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

1. Einführung **1**

1.1 Die Thematik 1
1.1.1 Vorgehensweise 2
1.1.2 Forschungsdesiderate 6

1.2 Literatur- und Forschungsüberblick 8
1.2.1 Musik im Dritten Reich 8
1.2.2 Schlager 11
1.2.3 Jazz und Swing im Dritten Reich 13
1.2.4 Film im Dritten Reich 15
1.2.5 Rundfunk im Dritten Reich 19
1.2.6 Kunst- und Kulturpolitik im Dritten Reich 20
1.2.7 Alltag und faschistische Herrschaftspraxis 22
1.2.8 Modernisierung 23
1.2.9 Ästhetik, Propaganda und Populärkultur 25

1.3 Quellenübersicht 30
1.3.1 Zeitschriften 31
1.3.2 Aktenbestände 40
1.3.3 Die Tagebücher des Joseph Goebbels 42
1.3.4 Autobiographie und Memoirenliteratur 44
1.3.5 Zeitzeugen und Korrespondenzen 45
1.3.6 Schlagertexte, Musik und Filme 46

2. Unterhaltungsmusik und Populärkultur **48**

2.1 „Unterhaltungsmusik“: Eine Definition 48
2.1.1 Popularität als Kriterium 50
2.1.2 „Kulturindustrie“ 51
2.1.3 Unterhaltungsmusik in der zeitgenössischen Perspektive 52
2.1.4 Zeitgenössische Klassifizierungen 54
2.1.5 Zusammenfassung 55

2.2 Der Aufstieg der Populärkultur und seine Bedeutung für die Unterhaltungsmusik 57
2.2.1 Die polarisierende Kraft der Unterhaltungsmusik in den 1920ern 62
2.2.2 Neuer Rhythmus – neue Tänze 64
2.2.3 Jazz und „Jazzbands“ 66
2.2.4 Das Instrumentarium der modernen Unterhaltungsmusik 70
2.2.5 Unterhaltungsmusik im Tonfilm 73
2.2.6 Unterhaltungsmusik auf Schallplatte 78
2.2.7 Unterhaltungsmusik im Rundfunk 81
2.2.8 Unterhaltungsmusik im „Medienverbund“ 82
2.2.9 Der Musiker im Reich der neuen Medien 84
2.2.10 Zusammenfassung 87

2.3 Unterhaltungsmusik 1933 88
2.3.1 „Machtergreifung“: Die Politik bricht in die Sphäre der Populärkultur ein 92
2.3.2 Die Programmfrage drängt 95

2.3.3 Erste staatliche Engagements: Die „Wiedererweckung“ des Volksliedes 101
2.3.4 Zusammenfassung 103

3. Programme, Institutionen und Positionen 106

3.1 Die Unterhaltungsmusik im Kontext nationalsozialistischen Kulturpolitik und ihrer Institutionen 106
3.1.1 Programmatik 107
3.1.2 Kulturpolitische Experimente: Frick in Thüringen 109
3.1.3 Der Kampfbund für deutsche Kultur 111
3.1.4 Die kulturpolitische Situation 1933 114
3.1.5 Das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda 116
3.1.6 Die Abteilung X (Musik) im RMVP 120
3.1.7 Die Reichskulturkammer 121
3.1.8 Die Reichsmusikkammer 125
3.1.9 Die Reichsmusikprüfstelle 128
3.1.10 Melodie und Volkstümlichkeit contra Rasse und antimoderne Utopie: Die musikpolitischen Positionen 131
3.1.11 Die kulturelle „Mission“ der konservativen Funktionseliten 134
3.1.12 Musikpolitische Positionen im Amt Rosenberg 136
3.1.13 Zusammenfassung 137

3.2 Der Weg zur Gründung der RMK aus Sicht der Unterhaltungsmusikerschaft im Spiegel des „Artist“ 139
3.2.1 Verlockende Angebote 141
3.2.2 Die Suche nach der richtigen Musikerorganisation 143
3.2.3 Die Gründung der Reichsmusikkammer 150
3.2.4 Hochgesteckte Erwartungen 152
3.2.5 Zusammenfassung 157

3.3 „Niveauhebung“: Von kultureller Verantwortung und neuem Selbstbewusstsein des deutschen Unterhaltungsmusikers 159
3.3.1 Arbeit am Repertoire 161
3.3.2 Lohn der Verantwortung 163
3.3.3 Jenseits des Artisten-Milieus 167
3.3.4 Unterhaltungsmusik auf offiziellen Tagungen 169
3.3.5 Der „Fall Graener“ 174
3.3.6 Unterhaltungsmusik auf den Reichsmusiktagen 176
3.3.7 Niveauvolles im Krieg: Die „Stunde der Unterhaltungsmusik“ 179
3.3.8 Der Unterhaltungsmusiker im Kriegseinsatz 182
3.3.9 Zusammenfassung 184

4. Die zentralen Genres: Schlager und Tanzmusik 186

4.1 Modernes Volkslied oder jüdischer Kommerz? Die Entdeckung des deutschen Schlagers für die Politik 192
4.1.1 Die Branche verkraftet den Aderlass 193
4.1.2 Der deutsche Schlager: Ein Weg aus der Krise? 196
4.1.3 Publizistische Aufwertung des Schlagers 199
4.1.4 Vaterfigur und Vorbild – aber kein Erneuerer:

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

5. Unterhaltungsmusik im Rundfunk des Dritten Reiches 431

5.1 Die Nationalsozialisten und das Unterhaltungsmedium Rundfunk 431

5.1.1 Revolution und Agitation: Die erste Phase 434
5.1.2 Kulturmission und heitere Volkstümlichkeit: Die zweite Phase 436
5.1.3 Tanzmusik und bunte Unterhaltung: Die dritte Phase 439
5.2 Exkurs: Das „Wunschkonzert“ 443
5.2.1 Das „Wunschkonzert für die Wehrmacht“ 446
5.2.2 „Wunschkonzert“: Der Film zur Radiosendung 453
5.2.3 Das „Wunschkonzert“ als Trendbarometer des Musikgeschmacks 460
5.2.4 Das Ende der „Wunschkonzerte“ 465
5.3 Unterhaltungsmusik im Kriegsrundfunk 469
5.3.1 Die Musik im Programm des Rundfunks zu Kriegsbeginn
5.3.2 Der Wunsch der Truppe ist wichtiger als die Mahnungen der „Mucker“ 474
5.3.3 Die Arbeitstagung der RRG zu Musikfragen im Oktober 1941 480
5.3.4 Die Offensive zur Auflockerung des Rundfunkprogramms beginnt 484
5.3.5 Hörerstimmen und das Rundfunkprogramm 488
5.3.6 Organisatorische Neugestaltung im Frühjahr 1942 492
5.3.7 Exkurs: Das Deutsche Tanz - und Unterhaltungsorchester 494
5.3.8 „Unterhaltung und Entspannung“ am Rande des „Totalen Krieges“ 510
5.3.9 Stars im Rundfunkeinsatz 513
5.3.10 Richtlinienkompetenz in Sachen Tanzmusik 516
5.3.11 „Charlie’s“ Musik im Auslandsrundfunk 522
5.3.12 Musik der Soldatensender 529
5.4 Zusammenfassung: Musik und Unterhaltung im Rundfunkprogramm 1933-45 540

6. Schluss 544

6.1 Zehn Jahre Musikpflege: Stolze Leistungsschau oder Zeugnis einer beständigen Kontroverse? 544
6.2 „Pragmatiker“ und „Ideologen“ 553
6.3 Die Symbiose von Nationalsozialismus und Populärkultur vollzog sich prozesshaft und nicht determiniert 555
6.4 Goebbels und Hinkel als virtuose Kulturmanager? 558
6.5 Die Nähe zur Politik schuf Chancen und Risiken für die Musiker 560
6.6 Unterhaltungsmusik im Dritten Reich – eine nationalsozialistische Unterhaltungsmusik? 562

7. Anhang 565

7.1 Abkürzungsverzeichnis 565

7.2 Maßgebliche Daten zum Thema Unterhaltungsmusik im Dritten Reich

7.3 Der Aufbau der Reichsmusikkammer 570

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

1. Einführung

1.1 Die Thematik

Ein erstaunliches Phänomen führt zu der entscheidenden Frage: Warum können die 1930er und 1940er Jahre heute als „Die Goldene Zeit der deutschen Schlager- und Filmmusik“ apostrophiert werden,[1] in der unzählige Evergreens, Schnulzen, Stimmungs- und Tanzlieder entstanden sind? Man vergegenwärtige sich: Die Unterhaltungsindustrie eines totalitären, rassistischen und militaristischen Regimes hat eine reiche Auswahl von Produkten hervorgebracht, die im Unterschied zu anderen offiziell akzeptierten künstlerischen Erzeugnissen der NS-Zeit (beispielsweise aus den Bereichen Literatur, Dichtung und Bildende Kunst) eine unproblematische Konsumierbarkeit bis in die Gegenwart ermöglichen. „Hitlers Hitparade“[2] birgt Überraschungen, besteht sie doch nicht nur aus Wagner, Marsch und Volkstanz. Die Vielzahl an beliebten unterhaltenden Musikstücken aus der Zeit des Dritten Reiches lässt sich nicht ohne weiteres über einen politischen Kamm scheren.

Unbestritten nehmen die zwölf Jahre nationalsozialistischer Herrschaft einen Sonderstatus innerhalb der deutschen und europäischen Geschichte ein, ja bilden in vieler Hinsicht die furchtbare Ausnahme. *Mediengeschichtlich* jedoch kann von einer phänotypischen Isoliertheit des Dritten Reiches nicht die Rede sein. Im Gegenteil: Ein Blick auf die Produkte der Unterhaltungsindustrie unter nationalsozialistischer Führung macht deutlich, dass sie den Kern des Bewährten und Erprobten der Jahre vor 1933 ebenso deutlich in sich tragen, wie den des Zukünftigen und technisch Fortschrittlichen der Zeit nach 1945. Es ist dabei kein Widerspruch, dass jene Produkte eine spezifisch nationalsozialistische Prägung, Verstärkung und stilistische Modifikation erfuhren und so wiederum Standards setzen und Entwicklungen einleiten konnten.

Das Thema Unterhaltungsmusik im Dritten Reich lässt sich adäquat nur im Kontext der gesamten zeitgenössischen Medienwelt erschließen. Die neuen, sich damals noch in der Etablierungsphase befindlichen Medien Rundfunk und Tonfilm erlebten ihren eigentlichen Durchbruch zur Massenwirksamkeit im Deutschland Adolf Hitlers. Rundfunkformate und Sendekonzepte wurden adaptiert, ausgebaut

---

[1] So zum Beispiel der Titel einer 16 Musik-CDs umfassenden Reihe von Universe.

[2] Vgl. „Hitlers Hitparade“, Dokumentarfilm von Oliver Axer und Susanne Benze, Deutschland 2003

und neu entwickelt, gleichzeitig die „Empfangsbereitschaft“ technisch über subventionierte Geräte und inhaltlich über leichtes und unproblematisches Rundfunkprogramm sichergestellt. Unterhaltungsorientierte Spielfilme sorgten für Besucherrekorde in den Kinos und bildeten die Grundlage für eine Welt der Stars und Illusionen, die Millionen nachhaltig in ihren Bann zog. Musikalisch arbeiteten Rundfunk, Tonfilm und Schallplatte einander zu, warben füreinander und sorgten gemeinsam zum Beispiel für die Popularität von Schlagern und deren Interpreten.
Anstatt sich gegen die rasante Entwicklung einer international verflochtenen Populärkultur zu wehren und stattdessen auf deutschvölkische Inhalte und Konzepte zu setzen, arrangierte die nationalsozialistische Kulturpolitik sich in hohem Maße mit der modernen Medienunterhaltung. Anknüpfend an bestehende Standards medialer Unterhaltung, mit machtpolitischen Funktionszuweisungen versehen und in den Steuerungs- und Kontrollapparat des Dritten Reiches eingegliedert, erfüllten die Produkte der Unterhaltungsindustrie durch die gelungene Suggestion einer scheinbar politikfreien Sphäre eine in hohem Maße systemstabilisierende und bis heute andauernde systemverklärende Wirkung, wie sie ein rein sanktionsorientierter Führungsstil nie hätte erbringen können.

1.1.1 Vorgehensweise

In dieser Arbeit liegt der Fokus auf der Produktion, Distribution, Rezeption und der inhaltlichen Essenz von Unterhaltungsmusik der Jahre 1933-45 im Kontext der nationalsozialistischen Kulturpolitik sowie der mediengeschichtlichen Kontinuitäten und Brüche.

Im Sinne einer besseren Operationalisierbarkeit ist zunächst zu klären, welche Art von Musik unter dem Begriff „Unterhaltungsmusik“ subsumiert werden kann, der hier nicht als eine Seite der oft gebrauchten Dichotomie von U- und E-Musik Anwendung finden soll, sondern unter dem Aspekt der *Popularität* definiert wird. Nun lässt sich die Geschichte der Unterhaltungsmusik als Teil der sich seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts etablierenden *Massenunterhaltungskultur* nachzeichnen, wobei die vielfältigen Verflechtungen und Interdependenzen zwischen den Distributionsmedien und Künstlern sowie zwischen den Medien untereinander deutlich werden.

Unterhaltungsmusik war ein essentieller Bestandteil der Kulturproduktion und als solcher ebenso wie die Trägermedien in höchstem Maße in den staatlichen und parteiamtlichen Kontrollprozess eingebunden. Rundfunk, Film, Musik, Presse, Bildende Kunst, Tanz, Theater und Literatur – der Zuständigkeitsbereich des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda (RMVP) war breit angelegt und ergänzte sich mit der personellen Kontrollinstanz von Reichskulturkammer (RKK) bzw. deren Unterkammern. Trotz dieser Machtfülle war Propagandaminister und Reichskulturkammerpräsident Joseph Goebbels nie uneingeschränkter und unangefochtener Alleinherrscher auf kulturellem Terrain: NSDAP-Chefideologe Alfred Rosenberg, der Führer des „Kampfbundes für deutsche Kultur“ (KfdK), trat als Gegenspieler in Erscheinung,[3] auch andere Parteistellen zeigten sich regelmäßig unzufrieden mit der Arbeit des „Filmministers“ (Felix Moeller). Hitler selbst vermied es, auf dem Gebiet von Kunst und Kultur direkt in die Kompetenzen seiner Vasallen einzugreifen, um so mehr wartete man dennoch stets auf Rückendeckung durch „vom Führer geäußerte Ansichten“.[4]
Um eine Verortung der Produktion und Distribution von Unterhaltungsmusik im nationalsozialistischen Machtapparat zu vollziehen, sind *personelle und institutionelle Kontrollen und Maßnahmen sowie legislative Entscheidungen* in ihren *Funktionsweisen und Wirkungen* vorzustellen und dabei auf eventuelle *Machtverschiebungen* und *Dysfunktionalitäten* zu prüfen. Mit welchen *Erwartungen und Hoffnungen* blickte eine in diverse Verbände zersplitterte und von der wirtschaftlichen Notlage besonders betroffene Musikerschaft der staatlichen Neuordnung des deutschen Musiklebens entgegen? Welche Forderungen hatte die neu gegründete Reichsmusikkammer (RMK) nach Meinung der Musiker zu erfüllen?

Durchgängig zentral steht der *inhaltliche* Aspekt von Unterhaltungsmusik im Dritten Reich. Wie klingt populäre Musik in einer Zeit, die wir mit Diktatur und Verfolgung, mit Krieg und Völkermord verbinden? Eine vorläufige Antwort fällt so komplex und vielgestaltig aus, wie die unterschiedlichen Funktionserwartungen

---

[3] Zu den internen Differenzen: Hildegard Brenner: Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus, Hamburg 1963, S.65ff. und Reinhard Bollmus: Das Amt Rosenberg und seine Gegner. Studien zum Machtkampf im nationalsozialistischen Herrschaftssystem, Stuttgart 1970

[4] Thomas Mathieu: Kunstauffassungen und Kulturpolitik im Nationalsozialismus. Studien zu Adolf Hitler, Joseph Goebbels, Alfred Rosenberg, Baldur von Schirach, Heinrich Himmler, Albert Speer, Wilhelm Frick, Saarbrücken 1997, S.78

seitens Ideologen und Pragmatikern sowie der verschiedenen Rezipientengruppen, aber auch die politischen Kontrollinstanzen, Aufführungsorte und privatwirtschaftlichen Mechanismen vermuten lassen: Militaristisch und „schmissig“ wie die neuen und alten Marsch- und Soldatenlieder, heroisch und kulturmissionarisch wie eine Ouvertüre von Wagner oder Beethoven, traditionell wie eine Operette Paul Linckes, forsch und verlogen wie der „Durchhalteschlager“, eskapistisch wie der Revuefilm der Ufa, sentimental wie die „Lili Marleen“ oder ein Lied von Strienz, aber auch international beschwingt wie einer der englischen Tanztitel der 1930er oder ein Foxtrott des „Deutschen Tanz- und Unterhaltungsorchesters“ mitten in der Kriegszeit.

Der Unterhaltungsmusik wurde während des gesamten Dritten Reiches ein ungeheures öffentliches Interesse zuteil, das sich in beständig und selten einheitlich und stringent geführten *Debatten* seitens der Produzenten und Rezipienten über Vergangenheit und Zukunft, Zustand und Ziel, Versagen und Nutzen deutscher Unterhaltungsmusik manifestierte. Die heftigsten Diskussionen über deutsche und undeutsche Elemente in der Musik, über den Einfluss internationaler Kulturimporte und über einen Umgang mit den „musikalischen Sünden der Systemzeit“ siedelten sich um die Themen *Schlager, Tanz- und Jazzmusik* an.
Hier ist die Erfolgsgeschichte des *Schlagers* vom (durch seinen Warencharakter als „jüdische Mache“ verunglimpften) kommerziellen Musikstück über seinen Dauereinsatz im Film, seine Förderung und Instrumentalisierung im Krieg bis hin zu seinem Nachleben in der Gegenwart ebenso zu untersuchen, wie die Karriere der „*Neuen Deutschen Tanzmusik*“, die sich über endlose Definitionsversuche und Abgrenzungen zum sogenannten „Niggerjazz“ schließlich gegen eine beständige Kritik etablieren konnte und im intensivierten Einsatz im Kriegsprogramm des Großdeutschen Rundfunks, des Auslandsrundfunks und der Soldatensender Akzeptanz und Funktionalisierung erfuhr.

An diese beiden Diskussionsverläufe lagern sich diverse Exkurse und inhaltliche Vertiefungen an: Wie arrangierte sich die deutsche *Unterhaltungsmusikerschaft*, die sich während der 1930er Jahre in einem erbitterten Kampf gegen den wirtschaftlichen Abstieg und für den sozialen Aufstieg befand, mit den verlockenden Angeboten der Nationalsozialisten für eine verstärkte Nutzung der Populärkultur? Wie vollzog sich die Suche nach einem neuen *künstlerischen Selbstbewusstsein*

der Unterhaltungsmusiker? Ursprünglich um eine „Niveauhebung“ der Unterhaltungsmusik angesichts des nach wie vor arroganten Standesdünkels der tendenziell konservativen Führungsebene der RMK bemüht, verlieh erst die offizielle Rekrutierung der leichten Musik für den Kriegseinsatz dem Selbstbewusstsein der Musikerschaft entscheidenden Auftrieb.
Wie verliefen Produktion und Rezeption der neuen *Kampf- und Soldatenlieder*, die in ihrer Popularität und teilweise auch in ihrer Nutzung (Tanz!) oft Schlagerstatus erreichten? Was legte den Grundstein für den wohl wichtigsten Schlagermythos der Kriegszeit, den Aufstieg der „Lili Marleen“ an allen Fronten?
Welchen Stellenwert nahm Unterhaltungsmusik im Kontext der zielgruppenspezifischen *Hörerbindung* an den deutschen Inlandsrundfunk, sowie der Programmgestaltung der Auslands- und Soldatensender ein? Wie vollzog sich die Genese des *„Wunschkonzerts“* zu einer der erfolgreichsten Sendungen des Großdeutschen Rundfunks? Was war das Bemerkenswerte an der Goebbels-Gründung *„Deutsches Tanz- und Unterhaltungsorchester“* (DTUO), jenem Vorzeigeorchester der deutschen Rundfunktanzmusik?
Welcher Stellenwert wurde 1936 dem *Swing* als gemäßigter, melodiöser Form der Jazzmusik zugesprochen, und wie kam es zu der raschen Folge lokaler Verbote für den *Swingtanz*? Wie und warum nutzten Jugendliche moderne Tanzmusik meist angloamerikanischer Herkunft als *Ausdruck individueller Widerständigkeit*?

Als grundlegender Aspekt zieht sich die Vorstellung einer strukturell bedingten Ausbildung der Massenunterhaltungskultur zur Basiskultur der Gesellschaft durch, eine Entwicklung, an die die nationalsozialistische Politik beständige Anpassungsleistungen erbringen musste. Zudem steht die Frage nach *Kontinuität und Diskontinuität* im Umgang mit bestehenden Standards und internationalen Einflüssen zentral.[5]

[5] In dieser Arbeit gelten folgende formale Regeln: Literatur- und Quellennachweise sind in den Fußnoten enthalten. Ergänzungen oder Erklärungen in den Zitaten stehen in eckigen Klammern, Auslassungen werden mit runden Klammern gekennzeichnet. Es gilt die neue deutsche Rechtschreibung. Zitate wurden behutsam an die neue Rechtschreibung angepasst, um den Lesefluss nicht zu stören.

1.1.2 Forschungsdesiderate

Die Mythenbildung gerade auf dem Gebiet der medialen Unterhaltung im Dritten Reich ist groß, sie reicht von Fehleinschätzungen („Goebbels nutzte den Schlager virtuos als propagandistische Wunderwaffe“) und Pauschalisierungen („Jazz war im Dritten Reich verboten“) bis hin zu gefährlichen Selbststilisierungen ex post („Die Unterhaltungsbranche bot eine unpolitische Nische“).

Immer wieder ist die „Funktionalisierung“ der Medienprodukte durch die braunen Machthaber als stringente Strategie der nationalsozialistischen Propaganda konstatiert worden, so spricht man vom Schlager gern als „Optimismuswaffe“ oder „Durchhaltehymne“. Die Genese einer solchen Indienstnahme, die vorausgehenden Dispositionen, begleitenden Debatten und längerfristigen Ergebnisse sind jedoch bisher immer nur in Ansätzen verfolgt worden.

Vielen Autoren ist hier der Vorwurf zu machen, Argumente und Diskussionsverläufe nicht aus dem publizistischen Fundus und der Lebenswelt der Unterhaltungsmusikerschaft bezogen, sondern stattdessen vor allem Autoren aus dem renommierten kunstmusikalischen Bereich zitiert zu haben. Die Wochenzeitschrift „Der Artist“ (ab 1936 „Die Unterhaltungsmusik“, ab 1941 „Das Podium der Unterhaltungsmusik“) spielt in der bisherigen Literatur eine erstaunlich nachgeordnete Rolle. Mit einer Fülle von in verschiedenen Zusammenhängen präsentiertem Material will diese Arbeit auch Steinbruch und Ideengeber für weitere Forschungsexkurse sein.

Das Gegensatzpaar Goebbels/Rosenberg bzw. der Widerspruch zwischen technokratischen Propagandatechnikern und völkischen Ideologen sind mittlerweile zu einem Topos geworden, um Machtdifferenzen und Widersprüchlichkeiten auf kulturellem Terrain zu erklären. Dabei darf die Rolle der konservativen Kultureliten, die sich vom Einbruch des Populären in die Welt der Künste bedroht fühlten, jedoch nicht vernachlässigt werden. Seit den 1920er Jahren beschleunigte sich der Aufstieg der Massenunterhaltung zur Basiskultur der Gesellschaft weiter, so dass die kulturpolitische Debatte schließlich in der Entscheidung für oder gegen die Akzeptanz dieser Entwicklung mündete anstatt in einem weiteren Wettstreit um einen unterschiedlichen Grad an Ideologisierung.

Rundfunk, Schallplatte und Film gelten zu Recht als die wichtigsten Distributionsmedien für Unterhaltungsmusik, jedoch wird dabei oft die Tatsache verkannt, dass Live-Musik in Gaststätten, Tanz- und Ausflugslokalen ebenfalls von zentraler Bedeutung war. Die hier präsentierte Musik orientierte sich an den Trends der

technischen Medien. Musiker bezogen ihr Anschauungsmaterial für neue Stile und klangliche Innovationen ebenso von Neuerscheinungen auf Schallplatten wie aus dem (nicht selten auch nichtdeutschen) Rundfunkprogramm. Diesbezügliche Zusammenhänge und Entwicklungen sollen deutlicher herausgearbeitet werden. Die regelmäßigen Berichte aus dem Nachtleben der Städte gewähren lebendige Einblicke in die Auswahl und Zusammensetzung des Repertoires.

Die Arbeit versucht sich an einer umfassenden Gesamtschau des Themas Unterhaltungsmusik im Dritten Reich, stellt Debatten und Entwicklungen vor, bezieht verschiedene Medien und deren Verflechtungen ein und zeigt Voraussetzungen und Kontinuitäten auf. Sie nimmt sich der Mythen und Anekdoten ebenso an wie technischer und organisatorischer Abläufe. Sie will nicht trivialisieren und verharmlosen, sondern in der Analyse des Alltäglichen das Außergewöhnliche erkennen. Dabei gilt es, vielerorts zu präzisieren, zu korrigieren und zu revidieren, um die Bilder von der angeblichen Allmacht der Propaganda ebenso abzulösen wie das der unschuldig vergewaltigten Muse.

1.2 Literatur- und Forschungsüberblick

Die Forschung zu den inhaltlichen, mediengeschichtlichen und politischen Aspekten der Unterhaltungsmusik im Dritten Reich kann als sehr fragmentiert beschrieben werden. Das Standardwerk zum Thema, das nicht einseitig auf Jazz und Swing fokussiert, gibt es nicht, ebenso nicht das über die Rolle des Schlagers im Nationalsozialismus. Die Komplexität des Themas, das sich im Funktions- und Kommunikationszusammenhang zwischen Unterhaltung und Politik angesichts eines fortschreitenden technischen Medienwandels sowie spezifischen Änderungen im Mediennutzungsverhalten manifestiert, erschließt sich erst über einen intensiven Blick auf die verschiedenen Massenmedien, deren Nutzung, Lenkung und Wirkung.

1.2.1 Musik im Dritten Reich

Fred K. Prieberg (1984)[6] hat das erste grundlegende Werk zur Musik im Dritten Reich vorgelegt, das seitdem in zwei weiteren Auflagen erschienen ist. Unterhaltungsmusik, insbesondere Schlager und Tanzmusik, stehen bei Prieberg jedoch weniger zentral, stattdessen konzentriert er sich auf Kunstmusik und die musikalischen Eliten. Mit der Rolle Wilhelm Furtwänglers beschäftigte er sich zwei Jahre später (1986)[7] noch intensiver.

1991 erschien in den USA Michael Meyers Buch zur Musikpolitik im Dritten Reich.[8] Zwar bezieht er „pop music“ in seine Untersuchung mit ein, bleibt aber hier eher oberflächlich und bei allgemeinen Aussagen. Deutlich weiter geht das anregende Buch von Eric Levi (1994).[9] Exklusiv auf Tanz- und Unterhaltungsmusik fixiert ist die hervorragende Arbeit von Heribert Schröder (1990),[10] der einen genrespezifischen Überblick der Weimarer Jahre gibt. Die zeitgenössische, vor allen konservativ-bürgerliche Jazz- und Schlagerkritik, wie sie im Nationalsozialismus ihre verschärfte Fortsetzung fand, zeigte sich bereits in diesen Jahren mit aller Deutlichkeit. Schröder lässt seine Analyse mit dem Jahr 1933 enden.

---

[6] Fred K. Prieberg: Musik im NS-Staat, Frankfurt (M) 1982 (1989, 2000)

[7] Fred K. Prieberg: Kraftprobe : Wilhelm Furtwängler im Dritten Reich, Wiesbaden 1986

[8] Michael Meyer: The Politics of Music in the Third Reich, New York 1991

[9] Eric Levi: Music in the Third Reich, Basingstoke 1994

[10] Heribert Schröder: Tanz- und Unterhaltungsmusik in Deutschland 1918-1933, Bonn 1990

Indem er den Untersuchungszeitraum auf 1919-1945 erweitert, kann Michael Walter (1995)[11] Kontinuitäten und Brüche noch deutlicher machen. Als wichtige Aspekte betont er die Inkonsistenz und am pragmatischen Einzelfall ausgerichtete Musikpolitik des Nationalsozialismus.

1991 erarbeitet Prieberg mit dem Buch „Musik und Macht“[12] das spannende Verhältnis zwischen Kunst und Staat, reflektiert über die Aktualität von Platon als Musiktheoretiker und bezieht unter anderem die nationalsozialistischen Kampflieder und die Auseinandersetzungen über die Ausstellung „Entartete Musik“ mit in seine Untersuchung ein. Kurz zuvor hatte sich auch Stephan Eisel (1990)[13] den Wechselwirkungen zwischen Politik und Musik angenommen und hierbei auf die Parallelen zwischen der stalinistischen und der nationalsozialistischen Musikpolitik aufmerksam gemacht. In jenem Spannungsfeld tätig sind auch die Autoren des Sammelbands von Bernhard Frevel (1997)[14] und der sehr ergiebige Aufsatz von Michael Schmidt-Salomon (2002).[15]

Weg von der reinen Konzentration auf politische Einbindung und Kontrolle geht der unter der Herausgeberschaft von Hans-Werner Heister und Hans-Günter Klein 1984 entstandene Band „Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland“, der sich in einzelnen Beiträgen stärker inhaltlichen Aspekten von Musik in ihrem medialen Kontext zuwendet.[16] Umfassend und teilweise sehr ergiebig haben sich jüngst zwei weitere von Heister (2001) zusammengestellte Bände dem ambivalenten Verhältnis der Musik Weimars und des Dritten Reiches angenommen.[17] In der gut konzipierten Textsammlung von Sabine Schutte (1987)[18] nimmt sich Peter Wicke explizit der populären Musik im Nationalsozialismus an

---

[11] Michael Walter: Hitler in der Oper. Deutsches Musikleben 1919-1945, Stuttgart/Weimar 1995

[12] Fred K Prieberg: Musik und Macht, Frankfurt (M) 1991

[13] Stephan Eisel: Politik und Musik. Musik zwischen Zensur und politischem Missbrauch, München 1990

[14] Bernhard Frevel (Hrsg.): Musik und Politik. Dimensionen einer undefinierten Beziehung, Regensburg 1997

[15] Michael Schmidt-Salomon: „Die Verhältnisse zum Tanzen bringen…“. Über Musik und Politik, in: Marvin Chlada / Gerd Dembowski / Deniz Ünlü (Hrsg.): Alles Pop? Kapitalismus und Subversion, Aschaffenburg 2002

[16] Hans-Werner Heister / Hans-Günter Klein (Hrsg.): Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland, Frankfurt (M) 1984

[17] Hanns-Werner Heister (Hrsg.): „Entartete Musik“ 1938 – Weimar und die Ambivalenz, Saarbrücken 2001

[18] Sabine Schutte (Hrsg.): Ich will aber gerade vom Leben singen... Über populäre Musik vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis zum Ende der Weimarer Republik, Reinbek 1987

und gibt trotz des sehr einseitigen ständigen Rekurrierens auf Pathos und Kitsch als Kennzeichen faschistischer Schlager interessante Anregungen.

Über die Abgrenzung zwischen als „entartet“ verbotener und staatlich geförderter Musik nähert sich die „Projektgruppe Musik und Nationalsozialismus“ (1988)[19] mit ihrem Band dem Thema an, während sich über Exil und Emigration verbotener Musiker einiges bei Traber und Weingarten (1987)[20] findet. Dümling und Girth (1993)[21] dokumentieren die Ausstellung „Entartete Musik“ und stellen so die Verbote selbst in den Vordergrund. Sonntag, Boresch und Gojowy (1999)[22] schließlich bringen in ihrem Band einige fruchtbare Diskussionsbeiträge zur Kulturszene, Musikwissenschaft und den Kontinuitäten über das Jahr 1945 hinaus. Eine Sammlung hervorragender Aufsätze liefert die jüngst erschienene zweibändige Edition von Hans Werner Heister

Im Rahmen der überblicksartigen Darstellungen zur Geschichte der Unterhaltungsmusik haben Kuhnke, Miller und Schultze (1976)[23] ihre „Geschichte der Pop-Musik“ vorgelegt, die die musikalische Entwicklung in Deutschland in den Kontext der internationalen Pop-Geschichte stellt. Mühes Geschichte der Unterhaltungsmusik (1996)[24] liefert neben einer Einführung in die Definitionsproblematik einen guten Überblick über den musikalischen Wandel bis in unsere Zeit. Versehen mit einer gelungenen kulturgeschichtlichen Verortung der „Popmusik“ hat Peter Wicke 1998 ein neues, ausführliches Standardwerk zu diesem Thema geschaffen.[25]

---

[19] Projektgruppe Musik und Nationalsozialismus (Hrsg.): Zündende Lieder - Verbrannte Musik, Hamburg 1988

[20] Habakuk Traber / Elmar Weingarten (Hrsg.): Verdrängte Musik. Berliner Komponisten im Exil, Berlin 1987

[21] Albrecht Dümling / Peter Girth (Hrsg.): Entartete Musik. Dokumentation und Kommentar, Düsseldorf 1993

[22] Brunhilde Sonntag, Hans-Werner Boresch, Detlef Gojowy (Hrsg.): Die dunkle Last. Musik und Nationalsozialismus, Köln 1999

[23] Klaus Kuhnke / Manfred Miller / Peter Schulze: Geschichte der Pop-Musik, Bd. 1 (bis 1947), Lilienthal/Bremen 1976

[24] Hansgeorg Mühe: Unterhaltungsmusik. Ein geschichtlicher Überblick, Hamburg 1996

[25] Peter Wicke: Von Mozart zu Madonna. Eine Kulturgeschichte der Popmusik, Leipzig 1998

1.2.2 Schlager

Nach den ersten wissenschaftlichen Darstellungen zum Thema Schlager von Haupt (1957),[26] Haas (1957)[27] und Worbs (1969)[28] versuchte sich Mezger (1975)[29] an einer Gesamtschau. Keine der Arbeiten jedoch liefert über Ansätze hinaus eine gebrauchsfähige Untersuchung der Produktion, Distribution, Rezeption und politischen Essenz des Schlagers im Dritten Reich. Sie bleiben allesamt bei allgemeinen Aussagen zur propagandistische Wirksamkeit des Schlagers stehen, die vor allem durch seine ablenkende Kraft gegeben sei. Klein und Goemann (1968)[30] zielen auf die Verbindung von Schlager und Zeitgeist ab und liefern interessante Ansätze zur Verknüpfung von politischen Umständen und Schlagerproduktion, auch wenn ihre textanalytischen Versuche sich als oft stark vereinfacht und gesucht erweisen. Kayser (1975)[31] greift den Warencharakter des Schlagers auf und ordnet ihn unter den Vorzeichen eines Kapitalismus-kritischen Bildes der gesellschaftlichen und historischen Entwicklung als Kategorie der „Illusionsindustrie“ ein.

Gut kommentierte Textsammlungen bietet der Bildband von Speer (1978)[32] und das Taschenbuch von Wolff (1981),[33] das durch den Essay von Maurus Pacher über deutsche Schlagerkomponisten zusätzlich an Bedeutung gewinnt. Die Autoren des Lexikon des deutschen Schlagers” (1992)[34] behaupten, „die zur Zeit schlüssigste, umfassendste und objektivste Darstellung” zu geben. Leider weist bereits das Vorwort von Freddy Breck darauf hin, dass es sich hier eher um eine liebevolle Sammlung von Geburts- und Gedenktagen handelt. Die kurzgefasste

---

[26] Else Haupt: Stil- und sprachkundliche Untersuchungen zum deutschen Schlager, Diss. Phil. München 1957

[27] Walter Haas: Das Schlagerbuch, München 1957

[28] Hans Christoph Worbs: Der Schlager. Bestandsaufnahme - Analyse - Dokumentation, Bremen 1969

[29] Werner Mezger: Schlager. Versuch einer Gesamtdarstellung unter besonderer Berücksichtigung des Musikmarktes der BRD, Tübingen 1975

[30] Ute Klein / Gerd H. Goeman: Schlager im Kreuzverhör. Schlager als Spiegel des Zeitgeistes und die Analyse ihrer Texte, Frankfurt (M) 1968

[31] Dietrich Kayser: Schlager – Das Lied als Ware. Untersuchungen zu Theorie, Geschichte und Ideologie einer Kategorie der Illusionsindustrie, Diss. phil Tübingen 1975

[32] Monika Speer (Hrsg.): Schlager. Das große Schlager-Buch. Deutsche Schlager 1800-heute, München 1978

[33] Lutz-W. Wolff (Hrsg.): Puppchen, du bist mein Augenstern. Deutsche Schlager aus vier Jahrzehnten, München 1981

[34] Matthias Bardong / Hermann Demmler / Christian Pfarr: Das Lexikon des deutschen Schlagers, Offenburg 1992

Geschichte des Schlagers jedoch ist trotz kleiner Ungenauigkeiten ebenso brauchbar wie das vollständige Titelverzeichnis. Die Schlagernostalgiewelle Mitte der 1990er Jahre nahm André Port le roi (1998)[35] als Anlass zu seiner recht gelungenen chronologischen Darstellung des deutschen Schlagers als Produkt und Ausdruck politischer und gesellschaftlicher Phasen, wobei die Zuordnungen des Musters „Der Krieg – Davon geht die Welt nicht unter?“ entsprechend plakativ und dementsprechend wenig differenziert gewählt sind. Spezifisch bundesrepublikanisch und sehr facettenreich präsentiert sich Herrwerths (1998)[36] Schlagerchronik.

Sanders (1988)[37] unternimmt den Versuch, anhand von 30 Zarah-Leander-Schlagern zu untersuchen, inwieweit diese Musikgattung der Stabilisierung des nationalsozialistischen Systems gedient habe, und zielt dabei sehr stark auf die psychischen Prozesse in der deutschen Bevölkerung ab, deren ständig unterdrückte Bedürfnisse per Unterhaltungsmusik kompensiert werden mussten.

Die Auswertung der Schlagerdatenbank 1946-1989, die Anfang der 1990er Jahre in einem Forschungsprojekt an der Universität Münster bestückt worden ist, entkräftet mit Hilfe empirischer Zusammenhänge über die Zeitbedingtheit von Schlagern einige ständig wiederkehrende Behauptungen nach dem Muster, dass zum Beispiel der Italien-Schlager der frühen 1960er Jahre in direkter Beziehung zum Status Italiens als ein beliebtes Reiseziel der Deutschen stehe. Darüber berichtet Helms (2000)[38] in seinen Anmerkungen zum Schlager als Quelle historischer Forschung und führt plakativ das Ergebnis der Gegenprobe an: Das beliebteste deutsche Urlaubsziel Anfang der 1960er war Jugoslawien – und Jugoslawien-Schlager gab es keine. Helms beschreibt populäre Musik als ein Angebot von Stimuli für individuelle Assoziationen in dem Sinne, dass jeder aus einem Song potentiell eine andere Botschaft heraushören könne. Sehr richtig weist er darauf hin, dass die Rezeption populärer Kultur eben nicht schlicht nach dem „stimulus-response“-Modell verlaufe, das einen passiven Konsumenten voraussetzt. Für das Verständnis der Schlagerrezeption im Krieg ist dieser Hinweis wichtig: Versuche, Erfolg und Wirkung eines Schlagers genau zu planen, schlu-

---

[35] André Port le roi: Schlager lügen nicht. Deutsche Schlager und Politik in ihrer Zeit, Essen 1998

[36] Thommi Herrwerth: Katzeklo & Caprifischer. Die deutschen Hits aus 50 Jahren, Berlin 1998

[37] Ulrike Sanders: Zarah Leander - Kann denn Schlager Sünde sein?, Köln 1988

[38] Dietrich Helms: „Was die Wellen dir zärtlich erzählen“. Anmerkungen zum Schlager als Quelle historischer Forschung, in: Helmut Rösing / Thomas Phlebs (Hrsg.): Populäre Musik im kulturwissenschaftlichen Diskurs. Beiträge zur Popularmusikforschung 25/26, Karben 2000

gen meist fehl, ungewollte Präferenzen, unbeabsichtigte Interpretationen und unkontrollierbare Persiflagen waren an der Tagesordnung.

1.2.3 Jazz und Swing im Dritten Reich

Die Literaturlage zu den Themen Jazz und Swing während der NS-Zeit ist verhältnismäßig gut, was vermutlich der Tatsache zu verdanken ist, dass Jazz innerhalb der Unterhaltungsmusik als ein reflexionswürdiges Genre angesehen wird. Als leicht zu konsumierender „Swing“ war der Jazz massenwirksam geworden und hatte starken Einfluss auf die gesamte Unterhaltungsmusik genommen. Seinen Ausflug in die Welt der „seichten Unterhaltung“ beendete der Jazz jedoch schon bald nach dem Krieg, um seitdem als Bebop, Cooljazz oder ähnlichem wieder in den intellektuellen Musikkonsumzirkeln zu verschwinden. Am Thema Jazz im Dritten Reich reizt vor allem die Paradoxie der politischen Abwehr-, Steuerungs- und Vereinnahmungsmaßnahmen, sowie die Musik als Ausdruck individuellen Protestes.

Michael H. Kater (1995)[39] umfassendes Standardwerk zum Thema Jazz im Nationalsozialismus bietet einen exzellenten und kenntnisreichen Einblick in die Problematik rund um die Produktion und den Einsatz musikalischer Unterhaltung. Dabei zeigt er an einigen Stellen auch die personellen und inhaltlichen Kontinuitäten vor 1933 und nach 1945 klar auf. Seine Fokussierung auf den Umgang mit Jazz und der swingorientierten sogenannten „Neuen Deutschen Tanzmusik“ liefert einen partiellen Einblick in die Widersprüche, Ungereimtheiten und Paradoxien der nationalsozialistischen Politik hinsichtlich musikalischer Populärkultur. An das Thema hatte sich einige Autoren unter der Herausgeberschaft Bernd Polsters (1989)[40] bereits zuvor mit guten Aspekten angenähert. Hervorragend ist die kurze Arbeit von Christian Kellersmann (1990),[41] der seine Begeisterung für die Blüte von Swing und Jazz während der Nazizeit wissenschaftlich fundierten Ausdruck verleiht.

Sehr brauchbare Vorarbeiten hat Lange (1966)[42] mit seiner deutschen Jazz-Chronik geschaffen, die die Jahre seit der Jahrhundertwende abdeckt. Sein pro-

---

[39] Michael H.Kater: Gewagtes Spiel. Jazz im Nationalsozialismus. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Bernd Rullkötter, Köln 1995

[40] Bernd Polster (Hrsg.): „Swing Heil“. Jazz im Nationalsozialismus , Berlin 1989

[41] Christian Kellersmann: Jazz in Deutschland von 1933-1945, Hamburg 1990

[42] Lange, Horst H.: Jazz in Deutschland. Die deutsche Jazz-Chronik 1900-1960, Berlin 1966

fundes Wissen über die Spielarten des Jazz und die diversen Schallplattenserien sind immer wieder eindrucksvoll. Das gilt auch für die Reflexionen des deutschen „Jazzpapst“ Joachim Ernst Berendt (1978).[43] Wolbert (1997)[44] ist es in seinem Sammelband gelungen, einige der besten Autoren zum Thema Jazz-Geschichte zu vereinen, um so eine sehr dichte, wenn auch eher als Hommage an einen Musikstil gedachte „Musik-, Personen-, Kultur-, Sozial- und Mediengeschichte des Jazz“ vorzulegen.

Mike Zwerin (1985)[45] nähert sich dem Thema sehr persönlich und in europäischen Dimensionen an, berichtet zum Beispiel vom Jazz im besetzten Frankreich, der Hot-Club-Szene und von der paradoxen Tatsache, dass in den Erinnerungen europäischer Musiker der Zweite Weltkrieg nicht selten als die „goldene Zeit“ des Jazz vorkommt.

Michelsen (1992)[46] und Ritter (1994)[47] haben Dokumente, Erinnerungen und Erlebnisse gesammelt, in denen Swingmusik als unangepasstes Lebensgefühl und Ausdruck eines jugendlichen Protestes auftaucht. Dezidiert der „Swing-Jugend“ in ihrer musikalischen und politischen Umwelt nimmt sich der Sammelband von Barber-Kersovan und Uhlmann (2002)[48] an, der die allgemeinen Ausführungen von Breyvogel (1991)[49] zum Jugendprotest im Dritten Reich hervorragend ergänzt. Als Basis für Arbeiten über unangepasstes Verhalten im Alltag der „Volksgemeinschaft“ kann nach wie vor Detlev Peukert (1982)[50] gelten.

---

[43] Joachim Ernst Berendt: Ein Fenster aus Jazz. Essays, Portraits, Reflexionen, Frankfurt (M) 1978

[44] Klaus Wolbert (Hrsg.): That’s Jazz. Der Sound des 20. Jahrhunderts. Eine Musik-, Personen-, Kultur-, Sozial- und Mediengeschichte des Jazz von den Anfängen bis zur Gegenwart, Darmstadt 1997

[45] Mike Zwerin: La Tristesse de Saint Louis: Swing unter den Nazis, London 1985 (deutsche Ausgabe Wien 1988)

[46] Jens Michelsen (Hrsg.): Gunter Lust: „The Flat Foot Floogee... treudeutsch, treudeutsch”. Erlebnisse eines Hamburger Swingheinis, Hamburg 1992

[47] Franz Ritter (Hrsg.): Heinrich Himmler und die Liebe zum Swing. Erinnerungen und Dokumente, Leipzig 1994

[48] Alenka Barber-Kersovan / Gordon Uhlmann: Getanzte Freiheit. Swingkultur zwischen NS-Diktatur und Gegenwart, Hamburg 2002

[49] Wilfried Breyvogel (Hrsg.): Piraten, Swings und Junge Garde. Jugendwiderstand im Nationalsozialismus, Bonn 1991

[50] Detlev Peukert: Volksgenossen und Gemeinschaftsfremde. Anpassung, Ausmerze und Aufbegehren unter dem Nationalsozialismus, Köln 1982

1.2.4 Film im Dritten Reich

Der Fokus der Forschung über den nationalsozialistischen Film hat sich in den letzten Jahren immer deutlicher auf die von Gert Albrecht (1969)[51] als nur „latent politisch-propagandistischen Filmen“ („nP-Filme“) und dabei besonders auf die „heiteren Filme“ verschoben. Nach Albrecht, der mit seiner soziologischen Untersuchung und der dazugehörigen Dokumentation (1978)[52] unbestritten Standardwerke vorgelegt hat, stehen 14% „manifest politischen Filmen“ („P-Filme“) 47,8% heitere Filme, 27% ernste Filme und 11,2% aktionsbetonte Filme gegenüber.[53] Obwohl der Filmalltag im Dritten Reich derart offensichtlich vor allem von politisch scheinbar harmlosen Unterhaltungsfilmen geprägt war, hat sich die Forschung zunächst intensiv über die Filme eindeutig politischen Inhalts hergemacht, während der Majorität der Filmproduktion lediglich ein systemstabilisierender Impetus durch die Ablenkungsfunktion zugesprochen wurde. Der Schwerpunkt der Forschungen von Hull (1969),[54] Welch (1983),[55] Drewniak (1987),[56] Toeplitz (1987)[57] und Hoffmann (1988)[58] liegen auf den „P-Filmen“, wobei zum Beispiel der Rezension eines in der Rezeptionswirklichkeit so unbedeutenden Durchhaltefilms wie „Kolberg“ unverhältnismäßig viel Platz eingeräumt wird.[59] Die Untersuchung von Leiser (1978)[60] geht gar den umgekehrten Weg der Analyse, indem Filme als Beleg für erwartete ideologischen Momente herangezogen werden – die Identität von Politik und Ästhetik ist zu schnell und eindeutig bewiesen. Eine solche Aufteilung in „böse“, weil direkt mit propagandistischen Inhalten gefüllte „P-Filme“ und „harmlose“, weil lediglich der ablenkenden Unterhaltung dienende „nP-Filme“ wurde von den publizistisch mitunter recht aktiven ehemaligen Protagonisten des NS-Films aufgenommen, die großteils auch in der Bundesre-

---

[51] Gerd Albrecht: Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reiches, Stuttgart 1969

[52] Gerd Albrecht: Der Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation, Karlsruhe 1979

[53] Albrecht, 1969, S.97ff. geht dabei von einer Gesamtzahl von 1094 während der NS-Herrschaft gedrehter Filme aus.

[54] David Stewart Hull: Film in the Third Reich, Berkeley 1969

[55] David Welch: Propaganda and the German cinema 1933-1945, Oxford u.a. 1987

[56] Boguslaw Drewniak: Der deutsche Film 1938-1945, Düsseldorf 1987

[57] Jerzy Toeplitz: Geschichte des Films (aus dem Polnischen übersetzt von Lilli Kaufmann), Berlin 1982

[58] Hilmar Hoffmann: „Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit.“ Propaganda im NS-Film, Frankfurt (M) 1988

[59] So z.B. bei Welch, S.221ff. und Hull, S.261ff.

publik weiter arbeiteten. So behauptet beispielsweise der Regisseur Arthur Maria Rabenalt (erstmals 1958),[61] die Filmbranche habe sich durch eine „Begrenzung des totalitären Anspruchs“ ausgezeichnet, ja sei gar ein Refugium für den Künstler in seiner „inneren Emigration“ gewesen. Rabenalts wichtigster „unpolitischer Film“ allerdings, das Rittmeisterepos „... reitet für Deutschland“ von 1941, fügt sich mit seinen antisemitischen und nationalistischen Szenen nur schwer in das entworfene Bild ein. Auch Riess (1956)[62] und Fraenkel (1957)[63] verfahren sehr schonend mit den Filmschaffenden aus Goebbels’ Traumfabrik, vor allem Riess schwelgt in nostalgischen Erinnerungen und Anekdoten an „die schönsten Filme unseres Lebens“. Wendtland (1986),[64] der mit seiner mehrbändigen Sammlung sämtlicher Spielfilme der Jahre 1929 bis 1945 ein sehr hilf- und datenreiches Kompendium liefert[65] und damit das Buch von Cadars/Courtades (1975)[66] wohltuend ergänzt, streitet eine durchgängige Ideologisierung und klare Funktionszuweisung seitens des RMVP an das Unterhaltungskino gar komplett ab und sieht die geringe Zahl manifest politischer Filme als Panne Goebbels’scher Politik. Wie schnell so etwas in Verklärung umschlagen kann, zeigt die revisionistische Publikation von Sakkara (1980),[67] in der das Dritte Reich schließlich gar zur „großen Zeit des deutschen Films“ wird und der Autor dabei selbst Werken wie „Jud Süß“ historischen Wahrheitsgehalt und „menschliche Größe“ attestiert.

Angesichts der quantitativen und qualitativen Bedeutung der „nP-Filme“ – und hier vor allem der Komödien, Revuefilme und Melodrame – konnte eine Beschäftigung mit dieser Art der Filmproduktion im Dritten Reich nicht mehr nur im Kontext mehr oder minder nostalgischer Erinnerungen stattfinden, sondern verlangte nach einer ernsthaften Auseinandersetzung. Nachdem sich der Sammelband von

---

[60] Erwin Leiser: Deutschland erwache! Propaganda im Film des Dritten Reiches, Reinbeck 1989 (1978)

[61] Arthur Maria Rabenalt: Film im Zwielicht. über den unpolitischen Film des Dritten Reiches und die Begrenzung des totalitären Anspruches, München 1987 (1958, 1978) und Rabenalt, Arthur-Maria: Joseph Goebbels und der “Großdeutsche Film”, München 1985

[62] Curt Rieß: Das gab’s nur einmal. Das Buch der schönsten Filme unseres Lebens, Hamburg 1956

[63] Heinrich Fraenkel: Unsterblicher Film: Die große Chronik, München 1957

[64] Karlheinz Wendtland: Deutsche Spielfilmproduktion 1933 - 1945, Blüte des deutschen Films oder Ideologiefabrik der Nazis?, Berlin 1986

[65] Karlheinz Wendtland: Geliebter Kintopp : sämtliche deutschen Spielfilme von 1929-1945 mit zahlreichen Künstlerbiographien, Berlin 1986ff.

[66] Pierre Cadars / Francis Courtade: Geschichte des Films im Dritten Reich, München 1975

[67] Michele Sakkara: Die große Zeit des deutschen Films: 1933-1945, Leoni 1980

Belach (1979)[68] erstmals auf dem im Unterhaltungsfilm des Dritten Reiches so wichtigen Genre Revuefilm bezog, verwies Romani (1982)[69] im Zusammenhang mit Intention und Funktion des (weiblichen) Starkults im Dritten Reiches erstmals explizit auf den klaren, direkten Ton auch in der Komödie, der alle Zweifel aus dem Wege räumt, die indirekte Aufforderung zum "Nicht-Denken" und kritikloser Akzeptanz der vorgelegten klaren Typologisierung von Gut und Böse. Eine derartige Banalisierung der politischen Botschaft funktionierte am einfachsten in leichten Filmen um Liebe, Glück, Verzicht und Opfer. Lowry (1991)[70] analysiert am Beispiel der Filme „Die goldene Stadt" und „Die große Liebe" die Wirkungsmechanismen von Ideologie in Unterhaltungsfilmen erstmals systematisch. Hier hat Witte (1986)[71] mit seiner Dissertation zur Filmkomödie wichtige Vorarbeit geleistet. In seinem herausragenden Buch „Lachende Erben – toller Tag" (1995)[72] lehnt Witte Albrechts Einschränkung der H-Filme auf „politische Latenz" ab und stellt dem seinen Ansatz der „Produktionsideologie" gegenüber: Wie funktionieren Filme im Kontext des Nationalsozialismus? Obwohl mit per se nicht faschistischen Kunstmitteln gearbeitet wird, wird eine Funktionalisierung der Filme nicht nur augrund ihres Ablenkungscharakters, sondern von ihren Bedingungen und Grundgedanken her möglich:[73] „In der Komödie sind die Utopien leichter aufgehoben als im Propagandafilm. Propaganda wie Unterhaltung entwerfen einen Zustand..."[74]

Sehr produktiv mit der These von der Paradigmenvermittlung als ideologische Funktion der Unterhaltungsfilme setzt sich der Sammelband von Krah (1999) auseinander: Der Film als Äußerungsakt seiner Zeit kann nicht außerhalb von Produktionszeitraum und Rezeptionskontext analysiert werden und auch nur innerhalb dieser Bedingungen seine Wirkung entfalten.

Nähe und Differenzen des nationalsozialistischen Kinos zu Hollywood streicht Rentschler (1996)[75] heraus, der sich intensiv mit dem Film „Glückskinder" von

---

[68] Helga Belach (Hrsg.): Wir tanzen um die Welt. Deutsche Revuefilme 1933-1945, München 1979

[69] Cinzia Romani: Die Filmdivas des Dritten Reiches, München 1982 (aus dem Italienischen, Rom 1981)

[70] Stephan Lowry: Pathos und Politik. Ideologie in Spielfilmen des Nationalsozialismus, Tübingen 1991

[71] Karsten Witte: Filmkomödie im Faschismus, Diss. phil., Frankfurt 1986

[72] Karsten Witte: Lachende Erben, Toller Tag. Filmkomödie im Dritten Reich, Berlin 1995

[73] Ebd., S.240

[74] Ebd., S.155

[75] Eric Rentschler: The Ministry of Illusion. Nazi Cinema and ist Afterlife, Cambridge 1996

1936 in der zeitgenössischen und retrospektiven Besprechung bezieht. Den Aspekt „Starkult“ greifen Beyer (1991),[76] Winkler-Mayerhöfer (1992)[77] sowie Faulstich und Korte (1997)[78] in jeweils eigenen Akzentuierungen auf, Koebner (1997)[79] präsentiert einen Blick auf verschiedene „Idole des deutschen Films“ wie Hans Albers oder Heinz Rühmann.
Goebbels Beziehung zum Film steht zentral in der anregenden Untersuchung von Felix Moeller (1998),[80] der in diesem Zusammenhang wichtige Fragen nach dem Anteil von pragmatischem Kalkül und fixierter Ideologie in der Politik des „Filmministers“ stellt. Constanze Quanz (2000)[81] schließlich liefert einen kurzen, aber recht facettenreichen Überblick zum Thema Film als Propagandainstrument.

Die Forschung zum NS-Unterhaltungsfilm ist vor allem deshalb zentral für diese Arbeit, weil sie wichtige Anregungen und Strategien für die Beschäftigung mit der Unterhaltungsmusik des Dritten Reiches liefert: Anstatt verklärender Nostalgie oder tabuisierendem Giftschrank ist eine Analyse im Kontext von Entstehung und Rezeption notwendig, wie es zum Beispiel auch von der Osten (1998)[82] fordert, um die Mechanismen von Genese und Wirkung auch jenseits der Parolen von „Ablenken“, „Aufmuntern“ und „Durchhalten“ zu verstehen. Die Themen sind offensichtlich parallel angelegt und an vielen Stellen deckungsgleich: Der Unterhaltungsfilm diente als wichtiges Distributionsmedium für den Schlager, Filmstars waren oft gleichzeitig Schlagerstars, für Film und Unterhaltungsmusik existierten ähnliche politische und personelle Kontroll- und Steuerungsmechanismen, die in den gleichen Institutionen (RMVP, RKK) beheimatet waren, aber auch die gleichen pragmatischen Notwendigkeiten, um die systemstabilisierende Funktion des Massenunterhaltungsbetriebs sicherzustellen. Und doch existieren wichtige Unterschiede: Unterhaltungsmusik hat mit Rundfunk, Schallplatte und Gaststätte deutlich mehr Bühnen als nur das Kino, Musik ist erheblich schneller und flexibler

---

[76] Friedemann Beyer: Die Ufa-Stars im Dritten Reich. Frauen für Deutschland, München 1991

[77] Andrea Winkler-Mayerhöfer: Starkult als Propagandamittel. Studien zum Unterhaltungsfilm im Dritten Reich, München 1992

[78] Werner Faulstich / Helmut Korte (Hrsg.): Der Star: Geschichte - Rezeption - Bedeutung, München 1997

[79] Thomas Koebner (Hrsg.): Idole des deutschen Films. Eine Galerie von Schlüsselfiguren, München 1997

[80] Felix Moeller: Der Filmminister. Goebbels und der Film im Dritten Reich, Berlin 1998

[81] Constanze Quanz: Der Film als Propagandainstrument Joseph Goebbels, Köln 2000

in der Produktion und kann somit sensibler auf Zeit und Politik reagieren, Musik ist schwerer greif- und definierbar und kann sich einer eindeutigen Interpretation entziehen.

1.2.5 Rundfunk im Dritten Reich

Pohle (1955),[83] Diller (1980)[84] und Klingler (1983)[85] haben grundlegende Arbeiten zur nationalsozialistischen Rundfunkpolitik vorgelegt, und wichtige Aspekte zur Programmgestaltung in Orientierung auf die Hörer aufgezeigt. Der Sammelband von Marßolek und von Saldern (1998)[86] deckt die wichtigsten Aspekte wie medientheoretische Einordnung, Produktion, Programmangebote und Mediennutzung ab und bietet so einen hervorragenden Blick auf die Polyvalenz des Radios als Instrument direkter politischer Propaganda, Anbieter einer altbewährten Unterhaltung und Konstituent einer „Volksgemeinschaft".

Dass der Rundfunk auch ein international konkurrierendes, ja kriegführendes Medium geworden ist, zeigen die Studien von Cole (1965),[87] Scheel (1970),[88] Kaufmann (1996)[89] und Mauch (1999)[90] zum „Krieg im Äther", die durch die in Romanform erzählte und mit vielen historisch korrekten Details gespickte Geschichte des Soldatensenders Calais von Mohr (1988)[91] lebendiger werden.

Drechsler (1988)[92] untersucht die Funktion der Musik im Rundfunk des Dritten Reiches, bleibt dabei jedoch hinter den selbst gesetzten Ansprüchen zurück, indem sie an entscheidenden Stellen zu oberflächlich bleibt. Dass nämlich Musik,

---

[82] Ulrich von der Osten: NS-Filme im Kontext sehen! „Staatspolitisch besonders wertvolle" Filme der Jahre 1934-1938, München 1998

[83] Heinz Pohle: Der Rundfunk als Instrument der Politik. Zur Geschichte des deutschen Rundfunks von 1923-38, Hamburg 1955

[84] Ansgar Diller: Rundfunkpolitik im Dritten Reich, München 1980

[85] Walter Klingler: Nationalsozialistische Rundfunkpolitik 1942-1945. Organisation, Programm und die Hörer, Diss. Phil., Mannheim 1983

[86] Inge Marßolek / Adelheid von Saldern (Hrsg.): Zuhören und Gehörtwerden I. Radio im Nationalsozialismus. Zwischen Lenkung und Ablenkung, Tübingen 1998

[87] J. A. Cole: Hier spricht der Großdeutsche Rundfunk. Der Fall Lord Haw-Haw, übersetzt von Emi Ehm, Wien/Hamburg 1965

[88] Klaus Scheel: Krieg über Ätherwellen. NS-Rundfunk und Monopole 1933-1945, Berlin (Ost) 1970

[89] Stefan Kaufmann: Kommunikationstechnik und Kriegsführung 1815-1945. Stufen telemedialer Rüstung, München 1996

[90] Christof Mauch: Schattenkrieg gegen Hitler. Das Dritte Reich im Visier der amerikanischen Geheimdienste 1941-1945, Stuttgart 1999

[91] Michael Mohr: Soldatensender Calais. Roman, Zürich 1988

und zwar in erster Linie „populäre Musik“ den Großteil des Rundfunkprogramms belegte, ist ein durchgehendes Phänomen. Als solche quantitativ bedeutende Größe kommt ihr in der fortwährenden Diskussion über die Qualität und Publikumswirksamkeit des Dargebotenen eine entscheidende Rolle zu. In dem Maße, wie der Rundfunk von vornherein als staatstragendes Medium konzipiert und als solches vom Grundrecht der Pressefreiheit ausgeschlossen war, erfuhr die dort zum Besten gegebene Musik mit der Sendung die Aufwertung zum staatspolitisch Repräsentativen. Erst Hans-Jörg Koch (2003) ist es gelungen, die Rolle des nationalsozialistischen Rundfunks in Bezug auf die zeitgenössische Unterhaltungsmusik weitgehend adäquat zu erfassen.[93]

1.2.6 Kunst- und Kulturpolitik im Dritten Reich

Immer noch eine mit vielen Details gefüllte, hervorragende Überblicksdarstellung wertvoll ist Hildegard Brenners „Kunstpolitik im Nationalsozialismus“ (1963).[94] Für die Nationalsozialisten war Kunst nicht nur erklärter Gegenstand von Politik, dem man mit Verboten und Förderung beikommen konnte; Brenner beschreibt die Entdeckung der Kunst als mediales Führungsmittel, „um Vorstellungen, Wünsche, Leitbilder zu wecken, Gedanken und Meinungen zu lenken, ja sogar Handlungsweisen vorzuschreiben“.[95] Dabei gelingt es ihr immer wieder, die internen Zwistigkeiten und Kurskorrekturen aufzuzeigen und die Zusammenhänge zwischen den einzelnen Kunstformen herzustellen. Brenners Übersicht über die kunstpolitischen Organisationen und Ämter in Partei und Staat ist immer wieder außerordentlich hilfreich. Spezifische Informationen zur RKK liefert der Aufsatz von Dahm (1986)[96] und die Arbeit von Faustmann (1990)[97] sowie das Findbuch des Bundesarchivs zu den betreffenden Beständen (1987).[98]

---

[92] Nanny Drechsler: Die Funktion der Musik im deutschen Rundfunk 1933-1945, Pfaffenweiler 1988

[93] Hans-Jörg Koch: Das Wunschkonzert im NS-Rundfunk, Köln 2003

[94] Hildegard Brenner: Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus, Hamburg 1963

[95] Brenner, S.93

[96] Volker Dahm: Anfänge und Ideologie der Reichskulturkammer, in VfZ 34 (1986), S. 53-84

[97] Uwe Faustmann: Die Reichskulturkammer. Aufbau, Funktion und rechtliche Grundlagen einer Körperschaft des öffentlichen Rechts im nationalsozialistischen Regime, Diss.jur., Bonn 1990

[98] Wolfram Werner (Bearb.): Reichskulturkammer und ihre Einzelkammern. Bestand R 56, Koblenz 1987

Den Künstlereliten im Dritten Reich nimmt sich Rathkolb (1991)[99] an. Künstler wurden mit Auszeichnungen, uk-Stellungen und Reisen ins Ausland an das Regime gebunden, um als Repräsentanten einer funktionierenden Hoch- und Unterhaltungskultur die nationalsozialistische Herrschaft nach innen und außen zu stärken. Bazon Brock und Achim Preis (1990)[100] stellen fest, dass es eine genuine nationalsozialistische Kunst im Sinne einer eigenen Bildsprache nicht gegeben habe, sondern dass die Kunstpolitik lediglich die Ausrichtung auf eine verbindliche Sinnsetzung zu leisten hatte.

Mathieu (1997)[101] zeichnet detailliert das Kunstverständnis von Hitler, Goebbels, Rosenberg, von Schirach, Himmler, Speer und Frick ausgehend vom jeweiligen Weltbild nach, um Differenzen und Gemeinsamkeiten aufzuzeigen und eventuelle Konfliktlinien verständlich zu machen. Während Goebbels prinzipiell bereit war, im Formalen Freizügigkeit walten zu lassen, solange inhaltlich keine Gefahr für die nationalsozialistische Herrschaft verborgen lag, duldete Hitler, für den jeder Form der Bastardisierung die größte Gefahr für Volk und Kultur darstellte, derartiges nicht. Obwohl er es vermied, direkt in kulturpolitische Entscheidungsprozesse einzugreifen, bot sich Hitlers Kunstgeschmack den Kritikern Goebbels' stets als Berufungsinstanz an. Die Machtkämpfe zwischen Goebbels und Rosenberg stellt Bollmus (1970)[102] ausführlich dar.

Der Bereich Kunst- und Kultur im Ganzen wird in der Forschung neben der Charakterisierung als „Zwangs- und Unterdrückungssystem",[103] in dem Künstler diszipliniert und alles Unerwünschte ausgeschaltet wurde, dabei aber positive. kreativitätsfördernde Bestimmungen fehlten, vor allem durch das Neben- und Gegeneinander der personalisierten Machtzentren beschrieben. Die „Drei-Phasen-Gliederung" der relativ chaotischen, von völkischen Experimenten bestimmten Anfangsjahre, der regulierenden, Normalität suggerierenden Zwischenphase und der auf leichte Unterhaltung und Ablenkung ausgerichteten Kriegszeit, ist seit

---

[99] Oliver Rathkolb: Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich, Wien 1991

[100] Bazon Brock / Achim Preiß (Hrsg.): Kunst auf Befehl? Dreiunddreißig bis Fünfundvierzig, München 1990

[101] Thomas Mathieu: Kunstauffassungen und Kulturpolitik im Nationalsozialismus. Studien zu Adolf Hitler, Joseph Goebbels, Alfred Rosenberg, Baldur von Schirach, Heinrich Himmler, Albert Speer, Wilhelm Frick, Saarbrücken 1997

[102] Reinhard Bollmus: Das Amt Rosenberg und seine Gegner. Studien zum Machtkampf im nationalsozialistischen Herrschaftssystem, Stuttgart 1970

[103] Konrad Dussel: Kunst und Kultur im NS-Staat. Zur Geschichte ihrer Geschichtsschreibung und deren Ergebnisse, in: Neue Politische Literatur 35 (1990), S. 402

Brenner durchgehend wahrgenommen worden und lässt sich als solche auch auf Einzelbereiche wie Rundfunk und Kino anwenden.

1.2.7 Alltag und faschistische Herrschaftspraxis

Mit der Gleichzeitigkeit von Zwängen und Anreizen, von Hinnehmen und Mitmachen beschäftigt sich der Sammelband von Berlekamp und Röhr (1995),[104] der aus alltagsgeschichtlicher Perspektive Fragen nach der Relevanz von Herrschaftspraxis im individuellen Erleben stellt. Alltagsgeschichtliche Darstellungen[105] haben seit Beginn der 1980er Jahre Konjunktur, die Orientierung an der sozialen Wirklichkeit zwischen lebensgeschichtlicher Erfahrung und wissenschaftlicher Analyse wirkte befruchtend auf die Diskussion zum Beispiel über Kontinuitäten und Brüche in der deutschen Gesellschaft des 20. Jahrhunderts. Peukert und Reulecke (1981)[106] haben einen Band den Verschränkungen von Anpassung und Widerstand gewidmet, in dem immer wieder auch die Frage nach der Existenz der viel beschworenen „Volksgemeinschaft“ gestellt wird. Niethammers Studien zur Faschismuserfahrung im Ruhrgebiet[107] haben die Kontinuitäten in der Lebenswelt des Einzelnen über die Grenzdaten der politischen Geschichte hinaus aufgezeigt.

Schäfer (1981)[108] arbeitet in seiner wichtigen Darstellung zum Zwiespalt zwischen ideologischem Anspruch und Lebenswirklichkeit im Dritten Reich die charakteristischen Elemente der nationalsozialistischen Herrschaft zu einer neuen „entmythologisierten“[109] Sichtweise aus: Machtauffächerung, personalisierte Zensur, Anpassung an die privatwirtschaftliche Eigendynamik, Duldung einer politikfreien Sphäre und partielle Kapitulation vor Massenbewegungen sind diagnostizierte Kennzeichen einer Diktatur, deren Stabilität nicht durch bloße Dämonisie-

---

[104] Brigitte Berlekamp / Werner Röhr (Hrsg.): Terror, Herrschaft und Alltag im NS, Münster 1995

[105] Programmatisch: Lutz Niethammer: Anmerkungen zur Alltagsgeschichte, in: Geschichtsdidaktik 3/1980 und Alf Lüdtke (Hrsg.): Alltagsgeschichte. Zur Rekonstruktion historischer Erfahrungen und Lebensweisen, Frankfurt (M) 1989

[106] Detlev Peukert / Jürgen Reulecke (Hrsg.): Die Reihen fast geschlossen. Beiträge zur Geschichte des Alltags unterm Nationalsozialismus, Wuppertal 1981

[107] Lutz Niethammer: Die Jahre weiß man nicht, wo man die heute hinsetzen soll. Faschismuserfahrungen im Ruhrgebiet, Berlin 1983

[108] Hans-Dieter Schäfer: Das gespaltene Bewusstsein. Über deutsche Kultur und Lebenswirklichkeit 1933-1945, München 1981

[109] Hans-Dieter Schäfer: Amerikanismus im Dritten Reich, in: Michael Prinz / Rainer Zitelmann (Hrsg.): Nationalsozialismus und Modernisierung, Darmstadt 1991, S.199

rung zu erklären ist. Schäfer kommt an einigen Stellen auch auf das keinesfalls einheitlich negative Amerikabild im Dritten Reich zu sprechen, das auch durch die Begeisterung deutscher Kinogänger für Hollywood und seine Stars geprägt wurde. Differenziert geht Gassert (1997)[110] das Thema Amerika an.

1.2.8 Modernisierung

Dahrendorf (1965)[111] und Schoenbaum (1968)[112] haben als Effekt faschistischer Politik, die als „spannungsreiche Mischung von modernen Mitteln und atavistischen Zielen“[113] zu begreifen ist, eine Form von gesellschaftlicher Modernisierung ausgemacht, die sich in sozialer Mobilität, Urbanisierung, Industrialisierung, Frauenerwerbstätigkeit und in der Entwicklung einer Massenkultur manifestiert. Prinz und Zitelmann (1991)[114] nehmen in ihrem Band die Argumente Schoenbaums auf und betonen, dass „grundsätzliche und tiefgreifende Veränderungen der deutsche Gesellschaft“ bereits im Nationalsozialismus „eingeleitet und vorangebracht“ worden seien.[115] Wichtig in dieser Debatte wird die Definition von „modern“ sowie die Frage, ob als „modern“ gekennzeichnete Merkmale das intendierte Ergebnis oder nur der unbeabsichtigte Effekt nationalsozialistischer Politik waren. Mit dem Vorwurf der unverantwortlichen „Rehabilitierung des Naziregimes“ konfrontiert,[116] wehrte sich Zitelmann gegen die normative Aufladung des Modernisierungsbegriffs, die in starker Orientierung an die USA eine Demokratisierung als „konstitutives Moment“ der Modernisierung verstehe.[117] Gleichzeitig gehen er und Prinz so weit, den Widerspruch zwischen Intention und Wirkung in Frage zu stellen und dabei Hitler gleichsam als Protagonisten der Modernität zu zeichnen. Diverse Historiker, vor allem Mommsen oder Dipper, halten dem zu Recht entgegen, dass die Technikbegeisterung und der Einsatz moderner Medien

---

[110] Philipp Gassert: Amerika im Dritten Reich. Ideologie, Propaganda und Volksmeinung 1933-1945, Stuttgart 1997

[111] Ralf Dahrendorf: Gesellschaft und Demokratie in Deutschland, München 1965

[112] David Schoenbaum: Die braune Revolution. Eine Sozialgeschichte des Dritten Reiches, Köln 1968

[113] Hans Mommsen (Nachwort), in Schoenbaum, Neuauflage 1999, S.319

[114] Michael Prinz / Rainer Zitelmann (Hrsg.): Nationalsozialismus und Modernisierung, Darmstadt 1991

[115] Prinz / Zitelmann, Vorwort, VII

[116] Christof Dipper: Modernisierung des Nationalsozialismus, in: Neue politische Literatur 26 (1991), S.450ff.

[117] Rainer Zitelmann: Die totalitäre Seite der Moderne, in: Prinz / Zitelmann, S.1ff.

in der Propaganda in hohem Maße mit archaischen Zielvorstellungen und rassen- und rüstungspolitischen Programmen verknüpft waren, so dass es problematisch sei, von einer intendierten Modernisierung zu sprechen. Doch gerade in Anbetracht der inkonsistenten Ideologie, der typischen Machtkonkurrenzen und personalisierten Entscheidungen spielt die Frage, ob Hitlers Bekenntnis zur Tradition uneingeschränkt gewesen ist, nicht mehr die entscheidende Rolle. In einem zusammenfassenden Aufsatz zur Diskussion über das Problem der Modernität des Nationalsozialismus verweist Reichel (2003)[118] auf die Bedeutung eines „qualitativen Modernisierungsbegriffs“, der die „mentalen Modernisierungen, die psychosozialen und symbolisch-visuellen Modernisierungseffekte“ in den Vordergrund stellt.

Eine Form von Modernisierung zeichnet Schütz (1995)[119] anhand der Medienpolitik des Dritten Reiches nach und macht die gesammelten Thesen zur Kulturpolitik damit spezifisch. Für ihn ist das Dritte Reich durch neben der rigiden Kontrolle durch ein „fast plurales Spektrum an Medienangeboten“[120] gekennzeichnet, was er einerseits mit Macht- und Ideologiekonkurrenzen erklärt, die sowohl Spielraum ermöglichten als auch Selbstzensur förderten, andererseits durch die grundsätzliche Entscheidung des Regimes für Industrie und Massenkonsum zugunsten der „Produktion von passiver Loyalität“ (Schäfer). Die Politisierung durch Symbole und Parolen wurde großteils abgelöst durch eine Politik der Wünsche und Bedürfnisse nach Freizeit, Konsum und Normalität. Wie stark die Konsensbereitschaft der Deutschen neben den Aspekten von Sicherheit, Ordnung und Nationalismus vor allem durch Freizeit, Urlaub, Sport und der privaten Sphäre bestimmt war, zeigt Stöver (1993)[121] mit einem analytischen Blick auf die sozialistischen Exilberichte. Die Entwicklung des Mediensektors und der massenkulturellen Unterhaltungsangebote brach mit den Traditionen einer bürgerlich dominierten Hochkultur und erzeugte Verhaltensstandards einer liberalistischen Leistungsgesellschaft.

---

[118] Peter Reichel: Modern und antimodern zugleich? Das NS-System und das Problem der Modernität, in: Hanns-Werner Heister (Hrsg.): „Entartete Musik“ 1938 – Weimar und die Ambivalenz, Saarbrücken 2001

[119] Erhard Schütz: Das Dritte Reich als Mediendiktatur: Medienpolitik und Modernisierung in Deutschland 1933 bis 1945, in: Monatshefte, Vol 87, No. 2, 1995, S.129-150

[120] Ebd., S.129

[121] Bernd Stöver: Volksgemeinschaft im Dritten Reich. Die Konsensbereitschaft der Deutschen aus der Sicht sozialistischer Exilberichte, Düsseldorf 1993

Schildt (1995)[122] legt seinen Schwerpunkt auf die westdeutsche Nachkriegsgesellschaft der 1950er Jahre, in der die „Transformation der ‚Klassen-' zur ‚Massenkultur'" ihren Abschluss gefunden habe. Besonders mit seinem Blick auf die 1950er als „Radiojahrzehnt" zeigt er die starken Kontinuitätslinien der Massenmedialisierung der beiden vorherigen Jahrzehnte.

Welche eigentümliche Form einer strukturellen „reaktionären Modernisierung" sich in der Entwicklung der technischen Massenmedien im Dritten Reich zeigt, legt ein Aufsatz von Knut Hickethier (2003)[123] dar. Kenzeichnend war eine moderne Medialisierung von Öffentlichkeit in der Film- und Rundfunkrezeption. Die auffallenden Widersprüche zwischen struktureller Modernisierung und antimodernen Inhalten wurden auf der Basis der Orientierung auf leichte Unterhaltung überspielt.

1.2.9 Ästhetik, Propaganda und Populärkultur

Die ästhetische Dimension nationalsozialistischer Politik hat Reichel (1991)[124] hervorragend ausgeleuchtet. Gegen den zeitgenössische nur mäßig attraktiven „Blut und Boden"-Kitsch der Nazi-Devotionalien stellt Reichel die millionenfache Begeisterung für KdF-Freizeitangebote, Freude an Sport und Technik und jene ganze „vermeintlich unpolitische Freizeit- und Unterhaltungskultur"[125] des Dritten Reiches. Er stellt klar, dass der Nationalsozialismus weniger durch Gewalt und Terror funktionierte als durch die Mobilisierung und Integration der Deutschen durch geschickt inszenierte ästhetische Massenfaszination, die für viele – vor allem in der Retrospektive – bald zur eigentlichen Realität wurde. Reichel zeichnet ein Bild nationalsozialistischer Kulturpolitik im Rahmen der Dualismen Partei und Staat, „Maßnahmen- und Normenstaat" (Ernst Fraenkel), privatkapitalistischer Monopolwirtschaft und totalitärer Befehlswirtschaft und als Ausdruck einer reak-

---

[122] Axel Schildt: Moderne Zeiten. Freizeit, Massenmedien und "Zeitgeist" in der Bundesrepublik der 50er Jahre, Hamburg 1995

[123] Knut Hickethier: Medien und reaktionäre Modernisierung im „Dritten Reich", in: Hanns-Werner Heister (Hrsg.): „Entartete Musik" 1938 – Weimar und die Ambivalenz, Saarbrücken 2001

[124] Peter Reichel: Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus, Wien 1991

[125] Ebd., S.30

tionären Modernität von Germanenkult und Technikeuphorie, die Herff (1984)[126] beschrieben hat.

Brockhaus (1997)[127] ist es gelungen, Reichel korrigierend zu ergänzen, indem sie feststellt, dass die Ästhetisierung und Emotionalisierung der Politik und des Lebens nicht nur Makulatur, nicht nur Mittel zum Zweck der Verführung war, sondern „selbst ein zentraler politischer Gehalt des Nationalsozialismus“[128], der seine Botschaften über sinnliches Identitätserleben zu vermitteln verstand und damit dem psychischen Bedürfnis nach dem Erleben großer Gefühle, entgegenkam. Seeßlen (1996)[129] wiederum wagt den analytischen Brückenschlag zwischen Populärkultur im Faschismus und der Zeit des Wiederaufbaus. Statt einer konsistenten faschistischen Kunsttheorie genügte auf der einen Seite eine personelle und inhaltliche Abgrenzung und Säuberung, auf der anderen Seite stand die Forderung nach „bürgerlicher Kunst, Volkstümlichkeit und Massen-Appeal“[130], was im Zusammenspiel genügte, um zur ästhetisch-moralischen Doktrin erhoben zu werden.

Maase (1997)[131] beschreibt den Aufstieg der Massenkultur über mehr als ein Jahrhundert hinweg und ordnet den Nationalsozialismus nicht nur in die Kontinuitäten auf diesem Bereich ein, sondern betont zudem die Bedeutung von Freizeit, Unterhaltung und Vergnügen als kalkulierte Teile des nationalsozialistischen Herrschaftsprogramms. Die „Komplizenschaft von Unterhaltung und Gewalt“[132] ist kein einmaliges Phänomen, sondern gehört zu den Pathologien der Moderne, die sich laut Maase auch im Nebeneinander von Völkermord und Erlebnisgesellschaft in der Welt am Ende des 20. Jahrhunderts präsentieren. Der Arbeit Maases gelingt ein umfassender, analytischer Blick auf Populärkultur, der sich bislang allzu oft im „Diskurs der Defizite“[133] gegenüber einer „höherwertigen“ klassischen Kunst erschöpfte.

---

[126] Jeffrey Herf: Reactionary Modernism. Technology, Culture and Politics in Weimar and the Third Reich, Cambridge 1984

[127] Gudrun Brockhaus: Schauder und Idylle. Faschismus als Erlebnisangebot, München 1997

[128] Brockhaus, S.246

[129] Georg Seeßlen: Natural Born Nazi. Faschismus in der populären Kultur, Bd. 2, Berlin 1996

[130] Ebd., S.43

[131] Kaspar Maase: Grenzenloses Vergnügen: Der Aufstieg der Massenkultur 1850-1970, Frankfurt (M) 1997

[132] Ebd., S.205

[133] Ebd., S.26

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

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

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

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

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).

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

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

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

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

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“.

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

„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

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.

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

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

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

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

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

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.

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

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.

2. Unterhaltungsmusik und Populärkultur

2.1 „Unterhaltungsmusik“: Eine Definition

Der Begriff „Unterhaltungsmusik“ ist besonders anfällig für eine wenig trennscharfe Verwendung, die der Komplexität des Themas nicht gerecht wird. Wohnt nicht jeder Form von Musik die Fähigkeit inne, ihren Hörern Unterhaltung zu bieten? Welche Art von Musik eignet sich besonders zum Zwecke der Unterhaltung und für welche gilt das weniger? Ist das Verständnis von Unterhaltungsmusik einem zeitspezifischen Wandel unterworfen? Was versteht man im Dritten Reich zeitgenössisch als Unterhaltungsmusik? Welche Genres verdienen demzufolge in dieser Arbeit ein intensives Interesse?

Das Determinativkompositum „Unterhaltungsmusik“ bezeichnet zunächst schlicht jene Art von Musik, die mit dem kommunikativen Prozess der „Unterhaltung“ in Verbindung steht. Kommunikationstheoretisch zeichnet sich „Unterhaltung“ durch ein erfolgreiches Decoding aus. Hierbei „dient“ die Musik in ihrem genuinen Zweck der Unterhaltung. Dieser *funktionale* Nutzen, der beispielsweise in Ablenkung, Erbauung, sozialer Interaktion oder motorischem Anreiz bestehen kann, impliziert für das Medium Musik zudem eine bestimmte Art der Rezeptionssituation (Konzertsaal, Tanzveranstaltung, Gaststätte, Kino, Radiohören usw.) sowie der jeweils spezifischen rezeptiven Erwartung (erbaut, erheitert, abgelenkt, bewegt zu werden usw.).

In ihrer Kurzform „U-Musik“ steht die Unterhaltungsmusik antonym zur sogenannten „E-Musik“. Beide Abkürzungen sind Termini technici der Gesellschaft für musikalische Aufführungsrechte (GEMA) und finden als solche zum Beispiel im Sortiersystem der Musikalienhandlung Verwendung. Die markant unterschiedlichen Einspielergebnisse der beiden Musiksparten werden von der GEMA durch eine differenzierte Tantiemen-Berechnung kompensiert.[1] Diese Spartenteilung mag im ökonomischen Zusammenhang durchaus ihre Berechtigung haben, für eine inhaltliche Definition ist diese scheinbare Klarheit einer inhaltlichen Unterscheidung zwischen „Unterhaltungsmusik“ und „Ernster Musik“ jedoch eher unfruchtbar, erscheint sie doch bereits sprachlich problematisch: Während sich das Attribut „U“ in erster Linie auf die Funktion bezieht, impliziert „E“ vor allem den

[1] Ralf Artur Fritsche: Psyche, Geld & Rock’n’Roll. Über den psychologischen, musikalischen, technischen und ökonomischen Aspekt moderner Unterhaltungsmusik, Hamburg 1987(3), S.32

Ausdruck.[2] Entbehrt „Unterhaltungsmusik“ stets des „ernsten“ Ausdrucks? Und vor allem: Kann ein Stück „ernster Musik“ nicht auch der Unterhaltung dienen, bzw. wurde diese Musik nicht oft sogar zum Zwecke der Unterhaltung komponiert?

Betrachtet man die Musik in ihrer Entstehung im sowohl kultischen als auch sozialen Kontext, lässt sich dem musikalischen Ausdruck von Anfang an eine spezifizierbare Doppelfunktion zuordnen. In ihrer sozialen Funktion ist sie Antwort auf das menschliche Bedürfnis nach Interaktion und Kommunikation, in ihrer kultischen Funktion ist sie in ihrer Transzendenz Teil des Rituals.

Eine solche Art von dichotomischer Spartentrennung findet sich in Anlage bereits als „dorische“ und „ionische“ Musik bei Platon, setzt sich als geistliche und weltliche Musik fort und findet sich als Phänomen der Trennung in „hohe“ und „niedere“ Kunst. „Unterhaltung“ war bereits seit der Renaissance zum eigenständigen Zweck von Kunst und insbesondere von Musik geworden, nachdem die exklusive Verpflichtung in Ritual und Repräsentation von einer weltlichen, persönlichen und individuellen Nutzung abgelöst worden. Der Aufstieg der „Unterhaltung“ zum vorherrschenden Gebrauchswert von Musik nahm spätestens jetzt seinen Anfang.[3] Sowohl Schoenebeck[4] als auch Rösing[5] weisen darauf hin, dass sich in der Erfolgsgeschichte der U-Musik seit dem späten 18. Jahrhundert gleichzeitig auch der Prozess der Demokratisierung des Musiklebens vom Elitären zum Populären manifestiere. Von besonderer Bedeutung für die konstatierten Entwicklung erscheint auch die massenmedial ermöglichte prinzipielle allgemeine Zugänglichkeit als essentielle Voraussetzung für eine massenhafte Popularität.

Leopold Mozart empfahl seinem Sohn wiederholt, etwas „für jedermann leicht fasslich Populare“ zu komponieren, das in seiner Eingänglichkeit auch vom „ohnmusikalischen“ Publikum verstanden würde.[6] Jener „Schein des Bekannten“[7] wird charakteristisch für populäre Musik: „Alles was dem unmusikalischen, blos

---

[2] Mechthild von Schoenebeck: Was macht Musik populär? Untersuchungen zu Theorie und Geschichte populärer Musik, Frankfurt (M) 1987, S. 10

[3] Kaspar Maase: Grenzenloses Vergnügen: Der Aufstieg der Massenkultur 1850 – 1970, Frankfurt (M) 1997, S.33

[4] Schoenebeck 1987, S.15

[5] Helmut Rösing: Was ist „Populäre Musik“? – Überlegungen in eigener Sache, in: ders. (Hrsg.): Regionale Stile und volksmusikalische Traditionen in populärer Musik. Beiträge zur Popularmusikforschung 17, Karben 1996, S.96

[6] Schoenebeck 1987, S.24f.

mit einem gesunden für Musik reizbaren Gefühle begabten Menschen gefallen soll, muss leicht, fliessend, gefällig und kurz seyn, und der Rhythmus muss hervorstechen.“, heißt es programmatisch in der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ vom März 1804.[8] Während in der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts gleichzeitig das schichtenspezifischen Privileg betont wurde, die Genussfähigkeit im Bezug auf weniger leicht konsumierbare Musik ausbilden zu lassen,[9] geriet der stets mit sozialer Interaktion, Geselligkeit und Vergnügen konnotierte Tanz zum eigentlichen „Kristallisationskern“[10] des populären Idioms in der Musik. Der Walzer erfuhr nach anfänglichen Verboten seit dem Wiener Kongress schnelle Ausbreitung, sein Siegeszug führte ihn durch alle Gesellschaftsschichten. Der Musikmarkt begann zu expandieren, in Großstädten eröffneten Vergnügungsgaststätten, das Konzertwesen erlebte einen ersten Boom. Die Wende zum 20. Jahrhundert brachte zudem einen eklatanten Bedeutungszuwachs für die amerikanische Musik- und Tanzkultur mit sich. John Philip Sousas amerikanisches Blasorchester trat 1899 mit Cakewalk und Ragtime im Programm zur Europa-Tournee an, die erste Weltmeisterschaft des modernen Tanzes in Paris 1909 löste eine Begeisterung für Tango, Boston und Two Step aus.[11]

2.1.1 Popularität als Kriterium

Unterhaltungsmusik definiert sich in dieser Arbeit sich als Teil der Populärkultur[12] über ihre bewusst sparten- und genreübergreifende Popularität. In diesem Sinne kann Unterhaltungsmusik auch aus musikalisch so unterschiedlichen Gattungen wie zum Beispiel Schlager, Tanzmusik, Volksmusik, Marschmusik, Operette, Oper und Konzertmusik stammen. Von Schoenebeck schlägt angesichts dessen sogar die Ablösung des Begriffes „Unterhaltungsmusik“ durch „populäre Musik“ vor.[13] Da im Sprachgebrauch des Untersuchungszeitraums und seiner Quellen meist die Begriffe „Unterhaltungsmusik“ bzw. „leichte Musik“ Verwendung finden, könnte

---

[7] Schoenebeck 1987, S.26

[8] Zitiert nach Schoenebeck 1987, S.37

[9] Klaus Kuhnke / Manfred Miller / Peter Schulze: Geschichte der Pop-Musik, Bd. 1 (bis 1947), Lilienthal/Bremen 1976, S.43

[10] Schoenebeck 1987, S.32

[11] Friedemann Otterbach: Die Geschichte der europäischen Tanzmusik. Einführung, Wilhelmshaven 1991(3), S.274ff.

[12] Zur Definition von Populärkultur: siehe Forschungsüberblick.

[13] Vor allem, weil hier nicht sofort ein Gegenbegriff auf der Zunge liege: Schoenebeck 1987, S.9ff.

eine konsequente Veränderung der Begrifflichkeiten eher zu Verwirrungen führen. Angemerkt sei auch die potentiell problematische Nähe von „populärer Musik“ zu „Popularmusik“, nach Flender und Rauhe „eine spezifisch eigenständige Musikkultur auf der Grundlage industrieller Produktion und Distribution“[14], und schließlich „Popmusik“, eine progressive, anfänglich oft sogar protestorientierte und meist kommerziell verwertete Musik, die im allgemeinen den Gegenbegriff zu „Klassik“ bildet.

Wenn die Popularität als das entscheidende Merkmal von Unterhaltungsmusik verstanden wird, so gilt es zunächst, jenes Phänomen operationalisierbar zu machen. Messbar wird diese Popularität am eindeutigsten über den ökonomischen Erfolg im Sinne der verkauften Noten oder Tonträger sowie über die mediale Präsenz auf der Bühne, in der Gaststätte, im Rundfunk, im Tonfilm oder im Fernsehen. Ein populäres Musikstück unterliegt ökonomischen Gesetzmäßigkeiten, bereits seine Produktion erfolgt mit direktem Blick auf die kalkulierbare Rezeptions- und Verkaufsfähigkeit.
Eine solche Distributionsanalyse wird ergänzt durch Formen einer rezeptiven Adaption von Musik. Welches Musikstück wird wann und warum zum Erfolg, vielleicht sogar zum „Evergreen“ und damit zum repräsentativen Element der individuellen Erinnerung zeitgenössischer Konsumenten? Und: Welche Musik wird in der medialen Retrospektive relevant, symbolisiert also gleichsam klanglich eine historische Konstellation?
Jede zeitgenössische Popularität kann ein Indikator für gesellschaftliche Zustände und Veränderungen sein. Spiegelt sich in populärer Musik eine Wertewelt wieder, welche Rolle nimmt sie in Prozessen des Wertewandels ein?[15]

2.1.2 „Kulturindustrie“

Ausgehend von der Feststellung des Warencharakters haben Adorno, Eisler und Horkheimer die Dialektik von Struktur und Funktion populärer Musik aufgezeigt

---

[14] Reinhard Flender / Hermann Rauhe: Popmusik. Aspekte ihrer Geschichte, Funktion, Wirkung und Ästhetik, Darmstadt 1989

[15] Diese Fragen stellte sich auch das Forschungsprojekt „Politischer Wertewandel und populäre Musik“ an der Universität Münster. Jürgen Brandhorst / H. Joachim Gerke: Politischer Wertewandel und populäre Musik. Ein Forschungsprojekt an der Westfälischen Wilhelms-Universität

und die sozialen Funktionen der Musik herausgearbeitet. Die „Kulturindustrie“ produziert Bedürfnisse und offeriert gleichzeitig eine Scheinbefriedigung eben jener Bedürfnisse, um sie dann wieder zu reproduzieren. Dieser Ablauf führt zu einer weitgehenden Standardisierung von Geschmack und Rezeptionsfähigkeit: „Popularität besteht in der vorbehaltlosen Übereinstimmung der Menschen mit allem, von dem die Vergnügungsindustrie glaubt, es gefalle ihnen.“, formulierte Horkheimer 1973. Der konforme Konsument kann so reibungslos in die Gesellschaft und den Arbeitsprozess integriert werden. Die Funktion der Musik ist in diesem Sinne „eins mit der ideologischen Tendenz der Gesamtgesellschaft“ (Adorno 1968) und kann als „unmittelbares Herrschaftsmittel“ (Adorno 1978) verstanden werden.

Die Theorie der Kulturindustrie zeichnet ein sehr simplifiziertes, deterministisches Bild vom Rezipienten, der in einem klassischen Aktions-/Reaktionsschema alle von einer übermächtigen, verführerischen Industrie angebotenen Kommunikate unverändert aufsaugt und internalisiert. Kommunikationswissenschaftlich aktueller ist das neue Bild des „chaotischen Subjekts mit Fernbedienung“ (Bodo Rollka), der nicht nur reagierend speichern, sondern vor allem auch selektieren kann.

Bei aller berechtigten Kritik an den funktionalistischen Theorien der Frankfurter Schule bleibt Adorno mit der Einführung der fundamentalen Kategorien von sozialer Funktion, Identifikation, Warencharakter und Ideologie der zentrale Bezugspunkt für fast alle Autoren, die sich mit der gesellschaftlichen Relevanz von Musik auseinandergesetzt haben.[16]

2.1.3 Unterhaltungsmusik in der zeitgenössischen Perspektive

Die Frage des Stellenwerts von „Unterhaltungsmusik“ innerhalb der Kunstwelt und der soziale Status der ausführenden Musiker wurde gerade zu Beginn der 1930er Jahren lautstark diskutiert. Das „Musikproletariat“ der wirtschaftlich gebeutelten und sozial missachteten Ensemblemusikerschaft wehrte sich inzwischen gegen den Hochmut ihrer „ernsten“ Kollegen und probte eigenes künstlerisches Selbstbewusstsein, um dem „Handwerkerstatus“ zu entfliehen. Zwei Ent-

---

Münster, in: Mechthild von Schoenebeck / Jürgen Brandhorst / H. Joachim Gerke (Hrsg.): Politik und gesellschaftlicher Wertewandel im Spiegel populärer Musik, Essen 1992, S.38

[16] Schoenebeck 1987, S.108ff.

wicklungen halfen den deutschen Unterhaltungsmusikern: Die immer stärker werdende Nachfrage nach ihrer Kunst, die als Teil der Populärkultur gesellschaftliche Anerkennung erlangte und der Nationalsozialismus, der jene Populärkultur aktiv usurpierte und dabei im Austausch gegen politische Opportunität der Unterhaltungsmusikerschaft die Hand zum sozialen Aufstieg und zur staatlichen Förderung reichte.

Musikalische Eminenzen appellierten an das Verantwortungsbewusstsein der Kapellenleiter für die Geschmacksbildung des Publikums und betonten den musikerzieherischer Anspruch gerade im Bezug auf die leichte Musik. Der angestrebte Aufstieg der Unterhaltungsmusik aus den Tiefen der populären und damit nicht bildungsbürgerlich-exklusiven Kultursphären sollte über eine interne Verpflichtung zur Niveauhebung bewerkstelligt werden, wobei immer wieder eine wertende Binnendifferenzierung in „gehobene Unterhaltungsmusik“ im Gegensatz zu bloßer Tanzmusik oder wertlosem Schlager formuliert wurde. Letztendlich jedoch entpuppte sich jene immer wieder aufs Neue bemühte – und doch nur Randphänomen bleibende – Konzentration auf das „Hohe“ in der leichten Muse als wenig effektiv, da sie meist tendenziell konträr zum genuinen Topos der möglichst unproblematischen Konsumierbarkeit des Genres stand. Die politische Forderung nach leichter Unterhaltung vor allem im Krieg fand ihre Entsprechung in einer Adaption an die Forderungen des breiten Publikums. Unterhaltungsmusik im Dritten Reich stand im breiten medialen Einsatz, schließlich war sie in hohem Maße „kriegswichtig“, ja wichtiger als die ernste, hohe Kunst geworden und damit hatten ihre Produzenten und Interpreten die lange ersehnte Anerkennung als gleichberechtigte und repräsentative Kulturträger erlangt.

Dass Goebbels entsprechend seines Konzeptes, der Propaganda die Populärkultur zu Nutze zu machen, auf Distanz zu einer massenunwirksamen „ernsten Musik“ ging, davon berichtet der Komponist Werner Egk in seinen Erinnerungen: „Was will denn dieser Furtwängler mit seinen lächerlichen zweitausend Zuhörern in der Philharmonie. Was wir brauchen, sind die Millionen, und die haben wir mit dem Rundfunk!“[17] Als Egk über eine Auseinandersetzung zwischen Goebbels und Richard Strauss berichtet, legt er dem Minister folgende Worte in den Mund: „Léhar hat die Massen, Sie nicht! Hören Sie endlich auf mit dem Geschwätz von der Be-

[17] Werner Egk: Die Zeit wartet nicht. Künstlerisches, Zeitgeschichtliches, Privates aus meinem Leben, München 1981, S.318. Werner Egk komponierte unter anderem die „Olympische Festmusik“ für die Spiele 1936 in Berlin. Er leitete ab 1941 die Fachschaft Komponisten in der RMK.

deutung der Ernsten Musik! Damit werden Sie sie nicht aufwerten. Die Kultur von morgen ist eine andere als die von gestern! Sie, Herr Strauss, sind von gestern!“[18] Wenn auch der Wortlaut hier in Frage gestellt werden muss, so erscheint die von Goebbels vorgegebene Marschrichtung zu populärer Unterhaltungsmusik satt elitärer Klassik stimmig. Auch Peter Raabe, Strauss' Nachfolger im Amt des RMK-Präsidenten, musste schnell einsehen, dass man das Publikum musikalisch nicht überfordern durfte. Selbstkritisch berichtet er von einer KdF-Aufführung der Matthäus-Passion vor Arbeitern: „Jedenfalls packten die Zuhörer im Laufe des zweiten Teils ihre Butterbrote aus und ihren Kartoffelsalat und genossen so den Rest der Passion als Unterhaltungsmusik zum Abendessen.“[19] Raabes Anekdote ist besonders interessant im Bezug auf das Verhältnis zwischen „ernster“ und Unterhaltungsmusik und bietet gleichzeitig ein Beispiel für den Lernprozess der Propaganda im Umgang mit ihren Rezipienten. Ernste Musik, in ihrer Propagandakonzeption funktionalisiert zur Erbauung des Menschen angesichts der großen musikalischen Tradition der deutschen Meister, wird von den Zuhörern zur genussfähigen Unterhaltungsmusik umfunktioniert und entsprechend ihrer Wünsche und Erwartungen von erholsamer Feierabendunterhaltung zur leichten Tischmusik umgedeutet.

2.1.4 Zeitgenössische Klassifizierungen

„Unterhaltungsmusik“ ist als begriffliche Klammer für bestimmte Musiktypen einem historischen Wandel unterworfen ist. Der Bezug auf den Kontext des Untersuchungszeitraums zeigt die Verwendung bestimmter Attribute zur Charakterisierung von Musik, mit denen eine Klassifizierung im Sinne von „Das ist Unterhaltungsmusik“ vorgenommen wird.

Augenscheinlich wird eine solche Klassifizierung anhand der Anfang 1942 vorgenommenen Einteilung der zehn Sendegruppen zur Gestaltung des „unterhaltenden und künstlerischen Teils“ des Rundfunkprogramms. Von Tanzmusik bis hin zu unbekannter Klassik wurde hier das gesamte Musikprogramm des Rundfunks entsprechend seiner Verständlichkeit und Popularität verortet: Die Gruppen „leichte Tanz- und Unterhaltungsmusik”, „gehobenere Unterhaltungsmusik und

---

[18] Egk, S.343

[19] Peter Raabe: Die Musik im dritten (!) Reich. Kulturpolitische Reden und Aufsätze, Regensburg 1935 (5), S.11f.

Operette" sowie „allgemeine volkstümliche Unterhaltung" und „Unterhaltung für die Front" standen neben den Gruppen „leichte populäre klassische Musik", „ernste aber allgemein verständliche klassische Musik", „musikalische Solisten" und „schwere weil unbekanntere klassische Musik".[20]

Die Gruppen mit expliziter „Unterhaltungsmusik" stehen hier denen mit „klassischer Musik" gegenüber, der vordergründig „unterhaltende" dem eher „künstlerischen" Teil. Die Ähnlichkeit von Tanz- und Unterhaltungsmusik wird durch die Zusammenlegung in eine Gruppe bestätigt, eine Unterscheidung im Sinne einer genuin mit der Musik verknüpften Tanzbarkeit jedoch deutlich gemacht. Entscheidend ist aber nicht die Trennung der Genres, sondern die verbindenden Charakterisierungen: Das spartenübergreifend verwendete „leicht" kennzeichnet die unbeschwerte Konsumierbarkeit. „Leichte Musik" oder auch „ganz leichte Musik" tauchte zeitgenössisch immer wieder auf und stand in diesem Zusammenhang für eine möglichst unproblematische Rezeptionsfähigkeit, über die es einfach werden sollte, die als intellektuell anspruchslos definierte große Mehrheit der Radiohörer zu erreichen. Auch klassische Musik kann leicht konsumierbar sein, solange sie „populär" oder zumindest „verständlich" ist und nicht zu „ernst" oder gar „schwer" und als solche nur mit bürgerlich privilegierter Vorbildung zu verstehen.[21] Die Popularität von Unterhaltungsmusik bedarf keiner zusätzlichen Erwähnung, sie ist conditio sine qua non auch der sogenannten „gehobenen" Unterhaltungsmusik. Hier wird auch die Operette eingeordnet, die in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts eine große Blüte erlebt hatte.

2.1.5 Zusammenfassung

„Unterhaltungsmusik" steht für einen funktionsgebundenen kommunikativen Zusammenhang. Als Teil einer zeitgenössischen Populärkultur lässt sie sich nicht über gängige Sparten- und Genregrenzen definieren, sondern deckt einen Bereich ab, der sich von ausgesprochener Tanzmusik über Volksmusik und Marsch bis hin zu Operette und bekannten klassischen Melodien erstreckt. Als Klammer

---

[20] BA R78 /1000a, 1ff., Fritz Stege: Der deutsche Rundfunk im dritten Kriegsjahr, in: Hellmuth von Hase (Hrsg.): Jahrbuch der deutschen Musik 1943. Im Auftrage der Abteilung Musik des RMVP herausgegeben, Leipzig/Berlin 1943, S.154, Walter Klingler: Nationalsozialistische Rundfunkpolitik 1942-1945. Organisation, Programm und die Hörer, Diss. Phil., Mannheim 1983, S.70f.

[21] Kuhnke / Miller / Schulze, S.43

dient die durch leichte Rezeption und massenhafte mediale Verbreitung ermöglichte Popularität.

Im Dritten Reich vollzog sich ein von oben unterstützter Aufstieg der Unterhaltungsmusik und deren Protagonisten bis in die Ebene des staatlich Repräsentativen hinein. Entscheidender als der jahrelange Kampf um eine ominöse „Niveauhebung“ der Unterhaltungsmusik und damit verbundene soziale Aufwertung der Musiker wurde das Arrangement mit der Politik und die Verwendungsfähigkeit im Krieg.

Eine Analyse hat musikalische Charakteristika mit der soziologischen Verortung in ihrer spezifischen Rezeptionssitutation zu verbinden und dabei die Aspekte Produktion und Distribution mit einzubeziehen.[22] Zentral sind zudem – falls vorhanden – die Texte, die mit der Musik sehr eng verknüpft sind und so gemeinsam mit ihr Emotionen hervorrufen können.[23]

---

[22] Schoenebeck 1987, S.367

[23] Mechthild von Schoenebeck: Politische Inhalte populärer Musik, in: Mechthild von Schoenebeck, Jürgen Brandhorst, H. Joachim Gerke (Hrsg.): Politik und gesellschaftlicher Wertewandel im Spiegel populärer Musik, Essen 1992, S.35

2.2 Der Aufstieg der Populärkultur und seine Bedeutung für die Unterhaltungsmusik

Die Entwicklung der Unterhaltungsmusik steht in engem Zusammenhang mit der Geschichte der Etablierung von Populärkultur und ihres Aufstiegs von der im Bürgertum verachteten Kultur der Unterschicht zur Basiskultur der Massendemokratie, wie Kaspar Maase ihn beschrieben hat.[24]

Eine Reihe von populären Attraktionen an der Schwelle zum industriellen Zeitalter bargen in ihrem Entwicklungspotential bereits den Kern der modernen Freizeitvergnügungen deutlich in sich: Sonn- und Feiertage, Kirchweih und Jahrmärkte boten Gaukler, Akrobaten, Bänkelsänger und Tanzbären auf, Theateraufführungen, Laterna Magica, Tierkämpfe und Pferderennen sorgten für kleine Sensationen.

Die Zuwanderer in die Städte als Zentren der Lohnarbeit dagegen vermissten in den neuen Arbeitervierteln die Auswahl an Freizeit- und Festbräuchen. Neben den vielfältigen Versuche einer bürokratischen Reglementierung ging die Gastronomie nun verstärkt auf die Forderungen nach Unterhaltung in einer „Freizeit“ ein, die sich stärker denn je zuvor als Gegenpol zur Arbeit definierte. Wirtshäuser boten Gesang und Tanz, Gartenlokale und Ausflugswirtschaften lockten mit kleinen Musik- und Theaterbühnen, veranstalteten Spiele und Wettbewerbe. Arbeitervereine halfen, „Freizeitkompetenz“ zu erwerben, sie sammelten Sänger, Turner, Naturfreunde oder Radfahrer oder gründeten sich schlicht unter der Prämisse der Geselligkeit.

Die Schranken demonstrativer Abgrenzung zwischen den Klassen wurden stellenweise erstmals durchbrochen. Während in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts der Gestus der bürgerlichen Kulturaneignung immer mehr einer erbaulichen „Weihestunde“ glich, bei der Unterhaltung „als Feind wahrer Kunst gebrandmarkt und ästhetisch exkommuniziert“ wurde,[25] mehrten sich gegen Ende des Jahrhunderts die Grenzgänge zwischen den Freizeitwelten, wenn Angehörige der Oberschichten sich an den einfachen Vergnügen der Massen erfreuten oder „verruchte“ Künste wie der Cancan den Sprung auf die bürgerlichen Bühnen schafften.

---

[24] Kaspar Maase: Grenzenloses Vergnügen: Der Aufstieg der Massenkultur 1850 – 1970, Frankfurt 1997

[25] Vgl. Maase, S.59ff.

Die Mischung aus hoch und niedrig, klassisch und gewöhnlich, ernst und unterhaltend war schon damals kennzeichnend für die Programme von Platzkonzerten und Leierkästen, Theatern und Panoramen.
Maase datiert die „endgültige Etablierung der eigentlich modernen Massenkultur“ auf die Jahre nach der Wende zum 20. Jahrhundert:[26] Ein Publikum mit modernen Freizeiterwartungen traf hier auf eine Reihe kommerziell ausgerichteter Populärkünste, wobei das neue Medium Film als erste Massenkunst im vollen Sinne des Begriffes gelten kann. Entstanden im Dunstkreis der Jahrmärkte wird die Kinematografie um 1905 sesshaft und trat ihren Siegeszug in den einfachen Kintopps ebenso an wie in den Lichtspielpalästen der Großstädte. Die zum Besten gegebene Unterhaltung, der Fundus an Themen, Bildern und Phantasien, unterschied sich inhaltlich nicht; klassen-, schichten und nationenübergreifend begeisterte man sich für die neue Technik, die neuen Stars und die neuen Attraktionen. Die Massenkultur war eben dabei, die Restriktionen einer Klassenkultur abzulegen: In Kinos, Musikgaststätten und beim Besuch sportlicher Wettkämpfe begegneten sich Menschen, die bisher auf räumliche Differenzierung stärksten Wert gelegt hatten.

Unterhaltungsmusik hatte ihren festen Platz im Alltag. Symbolträchtig für die bürgerlichen vier Wände war das eigene Klavier, an dem die Gattin oder die Tochter musizierte. Drehorgelspieler, die auch Textblätter verkauften, beschallten die Straßen und Hinterhöfe, kleine Kapellen oder zumindest das mechanische Klavier durften in kaum einer Lokalität fehlen. Im Café sorgte das bis in die späten 1920er Jahre typische „Salonorchester“ für musikalische Untermalung. Als dessen Vorläufer gilt das Streichquartett Joseph Lammers', das eine stufenweise Erweiterung zur Orchesterbesetzung erfuhr.[27] In Anlehnung an französische Vorbilder fanden sich seit ca. 1890 erste Konzertcafés in Deutschland, die bis in die Jahre vor dem ersten Weltkrieg weitere Verbreitung fanden. Man gab speziell arrangierte Ouvertüren, Tänze, Lieder, Märsche, Potpourris aus Opern-, Operetten- und Volksliedmelodien. „Leichte Musik“ hatte Konjunktur, ihre technische Reproduzierbarkeit erlebte mit Phonograph und Grammophon eine erste Welle des kommerziellen Erfolges.

---

[26] Maase, S.62
[27] Heribert Schröder: Tanz- und Unterhaltungsmusik in Deutschland 1918-1933, Bonn 1990, S.19

In der künstlerischen Produktion wurde die Arbeitsteilung zur Regel: Der Komponist lieferte die Melodie als Rohmaterial, der Arrangeur bearbeitete sie für verschiedene Bedürfnisse und Anlässe, die Vermarktung übernahm der Notenverlag – das Konzertwesen kommerzialisierte sich. Erste Ansätze eines Starsystems wurden erkennbar, bekannte Komponisten und Interpreten traten in den Fokus der Öffentlichkeit: So repräsentierten Namen wie zum Beispiel Jacques Offenbach, Johann Strauß, Karl Zeller, Karl Millöcker und Richard Heuberger bereits im Bewusstsein der Zeitgenossen das Operettengenre.
Mit der Gründung des Apollo-Musikverlag zur Vermarktung seiner eignen Melodien war der Berliner Paul Lincke einer der ersten Musikunternehmer in Deutschland. Gleichzeitig etablierten sich die rechtlichen und institutionellen Strukturen einer modernen Musikverwertung: Der musikalische Urheberrechtsbegriff wurde festgeschrieben, die „Genossenschaft deutscher Tonsetzer“ gründete 1903 die „Anstalt für musikalische Aufführungsrechte“ (AFMA), daneben existierte seit 1915 die „Genossenschaft für musikalische Aufführungsrechte“ (GEMA) und die „Anstalt für mechanisch musikalische Rechte“ (AMMRE). 1933 erfolgte der Zusammenschluss zur „Staatlich genehmigten Gesellschaft zur Verwertung musikalischer Aufführungsrechte“ (STAGMA), die sich nach dem Krieg wieder in GEMA umbenannte.[28]

Moderne Unterhaltungstänze amerikanischer Provenienz hatten bereits seit den 1880er Jahren ihren Weg nach Deutschland gefunden, so der Maxixe als Vorgänger des Tangos, der Cake-Walk („Schorsch, ach kauf mir doch ein Automobil“) und der Two-Step, der vielleicht deshalb so schnell beliebt wurde, weil er „dem federnden Berliner Marsch-Rhythmus nicht unverwandt“ war, wie Pacher vermutet.[29] Natürlich manifestierte sich auch in der Unterhaltungsmusik die Aussage Maases, dass „Zensur und ideologische Indienstnahme“ den „Aufstieg der Massenkünste“ als retardierende und prägende Momente begleitet haben.[30] Schon bald reagierte die kaiserliche Autorität auf die stärker werdenden Konkurrenten des Wiener Walzers und drohte Strafen für „Schiebe-, Knick- und Wackeltänze“ an.[31] Aus Sorge um das öffentliche Ansehen der preußischen Armee sah sich Wil-

---

[28] Gustav Bock: AFMA – STAGMA – GEMA, in: GEMA-Festschrift 1958: Musik und Dichtung. 50 Jahre deutsche Urheberrechtsgesellschaft, München 1958, S.32
[29] Maurus Pacher: Sehn Sie, das war Berlin. Weltstadt nach Noten, Berlin 1987, S.119
[30] Maase, S.35
[31] Pacher 1987, S.120

helm II. 1913 sogar veranlasst, eine Kabinettsordre bezüglich der Tanzeslust in seinem Offizierskorps zu erlassen: „Die Herren Offiziere der Armee und Marine werden hierdurch ersucht, in Uniform weder Tango noch One-Step oder Two-Step zu tanzen...“[32] Seine Autorität setzte der Kaiser bewusst zugunsten der Konzeption einer „utilitaristischen, belehrenden und erbauenden Kunst mit nationalistischer Tendenz“[33] ein, wie sie für das konservative Bürgertum und dessen Sendungs- und Erziehungsbewusstsein kennzeichnend und bestimmend bleiben sollte.[34] Die späteren Debatten um den in Fachkreisen mindergeschätzten Wert unterhaltender Musik und das nur langsam wachsende Selbstbewusstsein des Ensemblemusikers vom „Handwerker“ zum gleichberechtigten Künstler nahmen in einer derartigen Konzeption ihren Ausgangspunkt.

Bereits zu Beginn des ersten Weltkriegs hatte sich die Unterhaltungsmusik der kriegsführenden Nation als willige Helferin angeboten, die größten Operetten-Autoren des Reiches zollten 1914 dem Kampf ihres Vaterlandes Tribut: Walter Kollo zelebrierte im Jargon der Zeit ein musikalisches „Immer feste druff“, Emmerich Kálmán pries die nationale Opfergabe „Gold gab ich für Eisen“, Franz Werther feierte mit „Die wehrpflichtige Braut“ die Militarisierung des öffentlichen Raums ebenso wie Bernhard Buchbinder mit dem „Weib des Reservisten“ und Leo Fall mit dem „Seemannsliebchen“. Victor Hollaender schuf den „Regimentspapa“ und bescherte dem Reich außerdem das originelle Marschlied „Ach käm’ doch unser Hindenburg bei uns erst untern Linden durch, dann hätt’n wir endlich Ruh, und Michel lacht dazu“. Die Artikelserie „Musikalische Kriegsrüstung“ in der „Allgemeine Musik-Zeitung“ von 1915 zählte unter anderem 670 Komponisten aller Musikrichtungen mit ihren jeweiligen Werken auf, „die der Kriegsbegeiste-

---

[32] Schröder 1990, S.345

[33] Lionel Richard: Deutscher Faschismus und Kultur. Aus der Sicht eines Franzosen, München 1982, S.47

[34] „Die Kunst soll mithelfen, erzieherisch auf das Volk einzuwirken, sie soll auch den unteren Ständen nach harter Mühe und Arbeit die Möglichkeit geben, sich an den Idealen wieder aufzurichten. Uns, dem deutschen Volk, sind die großen Ideale zu dauernden Gütern geworden, während sie anderen Völkern mehr oder weniger verloren gegangen sind. Es bleibt nur das deutsche Volk übrig, das an erster Stelle berufen ist, diese großen Ideale zu hüten, zu pflegen, fortzusetzen (...).“ Wilhelm II., Rede zur Einweihung der Siegesallee / Tiergarten, zitiert nach Axel Matthes: Reden Kaiser Wilhelms II., München 1976

rung dienlich sein konnten“.[35] Die wirkungsvollsten Attacken gegen die feindlichen Nationen ließen sich am besten in eingängigen Liedern und sogenannten „Volksweisen“ verpacken, wie sie zum Beispiel das Soldatenliederbuch „Deutsche Dresche. Neue Lieder und alte Weisen“ von 1914 sammelte.[36]

Doch schon im Laufe des Jahres 1915 wich die patriotische Überschwemmung einerseits dem Argument, nun vor allem der in ihrer Qualität und Überlegenheit einmaligen und jetzt gefährdeten deutsche Hochkultur dienen zu müssen, und andererseits der Einsicht, dass die offensichtliche und exklusive kriegerisch-patriotische Attitüde der Unterhaltung nicht unbedingt nur zuträglich war: „Wenn man den ganzen Tag über an Patriotismus denken soll und dann abends im Theater auch nochmals mit der Peitsche zum Hurra aufgetrieben wird, so ist das entschieden zu viel (...)“, notierte in diesem Zusammenhang der Stuttgarter Hofintendant von Putlitz.[37]

Unerfahren im Umgang mit der Massenwirksamkeit populärer Kultur und gefangen im bürgerlichen Dünkel traditioneller Hochkultur setzte die Politik generell eher wenig auf den Einsatz leichter Unterhaltung und Ablenkung zum Zweck der psychischen Stabilisierung der kriegführenden Nation. Im Gegenteil, bereits Ende 1914 war nach der verlorenen Marneschlacht an Tanzvergnügen in Deutschland bis auf weiteres nicht mehr zu denken, die Führung erließ ein allgemeines Tanzverbot, das auch unmittelbar nach dem Krieg bestehen blieb: „Die Zeiten sind so ernst, dass jeder Tanz unterbleiben sollte, solange wir unsere nationale Ehre nicht wiedererlangt haben.“[38] Die staatliche Abstinenz gegenüber dem „Leichten“, die mit Ehre und Anstand begründete Kapitulation der Unterhaltung vor den Schrecken des technischen Krieges geriet zusammen mit anderen Versäumnissen der Kriegsführung an der „Heimatfront“ zur eindringlichen Warnung für die Nationalsozialisten, in einem kommenden Krieg die Musen keinesfalls mehr schweigen zu lassen.

---

[35] Sabine Giesbrecht: Musikalische Kriegsrüstung. Zur Funktion populärer Musik im 1. Weltkrieg, in: Thomas Phlebs (Hrsg.): populäre Musik im kulturwissenschaftlichen Kontext II. Beiträge zur Popularmusikforschung 27/28, Baden-Baden 2001, S.163

[36] In diversen Spezialtextierungen wurde zum Beispiel „Als die Römer frech geworden“ populär.

[37] Zitiert nach Michael Walter: Hitler in der Oper. Deutsches Musikleben 1919-1945, Stuttgart/Weimar 1995, S.79

[38] Schröder 1990, S.246

2.2.1 Die polarisierende Kraft der Unterhaltungsmusik in den 1920ern

Detlev Peukert hat die 1920er mit einiger Berechtigung als die „Krisenjahre der klassischen Moderne“ bezeichnet. Während sich vor allem große Teile der großstädtische Kultur der Weimarer Republik als „Aufbruch der Moderne” gegen die alte bürgerliche Ordnung interpretieren lassen,[39] bezogen im gleichen Atemzug konservative und antimoderne Kräfte die Gegenpositionen. Der Unterhaltungssektor wurde zur bevorzugten Arena des polarisierenden Kampfes zwischen modernistischen Entwürfen und reaktionären Positionen. Gleichzeitig wurde die Kluft zwischen städtischer und ländlicher Kultur und Lebensweise tiefer, die Metaphern von „Asphalt“ und „Sündenbabel“ standen im Widerstreit zur bäuerlichen Scholle und ländlicher Idylle. Gleichzeitig war angesichts der Realisierung der Arbeitszeitverkürzung der Anspruch auf erlebnisreiche Freizeit zum Gemeingut, zum „Lebensmittel“ (Maase) geworden.

Es galt, das in Folge des Ersten Weltkrieg entstandene kulturelle Vakuum auszufüllen, wobei die Elemente einer bereits vor 1914 in Ansätzen ausgeprägten Massenkultur die neuen Konstitutive lieferten. Dabei wurde mehr denn je aus den USA importiert, besonders in der Unterhaltungsmusik wurde jene „Amerikanisierung“ deutlich erfahrbar. Die starke Prägung der deutschen Unterhaltungsmusik der 1920er Jahre durch amerikanische Vorbilder manifestierte sich auch in der Kapitalverflechtung zwischen amerikanischen und deutschen Firmen.[40] Ein daraus resultierender, mit kulturellen Ressentiments begründeter Antiamerikanismus war weder ein Privileg antidemokratischer Kräfte noch eine exklusiv deutsche Angelegenheit: Europaweit focht das Bildungsbürgertum einen Kampf um den Erhalt höhere geistiger Werte abendländischer Provenienz.

Der Durchbruch der modernen Kunst und Musik, ebenso die Fortschritte in den Bereichen Gebrauchsdesign und Architektur, wie sie sich spätestens seit der Jahrhundertwende angekündigt hatten, lassen sich als tiefer Einschnitt in die Geschichte „abendländischen ästhetischen Empfindens” interpretieren.[41] Die Massenunterhaltungskultur mit ihrem „Kult der Zerstreuung“ (Kracauer) war endgültig angebrochen, wie es 1926 die „Frankfurter Zeitung“ sehr zutreffend be-

---

[39] Vgl. John Willett: Explosion der Mitte. Kunst und Politik 1917-1933, München 1981

[40] Christian Schär: Der Schlager und seine Tänze im Deutschland der 20er Jahre. Sozialgeschichtliche Aspekte zum Wandel in der Musik- und Tanzkultur während der Weimarer Republik, Zürich 1991, S.41

[41] Joachim Radkau: Technik im Temporausch der Jahrhundertwende, in: Michael Salewski / Ilona Stölken (Hrsg.): Moderne Zeiten, Stuttgart 1994, S.64f.

schrieb: „Durch ihr Aufgehen in der Masse entsteht das homogene Weltstadt-Publikum, das vom Bankdirektor bis zum Handlungsgehilfen, von der Diva bis zur Stenotypistin eines Sinnes ist.“[42] Die Kunst ging in der Gesellschaft auf.

Die neuen Massenmedien Film und Rundfunk eröffneten das Zeitalter, in der die Unterhaltung zur Industrie wurde und als solche zugunsten eines Millionenpublikums die kulturelle Hegemonie des Bürgertums bedrohte: „Die Verschwisterung von Massenhaftigkeit und neuen Medien schien alles zu zerstören, auf was der Bildungsbürger bis dahin stolz war.“[43]

Unter der Devise „Hoppla, wir leben” forderten die Menschen in den Städten Amüsement; gierig wurde das neue Lebensgefühl mit neuen Tänze, Revuen, Varietés, Kabaretts gefeiert: „Es wurde gesungen. In wenigen Jahren entstanden Hunderte von Schlagern.”[44] Maurus Pacher beschreibt die Stimmung in der Metropole: „Das Amüsierbedürfnis, aufgestaut durch die Beschränkungen und Verbote des Krieges, bricht sich Bahn. So zügellos, dass die Regierung dieses neobarocke Simplizius-Simplizissimus(...)-Gefühl mit einem (...) Plakat zu bremsen versucht. Brünstig lässt sich darauf die Berolina von einem Skelett umfangen. Der Text mahnt: ‚Berlin, halt ein! Besinne Dich. Dein Tänzer ist der Tod.'“[45] Zeitgenössisch zeichnete Klaus Mann die Lebenssituation der großstädtischen Gesellschaft in der Krise in der literarischen Überhöhung nach: „Millionen von unterernährten, korrumpierten, verzweifelt geilen, wütend vergnügungssüchtigen Männern und Frauen torkeln dahin im Jazz-Delirium. Der Tanz wird zur Manie, zur idée fixe, zum Kult. Die Börse hüpft, die Minister wackeln, der Reichstag vollführt Kapriolen. Kriegskrüppel und Kriegsgewinnler, Filmstars, Prostituierte – alles wirft die Glieder in grausiger Euphorie. Man tanzt Hunger und Hysterie, Angst und Gier, Panik und Entsetzen. Es geht hoch her – oder vielmehr, es geht alles drunter und drüber.“[46]

---

[42] Frankfurter Zeitung vom 04.03.1926, zitiert nach Peter Wicke: Von Mozart zu Madonna. Eine Kulturgeschichte der Popmusik, Leipzig 1998, S.90

[43] Inge Marßolek / Adelheid von Saldern: Das Radio als historisches und historiographisches Medium. Eine Einführung, in: Inge Marßolek / Adelheid von Saldern (Hrsg.): Zuhören und Gehörtwerden I. Radio im Nationalsozialismus. Zwischen Lenkung und Ablenkung, Tübingen 1998, S.15

[44] Peter Reichel: Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus, Wien 1991, S.54

[45] Pacher 1987, S.143

[46] Klaus Mann zitiert nach Ekkehard Jost: Von der Weimarer Republik zur Adenauer-Ära, in Klaus Wolbert (Hrsg.): That’s Jazz. Der Sound des 20. Jahrhunderts. Eine Musik-, Personen-, Kultur-,

Es wäre jedoch eklatant falsch, jene „rotzige Unbekümmertheit der Gesangsnummern und Tanzeskapaden“[47] als repräsentativ für die Gesellschaft der 1920er Jahre zu nehmen: Das Massenelend sorgte dafür, dass breite Schichten eine Zeit lang vollkommen vom Unterhaltungsangebot ausgeschlossen waren, während in der Provinz oder auf dem Lande man die Eskapaden der Großstädte nur ungläubig-kritisch aus der Distanz verfolgen konnte: „Berlins Ausnahmecharakter (...) gab der Provinz erst das Gefühl, Provinz zu sein (...).“[48] Die exponierte Stellung Berlins in den 1920er Jahren und die Exaltiertheit der Metropole wurde nicht nur in der Provinz heftig attackiert, die Stadt wurde immer wieder gleichgesetzt mit Novemberrepublik, Demokratie und Kommunismus: „It's international flavor, turbulence, gayety, sophistication, decadence, and avant-garde artistic expressions offended the provinces.“[49]

2.2.2 Neuer Rhythmus – neue Tänze

Nach der kriegsbedingten Unterbrechung des internationalen Musikaustausches brachten die USA erhebliche Bewegung in die Welt der deutschen Unterhaltungsmusik. Insbesondere die neuen Jazz-Tänze erfreuten sich großer Beliebtheit, gaben sie doch auch den geänderten Verhältnissen in der Beziehung der Geschlechter zueinander ihren Ausdruck.

Bereits im Winter 1918/19 hatte der *Foxtrott* Einzug gehalten. Er zeichnete sich durch flinke Beinbewegungen aus, die an den Gang eines Fuchses erinnerten. Tiefe Kniebeugen, Spreizschritte und Sprünge, bei denen die Beine hoch in die Luft geworfen wurden, gehörten ebenso dazu wie das Anhalten mitten im schönsten Schwung. Vorgeschriebene Schrittfolgen gab es nicht. Der „Ur-Foxtrott“ wurde vielmehr als Etikett für ein Herumprobieren angesehen. Die Paare versuchten mit Eifer, sich an Originalität zu übertreffen, wobei auch die strenge Paarbindung mitunter aufgegeben wurde.[50] Allerdings bemühte sich der 1922 gegründete Allgemeine Deutsche Tanzlehrerverband (ADTV) sehr schnell um die

---

Sozial- und Mediengeschichte des Jazz von den Anfängen bis zur Gegenwart, Darmstadt 1997, S.360

[47] Wicke 1998, S.91

[48] Habakuk Traber: Wege zum Exil. Im Vorraum der Musikgeschichte, in: Habakuk Traber / Elmar Weingarten (Hrsg.): Verdrängte Musik. Berliner Komponisten im Exil, Berlin 1987, S.14

[49] Michael Meyer: The Politics of Music in the Third Reich, New York 1991, S.11

[50] Ausführungen zum frühen Foxtrott verfügbar unter der URL: http://www.return2style.de/tanz.htm [11.03.2004]

Einführung einheitlicher Vorschriften, die den Foxtrott zwar domestizierten, ihm so aber ein Überleben bis in unsere Zeit sicherten.

Seit 1921 revolutionierte der in erster Linie aus heftigen Vibrationen des Körpers bestehende *Shimmy* als „Höhepunkt der Zügellosigkeit“ den Tanzstil.[51] Bei praktisch aufgelöster Paarstellung schüttelte man Becken und Hüfte als Zeichen einer provokanten Erotik, die nur noch von dem auf Beckenberührung beruhenden Tanz *Black Bottom* übertroffen wurde, der etwas später in Mode kam.

„Der neue Rhythmus (...) fuhr wie ein Keulenschlag auf die erschlafften Nerven, verkitscht durch die süßlich gewordenen ewigen Wiener Walzer“, urteilte der Tanzpädagoge Heinz Pollek 1922.[52] Die Jazztänze wurden Ausdruck eines „gründlich veränderten Lebensgefühls“,[53] ihr durch und durch „unpreußisches“ Potential provozierte, wie zum Beispiel die „Weltbühne“ 1921 feststellte: „Amerika hat, so sagt man wenigstens, keinen Alkohol mehr. Es hat auch keinen nötig. Es hat Jazz-Bands. Das sind Musikkapellen, die einen ohne Alkohol besoffen machen... Und noch eine nette Eigenschaft hat der Jazz. Er ist so völlig würdelos. Er schlägt jeden Ansatz von Würde, von korrekter Haltung, von Schneidigkeit, von Stehkragen in Grund und Boden. Wer Angst davor hat, sich lächerlich zu machen, kann ihn nicht tanzen. Der deutsche Oberlehrer kann ihn nicht tanzen. Der preußische Reserveoffizier kann ihn nicht tanzen...“[54]

Der *Charleston*, ursprünglich eine Jazz-Melodie aus dem Musical „Running Wild“ von 1923, wurde durch ein geschicktes Marketing zum gerade auch in der akustischen Retrospektive repräsentativen Tanz der Weimarer Großstadtkultur. Auf den Plattenhüllen fanden sich einheitliche Tanzchoreographien, die den Siegeszug erleichtern sollte: „Der Torso zittert, dazu die Bewegungen der Hüften, Schenkel und Hinterbacken. Auch die Hände sind aktiv, sie berühren alle Teile des Körpers wie in Ekstase. Dazu kommen die abwechselnden X- und O-Beine, damit verbunden die nach außen und innen gedrehten Knie und Füße. Der Tänzer kann seinen Rücken beugen oder gar in Hockstellung gehen.“[55] In der Neujahrsnacht 1926 habe der Tanz in einer „Negerrevue“ am Berliner Kuhdamm für Furore gesorgt, so Reinhold Sommer 1941. „Charleston war eine böse, hampeln-

---

[51] Reinhold Sommer: Der Tanz im Selbstunterricht, Dresden 1941, S.82

[52] Zitiert nach Friedemann Otterbach: Die Geschichte der europäischen Tanzmusik. Einführung, Wilhelmshaven 1991[3], S.277

[53] Wicke 1998, S.126

[54] Weltbühne 27, Nr.10, 1921, S.288, zitiert nach Wicke 1998, S.127

[55] Tanzbeschreibung von 1925 verfügbar auf: http://www.return2style.de/tanz.htm [11.03.2004]

de Angelegenheit und nicht einmal ungefährlich. (...) Es war eine Manie.“, stellte Sommer fest, nicht ohne eine gewisse, Doppelmoral-typische Begeisterung für derartige „Entgleisungen“ mitschwingen zu lassen: „Die können die Beine werfen, diese braunen ‚Girls’. Die fiebernde rhythmische Spannung dieser exotischen ‚Stars’ springt auf das Parket über.“[56]

2.2.3 Jazz und „Jazzbands“

Nicht nur die Tänze, auch die Form der musikalischen Darbietung veränderte sich entscheidend: Die großen Tanzmusikensembles mit voller Streicherbesetzung wurden seltener, kleine originelle Tanzkapellen mit individuell agierenden Musikern traten in den Vordergrund. Man nannte sich „Jazzband“, ohne zu wissen, was denn mit „Jazz“ genau gemeint war und was denn so eine „Jazzband“ auszeichnen musste: Auf jeden Fall hatte es etwas mit Schwarzen zu tun: So heuerte die „moderne Kapelle“ mindestens einen farbigen Musiker an oder man hatte sich entsprechend zu schminken.[57] Der „Schwarze“ saß meist am Schlagzeug, dem zentralen „Jazzinstrument“, und zeigte dem Publikum über diese exotische Attraktion, dass man echten, originalen Jazz darbot.[58] Die Musiker machten zusätzlich durch ihre bunte Kleidung und ausgefallene Ausstattung *Stimmung*, nutzten ungewöhnliche Instrumente und Tonerzeuger wie Kuhglocken oder Schreckschusspistolen, bauten Showeinlagen und gelegentliche Kostümwechsel ein.[59] Spätestens mit derartigen Missverständnissen und grotesken Übertreibungen hatte das Feindbild „Jazz“ für konservative und völkische Kulturwächter verdammungswürdige und vor allem griffige Konturen angenommen. Die „Verjazzung“ nationaler Lieder oder deutscher Klassiker, der Einzug des Jazz in das Konservatorium, der Kult um das Exotische und Fremdländische, die angebliche Ver-

---

[56] Reinhold Sommer: Der Tanz im Selbstunterricht, Dresden 1941, S.83f.

[57] In Frankreich entstand zu dieser Zeit folgender Musikerscherz: „Vater, warum malst du dich denn schwarz an? Willst du mich zum Lachen bringen?“ – „Nein, mein Junge. Ich tue es, damit du etwas zu essen hast!“

[58] Schröder 1990, S.272ff. Übrigens war es in den USA zur gleichen Zeit undenkbar, dass schwarze und weiße Musiker zusammen in einer Band spielten. Teddy Wilson, der farbige Pianist Benny Goodmans, galt 1936 dort als Sensation. Klaus Kuhnke / Manfred Miller / Peter Schulze: Geschichte der Pop-Musik, Bd. 1 (bis 1947), Lilienthal/Bremen 1976, S.348

[59] Schröder 1990, S.48. Fritz Stege verwies im Rahmen einer „Blütenlese“ darauf, dass man damals bis zu 60 verschiedene mehr oder weniger groteske Klangerzeuger habe zählen können: Reinmar von Zweter (Fritz Stege), in: Der Artist Nr.2616 vom 06.02.1936, S.123

bindung zu Judentum und Marxismus – das „Sündenregister“ des Jazz[60] wurde von vielen Seiten ständig erweitert.

Die polarisierende Kraft des Jazz verwundert nicht, für eine antimodernistische, antiamerikanische und nationale Stimmungsmache bot er das Potential des Aufhängers: Zu Beginn der 1930er Jahre hatten nur 10% der Deutschen keine Meinung zum Thema Jazz, 40% bejahten ihn, während die Hälfte ihn mit Prädikaten wie „seelenlos, undiszipliniert, unmoralisch, fremdartig, Negermusik, dekadent, undeutsch“ ablehnte.[61] Die Forderung nach kultureller Reinheit in der Tradition einer vom erzieherischen Impetus getragenen Bewegung gegen literarischen und musikalischen „Schmutz und Schund“, die sich zum Beispiel in der mit breiter parlamentarischer Mehrheit Zensurgesetzgebung von 1920 und 1926 fortsetzte, ging nicht als Automatismus mit den nationalsozialistischen Feindbildern von „Verniggerung“, „Verjudung“ (im Sinne einer Kommerzialisierung) und „Kulturbolschewismus“ Hand in Hand, ihre konservativen Vorkämpfer ließen sich aber umso leichter in den Dienst einer nationalsozialistischen Politik nach 1933 stellen, so wie es auch nicht schwer war, die von der wirtschaftlichen und sozialen Krise geschüttelten Musikerschaft für einen nationalen Aufbruch zu vereinnahmen.

Im harten Wettbewerb war es für viele deutsche Unterhaltungsmusiker üblich gewesen, sich ausländische Namen zuzulegen und so gut es ging den Stil amerikanischer Bands (oder was man dafür hielt) nachzuahmen, um in den Moden einer Zeit zu bestehen, gegen die die konservative Musikkritik regelmäßig Klage führte: „Die sogenannte deutsche Jugend, welche eigentlich die Hoffnung und die Zukunft unseres deutschen Vaterlandes sein sollte, verlangt nun ausgerechnet ausländische – amerikanische – Negermusik oder dergleichen. Am liebsten natürlich auch ausländische Musiker aller uns feindlichen Nationen.“[62] In der wirtschaftlichen Krise seit Ende der 1920er trafen jetzt die Ressentiments der in hohem Maße vom sozialen Abstieg bedrohten Ensemblemusiker gegen ausländische Konkurrenten auf die nationalistische Disposition der bürgerlichen Kulturschützer und den Rassismus völkischer Kreise. Unter dem sicherlich nicht unproblematischen Sammelbegriff der „Völkischen“ lassen sich konservative Deutschnationale mit geistigen Vätern wie Paul de Lagarde, Julius Langbehn oder Houston Steward Chamberlain ebenso erfassen wie ein großer Teil der sogenannten „alten Kämp-

---

[60] Reinmar von Zweter (Fritz Stege), in: Der Artist Nr.2616 vom 06.02.1936, S.123

[61] Nach Erich Fromm: Arbeiter und Angestellte am Vorabend am Vorabend des Dritten Reiches, Stuttgart 1980 (1929), S.166

[62] Roderich Regidür, in: Zeitschrift für Musik Nr.94/1927, S.357

fer“ der NSDAP, die sich beide von einem neuen „erwachten“ „Dritten Reich“ eine komplette Reinigung von allen nicht-deutschen, modernen und technisierten Elementen erhofften. „Völkisch“ wurde nach 1933 nahezu deckungsgleich mit „nationalsozialistisch“ verwendet und schließlich im Sprachgebrauch beinahe verdrängt. Hitler, dem in den 1920er Jahren unter anderem die völkische „Thule Gesellschaft“ den Weg in die finanzstarken Kreise der Münchner Gesellschaft geebnet hatte, distanzierte sich nach der Machtergreifung recht bald von der deutschvölkischen Bewegung, verspottete deren Vertreter als „phantastisch-naive Gelehrte, Professoren, Land-, Studien- und Justizräte“ und mied weitgehend die Verwendung des Begriffes „völkisch“.

Dass der amerikanische Unterhaltungsmusikimport sich nicht im schrillen Sound der frühen Jazzkapellen erschöpfte, sondern die neue Musik auch für europäische Ohren konformere Tanzmusik bedeuten konnte, zeigte sich in der Entwicklung des Jazz im Laufe der 1920er Jahre, als er in den USA bereits von einem Heer von etwa 30.000 Berufsarrangeuren „mundgerecht“ und dem Schlager „dienstbar“ gemacht wurde.[63]
1922 hatte sich das amerikanische Unterhaltungsorchester Paul Whiteman zunächst speziell als Radioorchester formiert, nun trat sein Sound einen langjährigen Siegeszug durch die Musikwelt an.[64] Mit dem Namen Whiteman, der seit 1926 erfolgreich durch Europa tourte, begann die Ära des „symphonischen Jazz“, einer in großer Besetzung gespielten Tanzmusik mit Jazzelementen. Der französische Komponist Darius Milhaud machte 1926 seinem Unmut über den als viel zu „sauber“ empfundenen Whiteman-Stil Luft: „Hier haben wir es mit einer unbestreitbaren technischen Vollendung, der Präzision eines Uhrwerks, einer Sauberkeit in der Orchestrierung wie bei einer chirurgischen Operation zu tun. (...) Ich würde sein ganzes vollendetes Militärgesangsvereins-Orchester (...) hingeben für einen einzigen (schwarzen) Blues...“[65] Besonders in Deutschland dagegen wurde

---

[63] Vgl. Hellmut Kotschenreuther: Glanz und Elend des Jazz – Anmerkungen zu einem musikalischen Phänomen, in: Musikstadt Berlin zwischen Krieg und Frieden. Musikalische Bilanz einer Viermächtestadt, zusammengestellt von Harald Kunz, Berlin 1956, S.205

[64] Vgl. Jimmy Jungermann / Werner Götze: Vom Stehgeiger zum Diskjockey. Das Radio der frühen Jahre und seine leichte Musik, in Kurt Blaukopf / Siegfried Goslich / Wilfried Scheib (Hrsg.): 50 Jahre Musik im Hörfunk, Beiträge und Berichte, hrsg. aus Anlass des 9. Internationalen IMZ-Kongresses, Wien 1973, S.120f.

[65] Zitiert nach Bernd Hoffmann: „Meister des Jazz“. Kritische Anmerkungen zur Darstellung afroamerikanischer Musik im deutschen Rundfunk von 1924 bis 1940, in: Rudolf Klinkhammer

diese Entwicklung als eine willkommene „Abkehr von der Radaumusik und Disziplinlosigkeit“[66] begrüßt, Whiteman enthusiastisch gefeiert und sein Film „King of Jazz“ (1930) zum Publikumserfolg.[67] Die „Jazzband“-Euphorie ebbte ab, das kombinierte Ensemble, eine Mischung aus Jazz- und Salonorchester, in dem nach wie vor der befrackten Stehgeiger als Kapellmeister repräsentierte, wurde der vorrangige Kapellentyp.
Ähnlich wie Whiteman wurde auch „Europas Jazzkönig“ Jack Hylton, der 1928 sein Deutschlanddebüt in Berlin gab, begeistert aufgenommen. Die Vorbereiter der Big-Band-Konzeption der 1930er und 1940er Jahre füllten Konzertsäle, im Vordergrund stand das Hörerlebnis, Tanzen war zweitrangig. Der deutsche Musiker Marek Weber konstatierte 1929, „dass der amerikanische Jazz sich heute in gemäßigteren Formen als bisher bewegt. Wohl ist der Rhythmus noch immer das Primäre, jedoch wird dadurch die Schönheit der melodischen Linie nicht mehr beeinträchtigt.“[68]

In der Reflexion der konservativen Musikkritik war jener Trend zum symphonischen Jazz jedoch kein Anlass, bezüglich der Zerstörung der europäischen Musiktradition durch amerikanische Importe Entwarnung zu geben, im Gegenteil. Schröder setzt die bekannte Jazzkritik Hans Pfitzners[69] mit einiger Berechtigung in Zusammenhang mit einem Besuch des Komponisten bei einem Whiteman-Konzert, von denen 1926 einige mit großem Erfolg in Berlin stattfanden. Pfitzners Bemerkungen zeigen die typische bildungsbürgerliche „dem Grauen verwandte“ Abneigung gegen Elemente der Massenkultur, „gegen Cirkus, Wintergarten und ähnliche Institute und Vergnügungen“, wie sie Maase als charakteristisch beschrieben hat: „Die Jazzwelt bedeutet die Niedrigkeit (...) gegenüber hoher Kunstmusik“. Diese Welt der Populärkultur, die Pfitzner in ihrer Nischenexistenz zu akzeptieren bereit war, hatte sich nun aber aufgemacht, in einem Siegeszug die Welt der hohen Künste zu zerstören: „Jetzt sehe ich die eine Welt ganz ver-

---

(Hrsg.): Schnittpunkte Mensch Musik. Beiträge zur Erkenntnis und Vermittlung von Musik, Regensburg 1985, S.129

[66] Schröder 1990, S.300

[67] Willy Fritsch: ...das kommt nicht wieder. Erinnerungen eines Filmschauspielers, Zürich/Stuttgart 1963, S.111

[68] Marek Weber: Salon- und Jazzmusik, in: Musikblätter des Anbruch 11/1929, S.137

[69] Pfitzner nahm im Vorwort der dritten Auflage seiner Schrift „Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz. Ein Verwesungssyndrom“ im Vorwort Stellung zur Jazzmusik. Schröder zitiert auszugsweise und kommentiert in seinem Buch, S.359ff.

schwinden und die andere auftauchen – ja sie ist schon da und tritt ihren Siegeszug durch Europa an, alles zermalmende – die amerikanischen Tanks der Geisterschlacht gegen europäische Kultur!“ Die „Tanks“, die Pfitzner in Gestalt des Jazz-Orchesters begegnen, haben nichts gemein mit den schrägen Radaukapellen der frühen 1920er, sondern sind perfekt gerüstet: „Alle Darbietungen tragen dabei den Stempel der Vollkommenheit. (...) Es müssen hundert Proben vorhergegangen sein. (...) Mit Neidgefühlen erlebt man diese ausgeprobte, virtuose Vollendung an einer Sache, die dem künstlerischen Gehalt nach der Sphäre des Circus, der Equilibristik, des Varieté angehört...“ Beeindruckt, verunsichert und entsetzt, erlebte Pfitzner das Potential, den unaufhaltsamen Aufstieg der Massenkultur („ohne Seele, ohne Tiefe und Gehalt, fern vom Bereich des Schönen, uns wesensfremd, Ohren- und Lachkitzel, Sensation, Betäubung, tönende Gemeinheit“) in ihrer Transformation zur Basiskultur der Massengesellschaft.

2.2.4 Das Instrumentarium der modernen Unterhaltungsmusik

Die Position der Violine als gefühlvolles, „deutsches“ Instrument, als Trägerin der Melodie, galt durch die amerikanische Konkurrenz bedroht. Erst der Trend zum symphonischen Jazz Whitemanscher Prägung brachte sie wieder zu höchsten Ehren, wenn auch hier eher im chorischen Einsatz. Der sichere Platz des Klaviers jedoch, sei es als Direktionsstimme im Salonorchester oder als „Motor“ ohne Melodieführung in der Jazzband, blieb unangetastet.[70]

Anfänglich war gerade das Schlagzeug aufs Engste mit dem, was man unter „Jazz“ verstand, verknüpft, ja mehr noch, das Kombinationsschlagzeug hieß bisweilen sogar „das Jazz“: Ein umfangreiches Arsenal an Klangkörpern spiegelte die Suche nach neuer, beinahe expressionistischer Rhythmuserzeugung wider, wobei der Schlagzeuger gleichzeitig auch als Komiker und Stimmungsmacher der Kapelle zu fungieren hatte. Im symphonischen Jazz und im großen Tanzorchester relativierte sich die Bedeutung des Schlagzeugs.

Bereits um 1840 entwickelt, erfolgte die Integration des Saxophons in die Jazzband erst in der ersten Hälfte der 1920er Jahre, wobei es hier zunächst als „Faktor humoristisch-grotesker Stimmung“ oder als „Clowninstrument“ eingesetzt wurde. Die Identifikation von Jazzsound und Saxophon bürgerte sich sowohl bei Anhängern („Jazz heißt der moderne Musikkörper; das Saxophon ist seine See-

[70] Schröder, S.145

le.“[71]) und Gegnern der Musik („für Niggertrommelfelle gefertigte Instrumente“[72]) ein. Nach 1933 blieb trotz diverser Ehrenrettungen für das Saxophon,[73] das Instrument noch eine ganze Weile im Kreuzfeuer der Kritik, heftete ihm doch wie keinem anderen der Makel des „Jazzinstrumentes“ an.

Die Fachzeitung „Das Musikinstrument“ fasste im Juli 1933 zusammen:[74] „Eine Zielscheibe heftiger Angriffe und Gegenstand sogar tiefer weltanschaulicher Auseinandersetzungen bildete in letzter Zeit auch das Saxophon.“ Endlich habe der „nationalsozialistische Intendant des Deutschlandsenders“, Götz Otto Stoffregen, „erlösende Worte“ gefunden, „um die Gegner des Instrumentes in die Schranken zu weisen“. Stoffregen äußerte deutliche Kritik an der bilderstürmerischen Attitüde der völkischen Missionare: Es sei typisch deutsch, Geschmacksfragen mit Fragen der Weltanschauung zu verbinden. Ob man „moderne Tänze in moderner Orchesterbesetzung“ akzeptiere, sei doch viel mehr eine Generationen- und Geschmacksfrage: „Es hat wirklich keinen Zweck, sich über diese Fragen zu streiten, weil es ein Streit zwischen den Generationen ist, ein Streit über den Geschmack, um den man bekanntlich nicht streiten kann.“ Im Schutze der ausdrücklichen Betonung, dass es sich bei Stoffregen um einen „nationalsozialistischen Intendanten“ handelte, der dabei war, mit den Verfehlungen des „Systemrundfunks“ abzurechnen, wurde der Kurs in Richtung gefälliger, bereits etablierter Unterhaltungsmusik eingeschlagen und dabei einer Orientierung am Konservativismus und am Geschmack der bildungsbürgerlichen Minderheit eine Absage erteilt.

Stoffregen stellte klar: Das Saxophon sei „weder ein undeutsches noch ein neueres Instrument“, ebenso sei nicht jeder in moderner Besetzung gespielte Tanz gleichbedeutend mit Jazzmusik, und auch diese sei nicht per se schlecht. Nur dort, wo Jazzmusik in „Niggermusik“ ausarte, „wo also das Schlagzeug den

---

[71] O. A. Alberts: Musikalische Glossen, in: Das große Buch des Kapellmeisters, Düsseldorf 1931, zitiert nach Schröder, S.134

[72] Alfred Rosenberg: Der Sumpf. Querschnitte durch das „Geistes“-Leben der November-Demokratie, München 1930, S.25

[73] Die Verteidigungsliteratur für das Saxophon wurde immer vielfältiger und manifestiert sich unter anderem in dem „grundlegenden Saxophon-Artikel“ von Kurt Henning, der als Fortsetzungsreihe erschien: Zwar spuke das Saxophon in den Köpfen als „Jazzinstrument“ herum, es habe seinen Platz aber auch in der Konzertmusik. Sax war gebürtiger Belgier und hatte das Instrument zuerst bei den Militärkapellen eingeführt.

Kurt Henning: Die heutige Bedeutung des Saxophons für die Instrumentalkultur in Deutschland, in: Der Artist Nr.2474 vom 19.05.1933 und Nr.2474 vom 26.05.1933 (Teil2)

[74] Das Musikinstrument Nr.7, Juli 1933

Rhythmus angibt und durch eine Fülle ebenso kindischer wie unangenehm klingender Instrumente ein völlig unmelodiöses, um nicht zu sagen atonales Katzengetöse verübt wird“, da liege eine Beleidigung des Ohres vor. Diese Aussagen tragen in sich den Kern des Programms nationalsozialistischer Politik bezüglich moderner Unterhaltungsmusik für die nächsten knapp zwölf Jahre: Ein Ja zu moderner Tanzmusik, ein „Jein“ zu jazzartiger Musik, solange sie melodiös ist und angenehm klingt, ein Nein zu übertriebener Rhythmik und jeder Form der Atonalität.

Die Verwendung des Saxophons hatte also laut Stoffregen „mit Jazz oder Fremdtümelei nicht das geringste zu tun“, das gelte auch für das Akkordeon,[75] für das hier und da ebenfalls eine positive Stellungnahme nötig geworden war. Nachdem das Piano-Akkordeon in einer bayerischen Stadt öffentlich verboten worden war, bezog der musikalische Leiter des Südfunks, Kapellmeister Ferdinand Drost, im „Artist“ Stellung:[76] Das Piano-Akkordeon sei definitiv kein Jazzinstrument, ja habe mit dem Jazz nichts zu tun, und finde bei uns hauptsächlich in der Schrammelmusik und im Salonorchester seinen Einsatz. Drost gab darüber hinaus zu bedenken, dass in Trossingen viele Arbeiter von der Produktion lebten, die man mit solcherlei Verboten schädige.

Hart wurde auch mit dem Klang der gedämpften Trompete ins Gericht gegangen, jene „schwüle, grobsinnliche und perverse Tongebung“ wecke „die niedrigsten Instinkte der Hörer“ und drücke sie „in den Sumpf des Sinnestaumels“ hieß es zum Beispiel bereits 1926.[77] „Eine Posaune, in einen Hut oder durch einen Schaltrichter geblasen, führt zu einer unnötigen, durch nichts zu rechtfertigenden Verzerrung des Klangcharakters.“, hieß das zehn Jahre später bei Reinhold Sommer.[78] Dagegen galt jenem der „feine, singende, schwingende Ton einer gut gespielten Geige“ als melodisch, gefällig und dem deutschen Musikempfinden angemessen. Doch auch dem gedämpften Blech gegenüber wurde man immer toleranter: Wie selbstverständlich gehörten gestopfte Posaunen oder Trompeten zur Besetzung von Tanzorchestern und tauchten als solche sogar auf der Leinwand („Wunschkonzert“, „Wir machen Musik“) auf.

---

[75] Schreibweise damals meist „Akkordion“.

[76] Ferdinand Drost: Das Piano-Akkordion ist kein Jazzinstrument. Seiner Verwertung steht nichts im Wege“, in: Der Artist Nr.2483, 21.07.1933

[77] Schuhmacher: Jazzband-Instrumente im Symphonie-Orchester?, in: Die Tonkunst 30/1926, S.179, zitiert nach Schröder, S.140

[78] Reinhold Sommer, in: Die Musik 5/1936, zitiert nach Kern u.a., S.18

2.2.5 Unterhaltungsmusik im Tonfilm

Mit dem Film als das „Massenvergnügen Nummer 1“ (Maase) war die Unterhaltungsmusik bereits als Begleiterin der Stummfilme eine nachhaltige Partnerschaft eingegangen, im Tonfilm jedoch fand sie den engsten Verbündeten für viele Jahre. Kein Wunder also, dass die ersten abendfüllenden Tonfilme beide Musikfilme waren. Der aus Russland stammende Al Jolson war der amerikanische Star der Filme „The Jazz-Singer” (1927) und „The Singing Fool” (1928). Der „Jazzsänger” erzählt die Geschichte des Sohnes eines strenggläubigen New Yorker Juden, der wie sein Vater Kantor in der Synagoge werden soll, dann jedoch als Jazzsänger in die Welt zieht, erst viel später nach Hause zurückkehrt und dort nur noch dem toten Vater das Kol-Nidre singen kann. Obwohl in den USA ein großer Erfolg, gelangte der Film nicht in die deutschen Kinos, was wohl in erster Linie auf die sehr stark im jüdischen Milieu verhaftete Story zurückzuführen ist.

