Unterhaltungsmusik im Dritten Reich

Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades (Dr. phil.)
vorgelegt an der Universität Konstanz im Herbst 2004
von Axel Jockwer

1. Gutachter: Prof. Dr. Rainer Wirtz
2. Gutachter: Prof. Dr. Lothar Burchardt

Tag der mündlichen Prüfung: 24.02.2005

7.4 Musikproduktion im Kontext der Institutionen 571

7.5 Listen „unerwünschter musikalischer Werke“ 572

7.6 Screenshots aus den behandelten Filmen 578
7.6.1 Die große Liebe 578
7.6.2 Wir machen Musik 580
7.6.3 Wunschkonzert 581

7.7 Schlagertexte 584
7.7.1 Kaiserreich 584
7.7.2 Weimar 584
7.7.3 Drittes Reich 589
7.7.4 Nachkriegsdeutschland 597

7.8 Texte der Marschlieder 601
7.8.1 Die erfolgreichsten „Marschschlager“ 601
7.8.2 Fliegerlieder 603
7.8.3 Lieder der Fallschirmjäger 605
7.8.4 Lieder der Panzerwaffe 606
7.8.5 Lieder der Marine 607
7.8.6 Lieder der Infanterie 609
7.8.7 Lieder des Afrikakorps 610
7.8.8 Verschiedene Marschlieder 611

7.9 Verzeichnis der verwendeten Literatur 613
7.9.1 zeitgenössische Zeitschriften 613
7.9.2 Quellensammlungen 614
7.9.3 zeitgenössische Literatur 615
7.9.4 Biographien und Memoirenliteratur 618
7.9.5 Sekundärliteratur 620

Paul Lincke wird 70 203
4.1.5 Arrangement und Anpassung: Das Beispiel Peter Kreuder 205
4.1.6 „Seelische Haltung“ statt „Tanzbodenstimmung“: Wertsteigerung und Integrationsfähigkeit des deutschen Schlagers 208
4.1.7 Der deutsche Schlager auf dem Weg in den Krieg 211
4.1.8 „Erika“ und der „Seemann“: Volkston und Optimismus 217
4.1.9 Schlager und Soldatenlied 223
4.1.10 Exkurs: Der Mythos „Lili Marleen“ 234
4.1.11 Der Schlager im „Kampf der Kulturen“ 245
4.1.12 Nach der „Umkehr“: Schlager stehen hoch im Kurs 247
4.1.13 Dem Führer einen Schlager schenken 257
4.1.14 Exkurs „Die große Liebe“ 264
4.1.15 Verbotene Schlager und Parodien 272
4.1.16 Schlager nach 1945 275
4.1.17 Zusammenfassung: Der Schlager im Nationalsozialismus 284

4.2 Vom Jazz zur Neuen Deutschen Tanzmusik 286
4.2.1 Das Verbot des „Niggerjazz“ und seine Tradition 287
4.2.2 Von „Jazz“ und „Hot“ und „deutscher Tanzmusik“: Die Diskussion 1933 290
4.2.3 „Neue deutsche Tanzmusik“ und internationaler Rhythmus 294
4.2.4 Moderne Tanzmusik im nationalsozialistischen Rundfunk: Ein Verbot und viele Definitionen 303
4.2.5 „Deutsche Tanzmusik fürs deutsche Volk!“ 309
4.2.6 „Synkopenstotterei“ oder „internationale Beschwingtheit“: Tanzmusik im Olympia-Jahr 1936 318
4.2.7 „Swing“: „Modekrankheit“ oder „beschwingte“ Zukunft der deutschen Tanzmusik? 328
4.2.8 Swingverbote und die Suche nach dem neuen deutschen Gesellschaftstanz 337
4.2.9 Broadway und Hollywood: Vorbild oder Feinbild? 340
4.2.10 Wann ist endlich Schluss mit „Judenmusik“ und „Fremdtümelei“? 334
4.2.11 Reinigung des Musiklebens per Zensurverordnung 352
4.2.12 „Wir brauchen gute Unterhaltungsmusik!“ 358
4.2.13 Jazz oder zeitgemäße Tanzmusik? 362
4.2.14 Großstädtischer „Auslandsfimmel“ und ein Flickenteppich von Verboten 367
4.2.15 Kulturkampf gegen England: Tanzmusik zu Kriegsbeginn 380
4.2.16 „Reinheit und Sauberkeit“ statt Differenzierung 385
4.2.17 Mit Werner Egk und neuem Selbstbewusstsein 388
4.2.18 Melodie, moderner Rhythmus und zeitgemäße Tänze 392
4.2.19 „Wir machen Musik” 399
4.2.20 Exkurs: Die Jugend tanzt Swing 408
4.2.21 Hinkels „Schlussstrich“ im Herbst 1942 416
4.2.22 Nörgler, Querulanten und Mutschmann gegen den Rhythmus des Lebens 419
4.2.23 Zusammenfassung: Die Debatte über Jazz und moderne Tanzmusik 426

bestimmte Aussagekraft für Fragen der Unterhaltungsmusik innewohnt. Gemeinsam ist den Filmen der eher untypische explizite Zeitbezug, die hochkarätige Besetzung und der Erfolg beim Publikum.

Der Film „Wunschkonzert“ (1940), der im zweiten Kriegsjahr sämtliche Besucherrekorde sprengte, montiert Geschichten von Front und Heimat rund um die beliebte gleichnamige Radiosendung. Die im Film in den verschiedensten Zusammenhängen, vor allem jedoch in der Wiedergabe des „Wunschkonzerts für die Wehrmacht“ präsentierte Musik kann als Abbild des zeitgenössischen populären Musikgeschmacks interpretiert werden.

Mit 27,8 Millionen Besuchern bis Kriegsende blieb Rolf Hansens „Die große Liebe“ (1942) der erfolgreichste Film des Dritten Reiches. Mit Zarah Leander, Viktor Staal, Paul Hörbiger und Grethe Weiser waren es die Größen der Ufa, die sich hier ein Stelldichein gaben. In ihrer Rolle als den Verzicht lernende Kriegerbraut prägt die schwedische Diva den Film mit vier ihrer bekanntesten Schlager, von denen „Davon geht die Welt nicht unter“ und „Ich weiß, es wird einmal ein Wunder gescheh’n“ bis heute als die bedeutendsten „Durchhalteschlager“ der Kriegszeit gelten.

Von Helmut Käutner Jung frech und musikalisch progressiv inszeniert wurde „Wir machen Musik“ (1942) zum Publikumsliebling. Ilse Werner und Viktor de Kowa geben ein prächtiges Plädoyer für den modernen Tanzschlager, dessen Melodien heute noch Evergreens sind.

nigstens kurz zum Thema „Wettbewerb für den optimistischen Schlager“ äußerte. Hippler gab an, das Thema „langweile“ ihn – ganz im Gegenteil zu Norbert Schultze, der sich zu diversen Fragen sehr auskunftsfreudig und detailleskundig zeigte.[199] Über Schultze ergab sich der Kontakt zu Herrn Prof. Erdmann Röhlig, der sich als Zeitgenosse bereits in den 1930er und 1940er Jahren intensiv mit Swingmusik auseinandergesetzt hatte. Schultze ließ mir eine an den MDR, Funkzeitschrift „Triangel“ gerichtete Leserzuschrift Röhligs bezüglich Swing in den Tanzorchestern des Rundfunks der Kriegszeit zukommen, worüber sich eine spannende Korrespondenz entwickelte.[200] Die Bewertungen Röhligs zu brisanten Unterhaltungsmusikfragen erscheinen mir außerordentlich aufschlussreich, da hier das Wissen über das persönliche „Steckenpferd“ in Ergänzung zum Aktenwissen aus den Archiven gebracht werden kann. Über eine weitere musikbegeisterte Zeitzeugin, Frau Gisela Thiel,[201] konnte ich zusätzlich vom Wissen des ehemaligen Wehrmachtsoffiziers und jazzbegeisterten Hobbymusikers Edgar Brodtmann profitieren.[202]

1.3.6 Schlagertexte, Musik und Filme

Soweit es möglich war, befinden sich Textausschnitte sämtlicher in der Arbeit einbezogener Schlager im Anhang der Arbeit. Ergänzt um Komponist und Autor ergibt sich in der chronologischen Ordnung ein sinnvoller Überblick deutscher Schlagergeschichte, aus dem sich Zeitbezüge, Themenkarrieren und Publikumspräferenzen herauslesen lassen. Um einen musikalischen Eindruck der Tanzmusik der 1920er bis 1950er Jahre zu geben, wurde eine Auswahl typischer bzw. in der Arbeit diskutierter Unterhaltungsmusik zusammengetragen. Oft wird der Diskurs über ein Musikstück erst beim Anhören überhaupt verständlich.

