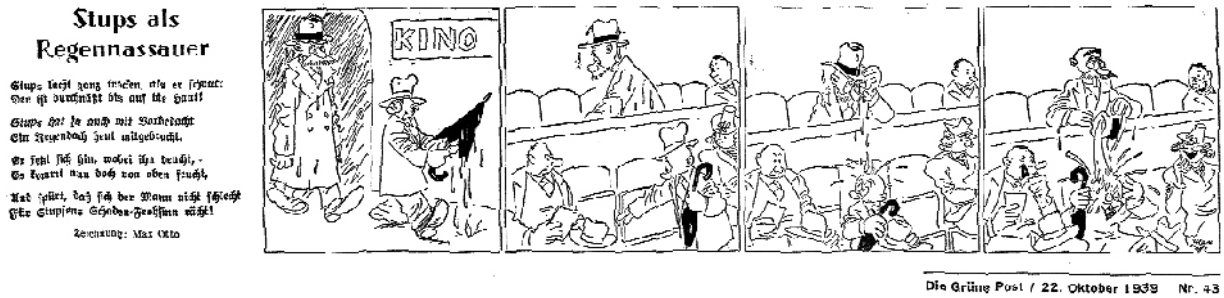


169: Titelseite des „Stern" vom Mai 1939 (Heft 22).
Im runden schwarzen Textfeld steht: „Neugieriger Blick von der Strohmiete.
Zwei Badeschönheiten, die kratzendes Stroh nicht schrecken kann".[855]



170: „Fäustchen", Comic ohne Worte von Horst von Möllendorff
für den „Stern", 1939. („Der Stern", Nummer 17, April 1939, Seite 407).[856]

855 „Stern", Titelseite 1939 (Heft 22). Quelle: http://home.arcor.de/hitlerjugendzeitung2/stern.htm
856 „Fäustchen - Das Frühlingsgedicht", Bildergeschichten ohne Worte von Horst von Möllendorff (Folge 31). Quelle:



171: „Stups als Regennassauer", von Max Otto, abgedruckt in „Die grüne Post", 22. Oktober 1939.[857]

Horst von Möllendorf wählte eine ähnliche Bildsprache wie Erich Oehser, auch wenn er dessen große Popularität nicht ganz erreichte. Auch die Comicstrips um die Figur „Stups" des Zeichners Max Otto kommen ohne Worte aus. Allerdings ist ihnen wieder ein erklärender Text zur Bildfolge vorgestellt. Im Vergleich zu den amerikanischen Comicstrips jener Jahre wirkt das Instrumentarium der deutschen Comicszene dennoch recht dürftig: Es gibt wenige Varianten, im großen und ganzen bewegen sich die Arbeiten im funny-Bereich, ernsthafte Ansätze gibt es kaum, und wenn, dann meist in Form von mit Text unterlegten Bildgeschichten. Auch wenn die Auflistung von Comics oder Bildgeschichten an dieser Stelle nicht vollzählig sein kann, mögen diese Comicstrips hier repräsentativ für die Humorkultur des „Dritten Reiches" stehen. Sie symbolisieren zugleich, wie relativ wenig Vielfalt es in diesem Bereich auf deutscher Seite gab, jedenfalls im Vergleich zur üppigen amerikanischen Humorkultur, wie im Folgenden gezeigt werden wird. Zwar gab es beachtliche Einzelleistungen, wie die brillanten „Vater und Sohn" Geschichten. Aber es gab keine so vielfältige Kreativszene wie in den USA, im Comicberich nahezu kaum eine. Dies sollte sich auch während des Krieges nicht grundsätzlich ändern.

Anders sah es hingegen beim unpolitischen Cartoon aus. Hier besaß Deutschland eine reichere, eigene Tradition und hier gab es auch eine gewisse Ebenbürtigkeit im Vergleich zur amerikanischen und englischen Humorkultur. Allerdings gab es keine vergleichbare „Quantität“ – denn der englischsprachigen Presselandschaft hatte Deutschland nichts Gleichstarkes entgegenzusetzen. Der Versuch einer Kopie des amerikanischen „Life Magazines" durch die Zeitschrift „Signal" für die besetzten Gebiete und die Wehrmachtsangehörigen im Ausland veranschaulicht zwar, dass sich die NS-Propaganda bezüglich der medialen Unterlegenheit im Klaren war. Auch waren die Zeitschriften und Zeitungen formal aufwendig gestaltet. Sie blieben aber in der Reichweite letztlich auf Deutschland begrenzt, auch wenn sie einen Teil der Bürger in den besetzten Gebieten zu erreichen vermochte (in gesteigerter Form sicherlich bei den Bevölkerungen der verbündeten Länder). Die Tatsache, dass Deutschland aber auch nach 1933 gezeichneten Humor importierte (ein Phänomen, dass bei den Cartoons weniger auffällig war, als bei den populären Zeichentrickfilmen), zeigte die Nachfrage der deutschen Humorkultur in diesem Bereich auf. Trotz guter

http://home.arcor.de/hitlerjugendzeitung2/stern.htm

857 **„**Stups als Regennassauer", von Max Otto, abgedruckt in „Die grüne Post", 22. Oktober 1939. Quelle: http://dideldum.gmxhome.de/stups.htm

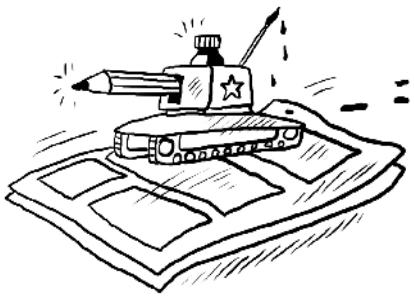
Einzelleistungen, guten Zeichnern und hochwertigen Arbeiten konnte das Mißverhältnis zwischen den Humorkulturen im Cartoon- und Comicbereich zu keiner Zeit ausgeglichen werden. Dies zeigte sich besonders eindrucksvoll nach Ausbruch des Krieges.



172: „So wird man Falschirmjäger", Cartoonbuch, Berlin 1943. Zeichnung von Hermann Groth.[858]

858 „So wird man Falschirmjäger", Cartoon von Hermann Groth, Berlin 1943.
Quelle: Bryant, Mark, „World War II in Cartoons", London 2009, S.112.

5. Amerikanische Comics im „Kriegseinsatz" – Superhelden an die Front



Cartoon: Niels Schröder 2016

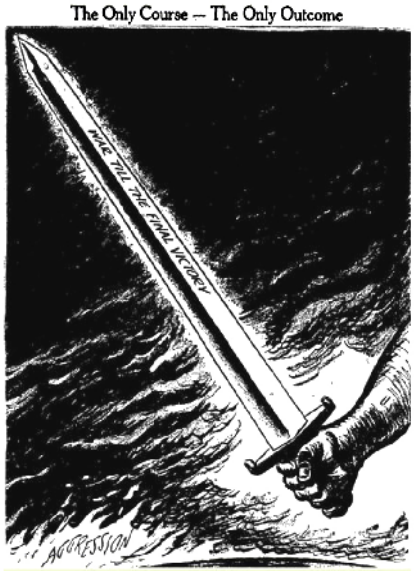
5. Amerikanische Comics im „Kriegseinsatz" – Superhelden an die Front

Mit dem Beginn der kriegerischen Handlungen zwischen den USA und dem Deutschen Reich begann zugleich eine Auseinandersetzung der beiden Humorkulturen, die sich von nun an „zeichnerisch" bekämpften.

5.1. Die Ausgangslage: Der Kriegseintritt der USA im Dezember 1941

Nach dem Angriff auf Pearl Harbour am 7. Dezember 1941 befanden sich die USA über Nacht im Krieg mit Japan: 350 japanische Trägerflugzeuge hatten die amerikanische Pazifikflotte überfallen und mit einem vernichtenden Bombenhagel überzogen. Die amerikanische Bevölkerung und die Weltöffentlichkeit waren geschockt. Erst jetzt war der 1939 begonnene Krieg zu einem globalen Weltkrieg geworden.

Nun war die Empörung der Amerikaner so stark, dass über die Frage, ob man in den Krieg eintreten sollte oder nicht, nicht mehr diskutiert werden mußte. Eine Zeichnung, die am 9. Dezember im „Edwardsville Intelligencer" aus Illinois abgedruckt wurde, brachte diese Gemütslage auf den Punkt: Der Betrachter sah ein erhobenes Schwert, das sich gegen eine Front von Feuer senkte, die den Titel „Aggression" trug - die Überschrift lautete: „The Only Course – The Only Outcome".



173: „War till the final Victory" – Cartoon im „Edwardsvillle Intelligencer", zwei Tage nach dem japanischen Angriff auf Pearl Harbour (Cartoon vom 9. Dezember 1941).[859]

Die Zeichnung stellte die klare Aussage der Amerikaner dar: Auf den japanischen Angriff konnte es nur eine Antwort geben - „War till the final Victory", wie es in der Gravur des Schwertes hieß. Auch die deutsche Regierung war überrascht worden – denn die Japaner hatten alles im Geheimen geplant und niemanden, auch nicht die verbündeten Regime Italiens und Deutschlands, darin eingeweiht. Der Angriff wurde von Flugzeugträgern ausgeführt, von deren Existenz Berlin ebenso wenig informiert worden war, wie vom Angriff selbst. Die Regierung in Tokio besaß eine regelrechte Meisterschaft in puncto Verschwiegenheit. Hitler (der stolz auf seine eigene Fähigkeit war, niemanden in seine wahren Absichten

859 Quelle: https://yesteryearsnews.wordpress.com/tag/pearl-harbor/

einzuweihen), bewunderte die japanische Aktion.[860] Zwei Jahre später aber war er zunehmend verärgert über Tokios Geheimniskrämerei. In einem Gespräch mit General Alfred Jodl (1890–1946) äußerte Hitler im Jahr 1943:

„Man darf nichts darauf geben, was die Japaner sagen. Ich glaube kein Wort davon....Sie lügen einem die Hucke voll, und ihre ganzen Darstellungen sind auch auf etwas berechnet, was sich hinterher als Täuschung erweist...Sie haben auch nichts über Schiffe gesagt, und plötzlich waren sie mit den schwersten Schiffen da, die es auf der ganzen Welt gibt. Sie haben nichts über Flugzeugträger gesagt, und auf einmal stellt sich heraus, daß sie die meisten Flugzeugträger haben.Wenn sie wirklich etwas vorhaben, werden wir nie etwas erfahren. Und wenn sie darauf hinweisen, daß sie im Süden eine Operation haben, möchte ich eher schließen, daß sie im Norden etwas machen".[861]

1941 aber setzte Hitler zunächst noch große Hoffnungen auf den fernöstlichen Verbündeten. Der japanische Botschafter in Berlin, General Hiroshi Oshima (1886–1975) suchte Hitler nach dem erfolgten Angriff auf Pearl Harbour umgehend in der Reichskanzlei auf. Er bat Hitler darum, nun den USA gleichfalls den Krieg zu erklären. Hitler war in diesen Tagen noch tief beeindruckt vom japanischen Angriff. „Ihm sei das Herz aufgegangen" äußerte er gegenüber Oshima.[862]



174: Der Angriff auf Pearl Harbour, dargestellt in einem Superman-Zeitungscomic Anfang 1942 (Strip Nr. 967).[863]

Hitler erklärte Washington am 11. Dezember in einer Rede in der Berliner Krolloper (wo der Reichstag seit dem Reichstagsbrand von 1933 tagte), den USA den Krieg. Laut Goebbels hatte die Rede eine „phantastische Wirkung“, aber tatsächlich hatte sie nichts dazu beigetragen, die niedergeschlagene Stimmung bei den Deutschen zu verbessern.[864] Hinzu kam, das sich aus den Bündnisverpflichtungen gegenüber Japan (wie sie sich aus dem Antikominterpakt von 1936 ergaben), für Hitlers Regierung eigentlich gar keine vertragliche Notwendigkeit für die Kriegserklärung an die Vereinigten Staaten bestanden hatte. Tokio selbst

860 vgl. dazu: Kershaw, Ian, „Hitler. 1889 – 1945", München 2009, S.714 ff.
861 Warlimont, Walter, „Im Hauptquartier der deutschen Wehrmacht 1939 - 1945", Frankfurt a.M. 1964, S.224.
862 Fest, Joachim, „Hitler", Frankfurt am Main, Berlin,1992, S. 897.
863 „Der Angriff auf Pearl Harbour“, Superman-Zeitungscomic 1942 (Strip Nr. 967)
Quelle: Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda", Wien, 1994, S. 7.
864 Kershaw, Ian, „Hitler. 1889 – 1945", München 2009, S.716 ff.

hatte zudem erst im April 1941 einen Nichtangriffsplan mit Stalin abgeschlossen, der es dem russischen Diktator zudem ermöglicht hatte, seine sibirischen Divisionen von der Ostgrenze in den Kampf gegen die deutsche Wehrmacht zu senden. Tokio hatte schlicht kein Interesse daran, die Rote Armee anzugreifen. Der Roten Armee an seiner Westfront konnte Stalin nun weitere Massen Material und Truppen (darunter zehntausende besonders gut ausgerüsteter Spezialtruppen), zuführen lassen. Tokio hatte die Stärke der Roten Armee, anders als Hitler und sein Generalstab, von Anfang an realistisch eingeschätzt. Ursächlich für Hitlers Kriegserklärung an die USA war jedoch eigentümlicherweise gerade die eigene schlechte militärische Lage an der russischen Front. Dies hatte mehrere Gründe: Das Konzept des Russlandkrieges war nicht aufgegangen, dies war nun, im Dezember 1941 Hitler und den deutschen Militärs klar geworden. Aber ab nun galt das Prinzip Hoffnung. Die deutschen Armeen des Ostheeres (die nur für einen wenige Wochen dauernden Blitzkrieg mit Sommeruniformen ausgerüstet waren), hatten sich zwar bis vor die Tore Moskaus durchgekämpft, dabei aber bis zum Winter 1941 rund ein Drittel der Soldaten des Ostheeres verloren. Die Kälte forderte mittlerweile mehr Tote auf deutscher Seite, als die sowjetische Feindeinwirkung selbst. Die Wehrmacht des Ostfeldzuges blutete förmlich aus. Anders als die bevölkerungsreiche Sowjetunion konnte Deutschland seine gefallenen jungen Soldaten jedoch nicht kompensieren. Immer jüngere Jahrgänge wurden eingezogen, auch griff man verstärkt auf ukrainische und andere europäische Verbände zurück, die man in der SS konstituierte. Die Kriegslage spiegelte sich auch in zahlreichen zeichnerischen Umsetzungen.



175: „Auf der Suche nach Wolle". Hitlerkarikatur von Carl Meffert, 1942.[865]

In einer Zeichnung von Carl Meffert aus dem Jahr 1942 versetzt der Zeichner Hitler und Goebbels in die Lage ihrer Soldaten. Halb erfroren, verwundet und unzureichend bekleidet, wanken sie durch den Schneesturm zurück in westlicher Richtung. Hinter ihnen reitet der Tod, gekleidet als Wehrmachtssoldat. Er wird die beiden verbrecherischen Staatenlenker in Kürze eingeholt haben. Die Zeichnung spiegelt jene Ängste, die Goebbels und Hitler (neben anderen Protagonisten des NS-Regimes), in jenen Wochen und

865 „Auf der Suche nach Wolle". Hitlerkarikatur von Carl Meffert, 1942 in:
Meffert, Carl„Grafik für den Mitmenschen", Ausstellungskatalog, Berlin 1978, S. 199.

Monaten höchstwahrscheinlich beschäftigten.



176: „Your Führer needs You", Karikatur von David Low aus dem Jahr 1942.[866]

David Low (1891–1963) war ein neuseeländischer Zeichner, der autodidaktisch das Cartoonzeichnen erlernt hatte und seitdem als Karikaturist für viele englischsprachige Zeitungen arbeitete. Er lebte lange in England (wo er auch am meisten publizierte). In der abgebildeten Karikatur thematisierte er die gigantischen Verluste, welche das Ostheer der deutschen Wehrmacht in Russland (bis zur Jahreswende 1941) erlitten hatte. Unter der Überschrift „Your Führer needs You" versammeln sich vier Alliierte Hitlers, die den darunter befindlichen Befehl aus Berlin erschrocken zur Kenntnis nehmen. Die Dargestellten sind die Staatschefs von jenen mit Deutschland verbündeten Ländern. Von links nach rechts: Admiral Miklas Horthy (1868–1957) für Ungarn, Ion Antonescu (1882–1946) für Rumänien, Benito Mussolini (1883–1945) für Italien und ganz rechts Zar Boris III. für Bulgarien (1894–1943). Der Befehl Hitlers in der Zeichnung lautet, dass alle Männer zwischen 1 und 100 Jahren sich umgehend zum Militärdienst melden müssen, um „die behaupteten (und hiermit absolut bestrittenen) Verluste im Heiligen Krieg gegen das zu plündernde Russland auszugleichen." Die Zeichnung David Lows veranschaulicht die drastische Lage, in welcher sich die Wehrmachtsführung im Dezember 1941 wiederfand.

Neben dem Schock des ungewöhnlich frühen und massiven Wintereinbruchs kam die Übermacht der Roten Armee an Soldaten, Waffen und Kriegsmaterial: Den 3.600 deutschen Panzern hatten zu Kriegsbeginn rund 15.000 russische Panzer gegenübergestanden[867] (darunter 2000 Panzer der neuesten sowjetischen

866 „Your Führer needs You", Karikatur von David Low aus dem Jahr 1942. Quelle: British Cartoons Archive. Vgl: https://www.cartoons.ac.uk
867 Ältere Schätzungen gingen noch von rund 25.000 russischen Panzern aus, bei Kershaw sind es 15.000.

Bauart).[868] Die Qualität der russischen Panzer war von deutscher Seite ebenfalls stark unterschätzt worden. Anders als die westlichen Panzer, die mit explosiven Benzinmotoren liefen, tankten die Sowjetpanzer Diesel, was ein großer Vorteil im Kampfeinsatz war. Zudem waren sie technisch überlegen, jedenfalls zu Beginn des Russlandfeldzuges.[869] Eine ähnliche Überlegenheit auf russischer Seite gab es bei der Luftwaffe: 2.500 Flugzeugen auf deutscher Seite standen zu Kriegsbeginn 9.000 russische gegenüber. Und auch bei der Artillerie sah es vergleichbar aus: den 7.000 Geschützen der Wehrmacht hielt die Rote Armee rund 34.000 eigene Geschütze entgegen.[870] Die Kräfteverhältnisse verschoben sich nun im Verlauf des Feldzuges immer schneller zu Gunsten Stalins. Diese verzweifelte Lage war vielen Karikaturisten in den USA und England frühzeitig klar. Und auch das Bündnis zwischen Russland und den USA wurde zeichnerisch thematisiert. Im Dezember 1941 erfolgten die ersten Rüstungslieferungen der USA. Die USA hatten die Sowjetunion jedoch bereits vor ihrem Kriegseintritt mit Tausenden von Lastwagen versorgt, die per Schiff über den Hafen von Murmansk (später auch über ungefährlichere Südrouten nach Russland) gelangten und für die Rote Armee ausgesprochen hilfreich waren.[871] Franklin D. Roosevelt (1882–1945) wandte für diese Lieferungen denselben „juristischen Trick“ an, der ihm auch bereits die Unterstützung Englands ermöglicht hatte: Mittels eines „Leih- und Pachtgesetzes" umging er die Rüstungsexport-Beschränkungen der USA, die zu diesem Zeitpunkt eigentlich noch hätte neutral sein müssen.Nach offiziellem Kriegseintritt der Amerikaner steigerten sich deren Lieferungen an die Sowjetunion nun ganz enorm: Im ganzen Krieg wurden von den USA rund 13.000 Panzer, 427.000 Lastwagen und 15.000 Flugzeuge an die Rote Armee geliefert.[872] Die sowjetische Panzerproduktion (die Stalin ebenfalls rechtzeitig in das Ural-Gebiet verlegt hatte), steigerte sich zudem ebenso gleichmäßig: Hatte sie im Juni 1941 noch bei 500 Stück im Monat gelegen, lag man im Dezember 1941 bereits bei 1.600 und im Juli 1942 bei 3.000 sowjetischen Panzern monatlich. Dem konnte man auf deutscher Seite nichts Ebenbürtiges entgegensetzen – obwohl auch die deutsche Rüstung massiv erhöht wurde und 1944 ihre größte Produktion erreichte.

Das Angriffskonzept der Wehrmachtsführung hatte versucht, die Unterlegenheit an Material, Waffen und Mannstärke mit anderen Mitteln auszugleichen: Dazu zählte eine hohe Kampfkraft der deutschen Soldaten (wobei die Wehrmacht schnell feststellte, dass die Soldaten der Roten Armee völlig ebenbürtig waren), eine bessere Ausbildung sowie vor allem das bereits bewährte Konzept des modernen Blitzkrieges.[873] Doch das Überraschungsmoment des Blitzkrieges hatte sich in der Weite Russlands totgelaufen. Die sowjetischen Soldaten kämpften zäh und verbissen. Es ging daher trotz der vielen anfänglichen Siege der Wehrmacht viel zu langsam voran. Und letztlich war es eine Auseinandersetzung, in der alles von der Zeit abhing. Die Rote Armee versuchte mit allen Kräften, den Vormarsch der Wehrmacht zu verlangsamen. Dies gelang sehr gut. Eine Tatsache, die auch durch ein geflügeltes Wort in der deutschen Bevölkerung ausgedrückt wurde: „Wir

868 Vgl.: Kershaw, Ian, „Hitler. 1889 – 1945", München 2009, S.675 ff.
869 Vgl. dazu Artikel in „Die Welt:" http://www.welt.de/geschichte/zweiter-weltkrieg/article107281131/Das-Elend-der-deutschen-Panzer-war-ihre-Qualitaet.html
870 Kershaw, Ian, „Hitler. 1889 – 1945", München 2009, S.675 ff.
871 Vgl. dazu: http://www.welt.de/kultur/article3618336/US-Militaerhilfe-Stalins-amerikanische-Laster.html
872 http://weltkrieg2.de/lend-lease/ siehe auch: https://de.wikipedia.org/wiki/Eintritt_der_Vereinigten_Staaten_in_den_Zweiten_Weltkrieg
873 Vgl. dazu: Kershaw, Ian, „Hitler. 1889 – 1945", München 2009, S.672 ff.

siegen uns zu Tode", hieß es hinter vorgehaltener Hand. Aufgrund der katastrophalen Umstände der Winterschlacht bezeichnete der Volksmund die hierfür von Hitler eigens eingeführte Ostmedaille nun ironisch auch noch als „Gefrierfleischorden".[874] Man suchte also frühzeitig die „Ventilfunktion" des Humors.

Auch in den USA kannte man die prekäre Lage der deutschen Armeen im Osten: Sie wurde in zahlreichen Karikaturen und Cartoons thematisiert. Der Zeichner Theodor Seuss Geisel (1904–1991), der unter dem Künstlernamen Dr. Seuss arbeitete und dessen eigener Vater (ein eingewanderter und durchaus auch patriotischer Deutscher; im Elternhaus sowie im evangelischen Gottesdienst der heimatlichen Kirche in New England wurde deutsch gesprochen), setzte seinen Zeichenstift vielfach und sehr gekonnt gegen Hitler und sein Regime ein. Er durchschaute den verbrecherischen Charakter des NS-Regimes. Dr. Seuss hatte sich im Januar 1941 als Cartoonist bei der links stehenden New Yorker Zeitung „PM" beworben und bereits Ende desselben Monats war ein erster Cartoon von ihm erschienen.[875] Am 24. Dezember 1941 präsentierte er eine Zeichnung in „PM", die den Sieg Stalins ins Bild setzte. Im Cartoon serviert der Kellner Stalin (der den Siegerkranz wie ein Geschirrtuch über dem Arm und Hammer und Sichel wie Besteck in der Hand hält), das geröstete Schwein Hitler als „Roast Adolf"-Festbraten.



177: „They´re serving Roast Adolf at Joe´s House tonight!", Cartoon von Dr. Seuss vom 24.12.1941 in „PM"-Newspaper.[876]

In einem weiteren deutschen Witz dieser Wochen wurde die missliche östliche Lage ebenfalls mittels Humor gut auf den Punkt gebracht, er konzentrierte sich auf die Versorgungslücken, die unterlegene Ausstattung sowie die hohe Kampfmoral der sowjetischen Truppen: Was wünscht der Ostfrontkämpfer? Amerikanische Ausrüstung, englische Verpflegung, russische Improvisation und die Italiener als Gegner.[877]

Über die Mißerfolge der italienischen Operationen und die mangelnde Kampfbereitschaft von Mussolinis Armeen wurde in der Bevölkerung (ebenfalls meist hinter vorgehaltener Hand), viel gewitzelt. Auch die vom NS-Regime versprochene kurze Dauer des Ostfeldzuges wurde nun in zahlreichen Witzen zunehmend

874 Knabe, Gerhard,„Lachen um Adolf Hitler. Humor im ›Dritten Reich‹", Knüllwald 1988, S. 94.
875 Minear, Richard „Dr. Seuss Goes to War", New York 1999, S. 9ff.
876,„They´re serving Roast Adolf at Joe´s House tonight!", Cartoon von Dr. Seuss vom 24.12.1941 in „PM-Newspaper.“ Quelle: http://unclehornhead.blogspot.de/2005/10/dr.html
877 Knabe, Gerhard,„Lachen um Adolf Hitler. Humor im ›Dritten Reich‹", Knüllwald 1988, S. 94.

thematisiert und aufs Korn genommen:

Im Rekrutierungsbüro fragt der Beamte den Rekruten: „Wollen Sie sich gleich für zwölf Jahre verpflichten, oder nur bis Kriegsende?“ „Erst mal nur für zwölf Jahre“, antwortet der Rekrut.[878]

An dieser Spiegelung der fatalen militärischen Entwicklung durch den Humor der Bevölkerung konnte das NS-Regime nicht viel ändern – aber es versuchte, die Bürger einzuschüchtern und ihnen zu drohen. Der Propagandaminister Goebbels sorgte sich über die fatale Entwicklung der Frontlage und die Reaktion der Bevölkerung. Er war kein militärischer Fachmann und sah in Hitler das politische und militärische Genie, dem er bis zuletzt blind vertraute. Aber er registrierte die für die Bevölkerung belastenden Vorgänge sehr genau. Goebbels versuchte, diesen Ereignissen mit seiner Propaganda entgegenzutreten und schrieb am 5. November 1941 in sein Tagebuch:

„Gewinnen wir, so haben wir alles gewonnen, verlieren wir, so haben wir ebenso alles verloren. Gerade im Hinblick darauf, daß im Verlaufe des Ostfeldzuges eine ganze Reihe von psychologischen Fehlern insofern gemacht worden sind, als wir die Lage zu günstig ansahen, erscheint es mir notwendig, nun für die deutsche Propgaganda wieder eine ganz klare Richtline aufzustellen".[879]

Und zwanzig Tage später vermerkt Goebbels:

„Ich gebe Presse, Rundfunk und Film Anweisung, vermehrt darauf zu achten, daß wir in unserer Propgaganda eine Sprache sprechen, die die Front versteht. Die Front hat jetzt an allen Teilen, wo gekämpft wird, so Schweres durchzumachen, daß sie einen Anspruch darauf erheben kann, in ihrem Kampf von der Heimat gewürdigt zu werden. Ein Hurrapatriotismus ist hier völlig fehl am Platze und würde von den Soldaten sicherlich sehr übel aufgenommen werden.“[880]

Das „Dritte Reich" intensivierte seine Propagandamaßnahmen. Der Apparat des „Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda" wurde im Verlauf des Krieges immer weiter ausgebaut. Die Ausgaben des Ministeriums stiegen von 13,5 Millionen Reichsmark im Jahr 1933 auf über 46,6, Millionen Reichmsmark im Jahr 1936 – und nun, im Kriegsjahr 1941, lagen sie bei 84 Millionen Reichsmark.[881]

Im Jahr 1942 war die Zahl von Abteilungen innerhalb des Minsteriums zudem von anfänglich sieben (im Jahr 1933) auf nunmehr siebzehn aufgestockt worden.[882] Eine dieser Abteilungen („Abteilung für Propagandaerkundung") hielt die Verbindung zum Hauptamt des Sicherheitsdienstes (SD) und wertete

878 Ebd. S. 62.
879 Reuth, Ralf Georg (Hg.), „Joseph Goebbels Tagebücher", Band 4, München 1999, S. 1697.
880 Reuth, Ralf Georg (Hg.), „Joseph Goebbels Tagebücher", Band 4, München 1999, S. 1711.
881 Stahr, Gerhard„Volksgemeinschaft vor der Leinwand?",Berlin, 2001, S. 49.
882 Ebd. S. 49.

dessen SD-Berichte über die Stimmung in der Bevölkerung aus. Ihre Hauptaufgabe lag in der Analyse aller eingehenden Berichte über die Stimmungslage, sowie die Probleme des öffentlichen Lebens. Die Mitarbeiter erarbeiteten einen wöchentlichen Bericht, den sie ihrem Chef Goebbels zur Ansicht vorlegten.

Ende 1941 machte sich Goebbels zunehmend Sorgen über die Stimmung in der Bevölkerung. Im neuen Jahr war die Stimmung dann seiner Meinung zufolge noch getrübter. Goebbels schrieb am 2. Januar 1942 in sein Tagebuch:

„Gestern: Der 1. Januar ist ein grauer und regnerischer Wintertag. Auch der Stadt Berlin und überhaupt der ganzen Heimat bemächtigt sich eine gewisse melancholische Stimmung. Es ist nicht zu verkennen, daß der Jahreswechsel doch alle Menschen zu einer Bilanz veranlaßt hat".[883]

Die Wehrmachtsführung hatte den Gegner auch nach Goebbels persönlicher Einschätzung schlicht unterschätzt, und zwar sowohl was dessen zahlenmäßige Überlegenheit an Waffen und Soldaten anging, als auch die Kampfbereitschaft der Soldaten der Roten Armee selbst. Was den Widerstandsgeist der russischen Soldaten anging, hatte Joseph Goebbels bereits am 3. August 1941 in seinem Tagebuch vermerkt:

„Die Bolschewisten zeigen doch stärkeren Widerstand, als wir vermuteten, und vor allem die materiellen Mittel, die ihnen dabei zur Verfügung stehen, sind größer, als wir angenommen haben".[884]

Am 5. Dezember hatte die Rote Armee nun die erste große Gegenoffensive begonnen und die Heeresgruppe Mitte in größte Bedrängnis gebracht. Die deutsche Front drohte einzubrechen. Hitlers berühmter Haltebefehl vom 17. Dezember war militärisch die richtige Entscheidung gewesen. Viele der Generäle beurteilten Hitlers Einschätzung ähnlich: General Hermann Balck (1893 – 1982) hatte im Dezember 1941 ebenfalls gewarnt, auf keinen Fall zurückzugehen: „Bei 2 m hohem Schnee wäre Operieren völlig unmöglich und bei –50°C gäbe es keine Flußabschnitte und Stellungen könnte man nirgends bauen".[885] Man fürchtete eine haltlose Flucht, wie sie bereits Napoleons Truppen in Russland zum Verhängnis geworden war. Die Front kam nun durch Hitlers energische Überzeugungskraft gegenüber seinen Generälen und Offizieren tatsächlich zum Stillstand und stabilisierte sich, doch die Bilanz fiel verheerend aus. Dennoch war eine gewisse Ruhepause gewonnen. Dies führte, wie bereits erwähnt, zu einem verstärkten Aktionismus der deutschen Propganda, der jedoch die depressive Grundstimmung der Menschen nicht aufzulösen vermochte.[886] Goebbels versuchte durch seine Reden den Zweiflern (zu denen er ja mitunter selbst auch zählte), das Wasser abzugraben. Am 3. Oktober 1941 hatte er bereits im Berliner Sportpalast vorgetragen:

„Wenn wir in den dritten Kriegswinter hineingehen und vielleicht hier der eine oder der andere sagt: ›Die Deutschen siegen sich zu Tode‹, – so kann ich darauf nur zur Antwort geben: Wir siegen uns nicht zu Tode,

883 Reuth, Ralf Georg (Hg.), „Joseph Goebbels Tagebücher", Band 4, München 1999, S. 1731.
884 Ebd. S. 1645.
885 Pyta, Wolfram, „Hitler. Der Künstler als Politiker und Feldherr", München 2015, S.389.
886 Bryant, Mark, „World War II in Cartoons", London 2009, S.93.

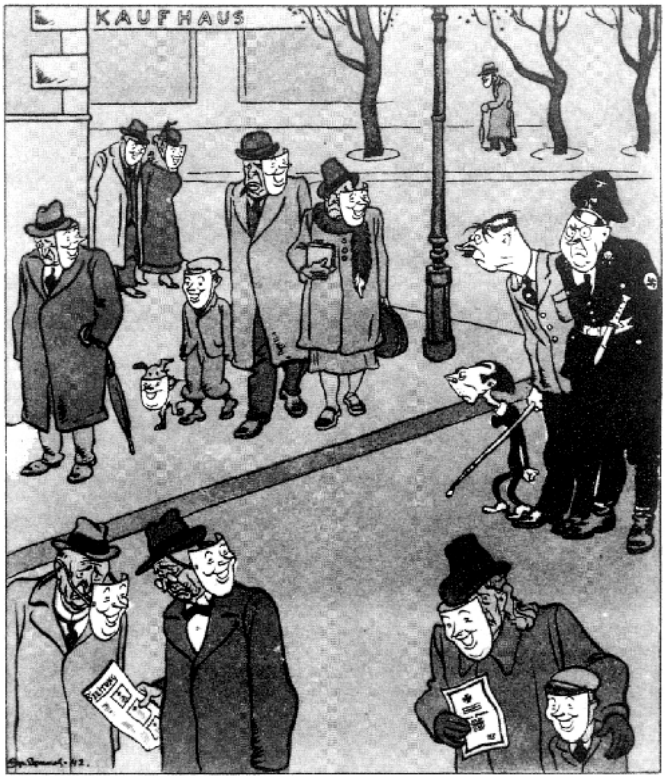
sondern vorläufig haben wir mit diesen Siegen ein Land nach dem anderen unter unsere Botmäßigkeit gebracht. Die Deutschen haben also heute die Möglichkeit, den Kontinent so zu organisieren und zu ordnen, wie sie das für notwendig und für zweckmäßig halten. Es kommt jetzt nur darauf an, daß das deutsche Volk sich der großen Chance, die ihm gegeben ist, bewußt bleibt und daß es diese große Chance ausnutzt".[887]

Aber die die wachsenden Zweifel blieben bestehen und im Dezember 1941 zeigte sich, dass diese Zweifel mehr als begründet gewesen waren. Auch der Generalstabschef Franz Halder (1884–1972) kritisierte die Verzettelung in den Weiten der Sowjetunion und sah in Hitlers ständigem Eingreifen in die Operationspläne die Hauptursache für die negative Entwicklung im Osten.[888] An der Richtigkeit von Hitlers Haltebefehl nach der Großoffensive der Roten Armee am 5. Dezember gab es zwar keinen Zweifel, aber an der Gesamtlage änderte das nicht. Auch wenn die Ostfront gehalten hatte und Hitler dies seinem „persönlichem Geniekonto" zurechnete, war es eben gerade noch einmal gut gegangen. Es zeigt aber auch, dass die militärischen Planer sich über die Stärke der Sowjetunion gründlich getäuscht hatten. Und dies spürte die Bevölkerung.

Die pessimistische Stimmung der Deutschen in diesen ausgehendenWochen des Jahres 1941 wurde auch im Ausland wahrgenommen. Und auch von Zeichnern, wie etwa dem russischen Karikaturisten Boris Efimow (1900–2008). 1942 schuf er einen eindrucksvollen Cartoon: In einer Straßenszene sieht der Betrachter die deutsche Bevölkerung, die Masken mit fröhlichen Gesichtern trägt. Hinter diesen Masken verbergen sich jedoch die wahren Gesichtsausdrücke der Menschen, welche ihre reale, traurige Verfassung spiegeln. Vergrämte und weinende Gesichter veranschaulichen die wirkliche Stimmungslage der Deutschen. Eine Frau im Vordergrund hält eine Todesanzeige in der Hand, mit dem üblicherweise darauf abgedruckten Eisernen Kreuz. Neben ihr liest ein Passant die Sterbeanzeigen einer Zeitung. Die Szenerie wird ungläubig von Hitler, Goebbels und Himmler beobachtet. Die Menschen lassen ihre Köpfe deutlich hängen und selbst ein Hund trägt eine Maske, um die eigene Niedergeschlagenheit zu kaschieren.

Hitler sah den Ostfeldzug im Dezember 1941 als verloren an.[889] Die Einsicht vom Zusammenbruch seines strategischen Gesamtkonzeptes ließ Hitler, als er vom großen Überaschungsangriff der Japaner hörte, besonder aufhorchen. Hitler setzte seine Hoffnungen darauf, dass Japans große Seemacht möglichst viele englische und amerikanische Streitkräfte im Pazifikraum binden würde – was dann auch eine Entlastung der deutschen Streitkräfte zur Folge haben könnte. Im Mittelmeer wurden 1942 tatsächlich Teile der britischen Flotte und Luftstreitkräfte abgezogen, was es Erwin Rommel (1891–1944) an der Front in Afrika später ermöglichte, die Engländer bei Tobruk noch einmal zu schlagen.[890]

887 Heiber, Helmut, „Goebbels Reden 1932–1945", Bindlach 1991, S.77.
888 Pyta, Wolfram, „Hitler. Der Künstler als Politiker und Feldherr", München 2015, S.370.
889 So:Seligmann, Rafael,„Hitler. Die Deutschen und ihr Führer", Berlin 2004, S.263.
890 Warlimont, Walter, „Im Hauptquartier der deutschen Wehrmacht 1939 - 1945", Frankfurt a.M. 1964, S.225.