In „The Singing Fool“ jedoch, seinem zweiten Film, rührte Jolson in einer Rolle als Revuestar und Vater auch das deutsche Publikum zu Tränen: Während sein Sohn im Sterben liegt, muss er – als Schwarzer geschminkt – dessen Lieblingslied „Sonny Boy” in der Revue vortragen. Allein in Berlin zog der Film 300.000 Zuschauer in seinen Bann.[79] Selbst Gauleiter Joseph Goebbels zollte den hohen Standards der eben noch als „Judenkitsch“ aus Hollywood[80] abgetanen Produkte eindeutiges Lob: „... den ersten Tonfilm gesehen. Ein Amerikaner. ‚Singing Fool’. Ich war überrascht über die schon so weit fortgeschrittene Technik des Tonfilms. Hier liegt eine Zukunft, und wir tun Unrecht daran, dass alles von uns als amerikanisches Gemache abgelehnt wird...“[81] Eine derartige Aufgeschlossenheit gegenüber zeitgenössischen technischen und populärkulturellen Entwicklungen vermag nur auf den ersten Blick überraschen: Bereits in der Berliner Kampfzeit hatte Goebbels zu den verschiedensten Gelegenheiten gezeigt, dass er durchaus bereit war, sich technischen Innovationen und symbolischen Potentialen adaptierend zu bedienen, auch wenn ideologische Bedenken gegen ein solches Vorgehen bestehen mochten.[82] Die Wertschätzung US-amerikanischer Medienprodukte und ihre zweifellos stilgebende Kraft zum Beispiel für die deutsche Spielfilmproduktion zeichnete die nationalsozialistische Medienpolitik mit aus.

---

[79] Lothar Prox: Melodien aus deutschem Gemüt und Geblüt, in: Helga Belach (Hrsg.): Wir tanzen um die Welt. Deutsche Revuefilme 1933-1945, München 1979, S.81

[80] Tagebuch vom 03.12.1928

[81] Tagebuch vom 02.09.1929

[82] Vgl. zum Beispiel Gerhard Paul: Aufstand der Bilder, Bonn 1990

Was bedeutete der Wechsel zum Tonfilm für die Filmbranche? Technisch sah man sich mit einer Reihe von Problemen konfrontiert: Filme mit Sprache ließen sich nicht mehr so einfach exportieren wie Stummfilme; die Technik der Synchronisation war in den ersten Jahren noch nicht möglich, da Film und Ton immer gleichzeitig, aber mit getrennten Apparaturen aufgenommen werden mussten. Um den ausländischen Absatz sicherzustellen, drehte man in der Konsequenz beispielsweise die Szenen des ersten Ufa-Tonfilms „Melodie des Herzens" an einem Set nacheinander gleich in vier Sprachen ab.

Neue Stars wurden gebraucht, viele Helden des Stummfilms hatten ausgedient: Ihre beinahe an Pantomime erinnernde Art zu spielen wurde jetzt als zu exaltiert empfunden, viele hatten Probleme, sich sprachlich und stimmlich adäquat auszudrücken. Zu den personellen Schwierigkeiten gesellten sich ästhetische Bedenken: Die Tonqualität erwies sich noch als mangelhaft, die Abstimmung von Bild und Ton ließ oft noch stark zu wünschen übrig und konnte so für ungewollt komische Effekte sorgen.

„Ich küsse ihre Hand, Madame" (Januar 1929) begann als stummer Film, bevor das Publikum die akustische Sensation erlebte: Hauptdarsteller Harry Liedke schien von der Leinwand herab zu singen – mit der berühmten Stimme Richard Taubers. Géza von Chiffra weiß in seiner Biographie zu berichten, wie Publikum und Presse den Unterschied der Stimmen bemerkten, auf den „Betrug" reagierten und damit die Karriere des wenig stimmgewaltigen Liedkes beendeten.

Für eine ganze Berufssparte bedeutete die Umstellung auf Tonfilm das wirtschaftliche Aus: Schröder schätzt, dass in Deutschland zwischen 12.000 und 15.000 Kinomusiker arbeitslos geworden sind.[83] Nur ganz wenige große Häuser leisteten sich noch ein Pausenorchester. Zusammen mit den durch die Entwicklung der Rundfunk- und Schallplattenmusik bedingten Auswirkungen verschlimmerte der technische Fortschritt die von der wirtschaftlichen Krise sowieso schon erheblich gebeutelte Musikerschaft. Ein Leben am Existenzminimum, Berufswechsel oder gar Suizid waren an der Tagesordnung.[84]

Für viele kleinere Lichtspieltheater waren die hohen Kosten der neuen Abspielgeräte oft unbezahlbar, sie gaben auf oder wurden von den Großen der Branche

---

[83] Schröder, S.179

[84] Darüber berichtet (weniger rückblickend als noch mitten aus der Krise argumentierend) zum Beispiel Theo Freitag: Spiel im Rundfunk, in: Der Artist Nr.2582 vom 13.06.1935, S.606f.

aufgekauft. Auch für die Filmgesellschaften waren die Investitionen in die neue Technik beträchtlich: Ateliers mussten schalldicht umgebaut, teure Aufnahmeapparaturen angeschafft werden. Im Klima des verschärften Konkurrenzkampfes konnte die Ufa unter Alfred Hugenberg und in Zusammenarbeit mit Paramount und MGM („Parufament") als Branchenriese weiter expandieren und so auch auf dem internationalen Markt erfolgreich bestehen. Die erste Tonfilmoperette „Liebeswalzer" (1930) mit Lilian Harvey und Willy Fritsch wurde mit dem Lied „Du bist das süßeste Mädel der Welt" zum großen Erfolg und feierte als Exportschlager selbst im fernen Japan Triumphe.

Die Zahl der Tonfilmtheater kletterte rapide: Waren es 1929 noch 223, boten ein Jahr später bereits 1.900 klingende Filme an; 1931 waren es bereits 2.500.[85] Die Unsicherheiten beim Einsatz des Tonfilms waren bald überwunden, Filmfirmen und (meist hauseigene) Musikverlage witterten das große Geschäft mit der singenden Leinwand: „Im ‚hundertprozentigen' Tonfilm wurde die Schlagereinlage gleichsam zur Regel, der Schauspieler hatte sich auch als Sänger zu bewähren. Es brach eine ‚wahre Schlagerseuche' aus..."[86] Hans Alex Thomas spricht sogar von dem „Kaufmann" als die „maßgebliche Persönlichkeit in Filmmusikfragen",[87] ökonomische Interessen standen klar im Vordergrund: „Wenigstens zwei Schlager wurden fast jedem Film ohne Rücksicht auf dessen Charakter von Verleiher und Produzent aufgezwungen."[88] Prox weist auf einen „Verlust der Stimmkultur" hin, weil die „Show-Werte" der neuen Stars meist attraktiver eingeschätzt wurden als ihre gesangstechnischen Qualitäten und entsprechend die Melodien auf die teilweise beschränkten gesanglichen Möglichkeiten der Schauspieler angepasst wurden.[89] Idealtypischer Vertreter der neuen Tonfilmgeneration war Hans Albers, seine Mängel in Sachen Stimmbildung und Gesangstechnik glich er mit „Authentizität" aus: Er sprach nicht manieriert, sondern undeutlich und verschluckte die Silben, er sang nicht lupenrein, sondern so, wie auch sein Publikum die Töne hätte treffen können.

---

[85] Curt Rieß: Das gab's nur einmal. Das Buch der schönsten Filme unseres Lebens, Hamburg 1956, S.375

[86] Hans Alex Thomas: Die deutsche Tonfilmmusik. Von den Anfängen bis 1956, Gütersloh 1962, S.18

[87] Ebd., S.20

[88] Ebd., S.19

Mit „Die Drei von der Tankstelle" (1930) gelang es dem deutschen Film sogar, eine neues Genre zu lancieren – weg von dem Traumstoff der Operette, hin zur Vertonung der Wirklichkeit: „Das alles ist etwas ganz Neues, sehr Charmantes, sehr Lustiges, sehr Flottes und sehr Modernes.", gibt Riess die zeitgenössische Aufnahme wieder.[90] Es war vor allem die Musik von Werner Richard Heymann, der mit unvergessenen Schlagern wie „Ein Freund, ein guter Freund" die Grundlage für den gewaltigen Erfolg des Filmes legte. Heinz Rühmann beschrieb zeitgenössisch den Impetus jener frühen Form des Film-Musicals im Zusammenhang mit der wirtschaftlichen Krisensituation – und nahm hier bereits Credo, Duktus und Wortwahl der künftigen nationalsozialistischen Filmpolitik vorweg: „Ich sehe die Aufgabe des Films darin, den von schwersten Existenzsorgen bedrückten Zeitgenossen aufzuheitern und ihn aus einer Atmosphäre von Pessimismus und Mutlosigkeit zu befreien, indem man ihn mit frischer Hoffnung und neuer Energie vollpumpt – diesen wichtigen Waffen, mit denen man den Sieg im Kampf ums Dasein zu erringen vermag."[91]

Mit Blick auf die Filmerfolge „Zwei Herzen im Dreivierteltakt" (1930), „Die drei von der Tankstelle" (1930) und „Der Kongreß tanzt" (1931) schrieb Siegfried Kracauer: „Da die Handlung ohnehin nicht ernst zu nehmen war, unterbrach man sie beständig und spielerisch durch eine Musik, von deren Mutwillen sich sowohl Personen als auch Gegenstände anstecken und in übermütige Bewegung versetzen ließen."[92] Kinounterhaltung, Schlager und neue Tänze analysierte Kracauer zeitgenössisch als Teil einer Scheinwelt, die den modernen Arbeitsalltag verdrängt und in einer glitzernden Gegenwelt Zerstreuung und „Behaglichkeit in der Entfremdung" geboten habe.[93] Theodor W. Adorno betonte in diesem Zusammenhang den Warencharakter der neuen Tanzmusik: Die charakteristische

---

[89] Prox, S.82

[90] Rieß, S.383

[91] Heinz Rühmann 1931, zitiert nach: Peter Zimmermann: Kleiner Mann, was nun? Der Komiker Heinz Rühmann im Obrigkeitsstaat, in: Thomas Koebner (Hrsg.): Idole des deutschen Films. Eine Galerie von Schlüsselfiguren, München 1997, S.284. In seiner Biographie von 1982 klingt das erheblich milder: „Diese Mischung aus Wirtschaftskrisenatmosphäre und Optimismus war wohl die Ursache für den Riesenerfolg bei der Premiere im Ufa-Palast am Zoo. Wirtschaftliche Sorgen – mit Musik und Tanz gemeistert. Das Publikum war aus dem Häuschen." Heinz Rühmann: Das war's. Erinnerungen, Frankfurt/M. 1982, S.121

[92] Zitiert nach Wolfgang Thiel: Filmmusik in Geschichte und Gegenwart, Berlin (Ost) 1981, S.144

[93] Siegfried Kracauer: Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland, Frankfurt (M) 1930

Machart der Schlager sei exklusiv vom Profitinteresse der Unterhaltungsindustrie geprägt.[94]

Filmschlager feierten ungewöhnliche Erfolge, so zum Beispiel das Lied „Das ist die Liebe der Matrosen", das Hans Albers in „Bomben auf Monte Carlo" (1931) vorgetragen hatte. Riess erzählt die Anekdote, dass bei einem Manöver der deutschen Flotte dieser Heymann-Schlager als offizieller Marsch intoniert worden sei.[95] Es verwundert also nicht, dass die Ufa verstärkt auf die wirtschaftliche Verwertung ihres Schlagerrepertoires setzte: Für Filme komponierte und über dieses Medium populär gemachte Musik sollte außerhalb der Kinos verwertet werden. Viele selbstproduzierte Erfolgsschlager der im Juli 1929 gegründeten Ufaton GmbH sind zu Evergreens geworden: „Ich bin die fesche Lola", „Ein Freund, ein guter Freund", „Das gibt's nur einmal". Auch die Tobis wurde mit ihrem Beboton-Verlag auf diesem attraktiven Markt aktiv.[96]
Der Tonfilm hatte die Operette als Schlagerlieferanten abgelöst. Damit erreichte man einerseits ein noch breiteres Publikum bis in die Provinz hinein, das so einheitlicher, schichtenübergreifender, „demokratischer" wurde, zum anderen trat jetzt immer mehr der Interpret als „Star" in den Vordergrund und wurde mit allen zur Verfügung stehenden medialen Mitteln bekannt und beliebt gemacht. Mezger sieht hier zu recht den „Grundstein für den (...) Starkult im Schlagergeschäft",[97] wobei durch die Audiovisualität der tönenden Leinwand die Attraktivität des Interpreten entscheidende Bedeutung gewann.

Die sogenannte „Filmkrise" der Jahre 1931/32 äußerte sich in einem rapiden Besucherrückgang. Mühl-Benninghaus betont, dass nicht allein die wirtschaftliche Depression und ein dadurch verändertes Konsumverhalten weiter Bevölkerungsschichten dafür verantwortlich war, sondern eine grundsätzlich gesteigerte Erwartungshaltung an das, was auf der Leinwand zu passieren hatte. Nicht mehr der Film als neue mediale Sensation konnte die Kinosäle füllen, auf der Suche nach unterhaltsamen Inhalten, die den Kinobesuch zum Erlebnis machen sollten,

---

[94] Theordor W. Adorno, Über Jazz (1936), in Gesammelte Schriften 17, Frankfurt (M), S.74-108
[95] Rieß, S.409
[96] Fred Ritzel: „... vom Paradies ein gold'ner Schein" – Schlagerpräsentationen im Tonfilm der Weimarer Republik, In: Beiträge zur Popularmusikforschung 15/16 (1995), S.160
[97] Werner Mezger: Schlager. Versuch einer Gesamtdarstellung unter besonderer Berücksichtigung des Musikmarktes der BRD, Tübingen 1975, S.19

wurden die Besucher wählerischer. Die erfolgreichen Ufa-Produktionen Erich Pommers in Verbindung mit den Evergreens aus der Feder Werner Richard Heymanns hatten den Weg gewiesen. In Orientierung an den Präferenzen des Publikums erarbeitete die Dramaturgieabteilung der Ufa eine „Negativliste“, eine interne „Aufstellung nicht zu verfilmender Stoffe“, die sich ungeheuer zeitlos liest. Unter anderem wurden Filmstoffe ausgeschlossen, die „außen- und innenpolitisch bedenklich“ erschienen, die „religiöses Empfinden“ oder die Ehre bestimmter „Berufe und Stände“ zu verletzen im Stande waren. Ebenso sollte eine „einseitige politische Tendenz“ vermieden werden. Uninteressant waren weiterhin Stoffe, die „kein Liebesthema enthalten“, „stark problematischer Natur“ waren oder nur für einen „kleinen Kreis Intellektueller“ interessant sein würden. Auch „optisch unergiebige“ Themen seien auszuschließen. Zusammenfassend hieß es: „Darüber hinaus muss es sich um Themen handeln, die nicht nur ganz allgemein interessieren, sondern auch um Themen, die man im Kino, auch wenn man sich entspannen will – und das ist ja heute fast gleichbedeutend mit der Absicht des Kinobesuchs – gern sehen und erörtert haben will...“[98] Diese programmatische Orientierung der Ufa auf die Unterhaltungsbedürfnisse des Publikums und ihre bewusste Distanz zu problematisierenden und konfliktträchtigen Themen, die sowieso schon kaum in Filme übersetzt worden waren, bedeutete zugleich eine klare Bestätigung des Kurses der Filmindustrie als Vehikel der unpolitischen Attitüde der Populärkultur.

2.2.6 Unterhaltungsmusik auf Schallplatte

Nicht nur in technischer und kommerzieller Hinsicht, sondern auch durch die soziologischen Implikationen bedeutete die Etablierung der Phonographie eine bedeutende Umwälzung. Der Tonträger wurde zu einem bedeutenden und in der weiteren Entwicklung „dominierenden Vermittler musikalischer Botschaften“,[99] wobei sich die potentiell individualisierte Rezeption und die durch eine relative Unabhängigkeit von Zeit und Ort veränderte Position der Musik im Alltag der Menschen als wichtige soziologische Phänomene dieser Form der „Materialisation des Gedächtnisses“ (Freud) erwiesen.

---

[98] Zitiert nach Wolfgang Mühl-Benninghaus: Das Ringen um den Tonfilm. Strategien der Elektro- und der Filmindustrie in den 20er und 30er Jahren, Düsseldorf 1999, S.330

[99] Vgl. Kurt Blaukopf: Massenmedium Schallplatte. Die Stellung des Tonträgers in der Kultursoziologie und Kulturstatistik, Wiesbaden 1977, S.12

Der Siegeszug der Schallplatte war klar mit dem Siegeszug der Unterhaltungsmusik, vor allem des Schlagers, verknüpft, zum einen weil eine 78er Platte mit ihrer Spielzeit von nur 3-5 Minuten denkbar ungeeignet für die Wiedergabe von klassischer Musik war und zum anderen, weil sich „moderne Tanzrhythmen“ in ihrer spezifischen Instrumentierung recht gut für eine Wiedergabe auf dem Grammophon anboten: „(...) die Klangfarbe des Saxophons, der Sprechgesang des Refrains tönen aus dem Schalltrichter ganz echt und unverfälscht.“[100] Als ähnlich geeignet für eine Reproduktion auf Schellack galten Märsche, die unabhängig von ihrer Nutzung im politischen Kampf ihre große Beliebtheit behielten: „Die Marschmusik mit ihren präzisen, belebenden Pulsschlägen ist allein dem Jazz ebenbürtig geblieben und kann ohne Zweifel alle beglücken, denen Unbefangenheit genug beschieden ist, sich ihren Genuss nicht von der Parteien Hass und Gunst verwirren zu lassen.“[101]

Die Unterhaltungsmusik wurde zum Zugpferd der Phonoindustrie, dazu wurden Grammophone relativ erschwinglich und eroberten als tragbare Geräte allmählich auch die öffentlichen Räume.[102] Besonders beliebt waren mechanische Kofferapparate, die es in den 1930ern neu ab RM 45,- und gebraucht bereits ab RM 20,- gab.[103] Wurden 1926 noch 4,2 Millionen Schallplatten verkauft, waren es 1929 bereits 30 Millionen, wovon 75% in den Bereich der Unterhaltungsmusik zählten. Hier behauptete sich der deutsche Schlager mit zwei Dritteln Marktanteil,[104] wobei die Zahlen nicht eindeutig wiedergeben, ob als „deutsche Schlager“ nur deutsche Produktionen wie „Ich hab’ mein Herz in Heidelberg verloren“[105] oder auch eingedeutschte amerikanische Schlager wie das „Bananenlied“[106] („Yes, we have no bananas“ / „Ausgerechnet Bananen“) galten.

Im Bereich der Schallplatte ist der Trend zu einer wirtschaftlichen Konzentration in der Musikindustrie besonders gut zu beobachten: Während vor dem Ersten

---

[100] Ernst Jolowicz: Der Rundfunk. Eine psychologische Untersuchung, Berlin 1932, S.14

[101] Edmund Nick, von 1924 bis 1933 Leiter der Musikabteilung beim Schlesischen Rundfunk in Breslau, zitiert nach Schröder, S.319f.

[102] Vgl. Maase, S.119f.

[103] Vgl. Reinhard Otto: „Sie hören Amerika.“ Swingerleben über Radio, Grammophon und Kinoleinwand, in: Alenka Barber-Kersovan/ Gordon Uhlmann: Getanzte Freiheit. Swingkultur zwischen NS-Diktatur und Gegenwart, Hamburg 2002, S.176

[104] Angaben nach Maurus Pacher: Das gab’s nur einmal. Deutsche Schlagerkomponisten und -texter 1910-1945, in: Lutz-W. Wolff (Hrsg.): Puppchen, du bist mein Augenstern. Deutsche Schlager aus vier Jahrzehnten, München 1981, S.173 und Mezger, S.9

[105] Allein von diesem Titel wurden bis 1929 eine Millionen Platten verkauft. ZfM 96 (1929), S.279

Weltkrieg noch ungefähr 100 Schallplattenfirmen existierten, versorgten 1926 nur noch „sechs große, amerikanischen und englischen Konzernen zugehörige“ Firmen den deutschen Markt.[107] So waren diese mit einer Vielzahl von Abkommen international sehr intensiv verflochten, es „entwickelte sich ein umfangreicher Matrizen-, Lizenz- und Patentaustausch zwischen den USA, Großbritannien und Deutschland“.[108]

Wicke betont die kulturelle Dimension der Schallplatte, da hier erstmals industriell gefertigte Musik ohne Gemeinschaftlichkeit in der privaten Sphäre genossen werden konnte.[109] Mit der fortschreitenden Verbesserung der Tonqualität eroberte sich die „Sprechmaschine“ allmählich einen Platz in der Freizeitgestaltung, sei es im privaten Rahmen – wie beispielsweise der Ruttmann-Film „Menschen am Sonntag“ (1929) illustriert – oder gelegentlich bereits in Restaurants, Cafés oder Hotels.[110] Durch zunehmend günstige Produktion und entsprechende Absatzstrategien wurde die Platte jetzt allmählich zum Massenmedium.[111] Der nachfrageorientierten Schallplattenproduktion haftete per se eine sofort konstatierte „Gefahr für die Volksbildung“ an. Dass eine derartige Kritik nicht zwangsläufig konservativen oder gar reaktionären Kreisen vorbehalten war, zeigt zum Beispiel ein Artikel von Herbert Connor in der „Weltbühne“. Er klagte eine Industrie an, die „die leichte Schlagermusik“ dazu benutze, „um sich in einer Zeit allgemeinen wirtschaftlichen Niederganges eine ungeheure Macht über das Gebiet der gesamten Weltmusik zu schaffen“. Sie sorge für eine „systematische Überflutung mit minderwertiger Unterhaltungsware“ und stelle so eine akute „Gefahr für den Geschmack“ dar.[112]

---

[106] „Ausgerechnet Bananen“ gilt mit drei Millionen verkauften Platten als der erfolgreichste Schlager der 1920er Jahre. Zeitschrift für Musik 96 (1929), S.279

[107] Otterbach, S.292.

[108] Mühl-Benninghaus, S.76

[109] Wicke 1998, S.99

[110] Vgl. Mühl-Benninghaus, S.77ff. und Ludwig Stoffels: Rundfunk und die Kultur der Gegenwart, in: Joachim-Felix Leonhard (Hrsg.): Programmgeschichte des Rundfunks in der Weimarer Republik, München 1997, S.985

[111] Vgl. Wicke 1998, S.100

[112] Herbert Connor: Die Schlagerindustrie im Rundfunk, in: Die Weltbühne Nr.28 vom 14.07.1931, S.67

2.2.7 Unterhaltungsmusik im Rundfunk

In den 1920er Jahre war mit dem Rundfunk ein weiteres neues Medium dabei, sich auf dem Markt der Massenunterhaltung zu etablieren. Eigentlich als Gegenkraft zur Massenkultur mit dem Blick auf eine Hebung des Niveaus konzipiert, hatte sich spätestens bis zum Ende des Jahrzehnts auch international die Forderung nach leichter Unterhaltung mit aktueller Musik im Rundfunk durchgesetzt.[113] Die ursprüngliche Hoffnung, durch den Rundfunk könnte die ernste Musik zur „Musik des Volkes“ werden,[114] entpuppte sich als wenig zutreffend. Stattdessen begleitete die Warnung vor der nivellierenden Wirkung des angenommenen Massengeschmacks die Entwicklung des Rundfunkprogramms mit Permanenz: „Sie [die Hörfunkprogramme] suggerieren dieser Masse einen gewissen Einheitsgeschmack, den sie selber gar nicht hat, noch haben will, und drücken daher diese an sich wunderbare Institution weit unter das ihr natürliche Niveau hinunter.“[115] Zu jener kulturellen Sorge kamen bereits deutlich antisemitisch konnotierte Angriffe gegen die Ausnutzung des Rundfunks durch die sogenannten „Schlagerfabrikanten“. Das nationalsozialistische RDR-Organ „Der deutsche Sender“ klagte 1932 an: „Diese Selbstanpreisung reklametüchtiger Schlagerfabrikanten durch die Berliner Funkstunde wird allmählich zu einem Skandal. Wie kommt die Funkleitung dazu, ausgerechnet den mehr oder weniger jüdischen Schlagerproduzenten das Mikrophon zur Selbstanpreisung zur Verfügung zu stellen, als ob es sich hier um Werte handelte, die dem Volke nicht verloren gehen dürften?“[116]

Von 1.580 Rundfunkteilnehmern Ende 1923 stieg die Zahl relativ schnell auf über eine Million Ende 1925. Doch noch waren die Geräte verhältnismäßig teuer und auch die monatliche Rundfunkgebühr von RM 2,- konnte eine nicht zu unterschätzende Hürde darstellen. Die Integration der Rundfunknutzung in den Alltag war ein Prozess, der sich in den 1930er Jahren erst allmählich etablierte. Uta C. Schmidt weist zurecht darauf hin, dass der Rundfunk in seiner Aufstiegsphase zunächst oft als „winterliches Freizeitmedium“ galt, das die langen Abende be-

---

[113] Vgl. Maase S.122ff. und Ludwig Stoffels: Masken, Tänze und mediale Reisen durch Raum und Zeit. Der Weg des Weimarer Rundfunks zum Unterhaltungsrundfunk, in: Helmut Rösing (Hrsg.): „Es liegt in der Luft was Idiotisches...“ Populäre Musik zur Zeit der Weimarer Republik, Baden-Baden 1995, S.50

[114] Vgl. John Roberts: Musik im Hörfunk und die Jugend von Morgen, in: Kurt Blaukopf / Siegfried Goslich / Wilfried Scheib (Hrsg.): 50 Jahre Musik im Hörfunk, Beiträge und Berichte, hrsg. Aus Anlass des 9. Internationalen IMZ-Kongresses, Wien 1973, S.64

[115] Wedderkop, in: Der Querschnitt, 12/1928, S.831, zitiert nach Schär, S.47f.

[116] Echo der deutschen Wellen, in: Der Deutsche Sender 1932, S.8

gleitete und das man über die Sommermonate einfach wieder abmeldete.[117] Noch 1937 wandte sich der frischernannte Leiter der Abteilung Rundfunk im RMVP und Präsident der Reichsrundfunkkammer, Hans Kriegler, an seine Volksgenossen mit dem dringenden Aufruf, „auch in den Sommermonaten Rundfunkhörer zu bleiben".[118] Tatsächlich musste sich das Radio im Alltag der Menschen erst einen festen Platz erobern: „Langsam gewöhnten sie sich daran, das Radio als morgendlichen Muntermacher, Begleiter der Tagesarbeit und als abendliches Freizeitmedium zu nutzen. Das Rundfunkprogramm seinerseits versuchte, sich unentbehrlich zu machen, indem es den Hörerinnen und Hörern im Laufe des Tages bei ihren Verrichtungen folgte."[119]

Die Präsenz amerikanischer Kulturimporte im deutschen Rundfunk blieb verhältnismäßig gering, das zeigen unter anderem gelegentliche Klagen über die altbackene Musikauswahl, wie sie zum Beispiel Edmund Nick in „Melos" führte.[120] Bereits an der marginalen Präsenz der musikalischen Moderne schieden sich die Geister: „Jazz" wirkte polarisierend, kulturkonservative und andere bürgerliche Kreise, aber auch die Arbeiterschaft und die Sozialdemokratie standen ihm mit einer Mischung aus Distanz und Aversion gegenüber, so wie die Kritik an der Populärkultur in toto definitiv kein exklusiv rechtes Phänomen war.[121] Auch der nationalsozialistische Hass auf den „Systemfunk" bezog sich „nicht zuletzt auf dessen relative Toleranz und Offenheit gegenüber materiellen und geistigen Importen aus der Neuen Welt".[122]

2.2.8 Unterhaltungsmusik im „Medienverbund"

Rundfunk, Schallplatte und Tonfilm wurden zusammen mit der öffentlichen Aufführung in der Vergnügungsgastronomie zu Werbeträgern und Multiplikatoren der Unterhaltungsmusik: „Hat man einen interessanten Tanzschlager in Operette,

---

[117] Uta C. Schmidt: Radioaneignung, in: Inge Marßolek / Adelheid von Saldern (Hrsg.): Zuhören und Gehörtwerden I. Radio im Nationalsozialismus. Zwischen Lenkung und Ablenkung, Tübingen 1998, S.359

[118] Rundfunkhörer auch im Sommer. Ein Aufruf des Präsidenten der Reichsrundfunkkammer, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2682 vom 13.05.1937, S.546f.

[119] Schmidt 1998, S.359

[120] Er beschwerte sich über ein „Repertoire, das um die Mitte des vorigen Jahrhunderts seine Existenzberechtigung gehabt haben mag": Edmund Nick, in: Melos 1929, S.546

[121] „Mit den Kabaretts und den Jazzkonzerten gehöre er [der Film] zu den schädlichen städtischen Vergnügungen, die die Arbeitermassen vom Streben nach Kultur abhielten." Richard 1982, S.58

[122] Stoffels 1997, S.958

Revue oder Tonfilm gehört, so kann man sicher sein, ihn morgen schon auf der Schallplatte zu finden, oft sogar schon am Tage seiner Premiere.", beobachtete man zeitgenössisch die funktionierenden Werbemechanismen.[123]

Von den anfänglichen Konkurrenzbedenken der Medien gegeneinander war schon bald kaum etwas zu spüren und man begann, aus der Verflechtung und der „gegenseitigen symbiotische Abhängigkeit"[124] Kapital zu schlagen und wechselseitige Werbeeffekte zu nutzen: Schnell wurde die Bedeutung von Rundfunk und Film als Werbemedien für Plattenneuerscheinungen klar, ebenso sollten Tonfilmklänge bereits im Vorfeld mit Hilfe des Rundfunks publik gemacht werden, wie der Ufa-Vorstand bereits im Mai 1929 beschlossen hatte.[125] Mit dem Kauf des Wiener Bohème-Verlags im Dezember 1931 verstärkte die Ufa ihr Engagement auf dem Gebiet der Musikverwertung weiter und wurde so zu einem der größten Musikproduzenten Europas.[126]

Die Übereinstimmung von (Haupt-)Schlager- und Spielfilmtitel war zum häufig anzutreffenden Phänomen geworden und tatsächlich zeigte sich am Kaufverhalten bei Schlagerplatten und Noten, dass Filmerlebnisse unmittelbar Nachfrage schufen und so tatsächlich nachhaltig werbewirksam waren. Parallel nahmen Kapellen in Caféhäusern und Tanzsälen die populären Tonfilmschlager rasch in ihr Repertoire auf und erreichten so einen weiteren Multiplikationseffekt, zudem auch die Fraktion der Nicht-Kinobesucher. Die industriellen Züge einer solchen Vermarktungsmaschinerie blieben zeitgenössischen Kritikern nicht verborgen und sorgten für Ressentiments gegen die zweifelhafte künstlerische Qualität einer so „seelenlos" produzierten und verbreiteten Musik: „99 Prozent aller Schlager, die heute gespielt werden, sind künstlerische Erzeugnisse einer Industrie, die von der urheberrechtlichen Ausbeutung ihrer Produkte existiert. (...) Das Herz der Schlagerfirma ist das Propagandabüro. Von hier aus spinnen sich die Fäden zum Rundfunk, zum Tonfilm, zur Schallplattenindustrie, zu den großen gastronomischen Betrieben(...). Hier sitzen Propagandisten, die den ganzen Tag nichts anderes zu tun haben, als an Hand der Adressentafeln Berge von Schlagern in die Welt hinauszuschicken. (...) Riesige Ballen mit Textzetteln stehen bereit, abends

---

[123] „Sie + Er", 3/1932, S.51, zitiert nach Schär, S.43

[124] Stoffels 1997, S.991

[125] Vgl. Mühl-Benninghaus,S.269f.

[126] Mühl-Benninghaus, S.328

mit auf Tour genommen zu werden. Auf Tour: das ist die abendliche Propagandafahrt, die durch sämtliche Amüsierbetriebe der Stadt führt..."[127]

Das auf der Annahme eines ausgeglichenen gegenseitigen Profits basierende gute Verhältnis zwischen Phonoindustrie und Rundfunk erfuhr in den 1930er Jahren einen harten Bruch im Zusammenhang mit urheberrechtlichen Fragen. Die Plattenfirmen, die sich in der „International Federation of the Phonographic Industry" zusammengeschlossen hatten, gerieten in einen Streit mit der RRG über ausstehende Lizenzzahlungen, die ihnen die RRG mit Verweis auf die Funktion des Rundfunks als Werbemedium für die Schallplatte verweigerte. Daraufhin reichten im April 1935 sieben Plattenfirmen Klage gegen die RRG ein, die ihrerseits mit einem „Plattenboykott" und der Versiegelung der Plattenarchive des deutschen Rundfunks reagierte und sich für fast ein Jahr auf Livemusik und selbstproduzierte Aufnahmen beschränkte. Goebbels griff 1936 in den Streit ein und ordnete im März an, die Sendung von Platten wieder aufzunehmen. Ein Urteil vom November 1936 schließlich entschied zugunsten der Industrie und verurteilte die RRG zu Tantiemenzahlungen.[128]

2.2.9 Der Musiker im Reich der neuen Medien

Die Beziehung des Musikerstandes zu den technischen Veränderungen in ihrem Arbeitsgebiet waren zwiespältig konnotiert. Einerseits boten Engagements für den Film und Rundfunk sowie Schallplattenaufnahmen zusätzliche Verdienstmöglichkeiten und bargen darüber hinaus die Chance für eine Kapelle auf den „Durchbruch" bei einem großen Publikum. Andererseits wurde der Trend zu „konservierter Musik", die sich unabhängig von der „lebenden Kapelle"[129] beliebig reproduzieren ließ, angesichts der immer noch eklatant hohen Arbeitslosigkeit und des Lohndumpings[130] äußerst kritisch gesehen. Die „Konservenmusik" habe den Musiker „schon halb tot getreten", so klagte man noch 1934 bei der RMK und

---

[127] Herbert Conner: Haben Schlager künstlerischen Wert?, in: Die Musik 24 (1931/32), S.750

[128] Vgl. Mühl-Benninghaus, S.282ff.

[129] G.M. von Coellen: Gemeinschaftsfront der Betriebsführer und Musiker..., in: Der Artist Nr.2565 vom 14.02.1935, S.128

[130] Im Herbst 1935 waren immer noch 29,9% der deutschen Musikerschaft arbeitslos, während 64,1% unter 100 RM verdienten. G.M. von Coellen: Das Winterprogramm der Unterhaltungsmusikwelt, in: Der Artist Nr.2600 vom 17.10.1935, S.1161f.

hoffte sich Unterstützung gegen jenes „gewaltige Unheil“.[131] Zwar wollte man als Ensemblemusikerschaft nicht als „Bilderstürmer“ gelten, doch hatte zum Beispiel von Coellen für eine „allmähliche Wiedereinführung des Stummfilms“ plädiert[132] und wehrte sich vor allem immer wieder lautstark gegen den Trend, mit der Beschallung durch „die Afterersatzkünste konservierter Musikmechanik“ im Form von Rundfunkgeräten und Grammophonen in Gaststätten die „lebende Musikunterhaltung“ auszuschalten.[133] Übrigens sahen ihrerseits auch die Kaffeehausbesitzer eine Gefahr für ihre Branche durch Radiokonsum in den eigenen vier Wänden, deren Stille zu entfliehen früher ein wichtiger Grund für den Besuch eines Lokals gewesen sei.[134]

Von der Versiegelung der Schallarchive in den Rundfunkhäusern versprachen sich viele Kapellen eine Verbesserung ihrer wirtschaftlichen Situation, wurden jedoch oft enttäuscht, da die Sender meist auf prominente Kapellen wie zum Beispiel Barnabas von Géczy zurückgriffen. Falls für den Rundfunk tatsächlich unbekanntere Ensemble engagiert wurden, zahlte man schlecht: „Wenn nun ein Kapellmeister alle vier Wochen einmal im Rundfunk zwanzig Mark verdient, dann ist das genau jener Betrag, den ihm ein halbwegs anständiges Kino früher für einen Tag gezahlt hat.“[135]

---

[131] Hans Sixt: Die Reichsmusikkammer als unser Vorkämpfer gegen Rundfunk und Schallplatte, in: Der Artist Nr.2510 vom 26.01.1934

[132] G.M. von Coellen: Die Ensemblemusik im Jahre 1934, in: Der Artist Nr.2508 vom 12.01.1934. Ähnlich äußerte sich auch Kurt Hennig, der zur Opposition gegen den „industriellen Filmgeist“ und den „Tonfilm absolut“ aufrief. Kurt Hennig: Was erwartet der deutsche Musiker von der Musikkammer, in: Der Artist Nr.2510 vom 26.01.1934

[133] „Noch ist es Zeit, dass diese unverbesserlichen Sklaven des Konservenmusikgötzen, dass diese Rundfunkpropagandisten und Lautsprecherunruhestifter von dem schmetternden Arm des Gesetzgebers erfasst werden. (...) Schallplatte, Rundfunk und Lautsprecher sind aber durch ihre missverstandene Anwendung die Totengräber des deutschen Ensemblemusikerberufes geworden und haben in deutschen Gaststätten in unserer bitteren Engagementsnotzeit nicht das geringste zu suchen. Statt dessen aber machen sich diese Ersatzmaschinen mit tönenden Kakophonien breit...“, G.M. von Coellen: Wirtschaftlicher Halbmonatsbericht, in: Der Artist Nr.2527 vom 25.05.1934. „Die Rundfunkapparate in den Gaststätten dienen zu 95 Prozent der Entrechtung unserer Musikensembles, und die Grammophonplatten schieben sich als Schwarzarbeiter allnachmittäglich und an jedem Abend empfindungslos dazwischen!“ G. M. von Coellen: Springende Punkte... Erster fachwirtschaftlicher Monatsbericht 1935, in: Der Artist Nr.2564 vom 07.02.1935, S.109ff. Sehr deutlich auch z.B.: G.M. von Coellen: Gemeinschaftsfront der Betriebsführer und Musiker..., in: Der Artist Nr.2565 vom 14.02.1935, S.128

[134] Frederic Hippmann: Zur neuen Unterhaltungsmusik, in: Der Artist Nr.2606 vom 27.11.1935, S.1344f.

[135] Theo Freitag: Spiel im Rundfunk, in: Der Artist Nr.2582 vom 13.06.1935, S.606

Die Angst vor sozialem und wirtschaftlichem Abstieg fand gelegentlich auch ihren Verbündeten in der aufgeregten Sorge der konservativen Kulturkritik. So machte „Tonkünstler“ Alfred Pellegrini Grammophon, Radio und Tonfilm dafür verantwortlich, dass eine „Vernachlässigung, Verflachung und Preisgabe eigenpersönlichen Musikgestaltens“ eingesetzt habe.[136] Seine 1935 bereits anachronistisch wirkende Kampfschrift gegen die mechanisierte Musik liest sich als eine bezeichnende Klage gegen die Dominanz populärkultureller Phänomene, über die „Frau Musica“ ganz in den Hintergrund habe treten müssen: „20.000 Zuschauer bei einem Wettspiel bekannter Fußball- oder Boxgrößen sind keine Seltenheit; dabei kann es draußen bitterkalt stürmen oder schneien, aber einen Saal mit 500 Plätzen zu einem Sinfoniekonzert zu füllen, bedeutet heute eine Wunderleistung.“ Der „Kunstwart“ des „Bayreuther Bundes“ Pellegrini erwartete Unterstützung seitens der Politik zum Beispiel in Form einer „Begrenzung der Radio-Musikaufführungen“, doch seine Vorstellung einer Überwindung jener „Entartung deutscher Musikpflege“ entsprach nicht den Handlungsprämissen nationalsozialistischer Propagandatechnik. Seine warnenden Hilferufe („Disziplinierte Kraft und Gewalt triumphieren über Gefühl und Herz“) hatte der rückwärtsgewandte Idealist klar an die falsche Adresse gerichtet.

Dass auch 1938 die Schallplatte in der Musikgaststätte noch immer als bekämpfenswerte Gefahr für die wirtschaftliche Existenz der Unterhaltungsmusiker galt, zeigten beispielsweise die empörten Reaktionen auf einen Bericht in einer Gaststättenzeitschrift über Preiskonzerte mit mechanischer Musik.[137] Die Zeitschrift „Die deutsche Gaststätte“ musste sich beeilen, eine Erklärung gegen den Verdacht einer „musikerfeindlichen Haltung“ abzugeben, die die Konkurrenzsituation herunterspielte und die „mechanische Musikübertragungsanlage“ nur als parallel einzusetzender Lückenfüller ausgab. Zufrieden war man in der Musikerschaft damit nicht – das Schreckgespenst der Arbeitslosigkeit durch Technik blieb beständig präsent.

---

[136] Alfred Pellegrini: Wirkt das Radio kulturschädlich?, in: Der Artist Nr.2598 vom 03.10.1935, S.1116f.

[137] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2729 vom 07.04.1938, S.421ff.

2.2.10 Zusammenfassung

Die polarisierende Kraft der Unterhaltungsmusik der 1920er Jahre resultierte aus der offensichtlichen Internationalisierung und Kommerzialisierung der Populärkultur. Moderne Rhythmen, neue Tänze und Instrumente sowie eine an westlichen Vorbildern orientierte (großstädtische) Kapellenkultur schürten vor allem seitens der konservativen Eliten Ängste vor einer Deklassierung deutscher Kulturwerte. Die Frontstellung gegen angloamerikanische Musikimporte hatte Tradition im nationalistischen Kunst- und Kulturverständnis des Kaiserreichs und seiner Eliten. Sie ging Hand in Hand mit dem bildungsbürgerlichen Missionseifer, der im öffentlichen Leben immer präsenter werdenden „minderwertigen“ Populärkultur erzieherische Maßnahmen zugunsten einer erbauenden Hochkultur entgegenzustellen. Derartige Ressentiments eigneten sich in hohem Maße für ein kämpferisches Bündnis mit den rassistisch motivierten Attacken der nationalen Rechten am Ende der Weimarer Republik.

Die Entwicklung der technischen Bild- und Tonmedien erfuhr seit den 1920ern eine deutliche Dynamisierung, vor allem der tönende Film nahm eine Führungsrolle bei der Etablierung der Populärkultur ein. Erfolgreich vermarktete Filmschlager und beliebte singende Filmstars gaben der Unterhaltungsindustrie neue Impulse und sorgten für eine intensive kommerzielle Verflechtung von Schallplatte, Rundfunk und Tonfilm, so dass parallele Werbestrategien im „Medienverbund“ erfolgreich entwickelt und genutzt werden konnten.

Das Gros der Unterhaltungsmusiker sah sich angesichts der technischen Innovationen und der Reproduzierbarkeit von Musik zunehmend in ihrer Existenz bedroht. Das Ende der Kinoorchester und erste Versuche, in öffentlichen Räumen „lebende“ Kapellen durch technische Apparaturen zu ersetzen, sorgten (zusätzlich zur ökonomischen Rezession) für massiven wirtschaftlichen Druck in Form von Arbeitslosigkeit und Lohndumping. Ängste vor der mechanischen Konkurrenz verstärkten sich und fanden ihre ideologische Entsprechung nicht selten in einem reaktionären Antitechnizismus mit kulturkritischem Impetus.

2.3 Unterhaltungsmusik 1933

Musik als Unterhaltung, als Teil einer sich ständig erweiternden Massenunterhaltungskultur, gehörte seit Mitte des 19. Jahrhunderts zum festen Bestandteil der Freizeitgestaltung. Tanzvergnügen, Platzkonzerte, Operette, Oper, Konzerthaus – die Musik hatte den Alltag erobert und setzte dabei den Prozess einer inhaltlichen und distributiven Diversifikation fort. Das bürgerliche Privileg eines elitären Musikkonsum war in der Aufweichung begriffen und nahm Zuflucht in der Welt der nicht selten mit nationaler Hybris gefüllten Kulturtempel. Zugleich bedienten sich die Musen den neuen Möglichkeiten der technischen Reproduzierbarkeit: Rundfunk, Schallplatte und Tonfilm potenzierten die Distribution von Musik, wirkten in diesem Sinne auch sozial nivellierend und leisteten zugleich der Entwicklung neuer, an den technischen Eigenarten der genannten Medien orientierten Gattungen Vorschub.

Unterhaltungsmusik – das konnte der Marsch der Militärkapelle sonntags im Stadtgarten ebenso sein, wie der Walzer oder Operettenschlager des Salonorchesters im Kaffeehaus, der Rheinländer beim dörflichen Tanzvergnügen oder der Shimmy im renommierten Vergnügungsetablissement der Großstadt, vielleicht auch der Tonfilmschlager aus dem letzten Fritsch-Harvey-Film oder das im Rundfunk übertragene Mozart-Konzert der Berliner Symphoniker.
Viel über den Alltag des Musikkonsums der Jahre um 1930 verrät die im „Artist“ erschienene Glosse „Schlagerpotpourri mit Eisbecher“.[138] Hanns Lerch karikiert hier den sommerabendlichen Ausflug einer Familie in ein typisches Gartenlokal, in dem eine Kapelle für musikalische Untermalung sorgte. Abgesehen von einer Menge modischem und gesellschaftlichem Zeitkolorit bietet uns der Autor einen amüsanten Querschnitt durch die musikalische Öffentlichkeit kurz vor der Machtergreifung Adolf Hitlers: „Die Militärkapelle windet sich durch ein paar Takte aus ‚Viktoria’,[139] dann schmollt eine weiche Posaune im English-Waltz-Tempo ‚Reich mir noch einmal zum Abschied die Hände’, kurz darauf säuseln die Klarinetten feurig südländisch ‚Ein spanischer Tango und ein Mädel wie du’, das Schlagzeug klappert zum ‚Golden Baby’, und dann zuckt’s im Dreivierteltakt auf, der Walzer

[138] Hanns Lerch: Schlagerpotpourri mit Eisbecher, in: Der Artist Nr.2455 vom 06.01.1933

[139] Gemeint ist die Operette „Viktoria und ihr Husar“ von Paul Abraham, die 1930 uraufgeführt wurde.

aus dem ‚Weißen Rössl'. Weiter geht's mit ein paar Takten ‚Zwei Herzen im Dreivierteltakt'. Das Töchterlein flüstert verzückt: ‚Die hat der Mai zusammengebracht'. Die Mutter wiegt sich in den rundlichen Hüften, die Augen des Bräutigams glänzen, und der Vater ist so hingerissen, dass seine Zigarre zum Strunk verkohlt."

Der Aussagegehalt dieser herrlich formulierten Zeilen ist beträchtlich: Lerch berichtet über ein buntes Potpourri musikalischer Genres, in dem „alles Pop" zu sein scheint und die Art der Kapelle keine bestimmtes Programm implizierte, sondern eher eine Stilvorgabe war. Das hatte Tradition seitdem die Unterhaltungsmusik „in den Kreislauf von Moden"[140] geraten war, und die häufig zu den verschiedensten Anlässen auftretenden Militärkapellen lange nicht mehr nur auf Marschmusik festgelegt waren, sondern beliebte Melodien verschiedener (auch internationaler) Provenienz aus nahezu allen Teilbereichen der Unterhaltungsmusik zum Besten gaben. Einigen jener Genres wird ein charakteristisches Instrument wie Klarinette oder Schlagzeug zugeordnet. Operette, Tanzschlager, Walzerlied, Tango – jedes Stück ist durchweg wohlbekannt und löst bei den Zuhörern recht eindeutige Emotionen aus.

Unterhaltungsmusik ist noch nicht generationenspezifisch konzipiert, erfüllt jedoch spezifisch unterschiedliche Funktionserwartungen. So wird besonders dem Schlager – in seiner emotionalen Dimension und Thematik hier geradezu prädestiniert – eine erhebliche Rolle bei der Partnerwahl zugesprochen: „‚Man lernt dabei oft Frauen kennen, die man später heiratet', witzelt der Bräutigam, und die Mutter blitzt ihn an: ‚Ja ja, so seid Ihr jungen Leute von heute...'" Die Kapelle setzt ihr Spiel fort mit Lehárs „Land des Lächelns", „Dein ist mein ganzes Herz", „Ungarisches Mädel" und dem Rumba „Bianca, schönes Mädchen aus dem schönen Salamanca".

Die Zeitschrift „Der Artist", dem jene kleine Satire entnommen ist, lieferte in regelmäßiger Folge Berichte aus dem Nachtleben verschiedener deutscher Städte, die in der Retrospektive ideal erscheinen, um sich ein Bild vom zeitgenössischen Repertoire der Kapellen zu machen und so etwas Licht in den real existierenden unterhaltungsmusikalischen Alltag zu bringen.

---

[140] Kaspar Maase: Grenzenloses Vergnügen: Der Aufstieg der Massenkultur 1850 – 1970, Frankfurt 1997, S.91

Walzer, Tanzschlager, Marsch – die richtige Mischung war beim Publikum beliebt: Was zum Beispiel zur Jahreswende 1932/33 im sächsischen Zittau dem „Nachtschwärmer“ alles an Musik geboten wurde, zählte Arthur von Gizycki auf: „(...)der Walzer ‚Les Lointains’ – mit feingegliederter Linienführung... die Schlager rassig – ‚Ich will nicht wissen, wer du bist, ‚Die Fenster auf, der Lenz ist da’, ‚Just Humming along’, ‚Heut sagst du mir nein’, ‚Lazy Lou’siana moon, ‚Ich hab mich verliebt’... schneidvoll exakt die Märsche – ‚Sternengold’, ‚Hoch Rheinland’...“[141] Englische Texte gehörten zum normalen Programm, typisch war auch hier der Sprung zwischen den für heutige Ohren so unterschiedlichen Musiksorten. Vom Rheinländer-Potpourri „So tanzt man wieder“ zur „Zampa“-Ouvertüre und „Rigoletto“-Fantasie“, vom Potpourri aus dem „Zigeunerbaron“ zum „Bayerischen Defiliermarsch“ und der „Petersburger Schlittenfahrt“, von „Argonnerwald um Mitternacht“ zu „Alabama Moon“: Wenn die Korrespondenten des „Artist“ durch Berliner Konzertlokale zogen, wurde die breite musikalische Mischung in zum Teil unerwarteten Kombinationen deutlich.[142]

Auf ein möglichst breites, genreübergreifendes Repertoire und ihre eigene vielseitige Verwendbarkeit hatten sich auch die Musiker eingestellt. Werbeanzeigen geben einen Eindruck von der Behauptung, man könne auf Wunsch so ziemlich alles bieten: So bot eine „Militär-Kapelle“ neben Blasmusik auch Streichmusik, auf Wunsch gab sie „Jazzeinlagen“ und wartete sogar mit „humoristische Einlagen“ auf.[143] Konzertmusik, Tanzmusik, Stimmungsmusik: Stets hatte das Repertoire breit gefächert zu sein.

Vollkommen problemlos ließen sich so auch die Neuerscheinungen diverser Genres nebeneinander vorstellen, deren Präsentation ebenfalls eine feste Rubrik im „Artist“ bildete und als solche immer wieder aufschlussreich ist. Noch Mitte Februar 1933 zeigte man sich begeistert von dem „wärmstens zu empfehlenden Opus“ des Engländers John Foulds „Fantasie of Negro Spirituals“, in dem die Genese der Jazzmusik musikalisch interpretiert wurde, ebenso aber schwärmte man vom Marsch-Potpourri „Die Wache zieht auf!“ von Julius Kochmann, der hier „den Zeitgeist richtig erfasst und sein ‚Dutzend’ aus den schlagkräftigsten hurra-

---

[141] Arkadjew (Arthur von Gizycki): Zittau, das Dorado der Nachtschwärmer, in: Der Artist Nr.2455 vom 06.01.1933

[142] Hellmuth Pollaczek: Kreuz und quer durch Berliner Konzertlokale, in Der Artist Nr.2461 vom 17.02.1933

[143] Anzeige in: Der Artist Nr.2466 vom 24.03.1933

patriotischen Märschen“ zusammengesetzt habe.[144] Die Bemerkung zum „Zeitgeist“ vertiefte der Autor im Bezug auf die neu auflebende Beliebtheit der Märsche: „Tempora mutantur... vor zehn Jahren gab’s ekligen Krach im Lokal bei vier Takten von ‚Unsere Garde’, heute gibt es freudigen Krach und fünfmaliges Wiederholen (...).“

Selbstverständlich für die Kapellen der frühen 1930er Jahre war die Verwendung des Saxophons; „amerikagleich“ schien hier als Qualitätsstandard des Instruments zu gelten, dem man in „tadelloser Technik“ einen „blühenden Ton, weich rund, sattgefärbt“ entlocken konnte. Dass angesichts der Wertschätzung dieses Instruments sich Joe Berchtold, Tenorsänger der „Sonora-Jazz-Syncopators“, der Technik des Tenorsaxophons in einem Beitrag ausführlich annehmen konnte, verwundert nicht.[145]

Regelmäßig ging der Blick ins Ausland, um aktuelle Trends im Unterhaltungsgewerbe und musikalische Innovationen aufzuzeigen. So findet sich unter der Rubrik „Neues vom Ausland“ ein interessanter Bericht über einen Abend im Café Accademia im faschistischen Verona.[146] Als besonders auffällig wurden die „übermodernen Tanz- und Jazzfresken“ an den Wänden geschildert, die als Ausdruck der „Neuwerdung“ des „geselligen Lebens“ eines Italiens, das „auch gesellschaftlich in einer Krisis, in einer Gärung sich befindet“. Der Autor bezeichnete die Wandfresken als „durchaus geglückten Versuch, das auf Erotik und Genuss eingestellte Leben der ‚neuzeitlichen’ Großstadtmenschen“ darzustellen. Eine derartige Ausstattung könnte als Vorbild für andere, gerade auch deutsche Konzertlokale dienen: „Frohe Stimmung ist noch dazu in unserer stets von Hass und Verzweiflung umdüsterten Zeit ein unerhört wichtiger Faktor im Konzertsaal.“

In einer vermutlich ähnlichen künstlerisch-ästhetischen Tradition wie die hier hochgelobten Fresken standen jene sechs Plakat-Vordrucke aus dem eigenen Verlag, die der „Artist“ in mehreren Ausgaben bis Mitte 1934 auf je einer ganzen Seite bewarb.[147] Im Stil expressionistischer Werbelithografie zeigten zwei einen Saxophonisten als mondänen Kapellmeister, mal stand zusätzlich das Schlagzeug zentral, mal Blechbläser oder Banjo.

---

[144] Arkadjew: Was der Aufmerksamkeit wert ist, in: Der Artist Nr.2461 vom 17.02.1933

[145] Joe Berchtold: Das Tenorsaxophon, in: in: Der Artist Nr.2455 vom 06.01.1933

[146] Dr. A. Nsr.: Ein Jazzidill in – Verona, in: Der Artist Nr.2455 vom 06.01.1933

[147] Zum Beispiel in: Der Artist Nr.2470 vom 21.04.1933

2.3.1 „Machtergreifung“: Die Politik bricht in die Sphäre der Populärkultur ein

Der Leitartikel der ersten Ausgabe des „Artist“ nach der Machtergreifung beschäftigte sich mit den „Wirren unserer Zeit“ und „anderen unerfreulichen Erscheinungen“, die die „Aufnahmebereitschaft für gute Musik stark erschüttert“ hätten.[148] Das Publikum suche nur noch „leichte Unterhaltungsmusik, vor allem aber Jazzmusik“. Jüngst jedoch seien Bewegungen initiiert worden, das Publikum wieder für „gute alte Musik“ zu gewinnen, indem man ihm das Potential zur Analyse von Konzertmusik lehre und sie so verständlich mache. Was sich hier findet, ist eine sanfte, typisch konservativ geprägte Kritik an der Vernachlässigung alter, klassischer Musik, bei aller entsprechenden Disponiertheit doch noch frei von völkischer Kulturkritik. Dementsprechend warb direkt daneben ein Anzeige für die „Winter-Schlager-Serie 1933“, die vor allem englische Titel wie „When the Music is playing“ und „Wedding of the Mickey-Mouse“ enthielt.

Ein solches Nebeneinander, eine solche Parallelität von internationaler Modernität und konservativer Flucht war kennzeichnend für die Jahre um 1933. Angesichts der zunehmenden politischen Unsicherheit hatte ein konservativ-regressiver Trend längst auch Teile des Musikmarktes erreicht: „Zurück zum Walzer! ... sieghaft hat der Zug der Zeit an der Bereinigung der Programme der Ensemblekapellen mitgekämpft...“[149] Man deutete dies noch recht unideologisch als eine Umkehr der Musikerschaft zu mehr Musikalität und mehr Perfektionismus im Vortrag. Der Walzer sei die Brücke zwischen den Musikergenerationen und die Grundlage für Stilsicherheit. Schlager- und Walzer-Potpourri stünden gleichberechtigt nebeneinander.

Ende März 1933 berichtete der „Artist“ über die wirtschaftlichen Forderungen der neuen Regierung, wozu sich erstmals auch deutlich nationalistisch gefärbte inhaltliche Kritikpunkte „gegen den Auslandsfimmel“ gesellen: Gefordert wurde ein Verbot der „würdelosen“ ausländischen Pseudonyme, außerdem sollten deutsche Künstler vor allen anderen Beschäftigung finden. Das gelte für Film, Artistik und Musik gleichermaßen. Der „Artist“ habe „schon seit Jahr und Tag“ gegen die ausländischen Namen gewettert: „Der Mister sowie ‚and his boys’ oder ‚his band’

---

[148] Otto Jcks: Gute Musik im Kaffeehaus, in: Der Artist Nr.2459 vom 03.02.1933

[149] Arkadjew: Was der Aufmerksamkeit wert ist, in: Der Artist Nr.2457 vom 20.01.1933

sollte in Deutschland ebenso schnell verschwinden, wie die ‚Syncopators'; vor allem dann, wenn die boys in Wirklichkeit gute deutsche ‚Jungens' sind."[150]
Wieder gilt es, die Eindeutigkeit einzuschränken, denn eingerahmt wurde dieser frühe „Kampfartikel" sowohl von einer Anzeige für das „große nationale Marsch-Potpourri" unter dem Motto „Das, was heute vom Publikum verlangt wird!" als auch von einem Bericht aus dem Münsteraner Musikleben, in dem von Schlagern, hübschen Tangos und lebhaften Foxtrotts, schönen Paso Dobles und den im „Konzerthaus Süß" musizierenden „fröhlichen Melody-Boys" zu lesen war, die „gut in Form" seien und „hübsche, moderne Tanzmusik und viel Stimmung" machen würden. Der „Artist" schien seine Ankündigung wahr zu machen, zunächst zurückhaltend zu agieren, gerade so, als könne man sich eine Position als neutrale Kommunikationsplattform erhalten.

Mitten im bereits „erwachten" Deutschland berichtete Arthur von Gizycki-Arkadjew ausführlich von einem Jazzabend im Kaffeehaus Naschmarkt in Leipzig.[151] Weder gegen Art oder Herkunft der vorgetragenen Musik richtete sich die Kritik des späteren Chefredakteurs des „Artist", sondern gegen die Menge der Autoren. Sogar jüdische Musikelemente wurden lobend erwähnt: „Josef Freudenthal ist der Getreueste aller „Naschmarkt"-Jazz-Sonderlinge... seine auf hebräische Motive aufgebaute ‚Jewish-Fantasy', als Jazz-Ouvertüre bezeichnet, bildete auch diesmal die Kapitalnummer der Freudenthal-Abteilung." Der Autor schloss seine Betrachtung mit den Worten, er freue sich „aufrichtig auf den nächsten ‚Naschmarkt'-Abend". Vergleicht man Gizyckis farbenfrohe Konzertberichte mit seinen antisemitischen Tiraden und verquasteten Artikeln der kommenden Jahre, so kann der Unterschied nicht auffälliger sein.
Jazz und Schlager – selbst der „mechanisierte" – waren Anfang 1933 keinesfalls bereits Unworte. So hatte auch der Tonfilm als Produzent und Lieferant neuer Melodien seine feste Spalte im „Artist". Begeistert berichtete man von „Heute kommt's drauf an" mit Hans Albers, einem der erfolgreichsten Filme des Jahres 1933, den auch Goebbels und Hitler gesehen (aber nicht für gut befunden) hatten.[152] Im Mittelpunkt der Handlung stehe der „Kampf um das goldene Saxophon", so dass dieser Film ein „aufschlussreiches Schlaglicht auf das Wirken heu-

---

[150] Schwerin: Was der deutsche Film von der neuen Regierung erwartet, in: Der Artist Nr.2466 vom 24.03.1933
[151] Arkadjew: Josef Roses Jazzabend in Leipzig, in: Der Artist Nr.2463 vom 03.03.1933
[152] „Bei Hitler Film von Albers gesehen. Furchtbarer Mist." Tagebuch vom 14.07.1933

tiger Unterhaltungsmusikkunst“ werfe, so urteilte der „Artist“. Hier fänden sich „einige gut konzipierte Schlager“, die sicherlich schnell bekannt und beliebt werden dürften.[153] Dass abgesehen von der Thematik eines Jazzband-Wettbewerbs unter anderem der Text einer dieser Schlager, die Tonfilmstar Hans Albers[154] zum Besten gab, so gar nicht recht in die Zeit des nationalen Aufbruchs und politischen Neubeginns passen wollte, schien nicht sonderlich bemerkenswert: „Mein Gorilla hat ‘ne Villa im Zoo, mein Gorilla lebt zufrieden und froh. Er kennt keine Politik und es ist sein höchstes Glück, die Gemahlin zu jucken, und auf jeden, der ihn stört, aus der Villa ganz empört, voll Verachtung zu spucken.”

Und doch: Der Absolutheitsanspruches der NSDAP trat immer deutlicher zu Tage und kündigte den Willen auch zur Umgestaltung des deutschen Musiklebens an. Dementsprechend ausführlich legte Arthur Hackbach den Anspruch der Nationalsozialisten auf dem Gebiet der Musik in einem programmatischen Aufsatz dar: Die „deutsche nationale Revolution von 1933“ habe die „Grenzen des Nurpolitischen“ gesprengt.[155] Man könne nicht mehr von einem „politischen Umschwung“ sprechen, sondern von einer „geistigen Revolutionierung des deutschen Volkes“, einer „Umwertung aller Werte“. Kunst sei nicht mehr eine individuelle Angelegenheit, sondern müsse sich im Hinblick auf den nationalen Nutzen „objektivieren“, um ihre Aufgabe als „Dienerin am Volke und an seinem neuen Staate“ zu erfüllen. Dies gelte verstärkt für die Musik als den „Ausdruck des nicht Ausdrückbaren“: „Musik treibt vorwärts, reißt empor, schmiedet zusammen.“ Diese emotionalen Qualitäten machten sie für die nationale Bewegung extrem wichtig, dazu kam die ständig beschworene Existenz eines besonderen Verhältnisses der „deutschen Seele“ zur Musik.
Auf alles was in den letzten Jahren schlecht, hässlich, überflüssig und fremd war, könne zwar leicht verzichtet werden, so Hackbach weiter. Doch mit Verbot allein sei es nicht getan, bereits hier schloss sich die Forderung nach positiver, zeitgemäßer Gestaltung statt nur Sanktionen an: „Wenn der Jazz in seine Grenzen

---

[153] „Heute kommt’s drauf an!“, in: Der Artist Nr.2468 vom 07.04.1933

[154] Zu Albers vgl. Michaela Krützen: Hans Albers. Eine deutsche Karriere, Weinheim/Berlin 1995, Dietrich Kuhlbrodt: Der renitente Star: Hans Albers, in: Hans-Michael Bock / Michael Töteberg: Das Ufa-Buch. Kunst und Krisen, Stars und Regisseure, Wirtschaft und Politik, Frankfurt (M) 1992, Norbert Grob: Ein deutscher Mann der Tat. Hans Albers und seine Filme zwischen 1929 und 1944, in: Thomas Koebner (Hrsg.): Idole des deutschen Films. Eine Galerie von Schlüsselfiguren, München 1997

[155] Arthur Hackbach: Vaterländische Musik, in: Der Artist Nr.2470 vom 21.04.1933

verwiesen, wenn die Schlagerseuche ausgerottet wird, so sind das nur negative Maßnahmen, die zudem auch ohne nationale Revolution vorgenommen worden wären. So gilt es, positive Aufgaben zu erfüllen!“ Die Erwartungen an die Effekte der „Revolution“ für die Kunst waren hoch gesteckt – die Produkte, die die nationale Aufbruchsstimmung hervorbringen sollte, dagegen bescheiden. Der Autor legte offen, dass momentan hauptsächlich „Konjunkturritter“ versuchten, von der modernen „vaterländischen“ Musik zu profitieren. Es sei aber nicht die eigentliche Zeitforderung, Marsch-Potpourris zu bieten und das Deutschland- oder Horst-Wessel-Lied im Bierkeller zu spielen: „Ein herkömmlicher billiger bürgerlicher Auchpatriotismus mag sich an Fanfarenklang und Marschrhythmus berauschen – der neue deutsche Nationalismus zerbricht diese musikalischen Konventionen.“ Der deutsche Komponist müsse „mehr und anderes als neue Märsche“ schaffen, sondern den Heroismus und die Bilder des neuen Geschehens in Musik aller Genres fassen. Was Hackbach hier forderte, war nichts geringeres als das, wonach die deutsche Kunstproduktion auf allen Gebieten zu streben angehalten war: Die Suche nach einer genuin nationalsozialistischen, revolutionären Kunst. Auch die Filmschaffenden taten sich hier ungeheuer schwer, als Goebbels sie aufgefordert hatte, den „nationalsozialistischen Film“ zu schaffen, der sich nicht in einer bloßen Präsentation der Bewegung und ihrer Symbole auf der Leinwand erschöpfte. Musik und Film, die Schrittmacher der Populärkultur, so prädestiniert für eine direkte politische Indienstnahme sie auch schienen, drohten unter der Last eines Diktates und angesichts der Ignorierung ihrer Funktionsweisen ihre Wirksamkeit zu verlieren.

2.3.2 Die Programmfrage drängt

Angesichts kämpferischer, aber inhaltlich doch unpräziser Forderung an die deutschen Komponisten, rückte die drängende Programmfrage in den öffentlichen Diskurs der Musikerschaft. Kein Wunder also, dass zum Beispiel der Konzertbericht aus München große „Repertoiresorgen“ bei den Kapellmeistern konstatierte, weil man nicht wisse, was anstelle der „arg in den Hintergrund“ getretenen Jazzmusik zu spielen sei: „Vorläufig hilft man sich noch mit vaterländischen Kompositionen über die schlimmste Verlegenheit hinweg, aber auf die Dauer wird das wohl nicht gehen (...)“[156]

[156] Frühlingsrauschen. Konzertbericht aus München, in: Der Artist Nr.2471 vom 28.04.1933

Mitte Mai nahm sich ein Leserbrief dem Thema „Negermusik“ an, das „so manchem Herrn Kollegen Kopfschmerzen bereitet“.[157] Die Programmfrage sei zu einer „harten Nuss“ geworden, werde oft falsch angegangen, deutsche Musik bedeute nicht konzertante „Gefühlsduselei“. Wegfallen müsse das wilde „Hotspielen“, dagegen stehe das gleichmäßige, exakte Spiel im genormten Arrangement. „Es braucht kein englischer Schlager zu sein, den man speziell arrangiert; mit deutscher Melodie und Harmonie geht es genauso gut.“ Man müsse sich von dem Vorurteil verabschieden, nur englische Schlager könnten Erfolg haben: „Die deutsche Schlagermusik ist gleichberechtigt mit der englischen Jazzmusik, ja, vielleicht noch musikalisch hochwertiger.“ Lediglich in Sachen Arrangement seien die Engländer früher besser gewesen.

Sollte man im „deutschen Schlager“ die adäquate Unterhaltungsmusik der Gegenwart gefunden haben? „Seit der großen politischen und geistigen Umwälzung in Deutschland“ habe eine „starke Propaganda für den ‚deutschen Schlager’“ eingesetzt, stellte Ernst Weidenhoffer im „Artist“ fest und gab dabei zu Bedenken, dass doch auch dieser Begriff kommerziellen Ursprungs sei und als solcher immer „Spekulationsobjekt“ bleibe.[158]

Also blieb doch nur die Flucht in den Marsch als momentan praktikabelste Lösung? Diverse Anzeigen und steigende Produktion lassen eine hohe Nachfrage vermuten: „Der Lieblingsmarsch Adolf Hitlers: Badonviller (Badenweiler) Marsch“ schmückte sich mit dem Slogan: „Der Marsch der nationalen Erhebung!“, der „Argonner Marsch“ nannte sich „Der populärste Marsch der SA und SS“, nach wie vor hatte das „Nationale Marsch-Potpourri – Alle mit uns!“ seinen festen Platz in den Werbespalten.[159]

Je mehr jedoch die Militärmusik als die scheinbar von diversen Kapellen praktizierte Patentlösung in den Mittelpunkt der Programme rückte, wurde nun auch eindringlich vor einer grassierenden Marschinflation gewarnt: „Gibt es wirklich keinen anderen Weg, seine Gesinnung zu dokumentieren als durch stundenlanges Märschedreschen (...)?“, fragte Erich Trapp im „Artist“.[160] Sein Angriff galt jenen „Konjunkturhyänen“ und den üblen „Volksschlager-Autoren“,[161] die ihr

---

[157] Eingesandt: „Hot- und Stilmusik“, in: Der Artist Nr.2474 vom 19.05.1933

[158] Ernst Weidenhoffer: Um eine Erbschaft, in: Der Artist Nr.2477 vom 09.06.1933

[159] Anzeigen in: Der Artist Nr.2477 vom 09.06.1933

[160] Erich Trapp: Nationale Musik und Kapellenrepertoire, in: Der Artist Nr.2478 vom 16.06.1933

[161] Der Begriff „Volksschlager“ steht hier bei Trapp deutlich pejorativ, wobei er sonst (auch in diesem Heft) eher zur Bezeichnung der willkommenen Form des Schlagers benutzt wurde.

Deutschtum in komplett undeutscher Weise möglichst laut auszuposaunen versuchten. Das Unechte der „grinsenden Konjunkturträger“ sei mindestens so hart zu bekämpfen wie der Jazz, der aktuell eine Sündenbock-Funktion habe. Trapps Lösungen lauteten: Volkstänze wie Ländler und Rheinländer, dazu Konzertmusik deutscher Tonschöpfer wie Pfitzner, Humperdinck und Richard Strauß verbunden mit einem Aufruf an die deutschen Komponisten, den „musikalischen Ausdruck des heutigen Zeitgeschehens“ in der Tradition Tschaikowskys und Wagners zu finden.

Doch jene immer wieder scharf angegangenen Produkte einer Konjunktur des Nationalen blieben fester Bestandteil der aktuellen Musikkultur. So berichtete man begeistert von dem „neuen Volksschlager“ „So wie’s früher war“ von Will Meisel[162] oder eine Anzeige kündigte den „effektvollen, zeitgemäßen“ Marsch „Sturmglocken“, den Walzer „Die Dame in Braun“ oder den Marsch „mit zeitgemäßem Text“ namens „Hakenkreuz und Schwarz-Weiß-Rot“ an.[163]

Gizyckis Überblick über aktuelle Produkte der verschiedenen Verlagshäuser las sich stellenweise entsprechend wie eine Sammlung nationaler Rhetorik: „Alle mit uns“, „Flieg, stolzer Adler“, „Ein Wille, ein Weg“, „Singende Bataillone“, „Das treue deutsche Herz“, „Jung Deutschland“, „Das deutsche Volkslied“, „Vom Rhein zur Donau“, „Im Tempo der Zeit“, „Soldatenliebe – Soldatenleben“.[164] „Konjunkturerscheinungen“ seien das jedoch nicht, denn laut Gizycki waren sie „längst erschienen, um eine Lücke auszufüllen, welche schon vor Jahren beim Dämmern des nationalen Erwachens spürbar wurde“. Wo aber war denn die Grenze zwischen begeisterter Akklamation und dem notwendigerweise per Gesetz[165] bekämpften „nationalen Kitsch“, der neben Kitsch und „übelsten Tagesschlagern“[166] zunehmend ein Problem darstellte?

Auch die Anzeigen der Engagement-suchenden Kapellen passten sich teilweise den Anforderungen der neuen Zeit an: Kapellmeister Leutnant a.D. Kurt Radecke, ließ sich als Werbung für sein „Deutschland-Orchester“ in Uniform mit

---

[162] Neues vom Musikalienmarkt, in: Der Artist Nr.2481 vom 07.07.1933

[163] Der Artist Nr.2483 vom 21.07.1933

[164] Arthur von Gizycki-Arkadjew: Was der Aufmerksamkeit wert ist, in: Der Artist Nr.2483 vom 21.07.1933

[165] „Gesetz zum Schutz der nationalen Symbole“ vom 19.05.1933

[166] Klage darüber zum Beispiel bei Erko: Wunschzettel der deutsche Ensemblemusiker, in: Der Artist Nr.2483 vom 21.07.1933

sämtlichen Orden und Ehrenzeichen ablichten,[167] immer öfter las man jetzt den Zusatz „alle Herren Reichsdeutsche (Christen)“[168] oder man warb damit, „keine Jazz-Musik, nur rein deutsche Musik“ zu spielen.[169] Der neue „Zeitgeist“ und die Thematisierung bestimmter, als solche erkannter „Probleme“ sorgten oft für das Klima eines opportunistischen vorauseilenden Gehorsams: Man benannte sich freiwillig um, betonte die deutsche, nicht-jüdische Abstammung und versuchte krampfhaft, das Musikprogramm dem aktuellen politischen Klima anzupassen.

„Zeitgerechte Kapellenratschläge“ waren in diesen Tagen mehr als willkommen.[170] Laut einem Leitartikel des „Artist“ werde es einigen Kapellmeistern „schwül, weil ihnen der Geist der Zeit ein schweres Rätselraten zufügt und eine böse Nuss zu knacken gegeben hat.“ Die meisten Musiker kämen nur schwer mit dem neuen Kurs zurecht: „Wer konnte auch ahnen, dass es nicht nur Gleichschaltungen, sondern auch Ausschaltungen geben würde?“ Die fehlgegangene Entwicklung des letzten Jahrzehnts sei schuld an den heutigen Repertoiresorgen und einer problematischen Programmwahl: „Der Schlager war das gehätschelte Kind, die Kapellmeister und Ensembleleiter hatten sich ganz auf Schlager und Fox eingestellt“, anstatt sich auch um andere Unterhaltungs- und Tanzmusik wie Opernstücke und Walzer zu bemühen. Bereits in den letzten drei Jahren sei das Interesse an Schlager und Fox ja doch nur noch „gewaltsam“ erhalten worden, die Leute wollten laut Hennig lieber „einen bunten Wechsel von gehaltvoller Unterhaltungsmusik (..) mit Opernfantasien und Charakterstücken“ hören. Wie wenig das Publikum den Jazz verinnerlicht hatte, versuchte der Autor anhand der Tatsache zu belegen, dass man sich die „Verjazzung von bekannten wertvollen Melodien“ nie habe gefallen lassen.

Anhand des Programms der Kapelle Bojakowski im Berliner „Kaffee König“ wurde hier beispielhaft vorgeführt, was das Repertoire einer „auf der Höhe der Zeit stehende Kaffeehauskapelle“ enthalte: Zunächst die „Bohème-Fantasie“, dann das Preislied aus den Meistersingern, ein Fox als Einlage, gefolgt von einem Teil aus Mendelsohns Violinkonzert... Es sei durchaus auch ein kritisch ausgewählter, sehr sauber gespielter Fox oder Tango möglich, derartiges solle „ja nicht ganz ver-

---

[167] Der Artist Nr.2483 vom 21.07.1933

[168] So z.B. die Kapelle „Laktatos“, in: Der Artist Nr.2481 vom 07.07.1933

[169] So um Beispiel das „Konzert- und Stimmungs-Orchester ‚Jung-Deutschland'“, in: Der Artist Nr.2481 vom 07.07.1933

[170] Kurt Hennig: Zeitgerechte Kapellenratschläge, in: Der Artist Nr.2481 vom 07.07.1933

schwinden, auch ein wirklich gelungener Schlager mit originellen Melodien und wirklich witzigem Text“ nicht.
Dass Repertoirefragen auch eng mit der Besetzung eines Orchesters verknüpft waren, machte „Komponist und Musikschriftsteller“ Kurt Hennig in der Jubiläumsausgabe des „Artist“ deutlich.[171] Die Konjunktur der Jazzmusik habe Besetzung sehr nachteilig verändert, das Saxophon missbraucht, den Trompetenklang gestopft, das Klavier auf bloße Rhythmik beschränkt, und das Schlagzeug überbetont. Daraus habe sich das aktuell akute Problem ergeben, dass viele Musiker heute mit ihren Instrumenten nicht den neuen Anforderungen einer zeitgemäßen Musik entsprechen können. Stimmungsmusik und Walzer würden wieder gefordert, doch genau damit hätten die „Jazzmusiker“ größte Probleme. Als Forderung ergebe sich laut Hennig, dass künftig eine Jazzbesetzung nicht mehr als Grund-, sondern nur noch als Spezialbesetzung gelten könne.

Ein knappes halbes Jahr hatte die ständig beschworene „nationalsozialistische Revolution“ bereits für „frischen Wind“ gesorgt, als Kapellmeister Frederick Hippmann sich veranlasst sah, unter eben jenem Titel einen kurzen Rückblick auf die im Gange befindlichen Veränderungen für die Unterhaltungsmusikbranche zu verfassen.[172] Die Stoßrichtung, für die jene „Beobachtungen“ Anregungen geben sollten, war klar: Zugunsten guter Konzertmusik ganz auf den gefährlichen Tanz zu verzichten, könne wirtschaftlich sogar einträglich sein, behauptete Hippmann. Ebenso verschaffe sich ein Orchester Respekt, wenn es auf Jazz verzichtete und man erziele darüber hinaus noch eine erzieherische Wirkung auf das Publikum. „Jazz“ sei für viele inzwischen „auch innerlich ein Fremdwort“. Mit seiner neuen Musikpolitik stehe Deutschland nicht alleine, auch andere Länder wenden „die Ideen des Führers“ bei sich an, der Jazz habe auch in Frankreich und der Schweiz Einschränkungen erfahren, außerdem führe man „fast überall“ Aktionen gegen „das Überhandnehmen der Juden“ durch.

Ungewöhnlich breit und mit dem Status des Leitartikels versehen, nahm sich Arthur von Gizycki-Arkadjew im Spätsommer 1933 einmal mehr der aktuellen Pro-

---

[171] Kurt Hennig: Das Instrumentarium des zeitgerechten Salon-Orchesters, in: Der Artist Nr.2483 vom 21.07.1933
[172] Frederic Hippmann: Frischer Wind!, in: Der Artist Nr.2483 vom 21.07.1933

duktion deutscher Verlagshäuser an.[173] Im Zentrum der Aufmerksamkeit stand der Verleger und Komponist Will Meisel. Er galt in jener „Übergangszeit“ als vorbildhaft, weil er „vom reinen Schlagergeschäft zum leichten unterhaltsamen Konzertgenre“ übergegangen sei. „Melodisch, fließend, volkstümlich“ klingen seine Lieder, der „deutsche Hörer“ wolle „nun wieder die Schlichtheit im Empfindungsausdruck“ und dies erhalte er bei den diversen Erfolgen aus dem Hause Meisel vom feinsten.

Wiederum ausführlich war Gizycki auch auf die anhaltende Marschkonjunktur eingegangen, nicht ohne das „Schindludertreiben mit vaterländischen Titeln“ heftig zu attackieren. „Was aber echt, was nicht die 5.-März-Fabrikation ist“, was in „reiner Begeisterung für die Bewegung geschaffen“ wurde, das lasse er gerne gelten. Als eine Art Adäquat zur niedrigen Parteimitgliedsnummer, die 1933 nicht selten handfeste berufliche Vorteile verschaffen konnte, gab es auch auf musikalischem Gebiet Richtpunkte für die Akzeptanz „zeitgemäßer“ Nummern: Der „Heil-Hitler-Dir!“-Marsch punktete mit dem frühen Entstehungsdatum (1927), die Ernst-Hanfstaengl-Märsche „Deutscher Föhn“ und „Jugend marschiert“ profitierten von ihrem prominenten Autor,[174] während „Argonner Marsch“ und „Badenweiler Marsch“ sich der Sympathie von ganz oben erfreuten. Weitere Märsche konnten laut Gizycki musikalisch überzeugen, wie zum Beispiel „SA rückt an“, „Links-Rechts-Marsch“, „Das neue Deutschland“, „Deutschlands Zuversicht“ und „Im Schritt der Zeit“.

Neben all diesen nationalen und militärischen Klängen gab es aber auch von neuen Tanzschlagern, Tangoliedern und Foxtrotts zu berichten. Interessant scheint vor allem das Tanz-Intermezzo „Die tönende Pause“ von Johannes Evert, dessen „originelle Idee, in dieser Form die europäischen Sender an unserem Ohr vorüberziehen zu lassen“, hoch gelobt wurde.

Ein anregender Bericht vom Düsseldorfer Nachtleben blieb der Wertschätzung der „modernen Richtung“ treu.[175] Gelobt wurde „kultivierte Jazzmusik“, wie sie auch beim Deutschlandsender zugelassen sei. Jazz, „wenn er nicht aufregend

---

[173] Arthur von Gizycki-Arkadjew: Was der Aufmerksamkeit wert ist, in: Der Artist Nr.2488 vom 25.08.1933

[174] Ernst „Putzi“ Hanfstaengl wurde Anfang der 1920er Jahre ein enger Vertrauter Hitlers und fungierte aufgrund seiner familiären Kontakte in die USA von 1931-34 als Auslandspressechef der NSDAP, bevor er in Ungnade fiel und 1937 schließlich ins Ausland emigrierte. Er verfasste unter anderem die Bücher: Ernst Hanfstaengl: Hitler. The missing years, London 1957 und ders.: Zwischen Weißem und Braunem Haus. Memoiren eines politischen Außenseiters, München 1970

[175] Düsseldorf, in: Der Artist Nr.2501 vom 24.11.1933

sondern anregend wirkt“, sei „nicht totzukriegen“, wie beispielsweise der große Erfolg der Kapelle Jonny Lang (mit seinen „zwölf deutschen Mädels“) beweise. Ein Blick auf deren Repertoire zeigte einmal mehr die bunte Mischung der Musikgenres: Volksgesang, Stimmungspotpourri mit Schunkelvergnügen, Trinklieder, Rheinlieder, Märsche, musikalischer Ulk – und selbst ein ernstes Geigensolo konnte in diesem Reigen seinen Platz finden. Die Kapelle Heinz Wehner, zu Gast im „Tabaris“, dem „feudalsten Tanzpalast von ganz Westdeutschland“, galt dem Autor als absolut hochwertig und international bereits renommiert: Ihre Eigenschaften sind „Jugend, Frische, Musizierfreudigkeit, elektrisierender Tanzrhythmus, glänzende Arrangements“.

2.3.3 Erste staatliche Engagements: Die „Wiedererweckung“ des Volksliedes

Wie hatte man sich nun das „Neue“, spezifisch nationalsozialistische in der Musik vorzustellen? Auf welche Art und mit welchen Vorgaben förderte die neue Regierung die deutsche Unterhaltungsmusik, die ja eine „zeitgemäße“ Musik sein sollte, die sich gegenüber völkisch-konservative Kräfte ebenso behaupten musste wie gegenüber den programmatischen Forderungen des national-revolutionären Lagers.

Man entschied sich zunächst für das Naheliegendste: eine „Erweckung“ des deutschen Volksliedes.[176] Unter der Schirmherrschaft des Reichskanzlers persönlich hatte man im Mai 1933 einen Wettbewerb der deutschen Volkslieder-Komponisten ausgeschrieben. Mit der Durchführung wurde die Deutsche Musik-Premieren-Bühne e.V. (DMPB) in Dresden beauftragt, die sich bereits im vergangenen Jahr mit der Durchführung des Marschwettbewerbs „Reichswehr marschiert!“ einen Namen gemacht hatte. Damals hatten Hindenburg und das Reichswehrministerium die Preise gestiftet, wobei als Gewinner der „unbekannte Trompeter Obergefreite Linack“ mit seiner Komposition „Treu vereint“ hervorgegangen war.

Der neue Wettbewerb 1933 sollte deutsche Lieder „im Volkston“ sammeln, „die in Ton und Text der deutschen Art, dem deutschen Gemüt und der neuen Zeit“ gerecht werden sollten. Noch einmal berichtet der „Artist“ Ende August ausführlich über den Volkslied-Wettbewerb, der im Herbst 1933 in Berlin ausgetragen

[176] „Reichskanzler Hitler erweckt das deutsche Volkslied“, in: Der Artist Nr. 2474 vom 19.05.1933

werden sollte:[177] Man arbeite bereits seit Wochen an der Sichtung der „über tausend Kompositionen“. Die Wiedererweckung des Volksliedes sei nötig geworden, nachdem es vor allem im letzten Jahrzehnt im „Näseln der Saxophone“ erstickt und vom „Irrsinn der Negermusik“ übertönt worden war. Das entstandene Vakuum müsse dringend gefüllt werden: „Noch fehlt es an Weisen, die das große Erleben der Zeit schlicht und packend besingen, die vollgesogen sind von der belebenden Kraft des großen Geschehens, das dieser Frühling dem deutschen Menschen bescherte.“ Als vorbildhaft, die Eindrücke der Zeit musikalisch umzusetzen, gelte das Horst-Wessel-Lied.

Die Suche nach dem Volkslied gehe durch alle Schichten und Generationen, berichtete der Vorstand der Deutschen Musik-Premieren-Bühne, Eugen Geisler, und spickte seinen Bericht mit rührenden Episoden von ungewöhnlichen Einsendungen: Kriegsversehrte, Kinder, Schüler, ein notleidender Familienvater, aber auch ein Hohenzollernprinz und ein Generalstabsoffizier – sie alle lieferten ihr musikalisches „Bekenntnis zur Heimat“.

Ebenfalls ausgetragen von der Deutsche Musik-Premieren-Bühne e.V. in Dresden, die übrigens Ende 1933 im gleichen Verlag wie der „Artist“ eine eigene Monatsschrift namens „Der deutsche Tonschöpfer“ herausbrachte,[178] fand unter dem Vorsitz von Johann Strauß, nachgeborenes Mitglied der Strauß-Dynastie, ein Walzer-Komponisten-Wettbewerb statt.[179] Dieser sollte „dem deutschen Volk wieder zu neuen, zeitentsprechenden Walzerkompositionen verhelfen“ und wie auch der Volkslieder-Wettbewerb zugleich „ein wirksames Mittel zur Überbrückung der durch die seelenlose Jazzmusik entstandene Gefühlsleere sein“.

Beide Wettbewerbe wurden verlängert bis zum Ende August 1933.[180] Als am 15. November 1933 schließlich der „Ehrenpreis des Führers“ verliehen wurde, war der Stifter selbst nicht anwesend, sondern nur Vizekanzler von Papen und Reichsarbeitsminister und Stahlhelmbundführer Seldte. Während Hitler diese deutschnationale Abordnung zum Volksliederwettkampf geschickt hatte, zogen er

---

[177] Eugen Geisler: Ein Volk sucht sein Lied..., in: Der Artist Nr.2488 vom 25.08.1933

[178] Anzeige, in: Der Artist Nr.2497 vom 27.10.1933. „Der Deutsche Tonschöpfer. Monatsschrift für die gesamte Fachpraxis der Musikwelt“ brachte es nur auf sechs Ausgaben.

[179] Deutscher Walzer-Komponisten-Wettbewerb um den Johann-Strauß-Pokal, in: Der Artist Nr.2481 vom 07.07.1933

[180] Frist für den Volksliederkomponisten-Wettbewerb verlängert, in: Der Artist Nr.2488 vom 25.08.1933

und die Spitzen seiner Ministerien es vor, dem gleichzeitig angesetzten Festakt zur Gründung der RKK beizuwohnen.[181]

Sieger des Volksliederkomponistenwettbewerbs wurde der alte Kampfgefährte Seldtes Hermann Blume mit seinem Lied „Kamerad Horst Wessel“. Seitdem sollte sich der „heroische Tonschöpfer“ und ehemaliger „Bundesmusikreferent des Stahlhelm“ mit einer kaum überschaubaren Flut an nationalen Musikschöpfungen immer wieder ins Gespräch bringen, wie zum Beispiel mit der „Adolf-Hitler-Fanfare“, die, wie von Coellen betonte, eine der „wuchtigsten künstlerischen Niederschläge“ der „nationalsozialistischen Erhebung“ darstellte.[182] Belohnt wurde Blume neben dem ökonomischen Erfolg und der unglaublichen Publizität mit dem Titel „Musikreferent im Arbeitsministerium“ und mit der Berufung in den Verwaltungsbeirat der RMK, in dem er als Obmann für Arbeitsvermittlung und Arbeitsbeschaffung tätig war.[183] In dieser Eigenschaft wandte sich Blume besonders gegen „wildes Agententum“ und die Konkurrenz durch „fremdländische Elemente“.[184] Über seine preisgekrönte Komposition fand Blume bildreiche Worte: „Den Rhythmus des Liedes bestimmten der Geist Adolf Hitlers und das Frontsoldatentum der Bewegung Franz Seldtes, der ich seit einem Jahrzehnt angehöre. Inhalt gab ihm die Gestalt Horst Wessels, den ich im Geist an der Spitze jener Helden vor mir sah, die für die vaterländische Sache ihr Leben gelassen hatten.“[185]

3.3.4 Zusammenfassung

Die beiden staatlich geförderte Wettbewerbe auf den Gebieten Walzer und Volksmusik sollten Mut machen und die Bereitschaft der neuen Regierung zum Engagement auch in musikalischen Fragen signalisieren. Ansonsten waren die Ergebnisse des ersten Jahres nationalsozialistischer Musikpolitik uneinheitlich.

---

[181] Geo Maria von Coellen: Die Reichsmusikkammer als Grundquader des Berufes, in: Der Artist Nr.2501 vom 24.11.1933

[182] Neues vom Musikalienmarkt. Von Hermann Blume, in: Der Artist Nr.2509 vom 19.01.1934 und Neues vom Musikalienmarkt. Um den Ehrenpreis Adolf Hitlers, in: Der Artist Nr.2514 vom 23.02.1934. G. M. v. Coellen: Das musikschöpferische Gesicht des neuen Reiches. III. Hermann Blume, in: Der Artist Nr.2526 vom 18.05.1934

[183] Ausführlich wurde Blume nochmals 1941 zu seinem 50. Geburtstag gewürdigt: Wir gratulieren, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2893 vom 29.05.1941, S.545ff.

[184] Hermann Blume: Schafft Arbeit für den deutschen Musiker!, in: Der Artist Nr.2530 vom 14.06.1934 und Hermann Blume: Arbeitsbeschaffung für den deutschen Musiker, in: Der Artist Nr.2531 vom 21.06.1934

Inhaltlich gab es vor allem eine Menge Unklarheit und eine partielle Flucht in den musikalischen Konservatismus mit großen Chancen für das Konjunkturrittertum, dazu einige Pamphlete, Anordnungen und Verbote auf unterer und unterster Ebene. Auch gegen die Unsitte, sich durch Widmungen Gunst zu verschaffen, wurde vorgegangen. Gerade weil die handwerkliche Qualität nicht immer überzeugen konnte, versuchte man schnell, derartige musikalische Dienstbarkeiten einzuschränken: „Seit Monaten gehen dem Führer Stöße von Kompositionen zu. Jeder Komponist bittet, sein Werk dem Führer widmen zu dürfen. Da jedoch die hierzu erforderlichen Nachprüfungen nicht möglich sind, wird dringend gebeten, die Kompositionen den Verlegern zur Begutachtung vorzulegen.“[186]
Manche Themen wie ein immer wieder heftig gefordertes Verbot „ausländischer Decknamen“ oder eine Ächtung übertriebener Bühnenshow-Elemente lösten sich partiell in adaptiver Eigendynamik. Als sich der Kampf gegen eine moderne Instrumentierung, angeheizt vor allem außerhalb der eigentlichen Musikpresse, zu verselbständigen drohte, bremste man gelegentlich auch ein und rettete beispielsweise Saxophon, Schlagzeug und Akkordeon vor der öffentlichen Kritik als „Jazzinstrumente“.
Besonders auffällig ist, dass der ex post als dramatisch beschriebene „Ausfall der Spitzenkräfte“ kaum zur Sprache kommt, also entweder als Einschnitt verdrängt wurde oder aber in dem angenommenen Maße gar nicht als solcher wahrgenommen wurde.

Die Frage des Musikprogramms blieb im Detail ungelöst: Weitgehend einig war man sich im Feindbild der sogenannten Hot-Musik („Niggermusik“), während Jazz, Foxtrott und Schlager durchgängig recht zwiespältig diskutiert wurden. Gerade am deutschen Schlager schieden sich die Geister. Während die einen hier die Rettung aus der Musikmisere und sogar eine neue Form der Volksmusik sehen wollten, blieb für die anderen der Warencharakter des Schlagers undeutsch und sein musikalischer Kitsch abstoßend. Ebenso häufig wurde vor einer „Marschinflation“ und dem sorglosen Umgang mit Nationalkitsch gewarnt. Eine anderer Lösungsweg aus der zweifelsohne spürbaren Programmkrise konzentrierte sich auf „wertvollere“, konzertante Unterhaltungsmusik, die nun das Gros ei-

---

[185] Hermann Blume: Die musikkulturelle Bedeutung des Volksliedes im neuen Deutschland, in: Der Artist Nr.2526 vom 18.05.1934

[186] Zeitschrift für Musik 10/1933, zitiert nach Stephan Eisel: Politik und Musik. Musik zwischen Zensur und politischem Mißbrauch, München 1990, S.108

nes Programms stellen sollte, in dem Foxtrott und Schlager nur noch als Einlage auftauchten.

3. Programme, Institutionen und Positionen

3.1 Die Unterhaltungsmusik im Kontext nationalsozialistischen Kulturpolitik und ihrer Institutionen

Die Verortung von Unterhaltungsmusik in den Kontext nationalsozialistischer Kultur- und Medienpolitik ist notwendig, um die Bedeutung der *institutionellen* Strukturen und Verflechtungen ebenso zu erfassen, wie die *personellen* Verantwortlichkeiten und Dimensionen zu verstehen. Dieses Kapitel gibt einen Überblick über die Einbindung und Bedeutung von Musik im Kontext nationalsozialistischer Kulturpolitik, stellt Institutionen und Personen vor, beschreibt Maßnahmen, Verordnungen und Gesetze in ihrer Genese und ihren Konsequenzen und verdeutlicht Besonderheiten, Funktionalitäten und Dysfunktionalitäten.

Ausgehend von parteiprogrammatisch fixierten kulturpolitischen Forderungen und ihrer ersten Umsetzung durch Wilhelm Frick in Thüringen sei der Blick auf die Aktivitäten und die Geschichte des Kampfbundes für deutsche Kultur (KfdK) gerichtet. Nach einer ersten von uneinheitlichem Aktivismus geprägten Phase infolge der Machtergreifung nahm eine allmähliche staatliche Monopolisierung der kultur- und medienpolitischen Aktivitäten ihren Anfang, die unter der einheitlichen Leitung von Joseph Goebbels im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda (RMVP) und der Reichskulturkammer (RKK) institutionalisiert wurde.

Im Dritten Reich war die Produktion und Distribution von Kunst und Kultur weitgehend staatlich und parteiamtlich geregelt, bestimmt, kontrolliert, gefördert und zensiert. Schließlich wollte die NSDAP nicht nur als politische Partei die Richtung bestimmen, sondern verstand sich als revolutionäre Bewegung und parteigewordene Weltanschauung, die angetreten war, alle Bereiche des gesellschaftlichen Lebens zu durchdringen. Kunst und Kultur als Basis und Ausdruck des „Volkstums“ zu verstehen, war als Idee nicht neu und nicht exklusiv nationalsozialistisch. Nie jedoch ist die damit implizite Ausgrenzung des Fremden in derartiger Konsequenz auf staatlicher Ebene realisiert worden. Hitler, als an der Akademie gescheiterter Kunstmaler, und Goebbels, als an den Verlagen und Redaktionen gescheiterter Journalist und Literat, hatten die Politik in ästhetisierter Form als Betätigungsfeld gewählt.

Kultur wurde in einer doppelten Dimension als die „im Weltanschaulichen“ zu begründende „Gesamtheit der geistigen Einwirkungen auf das Volk und des geisti-

gen Wirkens des Volkes selbst“ verstanden.[1] In dieser Vorstellung galt die Kunst, die als der eigentliche Ausdruck der Kultur verstanden wurde, als unentbehrlicher Teil der politischen Propaganda, da ihr die Kraft einer erheblichen Einflussnahme auf das Volk zugesprochen wurde. Also musste der Staat die Kunstproduktion und -distribution politisch institutionalisieren, sie formen und mit nationalsozialistischen Inhalten füllen. Walter Funk, Vizepräsident der RKK und Staatssekretär im RMVP, führte entsprechend aus: „Deshalb ist der Reichspropagandaminister auch der Kulturminister, insoweit die Kulturpolitik (...) zur Propagandapolitik gehört. Propaganda und Kulturführung sind also eine Einheit.“[2] An anderer Stelle präzisierte er: „Weil sich durch die Kunst und in der Kunst die geistige Beeinflussung des Volkes vollzieht, gehört die Kunstpolitik zur Propagandapolitik des Staates. Unsere Aufgabe ist es, die Kunst mit dem Gedankengut des Nationalsozialismus zu erfüllen.“

3.1.1 Programmatik

Im NSDAP-Parteiprogramm von 1920, jenem unpräzisen und vieldeutigen Ideenkonglomerat, findet sich keine Erwähnung des Wortes „Kultur“. Lediglich im Kontext einer angestrebten Medienzensur ist von Kunst und Literatur die Rede, wenn gefordert wird, „gesetzlich (...) gegen eine Kunst- und Literaturrichtung, die einen zersetzenden Einfluss auf unser Volksleben ausübt(...)“ vorzugehen.[3] Es war Hitler selbst, der in „Mein Kampf“ sowie auf Reichsparteitagen kulturpolitische Stellungnahmen ablieferte.

In „Mein Kampf“ steht der „Arier“ als Träger menschlicher Kultur in herrschender Funktion den „minderwertigen“ oder sogar „kulturzerstörerisch“ wirkenden Rassen gegenüber. Hitler räumt dementsprechend dem Erhalt jener Kultur der „arischen Rasse“ höchste Priorität ein. Gleichzeitig dient sie als Rechtfertigung der Ausbeutung und Unterdrückung anderer Völker auf Grundlage „des Rechtes des Sieges des Besten und Stärkeren“.[4]

---

[1] Über den Kulturbegriff referierte zum Beispiel Walter Funk, Vizepräsident der RKK und Staatssekretär im RMVP, auf der Landestagung der RMK Berlin im November 1934. Walter Funk: Musikpolitische Sinngebung im Dritten Reich, in: Der Artist Nr.2553 vom 23.11.1934, S.174f.

[2] Walter Funk anlässlich des 125jährigen Bestehens des Königsberger Opernhauses am 02.12.1934, in: Der Artist Nr.2556 vom 13.12.1934, S.248

[3] Kurt Pätzold / Manfred Weißbecker: Geschichte der NSDAP. 1920-1945, Köln 1998, S. 36

[4] Adolf Hitler: Mein Kampf, München 1941, S.510

Die zumindest in den ersten beiden Jahren nach der Machtergreifung stets mit Spannung erwarteten „Kulturtagungen“ während der Reichsparteitage trugen klar programmatischen Charakter. So forderte Hitler auf dem Reichsparteitag im September 1933 einen „neuen Lebens-, Kultur- und Kunststil“, der eine „weltanschauliche Erneuerung“ zum Ziel haben sollte.[5]

Die „rassische Bedingtheit“ sei Grundlage jedes Stils, Kunst dagegen als „international“ zu bezeichnen sei „hohl und dumm“ und stehe im Zusammenhang mit „der grauenhaften geistigen Dekadenz der vergangenen Zeit“: „Der Grieche hat nie international gebaut, sondern griechisch, das heißt, jede klar ausgeprägte Rasse hat ihre eigene Handschrift im Buche der Kunst, sofern sie nicht, wie zum Beispiel das Judentum, überhaupt ohne eigene künstlerisch produktive Tätigkeit ist.“[6]

Kunst sollte nach Hitler „eine erhabene und zum Fanatismus verpflichtende Mission“ sein,[7] in deren Kontext auch die Politik als „Staatskunst“ einzuordnen sei. Bereits in der Regierungserklärung vom 23. März 1933 hatte er verdeutlicht, dass alle Künste nur als Mittel zum Zweck zu dienen hatten, nämlich konkret der „Erhaltung der im Wesen unseres Volkstums liegenden Ewigkeitswerte...“[8]

Die in konservativen Kreisen seit Jahren beklagte Krise der Kultur bot einen potentiell integrativen Anknüpfungspunkt zur bürgerlichen Rechten, wobei seitens der Nationalsozialisten der Kampf gegen die Kunst der Gegenwart meist weniger auf wertästhetischen Motiven als auf handfesten politischen Frontverläufen beruhte, wenn es zum Beispiel darum ging, einen „Kulturbolschewismus“ zu bekämpfen. Hitler pflichtete den Konservativen bei, dass die „Leistungen der Vergangenheit“ vor dem „geistigen Anarchismus“ „dekadenter oder rassisch-fremder Elemente“ geschützt werden müssten, wies aber gleichzeitig auf die Notwendigkeit neuer schöpferischer Leistungen hin, die nicht durch einer Form der Rückwärtsgewandtheit eingeengt werden dürften: „Umgekehrt wird aber eine schöpferische Rasse die Gesamtsumme der Leistungen ihrer Vorfahren nicht zu einem tyrannischen Gesetz erheben dürfen, das jede weitere eigene Leistung begrenzt oder gar vergewaltigt. Nur aus Vergangenem und Gegenwärtigem zugleich baut

---

[5] Hitler, Rede auf der Kulturtagung des Reichparteitags am 01.09.1933, in: Ernst Adolf Dreyer (Hrsg.): Deutsche Kultur im Neuen Reich. Wesen, Aufgabe und Ziel der Reichskulturkammer, Berlin 1934, S.9-19

[6] Ebd., S.13

[7] Ebd., S.18

[8] Hitler zitiert nach Erhard von Klöss (Hrsg.): Reden des Führers. Politik und Propaganda Adolf Hitlers. 1922-1945, München 1967, S.98

sich die Zukunft auf."[9] Die Kombination aus reaktionären „Kulturschutzmaßnahmen" und der vorwärtsgerichteten Suche nach dem Neuen wurde an dieser Stelle bereits als essentielles Kennzeichen fixiert. Das Merkmal eines dem Faschismus genuin inhärenten Paradoxons, das zum Beispiel Kevin Passmore jüngst zentral gestellt hat,[10] garantierte Dynamik und Wandelbarkeit und eröffnete vielfältiges Koalitionspotential.

3.1.2 Kulturpolitische Experimente: Frick in Thüringen

Als nach den Wahlen zum Thüringer Landtag vom 8. Dezember 1929 die NSDAP in eine Koalitionsregierung mit den Bürgerlichen eintrat, stand mit Wilhelm Frick erstmals ein nationalsozialistischer Politiker in Regierungsverantwortung. Ohne Rücksicht auf Grundrechtsforderungen und demokratische Spielregeln kündigte der frisch gebackene Landesinnenminister an, „durch ministerielle Verordnungen Veränderungen herbeizuführen", die einer „geistigen Umwälzung" Vortrieb leisten sollten.[11] Frick setzte mit der Berufung des Rasseforschers H.F.K. Günther auf den neu errichteten Lehrstuhl für Sozialanthropologie, der Einsetzung von Paul Schultze-Naumburg[12] als Leiter der Vereinigten Kunstlehranstalten Weimars und der Bestellung von Hans Severus Ziegler als Referenten für Kultur und Theater im Volksbildungsministerium deutliche Signale für einen von Rassismus und antimodernen Ressentiments geprägten Kurs.

Fricks Erlass „Wider die Negerkultur für deutsches Volkstum" vom 5. April 1930 sorgte für reichsweites Aufsehen und wurde durch erste bilderstürmerische Aktivitäten wie die Zerstörung der Fresken Oskar Schlemmers an der Kunsthochschule und die „Säuberungsaktion" im Weimarer Schlossmuseum ergänzt.[13] Der Erlass wandte sich gegen die „fremdrassigen Einflüsse" auf kulturellem Gebiet und bezog sich dabei explizit auch auf die musikalische „Entartungen": „Einen

---

[9] Hitler, Rede auf der Kulturtagung des Reichsparteitags am 01.09.1933, in: Dreyer, S.15

[10] Kevin Passmore: Fascism. A very short introduction, Oxford 2002

[11] Günter Neliba: Wilhelm Frick. Der Legalist des Unrechtsstaates. Eine politische Biographie, Paderborn 1992, S.57f.

[12] Schultze-Naumburg war seit 1902 Dozent an der Kunsthochschule und nicht erst seit der Veröffentlichung seines Manifestes „Kunst und Rasse" (1928) als entschiedener Gegner der Moderne bekannt. Er gehörte dem Vorstand des KfdK an.

[13] Parallel dazu hatte die NSDAP-Fraktion im Reichstag erfolglos ein „Gesetz zum Schutz der Nation" eingebracht, das „Kulturverrat" gegen den „deutschen Geist" unter Strafe stellen sollte. Lionel Richard: Deutscher Faschismus und Kultur. Aus der Sicht eines Franzosen, München 1982, S.162

breiten Raum [innerhalb der negativen Einflüsse] nehmen dabei die Erzeugnisse ein, die, wie Jazzband- und Schlagzeug-Musik, Negertänze, Negergesänge, Negerstücke, eine Verherrlichung des Negertums darstellen und dem deutschen Kulturempfinden ins Gesicht schlagen. Diese Zersetzungserscheinungen nach Möglichkeit zu unterbinden, liegt im Interesse der Erhaltung und Erstarkung des deutschen Volkstums.“ Faktisch jedoch hatten die Anordnungen Fricks nur wenig mit Musik zu tun, sondern stellten in erster Linie eine Form der verschärften Gewerbeordnung und der Zensur für Spielpläne und öffentliche Darbietungen zugunsten des deutschen Volkstums dar.[14] Auf die im Kulturbetrieb tätigen Unternehmer wurde Druck ausgeübt, indem ihre „Zuverlässigkeit“ in Frage gestellt werden konnte: „Darbietungen, die wie die eingangs erwähnten, das Wesen und Empfinden der Neger verherrlichen und damit das deutsche Volksempfinden verletzen, sind als den guten Sitten widersprechend anzusehen. Ein Schauspielunternehmer, der derartige Darbietungen vorführt, wird weder in sittlicher noch in artistischer Beziehung als zuverlässig im Sinne des § 32 der Gewerbeordnung anzusehen sein.“[15]

Tatsächlich hatten die musikspezifischen Maßnahmen einen recht baldigen Protest Thüringer Gastwirte nach sich gezogen, die scheinbar mit handfesten geschäftlichen Einbußen konfrontiert waren. Mit kopfschüttelndem Schmunzeln tat Hanns Gutman im „Melos“ die Angriffe eines „verärgerten Muckertums“ gegen „die neue Zeit“ ab: „Den Operetteneinfall des Herrn Minister Frick, den Jazz zu verbieten, dieses rote Tuch für Leute, die kreideweiß werden, wenn sie einen Schwarzen sehen, diese köstliche Blamage völkischer Gesinnung soll man wirklich nicht ernst nehmen.“[16] Dass jener „Operetteneinfall“ Vorbildfunktion für eine reichsweite Kulturpolitik haben und auf diese Weise unfassbare Konsequenzen nach sich ziehen würde, konnte zu diesem Zeitpunkt noch kaum jemand ahnen. Selbst Fritz Stege war sich im Sommer 1930 bei aller „inhaltlichen“ Zustimmung nicht sicher, ob „diktatorische Maßnahmen“ gegen die „Verirrungen des musikalischen Gegenwartsgeschmacks“ ein geeignetes Mittel seien, um die deutsche Musikkultur wieder zu heben.[17]

---

[14] Vgl. Hildegard Brenner: Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus, Hamburg 1963, S.23

[15] Erlass IV C II/771, Nr. 53 „Wider die Negerkultur für deutsches Volkstum“, 5. April 1930. In: Amtsblatt des Thüringischen Ministeriums für Volksbildung. Weimar 9 (1930) Nr. 6/1930, 22. April 1930, S. 40–41. [Auch abgedruckt in: Mitteilungen des Kampfbundes für deutsche Kultur. Nr.4/5 (April/Mai) 1930, S. 36–38

[16] Hanns Gutman: Zeitschau, in: Melos Nr.5/6 vom Mai/Juni 1930

[17] Fritz Stege: Musikalischer Kulturspiegel, in: Zeitschrift für Musik Nr.6 vom Juni 1930

Doch die ersten Monate des Thüringer Experiments machten deutlich, dass es den Nationalsozialisten ernster war als erwartet. Die Signalwirkung blieb nicht aus und forderte progressive Stimmen zu Gegenangriffen heraus. So bezog der ehemalige Direktor des Weimarer Museums für Kunst und Kunstgewerbe, Harry Graf Kessler, im Dezember 1930 öffentlich Stellung gegen den in Deutschland um sich greifenden „kleinstädtischen Geist“, der sich unter anderem im Museumsverweis von Marc, Klee und Kokoschka durch Frick und Schultze-Naumburg manifestiert hatte.[18] Weimar, langjähriges Zentrum deutschen Geisteslebens, drohe einer geistigen Provinzialisierung anheim zu fallen.
Nach einem Rückzieher der DVP beendete ein Misstrauensvotum am 1. April 1931 die Ära Frick in Thüringen und damit auch den ersten Versuch einer staatlichen nationalsozialistischen Kulturpolitik. Erfahrungen, Personal und Grundsätze hatten während dieser Zeit jedoch den ersten praktischen Einsatz bestanden und warteten bereits auf einen angestrebten reichsweiten Einsatz.

3.1.3 Der Kampfbund für deutsche Kultur (KfdK)

Der 1928 als „Nationalsozialistische Gesellschaft für deutsche Kultur“ gegründete spätere KfdK verstand sich konstitutiv als Sammlungsbewegung gegen die „Mächte der Zersetzung auf kulturellem Gebiet“, deren organisierter „Vernichtungswillen“ sich „in pazifistischer, in marxistischer oder in anderer Gestalt“ manifestiere.[19] Der Gründungsaufruf des KfdK deutete jene konstatierte Verschwörung gegen das Volkstum als planmäßig destruktive Aktion gegen die deutsche Kultur: „Wir stehen heute vor der Tatsache, dass Hand in Hand mit dem von volksfeindlichen Kräften geförderten politischen Niedergang auch ein planmäßiger Kampf gegen sämtliche deutsche Kulturwerte geführt wird.“[20] Aufklärung über Zusammenhänge zwischen Kunst und Rasse sollten einhergehen mit einem Werbekreuzzug für das „kulturelle Gesamtdeutschtum“ und die „kulturellen und Charakterwerte der deutschen Nation“. Zugunsten einer breiteren Konsensfähigkeit mit Deutschnationalen, Völkischen und Konservativen strich man schon bald

[18] Harry Graf Kessler: Frick über Deutschland! In: Generalanzeiger für Dortmund und das gesamte rheinisch-westfälische Industriegebiet. Dortmund, Nr.353 vom Dezember 1930

[19] Thomas Schinköth (Hrsg.): Musikstadt Leipzig im NS-Staat. Beiträge zu einem verdrängten Thema, Altenburg 1997, S.39

[20] Gründungsaufruf zitiert nach: Richard, S.61

den expliziten Parteibezug aus dem Namen, betonte gleichzeitig aber den aktionistischen und kämpferischen Charakter der Organisation.[21] Bis zur Machtergreifung konnte der KfdK jedoch nicht einmal ansatzweise mit einer Massenbasis arbeiten. Mit bescheidenen 2.100 Mitgliedern noch im Januar 1932 blieb die Attraktivität des Verbandes auffallend gering. Erst handfeste politische Opportunitätserwägungen und das relative kulturpolitische Machtvakuum im Vorfeld der Etablierung der RKK ließen den KfdK bis Juli 1933 auf immerhin 21.700, bis Oktober 1933 sogar auf 38.000 Mitglieder anwachsen.[22]

Im Jahr der Machtergreifung bemühte sich der KfdK beständig, über seine regionalen Abteilungen, unter Zuhilfenahme lokaler Kulturschaffender und über seinen Einfluss auf die etablierte Zeitschrift „Die Musik“ zur bestimmenden musikpolitischen Organisation in Deutschland zu werden. Dass der KfdK in diesem Punkt erfolglos blieb, hatte er zum einen dem Status als inoffizielle, nicht autorisierte Parteiorganisation, die nie Hitlers uneingeschränktes Wohlwollen genoss, zu verdanken, andererseits seinem Führer Alfred Rosenberg, der sich gegen Goebbels nicht durchzusetzen vermochte. Lediglich die staatliche Bestätigung der KfdK-Theaterbesucherorganisation „Deutsche Bühne“ zur einzig anerkannten, stärkte Rosenbergs Position.

Als Ende November 1933 die Nationalsozialistische Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ (NSG KdF) in Robert Leys Deutscher Arbeitsfront (DAF) gegründet wurde, war bereits klar, dass Goebbels’ Reichskulturkammer die kulturelle Betreuung übernehmen würde und zu diesem Zwecke als „körperschaftliches Mitglied“ in die NSG KdF eintrat. Rosenberg, im Januar 1934 von Hitler mit der „Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der Partei und aller gleichgeschalteten Verbände sowie des Werkes KdF“ betraut, koppelte seinen Kampfbund auf der Suche nach staatlicher Legitimation ebenfalls mit der NSG KdF und ließ auch umgehend Kritik an der bisherigen dortigen „unrevolutionären“ Kulturarbeit laut werden. Doch längst hatte die NSG KdF weitgehend einen populären Unterhaltungskurs eingeschlagen, anstatt sich auf die geringe

[21] Die Abmachung zwischen der Abteilung Volksbildung bei der Reichsleitung der NSDAP und dem KfdK vom 24 September 1932 macht die Stellung und die Taktik der Organisation deutlich: „Der KfdK ist nicht Glied der Parteiorganisation. Er kämpft für die Durchführung deutscher Kultur im Sinne Adolf Hitlers, beschränkt sich aber ausdrücklich nicht auf Mitglieder der NSDAP in seiner Arbeit. Dadurch ist dem KfdK die Möglichkeit gegeben, Persönlichkeiten des deutschen Kulturlebens zu gewinnen, die eine parteimäßige Bindung, mindestens zunächst, ablehnen.“ (zitiert nach: Brenner, S.168)

[22] Zahlen bei Schinköth, S.39

Breitenwirkung der völkischen Kulturexperimente wie Thingspiele und „Lurenmusik“ zu verlassen.

Mitte 1934 wurden KfdK und „Deutsche Bühne“ in die DAF-finanzierte „NS-Kulturgemeinde“ (NSKG) überführt, die sich, wie Prieberg ausführt, besonders intensiv dem deutschen Musikleben widmete: „Die NSKG veranstaltete Konzerte, legte ein Schallplattenabonnement auf, beaufsichtigte die ‚Deutsche Bühne’, eine Wanderoper erteilte Kompositionsaufträge mit Uraufführungsgarantie, gründete eigene Musikensembles, ließ alte Orgeln restaurieren, druckte Partituren und Musikbücher, stellte immer wieder Werke und Komponisten vor, die sie für deutsch und völkisch hielt.“[23] Insgesamt jedoch blieben die Publikumserfolge bescheiden und man stellte im RMVP mit Genugtuung fest, dass die Popularität von Veranstaltungen der NSKG innerhalb der NSG KdF verschwindend gering war. In der Folge langer Auseinandersetzungen zwischen Rosenberg und Ley absorbierte die Arbeitsfront die NSKG bis Mitte 1937 schließlich vollends.[24]

Die Aufgabe der NSG KdF als „Feierabend- und Kulturorganisation“ war es, die „Lebenskraft und Lebensfreude“ des deutschen Volkes zu wecken und zu erhalten, wobei die Musik als ein wichtiger Faktor angesehen wurde.[25] Das 1936 gegründete „Amt Feierabend“ in der NSG KdF hatte neben der Pflege von „Volkstum und Brauchtum“ als wichtigste Aufgabe, die „schaffenden Volksgenossen in Angelegenheiten des Theaters, des Films, der Musik, Varietés, Kabaretts, des Rundfunks – soweit dieser der Unterhaltung dient – , des Schrifttums und der Fabrikausstellungen“ zu betreuen.[26]

---

[23] Fred K. Prieberg: Musik im NS-Staat, Frankfurt (M) 1982, S.132

[24] Reinhard Bollmus: Das Amt Rosenberg und seine Gegner. Studien zum Machtkampf im nationalsozialistischen Herrschaftssystem, Stuttgart 1970, S.66ff.

[25] Gut zusammengefasst im Artikel vom Düsseldorfer Gau-Pressewalter der DAF, Georg Reimann: KdF und die deutsche Unterhaltungsmusik. Die kulturpolitischen Aufgaben der Deutschen Arbeitsfront, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2734 vom 12.05.1938, S.591f. Die Organisation füllte Theater und Konzertsäle, außerdem hatte sich das in der KdF verankerte „Deutsche Volksbildungswerk“ mit der Gründung von „Musik-Arbeitsgemeinschaften“ der Pflege der Laienmusik gewidmet. Diesen Bestrebungen zugunsten eines nebenberuflichen Musizierens stand die Berufsmusikerschaft im Sinne ihres Kampfes gegen „Auchmusiker“ natürlich kritisch gegenüber. Vgl. den Leserbrief von Werner Schmidt: Klageruf eines kleinen Musikers, in: Der Artist Nr.2522 vom 20.04.1934

[26] Arbeitsgebiet Nr. 1 vom Februar 1936, zitiert nach Wolfhard Bucholz: Die nationalsozialistische Gemeinschaft „Kraft durch Freude“. Freizeitgestaltung und Arbeiterschaft im Dritten Reich, Diss. Phil, München 1976, S.256

3.1.4 Die kulturpolitische Situation 1933

Das von Hildegard Brenner konstatierte kulturpolitische „Interregnum“ im ersten Dreivierteljahr nach der nationalsozialistischen Machtergreifung war getragen von diversen Einzelinitiativen, deren Träger auf der Grundlage „plebiszitärer Akklamationen“ eine „Diskriminierungs- und Säuberungskampagne“ gegen das bestehende Kunstleben glaubten durchführen zu müssen.[27] Berufen konnten sich die kleinen und großen aktivistischen „Kämpfer für deutsche Kultur“ auf die Forderung Adolf Hitlers nach einer schnellen Beseitigung der „schlimmsten Repräsentanten des Verfalls“. Noch fehlte ein institutioneller Rahmen für formale Kontrollen, so dass sich vor allem der KfdK durch Aktionismus und Ad-hoc-Maßnahmen hervortun konnte. Als besonders geeignetes Angriffsobjekt für die nationalsozialistische Demagogie erwies sich die Bildende Kunst. Erstens waren hier die Differenzen zwischen erwünschter deutscher Kunst und den „Auswüchsen“ der experimentreichen Stile der letzten 20 Jahre relativ leicht einsehbar, und zweitens hatte sich die moderne bildende Kunst im Gegensatz zur im gleichen Zeitraum entstandenen modernen Unterhaltungsmusik keine durch leichte Konsumierbarkeit und hohe mediale Präsenz ermöglichte Massenbasis geschaffen, war also nur für die wenigsten Deutschen zu einer Art der „Gebrauchskunst“ geworden.

Frick, der als Reichsinnenminister bereits am 30. Januar 1933 auf der Regierungsbank Platz genommen hatte, brachte seine Erfahrungen aus dem Versuchsfeld Thüringen schnell reichsweit ein: Mit Verbotslisten für Film und Theater knüpfte er an die Thüringer Praxis von 1930 an und bemühte sich zusätzlich um die Einsetzung von „Kunstkommissaren“ in Länderverwaltungen, Ministerien und Kunstinstituten.[28]

Ziel war es, „alle Erzeugnisse mit weltbürgerlichen und bolschewistischen Vorzeichen“ zu entfernen und diesen Maßnahmen auch sofort personelle Konsequenzen folgen zu lassen.[29] So initiierte Frick etwa in Baden die Ausstellungsreihe „Regierungskunst von 1918–1933“. In diesem „Schauerkabinett“ wurden all diejenigen

---

[27] Brenner, S.35f.

[28] Vgl. Heribert Schröder: Zur Kontinuität nationalsozialistischer Maßnahmen gegen Jazz und Swing in der Weimarer Republik und im Dritten Reich, in: ders. (Hrsg.): Colloquium. Festschrift Martin Vogel zum 65. Geburtstag, Bad Honnef 1988

[29] So formulierten es die „Deutsch-Schaffenden“ in ihrem Programm „Was die Deutschen Künstler von der neuen Regierung erwarten!“ Vgl. Brenner, S.37.

Werke gezeigt, die der Kampfbund für Deutsche Kultur“ schon lange als „kunstbolschewistisch“, „entartet“ und „zersetzend“ gebrandmarkt hatte.[30]

In Karlsruhe begann der neue Akademie- und Galeriedirektor Hans Bühler im April 1933 mit der „Regierungskunst“-Reihe und nahm hier vieles von dem vorweg, was 1937 in München als Schau „Entartete Kunst“ für Furore sorgen sollte. Künstler wie Max Liebermann, Luisa Corinth, Max Slevogt und Edvard Munch wurden hier erstmals im Kontext von Verfall und Degeneriertheit vorgestellt, ihre angebliche Wertlosigkeit dabei mit abstrusen (inflationsbedingten) Preisangaben karikiert, die diese Bilder tatsächlich einmal erzielt hatten.[31] Das Karlsruher Konzept machte rasch Schule, ähnliche Ausstellungen folgten zum Beispiel in Stuttgart, Mannheim, Nürnberg, Dessau, Chemnitz und Dresden („Spiegelbilder des Verfalls“).

Das „Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“ vom 7. April 1933 lieferte den Nationalsozialisten die Grundlage, ihre willkürliche und rassistische Personalpolitik im kulturellen und öffentlichen Leben zu legalisieren, konnten doch nun Beamte auf allen Ebenen bis hin zu den Körperschaften des öffentlichen Rechts in den Ruhestand versetzt werden, wenn sie den Voraussetzungen „arischer Abstammung“ nicht entsprachen oder wenn aufgrund „ihrer bisherigen politischen Betätigung nicht die Gewähr dafür“ gegeben war, „dass sie jederzeit rückhaltlos für den nationalen Staat eintreten“ würden.[32] Die Konsequenz daraus war, dass die personelle Säuberung der in öffentlicher Hand befindlichen Einrichtungen, wie der Museen oder Kunsthochschulen, beschleunigt und systematisiert werden konnte.[33] In vielen Fällen legalisierte das Berufsbeamtengesetz bereits ergangene Entlassungen nachträglich.

Als am 10. Mai 1933 Bücherverbrennungen als symbolischer Akt aggressiven Revolutionsimpetus durchgeführt wurden, war es auch einigen Konservativen und

---

[30] Zu den Ausgestellten zählten vor allem junge Expressionisten, aber auch beispielsweise Liebermann, von Marée und Munch (vgl. Brenner, S.37f.). Weitere Ausstellungen dieser Art folgten noch in mehreren deutschen Städten im Laufe des Jahres.

[31] Michael Koch: Kulturkampf in Karlsruhe. Zur Ausstellung „Regierungskunst 1919 bis 1933“, in: Kunst in Karlsruhe 1900-1950. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Ausstellung im Badischen Kunstverein, Karlsruhe 1981

[32] Zitiert nach Uwe Faustmann: Die Reichskulturkammer. Aufbau, Funktion und rechtliche Grundlagen einer Körperschaft des öffentlichen Rechts im nationalsozialistischen Regime, Diss.jur., Bonn 1990, S.25.

[33] Vgl. Faustmann, S.25. Zu den Entlassenen zählten beispielsweise die Museumsdirektoren Hardtlaub, Sauerlandt, Schreiber-Wiegand, Justi, Reichskunstwart Redslob, die Akademielehrer Willi Baumeister, Karl Hofer, Heinrich Campendonk, Max Beckmann, Paul Klee, Otto Dix und der gesamte Bauhausstab. Vgl. auch Brenner, S.40.

Bürgerlichen angesichts der Auswahl der Feindbilder (weniger der Methodik) nicht ganz wohl. Anstatt intellektuelle Werke auf diese Weise zu bekämpfen, hätte man hier ein Vorgehen gegen populären „Schmutz und Schund“ wohl eher begrüßt. Entsprechend kommentierte die „Frankfurter Zeitung“: „Besser (...) wäre es gewesen, die Studenten hätten (...) die Berge des Kitsches verbrannt, der inmitten unseres Volkes aufragt. Wir denken an die lebensverfälschende und darum undeutsche Unterhaltungsliteratur, die dem Ladenfräulein den Millionär aus Amerika in die Arme führt, an die Filmrollen, die unseres Lebens Tatbestände so honigsüß verzuckern, die Notenblätter und Schallplatten, deren Schlager uns die beste der Welten vorgaukeln (...)“[34] Doch genau jene Sorte massenkultureller Erzeugnisse sollte trotz diverser Beteuerungen eines Kampfes gegen das „Unechte“ in den kommenden Jahren ihren Siegeszug nahezu unbekümmert fortsetzen, ja konnte innerhalb des Systems nationalsozialistischer Kulturpolitik sogar mit einer gewissen Patronage rechnen.

3.1.5 Das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda (RMVP)

Der Kunstsommer 1933 glich einem Schlachtfeld, auf dem die „künstlerische Gegenrevolution“ ungehindert in Richtung eines geistigen Primitivismus marschieren konnte, den nicht zuletzt Alfred Rosenbergs rein negative Selektionskriterien zu verantworten hatten.[35] Die kritischen Stimmen gegen einen solchen Kurs auch innerhalb der NSDAP schufen das Klima für den Aufstieg einer einheitlich geführten Kulturbürokratie.

Mit der Gründung des RMVP am 13. März 1933 hatte die eben in ihrer Mehrheit bestätigte junge nationalsozialistische Regierung ein institutionelles Novum geschaffen, mit dem durch die Bündelung einer Fülle von Kompetenzen eine besonders effiziente Arbeit gewährleistet werden sollte. Der Gründungserlass des Reichspräsidenten, gegen die Bedenken des Wirtschaftsministers und Medien-Magnaten Alfred Hugenberg (DNVP) durchgesetzt, war zunächst jedoch mehr ein Startschuss im Kampf um Zuständigkeiten, da anstatt einer direkten Fixierung des Kompetenzbereichs der Reichskanzler dazu ermächtigt wurde, diesen exakt festzulegen.[36] Für Goebbels bot diese Regelung Chance und Risiko gleicherma-

[34] Frankfurter Zeitung vom 20.05.1933, zitiert nach Richard, S.194

[35] Vgl. Brenner, S.39

[36] Vgl. Ralf Georg Reuth: Goebbels, München 1990, S. 288

ßen. Einerseits wurde es ihm so möglich, die für ihn interessantesten Zuständigkeiten flexibel in seinem Machtbereich zu vereinigen, andererseits setzte er sich auf diese Weise von Anfang an in eine Konkurrenzsituation zu anderen Ministerien, die ihrerseits um die betreffenden Kompetenzen beschnitten zu werden drohten. Ohne eigene Hausmacht und ohne den Bonus der ministerialen Tradition, nahm Goebbels' Ministerium die Arbeit auf Grundlage der permanent notwendigen persönlichen Rückendeckung durch Hitler auf. Vor allem Reichsinnenminister Wilhelm Frick konnte sich nur schwer mit dem Verlust der wichtigsten Zuständigkeiten in kulturellen Fragen anfreunden, kam diese Beschneidung doch auch einer offensichtlichen Geringschätzung seiner kulturpolitischen Vorarbeiten gleich.

Mit der „Verordnung über die Aufgaben des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda" vom 30. Juni 1933 erfolgte schließlich die endgültige Gründung des RMVP, das künftig „zuständig für alle Aufgaben der geistigen Einwirkung auf die Nation, der Werbung für Staat, Kultur und Wirtschaft, der Unterrichtung der in- und ausländischen Öffentlichkeit über sie und der Verwaltung aller diesen Zwecken dienenden Einrichtungen" sein sollte.[37]

Auf Grundlage dieser Verordnung hatte Goebbels aus dem Geschäftsbereich des Reichsinnenministeriums gleich eine ganze Reihe wichtiger Kompetenzen übernommen, und zwar bezüglich Kunst, Musikpflege und Theaterangelegenheiten, sowie in Belangen des Rundfunks, des Lichtspielwesens und bei der sogenannten Bekämpfung von „Schund und Schmutz".[38] Weiter musste das Auswärtige Amt (AA) Kompetenzen abgeben, indem es auf Zuständigkeiten in Sachen Kunst und Film im Ausland verzichtete, während das Wirtschaftsministerium die Bereiche Wirtschaftswerbung und Fremdenverkehr abtrat. Vor allem aber konnte Goebbels nun alle (auch die technischen) Rundfunkangelegenheiten, soweit sie bisher im Ressort des Reichspostministers gelegen hatten, in seinem Ministerium bündeln. Im Bemühen um die angestrebte Verantwortlichkeit für den großen Themenkomplex „Wissenschaft und Lehre" musste sich Goebbels allerdings dem Minister für Wissenschaft und Erziehung Bernhard Rust geschlagen geben, der zudem besonderes Interesse an der Musikpolitik gezeigt hatte. Im Juni 1933 gewann Rust unter anderem die Kulturgrößen Wilhelm Furtwängler und Max von Schillings für eine Organisation, die sämtliche Programme aller Musikorganisationen Berlins

[37] Verordnung des Reichskanzlers über die Aufgaben des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda (RGBl. I 1933, S.449), zitiert nach Faustmann, S.29

[38] Vgl. Faustmann, S.29

überwachen und zensieren sollte. Als Präsident der Preußischen Akademie der Künste machte Schillings mit der Entlassung Arnold Schönbergs entsprechend von sich reden. Laut Levi war er von Hitler persönlich zu einer Neuorganisation des Musiklebens autorisiert worden und vermutlich wäre so eine Konkurrenz zur Goebbels-Administration nicht ausgeblieben, wenn Schillings nicht bereits unerwartet im Juli 1933 verstorben wäre.[39]

Das Neue, ja Revolutionäre des „Superministeriums“ RMVP manifestierte sich neben der Kompetenzfülle auch in seiner Binnenstruktur sowie im Führungsstil Goebbels'. Das Durchschnittsalter der Mitarbeiter lag mit 38,9 Jahren ca. fünf Jahre unter dem Durchschnitt anderer Ministerien, mehr als die Hälfte besaßen eine akademische Ausbildung.[40] Mit seinen 35 Jahren war Goebbels nicht nur der jüngste Minister im Kabinett, sondern galt auch durch sein intellektuelles Potential als Ausnahmeerscheinung. Sein besonderes Augenmerk galt der Vermeidung einer übertriebenen Bürokratisierung des Kulturbetriebs, ständig sorgte er sich darum, den modernen Geist und revolutionären Elan des Ministeriums zu erhalten: Goebbels schränkte den Umfang einer Ministervorlage auf maximal fünf Seiten unter Verzicht auf Kanzleideutsch ein, plädiert für kurze Amtswege und schnelle Entscheidungen, die auch auf der Grundlage mündlicher Kommunikation zustande kommen konnten. Das Leopold-Palais sollte auch äußerlich den neuen Kurs widerspiegeln: „Nun schreitet im Ministerium der Umbau mit einer bewundernswürdigen Schnelligkeit vorwärts. Alle Widerstände sind gebrochen, nur in den Ecken wimmert noch kaum vernehmlich ein sterbender Amtsschimmel.“, lobte Goebbels seinen eigenen Elan.[41]

Dass Goebbels im Gegensatz zu anderen Parteigrößen, namentlich Rosenberg, alles andere als ein starrer Dogmatiker war, darüber sind die Biographen sich einig. Ob opportunistisches persönliches Machtstreben, Kompensationsbedürfnis für seine körperlichen Nachteile oder ein fanatischer metaphysischer Glaube an Hitler seinen propagandistischen Leistungen zugrunde lagen, darüber kann gestritten werden – fest stehen zum einen sein persönlicher Ehrgeiz und zum anderen seine intensive, ja libidinöse Beziehung zum „Führer“, der ihm immer wieder

---

[39] Eric Levi: Music in the Third Reich, Basingstoke, 1994, S.18

[40] Ernst K. Bramstedt: Goebbels und die nationalsozialistische Propaganda 1925-1945, Frankfurt (M) 1971, S.112f.

[41] Goebbels zitiert nach: Heinrich Fraenkel / Roger Manvell: Goebbels. Eine Biographie, Köln 1960, S.180

aufs Neue Orientierung und Kraft gab, vor allem aber auch oft Rückendeckung bei parteiinternen Konkurrenzen gewährte.

Als Reichsaußenminister von Neurath 1938 durch von Ribbentrop abgelöst wurde, begann sich zwischen Goebbels und dem AA ein dauerhaftes Spannungsverhältnis zu entwickeln. Der Kampf um die Zuständigkeit für die Auslandspresse konnte das RMVP dank Hitlers Eingreifen für sich entscheiden. Im Bereich Inlandspresse musste Goebbels dagegen weiter mit dem Pressechef der Reichsregierung und Reichspressechef der NSDAP Otto Dietrich konkurrieren, sowie mit Max Amman, dem Chef des parteieigenen Eher-Verlages und Hauptschriftleiter des Zentralverlags Völkischer Beobachter. Auch das deutsche Theaterleben war nicht frei von sonstigen Machtansprüchen: Als Preußischer Ministerpräsident hatte Hermann Göring bereits im Februar 1933 den Preußischen Theaterausschuss errichtet und so seine Ansprüche auf eine Mitsprache in Theaterfragen angemeldet.

Die allseits bekannte Dauerkonkurrenz zu Alfred Rosenberg und dessen kulturpolitischen Bemühungen war gekennzeichnet durch den Vorwurf der mangelnden ideologischen Ausrichtung von Goebbels' pragmatisch orientierter, flexibler Politik. Die „Dienststelle des Beauftragten des Führers" verfügte unter anderem über die Ämter Musik und Schrifttumspflege, deren Protagonisten, allen voran Herbert Gerigk, sich immer wieder gemüßigt fühlten, die praktische Kulturarbeit an ihren Standpunkten zu messen. Michael Walter weist darauf hin, dass Gerigk, Leiter der Musikabteilung der NSKG, des Kulturpolitischen Archivs im Amt Rosenberg seit 1935 und schließlich Leiter der dortigen Hauptstelle Musik, als ausgewiesener Musikfachmann gleichsam als der „Erfinder der Musikpolitik der Rosenberg-Fraktion" angesehen werden kann.[42] Seine regelmäßigen Musikkritiken in den „Nationalsozialistischen Monatsheften", in „Die Musik" und im „Völkischen Beobachter" hatten meist den „Charakter amtlicher Verlautbarungen des Amtes Rosenberg", die nicht selten im Gegensatz zu musikpolitischen Ansichten und Maßnahmen aus dem RMVP standen. Walter spricht sogar von derartig gravierenden Unterschieden, dass von „der" nationalsozialistischen Musikpolitik gar nicht mehr gesprochen werden könne.[43]

---

[42] Michael Walter: Die Melodie als solche erhebt die Herzen und erquickt die Gemüter, Musikpolitik und Oper nach 1933, in: FZMw, 1998, Heft 1, S.25

[43] Ebd., S.22

3.1.6 Die Abteilung X (Musik) im RMVP

Das RMVP gliederte sich ursprünglich in eine Verwaltungsabteilung sowie die fünf Fachabteilungen Propaganda, Rundfunk, Film, Presse und Theater. 1934 wurde aus der Abteilung Propaganda das neue Ressort „Schrifttum“ ausgegliedert, aus der Abteilung Theater entstand zusätzlich die Organisationseinheit „Musik und Kunst“, die 1937 jedes für sich endlich als eigenständiges Ressort im Aktenplan auftauchten. Adäquat zur Ausdifferenzierung des Ministeriums stieg sein Personalbedarf von anfänglich 350 auf ca. 1.000 Mitarbeiter im Jahr 1937, bis 1941 der Höchststand von 1.902 Personen erreicht wurde. Das RMVP finanzierte sich aus den Rundfunkgebühren und konnte auf diese Weise als einzige Behörde einen Überschuss erwirtschaften, der jeweils an das Finanzministerium zurückgegeben wurde.
Das mit dem Ministeramt korrespondierende Parteiamt war das des Reichspropagandaleiters, das Goebbels bereits seit 1930 innehatte. Auf regionaler Ebene standen die Gaupropagandaleiter in Personalunion mit den Landesleitern des RMVP und den Landeskulturwaltern der RKK.

Mit der zweifachen Ausgliederung der Musik bis zu ihrem Status als eigene RMVP-Abteilung 1937, musste ofensichtlich einem zunehmend realisierten Bedeutungszuwachs Rechnung getragen werden. Mit dem Aufbau der neuen Musikabteilung betraute Goebbels Ende 1936 den erst 33jährigen Heinz Drewes, der damit als einer der „jungen Generale“ in der „Kunstführung“[44] eine glänzende musikalische Karriere krönte. Drewes hatte als Chordirektor in Liegnitz (1923) und Assistent am Leipziger Opernhaus (1925) begonnen und arbeitete dann als „Opernkapellmeister“ in Weimar im Dunstkreis der völkisch-nationalsozialistischen Kreise Thüringens um Adolf Bartels, Baldur von Schirach, Hans Severus Ziegler und Rainer Schlösser. 1932 tauchte der „junge nationalsozialistische Künstler und Kämpfer“ als Generalmusikdirektor in Altenburg (Thüringen) auf, 1935 wurde er dort sogar Generalintendant.[45] Drewes hatte Goebbels bereits als Referent für Musikfragen beraten und übernahm 1937 nun die neue Musikabteilung, nicht ohne zumindest anfängliche Ambitionen auf die

[44] Erich Roeder: Heinz Drewes. Zum 40. Geburtstag am 24. Oktober 1943, in: Hellmuth von Hase / Albert Dreetz (Hrsg.): Jahrbuch der deutschen Musik 1944. Im Auftrage der Abteilung Musik des RMVP herausgegeben, Berlin 1944, S.104
[45] Ebd., S.105f.

gleichzeitige prestigeträchtige Präsidentschaft der RMK.[46] Nach dem Krieg arbeitete Drewes als Musikkritiker in Nürnberg.

Die Abteilung X (Musik) des RMVP übte eine weitreichende Kontrolle über alle Bereiche des Musiklebens aus: Sie betreute Orchester, bestätigte Personalentscheidungen auf höherer Ebene, war zuständig für die Programmgestaltung von Konzerten (auch im Ausland) und übte eine allgemeine Zensur musikalischer Aufführungen aus. Sie kümmerte sich um Fragen der Musikerziehung, -forschung und –förderung. Ihre Kompetenzen in Rechts-, Verwaltungs- und Organisationsfragen bezogen sich auch auf das Verlagswesen und Angelegenheiten der Stagma.

Die praktische Durchführung derartiger Aufgaben wurde meist an die Reichsmusikkammer (RMK) als die korrespondierende, aber untergeordnete, berufsständische Stelle in der RKK delegiert: „Der Abteilung Musik obliegt die gesamte kulturpolitische Führung des Musiklebens. Als ausführende Dienststelle sind ihr die Reichsmusikkammer, die Auslandsstelle für Musik und die Reichsmusikprüfstelle nachgeordnet.“[47] Jene im April 1938 erfolgte konkrete Trennung der Arbeitsgebiete zwischen RMK (berufsständische Betreuung) und RMVP (kulturpolitische Entscheidungen) war nötig geworden, um „bisherige Unklarheiten durch ein ‚Entweder-Oder‘“ zu vermeiden.[48]

3.1.7 Die Reichskulturkammer

Im Sommer 1933 hatte Goebbels einen Disput mit Robert Ley über die Frage auszutragen, wer denn nun autorisiert sei, die berufsständische Organisation der Kulturschaffenden zu organisieren. Der Leiter der Einheitsgewerkschaft DAF plante, ebenso wie sämtliche Arbeitnehmerverbände, jetzt auch die existierende Künstlerverbände unter einheitlicher Federführung in seine Organisation einzugliedern. Dem trat der um seine möglichst weitgehende Macht auf kulturellem Terrain besorgte Goebbels mit dem Modell einer Reichskulturkammer vehement entgegen. Die auf schnellstem Wege bereits Mitte Juli 1933 konstituierte „vorläu-

[46] „Ich ermahne Drewes zum Frieden mit Raabe. Er möchte gern an dessen Stelle. Aber das gibt es nicht.“ (Tagebuch vom 29.01.1938) Eine Personalunion von Abteilungsleiter im RMVP und Präsident der entsprechenden Kammer hatte zum Beispiel Hans Kriegler für den Bereich Rundfunk vorgemacht.

[47] Georg Wilhelm Müller: Das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, Berlin 1940, S.29

[48] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2731 vom 21.04.1938, S.488ff.

fige Filmkammer" sollte richtungsweisend für die Schaffung von weiteren sechs Einzelkammern sein. Die Tatsache, dass Goebbels den Film als Versuchsfeld eines ersten berufsständischen Zusammenschlusses wählte, hatte mehrere Gründe. Zunächst waren ministeriale und parteiamtliche Konkurrenzstrukturen auf diesem Sektor nur sehr gering ausgeprägt, so dass der kommende „Filmminister" (Felix Moeller) hier nur wenig Eifersüchteleien und Machtkämpfe befürchten musste. Auch die wenigen bestehenden Berufsverbände konnten bei weitem keine traditionelle Festigung vorweisen. Die privatwirtschaftlichen Filmproduktionsfirmen hingegen zeigten sich angesichts der schweren Krise, in der sie sich befanden, schnell bereit, die staatlichen Bemühungen um eine offizielle Filmpolitik zu akzeptieren und Nutzen aus ihr zu ziehen. Hinzu kam schließlich die immer wieder belegte persönliche Affinität Goebbels zum neuen Medium Tonfilm, von dem er sich ein Höchstmaß an moderner Meinungslenkung versprach.

Gleichzeitig mit der Präsentation der Filmkammer legte Goebbels im Juli 1933 seine Pläne bezüglich des Gesamtprojektes RKK bei Hitler dar[49] und bat brieflich um Unterstützung im Machtkampf mit der DAF: In seinem Schreiben ersuchte er daher, „möglichst umgehend die Entscheidung des Herrn Reichskanzlers in dieser Frage herbeizuführen" und „der Arbeitsfront auf dem Gebiete der Kunst die Richtlinien zu geben, dass der Fortbestand der bestehenden, mit mir zusammenarbeitenden Berufsverbände nicht angetastet werden darf."[50]
Hitler stützte den Kurs seines Propagandaministers für eine quasi „zweite Staatsgewerkschaft im kulturellen Bereich",[51] so dass dieser gut vier Wochen später mit den ausgearbeiteten „Grundgedanken zur Errichtung einer Reichskulturkammer" wieder vorstellig wurde. Dieses Papier sah unter anderem die Gründung von insgesamt sieben Einzelkammern vor, die jeweils die Angehörigen der Arbeitsgebiete Film, Musik, Theater, bildende Kunst, Schrifttum, Presse und Rundfunk zusammenfassen sollten.[52] Ende August 1933 wurde ein entsprechender Gesetzesentwurf erstmals auf Referentenebene besprochen, aber erst am 19. September konnte in einer erneuten Besprechung, an der nun auch die beteiligten Reichsminister teilnahmen, „Übereinstimmung" erzielt werden. Jetzt wurde das Gesetz

[49] Goebbels an Hitler am 13.07.1933: „Ich beabsichtige Vorschläge zur Errichtung einer Reichskulturkammer zu machen, die sich aus den Organisationen für die Einzelgebiete meines Aufgabenkreises zusammensetzen soll." Zitiert nach Faustmann, S.35
[50] Zitiert nach Reuth, S.292f.
[51] Reuth, S.294
[52] Vgl. Faustmann, S.36f.

umgehend im Kabinett verabschiedet.[53] Es sah erhebliche Kompetenzerweiterungen für den Propagandaminister vor, der nun ermächtigt wurde, „die zur Durchführung dieses Gesetzes erforderlichen Rechts- und Verwaltungsvorschriften zu erlassen“.[54]

Mit der ersten Durchführungsverordnung zum RKK-Gesetz wurden insgesamt sieben Einzelkammern geschaffen. Goebbels schloss dabei bestehende privatrechtliche Verbände zusammen, wandelte sie in Körperschaften öffentlichen Rechts um und erhob sie in den Rang von Kammern. Zur bereits bestehenden Reichsfilmkammer kamen nun die Reichsmusikkammer, die Reichskammer der Bildenden Künste, die Reichstheaterkammer, die Reichsschrifttumskammer, die Reichspressekammer und die Reichsrundfunkkammer. Zusammen bildeten sie als „Reichskulturkammer“ eine Gesamtkörperschaft des öffentlichen Rechts.[55] Die Entsprechung der Kammergliederung mit der Binnenstruktur des RMVP wird deutlich, wobei eine konsequente Parallelisierung über eine Ausdifferenzierung im Ministerium erst in den folgenden Jahren vorgenommen wurde.

Als Aufgabe der RKK wurde festgelegt, „durch Zusammenwirken der Angehörigen aller von ihr umfassten Tätigkeitszweige unter der Führung des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda die deutsche Kultur in Verantwortung für Volk und Reich zu fördern, die wirtschaftlichen und sozialen Angelegenheiten der Kulturberufe zu regeln (...)”.[56] Damit war gleichzeitig die Personalunion des Propagandaministers und des Präsidenten der RKK gesetzlich normiert, der entsprechend den Statuten des RMVP wiederum identisch mit dem Reichspropagandaleiter der NSDAP zu sein hatte. Die Rechtsaufsicht über die RKK hatte das Propagandaministerium.[57]

Die Pflicht zur Mitgliedschaft in der RKK als grundlegende „Vorraussetzung der Berufsausübung“[58] war allumfassend formuliert: „Wer bei der Erzeugung, der Wiedergabe, der geistigen oder technischen Verarbeitung, der Verbreitung, der Erhaltung, dem Absatz oder der Vermittlung des Absatzes von Kulturgut mit-

---

[53] Vgl. Reuth, S.294

[54] Zitiert nach Volker Dahm: Anfänge und Ideologie der Reichskulturkammer, in Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte 34 (1986), S.64

[55] Vgl. Faustmann, S.44ff.

[56] §3 „Erste Verordnung zur Durchführung des Reichskulturkammergesetzes” (RGBl. I 1933, S.797), Schrieber 1935, Bd1., S.3

[57] § 5 Satz 2 des Reichskulturkammergesetzes, Vgl. Faustmann., S.47.

wirkt, muss Mitglied der Einzelkammer sein, die für seine Tätigkeit zuständig ist."[59] In der RKK Mitglied zu sein, wurde also nicht nur für künstlerisch schaffende Deutsche obligatorisch, sondern für alle, die im weitesten Sinne am Herstellungs- und Distributionsprozess künstlerischer Produkte beteiligt waren. Das konnte der Verleger, Buchhändler oder Bibliothekar ebenso sein wie der Fabrikant von Radioapparaten oder Musikinstrumenten, der Pressestenograph, oder sogar der Zeitungshändler.[60]

Voraussetzung für die Zulassung zur Mitgliedschaft in der RKK[61] waren „politische Zuverlässigkeit" und „arische Abstammung", so dass jenes Kammersystem als ein ausgesprochen wirksames Instrument zur Sicherstellung einer regimekonformen Arbeit im Kulturleben und auf dem Mediensektor genutzt werden konnte.

Das Kriterium der „rassischen Eignung" als Voraussetzung für eine aktive Teilnahme am deutschen Kulturleben, kam einem faktischen Berufs- und Aufführungsverbot für Juden gleich. Durch die Ausschaltung der in der Weimarer Zeit künstlerisch äußerst aktiven jüdischen Konkurrenz ergaben sich Chancen für Regimekonforme, die zweite Garnitur und den Nachwuchs, für den sich der Opportunismus schnell auszahlen sollte. Dieser Prozess fand jedoch nicht über Nacht statt und richtete sich wohl auch weniger gegen jeden einzelnen im Kulturbetrieb tätigen Juden als vielmehr gegen jenes ominöse Übergewicht der Juden als Gesamtheit. Noch Ende 1933 hatten die Arbeitsgerichte klargestellt, dass „nichtarische Abstammung" allein kein ausreichender Grund für die fristlose Kündigung eines Arbeitnehmers darstellen könne.[62] Entsprechend hatte der Führer der Fachschaft B (Reichsmusikerschaft) in der RMK die jüdischen Musiker zu einer Anmeldung aufgerufen, da auch sie „ein Recht auf Arbeit in Deutschland" hätten. Der für den „Artist" kommentierende Jurist hatte sich noch im Februar 1934 über-

---

[58] Zweite Durchführungsverordnung zum Reichskulturkammergesetz. Zitiert nach Faustmann, Die Reichskulturkammer, Bonn 1990, S. 81

[59] §4 „Erste Verordnung zur Durchführung des Reichskulturkammergesetzes" (RGBl. I 1933, S.797), Schrieber 1935, Bd.1, S.3

[60] Vgl. Bramsted, E., K., Goebbels und die nationalsozialistische Propaganda. 1925-1945, Frankfurt a. M. 1971, S. 129.

[61] „Die Aufnahme in eine Einzelkammer kann abgelehnt werden oder ein Mitglied ausgeschlossen werden, wenn Tatsachen vorliegen, aus denen sich ergibt, dass die in Frage kommende Person die für die Ausübung ihrer Tätigkeit erforderliche Zuverlässigkeit und Eignung nicht besitzt." (§10 „Erste Verordnung zur Durchführung des Reichskulturkammergesetzes") Karl Friedrich Schrieber (Hrsg.): Das Recht der Reichskulturkammer. Sammlung der für den Kulturstand geltenden Gesetze und Verordnungen, der amtlichen Anordnungen und Bekanntmachungen der Reichskulturkammer und ihrer Einzelkammern, Band 1, Berlin 1935, S.4

zeugt gegeben, dass die Frage einer fristlosen Entlassung wegen der Rassezugehörigkeit so entschieden sei, „dass dies in Zukunft keineswegs ohne weiteres der Fall sein darf“. Weitere derartige Kommentare, in denen sich die Problematik der Parallelität zwischen Rechts- und Maßnahmenstaat manifestierte, blieben im Folgenden aus, während die Ausschaltung jüdischer Kräfte weiter fortschritt.

3.1.8 Die Reichsmusikkammer

Die Reichsmusikkammer (RMK) war „die zentrale Organisation für das gesamte Musikleben in Deutschland und nach der Mitgliederzahl die größte aller sieben Fachkammern”.[63] Zum einen hatte sie sich der wirtschaftlichen Problematik der seit 1929 von Arbeitslosigkeit in erheblichem Maße betroffenen Musikerschaft anzunehmen, zum anderen sollte sie als personelle Auslese- und Kontrollinstanz die Realisierung ideologischer Zielsetzungen garantieren. Geschäftsführer Heinz Ihlert hatte die beiden Ziele der RMK, nämlich das wirtschaftlich-soziale und das inhaltlich-gestalterische, Ende 1934 entsprechend klar definiert.[64]

Innerhalb der bestehenden Musikerverbände hatte es bereits seit 1919 einen dauerhaften Diskurs über eine einheitliche Neuorganisation der deutschen Musiker gegeben, von dem man sich soziale Aufwertung und mehr wirtschaftliche Sicherheit versprach. Von der neuen Regierung, insbesondere im Zusammenspiel mit dem in den ersten Monaten nach der Machtergreifung so aktiven KfdK, erhoffte man sich rasche Maßnahmen zur stringenten Reorganisation des deutschen Musiklebens.
Goebbels war es gelungen, mit Richard Strauß einen der angesehensten zeitgenössischen Komponisten für das Amt des Präsidenten der RMK zu gewinnen. Diese Art der um die Rekrutierung repräsentativer Kräfte bemühten Personalpolitik war Ausfluss einer Taktik mit dem Ziel, die repressiven Gleichschaltungsmaßnahmen in ihrer in- und ausländischen Rezeption aufzuwerten. Als Konservativer erwartete sich Strauß von der Regierung Hitlers und der Reorganisation des Kulturlebens die konsequente Durchsetzung nützlicher Maßnahmen für den Berufs-

---

[62] Jurpola: Zur Frage der Beschäftigung jüdischer Angestellter, in: Der Artist Nr.2512 vom 09.02.1934

[63] Faustmann, S.153

[64] Heinz Ihlert: Kunst verpflichtet zur Wahrhaftigkeit, in: Der Artist Nr.2555 vom 06.12.1934, S.223f.

stand der deutschen Musiker, insbesondere setzte er sich für die wirtschaftlichen Belange der Komponisten ein. Schon recht bald musste Strauß bemerken, dass sein Arrangement mit der Diktatur durchaus problematische Facetten aufwies. Im Sommer 1935 geriet ein Brief in die Hände der Gestapo, den Strauß an Stefan Zweig, den emigrierten jüdischen Librettisten seiner Oper „Die schweigsame Frau“, geschrieben hatte. Der Komponist verteidigte sich darin, er „mime“ nur den Präsidenten, um „Schlimmeres“ zu verhindern.[65] Kurz darauf musste Strauss „aus gesundheitlichen Gründen“ von seinem Amt zurücktreten.