Das Kino war in seiner ungeheuren Breitenwirkung und zeitgenössischen Attraktivität ein zentrales Instrument der Distribution von Unterhaltungsmusik. Aus den diversen musiklastigen Unterhaltungsfilmen des Dritten Reiches habe ich drei in ihrer Machart vollkommen unterschiedliche Filme ausgewählt, denen jeweils eine

---

[199] Briefe Schultzes an den Autor vom 12.02.1999, 03.03.1999 und 15.03.1999

[200] Briefe Röhligs an den Autor vom 24.05.1999, 12.06.1999 und 30.06.1999

[201] Interview mit Frau Thiel am 12.01.1999

[202] Brief Brodtmanns an den Autor vom 22.02.1999

kaut"[188]) und belanglos bleibt. Ebenso anspruchslos servieren die „singenden Schauspieler" Ilse Werner,[189] Johannes Heesters,[190] Willy Fritsch[191] und Heinz Rühmann[192] ihre Lebenserinnerungen, etwas reflektierter erscheint in diesem Kreis Evelyn Künneke.[193] Wenigstens der Komponist Norbert Schultze[194] schreibt schwungvoll und ohne falsche Scham und Ausreden über seine Kompositionen im Auftrag des Führers.

Die beiden Bücher aus der Feder des ungarischen Regisseurs Géza von Chiffra[195] sind als Sittengeschichte aus dem Künstlermilieu konzipiert, mit Spaß an Detail und Zeitkolorit geschrieben, bleiben leider jedoch sehr unkritisch im Umgang mit der eigenen Person und der Funktion medialer Unterhaltung im allgemeinen.

Nicht zu unterschätzende ist das Buch „Die Verstrickung"[196] des ehemaligen Reichsfilmintendanten Fritz Hippler. Gerade aufgrund des Bekenntnisses Hipplers zu seiner damaligen führenden Tätigkeit und seiner nationalsozialistischen Ideologie, der er auch nach dem Krieg nie gänzlich abgeschworen zu haben schien,[197] darf seine Biographie als weit weniger verlogen und schönfärberisch als die literarischen Produkte seiner Zeitgenossen gelten.

1.3.5 Zeitzeugen und Korrespondenzen

Die Kommunikation mit dem Propagandatechniker Fritz Hippler blieb trotz detaillierter schriftlicher Anfragen leider sehr oberflächlich,[198] auch wenn er sich we-

---

[188] Zarah Leander: Es war so wunderbar! Mein Leben, Hamburg 1973, S.178. Man bedenke, dass Hitler definitiv Vegetarier war.

[189] Ilse Werner: So wird's nie wieder sein. Ein Leben mit Pfiff, Bayreuth 1981

[190] Johannes Heesters: Es kommt auf die Sekunde an. Erinnerungen an ein Leben im Frack, München 1978

[191] Willy Fritsch: ...das kommt nicht wieder. Erinnerungen eines Filmschauspielers, Zürich/Stuttgart 1963

[192] Rühmann, Heinz: Das war's. Erinnerungen, Frankfurt (M) 1987

[193] Evelyn Künnecke: Sing Evelyn sing. Revue eines Lebens. In Szene gesetzt von Walter Haas, Hamburg 1982

[194] Norbert Schultze: Mit dir, Lili Marleen. Die Lebenserinnerungen des Komponisten Norbert Schultze, Zürich/Mainz 1995

[195] Géza von Cziffra: Kauf Dir einen bunten Luftballon. Erinnerungen an Götter und Halbgötter, München/Berlin 1975 und ders.: Es war eine rauschende Ballnacht. Eine Sittengeschichte des deutschen Films, Frankfurt/Berlin 1987

[196] Hippler, Fritz: Die Verstrickung. Einstellungen und Rüchblenden von F.H. ehem. Reichsfilmintendant unter Joseph Goebbels, Düsseldorf 1981

[197] Kritik an Hippler z.B. von Dorothea Hollstein, Medium 3/1989, S.38ff.

[198] Briefe Hipplers an den Autor vom 21.05.1997 und vom 09.09.1997.

1.3.4 Autobiographie und Memoirenliteratur

Eingedenk der Problematik, dass jeder Form von Erinnerungsliteratur nicht nur höchst subjektiv mit der historischen Wahrheit umgeht, sondern hier meist auch eine Intention, ein ex post konstruierter „roter Faden“ mit erfundenen Zusammenhängen und Kausalitäten zugrunde liegt,[183] kann bei einer Beschäftigung mit medialer Unterhaltung jene Subjektivität des produzierenden Künstlers und rezipierenden Menschen nicht ausgeblendet werden. Einerseits dient diese Art der Quelle hauptsächlich als Ausdruck einer zeitspezifischen Stimmung, andererseits lässt das wechselseitige Abgleichen von Erinnerungen und die Überprüfung einzelner Aussagen anhand objektiver historischer Fakten oft tiefe Einblicke in die Motivation des Schreibers zu. So macht gerade der Komponist Peter Kreuder[184] seinem von Kollegen schon im Dritten Reich geprägten Beinamen „Reichsmärchenerzähler” oder „Peter Münchhausen” alle Ehre. Seine Versuche, sich nicht nur als vollkommen apolitischer Künstler, sondern darüber hinaus auch noch als Widerstandskämpfer zu stilisieren, lassen sich meist leicht als dünne Erfindungen entlarven. Kreuder behauptet beispielsweise, er sei Goebbels' Rache nur dadurch entkommen, indem er diesem persönlich gedroht habe, er werde „in der freien Welt” verbreiten, dass der jetzige Propagandaminister im Jahre 1924 „ein führendes Mitglied der Kommunistischen Partei” in Wuppertal-Barmen gewesen sei.[185] Obwohl die sozialistische Orientierung Goebbels' zu Beginn der 1920er Jahre und sein Kurs als NSDAP-Linker unbestrittene Fakten sind, kann von einer Mitgliedschaft in der KPD nicht die Rede sein, vielmehr war der junge Goebbels bereits 1924 der „Nationalsozialistischen Freiheitsbewegung“ um Ludendorff, von Graefe, und Strasser beigetreten.[186]

Spannend und teilweise aufschlussreich erzählt Micaela Jary,[187] die Tochter des Komponisten Michael Jary, die Geschichte ihres Vaters, gewürzt mit vielen Details aus dem Leben von Zarah Leander, deren eigene Autobiographie wiederum recht haarsträubend („während er [Hitler] noch an seinem gebratenen Hähnchen

---

[183] Ralf Dahrendorf: Ich – das sind auch die anderen. Einige Bemerkungen zum Problem der Autobiographie, in: Neue Züricher Zeitung vom 24.09.2003

[184] Peter Kreuder: Schön war die Zeit, München 1955 und ders.: Nur Puppen haben keine Tränen, München 1971

[185] Kreuder 1971, S.365

[186] Ralf Georg Reuth: Goebbels, München 1990, S.81

[187] Micaela Jary: Ich weiß es wird einmal ein Wunder gescheh'n. Die große Liebe der Zarah Leander, Berlin 1993

nungen berichtet.“, urteilt Helmar Harald Fischer.[178] Mit Kriegsbeginn erfährt das Tagebuch eine weitere quantitative Steigerung, seit Sommer 1941 schließlich beginnen die Eintragungen jeweils mit dem militärischen Lagebericht des OKW, gefolgt vom eigentlichen Tagebuch, das Goebbels jetzt regelmäßig mit Durchschrift diktierte. Goebbels traf beizeiten Maßnahmen, die Tagebücher der Nachwelt zu erhalten. 1944 wurde mit der Transkription der handschriftlichen Kladden begonnen, während die bereits maschinenschriftlich erfassten Teile auf Glasplatten (45 Seiten pro Platte) mikrofichiert wurden.