178: „Generelle Verbesserung der Stimmungslage der Deutschen", Cartoon von Boris Efimow, 1942.[891]

Durch die Allianz mit Japan knüpfte Hitler zudem an deren Erfolge an, man konnte die Siege Japans für die eigenen propagandistischen Zwecke einsetzen. Hitler ging ohnehin davon aus, dass Roosevelt Deutschland bald den Krieg erklären würde. Indem Hitler ihm nun zuvorkam, spielte er den „aktiven Part“ und konnte der Weltöffentlichkeit zeigen, dass er noch Herr der Lage sei.[892] „Eine Großmacht läßt sich nicht den Krieg erklären, sie erklärt ihn selbst", erläuterte Außenminister Joachim Ribbentrop (1893–1946) Hitlers diesbezügliche Argumentation in einem Gespräch mit dem Staatssekretär Ernst von Weizsäcker (1882–1951).[893] Die USA waren tatsächlich bereits vor dem japanischen Überraschungsangriff als Unterstützer Englands aktiv gewesen: Sie hatten die englischen Konvois gesichert und aus strategischen Gründen bereits Island und Grönland besetzt.[894] Vor allem Vertreter der deutschen U-Bootwaffe hatte immer wieder bei Hitler darüber geklagt, dass die Amerikaner de facto längst Kriegspartei seien. Der deutschen U-Bootflotte gab Hitler nun die Möglichkeit, endlich gegen die amerikanischen Kriegsschiffe vorgehen zu können. Dennoch hatte Hitler ursprünglich um jeden Preis verhindern wollen, dass die USA ihren gewaltigen Militärapparat direkt gegen Deutschland einsetzen würden. Der Kriegseintritt der USA im Ersten Weltkrieg (1917) war der Hauptgrund für die deutsche Niederlage gewesen. Mit der schnellen Eroberung der Sowjetunion hatte Hitler die Versorgung Deutschlands mit Bodenschätzen und Rohstoffen (vor allem mit Erdöl), absichern wollen. Damit sollte eine Parität zu den Vereinigten Staaten und dem britischen Empire hergestellt werden. Nun aber, wo er den Russlandfeldzug als verloren betrachtete, setzte er einmal mehr alles auf eine Karte und erklärte

891„Generelle Verbesserung der Stimmungslage der Deutschen", Cartoon von Boris Efimow, 1942Quelle: British Library, abgedruckt in: Bryant, Mark, „World War II in Cartoons", London 2009, S. 93.
892 vgl. Kershaw, Ian, „Hitler. 1889 – 1945", München 2009, S.715.
893 Kershaw, Ian, „Hitler. 1889 – 1945", München 2009, S.716.
894 vgl. Zentner, Christian , „Der Zweite Weltkrieg", Köln 1989, S. 286 ff.

den USA den Krieg. Diese Entscheidung entsprach auch der von ihm empfundenen „inneren psychologischen Notwendigkeit des uneeingeschränkten Kampfes".[895]

Für die deutsche Propaganda war die Kriegserklärung an die USA dennoch eine schwierige Aufgabe. Sie war den Bürgern kaum zu vermitteln. Von Seiten des Propagandaministeriums wurde angesichts der „verschärften weltpolitischen Lage“ nun die weitere Steigerung des „bedingungslosen Kampfeswillen" eingefordert. Im Dezember 1941 hatte Hitler seinen eigenen „bedingungslosen Kampfesmut erfolgreich auf seine Krieger übertragen",[896] indem er sein Ostheer – gegen den Willen der meisten Generäle – zum Standhalten zwang. Nachträglich war diese Entscheidung richtig, wie auch die Führung der Roten Armee einräumte. Damit hatte Hitler zunächst seine Generäle und Soldaten von der Notwendigkeit eines „unbedingten Durchhaltens“ überzeugt.[897] Dies sollte nach Hitlers Willen nun auch auf die deutsche Bevölkerung selbst übertragen werden. Doch die Bevölkerung hatte mehrheitlich das Gefühl, dass Hitler mit der Kriegserklärung an die USA den Bogen überspannt hatte, denn mittelfristig war mit den USA, der Sowjetunion sowie dem gesamten britischen Commonwealth (einschließlich Australien, Indien und Kanada) eine Art „Krieg gegen die ganze Welt“ entstanden, der einen deutschen Sieg völlig unmöglich erscheinen ließ. Die Bevölkerung mißtraute zunehmend den Darstellungen der gleichgeschalteten deutschen Presse und vor allem den parteinahen Medien. Ein Witz aus jenen Monaten veranschaulicht diese Zweifel:

„Hitler besucht eine hundertjährige Frau an ihrem Geburtstag und bietet ihr an, einen Wunsch zu äußern. »Ich habe keine irdischen Interessen mehr,« entgegnet diese, »höchstens noch den Wunsch, meinen Tod in einer recht schönen großen Zeitungsanzeige angezeigt zu haben.« Sofort verspricht Hitler ihr eine halbseitige Todesanzeige im ›Völkischen Beobachter.‹ »Ach nein,« sagt sie, »nicht im Völkischen Beobachter, dann glaubt es ja kein Mensch.«[898]

Trotz des intensivierten Medieneinsatzes durch das Propagandaministerium erreichte die Stimmung der Menschen mit der Kriegserklärung an die USA also einen neuerlichen Tiefpunkt und zugleich schwand das Vertrauen in die Darstellung der Vorgänge an den Fronten.[899] Hitler und Goebbels stimmten daher schnell darin überein, dass von nun an eine noch intensivere Propaganda eingesetzt werden müsse. Die negative Entwicklung konnte jedoch nur sehr bedingt übertüncht werden. In einem Gespräch mit Hitler verwies Goebbels beispielsweise darauf, dass in zahlreichen Feldpostbriefen massive Klagen der Soldaten über die mangelnde Versorgung an der Ostfront festgestellt worden seien.[900] Und an der Propaganda-Front sah sich Minister Goebbels nun mit den Vereinigten Staaten und ihrer großen und tradtionsreichen Humorkultur konfrontiert, einem Land, das traditionell von vielen deutschen Bürgern sehr bewundert wurde. Die Auseinandersetzung erreichte nun einer verschärfte, aus deutscher Sicht im Grunde hoffnungslose Form.

895 Seligmann, Rafael,„Hitler. Die Deutschen und ihr Führer", Berlin 2004, S.264.
896 Ebd. S.264.
897 So bei: Kershaw, Ian, „Hitler. 1889 – 1945", München 2009, S.720.
898 Wiener, Ralph, „Gefährliches Lachen", Hamburg 1994, S. 129-130.
899 Kershaw, Ian, „Hitler. 1889 – 1945", München 2009, S.716.
900 Kershaw, Ian, „Hitler. 1889 – 1945", München 2009, S.716.

5.2. Comic-Helden an die Front!

Die propagandatauglichen Medien lagen in der Zeit des Zweiten Weltkrieges vor allem in der traditionellen Presse, im Rundfunk und den Wochenschauen für die Kinos. Doch nicht allein diese Medien wurden genutzt, sondern die kriegführenden Nationen setzten ebenso jene Medien ein, die eher dem reinen Unterhaltungsbereich entstammten: Dazu zählten etwa Spielfilme, Schlager und im Bereich des gezeichneten Humors Karikaturen, Cartoons, Comics und Zeichentrickfilme. Die Stärke der Propaganda hing also von der medialen Zusammensetzung der jeweiligen Humorkultur ab. Verfügte die kriegführende Gesellschaft etwa über eine kultivierte und große Presselandschaft – so konnte sie diese natürlich auch entsprechend intensiv nutzen. Dasselbe galt für den Rundfunk, den Film- oder Literaturbereich. Es galt auch für den gezeichneten Humor, der nun näher beleuchtet werden wird.

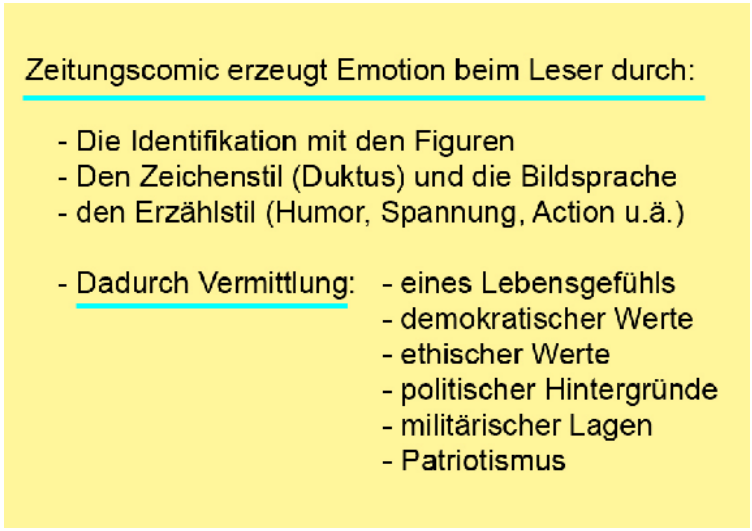
5.2.1. Der Zeitungscomic als „Truppentransporter"

Wie oben dargestellt, verfügte die amerikanische Humorkultur über bestimmte Medien des gezeichneten Humors, wie es sie in vergleichbarer Form im „Dritten Reich" nicht (oder doch nur recht eingeschränkt) gab. Ein besonders stark ausgeprägter Bereich der amerikanischen Humorkultur lag im Genre des Zeitungscomics. Dieser hatte sich seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert als Massenmedium immer stärker etabliert, es erfreute sich zunehmend großer Beliebtheit und bot vielen Zeichnern und Autoren ein sicheres Einkommen, was wiederum die Kreativszene der Humorkultur stärkte, da die starke Nachfrage auch ein großes Angebot forderte und somit zahlreiche neue Arbeitsplätze geschaffen wurden.

Der Zeitungscomic schuf außerdem eine enge Bindung zu seinen Lesern – darin lag eines seiner besonderen Merkmale, das ihn etwa von der Karikatur oder der einmalig erscheinenden Zeitungsillustration unterschied. Denn der Zeitungscomic basierte auf dem Gedanken der Fortsetzungsgeschichte. Der Comic-Strip erschien oftmals über Jahre (teilweise wurden seine Zeichner ausgetauscht, damit die Serie unvermindert weiterlaufen konnte). Dadurch entstand eine regelrechte Beziehung zum Leser: Es gab Fans bestimmter Comic-Strips. Es entstand eine Art „Kult“ um bestimmte Comic-Figuren. Somit entstand eine Form der Identifikation. Die gezeichneten Figuren erhielten eine quasi reale „Aura", sie wurden Bestandteil der Lebenswirklichkeit der Leser, die sie im Alltag begleitete. Daraus wiederum resultierte eine affektive Bindung zwischen Comicleser und Comicstory.

Diese emotionale Bindung zwischen Leser und Comicfigur wurde aber nicht nur durch die Inhalte der Geschichte selbst erschaffen, sondern sie wurde auch geformt, durch den jeweiligen Zeichenstil. Die charakteristische Linienführung des Zeichners, der sogenannte Duktus, wurde zu einer wiedererkennbaren Marke. Durch diese ganz eigene Welt, die auch zur Welt der Leser wurde, entwickelte sich der amerikanische Zeitungscomic mit seinen zahlreichen Varianten und Ausprägungen innerhalb der amerikanischen Humorkultur zu einer eigenen „Kraft", einer Art Energiefeld, die dem Leser sogar eine bestimmte Werthaltung zu vermitteln vermochte (siehe Grafik unten).

Tatsächlich wurden die demokratischen Grundüberzeugungen – Werte der Toleranz, die Achtung der Minderheiten, die Wahrung der Rechtstaatlichkeit – als Prinzipien im amerikanischen Zeitungscomic vermittelt. Diese eigenständige Kraft ließ sich naturgemäß hervorragend für die Propaganda der USA einsetzen. Im Sinne der amerikanischen Propaganda war diese Wertevermittlung zudem noch effektiver, wenn man ihr das menschenverachtende NS-Regime gegenüberstellte.



Zusammenfassend lässt sich aus der obigen Grafik erschließen, weshalb ausgerechnet der amerikanische Zeitungscomic besonders gut für einen Einsatz innerhalb der Propaganda im Krieg mit dem „Dritten Reich" geeignet war: Es war die Emotion, welche von ihm in so umfassender Weise genutzt werden konnte. Dies geschah in einem Umfang, wie es (hinsichtlich der Massenwirkung) allenfalls noch durch den Rundfunk erreicht werden konnte. In diesem Bereich war die amerikanische Humorkultur eindeutig im Vorteil – denn auf deutscher Seite gab es schlicht keine äquivalente kulturelle Entsprechung.

5.2.1.1. Der Comic und die Emotion

Der Zeitungscomic besaß die Eigenschaft, die Emotionen der Menschen besonders intensiv anzusprechen. Dies galt unabhängig davon, ob der Comicstrip ein ernsthafter Abenteuercomic war, oder ein klassischer Funny: Es wurden unterschiedliche Gefühle auf unterschiedliche Weise angesprochen.

Die Ursache, für die große psychologische Wirkung von Bildern auf den Menschen, liegt in der Entwicklungsgeschichte der Menschheit selbst: Die menschliche Psyche äußert sich in bestimmten, für den Menschen kollektiv gültigen Lebenssituationen (wie z.B. Gefahr, Liebe, Hass und ähnlichem), immer in strukturell gleichartigen Bildfolgen.[901] Oder einfacher ausgedrückt: die Psyche „denkt" in Bildern.

Das Bild war das erste Ausdrucksmittel des Menschen – lange bevor er die Schrift und das Alphabet entwickelte. Und so appelliert ein Bild, gewissermaßen „instinktiv“ bereits „durch sich selbst“ an die

901 Dieckmann, Hans, „Träume als Sprache der Seele", Krummwisch 2001, S. 13.

Urstrukturen der menschlichen Psyche. Es ist das visuelle Zeichen, das Bild, das vom Menschen mit besonderer Aufmerksamkeit registriert wird. Dies gilt insbesondere für komplexere Kompositionen, wie etwa erzählende Bildgeschichten und Comics.

Zeitungen setzen ganz gezielt Bilder ein (meist eindrucksvolle Fotos), um den Leser für einen bestimmten Artikel „psychologisch einfzufangen": Bei der Betrachtung des Bildes (des sogenannten „Hinguckers"), bleibt der Leser dann eventuell „hängen" und steigt in den Text des Artikels „ein". Diese Attraktivität des Bildes für den Menschen wiederum liefert eine weiter Erklärung für die große Popularität der Comics im 20. Jahrhundert.

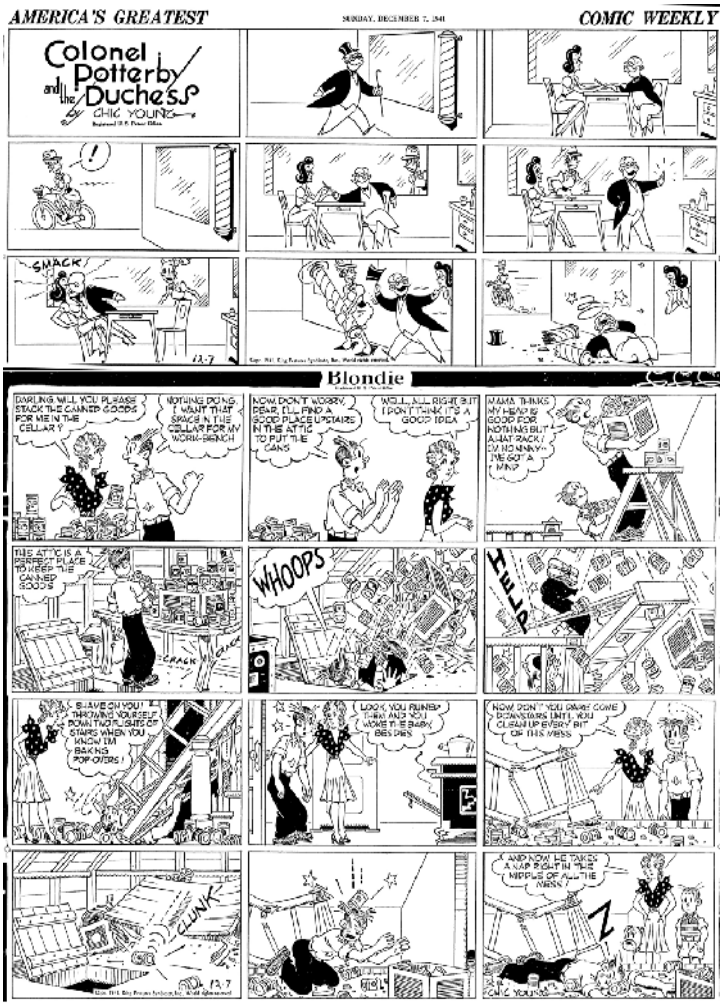
Die Comics wirkten also besonders emotional auf den Menschen. Sie sprachen dabei ganz unterschiedliche Gefühle an: Es konnte sein, dass der Betrachter des Comics über den gezeichneten Feind lachte, über ihn wütend wurde oder ihn verachtete – je nachdem wie der Zeichner ihn darstellte. Es konnten aber auch umgekehrt Gefühle der Bewunderung für den Mut der eigenen Soldaten oder deren überlegene Moral, ihr Heldentum zeichnerisch geweckt, angesprochen und verstärkt werden. Jede propagandistisch gewollte Wirkung konnte durch den Zeitungscomic auch erreicht werden. Die Aufwertung der eigenen Soldaten genauso, wie die Abwertung der Feinde. Dadurch war das der amerikanische Zeitungscomics zugleich überaus meinungsbildend.

Der Zeitungscomic prägte die Meinungen seiner Leser. Er vermittelte somit auch ethische Werte. Denn er veranschaulichte auf eindringliche Weise, was gut und böse, was richtig und falsch war. Das Medium wirkte besonders stark auf jene Menschen, die sich den Zeitungscomic besonders intensiv widmeten, ihnen viel Zeit einräumten und sich stark öffneten. Die waren vor allem auch die jüngeren Menschen, Kinder und Teenager, obgleich die Zielgruppe der amerikanischen Zeitungscomics, wie schon festgestellt, an alle Altersgruppen gerichtet waren. Dennoch war der Anteil der Jugendlichen besonders groß. Auch dieser Aspekt dürfte dem Einsatz der Zeitungscomics für die Propaganda zuträglich gewesen sein.

Hinzu kam noch die besondere Breitenwirkung der Zeitungscomics, die alle gesellschaftlichen Schichten erreichte, unabhängig vom Bildungsstand oder Einkommen. Die Comics in den Zeitungen waren allseits beliebt und wurden auch als ein durchaus hochwertiger Bestandteil der amerikanischen Humorkultur aufgefasst.

In besonderem Maße sprach der Zeitungscomic die Phantasie seiner Leser an: Im Universum des amerikanischen Zeitungscomics gab es keine Geschichte, die nicht denkbar gewesen wäre. Gerade das Unwahrscheinliche, das Phantastische, das Irreale schien die amerikanischen Comicmacher und -leser besonders zu faszinieren.[902] Mit dem Medium des Comics bot man der menschlichen Phantasie ungeahnte neue Erlebnis-Räume an, man führte den Leser aus seinem Alltagsleben heraus, hinein in Epochen der Vergangenheit oder auch zukünftige Science-Fiction-Universen.

902 Vgl.Bernhard Schaffer, „Adolf und die Propaganda", Wien 1994.



179: „Colonel Potterby and the Dutchess" und „Blondie" von Chic Young (1901–1973).[903]

Die vielfältige Welt der Comic-Strips mag anhand zweier Serien veranschaulicht werden, die am Tag des Angriffes auf Pearl Harbour, dem 7. Dezember 1941, in verschiedenen Tageszeitungen als „Daily Strips" erchienen. Beide Serien wurden von Chic Young (1901–1973) gezeichnet. Seine Serie „Colonel Potterby" war eine Art pantomimischer Comic ohne Worte. Er erschien von 1935 bis 1963.

Es handelt sich um den klassischen Slapstick-Comic. Der eifersüchtige Ehemann erwischt den schürzenjagenden Colonel und sühnt dessen Annäherungsversuche an seine Frau mit einem gezielten Schlag. Diese einfache Form des gezeichneten Humors überzeugte durch die Zeichnungen selbst, die bereits durch ihren sauberen Stil, ihren Duktus und die ihm eigene Präzision eine Art visueller Komik zu erzeugen vermochten. Sie erinnern etwas an die „Vater und Sohn"– Geschichten von Erich Ohser, die ja auch ohne Text auskamen und oftmals einfach gehaltene Geschichten erzählten.

„Blondie" wiederum wurde erstmals 1930 publiziert und erscheint bis zum heutigen Tag. In der Serie geht es um ein junges verheiratetes Paar (mit zwei Kindern) und deren Alltagsgeschichten. Im Beispiel (oben) erfährt Ehemann Dagwood Bumstead ein Mißgeschick: Er wollte eigentlich auf dem Dachboden

903 „Colonel Potterby and the Dutchess" und „Blondie" von Chic Young. Zeitungscomic vom 7. Dezember 1941. Quelle: http://comicskingdom.com/blog/2011/12/07/ask-the-archivist-december-7-1941

Konservendosen stapeln. Dabei stürzt er rücklinks die Treppe hinunter. Der harte Aufprall bereitet ihm nicht unerhebliche Schmerzen. Aber seine Frau Blondie kritisiert ihn für dieses Unglück auch noch. Sie wirft ihm vor zwei der Treppenstufen zerstört zu haben. Zudem, dass er diese Aktion durchgeführt habe, während sie gerade Kekse backte, die nun wegen ihm auch noch verbrannt seien. Und zudem habe er mit seinem Krach auch noch das schlafende Baby geweckt. Als ihrem Ehemann dann auch noch eine der Konservendosen vom Dachgeschoss direkt auf den Kopf fällt und er daraufhin ohnmächtig wird, wirft ihm seine Frau vor, jetzt zu allem Überdruss auch noch ein Nickerchen zu machen.

Die Serie sei hier erwähnt, weil sie gewissermaßen die „Gegenseite der Propaganda" darstellte: Die „Blondie"–Stories waren reine Unterhaltung, amüsante Familiengeschichten – unschuldige, aber durchaus beseelte, emotionale Geschichten.

Sie wäre dadurch im Sinne Goebbels durchaus sehr gut als „Gute-Laune-Propaganda" zur Verdrängung politisch oder militärisch schwieriger Lagen geeignet gewesen und tatsächlich funktionierte die erwähnte Serie „Vater und Sohn" von Oehser ganz in diesem Sinne. Wie bereist dargestellt erfreute sich diese im „Dritten Reich" enormer Beliebtheit. Doch die amerikanische Humorkultur besaß unzählige ähnlich gehaltene Serien wie „Blondie", auch wenn diese besonders populär war. Sie brauchte nach Kriegseintritt (im Jahr 1941) keine neuen Formate zu entwickeln – sie waren bereits in vielfachen Varianten vorhanden. Dies mag die Stärke der amerikanischen Humorkultur im Vergleich zur deutschen veranschaulichen: Es gab unzählige Comicserien in den Zeitungen, die über Jahre bereits eine starke Bindung zur Leserschaft hergestellt hatten.

„Blondie" war auch international sehr erfolgreich. Die Serie nahm die späteren Fernsehfamilienserien der 1980er Jahre vorweg. Millionen Leser verfolgten die Entwicklung der Familie: Am 17. Februar 1933 hatte das junge Paar geheiratet und ein Jahr später (also gewissermaßen in Echtzeit), kam das erste Kind in einem Comic-Strip zur Welt.[904] 1941, als der obige Comic-Strip erschien, war gerade das zweite Kind geboren worden. Eine halbe Million Zeitungsleser hatte Namensvorschläge an die Redaktion geschickt. Die Reichweite der „Blondie"-Geschichten war enorm. Heute erscheint sie in 55 Ländern, in 2000 Zeitungen, sie erreicht täglich 250 Millionen Leser.[905]

Symbolisch stehen die am 7. Dezember 1941 abgedruckten Geschichten auch für die amerikanische Friedens- und Zivilgesellschaft, die durch den japanischen Angriff plötzlich in eine dramatische Lage versetzt wurde. Der Krieg war in die emotional sichere Friedenswelt der Amerikaner über Nacht eingebrochen und das Land mußte sich besinnen und neu aufstellen. Hier spielten Apelle an Emotionen und die Erzeugung patriotischer Emotionen schlagartig eine große Rolle.

Dass Emotionen eine ungeheure Kraft sind, hatte bereits Sigmund Freud (1856–1938) in seiner Schrift über das „Unbehagen in der Kultur" aus dem Jahr 1930 beschrieben. Ihm ging es dabei um die Kontrolle dieser starken Kraft. Freud formulierte, man müsse einer Gesellschaft von außen Regeln aufzwingen, um die Wogen des Gefühlsüberschwangs zu bändigen, die innen allzu ungehemmt aufwallen.[906]

904 Knigge, Andreas C., „Alles über Comics", Hamburg 2004, S. 156.
905 Ebd. S. 157 ff.
906 Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Eintritt_der_Vereinigten_Staaten_in_den_Zweiten_Weltkrieg

Emotionen verfügen demnach über die zweifelhafte Eigenschaft, den Verstand übermannen zu können. Wie eine gewaltige Flut können Gefühle die Ratio überwältigen. Die Aggression beispielsweise muß nach Freud besonders kontrolliert werden, wenn viele Menschen friedlich in einer Gesellschaft zusammenleben wollen. Freud stellte die Frage, wohin aber nun diese Aggression gerichtet wird, um sie auszuschalten. Er schrieb dazu in seiner 1930 publizierten Arbeit über das „Unbehagen der Kultur:"

„Welcher Mittel bedient sich die Kultur, um die ihr entgegenstehende Aggression zu hemmen, unschädlich zu machen, vielleicht auszuschalten? Einige solcher Methoden haben wir bereits kennengelernt, die anscheind wichtigste aber noch nicht. Wir können sie an der Entwicklungsgeschichte des Einzelnen studieren. Was geht in ihm vor, um seine Aggressionslust unschädlich zu machen? Etwas sehr Merkwürdiges, das wir nicht erraten hätten und das doch so naheliegt. Die Aggression wird introjiziert, verinnerlicht, eigentlich aber dorthin zurückgeschickt, woher sie gekommen ist, also gegen das eigene Ich gewendet. Dort wird sie von einem Anteil des Ichs übernommen, das sich als Über-Ich dem übrigen entgegenstelltund nun als ›Gewissen‹ gegen das Ich dieselbe strenge Aggressionsbereitschaft ausübt, die das Ich gerne an anderen, fremden Individuen befriedigt hätte.“[907]

Im Falle eines Krieges aber wurde die Aggression der Bevölkerung gebraucht: Der Staat mußte sie nun in seinem Sinne kanalisieren und gegen den Feind einsetzen. Denn andernfalls wären die enormen Kraftanstrengungen nicht zu leisten. Es wäre aber auch nicht die Bereitschaft der Soldaten hervorrufbar gewesen, das eigene Leben im Kampf gegen die feindliche Macht einzusetzen (und unter Umständen zu verlieren). Die Introjizierung der Aggression, wie sie in den europäischen Gesellschaften über Jahrhunderte geübt und weiter kultiviert wurde, mußte im Kriegsfall wieder „herausgekramt" werden, wie eine alte, archaische Eigenschaft, die der Mensch bereits ad acta gelegt hatte.

Im Ersten Weltkrieg war diese Brutalisierung der jungen Soldaten für viele ein großer Schock gewesen, ein Trauma. Nun forderte der zweite große Krieg erneut diese Wiederentdeckung der eigenen Aggressivität und ihren Einsatz im Krieg. Um diese Ziele zu erreichen, mußte die Propaganda aller beteiligter Staaten die Emotionen ihrer Bevölkerungen beeinflussen. Es ging also darum, die Menschen aufzurütteln, Wut zu erzeugen, Kampfbereitschaft herzustellen, sie allgemein zu motivieren und nationalen Pathos und Stolz zu aktivieren.

Der Begriff „Emotion" stammt vom lateinischen „movere", was darauf hinweist, dass jeder Emotion auch eine Tendenz zum Handeln innewohnt. Wissenschaftler haben festgestellt, dass etwa beim Gefühl des Zornes Blut in die Hände gepumpt wird, was etwa das Greifen einer Waffe, das Schlagen und die Gewaltanwendung erleichtert, zudem erhöht sich der Puls und Adrenalin wird ausgeschüttet – was eine energische Handlung einzuleiten vermag.[908] Eine Propaganda die Zorn auszulösen vermag, vermag also zugleich bereits die Kampfbereitschaft zu erhöhen.

907 Freud, Sigmund, „Das Unbehagen in der Kultur", Band IX, Frankfurt a.M. 1974, S. 74.
908 https://de.wikipedia.org/wiki/Eintritt_der_Vereinigten_Staaten_in_den_Zweiten_Weltkrieg

Um die Erzeugung dieser inneren Kampfbereitschaft und die Förderung gezielter Aggressionen gegen den Kriegsgegner geht es im Folgenden.

5.2.1.2. Die Überwindung der Ohnmacht – gezeichnete Feindbilder

Die Darstellung eines bösen, charakterlich minderwertigen, feigen oder niederträchtigen Gegners im Comic löste beim Betrachter Abneigung und Aggression aus. Indem dieser „hässliche Gegner“ im Comic geschlagen, bekämpft und besiegt wurde, konnte er in psychologischer Hinsicht überwunden werden. Diese ohnmachtsüberwindende Funktion läßt sich nicht hoch genug einschätzen. Als echtes Massenmedium – das zudem durch seine Bildsprache besonders eindringlich und wirksam war – übte der amerikanische Zeitungscomic somit einen starken Einfluss auf die psychologische Auseinandersetzung der Bevölkerung mit den Kriegsereignissen und auf ihre Kampfbereitschaft aus.

Zunächst aber mußte ein klares Feindbild entwickelt werden: Dass dies das „Dritte Reich" sein würde, hatte sich sukzessive seit 1933 im öffentlichen amerikanischen Bewusstsein immer stärker präzisiert. Es war dann mit der Eroberung Polens durch die Wehrmacht (1939), sowie den weiteren Kriegsverlauf entgültig ausgeformt worden, Steigerungen erfuhr es mit den deutschen Siegen über Frankreich, Holland, Belgien, Dänemark, Norwegen, Yugoslawien und Griechenland sowie insbesondere mit dem Angriff auf die Sowjetunion. Den entgültigen Höhepunkt erreichte es dann mit der Kriegserklärung Hitlers an die USA im Dezember 1941.

Hielten sich die amerikanischen Comiczeichner vor dem Kriegseintritt der USA mit einer direkten anti-deutschen Tendenz teilweise noch zurück, so erhöhte sich das Output gezeichneter anti-deutscher Propaganda seitens der amerikanischen Humorkultur nach Hitlers Kriegserklärung explosionsartig.

Der amerikanische Präsident sah nicht im deutschen Volk den Feind – wohl aber in der Gesinnung weiter Kreise der deutschen Bevölkerung, sowie in den Nationalsozialisten selbst, vor allen in deren Funktionsträgern.

Präsident Roosevelt selbst kannte Deutschland noch aus seinen Jugendzeiten. Aus reicher Familie stammend, hatte er 1896 mit einem Hauslehrer eine Radtour durch das Reich Wilhelm II. unternommen. Weitere Reisen nach Europa und Deutschland hatten ihm ein differnziertes Bild verschafft. Anders als Hitler, war Roosevelt kosmopolitisch ausgerichtet. Wie bereits festgestellt, hatte der amerikanische Präsident Hitlers Buch „Mein Kampf" gelesen und es hatte ihm Hitlers Pläne aufgezeigt. Gegenüber dem französischen Botschafter Paul Claudel (1868–1955) äußerte Roosevelt in Washington: „Hitler ist ein Verrückter".[909] Roosevelt blieb nach außen meist verschwiegen hinsichtlich dieser Einschätzungen und Urteile über andere Politiker. Aber als der emigrierte Schriftsteller Thomas Mann zu einem Gespräch mit Roosevelt ins Weiße Haus eingeladen wurde, stellte dieser seine harte und eindeutige Position gegenüber Hitler klar. „Als ich ihn

909 Vgl.:„Der Spiegel" (17/ 1995):„Der große Showdown" in: http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-9181368.html

verließ", schrieb Thomas Mann über die Begegnung, „wußte ich: Hitler ist verloren". Thomas Mann sah in Roosevelt den „geborenen und bewußten Feind des Infamen". Der Infame war für Thomas Mann der „Verbrecher Hitler."



Treasury Award. Made to Indiana Evening Gazette, its newspaper boys, and subscribers for their patriotic support of the War Savings Program.

'An Indiana County Newspaper That Serves Every Member of the Family

Indiana Evening Gazette

COVERING THE WORLD FROM THE COMMERCIAL CENTER OF WEST CENTRAL PENNSYLVANIA

TEDDY: The Germans are surrendering by sections. Just so they surrender, and soon, is all that matters. Gen. Patton is still on the go, and how he goes!

VOLUME 45.—NO. 222. EIGHT PAGES INDIANA, PENNSYLVANIA, SATURDAY, MAY 5, 1945. TELEPHONE 500-501 THREE CENTS

"NORWAY SURRENDERS," REPORT

1,000,000 Nazi Soldiers Laid Down Their Arms To Allied Army Commanders Today

Wildest Jap Counter-Attack of Pacific War Occurred Yesterday

2,000,000 GI Discharges After V-E Day

By WILLIAM F. ARBOGAST

The Leading Criminals

Hitler and Goebbels, whose strategy and propaganda brought the German people grief and servitude have been reported killed in Berlin. Their bodies have not yet been found.

Continued Fighting Against West Allies Senseless, Doenitz

NEW YORK, May 5.—Reports are circulating in Stockholm that the surrender of Norway already has taken place, though these reports are called premature by the Swedish Foreign Office, the BBC reported today in a broadcast recorded by the Blue Network.

STOCKHOLM, May 5.—(AP)—The German-controlled Scandinavian Telegraph Bureau reported from Oslo that the capitulation of German troops in Norway would be announced today.

The dispatch, quoting "absolutely reliable sources," presumably passed through German censorship. It said Joseph Terboven, German Commissioner in Norway, would resign.

Responsible Swedish political leaders also predicted a surrender in Norway.

William Calhoun Killed Last Feb.

Air Power Prime Factor In Defeat, Lack of Gas, Etc., Rundstedt Says; U. S. Gen.

Co. Red Cross Over the Top,

PARIS, May 5.—(AP)—Two German armies in Southern Germany and Western Austria surrendered unconditionally today a few hours after the last half of 1,000,000 enemy troops in Northwest Germany, Denmark, and Holland capitulated and cease-fire orders silenced those battlefields.

180: „The Leading Criminals". Bezeichnung von Hitler und Goebbels als führende Verbrecher (Überschrift des Fotos/Mitte), in der „Indiana Evening Gazette" vom 5. Mai 1943.[910]

Auch im Comic wurden Hitler und seine Akteure als Verbrecher dargestellt und oftmals ins Gangstermilieu verlagert. Im Comic nun ließ sich diese (ohnehin bei den meisten Amerikanern bestehende), Abneigung gegen Hitler sehr gezielt nutzen und verstärken. Im Comic ließ sich der deutsche Gegner zudem besonders leicht visuell verhöhnen. Er konnte als feiger und hinterlistiger Mordbube, als arroganter und überheblicher „Herrenmensch" oder als primitiver Schläger gezeichnet werden, von den bekannten Nazi-Führern gab es karikaturhaft genaue Darstellungen. Man konnte Hitler aber auch schlicht lächerlich machen, indem man ihn als Weichling oder Verrückten portraitierte.

Die kleinen Bilder, in denen „Nazis" und deutsche Bösewichter Prügel kassierten, waren „Ikonen der ausgleichenden Gerechtigkeit" – sie taten dem Betrachter zudem in ihrer Schlichtheit gut. Sie waren damit

910„The Leading Criminals". Artikel in der „Indiana Evening Gazette" vom 5. Mai 1943
Quelle: https://yesteryearsnews.wordpress.com/category/wwii/

auch ein Ausdruck der oben beschriebenen „Ventil-Funktion" des Humors. Als Projektionsflächen für angestaute, untertrückte Aggressionen waren sie regelrecht heilsam, sie lösten Ohnmachtsgefühle auf. Sie hoben damit die Stimmung der Zeitungsleser unmittelbar und verursachten sogar Gefühle von Erhabenheit. Der Comicleser wurde zum „Ko-Helden" – er identifizierte sich wie im Film mit den Protagonisten.



181:„Tell this to Your Fuehrer!", Zeitungscomic, „Captain Midnight",15. Juli 1942.[911]

Dadurch unterstützte der gezeichnete Humor in Form der „daily strips" zugleich die gesellschaftliche „Psychohygiene." Er kanalisierte die Emotionen und wirkte gleichsam wie ein Blitzableiter.

Bereits 1895 hatte Sigmund Freud formuliert, dass die „Lust eine ›Abfuhrempfindung‹ darstelle.[912] Er hatte diese Definition bei Thedor Lipps (1851–1914) in dessen 1898 erschienen Buch „Komik und Humor" gefunden, wo dieser das Lachen als „Abfuhr in Form lachender Konvulsionen“ schilderte (und auf den sich Freud ausdrücklich berief). Der Schlag ins Gesicht des bedrohlichen Feindes funktionierte nach diesem Muster: Etwas Angestautes entlud sich.

Der deutsche Gegner (oben in seiner gezeichneten Form eines stereotypen Soldaten) war für den amerikanischen Zeitungsleser, der in einem Café in Ohio oder Montana Zeitung las, de facto unerreichbar – gleichzeitig aber musste der amerikanische Bürger mit den täglichen Kriegsnachrichten aus dem (von Hitler förmlich vergewaltigten Europa) innerlich umgehen. Dies führte zu psychischen Belastungen, Bedrohungsgefühlen und Ängsten. Durch die Visualisierung einer handfesten Schlägerei (in der natürlich der gezeichnete „Nazi-Soldat" stets als Widerling und Bösewicht fungierte), wurde der Leser auf einmal von den Ängsten entlastet. Der böse Nazi war nicht unbesiegbar, endlich wurde ihm visuell mal eine deutliche Mitteilung gegeben. Der Schlag entsprach dem Wunschtraum des amerikanischen Patrioten. Psychologisch wurde er in die Lage versetzt, die eigene Ohnmacht, zumindest für einen kleinen Augenblick, mental zu überwinden.

911 „Tell this to Your Fuehrer!", Zeitungscomic, „Captain Midnight",15. Juli 1942. Quelle: Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda. Das Dritte Reich im Spiegel der Zeitungscomics Amerikas", Wien, 1994, S. 55.

912 Freud, Sigmund, „Aus den Anfängen der Psychoanalyse. Briefe an Wilhelm Fließ. Abhandlungen und Notizen aus den Jahren 1887–1902, Frankfurt a.M., 1962, S.320.

Die Comic-Figur „Captain Midnight" wurde eigens für die Propaganda gegen das „Dritte Reich" entwickelt. Ursprünglich ging die Figur auf eine Geschichte zurück, die für das Radio geschaffen wurde, dann kam sie erst als Comic-Heft-Figur auf den Markt und erst rund ein halbes Jahr nach dem Kriegseintritt der USA (am 29. Juni 1942) wurde aus ihr eine Comic-Serie für Tageszeitungen („Chicago Sun Syndikat"). Gezeichnet wurde sie von einem gewissen Jonwan (Pseudonym), der Zeichner ist nicht bekannt. Die Serie lief bis 1949.[913] „Captain Midnight" ist ein Beispiel dafür, dass speziell für den Krieg Zeitungscomics konzipiert wurden, die sich für die Propaganda gut einsetzen ließen. Dies war, wie bereits erwähnt, bei den sogenannten Funnys oder auch Geschichten, die wie etwa „Prinz Eisenherz" in der Vergangenheit spielen, weniger gut möglich (obgleich es in indirekter Form, etwa durch den Kampf von Prinz Eisenherz gegen die Sachsen und Hunnen, die mit den deutschen „Barbaren" gleichgesetzt wurden, auch geschah).

Das Verprügeln von Wehrmachtssoldaten, oder gar Hitler selbst im Comic war somit ein aussagekräftiges Bild, das die Kampfbereitschaft des Betrachters steigerte. Nun forderte die US-Propaganda also genau jenes Verhalten, dass Freud 1930 als gesellschaftlich untertrücktes Phänomen beschrieben hatte. Nun sollte dieser Aggressionstrieb im Interesse der Gesellschaft ausgelebt werden – nur eben nach außen, gegen den Feind und in geordneter militärischer Formation. Die visuellen Aggressionsstimulanzen im Zeitungscomic hatten eine enorme gesellschaftliche Reichweite. Sie dynamisierten die amerikanischen Zeitungsleser.

Ein weiteres Einzelbild der Comicserie „Captain Midnight" veranschaulicht die Zusammenhänge nochmals: Hier wurden allerdings gleich drei Nazi-Größen (Adolf, Göring und Goebbels) verprügelt –wenn auch in Stellvertretung, indem der schlagkräftige Held einfachen Soldaten Lektionen erteilt.