Auch andere altgediente und darum zu eigenständige „Querdenker“ hatten bereits den Hut nehmen müssen: Im Dezember 1934 war Furtwängler gegangen, dem Paul Graener nachgerückt war, Mitte 1935 wurde Friedrich Mahling wegen „kulturpolitischer Unzuverlässigkeit“ amtsenthoben.[66] Kurz darauf verlor auch die von Mahling geführte Zeitung „Musik im Zeitbewusstsein“ ihren Status als „amtliches Organ“ der Reichsmusikerschaft. Nun vertrat keine eigene Zeitschrift mehr die RMK, ihre Verlautbarungen wurden in den „Amtlichen Mitteilungen der Reichsmusikkammer“ publiziert und der gesamten Presse zur Verfügung gestellt. Gleichzeitig wurde Fritz Stege zum Leiter der Pressestelle der RMK berufen.[67] Ein halbes Jahr später schied mit Gustav Havemann im Februar 1936 ein weiterer Musikpolitiker der ersten Stunde aus seinen Funktionen in der RMK aus, wobei betont wurde, dass dieses Ausscheiden „in keiner Weise ehrenrührig, sondern rein sachlicher Art“ begründet sei.[68] Der Kommentar war notwendig geworden, da Havemann Alkoholismus zum Vorwurf gemacht worden war. In erster Linie jedoch war seine Entlassung durch sein fortgesetztes Engagement für Hindemith begründet, das auch schon Furtwängler zum Verhängnis geworden war.

Die Präsidentschaft der RMK wurde nach dem Ausscheiden von Strauß dem pensionierten Aachener Generalmusikdirektor Peter Raabe[69] übertragen. Der leidlich

---

[65] Vgl. Levi, S.29f.

[66] Aus der Bewegung: Dr. Mahling amtsenthoben, in: Der Artist Nr.2585 vom 04.07.1935, S.697. Mahling lehrte aber weiter an der Hochschule für Musik in Berlin, wo Rust ihm den außerordentlichen Professorentitel zuerkannt hatte. Haben Sie schon gehört, in: Der Artist Nr.2634 vom 11.06.1936, S.681

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

[68] Haben Sie schon gehört, in: Der Artist Nr.2619 vom 26.02.1936, S.223

[69] Kater nennt ihn (gerade in Abgrenzung zu Strauß) nicht ohne Berechtigung „drittklassiger Dirigent der Aachener Sinfonie“. Michael H. Kater: Gewagtes Spiel. Jazz im Nationalsozialismus. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Bernd Rullkötter, Köln 1995, S.73. Zu Raabe ist aktuell erschienen: Nina Okrassa: Peter Raabe. Künstler, Musikschriftsteller und Präsident der Reichsmusikkammer im Dritten Reich, 2002

renommierte Liszt-Schüler und Komponist war aktives Parteimitglied und galt dabei als tendenziell konservative Kraft, die aus ihrer Verachtung für die „leichte Muse“ kaum einen Hehl machte. Raabe engagierte sich politisch ungleich stärker als sein Vorgänger, setzte sich erfolgreich für die Umsetzung der wirtschaftlichen Forderungen der Musikerschaft und für die Bekämpfung der Arbeitslosigkeit ein. Zweifellos schien Raabe hier und da eine gewisse Renitenz und Beharrlichkeit gezeigt zu haben, die Goebbels wohl nicht vollkommen unsympathisch war.[70] Dennoch forderte er von Raabe mehr „Elastizität“ und organisierte zugleich die Beschränkung einer weiteren Machtausdehnung der RMK zugunsten des RMVP.[71]

Auf Gauebene hatte die RMK jeweils Landesleitungen, zusätzlich wurde 1934 auf städtischer Ebene das Amt des „Städtischen Musikbeauftragten“ für Gemeinden über 5.000 Einwohnern installiert, der als kompetenter Mittler zwischen Stadtverwaltung, Partei, RMK und Künstlerschaft das kommunale Musikleben koordinieren sollte.[72] Seine erklärte Hauptaufgabe war die umfassende Planung und Koordinierung klassischer Konzerte in einer Kommune im Sinne eines zentralen „Konzertlebens“. Um dies zu bewerkstelligen, war er angehalten, städtische und private Gelder für eine möglichst rege Konzerttätigkeit einzuwerben. Für Berlin hatte Heinz Ihlert sich bereit erklärt, diese Aufgabe zusätzlich zu seinem Amt als RMK-Geschäftsführer zu übernehmen. Den Charakter eines honorigen Ehrenamts zugunsten eines offiziellen bürokratischen Status mit Zensurmacht schienen die „Städtischen Musikbeauftragten“ erst Anfang 1936 eingetauscht zu haben.[73]

In größeren Städten existierten zudem lokale RMK-Fachschaftsleiter, die die Betreuung gastierender Unterhaltungsmusiker übernahmen und dabei auch als Ansprechpartner in „Kapellenfragen“ für die örtlichen Betriebsführer der Gaststätten fungierten. Ihre Vermittlungstätigkeit sollte ein öffentliches ~~Austragen von Streitigkeit~~en zwischen Arbeitnehmer und Arbeitgeber im Vorfeld

[70] „Prof. Raabe hält mir einen langen Vortrag. Ich stütze seine Autorität. Hinkel macht da Quatsch. Aber Raabe muss elastischer sein. Sein Widerspruchsgeist gefällt mir. Gegen Graener hat er recht. Das ist ein Weihnachtsmann.“ (Tagebuch vom 10.12.1936)

[71] „Ich mache Prof. Raabe den Führungsanspruch des Ministeriums und des Staates als ganzen klar.“ (Tagebuch vom 09.10.1937)

[72] Über das Amt des „Städtischen Musikbeauftragten“ berichtete Ende 1934 der Berliner Oberbürgermeisters Sahm in einer Rede auf der Landestagung der RMK. Demnach hatten bereits 1.000 Städte das Amt besetzt. Sahm: Die Stellung der Reichshauptstadt zur Musikpflege, in: Der Artist Nr.2553 vom 23.11.1934, S.175f. Ebenso sprach darüber Präsidialrat Heinz Ihlert. Seine Rede ist abgedruckt: Heinz Ihlert: Kunst verpflichtet zur Wahrhaftigkeit, in: Der Artist Nr.2555 vom 06.12.1934, S.223f.

[73] Levi, S.31. Hasenbein behauptet fälschlich, dass der „Städtische Musikbeauftragte“ überhaupt erst 1936 auftauche. Heiko Hasenbein: Unerwünscht – toleriert – instrumentalisiert. Jazz und

von Streitigkeiten zwischen Arbeitnehmer und Arbeitgeber im Vorfeld verhindern, den Musikern das Gefühl geben, mit ihren Wünschen und Beschwerden ernst genommen zu werden, sowie den Wirten ihre Vorurteile gegen die RMK nehmen.[74] In den Gaststätten war die RMK alles andere als wohlgelitten. Die Wirte lehnten das externe Engagement in Gagen-, Engagements- und Programmgestaltungsfragen ab und befürchteten Bürokratie und Gesinnungsriecherei.

3.1.9 Die Reichsmusikprüfstelle

Da Musik als eine „Hauptsorge der nationalsozialistischen Kulturführung“ galt,[75] „allgemein gültige Regeln“ sich „auf musikalischem Gebiete“ jedoch „nur schwer“ aufstellen ließen,[76] schien ein ergänzendes Überwachungssystem notwenig, denn schließlich waren „namentlich auf dem Gebiet der Tanz- und Schlagermusik“ die „Auswirkungen der früheren Zersetzung“ noch spürbar vorhanden.[77]

Die „Anordnung über unerwünschte und schädliche Musik” vom 18. Dezember 1937 bestimmte, dass in Deutschland vertriebene ausländische Musik ausnahmslos der Reichsmusikprüfstelle (RMPS) des Propagandaministeriums vorgelegt werden musste, die im Februar 1938 ihre Arbeit aufnahm.

Als Leiter der neuen RMPS bestimmte Goebbels GMD Heinz Drewes, sein Stellvertreter wurde Fritz von Borries. Neben seinen Ämtern im Ministerium und in der RMPS fungierte Drewes später übrigens auch als Leiter der dem RMVP nachgeordneten „Reichsstelle für Musikbearbeitungen“ (RMB), die im Mai 1940 ins Leben gerufen wurde. Der Schaffung der RMB lag die Einsicht in eine Mangelsituation zugrunde, die „durch den Wegfall vieler ausländischer, jüdischer oder sonst nicht mehr zeitgemäßer Stücke“ in den Spielplänen der Operetten- und Opernhäuser begründet lag.[78]

Swing im Nationalsozialismus, in: 1999. Zeitschrift für Sozialgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts, Nr.4/1995, S.41

[74] Heinz Putsche: Die Pflichten des Fachschaftsleiters, und was erwartet er von den von ihm betreuten Kapellenleitern und Musikern?, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2867 vom 28.11.1940, S.1115

[75] Fritz von Borries: Die Reichsmusikprüfstelle und ihr Wirken für die Musikkultur, in: Hellmuth von Hase / Albert Dreetz (Hrsg.), S.49

[76] Ebd., S.50

[77] Ebd., S.50

[78] Heinz Drewes: „Die Reichsstelle für Musikbearbeitungen“, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik, Nr. 2938 vom 24.02.1943, S.47f.

Mit der Etablierung der RMPS war die Musikzensur endgültig aus der RMK ausgegliedert, gleichzeitig blieb sie jedoch für die Durchführung der Maßnahmen mitverantwortlich. RMK-Kontrollbeauftragte waren schon seit 1934 in den Gaststätten aktiv und zählten dort scheinbar nicht gerade zu den gern gesehenen Gästen. Immer wieder war es vorgekommen, dass Behinderungen oder Beleidigungen durch Wirte oder das Publikum gemeldet wurden, so dass die RMK Anfang März 1936 „ausdrücklich“ auf die „Strafbarkeit derartiger Handlungen“ hinweisen musste.[79]

Die Paragraphen der ersten „Anordnung über unerwünschte und schädliche Musik“ hatten sich schnell als zu undifferenziert und wenig praktikabel erwiesen. Nach etwas mehr als einem Jahr wurde sie durch die „Anordnung zum Schutze musikalischen Kulturgutes” vom 29. März 1939 ersetzt, die nun die genauen Verfahren der RMPS festlegte.[80] Diese Regelung betraf nicht mehr nur ausländische, sondern auch deutsche Musik,[81] „besonders Werke der Unterhaltungsmusik“: „Musikalische Werke, die dem nationalsozialistischen Kulturwillen widersprechen, werden von der Reichsmusikkammer in einer Liste über unerwünschte und schädliche Musik geführt.“ Die Entscheidung über eine Aufnahme in jene Liste, oblag der RMPS, die damit zum Richter über die Einhaltung eben jenes ominösen „nationalsozialistischen Kulturwillens“ wurde. Was zu einer Platzierung in der RMPS-Liste führen konnte, zählt Fritz von Borries 1944 auf: Die „Verballhornung“ oder „Entstellung“ eines Musikstückes, ein rassisch oder politisch unerwünschter Komponist oder Solist, ein „geschmackloser Text“ oder besonders – und hier drückt sich zusätzlich die aktuelle Problemsituation der Kriegszeit aus – eine Orientierung an feindländischen Stilelementen wie „die Nachahmung des sogenannten Hot-Stils und die würdelose Nachäffung fremdländischer, dem gesunden deutschen Volksempfinden widersprechender Vorbilder wie z.B. echter oder nachgeahmter Negermusik“.[82] Besonders schwer wog auch der Vorwurf „nationaler Kitsch“, gegen den die Angriffe immer schon besonders massiv geführt wor-

[79] Aus der RMK. Betrifft: Tätigkeit der Kontrolleure, in: Der Artist Nr.2622 vom 19.03.1936, S.310

[80] „Anordnung zum Schutze musikalischen Kulturgutes”, abgedruckt in: Die Unterhaltungsmusik, Nr.2782, 13.04.1939, S.512f.

[81] Bereits zu Beginn der Arbeit der RMPS hatte Graener angekündigt, dass man bei Bedarf auch gegen unerwünschte deutsche Komponisten einschreiten werde. Von deutschen Juden komponierte oder aufgeführte Musik betraf die Verordnung ohnehin. Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2718 vom20.01.1938, S.72ff.

[82] Fritz von Borries, in: Hellmuth von Hase / Albert Dreetz (Hrsg.), S.53

den waren. Hier herrschte weitgehend Deckungsgleichheit zwischen den Propagandisten um Goebbels und den Ideologen um Rosenberg. Während die einen sich gegen ein Verfall des Niveaus und den Vorwurf wandten, Kunst durch Tendenz ersetzen zu wollen,[83] bekämpften die anderen vehement ein nationales Konjunkturrittertum, das sich unter Benutzung der „heiligen“ nationalen Formensprache wirtschaftliche Vorteile erschleichen wollte.[84]
Wie sich dagegen allerdings genau der diesen Ausschlussentscheidungen zugrundeliegender „nationalsozialistischer Kulturwille“ positiv definiere, diesbezüglich hielt sich von Borries ebenso bedeckt, wie er als ein positives Wirkinstrument der RMPS nur angab, den „Konzertveranstaltern mit Rat zur Seite“ zu stehen, um so auch „zeitgenössisches Schaffen“ zu fördern.[85]

Für die RMK war der Rückgriff auf ein solches Instrument verbunden mit dem Eingeständnis, dass der weitgehende Verzicht auf Zensur und das Verlassen auf die personellen Kontrollmechanismen kein umfassend befriedigendes Ergebnis gebracht hatte. Dementsprechend betonte von Borries 1944 in seiner Bilanz der Erfolge der RMPS, wie wenig „Unerwünschheiterklärungen“ ausgesprochen werden mussten[86] und dass die RMPS eigentlich hauptsächlich durch ihr Vorhandensein wirke, sich dabei aber keinesfalls überlebe: „Die Kräfte, die anfällig gegenüber Dekadenz und Faulem sind, würden ohne das Bewusstsein, dass eine das musikalische Schaffen beobachtende und kontrollierende Stelle vorhanden ist, sich zweifellos bald wieder in snobistischen volksfremden Übertreibungen und in der würdelosen Nachahmung ausländischer ‚heißer’ Aufmachung gefallen.“[87]

---

[83] So zum Beispiel Goebbels in der Rede zur Eröffnung der RKK am 15.11.1933: „Niemand hat das Recht, uns in den Verdacht zu nehmen, dass wir aus Gründen tendenziöser Propaganda jenem Dilettantismus das Feld freigeben wollen, der noch immer die wahre, edle Kunst zu Tode geritten hat (...).“ Dreyer, S.30

[84] So heißt es zum Beispiel bei Wolf Sluyterman von Langeweyde: Kultur ist Dienst am Volk, Berlin 1937, S.160f.: „Hat der ein Recht, heute auf Juden und Bonzen zu schimpfen, weil sie ihrem Geldsack, ihrem Wohlleben zuliebe Geschäfte und Reklame machten mit den Dingen des Volkes! – Hat der ein Recht, auf sie zu schimpfen, der’s heute selber tut? Nur dass er nicht Reklame macht mit Demokratie und ‚Menschenrecht’, sondern mit Hakenkreuz und ‚deutscher Kultur’ (...). Er ist immer noch da, der ewige Jude, nunmehr als ‚nationaler’ Geschäftemacher.“

[85] Fritz von Borries, in: Hellmuth von Hase / Albert Dreetz (Hrsg.), S.54

[86] Ebd., S.52

[87] Ebd., S.53

3.1.10 Melodie und Volkstümlichkeit contra Rasse und antimoderne Utopie: Die musikpolitischen Positionen

Ein programmatischer Charakter, wie er den Reden des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda gewöhnlich vor allem dann innewohnte, wenn er sich vor einem illustren, fachkundigen Publikum bewegte (wie es zum Beispiel bei seiner vielbeachteten und in der Forschung immer wieder reflektierten Rede vor Filmschaffenden in der Berliner Krolloper 1933 der Fall war), wurde auch von seinen Worten auf den ersten Düsseldorfer Reichsmusiktagen 1938 erwartet.[88] Allerdings zeichnete sich diese Rede in erster Linie durch ein geschicktes Umschiffen klarer Aussagen aus, wie denn nun genau die Musik im Dritten Reich inhaltlich auszurichten sei. Goebbels bemühte sich als Flankierung der aktuellen „Erfolge“ die Erinnerung an den „Verfall“ und die „schwere Krise“ der deutsche Musik in den Jahren vor der Machtergreifung wachzurufen, die die neue Regierung in „einem fünfjährigen Aufbauwerk“ zu überwinden „versucht“ habe. Entsprechend sei es das zentrale musikpolitische Desiderat gewesen, den Gegensatz zwischen zeitgenössischer Musik und den „Wünschen und Bedürfnissen der breiten Volksmassen“ zu überwinden.

Keine konkrete Handlungsanweisungen für Deutschlands „praktisch arbeitende“ Musiker, keine bahnbrechenden positiven Gestaltungsvorschläge, keine stolz präsentierten Ergebnisse. Im Finale der Rede verkündete Goebbels endlich die „Zehn Grundsätzen deutschen Musikschaffens“, von denen zwei Punkte die eigentlichen Kernaussagen einer bereits beim zweiten Hinsehen außerordentlich banalen Ausrichtung der Musikpolitik des Propagandaministeriums beinhalten.

„1. Nicht das Programm und nicht die Theorie, nicht Experiment und nicht Konstruktion machen das Wesen der Musik aus. Ihr Wesen ist die Melodie. Die Melodie als solche erhebt die Herzen und erquickt die Gemüter; sie ist nicht deshalb kitschig oder verwerflich, weil sie ihrer Einprägsamkeit wegen vom Volke aufgenommen und im Volke gesungen wird.“

„8. Nirgendwo liegen die Schätze der Vergangenheit so reich und unerschöpflich ausgebreitet wie auf dem Gebiete der Musik. Sie zu heben und an das Volk heranzutragen, ist unsere wichtigste und lohnendste Aufgabe.“

---

[88] Die Rede mit den zehn Programmpunkten findet sich z.B. in: Reichsmusiktage 1938 in Düsseldorf unter der Schirmherrschaft des Reichsministers Dr. Joseph Goebbels, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2737 vom 02.06.1938, S.692ff.

Michael Walter stellt angesichts dieser Punkte fest: „Das Gerede von der ‚Melodie' als ‚Wesen' der Musik und von den ‚Schätzen der Vergangenheit' scheint auf den ersten Blick so banal, dass man sich selbst scheut, von Schlagworten zu sprechen. Und doch charakterisieren gerade diese beiden Punkte die Politik des Propagandaministeriums gegenüber der Oper." Und nicht nur gegenüber der Oper, möchte man Walter ergänzen, sondern gerade im Zusammenhang mit dem gesamten Gebiet der Unterhaltungsmusik war es erstens immer wieder die Beschwörung der „Melodie" als Voraussetzung für „Volkstümlichkeit" und problemlose Konsumfähigkeit und zweitens der rückgreifende Verweis auf die vorbildhaften „Klassiker" der Unterhaltungsmusik wie Volkslied, Walzer und Rheinländer, der für die Politik auf diesem Gebiet charakteristisch war.

Das immer wieder postulierte Primat der Melodie gegenüber der „seelenlosen" bloßen Rhythmik und technischen Finesse[89] entwuchs den gleichen, gegen den Modernismus gerichteten Überzeugungen wie die Verurteilung „atonaler" zugunsten von „melodischer" Musik. Walter weist darauf hin, dass der Topos von „Melodie" und „Volkstümlichkeit" bereits in den zwanziger Jahren unabhängig von der politischen Couleur diskutiert wurde, bevor „der Begriff der Melodie bei den Rechten zum Synonym für das [wurde], was einerseits der deutschen Musiktradition entsprach und andererseits der Moderne, sei sie nun atonal oder vom Jazz inspiriert, entgegenzusetzen war".[90]

Die aktivierende Gefälligkeit einer eingängigen Melodie galt als Voraussetzung für Volkstümlichkeit und versprach so einen Erfolg auf Massenbasis, wie er zu den prinzipiellen Forderungen Goebbelsscher Propaganda in ihrer Ausprägung als Populärkultur zählte. Wiederkehrende ideologische Bedenken vor allem seitens des Amtes Rosenberg, eine bestimmte Musik könne ihrer „weltanschaulichen Haltung nach" nicht geduldet werden, blieben in den meisten Fällen ebenso folgenlos wie der Vorwurf, dass eine „einheitliche kulturpolitische Linie" in den ministerialen Entscheidungen nicht festzustellen sei.[91]

---

[89] Ähnlich äußerte sich auch Hitler auf dem Parteitag 1937: „Es ist nötig, die allgemeinen Grundsätze für die Entwicklung und Führung unseres nationalen Lebens auch auf dem Gebiete der Musik zur Anwendung zu bringen, das heißt nicht in technisch gekonntem Wirrwarr von Tönen das Staunen der verblüfften Zuschauer zu erregen, sondern in der erahnten und erfühlten Schönheit der Klänge ihrer Herzen zu bezwingen.", zitiert nach Eisel, S.31

[90] Michael Walter: Die Melodie als solche erhebt die Herzen und erquickt die Gemüter, Musikpolitik und Oper nach 1933, in: FZMw, 1998, Heft 1, S.2ff.

[91] Amt Darstellende Kunst in der Dienststelle Rosenberg, zitiert nach Drewniak, *Das Theater im NS-Staat*, S.37

Für das Propagandaministerium bedeutete „eine erfolgreiche zeitgenössische Oper eine ausverkaufte Oper“,[92] stellt Walter fest – und ähnliches gilt für alle Bereiche der Unterhaltungsmusik. Die Nachfrage nach einem bestimmten Schlager, die positive Resonanz auf ein Unterhaltungsprogramm im Rundfunk oder ein neuer Besucherrekord für einen Kinofilm – diese Kriterien zählten als Zeichen einer erfolgreich kommunizierten Propaganda für Goebbels mehr als die offenkundige Kongruenz zum „Mythus des 20. Jahrhunderts“. „Gesinnungsriecherei“[93] nach Art des KfdK erteilte Goebbels eine Absage, schließlich war es die Bandbreite der zu etablierenden personellen und inhaltlichen Vorzensurmechanismen, die bereits ein Höchstmaß an politischer Konformität und eine Ferne zu allem Rassefremden, Artfremden oder Subversiven garantieren sollten.

Bereits in seiner Rede zur Eröffnung der RKK hatte Goebbels klargestellt, dass keinesfalls „Gesinnung Kunst ersetzen“ könne: „Auch bei Kunst kommt es nicht darauf an, was man will, sondern vielmehr darauf, was man kann. (...) Was wir wollen, ist mehr als dramatisiertes Parteiprogramm. (...) Wir verstehen Tendenz in einem höheren Begriff (...).“[94] Mit deutlichen Worten wandte er sich sowohl gegen den Modernismus der „Nichtskönner“ als auch gegen den „reaktionären Rückschritt“ und stellte fest: „Die neugegründete RKK steht über den überlebten Begriffen von modern und reaktionär.“[95]

Die Einsicht, dass die Pflege der Melodie und die Orientierung an Popularität keinesfalls von vornherein einen Gegensatz zu jenem „Fortschritt“ bedeutete, der in seiner „gesunden“, also gegen die Avantgarde der künstlerischen Moderne gerichteten Form durchaus willkommen geheißen, ja gelegentlich sogar herbeigesehnt wurde (gerade um sich nicht dem „Vorwurf rückschrittlicher, zeitfremder Tendenzen auszusetzen“),[96] etablierte sich immer mehr als das eigentliche Credo der Propagandapraktiker in RMVP und RKK.

---

[92] Michael Walter: Die Melodie als solche erhebt die Herzen und erquickt die Gemüter, Musikpolitik und Oper nach 1933, in: FZMw, 1998, Heft 1, S.12

[93] Goebbels Rede zur Eröffnung der RKK am 15.11.1933, in: Dreyer, S.32

[94] Goebbels Rede zur Eröffnung der RKK am 15.11.1933, in: Dreyer, Ernst Adolf (Hrsg.): Deutsche Kultur im Neuen Reich. Wesen, Aufgabe und Ziel der Reichskulturkammer, Berlin 1934, S.29

[95] Goebbels Rede zur Eröffnung der RKK am 15.11.1933, in: Dreyer, S.31

[96] So lässt es zum Beispiel der stellvertretende Leiter der Abteilung Musik im RMVP, Fritz von Borries, 1944 im retrospektiven Blick auf das positive Wirken der Reichsmusikprüfstelle für die deutsche Musikkultur anklingen: Fritz von Borries: *Die Reichsmusikprüfstelle und ihr Wirken für die Musikkultur*, in: Hellmuth von Hase und Albert Dreetz (Hrsg.): Jahrbuch der deutschen Musik 1944. Im Auftrage der Abteilung Musik des RMVP herausgegeben, Berlin 1944, S.49f.
Beachtenswert ist das Paradoxon einer Forderung, „nicht fortschrittshemmend und reaktionär aufzutreten“, dabei aber die Irrungen einer internationalen Moderne zu umschiffen.

Die Geschichte der kulturpolitischen Zugeständnisse an eine moderne Populärkultur, die auf musikalischem Gebiet mit der Akzeptanz der „seichten“ Operette und des „kitschigen“ Schlagers begann, setzte sich in der partiellen Tolerierung von Foxtrott und anderen modernen Tänzen fort und mündete im „staatspolitischen“ Einsatz von Schlagern, Musikfilmen und sogar swingenden Klängen im Rundfunkprogramm des Krieges.

3.1.11 Die kulturelle „Mission“ der konservativen Funktionseliten

Und doch: Einheitlich war das Bekenntnis zur Massenunterhaltungskultur auch im Machtbereich Goebbels' keinesfalls, schon gar nicht in den Jahren der Etablierung der nationalsozialistischen Herrschaft und auch nicht bei der Mehrzahl der RMK-Funktionsträger, die sich doch großteils aus der Schar altgedienter, konservativer Musikereliten rekrutierten, die die vor allem in den Medien präsente musikalische Realität des Dritten Reiches immer mehr als Inkonsequenz und Herausforderung empfinden musste. Die Konfliktlinien innerhalb der am musikpolitischen Prozess beteiligten Personen und Institutionen, lief also nicht einfach zwischen den Machtbereichen der Herren Goebbels einerseits und Rosenberg andererseits, wie eine oberflächliche Lektüre von Walter glauben machen könnte. In der Erwartung, dass der politische Nationalsozialismus ihren von musikerzieherischen Gedanken geprägten und an kulturellen Hochwerten orientierten Kampf gegen den massenpopulären Schund vor allem der Jahre nach dem Weltkrieg maßgeblich unterstützen würde, hatten die konservativen Eminenzen zum großen Teil bereitwillig ihre Hilfe angeboten. Insbesondere die Musikwissenschaft zeichnete sich in den 1920er Jahren durch eine hochgradige Rückwärtsgewandtheit und einen Abstand zu zeitgenössischen Themen aus.[97] Ihr Organisationsfeld fanden sie im KfdK oder nach der Eingliederung der bestehenden Musikerverbände in die RMK in der berufsständischen Organisation. In der Frontstellung gegen die Massenunterhaltungskultur und die Auswüchse der „Systemzeit“ trafen sie Verbündete im völkischen Lager; an der unbedingten rassistischen Konsequenz konnte dieses Bündnis scheitern, doch meist überlebte ein Konglomerat aus bildungsbürgerlichem Konservatismus und völkischer Utopie, Kulturpflege und Rassismus.

[97] Vgl. Birgitta Maria Schmid: Musikwissenschaft im „Dritten Reich“, in: Brunhilde Sonntag, Hans-Werner Boresch, Detlef Gojowy (Hrsg.): Die dunkle Last. Musik und Nationalsozialismus, Köln 1999

Mit jenem typischen weltfremd-volkspädagogischem Elan wandte sich 1935 RMK-Präsident Peter Raabe konsequent gegen eine Orientierung am Geschmack der Masse und forderte „einschneidende gesetzgeberische Maßnahmen“, um das Volk, obwohl es doch „eigentlich kein wirkliches Bedürfnis nach echter Kunst“ habe, dennoch zu „Höherem“ zu erziehen.[98] Schließlich sei es daran „unschuldig“, weil es ja gar nicht unterscheiden könne, was denn „hoch“ stehe „und was nicht“. „Schlager“, „Filmkitsch“ und „Revueoperettenschund“ hätten eine „nur sehr schwer“ zu brechende Macht errungen, das Interesse für wahre Kunst sei durch Geschäftemacher, aber auch durch den Mangeln an freier Zeit erstickt worden.[99]

Raabe plädierte für die Heilkräfte des Verzichts zugunsten einer „Genesung“ des Volkes: „Will man Schund und Kitsch endgültig von der Bühne verbannen, so muss ganz radikal vorgegangen werden. Man muss den Besuchern gerade die Operetten, Revuen und sonstige Nichtigkeiten, die es (!) bevorzugt, überhaupt nicht mehr bieten.“ Wie wenig Raabes Forderungen offizielle Imperative nationalsozialistischer Musikpolitik wurden und wie wenig er mit den populären Vergnügungen seiner Zeitgenossen zurechtkam, zeigt der Bericht über den Versuch Raabes 1939, die Unterhaltungsmusiker an den „Stätten ihres Wirkens“ aufzusuchen: „Er besuchte etliche Vergnügungslokale und Bars, in denen zu Klängen angeblich unterhaltender Musik die Paare sich auf engstem Raum mit todernsten, schmerzbewegten Minen durcheinanderschoben. Er sah einen Mann mit einem Instrument, das ihm unbekannt war, in grotesken Sprüngen und Verrenkungen durch den imaginären Raum hüpfen und sagte sich: ‚von denen bist du nun der Präsident’...“[100] Raabes Ausflug ins Genre des Populären – Eindrücke wie aus einem bösen Traum. Die Berührungspunkte mit den Feindbildern der völkischen Kräfte liegen klar auf der Hand.

---

[98] Peter Raabe: Die Musik im dritten (!) Reich. Kulturpolitische Reden und Aufsätze, Regensburg 1935 (5), S.13f.

[99] Peter Raabe: Die Musik im dritten (!) Reich. Kulturpolitische Reden und Aufsätze, Regensburg 1935 (5), S.45f. Pikanter Weise wies Raabe darauf hin, dass der Zeitmangel zu Ungunsten von Musikbildung und –pflege unter anderem durch die übertriebene Vereinnahmung durch nationalsozialistische Organisationen entstehe.

[100] Walter Abendroth: Würde und Unterhaltung, in: Deutsches Volkstum, 1939, S.253, zitiert nach Wulf, Musik, S.300

3.1.12 Musikpolitische Positionen im Amt Rosenberg

Die im Amt Rosenberg vor allem durch Herbert Gerigk nach außen vertretenen musikpolitischen Positionen waren in erster Linie geprägt von einer strikten Distanz zu sämtlichen Stilelementen, die das „Neue“ in der Musik vor 1933 ausgemacht hatten, namentlich „Disharmonik“ oder „Atonalität“ sowie übertriebene Rhythmik, Effekthascherei und Kitsch. Den Bezugspunkt zur „Rassenfrage“ hatten musikalische Traditionalisten wie Hans Pfitzner oder Richard Eichenhauer bereits vor 1933 aufgezeigt: „Atonalisten, Neutöner, Vierteltonmenschen usw.“ seien jüdischer Rasse und folgten mit der Zerstörung der „harmonischen Mehrstimmigkeit“ instinktiv dem „Gesetz ihrer Rasse“, der jene Art von Musik „urfremd“ sei.[101]

Klare Angriffe fuhr man aber nicht nur gegen die Elemente der musikalischen Moderne, sondern auch gegen eine oberflächliche Orientierung an einer scheinbar volkstümlichen Popularität von Musik: „Es ist nicht dasselbe, ‚populär’ zu sein oder völkisch zu sein! Dem einen ist das Volk Mittel und Weg, dem anderen erster Antrieb und letztes Ziel.“[102] Denn gerade mit jener leichten, populären Musik, wie sie der Rundfunk verbreitete, war man unzufrieden, hatte man sich doch einen wirklichen Bruch mit dem musikalischen Unterhaltungsstil der „Systemzeit“ versprochen: „Wir stehen auf allen Gebieten des Lebens gegen die Verfallserscheinungen einer vergangenen Zeit in schärfstem Kampf. In unserer Unterhaltungsmusik aber frisst sich Altes und Überlebtes ins Volk ein wie ein schleichendes Gift. Der Hauptträger der U-Musik ist heute der Rundfunk.“[103] Auch der Kampf gegen jenes „Gift“ war rassisch motiviert, denn „der Jude als Musiker“ galt nämlich nicht nur Vertreter einer „übergeistigen Gehirnmusik“, sondern auch des viel gefährlicheren „erotischen Schlagers“ und war somit verantwortlich für alle

---

[101] Richard Eichenhauer: Musik und Rasse, München 1932, S.273f.

[102] Wolf Sluyterman von Langeweyde: Kultur ist Dienst am Volk, Berlin 1937, S.78

[103] Müller-Blattau, Josef: Geschichte der deutschen Musik, Berlin 1938, S.308

Prof. Müller-Blattau setzte seine Karriere als Musikwissenschaftler nach dem Krieg ungebrochen fort, wurde Direktor des Staatlichen Konservatoriums in Saarbrücken, aus dem die Staatliche Hochschule für Musik hervorging. Einen von Angriffen gegen „fremdrassige“ Kritiker und Spekulanten sowie eine „volksfremde Musikzivilisation“ gereinigte Ausgabe von Müller-Blattaus Musikgeschichte findet sich zum Beispiel in der UB Passau. Zahlreiche Passagen, teilweise auch nur einzelne Sätze, sind hier überklebt, die Seiten 307-310 sind herausgetrennt.

musikalischen Erscheinungen, die das deutsche Musikleben angeblich bedrohten.[104]

Vor allen musikalischen Kriterien hatte Gerigk als Grundvoraussetzung für eine Musik, die es überhaupt zu Kritikwürden bringen wollte, die individuelle „Gesinnung“ ihres Machers gesetzt. Hatte sich der Musikschaffende, sei es Komponist, Texter oder ausführender Musiker, in irgendeiner Weise politisch diskreditiert, konnte seine „weltanschauliche Haltung“ also nicht eindeutig befürwortet werden, so brauchten musikalische Kriterien erst gar keine Anwendung mehr zu finden. Dieser Grundsatz galt selbstverständlich gesteigert bezüglich der rassischen Disposition.

Positive Leitsätze für eine nationalsozialistische Musikkultur, die jenem Bruch mit der Musik der Moderne hätten erwachsen müssen, blieben weitgehend aus, wie Walter aufzeigt: „Die politische Forderung hatte darum kein reales Pendant im Musikleben (...), sie war eine Leerstelle, die beliebig gefüllt werden konnte. Resultat solcher Grundsätze konnte darum in der praktischen Musikpolitik gerade jener ‚Individualismus’ sein, den die Nationalsozialisten ja erklärtermaßen ausrotten wollten, denn es entschied sich, wie die vielen widersprüchlichen Entscheidungen über die Musik im Dritten Reich zeigen, letztlich immer auf der lokalen Leitungsebene, was dem ‚Ohr’ angemessen war oder nicht.“[105]

3.1.13 Zusammenfassung

In kulturpolitischer Hinsicht machten die Nationalsozialisten in den ersten Monaten nach der Machtergreifung nicht mit einem klaren positiven Konzept, sondern einer ganzen Reihe von unkoordinierten Einzelaktionen von sich reden. Das Fanal der Bücherverbrennungen weckte bei den verbündeten Konservativen zwiespältige Gefühle: Während die Werke von Heinrich Heine und Thomas Mann brannten, blieben die verachteten Erzeugnisse der Populärkultur („Schmutz und Schund“) weitgehend unangetastet.

Die Etablierung einer umfassenden Kulturbürokratie war nicht zuletzt eine Folge der Kritik an den diversen Einzelaktionen des Jahres 1933 angesichts des Stel-

---

[104] Richard Eichenhauer: „Über die Grundsätze rassekundlicher Musikbetrachtung, in: Guido Waldmann (Hrsg.): Rasse und Musik. Bd. 3 der Schriftenreihe Musikalische Volksforschung, hrsg. Im Auftrage der Reichsjugendführung von Guido Waldmann, Berlin 1939, S.42

[105] Michael Walter: Die Melodie als solche erhebt die Herzen und erquickt die Gemüter, Musikpolitik und Oper nach 1933, in: FZMw, 1998, Heft 1, S.18

lenwertes der „Kultur“ im weltanschaulichen Programm der Nationalsozialisten. Der Bündelung der inhaltlichen und personellen Kompetenzen in RMVP und RKK gingen zum Teil erhebliche Machtkämpfe voraus, in die vor allem die Herren Ley, Rosenberg, Frick und Goebbels verwickelt waren.

Schließlich differenzierte sich die Kulturbürokratie immer weiter aus. Um eine staatliche Musikpolitik betreiben zu können, bediente man sich einerseits dem berufsständischen Instrument einer für konsequente personelle Kontrolle sorgenden Musikkammer, andererseits sorgte Goebbels mit einer starken ministerialen Musikabteilung dafür, dass inhaltliche Fragen ganz nahe in seinem Machtbereich entschieden wurden. Hier war auch die zentrale Prüfstelle beheimatet, die seit 1939 die berüchtigten „Listen unerwünschter musikalischer Werke“ zusammenstellte. Für die Umsetzung und Überwachung der Entscheidungen aus Ministerium und RMVP war die RMK als ausführendes Organ zuständig.

3.2 Der Weg zur Gründung der RMK aus Sicht der Unterhaltungsmusikerschaft im Spiegel des „Artist“

Auf welche Stimmung und Bedürfnisse auf welche Disposition innerhalb der Unterhaltungsmusikerschaft stießen die Maßnahmen der neuen nationalsozialistischen Regierung? Wie fügten sich die Strukturen Vorarbeiten der vorhandenen Verbände und berufsspezifischen Vereinigungen in die neuen Planungen? Wie machte sich der akute Einbruch der Politik in eine von Marktunsicherheit betroffene Branche bemerkbar und wie verliefen die Diskussionen um den zukünftigen Stellenwert der Politik innerhalb der eigenen Arbeitswelt? Ausgehend von derartigen Fragestellungen einen Blick in den „Artist“ zu tun, bringt lohnende Einblicke in den Zustand einer Branche, die krisengeschüttelt ins neue Jahr 1933 gestartet war. Man machte sich angesichts „schwerster“ Zeiten „Mut zum Durchhalten“ und appellierte an alle, ein „vernünftiges Entgegenkommen“ zu zeigen: „Möge das neue Jahr Besserung auf der ganzen Linie bringen!“, so lautete der innerhalb der Unterhaltungsmusikerschaft vielfach geäußerte Wunsch.[106]

Als der Leitartikel des „Artist“ sich Ende März erstmals seit dem Machtwechsel in Berlin mit „praktischer Politik“ beschäftigte,[107] da hatte der deutsche Rundfunk bereits die Sendung „negermusikartiger Darbietungen“ untersagt (07. März 1933), Joseph Goebbels war Minister geworden (13. März 1933) und der „Tag von Potsdam“ (21. März 1933) hatte volkspsychologisch wertvoll die Verbindung des „alten“ mit dem „neuen“ Deutschland gezeigt. Erst allmählich wurde es zur Gewissheit, dass der Amtsantritt Hitlers nicht einfach nur der Beginn einer neuen Regierung markierte, wie so viele in den letzten Jahren gekommen und gegangen waren, sondern dass der revolutionäre Habitus der nationalsozialistischen „Bewegung“ und ihrer „Weltanschauung“ doch mehr als Parteienwerbungsfunktion haben könnte.

Was sollte der in der Wahl Anfang März bestätigte „neue Kurs“ für den Unterhaltungsmusiker bedeuten, fragte Rudolf Kockerols unter seinem Pseudonym „Erko“. Eine konkrete politische Positionsansage blieb an dieser Stelle aus, dafür definierte man sich beim „Artist“ (noch) als „unpolitisch“. Erko betonte, „lediglich eine Prognose für die kommende Zeit“ aufstellen zu wollen, und zwar vor allem im Bezug auf die „wirtschaftlichen Belange“ der Musiker. Keinesfalls werde man

[106] Ch. Potthof: „Ihre Meinung, Herr Direktor?“. Zeitfragen unseres Faches und unserer Fachzeitschrift „Der Artist“ im Spiegel des Unternehmertums, in: Der Artist Nr.2455 vom 06.01.1933

[107] Erko: Musik und praktische Politik, in: Der Artist Nr.2466 vom 24.03.1933

sofort dem Neuen zujubeln, ohne zu wissen, was man denn tatsächlich zu erwarten habe. Die konkreten Hoffnungen richteten sich hier in erster Linie auf das Vorbild der in den Betriebszellen der Partei organisierten Musiker, von wo aus der Impuls zur Bildung eines seit Jahren geforderten großen Fachverbandes der Ensemblemusikerschaft erwartet wurde.

So berichtet der „Artist“ am 31. März 1933 dann auch von der Gründung der Musikerzelle der „Nationalsozialistischen Betriebszellenorganisation“ (NSBO) in Düsseldorf und begann damit eine Reihe von Artikeln zum Thema einer reichsweiten Interessens-Organisation von Musikern.[108]

Das auf der Düsseldorfer Versammlung beispielhaft formulierte inhaltliche Ziel einer solchen gemeinschaftlichen Organisation sollte „nationales Denken und Fühlen“ sein, sowie die „Ausschaltung verderblicher fremder Einflüsse, die nur Verflachung und Verrohung unserer nationalen Kultur erzeugt haben“. Dementsprechend attackiert wurden fremdländische Pseudonyme, ebenso die „Schlagerflut“ und ein „undeutsches Instrumentarium“ – „Deutsche Musik und deutsche Musiker“ sollte die Parole zukünftig lauten. In erster Linie jedoch ging es bei einer angestrebten Interessens-Organisation um handfeste wirtschaftliche Belange, die auch in Düsseldorf im Vordergrund standen: Dilettanten und Nebenberufler (und hier vor allem Beamte) sollten als Konkurrenten der Berufsmusiker ausgeschaltet, gleichzeitig das „parasitäre Agentenunwesen“ eingeschränkt werden. Der gesamte Musikerstand, so wurde berichtet, wünsche sich, endlich auch in den Genuss der Vorteile eines Angestelltenverhältnisses zu kommen, samt Urlaub und Krankenversicherung.

Als der von dieser NSBO-Versammlung berichtende Redakteur trat Erko den Weg in Richtung Gleichschaltung von selbst an: Seine Zeitung begrüße die endlich entstandene gemeinsame Plattform der Musikerschaft und stelle sich als seit vielen Jahren etablierte Fachpresse bereitwillig hinter die neuen Musikerzellen. „Um kursierenden Gerüchten die Spitze abzubrechen“, preschte der uns eben noch als sich neutral gebender Beobachter vorgestellte Kockerols auch in Hinsicht auf den Antisemitismus der neuen Regierung vor und stellte öffentlich fest, der „Artist“ sei ein „rein deutsches Unternehmen“ und arbeite auch „nur mit deutschem Kapital“.

---

[108] Erko: Die Gründung der Musikerzelle der NSBO. Düsseldorf, in: Der Artist Nr.2467 vom 31.3.1933

Am Tag nach dem Erscheinen dieser Ausgabe des „Artist“ sollten die neuen Machthaber zeigen, wie ernst sie mit ihren Antisemitismus machten, indem erstmals reichsweite Boykott- und Gewaltmaßnahmen gegen jüdische Geschäfte, Ärzte und Rechtsanwälte durchgeführt wurden. Die aus diesen Geschehnissen resultierende Empörung im Ausland versuchte der „Artist“ mit einem offenen Brief „An unsere außerdeutschen Leser“ zu begegnen: Ausschreitungen oder gar Gräueltaten, wie Berichte darüber im Ausland lanciert würden, habe es in Deutschland nicht gegeben, der „Abwehrboykott“ sei „in völliger Ruhe und ohne Ausschreitungen“ durchgeführt worden. „Die Kunst ist international.“ – daher bitte man darum, Deutschland und seinen Künstlern die Sympathie zu erhalten.[109] Hintergrund eines solchen Appells war natürlich in erster Linie die Furcht vor Restriktionen für deutsche Musiker im Ausland, die auf ihre Engagements dort wirtschaftlich angewiesen waren.

3.2.1 Verlockende Angebote

Die Politik war gefährlich aber auch verlockend nahe an die Unterhaltungsmusik herangetreten, die Zeit eines beobachtenden Abwartens war vorbei, was sich in einer fortschreitenden Politisierung und Ideologisierung des Musikerblattes manifestierte. So häuften sich die politisch inspirierten Themen in den Leitartikeln sowie allgemein im redaktionellen Teil.

Ausführlich berichtete Chefredakteur von Coellen persönlich über die monatliche Tagung der Gruppe Musik des Kampfbunds für deutsche Kultur (KfdK) in der Berliner Krolloper.[110] Seit dem 30. Januar hatte der KfdK eine Eintrittssperre verhängt, wohl um dem zu befürchtenden starken Zulauf der Konjunkturritter entgegenzuwirken. Erst im April sollte laut Hans Hinkel, zu diesem Zeitpunkt Staatskommissar im preußischen Wissenschaftsministerium und als „Reichskulturwalter“ mit besonderen Aufgaben wie Überwachung und „Entjudung“ betraut, eine Aufnahme wieder möglich sein – und demzufolge war jene erste Monatstagung auch sehr gut besucht. Das eröffnende Referat des Kieler Generalmusikdirektors Stein drückte die Euphorie des Großteils der Besucher dann jedoch etwas. In typisch konservativ-völkischem Duktus hatte Stein über „Zersetzungserscheinungen“, „Entseelung der Musik“ durch Technik und Rundfunk, „Asphaltkritik“ und

[109] „An unsere außerdeutschen Leser“, in: Der Artist Nr.2468 vom 07.04.1933

[110] Geo Maria von Coellen: Das musikkulturelle Programm der neuen Regierung, in: Der Artist Nr.2469 vom 14.04.1933

„schwülen Dunst“, das „Konzertagenturunwesen“ und die „Sensationskonkurrenz“ referiert. Der Referent schlug vor, an den Chorgesang als Keimzelle der Musikkultur anzuknüpfen, eine Idee, die den meisten der anwesenden Ensemblemusikern als praktische Handlungsempfehlung doch wenig alltagstauglich erscheinen musste.

Im anschließenden kämpferischen Vortrag verstand es Versammlungsleiter Hinkel jedoch, die Zuhörer mit wirtschaftlichen Argumenten gegen „andersrassige Wettbewerbler und Marxisten“, gegen Pan-Europa, Kosmopolitismus und Liberalismus auf seine Seite zu ziehen. Die neue Regierung, so Hinkel, habe ein Ständekammersystem angedacht, um auch die Künstler im Bewusstsein einer vaterländischen Pflichterfüllung einheitlich zusammenzufassen.

Der Mann, der sich im Laufe seiner späteren Karriere als Generalsekretär der RKK gerne mit den ganz Großen aus Kunst und Kultur schmücken sollte, wandte sich an dieser Stelle scharf gegen das überbezahlte „Startum“ und sagte dem „einfachen“, aber „deutschen“ Ensemblekünstler die volle Unterstützung des Kampfbundes zu. „Gesünderes“ – gemeint ist „reine deutsche Kunst“, die von „reinen deutschen Menschen“ dargeboten werde – dürfe gerne von nur „bescheidenerem“ Können sein und müsse sich nicht mit den größten „Virtuosen“ messen. Indem Hinkel hier zwei umstrittene Argumentationslinien der Völkischen übernahm, einerseits „den Ungeist des Personenkultes und der Namenzüchtung“[111] ansprach und andererseits eine „gesunde“ Gesinnung vor künstlerischer Genialität ansiedelte, begab er sich zu diesem Zeitpunkt in einen Gegensatz zum Kurs seine künftigen direkten Vorgesetzten. Goebbels, der schon früh viel daran setzte, nicht in den Geruch des Förderers einer kreativlosen Gesinnungskunst zu geraten und der in den kommenden Jahren die Stars der Unterhaltungsbranche als eine Art vorbildhafter, neuer deutscher Gesellschaftsprominenz nutzen sollte, hielt wenig von derartig nivellierenden Forderungen aus dem KfdK. Doch die Einbettung solcher antielitären Rhetorik in Hinkels schlagkräftige Sammlung wirtschaftlicher Argumente verfehlte an dieser Stelle kontextualisiert ihre Wirkung nicht.

Unter dem Anschein größtmöglicher Ehrlichkeit und „ohne Versprechungen“ zu geben, sicherte Hinkel den anwesenden Musikern zu, dass es dank der neuen Regierung künftig „immer mehr Arbeitsmöglichkeiten“ geben werde. Um dieses

[111] So zum Beispiel formuliert bei: Wolf Sluyterman von Langeweyde: Kultur ist Dienst am Volk, Berlin 1937, S.162

alles entscheidende Ziel zu erreichen, würde sich der KfdK energisch gegen die „Mechanisierung der Musik“ wenden und trage außerdem dafür Sorge, dass ausländische „Wettbewerbler“ es künftig schwerer hätten.

Von Coellen fasste die von Hinkel referierten Hauptziele der neuen Führung auf dem Kultursektor zusammen: „Die Regierung werde in die freie Entwicklung des Kunstlebens möglichst nicht eingreifen; Zersetzungserscheinungen hören auf, und das Musikleben werde in einem national-kulturellen Geiste geführt; die sozialen Fachfragen sollen im Sinne einer wirklichen Gerechtigkeit gelöst werden.“[112]

Hinkel traf in seinen Ausführungen die Stimmung der vom sozialen und wirtschaftlichen Abstieg bedrohten Zuhörerschaft deutlich besser als sein Vorredner: Seine beiden zentralen Forderungen korrespondierten mit den Erfahrungen der Arbeitswelt: Weg mit der überbezahlten, ausländischen Konkurrenz! Aufbau einer ständische Organisation der deutschen Musiker zur Lösung der sozialen Fragen! – Von einem Übermaß an völkischen Schlagworten und einem Plädoyer für die Förderung des Chorgesanges dagegen erwartet kein Ensemblemusiker eine wirkliche Besserung seiner wirtschaftlich desolaten Situation. Das Vertrauen in die zu oft gehörten konservativen, deutsch-nationalen Töne war geschwunden.

Konkrete wirtschaftsförderliche Maßnahmen versprach sich die Unterhaltungsmusikerschaft auch von der NSBO. Als zum Beispiel deren Musikzelle Köln zur ersten öffentlichen Versammlung am 5. April 1933 aufgerufen hatte,[113] standen unter dem Motto „Weiterkämpfen für Arbeit und Brot!“ als wesentliche Punkte im Mittelpunkt: Zustände am Arbeitsamt, Gagenunterbietung durch „Nebenberufler“, Ansprüche der GEMA und „mechanische Musik“.

3.2.2 Die Suche nach der richtigen Musikerorganisation

Der 1. Mai 1933 mit seiner symbolhaften Inszenierung der Einigkeit von Arbeitnehmern, Arbeitgebern, Staat und Partei hatte einen bleibenden Eindruck auch auf viele Angehörige der Musikerschaft hinterlassen. Doch nach wie vor herrschte Unsicherheit über die Art und Weise, wie man sich denn nun zu organisieren habe. War ein sofortiger Eintritt in die örtliche NSBO sinnvoll? Was passierte mit den alten Berufsverbänden? Sollte man sich um eine Mitgliedschaft im KfdK be-

[112] Geo Maria von Coellen: Das musikkulturelle Programm der neuen Regierung, in: Der Artist Nr.2469 vom 14.04.1933

[113] Ferdy Breuer: NSBO-Musikerversammlung in Köln, in: Der Artist Nr.2469 vom 14.04.1933

werben? Oder gar direkt der NSDAP beitreten? Sollte man sich überhaupt einer Partei oder einem Berufsverband anschließen, wie es für einen Künstler ja über Jahre hinweg eher als unüblich galt? An Antworten auf diese grassierende Unsicherheit versuchte sich ein Artikel über die geplante „Einheitsfront“ der Musiker, der Mitte Mai 1933 erschien.[114] Geo Maria von Coellen zeichnete die Vision eines kurz vor der Vollendung stehenden „Einheitsverbandes Deutscher Musiker“ (EDM), mit dem nun endlich der Reichskartellgedanke verwirklicht werde: Der Vorstand setze sich aus vier KfdK-Leuten und drei NSBO-Mitgliedern zusammen, an der Spitze stünde dann der bekannte Berliner Musikhochschullehrer Gustav Havemann, Violinist, Dirigent des Kampfbund-Orchesters und Musikerführer im KfdK.[115] Nur der EDM würde dann „jene Lizenzkarten ausgegeben, ohne die ein Berufsmusiker in Zukunft“ nicht mehr werde auftreten können. Hier tauchte erstmals der Gedanke eines verpflichtenden Lizenzkartensystems als Voraussetzung für die Berufsausübung auf. Die Stoßrichtung war eine klar wirtschaftliche und sollte sich in erster Linie nicht gegen rassisch oder politisch missliebige Musiker, sondern gegen nebenberuflich tätige und ausländische Konkurrenten wenden.

Ansonsten lauteten die Empfehlungen von Coellens: Eine NSDAP-Mitgliedschaft käme nur für jene in Frage, die „eine absolute innere Übereinstimmung“ mit dem Programm feststellen könnten. Der NSBO seines Betriebes oder als „freier“ Musiker der Fachzelle seiner Ortsgruppe habe jedoch jeder Musiker baldmöglichst beizutreten. Außerdem zählte der Autor die anerkannten alten Berufsverbände auf,[116] die „als in der nationalen Front stehend“ anerkannt seien.

---

[114] Geo Maria von Coellen: „Die Bildung der Einheitsfront“, in: Der Artist Nr.2472 vom 19.05.1933

[115] Gustav Havemann galt in den 1920er Jahren als einer der bedeutendsten Violinpädagogen. Im Zuge eines Disputs mit seinem Kollegen Carl Flesch, der eine geniale jüdische Geigerelite der Masse der weniger Begabten entgegenstellte, schlug Havemann offen antisemitische Töne an. Der zunächst sozialdemokratisch engagierte Künstler trat im April 1932 überraschend der NSDAP bei und übernahm die Leitung des Berliner Orchesters des KfdK. Der RMK gehörte Havemann als Mitglied des Präsidialrates sowie als Leiter der Fachschaft Berufsmusiker an. In der Kontroverse um Hindemith ergriff Havemann ähnlich wie Furtwängler Position für den Komponisten, leitete unter Umgehung des Führerprinzips Schritte zu dessen Rehabilitierung ein und wurde von Goebbels Anfang Juli 1935 seiner Leitungsposition in der RMK enthoben.

Mehr zu Havemann: Albrecht Dümling: Aufstieg und Fall der Geigers Gustav Havemann - ein Künstler zwischen Avantgarde und Nazismus. In: Dissonanz Nr.47 (Februar 1996), S.9-14

[116] Für die Artisten: Internationale Artisten-Loge; für die Musiker: Kapellmeister-Union (KU), Berliner Pianisten-Club, Reichsverband Deutscher Orchester und Orchestermusiker, Reichsverband deutscher Berufsmusiker, Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer, Verband deutscher Orchester- und Chorleiter, Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands. Dazu gehört nach der Verhaftung des Vorsitzenden Gottlieb Fauth auch der am 2. Mai 1933 aus dem

Nicht als EDM, sondern unter dem Namen „Reichskartell der deutschen Musikerschaft“ stellte der Musikwissenschaftler Friedrich Mahling[117] im Leitartikel der folgenden Ausgabe des „Artist“ die neue gemeinsame Spitzenorganisation sämtlicher Verbände vor.[118] Das Reichskartell gelte nun als die „von der NSDAP einzig anerkannte Standesorganisation sämtlicher deutscher Berufsmusiker“. Tatsächlich hatte der Oberste Verbindungsstab der NSDAP Ende April eine entsprechend lautende Vollmacht ausgestellt, in der namentlich die Führung durch Havemann festgelegt war.[119] Unter dem Dach des neuen Gebildes sollten diverse bestehende Musikerverbände aufgehen, ebenso gehörten ihm die Fachgruppe Musik des KfdK und die Berufsgruppe Musik der NSBO an. Zentrale Bedeutung erhalte das Reichskartell laut Mahling dadurch, dass die Mitgliedskarte gleichzeitig Berufslizenzkarte sein sollte und der neue Zusammenschluss damit unmissverständlich als Vorstufe der „kommenden Musikkammer“ verstanden werden wollte.

Nach der Zerschlagung der freien Gewerkschaften und Angestelltenverbände Anfang Mai 1933, bemühte sich die neu gegründete Deutschen Arbeitsfront (DAF) um einen reibungslosen Ausbau ihrer Machtposition, die auch vor den künstlerischen Berufen in direktem Konkurrenzkampf mit Goebbels nicht halt machte. So meldete der Artist, das Reichskartell sei zwar inzwischen unter Dach und Fach, die „Einheitsfront“ der deutschen Musikerschaft stehe nun aber parallel zur Nationalsozialistischen Angestelltenschaft (NSA) in der DAF, deren „Verband deutscher Theaterangestellten und ähnlicher Berufe“ eine Unterstellung des Reichskartells beanspruche.[120]
Notgedrungen unterstellte sich also der Dachverband der Verbände einem wiederum höheren Verband und erklärte sich dort zur Fachschaft Musik. Hans Reusch, kommissarischer Führer des „Verbandes deutscher Theaterangestellten und ähnlicher Berufe“ der NSA in der DAF meldete sich dann auch bereits im Leitartikel der folgenden Ausgabe zu Wort, um den Sinn eines starken Großver-

---

Allgemeinen Deutschen Gewerkschaftsbund (ADGB) gelöste Deutsche Musiker-Verband (Demuv).

[117] Mahling galt neben Havemann als die treibende Kraft in der Fachgruppe Musik des KfdK. Dort leitete er seit Mitte 1932 einen Sonderausschuss, der sich mit der Konzeption einer deutschen Musikkammer befassen sollte.

[118] Friedrich Mahling: Das Reichskartell der deutschen Musikerschaft, in: der Artist Nr.2475 vom 25.05.1933

[119] Vollmacht vom 25.04.1933, Faksimile in Dümling 1996, S.11

[120] Die Einheitsfront steht!, in: Der Artist Nr.2476 vom 02.06.1933

bandes dem Unsinn von Verbänden und „Verbändchen“ entgegenzustellen.[121] Diese würden „aufhören zu existieren“ und damit alle Streitigkeiten zugunsten einer Einheit vergessen machen, die in „nationaler Verantwortung“ den Dienst am Beruf zum Dienst am Volk machen sollte.

Dass die langwierige Suche nach einer definitiven Regelung der Organisation des Musikerstandes doch für allerlei Unmut unter den Musikern gesorgt hatte, erscheint mehr als verständlich. Von Verbesserungen für die soziale und wirtschaftliche Situation des Einzelmusikers war man weiterhin entfernt, zudem verstärkte sich die bisweilen unangenehme Unsicherheit in Repertoirefragen. So appellierte man im „Artist“ bereits an die „zweifelnden Herzen“, an jene Kollegen, „die in den jetzigen Wochen des Übergangs aufbegehren möchten“, und warb um Nachsicht für die neue Regierung: Die „häufig etwas leichtfertig erscheinende Gleichgültigkeit um die Schwierigkeiten des Alltagskampfes“ sei ein Zeichen des „jugendlichen Schwungs“ der Bewegung, das „kulturprogrammatische Ziel“ werde selbstverständlich nicht aus den Augen gelassen.[122] Von Coellen behauptete, die „organisatorischen Kinderkrankheiten“ seien nun ausgeheilt, die strittigen Punkte zwischen dem „Reichskartell der Deutschen Musikerschaft“ und der DAF geklärt: Nur festangestellte Musiker müssten in die NSA überführt werden, blieben jedoch auch dort Mitglieder des Reichskartells. Auch der Leiter der Fachschaft Musik der NSA unterstehe dem Reichskartell, das außerdem die alleinige ausgebende Stelle für Arbeitslizenzkarten sei. Die Machtstellung der NSBO-Fachschaften werde zugunsten des Reichskartells eingeschränkt, sie hätten lediglich politische Erziehungsarbeit zu leisten, während in beruflichen Fragen nur das Reichskartell zuständig sei. Auch die Mitglieder der Fachgruppe Musik des KfdK hätten sich in Fragen der Standesvertretung einem im Reichskartell zusammengefassten Verband anzuschließen.

Zwar war nun faktisch klar geworden, dass eine Organisation der im Kunst- und Kulturbetrieb tätigen Menschen wohl doch unabhängig von der Einheitsgewerkschaft und der Partei bzw. ihrer Gliederungen erfolgen würde, dennoch hielt man sich mit einer weiteren als jeweils „endgültig“ proklamierten Berichterstattung zu

[121] Hans Reusch: Der Weg zur Einheit!, in: Der Artist Nr.2477 vom 09.06.1933
[122] Geo Maria von Coellen: Sonnenwendfeuer, in: Der Artist Nr.2480 vom 30.06.1933

organisatorischen Fragen zunächst einmal etwas zurück, um stattdessen im Angriff auf gemeinsame Feinde Einigkeit zu demonstrieren.

Der Musikerstand wurde in bewährter biologistischer Volkskörper-Rhetorik als „krank“ beschrieben, befallen von „Parasiten“, „Schädlingen“ und „Ungeziefer“.[123] In den letzten Jahren sei man „ausländischer und rassefremder Überflutung“ schutzlos ausgeliefert gewesen, dazu kamen interne Zersplitterung und Zwistigkeiten, wovon vor allem „der Jude“ profitiert habe. Heftigste Attacken galten einmal mehr sogenannten „Auchmusikern“ und Dilettanten, als Synonyme für nebenberuflich tätige Musiker, und hier seien es immer wieder auch „Pensionäre“, die als Konkurrenten auftauchten. Abhilfe schaffen sollte eine klare gesetzliche Regelung zum Schutze der Berufsmusiker.

In diese Richtung argumentiert auch Kapellmeister, Ortsgruppenbetriebsrat und NSBO-Berufsgruppenleiter Karl Forschneritsch, der in der Rubrik „Aus der Bewegung“ „zu den brennenden Tagesfragen“ Stellung bezog.[124] Seine zentrale Forderung habe bereits 1925 gelautet: „Weg mit den Ausländern und Juden, Beamten und Dilettanten!“ Als NSBO-Funktionär sei für ihn die Lösung einer Berufsorganisation klar: Einfach eine Gruppe Musik der NSBO in jeder Stadt, mit der Mitgliedschaft müsse eine Erlaubnis zur gewerbsmäßigen Ausübung des Musikerberufes verbunden sein, alle anderen brauchen NSBO-Erlaubnisscheine: „Wer dagegen verstößt (...) wird eingesperrt. fertig! Mehr brauchen wir nicht.“ So einfach wollte die NSBO also nicht auf ihre Pfründe als parteieigene Organisationszelle verzichten, ebenso wenig wie die großen, im Reichskartell zusammengefassten Verbände sich komplett zugunsten des Ganzen zurücknehmen wollten.

Im Gegenzug schaltete die „Kapellmeister-Union“ (KU), in dessen Vorstand sich übrigens auch „Artist“-Chefredakteur Geo Maria von Coellen befand, eine große Anzeige, um den Vorteil einer Mitgliedschaft damit zu verdeutlichen, dass sie Lizenzkarten zur Arbeitsberechtigung nur an ihre Mitglieder vergeben würden, und dass auch nur ihre Mitglieder in den Genuss von Engagements der verbandseigenen Vermittlungsstelle kommen würden.[125] Die Ankündigung, dass ab dem 1. August 1933 „eine Aufnahmesperre vorgesehen“ sei, unterstreicht die Dringlichkeit einer Anmeldung bei diesem Verband. Pg. Erich Wammich, der Vorsitzende der sich profilierenden KU, wandte sich im gleichen Heft mit einem offenen Brief ausführlich und in drastischen Worten an Leserschaft und Politik, in dem er die nach

[123] Alf Nestmann: Krankheiten des Musikerstandes, in: Der Artist Nr.2481 vom 07.07.1933

[124] Karl Forschneritsch: Aus der Bewegung, in: Der Artist Nr.2481 vom 07.07.1933

[125] Anzeige in: Der Artist Nr.2483 vom 21.07.1933

den „großen Versprechungen“ der neuen Regierung erwartete „rettende Tat“ einfordert und die Hauptprobleme der Musikerschaft wie Stellenvermittlung und Ausländerkonkurrenz noch einmal ausführte.[126] Als wichtigen Punkt brachte Wammich auch die scheinbar erhebliche wirtschaftliche Konkurrenz durch SA- und SS-Kapellen zur Sprache. Der Auftritt in Kaffeehäusern oder Tanzbetrieben schade ja letztendlich auch dem Ansehen der Partei. Wammich sprach damit ein Problemgebiet an, das bislang aus Opportunitätsgründen gerne ausgeklammert worden war, vielen Musikern aber scheinbar auf den Nägeln brannte. Was waren die Kapellen parteiassoziierter Organisationen denn anderes als jene vielgeschmähten „Auchmusiker“?

Die Verwirrung in Fragen einer Musikerorganisation war soweit fortgeschritten, dass Chefredakteur und Musikfunktionär von Coellen sich einmal mehr bemüßigt fühlte, einen Überblick über die bestehenden Verbände und Organisationen der Musikerschaft zu geben.[127] Er stellte die „Kapellmeister-Union“, den „Berliner Pianisten-Club“, den „Reichsverband deutscher Berufsmusiker“ und den „Berliner Ensemble-Musikerbund“ in ihrer Geschichte und personellen Besetzung vor und ergänzte um die NSA unter Reusch, die für die tarifrechtlichen Fragen zuständig sei. Jeder sich im Angestelltenverhältnis befindliche Musiker müsse „auch und gerade“ in der NSA organisiert sein. Das „Reichskartell der deutschen Musikerschaft“ dagegen vertrete die gesamte deutsche Musikwelt in „kultureller und sozialethischer“ Hinsicht. Im Vorstand befanden sich neben Präsident Gustav Havemann und dem Vorsitzenden Heinz E. Ihlert[128] unter anderem der Reichsleiter der NSBO Walter Schuhmann sowie Gotthard Urban, stellvertretender Reichsleiter des KfdK. Außerdem stand Kammermusiker und Standartenführer Born, Leiter der Fachschaft Musik der NSA, an der Spitze der ersten sogenannten „Säule“[129] des Reichskartells, dem „Einheitsbund deutscher Berufsmusiker“.
Direkt im Anschluss an von Coellens Ausführungen, der einmal mehr von der „endgültigen“ Klärung der „Streitfrage der letzten Monate“ ausgegangen war,

[126] Erich Wammich: Hilfe tut not! Sonst droht uns der Tod!, in: Der Artist Nr.2483 vom 21.07.1933

[127] Geo Maria von Coellen: Die Künstlerverbände, die NSA und das Reichskartell, in: Der Artist Nr.2483 vom 21.07.1933

[128] Kapellmeister Heinz Ihlert engagierte sich seit Jahren im KfdK.

[129] Das Reichskartell bestand aus den drei angeschlossenen Hauptverbänden 1)Einheitsbund deutscher Berufsmusiker (zusammengesetzt aus Reichsverband deutscher Berufsmusiker, Reichsverband deutscher Orchestermusiker, Kapellmeister-Union, Berliner Pianisten-Club, Berliner En-

fand sich eine offizielle Mitteilung des Reichskartells.[130] Es ging – wie auch anders – erneut um die Klärung des Verhältnisses von NSA und Reichskartell: Es entspräche nicht der Vereinbarung, dass alle angestellten Musiker und Musiklehrer „nur noch der Fachschaft Musik des Verbandes der deutschen Theaterangestellten“ in der NSA angehören. Richtig sei vielmehr, dass die in der NSA organisierten, angestellten Musiker zugleich auch „ordentliche Mitglieder des Reichskartells“ zu sein hätten und als solche auch der Leitung des Reichskartells unterstellt seien. Die NSA sei ausschließlich auf sozialpolitische, das heißt arbeitsrechtliche Fragen beschränkt, während dem Reichskartell die „gesamte berufsständische Vertretung der Musikerschaft“, also in wirtschaftlichen, rechtlichen und künstlerischen Angelegenheiten, zustehe. Außerdem sei nur das Reichskartell ermächtigt, „Lizenzkartenangelegenheiten“ zu regeln.

Während von Coellen noch versucht hatte, auch über die persönliche Vorstellung der „energischen Führer“ der NSA eine Einigkeit im Verhältnis zwischen Einheitsgewerkschaft und Reichskartell zu suggerieren, spiegelten die offiziellen Mitteilungen in deutlicherer Sprache den Machtkampf um die Führung der Musikerschaft wider. Hier schlugen sich die in ihrer zukünftigen Verantwortung noch weiter beschnittenen Vertreter der NSBO naturgemäß auf die Seite der DAF. Auf einer NSBO-Versammlung in Düsseldorf ging der Zellenobmann sogar zum offenen Angriff auf die „Machenschaften“ des Reichskartells über.[131] Es sei Pflicht jedes deutschen Musikers, sofort der NSA beizutreten, derzeitig laufende Mitgliederwerbungen[132] der im Reichskartell vertretenen und sowieso zum „sterben“ verurteilten „Verbändchen" bezeichnete er „als Sabotage am Aufbau der Deutschen Arbeitsfront“. Nachdem Hauptredner Pg. Trumpf noch einiges zur „endgültigen Beseitigung der Negermusik“, zur Abschaffung der Bühnenschau und gegen die Zahlung von Phantasiegagen an „sogenannte Stars“ vorgebracht hatte, wurde am Ende der Versammlung noch einmal auf die Wichtigkeit der Mitarbeit am „Aufbau der Arbeitsfront“ verwiesen.

---

semble-Musikerbund und dem ehemaligen Demuv), 2)Reichsverband deutscher Tonkünstler und Musiklehrer, 3)Bund deutscher Konzert- und Vortragskünstler.

[130] Pressemitteilung des Präsidenten des Reichskartells, Gustav Havemann vom 05.07.1933, in: Der Artist Nr.2483 vom 21.07.1933

[131] Adolf Hahne: NSBO-Versammlung in Düsseldorf, in: Der Artist Nr.2488 vom 25.08.1933

[132] Wie zum Beispiel die Anzeige der Kapellmeister-Union (s.o.).

3.2.3 Die Gründung der Reichsmusikkammer

Ende September 1933 endlich beendete Joseph Goebbels den Machtkampf und den unangenehmen Schwebezustand mit der Gründung der Reichskulturkammer, die er bereits in seiner Rede zur Eröffnung als „über den überlebten Begriffen von modern und reaktionär“ stehend erklärte und dabei den Einheitsgedanken in den Vordergrund stellte.[133] Die Tragweite dieser definitiven Institutionalisierung einer Organisation der Kulturschaffenden erfassend, nutzte Chefredakteur von Coellen sofort die Gelegenheit, das Wirken der Berichterstattung im „Artist“ als Grundstock für die „gesetzliche Verankerung der Reichskulturkammer und damit zugleich des Reichskartells der Deutschen Musikerschaft“ nachzuzeichnen.[134] Für ihn war die Gesetz gewordene Entscheidung für eine berufsständische Lösung eine persönliche Genugtuung und ein Triumph der traditionsreichen Verbände.
Inzwischen hatte nämlich auch die Partei selber unmittelbaren Machtanspruch angemeldet bzw. einen autoritären Weg zur Vermittlung der Akteure aufgezeigt: In Sachsen hatte der Gauabteilungsleiter der Abteilung Musik der NSDAP Bruno Schestak die Gegensätze organisatorischer Art zwischen Reichskartell und NSA kurzerhand damit überbrückt, dass er beide Organisationen „zur einheitlichen Betreuung“ unter seine Obhut nahm.[135] In Sachsen bestünde nun „Organisationszwang“, ohne die „Zugehörigkeit zur Abteilung Musik erhalte niemand die Lizenzkarte“, die wiederum einer Arbeitserlaubnis für Sachsen gleichkomme. Nach der Gründung der Reichskulturkammer zeigte sich Schestak jedoch sofort als treuer Gefolgsmann und wies auf die „geschlossene“ Überführung der Abteilung Musik der NSDAP in die Reichsmusikkammer hin.[136]

Die feierliche Gründung der Reichskulturkammer durch Joseph Goebbels wurde als ungeheuer bedeutungsvolles Ereignis begangen und fand in Anwesenheit Adolf Hitlers, fast sämtlicher Minister, Spitzenrepräsentanten aus dem künstleri-

---

[133] Joseph Goebbels: Die deutsche Kultur vor neuem Anfang. Rede zur Eröffnung der RKK am 15.11.1933, in: Ernst Adolf Dreyer (Hrsg.): Deutsche Kultur im Neuen Reich. Wesen, Aufgabe und Ziel der Reichskulturkammer, Berlin 1934, S.31. Die Errichtung der RKK wurde gesetzlich am 22. September 1933 fixiert, der offizielle Gründungsakt datiert auf den 15. November 1933.

[134] Geo Maria von Coellen: Kulturkammer und Musikereinheitsfront, in: Der Artist Nr.2493 vom 29.09.1933

[135] Ems: 1. Tagung des Kreises Leipzig der Abteilung Musik der NSDAP Gau Sachsen, in: Der Artist Nr.2495 vom 13.10.1933

[136] Mitteilungsblatt Nr.6 der Abteilung Musik der NSDAP, Gau Sachsen, in: Der Artist Nr.2504 vom 15.12.1933

schen und wissenschaftlichen Leben sowie des diplomatischen Korps statt.[137] Die Rede des Propagandaministers,[138] der sich jetzt auch Reichskulturkammerpräsident nennen konnte, wurde über sämtliche deutsche Sender verbreitet.

Naturgemäß galt das besondere Interesse des dieses Ereignis kommentierenden von Coellen der Reichsmusikkammer, an deren Spitze mit Richard Strauß ein renommierter Komponist berufen worden war. Im Präsidialrat der RMK fanden sich der prominente Dirigent Wilhelm Furtwängler,[139] der Komponist und Musikpädagoge Paul Graener,[140] Fritz Stein, Professor an der Hochschule für Musik Berlin sowie die Reichskartell-Führer Gustav Havemann und Kapellmeister Heinz Ihlert. Damit hatte – so konnte von Coellen vorsichtig aufatmen – jene Garde der renommierten „Musikautoritäten“ eine exponierte Stellung in der machtvollen Neugründung erhalten, die den traditionellen Musikerverbänden näher stand als den Partei- oder Gewerkschaftsorganisationen, von denen hier dann auch gar nicht mehr die Rede war. Noch glaubte der Autor an ein unabhängiges Fortbestehen des Reichskartells, das in der intensiven personellen Verflechtung zur RMK gestärkt zu sein schien und sich jetzt schnellstens dem Schutz der „berufsmusikalischen Domäne“ vor Schwarzarbeitern und Dilettanten widmen sollte.

Doch die Tage des Reichskartells waren gezählt. Bildreich machte Alf Nestmann, Landesleiter der NSDAP in Stettin, Ende 1933 klar, dass sämtliche Verbände „nun in die große Form der Reichsmusikkammer und deren Untergruppen eingelassen werden müssen“.[141] Danach sollten die alten Formen (und hier nannte er NSBO,

---

[137] Geo Maria von Coellen: Die Reichsmusikkammer als Grundquader des Berufes, in: Der Artist Nr.2501 vom 24.11.1933

[138] Joseph Goebbels: Die deutsche Kultur vor neuem Anfang, abgedruckt in: Dreyer, S.23-32

[139] Furtwängler, seit 1922 Leiter der Berliner Philharmoniker, wurde zum Vizepräsidenten der RMK. 1934 legte er aus Protest gegen das Verbot einer Oper Paul Hindemiths alle Ämter nieder, blieb jedoch in Deutschland und leitete ab 1935 wieder die Berliner, ab 1939 die Wiener Philharmoniker. Mehr zu Furtwängler: Fred K. Prieberg: Kraftprobe: Wilhelm Furtwängler im Dritten Reich, Wiesbaden 1986

[140] Graener war zu diesem Zeitpunkt auch Präsident der Stagma. 1935-1941 stand er der Fachschaft Komponisten in der RMK vor. In einer Hommage an Graener zu seinem 70. Geburtstag 1942 heißt es, Graener habe sich 1933 in der Leitung des KfdK engagiert. (Fritz Stege: Paul Graener – Freund der Unterhaltungsmusik, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2909 vom 08.01.1942, S.5). Im Zusammenhang mit seiner Berufung in den Präsidialrat der RMK und noch auch im Leitartikel anlässlich seines 65. Geburtstages 1937 wurde auf eine solche Funktion nicht eingegangen (Paul Graener geb. am 11. Januar 1872 in Berlin, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2664 vom 07.01.1937, S.1)

[141] Alf Nestmann: Organisation der Musiker im Endstadium, in: Der Artist Nr.2504 vom 15.12.1933

NSA, Reichskartell, KfdK und die „Arbeitsgemeinschaft Deutscher Musikkritiker“) „alle miteinander restlos verschwunden“ sein.[142]

Aus dem Reichskartell wurde unter zunächst gleicher Führung (Gustav Havemann) der Fachverband B der RMK, die sogenannte „Reichsmusikerschaft“, in einer deren Untergliederungen sich nun die Ensemblemusiker als Fachschaft II. repräsentiert fanden.

Die alten Musikerorganisationen – für eine Reihe dieser Berufsverbände fungierte der „Artist“ weiterhin als „Mitteilungsfachblatt“ – bestanden offiziell noch eine ganze Weile fort, bevor im Mai 1936 die Zugehörigkeit „zu weiteren sogenannten ‚Musiker’- oder ‚Kapellmeisterorganisationen’ oder ‚Vertragsgemeinschaften’“ endgültig verboten und die RMK als definitiv einzige und „Pflichtorganisation“ bestätigt wurde.[143] Scheinbar waren nämlich auch 1936 noch Formen von „Vereinsmeierei“ und „Grüppchenbildung“ außerhalb der RMK beobachtet worden, was so gar nicht mehr hätte vorkommen dürfen.[144]

3.2.4 Hochgesteckte Erwartungen

Wie hoch die Erwartungen an den neuen Verbandsriesen RMK waren, zeigte sich 1934 in einer Reihe von Artikeln und Stellungnahmen, mit denen Musikjournalisten, Kapellmeister sowie kleine und große NS-Funktionäre auf Anfrage des „Artist“ vorpreschten.[145] Arbeitsbeschaffung (Stellenvermittlung, „Beseitigung des Agententums“, Stärkung gegen „konservierte Musik“, Maßnahmen gegen „Nebenberufler“[146]), sozialer Schutz im Sinne eines Reichstarifvertrags[147] (Mindestta-

---

[142] Für den KfdK schlug Nestmann übrigens eine besondere Aufgabe vor, die fast schon den Charakter einer Beschäftigungstherapie trug: Hier sollte man Verzeichnisse aufstellen mit „guter deutscher Kunst auf allen Gebieten“. Eine derartige Liste sei zwar kein Index und könne auch keine Verbote beinhalten, gebe jedoch einen wichtigen Anhalt zum Beispiel für gute Spielfolgen. Dass er mit diesem Wunsch nach einer positiven Auswahl an Musik dem KfdK als Spezialisten für negative Ausschlusskriterien Probleme machen könnte, bedachte Nestmann sicherlich nicht.

[143] Verbot der Zugehörigkeit von Musikern zu weiteren Fachorganisationen, in: Der Artist Nr.2632 vom 28.05.1936, S.625

[144] Herrock: Mister Fremdlandicus und andere „Vorzeitgenossen“!, in: Der Artist Nr.2635 vom 18.06.1936, S.705f.

[145] Umfrage: Was erwarten wir von der Reichsmusikkammer?, in: Der Artist Nr.2509 vom 19.01.1934, Der Artist Nr.2510 vom 26.01.1934, Der Artist Nr.2512 vom 09.02.1934

[146] Der 1933 ganz oben auf der Liste der Forderungen stehende Kampf gegen nebenberuflich tätige „Auchmusiker“ tauchte im Laufe der 1930er Jahre nicht mehr in dieser Form auf. Stattdessen setzte die RMK die Genehmigungspflicht für nebenberufliche Musikausübung zum 1. April 1937 sogar partiell außer Kraft. Aus der Reichsmusikkammer. Neuordnung des Musiklebens, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2674 vom 18.03.1937, S.303

rife, Kündigungsschutz, längerfristige Verträge, freier Tag, Berufsstandsschutz) und finanzielle Vergünstigungen (Lohnsteuerermäßigung, Sondertarife bei der Reichsbahn,[148] Spesenregelungen, Senkung der Vergnügungssteuersätze, Reform der Stagma-Tantiemenregelung) standen zentral. Eine Regelung inhaltlicher Aspekte des musikalischen Ausdrucks zugunsten des „völkischen Elements in der Kunst“ trat hinter den dezidiert wirtschaftlichen und sozialen Aspekten zurück.[149] Angesichts der vielen unerfüllten Forderungen hießen die beiden guten Ratschläge, die von Coellen den Musikern noch mehr als ein dreiviertel Jahr nach Gründung der RMK ans Herz legen musste, „Gelassenheit“ und „Arbeiten und nicht verzweifeln“.[150] Mit einer gewissen Ungeduld betrachtete man das Wirken der neuen Regierung und der neuen Musikerorganisation, das für viele keine handfeste Besserung, sondern stattdessen sogar noch Schikanen gebracht hatte.

---

[147] Einzelne Tarifabkommen hatte es bereits in der Weimarer Zeit gegeben. Damals war der Deutsche Musiker Verband als einzige tariffähige Musikerorganisation mit einzelnen Arbeitgeberverbänden in Verhandlung getreten. Der „Artist“ hatte die linksorientierte Tarifpolitik des Demuv bekämpft und setzte sich jetzt für eine „volksgemeinschaftliche“ Lösung ein. G.M. von Coellen: Die Unterhaltungsmusikwelt und die Frage der Tarifverträge, in: Der Artist Nr.2528 vom 31.05.1934

1933 hatte der Verband VIII der Angestelltensäule der DAF bereits einzelne Tarifverträge mit einigen Betriebsleiterorganisationen geschlossen, die Ende 1934 immer noch gültig waren, jedoch als „keineswegs frei von bedenklichen Schönheitsfehlern“ galten, wie von Coellen klagte: „Die Arbeitszeit ist zu lang, die Gagenmindestsätze sind zu gering, die Frage des freien Tages ist verfloskelt und die Urlaubs- und Krankheitssicherungen sind keineswegs ausreichend.“ G. M. von Coellen: Abschied vom alten Jahr..., in: Der Artist Nr.2558 vom 28.12.1934, S.305f. Erst Ende 1936 konnten die wirtschaftlichen und sozialen Errungenschaften zusammenfassend gewürdigt werden: „Mit dem Erlass der Tarifordnung ist nun die Ensemblemusik in ein neues Stadium getreten. Ein Zustand der Willkür (...) ist nunmehr beendet.“ Landesfachschaftsleiter (Niedersachsen) Melbeck, zitiert nach: Walter Riekenberg: Deutsche Unterhaltungsmusik in Niedersachsen. Ausführungen und Gedanken zur Arbeitstagung der Kreismusikerschaft Hannover, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2656 vom 12.11.1936, S.1427ff.

[148] Ende 1934 hatte die Reichsbahn immerhin eine Vergünstigung von einem Drittel auf Berufsgepäck eingeräumt. G. M. von Coellen: Abschied vom alten Jahr..., in: Der Artist Nr.2558 vom 28.12.1934, S.305f. Diese „Silvesterspende“ blieb weit hinter den Forderungen der Musiker zurück, vor allem weil gleichzeitig bis Ende 1935 eine 60prozentige Fahrpreisermäßigung für alle Deutschland bereisenden Ausländer bestand. G. M. von Coellen: Springende Punkte... Erster fachwirtschaftlicher Monatsbericht 1935, in: Der Artist Nr.2564 vom 07.02.1935, S.109f.

[149] Auf die doppelte Erwartungshaltung gegenüber der RMK wies Kurt Hennig plastisch hin: „Wer ‚Reichsmusikkammer’ schreibt und denkt, der meint den Einfluss auf die deutsche Musik, die neue Hervorhebung des völkischen Elements in der Kunst, die Richtung und Zielgebung von der Nachäffung fremdländischen Wesens weg zum national Gefestigten. Andre schreiben und denken: ‚Musikerkammer’, denen ist die neue Institution etwa eine allgemeine Beschwerdestelle für alle Nöte des Musikers oder auch mehr eine Einrichtung zur Behebung sozialer Nöte. Beide haben recht und unrecht.“ Kurt Henning: Was ist eigentlich die Reichsmusikkammer?, in: Der Artist Nr.2535 vom 19.07.1934

[150] G. M. von Coellen: Zukunftgläubige Ensemblemusik, in: Der Artist Nr.2541 vom 29.08.1934

Kopfschüttelnd berichtete von Coellen zum Beispiel vom eigenwilligen Einschreiten einer SS-Standarte in einem Tanzcafé in Glogau gegen die Verwendung des Saxophons und geißelte diese Aktion als überflüssigen „anachronistischen Missgriff“.[151] Bei dieser Gelegenheit erwähnte der Chefredakteur auch die Flut von Leserbriefen, einem „Sammelsurium von Kritikastereien und Nörgeleien“, in denen sich die Unzufriedenheit vieler Musiker mit der aktuellen Politik Luft machte.
Die Lösung der extrem hohen Arbeitslosigkeit innerhalb der Berufsmusikerschaft als das dringlichste Problem, hätte beizeiten das wichtigste Argument für den Erfolg der RMK als schlagkräftiger Nachfolger der diversen Musikerverbände bilden können. Doch auch wenn nach über einem Jahr Heinz Ihlert stolz die angeblich 50%ige Drosselung der „Vollerwerbslosigkeit“ unter den Musikern meldete und davon sprach, nun „auch den letzten Rest“ wieder in Lohn und Brot zustellen,[152] so lasen sich die nackten Zahlen, die von Coellen in diesem Zusammenhang vorstellte, schlicht katastrophal: Von ca. 85.000 Musikern mussten sich Ende 1934 immer noch etwa 65.000 mit monatlichen Gagen unter 100,- RM oder sogar 50,- RM durchs Leben schlagen.[153] Von Coellen äußerte seinen Unmut über jene „materiell unergiebigen Arbeitsverhältnisse“ und klagte, dass man in diesem Fall nicht von einer wirklichen Erwerbsarbeit sprechen könne. Dementsprechend unerfreulich fiel auch seine „ohne Scheu und ohne Scheuklappen“ vorgestellte Jahresbilanz aus, wenn er angesichts der Monatseinkommen von einem „wirtschaftlichen Tiefstand“ sprach.[154]
Man kann annehmen, dass angesichts des verzweifelten Konkurrenzkampfes auf dem Arbeitsmarkt die Akzeptanz innerhalb der Musikerschaft gegen totalitäre und rassistische Aktionen recht hoch war.[155] Maßnahmen gegen die Beschäftigung von Ausländern bzw. für eine Beschränkung von Auftrittsgenehmigungen für ausländische Musiker galten in erster Linie als arbeitsmarktpolitische Maß-

---

[151] G. M. v. Coellen: Tribüne und Echo der deutschen Ensemblemusikwelt. Herzensaufrichtige Worte an Führer und Gefolgschaft unserer Unterhaltungsmusikfachkreise, in: Der Artist Nr.2552 vom 15.11.1934, S.148f.

[152] Heinz Ihlert: Kunst verpflichtet zur Wahrhaftigkeit, in: Der Artist Nr.2555 vom 06.12.1934, S.223f.

[153] G. M. von Coellen: Berliner RMK-Symphonie, in: Der Artist Nr.2553 vom 23.11.1934, S.173f.

[154] G. M. von Coellen: Reichsmusikkammer-Bilanz 1934, in: Der Artist Nr.2556 vom 13.12.1934, S.242ff. Laut von Coellen, dem die Beiträge der RMK-Mitglieder vorlagen, hatte der Fachverband B der RMK Im November 1934 86.604 Mitglieder, von denen 12.155 als Vollerwerbslose mit einem Verdienst unter 50,- RM galten. Weitere 53.330 verdienten unter 100,- RM, 8.841 unter 150,- RM, 6.232 unter 200,- RM vom 2.835 unter 300,- RM und 2.835 unter 400,- RM. Als Spitzenverdiener mit höheren Einkommen galten 383 RMK-Mitglieder.

[155] Vgl. Volkmar Nebe: Filmmusik in der NS-Zeit, Magisterarbeit, Oldenburg 1988, S.30

nahmen und waren als solche weder neu noch unwillkommen.[156] Die Erwartungen vieler deutscher Musiker, dass „Mitbewerbler aus dem Ausland“ nun radikal verdrängt werden würden, erfüllten sich jedoch nicht im erhofften Maße. Einseitige Maßnahmen hätten zu erheblichen Nachteilen für deutsche Musiker im Ausland geführt, wobei das Verhältnis des „Musikeraustausches“ deutlich zugunsten des Reiches neigte, also „wesentlich mehr deutsche Kollegen in Auslandengagements“ als umgekehrt arbeiteten, wie von Coellen wusste und in Übereinstimmung mit Havemann unbedingt dazu riet, dieses „günstige Verhältnis“ nicht durch „Gewaltaktionen“ gegen „Auslandskollegen“ zu vernichten.[157] Das Thema „Austauschengagements“ wurde in Musikerkreisen wohl immer kontroverser diskutiert, so dass von Coellen im Februar 1935 seine alte Argumentation in Frage stellte und darauf hinwies, dass man als Musiker auf Auslandsreise immer öfter „vor verschlossenen Grenzphälen“ stünde.[158] Problemloser als das Vorgehen gegen ausländische Musiker gestaltete sich die Verdrängung jüdischer Musiker aus dem deutschen Kulturleben, was als dezidiert wirtschaftspolitische Maßnahme anerkennend Würdigung erfuhr.[159]

Die Bekämpfung der „Ausländerei“ im Unterhaltungsbetrieb tobte sich angesichts der Komplikationen vor allem auf einem zwischenwirtschaftlich ungefährlichen Terrain aus, indem die RMK energisch – und doch mit zunächst eher geringem Erfolg – gegen die Verwendung „fremdländischer“ Pseudonyme einschritt.[160] Es

---

[156] So war zum Beispiel bereits 1931 die Beschäftigung von Kapellen mit farbigen Musikern auf deutschem Boden verboten worden. Nebe, S.30

[157] G. M. von Coellen: Reichsmusikkammer-Bilanz 1934, in: Der Artist Nr.2556 vom 13.12.1934, S.242ff.

[158] G. M. von Coellen: Springende Punkte... Erster fachwirtschaftlicher Monatsbericht 1935, in: Der Artist Nr.2564 vom 07.02.1935, S.109ff.

[159] Herrock: Gedanken zum 30. Januar 1937, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2669 vom 11.02.1937, S.137f.

[160] „Die Neigung mancher Deutscher, nur das Ausländische für gut und insbesondere in jedem Fall für besser als das deutsche zu halten, muss mit allen Mitteln bekämpft werden. In diesem Kampfe muss die deutsche Musikerschaft in erster Reihe stehen. (...) 1. Es ist den Mitgliedern der „Reichsmusikerschaft” verboten, sich aus Reklame- oder anderen Gründen ausländisch klingende Namen statt ihrer bürgerlichen Namen zuzulegen. (...)”. Anordnung über Namensgebung vom 29.09.1934, Karl Friedrich Schrieber (Hrsg.): Das Recht der Reichskulturkammer. Sammlung der für den Kulturstand geltenden Gesetze und Verordnungen, der amtlichen Anordnungen und Bekanntmachungen der Reichskulturkammer und ihrer Einzelkammern, Berlin 1935 (Bd.1), S.112f.

„4. Das Führen von ausländischen oder ausländisch klingenden Decknamen ist untersagt. 5. Die Führung einer ausländischen oder ausländisch klingenden Firma kann untersagt werden.(...)” Anordnung über die Führung von Decknamen (Pseudonymen) vom 16.10.1935 (trat am 01.11.1935 in Kraft), Schrieber 1936 (Bd.3), S.43f.

ist auffällig, mit welcher Flut von Anordnungen die Reichskulturkammer gegen jene „ausländisch klingenden Decknamen" ankämpfte. Scheinbar sollte die Betonung derartiger ästhetischer Makulatur von den eigentlichen Problemen ablenken. Gemäß der Strategie, zunächst einmal den Namen zu verbieten, wenn man dem Gesamtproblem nicht Herr werden konnte, versuchte man die Besinnung auf eigene völkische Werte und einen gewissen Bruch mit dem internationalen Musikbetrieb und ausländischen Künstlern auf diese Art unter Beweis zu stellen. Wirtschaftliche Vorteile erwuchsen deutschen Musikern aus dieser Maßnahme jedoch nicht – im Gegenteil. Für ausländische Musiker, die auf Gastspiel in Deutschland waren, galt das Pseudonym-Verbot noch nicht, erst seit Mitte 1936 hatten sie unter dem Namen ihres musikalischen Leiters aufzutreten.[161] Das „Decknamen"-Verbot hatte sich zunächst deutlich zuungunsten deutscher Kapellen ausgewirkt, da es aufgrund der immer wieder angeführten Vorliebe des deutschen Publikums für ausländische Kapellen und aufgrund der daraus resultierenden definitiv „besseren Reklamewirkung" fremder Namen für deutsche Kapellen immer schwieriger geworden war, unter ihrem „gereinigten" (und so auch unbekannten) Namen Engagements in besseren Häusern zu bekommen.[162] Dass 1936 endlich auch fremde Kapellen unter die Verfügung fielen, sahen viele als ein „dringendes Gebot der Gerechtigkeit" an.[163]

Eine wirklich konsequente Umsetzung der Decknamen-Verordnung ließ lange auf sich warten: Noch 1938 mahnte Peter Raabe wiederum eindringlich die Befolgung der Anordnungen an und tobte über die „Disziplinlosigkeit" und das „man-

---

Der „Artist" veröffentlichte diese Verfügungen wiederholt, so zum Beispiel im Mai 1936, „da eine Reihe von deutschen Kapellenleitern es bis dato noch nicht für nötig befunden hat, sich den Bestimmungen (...) zu fügen". Der Artist Nr.2629 vom 07.05.1936, S.528

Am 8. Mai 1936 schließlich erließ die RMK eine erneute Mitteilung zu diesem Thema, in der ab 1. Juni 1936 eine sofortige Ordnungsstrafe angekündigt wurde, da man sich nach fast eineinhalb Jahren nicht mehr auf „Unkenntnis" berufen könne. Der Artist Nr.2632 vom 28.05.1936, S.625

[161] Erlass betr. Verbot der Führung von Deck- und Sammelnamen durch Ausländer vom 13.07.1936, Schrieber 1937 (Bd.5), S.28. Dazu bestand aber immerhin die Option, für den Künstlernamen der Kapelle eine „besondere Genehmigung" einzuholen.

[162] Erste Proteste seitens der Musiker gab es bereits unmittelbar nach Veröffentlichung der ersten Anordnung: Der Artist Nr.2548 vom 18.10.1934, S.49. Dass man unter dem Deckmantel des Ausländischen tatsächlich besser Karriere machen konnte, zeigt das Beispiel Teddy Stauffers, der ein erstes Engagement nur erhielt, weil er sich und seine Musiker in Berlin als Engländer ausgab.

[163] Vgl. Fritz Seydaack: „Zu viel ausländische Musiker in Deutschland?", in: Der Artist Nr.2647 vom 10.09.1936, S.1127ff.

gelnde Verständnis“ der Unterhaltungsmusiker für die „Belange deutscher Musikkultur“.[164]

Die versprochene Trendwende am musikalischen Arbeitsmarkt ließ auf sich warten: Während Ende 1935 noch 29,9% der deutschen Musikerschaft arbeitslos gemeldet waren und weitere 64,1% mit Verdiensten unter 100,- RM engagiert waren,[165] trat eine deutliche Besserung der wirtschaftlichen Lage bei Komponisten und „nachschaffenden Musikern“ erst 1937/38 ein.[166] Ende 1938 schließlich stellte RMK-Präsidialrat Heinz Ihlert zufrieden fest: „Ab Stelle einstiger 180 Musikverbände mit 24.000 arbeitslosen Musikern gebe es heute nur einen einzigen Verband und keinen einzigen arbeitslosen Musiker, der mit Leistungen aufwarten könne.“[167]

3.2.5 Zusammenfassung

Die Erwartungen der deutschen Musikerschaft richteten sich auf die vielfach angekündigten organisatorischen Maßnahmen zur Einigung der in viele Verbände und Vereine zersplitterten Berufsmusiker. Durch eine berufsständische Vereinigung und ein Lizenzkartensystem erhoffte man sich in erster Linie wirtschaftliche Besserung und wirksamen Schutz gegen Ausländer, Nebenberufler und „Dilettanten“, außerdem mehr soziale Sicherheit in Form von Tarifverträgen, Urlaubsreglung und Krankheitsschutz. Auch die gesellschaftliche Aufwertung des Berufsstandes galt als erklärtes Ziel. Mit bloßer völkischer Rhetorik und Attacken gegen angebliche inhaltliche Verfehlungen in der deutschen Unterhaltungsmusik gab man sich nicht zufrieden, stattdessen waren konkrete wirtschaftliche Zusagen gefragt, deren Umsetzung immer wieder angemahnt wurde.
Für den einzelnen Ensemblemusiker gestaltete sich die Organisationsfrage äußerst verwirrend: Betriebszellen, Kampfbund, Arbeitsfront und die diversen Musikerverbände – jeder wollte seinen Einfluss sichern bzw. erhöhen und sich als

---

[164] Bekanntmachung, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2723 vom 24.02.1938, Titel

[165] G.M. von Coellen: Das Winterprogramm der Unterhaltungsmusikwelt, in: Der Artist Nr.2600 vom 17.10.1935, S.1161f. Vgl. auch den Leserbrief von Werner Schmidt: Klageruf eines kleinen Musikers, in: Der Artist Nr.2522 vom 20.04.1934

[166] Das meldete Stege angesichts des letzten Stagma-Berichtes 1937. Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2718 vom 20.01.1938, S.72ff.

[167] Rudolf Kockerols: Fachschaft Unterhaltungsmusik in der RMK im Rahmen der Gaukulturtagung Weser-Ems 1938, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2764 vom 08.12.1938, S.1599ff.

Keimzelle eines deutschen Berufsmusikerstandes verstanden wissen. Mit der Installation des Kammersystems brach Goebbels ebenso bewusst alte Strukturen auf, wie er verhinderte, dass die personelle Seite der Kulturpolitik aus seinem ministerialen Machtbereich ausgegliedert wurde. Seine Entscheidung für die RMK war zugleich eine Entscheidung gegen KfdK, NSBO und die Robert Leys Gewerkschaft.

Das Wirken der RMK bedeutete für die deutschen Unterhaltungsmusiker zunächst eine wahre Geduldsprobe. Erst Ende 1936 griff eine einheitliche Tarifordnung in das Musikleben ein, erst 1937 hatte sich die Lage auf dem Arbeitsmarkt spürbar gebessert. Selbst die von einer nationalen Regierung als erstes erwarteten Maßnahmen gegen ausländische Musiker und englische Bühnennamen ließen sich nicht von heute auf morgen und ohne wesentliche Reibungsverluste durchführen. Maßnahmen bezüglich einer inhaltlichen „Reinigung“ der deutschen Unterhaltungsmusik schließlich standen gar komplett hintan und erlebten erst ab 1936 mit der Etablierung der ministerialen Musikbürokratie einen Aufschwung.

3.3 „Niveauhebung“: Von kultureller Verantwortung und neuem Selbstbewusstsein des deutschen Unterhaltungsmusikers

„Ensembleleiter, Stehgeiger, Euch ist eine große, dringende und schöne Aufgabe gestellt, erfüllt sie!“, appellierte der „Artist“ im Januar 1934.[168] In dieser Aufforderung an die deutsche Unterhaltungsmusikerschaft manifestierte sich eindrücklich jenes neue Selbstverständnis, das im Zusammenspiel mit den neuen kulturpolitischen Kräften immer deutlicher an Raum gewann: Hier war die Chance, als „Musikerzieher“ und „Kulturträger“ zu wirken, den Geschmack des Publikums in eigener Verantwortung zu heben und so über den Status des „musikalischen Handwerkers“ hinaus endlich wirklichen Künstlerstatus zu erlangen.
Doch die Realität des Ensemblemusiker-Berufes sah in der ersten Hälfte der 1930er Jahre noch ungleich trostloser aus, worüber in steter Regelmäßigkeit Klage geführt wurde: Wie mit einer Ware, bei der ein Überangebot besteht und die man daher zum „denkbar niedrigsten Preis“ handeln könne, springe man mit dem Musiker um, hieß es im „Artist“.[169] Anstatt innerhalb der Volksgemeinschaft als Künstler behandelt zu werden, müsse der Ensemblemusiker sich „wortwörtlich schämen, dem Berufe des reisenden Musikers sich in die Arme geworfen zu haben“, so klagte 1935 Chefredakteur von Coellen angesichts des minderen sozialen Prestiges und des immer noch nicht obligatorischen freien Tages, der doch schon so lange die „Fron der ununterbrochenen Arbeit“ hätte ablösen sollen. Von Publikum, Arbeitgeber und nicht zuletzt von der Riege der ernsten Musiker werde der Ensemblemusiker als „Mensch zweiter Klasse behandelt“, empörten sich andere Stimmen.[170] Rettung aus der wirtschaftlichen und sozialen Misere sollte nun aus der kulturellen Aufwertung erwachsen, denn auch „zwischen Tassengeklirr und Kellneraufregung“ könne und müsse man „Künstler sein“.[171]
Jenes „Künstlertum“ hatte sich zentral in der Auswahl des Repertoires zu beweisen. Ins Kaffeehaus gehöre „gute Musik“ und nicht „Kaffeehausmusik“, forderte beispielsweise Kapellmeister Paul Rudolff, da sich mit letzterem Begriff „nicht zu Unrecht allzu oft die Vorstellung eines Kulturzerfall-Milieus“ mit „Zigarettendunst“

---

[168] Walter Blobel: Der Ensemble-Kapellmeister als Kulturträger, in: Der Artist Nr.2509 vom 19.01.1934

[169] G.M. von Coellen: Gemeinschaftsfront der Betriebsführer und Musiker..., in: Der Artist Nr.2565 vom 14.02.1935, S.128f.

[170] Paul Christoph: Hoffnungen, die sich erfüllen, Hoffnungen, die verpflichten!, in: Der Artist Nr.2531 vom 15.08.1935, S.852f.

[171] Arthur Hackbach: Öffentlichkeit, in: Der Artist Nr.2512 vom 09.02.1934

und Alkohol verbinde: „Dieser Alp passt schlecht in unsere neue Zeit.“[172] Die Arbeitsstätte des Ensemblemusikers müsse zur „pfleglichen Stätte deutscher Volksmusik“ avancieren, in der „klassische Kunst“ im Sinne „innerer Formvollendung“ und nicht „Seichtes, Sentimentales, Dunkles oder leidenschaftlich Bewegtes“ präsentiert werde. „Allzu leichte und seichte Kost“ habe das Publikum „der guten Musik entfremdet“, ergänzte ein weiterer Artikel, nur durch „gute Musik“ im Sinne einer „guten Konzertmusik“ könne es auf den rechten Weg zur „gepflegten deutschen Volksmusik“ zurückgeführt werden.[173] Eine „nette schmissige Tanzmusik“ werde zwar stets Anklang finden, doch mit den „Bestrebungen zur wahren Kunst“ habe sie nichts zu tun.

Trotz derartiger leidenschaftlicher Bekenntnisse für die Konzertmusik konnte von einer Front gegen die Tanzmusik jedoch nicht die Rede sein. Im Sommer 1934 bot sich die „Kurmusik“ als Feld der reformatorischen musikalischen Kulturpflege durch den in die Verantwortung berufenen Ensemblemusiker an, wobei auch hier wiederum nicht zwangsläufig eine exklusive Fixierung auf Konzertmusik vorgeschlagen wurde, sondern zum Beispiel Anregungen zu einer kombinierten Besetzung als „Jazz- und Konzertorchester“ und einem Repertoire von „gut klassisch“ über „dezent“ bis zu „modern“ gegeben wurden.[174] Zugleich meldeten sich auch konservative Stimmen zu Wort: Kitsch und „Ausländerei“ gelte es nämlich dort zu bekämpfen, wo Peter Raabe, zu diesem Zeitpunkt noch Aachener Generalmusikdirektor (GMD), die „Volksentfremdung der Kunst“ diagnostiziert hatte: Beim Tanz, im Kino, in Kaffeehäusern und Gaststätten.[175]

Geo Maria von Coellen reflektierte über die Zusammenhänge zwischen „nationalsozialistischem Umbruch“, neuer „Kulturbedeutung“ der Unterhaltungsmusik und den „materiellen“ Bedürfnissen und bemühte sich zu zeigen, dass die Bestrebungen nach mehr Sozialprestige und die Akzeptanz des Unterhaltungsmusikers als volksbildender Kulturträger durch die neue Regierung gefördert wurden.[176] Gleichzeitig gab er jedoch zu bedenken, dass an eine solche Entwicklung auch „gewisse materielle Mindestforderungen“ geknüpft sein müssten, die die Reichs-

---

[172] Paul Rudolff: Musik im Kaffeehaus, in: Der Artist Nr.2536 vom 26.07.1934

[173] Renatus: Musik ins Kaffeehaus!, in: Der Artist Nr.2539 vom 16.08.1934

[174] Bertis Schulz: Der Ensemblekapellmeister als Reformator unserer Kur- und Badekapellen, in: Der Artist Nr.2540 vom 23.08.1934

[175] Oscar Wappenschmitt: Wie ich mir das Programm eines vorbildlichen deutschen Kurorchesters vorstelle?, in: Der Artist Nr.2540 vom 23.08.1934

[176] G. M. v. Coellen: Jeder muss helfen! Anregungen zum Auftakt der Saison 1934-1935, in: Der Artist Nr.2549 vom 25.10.1934, S.75f.

musikkammer (RMK) im ersten Jahr ihrer Arbeit noch schuldig geblieben war, und wiederholte dabei einige Vorschläge zur „Befriedung der gesamten Berufswelt“. Die Erwartungen an die RMK in wirtschaftlicher Hinsicht hatten sich bislang noch kaum erfüllt, wie sollte man die „deutsche Kunst pflegen“, wenn bei täglichem Dienst ohne freiem Tag keine Zeit zum Üben bleibe, zitierte von Coellen die Beschwerde eines Musikers.[177]

Der Ensemblemusiker sei sicherlich kein „priesterlicher Verkünder letzter künstlerischer Erkenntnisse“, sondern ein „bescheidender Diener der Frau Musica und braver Gewerbler der Musikkultur“ und wolle sich als solcher auch keinesfalls in irgendeiner Art und Weise über die Volksgemeinschaft stellen.[178] Im Gegenteil: Er demonstriere seine Verbundenheit mit dem „einfachen Mann von der Straße“, der dank seiner Kunstfertigkeit oft erstmals den „wärmenden Hauch musikalischer Kultwerte“ spüren dürfe. Damit, so sorgte von Coellen für den Gleichklang der Interessen seiner Klientel und der nationalsozialistischen Volksgemeinschaftsidee gleichermaßen, sei der Ensemblemusiker auf seine Weise ein wichtiger Kulturfaktor und müsse seine „erzieherische Aufgabe“ mit handwerklichem Ehrgeiz und exzellentem Repertoire immer wieder unter Beweis stellen.

3.3.1 Arbeit am Repertoire

Die verstärkten Bemühungen um eine „Repertoireveredelung“ zeigten seit Herbst 1935 (also nach dem ersten umfassenden Verbot einer bestimmten Musik, nämlich dem des „Niggerjazz“ für den Rundfunk) eine wieder deutlich zunehmende Unsicherheit bezüglich der „überhaupt noch zu spielenden Stücke“.[179] Dass jetzt verstärkt der „erzieherische“ Charakter von Musikstücken und die Verpflichtung des Ensemblemusikers zur „Geschmacksveredelung“ betont wurden, war eine Folge deutlicher Hinweise seitens der Spitzen von RKK und RMK. „Komponistenführer“ Paul Graener und RKK-Geschäftsführer Hans Hinkel hatten „programmatische Aufklärungen“ an die Unterhaltungsmusikerschaft gerichtet und kulturpoli-

---

[177] G. M. v. Coellen: Tribüne und Echo der deutschen Ensemblemusikwelt. Herzensaufrichtige Worte an Führer und Gefolgschaft unserer Unterhaltungsmusikfachkreise, in: Der Artist Nr.2552 vom 15.11.1934, S.148f.

[178] G. M. von Coellen: Der Ensemblemusiker als Kunstgewerbler, in: Der Artist Nr.2562 vom 24.01.1935, S.65f.

[179] Geo Maria von Coellen: Kritik und Repertoire, in: Der Artist Nr.2594 vom 05.09.1935, S.977f.

tischen Nachholbedarf ausgemacht.[180] Graener stellte fest, dass „auf dem Gebiet der Unterhaltungsmusik außerordentlich gesündigt worden sei“ und „nur schnelle Wandlung eine Abkehr von der schlechten Vergangenheit und eine würdige weitere Entwicklung garantieren“ könne. Er vermisse den „Geist des Frühlingssturms“ und die daraus resultierende „Verarbeitung der Ideen unserer nationalsozialistischen Bewegung“ und forderte als Aufgabe für die deutsche Komponistenschaft: „Feierliche Musik für die Thingstätten, frohfestliche Kompositionen für die Gemeinschaftstage der Nation, aus dem Volkstum geschöpfte Chore, Lieder, gespeist aus dem Jungborn deutscher Landschaft und arischen Volkstums...“ Einmal mehr hatte Graener seine Distanz zur Arbeit des Unterhaltungsmusikers, ja seine Ignoranz dessen praktischer Probleme gegenüber zum Ausdruck gebracht. Den Versuch einer Umformulierung jener vorwurfsvollen Anklagerede zu praktischen Repertoireanweisungen unternahm der Musikkritiker Heinz Vogt.[181] Er stellte Publikumsgeschmack und das „künstlerische Gewissen“ des Musikers als Triebkräfte gegenüber, aus denen ein wertvolles Repertoire geboren werden müsse. Die „erzieherische Aufgabe“ des Musikers ergab sich hier noch aus der *künstlerischen* Verpflichtung, während eine umfassende kultur*politische* Verantwortung, ja eine staatspolitische Unmittelbarkeit und Indienstnahme wie zu Kriegszeiten noch nicht in dieser Deutlichkeit auf der Tagesordnung stand. So betrafen Vogts Ratschläge in erster Linie die Gefahren, die Potpourris, Arrangements oder Bearbeitungen sowie eine „unzulängliche Besetzung“ für die Würde klassischer Musikstücke mit sich brachten. Außerdem forderte er die „Schaffung neuer, tatsächlicher Werte“ im Sinne der „deutschen Revolution“, so dass auch auf dem Gebiet der Unterhaltungsmusik das Überkommene und „Morsche“ beseitigt werden könne. Präziser wurde Vogt allerdings nicht. Hier engagierte sich der bereits zum nationalsozialistischen Vorzeige-Kapellmeister avancierte Frederic Hippmann mit der Forderung, sich „repertoiremäßig“ neu einzukleiden, um zu interessieren.[182] Eine Kapelle dürfe keinesfalls durch ihr Programm langweilen, es sei bei allem Respekt gefährlich, zu viele Klassik aneinander zureihen und darüber „Temperament“, „heitere Weisen“ und „Tempo“ zu vernachlässigen. Jazzmusik würde wohl sehr bald komplett aus dem Konzercafé verschwinden (aber

[180] Geo Maria von Coellen: Staatskommissar Hinkel und Professor Graener weisen den Tonschöpfern neue Wege!, in Der Artist Nr.2594 vom 05.09.1935, S.980f.

[181] Heinz Vogt: Grundsätzliches zur Programmgestaltung, in: Der Artist Nr.2594 vom 05.09.1935, S.978ff.

[182] Frederic Hippmann: Zur neuen Unterhaltungsmusik, in: Der Artist Nr. 2606 vom 27.11.1935, S.1344f.

im Tanzlokal fortbestehen!), dann könne man das Publikum mit einer potpourriartigen Mischung aus „älteren Stücken“ und neuen Rhythmen und Melodien, mit Paso doble, Foxtrotts und Tangos immer noch gut unterhalten.

Im Gegensatz zu diesen noch recht praktikabel erscheinenden Ideen sprach sich Kurd Hennicke wiederum für eine Erziehung des Kaffeehaus-Publikums durch ernste Musik aus,[183] eine Forderung, der Musikkenner Georg Bleicher aus der Sicht des Besuchers vehement widersprach.[184] Bleichers Meinung nach könne man „ruhig einmal im Laufe eines Abendprogramms“ die „musikalischen Ideen eines Jut-Ellington oder Armstrong“ einspielen, daran würde niemand „ethisch“ Schaden nehmen. Die Position der publikumsorientierten geringen Dogmatik übernahm auch Musikkritiker und Komponist Rudolf Kockerols alias Erko.[185] Er drehte die Argumentation sogar ein Stück weit um und empfahl die gelegentliche „künstlerische Darbietung eines klassischen Werkes“ als besondere, vorsichtig dosierte erzieherische Maßnahme, ohne dass das Publikum dafür genötigt werde, „auf seine geliebten Operettenpotpourris und Schlager verzichten“.

Eine ziemlich utopische Vorgabe aus der RMK, mehrere Meinungen aus der Praxis mit komplett unterschiedlichem, ja sich widersprechendem Tenor – in welche Richtung sich das Repertoire nun wirklich entwickeln sollte, blieb ungeklärt. Stattdessen wurde verstärkt auf die individuelle Verantwortung des Musikers gesetzt und zu diesem Zweck an dessen Bedürfnis nach Verbesserung seiner materiellen und sozialen Situation appelliert.

3.3.2 Lohn der Verantwortung

Die Verantwortung des Unterhaltungsmusikers in „kulturpolitischer“ Hinsicht, sein Wirken für eine „kulturelle Gesundung“ und „kulturelle Sauberkeit“, diesen Aspekt griff Arthur von Gizycki unter Bezug auf Peter Raabe Buch „Musik im dritten [!] Reich“ auf.[186] Er verband jene hier seitens der Politik zugewiesene Verantwortung mit der Neubewertung von „Wert und Würde“ des einzelnen En-

---

[183] Kurd Hennicke: Der Ensemblemusiker und sein Publikum, unter besonderer Berücksichtigung unserer kleinen Kaffeehauskapellen, in: Der Artist Nr. 2606 vom 27.11.1935, S.1345f.

[184] Georg Bleicher: Zum Thema: Das Kaffeehaus als musikalische Erziehungsstätte, in: Der Artist Nr.2610 vom 28.12.1935, S.1475f.

[185] Erko: Wege zur Niveauhebung der deutschen Unterhaltungsmusik, in: Der Artist Nr.2611 vom 09.01.1936, S.8

[186] Arthur von Gizycki-Arkadjew: Von der Kultur im deutschen Musikerleben, in: Der Artist Nr.2607 vom 05.12.1935, S.1367f.

semblemusikers, dem es nun endlich gelungen sei, „die Fesseln eines gewissen Sklavenbewusstseins“ abzustreifen. Die Verpflichtung des Unterhaltungsmusikers zur „Selbsterziehung“ im Sinne einer kulturpolitischen Mission war hier bereits klar verknüpft mit dem Versprechen einer neuen selbstbewussten Gleichberechtigung „mit jedem deutschen kulturellen Kämpfer“. Genau an diesem Punkte sollte nun Fritz Stege mit äußerster Präzision den Hebel ansetzen. Als er Mitte Januar 1936 mit einem ersten Leitartikel über die „Stiefkinder“ des Musiklebens im „Artist“ debütierte, durfte er sich dem Beifall eines ganzen Berufsstandes sicher sein.[187] Viele hatten bereits Klage gegen die schlimme soziale Lage der Unterhaltungsmusikerschaft, ihr seit 1918 andauerndes „Martyrium“,[188] ihre schlechten Arbeitsbedingungen und ihre Stellung im gesellschaftlichen Abseits geführt. Doch niemand zuvor hatte die Lösung jener Probleme in einer solchen Eindeutigkeit mit dem Aufstieg der nationalsozialistischen Weltanschauung verknüpft. Stege versprach mehr als Tarifordnungen, freie Tage und Schutz vor Konkurrenten, er versprach die zukünftige Anerkennung der „Handwerker“ unter den Musikern „als vollwertige Glieder völkischer Musikkultur“ und die gleichberechtigte Anerkennung ihrer „einst missachteten Musikform“: „Wir sind davon überzeugt, dass sie [die Unterhaltungsmusik] im Gesamtbereich unserer Kultur eine nicht minder wichtige Aufgabe zu erfüllen hat, als die ernste Musik.“ Stege war als Musikkritiker, Komponist, früher Parteigenosse und frisch gebackener Pressereferent der RMK[189] prädestiniert für die zweifache Aufgabe, einerseits den Nationalsozialismus für die Pflege der Unterhaltungsmusik zu gewinnen und andererseits die Unterhaltungsmusiker für den Dienst am Nationalsozialismus zu begeistern. So trug seine am 23. Januar 1936 startende regelmäßige „Kulturpolitische Wochenschau“, die er zunächst über ein Jahr lang mit dem Pseudonym „Reinmar von Zweter“ unterschrieb, auch immer halboffizielle, RMK-konforme Züge in Kombination mit einem tiefen Verständnis für die Alltagssorgen und praktischen Nöte der Ensemblemusikerschaft. Doch die direkte Verbindung seiner Zeilen mit dem Status des RMK-Referenten wurde zunächst per Deckname vermieden, denn als Pressenotizen der RMK wollte Stege seine Aussagen, gerade auch angesichts der sich ständig im Fluss befindlichen Meinungen, nicht verstanden wissen. Scheinbar war es auch tatsächlich lange gelungen, die wahre Identität des „streitbaren sati-

[187] Fritz Stege: „Stiefkinder“ des Musiklebens, in: Der Artist Nr.2613 vom 16.01.1936

[188] G. M. von Coellen: Zukunftgläubige Ensemblemusik, in: Der Artist Nr.2541 vom 29.08.1934

[189] Als solcher war Stege übrigens auch Schriftleiter der „Allgemeinen Mitteilungen der Reichsmusikkammer“ (bis Mai 1937).

rischen Minnesängers“ zu verbergen.[190] Auf diese Weise, so Stege, sei es ihm leichter möglich gewesen, „zur Hebung und Veredelung der deutschen Unterhaltungsmusik“ beizutragen. Um auch unter falschem Namen Gehör zu finden und seinen „Ausführungen ein stärkeres Gewicht zu geben“, hatte jener Reinmar seine Zugehörigkeit zum definitionsmächtigen „Prüfungsausschuss für Tanzmusik“ beim Rundfunk betont, ohne dabei seine Tarnung aufzugeben.[191]

Den von Stege aufgeworfenen Topos der viel zu lange missachteten[192] und nun endlich aufgewerteten „Stiefkinder“ übernahm von hochoffizieller Stelle der Düsseldorfer Landeskulturwalter Hermann Brouwers in einem Leitartikel über „Nationalsozialistische Kulturpolitik“.[193] Den Unterhaltungsmusikern und der Unterhaltungsmusik gebe das Dritte Reich nun endlich „Rückhalt“ und die „Gewissheit“, dass die Wichtigkeit und Bedeutung jener Kunstgattung vollkommen erkannt sei. Die Gegenforderung der Politik schloss sich unmittelbar an: Die „Grundsätze nationalsozialistischer Geisteshaltung“ seien in der Programmgestaltung „selbstverständlich“ zu berücksichtigen.

Der neuen Aufgabe des Kapellenleiters als „Kulturträger“ erwuchs die Forderung nach seiner Emanzipation aus einer marktbeherrschenden Musikindustrie, die ihn bislang dazu gezwungen habe, die Unterhaltungsmusik „weniger als musikalisches, sondern vielmehr als kommerzielles Problem zu betrachten“.[194] Alfred Zscheile stellte entsprechend fest: „Wenn es anders werden soll, ist in erster Linie nötig, dass man den Ensemblemusiker aus seiner Sklavenrolle dem (...) Musikbetrieb gegenüber, der in seiner Mache sich noch vielfach jüdisch gebärdet, befreit...“

„Wir wollen und wir können die Ensemblemusik in den Gaststätten zu dem gestalten, was sie (...) sein kann und soll – ‚Ein Kulturträger des Dritten Reiches’!“, so fasste Kapellmeister Friedo Boitin den angestrebten Kurs der Musiker zusammen.[195] Doch die Vorwürfe gegen die Kulturlosigkeit der Kaffeehausmusik und

---

[190] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2681 vom 07.05.1937, S.516f.

[191] Reinmar von Zweter (Fritz Stege), in: Der Artist Nr.2632 vom 28.05.1936, S.626

[192] Stege verwies sogar auf die soziale Stellung der Musiker im Mittelalter, als sie „recht- und ehrlos und aus der bürgerlichen Gesellschaft [sic!] ausgeschlossen“ gewesen seien. Reinmar von Zweter (Fritz Stege), in: Der Artist Nr.2618 vom 20.02.1936, S.183

[193] Hermann Brouwers: Nationalsozialistische Kulturpolitik, in: Der Artist Nr.2618 vom 20.02.1936, S.181f.

[194] Alfred Zscheile: Opmaxypo oder Die Ensemblemusik als Kulturfaktor, in: Der Artist Nr.2624 vom 02.04.1936, S.382

[195] Friedo Boitin: Was wir wollen! – Und die nötigen Voraussetzungen!, in: Der Artist Nr.2633 vom 04.06.1936, S.649f.

gegen das mangelnde Pflicht- und Aufgabenbewusstsein des Unterhaltungsmusikers blieben an der Tagesordnung: Das meiste, was im Musikbetrieb der Gaststätten geboten werde, habe „wenig oder gar nichts mit Kultur zu tun“, stellte zum Beispiel RMK-Landesleiter Wolfgang Helmuth Koch (Niedersachsen) fest, vielmehr schien es ihm, als ob sich hier trotz der nationalsozialistischen „Revolution“ nach wie vor „jüdische bzw. bolschewistische Kunstauffassungen“ behaupten könnten.[196] „Nicht viele Unterhaltungsmusiker“ seien sich ihrer „wirklichen Aufgabe“ bislang bewusst geworden, stattdessen stünden „Tarif- und Verdienstfragen“ immer noch im Vordergrund. Koch appellierte an das „Standesbewusstsein des deutschen Musikers“, an sein „Ehrgefühl“, seine „Berufsehre“ und „Ehrenpflicht“ und betonte abermals, dass der Weg des Unterhaltungsmusikers aus dem gesellschaftlichen Abseits nur über den Weg der kulturpolitischen Pflichterfüllung im Rahmen des nationalsozialistischen Staates führen könne.

Bereits in der ersten Folge der „Wochenschau“ hatte sich Stege in der aktuellen Repertoirediskussion geäußert und sich mit der Frage beschäftigt, ob ernste Musik einen Platz im Kaffeehaus habe. Dabei hatte er die Forderung nach einer „neuen Unterhaltungsliteratur“ aufgestellt, die den „Mittelweg zwischen schwerer Konzertmusik und absolutem Kitsch“ halte.[197] In diesem Zusammenhang war auch von anderen Autoren immer wieder betont worden, dass in der Vergangenheit kein Unterschied zwischen unterhaltender und ernster Musik gemacht worden sei. Das „feindliche Klassenverhältnis“ zwischen der „heiteren Komposition“ und dem „ernsteren Bruder“ existiere erst seit der „leidigen Spezialisierung“ und Industrialisierung der Musikproduktion im 19. Jahrhundert, als die „seriöse Kunstmusik“ begonnen habe, „die locker gewordene Schwester“ zu verleugnen.[198] Ob man denn nun zu jenem mythischen Zustand der Einheit zurückkehren wollte, oder es einfach nur darum ging, der Unterhaltungsmusik die „künstlerische Gleichberechtigung“ unter Erhalt ihrer Eigenständigkeit zu erkämpfen, war nicht ganz klar. Für Stege jedenfalls existierten zwei getrennte Musikgattungen, wobei er es immer wieder kritisch sah, wie der „Weg zu den abgeschlossenen Reichen der Kunst“ nach wie vor von deren berufenen Wächtern mit „Zeterge-

[196] Wolfgang Helmuth Koch: Die Unterhaltungsmusik im Rahmen der Neugestaltung des deutschen Musiklebens, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2671 vom 25.02.1937, S.211ff.

[197] Reinmar von Zweter (Fritz Stege), in: Der Artist Nr.2614 vom 23.01.1936, S.71f.

[198] Horst Ebel: Ist Unterhaltungsmusik ein Kulturfaktor des Dritten Reiches?, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2659 vom 03.12.1936, S.1552

schrei“ verteidigt würde.[199] Ein Ausspielen und Auswerten von heiterer versus ernster Kunst kam für ihn nicht in Frage, jede Form des Musizierens sei notwenig und besitze seine Werte.[200]

3.3.3 Jenseits des Artisten-Milieus

Das neue Selbstbewusstsein der Unterhaltungsmusikerschaft und den zur Schau gestellten Anspruch des „Artist“, die alleinige Fachzeitschrift[201] mit Vertretungsanspruch für jenes Genre zu sein, manifestierte sich bildhaft in der Namensänderung der Zeitschrift zum 1. Oktober 1936. Dem Artisten-Milieu, dem die unterhaltende Musik so lange verbunden war, mit seinem Beigeschmack von fahrendem Volk, Schaustellerei und Sensationslust fühlte die sich mehr denn je als „künstlerisch wertvoll“ definierende Unterhaltungsmusikerschaft entwachsen. Herrock formulierte die Emanzipation vom Artistengewerbe[202] in der ersten unter dem Namen „Die Unterhaltungsmusik“ erschienenen Ausgabe so: „Ich betrachte mich in meiner Berufsausübung aber nicht als Artist, sonder als Musiker.“[203] Die Suche nach dem neuen Namen selbst hatte bereits ihre eigene Geschichte. Im Juli 1933 war die Suche nach einem geeigneten neuen Namen in Wettbewerbsform ausgeschrieben worden, wobei sämtliche Einsendungen („Die Musikwelt“, „Die Künstlerwelt“, „Der Tonkünstler“, „Der Musiker“, „Der Instrumental-Artist“, „Das Ensemble“ usw.) als ungenügend bewertet worden waren und so beschlossen worden war, den alten Namen noch einige Zeit weiterzuschleppen.[204] Nach-

---

[199] Reinmar von Zweter (Fritz Stege), in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2672 vom 04.03.1937, S.237ff. Dieser Vorwurf ist auch im Zusammenhang mit den Bemühungen Steges zu sehen, den künstlerischen Wert des Akkordeons zu heben.

[200] Reinmar von Zweter (Fritz Stege), in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2679 vom 22.04.1937, S.464f.

[201] Indirekte Schützenhilfe bekamen diese Bemühungen durch das RMVP, das in den Jahren 1936/37 eine Kampagne gegen die Uninteressiertheit an kulturpolitischen Alltagsfragen führte und dabei das „Fachblatt“ und das „Fachbuch“ förderte. Bildhaft wurde der Kampf gegen den Zeitungsverweigerer „Herrn Hase“ und den Buchmuffel „Herrn Kin“ („Kenn ich nicht“) geführt. Herrock: Herr Kin? Spezialaufsatz zur deutschen Fachbuchwerbung, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2677 vom 08.04.1937, S.389ff.

[202] Dass „das alte Streitthema der feindlichen Geschwisterkinder“ schon lange auf der Tagesordnung stand, zeigte zum Beispiel der Artikel von G. M. v. Coellen: Brennende Tagesfragen. Ist strenge Berufstrennung zwischen Musikern und Artisten wünschenswert? Grenzfälle machen Sorgen, in: Der Artist Nr.2525 vom 11.05.1934

[203] Herrock: Die Unterhaltungsmusik! Gedanken zum neuen Titel des „Artist“, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2650 vom 01.10.1936, S.1239ff.

[204] Unsere Preisaufgabe, in: Der Artist Nr.2508 vom 12.01.1934. „Wir bleiben ‚Der Artist’, aber werden das Wort ‚Unterhaltungsmusik’ in Zukunft stärker hervortreten lassen.“

dem unter der neuen Schriftleitung Arthur von Gizyckis im November 1935 bereits der Untertitel in „Fachblatt für das gesamte Gebiet der Unterhaltungsmusik“ geändert worden war, lag jetzt die Änderung des Namens nahe, zumal dieser nun auch mit der neuen offiziellen Bezeichnung der Fachschaft II in der RMK „Unterhaltungsmusiker“ (vorher: „Ensemblemusiker, freistehende Instrumentalisten und Sänger“) korrespondierte.[205]

Doch trotz der demonstrativen Anpassung an die Nomenklatur der Kammer ließ die Akzeptanz der Unterhaltungsmusikerschaft durch die RMK-Offiziellen als künstlerisch vollwertige Mitglieder noch immer auf sich warten. Zwar war mit der Tarifordnung ein Schritt aus der sozialen Misere gemacht worden, von einer umfassenden Akzeptanz des Ensemblemusikers als moralisch einwandfreier Kulturschaffender mit einem entsprechenden Platz in der Gesellschaft konnte jedoch kaum die Rede sein: Mangelnde Ausbildung, übermäßiger Alkoholkonsum, heimatlose Rumtreiberei – so lauteten die gängigen Vorwürfe gegen die Musiker, dazu kamen unschöne Arbeitsbedingungen und der Missbrauch der Kapellen als „Animierdamen“ durch den jeweiligen Wirt.[206] „Komische Intermezzi“, „Kostüm und Maske“, den „Komiker“ markieren – wer sich als Musiker zu solchen Späßen hergebe, sollte aus dem Berufsstand ausgeschlossen werden, forderte Stege mit dem Verweis auf „Stolz“ und „Standesbewusstsein“.[207] Die Zeiten, als der „Spielmann“ zusammen „mit den Gauklern und Henkersknechten“ in einen sozialen Topf gesteckt wurde, seien ja endlich vorbei. Dementsprechend appellierte Landesleiter Koch auf einer Tagung der Kreismusikerschaft Hannover noch einmal eindringlich an Künstler, Publikum, Wirte, Komponisten und Verleger, die Berufsehre als zentrales Ziel hochzuhalten, um sich so zur deutschen Unterhaltungsmusik als einer kulturell essentiellen Angelegenheit zu bekennen.[208] Als Anwalt der Interessen der Unterhaltungsmusikerschaft war sich Stege sicher,

---

[205] Das offizielle Organ der Fachschaft II zu werden, war dem „Artist“ bzw. seinen Nachfolger jedoch nicht vergönnt. Stattdessen nannte man sich „Mitteilungsfachblatt“ von sieben (bzw. sechs) Berufsverbänden (Kapellmeister-Union [bis 1934], Vereinigung bayrischer Kapellmeister und Musikleiter, „Sicher wie Jold“, Schrammelmusiker-Verband, Leipziger Schrammelmusiker-Vereinigung , Magischer Zirkel, Verband internationaler Künstler-Agenturen und Konzertdirektionen) vor deren endgültiger Auflösung im Mai 1936.

[206] Vgl. Paul Rudloff: Ernste Gedanken um den deutschen Unterhaltungsmusiker und seine Wirkungsstätte, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2652 vom 15.10.1936, S.1288ff.

[207] Reinmar von Zweter (Fritz Stege), in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2656 vom 12.11.1936, S.1426f.

[208] Walter Riekenberg: Deutsche Unterhaltungsmusik in Niedersachsen. Ausführungen und Gedanken zur Arbeitstagung der Kreismusikerschaft Hannover, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2656 vom 12.11.1936, S.1427ff.

auch politisch und weltanschaulich die richtigen Argumente auf seiner Seite zu haben, schließlich war es nicht an der Tagesordnung, dass ein „ernsthafter“, auch über Opern und Konzerte berichtender Musikkritiker so viel Verständnis, ja Begeisterung für die Unterhaltungsmusik aufbrachte, sich selbst also als komplett über jeden künstlerischen Hochmut erhaben präsentierte. Er wurde nicht müde, die Wichtigkeit beider Arten von Musik zu betonen: „Ich verstehe es nicht, wie man so einseitig sein kann und nur die eine oder andere Kunstausübung gelten lässt. Unterhaltungsmusik ist ebenso wichtig wie Konzertmusik, und ich habe ein eingewurzeltes Misstrauen gegen die Gesinnung solcher Kunstvertreter, die nur auf ihren Beethoven, Brahms und Bruckner schwören und nichts anderes an leichter Kost gelten lassen wollen.“[209] Auch „in der Staatspolitik“ sei ein solches Klassendenken und jede Form des Standesdünkels zugunsten der einigenden Volksgemeinschaft abgeschafft.

3.3.4 Unterhaltungsmusik auf offiziellen Tagungen

Als Paul Graener im Mai 1936 zur ersten Reichstagung der Fachschaft Komponisten auf Schloss Burg an der Wupper[210] gerufen hatte, spielte die Unterhaltungsmusik kaum eine Rolle. Die erfolgreichsten Komponisten der leichten Muse waren dem „einzigartigen Erleben dieser Kameradschaftsweihe“ ferngeblieben und hatten sich so dem – von Arthur von Gizycki so blumig umschriebenen – „künstlerischen ‚Rüthli’-Schwur auf das Deutsche in ihrer Kunst“ entzogen. Neben Paul Lincke waren nur Carl Robrecht und Viktor Corzilius als Vertreter der leichten Unterhaltungsmusik anwesend, so dass es kaum verwundert, dass Graener „in erfrischend scharfer Form“ gegen die „allenthalben spürbare Unreife eines großen Teils der Unterhaltungsmusikkomponisten“ Stellung beziehen konnte.[211] Das Angebot einer Aufwertung des Prestiges der Gattung stand jedoch: Es gebe keine Trennung zwischen ernster und leichter, sondern nur zwischen guter und schlechter Musik, wobei die Verantwortung auf dem Gebiet der Unterhaltungsmusik besonders hoch sei, da sie „heute noch [!] der breiten Masse am nächsten“ stehe. Graener kündigte an, dass auf der Tagung im kommenden Jahr ein

[209] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2744 vom 21.07.1938, S.880ff.

[210] Bereits 1934 hatte Erhard Krieger dort „Burgmusiken“ als „Ahnen der Ensemblemusik“ wieder aufleben lassen. Carl Heinzen: Deutsche Musik auf Schloss Burg. Wiederaufleben der Burgmusik, in: Der Artist Nr.2533 vom 05.07.1934

[211] Arthur von Gizycki-Arkadjew: Erste Reichstagung der Reichsfachschaft Komponisten auf Schloss Burg an der Wupper, in: Der Artist Nr.2631 vom 22.05.1936, S.588f.

Tag der „leichten, heiteren Unterhaltungsmusik“ vorgesehen sei, gleichzeitig hatte er aber mit jenem „noch“ deutlich zu verstehen gegeben, dass das Erziehungsziel lauten müsse, die Masse von einer reinen Unterhaltungsmusik zu lösen und dabei Musik und Geschmack gleichermaßen aufzuwerten.

Auf dem Pyrmonter Musikfest 1936 endlich war die Unterhaltungsmusik erstmals zum zentralen Inhalt eines offiziellen Musikfestes erhoben worden.[212] Unter dem Motto „Neue unterhaltsame Musik“ hatten sich dort Musiker und Musikkritiker zur leidenschaftlichen Diskussion und zur Vorstellung neuer Werke getroffen. Schirmherr war GMD Fritz Lehmann, dem das Lob der von ernsten Musikern stets von oben herab behandelten Unterhaltungsmusikern sicher sein konnte: Mit ihm habe sich „zum erstenmal ein bedeutender deutscher Dirigent für die Unterhaltungsmusik eingesetzt“, stellte der in Bad Pyrmont anwesende „Artist“-Korrespondent Walter Riekenberg fest und machte durch die Blume klar, dass diese Beschwerde wohl vor allem an die Honoratioren der RMK wie Peter Raabe[213] und „Papa Graener“[214] gerichtet war, die „dies Problem immer nur mit Handschuhen angefasst“ hätten. Besonders von Raabe war bekannt, dass er Musikgaststätten recht konsequent mied und auch einer Entspannung durch die

---

[212] Walter Riekenberg: Pyrmonter Musikfest 1936. Unterhaltungsmusik als alleiniger Gegenstand der Programme!, in: Der Artist Nr.2647 vom 10.09.1936, S.1131ff. Dass man in Bad Pyrmont stolz darauf war, als erster den Begriff „Unterhaltungsmusik“ überhaupt „diskussionsfähig“ gemacht zu haben, wurde ein Jahr später deutlich herausgestellt: Walter Riekenberg: „Neue unterhaltsame Musik. Das Pyrmonter Musikfest 1937, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2699 vom 09.09.1937, S.1082f.

[213] Dass Raabe definitiv ein Problem mit der Akzeptanz der Unterhaltungsmusik hatte, zeigte sich einmal mehr in seinem zweiten Buch: Peter Raabe: Kulturwille im deutschen Musikleben, Regensburg 1936. Es wurde ein Leitartikel im „Artist“ nötig, um die Schärfe seiner Angriffe auf die „Kaffeehausmusiken“, die er als „Gift für den musikalischen Geschmack“ bezeichnet hatte, zu nehmen: Lothar H. Br. Schmidt: Kulturelle Aufgaben der Unterhaltungsmusiker, in: Der Artist Nr.2649 vom 24.09.1936, S.1207f.

[214] Diesen Namen hatte ihn Hans Hinkel „zur Charakterisierung seiner unlösbaren Zugehörigkeit zum Deutschtum in der Musik“ gegeben. Paul Graener geb. am 11. Januar 1872 in Berlin, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2664 vom 07.01.1937, S.1

Graeners Welt war die der nordisch angehauchten Sinfonien („Schmied Schmerz“) und Opern („Schirin und Gertraude“, „Friedemann Bach“). Trotz jener suggerierten gütigen Väterlichkeit in Bezug auf die gesamte Musikerschaft („Der Vater der deutschen Komponisten liebt alle seine Kinder.“ hieß es zum Beispiel bei Lothar H. Br. Schmidt: Unzeitgemäße Gepflogenheiten deutscher Komponisten. Ein Querschnitt durch Unterredungen mit führenden Komponisten, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2688 vom 24.06.1937, S.711f.) mussten sich die Vertreter der leichten Muse immer wieder als Stiefkinder behandelt fühlen.

technischen Distributionsmedien nicht viel abgewinnen konnte.[215] Seine „herbe Art“[216] und seine zur Schau gestellte Distanz zur leichten Musik wurde von vielen als kränkende Ignoranz („eine offensichtliche Verständnislosigkeit den Belangen der Unterhaltungsmusikerschaft gegenüber“) und unangemessenen Arroganz („eine Art Hochmut des Vertreters der ernsten Muse“) empfunden, so dass immer wieder Klarstellungen nötig wurden.[217]

In Pyrmont zeigte man sich der erzieherischen Verpflichtung bewusst, die der unterhaltenden Musik innewohne, denn sie erreiche weit mehr Menschen als „ernste Musikpflege“.[218] Das Musikfest sollte ein klares Signal für die Aufwertung der leichten Musik sein, sowie der Beweis für ihren künstlerischen Wert. Dementsprechend wenig hatte allerdings die dargebotene Musik mit dem alltäglichen Repertoire einer Tanzkapelle zu tun, sondern beschränkte sich auf effektvoll-konzertant vorgetragene neue Ouvertüren, Märsche, Walzer, Serenaden und Lieder. Wie „herzlich wenig von dem Geist einer neuen Zeit“ dementsprechend auf die Gaststätten und Kaffeehäuser des Reiches übersprang, darüber wurde schnell Klage geführt und mit der Warnung verknüpft, künftig eine journalistische „schwarze Tafel“ zu errichten und die ungebührlichen Kapellenleiter dort „öffentlich an den Pranger zu stellen“.[219]

Auf der zweiten Reichstagung der Fachschaft Komponisten auf Schloss Burg sollte die große Eröffnungsrede Hans Hinkels eine demonstrativ veränderte Marschrichtung angeben: Das deutsche Volk verlange auch eine „frohe“, „unkomplizierte“ und „im Rhythmus moderne“ Unterhaltungsmusik.[220] Er forderte ziemlich unmissverständlich ein Ende der gerümpften Nasen gegenüber der „fröhlichen Musik“ und die Orientierung an der Vorgabe des Führers, „das Ohr am Herzen des deutschen Volkes zu haben“. Hinkel machte klar, dass es an der Zeit sei, konservative Denkarten und veraltete zirkelartigen Strukturen aufzubrechen und

---

[215] Lothar H. Br. Schmidt: Peter Raabe und die Unterhaltungsmusikerschaft. Zur Vollendung seines 65. Jahres, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2710 vom 25.11.1937, S.1437

[216] H. E. Weinschenk: Künstler plaudern, Berlin o.J. (ca.1938), S.247

[217] Lothar H. Br. Schmidt: Peter Raabe und die Unterhaltungsmusikerschaft. Zur Vollendung seines 65. Jahres, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2710 vom 25.11.1937, S.1437

[218] Walter Riekenberg: Pyrmonter Musikfest 1936. Unterhaltungsmusik als alleiniger Gegenstand der Programme!, in: Der Artist Nr.2647 vom 10.09.1936, S.1131ff.

[219] Reinmar von Zweter (Fritz Stege), in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2650 vom 01.10.1936, S.1241f.

[220] Arthur von Gizycki (Arkadjew): Zweite Reichstagung der Fachschaft Komponisten auf Schloss Burg, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2683 vom 20.05.1937, S.575ff.

sich von der anmaßenden Arroganz gegenüber der unterhaltenden Kunst zu verabschieden. Insbesondere müsse man auch als Komponist „der deutschen Jugend nahe“ sein: „Seien Sie mit dieser deutschen Jugend, (...) marschieren Sie mit ihr. Lassen Sie sich nicht sagen, dass man gewissermaßen erst den ersten Schlaganfall hinter sich haben muss, um mitreden zu können. Nehmen Sie der Jugend nicht ihren Oppositionsgeist und nehmen Sie ihr ihre herrliche Mentalität nicht übel.“

Trotz, ja entgegen dieser prominenten Schützenhilfe entwickelte sich jene Tagung zu einem Desaster für die Unterhaltungsmusik und ihre Vertreter: Nachdem man zusammen mit den Rundfunkleuten von einem „dräuenden Vertreter der ernsten Muse“, einem „greisen Donnerer“ wie Kapellmeister Hippmann ihn in seinem Tagungsbericht nannte, „vom hohen Olymp herab mit Effekt an die Wand geknallt“ worden war,[221] wurde schnell klar, dass die dort vorgestellte „neue unterhaltsame Musik“ alles andere als alltags- und gaststättentauglich und dazu nicht einmal wirklich „neu“ war. „Nicht ein Werk“ sei aufgeführt worden, so echauffierte sich Hippmann, das man in einem ganz normalen „Unterhaltungslokal“ dem Publikum hätte bieten können. Um die zahlenmäßige Bedeutung dieser Distributionsstätte zu betonen, gab Hippmann deren Zahl deutschlandweit mit stattlichen 60.000 an. Doch die eigentliche Demütigung erfolgte am Abschlusstag der Veranstaltung, als man sich zu einem „heiteren musikalischen Abend“ in einer Gaststätte versammelt hatte.[222] Als erster hatte dort Paul Lincke noch recht ungestört den Taktstock zur Ouvertüre seiner „Grigri“ erhoben, doch alle folgenden künstlerischen Darbietungen der Komponisten Hanns Löhr, Hans Brückner, Will Meisel und vieler anderer bestraften die Anwesenden mit konsequenter Geringschätzung durch die ungehemmte Produktion von Lärm und „Stimmung“, so dass das Programm schließlich abgebrochen wurde. Gizycki war zutiefst enttäuscht, er monierte die „ungebührliche Behandlung“ der Künstler und ihrer Werke und sah die Vorkommnisse auch für die konzertierenden Musiker als in höchstem Maße „entwürdigend“ an: „Und es war peinlich, sehr peinlich...“

---

[221] Frederick Hippmann: Ein Unterhaltungsmusiker zur 2. Reichstagung, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2684 vom 27.05.1937, S.610f. Den überaus kränkenden Angriff gegen alle, die nicht „jenseits der Unterhaltungsmusik“ standen, hatte der frühere Krefelder GMD Rudolf Siegel ausgeführt. Das Ehrengeschenk der Stadt Remscheid an unseren Papa Graener, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2685 vom 03.06.1937, S.634ff.

[222] Arthur von Gizycki (Arkadjew): Die Unterhaltungsmusik auf Schloss Burg, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2684 vom 27.05.1937, S.609f.

Wenigstens hatten sich jedoch auf diese Weise die Fronten geklärt: Hier die konservative Schar der Kunstmusiker, die sich gegen den Einbruch der leichten Unterhaltung und ihrer Protagonisten in ihre Welt der schönen Künste verwehrten, dort die Unterhaltungsmusiker, die sich sowohl der Rückendeckung seitens der auf ihre Programme angewiesenen Rundfunkleute sicher sein konnten, als auch mit den Worten Hans Hinkels Vorwürfe des „Kunstverderbertums“ zu quittieren verstanden.[223] Das Bekenntnis Hinkels zur „heiteren Musik“ und seine Unterstützungszusage an die deutsche Unterhaltungsmusikerschaft im Sinne eines „verdoppelten Einsatzes“ machten Mut und stärkten das Selbstbewusstsein.[224] Zwischen den Fronten standen die honoren Spitzen der RMK mit dem weiterhin mehr der konservativen Seite zugewandten Raabe und dem mit seiner vermittelnden „Vaterrolle“ immer mehr überforderten Graener. Heinz Drewes, der als Leiter der neuen Abteilung Musik im RMVP erstmals dabei war, hatte sich aus diesen Kämpfen bislang weitgehend herausgehalten, ebenso Reichsrundfunkkammerpräsident Hans Kriegler sowie Heinrich Glasmeier, der ja inzwischen zum Reichsintendanten avanciert war.

1938 kündigte man an, der Unterhaltungsmusik werde in diesem Jahr gleich zu Beginn der Tagung auf Schloss Burg ein „hervorragender Platz“ eingeräumt.[225] Und tatsächlich: Bereits der erste Tag stand mit dem großen Konzert im Theatersaal des „Bayrischen Hofes“ in Solingen ganz im Zeichen der Unterhaltungsmusik: Neben Paul Lincke, Willy Richartz, Hermann Blume, Josef Rixner, Gerhard Winkler, Eduard Künnecke und anderen mehr war sogar Kapellmeister Frederick Hippmann aufgefordert worden, Eigenkompositionen „neuer Unterhaltungsmusik“ zu dirigieren. Stolz berichtete Gizycki von dem großen Erfolg „vor dem Gremium einer fachkundigen und scharfkritischen Versammlung“, mit dem der eindrückliche Beweis für „zeitgenössisches deutsches Musikschaffen in der Unterhaltungsmusik“ geliefert worden sei.[226] Hippmann jedoch ließ es sich auch in diesem Jahr nicht nehmen, einen kurzen eigenen Bericht über die Tagung abzuliefern, in dem

[223] Das Ehrengeschenk der Stadt Remscheid an unseren Papa Graener, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2685 vom 03.06.1937, S.634ff.

[224] Der Reichskulturwalter SS-Oberführer Hans Hinkel schreibt uns: „... heiter die Kunst! Heiter – also lebendig und ehrlich!“, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2690 vom 08.07.1937, S.803

[225] Arthur von Gizycki (Arkadjew): Die Komponistentagung 1938 auf Schloss Burg an der Wupper, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2732 vom 28.04.1938, S.520

er neben der Anregung zu einigen organisatorischen Verbesserungen kritisch anmerkte, dass den beteiligten Unterhaltungsmusikern trotz aller Bekundungen wieder eine gewisse Arroganz seitens ihrer ernsten Kollegen und einzelner „Kunstschriftleiter der Tagespresse“ entgegengeschlagen sei, ja dass „ihre Werke fast in Bausch und Bogen“ missachtet worden seien und es statt „musikalischer Kameradschaft Abteilungen I. und II. Klasse“ gegeben habe.[227] Von dieser Warte betrachtet erschienen die gestelzten Worte Gizyckis von der zusammenschmiedenden „nationalsozialistischen Schulungsburg“, die alle zu einem „kulturpolitischen Kämpferblock“ einreihe, doch ein wenig geschönt.[228]

Immer noch keine einzige Erwähnung auf Schloss Burg hatte sich trotz ihrer Beliebtheit in Rundfunk und Unterhaltungsgaststätte die Tanzmusik errungen. Zu Recht mahnte Theo Reuter dieses Versäumnis angesichts der Tatsache an, dass auch die gute Tanzmusik einen nicht unerheblichen Anteil an der musikalischen Aufführungspraxis habe und daher Gleichberechtigung verlangen dürfe.[229]

3.3.5 Der „Fall Graener“

Nach drei Kapiteln Schloss Burg schienen sich trotz einiger Beschwerden wenigstens die gröbsten internen Wellen geglättet zu haben. Und doch: Anstatt sich um eine weitere Besserung des Klimas zu bemühen, ließen es sich Peter Raabe und Paul Graener nicht nehmen, im Rahmen der Gaukulturwoche der NSDAP Düsseldorf im Oktober 1938 wieder einmal schärfste Verbalattacken gegen die Unterhaltungsmusik, ihre Macher und ihr Publikum zu platzieren.[230] Fritz Stege hatte seine liebe Mühe, den Ruf Paul Graeners als „Freund der Unterhaltungsmusik“ zu bewahren, indem er von „voreiligen Urteilen“ gegen den Komponisten abriet und die „wohl nicht ganz objektive Stellungnahme“ auf Graeners „künstlerisches

---

[226] Arthur von Gizycki (Arkadjew): Die deutsche Unterhaltungsmusik auf der Komponistentagung Schloss Burg 1938 in der gastfrohen Klingenstadt Solingen, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2734 vom 12.05.1938, S.587

[227] Chr. Fr. Hippmann: Unterhaltungsmusik auf Schloss Burg, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2735 vom 19.05.1938, S.636

[228] Arthur von Gizycki (Arkadjew): Die Komponistentagung auf Schloss Burg und der Kameradschaftsgeist, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2736 vom 25.05.1938, S.667f.

[229] Theo Reuter: Warum nicht Tanzmusik auf Schloss Burg, in: Die Unterhaltungsmusik Nr. 2742 vom 07.07.1938, S.828

[230] Kundgebung der Reichsmusikkammer im Rahmen der Gaukulturwoche der NSDAP, Gau Düsseldorf, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2759 vom 03.11.1938, S.1440f.

Temperament“ zurückführte.[231] Scheinbar hatte Graener in einem Maße von „Schweinereien“, von „innerlich verkommener Tanzmusik“ und „entarteten Hörern“ gesprochen, dass sogar die ausländische Presse darüber kopfschüttelnd berichtete.[232] Auch die Vorwürfe an Peter Raabe, sich nicht für die Belange der Unterhaltungsmusik zu interessieren, versuchte Stege zu entkräften, indem er von einem der (äußerst seltenen) Besuche des RMK-Präsidenten in Berliner Gaststätten berichtete.[233]

Ganz anders schien sich dagegen das Protektorat für die Unterhaltungsmusik durch Hans Hinkel zu entwickeln, der in einer Rede vor Filmtheaterbesitzern einmal mehr für „Unterhaltung“ und „Humor“ auch im Musikschaffen plädiert und dabei versprochen hatte, Gesinnungs-„Schnüfflern“ keine Chance zu geben.[234] Wenn Stege einen Bericht über diese Rede direkt nach dem Bericht des „Berliner Tageblatts“ über die „Kapuzinade“ Graeners platzierte und beide unkommentiert ließ, so durfte klar sein, welcher Position die Sympathien der Leser eher zuflogen. Dass Graener in seiner Attacke gegen die Unterhaltungsmusik auch auf finanzielle Aspekte abgezielt hatte, indem er sich über die angeblich immensen Verdienste des Komponisten des „Hofbräuhaus“-Schlagers[235] echauffierte und ihn so in die Reihe der „Geschäftemacher“ einordnete, hatte ihn weitere Sympathiepunkte gekostet, schließlich waren es die Unterhaltungsmusikkomponisten, die schon immer für ihre ernsten Berufskollegen Stagma-Gebühren abgetreten hatten.[236] Wenn Graener klagte, dass „diese Leute viel mehr verdienen und ein besseres Leben führen können als der ernsthaft arbeitende Musiker“, so musste das in den Ohren vieler Unterhaltungsmusiker nach einer unangenehmen Mischung aus Arroganz und Sozialneid klingen.[237] Wenn seinem Beispiel vom „Hofbräuhaus“ dann auch noch falsche Zahlen zugrunde lagen, so konnte man mit Stege nur hoffen, dass Graeners Worte bald in Vergessenheit gerieten und die sich Zweifel an seinem „im Grundegenommen ehrlichen Bestrebens“ verliefen. So

---

[231] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2759 vom 03.11.1938, S.1441ff.

[232] Stege zitiert die „Neue Berner Zeitung“.

[233] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2759 vom 03.11.1938, S.1440f.

[234] Hans Hinkel sprach zu den politischen Tagesfragen, in: Berliner 12-Uhr-Blatt vom 27.10.1938

[235] „In München steht ein Hofbräuhaus“ (1936) von Wilhelm (Wiga) Gabriel

[236] Genaue Zahlen aus dem Wirtschaftsjahr 1936/37 zitierte Stege aus den Stagma-Nachrichten Nr.13/1938, S.212 und Nr.14/1938, S.235. Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2761 vom 18.11.1938, S.1506ff.

[237] Paul Graener zitiert nach: Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2761 vom 18.11.1938, S.1506ff.

bemühte man sich Ende November 1938 nochmals um eine Richtigstellung[238] und ließ Graener unter Verweis auf Fehler der Presse bei der Wiedergabe seiner Aussagen ausführlich über seine „positive“ Einstellung zur Unterhaltungsmusik referieren.[239] Schließlich veröffentlichte Graener sogar eine Erklärung, dass er „Volks- und Schlagermusik“ nicht „in Bausch und Bogen“ verurteilt habe, sondern dass „dem Berichterstatter einige Irrtümer unterlaufen“ seien, für die er sich ebenso entschuldige wie für die Verwendung einer falschen Zahl.[240]

Den „endgültigen Schlussstrich“ unter den „Fall Graener“ zog Stege im Dezember 1938.[241] Im „Völkischen Beobachter“ hatte Graener einmal mehr seine (beileibe nicht neuen, wie auch Stege feststellte) „Forderungen an die Unterhaltungsmusik“ platziert und dabei ein auf fünf Punkten basierendes „Programm für die Zukunft“ vorgestellt:[242] Kulturelle Verpflichtung statt Geschäftemacherei, deutsches Wesen statt ausländische Vorbilder, „Tanzlied“ statt „Schlager“, Sauberkeit statt artfremde Gefährdung der Jugend und echtes Künstlertum statt „Nichtskönner“. Stege betonte, dass sich seine Zeitschrift „diesen vernünftigen und gesunden Standpunkt längst zu eigen gemacht“ habe, auch wenn er Graeners Angriffe auf den Schlager und seine Warnung vor der Gefährdung der Jugend etwas relativierte. Graener konnte als rehabilitiert gelten, ja sogar als das Vorbild jedes „Weitdenkenden“, der eigentlich schon immer treu im Interesse der Unterhaltungsmusikerschaft gewirkt hatte und dessen Ansichten mit denen dieser Fachzeitschrift konform gingen. Nur – einen „Papa Graener“ sollte es nach dieser Affäre nicht mehr geben.