Fest steht, dass Goebbels die überwiegende Menge des Tagebuchtextes mit klarem Blick auf eine spätere Veröffentlichung oder sonstige Verwertung verfasst hat.[179] Die Verwertungsrechte an den Tagebüchern verkaufte der frisch gebackene Minister bereits 1934 an den parteieigenen Eher-Verlag, der sie 20 Jahre nach seinem Tod hätte veröffentlichen dürfen. Erste Vorschüsse für ein solches Publikationsprojekt hatte Goebbels zu diesem Zeitpunkt dringend nötig.[180]

Entsprechend der heterogenen Qualität der Texttypen liest sich die Materialsammlung des selbsternannten Chronisten recht uneinheitlich: Mal notiert Goebbels bloß im Telegrammstil, mal schreibt er schlampig, mal brillant, mal literarisch bemüht, mal schwülstig, kitschig und peinlich.

Wie hoch sind die Anteile von Dichtung und Wahrheit in den Tagebüchern? Ebenso wie die Eintragungen über weite Strecken „glaubwürdig, unzensiert und gewissenhaft informativ“[181] wirken, wird Goebbels oft das Opfer eitler Selbsttäuschung, gefällt sich in der Rolle des genialen Propagandisten und Machers, nimmt den Willen für die Tat, jubelt seine Erfolge hoch, überschätzt seine Popularität im Volk und sein Ansehen bei Hitler: „Goebbels’ Rolle in den Tagebüchern ist vielmehr die eines Propagandisten seiner selbst.“[182]

Trotz der Intentionsbedingtheit der Tagebuchtexte und trotz der autosuggestiven Selbststilisierung geben die Tagebücher des Joseph Goebbels immer wieder Einblicke in die Entscheidungsfindung rund um den Komplex der Produktion medialer Unterhaltung.

---

[178] Helmar Harald Fischer: „Was gestrichen ist, kann nicht durchfallen“. Trauerarbeit, Vergangenheitsverdrängung oder sentimentalische Glorifizierung? Wie sich Schauspieler an ihre Arbeit im Dritten Reich erinnern, in: Theater heute 9/89, S.4

[179] Bernd Sösemann: Die Tagesaufzeichnungen des Joseph Goebbels und ihre unzulänglichen Veröffentlichungen, in: Publizistik 37 (1992), S.218

[180] Fischer, S.4

[181] Köhler, S.54

[182] Fischer, S.4

dem Gebiet der Unterhaltungsmusik sicherstellen sollte, findet sich ein Konglomerat im Aktenbestand der Hauptgeschäftsführung der RKK,[174] sowie einige Akten unter der Signatur des RMVP.[175]

1.3.3 Die Tagebücher des Joseph Goebbels

Goebbels begann bereits im Herbst 1923 mit der regelmäßigen schriftlichen Fixierung und Stilisierung seines Lebensalltags.[176] In der Retrospektive entstehen im Sommer 1924 neben den Einträgen in die ersten Kladden zusätzlich die sogenannten „Erinnerungsblätter“, in denen er im Telegrammstil über seine ersten 26 Lebensjahre, also Familie, Kindheit, Schulzeit, Studium und die Zeit der Arbeitslosigkeit berichtet. Die Aufzeichnungen der Jahre 1932/33 bilden die Grundlage für das 1934 erscheinende Buch „Vom Kaiserhof zur Reichskanzlei“. Persönliches fällt zugunsten einer „Wahlkampfchronik“ weg, die Aufzeichnungen lesen sich zielorientiert und eindeutig sinnbehaftet. Mit dieser ersten aus Tagebuchaufzeichnungen gespeisten Kampfschrift machte Goebbels die Zweckgebundenheit seines Tagebuchschreibens deutlich: Es ist die Überzeugung, als Chronist von dem „großen Erleben“ berichten zu müssen und sich für diesen Zweck einen „Steinbruch“ an Fakten und Erlebnissen zu schaffen. Und es ist die Goebbels’ von Anfang an eigene definitive Überzeugung, für etwas „Großes“ bestimmt zu sein: Sein Lebensprogramm stand bereits vor der politischen Karriere fest. Die Tagebücher als ganzes sind so vor allem die Selbststilisierung der eigenen Person zum Mythos, die er konsequent bis zum Selbstmord als „Treuester der Treuen“[177] betreibt.

Die Schreibtätigkeit des Ministers nahm ab 1937 zu, Goebbels schrieb jetzt fast täglich und produzierte immer mehr Text: „Es wächst der politische Gehalt der Eintragungen, es wächst die Intensität, mit der er über die wachsenden Span-

---

[174] R56 I /34

[175] R55 /200

[176] „Ich muss mir die Bitterkeit vom Herzen schreiben. Else schenkt mir ein Buch für den täglichen Gebrauch. Am 17. Oktober beginne ich also mein Tagebuch.“ Ralf Georg Reuth (Hrsg.): Die Tagebücher des Joseph Goebbels, 5 Bände, München 1992, Vorwort, S.5

[177] Jochen Köhler: Der Musterschüler. Joseph Goebbels – Der Trompeter Adolf Hitlers, in: Lettre International 54, Frühjahr 2002, S.54

zwei Editionen herausgegeben hat.[169] Sie geben Aufschluss über die jeweilig aktuellen Anweisungen und so fruchtbare Einblicke in die wechselnden Schwerpunkte der Propaganda im Krieg.

c) Protokolle der Rundfunkprogrammkonferenzen 1941 bis 1945

1941 hatte Goebbels den Generalsekretär der RKK, Ministerialdirigent und SS-Gruppenführer Hans Hinkel, mit der Umgestaltung des Rundfunkprogramms beauftragt. Hinkel setzte von Anfang an auf die Integration von erfolgreichen Praktikern aus den Bereichen Musik, Bühne und Rundfunk, die er seit Oktober 1941 in regelmäßigen Sitzungen versammelte. Die Protokolle der sogenannten „Rundfunksitzungen“ aus dem Bestand des RMVP sind im Bundesarchiv Berlin Lichterfelde komplett auf Mikrofiche verfilmt,[170] sie werden durch die regelmäßigen Berichte und Rückfragen Hinkels an Goebbels[171] sowie sonstige Korrespondenzen[172] ergänzt und kommentiert. Daran schließen sich die sogenannten „Fritzsche-Sitzungen“[173] an, die bis Frühjahr 1945 unter der Leitung von Hans Fritzsche, dem „Beauftragten für die politische Gestaltung des Großdeutschen Rundfunks“, in dessen Verantwortungsbereich ab März 1944 auch das Unterhaltungsprogramm verlegt wurde, stattfanden. Aufgrund dieses Materials wird ein sehr eindrückliches Bild der fortdauernden intensiven Bemühungen der Propagandatechniker um die Attraktivität des Rundfunkprogramms im Krieg möglich. Von zentraler Bedeutung ist hier der Diskurs über Auswahl und Einsatz musikalischer Produkte, denen ein entscheidender Wert für die Massenwirksamkeit des Rundfunks zugesprochen wurde.

d) Aktenbestand zum Deutschen Tanz- und Unterhaltungsorchester

Zur Gründung und zum Einsatz des 1942 gegründeten DTUO, jenem Prestigeprojekt unter der Ägide Joseph Goebbels, das die deutsche Weltgeltung auch auf

---

[169] Willi A. Boelke (Hrsg.): Kriegspropaganda 1939-1941. Geheime Ministerkonferenzen im Reichspropagandaministerium, Stuttgart 1966 und ders. (Hrsg.): Wollt ihr den totalen Krieg? Die geheimen Goebbels-Konferenzen 1939-1943, Stuttgart 1967