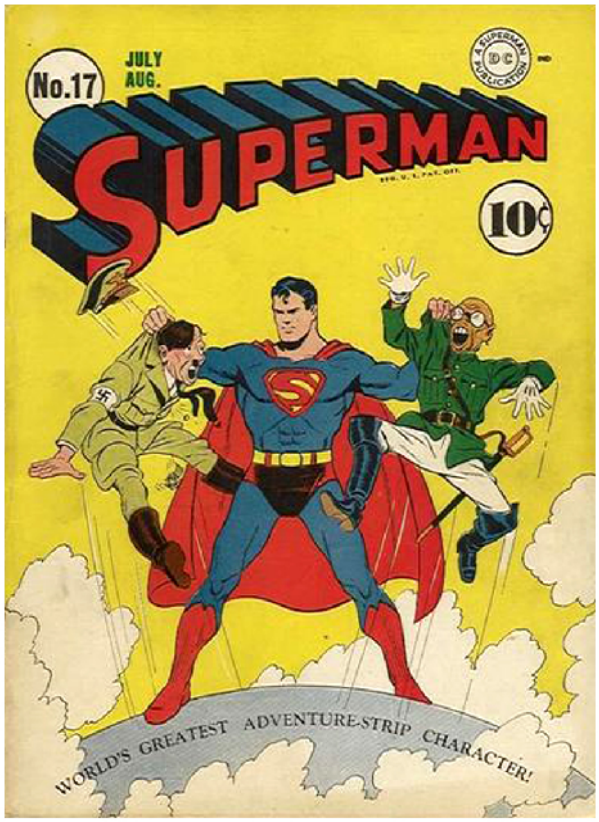
182: „Here is one for Adolf! And Goering! And Goebbels!"[914]
Prügelszene aus dem Comic-Strip „Captain Midnight" vom 6.8.1942.[915]

Das Element der Überwindung von Ohnmachtsgefühlen sowie die Erzeugung von Hass und Aggression auf den militärischen Gegner durch visuelle, direkte Gewaltausübung und „Auslebung" spielte vor allem für die neuartigen Superhelden der Comic-Hefte eine große Rolle, auf die noch näher eingegangen wird. Hier kamen noch besondere Superkräfte hinzu, die das Element der Suggestion beförderten. Allein die Vorstellung von derartigen Kräften konnte dem Comicleser durch Übertragung und Autosuggestion ein

913 Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda", Wien, 1994, S. 54.
914 Quelle: Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda", Wien, 1994, S. 55.
915 „Here is one for Adolf! And Goering! And Goebbels!",Comic-Strip „Captain Midnight", 6.8.1942.
Quelle: Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda", Wien, 1994, S. 55.

Gefühl besonderer Kampfkraft geben. Durch die Identifikation mit den Comic-Helden übertrug sich ein Stück weit deren einfache Sicht der Dinge. Vor allem die ungehemmte Fähigkeit, auf die eigene Aggression zugreifen zu können, besaß hier eine befreiende Wirkung. Dabei konnten die Comicgeschichten nicht phantastisch genug sein.

An dieser Stelle sei ein kleiner Vorgriff auf die erst später dargestellten Comic-Hefte erlaubt, da er sich thematisch anbietet. In Superman-Heft Nr. 17 steht der Protagonist breitbeinig auf der Weltkugel um gleichzeitig Hitler und dem japanischen Kaiser eine ordentliche Abreibung zu verpassen.



183: „Superman.World´s greatest Adventure-Strip Charactere", Superman-Heft No.17 vom 1. August 1942.[916]

1942 entstand auch eine Zeitungscomicserie mit der Figur des „Superman" und auch hier werden in zahlreichen Prügelszenen Mussolini, Hitler oder Goebbels von Superman persönlich verprügelt – die Herren Diktatoren benehmen sich dabei meist besonders memmenhaft, verlogen und feige (siehe unten). Hier werden die Diktatoren, die sich selbst den Nimbus des Besonderen gaben und als große Persönlichkeiten der Weltgeschichte und gar „Genies" definierten, auf ein irdisches gezeichnetes Maß reduziert.

Charles Baudelaire (1821–1867) hatte 1855 formuliert, dass „es allbekannt sei, daß die Vorstellung der Überlegenheit bei allen Insassen der Narrenhäuser ins Maßlose entwickelt ist.“[917] Durch die Figur des Superman wurde die Vorstellung von der historischen Größe, von der eigenen Überlegenheit und der Unantastbarkeit auf eine sehr effektive Weise in ein Nichts aufgelöst. Wie ungezogene Kinder oder schwache, weinerliche Degeneraten packt er sie am Schlawittchen und nimmt sie damit symbolisch auf den

916 „Superman.World´s greatest Adventure-Strip Charactere", Superman-Heft No.17,1. 8. 1942.
Quelle: http://www.comicvine.com/superman-17/4000-117839/
917 Baudelaire, Charles, „Vom Wesen des Lachens", München 1977,S.286–301.

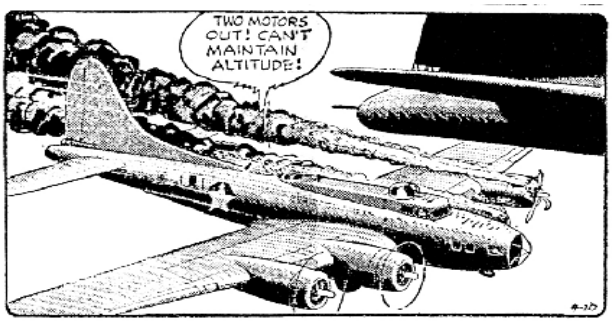
Arm.

Friedrich Nietzsche (1844–1900) hatte einst in seiner kritischen Haltung zum Christentum formuliert: „Hat ein Gott die Welt geschaffen, so schuf er den Menschen zum Affen Gottes, als forwährenden Anlaß zur Erheiterung in seinen allzulangen Ewigkeiten".[918] Die amerikanischen Comiczeichner schufen nun, aus den Diktatoren der Achsenmächte, gezeichnete Affen. Über diese ergoss sich täglich und wöchentlich der Spott von Millionen von Zeitungslesern. Propagandistisch eine ungeheure energetische Motivierung der Bevölkerung.



184: „Superman" im Zeitungscomic, (Strip Nr.: 1224 / Herbst 1942).[919]

Eine dem ohnmachtsüberwindenden gezeichneten Prügeln verwandte Funktion des Propaganda-Comics ist die kriegerische Auseinandersetzung selbst – also die Teilnahme an Schlachten und militärischen Aktionen durch den Zeitungsleser. Es gab einige amerikanische Zeitungsstrips, die den Fokus auf diesen militärischen Bereich, etwa den Luftkampf lenkten (siehe unten).

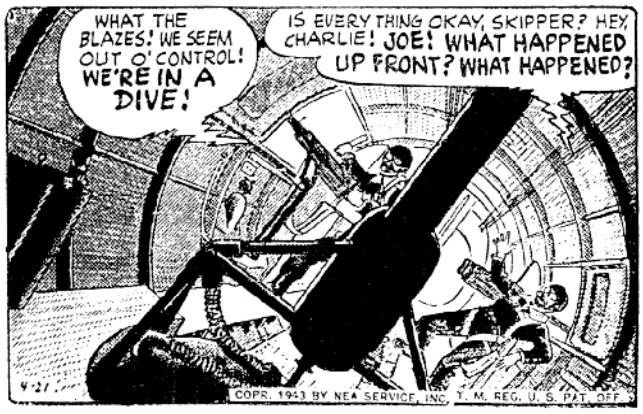


185: Luftkampf aus der Serie „Wash Tubbs" (April 1943).[920]

Die Leistungen der amerikanischen Helden werden jedoch oft ins Phantastische überzeichnet: Da zerstört „Captain Midnight" im Alleingang eine komplette deutsche U-Boot-Basis (Sommer 1942). Im März 1943 werden sogar Wikinger aus dem 9. Jahrhundert als Sabotagegruppe eingesetzt. Und Superman überfliegt im

918 Nietzsche, Friedrich, „Der Wanderer und sein Schatten", in: Werke I, S.880.
919„Superman" im Zeitungscomic, (Strip Nr.: 1224 / Herbst 1942).
Quelle: Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda", Wien, 1994, S. 8.
920 Luftkampf aus der Serie „Wash Tubbs" (April 1943)
Quelle: Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda", Wien, 1994, S. 94.

Winter den Nordatlantik und entdeckt dabei zahlreiche deutsche U-Boote, auch kämpft er unverzagt gegen eine ganze deutsche Flugzeugstaffel.[921]



186: Luftkampf. Flugzeuginnenraum, „Wash Tubbs" (April 1943)[922]

Doch ob realistisch oder phantastisch dargestellt, der Krieg ist im Comic gewissermaßen die „gesteigerte Form des gezielten Faustschlages." Auch hier läßt sich der Aggressionstrieb wie Freud ihn sah, visuell ausleben: Was die Gesellschaft im Frieden unterdrücken und verdrängen muß, wird im Krieg vom Einzelnen gefordert und staatlich, militärisch gelenkt.



187: Zerstörung eines deutschen Kettenfahrzeuges.
Aus der Serie „Johnny Hazard", vom 24. Juni 1944.[923]

Die Adrenalinausschüttung des kämpfenden Soldaten, die Anspannung, die Konzentration, die Angriffshandlung werden zeichnerisch festgehalten und wirken kompensatorisch, aber auch anregend, motivierend und aggressionsfördernd. Hinzu kam die Darstellung der Technik. Die oftmals beeindruckende

921 Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda", Wien, 1994, S. 94.
922„Luftkampf. Flugzeuginnenraum", „Wash Tubbs"; April 1943.
Quelle: Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda", Wien, 1994, S. 94.
923 „Zerstörung eines deutschen Kettenfahrzeuges."Aus der Serie „Johnny Hazard", vom 24. Juni 1944
Quelle: Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda", Wien, 1994, S. 7.

Ästhetik der Wehrmachtseinheiten, mit ihren charakteristischen Helmen, den modernen Fahrzeugen, Flugzeugen und Panzern wird hier zeichnerisch zerstört. Der Nimbus der unbesiegbaren Wehrmacht (der bis zum Winter 1941 die Weltöffentlichkeit beeindruckt hatte), wurde im Comic bereits vor der entgültigen Niederlage aufgehoben. Dem Feind wird das Heldentum abgesprochen, er wird „komisch" gemacht, oder verachtenswert und von niederen Motiven getrieben dargestellt.

5.2.1.3. Innenansichten des „Dritten Reiches" – die zeichnerische Darstellung des Gegners

Durch die Zeitungscomics konnte man den Lesern das „Dritte Reich" veranschaulichen. Man konnte Innenansichten der NS-Diktatur bildreich liefern, die verbrecherischen Planungen in Hitlers Berghof offenbaren oder Heinrich Himmlers Charakter entlarfen: Dem Zeitungscomic boten sich hierbei keine Grenzen.



188: Göring und Hitler auf dem Berghof, „Captain Midnight" von „Jonwan", vom 7. Juli 1942.[924]

Die Möglichkeiten der Comics, ihre Leser mitten hinein ins Feindesland zu bringen, war einzigartig. Zwar konnte in der Karikatur, im Cartoon oder in der Illustration ebenso das entlarvende Bild des Gegners gezeichnet werden – aber die Comic-Strips boten viele zusätzliche Möglichkeiten an. Durch die Charaktere fortlaufender Serien ließen sich vielschichtige, komplexe Handlungsabläufe schaffen. Die Serie arbeitete zudem in ganz anderer Form mit der Dynamik des Geschichtenerzählens. Sie konnte ein eigenes Timing definieren und war frei darin, zu entscheiden, welche Innenansichten des „Dritten Reiches" sie den Zeitungslesern offererieren wollte. Vergleichbare Möglichkeiten hatte nur der Film, allerdings war dieser von hohen Budgetfragen abhängig. Zudem war er als Einzelkunstwerk und nicht als fortlaufende Geschichte konzipiert, weshalb die Ausschnitte aus dem Feindesleben rascher, kürzer und pointierter präsentiert werden

924 „Göring und Hitler auf dem Berghof", „Captain Midnight" von „Jonwan", vom 7. Juli 1942.
„Jowan" war ein Pseudonym, der Zeichner ist namentlich nicht klar zuzuordnen. Die Serie lief nur bis 1945.
Quelle: Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda", Wien, 1994, S. 54.

mußten. Der Comic-Strip hatte hingegen Zeit. Er knüpfte eine nachhaltige Leserbeziehung und schuf sich seine Welt in großen Zeiträumen.

Ein Beispiel dafür, wie im Zeitungscomic die deutsche Lebenswirklichkeit des „Dritten Reiches" dargestellt wurde, ist die bereits erwähnte Serie „Wash Tubbs" von Roy Crane (1901–1977). Die Serie selbst war bereits im April 1924 ins Leben gerufen worden und ursprünglich war die Serie ein reiner Gag-Strip. Die Hauptfigur (ein zigarrerauchender Jüngling von zwerghaftem Aussehen, dazu Brillenträger), erlebte als ein Art Vagabund zahlreiche Abenteuer, in welchen er als Angeber,Aufschneider, sowie als Schürzenjäger auftrat. Eigenartigerweise spielten bereits in den 1920er Jahren viele Geschichten des Texaners im deutschsprachigen Alpenraum. Auch Wien spielte eine Rolle in seinen Comics, sowie die Traditionen der untergegangenen Donaumonarchie Österreich-Ungarns.



189: Die Serie „Wash Tubbs" von Roy Crane von 1931: Der Protagonist betritt eine österreichische Gaststätte,in welcher ihm „eisige Abweisung" entgegenschlägt.[925]

In diesen alpenländischen Impressionen, die aus Sicht amerikanischer Zeitungsleser besonders exotisch anmuten mußten, imitierte Crane auch die Dialekte der Bergbewohner, die ein hartes Englisch mit deutschem Akzent radebrachen. Zudem wiesen sie oftmals eine Tendenz zur Gewalttätigkeit auf, mit der der hochstaplerische „Wash Tubbs" (sein voller Vorname lautete Washington) umzugehen lernen mußte.



190: „Vare iss dot Voman, you Lummel, or I gifs a smash in der Nose?"
Hartes österreichisches „denglish“ im „Wash Tubbs", Folge aus dem Jahr 1931.[926]

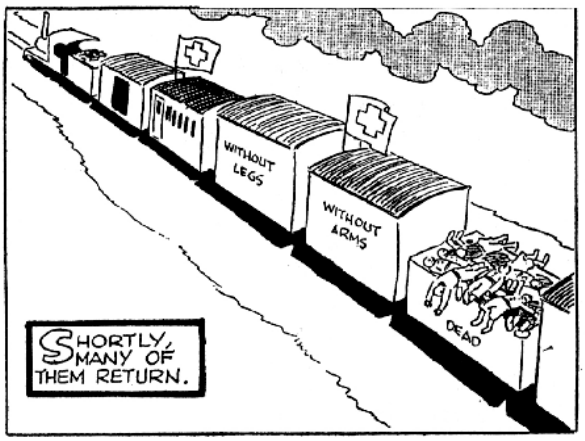
Durch sein Interesse für den mitteleuropäischen Raum (namentlich Österreich und Bayern), lag es für Roy Crane auf der Hand, auch die Entwicklung Hitlers zum großen Diktator frühzeitig im Comic

925 „Eisige Ablehnung", „Wash Tubbs" von Roy Crane, 1931.
Quelle: Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda", Wien, 1994, S. 38.
926„Vare iss dot Voman" („Who is that woman"), Österreicher in Roy Cranes „Wash Tubbs" von 1931.
Quelle: Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda", Wien, 1994, S. 38.

darzustellen.

In seiner Comic-Serie „Captain Easy" tauchte bereits am 2. September 1934 ein Hinweis auf Hitler und die bürgerkriegsähnliche Situation in Österreich auf („For the first time he learns of the drouth, of Hitler, and the trouble in Austria").[927] Bereits ein Jahr später schickte Crane seinen Protagonisten „Captain Easy" in ein osteuropäisches Land, das in einen Krieg verwickelt wurde. Die Kriegshandlungen selbst zeichnete er besonders makaber – etwa durch einen Verwundeten-Transport der Eisenbahn, bei der es jeweils einen Waggon für Armamputierte, einen Waggon für Beinamputierte und einen für die Leichen gab (wobei der Leichenwaggon offen war und die Körper nur hineingeworfen wurden – eine zeichnerische Vorwegnahme der späteren grausamen Realität in den NS-Vernichtungslagern in Polen und Russland).[928]

Crane konnte seine Geschichten besonders ausbauen: Denn er war der erste Zeichner, der das Fortsetzungsprinzip konsequent nutzte und dadurch konnte er seine Geschichten über Monate erzählen, was seinen handlungsgetriebenen, dramatischen Abenteuern sehr entgegenkam.[929] Vor allem eignete sich diese Erzählweise für die Schilderungen ganzer Kriegsentwicklungen.



191: „Shortly, many of them return" – Verwundete im Lazarettzug, sortiert nach Amputation („without legs" / „without arms" oder „dead"),„Captain Easy", 17. November 1935.[930]

Die Darstellung des Krieges erinnerte bei „Captain Easy" noch stark an den ersten Weltkrieg, dessen Grauen den Menschen der dreissiger Jahre noch sehr präsent war, nicht zuletzt auch durch die amerikanische Verfilmung des Buches „Im Westen nichts Neues" von Erich Maria Remarque (1898–1970). Der Hollywood-Film von 1930 war ein Welterfolg gewesen, aber die NSDAP hatte ihn (wie auch das Buch selbst), als Beleidigung für die Ehre des deutschen Volkes empfunden und entsprechend geächtet. 1938 wurde Remarque die deutsche Staatsbürgerschaft aberkannt.

927 Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda", Wien, 1994, S. 39.
928 Ebd. S. 39.
929 So: Knigge, Andreas C., „Alles über Comics", Hamburg 2004, S. 163.
930„Shortly, many of them return", „Captaein Easy" von Roy Crane, 9.11.1935.
Quelle: Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda", Wien, 1994, S. 41.

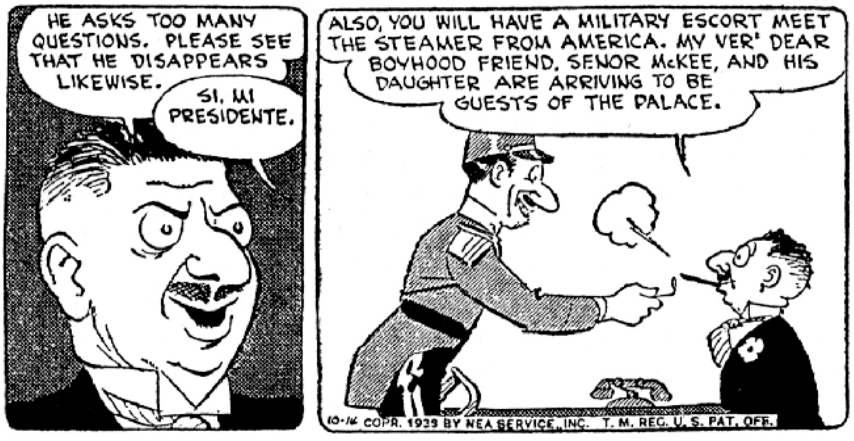


192: Grabenkrieg bei „Captain Easy", 17. November 1935.[931]

In Roy Cranes Comic jedoch wird Remarques Schlussfolgerung, die er selbst aus dem großen Abschlachten im Ersten Weltkrieg gezogen hatte, auch im Text eindrucksvoll formuliert:

„Generäle dekorieren sich gegenseitig mit Orden; Kriegsgewinnler werden reich; und die Blüte von Nikkateenas Männern fällt wie Herbstlaub im wogenden Wind".

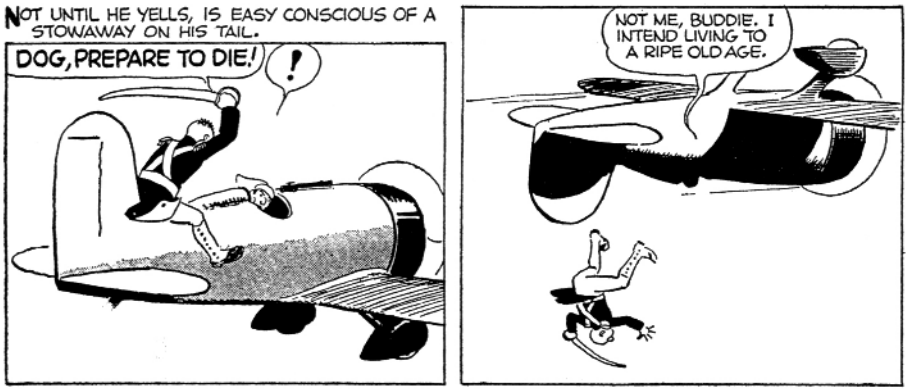
„Nikkateena" hieß das Phantasieland, in dem Crane seine Geschichte angesiedelt hatte. Aber seine Aussage war sehr real, 1935 waren die Spannungen mit den Axenmächten bereits fühlbar, Hitlers Aufrüstung im vollen Gange und Japan hatte seine militärischen Fühler bereits in den asiatischen Raum ausgestreckt. Der Comic konnte also auch im Sinne des Pazifismus wirken, zumindest ein gezeichneter Apell. Hier war er eine Warnung, zukünftige Kriege nicht zuzulassen – das Geschehen spielte zwar weit entfernt von der amerikanischen Küste, aber das war ja im Ersten Weltkrieg ebenso der Fall gewesen und hatte unzähligen amerikanischen Männern das Leben gekostet.



193: Der Diktator „Adolfo" in der Serie „Wash Tubbs" von Roy Crane aus dem Jahr 1938.[932]

931 „Grabenkrieg“, „Captain Easy",17.11.1935.In: Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda", Wien, 1994, S.41.
932„Diktator Adolfo" in Roy Cranes„Wash Tubbs"In: Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda",Wien,1994,S.43.

Roy Crane vermittelte in seinen Comics nicht nur die Sinnlosigkeit des Krieges. Er zeigte auch auf verblüffend eindringliche Art, wie Diktaturen beschaffen sind. Im Jahr des sogenannten Anschlusses Österreichs an das „Dritte Reich" taucht bei ihm der Diktatur „Adolfo de la Cucaracha" auf, der die Macht in dem fiktiven südamerikanischen Land übernimmt. Im Comic wird Adolfo beschrieben als jemand mit „dem Aussehen eines hässlichen Zwerges und dem Gemüt eines enthusiastischen Meuchelmörders".[933] Die Unterbindung der Pressefreiheit, nächtliche Verhaftungen und das Ersetzen der Demokratie durch eine Willkürherrschaft zeigen in Cranes Comic die Unterschiede zwischen einer Republik und einer faschistischen Diktatur auf.



194: Flugzeugszene aus „Captain Easy" (1935) – der feindliche Angreifer wird durch die Drehung des Flugzeuges abgeschüttelt. Auf die Drohung „Hund, bereite Dich auf Deinen Tod vor" antwortet der Held: „Nicht mit mir, Kumpel. Ich habe vor, noch ein reifes, gesetztes Lebensalter zu erreichen".[934]

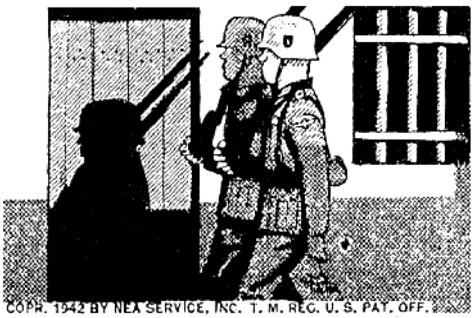
5.2.1.4. Die Darstellung der Konzentrationslager

Aufgrund des Krieges, aber wohl auch, weil Roy Crane von den komischen Funny-Geschichten genug hatte,[935] entwickelten sich seine Strips zunehmend ernsthafter – die Stories wurden zu harten Abenteuer- und Agentengeschichten. Der Auftrag an Captain Easy lautete nun, einen französischen Erfinder aus einem deutschen Konzentrationslager zu befreien. Aber anders als in den Superman-Geschichten, in denen die Feinde stets durch stahlharte Überlegenheit besiegt wurden, waren die Situationen, die sich Crane für seinen Propagandisten ausdachten, spürbar gefährlicher. So lautete schon die Einschätzung seines Vorgesetzten im Comic: „Die Deutschen sind alles andere als Narren".[936] Und die Darstellungen der Konzentrationslager sind äußerst realistisch und düster, die Einsichten in die Feindrealitäten werden hier gekonnt und sehr

933 Vgl.: Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda", Wien, 1994, S. 39.
934„Flugzeugszene“ aus „Captain Easy" (1935) des Zeichners Roy Crane.
Quelle: Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda", Wien, 1994, S. 40.
935 So. Knigge, Andreas C., „Alles über Comics", Hamburg 2004, S. 163.
936 Vgl.: Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda", Wien, 1994, S. 45.

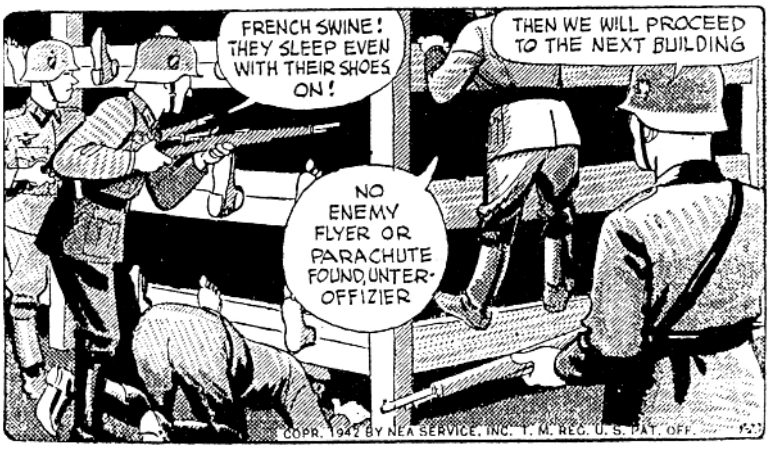
atmosphärisch dargestellt. Die Szenen, die Roy Crane schuf, entstanden 1942, also im selben Jahr, in welchem auf der sogenannten Wannsee-Konferenz die Vernichtung der Juden Europas besprochen und geplant wurde. Noch war der amerikanischen Öffentlichkeit das Ausmaß der Todesfabriken in Polen und Russland nicht geläufig, die vom NS-Regime erst ab 1942 systematisch errichtet wurden.

Aber die Konzentrationslager als schreckliche Gefängnisse, in denen Folter und Tod an der Tagesordnung waren, hatten die amerikanische Öffentlichkeit schon früh nach Hitlers Machtergreifung erreicht. Insofern waren Cranes Zeichnungen beinahe visuelle Prophezeiungen der realen und zukünftigen Zustände.



195: Wachmannschaft im KZ, aus Roy Cranes „Wash Tubbs", 1942.[937]

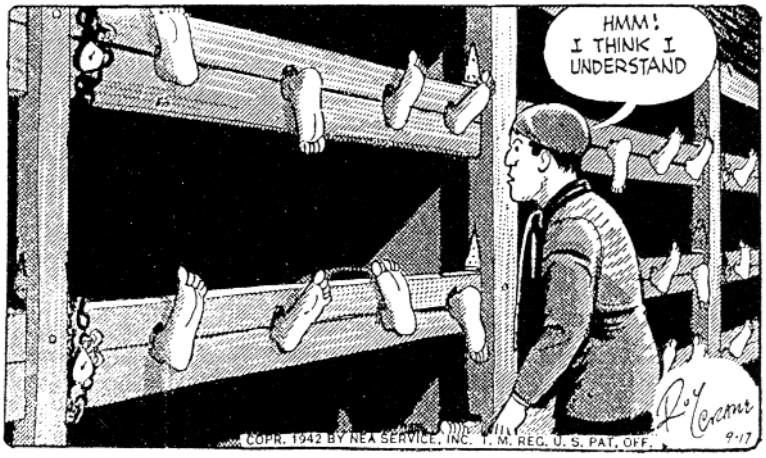
Verblüffend sind die Details, wie etwa in einer Szene, in der die Wachmannschaften die Lagerbarracken durchkämmen: Die Stockbetten mit ihren Holzpritschen ähneln jenen sehr, die in Auschwitz-Birkenau zum Einsatz kamen. Crane erweiterte sie sogar, indem er die Fußenden in schließbare Fußfesseln verwandelte, in denen die Häftlinge fixiert wurden. Als einer der Wachmänner sieht, dass ein Häftling noch seine Schuhe trägt, flucht er auf das französische Schwein, das in seinen Schuhen schlafe (siehe unten). Den mit dem Falschirm abgesprungenen amerikanischen Agenten Captain Easy finden die Wachleute indes nicht.



196: Durchsuchung der Häftlingsbetten im KZ, aus Roy Cranes „Wash Tubbs", vom 23. September 1942.[938]

937„Wachmannschaft im KZ", Einzelbild aus Roy Cranes „Wash Tubbs", 1942.
Quelle: Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda", Wien, 1994, S. 90.
938„Durchsuchung der Häftlingsbetten im KZ“, aus Roy Cranes „Wash Tubbs", vom 23. September 1942
Quelle: Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda", Wien, 1994, S. 90.

In der Geschichte handelte es sich um ein Konzentrationslager in Frankreich, in dem rund 2.500 Franzosen interniert sind, die auch zur Zwangsarbeit gezwungen werden. Die Gefangenen werden bei ihrer Ankunft fotografiert, ihnen werden Fingerabdrücke abgenommen, es gibt einen Schießbefehl und das Lager ist von doppelten Stacheldrahtzäunen umgeben, bewacht von Totenkopfverbänden der SS. All diese Schilderungen sind dicht an der Realität und geben dem amerikanischen Zeitungslager ein recht gutes Bild von den Zuständen im besetzten Europa. Die Geschichte Cranes ist ein Beispiel dafür, wie ein Zeichner seine Leser über die Landesgrenzen hinweg in die Realität der feindlichen Nation hineinnimmt, ihnen gewissermaßen Feind-Einsichten zu liefern vermag.



197: „Captain Easy“ im KZ, Stockbetten mit Fußfesselvorrichtung, Comic vom 17.September 1942.[939]

Eine Szene, in der Captain Midnight fassungslos vor den Stockbetten der Lagerbaracke steht und auf die verdrehten, durch die Holzbretter der Betten fixierten Füße der Gefangenen starrt, hat eine große symbolische Kraft. Seine Worte „Hmm! I think I understand" zeigen den gedanklichen Erkenntnisprozess, welcher die Entlarvung des NS-Terrorregimes weltweit in den Öffentlichkeiten der unterschiedlichen Länder begleitete. Auch wenn viele erst nach dem Krieg voll verstanden, was ein Konzentrationslager, vor allem im besetzten Polen und Russland bedeutete, nahm Crane hier die emotionale Resonanz gleichsam vorweg.



198: Essensausgabe an Häftlinge. KZ-Impression aus der Serie „Wash Tubbs" von Roy Crane (29.9. 1942).[940]

939**„**Captain Easy“ im KZ, Stockbetten mit Fußfesselvorrichtung, Comic vom 17.September 1942Quelle: Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda", Wien, 1994, S. 46.

940„Essensausgabe an Häftlinge“. KZ-Impression aus der Serie „Wash Tubbs" von Roy Crane (Folge vom 29.9.1942)

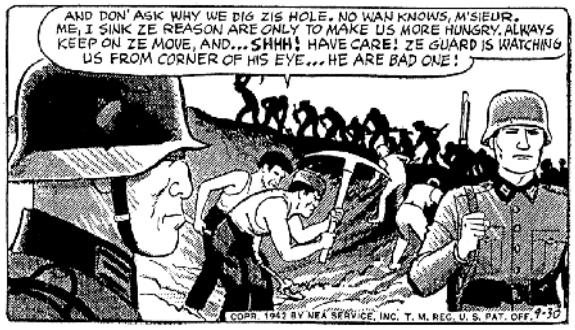
In Szenen wie der der Essensausgabe an die Zwangsarbeiter, Verfolgungsjagden durch die SS-Wachmannschaften, Darstellungen der Zwangsarbeit selbst und vieler weiterer Elemente schuf Crane auch eine Art gezeichnete Rechtfertigung für den Kriegseintritt der USA und auch für die späteren massiven Bombardierungen durch die amerikanische Luftwaffe. Auch andere Comic-Helden, wie „Terry" oder „Barney Baxter" setzten sich in ihren Geschichten mit der Thematik auseinander und auch bei der Zeitungsversion von „Superman" wird 1943 ein Konzentrationslager als „Ort zum Sterben" bezeichnet.[941] Doch Roy Crane ist von einem besonderen Interesse an der Thematik getrieben, was sich im Detailreichtum seiner grafischen Schilderungen spiegelt.



199: Nächtliche Szene im KZ. Szene aus Roy Cranes Serie „Wash Tubbs", 19. Oktober 1942.[942]



200: SS-Staffel mit Bluthunden. **„**Captain Easy", Folge, vom 5. November 1942.[943]



201: „Captain Easy:" Darstellung der Zwangsarbeit im KZ. Zeitungscomic vom 30. September 1942.[944]

Quelle: Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda", Wien, 1994, S. 46.

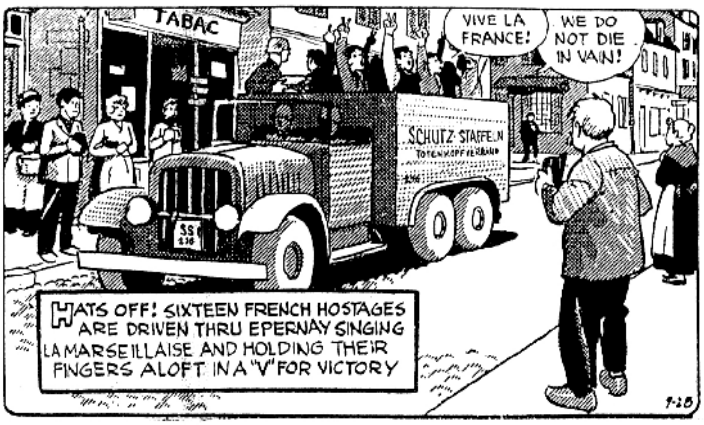
941 Vgl.: Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda", Wien, 1994, S. 91.

942„Nächtliche Szene im KZ." Szene aus Roy Cranes Comicserie „Wash Tubbs", 19. Oktober 1942.
Quelle: Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda", Wien, 1994, S. 90.

943„SS-Staffel mit Bluthunden." **„**Captain Easy", Folge, vom 5. November 1942
Quelle: Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda", Wien, 1994, S. 49.

944**„**Captain Easy:" Darstellung der Zwangsarbeit im KZ. Zeitungscomic vom 30. September 1942
Quelle: Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda", Wien, 1994, S. 47.

Besonders realistisch sind auch die Szenen der Folter und Verhörmethoden seitens der Gestapo oder SS. Dass diese Verbände in Frankreich ein Terrorregime errichtet haben, wir in einer Folge von „Captain Easy" vom 28. September 1942 deutlich (Abbildung 202.). Dort werden sechzehn französische Geiseln zu einer Erschiessung gebracht. Sie singen dabei die Mareillaise und signalisieren mit den Händen das von Churchill erfunden „Victory-Zeichen", der gespreizten Zeige- und Mittelfinger.



202: Aus „Captain Easy:" Zum Tode verurteilte Franzosen werden zum Erschießungsplatz transportiert (Folge vom 28.9. 1942).[945]

Nachdem in einer anderen Szene, vom 6.10.1942 ein Häftling von SS-Männern zusammengeschlagen wurde, wird er anschließend mit dem Wasserschlauch bearbeitet und obwohl die Ausführung dieser Foltermethode im Comic von Crane nicht gezeigt wird, wirkt sie ausgesprochen brutal. Der ältere Mann hat bereits 26 Stunden einer dauernden Folterung hinter sich, als der SS-Mann ihm mit sadistischem Lächeln zu seiner Ausdauer gratuliert, um ihm gleichzeitig eine erneute „Wasserkur" anzubieten.



203: „Are You ready for another Water Cure?" Sadismus eines SS-Mannes bei „Captain Easy". Folge vom 6. Oktober 1942.[946]

In einem weiteren, besonders ungewöhnlichem Zeitungscomic wurden ebenfalls Innenansichten des „Dritten Reiches" dargestellt, sowie Impressionen aus den Konzentrationslagern veröffentlicht. Diesmal aber

945„Franzosen auf dem Weg zur Exekution", Szene in Roy Cranes Comicserie „Captain Easy".
Quelle: Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda", Wien, 1994, S. 47.
946„Are You ready for another Water Cure? Comic-Strip „Captain Easy" vom 6.10.1942.
Quelle: Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda", Wien, 1994, S. 49.

war die Geschichte von einer Deutschen im Exil geschaffen worden. 1942 hatte die deutsche Jüdin Anna Seghers (1900–1983) im Exil das Buch „Das siebte Kreuz" publiziert. Sie lebte zu dieser Zeit in Mexiko City, während ihre Mutter irgendwann in jenen Wochen des Jahres 1942 im polnischen KZ Lublin ermordet wurde.

In Anna Seghers Roman wird die Flucht von sieben Häftlingen aus einem Konzentrationslager spannend erzählt, denen ein gemeinsamer Ausbruch gelingt. Der Kommandant des KZ befieht, die Flüchtlinge innerhalb von sieben Tagen zurückzubringen – lässt bei sieben Bäumen die Kronen kappen und Querbalken daran montieren: An diesen sieben Kreuzen sollen die Flüchtlinge nach ihrer Rückbringung gekreuzigt werden. Sechs der Entflohenen werden gefasst. Doch das siebt Kreuz bleibt frei, der Hauptfigur Georg Heisler gelingt die Flucht nach Holland.

Anna Seghers Buch wurde in den USA schnell ein Bestseller. Ein halbes Jahr nach Erscheinen wurden bereits 421.000 Exemplare verkauft und bis heute wurde das Buch in 30 Sprachen übersetzt.[947] Zwei Jahre nach Erscheinen, im Jahr 1944 verfilmte Hollywood das Werk in einer Starbesetzung; Spencer Tracy spielte die Hauptrolle. Der Österreicher Fred Zinnemann (1907–1997) – der später den Film „High Noon" drehen sollte – führte Regie.

Aber das Buch sollte auch in seiner gezeichneten Version, als Comic ein Erfolg in den USA werden. Der oben bereits erwähnte Verleger William Randolph Hearst war Eigentümer des „King Features Syndicate", das er 1915 gegründet hatte (ein auf Comics spezialisiertes Syndikat). Der Zeitungs-Tycoon hatte Ende der dreissiger Jahre die Idee, ein sogenanntes „Buch des Monats" in gekürzter, illustrierter Form in seinen Zeitungen zu präsentieren. Er nannte das entsprechende Forum „Book of the Month Club".

Der Gedanke war, Werke der Hochliteratur einem jüngerem, größerem Publikum zugänglich zu machen, indem man diese in Comicform erzählen würde. Für die „Book-of-the-Month"-Reihe illustrierte etwa der berühmte Hal Foster das Buch „Das Lied von Bernadette" von Franz Werfel (die Comic-Version erschien 1943). Und noch ein weiteres deutsches Werk, Stefan Zweigs „Balzac", kam in einer Comicversion auf den amerikanischen Markt; es war von Fredric Rodrigo Gruger (1871–1953) illustriert worden und erschien 1946.

Die Comic-Version von „Das siebte Kreuz" erzählte aber nicht nur die Geschichte einer deutschen Autorin, auch der Zeichner war deutschstämmig, und ebenso wie Seghers, jüdischer Herkunft. Leon Schleifer (1900–1961) hatte im Ersten Weltkrieg als Soldat der deutschen Reichswehr gedient und in Krakau, Berlin und München Kunst studiert. In der Weimarer Republik hatte er in Berlin gelebt, wo er als Gerichtszeichner und Pressezeichner tätig gewesen war. Er arbeite als Karikaturist für die „Berliner Volkszeitung" und das „8-Uhr-Abendblatt". Als Zeichner hatte er die Nationalsozialisten verspottet, stilistisch ähnelten seine Arbeiten den Zeichnungen von George Grosz. Es war ihm klar, dass er auf der schwarzen Liste der Nationalsozialisten stand, daher emigrierten er und seine Frau Ruth 1933 umgehend in die USA. In New York fand er schnell Anschluss, als Gerichtszeichner wurde er von Hearsts Zeitungen eingestellt, um den berühmten Prozess um den Entführungsfall des Babys von Charles Lindbergh

947 Seghers, Anna, Sharp, William,„Das siebte Kreuz", Berlin 2015, S. 71.

zeichnerisch zu begleiten. Anschließend arbeitete er für das berühmte Magazin „Life", den „Esquire" sowie das „New York Times Magazine". In Anspielung auf seine „spitze Feder" nannte sich Schleifer von nun an William Sharp. Die von ihm gezeichnete Comic-Version von „The Seventh Cross" wurde von den Hearst-Zeitungen in großen Anzeigen angekündigt (siehe unten). Das Thema passte 1942 ganz in die Zeit und dazu kam, dass Seghers Geschichte spannend angelegt war. Die ganze Story war eine einzige Flucht, packend und dramatisch erzählt.