3.3.6 Unterhaltungsmusik auf den Reichsmusiktagen

Die Ende Mai 1938 unter der Schirmherrschaft von Goebbels in Düsseldorf stattfindenden ersten „Reichsmusiktage“ waren als künftige Dauereinrichtung nach dem Vorbild des Münchner „Tags der deutschen Kunst“ konzipiert. Auch wenn geplant war, dass sich hier die „ganze deutsche Musik“ versammeln sollte, domi-

---

[238] Erhard Krieger: Gesinnungsausrichtung der Unterhaltungsmusik, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2762 vom 24.11.1938, S.1547f.

[239] Das Interview führte Rudolf Kockerols: Professor Dr. h.c. Paul Graener – ausgesprochen für die deutsche Unterhaltungsmusik, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2762 vom 24.11.1938, S.1548ff.

[240] Paul Graener: Erklärung vom 22.11.1938, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2763 vom 01.12.1938, S.1582

[241] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2764 vom 15.12.1938, S.1629ff.

[242] Forderungen an die Unterhaltungsmusik, in: Völkischer Beobachter vom 08.12.1938

nierte klar die ernste zeitgenössische Musik mit ihren Protagonisten Richard Strauß, Hans Pfitzner, Paul Graener, Hans Bullerian und Werner Egk.[243]

In seiner „großen grundlegenden und richtungsweisenden“ Rede hatte Goebbels jedoch vor versammelter politischer und musikalischer Prominenz ein klares Bekenntnis zur Unterhaltungsmusik abgelegt und sie – eingebunden in die Arbeit der politischen Führung – als gleichberechtigte Kunst anerkannt. Punkt 2 seiner Grundsätze für das deutsche Musikschaffen lautete: „Nicht jede Musik passt für jeden. Es hat deshalb auch jene Art von Unterhaltungsmusik, die in den breiten Massen Eingang findet, ihre Daseinsberechtigung, zumal in einer Epoche, in der es Aufgabe der Staatsführung sein muss, (...) dem Volke auch Erholung, Unterhaltung und Erquickung zu vermitteln.“[244] Der kulturpolitische „Ritterschlag“ der verachteten Kunst war offiziell verkündet und Stege freute sich, dass niemals ein „wahreres Wort ausgesprochen“ worden sei und es nun gelte, diese Erkenntnis zu verbreiten und umzusetzen, damit verächtliche Herabsetzungen, „Urteilen und Aburteilen“ der Vergangenheit angehören.[245]

Besonderen Wert legte Goebbels in seiner programmatisch ansonsten sehr dünnen Rede auf die Erfolge der letzten Jahre zur Verbesserung der wirtschaftlichen und sozialen Situation der Musiker. Die einheitliche Kammerorganisation habe die Zersplitterung überwunden und inzwischen seien mit höheren Stagma-Einnahmen und erheblichen Einkommenssteigerungen, mit Versorgungsstiftung und Alterssicherung, Orchesterzuschüssen und Nachwuchsförderung eine neue Blüte des deutschen Musiklebens herbeigeführt worden. Inhaltlich hatte Goebbels ein klares Bekenntnis zum Primat der Melodie (Punkt 1) abgelegt, was Stege dankbar in seine Bemühungen um die Ächtung einer „einseitigen Bevorzugung des Rhythmus“ durch ein übermächtiges Schlagzeug einordnete: Jedes „Zeitalter der Melodie“ trage „typisch deutschen Charakter“, mahnte Stege und verwies dabei auf die „Vernichtung der Melodie“ wie sie in der Ausstellung „Entartete Musik“ vorgeführt worden sei.[246]

---

[243] Reichsmusiktage 1938 in Düsseldorf 22.-29. Mai unter der Schirmherrschaft des Reichsministers Dr. Josef Goebbels, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2732 vom 28.04.1938, S.522

[244] Die Rede mit den zehn Programmpunkten findet sich auch in der „Unterhaltungsmusik“ abgedruckt: Reichsmusiktage 1938 in Düsseldorf unter der Schirmherrschaft des Reichsministers Dr. Joseph Goebbels, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2737 vom 02.06.1938, S.692ff.

[245] Die Unterhaltungsmusik Nr.2742 vom 07.07.1938, S.825f.

[246] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2738 vom 09.06.1938, S.712f.

Der Weimarer Generalintendant (GI) Hans Severus Ziegler hatte jene Ausstellung in einer praktisch privaten Unternehmung zusammen mit drei Kampfgenossen[247] parallel zu den Reichsmusiktagen organisiert.[248] Ziegler, ein früher Parteigenosse, der 1930 bereits als Mitkämpfer Fricks in Thüringen aufgefallen und durch eine Reihe von Traktaten zur nationalsozialistischen Kulturpolitik bekannt geworden war, galt als „einer der ältesten und konsequentesten Mitkämpfer der Bewegung auf kulturpolitischem Gebiete“ und Mitgestalter des „Kulturwillens“ der NSDAP, und hatte als Mittel im Kampf gegen „Fremdtum“, „Minderrassentum“ und „Verfallseinflüsse“ und die „restlichen kulturbolschewistischen Erscheinungen“ besonders auf den Gebieten bildende Kunst und Musik bereits Anfang 1937 die Idee einer Ausstellung über „Entartete Musik“ vorgestellt.[249] Prieberg vermutet als eigentlichen Auslöser für eine solche Ausstellung das Bedürfnis Zieglers, sich als „musikpolitischer Saubermann“ zu profilieren und sich auf diesem Wege von seinem Makel als „175er“ zu befreien, für den er 1935 denunziert, beurlaubt und verwarnt worden war.[250]

Das Niveau der Ausstellung erschließt sich aus den Worten des Machers selbst: „Was in der Ausstellung ‚Entartete Musik’ zusammengetragen ist, stellt das Abbild eines wahren Hexensabbath und des frivolsten, geistig-künstlerischen Kulturbolschewismus dar und ein Abbild des Triumphes von Untermenschentum, arroganter jüdischer Frechheit und völliger geistiger Vertrottelung.” Obwohl die Plakate der als Entsprechung zur Münchner Ausstellung „Entartete Kunst” konzipierten Schau die Karikatur eines schwarzen Jazzmusikers mit Davidstern am Revers und Saxophon in den Händen zeigten, war hier jedoch weniger die Rede vom schädlichen Einfluss moderner westlicher Unterhaltungsmusik. Auf der Grundlage von Wagners Schrift „Über das Judentum in der Musik”, den Pamphleten Adolf Bartels sowie einigen Passagen aus „Mein Kampf” galt die Stoßrichtung der Ausstellung in erster Linie der „Atonalität“ und ihrer Protagonisten auf dem Gebiet der experimentellen Moderne. Doch die wenigen Bemerkungen über den „brutalen Jazzrhythmus“ und die damit verbundene „triebhafte Primitivität des Niggers“, die damit Einzug gehalten habe, konnten laut Stege als „richtungswei-

---

[247] Otto zur Nedden (Chefdramaturg für Oper und Schauspiel), Paul Sixt (GMD), Ernst Nobbe (GI, GMD)

[248] Hans Severus Ziegler: Entartete Musik. Eine Abrechnung, Düsseldorf 1938, S.16

[249] Rede vom 27.02.1937 über „Kulturwillen“, in: Hans Severus Ziegler: Wende und Weg. Kulturpolitische Reden und Aufsätze, hrsg. von Fritz Fink, Weimar 1937, S.38ff.

[250] Fred K. Prieberg: Musik und Macht, Frankfurt (M) 1991, S.175f.

send“ für die Unterhaltungsmusik gelten.[251] Offizielle Reaktionen auf die halbprivate Schau blieben weitgehend aus: Rosenberg fühlte sich übergangen, Raabe war unzufrieden und Goebbels übte auffallend propagandistische Zurückhaltung.[252] Der Ausstellungseröffnung wohnte außer Drewes, Gerigk und Graener sowie Elly Ney und Ludwig Hölscher keine Prominenz bei.[253] Goebbels jedenfalls schränkte von Anfang an die Berichterstattung ein und sorgte für eine Kürzung der Laufzeit.[254]

Ziegler setzte seinen musikpolitischen Kurs übrigens auch nach dem Krieg als Lehrer und Kammerspielleiter fort. 1965 versuchte er mit dem Buch „Adolf Hitler aus dem Erleben dargestellt“, jenen „musisch veranlagten Staatsmann“ von manchen „Zerrbildern“ zu reinigen.[255] Dort heißt es unter anderem: „Die Sex-Orgien aller Schattierungen aus den Jahren 1918 bis 1933, von scheußlicher Pseudomusik begleitet, sind seit 1945 noch frecher geworden. (...) Auf alle Fälle wächst die Hysterie der Beatle-Begeisterung und die Rauschverzückung bei den allerletzten idiotischen Negertänzen auch in Deutschland.“[256] Besonders bemerkenswert ist auch der Wechsel im Feinbild Zieglers: Von der vormaligen radikalen Verurteilung des „Kulturbolschewismus“ wurde jetzt der „Westen“ zum Inbegriff des Verfalls, während der totalitäre Sozialismus nun als Vorbild galt: „Eine Kultur- und Kunst-Zersetzung, eine unvölkische, volkstumentfremdete Kunst und Musik existiert heute keineswegs in Russland, sondern im Westen. Im Osten geschieht vieles, um die Kunst im besten Sinne volkstümlich, volksgemäß zu halten.“[257]

3.3.7 Niveauvolles im Krieg: Die „Stunde der Unterhaltungsmusik“

Der Landesleiter Wolfgang Helmuth Koch hatte sich im November 1939 mit einigen musikalischen „Richtlinien“ an die Unterhaltungsmusikerschaft gewandt und jenen den wirkungsvollen Lockruf angefügt, dass angesichts der großen aktuellen, kriegsbedingten Aufgaben nun die definitive Chance für den Unterhaltungs-

[251] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2738 vom 09.06.1938, S.712f.
[252] Fred K. Prieberg: Musik und Macht, Frankfurt (M) 1991, S.179
[253] Albrecht Dümling: Musik im NS-Staat. Die Ausstellung „Entartete Musik“, in: Neue Musikzeitung 12/1 1997/98, S.45-48
[254] Prieberg 1991, S.179
[255] Ziegler, Hans Severus: Adolf Hitler aus dem Erleben dargestellt, Göttingen 1965, S.14
[256] Ziegler 1965, S.224f.
[257] Ziegler 1965, S.226

musiker gegeben sei, „seinen Beruf zu einem vollwertigen Glied deutscher Kulturgestaltung“ zu erheben.[258] Das Versprechen sozialer und gesellschaftlicher Anerkennung für einen im Aufstieg begriffenen Berufsstand war verknüpft mit der Forderung nach kulturpolitischer Opportunität:[259] Im Schulterschluss mit der nationalen Politik sollte dem ehemaligen „Bumsmusiker“ „Sinn und Erfüllung“ winken. Koch unterstrich seine Gedanken zu einer zeitgemäßen Unterhaltungsmusik und zur „Wiederaufrichtung der Berufsehre des deutschen Unterhaltungsmusikers“ noch mit einer dreiteiligen Artikelserie unter dem Titel „Sind wir in der Unterhaltungsmusik schon auf dem rechten Wege?“.[260]

Entsprechend dieser Gedanken hatte Fachschaftsleiter Stietz Anfang 1940 als konzertierte Aktion von RMK, Gaststätten- und Beherbergungsgewerbe und Reichskartell der Musikveranstalter die Reihe „Stunde der Unterhaltungsmusik“ ins Leben gerufen.[261] Die zum „geschichtlichen Wendepunkt in der Tätigkeit des Unterhaltungsmusikers“ hochstilisierte erste Veranstaltung fand am 20. Februar 1940 im Palmensaal des Hauses „Vaterland“ in Berlin statt und war von Peter Raabe persönlich mit einer engagierten Rede eröffnet worden.[262] Künstlerische und gesellschaftliche Anerkennung, Gleichberechtigung mit dem Konzertmusiker, ja die „Erlösung aus dem Schattendasein des verkannten, unbeachteten Gaststättenmusikers“ – die Ziele waren pathetisch formuliert und hoch gesteckt. Der Hörerkreis galt als „erwählt“, er setzte sich zusammen aus Vertretern von RMVP, RMK und den mitwirkenden Wirtschaftsverbänden, dazu waren diverse Journalisten, Musikverleger sowie prominente Komponisten und Kapellenleiter wie Paul Lincke, Otto Dobrinth, Ottomar Schumer und Oskar Joost (auf Heimaturlaub) anwesend.

---

[258] „An die deutsche Tanz- und Unterhaltungsmusikerschaft!“, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2812 vom 09.11.1939, S.1434ff.

[259] Dass man sich als Unterhaltungsmusiker der Verantwortung stellen wollte und das Primat der Kulturpolitik auch weitgehend duldete, hatte Chefredakteur Gizycki bereits im ersten Leitartikel des Jahres 1939 bekräftigt: „Wir haben das große Glück gehabt, dass unsere klare Zielsetzung (...), unsere Zeitschrift total in den Dienst der Kulturpolitik des Dritten Reiches zu stellen[,] allseits anerkannt und gestützt wurde.“ Arthur von Gizycki: Mit unserem Führer Adolf Hitler in das Jahr 1939, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2768 vom 05.01.1939, S.1f.

[260] Wolfgang Helmuth Koch: „Sind wir in der Unterhaltungsmusik schon auf dem rechten Wege? (Streiflichter aus dem Jahre 1939), in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2815 vom 29.11.1939, S.1500ff., Nr.2816 vom 07.12.1939, S.1511f. und Nr.2817 vom 14.12.1939, S.1528f.

[261] Aus der Reichsmusikkammer, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2826 vom 15.02.1940, S.133

[262] Die erste „Stunde der Unterhaltungsmusik“, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2828 vom 28.02.1940, S.171ff.

Entsprechend der hohen Erwartungen euphorisch berichtete Stege von dem „erfreulichen Echo“ der ersten „Stunde der Unterhaltungsmusik“ und sammelte Pressestimmen, die die Bemühungen einer solchen Kulturarbeit auf dem Gebiet der Unterhaltungsmusik zu würdigen wussten: „Ehemals war dieses Musikgebiet der Tummelplatz wüstesten und schlimmsten Treibens von Juden und Marxisten, die ja keine andere Zielsetzung kannten als die totale Vergiftung der deutschen Seele und des deutschen Gemütes. Zotige Schlager und volksfremde Notenklexereien beherrschten lange dieses Musikgebiet, bis der Nationalsozialismus auch hier mit eiserner Faust dazwischenfuhr und reinigte...“, hatte zum Beispiel das „Aussiger Tageblatt“ bereits im Vorfeld berichtet.[263]

Aufgabe der Konzertreihe, die bewusst in Berliner Musikgaststätten und nicht in Konzertsälen stattfand, war es, „die Öffentlichkeit mit den guten Werken der Unterhaltungsmusik deutscher Komponisten bekannt zu machen.“[264] Gleichzeitig gab man damit bewusste Repertoireempfehlungen, die ein „gesundes Gegengewicht gegen die frühere jüdische Versuchung“ darstellen sollten. Trotz des vordergründigen Bemühens um ein auf Breitenwirkung gerichtetes „volkstümliches“ Programm überwog jedoch der erzieherische Fingerzeig. Entsprechend hielt sich der Erfolg in Grenzen und die Veranstaltungen spielten sich weitgehend vor einem sehr kleinen Interessentenkreis ab.[265] Nicht nur die Zuhörer und Gaststättenbesitzer, die von einer Höherbewertung der Unterhaltungsmusik überzeugt werden sollten, sondern auch die Musiker, denen der Erziehungsappell in erster Linie galt, schienen sich nicht um eine Teilnahme an dieser offiziellen RMK-Veranstaltung zu reißen, wie Stege andeutete[266] und von Gizycki empört ausführte: „Eine derartige Interessenlosigkeit von Seiten derer, die es am meisten angeht, ist nicht nur bedauerlich, sondern berufsschädigend...“[267] Immerhin versammelte sich jeweils ein illustrer Kreis aus Partei, RMK, Bürokratie und Presse, über den man sich Unterstützung im Kampf für die Anerkennung der Unterhaltungskunst erhoffte. Die präsentierte „arteigene Gaststättenmusik“ bestand aus

---

[263] Aussiger Tageblatt vom 15.02.1940, zitiert nach Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2829 vom 07.03.1940, S.190ff.

[264] Karl Stietz: Die Stunde der Unterhaltungsmusik, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2877 vom 06.02.1941, S.115ff.

[265] Das spricht zum Beispiel Fritz Stege an: Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2869 vom 12.12.1940, S.2869f.

[266] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2868 vom 05.12.1940, S.1134ff.

zeitgenössischen Ouvertüren, Serenaden, Walzern und „tänzerischen Suiten“, die als „vorbildliche Stücke“ galten: „Sie sind das Gerippe einer künftigen Programmgestaltung in der Gaststätte, die Grundlage für eine neue Gesinnung in der Unterhaltungsmusik der Gaststätte...“[268] Ein solches Programm musste an der Höhe seiner Ansprüche und der Distanz zum musikalischen Alltag scheitern, so dass nach über einem Jahr vorsichtig angedacht wurde, ob man die „wertvollen Kernstücke“ nicht doch hier und da mit „konzertwerten Arbeiten“ aus dem Gebiet der „modernen Tanzmusik“ auflockern sollte.[269] Dabei fielen unter anderem die Namen Künneke, Rixner, Mohr und sogar Harold M. Kirchstein, obwohl letzterer bereits seit 1938 in den USA arbeitete.[270]

Von einer „volksgefälligen Musik“, wie sie zum Beispiel Frederick Hippmann in diesem Zusammenhang forderte, konnte in der „Stunde der Unterhaltungsmusik“ bisher also noch nicht die Rede sein.[271] Der bekannte Kapellenleiter äußerte seine Kritik am doch eher unüblichen Repertoire recht offen: „Bis jetzt aber – man erlaube mir das freie Wort – sind sowohl Publikum wie Presse wie auch Berufskollegenschaft (außer Komponisten) nicht ganz mitgegangen. Es wurden manche Werke aufgeführt, die trotz ihrer handwerklichen Güte, nicht immer Beifall fanden, und am Ende der stets mit Liebe ausgeführten Darbietungen wurde der Übergang zur ortsüblichen Unterhaltungsmusik mit einem ‚schelmischen Blinzeln’ verständnisinnig aufgenommen.“

3.3.8 Der Unterhaltungsmusiker im Kriegseinsatz

Die Begleitmusik des Krieges stammte in erster Linie nicht von Richard Strauß, Werner Egk oder Paul Graener, sondern von Unterhaltungskomponisten wie Jary, Niel, Schultze, Kollo, Grothe, Mackeben, Lincke oder Bochmann, um nur einige Namen zu nennen. Unterhaltungsmusik war in einem Maße kriegswichtig geworden, dass es für die konservativen Hüter der hohen Künste angesichts der staat-

---

[267] Arthur von Gizycki (Arkadjew): Die „Stunde der Unterhaltungsmusik“ in Dortmund, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2886 vom 10.04.1941, S.373f.

[268] Willy Fröhlich: 6. Stunde der Unterhaltungsmusik in Stuttgart, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2881 vom 06.03.1941, S.234

[269] Arthur von Gizycki (Arkadjew): Die „Stunde der Unterhaltungsmusik“ in Dortmund, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2886 vom 10.04.1941, S.373f.

[270] Kirchstein wurde erst im März 1942 endgültig für den Rundfunk gesperrt: Protokoll der Sitzung vom 18.03.1942, BA R55 /695, 106

[271] Frederick Hippmann: Der weite Weg unserer Unterhaltungsmusik, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2894 vom 06.06.1941, S.559ff.

lichen Förderung ihrer „niederen“ Nebenbuhler und deren immenser Popularität immer schwieriger wurde, dieser Entwicklung mit Hochmut und erzieherischem Impetus entgegen zu treten. Neue Marsch- und Soldatenlieder steigerten den Kampfgeist an der Front und in der Heimat, optimistische Schlager sorgten für den richtigen Zeitgeist, Tanznummern brachten Entspannung und Zerstreuung. Unterhaltungskapellen spielten für das Kriegswinterhilfswerk oder im Rahmen der Truppenbetreuung, populäre Künstler traten im „Wunschkonzert für die Wehrmacht“ auf oder unternahmen Gastspielreisen an die Fronten. Schließlich fanden sich auch eine ganze Menge an Musikern und Komponisten in der Uniform der Wehrmacht wieder, um dort „als tüchtiger Soldat das Märchen von der Unbrauchbarkeit“ und Weltfremdheit des Musikers Lügen zu strafen.[272] Zum Jahreswechsel 1939/40 standen bereits etwa 200 Komponisten an der Front, darunter auch bekannte Vertreter der leichten Muse wie Walther Pörschmann, Friedrich Wilhelm Rust oder Oskar Joost und wurden dort demonstrativ von ihrer RMK-Fachschaft betreut:[273] „Jeder draußen an der Front soll das Gefühl haben, dass er nach Kriegsende sein Leben an der gleichen Stelle fortsetzen kann, wo er zu Kriegsbeginn aufgehört habe.“, erklärte Geschäftsführer Theodor Seegbers den Sinn der Betreuungsmaßnahmen. Die Heimat trete sowohl geistig als auch materiell für die Frontkämpfer ein, soviel man habe aus den Fehlern im letzten Krieg gelernt. „Spielt die Werke unserer im Felde stehenden Komponisten“,[274] lautete eine Forderung der „Unterhaltungsmusik“, außerdem berichtete man immer wieder gern von Aktionen aus Musikerkreisen, die von einer innigen Verbindung zwischen Front und Heimat zeugten, wie zum Beispiel eine große Sammelaktion der Kreismusikerschaft Leipzig für ihre eingezogenen Mitglieder.[275]

In der beschworenen „Kriegskameradschaft“ konnte sich ein Berufsstand bewähren, ob an der Front oder in der Heimat – alle deutschen Musiker sollten sich als „eingereiht“ in das „alldeutsche Heer der Pflichterfüllung am Volke“ fühlen, wie Arthur von Gizycki blumig formulierte, der selber kurz vor seiner sehr praktischen „Einreihung“ in die kämpfende Truppe stand.[276] Für den Unterhaltungsmu-

---

[272] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2820 vom 04.01.1940, S.7

[273] Komponisten im Felde. Ein Besuch bei der Fachschaft Komponisten, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2820 vom 04.01.1940, S.6

[274] Spielt die Werke unserer im Felde stehenden Komponisten, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2822 vom 18.01.1940, S.47

[275] Ernst Sorge: Kameraden..., in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2839 vom 16.05.1940, S.464

[276] Arthur von Gizycki (Arkadjew): Kriegskameradschaft, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2845 vom 27.06.1940, S.599

siker, der zuvor noch allzu oft „Musikverkäufer“ oder würdeloser Alleinunterhalter gewesen sei, habe der Krieg nun endgültig ein neues Ideal gebracht: Kameradschaft. „Der deutsche Unterhaltungsmusiker steht in soldatischer Disziplin, in letzter Auswertung seiner Kunst, in restloser Erfüllung seiner schweren und doch so schönen Aufgabe auf seinem Posten...“

Die Zeitschrift druckte zudem in regelmäßiger Folge Berichte über Komponisten im Felde ab,[277] druckte Berichte der PK, in denen Musik und Musiker thematisiert wurden.[278] Zudem wurde die feste Rubrik „Der feldgraue Musiker grüßt die Kameraden der Heimat-Front“ mit Briefen, Grüßen und Fotografien eröffnet. Hier meldete sich öfters auch Oskar Joost, Kapellmeister, Oberleutnant und Kompaniechef, der zum Beispiel von seinen Erlebnissen im Frankreichfeldzug[279] oder stolz von der Verleihung des Eisernen Kreuzes Erster Klasse „wegen besonderer Tapferkeit vor dem Feinde“ berichtete.[280] Als sich die Spalten der „Totenglocke“ im Laufe des Krieges immer mehr füllten, verzichtete man auf Nachrufe zugunsten der bloßen Namensnennung.

3.3.9 Zusammenfassung

Der Trend zur Populärkultur und deren immer klarer hervortretende Nutzung durch den Nationalsozialismus barg handfeste ökonomische und soziale Chancen für die Unterhaltungsmusikerschaft. Musiker in einer Gaststätte zu sein, das war bislang stets mit dem zweifelhaften Ruf von Jahrmarktartistik und Zigeunertum behaftet gewesen. Abhängig von den Launen eines meist niveaulosen Publikums und den wirtschaftlichen Prämissen eines kulturell desinteressierten Wirtes, hatten viele Ensemblemusiker sich dem Schicksal eines schlecht bezahlten und wenig geachteten musikalischen „Handwerkers“ fügen müssen. Als die ignorantesten Kritiker ihnen gegenüber behaupteten sich die Vertreter der ernsten Musik, die ihre angebliche künstlerische Überlegenheit mit einem unangenehm arroganten Standesdünkel zu zelebrieren verstanden. Man hasste sich und bewunderte

---

[277] Z.B. Heinz Mietzner: Unterhaltungsmusik-Komponisten im Felde: Hans Zander, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2849 vom 25.07.1940, S.684f.

[278] Z.B. Kriegsberichter Ludwig v. Danwitz: Die Musik war mit vorn, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2852 vom 15.08.1940, S.762

[279] Der feldgraue Musiker grüßt die Kameraden der Heimat-Front, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2849 vom 25.07.1940, S.685f.

[280] Der feldgraue Musiker grüßt die Kameraden der Heimat-Front, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2852 vom 15.08.1940, S.762ff.

sich gleichermaßen: Der „ernste Musiker“ verachtete seine Kollegen von der leichten Muse, schüttelte den Kopf über Arbeitsbedingungen und Repertoire, war sich gleichzeitig aber zunehmend seines eigenen Publikumsmangels sowie einer zunehmenden wirtschaftlichen Unterlegenheit (Stagma-Gebühren-Ungleichgewicht) bewusst. Der Unterhaltungsmusiker wiederum erhoffte sich bisweilen von einer gewissen Orientierung an der Kunstmusik den Ausweg aus der angeblichen Niveaulosigkeit im eigenen Repertoire, nicht ohne jedoch auch dabei mit der mangelnden Fairness seitens der Hüter der hohen Künste konfrontiert zu sein. Die Bemühungen um jene „Niveauhebung“ scheiterten trotz mehrmaliger Anläufe an zu hohen Ansprüchen und einem Mangel an jener essentiellen Eigenschaft, die Unterhaltungsmusik erst zu selbiger macht: Popularität. Erst die stolze Konzentration auf das Populäre als das eigentlich Genuine der Unterhaltungsmusik sorgte für ein neues Selbstbewusstsein.

Der Schulterschluss mit dem Nationalsozialismus, der ökonomische, arbeitsrechtliche, soziale und gesellschaftliche Verbesserungen an kulturpolitische Opportunität mit der nationalen Aggressionspolitik band, sorgte für die breite Aufwertung der musikalischen Unterhaltung. Eine besondere Vermittlerrolle kam in diesem Verhältnis Hans Hinkel zu, der sich zum dezidierten Förderer der Populärkultur entwickelte, während die konservativen Eminenzen der RMK mit Hilfe unüberlegter Attacken gegen die Ensemblemusiker, ihr Publikum und ihre „niedere“ Kunst die eigene Machtposition immer weiter demontierten.

4. Die zentralen Genres: Schlager und Tanzmusik

Aus der Begriffsklammer „Unterhaltungsmusik“ lassen sich zwei Genres isolieren, die in ihrer Entstehung und Entwicklung typische musikalische Kinder der Massenkultur sind: der „Schlager“ und die „moderne Tanzmusik“. Diese beiden Kristallisationspunkte nun zogen die entsprechend kontroversesten Diskussionen nach sich, denen nachzuspüren für das Verständnis der Zusammenhänge zwischen Kulturpolitik, Ideologie, Propaganda und Populärkultur äußerst aufschlussreich sein kann.

Der Begriff „Schlager“ hat seine eigene Geschichte. Der Duden begnügt sich mit einer recht knappen Klärung dessen, was man unter „Schlager“ zu verstehen hat: „(Tanz)Lied, das in Mode ist; etwas, das sich gut verkauft, großen Erfolg hat.”[1] Diese Definition führt bereits zwei charakteristische Elemente an: Einerseits steht Schlager für eine bestimmte populäre Musikgattung, andererseits impliziert er den Erfolg einer (nicht nur musikalischen) Ware. Auch auf die enge Verwandtschaft zur Tanzmusik wird bereits verwiesen.

Der frühe Schlager war ein ursprünglich für ein größeres Werk geschriebenes Lied, dem es gelang, sich über den Erfolg beim Publikum zu verselbständigen. So lässt sich der Begriff um das Jahr 1870 in Wien nachweisen, wo er erfolgreiche Einzelnummern aus Operetten oder Singspielen bezeichnete.

Erstmals als „Schlagwort der musikalische Zeitungskritik”[2] anzutreffen war der Begriff in einem Artikel der „Wiener National-Zeitung“ von 1881, in dem von „zündenden Melodien – Schlager nennt sie der Wiener”[3] die Rede war. Die Zeitung berichtete von der Uraufführung der Strauß-Operette „Der lustige Krieg“ und beschrieb die Reaktionen der Zuhörerschaft auf den Walzer „Nur für Natur“: „Das Publikum begleitete erst die prickelnde Weise mit einem leichten Neigen und Wiegen der Köpfe. Das schlug – ein Blitz, ein Knall – granatenhaft ein, und Girardi musste den Walzer dreimal singen.“[4]

---

[1] Duden. Die deutsche Rechtschreibung, 22. Auflage, Bd.1, Mannheim u.a. 2001, S.852

[2] Else Haupt: Stil- und sprachkundliche Untersuchungen zum deutschen Schlager, Diss. Phil. München 1957, S.2

[3] Wiener National-Zeitung 34/1881, S.526, zitiert nach Werner Mezger: Schlager. Versuch einer Gesamtdarstellung unter besonderer Berücksichtigung des Musikmarktes der BRD, Tübingen 1975, S.14

[4] Zitiert nach André Port le roi: Schlager lügen nicht. Deutsche Schlager und Politik in ihrer Zeit, Essen 1998, S.9. Alexander Girardi (1850-1918) war österreichischer Schauspieler und spielte unter anderem in diversen Operetten mit. Rudolf Holzer: Alexander Girardi und das Theater an der Wien. Die Wiener Vorstadtbühnen, Wien 1951

Historisch einordnen und herleiten lässt sich der Schlager aus den verschiedensten Quellen der Liedproduktion: dem traditionellen Volkslied, dem öffentlich zum Beispiel auf Jahrmärkten vorgetragenen moritatenhaften Drehorgellied, der Opernarie und schließlich dem Operettenlied. Es sind jedoch andere wesentliche Momente der Entwicklung, „die den Schlager erst konstituieren“[5] und zu einem eigenständigen musikalischen Markenartikel werden lassen: Die wirtschaftlichen Interessen der Unterhaltungsbranche, die modernen Medien Rundfunk, Schallplatte und Film, die als technische Medien seiner Verbreitung dienen, und schließlich die Etablierung eines professionellen Musikmanagements, das für die Vermarktung des Produktes zuständig ist. Wie Busse stellt auch Patzer die „Verflechtung von Kunst und Kommerz“ ins Zentrum seiner Schlagerdefinition: Über Rundfunk, Schallplatte und Tonfilm verbreitet, konnten „bewusst auf den Massengeschmack“ zugeschnittene Schlager Millionenauflagen erreichen.[6]

In den großen Metropolen wie Wien und Berlin erlebte die Vergnügungsindustrie ihre erste große Blüte. Abgesandte der Musikverlage achteten in den zahlreichen Tanzcafés genau darauf, welche Lieder von welchen Komponisten sich die Gäste am häufigsten wünschten, um Orchester und Privatleute schnellstmöglich mit entsprechenden Notendrucken versorgen zu können. Vielfach wird von der originellen Taktik berichtet, man habe „Einpfeifer” mit den neuesten Melodien auf den Lippen durch die Straßen geschickt, um bestimmte Lieder in kurzer Zeit bekannt zu machen.

Erste Operettenschlager im Dreivierteltakt lassen sich auf die Gründerjahre zurückdatieren, als der Walzer seine ursprüngliche Rolle als „schwungvoller musikalischer Protest des aufstrebenden Bürgertums”[7] bereits verloren hatte. In der neuen Unterhaltungs- und Vergnügungskultur der Großstädte war Professionalisierung und Spezialisierung gefragt. So gilt Walzerkönig Johann Strauß (Sohn) nicht zu unrecht als „Ahnherr der modernen Unterhaltungsmusik”; seine Operette „Die Fledermaus” zum Beispiel enthielt gleich eine ganze Reihe von Schlagern. Ebenso feierten Operetten von Carl Zeller oder Karl Millöcker mit verschiedenen zu Schlagern avancierten Einzelstücken große Erfolge. Die „Berliner Morgenpost“ vom 7. März 1891 nahm sich dem Phänomen der plötzlichen Popularität eines

---

[5] Burkhard Busse: Der deutsche Schlager. Eine Untersuchung zur Produktion, Distribution und Rezeption von Trivialliteratur, Wiesbaden 1976, S.1

[6] Franz Patzer: Das gab’s nur einmal... Die Schlager der 20er Jahre. Ausstellungskatalog zur 211. Wechselausstellung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Wien 1987, S.6

[7] Monika Speer (Hrsg.): Schlager. Das große Schlager-Buch. Deutsche Schlager 1800-heute, München 1978, S.7

Liedes an: „Und wenn das Frühjahr kommet, dann schlagen sie aus, die ‚Schlager'. Das Lied, das wintersüber im Varieté kreiert wurde, erhält seine Weihe als Gassenhauer erst dann, wenn es von einer Musikkapelle im Freien unter dem Jubel der umstehenden Zuhörer exekutiert wird..."[8]

Durch das Vorbild der Wiener Operette hatte man gerade in Berlin erkannt, dass die ursprüngliche Technik, erst ein Werk zu schreiben und dann darauf zu hoffen, einige der Lieder mögen zu Schlagern werden, wenig effizient war. Statt dessen kehrte man nun die Reihenfolge um und ging dazu über, Operetten um besonders erfolgversprechende Einzelnummern herum zu arrangieren. Die Stücke des so arbeitenden Berliners Paul Lincke waren bald in aller Munde. Monika Speer sieht in seinen Kompositionen vom Typ „böhmische Marschpolka" sogar den eigentlichen Beginn der deutschen Schlagergeschichte. Mit „Frau Luna" schuf er 1899 eine ganze Reihe unvergessener Operettenschlager, 1902 konnte sich allen voran sein „Glühwürmchen Idyll" aus der Operette „Lysistrata" beim Publikum durchsetzen. Die Wiener, allen voran der Komponist Franz Lehár, zogen schnell nach.

Jetzt ging es Schlag auf Schlag: In Berlin erblickte Walter Kollos Zecherhymne „Immer an der Wand lang" 1910 das Licht der Welt, drei Jahre bevor Jean Gilbert, alias Max Winterfeld, für den Spitzenreiter sorgte, den jede Schlagergeschichte zitieren muss: Das süßlich-freche Lied „Puppchen, du bist mein Augenstern" wurde zum ersten Evergreen der Geschichte: „Die generelle Beliebtheit, die der Puppchen-Schlager auslöst, übertrifft alles bisher Dagewesene."[9] Von einem Zufallserfolg kann man hier sicherlich nicht sprechen, hielt Gilbert doch die Fäden einer grandiosen „Public-Realtions"-Maschinerie in den Händen: Der Musikschriftsteller Erich Urban schrieb zeitgenössisch über Gilbert: „Der moderne Komponist als Spekulant in Melodien mit dem Stab von Kopisten, die seinen Einfall sofort ins Reine bringen, schreiben, vervielfältigen, fertig machen. Der musikalische Großbetrieb."[10] Dazu waren ständig sechs reisende Operettengesellschaften im Reich unterwegs, um die Musik bekannt zu machen, auch bestimmter Taktiken zur Beeinflussung der Presse wusste man sich virtuos zu bedienen.

Die Schlager der 1920er Jahre gelten in ihrer Originalität, ihrem frechen Witz und ihrer oft auf Phänomene des Alltags bezogenen Thematik als die Vorzeigestars des Genres. Alle Autoren sind sich einig, dass eine derartige künstlerische Virtuo-

[8] Peter Wicke: Von Mozart zu Madonna. Eine Kulturgeschichte der Popmusik, Leipzig 1998, S.84

[9] Maurus Pacher: Sehn Sie, das war Berlin. Weltstadt nach Noten, Berlin 1987, S.122

[10] Zitiert nach Pacher 1987, S.124

sität, die an Dada und andere experimentelle Kunstrichtungen angelehnt sei, und sich stark an den musikalischen und tänzerischen Neuerungen aus den USA orientiert habe, nie wieder erreicht worden sei. Und tatsächlich kann man den Schlagern der 1920er eine vergleichsweise „realistische“ Haltung zugestehen, rekrutierten sie ihre Themen doch mitunter aus Politik („Pleite, Pleite, sind heut alle Leute“, 1924), Mode („Mach Dir doch 'nen Bubikopf“, 1924), Technik („Ich hab’ zu Haus ein Grammophon”, 1925) oder Tanzmanie („Fräulein, woll’n se Shimmy tanzen”, 1921). Daneben finden sich textliche Zweideutigkeiten („Was machst du mit dem Knie, lieber Hans“, 1925) in einem kessen und frechen Ton zu flotter Musik. Die Jahre der Prosperität Weimars waren auch die Zeit der respektlosen Nonsenslieder wie „Mein Papagei frisst keine harten Eier” (1928) oder „Wo sind deine Haare, August” (1926). Ebenfalls hatten erotisch-zweideutige Texte Konjunktur: Gerade auch obszönen Schlagertexten („Ich hab’ das Fräul’n Helen baden seh’n”, 1926) rückte der Staat als oberster Kultur- und Moralhüter mit „Schmutz- und Schundgesetzen” zu Leibe.

Das amerikanische „Yes, we have no bananas” wurde als Abgesang auf die Luxusgüter in „Ausgerechnet Bananen” (1923) umgedichtet und damit zum einschlagenden Erfolg. Für den Kölner Karneval geschrieben, avancierte „Wir versaufen unsrer Oma ihr klein’ Häuschen” (1923) zur eigentlichen „Nationalhymne” der Deutschen. „So singt das Volk... echte, unverlogene Lyrik.“,[11] urteilte Kurt Tucholsky zeitgenössisch und kommentierte den Erfolg des Gassenhauers: „Ist dies ein Volkslied? Es ist seine reinste Form. Man darf freilich nicht an früher denken. Früher sang wohl der Wanderbursch sein fröhlich Liedchen von den grünen Linden und dem blauäugigen Mägdelein – weil das sein Herz bewegte. Nun, auch dieses Lied singt von dem, was unser Herz bewegt: von den Hypotheken. So singt das Volk. Hier ist es ganz. Dichter umspannen die Welt in brüderlicher Liebe, Poeten sehen Gott in jedem Grashälmchen – das ehrliche Volk aber gibt seinen Gefühlen unverhohlen Ausdruck.“[12] Tucholsky nahm hier den künftigen Vorwurf der Kulturkritik von links wie rechts am Schlager voraus und kehrte ihn um: Das aktiv rezipierende Volk schafft sich seine neuen, authentischen Volkslieder. Dieser Mythos vom „ehrlichen“ Schlager, noch weit von „Kitsch“ und Alltagsflucht entfernt, wirkt in der Begeisterung für die Progressivität und Originalität der Musik der 1920er nach. Doch die Konzentration auf diese zweifellos faszinie-

[11] Tucholsky, zitiert nach Speer, S.94
[12] Tucholsky zitiert nach Port le Roi, S.17

renden Aspekte des Schlagers der 1920er verfälscht das Gesamtbild: Das „Walzerlied“ im „Volkston“, die Blüte der Operette aus der Feder von Protagonisten wie Franz Lehár und Emmerich Kálmán, Marschklänge und Volksmusik dürfen hier genauso wenig vernachlässigt werden wie die Parallelexistenz von großstädtischer Vergnügungsgastronomie und provinzieller Tanzbodenkultur.

Definitiv vorbei war die Zeit der Nonsensschlager mit Beginn der Weltwirtschaftskrise, die den Glauben an unaufhaltsamen Fortschritt und die Funktionsfähigkeit von Demokratie und Kapitalismus stark erschüttert und radikalen Politisierungstendenzen Platz gemacht hatte. Das weiche Stimmungslied war Trumpf, Heimweh-Fernweh-Romanzen und Reminiszenzen an eine schale Operettenseligkeit, die man nie wirklich überwunden hatte, gaben den Ton an. Besonders im Zusammenspiel mit dem Tonfilm hatten die sanften, sentimentalen Klänge Konjunktur. Ob die deutschnational konservative Tendenz des Ufa-Kinos, wie sie Siegfried Kracauer kritisierte, die entscheidende Mitschuld am künstlerischen Abstieg des Schlagers von der Avantgarde zur Reaktion trug, oder ob die populärkulturelle Produktion sich nur an den durch die wirtschaftlichen und politischen Umstände generierten Präferenzen des Publikums orientierte, lässt sich nicht mit Eindeutigkeit klären. Pacher konstatiert mit Blick auf Tonfilmoperetten wie „Liebeswalzer“ (1930) und „Zwei Herzen im Dreivierteltakt“ (1930): „Heymann massiert mit schöpferischem Einfühlungsvermögen den angekränkelten Lebensnerv eines Publikums, das nach zwei Stunden im Märchen-Kino die wunderschön verträumten Refrains als gesummte Lebenshilfe in einen als perspektivlos empfundenen grauen Alltag nimmt.“[13] Der ungeheure Erfolg der Operette „Im Weißen Rössl“ (1930), in der „eine österreichische Ferien-Idylle um die Jahrhundertwende (...) allen Modetrends zuwider“ läuft,[14] breitete sich von Wien bis Kairo, von London bis New York aus. Kurz darauf wurde die Tonfilmoperette „Der Kongreß tanzt“ (1931) zum Welterfolg. Derlei Töne über Herz, Schmerz und illusionäre Traumwelten waren bereits damals schon in ihrer Funktion als Fluchthelfer aus dem grauen Alltag willkommen. Den Nationalsozialisten konnten sie einerseits nicht unwillkommen sein, leisteten sie doch „artgemäßen Tänzen” wie Walzer, Rheinländer und Polka Vorschub, andererseits jedoch durfte eine derartige Film- und Musikproduktion aus rassischen und nationalen Gründen nicht ohne Einwände toleriert werden: „Der Jude Charell hat diesen Stoff [„Der Kongreß tanzt“]

[13] Pacher 1987, S.261

[14] Ebd., S.267. „Im weißen Rössl“ wurde 1935 unter der Regie von Carl Lamac verfilmt.

verniedlicht, verkitscht und banalisiert. Er hat ihn für eine Revue zurechtgeschnitten, für eine Revue, die uns heute zum Halse heraushängt (...)“,[15] ließ Goebbels, der spätere Schirmherr vieler deutscher Revue- und Ausstattungsfilme, sein Berliner Kampfblatt „Der Angriff“ 1931 verkünden.

Als Sammelbegriff für eine Erfolgsnummer (später wird sie „Hit“ heißen) konnte der Schlager als „Tanzschlager“ auch den gesamten Bereich der Tanzmusik abdecken, hieß dann „Jazzschlager“ oder „englischer Schlager“. Zum eindeutigen Genrebegriff ist er in seiner Form als „deutscher Schlager“ geworden. Moderne Tanzmusik gab sich als eigenständiges Genre die Attribute „rhythmisch“ oder „beschwingt“ und orientierte sich an der Entwicklung des Jazz in den 1930er Jahren zum Swing.
Die bisweilen synonyme Verwendung von Schlager und Tanzmusik bestimmte streckenweise auch die kontroversen Diskussion über die Akzeptanz moderner Unterhaltungsmusik, dennoch lässt sich die im Dritten Reich geführte Debatte in zwei Stränge isolieren: Das Genre „deutscher Schlager“ erfuhr trotz negativer Vorzeichen als kommerzielles Produkt einer von Juden beherrschten Industrie eine eindeutige Aufwertung. Nach einer anfänglichen Mischung aus Kritik und Toleranz, entschied man sich für eine Nutzung, ja direkte Förderung und bestätigte so die Rolle des Schlagers als fester Bestandteil moderner musikalischer Populärkultur.
Mit moderner Tanzmusik tat man sich erheblich schwerer, rang nach Definitionen, sprach Verbote aus, entschied sich dann aber für eine relative Toleranz. Die Diskussion war geprägt von der Forderung, das durch Verbote entstandene Vakuum in der Tanzmusik zu füllen, indem man etwas „Neues“, spezifisch deutsches auf diesem Gebiet förderte. Im Endeffekt entschied man sich auch auf dem Gebiet der Tanzmusik für eine konsequente Nutzbarmachung und weitgehenden Orientierung an internationalen Massenkulturstandards.
Im Krieg schließlich fanden die Entwicklungslinien von Schlager und Tanzmusik streckenweise wieder zusammen, es erklungen Schlager im Sound der großen Unterhaltungsorchester, amerikanische Jazzstandards wurden eingedeutscht und deutsche Schlager zeichneten sich zum Teil durch deutlichen Swingcharakter aus.

[15] Zitiert nach Pacher 1987, S.273

4.1 Modernes Volkslied oder jüdischer Kommerz? Die Entdeckung des deutschen Schlagers für die Politik

Aus einer konsequent völkischen Perspektive heraus ließ sich die Geschichte des Schlagers problemlos als Anklage gegen Kapitalismus und Judentum konstruieren: Skrupellose jüdische Geschäftemacher hätten zu Zeiten der Weimarer Republik auf Kosten deutscher Kultur ihre minderwertigen Produkte auf den Markt geworfen, so klagte der „SA-Mann“ im Februar 1938:[16] „Es ist noch gar nicht so lange her, da las, hörte und sang man die pathologisch anmutenden Reimereien von der Elisabeth, die ‚so schöne Beine hätt’, und Donna Clara, ‚ich hab’ Sie tanzen geseh’n, und Ihre Schönheit hat mich toll gemacht‘ (...).“ Weitere Beispiele werden in ihrer angeblichen Primitivität vorgeführt, um dann – angereichert um typisch antikapitalistische Klischees – auf den Warencharakter und die angeblich jüdischen Produktionsmechanismen hinzuweisen: „Das waren die ‚Schlager‘. Und an diesem Wort hängt alles. Der jüdische Geschäftsmann hat das Wörtchen ‚Schlager‘ aufgebracht. Preisend mit viel schönen Reden hat er den Ramsch in das Schaufenster gelegt und minderwertiges Zeug zu scheinbar billigen Preisen dem harmlosen Käufer angedreht.“ So habe sich schnelles Geld verdienen lassen, bis schon möglichst schnell der neue Schlager den alten abgelöst habe. Ähnlich hatte sich 1936 die publizistische Stimme der SS, das „Schwarze Korps”, geäußert, die dem Schlager als angebliches Überbleibsel des Jazz einen Kampfartikel gewidmet hatte: Dieser „Ungeist einer pseudomusikalischen Übung” stamme aus dem Bereich jüdischer Wirtschaftstätigkeit, sei von „Cohn & Co.” erfunden worden, um Kunden zu ködern und in schlechte Operetten zu locken. Dieser „Überproduktion von Blödsinn” habe man sich im Dritten Reich entgegengestellt, so dass eigentlich nur noch der Name erhalten geblieben sei.[17]

Die Realität im Umgang mit dem Schlager in den Jahren nach 1933 sah jedoch gänzlich anders aus, als Pamphlete dieser Art vermuten lassen. Viele Autoren scheinen sich doch eher von solchen Selbstbildern der Propaganda leiten zu lassen, anstatt nach Diskussion und Differenzierung zu suchen. Sicher, der Schlager des Dritten Reiches unterschied sich auch inhaltlich, und bis auf wenige Ausnahmen hatte sich der ironisch-witzige Textduktus zugunsten von „gesundem Hu-

[16] Der SA-Mann vom 26.02.1938, S. 4.
[17] Das Schwarze Korps vom 26.11.1936

mor“[18] aus der Musikwelt verabschiedet, aber alle jene als „pathologisch“ disqualifizierten „Reimereien“ zu verdrängen oder gar den Schlager selbst als „Blödsinn“ zu verbannen, das hatte nicht einmal ansatzweise funktioniert. Als Alternative zu angloamerikanischer Tanzmusik akzeptiert, als neues Volkslied verklärt, als Wirtschaftsgut benötigt und in seiner potentiellen Funktionalisierbarkeit als Optimismuswaffe und Ablenkungsmittel im Krieg erkannt, büßte der deutsche Schlager nichts von seiner starken Stellung auf dem deutschen Musikmarkt ein – im Gegenteil Schlagerstars und Komponisten gelangten zusehends in den Genuss der Förderung und des offiziellen „Sponsorings“ der großen Politik.

4.1.1 Die Branche verkraftet den Aderlass

Doch zunächst einmal bedeutete die nationalsozialistische Machtergreifung einen gewaltigen Aderlass für die deutsche Unterhaltungskultur: Gehen mussten unter anderem Jean Gilbert (Max Winterfeld),[19] Rudolf Nelson (Rudolf Lewysohn),[20] Hugo Hirsch, Friedrich Hollaender, Paul Abraham, Ralph Benatzky, Werner Richard Heymann, Oscar Straus, Mischa Spolansky und Robert Stolz.[21] „Ein einstmals blühendes europäisches Zentrum der musikalischen Unterhaltung versank binnen weniger Jahre im verklemmten Provinzialismus von uniformierten Kleinbürgern.“,[22] so lautet Wickes hartes Urteil über die Berliner Musikszene. Die NS-Presse ließ es sich selbstverständlich nicht nehmen, den Personalwechsel hämisch zu kommentieren und das Abrücken der „Schlager-Schwerindustrie ins

[18] „Diese Heiterkeit ist grundverschieden von billigem Wirtz, von Satire und Ironie, mit der uns die musikalischen Systemgrößen bis zum Überdruss ‚beglückt’ haben. Es ist fraglos schwerer, jene echtem, im Volkston begründeten humorvollen Ton zu treffen, als mit billigen Mitteln (...) zu verulken oder (...) zu verunglimpfen.“ Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2744 vom 21.07.1938, S.880ff.

[19] „Seine Operetten sind elende Wegbereiter zur völligen musikalischen und sittlichen Verflachung. (...) 1933 kehrte er dem gelobten Deutschland den Rücken und warb musikalisch für atavistischen Instinkte der Weltrevolution durch den Bolschewismus.“ Lothar H. Br. Schmidt: Die Juden in der Unterhaltungsmusik. Ein kulturpolitischer Abriss (7. Fortsetzung), in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2731 vom 21.04.1938, S.491f.

[20] „Rudolph Nelson ist zu einem Begriff aller musikalischen Gemeinheiten geworden. (...) Er behandelte den Sexus als ein Instrument, das er virtuos beherrschte. 1933 suchte er sein Heil in der Flucht. (...) Er bereitet in seiner Art die jüdisch-bolschewistische Weltrevolution vor...“ Lothar H. Br. Schmidt: Die Juden in der Unterhaltungsmusik. Ein kulturpolitischer Abriss (7. Fortsetzung), in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2731 vom 21.04.1938, S.491f.

[21] Diverse Details zur Biographie, dem Werk und zu den Fluchtwegen der Emigranten in: Habakuk Traber: Wege zum Exil. Im Vorraum der Musikgeschichte, in: Traber Habakuk / Elmar Weingarten (Hrsg.): Verdrängte Musik. Berliner Komponisten im Exil, Berlin 1987, S.208ff.

[22] Peter Wicke: Von Mozart zu Madonna. Eine Kulturgeschichte der Popmusik, Leipzig 1998, S.163

Ausland“ als nationalen Erfolg zu werten: „Diesen Schwerverdienern des Volksliedes ist scheinbar der Boden in Deutschland zu heiß geworden und sie haben sich schnell mit dem Geld, welches ihnen in großen Mengen vom deutschen Volk nachgeworfen wurde, ins Ausland geflüchtet.“[23]

Angesichts derartiger trotziger Zeilen darf man nicht übersehen, dass auch zeitgenössisch die personellen Verluste unter den Kreativen der Unterhaltung sogar von den politisch Verantwortlichen als branchenbedrohend empfunden wurden, wodurch sich unter anderem Chancen auf Sonderbehandlung für einige jüdische Künstler ergaben: So bot Goebbels dem bekannten Operettenkomponisten Emmerich Kálmán den „Ehrenarier" an, auch Werner Richard Heymann sollte zunächst gehalten werden.[24] Um Robert Stolz bemühte man sich sogar noch, als er längst Zuflucht im Ausland gefunden hatte,[25] Ralf Benatzky wurde von Goebbels persönlich rehabilitiert.[26] Parallelen zur Filmwirtschaft werden deutlich, man denke nur an das deutsche Werben um Marlene Dietrich oder die Angebote an Fritz Lang, der schließlich in die USA emigrierte, anstatt sich in die Dienste der neuen Machthaber zu stellen – und das, obwohl (oder weil) er als „patriotischer als ein deutschnationaler Junker“ galt.[27] Interessant ist in diesem Zusammenhang auch, dass ein konsequentes Einschreiten gegen den „Verlag und Vertrieb von Emigrantenmusik“ seitens der RMK erst im Oktober 1935 einsetzte, während zuvor Komponisten, die das Reich nach der Machtergreifung verlassen hatten, unter Umständen noch in den Genuss einer Tantiemenzahlung aus Deutschland ge-

---

[23] NS-Presse vom 11.03.1933, zitiert nach Maurus Pacher: Sehn Sie, das war Berlin. Weltstadt nach Noten, Berlin 1987, S.284. Hier überrascht auch die semantische Einheit von Schlager und Volkslied.

[24] Maurus Pacher: Den gab’s nur einmal...: Werner Richard Heymann (et cetera special), München 1996, S.19. Dass Heymanns Musik nicht sofort aus der Unterhaltungsbranche verschwand, zeigte sich auch an der Tatsache, dass nach einer noch 1936 stattgefundenen Aufführung des Films „Bomben auf Monte Carlo“ unter anderem in Bückeburg die lokale Presse die unvergessene „flotte Musik“ Heymanns lobte. Dagegen protestierte: Carl Unterberg: Zweierlei Maß?, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2657 vom 20.11.1936, S.1470

[25] Vgl. Traber, S.16

[26] „Benatzky ist kein Jude. (...) Ich rehabilitiere ihn und lasse eine Untersuchung anstrengen gegen die, die ihn zu Unrecht beschuldigt haben.“ (Tagebuch vom 12.07.1938), „Fall Benatzky auch erledigt. Seine Musik wieder freigegeben.“ (Tagebuch vom 29.07.1938)

[27] So charakterisiert ihn Willy Fritsch: Willy Fritsch: ...das kommt nicht wieder. Erinnerungen eines Filmschauspielers, Zürich/Stuttgart 1963, S.25. Fritz Lang hatte selbst den Mythos geschaffen, er sei im März 1933 bei Nacht und Nebel aus Deutschland geflohen, nachdem ihm Goebbels die Leitung der deutschen Filmindustrie angeboten habe. Neueren Erkenntnissen zufolge ist die Geschichte einer angeblich überstürzten Emigration und einer „mittellosen“ Ankunft in Paris erfunden.

kommen waren.[28] Und die Beliebtheit von bereits verfemten Komponisten wurde immer wieder deutlich, wenn es zum Beispiel noch Anfang 1934 hieß: „Vielleicht sind wir dann eines Tages doch so weit, dass wir nicht mehr voll Beschämung gestehen müssen, mit ‚deutschen Schlagern' von Paul Abraham und Konsorten das Publikum zu Beifallsstürmen von wolkenbruchartiger Vehemenz hinzureißen, während beispielsweise die mit dem Herzblut deutscher Romantik geschriebene ‚Freischütz-Ouvertüre' bestenfalls das Geräusch einer schadhaften Dachtraufe erzielt."[29]

Gleichzeitig jedoch bedeutete jener Exitus eine große Chance für die Dagebliebenen, die zweite Garde und den Nachwuchs, die sich in den folgenden Jahren durchaus kreativ bewähren sollten. Der „Aufwärtstrend" für Musiker 1933[30] und die Musikalisierung des Alltags wird vor allem in den individuellen Biographien immer wieder beschrieben. Prox urteilt zu hart, wenn er von einem „Personalisieren des Substanzverlustes" und dem „dilettantischen Aspekt" berichtet, von einem „abrupten Ausfall der Profis" und einem Mittelmaß, mit dem „Stars und Spielleiter das Handwerk der Tonkunst" konterkariert hätten.[31]

So erscheinen auch seine Thesen zum Inhalt der Musik etwas überspitzt, zu stark wertend und zu vereinfachend. Prox behauptet, die Lieder seien „simpler oder schlichter nach Geist und Form" geworden, wobei sich die Thematik allein auf das Feld „Glück und Liebe" reduziert hätte.[32] Im Gegensatz zum frech-witzigen Zeitbezug und Nonsens der 1920er Jahre sieht er nur noch „Volkston im vorgeschriebenen Tanzschritt".[33] Stöbert man jedoch im reichhaltigen Repertoire des Schlagers im Deutschland zur Zeit des Nationalsozialismus, greifen derartige Pauschalisierungen zu kurz. Was sich tatsächlich immer wieder feststellen lässt, ist eine Vorliebe für „weiche, oft traumhaft versponnene Stimmungen",[34] eine Betonung der sanft gleitenden Melodie anstelle von überschäumender Rhythmik, viel Moll, dazu oft der Einsatz von Streichern. Dieser Trend hatte sich jedoch be-

---

[28] Behandlung von Emigrantenmusik, in: Der Artist Nr.2601 vom 24.10.1935, S.1219

[29] Ernst Weidenhoffer: Reichsmusikkammer und „Großreinemachen", in: Der Artist Nr.2510 vom 26.01.1934

[30] Fred Ritzel / Wolfgang Martin Stroh: Deutsche Tanzmusiker. Untersuchungen zu einer Sozialgeschichte der populären Musik, in: Jazzforschung 17 (1985), S.71

[31] Lothar Prox: Melodien aus deutschem Gemüt und Geblüt, in: Helga Belach (Hrsg.): Wir tanzen um die Welt. Deutsche Revuefilme 1933-1945, München 1979, S.74ff.

[32] Prox, S.82f.

[33] Prox, S.83

[34] Hans Christoph Worbs: Der Schlager. Bestandsaufnahme - Analyse - Dokumentation, Bremen 1969, S.62

reits seit den Jahren der Depression angekündigt,[35] so dass von einem durch politische Gleichschaltung plötzlich hervorgerufenen Bruch nicht die Rede sein kann. Betrachtet man schließlich die modernen Kompositionen vor allem der Herren Jary, Kreuder, Mackeben oder Igelhoff während der Kriegsjahre brachten gerade diese klanglich progressiven Künstler ein erstaunliches Maß an internationaler Professionalität in die Welt der leichten deutschen Muse. Auch darf der internationale Erfolg einzelner Künstler nicht ignoriert werden, so wurde zum Beispiel der Komponist Franz Grothe 1936 in die USA engagiert.[36] Ritzel beobachtet hier präziser, indem er zwar den Aderlass der Emigration feststellt, dann aber darauf hinweist, dass die „junge, kreative, ‚arische' Komponistengeneration des Tanzmusiksektors" in der zweiten Hälfte der 1930er richtig gut wurde.[37]

4.1.2 Der deutsche Schlager: Ein Weg aus der Krise?

Bereits im April 1933 tauchte angesichts der „zunehmenden Befangenheit und Unsicherheit der Kapellen" der deutsche Schlager erstmals als Rettungsanker bei der mühsamen und tastenden Suche nach einem aktuell spielbaren Repertoire auf.[38] Durch den Siegeszug des deutschen Schlagers, der sich „in den letzten drei oder vier Jahren" einen festen Platz erobert habe und als solcher „deutsche Melodik mit leichter Beschwingtheit" verbinde, sei man auf die ins Visier geratene „Hot-Musik" nicht mehr angewiesen. Diese geschickte, in einem Leitartikel des „Artisten" verkündete Ehrenrettung des Schlagers, erfuhr im gleichen Heft eine Einschränkung und Bestätigung gleichermaßen. Der Bericht aus der NSBO in Leipzig ging zwar bei weitem nicht so pauschal positiv mit dem deutschen Schlager um und stellte dagegen den „eiserner Besen" im Kampf gegen die „Unterleibsmusik" in Form des „amerikanischen Jaule-Hot-Gedudel" in den Vordergrund.[39] Das „Volksschlagerlied" dagegen sollte „nicht vernichtet" werden, und zwar solange es „musikalische Werte" enthalte, von deutschen Autoren verfasst sei und einen vom neuen Deutschland annehmbaren Ton treffe. Die Verbindung

[35] „Schon heute verschwindet aus mondänen Großstadtlokalen der Saxophonneger mehr und mehr und dafür taucht der Zigeunerprimas mit seiner Geige wieder auf. Die neuen Schlagerlieder sind weniger kess und viel gefühlvoller als vor zwei Jahren." Zigeuner, in: Südfunk 1930, S.7

[36] Pacher 1987, S.291

[37] Fred Ritzel: „Aber dem Publikum gefällt sie!" Jazzmusik im Unterhaltungsfilm der Nazizeit, in: Musik und Unterricht 17/1992, S.37

[38] Soll die „moderne" Besetzung in der Unterhaltungsmusik verschwinden?, in: Der Artist Nr.2471 vom 28.04.1933

von Schlager und Volkslied wurde bestätigt, der Schlager auf nicht näher definierte „musikalische Werte“ und einen zeitgemäßen „Ton“ eingeschworen, vor allem aber wurde die deutsche Urheberschaft in den Vordergrund gestellt.

Wie subjektiv derartige Vorgaben in Entscheidungen umgesetzt wurden und wie nah Schlager stets mit dem stets wässrig definierten Terminus „Jazzmusik“ konnotiert war und somit auch von Verboten bedroht war, wird anhand des Leserbriefes eines Münchner Musikers vom Mai 1933 deutlich.[40] Er berichtet, dass in manchen Stätten lokale NS-Funktionäre oder Stadtverwaltungen im vorauseilenden Gehorsam „Jazzmusik“ bereits im Ganzen verboten hätten. Selbstverständlich denke man als Musiker auch national, verteidigte der Schreiber seine Zunft, und ebenso selbstverständlich sei es unbedingt richtig, den Hot-Stil zu verbannen, in einem Anfall von Rückwärtsgewandtheit den Jazz jedoch komplett zu verbieten, wie lokal geschehen, sei falsch. Das Publikum wünsche nämlich leichteste Musik und bevorzuge hier deutsche Schlager mit kurzen, melodiösen Themen und „keine dreißig Minuten langen Auszüge, die man schon 1890 im Café hören konnte“. Außerdem müsse angesichts der Nachfrage nach Jazz und Schlager im Ausland die deutschen Unterhaltungsmusikerschaft konkurrenzfähig bleiben, ein Saxophonverbot sei ebenso falsch und würde keinesfalls einen Fortschritt bedeuten. „Will heute eine Kapelle im Café Erfolg haben, so darf der deutsche Schlager in keinem Kapellenrepertoire fehlen.“, betonte der Schreiber noch einmal. Mit diesem Plädoyer zugunsten eines modernen Repertoires und für ein Mehr an Differenzierung war ein weiterer Schritt getan, den deutschen Schlager ins rechte Licht einer unproblematischen Konsumierbarkeit zu rücken.

Parallel zu derartigen Tendenzen wurden aber nach wie vor Bedenken geäußert, dass die Ware „Schlager“ doch stets „Spekulationsobjekt“ bleibe.[41] Die „Internationale der musikalischen Konfektionäre“ haben einen „Augiasstall“ hinterlassen, so Ernst Weidenhoffer, man habe moderne Musik nur noch auf der Ebene ihres Warencharakters ausgeplündert. Eigentlich sei die Verbindung des kommerziellen Wortes „Schlager“ mit dem „ethischen“[!] Begriff „deutsch“ eine „vollkommene Unmöglichkeit“. Der Schlager müsse wieder Musik statt Ware werden, ebenso müssten die Texte sich ändern und sich nicht mehr nur um Themen wie Herz, Schmerz und Leiden drehen, wozu sich noch „kitschig verbrämte Erotik“ und

---

[39] Arthur von Gicycki: Aus der NSBO in Leipzig, in: Der Artist Nr.2471 vom 28.04.1933

[40] Eingesandt: „Jazzverbot“, Leserbrief von Friedrich Müller, Tonkünstler, in: Der Artist Nr.2472 vom 05.05.1933

[41] Ernst Weidenhoffer: Um eine Erbschaft, in: Der Artist Nr.2477 vom 09.06.1933

Weinlaune geselle. „Neger und Amerikaner“ – als „Urheber des Jazz“ – würden hier wenigstens ihre Heimat besingen, in Deutschland dagegen werde die eigene „Erde“ sogar im Liede übergangen.

Wirklich „anständige Musik“ müsse in Deutschland wieder zu Ehren gelangen, griff ein anderer kritischer Artikel die Befürchtung auf, dass nun eine niveaulose Schlagerschwemme einsetzen würde.[42] Bestimmte Kreise hätten zwar das Ende der Jazzmusik begrüßt, stattdessen aber ihren „unerhörter Schlagerdreck“ weiter fabriziert, ja sogar als Volksmusik angepriesen. Die „Zeit der Schlagworte“ und „wichtigtuender“ Behauptungen sei vorbei, langsam lerne die Tagespresse zwischen den früher synonym gebrauchten Begriffen „Schlager“, „Jazz“ und „disharmonischer Musik“ zu unterscheiden. Ein Blick in die Lokale zeige, dass „falsch verstandene Hotmusik“ ebenso wie der „Schlager niedrigster Klasse“ weitgehend verschwunden seien. Doch gerade der „primitive“ Schlager halte sich hier auffällig lange, woran in erster Linie der Film mit seiner „erbärmlichen Musik“ schuld sei. Die Attacke gegen den Film als Motor für die Entwicklung der Populärkultur ist typisch. Tatsächlich bestätigte kurze Zeit später ein ausführlicher Einblick in die aktuelle Musikgastronomieszene der Reichshauptstadt die Bedeutung des Filmschlagers innerhalb des bunt gemischten U-Genres: Man höre Walzer, Marsch-Fox und Tango, dazu Konzertmusik, Wiener Melodien, Jazz-Arrangements und Schlager-Potpourris, wobei gerade auch aktuelle Tonfilmschlager beliebt seien, wie der „Vagans Glossator Berolinensis“ seine Leser wissen ließ.[43]

Dass auch in der Tanzwelt Schlager hoch in der Gunst standen, wurde in einer Informationsstunde des Deutschlandsenders zum Thema zeitgemäßer Gesellschaftstanz deutlich.[44] Als Marschtanz vorbildhaft galt der Schlager „Edelweiß“, als Rheinländer „Eine süße kleine Schwiegermama, die wünscht sich jeder Mann“, als Wechselschrittler der Stimmungsschlager „Fritz, was ist mit dir heut los?“, als langsamer Walzer erklang „Man spielt so gern mit Herzen“ und als Schrittwalzer „Lotusblumen“. Mit diesen Beispielen zeigten der Deutschlandsender und die Reichsfachschaft der Tanzlehrer eindrücklich, wie weit man davon entfernt war, auf den Schlager – auch den mit „seichten“ Texten – wirklich zu verzichten.

---

[42] Kurt Pabst: Besuch im Ministerium, in: Der Artist Nr.2491 vom 15.09.1933

[43] Vagans Glossator Berolinensis: Hörenswerte Kapellen der Reichshauptstadt, in: Der Artist Nr.2493 vom 29.09.1933

[44] Erwin C. Seeger: Was tanzen wir in diesem Winter?, in: Der Artist Nr.2498 vom 03.11.1933

4.1.3 Publizistische Aufwertung des Schlagers

In der neu lancierten „1935-Porträtserie erfolgreicher Komponisten und Autoren der Unterhaltungsmusikwelt“ setzte Georg Maria von Coellen in dem für ihn so typischen lyrischen Schreibstil einige publizistische Denkmäler für bekannte Größen des Schlagergeschäfts, so überschüttete er zum Beispiel den Schlagertexter Gerd Karlick mit viel Lob.[45] Im Gegensatz zur „Legion der Kitschiers“, die das „Kunstgewerbe der Textierung“ in Misskredit gebracht hätten, habe Karlick Großes geschaffen. Ihm verdanke man unter anderem die „Textgrundlagen für das melodiöse Kehlschaugerüst der ‚Comedian Harmonists’“. Von Coellen verwies hier ausdrücklich auf den Schlager „Blumentopf“, obwohl jener textlich doch den inzwischen geschmähten Nonsens-Schlagern der frühen 1920er überraschend nahe stand. Auch der Schlagerkomponist Eric Plessow kam in dieser Artikelserie zu Ehren,[46] ebenso der Tanzmusikspezialist Eberhard Glombig mit seinen Foxtrotts, Tangos, Paso dobles und Saxophon-Solostücken.[47]

Man konnte inzwischen sogar durchaus stolz sein auf die Auslandserfolge der „weltgültigen Spitzenschlagermusik“ aus dem neuen Deutschland,[48] manche Titel bewiesen gar die „Sieghaftigkeit des kerndeutschen Schlagers“, wobei dabei der „musikkulturelle Austausch“ zum Beispiel mit England als besonders interessant angesehen wurde.[49] Neben Jim Cowler („Kleine Möwe, flieg nach Helgoland“) stellte von Coellen auch dessen Texter Bruno Balz zu einem Zeitpunkt vor, als jener noch nicht zu der späteren Einheit mit Michael Jary verwachsen war.[50] Als „beispielhafte Texte“ seiner „1935-Dichtungen“ zitierte von Coellen „Liebling mit dem blonden Haar“ und „Nie vergess’ ich ein Liebeslied aus Hawaii“. Im Zusammenhang mit dem Porträt Carl Alsons, der unter anderem diverse deutsche Versionen von amerikanischen Filmschlagern geliefert hatte, hob von Coellen die

---

[45] Georg Maria von Coellen: Texte und Musik nach Maß. Gerd Karlick, in: Der Artist Nr.2569 vom 14.03.1935, S.241

[46] Georg Maria von Coellen: Texte und Musik nach Maß, in: Der Artist Nr.2574 vom 18.04.1935, S.384

[47] Georg Maria von Coellen: Texte und Musik nach Maß, in: Der Artist Nr.2574 vom 18.04.1935, S.384f.

[48] E. Rottheim in: Der Artist Nr.2571 vom 28.03.1935, S.322

[49] „Zack“ berichtete von der Firma Feldmann, die fünf deutsche Nummern in England verlegt hätte und dafür vier englische Nummern in Deutschland propagiere, in: Der Artist Nr.2571 vom 28.03.1935, S.322. Dass „original-deutsche moderne Tanzschlager“ auch im Ausland erfolgreich waren, berichtet man unter der Überschrift „Das Ausland bejubelt deutsche Tanzschlager!“, in: Der Artist Nr.2581 vom 06.06.1935, S.592

[50] Georg Maria von Coellen: Texte und Musik nach Maß, in: Der Artist Nr.2581 vom 06.06.1935, S.577f.

Schlagertexter in den musikliterarischen Himmel, indem er blumigen Wortes „das neugewonnene Wertniveau der Kleinlibretti“ und die „echt deutsche Gediegenheit“ und „unverfälschte Gemütstiefe“ der neuen deutschen Schlagerdichter lobte.[51]

Im Leitartikel versuchte sich im Februar 1936 Alfred Baresel an einer „Ehrenrettung des Schlagers“, wie sie in dieser Breite und in diesem Rahmen noch nicht erfolgt war.[52] „Vorurteilslos“ betrachtet sage der geschmähte Begriff „Schlager“ nichts über den Wert eines Musikstückes aus, und abgesehen von den Auswüchsen der Nachkriegsjahre habe es immer auch „wertvolle Schlager“ gegeben. Der Schlager habe sich neuorientiert, sich von den Zerrbildern der Vergangenheit entfernt, schildere den „normalen“, „gesunden“ und „Tüchtigen“ Menschen und zeige einen vorwärtsführenden Optimismus. All das mache ihn „volksverbunden“, wie es zum Beispiel bei dem erfolgreichen „Regentropfen, die an dein Fenster klopfen“ der Fall sei: „Hier ist es einem Textdichter (...) gelungen, sogar Nachteile seiner deutschen Heimat aufheiternd zu besingen.“ Die Zeiten des Internationalismus seien vorbei, „der neue Textdichter preist sogar die deutschen Regentropfen“, freute sich Baresel und verwies auf die Urteilskraft des „gesunden Volksempfindens“, was ihm „wesensfremd“ und was ihm verbunden sei.

An dieser Stelle setzte auch Fritz Stege an und lobte den „sehr ‚deutsch’ gewordenen“ Schlager.[53] In den aktuellen Texten hießen die Mädchen „ganz einfach ‚Marie’ oder ‚Marianne’, und die Dichter besingen das Lob der deutschen Heimat“, sprach sich Stege nun ausdrücklich für diese Art der Unterhaltungsmusik aus. Schließlich zitierte er sogar aus dem „Westdeutschen Beobachter“ Emil Palms Geschichte von der Entstehung seiner „Regentropfen“ im Sommer 1935.[54] Schützenhilfe erhielt er vom Musikkritiker der „Deutschen Allgemeinen Zeitung“, Walter Berten, der den „deutschen ‚Regentropfen’-Tango“ mit der englischen Tanz-

---

[51] Georg Maria von Coellen: Texte und Musik nach Maß, in: Der Artist Nr.2599 vom 10.10.1935, S.1134f.

[52] Alfred Baresel: Volksverbundene Unterhaltungsmusik. Versuch einer Ehrenrettung des Schlagers, in: Der Artist Nr.2617 vom 13.02.1936, S.145f.

[53] Reinmar von Zweter (Fritz Stege), in: Der Artist Nr.2621 vom 12.03.1936, S.273

[54] Reinmar von Zweter (Fritz Stege), in: Der Artist Nr.2627 vom 23.04.1936, S.469. Die „Regentropfen“ schienen es Stege tatsächlich angetan zu haben und fungierten auch innerhalb der gesamten Fachwelt für längere Zeit als der Inbegriff des erfolgreichen deutschen Schlagers. Ein Artikel der Berliner „Nachtausgabe“ vom 5. März 1936, den Stege zitierte, zeigte anhand der für die Stagma protokollierten Aufführungshäufigkeit die Popularität jenes Schlagers: Rundfunksendungen exklusive hatten die „Regentropfen“ 1936 124.000 notierte Aufführungen erlebt, während es zum Beispiel der Marsch „In Treue fest“ auf 20.400 brachte: Reinmar von Zweter (Fritz Stege), in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2674 vom 18.03.1937, S.298f.

nummer „Stürmisches Wetter“ verglichen hatte und dabei das „Volksliedhafte“ im deutschen Schlager pries: „Deutsche Tanznummern lassen sich (...) auf klare liedmäßige Formen zurückführen“.[55]

Doch nach wie vor war die neue Offenheit dem Schlager (gerade auch dem über die deutschen „Regentropfen“) gegenüber alles andere als auf breiter Linie abgesegnet, zu deutlich erschien der konservativen und völkischen Musikkritik noch die Verbindung zur Tradition der 1920er-Produktion, die „durch den Juden“ in den „schlimmsten Taumel“ versetzt worden sei und sich so als „eine unkontrollierte Flut übelster textlicher und musikalischer Machenschaften“ über den Erkreis habe ergießen können.[56] In der Zeitschrift „Die Musik“ zeichnete Julius Friedrich die Genese einer „Krankheit“ von „Ausgerechnet Bananen“ bis zu „Schöner Gigolo“, deren „Nachwehen“ auch immer noch zu spüren seien, „und wenn es jetzt auch nur ‚Regentropfen’ sind, ‚die an das Fenster klopfen’“.

Zugleich traten Musikautoritäten wie Elly Ney immer wieder an, ihre traditionelle Kulturkritik zu wiederholen. Die Pianistin hatte einmal mehr „mit schonungslosen Worten die seichte, verbildende Schlagermusik“ gegeißelt, die „das Gefühl für gute Musik bedrohlich abstumpfe“.[57] Dabei bediente Ney sich ausgiebig aus dem Repertoire der klassischen Kulturkritik mit ihrer Bildungs- und Erziehungsmission: Die Jugend müsse den Kitsch ablehnen, er mache „seelisch schwach“ und eigne sich nicht für den „Daseinskampf“ und die „tägliche Arbeit“. Dass just das, was sie hier als „Lug, Trug, Schund und Unnatur“ bezeichnete, später im Krieg als unverzichtbar für den „Daseinskampf“ erklärt werden sollte, zeigt die Inkompatibilität konservativer Kulturhüter mit einer flexiblen nationalsozialistischen Propagandapraxis.

In den Kreisen des „Artist“ galt der Schlager als akzeptiertes Genre, Wert gelegt wurde auf Niveauhebung und Reform der Texte, ohne dass „bei allen Verbesserungsvorschlägen jemand das Kind mit dem Bade ausschütten“ wolle.[58] So hatte Karl Hösterey Mitte 1936 begonnen, seine „Kitschkiste“ zu öffnen und die Missgriffe im Schlagertext an den Pranger zu stellen. Seine erste Motivation für solches Tun war der Kampf gegen den nationalen Kitsch, wenn er zum Beispiel süf-

[55] Walter Berten: Tanz und Unterhaltungsmusik, in: DAZ, Berlin Nr.342 (1936)

[56] Julius Friedrich: Der Jude als Musikfabrikant, in: Die Musik XXVIII/6 vom März 1936

[57] Elly Ney zitiert nach: Friedo Boitin: Deutscher Kapellenleiter, tue deine Pflicht! Betrachtungen über den Jazz – Ein- und Ausblick, in: Der Artist Nr.2630 vom 14.05.1936, S.556

fisant über den lächerlichen Text des der DAF gewidmeten Marschliedes „Heil deutsche Kraft“ von Albert von der Heyden herzog.[59] Er berichtete inzwischen von diversen Leserzuschriften, die seine Bemühungen für eine Besserung des Schlagers unterstützten, beschwerte sich aber über die Zurückhaltung seitens der Komponisten und Verleger, sich an jenem „Ringen“ um das Neue zu beteiligen: „So, wie wir heute nach der deutschen Tanzmusik ringen, so suchen wir auch nach dem deutschen Schlager, als dem Ausdruck des deutschen Volkssanges, um unserer Unterhaltungsmusik die so notwendige Belebung und Ausdeutung unseres Zeitgeistes zu geben.“[60] Hösterey warnte vor dem Spielen von Freiexemplaren, die ins Ausland emigrierte Juden an deutsche Kapellen senden würden, um auf Umwegen sich Stagma-Gebühren zu erschleichen, wobei jene Schlager textlich der Würde des deutschen Volkes spotteten. Erstmals wurden auch vorbildliche, da volksliedhafte Schlager vorgestellt, so der Slowfox „Schließ deine lieben blauen Augen“ von Walter Jäger und das Walzerlied „Ja, wenn ein Mädchen Hochzeit hat“ von Karl Blume und Hans Bußmann. Hier finde man „echtestes Volksgefühl, das innig und schlicht, ohne jede Phraseologie und kitschige Süße“ sei, pries Hösterey und gab aber zugleich zu bedenken, dass jene „einwandfreien Texte“ im Vergleich zu „seichter Ware“ nicht so einfach beim Verleger untergebracht werden könne. Viele Schlager der letzten Jahre seien weit davon entfernt, „Ausdruck unserer Zeit“ und „Verpflichtung unsres Wollens“ zu sein: „Seien es nun Zweideutigkeiten, Stupidität, oder ausgesprochener Blödsinn, es wird alles gereimt, komponiert, verlegt, gespielt und gesungen, als habe es niemals Revolution gegeben.“[61]

So wie der Unterhaltungsmusiker um seine Position im illustren Kreis der ernsten Orchestermusiker kämpfte, so waren auch die Komponisten der leichten Muse bemüht, ihre als „leichte Dutzendware“ verunglimpften Produkte aus dem Status der „Stiefkinder der Kunst“[62] zu erretten. Komponist Will Meisel pries die positiven Eigenschaften der leichten Musik für den Alltag der Menschen („Sonnen-

---

[58] Karl Hösterey: Wir „schlagern“ uns durch. Gutes und Böses vom Schlagertext, in: Der Artist Nr.2647 vom 10.09.1936, S.1135f.

[59] Karl Hösterey: Aus meiner Kitschkiste: Mit Spaten und Beil, dem Führer heil!, in: Der Artist Nr.2637 vom 02.07.1939, S.770

[60] Karl Hösterey: Wir „schlagern“ uns durch. Gutes und Böses vom Schlagertext, in: Der Artist Nr.2647 vom 10.09.1936, S.1135f.

[61] Karl Hösterey: Aus meiner Kitschkiste. Dichtung aus der Systemzeit und Schlagertexte von heute, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2657 vom 20.11.1936, S.1466f.

schein“, „Volkskunst“, „Freude spenden“) und propagierte im Zuge jener Aufwertung gar das Ende der Bezeichnung „Schlager“ zugunsten des Begriffs „populäres Lied“. Natürlich blieb jene wohl auch mehr rhetorisch gemeinte Forderung unerfüllt, dafür zitierte Stege eine „lesenwerte“, im „Berliner Lokalanzeiger“ vom 25. Oktober 1936 erschienene „Plauderei“ über die Schlager des kommenden Winters.[63] Ruhige Melodien, „eher den englischen Weisen verwandt“ stünden laut Fred Raymond auf dem Programm, den „Sieg des Tangos“ prognostizierte Will Meisel, „volksliedhafte Anklänge“ machte ein Verleger aus.

4.1.4 Vaterfigur und Vorbild – aber kein Erneuerer: Paul Lincke wird 70

Der „Altmeister“ der deutschen Unterhaltungsmusik hieß Paul Lincke. Keinem anderen Komponisten war eine derartige Flut volkstümlicher Schlager und Operetten zu verdanken, kein anderer hatte seinen Erfolg so ungebrochen durch drei politische Systeme retten können, und kein anderer ließ sich so perfekt vor den kulturpolitischen Karren der Nationalsozialisten spannen und an die Spitze der Bemühungen um eine soziale Anerkennung der Unterhaltungsmusikerschaft stellen, wie der 1866 geborene Berliner. Die „Unterhaltungsmusik“ widmete ihm zu seinem 70. Geburtstag im November 1936 eine ganze Ausgabe.[64] Der „Vater der Berliner Operette“ („Venus auf Erden“, „Frau Luna“, „Lysistrata“, „Im Reiche des Indra“, „Donnerwetter tadellos“ usw.) hatte stets den Spagat zwischen kommerziell erfolgreicher, international populärer und national volkstümlicher Musik gehalten, seine Schlager wie der „Luna-Walzer“, das „Glühwürmchen-Idyll“ oder „Das ist die Berliner Luft“ konnten ihre Popularität über Jahrzehnte erhalten. Auf der Basis jener konstatierten Verwurzelung im Volk pries man nun Paul Lincke als „Mittler aller jenen geheimen Empfindungen und Gedanken, Wünsche und Sehnsüchte (...), die in der Volksgemeinschaft aufkeimen“.[65]

Für die Unterhaltungsmusikerschaft auf der Suche nach einer ehrbaren Vergangenheit, einer gesellschaftlichen Akzeptanz in der Gegenwart und einer nationalen Zukunftsperspektive bedeutete Lincke Vaterfigur, Symbol und Vorbild in einem: Seine Schlager hatten mit dem kurzlebigen Tagesgeschäft nichts zu tun,

---

[62] Will Meisel: Das populäre Lied, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2652 vom 15.10.1936, S.1292f.

[63] Reinmar von Zweter (Fritz Stege), in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2655 vom 05.11.1936, S.1403f.

[64] Die Unterhaltungsmusik Nr.2655 vom 05.11.1936

sein Schaffen hatte die Moden der Zwischenkriegszeit mit Ignoranz überdauert, sein Werk und seine Person hatten einen Status erlangt, der den Vergleich mit den Größen der ernsten Muse ganz bestimmt nicht zu scheuen brauchte. „In Paul Linckes Kunst vereinigt sich Volkstümlichkeit und gediegenes Können.“, resümierte Herrock und zeichnete in ihm das Ideal des so „leichten“ und dabei doch so „ernst“ zu nehmenden Musikers, der sich vom Weimarer Sündenfall des Jazz und Hot nie hatte beeindrucken lassen und gegen dessen Schlager „auch der gerissenste Zersetzungsbakterien (...) züchtende Jude“ nicht angekommen sei.[66] Im Gegenteil, seine Kompositionen seien stets auch im Rundfunk präsent geblieben und neben diversen Auslandstourneen sei Lincke der erste deutsche Kapellmeister gewesen, den die BBC nach London eingeladen hatte.[67] Trotz seiner Nähe zur „deutschen Gemütlichkeit“[68] wollte man Lincke keinesfalls in der Ecke des Musikreaktionärs wissen, sondern betonte seine Rolle auch als Suchender, Erfinder, Protagonist der Unterhaltungsmusik. Hier betonte vor allem Tanzmusik-Verfechter Franz Joseph Adldinger (Ardisio), dass Lincke „niemals streng konservativ“, sondern immer auch „Neuerer“ gewesen sei. Er habe die Foxtrottform vorausgenommen („Die kleine Barmaid“), habe mit Cake-Walks („Des Negers Traum“) und „Spezialarrangements“ geglänzt, ja sogar einen „kleinen Scherz für Großes und Jazz-Orchester“ komponiert und dabei die Jazzmusik, vorzugsweise die im Arrangement eines Jack Hyltons, nie pauschal abgelehnt.[69]

Linckes Stern strahlte nie so hell wie in den Tagen des Dritten Reiches: Der seriöse (aber nicht ernste), volkstümliche (aber nicht reaktionäre), standhafte (aber nicht festgefahrene), erfolgreiche (aber nicht kommerzialisierte), progressive (aber nicht moderne) und nationale (aber nicht provinzielle) Komponist genoss die späten Ehren und engagierte sich gerne im Auftrag der Bewegung. So hatte er zum Beispiel für die NSG KdF zwei Wochen lang im täglich ausverkauften Sport-

---

[65] Fritz Stege: Paul Lincke und die deutsche Unterhaltungsmusik. Zu seinem 70. Geburtstag am 7. November, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2655 vom 05.11.1936, S.1396

[66] Herrock: Paul Linckes Lebensweg, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2655 vom 05.11.1936, S.1396f.

[67] Franz Joseph Adldinger (Ardisio): Paul Lincke und seine Tanz- und Operettenmusik, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2655 vom 05.11.1936, S.1401ff.

[68] Herrock: Paul Linckes Lebensweg, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2655 vom 05.11.1936, S.1397

[69] Franz Joseph Adldinger (Ardisio): Paul Lincke und seine Tanz- und Operettenmusik, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2655 vom 05.11.1936, S.1402

palast dirigiert und sich in den Augen der DAF damit vorbildlich „an der Erziehung des deutschen Arbeiters zum Gemeinschaftserleben“ beteiligt.[70]
Nüchtern betrachtet hatte Lincke neben den genannten Vorzügen vor allem einen: Er war arischer Deutscher. Doch hatte die Sache auch einen großen Haken: Lincke wurde 70, auch wenn „kein Gratulant (...) das Wort ‚70’ über die Lippen bringen“ würde.[71] Und in diesem Alter konnte er zwar „Vater“, „Altmeister und „Vorbild“ sein, die Kraft zur Erneuerung der deutschen Unterhaltungsmusik konnte von ihm jedoch nicht mehr ausgehen.
Den aufwändigen und hochkarätig besuchten Festakt für Paul Lincke, der am 7. November 1936 in den Räumen der KddK stattfand, leitete Vizepräsident der RKK und Staatssekretär im RMVP Walther Funk.[72] Hitler und Goebbels schickten Glückwünsche und Portraits mit persönlicher Widmung, vor Ort erschienen waren unter anderem Paul Graener, Benno von Arent, Hans Hinkel, Leo Ritter, Karl Stietz und viele andere mehr. Als Lincke abends im Theater am Admiralspalast den Taktstock zur Ouvertüre seiner „Frau Luna“ schwang, applaudierten unter anderem auch Hermann Göring und Stabschef Viktor Lutze.

4.1.5 Arrangement und Anpassung: Das Beispiel Peter Kreuder

Für den Staatsakt zum 1. Mai 1936 erging der offizielle Auftrag, einen repräsentativen Marsch zu komponieren. Dieser Auftrag wurde jedoch nicht etwa an einen alten Parteigenossen oder einen der traditionellen Kräfte wie Lincke oder Lehár vergeben, sondern dezidiert an den Schlagerkomponisten Peter Kreuder und seinen Texter Hans Fritz Beckmann. Pacher betont, dass es sich bei dieser direkten Zusammenarbeit zwischen nationalsozialistischer Regierung und der Unterhaltungsmusikbranche um eine „Ausnahme“ handelte und diese „nur mit Hitlers Vorliebe für Kreuder zu erklären“ sei.[73] Hier unterschätzt Pacher die ästhetische Anpassungsfähigkeit und politische Flexibilität des Komponisten an die Wünsche der Mächtigen. Bereits für Riefenstahls Wehrmachtsfilm „Tag der Freiheit“ (1935)

---

[70] Georg Reimann (DAF): Paul Lincke und der deutsche Arbeiter, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2655 vom 05.11.1936, S.1400

[71] Heinz Bolten-Baeckers: Paul Lincke und mein Wortschaffen, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2655 vom 05.11.1936, S.1398

[72] Ehrung für Paul Linke. Staatssekretär Funk übermittelte die Wünsche der Reichsregierung, in: Walter Riekenberg: Deutsche Unterhaltungsmusik in Niedersachsen. Ausführungen und Gedanken zur Arbeitstagung der Kreismusikerschaft Hannover, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2656 vom 12.11.1936, S.1434

hatte sich Kreuder sogar im militärischen Sujet erfolgreich bewährt und seine Musik mit selbst angefertigten Geräuschaufnahmen von Ketten, Fahrzeugen und Geschützdonner montiert.[74] Der Komponist, der in seiner Autobiographie behauptet, „nie Mitglied der Kulturkammer“ gewesen[75] und im Krieg in die vorübergehende „Emigration“ nach Schweden getrieben worden zu sein,[76] hatte übrigens 1938 auch den Anschluss Österreichs mit dem Lied „75 Millionen – ein Schlag“ gefeiert.[77]

Kreuder, der vor der Machtergreifung noch erfolgreich mit Friedrich Hollaender, Josef von Sternberg und Marlene Dietrich für den Film „Der Blaue Engel“ zusammengearbeitet hatte,[78] für Mischa Spoliansky Rudolf Nelson und Trude Hesterberg komponiert und musiziert hatte, ja zeitweise sogar musikalischer Leiter der Reinhardt-Bühnen gewesen war, arrangierte sich schnell mit dem neuen Zeitgeist und nahm seine Chancen wahr. Dümling zitiert zu dieser Position den treffenden Schlager von Kreuder: „Man muss das Leben nehmen, wie es eben ist, weil man es ohnehin nicht ändern kann. Am besten ist, man bleibt Optimist, und schaut die Welt durch eine rosa Brille an. Was auch passiert – geschickt sich anzugleichen, und aufzupassen, dass du nicht der Dumme bist: Das ist gescheit! Willst

---

[73] Pacher 1987, S.317

[74] Vgl. Lutz Kinkel: Die Scheinwerferin. Leni Riefenstahl und das Dritte Reich, Hamburg 2002, S.92

[75] Peter Kreuder: Schön war die Zeit, München 1955, S.255. Dass diese Behauptung der Wahrheit entspricht, ist extrem unwahrscheinlich. Kater weiß außerdem, dass Kreuder von August 1932 bis Oktober 1934 sogar Mitglied der NSDAP gewesen ist. Michael H. Kater: Die missbrauchte Muse. Musiker im Dritten Reich, München 2000, S.187

[76] Hippler nennt als wahren Grund für seinen Aufenthalt in Schweden bis 1942, dass Kreuder sich in erster Linie vor Engagements in bombengefährdeten Gebieten drücken wollte. Fritz Hippler: Die Verstrickung. Einstellungen und Rüchblenden von F.H. ehem. Reichsfilmintendant unter Joseph Goebbels, Düsseldorf 1981, S.248. Gegen die Emigrationsversion spricht auch die weiterhin durchgehend positive Rezension Kreuders in der deutschen Presse.

[77] Das berichtet Albrecht Dümling: Verfolgte Musiker, verfemte Musik unter dem NS-Regime, in: Bernhard Frevel (Hrsg.): Musik und Politik. Dimensionen einer undefinierten Beziehung, Regensburg 1997, S.27. Der Text des Liedes lautet: „Es dröhnt ein Klang von Ost nach West, wer hören kann der hört. Der Klang, der niemand ruhen lässt, der Deutschland Treue schwört: 70 Millionen, ein Schlag. Das soll bestreiten wer mag. Im Gleichklang der Herzen liegt der Wille und die Kraft. Das Volk ist unsterblich, das die Einigkeit sich schafft. Deutschland für dich kam der Tag, Deutschland für dich kam der Tag: 70 Millionen, ein Schlag!“

[78] Davon berichtete er 1937 freimütig in einem Interview mit der Berliner „Nachtausgabe“, aus dem Stege ohne den geringsten Angriff auf den Film oder die beteiligten Personen zitierte. Ein Tabu schien das Thema Marlene Dietrich und ihre Filme zu diesem Zeitpunkt also noch nicht gewesen zu sein. Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2710 vom 25.11.1937, S.1437ff.

du im Leben was erreichen, musst du das Leben nehmen, wie es eben ist.“ (1936).

Einer von Kreuders berühmtesten Schlagern war „Ich wollt', ich wär' ein Huhn“[79] aus dem Film „Glückskinder” (1936). Er gilt vielen Autoren als untypisch witziges, pfiffiges, gleichsam „unter Ausschluss des Dritten Reiches“[80] produziertes und daher fast schon mit „Widerstandscharakter“ behaftetes Lied, was zudem noch durch die gern zitierte öffentliche Verurteilung durch die SS-Zeitschrift „Das Schwarze Korps“ („Man sage uns nicht, dass solche Schlager humorvoll seien“[81]) scheinbar bestätigt wird. Doch greift der Blick in jenes Kampfblatt zu kurz: Im der „Unterhaltungsmusik“ nämlich lobte Tanzmusik-Rezensent Ardisio Film und Schlager in den höchsten Tönen: Mit dem „lustigen Ufafilm“ sei Peter Kreuder der „beste Wurf“ gelungen, der Foxtrott „Ich wollt', ich wär' ein Huhn“ sei „originell“ und wirkungsvoll, Textdichter Hans Fritz Beckmann habe sich „in sprühender Laune überboten“, Arrangeur Harold M. Kirchstein sich vollkommen austoben können.[82] In der musikalischen und cinematographischen Realität der Jahre um 1936 fielen „Glückskinder“, über den sich übrigens auch Goebbels lobend, ja begeistert geäußert hatte,[83] und seine Musik zwar auf, doch standen weder Film noch Schlager klar außerhalb des üblichen populärkünstlerischen Schaffensprozesses des Reiches.

Rentschlers Beschreibung der Funktion der Komödie „Glückskinder“ im Zusammenhang mit der Krise des Films seit Beginn der 1930er Jahre passt auch hervorragend auf die Funktion der Musik: Der Erfolg amerikanischer Produktionen auch in Deutschland hatten die Notwendigkeit deutlich gemacht, thematische und künstlerische Anleihen in Hollywood zuzulassen. Man wollte beweisen, dass die deutsche Filmindustrie auch ohne jüdische Schauspieler und Regisseure und trotz staatlicher Reglementierung durchaus mit den amerikanischen Standards konkurrieren konnte. Die Produktion „Glückskinder“, von der man geneigt sein könnte, sie ob ihres Hollywood-Charakters als ein Abweichen von der nationalso-

---

[79] Musik: Peter Kreuder, Text: Hans Fritz Beckmann, Bearbeitung: Harold M. Kirchstein. Neues vom Musikalienmarkt, in: Der Artist Nr.2649 vom 24.09.1936, S.1217

[80] Pacher 1987, S.317

[81] Zitiert nach Karsten Witte: Lachende Erben, Toller Tag. Filmkomödie im Dritten Reich, Berlin 1995, S.110

[82] Franz Joseph Adldinger (Ardisio): Neue Tanzmusik im Brennspiegel der Kritik, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2652 vom 15.10.1936, S.1293f.

[83] „Film ‚Glückskinder' mit Fritsch und der Harvey. Glänzender Dialog. Hingeschmissen. Das hat Kurt Götz geschrieben. Aber mit Bravour. Auch sehr gut gespielt. Ein wahrer Genuss.“ Tagebuch vom 17.09.1936

zialistischen Filmpolitik zu begreifen, lässt sich also eher als ein Schritt in die von Goebbels gewünschte Richtung verstehen. Rentschler führt aus: „Emulating Hollywood, Goebbels hoped, would foster a German popular cinema that could enable the ultimate application of power, a power that worked discreetly, by signs and representations."[84]

4.1.6 „Seelische Haltung" statt „Tanzbodenstimmung": Wertsteigerung und Integrationsfähigkeit des deutschen Schlagers

Die Rekonstruktion einer „ehrbaren" Vergangenheit des Schlagers im Kontext des Volksliedes schien geeignet, für eine fortschreitende Akzeptanz des Genres sorgen. Gekoppelt mit den Bemühungen um eine Hebung des zeitgenössischen Niveaus ließ sich entsprechend sogar eine kulturpolitische Integrationsfähigkeit begründen. In diesem Sinne reflektierte Stege anekdotenhaft über Schlagergesänge des 17. Jahrhunderts, den Kampf der Kirche gegen die „lascive" Musik des Volkes[85] und die „Schlager" aus dem Singspiel des 18. Jahrhunderts.[86] Die Anschauungen über den Schlager hätten sich gewandelt, stets aber habe er in direkter Beziehung zu Moral, Sitte und Kultur des Volkes gestanden. Der „Sündenfall" des Schlagers sei jüngeren Datums gewesen: Erst in den letzten Jahrzehnten sei er seiner „seelischen Haltung" beraubt worden, die es nun wiederzugewinnen gelte.

Moralisch gefährdend, ein „süßes Gift", ein „Erreger des Erotischen" zu sein – derartige Vorwürfe an den Schlager richteten nur „diejenigen, die mit ‚Moralin' anstatt mir Moral geimpft" seien, so schüttelte Stege über die „inhaltsschweren Sätze" eines Artikels von Rudolf Paulsen[87] den Kopf, denn so streng brauche man mit dem Schlager nicht ins Gericht zugehen.[88] Stege unterschied zwischen „gesunder" und „ungesunder Sinnlichkeit", wobei sich letztere durch eine wieder stärkere Orientierung des Schlagers an Volksmusik und Volkstanz leicht vermeiden ließe. Tatsächlich rücke der Schlager im Zuge seiner „künstlerischen Vervollkommnung" in die Nähe des Volksliedes, was umgekehrt allerdings nicht bedeu-

---

[84] Eric Rentschler: The Ministry of Illusion. Nazi Cinema and its Afterlife, Cambridge 1996, S.121

[85] Die Dur-Tonart galt der Kirche als der „Modus lascivus", der im Gegensatz zu den Kirchentonarten („phrygisch", „lydisch" usw.) stand.

[86] Reinmar von Zweter (Fritz Stege), in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2671 vom 25.02.1937, S.214ff.

[87] Rudolf Paulsen: Gefühl, Musik und Geist, in: Berliner Börsenzeitung vom 12.05.1937

[88] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2684 vom 27.05.1937, S.608f.

te, dass Volkslieder im Grunde Schlager seien, wie es Willi Kollo vorschnell behauptet hatte.[89] Die „heutige Schlagerdichtung“ beschäftige sich übrigens nicht mehr ausschließlich mit dem Thema Liebe, sondern „mit allerlei Fragen des täglichen Lebens“; und auch wenn manche Texte etwas zweifelhaften Sinn auf wiesen und auch wenn das Ausland „wieder mehr Mode“ gekommen sei – Stege sah es mit Humor und einem gewissen Verständnis für das Genre.[90]

Schlagermarkt und Schlagerniveau seien im nationalsozialistischen Staat einem Wandel unterworfen, so urteilte auch die „Rheinische Landeszeitung“, und prognostizierte den „jungen“ deutschen Schlager, der frei von den belastenden Elementen seiner unrühmlichen Vergangenheit sein werde: „Der deutsche ‚Schlager’ wird kommen. Eine junge Generation, die nicht mit den Erinnerungen an die Vergangenheit belastet ist und nicht im Ohr die Asphaltmelodien der musikalischen Inflation der Novemberrepublik mit sich herumträgt, wird den Anfang machen.“[91]

Man nähere sich langsam dem „deutschen“ Schlager, textlich habe sich bereits viel gebessert, indem man sich weniger exklusiv am Großstädter orientiere, sondern an der „gesamten Volkspsyche“, außerdem würden musikalisch die Anleihen beim Volkslied immer häufiger, stellte Stege zufrieden fest.[92] Immer wieder verteidigte er jetzt den Schlager gegen Vorwürfe, die auf alten „Sünden“ wie dem „zum Bahnhof gerollten Käse“ herumritten, der doch inzwischen längst „ausgestunken“ habe und setzte sich hier auch immer wieder kritisch kommentierend mit den Anschauungen der Münchner Zeitung „SA-Mann“ auseinander.[93]

Im November 1937 war Stege dann der „leibhaftige Schlager“ in seinem Arbeitszimmer erschienen, den er sehr plastisch in Gestalt eines rotgelockten jungen Mädchens beschrieb, „das mit nachlässiger Grazie eine Zigarette an die kirschroten Lippen hielt und aus schwarz geränderten, großen dunklen Augen spöttische Blicke wandern ließ“.[94] Stege war fasziniert von seinem „jungen“, „schönen“ und „begehrenswerten“ weiblichen Traumbild, das trinkend und rauchend, lüstern und lasziv von seinen Erlebnissen berichtete. Das war für ihn der erfolgreiche „Saisonschlager“: Attraktiv, aufreizend, verrucht, international und in der Intensität seines Daseins bereits von der Aura des frühen Verfalls umwittert – wohl

---

[89] Willi Kollo im NS-Funk vom 23.05.1937, zitiert und kommentiert von Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2685 vom 03.06.1937, S.630f.

[90] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2684 vom 27.05.1937, S.608f.

[91] Ein offenes Wort, in: Rheinische Landeszeitung vom 07.05.1937

[92] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2709 vom 19.11.1937, S.1402ff.

[93] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2730 vom 14.04.1938, S.450f.

[94] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2710 vom 25.11.1937, S.1437ff.

kaum das Idealbild der deutschen oder gar nationalsozialistischen Kunst. Doch Stege machte sich die Mühe, seiner nächtlichen „Besucherin“ ein „Innenleben“, eine „kleine, winzige Seele“ zuzutrauen, eine Geburtsstunde, einen Werdegang, Sünden und gute Taten, wie die, dass ein erfolgreicher Schlager den Verlegern die finanzielle Möglichkeit gibt, sich auch die Förderung ernster Werke zu erlauben. Steges „nächtliche Phantasie am Schreibtisch“ war die wohl eindrucksvollste Sympathieerklärung des kritischen Autors an das Genre Schlager.

Eine äußerst positive Presse war dem Schlager „In München steht ein Hofbräuhaus“ beschieden, vereinigte das Lied Wiga Gabriels doch alle Forderungen an einen modernen, zeitgenössischen Schlager auf sich: Viel „Schwung“, ein „volksliedähnlicher Charakter“, herzlicher „Humor“ (statt „billigem Witz“) und vor allem, so urteilte die „Berliner Morgenpost“: „Es schlug ein wie eine Bombe.“[95] Für Stege schloss sich an die wohlwollende Betrachtung des schnellen, auch internationalen Erfolges die Forderung nach mehr „Heiterkeit im geselligen Leben“ an, wenn er angesichts des allgemeinen Misstrauens gegen undeutsch wirkende Ironie und Scherzhaftigkeit fragte: „Sind wir nicht vielleicht zu ernst geworden? Haben wir nicht vielleicht ein wenig an dem rechten Sinn für Humor eingebüßt?“ – Die „Schwere des Gefühls“ sei nicht überall angebracht, stattdessen müsse man auch „im Konzertsaal wieder lächeln lernen“. Das schien Komponistenführer Paul Graener jedoch ganz anders zu sehen: In seiner strittig diskutierten Rede auf der Düsseldorfer Gaukulturwoche hatte er explizit den „Hofbäuhaus“-Schlager und seinen Komponisten attackiert und erklärt, dass er solcherlei „Schandfleck“ eines Geschäftemachers „ausbrennen“ wolle.[96] Seine Tiraden gegen den Schlager als Produkt undeutschen Geistes und gegen ein „entartetes Publikum“, sein Aufruf zum „Kreuzzug“ gegen die „unsaubere Musik“[97] versuchte Stege mit allen rhetorischen Mitteln zu relativieren.

Was der Schlager jedoch nach wie vor auf gar keine Fall durfte, war die offensichtliche Ver- und Bearbeitung (sprich „Entstellung“) von Elementen klassischer Werke. Jenen „Kulturskandal“ provoziert hatte sich der aus einer Serenade von Carosio, einer Melodie aus den „Piemonteser Tänzen“ von Sinigaglia sowie einem

[95] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2744 vom 21.07.1938, S.880ff. Wiga Gabriel knüpfte mit seinem „schmissigen“ KdF-Marsch „Nach der Woche kommt der Sonntag“ an den Erfolg des „Hofbräuhaus“ an und empfahl sich so auch als politischer Diener. Heinz Mietzner: Was der Aufmerksamkeit wert ist, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2751 vom 08.09.1938, S.1185

[96] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2759 vom 03.11.1938, S.1440f.

Thema aus Verdis „La Traviata“ zusammengesetzte „Violetta-Schlager“, der zur Jahreswende 1937/38 die Gemüter erhitzte.[98] Der Mangel an Respekt vor den Werken der Klassik sei geschmacklos, derartiges gehöre nicht auf den Tanzboden, wetterte Ende Januar 1938 zum Beispiel die „Nordwestdeutsche Zeitung“ aus Bremerhaven. Angesichts solcher Vorbilder fürchtete man sogar, schon bald wieder mit Machwerken wie einem „Tannhäuser“-Foxtrott rechnen zu müssen.[99] Die Episode jener „Entweihung“ des Pilgerchors aus „Tannhäuser“ durch seine Bearbeitung als Charleston geisterte mit steter Regelmäßigkeit als das primäre Beispiel für „Verulkungen und Herabsetzungen“ der „klassischen Meister“ durch die Presse und wurde angesichts angeblich neuer Sündenfälle immer wieder angemahnt.[100]

Nicht nur mit den alten Meistern musste der Schlager vorsichtig umgehen, auch im Umgang mit dem militärischen Habitus galt es, Fettnäpfchen zu meiden: Scheinbar mangelte es nämlich dem sogenannten „Soldatenschlager“ mitunter noch ein wenig an Respekt vor der „neuerstandenen Wehrmacht“, die als „eigenste Schöpfung des Führers“ mit äußerster Ehrfurcht zu behandeln sei.[101] So habe zum Beispiel Georg Herrmanns „Trommlerlied“ die Begründung des Soldatseins auf die besseren Chancen beim weiblichen Geschlecht reduziert und damit einen Missgriff getan, warf ihm Stege vor. Und doch: Militär und Schlager zogen Hand in Hand in den Krieg.

4.1.7 Der deutsche Schlager auf dem Weg in den Krieg

Es verging kaum eine Woche, in der nicht das „heißumstrittene Problem des deutschen Tanzliedes (Schlagers)“ in irgendeiner Form in der Musikpresse zur Sprache kam. Die Argumentationslinien waren meist identisch, dazu erschwert die stete Verquickung der Themen Schlager, Tanz, Jazz, Swing und Hot, eine isolierte Betrachtung. Die Diskussion nahm ihre entscheidende Wendung mit dem Kurswechsel von der mehr oder weniger zähneknirschenden Tolerierung des Schlagers als Bestandteil zeitgenössischer Unterhaltungsmusik hin zur offiziellen

---

[97] Oberflächliche Hörer, in: Frankfurter Zeitung vom 21.10.1938

[98] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2719 vom 27.01.1938, S.109f.

[99] Nordwestdeutsche Zeitung vom 27.01.1938

[100] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2753 vom 22.09.1938, S.1256ff. Stege erregte sich hier über die Verwendung der Musik Rossinis in einer aktuellen Robert Stolz-Operette sowie über den leichtfertigen Umgang mit Mozart-Melodien und Beethoven-Motiven im Film „Capriccio“.

[101] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2740 vom 23.06.1938, S.778f.

Akzeptanz des Schlagers als Ausdruck volkstümlicher deutscher Musikkultur und damit zum förderungswürdigen Gut. In dieser Entwicklung manifestiert sich die Entdeckung der Populärkultur als zumindest hilfreiche Ergänzung der Hochkultur, wenn nicht sogar als repräsentativer Ausdruck der Massengesellschaft.

Als entscheidende Wegmarke lässt sich die Politiker, Musiker und Konsumenten gleichermaßen einigende Begeisterung für die ersten großen Schlager des Krieges festmachen. Die Presse für den Schlager hatte sich bereits im Laufe der letzten Jahre zunehmend verbessert, nachdem erste „zeitgemäße“ Musikproduktionen sowohl die Grenzen zum nationalen Kitsch umschifften als auch die Schlacken der Vergangenheit allmählich getilgt zu haben schienen: „Der Schlager von einst hat eine Reinigungskur überstanden. Er ist befreit von Zoten und übertriebenen Geistlosigkeiten.“, verkündete Fritz Stege Ende Mai 1939 und schloss in einer humorvollen Kommentierung aktueller Schlagertexte ganz offiziell Frieden mit dem Genre.[102] Vor allem Großdeutschland und die verbündeten europäischen Länder bildeten laut Stege inzwischen den erzählerischen Raum des Schlagers: „Wohl klingt noch mitunter das Traumbild von Hawai [sic] und sogar La Plata (...), aber die Schauplätze der Schlagersehnsucht sind Deutschland mit Wien, Ungarn mit der Pussta, Spanien und Italien.“ Auch die Namen der Protagonisten passten sich allmählich dem Volkston an: „Die Mädchen der Schlagerwelt heißen zwar manchmal noch ‚Vera aus Madeira’ oder ‚Donna Cecilia aus Sevilla’, aber die meisten nennen sich ganz prosaisch Erika, die bekanntlich von nicht weniger als hunderttausend Bienelein umschwärmt wird (...), oder Ursula, Marie, Else, Helga.“[103] Der Schlager „Erika“ war also längst in aller Munde und genoss bereits ein gewisses Ansehen. Mit Kriegsbeginn jedoch sollte dieses Lied für noch mehr Furore sorgen, denn inzwischen hatte sich die Stimmung gegenüber dem Schlager als Gattung noch weiter aufgehellt.

Endlich schien das „minderwertige Schlagerzeug“,[104] „die jüdische Schlagerseuche“[105] zugunsten von wertvollen und gleichzeitig dennoch erfolgreichen Produktionen dieses Genres überwunden. Die Pianistin Elly Ney hatte noch Anfang des

---

[102] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2788 vom 25.05.1939, S.739

[103] Diesen Trend hatte Stege auch schon Mitte 1938 lobend erwähnt: „Ausländische Namen sind durch deutsche ersetzt: Brave bürgerliche Mädchen wie Mathilde, Elisabeth, Theresia stellen sich im Schlager vor.“ Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2740 vom 23.06.1938, S.778f. Übrigens hatte Herms Niel angeblich seine liebe Not damit, die zahlreichen Bitten „vieler Mädchen“, auch einmal ihren Namen im Lied zu verewigen, abzuschlagen. Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2876 vom 29.01.1941, S.99ff.

[104] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2770 vom 19.01.1939, S.76

Jahres vor der „verheerenden Wirkung schlechter Schlagermusik“ gewarnt, indem sie jener mangelnden Bezug zum Leben und zur Natur sowie ein Fehlen von Genialität und Kraft vorwarf.[106] Jetzt schienen die immer wieder beschworenen „Bestrebungen, das Nationalgefühl auch in der Schlagermusik zu wecken“,[107] endlich von Erfolg gekrönt, während stolz der Stagma-Bericht zitiert wurde, nach dem der ausländische Schlager in Deutschland „offenbar“ an Boden verloren habe.[108] Noch bewegte man sich als Musikredakteur auf verhältnismäßig dünnem Eis, wenn zum Beispiel Adldinger Walter Meißners „Yes, Sir!“ mit Zarah Leander lobte[109] oder Stege angesichts des großen Erfolges von Theo Mackebens „Bel-ami-Schlager“ das Resümee zog: „Wir haben so wertvolle Unterhaltungskomponisten in Deutschland, dass wir zu ihren Gunsten unseren Bedarf an ausländischen Produkten getrost einschränken können.“[110]

Der „Schlager von heute“ war auf jeden Fall keiner pauschalen Verurteilung mehr ausgesetzt, er verdiente nun einen differenzierten Umgang, dem man mit „Voreingenommenheit“ und kulturellem Hochmut nicht gerechnet wurde. Hier setzte Steges Kritik an der Art und Weise an, in der sich Friedrich Herzfeld in den Westermanns Monatsheften (Juli 1939) „verbreitet“ hatte: „Es ist unmöglich, ein Problem sachlich zu erfassen, wenn man die Voreingenommenheit gegen das ‚Unkraut’ oder den ‚Bazillus’ in jeder Zeile spürt.“ Es könne nicht angehen, als einzige Heilmethode nur die Chirurgie zu akzeptieren.[111]

Wie man sich dem Thema stattdessen kreativ und produktiv nähern konnte, zeigte Stege anhand der Frage, ob und warum Schlagertexte niveaulos seien. Ihr hatte sich die „Essener Nationalzeitung“ humorvoll in Form einer fiktiven Gerichtsverhandlung angenommen, in der sich der personifizierte Schlager gegen den personifizierten „Guten Geschmack“ zu verteidigen hatte und zu diesem Zecke die Dichtkunst von Mörike, Goethe und Schiller heranzog, deren Reime teilweise auf einem ähnlichen (doch gar nicht so schlechten) Niveau angesiedelt wa-

---

[105] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2771 vom 26.01.1939, S.111

[106] Elly Ney in den Kasseler Neuesten Nachrichten vom 27.01.1938, zitiert nach Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2773 vom 09.02.1939, S.165

[107] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2779 vom 23.03.1939, S.413

[108] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2789 vom 01.06.1939, S.763

[109] Franz Josef Adldinger: Bilder aus Leben und Werken neuer deutscher Komponisten, VII. Walter Meißner, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2787 vom 19.05.1939, S.695

[110] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2785 vom 04.05.1939, S.619

[111] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2795 vom 13.07.1939, S.938

ren.[112] Auch Volkslieder wiesen oft einen ähnlichen Duktus auf. Stege stellte klar, dass eine solche Glosse nicht etwa „Entgleisungen“ entschuldigen möchte, ihm jedoch sei es wichtig, die öffentliche Diskussion um den Schlager zu beleben, denn „diese Auseinandersetzungen“ seien die „Keimzelle, aus denen fruchtbares Wachstum quellen“ könne.[113]

Der nächste Schritt auf den deutschen Schlager zu war getan. Jetzt wagte Stege in seinem Engagement sogar, offizielle NS-Organe konkret anzugreifen, wenn ihnen das Verständnis für aktuelle Unterhaltungsmusik offensichtlich vollkommen abzugehen schien. So widersprach Stege der Forderung der für ihre ablehnende Position zum Schlager ja schon bekannten Zeitung „Der SA-Mann“, die die „Rückkehr zum Volkstum“ als einzig gangbaren Weg im Bereich der Unterhaltungsmusik verlangt hatte.[114] Mit einem Artikel der „NS-Rheinfront“ vom August 1939, der sich als ein einziges Lamento gegen den Verfall nationaler Kultur durch den Siegeszug der Massenunterhaltung las und dabei dem unerhört erfolgreichen und vielfach positiv rezensierten Schlager „Bel ami“[115] die Forderung „Wir wollen den heldischen Menschen, ganze Kerle, und keine Süßlecker, zum Donnerwetter!“ entgegensetzte, rechnete Stege mit einem hohen Maß an Ironie ab: „Das ‚Heldentum’ in allen Ehren – und niemand bezweifelt den erhebenden heldischen Charakter unserer Zeit. Operette aber und Filmschlager sind jedoch nicht der geeignete Rahmen für die Schilderung heldischen Wesens. (...) Liebe NS-Rheinfront – mögen Dir die schönsten Bilder des Mannestums vorschweben – aber nur dort, wo sie angebracht sind – ‚zum Donnerwetter!’“[116]

Der im letzten Friedensheft begonnene Streit mit parteinahen publizistischen Organen fand keine Fortsetzung, der Krieg hatte die Karten neu gemischt: Nach fünf Wochen des „angehaltenen Atems“ hatte sich kurz nach dem Ende des „Blitzkrieges“ mit dem klaren Bekenntnis „Inter armes musae sunt!“ der Unterhaltungsmusik (wenn auch noch weniger dem Schlager) ein ganz neues Selbst-

---

[112] Essener Nationalzeitung vom 03.08.1939, zitiert nach Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2801 vom 24.08.1939, S.1243

[113] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2801 vom 24.08.1939, S.1244

[114] SA-Mann vom 10.07.1939, zitiert nach Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2802 vom 30.08.1939, S.1277

[115] „Es ist durchaus denkbar, dass in einem Film auch der Schlager einmal das Primäre sein kann. Theo Mackeben hat es jetzt bewiesen. Der Film ‚Bel Ami’ erhält durch die Musik sein historisches Fluidum, seinen charmanten Überschwang, seine Pariser Luft.“ Helmut Wanderscheck: Die Woche nach Noten: Ein Schlager schlägt ein in „Bel Ami“, in: Film-Kurier vom 25.02.1939

[116] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2802 vom 30.08.1939, S.1278

bewusstsein eröffnet. Stege war sich bewusst, dass das staatliche Bekenntnis zur leichten Muse Verpflichtung und Chance zugleich war. Klar war, dass die Musik nun noch sorgfältiger von oben betreut und beobachtet würde, klar war aber auch, dass der Unterhaltungsmusiker auf diese Weise so unentbehrlich wie nie zuvor geworden war. Eine Anzeige für ein Kollo-Potpourri betonte, dass die Entscheidung für die Unterhaltungsmusik den Charakter einer offiziellen Verlautbarung trug: „Heute mehr denn je brauchen Sie zur Unterhaltung unser großes Erfolgspotpourri, das auch für Konzert bearbeitet wurde: Und nun – Willi Kollo! In einem Rundschreiben hat die Reichsmusikkammer im Auftrage des Propagandaministeriums die Weiteraufführung geschmackvoller leichter Musik gefordert. Die Lieder Willi Kollos gehören dazu. (...)“[117]

Stege nutzte jene offiziell verkündete Indienstnahme der leichten Musik im Kriegseinsatz umgehend für eine selbstbewusste Positionierung der musikalischen Unterhaltungskultur, indem er sich energisch gegen die Fortschreibung des immer noch in den Köpfen vorhandenen Gegensatzpaares „wahre Kunst und Kultur“ contra „seichte und seichteste Unterhaltung“ wandte: „Ist es überhaupt notwenig, diesen Gegensatz hervorzukehren und in den alten Fehler zu verfallen, ‚Unterhaltung’ an ihrem Abstand von der ‚Kunst’ zu messen und sie darum als minderwertig anzusehen, weil ja nicht jeder für klassische Werte empfänglich ist?“[118] Man habe sich seit Jahren erfolgreich um „Mittelwerte“ bemüht, so dass auch die „entspannende Kunst“ nicht mehr von vornherein als „seicht“ abqualifiziert werden könne. Steges versäumte nicht, seine Mahnungen an den bürgerlichen Kultur-Hochmut mit nationalem Pathos zu fundieren, denn der Kriegseinsatz der deutschen Unterhaltungskomponisten im Rahmen der „Selbstbesinnung auf eigene Werte des Landes“ sei momentan wichtiger als die Beschwörung der Hochkultur.[119] Auf diese Weise werde es möglich sein, die „unerwünschte ausländische Unterhaltungsmusik“ verlustlos aus dem Repertoire zu streichen, so dass auf „englische Schlager“ und „Refrains in englischer Sprache“, wie sie „noch immer“ von „deutschen Kapellen“ zum Besten gegeben würden, endgültig verzichtet werden könnte.

Stege postulierte nicht weniger als den „Burgfrieden“ zwischen Hochkultur und Populärkultur im Angesicht des Krieges. Der Kampf für das „Deutsche“ in der Un-

---

[117] Anzeige in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2808 vom 12.10.1939, S.1375

[118] Fritz Stege in der Kommentierung eines Artikels aus dem Hamburger Fremdenblatt vom 27.09.1939, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2809 vom 19.10.1939, S.1387

[119] ebd., S.1388

terhaltungsmusik hatte mit der kriegsbedingten endgültigen Desavouierung des Englischen eine neue Dimension erhalten, die eine erhöhte Akzeptanz gegenüber dem leichten Genre erforderte, die in einer Mischung aus reaktionärem musikerzieherischem Impetus und archaischer völkischer Utopie jahrelang umstritten gewesen war.

Gerne fanden sich Deutschlands wichtigste Unterhaltungsmusikverleger bereit, ihrer kriegswichtigen Rolle gerecht zu werden und sich in der von Stege durchgeführten „Umfrage“ zum Thema „Die Produktion geht weiter!“ zu äußern.[120] Die Großen der Branche wie Direktor Schäfer vom Ufaton-Verlag und Wiener Bohème-Verlag sowie Hans Sikorski, Direktor unter anderem der Verlage Beboton, Arcadia und City betonten die Notwendigkeit „musikalische Freude“ zu verbreiten und die „Wünsche unserer Soldaten“ zu erfüllen. Es seien bereits erste Sammlungen von Flieger- und Wehrmacht-Liedern erschienen, Potpourris, Operetten und alte Märsche zählten augenblicklich zu den populärsten Genres.

„Unterhaltung ist heute notwendiger als je, unsere Musik wird geradezu zum Träger des kulturpolitischen Zeitausdrucks.“, stellte Stege mit stolzer Gewissheit fest[121] und selbst RMK-Präsident Peter Raabe bestätigte die „ganz großen Aufgaben“ der Unterhaltungsmusik im Krieg.[122] Das konservative Aushängeschild nationalsozialistischer Musikpflege verkündete, dass „Entspannung“ nicht immer nur „seelische Tiefe“ bei den großen Meistern bedeuten könne. Doch mit dem „Schlager“ konnte sich Raabe noch immer nicht anfreunden, hier müsse noch viel „Wesensfremdes“ verschwinden, an dessen Existenz oft auch das Publikum schuldig sei. In diesem Punkt müsse man härter werden, forderte die Eminenz in musikerzieherischer Mission, nicht ohne dabei noch weitere Missstände wie „widerlich rhythmisierten und verrenkten“ Tänze und „knallrot geschminkte und herzförmig ausgezogene Lippen“ anzugreifen.

Stege stellte sich jedoch immer wieder gegen ungerechte und pauschale Angriffe auf den Schlager und seine angeblich jüdische Urheberschaft: „Wie kann man ernsthaft den Schlager in Bausch und Bogen verdammen, ohne seinem Wesen Gerechtigkeit widerfahren zu lassen? Wie kann man alle deutschen Komponisten, die vielfach mit Erfolg um die Reinigung der Schlagerliteratur bemüht sind, mit

---

[120] Fritz Stege: Bekannte Verleger äußern sich: Die Produktion geht weiter! Eine Umfrage, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2809 vom 19.10.1939, S.1388f.

[121] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2821 vom 11.01.1940, S.22ff.

den Juden kurzerhand in einen Topf werfen?“[123] Schließlich hatten schon die ersten Wochen des Krieges bewiesen, welche Rolle der Schlager – sei es als Marschlied, Soldatenlied, neues Volkslied oder optimistischer Stimmungsmacher – in diesem Krieg spielen würde.

4.1.8 „Erika“ und der „Seemann“: Volkston und Optimismus

„Erika“ also hieß der erste Schlager, dem laut Stege die „unvorstellbare Ehre“ zuteil geworden war, „im Rundfunk mitunter neben unseren Armeemärschen im Programm zu erscheinen“.[124] RAD-Reichsmusikzugführer Herms Niel[125] hatte diesen ungeheuer erfolgreichen Prototypen des „Schlagers im Volkston“ bereits 1938 vorgestellt. Niel, den Gizycki den „preußischen Soldaten unserer Musik“ und den „Tondichter des Geistes von Potsdam“ nannte,[126] hatte bis dato bereits mit Marschliedern wie „Es ist so schön, Soldat zu sein“, „Liebchen ade, Annemarie“, „Ruck-Zuck“ und vielen anderen „urdeutschen Tonbildern“ eine glänzende Karriere gemacht und konnte nun auf der Welle des kriegsbeschleunigten Erfolges weitere Produktionen aus seiner Feder auf dem Markt platzieren. Ein Interview des „Völkischen Beobachters“ nutzte der Komponist sogleich auch als willkommene Werbeplattform für seine Werke wie „Landpartie“, „Feldpostbrief“ oder „Arbeitsdienstmarsch“.[127] Auch in wirtschaftlicher Hinsicht machte sich die Popularität also bezahlt: Bereits in einer der nächsten Ausgaben der „Unterhaltungsmusik“ leistete sich Herms Niel die große Titelblatt-Anzeige und warb für neue und ältere Kompositionen.[128] Fast zeitgleich hatte er auch noch im „Deutschen Podium“ die Werbung auf dem Titel gebucht.[129] „Erika“ wurde zum Synonym für soldatische

---

[122] Carl J. Brinkmann: „Die Unterhaltungsmusik hat innerhalb unserer gesamten Musikpflege ganz große Aufgaben“ (Eine Unterredung mit Peter Raabe), in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2810 vom 26.10.1939, S.1405f.

[123] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2821 vom 11.01.1940, S.22ff.

[124] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2810 vom 26.10.1939, S.1406

[125] Herms Niel (Hermann Nielebock) leitete als sogenannter „Reichsmusikzugführer“, den er im Befehlsrang eines Obermusikzugführers (Leutnant), bzw. ab 1941 als Hauptmusikzugführer (Oberleutnant) bekleidete, den Reichsmusikzug und den Reichsspielmannszug des RAD. Vgl. Manfred Seifert: Musik im Reichsarbeitsdienst, in: Günther Noll (Hrsg.): Musikalische Volkskultur und die politische Macht. Tagungsbericht Weimar 1992 der Kommission für Lied-, Musik- und Tanzforschung in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e.V., Essen 1994, S.407

[126] Arthur von Gizycki (Arkadjew): Herms Niel (Hermann Nielebock) als Fünfzigjähriger, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2730 vom 14.04.1938, S.452f.

[127] Völkischer Beobachter (Berliner Ausgabe) vom 17.10.1939

[128] Die Unterhaltungsmusik Nr.2814 vom 23.11.1939

[129] Das Deutsche Podium Nr.46 vom 17.11.1939

Unterhaltung: Unter diesem Namen startete im Januar 1940 schließlich „Die frohe Zeitung für Front und Heimat“, die deutsche Soldaten „mit Bildern, Rätseln, Denksport und Humor“ unterhalten sollte.[130]

Andere Musikschaffende versuchten, die Zugkraft von Niels Titeln zu nutzen: „Nach Erika jetzt auch Ursula – Marschlied von Harry Blum...“[131] Angesichts dieses Anzeigentextes echauffierte sich Hans Brückner: „Immer mit der Zeit gehen und wenn ein Komponist einen Erfolg hat, flugs ein ähnliches Liedlein herausbringen und schreiben: ‚Nach Erika jetzt Ursula!’ Krampf mit Pfefferminz!“[132]

Den entscheidenden Durchbruch zum offiziell geförderten und geehrten Soldatenliedschreiber hatte Herms Niel aber nicht seiner „Erika“ zu verdanken sondern der Vertonung von „Denn wir fahren gegen Engelland“. Das neue „zeitgemäße“ Marschlied, entstanden „aus dem Herzen des Volkes“ und der Wehrmacht wurde am 15. Oktober 1939 im „Wunschkonzert für die Wehrmacht“ uraufgeführt. War bereits „Erika“ mehr Marsch als Schlager gewesen, so konnte das „Engelland-Lied“ nun als ein wirkliches Kampflied gelten – wenn auch mit deutlichen Schlagerqualitäten. Es basierte auf einem Matrosenlied von Hermann Löns, wobei die Initiative zur Neuvertonung nach Aussage Niels auf den Reichsintendanten Glasmeier zurückging.[133] Kein Wunder also, dass der Komponist sich einer breiten Unterstützung auch aus völkischen und konservativen Kreisen sicher sein konnte.[134] Zudem gelang Niels Verleger Karl Wilke eine Drucklegung in Rekordzeit, während rasche Verbreitung und kriegsbedingte „Konjunktur“ für eine unglaubliche Popularität sorgten. Mit politischer und öffentlicher Rückendeckung brachte es das Lied schließlich sogar zum exklusiven Status der Sondermeldungsfanfare des OKW für Meldungen gegen die Briten,[135] zudem genoss des bereits nach kurzer Zeit den Schutz als

---

[130] So hieß es im Untertitel. Die Wochenzeitschrift erschien bis Anfang 1943.

[131] Anzeige in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2815 vom 29.11.1939, S.2815.

[132] Hans Brückner: Sehr einseitig, liebe Leute!, in: Das Deutsche Podium Nr.40 vom 20.10.1939, S.4

[133] Völkischer Beobachter vom 17.10.1939. Der Text von Löns war im Ersten Weltkrieg bereits mehrfach vertont worden. Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2820 vom 04.01.1940, S.3f. Angeblich existieren 50 Vertonungen. Carl Heinzen: Ein Schöpfer des neuen Soldatenliedes. Bericht über ein Plauderstündchen mit Herms Niel, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2842 vom 06.06.1940, S.528f.

[134] Ausführliches Lob für Niel und das „neue deutsche Soldatenlied“ gab es natürlich auch im „Deutschen Podium“, z.B. Erich Trapp: „immer wenn Soldaten singen...“, in: Das Deutsche Podium Nr.45 vom 08.11.1940, S.6f.

[135] „Hermann Löns – Kriegsmann und Dichter – 75 Jahre!“, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2900 vom 27.08.1941, S.746. Die „Engelland-Fanfare“ wurde seit April 1940 eingesetzt: Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2897 vom 17.07.1941, S.641

zer Zeit den Schutz als nationales Symbol.[136] Niel arbeitete fieberhaft weiter:[137] „Es ist so schön, Soldat zu sein“, „Liselott“ und „Der Feldpostbrief“ wurden Publikumslieblinge, sein „U-Boot-Lied“ passte ebenso perfekt in die aktuelle Kriegsführung wie das „Frankreich-Lied“, das pünktlich zur Kapitulation Belgiens Ende Mai 1940 erklang und von dort an ständiger Begleiter des Westfeldzuges wurde.[138] Zusammen mit Heinrich Anacker, dem „Dichter der Bewegung“, war eine Verbindung entstanden, die auch die Luftschlacht um England mit zwei neuen Fliegermärschen musikalisch unterstützen sollte.[139] Die Krönung der Karriere des Herms Niel war schließlich die Verleihung einer Honorarprofessur an der Berliner Musikhochschule durch den Führer[140] – und das obwohl Niel stets auf einen Arrangeur angewiesen war, da er laut Norbert Schultze selbst kaum Noten schreiben und kein Klavier spielen konnte.[141] Inwieweit Schultzes Vorwurf stimmt, kann nur vermutet werden. Nach eigenen Angaben hatte Niel nach einer „Lehre“ beim Stadtkapellmeister von Genthin seine Karriere als „Hoboist und Posaunist“ beim Garderegiment in Potsdam gestartet und war bis zum Musikmeister-Stellvertreter aufgestiegen, um nach seiner Dienstzeit zunächst fachfremd als Steuerbeamter und Arbeitsplatzvermittler tätig zu sein. Für „Textdichtung und Komposition“ habe er sich „interessiert“, ein Kompositionsstudium oder ähnliches erwähnte er nicht.[142] Gegen derartige „Auchkomponisten“, die „kaum dazu imstande sind, ihren eigenen melodischen Einfall zu Papier zubringen und die sich den harmonischen Satz und die Instrumentation von anderen anfertigen lassen“, hatte Komponistenführer Graener 1937 übrigens noch heftigst gewettert.[143]

---

[136] Schutz des Engellandliedes, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2833 vom 04.04.1940, S.302

[137] Vgl. Carl Heinzen: Ein Schöpfer des neuen Soldatenliedes. Bericht über ein Plauderstündchen mit Herms Niel, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2842 vom 06.06.1940, S.528f.

[138] Text abgedruckt in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2842 vom 06.06.1940, S.529

[139] „Adler Lied“ und „Es blitzen die stählernen Schwingen“ (Jagdflieger-Lied), Anzeige in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2842 vom 06.06.1940, S.537

[140] Professor Herms Niel, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2889/90 vom 08.05.1941, S.460

[141] Norbert Schultze: Mit dir, Lili Marleen. Die Lebenserinnerungen des Komponisten Norbert Schultze, Zürich/Mainz 1995, S.83

[142] Arthur von Gizycki (Arkadjew): Herms Niel (Hermann Nielebock) als Fünfzigjähriger, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2730 vom 14.04.1938, S.452f.

[143] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2686 vom 10.06.1937, S.650f. Die Attacken Graeners weiteten sich übrigens zu einem „Kampfe gegen das Bearbeiterunwesen“ aus: Lothar H. Br. Schmidt: Unzeitgemäße Gepflogenheiten deutscher Komponisten. Ein Querschnitt durch Unterredungen mit führenden Komponisten, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2688 vom 24.06.1937, S.711f. Stege hingegen konnte auch „Komponisten aus Leidenschaft“, die technische Hilfestellung brauchten, akzeptieren: Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2692 vom 22.07.1937, S.805. Schließlich sprach er sich ausdrücklich für die Berechtigung des Bearbeiters aus: Fritz

Ein Teil der Musikwelt hatte sich seit den ersten Kriegsmonaten rasch darum bemüht, in Niels Sog auf der militärischen Welle mitzuschwimmen, wie eine ganze Reihe von Anzeigentexten zeigen: „Der Marsch der Deutschen in Polen! Weichsel und Warthe“,[144] „Nach Soldaten – Kameraden“ eine neuer Großerfolg von Robert Küssel der neue große Fliegermarsch ‚Flieger sind Sieger’. Text Goetz Otto Stoffregen aus dem Flieger-Großfilm der TOBIS ‚DIII-88’“[145] oder „Der Gegenwartserfolg: Hau-ruck, der Westwall steht! Marschlied aus dem Singspiel: Husarenblut von Otto Pichelmann“.[146] Im „Deutschen Podium“ kommentierte Brückner die inflationäre Militär-Konjunktur äußert kritisch, ja hielt sie gar für künstlich erzeugt, da eine in solchem Maße erhöhte Nachfrage nach Soldatenliedern und Märschen scheinbar gar nicht gegeben war, sondern momentan eher ein gesteigertes Bedürfnis nach „Tanzmusik und Schlagern“ vorhanden sei.[147]

Die Niel-Erfolgsstory konnte Stege jedoch freudig als Sieg für die Unterhaltungsmusik und ihre Anerkennung im Reigen der Volkslieder verbuchen und zeigte sich angesichts dieser Entwicklung regelrecht euphorisch: „Das ist besonders beglückend in unserem Zeitgeschehen, dass neue Lieder von echt volkstümlichem Einschlag entstehen, dass sie in Windeseile von Mund zu Mund fliegen, begeistert aufgenommen und gesungen werden. Wie lange Zeit erforderte die Verbreitung eines Volksliedes vor Jahrhunderten! Heute genügt eine Aufführung im Rundfunk – Millionen hören gleichzeitig die Weise, die sich ihnen einprägt und von ihnen weitergetragen wird. Hoffentlich schenkt uns Herms Niel noch viele Lieder dieser Art, die die beste Waffe der Seele darstellen.“[148] Die oft und ausgiebig gescholtenen Produktions- und Distributionsmechanismen der Massenunterhaltungsindustrie hatten ihre Funktionsfähigkeit auch zugunsten von Volk und Vaterland unter Beweis gestellt, ein Fundament, auf dem sich aufbauen ließ: „Die große Volkstümlichkeit neuer Soldatenlieder und ihre immer stärker werdende Verbreitung durch Rundfunk und Film ist eine kulturelle Erscheinung, die starke Aufmerksamkeit verdient. ‚Erika’ und ‚Wir fahren gegen Engelland’ sind heute wohl jedem Deutschen nicht nur dem Inhalt, sondern auch dem Wortlaut nach genau ver-

---

Stege: Braucht das Musikleben den Bearbeiter, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2763 vom 01.12.1938, S.1578ff.

[144] Anzeige in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2808 vom 12.10.1939, S.1374

[145] Anzeige in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2809 vom 19.10.1939, S.1389

[146] Anzeige in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2817 vom 14.12.1939, S.1531

[147] Hans Brückner: Sehr einseitig, liebe Leute!, in: Das Deutsche Podium Nr.40 vom 20.10.1939, S.4. Brückner berief sich auf die „Wunschkonzerte“ in den Gaststätten, bei denen es sich gezeigt habe, dass vor allem Soldaten sich fast nie Märsche wünschen würden.

traut. (...) Der Film hat so manches Soldatenlied mitverbreiten helfen, hat auf der anderen Seite so manches Soldatenlied selbst geschaffen."[149]

Der nächste – und wohl nachhaltigste – Schlagererfolg der Kriegszeit war ebenfalls im Viervierteltakt gehalten; Komponist, Texter, Interpreten und die vollkommen unmilitärische Provenienz hätten jedoch zumindest die eine oder andere mahnende Stimme heraufbeschwören können. Drei Schauspieler mit unterschiedlichem Gesangstalent gaben im Rahmen einer Filmkomödie das Lied eines Komponisten (mehr oder weniger) polnischer Herkunft[150] mit den Worten eines aktenkundig homosexuellen Texters.[151] Und doch: „Das kann doch einen Seemann nicht erschüttern"[152] eroberte sich in kürzester Zeit das Herz der Nation und den Status als Prototyp des optimistischen Schlagers.
Als das Trio Heinz Rühmann, Josef Sieber und Hans Brausewetter in dem Film „Paradies der Junggesellen"[153] ihr zackiges Lied zum ersten Mal vorgetragen hatte, blieb die ganz große Nachfrage nach Platten und Noten zunächst aus, wenn auch laut Jary der „Seemann" in Marinekreisen sehr rasche Beliebtheit erlangt hatte.[154] Abgesehen davon, dass die Thematik natürlich passte, hatten die Seeleute seit jeher wenig Scheu besessen, sogar internationale Schlager in ihren offiziellen Liedschatz aufzunehmen, wie Pallmann 1942 in seiner Dissertation über das Soldatenlied behauptet.[155]

---

[148] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2811 vom 02.11.1939, S.1422

[149] Das Lied der Soldaten, in: Lichtbildbühne, zitiert nach Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2821 vom 11.01.1940, S.22ff.

[150] Michael Jary wurde 1906 als Maximilian Michael Andreas Jarczyk in Laurahütte (Oberschlesien) geboren. Paul Graener, späterer Komponistenführer, hatte Jarys Abschlussvortrag an der Staatlichen Hochschule für Musik in Berlin (8. Februar 1933) als das „intellektuelle, bolschewistische Musikgestammle eines polnischen Juden" bezeichnet. Pacher 1987, S.298. Als Max Jarczyk hatte Jary dennoch auch im Dritten Reich noch Aufführungen, zum Beispiel bericht 1936 der „Artist" von seiner „Musikalette" „Das verwunschene Glück". Haben Sie schon gehört, in: Der Artist Nr.2636 vom 25.06.1936, S.748

[151] Der geniale Texter Bruno Balz, mit 1037 Titeln selbst ein Stück Musikgeschichte, wurde früh mit dem homoerotischen Milieu in Verbindung gebracht. Zwei Mal wurde Balz deswegen von der Gestapo inhaftiert.

[152] Musik: Michael Jary / Text: Bruno Balz.

[153] Regie: Kurt Hoffmann, Uraufführung: 01.08.1939

[154] Jary in: Völkischer Beobachter vom 24.10.1939: „Beim unerschütterlichen Seemannsvater"

[155] Gerhard Pallmann: Das Soldatenlied in der Volksführung, Diss. Phil., Leipzig 1942, S.162ff. Im „Deutschen Marineliederbuch" von 1935 seien sogar eine ganze Reihe von „Tanzschlagern" aufgetaucht wie „Kleine Möwe flieg nach Helgoland", „Auf der Reeperbahn nachts um halb ein" oder „Das ist die Liebe der Matrosen", das ja bekanntlich von dem jüdischen Komponisten Werner Richard Heymann stammte.

Der „Seemann“ wäre aber vermutlich nie derartig publik geworden, hätten nicht der Krieg und der Zufall den Boden bereitet, ihn zum leuchtenden Vorbild für alle Schlagerkompositionen werden zu lassen: Korvettenkapitän Günther Prien und seine Mannschaft von U 47 hatten als „Helden von Scapa Flow“ im Oktober 1939 das britische Schlachtschiff „Royal Oak“ versenkt. In dieser Schlacht war das Lied vom unerschütterlichen Seemann, zufälligerweise die einzige Platte an Bord, zu ihrer „Kampfeshymne“ geworden. Jetzt trafen trotziger Text und schmissige Musik genau den Nerv der Zeit, wie der Film-Kurier feststellte: „Michael Jary und die Terra[156] sind im Augenblick die glücklichen Nutznießer eines auf dem Höhepunkt der Popularität stehenden Liedes. ‚Das kann doch einen Seemann nicht erschüttern’ lauten die täglich millionenfach gesungenen Zauberworte des Refrains.“[157] Das Trio hatte daraufhin diverse Auftritte im „Wunschkonzert“, unter anderem auch mit der auf den britischen Premierminister Arthur Neville Chamberlain gemünzten Textversion „Das muss den ersten Seelord doch erschüttern“[158] oder einmal mit dem von der Mannschaft der „Emden“ gewünschten Refrain „Das kann die deutsche Flotte nicht erschüttern“.[159]

Auch Stege war hochzufrieden mit jenem Beispiel „echten, fröhlichen Humors ohne jeglichen Hintergedanken“, der dem „sentimentalen Kitsch der anglikanischen Länder“ ebenso Paroli bieten könne, wie den „Auswüchsen der Systemzeit“ im Genre Schlager. Keiner könne sich dem entziehen: „Wer sich dieses Tanzstück in dem köstlichen Rühmann-Film (...) angehört hat, der muss geradezu an unheilbarem Griesgram erkrankt sein, wenn er nicht in herzhaftes Gelächter ausbricht. Das ist der Humor, wie wir ihn brauchen, der stets offene Herzen und Ohren findet.“ Umgehend beeilte er sich, die ungewöhnliche Tatsache zu verteidigen, dass ein Filmschlager als zelebriertes Aushängeschild einer kriegführenden

---

[156] Die Terra-Filmkunst GmbH, Berlin, war die Produktionsfirma von „Paradies der Junggesellen“.

[157] „Ein Schlager“, in: Film-Kurier Nr.248 vom 24.10.1939, S.2

[158] „Das muss den ersten Seelord doch erschüttern, meinste nich’, meinste nich’, Chamberlain? Und trinkt er auch zur Stärkung schnell 'nen Bittern, dieser Streich macht ihn weich, wirst schon seh’n! Die ‚Royal Oak‘, three other ships, wir kriegen ihn noch an dem Schlips! Das muss den Ersten Seelord doch erschüttern, jeder Streich macht ihn weich, macht ihn kleen, wir werden ihn auch weiterhin zerknittern, siehste woll, siehste woll, Chamberlain! Am Meeresgrund three mighty ships, wir treten ihn noch auf den Schlips! Das wird den ersten Seelord doch erschüttern, siehste woll, siehste woll, Chamberlain!“
Diese Version wurde erstmals in der BZ am Mittag vom 17.10.1939 veröffentlicht. Der Text findet sich daraufhin auch bei Fritz Stege: „Ein Besuch bei Gustav Gottschalk“, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2814 vom 23.11.1939, S.1484f., eine Klärung der Urheberschaft in der Nr.2817 vom 14.12.1939, S.1538

Kulturnation diene: „Es bedeutet wahrhaftig keine Herabsetzung der großen Meister, wenn wir uns auf dem Gebiet der Tanzmusik in ausgelassener, immerhin gehaltvoller Bahn bewegen und dem Humor zu vollem Recht verhelfen.“[160] „Gehaltvoll“, „herzhaft“, „humorvoll“ – die Anforderungen an einen Schlager auf dem Weg in die staatspolitischen Sphären waren hoch gesteckt – aber wer es geschafft hatte, erfuhr höchste Protektion wie der „Seemann“.

4.1.9 Schlager und Soldatenlied

Die Grenzen zwischen Filmschlager, Tanzlied, Soldatenlied, Marschlied und Volkslied drohten angesichts einer parallelen Nutzung und mitunter wechselnden Etikettierung ins Schwimmen zu geraten. Stege hatte sich unter Berufung auf einen Bericht in der „Frankfurter Zeitung“ vom November den „stürmischen Folgen“ des Musikkonsums unter Soldaten und den sich daraus ergebenden vielfältigen „Verbindungen zwischen Soldatentum und Tanzlied“ angenommen.[161] Operetten- und Revuemelodien, ja Filmschlager würden von den Soldaten ebenso wie Volkslieder mit ins Feld gebracht, ein Phänomen, so die „Frankfurter Zeitung“, das man nicht negativ sehen dürfe: „Hier wie dort bildeten Schlager oder Lied für die singenden Männer nicht nur einen wesentlichen Vorrat an Musikalität, sondern wohl die Möglichkeit zum Ausdruck des Gefühls überhaupt. Sie waren vertraute Formen, die jeder hierfür vorfand; die Melodien der modernen Tonfilme spielen heute für viele die gleiche Rolle (...).“[162] Auslöser für diesen Artikel war die militärische Nutzung des „Annemarie“-Liedes von Niel, das ursprünglich einer Revue des Berliner Metropoltheaters entstammte.

Die Vereinnahmung von leichter Musik aller Genres durch Soldaten wurde – mit Ausnahme des „üblen Schlagers“[163] – weitgehend begrüßt oder zumindest toleriert, auch wenn gelegentlich hier eine gefährliche Eintrittsstelle für internationa-

---

[159] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2812 vom 09.11.1939, S.1433 und „Beim unerschütterlichen Seemannsvater“, in: Völkischer Beobachter vom 24.10.1939

[160] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2812 vom 09.11.1939, S.1433

[161] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2815 vom 29.11.1939, S.1502

[162] Frankfurter Zeitung vom 17.11.1939, zitiert nach Stege, S.1502

[163] So heißt es in den „Merksätzen für den Singleiter“ der Wehrmacht: „Sei in der Liedauswahl nicht zu engherzig; bedenke, dass es zwischen ‚Monika’ und ‚Erde schafft das Neue’ noch viele gute Lieder gibt. Weigere dich aber ganz entschieden, dem üblen Schlager eine Chance zu geben; mit diesem Gift hast du dann deine liebe Not.“, Faksimile in Heinz Antholz: Zur (Musik-)Erziehung im Dritten Reich. Erinnerungen, Erfahrungen und Erkenntnisse eines Betroffenen, Augsburg 1993, S.207

le und seichte Musik gesehen wurde. Soldatenlied-Spezialist Pallmann hatte 1939 noch das „Machtwort des Offiziers“ „im Kampf gegen den Schlager“ gefordert, um Lieder „wie etwa die ‚Lore’“ zu verhindern.[164] Doch auch er hatte dabei den Wert derartiger Musik für die „Singfreudigkeit“ der Truppe nicht pauschal verurteilen wollen, und so tauchte die „Lore“ zum Jahreswechsel 1940 gleichberechtigt neben „Erika“, „Rosemarie“ und „Annemarie“ als Ausdruck der „Sehnsucht nach Frau und Kind und Heimat“ auf.[165]

Vor einem umgekehrten Transfer, also der Nutzung klar militärisch oder gar national konnotierter Lieder zu Zwecken der zivilen Unterhaltung oder gar des Tanzvergnügens musste jedoch mehrfach eindrücklich gewarnt werden, gerade weil solcherlei Blasphemie wohl nicht selten vorgekommen war. Aus dem „begeisternden Engelland-Lied“ sei „ein schnittiger Foxtrott gemacht worden“, zitierte Stege die „Braunschweiger Tageszeitung“ vom 16. November 1939: Das Lied sei zwar keine „nationales Heiligtum der Musik“, es sei aber „scheußlich geschmacklos“, jenes „strahlend klingende Kampflied des deutschen Matrosen“ in irgendeiner Weise zu „verhunzen“. „Nach der Melodie des nicht zu erschütternden Seemanns zu schwoofen und womöglich auch noch mitzugröhlen – bitte sehr, aber gerne sogar. Jedoch das Engelland-Lied behütet mir vor dem Saxophon, vor der Tangogeige, vor dem Tanzboden und vor seinem rhythmischen Schlurfschritt.“[166]

Stege wusste bereits von dem „Einspruch gegen den Missbrauch des Engelland-Liedes“ seitens „zuständiger Parteistellen“ in Braunschweig, dessen Duktus dann doch den beinahe sakrosankten Status der Niel-Komposition vermuten lassen: „Das Engelland-Lied ist zum Symbol unseres Kampfes gegen unseren größten Feind geworden, es ist in ernster Zeit, im Weltkriege, von dem bekannten Dichter Hermann Löns geschrieben und hat kürzlich eine Vertonung gefunden, die die Herzen des deutschen Volkes im Sturm eroberte. Dieses Lied ist das Kampflied unserer U-Boot-Helden und unserer Luftwaffe. Es ist unerträglich, dieses Lied zum Vergnügungsobjekt tanzender Lebejünglinge herabgewürdigt zu sehen.“[167]

Im Januar 1940 hatte Goebbels im Einvernehmen mit dem Innenministerium eine zusammenfassende und ergänzende Polizeiverordnung „zum Schutze der nationalen Symbole und Lieder“ erlassen: Neben Deutschland- und Horst-Wessel-

---

[164] Gerhard Pallmann: Singen in der Wehrmacht, in: Wolfgang Stumme (Hrsg.): Musik im Volk. Grundfragen der Musikerziehung, Berlin 1939, S.142f.

[165] Das Lied der Soldaten, in: Lichtbildbühne, zitiert nach Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2821 vom 11.01.1940, S.22ff.

[166] Braunschweiger Tageszeitung vom 16.11.1939, zitiert nach Stege, S.1502

Lied durften nun generell vaterländische und nationalsozialistische Kampflieder nicht mehr in Vergnügungsstätten oder Gastwirtschaften gespielt werden, traditionelle Armeemärsche waren in Tanzfolgen verboten.[168] Ergänzend veröffentlichte die „Unterhaltungsmusik“ im April 1940 den Hinweis aus dem RMVP, dass „Wir fahren gegen Engelland“ definitiv unter den Schutz jener Verordnung fiel – also offiziell ein „nationales Symbol“ geworden war.[169]

In jedem Fall war man stolz auf das „blühende deutsche Soldatenlied“, das in großer Zahl parallel zum „Engelland-Lied“ entstanden war, und stellte ihm „das rhythmisch verzerrte, verquälte jüdische Machwerk“ auf Seiten der Engländer gegenüber.[170] „Boomps a Daisy!“, der erste Kriegsschlager der Briten, sei „ausgewachsener Niggerswing aus USA“,[171] in dem sich der „Geist der jüdischen Drahtzieher des ‚englischen’ Krieges“ zeige.[172] Auch „We're going to hang out the washing on the Siegfried Line“[173] sei nichts weiter ein „alberner Schlager mit „quäkenden und jaulenden Klängen“.[174] Nichtsdestotrotz hatte jener jedoch als „Lied einer Kriegsberichterstatterkompanie“ seine deutsche Umdichtung erfahren und wurde von vielen Hörern im Rundfunk gewünscht und sogar als feststehender Programmpunkt im „Deutschen Volkskonzert“ begriffen.[175] Im August 1942 fand sich das Lied zwar in der „vierten Liste unerwünschter musikalischer Werke“ der RMPS wieder, allerdings mit der verklausulierten Bemerkung, dass „für Rundfunk und Schallplatte Wiedergabe in Rundfunkfassung“ erlaubt sei.

Mitte 1944 schließlich tauchten eine Reihe von Beschwerden gegen „sogenannte Soldatenlieder“ auf, „die nach Gehalt und Melodik stark von unseren alten und auch neuen echten Soldatenliedern dieses Krieges abwichen, und sich in ihrem ganzen Wesen den englischen Schlagern der ‚Siegfried-Linie’ oder den amerikanischen Soldatenschlagern näherten“.[176] Insbesondere standen das „Lied der Luftwaffenhelfer“ und das „V1-Lied“ im Kreuzfeuer der Kritik, die beide im „Deut-

---

[167] Braunschweiger Neueste Nachrichten vom 17.11.1939, zitiert nach Stege, S.1503

[168] Ergänzende Verordnung zum Schutz der nationalen Lieder, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2822 vom 18.01.1940, S.50

[169] Schutz des Engellandliedes, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2833 vom 04.04.1940, S.302

[170] Carl J. Brinkmann: England und die Musik, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2900 vom 27.08.1941, S.746

[171] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2809 vom 19.10.1939, S.1388

[172] Hans Brückner: Hallo, ein Gänseblümchen, in: Das Deutsche Podium Nr.39 vom 29.09.1939, S.1

[173] Jimmy Kennedy (Melodie) / Michael Carr (Text) 1939

[174] Carl J. Brinkmann: England und die Musik, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2900 vom 27.08.1941, S.746

[175] Vgl. Hans-Jörg Koch: Das Wunschkonzert im NS-Rundfunk, Köln 2003, S.255ff.