[170] BA R55 /695 und /696

[171] BA R55 /1254

[172] BA R56 I /41 und R55 /559

[173] BA R55 /556

1.3.2 Aktenbestände

a) „Meldungen aus dem Reich“

1934 wurde der „Sicherheitsdienst des Reichsführers-SS“ (SD) unter Reinhard Heydrich zum alleinigen Nachrichtendienst der Partei.[167] 3.000 hauptamtliche und 30.000 ehrenamtliche V-Leute sorgten mit ihren Informationen dafür, dass die daraus kondensierten regelmäßigen „Meldungen aus dem Reich“[168] von der Führungsriege des Dritten Reiches als ein präzises Meinungsforschungsinstrument eingesetzt werden konnte. Die SD-Berichte schilderten recht offen die innenpolitische Lage und reflektierten die Stimmung in der Bevölkerung und dienten vor allem Joseph Goebbels so als Gradmesser des Erfolges seiner Arbeit und als Orientierung auf Defizite in der Vermittlung politischer Entscheidungen. Im Zusammenhang mit den Produkten der Unterhaltungsbranche liest sich der SD-Bericht als eine effiziente Form der „Marktforschung“, anhand derer Popularität und Reichweite von Medienangeboten gemessen werden konnten. Das Wechselspiel zwischen Evaluierung und Reaktion findet sich besonders eindrucksvoll in der Entscheidungsfindung rund um das Rundfunkprogramm im Krieg, als die Stimmen der Bevölkerung immer wieder interne Diskussionen, Entscheidungen und Kurskorrekturen provozierten.

b) Kurzprotokolle der Goebbels-Konferenzen

Seit Beginn des Krieges fanden im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda (RMVP) wochentags regelmäßig die sogenannten „Ministerkonferenzen“ statt. Joseph Goebbels begann morgens früh, sich auf die Konferenz vorzubereiten, studierte die Presse und sichtete Nachrichtenmaterial, ließ sich von seinen Staatssekretären über Neuigkeiten informieren. Um 10.45 Uhr unterrichteten ihn schließlich noch die Verbindungsoffiziere des OKW über militärische Veränderungen, bevor Goebbels um 11 Uhr die Konferenz eröffnete. Es existieren redigierte Kurzprotokolle der geheimen Goebbels-Konferenzen, die Willi A. Boelke in

---

[166] Diverse großformatige Faksimiles, leider ohne Seiten- und Jahreszahlen in: Mayer, S. L.: Signal. Hitler’s Wartime Picture Magazine, Feltham (GB) 1977

[167] Neu dazu erschienen: Michael Wildt (Hrsg.): Nachrichtendienst, politische Elite und Mordeinheit. Der Sicherheitsdienst des Reichsführers SS, Hamburg 2003

[168] Heinz Boberach (Hrsg.): Meldungen aus dem Reich 1938-1945. Die geheimen Lageberichte des Sicherheitsdienstes der SS, Herrsching 1984

zum Kommentieren der vermeintlichen musikalischen Auswüchse der Unterhaltungsbranche ab. Die Jazzmusik als Bedrohung und Herausforderung gleichermaßen war in der Diskussion der 1920er Jahre ständig präsent, gelegentlich auch der Schlager. Die Argumentationslinien für und vor allem wider moderne Unterhaltungsmusik, meist auch das sprachliche Arsenal in dieser Diskussion entwickelten sich in diesen Jahren und fanden im Dritten Reich nur noch ihre inflationäre, inhaltsarme Einseitigkeit.[165]

Anhand der kunstmusikorientierten Zeitschriften lassen sich die zeitgenössischen Positionen konservativer deutscher Musikjournalisten bezüglich moderner Unterhaltungsmusik festmachen und so der Diskurs über dieses Thema nachzeichnen.

d) Weitere Periodika

Die Presseorgane der Reichssender wie zum Beispiel die Berliner „Funkstunde“ oder die Kölner „WERAG“ schalteten sich als Forum der Distributoren ebenfalls in die Debatte um eine zeitgemäße, in diesem Fall „sendefähige“ Unterhaltungsmusik ein.

Vorläufer moderner Boulevardblätter wie die „Berliner Illustrierte Zeitschrift“ und der „Stern“ berichteten aus den Vergnügungsstätten der Metropolen und geben so einen idealisierten Einblick in die Welt des „Schönen Scheins des Dritten Reiches“ (Reichel). Im Krieg wurde mit dem Magazin „Signal“ ein sich weltoffen und vergnügungsorientiert gebender Werbeträger für die auf den Europa-Export orientierte deutsche Kulturindustrie lanciert.[166]

Als journalistisch vergleichsweise niveauvolle Wochenzeitung etablierte sich im Krieg „Das Reich“, deren regelmäßige Leitartikel aus der Feder des Herausgebers Joseph Goebbels’ oft programmatischen Charakter trugen und nicht selten eine Kursansage oder -änderung auf kulturellem Gebiet begeleiteten.

Gelegentlich von Interesse sind Artikel im „Völkischen Beobachter“, in diversen Lokalzeitungen sowie in den Blättern der Parteigliederungen wie „Der SA-Mann“ oder „Das Schwarze Korps“.

---

[164] Bruno E. Werner, in: Melos, April 1933

[165] Dazu vor allem Bernd Hoffmann und Fabian R. Lovisa.

„Die Musik“ hatte seit ihrer Gründung lange Zeit als das „am ehesten unparteiische Blatt“[162] gegolten, in dem durchaus zwei verschiedenen Meinungen zu einem Thema zur Diskussion gestellt werden konnten, bevor sich in den beginnenden 1930ern endgültig der konservative Flügel durchsetzte. Bereits kurz nach der Machtergreifung war „Die Musik“ zu einem „verlässlichen Organ nationalsozialistischer Kulturarbeit“[163] geworden und ging im April 1934 als „Amtliches Organ der NS-Kulturgemeinde“ und „Amtliches Mitteilungsblatt der Reichsjugendführung“ eine direkte institutionelle Verflechtung mit der Partei ein. Ab 1937 schließlich nannte sie sich „Organ des Amtes für Kulturpflege beim Beauftragten des Führers für die gesamte geistige und weltanschauliche Erziehung und Schulung der NSDAP“.
Die „Zeitschrift für Musik“ verstand sich in Weimarer Zeiten als expliziter Gegenspieler der Vorkämpfer für neue Musik. Anhand der wechselnden Unterzeilen lässt sich die geistige Annäherung an nationalsozialistisches Gedankengut deutlich erkennen. „Die „Halbmonatsschrift für Musiker und Freunde der Tonkunst“ nannte sich ab 1924 „Kampfblatt für deutsche Musik und Musikpflege“, ab 1925 hieß sie „Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik“. 1932 übernahm Fritz Stege die Chefredaktion aus der Hand von Alfred Heuß und verblieb dort vorübergehend als Garant für eine nationalsozialistische Ausrichtung der traditionsreichen Zeitschrift im Jahr der Machtergreifung.
Auch die „Allgemeine Musik-Zeitung“, deren Tradition bis 1798 zurückreichte, orientierte sich spätestens seit Beginn des 20. Jahrhunderts am nationalkonservativen Lager. Dagegen galt die 1920 gegründete Zeitschrift „Melos“ als uneingeschränkter Vorkämpfer für die Moderne. Noch 1933 tat sich „Melos“ als Vertreter der „jugendfrischen Kraft“ der nationalsozialistischen Bewegung hervor und verteidigte als solche geschickt die Exponenten des „nordischen Expressionismus“.[164] Im November 1934 jedoch wurde der so eng mit der „Systemzeit“ konnotierte Name gelöscht und unter dem Titel „Das neue Musikblatt“ gleichgeschaltet fortgeführt.

Aus dem kunstmusikalischen Anspruch der genannten Musikzeitschriften und der ständige Sorge um die Förderung deutscher Musikkultur leitete sich die Berufung

---

[162] Lovisa, S. 16. Das Jubiläumsheft vom 1. Oktober 1932 betont ein letztes Mal die Programmatik der „Unabhängigkeit und Überparteilichkeit“.