First Great Event Arranged Jointly by King Features and Book of the Month Club

Complete Pictorial Version of

The SEVENTH CROSS

CURRENT BOOK-OF-THE-MONTH CLUB SELECTION

THIS new plan of bringing out the most popular books of the moment is an achievement unique in the history of journalism.

King Features Syndicate has just completed an arrangement with the Book-of-the-Month Club whereby the pick of the Club's selections will be made into the form of daily picture strips by outstanding artists, each strip to be accompanied by approximately 500 words of text.

There will be from 24 to 30 such strips of the picture version of a book and under this plan, newspaper readers will have complete pictorial and textual digests of the best-sellers "everybody" is reading.

Millions of people don't like to or haven't the time to read books. But they do want to know what the best books are about and to be able to discuss them intelligently.

READY NOW—WHILE IT IS A LEADING BEST SELLER

The first book to be released will be "THE SEVENTH CROSS", that tremendously important novel by Anna Seghers, which has all the fascination of a first-class detective story.

Here is one of Germany's most powerful writers, who has seen, with her own eyes, how deep a country can sink into the mire under the heel of men-gone-mad.

Here is unspeakable suffering—here is what happens to the poor unfortunates who escape from prison camps and are caught by the posses of their captors. But here, too, is the excitement and suspense of the man-hunt and the final successful flight to freedom of one man, the hero.

No wonder that "THE SEVENTH CROSS" has sold more than 300,000 copies! Readers of the book will be the first to follow the strip. This book — in its picture version — is ready for release on November 30th — while it is still a best seller—and will run until January 2nd—30 daily strips in all, with about 15,000 words of text. The illustrations are by William Sharp, eminent European artist.

The samples shown on the following pages will give you a vivid idea of the [illegible] of this unique plan.

KING FEATURES SYNDICATE, Inc.

204: „Complete Pictorial Version of ›The Seventh Cross‹", Anzeige von „Book of the Month Club", 1942.[948]

Die Geschichte wurde in jeweils vier Bildern mit darunter befindlichen Bildunterschriften erzählt, zudem gab es eine gekürzte Textfassung des Buches. Damit entsprach es zwar dem Medium Comic, es ähnelte dabei aber eher der Erzähltechnik eines Hal Foster, als den üblichen Sprechblasencomics.

948 „Complete Pictorial Version of ›The Seventh Cross‹", Anzeige von „Book of the Month Club", 1942
Quelle: Seghers, Anna; Sharp, William, „Das siebte Kreuz", Berlin 2015, S. 80.



THE PALM BEACH POST — Saturday Morning, December 19, 194

The Seventh Cross — based on the **Book-of-the-Month** — BY ANNA SEGHERS, ILLUSTRATIONS BY WILLIAM SHARP

"It was Madame Marelli's flat." "He expected to hear the click of handcuffs." "... Her arms loaded with clothing." "'Mister! Mister!' the woman shouted."

WHILE WALLAU WAS being led away at the Westhofen Concentration Camp, George was walking on and on, the soles of his feet burning and blistered. He must not detach himself from the crowds in the street, he must not sit down anywhere. Wandering aimlessly, he found himself standing on a side street off Schillerstrasse. Suddenly he recalled Belloni's suggestion that he contact Madame Marelli. Belloni and the woman had been acrobats together in the old days.

George made his way to the flat Belloni had spoken of, and the door was opened by a jaundiced old woman whose hair was the color of shoe blacking. She looked at him sharply and silently.

"Belloni sent me," said George. Madame Marelli nodded. She seemed to find nothing extraordinary in that. Motioning him to a chair, Madame Marelli hurried into an adjoining room. George was too exhausted to make sense of his surroundings. He started at the sound of whispering in the next room. He expected to be seized and to hear the click of handcuffs. He jumped up.

Madame Marelli returned, her arms loaded with clothing. After George had changed, she looked him over carefully. "Now you can hold up your head again. I've made a package of your old rags. Here are eight marks. Give my love to Belloni if you meet him."

"Thank you," said George. Walking down the stairs he again became suspicious—the street door might be watched. He had almost reached the bottom when the woman called after him that he had forgotten his package. "Mister! Mister!" she shouted. He paid no attention, but rushed into the street. It was quiet and deserted.

Wandering into a dark hallway, George slumped down and slept. Before dawn he was on his way again. Suddenly he found himself on a side street on which he had lived years ago. As in a dream, he recognized its paving stones, the bird cage above the cobbler's shop. George crawled behind a hedge and rested, for the strength had drained from his legs and panic gripped him. The route of his flight must have been learned by now. In no town was he in greater danger than here! The allies and most common of all reasons had brought him to the verge of utter ruin! He had put reliance on a girl.

(Continued Monday)

Drawings copyright, 1942, by King Features Syndicate, Inc. Text copyright, 1942, by Little, Brown & Co. Distributed by King Features Syndicate in cooperation with the Book-of-the-Month Club, Inc.

SENATE CHAIRMEN WILL NUMBER 3

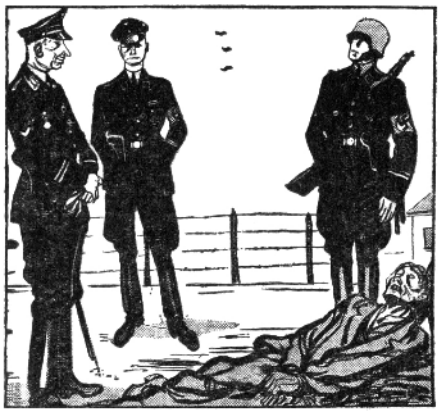
TALLAHASSEE, Dec. 18 (AP) – There are enough committees fo every member of the 1943 Senat to have a chairmanship.

President Philip D. Beall o Pensacola already has appointe 20 committee chairmen, and wil designate 17 others—the presiden doesn't serve on committees — be fore the Legislature convenes nex April. There are 38 Senators.

The committees range in siz from five members to 13. A ma jority vote controls the fate of bills considered. All bills introduced b Senators are referred to commit tees, and a majority vote in com mittee against a bill virtually kill it. In fact, it can't then be place on the calendar unless the Senat overrides the committee.

The finance and taxation, the ap pro, riations and the public high ways committees have 13 member each. Others and their member ship are: Agriculture and livestock 9. attaches and efficiency 5. legis lative expense 7. banks and build ing and loan associations 7. cities and towns 7. citrus fruits 11. con stitutional amendments 7. corpora tions 5. county organization 7 drainage 5. education 5. enrolled bills 5. engrossed bills 5. executive

205: „The Seventh Cross" in der „Palm Beach Post" vom 19. Dezember 1942.[949]



206: „The Seventh Cross", Zeichnung von William Sharp, 1942.[950]
Bildunterschrift: „Er schien sich in einem stillen Lachen zu winden".

In dem Bild oben wird die Szene dargestellt, in der der erste Gefangene zurück ins KZ gebracht wird. Im Text heißt es:

„Das letzte Stück der noch nicht abgetretenen Mannschaft rutschte er allein. Nicht auf den Knien, sondern seitlich, vielleicht weil er einen Tritt abbekommen hatte, sodass sein Gesicht nach oben gedreht war. Wie der Eingebrachte jetzt dalag in seinem blutigen Kittel und mit Blut in den Ohren, schien er sich förmlich in einem stillen Lachen zu winden mit seinem großen blanken Gebiss.“[951]

949 „The Seventh Cross" in der „Palm Beach Post" vom 19. 12. 1924.
Quelle: Seghers, Anna; Sharp, William, „Das siebte Kreuz", Berlin 2015, S. 80.
950„Er schien sich in einem stillen Lachen zu Winden", Zeichnung von William Sharp.
Quelle: Seghers, Anna, Sharp; William„Das siebte Kreuz", Berlin 2015, S.82.
951„Ein Zittern lief durch die Häftlinge", Zeichnung von William Sharp.
Quelle: Seghers, Anna, Sharp; William„Das siebte Kreuz", Berlin 2015, S.82.



207: „The Seventh Cross", Zeichnung von William Sharp, 1942.[952]
Bildunterschrift: „Ein Zittern lief durch die Häftlinge".

Durch das Medium Zeitungscomic wurde der Terror des NS-Regimes für den Zeitungsleser miterlebbar. Er erhielt ein Gefühl für die Zustände im „Dritten Reich" und im besetzten Europa. Dies erhöhte seine Unterstützung für den harten Kurs gegen Deutschland, es bestärkte ihn in seinem Verständnis der Kriegsführung der USA.

Die Möglichkeiten des Comics, das verbrecherische Wesen, die anti-demokratische Natur des feindlichen NS-Systems und dessen menschenfeindliche Praktiken visuell darzustellen, können nicht hoch genug eingeschätzt werden. Es gelang hier eine Veranschaulichung der europäischen Situation, mit der man die breiten Schichten der Gesellschaft anzusprechen vermochte. Bilder prägen sich ungleich stärker ins Bewusstsein. Täglich arbeiteten hunderte amerikanische Comic-Strips in dieser oder einer ähnlichen Weise. Der Terror des NS-Staates wurde dadurch veranschaulicht, entlarvt und verurteilt. die Comic-Helden vermittelten dem Leser ihre Sicht der Dinge, ihre Werte, auch ihren tatkräftigen Mut. Diese Darstellungen zeigten die Ernsthaftigkeit der Situation: Indem man die Opfer in ihrer persönlichen Lage zeigte, brachte man den Amerikanern die Einsicht nahe, gegen das „Dritte Reich" aktiv zu werden und das Vorgehen der eigenen Regierung zu unterstützen.

5.2.1.5. Hitler, Himmler und das Hakenkreuz

Wie die politischen Karikaturisten suchten auch die Zeichner des Zeitungscomics den Gegner zu entlarven und wenn ihre Geschichten im Krieg spielten, so war es eine besondere Herausforderung, Hitler und seine NS-Funktionäre darzustellen. Einen besonders hohen Wiedererkennungswert haben hier die bereits erwähnten Comic-Strips der Figur „Captain Midnight" von Jowan. In einer Szene gelangt der Comic-Leser

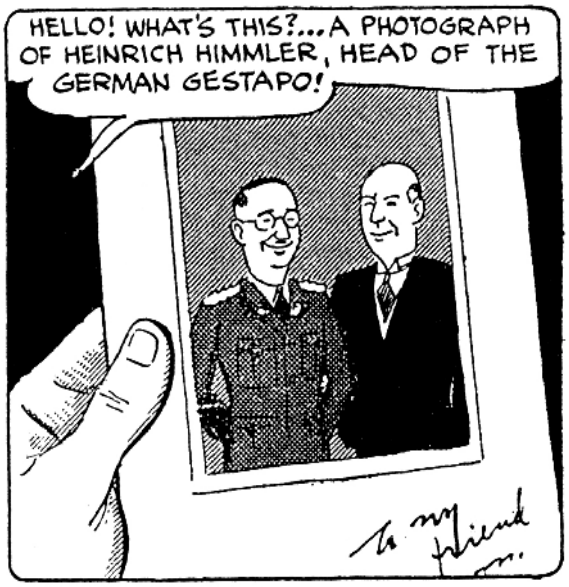
952 Quelle: Seghers, Anna, Sharp; William,„Das siebte Kreuz", Berlin 2015, S.82.

in Goebbels Büro: An der Wand hängt ein riesiges Hitler-Portrait und auf einer Büste steht eine Frauenplastik im Arno-Breker-Stil.



208: Joseph Goebbels in der Comic-Serie „Captain Midnight" aus dem Jahr 1942.[953]

Goebbels wird hier sehr gut getroffen, aber auch die Aura seines Büros steht gleichsam für die Ideologie des NS-Regimes selbst. Die Comic-Bilder wirken auch auf einer ikonographischen Ebene – das Hakenkreuz wird zum Symbol des Bösen schlechthin. Die Comicbilder der Zeitungscomics, die sich mit dem „Dritten Reich" auseinandersetzen, werden somit zur politischen Ikonographie.



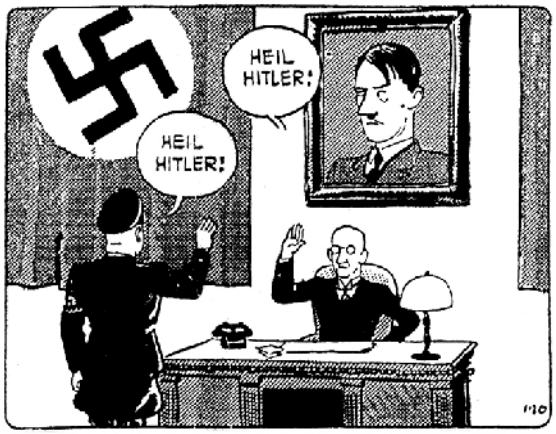
209: Darstellung von Himmler im Comic „Wash Tubbs" vom 31. März 1942.[954]

953 „Joseph Goebbels", in der Serie „Captain Midnight", 1942.
Quelle: Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda", Wien, 1994, S. 58.
954„Heinrich Himmler", in der Serie „Wash Tubbs" von Roy Crane, 31.3. 1942.
Quelle: Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda", Wien, 1994, S. 87.

Aber die Zeichner konnten die NS-Funktionäre auch von der Aura der Macht lösen und sie als unscheinbare und gewöhnliche Spießbürger-Charaktere präsentieren, wie es etwa die Zeichnung des Reichsführer-SS Heinrich Himmler in einem „Wash Tubbs"-Comic versinnbildlicht (siehe oben).

Ein häufiges Motiv war auch das Symbol des Nationalsozialismus, das Hakenkreuz selbst. Bereits die Zeichner der Weimarer Republik hatten die Ikonographie des Hakenkreuzes genutzt, um die NS-Ideologie im Symbol darzustellen und es als Element ihrer Karikaturen benutzt (etwa bei Erich Ohsers „Hakenkreuz im Schnee" oder bei den Titelillustrationen des Simplicissimus s.o.). Im amerikanischen Zeitungscomic wird das Hakenkreuz nun zum Element des Wiedererkennens des Feindes und zum Symbol des Bösen schlechthin. Es wird, anders als in der Weimarer Republik, auch zum Symbol des Krieges, der 1942 einen Höhepunkt erreichte, sowie des Terrors in den besetzten Gebieten und der Instituion der Konzentrationslager, der Gestapo und der SS.

Die Zeichner arbeiteten dabei oftmals mit dem Mittel der Übertreibung; so etwa, wenn in deutschen Büros überdimensionierte Hakenkreuzflaggen hingen (wie etwa in Goebbels Büro im Comic-Strip oben), oder auch in einem „Wash Tubbs"-Strip vom 20. Januar 1943 (siehe unten). Dort hängt neben einem riesigen Hitlerportrait gleich auch eine gigantische Hakenkreuz-Flagge.



210: Büro mit Hakenkreuz-Flagge und „Führerbild". „Wash Tubbs", Roy Crane, vom 20. Januar 1943.[955]



211: Hakenkreuz-Flagge in Will Eisners „The Spirit" vom 31. August 1943.[956]

955„Büro mit Hakenkreuzflagge und »Führerbild«", „Wash Tubbs", 20.1.1943.
Quelle: Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda", Wien, 1994, S.58.
956„Hakenkreuz-Flagge" in Will Eisners „The Spirit" (31.8.1943).
Quelle: Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda", Wien, 1994, S.84.

Eine ähnlich dominante Signalwirkung nimmt das Hakenkreuz auf einem Vorhang im Hintergrund des Comic-Strips „The Spirit" ein (Bild oben). Will Eisner (1917–2005) wurde als Sohn eines jüdischen Österreichers, der in die USA ausgewandert war, in New York geboren. Durch den oben beschriebenen Comic-Boom in den USA, der seit der Jahrhundertwende stetig zugenommen hatte, war es für Eisner machbar, in seiner Heimatstadt den Weg des Comiczeichners einzuschlagen und es gelang ihm, seit Mitte der dreissiger Jahre vom Comiczeichnen recht gut leben zu können. Als Freelancer gründete er ein kleines Studio und 1939 erhielt er hiefür den Auftrag, als Zeitungsbeilage ein 16-seitiges Comic-Heft zu konzipieren. Er entwickelte die Heldenfigur „Spirit". Ursprünglich war die Figur ein Detektiv, aber nach Kriegsausbruch verwandelte Eisner ihn vorübergehend in einen Kämpfer gegen das „Dritte Reich". „The Spirit" erschien von 1940 bis 1952.

In einer seiner Comic-Strips tritt der Spirit auf eine Agentin mit dem Namen Destiny Blake. Ihr seltsamer Vorname erklärt sich daraus, dass Ihr Vater als englischer Sohn im Ersten Weltkrieg diente. Als er gerade dabei war, einem deutschen Soldaten das Bajonett in den Leib zu rammen, erfährt er von der Geburt seiner Tochter. Er ist so bewegt von dieser Nachricht, dass er den Deutschen verschont, nachdem er ihn aufforderte, ihm seinen Namen zu nennen. Der Deutsche heisst Adolf Schickelgruber. Der Grund für den Vornamen „Schicksal" liegen also in dem Umstand begründet, dass ohne ihre Geburt Adolf Hitler zum Wohle der Menschheit durch ihren Vater geötet worden wäre. Diese Schuld nun trieb sie in den Kampf gegen Hitler.

Die Raffinesse dieser Geschichte ist symptomatisch für Eisners Erzählweise. Seine Geschichten sind nie plump und der Held ist kein tumber Schlägertyp, sondern sensibel, introvertiert und streng moralisch. Insofern stellt er einen besonderen Helden im amerikanischen Kosmus der Zeitungscomics im Zweiten Weltkrieg dar. Im „Spirit" treten Heinrich Himmler, sowie Hitler, Goebbels und Göring auf.

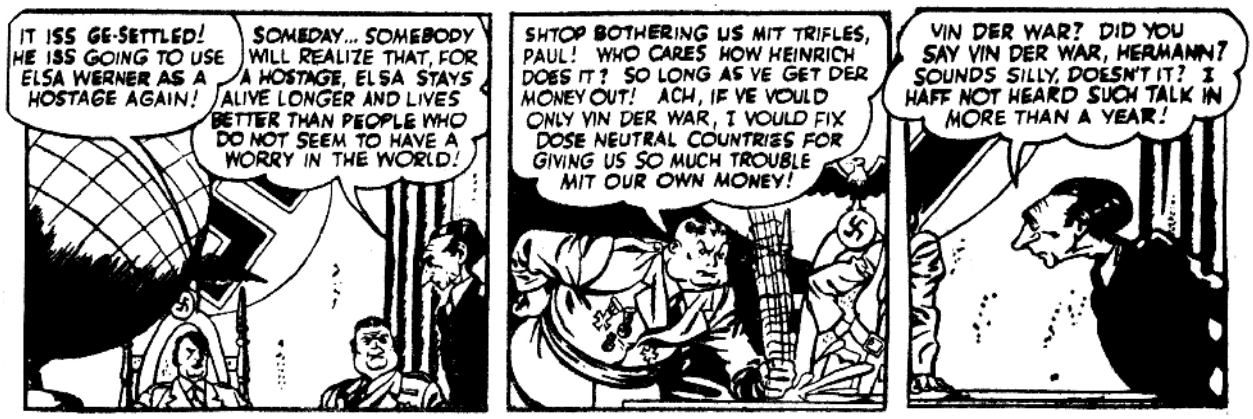


212: Himmler, Hitler, Goebbels und Göring in Will Eisners „The Spirit" vom 7. September 1943.[957]

957 „Himmler, Hitler und Göring" in Will Eisners „The Spirit" vom 7.9. 1943.
Quelle: Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda", Wien, 1994, S.29.

Die Oberen des „Dritten Reiches" werden als Kriminelle dargestellt, denen es nur noch darum geht, ihr Vermögen in Sicherheit zu bringen. Himmler vermittelt den Kontakt zu Spirit, einem „american outlaw", wie er sagt, doch Hitler will erst Rücksprache mit seinen Jungs, den „Poys" halten (siehe oben). Goebbels ist im Comic der großte Ratgeber („How do we know we can trust him?") und entgegnet dem dicken Göring, der über den Kriegsverlauf mit hartem deutschen Akzent lamentiert: „Ach, if ve vould only vin der war!" die Erwiederung bringt. „Vin der war? Did you say vin der war, Hermann? Sounds silly, doesn´t it? I haff not heard such talk in more than a year!" („Den Krieg gewinnen? Sagtest du, den Krieg gewinnen, Hermann? Klingt dumm, oder? Ich habe so einen Unsinn schon seit über einem Jahr nicht mehr gehört!").

Der Zeitungscomic bot dem Erzähler die Möglichkeit, die verheimlichten, nach außen verborgenen tatsächlichen Ansichten der NS-Funktionäre über den Kriegsverlauf aufzudecken. Er schaute hinter die Kulissen und in die Köpfe der Protagonisten des Regimes. Die gelang der Serie „Spirit" auf besonders subtile Weise. Durch ihre bemerkenswerte Qualität der Story sowie der Zeichnungen erreichte sie einen hohen Entfaltungsgrad der gezeichneten Propaganda.



213: Goebbels gesteht die Niederlage des „Dritten Reiches" ein. In der Serie „The Spirit", vom 8. September 1943.[958]

Der Comic-Strip ist aber auch insofern bemerkenswert, weil er hochrangige NS-Prominenz zu handelnden Figuren des Plots macht: Himmler etwa mutiert zum echten Gegenspieler des „Spirits". Dadurch wird die Persönlichkeit des NS-Verbrechers dargestellt – etwa wenn er von der deutschen Agenten Elsa Werner in der Geschichte „Elsa the Nazit" mit den Worten zitiert wird: „Herr Himmler sagte einmal zu mir, daß man seine Ziele nur durch äußerste Gewissenlosigkeit erreicht!" (Comic-Strip vom 2.10.1943). In einer anderen Szene des Comics sagt Himmler über sich selbst: „Ich eigne mich für mein Amt aufgrund meiner Fähigkeit, Charaktere richtig einzuschätzen (Comic-Strip vom 13.9.1943).

Der gezeichnete Humor, der hier die Clique um Hitler und ihn selbst unter seine Lupe nahm, wirkte hier ganz im Sinne Shaftesburys, nämlich als „Prüfstein der Wahrheit". Die Motive der einzelnen Figuren sind nur noch jene der Selbstbereicherung und der Existenzsicherung. Dies wird deutlich, als Goebbels völlig

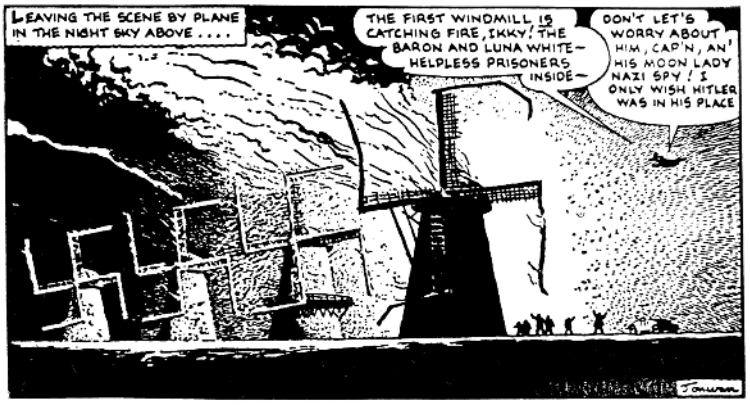
958„Goebbels gesteht die Niederlage des Dritten Reiches ein." In der Serie „The Spirit", vom 8. September 1943 Quelle: Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda", Wien, 1994, S.29.

klarmacht, dass eine deutscher Sieg nur noch ein Witz, eine unsinnige Illusion sei. Darin spiegelt der Comic die Realtität. Anfang Juli 1944 notierte Goebbels während eines Aufenthaltes in Breslau:

„Die Lage im Osten bereitet mir immer stärkere Sorgen. es muß doch am Ende möglich sein, die Front irgendwo zum Halten zu bringen. Wenn das so weitergeht, dann stehen die Sowjets sehr bald vor unserer ostpreußischen Grenze. Ich frage mich immer wieder verzweifelt, was der Führer dagegen tut".[959]

Die harte Schwarz-Weiß-Optik generierte eine düstere, böse Welt der NS-Führer. Die Zeichnungen selbst vermittelten eine ganz eigene Botschaft. Die Mimik, die Gesten, die Kopfhaltungen, die Physiognomik, sie prägten sich visuell ein und beeinflussten die Sichtweise der Zeitungsleser.

Eine gelungene symbolische Darstellung des untergehenden „Dritten Reiches" wurde durch die Verwendung des Hakenkreuzes in einem „Captain-Midnight"-Strip erreicht: Für einen „Führer-Besuch" im besetzten Holland hatte man Windmühlenflügel zu Hakenkreuzen umgestaltet. Im Rahmen einer Agentenaktion gerieten diese in Brand und wirken somit optisch gleichsam als Fanal des Unterganges.



214: Windmühlenflügel formen Hakenkreuze: Aus der Serie „Captain Midnight" des Zeichners „Jowan“, Folge vom 6.2. 1943.[960]

5.2.1.6. Ein „Redneck" kämpft gegen deutsche „Herrenmenschen"

Die amerikanische Zeitungscomic-Kultur bot in jeder Ausgabe zudem ganz unterschiedliche Geschichten an, so dass eine „Synchronizität des Erzählens“ stattfand – mit Comics, die kaum oder keine Kriegsaktualitäten verarbeiteten bis hin zu mehr oder weniger reinen Propaganda-Comics wie „Captain Midnight". Zu den Serien, die ebenfalls vor allem propagandistischen Inhalt transportierten, zählten auch noch die Serien „Johnny Hazard", „Jungle Jim", Buz Sawyer – auch diese verschwanden nach dem Krieg

959 Reuth, Ralf Georg, „Goebbels. Eine Biographie“, München 1990, Neuauflage 2012, S.590.
960„Windmühlenflügel formen Hakenkreuze:“ Aus der Serie „Captain Midnight" des Zeichners „Jowan“, Folge vom 6.2. 1943. Quelle: Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda", Wien, 1994, S.55.

ganz (so wie „Captain Midnight") oder waren deutlich weniger erfolgreich. Aber es gab auch Klassiker wie „The Phantom", „The Spirit", „Superman" oder „Tarzan", die die Propaganda einbauten, sie aber nicht zum zentralen Thema ihrer Existenz gestalteten. Diese Serien bestehen bis heute, der Krieg war für sie nur eine Episode von vielen.

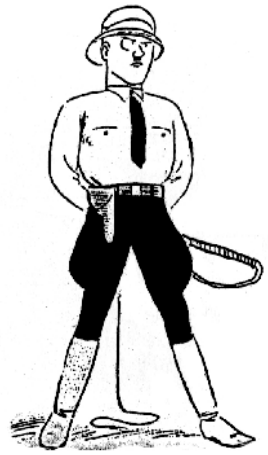


215: „Barney Baxter“ und „Gopher Gus", Folgen vom Dezember und November 1941.[961]

In der Serie „Barney Baxter", die ebenfalls dem „Action-Genre" der Zeitungscomics zuzuordnen ist, kämpfen Barney Baxter, der eher realistisch gezeichnet ist und mit seinen Sommersprossen die Anmutung eines ewigen Pfadfinders besitzt und ein Hinterweltler, ein knarziger Cowboy-Typ, ein Redneck aus der Provinz, mit dem Namen „Gopher Gus" auf Seiten der alliierten Luftwaffen (der Begriff „Redneck“ entspricht in etwa dem deutschen „Waldschrat"). Es eine Mischung von Funny-Stil mit realistischem Abenteuer-Stil, der die Serie kennzeichnet. Gopher Gus schießt in den Comics mit Revolvern auf die gegnerischen Maschinen und steht für den hemdsärmeligen Normal-Amerikaner, der den Feind mit Heimwerker-Methoden besiegt. Damit repräsentierte er auch die Abneigung des einfachen Mannes gegenüber Hitlers Welteroberungsplänen. Zeichner und Texter der Serie war Frank Miller (1898 – 1949), der sie 1936 ins Leben rief.

Ein gravierender Unterschied in den Humorkulturen der sich bekriegenden Gesellschaften lag also darin, dass man auf amerikanischer Seite einerseits (etwa mit den Superhelden-Comics) neuartige „Übermenschen" schuf, die gewissermaßen mit bloßen Händen deutsche Panzer aufreißen oder Kanonen umbiegen konnten. Andererseits zeigte man aber auch den normalen, sogar komisch anmutenden „Buddy" von nebenan, der aus einer Haltung der Verachtung gegenüber den arroganten deutschen Möchtegern-Herrenmenschen heraus kurzen Prozeß mit diesen macht.

961**„**Barney Baxter“ und „Gopher Gus", Folgen vom Dezember und November 1941
Quelle: Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda", Wien, 1994, S.15.



216: Der „deutsche Herrenmensch“ im amerikanischen Zeitungscomic: „Kurt" aus der Serie „Captain Easy" von Roy Crane, vom 3. August 1941.[962]

Die Rassenlehre der NS-Ideologie teilte die unterschiedlichen Ethnien in höher- und minderwertigere Rassen ein. Nach ihr stand die germanische, weiße Rasse der Nordeuropäer über allen anderen Rassen, als höchst entwickelte Zivilisation wurde die deutsche betrachtet. Dieser hohe Selbstanspruch lud die Zeichner der amerikanischen Zeitungscomic geradezu dazu ein, ihn mit den Mitteln des Humors zu wiederlegen. Die Einstellung der eigenen Überlegenheit wurde entsprechend als arrogant dargestellt (siehe oben). Dickbäuchige Zerrfiguren, menschliche Karikaturen behaupteten von sich selbst, einer Rassen von „Übermenschen" anzugehören. Diese Mißverhältnis „knackten" die amerikanischen Zeichner.



217: Heinrich Himmler, dargestellt im Comic-Strip „The Spirit", von Will Eisner. Folge vom 1. September 1943.[963]

Der Widerspruch zur Realität – die Diskrepanz zwischen Selbst- und Fremdwahrnehmung – wurde zeichnerisch entlarvt etwa durch die Figur des Heinrich Himmler in „Spirit", auf den bereits weiter oben eingegangen wurde.

Der Philosoph Moses Mendelsohn (1729–1786) hatte in seinen „Philosophischen Schriften" von 1761 die These formuliert, dass das Lachen aus der Wahrnehmung des Kontrastes zwischen Vollkommenheit und Unvollkommenheit resultiert, wobei es dabei auch die individuelle Beschaffenheit des Menschen

962 Der „deutsche Herrenmensch Kurt" aus der Serie „Captain Easy" vom 3. 8. 1941 (Zeichner: Roy Crane). Quelle: Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda", Wien, 1994, S.85.

963„Heinrich Himmler“, dargestellt im Comic-Strip „The Spirit", von Will Eisner. Folge vom 1. September 1943 Quelle: Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda", Wien, 1994, S.29.

ankommt: Was der Eine komisch finde, wäre für den anderen traurig.[964]

So traurig im Grunde die Existenz eines überzeugten Massenmörders wie Himmler für die Menschheitsgeschichte ist, so wurde er im Comic dennoch zu einer komischen, obgleich bedrohlichen Figur. Der Zynismus, die kriminelle Energie des ideologisierten, von seiner Sache überzeugten Mörders, drückte sich in den klaren Linien Will Eisners gekonnt aus – völlig unabhängig davon, dass die Ähnlichkeit zur realen Person weniger gegeben war. Aber darauf kam es letztlich gar nicht an.

Der Anspruch auf Vollkommenheit (den letztlich jedes totalitäre Regime, aber insbesondere der NS-Staat mit seiner Ausrichtigung auf eine zukünftige, höhere „Rasse" als Dogma formuliert), wurde durch die Zeitungscomics im Mendelsohnschen Sinne mit der realen Unvollkommenheit, den wahren, boshaften Motiven seiner Akteure zeichnerisch kontrastiert. Damit leisteten die Zeichner der amerikanischen Comic-Kultur einen Beitrag zur Verarbeitung und AUfarbeitung des „Dritten Reiches", die zwar nicht wissenschaftlich ausgerichtet und auch nicht immer an Fakten orientiert war, wohl aber im Kern die Wahrheit in unterhaltsamen Geschichten formulierte, deren Bilder, archetypischen Figuren gleich, sich in die tieferen Schichten der Psychen der Menschen ablagerten. Die Ängste, die jeder Krieg auch für die nicht unmittelbar als Soldaten kämpfenden Bürger eines Landes mitbringt, erhielten hierdurch ein Ventil. Es gab einen – wenn auch gezeichneten – Ort des massiven Aufbegehrens, des Zurückschlagens.

5.2.1.7. Goebbels läßt den Weihnachtsmann verhaften – Lächerlichmachung nach Jean Paul

Eine andere Humorfunktion wurde ebenfalls im Zeitungscomic eingesetzt: Die Lächerlichmachung. In der Serie „Superman" etwa wird Propagandaminister Goebbels Ende 1942 verspottet. Es war ein durchaus häufig angewandtes Mittel der Zeitungscomics, Hitler und die höchsten NS-Funktionäre als wahnsinnig und durchgedreht darzustellen, schlicht als „Irre.“ Vorausgegangen für die zeichnerische Verhöhnung des deutschen Propgandaministers war eine Äusserung von Goebbels, die Comic-Figur „Superman" sei ein Jude.[965] In Folge 1206 bis 1208 revanchierten sich die Superman-Zeichner, indem sie eine Radioansprache von Goebbels darstellten, in welcher dieser erklärte:

„Heute abend, während die dekadenten Demokratien ihr entartetes Fest unter dem Moto ›Frieden auf Erden für alle Menschen guten Willens‹ begehen, erklären die Achsenmächte: Das Weihnachtsfest fällt diesmal aus! Ich wiederhole es für die Ungläubigen: Das Fest fällt aus, weil wir den Weihnachtsmann inhaftiert haben! Und so werden wir eine gewaltige Bresche in die Moral der Alliierten schlagen!"[966]

964 vgl.: Berger, Peter L., „Erlösendes Lachen – Das Komische in der menschlichen Erfahrung,“ Berlin, New York, de Gruyter 1998, S.29.
965 Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda", Wien, 1994, S.83.
966 Ebd. S. 83.



218: „Wir haben den Weihnachtsmann inhaftiert". Joseph Goebbels hält eine Radioansprache, in: „Superman", von Jerry Siegel und Joe Shuster (1942).[967]

Goebbels, mit seinen staatstragenden, pathetischen Reden war auch in den USA als Chef-Demagoge bekannt. In den Wochenschauen wurde aber offensichtlich, dass hier ein „kleiner Mann" wichtig und ernst genommen werden wollte, dies drückte sich auch in der Tonlage seiner Stimme aus, die wortgewaltig eingesetzt wurde, um körperliche Minderwertigkeitsgefühle zu kompensieren. Es kursierten in der deutschen Bevölkerung zahlreiche Witze über Goebbels und „seine große Schnauze".

So lautete eines dieser Scherzworte, das herumging:„In einer Hutfabrik werden jetzt sogenannte „Goebbels-Hüte" produziert. Kennzeichen: Kleiner Kopf, großer Rand.“[968] Und ein anderer dieser kurzen Sprüche lag in der Feststellung, man habe gehört, Goebbels sei nun „Ehrenbürger der Stadt Schwetzingen geworden.“[969] An anderer Stelle wurde er in seiner Funktion als Gauleiter von Berlin verhöhnt, indem er von den Berlinern als ihr „Schuttpatron" bezeichnet wurde.[970]

Goebbels selbst gab sich in seinen Reden mitunter als große historische Persönlichkeit, mit der wahren geistigen Durchdringungskraft auch militärischer Lagen und Strategien. Solange die Wehrmacht an allen Fronten siegreich war, konnte er diese Haltung recht komfortabel aufrechterhalten. Schwieriger wurde es, als die Luftangriffe der Westalliierten eine deutsche Stadt nach der anderen zerstörten. Am 5. November 1943 sagte Goebbels während einer Rede im Neuen Rathaus in Hannover:

„Ich weiß, daß das manchmal schwer ist; mir braucht niemand etwas darüber zu berichten, weil ich in meiner eigenen Familie so viele Ausgebombte habe, daß ich genau darüber im Bilde bin. Ich selbst habe auch mit dem Luftkrieg in meiner dienstlichen Tätigkeit soviel zu tun, und ich habe soviel zerstörte Städte gesehen und soviel weinende Menschen, dass ich vollkommen darüber im klaren bin, was für uns der Luftkrieg bedeutet. Ich weiß, dass der Luftkrieg schlimm ist, aber ich weiß auch, daß es im nationalen Leben eines Volkes etwas Schlimmeres gibt. Und das Schlimmste ist, wenn ein Volk auf seine Ehre oder auf seine nationale Freiheit verzichtet.“[971]

967„Wir haben den Weihnachtsmann inhaftiert". Joseph Goebbels in: „Superman" (1942), Strip Nr. 1206.
Von Jerry Siegel und Joe Shuster. Quelle: Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda", Wien, 1994, S. 83.
968 Wiener, Ralph, „Gefährliches Lachen. Schwarzer Humor im Dritten Reich", Hamburg 1994, S. 66.
969 Wiener, Ralph, „Gefährliches Lachen. Schwarzer Humor im Dritten Reich", Hamburg 1994, S. 68.
970 Ebd. S. 68.
971 Goebbels, Joseph, „Goebbels Reden. 1932 – 1945", (Helmut Heiber Hg.), Bindlach 1991, S.297.



219: Russische Karikatur (entstanden nach der Schlacht von Kursk 1943).[972] Goebbels Reden klingen 1943 auch für Hitler nicht mehr so recht überzeugend.

Im Jahr 1943 wirkten diese Reden bereits bei großen Teilen der Bevölkerung hilflos – denn den Ankündigungen Goebbels in vergangenen Reden waren keine militärischen Erfolge, etwa in der Luftabwehr, gefolgt. Die prekäre Lage des deutschen Reiches wurde immer offensichtlicher.

In einem Cartoon von Daniel Brustlein (1904–1996), der unter dem Pseudoym „Alain" für das Magazin „The New Yorker" zeichnete, wurde in einem „Comic ohne Worte“ diese Hilflosigkeit des Propagandaministers genial ins Bild gesetzt: Nachdem Goebbels die Zuhörerschaft davon überzeugte, dass die Invasion in der Normandie (1944) geradezu ein Glücksfall für die Wehrmacht sei, bricht er nach seiner Rede regelrecht im Sessel zusammen. Diese Karikatur von Goebbels setzt zudem seine Bewegungen, Haltungen und Blicke (so etwa sein hintersinniges, ja bösartiges Lächeln, das man auch von Fotografien dieser Jahre kennt), auf geradezu geniale Weise ins Bild:



972 Zeichner unbekannt. Quelle: http://www.worldwartours.be/karikaturen.html

220: „Joseph Goebbels nach der Ansprache“: Cartoon von „Alain" für das Magazin „The New Yorker", 1944.[973]

Es lag viel Wahrheit darin, in den Witzen jener Kriegswochen und Monate. Und wie der Humor der amerikanischen Zeitungscomics, stellten sie den, sich pathetisch gebenden Propagandminister, gnadenlos bloß – sie lieferten ihn dem Spott der Menschen aus.