[176] ORR Hamel, Ministeramt, an Leiter Rundfunk am 20.07.1944, BA R55 /559, 88

schen Volkskonzert“ zur Sendung gelangt waren. Das „Lied der Luftwaffenhelfer“ war laut Hinkel in einer Münchner Flakdivision entstanden, vom dortigen Gauleiter gutgeheißen und für den Rundfunk gewünscht worden.[177] In „Text und Musik“ unterscheide es sich deutlich vom „Herms-Niel-Stil“ und „ähnlicher gestriger Kompositionen“ und habe nach der Sendung im Volkskonzert drei Viertel der Hörer begeistert. Die Reichsjugendführung (RJF) jedoch konnte gar kein Gefallen an jenem von Hinkel gelobten „neuartigen und aggressiven Liedchen“ finden, so dass eine weitere Sendung nicht mehr durchgeführt werden sollte. Auch das „V1-Lied“ („Vergeltungslied“) wurde aus dem Programm genommen: Fritzsche hielt es „für nicht gut und im Augenblick auch politisch für nicht tragbar“.[178]

Neben Herms Niel, der den „volkstümlichen“ Klängen verhaftet blieb, war es vor allem Norbert Schultze, der mit einer ganzen Reihe von höchst erfolgreichen Kompositionen moderne Marschlieder schuf. Mit stellenweise geforderter „Kriegspoesie“[179] hatten allerdings auch diese neuen, allseits genehmigten deutschen Soldatenlieder wenig gemein. Schultze, der Tonsetzer der erfolgreichen Kinderoper „Der schwarze Peter“ („Ausdruck eines gesunden Empfindens, das die Brücke zwischen Kunst und Volkstümlichkeit schlägt“),[180] hatte sich mit zwei begeistert aufgenommenen Märschen schnell die Gunst von Joseph Goebbels erworben: Der Luftwaffenmarsch „Bomben auf Engelland“, laut Pallmann „wohl das beste, textlich wie musikalisch künstlerisch wertvollste aller in diesem Kriege neu entstandenen Lieder“,[181] hatte es im Handumdrehen zu großer Beliebtheit gebracht, ebenso das Afrika-Korps-Lied „Panzer rollen in Afrika vor“: „Hier verbindet sich reines nationalsozialistisches Gedankengut mit eingängigen Melodien.“[182] In seiner Biographie beschreibt „Bomben-Schultze“ sein England-Lied sehr bezeichnend als „ein Mittelding zwischen Marsch und Foxtrott“: Da die als mondän be-

[177] Brief Hinkel an Goebbels am 05.04.1944, BA R55 /1254, 243f.

[178] Protokoll der Sitzung vom 05.07.1944, Langfassung, BA R55 /556, 11ff.

[179] Emil Gobbers: Kriegspoesie. Zur Charakteristik des deutschen Kriegsliedes, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2901 vom 11.09.1941, S.775f. Dort heißt es in verklärendem Ton unter anderem: „Und wie damals so haben auch heute unsere Dichter zu dem auf heißer Walstatt erstrittenen Erfolgen unserer Krieger nicht zum geringsten ihren Anteil. Mit feurigen Gesängen zieht der Krieger in den Kampf; sie begeistern ihn zu stolzen Taten; mit diesen Liedern auf den Lippen hauchen sie, auf blutiger Walstatt, für das Vaterland sterbend, ihren Geist aus.“

[180] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2838 vom 09.05.1940, S.432ff.

[181] Gerhard Pallmann: Das Soldatenlied in der Volksführung, Diss. Phil., Leipzig 1942, S.172

[182] Fridolin Wimmer: Das historisch-politische Lied im Geschichtsunterricht. Exemplifiziert am Einsatz von Liedern des NS und ergänzt durch eine empirische Untersuchung über die Wirkung dieser Lieder, Frankfurt (M.) 1994, S.71

kannte Luftwaffe nicht „so altväterlich-träge wie die preußischen Kommissstiefel“ marschiert sei, habe er es „mit einem neuen federnd-leichten Marschtempo, mehr Schlager als Marsch“[183] versucht. Tatsächlich: Das Konzept „schlug ein“, sein für den Luftwaffen-Film „Feuertaufe“ (1940) komponiertes Lied,[184] überflügelte in der Gunst des Publikums rasch das „Engelland-Lied“ von Niel, galt als Beispiel „volksgefälliger Musik“[185] und Prototyp des modernen, schlagerartigen Marsches: „Vielleicht nicht ganz ohne die Einflüsse vom Schlager und dem Marschlied der Operette her streben wir heute nun in der Marschmusik überhaupt wieder stärker zum rhythmisch gestanzten Liede hin.“[186] Der Trend zur „Modernisierung“ der Marschmusik hatte in den Kaffeehäusern begonnen und war durch die dort vorherrschenden Musiktypen und Tempi bestimmt. Interessant ist, wie man in den ersten Jahren des Dritten Reiches noch auf die Unantastbarkeit des „wuchtigen“ deutschen Viervierteltel-Marschtaktes bedacht war: „Für den deutschen Marsch sollen aber der Rhythmus und das Tempo immer gleich bleiben. (...) Der schwere, wuchtige Melodienaufbau im Viervierteltel- (Alla-breve-)Marsch gibt dem deutschen Marsch seinen Grundcharakter, da der deutsche Militärmarsch und sein Tempo das eigentliche Spiegelbild und die Verkörperung unseres alten friderizianischen Parademarsch-Gleichschritts ist. Statt dessen hört man besonders in den Kaffeehauskonzerten alte deutsche Viervierteltakt-Märsche im überschnellen französischen Tempo. Diese musikalische Geschmacksverirrung ist wahrscheinlich noch ein Abklatsch der rhythmusbelebenden, manchmal auch verzerrenden Rubato-Jazzmusik (...). Unsere deutschen Militärmärsche müssen im deutschen Tempo und Rhythmus gespielt werden. Ohne Übereilung – ohne

---

[183] Schultze, S.69. In Anbetracht der Tatsache, dass Schultze sich in seiner Musikerkarriere immer mehr der ernsten Musik verpflichtet fühlte, ist diese Aussage mehr als Tendenz zu verstehen. Der „kleine Mozart“, wie ihn die Kollegen nannten, hatte sich lediglich für den Käutner-Film „Frau nach Maß“ (1939) ganz auf die leichte Musik eingelassen. In einem Brief an den Autor vom 12.02.1999 hebt Schultze dann auch auf andere Vorbilder ab: „Einerseits eine ungenaue Vorstellung von französischem Clairons mit rascherem Trommel-Rhythmus, andererseits Mozart: Figaros Hochzeit ‚Dort vergiss leises Fleh’n, süßes Kosen’“.

[184] „In diesem Film braust das Lied ‚Bomben auf Engelland’ auf. Es heroisiert die Tapferkeit und den Angriffsgeist der deutschen Bombenflieger. Norbert Schultze hat es mit männlicher Kraft, motivischem Schwung komponiert.“ Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2866 vom 21.11.1940, S.1089f.

[185] „Sein ‚Bomben auf England’ ist ebenfalls erfolgreich, weil dieser Marsch, ohne flach zu sein, das Volk packt.“ Frederick Hippmann: Der weite Weg unserer Unterhaltungsmusik, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2894 vom 06.06.1941, S.559ff.

[186] Die Woche vom 21.05.1941, zitiert nach Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2895 vom 19.06.1941, S.579ff.

Hast, fest und wuchtig im Rhythmus und Tempo und somit wieder deutsche Art und Kraft verkörpern.“[187]

Als Markstein auf dem Weg der Modernisierung der Marschmusik darf sicher auch der während des Spanischen Bürgerkriegs entstandene „Bombenfliegermarsch der Legion Condor“ von Christian Jährig und Hans Teichmann gelten, der erstmals konsequent mit viel Dynamik, wechselnden Tempi und „Geschwindschritt“-Teil gearbeitet hatte und seinen Weg über die nationalspanischen Militärkapellen wieder zurück nach Deutschland machte.[188] Der Trend zu leichterer Rhythmik und romanischen Elementen fand aber auch noch 1940 seine konservativen Kritiker wie zum Beispiel August Scholtis, der den preußischen Armeemarsch in seiner Klarheit, Härte und Geradheit als „Fanfare der preußischen Idee“ gegen zivile Neuschöpfungen und nichtdeutsche Einflüsse zu bewahren suchte: „Janitscharenmusik unterscheidet sich ebenso sehr vom preußischen Geschmack, wie der romanische Rhythmus, etwa das Tempo der Franzosen, dem Mitteleuropäer ein Lächeln abzwingt (...). Die Romanen sind in der Marschmusik ebenso nervös wie im Marschieren selbst.“[189]

Der Erfolg von „Bomben auf Engelland“ hatte Schultze, dem ein Platz in der „Führerliste“ inzwischen die Freiheit vom Kriegseinsatz garantierte,[190] gleich einen Folgeauftrag eingebracht, als ihn Fritz Gauß, zuständig für „reichswichtige Aufnahmen“ beim Großdeutschen Rundfunk, mit der musikalischen Unterstützung für Rommels Truppe („Panzer rollen in Afrika vor“) betraute.

Der wichtigste Auftrag aber kam von ganz oben: In direkter Konkurrenz ließ Goebbels nun die beiden Spezialisten Schultze und Niel zum Wettstreit um das Kampflied für den eben begonnenen Russlandfeldzug antreten.[191] Über Reichsintendant Glasmeier war den beiden Musikern am 22. Juni 1941 mitgeteilt worden, dass sie dazu berufen seien, das „Lied der Nation“ zu schreiben. Goebbels hatte

---

[187] Theo Rüdiger: Deutsches Marschtempo. Eine gutgemeinte Mahnung, in: Der Artist Nr.2534 vom 12.07.1934

[188] Bei Stege fand dieser Marsch nur innerhalb eines Zitates eine kurze Erwähnung, und zwar als Beispiel für ein von Soldaten erdachtes Lied. Thüringer Gauzeitung vom 16.01.1940, zitiert nach Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2824 vom 01.02.1940, S.86f.

[189] August Scholtis in: Deutsche Allgemeine Zeitung vom 31.03.1940

[190] Karl Heinz Wahren: Zum Tode von Norbert Schultze. GEMA-Nachrichten 166 vom November 2002. Schultze war 1940 der NSDAP beigetreten, wohl auch um seinen Status nicht zu verspielen.

zuvor bereits drei Texte[192] ausgewählt, aus denen zu der neuen Melodie ein einzelner gemacht werden sollte. Die Zeitvorgabe bis zur Aufführung im Rundfunk betrug laut Schultze 24 Stunden. Goebbels ließ sich die Ergebnisse von Herms Niel, der mit seinem Arrangeur Erich Gutzeit gearbeitet hatte, und von Norbert Schultze am Klavier vorspielen, entschied sich nach einem kleinen vereinfachenden Eingriff in die Notierung des Refrains für Schultzes Version und schickte „Vorwärts nach Osten“[193] umgehend über den Äther. In Verbindung mit einigen Takten aus dem „Horst-Wessel-Lied“ („Kameraden, die Rotfront...“) und der sogenannten „Russland-Fanfare“, ein Thema aus den „Präludien“ von Liszt,[194] fand das Lied unter anderem bei den Sondermeldungen des OKW Verwendung, wurde (wie 1940 das „Engelland-Lied“) so „zum klanglichen (...) und damit auch zum nationalen“ Siegessymbol, so dass schließlich darauf hingewiesen werden musste, dass es nichts „in den bunten Vortragsfolgen der Unterhaltungsmusiker“ zu suchen habe.[195] Auch die Bearbeitung des Liedes als „festlicher Hymnus“ durch Franz Stolzenwald fand Anerkennung, und galt „für besondere nationale Anlässe“ als „ausgezeichnet brauchbar“.

Schultzes Erfolge waren ein Erfolg des Soldatenlied-Genres: Nun wollte jede Truppengattung „ihr Lied“, am besten direkt aus der Feder des Meisters: Stukas, U-Boote, Radfahrer, Panzer: „Der Krieg bewährte sich auch hier als Vater aller Dinge und bescherte den verschiedenartigsten Spezialeinheiten mit einem Schla-

---

[191] Das folgende basiert auf den Angaben Schultzes in seiner Biographie, S.82ff. und auf ein Interview mit dem Komponisten in der Filmdokumentation „Wie man ein Volk einseift. Joseph Goebbels und der deutsche Film“ von Laurence Rees (NDR 1993).

[192] Es war vor allem der Text des „Dichters der Bewegung“ Heinrich Anacker, sowie der Herren Tieszler und Kuhlenkampff. Diese drei werden mit ihren „Entwürfen“ genannt in: Wegweiser durch die Unterhaltungsmusik, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2918 vom 08.05.1942, S.149

[193] Das Lied taucht auch auf unter den Titeln „Von Finnland bis zum Schwarzen Meer“, „Führer befiehl, wir folgen dir!“ und „Das Lied vom Feldzug im Osten“.

[194] Die Tradition der Sondermeldungsfanfaren war bei den Olympischen Spielen 1936 entstanden, dort leitete ein Fanfarensignal die Bekanntgabe sportlicher Ereignisse ein. Im April 1940 wurde erstmals die „Engelland-Fanfare“ gesendet, den Krieg im Westen begleitete der Anfang von „Die Wacht am Rhein“, den Balkan-Feldzug die „Prinz-Eugen-Fanfare“. Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2897 vom 17.07.1941, S.641. Die effektvolle Fanfarensymbolik galt als propagandistisch wirksames Mittel, so dass die Platten mit den Aufnahmen keinesfalls anderweitig verwendet werden durften. Goebbels hatte über die Desillusionierung getobt, als die Zeitschrift „Die Woche“ ein Bild von der Schallplatte mit der Sondermeldungsfanfare für den Westfeldzug gebracht hatte. Klaus Scheel: Krieg über Ätherwellen. NS-Rundfunk und Monopole 1933-1945, Berlin (Ost) 1970, S.146, Hippler 1981, S.196. Zum Thema vgl. auch: Volker Mall: Festmusik und Sondermeldungsfanfare, in: Neue Musikzeitung, 4/1998, S.24

[195] Wegweiser durch die Unterhaltungsmusik, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2918 vom 08.05.1942, S.149

ge das Waffenliedgut, das sie bisher oft schmerzlich genug entbehrt hatten.“, reflektierte Pallmann 1942 über die Flut an neuen, sich mit hoher Geschwindigkeit „schlagergleich“ verbreitenden Liedern.[196] Schultze berichtet von einem Folgeauftrag aus Afrika zu einem weiteren Rommel-Lied.[197] Nachdem es seit Ende August 1942 dort nur noch rückwärts ging, wurde „Vorwärts mit unserem Rommel!“ laut Schultze angeblich nie im Rundfunk gesendet.[198] Die Meldung über „eine neues Afrikalied“ namens „Unser Rommel“ datierte jedoch bereits auf Ende April 1942, so dass das Lied wohl doch einige Monate „in Gebrauch“ war.[199]

Mit Blick auf die Flut von Marschliedern und truppengattungsspezifischen Märschen konstatierte „Unterhaltungsmusik“-Kritiker Carl Heinzen stolz einen regelrechten „Liederfrühling“, der „volksnah und weit mächtiger und stolzer als der der früheren Freiheitskriege“ sei.[200] Hier fanden unter anderem der Fliegermarsch „Es donnern unsre Motoren“ des Luftwaffenmusikinspizienten Hans Felix Husadel sowie das Lied „Marsch-Marsch Südost!“ von Herms Niel besondere Erwähnung. Mit Begeisterung für das „echt soldatische Feuer“ stellte man unter den erwähnenswerten Neuerscheinungen weitere Marschlieder unter anderem von Husadel, Schultze und Niel vor.[201] Auch die Soldatenlieder der italienischen Waffenbrüder sollten im Zuge des sehr bewusst Italien-freundlichen Kurses und eines Abkommens zum Programmaustausch 1941 beliebt gemacht werden.[202] Erst vier Tage vor der Besetzung von Paris Mitte Juni 1940 war Italien in den Krieg eingetreten, allerdings ohne eine Offensivoperation zu starten. Diese erfolgte – militärisch vollkommen sinnentleert, machtpolitisch jedoch wichtig – gerade mal 48 Stunden vor dem Waffenstillstand und war bereits nach wenigen Kilometern wieder zum Stillstand gekommen. Entsprechend stand es um die Stimmung gegenüber den italienischen Nutznießern deutschen Schlachtenglücks nicht gerade zum besten; um so forcierter betrieb man eine Kultur- und Waffenbrüderschafts-Kampagne, an der sich auch die „Unterhaltungsmusik“ beteiligte. So empfahl sich G. Nino

---

[196] Pallmann 1942, S.147

[197] Brief Norbert Schultze an den Autor vom 12.02.1999.

[198] ebd.

[199] Aus dem musikalischen Zeitgeschehen, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2917 vom 23.04.1942, S.131

[200] Carl Heinzen: Für nationale Feierstunden, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2906 vom 20.11.1941, S.889

[201] Neuerscheinungen in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2906 vom 20.11.1941, S.891

[202] Andrea Hoffend: Zwischen Kultur-Achse und Kulturkampf. Die Beziehungen zwischen Drittem Reich und faschistischem Italien in den Bereichen Medien, Kunst, Wissenschaft und Rassenfragen, Frankfurt (M.) 1998, S.132

Iviglias Achsenlied „La Tedeschina“ („Komm mit mir nach Italien“) „gerade in diesen Tagen der siegreichen Kampfbewährung“,[203] Botschafter Dino Alfieri setzte sich für einen Kulturaustausch auch auf dem Gebiet der Unterhaltung ein und Stege unterstrich die traditionelle „innere Verbundenheit“ mit der leichten Musik Italiens.[204]

Noch intensiver musste man sich im Kriegsjahr 1941 mit den südlichen Bundesgenossen arrangieren. So druckte die „Unterhaltungsmusik“ Iviglias neues Achsenlied „Lasst wehen die Fahnen“ ab und kommentierte begeistert: „Das neue Werk gibt Wollen und Empfinden der beiden Freundesmächte beredten Ausdruck. Melodische Einprägsamkeit und Sangbarkeit verbinden sich mit kraftvoll und markig geführten Bässen, so dass die musikalischen Merkmale der beiden Länder zu höherer Einheit verschmolzen sind.“[205] Derweilen hatten Werner Klein und (einmal mehr) Heinrich Anacker ihr „Lied der Waffenbrüderschaft“ erfolgreich als Signet für gemeinsame Siege lanciert. Im italienischen Rundfunk hieß das Pendant „Vincere, vincere, vincere!“ von F. Arconi, das mit deutscher Textierung („Vaterland, Heimatland, Vaterland!“) jetzt auch in Deutschland begeistert gesungen werden sollte.[206]

---

[203] Italien an Deutschlands Seite im Krieg gegen die westlichen Plutokraten, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2845 vom 27.06.1940, S.600

[204] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2845 vom 27.06.1940, S.601ff.

[205] Carl Heinzen: „Geeintes Europa: Das Achsenlied von G. Nino Iviglia“, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2902 vom 25.09.1941, S.809. Den deutschen Text schrieb wie schon bei „Komm mit mir nach Italien“ Hans Martin Cremer. Der stark vom „Gedanken eines neuen und besseren Europa“ (Heinzen) getragene Refrain lautete: „Lasst wehen die Fahnen! Es gilt der Völker Weg zum Licht zu bahnen. Schließt fester die Reihen! Von Hass und Zwist Europa zu befreien. Hell schmettert Fanfaren! Wir wollen uns der Freiheit Gut bewahren. Stolz vom Nordkap bis Afrika die Fahnen weh'n, wenn wir einig und kampfesfroh zusammensteh'n.“

[206] „Im Zeichen des Sieges“, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2903 vom 09.10.1941, S.829. Im gleichen Heft findet sich auch eine große Werbeanzeige für dieses „Siegeslied im zündenden Marschrhythmus“ (S.837) Der deutsche Text von Klaus S. Richter lautete: „Wir haben dem Führer geschworen, zu kämpfen für Volk und für Reich. Wir sind nicht zu Knechten geboren, wir fühlen mit allen uns gleich. Und wenn der Ruf erklingt, treten Mann für Mann mit den Waffen an - für die Ehre. Aus tausend Kehlen dringt, frisch von Mut beschwingt, unser Lied über Land und Meer: Vaterland, Heimatland, Vaterland! Wir sind im Leben und Sterben verbunden. Reicht, Kameraden, euch die Hand. Eisern und treu steht uns're Wehr. Vaterland, Heimatland, Vaterland! Aus Fernen klingt deine Stimme zu uns her. Und stolz soll'n deine Ahnen sehn der Söhne Mut im Krieg, wo immer uns're Fahnen weh'n, verkünden sie den Sieg.“ Im direkten Vergleich ist der italienische Originaltext von M. Zambrelli um ein Vielfaches vitalistischer und temperamentvoller: „Temprata da mille passioni la voce d'Italia squillò: centurie, coorti, legioni, in piedi che l'ora suonò! Avanti gioventù, ogni vincolo, ogni

Doch nicht von allen Seiten erfuhr jener konstatierte „Liederfrühling“ der neuen Marschlieder eine so positive Aufnahme. Im Gegenteil, die Mehrheit „Soldatenlieder“ des Rundfunks verdienten in den Augen der Völkischen keinesfalls den „Ehrentitel, Ausdruck ewigen deutschen Soldatentums zu sein“, sondern seien Kommerzprodukte von Leuten, „die mit der Front nichts zu tun haben, aber die Möglichkeiten einer ergiebigen Kriegsindustrie wittern und ausnützen“, so klagte Helmut Bräutigam 1944 im Sammelband von Wolfgang Stumme.[207] „Man kann wirklich von Fabrikarbeit tüchtiger Männer sprechen, die aus Mädchennamen, einem Park oder einer halbdunklen Straßenbeleuchtung, aus ein wenig Kugeln und Blei ein Soldatenlied zurechtzimmern, dessen Verlogenheit dem Wesen des deutschen Soldaten geradezu entgegengesetzt ist.“[208] Um so erstaunlicher war für Bräutigam die Bereitschaft vieler Soldaten zur Akzeptanz von Produkten vollkommen unsoldatischer Prägung: „Ist es schon nicht erfreulich zu hören, wenn Soldaten, die im Kampfe sich als härteste Naturen erweisen, in Liedern von weichlicher Haltung geradezu zerfließen (...), so ist es überhaupt unwürdig zu sehen, wie dieselben Leute bei dekadenter Jazzmusik zu jämmerlichen Tangojünglingen werden.“[209]

Auch wenn immer wieder der „scharfe Gegensatz zwischen dem echten Soldatenlied und dem inhaltslosen Schlager“ betont wurde,[210] ist es durchaus berechtigt, Märsche, Soldatenlieder und „zivile“ Schlager in einem gemeinsamen Kontext zu sehen. Dafür spricht die oft erstaunliche Nähe von Produktion, Distribution und Rezeption: Nicht nur wechselten diverse Komponisten und Verleger scheinbar problemlos zwischen den militärischen und zivilen Welten hin und her, auch das

---

ostacolo superiamo! Spezziam la schiavitù che ci soffoca prigionieri nel nostro mar! Vincere! Vincere! Vincere! E vinceremo, in terra, in cielo e in mare! È la parola d'ordine d'una suprema volontà! Vincere! Vincere! Vincere! Ad ogni costo, nessun ci fermerà! I nostri cuori esultano nell'ansia d'obbidir! Son pronti, lo giurano: o vincere o morir! Elmetto, pugnale, moschetto, a passo romano si va! La fiamma che brucia nel petto ci sprona, ci guida: si va! Avanti gioventù: l'inosabile, l'impossibile, non esiste! La nostra volontà è invincibile, mai nessun ci piegherà!”

[207] Helmut Bräutigam: Singen in der Wehrmacht, in: Wolfgang Stumme (Hrsg.): Musik im Volk. Gegenwartsfragen der deutschen Musik, Berlin 1944, S.238

[208] ebd., S.241

[209] ebd., S.242f.

[210] Das Lied der Soldaten, in: Lichtbildbühne, zitiert nach Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2821 vom 11.01.1940, S.22ff

„Strickmuster“, also die textlichen und musikalischen Effekte ähnelten sich auffällig.[211] „Für zeitgemäße Spielfolgen“ war es zudem überhaupt nicht ungewöhnlich, Herms Niels „Siegeslied“ neben Michael Jarys „Küssen will die Ursula“ zu stellen.[212] Mitunter nahm die Musik-Werbung nahezu groteske Züge an, gerade was die Nähe von zivilem Schlager und militärischem Marschlied anbelangte. Unter dem Titel „Bombenerfolg mit Schlagern und Märschen“ fanden sich die drei „zündenden Märsche für Salon-Orchester mit Saxophonen“ mit dem alltagstauglichen Namen „Viel Feind – Viel Ehr’“ neben dem „lustigen Foxtrot-Intermezzo“ „Die verliebten Trompeter“ und dem „Lied und Tango“ „Du bist das Glück meines Lebens“.[213] Verbreitet über die Kanäle Film, Rundfunk und Gaststätte wurden diese Arten populärer Musik in einem gemeinsamen Kontext rezipiert. Die neuen Medien galten schnell als Initiatoren und Distributoren der neuen Soldatenlieder, wobei vor allem der Rundfunk hier das Tempo vorgab und damit eine Entwicklung begründete, an die im Ersten Weltkrieg noch nicht zu denken gewesen war: „Heute hört’s der Soldat im Rundfunk, Text und Melodie gefallen ihm, morgen singt er’s nach.“[214] Die „unsichtbare Weltmacht“ hatte diverse Sondersendungen für Soldatenlieder im Programm, von denen es wiederum eine Auswahl in die von Alfred-Ingemar Berndt (Leiter der Abteilung Rundfunk im RMVP 1939/40) herausgegebenen Sammlung „Das Lied der Front“ schaffte.[215]

Auch den Erfolgen von zivilen Schlagern ließen sich nationale Effekte gerade im Hinblick auf Europa als den wirtschaftlichen Absatzmarkt eines zukünftigen Europas unter Deutschlands Führung abgewinnen. Der 1939 noch gelegentlich lautstark attackierte Mackeben-Schlager „Bel ami“ durfte inzwischen offiziell als Repräsentant deutscher Unterhaltungsmusikkultur genannt werden. So fand sich Ende 1941 in einem Bericht über deutsche Unterhaltung im besetzten Paris auch die wohlwollende Feststellung des dortigen Erfolges deutscher Filme und Schlager. Neben den Walzer- und Operettengrößen Strauß, Millöcker, Zeller, Lehár, Lincke und Carste stand Mackeben hoch im Kurs: „‚Bel ami’ scheint überhaupt *der* Schlager von Paris zu sein. Während meines zweitägigen Aufenthalt hörte ich

---

[211] „Man arbeitet mit einer raffinierten Volkstümlichkeit, die als Tünche den Ursprung aus Bar und Tanzdiele verbergen soll.“ Bräutigam, S.241

[212] Heinz Mietzner: Für zeitgemäße Spielfolgen, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2906 vom 20.11.1941, S.891

[213] Anzeige in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2907 vom 04.12.1941, S.912

[214] Alfred Hein, in: Rheinisch-Westfälische Zeitung vom 16.05.1940

ihn annähernd zehnmal. Das erklärt sich vor allem daraus, dass der gleichnamige Willi-Forst-Film zurzeit in mehreren Pariser Kinos läuft. In den meisten Kinos sieht man deutsche Filme."[216]

4.1.10 Exkurs: Der Mythos „Lili Marleen"

Den Siegeszug durch ganz Europa und schließlich die Welt trat 1941 auch ein weiteres Lied an, das sich irgendwo zwischen Soldatenlied und Schlager ansiedeln lässt. Die Erfolgsgeschichte von „Lili Marleen" trägt beinahe märchenhafte Züge, steckt jedoch voller Aussagekraft im Hinblick auf die Entstehung und die Eigendynamik eines Schlagers sowie auf den Umgang der nationalsozialistischen Propaganda mit diesem Genre.

Im Herbst 1938 bat der befreundete Sänger Jan Behrens den zu diesem Zeitpunkt bereits recht erfolgreichen Komponisten Norbert Schultze darum, ihm ein paar Shantys für eine Radiosendung zu schreiben.[217] Als Textfundus drückte er Schultze Hans Leips Gedichtsammlung „Die kleine Hafenorgel" in die Hand, in der sich auch das „Lied eines jungen Soldaten auf der Wacht" befand. Es datierte auf April 1915, in der Nacht vor der Abfahrt Leips an die russische Front:

„Vor der Kaserne, vor dem großen Tor, stand eine Laterne und steht sie noch davor. So wollen wir uns wiederseh'n, bei der Laterne woll'n wir steh'n, wie einst Lili Marleen, wie einst Lili Marleen. Unsre beiden Schatten, sie seh'n wie einer aus. Dass wir so lieb uns hatten, dass sah man gleich daraus. Und alle Leute soll'n es seh'n, wenn wir bei der Laterne steh'n, wie einst Lili Marleen, wie einst Lili Marleen. Schon rief der Posten: ‚Sie blasen Zapfenstreich! Es kann drei Tage kosten!' – ‚Kamerad, ich komm ja gleich!' Da sagten wir auf Wiederseh'n, wie gerne wollt ich mit dir geh'n, mit dir, Lili Marleen, mit dir, Lili Marleen. Deine Schritte kennt sie, deinen zieren Gang, alle Abend brennt sie, doch mich vergaß sie lang. Und sollte mir ein Leids gescheh'n, wer wird bei der Laterne steh'n, wie einst Lili Marleen, wie einst Lili Marleen? Aus dem stillen Raume, aus der Erde Grund, hebt mich wie im Traume dein verliebter Mund. Wenn sich die späten Ne-

---

[215] Alfred-Ingemar Berndt: Das Lied der Front. Liedersammlung des Großdeutschen Rundfunks, Wolfenbüttel/Berlin 1940. Dazu auch: Carl Heinzen: Das Soldatenlied. Eine Betrachtung für den Unterhaltungsmusiker, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2841 vom 29.05.1940, S.513ff.

[216] Franz Josef Breuer: Die Welt der Unterhaltung. Deutsche Unterhaltung in Paris, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2907 vom 04.12.1941, S.910

bel dreh'n, werd' ich bei der Laterne steh'n, wie einst Lili Marleen, wie einst Lili Marleen."[218]

In dem Text kombinierte Leip vermutlich den Spitznamen „Lili", den die Freundin seines Freundes trug, mit „Marleen", dem Namen einer jungen Hilfsschwester in einem Reservelazarett, zwei Frauen, die sich beide an jenem Abend im April von ihm verabschiedet hatten.[219] Auf dem Höhepunkt der Erfolgswelle des Liedes suchte die Soldatenzeitschrift „Erika" entsprechend nach den weiblichen Namensgebern für Leip und ließ dem Autor sogar Fotos von zahlreichen „Lilis" und „Marleens" vorlegen.[220]

Schultze versuchte sich an insgesamt zehn Gedichten aus Leips 1937 veröffentlichter Poesiesammlung, doch der die Musik auszeichnende durchgehend sanfte, lyrische Tonfall entsprach weder den Erwartungen des Auftraggebers, noch gefiel er den Verlagen und Schallplattenfirmen, denen die Lieder angeboten wurden. Schultze war eben kein Schlagerkomponist, sondern machte hier einmal mehr seinem Spitznamen der „kleine Mozart" alle Ehre. Lieselotte Wilke,[221] die zu diesem Zeitpunkt als Sängerin unter dem Namen „Lale Anderson" im Berliner Kaiserhof engagiert war, erhielt als alte Freundin des Komponisten ebenfalls hektographierte Abzüge. Ein Lied kam ihr vom Text her bereits bekannt vor: „Lili Marleen" gehörte bereits seit ihrer Zeit im Schwabinger Kabarett „Simpl" zu ihrem Repertoire, allerdings in einer eher chansonartigen Vertonung des Hindemith-Schülers Rudolf Zink, den sie in München kennengelernt hatte. Lale Andersen nahm jetzt die Schultze-Version in ihr Programm auf und produzierte im Sommer 1939 bei Electrola eine Schallplatte (EG 6993), auf deren B-Seite sich das „Lied eines jungen Wachpostens (Lili Marleen)"[222] befand. Von dieser Platte wurden gerade einmal 700 Exemplare verkauft.

---

[217] Entstehungsgeschichte nach Schultze, S.77ff. und Wahren.

[218] „Lili Marleen" (1938) von Hans Leip (Text) und Norbert Schulze (Musik)

[219] Ausführlich: Johann Holzem: Lili Marleen und Belgrad 1941. Der lange Weg zum Ruhm, 3. Auflage, Meckenheim 1997, S.9ff.

[220] Christian Peters / Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland: Lili Marleen. Ein Schlager macht Geschichte, Bonn 2001, S.17

[221] Unter dem Namen Liselotte Helene Berta Eulalia Bunnenberg wurde die Sängerin am 23. März 1905 in Bremerhaven geboren. Nach ihrer frühen Heirat mit dem Maler Paul Ernst Wilke hieß sie Lieselotte Wilke, nannte sich gelegentlich auch Nicola Wilke und wurde unter dem Künstlernamen Lale Andersen bekannt.

[222] Auf der A-Seite war ein weiteres Schultze-Stück mit einem Text von Leip namens „Drei rote Rosen (Gedenken)". Die Schreibweise auf dieser Platte lautet „Lili Marleen", diverse Variationen

Erst der Krieg sorgte für den entscheidenden Popularitätsschub und gebar den wohl bedeutendsten „Kriegsschlager“ überhaupt: Aus einer Kiste mit aus Wien organisierten Schallplatten[223] fand „Lili Marleen” 1941 den Weg auf den Plattenteller des nach der deutschen Besetzung Jugoslawiens installierten Soldatensenders Belgrad und löste unerwartet eine Welle der Begeisterung unter den Landsern bis nach Afrika aus. Hier beginnt auch der eigendynamische Mythos von der „Entdeckung“, der bereits zeitgenössisch Blüten getrieben zu haben schien, wie die Bemerkung im Jahrbuch des Soldatensenders Belgrad, es seien bereits „viele Darstellungen und viele Verfälschungen“ im Umlauf, zeigt.[224] Nach Darstellung der Belgrader PK-Leute gehörte die Platte seit der offiziellen Inbetriebnahme Senders am 26. April 1941 zum gelegentlichen Repertoire. Es könnte sein, dass Sendeleiter Leutnant Karl-Heinz Reintgen und seine Männer bei der Suche nach einer geeigneten Platte zur Anzeige des Sendeschlusses auf „Lili Marleen“ gestoßen waren, die ja mit den Takten des Zapfenstreichs beginnt. Doch ihren Platz als fester Gute-Nacht-Gruß eroberte sich die Platte erst später, noch wurde sie zu verschiedenen Zeiten gespielt. Ende Juli 1941 schritt Reintgen sogar gegen eine Überstrapazierung ein: „Morgens Lili Marleen, mittags Lili Marleen, abends Lili Marleen, nachts Lili Marleen! Was zuviel ist – ist einfach zuviel. Ich verbiete ab sofort diese Lili. Amüsiert Euch mit anderen Mädchen!“, erinnerte sich der Sendeleiter 1952.[225] Erst infolge der nun losbrechenden Stürme des Protestes, wurde den Männern des Belgrader Senders überhaupt bewusst, welchen Bekanntheitsgrad das Lied bereits erlangt hatte. Also machte man sich daran, jene Platte zum festen Bestandteil einer neuen Sendung namens „Wir grüßen unsere Hörer“ zu machen, die erstmals am 18. August 1941 ausgestrahlt wurde und in der Karl-Heinz Reintgen oder einer seiner Mitarbeiter als „Junger Belgrader Wachtpos-

---

(„Lilli Marlen“) erklären sich vermutlich aus der Tatsache, dass das Lied den meisten Hörern nur über den Rundfunk erreichte, die Platte aber nur die wenigsten in der Hand hielten.

[223] Propagandaabteilung Südost (Hrsg.): Stadt und Veste Belgerad Heft 3. Ein Jahr Soldatensender Belgrad, Belgrad 1942, o.S. Holzem ergänzt die Episode der „Entdeckung“ der „Lili Marleen“ um die Person des Oberleutnant Maximilian Fabich, Chef der 3. Kompanie des Infanterieregiments Großdeutschland, die am Stadtrand von Belgrad stationiert war. Fabich war am 22. April 1941 mit zwei Leuten vom Sender nach Wien gefahren, wo er auf die „Lili Marleen“ gestoßen war, die er aus der Heimat kannte. Angeblich sorgte Fabich für eine „Uraufführung“ des Liedes im Sender, als er ein 45minütiges Programm mit einem selbst zusammengestellten Soldatenchor am 26. April 1941 präsentierte, zu dessen Abschluss auch „Lili Marleen“ gesungen wurde. Holzem, S.42ff.

[224] Propagandaabteilung Südost (Hrsg.), o.S. Selbst Kochs Ausführungen zur Erfolgsgeschichte der „Lili Marleen“ hinterfragen die diesen Mythos nicht. Hans-Jörg Koch, S.296ff.

[225] Reintgen in einem Interview 1952, zitiert nach Holzem, S.56

ten“[226] aus seinem „Wachtbuch“ Briefe von der Heimat an die Front vorlas. Am Ende der Sendung, um kurz vor 22 Uhr, erklang dann „Lili Marleen“. Schultze meint sich zu erinnern, dass die Sendung den Beinamen: „Wir schlagen das Wachtbuch auf“ trug,[227] während Schepping als Titel „Brücke zwischen Front und Heimat“ angibt.[228] Das Datum der erstmaligen Ausstrahlung des Liedes in Belgrad und das der ersten Folge der neuen Sendung wird in der Literatur oft durcheinandergebracht bzw. einsgesetzt,[229] vermutlich um das plötzliche Erwachen der „Lili Marleen“ aus ihrem „Dornröschenschlaf“ (Schultze) noch plastischer zu machen.

Nach jenem ersten Teil der märchenhaften Erfolgsgeschichte, folgte die eigentliche Überraschung, nämlich der Schritt auf die andere Seite der Front, wo sich das Lied rasch die Ohren und Herzen der Alliierten eroberte, zunächst sogar als deutsches Original. Ab Januar 1942 verbreitete der Reichsrundfunk auch eine englischsprachige Fassung, für dessen Text der für den deutschen Auslandssendedienst tätige Brite Norman Baillie-Stewart verantwortlich zeichnete.[230] „In order to prevent any hint of sympathy for the enemy that the song in German might generate“,[231] wurde seitens der Alliierten bald ein eigene Version mit der jungen Anne Shelton aufgenommen.[232] Erst im Mai 1943 erschien beim amerikanischen Verlag Chappel dann die endgültige englische Textversion als „My Lilli of the Lamplight“:

„Underneath the lantern, by the barrack gate, Darling I remember the way you used to wait. T’was there that you whispered tenderly, that you loved me, you’d always be, my Lilli of the Lamplight, my own Lilli Marlene. Time would come for roll call, time for us to part, darling I’d caress you and press you to my heart,

---

[226] Holzem, S.57 und Propagandaabteilung Südost (Hrsg.), o.S

[227] Brief Norbert Schultze an den Autor vom 12.02.1999

[228] Wilhelm Schepping: Zeitgeschichte im Spiegel eines Liedes. Der Fall Lili Marleen – Versuch einer Summierung, in: Günther Noll / Marianne Bröcker (Hrsg.): Festschrift für Ernst Klusen zum 75. Geburtstag, Bonn 1984, S.438

[229] Der Spiegel 1/1968, S.79f., , Rudolf Walter Leonhardt: Lieder aus dem Krieg, München 1979, S.153, Schepping, S.438, Werner Höfer: Starparade – Sternstunden. Große Namen, große Szenen aus 50 Jahren Funk und Fernsehen, Percha 1973, S.6 und Hans-Jörg Koch, S.297 datieren die Erstsendung von „Lili Marleen“ auf den 18.08.1941.

[230] Peters, S.33

[231] Anthony Hopkins: Songs of the Front and Rear, Edmonton 1979, S.148

[232] Ab Herbst 1942 hatte Anne Shelton eine eigene Radiosendung namens „Introducing Anne”, die als Brücke zwischen den britischen Truppen in Nordafrika und den Angehörigen in der Heimat konzipiert war.

and there ‘neath that far-off lantern light, I’d hold you tight , we’d kiss good night, my Lilli of the Lamplight, my own Lilli Marlene. Orders came for sailing, somewhere over there. All confined to barracks was more than I could bear. I knew you were waiting in the street I heard your feet, but could not meet, my Lilly of the Lamplight, my own Lilly Marlene. Resting in our billets, just behind the lines, even tho’ we’re parted, your lips are close to mine. You wait where that lantern softly gleams, your sweet face seems to haunt my dreams, my Lilly of the Lamplight, my own Lilly Marlene.”

1944 gab es bereits diverse englische Aufnahmen, unter anderem von Englands „sweetheart of the forces“ Vera Lynn und dem Star der amerikanischen Truppen Marlene Dietrich. Eine RCA-Aufnahme brachte „Lilli Marlene (My Lilli of the Lamplight)“ im Juni 1944 auf Platz 13 der amerikanischen Schlagerparade. An allen Fronten und in vielen Sprachen[233] – auch noch Jahrzehnte später in Vietnam und Korea – blieb jenes Lied eine tröstende Botschaft für Menschen in Schützengräben. Der Komponist notierte in seinen Erinnerungen dazu: „Das kleine Lied kann nichts dafür, dass es zum Symbol für Heimweh, Trennung und Sehnsucht wurde, vor allem für Hoffnung auf Wiedersehen.”[234]

Die vielfache Behauptung, Goebbels habe das Lied mit dem „Totentanz-Geruch“[235] nicht ausstehen können, wird durch die Tagebücher und die interne Korrespondenz zwischen Hinkel und Goebbels nur zum Teil bestätigt. Zwar erschien ihm die bei den Soldaten beliebte „weiche Welle“ merkwürdig, gleichzeitig aber brachte er dem Hang zum Sentimentalen Verständnis entgegen.[236] Anfang November 1941 ließ Hinkel seinen Vorgesetzten wissen, dass die „Vortragsweise“ der „Lale Anderssen“ [sic] „persönliche Geschmackssache“ sei und gerade er ihre Version der „Lili Marlen“ [sic] schon länger kritisch „nicht für vollkommen“ bezeichnet habe.[237] „Gerade dieses Liedchen“ sollte man doch „unter Umständen“ von einem Mann singen lassen,[238] wiederholte Hinkel seine Forderung. Die Sän-

[233] Man geht von mindestens 48 Sprachfassungen aus.

[234] Schultze, S.78

[235] Brief Norbert Schultze an den Autor vom 12.02.1999

[236] „Die Front will – das ist einerseits das Merkwürdige, andererseits aber auch das verständliche – in der Hauptsache etwas sentimentale Lieder, die die Sehnsucht nach der Heimat zum Ausdruck bringen. Man kann verstehen, dass ein deutscher Soldat (...) in der endlosen Steppenlandschaft des Ostens die Sehnsucht nach Hause um so stärker verspürt.“ Tagebuch vom 04.10.1941

[237] Hinkel an Goebbels am 08.11.1941, BA R55 /1254, 28f.

[238] Das Paradoxe am Text der „Lili Marleen“ war ja, dass semantisch hier eigentlich ein Mann singen müsste, sämtliche Aufnahmen mit Männerstimmen allerdings immer erfolglos blieben.

gerin habe bis dato das „Belgrader-Glück“ besonders genießen können und nutze dies jetzt auch in ihren Gagenforderungen aus. Prompt brachte Hinkel diesen Punkt auf die Tagesordnung der Rundfunkbesprechung vom 17. November 1941: „Lilli Marleen“ [sic] werde „ab sofort nicht mehr von einer Frau gesungen“, eine Version mit Wilhelm Strienz sei bereits vorhanden, mit Walter Ludwig und dem Spezialisten für Seemannslieder Will Höhne seien „Neuaufnahmen“ herzustellen.[239] Kurz zuvor, im Oktober 1941, war auch die Aufnahme von Sven-Olof Sandberg, begleitet vom Orchester Helmut Koch, entstanden, die auf Odeon (26489) vorliegt. Die ungewohnte „männliche“ Version klingt sehr marschartig-abgehackt und wirkt so um ein vielfaches militärischer als das „Original“. Die später zum festen Bestandteil der Schlagerkultur gewordenen unbedingte Einheit von Lied und Interpret, die nur ein „Original“ zuließ, war im Fall der „Lili Marleen“ bereits in einem erheblichen Maße vorhanden – die Soldaten forderte lautstark „ihre Lale“, die immer mehr mit „Lili Marleen“ als einer Person identifiziert wurde.[240]

Im Dezember 1941, also bereits nach den ersten (internen) Attacken Hinkels, erschien im „Podium der Unterhaltungsmusik“, wie die Zeitschrift der Ensemble-Musiker nach der Vereinigung mit dem „Deutschen Podium“ hieß, eine ausführliche Hommage an „das Lied der deutschen Soldaten in der Sowjetunion“, in der jene kritischen Stimmen keine Rolle zu spielen schienen.[241] Überraschend ist die Konnotation der „Lili Marleen“ mit dem Russlandfeldzug, obwohl das Lied in der verklärenden Retrospektive doch so eindeutig mit der Illusion des „fairen Krieges“ in Afrika in Verbindung gebracht wird.[242] Der Name Lale Andersen fand in dem PK-Bericht, für den „Kriegsberichter“ Robert Oberhauser verantwortlich zeichnete, keine Erwähnung, es wurde jedoch jedem Leser klar, dass es sich bei der beschriebenen „Bänkelsängermelodie“, die „von einer weichen, schönen Frauenstimme gesungen“ werde, um das „Original“ handeln musste: „Eine Stimme hat sich in unser Herz gesungen“ – auch wenn sie hier namenlos bleibt, wusste jeder, welche Stimme in ihrer Unverwechselbarkeit gemeint war. Fast lyrisch, auf jeden Fall sehr liebevoll näherte sich der Bericht dem Phänomen je-

[239] Protokoll über die Rundfunkbesprechung vom 17.11.1941, BA R55 /695, 24

[240] So baten die Autogrammjäger aus Soldatenkreisen zum Beispiel immer wieder darum, dass sie mit „Lili Marleen“ unterschreiben solle.

[241] Robert Oberhauser: Lili Marlen [sic] an der Ostfront, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2908 vom 18.12.1941, S.922f.

[242] Wenn der Sender die „Lili Marleen“ ausstrahlte, herrschte über der Wüstenfront angeblich einträchtiges Lauschen und Waffenruhe.

nes unsoldatischen Soldatenliedes: „Der Stern von Lili Marlen [sic] war strahlend, kometengleich, am Himmel der Soldatenliebe emporgestiegen. (...) Es kam nicht schmetternd einher mit Trommel, Blitz und Donnerschlag, Kampf und Sieg, ja es wurde nicht einmal darin gerauft und geschossen. Es war nur voller Süße, voller Liebe und voller Traurigkeit. Inmitten der grausigsten Bilder im Osten grüßte uns deutsche Soldaten ein Sehnsuchtsbild, mit dessen Hilfe wir uns nach Hause träumten.“ Die Brutalität des Vernichtungskrieges im Osten hatte die Soldaten verstummen lassen: „Der Kampf im Osten war zu hart, zu schwer; nach Singen war uns selten zumute.“ Ein Hau-Ruck-Lied war hier fehl am Platze, so Oberhauser weiter: „Ein Kampflied konnte uns in diesen rauchenden Trümmern der zerstörten Städte und Dörfer, in diesem Jammerbild bolschewistischen Massenwahns, nicht helfen.“ Auch das „zackige“ Soldatenlied hatte ausgedient: „Monika, Rosemarie und Erika waren vergessen und verdorben, als der Stern Lili Marlens emporstieg.“

Der PK-Bericht beschreibt in aller Ausführlichkeit das Ritual des gemeinsamen abendlichen Abhörens der „Lili Marleen“: „Am Abend saßen wir alle um die Lautsprecher. Die Stube war gerammelt voll. Im Nachbarquartier hatten sie kein Radio. Alle Mann kamen herüber, um das Lied von Lili Marlen zu hören. Unser Techniker drehte und spiele an der Skala. ‚Ist das auch wirklich Belgrad?’ Wir waren ganz nervös. Die Skala war kaputt, Belgrad musste erst gesucht werden. Endlich war es soweit.“ Bei den Klängen des Liedes vergaß man die grausame Realität, „raue Krieger“ wurden „weich wie Butter“ und „saßen mit leuchtenden Augen vor dem Zauberkasten, der ihnen in die Härte des Kampfes eine Melodie in die Seele sang, die wie ein Liebkosen war“.

Hier vereinigte sich die Selbstsuggestion der Soldaten, inmitten eines vollkommen entmenschlichten Krieges dennoch ihre Seele zu bewahren, mit der gläubigen Gewissheit an der Heimatfront, dass der deutsche Landser nicht nur im „ritterlichen“ Kampf des Afrikakorps, sondern auch im Krieg gegen das „bolschewistische Untermenschentum“ „anständig“ bleiben werde. In diesem Sinne wurde der Einsatz der „Lili Marleen“ auch in den Gaststätten des Reiches empfohlen, wenn auch in einem Zuge mit „Erika“, weiteren Soldatenliedern und Märschen.[243] Im „Wunschkonzert für die Wehrmacht“ war die „Lili Marleen“ ein oft gewünsch-

[243] Fritz Stege: Gaststättenmusik im Zeichen des Krieges, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2908 vom 18.12.1941, S.923

ter und auch gesendeter Titel,[244] denn schließlich kam das Lied ja aus einem „guten Stall“, war es doch „Bomben-Schultze“, der „mit der Vertonung dieser volkstümlichen Verse“ den „zahllosen Hörern des Großdeutschen Rundfunks einen neuen Schlager geschenkt“ hatte.[245] So fehlte angesichts der Begeisterung des „Film-Kuriers“ für „Lili Marleen“ nicht der Hinweis darauf, was noch alles aus der Feder des Komponisten stamme (Stand Dezember 1941) und welcher Weltanschauung ihr Schöpfer verpflichtet war: Die Musik zu „Feuertaufe“,[246] „Bismarck“,[247] „Kampfgeschwader Lützow“[248] und „Ich klage an“,[249] außerdem zählt man seine bekannten Soldatenlieder und Märsche auf. Für die Soldaten war die Provenienz des Liedes Nebensache, für sie war ganz spezifisch Lale Andersens Platte zu einer festen Institution geworden, auf die man allabendlich wartete: „Und wir essen und hören Musik und warten auf Lili Marlen [sic].“[250]

Derweilen sollte sich Lale Andersen im Auftrag des Führers bewähren: In dem antisowjetischen Spielfilm „GPU“[251] spielte sie eine Sängerin in einem Lokal in Göteborg und gab das schwedische Matrosenlied „Sorte Rudolf“. Die Filmaufnahmen für diese kurze Szene fanden Ende März 1942 statt und fielen mit ihrem spektakulären Auftritt in der Berliner „Scala“ zusammen, weitere Filmangebote schlug Andersen aufgrund von Tourneeverpflichtungen ab.[252] Mitte April 1942 wurde Lale Andersen in Dresden überschwänglich mit einem gedichteten Willkommensgruß empfangen, der ihre Originalität betonte: „Oftmals kopiert, niemals erreicht, / Wird’s auch von And’ren gesungen (...) Ganz Dresden wird erwartungsvoll / An der Laterne stehen.“[253] auch ihre Konzerte in Breslau, Brünn, Prag, Leipzig, Karlsbad usw. waren sämtlich ausverkauft.

Auch wenn die permanente Identifikation ihrer Person mit dem Lied und die intensive Popularität ihr bald Mühe machte, schien sich Lale Andersen im ersten

---

[244] Über einen Auftritt im „Wunschkonzert“ berichtet Lale Andersen in ihrer Biographie. Lale Andersen: Der Himmel hat viele Farben, Stuttgart 1972, S.241

[245] „Lili Marleen“ schon 26 Jahre alt!, in: Film-Kurier Nr.285 vom 04.12.1941, S.2

[246] Regie: Hans Bertram, Uraufführung: 05.04.1940

[247] Regie: Wolfgang Liebeneiner, Uraufführung: 06.12.1940

[248] Regie: Robert Bertram, Uraufführung: 1940

[249] Regie: Wolfgang Liebeneiner, Uraufführung: 29.08.1041

[250] Hans Bayer: Wir hören Musik, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2913 vom 06.03.1942, S.72

[251] Regie: Karl Ritter, Uraufführung: 14.08.1942

[252] Litta Magnus-Andersen: Lale Andersen – die Lili Marleen. Das Lebensbild einer Künstlerin. München 1981, S.121

[253] Faksimile des „Willkommensgruß der Dresdner an Lale Andersen“ in Peters, S.22. Vgl. dazu auch Magnus-Andersen, S.151

Halbjahr 1942 nicht wirklich widerborstig gegenüber den politischen Autoritäten benommen zu haben. Dementsprechend gern schmückte man sich im gleichen Zeitraum mit den Federn des internationalen Erfolges ihres berühmten Liedes: „Es wirbt für Deutschland. Der Rundfunk hat eine Schlacht gewonnen.", jubelte der Film-Kurier.[254] Unter der Überschrift „Lili Marleen verführt die Engländer" reflektierte auch das „Podium der Unterhaltungsmusik" genüsslich die Angst der Engländer vor jener Bedrohung aus dem Äther und erwähnte dabei ausdrücklich den Namen der Künstlerin: „‚Gegen Lili Marleen, das deutsche Rundfunklied, muss endlich etwas getan werden', so schreibt das große englische Blatt Daily Harald [sic], denn dieses Lied wiege nicht nur das deutsche Afrikakorps in den Schlaf, sondern kitzele jeden Tag auch die Ohren der englischen 8. Armee. Die Sängerin Lale Andersen sei dabei, eine Verführerin der Engländer im mittleren Osten zu werden. (...) Lale Andersen habe, so schreibt das Blatt, eine derartige Berühmtheit erlangt, dass britische Zuhörer der Rede Churchills in der Wüste nur mit einiger Sorge folgten, da sie fürchteten, dass der Speach des englischen Erstministers zu lange dauern könnte und sie dadurch ihrer abendlichen Dosis an Entzücken verlustig gehen würden."[255] Der Stolz auf die frontenübergreifende Resonanz war auch ein willkommenes Thema für das von der Wehrmacht herausgegebene englischsprachige Fotomagazin „Signal", das die Entdeckungsgeschichte der Lili Marleen – bereits in idealisierter Form – noch einmal aufrollte: „All over Europe people are whistling it and humming it and Lale Andersen has to sing it at least twice wherever she appears…"[256]

Lale Andersen war mit „Lili Marleen" national und vor allem international erfolgreich, an der Front und in der Heimat, sie lieferte den akustischen Gegenbeweis zum Vorwurf eines kulturell geknechteten Deutschlands, dazu war die blonde Hanseatin optisch ein Abbild der nordischen Frau – und doch wurde sie im Laufe der zweiten Hälfte des Jahres 1942 zur persona non grata der Propagandamächtigen. Nachdem sie sich im Frühjahr 1942 angeblich geweigert hatte, zusammen mit ihrer Tourneegruppe anweisungsgemäß das Warschauer Ghetto zu besichtigen,[257] brachte Hinkel, der ja bereits im November 1941 sein Missfallen der Sän-

[254] „Churchill oder Lale Andersen", in: Film-Kurier Nr.121 vom 27.05.1942, S.3

[255] „Lili Marleen verführt die Engländer", in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2920 vom 05.06.1942, S.186

[256] A soldiers' song conquers the air and the hearts of all …with you, Lili Marlen!, undatiertes Faksimile einer Ausgabe von „Signal", in: S.L. Mayer: Signal. Hitler´s Wartime Picture Magazine, Feltham (GB) 1977

[257] Schepping, S.447, Peters, S.35

gerin gegenüber bei Goebbels kundgetan hatte, erste Druckmittel zum Einsatz: Ihre Platten sollten mit Ausnahme des Originals vom „Laternen-Lied“ im Rundfunk „vorerst zurückgestellt werden“, Direktsendungen seien „zurzeit zu vermeiden“.[258] Der Abdruck von Andersen-Fotos wurde seit Ende Mai 1942 zensiert, ihr Name verschwand allmählich aus der Presse und eine Reise nach Belgrad anlässlich des einjährigen Bestehens des Soldatensenders im April 1942 wurde verweigert. Als Gründe für die beginnenden Restriktionen vermutet Peters gekränkte Eitelkeit bei Hinkel, gegen dessen Avancen Lale Andersen sich habe wehren müssen,[259] wobei Kater eher die Eifersüchteleien von Hinkels Geliebten und späterer Ehefrau Anita Spada, selbst Künstlerin und neidisch auf den Erfolg der Andersen, als „wahrscheinlich“ ins Felde führt.[260]

Von einer dreiwöchigen Italien-Tournee im September 1942 schickte Lale Andersen einen unvorsichtigen Brief an den befreundeten Chefdramaturgen des Züricher Schauspielhauses, Kurt Hirschfeld, der sie zu einem Gastspiel in die Schweiz eingeladen hatte. Die Gestapo fing den Brief ab, zudem waren inzwischen weitere Kontakte der Andersen zu Juden im Ausland, allen voran zu dem emigrierten Komponisten und Dirigenten Rolf Liebermann, bekannt geworden.

Auf einer Rundfunksitzung Mitte September 1942 verlas Hinkel den Brief an Hirschfeld und teilte die „Entscheidung des Ministers“ mit, die Künstlerin „mit sofortiger Wirkung“ aus der RKK auszuschließen.[261] Außer der Urversion der „Lili Marleen“ sollten sämtliche sonstige Lale-Andersen-Platten verschwinden bzw. umgehend von „Damen ähnlicher Art“ neu aufgenommen werden. Lale Andersen sollte „aus dem öffentlichen Künstlerleben verschwinden“, wobei betont wurde, dass man keinesfalls „etwas gegen ihre Person oder ihre persönliche Freiheit“ tun dürfe. Der angekündigte Ausschluss aus der RKK war jedenfalls binnen Wochenfrist nicht vollzogen, so dass Rundfunk-Gruppenleiter Haentzschel noch einmal nachhakte.[262] Eine definitive Antwort erfolgte in dieser Sitzung nicht, da Hinkel persönlich nicht anwesend war, dafür gab er in der darauffolgenden Zusammen-

[258] Protokoll der Sitzung vom 29.04.1942: BA R55 /695, 139f.

[259] Vgl. Peters, S.35ff.

[260] Michael H. Kater: Gewagtes Spiel. Jazz im Nationalsozialismus. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Bernd Rullkötter, Köln 1995, S.338

[261] Protokoll der Sitzung vom 16.09.1942, BA R55 /696, 61ff.

[262] Protokoll der Sitzung vom 24.09.1942, BA R55 /696, 69f.

kunft bekannt, dass „Lale Andersen bis auf weiteres in der Öffentlichkeit nicht mehr tätig sein“ dürfe.[263]

Damit hatte Hinkel also durchgegriffen und im Oktober 1942 Auftritts-, Rundfunk-, Film-, Interview- und Autogrammverbot für Lale Andersen erlassen. Außerdem bemühte er sich darum, dass der Sender Belgrad ihre Platte durch eine Aufnahme mit der österreichischen Sängerin Dorit Talmadge ersetzen sollte. Die Idee, einen männlichen Interpreten zu lancieren, hatte man bekanntlich schon länger aufgegeben. Die BBC wusste die zwangsläufig entstehenden Gerüchte geschickt zu nutzen, indem sie die Meldung verbreitete, die Nazis hätten Lale Andersen in den Tod getrieben: Die Gestapo habe sie verhaften und ins KZ verbringen wollen, dem habe sie sich durch Selbstmord entzogen. Sofort wurde ein deutsches Dementi nötig, Goebbels enttarnte die „Lüge“ und ließ die Andersen öffentlich auftreten.

Die frontenübergreifende Publizität der Sängerin rettete sie vor weiteren Sanktionen und ihr Lied vor der endgültigen Verbannung vom Plattenteller, auch wenn es zunächst generell, das heißt unabhängig vom Interpreten, zu „wesentlichen Sendezeiten“ besser gar nicht mehr gebracht werden sollte.[264] Endgültig hatten sich die Wogen nämlich noch nicht geglättet: Als das 500. Jubiläum der „Lili Marleen“ beim Belgrader Sender anstand, trug Hinkel einem Mitarbeiter auf, sich darum zu kümmern, dass die Lale-Andersen-Platte dort keine Verwendung mehr finden dürfe.[265] Dennoch konnte diese sonst, wie sich Schultze erinnert, wieder relativ ungestört gesendet werden – angeblich zuletzt am 09. Mai 1945[266] aus einem Behelfs-Ü-Wagen auf der Flucht des Senderteams von Belgrad bis in die Nähe von Wien.[267]

Lale Andersens totales Auftrittsverbot wurde erst im Mai 1943 durch eine vertrauliche Entscheidung Goebbels’ gelockert.[268] Nun durfte sie wieder in privaten

---

[263] Protokoll der Sitzung vom 01.10.1942, BA R55 /696, 71ff. Die Worte „bis auf weiteres“ sind handschriftlich eingefügt!

[264] Protokoll der Sitzung vom 30.12.1942, BA R55 /696, 102f.

[265] Protokoll der Sitzung vom 13.01.1943, BA R55 /696, 107f.

[266] Bernd-Andreas Meeller: Lang- und Mittelwellenrundfunk in Nazideutschland, in: Beiträge zur Geschichte des Rundfunks (DDR) 3/1985, S.73

[267] Brief Norbert Schultze an den Autor vom 12.02.1999. Das bestätigt auch Peters, S.36. Holzem, S.59, berichtet noch von einem erneuten Verbot der Lale-Andersen-Fassung durch das RMVP vom April 1944, das jedoch „nach Ablauf einer gewissen Ruhezeit“ wieder folgenlos ignoriert wurde.

[268] „In keinem Fall darf jedoch eine Erwähnung von ‚Lilli Marlen’ [!], ‚Wachtposten’, ‚Sender Belgrad’ usw. im Zusammenhang mit ihrer Person erfolgen.“ Protokoll der Sitzung vom 05.05.1943, BA R55 /696, 142f.f.

Veranstaltungen auftreten und sogar Schallplatten aufnehmen. Öffentlich die „Lili Marleen“ zu singen oder sich mit diesem Lied in Verbindung zu bringen, blieb ihr verboten, ein Einsatz im Rahmen der Truppenbetreuung war ebenfalls obsolet.[269] Hinkel und Goebbels hatten sich stattdessen vorgenommen, ihre nachhaltige Wirksamkeit im Hinblick auf die gegnerischen Linien konsequenter einzusetzen und integrierten seit Sommer 1943 Lale Andersens Stimme in den Ätherkrieg des Auslandsrundfunks:[270] „Für die deutsche Wehrmacht zu singen, die so auf ihre Lili Marleen wartet, hat mir Hinkel verboten. Merkwürdig, und nun muss ich alle Innigkeit in englische Lieder legen, damit sie nach Übersee und zur Mittelmeer-Armee gesandt werden und die Herzen zu Deutschlands Gunsten betören. Lili Marleen ist nach langen Kämpfen von der englischen und amerikanischen Regierung freigegeben und DAS Lied geworden.“, notierte Lale Andersens im September 1943 in ihr Tagebuch. Auch die BBC setzte die „Lili Marleen“ in ihrem Auslandsprogramm ein, seit April 1943 in einer von der Emigrantin Lucie Mannheim gesungenen politischen Version: „Vielleicht fällst Du in Russland, vielleicht in Afrika. Doch irgendwo da fällst Du, so will’s Dein Führer ja. (...)“[271]

4.1.11 Der Schlager im „Kampf der Kulturen“

Der Krieg hatte sich bereits in den ersten Monaten um einen ungeheuer aggressiven kulturkämpferischen Aspekt erweitert, aus dem heraus Franzosen und Engländer deutsche Kunst und deutsche Künstler ebenso attackierten, wie seitens des Reiches die germanische Kulturhoheit vehementer denn je vertreten wurde. Von Bach bis Brahms und von Goethe bis Schlegel wurden namhafteste Zeugen in den Kampf um die vermeintlich „wertvollere“ Kunstgeschichte geschickt. Besonders England als Schrittmacher und jahrzehntelanger Exporteur moderner Unterhaltungsmusik galt nun als Feinbild Nummer eins: „Man soll die Kampfmittel des Kulturkrieges nicht unterschätzen“, warnte Fritz Stege entsprechend eindringlich und nannte die perfiden „Waffen“ des Gegners direkt beim Namen: „Mit jedem exotischen Schlager, mit jedem ‚Hot’, den uns England sandte, wurde un-

---

[269] Leiter der Personalabteilung RKK an Staatssekretär vom 05.11.1943, BA R55 / 125, 63

[270] „Herr Hinkel gibt bekannt, dass Lale Andersen für Überseesendungen im Rundfunk zugelassen ist.“ Protokoll der Sitzung vom 17.06.1943, BA R55 /696, 150f.

[271] Deutschsprachiges Programm der BBC vom 03.04.1943, zitiert nach Peters, S.37. Mannheim trat mit diesem Lied auch in dem Film „The True Story of Lilli Marlene“ (1944) auf.

serem Volkskörper ein Tröpfchen Gift eingeflößt, gegen das sich unser heutiges Volksempfinden stärker denn je sträubt.“[272]

Auch der „Völkische Beobachter“ hatte sich einmal mehr ausführlich gegen die „Kakophonien“ englischer und jüdischer „Notenschmierfinken“ ausgesprochen und gefordert, jene „Afterkultur“ aus dem deutschen „Empfinden auszumerzen“. Jenes deutsche Empfinden definierte sich hier aber nicht etwa über die hohe klassische Kunst oder einen der großen deutschen Kulturheroen; an dieser Stelle stand das bereits zum nationalen Heiligtum erklärte neue deutsche Soldatenlied explizit gegen minderwertige importierte Tanzmusik, denn mit ihm und nicht mit den Klängen Wagners oder Beethovens zog der deutsche Landser in den Kampf: „In einer Zeit, da tapferste deutsche Männer, das Englandlied auf den Lippen, Bresche um Bresche in den Blockadering unseres Feindes schlagen, hat jede englische Tanzplatte und jede englische Jazzmusik zu verschwinden!“[273]

Werke, „die dem nationalen Empfinden entgegenstehen“, hatte der RMVP-Erlass vom 2. September 1939 über die „Programmgestaltung des deutschen Musiklebens im Kriege“ bereits pauschal mit einem Aufführungsverbot belegt, parallel dazu existierte das Verbot des öffentlichen Gesanges in englischer Sprache. Inzwischen genügten schon kleine englischsprachige Elemente, wie sie in zahlreichen Liedtexten oder Refrains wenigstens als Entlehnung immer wieder auftauchten, als rotes Tuch: Der Präsident der RMK gab schon zur Jahreswende 1939/40 eine scharfe Weisung gegen die „Verschandelung der deutschen Sprache in Schlagertexten“ heraus, durch die er bereits kleine „Wortbrocken fremder Sprachen“ (neben Englisch also vor allem auch Französisch, Italienisch und Spanisch) sofort beseitigt sehen wollte.[274] Bedeutete diese Anordnung das sofortige Aus für so bekannte Schlager wie „Bel ami“ oder „Good bye, Jonny“?[275] Eine angekündigte Durchführungsverordnung sollte Klarheit bringen, ob bereits erschienene Titel rückwirkend aus dem Verkehr gezogen werden müssten. In einem auf Sicherheit setzendem Fall von vorauseilendem Gehorsam war der Kreuder-Titel bereits

---

[272] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2823 vom 25.01.1940, S.70f.

[273] Wolf Kellerbauer, in: Völkischer Beobachter (Münchner Ausgabe) vom 12.01.1940, zitiert nach Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2823 vom 25.01.1940, S.70f.

[274] Erlass vom 19.12.1939, Amtliche Mitteilungen der RMK vom 15.01.1940. Aus der Reichsmusikkammer: Verschandelung der deutschen Sprache in Schlagertexten, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2823 vom 25.01.1940, S.74

[275] So hatte auch Stege noch einmal nachgefragt: Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2828 vom 28.02.1940, S.174ff.

komplett verdeutscht worden: „Leb' wohl, Peter".[276] Daran hatte man wohl auch nicht schlecht getan. Zwar präzisierte die RMK im April 1940, dass man „in erster Linie" die „Neuproduktion" bereinigen wolle, doch handelte es sich bei dieser Textpassage um den Refrain, so dass eine auch nachträgliche Bearbeitung angeraten wurde.[277] Als Neuerscheinung wäre „Good bye, Jonny" definitiv unter das Verbot gefallen, ja es tauchte sogar als Beispiel in den Richtlinien auf, da es einen Titel bzw. einen Textteil enthielt, der sich „ebensogut deutsch ausdrücken" lassen könnte. Das populäre „Bel ami" dagegen blieb unangetastet, wohl weil hier auch der Filmtitel hätte geändert werden müssen, der ja wiederum dem gleichnamigen Roman von Guy de Maupassant entnommen war. Nach dem Sieg über Frankreich stieg die Toleranz gegenüber der französischen Sprache. Im Hinblick auf die deutsch-italienische Waffenbrüderschaft ließ man in der Praxis auch gegenüber italienischen Textpassagen Nachsicht walten. Explizit ausgenommen waren zudem musikalische Bezeichnungen und Formbegriffe sowie Personennamen und Ortsangaben.

Volle Klarheit hatte die Durchführungsverordnung also auch nicht gebracht, in letzter Instanz konnte Goebbels selbst die Entscheidungen seiner RMPS korrigieren: Ein Beispiel ist der Ärger um den Schlager „How do you do" von Rosita Serrano, dessen Verbot im Dezember 1940 angeordnet worden war, ohne zuvor jedoch auf Goebbels' Schreibtisch gelandet zu sein.[278] Sofort ordnete er eine Untersuchung dazu an und hob das Verbot umgehend wieder auf. Ein halbes Jahr später war der Titel erneut im Gespräch, als im SD-Bericht Klage darüber geführt wurde. Wohl auch um sein Gesicht zu wahren, lehnte Goebbels ein Verbot weiter ab, ordnete lediglich an, man solle bei einer Sendung des Titels dazu bemerken, „es handele sich um eine Persiflierung des Salzburger Ausländerbetriebs früherer Zeiten".[279]

4.1.12 Nach der „Umkehr": Schlager stehen hoch im Kurs

Nach längerer Abstinenz wagte Stege im August 1940 mal wieder einen humorvollen Spaziergang durch die deutsche Schlagerlyrik und gestand dieser trotz

[276] Eine Anzeige des Musikverlag City führte 1940 den Titel entsprechend auf: Die Unterhaltungsmusik Nr.2861 vom 17.10.1940, S.966

[277] Aus der Reichsmusikkammer: Richtlinien, betreffend Verschandelung der deutschen Sprache in Schlagertexten, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2833 vom 04.04.1940, S.301

[278] Ministerkonferenz vom 02.12.40, Boelcke, 1966, S.577

Rio-, Cuba- und Mexikoelementen eine positive Entwicklung zu: „Der Schlagertext gebärdet sich manchmal noch wie eine ungezogene Range, aber Besserung ist unverkennbar auf dem Wege.“[280] Besonders schienen ihm die Texte mit Zeitbezug zu gefallen: „Berlin, dich lieb’ ich auch im Dunkeln“ spielte auf Luftgefahr und Verdunkelung an, „Auch das Glück gibt’s nur auf Karten“ persiflierte sanft die kriegsbedingte Rationalisierung.
Die alte Sympathie für den zivilen Schlager kehrte allmählich zurück: Stege sparte sich inzwischen sogar, die seit Jahren unverdrossen wiederholten gleichförmigen Angriffe Raabes auf das „niedere Schlagermilieu“, von dem dieser die Gaststätten befreien wollte, zu kommentieren: Darüber sei „hier schon soviel geschrieben worden“, dass sich „ein weitere Eingehen“ erübrige.[281]

Auch wenn aus einem gewissen nationalen „Taktgefühl“ heraus gelegentlich sogar von Stege betont worden war, man solle Schlager und Volkslied nicht „in einem Atemzug“ nennen,[282] so war dies faktisch doch oft genug geschehen. Längst war klargeworden, dass „der deutsche Tanzschlager“ im ersten Kriegsjahr mit dem Wegfall „englischer Tanzlieder“ seine Bewährungsprobe als „Rückgrat und Erfolg des Kapellenrepertoires“ bestanden hatte.[283] Im April 1941 hatte sich der „Film-Kurier“ der „Psychologie des Schlagers“ angenommen und die Wende von der Akzeptanz zum expliziten Lob für das neue „Lied des Volkes“ vorbereitet.[284] Der Text eines Schlagers sei von der Zunge des Volkes genommen, in der Melodie spiegelten sich seine Gefühle, auch die gegenüber der Heimat, und eigentlich sei er, zum Beispiel in Form des Berliner Schlagers, der „rechte Vermittler für den guten Lokalpatriotismus“. Der Schlager von heute lebe – und das unterscheide ihn von den „albernen Saisonschlagern“ der Nachkriegsjahre – „in den Herzen der Menschen“, wie es besonders den Liedern Linckes gelungen sei. In diesem Sinne sei die Bezeichnung „Schlager“ ein „Ehrenname“. Fritz Stege zitier-

---

[279] Ministerkonferenz vom 29.05.41, Boelcke, 1966, S.755

[280] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2850 vom 01.08.1940, S.706f.

[281] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2868 vom 05.12.1940, S.1134ff.

[282] „Mit dem Volk aber hat sich auch sein Lied auf eine Stufe erhoben, die weitab von der Straße der Schlagermusik liegt. Es gibt selbstverständlich ebenso gute und schlechte Volkslieder wie es ansprechende und minderwertige Schlager gibt. Wir wollen uns aber doch lieber hüten, beides in einem Atemzug zu nennen. Das ist eine Frage des Taktgefühls gegenüber der Nation und ihrem Wesen.“ Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2849 vom 25.07.1940, S.682ff.

[283] Arthur von Gizycki: Das frohe Lied in deutsch-italienischem Gleichklang, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2874 vom 16.01.1941, S.37

[284] Zur Psychologie des Schlagers, in: Film-Kurier Nr.83 vom 10.04.1941, S.3

te in seiner „Kulturpolitischen Wochenschau“ jenen Artikel ausführlich und umrahmte ihn wohlwollend mit einem Bericht über die Arbeit des Tonfilmkomponisten Hans Otto Borgmann sowie mit einigen Bemerkungen des Tanzschlagerspezialisten Peter Igelhoff.[285]

Doch damit nicht genug: Noch einmal griff Fritz Stege Anfang März 1942 besagten „Film-Kurier“-Artikel auf und bescheinigte dem deutschen Schlager offiziell die erfolgreiche „Umkehr“: „Der deutsche Schlager war somit gezwungen, bei seiner Umkehr (...) die Melodie als Träger und Ausdruck seelischen Erlebens wieder in den Vordergrund zu stellen (...).“[286] Zudem betonte Stege die Bedeutung der der Musik zugrunde liegende „Gesinnung“, die er „seelische Haltung des Schaffenden, der sich seiner Verantwortung Volk und Heimat gegenüber bewusst ist“, nannte.

In seiner optimistischen oder tröstenden Kraft als kriegswichtig begriffen und dabei sogar als Aushängeschild eines nationalsozialistischen Deutschlands akzeptiert zu werden, war ein Privileg, dass im Laufe der Jahre 1941 und 1942 keineswegs nur soldatischen Marschliedern, Lehárs Operettenzauber oder Linckes volkstümlichen Erfolgen und schließlich auf Umwegen der „Lili Marleen“ zugestanden wurde. „Gerade die erfolgreichen Schlager aus Tonfilmen werden den Soldaten willkommen sein.“, ergänzte Joseph Goebbels Ende 1941 seinen Aufruf, Grammophone und Schallplatten für die Front zu spenden.[287] Die Filmindustrie forcierte die Suche nach würdigen Nachfolgern für das Lied vom „unerschütterlichen Seemann“, das sich nach zweijährigem Dauereinsatz allmählich abgenutzt hatte. Die Aufnahmen für den Rühmann-Film „Quax der Bruchpilot“[288] waren gerade abgeschlossen, da kündigte der Film-Kurier an, dass man mit „Heimat, deine Sterne“ bereits einen großen Schlager in den Film integriert habe, jetzt aber noch einen „schmissigeren“ nach Art des „Seemanns“ suche.[289] Werner Bochmann hatte prompt „Der Flieger hat den Bogen raus“ nachgeliefert, eine Mischung aus Fliegermarsch und Schlager, den es jetzt mit den klassischen Methoden der Unterhaltungsindustrie zu vermarkten galt: „Rundfunk und Schallplatte werden die Verbreitung des Liedes beschleunigen. Damit wäre dann ein neuer Schlager wirklich ein – Schlager geworden.“

---

[285] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2891 vom 15.05.1941, S.488ff.

[286] Fritz Stege: Schlager, die nicht veralten, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2913 vom 06.03.1942, S.74

[287] „Spendet Grammophone und Schallplatten“, in: Film-Kurier Nr.285 vom 04.12.1941, S.2

[288] Regie: Kurt Hoffmann, Uraufführung 16.12.1941

An der Strategie, einem Schlager auf seinem Weg in die „Herzen des Volkes“ mit allen Mitteln der modernen Medien zu helfen, schien längst kaum mehr jemand Anstoß zu nehmen. Dass sich Schlager nämlich hervorragend nutzen ließen, war bekannt. Dass für eine solche Nutzung aber doch mehr nötig war, als ein geschickter Werbefeldzug und eine offizielle Verleihung des Prädikates „Schlager“, von dieser Einsicht war man noch weit entfernt: Die psychische Disposition der Rezipienten nach Beginn des Russlandfeldzugs war eben nicht mehr voll deckungsgleich mit der zum Jahreswechsel 1939/40. So wurde der neue „schmissige“ Fliegermarsch zwar zum Erfolg, das sentimentale „Heimat, deine Sterne“ jedoch zu einem der bedeutendsten Schlager der Kriegszeit überhaupt.

Die endgültige Kampagne für den Schlager startete Anfang des Jahres 1942 mit einem „in zahlreichen deutschen Zeitungen“ erschienenen Artikel über die Wandlung des Schlagertextes, dessen Resümee lautete, dass „das schlagerähnliche Lied von heute mehr nach der Seite des Volksliedes zuneigt als zum Schlager alten Stils“ und dass außerdem „auch im Schlagertext heute eine andere Welt ihren Ausdruck findet als früher“.[290] Der Hauptgrund für eine Akzeptanz der „Daseinsberechtigung des Schlagers“ wurde offen angeführt: „ein ungewöhnlich hoher Prozentsatz der Hörerzuschriften, die den Programmabteilungen des Großdeutschen Rundfunks zugehen“ beziehe sich „auf die Schlagermusik“ – und eben das konnte nicht ignoriert werden.

Fritz Stege installierte im März 1942 die Serie „Wir stellen vor“, in der „Kurzbiographien namhafter Unterhaltungskomponisten“ gebracht wurden. Faktisch war die Reihe eine Hommage an die aktuellen Größen des deutschen Schlagerbusiness. Eröffnet wurde sie mit Friedrich Schröder,[291] der in der Saison 1941/42 gleich eine ganze Reihe von ungeheuer erfolgreichen Stücken auf dem Musikmarkt platziert hatte: „Man müsste Klavier spielen können“, „Ich tanze mit dir in den Himmel hinein“ und „Die ganze Welt dreht sich um dich“ waren nur die Namen der allergrößten Erfolge aus Schröders riesigem Repertoire. Stege hob außerdem hervor, dass der Komponist „als Soldat während des zweiten Weltkrieges“ die Musik zum Film „Immer nur du“ geschrieben habe.

---

[289] Ein Schlager wird geboren, in: Film-Kurier Nr.266 vom 02.11.1941, S.2

[290] Schlagertexte gestern und heute, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2910 vom 22.01.1942, S.26

[291] Fritz Stege: Wir stellen vor: I. Friedrich Schröder, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2914 vom 19.03.1942, S.92

Bereits eine Ausgabe später stand Michael Jary im Mittelpunkt,[292] wobei sich Stege angesichts des „ausländisch klingenden Namens“ sogleich beeilte, die „deutsche Abstammung“ des Komponisten zu betonen. Überraschender Weise finden seine Arbeiten für Zarah Leander keine Erwähnung, dafür natürlich der „Seemann“ und „sein reiches Schaffen“ insgesamt. Im gleichen Heft intensivierte Stege die Handreichung mit dem Schlager, indem er den Weg wies, ihn „sinnvoll“ im Rahmen der Volksführung einzusetzen: „Wie leicht kann man aus der Not eine Tugend machen und die Wirkungen des Schlagers auswerten für eine gesunde und vernünftige Beeinflussung des Volkes!“[293] Wie eine solche Einsatzbereitschaft hergestellt werden könnte, war Stege klar: „Optimismus im Schlager“ – das sei jederzeit willkommen, neue Texte sollten „unbedingte Lebensbejahung“, Humor, Lebenslust und „das kraftvolle Draufgängertum“ bewerben. Zwar gebe es „schon eine ganze Reihe derartiger Schlager“, doch deren Erfolg solle nur noch mehr zur Weiterproduktion anspornen.

Werner Bochmann wurde die Ehre zuteil, als dritter Unterhaltungskomponist ausführlich vorgestellt zu werden.[294] Mit „Gute Nacht, Mutter“ und „Heimat, deine Sterne“ hatte er die den Nerv der Zeit (und vor allem der Front) an seiner sentimentalen Stelle getroffen, mit „Mir geht’s gut“ oder „Ja, das ist meine Melodie“ stellte Stege auch seine „zündenden Weisen“ vor.

Franz Grothe, der als stellvertretender Fachschaftsleiter Komponisten, als Sendegruppenleiter „Gehobenere Unterhaltungsmusik und Operette“ im Rundfunk und als künstlerischer Leiter des DTUO im Jahr 1942 einen ungeheuren Karrieresprung gemacht hatte, wurde als nächster im illustren Reigen charakterisiert.[295] Vor allem sein „Berliner Lokalschlager“ „Grüß’ mir die Berolina“ hatte es Stege besonders angetan. Hier traf sich sein Geschmack übrigens mit dem von Hans Hinkel, der im April 1942 versucht hatte, die Volkstümlichkeit jenes Schlagers in

---

[292] Fritz Stege: Wir stellen vor: II. Michael Jary, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2915/16 vom 09.04.1942, S.110

[293] Fritz Stege: Optimismus im Schlager, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2915/16 vom 09.04.1942, S.111

[294] Fritz Stege: Wir stellen vor: III. Werner Bochmann, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2917 vom 23.04.1942, S.129. Bochmann hatte als „Filmkomponist“ bereits im Mai 1940 einen ausführlichen Artikel erhalten. Franz Josef Adldinger (Ardisio): Werner Bochmann. Dem Vierzigjährigen als Geburtstagsgruß, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2839 vom 16.05.1940, S.462f.

[295] Fritz Stege: Wir stellen vor: IV. Franz Grothe und die „Berolina“, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2918 vom 08.05.1942, S.151

Form einer Massenperformance unter Beweis zu stellen.[296] Beim Fußball-Länderspiel Deutschland-Spanien in Berlin hatte der Beauftragte für den unterhaltenden Teil des Rundfunkprogramms und Generalsekretär der RKK ein gemeinsames Singen des „Berolina-Schlagers“ angesetzt. Zu diesem Zwecke waren alle Stadionbesucher mit Textzetteln versorgt worden. Das Ergebnis wurde auf Platte aufgezeichnet und vom Rundfunk ausgestrahlt.
Lothar Brühne, der 1937 mit „Der Wind hat mir ein Lied erzählt“ aus dem Leander-Film „La Habanera“[297] bekannt geworden war, wurde von Stege für jene in seiner Musik vorhandene „gewisse Sehnsucht“, dem „Merkmal so vieler Deutscher“ gelobt,[298] während bei Theo Mackeben vor allem sein „Einfallsreichtum“ und natürlich die Musik zu „Bel ami“ Erwähnung fand.[299] Weiter ging es unter anderem mit Harald Böhmelt[300], Georg Haentzschel[301] und Peter Igelhoff[302].

Dass Stege das „Podium der Unterhaltungsmusik“ mit Beginn des Jahres 1942 so eindeutig von der Sphäre der „Mahner“ distanzieren konnte und dem Schlager und – wie wir noch sehen werden – auch der modernen Tanzmusik so freimütig das Wort reden konnte, hatte mit den noch genauer zu untersuchenden Entwicklungen auf dem Gebiet des Rundfunkprogramms zu tun. Dort hatte Hinkel auf Anweisung Goebbels’ sehr konsequent die Weichen auf „leichte Unterhaltung“ gestellt und zu diesem Zwecke die Praktiker der Unterhaltungsmusik in die Ideenfindungs- und Entscheidungsprozesse miteingebunden. Auch Fritz Stege, als altgedienter Nationalsozialist und Spezialist für Unterhaltungsmusik eine optimale Fachkraft, wurde Mitte 1942 als „Leiter des Pressedienstes der RRG“ in die Innovationsbemühungen eingebunden.[303] Was jener Prozess an Chancen insbesondere für die so oft gescholtene und so lange in der Zwickmühle zwischen konserva-

---

[296] Hinkel an Goebbels am 10.04.1942 und 13.04.1942, BA R55 / 1254, 67f.

[297] Regie: Detlef Sierck (der 1942 längst in die USA emigriert war und als Douglas Sirk dort seine Regiekarriere fortsetzte), Uraufführung: 18.12.1937

[298] Fritz Stege: Wir stellen vor: V. Lothar Brühne, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2919 vom 22.05.1942, S.170

[299] Fritz Stege: Wir stellen vor: VI. Theo Mackeben, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2920 vom 05.06.1942, S.184

[300] Fritz Stege: Wir stellen vor: VII. Harald Böhmelt, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2921 vom 18.06.1942, S.200

[301] Fritz Stege: Wir stellen vor: IX. Georg Haentzschel, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2923 vom 23.07.1942, S.230

[302] Fritz Stege: Wir stellen vor: XV. Peter Igelhoff, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2930 vom 06.11.1942, S.332

tiven Musikkritikern, einer international verflochtener Musikindustrie und dem Ruf nach nationaler Erneuerung agierende Unterhaltungsmusik bedeuten konnte, musste Stege klar sein, wenn er Hinkel zitierte: „Eine Kriegsaufgabe ganz besonderer Art ist die Pflege der Unterhaltungskunst, die bisher von keinem Staat in der Welt geübt wurde. Erst der nationalsozialistische Staat hat in klarer Erkenntnis ihrer Bedeutung die Unterhaltungskunst mit allen Mitteln gefördert. Das gilt in erster Linie für das Rundfunkprogramm, das nicht nach den Wünschen kunstgewohnter und kunstverwöhnter Hörer aufgestellt wird, sondern der breiten Masse der Soldaten und der schaffenden Menschen gerecht werden will. Und wenn wir heute am Tage oft achtzehn Stunden lang Musik machen, dann wollen wir dem kämpfenden und schaffenden Menschen das geben, was er braucht zur Entspannung und Erfrischung.“[304] Die Pflege der „Unterhaltungskunst“ wurde hier als eine wesentliche Aufgabe des Staates festgelegt, und zwar nicht in der bis dato üblichen Form eines Kampfes gegen „Schmutz und Schund“ oder eines ständigen Bemühens um eine Hebung des Niveaus und einer Erziehung zum Genuss von „wahrer“ Kunst, sondern in Form einer aktiven Förderung einer Populärkultur auf ihrem Weg zur Basiskultur der Gesellschaft, wobei es angesichts des Krieges nicht an der Zeit sei, „um über Niveau-Probleme zu streiten“.

Stege, seit Dezember 1941 inzwischen Schriftleiter des „Podiums der Unterhaltungsmusik, hatte sich schon seit längerem als engagierter Anwalt der leichten Musik gegen die Angriffe seitens „ernsthafter“ Komponisten bewähren müssen, wobei ihm seitens konservativer Musiker oft der persönliche Vorwurf gemacht worden war, als „Kunstbetrachter der Opern und Sinfoniekonzerte“ könne man sich doch gar nicht „nebenbei“ der „Unterhaltungs- und Tanzmusik“ sowie der „Film- und Rundfunkmusik“ widmen, ohne in seinem „musikalischen Bekenntnis“ „nicht ganz ehrlich“ zu sein.[305] Stege stellte den Sinn eines „Ausgleichs“ gegen den Vorwurf der „Nivellierung“, er begreife im Idealbild „Leben und Kunst als einheitliches Ganzes“ und wandte sich vehement gegen die „Skepsis aus Prinzip“, die ihm in solchen Mahnungen entgegenschlug.

---

[303] Dr. Fritz Stege Pressedienstleiter des Rundfunks, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2921 vom 18.06.1942, S.203

[304] Hans Hinkel zitiert in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2920 vom 05.06.1942, S.186

[305] Fritz Stege: „Ausgleich“ oder „Nivellierung“. Offener Brief an einen „ernsthaften“ Komponisten, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2909 vom 08.01.1942, S.1f.

Stege erfüllte seinen Part bereitwillig im Sinne seines „lieben, alten Mitkämpfers und Kameraden“ Hinkel[306] und im Interesse der eigenen Sache. In der seit Mai 1942 im „Podium der Unterhaltungsmusik“ lancierten Serie zum Thema „Wert und Bedeutung der unterhaltenden Musik“[307] gelangten in loser Folge Meinungen aus „den Kreisen des Reichspropagandaministeriums, der Reichskulturkammer u.a.“ sowie Stellungnahmen einer „Reihe von namhaften Persönlichkeiten aus dem Gebiet der ernsten Musik“ zum Abdruck.[308] Hier äußerte sich auch Rolf Kunz, der sich selbst als „alter, anerkannt ernster Musikbetrachter“ vorstellte, hinsichtlich des Schlagers und betonte, dass der Rundfunk in heilsamer Weise durch die unbefangene Vermittlung entspannender Schlagermusik die hohe schwere Musik vor übermäßiger Abnützung bewahre: „Wer dies nicht zugibt, ist entweder zu feige oder viel zu blasiert. Man soll Schlager nicht mit der Elle messen.“[309] Zuvor hatte die Zeitung bereits die kaum versteckte Liebeserklärung an den Schlager („Sie sind Gefäße kleiner Glücksseligkeiten.“) aus einem Artikel des „Frankfurter Generalanzeigers“[310] zitiert und berichtete freudig vom Erfolg der „Lili Marleen“ in den Reihen der Feinde.[311] Man hatte sich auf breiter Front mit dem Schlager angefreundet, wenn er auch als Begriff manchen noch Probleme bereiten mochte: „Das Wort kommt jedenfalls aus dem Handel und wurde erst später auf sehr beliebte, ‚gut gehende’ Bücher und Musikwerke übertragen. Ein ganz materialistischer Begriff also, wie das hässliche Wort auch sofort vermuten lässt.“, echauffierte sich Redakteur Weidemann und forderte: „Sprachkenner und Sprachschöpfer heraus! Sucht und findet ein besseres, schöneres, gemäßeres und ebenso ‚schlagendes’ Wort!“[312] Sein Ruf verhallte ungehört.

Lautstark und humorvoll setzte sich der Komponist Werner Egk, der im August 1941 den konservativen Paul Graener als Fachschaftsleiter der deutschen Kom-

---

[306] Fritz Stege: Unterhaltungsmusik – die Forderung der Zeit, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2906 vom 20.11.1941, S.887f.

[307] Die Artikelserie startete mit E. Jos. Müller: Wert und Bedeutung der unterhaltenden Musik, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2918 vom 08.05.1942, S.147f.

[308] Fritz Stege im Vorwort zum Startartikel, ebd., S.147

[309] Rolf Kunz: „...zu feige oder viel zu blasiert“, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2925 vom 20.08.1942, S.254. Kunz war jahrelang Feuilletonredakteur der Rheinisch-Westfälischen Zeitung gewesen und hatte sich u.a. als Herausgeber des „Deutschen Musikjahrbuches“ einen Namen gemacht.

[310] Friedrich Stichtenoth im „Frankfurter Generalanzeiger“, zitiert nach Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2920 vom 05.06.1942, S.186

[311] „Lili Marleen verführt die Engländer“, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2920 vom 05.06.1942, S.186

ponisten in der RMK abgelöst hatte,[313] für die Belange der Unterhaltungsmusik ein, ohne dabei den Begriff „Kultur“ oder „Kulturpolitik“ berühren zu müssen:[314] „Unterhaltungsmusik ist die Musik, die uns das Rasieren, das Gurgeln, das Abendessen im Restaurant und sogar das Kaffeetrinken zum Vergnügen macht[315] und die uns das Vergnügen, wie zum Beispiel das Kartenspielen und das Nichtstun zum Genuss erhebt. Sie lässt uns schwere Gedanken vergessen, sie beruhigt die Nerven und regt sie zugleich an, sie beflügelt jede Unterhaltung und wenn keinem mehr etwas einfällt, dann füllt sie mit ihrer liebenswürdigen Geschwätzigkeit die Pausen. Sie ist die freundlichste Kupplerin, die eifrigste Ehestifterin und der sanfteste Scheidungsanwalt. (...) Die echte Unterhaltungsmusik ist ein wahres Zaubermittel (...). Man nimmt es ohne Mühe gegen eine Monatsgebühr von zwei Mark aus einer der unzähligen mit Lautsprechern verbundenen Zapfstellen oder in Form der großen, flachen, glänzend schwarzen Tabletten, die uns die Schallplattenindustrie geschenkt hat (...). Oder man nimmt es im Kaffeehaus, was den Vorteil hat, dass man den Kaffee trinken kann, ohne sich zu ärgern oder noch besser in der Bar, was wiederum den Vorteil hat, dass man dort keinen Kaffee bekommt, sondern Fachinger.“ Wie bierernst musste dagegen die unmittelbar auf Egks launige Zeilen folgende Äußerung Paul Graeners wirken: „Die von mir immer wieder betonte Wichtigkeit der Unterhaltungsmusik für die deutsche Kultur knüpft sich an die einzige, kompromisslose Bedingung, dass ihre künstlerische Haltung bei aller Fröhlichkeit eine würdige sei, wie sie der deutschen Kunst unerlässlich ist (...).“[316] Geradezu befremdlich musste auf Max Trapp, Leiter einer Meisterklasse für Komposition an der Kunstakademie, die Bitte Steges um Stellungnahme zum Thema Unterhaltungsmusik gewirkt haben. Dementsprechend legte der angeschriebene den gesamten Stolz und die gesamte Ignoranz der ernsten Musikerschaft in seine knappen Zeilen: „Sie wollen wissen, wie ich zur Unterhaltungsmusik stehe? Zeigen Sie mir ein Werk im Sinne der deutschen Tänzen von Beethoven – und ich werde die Unterhaltungsmusik ‚ernst’ nehmen.“[317]

---

[312] A. Weidemann: Warum eigentlich Schlager?“, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2920 vom 18.06.1942, S.201

[313] Werner Egk wurde 1950 Präsident des bundesdeutschen Komponistenverbandes.

[314] Werner Egk: Lob der Unterhaltungsmusik, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2926 vom 10.09.1942, S.269

[315] Egk spielt hier auf das Restaurantessen auf Lebensmittelmarken und den Kaffee-Ersatz an.

[316] Paul Graener, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2926 vom 10.09.1942, S.269. Graener war übrigens nach wie vor Vizepräsident der RMK.

[317] Max Trapp, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2926 vom 10.09.1942, S.269

Schützenhilfe für die Unterhaltungsmusik kam von Seiten des „Völkischen Beobachters“, dessen Artikel „Was ist Volksmusik?“, der die Grenzen zwischen Volksmusik und Unterhaltungsmusik verwischte, Stege gern als Zitat wiedergab: „Deshalb wird die Literaturgattung dieser Art Volksmusik, der bewegungsfrohe Schlager, der schmissige Marsch, das gefühlsbetonte Lied ‚im Volkston’, die Paraphrase über ‚beliebte Melodien’ und das Charakterstück nicht aussterben.“[318] Die in ein solches Argumentationsmuster passenden Traditionen des Schlagers in Bänkellied und Gassenhauer und nach einer Phase des Verfalls in der Nachkriegszeit seine aktuelle Rückbesinnung auf das Volkslied, fasste die Zeitschrift „Die junge Dame“ zusammen: „Und der Schlagertext von heute? Wenn auch noch nicht alle Gedankenreste aus der alten Welt des Schlagers überwunden sind, lässt sich doch sagen, dass das schlagerähnliche Lied von heute mehr nach der Seite des Volksliedes neigt. Die gesunde Natürlichkeit zu der die Allgemeinheit im letzten Jahrzehnt zurückgeführt wurde, prägt sich hier aus.“[319]

Auch der „Film-Kurier“ beteiligte sich eifrig an der wohlwollenden Thematisierung der Unterhaltungsmusik. Hier ließ man Franz Grothe persönlich „über seine Arbeit“ berichten[320] oder der Leser erfuhr „einiges über Michael Jary und seine Filmarbeit“.[321] Mit viel Euphorie nahm man sich einmal mehr dem Thema „Schlager im Film“ an, betonte die essentielle Bedeutung eines „guten Schlagers“ für die Popularität eines Filmes, lobte die „sprudelnde Musikalität“ der „Schlagerdynasten“ wie Kreuder, Grothe, Mackeben, Bochmann, Leux und Fux. Schließlich wurde der Schlager als die „göttliche Ausgeburt der musikalischen Leichtfüßigkeit“, sogar als die eigentlich revolutionäre Kraft eines Filmes verbal in den Himmel gehoben.[322]

---

[318] Völkischer Beobachter (Münchner Ausgabe) vom 02.08.1942, zitiert nach Stege: Unterhaltungsmusik und Volksmusik, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2926 vom 10.09.1942, S.272

[319] Zitiert nach: Die Entwicklung des Schlagertextes, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2926 vom 10.09.1942, S.273

[320] Fritz Stege: Wie entsteht ein Schlager? Franz Grothe über seine Arbeit, in: Film-Kurier Nr.210 vom 08.09.1942, S.3

[321] H.M. Cremer: Der Weg eines Filmkomponisten. Einiges über Michael Jary und seine Filmarbeit.“, in: Film-Kurier Nr.214 vom 12.09.1942

[322] Musik, die jeder kennt. „Berühmte“ Schlager im Film, in: Film-Kurier Nr.306 vom 31.12.1942, S.6f.

4.1.13 Dem Führer einen Schlager schenken

Spätestens jetzt waren die kulturpolitischen Ressentiments gegenüber dem Schlager so weit ad acta gelegt, dass es möglich geworden war, ihm nicht nur Aufmerksamkeit, sondern auch direkte Förderung zuteil werden zu lassen. Bereits im Winter zuvor war ein erstes Projekt zur Förderung „optimistischer Schlager“ angelaufen,[323] zur großen Offensive der Tonkünstler rief man (wenn auch nicht in voller Lautstärke) angesichts der ernster werdenden Kriegslage aber erst Ende 1942 auf: Angeregt durch Hinkel initiierte Goebbels den (inoffiziellen) „Wettbewerb für den optimistischen Schlager” und übertrug die Zuständigkeit dafür an den Reichsfilmintendanten Fritz Hippler. Diese Episode geistert anekdotenhaft durch die wissenschaftliche und halbwissenschaftliche Literatur, meist ohne dass präzise Angaben gemacht werden. Lediglich Koch hat sich ebenfalls die Mühe gemacht, an dieser Stelle nachzufragen.[324]

Seinen eigenen Erinnerungen nach versammelte Hippler am 4. November 1942 auf Geheiß seines Ministers in der Berliner „Kameradschaft der deutschen Künstler” (KddK) die Herren Jary, Grothe, Mackeben, Kreuder, Doelle, Borgmann, Windt, Buder, Künneke, Böhmelt, Kraemer, Schwenn, Dehmel und von Pinelli.[325] Auch Norbert Schultze bestätigt die Existenz jener Einladung, er selbst sei nicht zu einer Teilnahme aufgefordert worden, was ihm aufgrund damals „verletzter Eitelkeit“ sehr genau in Erinnerung geblieben sei.[326]

Goebbels’ Auftrag war klar: Ein „Erfolgsschlager mit hundertprozentig optimistischer Grundhaltung” sollte das Resultat dieses Wettbewerbs unter staatlicher Schirmherrschaft werden, denn seit dem Lied vom „unerschütterlichen Seemann“ hatte es nur ganz wenige derartige forsche Gassenhauer gegeben, die Kampfgeist, Optimismus und Publikumserfolg aufeinander vereinigen konnten. Was Goebbels wollte, kann Ende 1942 bereits ein Stückweit als musikalischer Anachronismus gelten, war die „Unerschütterlichkeit“ nach El Alamein und kurz vor der Katastrophe von Stalingrad doch längst nicht mehr die der Jahreswende 1939/40. Forsches Kämpfertum wurde musikalisch kaum noch nachgefragt, inzwischen flüchtete auch der Optimismus vor der Realität.

Prädestiniert für eine Teilnahme und nach allen vorliegenden Informationen auch dabei gewesen, war Michael Jary, Komponist des „Seemanns“ und diverser wei-

---

[323] Korrespondenz dazu: BA R55 /20637

[324] Hans-Jörg Koch, S.303ff.

[325] Hippler 1981, S.248

[326] Brief Norbert Schultze an den Autor vom 12.02.1999

terer Erfolgsschlager. Seine Biographie berichtet dann auch von einer sehr ähnlichen Episode, datiert sie jedoch neun Monate früher auf Februar 1942.[327] Der Auftrag habe gelautet, „ein klingendes Geschenk für unsere heldenhaften Soldaten da draußen" zu schaffen, um ihnen zu helfen, besser den Winter zu überstehen. Man brauche so etwas wie das „Lied vom unerschütterlichen Seemann", ein forsch-fröhliches „Kopf hoch, Volkgenossen" in Schlagerform. Als Jarys Beitrag sei hier „Davon geht die Welt nicht unter" herausgekommen, der Goebbels so gut gefallen habe, dass er ihn nachträglich in „Die große Liebe"[328] habe einarbeiten lassen. Der SD-Bericht fordert zu einer Überprüfung derartiger Behauptungen auf, wenn er schon Anfang Februar 1942 berichtet, der Rundfunk habe „Davon geht die Welt nicht unter" durch ständige Wiederholung bereits „nahezu zu Tode gehetzt".[329] Wenn dem so war, konnte der Schlager kaum erst im gleichen Monat entstanden sein. Stattdessen war er wohl bereits kurz vor dem Jahreswechsel 1941/42 im Zuge der ersten Bemühungen um die Produktion „optimistischer Schlager" entstanden und nicht im Rahmen von Hipplers im Folgejahr ausgerichteten Wettstreit.

Als „Gewinner" von Hipplers „Wettbewerb" wird von Volker Kühn Grothes „Wir werden das Kind schon richtig schaukeln" ausgemacht.[330] Merkwürdigerweise erwähnt jedoch der SD-Bericht bereits am 5. Februar 1942, dass just jenes Lied „an manchen Tagen bis zu zwei und drei Mal gebracht worden sei"[331] und damit seine Wirkung bereits verloren habe. Schwer zu glauben, Grothe habe einen alten Schlager wiederaufgelegt und damit auch noch den „Wettbewerb" gewonnen. Noch pauschaler und falscher liest sich die diesbezügliche Aussage bei Wolf Donner: „Goebbels veranstaltete Wettbewerbe für optimistische Schlager, und die Sieger waren meist typische Durchhaltelieder wie ‚Wir werden das Kind schon schaukeln, ‚Wir machen Musik', ‚Kauf Dir einen bunten Luftballon' und ähnliche."[332] Eine schriftliche Rückfrage bei Fritz Hippler[333] lässt weitere Zweifel an der

---

[327] Micaela Jary: Ich weiß es wird einmal ein Wunder gescheh'n. Die große Liebe der Zarah Leander, Berlin 1993, S.177ff.

[328] Regie: Rolf Hansen, Uraufführung: 17.06.1942

[329] SD-Bericht vom 05.02.1942, Boberach, S.3266. Interessant ist dieser Eintrag auch in Relation zum Termin der Uraufführung des Films mehr als vier Monate später.

[330] Volker Kühn: „Man muss das Leben eben nehmen, wie es eben ist..." Anmerkungen zum Schlager und seiner Fähigkeit, mit der Zeit zu gehen, in: Hans-Werner Heister / Hans-Günter Klein (Hrsg.): Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland, Frankfurt (M) 1984, S.221

[331] SD-Bericht vom 05.02.1942, Boberach, S.3266

[332] Wolf Donner: Propaganda und Film im Dritten Reich, Berlin 1995, S.20

[333] Briefe Fritz Hipplers an den Autor vom 21.05.1997 und vom 09.09.1997

Informiertheit von Kühn und Donner aufkommen. Hippler betont, der Wettbewerb sei eigentlich gar keiner „im engeren Sinne, mit Terminen, Jury, Klassifizierungen usw." gewesen, deshalb habe es auch keinen „ersten Sieger" geben können. Vielmehr dürfte es sich hier also um einen internen Aufruf gehandelt zu haben, die Produktion optimistischer Schlager voranzutreiben.[334]

Doch egal, ob es sich hier um einen offiziellen oder inoffiziellen Wettbewerb, mit wirklichen Gewinnern oder ohne handelte: Entscheidend bleibt die Beobachtung, wie unbefangen der Umgang mit leichter Unterhaltungsmusik geworden war, sowie die Tatsache, mit welchem Engagement sich Goebbels, Hinkel und Hippler persönlich um eine Kriegsverwendungsfähigkeit des Schlagers bemühten. Seitens der politische Verantwortlichen war in erster Linie forscher „Optimismus" gefragt, der – im Gegensatz zu sanfter Sentimentalität und fatalistischer Realitätsflucht – sich vordergründig einfacher instrumentalisieren ließ.

Das Schlagerprogramm der Jahre 1941-1943 bot Erfolge für beide Richtungen: Gute Laune und sentimentales Träumen, moderne Tanzklänge und ruhige Weisen. Ungeschlagen an der Spitze der Publikumsgunst standen wehmütige Klänge wie „Sing, Nachtigall, sing" (Jary/Balz 1941),[335] „Wovon kann der Landser denn schon träumen?" (Richartz/Plücker 1942), „Es geht alles vorüber" (Raymond/Feltz 1942) sowie allen voran „Heimat, deine Sterne" (Bochmann/Knauf 1942). Aber auch die optimistischen Titel waren recht beliebt, wenn ihnen der Kampfgeist eines „Seemanns" auch zugunsten einer unbeschwerten Stimmung zunehmend abging: „So schön wie heut', so müsst' es bleiben" (Grothe/Dehmel 1941), „Sing ein Lied, wenn Du mal traurig bist" (Siegel/Siegel 1941), „Was Dir fehlt, ist etwas gute Laune" (Steimel/Bennefeld 1941), „Wenn die Lichter wieder scheinen" (Kötscher/Alson 1942), „Wir werden das Kind schon richtig Schaukeln" (Grothe/Dehmel 1942), „Wenn unser Berlin auch verdunkelt ist" (Grothe/Balz 1942) oder „Mit Musik geht alles besser" (Bochmann/Knauf 1943). – Was die Titel jener Produktionsstrecke verband, war die Mischung aus Vitalität und Wirksamkeit, über die Mitte 1941 ein Artikel über den Verleger Peter Schaeffers tref-

---

[334] Die Behauptung, Grothe habe den „Wettbewerb gewonnen" wird gern ungeprüft übernommen, so zum Beispiel von Michaela Haibl in „Unterhaltung", in: Wolfgang Benz / Hermann Graml / Hermann Weiß (Hrsg.): Enzyklopädie des Nationalsozialismus, Stuttgart 1997, S.185. Leider ist die bürokratische Korrespondent Hipplers zu diesem Thema, so sie denn existent war, vermutlich vernichtet.

[335] Lobend erwähnt zum Beispiel in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2924 vom 06.08.1942, S.243

fend formulierte: „Keine Hotmusik und dennoch von sieghaftem Leben erfüllt, auf dem Melos ruhend und auf Texten, in denen sich Witz und Herz vereinen.“[336]

Als einer der größten Erfolge der Kriegsjahre schien sich „Heimat, deine Sterne“ besonders in Soldatenkreisen einer großen Nachfrage zu erfreuen[337] und galt schon bald als Ausdruck „der Sehnsucht des Landsers nach seiner Heimat“ und Inbegriff des „wenn auch träumerisches Soldatenlied unserer Zeit“.[338] Stege sprach namentlich dieser „Heimatweise“ sogar das hohe Kompliment aus, dem Volkslied verwandte „gehaltvollere Klänge“ anzuschlagen,[339] so dass eine tanzbare Bearbeitung bald nicht mehr angemessen erschien.[340] Für „Gute Nacht, Mutter“ galt eine solche Einschränkung schon länger und war hier sogar von der RMK offiziell erlassen worden.[341] So konnte tatsächlich auch für (mehr oder weniger) gewöhnliche sentimentale Schlager eine Form des berufsständischen oder sogar staatlichen Schutzes ausgesprochen werden, wie es sonst nur klassischen Werken oder nationalen Liedern zuteil geworden war.

Besondere Aufmerksamkeit wurde einem weiteren Erfolgsschlager des Jahres 1942 zuteil: „Millionen singen! Wovon kann der Landser denn schon träumen?“ verkündet eine großformatige Werbeanzeige im August 1942.[342] Stege widmete dieser „gemütlich bummelnden, mehr tänzerischen als soldatischen Weise“ im Dezember 1942 sogar eine „analytische Studie“.[343] Der Text stammte von Werner Plücker, Leiter der Sendegruppe „Allgemeine volkstümliche Unterhaltung“, der bereits mit „Feldpost für Annchen“ (1941), dem „Gute-Nacht-Gruß des Deut-

---

[336] Peter Sachse: Peter Schaeffers. Ein neues Verlegerprofil, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2892 vom 22.05.1941, S.520f. Die Aussage bezog sich unter anderem auf den Schlager „Sing ein Lied, wenn Du mal traurig bist“.

[337] Fritz Stege: Wir stellen vor: III. Werner Bochmann, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2917 vom 23.04.1942, S.129

[338] So der NS-Kurier Stuttgart vom 23.05.1943, zitiert nach „Heimatlieder in Hawaii-Aufmachung“, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2943 vom 15.07.1943, S.134.

[339] Stege: Unterhaltungsmusik und Volksmusik, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2926 vom 10.09.1942, S.272

[340] Das galt selbst für den sonst so hochgelobten Barnabas von Geczy, der ein Tanzarrangement von „Heimat, deine Sterne“ gebracht hatte. Fritz Stege: Unterhaltungs- und Tanzkapellen auf Schallplatten, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2938 vom 24.02.1943, S.50. Im Zusammenhang mit einem Konzert des Ufaton-Orchesters wies Stege nochmals darauf hin, dass jene „bekannte Liedweise nicht durch tänzerische Bearbeitung entstellt werden sollte“, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2939 vom 11.03.1943, S.68

[341] Bekanntmachung über das Lied „Gute Nacht, Mutter!“ vom 09.04.1941, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2891 vom 15.05.1941, S.492

[342] Anzeige in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2925 vom 20.08.1942, Umschlag.

[343] Fritz Stege: Das Lied vom „träumenden Landser“, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2933 vom 17.12.1942, S.379f.

schen Rundfunks“ einen Erfolg platziert hatte. Die Musik komponierte Willi Richartz, der – wie Stege hochzufrieden feststellte – „die Vorzüge des Volksliedes und des Schlagers“ vereint habe.

Stege setzte auch im Jahr 1943 seinen immer klareren Kurs als Fürsprecher und Verteidiger der leichten Unterhaltungsmusik fort, wobei es inzwischen mehr darum ging, die härter werdenden Attacken gegen das Tanzmusikprogramm des Rundfunks zu parieren. In dieser Rolle betätigte sich Stege unter anderem auch als engagierter Promotor des von Goebbels ins Leben gerufenen „Deutschen Tanz- und Unterhaltungsorchesters“ (DTUO) und als harter Kritiker der „Mucker und Sonderlinge“, der „Starrköpfe und Fanatiker“ und der moralisierenden weltfremden Schundbekämpfer und Jugendschützer.[344] Vehement setzte er sich für sein demonstrativ der Schlagerwelt entliehenes Credo „Mit Musik geht alles besser“ ein: „Es ist nicht das erste Mal, dass ein Schlagertitel zu einem geflügelten Wort wird, das von Mund zu Mund eilt, überall gern aufgenommen und weitergegeben wird. ‚Mit Musik geht alles besser’ – eine kleine, billige Weisheit, längst bekannt und doch neu in der kurzen, prägnanten, überzeugenden Form, in der sie sich darbietet.“[345] Die Brücke von der „kleinen Melodie“, die Freude schenkt, zu den „seelischen Gütern“ des deutschen Volkes und seiner einzigartigen Tonkunst bis zum „leidenschaftlichen Trutzgesang“ des Volkes war schnell geschlagen, Zeugen für die Bedeutung jener „kleinen Melodie“ rasch gefunden. Hier lobte der „Völkische Beobachter“ selbst den „leichtest geschürzten Schlager“,[346] dort legte ein Feldwebel Zeugnis über die immense Bedeutung der musikalischen Unterhaltung heraus: „Fragt die Schaffenden in Stadt und Land! Fragt unsere Millionenheere! Wir sind sehr oft allein im Osten, allein mit unseren Gedanken. Sie sind nicht immer froh. Dann dreht einer an dem kleinen Kasten, und vielleicht springt eine Melodie heraus wie die heut Abend: ‚Mit Musik geht alles besser’ heißt sie.“[347]

---

[344] Besonders explizit werden solche Angriffe in: Fritz Stege: Jugend und Tanzmusik, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2945 vom 16.09.1943, S.161

[345] Fritz Stege: Mit Musik geht alles besser. Gedanken zur Jahreswende, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2948 vom 16.12.1943, S.217

[346] Völkischer Beobachter: Gedanken über den Musikrundfunk, zitiert nach: Anerkennung des Schlagers, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2948 vom 16.12.1943, S.221

[347] Gerd Schulte in der Brüsseler Zeitung vom 04.11.1943, zitiert nach: Haben wir zuviel Musik?, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2948 vom 16.12.1943, S.221

Die „Querulanten“ und „Nörgler“, die mit „erzieherischem Dünkel“ alle Bemühungen um eine Aufwertung und Modernisierung der Unterhaltungsmusik kommentierten,[348] boten eine dankbare Angriffsfläche für Steges Ausführungen: „Immer wieder erwächst einem die Aufgabe, irrige Meinungen richtig zu stellen und Vorurteile zu widerlegen.“, klagte er Mitte 1944 bei der Auseinandersetzung mit einem Artikel des Stuttgarter NS-Kuriers, der unter anderem behauptet hatte, „liederliche“ Machwerke hätten Geschmack und Urteilsvermögen „der unbekümmerten Jugend“ bereits verdorben.[349] An anderer Stelle warnte er davor, dass sich eine geistig „vergreiste“ Kritikerschaft „zum Kulturrichter aufspielen“ wolle und „mit Nörgeleien die rhythmische Lebensfreude anderer abzutöten“ suche.[350] Steges trat hier sogar für eine gewisse Konkurrenz von Schlager und Volkslied ein, wo noch vor kurzem das höchste Lob in der Feststellung einer Ähnlichkeit der Musikgattungen war: „Die flüssige Melodik eines Schlagers geht dem Ohr oft leichter ein als die Verträumt- und Versponnenheit eines Volksliedes.“ Der „Ewigkeitswert“ eines Volksliedes werde vom Schlager nicht tangiert oder gar verdrängt, auch sinfonische Musik verliere durch die Anwesenheit eines eingängigen Schlagers nicht ihren Wert: „Um das eine lieben zu können, braucht man keineswegs das andere zu verdammen.“ Nach dem Krieg konsequent fortgedacht hatte diese immer wieder thematisierte Entwicklung von Schlager und Volkslied übrigens Michael Jary, der in der GEMA-Festschrift von 1958 feststellte, dass die „heutige Tanzmusik“ inzwischen die Stellung des Volksliedes einnehme: „So ist für alle Menschen der ‚Tanzschlager’ das geworden, was früher einmal das Volkslied gewesen ist: der musikalische Ausdruck der Lebensfreude, der Sehnsucht und des Humors.“[351]

Am 15. September 1944 erschien die letzte Ausgabe des „Podiums der Unterhaltungsmusik“, im Rahmen der Maßnahmen zum „totalen Kriegeseinsatz“ war die Presselandschaft in Deutschland weiter ausgedünnt worden. Gleichzeitig wurde der Theaterbetrieb eingestellt, das Konzertwesen „auf ein Mindestmaß“ reduziert

---

[348] Wieder deutlich in Fritz Stege: An den unbekannten Unterhaltungsmusiker, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2930 vom 15.02.1944, S.259

[349] Fritz Stege: Wieder einmal „Unterhaltungsmusik“, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2954 vom 15.06.1944, S.343

[350] Fritz Stege: Vom Rhythmus des Lebens, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2956 vom 17.08.1944, S.379f.

[351] Michael Jary: Tanzmusik – Volksmusik, in: GEMA-Festschrift 1958: Musik und Dichtung. 50 Jahre deutsche Urheberrechtsgesellschaft, München 1958, S.108

und „Musikerziehungsfragen“ zurückgestellt.[352] In seinem letzten Leitartikel betonte Stege die einmalige Leistung, dass während immerhin fünf Kriegsjahren „ein geradezu friedensmäßiges Musikleben“ in Deutschland habe genossen werden können. Nachdem nun jedoch die vielbeschworene Handreichung zwischen Heimat und Front immer mehr zur räumlichen Realität zu werden drohte, verlangte der Krieg auch von den „Heimgebliebenen“ die „völlige Umgestaltung ihrer Lebensweise“. Der Tenor der letzten Ausgabe ist Vermächtnis und ein Stück trotzig-selbstbewusster Leistungsschau einer Unterhaltungsmusikerschaft, die in den letzten Jahren den Ritterschlag der Kriegswichtigkeit erhalten hatte: „Es gibt keine Gattungsgegensätze bei guten Werken ernster und unterhaltsamer Musik, gleichfalls nicht bei ihren etwas könnenden Nachschöpfern!“[353]

Das an dieser Stelle erwartete Resümee über einen angeblichen Stilfindungsprozess in der deutschen Unterhaltungsmusik der letzten Jahre überließ Stege jedoch unkommentiert einer Leserzuschrift „von der kämpfenden Front“: Bis Kriegsausbruch sei das Repertoire von „primitiven Schlagern“ und ihrem Bemühen nach „billiger Popularität“ bestimmt worden, beim Publikum sei Interesse an Musik nur als „notwendige Begleitung des Tanzes“ vorhanden gewesen. Man habe dann mit einer „Mischung zwischen Schlager und volkstümlicher Musik“ experimentiert. Das endgültige Tanzverbot 1941 schließlich habe die entscheidende Wende gebracht, die „Zweckmusik“ verdrängt und einen konzertanten, Streichkörper-zentrierten „neuen reineren Stil“ geschaffen.[354] Ein solches Statement glich dabei allerdings eher einer politisch motivierten Erfolgsbilanz eines konzeptionslosen Unterfangens, als dass es die tatsächliche Entwicklung in der Unterhaltungsmusik der Kriegszeit wiedergab. Die Bedeutung des Tanzverbotes wurde hier deutlich überbewertet, denn diese Einschätzung passt kaum in die Welt der zahlreichen tänzerischen Arrangements, Revuefilmklänge und Foxtrottschlager vor allem der Jahre 1942/43. Der Trend zu Streichkörperchorus und disziplinierter „Konzertanz“ jedoch hatte sich offensichtlich durchgesetzt, nämlich einerseits als Zeichen eines deutschen Stilempfindens, andererseits als begleitender Ausdruck einer künstlerischen Aufwertung und Anerkennung der Unterhaltungsmusik und ihrer Ausführenden, die sich vom Status als billige „Bumsmusikerschaft“ dis-

[352] Fritz Stege: Die Heimat reicht der Front die Hand, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2957 vom 15.09.1944, S.401

[353] Heinz Mietzner: Von ernster und unterhaltender Musik, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2957 vom 15.09.1944, S.402

tanziert und in der Akzeptanz und Einbindung durch die Politik ein neues Selbstbewusstsein entwickelt hatten.

4.1.14 Exkurs „Die große Liebe“

Eine Großprojekt musikalischer Unterhaltung unter der politischen Prämisse der Kriegswichtigkeit, die die Forderung nach Optimismus, aber auch das Verständnis für das Bedürfnis nach Sentimentalität und Träumerei vereinigte, hatte Mitte 1942 im Kino Premiere. „Die große Liebe“,[355] jenes Melodram in schauspielerischer und musikalischer Starbesetzung, wurde mit 27,8 Millionen Zuschauern in kürzester Zeit zum erfolgreichsten Film des Dritten Reiches. Die Kriegswichtigkeit der Unterhaltung verdrängte noch präsente Ressentiments gegen die „Schlagerseuche“, wie sie 1940 nach wie vor zur Sprache gekommen waren: „Diese Seuche hat im Laufe des letzte Jahres infolge des durch den Krieg bedingten Anwachsens großer politischer Stoffe beträchtlich an Boden verloren, aber ausgerottet ist sie noch nicht.“,[356] hieß es zum Beispiel Mitte 1940 im „Film-Kurier“. Tatsächlich konnte von einer „Ausrottung“ nicht die Rede sein, verlief die Entwicklung auf diesem Gebiet seit 1941 doch eher umgekehrt zuungunsten politischer Inhalte und deutlich zugunsten heiterer, oft mit viel Musik gespickter Filme und schließlich zu einem Boom der sogenannten „Melodrame“ in den letzten Kriegsjahren.[357]

„Kurz mit Frau Leander einen neuen modernen Kriegsfilm für sie besprochen.“, notierte Propagandaminister Joseph Goebbels am 22. Juni 1941 in sein Tagebuch.[358] An diesem Tag hatte das Unternehmen Barbarossa begonnen – und trotzdem fand sich hier dieser knappe Eintrag über den geplanten Film. Selten kommt die Unmittelbarkeit der Verknüpfung von Unterhaltung und Kriegspropaganda deutlicher zum Ausdruck als in diesem offensichtlichen Funktionszusammenhang. Goebbels aktivierte den großen, konsequent aufgebauten Star der Ufa, der in den letzten Jahren in eher zeitentrückten Rollen „schmachtend vorgetra-

---

[354] Hans Maeter: Unterhaltungsmusik im Kriege, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2957 vom 15.09.1944, S.404

[355] Regie: Rolf Hansen, Uraufführung: 12.06.1942, Prädikate: staatspolitisch wertvoll, künstlerisch wertvoll, volkstümlich wertvoll

[356] Frank Maraun in: Der deutsche Film, 6/1940, zitiert nach Thomas, S.21

[357] Vgl. Gerd Albrecht: Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reiches, Stuttgart 1969, S.104ff. und Karsten Witte: Lachende Erben, Toller Tag. Filmkomödie im Dritten Reich, Berlin 1995, S.44ff.

gene Chansons" geboten hatte, für „etwas Zeitnahes" mit „viel Musik" und „zündenden Schlagern", wie er laut Micaela Jary in einem Vorgespräch mit Zarah Leander den neuen Film charakterisierte.[359] Die Idee, die Künstlerin „einmal in einem Stoff unserer nahen Gegenwart" spielen zu lassen, sie bewusst vom „Pathos exotischer Gebärde und von der kostümlichen Repräsentation und Würde früherer Jahrhunderte" zu befreien, fand begeisterte Aufnahme.[360]

Die Popularität des gemachten Stars Zarah Leander erreichte mit diesem Film ihren Höhepunkt. Der ungeahnte Aufstieg einer Schwedin, die so ganz und gar nicht ins Schönheitsideal des nationalsozialistischen Deutschland passen wollte, lässt sich nicht ganz einfach erklären. Doch sicher ist, dass die Leander keine Zufallskarriere durchlebte, sondern seit 1936 von der Ufa, damals schon auf dem besten Weg in den Reichsbesitz, bewusst als Ersatz für Greta Garbo und die schmerzlich vermisste Marlene Dietrich aufgebaut wurde.[361] 200.000 RM Jahresgage, davon über die Hälfte in schwedischen Kronen, also knappen Devisen, machten die rothaarige, etwas voluminöse Schwedin zur bestbezahltesten Aktrice des deutschen Kinos. Die Diva, die Geheimnisvolle, die Verruchte – sie verkörperte den Hauch des Fernen, Fremden, Aufregenden und bot Identifikation in ihrer Außergewöhnlichkeit.[362] Ihre mit rauchiger Stimme vorgetragenen Lieder sind noch heute der Inbegriff des nostalgischen Schlagers, ihre Person die Verkörperung des Filmstars unterm Hakenkreuz.

Titel, Orden, Preise, Künstlerfeste und Führerempfänge, Fantasiegagen und Steuererleichterungen: Die Babelsberger Stars von Goebbels' Gnaden waren im „Olymp des Reiches zu Hause",[363] da halfen auch die wiederholten Attacken der Völkischen (aufgrund eines übertriebenen „Individualismus") und Konservativen

---

[358] Tagebucheintrag vom 22.06.1941

[359] Jary, S.133ff. datiert das Treffen auf April 1941, Goebbels' Tagebuch kennt nur den Juni-Termin.

[360] Günther Schwark: Die große Liebe, in: Film-Kurier Nr.136 vom 13.06.1942, S.3

[361] Zu Zarah Leander zum Beispiel: Jan-Oliver Decker: Die Leidenschaft, die Leiden schafft, oder wie inszeniert man eine Stimme? Anmerkungen zum Starimage von Zarah Leander, in: Hans Krah (Hrsg.): Geschichte(n). NS-Film – NS-Spuren heute, Kiel 1999; Kerstin-Luise Neumann: Idolfrauen oder Idealfrauen? Kristina Söderbaum und Zarah Leander, in: Thomas Koebner (Hrsg.): Idole des deutschen Films. Eine Galerie von Schlüsselfiguren, München 1997; Ute Bechdolf: Wunsch-Bilder? Frauen im nationalsozialistischen Unterhaltungsfilm, Tübingen 1992

[362] Reinhard Seufert: Yes, Sir! Die Erotik der Zarah Leander, in: Fox auf 78. Ein Magazin rund um die gute alte Tanzmusik, Heft 18 (1999), S.45-48

[363] 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.13

(aufgrund der „Minderwertigkeit“ der Populärkultur) gegen den Starkult nichts.[364] Als Vorzeigegesellschaft und Adelsersatz befriedigten sie das Sensations- und Glamourbedürfnis der Zuschauer, waren Publikumsmagneten, bewusst lancierte Vorbilder und Identifikationsangebote und trugen ihren Teil zur „erzieherischen“, also wertevermittelnden Aufgabe des Mediums Film bei.[365]

Fliegeroffizier[366] Paul Wendlandt (Viktor Staal) verbringt im Frühjahr 1941 einen Kurzurlaub in Berlin und bemüht sich dort um die Bekanntschaft der dänischen Revuesängerin Hanna Holberg (Zarah Leander). Vom Luftalarm überrascht nimmt sie den aufdringlichen Verehrer recht widerwillig mit in ihr Haus, um nach einem kurzen, humorvoll in Szene gesetzten Kennenlernen im Luftschutzkeller dann doch um so schneller seinem Charme zu erliegen. Bereits am nächsten Morgen jedoch beginnt für die gefeierte Sängerin die Zeit der Prüfungen und Entsagungen, Wochen des Wartens werden mit nur wenige Stunden gemeinsamen Glücks belohnt. Selbst als die Hochzeit gemachte Sache ist, ruft das Vaterland seinen treuen Soldaten per Telegramm noch vom Polterabend weg. Bei einem Gastspiel Hannas in Rom taucht Paul überraschend auf, wieder wird die Hochzeit geplant und wieder zieht der Offizier eine eilige Heimkehr zu seiner Staffel der trauten Zweisamkeit vor – dieses Mal sogar ohne Befehl, den bevorstehenden Angriff auf die Sowjetunion kann er nur erahnen. Hanna ist zutiefst traurig, Paul zutiefst enttäuscht über ihr mangelndes Verständnis – das Zerwürfnis ist nahe. Als Pauls Fliegerkamerad im Kampf fällt, trennt er sich brieflich von Hanna, es fliege sich leichter ohne die Liebe. Mit großen Schritten naht das Happy-End:

---

[364] Zum Beispiel prangerte auch Peter Raabe den Starkult an, worin sich eine typische Eifersucht gegenüber den Aushängeschildern der vermeintlich niederen Muse ausdrückt: „Ist es nicht widerwärtig, dass das urteils- und ahnungslose Volk durch die raffinierte Reklame der Kinobesitzer zu der Albernheit verleitet wird, den Kinosternen bei ihrer Ankunft auf den Bahnhöfen Huldigungen zu bereiten, wie sie den Menschen, die wirklich Wertvolles schaffen, selten oder nie bereitet werden?“ Peter Raabe: Die Musik im dritten (!) Reich. Kulturpolitische Reden und Aufsätze, Regensburg 1935 (5), S.14

[365] Vgl. die zeitgenössischen Ausführungen von Fritz Hippler: Betrachtungen zum Filmschaffen, Berlin 1943. In der Sekundärliteratur betonen diesen Punkt unter anderem: Constanze Quanz: Der Film als Propagandainstrument Joseph Goebbels, Köln 2000, S.88ff.; Stephan Lowry: Pathos und Politik. Ideologie in Spielfilmen des Nationalsozialismus, Tübingen 1991, S.8ff.; Cinzia Romani: Die Filmdivas des Dritten Reiches, München 1982 (aus dem Italienischen, Rom 1981)

[366] Dass der Protagonist hier (wie auch im Film „Wunschkonzert“) die Fliegeruniform trug, war kein Zufall. Die Populäre Luftwaffe galt als Synonym für Dynamik, Jugend und Heldentum. Gelegentlich wurde auch die „Wesensverwandtschaft von Luftwaffe und NS“ in der ideellen Dimension herausgestellt. Sonja Neumann: „Flieger sind Sieger“ oder: Der beschwerliche Weg zum „fliege-

Paul wird im Luftkampf verwundet, kommt in ein Lazarett, verlangt sofort nach Hanna, die ihn auch umgehend besucht. Endlich hat das Paar drei gemeinsame Wochen, die zunächst für ihr großes Glück reichen müssen. In der Schlussszene richtet sich ihr Blick nach oben, wo deutsche Flieger sich erneut zum Feindflug formiert haben. Denn der Krieg geht weiter.

Eine derart direkte Einbettung in den Kontext des Krieges war eher untypisch für den nationalsozialistischen Film. Der Krieg als Topos begegnet uns zwar häufiger, doch fast exklusiv in der historischen Dimension. Eine Ausnahme bildete der Film „Wunschkonzert“ (1940),[367] in dem sich alles um die innige Beziehung zwischen Front und Heimat dreht und in dessen verworrener Handlung sogar Kampfszenen und der Heldentod eines Soldaten eingewoben sind. Auch in „Die große Liebe“ sind kurze Kampfszenen eingeschnitten, darunter sogar ein Ausschnitt aus der Wochenschau über ein Luftgefecht. Der Krieg ist ein Abenteuerspiel, doch keines ohne Ernst und hohen Einsatz, denn der Tod als eine Option des Spielausganges ist bereits allgegenwärtig. „Die große Liebe“ überrascht besonders durch die hier und da satirisch verpackte Thematisierung von Bombenkrieg, Volksgemeinschaft und Versorgungslage. Doch gerade an solchen Stellen bietet der Film Identifikation pur: Das zustimmende Nicken, die verstohlenen Tränen und das verständnisvolle Schmunzeln des Kinopublikums, das Grethe Weiser in der Rolle von Hanns „Zofe“ garantierte,[368] waren ihm sicher. Reichsfilmintendant Fritz Hippler kommentierte das diesbezügliche Potential des Films so: „Im Vergleich zu den anderen Künsten ist der Film durch seine Eigenschaft, primär auf das Poetische und Gefühlsmäßige, also Nichtintellektuelle einzuwirken, massenpsychologisch und propagandistisch von besonders eindringlicher und nachhaltiger Wirkung.“[369]

Drehbeginn für „Die große Liebe“ war im September 1941, Uraufführung fand am 12. Juni 1942 statt, also fast ein Jahr nach der ersten Erwähnung im Tagebuch. Wie üblich war der Premiere eine Probevorführung im kleinen Kreis vorangegangen, die dieses Mal besonders hochkarätig besucht war. Das Oberkommando der Wehrmacht ließ vernehmen, man fühle sich angesichts der Tatsache, dass ein deutscher Fliegeroffizier in der ersten Nacht mit einer Sängerin ins Bett steige

---

rischen Volkslied“. Ein Beitrag zum Soldatenliederbuch im NS-Staat, in: Hanns-Werner Heister (Hrsg.): „Entartete Musik“ 1938 – Weimar und die Ambivalenz, Saarbrücken 2001, S.702f.

[367] Regie: Eduard von Borsody, Uraufführung: 30.12.1940

[368] Grethe Weiser sollte in der Kurzfilmreihe „Liese und Miese“ (1943) als Gegenpart von Brigitte Mira die „Rolle einer stets meckernden, mit allem unzufriedenen ‚Volksgenossin‘“ perfektionieren. Borgelt, Hans: Grethe Weiser. Herz mit Schnauze, Berlin 1971, S.133

[369] Hippler im Film-Kurier Nr.103 vom 05.05.1941

„moralisch gestoßen" und spreche sich daher für ein Verbot des Filmes aus. Goebbels jedoch konnte mit der Person des Reichsmarschalls Hermann Göring den prominentesten Flieger als Fürsprecher gewinnen, der seine Auffassung von Moral teilte: „Wenn ein Fliegerleutnant eine solche Gelegenheit nicht ausnützt, dann ist er kein Fliegerleutnant." , soll Göring getönt haben.[370]

„Die große Liebe" ist als beliebter Schlagerfilm in Erinnerung geblieben: Der „Film-Kurier" weiß, dass nicht nur das Handlungsgerüst des Filmes aus der „Einsicht in die Forderungen der Zeit" geboren worden sei, sondern dies gelte auch für die „beglückenden Melodien", mit denen der Film gespickt war.[371] Das Erfolgsteam aus dem Komponisten Michael Jary und seinem Texter Bruno Balz hatte mal wieder ganze Arbeit geleistet und für „Die große Liebe" vier Schlager geschrieben, von denen mindestens zwei zu Evergreens geworden sind. Selten fügte sich die Musik so perfekt in die Handlung ein, ja markierte in ihrer Abfolge sogar filmdramaturgische Fix- und Wendepunkte und wurde damit Teil der Handlungslogik.

Gleich zu Beginn liefern pompöse Revueszenen, in denen übrigens Mitglieder der SS-Leibstandarte „Adolf Hitler" den nicht tanzenden Teil der Statisten stellten,[372] den Rahmen für das Lied „Mein Leben für die Liebe". Hanna Holberg alias Zarah Leander ist hier ganz Star, ganz selbstbewusste und laszive Diva, die das Publikum – in der Person Wendlandt besonders das männliche – in ihren Bann zieht. Beeindruckt von der Aufwändigkeit von Bühnenbild und Dekoration in dieser Szene berichtete der „Film-Kurier" im Februar 1942 über die Imposanz der Dreharbeiten: „Die Mitte ist für den Star reserviert, der inmitten der Männer emporschwebt, ohne dass das Publikum das Wie ahnen kann. (...) Zu den sechzig Männern auf den Galerien, die sich ihrer Frackmäntel und Zylinderhüte entledigen und sich mit gladiatorenhaft nackten Oberkörpern präsentieren, kommen noch vierzig Tänzer im Frack."[373]

Die nächste Gesangsszene zeigt Hanna bei den Proben im Rahmen ihrer Tournee. Mit „Heut' kommen die blauen Husaren" nimmt sich die Diva erstmals der Welt des Militärischen an, ungeduldig, unkonzentriert und in ständigem Gedanken an ihren Geliebten verschleppt sie das Tempo und treibt so Alexander Rudnitzky

---

[370] Jary, S.190

[371] Film-Kurier Nr.115 vom 19.5.42, S.3

[372] Sie tauchen nochmals in der Abschlussrevue zu „Ich weiß, es wird einmal ein Wunder gescheh'n auf", jetzt als Frauen verkleidet.

[373] Große Dekoration für Zarah Leander, in: Film-Kurier Nr.31 vom 06.02.1942, S.5

(Paul Hörbiger), ihren Begleiter, Komponisten, Arrangeur und Manager, der so gerne auch ihr Lebenspartner wäre, in die Raserei.

Angeblich war es Goebbels' besonderer Wunsch, zu zeigen, wie Zarah Leander sich im Rahmen der Truppenbetreuung engagiert. In diesem Zusammenhang bestand er auch auf die unbedingte Integration des Schunkelschlagers „Davon geht die Welt nicht unter" in den Film. Vor strahlenden Soldaten aller Truppengattungen, unter anderem auch der Waffen-SS, leistet in dieser Szene Hanna Holberg ihren Beitrag für das Vaterland ihres Bräutigams. Wie schnell man schon damals dem Radiohörer mit ständiger Wiederholung auf die Nerven gehen konnte, zeigte sich an der sich überraschend früh im SD-Bericht vom 22. Januar 1942 manifestierende Klage gegen das „häufige Auftreten Zarah Leanders mit ihrem Lied ‚Davon geht die Welt nicht unter'"[374] und lässt so einen deutlichen Blick auf die Rezeptionsrealität der Zeit zu. Auch bezüglich anderer Schlager des Typus „forcierte Lustigkeit" ging der Vorwurf ein, man werde diese so „zu Tode hetzen", wie es mit dem Leander-Schlager passiert sei.[375] Dass der Rundfunk diesen Schlager zu Anfang des Jahres 1942 „bereits populär gemacht" hatte, bestätigt auch der „Film-Kurier".[376] Bis der Film endlich in die Kinos kam, hatte sich die Rundfunkpromotion für die neuen Filmschlager teilweise bereits selbst überlistet und die intendierte Wirkung so wieder zunichte gemacht.

Schließlich gibt Zarah Leander im großen Finale ihren wohl unvergessensten Erfolg zum besten: „Ich weiß, es wird einmal ein Wunder gescheh'n". Als geläuterter Engel in strahlendem Weiß wischt sie sich die Tränen von den Wangen, die Melodie steigert sich emphatisch und jetzt erlebt sie ihr persönliches Wunder mit der Nachricht, Paul sei im Lazarett und verlange nach ihr. Und genau hier liegt der Sinn dieses oft als Muster des nationalsozialistischen Kriegsschlagers zitierten Liedes: Nicht das Wunder des Endsiegs oder gar irgendwelche Wunderwaffen werden hier besungen, sondern es wird ein Angebot gemacht, individuelle Wünsche und Wundererwartungen in dieses Lied zu legen. Erfüllte Liebe, glückliche Zweisamkeit, endlich wieder Frieden, vielleicht sogar das Ende der Diktatur – Schlager sind geduldig und ihr Interpretationsspielraum ist offen, was sich auch in der Sekundärliteratur bemerkbar macht. „Kaum verschlüsselt" habe Zarah Leander auf das Potential der „Wunderwaffen" angespielt, kann man zum Beispiel

[374] SD-Bericht vom 22.01.42, Boberach, S.3199
[375] SD-Bericht vom 05.02.42, Boberach, S.3266
[376] Große Dekoration für Zarah Leander, in: Film-Kurier Nr.31 vom 06.02.1942, S.5

bei Port le Roi lesen.[377] Genauso wenig wie diese beinahe schon mutwillige Konstruktion zählen die Versuche Jarys, dem Schlager Widerstandscharakter zu verleihen.[378] Als Homosexueller sei Texter Balz immer wieder der Gewalt der Diktatur ausgesetzt gewesen und habe den Text frisch aus der Gestapo-Haft entlassen geschrieben. Eigentlich habe er etwas mit „braun" im Text haben wollen, so Jary, aber „grau" sei ungefährlicher gewesen.

Auch „Davon geht die Welt nicht unter" sorgt ex post für überspitzte Interpretationen heraus, wenn beispielsweise Pacher den Auftritt der Leander vor deutschen Landsern als „Schlagerpendant zur Todesverkündung der Wagnerschen Walküre" beschreibt und die Sängerin als den „nordischen Todesengel, der in den Schunkelnden schon die Toten sieht".[379] Es muss gefragt werden, ob Pacher denn hier einen Blickwinkel reflektiert, der den meisten zeitgenössischen Kinogängern in irgendeiner Weise nahe lag.

Die Rolle Goebbels' bei Planung und Durchführung des Films und bei der Auswahl der Musik fordert zu einer vielfachen Interpretation der Schlager als wirkmächtige Propagandawaffen heraus. Diese Deutungen orientieren sich jedoch an der zu diesem Zeitpunkt offensichtlich vorhandenen Überzeugung des Ministers, dass eine politisch fruchtbare Funktionalisierbarkeit des Schlagers nach seinen konkreten Vorgaben problemlos möglich sei. Dass sich Lesarten ändern, ja vielleicht sogar von vornherein individuell differieren konnten, dass permanente Wiederholung auch zu einer Abwehrhaltung führen konnte – jene Nicht-Eindeutigkeit der Musik wurde erst allmählich klar. Das vermutete kommunikative System eines mit eindeutigen Absichten servierten Schlagers, der in diesem Sinne auch rezipiert wurde, erwies sich als viel zu simpel.

Im Gegensatz zu ihrem semantischen Spielraum ist die Bedeutung der Schlager für die Handlungslogik des Filmes jedoch klar: Die Lieder kennzeichnen die Genese der Hanna Holberg von der Diva über die schunkelnde Künstlerin, die trotz privater Probleme ihre Pflicht erfüllt, bis hin zur opferungswilligen, hingebungsvollen und wundergläubigen Kriegerfrau. Der pompöse Unterhaltungsfilm „Die große Liebe" hatte eine klare Botschaft und einen klaren Erziehungsauftrag: Spielleiter Rolf Hansen äußerte sich gegenüber dem „Film-Kurier" so: „Die Ein-

[377] André Port le roi: Schlager lügen nicht. Deutsche Schlager und Politik in ihrer Zeit, Essen 1998, S.44.

[378] Jary, S.184

sicht, dass drei Wochen heute vielleicht für ein großes Glück genügen müssen, dass aber diese drei Wochen gerade durch ihre zeitliche Begrenzung dieses Glück um so stärker und intensiver machen können, das ist die Einsicht in die Forderungen der Zeit, die in unserem Film Hanna Holberg allmählich gewinnt und die wir eines Tages so oder so gewinnen müssen."[380] Es war eine Erziehung zum Verzicht und eine Aufforderung zu Disziplin und Pflichterfüllung, ein Werben um Verständnis für die Notwendigkeit, im Krieg private Bedürfnisse zurückzustellen. Und diese Erziehung funktionierte über die größtmögliche Identifikation mit den Darstellern und deren Wertewelt. „Ich dachte, du wüsstest, was es heißt, die Frau eines Offiziers zu werden.", wirft Paul voller Unverständnis seiner Hanna vor. Er verbirgt seine Gefühle hinter dem Pathos des Soldatentums. Und sie leidet, verzichtet, entsagt – selbst sie, die große Sängerin, muss das tun. Dieser zentrale Konflikt zwischen privatem Glück und öffentlicher Pflicht war den meisten Kinobesuchern bekannt – und das Gros der Kinobesucher der Kriegsjahre waren Frauen.[381]

Die Geschichte von Liebe und Verzicht, Glück und Leid ist nicht neu, nicht zeitgebunden und schon gar nicht spezifisch nationalsozialistisch. Die Geschichte zweier Liebender, die durch widrige äußere Umstände immer wieder getrennt werden und harten Prüfungen ausgesetzt sind, ist so alt wie die Menschheit. Die Story in „Die große Liebe" wurde also erst durch den zeitgenössischen, „lebensnahen" Bezug zum aktuellen, als schicksalhaft empfundenen Krieg spezifisch. Hier war „Die große Liebe" eine auf Zelluloid gebannte Propaganda des privaten Verzichts und ein hohes Lied auf die Pflichterfüllung. Die Verpackung jedoch war schlichtweg „attraktiver, betörte Augen und Ohren",[382] die Illusion aber deshalb so vollkommen, weil sie mit der individuellen Erfahrung übereinstimmte.[383] Dieser erfolgreiche Spielfilm liefert den Schlüssel zur Interpretation des nationalsozialisti-

---

[379] Maurus Pacher Das gab's nur einmal. Deutsche Schlagerkomponisten und -texter 1910-1945, in: Lutz-W. Wolff (Hrsg.): Puppchen, du bist mein Augenstern. Deutsche Schlager aus vier Jahrzehnten, München 1981, S.199

[380] Gespräch mit Rolf Hansen über seinen Film „Die große Liebe", in: Film-Kurier Nr.115 vom 19.05.1942, S.3

[381] Bechdolf 1992, S.13. Diese Tatsache führt Ute Bechdolf zu der Vermutung, dass die „speziellen Bedürfnisse und Probleme von Frauen" von erfolgreichen Filmen aufgegriffen worden sind. Die weibliche Hauptrolle wird häufiger, „weibliche Sehnsüchte und Phantasien wurden von den Filmen eingefangen und stellvertretend erfüllt."

[382] Peter Reichel: Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus, Wien 1991, S.194

[383] Vgl. Leon Zelmann: Der Film als Beeinflussungsmittel der öffentlichen Meinung, Diss. Phil., Wien 1952, S.40

schen Kinos: Film ist immer Fiktion, nie bloße Abbildung der Wirklichkeit. Jeder Film liefert seine „eigene Konstruktion von Welt“[384] mit bestimmten Wertvorstellungen: Er lehnt Werte ab, er favorisiert Werte und gibt in diesem Sinne Verhaltensregulative. Jene „Paradigmenvermittlung“, die konstante Vorstellung von Problemen und Lösungen, begründet die ideologische Funktion der Filme, wirksam in ihrem historischen Kontext.

Die Kombination von Starbesetzung, Zeitbezug, Erziehungsanspruch und Unterhaltung wurde ein nachhaltiger Erfolg: „In den deutschen Filmtheatern purzeln zur Zeit die Besucherrekorde!”, berichtete der Film-Kurier im August 1942, kaum mehr als fünf Wochen nach der Uraufführung.[385] Die Ufa-Paläste in Berlin und Hamburg meldeten gar den „Rekord aller Rekorde“.[386] Auf dem Filmfestival in Venedig stand „Die große Liebe“ sogar als ein Repräsentativ des deutschen Filmschaffens und wurde mit „stärksten Erfolg” aufgenommen.[387] Auch in Zürich sei die Aufnahme „angeregt und beifallsfreudig“ gewesen[388], ebenso berichtete man über die schwedische Premiere in Malmö.[389]

4.1.15 Verbotene Schlager und Parodien

Dass die Eindimensionalität im Deutungsmuster eines Schlagers ebenso Fiktion war wie die exakte Planbarkeit seiner Wirkung, wurde den politisch Verantwortlichen in RMVP und RKK an einigen Beispielen unangenehm bewusst. Im Propagandaeinsatz sollte der Schlager eine ganze Reihe von Anforderungen erfüllen: Er sollte in kürzester Zeit Bekanntheit und Beliebtheit erreichen und dabei genau jene Botschaft vermitteln, für die er konzipiert worden war – in erster Linie also Optimismus, Siegeszuversicht und die Aufforderung, noch mal richtig „zuzupacken“, oft aber auch Erinnerung an die Heimat, die Mutter, die große Liebe und

---

[384] Hans Krah / Marianne Wünsch: Der Film des NS als Vorbehaltsfilm oder ‚Ufa-Klassiker’: vom Umgang mit der Vergangenheit. Eine Einführung, in: Hans Krah (Hrsg.): Geschichte(n). NS-Film – NS-Spuren heute, Kiel 1999, S.9

[385] Lehrreiche Zahlen. Zu dem Rekorderfolg des Ufa-Films „Die große Liebe“ im Berliner Ufa-Palast, in: Film-Kurier Nr.198 vom 25.08.42, S.1

[386].Der 400.000 Besucher. Zum Rekorderfolg des Ufa-Films „Die große Liebe im Ufa-Palast, in: Film-Kurier Nr.202 vom 29.08.1942, S.2 und „Die große Liebe“ erzielt Rekordbesuch, in: Film-Kurier Nr.209 vom 07.09.1942, S.2

[387] Georg Herzberg: In Venedig: Stärkster Erfolg des Films „Die große Liebe“, in: Film-Kurier Nr.213 vom 11.09.1942, S.1

[388] „Die große Liebe“ in Zürich, in: Film-Kurier Nr.238 vom 10.10.1942, S.3

[389] In Malmö: Zarah Leander beim Start ihres Films „Die große Liebe“, in: Film-Kurier Nr.295 vom 16.12.1942, S.3

die Hoffnung auf Frieden und ein Wiedersehen. Bei einer Reihe von Schlagern gelang die Integration in die propagandistischen Bemühungen problemlos. Auffällig ist hierbei jedoch oft der politisch nicht-determinierte Entstehungskontext, aus dem heraus der Schlager produziert wurde, seinen Bekanntheitsgrad steigerte, um dann mit dem Dienst am Vaterland zeitgenössisch betraut bzw. nachträglich konnotiert zu werden. Auch Pacher hat dieses Phänomen erkannt: „Die später so genannten ‚Durchhalte'-Schlager entstehen nicht auf Bestellung und nach wie vor meist zu unverfänglichen Anlässen."[390] Die Politik bediente sich in einem solchen Kontext jener Produkte der Massenunterhaltungskultur, indem sie ihnen ihre spezifischen Sinnzuschreibungen zuteilte. Akzeptierten die Rezipienten jene Sinnzuschreibungen, so war der Profit beiden Seiten sicher. Entzog der Rezipient jedoch die vorgegebenen Sinnzuschreibungen zugunsten eigener, drohte das System der propagandistischen Verwertung des Schlagers zu zerbrechen, was zum Beispiel zu Verboten führen konnte. Symbiose von Musik und Politik kann unter veränderter Rezeptionshaltung in ihr Gegenteil umschlagen. Als Kurt Feltz 1942 den Text „Es geht alles vorüber, es geht alles vorbei" vorlegte, galt das Lied auch in den Kreisen des RMVP als Aufmunterung und Schulterklopfen, für die es laut Hippler angeblich noch 1943 „Anerkennung und Prämien" auf „Veranlassung von Goebbels" gegeben habe.[391] Doch bereits im Januar 1943 galt der vielsagende Titel außerhalb des Reichsgebietes als Tabu[392] und wurde auch in der italienischen Version anlässlich eines Austauschkonzertes nicht mehr gerne gehört.[393] Mit der Zeit hatte sich dieser Schlager von der Stimulans fürs Siegen zum Narkotikum für das Erdulden der Kriegsnot gewandelt, wurde zur am Rande des Defätismus angesiedelten Hymne der Landser und vermutlich Ende Januar 1945 schließlich, wenige Monate bevor wirklich alles „vorüber" war, „in der Wehrmacht verboten".[394] Dem Lied jedoch auf Grund dieser Entwicklung von vornherein eine

---

[390] Pacher 1987, S.333

[391] Brief Fritz Hippler an den Autor vom 21.05.1997

[392] Protokoll der Sitzung vom 13.01.1943, BA R55 /696, 107ff.

[393] Protokoll der Sitzung vom 11.02.1943, BA R55 /696, 116f.

[394] „Herr Dr. Krieg macht darauf aufmerksam, dass das Lied ‚Es geht alles vorüber' in der Wehrmacht verboten sei. Herr Major v. Passavant wird Erkundigungen einziehen.", Protokoll zur Programmsitzung des Rundfunks am 24.01.1945, in: Joseph Wulf (Hrsg.): Kultur im Dritten Reich, Band Presse und Funk, Frankfurt (M) 1989, S.406. Die Kurzversion des Protokolls lässt allerdings Zweifel an der Definität jenes Verbots aufkommen: „Das Lied ‚Es geht alles vorüber, es geht alles vorbei' soll in der Wehrmacht verboten sein. Herr Major von Passavant ist nichts davon bekannt." Protokoll der Sitzung vom 24.01.1945, BA R55 /556, 144

„tapfere Widerstandshaltung“ zu attestieren, wie Feltz nach dem Krieg bemüht war,[395] ist wohl in das Reich der Mythen zu verweisen. Tatsache ist, dass dieser „Durchhalteschlager“ angesichts der veränderten Realität einen definitiven Bedeutungswandel erfuhr, der sich auch in den diversen Textparodien manifestierte. Darüber hatten sich beim OKW und in Goebbels' Ministerium schon seit geraumer Zeit die Beschwerden gehäuft: Die Zeilen „im März geht der Führer und im Mai die Partei" gesellten sich zu diversen anderen sarkastischen Reimen, die zum Beispiel auf die Ernährungslage („auf Abschnitt Dezember gibt's wieder ein Ei") oder auf die sich lockernde Sexualmoral und das Fehlen der Männer in der Heimat („mein Mann ist in Russland, sein Bett ist noch frei.") anspielten.[396]

„Die wahre Stimmung des Volkes, bewacht, bespitzelt, kaserniert, drückte sich in vielen Schlagerparodien (...) aus.", zeigt Monika Speer.[397] Derartige Parodien sind flüchtig, nur schwer dingfest zu machen, dennoch enthüllen sie noch stärker als die Originale latent vorhandene Gedanken und Gefühlslagen, vor denen sich die planenden Instanzen im RMVP zu fürchten begannen. Lieder des politischen Widerstands wurden sie jedoch nie: Schlager und Schlagerparodien „zeigen, wohin die Träume der Masse flüchten, nicht, was die Massen tun werden..."[398] Berichte über angeblich subversive Bemühungen von Textdichtern, die ihre mutigen Verweigerungszeilen direkt mitgebracht hätten, sind so auch eher anekdotenhaft zu verstehen: „Ich wund're mich über gar nichts mehr und tu', was mir gefällt" habe Beckmann den Stellungsbefehl eingebracht, behauptet Pacher.[399] Im unverfänglichen Originaltext wurde der Schlager zum großen Erfolg: „Für eine Nacht voller Seligkeit, da geb' ich alles hin" (1940). Doch auch im Kreis der Schlagerschaffenden gab es Opfer, sorgte der Erfolg eines Liedes doch nicht zwangsläufig für politischen Schutz. Der Textdichter eines der beliebtesten Lieder der Kriegszeit überlebte das Dritte Reich nicht: Erich Knauf wurde am 2. Mai 1944 wegen regimefeindlicher Bemerkungen hingerichtet,[400] „Heimat, deine Sterne“ jedoch blieb fester Bestandteil des Rundfunkprogramms.

---

[395] Wie viele seiner Kollegen setzte Kurt Feltz seine Karriere im Nachkriegsdeutschland recht schnell fort. Am 20. Juni 1948 wurde er Hauptabteilungsleiter Musikalische Unterhaltung beim NWDR. Vgl. Wicke 1998, S.231

[396] Leonhardt, S.123

[397] Monika Speer (Hrsg.): Schlager. Das große Schlager-Buch. Deutsche Schlager 1800-heute, München 1978, S.188

[398] Ute Klein / Gerd H. Goeman: Schlager im Kreuzverhör. Schlager als Spiegel des Zeitgeistes und die Analyse ihrer Texte, Frankfurt (M) 1968, S.27

[399] Pacher 1981, S.195

[400] Vgl. Pacher 1987, S.334f.