[163] Lovisa, S.21

Daneben bot der „Film-Kurier“ allerhand Informationen zu Stars und Regisseuren, zu Premieren und Zuschauerrekorden, wartete mit Reportagen vom Drehort ebenso auf wie mit Propagandaaufrufen von Prominenten aus Film und Staat. Die Fülle der hier gelieferten Informationen ist in der bisher existenten Sekundärliteratur überraschend wenig verarbeitet worden. Das Projekt „Film-Kurier-Index“ nimmt sich derzeit der inhaltlichen Erschließung dieses bedeutenden Periodikums zur Filmgeschichte an.[158]

c) Die wichtigsten Musikzeitschriften

Die traditionsreichen Zeitschriften „Die Musik“ (gegründet 1901) und „Zeitschrift für Musik“ (gegründet 1834) integrierten die nationalsozialistische Ideologie ab 1933 in ihren reaktionären Kunstmusikstandpunkt ein.[159] Im April 1943 wurden „Die Musik“, „Zeitschrift für Musik“, die „Allgemeine Musik-Zeitung“ und „Das neue Musikblatt“ (bis Ende 1934 „Melos“) als die vier bedeutendsten Musikzeitschriften zur „Gemeinschaftszeitschrift“ „Musik im Kriege“ zusammengelegt, die erst im mit der Oktober/November-Ausgabe 1944 ihr Erscheinen einstellte. Hauptschriftleiter wurde Herbert Gerigk, Leiter der Hauptstelle Musik und des „Kulturpolitischen Archivs“ im Amt Rosenberg. Gerigk hatte zusammen mit Theo Stengel 1940 erstmals das „Lexikon der Juden in der Musik“ herausgegeben[160] und tat sich unter anderem auch als Koordinator des „Sonderstabes Musik“ hervor, dessen Aufgabe die „Sicherstellung herrenlosen Musikmaterials aus jüdischem und freimaurischen Besitz“ und die „Feststellung aller Musikhandschriften deutscher Herkunft“ in den besetzten Gebieten war.[161] Nach dem Krieg schrieb Gerigk eifrig weiter, sein „Wörterbuch der Musik“ hat bis 1989 diverse Auflagen erlebt.

---

[158] http://www.cinegraph.de/fk/fkindex.html [14.07.2004]

[159] Hoffmann, Bernd: Der Reflex afro-amerikanischer Musik in deutschsprachigen Musik- und Rundfunkzeitschriften 1900-1945. Unveröffentlichte Dissertation, Köln 1987

[160] Lexikon der Juden in der Musik : mit einem Titelverzeichnis jüdischer Werke / zusammengestellt im Auftrag der Reichsleitung der NSDAP auf Grund behördlicher, parteiamtlich geprüfter Unterlagen. Bearbeitet von Theo Stengel in Verbindung mit Herbert Gerigk, Berlin 1940. Bis 1943 sind noch weitere drei weitere Auflagen nachweisbar; eine fünfte Auflage, für die Korrekturfahnen bereits vorlagen, konnte nicht mehr erscheinen.

[161] Zum „Sonderstab“, zum Lexikon und zur Person Gerigks: Willem de Vries: Sonderstab Musik. Organisierte Plünderungen in Westeuropa 1940-1945, Köln 1998 und Eva Weissweiler: Ausgemerzt. Das Lexikon der Juden in der Musik und seine mörderischen Folgen, Köln 1999

kündigungen der Musikverlage, Plattenneuerscheinungen), Rezeption (Kapellenkritiken, Neuerscheinungskritiken, Filmmusikkritiken, Berichte über das Rundfunkprogramm), der kulturpolitischen Eingriffe von Staat und Partei (Rubriken „Aus der Bewegung“ und „Aus der Reichsmusikkammer“, diverse politische Leitartikel, Berichte über institutionelle Entwicklungen und legislative Maßnahmen, „Kulturpolitische Wochenschau“) sowie der fachinternen und –externen Diskussion über Entwicklungen auf dem Gebiet der Unterhaltungsmusik zu gewinnen. Eine konsequente Nutzung dieser großartigen Quelle ist bisher nicht erfolgt, stattdessen sind auch dezidiert unterhaltungsmusikspezifische Fragen meist über Artikel der kunstmusikalisch ausgerichteten Periodika (vor allem „Die Musik“ und die vereinigte „Musik im Kriege“) angegangen worden.

b) „Film-Kurier“

Der 1918/19 gegründete „Film-Kurier“ kann als die bedeutendste Fachzeitschrift für Filmschaffende gelten. 1939 erschien er mit einer Auflage von 3700 Stück. Vereinigt mit „Lichtbildbühne“ und „Der Film“ blieb der „Film-Kurier“ auch im Laufe des Krieges eine tatsächliche Tageszeitung. Gleichzeitig dürfte sich der Leserkreis der Zeitschrift auch weg von der ursprünglichen Konzeption als Branchenblatt auf generell an der Filmwelt interessierte Leser ausgeweitet haben, was sich an der Artikelwahl und den Bildbeilagen zeigen lässt. Erst am 20. September 1944 stellte der „Film-Kurier“ sein Erscheinen ein.

Wie eng unterhaltungsmusikalische Fragen mit dem Filmgeschäft verbunden waren, zeigt die hohe Zahl der Artikel zu den Themen Filmschlager, Filmmusik und Filmkomponisten. Die Musik zu fast allen uraufgeführten Spielfilmen wurde in einer eigenen Sparte namens „Cis bis Des: Tonleiter der Woche“ oder „Die Filmmusik der Woche“ rezensiert. Im Mai 1938 erhielt diese Rubrik den Namen „Woche nach Noten“ und wurde nun exklusiv von Hermann Wanderscheck verfasst, der gleichzeitig Chefredakteur der Dramatiker-Zeitschrift „Der Autor“ war. Wanderscheck hatte neben seinen filmmusikalischen Attitüden mit der Schrift „Weltkrieg und Propaganda“ (1936) politisch auf sich aufmerksam gemacht, an die er 1940 mit „Die englische Lügenpropaganda im Weltkrieg und heute“ anknüpfte. Während des Krieges erschienen Wanderschecks Ausführungen häufig auch nur kleingedruckt als „Musikrückblick“.

Kreuz und quer durch die Musik“[155] trug von Anfang an explizit nationalsozialistischen Charakter. Der ehemalige Musikberichter der Deutschvölkischen Freiheitsbewegung war 1932 als aktives KfdK-Mitglied Chefredakteur der „Zeitschrift für Musik“ geworden, für die er schon länger Beiträge für den „Musikalischen Kulturspiegel“ verfasst hatte. 1933 arbeitete er zusätzlich als Vorsitzender der im Mai zum Zwecke der Gleichschaltung gegründeten „Arbeitsgemeinschaft deutscher Musikkritiker“, fiel in den musikpolitischen Auseinandersetzungen um Hindemith kurzfristig in Ungnade, wurde aber schnell wieder rehabilitiert und 1935 Pressereferent in der RMK und 1942 Pressechef der RRG, als der er auch an den regelmäßigen Rundfunkprogrammsitzungen mit Hinkel teilnahm. Nebenher galt sein privater Kampf der Anerkennung des Akkordeons als „seriöses“ Musikinstrument, für das er zahlreiche Kompositionen schuf.[156] Nach dem Krieg war Steges Karriere noch lange nicht zu Ende. Bereits 1951 trat er wieder als Autor in Erscheinung und lehrte am Humboldt-Institut in Wiesbaden. Als Komponist von Werken für Akkordeon („Nordische Volkstänze“) ist er heute ebenso bekannt wie für sein musiktheoretisches Werk „Musik, Magie, Mystik“ (1961). Mit dem Buch „Musik hören, verstehen, erleben“ (1962) setzte er seine kulturpolitischen Ansichten zu moderner Musik fast ungebrochen fort.

„Der Artist“ (bzw. seine Nachfolger) erschien bis Ende Mai 1941 wöchentlich, dann kriegsbedingt 14tägig,[157] bevor ab 01.04.1943 nur noch ein monatliches erscheinen möglich war. Die Auswirkungen des näherrückenden Krieges werden deutlich: Die Juniausgabe 1943 wird ein Opfer eines Bombenangriffes, Personalmangel und erschwerte Arbeitsbedingungen sorgen für ein deutliches Zunehmen von Druckfehlern.

Zusammenfassend erscheint „Der Artist“ samt seiner Nachfolger als eine exzellente Quelle, um einen praxisnahen Einblick in die Sphäre von Produktion (Zielgruppe Musiker), Distribution (Zielgruppe Gaststättenbesitzer, Werbung und An-

---

[155] Erstmals am 23.01.1936. Mit der Einsetzung Steges als Schriftleiter endete die Rubrik, zuletzt am 20.11.1941, S.888.