Jean Paul (1763–1825) hatte in seiner „Vorschule der Ästhetik" bereits im Jahr 1804 formuliert, der „Erbfeind des Erhabenen ist das Lächerliche".[974] Tatsächlich stellt nichts den „erhaben-wirken-Wollenden“ so infrage, wie die direkte Lächerlichmachung seiner Person. Der gesamte Nationalsozialismus verstand sich als erhabene und quasi-religiöse Ideologie. Sein Ideal, die Schaffung eines höheren Wesens durch Auslese (bei gleichzeitiger Vernichtung von Menschen), kleidete sich in das graue Gewand eines übersteigerten Pathos.

Im Superman-Comic lässt Goebbels nun den Weihnachtsmann verhaften, um die Moral der Alliierten zu brechen. Eine hoffnungslosere Aktion, ein jämmerlicher Akt der Verzweiflung war wohl kaum vorstellbar, denn nur ein Kind oder ein Geisteskranker glaubt ja ernsthaft an den Weihnachtsmann. Diesen aber – trotz seiner Nicht-Existenz – auch noch zu internieren, stellte gewissermaßen eine Dopplung des Unsinns und Illusionismus dar. Im Bild wirkt Goebbels dann auch wie ein „Irrer".

Mit dieser plakativen Verhöhnung wurde jedoch die tatsächliche Ohnmacht seitens Goebbels gegenüber der Luftüberlegenheit der Westalliierten (aber auch den gewaltigen Massen von Soldaten der immer näher rückenden Roten Armee im Osten), durchaus eindrucksvoll dargestellt. Es blieb ihm tatsächlich schlicht nichts mehr übrig, als absurde Aktionen anzukündigen oder Märchen zu erzählen. Dazu gehörte die Mähr vom totalen Krieg, die letztlich Kinder und Pensionisten als Soldaten rekrutierte, oder die kriegsentscheidende Wirkung der deutschen Mittelstreckenraketen, die zwar funktionsfähig, aber keineswegs kriegswichtig waren. Goebbels wurde durch solche Comics enttarnt und in seiner Hilflosigkeit dem Spott der amerikanischen Leserschaft ausgeliefert.

5.2.1.8. Wie man den anderen „komisch macht"

Dabei gilt (sowohl für die in Deutschland kursierenden Scherze über Goebbels, wie den gezeichneten Humor der amerikanischen Zeitungscomics), dasselbe Prinzip der Komik, das gewissermaßen auch eine besondere „Macht des Humors" zu erklären vermag. Diese hat etwas mit dem Machtgefühl zu tun, dass der Belustigte über das Zielsubjekt seiner Komik zu empfinden vermag. Sigmund Freud hatte einst formuliert, „dass die Entdeckung, daß man es in seiner Macht hat, einen anderen komisch zu *machen*, einen ungeahnten Gewinn an komischer Lust zu bereiten vermag.“[975]

Hierin liegt ein erstaunliches Prinzip des Humors – dass nämlich der Mensch selbst über die

973**„**Joseph Goebbels nach der Ansprache“,Cartoon von „Alain" für das Magazin „The New Yorker", 1944.
Quelle: http://www.danielbrustlein.com/cartoonsbyalain.html
974 Paul, Jean, „Vorschule der Ästhetik", in: Werke, Bd. 5, (Norbert Miller, Hg.), München 1973, S. 105–115.
975 Bachmaier, Helmut, „Texte zur Theorie der Komik“, Stuttgart 2005, S.96.

Fähigkeit verfügt, einen anderen Menschen komisch zu „machen". Es ist ein *aktiver, gedanklicher Vorgang*. Im Beispiel wird der Chef der deutschen Propaganda, der fanatische Dr. Goebbels, als Illusionist, als Geisteskranker karikiert, der nicht nur an den Weihnachtsmann glaubt, sondern auch daran, man könne diese kindliche Fiktion auch noch festnehmen lassen und durch dessen Inhaftierung wiederum zudem die Moral der siegreichen Alliierten zerstören. Das ist gewissermaßen dreifach potenzierter Blödsinn. Aber gedanklich transformierte der Zeitungsleser den verhassten Goebbels nun aktiv zu einer komischen Figur, er „machte ihn komisch." Und lachte ihn infolge aus, den großen Verkünder historischer Wahrheiten. Es wird ersichtlich, welch enorme psychologisches Wirkung des gezeichneten Humors der amerikanischen Propaganda nutzbar gemacht wurde.

Das Prinzip des „Komisch-Machens" wurde auch in einem weiteren Genre angewandt, das für die amerikanische Humorkultur kennzeichnend ist: Dem Comic-Heft.

5.2.2. „Wandel durch Annäherung" – Hitler besucht die USA

Will Eisner (1917–2005) hatte mit seiner Figur „The Spirit" wohl eine der eigenartigsten Heldenfiguren der amerikanischen Comicgeschichte geschaffen, als er diesen erstmals 1940 zum Leben erweckte. Hinter der Figur des Spirit verbarg sich der Polizist Denny Colt, der in einem Einsatz mit Säure übergossen und danach offiziell für tot erklärt wurde. Aber er erwachte in seinem Grab und richtete sich von nun an auf dem Friedhof ein unterirdisches Versteck und Labor ein, von dem aus er wirkte. Er war, wie die meisten Comickollegen des Helden-Genres ein leidenschaftlicher und dabei ehrenamtlicher Verbrechensbekämpfer. Die Serie erschien von 1940 bis 1952.

Will Eisner war der Sohn jüdischer Eltern, die selbst noch in Europa geboren worden waren: Der Vater stammte aus Österreich, die Mutter aus Rumänien. Der Vater war später Bühnenbild-Maler am jüdischen Theater von New York gewesen.

Für den NS-Staat und dessen antisemitische Ideologie hatte Eisner nur Verachtung übrig. Er aber, der in New York aufgewachsen war, sah sich klar als Amerikaner und fühlte sich als gegenüber dem „Dritten Reich" eindeutig auf der stärkeren Seite. Zudem standen die USA moralisch auf der richtigen Seite, was auch in Eisners Comics jener Jahre klar zum Ausdruck kommt. Denn sein Held „Spirit" bleibt auch im Umgang mit den übelsten Schurken rechtsstaatlich eingestellt: So entgegnet er etwa einer Résistance-Kämpferin, die einen deutschen Soldaten umbringen will, in einem Comic-Strip (Nr.84) vom 28. Januar 1942: „Hören sie, ich werde nicht zulassen, dass Sie einen kaltblütigen Mord begehen. Auch wenn er ein Spion ist!"[976] Hier wird die Comic-Figur des Spirit zum Repräsentanten der Rechtsstaatlichkeit. Die besondere Moral Will Eisners kommt auf besonders bemerkenswerte Weise in einem Comic-Strip zur Geltung, der am 22. Juni 1941 veröffentlicht worden war. Es war wohl ein ZUfall, dass genau an diesem Tag der Ostfeldzug der Wehrmacht eingeleitet wurde, ein Angriff, der letztlich dem „NS-Staat" das Genick brechen sollte. In dieser

976 Schaffer, Bernhard„Adolf und die Propaganda,"Wien, 1994, S.26.

Geschichte Eisners, die er „Das Märchen vom geläuterten Diktator“ nannte, entschließt sich Hitler eines Tages und zur großen Überraschung seiner Paladine, eine Studienreise in die USA zu unternehmen.

Tatsächlich hatte der bereits erwähnte Ernst Hanfstaengel, der selbst in den USA studiert hatte und das Land gut kannte, Hitler immer wieder nahegelegt, doch einmal eine Reise in das Land der unbegrenzten Möglichkeiten zu unternehmen. Aber Hitler hatte das immer abgelehnt. Womöglich wollte er keine Korrektur seines starren Weltbildes, in welchem die USA praktisch keinen Platz hatten. „Seine Stärke war, daß er die Wirklichkeit ignorieren konnte, wo immer sie seinen Wunschvorstellungen widersprach", hatte Joachim Fest geschrieben.[977] Dies galt auch für seine Einschätzung der USA. Er wusste sicher um die riesigen Ressourcen und Möglichkeiten dieses Landes, da ständig über andere Länder las und sich auch berichten ließ. Aber wenn er persönlich die USA – oder auch die Sowjetunion und andere Länder, mit denen er später Krieg führen sollte – etwa vor 1933 besucht hätte, er hätte wohl sein Weltbild korrieren müssen. Genau diese Fiktion spinnt Will Eisner für seinen Comic: Er läßt Hitler nach Amerika reisen. Dort kollidiert seine Ideologie mit dem amerikanischen Alltag. Anders aber als in der Realität zeigt Eisner den großen Diktator als einen lernfähigen und im Kern humanen Menschen. Im Comic ändert er seine Meinung, wird dafür aber von Goebbels bei seiner Rückkehr umgebracht. Hitler war jedoch nicht verblendet. Neben aller historischer Bedeutung war Hitler, um es mit Sebastian Haffner auszudrücken, „ganz einfach auch ein Massenmörder".[978]

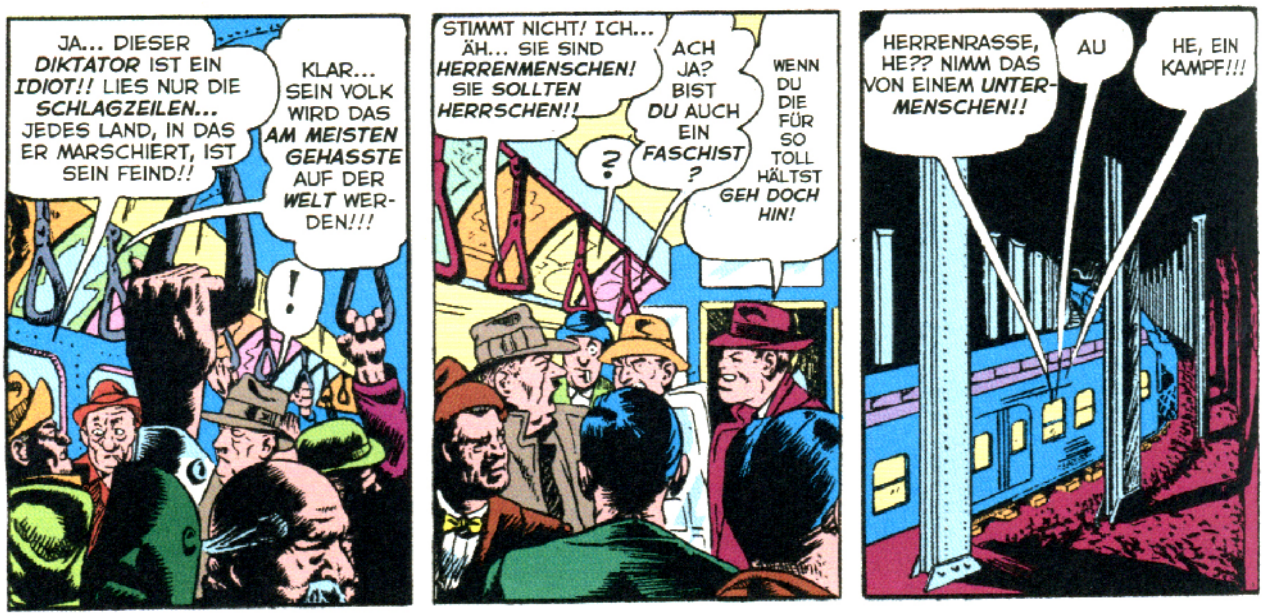
977 Fest, Joachim, „Hitler. Gesichter eines Diktators", München 2005, S. 6.
978 Haffner, Sebastian, „Anmerkungen zu Hitler", Frankfurt a.M. 2003, S.142.



221: „Das Märchen vom geläuterten Diktator", in: „The Spirit" vom 22. Juni 1941.[979]

Doch zurück zu Will Eisner: Im Vorspann, den Eisner in einer märchenartigen Typografie anlegte, die er mit kleinen Vignetten schmückte, wurde Hitler als Mann bezeichnet, der mit seiner mächtigen Armee ganz Europa erobert hatte und vor dem die Leute zitterten, wenn sein Name nur genannt wurde. Dann gibt es einen dramaturgischen cut und man befindet sich in der New Yorker U-Bahn. Der große „Führer" wirft eine Münze in den Automaten und taucht ein in das unsanfte Getümmel des amerikanischen Nahverkehrs. In der U-Bahn wird laut geflucht: „Ja...dieser Diktator ist ein Idiot...jedes Land, in das er marschiert, ist sein Feind!" Und ein anderer Passagier erwidert im Gedränge: „Klar. Sein Volk wird das am meisten Gehasste auf der Welt werden!!!" Hitler, der den Beiden gegenübersteht wirft ein: „Stimm nicht! Ich...äh...sie sind Herrenmenschen! Sie sollten herrschen!" Das bringt nun weitere U-Bahn-Passagiere gegen Hitler auf. Einer raunt ihn an: „Ach ja? Bist Du auch ein Faschist?" Und ein anderer, kräftiger Mann sagt zu Hitler: „Wenn Du die für so toll hältst, geh doch hin!" Als die U-Bahn um eine Kurve biegt, hört man einen der Passagiere sagen: „Herrenrasse, he? Nimm das von einem Untermenschen!" Worauf Hitler wohl einen Schlag abbekommt, da er sich mit einem protestierenden „Au!" rückmeldet. Am Ende der Szene wird er per Kinnhaken aus dem U-Bahn-Waggon gekeilt und fällt rückwärts heraus.

979 „Das Märchen vom geläuterten Diktator" im Zeitungscomic „The Spirit" von Will Eisner (Folge vom 22.6.1941). Quelle: Eisner, Will, „Will Eisners Spirit Archive", Band 2, Wattenheim 2003, S.201.



222: „Hitler in der New Yorker U-Bahn", Szene in Will Eisners Zeitungscomic „Der geläuterte Diktator."[980]

Ein Landstreicher und Obdachloser hilft Hitler auf. Hierin könnte durchaus ein Verweis auf Hitlers Jugendzeit im Männerheim von Wien liegen. Der Clochard nimmt Hitler mit zu seinen Leuten, die auf einer Müllhalde ein Feuer entzündet haben. Hier nun versucht Hitler die Männer für sich zu gewinnen, indem er eine Volksrede hält. Er fordert diese Gestrandeten auf, die schwache Demokratie Amerikas zu überwinden und verspricht ihnen, Waffen für diesen Kampf zu organisieren. Doch die zerlumpten Pennbrüder sind im Herzen amerikanische Patrioten. Hitlers Hetze gegen die USA wird von ihnen strikt zurückgewiesen, im Gegenteil, sie sind trotz aller Armut große Patrioten.

Nun betrachten sie Hitler als Verräter und schmeissen ihn, nachdem er wiederum Prügel eingesteckt hat, in die Gosse. Selbst zwei kleine Kinder kann er nicht von seiner Ideologie überzeugen. Deren Vater jedoch zeigt Hitler bei der nächsten Polizeistation an.

Hitler, der auf dem Friedhof schläft, auf dem auch der „Spirit" sein Versteck unterhält, wird von diesem nun entdeckt, denn er bekommt alles mit, was auf dem Friedhof passiert, den er ständig überwacht. Und Spirit erkennt Hitler umgehend als den echten Diktator. Er nimmt den „Führer" nun mit in sein unterirdisches Versteck, das diesen während einer Führung durch die Räumlichkeiten stark beeindruckt. Hitler bietet Spirit nun an, für seine Geheimpolizei zu arbeiten. Doch Spirit lehnt ab, mit der Bemerkung er „kämpfe gegen das Verbrechen und spioniere und betrüge nicht."[981] Hitler reagiert böse auf diese Bemerkung, die vom Spirit trocken mit den Worten kommentiert wird: „Sie selbstsüchtiger Irrer!! Sie sind der meist gehasste Mann der Welt!!"[982]

980„Hitler in der New Yorker U-Bahn",Szene in Will Eisners Zeitungscomic „Der geläuterte Diktator", Quelle: „Will Eisners Spirit Archive", Band 2, Wattenheim 2003, S.202.
981 Eisner, Will, „Will Eisners Spirit Archive", Band 2, Wattenheim 2003, S.205.
982 Ebd. S.205.



223: „Hitler und Spirit im Disput" – Szene in Will Eisners Zeitungscomic „Der geläuterte Diktator."[983]

Hitler aber ist überzeugt davon, dass er bewundert wird – auch von den Amerikanern. Gerade in diesem Moment erklingt eine Meldung in Spirits Radioapparat, dass die Polizei eine Suchmeldung für Hitler herausgegeben hat und sich in der Innenstadt bereits Lynch-Gruppen gebildet hätten. Bei diesen Worten trifft Hitler der Schlag der Erkenntnis: „Sie haben also recht...sie hassen mich...Aber ich bin ein göttliches, überlegenes Wesen." Auf diese Bemerkung geht der Spirit aber gar nicht mehr ein – er liest ihm stattdessen ein Zitat von Niccolo Macchiavelli vor, von dem Hitler sagt, er würde dessen Methoden anwenden. Der Spirit zitiert nun Macchiavelli: „Denn in Wahrheit gibt es keinen sicheren Weg andere zu versklaven als durch Zerstörung. Und jeder, der Regent eines Staates wird, der gewohnt ist, in Freiheit zu leben, und ihn nicht zerstört, kann damit rechnen, von ihm zerstört zu werden!" Hitler wird nun einsichtig. Er verspricht Spirit seine Politik zu beenden und den Krieg zu stoppen, wenn dieser ihm helfe. Daraufhin bringt der Spirit Hitler mit seinem „Flugauto" über den Ozean zurück nach Deutschland.

Als Hitler seinen Kadern nun den neuen Friedenskurs erläutert, erntet er nur Verachtung. Goebbels, der als eine Art heimlicher Herrscher dargestellt wird, bezeichnet ihn als armen Irren, wenn er glaube, die grösste Zerstörungsmaschine, die die Welt je gesehen hat, jetzt noch anhalten zu können.

224: Hitler ist zurückgekehrt und stellt Goebbels, Göring, Himmler und Streicher sein neues Friedenskonzept vor:

983 „Hitler und Spirit im Disput" – Szene in Will Eisners Zeitungscomic „Der geläuterte Diktator" in: „Will Eisners Spirit Archive", Band 2, Wattenheim 2003, S.205.



„Damit man uns liebt und nicht hasst!“[984] Doch seine Getreuen zeigen sich wenig begeistert.
Szene in Will Eisners Zeitungscomic „Der geläuterte Diktator von 1941[985]

Mit der Bemerkung „Du brauchst uns, aber wir brauchen Dich nicht“ zieht Goebbels kaltblütig eine Pistole und erschiesst den Diktator. Himmler und Göring betrachten die Szene ungerührt und sogar mit einem leichten Lächeln um die Munwinkel. Danach befiehlt Goebbels, den „Doppelgänger“ zu bringen, der aus einem Nebenraum gebracht wird und sich devot vor Goebbels verbeugt und anschließend nach dessen Anweisungen in einem Auditorium eine gestenreiche Volksansprache hält. Die Geschichte endet damit, dass Spirit in der Zeitung von der Ankündigung liest, dass Hitler gewarnt habe, bald die ganze Welt zu unterjochen. Die Moral der Geschichte wird durch Spirits Diener und Handlanger formuliert: „Traue nie einem Diktator.“[986]



225: Goebbels erschiesst Hitler vor den Augen Himmlers und Görings.
Szene in Will Eisners. Zeitungscomic „Der geläuterte Diktator von 1941.[987]

984 Eisner, Will, „Will Eisners Spirit Archive“, Band 2, Wattenheim 2003, S.207.
985 „Hitler ist zurückgekehrt" – Szene in Will Eisners Zeitungscomic „Der geläuterte Diktator" in: „Will Eisners Spirit Archive“, Band 2, Wattenheim 2003, S.207.
986 Eisner, Will, „Will Eisners Spirit Archive“, Band 2, Wattenheim 2003,S.208.
987 „Goebbels erschiesst Hitler vor den Augen Himmlers und Goerings", Szene in „Der geläuterte Diktator" von Will Eisner (1941) in: Eisner, Will, „Will Eisners Spirit Archive“, Band 2, Wattenheim 2003, S.209.

5.2.3. Superhelden leisten Dienst an der gezeichneten Waffe

Mitte der dreissiger Jahre entwickelte sich ein neues Medium, das wie der Zeitungscomic die Massen begeisterte: Das Comic-Heft. Der Unternehmer Max Gaines (1894–1947) hatte 1934 Nachdrucke von Zeitungscomics erstmals als Hefte an amerikanischen Kiosken verkauft, zu einem Stückpreis von zehn Cent. Er ließ diese Hefte auf Zeitungspapier drucken, was deren Produktion sehr preiswert machte und der Erfolg gab ihm recht: Das Probeheft war sehr schnell ausverkauft.[988] 1935 wurden exklusive Comicgeschichten, nur für die Hefte gezeichnet, die „New Funnies". 1937 wurde mit den „Detective Comics" das Genre der Kriminalgeschichten eingeführt und im Juni 1938 folgte mit dem Heft „Action Comics #1" erstmals ein gezeichneter Superheld. Damit wurde ein neues Kapitel der amerikanischen Humorkultur aufgeschlagen.

5.2.3.1. Die Geburt des „Superman"

Jerry Siegel (1914–1996) und Joe Shuster (1914–1992) waren begeisterte Leser der oben bereits erwähnten „Pulp-Magazine" gewesen und sie hatten aufmerksam die Entwicklung der ersten Science Fiction Stories zur Kenntnis genommen. Joe Shuster hatte bereits zu seinen High-School-Zeiten Comics gezeichnet. Angeregt von den Kostümen der Heldenfiguren „Robin Hood“ und „Zorro“ schufen Shuster und Siegel 1938 die Figur des Superman für die Heft-Reihe „Action Comics", die sie bald ausschließlich mit ihrer Figur dominieren sollten. Schon von der vierten Ausgabe des Superman-Heftes wurden eine halbe Million Exemplare verkauft. Siegel schuf die Texte und war auch der Ideengeber für die Figur des „Superman".

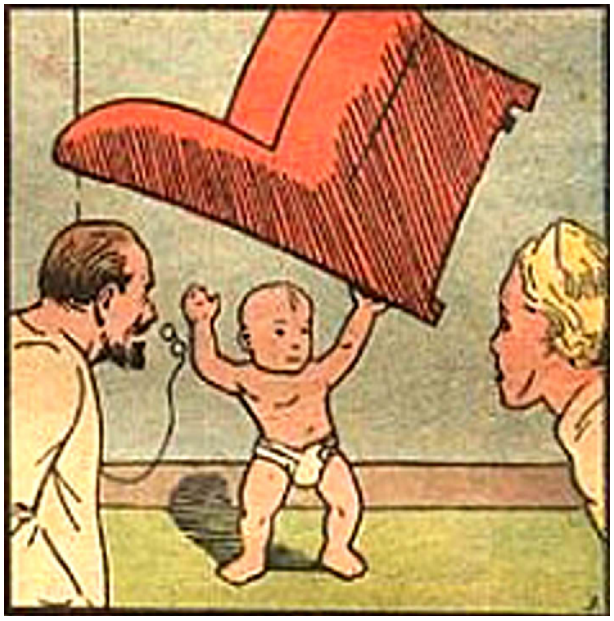


226: „Supermans“ erster Auftritt in „Action Comics #1" vom Juni 1938.[989]

Im Sommer 1939 bekam die Figur des Superman dann ein eigenes Heft und von diesem Jahr an wurden jeden Monat 1,25 Millionen Exemplare gedruckt. Zugleich wurde für die Zeitungen ebenfalls eine

988 Schikowski, Klaus, „Der Comic. Geschichte, Stile, Künstler", Stuttgart 2014, S. 59/60.
989„Supermans erster Auftritt". Joe Shuster und Jerry Siegels Figur betritt die Weltbühne der gezeichneten Humorkultur. Quelle: http://www.dixiworld.com/2010/03/superman-action-comics-no-1-1938-first-issue/

Version der Superman-Geschichten angeboten, der nach zwei Jahren in über 300 Zeitungen publiziert wurde.[990] 1940 folgte eine Hörspielreihe für das Radio und die „Max-Fleischer-Studios" produzierten eine parallele Zeichentrickfilmserie für die Kinos. 1941 war die Auflage der „Action Comics", in denen Superman zudem weiterhin publiziert wurde, auf 900.000 Exemplare gestiegen. Der Erfolg der Superman-Geschichten veranschaulicht somit die ungeheure Reichweite des neuen Mediums des Comic-Heftes.



227: „Superman“ als Baby, mit seinen Adoptiveltern. „Action Comics #1", 1938.[991]

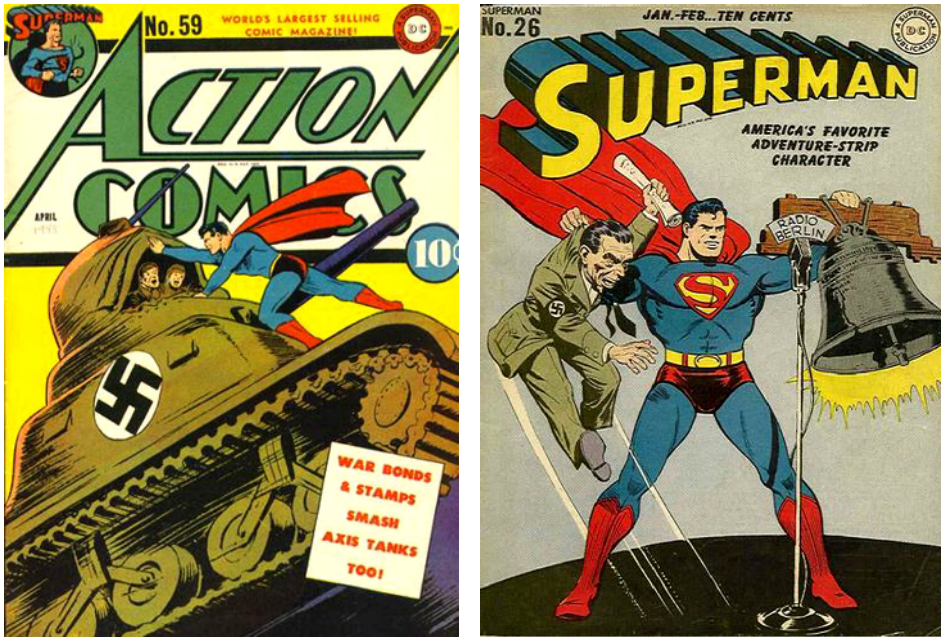
Die Geschichte handelt von dem einzigen Überlebenden des Planeten Krypton, der als Findelkind bei dem Ehepaar Kent in Kansas aufwächst. Er verfügt über übermenschliche Kräfte, was den Adoptiveltern bereits in seiner frühen Kindheit auffällt. Nun erziehen sie ihn im Geiste der Gerechtigkeit: Sie lehren ihn, dass er den Menschen nie seine überirdischen Kräfte vorführen darf, da diese sich sonst fürchten – dass er aber, wenn die Zeit gekommen sei, diese Kräfte dazu einsetzen solle, der Menschheit zu dienen. In seinen ersten Abenteuern kämpfte Superman folglich gegen Kriminelle und Gangster.

Doch dann hatte die deutsche Wehrmacht Polen erobert und damit den Zweiten Weltkrieg ausgelöst: Von nun an kämpfte Supermann gegen Hitler. Er demolierte deutsche Panzer und U-Boote, legte Spionen das Handwerk und warb für Kriegsanleihen. Durch das handliche Format der Comic-Hefte landeten viele der Superman-Geschichten im Marschgepäck der US-Soldaten, die ab 1941 auf allliierter Seite in den Krieg eintraten.

Die amerikanische gezeichnete Humorkultur hatte also gerade noch rechtzeitig zu Beginn des Krieges eine ungeheure Verstärkung erhalten. Die Superman-Comics boten eine ideale Projektionsfläche für die Omnipotenzgefühle heranwachsender amerikanischer Teenager sowie der jungen Soldaten. Es wurde das

990 Knigge, Andreas C., „Alles über Comics", Hamburg 2004, S.191.
991**„**Superman“ als Baby, mit seinen Adoptiveltern. „Action Comics #1", 1938.
Quelle: http://www.dixiworld.com/2010/03/superman-action-comics-no-1-1938-first-issue/

gezeichnete Ideal eines überlegenden Kämfpers geschaffen, der dem Archteypen des überlegenden Heldens glich. Siegels Idee zu der Figur enstammte der Vorstellung, einen Helden zu schaffen, der noch stärker sein sollte als Herkules oder Samson.[992]



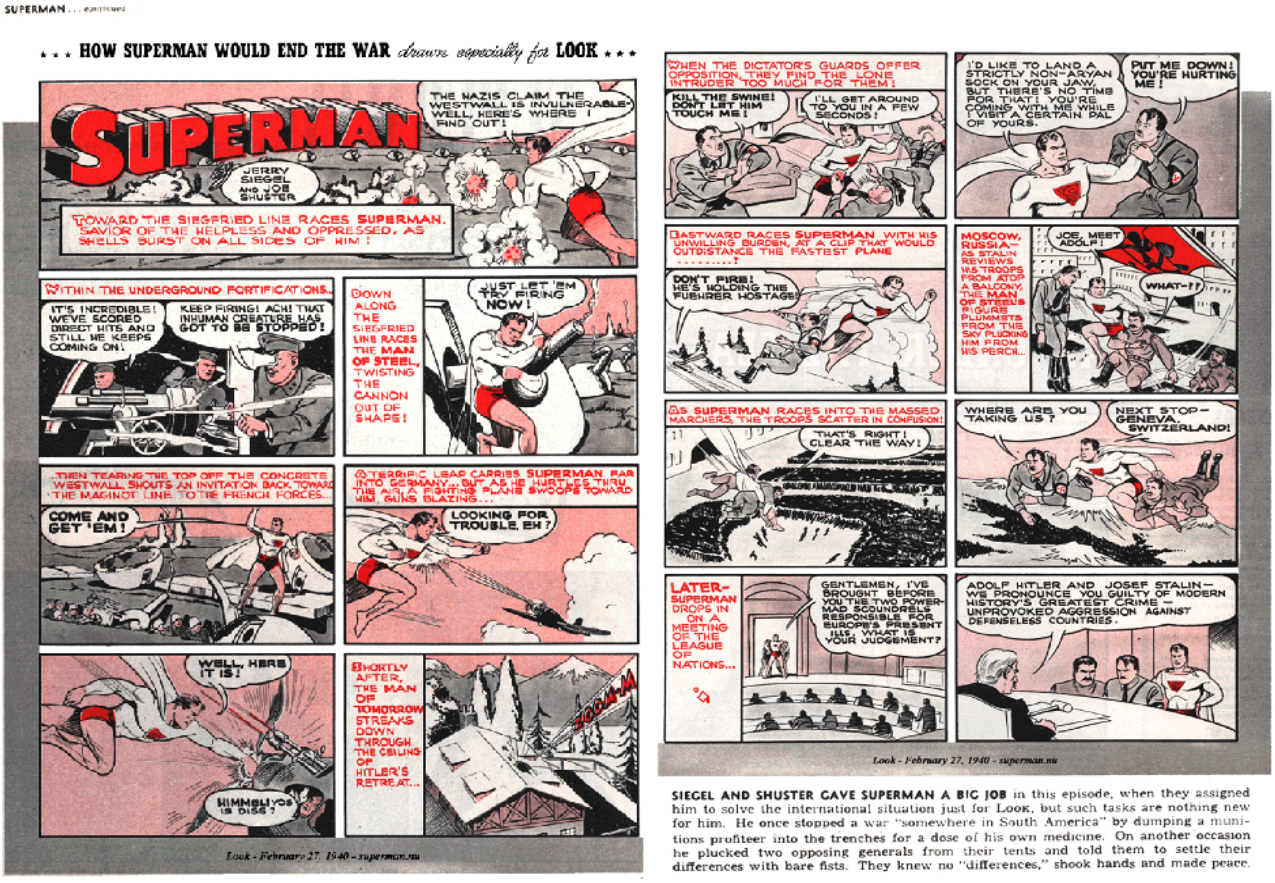
228: „Superman“ „knackt“ einen deutschen Panzer mit bloßen Händen (links) und packt Goebbels am Kragen,reißt ihn vom Mikrofon des Senders „Radio Berlin" weg, um gleichzeitig (gleichsam mit „links“) die Freiheitsglocken einzuläuten.[993]

5.2.3.2. „Superman" und die SS

In der Ausgabe vom 27. Februar 1940 berichtete das amerikanische Magazin „Look" über „Superman" und seine Schöpfer Siegel und Shuster. In dem Heft wurde zudem ein zweiseitiger Superman-Comic präsentiert, welcher zeigte, wie „Superman“ den Krieg beenden würde. I

In dem Comic überwindet „Superman“ zunächst den Westwall (noch hatte Deutschland Frankreich nicht angegriffen). In einer Szene verknotet er die deutschen Geschütze und macht die Bunkeranlagen unbrauchbar; in einer zweiten Szene schlägt er mit der Faust den Propeller eines deutschen Jagdflugzeuges kaputt. Dann fliegt er im Sturzflug durch das Dach von Hitlers Berghof und greift sich den erbärmlich jammernden Hitler. Mit ihm (am Kragen gepackt), fliegt er nach Moskau, wo er vom Balkon des Kreml Stalin am Schlawittchen packt (dieser hatte gerade eine Militärparade) abgenommen. Mit Stalin und Hitler fliegt Superman nun zum Völkerbund nach Genf, wo die beiden Diktatoren aufgrund ihrer Angriffskriege gegen neutrale Länder, vor ein Gericht gestellt werden.

992 Knigge, Andreas C., „Alles über Comics", Hamburg 2004, S.193.
993 „Superman" knackt einen deutschen Panzer (links). Quelle: „Action Comics", Heft Nr.59, April 1943.
„Superman" packt Goebbels am Schlawittchen" (rechts). Quelle: „Superman",Heft Nr. 26 Januar 1944).



229: „Superman" entführt Stalin und Hitler und bringt sie vor das Gericht des Völkerbundes in Genf. Comic-Doppelseite im Magazin „Look", publiziert am 27. Februar 1940.[994]

Der Artikel in dem Magazin blieb der deutschen Seite nicht verborgen. Über die deutsche Botschaft in Washington gelangte das Magazin an das Propagandaministerium nach Berlin. Der enorme Erfolg der neuartigen Superhelden-Comics war den deutschen Propagandisten zwar nur schwer nachvollziehbar, denn man hielt diese Art der Unterhaltung schlicht für billiges Machwerk. Aber man sah sich gezwungen, diesem Trend etwas entgegenzusetzen, oder dieses „minderwertige Erzeugnis" der amerikanischen Humorkultur dem Spott der Deutschen auszuliefern. Die Abwertung der amerikanischen Kultur war fester Bestandteil der deutschen Propaganda. Hitler selbst war nie in den USA gewesen, zog aber seine Informationen aus den Medien. In enger Runde sprach er von den Vereinigten Staaten meist abfällig und abwertend. Am 1. Juli 1942 führte Hitler beispielsweise in einer seiner abendlichen Runden über die Kultur der USA aus:

„Es ist schwer, mit einem Amerikaner zu reden. Er sagt: Schaut, was ein Arbeiter bei uns bekommt. Ja, aber man nehme nun die Schattenseiten: Der Arbeiter, der im Betrieb ist, verdient seine 80 Dollar. Wer

994 „Superman" bringt Stalin und Hitler vor das Gericht des Völkerbundes in Genf. Comic-Doppelseite im Magazin „Look" vom 27. Februar 1940. Quelle: http://www.superman-through-the-ages.com/look/?page=1

nicht im Betrieb ist, verdient nichts. 13 Millionen Arbeitslose hatten sie. Ich habe Abbildungen gesehen von Unterkünften, welche Erwerbslose sich aufgebaut haben aus Benzinkanistern und ähnlichem, gar nicht sehr verschieden von dem Bild, welches die Elendshöhlen bolschewistischer Industriestädte bieten. Zugegeben, unser Lebensstandart ist niedriger. Aber das Deutsche Reich hat 270 Opernbühnen. Ein ausgeglichenes kulturelles Leben, das man dort nicht kennt. Sie haben Anzüge, Essen, Autos und ein schlecht gebautes Haus, den Kühlschrank in der Wohnung. Damit uns Eindruck machen zu wollen, das ist so, wie wenn ich die Kultur des 16. Jahrhunderts nach einem Klosett der damaligen Zeit beurteile. Aber man hat darauf damals anscheinend nicht denselben Wert gelegt, wie auf andere Räume.Vor einigen Tagen habe ich ein Buch über Spanien gelesen. Ein Spanier kann sich mit einem Amerikaner gar nicht unterhalten. Was der Spanier als das Höchste achtet, kennt der Amerikaner nicht, und der Spanier weiß nichts von dem, worauf der Sinn des Amerikaners gerichtet ist. Im Grunde leben die Amerikaner so wie Säue in einem ausgekachelten Stall".[995]

Hitler interessierte sich zwar auch für die amerikanische Geschichte, jedoch war er in geistiger Hinsicht ein ausgesprochener „Kontinental-Europäer", der nicht einmal die englische Geschichte zuverlässig beherrschte und daher auch ihre Folgen zu seinem eigenen Nachteil nicht zu berücksichtigen vermochte.[996] Seine Ignoranz der wirtschaftlichen und militärischen Bedeutung der USA, sowie ihres Interesses an der europäischen Politik führte sogar dazu, dass er bis 1939 eine aktive Einmischung der USA in „seinen Krieg“ nicht befürchtete und in seinem näheren Umfeld war es wohl nur Hermann Göring, der die Rolle der USA im Falle ihres Kriegseintrittes annäherend richtig einschätzte.[997] Während er die USA mißachtete, verehrte er zugleich England: Dessen nationale Geschlossenheit, das Herrenbewußtsein seiner Führungseliten, die visionäre Kraft, in großen Räumen zu denken und über die Jahrhunderte hinweg ein riesiges Weltreich zu beherrschen und zu kontrollieren bewunderte er zutiefst.[998] Das Gefühl Hitlers, den USA kulturell um ein Vielfaches überlegen zu sein, wurde auch von den NS-Propagandisten geteilt.

Die amerikanische Comickultur – und hier insbesondere die neuartigen „Superhelden" in ihrer Aufmachung auf billigem Zeitungspapier und in billigen, geklammerten Kiosk-Heften – schienen diese Vorbehalte gegenüber dem Wert der amerikanischen Kultur nur einmal mehr zu bestätigen.

Am 25. April 1940 hatte die Haus-Zeitung der SS „Das Schwarze Korps" unter dem Titel „Jerry Siegel greift ein!" einen höhnischen Artikel über die neuen Superman-Comics publiziert, der vermutlich auf den Bericht im Magazin „Look" zurückging. Die anti-semitische Tendenz im „Schwarzen Korps" war nicht verwunderlich, hier kam dem Anti-Semitismus des SS-Blattes jedoch noch entgegen, dass sowohl Siegel als auch Shuster jüdische Amerikaner waren.[999] Der i-punkt des Namens Siegel wurde im Layout des Artikels vom Gestalter des „Schwarzen Korps" als Davidstern dargestellt. In der Unterzeile zur Überschrift hieß es:

995 Jochmann, Werner (Hg.) „Adolf Hitler. Monologe im Führerhauptquartier 1941-1944. Aufgezeichnet von Heinrich Heim", München 2000.
996 So: Maser, Werner, „Adolf Hitler. Legende, Mythos, Wirklichkeit", Esslingen 1997, S. 184.
997 Vgl.: Maser, Werner, „Adolf Hitler. Legende, Mythos, Wirklichkeit", Esslingen 1997, S. 184.
998 Fest, Joachim, „Hitler", Berlin 1992.
999„Das Schwarze Korps", Ausgabe vom 25.4.1940, S.8.