Sarkasmus, Galgenhumor, Defätismus, Verweigerung und Regimekritik: Die Bandbreite der Parodien von „Ist einer nackt im Mai, der kann sich was erfrieren“ und „Auf dem Dach der Welt, da steht ein Flakgeschütz” über „Wir brauchen keine Kanonen, uns fehlt kein Weltkrieg zum Glück, wir wollen weiter nichts, als nur zurück, zurück, zurück” bis „Der Hitler, das ist ein Verbrecher, sein Herz ist ein braunes Loch. Der Göring ist auch nicht viel besser, aber weg, aber weg muss er doch.” war groß.

Bedeutsamer im Kriegsalltag als die Lust an der Parodie wurde die „offenkundige Flucht vor der bitteren, nur schwer tragbaren Wirklichkeit”,[401] die sich im totalen Eskapismus von Titeln wie „Kauf Dir einen bunten Luftballon” (1944) ausdrückte: „Die Wirklichkeit war unangenehm geworden. Man hoffte, ihr wenigstens im Kino und auf den Flügeln des Gesanges entkommen zu können.”[402]

4.1.16 Schlager nach 1945[403]

Organisation und Produktionsstätten der Musikindustrie lagen in Trümmern, die Art und Weise wie die Protagonisten der leichten Unterhaltung mit der Diktatur kooperiert hatten, legten den radikalen Neubeginn nahe. Der große Bruch der „Stunde Null” jedoch blieb auch auf musikalischem Terrain aus, stattdessen setzte der Zug der Populärkultur seine Fahrt durch den Zweiten Weltkrieg nur wenig beeindruckt fort. Die soziologische Reflexion hatte der Populärkultur in Anbetracht ihres Engagements für den „schönen Schein des Dritten Reiches“ (Reichel) ihre Unschuld in politischen Fragen endgültig abgesprochen. Als „kritische Theorie“ stellte sie die vielfältige Manipulation des Rezipienten durch entweder direkte ideologische Einflussnahme oder aber durch Füllung der Freizeit mit unbedenkli-

---

[401] Hans Christoph Worbs: Der Schlager. Bestandsaufnahme - Analyse - Dokumentation, Bremen 1969, S.63

[402] Wilfried Berghahn: In der Fremde. Sozialpsychologische Anmerkungen zum deutschen Schlager, in: Gerhard Schmidt-Henkel (Hrsg.): Trivialliteratur, Berlin 1964, S.246

[403] Der Schwerpunkt liegt hier auf den westlichen Besatzungszonen und der Bundesrepublik. Eine Untersuchung der Entwicklung des Schlagers in der DDR eröffnet weitere Perspektiven, die sich gesondert zu erörtern lohnen. Anregend dazu: Andreas W. Herkendell: „Ein himmelblauer Trabant“ – Studien zum DDR-Schlager, in: Helmut Rösing / Thomas Phlebs (Hrsg.): Beiträge zur Popularmusikforschung 21/22, Karben 1998; Peter Wicke: „Wenn die Musik sich ändert, zittern die Mauern der Stadt“. Rockmusik als Medium des politischen Diskurses im DDR-Kulturbetrieb, in: Bernhard Frevel (Hrsg.): Musik und Politik. Dimensionen einer undefinierten Beziehung, Regensburg 1997; Hansgeorg Mühe: Zur Geschichte der Popularmusik in der DDR – Eine kritische Bestandsaufnahme – in: Helmut Rösing (Hrsg.): Beiträge zur Popularmusikforschung 11, Baden-Baden 1993

chem, verdummendem Angebot zum Zwecke der Stabilisierung von wirtschaftlicher und politischer Herrschaft zentral. Zu der traditionellen Kulturkritik des um die Werte der Vergangenheit bangenden konservativen Bürgertums und den völkischen Warnern vor der Überfremdung hatte sich mit Vordenkern wie Kracauer, Marcuse, Horkheimer und Adorno die aus marxistischen Gesellschaftsbildern gespeiste linksintellektuelle Position gefestigt, die sich mit dem „affirmativen Charakter der Kultur“ (Marcuse) und mit der Macht des Bündnisses von Ökonomie und Politik über das „Bewusstsein“ der Konsumenten beschäftigte: „Von Beginn an arbeiteten die modernen Massenmedien im Interesse des Kapitals und entwickelten immer perfektere Effektivitätsstrategien zum Zwecke der Profitmaximierung.“[404] Die Konsumenten würden laut Horkheimer und Adorno so in totale Abhängigkeit geführt und auf das herrschende System eingeschworen. Die Rolle der „Bewusstseinsindustrie“ im Nationalsozialismus und die Parallelität der Funktionsweisen kapitalistischer und faschistischer Kulturproduktion sorgte für beständiges Misstrauen und eine konsequente Distanz der europäischen Intelligenz gegenüber Erzeugnissen der Populärkultur: „Sehen die Schlagertexter und -komponisten doch im gewöhnlichen Kapitalismus ihre Aufgabe darin, mit ihren Produkten abzulenken von der gesellschaftlichen Wirklichkeit, von ökonomischer Ausbeutung und politischer Rechtlosigkeit; nichts anderes haben sie im Faschismus getan, dabei nur die besonderen Bedingungen berücksichtigt, die der imperialistische Krieg geschaffen hatte.“[405]

Neben der sich weiter etablierenden linken Kulturkritik stand die nach wie vor vorhandene bürgerliche Aversion gegen die Gebrauchskunst, die sich im harten Kampf gegen „Schmutz und Schund“ in Form von Comics, Film und Musik betätigte. Die Stationierung von US-Truppen in Europa, das Unterhaltungsprogramm der westlichen Soldatensender und der uneingeschränkte Import amerikanischer Kultur bewirkten eine harsche Kritik, ja eine europaweite „moralische Panik“[406] der Volkserzieher, die zum Beispiel in Frankreich als Gegner der „Cocacolonisation“ gegen die Unterdrücker französischer Lebensart angingen. In der Bundesrepublik blieb diese Form des aus Angst vor kulturellem Identitätsverlust begründeten Antiamerikanismus leiser, zu nahe standen die Argumentationslinien dem

[404] Horkheimer/Adorno 1944, zitiert nach Mechthild von Schoenebeck: Was macht Musik populär? Untersuchungen zu Theorie und Geschichte populärer Musik, Frankfurt (M) 1987, S.142ff.

[405] Klaus Kuhnke / Manfred Miller / Peter Schulze: Geschichte der Pop-Musik, Bd. 1 (bis 1947), Lilienthal/Bremen 1976, S.378

Gedankengut den völkischen und nationalistischen Traditionen[407] und zu sehr bemühte man sich um Westintegration und „Normalität“. Gelegentlich wurde sogar zwischen „tendenziell guter“ amerikanischer Schnulze und „prinzipiell verkitschter“ deutscher Schnulze unterschieden. So legte zum Beispiel Hermann Schreiber 1960 empört dar, dass amerikanische Schlager durch ein Umtexten „für den deutschen Gebrauch“ prinzipiell und systematisch verfälscht“ würden.[408] Diese Argumentation, die ein tiefes Misstrauen gegen die deutsche Form der Massenkultur – Schreiber nennt sie „verstümmelte Heimeligkeit der Gartenlaube – enthielt, tauchte nicht selten auf und führte dabei fast durchgängig das Beispiel des Liedes „Sixteen Tons“ an, dem man in der deutschen Version („Sie hieß Mary Ann“) den Inhalt vollkommen entpolitisiert und damit entstellt habe.[409]

Die Angriffe gegen die westliche Unterhaltungs- und insbesondere Schlagerindustrie im Einsatz für das kapitalistische System formulierte das „Neue Deutschland“ besonders polemisch. Die ständige Sorge, vielfältigen, übermächtigen konterrevolutionären Bestrebungen ausgesetzt zu sein, manifestierte sich im Zusammenhang mit der Krise in der CSSR 1968, als die Taktik der westdeutschen Schlagerindustrie angegriffen wurde: „Durch die westliche Schlagermusik zunächst eine apolitische Haltung, besonders der Jugend, zu erreichen, sie dann all dem, was sozialistisch ist, zu entfremden; weiterhin auf die direkte Demoralisierung der Jugend hinzuarbeiten und dadurch einen entsprechenden Mob von Gammlern heranzuziehen, die direkte Handlungen gegen die sozialistische Staatsmacht betreiben.“[410]

Trotzdem sich das Protestpotential quer durch das intellektuelle, politische und gesellschaftliche Spektrum erstreckte, vollendete die Massenkultur nach Kriegs-

---

[406] Kaspar Maase: Grenzenloses Vergnügen: Der Aufstieg der Massenkultur 1850 – 1970, Frankfurt 1997, S.244

[407] Dass das öffentlich Eintreten für das deutsche Volkstum alles andere als obsolet war, zeigte sich zum Beispiel in der Rede von Bundespräsident Lübke bei der Jahrhundertfeier des deutschen Sängerbundes 1962: „Keine Musikkultur wird auf Dauer gesund bleiben, wenn sie nicht aus den ursprünglichen Quellen des Volkstums gespeist wird. (...) Es scheint mir bezeichnend für die innere Verfassung unseres Volkes zu sein, dass es bei uns noch nicht wieder zu einem neuen vaterländischen Singen gekommen ist.“ Zitiert nach Fred K. Prieberg: Musik und Macht, Frankfurt (M) 1991, S.32

[408] Hermann Schreiber: Lebenslüge nach Noten. Warum Schnulze und Schnulze nicht dasselbe sind, in: Der Monat, 12. Jahrgang, März 1960, Heft 138, 1960, S.64

[409] Zum Beispiel: Klein / Goeman, S.24

[410] Zitiert nach: Vladimir Karbusicky: Ideologie im Lied, Lied in der Ideologie. Kulturanthropologische Strukturanalysen, Köln 1973, S.134

ende bis in die späten 1960er Jahre dennoch ihren Aufstieg zu sozialer Anerkennung und schließlich zur Basiskultur der Massendemokratie.

Noch mindestens bis Ende der 1950er war populäre Musik immer noch weitgehend jene Mischung aus bekannten klassischen Stücken, Operettenmelodien, Märschen, volkstümlichen Klängen und mehr oder weniger tanzbaren Schlagern, die sie schon Anfang des Jahrhunderts gewesen war. Ungeachtet technischer und rhythmischer Innovationen schien das Dispositiv der Rezipienten sich kaum verändert zu haben. So ist es entgegen er Annahme der Autoren kaum verwunderlich, dass „eine Umfrage unter Radiohörern“ in den 1950ern „das von den ‚Regensburger Domspatzen' gesungene Wiegenlied ‚Schlafe, mein Prinzchen, schlaf ein' von Mozart“ an die Spitze der Hörergunst gestellt hatte.[411] Derartige Präferenzen schlossen den Konsum der für diese Jahre so typischen Schlager ebenso nicht aus wie den Rückgriff auf die „unpolitischen“ musikalischen Produkte des Dritten Reiches. Es überrascht nicht, dass einer der ersten großen Schlager der Nachkriegszeit eigentlich ein Kriegsschlager war: Die „Capri-Fischer” waren bereits 1943 geschrieben und produziert worden, konnten jedoch erst 1946 mit Rudi Schuricke zur Erfolgsnummer werden. Gerhard Winklers Lied in der Version mit Magda Hain war das letzte Produkt aus der Reihe diverser, seit Mitte der 1930er Jahre verstärkt auftretender Italienschlager gewesen, zu denen Evergreens wie „Neapolitanisches Ständchen“ (1936), „O mia bella Napoli“ (1938), „Frühling in Sorrent“ (1940) oder das „Chiantilied“ (1942) gehörten. Noch 1942 hatte man sich für die italienische Unterhaltungsmusik und „ihre weite Verbreitung in Deutschland“[412] ebenso eingesetzt wie für die Kompositionen in „italienischer Manier“.[413] Infolge des Ausscheidens des südlichen Bundesgenossen aus der Achsenkoalition war jene Art von Musik nun aber tabu geworden.[414] Die populären musikalischen Ausdrucksformen wiesen hier und da auch Anknüpfungspunkte an die Jahre nach dem Ersten Weltkrieg auf, es fanden sich Texte mit explizitem Zeitbezug, mit Komik und Groteske. Aber sie waren weitaus braver als die der 1920er Jahre und irgendwo konnte man immer ein schlechtes Gewissen,

---

[411] Christoph Kleßmann / Georg Wagner: Kultur auf Trümmern, in: Christoph Studt (Hrsg.): Die Deutschen im 20. Jahrhundert. Ein historisches Lesebuch, München 1999, S.244f.

[412] Von unseren italienischen Freunden, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2918 vom 08.05.1942, S.149

[413] Frederic Hippmann: Kostüm-Musik, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2930 vom 06.11.1942, S.331

[414] Vgl. Port le roi 1998, S.35ff.

das Bedürfnis nach Verdrängung der Vergangenheit und eine mehr oder weniger zarte Anbiederung an die neuen Machthaber und deren Kultur heraushören. Der Schlager von Fred Rauch „Englisch ist gar nicht so schwer“ (1949) zeigte den Bezug zur Sprache der Besatzer auf, Friedel Hensch und die Cypris besangen den Kaugummi als Symbol der amerikanischen Soldaten, der damit für viele zum Inbegriff der Nachkriegsjahre geworden war: „Denn er gibt mir frohen Mut, und es schmeckt ja auch so gut, ein Kaugummi, ein Kaugummi...“ Nach der Währungsreform gab es wieder Waren in den Schaufenstern, der Schlager stellte die Frage „Wer soll das bezahlen” (1949). Mit „Heimweh nach dem Kurfürstendamm” (1949) und „Ich hab’ noch einen Koffer in Berlin” (1951) entstanden mindestens zwei Evergreens im Zuge der Berlin-Blockade.

Ein Teil der Texte reflektierte humorvoll oder sentimental die aktuelle politische Situation, während ein anderer Teil sich die Flucht aus der Realität zum Thema machte, wie es in den musikalischen „Tagtraumreisen” nach Rom, Paris, Haiti und der Western-Welle zum Ausdruck kam. Der Trizonesien-Song (1948) – im fröhlichen Marschrhythmus – schilderte ironisch wie kein anderer die Lage der Deutschen zwischen Währungsunion und Republikgründung:[415] „Wir ‚Trizoniesier', so streichelte das (...) Liedchen die arg gekränkte Volksseele, sind ganz, ganz harmlose Menschen...“[416] Die Hymne des Neuanfangs mit „weißer Weste“ bastelte eifrig an Ersatzkonstruktionen von deutscher Identität.[417] „Geh’n sie mit der Konjunktur“ („denn man hat sich nur selber lieb“) des Hazy Osterwald Sextetts galt als musikalische Anspielung auf den deutschen Industriellen Alfred Krupp von Bohlen und Hallbach[418] und begleitete Erhards Konzept vom individuellen „Wohlstand für alle“. Das neue technisch und wirtschaftlich begründete Selbstbewusstsein der verdrängungsstarken Deutschen („‚Mein Kampf’ ham wir leider verbrannt“), nimmt die Parodie im Marschrhythmus „Wir ham den Kanal noch lange nicht voll“ aufs Korn.

Die beliebtesten Themen des deutschen Schlagers der Jahre bis ca. 1960 blieben trotz verschiedener Ausflüge in den Bereich des Ironischen die dem Schlager an-

---

[415] Frankreich trat erst am 8. April 1949 der Bizone bei, der Trizonesien-Schlager erschien bei Electrola aber bereits im Dezember 1948. Vermutlich hatte sich der ironische Begriff „Trizonesien“ bereits seit der Währungsreform eingebürgert.

[416] Thommi Herrwerth: Katzeklo & Caprifischer. Die deutschen Hits aus 50 Jahren, Berlin 1998, S.10

[417] Ausführlich zum „Trizonesien-Song“: Fred Ritzel: „Wir sind zwar keine Menschenfresser, doch wir küssen um so besser!“: Deutschlandbilder im Schlager, in: Detlef Hoffmann (Hrsg.): Deutschlandbilder – oder doch nur Bilder von Deutschland, Stolzenau 1991

gestammten Themengebiete wie Liebe, Heimat, Ferne und Exotik. Herrwerth stellt die Sehnsucht nach einer heilen Welt in direkten zeitspezifischen Zusammenhang: „Nach Kriegswirren, Care-Paketen und Schwarzmarkt war ein einziger Wunsch übermächtig: Die Bundesbürger sehnten sich nach einem Zipfel heile Welt.“[419] Hier hatte sich diese sicherlich nicht falsch interpretierte Disposition kaum von der der Jahre vor 1945 entfernt. Freddy Quinns „Heimweh“ (1956) traf den Nerv und avancierte mit seinen schlichten Versen zur meistverkauftesten Schallplatte im Deutschland der 1950er Jahre. Zeitgenössisch kommentiert der selbst auch im Dritten Reich erfolgreiche Regisseur Arthur Maria Rabenalt den komplizierten „Eskapismus“ dieser Zeit: „Er ist nicht nur eine Flucht vor der Gegenwart, sondern eine Flucht in doppelter Richtung. Man flieht vor der unbewältigten Vergangenheit und vor der noch nicht bewältigten Zukunft.“[420]

Das bereits im Zusammenhang mit der Erfolgsgeschichte von Lale Andersens „Lili Marleen“ beobachtete Phänomen der unbedingten Einheit von Interpret und Schlager wurde zur Regel: „Die 50er Jahre brachten dem deutschen Schlager eine neue Marketing-Strategie (...). Künftig hieß es ‚It’s the singer, not the song’, also: nicht die Qualität des Liedes, sondern die Akzeptanz des Sängers entscheidet über den Erfolg.”[421] Mit der Schallplatte wurde zu jedem Titel ein unauflösbar mit dem Interpreten verbundenes „Original” geliefert, das Lied also weitgehend mit dem Star identifiziert.[422] Damit wurde der Sänger zum Garant für eine bestimmte Art von Schlagern, die er mit seinem Namen verkaufte. Als Paradebeispiel dieser Form des Musikmarketings sei Freddy Quinn genannt, dessen sorgsam gepflegtes Image und sein eingeschränktes Repertoire aus dem Genre „einsamer Seemann” ihm mindestens zwei Jahrzehnte konstanten Erfolg garantierten. Wer als Sänger bekannt war, konnte auch mit Angeboten vom Film rechnen, wobei einige ihr mehr oder weniger ausgeprägtes Talent präsentierten. Was seit Ende der 1920er Jahre der singende Filmschauspieler war, wurde nun in einer Art Parallelbewegung der seine Musik im Kino präsentierende Schlagersänger. Na-

---

[418] Port le roi, S.96f.

[419] Herrwerth, S.19

[420] Arthur-Maria Rabenalt: Die Schnulze. Capriccios über ein sämiges Thema, Icking 1959, S.12ff.

[421] Matthias Bardong / Hermann Demmler / Christian Pfarr: Das Lexikon des deutschen Schlagers, Offenburg 1992, S.33

[422] Gleichzeitig ließ in dieser Übergangszeit zum Schlagerstarkult das Plattenlabel „Tempo“ bekannte Schlager von unbekannten Interpreten nachsingen und verkaufte die Singles dann für etwas mehr als die Hälfte der Original-Version.

men, die diese Regel bestätigen, sind schnell gefunden: National Peter Kraus, Conny Froboess oder Peter Alexander, international Elvis Presley, Frank Sinatra, Dean Martin oder Marilyn Monroe und viele andere mehr.

Der seit Mitte der 1950er seinen Siegeszug antretende Rock'n'Roll stellte ein völliges Novum in der Geschichte der Unterhaltungsmusik dar, er war keine Musik für alle oder eine Musik, die einer bestimmten Generation etwas mehr gefiel als einer anderen, sondern er wandte sich *exklusiv* an die Jugendlichen, für die er zum Ausdrucksmittel einer revolutionären, eigenständigen Kultur wurde. Dabei war nicht das bereits bekannte Phänomen, dass sich Jugend- oder Protestkultur auch über Musik definierte und deren Integrationsfunktion nutzte, das eigentliche Novum, sondern die Tatsache, dass es sich bei dieser Musik um ein Produkt der Unterhaltungsindustrie handelte. Popmusik wurde für Jugendliche zum Leitmedium des Alltags und zum Leitmedium der Massenkultur insgesamt. Das entstehende Marktsegment wusste die Kulturindustrie inszenatorisch auszubauen und wirtschaftlich zu nutzen.[423]
Für die jungen Deutschen wurden Peter (*1938) und Conny (*1943) als Traumpaar der Unterhaltungsbranche aufgebaut. Es waren Idole ohne jugendgefährdende oder revolutionäre Elemente: Exzesse oder Randale gab es keine auf Kraus/Froboess-Konzerten, das Bild der Jungstars blieb sauber: „Bei Conny ist die Jugend so gut aufgehoben wie in einer Klosterschule. Kein Whiskeygeruch, kein Zigarettendampf, kein neumodischer Unfug: beste Vorkriegsware in sterilisierter Nachkriegs-Kunststoff-Verpackung."[424] Die Industrie lieferte die Anti-Option direkt mit: Der Produzent des stromlinienförmigen Peter Krauss bemühte sich um ein Höchstmaß publicityträchtiger Rivalität, indem er Ted Herold gleichzeitig als „Star der harten Männer" lancierte.
Bis gegen Ende der 1960er Jugendliche 80% der Schallplattenkäufer stellten und diese Generation damit zum Multiplikator der musikalischen Populärkultur wurden, war das Gros der Schlager nach wie vor nur eingeschränkt generationsspezifisch konzipiert und konsumiert worden. In jenem Zeitraum, in dem der deutsche Schlager noch seine Dominanz gegen internationale Titel verteidigen konnte, lasen sich auch die Musikmarkt-Listen identisch wie die Hitparade im 1956 entstandenen publizistischen Organ der Jugend, der „Bravo".[425] Seit Mitte der

[423] Maase, S.254
[424] Jean Améry, zitiert nach Herrwerth, S.32
[425] Herrwerth, S.50

1960er war damit Schluss: Mit ihrer Musik und ihrem Outfit provozierten die Beatles einen ungeahnten Generationskonflikt, der gleichzeitig das Aus für die Akzeptanz deutscher Texte bei einem Großteil der Jugendlichen und einen Karriereknick für fast alle Schlagergrößen bedeutete. Seit 1966 wurde die deutsche Verkaufshitparade mit Ausnahme der Erfolgsjahre der „Neuen Deutschen Welle“ Anfang der 1980er von internationalen Titeln dominiert.[426] Doch trotzdem man sich nicht mehr so uneingeschränkt zum deutschen Schlager bekannte, er blieb laut Allensbacher Institut auch 1965 noch für über die Hälfte der Deutschen das musikalische Lieblingsgenre.[427]

Die Gruppe der Musikkonsumenten zerfiel weiter in Untereinheiten: In den späten 1960er Jahren begeisterten sich in der Bundesrepublik sozialisierte Musikhörer jenseits des Teenageralters für den vom französischen Chanson inspirierten Stil von Udo Jürgens, Alexandra und Hildegard Knef. Parallel dazu setzte die deutsche Schallplattenindustrie mit Stars wie den „Großmutter“-kompatiblen Roy Black, den volkstümlichen Heino, der auch vor national konnotiertem Liedgut nicht zurückschreckte, oder Heintje, der mit „Mama“, jener Schnulze aus dem Jahr 1941,[428] in den 1970ern einen seiner großen Erfolge hatte, verstärkt auf konservative, ältere Hörerschichten, nachdem die kommerzielle Nutzung der „Generation der Beatnicks und Protestler“ weitgehend fehlgeschlagen war.[429]

Gegenüber der angloamerikanischen Konkurrenz drohte der Schlager seit den späten 1960ern allmählich immer mehr an Boden zu verlieren. Man flüchtete zum Teil in Coverversionen amerikanischer Erfolge, eine mitunter erfolgreiche Marketingstrategie, die sich bis in die 1970er und 1980er Jahre durchzog und auch heute noch Usus ist. Mit dem Start der „ZDF-Hitparade“ mit Dieter Thomas Heck am 18. Januar 1969 gelang es der Schlagerindustrie, eine neue Reihe von Stars zu schaffen: Die Attraktivität von Namen wie unter anderem Michael Holm, Chris Roberts, Christian Andres, Bernd Clüver, Peter Maffay, Jürgen Marcus, Jürgen Drews, Howard Carpendale, Vicky Leandros oder Marianne Rosenberg garantierte einen Erfolg der Sendung für mindestens ein Jahrzehnt. Das Genre Schlager jedoch blieb aufgrund seines politikfernen, marktorientierten Charakter die Zielscheibe der linken Kulturkritik, daran änderten auch rockigere Klänge und gesellschaftskritische Färbungen durch Künstler wie Juliane Werding oder in An-

[426] Herrwerth, S.52f.
[427] Wicke 1998, S.218
[428] Bixio 1938, deutscher Text von Bruno Balz 1941
[429] Herrwerth, S.63

klängen Udo Jürgens nichts: „In weiten Kreisen galten deutsche Texte noch immer per se als reaktionär...“,[430] was nicht zuletzt durch das politische Engagement diverser Sänger wie Heino, Howard Carpendale und Roberto Blanco für das konservative Lager gefördert wurde. Die in den 1970er Jahren entstandene Literatur zum Schlager gab sich dementsprechend kritisch und argumentierte zeittypisch linksintellektuell: Die in Freiburg vorgelegte Dissertation von Dietrich Kayser trägt den Untertitel „Das Lied als Ware“ und beleuchtet die Rolle des Schlagers in der „Tauschwertproduktion“ im Kapitalismus und in der „Übergangsgesellschaft“ im Sinne des historischen Materialismus.[431]

Erst an der Schwelle zu den 1980er Jahren kam mit Udo Lindenberg, Kraftwerk und Nina Hagen Bewegung in die deutsche Musikszene, aus dem Ableger des Punk (Ton Steine Scherben, Fehlfarben) entwickelte sich ein neuer, eigenständiger und unabhängiger Musikstil: Die „Neue Deutsche Welle“ erobert mit ihren spaßig-banalen, ehrlichen Texten die deutsche Hitparade.[432] Im postmodernen Gewand jener „Welle“ schien sich der Schlager ein letztes Mal gegen die ausländische Konkurrenz aufzubäumen. Witzige Texte, teils aktuell, teils Nonsens, mischten bis dato völlig unbekannte junge Musiker mit einem neuartigen, teils rockigen, teils technoiden oder an die englische Wave-Musik angelehnten Klang und machten so deutsche Verse wieder hoffähig. Man zeigte seine Verbindung zu den alten Größen des deutschen Showgeschäft, Extrabreit sang mit Hildegard Knef und interpretierte Hans Albers, Nina Hagen gab die Zarah Leander neu. Doch schon Mitte der 1980er war der Spuk schon wieder vorbei, dann wurde es wieder still um die deutsche Musik.

Bis in die zweite Hälfte er 1990er Jahre überlebte der Schlager mehr schlecht als recht im Spartenprogramm der Fernsehsender und vereinigte sich im Zweckbündnis mit der „volkstümlichen Unterhaltung”, die inzwischen in Sachen Medienpräsenz und Verkaufszahlen einen ganz zentralen Wirtschaftsfaktor innerhalb der Musikindustrie darstellt. Plötzlich tauchte der Schlager als nostalgischer Partygag wieder auf, man holte seine alten Interpreten auf die Bühne zurück und coverte die in die Jahre gekommenen Hits auf verschiedenste Art und Weise: „Die Wiederkehr des deutschen Schlagers aber liegt in seinem Niedergang be-

---

[430] Herrwerth, S.87

[431] Dietrich Kayser: Schlager – Das Lied als Ware. Untersuchungen zu Theorie, Geschichte und Ideologie einer Kategorie der Illusionsindustrie, Stuttgart 1975

[432] Weiterführend: Winfried Longerich: Da Da Da, Zur Standortbestimmung der Neuen deutschen Welle, Pfaffenweiler 1989

gründet: nur wer so abgewirtschaftet hatte, konnte Kult-Charakter entwickeln.“, erklärt Port le roi das Schlagerrevival.[433] Postmoderne Spaßgesellschaft und das Aufgreifen von Stilelementen vergangener Jahrzehnte in Mode und Unterhaltung traf auf ein unbestimmtes Bedürfnis nach kollektivem Mitsingen und Mitschunkeln. Ein Stück Gemeinschaft in der individualisierten Leistungsgesellschaft – wie sie unter ganz ähnlichen Vorzeichen auch die Rave-Community anbot – wurde begeistert aufgesogen. Jahrelang verpönt, entstand aus dem Trend zum Spaßschlager auch innovative junge deutschsprachige Musik, die mit modernen Stilelementen und lebensnahen Texten ein großes Publikum anspricht.

4.1.17 Zusammenfassung: Der Schlager im Nationalsozialismus

Der deutsche Schlager hat in der musikalischen Realität des Dritten Reiches zweifellos eine wichtige Rolle gespielt. Doch auch wenn die scheinbare Kongruenz eines „boshaften“ musikalischen Kitsches und einer auf Verführung und Ablenkung ausgerichteten Propagandapraxis auf den ersten Blick verlockend erscheint, kann erst der Blick auf die *Prozesshaftigkeit* der Akzeptanz des Schlagers durch die musikpolitisch verantwortlichen Kräfte die wirklichen Zusammenhänge klären.

Angesichts des faktisch vorhandenen und entsprechend diskutierten Repertoireproblems im Jahr der nationalsozialistischen Machtübernahme erschien der deutsche Schlager, eben noch aufgrund seiner Verbindung zur Kultur Weimars und wegen seines ausgeprägten Warencharakters und seiner kapitalistischen Produktions- und Distributionsstrukturen als jüdisches Machwerk verdammt, als potentieller Weg aus der Krise erkannt. In einer ersten Welle publizistischer Aufwertung zeigte sich eine neue Offenheit gegenüber dem musikalischen Genre und seinen Protagonisten. Als Idealbild deutscher Schlagerkultur wurde der Berliner „Altmeister“ Paul Lincke auf den Schild gehoben, wurde von der Unterhaltungsmusikerschaft stürmisch bejubelt und gerade auch seitens der Politik umworben und geehrt. Die Mehrheit der Komponisten erkannte die Chancen für ihre Kunst und arrangierte sich bereitwillig mit den Mächtigen. Der Exitus diverser Größen aus dem Unterhaltungsmusikgeschäft bedeutete zwar einen gewissen Bruch, bot zugleich aber auch enorme Chancen für „arische“ und anpassungswillige Kräfte.

---

[433] Port le roi, S.7

In der konstruierten Verbindung zum deutschen Volkslied verhalf man dem Schlager zu einer „ehrbaren Vergangenheit“, die ihm sein Recht auf selbstbewusste Existenz im deutschen Kulturleben verbriefte.
In der Erfolgsstory des RAD-Musikers Herms Niel wurde die spezifische Mischung von ziviler und militärischer Musik immanent. Mit seinen schlagerartigen Kompositionen erfuhr das Soldatenlied einen enormen Aufschwung, der von Norbert Schultze fortgeführt wurde: Die Popkultur hatte das Militärische beeinflusst, Märsche und Soldatenlieder von den Traditionen der preußischen Armee entfernt und einer zivilen Nutzung und Beliebtheit zugeführt. Das militärische Element wiederum wirkte auf den Schlager zurück und bescherte den beliebten „Schmiss“ und die „Forschheit“ diverser Titel.
Mit dem unerhörten Schlagerboom im Krieg war ein vollständiger Triumph der Unterhaltungsmusik verbunden, deren „Kriegswichtigkeit“ nun offiziell bestätigt wurde und die durch eine immer ausgeprägtere staatliche Förderung ihre entgültige Aufwertung erfuhr. Unter die Diskussion über Wert und Unwert von leichter Musik war parallel zu den Maßnahmen im Rundfunk zugunsten eines bunten Unterhaltungsprogramms ein Schlussstrich gezogen worden.

Im Fall des deutschen Schlagers vollzog sich die Nutzung des Potentials eines populärkulturellen Phänomens nicht eindimensional und als Verdienst einer genial kalkulierenden Propaganda, sondern in einem wechselseitigen Anpassungsprozess, der durch ein gegenseitiges Profitieren angetrieben wurde. Hatte der Nationalsozialismus sich ursprünglich doch ideologisch klar gegen die jüdische „Schlagerseuche“ gestellt, so lernte man das propagandistische und kulturpolitische Potential schnell schätzen und versuchte schließlich ganz konkret, den Schlager als Optimismuswaffe im Krieg einzusetzen. Dass eine solche Instrumentalisierung aber nicht immer befriedigende Resultate erzielte und sich ein dezidiert funktionsorientierter Schlager nicht einfach auf Bestellung anfertigen ließ, musste erst erfahren werden. Die Komponisten und Interpreten des Schlagers ließen sich größtenteils bereitwillig auf die immer lukrativeren Angebote für eine weltanschauliche Indienstnahme ein und erfreuten sich diverser symbolischer und materieller Gratifikationen. Der deutsche Schlager opferte seine politische Unschuld bereitwillig zugunsten seiner uk-Stellung und der offiziellen Aufwertung seiner Kunst.

4.2 Vom Jazz zur Neuen Deutschen Tanzmusik

Die Avantgarde der bildenden Kunst, die atonale ernste Musik und der anglo-amerikanische Jazz waren diejenigen Kunstformen, die als undeutsche „Entartung“ und Ausdruck der Weimarer „Verfallskultur“ den Nationalsozialisten am bekämpfenswertesten erschienen. Der Jazz in seiner international betriebenen Entwicklung zur Marktförmigkeit als moderne rhythmische Tanzmusik jedoch war anders als die weniger gefälligen Produkte der künstlerischen Elite im System der sich etablierenden Massenunterhaltungskultur aufgegangen. Die Industrie hatte den Jazz domestiziert, ihn zur breiten Verwendbarkeit destilliert, ohne dass er dabei seiner dynamischen und fortschrittlichen Elemente beraubt worden war. So hatte diese Form der modernen Tanzmusik bereits eine solche Präsenz und Beliebtheit erlangt, dass ein radikales Verbot vermutlich kaum durchsetzbar gewesen wäre.

Die moderne Tanzmusik galt angesichts ihrer Verquickungen mit der „Systemzeit“ und mit einem als zerstörerisch für die eigene Tradition erkannten westlichen Kulturimport den meisten nationalsozialistischen und völkischen Aktivisten als das Gebiet, auf dem die Politik unbedingt Veränderungen schaffen musste. Das ganze Dritte Reich hindurch blieben öffentliche und inoffizielle Diskussionen über Einfluss und Stellenwert ausländischer Musik präsent. Das scheinbar zentrale Problem tauchte immer wieder in Hörerklagen und Hörerwünschen auf, hatte seinen festen Platz in der Alltags- und Fachpresse und manifestierte sich am nachhaltigsten in Erlassen gegen „undeutsche“ und Maßnahmen für „deutsche“ Musik. Es wurde dabei jedoch definitiv kein umfassendes staatliches „Jazzverbot“ im Dritten Reich ausgesprochen, wobei diese Tatsache allein aufgrund von Ämtervielfalt, Konkurrenzdenken unter den Verantwortlichen und den Spielräumen der regionalen NS-Vertreter nicht überbewertet werden darf. Es gab diverse öffentliche Angriffe gegen den Jazz, sowie immer wieder Restriktionen, Verordnungen, Maßnahmen und Verbote auf Reichs-, Gau- und Stadtebene, die oft höchst personalisiert und willkürlich durchgeführt wurden.

Das real spürbare Verhältnis des NS-Staates zum Jazz blieb ambivalent, einerseits wurde er ideologisch klar verdammt und bekämpft, andererseits in seiner zeitgemäßen musikalischen Bedeutung erkannt und ausgehend von den Bedürfnissen der Bevölkerung zu einem gewissen Grad nutzbar gemacht. Es waren in erster Linie die Vertreter des musikalischen Establishments und der Bildungsinsti-

tutionen, die sich am eindeutigsten gegen die musikalische Moderne stellten.[434] In den Domänen des völkischen Konservativismus war der Jazz immer als Gräuel und Bedrohung kultureller Werte empfunden worden. Ebenso hatte er als Großstadtphänomen nie dem kleinbürgerlichen Kunstverständnis der Provinz entsprochen, was die zahlreichen aggressiven Anordnungen auf dieser Ebene problemlos ermöglichte.

Die Debatte über den Umgang mit moderner Tanzmusik begleitete die adaptive Integration von populärer Unterhaltung in die Propagandapraxis der Nationalsozialisten. Die pauschale Verdammung angloamerikanisch beeinflusster Unterhaltungsmusik schlug sich in harschen Pamphleten und partiellen Verboten nieder, der Trend jedoch lief über Differenzierungsversuche und Utopien eines eigenständigen Neubeginns in Richtung Tolerierung, Nutzung und schließlich sogar Förderung moderner Tanzrhythmen.

4.2.1 Das Verbot des „Niggerjazz“ und seine Tradition

Direkt nach der Machtergreifung holte man im Eifer des revolutionären Selbstverständnisses zum Erstschlag gegen westlichen Klänge aus. Im März 1933 wurde entschieden, „unmelodiöse” Jazzmusik als „musikalische Entartung” aus dem Rundfunkprogramm zu verbannen, was Pohle angesichts der Beliebtheit westlich geprägter Tanzmusik als eine „einschneidende und für die Wirksamkeit der nationalsozialistischen Rundfunkpropaganda nicht ungefährliche Maßnahme” beurteilt.[435] Trifft diese Einschätzung zu? Im „Artist“ wies man erst über einen Monat später unter der Rubrik „Haben Sie schon gehört, dass...?“ unkommentiert darauf hin, dass der stellvertretende Berliner Funkintendant Richard Kolb „Jazzmusik, soweit sie im Volksmund den Namen ‚Negermusik’ führt“ für die Welle Berlin verboten habe.[436] Die Anordnung datierte offiziell bereits auf den 7. März 1933, ein so später Abdruck verwundert und zeugt einerseits von der mangelnden Einsicht in die Tragweite eines derartigen staatlichen Eingriffes in das Berufsleben der Musiker (auch wenn sie nicht direkt für den Rundfunk arbeiteten), andererseits spricht er aber auch für die Überbewertung einer solchen Maßnahme ex

---

[434] Vgl. Ekkehard Jost: Jazz unterm Hakenkreuz, in: Alenka Barber-Kersovan / Gordon Uhlmann: Getanzte Freiheit. Swingkultur zwischen NS-Diktatur und Gegenwart, Hamburg 2002, S.29ff.

[435] Heinz Pohle: Der Rundfunk als Instrument der Politik. Zur Geschichte des deutschen Rundfunks von 1923-38, Hamburg 1955, S.321

[436] „Haben Sie schon gehört, dass...?“, in: Der Artist Nr.2466 vom 24.03.1933

post. Es steht zu vermuten, dass die hier benannte Spielform des Jazz wohl nicht, bzw. nicht mehr, in einem Maße etabliert war, das genügt hätte, breite Proteste zu evozieren. Die dieses Verbot kommentierende Pressenotiz der Berliner „Funk-Stunde“ vom 8. März 1933 präzisierte dementsprechend auch jenen Angriff und las sich dabei eben nicht wie eine pauschale Verurteilung, sondern versuchte sich auffallend in der Kunst des Differenzierens: „In der Entwicklung der letzten Jahre aber ist der Jazzmusik vieles Unschöne, grotesk und aufreizend Wirkende genommen worden. Die krassen Klangfarben sind gemildert, die rhythmische Grundierung ist dezenter geworden, willkürliche Improvisationen sind ausgeschaltet und eine melodische Linie ist entstanden.”[437] Jazz in seiner „abendländisch“ abgeschwächten Form wurde von diesem Verbot also nicht betroffen, er blieb bis auf weiteres akzeptabel auch für den nationalsozialistischen Rundfunk.

Das Verbot jedoch gab den Startschuss für eine nun verstärkt einsetzende Diskussion über Jazz, Swing und die Zukunft der deutschen Tanzmusik im Dritten Reich, die mit steter Vehemenz bis kurz vor Kriegsende weitergeführt wurde. Sie war aber gleichzeitig auch erster Kumulationspunkt einer Debatte, die alles andere als neu war. Jazz im Kontext des Einbruchs der populären westlichen Moderne in die Kulturtradition des Abendlandes war ein seit Jahren sehr konträr diskutiertes Thema. In der Argumentation der Völkischen und Deutschnationalen galt der Jazz als eines der wirksamsten „politischen Kampfmittel des Judentums im Dienste der Internationale”,[438] wobei diese These meist mit dem Text des Schlussgesanges der in Deutschland überaus erfolgreichen Jazz-Oper „Jonny spielt auf” (1928) von Ernst Krenek belegt wurde: „So spielt Jonny auf zum Tanz. Es kommt die neue Welt übers Meer gefahren mit Glanz und erbt das alte Europa durch den Tanz.” Diesen Sieg der amerikanisch-jüdischen Kultur und damit den „Untergang des Abendlands” zu verhindern, musste Ziel einer nationalsozialistischen Kulturpolitik sein, die sich so der Unterstützung der konservativen Volkserzieher und Kulturhüter sicher sein konnte. Und diese Schlagrichtung war alles andere als deutschlandspezifisch: Mit Ausnahme eines Skandals in München hatte die Jazz-Oper gerade in Deutschland begeisterte Aufnahme gefunden, die ihr in Ungarn (Stinkbomben, Proteste der Zigeunerkapellen) und Frankreich (ausge-

[437] Pressenotiz der Berliner Funk-Stunde vom 08.03.1933, Faksimile in Albrecht Dümling / Peter Girth (Hrsg.): Entartete Musik. Dokumentation und Kommentar, Düsseldorf 1993 (3), S.120

[438] Carl Hannemann: Der Jazz als Kampfmittel des Judentums und des Amerikanismus (o.O., o.J.), Faksimile in Dümling / Girth, S.121ff.

pfiffen, ausgelacht) verwehrt geblieben war. Im europäischen Ausland wunderte man sich sogar, über die die Nationalkultur verleugnende positive Resonanz, wie Alfred Heuß in der „Zeitschrift für Musik“ resümierte: „Bezeichnend aber, dass den Franzosen bewusst wird, wie sehr wir heruntergekommen sind.“[439]

Polemik für und wider amerikanischen Kulturimport war im traditionell mit Angst vor einem fortschreitenden Substanzverlust der europäischen Kultur behafteten Bürgertum ebenso vorhanden wie in linksintellektuellen, mit dem Begriff der „Entfremdung“ argumentierenden Kreisen. In seinem Hauptwerk „Das Prinzip Hoffnung“ nahm zum Beispiel Ernst Bloch Stellung zu westlichen Musikimporten: „Roheres, Gemeineres, Dümmeres als die Jazztänze seit 1930 wird noch nicht gesehen. Jitterbug, Boogie Woogie, das ist außer Rand und Band geratener Stumpfsinn, mit einem ihm entsprechenden Gejaule, das die sozusagen tönende Begleitung macht. Solch amerikanische Bewegung erschüttert die westlichen Länder, nicht als Tanz, sondern als Erbrechen. Der Mensch soll besudelt werden und das Gehirn entleert.“[440]

Parallel zu solchen Angstszenarien vertrauten Vertreter einer nicht so radikal distanzierten Haltung auf die Vitalität der europäischen und vor allem deutschen Musikkultur gegenüber der Invasion des Fremden, das es als Impetus der Modernisierung und Element der Bereicherung zu nutzen und zu formen galt: „Nach den ersten tollen Jahren habe sich der ‚gesundgebliebene europäische Geist des fremden Eindringlings’ bemächtigt, und so sei aus ihm ein ‚ganz anständiger Knabe’ geworden.“, hieß es zum Beispiel 1931 in der „Bayerischen Radio-Zeitung“.[441] Elemente des auf solche Weise geläuterten Jazz wurden hier als eine legitime Option für die Zukunft der deutschen Tanzmusik bestätigt, dabei aber der Widerstand der Rundfunkhörerschaft gegen den ‚unmelodiösen’ Jazz unterstützt. In ihrer praktischen Musikpolitik reagierten die Nationalsozialisten stärker auf solcherlei Gunstzuweisungen der Masse an die Melodie als auf die radikale Forderung nach pauschaler Verbannung sämtlicher moderner, westlich beeinflusster Klänge. Ein Verbot der „Auswüchse“ (wie jenes vom März 1933) konnte sich also einer relativ breiten Zustimmung seitens der Gegner und der Reformer

---

[439] Alfred Heuß: Wie es Jonny in München, Budapest und Paris erging, in: Zeitschrift für Musik, Juli/August 1928

[440] Ernst Bloch: Das Prinzip Hoffnung Bd.1, Frankfurt (M) 1953, S.457

[441] Richard Kolb: Stirbt der Jazz? Bayerische Radio-Zeitung 1931, S.6

sicher sein. Die Frage der Grenzziehung zwischen „entartetem Niggerjazz“ oder „gutem deutschen Jazz“ war dagegen noch lange nicht geklärt.[442]

Während es den Gegner moderner Klänge zunehmend zum Rätsel wurde, warum eine nationalsozialistische Regierung nicht endlich konsequent mit den musikalischen Elementen der westlichen Moderne Schluss machte, mussten sich die Reformer mit ihren eigenen, meist noch unpräzisen musikalischen Zielvorstellungen sowie mit den anachronistischen ihrer Gegner herumschlagen, und ärgerten sich dabei über mangelhafte Sachkenntnis, Bevormundung und ständige Einwände von „Unberufenen“. Leidtragender der Uneinigkeiten war der Ensemblemusiker, der sich zwischen den lokalen und regionalen Verboten, der Forderung nach traditioneller Tanzmusik und den Vorschlägen der Verfechter einer neuen deutschen Tanzmusik hindurchlavieren musste, dabei ein uneinheitliches Publikum und einen fordernden Arbeitgeber zufrieden stellen musste, währenddessen zahlreiche Konkurrenten – auch aus dem Ausland – auf ein Engagement warteten.

4.2.2 Von „Jazz“ und „Hot“ und „deutscher Tanzmusik“: Die Diskussion 1933

Mit der ersten offiziellen Entscheidung gegen Auswüchse in der Musik sowie der zunehmenden Konjunktur des Nationalen im Zuge der Märzwahl standen die Themen „Jazz“ und „Negermusik“ zunehmend für Repertoiresorgen in der Ensemblemusikerschaft und kamen dementsprechend auch im „Artist“ regelmäßig zur Sprache.

Erstmals konkret zum jenem Themenkomplex äußerte sich der Leitartikel vom 7. April 1933.[443] Aktuell sei die „Umwertung fast aller Werte“ im Gange, das gelte gerade auch für die Kunst, die nun berufen sei, die alten Fehler zu beseitigen. Die nach Kriegsende über Deutschland naturgewaltig hereingebrochene „Jazzinflation“ habe den unschuldigen, im harten Konkurrenzkampf stehenden Ensemblemusiker dazu gezwungen, „sein Repertoire und seine Instrumente“ umzuwerten und sich „ausländische Namen“ zuzulegen, um mit den hoch in der Publikumsgunst stehenden ausländischen Kapellen mithalten zu können. Durch das trotz jener Zwänge positive Wirken der deutschen Musiker sei es im Laufe

[442] Zum Begriff einer musikalischen „Entartung“: Silke Wenzel: „Entartung“ in der Musik. Aspekte eines Begriffssystems, in: Hanns-Werner Heister (Hrsg.): „Entartete Musik“ 1938 – Weimar und die Ambivalenz, Saarbrücken 2001

[443] Ein Gebot der Stunde, in: Der Artist Nr.2468 vom 07.04.1933

der Jahre sogar gelungen, den amerikanische Jazz durch deutsches „Fühlen und Denken“ so weit aufzubessern, dass vieles, was noch unter diesem Sammelbegriff läuft, „durch seine melodiösen Weisen beinahe schon der guten alten Volksmusik nahe kommt“. „Negermusik“ dagegen, so bezeichne der Volksmund jene Musik, solle möglichst bald aus dem Repertoire restlos verschwinden.

Diese Stellungnahme kann für die Stimmung innerhalb der Musikwelt als repräsentativ angesehen werden, denn sie fasste vier der akzeptiertesten Punkte zusammen: Erstens: Es existiert eine importierte „Jazzinflation“; zweitens: Schuld daran tragen ausländische Konkurrenten und der „Auslandsfimmel des Publikums“; drittens: Der deutsche Musiker ist unschuldig, im Gegenteil ihm ist sogar eine Reinigung des amerikanischen Idioms zu verdanken; viertens: „Jazz“ ist als Sammelbegriff irreführend.[444] Dementsprechend stellten sich die Musiker hinter ein Verbot der „Negermusik“ – nicht in einem reaktionären Akt, sondern zugunsten der weiteren Etablierung einer deutschen jazzartigen Tanzmusik: Die „von oben verfügte Einschränkung der Jazzmusik“ sei zu begrüßen, hieß es seitens Chefredakteur von Coellen in der „Fachwirtschaftlichen Umschau“ im gleichen Heft, sie treffe ja nur die „Auswüchse“. Die Veredlung des Jazz durch die deutschen Musiker habe die Ehre der modernen Unterhaltungsmusik gerettet, ein „Rückfall in ein vorbehaltloses Verbot“ sei somit nicht zu befürchten. Die konzertante, „deutsche“ Ausprägung sichere der Jazzmusik einen „unerschütterlichen Platz als musikalischer Ausbeuterin unserer aktuellen Epoche“.[445]

Die Positionen waren klar, welche konkrete Maßnahmen sollten dem im Musikeralltag folgen? Wohl wissend, dass sich Kontrolle und Einschränkung des „scharfen Hot-Spiels, vulgo Negermusik“[446] nur schwer in der Praxis umsetzen lassen würden, stellte von Coellen seinen Ausführungen die inzwischen schon stereotyp

---

[444] An dieser Stelle begegnet uns als Definitionskriterium für sogenannte „Negermusik“ der Verweis auf den „Volksmund“, was in seiner mangelnden Präzision kaum noch gesteigert werden kann. Jene Definitionsproblematik wird sich durch sämtliche Gesetze, Anordnungen, Maßnahmen, Pamphlete und Betrachtungen hindurchziehen.

[445] Geo Maria von Coellen: Fachwirtschaftliche Umschau, in: Der Artist Nr.2468 vom 07.04.1933

[446] Was denn nun eigentlich genau unter „Hot-Musik“ zu verstehen sei, diese Frage tauchte ausführlich erst 1938 in Steges „Kulturpolitischer Wochenschau“ auf. Hier nahm er sich explizit dem „Hot“ als „Entartungserscheinung des Jazz“ an und charakterisierte sie durch den klanglichen Missbrauch der Instrumente („winselnde“ Saxophone, „quäkende“ gestopfte Trompeten, „tobendes“ Schlagzeug), das Übermaß an Rhythmus und das bewusste Brechen der Melodie zugunsten „kurzer, abgehackter Bruchstücke von Motiven“. Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2722 vom 17.02.1937, S.192ff. Einer älteren Definition aus der Feder des französischen Musikkritikers Hugues Panassic zufolge stand der improvisierende „Hot“-Stil dem blattgetreuen

anmutende Forderung zur Seite, dass fremdländische Namen verschwinden müssen, denn derartiges sei würdelos und stehe „im schroffen Gegensatz zum Geist der Zeit“.[447]

Folgende praktische Handlungsanweisungen fanden sich im ersten Aprilheft 1933: Jede Kapelle sei aufgefordert, an ihrem Repertoire zu arbeiten, „seriöse Konzertmusik“ zu bevorzugen und nur noch melodiöse Schlager zu bringen, dabei „scharfes Hot-Spiel“ ebenso wie „Hanswurstiaden“ auf der Bühne zu vermeiden.[448] Der eine Seite später abgedruckte Bericht über momentan tätige Kapellen zeichnete parallel zu solchen Forderungen ein höchst plastisches Bild der musikalischen Realität. Arthur von Gizycki-Arkadjew meldete sich diese Woche aus Dresden und war voll des Lobes für die Kapelle Helmut Sickerson, die nicht nur über eine raffinierte Bühnenschau, Lichttechnik und „äußerlichen Vortragsglanz“ verfüge, sondern auch musikalisch großartiges zu bieten habe: „Eigentlich sind wir ja über die scharfe Hot-Periode schon glücklich herübergekommen, aber als Beweis virtuosen Könnens (...) ließ ich diesmal einige mächtig scharf amerikanisierte Foxe gelten.“[449]

Gizycki charakterisierte gekonnt die vom Spannungsfeld zwischen Politik und Unterhaltung bestimmte Stimmung in der Tivoli-Tanzdiele, wo Fred Franke, ehemaliger prominenter Ufa-Kapellmeister momentan aktiv war. Im Tivoli-Kino lief nämlich „ein Film der nationalen Erhebung“,[450] von den „tausenden“ Besuchern profitiere auch die Tanzbar, so dass „der starke Verkehr von Parteimitgliedern (...) die betonte Note des ‚deutschen Tanzes’“ bedinge: Märsche, Rheinländer, Quadrillen. Als kundiger Beobachter analysierte der später bekanntlich zum Chefredakteur avancierende Autor die konjunkturbedingte Wandlung der Musiker: Zur Zeit der „amerikanischen Schlagerherrschaft“ sei der Kapellmeister „vom Scheitel bis zur Sohle amerikanisiert“ gewesen, jetzt sei es ein „Gebot der Stunde, dem Repertoire die früher populärsten Quadrillen und Rheinländer einzureihen“. Dabei, so gibt er seiner Hoffnung Ausdruck, werde „das gute Alte (...) das gute

---

„Straight-Stil“ gegenüber: Walter Mang: Das „Echtheitskennzeichen“ für die Jazzmusik. Urtümlicher Jazz für unser Musikleben untragbar, in: Der Artist Nr.2535 vom 19.07.1934

[447] Geo Maria von Coellen: Fachwirtschaftliche Umschau, in: Der Artist Nr.2468 vom 07.04.1933

[448] Ein Gebot der Stunde, in: Der Artist Nr.2468 vom 07.04.1933

[449] Arthur von Gizycki: Zugkräftige Kapelle in Dresden, in: Der Artist Nr.2468 vom 07.04.1933

[450] Hier könnte es sich entweder um den Kriegsfilm „Morgenrot“ (Premiere 31.01.1933) oder um den Fridericus-Film „Der Choral von Leuthen“ (Premiere 03.02.1933) gehandelt haben, beides Produkte mit nationaler Thematik, die aber noch nicht als nationalsozialistisch gelten. Der erste typische Film aus der „Bewegung“, „SA-Mann Brand“, gelangte erst im Juni zur Uraufführung.

Neue nicht verdrängen“, wobei Foxtrott,[451] Tango und Waltz keinesfalls verschwinden, sondern „beste Tradition mit neuem gesunden Geist“ verbinden.
Der Kapellenbericht aus Düsseldorf, den der berühmte Cellist und Musikjournalist Ernst von Gizycki[452] anfertigte, zeugte von der definitiv noch vorhandenen internationale Bandbreite im Repertoire der Musiker. Sein Stil glänzt streckenweise gekonnt mit eleganten satirischen Seitenhieben: „Hier ist Leben, Feuer, Abwechslung, Tempo und Arbeitsfreude. Hugo Partsch, ein Saxophonist von Klasse, ebenso als Geiger tanzmusikalisch, führt die Kapelle von Sieg zu Sieg. Daher tanzte man auch um so lieber ‚Auf Wiedersehen’, ‚Warum?’, man fragte auch nicht ‚Ob Du glücklich bist?’, weil Du ‚Zigeuner, Du hast mein Herz gestohlen’ (in der Geige echt ungarisch nachempfunden), aber doch ‚Schade, dass Liebe ein Märchen ist’, nicht wahr ‚La Paloma’? Du und ‚Nola’ (übrigens glänzend saxophoniert), ‚Sweet You’, Ihr seid ja doch ‚Crazy people’. Es ist doch gleich eine ganz andere Sache, wenn vorne der Führer steht und so sicher und quicklebendig diese reizvolle Tanzmusik einem tanztonwellenelektrisierten Tanzpublikum direkt ins Herz, Gemüt und Fußspitzen hineinspielt.“[453] Ein paar Zeilen respektive Tanzlokale später sorgt eher das „patriotische Potpourri ‚Deutschland hoch in Ehren’“ für Begeisterung, an das sich nach einigen Schunkelliedern direkt „schmissige, aufwirbelnde Tanzmusik“ und „etwas Konzertmusik“, Walzer, Streichmusik usw. anschloss.

Im September 1933 berichtete „Artist“-Redakteur Kurt Pabst erstmals aus dem RMVP als der für Musikpolitik inzwischen zuständigen staatlichen Stelle.[454] Noch existierte die Abteilung Musik nicht, doch ein Referent nahm sich dem Journalisten an, der sich vorgenommen hatte, hier ausführlich sein „Steckenpferd“-Thema „Ausländermusik“ zu diskutieren. Seiner Meinung nach habe diese den Geschmack des Publikums jahrelang irregeführt, so dass künftig unbedingt eine

[451] 1936 bürgerte sich vorübergehend die Schreibweise „Foxtrot“ ein, seit 1940 hieß es dann bereits ab und zu wieder „Foxtrott“, ab 1943 bestand diese Schreibweise dann endgültig. In den wiedergegebenen Zitaten wird die jeweilige Schreibweise unkommentiert übernommen.

[452] Ernst von Gizycki und sein Bruder Arthur waren beide in Riga geboren worden. Ihr Vater Gustav von Gizycki war Gründer der Rigaer Musikschule. Nach großen Erfolgen als Cellovirtuose in deutschen und internationalen Varietés, wechselte Ernst 1928 aus wirtschaftlichen Gründen in das Schreibfach über, gab aber weiterhin Unterricht. Im Januar 1934 wurde Ernst von Gizycki zum Fachschaftsleiter Musik beim Reichsverband deutscher Schriftsteller bestellt. Der Artist Nr.2508 vom 12.01.1934

[453] Ernst von Gizycki: Düsseldorf, in: Der Artist Nr.2468 vom 07.04.1933

[454] Kurt Pabst: Besuch im Ministerium, in: Der Artist Nr.2491 vom 15.09.1933

Prüfung ausländischer Ensembles für die Erteilung einer Spielerlaubnis in Deutschland nötig gemacht werden müsse. Hier bleibt festzuhalten: Ressentiments gegen ausländische Kapellen und gegen „falsch verstandene Hotmusik“ bedeuteten keinesfalls Gegnerschaft zur Moderne in der Tanzmusik. Gelobt wird ausdrücklich „deutscher guter Jazz“, besonders Gerhard Mohr, dessen Kompositionen wie zum Beispiel „Komm doch!“ sich übrigens später auch im Repertoire des „Deutschen Tanz- und Unterhaltungsorchesters“ (DTUO) wiederfanden, würde momentan in Gaststätten gern gespielt. Der „deutsche Ensemblemusiker“ mit seiner „angeborenen Musikalität“ und „Charakterstärke“ habe bereits den richtigen Weg gewählt.

Dementsprechend gab Pabst einen offenen Ratschlag an die deutschen Kapellmeister, falls ihnen „Unberufene aus Publikumskreisen“ – und hier zielte er definitiv auf das Verhalten von übereifrigen Parteigenossen ab – das Spielen einer bestimmten Musik als „unberechtigt“ untersagen wollen: Man solle auf diesen Aufsatz verweisen und betonen, „dass noch keine Art von Musik direkt verboten ist, dass ein Gesetz darüber frühestens im Oktober erscheint und es nicht im Sinne Adolf Hitlers ist, dass ahnungslose Laien dem Fachmann das Leben erschweren“. Jener Besuch im Ministerium hatte gezeigt, dass man nicht mit einer schnellen einschneidenden Maßnahme seitens der Kulturbürokratie rechnen konnte. Personalisierte Entscheidungen von „Unbefugten“ (auch solchen mit Parteiuniform) erhielten von dort keine Rückendeckung, stattdessen verwies man auf die anstehenden berufsständischen Entscheidungen.

4.2.3 „Neue deutsche Tanzmusik“ und internationaler Rhythmus

Erstmals wurde per Leitartikel in der ersten Oktoberausgabe das Konzept einer „neuen deutschen Tanzmusik“ vorgestellt, wie sie am 16. September 1933 vom Deutschlandsender in der „Stunde der Nation“ gebracht worden war.[455] Ausführend war das Orchester Robert Gaden, die Leitung der Sendung hatte Willi Stech. Der spätere Leiter des Tanzorchesters des Senders und schließlich des DTUO hatte sich bereits 1933 als Spezialist für deutsche Tanzmusik hervorgetan. Es musste als ungewöhnlich gelten, Tanzmusik in der hochpolitischen „Stunde der Nation“ zu präsentieren und galt somit einerseits als deutliches Zeichen für die Wichtigkeit des „noch nicht voll gelösten Problems“, andererseits als Signal der Ak-

[455] Erwin C. Seeger: Neue deutsche Tanzmusik, in: Der Artist Nr.2494 vom 06.10.1933

zeptanz bestimmter moderner Klänge durch die Regierung. Eine „künstlerische Tanzmusik“ sei „keine Niggermusik“, lautete das Motto, die Sendung verfolgte die Absicht, den Kritikern moderner Kapellen zu zeigen, wie „deutsch“ Tanzmusik sein könne.

Das als vorbildhaft gehandelte Programm beinhaltete einen Paso doble, diverse langsame Walzer, konzertmäßig wiedergegebene Tangos „von Niveau“, dazu schnelle und langsame Foxtrotts sowie einen Marschfox. Keine Überraschungen also, wobei immerhin die volle Akzeptanz auch des schnellen, rhythmisierten Fox bestätigt schien, auch wenn sogleich eingeschränkt wurde, dass die „deutsche Formel“, auf die Walzer und Tango ja bereits gebracht worden seien, beim Fox noch ausstehe. Der „deutsche Foxtrott“ klinge entweder nach Marsch, nach ungarischer Operette oder aber „nach seinen amerikanisch-englischen Brüdern“ – hier sei also noch einiges zu tun. Die gleichen Probleme mit dem Foxtrott hatte 1933 übrigens auch die Reichsfachschaft deutscher Tanzlehrer, die vorschlug, ihn künftig je nach Bedarf durch den Marschtanz, einen modernisierten Rheinländer oder den langsameren Wechselschrittler zu ersetzen.[456]

Ausgehend von dieser Problematik lag die Frage nach dem kommenden Stellenwert des Tanzes nahe. Inmitten der „lebensbejahenden“ jungen Bewegung sei erzwungener Ernst fehl am Platze – man wolle auf keinen Fall dem kleinen Mann die Lebenslust nehmen, so „Artist“-Redakteur Artur Hackbach.[457] Allerdings sei in der Volksgemeinschaft die „Schrankenlosigkeit des Einzellebens“ zugunsten der Gesamtheit aufgehoben, welche als „einheitliche Lebensäußerung“ nun auch den Gesellschaftstanz bestimme. Das bedeute nicht, dass alles Bisherige nun zugunsten eines „unbekannten Neuen“ verschwinden müsse, oder dass es zukünftig nur noch Volkstanz statt Gesellschaftstanz geben werde. Der Autor verwarf derartige Bedenken, und betonte, man fege jetzt nur hinweg, „was morsch war“, behalte dabei aber alles Lebenskräftige.

Die Forderung, „wesensfremde Übertreibungen“ in der Tanzmusik zu unterlassen, so Hackbach weiter, sei vollkommen unproblematisch umzusetzen, da nicht nur der Jazz, sondern auch seine Tänze bereits seit einigen Jahren ihre „spezifisch deutsche Eigenheit“ erhalten hätten: Zwar bleibe die Herkunft fremdländisch, aber Jazz und Jazztanz hätten sich komplett dem deutschem Kulturraum angepasst, so dass die Geschichte des Jazz in Deutschland eine deutsche Erfolgsge-

[456] Erwin C. Seeger: Was tanzen wir in diesem Winter?, in: Der Artist Nr.2498 vom 03.11.1933
[457] Artur Hackbach: Tanzen in dieser Zeit, in: Der Artist Nr.2483 vom 21.07.1933

schichte werde: „Es gab und es gibt deutschen Jazz, erfreuliches Symbol für die Aufnahmefähigkeit der deutschen Seele und für ihre schöpferische Kraft der Um- und Neuformung."

Ein Besinnen auf deutsche Tänze sei selbstverständlich, deren Auswahl beschränke sich aber nur auf Walzer Ländler und Rheinländer, so dass auch der Foxtrott, der sich in Deutschland ein „Heimatrecht" erworben habe, wichtig bleibe. Immer weiter wagte sich der Autor vor: Der Fox sei „Ausdruck angelsächsischen Wesens und (...) deutscher und nordischer Sinnesart gemäß". Vollkommen veraltete Tänze aus der „Mottenkiste" wie „Polka, Mazurka, Menuett, Quadrille, Gavotte, Contre" entsprachen dagegen wohl kaum noch dem aktuellen „Lebensrhythmus". Laut Hackbach definiere ja gerade der Nationalsozialismus sich als eine „moderne Kulturbewegung", die sich nicht „zum Willensvollstrecker antiquierter Tanzlehrer-Ressentiments" eigne. Neue deutsche Tänze müsse man entwickeln und dabei aufhören, das Publikum zu zwingen, nur nach Märschen zu tanzen. Marschmusik gehöre nicht in den Tanzsaal, sondern an die „Spitze der Bataillone". Der Autor schloss sein Bekenntnis zur Progressivität in der Gewissheit: „Die nationalsozialistische Revolution (...) wird uns auch richtig tanzen lehren."

Diese Aufgabe oblag in der Praxis der Reichsfachschaft deutscher Tanzlehrer, die im Herbst 1933 eine Informationsstunde im Deutschlandsender zum aktuellen Gesellschaftstanz „im nationalen Deutschland" veranstaltete und dabei wieder deutlich konservativere Töne anschlug, als Hackbach und andere sie erwartet hatten.[458] Als neue Richtlinien hatten zu gelten: Vereinheitlichung von Unterricht und Tanzstil bei leicht erkennbarer, sauberer Rhythmik statt Synkopierung. Gegensätze zwischen mit modernen Bezeichnungen belegten Tänzen wie Foxtrott und traditionellen deutschen Tänzen bestünden bei einer deutschen Spielweise der Musikstücke kaum. Daher sollten im Winter 1933/34 Marschtanz, Rheinländer, Wechselschrittler als neue „Haupttänze" den Foxtrott ablösen, der Galopp den Paso doble, der langsame Walzer den English Waltz, während der schnelle Walzer als Schrittwalzer natürlich als wesentlicher Bestandteil deutscher Tanzkultur erhalten bleibe. Über den Tango sei noch nicht entschieden, doch bleibe er wohl eine tanzbare Option. Slow-Fox, Blues und weitere Tänze sollten „Turnieren und Luxusgaststätten vorbehalten bleiben". Musikalisch unterstützt wurde die Informationssendung von der Kapelle Gebr. Walters, die anhand einiger Beispiele

[458] Erwin C. Seeger: Was tanzen wir in diesem Winter?, in: Der Artist Nr.2498 vom 03.11.1933

zeigte, welche Musikstücke „wirklich deutscher Tanzart“ entsprachen. Doch die tanzmusikalische Realität blieb stabiler als dieser offiziell proklamierte reaktionäre Trend hätte erwarten lassen.

Knapp ein Jahr nach seinem ersten Engagement für den modernen Gesellschaftstanz bezog Arthur Hackbach ein weiteres Mal Position – dieses Mal sehr dezidiert gegen „Reaktionäre“, „Hundertfünfzigprozentige“ und „Konjunktur-Revolutionäre“,[459] die in der Kunst eine „muffige Rückwärtserei“ propagierten.[460] Goebbels selbst hatte unter dem Motto „Mehr Moral, aber weniger Moralin“ einen solchen Kurs bestätigt und sich in offenen Worten gegen den Trend gewandt, unter dem Mantel des Nationalsozialismus einen konservativ-reaktionären und sittenstreng-biederen Kurs im deutschen Alltagsleben zu forcieren.[461] „Sittenriecherei“, „Schulmeistereien“, „heuchlerisches Getue“, „Muff und Muckertum“ hätten keinen Platz im zukunftsorientierten und „daseiensbejahenden Nationalsozialismus“, stellte Goebbels klar und sprach sich vehement dagegen aus, im Namen der nationalsozialistischen Revolution in verlogener Keuschheit und Moral zu machen und Freude und Optimismus zu verdrängen. Wer mit „Schicklichkeitsgesetzen“ gegen moderne deutsche Frauen reagiere,[462] sei nichts als ein „30 Jahre zu spät gekommener“ „Moraltrompeter“ und blamiere den Nationalsozialismus vor der ganzen Welt. Bejahende „Lebenslust“ und reichlich Optimismus seien essentiell für den „Wiederaufbau“ Deutschlands.

Goebbels hatte hier ein eindeutiges Bekenntnis zur Populärkultur abgelegt, das sich auch an die Unterhaltungsmusikerschaft richtete und ihr Schutz gegen die selbsternannten Hüter der öffentlichen Sittlichkeit zusicherte. An dieser Stelle setzte nun auch Hackbach an und verband seine Angriffe gegen die „ewigen Beckmesser“ mit der Warnung vor einer im „peinlichen Übereifer“ betriebenen

---

[459] Das Klima gegen die „Märzgefallenen“ und Konjunkturritter, die aus der Anbiederung an den Nationalsozialismus wirtschaftliche Vorteile ziehen wollten, verschärfte sich weiter. Mitte 1934 wies auch der Werberat der deutschen Wirtschaft ausdrücklich darauf hin, dass „Parteizugehörigkeit kein wirtschaftswerbendes Argument“ darstelle. Der Artist Nr.2532 vom 28.06.1934

[460] Arthur Hackbach: Nationale Musik – Internationale Musik – Neue Musik, in: Der Artist Nr.2528 vom 31.05.1934

[461] Paul Joseph Goebbels: Moral oder Moralin? Mehr Lebensbejahung und weniger Muckertum, in: Der Artist Nr.2511 vom 02.02.1934

[462] Kleinbürgerlichen und bornierten Moralvorstellungen gerade im Umgang mit weiblicher Attraktivität hatten unter der Fahne der NSDAP vielerorts fröhliche Urständ gefeiert, wie zum Beispiel ein Hinweis in der „Schlesischen Tageszeitung“ vom 7. August 1933 zeigte: „Die Kreisleitung Breslau teilt mit, dass Frauen mit geschminktem Gesicht der Zutritt zu allen Veranstaltungen der NSDAP verboten ist.“ Nicht nur Goebbels stand einer solchen Form der reaktionären Moral

nationalen musikalischen Autarkiebewegung, deren Folge nur die „Verbiedermeierung der Kunst“ sein würde.[463] Hier schloss sich ein eindeutiges Plädoyer für den Internationalismus in der Musik an: „Die Sklaven ihres selbstgezimmerten Dogmas von der nationalen Musik, wie sie sie verstehen, wollen uns nun des ferneren belehren, dass sie nur gedeihe, wenn kein fremder Lufthauch sie berühre, und dass es überaus gefährlich sei, sie mit den Äußerungen eines andersgearteten Geistes in Berührung zu bringen.“ Die Frage, ob man fremde musikalische Einflüsse nun akzeptieren und sie in die deutsche Musik und den deutschen Gesellschaftstanz sogar gewinnbringend integrieren dürfe, blieb als Streitpunkt dauerhaft auf der Tagesordnung. Die Weichen für eine moderne, „lebensbejahende“ Populärkultur und gegen ein Zuviel an völkischen und reaktionären Tendenzen dagegen waren gestellt.

Mit Stoßrichtung gegen „Spießbürger und Froschblütler“, gegen „engstirnige und chauvinistische Zeitgenossen“ und unter Berufung auf Goebbels und die Rundfunk-Tanzmusik brachte sich Gerhard E. Pfrötzschner erstmals mit einem ausführlichen Bekenntnis zur Jazzmusik in die Spalten des „Artisten“ ein.[464] Der Deutschland-Redakteur des Londoner „Melody Maker and British Metronome“, der sich selber als „Vertreter des kultiviertesten englischen Stiles im Sinne Henry Halls“ bezeichnete, verschanzte sich zwar im Untertitel seines progressiven Artikels noch hinter der arbeitsbeschaffenden Wirkung der Jazzmusik, doch euphorischer konnte ein Plädoyer für „internationale Unterhaltungskultur“ und eine kosmopolitische Lebensfreude und Jugendlichkeit kaum ausfallen. Von entsprechend „lebhaftem Widerhall“ berichtete dann auch der „Artist“ in einer der Folgenummern und zitierte aus einer sehr prägnanten Leserzuschrift: „Nach all den Geifereien und Unsachlichkeiten der letzten Zeit, die man an verschiedenen Stellen gegen die moderne Unterhaltungsmusik lesen konnte, die von den Gegnern fälschlicherweise als Negermusik abgelehnt wird, ist der Artikel des Herrn Pfrötzschner ein Aufatmen und eine Freude.“[465]

---

kritisch gegenüber, so dass sich in der Konsumwerbung und im Alltag ein modernes Schönheitsideal durchsetzen konnte.

[463] Arthur Hackbach: Nationale Musik – Internationale Musik – Neue Musik, in: Der Artist Nr.2528 vom 31.05.1934

[464] Gerhard E. Pfrötzschner: Wie steht der deutsche Musiker zur Jazzmusik? Bedeutet nicht Verwerfen derselben Arbeitslosigkeit für viele?, in: Der Artist Nr.2542 vom 06.09.1934

[465] Die Tribüne der deutschen Unterhaltungsmusikwelt. Austausch von Anregungen aus dem Betriebsführer- und Künstler-Leserkreis des „Artist“

Dementsprechend las sich der Berliner Kapellenbericht vom Oktober 1934 aus der Feder des „Rasenden Reporters“ (alias Gerhard E. Pfrötzschner) wie ein „Who is who“ der deutschen Jazzmusikszene.[466] Er schwärmte von Otto Stenzel, der in der „Scala“ Triumphe feierte, wobei vor allem der Trompeter Kurt Hohenberger, der Saxophonist Franz Ton, der Posaunist Wilhelm Greis, der Pianist Stamer und der Drummer Weiland („mit Spitznamen Bimbo-Europa“) lobend erwähnt wurden. Bei James Kok,[467] der im „Atlantis“ engagiert war, galten unter anderem Erhard „Funny“ Bauschke und der „‚swing'-Drummer“ Erich Schulz als beste Kräfte, während die Kapelle Heinz Wehner[468] („ein ziemlich ‚Heißer' Junge“) im „Europa-Pavillon“ durch Neuzugang Willy Berking („ein aufhorchendmachender und pfeffriger Posaunist“) noch besser geworden war. Tatsächlich, in den repräsentativen Hotels und Vergnügungspalästen Berlins – stets zugleich auch Aushängeschilder des Deutschen Reiches für ausländische Besucher – machte etwa zur gleichen Zeit eine aktive Jazzszene von sich reden, als in Nürnberg der von Riefenstahl für die Nachwelt cinematographisch konservierte „Parteitag der Einheit und Stärke“ zu Ende gegangen war. Bandleader Otto Stenzel erinnert sich: „Es war enorm viel los und war wunderbar, und wir konnten heiß spielen, wie wir wollten; es war die Swingmusik der Amerikaner.“[469]

Als sich auf dem ersten Berliner „Ball der Gastronomie“, der als Sonderveranstaltung zugunsten des Winterhilfswerks (WHW) durchgeführt wurde, die besten Ka-

---

[466] Berliner Stadtgespräch. Reichshauptstadt-Reportage des „Artist“ vom „Rasenden Reporter“, in: Der Artist Nr.2549 vom 25.10.1934, S.81f.

[467] Der Rumäne Kok, Gründer der „ersten Swingband Deutschlands“ (Horst H. Lange) mit exklusiv deutscher Besetzung wurde 1935 als Volljude aus der RMK ausgeschlossen und aus Deutschland ausgewiesen. Nachfolger wurde sein hier bereits lobend erwähnter Klarinettist Erhard Bauschke. Knut Wolffram: Die letzte Band im Moka Efti, in: Fox auf 78, Heft 15 (Herbst 1996), S.16. Bauschke leitete seit 1940 ein Luftwaffenorchester in Norwegen. Nach Kriegsende spielte er für amerikanische Soldaten in Frankfurt. Werner Prill: Swingende Bands an der Waterkant. Eine Auswahl nach Hamburg-Auftritten bis 1945, in: Alenka Barber-Kersovan / Gordon Uhlmann: Getanzte Freiheit. Swingkultur zwischen NS-Diktatur und Gegenwart, Hamburg 2002, S.160

[468] „Heinz Wehner und sein Telefunken-Swingorchester“ arbeitete trotz gelegentlicher Verwarnung wegen übertriebener Hot-Solistik kommerziell außerordentlich erfolgreich. Der Namenszusatz „Swing“ wurde nach 1937 gestrichen. Dem Magazin „Down Beat“ (12/1937) galt Heinz Wehners Kombo mit seiner sehr englischen Spielweise gar als die „beste Band im Nazireich“. Michael H. Kater: Gewagtes Spiel. Jazz im Nationalsozialismus. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Bernd Rullkötter, Köln 1995, S.134. Von 1940 bis 1944 leitete Wehner ein Wehrmachtsorchester in Norwegen bis er 1944 an die Ostfront musste und von dort nicht mehr zurückkehrte. Vgl. Prill, S.168

[469] Zitiert nach Kater 1995, S.119. Bauschke war bei den Nazis scheinbar recht beliebt, weil er angeblich alle „fremdländischen Übertreibungen“ vermied und „die gute deutsche Produktion“ englischen Titeln vorzog. Tatsächlich hatte er jedoch jede Menge amerikanischer Swingmelodien im Programm. Kater 1995, S.132f.

pellen der Hauptstadt für den guten Zweck die Ehre gaben, finden sich die großen Namen wieder:[470] Die von Kapellmeistern wie Oskar Joost, Otto Stenzel, James Kok, Kurt Widmann oder Heinz Wehner dargebotene internationale Tanzmusik stand keineswegs in irgendeinem Widerspruch mit dem Gedanken der nationalsozialistischen Volkswohlfahrt. Auch auf dem traditionellen Berliner Presseball im Februar 1935 war hochwertige, an internationalen Standards orientierte Tanzmusik Trumpf: Engagiert waren unter anderem Barnabas von Géczy und Bernhard Etté[471] sowie die hier erstmals erwähnte Tanzkapelle der Leibstandarte Adolf Hitler (LSAH).[472]

Ende Januar 1935 hatte Jack Hylton auf seinem „einzigartigen Triumphzug durch Deutschland“ auch drei Konzerte in Berlin gegeben, eines davon sogar unter Verzicht auf die eigene Gage „zugunsten stellungsloser RMK-Musiker“.[473] Vom sensationellen Erfolg der Hylton-Musiker, die unter anderem die „beliebten alten Favoriten“ „Dinah“, „St. Louis Blues“ und „Tiger Rag“ im Programm hatten, berichtete Pfrötzschner in aller Ausführlichkeit und wies dabei auch auf einen „neuartigen Dämpfer für Trompete und Posaune“ sowie die „urkomische“ Bühnenschau des Saxophonisten Freddy Schweitzer hin. Aus Rücksicht gegenüber der RMK und Teilen des deutschen Publikums hatte Hylton zum Bedauern des Musikkritikers übrigens seinen „phänomenalen Neger-Tenor-Saxophonisten Coleman Hawkins“ nicht mitgebracht.[474] Entrüstung über diese Maßnahme war – anders als später bei der 1939er Tournee von Henry Hall[475] – auch in London nicht zu spüren und

---

[470] 14 Kapellen spielen auf zum Berliner WHW-Ball der Gastronomie, in: Der Artist Nr.2559/60 vom 10.01.1935, S.7f.

[471] Bernhard Etté, dessen Kapelle bereits in den 1920ern eine der bekanntesten in Deutschland war, pflegte ähnlich wie von Géczy einen eher konzertanten Jazzstil mit viel Streichern.

[472] Haben Sie schon gehört, dass..., in: Der Artist Nr.2652 vom 24.01.1935, S.77. Über die Tanzkapelle der LSAH, deren Repertoire und weiteres Wirken ließ sich leider nicht mehr in Erfahrung bringen.

[473] Berliner Stadtgespräch. Musikhauptstadt-Reportage vom „Rasenden Reporter“, in: Der Artist Nr.2565 vom 14.02.1935, S.129ff.

[474] Vermutlich hätte hier auch das bereits 1931 erlassene Verbot der Beschäftigung von Kapellen mit farbigen Musikern auf deutschem Boden gegriffen, für das nur in Einzelfällen Einzelgenehmigungen erteilt werden konnten. Vgl. Horst H. Lange Jazz in Deutschland. Die deutsche Jazz-Chronik 1900-1960, Berlin 1966, S.57 und Volkmar Nebe: Filmmusik in der NS-Zeit, Magisterarbeit, Oldenburg 1988, S.30

[475] Im Rahmen seiner Europa-Tournee 1938/39 hatte Henry Hall auch mit großem Erfolg in Berlin („Scala“) gastiert und war im Februar 1939 sogar im „Wunschkonzert“ aufgetreten (Sieben Tage. Funkblatt mit Programm, Heft 8 vom 19.02.1939). Zuvor war in England bekannt geworden, er habe für das Deutschland-Konzert sein Orchester „arisiert“ und würde auch grundsätzlich mit dem deutschen Antisemitismus sympathisieren, was ihm heftige Angriffe seitens der „Liga für den Boykott der Angreifernationen“ eintrug. Tatsächlich hatte Hall laut einem Artikel des „Melo-

so schienen für Pfrötzschner angesichts des Hylton-Besuchs endgültig die Zeiten überwunden zu sein, in denen auf internationale musikalische Beziehungen verzichtet worden war. In Deutschland beginne „eine neue musikalische Periode“ in der Unterhaltungsmusik, die „alle Kritikasterei lächelnd entkräften“ werde.[476]

In einer Zeit, in der noch kontrovers diskutiert wurde, ob technisch reproduzierte Musik die wirtschaftlichen Grundlagen des Ensemblemusikers zerstöre oder eine Symbiose für beide Seiten Vorteile bringe, engagierte sich die Schriftleitung des „Artist“ in einer im April 1935 neu eingeführten Rubrik um eine monatliche Schallplattenkritik. Im Vorwort zu „Rhythmus auf Schallplatten“ wies man darauf hin, dass regelmäßiger Plattenkonsum wichtig für die „laufende Fortbildung“ des Musikers seien, weil man so viel über „Novitäten“ in Sachen Stil, Instrumentierung und Arrangement lernen könne.[477] Wer bot sich hier besser als Fachmann an als Gerhard E. Pfrötzschner? Unter dem Pseudonym „Ringrichter“ stellte er hier eine Auswahl vor, unter der besonders die begeisterte Besprechung einer James-Kok-Aufnahme[478] des „Tiger Rag“[479] hervorstach. Die Kapelle, die „moderne Musik in Deutschland“ „mit am besten“ vertrete, habe hier „eine der besten Arbeiten auf Wachs“ präsentiert. Der „Tiger Rag“ werde „als ganz heiße und schnelle Nummer gespielt“, es „brilliere“ das Blech, dazu wurde das „unerhörte Saxophonsolo“ und „zwei äußerst heiße Posauneneffekte“ gelobt. Von acht vorgestellten Platten war zudem nur eine (Mackeben: „So oder so ist das Leben“) deutschen Ursprungs. Koks „Tiger Rag“ war auf Grammophon in der „Dunkelrot-Etikett-Serie“ erschienen, die in der folgenden Plattenbesprechung begeistert als

---

dy Makers“ vom Mai 1939 nie jüdische Musiker in seiner Band. Über die Toleranz des nationalsozialistischen Deutschlands, seine Wertschätzung für ausländische Künstler und die Angriffe des „hysterischen Judentums“ in London ließ sich Hans Brückner ausführlich aus: Hans Brückner: Henry Hall und die streitbare Monica Whatly. Gastspiel in Deutschland genügt, um die Juden in England aufzuregen, in: Das deutsche Podium Nr.18 vom 05.05.1939

[476] Berliner Stadtgespräch. Musikhauptstadt-Reportage vom „Rasenden Reporter“, in: Der Artist Nr.2565 vom 14.02.1935, S.129ff.

[477] Rhythmus auf Schallplatten, in: Der Artist Nr.2573 vom 11.04.1935, S.349

[478] Über keine Kapelle hatte sich Pfrötzschner so begeistert geäußert wie über das international erfolgreiche James-Kok-Orchester. Gerhard E. Pfrötzschner: Wie steht der deutsche Musiker zur Jazzmusik? Bedeutet nicht Verwerfen derselben Arbeitslosigkeit für viele?, in: Der Artist Nr.2542 vom 06.09.1934

[479] Von dieser Aufnahme hatte Pfrötzschner bereits im Februar geschwärmt: „James Kok hat den ‚Tiger Rag’ aufgenommen, der für unsere Leistungs- und Stilentwicklung in Deutschland eine kleine Sensation bedeutet und im März bei der ‚Deutschen Grammophon’ erscheinen wird.“ Berliner Stadtgespräch. Musikhauptstadt-Reportage vom „Rasenden Reporter“, in: Der Artist Nr.2565 vom 14.02.1935, S.129ff.

„eine ‚heiße' Plattenserie" klassifiziert wurde.[480] Musikkritiker Pfrötzschner schwärmte hier in höchsten Tönen für die Kok-Aufnahmen von „Jungle Jazz" und „Harlem", „zwei vorbildlich und exakt gespielte ‚heiße' Arrangements" mit Saxophon-, Klarinetten- und Posaunen-Soli. Auch eine Platte von Heinz Wehner fand besondere Anerkennung, vor allem der solistische „Swing" Willy Berkings wurde betont, eine Vokabel, die in dieser Besprechung überraschend oft auftauchte, lange bevor sie ab Herbst 1936 in die kulturpolitischen Mühlen geriet:[481] „I'll string along with you" verfüge über ein „brillantes ‚Swing'-Rhythmusfundament", die Platte von Bert Ambrose über „viele herrliche ‚Swing'-Stellen und Harmoniefülle". Pfrötzschner machte hier deutlich, dass er über ein am internationalen Musikmarkt geschultes Kritikerwissen verfügte. Er war es auch, der über den Wechsel von Oskar Joost und seinem Orchester vom „exklusiven Eden-Hotel" in die Berliner „Femina" anlässlich der Wiedereröffnung jener „berühmten und international bekannten Unterhaltungsstätte" Berlin berichtete.[482]

Einen kurzen, aber aufschlussreichen Bericht über den nach wie vor „größten Jazzkapellmeister Amerikas" lieferte Paul Kley aus „Neuyork", wo er nicht nur die Gelegenheit hatte, einem Jazzkonzert mit 100 Mann Besetzung zu lauschen, sondern auch den Meister und Geschäftsmann Paul Whiteman persönlich traf, der „nebenbei bemerkt ein sehr großer Spaßvogel" sei und ihn mit dem blasphemischen „Hallo, ein Hitler" begrüßt habe.[483] Im Vergleich mit Europa betreibe Whiteman Musikbusiness im Still eines „Großkapellmeisters" mit einem perfekten Management, von dem Kley in einer Mischung aus Bewunderung und Kopfschütteln berichtete.

Aus London meldete sich regelmäßig Gilbert K. Wilks, der für den „Artist" als „ständiger England-Mitarbeiter" Neuigkeiten aus der dortigen Musikszene notierte

---

[480] Gerhard E. Pfrötzschner: Rhythmus auf Schallplatten, in: Der Artist Nr.2578 vom 16.05.1935, S.492f.

[481] Auf einen charakteristischen „Swing" als „eine Art urtümlicher Schwung, der schwer zu bestimmen, doch unverkennbar zu vernehmen" sei und sich als „ein dynamisches Wiegen" bemerkbar mache, hatte bereits im Sommer 1934 ein Artikel über Jazz-Stile hingewiesen. „Unwiderstehlicher Schwung" wurde hier vor allem dem Ellington-Orchester attestiert. Walter Mang: Das „Echtheitskennzeichen" für die Jazzmusik. Urtümlicher Jazz für unser Musikleben untragbar, in: Der Artist Nr.2535 vom 19.07.1934

[482] Gerhard E. Pfrötzschner: Berliner Stadtgespräch, in: Der Artist Nr.2594 vom 05.09.1935, S.981. Oscar Joost galt Pfrötzschner als der englischen BBC-Tanzkapelle Harry Hall ebenbürtig. Gerhard E. Pfrötzschner: Wie steht der deutsche Musiker zur Jazzmusik? Bedeutet nicht Verwerfen derselben Arbeitslosigkeit für viele?, in: Der Artist Nr.2542 vom 06.09.1934. Joost verstarb infolge seines Kriegseinsatzes bereits mit 43 Jahren Ende Mai 1941. Totenglocke: Oskar Joost, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2894 vom 06.06.1941, S.562f.

und dabei auch einiges aus Amerika zu berichten wusste.[484] Er thematisierte zum Beispiel das in den USA herrschende Arbeitsverbot für ausländische Musiker, das Jack Hylton nur per Sondergenehmigung umgehen konnte, während seine Band im Hafen bleiben musste; außerdem erfuhr der Leser unter anderem einiges über „berühmte Mitglieder des Duke Ellinton Orchesters“, über die Dorsey Brothers, den „weltberühmten Hot-Geiger“ Joe Venuti und über Jazzpianist Fletcher Henderson.

4.2.4 Moderne Tanzmusik im nationalsozialistischen Rundfunk: Ein Verbot und viele Definitionen

Ende 1934 nahm sich „Die WERAG“, das Senderorgan der Westdeutschen Rundfunk AG, beispielhaft dem „Problem der Jazzmusik im Rundfunk“ anhand widersprüchlicher Hörerreaktionen an.[485] Der Forderung nach mehr moderner Tanzmusik stünden reichlich kritische Stimmen gegenüber, die sich meist auf die völkische Argumentation der NSDAP vor 1933 bezogen: „Letztere [die der modernen Tanzmusik ablehnend gegenüberstehen Hörer] berufen sich meist auf die Kampfjahre, in denen die Bewegung eindeutig und unablässig gegen die moderne Tanzmusik, den sogenannten Jazz, Stellung genommen habe.“ Mit der „psychologischen Entartung“ der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg habe die heutige Musik jedoch nichts mehr gemein, argumentierte nun die „WERAG“, derartige Auswüchse seien beseitigt. Würde man moderne Tanzmusik jetzt komplett verbieten, käme man angesichts der „zum Teil ausgezeichneten Tanzmusiken“ ausländischer Sender „in noch größere Verlegenheit“, da viele Hörer jene Sender ob der guten Musik gerne hörten: „Sie [die Hörer] können aber nur dadurch daran gehindert werden, dass wir ihnen eine noch bessere Tanzmusik bieten.“ – Überraschend früh und erstaunlich weitsichtig wird hier ein Problembereich angesprochen, mit dem man sich vor allem im Krieg noch intensiv auseinanderzusetzen hatte. Das ständige Bemühen der Verantwortlichen um ein attraktives Rundfunkprogramm ab 1940/41 bezog sich in erster Linie auf eine Modifikation der musikalischen Linie und eine Förderung der leichten Unterhaltung. Die „WERAG“

---

[483] Paul Kley: Bei Paul Whiteman in Amerika, in: in: Der Artist Nr.2591 vom 15.08.1935, S.892

[484] Z.B. Gilbert K. Wilks: Londoner Brief, in: Der Artist Nr.2600 vom 17.10.1935, S.1162f. Wilks meldete sich als „Artist“-eigener Korrespondent erstmals im September 1934: L. Gilbert: Letzte Londoner Neuigkeiten, in: Der Artist Nr.2545 vom 27.09.1934

[485] Das Problem der Jazzmusik im Rundfunk, in: Die WERAG, Nr.50, 1934

schlug bereits zu diesem frühen Zeitpunkt Töne an, wie sie sich zum Beispiel auf der Arbeitstagung der Reichsrundfunkgesellschaft (RRG) zu Musikfragen im Oktober 1941[486] in überraschender Parallelität wiederfinden: „Das Deutschland Adolf Hitlers ist bei aller Traditionsverbundenheit (...) modern und kann es auch vertragen, wenn man in dem (...) Thema [der Tanzmusik] (...) modern bleibt." Reichsintendant Glasmeier eröffnete die RRG-Tagung mit dem Hinweis, dass man im Rundfunk internationale konkurrenzfähige „moderne rhythmische Musik" bringen müsse, um die Soldaten im eigenen Frequenzbereich zu halten.[487]

In ihrer Kritik zielte die „WERAG" klar auf jene völkisch-konservativen Musikkritiker ab, die mit fragwürdigen Jazzdefinitionen meist geringe Sachkenntnis an den Tag legten. Nichts schien jenen „Musikreaktionären"[488] nämlich schwerer zu fallen, als eine klare Definition dessen zu liefern, was denn nun eigentlich den Unterschied zwischen „Niggerjazz" und „deutscher Tanzmusik" ausmachte. Definitionsversuche, oft primitiv, oft bemüht, oft nur in Nuancen unterscheidbar, gab es in Hülle und Fülle.

Nachdem am 12. Oktober 1935 das endgültige Verbot ergangen war, „Niggerjazz" im Rundfunk zu senden,[489] brannte die Definitionsproblematik so akut wie nie zuvor auf den Nägeln. Der neu gegründete „Prüfungsausschuss für Tanzmusik" hatte alle Hände voll zu tun, zu entscheiden, welche moderne Tanzmusik in die Kategorie „Niggerjazz" fiel und welche nicht. Ihm gehörten zunächst neben RMK-Geschäftsführer Heinz Ihlert und Wolfgang Stumme von der RJF auch Willi Stech und Fritz Stege an.[490] Der Ausschuss hatte die Macht, nichtzeitgemäße

---

[486] Protokoll der Tagung BA R55 /695, 51-70

[487] Glasmeier, BA R55 /695, 51

[488] Das Problem der Jazzmusik im Rundfunk in: Die WERAG, Nr.50, 1934

[489] Der „Völkische Beobachter" zitierte Reichssendeleiter Hadamovsky: „Nachdem wir heute zwei Jahre lang mit diesen Kulturbolschewisten aufgeräumt haben und Stein an Stein fügten, um in unsrem Volk das verschüttete Bewusstsein für die deutschen Kulturwerte wieder zu wecken, wollen wir auch mit den noch in unserer Unterhaltungs- und Tanzmusik verbliebenen zersetzenden Elementen Schluss machen. (...) Was aber zersetzend ist und die Grundlage unserer Kultur zerstört, das werden wir ablehnen Wir werden dabei ganze Arbeit leisten. Der Niggerjazz ist von heute ab im deutschen Rundfunk endgültig ausgeschaltet. (...) [Es] wurde die Schaffung eines Prüfungsausschusses für deutsche Tanzmusik bei der Reichssendeleitung vereinbart. (...)", abgedruckt in Franz Ritter (Hrsg.): Heinrich Himmler und die Liebe zum Swing. Erinnerungen und Dokumente, Leipzig 1994, S.25f.

[490] Im Sommer 1936 änderte sich die Besetzung des Prüfungsausschusses, bemerkte Stege beiläufig, ohne Details zu nennen: Der Artist Nr.2645 vom 27.08.1936, S.1082 Dass auch Kapellemeister Frederik Hippmann seit spätestens 1937 dazugehörte, wusste Franz Joseph Adldinger: Frederik Hippmann. Ein Wegweiser gediegener Unterhaltungsmusik, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2694 vom 05.08.1937. S.889f.

Werke, die „stilistische Merkmale des Negerjazz“ enthielten von einer Rundfunkaufführung auszuschließen.[491]

Eine „operationalisierbare Eingrenzung des Genres”[492] waren die offiziellen Stellen nämlich nach wie vor schuldig geblieben. Für den Rundfunk entschied der Prüfungsausschuss, im musikalischen Alltag der Gaststätten und Konzerte waren es die praktisch mit der Zensur des Kapellenrepertoires betrauten „städtischen Musikbeauftragten”, die kaum effektive Arbeit leisten konnten. An einer brauchbaren Jazz-Definition mangelte es auch den zahlreichen Erlassen auf kommunaler oder Länderebene.

Händeringend suchte man über den Rat von mehr oder weniger ausgewiesenen Fachleuten Wege aus dem Erklärungsnotstand, welche Musik denn jetzt noch sendefähig und welche Art von Tanzmusik gar förderungswürdig sei. Mit im Verhältnis zum bisherigen Tenor seines Blattes ungewöhnlich konservativ anmutendem musikerzieherischem Elan widmete „Artist“-Chefredakteur Geo Maria von Coellen den „ehernen Leitsätzen des Reichssendeleiters“ kurz nach deren Erscheinen einen Leitartikel, in dem er das Rad der musikalischen Entwicklung gleichsam zurückzudrehen versuchte.[493] Für ihn bedeutete die „Pflege deutscher Tanzmusik“ einerseits die „neuzeitliche Gestaltung der schon früher in germanischem Blut und Boden verwurzelten Tanzformen“, andererseits eine neue Dominanz leichter sinfonischer Musik. „Synkopierte Rhythmen“, die „hotmusikalische Masche“ oder der Import ausländischer „Hotschlager“ – das gehöre nun der Vergangenheit an.

Ein wenig liberaler ging dieser Frage der Musikkritiker Walter Hochschild in der „Königsberger Allgemeinen Zeitung“ im Herbst 1935 nach: „Was ist hier deutsche Tanzmusik, in der wir eine Bereicherung unseres volkstümlichen Kulturgutes sehen, und was müssen wir als undeutsch und kulturzersetzend ablehnen? Hierüber bestehen nun allerdings noch erhebliche Begriffsverwirrungen, die durch die künftige Programmgestaltung der Tanzmusik im Rundfunk geklärt werden sollen, und auch bei dem vom Reichsverband Deutscher Rundfunkteilnehmer durchgeführten öffentlichen Wettbewerb deutscher Tanzkapellen die Prüfungskommissio-

---

[491] Reinmar von Zweter (Fritz Stege), in: Der Artist Nr.2632 vom 28.05.1936, S.626

[492] Heiko Hasenbein: „Unerwünscht - toleriert - instrumentalisiert. Jazz und Swing im Nationalsozialismus, in: 1999, Nr.4/1995, S.39

[493] G.M. von Coellen: Das Winterprogramm der Unterhaltungsmusikwelt, in: Der Artist Nr.2600 vom 17.10.1935, S.1161f.

nen vor eine schwierige Aufgabe stellen werden."[494] Die Programmpraxis und ein Wettbewerb also sollten die theoretischen Unklarheiten beseitigen – eine paradoxe Forderung, denn ganz ohne eine begriffliche Klärung konnte kaum pragmatisch gearbeitet werden.

Der Autor distanzierte sich von den gern verwendeten Identifizierungsmerkmalen des Jazz „synkopischer Rhythmus und Verwendung des Saxophons", das seien „keineswegs undeutsche Musikelemente", denn auch die Musik Bachs enthalte Synkopen und das Saxophon sei eigentlich ein Instrument für sinfonische und Marschmusik.[495] Die Akzeptanz des Saxophons war bereits wieder deutlich im Steigen begriffen: „Es ist erfreulich, dass dieses weichklingende deutsche Instrument neuerdings auch in die Musikzüge der Fliegerwaffe Eingang gefunden hat." Hatte die erste Angriffswelle der Völkischen vor allem dem Saxophon als dem typischen Jazzinstrument gegolten, so hielt man die Polemik nach den Protesten der Instrumentenindustrie sehr bald zurück. Die deutschen Saxophonfabriken hatten sich 1933 an die Regierung gewandt und vom RMVP eine breite Absolution für das Saxophon als Antwort erhalten.[496] Also sprach man auch den Belgier Adolphe Sax von allen Vorwürfen frei, pries ihn gelegentlich sogar als deutschstämmig und beschloss, das Saxophon fortan zu tolerieren. Recht bald erfolgte die Einführung des Saxophons bei der Luftwaffe, wo es zu Beginn des Krieges absoluter Standard war, wie das Magazin „Stern" berichtete: „Die Militärkapelle geht mit der Zeit! (...) Saxophone in fünf verschiedenen Klangstufen sind die letzte Neuerung in der Besetzung der Luftwaffen-Musikkorps."[497] 1936 erlaubte sogar die Heilsarmee, die das Saxophon stets streng als „sündhaft" verboten

---

[494] Walter Hochschild, in: Königsberger Allgemeine Zeitung, nach dem 12.10.1935, Faksimile in Horst H. Lange: „Artfremde Kunst und Musik unerwünscht". Jazz im Dritten Reich, in: Klaus Wolbert (Hrsg.): That's Jazz. Der Sound des 20. Jahrhunderts. Eine Musik-, Personen-, Kultur-, Sozial- und Mediengeschichte des Jazz von den Anfängen bis zur Gegenwart, Darmstadt 1997, S.391

[495] Eine erste ausführliche Ehrenrettung des Saxophons auch durch Kurt Hennig: Die heutige Bedeutung des Saxophons für die Instrumentalkultur in Deutschland, in: Der Artist Nr.2474 vom 19.05.1933 (Teil 1) und Nr.2475 vom 26.05.1933 (Teil 2)

[496] Albert Bräu: Das deutsche Saxophon, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2742 vom 07.07.1938, S.826f.

[497] Musik in Reih' und Glied. „Stern"-Besuch beim Stabsmusikkorps des Wachbataillons der Luftwaffe, in: Der Stern Nr.49 vom Dezember 1939. Die komplette und „endgültige" Besetzungsvorgabe der Musikkorps der Luftwaffe mit Sopran-Saxophon, zwei Alt-Saxophonen, Tenor-Saxophon und Bariton-Saxophon veröffentlichte die RMK am 3. Januar 1940, abgedruckt in: Aus der Reichsmusikkammer, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2828 vom 28.02.1940, S.179

hatte, dessen Benutzung und erhoffte sich dadurch eine Neubelebung der Heilsarmeemusik.[498]

Der Ehrenrettung der Synkope schließlich widmete sich ausführlich der Musikwissenschaftler, Komponist und Kritiker Carl Heinzen, der betonte, dass es sich hier in keinster Weise um eine „Niggererrungenschaft“, sondern um „uraltes musikalisches Kulturgut“ handele, über das man angesichts der traditionsreichen Verwendung „nie mehr (...) lästern“ dürfe.[499]

Wenn schon nicht der Einsatz des Saxophons oder der Synkope etwas über den Wert eines Musikstückes aussage, so könne man nach Hochschild doch drei Kriterien anlegen, um das „Undeutsche“ zu entlarven:[500] Undeutsch seien erstens „Stücke ohne Melodienführung, bei denen nur ein kurzes armseliges Schlagerthema lediglich rhythmisch weitergeführt“ werde. Zweitens sprach Hochschild den harmonischen Zusammenklang an und kritisierte hier „atonale Akkorde“, die viel eher „mit dem Verstande ergrübelt“ anstatt „von Herzen kommend“ seien. Drittens sei es der Mangel an „klarer Tonbildung“, wobei hier „insbesondere die gestopfte Jazztrompete“ – ein Feindbild, das das Saxophon für einige Jahre ablöste – besonders negativ auffalle.[501] Doch auch die Jazztrompete sollte spätestens im Krieg wieder vollends salonfähig werden, wie beispielsweise der auffällige Einsatz in Käutners beliebtem Film „Wir machen Musik“ (1942) zeigt.

Mit den bemühten Merkpunkten eines angeblichen Mangels an Melodie, Herz und Klarheit erschöpfte sich wieder ein Definitionsversuch in negativen Ausschlusskriterien. Was denn aber deutsche Tanzmusik eigentlich genau im *positiven* Sinne auszeichnet, kam nur äußerst blumig zur Sprache: Der „Gesamteindruck“ lasse sich laut Hochschild durch ein „instinktsicheres Gefühl“ feststellen, die Attribute „frisch und heiter“ stellte er gegen „sinnlich schwül und gequält“. Nicht jedermann sei jedoch in der Lage, einen korrekten Gesamteindruck zu erhalten, vor allem dem Großstädter sei oft „der gesunde Instinkt für artgemäße Musik abhanden gekommen“. Solche, sich in vagen Formeln erschöpfende Vorschläge gaben vielleicht Begründungen für Verbote, reichten hingegen kaum aus, um das Rundfunkprogramm künftig musikalisch attraktiv und „deutsch“ zu gestalten.

---

[498] Haben Sie schon gehört, in: Der Artist Nr.2635 vom 18.06.1936, S.713

[499] Carl Heinzen: Die Synkope, in: Der Artist Nr.2619 vom 26.02.1936, S.222f.

[500] Walter Hochschild, in: Königsberger Allgemeine Zeitung, nach dem 12.10.1935, Faksimile in Lange 1997, S.391

[501] Noch 1938 hatte der „SA-Mann“ (18.06.1938) die „Trompete als Jazz-Instrument“ scharf attackiert und dafür einen klaren Widerspruch Steges geerntet: Die Unterhaltungsmusik Nr.2743 vom 14.07.1938, S.850f.

Im „Artist“ hatte man sich seit von Coellens Leitartikel Mitte Oktober 1935 mit weiteren praktischen Ratschlägen für den Umgang mit dem Jazzverbot im Rundfunk zurückgehalten. Eine Bedeutung in dem immer wieder vermuteten Ausmaß für den Alltag der Tanzmusiker schien dementsprechend nicht gegeben bzw. nicht erkannt worden zu sein.[502] Erst Fritz Stege berichtete Ende Januar 1936 von der Arbeit der „Jazzprüfungskommission der Reichssendeleitung“ und verwies dabei mit sehr pragmatischem Impetus auf die schwelende Definitionsproblematik: Das Jazzverbot sei ja nun schon längere Zeit ausgesprochen, „aber die Schwierigkeiten beginnen erst, wenn es sich darum handelt, die Grenzen des Jazz festzustellen und ‚Jazz’ vom ‚Nigger-Jazz’ streng zu unterscheiden.“[503] Stege stellte fest, dass man nicht „wirklich rücksichtslos“ die Jazzbesetzung und sämtliche synkopierte Kompositionen verbieten werde: „Wie mir ein Mitglied der Prüfungskommission verriet, handelt es sich nur um Übertreibungen und ganz offensichtliche Entgleisungen stilistischer Art, die an den alten, in Wirklichkeit schon seit 1925 überwundenen ‚Neger-Jazz’ erinnern. Und im übrigen ist ja entscheidend, wie ein Jazz gespielt wird.“ Diese relativ flexible, undogmatische und realistische Position sollte Stege nun mit gelegentlichen Abweichungen weiterverfolgen: Kein radikales Verbot, Kampf nur gegen „Auswüchse“, die doch bereits überwunden schienen, dazu eine sehr praxisorientierte Betonung auf den Vortragsstil, der als das „Wie“ entscheidender sei als die Komposition (also das „Was“); zudem liege die Verantwortung letzten Endes doch bei der einzelnen Kapelle, die beinahe jedes Stück „hot“ oder „anständig“ spielen könne.

Stege zitierte immer wieder gerne aus dem „Sündenregister“ des Jazz, doch setzte dabei zugleich auch meist die Gesellschaftsfähigkeit des aktuellen Jazz in Relation zu den „Auswüchsen“ früherer Jahre.[504] Inzwischen sprach er sogar von „deutschem Jazz“, der die „Übertreibungen der Improvisation“ zugunsten einer klaren Notentreue ablehne und wieder „zu geordneten Verhältnissen auf dem Gebiet des Klanges, in der Vermittlung eines klaren und bestimmten Klangbildes

---

[502] Eine offizielle Aufforderung, sich auch außerhalb des Rundfunks an das Verbot zu halten, war entsprechend nie ergangen. Im Herbst 1936 fand sich wenigstens redaktionell der Aufruf: „Der deutsche Tanzmusiker soll deutsche Tanzmusik bringen und den durch den Erlass des Reichssendeleiters Pg. Hadamovsky im deutschen Rundfunk geächteten Niggerjazz meiden.“ Fritz Seydaack: Zu viel ausländische Musiker in Deutschland?“, in: Der Artist Nr.2647 vom 10.09.1936, S.1127ff.

[503] Reinmar von Zweter (Fritz Stege), in: Der Artist Nr.2615 vom 29.01.1936, S.107f.

[504] Reinmar von Zweter (Fritz Stege), in: Der Artist Nr.2616 vom 06.02.1936, S.123f.

an Stelle der Verschwommenheit“ zurückkehre.[505] Die „harmonische Bereicherung“ und den „fortschrittlichen Rhythmus“ (ohne „Übertreibung“) wolle man jedoch „keineswegs“ verbannen.

4.2.5 „Deutsche Tanzmusik fürs deutsche Volk!“

Von den einsetzenden Bemühungen, mit deutscher Tanzmusik modernes Radio zu machen, berichtete im Herbst 1935 die „Magdeburger Zeitung“, nicht ohne zuvor unter dem Titel „Kein Nigger-Jazz im Radio“[506] plakativ in Anlehnung an den Hadamovsky-Erlass zu fordern, „auch mit den noch in unserer Unterhaltungs- und Tanzmusik verbliebenen zersetzenden Elementen Schluss [zu] machen.“ Parallel zu solchen Kampfansagen wurde ausführlich über die Maßnahmen berichtet, die ein komplettes Ausbluten der Tanzmusikbranche verhindern sollten. So habe Reichssendeleiter (und damit Chef sämtlicher Rundfunksender des Reiches) Eugen Hadamovsky dem Jazzverbot im Rundfunk ein Programm an die Seite gestellt, „das im ganzen Reich einer gesteigerten Pflege deutscher Tanzmusik dienen soll.“ Der Zusammenhang zwischen den Bedürfnissen der Hörer und dem politisch nutzbaren Potential des Mediums wird deutlich: „Die Rundfunkhörer suchen (...) in erster Linie im Rundfunk Entspannung von der Arbeit des Alltags, all das, was wir ‚Unterhaltung‘ nennen. Das ist nichts Minderwertiges, sondern vielmehr die Voraussetzung für das Ansetzen großer künstlerischer, politischer und erzieherischer Wirkungen überhaupt.“[507]

Hadamovskys Förderprogramm war also bereits angelaufen: Kurz nach dem Verbot von Jazz im Radio berichtete die „WERAG“ von dem seitens der Reichssendeleitung (RSL) und dem Reichsverband Deutscher Rundfunkteilnehmer (RDR) ausgeschriebenen öffentlichen Wettbewerb „Deutsche Tanzmusik fürs deutsche Volk“.[508] Unter dem Motto: „Der Niggerjazz ist für den Rundfunk tot! Nun, unbekannte deutsche Musiker, vor die Front. Wir suchen deutsche Tanzmusik!“ sollten über verschiedene Ausscheidungen in der Zeit vom 23. November 1935 bis zum 5. März 1936 begabte deutsche Tanzmusikensembles gefunden werden. Der von großem Presseecho begleitete „Tanzkapellenwettbewerb des deutschen Rund-

[505] Reinmar von Zweter (Fritz Stege), in: Der Artist Nr.2621 vom 12.03.1936, S.272

[506] Kein Nigger-Jazz im Radio, in: Magdeburger Zeitung, nach dem 12.10.1935, Faksimile in Lange 1997, S.392

[507] Ebd.

funks“[509] markierte den definitiven Beginn einer Kollaboration zwischen Politik und modernen Klängen, wie sie im Krieg immer intensiver werden sollte.

Angesichts des relativen Stillstands der Entwicklung und der allgemein grassierenden Tendenz zur „Rückbesinnung“ hatten derartige Bemühungen um die Schaffung einer spezifisch deutschen Tanzmusik bereits eine gewisse Tradition. So hatte beispielsweise der Südwestdeutsche Rundfunk (SWR) 1932 einen Tanzkapellenwettbewerb als Bekenntnis zum musikalischen Fortschritt veranstaltet: „Auch die sogenannte Überlebtheit der Jazzmusik und ihrer Instrumente, an deren Stelle wieder die Geige und der Wiener Walzer getreten seien, hindert uns nicht, für einen Wettbewerb der Tanzkapellen am Sonntagvormittag ein silbernes Saxophon zu stiften.“[510] Der schon vor 1933 immer wieder vorgeschlagene Rückgriff auf das Alte hatte sich nie als wirkliche Alternative zu einer modernen Musik durchsetzen können. Dabei sah sich die Suche nach dem „Modernen“ stets mit dem Wunsch konfrontiert, dass die zu schaffende Musik zwar irgendwie „neu“ sein sollte, dabei aber gleichzeitig unbedingt vertraut zu bleiben hatte. Mit Hilfe des Rundfunks ausgetragene Wettbewerbe trugen stets auch die Komponente einer wirtschaftlichen Förderung der oft notleidenden kleinen Kapellen, bot sich hier doch die Chance, für ein Engagement im In- oder sogar Ausland entdeckt zuwerden.[511]

Der Reichausscheidung im Tanzkapellenwettbewerb 1935/1936 gingen diverse Vorentscheidungen und Bezirksqualifikationen voraus, die von den jeweiligen Reichssendern in großen Tanzcafés, Konzertsälen oder renommierten Hotels veranstaltet wurden. Das Programm bestand aus einem (scheinbar nicht zentral vorgegebenem) Pflicht- sowie einem Wahlteil. Die Entscheidung, welche Kapelle man schließlich nach Berlin entsandte, fällte das Publikum in Koordination mit einem „Sachverständigenausschuss“, dessen Besetzung wohl Sendeleitung und Funkwarte besorgten. Die Abschlussveranstaltung wurde vom Deutschlandsender durchgeführt und dementsprechend war hier die „gesamte Rundfunkhörerschaft“

---

[508] Deutsche Tanzmusik fürs deutsche Volk! „Wir suchen die besten unbekannten Tanzkapellen“ in: Die WERAG, Nr.46, 1935

[509] Reichssendeleitung (Hrsg.): Deutsche Tanzmusik dem deutschen Volk! Wir suchen die besten unbekannten Tanzkapellen, Berlin 1936. Bereits 1933 hatte es zwei Wettbewerbe auf dem Gebiet der Unterhaltungsmusik gegeben, den Wettbewerb zur Erweckung des deutschen Volksliedes sowie einen Walzer-Wettbewerb.

[510] Zitiert nach Ludwig Stoffels: Rundfunk und die Kultur der Gegenwart, in: Leonhard, Joachim-Felix (Hrsg.): Programmgeschichte des Rundfunks in der Weimarer Republik, München 1997, S.975

[511] In diese Richtung äußerte sich 1936 auch Stege, in: Der Artist Nr.2617 vom 13.02.1936, S.147

zur schriftlichen Abstimmung innerhalb von drei Tagen aufgefordert.[512] Dem Sieger winkte ein dreimonatiges Engagement beim deutschen Rundfunk, was eine Gage von maximal 18.000 RM bedeuten konnte, auch der zweit- und drittplatzierten Kapelle war ein Rundfunkvertrag mit einer Laufzeit von zwei bzw. einem Monat sicher.

Seit Anfang Februar 1936 berichtete der „Artist“ von den Bezirksausscheidungen in Dresden, Hamburg und Stuttgart und lobte die „beachtenswerten künstlerischen Leistungen“.[513] Doch bereits die Berichte über die Vorentscheidungen bargen ein extrem hohes Maß an Uneinigkeit: Wie modern durfte das Repertoire der teilnehmenden Kapellen sein, wie „jazzmäßig“ die Besetzung? Sollte man das Übergewicht an ausländischen Tänzen, allen voran der Foxtrott gelten lassen? Wie vertrauenswürdig war die Urteilskraft des Gaststättenpublikums? Die liberalen Praktiker, die Kulturmissionare und die völkischen Kulturkämpfer differierten einmal mehr stark in ihren Urteilen und Einschätzungen.

Seinen Bericht aus Breslau nahm Paul Christoph zum Anlass, darauf hinzuweisen, dass es „absolut nicht beabsichtigt“ sei, das „Saxophon oder andere Jazzinstrumente aus der deutschen Tanzmusik auszuschalten“ und gleichzeitig „nur Wechselschrittler zu propagieren“.[514] „Ein deutscher Foxtrot – wenn auch etwas englisch oder amerikanisch gefärbt – in dezenter Form gebracht, wird immer seine Freunde finden, und von keiner Stelle verboten werden. Die „Verordnungen“ bezögen sich auf den „wilden Hot“ und die „Machenschaften semitischer Fabrikanten“ sowie die „Verzerrungen klassischer Musik“, Tango und Fox würden auch weiterhin führend bleiben: „Dieser Wettstreit hat deutlich gezeigt, dass das Publikum nicht nur monotone Wechselschrittler wünscht.“ Ganz anders gegenüber moderner Instrumentierung äußerte sich dagegen der Bericht von der Ausscheidung beim Reichssender Frankfurt, der die Tanzkapellen aufforderte, „all die quäkenden, näselnden Töne der Instrumente zu meiden“.[515] „Deutsche Tanzmusik“ müsse man auch „auf deutsche Instrumentalweise“ machen und ausländische Vorbilder meiden.

Rolf Cunz stellte in seinem kulturkämpferischem Appell für eine „lebenskräftige deutsche volksverbundene Unterhaltungsmusik“ und gegen eine „mechanisch-

[512] Tanzkapellenwettbewerb, in: Der Artist Nr.2621 vom 12.03.1936, S.278

[513] Zum Tanzkapellenwettstreit, in: Der Artist Nr.2616 vom 06.02.1936, S.129

[514] Paul Christoph: Zum Tanzkapellenwettbewerb. Breslau, in: Der Artist Nr.2617 vom 13.02.1936, S.154f.

herzlose“, in Serie fabrizierte „Tanzverjazzung“ die Spielfolge „einer der letzten Bezirksausscheidungskämpfe im deutschen Tanzkapellenwettbewerb“ vor.[516] Die Liste mit dreizehn Foxtrotts, sechs Tangos, fünf Walzern und vier Märschen zeigte laut Cunz einerseits, dass man sich „noch immer im Schlepptau allzu fremder Einflüsse“ befinde („Denn was sind schließlich alle diese Tangos, Slow-Fox’, Pasodobles anderes, als kultische Stammeseigentümlichkeiten von uns fremden Ländern?“), andererseits aber fänden sich „hier und dort“ deutliche Anzeichen, „von den betont exotischen Anleihen loszukommen und wieder an volksliedhafte Motive anzuknüpfen“, wobei letzteres aber auch die Gefahr einer „tränenschluchzenden Rührseligkeit“ berge. Ein Wandel auf Kommando und über Nacht sei nicht möglich, aber der Aufruf zur „Umkehr“ sei bereits erfolgt und so seien denn Deutschlands beste Komponisten dazu aufgerufen, sich der „deutschen Volksgeselligkeit“ zu widmen, denn hier könnten sie sich als „Retter aus dem Chaos der allgemeinen Völkerverjazzung“ bewähren.
Andere Stimmen stellten sogar in Frage, ob das Tanzen bei einem solchen Wettbewerb denn überhaupt angebracht sei, schließlich werde entgegen des neuen künstlerischen Selbstbewusstseins der Ensemblemusiker die Unterhaltungskunst auf diese Weise unschön herabgewürdigt: „Wir brauchen eine deutsche, gute deutsche Tanzmusik. Wir wollen sie aber nicht dort suchen, wo ‚geschwoft’ wird, sondern (...) auf Veranstaltungen, bei denen ein maßgebliches Publikum wirklich zuhören darf.“[517]

Bei der Durchführung des Wettbewerbs schien es immer wieder zu „Schwierigkeiten“ gekommen zu sein, was sich auch in diversen an die RSL adressierten Beschwerden zeigte.[518] Hier hatte scheinbar vor allem die Auflösung des mitveranstaltenden RDR noch während des Wettbewerbes für Unruhe gesorgt, so dass Stege im Endeffekt nur von einem „noch nicht restlos vollkommenen“ Wettspiel berichten konnte, dessen Wiederholung „unter besseren Bedingungen“ die RSL bereits für 1937 angekündigt habe. Außerdem gab es wohl hier und da „gröbste technische und organisatorische Mängel“, „ein großes Durcheinander“ bei den

---

[515] F. V.: Zum Tanzkapellenwettbewerb. Frankfurt a. M., in: Der Artist Nr.2618 vom 20.02.1936, S.189

[516] Rolf Cunz: Schafft lebenskräftige deutsche volksverbundene Unterhaltungsmusik, in: Der Artist Nr.2620 vom 05.03.1936, S.243f.

[517] Zum Tanzkapellenwettbewerb. Königsberg i. Pr., in: Der Artist Nr.2617 vom 13.02.1936, S.1545f.

[518] Reinmar von Zweter (Fritz Stege), in: Der Artist Nr.2617 vom 13.02.1936, S.147

Anmeldungen und immer wieder Unzufriedenheit über die angebliche Inkompetenz des entscheidenden Publikums.[519] Nicht überall war der Wettbewerb auf Gegenliebe gestoßen, beim Reichssender (RS) Köln lagen zum Beispiel angeblich überhaupt keine Meldungen vor.[520] Aus Köln-Kalk jedoch stammte die Kapelle Fritz Weber, die beim RS Hamburg gestartet war. Es steht also zu vermuten, dass der Kölner und spätere Reichsintendant Heinrich Glasmeier sich lieber auf seine eigenen, eher konservativen Bemühungen zum Beispiel in Form einer Zusammenarbeit mit der Staatlichen Musikhochschule Köln verließ,[521] als das Wagnis der Wettbewerbsteilnahme einzugehen. Der Kölner Sender veranstaltete Anfang 1937 übrigens einen eigenen Unterhaltungsmusik-Wettbewerb, bei dem Tanzmusik nur in Form einer „Suite“ oder als „Bauerntanz“ gefragt war.[522] Glasmeier war inzwischen berüchtigt für seine kompromisslos harte Linie gegen die „Verankerung der Foxtrots, Steps, Tangos usw. im deutschen Volksleben“ und für seine Forderung nach „zeitgemäßer und deutscher“ Tanzmusik, die „frei von allen fremden Elementen“ sein sollte.[523]

Anfang März 1936 standen die insgesamt acht Bezirkssieger fest, die nun zum Reichsausscheidungskampf eingeladen wurden: Der RS Berlin hatte Walter Raatzke nominiert, Breslau schickte Fred Becher, Frankfurt Willi Burkart, Hamburg Fritz Weber und Leipzig Erwin Steinbach in die Endausscheidung, aus München kamen die Hofer-Tanzsinfoniker unter der Leitung von Karl Schödel, aus Ostpreußen (RS Königsberg) Gustav Geul und Württemberg-Hohenzollern (RS Stuttgart) schließlich hatte die Kapelle Heinz Will auserkoren.[524] Noch einmal wies die RRG ausdrücklich auf das große Ziel hin, nämlich dass es bei diesem Wettbewerb um nichts geringeres ginge als um die „Bereinigung der deutschen Tanzmu-

---

[519] Zum Tanzkapellenwettbewerb. Königsberg i. Pr., in: Der Artist Nr.2617 vom 13.02.1936, S.1545f.

[520] Zum Tanzkapellenwettbewerb. Köln, in: Der Artist Nr.2618 vom 20.02.1936, S.189

[521] R. L.: Rundfunk und Unterhaltungsmusik, in: Der Artist Nr.2621 vom 12.03.1936, S.278

[522] Musiker und Dichter vor die Front! Preisausschreiben des Reichssenders Köln, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2669 vom 11.02.1937, S.139

[523] Lothar H. Br. Schmidt: Zum Preisausschreiben des Reichssenders Köln, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2671 vom 25.02.1937, S.216f. Kritisch äußerte sich Stege zu diesem Unternehmen: „Ob das Preisausschreiben des Reichssenders Köln ebenfalls eine ‚Tat’ [zur Verbesserung der deutschen Tanzmusik und zur Schaffung eines Jazz-Ersatz] darstellt, mag stark bezweifelt werden. Wer die wahren Gründe kennt, die diesem Preisausschreiben zugrunde liegen, muss sich über die Voreiligkeit wundern, mit der heutzutage Wettbewerbe ausgeschrieben werden.“: Reinmar von Zweter (Fritz Stege), in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2673 vom 11.03.1937, S.260f.

[524] RRG: Vor der Reichsentscheidung im Tanzkapellenwettbewerb, in: Der Artist Nr.2620 vom 05.03.1936, S.252f.

sik und eine gesunde Klärung der Begriffe über ihren Wert oder Unwert“. Kein Wunder als, dass der Endausscheidung „die allergrößte und vor allem auch eine dauerhafte Bedeutung“ zugemessen wurde.

Das Finale des „Tanzkapellenwettbewerb des deutschen Rundfunks“ wurde am 13. März 1936 öffentlich mit „vielen Tausenden von Besuchern“ in den Sälen des Berliner Zoo ausgetragen und zugleich reichsweit live ausgestrahlt.[525] Mit der Anwesenheit von Peter Raabe und Horst Dreßler-Andreß unterstrichen RMK und RMVP den offiziellen Charakter der Veranstaltung, das zwölfköpfige „Prüfungsgericht“[526] trat unter der Leitung von Reichssendeleiter Eugen Hadamovsky zusammen. Wie hoch die Erwartungen auf einen Richtungsentscheid für den künftigen deutschen Tanzmusikstil gesteckt waren, zeigte laut „Artist“-Bericht das „stürmische Interesse und die erregte Anteilnahme“, was der Autor ein wenig provozierend als Beweis nahm, „dass weiteste Volkskreise und ganz besonders die maßgebliche Rundfunkhörerschaft Wert auf ihr Selbstbestimmungsrecht legen“. Auch wenn die acht Bezirkssiegerkapellen eine „fast durchweg anständige Musterleistung boten“, wurde schnell klar, dass man damit noch lange nicht zufrieden sein konnte.[527]

Diese Unzufriedenheit resultierte einerseits aus dem angeblichen „‚Unwert’ einzelner gespielter Stücke“, in erster Linie aber ging es scheinbar um das Problem des finalen Chorus, wie er musikalisch in Mode war: „Gegen ein paar kühne Sprünge und entsprechende Kapriolen wenden wir auch gar nichts ein! Dann aber wird man immer wieder – gelinde gesagt – in ein Narrenhaus versetzt.“ Auch Fritz Stege kommentierte diese „bedenkliche Klippe“: „Da wird ein Tanzstück vorgetragen, das sehr harmlos und nett beginnt und auch melodisch ganz annehmbar ist. Plötzlich – im letzten Chorus – entfesselt sich die ganze Hölle des Niggerjazz: da hauen die Blechbläser mit ihren Synkopen hinein, das Schlagzeug gebärdet sich wie irrsinnig, und die Melodie wird zerpflückt, zerrissen, entstellt.“[528] Stege war grundsätzlich in seinen Erwartungen, „enttäuscht“, dass hier „so etwas wie ein neuer Jazzstil“ präsentiert worden wäre. Stattdessen habe man sich weder von der Besetzung her („vielfach besetzte Saxophone und mehr oder

---

[525] Rolf Cunz: Reichsausscheidungskampf im Tanzkapellenwettbewerb der Reichssendeleitung am 13. März 1936 im Berliner Zoo, in: Der Artist Nr.2622 vom 19.03.1936, S.304f.

[526] Die Besetzung ist nicht ganz klar, definitiv gehörte Fritz Stege der Jury an: Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2681 vom 07.05.1937, S.516f.

[527] Rolf Cunz: Reichsausscheidungskampf im Tanzkapellenwettbewerb der Reichssendeleitung am 13. März 1936 im Berliner Zoo, in: Der Artist Nr.2622 vom 19.03.1936, S.304f.

[528] Reinmar von Zweter (Fritz Stege), in: Der Artist Nr.2622 vom 19.03.1936, S.303

minder gestopfte Blechbläser, denen zwei oder drei Geigen gegenüberstanden“) noch von der Art des Musizierens deutlich genug von der Vergangenheit distanziert: „Je mehr sich die Kapelle der alten Jazzmanier nähert, desto größer ist der Beifall. Wir stehen aber heute vor der Frage: wollen wir in dieser alten Manier weiter machen oder wollen wir einen neuen, einen ‚deutschen’ Jazzstil entdecken und fördern?“ Steges persönlicher Favorit im Berliner Zoo hieß Gustav Geul, weil er den „Streicherklang gegenüber den Bläsern” verstärkt habe und auch dem Akkordeon[529] mehr Raum gab und auch grundsätzlich seine „Ansichten über eine Erneuerung des Jazzklanges aus der stärkeren Berücksichtigung deutscher Volksinstrumente heraus“ teile.

Ungetrübt glücklich konnte also auch die Jury mit keiner der teilnehmenden Tanzkapellen sein und entschied sich nach Auszählung der Hörerstimmen am 18. März 1936 mit einigen Bedenken und verklausuliert gegen die „rein stimmungsmäßig urteilende Hörerschaft“ für die Kapelle Willy Burkart aus Bad Homburg vor den Formationen von Walter Raatzke (Potsdam) und Fritz Weber (Köln-Kalk).[530] Diese Entscheidung barg in gewisser Weise Skandalcharakter in sich, hatte doch die Kapelle Weber definitiv die begeistertste Aufnahme beim Publikum gefunden. Doch einer solchen Affirmation durfte man nicht vertrauen, denn das Publikum habe sich nicht so rasch umstellen können, „wie der Jazz aus den Sendesälen verwiesen wurde“, gab die RDR-Funkzeitschrift „Der deutsche Sender“ zu bedenken und stellte fest: „Es [das Publikum] ist zum großen Teil – und soll das als Vorwurf auffassen – verjazzt. Demzufolge gefallen ihm die Kapellen, die ihm Jazz vorspielen. Wir erlebten am Freitag im Marmorsaal, dass es sich blenden ließ und durch frenetischen Beifall auch die Hörer am Lautsprecher bluffte!“[531] So hatte man der Kapelle Weber also scheinbar noch vor der Entscheidung des Prüfungsgerichtes den ersten Preis abgesprochen, „weil sie allzu auffällig dem Jazz huldig-

---

[529] Stege war ja bekanntlich Akkordeon-Aktivist.

[530] Rolf Cunz: Die Preisträger im Berliner Reichsausscheidungskampf des Tanzkapellenwettstreits, in: Der Artist Nr.2623 vom 26.03.1936, S.356f. Der Artikel ist nicht unterzeichnet, erst in der folgenden Ausgabe wurde der Name des Autors unter „Verschiedenes“ nachgereicht: Der Artist Nr.2624 vom 02.04.1936, S.389

[531] „Der deutsche Sender“, zitiert nach: Kurt Herbst: Die Lehren aus dem Tanzkapellenwettbewerb, in: Die Musik, April 1936, S.533-536. Das Misstrauen gegen das Publikum war stets präsent. An anderer Stelle hieß es klar: „Das Publikum selbst wird erst ein kultureller Gradmesser sein, wenn die heutige HJ zu Männern und Frauen herangereift sein werden.“ Rudolf Kockerols: Kapellen-Besprechungen. Braunschweig, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2661 vom 17.12.1936, S.1612

te“.[532] Ende Mai 1936 veröffentlichte „Der deutsche Sender“ eine Reihe von Leserbriefen, die sich in Folge des Wettbewerbs angesammelt hatten, aus denen Stege in seiner „Kulturpolitischen Wochenschau“ unter anderem jenen von einer „Hamburgerin“ zitierte: „Webers Tanzkapelle ist für meinen kultivierten Geschmack viel zu sehr amerikanisiert, effekthaschend, manchmal zu süßlich, manchmal zu grell.“

Bei der Suche nach einem neuen Stil hatte sich der Wettbewerb also definitiv als Misserfolg erwiesen, da „keine der (...) Kapellen den Forderungen des Rundfunks (...) vollauf gerecht wurde“.[533] Ein neuer Aufruf zur „Erneuerung unserer deutschen Tanzmusikpflege“ erging nun an die Komponisten, die damit „eine der wichtigsten Kulturaufgaben“ mit überwachender Unterstützung des „Prüfungsausschusses für Tanzmusik der Reichssendeleitung“ zu erfüllen hatten. „Neue, kühne und feurige Tanzweisen“ wurden verlangt, bei denen Synkopen und Saxophon zwar eine „freilich ganz natürliche und sinngemäße Rolle“ spielen dürften, die „melodische Erfindungsgabe“ aber im Vordergrund stehe müsse. Kurzum: Man hatte sich bei der Lösung der Frage nach der Zukunft der deutschen Tanzmusik im Kreise gedreht und die eben noch als so wesentlich bezeichnete Frage des „Wie“ wieder zugunsten des „Was“ hintangestellt. Die praktische musikalische Ausführung hatte den neuen Stil nicht in gewünschtem Maße hervorgebracht, jetzt war wieder die grundlegende Arbeit der Komponisten gefragt. Zugleich gab man ihnen die Warnung vor Anachronismen auf den Weg: Inbegriff einer neuen deutschen Unterhaltungsmusik sollten nämlich nicht die „Wachtparaden, Fackel- oder Hochzeitszüge der Leuchtkäferchen, Heinzelmännchen und ähnlicher niedlicher Geschöpfe“ sein, jene musikalische „Gartenlaubenpoesie“, sondern fortschrittliche Kompositionen von Format.[534]

Entwicklungstechnisch hatte der Wettbewerb also keineswegs die Erwartungen erfüllt, als Erfolg für den Rundfunk auf dem „Wege zum Volksfunk“ und als „Propagandaerfolg für die deutsche Ensemblemusik“ ließ er sich dennoch werten.[535] Stege hielt sich zunächst zurück und verschanzte sich hinter dem Urteil des „Altmeisters der Unterhaltungsmusik“ Paul Lincke, der die Jazzmusik „in ihrem

---

[532] Reinmar von Zweter (Fritz Stege), in: Der Artist Nr.2633 vom 04.06.1936, S.651f.

[533] Rolf Cunz: Die Preisträger im Berliner Reichsausscheidungskampf des Tanzkapellenwettstreits, in: Der Artist Nr.2623 vom 26.03.1936, S.356f.

[534] Alfred Zscheile: Opmaxypo oder Die Ensemblemusik als Kulturfaktor, in: Der Artist Nr.2624 vom 02.04.1936, S.381f.

[535] Klaus Cronqwist: Randbemerkungen zu Berufs- und Zeitfragen, in: Der Artist Nr.2629 vom 07.05.1936, S.526f.

ganzen Wesen“ als „undeutsch“ und ihre „meckernden Trompeten“ als ein „Produkt fremdartigen Musikempfindens“ bezeichnet hatte.[536] Dementsprechend forderte nun auch Stege in konservativem Duktus geschmacksbildende Maßnahme auf dem Gebiet der Unterhaltungsmusik und setzte sich dabei für den Walzer als „kostbares nationales Kulturgut“ ein. Sein eigentliches Resümee über den Ausgang des Wettbewerbs folgte erst Ende April 1936: Dass der Prüfungsausschuss sich so deutlich gegen das Publikum ausgesprochen habe, lag für Stege klar in der falschen Besetzung der Kapellen und in ihrem teils fragwürdigen Bühnenverhalten begründet.[537] So hätten „grundsätzliche kulturpolitische Erwägungen“ und „höhere, erzieherische Gesichtspunkte“ den Ausschlag zu der ungewöhnlichen und wohl auch intern nicht ganz unumstrittenen[538] Entscheidung gegeben, die Präferenzen des Publikums dem Urteil der Fachkritiker unterzuordnen. Was man dagegen mit einem vollem Streichkörper, reduzierten Bläsern, zurückhaltendem Schlagzeug und ohne „Clownerien“ erreichen könne, zeige immer wieder Barnabas von Géczy, der als „Schrittmacher eines neuen Musikstils“ gelten dürfe: „Er verkündet den Sieg der Geige über die Bläser.“ [539]

Im Sommer 1936 hatte es wohl noch weitere, an der Öffentlichkeit vorbei koordinierte Bemühungen um einen „deutschen Jazz“ gegeben, um den sich nun Oskar Joost, Willy Richartz und Eugen Hadamovsky mit der Hilfe Hans Hinkels bemühen wollte. Joost wandte sich mit der Idee für ein „Musterorchester für den gesamten deutschen Rundfunk“ und der „Denkschrift zur Kultivierung der Tanzmusik in Deutschland“ an Hans Hinkel.[540] Doch dessen Launenhaftigkeit und die Bestellung von Heinrich Glasmeier zum Reichsintendanten ließen die Pläne im Sande verlaufen.

Ging es denn inzwischen überhaupt noch darum, eine Form des „deutschen Jazz“ zu finden oder war jener Begriff inzwischen auf dem Weg einer vollkommenen Desavouiertheit? Die Diskussion schien, so Stege, inzwischen „immer wieder auf die Unterscheidung ‚Jazz oder Nicht-Jazz’“ hinauszulaufen, so dass er bereits von

---

[536] Reinmar von Zweter (Fritz Stege), in: Der Artist Nr.2623 vom 26.03.1936, S.354f.

[537] Reinmar von Zweter (Fritz Stege), in: Der Artist Nr.2627 vom 23.04.1936, S.469f.

[538] In einem Interview sprach sich zum Beispiel der Intendant des RS Königsberg Alfred Lau dafür aus, dass „in erster Linie das Hörerpublikum“ und nicht der Fachkritiker entscheiden solle. Klaus Cronqwist: Randbemerkungen zu Berufs- und Zeitfragen, in: Der Artist Nr.2629 vom 07.05.1936, S.526

[539] Reinmar von Zweter (Fritz Stege), in: Der Artist Nr.2627 vom 23.04.1936, S.469f.

[540] Kater 1995, S.115f.

„Jazz in der Krise“ sprach.[541] Und doch bewahrte sich Stege seine optimistische Grundhaltung gegenüber dem Entwicklungspotential moderner Tanzmusik, die sich aus der Einsicht speiste, zu welcher Mäßigung sich der Jazz seit Mitte der 1920er fähig gezeigt hatte: „Wenn diese Entwicklung weiter fortschreitet, so wird man eines Tages wohl einen neuen Namen für den Stil der Tanzmusik ausfindig machen müssen, die gar kein ‚Jazz’ mehr ist und doch ihre Herkunft vom alten Jazzstil nicht verleugnet.“[542] Mit einem klaren Seitenhieb auf Furtwängler, der der Jazzmusik jede Form der Zukunft abgesprochen hatte, und dessen Betrachtung „von der hohen Warte eines ‚wirklichen Musikers’“ machte Stege klar, dass er „um die Entwicklung der Tanzmusik bemüht“ sei und „ihr Wesen ernst“ nehme. Die Ausführungen des Vorzeigedirigenten „über das Problem der Jazzmusik“, die Mitte 1936 in mehreren Zeitungen erschienen waren,[543] hatten Stege an einer empfindlichen Stelle getroffen: „Für einen wirklichen Musiker ist Jazz vollkommen unverdaulich.“, hatte Furtwängler mit einer Mischung aus Eitelkeit und Ignoranz festgestellt und so den Graben zwischen ernster und unterhaltender Musikerschaft einmal mehr dezidiert aufgerissen. Derartigen Behauptungen mangele es am „Willen zum Verständnis“, wehrte sich ein in die Ecke des musikalischen und künstlerischen Unvermögens gedrängt fühlender Fritz Stege, der den unmotivierten Angriffen auf dem Gebiet der Unterhaltungsmusik bewusst inkompetenter Kulturpäpste überdrüssig war.

4.2.6 „Synkopenstotterei“ oder „internationale Beschwingtheit“: Tanzmusik im Olympia-Jahr 1936

In den Jahre der Stabilität und des forcierten außenpolitischen Selbstbewusstseins der deutschen Nation wurde Ideologie im Alltag bewusst reduziert, um den Eindruck relativer Normalität zu vermitteln. Im Jahr der Olympiade gab man sich im Rahmen des großen Konzepts „Werben für Deutschland” auch auf musikalischem Gebiet weltgewandt, wollte gerade Berlin wieder zurück im Reigen der großen Weltmetropolen wissen. Die Olympischen Spiele von 1936 wurden zu einer Leistungsschau des neuen Deutschlands unter seiner nationalsozialistischen Regierung und zu einer Demonstration der kulturellen Errungenschaften und ihrer internationalen Konkurrenzfähigkeit und relativen Toleranz. Laut Pacher übte

[541] Reinmar von Zweter (Fritz Stege), in: Der Artist Nr.2633 vom 04.06.1936, S.651f.
[542] Reinmar von Zweter (Fritz Stege), in: Der Artist Nr.2640 vom 23.07.1936, S.843f.
[543] Z.B. in der Berliner Zeitschrift „Germania“ vom 11.07.1936

sich die NS-Kulturpolitik bereits im Vorfeld der Spiele in der Kunst der Verstellung, „die auch nach deren gelungenem Ablauf und der Abreise der hochbefriedigten internationalen Gäste noch Nachwirkungen“ gehabt habe.[544] Und tatsächlich: Der Report vom Auftakt der Berliner Wintersaison Mitte Oktober 1935 im „Artist“ gibt bereits Einblick in die Bemühungen um eine glanzvolle Varietékunst in der Reichshauptstadt, wo sich die Scala- und die Tiller-Girls, Anita Spada und Trude Hesterberg sowie Johnny Langs „Musikal-Mädels“ die Bühnen teilten.[545] Verlage wie Bosworth & Co. (Leipzig)[546] warben mit ganzseitigen Anzeigen für englische und amerikanische Tanzmusik und Erhard Bauschke bot im bekannten „Moka Efti“ in der Berliner Friedrichstraße Musik von bekannt internationaler Beschwingtheit.[547] Diese Atmosphäre wird auch in einem Bericht über das Berliner Nachtleben in einem Sonderheft der „Berliner Illustrirten Zeitung“ spürbar: „Alle Sprachen der Welt schwirren durcheinander, die Mixbecher rascheln, Rhythmen locken zum Tanz, zwanglos und fröhlich sitzt man miteinander im Gesellschaftskleid oder im Straßenanzug, wie einen der Strudel des abendlichen Lebens in diesen Winkel leichtlebiger Fröhlichkeit verschlagen hat.“[548]

Aus kulturpolitischer Sicht stand 1936 zwar einerseits das musikalische Repertoire im Zentrum der Kritik, vor allem aber die Tatsache, dass bereits im Vorfeld der Olympiade in vielen deutschen Städten ein regelrechtes „Wettrennen nach ausländischen Kapellen“ stattgefunden habe, dass dem einfachen, schlecht bezahlten, wenn nicht sogar arbeitslosen deutschen Ensemblemusiker wie ein Schlag ins Gesicht vorkommen musste.[549] Unfassbar erschienen Pg. Karl Hösterey

---

[544] Maurus Pacher: Sehn Sie, das war Berlin. Weltstadt nach Noten, Berlin 1987, S.305

[545] Geo Maria von Coellen: Berlin startet groß zur Wintersaison, in: Der Artist Nr.2600 vom 17.10.1935, S.1163

[546] Z.B. in: Der Artist Nr.2611/12 vom 09.01.1936, S.11

[547] Ganzseitige Anzeige auf dem Titel des Artist Nr.2611/12 vom 09.01.1936 Kapellen-Besprechungen: Herrock: Wen hört Berlin?, in: Der Artist Nr.2639 vom 16.07.1936, S.821. Hausherr des „Moka Efti“ war Gustav Steinmeier, „strammer Nazi, zugleich aber auch cleverer Geschäftsmann“, der bis zur Zerstörung der Gaststätte durch einen Bombenangriff im November 1943 immer wieder Swinggrößen engagiert hatte. Knut Wolffram: Die letzte Band im Moka Efti, in: Fox auf 78, Heft 15 (Herbst 1996), S.16-18

[548] Sonderheft Berliner Illustrirte Zeitung „Heimat Berlin“, hrsg. zur 700-Jahr-Feier der Reichshauptstadt, Berlin 1937

[549] Karl Hösterey: Das Wettrennen nach ausländischen Kapellen. Gedanken und Betrachtungen zur Düsseldorfer Maissaison, in: Der Artist Nr.2632 vom 28.05.1936, S.627ff. Höstereys Vorwürfe blieben nicht unwidersprochen, sondern wurden ausführlich seitens der „Rheinischen Hotel- und Wirte-Zeitung“ (18.07.1936) angegangen. Auch die „Düsseldorfer Nachrichten“ (23.07.1936) schlugen sich auf die Seite der heimischen Wirte in ihren Bemühungen um „originelle Unterhal-

jene Zustände in den Metropolen, wo zugunsten des Geschäfts „dem deutschen Ansehen“ bei ausländischen Gästen, die doch gerade deshalb gekommen seien, um „deutsches Kulturgut“ kennen zu lernen, ebenso geschadet werde wie „dem Arbeits- und Devisenmarkt“. Anstatt deutschen Musikern Arbeit und gerechte Bezahlung zu geben, warben die Gastwirte laut Hösterey „mit widerlichem Reklamegeschrei“ für ausländische Kapellen, die zudem auch noch Musik ausländischer Komponisten spielten, für die dann wiederum Tantiemen fällig würden. Diese konstatierten materiellen Ungerechtigkeiten ergänzten sich schließlich mit den Bedenken, dass hier durch die Musikauswahl jede kulturpolitische Aufbauarbeit in verantwortungsloser Weise unterminiert werde.

Immer wieder klang er an, jener „Auslandsfimmel“ des deutschen Publikums und der deutschen Wirte sowie ihre „krankhafte Anhänglichkeit“ an einen Geschmack, der nach fast vier Jahren Nationalsozialismus sich immer noch nicht gebessert habe.[550] Dabei hatte die Olympiade auch zur nationalen Leistungsschau des Gaststättengewerbes werden sollen, die mit deutscher Musik und deutschen Kapellen hätte bestritten werden müssen.[551]

Die Berliner Lokale hatten während der Spiele einen gewaltigen Durchsatz zu verzeichnen, viele mussten zeitweise wegen Überfüllung geschlossen werden. Kapellenbesprechungen berichteten von viel Tanzmusik, aber auch von den ungarischen Klängen der ebenfalls sehr beliebten Zigeunerkapellen[552] sowie von

---

tung“. Dem widmete Hösterey noch einmal einen ausführlichen, aggressiven Artikel: Karl Hösterey: Bömbchenwerfer. Zum Thema „Ausländische Kapellen“, in: Der Artist Nr.2644 vom 20.08.1936, S.1043ff. Auch der Artikel von Herrock warf den beiden Düsseldorfer Organen „offenbare Unrichtigkeiten“ vor: Herrock: Ausländische Kapellen, die keine sind! Was ist in Düsseldorf los?, in: Der Artist Nr.2644 vom 20.08.1936, S.1046f. Amüsant ist, dass Düsseldorfer Wirte wohl sogar Lokalverbote gegen „anerkannte kulturpolitische Kämpfer“ ausgesprochen hatten. Karl Hösterey: „Etwas zum Staunen“, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2650 vom 01.10.1936, S.1247

[550] Z.B. Ernst Weidenhoffer: Morbus rhythmicus, in: Der Artist Nr.2643 vom 13.08.1936, S.1004f.

[551] Vgl. Herrock: Kapellen-Besprechungen. Berlin-Brandenburg. Wen hört Berlin zur Olympiade?, in: Der Artist Nr.2644 vom 20.08.1936, S.1051. Fritz Dreesen, Leiter der Wirtschaftsgruppe Gaststätten- und Beherbergungsgewerbe, schrieb im „Völkischen Beobachter“: „Abseits von dem Kampf um sportliche Höchstleistungen vollzieht sich in der Reichshauptstadt eine Leistungsprüfung des Gaststätten- und Beherbergungsgewerbes, von der Fernstehende sich kaum einen Begriff machen können.“

[552] Ernst Weidenhoffer hatte gar von einer „Zigeunerepidemie“ des Jahres 1936 gesprochen und sie als schlimmer und aktueller als die „Jazzepidemie“ bezeichnet: Morbus rhythmicus, in: Der Artist Nr.2643 vom 13.08.1936, S.1004f. Stege dagegen akzeptierte die „Zigeunermusik“ als eine Form ungarischer „nationaler“ Musik und lobte die „sprichwörtliche musikalische Veranlagung der Zigeuner“: Die Unterhaltungsmusik Nr.2673 vom 11.03.1937, S.260f. Zu jener Musikalität zitierte er ausführlich die „Märkische Volkszeitung“ vom 03.03.1937.

russischer Balalaikamusik. Ein durchgängig auffallender Trend zum Swingstil eines Teddy Stauffers,[553] dessen Auftritte im Juli 1936 im Berliner „Delphi-Palast“ für viele Autoren zum allgegenwärtigen Inbegriff der die Olympiade begleitende Liberalität geworden sind,[554] fällt bei der Lektüre des „Artist“ zwar nicht sofort auf, doch einige große Namen aus der deutschen Tanzmusikszene springen ins Auge: Gelobt wurde das hohe Niveau von Kapellen wie zum Beispiel Bernhard Etté (Palmengarten) und Eugen Wolff (Hotel Eden), dann natürlich das Wirken der „Artist“-Lieblinge Frederik Hippmann (Café am Zoo) und Gustav Gottschalk (Café Vaterland), sowie nochmals Erhard Bauschke (Moka Efti) und Kurt Widmann (Imperator-Café), „dessen rassige Tanzmusik besonders von der Jugend stark begehrt“ sei.[555] Mit individueller Kritik hielt man sich zurück, stattdessen formulierte Erko erneut den pauschalen Vorwurf, dass es „manchmal und an manchen Plätzen“ angebracht gewesen wäre, „mehr Arteigenes den Fremden vorzuspielen“: „Man wollte Deutschland, deutsche Musik kennenlernen und hörte – Broadway- und Pusstaklänge.“ Diese „Liebesdienerei“ sei ein „altes Erbübel unserer Nation“ und ließe sich wenn, dann wohl nur mit „drakonischen Mitteln“ überwinden. Gleichzeitig bestätigte der Bericht das Kalkül der Wirte, ausländische Gäste mit ihnen bekannter Musik zu versorgen, wenn zum Beispiel von Juan

---

[553] Teddy Stauffer berichtet in Franz Ritter (Hrsg.): Heinrich Himmler und die Liebe zum Swing. Erinnerungen und Dokumente, Leipzig 1994, S.34 über die Ausnahmegenehmigung, seinen Bandnamen auch in Deutschland führen zu dürfen: „Aber im Olympia-Jahr war die Reichsmusikkammer großzügig. Sie stellte mir ein von der Reichskulturkammer beglaubigtes Schreiben zu, worin mir ausdrücklich erlaubt wurde, unter dem Pseudonym ‚Teddy Stauffer's Original Teddies' aufzutreten.” Übrigens war auch Stauffers Spiel eine Zeitlang durch das „Deutsche Podium“ als „Juden-Jazz“ attackiert worden: „... denn das, was die Original Teddies an Tanzmusik vorzusetzen wagten, habe ich nicht allein als Sabotage deutscher Kultur aufgefasst, sondern gleich mir Hunderte von Musikern. Während unsere Kapellen bemüht und bestrebt sind, dem sogenannten Juden-Jazz den Garaus zu machen – und auf dem Gebiete deutscher Tanzmusik Unerhörtes geleistet wird –, versuchen diese ausländischen Gäste provozierend – jawohl, ich fasse das als Provokation auf – auf die hiesige Musikerschaft einzuwirken. Fort mit dieser Judenmusik und fort mit diesen ausländischen Kapellen, die da meinen, berufen zu sein, uns zu zeigen, wie man Tanzmusik macht.“ Teddy Stauffer: Es war und es ist ein herrliches Leben, Frankfurt (M) 1968, S.121f. Das änderte sich, nachdem Stauffer angeblich eine „abgeschmackte Nichtjazzkomposition“ von Hans Brückner in sein Repertoire aufgenommen hatte. Kater 1995, S.78f. Für Telefunken spielte Stauffers Band zahlreiche Plattenerfolge wie „Goody, Goody“, „Jangled Nerves“ oder „Swingin' for the King“ ein. Seine erste Telefunken-Platte („Goody, Goody“, „Alone“) nennt Coco Schumann sogar den „größten Verkaufsschlager, den es in Deutschland bisher gegeben hatte“. Max Christian Graeff und Michaela Haas: Coco Schumann. Der Ghetto-Swinger. Eine Jazzlegende erzählt, München 1997, S.28f.

[554] Zum Beispiel sieht Klaus Krüger in der Olympiade sogar einen „Katalysator“ für eine „erste Jazz-Blütezeit”, die sich in zahlreichen Etablissements ihre Bühne gesucht habe.

[555] Erko: Kapellen-Besprechungen. Berlin-Brandenburg. Berliner Kapellen während der Olympiade, in: Der Artist Nr.2645 vom 27.08.1936, S.1089f.

Lllossas im Delphi-Palast berichtet wird, der als „ein Meister ihres Tangos“ „vorzugsweise die romanischen Ausländer, sowie Latein-Amerika“ als Gäste begrüßen konnte. Das Repertoire der Kapellen schien also zumindest in der Großstadt tatsächlich recht international gewesen zu sein, wobei ein auffälliger und durchgehender Liberalitätsschub für die Provinz nur sehr bedingt festgestellt werden kann. In Berlin dagegen kann man trotz der im März 1936 beschlossenen Reglementierung der Filmmusik in den folgenden Monaten tatsächlich von einer gewissen „Tendenzwende zum Swing“ in der Filmwelt sprechen.[556] In „Allotria“ (1936)[557] zeigte neben den Kapellen Oskar Joost und Tofio erstmals die berühmte „Goldene Sieben“ sogar visuelle Präsenz. Der Ende 1934 als Modellorchester beim Berliner Deutschlandsender installierten (und im Sommer 1935 bereits wieder entfernten)[558] Formation und ihrem Leiter, Komponisten und Arrangeur Harold M. Kirchstein hatte „Artist“-Chefredakteur von Coellen bereits Anfang 1935 einen geradezu euphorischen Artikel gewidmet.[559] Darin betonte er die „junge frohmusikalische Kraft“, den „Wagemut“ und die „Initiative“ des „zeitgerechten Klangkörpers“, in dem sich „rhythmische Brillanz“, „harmonischer Fluss“ und „aufhorchenmachende Instrumentationseffekte“ zusammengefunden hätten. Die „beckmesserische Kritik“ könne die Leistung nicht schmälern. So machte die „Goldene Sieben“ weiter und nahm Musik zum Beispiel für den Film „Togger“ (1937)[560] auf, für die Harold M. Kirchstein verantwortlich zeichnete. Die Electrola lobte in ihren „Hausmitteilungen“, dass es gelungen sei, „den besten Nummern des englisch-amerikanischen Jazz Gleichberechtigtes an deutscher Tanzmusik gegenüberzustellen“.[561] Die „Goldene Sieben“ wurde erst im Januar 1940 aufgelöst, die Musiker wurden jedoch dankbar weiterbeschäftigt.[562]

---

[556] W. Muth: Ja der Rhythmus... Swingendes im deutschen Unterhaltungsfilm zwischen Olympiade und „totalem Krieg“, in: Fox auf 78. Ein Magazin rund um die gute alte Tanzmusik, Heft 6 (Herbst 1988), S.8

[557] Regie: Willi Forst, Uraufführung: 12.06.1936

[558] Ausführlich zur „Goldenen Sieben“: Kater 1995, S.95ff.