[156] Franz Joseph Adldinger: Bilder aus Leben und Werken neuer deutscher Komponisten IV. Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2677 vom 08.04.1937, S.388f. Anfang der 1920er Jahre hatte Stege nach eigenen Angaben auch einige „Schlager“ geschrieben: Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2686 vom 10.06.1937, S.650f.

[157] „Die Kriegswirtschaft erfordert stärkste Konzentration aller Kräfte. Diese Zusammenfassung macht es notwendig, dass vom 1. Juni an unser Zeitschrift nur noch 14täglich erscheint, um Menschen und Material für andere kriegswichtige Zwecke freizumachen.“ Die Unterhaltungsmusik Nr.2893 vom 29.05.1941, S.543

erwartet mit erst 37 Jahren verstarb,[151] folgte ihm mit dem ehemaligen Kapellmeister und Musikkritiker der Rigaer und St. Petersburger Tagespresse Arthur von Gizycki-Arkadjew ein erfahrener Redakteur nach, der in den vergangenen Jahren so manche Seite des „Artist“ mit seinen Berichten aus dem musikalischen Alltag des Reiches gefüllt hatte. Gizycki, der Anfang 1934 an die Spitze der „Pflegschaft Kapellenleiter“ in der Fachschaft II (Ensemblemusiker) der RMK berufen worden war und außerdem seit Mai als „Propagandaleiter der Landesmusikerschaft Sachsen“ in der Reichsmusikerschaft fungierte, führte das Blatt in die „neue Zeit“ und sorgte zugleich für eine bewusste inhaltliche Fokussierung auf das Thema „Unterhaltungsmusik“ sowie die entsprechende Umbenennung. Er bemühte sich um die Etablierung des Periodikums als anerkannte „Fachzeitschrift“ und band es als solche noch stärker in die institutionellen Gegebenheiten der Musikerschaft des Dritten Reiches ein.[152] Er war es auch, der die Zeitschrift, ihre Mitarbeiter und nicht zuletzt auch seine Person gegen die Angriffe seitens des „Deutschen Podiums“ und des „Stürmers“ verteidigte, wobei er immer mehr eine dezidiert antisemitische und nationalsozialistische Position einnahm. Im Januar 1937 legte „Die Unterhaltungsmusik“ stolzes Zeugnis ihrer endgültigen Gleichschaltung im Sinne des „Totalitätsgedankens“ ab.[153] Gizycki sah sich und seine Zeitschrift als pflichtbewusste Mitarbeiter „am weltanschaulichen, staatlichen und kulturellen Aufbauwerk unseres Führers“, auch weil er die Position vertrat, dass die Unterhaltungsmusikerschaft nur auf diese Weise eine große Chance hatte, sich „als gleichberechtigt mit allen anderen deutschen Kulturkämpfern für ein unvergängliches Drittes Reich“ zu bewähren.

Nachdem Gizycki Ende 1941 als Sonderführer an die Ostfront berufen worden war, gab im Dezember Fritz Stege seinen „Eintritt in die Schriftleitung“ bekannt und avancierte während der Abwesenheit Gizyckis zum stellvertretenden (de facto) Hauptschriftleiter.[154] Stege (1896-1967), der sich 1924 mit der Schrift „Das Okkulte in der Musik: Beiträge zu einer Metaphysik der Musik“ promoviert hatte, galt als hochpolitisierter Autor. Seine Rubrik „Kulturpolitische Wochenschau.

---

[150] Für den Musiker. Die „Musik im Zeitbewusstsein“ ist nicht mehr amtliches Organ!, in: Der Artist Nr.2590 vom 08.08.1935, S.808

[151] Nachruf in: Der Artist Nr.2602 vom 30.10.1935, S.1238ff.

[152] Hier sei auch auf die Signifikanz der Veränderung von Duktus und Wortwahl Gizyckis hingewiesen. Seine Sprache wurde zusehends blumiger und untertäniger und ließ den „Führer“ zu einer Lichtgestalt unvergleichlichen Ausmaßes avancieren.

[153] Friedo Boitin: Unser Fachblatt, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2664 vom 07.01.1937, S.2

[154] Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2907 vom 04.12.1941, Titel

Zusätzlich wurde der „Artist“ auch zum Mitteilungsblatt über inhaltliche und formale amtliche Entscheidungen, die den Musiker oder seinen Arbeitgeber direkt betrafen. Nachdem das ganze Jahr 1933 von Diskussionen über eine neue berufsständische Erfassung der Musikerschaft geprägt war, in der sich vor allem wirtschaftliche und soziale Hoffnungen sowie die Vertretungsansprüche der alten Verbände manifestierten, hatte am Ende des Jahres der neue organisatorische Aufbau der Unterhaltungsmusikerschaft und seine institutionelle Verortung Gestalt angenommen. Der „Artist“ konnte sich trotz heftiger Attacken des „Deutschen Podiums“[148] und anfänglichem „Misswollen und Missverstehen“[149] seitens der RMK immer mehr als führendes Fachblatt für den Unterhaltungsmusiker etablieren, den Charakter eines „amtlichen Organs“ sollte er jedoch nicht erhalten. Nachdem die Zeitschrift „Musik im Zeitbewusstsein“ im August 1935 ihren Status als „amtliches Organ“ der Reichsmusikerschaft verloren hatte, sollte kein bestimmtes Blatt mehr die RMK vertreten, sondern ihre Verlautbarungen der gesamten Presse zur Verfügung gestellt werden.[150]

Als der Chefredakteur des „Artist“, der Musikschriftsteller und seit Jahren engagierte Musikfunktionär Geo Maria von Coellen, im Oktober 1935 vollkommen un-

---

vollständigen Titels und weise sie als „Fritz Stege, in:“ bzw. „Reinmar von Zweter (Fritz Stege), in:“ nach.

[148] Besonders im Sommer 1935 trug man einen erbitterten Kampf um die Vorwürfe seitens des „Deutschen Podiums“ (Karl Stietz, Hermann Stuckenbrock) und des „Stürmers“ (Christa Maria Rock) aus, der „Artist“ sei ein „Judenblatt“, dem es nur ums „Geschäftchen machen“ gehe. Dazu z.B.: In eigener Sache, in: Der Artist Nr.2587 vom 18.07.1935, S.723f., Arthur von Gizycki-Arkadjew: Zur Klarstellung, in: Der Artist Nr.2588 vom 25.07.1935, S.758f., In eigener Sache!, in: Der Artist Nr.2591 vom 15.08.1935. Dabei ging es mit Sicherheit auch um die Frage, wer denn nun das Rennen als berufsspezifisches Fachblatt machen würde: „Daher ist auch der Platz des deutschen Kapellmeisters und Ensemblemusikers einzig und allein in der Gefolgschaft des ‚Deutschen Podiums’, das nicht hebräisch spricht, sondern dem Judentum jedes Recht zur Einmischung in das deutsche, kulturelle Leben bestreitet.“ Hans Brückner: Deutscher Ensembler!, in: Deutsches Podium Sondernummer „Die Deutsche Musik-Gaststätte“ (1935), S.14. „Wir haben dem ‚Artist’ zweieinhalb Jahre Zeit gegeben zu beweisen, dass er die Forderungen des neuen Deutschlands anerkennen will, wir haben zweieinhalb Jahre geschwiegen zu allen Entgleisungen, wir haben die ganze Zeit gelesen und beobachtet, wie immer wieder diese Leute zwischen den Zeilen bohrten, wie sie die Juden und Judenknechte bevorzugten. Unsere Geduld ist zu Ende. Wir können es vor der Ensemble-Musikerschaft nicht mehr verantworten, dass solch unzuverlässige Elemente im Dritten Reich wirken dürfen. (...) Wir verlangen: Erziehung zum Nationalsozialismus! Diese Aufgabe kann der ‚Artist’ nicht erfüllen.“ Hermann Stuckenbrock: Und so etwas nenn sich im dritten (!) Reich noch „Zentral Organ“. „Sozialdeutsche Lebensgestaltung“ oder Nationalsozialismus?, in: Das Deutsche Podium. Sondernummer „Die Deutsche Musik-Gaststätte“ (1935), S.17f.