„Es war einmal ein Mann, der war so stark, daß er mit dem Ringfinger einen daherbrausenden D-Zug anhalten konnte: aber er tat es nicht.“ Volksmärchen aus Des Moines, Iowa, USA.
„Siegellack stinkt!“ – Sprichwort aus Massachusetts".
Im Artikel hieß es dann weiter:

„Jerry Siegel, ein geistig und körperlich Beschnittener, ist der Erfinder einer malerischen Figur, die sich eines blühenden Aussehens, eines kräftigen Körperbaus, einer roten Badehose und der Fähigkeit erfreut, mit Hilfe eines weißen Mantels durch den Äther zu fliegen. Diesen Segler der Lüfte, dem die gütige Natur an Stelle des Verstandes eine übermäßig entwickelte Muskulatur verliehen hat, nennt der erfinderische Israelit den ›Superman‹ beziehungsweise den ›Übermenschen‹.

Gegen Ende des Artikels lautete es:

„Ein triumphales Schlussbild zeigt Superman, den Bezwinger des Todes, beim Einmarsch ins Klubhaus der Genfer Schwatzbeutel. Wiewohl ein strenges Reglement den Mitgliedern des Völkerunbundes untersagt, im würdelosen Badezeug zu den Ratstagungen zu erscheinen, setzt sich der wackere Superman, wie über die Gesetze der Schwerkraft, der Vernunft und des Lebens, über diese Vorschrift hinweg. Dafür bringt er fette Beute mit: den zu Boden gestreckten bösen deutschen Feind, und, in einem Aufwaschen, Sowjetrussland. Nun, im Grunde könnten wir über die Asphalt-Phantasie Jerry Israel Siegels hinwegsehen; aber da gibt es einen Haken. Der gerissene Texter des Superman ist ein Kolorado-Käfer, er arbeitet im Dunkeln, im Nicht-Fassbaren. Er wendet sich nämlich unter dem Aufruf „Kraft! Mut! Gerechtigkeit!" an die idealen Triebe amerikanischer Kinder. Anstatt aber die Aufnahmebereitschaft klug zu nutzen und wirklich ernsthafte Tugenden zu fördern, sät er Hass, Zwietracht, Unrecht, Faulheit und Verbrechertum in die jungen Herzen".
Und im letzten Absatz des Artikels heißt es dann:

„Jerry Siegellack stinkt. Bejammernswerte amerikanische Jugend, die in der verpesteten Atmosphäre leben muß und nicht einmal merkt, welches Gift sie tagtäglich schluckt".[1000]

Dieser Schmähtext des namentlich nicht erwähnten Autoren der SS-Zeitung verwendete die üblichen Bausteine anti-semitischer Hetze. Nach einer völlig humorlosen Analyse der Übertreibungen des Superman-Comics (wie etwa des Verbiegens einer Krupp-Kanone oder des Faustschlages gegen ein Flugzeug), folgte die übliche Stigmatisierung des Juden als „gerissen" und „hinterlistig", auch das Bild vom im „Untergrund“, im „Dunkeln" tätigen Juden war ein vielgebrauchtes Bild der NS-Zeitungen. Der Artikel wirft Siegel vor allem vor, die Leser bewusst zu manipulieren und die amerikanische Jugend zu „vergiften", die zudem in ihrer Naivität nicht einmal etwas von dieser „Verseuchung" mitbekäme. Abschließend beleidigt der Autor

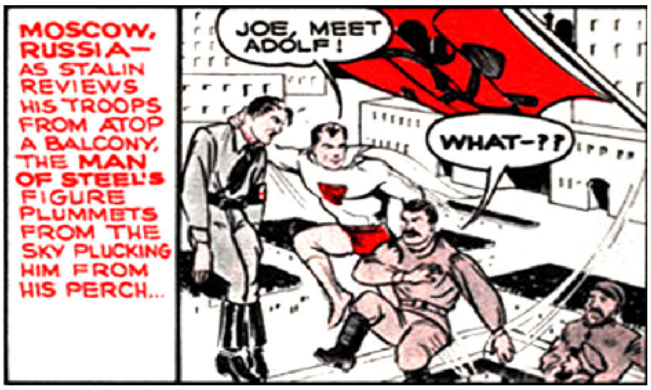
1000 Quelle: „Das Schwarze Korps", 25.4.1940, S.8.

Siegel auf kindische, plumpe Art und treibt dümmliche Wortspielereien, die so gar nicht komisch sind.



230: „Jerry Siegel greift ein!" Artikel über Jerry Siegel und seine „Superman"-Geschichte für das Magazin „Look" in der Zeitung der SS, „Das Schwarze Korps" vom 25. April 1940.[1001]

Der Artikel hielt dem Leser jedoch die entscheidenden Bilder des Comics vor: Hitler und Stalin sind in dem Abdruck nicht zu sehen (siehe Bild unten). Waren diese Bilder der Diktatoren als „feige Beute" des omnipotenten „Superman“ zu brisant? Auch im Artikel selbst wird dieser Hauptaspekt gar nicht erwähnt.



231: „Joe, meet Adolf!“ – Superman entführt Hitler und Stalin und fliegt mit ihnen zum Völkerbund nach Genf. Einzelbild aus der Comicgeschichte, Magazin „Look" vom 27.Februar 1940.[1002]

1001„Jerry Siegel greift ein!" Artikel über Jerry Siegel und seine „Superman"-Geschichte für das Magazin „Look" in der Zeitung der SS, „Das Schwarze Korps" (25. April 1940).
Quelle: „Das Schwarze Korps", 25.4. 1940, Seite 8, Folge 17.

Der Einsatz „Supermans" gegen das „Dritte Reich" befand sich erst in den Anfängen und weitete sich schnell immer stärker aus. Von nun an zerstörte der „Übermensch", (dessen Kostüm die Farben der amerikanischen Flagge trug), Panzer, Flugzeuge und Schiffe des NS-Staates. Er wirkte damit geradezu symbolisch allmächtig gegen das bedrohliche „Dritte Reich". Die Verunglimpfung der gegnerischen Seite als überhebliche und im Grunde feige Gesellen, die kaum einer ernsthaften Situation gewachsen waren, mochte die Moral der kämpfenden Truppe angehoben haben. In ihrer Plakativität hatten sie eine starke Wirkung.



232: „Superman" schwimmt einen Angriff gegen ein deutsches U-Boot. Comic-Book, erschienen im Juli 1943.[1003]

Und „Superman" hatte zudem mit seinem enormen Erfolg zahlreiche Nachahmer auf den Plan gerufen. Anfang der vierziger Jahre wuchs daraus eine neue „Industrie des gezeichneten Humors“ heran: Im Juni 1941 verkauften die Verlage von mittlerweile 115 verschiedenen Comic-Reihen insgesamt über zehn Millionen Hefte. Gegen Ende des Jahres war die Titelzahl auf 160 Hefte angewachsen.[1004]

Im März 1939 war in der Reihe „Detektive Comics" erstmals die Figur „Batman" auf die Bühne des gezeichneten Humors getreten, er jagde Gangster in der fiktiven Stadt „Gotham City". Seine Schöpfer waren Bill Finger (1914–1974) und Bob Kane (1916–1998). Seine Maskierung wurde zu einem Symbol des Kostümhelden-Zeitgeistes, 1939 debütierten neben Batman 20 weitere maskierte Kämpfer gegen das Verbrechen.[1005] Und sieben neue Unternehmen warfen neue Titel auf den Markt. Serien wie „The Flash", „Hawkman", „Green Lantern", „The Atom" oder „Hawkman" bevölkerten plötzlich das Universum der Comic-Welt. Auch Frauen wurden nun als schlagkräftige Heldinnen entdeckt: Im August 1941 erschien

1002 „Joe meet Adolf" - Einzelbild aus dem „Superman"-Comic im Magazin „Look" vom 27. Februar 1940.
Quelle: http://www.superman-through-the-ages.com/look/?page=1
1003„Superman" schwimmt einen Angriff gegen ein deutsches U-Boot (Juli 1943).
Quelle: http://nocontxt.tumblr.com/post/17193022393/mudwerks-via-fantasy-ink-superman-kicking
1004 Knigge, Andreas C., „Alles über Comics", Hamburg 2004, S.193.
1005 Ebd. S.193.

„Black Cat" und 1942 „Mary Marvel".[1006]

Die Figur „Captain Marvel" erhob sich erstmals 1940 in den Olymp der Superhelden, sie war von Otto Binder (1911 – 1974) erschaffen worden, der die Geschichten für sie schrieb. Binder war das Kind österreichischer Einwanderer. Gezeichnet wurde sie von Charles Clarence Beck (1910 – 1989). „Captain Marvel" überholte „Superman" auf der Erfolgsspur, er wurde zum erfolgreichsten Superhelden aller Zeiten.

Die Unterstellungen des hetzerischen Artikels des „Schwarzen Korps" gingen insofern ins Leere, als dass zwar viele Schöpfer der nun zahlreichen Comic-Superhelden jüdische Wurzeln besaßen, aber es genauso viele nichtjüdische Comiczeichner und Texter gab – es war ein bunt gemischter Haufen. Es gab darunter auch viele Amerikaner mit österreichischen oder deutschen Wurzeln. Das Argument einer jüdisch dominierten Comic-Kultur, die planmäßig die amerikanische Jugend „verseuchen" wollte, war ebenso falsch wie irrsinnig. Der Artikel im „Schwarzen Korps" ist ein weiterer Beleg dafür, wie die unsinnige Rassenlehre der NS-Ideologie die tatsächlichen Sacherverhalte verzerrte. Die amerikanischen Comicschöpfer sahen sich, unabhängig von ihrer Konfession, als amerikanische Patrioten. Außerdem wollten sie auch wirtschaftlich erfolgreich sein – und die Leidenschaft für die Erfindung immer neuer gezeichneter Superhelden war ökonomisch lukrativ. Das war gerade einer der Unterschiede zur Humorkultur im „Dritten Reich", dass es eine derartig große Szene von Comiczeichnern in den USA, vor allem in New York gab, die von ihrer Arbeit gut leben konnte. Die Dynamik der amerikanischen Humorkultur hatte also nichts mit der Konfession, der Religion ihrer Kreativkräfte zu tun, wie die SS-Zeitung unterstellte, sondern es war die Kombination eines wirtschaftlich lohnenden Umfeldes, in welchem die Nachfrage klar das Angebot bestimmte, in Verbindung mit der amerikanischen Mentalität, keine inhaltlichen Grenzen für die Kunst zu ziehen, auch wenn diese angewandt sein mochte. Das Unmögliche wurde im Comic möglich gemacht. Auf kreativer Ebene waren die USA damals ein Lander der unbegrenzten zeichnerischen Möglichkeiten. Die Phantasie – auch wenn sie dem deutschen Bildungsbürgertum östlich des Atlantiks eigentümlich und minder vorkommen mochte – war eine grenzensprengende Kraft, die die Menschen begeisterte. Das farbenfrohe, actionreiche Medium wandte sich vor allem an die Jugend – dies war im „Scharzen Korps" richtig erkannt worden. Aber es verdarb diese nicht, sondern es unterhielt sie. Es sorgte für eine Dynamisierung des Unbewussten in den harten Jahren des Krieges.

Die nunmehr stattliche Armee gezeichneter Superhelden konnte jedoch nun, nach dem Kriegseintritt der Vereinigten Staaten, hervorragend für die amerikanische Propaganda verwendet werden. Hitler war ein beliebtes Motiv für die Cover der Comics, in denen er regelmäßig Prügel bezog, wie die Zusammenstellung unten verdeutlichen mag.

Mit der abschließenden Erklärung des erwähnten „Superman"-Comics im Magazin „Look", die Hitler und Stalin des „größten Verbrechens der modernen Geschichte für schuldig" sprach, waren auch die letzten Isolationisten in den USA verstummt: Der gezeichnete Krieg war in vollem Gange. U-Boote wurden versenkt, Hitler und seine Funktionäre regelmäßig verprügelt, japanische und deutsche Soldaten zu Hunderttausenden zeichnerisch liquidiert.

1006 Knigge, Andreas C., „Alles über Comics", Hamburg 2004, S.193.



233: Hitler als Angriffsobjekt offensiver Superhelden. Comic-Cover aus den Kriegsjahren.[1007]

1007„Hitler als Angriffsobjekt offensiver Superhelden" - eine Auswahl von Comicheft-Titelseiten: Unten links: Die erste Ausgabe von „Captain America" (1.3.1941), rechts die Nummer 2 (1. 4.1941).
vgl. auch: Knigge, Andreas C., „Alles über Comics", Hamburg 2004, S.198-204.
Quelle: http://www.comics.org/

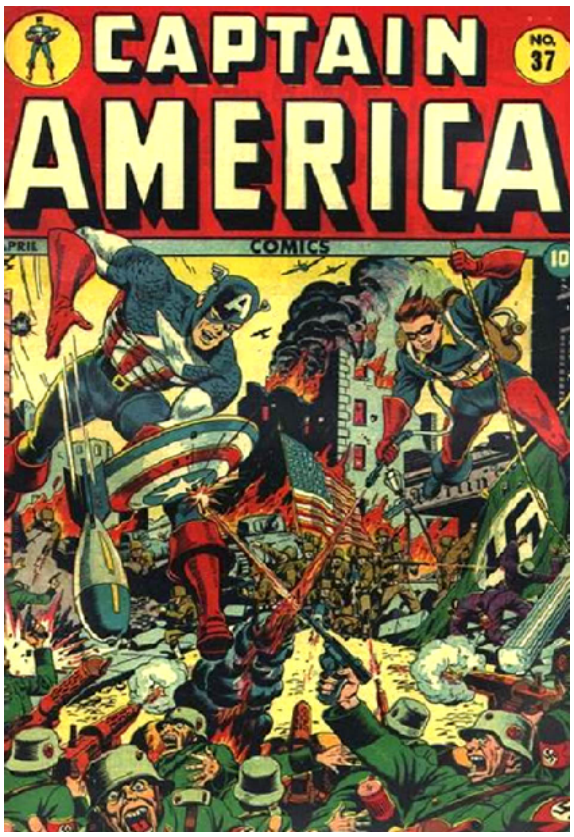
5.2.3.3. „Captain America" – Sinnbild des amerikanischen Patriotismus

Die deutschen Luftangriffe auf England hatten zwei Comicschöpfer auf den Plan gerufen, die ihr Feindbild ganz klar in Hitler selbst fanden: Joe Simon (Jg. 1915) und Jack Kirby (1917 – 1994) schufen die Figur „Captain America".[1008] Diese Comic-Figur war erstmals klar als patriotischer Gegenspieler Hitlers begründet worden, Hitler war also gewissermaßen ursächlich für ihre Existenz gewesen, die sie nun, als Superheld im Dienste Amerikas ausfüllte. Das Kostüm von „Captain America" bestand aus der amerikanischen Flagge – damit war der Held in gewisser Weise die „Verkörperung der Nation selbst", so etwa, wenn er persönlich in den Führerbunker eindrang, um Hitlers Angriffspläne auf die USA in letzter Sekunde zu vereiteln (siehe Abbildung oben).

„Captain America" sprach der ganzen Nation aus dem Herzen.[1009] Und wieder war es die Geschichte eines körperlich Schwachen, dem übermenschliche Kräfte verliehen werden (so wie bereits bei „Captain Marvel") – der jugendliche Haudrauf wurde nämlich zunächst vom Militärdienst befreit, um sodann freiwillig an einem Experiment teilzunehmen, dass bei ihm eine Art „Super-Doping" auslöst. Mit diesem Doping übersteht er dann leicht die erneute Musterung, hält seine Geheimkräfte aber (wie „Superman") vor den anderen Soldaten geheim. Bereits im ersten Heft rief der Verlag zur Gründung eines „Captain-America-Fanclubs" auf, der als „The Sentinels of Liberty" bezeichnet wurde. Damit wurde jedoch eine Welle der Denunziation ausgelöst, denn in hunderten Briefen wurden Nachbarn als deutsche Spione oder Anti-Amerikaner „enttarnt".[1010] Dennoch wurde aber eine neuartige Verbindung der Leserschaft mit dem Medium des Comics geschaffen. Realität und „Superhelden-Kosmos" wurden miteinander verknüpft. Die Einsatzmöglichkeiten der Propganda wurden an der gezeichneten „Humorfront" damit verstärkt und ausgebaut. Umgekehrt konnte der einzelne Amerikaner seine Bedürfnisse nach ungehemmtem Patriostismus ausleben, durch die „Ventilfunktion" des Humors wurde, wie bereits erwähnt, Aggressions- und Ohnmachtspotenzial abgebaut. Die einfachen Geschichten taten den Menschen gut. Die Fronten zwischen Gut und Böse waren klar gekennzeichnet und jeder amerikanische Bürger stand praktisch automatisch auf der richtigen Seite.

Stilistisch waren die Zeichnungen von Jack Kirby besonders innovativ, da sie erstmals aus dem Medium Comic eine Art Film schaffen wollten: Die Bilder gingen ineinander über, die Weißräume zwischen den Einzelbildern wurden überwunden, indem Kirby sie miteinander verknüpfte. Die amerikanische Humorkultur machte hier den „Krieg zum Vater aller Dinge", viele zeichnerische Innovationen gingen auch auf die Entstehung immer neuer Superhelden-Comics zurück: Rund zwei Dutzend ähnlich patriotischer Comic-Helden wie etwa „Yankee Boy", „Super American", „Captain Victory" oder „Captain Flag" wurden ins Leben gerufen und seit der Geburt „Supermans" waren mehr als 700 neue Hefttitel auf den Markt gekommen.

1008 Vgl.: Knigge, Andreas C., „Alles über Comics", Hamburg 2004, S.199.
1009 Knigge, Andreas C., „Alles über Comics", Hamburg 2004, S.200.
1010 Ebd. S.201.



234: „Captain America" stürmt die feindliche Front (1.4.1944).[1011]

5.3. Die psychologische Beeinflussung durch die Comic-Superhelden

Die Reichweite der Comic-Hefte in den USA war enorm: 1942 lasen 95 Prozent der 8 bis 11jährigen in den Vereinigten Staaten Comics, bei den 12- bis 17jährigen waren es 84 Prozent. Und immerhin 35 Prozent aller 18- bis 30jährigen Amerikaner lasen Comics.[1012] Der Verlag von „Superman" lieferte zudem jeden Monat 35.000 Comic-Hefte an die Front. Insgesamt machten Comic-Hefte ein Viertel der von den USA verschifften Druckerzeugnisse aus. 1942, als das deutsche Ostheer in Russland am tiefsten in das Innere der Sowjetunion vorgedrungen war und sich gegen Ende des Jahres die Schlacht um Stalingrad anbahnen sollte, existierten in den USA rund zwei Dutzend Comic-Verlage, die eine Gesamtauflage von 300 Millionen Exemplaren produzierten.[1013]

Aber zu dieser enormen Kraft des gezeichneten Humors im Bereich der Comic-Hefte kamen noch die bereits beschriebenen Zeitungscomics hinzu. Und auch hier besaß das Medium eine überdurchschnittliche Reichweite: Nach einer Studie aus dem Jahr 1939 lasen 30 Prozent der Zeitungsleser den Leitartikel, aber 51 Prozent die Zeitungscomics. 1942 wurden die Zeitungscomics bereits von 78 Prozent

1011„Captain America" stürmt die feindliche Front (1.4.1944).
Quelle: http://www.comicvine.com/captain-america-comics-4-the-unholy-legion/4000-117547/
1012 Knigge, Andreas C., „Alles über Comics", Hamburg 2004, S.202.
1013 Ebd. S.202.

der amerikanischen Konsumenten gelesen.

Im Vergleich mit diesem Phänomen der explodierenden amerikanischen Comic-Kultur hatte das „Deutsche Reich" nichts wirklich Ebenbürtiges entgegenzustellen.

Es blieb den NS-Propagandisten daher nur übrig, die amerikanische Entwicklung erstaunt zur Kenntnis zu nehmen, oder sie in Bausch und Bogen zu verdammen. So wie die Disney-Filme, welche nach „Snow White" (1937) entstanden waren, „Fantasia" (1940) oder „Bambi" (1942) von der NS-Propaganda als kitischig abgetan wurden, wurden von ihr auch die neuartigen Comic-Hefte als geschmacklose Auswüchse einer konsumorientierten, verkitschten Billig-Kultur betrachtet. In einem Artikel im „Illustrierten Beobachter" aus dem Jahr 1944 (in dem auch Auszüge amerikanischer Comics abgedruckt wurden), bezeichnete der Autor dieses Phänomen beispielsweise als „greulichen Kohl".[1014] Aber an der enormen Bedeutung der Comic-Hefte für die amerikanische Propaganda änderte diese Kritik, die zudem meist auf sublime Weise neidvoll klang, nicht das Geringste.

Gustave Le Bon (1841–1931) hatte in seinem Werk „Psychologie der Massen", das auch für Hitler ein aufschlussreiches Buch gewesen war,[1015] die moderne Massenpsychologie begründet. Sein Buch, welches 1895 veröffentlicht wurde, erzielte hohe Auflagen und wurde in viele Sprachen übersetzt. Im Vorwort zu seinem Buch formulierte Le Bon: „Die bemerkenswerten Ereignisse der Geschichte sind die sichtbaren Wirkungen der unsichtbaren Veränderungen des menschlichen Denkens".[1016]

Le Bon veranschaulichte mit dieser Formulierung die Tatsache, dass die Realität aus der Wahrnehmung der Menschen – aus ihrem Denken heraus – geformt wird. Das menschliche Denken einer Gesellschaft verändert sich unsichtbar. Aber es führt zu Konsequenzen, indem sich das Denken verdichtet, zu Meinungen verfestigt, die in einem Tun münden und sobald dieses eine politische Dimension erreicht, auch historische Relevanz erlangen kann – so wie die Quelle zunächst in einem Bach mündet, der später zu einem Fluss wird, der wiederum im Meer mündet. Im Talmud heißt es an einer Stelle: „Achte auf deine Gedanken, denn sie werden Worte, achte auf dein Worte, denn sie werden zu Handlungen".[1017]

Im Satz Le Bons spiegelt sich ein wichtiges Funktionselement der Propaganda: Wenn es einer kriegführenden Nation gelingt, das Denken ihrer Menschen zu beeinflussen – und es in ihrem Sinne zu lenken – so können sich daraus (durch Transformationen in Handlungen), Ereignisse der Geschichte ergeben und entwickeln.

Durch die enorme Reichweite der Comic-Hefte und ihrer Superhelden-Geschichten vermochte die amerikanische Humorkultur das Denken der Amerikaner zu prägen. Die Comic-Hefte veränderten die Menschen und ihre Handlungen. Sie schufen damit selbst historische Entwicklungen. Es wird an späterer Stelle noch intensiver auf die Thesen Le Bons eingegangen werden, aber an dieser Stelle sei bereits eine weitere seiner Formulierungen zitiert, welche förmlich auf die Wirkungsweise der Comic-Helden übertragbar zu sein scheint:

1014 Knigge, Andreas C., „Alles über Comics", Hamburg 2004, S.31.
1015 Fest, Joachim, „Hitler", Berlin 1992, S. 187.
1016 Le Bon, Gustave, „Psychologie der Massen", Stuttgart 1964, S.1.
1017 Der Text im Talmud ist noch etwas länger, vgl.: http://wikis.zum.de/zum/Talmud

„Alles, was die Phantasie der Massen erregt, erscheint in der Form eines packenden, klaren Bildes, das frei ist von jedem Deutungszubehör und nur durch einige wunderbare Tatsachen gestützt: einen großen Sieg, ein großes Wunder, ein großes Verbrechen, eine große Hoffnung".[1018]

Die bunten Comic-Hefte mit ihren unglaublichen Geschichten, ihren packenden und klaren Bildern haben die Phantasie der Amerikaner erregt – und damit den kollektiven Siegeswillen der Gesellschaft ungemein gestärkt. Sie haben die Menschen abgelenkt, unterhalten, zum Lachen gebracht, ihnen geholfen Wut (auf Hitler, die deutsche Wehrmacht, die Okkupationen, die erfolgreiche deutsche U-Bootwaffe) abzubauen. Ohnmacht wurde in Kampfbereitschaft verwandelt.

Die unzähligen Bilder von Hitler und seinen Getreuen auf den Titelbildern der Comic-Hefte, in denen sie von den Superhelden immer wieder geprügelt und geschlagen werden, haben sich zu inneren Bildern der Menschen transformiert, sie wurden „ikonographiert.“ Dort wo die diffuse Angst vor dem aggressiven Diktator angesiedelt war, wurde ein konkretes Bild eingefügt – Hitler als Opfer. Der scheinbar unbesiegbare Diktator (der er bis Dezember 1941 für die geschockte Weltöffentlichkeit gewesen war), wird zur feigen Spottfigur gewandelt.

Wie oben bereits festgestellt wurde, „denkt" die Psyche in Bildern (vgl. Dieckmann). Das Unbewusste der Menschen nahm nun die einfache, plakative gezeichnete Weltordnung der amerikanischen Comic-Kultur in sich auf – es kam gewissermaßen zu einer „Einverleibung" der Bildwelten.

Carl Gustav Jung (1875–1961), Begründer der analytischen Psychologie, schuf in seiner Lehre den Begriff des „Archetypen". Der Archetyp ist demzufolge „ein Bild der seelischen Struktur“, welches die Erlebnisse des Individuums ordnet.[1019] Für Jung wurde im Verlauf der Evolution die sexuelle Libido über Jahrtausende hin durch Metaphern und Bilder in kulturelle Bahnen gelenkt und mündete dann in tiefere Transformationen, die sich nicht mehr über die Sexualität definieren ließen.[1020] Hierin lag ein großer Unterschied zur Lehre Sigmund Freuds: Denn anders als für diesen, war der Mensch für Jung nicht ausschließlich von seinen sexuellen Trieben, bzw. deren Unterdrückung motiviert. Für Jung war der Sexualtrieb nur eines von vielen Elementen – wenn auch ein besonders bedeutsames – einer größeren, vielschichtigeren Kraft. Psychosen beruhten für ihn nicht (wie bei Freud), auf einer gestörten Sexualität, sondern sie waren vielmehr genetisch bedingt und konnten ganz unterschiedliche Ursachen haben.[1021] Durch die oben beschriebene Transformation der sexuellen Libido in Bilder – also die Wandlung eines Triebes in kulturelle Leistungen – schuf der Mensch Jung zufolge gleichsam „Bilder in sich selbst". Jung folgte seinem Lehrer Freud noch insofern, als dass auch für ihn Träume Äußerungen des Unbewußten darstellten. Aber anders als für Freud entstand für ihn das Unbewußte nicht ausschließlich durch Verdrängung. Sondern es war bereits mit der Geburt des Menschen vorhanden – Jung nahm an, dass in jedem Menschen ein bereits vorstrukturiertes Ungewußtes existiert, dass somit auch alle Menschen auf der Welt diesbezüglich verwandte

1018 Le Bon, Gustave, „Psychologie der Massen", Stuttgart 1964, S.45.
1019 vgl.: Schmidbauer, Wolfgang, „Lexikon Psychologie", Reinbek 2001, S. 29.
1020 Stein, Murphy, „C.G. Jungs Landkarte der Seele", Düsseldorf 2000, S.112.
1021 Ebd. S.112.

Strukturen der Psyche aufweisen. Jung bezeichnete das gemeinsame, dem Erbgut entstammende und über Jahrtausende entwickelte Unbewuste daher auch als das „Kollektive Unbewusste".[1022] Dieses existierte für ihn neben dem „persönlichen Unbewussten".

Der Archetyp ist für Jung eine Figur, die in Träumen auftaucht, aber darüber hinaus unabhängig im Menschen wirkt. Der Archetyp ist folglich eine besondere Kraft, welche die psychische Energie formt.[1023] Jung war nun der Auffassung, dass Archetypen in der Lage seien, die Libido (= Lebensenergie) zu verwandeln und zu steuern.[1024]

Der „Held“ war einer der Archetypen, die von Jung untersucht wurden. Für ihn kam ihm die Rolle des schöpferischen Bewusstseins zu, denn der Held fordert das „Opfer der Mutter" – er bricht aus der passiv-kindlichen Position heraus und übernimmt die Verantwortung für das eigene Leben. Insofern ist der Archetyp des Helden notwendig, um eine aktive Auseinandersetzung mit der Realität zu betreiben. Der Archetypus des Helden verkörpert somit das Zurücklasssen des kindlich-phantastischen Denkens.[1025]

Ein Argument für das Vorhandensein eines kollektiven Unbewussten sah Jung darin begründet, dass in allen Kulturen ähnliche Mythen und Märchen vorkommen, die auch ganz ähnliche Heldensagen enthalten. Sie erzählen Mythen, etwa wie ein Held sein Zuhause verläßt und eine Reihe von Aufgaben und Prüfungen zu bestehen hat (etwa einen Kampf mit einem Drachen, einer Feuerprobe oder ein Kampf mit einem Riesen). Diese Anstrengungen sind notwendig, um sich vom Zuhause, von den Eltern und Geschwistern zu befreien. In fast allen Kulturen gibt es spezielle Initiationsriten, welche die Aufnahme des Mannes in die Gruppe der Erwachsenen symbolisieren.

Die meisten der Superhelden-Stories weisen solche Elemente auf: Ein zunächst schwacher Protagonist wird durch eine Wandlung (etwa chemische Substanzen, Radioaktivität, einen Zauber und ähnliches) zu einem kraftvollen, übermäßig starken Helden. Nun erst hat er die Fähigkeit, gegen das „Böse" in der Welt zu kämpfen, welches in Form von Gangstern und Verbrechern – im Krieg aber von Hitler und dem „Dritten Reich" – gegeben war. Durch das Anschauen der Bilder und das Lesen der Geschichten wurde beim amerikanischen Konsumenten der Archetypus des Helden aktiviert, der die innere Handlungsfähigkeit, die Übernahme von Verantwortung im Kampf ansprach und ermöglichte. Auf diese Weise entstand im Unbewussten Energie.[1026] Uralte Strukturen wurden dynamisiert. Die Comiczeichner konnten also auf althergebrachten, inneren Mustern ihrer Leser aufbauen, was auch den enormen Erfolg der im Grunde einfachen und immer gleichen Geschichten erklärt.

Das Bild des „Superman" oder des „Captain America", die in einem archaischen, mittelalterlich anmutenden Zweikampf („Captain America" verfügte sogar über einen Schild zur Abwehr) Hitler gegenüber traten, aktivierte also immer wieder den Archetypus des Helden. Die Bilder wurden die große Auflagenstärke und den enorm hohen Comic-Konsum bei den Lesern nachhaltig implementiert.

1022 vgl. dazu: Dieckmann, Hans, „Träume als Sprache der Seele", Krummwisch 2001, S.13 ff.
1023 Stein, Murphy, „C.G. Jungs Landkarte der Seele", Düsseldorf 2000, S.86.
1024 Ebd. S.86.
1025 Ebd. S.112.
1026 Dieckmann, Hans, „Träume als Sprache der Seele", Krummwisch 2001, S.105.

Dabei war es, wie bereits festgestellt, besonders wichtig, dass der Kampf „arachischer Natur“ war. Hitler wurde nicht (wie in der Realität), durch eine massive militärische und ökonomische weltweite Übermacht gebrochen. Sondern er wurde im Faustkampf gestellt – durch Tritte, Backpfeifen, Kinnhaken und Fusstritte überwunden und körperlich außer Gefecht gesetzt. Es war diese einfache Bildsprache, welche auf unbewusster Ebene psychologisch so äußerst wirksam war und die der Propaganda der Vereinigten Staaten im Krieg einen unschätzbaren Dienst leistete.



235: „Captain America" zieht Hitler aus dessen Auto, neben ihm erkennt man Göring und Goebbels. „Captain America", Heft Nr.36, erschienen am 1. März 1944.[1027]

1027 „Captain America zieht Hitler aus dessen Auto", „Captain America", Heft Nr. 36, 1. März 1944. Quelle: http://www.comicvine.com

6. Der Krieg der Humorkulturen – eine Auswertung

Wenn man nun den gesamten obigen Vergleich der gezeichneten Humorkulturen auswertet und sich noch einmal die unterschiedlichen Werke veranschaulicht, die Stärken der jeweiligen Humorkulturen betrachtet und berücksichtigt, so fällt dem Betrachter zunächst das große Ungleichgewicht auf. Es wurde bereits festgestellt, dass in den Bereichen der Zeitungscomics sowie der Comic-Hefte auf deutscher Seite praktisch nichts annäherend Ebenbürtiges geschaffen wurde. Es gab gute Einzelzeichner, wie e.o.plauen, dessen Arbeiten qualitativ unbestritten sind. Aber abgesehen davon, dass er als Gegner des NS-Regimes von demselben in den Tod getrieben wurde und es daher schwer fällt, ausgerechnet ihn zum Comiczeichner des „Dritten Reiches" zu küren, muß man doch feststellen, dass es zwar zahlreiche Bildgeschichten in den Printmedien gab – diese aber weder die Quantität, noch die Qualität der amerikanischen Comic-Strips erreichten. In den USA wuchs über Dekaden eine richtige „Comic-Kultur“ heran, die so bedeutenden Zeichnern wie Will Eisner ein kreatives Umfeld bot, in welchem sich unzählige Comic-Künstler messen, aber auch voneinander lernen konnten.

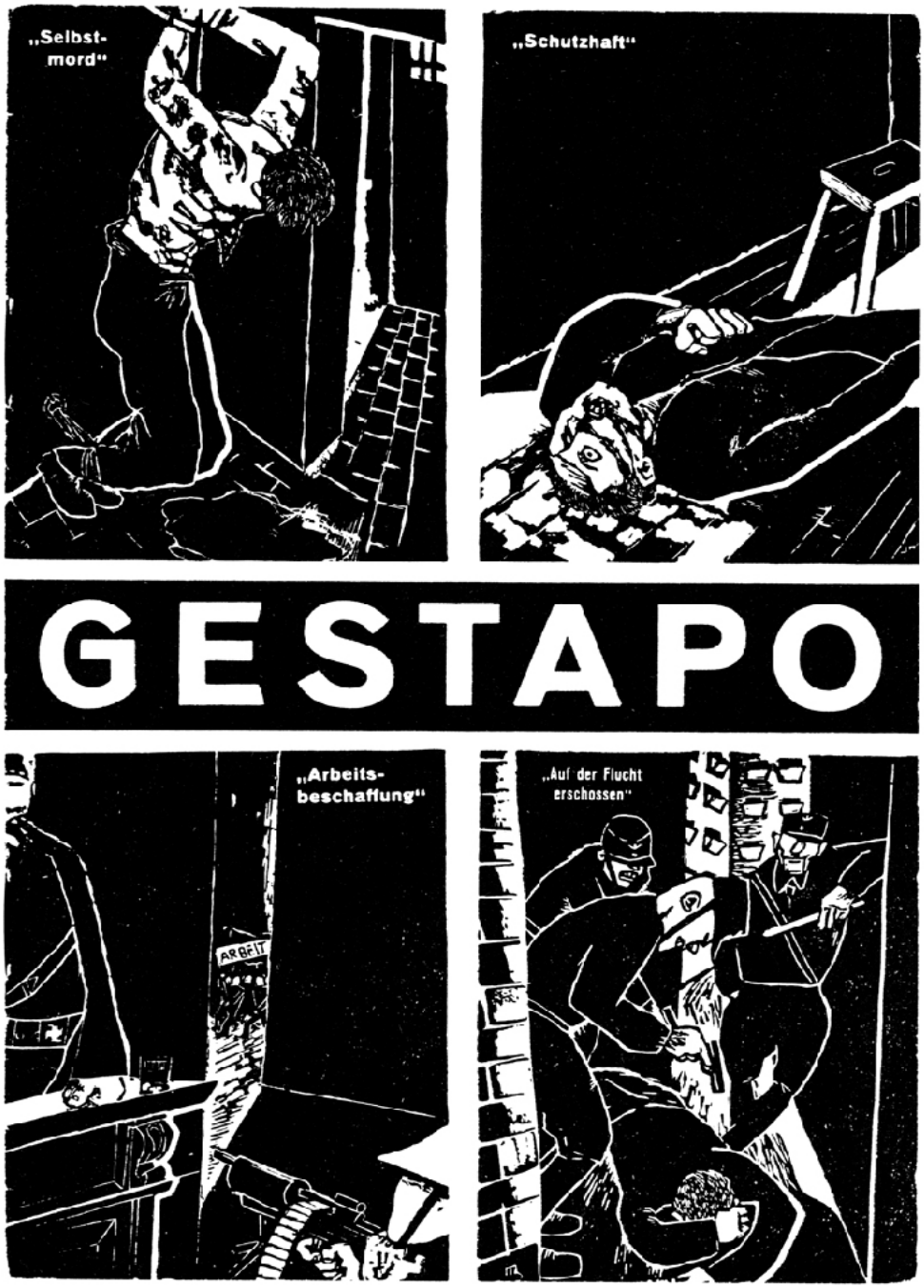
Zudem wirkte der Humor auf deutscher Seite, sehr verkürzt formuliert, oftmals recht bieder. Dies war grundsätzlich auch ein Problem der Mentalitätsunterschiede. Diese Feststellung mag wiederum recht pauschal wirken und natürlich könnte man sofort auf die Gegenbeispiele verweisen. Es ist hier aber der grundsätzliche Trend der Humorkulturen gemeint. Hitler selbst fiel auf, dass die offzielle Satirezeitschrift „Brennessel" nicht sehr komisch sei (im Unterschied zum „Völkischen Beobachter", den er für schlecht gemacht befand und im Grunde für sehr viel komischer hielt, als das offizielle Satiremagazin).[1028]

Der Humor der Disney-Filme hatte Ende der zwanziger Jahre bereits seine globale Bedeutung erlangt. Wie oben ausgeführt wurde, konnten noch bis Ende der dreissiger Jahre die Mickey-Mouse-Filme, wo immer sie in Deutschland gezeigt wurden, jedes Kino von Koblenz bis Königsberg, von Bremen bis Breslau mit Leichtigkeit füllen – die Disney-Filme sorgten (anders als so manche Schmunzette der deutschen Spielfilmproduktion), für volle Häuser. Es war das Anarchische des Disney-Humors, das Gefühl perfektionierter Albernheit, dass die oftmals so streng erzogenen Deutschen begeisterte. Die Kraft der amerikanischen Humorkultur entlud sich lawinenartig, auch in den Kinos der deutschen Provinz.

Am 13. Juli 1933 wurde, einen Tag vor dem französischen Nationalfeiertag, der Hitlergruß in Deutschland zur allgemeinen Pflicht erklärt.[1029] Damit erhob das NS-Regime den Anspruch an jeden einzelnen Bürger, voller Pathos im Alltag die anderen Menschen zu grüßen – im Grunde eine Einladung dazu, darüber seine Späße zu machen. Oben wurde erzählt, wie der Hitlergruß in einem deutschen Spielfilm an der „falschen Stelle" im Film die Zuhörerschaft zu heftigem und langem Gelächter gebracht hatte; unfreiwillig. Es wurde auch beschrieben, wie der Journalist Peter Scholl-Latour, aus der Provinz kommend, Berlin gleichsam als Oase empfunden hatte, weil dort während des Krieges der Hitler-Gruß praktisch nicht verwendet wurde. Im Gegenteil, wer dort „Heil Hitler" sagte, wurde von den mißlaunigen Berlinern oftmals

1028 Vgl. Heim, Heinrich, „Adolf Hitler. Monologe im Führerhauptquartier", S. 294 ff.
1029 Vgl.: Macho, Thomas, „Vorbilder", München 2011, S. 56 ff.

argwöhnisch gemustert. Das NS-System hatte gerade durch seinen überbordenden Pathos eine komische Seite – diese zu beschreiben war aber gefährlich, denn gleichzeitig war das „Dritte Reich" ein reiner Terror-Staat. Niemand hat das so gekonnt grafisch beschrieben wie der bereits dargestellte Carl Meffert. Von ihm mag eine Serie von Illustrationen, die gleichsam wie ein Comic wirkt, diese Zusammenhänge noch einmal ins Bild rücken. Denn so wichtig es zu Kriegszeiten war, den Nimbus Hitler zu zerstören – und dabei vor allem auf die große Kraft des Humors zu setzen – so hat doch die Herrschaft von Gestapo, SS und SD vielen Künstlern, auch aus dem Bereich des gezeichneten Humors Leid und Elend gebracht oder gar das Leben gekostet.