[559] Georg Maria von Coellen: Texte und Musik nach Maß. Harold M. Kirchstein und „Die goldene Sieben“, in: Der Artist Nr.2569 vom 14.03.1935, S.241f. Die Sympathie von Coellens mit dem 1906 in New York als Sohn deutscher Eltern („kosmopolitisch angehauchtes Elternhaus“) geborenen Kirchstein manifestierte sich bereits 1934 in einem ausführlichen Artikel: Berliner Künstlerköpfe: Der Tonschöpfer Harold M. Kirchstein, in: Der Artist Nr.2533 vom 05.07.1934

[560] Regie: Jürgen von Alten, Uraufführung: 12.02.1937

[561] Zitiert nach: Muth, S.8

[562] Kater 1995, S.259

Offizielle gesellschaftliche Ereignisse wurden mondän inszeniert: Geswingt zur Musik der angesagtesten Kapellen wurde auf dem großen Sommerfest 1936 auf der Pfaueninsel, zu dem Goebbels eingeladen hatte,[563] und selbst (oder gerade) der Berliner Filmball musste sich den Vorwurf des ungebührlichen „Weiterjazzens“ gefallen lassen, wie ihn auch Stege Mitte März 1938 erhob: „Man sollte meinen, dass eine solche Veranstaltung gerade in Bezug auf die Auswahl an Tanzmusik vor einem erlesenen Kreise von Gästen besonders vorbildlich sein sollte. Aber nein: was da die Tobiskapelle Egon Kaiser und die Ufa-Sinfoniker an Hot-Musik produzierten, war ohrenbetäubend und nervenzerreißend. Von derartigem Lärm musste man sich angewidert abwenden.“[564] Dennoch beschrieb Stege den Ball als ein durchaus gelungenes und prachtvoll gestaltetes gesellschaftliches Erlebnis. Erst bei Tagesanbruch habe er den Heimweg angetreten, gestand Stege, wobei ihn seine wenige Zeilen zuvor getroffene Feststellung „Je vorgerückter die Stunde, desto furchtbarer die Krachentfaltung“ wohl doch nicht zu einem frühen, von Protesten gegen die musikalischen Auswüchse begleiteten Aufbruch gedrängt hatte.

Von einer ähnlichen Inkonsequenz gezeichnet war auch Steges Bericht über die Operette „Melodie der Nacht“, die im September 1938 ihre Uraufführung im Berliner Metropoltheater hatte.[565] Fast scheint es, als könne sich Stege nicht entscheiden, ob er Schmidseder nun wegen seines Mangels an „künstlerischem Ehrgeiz“ und „deutscher Stilrichtung“, wegen seiner effekthaschenden Oberflächlichkeit und seines Hangs zu „übertriebenem Jazzlärm“ verurteilen sollte, oder aber ob er nicht lieber doch den Hut vor der ungeheuer erfolgreich gefeierten Aufführung ziehen sollte. Stege entschied sich für den Respekt: Schmidseder kenne das Publikum, seine Stücke zeigten viel Wirkung, fänden „stürmischen Beifall“, seien zum „praktischen Tanzgebrauch ausgezeichnet geeignet“: „Kein Zweifel, dass Schmidseders Tonstücke im kommenden Winter überall erklingen werden.“

Der mit unbefriedigendem Ergebnis zu Ende gegangene Tanzkapellen-Wettbewerb des Rundfunks hatte einmal mehr die Meinungen aufeinanderprallen

---

[563] „Die große Tanzfläche (...) bevölkerte sich mit den Paaren, die zur Musik der Kapellen Oskar Joost von der ‚Femina’, Eugen Wolff vom ‚Eden’ und Emanuel Rambour vom ‚Kaiserhof’ tanzten.“ Der Angriff vom 18.08.1936, zitiert nach George L. nationalsozialistische Alltag. So lebte man unter Hitler, Königstein, 1978, S.76

[564] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2726 vom 17.03.1938, S.325ff.

[565] Fritz Stege zitiert dementsprechend aus dem Organ der Stagma, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.1292 vom 28.09.1938, S.1292ff.

lassen und gezeigt, wie weit weg man immer noch von einer alle zufriedenstellenden Lösung in punkto Zukunft der deutschen Tanzmusik war. Alle, das waren nicht nur Publikum und Gaststättenbesitzer, Rundfunkhörer und Sendeleitung, mehr oder weniger progressive Kritiker und konservative Musikautoritäten und Funktionäre, sondern auch sozial verunsicherte Unterhaltungsmusiker mit Repertoiresorgen und international renommierte Tanzkapellen, Propagandapraktiker und völkische Kulturwächter. Schlimmer noch, die Fronten liefen teilweise quer durch die Lager der an der Diskussion beteiligten, Argumente wurden wiederholt, ausgetauscht, umgedreht, Positionen verändert und adaptiert, Zugeständnisse gemacht und wieder revidiert.

Die Meinungen des konservativen Spektrums sammelte zum Beispiel Friedo Boitin und wies mitten im angeblich so liberalen Olympia-Jahr auf den „noch längst nicht behobenen Übelstand in bezug auf die Jazzmusik“ hin.[566] In kulturpolitisch aktiven Kreisen galt Kapellmeister Boitin in seinem praktischen Wirken als „ein auserwählter Rufer der neuen Zeit“, während das Kaffeehauspublikum wohl nicht immer restlos begeistert von seiner Kunst war: „Allgemeingut wird diese Kunst erst dann, wenn das Wort ‚Publikumsgeschmack’ aus dem deutschen Sprachschatz verschwunden sein wird.“, hieß es über ihn in einem Kapellenbericht.[567] Boitins Argumente und die von ihm zitierten Stimmen waren hinlänglich bekannt und oft genug wiedergegeben bzw. widerlegt worden, so dass das ergebnislose Kreisen der Diskussion über neue deutsche Tanzmusik in Form eines „deutschen Jazz“ einmal mehr deutlich wird.[568] Sogar die längst überwunden geglaubten Themen des Jahres 1933 kramte Boitin wieder hervor: Die „Synkopenstotterei“ sei „artfremd“ und „völlig undeutsch“, mit Saxophon, gestopften Trompeten und heulenden Posaunen habe sich diese „quäkende und näselnde, absolut undeutsche Pseudomusik“ die Unterhaltungswelt der Städte erobert. Hier gab Boitin Paul Graener wieder, der sich in einem Artikel in „Funk und Bewegung“ auch gegen die Meinung gewandt hatte, Jazz ließe sich wie andere übernommene fremde

---

[566] Friedo Boitin: Deutscher Kapellenleiter, tue deine Pflicht! Betrachtungen über den Jazz – Ein- und Ausblick, in: Der Artist Nr.2630 vom 14.05.1936, S.555f.

[567] Rudolf Kockerols: Kapellen-Besprechungen. Braunschweig, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2661 vom 17.12.1936, S.1612. Ein (ex post ungewollt komisch wirkendes) Loblied auf die Erscheinung und die Kunstfertigkeit Boitins schrieb Schmidt: „Auf seinem festen Genick sitzt ein männlich hart gemeißelter Kopf. Nichts Süßes, keine schmeichelnde Linie. Ein Kopf, zu dem eigentlich ein deutscher Stahlhelm gehört. (...) Friedo Boitin ist Geiger.“ Lothar H. Br. Schmidt: Friedo Boitin, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2694 vom 05.08.1937, S.884

[568] Friedo Boitin: Deutscher Kapellenleiter, tue deine Pflicht! Betrachtungen über den Jazz – Ein- und Ausblick, in: Der Artist Nr.2630 vom 14.05.1936, S.555f.

Tanzweisen eindeutschen, und hatte von „Vergewaltigung“ gesprochen.[569] Außerdem berief sich Boitin auf Paul Lincke und Elly Ney und versäumte nicht, mit Zitaten von Fritz Stege, Arthur von Gizycki und Rolf Cunz seine Verbundenheit mit der „Artist“-Redaktion deutlich zu machen. Die Reinigung der deutschen Unterhaltungsmusik, so der Tenor des Artikels, war zugleich der Weg zu Wohl und Ehre des kulturpolitisch in die Pflicht genommenen deutschen Ensemblemusikers, während die Jazzmusik durch das „erbarmungslose Rumtrommeln“ auf einer feinsinnigen Musikerseele jahrelang für „gesundheitliche und geistige Schäden“ sowie für ein „Minderwertigkeitsgefühl“ gesorgt hatte.

Um für die Musikpraxis relevante Informationen und für den interessierten Musiker Vorbilder zu liefern und damit aufbauender zu wirken als alle kulturkämpferischen Traktate à la Graener oder Boitin, begann Kritiker Franz Joseph Adldinger (Ardisio) Ende Mai 1936 mit einer neuen Serie über Neuerscheinungen auf dem Gebiet der Tanzmusik.[570] „Foxtrots“, „Jazzeinlagen“, viel „Blech und Saxophone“, „Solotrompete“ – Ardisio kommentierte meist wohlwollend und versuchte in erster Linie konstruktiv zu wirken. Es lag also nahe, dass er sich berufen fühlte, mit einer „Erwiderung“ auf den Beitrag Boitins zu antworten und klarstellte, dass unbedingt „von einer allgemeinen Verdammung abzusehen“ sei.[571] Wieder verteidigte er angebliche „Jazzinstrumente“, Dämpfer, Synkopen und Effekte und wandte sich stattdessen gegen „Missbrauch“ und „Niveaulosigkeit“. Boitin ließ Ardisios Ausführungen nicht unbeantwortet und versah seine „präzisierte Klärung zu der Erwiderung“ mit einem Ausrufezeichen.[572] Auch er habe kein Instrument und die Verwendung der Synkope pauschal abgelehnt, sondern „eindeutig und klar den Missbrauch der rhythmischen und klanglichen Möglichkeiten, die alles Negerhafte, Undeutsche, Unkünstlerische und Geschmacklose schufen, verurteilt“. So ähnlich die Positionen der beiden Streiter auch der Definition nach sein mochten, so sehr unterschieden sie sich doch durch Wortwahl und Duktus. In seiner erreg-

---

[569] Im RDR-Organ „Funk und Bewegung“ hatte sich Graener unter dem Titel „Nie wieder Niggermusik“ gegen jede Form eines „deutschen Jazz“ ausgesprochen. Bezeichnend ist auch, dass Graener im Zusammenhang mit „übernommenen Tanzweisen“ nur „Menuett, Polonaise und Polka“ nennt, während andere Autoren wie Stege immer auch Tango, Paso doble und Foxtrott als adaptiert und akzeptiert angeführt hatten.

[570] Franz Ardisio (Franz Joseph Adldinger): Neue Tanzmusik im Brennspiegel der Kritik, z.B. in: Der Artist Nr.2631 vom 22.05.1936, S.594ff.

[571] Franz Joseph Adldinger (Ardisio): Betrachtungen über den Jazz – Eine Erwiderung und Klarstellung, in: Der Artist Nr.2634 vom 11.06.936, S.680f.

[572] Friedo Boitin: Betrachtungen über den Jazz! Eine präzisierte Klärung zu der Erwiderung Franz Joseph Adldingers (Ardisio), in: Der Artist Nr.2637 vom 02.07.1939, S.776

ten „Klarstellung der Klärung“ warnte Boitin eindringlich vor „Vergewaltigung“, „Verzerrung“, „Perversität“, „kalter Berechnung“, „Lug, Trug und Unnatur“, „Übelstände“ usw. und schien Ardisio zu warnen: „Der Sieg liegt in der Reinheit und Wahrheit! Wir werden siegen!“ Dieser dagegen hatte sich sehr sachlich und wenig kulturkämpferisch gegeben und so gezeigt, wie viel Auslegungspotential in der Beurteilung von Tanzmusik steckte.

„Die Musik“ als das amtliche Organ der NS-Kulturgemeinde hatte sich mit einem Artikel von Reinhold Sommer in die Frage der umstrittenen Besetzung der Unterhaltungskapellen eingeschaltet.[573] Stege zitierte daraus unter dem Hinweis auf die kulturpolitische Relevanz und die Übereinstimmung mit seiner Meinung.[574] Sommer hatte sich scharf gegen alle „amerikanischen Mätzchen“, gegen „Verzerrung“, „Gedudel und Gequietsche“ gewandt und dabei für den „reinen Ton“ ausgesprochen, ohne jedoch irgendein Instrument pauschal abzulehnen. Selbstverständlich sei der „feinem singende, schwingende Ton einer gutgespielten Geige“ nicht zu übertreffen, doch selbst das Schlagzeug könne „ein entzückend rhythmisierender Teufel“ sein, wenn es nicht „lärmend misshandelt“ werde. Die Position Sommers war erheblich weniger liberal als die musikalische Praxis des Jahres 1936 und wohl auch als der Tenor des „Artisten“, dennoch sah sich Stege in seinem Kurs bestätigt: Denn immerhin hatte sich Sommer mit allen Einschränkungen wenigstens gegen eine vollkommene Abkehr vom Instrumentarium und den Stilelementen moderner Tanzmusik ausgesprochen.

Doch Stege, dem selbsternannt „gewissenhaften Chronisten“, dem kompetenten Sucher nach der Zukunft der deutschen Tanzmusik, war es nicht verborgen geblieben, dass das kulturpolitische Klima härter geworden war und die „Missstimmung gegen den Jazz“ wuchs. So hatte der Stuttgarter „NS-Kurier“ ein kategorisches „Schluss mit der musikalischen Rassenschande“ gefordert,[575] das Stege nicht unkommentiert lassen konnte.[576] Pauschale Kritik sei leicht geübt, schwerer jedoch sei es, „praktische Vorschläge für das Gesicht der neuen deutschen Tanzmusik zu machen und Anregungen zu geben, die wirklich bahnbrechend neue Wege erschließen.“ Stege sprach dem Jazz die Qualität des „Einmaligen“ und absolut Neuen zu, die es ihm möglich gemacht hatte, das Publikum „fast ü-

[573] Reinhold Sommer: Gesellschaftstanz und Tanzmusik, in: Die Musik, Mai 1936, S.589
[574] Reinmar von Zweter (Fritz Stege), in: Der Artist Nr.2636 vom 25.06.1936, S.741
[575] Keine musikalische Rassenschande, in: NS-Kurier vom 16.07.1936
[576] Reinmar von Zweter (Fritz Stege), in: Der Artist Nr.2641 vom 29.07.1936, S.872f.

ber Nacht“ und „im Fluge“ zu gewinnen. Der Jazz sei „in einem großen Teil unseres Volkes verankert“, so dass eine „wirksame Bekämpfung“ nur mit einer ebenbürtigen Musik möglich sei, wenn diese die gleiche „aufrüttelnde Gewalt“ besitze. Stege warf sein Wissen und seine kulturpolitische Autorität in die Wagschale gegen plumpe Verbotsforderungen. Aus seiner Einsicht in die musikalische Praxis heraus und getragen vom Kampf für eine künstlerisch und sozial akzeptierte Unterhaltungsmusikerschaft beharrte Stege auf der Vision der „Veredelung des Jazz durch nationale Eigenheiten“, einen Weg, den Italien durch die Gründung sogenannter „Jazz-Zirkel“ bereits beschritten habe. In seiner „Forderung nach dem ‚nationalen Jazz’“ traf sich Stege mit der in der Berliner „Deutschen Allgemeinen Zeitung“ vertretenen Meinung Walter Bertens, der die Institutionalisierung einer speziellen „Jazz-Überwachungsstelle“ nach Vorbild des Prüfungsausschuss beim Rundfunk vorschlug, die auch redaktionell den nationalen Charakter in der deutschen Unterhaltungsmusik fördern sollte.[577]

Steges Ansichten über den nationalisierten „deutschen Jazz“, die er im Sommer 1936 auch ohne den Schutz des Pseudonym in der Berliner Zeitschrift „Der Westen“ dargelegt hatte, liefen Gefahr, allzu liberal ausgedeutet zu werden. Der „Neue Vorwärts“, Karlsbad, hatte Stege zitiert und daraus gedeutet, dass der Jazz in Deutschland wieder zu Ehren käme. Gegen eine derartige Unterstellung wehrte sich Stege in der Figur des Reinmar von Zweter aufs Heftigste und bezichtigte das „Karlsbader Hetzblatt“ „einer schamlosen Unterstellung und Verdrehung“ jener Ausführungen.[578] „Jazz“ und „Jazz“ sei „zweierlei“, um eine Restituierung des „Niggerjazzes“ gehe es bestimmt nicht, sondern um eine Befreiung des Jazz „von seiner internationalen Note“. Und wie zum Zeichen der Entschuldigung für ein solches Missverständnis beeilte sich Stege, mit der tschechoslowakischen „Deutschen Musiker-Zeitung“ eine radikale Anti-Jazz-Stimme zu zitieren, die es nicht verstehen konnte, warum man in Deutschland nicht komplett „tabula rasa“ mit der Jazzmusik mache.[579]

Nicht einmal grob herrschte theoretische Einigkeit, in welche Richtung sich die Unterhaltungsmusik klanglich und stilistisch entwickeln würde: Würde der Jazz „nationalisiert“ oder lag er bereits „in den letzten Zügen“ und war dabei, „eine

[577] Walter Berten: Tanz und Unterhaltungsmusik, in: DAZ, Berlin Nr.342 (1936), kommentiert von Reinmar von Zweter (Fritz Stege), in: Der Artist Nr.2645 vom 27.08.1936, S.1081f.

[578] Reinmar von Zweter (Fritz Stege), in: Der Artist Nr.2648 vom 17.09.1936, S.1169f.

historische Figur“ zu werden, wie Erich Trapp ankündigte?[580] War es wirklich die richtige Zeit, einer Walzer-Renaissance zu huldigen? Hatte der Tanz noch Potential für die Zukunft? Lag die Rettung in der Volksmusik, dem Gemeinschaftssingen oder der „seriösen Instrumentalmusik“? Oder würden die technischen Innovationen ungeahnte musikalische Innovationen in Form einer „Ätherwellen-, Radioton- und Neobechstein-Musik“ bringen? Trapp fasste die suchende Ungewissheit zusammen: „Wir wissen nichts und wursteln uns erst mal durch den Alltag und hoffen, dass der neue Heiland kommt wie ein Meteor: unvorhergesehen und nicht von den gewiegtesten Astronomen errechenbar.“

4.2.7 „Swing“: „Modekrankheit“ oder „beschwingte“ Zukunft der deutschen Tanzmusik?

Erich Trapp, der Suchende nach dem musikalischen „neuen Heiland“,[581] überraschte Ende November 1936 mit „fachlich-sachlichen Erläuterungen“ zum Swing, denen die Schriftleitung der „Unterhaltungsmusik“ vorsichtshalber direkt ein Vorwort zur Seite gab, dass seine Ausführungen „nicht in allen Punkten“ ihrer Anschauung entsprächen.[582] Trapp glaubte nämlich, im Swing genau jenen „Heiland“ gefunden zu haben, und schien sich dabei zu wundern, dass die Verfechter des veredelten und verdeutschen Jazzstils wie Stege sich so kritisch gaben: „‚Swing-Musik’ ist eine von Gegnern des wilden Jazz geprägte und in allen englisch sprechenden Ländern aufgekommene Bezeichnung der neuen, nach langen Irrwegen endlich im Fahrwasser des guten Geschmacks angelangten Tanzmusik. (...) Swingmusik ist genau die Tanzmusik, die man sich in Deutschland erwünscht hat: gemäßigt, frei von Auswüchsen, heiter und zum Tanzen reizend.“

Seit Oktober 1936 nämlich hatte ein neuer Begriff seine erste Wahrnehmung im kulturpolitischen Kontext erfahren, der sehr bald in aller Munde sein sollte. „Wir brauchen einen beschwingten deutschen Tanz, der von den jazzmäßigen Verhottungen Abstand nimmt“, so hatte Stege Peter Raabe zitiert und dabei bereits auf

---

[579] Musikalische Zeitfragen, in: Deutsche Musiker-Zeitung vom 01.09.1936. Die „Deutsche Musiker-Zeitung“ war das Organ des „Deutschen Musikerverbandes in der tschechoslowakische Republik“.

[580] Erich Trapp: Götzendämmerung, in: Der Artist Nr.2645 vom 27.08.1936, S.1085f.

[581] Ebd.

[582] Erich Trapp: Fachlich-sachliche Erläuterungen des Begriffs Swing-Musik, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2657 vom 20.11.1936, S.1467f.

den ungewollte Assoziation des Wortes „beschwingt“ hingewiesen:[583] „Da gibt es doch wieder einmal eine neue Jazzmethode, die sich ‚Swing’ nennt. Swing – das ist eine englische Modekrankheit.“ Bei der eingehenden Beschäftigung mit jener neuen „Methode“ allerdings wurde es für Stege extrem schwer, eine übereilte pauschale Aburteilung des Swing zu begründen, da dieser international erfolgreiche Jazzstil doch gerade jene „Reinigung“ und „Veredlung“ des traditionellen Jazzidioms beinhaltete, der in ähnlicher Form auch ihm vorschwebte: „Eine Swing-Kapellen besteht aus fünf Mann, von denen jeder mehrere Instrumente bedient. Sie haben einen sozusagen ‚lyrisch getönten’ Stil gefunden, der eine ‚kammermusikalische’ Form des Jazz darstellt. Es ist beinahe eine ‚Verinnerlichung des Jazz’ (...) ohne die Clownerien und Mätzchen des Jazzspiels.“ Trotz jenes sanft zugestandenen „Fortschritts“ und der „Verbesserung“ durch die neue „Vortragsart“ war besagter Swing jedoch leider keine deutsche, sondern eine amerikanische Erfindung, noch dazu unter Anleihen bei „Negern“, und er war keine nationale, sondern eine in höchstem Maße internationale Musik.

Für Stege bedeutete Swing zunächst nicht viel mehr als eine Modeerscheinung, ein neues reklamewirksames ausländisches Etikett, das lediglich um des Geldverdienens willen entstanden sei: „Ist es eines Deutschen würdig, sich in der Swing-Mode wiederum dem Auslandsgeschmack sklavisch zu unterwerfen? Ist die Reichsmusikkammer damit einverstanden, dass sich das Orchester einer führenden deutschen Schallplattenfirma ‚Swing-Orchester’ nennt?“[584] Zugleich aber wirkte Stege eigenartig zerrissen: Ein Spielen in „Swing-Manier“ könne vielleicht tatsächlich positiv wirken, aber „jede gute und strebsame Jazzkapelle“ brauche jene Etikettierung nicht.

In der New Yorker Musikzeitschrift „The Metronome“[585] war Stege auf den Namen eines Mannes gestoßen, der für die deutsche Jazz-Szene vor, in und nach dem Zweiten Weltkrieg ein wichtige Rolle spielen sollte: Ein gewisser „Dietrich Schulz aus Magdeburg“, der für die Schallplattenfirma Brunswick arbeite, habe sich in den USA als Erneuerer des Jazz in Deutschland verkauft und entsprechend verkündet: „Ich bin stolz darauf, Deutschland zum Swing-Bewusstsein erweckt zu haben. Vor einigen Monaten war Swing allseits unbekannt, aber nun machen alle

---

[583] Reinmar von Zweter (Fritz Stege), in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2652 vom 15.10.1936, S.1290f.

[584] Gemeint ist Telefunken mit ihrer „Swing-Orchester“-Serie.

[585] Swing in Germany, in: The Metronome, August 1936

großen Schallplattenfirmen davon Gebrauch.“[586] Schulz’ Wortwahl („Feldzug für Swingmusik“, „erwecken“, „Bewusstsein“) war außerordentlich ungeschickt und klang für nationalsozialistische Ohren beinahe schon blasphemisch. Sofort war Stege zum Gegenangriff übergegangen, den er unter das satirische Motto stellte: „O deutsches Land, erwache flink und sei bewusst des Neger-Swing...“

Swing als adäquate neue deutsche Tanzmusik zu vertreten, kam einem Sakrileg gleich, denn unmöglich konnte der Ausdruck deutschen Kulturwollens inmitten der Aufbauphase des Dritten Reiches von außen importiert werden: „Niemand soll ungestraft versuchen, dem deutsche Volke irgendeinen fremden Unfug anzupreisen. Das deutsche Volk hat seine eigenen Kulturgüter, und es ist stark und schöpferisch genug, das, was es braucht, selbst zu schaffen.“, wurde der „Sirenengesang“ der Swing-Importeure, die den „verfeinerten“ Jazz als Zukunft der deutschen Unterhaltungsmusik anpriesen, aufs Schärfste attackiert.[587]

Dietrich Schulz-Köhn sah sich jetzt mit handfesten Drohungen konfrontiert, denen es an Deutlichkeit nicht mangelte: „Zunächst wollen wir dich einmal ‚erwecken’. Wetten, dass uns das gelingt? Die Bewegung dazu ist nämlich schon da, falls Du es noch nicht gemerkt haben solltest. Sie ist sogar augenblicklich in vollstem Schwung, lieber Dietrich. Sie verfügt über alle Mittel, die Du Dir nur denken kannst. Sie wird sich auch aus lauter Interesse für Dich und Deine Swing-Bewegung bestimmt nicht lumpen lassen, und so ein kleines SA-Swing-Kommando abstellen. (Hierüber ist Swing als Abkürzung für ‚Sie werden ins Nasse geworfen!’ zu verstehen. Militärisches Kommando: Eins-und-zwei-und-drei-Swing!).“[588] In dieser Art seien „brave SA-Männer“ bereits vor der Machtergreifung mit einer Kapelle „fremdsprachiger und krummnasiger Lausejungen“ verfahren, deren „Hottentottenspektakel“ ihren Unwillen erregt hatte. Als „wirksames Heilmittel“ gegen die „ganz Unentwegten“ empfahl dieser Artikel also schlicht Gewalt bzw. deren Androhung. Dem „undeutschen und fremdländischen Moderummel“ sollte ein Ende bereitet werden, entsprechend folgte der Appell an die Musiker, sich nicht als „Swing-Bands“ zu bezeichnen sowie an die Veranstalter, nicht nach „Swing-Bands“ zu verlangen. Dietrich Schulz-Köhn ließ sich von derar-

---

[586] Reinmar von Zweter (Fritz Stege), in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2653 vom 22.10.1936, S.1334f. Vermutlich hatte ein Vortragsabend der Brunswick im „Delphi“ mit Dietrich Schulz-Köhn als Referent den Stein ins Rollen gebracht. Vgl. Christian Kellersmann: Jazz in Deutschland von 1933-1945, Hamburg 1990, S.62

[587] WaS.: Deutsche Unterhaltungsmusiker oder Swing-Band-Harmonist? Eine ernste Mahnung an alle, die es angeht, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2654 vom 28.10.1936, S.1376ff.

[588] Ebd.

tigen Drohungen jedoch nicht einschüchtern, sondern setzte seine Arbeit für die Brunswick unverdrossen fort, für die er in den „Monatsnachträgen“ über die neuesten musikalischen Entwicklungen in den USA berichtete. Während des Krieges gab er als Besatzungsoffizier der Wehrmacht in Paris zusammen mit Hans Blüthner und Gerd P. Pick die Jazz-Fanpostille „Mitteilungen“ heraus, die heute als „wichtiges Dokument der geistigen Unabhängigkeit gegenüber den kulturpolitischen Bestrebungen im Dritten Reich“ gelten darf.[589]

Kumulierten im Swing nicht tatsächlich die Hoffnungen und Erwartungen auf einen gemäßigten, melodiösen, und dennoch zeitgemäß rhythmisierten Tanzmusikstils? Die bereits attackierten entscheidende Nachteile des Swings, seine Internationalität, seine Wurzeln in der anglo-amerikanischen Musikkultur und sein auf Reklamewirksamkeit abgestellter Name, versuchte Erich Trapp, der Euphorische, abzuschwächen: „Swing“ sei eine „alte englische Tempobezeichnung“ und entspreche „con anima“ bzw. „mit Elan“, wörtlich übersetzt hieße es „schwungvoll“. Eine Eindeutschung des Begriffes sei problematisch, da „Schwungmusik“ eher belustigend klinge. Auch andere „verdeutsche“ Begriffe wie „Schiebtanz“ oder „Wechselschrittler“ für Foxtrott hätten sich „niemals einbürgern“ können. Generell seien die aktuellen Gesellschaftstänze sicherlich nicht nur „deutsche Erfindungen“, sondern lediglich an „Geschmack und Temperament der deutschen Tänzer“ adaptiert, den Rhythmus eines amerikanischen Foxtrotts dürfe man aber nicht „vergewaltigen“, das Publikum habe genug Vergleichsmöglichkeiten und sei „durch ausländische Tonfilme, Radiosendungen und Schallplatten sehr gut im Bilde“, wie ein echter Foxtrott zu klingen habe. Man dürfe es Gastronomen und Schallplattenfirmen nicht übel nehmen, wenn sie den Begriff „Swing“ für Reklamezwecke benutzen, um damit auf ihre Güte hinzuweisen. Trapp meinte, die Gegner des Swings beruhigen zu können, denn unter dieser Bezeichnung werde sich keine „verkappte Neugeburt des negroiden Jazz einschleichen“, sondern endlich die in Deutschland lang ersehnte gemäßigte Form moderner Tanzmusik.
Mit diesen Ausführungen hatte sich Trapp gerade angesichts der ersten Hetzartikel sehr weit nach vorne gewagt und dabei eigentlich nur versucht, dass Evidente in den Vordergrund zu stellen: Machte es wirklich Sinn, jenes Angebot der internationalen Musikentwicklung aus „übertriebenem Nationalstolz“ brüsk auszu-

[589] Bernd Hoffmann: Die Mitteilungen. Anmerkungen zur einer ‚verbotenen’ Fanpostille, in: Wolfram Knauer (Hrsg.): Jazz in Deutschland, Darmstadt 1996, S.93. Reproduktion einiger Ausgaben aus dem Jahr 1943 finden sich auf S.104-136.

schlagen, wenn hier doch eigentlich nur der auch in Deutschland wirkmächtige Trend zu mehr Melodie und gemäßigter Spielform in eine neue Genrebezeichnung gefasst worden war? Eine Adaption nicht-deutscher Tänze und Musikstile war doch bislang immer geglückt, warum sollte man sich nicht auch hier öffnen? Ein besonders interessanter Aspekt in Trapps Argumentation sind die eindrücklichen Hinweise auf die massenmediale Bedingtheit der Internationalität des Musikmarktes, von der man sich angesichts des Hollywood-Films, des grenzüberschreitenden Radioempfangs und der international verflochtenen Schallplattenkonzerne kaum mehr freimachen konnte.

Dass jener „fachlich-sachlichen“ Stellungnahme Trapps eine entrüstete „sachlich-deutsche“ aus der Feder des Autors, der bereits Dietrich Schulz-Köhn Gewalt angedroht hatte, folgen musste, war zu erwarten.[590] Wie könne man denn angesichts der deutschen Autarkiebestrebungen und der dezidierten nationalsozialistischen Frontstellung gegen jede Form der „Überfremdung“ (zumal auf dem Gebiet der weltberühmten deutschen Musik!) „fremdländische Anleihen“ rechtfertigen, wurde Trapp attackiert. Eine deutsche Kapelle habe es niemals nötig, sich „mit dem Nimbus eines magisch-fremd klingenden Namens“ zu schmücken, denn die einzig wirklich „zugkräftigen Bezeichnungen“ seien doch „Deutsche Tanzkapelle“ oder „Deutsches Unterhaltungsorchester“. Wozu sollte man also mit dem Begriff „Swing“ hantieren und ausländische Musikstile nachahmen, wenn es die „deutsche Kapelle“ ist, die den gewünschten deutschen Tanzmusikstil biete: „Also fort mit der Überfremdung und fort mit dem Swing. Her mit der Parole: Deutsche Kapelle!“

Auch Stege griff noch einmal den Trapp-Artikels auf und warnte dabei dringend „vor einer abermaligen künstlerischen Überfremdung der deutschen Tanzmusik“: „Wenn gute Tanzmusik wirklich schon immer Swingmusik gewesen ist -, wozu brauchen wir denn dann überhaupt dieses hässliche Fremdwort in unseren Wortschatz aufzunehmen.“[591] Swing sei, so habe die Thuriner Zeitschrift „Gazetta del popolo“ festgestellt,[592] lediglich eine musikalische „Qualität“, ein bestimmtes „Zeitmaß“, eine spezielle „Vortragsart“ und brauche daher, nur weil der Begriff „von den Geheimnissen fremder Länder umwittert“ sei und damit dem deutschen

---

[590] WaS: Immer noch „Swing“? Eine sachlich-deutsche Stellungnahme, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2659 vom 03.12.1936, S.1557f.

[591] Reinmar von Zweter (Fritz Stege), in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2661 vom 17.12.1936, S.1603f.

[592] Stege zitierte hier: Alberto Rossi: Lo Swing, in: Gazetta del popolo vom 21.11.1936

Bedürfnis entgegenkomme, ausländische Wortformen bewundernd nachzubeten, keinesfalls in der deutschen Musikwelt akzeptiert zu werden.

Nichtsdestotrotz etablierten sich der Swing-Stil, das dazugehörige Vokabular und die entsprechenden Tänze immer weiter. Eine der erfolgreichsten Nummern der Revue „Ich bin verliebt“ von Victor Corzilius war die als „Parodie auf einen Modetanz“ geplante Szene „Wir tanzen Swingtime“. Stege, der sich von der Revue „ganz im amerikanischen Stil, mit tanzenden ‚Girls’ (...) mit Steptänzen, Akrobatik, Klavierduos, mit berückenden Licht- und Farbwirkungen“ beeindruckt zeigte, gab zu Bedenken, dass jene „Parodie“ musikalisch „außerordentlich zugkräftig und einprägsam“ sei und so eher als „Propaganda für den Swing“ wirke.[593] Dabei entsprächen die in der Revue zu dieser Nummer gezeigten Tänze so „ganz und gar nicht“ dem deutschen Gesellschaftstanzideal. Mit einem energischen „Entrüstungsschrei“ des RAD-Organs „Arbeitsmann“ stellte Stege nun die extreme Gegenposition gegen jene importierte „Veitstanzkultur“ vor.[594] Stege bezog hier eine recht differenzierte Mittelposition, distanzierte sich ein Stückweit von den scharfen Angriffen, inzwischen akzeptierte er die „aufgelockerte, ‚beschwingte’ Art des musikalischen Vortrags“ als einen Schritt in die richtige Richtung, doch zugleich bestand er auf eine Verurteilung des „unerhörten Missbrauchs“ jenes „ausländischen Schlagworts“ zu Reklamezwecken: „Es lebe der ‚Swing’ als eine künstlerische Verbesserung des Vortragsstils – aber nieder mit dem Swing als Modeschrei und Modetorheit!“

Für andere zeigte sich das pejorative Element des Swings vordergründig im Tanz. Der Begriff „Swing“ entfernte sich nämlich im Laufe des Jahres 1937 von seiner ursprünglichen Bedeutung als Bezeichnung eines veredelten Jazzstils immer mehr zur Bezeichnung für einen „artfremden Tanz“.[595] Reinhold Sommer hatte diese Dimension der Bewegung mehr oder weniger exklusiv in den Vordergrund gestellt und scharf attackiert: „Nun wird uns von Amerika der Swing beschert, und es ist nicht zu leugnen, dass dieser Tanz in sämtlichen Beinen und Köpfen der europäischen Tänzer ‚swingt’. Man tanzt ihn überall, und es ist nicht zuviel

[593] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2696 vom 19.08.1937, S.997f.

[594] Der „Arbeitsmann“ schrieb unter anderem: „Schluss mit dem Swing! Nach Jazz, Niggersongs, Charleston und Rumba kam die Veitstanzerziehung des Swing (...)“.

[595] Tatsächlich bezeichnet „Swing“ eine bestimmte Dynamik der Musikdarbietung, während der „Swing-Tanz“ dem „Lindy-Hop“ entsprach. Vgl. Kellersmann, S.14

gesagt, wenn man von einer Swingmanie spricht.“[596] Die Essenz des Swings war für ihn der „allgemeine Wackelstil“, den das „junge, gerade und aufstrebende Geschlecht“ niemals tanzen könne, weil es „dem natürlichen deutschen Bewegungsempfinden“ widerspräche, während „banale Melodien“ und „geistlose Texte“ nur der Untermalung des Tänzerischen dienten. Walzer, Rheinländer und Marsch, aber auch Foxtrott und Tango galten dem Berliner Gau-Obmann der Fachschaft Tanz in der Reichstheaterkammer (RTK) als akzeptiert, Wesensfremdes hingegen werde verschwinden oder vom deutschen Element „kultiviert“, wobei ihm letzteres beim Swing als „unmöglich“ erschien. Stege ging auf die Ausführungen Sommers nur recht knapp ein, doch vermisste er eine Erklärung dafür, wie die schnelle und begeisterte Aufnahme des Swings in Deutschland überhaupt möglich gewesen war.[597] Damit deutete Stege an, dass die gefällige musikalische Substanz und die erstaunlich schnelle und weite Verbreitung von Swingstil und Swingtanz ein rasches Verschwinden nicht wahrscheinlich machte. Anders als für Sommer kam für ihn eine „Eindeutschung“ im Sinne einer Milderung des tänzerischen Ausdrucks eher in Frage,[598] schließlich war für Stege Swing ja nach wie vor nichts anderes als ein ungeliebtes Modewort für einen Stil, der seinen Bemühungen um einen veredelten nationalen Jazz nicht gänzlich fern lag. Dass er im Bezug auf den Swing jedoch vorsichtiger sein musste, zeigte ihm das „Schwarze Korps“, nach dessen Auffassung nur die Juden eine Art von Musik herstellen könnte, „nach der man sich mit zurückgebogenem Oberkörper bäuchlings aneinanderpresst und sanft mitgrunzt oder sich wie lüsterne Homosexuelle in den Hüften wiegt“.[599]

Ausdiskutiert war das Thema gerade in seiner Vielschichtigkeit (Modewort, gemäßigter Jazzstil oder undeutscher Tanz?) also noch lange nicht. Während sich das „Schwarze Korps“ und die Fachschaft Tanz auf die Verurteilung des Swing-Tanzes konzentrierten, hatten die „Kasseler Neuesten Nachrichten“ Ende 1937 zusammenfassend sogar wieder ein recht positives Resümee gezogen und den Swing in die ehrenwerten Bemühungen um eine gehobene Tanzmusik eingeordnet: „Als wesentlich erscheint uns, dass die Swing-Musik eine von den Gegnern des wilden Jazz geprägte und in allen englisch sprechenden Ländern aufgenommene Bezeichnung der neuen, nach langen Irrwegen endlich im Fahrwasser des

[596] Reinhold Sommer: Was ist mit dem Swing?, in: Berliner Nachtausgabe vom 11.09.1937
[597] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2701 vom 23.09.1937, S.1162f.
[598] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2702 vom 29.09.1937, S.1198ff.
[599] „Buhu, es ist zum Weinen“, in: Das Schwarze Korps Nr.27 vom 25.11.1937

guten Geschmacks angelangten Tanzmusik sein soll."[600] Und tatsächlich stellte auch Stege noch einmal das Positive des Swing heraus: „Also ‚Hot' ist eine Entartungserscheinung des Jazz (...). Im ‚Hot' haben die letzten Auswüchse des Negertums Triumphe gefeiert. Der Gegensatz zum ‚Hot' ist der ‚Swing'. Auch dieses Schlagwort ist nicht schön und schützt nicht vor Übertreibungen. Bedeutet Hot ‚heiß', so ist Swing das ‚Beschwingte', das Tänzerische, die Rückkehr zur Melodie."[601]

Diese Ausführungen nun gaben Steges aktuelle Position zum Swing wieder, die in erster Linie von einem Kampf gegen das Wort und dessen etikettierende Nutzung geprägt war. Für ihn war der Swing nicht als fremder Jazzstil oder artfremder Tanz zu bekämpfen, sondern als „skrupellos" benutztes Schlagwort, als vermeidbarer Ausdruck „amerikanischer Geschäftstüchtigkeit".[602] Das, was man als „Swing" verkaufe, hätten gute deutsche Tanzkapellen schon gespielt, lange bevor der Name es nach Deutschland geschafft habe. Einer konsequenten Verdammung des Swing redete Stege aus dieser Erkenntnis heraus nicht das Wort.

Eine solche Position zu vertreten, wurde jedoch problematisch, als eine Bostoner Zeitung Ende 1938 feststellte, dass der sogenannte „Swing" eine Erfindung des jüdischen Kapellmeisters Benny Goodman[603] und eine „Mischung von primitivem sinnlichem und wildem Dschungelrhythmus mit jüdischem Gefühlsleben" sei.[604] Als „jüdische Erfindung" *musste* der Swing nun definitiv obsolet sein. Und noch problematischer wurde es, als „Swing" in ersten Anordnungen verboten wurde, und zwar als Tanz, zu dem die Kapellen musikalisch „Hot" spielten.[605] Stege schien verwirrt und verteidigte seine Position gegenüber dem Swing im Verständnis als „stilistischer Gegensatz" zu eben jenem „Hot", nicht ohne zu betonen, dass seine Zeitschrift „von jeher dem Swing ablehnend oder zumindest

---

[600] Kasseler Neueste Nachrichten vom 25.12.1937

[601] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2722 vom 17.02.1937, S.192ff.

[602] Fritz Stege: Vom Wert der Unterhaltungsmusik, erschien im März 1938 in mehreren deutschen Zeitungen. Stege zitierte sich selbst in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2727 vom 24.03.1938, S.364f.

[603] Benny Goodmans Carnegie-Hall-Konzert am 16. Januar 1938, bei dem die CBS mit bereits definitiv kommerziellem Interesse mitschnitt, gilt als das Ereignis, mit dem der Swing endgültig „gesellschaftsfähig" wurde. Davor (aber auch noch danach) hatte die Musik auch in den USA mit kleinbürgerlichem Misstrauen und harscher konservativer Kritik („kannibalische Rhythmusorgien", „Dornenpfad zur Hölle") zu kämpfen. Vgl. Klaus Kuhnke / Manfred Miller / Peter Schulze: Geschichte der Pop-Musik, Bd. 1 (bis 1947), Lilienthal/Bremen 1976, S.354ff.

[604] Fritz Stege zitierte aus einer deutschlandweit veröffentlichten Meldung, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2759 vom 03.11.1938, S.1440ff.

[605] Verbot von „Swing und Niggermusik" in Pommern, in: Pommersche Zeitung vom 06.11.1938

misstrauisch“ gegenübergestanden sei.[606] Gleichzeitig ließ er sich von Reinhold Sommer von der Fachschaft Tanz und von Sergeius Safronow vom Crescendo-Verlag bestätigen, dass es einen „Swing-Tanz“ nicht gebe und es sich dabei nur um ein Missverständnis handeln könne.[607]

Doch die Trennung in „Swing“ und „Hot“ war längst für obsolet erklärt worden, inzwischen galt den völkischen Hardlinern die „Hot- und Swing-Tanzschlagermusik“ eindeutig als Ausdruck „jüdischen Geistes“: „Und da nun einmal der Bolschewismus den Juden art- und ureigen ist, also Lebenszweck, so haben wir es hier mit einem jüdischen Rhythmus, also echt jüdischer Musik zu tun.“[608] Ein Pamphlet wie man es in der „Unterhaltungsmusik“ nur selten fand, konstruierte die Zusammenhänge zwischen Judentum, Bolschewismus, modernen Rhythmen und „geistiger Rassenschande“ in einer nahezu grotesken Art und Weise. Auffallend ist die Angst vor dem „Triebhaften“, vor einem Verlust an Haltung und Würde durch ausgelassene Bewegung und niedere Erregung: „Näher beleuchtet heißt ‚Hot und Swing’ nichts anderes als: heiß und schwingend, sich mit einem feurigen Temperament hin- und herbewegen, in allen möglichen grotesken Formen und Stellungen sich durcheinanderschütteln und zerren, bis das Blut aufgepeitscht und wild geworden, und man schließlich sinnverwirrend, in höchste Raserei geraten ist, ein Zustand, der stets für die eigene Person wie für seine Umgebung unabsehbare Gefahren in sich birgt.“ Der Autor schloss angesichts der zahllosen Missstände auf dem Gebiet der Tanzmusik mit Mahnungen an den „deutschen Musiker“, nicht länger als „ein Knecht im Solde Judas“ „entartete Kunst und geistigen Terror“ zu verbreiten, sowie an den „deutschen Musika-

---

[606] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2761 vom 18.11.1938, S.1506ff.

[607] Sommer widerspricht hier komplett seinen Ausführungen vom September 1937, als er den Swing definitiv als amerikanischen Tanz bezeichnet hatte. Reinhold Sommer: Was ist mit dem Swing?, in: Berliner Nachtausgabe vom 11.09.1937. Safronows „interessante“ Geschichte von der Entstehung des „Swing-Tanzes“ während der Olympiade 1936 verdient eine vollständige Wiedergabe: „Er [Safronow] war selbst Zeuge, wie zur Zeit der Olympiade die südamerikanischen Gäste der Berliner Tanzdielen ihre heimischen Tänze ausführten, darunter kubanische Tänze und Abarten des Carrioca. Das deutsche Publikum stand staunend dabei und wusste sich diese merkwürdigen Tänze nicht zu erklären, bis einige auf den Gedanken kamen, ach, das ist der neue Swing. Und dieser missverstandene Swing wurde in einer unvollkommenen Nachahmung der kubanischen Tänze bald beliebt und verbreitete sich blitzesschnell – wie eine Epidemie – in Deutschland. Drollig, dass der Ausländer den Swing-Tanz gar nicht kennt und völlig erstaunt ist, dass in Deutschland Swing getanzt wird, während er den Swing nur als eine Vortragsart ansieht.“

[608] H. Wolters: Bolschewismus als jüdischer Hot- und Swing-Rhythmus und seine Gefahren für das kulturschaffende Deutschland, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2764 vom 15.12.1938, S.1635

lienhändler und Verleger“, den „Betrug an der Volksseele und am Volksgut“ zu beenden.

4.2.8 Swingverbote und die Suche nach dem neuen deutschen Gesellschaftstanz

Der problematischen Suche nach dem neuen, deutschen, eigenständigen Unterhaltungsmusikstil entsprach die Unsicherheit, welche Gesellschaftstänze denn dem neuen Deutschland angemessen waren. „Moderne deutsche Tanzformen zum geselligen Zweck fehlen noch.“, so stellte Rolf Cunz im Sommer 1937 fest.[609] Walzer und Rheinländer stünden neben Foxtrott und Tango „in einer verdeutschten Form“, die „künstliche“ Schaffung eines „neuen deutschen Gesellschaftstanz“ könne nicht erzwungen werden, sondern werde sich aus der zukünftigen Verschmelzung von Volkstanz und Gesellschaftstanz entwickeln. Der vielfach attackierte Rumba tauchte hier nicht auf, allerdings auch nicht der Carioca, der als Mischung von Fox und Rumba inzwischen auch als relativ akzeptiert galt.[610]

Die inzwischen „klassisch“ gewordenen Gesellschaftstänze hatten eine erhebliche Resistenz gegenüber externen Veränderungsbestrebungen etabliert, so dass die immer wieder erfolgenden völkischen Angriffswellen kaum Beachtung fanden. Als Organ der NSKG hatte die „Die Musik“ im Sommer 1937 wieder eine umfassende Attacke „gegen den modernen Gesellschaftstanz“ lanciert, der in einem Ausmaß groteske Züge trug, dass Stege sich angesichts jenes Anachronismus an die Entrüstungsstürme des 19. Jahrhunderts gegen Walzer und Cancan erinnert fühlte.[611] Vor allem die großstadtfeindliche und sexualitätsfeindliche Attitüde reizte Stege zu ironischen Spitzen gegen die „völkische Tanzart“. Dass der Feldzug gegen die „Unmoral“ im Tanz sich nicht nur auf Deutschland beschränkte, zeigte ein humorvoller Seitenblick auf die „Schöpferische Liga für Musikfreunde“ in London und ihre Bemühungen um einen Nachweis des Zusammenhanges zwischen Swing-Tanz und „unmoralischem Handeln“.[612] Für Stege lag die Zukunft des Gesellschaftstanzes auf keinen Fall in der Wiedererweckung der „Tänze der Großeltern“: „Konter“ und „Kwadrille“ eigneten sich eher als Gesellschaftsspiel denn für

---

[609] Rolf Cunz: Wie sieht der neue deutsche Gesellschaftstanz aus, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2694 vom 05.08.1937

[610] Freiheitskampf (Dresden), zitiert nach Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2710 vom 25.11.1937, S.1437ff.

[611] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2698 vom 02.09.1937, S.1058f.

einen Einsatz auf modernem Tanzparkett.[613] Hier sorgte Stege für Rückendeckung auch seitens der Reichsjugendführung, der er einen wider eigenen Erwartens hohen Realitätssinn attestierte. Bannführer Stumme hatte auch dem „internationalen Tanz“ eine Berechtigung zugesprochen, während er sich „Reigentänze“ ebenfalls nicht in die Gaststätte wünschte.[614]

Während über die Akzeptanz von Foxtrott und Tango immer breiterer Konsens herrschte, galten die Kämpfe nun dem neuen „Swingtanz“. Denn die „Modemarotte“ Swing drohte Einzug in den deutschen Gesellschaftstanz zu halten, und schon waren Stimmen aus der Tanzlehrerschaft zu hören, den Swing als Tanz ins Programm aufzunehmen.[615] Davon berichtete Tanzspezialist Rolf Cunz und machte das Versagen bei der Schaffung eines neuen deutschen „Schwungtanzes“ dafür verantwortlich, dass der „Swingbazillus“ wirken könne. Die „Parkettseuche“ Swing entspräche „in keinster Weise dem deutschen Bewegungsideal“ und ließe sich – anders als Foxtrott und Tango – auch nicht „kultivieren“ und in den Kreis der Standard-Tänze aufnehmen, so hatte sich August Burger, Leiter der Reichsfachschaft „Tanz“ in der RTK geäußert.[616] In Filmen wie „Broadway-Melodie“ und „Zum Tanzen geboren“ sei der Swing „als Step“ in Erscheinung getreten und auf diesem Wege nach Deutschland gelangt. In technischer Perfektion auf der Leinwand geboten, habe der Swing seine Daseinsberechtigung, keinesfalls aber dürfe er einen „Freibrief für die groteskesten und tollsten Verrenkungen auf dem Tanzparkett“ liefern, da hierbei nur „krampfhaftes Schulterzucken und Gewackel mit sämtlichen Körperteilen“ herauskäme. Tatsächlich schienen amerikanische Musikfilme den entscheidenden Beitrag zum Bekanntwerden des Swingtanzes geleistet zu haben, so dass er im Laufe des Jahres 1937 „in praktisch allen großen und oft sogar mittleren Städten zu entdecken“ war.[617]

---

[612] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2702 vom 29.09.1937, S.1198ff.

[613] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2734 vom 12.05.1938, S.589ff. Stege machte sich hier auch über die „unglaublich beruhigende“ Verdeutschung von „Contre“ und „Quadrille“ lustig.

[614] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2758 vom 27.10.1938, S.1408ff. Stege hatte eine „grundsätzliche Ablehnung des heutigen Gesellschaftstanzes“ erwartet und formulierte vorsichtig überrascht: „Ich glaube aber dieser Unterredung [mit Stumme] den Eindruck entnommen zu haben, dass auch die Reichsjugendführung mit den tatsächlichen Gegebenheiten in höherem Maße rechnet, als es die Öffentlichkeit bisher wahrhaben wollte.“

[615] Rolf Cunz: Ein Armutszeugnis des deutschen Tanzes? Swingbazillus infiziert Schwächlinge, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2702 vom 29.09.1937, S.1200

[616] John Mayne: Auseinandersetzung mit einer „Parkettseuche“: Was ist Swing?, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2706 vom 28.10.1937, S.1316f.

[617] Kater 1995, S.202f.

Entsprechend der Bemühung um „Haltung“ schienen bereits 1938 Swingtanz-Verbote in einigen Wehrmachtsteilen bestanden zu haben, von denen aber auch Stege nur „zufällig“ erfahren haben will.[618] Als „nachahmenswert“ empfahl der „SA-Mann“ individuelle Aktionen gegen „übertrieben“ Swing „aufführende“ Paare, die man mit Hilfe des Wirtes vor die Tür setzen lassen sollte. Das erste aktenkundige lokale Swingtanz-Verbot hatte der Polizeidirektor von Freiburg zum 1. Juni 1938 erlassen.[619] Swing sei eine aus den USA eingeführte „Tanzart“, so referierte Stege, die „dem deutschen Wesen artfremd“ sei und „Ärgernis“ errege, so dass „die Aufführung dieses Tanzes bei öffentlichen Tanzlustbarkeiten“ nun verboten sei.

Bereits einige Monate nachdem man in Freiburg gegen den Swing aktiv geworden war, startete Ende 1938 nun der Gauleiter von Pommern die nächste auf seinen Gau beschränkte Initiative, diesmal bezog sich die Anordnung aber auf einen erheblichen größeren Bereich, und stellte somit ein Novum dar, von dem sich auch Stege überrascht zeigte.[620] Zudem betraf das für den Jahresbeginn 1939 avisierte Verbot nicht mehr allein den sogenannten Swingtanz, sondern auch das entsprechende Spiel der Kapellen. Die musikalischen Kriterien bezogen sich weniger auf die Art von Musik, das „Was“, sondern in erster Linie auf die Ausführung, das „Wie“: Es ging gegen das „übermäßige Ziehen und Jaulen auf den Instrumenten“ und gegen jede Art von Bühnenshow wie Kostümierung und das „Aufstehen der Musiker während des Spielens“, wofür Jack Hylton das Vorbild geliefert hatte.[621] Damit verknüpft war der Aufruf zum möglichst weitgehenden Verzicht auf „ausländische Schlagermusik“ und die Front gegen „jaulende Musik, abgehackte Rhythmen und alles, was verniggert ist“. Scheinheilig schüttelte man innerhalb der Wirteschaft den Kopf, dass angesichts des „widerlichen Schauspiels der Swinghampelei und des ‚heißen’ Gedudels“ erst der Gauleiter hatte einschreiten müssen, anstatt dass die Gaststättenbesitzer selber aktiv geworden wären: „Die deutsche Gaststätte ist kein Sammelplatz für einen kleinen Kreis degenerierter Jünglinge.“, erboste sich zum Beispiel die „Deutsche Gaststätte“ und verwies darauf, dass individuellen Maßnahmen der Wirte wie das Anbringen von Schildern

[618] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2732 vom 28.04.1938, S.520ff.
[619] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2738 vom 09.06.1938, S.712f.
[620] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2761 vom 18.11.1938, S.1506ff.
[621] Pommersche Zeitung vom 06.11.1938

(„Swingtanz verboten“) wenn dann eher „aus weltanschaulichen Sicherheitsgründen“ ergriffen worden seien.[622]

Das Beispiel Pommern machte Schule: Aus Stuttgart meldete sich nun das Vergnügungsgewerbe mit der Aufforderung, „den Swing in ihren Betrieben zu verbieten“.[623] Der Musikstil spielte hier keine Rolle, sondern nur der „lommelige“, aus Amerika importierte „Tanzunsinn“. Jetzt folgten Franken und Thüringen[624] sowie Württemberg-Hohenzollern (durch einen Beschluss des Kaffeehaus- und Vergnügungsgewerbes) dem Vorbild Pommerns und erklärten den für „Nigger oder jüdische Plattfüße“ geschaffenen Tanz für obsolet.[625] Zeitzeugen betonen, dass derartige Tanzverbote meist ins Leere liefen, da die tatsächliche Verbreitung des Lindy-Hop im öffentlichen Raum keinesfalls so groß war, wie die Flut von Pamphleten und Verordnungen vermuten lässt.[626] In bestimmten Szene-Lokalen in einigen deutschen Großstädten – allen voran Berlin, Hamburg und Düsseldorf – war der wilde Swing-Tanz zu Hause, in den meisten renommierten Tanzpalästen, in anderen Städten und natürlich in der Provinz oder gar auf dem Land, stellten tänzerische Abweichungen eher die Ausnahme dar, während es dort erheblich dezenter und traditioneller zuging. Doch gerade hier ließen sich radikale, symbolträchtige Gegenmaßnahmen viel leichter lancieren als in den Metropolen der Vergnügungsindustrie und der Avantgarde.

4.2.9 Broadway und Hollywood: Vorbild oder Feinbild?

Gerade mit dem Hollywood-Film waren die USA recht offensichtlich in der Medienwelt und vor allem auch Musikwelt des Dritten Reiches präsent.[627] Amerikanische Stars hatten in Deutschland eine überraschend große Anhängerschaft und

---

[622] Die deutsche Gaststätte Nr.11/1938, zitiert nach Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2768 vom 05.01.1939, S.3ff.

[623] Tanz ohne Swing, in: Stuttgarter Neues Tagblatt vom 24.11.1938

[624] Rheinische Landeszeitung vom 15.12.1938, zitiert nach: Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2768 vom 05.01.1939, S.3ff.

[625] Der Fremdenverkehr, zitiert nach: Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2768 vom 05.01.1939, S.3ff.

[626] Brief Erdmann Röhlig an den Autor vom 17.04.1999

[627] Dass besonders der Einfluss der im Film gehörten Musik beträchtlich war, zeigt zum Beispiel die Bemerkung von Frederick Hippmann: „Mit Ausnahme einiger weniger Schlagernummern aus in Deutschland erfolgreichen ausländischen Großfilmen verlangt kein Gast ausländische Musik.“, in: Berlin-Brandenburgische Gastwirtszeitung vom 25.09.1937

sogar eine visuelle Präsenz auf den Titeln diverser deutscher Zeitschriften;[628] sie wirkten als Vorbild und anspornende Konkurrenz für die deutsche Unterhaltungsbranche, passten gleichzeitig jedoch so gar nicht in das strenge Konzept einer völkischen Nationalkultur.

Musik- und Zeichentrickfilme waren die großen Publikumslieblinge der deutschen Kinobesucher – auch Goebbels, der von den „Broadway-Melody"-Filmen begeistert gewesen sein soll und der Hitler zu Weihnachten 1937 zwölf Micky-Maus-Filme schenkte,[629] teilte diese Präferenzen. Von der Popularität amerikanischer Filmmusik, wie sie in Spielfilmen wie zum Beispiel „Zum Tanzen geboren" (1936), „Shirley auf Welle 303" (1937), „Mal oben – mal unten" (1937) oder in Zeichentrickfilmen wie „Silly Symphonies" (1934), „Mickey Mouse", „Popeye der Seemann" oder „Betty Boob" in deutsche Kinos kam, war der Minister scheinbar alles andere als unbeeindruckt geblieben. So verwundert es nur wenig, dass er den Musikwissenschaftler und Experten für Filmmusik Johann Wolfgang Schottländer damit beauftragte, „amerikanische Filme auf ihren musikalischen Gehalt hin zu untersuchen", ein Forschungsvorhaben, in dem er bis Kriegsbeginn sogar vom Amt „Ahnenerbe" der SS unterstützt wurde.[630]

So wie auch Deutschland seine Position auf dem amerikanischen Filmmarkt relativ stabil halten konnte,[631] waren Hollywood-Filme in deutschen Kinos keine Seltenheit, auch wenn ihre Zahl von 64 im Jahr 1934 auf lediglich noch 20 zu Beginn des Krieges beinahe stetig fiel.[632] Filme mit jüdischen Regisseuren, Schauspielern, Autoren oder Komponisten blieben weitgehend tabu, an den ideologischen Grundfesten der Rassenlehre konnten auch amerikanische Filme nicht rütteln.

Musikthematik und Machart der Hollywood-Produktionen wirkten stilbildend und beeinflussten ganz klar auch die deutsche Filmindustrie, eine Tatsache, die zeit-

---

[628] Vgl. Hans-Dieter Schäfer: Das gespaltene Bewußtsein. Über deutsche Kultur und Lebenswirklichkeit 1933-1945, München 1981,S.130

[629] Tagebuch vom 22.12.1937. Zu diesem Thema auch: Carsten Laqua: Wie Micky unter die Nazis fiel. Walt Disney und Deutschland, Reinbek 1992

[630] Kater 1995, S.264. Zum „Ahnenerbe" in seinen Funktionen als Wehrforschungsstelle aber auch staatlich bezuschusste „Insel der Zuflucht" für Geistes- und Sozialwissenschaftler vgl. Michael H. Kater: Das „Ahnenerbe" der SS 1933-45. Ein Beitrag zur Kulturpolitik des Dritten Reiches, Stuttgart 1974

[631] 1939 liefen zum Beispiel 85 Filme in amerikanischen Kinos: Friedemann Beyer: Die Ufa-Stars im Dritten Reich. Frauen für Deutschland, München 1991, S.63

[632] Amerikanische Filme in Deutschland: 1934:64, 1935:41, 1936:28, 1937:39, 1938:35, 1939:20, 1940:5. Zahlen anhand der Jahrbücher der RFK, zitiert nach Philipp Gassert: Amerika im Dritten Reich. Ideologie, Propaganda und Volksmeinung 1933-1945, Stuttgart 1997, S.167

genössisch äußerst konträr diskutiert wurde. Dementsprechend fanden entsprechende deutsche Produktionen, wie zum Beispiel der Film „Und du mein Schatz fährst mit“ (1937), der sich musikalisch und choreographisch an erfolgreichen US-Filmmusicals wie „Broadway-Melodie of 1936“ orientierte, eine mitunter eklatant uneinheitliche Aufnahme in der Presse. Während der „Film-Kurier“ lobend die Musik und die tänzerischen Leistung von Marika Rökk hervorstrich,[633] wetterte Herbert Gerigk im Juli 1938 in „Die Musik“ gegen jenen Versuch, Hollywood zu adaptieren: „Abgelehnt wurde zunächst einmal der neue Rhythmus. Abgelehnt wurden: die sinnlose Anwendung der Synkope und vor allem der jüdisch industrialisierte Jahrmarktskram, der aufgepfropft wurde. Der Neger hat etwas, dessen Wurzeln im Abendland (bei den Angelsachsen) lag, mit Hilfe des Juden in einem tollen Dressurakt assimiliert. Es wurde zum Zerrbild, zur Fratze des Ursprünglichen. Abgelehnt wurde und wird schließlich alles, was einmal mit den typischen Kapellen negroider Haltung zusammenhing: das Saxophon, die gestopften Blasinstrumente, die Gliederverrenkungen der Spieler, der heisere, bellende Refraingesang usw. Wo ist die Lösung? Eine Auseinandersetzung wird kommen müssen, denn es wird heftig weitergejazzt!“[634]

Ungeachtet solcher (hinlänglich bekannten) Klischee-Attacken konnte die Sympathie mit den populären Produkten Amerikas mitunter aber sogar nationalsozialistisch begründet werden: „Wille, Glauben, Optimismus, Gemeinschaftsgeist und Humor schaffen den Erfolg: Ist das nicht ein Sinn dieser ‚Revue amerikanischen Lebens’, der auch uns geläufig ist?”, kommentierte das Filmprogramm die Thematik und den Schwung von „Broadway Melody of 1938“.[635] Der „Mythos Amerika” sollte von den Nationalsozialisten auf eine eigene Weise adaptiert werden: Die USA dienten gleichermaßen als Vorbild wie auch als Gegenbild: Es galt, besser als die von den Amerikanern gesetzten Standards zu sein und dabei gleichzeitig die deutsche „reaktionär-modernistische“ Lösung als die überlegene zu präsentieren.[636]

---

[633] Zu Marika Rökk: Robert Müller: Temperament und tempo. Marika Rökk und der deutsche Revuefilm, in: Thomas Koebner (Hrsg.): Idole des deutschen Films. Eine Galerie von Schlüsselfiguren, München 1997

[634] Herbert Gerigk, in: Die Musik, Juli 1938, S.680

[635] Kommentar zum Hollywood-Film „Broadway-Melody of 1938”, zitiert nach Michael Maas: Freizeitgestaltung und kulturelles Leben in Nürnberg 1930-1945. Eine Studie zu Alltag und Herrschaftsausübung im Nationalsozialismus, Nürnberg 1994, S.151

[636] Gassert, S.176ff.

Entsprechend hatte sich bis Ende der 1930er Jahre der Ton der publizistischen Präsenz der USA bereits gewandelt. Die 1935 noch gängigen eher launigen und staunenden Reportagen aus Übersee machten inzwischen einer Betonung des deutschen „anders-“ und „besser-“ Seins Platz. Der Bericht über „Musik in Neuyork“ vom Februar 1938 machte deutlich, um wie viel strenger inzwischen die Beurteilung des amerikanischen Musiklebens ausfiel.[637] Technische Brillanz und handwerkliches Geschick konnte keiner erfolgreichen amerikanischen Kapelle abgesprochen werden, die musikalischen Differenzen dagegen wurden bewusst betont: „Von Melodie konnte man in den seltensten Fällen sprechen. (...) Sonst nur Rhythmus, nacktester Rhythmus, mit einigen eingestreuten Tönen. Die Technik in der Musik feiert Orgien.“ Hinter derartigen Angriffen steckte mit Sicherheit ein gewisses Kalkül: Vor dem Zerrbild des Hypermodernen sollte die eigene umstrittene rhythmische Tanzmusik als der richtige Weg präsentiert werden und gleichzeitig von dem Vorwurf einer übermäßigen „Amerikanisierung“ entlastet werden. Von jenen „Auswüchsen“ war man in Europa und vor allem in Deutschland nämlich weit entfernt: „Aber für ein normales europäisches Ohr ist diese Art der ‚Musik’ Mord. Wie ich schon sagte: Rhythmus, Synkopen, lange Töne über verschiedene Tonstufen herübergezogen; Diskanttöne, Disharmonien, gequetscht klingende Töne aus gestopften Instrumenten; dazwischen der Mann am Schlagzeug mit seinen verschiedenen Arten von Instrumenten – es war ein wahrer Hexensabbath, der da auf meine armen Ohren niederprasselte. Kein Gefühl, keine Melodie in unserem Sinne. Am besten wohl definiert, wenn man sagt: nackteste brutale Geschäftsmoral in Rhythmus übertragen.“ Hier wurde auch eine überraschend klare Grenzziehung zwischen den „Auswüchsen“ der amerikanischen und der englischen Tanzmusik deutlich, die man sonst doch gewohnt war, in einem Atemzug zu hören. Die europäische Kultureinheit im von der britischen Appeasement-Politik geprägten Jahr 1938 beschwörend, stellte auch der „SA-Mann“ fest, dass gegen eine englische Tanzmusik „nichts einzuwenden“ sei, da sie „in Rhythmik, Melodik und Klang von einer gewissen Ruhe und stilvollen Einfachheit getragen“ sei, während die amerikanische „sich in lauter, wilder Gehetztheit und Überstiegenheit“ gefalle.[638]

[637] Max Blume: Musik in Neuyork, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2724 vom 03.03.1938, S.265f.
[638] SA-Mann, zitiert nach: Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2730 vom 14.04.1938, S.451

4.2.10 Wann ist endlich Schluss mit „Judenmusik“ und „Fremdtümelei“?

Die Frage des Mit- und Gegeneinanders von deutscher und ausländischer Unterhaltungsmusik, die diversen Stimmen für und wider den Konsum und die Aufführung von bzw. die Orientierung an ausländischen Musikstilen spitzten sich immer weiter zu. Stege hatte Anfang 1936 zu Bedenken gegeben, dass seit 1933 der Bedarf an ausländischer Musik in Deutschland „um mehr als fünf Prozent gestiegen“ sei und dass die Tantiemenbilanz 1935 immer noch zuungunsten des Reiches ausfalle.[639] Für den Rundfunk im Geschäftsjahr 1934/35 stellte Stege 57,96% deutscher Musik 20,6% ausländischer Musik gegenüber, während die restlichen 21,44% österreichische (also „beinahe deutsche“) Musik ausmachten. Trotz des offensichtlichen Mangels an „guter deutscher Unterhaltungsmusik“ appellierte er an die Musiker, wo es irgend möglich sei, auf ausländische Musik zu verzichten, und zitierte dazu Komponistenführer Graener: „Lieber eine Zeitlang minderwertige Musik, als sich dem ausländischen Einfluss beugen!“

Doch nicht nur der ausländische Musikimport bedrohte das deutsche Musikleben, viel schlimmer noch, da meist inhaltlich nicht ohne weiteres zu ergründen, empfand man die immer noch vorhandene (indirekte) Präsenz jüdischer Künstler. Jüdischen Musikern gehe jede Form „schöpferischer Autorität“ und Idealismus ab, stattdessen stünden „Geld oder billiger Geltungsdrang“ sowie „kommerzielle Witterung“ im Vordergrund – auf diese Weise hätten sie die Unterhaltungsmusik lange dominiert, hatte Julius Friedrich in einem Rückblick auf die Weimarer Zustände dargelegt.[640] Damit sollte nun endgültig Schluss sein: „Wir spielen alle gern eine klangvolle oder schmissige ausländische Nummer“, stellte Kapellmeister Erich Trapp klar, forderte jedoch, dass dabei unbedingt darauf zu achten sei, hier nicht jüdischen Verlagen „auf den Leim“ zu gehen: „Niemand hat etwas gegen gute und ehrliche Musik des Auslandes einzuwenden, aber Vorsicht! Immer erst genauestens die Rassezugehörigkeit der Verantwortlichen prüfen...“[641] Diese Warnung ernst nehmend, fanden sich immer wieder Hinweise auf die „rassische Zuverlässigkeit“ von Verlagen, schließlich listete die „Unterhaltungsmusik“ in einem Merkblatt auch die „Rassezugehörigkeit“ der Verlage, Filmhersteller und Filmverleiher im benachbarten Österreich auf, um Missgriffe in Zukunft zu ver-

---

[639] Reinmar von Zweter (Fritz Stege), in: Der Artist Nr.2619 vom 26.02.1936, S.224f.

[640] Julius Friedrich: Der Jude als Musikfabrikant, in: Die Musik, März 1936

[641] Erich Trapp: Programmsäuberung, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2652 vom 15.10.1936, S.1291f.

hindern.[642] Die „Deutschen Artistik“, das Mitteilungsblatt der Fachschaft Artistik in der RTK, trug mit einem eindringlichen Mahnappell das Seine zu diesem Bemühen bei: „Es muss immer wieder festgestellt werden, dass noch sehr häufig aus Gedankenlosigkeit und Sturheit in Varietés, Kabaretts und Tanzhäusern Musiken jüdischer Komponisten gespielt werden. Es ist nicht nur Pflicht jedes Musikers, Artisten und anderen Künstlers, darauf zu achten, dass ein derartiger Schlendrian verschwindet (...), sondern es ist auch eine selbstverständliche Pflicht aller Betriebsführer...“[643]

Dass jener „Kampf gegen die jüdische Musik“ in der praktischen Durchführung immer wieder mit Schwierigkeiten verbunden war, wurde meist dem unbelehrbaren Stammgast sowie den verantwortungslosen Betriebsführern der Gaststätten angerechnet. Doch auch auf anderen „Bühnen“ wurde die „Reinigung des Kunstlebens“ manchmal noch öffentlich konterkariert: Aus Bückeburg ging beispielsweise die empörte Meldung ein, dass das örtliche Lichtspielhaus den Film „Bomben auf Monte Carlo“ (1931)[644] trotz seiner zum Teil jüdischen Darsteller und seines jüdischen Komponisten nicht nur gezeigt habe, sondern dass die Tagespresse den Heymann-Schlagern („Das ist die Liebe der Matrosen“, „Jawoll, Herr Kapitän“, „Eine Nacht in Monte Carlo“, „Wenn der Wind weht über das Meer“, „Pontenero“) auch noch überschwängliches Lob gezollt habe.[645]

Die Vorstellung vom jüdischen „Zersetzungswerk“ war Teil einer verworrene verschwörungstheoretischen Sichtweise auf die Stellung „des Juden“ in Wirtschaft und Kultur:[646] Durch die „größten Schwindel- und Schiebemanöver“ hatte es „der Jude“ geschafft, Werte auf „internationalen Bankguthaben“ anzuhäufen, so dass er problemlos auch als „Wohltäter und Kulturförderer“ auftreten konnte.[647] Das Kulturleben geriet in jüdische Abhängigkeiten, die Zersetzung verdarb den „Volksgeschmack“, monopolartige Strukturen entstanden, in denen Juden dominierten und nur Juden verdienten: „Die jüdischen Agenten vermittelten den jüdi-

---

[642] Jüdische Filmbewirtschaftung. Ein Merkblatt, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2657 vom 20.11.1936, S.1470

[643] Spielt deutsche Musiken!, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2655 vom 05.11.1936, S.1410 Der Aufruf schien wenig gefruchtet zu haben, denn er wurde ziemlich genau ein Jahr später noch einmal im Kontext der „Kulturpolitischen Wochenschau“ wiederholt: Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2707 vom 04.11.1937, S.1345f.

[644] Regie: Hanns Schwarz, Uraufführung: 31.08.1931

[645] Carl Unterberg: Zweierlei Maß?, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2657 vom 20.11.1936, S.1470

[646] Sehr plastisch auch bei: Kurt Fervers: Berliner Salons. Die Geschichte einer großen Verschwörung, München 1940

schen Konzernen, Gesellschaften, Direktoren und Besitzern jüdische Kapellen bzw. Kapellen mit jüdischen Leitern. Die jüdischen Verleger brachten ihre jüdischen Schlager, und selbstverständlich wurden diese vorwiegend gespielt. Die Tantiemen wanderten in die Taschen der jüdischen Verleger, der jüdischen Textdichter und Komponisten.“ Ziel jener „kulturellen Zersetzung“ war wiederum die wirtschaftliche Ausplünderung Deutschlands, der eine „geistige, charakterliche, gesellschaftliche, weltanschauliche und blutmäßige Zersetzung“ vorausgehen sollte. Aufgrund dieser „Einsicht“ in die Ziele und Mittel der Juden müsse es für jeden deutschen Kulturschaffenden, also auch den Kapellmeister, selbstverständlich sein, auch ohne ein explizites Verbot „jüdische Musik“ zu meiden, die nicht nur besagter kulturellen Zersetzung Vorschub leiste, sondern auch durch Devisenabfluss das deutsche Volk wirtschaftlich schädige. Jene antisemitischen Ergüsse hatten Reichsfachschaftsleiter Karl Stietz so gut gefallen, dass er den gesamten Artikel – eingerahmt von seinen eigenen Angriffen gegen die Dominanz des Jüdischen in der Welt der Tanz- und Unterhaltungsmusik – noch einmal komplett wiedergab.[648] Stietz empfahl in diesem Zusammenhang auch Brückners „Juden-ABC“, das „immerhin mit einiger Zuverlässigkeit über mehrere tausend Namen Aufschluss“ gebe und nun in die dritte Auflage ginge,[649] und forderte die Entwicklung eines *individuellen* Antisemitismus: „Jeder Deutsche hat die Pflicht, sich in das Judenproblem zu vertiefen.“ Denn auch wenn das Spielen jüdischer Musik noch nicht per Gesetz verboten sei, so müsse die Front gegen jene Musik doch selbstverständlich bereits aus reiner Pflichterfüllung gegenüber der Volksgemeinschaft stehen.

Die sich verstärkten antisemitischen Attacken korrespondierten mit den seit Ende 1937 intensivierten Bemühungen, die Juden endgültig aus dem deutschen Wirtschaftsleben herauszudrängen, was unter anderem auch zu der bis Kriegsbeginn endgültig abgeschlossenen „Arisierung“ jüdischer Musikverlage führte. Eine zentrale Rolle spielte hier Hans C. Sikorski, der als Treuhänder von Winklers Cautio

---

[647] W. S. Horst: Kapellenleiter, denkt daran!, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2666 vom 21.01.1937, S.66ff.

[648] Karl Stietz: Stärkt die Front – tut Eure Pflicht, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2709 vom 19.11.1937, S.1399ff.

[649] Obwohl mit Brückner befreundet sprach Stietz sicherlich nicht ohne Grund nur von „einiger Zuverlässigkeit“, da Brückners Lexikon eine ganze Reihe von Fehlbeschuldigungen aufwies, die zu ständigen Widerrufen in der Presse führten. In der ersten Auflage (1935) waren mindestens 92 der 4.782 Einträge falsch, nicht wenig, wenn man bedenkt, welch einschneidende Folgen eine solche öffentliche Beschuldigung haben konnte. Brückner war inzwischen auch „innerhalb der Partei zur Zielschreibe des Spotts geworden“. Kater 1995, S.88f.

Treuhand GmbH seit 1935 im Musikverlagswesen tätig geworden war. Im November 1938, nur ein Tag nach den Ausschreitungen der „Reichskristallnacht“, hatte er den Benjamin-Musikverlag und damit auch den auf Schlager und Tanzmusik spezialisierten City-Verlag in Leipzig übernommen, außerdem die Firmen N. Simrock und D. Rather.[650]

Das Klima gegen „jüdische“ und „artfremde“ Musik war rauer geworden. Hatten Schallplattenbesprechungen aus der Feder Pfrötzschners durchaus auch ausländische Innovativität noch als vorbildhaft für deutsche Tanzmusiker anpreisen können, nutzte Rudolf Kockerols jetzt bestimmte Aufnahmen als Negativbeispiele: Auch er hatte sich vorgenommen, den deutschen Kapellen wegweisendes Studienmaterial in Schellackform zu empfehlen, gleichzeitig wollte er „aber auch (...) zeigen, wie man es nicht mehr machen sollte.“[651] Gleich in der ersten Ausgabe seiner „Schallplattenecke“ wies er auf eine Benny Goodman-Platte („Nitwit Serenade“, „Bugle Call Rag“) hin, „die genau das aufzeichnet, was wir nicht mehr hören wollen. Ein unmusikalisches Tohuwabohu.“[652] Doch eine pauschale Verdammung war diese harte Aussage dennoch nicht, wenn er trotzdem die „solistischen Leistungen“, vor allem die des Klarinettisten und des Posaunisten, würdigte.

Der „Zufluchtsort jüdischer Umtriebe“ sei die Schallplatte, hier würden jüdische Komponisten immer noch auf Platte gebracht, und zwar im „Dämmerlicht des arischen Schlagschattens“ eines deutschen Kapellmeisters, so hatte das „Schwarze Korps“ in einem ausführlichen Artikel enthüllt,[653] dessen Lektüre Stege seinen Lesern unbedingt nahe legte und entsprechend zusammenfasste: „Im Verlauf der Ausführungen werden die internationalen Beziehungen der Schallplat-

---

[650] Darüber setzte Sikorski die Leser der „Unterhaltungsmusik“ per Anzeige in Kenntnis und unterzeichnete demonstrativ mit „Heil Hitler!“, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2762 vom 24.11.1938, S.1549. Zum Thema Arisierung der Musikverlage vgl. Eric Levi: Music in the Third Reich, Basingstoke, 1994, S.156ff. Die Verlagsgruppe Hans Sikorski ist nach wie vor erfolgreich und führt Interpreten wie Hans Albers, Peter Alexander, Nat „King“ Cole, Marlene Dietrich, Benjamino Gigli, Les Humphries Singers, Zarah Leander, Luciano Pavarotti, Freddy Quinn, Frank Sinatra, Heinz Rühmann, Caterina Valente usw. in ihrem Programm. Über die Verlagsgeschichte zwischen 1935 und 1945 schweigt man sich auf der Website aus. Die Rolle Hans C. Sikorskis bei der „Arisierung“ der Musikverlage ist in jüngster Zeit erstmals sehr detailliert und aktenkundig untersucht worden: Sophie Fetthauer: Musikverlage im „Dritten Reich“ und im Exil, Hamburg 2003, S.132-173

[651] Rudolf Kockerols: Die Schallplatte als Befruchtung und Anregung der deutschen Unterhaltungsmusik, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2665 vom 14.01.1937, S.38

[652] Schallplattenecke, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2665 vom 14.01.1937, S.39

tenindustrie aufgedeckt, mit deren Hilfe der jüdische Import getarnt wird. Man stelle sich einmal diese unhaltbare Situation vor: der deutsche Musiker kämpft für eine gereinigte deutsche Kunst der Unterhaltung – und die Schallplattenindustrie hält noch immer ein Hintertürchen auf, durch das der Jude ins Musikleben hineinschlüpfen darf, um dem deutschen Musiker in den Rücken zu fallen! Juden, nichts als Juden in den Prospekten der Deutschen Grammophongesellschaft, der Kristallschallplatte usw.“[654] Derartigen Angriffen in der Presse folgte am 17. Dezember 1937 eine an die Schallplattenindustrie adressierte RMVP-Anordnung, die nicht nur Neuaufnahmen von Werken jüdischer Komponisten oder jüdischer Interpreten verbot, sondern auch eine rückwirkende „Ausmerzung“ verlangte.[655]

Tatsächlich hatte die deutsche Schallplattenindustrie auf den Trend zum Swing reagiert und gleich eine ganze Reihe neuer Labels am Markt platziert: Gloria (Lindström) und Imperial (Deutsche Crystalate) präsentierten Swing-Serien, ebenso Electrola, Columbia, Telefunken und vor allem Brunswick (Deutsche Grammophon),[656] deren „Monatsnachträge“ ja bekanntlich Dietrich Schulz-Köhn verfasste und für die er das Motto „Brunswick – die Platte der Swing-Orchester“ etabliert hatte.[657] Auf dem Höhepunkt dieser Entwicklung sorgte Lindström mit der „Odeon Swing-Music-Serie“ (1938) für Furore, die laut Horst H. Lange „zu den besten geschlossenen Jazzplattensätzen“ gehört.[658] Für diese Serie war in Deutschland bereits keine offene Werbung mehr gemacht worden, wobei sie bei großen Plattenläden zu erwerben war und vor allem in großen Mengen exportiert wurde. Lange urteilt, dass „die besten Jazzplatten Amerikas in Deutschland veröffentlicht wurden und dazu noch auf Pressungen, die denen des Auslands weit überlegen waren“.[659] Die Produktion für das Ausland blieb ein festes Standbein der deutschen Plattenindustrie, die bis 1944 auch „unerwünschte“ Aufnahmen ungehindert exportieren konnte, wobei ein privater Reimport nicht selten gewe-

---

[653] „Buhu, es ist zum Weinen“, in: Das Schwarze Korps Nr.27 vom 25.11.1937

[654] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2712 vom 09.12.1937, S.1474ff.

[655] „Jetzt hat Drewes scharfe Erlasse an die Schallplattenindustrie herausgegeben. Es geht also auch ohne die Juristen.“ (Tagebuch vom 18.12.1937)

[656] Ausführlich zur „Deutschen Grammophon“: Sophie Fetthauer: Deutsche Grammophon. Geschichte eines Schallplattenunternehmens im „Dritten Reich“, Hamburg 2000

[657] Stephan Wuthe: Deutsche Swing-Serien, in: Fox auf 78, Heft 20/2001, S.77-81. Das Brunswick-Etikett verschwand 1939 aus den deutschen Plattenkatalogen, tauchte jedoch im März 1942 wiederum als Label der Deutschen Grammophon mit fast ausschließlich Swingtiteln auf. Lange 1966, S.110

[658] Lange 1966, S.87f.

sen zu sein schien und an der Grenze beschlagnahmte Platten mitunter sogar auf den Plattentellern des deutschen Rundfunks landeten.[660] Im Krieg konnte das Reich mit den größten Schallplattenfabriken des Kontinents ein riesiges Gebiet beliefern, ohne sich den Absatzmarkt mit Großbritannien teilen zu müssen.

Trotz des verstärkten Vorgehens gegen ausländische Musik, behielten die Stars der Szene ihren Status als Publikumsmagnet: Als Jack Hylton, nach wie vor eine der internationalen Größen des symphonischen Jazz, in der für ihre internationalen Engagements bekannt Berliner „Scala“[661] Anfang 1937 sein Publikum begeisterte, hielt man sich mit Anfeindungen noch weitgehend zurück. Im Programmheft der „Scala“ hatte Eduard Duisberg stattdessen sogar einige Spitzen gegen „blutleere Ideologen, falsche Pathetiker und sonstige Gegenwartsfremde“ platzieren können und den Jazz als „Ausdruck des Zeitgeistes“ und „logische Konsequenz auf musikalischem Gebiet“ gepriesen. Auch der Großteil der deutschen Journalisten zeigte sich von Hyltons Virtuosität beeindruckt, selbst für den Presseball des Reichsverbandes der Deutschen Presse war seine Kapelle engagiert worden, wie Stege kopfschüttelnd berichtete.[662] Lediglich der „Westdeutsche Beobachter“ beharrte auf der Inkompatibilität zwischen jazzmäßigem Rhythmus und deutschem „blutmäßigen Empfinden“.[663]
Vorzeige-Kapellmeister Hippmann versuchte zu vermitteln und warb um Verständnis und praxisgerechte Umsetzung der Bemühungen um einen Verzicht auf ausländische Tanzmusik. Ähnlich wie Göring den Vierjahresplan nicht unter das Motto „Bekämpft die Ausländer!“ sondern „Denkt an Deutschland!“ gestellt habe, ginge es nun auch für die Kapellmeister darum, nicht komplett auf ausländische Titel zu verzichten, sondern lediglich um ein Maßhalten bemüht zu sein.[664] Der „Anglo-Amerikaner“ verstehe etwas vom Foxtrott und man dürfe derartige Musik

---

[659] Lange 1997, S.400

[660] „Dr. Pauli gibt davon Kenntnis, dass nach den von ihm getroffenen Feststellungen häufig Schallplatten aus dem Ausland, die von Soldaten aus besetzten Gebieten mitgebracht werden, an der Grenze beschlagnahmt und dann ohne irgendwelche Prüfung im Rundfunk verwendet werden.“ Protokoll der Sitzung vom 18.11.1942, BA R55 /696, 89f.

[661] Im Mai 1937 attackierte der „Stürmer“ das international ausgerichtete Konzept der „Scala“ aufs Heftigste und ging gegen Otto Stenzel, der dort das Amt des Musikdirektors innehatte, und vor allem den politisch schwer vorbelasteten Arrangeur Richard Mohaupt vor.

[662] Reinmar von Zweter (Fritz Stege), in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2672 vom 04.03.1937, S.237ff.

[663] Jack Hylton und der Jazz, in: Westdeutscher Beobachter vom 23.02.1937

[664] Frederik Hippmann: Ausländische Tanzmusik – eine Mahnung!, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2676 vom 01.04.1937, S.371f.

auch durchaus schätzen, dabei jedoch nie vergessen, dass das Verhältnis zwischen Musikimport und –export zukünftig nicht mehr so deutlich zuungunsten Deutschlands ausfallen dürfe: „Liebe zur ausländischen Musik, aber heißeste Leidenschaft für unsere gute, deutsche Musik, so ungefähr 100 zu 25 Prozent, das gehört zum Vierjahresplan, und nur das ist gut für Euer Wohl!“ Das scheinbar kaum umsetzbare Verhältnis „eins zu vier“ schwächte Hippmann im Laufe des Jahres auf ein bescheideneres „eins zu drei“ ab, ohne dabei den kämpferischen (und dennoch pragmatischen) Grundgedanken zu verlieren: „Beim Betreten vieler Tanzlokale z.B. kann man sich des Gefühls nicht erwehren, sich Anno 1930 oder in Amerika zu befinden! – Ein ausländischer Tanz nach dem anderen wird von der Kapelle heruntergerasselt, und es hört einfach nicht mehr auf!“[665] Mit der Begründung des Direktors, das Publikum wünsche es so, dürfe man sich nicht zufrieden geben, der Gast verlange zwar „gute, erstklassige Tanzmusik”, aber nicht ständig ausländische Musik: „Wir machen jetzt drei Teile deutsch, einen Teil Ausland!“, mit der Verfolgung dieses Aufrufes handele man als Deutscher und leiste auch in wirtschaftlicher Hinsicht einen wichtigen Dienst.

In dem Maße wie die begriffliche Eindeutschung auch in anderen Lebensbereichen verstärkt vorangetrieben wurde,[666] sollte es auch den noch verbliebenen englischen Fachbezeichnungen in der Tanzmusikwelt an den Kragen gehen: „Drummer“ bedeute dasselbe wie „Schlagzeuger“, so dass es keine Notwenigkeit für eine „Nachäffung“ gebe und jene Bezeichnung unbedingt „ausgemerzt“ werden müsse, machte zum Beispiel Gizycki unmissverständlich klar.[667] Dieser Forderung schloss sich in aller Schärfe auch Musikschriftsteller und Kapellemeister Franz Götzfried an, der zukünftig als regelmäßiger Kommentator der völkischen Rechten auftreten sollte. Die Stellungnahmen gegen englische Fachbezeichnungen trügen bereits erste Früchte, er sei froh, so noch einmal knapp „einer Fremdwort-Psychose entronnen zu sein“, die bereits die tollsten „Break-, Hot-, Jazz-, Rumba-, Step-, Slap-, String-, Swing-, Sweet-, Styl-Blüten“ getrieben ha-

[665] Christian Frederick Hippmann: in: Berlin-Brandenburgische Gastwirtszeitung vom 25.09.1937

[666] Auch das war eine Entwicklung, die nicht erst die Nationalsozialisten auf die Agenda gesetzt hatten. Der Allgemeine Deutsche Sprachverein bemühte sich darum bereits seit 1885. 1918 war das „Verdeutschungs-Wörterbuch“ von Otto Sarrazin bereits in fünfter Auflage erschienen.

[667] Arthur von Gizycki (Arkadjew): Die „Drummer-Dämmerung, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2680 vom 28.04.1937, S.494

be.[668] Auch Stege stellte sich hinter die Absage an das englische Fachvokabular, „Jazz“ und „Swing“ seien ja tatsächlich bereits in den deutschen Sprachgebrauch übernommen worden, generell sei zu beobachten, wie deutsche Orchester ihre „deutsche Wesensart“ zugunsten ausländischer Moden verleugneten.[669]

Mit Rückschlägen in den kulturpolitischen Bemühungen musste tatsächlich immer noch ständig gerechnet werden: So berichtete Stege von skandalösen Werbeanzeigen („Je heißer der Sommer, desto heißer die Tanzmusik“ oder „Das kulturtragende National-Stimmungsduo empfiehlt sich für heiße Sommermusik“), verantwortungslosen Gaststättenbesitzern („..., dass er ‚auf deutsche Tanzmusik pfeift und englische Hotmusik verlangt’“), exotischen Tänzen („sogar noch den typischen Rumba-Lärm“) und einer immer noch präsenten Bühnenschau („unter lächerlichen Faxen“).[670] Erheblich aggressiver lesen sich jedoch die Angriffe Götzfrieds gegen die immer noch zahlreichen Verfehlungen der Jünger „einer artfremden ‚Pseudokunst’, die in ihrer selbstüberheblichen Arroganz glauben, sich über alle Gesetze völkisch und rassisch bedingter Grundhaltung hinwegsetzen zu können“.[671] Götzfried verwehrte sich gegen den Vorwurf, „altmodisch“ zu sein, er verschließe sich auch nicht gegen den „rhythmischen Schwung moderner Tanzmusik“, ja ziehe einen guten Foxtrott meist dem Rheinländer vor, doch die „lächerliche Nachäfferei alles Ausländischen“ und die „Überbleibsel jener perversen, von den Juden eingeführten Jazz- und Hotmusik“ seien ihm unerträglich.

Der „Geschmack des Publikums“, das exklusiv vom Geschäftlichen begründete Diktat des Betriebsführers, das Modehafte der Forderung nach „englisch-jüdischem Gestammel“ – auf derartige Erscheinungen habe der Führer in seiner Rede zur Eröffnung des Hauses der deutschen Kunst in München eine klare Antwort gegeben, die Karl Hösterey entsprechend in den musikalischen Kontext stellte: „Wir werden von jetzt ab einen unerbittlichen Säuberungskrieg führen gegen die letzten Elemente unserer Kulturzersetzung.“[672]

---

[668] Franz Götzfried: Der berufstechnische Wortschatz des deutschen Unterhaltungsmusikers – kritisch betrachtet, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2693 vom 28.07.1937, S.829f.

[669] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2693 vom 28.07.1937, S.831f.

[670] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2687 vom 17.06.1937, S.683f.

[671] Franz Götzfried: Der berufstechnische Wortschatz des deutschen Unterhaltungsmusikers – kritisch betrachtet, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2693 vom 28.07.1937, S.829f.

[672] Karl Hösterey: In diesen Tagen, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2694 vom 05.08.1937, S.879f.

4.2.11 Reinigung des Musiklebens per Zensurverordnung

Nachdem die Selbstreinigung der Unterhaltungsmusikwelt trotz diverser Appelle an das persönliche Pflichtbewusstsein und individuelle Verantwortungsgefühl nicht zur vollen Zufriedenheit erfolgt war, sollten die verbliebenen Missstände im Bezug auf ausländischen Musikimport nun kraft Paragraphen beseitigt werden. Entsprechend verfügte die zum Jahreswechsel 1937/38 erlassene „Anordnung über unerwünschte und schädliche Musik“ die institutionalisierte Kontrolle sämtlicher in Deutschland zum Vertrieb anstehenden ausländischen Musik durch die RMPS.[673] Die Erklärung eines Stückes als „unerwünscht und schädlich“ zog ein Verbot des Notenvertriebs nach sich, nicht jedoch den Verbot des Notendrucks und der Aufführung des Werkes. Um ein Umschiffen von Vertriebsverboten zu verhindern, wurde gleichzeitig das öffentliche Musizieren aus Freiexemplaren untersagt und deren maximale Auflage generell auf 600 Exemplare beschränkt.

Götzfried hieß die Maßnahmen als wichtig und wegweisend willkommen und nannte sie eine „moralische Ohrfeige“ und eine „letzte Mahnung“ für diejenigen „Elemente“ in der Unterhaltungsmusikerschaft, die sich schon viel zu lange mit einiger Sturheit kulturpolitischen Maßnahmen entgegengestellt hätten.[674] Zusätzlich habe Paul Graener klargemacht, dass auf der Grundlage dieser Verordnung „auch die Veröffentlichung unerwünschter Machwerke deutscher Komponisten“ unterbunden werden würde, was dem rechtschaffenden Musiker die Durchführung seiner „ideellen Aufgaben“ erheblich erleichtern werde, während die „judenseligen Fachkollegen“ nun ganz immense Probleme mit ihren „Judenpotpourris“ bekämen.

Ein nicht zu kleiner Teil der Unterhaltungsmusikerschaft und ihrer Arbeitgeber in den Unterhaltungsbetrieben hatten sich doch in erstaunlichem Maße unbeeindruckt gegenüber den Forderungen der kulturpolitischen Instanzen gezeigt. Dahinter steckte eine in der Regel recht unreflektierte Renitenz, eine gewisse Gleichgültigkeit, die kaum in irgendeiner Form als wirkliche Widerständigkeit gewertet werden kann. Jenes Verhalten begründete sich in einem breiten Desinteresse an kulturpolitischer Aufklärung und weltanschaulicher Schulung sowie einer Unwilligkeit, an entsprechenden Veranstaltungen der Partei oder der musikpoliti-

---

[673] Völkischer Beobachter vom 19.12.1937, abgedruckt auch in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2718 vom 20.01.1938, S.72

[674] Franz Götzfried: Wieder ein Schritt vorwärts! Kulturpolitische Folgerungen, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2721 vom 10.02.1938, S.155f.

schen Institutionen teilzunehmen, was sich nicht zuletzt auch mit arbeitszeitspezifischen Gründen rechtfertigen ließ.

Offizielle Aktionen für eine regelmäßige Lektüre von Tages- und Fachzeitschriften sowie der spezifischen Literatur sollten das Gespür der Musiker für zeitpolitische Forderungen schärfen und gleichzeitig die beliebte Möglichkeit zur Berufung auf eine Unkenntnis der aktuellen Diskussions- und Gesetzeslage verhindern. Zum Thema „Juden in der Unterhaltungsmusik“ lancierte man entsprechend der breit anlaufenden antisemitischen Aktionen und den Bemühungen um eine „Entjudung“ des Kulturlebens[675] eine Artikelreihe, die im Vorfeld des „Nichtarier-Verbotes in Kunst und Musik“ vom April 1938 den Musiker mit Namen und Informationen zur „Judenfrage in der Musik“ versorgen sollte.[676] Für Swing-Fans stellte dieses Verbot eine deutlich spürbare Maßnahme dar, war es nun doch erheblich schwieriger geworden, bestimmte Platten (zum Beispiel von Benny Goodman) überhaupt noch zu bekommen.[677]

In der „Unterhaltungsmusik“ tat sich neben Schmidt, selbsternannter Spezialist für das Thema „Juden in der Unterhaltungsmusik“, und dem schon bekannten Götzfried besonders Herrock als radikaler Antisemit hervor, der immer wieder an das „deutsche Volksempfinden“ im „steten und unermüdlichen Kampf gegen den Weltfeind Alljuda“ appellierte und dabei nicht vor Angriffen auf die „naiven Seelen“, die für eine Trennung von Kunst und Politik seien, sowie vor Drohungen gegen die verbliebenen auszumerzenden „Schädlinge“ in den eigenen Reihen zurückschreckte.[678] Seine scharfen Worte gegen das Judentum als den „Todfeind“ des deutschen Volkes und den „Vergifter“ der Welt standen im Zusammenhang mit der zunehmend offenen antisemitischen Agitation und öffentliche Ausgrenzung der jüdischen Bevölkerung am Vorabend des Fanals der Reichspogromnacht im November 1938. Es galt, ein Klima der Intoleranz weiter anzuheizen, das im privaten Bereich noch oft hinter den Forderungen der Rassepolitiker zurückgeblieben war. Herrock zeigte den Kampf in seiner totalitären Gesamtheit und

---

675 „Entjudungsaktion RKK planmäßig fortgesetzt. Nur in der Reichsmusikkammer geht es nicht recht vorwärts. Ich werde da die Störungen beseitigen.“ (Tagebuch vom 13.01.1938). „Entjudung der RKK geht planmäßig weiter. Große Schwierigkeiten bei der Musikkammer.“ (Tagebuch vom 09.02.1938). „Entjdung Kulturkammer schreitet voran. Nur in der Musikkammer noch Widerstände. Die aber breche ich.“ (18.05.1938)

676 Die Reihe startete mit: Lothar H. B. Schmidt: Die Juden in der Unterhaltungsmusik. Kulturgeschichtlicher Abriss, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2724 vom 03.03.1938, S.261f.

677 Graeff / Haas, S.29

678 Herrock: Bolschewismus ohne Maske – Die Legende vom anständigen Juden und die deutsche Unterhaltungsmusik!, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2748 vom 18.08.1938, S.1091f.

markierte die Aufgaben seines Berufsstandes darin. Dass im Unterhaltungsgewerbe immer noch ein offenkundiger Mangel an Konsequenz herrschte, ergibt sich aus dem Katalog von Herrocks Forderungen: „Genau so, wie es für jeden Deutschen selbstverständlich sein muss, nicht beim Juden zu kaufen, genauso darf es keinen Musiker mehr geben, der ein jüdisches Musikstück spielt, keinen Betriebsführer, der überhaupt duldet, dass in seinem Hause ein solches gespielt wird und keinen Gast, der sich jüdische Musik bieten lässt. Ebenso wünschen wir aber auch in Deutschland keinen Film mehr zu sehen mit einem jüdischen Darsteller, mit jüdischer Musik, oder überhaupt irgendwelcher jüdischer Zutat; wir wollen keine jüdischen Schallplatten mehr, weder hören, noch irgendwo zum Verkauf angeboten sehen! (...) Wir wollen auch keinen Musiker mehr finden, der so charakterlos ist, bei solchen Dingen mitzuwirken und sich irgendwie rausredet. (...) Schluss mit allen Halbheiten, Kampf allem jüdischen Wesen, bis zur endgültigen Vernichtung des Einflusses auf unser Kulturleben.“

Ein Mehr an kulturpolitischer Konsequenz und ein Weniger an „Entweder-Oder“ erwartete man sich von der klaren Trennung der Arbeitsbereiche von Ministerium und Kammern. Die eindeutige musikpolitische Definitionsmacht sollte seit April 1938 dementsprechend bei der Abteilung X (Musik) des RMVP liegen, während sich die RMK exklusiv um die berufsständischen Aufgaben zu kümmern hatte.[679] Faktisch bedeutete diese „Neuordnung des kulturpolitischen Lebens“ den Abschluss einer Machtverschiebung zugunsten des Goebbels-Ministeriums und eine Degradierung der RMK zum ausführenden Organ, die bereits 1935 mit der Einsetzung Hans Hinkels als zwischen RKK und RMVP vermittelnder „Reichskulturwalter“ begonnen und mit der Etablierung einer starken Musikabteilung unter Heinz Drewes 1936/37 fortgesetzt worden war.[680] Zwischen den Spitzen von RMK und ministerieller Musikabteilung hatte Goebbels immer wieder vermittelnd eingreifen müssen,[681] nachdem Drewes den für seine Querköpfigkeit bekannten Dirigenten mehrfach wegen angeblicher „Atonalität“ denunziert hatte,[682] dabei es

[679] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2731 vom 21.04.1938, S.488ff.

[680] „Ich stärke Drewes den Rücken der Kammer gegenüber. Das Ministerium hat die Führung, die Kammer die Durchführung. So nur geht das.“ (Tagebuch vom 21.09.1937). Vgl. auch Erich Levi 1994, S.32

[681] „Er [Raabe] will allein regieren. Bezeichnet mich als wohlmeinenden Dilettanten. Drewes hat ihn nicht klug behandelt. Er droht mit Rücktritt. Aber ich besänftige ihn wieder. (...) Er muss sich mit Drewes vertragen.“ (Tagebuch vom 09.10.1937)

[682] „Ich höre die Proben von entarteter Musik, die Drewes gegen Raabe vorlegt. Aber das ist Unfug.“ (Tagebuch vom 22.10.1937)

aber scheinbar vor allem auf den Posten des Musikkammerpräsidenten abgesehen hatte.[683]

Dass die beiden Paragraphen der „Anordnung über unerwünschte und schädliche Musik“ vom Dezember 1937 nicht der Weisheit letzter Schluss waren und „demnächst eine Ergänzung erfahren“ würden, darauf wies im Herbst 1938 Leo Ritter, Direktor der Stagma hin.[684] Es sei geplant, zukünftig den Vertrieb und die Aufführung von Musik uneingeschränkt zuzulassen, um dann erst bei wirklichem Bedarf einzuschreiten. Eine aufwändige Nachzensur der Musikdistribution hatte sich also als wenig sinnvoll erwiesen und gleichzeitig wohl die Kapazitäten der neu geschaffenen RMPS überstiegen. Außerdem hatte sich die Anordnung ursprünglich ja auch nur auf ausländische Musik bezogen und war von Graener lediglich breiter ausgelegt worden. Ähnlich wie auf dem Gebiet der Filmzensur sollte es künftig verstärkt darum gehen, unter Nutzung der privatwirtschaftlichen Mechanismen und Druckmittel mit dem Verantwortungsbewusstsein der Verleger und Komponisten zu arbeiten, ihnen gleichzeitig aber mit der Androhung eines Platzes auf dem Index die Entscheidung zu „erleichtern“.
Dass der Umstieg auf ein Listensystem angedacht war, zeigte die erste Veröffentlichung unerwünschter Musik durch das RMVP. Sie datierte auf den 1. September 1938 und enthielt neben neun Einzeltiteln amerikanischer Stücke (unter anderem „Bei mir bist du schön”) auch Friedrich Holländers Filmmusik zu „Die Dschungelprinzessin“ sowie das komplette Verbot für Irving Berlin und der Künstlergemeinschaft Yvan Allouche / Roger Sarbib.[685] Das Hauptkriterium für die Auswahl schien hier in erster Linie die Religionszugehörigkeit von Komponisten und Textern gewesen zu sein und fügte sich so in den Trend zu einem aggressiver werdenden Antisemitismus ein, zu dem auch eine endgültige Verdrängung

[683] „Ich ermahne Drewes zum Frieden mit Raabe. Er möchte gern an dessen Stelle. Aber das gibt es nicht.“ (Tagebuch vom 29.01.1938)

[684] Rede Leo Ritters auf dem Stockholmer Urheberrechtskongress, abgedruckt in den „Stagma-Nachrichten“ Nr.14/1938, zitiert und kommentiert von Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2753 vom 22.09.1938, S.1256ff.

[685] „Der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda veröffentlicht: Unerwünschte Musik. Die nachstehend verzeichneten Werke, die von der Reichsmusikprüfstelle für unerwünscht erklärt worden sind, dürfen in Deutschland weder vertrieben noch öffentlich aufgeführt werden.“, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2751 vom 08.09.1938, S.1187

der Juden aus dem öffentlichen Raum gehörte,[686] der sich schließlich im generellen Verbot eines Besuches kultureller Veranstaltungen manifestierte.[687]

Ende März 1939 erfuhr die alte Regelung eine komplett neue Fassung als „Anordnung zum Schutze musikalischen Kulturgutes".[688] Aus den zwei Paragraphen waren sieben geworden, dazu hatte man eine Reihe von Erläuterungen unmittelbar hintangefügt. Die „listenmäßige Führung unerwünschter musikalischer Werke" ausländischer *und* deutscher Provenienz ersetzte nun die obligatorische Vorprüfung von Musikimporten. Gelistete Werke durften in der Regel nicht verlegt, vertrieben oder aufgeführt werden, konnten jedoch auch nur für die Aufführung, nicht aber für den Vertrieb gesperrt sein. Export und Transitverkehr war grundsätzlich ausgenommen. Sehr differenziert präsentierte sich nun die Regelung des Vertriebs von Werbeexemplaren, die jetzt nur noch in streng limitierter Auflage verteilt werden durften und dazu noch der Genehmigung durch eine Dienststelle der RMK bedurften. Für ausländische Noten war das Genehmigungszeichen des „Bureau International d'Information et de Coopération des Editeurs de Musique" (Bico) notwenig. Im Gegenzug aber war die öffentliche Aufführung von Werbenoten wieder freigegeben. Vermutlich hatte das Verbot des Musizierens aus den beliebten Freiexemplaren für reichlich Unmut bei den Kapellen und den Verlagen gesorgt, gleichzeitig waren von Werbenoten gespielte importierte (und eventuell unliebsame Stücke) den RMK-Kontrolleuren sicherlich ein Dorn im Auge, vor allem da ja auch hier im Falle einer öffentlichen Aufführung Stagma-Gebühren entrichtet werden mussten. So war die Freiexemplar-Regelung bereits im Herbst 1938 geändert worden, tauchte aber in der Anordnung vom März nochmals in aller Breite auf.[689]

Eine Ergänzung erfuhr die „Anordnung zum Schutze musikalischen Kulturgutes" im Februar 1940: Musikverleger waren nun verpflichtet, von allen Neuerscheinungen aus dem Bereich „Unterhaltungs- Tanzmusik" nach Herausgabe ein Belegexemplar inklusive Text an die RMPS zu senden.[690]

---

[686] Fritz Stege berichtete zum Beispiel voller Genugtuung, dass immer mehr Gaststätten sich der Hilfe des Schildes „Juden unerwünscht" bedienen würden. Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2756 vom 13.10.1938, S.1333ff.

[687] Juden zum Besuch öffentlicher kultureller Veranstaltungen nicht mehr zugelassen, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2761 vom 18.11.1938, S.1506

[688] Abgedruckt in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2782 vom 14.04.1939, S.512f.

[689] Fritz Stege zitiert dementsprechend aus dem Organ der Stagma, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.1292 vom 28.09.1938, S.1292ff.

[690] Prüfungen von Neuerscheinungen der Unterhaltungs- und Tanzmusik, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2840 vom 23.05.1940, S.490

Die Beilage zu den „Amtlichen Mitteilungen der Reichsmusikkammer“ vom 1. September 1939 erhielt nun die ganz offizielle „erste Liste unerwünschter musikalischer Werke”,[691] in der sich sämtliche bereits im Vorjahr indizierten Werke wiederfanden. Jener erste veröffentlichten Musikindex war gleichzeitig der längste, wobei es auffallend stark gegen den Swing ging: Neben dem schon längere Zeit kontrovers diskutierten „Lambeth Walk”, der hier in Form seines „Originalsongs“ von Noel Gay und Douglas (in der Liste wird er „Niael“ genannt) Furber indiziert war, wurden Swing-Klassiker wie der „Flat Foot Floogee“, „Swing for sale“, „Caravan“, „Swing high – swing low“, „Swing low, sweet Chariot”, der „Vagabond Fiddler“ und andere bekannte Titel mehr verboten. Ebenfalls tauchten hier Paradestücke nationalen Kitsches wie „Adolf Hitlers Lieblingsblume ist das schlichte Edelweiß” oder „Deutschland erwache, ’s ist Frühling am Rhein“ auf. Derartiges aus dem Musikleben zu entfernen machte Sinn, denn nationaler Kitsch war in seiner offenkundigen Lächerlichkeit weitaus gefährlicher als jeder amerikanische Swingstandard.

Insgesamt vier offizielle Listen veröffentlichte die RMK bis Kriegsende. Auch hier griff Goebbels persönlich korrigierend ein, wie aus einem Tagebucheintrag vom Mai 1940 hervorgeht: „Ich überarbeite die [vermutlich zweite] Liste der verbotenen Musik. Da ist von den Banausen [gemeint sind wohl Drewes und von Borries] etwas zuviel verboten worden. Ich hebe das auf.”[692] Auf der zweiten Liste fanden sich zehn Einzeltiteln sowie „sämtliche Werke“ des polnischen Pianisten Ignatz Paderewski,[693] welches Verbot Goebbels aufhob, ist unklar.

Die dritte Liste enthielt unter anderem ein Verbot für sämtliche Werke von Robert Stolz sowie zwei im Selbstverlag erschienene U-Boot-Lieder von Felix Spatzier, außerdem war mit „Jaaa – nun ist er wieder da“ ein Foxtrott des erfolgreichen Ralf Maria Siegel als unerwünscht erklärt worden.[694] Sehr kurz präsentierte sich schließlich die vierte (und letzte) Liste vom Juli 1942, der Kampf gegen den Swing spielte hier überhaupt keine Rolle mehr.[695]

---

[691] Beilage zu den Amtlichen Mitteilungen der Reichsmusikkammer vom 01.09.1939

[692] Tagebuch vom 09.05.1940

[693] Zweite Liste unerwünschter musikalischer Werke, Beilage zu den Amtlichen Mitteilungen der Reichsmusikkammer vom 15.04.1940

[694] Dritte Liste unerwünschter musikalischer Werke, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2893 vom 29.05.1941, S.549

[695] Vierte Liste unerwünschter musikalischer Werke, Amtliche Mitteilungen der Reichsmusikkammer vom 15.07.1942, S.32

4.2.12 „Wir brauchen gute Unterhaltungsmusik!“

Der immer weiter steigenden Bedarf an Unterhaltungsmusik durch den Rundfunk, durch diverse neue zivile und militärische Orchesterformationen sowie durch die Blüte der Gaststättenmusik verlangte nach einer ständigen Erhöhung der Produktion. Gleichzeit war man sich der geschmacksbildenden erzieherischen Funktion von Unterhaltungsmusik und den sich daraus ergebende harten Qualitätsmaßstäben bewusst, so dass man sich dem Dilemma zwischen Bedarf und Anspruch ausgesetzt sah. „Gediegene und wertvolle Musik“[696] war gefragt, eine Musik, die kulturpolitisch vertretbar und gleichzeitig populär war. Die stereotypen Angriffen auf die „Seuche“ Jazz und die „fremden und Negertänze“ zitierte Stege zwar immer wieder als wichtig, trefflich und beachtenswert, doch vergaß er nicht, stets auch kritisch auf den Mangel an *konstruktiver* Kritik hinzuweisen. Der deutsche Ersatz für den Jazz war eben immer noch nicht vorhanden, allen hochtrabenden Worten waren bislang keine entscheidenden Taten gefolgt. „Der Führer hat wiederholt davon gesprochen, dass die Meckerer und Besserwisser erst einmal selbst zeigen sollen, was sie zu leisten vermögen. Das sollten sich alle diejenigen hinter die Ohren schreiben, die dem Jazz mit Verboten zu Leibe rücken, ohne dass sie dazu imstande wären, überhaupt erst einmal zu sagen, was ‚Jazz’ eigentlich ist -, geschweige denn Vorschläge über das neue Gesicht der Tanzmusik zu machen.“, echauffierte sich Stege in ähnlichem Duktus wie schon einige Monate zuvor.[697] Den „Entschluss“ des oft genug als „teilnahmslos“ der Tanzmusik gegenüberstehend kritisierten Peter Raabe, „den besten deutschen Tonsetzern Kompositionsaufträge für neue Tanzmusik zu geben“, lobte Stege zwar als Lichtblick, doch schien ihm jene Maßnahme unausgesprochen wohl auch nicht als ultima ratio.

Als Stege im Mai 1937 endlich die Tarnkappe des „Reinmar von Zweter“ gelüftet hatte, war es auch Zeit für eine klare Positionsbestimmung seiner Rubrik geworden.[698] Er setze sich für einen guten und würdigen deutschen Unterhaltungsstil ein und unterstütze die „Vorkämpfer der neuen Tanzmusikrichtung“. Hier stellte er explizit Barnabas von Géczy heraus, denn dessen künstlerische Zielsetzung sei

---

[696] Paul Roeder, in: Saarbrücker Zeitung vom 19.02.1937

[697] Reinmar von Zweter (Fritz Stege), in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2673 vom 11.03.1937, S.260f.

[698] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2681 vom 07.05.1937, S.516f.

klar: „Die deutsche Unterhaltungsmusik, der deutsche Tanzstil in seiner vollendetsten, von allen undeutschen Einflüssen gereinigten Form!“ Doch selbst ein von Géczy durfte nicht alles: Johann Sebastian Bach in der Bearbeitung für vier Saxophone – das sprengte die „Grenzen des künstlerischen Taktes und Geschmacks“, auch wenn Stege der Experimentierfreudigkeit Respekt zollte und sein Vergehen an Bach ein Stück weit entschuldigte.[699] Von Géczy, dem weltmännischen Virtuosen und Neuerer der Unterhaltungskunst,[700] der zudem mit der entschiedenen Weigerung, „amerikanische Judenschlager“ für Schallplattenaufnahmen zu spielen, eine vorbildhaft „saubere künstlerische Haltung“ bewiesen hatte,[701] war inzwischen bereits in Buchform gehuldigt worden;[702] die Lektüre des Buches von Hans Schnoor empfahl Stege aufs Wärmste.[703] Von Géczy genoss den Rummel um seine Person, äußerte sich in Interviews immer wieder gerne zum Thema „gute Tanzmusik“[704] und ließ im Frühjahr 1938 verkünden, er werde sich auf eine große „Gastspielreise“ begeben und ansonsten nur noch „auf repräsentativen Veranstaltungen“ spielen.[705]. Inspiriert von seiner Verpflichtung für einen Führerempfang anlässlich des Mussolini-Besuches 1937 in Berlin empfahl er sich den Engagements weiterer „hoher Regierungs- und Amtsstellen“. 1940 schließlich erhielt Barnabas von Géczy sogar einen Lehrauftrag an der Berliner Hochschule für Musik.[706] Diese Berufung des „Meisterspielers und unermüdlichen Vorkämpfers“ war für Stege ein erneuter Beweis für die „steigende Anerkennung“ der Unterhaltungsmusik im Reigen der Künste.[707] Noch ein zweites Mal musste aber auch von Géczy in die Schranken gewiesen werden, weil er sich wiederum an der Bearbeitung eines klassischen Stückes, nämlich Max Bruchs G-Moll-

---

[699] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2692 vom 22.07.1937, S.805

[700] Wie Barnabas von Géczy das große Los zog, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2695 vom 12.08.1037, S.964

[701] „Buhu, es ist zum Weinen“, in: Das Schwarze Korps Nr.27 vom 25.11.1937 und Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2712 vom 09.12.1937, S.1474ff.

[702] Hans Schnoor: Barnabas von Géczy – Aufstieg einer Kunst, Dresden 1936

[703] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2722 vom 17.02.1937, S.192ff.

[704] Gerne legte er seine Überzeugungen zum Thema ausländische Tanzmusik, Jazzmusik und Besetzung eines Orchesters dar: „Man kann aber nicht jede ausländische Tanzmusik als Jazzmusik bezeichnen. Wenn bei uns die Geige wieder vorherrschend geworden ist, so weiß ich auch, dass es in Nordamerika Tanzkapellen gibt, die eine Violinenbesetzung haben, wie man sie sonst nur in einem Sinfonieorchester findet. Die sogenannten Jazzkapellen aber sind für mich Leute, die kein ordentliches Können haben.“ Barnabas von Géczy zur Tanzmusik. Der beliebte Musiker bestreitet viele Rundfunkkonzerte, in: Die WERAG, Heft 51, 1937, S.8

[705] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2729 vom 07.04.1938, S.421ff.

[706] Lehrauftrag für Barnabas von Géczy, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2821 vom 11.01.1940, S.26

[707] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2822 vom 18.01.1940, S.46f.

Konzert, versucht hatte und jenes auch noch im Programmablauf zwischen Millöcker und Lehár einbettete.[708] Weitere solcher „Opfer“ lägen bereits „auf der Schlachtbank Barnabas von Géczys“, bei allem Können fehle es dem neuberufenen Professor schlichtweg an der Achtung vor den Meistern. Im Einsatz für die KdF-Truppenbetreuung konnte sich von Géczy aber umgehend wieder vollkommen rehabilitieren.[709]

Neben Géczy galt vor allem Kapellmeister Pg. Frederik Hippmann als vorbildlicher „Wegweiser gediegener Unterhaltungsmusik“, da er sowohl über progressive Kreativität und praktische Erfahrung als auch über die „musikalische Persönlichkeit“ und kulturpolitische Dimension verfügte.[710] Hippmanns Bemühungen zahlten sich auch in klingender Münze aus: „Café am Zoo“, „Weinterrassen am Zoo“, dazu ein Engagement beim Deutschlandsender, ein Schallplatten-Vertrag bei der Lindström-AG. Schließlich war er „als besondere Anerkennung seiner Leistung“ sogar in den Prüfungsausschuss der RRK berufen worden und selbst auf der Komponistentagung 1938 durfte er ans Dirigentenpult treten.[711]

Dritter im Bunde war Pg. Ottomar Schumer, der laut Gizycki stets in der „vordersten Linie der Kämpfer für eine saubere und gradlinig ausgerichtete deutsche Unterhaltungsmusik“ eingetreten sei.[712] Aufgrund jener „beruflichen und künstlerischen Wirksamkeit“ und seines „nationalsozialistischen Gewissens“ hatte Karl Stietz den Kapellenleiter Ende 1938 zum ehrenamtlichen „Pflegschaftsleiter für Kapellenleiter in der Fachschaft Unterhaltungsmusik“ der RMK berufen. Die Eindeutigkeit des Lobes überrascht, wirft man einen Blick auf einen ausführlichen Bericht, den Schumer 1937 über seine Erlebnisse während eines längeren Engagements in St. Moritz veröffentlicht hatte.[713] Ottomar Schumer hatte dort vor allem englische und amerikanische Schlager im Repertoire und entsprach damit eigentlich nicht der immer wieder vorgebrachten Forderung der Kulturwächter an

---

[708] Fritz Stege, in: Signale für die musikalische Welt Nr.9/10 1940

[709] KdF betreut unsere Truppen, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2847 vom 11.07.1940, S.638

[710] Franz Joseph Adldinger: Frederik Hippmann. Ein Wegweiser gediegener Unterhaltungsmusik, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2694 vom 05.08.1937. S.889f. Eine erste Homage an Hippmann fand sich bereits im April 1934: Glossator Berolinensis: Frederik Hippmann, in: Der Artist Nr.2522 vom 20.04.1934

[711] Arthur von Gizycki (Arkadjew): Die deutsche Unterhaltungsmusik auf der Komponistentagung Schloss Burg 1938 in der gastfrohen Klingenstadt Solingen, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2734 vom 12.05.1938, S.587

[712] Arthur von Gizycki (Arkadjew): Ottomar Schumer. Kommiss. Pflegschaftsleiter für Kapellenleiter in der RMK, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2763 vom 01.12.1938, S.1583

[713] Ottomar Schumer: St. Moritz, zum erstenmal erlebt, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2699 vom 09.09.1937, S.1083ff.

deutsche Kapellen, im Ausland exklusiv mit genuin deutscher Unterhaltungskunst zu glänzen. Im Umgang mit englischen und amerikanischen Gästen auf Auslandstourneen hatte Schumer die Erfahrung gemacht, dass man für den Fall, einen internationale aktuellen Schlager noch nicht im Repertoire zu haben, keinerlei Verständnis erwarten könne: „Kennt man einen verlangten Schlager nicht, so erzeugt das ungefähr dieselbe Reaktion, als würde man beim Essen das Messer zum Mund führen.“ Dabei war sich Schumer als Repräsentant seines Vaterlandes durchaus bewusst: Er setzte sich gegen Missverständnisse ein und betonte, dass in Deutschland der Jazz nicht etwa verboten sei, sondern dass man sich – ähnlich wie in anderen Ländern – lediglich gegen „die Ohren beleidigende Auswüchse“ verwehre und stattdessen „rhythmisch betonte Tanzmusik“ vom feinsten biete.

Als Komponisten für gute rhythmische Tanzmusik empfahlen sich unter anderem Georg Haentzschel, der zum Beispiel mit seinem „Carioca-Fox“ „überzeugend in Rhythmus“ mache, dann Peter Kreuder mit seinem Bearbeiter Heinz Kudritzki, Peter Igelhoff sowie Edmund Kötscher.[714] Dessen „tänzerisch mitreißender“ Foxtrott „Vierundzwanzig Stunden lang“ sei zwar nach dem Rezept „wenig Melodie und viel Rhythmus aufgebaut“, er werde jedoch alle „Schwingwütigen“ befriedigen, fügte Ardisio an und machte damit indirekt klar, dass ein solches Stück immer noch besser als jeder „Auslandsschlager“ war. In diesem Sinne war übrigens auch der Auftrag der Deutschen Grammophon an Kötscher ergangen, einige „flotte Nummern ‚im modernen Stil’ vorzulegen, die dazu beitragen sollten, die mit Macht hereindrängenden ‚heißen’ amerikanischen Schlager durch deutsche Produktionen möglichst gleicher Qualität etwas hintanzuhalten“.[715]
Parallel zu den gelegentlich gelobten Spezialisten für die bewusst rhythmische Seite der deutschen Tanzmusik, hatte sich vor allem Peter Kreuder, dessen Anpassungsfähigkeit ja bereits als Schlagerkomponist aufgefallen war, als gefeierter Komponist und Orchesterleiter empfohlen, indem er die kulturpolitisch begründeten unterhaltungsmusikalischen Forderungen Steges mit einiger Konsequenz und großem Erfolg umsetzte. Eine exzellente Presse für seine „kammermusikalischen“ Bemühungen konnte ihm damit sicher sein. Für Kreuder und sein Solistenorchester hatten sich sogar die Türen der Berliner Philharmonie geöffnet. Streicher, Klavier, ein zurückhaltendes Schlagzeug – Stege war begeistert: „Was Peter

[714] Franz Adldinger (Ardisio): Neue Tanzlieder in der Fachbetrachtung, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2721 vom 10.02.1938, S.158f.
[715] Swingende Kötscher-Hits ...in allen Variationen, in: Fox auf 78, Heft 2 (Dezember 1986), S.12

Kreuder bietet, das ist verfeinerte Kammerkunst. Verfeinert in einer Art, die dem Schlagzeug nur noch eine untergeordnete Rolle zuweist, die, ähnlich wie bei Barnabas von Géczy, die Vorherrschaft der Geigen betont und die der Melodie zu absolutem Siege verhilft.“[716] Für Stege waren so alle Forderungen nach einer „Stilisierung“ des Jazz mit einer Beschränkung des Rhythmus und einer starken Betonung der Melodie ad absolutum geführt und man könne nun einwandfrei behaupten, dass der „treffliche Musiker“, Orchesterleiter und Pianist Kreuder „den Jazz in einer Weise kultiviert“ habe, die allen willkommen sein müsse.

4.2.13 Jazz oder zeitgemäße Tanzmusik?

„Wer hat nun recht?“, fragte Fritz Stege angesichts einer langen Liste von Hörerbriefen zum Thema moderne Tanzmusik, die die Zeitschrift „NS-Funk“ im April gesammelt hatte.[717] Von „schauderhafter Tanzmusik“, „undeutschem Fox- und Jazzgedudel“, „Veitstanz“ und „Radautrompeten“ war die Rede, von „Quälerei“, „Brechmittel“ und „schmalzigem Kitsch“. Weit weniger Briefe waren eingegangen, die sich gegen jene „Nichtzeitgenossen“ und gegen das „spießbürgerliche Vorurteil einiger Bildungsphilister“ wandten und ein Mehr an moderner Tanzmusik verlangt hatten. Stege merkte an, dass er selbst im Berliner Reichssender „neben vielen guten Tanzstücken“ immer wieder auch „reinsten, waschechten Negerjazz“ hören müsse und sich frage, wie denn heute so etwas noch möglich sein könne. Als Verteidiger der Rundfunktanzmusik ließ Stege Bruno Aulich vom Deutschlandsender zu Wort kommen, dessen Argumentation zugunsten moderner Rhythmen das Futter für alle progressiven Debettanten der nächsten Jahre liefern sollte: „Es ist selbstverständlich, dass Musik in einer Zeit, wo die Postkutschen durch Deutschland fuhren, einen anderen Charakter haben musste, wie heute, wo rhythmisch stampfende Maschinen, Rennwagen und Flugzeuge das Lebenstempo der Menschen bestimmen. Die neue, deutsche Tanzmusik tut weiter gar nichts, als diesem Umstand sowohl in der Klangfarbe, als dem ihr eigentümlichen starren Rhythmus Rechnung zu tragen.“ Der prominenteste Verfechter der These von der Notwendigkeit einer zeitspezifischen, technik- und tempoan-

---

[716] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2725 vom 10.03.1938, S.286f. Kreuder setzte allerdings immer mehr auf Klavier statt Geigen, was Stege an späteren Stellen betonte: Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2760 vom 10.11.1938, S.1467ff.

[717] Reinmar von Zweter (Fritz Stege): in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2678 vom 15.04.1937, S.416f.

gepassten Rhythmik war knapp fünf Jahre später Joseph Goebbels: „Wir leben nicht in der Biedermeierzeit, sondern in einem Jahrhundert, dessen Melodie vom tausendfältigen Surren der Maschinen und Dröhnen der Motoren bestimmt wird.“, sollte der Minister im März 1942 für die Wochenzeitschrift „Das Reich“ schreiben.[718] Aulich dagegen hatte sich zu dem frühen Zeitpunkt mit einer ähnlichen Argumentation scheinbar noch erheblich zu weit aus dem Fenster gelehnt: „Aus welchem Grund soll denn ausgerechnet die Tanzmusik dazu verpflichtet sein, ihre rhythmischen Vorbilder in stampfenden Maschinen, Rennwagen und Flugzeugen zu suchen? Sie greifen da aus unserem Zeitbilde ein paar Momente heraus, die ein Sinnbild unserer Technik sind, niemals aber Ausdruck unserer Kultur sein können (...).“, erhob Stege mahnende Worte gegen eine Argumentation, die einige Jahre später auch seine eigene sein würde. Zudem führte er zusätzlich noch einen Leserbrief gegen Aulich ins Feld, der sich gegen die hier mitschwingende These von der menschenbeherrschenden Technik wandte und dessen Verfasser es keinesfalls erleben wollte, dass „die Maschine das Herz und Gemüt des Menschen zermalmt, der sie erfunden und geschaffen hat.“[719]

Deutlich härter ging Richard Dingeldey mit den „grotesk anmutenden Auslassungen“ Aulichs ins Gericht.[720] Er verwies auf die „Ziele der Kampfzeit“ und zitierte ausführlich Rosenbergs „Sumpf“, in dem der Chefideologe der NSDAP bereits mit ähnlichen Stimmen zum Thema Rhythmus und Technik abgerechnet hatte.[721] Es sei endlich an der Zeit, „mit dem jüdisch-negroiden Jazzgeplärre Schluss“ zu machen, so Dingeldey, und genau darin solle Aulich als Vertreter der Deutschlandsenders gefälligst seine Aufgabe sehen. Auch Götzfried schloss sich dieser harten Kritik an und stellte die Verfechter einer „neuen, dem Zeitalter der Technik, dem Rhythmus der Maschinen angepassten ‚Musikkultur’“ mit allen „zurückgebliebenen“ „Hot- und Swing-Besessenen“ auf eine Ebene.[722]

Ende des Jahres 1937 endlich meldete sich der Intendant des Deutschlandsenders, Goetz Otto Stoffregen, in der Debatte um Tanz-, Jazz und „Negermusik“

---

[718] Zitiert in: Jazz im Rundfunk, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2914 vom 19.03.1942, S.95

[719] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2681 vom 07.05.1937, S.516f.

[720] Richard Dingeldey: Der Rhythmus des Stapfens und des Stampfens, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2681 vom 07.05.1937, S.518

[721] Alfred Rosenberg: Der Sumpf. Querschnitte durch das „Geistes“-Leben der November-Demokratie, München 1930

mit einer klar progressiven Parteinahme zu Wort. Er hatte ein Flugblatt verbreiten lassen, das laut Stege Teil eines „wahrhaft heroischen Kampf“ des Rundfunks gegen die Masse an vorurteilsbeladenen Hörerbriefen war.[723] Für Stege war jene Stellungnahme in „drolliger und drastischer“ Form extrem wichtig, stellte sie doch endlich eine selten klare und eindeutige Aussage „von hoher amtlicher Stelle“ zum Thema Tanzmusik dar. Stoffregen, bekannt durch seine frühe Verteidigung des Saxophons,[724] machte in diesem Flugblatt klar, dass immer noch kaum einer der Beschwerdeführer definieren könne, was denn „Jazz“ sei. Es werde doch tatsächlich immer noch auf der Verwendung des Saxophons als Merkmal für Jazz herumgeritten, obwohl jenes Instrument doch längst von Hermann Göring selbst bei den Musikkorps der Luftwaffe eingeführt worden sei. „So einfach ist die Geschichte also nicht.“, mahnte Stoffregen und stellte klar, dass seiner Meinung nach der deutsche Rundfunk „überhaupt keinen ‚Jazz’ und erst recht keinen ‚Negerjazz’“ spiele: „Moderne Tanzmusik, wie sie hier und da im Rundfunk gespielt wird, ist noch lange kein Jazz.“ Viele Hörer lehnten Fox und Tango ab, eine Menge Hörer jedoch liebten diese Musik und verwehrten sich gegen ein Mehr an Walzern und Rheinländern – diese Fragen seien nicht zuletzt solche der Generationszugehörigkeit und des persönlichen Geschmacks.

Stoffregen hatte eine ähnlich differenzierte Position zum Begriff „Jazz“ eingenommen, wie sie Stege eigentlich schon lange vertrat: Auch für ihn war „Jazz“ kein „so festumrissener Begriff“, sondern ständigen Wandlungen unterzogen, so dass „längst nicht alles Jazz“ sei, was „gedankenlos“ mit jenem „Schlagwort“ bezeichnet werde.[725] Dementsprechend tauchte bei Stege „Jazz“ auch nicht in exklusiv pejorativer Bedeutung auf, sondern konnte insbesondere in Kombination mit einer positiv besetzten Vokabel wie „deutsch“, „national“, „veredelt“, „sinfonisch“ oder „kammermusikalisch“ durchaus Akzeptanz finden.

Ansonsten hatte sich Stoffregen einer weiteren inhaltlichen Diskussion über zeitgemäße Rhythmik und ihre Beziehung zu Alltag und Technik enthalten. Aulichs Thesen waren jedoch inzwischen wohl schon deutlich gesellschaftsfähiger geworden, wie der unwidersprochene Standpunkt des bekannten Tanzmusikers und

---

[722] Franz Götzfried: Der berufstechnische Wortschatz des deutschen Unterhaltungsmusikers – kritisch betrachtet, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2693 vom 28.07.1937, S.829f.

[723] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2713 vom 16.12.1937, S.1500ff.

[724] Das Musikinstrument Nr.7, Juli 1933

[725] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2730 vom 14.04.1938, S.450f.

Parteigenossen[726] Oskar Joost zeigte: „Wie im Zeitalter der Postkutsche Menuett und Walzer vorherrschten, sind es heute die modernen Tänze, in denen das Zeitalter der Technik, der Reichsautobahnen und der donnernden Motoren seine musikalische Ausdrucksform gefunden hat.“, hatte ihn Stege (jetzt schon ganz ohne Widerspruch) zitiert.[727]

Immer wieder musste sich Stege mit dem auf dem Gebiet der Tanzmusik ständig polemisierenden „SA-Mann“ auseinandersetzen und dabei versuchen, das Sinnvolle der „sehr anregenden Betrachtungen“ von den übertriebenen Spitzen zu trennen.[728] Stege verteidigte die Trompete, die Worte „Schlager“ und „Refrain“ und setzte sich für den „neuzeitlichen“ deutschen Tango ein. Unterstützung erfuhr Stege – und das überraschte ihn selbst – seitens des Geschäftsführers der RTK und ehemaligen „Wiener Gauleiter der NSDAP“, Alfred Frauenfeld, der sich auf der Reichsschulungswoche der Tanzlehrer explizit gegen die Verurteilung von Tango und Foxtrott gewandt hatte.[729] In diese Richtung gingen auch andere Referate auf jener Tagung in Bad Kissingen, wie das des Musikschriftstellers Rudolf Sonner,[730] der den Siegeszug des Jazz mit der Kompatibilität der Synkope mit deutschem Sprachgefühl und Sprachmelodik begründete.
Anfang September 1938 schließlich kam es zum ersten offenen Konflikt mit dem „unentwegten“ Münchner „SA-Mann“.[731] Steges Missmut gegenüber dem Mangel an Kompetenz seitens einiger der „Herren Journalisten“ verschiedener Presseorgane und ihren „albernen Betrachtungen“,[732] in denen sie sich „über längst ver-

[726] Violinist, Saxophonist und Jazzbandleader Oskar Joost trat als typischer „Märzgefallener“ im April 1933 der NSDAP bei. Durch seine Engagements in renommierten Berliner Vergnügungsgaststätten und „ein kleines Parteiehrenamt“ wurde Jost laut Kater „aufs beste mit leitenden Berliner Rundfunkangestellten und mit dem Kulturbürokraten Hans Hinkel bekannt“. Kater 1995, S.113

[727] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2719 vom 27.01.1938, S.109f.

[728] Besonders ausführlich setzte sich Fritz Stege zum Beispiel mit dem SA-Mann vom 18.06.1938 auseinander, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2743 vom 14.07.1938, S.850f.

[729] Völkischer Beobachter vom 12.08.1938, Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2749 vom 25.08.1938, S.1130ff.

[730] Rudolf Sonner war einige Jahre zuvor in seinem Buch „Musik und Tanz. Vom Kulttanz zum Jazz, Leipzig 1930“ noch begeistert für die Vitalität des Jazz eingetreten, sollte sich im Laufe des Dritten Reiches jedoch immer deutlicher für radikale Anti-Jazz-Positionen engagieren. Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2880 vom 26.02.1941, S.207ff.

[731] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2750 vom 01.09.1938, S.1160ff. Stege nimmt Bezug auf den SA-Mann vom 05.08.1938

[732] Besonders eingeschossen hatte sich Stege auf Friedrich Stichtenoth vom „Frankfurter Generalanzeiger“ und dessen „geschmacklose Witzeleien“ auf Kosten der Unterhaltungsmusiker: „Nicht Herr Dr. Stichtenoth hat von uns eine Berichtigung zu erwarten, sondern wir erwarten von sei-

gangene Sünden aus den früheren Schlagerjahren“ grundlos aufregten, war in den letzten Monaten kontinuierlich gewachsen. Sein Zorn traf nun den „SA-Mann“, der in seinem jüngsten Artikel zum Thema Tanzmusik und Schlager „nicht ein Gedanke, nicht eine Anregung“ eingebracht habe, der neu, sachlich und fruchtbringend sei, um die Zukunft der deutschen Tanzmusik zu gestalten.
Viel hatte sich Stege auch von dem Engagement seitens HJ und Studentenschaft auf dem Gebiet des „Tanzschlagers“ erwartet.[733] Im Rahmen der Rundfunkausstellung 1938 hatten drei junge Komponisten aus den Reihen der HJ die Aufgabe erhalten, beispielhaft vorzuführen, wie das Kampflied „Lasst doch der Jugend ihren Lauf“ in den verschiedensten musikalischen Bearbeitungen klingen könne. Neben Bearbeitungen als Walzer, Lied und Konzertmusik war es auch als „Tanzmusik“ zu hören – ein ungewöhnlicher Auftrag, denn eigentlich war der Missbrauch nationaler Lieder zu Unterhaltungszwecken doch verpönt. Die Stoßrichtung der Sendung war eine Werbung für Tanzmusik aus den Quellen der „Volksmelodik“ – allzu modern konnten jene Tanzmusikarrangements also nicht geklungen haben. Und tatsächlich, mit Polka, Rheinländer und Walzer zeigte sich die Musik der HJ „etwas der Gegenwart abgewandt“, so dass dieses Experiment bei Stege, der von den jungen Musikern eine frische, zukunftsweisende und sogar etwas übermütige Note erwartet hätte, ein Kopfschütteln evovozierte.[734] Stege, der sich immer auch als Anwalt des Fortschritts und Sympathisant mit der „jungen Generation“ verstand, war enttäuscht und wirkte ratlos: „Aber welche Schlüsse soll man daraus ziehen, dass die HJ Tanzformen der Großväterzeiten bevorzugt, ohne den Versuch zu machen, ihre Reformen aus dem Geist der Gegenwart zu entwickeln?“ Für Stege bot die reine Regressivität keine Lösung, das Rad der Zeit zurückzudrehen und „längst überwundene Musizierformen als lebende Mumien aus dem Grabe“ zu holen, erschien ihm als ein Unding und eine Sünde am „Geist der Gegenwart“.[735] Erstmals setzte er solchen Pseudo-Erneuerungen im Namen der Unterhaltungsmusikerschaft seine programmatischen zehn Forderungen im Kampf um die neue Tanzmusik entgegen: „Wer die heutige Tanzmusik unter dem Gesichtswinkel der polkahopsenden Großväter be-

---

nem Gerechtigkeitssinn, dass er in seiner Zeitung seine Einstellung zum Ensemblemusiker revidiert in einer Form, die frei von Boshaftigkeiten und Spott ist!“ Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2763 vom 01.12.1938, S.1580ff.

[733] Meldung des DNB, wiedergegeben und kommentiert von Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2747 vom 11.08.1938, S.1054

[734] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2748 vom 18.08.1938, S.1093f.

[735] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2750 vom 01.09.1938, S.1160ff.

urteilt, beweist damit nur, dass er zu feige ist, um der Gegenwart ins Auge zu schauen!“ Stege forderte stattdessen den vorurteilsfreien Umgang mit dem Thema und den Mut zu moderner Rhythmik und Harmonik sowie zu einer gewissen „Befruchtung“ durch Anregungen des Auslandes. Eine Verwechslung moderner Tanzkapellen „mit ihrer verfeinerten Kultur“ als „Jazzbands“, wie sie immer noch vorkomme, war für Stege ein Zeichen offensichtlichster Nichtkompetenz.

4.2.14 Großstädtischer „Auslandsfimmel“ und ein Flickenteppich von Verboten

Obwohl jene Entwicklung doch immer wieder als endgültig besiegt bezeichnet worden war,[736] zeigte sich 1939 noch deutlich, dass das Attribut „original-amerikanisches Arrangement“ dem „Großteil“ des großstädtischen deutschen Publikums als werbewirksames Qualitätsmerkmal galt, dass es immer noch der „Schwarm für alles Ausländische“ gefangen hielt[737] und sich vom „ausländischen Namen“ und der daran geknüpften „Reklame“ blenden ließ, ja gar „allem Ausländischen“ nachlaufe.[738] Solcherlei betrachteten die deutschen Musiker und Musikkritiker ebenso sorgenvoll und kritisch wie die nationalsozialistischen Kulturhüter darauf zunehmend verärgert reagierten. Schuld an der Situation waren nach Ansicht der Praktiker vor allem die ausländischen Kapellen, die sich weigerten, sich den „kulturpolitischen Richtlinien und sozialen Vorschriften“ zu unterwerfen und dafür angeblich auch noch ein „Vielfaches“ an Gagen erhielten.[739] Die Schlagrichtung ging ebenfalls gegen ausländische Kapellenleiter in deutschen Formationen und sogar gegen ausländische Musikerkollegen, wobei sich hier wirtschaftliche Ängste und nationale Ressentiments gerne des völkischen Vokabulars bedienten, wenn zum Beispiel vor „artfremdem Einfluss“ gewarnt wurde.[740] Derartiges wurde

---

[736] So schrieb zum Beispiel 1936 Fritz Stege im Zusammenhang mit dem wiederholten „Decknamen“-Verbot: „Zu einer Zeit, als das Volk allem Ausländischen nachlief und die künstlerischen Fähigkeiten eines Musikers nach der Fremdartigkeit seines Namens beurteilte, mag ja eine derartige Gepflogenheit begreiflich erschienen sein. Heute aber, da wir uns mit Stolz wieder als Deutsche bekennen und nationales Kunstschaffen über das ausländische stellen, ist auch die Konjunktur für undeutsche Namen vorüber.“

[737] Neue Tanzkompositionen in der Fachbetrachtung, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2769 vom 12.01.1939, S.43

[738] Franz Josef Adldinger: Etwas von artfremden Tänzen, ausländischen Kapellen und ihrem Einfluss in kulturpolitischer und musikalischer Hinsicht, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2771 vom 26.01.1939, S.109f.

[739] Ebd.

[740] Ebd.

in ganz ähnlicher Form übrigens auch aus anderen europäischen Ländern, namentlich England, berichtet.[741]

Selbst Tanzmusikspezialist Franz Josef Adldinger, bekannt für seine progressive Position gegenüber moderner Besetzung und Rhythmik, wurde in der „Ausländer-Frage“ zum überraschend aggressiven kulturpolitischen Kämpfer. Lautstark forderte er Maßnahmen gegen eine Bevorteilung ausländischer Musiker und verband seine Ausführungen mit einer scharfen Kritik an dem Publikum der Großstädte und den Verhältnissen in den Metropolen. Es gelte, dort Gäste und Unternehmer „in kulturpolitischer Hinsicht“ zu erziehen, was die RMK mitunter auch in einen Kampf mit den „zuständigen Stellen, die von dem Begriff Weltstadt manchmal einen Gebrauch machen, der den Ansichten der RMK direkt zuwider läuft“ verwickle.[742] Das Misstrauen gegen die Fähigkeit des deutschen Gaststätten-Publikums, zwischen guter und schlechter Musik sowie deutschen und undeutschen Tänzen zu unterscheiden, war allgegenwärtig.

Der „gereinigte Jazz“ galt vielen Kritikern eher als ein offizielles Wunschbild, während in Tanzdielen und Vergnügungsstätten immer noch Tanzmusik produziert werde, die sich von dem Stil einer inzwischen verfemten Zeit nicht unterschieden.[743] Vor allem die Musik „zum Erzeugen dessen, was der Großstadtmensch ‚Stimmung’“ nenne, sei „im Grunde nur musikalisch ausstaffierten Motorik“, gingen aus Bremen beispielhafte Klagen ein.[744] Zudem seien englische Texte die Regel, ein Widerspruch gegen die Präferenzen des Publikums sei in diesem Punkt zum Scheitern verurteilt: „Meine Herren Tanzkapellenleiter, wer ist der erste von Ihnen, der vor dem hartgesottensten Großstadtpublikum erklärt: hier wird nur deutsch gesungen! Den Herrn möchte ich bald kennenlernen...“[745]

Zur Jahreswende 1938/39 waren bereits eine ganze Reihe lokaler „Swingverbote“ unter anderem in Pommern, Franken, Thüringen und Württemberg-Hohenzollern

---

[741] Stege zitiert die „Kasseler Neueste Nachrichten“ vom 14.03.1939: In England seien Auftritte ausländischer Musiker generell verboten, zum Beispiel sei der „Jazzmusiktruppe des amerikanischen Negers Duke Ellington“ das Auftreten versagt worden, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2779 vom 23.03.1939, S.413

[742] Franz Josef Adldinger: Etwas von artfremden Tänzen, ausländischen Kapellen und ihrem Einfluss in kulturpolitischer und musikalischer Hinsicht, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2771 vom 26.01.1939, S.109f. Mit den zu liberalen „zuständigen Stellen“ meinte Adldinger vermutlich das Gaststätten- und Vergnügungsgewerbe.

[743] Ernst Schliepe: Musik, die wir nicht wünsche, in: Die Musik, Januar 1939, S.8-10

[744] Walter Riekenberg: Hansestadt am Weserstrom Bremen, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2779 vom 23.03.1939, S.423f.

[745] Ebd.

erlassen worden.[746] Dabei setzte man vor allem auf eine Mitarbeit der Musiker und Gaststättenbesitzer, die gegen Swingtanzen und „Hot-Bläserei“ einschreiten sollten. Besonders lobend erwähnt Stege hier die erzieherischen Bemühungen im „Haus Hindenburg“ zu Köln, wo auf der Rückseite der Weinkarte geschrieben stehe: „Swing wirkt auf den Zuschauenden wie eine Spottgeburt aus Erotik und Kniekehlenjammer, wesensfremd abstoßend. Es wird gebeten, den in seiner ganzen Art undeutschen Tanz nicht zu tanzen.“[747]

In den diversen Verboten tauchte der „Swing“ also weniger als Spielart des Jazz, sondern als „undeutscher Tanz“ auf, die dazugehörige Musik wurde „Hot“ genannt, ein Missverständnis, gegen das Stege 1937/38 noch anargumentiert hatte. Bei seiner Kommentierung des sächsischen Swingverbotes vom März 1939 übernahm er nun aber selbst die offizielle Etikettierung: Bei öffentlichen Veranstaltungen sei das „Tanzen von Swing“ sowie das „Hot-Spielen“, vor allem das „Ziehen und Jaulen der Instrumente“ verboten.[748] Der Tanz mache „Senk- und Plattfüße“ und sorge für geschwollene Knöchel, warnte Stege unter Berufung auf einen Bericht der „Münchner Illustrierten Presse“,[749] außerdem führten Auseinandersetzung über Swingtanz zu erheblichen Spannungen zwischen Musikern und Gästen.[750] Erst Mitte des Jahres besann sich Stege wieder auf seine frühere Überzeugung und verwies auf die Ausführungen einer britischen Zeitung zum Jitterbug („The dance is done to swing music.“), „dass sich der Ausdruck ‚Swing’ überhaupt nicht auf den Tanz“ beziehe, sondern nur „die Art der ‚beschwingten’ musikalischen Ausführung“ charakterisiere.[751] Trotzdem gebe es einen „Swingtanz“, wobei dies wohl „eines der seltsamsten, abwegigsten Missverständnisse – sozusagen ein Tanzdielenwitz“ sei: „Um so mehr haben wir die Pflicht, gegen diesen Unfug vom Swing-Tanz einzuschreiten, der sich in unreifen Gehirnen festgesetzt hat.“

Ein weiterer englischer Modetanz hatte sich die Herzen der Deutschen in einer Art und Weise erobert, die ein immer konsequenteres staatliches Einschreiten nach sich zog. Selbst auf dem berühmten Berliner Presseball im Februar 1939,

---

[746] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2768 vom 05.01.1939, S.3ff.

[747] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2771 vom 26.01.1939, S.111

[748] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2778 vom 16.03.1939, S.367

[749] Münchner Illustrierte Presse 16/1939, zitiert nach Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2784 vom 04.05.1939, S.618

[750] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2786 vom 11.05.1939, S.649

[751] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2789 vom 01.06.1939, S.765

wo laut Steges Bericht „gepflegte, deutsche Tanzmusik“ geboten wurde und sich das Publikum „auch ohne ‚Swing’“ vergnügt habe, war „zu vorgeschrittener Stunde der unvermeidliche Lambeth-Walk in Erscheinung“ getreten.[752] Der Lambeth-Walk war ein Paartanz mit exakt festgelegter Schrittfolge,[753] der ursprünglich zu dem Song „Lambeth Walk“ von Noel Gay und Douglas Furber aus dem Musical „Me and My Girl“ (1937) getanzt wurde. Rasch folgten Übersetzungen wie zum Beispiel das deutsche „Kennen Sie Lamberts Nachtlokal?“ (Text: Ralph Maria Siegel), sowie Variationen in anderen Swing-Titeln. Der Tanz wurde international schnell bekannt und beliebt, so dass Filmemacher Len Lye 1939 sogar einen vierminütigen musikalischen Animationsfilm namens „Swinging the Lambeth Walk“ vorlegte. 1940 gelang ihm mit der „Nazi-Style“-Version eine tänzerische Dekonstruktion der faschistischen Ästhetik, indem er Wochenschaubilder von Hitler und marschierenden Kolonnen im Lambeth-Walk-Rhythmus zusammenschnitt.

Über den Tanz und seine rasende Verbreitung hatte man in Deutschland erstmals Ende 1938 berichtet: Die „Braunschweiger Tageszeitung“ hatte den „lächerlichen Gliederverrenkungen“ und „grotesk wirkenden Stelzschritten“ „kein hohes Alter“ prognostiziert,[754] während die „Düsseldorfer Nachrichten“ über den prompten Erfolg und die große „Freude am Tanzspiel“ berichtete.[755] Stege war sich zu diesem Zeitpunkt noch nicht ganz sicher, ob er gegen den Lambeth-Walk als neue „Modetorheit“ und „Auslandsfimmel“ intervenieren sollte, oder ob wegen der „volkstümlichen Elemente“ Toleranz angebracht sei.[756] Angesichts der Tatsache, dass jener „Reigentanz“ sogar schon auf deutschen Tanzturnieren zugelassen

---

[752] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2773 vom 09.02.1939, S.165

[753] „Man on inside in Line of Dance (LOD) – outside at each time. – Take 8 walks forward. On the 8th step the man turns slightly to right to face lady. Man and lady now link left arms and strut around in a circle again taking 8 walks. On the 8th step the man unlinks arms and offers his right arm to the lady, who links her left arm in his right. Finish both facing LOD. Man commences with left foot and lady right foot and continue:- Take 3 walks forward counting 1, 2, 3. Transfer weight back to rear foot, count ‚and’. Transfer weight forward to front foot, count 4. Repeat the 3 walks and the Rock, the man commencing with right foot and lady left foot 1, 2, 3 and 4. Unlink arms and continue:- Man walks 2 steps towards the centre. Lady walks 2 steps towards the wall count 1, 2. Both man and lady turn to face each other and close feet together, count 3. Slap both hands on the legs, just above the knees and at the same time bend slightly forward. Count 4. Both man and lady walk 2 steps towards each other, count 1, 2. Close feet together, facing partner and about 3 feet apart, count 3. Raise the hands (right) about level with the head and give the cockney salute, shouting ‚Oi’! Turn to face the LOD and repeat from the start.” Alex Moore: Ballroom Dancing, London 1939

[754] Braunschweiger Tageszeitung vom 06.11.1938

[755] Düsseldorfer Nachrichten vom 13.11.1938

war und die „Tanzlawine“ bereits „nicht mehr aufzuhalten“ sei, hielt Stege sich (nicht ohne Kopfschütteln) zurück.

Der englische Ursprung und die Verbindung mit ausländischer Tanzmusik sorgte in den nächsten Monaten für eine fortschreitende Indizierung des Tanzes auf regionaler Ebene oder für einzelne Gruppen: Im März 1939 wurde er in Sachsen bei öffentlichen Tanzveranstaltungen ausdrücklich zusammen mit „Swingtanz“ und „Hot-Spielen“ verboten,[757] kurz darauf war der „Lambeth-Walk auch für die Angehörigen der Luftwaffe“ sowie für „sämtliche Wehrmachtsangehörige in Uniform“ verboten,[758] im April wurde er schließlich auch innerhalb der DAF untersagt.[759] Die Begründung des Gauobmanns der DAF in Düsseldorf für das offizielle Einschreiten zeugt von einer recht weiten Verbreitung des Tanzes: „Mit Bedauern habe ich in den letzten Wochen feststellen müssen, dass bei Kameradschaftsfeiern der Betriebe der aus fremdem Geist entstandene ‚Lambeth-Walk’ durch Kapellen gespielt und von Kameraden und Kameradinnen auch getanzt wurde. (...) Für unsere Werkscharmusikzüge und –kapellen erlasse ich hiermit ein generelles Verbot für das Spielen des ‚Lambeth-Walks’.“[760] Mit diesen Anordnungen hatte man zwar seine erheblichen Bedenken gegenüber dem Tanz kundgetan, ein generelles, reichsweites Verbot jedoch wurde nicht erlassen – ein Zustand, mit dem weder Musiker, noch Gegner, noch Befürworter moderner Tänze restlos zufrieden sein konnten. Stege zitierte Ende April 1939 einen Leserbrief, der die uneinheitliche Regelung kritisierte: „Warum wird der Lambeth-Walk nicht einheitlich verboten? Warum ist er in einzelnen Teilen Deutschlands und für einzelne Volkskreise verboten und für andere nicht?“[761] Stege verwies diese Frage mit einer gewissen Süffisanz an die „zuständige Abteilung des Ministeriums“, die „mit Freuden bereit

---

[756] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2762 vom 24.11.1938, S.1550ff.

[757] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2778 vom 16.03.1939, S.367

[758] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2780 vom 29.03.1939, S.456. Abendliches Ausgehen sowie Gesellschaftstanz in Uniform war gang und gäbe, Volkstanz in Uniform wurde sogar gefördert. „Die Lage ist heute so: Seitdem der Mann in Uniform sich dieses völkischen Erbes angenommen hat, das von der Jugend immer gepflegt wurde und wird, hat die Frage deutschvölkischen Tanzes eine solche innere und äußere Durchformung erfahren, dass kein Zweifel mehr besteht: Der deutsche Tanz ist da!“ Volkstum und Heimat 1939, S.205, Volker Klotzsche: Volkstanz als Spielball der Politik – Eine Untersuchung am Beispiel der Zeitschrift „Volkstum und Heimat“ 1934-1944, in: Günther Noll (Hrsg.): Musikalische Volkskultur und die politische Macht. Tagungsbericht Weimar 1992 der Kommission für Lied-, Musik- und Tanzforschung in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e.V., Essen 1994, S.495

[759] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2782 vom 13.04.1939, S.510.