[149] In eigener Sache, in: Der Artist Nr.2587 vom 18.07.1935, S.724

beteiligten sich die Musiker, Kapellenleiter und Musikkritiker ebenso wie Vertreter des Gaststättengewerbes sowie die politisch Verantwortlichen.

Zeitgenössische Distribution von Unterhaltungsmusik verlief zum einen über die Kapelle in einem Kaffeehaus, einem Tanzlokal oder einem ähnlichen Etablissement, zum anderen über die Medien Rundfunk und Tonfilm, schließlich auch verstärkt über die Schallplatte. So bieten die regelmäßigen Berichte aus den Vergnügungsgaststätten verschiedener deutscher Städte wichtige Einblicke in die musikalischen Realitäten und deren Rezeption, ebenso sind es die Rubriken über Neuigkeiten aus der Welt der Filmmusik, Kritiken zum Rundfunkprogramm und die Neuerscheinungen der Notenverlage und Schallplattenfirmen, die eine Gesamtschau zulassen. Immer wieder aufschlussreich ist zudem der Anzeigenteil des Blattes, in dem freie Kapellen sich um ein Engagement bemühen und in dem Musikverlage ihre Neuerscheinungen bewerben.

Einen besonderen Raum nehmen die musikpolitische Stellungnahmen und Forderungen verschiedener staatlicher und parteiamtlicher Funktionsträger ein, die eine möglichst enge Einbindung der Musikproduktion in den ideologischen Kontext sicherstellen wollten. Eine feste Rubrik wurde seit Januar 1936 die „Kulturpolitische Wochenschau“[147] des Musikkritikers Fritz Stege (bis Mai 1937 unter dem Pseudonym „Reinmar von Zweter“), in der zu aktuellen Fragen im Spannungsfeld zwischen alltäglicher Berufsausübung und nationalsozialistischer Verpflichtung Position bezogen wurde. In einer andauernden Phase des politischen Umbruchs, der Unsicherheit und der daraus resultierenden Repertoirenot, erfüllte Stege, der seit Sommer 1935 auch Leiter der Pressestelle der RMK war, die Funktion eines Wegweisers und Vermittlers. Themenwahl, Ausführungen und Kommentare zu aktuellen Erscheinungen und Maßnahmen bündelten die Aktualitäten aus der Unterhaltungsmusikbranche in ihrer Beziehung zur Kulturpolitik des Dritten Reiches immer wieder neu und machten Themenkarrieren anschaulich. Außerdem trug Stege wöchentlich die wichtigsten Zitate zum Thema Musik und Unterhaltung aus anderen Medien zusammen, kommentierte sie und stellte sie in den Zusammenhang der aktuellen Diskussion.

---

[147] „Wir beginnen heute mit der regelmäßigen Veröffentlichung zeitgemäßer Plaudereien aus dem deutschen Musikleben, die wir um so lieber der Aufmerksamkeit der Leser empfehlen, als ihr Verfasser zu den maßgeblichsten Tagesschriftstellern der Gegenwart gehört.“ Kulturpolitische Wochenschau. Kreuz und quer durch die Musik, in: Der Artist Nr.2614 vom 23.01.1936, S.71. Der Einfachheit halber verzichte ich bei Zitaten aus dieser Rubrik künftig auf die Nennung des

1.3.1 Zeitschriften

a) „Der Artist“ (1883-1936) / „Die Unterhaltungsmusik“ (1936-1941) / „Das Podium der Unterhaltungsmusik“ (1941-1944)

Eine der führenden Zeitschriften für den Unterhaltungsmusiker war der bereits 1883 gegründete „Artist“,[142] der sich bis November 1935 im Untertitel als „Zentral-Organ für das gesamte Gebiet der Ensemble-Musik. Fachblatt für Zirkus, Varieté und Kabarett“, dann unter neuer Schriftleitung als „Fachblatt für das gesamte Gebiet der Unterhaltungsmusik“ bezeichnete. Zum 1. Oktober 1936 benannte er sich um in „Die Unterhaltungsmusik“[143] und präzisierte seinen Vertretungsanspruch als das „Fachblatt für Gaststättenmusik und alle mit ihr im Zusammenhang stehenden Gebiete“. Bewusst bezeichnete man sich nun als „anerkannte und führende Fachzeitschrift“ und bezifferte in diesem Zusammenhang sein Auflage mit „über 4000 Exemplaren“ wöchentlich.[144] Wenn man angesichts der Kapellengemeinschaften davon ausgehen kann, dass eine Ausgabe stets deutlich mehr als einen Leser erreichte, ist diese Verbreitung verhältnismäßig hoch. Der für den Ensemblemusiker wohl wichtigste Nutzungsaspekt der Zeitschrift waren wohl in erster Linie die Stellenanzeigen sowie die Besprechung der Neuerscheinungen und Repertoirefragen – weniger kümmerte man sich vermutlich um den kulturpolitischen Teil. Im November 1941 wurde „Die Unterhaltungsmusik“ mit ihrem jahrelangen Konkurrenten, der nationalsozialistischen Gründung „Das Deutsche Podium. Fachblatt für Unterhaltungs-Musik und Musik-Gaststätten, Kampfblatt für deutsche Musik“[145] zum „Podium der Unterhaltungsmusik“ verschmolzen. Im September 1944 stellte die Zeitschrift ihr Erscheinen ein.[146]

„Der Artist“ und seine Nachfolger eignen sich in besonderem Maße, um den jeweils aktuellen Stand der Diskussion über Unterhaltungsmusik abzufragen. Hier

---

[142] Anmerkung zur Zitierweise in dieser Arbeit. Erst mit der Nr.2546 vom 04.10.1934 existierte eine Seitenzählung im „Artist“.

[143] Diese wurde ausführlich begründet in: Namensänderung des „Artist“, in: Der Artist Nr.2647 vom 10.09.1936, Titel

[144] Anzeige in eigener Sache, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2753 vom 22.09.1938, S.1290

[145] „Das deutsche Podium“ wurde 1933 unter Hauptschriftleiter Hans Brückner gegründet, dem Mitherausgeber des „Musikalischen Juden-ABC“ (1935). Dieses bereits zeitgenössisch umstrittene, da mit vielen fehlerhaften Einträgen Unruhe stiftende Buch erschien danach als: Christa Maria Rock / Hans Brückner: Judentum und Musik: mit dem ABC jüdischer und nichtarischer Musikbeflissener, München 1936 und 1938

[146] Die letzte Ausgabe von „Das Podium der Unterhaltungsmusik“ datiert auf den 15.09.1944 (Nr.2957).

1.3. Quellenübersicht

Quellen mit dezidierter Aussagekraft zu den Bereichen von Produktion, Distribution und Rezeption von Unterhaltungsmusik im Dritten Reich lassen sich aus diversen Themenkomplexen zusammenziehen. Die Quellenlage ist an manchen Stellen nicht optimal, da weite Teile der Aktenüberlieferung der RMK und der Abteilung Musik im RMVP den Krieg nicht überdauert haben. Ebenso ist es sehr selten, das Rundfunkprogramm anhand von Sendeprotokollen überprüfen zu können, Aufzeichnungen ganzer Sendungen zum Beispiel auf Magnetophon sind nicht vorhanden, zudem fehlen für die Zeit des Krieges Programmzeitschriften.

Zunächst sind es (Fach-)Zeitschriften aus den Bereichen Musik, Film und Rundfunk, die in ihrer oftmals doppelten Orientierung sowohl auf Produzenten als auch auf Rezipienten Stimmungen, Meinungen, Veränderungen, Sorgen, Probleme, Orientierungen, Geschmacksfragen, Diskussionen und Maßnahmen wiedergeben.
Weiter lassen Aktenüberlieferungen vor allem aus RKK und RMVP es zu, bestimmte Themen zu vertiefen und Entscheidungsfindungen sowie Amtswege zu verdeutlichen. Essentielle Aktensammlungen, wie die „Meldungen aus dem Reich“[141] oder die Kurzprotokolle der Ministerkonferenzen sind in gut handhabbaren Editionen erschienen, andere Konglomerate lassen sich relativ problemlos im Bundesarchiv Berlin Lichterfelde einsehen.
Autobiographien und Biographien liefern einen wichtigen Einblick in das Selbstverständnis der Agierenden und das Zeitkolorit. Zeitzeugenberichte und spezielle eigene Korrespondenzen können hier ergänzen.
Die Medienprodukte selbst stellen eine eigene wichtige Quellengattung da und sollen hier weniger der Illustration, denn als Objekte einer intensiven Analyse dienen.