236: „Gestapo",
Carl Meffert, 1934.[1030]

1030 „Gestapo" - eine grafische Bilderfolge. Quelle: Meffert, Carl, „Grafik für den Mitmenschen", Berlin 1978, S.127.

Doch um so wichtiger kann der Humor im Vorfeld sein – also bevor ein Fanatiker mit seiner unheilvollen Ideologie die Macht ergreift. Hätte ein Hollywood-Film wie der „Große Diktator" etwas geändert, wenn er nicht erst 1940, sondern bereits 1930 in die Kinos gekommen wäre? Dann hätte man ihn in der Weimarer Republik noch zur Kenntnis nehmen können. Hitler wurde durchaus viel verspottet, aber letztlich hat er sich mit seinen Methoden, zu denen eine kaltblütige Gewalt zählte, durchgesetzt – zumindest für einen Zeitraum von 12 Jahren – und die junge deutsche Demokratie zerstört.

Immanuel Kant hatte das Auslachen als eine vernünftige Handlung gegenüber Menschen betrachtet, die sich hinter künstlichen Masken und gravitätischem Gehabe verbergen. [1031] Doch hätte dieses Auslachen im Falle Hitlers frühzeitig auch weitere Konsequenzen haben müssen, die ihn hätten juristisch stoppen können. Hitler profitierte lange von der Tatsache, dass er nicht ernst genommen wurde. Denn dies gab ihm den Vorteil auf die Hand, dass seine Gegner ihn unterschätzten. Wer nicht ernst genommen wird, kann den Gegner vor vollendete Tatsachen stellen. Etwa durch einen Überraschungsangriff, eine plötzliche Verhaftung oder eine blutige Mordaktion.

Der amerikanische Journalist und Anti-Nazi William L. Shirer war während des Krieges Korrespondent in Berlin und beschrieb das seltsame Verhalten der Berliner während des Krieges. Nach der Eroberung von Paris durch die deutsche Wehrmacht schrieb Shirer am 14. Juni 1940 in sein Tagebuch:

„Tatsächlich hat Berlin die Nachricht von der Einnahme der französischen Hauptstadt ebenso phlegmatisch zur Kenntnis genommen wie alles Bisherige in diesem Krieg. Später fuhr ich zum Schwimmen nach Halensee, es war ein warmer Tag, und ich brauchte etwas Erhohlung. Obwohl das Bad überfüllt war, hörte ich nicht einen Menschen über die neuesten Nachrichten sprechen. Von den etwa fünfhundert Besuchern kauften vielleicht drei die Extraausgabe, die die Zeitungsjungen ausriefen.“[1032]

Und am 8. Oktober desselben Jahres schrieb Shirer:

„Wenn der Durchschnittsberliner für zehn Pfennig sein Abendblatt kauft, dann sagt er zu dem Zeitungsjungen: ›Für zehn Pfennig Vergeltung, bitte.‹ Übrigens ist es interessant, wie wenig Leute die Abendzeitungen kaufen. Man fahre im stärksten Feierabendverkehr mit der U-Bahn oder dem Bus. Kaum einer von zehn Deutschen liest eine Zeitung. Wie sie dort nachdenklich und leidgeprüft sitzen, denke ich, wird ihnen allmählich klar, daß ihre Zeitungen wenige Tatsachen enthalten. Und das wenige ist so von Propaganda überlagert, daß man es schwer herausfiltern kann. Die Nachrichten im Rundfunk sind nicht besser und, und ich habe schon mehr als einen Deutschen beobachtet, der nach den ersten Minuten mit dem Berliner Kraftausdruck ›Quatsch‹ seinen Apparat ausdrehte. Das Wort ist stärker als unser ›Nonsense‹, ›Rubbish‹ wäre wohl die bessere Übersetzung".[1033]

1031 Geier, Manfred, „Worüber die Menschen lachen", Reinbek 2010, S.145.
1032 Shirer, William, „Berliner Tagebuch. Aufzeichnungen 1934-41", Leipzig 1991, S.383.
1033 Ebd. S.509.

Das Gefühl, das Shirer beschrieb, ist das der Ohnmacht. Die anscheinend nicht wenigen kritischen Berliner schauten nachdenklich auf die Ereignisse des Tages, sogar die Siegesmeldungen. Aber sie hatten nun nicht mehr die Macht, die politische Situation zu ändern. In jener Zeit kursierte ein Witz vom telephonieren:

„Ein Mann hat sich verwählt. Er sagt zum Angerufenen: ›Entschuldigen Sie bitte, ich habe falsch gewählt.‹ ›Ach, sagt der andere, „das haben wir doch alle.‹

1940 war es dafür zu spät. Es blieb nur noch der so genannte Galgenhumor, wie er oben beschrieben wurde – dieser kennzeichnet sich durch eine fatalistische Grundhaltung, die dadurch bedingt ist, dass man eine Situation nicht mehr ändern kann. Von nun an regiert das Prinzip Hoffnung. Shirer hörte auch solche Witze von den Berlinern, während er noch in der Stadt lebte. Am 9. November hörte er einen Witz, der nur noch die Hoffnung bedient, weil alle anderen Perspektiven vertan worden waren:

„In einem Flugzeug sitzen Hitler, Göring und Goebbels. Plötzlich fallen beide Motoren aus, die Maschine stürzt ab. Frage: Wer wird dabei gerettet? Antwort: Das deutsche Volk".[1034]

Doch es war eben auch Hitlers Zeit, die Gesellschaft selbst, die ihn ermöglichte. Joachim Fest beschrieb, dass Beides für den Aufstieg Hitlers notwendig gewesen war:

„Diese Koinzidenz von individual- und sozialpathologischer Situation hat die Ausgangslage für den Aufstieg Hitlers geschaffen. Der krankhafte überreizte, unausgelüftete, neurotische Wesensgrund gehört zu ihm wie zu der Zeit, die sich elektrisiert in ihm erkannte. Sein Charisma wirkte unwiderstehlich in der Mischung aus Besessenheit, Vorstadtdämonie und merkwürdig verklebter Vulgarität. Aus dem Bierdunst bayerischer Bräustuben redete er sich in zunehmend perfekter organisierten Kollektivdelirien zur Heilsgestalt empor und riß die Massen in Veranstaltungen, die nach dem Wort des Dichters René Schickele wie öffentliche Lustmorde wirkten, zu vorwärtstreibender Hysterie hin".[1035]

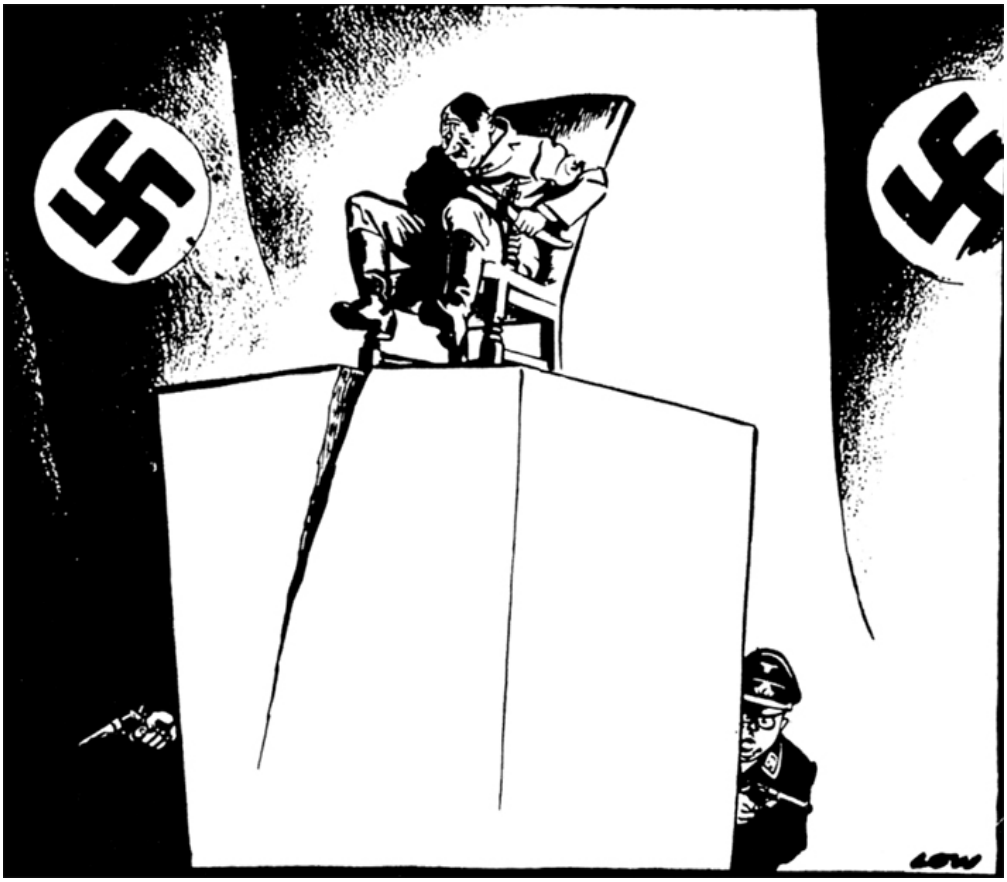
Diese Zusammenhänge haben die amerikanischen Zeichentrickfilme, vor allem aber auch die Cartoons und Comics oftmals großartig entlarvt. Aber die Entlarvung hätte von deutscher Seite kommen müssen und zwar dergestalt, dass der Nimbus des Retters und Erlösers im Sinne Shaftesburys auf dem „Prüfstein" der Wahrheit zerschellt wäre. Einige Kabarettisten wie Werner Fink waren dazu in der Lage und haben es auch getan – aber er wurde dafür ins Konzentrationslager gesteckt und hat das „Dritte Reich" nur mit viel Glück überlebt. Um zu gewährleisten, dass eine Gesellschaft den Humor voll einsetzen kann, um

1034 Shirer, William, „Berliner Tagebuch. Aufzeichnungen 1934-41", Leipzig 1991, S.528.
1035 Fest, Joachim, „Hitler. Gesichter eines Diktators", München 2005, S. 7.

politische Scharlatane, politische oder religiöse Fanatiker zu entlarven, bedarf sie der Freiheit. Shaftesbury formulierte:

„Deshalb muss die Freiheit der Philosophen und Schriftsteller uneingeschränkt sein, wobei nicht zuletzt geistvoller Witz und guter Humor zur Wahrheitsfindung beitragen können". Denn die Wahrheit gewinnt durch den Humor:

„She may bear all Lights".



237: „Crack!", Cartoon von David Low für den „Evening Standard" vom 24.Juli 1944. Ursache für die Karikatur war das Attentat vom 20. Juli, bei dem Hitler überlebt hatte. Aber in seinem Macht-Fundament war ein Riss entstanden und der ambitionierte Heinrich HImmler stand schon für die Nachfolge bereit.[1036]

1036 „Crack!", Cartoon von David Low für den „Evening Standard" vom 24.Juli 1944.
Quelle: Bryant, Mark, „World War II in Cartoons", London 2009, S.126.

Literaturverzeichnis

Adler, Alfred, „Menschenkenntnis", Leipzig 1927.

Albrecht, Gerd, „Film im Dritten Reich“, Karlsruhe 1979.

Bachmaier, Helmut, „Texte zur Theorie der Komik“, Stuttgart 2005.

Bachtin, Michael, „Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur“, Frankfurt am Main, 1995.

Baudelaire, Charles, „Vom Wesen des Lachens", Sämtliche Werke (Friedhelm Kemp, Hg.), München 1977.

Benjamin, Walter, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", Frankfurt a.M. 2009.

Walter Benjamin, „Gesammelte Schriften III. Kritiken und Rezensionen 1912–1931,“ Frankfurt am Main 1991.

Berger, Peter L., „Erlösendes Lachen – Das Komische in der menschlichen Erfahrung,“ Berlin, New York 1998.

Bergson, Henri, „Das Lachen", Hamburg 2011.

Blom, Philipp, „Der taumelnde Kontinent. Europa 1900 – 1914", München 2011.

Blom, Philipp, „Die zerissenen Jahre. 1918 –1 938", München 2014.

Bienert, Michael; Buchholz, Elke Linda, „Die Zwanziger Jahre in Berlin", Berlin 2013.

Böhm, Ekkehard, „Kulturspiegel des 20. Jahrhunderts.1900 bis heute", Remseck 1987.

Brandt, Willy, „Ein maßlos unterschätzter Teufel" Essay in: Spiegel Spezial:„100 Jahre Hitler“, Nr. 2/198, 1989.

Brant, Sebastian, „Das Narrenschiff", Stuttgart 1966.

Bremmer, Jan; Roodenburg, Herman, „Kulturgeschichte des Humors: Von der Antike bis heute“, Darmstadt 1999.

Brockhaus Conversations-Lexikon, Amsterdam 1809.

Brockhaus' Kleines Konversations-Lexikon, Leipzig 1911.

Bryant, Mark, „World War II in Cartoons", London 2009.

Canetti, Elias, „Masse und Macht", Frankfurt a.M. 1992.

Cioran, Emil M., „Über Deutschland. Aufsätze aus den Jahren 1931 – 1937", Berlin 2011.

Cicero, „De oratore“, Stuttgart 2011.

Crefeld, Martin van: „Kampfkraft. Miltärische Organisation und Leistung der deutschen und amerikanischen Armee 1939–1945", Graz 2007.

Danzker, Jo-Anne B.; Ziersch, Amelie, „Max Beckmann.Welt-Theater“, Stuttgart 1993

Delf, Hanna, „Lexikon Philosophie", Hamburg, 1988.

Demokrit: „Fragmente der Ethik", übersetzt von Gred Ibscher (Hg.), Stuttgart 1996.

Denscher, Bernhard, „Sieg um jeden Preis! Nationalsozialistische Propaganda im Zweiten Weltkrieg“, Wien 1989.

Denscher, Bernhard. „Humor vor dem Untergang.Tobias Seicherl.1930 bis 1933“, Wien 1983.

Dieckmann, Hans, „Träume als Sprache der Seele", Königsfurth 2001.

Domarus, Max, „Hitler. Reden und Proklamationen 1932-1945“, Würzburg 1962,

Doré, Gustave, „Histoire vom Heiligen Russland. Illustriert mit 500 Bildern", Gütersloh 1970.

Eberle, Henrik, Uhl, Matthias (Hg)., „Das Buch Hitler. Geheimdossier des NKWD für Josef Stalin", Köln 2011.

Eco, Umberto, „Apokalyptiker und Integrierte", Frankfurt am Main, 1987.

e.o.plauen, „Vater und Sohn", Stuttgart 1994.

e.o. plauen, „Vater und Sohn. 50 lustige Streiche und Abenteuer", Nachwort von Elke Schulze, Stuttgart 2015.

Eisner, Will, „Will Eisners Spirit Archive“, Band 2, Wattenheim 2003,

Erasmus von Rotterdam, „Das Lob der Torheit", Stuttgart 2004.

Feinininger, Lyonel, „Menschenbilder. Eine unbekannte Welt", Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle (Hg.), Hamburg 2003.

Fest, Joachim, „Hitler", Frankfurt am Main, Berlin, 1973, 3. Aufl., 1992.

Fest, Joachim, Hoffmann, Heinrich, „Hitler. Gesichter eines Diktators", München 2005.

Freud, Sigmund, „Aus den Anfängen der Psychoanalyse. Briefe an Wilhelm Fließ. Abhandlungen und Notizen aus den Jahren 1887–1902“, Frankfurt a.M., 1962.

Freud, Sigmund, „Das Unbehagen in der Kultur", Studienausgabe Band IX, Frankfurt a.M. 1974.

Freud, Sigmund, „Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten“, „Der Humor“, Frankfurt a.M. 2000.

Friedemann, Richert, „Kleine Geistesgeschichte des Lachens", Darmstadt, 2009.

Gagin, Eugenio, „Die Kultur der Renaissance", in: Prophyläen, Weltgeschichte, Renaissance in Europa, Band 6, Frankfurt a.M. 1986.

Geier, Manfred, „Worüber kluge Menschen lachen. Kleine Philosophie des Humors", Reinbek 2007.

Gerste, Ronald D., „Hitler und Roosevelt“, Paderborn 2011.

Giesen, Rolf; Sturm, J.P., „Animation under the Swastika", Jefferson (Nort Carolina, USA) 2012.

Goebbels, Joseph, „Goebbels Reden. 1932–1945", (Helmut Heiber Hg.), Bindlach 1991.

Gombrich, Ernst H., „Die Geschichte der Kunst", Stuttgart 1986.

Grimmelshausen, Hans Jakob Christoffel von, „Der abentheuerliche Simplicissimus teutsch", Weinheim 1988.

Gulyga, Arseni, „Die klassische deutsche Philosophie", Leipzig 1990.

Haacke, Wilmont; von Baeyer, Alexander, „Der Querschnitt. 1921–1936", München 1977.

Härtel, Christian, „Berlin - Eine kleine Geschichte", Berlin 2003

Haffner, Sebastian, „Anmerkungen zu Hitler", Frankfurt a.M. 2003.

Halbritter, Kurt, „Adolf Hitlers Mein Kampf. Gezeichnete Erinnerungen an eine Große Zeit", mit einem Nachwort von Iring Fetscher, Frankfurt a.M. 1975.

Hanfstaengl, Ernst, „Hitler in der Karikatur der Welt“, Berlin 1933.

Hasek, Jaroslav, „Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk", Frankfurt a.M. 1958.

Hermann, Georg, „Die deutsche Karikatur im 19. Jahrhundert“, Leipzig 1901.

Herzog, Rudolph, „Heil Hitler, das Schwein ist tot!" München 2008

Hessel, Franz, „Heimliches Berlin", Berlin 2013.

Höhne, Heinz, „Gebt mir vier Jahre Zeit. Hitler und die Anfänge des Dritten Reiches", Berlin 1999.
Homer, „Ilias“,Nachwort und Register von Roland Hampe, Stuttgart, 1979.

Hosfeld, Rolf; Pöling, Hermann, „Wir Deutschen.1929 bis 1939", München 2009.

Jochmann, Werner (Hg.), „Adolf Hitler. Monologe im Führerhauptquartier 1941-1944. Aufgezeichnet von Heinrich Heim", München 2000.

Jung, Carl Gustav, „Archetypen", München 2008.

Freud, Sigmund, „Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. Der Humor", Frankfurt am Main 2006.

Kallis, Aristotle A., „Nazi Propaganda and the Second World War“, New York 2005.

Kant, Immanuel, „Kritik der Urteilskraft", (Gerhard Lehmann, Hg.), Stuttgart 1963.

Kant, Immanuel, „Vorlesungen zur Anthropologie", Erste Hälfte, WS 1772/73. In: Kant: Akademie-Ausgabe, XXV, Berlin 1997

Kershaw, Ian, „Hitler. 1889 – 1945", München 2009.

Kerr, Alfred, „Quer durch die Zeitsatire“ in: Hermann Haarmann, „Pleite glotzt euch an. Restlos.“ Satire in der Publizistik der Weimarer Republik, Opladen 1999, S. 208 – 212.

Knabe, Gerhard, „Lachen um Adolf Hitler. Humor im ›Dritten Reich‹", Knüllwald 1988.

Knigge, Andreas C., „Alles über Comics", Hamburg 2004.

Kordon, Klaus, „Die Zeit ist kaputt. Die Lebensgeschichte des Erich Kästner", Weinheim, Basel 1998.

Kranzfelder, Ivo, „George Grosz“, Köln 1993.

Krüger, Arnd, „Strength through joy. The culture of consent under fascism, Nazism and Francoism“, in: James Riordan & Arnd Krüger (Hg.):„The International Politics of Sport in the 20th Century“, London 1999.

Kubizek, August, „Adolf Hitler, mein Jugendfreund", Stuttgart 1995

Kunzmann, Peter;Burkard, Franz-Peter; Wiedmann, Franz, „dtv-Atlas zur Philosophie", München 1994.

Lang, Lothar (Hg.), „Das große Trier-Buch", Berlin 1984.

Langemeyer, Gerhard; Unverfehrt, Gerd; Guratzsch, Herwig; Stölzl, Christoph (Hg.), „Bild als Waffe. Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten", Ausstellungskatalog, Wilhelm-Busch-Museum Hannover, München 1984.

Large, David Clay, „Hitlers München. Aufstieg und Fall der Hauptstadt der Bewegung“, München 1998.

Large, David Clay, „Berlin. Biographie einer Stadt", München 2002.

Laqua, Carsten, „Wie Mickey Mouse unter die Nazis fiel. Walt Disney und Deutschland", Reinbek 1992.

Le Bon, Gustave, „Psychologie der Massen", Stuttgart 1964.

Leibholz-Bonhoeffer, Sabine, „Vergangen, erlebt, überwunden", Wuppertal 1970.

Lettkemann, Gerd, „Kindercomics und Klassenkampf – die AIZ“, in: Deutsche Comicforschung Band 2, Leipzig 2006.

Lukacs, John, „Hitler. Geschichte und Geschichtsschreibung", München 1999.

Pausewang, Gudrun, „Erlaubter Humor im Nationalismus (1933-1945)", Frankfurt a.M. 2007.

Macho, Thomas, „Vorbilder", München 2011.

Maltin, Leonard, „Der klassische Amerikanische Zeichentrickfilm", München 1982.

Mann, Thomas, „Werke in acht Bänden“, Frankfurt am Main 1968.

Manguel, Alberto, „Eine Geschichte des Lesens", Berlin 1998.

Maser, Werner, „Adolf Hitler. Legende, Mythos, Wirklichkeit", Esslingen 1997.

Mauch, Christof; Patel, Kiran Klaus, „Wettlauf um die Moderne. Die USA und Deutschland 1890 bis heute", Bonn 2008.

Mauthner, Fritz, „Wörterbuch der Philosophie", Leipzig 1923.

Mautsek, Paul; Matusek, Peter, Marbach, Jan, „Hitler. Karriere eines Wahns", München 2000.

McCay, Winsor, „Little Nemo 1905–1914", Köln 2000.
McCloud, Scott, „Comics richtig lesen", Hamburg 1997.

Meffert, Carl, „Grafik für den Mitmenschen", Ausstellungskatalog, Berlin 1978.

Merzbacher, Friedrich „Europa im 15. Jahrhundert", in: Prophyläen, Weltgeschichte, Renaissance in Europa, Band 6, Frankfurt am Main, 1986

Merziger, Patrick, „Nationalsozialistische Satire und »Deutscher Humor« - Politische Bedeutung und Öffentlichkeit populärer Unterhaltung 1931–1945“, Dissertation, Stuttgart 2010.

Metken, Günter, „Comics", Frankfurt 1970.

Meyers Großes Konversations-Lexikon, Band 11. Leipzig 1907

Minear, Richard H., „Dr. Seuss Goes to War", New York 2001.

Misch, Rochus, „Der letzte Zeuge", München 2013.

Möllendorf, Horst von, „Das kleine Schmunzelbuch", Berlin 1939.

Montaigne, Michel de, „Über Demokrit und Heraklit" in: Essais, Frankfurt am Main 1988.

Neubauer, Hendrik; Palmér, Torsten (Hg.), „Die Weimarer Zeit in Pressefotos und Fotoreportagen", Köln 2000.

Neuner-Warthorst, Antje, „Walter Trier. Eine Bilderbuch-Karriere", Berlin 2014.

Neuner-Warthorst, Antje, „Meschuggenes von Walter Trier“, in „Deutsche Comicforschung Band 4, Leipzig 2008.

Nietzsche, Friedrich, „Der Wanderer und sein Schatten", in: Werke I, (Karl Schlechta Hg.), Frankfurt a.M. 1980.

Paul, Jean, „Vorschule der Ästhetik", in: Werke, Bd. 5, (Norbert Miller, Hg.), München 1973

Picker, Henry, „Hitlers Tischgespräche im Führerhauptquartier", München 1983.

Platthaus, Andreas, „Im Comic vereint. Eine Geschichte der Bildgeschichte", Frankfurt a.M./Leipzig 2000.

Przewieslik, Wolfgang, „Aggressive Diffamierung und Negation:Inhalt und Vortragsstil der Hitler-Reden 1933-1945“, Diplomarbeit 2013.

Pyta, Wolfram, „Hitler.Der Künstler als Politiker und Feldherr", München 2015.

Reuth, Ralf Georg, „Goebbels. Eine Biographie“, München 1990, Neuauflage 2012.

Reuth, Ralf Georg (Hg.), „Joseph Goebbels Tagebücher", Band I-V, München 1999.

Riefenstahl, Leni , „Memoiren", Köln 2000.

Ritter, Joachim, „Über das Lachen“, (1940) in: Joachim Ritter, „Subjektivität. Sechs Aufsätze“, Frankfurt am Main, 1974.

Rothmann, Kurt, „Kleine Geschichte der deutschen Literatur", Stuttgart, 2000.

Sackmann, Eckart (Hg.), „Deutsche Comicforschung“, Hildesheim 2005–2011.

Saekel, Ursula, „Der US-Film in der Weimarer Republik – ein Medium der „Amerikanisierung?“ Paderborn 2011.

Salzer, Anselm; von Tunk, Eduard, „Illustrierte Geschichte der Deutschen Literatur", Köln 1998.

Schikowski, Klaus, „Der Comic. Geschichte, Stile, Künstler", Stuttgart 2014.

Scruton, Roger, „Kant", Freiburg im Breisgau, 2005.

Sinnhuber, Bartel (Hg.): „Werner Finck – Stichworte“, München 1982.

Olbrich, Harald, „Geschichte der deutschen Kunst 1918–1945", Leipzig 1990.

Schaffer, Bernhard, „Adolf und die Propaganda. Das Dritte Reich im Spiegel der Zeitungscomics Amerikas", Wien, 1994.

Schmidbauer, Wolfgang, „Lexikon Psychologie", Reinbek 2001.

Schmidt, Paul, „Statist auf diplomatischer Bühne. 1923–1945", Bonn 1953.

Schneede, Uwe M., „George Grosz. Der Künstler in seiner Gesellschaft", Köln 1989.

Schnurrer, Achim; Rinaldi, Riccardo, „Die Kunst der Comics", Reinbek 1984.

Schopenhauer, Arthur, „Die Welt als Wille und Vorstellung", Bd.1 und 2, Stuttgart 1996.

Schroeder, Christa, „Er war mein Chef", München, 1985.

Seghers, Anna; Sharp, William, „Das siebte Kreuz", Berlin 2015.

Shirer, William L., „Berliner Tagebuch. Aufzeichnungen 1934-41", Leipzig 1991.

Seligmann, Rafael, „Hitler. Die Deutschen und ihr Führer", Berlin 2004.

Segeberg, Harro, „Mediale Mobilmachung. Das Dritte Reich und der Film“, München 2004

Speer, Albert, „Erinnerungen", Berlin 2007.

Speer, Albert, „Spandauer Tagebücher", Berlin 2005.

Spender, Stephen, „Welt in der Welt. Eine Autobiographie“, München 1992

Spierling, Volker, „Arthur Schopenhauer", Hamburg 2002.

Stahr, Gerhard, „Volksgemeinschaft vor der Leinwand? Der nationalsozialistische Film und sein Publikum", Berlin 2001.

Stein, Murray, „C.G. Jungs Landkarte der Seele", Düsseldorf, Zürich 2000.

Stein, Werner, „Der große Kulturfahrplan", Berlin 1984.

Steinberg, Saul, „Passeport" (Zeichnungen), Hamburg 1954.

Steinhoff, Johannes; Pechel, Peter; Showalter, Dennis (Hg.), „Deutsche im Zweiten Weltkrieg. Zeitzeugen sprechen", Bonn 1989.

Stevens, Anthony, „Jung", Oxford 2009.

Stiftung Schloss Neuhardenberg (Hg.), „Das ›Dritte Reich‹ und die Musik“, Ausstellungskatalog, Berlin 2006.

Störig, Hans Joachim, „Kleine Weltgeschichte der Philosophie", Frankfurt a.M. 1998.

Studt, Christoph (Hg.), „Das Dritte Reich. Ein Lesebuch zur deutschen Geschichte", München 1997.

Thiel, Reinold E. „Puppen- und Zeichenfilm oder Walt Disneys aufsässige Erben", Berlin 1960.

Thomas, Bob, „Disney´s Art of Animation. From Mickey Mouse to Beauty and The Beast", New York 1991.

Thomas, Hugh, „Geschichte der Welt", Stuttgart 1985.

Tocqueville, de, Alexis, „Über die Demokratie in Amerika", Stuttgart 2001.

Tophoven, Erika, „Becketts Berlin", Berlin 2005.

Valentin, Veit, „Geschichte der Deutschen", Köln 1979.

Wahrig, Gerhard, „Deutsches Wörterbuch“, Lexikon Verlag Gütersloh 1968.

Wander, Karl F. (Hg.), „Deutsches Sprichwörter-Lexikon“, Band 2. Leipzig 1870

Warlimont, Walter, „Im Hauptquartier der deutschen Wehrmacht 1939–1945", Frankfurt a.M. 1964.

Weeber, Karl-Wilhelm, „Humor in der Antike“, Stuttgart 2011

Weber, Thomas, „Hitlers erster Krieg", Bonn 2010.

Wegenast, Ulrich (Hg.), „Animation in der Nazizeit“, DVD mit Begleittexten, Berlin 2011.

Westphal, Uwe, „Werbung im ›Dritten Reich‹“, Berlin 1989.

Wiener, Ralph, „Der lachende Schopenhauer. Eine Blütenlese", Leipzig 1996, Neuauflage 2003.

Wiener, Ralph, „Gefährliches Lachen. Schwarzer Humor im Dritten Reich", Hamburg 1994.

Wiener, Ralph, „Hinter vorgehaltener Hand.Der politische Witz in Deutschland“, Leipzig 2003.

Zacharias, Thomas, „Blick der Moderne", Zürich 1984.

Zentner, Christian , „Der Zweite Weltkrieg", Köln 1989

Abbildungsverzeichnis

Anmerkung: Bei Abbildungen, welche dem Internet entnommen wurden, erfolgte der letzte Zugriff am 27. März 2016.

Abb. 1: „Frühlingsreinemachen", Zeichnung von Walter Trier (1945). Abgedruckt in: Lang, Lothar (Hg.), „Das große Trier-Buch",Berlin 1984,S. 305.

Abb. 2: „Kraft durch Freude"- Plakat von 1944, Quelle: http://www.geheugenvannederland.nl

Abb.3: „Joseph Goebbels vor dem Reichstag“, Fotografie von 1931 (Fotograf unbkeannt). Quelle: Bundesarchiv, Bild 102-13168 / CC-BY-SA 3.0

Abb.4 : „Goebbels", Cartoon von Boris Efimov (1941), Propagandaplakat. Abgedruckt in: Mark Bryant, „World War II in Cartoons", London 2009, S. 130.

Abb.5: „Hitler und die SA", Karikatur von Thomas T. Heine, „Simplicissimus",1932. Publiziert in: www.simplicssimus.info / Jahrganig 37, Heft 5, Seite 52.

Abb.6: „Im Büro", Cartoon von David Langdon, erschienen im englischen „Punch" (1941) in: Mark Bryant, „World War II in Cartoons", London 2009, S. 59

Abb.7: „Bruchlandung", Cartoon von Carl Giles (1940), „Reynold News" in: Mark Bryant, „World War II in Cartoons", London 2009, S.56.

Abb.8: „Rauswurf", Karikatur von „Bogner“ (1940) für „Das Schwarze Korps", in: Mark Bryant, „World War II in Cartoons", London 2009, S. 55.

Abb.9: „Antike Schauspielermasken",Illustration (schematische Zeichnung) in: Meyers Großes Konversations-Lexikon, Band 6. Leipzig 1906,S. 229.

Abb.10: „The Crazy Gang" (Ausschnitt) Aquarell von Walter Trier von 1944. Quelle: http://silezukuk.tumblr.com/post/101032447243

Abb.11: „Werner Fink“, Fotogafie von 1937, (Fotograf unbekannt), Quelle: .https://de.wikipedia.org/wiki/Werner_Finck

Abb.12: „Adolf Hitler“ (1930er Jahre), Fotograf unbekannt. Abgedruckt im „Telegraph", England, publiziert online: http://www.telegraph.co.uk/culture/music/classicalmusic/8659814/Hitler-and-Wagner.html
Abbildung rechts: „Hitler. Eine Eierplastik" (1938) von Walter Trier, Lang, Lothar (Hg.), „Das große Trier-Buch", Berlin 1984, S. 295.

Abb.13: „Hitler" – Zeichnung von Walter Trier (Ausschnitt aus „Hitler und seine Modelle, 1944). Abgedruckt in: Lang, Lothar (Hg.), „Das große Trier-Buch", Berlin 1984, S. 296.

Abb.14: „Der kleine Diktator", Karikatur von Otto Soglow (1943), Einzelbild aus einem Comic für „The New Yorker" in: Mark Bryant, „World War II in Cartoons", London 2009, S. 55.

Abb.15: „Holzschnitt Nr. 65“ von Albrecht Dürer aus dem Buch „Das Narrenschiff", Stuttgart 1966, Joachim Mähl (Hrsg.), Kapitel 65.

Abb.16: „Wolkiger Beobachter" - englisches Flugblatt von 1939. Illustratoren unbekannt. Quelle online: https://www.psywar.org/newspapers.php

Abb.17: „Der brave Soldat Schweijk vor den Gerichtsärzten", Illustration von Josef Lada für das Buch, „Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk" von Jaroslav Hasek. Ausgabe: Frankfurt a.M. 1958, S. 27.

Abb.18: „Propaganda-Cartoon“ von Truetsch (1942) für „Das schwarze Korps" in: Mark Bryant, „World War II in Cartoons", London 2009, S. 84.

Abb.19: „Manöver" Titelseite des „Simplicissimus" vom 20.9.1909 (Spezialnummer). Publiziert online bei: www.simplicissimus.info

Abb.20: Szenenfoto „Der Hauptmann von Köpenick" (1931), Szenenfoto, Regie: Richard Oswald. Quelle: http://www.filmportal.de

Abb.21: „Die geheimnisvolle Streichholzdose", Kurzfilm von 1910 mit ersten Animationen (Legetrick). Quelle online. http://hawkmenblues.blogspot.de/2015/07/screening-poor-1888-1914-vv-dd-1888-1914.html

Abb.22: Buchcover des „Spiesser Spiegel" von George Grosz (Ausgabe von 1955). Abgebildet auf: http://www.amazon.de/Der-Spießer-Spiegel-George-Grosz/dp/B003FL8EL8

Abb.23: „Ein verheiratetes Paar", Aquarell von George Grosz, 1930. Quelle: http://www.tate.org.uk/art/artworks/grosz-a-married-couple-t00019

Abb.24: „The Battle of Elderbush Gulch", Kinoplakat von 1914. Quelle: http://www.pastemagazine.com/

Abb.25: „Titania Palast in Berlin Steglitz", Postkarte 1936. Quelle: http://allekinos.pytalhost.com/kinowiki/index.php?title=Steglitz_Titania-Palast

Abb.26: Szenenfoto aus „Das Cabinet des Dr. Caligari" (1919). Quelle: http://www.murnau-stiftung.de/movie/472

Abb.27: Buster Keaton im Film „Der General" (1926), Szenenfoto. Quelle: http://www.filmfest-braunschweig.de/en/pressnews/pressenews-artikel/filmkonzert-buster-keaton-the-general/

Abb.28: „Der Tramp" (1917) Charlie Chaplin, Szenenfoto. Quelle: https://de.wikipedia.org/wiki/Charlie_Chaplin

Abb.29: Kinoplakat „Die Drei von der Tankstelle" von 1930. Quelle: http://www.moviepilot.de/movies/die-drei-von-der-tankstelle

Abb.30: „Josephine Baker“. Fotografie auf dem Cover der Zeitschrift „Die Bühne" (1925). Quelle: http://grammophon platten.de/e107_plugins/forum/forum_viewtopic.php?18460

Abb.31: „Friedrich Hollaender und die Weintraub Syncopators“, 1927. Foto von „Baruch". Quelle: http://grammophon-platten.de/e107_plugins/forum/forum_viewtopic.php?21107

Abb.32: „Charlie Chaplin vor dem Berliner Reichstag“, 1931. Fotograph unbkennat. Quelle: Bundesarchiv, Bild 102-11347.

Abb.33: „Inflation", Federzeichnung von George Grosz (1921), in: Kranzfelder,Ivo „George Grosz“, Köln 1993, S. 137.

Abb.34: „Histoire de Monsieur Cryptogame", S.13, (1830). Bildgeschichte von Rodolphe Töpffer. Quelle: https://de.wikipedia.org/wiki/Rodolphe_Töpffer

Abb.35: „The Yellow Kid", Richard F. Outcault, publiziert in: American Journal" am 18.2.1895. Quelle: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Yellow_Kid#

Abb.36: „The Katzenjammer Kids", in: „Humorist" / „New York Journal" 23.3.1926. Quelle: https://www.pinterest.com/pin/570760952745817367/

Abb.37: „The Kin-der-Kids", Titelseite „The Chicago Sunday Tribune", 29.4.1906; „Der erste Gruss", Titelillustration für „Lustige Blätter", XIx, 1904, Nr. 26. Quelle: Lyonel Feininger – Menschenbilder", Ausstellungskatalog der Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2003, S.35, S.43, S.51.

Abb.38: George Herriman, „Portrait inmitten der Figuren" / rechts: Comicfolge vom 19. Oktober.1916, „Chicago Examiner". Quelle: http://comicskingdom.com/blog/2014/05/01/ask-the-archivist-krazy-s-first-and-last

Abb.39: „Happy Hooligan", Comicfolge in: „Chicago Herald Examiner", 22. Oktober 1923. Quelle: https://en.wikipedia.org/wiki/Happy_Hooligan

Abb.40: „Popeye" – der erste Comic-Auftritt der Figur am 29.1.1929. Quelle: https://de.wikipedia.org/wiki/Popeye#

Abb.41: „Buck Rogers", Folge: „Mysterious Saturinan" von 1930 in: https://comicrazys.wordpress.com/2009/09/11/buck-rogers-mysterious-saturnian-1930-dick-calkins/

Abb.42: „Dick Tracy", die erste Folge, „Detroit Mirror", 4.10. 1931. Quelle: http://pdxretro.com/2015/10/comic-strip-debuted-on-this-day-in-1931/

Abb.43: „Die Wanze als Kammerjäger" – Fotomontage von John Heartfield für die A.I.Z. (Arbeiter Illustrierte Zeitung), AIZ, Jahrgang 12, Nr. 35 vom 7. September 1933.

Abb.44: „Das kleine Magazin", illustriertes Cover (Heft 6, 1925). Rechtes Bild: Paul Peroff, „Abenteuer unseres Spezialreporters", Einzelbild aus gleichnamigen Comic. Quelle: Lettkemann, Gerd, „Paul Peroffs Spezialreporter,“ in: Deutsche Comicforschung 6 (2010), S. 61.