[141] BA R58 /1090

Die Integrationspropaganda der Jahre zwischen Machtergreifung und Kriegsbeginn ähnelte einer „staatlichen Traumfabrik“,[140] in der die weitgehende Kongruenz zwischen Themenangebot und erwarteten Erlebnismöglichkeiten zu einem dominanten Decoding führte. Wo jedoch Propaganda und Erwartungen auseinander fielen, konnte im Extremfall nur noch eine oppositionelle Decodierung möglich sein, wie am Beispiel der Swing-Jugend gezeigt wird, die Unterhaltungsangebote zu individuell genutzten Bedeutungsträgern umfunktionierten.

Bussemer geht von einem Wirkungsverlust der im Krieg wieder eher an klassischer Meinungslenkung orientierten Propaganda aus, als die Forderung der Rezipienten nach glaubwürdiger Information vom kommunikativen Angebot des Regimes nicht erfüllt wurde. Die Folge waren subversive Kommunikationsstrukturen wie Witze, Gerüchte und – bezogen auf die Thematik dieser Arbeit – umgedichtete Schlager. Dabei sollte jedoch nicht übersehen werden, dass angesichts der verstärkten Bemühungen um weitreichende Akzeptanz das Gros der Produkte der Unterhaltungsindustrie im Krieg immer bunter, attraktiver und „unpolitischer“ und so deren Nutzung über das Kriegsende hinaus entsprechend immer unproblematischer wurde.

[140] Ebd., S.144

Unterhaltungskultur oder einer spezifischen Kultur der Arbeiterbewegung kannten. In diesem Zusammenhang ist die eklatante Bedeutung einer im Dritten Reich begonnenen systematischen „Rezipientenforschung“ zu verstehen, die in permanenter Rückkoppelungsschleife erheblichen Einfluss auf die Propaganda ausübte, wie es auch im Fall der Unterhaltungsmusik im Rundfunk der Kriegszeit durchgehend signifikant ist.

Versteht man die nationalsozialistische Propaganda als kommunikatives System, „in dem zwischen Primärkommunikatoren und Rezipienten Diskurse über Bedeutungen geführt wurden“,[139] so bietet sich eine Erklärung der Widersprüchlichkeit in der kulturpolitischen Praxis des Dritten Reiches, in der ideologisch diskreditierte Erscheinungen der Moderne nur überraschend selektiv bekämpft wurden. Die Konfliktlinie verlief hier zwischen der Themenakzeptanz (Luhmann) seitens der Rezipienten und den ideologischen Interessen der Partei. Bussemer zeichnet das Bild eines tendenziell unideologisierten, durch amerikanisierte Unterhaltung oder arbeiterbewegte Freizeitkultur gepolte Rezipienten und ist dabei perspektivisch unbedingt zu ergänzen, weil das kommunikative Präferenzmuster „Ideologie contra Themenakzeptanz“ unter Umständen auch weniger eindeutig gelagert sein konnten. Die Kritik der ideologisch aktiven, „gläubigen“ Nationalsozialisten richtete sich während des Dritten Reiches immer wieder *gegen* einzelne Produkte jener als streckenweise „zu unpolitisch“, ja „undeutsch“ empfunden staatlichen Unterhaltungskultur. So sind zum Beispiel die SD-Berichte der Kriegszeit voll von Angriffen gegen ein „zu leichtes“ Unterhaltungsprogramm im Rundfunk, wobei Proteste jener scheinbaren Minderheit meist direkt als „Meckerei“ abgetan wurden. Auch „Alte Kämpfer“, Deutschnationale, Völkische und Konservative beteiligten sich mit ihren Wünsche und Erwartungen an der kommunikativen Aushandlung von Propaganda. Dass sie kaum gehört wurden, hatte verschiedene Gründe, zu aller erst wohl die Gewissheit über die absolute Loyalität dieser Gruppe, dann die Tatsache, dass die „Hochkultur“ des nationalsozialistischen Staates auf vielerlei Weise deren Erwatungen erfüllte. Dass sich die Ideologie nicht zum totalitären Dreh- und Angelpunkt sämtlicher populärkultureller Phänomene machen ließ, war für viele Verfasser der „Meckerbriefe“ dennoch schwer zu verstehen.

---

[139] Ebd., S.46

Eine intelligente Neubewertung der nationalsozialistischen Propaganda unter kommunikationswissenschaftlichen Prämissen hat Thymian Bussemer (2000)[134] vorgenommen. Er kombiniert die Beobachtungen und Ansätze von Schäfer, Peukert, Reichel, Maase und Brockhaus mit der Medienwirkungstheorie der Cultural Studies, in der der Adressat der Propaganda nicht mehr als bloß ein im „Top-down-System“ reaktiv „Verführter“, sondern als aktiver Rezipient verstanden wird, der aus dem kommunikativen Angebot selektiv auswählt. Die Propagandaangebote des Regimes, ein mit Feingefühl zusammengestelltes „Buffet symbolischer Bilder und verheißender Gratifikationen“[135] wurden nicht unreflektiert in ihrer intendierten Wirkung übernommen, sondern in einem bestimmten Modus des Decoding[136] jeweils kritisch geprüft und waren potentiell sogar einer „parasitären“ Nutzung ausgesetzt, indem populäre Formen angenommen, politische Inhalte aber nicht rezipiert wurden. Auf beiden Seiten der Kommunikation existiert eine Art Kosten-Nutzen-Kalkül in der Art: Welche Form von Gratifikation ist welches Zugeständnis wert?

Auf die höchste Akzeptanz stieß Propaganda in ihrer Form als staatlich organisierte Populärkultur,[137] wobei es dem Nationalsozialismus gelang, die bestehende – Bussemer nennt sie etwas unpräzise „authentische“[138] – Populärkultur zu überlagern und zu neutralisieren, indem geschickt an vorhandene Werte und Bedürfnisse angeknüpft wurde. Zugunsten einer staatlichen, monopolistischen Vereinnahmung von Alltag und Unterhaltung sah sich der Nationalsozialismus zu permanenten Zugeständnissen an die Bedürfnisse und Präferenzen der Rezipienten genötigt, die Erholung und Vergnügen im Anschluss an die bisherige Entwicklungslinie moderner Freizeit zum Beispiel im Sinne einer amerikanisch geprägten

---

[134] Thymian Bussemer: Propaganda und Populärkultur. Konstruierte Erlebniswelten im Nationalsozialismus, Wiesbaden 2000

[135] Bodo Rollka im Vorwort zu Bussemer

[136] Bussemer greift dabei auf Stuart Halls Modell des Encoding/Decoding zurück. Hier wird die Kommunikation vom Sender in einem bestimmten kulturellen Code verschlüsselt und dann von den Rezipienten wieder entschlüsselt, wobei eine Uminterpretation möglich ist.

[137] Eine zufriedenstellende Definition des zentral verwendeten Begriffes „Populärkultur“ bleibt Bussemer schuldig. Versteht man „Kultur“ nach Luhmanns als Vorrat von Themen, die Komplexität verringen und Anschlussfähigkeit gewährleisten können, so ist „Populärkultur“ eines ihrer Subsystem, so wie auch das kleine, sich selbst deutlich nach außen abgrenzende System der „Elite- und Hochkultur“. Populärkultur durchdringt die gesamte Gesellschaft, verkörpert wird sie im engeren Sinne durch die Unterhaltungsindustrie, die vor allem den Gesetzen des Marktes gehorcht, also mit dem Subsystem Wirtschaft eng verwoben ist. Populärkultur ist medial repräsentierte praktizierte Freizeitkultur.

[138] Bussemer, S.75