Abb.45: „Uhu" (Heft 5, 4. Jahrgang,Berlin Februar 1928).Titelillustration: Walter Trier: In: http://www.illustrierte-presse.de/die-zeitschriften/werkansicht/dlf/73486/1/

Abb.46: „Das Neueste von Onkel Jup", in: „Blaubandwoche", Nr.33, 2.Jahrgang. Quelle: http://members.aon.at/zeitlupe/margarinewerbung.html

Abb.47: „Tobias Seicherl" – Comicserie von Ladislaus Kmoch. Quelle: https://derhavasbloggt.wordpress.com/2013/12/09/die-comics-werden-erwachsen- schon-wieder-stohn/

Abb.48: „Walt Disney bei der Kansas City Film and Ad Company 1920", Fotografie. Quelle: http://www.ncs-glc.com/GLC/ed_black/disney/disney1.html

Abb.49: „Alice in Cartoonland", Produktion der „Laugh-O-Grams", Shortfilm Nr.1. Quelle: https://www.youtube.com/watch?v=WJkYjJA8JTE Alternative Bildquelle: http://lebeauleblog.com/2013/10/25/33-day-disney-countdown-in-1-post-steal-it

Abb.50: „Alice in the Jungle" (1924), Filmplakat. Quelle: „Disneys Art of Animation", Bob Thomas, New York 1991, S.32.

Abb.51: „Oswald the Lucky Rabbit",1927. Quelle: http://www.silentfilm.org/archive/oswald-the-lucky-rabbit-19271928

Abb.52: „Walt Disney vor der Multiplane-Kamera", Foto aus den 1930er Jahren (Fotograf unbekannt). Quelle: http://hubpages.com/entertainment/Snow-White-and-the-Seven-Dwarfs-Disneys-groundbreaking-animated- movie

Abb.53: „Mickey Mouse in Steamboat Willie" Filmplakat von 1928. Quelle: „Disneys Art of Animation", Bob Thomas, New York 1991, S.15.

Abb.54: „Flowers and Trees", Filmplakat. Quelle: http://lebeauleblog.com/2013/10/25/33-day-disney-countdown-in-1-post-steal-it/

Abb.55: „The wise little Hen" (1934). Erster Film mit der Figur des Donald Duck. Quelle: http://www.fanpop.com/clubs/donald-duck/images/9561839/title/donald-duck-wise-little-hen-screencap

Abb.56 „Snow White and the Seven Dwarfs" (1937). Filmplakakt und Szenenfoto. Aus: Thomas, Bob, „Disney´s Art of Animation", New York 1991. Links: S. 64, rechtes Bild: S. 76.

Abb.57: „Bienale in Venedig 1938", Fotograf unbekannt. Quelle. http://www.labiennale.org/en/cinema/history/the30s.html?back=true

Abb.58: „Skizzen von Adolf Hitler". Links: „Telefonskizzen", Quelle: Maser, Werner,„Adolf Hitler", Esslingen 1997, Abbildung 36. Zwei Zeichnungen aus Hitlers Wiener Jahren. Quelle: http://www.telegraph.co.uk/culture/culturepicturegalleries/7512045/Adolf- Hitler-art-to-be-auctioned.html

Abb.59: „Zeichnungen von Adolf Hitler", Skizzen aus dem 1. Weltkrieg. Quelle: Maser, Werner,„Adolf Hitler", Esslingen 1997, Abbildung 35.

Abb.60: „Drei Kopien von Disneyfiguren", eventuell von Adolf Hitler gezeichnet. Quelle: http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/1579629/Did-Adolf-Hitler-draw-Disney-characters.html

Abb.61: „Stop that Tank" (Disney Film von 1942), Szenenfoto. Quelle: http://villainstournament.wikia.com/wiki/Adolf_Hitler_(Disney)

Abb.62: „The New Spirit", (1942), Trickfilm von Walt Disney. Szenenfoto mit Donald Duck. Quelle: http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/WesternAnimation/TheNewSpirit

Abb.63: „The Spirit of ´43", ein Walt-Disney-Film, der 1943 uraufgeführt wurde. Quelle: http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/WesternAnimation/TheSpiritOf43

Abb.64: „The Fuehrer´s Face", ein Walt-Disney-Film von 1943. Screenshots. Quelle: https://www.youtube.com/watch?v=bn20oXFrxxg

Abb.65: „The Fuehrer´s Face", ein Walt-Disney-Film von 1943. Screenshots. Quelle: https://www.youtube.com/watch?v=bn20oXFrxxg

Abb.66: „The Fuehrer´s Face", ein Walt-Disney-Film von 1943. Screenshots. Quelle: https://www.youtube.com/watch?v=bn20oXFrxxg

Abb.67: „The Fuehrer´s Face", ein Walt-Disney-Film von 1943. Screenshots. Quelle: https://www.youtube.com/watch?v=bn20oXFrxxg

Abb.68: „Hitler übt Theaterposen ein", Fotografie von Heinrich Hoffmann, in: Fest, Joachim, „Hitler", Berlin 1992, S. 235.

Abb.69: „Education for Death" (1943), Walt-Disney-Film. Quelle: https://www.youtube.com/watch?v=d3WlJUPVXzo und Quelle: http://disney.wikia.com/wiki/File:006-019gooseA.jpg

Abb.70: „Education for Death" (1943), Walt-Disney-Film. Quelle: https://www.youtube.com/watch?v=d3WlJUPVXzo und Quelle: http://disney.wikia.com/wiki/File:006-019gooseA.jpg

Abb.71:„Education for Death" (1943), Walt-Disney-Film. Quelle: https://www.youtube.com/watch?v=d3WlJUPVXzo, ausserdem Quelle: http://disney.wikia.com/wiki/File:006-019gooseA.jpg

Abb.72: „Göring, Goebbels und Hitler überwachen die Erziehung der deutschen Kinder", Szenenbild aus: „Education for Death" (1943), Walt-Disney-Film. Quelle: https://www.youtube.com/watch?v=d3WlJUPVXzo, und Quelle: http://disney.wikia.com/wiki/File:006-019gooseA.jpg

Abb.73: „Reason and Emortion", die Vernunft und die Emotion im Gehirn. Szenenbild aus gleichnamigem Disneyfilm von 1943. Quelle: https://squonkblog.wordpress.com/2011/01/28/cartoon-of-the-day-reason-and-emotion/ und: „Reason and Emotion", Walt Disney 1943. http://disney.wikia.com/wiki/Reason_and_Emotion

Abb.74.: „Hitlers Rede" - Szenenbilder aus „Reason and Emotion", Walt Disney 1943. Quelle: https://www.youtube.com/watch?v=nvp3zAPraF4 und http://disney.wikia.com/wiki/Reason_and_Emotion

Abb.75: „Hitler" - Szenenbild aus „Reason and Emotion", Walt Disney 1943. Quelle: https://www.youtube.com/watch?v=nvp3zAPraF4 und http://disney.wikia.com/wiki/Reason_and_Emotion

Abb.76: „Chicken Little", Der Fuchs blättert in Hitlers „Mein Kampf". Tex Avery 1943. Quelle: https://www.youtube.com/watch?v=3HR9vqx9oTQ

Abb.77: „Lucky Ducky" Tex Avery (1948) - „Technicolor ends here" (Screenshot) Quelle: http://tralfaz.blogspot.com/2011/12/lucky-ducky.html

Abb.78: „Zeitungsmeldung", Szene aus „Blitz Wolf", Tex Avery 1942. Quelle: https://www.youtube.com/watch?v=6f8STwtqdeg

Abb.79: „Blitz Wolf Filmplakat", Tex Avery (1942) https://en.wikipedia.org/wiki/Blitz_Wolf

Abb.80: „Szenenbilder von Blitzwolf", Tex Avery 1943. Quelle: http://classiccartoons.blogspot.de/2007/04/blitz-wolf.html

Abb.81. „Private Snafu", Warner Brothers 1943. Szenenfotos. Quelle: http://wilwhimsey.com/SnafuArtIndex.htm

Abb.82: „Hitler, Mussolini und Kaiser Hihohito", in: „The Ducktators", Warner Brothers 1942. Quelle: https://www.youtube.com/watch?v=KsBG34TSJJ4

Abb.83: „Daffy - The Commando", Warner Brothers 1943. Szenenbilder. Quelle: https://www.youtube.com/watch?v=s-hA4CcW_EU

Abb.84: „Daffy - The Commando", Warner Brothers 1943. Szenenbilder. Quelle: https://www.youtube.com/watch?v=s-hA4CcW_EU

Abb.85: „Offizierstypen der deutschen Armee – die Monokelträger", Zusammenstellung von Einzellbildern. Quellen: Figur „von Vultur" s.o. / Comics: Rechts oben: Colonel Kellner aus „The Spirit" vom 18. 8. 1943; untere Reihe links: Deutscher in „Drago" vom 11. 8. 1946; Mitte: deutscher Leutnant in der Serie „Roper & Wahoo" vom 13.1.1944; Rechts: Figuren stammen aus „Wash Tubbs" (links vom 8.1.1943, rechts vom 5.6.1945).Comiczeichnungen aus: Schaffer, Bernhard, „Adolf und die Propaganda", Wien 1994, S. 51, S. 95.

Abb.86: „Siegfried Hitler", George Grosz. „Die Pleite“, Nr. 8.

Abb.87: „Münchener Zirkus" von Erich Schilling. in: Simplicissimus, 1927 (Jg.32) Heft 2 Seite 16. Quelle onlin: http://www.simplicissimus.info

Abb.88: „Adolf, ein verhinderter Diktator", von Erich Schilling. In: Simplicissimus, 1929 (Jg.34) Heft 4 Seite 32. Quelle: http://www.simplicissimus.info

Abb.89: „Göring", Federzeichnung von Saul Steinberg für den „New Yorker", in: Bryant, Mark„World War II in Cartoons“, London 2009, S.146.

Abb.90: „Hitler in der Karikatur der Welt", Buchcover, Ernst Hanfstaengl, Berlin 1933.

Abb.91: „Hitler-Karikaturen" (Zeichner nicht benannt). In: Hanfstaengl, Ernst, „Hitler in der Karikatur der Welt,“ Berlin 1933. S. 164, 165.

Abb.92: „Eine lustige Erhohlungsstunde während der Fahrt", (Postkarte von 1937 mit Hitler-Motiv). Quelle: http://collections.yadvashem.org/photosarchive

Abb.93: „Die lachenden Diktatoren - Hitler und Mussolini 1938 in München", Quelle: http://www.dailymail.co.uk/news/article-1230106

Abb.94: „Hitler als Maler", Karikatur von Walter Trier. In: „Das große Trier-Buch“, Lang, Lothar (Hg.), Berlin 1984, S. 296.

Abb.95: „Hitler. Mein Kampf". Zeichnung von Carl Meffert. Quelle: http://www.dreimalalles.info/news/mein-kampf-als-comic

Abb.96: „Ich aber beschloss Politiker zu werden". Hitler-Karikatur von Carl Meffert. In: http://www.dreimalalles.info/news/mein-kampf-als-comic

Abb.97: „Der arische Typus", Karikatur von Walter Trier. In: „Das große Trierbuch“, Lang, Lothar (Hg.), Berlin 1984, S. 303.

Abb.98: „Hitler und Mussolini als Engel", Zeichnung von Walter Trier (1943), in: Neuner-Warthorst, Antje, „Walter Trier. Eine Bilderbuch-Karriere“, Berlin 2014, S. 236.

Abb.99: „Wiegenlied für Hitler", Zeichnung von Walter Trier (1944). Aus: Neuner-Warthorst, Antje, „Walter Trier. Eine Bilderbuch-Karriere“, Berlin 2014, S. 235.

Abb.100: „The Crazy Gang", Aquarell von Walter Trier. Quelle: http://plusoumoinstrente.blogspot.de/2013/02/portraits-de-familles.html

Abb.101: „Hitler, der lachende Zeitungsleser", Foto von Heinrich Hoffmann. Quelle: Heinrich Hoffmann, „Hitler wie ihn keiner kennt“, 1935, S. 22.

Abb.102: „Hitler and his Models", Zeichnung von Walter Trier (1944). Abgedruckt bei: Neuner-Warthorst, Antje, „Walter Trier. Eine Bilderbuch-Karriere“, Berlin 2014, S. 234.

Abb.103: „Nazi-Variationen alter Meister", Colorierte Zeichnung von Walter Trier (1942). In: Neuner-Warthorst, Antje, „Walter Trier. Eine Bilderbuch-Karriere“, Berlin 2014, S. 222.

Abb.104: „Apollo-Filmtheater in Düsseldorf", Außenwerbung für einen Mickey Mouse Film 1930. Quelle: Laqua, Carsten, „Wie Micky unter die Nazis fiel – Walt Disney und Deutschland“, Reinbek 1992, S.109.

Abb.105: „Hitlerjunge Quex", Filmplakat, Ufa 1933. Quelle: http://www.campus-mainz.net/freizeit/veranstaltungen/newsdetails/news/hitlerjunge-quex/

Abb.106: „Filmkurier", Wien, 2 Titelseiten mit Mickey-Mouse-Motiven. Filmkurier 962 (1934) und 1273 (1936). Quelle: Carsten Laqua, „Wie Micky unter die Nazis fiel“, Reinbek 1992, S.121 und S. 124.

Abb.107: „Berghof, große Halle", Fotografie von Heinrich Hoffmann. Quelle: http://www.spiegel.de/fotostrecke/hitlers-kino-fuehrer-faible-fuer-garbo-oder-dick-und-doof-fotostrecke-132203-3.html

Abb.108: „King Kong und die weiße Frau", amerikanischer Spielfilm 1933. Szenenfoto. Quelle: http://www.thetimes.co.uk/tto/business/industries/construction-property/article3391905.ece

Abb.109: „Ein verhängnisvolles Geigensolo", Film von und mit Karl Valentin, 1936. Szenenfoto. Quelle: http://www.filmportal.de/node/194255/gallery

Abb.110: „Rechnung an die Adjuntantur des Führers", 1937. Rechnung für ausgeliehene Disney-Filme, erstellt vom Propagandaministerium. Quelle: Carsten Laqua, „Wie Micky unter die Nazis fiel – Walt Disney und Deutschland,“ Reinbek 1992, S.85.

Abb.111: „Die Sieben Raben" (1937), Szenenfoto. Quelle: https://www.youtube.com/watch?v=NcDpw0dXEq8

Abb.112: „Oswald the Lucky Rabbit" (Universal 1929). Quelle: http://tralfaz.blogspot.com/2013/11/its-oswald.html

Abb.113: „Talisman-Bemalungen an Maschinen der deutschen Luftwaffe", Fotograf unbekannt. Quelle: www.me109.info

Abb.114: „Bedtime", Max Fleischer Studios 1923. Szenenfotos.Quelle: https://www.youtube.com/watch?v=tQf5qOvEEBA
„King Kong und die weiße Frau" (1933). Szenenfotos. Quelle: https://www.youtube.com/watch?v=Zd3JpWoepsU

Abb.115: „Walter Trier am Zeichentisch", um 1930. Quelle: http://www.lilliputmagazine.co.uk/page12.html

Abb.116: „Cover-Illustration von Walter Trier für das englische Magazin »Lilliput«", Oktober 1941. Quelle: https://en.wikipedia.org/wiki/Lilliput_(magazine)

Abb.117: „Der Berliner Zeichner Paul Simmel", Fotografie 1920er Jahre. Quelle: http://www.paul-simmel-grundschule.de/Wer%20war%20Paul%20Simmel.htm

Abb.118: „Café Größenwahn - Cartoon von Paul Simmel", 1913. Quelle: https://de.wikipedia.org/wiki/Paul_Simmel

Abb.119: „Felix the Cat", Szenenfoto (1926). Quelle:
https://en.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Featured_picture_candidates/Felix_the_Cat

Abb.120: „Goebbels und Hitler bei der Ufa",Foto vom 4.1.1935Quelle: Bundesarchiv, Bild 183-1990-1002-500 / CC-BY-SA

Abb.121: „Lilian und Walt Disney in Europa", Foto, London 12.6.1935. Quelle: http://disneyandmore.blogspot.de/2014/02/embark-with-walt-disney-and-join-him-on.html

Abb.122: „The three little pigs" (1933), Szenenbild. Quelle: http://www.mickeynews.com/cotm-the-three-little-pigs.html

Abb.123: „Tanztee", Fischerkösen-Film von 1930 (Ufa). Szenen.Quelle: https://www.youtube.com/watch?v=R57wsLXcgdQ

Abb.124: „Wiedersehen mit Johanna", ein Fewa-Werbefilm von 1941, Fischerkoesen-Studio (Ufa).
Quelle:https://www.youtube.com/watchv=apY_oGMLCFI&list=PLBLjhgq7cER8FxNbD8jJYWcfgNMd5usUp&index=36

Abb.125: „Hans Fischerkoesen am Animationstisch", Foto von 1943.Quelle: Rolf Giesen, J.P. Storm, „Animation under the Swastika," Jefferson, North Carolina, 2012, S. 155.

Abb.126: „Bolle Milch", Werbefilm von Wolfgang Kaskeline von 1928. Szenenbilder. Quelle: https://www.youtube.com/watch?v=vUwG6PAiBow

Abb.127: „Sonne ins Haus", Werbefilm für „SonneBriketts" des Mitteldeutschen Braunkohle-Syndikats (1932). Quelle:
https://www.youtube.com/watch?v=9e2ER3ClPrs

Abb.128: „Muratti greift ein", ein „Zigaretten-Ballett" (1934). Quelle: http://www.popscreen.com/v/7HefN/Muratti-Greift-Ein-1934

Abb.129: „Muratti greift ein", ein Werbefilm von Oskar Fischinger (1934).
Quelle: http://www.popscreen.com/v/7HefN/Muratti-Greift-Ein-1934

Abb.130: „Eine rührende Geschichte." Werbefilm (Ufa, 1941) von Egon von Trescow und Bernhard Huth. Szenenbilder. Quelle:
https://www.youtube.com/watch?v=53CGNMMknmQ

Abb.131: Szenen aus dem Kurzfilm „Der Störenfried" von Hans Held, 1940
Quelle: Ulrich Wegenast, „Animation in der Nazizeit", dvd, Berlin, 2011.

Abb.132: „Die Schlacht von Müggenhausen", Ulrich Wegenast, „Animation in der Nazizeit", dvd, Berlin 2011.

Abb.133: „Vom Bäumlein, das andere Blätter hat gewollt" (1940).
Quelle: Ulrich Wegenast, „Animation in der Nazizeit", dvd, Berlin 2011.

Abb.134: „Neumanns Plan für den Zeichenfilm". Quelle: Laqua, Carsten, „Wie Micky unter die Nazis fiel – Walt Disney und Deutschland," Reinbek 1992, S.112.

Abb.135: „Armer Hansi" (1943).Quelle: Ulrich Wegenast (Hg.), „Animation in der Nazizeit", Berlin 2011.

Abb.136: „Verwitterte Melodie" (1942), Film von Hans Fischerkoesen, Quelle: Ulrich Wegenast (Hg.), „Animation in der Nazizeit", Berlin 2011.

Abb.137: „Der Schneemann" (1943), Film von Hans Fischerkoesen, Quelle: Ulrich Wegenast (Hg.), „Animation in der Nazizeit", Berlin 2011.

Abb.138: „Felix The Cat" in der „AIZ" („Kinder AIZ") in: AIZ 1931, Nr.22, 10. Jg., „Kinder AIZ".

Abb.139: „Bilderbogen des kleinen Lebens", erschienen in der österreichischen Satirezeitschrift „Götz von Berlichingen", eine Arbeit des Zeichners Fritz Gareis. Quelle: http://www.austrianposters.at/pages/grafiker/denscher_gareis_de.html

Abb. 140: „Seicherls Feind steht links", Comic von Ladislaus Kmoch
Quelle: http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=dkb&datum=19320723&seite=13&zoom=33

Abb. 141: „Seicherl begegnet dem braven Soldaten Schwejk" Comic von Ladislaus Kmoch
Quelle: http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=dkb&datum=19320723&seite=13&zoom=33

Abb. 142: „2 deutsche Jungens auf großer Fahrt oder der Herr der Unterwelt" - „Peter und Willys Abenteuer" von K.Th. Zelger, „Der Papagei", 2. Märzheft 1930. Landung auf einer Weltraumstation. Quelle: http://members.aon.at/zeitlupe/steinsberg3.html

Abb. 143: „Peter und Willys Abenteuer", K.Th. Zelger (Ausschnitt). Die beiden Jungen treffen in einem unterirdischen Fluss auf eine altägyptische Kultur, die dort überlebt hat (9. Heft, 9. Jg. 1934). Quelle: http://members.aon.at/zeitlupe/steinsberg3.html

Abb. 144: Logo des Magazins „Der heitere Fridolin".Quelle: http://members.aon.at/zeitlupe/derheiterefridolin.html

Abb. 145: Cover des „heiteren Fridolin", (Nr.8,4.Jg.), Titelillustration von Ferdinand Barlog.
Quelle: http://members.aon.at/zeitlupe/derheiterefridolin.html

Abb. 146: Titelillustration „Der heitere Fridolin" - „Im Gymnasium der Zukunft", Zeichnung von Ferdinand Barlog.
Quelle: http://members.aon.at/zeitlupe/derheiterefridolin.html

Abb. 147: „Radiofernseher - Professor Pechmann" von Ferdinand Barlog in der Jugendzeitschrift „Der heitere Fridolin".
Quelle: ttp://members.aon.at/zeitlupe/derheiterefridolin.html

Abb. 148: „Blauband statt Butter". Comic und Anzeige von Emmerich Huber.
Quelle:http://members.aon.at/zeitlupe/margarinewerbung.html

Abb. 149: „Wie Herr Nolte verschwand", Comicstrip von Emmerich Huber für die „Blaubandwoche, (Nr. 23, 2. Jg.).
Quelle:http://members.aon.at/zeitlupe/margarinewerbung.html

Abb. 150: Karstadts Kinder-Magazin „Dideldum" (9. Jahrgang 1937)
Quelle: https://www.buchfreund.de/covers/14471/12943.jpg

Abb. 151: „Muck und Puck und Adelheid, das Katzenjammer-Kleeblatt" von Otto Waffenschmied.
Quelle: http://members.aon.at/zeitlupe/dideldum2.html

Abb. 152: „Muck und Puck und Adelheid, das Katzenjammer-Kleeblatt" von Otto Waffenschmied.
Quelle: http://members.aon.at/zeitlupe/dideldum2.html

Abb. 153: „Lurchis Abenteuer", 3. Teil, 1938. Quelle: http://www.incos-ev.net/Pages/02_publikationen/lurchi.htm vgl. auch:
http://www.oocities.org/lurchi_online/hefte-vk.html

Abb. 154: „Pitt und Patt", Comicserie von Hans Kossatz. Quelle: http://home.arcor.de/vorkriegscomics/wettlauf.htm

Abb. 155: Coverillustration „Pitt und Patt",1935, von Hans Kossatz Quelle:http://home.arcor.de/vorkriegscomics/wettlauf.htm

Abb. 156: „Adolar der Elephant und seine Abenteuer", „Der Kiebitz", 8. Jahrgang Nr. 24.
Quelle: http://members.aon.at/zeitlupe/steinsberg7.html

Abb. 157: „Snow White" von Walt Disney. In „Der Kiebitz", 1937. Quelle: http://members.aon.at/zeitlupe/kinderzeitdeu.html

Abb. 158: „Kalle der Lausbubenkönig" (1935). Quelle: http://home.arcor.de/vorkriegscomics/neuejugend.htm

Abb. 159: „Dienst am Volk", Cartoon von E.O. Plauen, „Vorwärts", 1931
Quelle: Herzog, Rudolph, „Heil Hitler, das Schwein ist tot!", München 2008, S.122.

Abb. 160: „Die letzte Folge »Vater und Sohn«“ (Dezember 1937) von e.o.plauen.
Quelle: http://vaterundsohn.de/erich-ohser/freie-zeichnungen-und-illustrationen/

Abb. 161: Cartoon von Ernst Wallenburger in: „Das Leben", Bd.12, 1934/35 (Juli).
Quelle: http://magazine.illustrierte-presse.de/die-zeitschriften/werkansicht/dlf/90861/93/0/

Abb. 162: „Der britische Charakter: Die Liebe zum Pfeifrauchen", in: „Der Querschnitt", 1936.
Quelle: „Der Querschnitt", Bd. 16, Oktober 1936.

Abb. 163: „Der Absturz – ...in diesem schrecklichen Augenblick zog blitzschnell mein ganzes bisheriges Leben an mir vorüber".
Cartoon aus dem Jahr 1925 von H.M. Bateman für „UHU" (Band 2. 1925/26, H.2, November).
Online-Quelle:http://magazine.illustrierte-presse.de/die-zeitschriften/werkansicht/dlf/73417/99/0/

Abb. 164: „Ein Griff in Barlogs Mappe", ganzseitige Humorseite in der „BIZ",fünf Cartoons von Ferdinand Barlog.
Quelle: http://fuldig.hs-fulda.de/viewer/fullscreen/PPN229390226_50/616/

Abb. 165: „Ein Griff in Barlogs Mappe", ganzseitige Humorseite in der „BIZ". Cartoon von Ferdinand Barlog.
Quelle: http://fuldig.hs-fulda.de/viewer/fullscreen/PPN229390226_50/616

Abb. 166: „Und vergiss nicht, nach Geschäftsschluss den Schlüssel unter die Matte zu legen", Cartoon von Berry, BIZ 1935.
Quelle: http://fuldig.hs-fulda.de/viewer/image/PPN229390226_44/57/

Abb. 167: „Ganzseitiges Cartoon-Spezial von Berry", BIZ, 1935.
Quelle: http://fuldig.hs-fulda.de/viewer/image/PPN229390226_44/57/

Abb. 168: „Das kleine Schmunzelbuch", Comics ohne Worte, von Horst von Möllendorff, Berlin 1939.

Abb. 169: „Stern", Titelseite 1939 (Heft 22). Quelle: http://home.arcor.de/hitlerjugendzeitung2/stern.htm

Abb. 170: „Fäustchen - Das Frühlingsgedicht", Bildergeschichten ohne Worte von Horst von Möllendorff (Folge 31).
Quelle: http://home.arcor.de/hitlerjugendzeitung2/stern.htm

Abb. 171: „Stups als Regennassauer", von Max Otto, abgedruckt in „Die grüne Post", 22. Oktober 1939.
Quelle: http://dideldum.gmxhome.de/stups.htm

Abb. 172: „So wird man Falschirmjäger", Cartoon von Hermann Groth, Berlin 1943.
In: Bryant, Mark, „World War II in Cartoons", London 2009, S.112.

Abb. 173:„War till the final Victory" – Cartoon im „Edwardsvillle Intelligencer", zwei Tage nach dem japanischen Angriff auf Pearl Harbour

(Cartoon vom 9. Dezember 1941). Quelle: https://yesteryearsnews.wordpress.com/tag/pearl-harbor/

Abb. 174: „Der Angriff auf Pearl Harbour“, Superman-Zeitungscomic 1942 (Strip Nr. 967)
Quelle: Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda", Wien, 1994, S. 7.

Abb. 175: „Auf der Suche nach Wolle". Hitlerkarikatur von Carl Meffert, 1942.
Quelle: Meffert, Carl„Grafik für den Mitmenschen", Ausstellungskatalog, Berlin 1978, S. 199.

Abb. 176: „Your Führer needs You", Karikatur von David Low aus dem Jahr 1942. Quelle: British Cartoons Archive. Vgl: https://www.cartoons.ac.uk

Abb. 177: „They´re serving Roast Adolf at Joe´s House tonight!", Cartoon von Dr. Seuss vom 24.12.1941 in „PM-Newspaper.“
Quelle: http://unclehornhead.blogspot.de/2005/10/dr.html

Abb. 178: „Generelle Verbesserung der Stimmungslage der Deutschen", Cartoon von Boris Efimow, 1942.
Quelle: British Library. Abgedruckt in: Bryant, Mark, „World War II in Cartoons", London 2009, S. 93.

Abb. 179: „Colonel Potterby and the Dutchess" und „Blondie" von Chic Young vom 7. Dezember 1941.
Quelle: http://comicskingdom.com/blog/2011/12/07/ask-the-archivist-december-7-1941

Abb. 180: „The Leading Criminals". Artikel in der „Indiana Evening Gazette" vom 5. Mai 1943
Quelle: https://yesteryearsnews.wordpress.com/category/wwii/

Abb. 181: „Tell this to Your Fuehrer!", Zeitungscomic, „Captain Midnight",15. Juli 1942.
Quelle: Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda. Das Dritte Reich im Spiegel der Zeitungscomics Amerikas", Wien, 1994, S. 55.

Abb. 182: „Here is one for Adolf! And Goering! And Goebbels!",Comic-Strip „Captain Midnight", 6.8.1942, von „Jowan" (Zeichnerpseudonym).
Quelle: Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda", Wien, 1994, S. 55.

Abb. 183: „Superman – World´s greatest Adventure-Strip Charactere", Superman-Heft No. 17 vom 1. August 1942.
Quelle: http://www.comicvine.com/superman-17/4000-117839/

Abb. 184: „Superman" im Zeitungscomic, (Strip Nr.: 1224 / Herbst 1942).
Quelle: Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda", Wien, 1994, S. 8.

Abb. 185: Luftkampf aus der Serie „Wash Tubbs" (April 1943). Quelle: Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda", Wien, 1994, S. 94.

Abb. 186: „Luftkampf. Flugzeuginnenraum“, „Wash Tubbs"; April 1943.
Quelle:Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda", Wien, 1994, S. 94.

Abb. 187: „Zerstörung eines deutschen Kettenfahrzeuges“. Aus der Serie „Johnny Hazard", vom 24. Juni 1944
Quelle:Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda", Wien, 1994, S. 7.

Abb. 188: „Göring und Hitler auf dem Berghof“, „Captain Midnight", von „Jonwan" (Zeichneridentität nicht geklärt), vom 7. Juli 1942.
Quelle: Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda", Wien, 1994, S. 54.

Abb. 189: „Eisige Ablehnung", „Wash Tubbs" von Roy Crane, 1931.
Quelle: Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda", Wien, 1994, S. 38.

Abb. 190: „Vare iss dot Voman" („Who is that woman"), Österreicher in Roy Cranes „Wash Tubbs" von 1931.
Quelle: Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda", Wien, 1994, S. 38.

Abb. 191: „Shortly, many of them return", „Captaein Easy" von Roy Crane, 9.11.1935.
Quelle: Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda", Wien, 1994, S. 41.

Abb. 192: „Grabenkrieg“, „Captain Easy",17.November.1935.In: Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda", Wien, 1994, S.41.

Abb. 193: „Diktator Adolfo" in Roy Cranes„Wash Tubbs", 1938. In: Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda",Wien,1994,S.43.

Abb. 194: „Flugzeugszene“ aus „Captain Easy" (1935) des Zeichners Roy Crane.
Quelle: Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda", Wien, 1994, S. 40.

Abb. 195: „Wachmannschaft im KZ", Einzelbild aus Roy Cranes „Wash Tubbs", 1942.
Quelle: Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda", Wien, 1994, S. 90.

Abb. 196: „Durchsuchung der Häftlingsbetten", „Wash Tubbs“ von Roy Crane, Folge vom 23. September 1942.
Quelle: Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda", Wien, 1994, S. 90.

Abb. 197: **„**Captain Easy“, Zeitungscomic von Roy Crane. Szene im KZ, Stockbetten mit Fußfesselvorrichtung, Comic vom 17.September 1942.
Quelle: Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda", Wien, 1994, S. 46.

Abb. 198: „Essensausgabe an Häftlinge“. KZ-Impression aus der Serie „Wash Tubbs" von Roy Crane (Folge vom 29.9.1942)
Quelle: Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda", Wien, 1994, S. 46.

Abb. 199: „Nächtliche Szene im KZ“. Szene aus Roy Cranes Comicserie „Wash Tubbs", 19. Oktober 1942.
Quelle: Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda", Wien, 1994, S. 90.

Abb. 200: „SS-Staffel mit Bluthunden.“ „Captain Easy", Folge, vom 5. November 1942
Quelle: Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda", Wien, 1994, S. 49.

Abb. 201: „Captain Easy:" Darstellung der Zwangsarbeit im KZ. Zeitungscomic vom 30. September 1942
Quelle: Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda", Wien, 1994, S. 47.

Abb. 202: „Franzosen auf dem Weg zur Exekution", Szene in Roy Cranes Comicserie „Captain Easy".
Quelle: Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda", Wien, 1994, S. 47.

Abb. 203: „Are You ready for another Water Cure? Comic-Strip „Captain Easy" vom 6.10.1942.
Quelle: Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda", Wien, 1994, S. 49.

Abb. 204: „Complete Pictorial Version of ›The Seventh Cross‹", Anzeige von „Book of the Month Club", 1942
Quelle: Seghers, Anna; Sharp, William, „Das siebte Kreuz", Berlin 2015, S. 80.

Abb. 205: „The Seventh Cross" in der „Palm Beach Post" vom 19. 12. 1924.
Quelle: Seghers, Anna; Sharp, William, „Das siebte Kreuz", Berlin 2015, S. 80.

Abb. 206: „Er schien sich in einem stillen Lachen zu Winden", Zeichnung von William Sharp.
Quelle: Seghers, Anna, Sharp; William„Das siebte Kreuz", Berlin 2015, S.82.

Abb. 207: „Ein Zittern lief durch die Häftlinge", Zeichnung von William Sharp.
Quelle: Seghers, Anna, Sharp; William„Das siebte Kreuz", Berlin 2015, S.82.

Abb. 208: „Joseph Goebbels", in der Serie „Captain Midnight", 1942. Zeichner: „Jowan" (Identität unklar).
Quelle: Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda", Wien, 1994, S. 58.

Abb. 209: „Heinrich Himmler", in der Serie „Wash Tubbs" von Roy Crane, 31.3. 1942.
Quelle: Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda", Wien, 1994, S. 87.

Abb. 210: „Büro mit Hakenkreuzflagge und »Führerbild«", „Wash Tubbs", 20.1.1943.
Quelle: Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda", Wien, 1994, S.58.

Abb. 211: „Hakenkreuz-Flagge" in Will Eisners „The Spirit" (31.8.1943).
Quelle: Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda", Wien, 1994, S.84.

Abb. 212: „Himmler, Hitler und Göring" in Will Eisners „The Spirit" vom 7.9. 1943.
Quelle: Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda", Wien, 1994, S.29.

Abb. 213:„Goebbels gesteht die Niederlage des Dritten Reiches ein.“ In der Serie „The Spirit", vom 8. September 1943
Quelle: Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda", Wien, 1994, S.29.

Abb. 214: „Windmühlenflügel formen Hakenkreuze:“ Aus der Serie „Captain Midnight" des Zeichners „Jowan“, Folge vom 6.2. 1943.
Quelle: Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda", Wien, 1994, S.55.

Abb. 215: „Barney Baxter“ und „Gopher Gus", Folgen vom Dezember und November 1941
Quelle: Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda", Wien, 1994, S.15.

Abb. 216: Der „deutsche Herrenmensch Kurt" aus der Serie „Captain Easy" vom 3. 8. 1941 (Zeichner: Roy Crane).
Quelle: Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda", Wien, 1994, S.85.

Abb. 217: „Heinrich Himmler“, dargestellt im Comic-Strip „The Spirit", von Will Eisner. Folge vom 1. September 1943
Quelle: Schaffer, Bernhard„„Adolf und die Propaganda", Wien, 1994, S.29.

Abb. 218: „Wir haben den Weihnachtsmann inhaftiert". Joseph Goebbels in: „Superman" (1942), Strip Nr. 1206.
Von Jerry Siegel und Joe Shuster. Quelle: Schaffer, Bernhard „Adolf und die Propaganda", Wien, 1994, S. 83.

Abb. 219: „Joseph Goebbels nach der Ansprache“, Cartoon von „Alain" für das Magazin „The New Yorker", 1944.
Quelle: http://www.danielbrustlein.com/cartoonsbyalain.html

Abb. 220: „Das Märchen vom geläuterten Diktator" im Zeitungscomic „The Spirit" von Will Eisner (Folge vom 22.6.1941).
Quelle:„Will Eisners Spirit Archive“, Band 2, Wattenheim 2003, S.201.

Abb. 221: „Hitler ist zurückgekehrt" – Szene in Will Eisners Zeitungscomic „Der geläuterte Diktator" in:
„Will Eisners Spirit Archive“, Band 2, Wattenheim 2003, S.207.

Abb. 222: „Hitler in der New Yorker U-Bahn",Szene in Will Eisners Zeitungscomic „Der geläuterte Diktator“,
Quelle: „Will Eisners Spirit Archive“, Band 2, Wattenheim 2003, S.202.

Abb. 223: „Hitler und Spirit im Disput" – Szene in Will Eisners Zeitungscomic „Der geläuterte Diktator" in:
„Will Eisners Spirit Archive“, Band 2, Wattenheim 2003, S.205.

Abb. 224: „Hitler ist zurückgekehrt" – Szene in Will Eisners Zeitungscomic „Der geläuterte Diktator" in:
„Will Eisners Spirit Archive“, Band 2, Wattenheim 2003, S.207.

Abb. 225: „Goebbels erschiesst Hitler vor den Augen Himmlers und Goerings", Szene in „Der geläuterte Diktator" von Will Eisner (1941) in: „Will Eisners Spirit Archive“, Band 2, Wattenheim 2003, S.209.

Abb. 226: „Supermans erster Auftritt". Joe Shuster und Jerry Siegels Figur betritt die Weltbühne der gezeichneten Humorkultur. Quelle: http://www.dixiworld.com/2010/03/superman-action-comics-no-1-1938-first-issue/

Abb. 227: „Superman“ als Baby, mit seinen Adoptiveltern. „Action Comics #1", 1938. Quelle: http://www.dixiworld.com/2010/03/superman-action-comics-no-1-1938-first-issue/

Abb. 228: „Superman" knackt einen deutschen Panzer (links). Quelle: „Action Comics", Heft Nr.59, April 1943. „Superman" packt Goebbels am Schlawittchen" (rechts). Quelle: „Superman",Heft Nr. 26 Januar 1944.

Abb. 229: „Superman" bringt Stalin und Hitler vor das Gericht des Völkerbundes in Genf. Comic-Doppelseite im Magazin „Look" vom 27.2.1940. Quelle: http://www.superman-through-the-ages.com/look/?page=1

Abb. 230: „Jerry Siegel greift ein!" Artikel über Jerry Siegel und seine „Superman"-Geschichte für das Magazin „Look" in der Zeitung der SS, „Das Schwarze Korps" (25. April 1940). Quelle: „Das Schwarze Korps", 25.4. 1940, Seite 8, Folge 17.

Abb. 231: „Joe meet Adolf" - Einzelbild aus dem „Superman"-Comic im Magazin „Look" vom 27. Februar 1940. Quelle: http://www.superman-through-the-ages.com/look/?page=1

Abb. 232: „Superman" „schwimmt“ einen Angriff gegen ein deutsches U-Boot (Juli 1943). Quelle: http://nocontxt.tumblr.com/post/17193022393/mudwerks-via-fantasy-ink-superman-kicking

Abb. 233: „Hitler als Angriffsobjekt offensiver Superhelden" - eine Auswahl von Comicheft-Titelseiten: Unten links: Die erste Ausgabe von „Captain America" (1.3.1941), rechts die Nummer 2 (1. 4.1941).vgl. auch: Knigge, Andreas C., „Alles über Comics", Hamburg 2004, S.198-204. Quelle: http://www.comics.org/

Abb. 234: „Captain America" stürmt die feindliche Front (1.4.1944). Quelle: http://www.comicvine.com/captain-america-comics-4-the-unholy-legion/4000-117547/

Abb. 235: „Captain America zieht Hitler aus dessen Auto", „Captain America", Heft Nr. 36, 1. März 1944. Quelle: http://www.comicvine.com

Abb. 236: „Captain America zieht Hitler aus dessen Auto", „Captain America", Heft Nr. 36, 1. März 1944. Quelle: http://www.comicvine.com

Abb. 237: „Gestapo" – eine grafische Bilderfolge. Quelle: Meffert, Carl, „Grafik für den Mitmenschen", Berlin 1978, S.127.

Abb. 238: „Crack!", Cartoon von David Low für den „Evening Standard" vom 24.Juli 1944. Quelle: Bryant, Mark, „World War II in Cartoons", London 2009, S.126.



CC BY-NC-ND 3.0 AT
Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitung 3.0 Österreich