[760] Verbot des „Lambethwalk“ für Betriebsfeiern, zitier nach Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2782 vom 13.04.1939, S.510

[761] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2784 vom 27.04.1939, S.596

sein“ werde, „Auskunft“ zu geben. Auch Stege signalisierte seine Unzufriedenheit über den generellen Mangel an eindeutigen Entscheidungen bezüglich moderner Tanzmusik aus dem Ministerium. Wie sollte denn nun ein Musiker reagieren, wenn aus dem Publikum zum Beispiel der Wunsch nach dem „Lambeth-Walk“ kam, den doch inzwischen auch schon mal eine Militärkapelle im Programm hatte oder ein „Eisläufer-Meisterpaar“ im Revuerepertoire?[762]

Stege veröffentlichte im Mai 1939 eine Zusammenstellung sämtlicher „Einzelaktionen“ gegen „Swing und Lambeth-Walk“ und riet seinen Lesern dazu, „sich ein Notizbuch anzulegen, möglichst in Verbindung mit einer deutschen Landkarte, und gewissenhaft alle verbotenen Gebiete einzutragen“, um sich nicht strafbar zu machen.[763] Schwang in dieser Empfehlung Steges nicht eine deutliche Kritik an der Inkonsistenz der im RMVP beheimateten staatlichen Musikpolitik mit? Eine klare, reichsweit geltende Anordnung zum Thema Tolerierung oder Verbot moderner Tanzmusik und ihrer Tänze, hätte den Musikern „vor Ort“ sicherlich das Arbeiten erleichtert. Stattdessen hatten sich seit Mitte 1938 diverse andere Stellen außerhalb von RMK und RMVP engagiert: In Freiburg die Polizeidirektion, in Pommern die Gauleitung, in Stuttgart das Vergnügungsgewerbe, in Württemberg-Hohenzollern, Franken, Thüringen Gauleitung und Vergnügungsgewerbe, in Köln einzelne Gaststätten und schließlich die Partei sowie in Sachsen die Landesverwaltung. Dazu kamen noch diverse Verbote und Anordnungen in einzelnen Berufskreisen und Parteigliederungen.[764] „Es geht nicht an, dass jede Gebietsleitung für sich in ihrem Bereich Verbote erlässt, die wenige Schritte weiter jenseits der Gebietsgrenze keine Gültigkeit mehr haben.“, beklagte Stege die „bestehende Unklarheit“.[765]

Tatsächlich war ein solcher Flickenteppich an Aktionen unschön und stieß besonders auch auf den Missmut von sich als national definierenden Musikern und Kapellenleitern, die sich in ihrem Kampf gegen das „Undeutsche“ von der nationalsozialistischen Regierung im Stich gelassen fühlten und sich stattdessen den falschen Forderungen der Gaststättenbesitzer und dem schlechten Geschmack des Publikums ausgesetzt sahen. Stege belegte dies mit einigen „Leserstimmen“ über den „schweren Stand“ der Musiker gegenüber Gaststättenbesitzern und Gästen:

---

[762] Ebd.

[763] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2787 vom 19.05.1939, S.689

[764] Ebd.

[765] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2786 vom 11.05.1939, S.650

„Ich habe vierzig Jahre umsonst gekämpft für die Sauberkeit meines Standes... Nicht die Musiker, sondern die Wirte sind schuld an schlechter, d.h. Klamauk machender Musik. Nicht der Musiker kann das Publikum erziehen, wenn es der Wirt verhindert (...).“[766] Manche Gaststättenbesitzer ließen sich sogar dazu an, den Gästen verbotene Tänze vorzumachen: „Uns ekelt es direkt an, wenn wir vom Podium aus zusehen müssen, wie deutsche Volksgenossen tanzen...“[767] Die unklare Situation sorgte vielerorts für Streitigkeiten zwischen Musiker, Arbeitgeber und Publikum, so dass Stege wiederholt und nachdrücklich auf eine „einheitliche Lösung der Tanzmusikfrage für Großdeutschland“ drängte.[768]

In der Tat erließ die arg in Zugzwang gebrachte RMK zusammen mit der für Tanzfragen zuständigen Reichstheaterkammer (RTK) am 13. Mai 1939 eine Erklärung über „Entartung im Tanzwesen“, in der sie sich auf „gewisse Erscheinungen im geselligen Tanz“ bezog. Wenige Tage zuvor hatte sich RMK-Präsident Raabe im „Westdeutschen Beobachter“ indirekt gegen eine umfassende gesetzliche Regelung ausgesprochen und stattdessen die Erwartung an die Betriebsführern der Unterhaltungsstätten formuliert, „das Verswingen, Verswinegeln und Verhotten der Tanzrhythmen“ zu untersagen.[769] Verbote formulierte die jetzt herausgegebene Erklärung also nicht, stattdessen sollten „neuartige in- oder ausländische Tänze“ zukünftig durch eine „Unbedenklichkeitserklärung“ freigegeben werden müssen. Außerdem wies man die deutschen Tanzkapellen darauf hin, dass es „unwürdig“ sei, „Texte in ausländischer Sprache zu singen“. Ein Abdruck jener Erklärung in der „Unterhaltungsmusik“ findet sich jedoch erst Anfang Juli 1939,[770] in der gleichen Ausgabe der „Unterhaltungsmusik“ hatte Stege nochmals in „Ermangelung einer einheitlichen Regelung für Großdeutschland“ ein Einzelverbot (Hamburg) verkündet.[771] Unmittelbar nach der Veröffentlichung, die „durch ein Nachrichtenbüro“ und wohl tatsächlich mit einiger Verspätung erfolgt war, würdigte Fritz Stege diesen Schritt der RMK in einer ausführlichen Kommentierung.[772] Die Musikerschaft begrüße die Regelung bezüglich ausländischer Tänze

---

[766] Leserbrief der Kapelle F. in Fr., Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2787 vom 19.05.1939, S.690

[767] Leserbrief Kapellenleiter W. in G., Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2787 vom 19.05.1939, S.690

[768] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2786 vom 11.05.1939, S.650

[769] Peter Raabe im Westdeutschen Beobachter vom 11.05.1939, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2788 vom 25.05.1939, S.739

[770] Aus der Reichsmusikkammer, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2794 vom 06.07.1939, S.911

[771] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2794 vom 06.07.1939, S.906

[772] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2795 vom 13.07.1939, S.937

über eine „Unbedenklichkeitserklärung“, denn so sei ihnen eine schwere Verantwortung genommen, deren Ausübung sie immer wieder in die Rolle des „Sündenbocks“ gedrängt habe. Schließlich sei der Musiker nur ein Angestellter, der den Wünschen der Gaststättenbesitzer nachkommen müsse, die sich wiederum aus wirtschaftlichen Interessen am Publikum orientierten. Der Unterhaltungsmusiker würde sich nicht darum reißen, „exotische Importware zu spielen“ und „entartete Tänze vorzutragen“ und „ausländische Refrains zu gröhlen“. Fordere das Publikum aber solcherlei und man gehe als Kapelle nicht darauf ein, so müsse man mit Konsequenzen rechnen. Die neue Regelung stelle „eine wirkungsvolle Grundlage dar, auf der weiter aufgebaut werden“ könne.

Doch welche praktische Hilfestellung leistete diese RMK-„Erklärung“ eigentlich in den brennenden Tagesfragen „Swing“ und „Lambeth-Walk“? Stege bot die Deutung an, dass man sich dem Spielen und Verlegen von Swing und Lambeth-Walk enthalten müsse, solange dafür noch keine „Unbedenklichkeitserklärung“ vorliege. Wie schwammig sich die RMK eigentlich wirklich geäußert hatte, wurde in der Praxis schnell klar: Galt die Regelung nur für zukünftige Tänze oder mussten bereits verbreitete Formen nochmals ein Prüfungsverfahren durchlaufen? Welche alltagstaugliche Relevanz hatte es, lediglich auf Missstände „hinzuweisen“?

„Verboten oder erlaubt?“, hieß dementsprechend die entscheidende Frage und so auch die plakative Schlagzeile über den Ausführungen des Musikkritikers Heinz Vogt, der über einen Vergleich mit der Entwicklung auf dem Gebiet der deutschen Presselandschaft zu zeigen bemüht war, dass man „Ausrichtung“ am besten durch das Verbot von „Entgleisungen“ herbeiführen könne.[773] Eng umrissene Vorschriften bezüglich des Erwünschten seien auch hier nicht gemacht worden, das habe man den Verantwortlichen überlassen. Verbote seien dagegen unbedingt erforderlich, vor allem in einer Situation, in der „Ignoranz oder Außenseitertum als Unkraut alle gesunden Triebe einer Entwicklung zu überwuchern“ drohten, wobei Vogt hier auf „die Erfindung des ‚swing’, des Lambeth-Walk und ähnlicher Errungenschaften“ hinwies.

Ein wirklich eindeutiges Verbot aus der RMK richtete sich gegen „jüdische Unterhaltungs- und Tanzmusik“, das Anfang August 1939 vom Präsidenten öffentlich bekräftigt wurde: „Nach meinen Feststellungen spielen Unterhaltungs- und Tanzkapellen vielfach noch Werke jüdischer Autoren. Ich weise darauf hin, dass

[773] Heinz Vogt: Verboten oder erlaubt?, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2795 vom 13.07.1939, S.938ff.

das Spielen von Werken jüdischer Autoren unerwünscht ist.“, teilte Raabe mit und drohte den Ausschluss aus der RMK als mögliche Konsequenz an.[774] Hier existierte also eine klare, reichsweite, potentiell sanktionierte Regelung. Warum fehlte sie für die Dauerthemen Hotmusik, Swingtanz und Lambeth-Walk, an denen sich die Geister schieden? Die Antwort liegt wohl in erster Linie in der Schwierigkeit begründet, Musik in einer solchen Eindeutigkeit zu definieren, wie es möglich war, einen Komponisten dem Judentum zuzuordnen. Durch diese Definitionslücke hatte sich für Stege und seine Kollegen ja bereits eine zweite Front aufgetan, nämlich die moderne Tanzmusik auf ihrer Suche nach einer „deutschen Zukunft“ nicht nur vor Auswüchsen und „Entartungen“ zu bewahren, sondern sie gleichzeitig gegen die ständigen Attacken der fortschrittsfeindlichen Konservativen und Völkischen zu schützen. Reaktionäre Positionen wollte sich Stege, trotz seiner diversen Tiraden gegen „Hot“ und „Swing“ und trotz seiner gelegentlichen Loblieder auf den Walzer,[775] keinesfalls zu eigen machen, eine einseitige Rückkehr zum Traditionellen schied für ihn, der sich doch auch als Kämpfer für eine neue deutsche Tanzmusik verstand, aus.

Bemüht um prominente Schützenhilfe kommentierte Stege geschickt die Ausführungen des Musikwissenschaftlers Wilhelm Stauder über Tanzmusik im vierten Band der „Hohen Schule der Musik“, bestätigte über diese Quelle Tango und Paso doble als „artverwandt“ und würdigte Stauders Werk, an dem die „bedeutendsten Komponisten und Kapellenleiter“ mitgewirkt hätten, insgesamt als tiefgründig, belehrend und sachlich.[776] Bezüglich des Jazz verurteile der Autor „nicht die Synkope, sondern nur deren Missbrauch“ und fordere von diesem Standpunkt aus die „organische Entwicklung einer „deutschen Tanzmusik“. Hier gehe es nicht darum, „alte überlebte Formen zu pflegen und künstlich am Leben zu erhalten“, sondern ruhig einmal über den Tellerrand der eigenen Nation zu blicken: „Eine Übernahme von Formen, die bei anderen Völkern entstanden sind, ist nicht abzulehnen, denn wir werden uns wertvollen Anregungen nicht verschließen. Nur müssen diese Anregungen in unserem Sinne umgestaltet werden, sie sollen zum Anlasseigener schöpferischer Werke werden.“[777] Mit jenem Engagement für Fortschritt und gegen übertriebenen nationalen Chauvinismus bezog Stege tatsäch-

[774] Aus der Reichsmusikkammer, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2799 vom 10.08.1939, S.1169

[775] Z.B. in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2772 vom 02.02.1939, S.141 oder Nr.2774 vom 16.02.1939, S.210

[776] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2782 vom 13.04.1939, S.510

[777] Stauder zitiert nach Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2782 vom 13.04.1939, S.510

lich ein Stück weit Stellung gegen den radikalen Antiinternationalismus aus Parteikreisen, wie er sich zum Beispiel in den regelmäßigen Artikeln von Günther Pietsch, Leiter der Gauschulungsburg Stenden der NSDAP, wiederfand: „Die größten Verbrecher und Halunken sind die Internationalitätsapostel, sowohl in Politik, wie in Wissenschaft, wie in Wirtschaft, wie in Religion und Kultur. Jede wahrhaft große Kunst kann nur national sein.“, hieß es beispielhaft aus dessen Feder.[778] Für die Tanz- und Unterhaltungsmusik hatte Pietsch entsprechend nur eine Lösung parat – alte, arteigene deutsche Tänze: „Ein Deutscher wird immer in seinen eigenen Tänzen letzte Lebensfreude finden, widerlich aber in dieser deutschen Zeit mit ihren gewaltigen reinigenden Stürmen, ja verabscheuungswürdig sind alle jene undeutschen Faxereien, wie Swing und dergleichen. Es erinnert einen an längst überstandene Zeiten, in denen man die Glieder in den blödesten Formen verrenkte, wenn man heute in Tanzlokalen im nationalsozialistischen Reiche plötzlich wieder Urwaldwildheit und übelste Disharmonien aufkreischen hört.“

Stege dagegen plädierte vorsichtig gegen eine Verteufelung sämtlicher ausländischer Einflüsse und gegen einen platten Antiamerikanismus, verwies zum Beispiel auf die Breite des amerikanischen Musiklebens und betonte die Liebe des Amerikaners zur Musik.[779] Die „Donkey-Serenade“, von der er im Februar 1939 als das „meistgespielte und meistverlangte Tanzstück des Presseballs“ berichtet hatte,[780] lobte er im Zusammenhang mit Attributen für eine gute Unterhaltungsmusik.[781] Trotzdem griff er gleichzeitig amerikanische Filme aufgrund ihrer Musik an, deren öffentliche Vorführung „zuerst wie ein Verrat an unseren eignen Interessen“ vorkäme, tröstete sich dann aber damit, dass das Ausland im Austausch dafür wertvolle deutsche Filme zu sehen bekäme.[782]

Pietsch als Stimme der Völkischen beharrte im Kampf um die Reinheit der deutschen Unterhaltung auf der strengen Distanz zu sämtlichen fremden Einflüssen, indem er feststellte: „Der deutsche Musiker hat es gar nicht nötig, fremde Anleihen aufzunehmen, hat es gar nicht nötig, fremde Tänze zu spielen, die wir oft-

---

[778] Günther Pietsch: Wache über die Reinheit der Kultur, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2777 vom 09.03.1939, S.322

[779] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2784 vom 27.04.1939, S.594

[780] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2773 vom 09.02.1939, S.165

[781] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2775 vom 23.02.1939, S.259. Den Erfolg dieses Schlagers reflektierte auch der „Film-Kurier“ Nr.17 vom 20.01.1939, S.3 unter der Überschrift „Der Erfolg eines Schlagers“

[782] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2775 vom 23.02.1939, S.260

mals als Dolchstoß in die Fröhlichkeit und Innerlichkeit des deutschen Menschen betrachten müssen.“[783] Differenzierter hatte sich Peter Raabe anlässlich des Kölner Swing-Verbotes in einem „Nachruf“ geäußert, den Stege auszugsweise zitierte.[784] Swing war für Raabe „Instrumentenquälerei mitsamt bejammernswerten Tanzbemühungen“, jene „sittenwidrige Taktlosigkeiten“ gelte es mittels Erziehung zu beseitigen, anstatt sich von einem Teil des Publikums den schlechten Geschmack diktieren zu lassen: „Dekadente Burschen und kunstseidene Mädchen, die sich als Publikum aufspielen, sind für uns nicht tonangebend. Unser Stilgefühl weicht von dem ihren entscheidend ab. Nicht diese Jugend hat uns unsere Lebensart vorzuschreiben, sondern wir schreiben ihr vor, wie sie zu leben hat.“ Diesen erzieherisch begründeten Angriffen gegen die großstädtische Jugend ließ Raabe nun aber die wichtige Einschränkung folgen, dass es zwar gegen den „Katzenjammer fremder Völker“ gehe, gegen das „Artfremde“, „Langweilige“ und „Unwürdige“, dass eine komplette Abschottung gegenüber allem Neuen und jeglichen internationalen Einflüssen damit nicht gemeint sei: „Den Vorschnellen, Hundertfünfzigprozentigen und Griesgrämigen, die kein Urteilsvermögen haben, ist damit nicht eingeräumt worden, nun ihre Engherzigkeit wahllos gegen gut gespielte, musikalisch anregende ausländische Melodien und Tanzlieder zu bewähren. Nicht alles, was anders klingt als ‚Hänschen klein...’, ist leichtgeschürzt oder welsch oder vom Übel.“

Mit den Ausführungen Raabes war klar geworden, dass die progressive Unterhaltungsmusikerschaft sich zumindest der partiellen Rückendeckung aus der RMK für ihre Bemühungen, eine neue, nicht reaktionäre (aber auch nicht zu moderne) deutsche Tanzmusik zu schaffen, sicher sein konnte. In Zuge dieser Bemühungen berichtete „Die Unterhaltungsmusik“ über eine Veranstaltung des „Arbeitskreises für neue Musik“ in Frankfurt a. M., den Gerhard Frommel, Dozent an der dortigen Hochschule für Musik, leitete.[785] Das kleine Orchester des Reichssenders Frankfurt spielte im Rahmen des Arbeitskreises „Werke von Künneke, Fischer, Rust, Steinbacher und Meisel“, aber auch ausländische Komponisten wie „Cyril Scott und Duce [sic] Ellington u.a.m.“ gelangten zur Aufführung. Der Artikel las sich als Aufruf zu einer ernsthaften Auseinandersetzung mit aktueller Tanz- und Un-

[783] Günther Pietsch: Dem völkischen Lebensgesetz folgend!, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2786 vom 11.05.1939, S.648

[784] Peter Raabe im Westdeutschen Beobachter vom 11.05.1939, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2788 vom 25.05.1939, S.738f.

[785] Um die Unterhaltungsmusik, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2794 vom 06.07.1939, S.908

terhaltungsmusik, in der laut Frommel „ein unmittelbarer, vitaler Ausdruck unserer Zeit“ erscheine. Bemerkenswert war hier natürlich die relative Akzeptanz auch des Nicht-Deutschen als Vorbild, wie sie ideologisch eigentlich unmöglich war. Das nämlich hatte Pietsch nun schon mehrfach festgestellt und sollte es nun Ende Juli in einem der schwülstigsten Leitartikel in der gesamten Geschichte der Zeitschrift einmal mehr bestätigen. In einem Text zum „Tag der Deutschen Kunst“, der in seinem Finale auf dem geradezu inflationären Gebrauch der Worte „Waffen“ und „Kampf“ aufgebaut war, hatte er festgestellt: „Es musste deshalb eine der ersten Aufgaben des Nationalsozialismus als dem Ausdruck der deutschen Seele sein, die Freiheit auch auf dem Gebiete der Musik dem deutschen Menschen zu erringen und alles Minderwertige auszureißen. (...) So kann das deutsche Volk in diesem Kampfe auch nur seine deutschen Waffen gebrauchen. (...) Der Waffenmeister dieser heimlichen deutschen Waffen ist der deutsche Musiker, er hält treue Wacht über dieses große herrliche Erbe.“[786] Hier hatte der „Arbeitskreis“ einen deutlich anderen Weg aufgezeigt. Doch nicht nur dies war bemerkenswert, sondern vor allem auch die Tatsache, dass sich seitens der akademischen Musikwissenschaft der Unterhaltungsmusik genähert wurde, ohne deren Bedeutung als rein profane Angelegenheit zu relativieren. Die Forderung der Unterhaltungsmusiker nach künstlerischer und gesellschaftlicher Anerkennung entsprechend ihrer immer wichtiger werdenden Rolle im „kulturellen und zivilisierten Leben“ und nach einem der Realität adäquaten „Platz im Musikgeschehen“[787] fand immer deutlicheren Widerhall.

Im Zusammenhang mit der Vorstellung konträrer Positionen zum Thema „Schlager“ zitierte Stege als ein weiteres Zeichen, dass er um Differenzierung und Fortschritt bemüht war, unter anderem die Berliner „Musikwoche“. Dort hatte sich Musikkritiker Hans Scherer klar auf die Seite des modernen rhythmischen Tanzschlagers gestellt und scheute sich dabei nicht, das Wort „Jazz“ in positiver Konnotation in den Mund zu nehmen: „Wir kommen jetzt zum ‚Jazz’. Die alte Polemik können wir uns ersparen. Wir meinen nicht Jazz im Sinne von Negermusik, sondern den Rhythmus und die Synkopen. Das sind Dinge, die viele Menschen von heute wirklich brauchen. Sie erfrischen wie ein Bad. Scharfer Rhythmus ist etwas sehr Gesundes. Es gibt wohl hin und wieder Leute, die drohend den Zeigefinger erheben. Die sterben aber mit der Zeit aus. (...) Aber Rhythmus und Synkope im

[786] Günther Pietsch: Leitartikel, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.1002 vom 27.07.1939, S.1001f.

[787] Josef Tomandl: Prof. Dr. Paul Graener und die Unterhaltungsmusik, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2794 vom 06.07.1939, S.909

Foxtrot als Tanz gehören zur Gebrauchsmusik und sind, am rechten Platz, absolut zu verteidigen. Es wird nicht zu ändern sein, dass die jungen Menschen heute lieber dreimal Foxtrot tanzen als einmal Walzer.“[788] Die Tatsache, dass Stege diese Zeilen unkommentiert vorstellte, kann zumindest als eine Bewegung in Richtung der Akzeptanz moderner Klänge gewertet werden.

In einer unerwarteten Deutlichkeit unterstrich Stege seine musikpolitische Position in klarer Distanz zur völkischen Antimoderne, mit deren Pamphleten gegen Tanzmusik und Schlager er sich im letzten Augustheft 1939 in beinahe streitlustiger Laune auseinander setzte. Ein ausführliches Zitat aus der NSKG/KdF-Zeitschrift „Volkstum und Heimat“ über die Herkunft des Jazz, in dem der für seine Anti-Jazz-Aktionen berüchtigte Musiklehrer Max Merz[789] resümiert hatte, Jazz sei nicht nach ästhetischen Gesichtspunkten zu beurteilen, sondern als „Anzeichen eines Generalangriffs artfremden Blutes auf die Geistes- und Seelenhaltung der weißrassigen Völker (...) durch die (...) Anwendung zermürbender geistig-seelischer Reizmittel und Rauschgifte“[790] zu verstehen, konfrontierte Stege mit folgenden Fragen: „Ist aber ‚moderne’ Tanzmusik nur deshalb verwerflich, weil sie modern ist? Soll Fortschritt gleichbedeutend mit Entartung sein? Ist ‚gut’ nur das erprobte Alte? Liegt nicht die Gefahr vor, dass jede Entwicklung der Tanzkomposition durch Vorurteile und Missdeutungen unterbunden wird?“[791] Doch nicht genug mit diesem eisigen Plädoyer der Praxis gegen die Utopie der völkischen Antimoderne, jetzt präsentierte Stege eine Leserzuschrift, in der ein Kapellenleiter über ein „aufschlussreiches“ Erlebnis mit einem NS-Führer berichtete: „Nachdem wir eine Tanzserie gespielt hatten, rief mich ein NS-Formationsführer an seinen Tisch und beklagte sich darüber, dass diese Musik unerwünscht und undeutsch wäre. Ich erklärte natürlich, dass es sich dabei um rein deutsche Tanzmelodien handelte.“ Klar ist, dass eine solche Episode kein Einzelfall gewesen sein konnte und schon so mancher Musiker in Ermangelung klarer Gebote und Verbote und in Anbetracht verschiedener Publikums- und Arbeitgeberpräferenzen in Probleme mit sich als nationalsozialistisch definierenden Gästen geraten war. Der Leserbriefschreiber hatte nun eine „lange, aber immer-

[788] Hans Scherer in der Berliner Musikwoche 26/1939, zitiert nach: Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2801 vom 24.08.1939, S.1242

[789] Merz reiste in Begleitung einer Rausschmeißer-Truppe durch das Reich und hielt Vorträge gegen Jazz und „Swingmanieren“. Kater 1995, S.283

[790] Max Merz in Volkstum und Heimat (Kampfschrift für nationalsozialistische Kulturarbeit), zitiert nach Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2802 vom 30.08.1939, S.1277

[791] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2802 vom 30.08.1939, S.1277

hin harmonische Diskussion mit dem Herrn“ geführt und dabei eine Lanze für die moderne Tanzmusik gebrochen: „Im Verlauf der weiteren Unterredung setzte ich auseinander, dass es für den modernen Menschen keinen Fortschritt bedeute, krampfhaft nur das althergebrachte zu pflegen, und sich jeglichem Neuen zu verschließen. Meiner Ansicht nach sei wertvolle neue Tanzmusik ein Spiegel der heutigen Zeit mit den Errungenschaften der Technik und Erfindungen auf allen Gebieten.“ Stege würdigte die Aussage des Lesers, indem er den Gedanken einer Schaffung „neuzeitlicher guter Tanzmusik“ aufgriff. Dazu habe auch der „SA-Mann“ Stellung bezogen und die „Rückkehr zum Volkstum als einzig gangbaren Weg“ erkannt: „Eine wirklich frohe Tanzstimmung ist erst dann wieder möglich, wenn tausend jüdische und exotische Notenblätter verstauben und dafür reine, helle, deutsche Melodien, ein sonniges Lied oder auch der Lebensrausch des deutschen Walzers eingetauscht werden.“[792] Doch sah Stege in dieser Form der Reaktion bestimmt nicht die Zukunft der deutschen Tanzmusik, wobei er sich geschickt auf die Reichsjugendführung (RJF) berufen konnte: „So wenig wie das Volkslied ein Produkt des Konzertsaals ist, sowenig kann der Volkstanz in der großstädtischen Tanzdiele heimisch werden.“[793]

4.2.15 Kulturkampf gegen England: Tanzmusik zu Kriegsbeginn

Steges „Kulturpolitische Wochenschau“ der letzten Friedensausgabe der „Unterhaltungsmusik“ hatte eine recht klare Position als Kontrapunkt zum radikalen Antimodernismus völkischer Prägung eingenommen und ein Bekenntnis zu Fortschritt und Rhythmus in der deutschen Tanzmusik aufgezeigt. Eine Konkretisierung dieser Linie blieb angesichts der veränderten politischen Weltsituation zunächst jedoch aus. Zwar war das mit Kriegsbeginn erlassene Tanzverbot nach den schnellen Erfolgen des „Blitzkriegs“ im Osten bereits seit Oktober wieder aufgehoben worden, die Toleranzgrenze für moderne, vor allem natürlich englische Musik war nun allerdings erneut deutlich gesunken: Nicht „jede Art würdeloser Tanzmusik wie vor dem Krieg“ sei wieder zugelassen, was zu dicht am Leben der Westmächte stehe, dürfe keinesfalls gespielt werden, so ließ Stege jetzt verlauten und gab einen klaren antienglischen Kurs an, den er auch bezüglich der Anglizismen im Anzeigenteil der Zeitung demonstrativ angewandt sehen woll-

[792] Der SA-Mann vom 10.07.1939, zitiert nach Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2802 vom 30.08.1939, S.1277f.

[793] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2802 vom 30.08.1939, S.1278

te.[794] Angesichts der Tatsache, dass es deutsche Kapellen gäbe, die nach wie vor englische Schlager und englische Refrains im Repertoire hätten, adressierte Stege sogar eine eindringliche Drohung an jene Musiker, man würde sie „über ihre nationale Haltung eindringlicher belehren“, als dies „mit Wort und Schrift geschehen“ könne.[795]

An einer solchen Ignoranz einiger Musikern gegenüber politischen Fragen hatten sich die Kollegen vom „Deutschen Podium“ schon längere Zeit gestört. In diesem Sinne beschwerte sich zum Beispiel Hanns Ludwig Kormann, dass „manche Kapellenleiter scheinbar mit geschlossenen Augen an der Entwicklung der letzten Jahre vorbeigegangen“ seien und von einem „kulturpolitischen Problem“ nichts wissen wollten.[796] Unter dem Vorwand, „nicht englisch, sondern amerikanisch“ zu singen, würden immer noch englische Texte eingeschmuggelt. Besonders hatte man es auf einen im Berliner Westen aktiven Kapellenleiter abgesehen, der als „wurzelloser Außenseiter“ immer noch seine „englisch-Songs“ schamlos herunterdudele und so den deutschen Staate mit „englisch-jüdischer Nuttenstall-Kultur“ verhöhne.[797]

„Gedankenlose Volksgenossen“, wie jener, der immer noch lautstark englische Schallplatten abspielen lasse, obschon die „kein einziger“ mehr hören wolle, und damit auch die Nachbarn belästige, wurden eindringlich ermahnt.[798] Im Tanz ging es nun wieder um „Takt“ und „Haltung“, Dreiviertel- und Marschtakte sollten wieder den Ton angeben. Ausländische Importe seien durch einheimische Musik zu ersetzen, so zitierte Stege eine Reihe von Forderungen an die deutschen Musiker: „Bietet gute deutsche Unterhaltungsmusik, spielt schöne deutsche Melodien, bevorzugt lustige deutsche Musik, wählt reizende deutsche Schlager, das Publikum wird dankbar sein und auf importierten Kitsch und Knatsch gern verzichten!“[799] Den Verweis auf individuelles „Fingerspitzengefühl“[800] anstatt Verzicht auf Fröhlichkeit und „Trauerstimmung“ hatte auch das „Deutsche Podium“ klar

---

[794] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2808 vom 12.10.1939, S.1370ff.

[795] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2809 vom 18.10.1939, S.1388

[796] Hanns Ludwig Kormann: Aber noch weiteres sah ich..., in: Das Deutsche Podium Nr.41 vom 13.10.1939, S.5f.

[797] Hans Brückner: Wurzellose Außenseiter, in: Das Deutsche Podium Nr.41 vom 13.10.1939, S.6

[798] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2811 vom 02.11.1939, S.1421

[799] „Kulturpflege in Stadt und Land“, in: Der Fremdenverkehr, Amtliches Organ des Reichsfremdenverkehrsverbandes vom 21.10.1939, zitiert nach Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2812 vom 09.11.1939, S.1432

[800] Hanns Ludwig Kormann: Unterhaltungsmusik in ernster Zeit, in: Das Deutsche Podium Nr.38 vom 22.09.1939, S.1f.

formuliert: „Das deutsche Volk hat bei allem Ernst unserer Zeit keinen Anlass zum Trübsalblasen, und die heitere Musik braucht nicht ausgeschaltet zu werden.“[801]

Wolfgang Helmuth Koch, Landesleiter der RMK in Essen, hatte Anfang November 1939 per Rundschreiben eine Reihe von „Richtlinien für die Gestaltung der Tanz- und Unterhaltungsmusikfolgen“ bekannt gegeben. „Wegen ihrer grundsätzlichen Bedeutung“ für die mit der kriegsbedingten Unsicherheit konfrontierten Musiker hatte sich die Schriftleitung der „Unterhaltungsmusik“ zu einer Veröffentlichung entschlossen.[802] Jene „Richtlinien“ trugen nicht den Charakter offizieller RMK-Anweisungen, konnten jedoch als Kursansage verstanden werden und kamen als solche wohl auch nicht ungelegen. Koch formulierte als Ziel die „Verwirklichung einer artgebundenen neuen Geselligkeit“ auf der Grundlage der nationalsozialistischen Weltanschauung unter dem Motto: „Sage mir, welche Tanzmusik ein Volk sich gibt und welche Unterhaltungsmusik bei ihm ‚zu Hause’ ist, und ich will Dir sagen, welch Geistes dieses Volk ist.“ Er verstand seinen Aufruf angesichts der äußeren Bedrohung als „Appell an das Gewissen“ aller Musikschaffenden und wollte mittels der Aufstellung einiger „Grundregeln“ für die Durchsetzung „eines artbetonten, d.h. im besonderen gesunden und sauberen Stils in der Tanz- und Unterhaltungsmusik“ kämpfen. Koch forderte ein klares Präferieren deutscher Kompositionen, ergänzt um die Tanzweisen befreundeter Völker, wohingegen Produktionen feindlicher Nationen absolut unerwünscht seien. Tanzmusik müsse „artgemäß“ sein und „dem deutschen Empfinden“ entsprechen, was konkret ein „natürliches Verhältnis zwischen Melodie, Harmonie und Rhythmus“ bedeute, so dass also Jazzmusik, die den Rhythmus ja „unnatürlich“ überbetone, als „undeutsch“ „auszuschalten“ sei. In jedem Fall sei die „Hot“-Spielweise und der Swingtanz unbedingt zu unterlassen. Die „Wiederherstellung des Primats der Melodie“ solle die Schlaginstrumente zugunsten der Streicher einschränken.

Der Kriegszustand mit England, der schnell eine intensive Ausdehnung auf kulturelles Terrain erfahren hatte und sich dort zu einem regelrechten „Kulturkampf“ ausweitete, hinterließ deutliche Spuren im unterhaltungsmusikalischen Repertoire. Die jahrelange intensive Befruchtung der deutschen Tanzmusik mit engli-

[801] Hans Brückner: Fragen und Antworten, in: Das Deutsche Podium Nr.38 vom 22.09.1939, S.2f.

[802] „An die deutsche Tanz- und Unterhaltungsmusikerschaft!“, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2812 vom 09.11.1939, S.1434ff.

schen Stilelementen, mit musikalischen und rhythmischen Innovationen, der jahrelange Musikaustausch und die nicht zu unterschätzende Gastspielkultur waren zwar vielen „völkisch“ denkenden Kulturpolitikern schon immer ein Dorn im Auge gewesen, doch war diese Form der „Internationalität“ gerade auf dem tanzmusikalischen Sektor schlichtweg Realität. Zu dem nun kriegsbedingt erzwungenen Wegfall englischer Tanzmusik kam die problematische Differenzierung zu einer zwar englischsprachigen, aber amerikanischen und damit (noch) akzeptierten Musik.

Hinter den „Modetollheiten“ englischer Musik stecke nichts weiter als „jüdischer Schachergeist“,[803] so das gängige Argumentationsmuster: England als das „perfide Albion“, die Engländer als die „Juden unter den Ariern“, Hot- und Swingmusik als „jüdisch-englische“ Produktion – ob englische Musik denn nun „von einem Engländer oder von jüdischen Notenschmierfinken zusammengemixt“ werde, stand aufgrund dieses Gleichsetzungsmusters gar nicht mehr im Vordergrund.[804] Alf Nestmann schickte sich sogar an, einen der zentralen antibritischen Kampfbegriffe des Jahres 1940 in aller Ausführlichkeit zu erklären: Etymologisch bedeute „Plutokratie“ die „Herrschaft der Unterwelt, des Todes, des Reichtums“, England sei das „Reich der Unterwelt“, „Juda“ das „Reich des Todes“, in dem „Geld und Geldesmacht“ angebetet werde: „Verlordete Juden – Verjudete, englische Lords. Ein Wort trifft die Herrscher der Unterwelt, des Todes: Plutokraten.“[805] Von Herkules bis Prometheus, von den Tantalosqualen bis zum Augiasstall – Nestmann bedient sich mit faszinierendem Eifer der ganzen Bandbreite der griechischen Mythologie, um das bevorstehende „Ende der Plutokraten“ schmuckreichst zu formulieren: „Der Herkules unseres Jahrzehnttausends ist an der Arbeit: er macht keine halbe Arbeit: er bändigt nicht nur, er vernichtet den Cerberus, den englisch-jüdischen Geldsacklord; er räumt den vermisteten Augiasstall aus; er befreit den gefesselten Prometheus, das deutsche Volk. Er entthront die Herren der Unterwelt, er vernichtet sie und ihre Unterwelt, das Untermenschentum. Er öffnet die Reiche des Lichtes (...). Wir Musiker wollen dabei mithelfen.“ In einer solch verworrene Rhetorik von Licht und Dunkelheit, Gut und Böse, Recht und Unrecht manifestierte sich eine eigentümliche Mischung aus bil-

---

[803] Carl Heinzen: Unsere italienischen Freunde, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2824 vom 01.02.1940, S.88

[804] Wolf Kellerbauer, in: Völkischer Beobachter (Münchner Ausgabe) vom 12.01.1940, zitiert nach Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2823 vom 25.01.1940, S.70f.

dungsbürgerlichem Antikenkult und kulturchauvinistischem Sendungsbewusstsein, die im Feindbild England (kurz zuvor noch im Reigen der europäischen Kulturnationen voll akzeptiert) ihre Projektionsfläche fand. Ohne die Bindung an ein Volkstum, nicht fähig zur Produktion echter Kulturwerte, seit jeher lediglich Nutznießer der eigentlichen europäischen Kulturnationen Deutschland und Italien: Der Weg Englands in die kulturelle Bedeutungslosigkeit sei vorgezeichnet und werde sich nun im Krieg zeigen. Mit solch unangenehmem Pathos schmückte nun immer wieder auch Chefredakteur Arthur von Gizycki seine zeitpolitischen Leitartikel aus, in denen das Thema Musik und die Belange der Musiker inzwischen fast nur noch als Konsequenz aus weltanschaulichen Feststellungen angesprochen wurden, und verherrlichte stattdessen ausführlich den Kampf der „alleinigen Wahrheit“ gegen englische „Lüge und Betrug“.[806]

Auch Stege ließ war von der kulturkämpferischen anglophoben Stimmung mitgerissen und ließ keine Gelegenheit ungenutzt, auf den angeblichen „völligen Zusammenbruch“ des englischen Kulturlebens hinzuweisen und den dortigen Missständen die „kulturgesicherte Haltung“ Deutschlands entgegenzustellen,[807] in der Kunstschaffen und Kunstleben, Entspannung und Erheiterung auch im Krieg in voller Blüte stünden. Nicht zu jener „Erheiterung“ gehörten dagegen „englische Schallplatten“, gegen die nun auch das OKW unter Berufung auf die Reichsmusikprüfstelle (RMPS) eingeschritten sei.[808] Es handelte sich dabei unter anderem um zwei Platten von Fud Candrix und eine von Teddy Stauffer, wobei die Titel wegen „übertriebener Hotmusik“ von der RMPS verboten worden waren, was nun über das OKW den einzelnen Wehrmachtsteilen bekannt gegeben wurde.[809] Die Tatsache, dass hier das OKW als Transmissionsriemen für die Entscheidungen der RMPS fungierte, spricht für die Notwendigkeit der Verbreitung solcher Anordnungen im Machtbereich der Armee. Die entsprechenden Titel, nämlich „Shadrack“ von Robert Mac Gimsey, „Two left feet“ von R. Gordon sowie „Frankie

---

[805] Alf Nestmann: Musiker kennt Plutokrat!, in: Die Unterhaltungsmusik im Kriege!, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2833 vom 04.04.1940, S.301

[806] Arthur von Gizycki (Arkadjew): Lüge und Betrug stehen auf ihren Fahnen – Wir siegen in der Wahrheit, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2846 vom 04.07.1940, S.615

[807] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2824 vom 01.02.1940, S.86f.

[808] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2826 vom 15.02.1940, S.123ff.

[809] Veröffentlicht in der Deutschen Militärmusikerzeitung 4/1940, wiedergegeben bei Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2826 vom 15.02.1940, S.123ff.

and Johnny“ tauchten dann entsprechend in der zweiten Liste „unerwünschter Musik“ vom April 1940 auf.[810]

4.2.16 „Reinheit und Sauberkeit“ statt Differenzierung

Trotz bestehender Verbote und trotz der omnipräsenten Anfeindungen gegen England, konnte es bei einer Überprüfung von musikalischen Darbietungen in Gaststätten nach wie vor passieren, „überraschende Feststellungen“ machen zu müssen. Bei einer Kontrolle in Düsseldorf war man nicht nur mit dem Vortrag von Werken jüdischer Autoren, sondern sogar mit „englischen Swings und Songs“ konfrontiert worden, was sofort einen empörten öffentlichen Aufruf in der „Rheinischen Hotel- und Wirtezeitung“ mit der Androhung „schärfster Maßnahmen“ nach sich zog.[811]

Mit dem Beginn des Westfeldzuges im Mai 1940 war der Krieg in eine neue Phase eingetreten, deren Ernst auch ein vorübergehendes Ende von „Tanzlustbarkeiten und sonstigen Vergnügungen“ nach sich zogen.[812] Generell sollte die bloße Tanzmusik zugunsten „höherwertiger“ Unterhaltungsmusik im öffentlichen Vortrag klar zurücktreten, vor allem natürlich die „Jazzmusik und ihre Ableger deutscher Prägung“ galten aktuell als nicht mehr zeitgemäß: „Innere Reinheit und Sauberkeit“ sei „oberstes Gesetz“ deutschen Musiklebens im Kriegsjahr 1940, so dass der Jazz weniger denn je eine Daseinsberechtigung habe, stellte Stege fest.[813] Und doch ärgerte ihn die „Subjektivität“ und Undifferenziertheit der meisten Autoren, die sämtliche „Fortschritte und Besserungen“ der letzten Jahre ignorierend, immer noch auf den „Jugendsünden“ der Tanzmusik herumritten. Weiter kommentierte er die scharfen Angriffe in „Westermanns Monatsheften“ (September 1940) aus der Feder des bereits bekannten Volksliedforschers Max Merz nicht, der die „Verseuchung durch den Jazz“ durch Vergnügungsbetriebe, Film und Rundfunk[814] angeprangert und unter dem Aspekt einer „geistigen Hygiene“ „einschneidende und durchgreifende behördliche Maßnahmen“ verlangt hatte.

---

[810] Veröffentlich in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2837 vom 03.05.1940, S.414

[811] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2836 vom 25.04.1940, S.385ff.

[812] Essener Nationalzeitung vom 21.05.1940, zitiert nach Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2842 vom 06.06.1940, S.526f.

[813] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2856 vom 12.09.1940, S.850ff.

[814] „Was diese [Film und Rundfunk] allein der deutschen Menschheit an widerlicher Jazzmusik vermitteln, genügt, um jeden guten Geschmack, jedes volks- und artsichere Gefühl zu unterminieren...“ Max Merz, in: Westermanns Monatshefte, September 1940

In der „Unterhaltungsmusik“ schickte sich Franz Götzfried an, Wortführer härtester Angriffe gegen die Rhythmik einer „jüdisch-negroiden Jazzmusik“ zu werden. In einer verworrenen „psychologischen Auseinandersetzung“ mit jenem „kulturpolitischen Problem“ stellte er ein ominöses „blutsmäßig bedingtes“ rhythmisches Empfinden gegen die übersteigerten Reize der „negroid“ beeinflussten „jüdisch-englischen ‚Hot- und Swingmusik’“.[815] Je „gesünder“ man mit dem eigenen Volkstum „verwurzelt“ sei, desto stärker seien „Ablehnung und Widerwille gegen diese Art von Musik“ ausgeprägt. Auch für den dieser Argumentation zufolge ungewöhnlichen Erfolg jener Musik hatte er eine Erklärung parat: Degeneration habe die Abwehr geschwächt und die „Gefahr der Gewöhnung“ ein Übriges getan: „Das haben bis in die letzte Zeit hinein einzelne Tanzkapellen oder völlig der Hotmusik verschriebene Tanzmusiker auch bei uns bewiesen.“ Zum Argument der rassischen Inkompatibilität der Jazzmusik gesellten sich nun auch die bekannten Verschwörungstheorien von der geplanten Zerstörung der deutschen Kultur durch die Juden und erfuhren ihre Verstärkung durch den Krieg; denn jetzt war auch die Rede von der „aktenmäßig“ erwiesenen „Assistenz des Secret Service“, der „Kartoffelkäfer“ in Form von „rhythmischen Veitstänze und Klangeinneblungen süß-säuselnder Liedequilibristen“ auf den „geistigen Nährboden des deutschen Musiklebens“ losgelassen habe.[816] Stege nahm diese „Erkenntnis“ mit marginaler Kommentierung wahr, wobei man sich nicht sicher sein kann, ob er sie wirklich ernst nahm, wenn er schrieb: „Also der Jazz ist das geistige und seelische Kampfmittel des Secret Service – und diese Erkenntnis sollte allen denen zu denken geben, die noch immer unentwegt an dieser Musikausübung festhalten.“[817] Generell hielt sich Stege in Sachen Jazz und Tanz mit eigenen Statements weitgehend zurück, denn angesichts deutlich schärfer gewordener Kampfansagen war ihm klar geworden, dass für eine differenzierende Diskussion momentan nicht der passende Zeitpunkt zu sein schien. Die zitierten Stimmen ließen kaum mehr Raum für ein konstruktives Aber und widersprachen dabei klar den noch zu Friedenszeiten an dieser Stelle oft vorgebrachten Ehrenrettungen für moderne Gesellschaftstänze und zeitgemäße Rhythmik. So hatte jetzt zum Beispiel Karl Hannemann die Fronten klar aufgezeigt: „Auf dem Gebiet des Tanzes geht es um eine nationalsozialistische Entscheidung: entweder Gemeinschaftstanz oder Jazz,

---

[815] Franz Götzfried: „Am Anfang war der Rhythmus“. Psychologische Auseinandersetzung mit einem kulturpolitischen Problem, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2859 vom 03.10.1940, S.921ff.

[816] Wilhelm Mattes: Die musikalische Betreuung des Soldaten, in: Die Musik, November 1940

[817] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2866 vom 21.11.1940, S.1089f.

entweder arteigen oder artfremd, entweder Gemeinschaft oder Einzelmensch, entweder völkisch aufbauend oder zersetzend. Eine Vermischung von deutschem Gemeinschaftstanz und Jazz ist ebenso unmöglich, wie die von Nationalsozialismus und den zersetzenden internationalen Kräften. Diese beiden Welten stehen sich unversöhnlich gegenüber. Nur eines gibt es zwischen ihnen: Kampf auf Leben und Tod!“[818] Unter Hinweis auf die Bedeutung des Tanzes „für die Gattenwahl“ wurde zudem klar auf den Zusammenhang mit der „Rassefrage“ verwiesen: „Die artfremden Bewegungen nach undeutschen Rhythmen und Melodien sind entscheidender auf die rassische Haltung des Menschen, als das, was er darüber nur hört und liest.“ Gegen den infektiösen „Jazzbazillus“, den „geistigen Vergiftungsprozess artfremden Ursprungs“, wurde inzwischen immer häufiger in seiner „biologischen“ Dimension angegangen.[819]

Dass nur Walzer, Rheinländer und Polka arteigene Tanzformen seien, dem hatten Stege und andere Musikkritiker so oft widersprochen, waren für Tango und Foxtrott eingetreten und hatten dabei vor einer Inflation des Jazzbegriffs gewarnt. Inzwischen schien Stege der eindeutigen und kompromisslosen Haltung Hannemanns nichts entgegenzusetzen: „Der Jazz zieht eine Trennungslinie durch unser Volk. Denn der instinktsichere Mensch aller Berufsschichten tanzt Walzer, Rheinländer und Polka, aber beim Jazz kann er nicht mitmachen. Er spürt auch (...), dass Uniform und Jazz einander ausschließen, weil soldatische Haltung und das ‚Weiche-in-die-Knie-Gehen’ unüberbrückbare Gegensätze sind.“[820] Fast schien es, als wolle sich Stege nun überhaupt nicht mehr festlegen, wenn er einmal dem Jazz als „städtischem Produkt“ eine gewisse Berechtigung zusprach,[821] dann wieder den Kampf gegen die „Einflüsse des Jazz“ zugunsten einer „echten nationalsozialistischen Musikkultur“ feierte[822] und den Jüngern eines „rassisch-gebundenen nordisch-germanischen Musikempfindens“ ein Forum bot.[823] Auch die Tanzmusik müsse laut Stege eine „innere, ethische Beziehung zur Gegenwart“ entwickeln, so dass ein Musiker, der sich noch immer „an der Emigranten-

---

[818] Karl Hannemann, in: Der Tanz vom 15.11.1940, zitiert nach Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2871 vom 28.12.1940, S.1224ff.

[819] Max Merz zitiert im „Neuen Wiener Tagblatt“ vom 05.04.1941

[820] Karl Hannemann, in: Der Tanz vom 15.11.1940

[821] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2878 vom 13.02.1941, S.146f.

[822] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2879 vom 20.02.1941, S.179f.

[823] Derartige „kulturpolitische Aufklärungsarbeit“ hatte Otto zur Nedden geleistet, über dessen Vortrag in Weimar die „Musikwoche“ vom 04.01.1941 berichtet hatte. Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2880 vom 26.02.1941, S.207ff.

musik Amerikas, an Hot-Manieren und anderem Zeug“ ergötze, in Zukunft mit „handgreiflicher Deutlichkeit“ über seine Pflichten belehrt werde.[824]
Wenig beeindruckt zeigten sich trotz dieser harten Linie übrigens viele der Neuerscheinungen amerikanischer Tanzmusik, die weiterhin ein breites Publikum zu haben schien. Der Musikverlag D. Rather (Sikorski) warb beispielsweise für „effektvolle, modern-rhythmische Klavier-Soli“ wie das der „Dancing Micky-Mouse“, „Raindrops“ oder mit der bekannten „Moonlight-Serenade“.[825]

4.2.17 Mit Werner Egk und neuem Selbstbewusstsein

Mit der Ernennung Werner Egks im Juli 1941 zum neuen Leiter der Fachschaft Komponisten in der RMK[826] war der konservative Paul Graener durch einen Mann ersetzt worden, der sich als Anwalt der zeitgenössischen Tonsetzer und als Befürworter des „Neuen“ und des „Leichten“ in der Kunst verstand. Schon vor dem Krieg hatte er an die zeitgenössische Musik die conditio sine qua non gestellt, dass man sie in einer KdF-Veranstaltung aufführen können müsse, deren Publikum sich in den seltensten Fällen für schwere Musik begeistern konnte.[827] Stege widmete seiner Amtseinführung viel publizistische Aufmerksamkeit und betonte dabei die begrüßenswerte Fähigkeit Egks, sich in die Stilwelt der modernen Unterhaltungsmusik einzufinden, wobei er unter anderem an die „Jazzklänge und Tangorhythmen“ der Troll-Szenen aus der Oper „Peer Gynt“ erinnerte.[828]
Stege sah in dieser Personalentscheidung endlich wieder einen klaren Schritt in Richtung der Aufwertung der Unterhaltungsmusik im Reigen der Künste getan und betonte, dass die Parole von heute nicht mehr hohe oder niedrige Kunst, sondern „deutsch oder undeutsch“ heiße: „Und dass wir alles Undeutsche – das heißt: alles, was nicht artgemäß und lebenswert ist – weit von uns weisen, ist eine Selbstverständlichkeit. Unsere Kameraden im Felde sollen die Gewissheit haben, dass wir in unserer Heimat mit gleichem Ernst kämpfen, um unlautere künstlerische Regungen zu unterdrücken und den ‚Bolschewismus in der eigenen Brust’ (wie Hans Hinkel sich einmal ausdrückte) mit Stumpf und Stiel auszurotten. Die Freiheit der deutschen Kunst (auch der Unterhaltungsmusik) liegt in der

[824] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2885 vom 03.04.1941, S.352f.
[825] halbseitige Anzeige, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2874 vom 16.01.1941, S.45
[826] Arthur von Gizycki (Arkadjew): Werner Egk. Leiter der Fachschaft Komponisten, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2896 vom 04.07.1941, S.618f.
[827] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2721 vom 10.02.1938, S.156f.

Reinigung ihres künstlerischen Wesens und in der Wachsamkeit über ihre stil- und artgemäße Ausführung.“[829]

Das neue Selbstbewusstsein der Unterhaltungsmusik manifestierte sich bildhaft und blumig in einem Leitartikel von Franz Götzfried in der ersten Novemberausgabe 1941.[830] Unter dem Motto „Wir bauen mit an einem Dom“ wurde der „wertvollen Unterhaltungsmusik“ ein wichtiger Platz „neben den unvergänglichen Schöpfungen der hohen Kunst“ zugewiesen worden: „Echte, gute und wertvolle Unterhaltungsmusik aber nährt ihre Wurzeln immer aus dem ewig fruchtbaren Boden arteigenen Volkstums, und nur solche Unterhaltungsmusik, gleichgültig ob konzertanter oder tänzerischer Natur, hat bei uns Lebensrecht. Sie hilft mit, den Dom zu bauen, der in klingendem, weitgeschwungenem Bogen (...) den lichten Zukunftsaltar unserer Musen umschließen soll.“ Als herausragende Beispiele für Musiker, die an der „politischen und kulturpolitischen“ Erziehungsarbeit am „deutschen Menschen“ beteiligt seien, nannte Götzfried die typischen Vorzeigestars Barnabas von Géczy, Frederick Hippmann und Ottomar Schumer. Dagegen stellte er jene, „die immer noch nicht kapiert haben, dass bei uns ‚Hot-, Swing- und sonstige jüdisch-englisch-amerikanische Niggermusik’ längst ausgespielt haben“. Hier werde es „Zeit, dass sie die Zeichen unserer Zeit langsam verstehen lernen“, auch wenn es sich um „sogenannte prominente Vertreter der Unterhaltungsmusik“ handele. „Erzeugnisse von der Art einer [sic] ‚Tiger-Rag’ und ähnliche neueren Datums“ sowie die Nachäffung alles „Fremdländisch-Jüdischen“, auch wenn es „mundgerecht“ daherkomme, als „artfremde Pseudokultur“ abzulehnen, sei angesichts der hohen Verantwortung, die er trage, unbedingte Pflicht des Unterhaltungsmusikers: „Millionen deutscher Menschen hören täglich in unseren Gaststätten, im Rundfunk, im Tonfilm Unterhaltungsmusik, und so ist ohne weiteres ersichtlich, welche hohe Verpflichtung und Verantwortung der deutsche Unterhaltungsmusiker und ebenso der Komponist unterhaltsamer Musik in musikkultureller Hinsicht trägt.“

Der „musikpolitische Situationsbericht“ Steges knüpfte an jene Mahnung an und resümierte stolz den „weiten Weg der Entwicklung“ der Unterhaltungsmusik als Gattung, „der am Anfang ihrer Laufbahn vor Jahrhunderten von völliger Missachtung bis zu dem gegenwärtigen Ansehen“ führe: „Noch niemals war die wertvolle

---

[828] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2899 vom 15.08.1941, S.705

[829] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2902 vom 25.09.1941, S.806

[830] Franz Götzfried: Wir bauen mit an einem Dom. Zeitgemäße Betrachtungen, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2902 vom 06.11.1941, S.875f.

Unterhaltungsmusik so begehrt wie heute, noch nie durfte sie sich einer derartigen Anteilnahme und Förderung seitens maßgeblichster Stellen erfreuen wie in der Gegenwart.“[831] Als Gründe für diesen Aufstieg führte Stege an, dass man die Bedeutung von „Erheiterung und Entspannung“ erkannt habe, was sich momentan ja auch besonders in der Auflockerung der Rundfunkprogramme manifestiere: „Die Auflockerung der Programme, den Einbau vielseitigster Unterhaltungsformen mit Einschluss der Filmmusik, der besondere Sendungen gewidmet sind, verdanken wir der Initiative eines lieben, alten Mitkämpfers und Kameraden, dem wir uns eng verbunden fühlen.“ Stege drückte hier RKK-Geschäftsführer Hans Hinkel, der sich seit Ende des Jahres mit dem Sonderauftrag des Ministers für mehr Unterhaltung im Rundfunk engagierte, eine Verbundenheit aus, die beide bereits seit KfdK-Tagen pflegten.

Angesichts der anerkannten Kriegswichtigkeit der Unterhaltung und im Zusammenspiel mit dem Rundfunk kam nun das Thema der neuen deutschen Tanzmusik, der sich Stege jetzt so nahe wie nie zuvor wähnte, wieder auf den Tisch: „Wenn nicht alle Anzeichen trügen, ist wirklich ein neuer Tanzmusikstil im Werden, der sich wesentlich von der englischen und amerikanischen Tanzmusik unterscheidet. Die Melodie tritt entscheidend in den Vordergrund, ihr Charakter ist die Leichflüssigkeit, die große, schwingende Linie unter offensichtlicher Einschränkung der stolpernden Synkope – dem Symbol der fremdländischen Tanzmusik.“ Stege gab sich plötzlich wieder tendenziell fortschrittlich und schien an seine Bemühungen aus der Zeit unmittelbar vor Kriegsbeginn anknüpfen zu wollen, wobei er auch „gelegentlichen Jazzeffekten und Instrumentalspäßen“ nicht abgeneigt zu sein schien: „Wir wollen nicht kleinlich in die Fehler des Muckertums verfallen, das bei geringfügigen Anlässen mit sauertöpfischen Mienen aufwartet. Über allem aber steht der entscheidende Wertbegriff, an dem unter allen Umständen festzuhalten ist und der auch ein Garant für die Zukunft ist.“ Unter intensivster Betonung der Bedeutung eines Paul Linckes und unter weiterhin scharfen Angriffen auf den „Neger-Jazz“ stellte Stege jetzt auch wieder offene Stimmen für das „belebende Element“ des zeitgemäßen tänzerischen Rhythmus vor.[832]

---

[831] Fritz Stege: Unterhaltungsmusik – die Forderung der Zeit, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2906 vom 20.11.1941, S.887f.

[832] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2906 vom 20.11.1941, S.888

Ein Blick in die „zeitgemäßen Spielfolgen“ des Jahres 1941 belegt die Dominanz des deutschen „Tanzliedes“,[833] das durchaus auch durch anregende Rhythmik gekennzeichnet sein durfte: Peter Igelhoffs „Dieses Lied hat keinen Text“ zum Beispiel wurde gelobt für seinen „coupletartigen Parlandostil in geschickter Verbindung zum prickelnden Tanzrhythmus“ („von Horst Kudritzki voll Leuchtkraft instrumentiert, so dass alle Wünsche in Erfüllung gingen“), Neuerscheinungen von Albert Vossen und Michael Jary standen eher für ein Höchstmaß an Melodik.[834] Dementsprechend warb der Musikverlag „City“ jetzt mit dem Slogan „Zündende Rhythmen und Melodien“,[835] die Anzeige eines anderen Verlages kündigte „zwei Nummern voller Rhythmus und Melodie“ an.[836] Eines der so beworbenen Lieder trug den Titel „Der schwarze Panther“, der als das deutsche Pendant für den verpönten „Tiger-Rag“ galt. Das Stück erfreute sich vor allem in Soldatenkreisen und unter einigen Jugendlichen[837] einer ungeheuren Popularität und wurde auch im Rundfunk gesendet. Erst im Januar 1943 ließ Hinkel jene Platte, „die dem berüchtigten ‚Tiger-Rag’ sehr nahe komme“ für den Rundfunk sperren,[838] ohne dass „Der schwarze Panther“ seine Beliebtheit dadurch einbüßte.[839] Ein ähnlich getarntes Remake war „der beispiellose Erfolg“ von Hans Carste[840] namens „Sie will nicht Blumen und nicht Schokolade“, der schlichtweg die deutsche Version des jüdischen Swingklassikers „Joseph! Joseph!“ war. In diese Kategorie der tarnenden textlichen Eindeutschung gehörten auch „Das Pfennig-Lied“ („Penny-Serenade“), „Ist dein kleines Herz noch für mich frei, Baby?“ („I can’t give you

---

[833] Der Begriff des deutschen „Tanzliedes“ war bereits 1934 aufgetaucht, als Musikschriftsteller Hans Joachim Heinrichs erklärt hatte, das Ideal einer Tanzmusik der Gegenwart sei die Synthese aus „zeitbedingtem“ Rhythmus und „artbedingter“ Musik, wobei beide Elemente auch für sich alleine bestehen können müssten: „Das ist es, was den Jazzschlager vom neuen deutschen Tanzlied unterscheidet (...). Wir sagen eben nicht mehr ‚English Waltz’, sondern ‚Lied und langsamer Walzer’.“ Hans Joachim Heinrichs: Zweck und Sinn der modernen Tanzmusik, in: Der Artist Nr.2540 vom 23.08.1934

[834] Fritz Stege: Für zeitgemäße Spielfolgen, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2899 vom 15.08.1941, S.710

[835] Anzeige in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2902 vom 25.09.1941, S.807. Ende 1939 hatte das Primat noch eindeutiger auf der Melodie gelegen: „Ihre Melodie klingt im City-Schlager!“ geheißen: Anzeige in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2813 vom 16.11.1939, S.1457

[836] Anzeige in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2902 vom 25.09.1941, S.808

[837] Vgl. SD-Bericht vom 10.08.1942, Boberach, S.4054f.

[838] Protokoll der Sitzung vom 06.01.1943, BA R55 /696, 104f.

[839] In einem Frontbericht taucht „Der schwarze Panther“ sogar als „Schlager der Ostfront“ auf: Curt Fellner: „Nervenzerreißendes Nachtleben...“, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2953 vom 17.05.1944, S.321

[840] Anzeigen in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2896 vom 04.07.1941, S.621 und Nr.2902 vom 11.09.1941, S.783

anything but love“),„Hallo, kleines Fräulein“ („Sweet Georgia Brown“) oder „Laterne, Laterne“ („A tisket, a tasket“).[841]

Dass sich angesichts der schwimmenden Grenzen zwischen erwünschten und unerwünschten Musikstilen, zwischen „anregenden und erregenden“ Rhythmen Probleme ergeben würden, die das „Fingerspitzengefühl“ des Kapellenleiters verlangten, war Stege klar. Daher sah er – vermutlich konfrontiert mit verschiedenen Beschwerden – die Notwendigkeit eines Einschreitens gegeben, um Missverständnissen vorzubeugen: „Selbstverständlich stellt die Kriegszeit keinen Freibrief für zügellose Jazz- und Hot-Leidenschaften aus, und jede Übertretung der natürlichen Schranken, die das Nationalgefühl und das kulturpolitische Verantwortungsbewusstsein ziehen, ist nach wie vor verurteilenswert und verdient schärfste Ablehnung.“[842]

4.2.18 Melodie, moderner Rhythmus und zeitgemäße Tänze

Im Jahr 1942 gruppierte sich die Diskussion über die deutsche Tanz- und Unterhaltungsmusik in erster Linie um die Themen „zeitgemäßer Rhythmus“ sowie „Wert und Bedeutung der unterhaltenden Musik“. Die gleichzeitig von höchster Stelle intensiv vorangetriebenen Veränderungen im Rundfunkprogramm zugunsten eines Höchstmaßes an „Entspannung und Unterhaltung“ gaben zugleich Vorbild und Begründung, Maßstab und Herausforderung. Dass hier Umgestaltungen anstanden und zum Teil bereits durchgesetzt waren, war bereits gelegentlich kommentiert worden, im Februar 1942 nun fand sich ein Auszug aus einem Artikel über das Musikprogramm des Rundfunks, den Gerhard Slavik, „einer maßgeblichen Persönlichkeit in der Reichssendeleitung“,[843] Anfang des Jahres für die Zeitschrift „Reichsrundfunk“ verfasst hatte.[844] „Heiter, unbeschwert und unvoreingenommen“ müsse das Rundfunkprogramm im Kriege sein, so Slavik, angesichts der zu erbringenden gewaltigen Sendeleistung eines Programms „von 5 Uhr früh bis 2 Uhr nachts“ falle der Unterhaltungsmusik der Löwenanteil zu. „Im Volkslied, in den volkstümlichen Melodien, dem Schlager, der Operette und bekannten Oper, den volkstümlich gewordenen Melodien deutscher Meister“ träfen

[841] Vgl. Graeff / Haas, S.44f.

[842] Fritz Stege: Gaststättenmusik im Zeichen des Krieges, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2908 vom 18.12.1941, S.924

[843] Slavik war Leiter der Abteilung Musik in der Reichssendeleitung.

sich die verschiedenen Geschmäcker der Hörer, doch müsse zusätzlich beachtet werden, dass Musik „auch eine Generationenfrage“ sei. Jetzt gab Slavik sein klares Plädoyer für die Frische, den Fortschritt, die Jugendlichkeit in der Unterhaltungsmusik – Elemente, gegen die ein konservatives Einschreiten zwecklos und unangebracht sei: „Während unseren Großeltern und Eltern Walzer und Polka als moderne Unterhaltung und Tanzmusik lieb geworden sind – auch der Walzer war einmal neu und musste sich gegen ältere Tanzformen erst durchsetzen –, verlangt die junge Generation nach einem straffen, modernen Rhythmus. Der größte Teil der kämpfenden Truppe gehört dieser jungen Generation an. Wenn für sie moderne Tanzrhythmen die erwünschte Entspannung bedeuten – und dafür gibt es unzählige Beweise –, so darf sich diesem Wunsche niemand verschließen, vor allem der Rundfunk nicht, auch wenn die Walzergeneration daran keinen solchen Gefallen findet.“

Stege stand jener von Slavik formulierten Forderung nach einem „straffen, modernen Rhythmus“ bekanntlich nicht ablehnend gegenüber, doch sah er sich traditionell (und nach seinem Eintritt in die Schriftleitung wohl mehr denn je) eher in der Position des kundigen Vermittlers zwischen rhythmischen „Auswüchsen“ und der rückwärtsgewandten „Walzergeneration“. Im gleichen Heft wog er die „Gefahren der Tanzmusik“ ab, wobei er einerseits den „Wert des Rhythmus“ betonte („der in der mitunter körperlich notwendigen Erregung und Anreizung der vielleicht erschlafften Nerven“ bestehe) und ein Verpflanzen der „Dorflinde“ mit ihren traditionellen Tänzen „auf das großstädtische Tanzparkett“ ablehnte, andererseits aber darauf hinwies, dass der „gehämmerte Zweivierteltakt“ und die „gleichförmigen Schritttänze“ bei weitem nicht so edel seien wie die „Tanzfiguren des Tangos und Walzers“.[845] An dieser Formulierung wurde zumindest deutlich, dass für die Stege die Diskussion über die Frage nach dem Stellenwert des *Tangos* abgeschlossen war.

Ergänzt wurden die Ausführungen Slaviks durch einige Gedanken des Musikschriftstellers Helmut Paustian zum Problem der Hörerwünsche und der zu häufigen Wiederholung bestimmter Musikstücke: „Ein gutes Rundfunkprogramm nämlich stellt sich dar aus der Synthese von Hörerwünschen möglichst breiter Kreise

---

[844] Gerhard Slavik in: Reichsrundfunk vom 11.01.1942, wiedergegeben in Unterhaltungsmusik im Rundfunk, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2911 vom 06.02.1942, S.38

[845] Fritz Stege: Gefahren der Tanzmusik, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2911 vom 06.02.1942, S.41. Stege kommentierte hier einen Artikel von Ilse Deyk in der „Zeitschrift für Musik“.

mit den zielstrebigen Absichten einer aufbauenden Kulturpolitik. Je inniger diese Verbindung gelingt, desto besser das Programm. Mit anderen Worten: es gilt, dem Hörer entgegenzukommen gemäß seinen Wünschen und ihn dennoch unmerklich dabei zu lenken.“ Nicht das arrogante Ignorieren oder das schulmeisterliche Lenken der Hörerschaft sollte die Aufgabe der Programmgestalter sein, wenn ihnen am Erfolg des Rundfunks gelegen war: „Schon Langbehn, der Rembrandtdeutsche, sagte: ‚Anstatt den Hanswurst zu verbrennen, hätte Gottsched ihn veredeln sollen!’ Veredeln! Das ist auch das Ziel des Rundfunks im Hinblick auf die Hörerwünsche.“[846]

Die Hörer und deren Wünsche, wie Slavik und Paustian sie beschrieben hatten, kamen in einem PK-Artikel in eindeutiger Weise zu Worte.[847] Dieser beschrieb anekdotenhaft die Bedeutung des Radios für den Soldatenalltag und betonte dabei die Freude an der Tanzmusik: „Wir hörten den Soldatensender Belgrad. (...) Der Sender bringt Tanzmusik und das haben wir Soldaten am liebsten. Man kann dabei die Gedanken wandern lassen.“ Man lobte „die Kameraden vom Soldatensender Belgrad“ für ihr gefälliges Programm. Nun kam die Sprache auf die Verständnislosigkeit verschiedener Kreis in der Heimat, auf jene „Walzergeneration“ (Slavik), für die die „Tante“ eines Soldaten Synonym war: „‚Meine Tante hat sich einmal beschwert, dass im Krieg soviel Tanzmusik gesendet wird’, sagt der kleine Funker und beschwört einen Tumult herauf. ‚Die Tante sollten wir hier haben’, sagt der Obergefreite wütend, aber der Leutnant meint, der Weg hierher sei doch zu beschwerlich, vor allem die letzten dreihundert Meter kriechend für eine alte Frau... Und dann sagen sie dem kleinen Funker, was er seiner Tante schreiben soll – ja da wäre es dann aber aus mit der Päckchenschickerei!“ Klarer und zugleich sympathischer hätte man gar nicht für die musikalischen Bedürfnisse der Soldaten werben können, die an das Verständnis der Verantwortlichen in der Heimat appellierten.

Entsprechend tauchten in der „Unterhaltungsmusik“ nun häufiger auch „temperamentvolle Ausführungen“ zum Thema „Jazz“ auf, die in deutlichen Worten das Programm des Fortschritts in der Tanzmusik stützten: „Wer schon einmal eine

---

[846] Eines der wichtigsten Anliegen des Literaten, Theaterkritikers und Schauspielers Johann Christoph Gottsched (1700-1766) war es, die zu dieser Zeit typische Figur des „Hanswurst“, die mit dem Stück nichts zu tun hatte und deren Aufgabe es war, durch improvisierte, derbe Späße zu unterhalten, von der Bühne zu verbannen. Der Kulturkritiker Julius Langbehn (1851-1907) hatte sich diesem Bemühen kommentierend angenommen.

[847] Hans Bayer: Wir hören Musik, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2913 vom 06.03.1942, S.73

recht einschmeichelnde Melodie, auch wenn sie manchmal ein paar rhythmische Kapriolen macht, von einem Künstler auf dem Saxophon hat blasen hören (es gibt solche!) und dann noch im allein seligmachenden Walzer die einzige Tanzform sieht, die uns Deutschen von heute völkisch gerecht sei – der ist um fünfzig Jahre zu spät auf die Welt gekommen!“,[848] wurde die „Preußische Zeitung“ zitiert. Rhythmus, ein moderner Instrumentensatz, moderne Tänze – die Forderungen der Zeit lehnten Anachronismen ab: „Der Tanz und seine Musik ist Ausdruck höchster Lebensfreude und auch Lebenskraft. Und wir haben jetzt unsern modernen Tanz, denn kein Mensch kann von uns verlangen, dass wir noch im Rheinländer, in der Polka oder im Schunkelwalzer den Tanzausdruck der Zeit suchen, denn jede Zeit sucht sich ihren Ausdruck der Lebensfreude selbst. Freilich ist der Rhythmus ein anderer geworden.“[849]

Goebbels persönlich hatte in einem Artikel für „Das Reich“ Anfang März 1942 das böse Wort „Jazzmusik“ aufgegriffen, sich um Differenzierung bemüht und war mit klaren Worten für eine rhythmische Erneuerung im Zusammenspiel mit der Melodie eingetreten: Es dürfe, so Goebbels, „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.“[850] Damit war der Kurs von oberster Instanz fixiert, der doch als solcher bereits von den Musikverlagen verfolgt wurde: „Melodie und Rhythmus“.[851]

---

[848] Preußische Zeitung Königsberg vom 11.01.1942, zitiert nach: Zu spät auf die Welt gekommen?, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2914 vom 19.03.1942, S.93

[849] Ebd.

[850] Zitiert in: Jazz im Rundfunk, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2914 vom 19.03.1942, S.95

[851] Interessanter Weise trug die 1958-1991 in Ostdeutschland maßgebliche Zeitschrift für Tanzmusik den Namen „Melodie und Rhythmus“. Dass der Umgang der DDR mit musikalischen Produkten international geprägter Populärkultur grundsätzlich einige Ähnlichkeiten mit dem im Dritten Reich praktizierten hatte, wird an einigen Stellen offensichtlich. „Die Partei versuchte nun mit allen Mitteln, die entsprechenden Kommunikationskanäle zu schließen und die DDR-Jugendlichen vor dem Eindringen des gemeinen Rockvirus zu beschützen. Ein Versuch, der – wie wir wissen – gründlich misslang. Als man in der Staatsführung merkte, dass der Konsum westlicher Rock- und Beatmusik auch durch Boykott und Einfuhrverbote nicht zu verhindern war, versuchte man es mit einer neuen Strategie. Staatlich ausgebildete Musikerkollektive erhielten den Auftrag, sich um den Aufbau einer ‚neuen schmissigen Jugendtanzmusik’ zu bemühen. Freilich: Meist (Ausnahmen bestätigen die Regel!) handelte es sich dabei nur um fade Kopien westlicher Rockmusik, die niemandem wehtaten, aber gerade dadurch auch niemanden so richtig mitrissen.“

Männern wie Franz Götzfried blieb die Rolle des „kulturpolitischen“ Mahners vor der Gefahr einer „Entartung durch die Hintertür“, vor der – wenn auch in deutlich differenzierterer Art und Weise – auch Stege, dessen regelmäßige Rubrik „Kulturpolitische Wochenschau“ nach seinem offiziellen „Eintritt in die Schriftleitung“ ausgelaufen war, stets gewarnt hatte. Ende April 1942 empörte sich Götzfried im Zusammenhang mit der für die Soldaten durchgeführten Schallplattensammlung darüber, dass „bis kurz vor dem Kriege ausländische Schallplatten in Deutschland vertrieben worden sind, die zum Teil von jüdisch-amerikanischen Komponisten stammten“.[852] Viele der nun gespendeten Platten seien „jüdischer Herkunft“, auch wenn dies den meisten Volksgenossen zum Teil nicht bewusst gewesen sei, da sich jüdische Komponisten oder Kapellmeister oft hinter Pseudonymen versteckten. Es sei erschreckend, wie jene noch vorhandene ältere Jazzmusik auf Schallplatten „das musikalische Volksempfinden weiterhin auf jüdische oder doch pseudojüdische Manier“ verseuche. Mit den „Phrasen vom modernen Rhythmus“ habe es der Jude in der „Systemzeit“ geschafft, einen starken Einfluss auf die deutsche Unterhaltungsmusik zu gewinnen. Der „endgültige Schlussstreich in allen seinen Konsequenzen“ sei „immer noch nicht gezogen“, griff Götzfried nun klar in die aktuelle Diskussion ein und wies plakativ auf „Punkt 23 des nationalsozialistischen Programms“ hin, in dem der „gesetzliche Kampf gegen eine Kunst- und Literaturrichtung“ gefordert wurde, die einen „zersetzenden Einfluss“ auf das „Volksleben“ ausübe.[853] So klar war lange nicht mehr auf die Gefahr für die „Reinheit der Lehre“ hingewiesen worden, wie sie im 25-Punkte-Programms festgelegt worden war. Von der Berufung der „Modernisierer“ auf die Wünsche

---

Michael Schmidt-Salomon: „Die Verhältnisse zum Tanzen bringen…“. Über Musik und Politik, in: Marvin Chlada / Gerd Dembowski / Deniz Ünlü (Hrsg.): ALLES POP? Kapitalismus und Subversion, Aschaffenburg 2002. Eine etwas zu plumpe Gegenüberstellung nahm Joachim Ernst Berendt in den 1960ern vor: „Man merkt ja kaum den Unterschied, wenn es in der Nazi-Zeit etwa hieß, ‚die amerikanische Juden- und Niggermusik zerstört die Substanz unseres Volkes’, und wenn heute das Zentralkomitee der SED veröffentlicht: ‚Die amerikanische Unterhaltungsindustrie will mit ihrer Dekadenzmusik die Substanz unseres Klassenstandpunktes aufweichen.’“ Berendt zitiert nach: Stephan Eisel: Politik und Musik. Musik zwischen Zensur und politischem Mißbrauch, München 1990, S.93

[852] Franz Götzfried: Schallplatten – jüdisch getarnt. Kulturpolitische Betrachtungen, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2917 vom 23.04.1942, S.128f.

[853] In Punkt 23 des NSDAP-Programms hieß es: „Wir fordern gesetzlichen Kampf gegen eine Kunst- und Literatur-Richtung, die einen zersetzenden Einfluss auf unser Volksleben ausübt und die Schließung von Veranstaltungen, die gegen vorstehende Forderungen verstoßen.“ Gottfried Feder: Das Programm der NSDAP und seine weltanschaulichen Grundgedanken, München 1935 (166.-169. Auflage) (1927)

der Soldaten nach rhythmusbetonter Tanzmusik wollte Götzfried nichts wissen, im Gegenteil: Für ihn war angesichts der vielen neuen im Krieg entstandenen Soldatenlieder vielmehr der Beweis erbracht, „dass für unsere Kameraden von draußen der Begriff ‚Jazzmusik' heute an Bedeutung verloren" habe.[854]
Die Kluft zwischen den Meinungen zum Thema Tanzmusik war größer geworden, was vor allem daran lag, dass man sich inzwischen unter Berufung auf Goebbels und Hinkel klarer denn je für den Fortschritt des Rhythmischen aussprechen konnte. So hieß es im Startartikel der im Mai neu lancierten Serie über „Wert und Bedeutung der unterhaltenden Musik" unmissverständlich: „Eine herzhafte, rhythmisch vielgestaltige Jazzmusik ist zehnmal besser und ehrlicher als so viele verlogene Sentimentalitäten."[855]

Die offiziellen Ehrbekundungen für die Unterhaltungsmusik und ihre Protagonisten stärkten das Selbstbewusstsein der Branche: Inzwischen war die Unterhaltungsmusik eine „ernste Angelegenheit unseres Volks- und Kunstlebens",[856] „eine Wissenschaft", die an Universitäten „berücksichtigt" wurde,[857] mit deren Ausübung man gar Professuren und Ehrenprofessuren erwerben konnte[858] und deren Pflege zu einer „Kriegsaufgabe ganz besonderer Art" erhoben wurde.[859] Jenes Prädikat der „Kriegswichtigkeit" war das entscheidende Zugpferd für die Anerkennung des künstlerischen und gesellschaftlichen Wertes der Unterhaltungsmusik und gleichzeitig das Argument für eine großzügige Förderung und gegen kleinliche Fortschrittsfeindlichkeit, wie Hinkel zu verstehen gab: „Eine Kriegsaufgabe ganz besonderer Art ist die Pflege der Unterhaltungskunst, die bisher von keinem Staat in der Welt geübt wurde. Erst der nationalsozialistische Staat hat in klarer Erkenntnis ihrer Bedeutung die Unterhaltungskunst mit allen Mitteln geför-

---

[854] Götzfried zitierte sich an dieser Stelle selbst, denn seine Tiraden gegen die „Jazzmusik" hatte er bereits im Herbst 1940 formuliert. Franz Götzfried: „Am Anfang war der Rhythmus". Psychologische Auseinandersetzung mit einem kulturpolitischen Problem, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2859 vom 03.10.1940, S.921ff.

[855] E. Jos. Müller: Wert und Bedeutung der unterhaltenden Musik, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2918 vom 08.05.1942, S.147f.

[856] Ebd., S.148

[857] Fritz Stege: Unterhaltungsmusik ist eine Wissenschaft, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2918 vom 08.05.1942, S.148

[858] Fritz Stege: Unser Paul Lincke ist Professor, in: in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2918 vom 08.05.1942, S.151. Lincke war außerdem die Goethe-Medaille und die Berliner Ehrenbürgerschaft verliehen worden. Weiterhin hatte Barnabas von Géczy eine Professur an der Berliner Musikhochschule erhalten, Herms Niel den Professor hc.

[859] Hans Hinkel, zitiert nach: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2920 vom 05.06.1942, S.186

dert. Das gilt in erster Linie für das Rundfunkprogramm, das nicht nach den Wünschen kunstgewohnter und kunstverwöhnter Hörer aufgestellt wird, sondern der breiten Masse der Soldaten und der schaffenden Menschen gerecht werden will. (...) Es ist nicht die Zeit, um über Niveau-Probleme zu streiten, sondern es gilt, das Erforderliche zu tun.“[860] Hinkel präzisierte diese Ansage im August 1942 mit der Warnung an „Unbefugte“, leichtfertig für „Begriffsverwirrungen“ zu sorgen, und so zu versuchen, den von Goebbels „frei und klar gezeichneten“ Weg („Melodie, Melodie und nochmals Melodie, dazu Rhythmus als Rahmen, Garnierung oder Untermalung.“) zu attackieren: „Man sei darum endlich sehr vorsichtig, im Positiven oder Negativen von ‚Jazz’, ‚modern’ oder gar ‚hot’ zu sprechen. Wir benötigen solche geborgten ‚Begriffe’ nicht mehr! Weder als Lob noch als Tadel! (...) Die anderen, vor allem die Hörer – besonders am Lautsprecher des Großdeutschen Rundfunks – mögen sich immer reiflich überlegen, ob und wann sie von ‚Jazz’ und ähnlichem sprechen.“[861] Mit dieser Warnung stellte Hinkel klar, dass er (bzw. Goebbels) die absolute Definitionshoheit beanspruchte und man mit den Bemühungen um eine Auflockerung des Rundfunkprogramms weder das Argument für eine hemmungslose Jazzeuphorie liefere, noch gewillt war, sich von konservativer Seite den Vorwurf machen zu lassen, „Jazz“ zu protegieren.[862] Denn genau dieser Vorwurf war inzwischen an der Tagesordnung und kam einmal mehr von Franz Götzfried. Der nämlich war seiner Stellung als Anwalt „völkischer Kraft“ und „echter Gesinnung“ treu geblieben und konnte sich hier auch diverser Verbündeter sicher sein, wie es in seinem Bericht über die „Süddeutsche Woche neuer Unterhaltungsmusik“, die vom Münchner Kulturamt und dem dortigen Reichssender veranstaltet worden war und auf der sich die konservative RMK-Prominenz tummelte, deutlich wurde. Götzfried zitierte ausführlich die Angriffe Peter Raabes gegen die Unsitte permanenter öffentlicher Musikberieselung („Wo man hinhört, Musik, Musik, Musik“)[863] sowie seine scharfen Attacken gegen die Tanzmusik: „Die aus der Jazzmusik übernommenen artfremden Elemente

---

[860] Ebd.

[861] Aus einer Rede Hans Hinkels, zitiert in: Wie steht der ernste Musiker zur Unterhaltungsmusik, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2924 vom 06.08.1942, S.241

[862] Bereits am 29. April 1942 hatte Hinkel intern mitgeteilt, dass „mit Einverständnis des Herrn Ministers in den Fachzeitschriften nur noch von wirklich Befugten“ zum Thema Jazz Stellung genommen werden sollte, um sich durch Begriffsverwirrungen und selbsternannte Fachleute das Rundfunkprogramm nicht schlechtreden zu lassen: Protokoll der Sitzung vom 29.04.1942, BA R55 /695, 143

[863] Hier spielt Raabe auf den Peter-Kreuder-Schlager „Ich brauche keine Millionen“ aus dem Film „Hallo Janine“ (1939) an.

müssen ausgemerzt werden. Da versagt unsere Jugend. Sie empfindet nicht mehr klar. Was soll man aber an Stelle dieser Tanzmusik setzen, sagen sogar kluge Leute. Begreifen sie denn nicht, dass diese Musik Gift ist? Kann man seinen Kindern bloß deswegen, weil es nichts anderes dafür gibt, vielleicht Gift geben? Nein, so geht das doch nicht. Mit solchen Argumenten kommen wir nicht weiter.“[864] Auch RMK-Fachschaftsleiter Karl Stietz kam in jenem Bericht mit einer „klaren Definition“ von Jazzmusik zu Wort: „Jazz heißt wild, also ist Jazzmusik wilde, undisziplinierte, unkultivierte Musik. Ihre zersetzenden Elemente wuchern noch heute in unserer Tanzmusik. Bis heute sind wir mit diesen Auswüchsen noch nicht ganz fertig geworden.“[865] Dieser unerwünschte Definitionsversuch und dieser Angriff fand sich im gleichen Heft wie das Machtwort Hinkels, das wiederum direkt neben einer Stellungnahme Raabes unter dem Motto „Dieser Unfug [Jazzelemente] hat zu lange gedauert! Er besteht ja noch!“ abgedruckt war.[866] Dass auf dem Gebiet der modernen Tanzmusik innerhalb der musikpolitischen Spitzen Uneinigkeit bestand, konnte kaum deutlicher als auf diesem geringen Raum gezeigt werden. Den wenig aussagekräftigen Abschlussbericht über die „Süddeutsche Woche neuer Unterhaltungsmusik“ verfasste dann auch nicht mehr Götzfried, sondern Franz Josef Adldinger, der ihm den treffenden Titel „Unklarheiten über Unterhaltungsmusik“ gab und dabei in vorsichtigen Worten die Ergebnislosigkeit der Tagung für die Praxis andeutete.[867]

4.2.19 „Wir machen Musik”

Die Diskussion um Jugendlichkeit, Rhythmus und die Moderne in der Tanzmusik manifestierte sich in einem ungewöhnlichen Spielfilm, der im Oktober 1942 nach nur zwei Monaten Drehzeit[868] in die deutschen Kinos kam: „Wir machen Musik“

---

[864] Franz Götzfried: Süddeutsche Woche neuer Unterhaltungsmusik, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2923 vom 23.07.1942, S.227f.

[865] Franz Götzfried: Süddeutsche Woche neuer Unterhaltungsmusik (Fortsetzung), in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2924 vom 06.08.1942, S.242f.

[866] Peter Raabe: „Gleiche Verantwortungsfreudigkeit für ernste und unterhaltende Musik“, in: Wie steht der ernste Musiker zur Unterhaltungsmusik, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2924 vom 06.08.1942, S.241

[867] Franz Jos. Adldinger: Unklarheiten über Unterhaltungsmusik. Die Lehren aus der Münchener „Woche neuer Unterhaltungsmusik“, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2927 vom 24.09.1942, S.285f.

[868] Drehbeginn im Atelier war am 2. Juni 1942, Ende Juli waren dann auch die Außenaufnahmen, die in Prag realisiert wurden, fertiggestellt.

(Untertitel: „Eine kleine Harmonielehre“).[869] Helmut Käutners Film, geprägt von einer erfrischenden „Bissigkeit im Dialog und Witz im visuellen Schauwert“,[870] bereitete einigen Historikern, die zu seiner eindeutigen Einordnung in das angeblich so feste „faschistische Propagandakonzept“ angetreten waren,[871] gewisse Probleme, so dass er meist nur am Rande oder überhaupt nicht erwähnt wird oder aber samt seines Regisseurs als singuläre Ausnahmeerscheinung in der RMVP-kontrollierten Filmwelt gilt.

Bereits im Vorfeld der Uraufführung von „Wir machen Musik“ hatte das „Podium der Unterhaltungsmusik“ darauf hingewiesen, dass der „als geschickter Arrangeur“ bekannte Komponist Adolf Steimel die musikalische Leitung übernommen habe,[872] den wiederum der „Film-Kurier“ mit folgenden Worten zitierte: „Wir haben die Gelegenheit mal voll beim Schopf gepackt, einen deutschen modernen Musikfilm zu machen.”[873] Dieses Vorhaben schien nicht nur aus damaliger Sicht rundum gelungen zu sein, noch heute gilt „Wir machen Musik” als eine der besten deutschen Musikkomödien: Eine schnelle, unverkrampfte Handlung mischt sich mit witzig-schnoddrigen Dialogen, dazu haben die swingenden Kompositionen aus der Feder Peter Igelhoffs bis heute Evergreen-Status. Diese galten zusammen mit dem Spiel von Ilse Werner und Viktor de Kowa als die Hauptattraktion des Filmes,[874] obwohl der Kapelle Peter Igelhoff vor noch gar nicht so langer Zeit seitens des SD eine „einheitlich negative Aufnahme” bescheinigt worden war und er nur die „halbwüchsige Jugend” begeistert habe.[875] Fritz Stege dagegen hatte bereits 1941 Igelhoffs typischen „prickelnden Tanzrhythmus“[876] gelobt und

---

[869] Regie: Helmut Käutner, Uraufführung 06.10.1942, Prädikate: künstlerisch wertvoll, volkstümlich wertvoll, anerkennenswert

[870] Karsten Witte: Film im Nationalsozialismus, in: Wolfgang Jacobsen (Hrsg.): Geschichte des deutschen Films, Stuttgart 1993, S.160

[871] Darin versucht sich zum Beispiel Eberhard Spreng: Propaganda als Unterhaltung? Drei Regisseure des deutschen Films 1929-1945, in: Berliner Geschichtswerkstatt e.V. (Hrsg.): Projekt: Spurensicherung. Alltag und Widerstand im Berlin der 30er Jahre, Berlin 1983, S.187. Gegen eine bloße Ausrichtung auf das vorgefasste Erkenntnisinteresse „Propaganda“, dem das Credo der eindeutigen Identität von Politik und Ästhetik zugrunde liegt, wendet sich zum Beispiel Witte mit der Frage nach der Funktion im Kontext. Witte 1993, S.119

[872] Film und Funk: Adolf Steimel bei der „Terra“, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2922 vom 09.07.1942, S.220

[873] A. Schmidt: „Da geht euch der Bart ab”. Von dem neuen Terra-Film „Wir machen Musik“, in: Film-Kurier Nr.159 vom 10.07.1942, S.3

[874] Der Jahresbeginn in Hamburg. „Wir machen Musik“ – verspätet, doch sehr erfolgreich, in: Film-Kurier Nr.28 vom 03.02.1943, S.2

[875] SD-Bericht vom 06.03.1941, Boberach, S.2077

[876] Fritz Stege: Für zeitgemäße Spielfolgen, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2899 vom 15.08.1941, S.710

stellte ihn nun in seiner Serie über moderne deutsche Unterhaltungskomponisten geradezu lyrisch als „amüsanten, heiteren Plauderer“ vor, der reich an „musikalischem Humor“ sei.[877] Seine Melodien erkenne man an „graziöser Frechheit und launigem Geist“. Selbstverständlich fehlte auch hier nicht der Hinweis auf den „erfolgreichen Ilse-Werner-Film ‚Wir machen Musik’“, dem er zusammen mit Steimel ein unverkennbares musikalisches Gesicht mit vier großen Tanzschlager verliehen habe. Auch in seiner Kritik aktueller Schallplattenneuerscheinungen[878] kam Fritz Stege auf „die liebenswürdigen Melodien aus dem Igelhoff-Tonfilm ‚Wir machen Musik’ zu sprechen und war erneut voll des Lobes: „Man erkennt Igelhoffs aparten, kammermusikalischen Tanzmusikstil mit seinen Feinheiten und nimmt die Melodienfolge in seiner pikanten Wiedergabe gern entgegen.“[879] Für die musikalische Realisierung am Set war die Band des bekannten belgischen Jazzmusikers Fud Candrix engagiert worden, dessen Fähigkeiten schon öfter in die Kritik nationaler Kulturhüter geraten waren und der zum Zeitpunkt der Dreharbeiten gerade im Berliner Delphi-Palast auftrat.[880] Auch Goebbels zeigte sich zufrieden und lobte im Tagebuch den Film als „schmissig gemacht, mit viel Geist“.[881]

Anni Pichler (Ilse Werner), Studentin an der Musikakademie, verdient sich in der Studentenkapelle „Franz Sperling und seine Spatzen” ein Zubrot mit selbstkomponierter Tanzmusik. Karl Zimmermann (Viktor de Kowa) ist ihr ein wenig trotteliger, aber liebenswerter Dozent, ein Verächter der leichten Muse und erfolgloser Opernkomponist. Während des Nachhilfeunterrichts bringt sie mit viel Schwung und Engagement seine verwahrloste Künstlerwohnung wieder in Schuss; in „diese Mischung von Prosa und Poesie“ (Zitat Karl Zimmermann) muss er sich verlieben. „Der Ernährer“ setzt große Hoffnungen auf den künftigen Erfolg seiner Oper „Lucrezia“ (übrigens ein von Steimel realisierter gemäßigter Richard Strauß), doch die scheitert bereits beim Verlag und der Gerichtsvollzieher wird zum Dauergast im Hause Zimmermann. Trotz ausdrücklichen Verbotes ihres immer noch

[877] Fritz Stege: Wir stellen vor: XV. Peter Igelhoff, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2930 vom 06.11.1942, S.332

[878] Die Schlager aus „Wir machen Musik“ erfreuten sich einer derartigen Beliebtheit, dass sie auf mindestens 14 Platten herauskamen. Muth, S.11

[879] Fritz Stege: „Unterhaltungs- und Tanzkapellen auf Schallplatten“, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2938 vom 24.02.1943, S.50

[880] Fred Ritzel: „Aber dem Publikum gefällt sie!“ Jazzmusik im Unterhaltungsfilm der Nazizeit, in: Musik und Unterricht 17/1992, S.40

an den großen Durchbruch als ernster Komponist glaubenden Gatten, gelingt es Anni weiterhin, mit kleinen Unterhaltungsmusikstücken das junge Paar über Wasser zu halten. Als sie sich heimlich mit ihrem Verleger trifft, wird sie dabei von Karl, der einen Konkurrenten wittert ertappt und sofort verlassen. Dabei hatte sie sich nur bemüht, Karls „Lucrezia" doch noch auf die Bühne bringen, was ihr tatsächlich auch gelingt. Wie nicht anders zu erwarten, fällt die Oper durch, während die von Karl verstoßene Anni mit den „Spatzen" auf Tournee gegangen ist und dort Erfolge feiert. Erst die gemeinsame Arbeit an einer großen Musikrevue, für die Karl als Arrangeur engagiert ist und so ohne sein Wissen die Ideen seiner Frau umsetzt, führt das Paar wieder zusammen.
Wiederum also eine Rolle für Ilse Werner als das Ideal des „jungen Mädchens von heute", dieses Mal kann sie fern des militärischen Milieus und ohne ideologischen Ballast agieren und wirkt dabei um ein Vielfaches frecher als in „Wunschkonzert" (1940): „Sie singt wie ein junges Mädchen von heute. Sie singt und pfeift. Sogar ausgiebig, und dies schon deshalb, weil das früher den jungen Damen nicht erlaubt war."[882] 1943 hatte Ilse Werner sogar eine kleine Autobiographie mit dem schönen Titel „Ich über mich"[883] vorgelegt, aus dem „Das Podium der Unterhaltungsmusik" jenes Kapitel zitierte, in dem sich die „beliebte Film- und Rundfunkkünstlerin" zur Musik äußerte.[884] Als charmante Botschafterin des leichten, aber „mit Geschmack und Kultur" vorgetragenen Liedes bekannte sie sich zum „symphonischen Jazz" als ihrer „Lieblingsmusik" und präzisierte mit den Namen Haentzschel, Steimel, Kreuder und Stech.

Dass die Terra nach drei großen nationalen Filmwerken „Rembrandt", „Andreas Schlüter" und „Fronttheater" nun eine „neue Produktionsstaffel" im Sinne des musikalischen Optimismus begonnen hatte, stellte „Der Film" unter der Überschrift „Die Terra macht Musik" fest.[885] Die künstlerische Heimat des Regisseurs Helmut Käutner war das Kabarett. Überraschender Weise erwähnte der „Film-

---

[881] Tagebuch vom 09.10.1942

[882] Ilse Werner und Viktor de Kowa in „Wir machen Musik", in: Film-Kurier Nr.125 vom 01.06.1942, S.3

[883] Ilse Werner: Ich über mich, Berlin 1943

[884] Ilse Werner: Meine große, heimliche Liebe, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2953 vom 17.05.1944, S.320

[885] Die Terra macht Musik, in: Der Film vom 24.10.1942

Kurier“ in einem Interview mit Käutner Mitte 1943[886] auch die Kabaretttruppe „Vier Nachrichter“,[887] als deren Initiator er als Student in München galt und die aber bereits am 1. Oktober 1935 verboten worden war. „Wahrhaft echter, komödiantischer Lebensart” entsprungen sei auch das Arrangement von „Wir machen Musik”, lobte der Film-Kurier mit Bezug auf die Bühnenvergangenheit Käutners. Im Film fällt entsprechend der sympathische (und zugleich so untypische) erzählerische Rahmen auf, den Käutner schafft, indem er Karl Zimmermann ein mit Alltagsironie gespicktes privates Gespräch mit dem Zuschauer führen lässt: „Ich kann ihnen meine Frau leider nicht vorstellen, sie ist einholen gegangen – seit Mittag, ja. Heute gibt’s doch auf Abschnitt III eine Sonderzuteilung Marinade. Doch! Doch, doch, sie ist aufgerufen.” Der Ausnahmezustand ist also an den Randbereichen der filmischen Erzählung gegenwärtig, auch in der Schlussszene, als Karl verdunkeln muss, um eine „Anzeige“ zu vermeiden; aber der Krieg bedroht niemanden existentiell – schon gar nicht die leichte Musik. Der Rückzug in die heile Welt des Privaten wird auch musikalisch realisiert: „Ich hab Dich und Du hast mich, was brauchen wir noch mehr?“ Das individuelle, politikferne Glück in den eigenen, „frisch tapezierten“ vier Wänden kann die Erfüllung sein.
Neben der Musik, die laut „Film-Kurier“ dem Vorbild der Arrangements des DTUO angelehnt sei, werden vor allem Käutners Künste geradezu euphorisch gelobt: „Der Film ‚Wir machen Musik’ lebt nicht nur auf Kosten der Komponisten Peter Igelhoff und Adolf Steimel. Er lebt zum größten Teil auf Kosten des musikalisch entfesselten Regisseurs Helmut Käutner. Wer lernen will, wie man musikalisch Regie führen soll (...) studiere den Film ‚Wir machen Musik’. (...) Der Regisseur schafft die künstlerische Einheit von Bild, Musik, Dialog und Tanz.“[888]

Der Kampf zwischen E- und U-Musik ist als Geschlechterkampf nach dem Muster der amerikanischen „screwball comedy” inszeniert, wie auch die leichte, sich in lockerem Plauderton bewegende Kamera im Kontrast zur gewohnten Starrheit deutscher Musikfilme steht – sieht man einmal großzügig über die etwas strenge und schwerfällige Abschlussrevue hinweg.

---

[886] Gröblinghoff: Gespräch über Filmregie mit Helmut Käutner, in: Film-Kurier Nr.93 vom 27.05.1943, S.3

[887] Die „vier Nachrichter“ bestanden aus Helmut Käutner, Kurd E. Heyne, Bobby Todd sowie dem Pianisten Werner Kleine, für den recht bald Frank Norbert alias Norbert Schultze einsprang.

[888] Hermann Wanderscheck: Kleine Harmonielehren, in: Film-Kurier Nr.239 vom 12.10.1942, S.3

Karls Musikverständnis, wie er es seiner Klasse vermittelt, beruht auf der Überzeugung, dass Musik die „ursprünglichste Regung der menschlichen Seele“ und die „Mutter aller Künste“ sei. Die daraus erwachsende Verantwortung des Musikers ist angesichts der Bedrohungen der Ernsthaftigkeit der Kunst durch die Unterhaltungsmusik nicht zu überschätzen. Seine „Harmonielehre“ beginnt Zimmermann mit der Vorstellung der sieben Haupttöne. Mit genau jenen wird er am Abend beim Besuch der „Rigoletto-Bar“ konfrontiert, in der die „Spatzen“ den Titelsong des Filmes intonieren: „Wir machen Musik, da geht euch der Hut hoch. Wir machen Musik, da geht euch der Bart ab. Wir machen Musik, bis jeder beschwingt singt: do-re-mi-fa-so-la-ti-do!“ „Alte Hüte“ und „altväterliche Bärte“ sind hier fehl am Platz und werden vom jugendlichen Rhythmus weggefegt. Die „Spatzen“, die bis auf den Schlagzeuger übrigens eine Damenband sind – improvisieren mit gestopften Trompeten und Saxophonen und liefern mit ihren gläsernen Instrumenten eine attraktive Bühnenshow.[889] Unter Protest gegen diese Art von Musik, der allerdings mehr auf die Weigerung Annis zurückzuführen ist, sich an schriftlich an seinen Tisch zitieren zu lassen, verlässt Zimmermann das Lokal. An der Orgel zeigt Karl seiner Schülerin nun, was *wahre* Musik ist. Diese Schlüsselszene des Films ist mit zwei Gegenschnitten auf einen Studenten gespickt, der ekstatisch eine Jazzsinfonie vom Tonband dirigiert.

„Johann Sebastian Bach. Da fängt’s an, da hört’s auf. Alles andere ist dagegen klein und erbärmlich. Können Sie das nachempfinden?“, fragt Karl in andächtigem Duktus. Anni Pichler stimmt zu, gibt jedoch zu bedenken, dass es nicht nur „solche Musik“ geben könne: „Es kann doch nicht immer Feiertag sein. Es muss doch Musik für alle Tage geben. Zärtliche Musik, verliebte Musik, lustige Musik... [Zwischenschnitt auf den dirigierenden Studenten] Gebrauchsmusik, Schlagermusik, Hot-Musik, Jazzmusik, wie Sie das auch alles nennen mögen. Das sind doch Schlagworte für missverstandene Begriffe.“ Auch Anni beruft sich nun auf Bach, der „für seine Bächin“ ein „kleines Liebeslied“ geschrieben habe. Sie singt und spielt „Willst du dein Herz mir schenken...“, man küsst sich und besiegelt die Verbindung gemeinsam mit einem harmonischen vierhändigen Akkord auf der Orgel.

---

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

Dieser kleine Dialog ist im Bezug auf die musikpolitische Debatte des Jahres 1942 an Aktualität kaum zu überbieten, verfolgt ihre Argumentationslinien, ja nutzt gar ihre Sprache. Er ist ein engagiertes Plädoyer für die berechtigte Existenz von Unterhaltungsmusik, gegen eine vorurteilsbehaftete abwertende Verschlagwortung von Musik und gegen eine konservative Verstiegenheit, die nichts neben der Kunstmusik gelten lässt. Bach, der Inbegriff des „deutschen Meisters“, ist dabei nicht etwa das Gegenbild; er ist Zeuge des unverkrampften Umgangs mit moderner Unterhaltungsmusik, so wie er auch außerhalb dieses Filmes oft als Referenz angerufen wurde, wenn es um die Ehrenrettung der Synkope ging. Ärgerlich über den Frevel, Bach zum Ehrenretter der leichten Muse zu machen, wies dann auch Heinz Mietzner stellvertretend für die Konservativen darauf hin, dass jenes hier von Ilse Werner gesungene Lied „neueren Forschungen“ zufolge gar nicht von Bach stamme.[890]

Dass „Wir machen Musik“ ein Produkt und zugleich ein Argument der Zeit war, indem er die musikpolitische Debatte aufnahm und selbst Stellung bezog, kommentierte die Zeitschrift „Der Film“ unmittelbar nach der Uraufführung: „Muss man eigentlich noch eine Lanze für die Unterhaltungsmusik brechen, muss man auf ihre Notwendigkeit, ihre Daseinsberechtigung hinweisen? – Wer Besitzer eines Rundfunkapparates ist, wird diese Frage verneinen, denn er hat von morgens 6 Uhr bis nachts 2 Uhr Gelegenheit, sich davon zu überzeugen, dass sich die Unterhaltungsmusik schon längst von selber durchgesetzt hat und damit ihre Existenzberechtigung erwies. Wer das bekannte Fachblatt der Unterhaltungsmusiker [„Das Podium der Unterhaltungsmusik“] liest, wird allerdings seine Meinung etwas revidieren müssen, denn hier kann er immer wieder mit Schaudern erfahren, wie sogenannte ‚ernste’ Musiker über die ‚leichte Muse’ herziehen. – Wie dem auch immer sei – der (...) Film von Helmut Käutner (...) stellt das Thema noch einmal zur Debatte, und das kann man sich gefallen lassen, wenn es so charmant gemacht wird wie hier.“[891]

Auch im neutralen Ausland fand der ungewöhnliche Film stolz zitierte positive Resonanz. So zeigte sich etwa der „Luzerner Filmberater“ angetan: „Einen solchen Rhythmus in der Folge der Bildeinfälle und in der neuen Jazzmusik waren wir aus Europa schon lange nicht mehr gewohnt. Und der Charme der Darbietung

---

[890] Heinz Mietzner: Bunte Gedanken zur Unterhaltungsmusik (Schluss), in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2942 vom13.05.1943, S.112

[891] Ernst Jerosch: Eine Lanze für die Unterhaltungsmusik – Wir machen Musik, in: Der Film vom 10.10.1942

macht es uns mit Ausnahme der Revue-Szenen im Finale leicht, die amerikanischen Vorbilder wenn nicht zu vergessen, so doch für diesmal in unserer Erinnerung wegzuschließen. Im ganzen ist dieser Film eine Verteidigung der jugendlich lärmigen und rhythmisch betonten Jazzmusik."[892] In Stockholm wurde der Film „von der schwedischen Presse sehr günstig besprochen", wobei „besonders der frische musikalische Rhythmus des deutschen Films" hervorgehoben wurde.[893]
Hilmar Hoffmann behauptet sogar, dass „Wir machen Musik" im Zuge der Bemühungen um das „gesunde Lebens- und Entspannungsbedürfnis der Jugend" Einzug in die Jugendfilmstunden der HJ gefunden habe.[894] Eine derartige Akzeptanz des Filmes durch eine Parteiorganisation, noch dazu eine, die völkische Erziehungsarbeit leisten sollte, wäre aber mehr als ungewöhnlich. Zum einen hatte die Zensur (03.10.1942) auf „Jugendverbot" entschieden, zum anderen kann eine entsprechende zeitgenössische Bestätigung nicht gefunden werden.[895]
Ein Kampf also zwischen E- und U-Musik, der in eine triumphale Tanzrevue mündet, eine filmische Verteidigung der rhythmischen Musik und der jugendlichen Dynamik gegen die professorale Schwere der Kunstmusik: Dass hier aus bestimmten Kreisen Protest angemeldet wurde, war nicht anders zu erwarten. Musikkritiker Heinz Mietzner ergriff das Wort gegen den „geschmacklosen" Frevel, dass hier die ernste Musik von der unterhaltenden „absorbiert" werde, wobei zudem nicht „die gute Unterhaltungsmusik" zu Ehren käme, sondern stattdessen jene von ihm bereits viel gerügte *Tanzmusik* als Ideal propagiert werde.[896] „Es wird überhaupt in diesem Film frischfrommfröhlichfrei das gemacht, was laut RMK-Anweisungen unterlassen werden soll (Aufstehen und Setzen der Musikerinnen usw.).", empörte sich Mietzner weiter und fragte: „Quo vadis? Wohin rollst du, Äpfelchen? Wir müssen schon mal den Mut haben, die Sonde anzulegen. Da war der Tobis-Film ‚Traummusik' derzeit doch zurückhaltender."[897] Es käme sei-

---

[892] Der Filmberater, Luzern, Nr.16, 12/1942, zitiert nach Drewniak, S.459

[893] Rubrik Film und Funk: Filmerfolg in Schweden, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2939 vom 11.03.1943, S.68

[894] Hilmar Hoffmann: „Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit." Propaganda im NS-Film, Frankfurt (M) 1988, S.110

[895] Listen der RPL für Jugendfilmstunden finden sich bei A.U. Sander: Jugend und Film, Berlin 1944

[896] Heinz Mietzner: Bunte Gedanken zur Unterhaltungsmusik (Schluss), in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2942 vom 13.05.1943, S.112f.

[897] Der Film „Traummusik", Regie Geza von Bolvary, Uraufführung am 25.10.1940, enthielt eine Gegenüberstellung von Oper und Revue. Für die Unterhaltungsmusik zeichnete Peter Kreuder verantwortlich, die Opernmusik realisierte der Italiener Riccardo Zandonai. Der Film galt als ein Beispiel für die fruchtbare kulturelle Zusammenarbeit der „Achse". Zu diesem Film: Nebe, S.131ff.

ner Meinung nach nicht darauf an, dass von der Musik der „Hut hoch- und der Bart abgeht“,[898] sondern „auf die ehrliche, saubere und deutsche Einstellung“ und die Ehre für die deutschen Meister. Dass Mietzner hier „Traummusik“ (1940) als Referenz anführte, lag an der teilweise parallelen Thematik, nämlich der konfliktreichen Beziehung zwischen Kunstmusik und Unterhaltungsmusik. Jener Film hatte sich aber wenigstens vordergründig als Plädoyer für die aus hehrem Fluidum geborene und am Ende überlegen triumphierende ernste Musik im Sinne einer „Erziehung des Volksgeschmacks“ lesen lassen und dabei die „rein kommerzielle Intention des Unterhaltungsbereiches“[899] herausgestellt. Und doch hatte auch „Traummusik“ der leichten Muse keinesfalls die Existenzberechtigung abgesprochen; stattdessen wirkten die Kompositionen von Peter Kreuder nie wie ein „künstlerischer Abstieg“, sondern äußerst attraktiv, wie auch der „Film-Kurier“ entsprechend rezensierte: „Am unmittelbarsten sprechen das Publikum die großartigen Revueszenen an, die dekorativen Einfallsreichtum beweisen und in der modernen Tanzrhythmik und Jazzinstrumentierung von Peter Kreuder aufpulvernde Wirkung haben.“[900] Auch „Der Film“ zollte jener musikalischen Attitüde Tribut: „In beschwingten Rhythmen jauchzt die leichte Musik ihre Jazz-Melodien über die Reihen des Parketts, die Geigen schmeicheln, die Saxophone und gestopften Trompeten schmettern Lust, der flirrende Beckenschlag klirrt königlich den kecken Abschluss.“[901] Signifikant ist der recht leichtfertige Umgang der Kritik mit dem Terminus „Jazz“ und das euphorische Lob für eine Modernität des musikalischen Stils, dem man sich allerdings laut Nebe angesichts jenes „Konglomerats aus Operetten- und Swingelementen“ nur eingeschränkt anschließen kann.[902] Doch: Die Instrumentierung und Synkopierung kann zumindest im Kontext des musikpolitischen Klimas 1940 als durchaus fortschrittlich bezeichnet werden.

„Wir machen Musik“ ging deutlich über die Gedanken und musikalischen Darstellungen von „Traummusik“ hinaus. Zwar stand der Film thematisch noch deutlich in der Tradition des Ufa-Musikfilmes, in dem sich die Konflikte in „Luft (bzw. Tanz)“[903] auflösten und die „Harmonisierung von Gegensätzen“ als Ergebnis

---

[898] Hier spielt Mietzner auf den Text des Schlagers „Wir machen Musik“ an.

[899] Nebe, S.138

[900] Günther Schwarz: Traummusik, in: Film-Kurier vom 05.11.1940

[901] Walter Betz: Traummusik, in: Der Film vom 09.11.1940

[902] Vgl. Nebe, S.141

[903] Bernd Hoffmann: Liebe, Jazz und Übermut. Der swingende Heimatfilm der 1950er Jahre, in: Thomas Phlebs (Hrsg.): Heimatlose Klänge? Regionale Musiklandschaften heute. Beiträge zur Populärmusikforschung 29/30, Baden-Baden 2002, S.261

feststand,[904] doch ist hier bereits ein gewisser Bezug auf jugendkulturelle Strömungen und deren (ungefährliche und vollkommen apolitische) Unangepasstheit nachweisbar, der sich in den Musikfilmen der 1950er und 1960er Jahre (zum Beispiel jene mit „Conny und Peter“) wiederfinden lässt. Der Film atmete die Spritzigkeit Hollywoods, ohne eine Kopie sein zu wollen. Als sich Joseph Goebbels im Jahre 1942 im Kreise der deutschen Filmproduzenten den bereits 1939 entstandenen amerikanischen Film „Swanee River”[905] mit Al Jolson hatte vorführen lassen, gab er noch unter dem Eindruck der wunderbaren Leichtigkeit des ausländischen Produktes seinen Filmleuten umgehend einige „Bemerkungen für die Schaffung eines neuen deutschen Volksliedfilmes” zur Hand, die seine ganze Unzufriedenheit mit der altbackenen deutschen Schwerfälligkeit zum Ausdruck brachten: „Die Lage ist heute so, dass die Amerikaner es verstehen, aus ihrem verhältnismäßig geringen Kulturvorrat durch modernisierte Darstellung etwas auch für die augenblickliche Zeit Brauchbares zu schaffen. Wir sind demgegenüber zu viel mit Pietät und Tradition belastet. Wir scheuen uns, unser Kulturgut in ein modernes Gewand einzuhüllen, und es bleibt deshalb historisch oder museal und wird bestenfalls von Gruppen der Partei, Hitlerjugend oder des Arbeitsdienstes aufgenommen. (...) Die Amerikaner haben nur ein paar Negersongs, aber sie stellen sie so aktuell dar, dass sie damit große Teile der modernen Welt erobern, die sich natürlich auf eine solche Weise angesprochen fühlt. Wir verfügen über viel umfangreichere Kulturgüter, aber wir besitzen nicht die Kunst und die Kraft, sie zu modernisieren.”[906] Ein modernisierter Bach, eine jugendlichfrische Schauspielkunst, ein für die Revue perfektionierter Tanzmusikstil: „Wir machen Musik“ besaß jene Kraft der Modernisierung.

4.2.20 Exkurs: Die Jugend tanzt Swing

Für das Ideal einer konsequent einheitlichen, an totalitären Wertvorstellungen ausgerichteten Erziehungspolitik, bedeutete die mediale Präsenz von Jugendlichkeit im Kontext international beeinflusster „Moderne“ eine klare Bedrohung. Konfrontiert mit der Extremsituation Krieg, oft früher in die Selbständigkeit entlassen

[904] Petra Grimm: „Herzensfreud und Herzensleid“ – Anmerkungen zur deutschen Filmkomödie im diachronen Vergleich, in: Hans Krah (Hrsg.): Geschichte(n). NS-Film – NS-Spuren heute, Kiel 1999, S.56

[905] Regie: Sidney Landfield

und mit – nicht zuletzt in den NS-Organisationen – aufgewertetem Selbst- und Stärkebewusstsein gegenüber alten Autoritäten versehen, war eine junge Generation herangewachsen, für die Medienprodukte wichtige Hinweise für die Bildung eines Selbstbildes geben konnten. Generations- und gruppenspezifische Abgrenzungen fanden ihre Vorbilder in Filmen, Musikstilen und entsprechenden Zeitungsberichten darüber. Es entwickelten sich jugendkulturelle, selbstorganisierte Gruppierungen mit einem mehr oder weniger stark ausgeprägten Protestpotential, dessen Charakter die gesamte Bandbreite von kleinen Aufmüpfigkeiten und bewusster Unangepasstheit bis hin zu massiven oppositionellen Aktionen ausfüllte. Der totalitäre Staat konnte vor solchen Entwicklungen die Augen nicht verschließen, hatte er sich doch gerade die weltanschauliche Gleichrichtung der Jugend zur ureigensten Aufgabe gemacht. So erklären sich die meist drastischen Maßnahmen gegen Muster scheinbar harmloser und typisch adoleszenter Widerständigkeit und gruppendynamischen Verhaltens, die als Reaktion wiederum oft eine Spirale der Radikalisierung bis zum politischen Protest hervorriefen. Gerade im Fall der sogenannten „Swing-Jugend“ lässt sich die Wandlung von einer provokativ zur Schau gestellten musikalischen und modischen Extravaganz hin zum wirklichen Engagement für westliche Freiheit und Werte beobachten. In der Hamburger Szene war diese tatsächliche Annäherung an den politischen Widerstand wiederum deutlich stärker ausgeprägt als in der Berliner.[907]

Die „Swings“ waren ein typisches Großstadtphänomen. Neben dem weltstädtischen Berlin bot in erster Linie Hamburg mit seiner besonderen anglophilen und kosmopolitischen Tradition das ideale Pflaster für die kaum organisierten Grüppchen jugendlicher Swingfans, die sich über ihre Musik und ein entsprechendes Outfit definierten und sich regelmäßig zum gemeinsamen Schallplattenkonsum, öffentlichen Tanz und zu privaten Partys trafen. Man geht von mindestens 1.000 zu Kriegsbeginn aktiven Hamburger „Swings“ aus.[908] Ihre subkulturellen Erkennungszeichen waren die im Vergleich zur HJ deutlich „zu langen“ Haare, ein überlanges Sakko in Kombination mit engen Hosen, sowie als Accessoires Hut und Regenschirm. Ein betont „lässiger“ Gang und entsprechende Umgangsformen zeigten einen direkten Gegensatz zu militärischer „Haltung“ an. Mode und Habi-

---

[906] Goebbels 1942, zitiert nach Klaus Kreimeier: Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns, München/ Wien 1992, S.284f.

[907] Graeff / Haas, S.37

tus der jungen „Swings“ waren inspiriert von der Welt der Medien – und hier konnte sogar ein Anti-Jazz-Artikel aus dem „Völkischen Beobachter“ als geeignetes Vorbild dienen. Ein Hamburger Swing schreibt: „Die [im „Völkischen Beobachter“ abgebildeten amerikanischen Swingfans] hatten ganz bestimmte enge Röhrenhosen an und weite Jacketts, dazu lange, hängende Uhrketten und anderes. Das wurde nachgemacht. Wenn wir das nicht im VB gesehen hätten, wäre keiner von uns auch die Idee gekommen...“[909] Entsprechend erfreuten sich auch antiamerikanisch konzipierte Propagandafilme wie „Unter der Freiheitsstaue“, der in Berlin angeblich drei Jahre ohne Unterbrechung lief,[910] oder „Mr. Roosevelt plaudert“ einer ungeheuren Beliebtheit. Diese Filme entwarfen ein Amerika-Bild voll „sozialer Barbarei, bizarrem Amüsement und brutalem Gangstertum“[911] und bedienten sich dabei (aus Gründen der Abschreckung) „tollen Orchestern“ und „heißer Musik“.[912] Kater urteilt: „Es entbehrt nicht der Ironie, dass Jazzanhänger in allen Großstädten nichts Eiligeres zu tun hatten, als ins Kino zu gehen und sich den Film [„Rund um die Freiheitsstatue“], häufig sogar mehr als einmal, anzuschauen.“[913] Auch einige deutsche Revue- und Musikfilme wie „Hallo Janine“ (1939), „Kora Terry“ (1940), „Traummusik“ (1940), „Immer nur du“ (1941), „Hab mich lieb“ (1942), „Wir machen Musik“ (1942), „Es lebe die Liebe“ (1943) oder „Die Frau meiner Träume“ (1944) lockten mit packenden musikalischen Szenen. Mitunter konnten die von der Ufa oder der Terra produzierten Protagonisten wie zum Beispiel Johannes Heesters sogar Anregungen in Sachen Outfit geben.[914] Der Zeichentrickfilm „Verwitterte Melodie“ (1942) von Hans Fischerkoesen, in dem die kleine Wespe Star mit ihrem Stachel auf einem Koffergrammophon „flotte und schmissige“ Musik macht, zu deren mitreißendem Rhythmus

---

[908] Werner Hinze / Gordon Uhlmann: „Wo kommst du her, wat sin dat for Lüd...“ Jugendliche Swingkultur in Hamburg während der NS-Zeit, in: Alenka Barber-Kersovan / Gordon Uhlmann: Getanzte Freiheit. Swingkultur zwischen NS-Diktatur und Gegenwart, Hamburg 2002, S.51

[909] Ritter, S.151

[910] Joachim Ernst Berendt: Ein Fenster aus Jazz. Essays, Portraits, Reflexionen, Frankfurt (M) 1978, S.292

[911] Felix Moeller: Der Filmminister. Goebbels und der Film im Dritten Reich, Berlin 1998, S.363

[912] Jens Michelsen (Hrsg.): Gunter Lust: „The Flat Foot Floogee... treudeutsch, treudeutsch”. Erlebnisse eines Hamburger Swingheinis, Hamburg 1992, S.67

[913] Kater 1995, S.260

[914] „Faconschnitt wie Heesters oder die Haare lang zurück bis in den Kragen, ein langes zweireihiges Sakko, messerscharfe Bügelfalten (...) und der obligatorische Hut.“ Graeff / Haas, S.43

sich schließlich alle Tiere im Tanz bewegen, erfreute sich ebenfalls einer großen Beliebtheit bei Soldaten und Jugendlichen.[915]

Eingeschränkt durch Ausgehverbote,[916] Polizeiverordnungen, unter ständigem Druck durch HJ-Dienste und im Angesicht des Krieges desillusioniert, sehnten sich die Jugendlichen nach einem Maximum an Individualität und Vergnügen, um angesichts eingeschränkter Bewegungsräume ihre Identität behaupten zu können.[917] Pubertär spielten sie geradezu mit dem Reiz des Verbotenen und Provokativen, testeten Grenzen aus, benahmen sich bewusst auffällig und warfen dabei auch nur zu gerne Moralvorstellungen über Bord. Berichte der Gestapo zeichneten ein entsprechendes (natürlich mit Abstrichen zu registrierendes) Bild: „Bei den Jugendlichen wird im allgemeinen eine Sucht, das Leben genießen zu wollen, festgestellt. (...) Ferner zeigt sich eine erschreckende Gier nach aufpeitschenden Erlebnissen und zweifelhaften Vergnügungen, denen sogar oft 14 bis 16Jährige hemmungslos sich hingeben...“[918] Jenes sofort nervös aufgebauschte „Problem der Verwahrlosung der Jugend“[919] war auch Goebbels nicht verborgen geblieben; Überwachungsaktivitäten wurden verstärkt und zum Beispiel in Hamburg mehrere Razzien bei Tanzveranstaltungen durchgeführt. Von einem Fest am 2. März 1940 im „Weißen Saal“ des Hamburger „Curio-Hauses“ liegt der Polizeibericht vor: „Fast ausschließlich wurde Swing getanzt, von den zahmsten bis zu den wildesten Formen. Dabei wurde der Oberkörper vorgelegt und mit dem Unterkörper gewackelt (...), ja sogar mit den Hinterköpfen aneinander gerollt. Die Haltung der jungen Menschen war zum großen Teil schlaff und salopp (...). Viele Mädchen waren geschminkt und auffallend frisiert, z.T. mit einer Note zur Halbwelt. Es wurde in aller Öffentlichkeit Zärtlichkeiten ausgetauscht, ohne dass man das Gefühl hatte, dass dies aus besonderer Zuneigung zueinander geschah; es schien

---

[915] Eine Beschreibung des Films nimmt mehrere Seiten ein bei: Kurt B. Metzmacher (Hrsg.): Statt Autogramme. Künstler grüßen Soldaten, Neustadt a. d. W. 1944, S.34ff. Über die Ungewöhnlichkeit des Filmes schreibt William Moritz: „The entire community of animals depicted in Weather-beaten Melody is peaceful, friendly, fun-loving, imaginative and altruistic-quite the opposite of the Nazi requirements for a dedicated Aryan citizen.” http://www.awn.com/mag/issue1.7/articles/moritz1.7.html [10.03.2004]

[916] Die „Verordnung zum Schutze der deutschen Jugend“ vom März 1940 schränkte die Aufenthaltsberechtigung Jugendlicher an öffentlichen Orten sowie in Gaststätten, Kinos usw. stark ein. Abgedruckt in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2832 vom 28.03.1940, S.286

[917] Vgl. Gordon Uhlmann: Observierte Lebenslust. Bewegungsräume von Swingjugendlichen in der Diktatur, in: Alenka Barber-Kersovan/ Gordon Uhlmann: Getanzte Freiheit. Swingkultur zwischen NS-Diktatur und Gegenwart, Hamburg 2002

[918] Zitiert nach: Uhlmann, S.71

[919] Tagebuch vom 02.03.1940

mehr dazuzugehören.“[920] Der Vorwurf der Haltungslosigkeit und der moralischen Verworfenheit in Verbindung mit sexuellen Ausschweifungen ist typisch für eine Macht, die ihre Autorität untergraben sieht und unkonventionelle Andersartigkeit daher öffentlich desavouieren muss. Gerade die sexuelle Komponente drängt zu einem Vergleich des Verhaltens der mittelalterlichen Kirche gegenüber freigeistlichen Häresien.

Swingmusik, wilde Tänze, modische Accessoires und ein hedonistischer Habitus: Hier traf der spezifische Kulturkonflikt auf den unspezifische Generationenkonflikt und führte über die Kriminalisierung und Verfolgung erst in der Konsequenz zu einer widerständigen Politisierung.[921] Als Himmler im Januar 1942 Heydrich anwies, radikal gegen die Hamburger „Swing-Jugend“ vorzugehen, so fällt die Brachialität auf, mit der diese Form der jugendlichen Renitenz und Verweigerung gebrochen werden sollte: „Alle Rädelsführer (...) sind in ein KL einzuweisen. Dort muss die Jugend zunächst einmal Prügel bekommen (...). Bei den Eltern ist nachzuforschen, wie weit sie das unterstützt haben. Haben sie es unterstützt, sind sie ebenfalls in ein KL zu verbringen und das Vermögen ist einzuziehen. Nur wenn wir brutal durchgreifen, werden wir ein gefährliches Umsichgreifen dieser anglophylen Tendenz (...) vermeiden können.“[922] Von den etwa 1.000 Hamburger „Swings“ wurden über 400 zumindest zeitweise verhaftet und einige von ihnen in Lager wie Moringen, Uckermark, Ravensbrück und Neuengamme verbracht[923] und dort teilweise als politische Häftlinge eingestuft.[924] Kater nimmt an, dass Goebbels ebenfalls hinter einem solch harten Vorgehen steckte, weil er sich angesichts der Hamburger Problematik Sorgen machte, es mit der „relativen Freiheit, die er den Vertretern der Jazzkultur gewährt hatte“, übertrieben zu haben.[925]

Noch im August 1942 hatte der SD-Bericht wieder einmal Meldungen zum Thema „Jugendliche und Jazzmusik” gesammelt. Gerade viele großstädtische Jugendliche fielen immer wieder durch den Boykott einer „anständigen, deutschem Geschmack entsprechenden Unterhaltungsmusik” auf. Man „tobe” vor allem zum

---

[920] Aus einem Bericht der Hamburger Kriminalpolizei, zitiert nach: Uhlmann, S.66f.

[921] Vgl. Guido Fackler: „...ein gefährliches Umsichgreifen dieser anglophylen Tendenz...“ – Verfolgung und Widerständigkeit der „Swing-Jugend“, in: Alenka Barber-Kersovan/ Gordon Uhlmann: Getanzte Freiheit. Swingkultur zwischen NS-Diktatur und Gegenwart, Hamburg 2002, S.98f.

[922] Himmler an Heydrich am 26.01.1942, zitiert nach: Ritter, S.184

[923] Hinze / Uhlmann, S.51

[924] Kater 1995, S.347

[925] Kater 1995, S.293f.

„Tiger-Rag" und fordere von Tanzkapellen zum Teil mit „drastischen Mitteln" den Vortrag englischer und amerikanischer Schlager, die von diesen mit deutschen Texten gesungen oder schlicht falsch angesagt würden. Weiter berichtete man von Fällen, wo „Volkslieder und gemeinsam gesungene Jugendlieder (...) mit Gelächter aufgenommen oder durch dauernden Applaus gestört" worden seien.[926] „Pubertierende Jugendliche", nicht etwa „der schaffende Mensch" seien die Hauptklientel der Tanzkapellen, wozu die Parteigenossenschaft in überraschend resignierender Art und Weise Stellung bezog, indem sie die Schere zwischen erziehungspolitischem Anspruch und realem Verhalten der Jugendlichen einräumte: „An einem Teil der Jugendlichen sei ohnehin schon Hopfen und Malz verloren. Umso weniger aber brauche man sich durch sie die kulturpolitische Arbeit der Partei verderben lassen."[927]
Eine im Verständnis alter Nationalsozialisten derart pessimistische Einschätzung der großstädtischen Jugend, die sich auch auf anderen Gebieten wie zum Beispiel der „Arbeitsmoral"[928] immer wieder fand, beschrieb sicherlich kein Massenphänomen, fordert jedoch zu einer Differenzierung des Bildes einer ideologisch vollkommen homogenisierten und fanatisierten Kriegsjugend heraus.

Eine weitere Gruppe Jugendlicher, jene jedoch im staatlich-militärischen System organisiert, zeichnete sich durch einen den „Swings" durchaus ähnlichen äußeren Stil und Musikkonsum aus und nutzte ähnliche mediale Binnenintegrationsmuster. Die Erinnerungsberichte von ehemaligen Luftwaffenhelfern hat Rolf Schörken gesammelt und in den Zusammenhang gestellt.[929] Die Situation jener Generation, die bei Kriegsende zwischen 15 und 17 Jahre alt und ohne ein Gegenbild zum Nationalsozialismus aufgewachsen war, war geprägt von einer Begeisterung für alles Militärische, ihre Idole waren eine seltsame Mischung aus soldatischen und zivilen „Stars", rekrutiert aus den Offiziersrängen der Wehrmacht gleichermaßen wie aus der Medienwelt der Unterhaltungsbranche.[930] Die Extremsituation Krieg wurde als einzige Wirklichkeit erlebt und zur Normalität umgedeutet, eine Vorstellung von einem Leben nach Kriegsende war nur schwer zu entwickeln. Die

[926] SD-Bericht vom 10.08.1942, Boberach, S.4054f.
[927] Ebd., S.4057
[928] Z.B. SD-Bericht vom 10.12.1942, Boberach, S.4558ff.
[929] Rolf Schörken: Luftwaffenhelfer und Drittes Reich. Die Entstehung eines politischen Bewusstseins, Stuttgart 1984
[930] Schörken, S.5ff.

Gegenwelt für die „Alternativenlosigkeit“ und Festgelegtheit der jugendlichen Lebensform lieferten Musik und Filme.

Siegfried Lenz berichtet von der Faszination, die in dieser Situation für ihn von modernen Tanzschlagern und dem Jazz ausging: „...so elektrisierte Dieter Gütt [ein Jugendfreund von Lenz] mich durch seine Kenntnis von Schlagern und Schlagertexten, die ich sofort von ihm lernen zu müssen glaubte, nicht, weil ich sie als Protestmittel empfand, sondern als Weihe, als letzte Stufe auf dem Weg zu einer privaten Unabhängigkeitserklärung. Plötzlich, mit der Entdeckung des Schlagers mitten im Krieg, mit der erstaunten Wahrnehmung, welch eine bezwingende Wirkung vom Jazz ausging, gab es einen Aufruhr in meinem Gefühlshaushalt. Die offiziell missbilligte, nur abschätzig quittierte oder untersagte Musik wurde zu einer Obsession. Sie wurde Erkenntniszeichen, Ausdruck einer Sehnsucht und eines Selbstgefühls...“[931] Musikalische Vorlieben, zur Schau getragen durch bestimmte äußerliche Zeichen, etablierten sich als System informeller Gruppenzugehörigkeit: „Die Requisiten waren überall die gleichen: das lange Haar, die Sorgfalt der Frisur, die lässige, wenn möglich überelegante Kleidung, der Jazz oder wenigstens die Tanzmusik, die Vorliebe für bestimmte Film- und Schlagerstars.“[932] Man signalisierte die „Zugehörigkeit zu etwas Drittem“ – eine mediengenerierte Ersatzwelt wurde zum Vorbild einer Jugendkultur in perspektivloser Zeit. Noch bevor die Unterhaltungsbranche begonnen hatte, generationenspezifisch zu produzieren und ihre Produkte nicht nur als Unterhaltung, sondern auch als Ausdruck und Bestandteil verschiedener Lebensstile zu vermarkten, hatten Jugendliche das individualisierende und gleichzeitig gruppendynamische Potential eines medial erzeugten Vorbildes erkannt und als das ihre erklärt. Die Gefahr des Konflikts war einkalkuliert und gewollt: Noch weniger als bei der „Swing-Jugend“ war dies jedoch politischer Protest, sondern in erster Linie ein Zeichen an die ältere Generation, die geglaubt hatte, der Jugend die Adoleszenz vorenthalten zu können. Die von Musik und Film gebotenen Stilnischen waren eine direkte Reaktion auf die totale Inpflichtnahme eines ganzen Volkes, die Herstellung eines „herrschaftsfreien Raumes“ in einer unattraktiv gewordenen Realität. Man kombinierte die geächteten Musikformen Jazz und Swing mit den Figuren aus Unterhaltungs- und Revuefilmen und setzte bewusst auf vom Nationalsozialismus verpönte Modeattribute.

---

[931] Siegfried Lenz in Reich-Ranicki (Hrsg.): Meine Schulzeit im Dritten Reich, S.160f.

[932] Schörken, S.60

Einer von Schörkens Zeitzeugen beschreibt, wie weit die internen Vorgaben für die jugendlichen Ausdrucksformen gingen: „Stil-Ideal“ war eine Art ‚Tangojüngling’. Wir nannten das ‚Schlot’, und die dazugehörigen lobenden Adjektive waren ‚stur’, ‚wüst’, ‚schwer’.“[933] Die Luftwaffenhelfer zeigten sich mit schicker Uniform, Facon-Haarschnitt, einem lockeren weißen Seidenschal nach Pilotenmanier und stets Zigarette lässig im Mundwinkel. Mit der Nähe zur Luftwaffe und dem Gefühl des Ernstgenommenwerdens durch erwachsene Vorgesetzte verband sich ein neues Selbstbewusstsein gerade der HJ gegenüber, die man als „stramm, kindisch und unselbständig“ ablehnte.[934] Man war Teil der Militärmaschinerie, kokettierte und provozierte aber bewusst mit einem Gegenbild zum traditionell Soldatischen und vor allem Nationalsozialistischen: „Die Wehrmacht stellte eine Art von Hohlraum zur Verfügung, innerhalb dessen unmilitärische Gegenorientierungen maßgebend waren.“[935]

Schörken war mit der Fragestellung angetreten, ob es dem Nationalsozialismus gelungen ist, aus einer Generation ohne Erinnerungen an die Zeit vor 1933 den Idealtyp des „faschistischen Menschen“ heranzuziehen und stieß dabei auf eine fast spielerisch aufgebaute Gegenwelt und mit dem Reiz des Verbotenen. Die Masse von „privaten Absagen an die Zwangswelt“ wertet Schörken in ihrer Addition nicht zu Unrecht als ein politisches Signal, in dem die (Jazz-)Musik ein „spontaner, wenngleich keineswegs voll bewusster Ausdruck eines diffusen Freiheitsdranges“ wurde.[936]

Das bei jugendlichen Swingfans beobachtete Phänomen, bestimmte Angebote der offiziell geförderten Populärkultur mit eigenen Nutzungsmustern zu versehen und sich so eine spezifische Form der „Jugendkultur“ zu konstruieren, war neu. Populärmusik wurde hier erst mal in zum Leitmedium des Alltags, ja zum Leitmedium der Massenkultur, ein Zusammenhang, der seit Ende der 1950er bestimmend werden sollte.[937]

---

[933] Ebd., S.114

[934] Ebd., S.121

[935] Ebd., S.115

[936] Ebd., S.228f.

[937] Kaspar Maase: Grenzenloses Vergnügen: Der Aufstieg der Massenkultur 1850 – 1970, Frankfurt 1997, S.236 und S.252

4.2.21 Hinkels „Schlussstrich“ im Herbst 1942

Hinkel unterstrich seine Ansprüche auf Definitionsmacht mit den im November 1942 erlassenen „Richtlinien für die Ausführung von Unterhaltungsmusik“.[938] Hier wurde ausdrücklich dem „gesunden Fortschritt im Klanglichen, Rhythmischen usw.“ freie Bahn signalisiert (solange der „melodische Gehalt“ sichergestellt sei) und dabei einmal mehr den Unterhaltungsmusikern das Prädikat „künstlerische Wertarbeit“ zugesprochen. Stege nahm sich jenen längst überfälligen Richtlinien in einer ausführlichen Kommentierung an und betonte deren Doppelcharakter als einschränkend, aber auch befreiend, da sie künftig den Musiker „vor unberechtigten und vorurteilsvollen Anfeindungen und Verdächtigungen schützen“ würden, mit denen „von verständnisloser Seite“ immer wieder gerechnet werden müsste.[939] Punkt 1 der Richtlinien hatte zudem unwürdige „Mätzchen und Clownerien“ untersagt – auch dies tat dem künstlerischen Selbstbewusstsein des Unterhaltungsmusikers gut, weil er sich, so Stege, nun nicht mehr vom Arbeitgeber zum „Stimmungsfatzken“ erniedrigen lassen müsse. Jene Kapellen, und hier zielte Stege vor allem die ausländischen ab, die eine derart „würdelose Art der Darbietung“ freiwillig im Programm hätten, seien nun klar in die Schranken gewiesen.

Besonders intensiv beschäftigte sich Stege mit den inhaltlichen Aussagen Hinkels zu den Themen Melodie, Rhythmus, Fortschritt und Instrumentierung: „Die Entwicklung unsres melodischen Gefühls steht im Zusammenhang mit dem ‚gesunden Fortschritt’. Das ist an den Richtlinien besonders wertvoll, dass sie keineswegs den Fortschritt ausschalten. Und ‚gesund’ ist er dann, wenn sich die einzelnen Bestandteile der Musik, nämlich Melodie, Rhythmus und Harmonie in gegenseitiger Abhängigkeit voneinander entwickeln und im Sinne unserer gesamten künstlerischen und kulturpolitischen Grundhaltung. Wir haben schon davon gesprochen, dass das Überwiegen eines einzelnen Faktors, nämlich des Rhythmus in der Systemzeit, als absolut ungesund und volksfremd zu gelten hat. Der Rhythmus allein ist ein Kennzeichen von Unkultur, und rein rhythmische Instrumente haben die exotischen Jazzbands mit den Negern und Wilden gemein. Rhythmus und Harmonie haben sich der Melodie unterzuordnen, und nicht umgekehrt.“ Den Schutz moderner Instrumente wie Saxophon oder gestopftes Blech vor einer pauschalen Verurteilung begrüßte Stege, gab es inzwischen doch den

---

[938] Richtlinien für die Ausführung von Unterhaltungsmusik, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2931 vom 19.11.1942, S.346

[939] Fritz Stege: Die neuen „Richtlinien für die Ausführung von Unterhaltungsmusik“, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2932 vom 04.12.1942, S.361f.

Orchester gewordenen Beweis für eine kulturpolitische Akzeptanz der modernen Besetzung: „Wie wunderbar ein Chor gestopfter Blechbläser klingt, das erleben wir ja ständig bei den Darbietungen des ‚Deutschen Tanz- und Unterhaltungsorchesters.'" Wie weit hatte sich dieser Stege von jenem entfernt, der 1933 noch im KfdK-Organ „Deutsche Kultur-Wacht" gefordert hatte, man solle doch die „Geige anstelle von gestopften Trompeten und anderen widerlichen Klangerzeugern"[940] verwenden?

Hinkels Richtlinien und Steges Kommentar verstanden sich als Schlussstrich unter die seit den 1920ern geführte Debatte um „Jazz" und moderne Tanzmusik. Dem hatte sich auch Franz Götzfried unterzuordnen, der sich auf geschickte Art und Weise wieder ein Stück weit auf Kurs brachte, indem er eine „Klarstellung" zu den konservativen Attacken des „ernsten Musikfreundes" Max Reichert gegen die Jazzähnlichkeit moderner deutscher Tanzmusik veröffentlichte.[941] Dieser hatte in der „Zeitschrift für Musik" deutlich gegen das postreformatorische Rundfunkprogramm und deren programmatische Aushängeschilder geschossen: „Wenn man vermeint, dass jazzähnliche Einflüsse heutzutage nur noch gelegentlich auftauchen, so ist das ein Euphemismus, der sich schwer verteidigen lässt. Am Rundfunk nimmt der Jazz immer noch einen großen Teil der Vorführungen ein. Dabei wird es allgemein als unliebsam empfunden, dass Jazz und andere Musik in einer Sendezusammenstellung gemischt und durcheinander zum Vortrage kommen, so dass derjenige, der artfremde Musik nicht hören mag, gezwungen ist, das Rundfunkgerät während der betreffenden Reihe (z.B. ‚Melodie und Rhythmus' oder ‚Für jeden etwas' usw.) abzustellen. Hiermit hat es der Jazz erreicht, als vollständig gleichberechtigt mit der anderen Musik und mengenmäßig ihr ebenbürtig gegenüberzutreten."[942] Götzfried stellte nun klar, dass es erstens nicht richtig sei, „jede Art modern-rhythmischer Tanzmusik als Jazzmusik zu bezeichnen" und zweitens hier das Phänomen immanent geworden sei, das „ursprünglich Artfremde an das Eigene" anzugleichen, wie es auch im „germanischen Sprachbrauchtum" festgestellt werden könne. Der Autor bekannte sich – in Anlehnung an Goebbels – jetzt sogar bedingt zum Rhythmus der Moderne und übte dabei leise Selbstkritik: „Das Gesicht unserer Zeit ist durch die Technik be-

[940] Fritz Stege, in: Deutsche Kultur-Wacht vom 16.12.1933, zitiert nach Wulf, Musik, S.294

[941] Franz Götzfried: Tanz- und Jazzmusik ist zweierlei!, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2934 vom 30.12.1942, S.2933f.

stimmt. Sie beeinflusst unleugbar auch die Musik. Dies beweist nichts besser, als die trotz zäher Widerstände ständig zunehmende Betonung des Rhythmischen, die Bevorzugung des Zwei- und Viervierteltaktes. Wollen wir diese Dinge richtig erkennen, so müssen wir uns von antiquarischem Musikdenken freimachen.“ Doch von einem eindeutigen Einlenken auf die moderne Linie wollte Götzfried nichts wissen, führte stattdessen noch einmal die bereits zitierte „Jazzdefinition“ von Stietz als „wild improvisierte, d.h. undisziplinierte Musik“ an. Man könnte, so setzte Götzfried den Gedanken fort, demzufolge meinen, dass auch rhythmisch „extravagante“ Stücke keine Jazzmusik darstellten, solange sie „einwandfrei“ notiert wären und auch so wiedergegeben würden. Doch auch notierte, stark synkopierte und auf Toneffekte abzielende Musik sei gemäß der „vererbten Mentalität“ als Jazzmusik abzulehnen. Leider sei „diese Art von Musik noch oft genug anzutreffen“. Bezüglich der Instrumentierung hielt sich der ehemalige völkische Mahner nun an die Vorgaben von höchster Instanz: „Wenn alle tanzmusikalischen Kompositionen oder Darbietungen als Jazzmusik bezeichnet oder wenn heute noch Saxophon, gestopfte Trompete, Begleitgitarre und Schlagzeug vielfach als Jazzinstrumente angefeindet werden, so schüttet man damit ‚das Kind mit dem Bade aus’.“ Mit diesem Lavieren zwischen einer sanften Kritik am übertriebenen Konservativismus einerseits und einer beständigen Klage gegen die Auswüchse der modernen Tanzmusik andererseits, bewahrte sich Götzfried seine eigene Meinung und signalisierte, dass für ihn und viele andere die Tanzmusikfrage noch lange nicht zufriedenstellend geklärt war.

Im Gegensatz zu jener Haltung resümierte die „Frankfurter Zeitung“ über Hinkels Schlussstrich und zeichnete noch einmal sehr sachkundig die Entwicklung der Tanzmusik über Verbot und anachronistischen Rückgriff hin zum „gesunden Fortschritt“ in Deutschland nach: „Im Frühjahr 1933 ist in Deutschland der ‚Jazz’ verboten worden. Das war seinerzeit ein sehr spürbarer Eingriff, der die Tanzkapellen zu einer ernstlichen Umstellung gezwungen hat.[943] Viele Kapellen sind damals einige Jahre rückwärts gesprungen, aber es zeigte sich bald, dass jenes

---

[942] Max Reichert: Und nochmals Unterhaltungsmusik, in: Zeitschrift für Musik, September 1942, zitiert nach: Franz Götzfried: Tanz- und Jazzmusik ist zweierlei!, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2934 vom 30.12.1942, S.2933

[943] Es überrascht, welche Bedeutung hier ex post dem Jazzverbot der Berliner Funkstunde beigemessen wird. Der Trend zum Rückwärtsgewandten und die Repertoireunsicherheit lässt sich sicherlich nicht exklusiv auf jenes „Verbot“ zurückführen. Die kritisierte Entscheidungsschwäche der ersten Jahre nationalsozialistischer Unterhaltungsmusikpolitik wird auf diese Weise locker überspielt.

Verbot keineswegs als ein Schlag gegen die moderne Tanzmusik überhaupt gemeint war, sondern nur gegen einige bestimmte Elemente dieses Stils, die als undeutsch, als ‚Negermusik' empfunden wurden. Nach der Klärung des Sachverhalts, die bei der Schwierigkeit der begrifflichen Abgrenzungen im wesentlichen in der Praxis geschehen konnte, stellte sich heraus, dass die Kapellen einen großen Spielraum hatten und vor allem auch die charakteristische Rhythmik und ebenso die Klanglichkeit der modernen Tanzmusik – sahen sie nur vom Extremen ab – durchaus weiterpflegen konnten."[944] Dass auch die kriegsbedingte Ernsthaftigkeit und die dadurch gesteigerte Empfindlichkeit gegenüber musikalischen Ausrutschern deutlichen Einfluss auf die Tanzmusikentwicklung hatten, wurde erkannt: „Der Krieg hat eine neue Situation geschaffen. Der Tanz selbst war während der Feldzüge in Polen, in Frankreich und in Russland verboten und ist es noch; vor allem aber wurde man empfindlicher gegen alles, was man als Auswüchse betrachten konnte oder gar musste, gegen Läppisches und Mätzchenhaftes, aber auch gegen eine Art von Ausgelassenheit, die in der Zeit des Krieges nicht zu ertragen war." Schließlich setzte die durch die Kriegsdauer notwendig gewordene Kurskorrektur ein: „Andererseits ist dem Publikum das Recht auf Entspannung nie abgesprochen worden, ja es wurde ihr eine neue geradezu politische Bedeutung zuerkannt. Wer lange Zeit hindurch schwere Lasten tragen musste, sei es im Felde, sei es in der Heimat, hat gewiss das Recht auf Entlastung, Erheiterung und Muße; wenn die Tanz- und Unterhaltungsmusik immer von diesem Bedürfnis lebt, so wird sie auch im Kriege leben dürfen."

4.2.22 Nörgler, Querulanten und Mutschmann gegen den Rhythmus des Lebens

Moderne rhythmische Musik hatte dank der offiziellen Kursvorgabe aus Ministerium und RKK Konjunktur, so dass sich sogar ein Jazzkritiker wie Alfred Baresel, der mit seinem erstmals 1927 erschienene „Jazzbuch"[945] ein frühes Standardwerk der Rezeption moderner Unterhaltungsmusik geschaffen hatte und dafür auf der Ziegler-Ausstellung „Entartete Musik" auch schwer attackiert worden war,[946] jetzt

[944] Frankfurter Zeitung: Im richtigen Takt, zitiert nach: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2934 vom 30.12.1942, S.397

[945] Alfred Baresel: Das Jazzbuch, Leipzig 1927, erweitert als: Das neue Jazzbuch, Leipzig 1929

[946] Sein Buch tauchte dort unter dem Stichwort „Jüdisches Theater von einst im Jazzrhythmus" auf. Vgl. Dümling 1993, Rekonstruktion, S.X

in einem Leitartikel freimütig zu „moderner synkopierter Unterhaltungsmusik“ bekennen konnte.[947] Sehr launig plädierte Baresel für die erfrischende Wirkung jener vom Amerikanismus befreiten, durch „deutsches Empfinden veredelten“ Musik sowie für das Saxophon, das ihm als Erfindung des nach Brüssel ausgewanderten Deutschen Adolf Sax galt. So wie inzwischen die „Schminkkunst“ der modernen deutschen Frauen durchaus als reizvoll gelten dürfe, so habe auch die „neu geschaffene“ moderne deutsche Unterhaltungsmusik ihre unbedingte Berechtigung. Baresels Feinbilder waren jene „ausgesprochen einseitigen Reaktionäre“, jene „abseitigen, kleinlichen, nörgelnden und meckernden Menschen“, die schon damals sein Buch angegriffen hätten, ohne es zuvor zu lesen. Der moderne Rundfunk leiste für den Soldaten im Unterstand und für den Nachtarbeiter in der Heimat Wesentliches: Die „synkopierte Rhythmik“ entspreche „aufs Haar genau der Seelenhaltung des Menschen des 20. Jahrhundert“.

Kein Wunder also, dass auch die modernsten Tanzkapellen und Komponisten inzwischen durchaus Würdigung finden konnten. Zu dem bereits Institution gewordenen Lob für so bekannte Namen wie Stech, Grothe, Haentzschel, Igelhoff, Steimel und Siegel widmete sich Stege in seiner Schallplattenkritik nun auch wohlwollend den Stücken von Swinggrößen wie dem Brocksieper-Quartett („mit seinen auffälligen Kapriolen der gestopften Trompeten“) oder dem „genussbringenden Orchester“ Ernst van’t Hoff, lobte das „famose Tanzorchester“ Fud Candrix, sowie Heinz Wehner, Jen Omer, das Bar-Trio und viele andere mehr.[948] Doch nicht immer gab es pauschales Lob, so verurteilte Stege zum Beispiel die „neueste Fud-Candrix-Platte“, auf der die „Wiedergabe des ‚U-Bahn-Fox’ und der ‚Stimme der Welt’ einen veralteten Stil, wie er in der Systemzeit beliebt war“ aufweise,[949] oder rügte die „Sünden der Filmregie“ im Rühmann-Film „Ich vertraue dir meine Frau an“ (1943),[950] bei dem die „Entgleisungen“ des Tanzorchesters in Form von „Schwanken“ und Aufspringen „einen Rückfall in längst überwundene Stilarten der Systemzeit“ bedeuten würden.[951] Ein anderes Mal lobte er

---

[947] Alfred Baresel: Warum eigentlich ist die neuzeitliche Unterhaltungsmusik so beliebt?, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2936 vom 27.01.1943, S.19f.

[948] Fritz Stege: Unterhaltungs- und Tanzkapellen auf Schallplatten, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2938 vom 24.02.1943, S.50

[949] Fritz Stege: Tanzorchester auf „Telefunken“, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2942 vom 13.05.1943, S.116

[950] Regie: Kurt Hoffmann, Uraufführung: 02.04.1943

[951] Fritz Stege: Die Sünden der Filmregie, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2943 vom 15.07.1943, S.130. Die Musik zu dem Film kam von Werner Bochmann, ausgeführt wurde sie von Willi Stech und seinem Orchester, dessen Verhalten Stege hier scharf anging: „Die Musiker

dann wieder Willi Berkings „etwas wilden, aber geschickt gemachten“ Fox „Amazonas“ und seinen „lebendigen“ Fox „Tempo, Tempo“[952] sowie „Berkings rhythmisch straffe, exakte Ausführung“ und seine „nicht immer ganz zahmen Arrangements“,[953] während andererseits Herbert Gerigk in der Zeitschrift „Musik im Kriege“ zum Beispiel eine Platte der „Brocksieper-Solisten“ als „jüdisch und zersetzend“ und „verbotsreif“ bezeichnete und fragte: „Wieso darf solche entartete Musik aufgenommen und vervielfältigt werden?“[954]

Hier durfte auch der völkische Zeigefinger eines Franz Götzfried nicht fehlen, der in einem mehrseitigen „Sonderbericht“ von einer Schulungsveranstaltung der Landesleitung München der RMK dem Reichsfachschaftsleiter Stietz ausführlich die Möglichkeit gab, die Präsenz „notengetreu wildester Jazzmusik“ zu entlarven und auf der Notwendigkeit des Kampfes gegen die „Jazzmusik“ zu beharren.[955] Heinz Mietzner ergänzte Götzfried, den er als „ehrlich und idealistisch ringenden Verfechter einer eigenwertigen Unterhaltungs- und Tanzmusik“ bezeichnete, indem er klarstellte, dass immer noch keine „endgültige Linie“ gefunden worden sei und man stattdessen immer noch „am Suchen und Experimentieren“ und am „Tasten nach neuen, zeitgemäßen Wegen“ sei.[956] Er pflichtete Götzfried bei, dass „krass und roh unterstrichene Rhythmik“ falsch sei und man gegen die Auswüchse ankämpfen müsse. In der Fortsetzung dieser Ausführungen schließlich griff er die „Glorifizierung“ des „hypermodernen“ Tanzliedes durch Film und Rundfunk an und rügte „Umdeklarierungen“, die nichts daran änderten, dass man keinesfalls am Ziel sei, ja nicht mal Einigkeit über die Zielrichtung herrsche.[957]

Es war also erneut Zeit für ein Machtwort seitens der RKK-Spitze geworden. Im Juni 1943 erließ Hans Hinkel erneut „Richtlinien“, jetzt „betreffend den Miss-

---

schwanken auf den Plätzen umher, als wenn sie die Wirkungen eines Alkoholrausches zu demonstrieren hätten. Sie springen von ihren Sitzen empor, als wenn man ihnen einen Feuerwerkskörper auf den Stuhl gelegt hätte.“

[952] Fritz Stege: Tanzkapellen auf Schallplatten, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2944 vom 19.08.1943, S.145

[953] Fritz Stege: Neue Schallplatten, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2946 vom 14.10.1943, S.182

[954] Herbert Gerigk: Neuaufnahmen in Auslese, in: Musik im Kriege, Juni/Juli 1943

[955] Franz Götzfried: Fachschaftsarbeit im Kriege. Der Reichsfachschaftsleiter spricht vor den Münchener Unterhaltungsmusikern und deren Betriebsführern, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2940 vom 25.03.1943, S.79ff.

[956] Heinz Mietzner: Bunte Gedanken zur Unterhaltungsmusik, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2941 vom 15.04.1943, S.96f.

brauch musikalischer Bearbeitungen“.[958] Besonders die modernen Bearbeitungen von Stücken der Unterhaltungsmusik hatten scheinbar in einem Maße Anlass zur Klage geliefert, dass sie nun eindeutig reglementiert werden mussten: „Arrangements, die mit hot-Stil, überschärften Spezial- und Tutti-Chorussen feindstaatliche Vorbilder nachzuahmen versuchen, entsprechen nicht der Würde deutscher Musik und sind zu unterlassen.“

Dass Hinkels neue Richtlinien bewusst hinter den Forderungen der Völkischen nach einem radikaleren Verbot sämtlicher fremder Einflüsse zurückblieben, zeigte die unmittelbar neben jenen abgedruckte „Anregung“ betreffend der „fremdvölkischen Elemente“ in der Tanz- und Unterhaltungsmusik.[959] Autor Hanisch stellte voraus, dass Einflüsse der „Balkanvölker“, der Italiener, der Spanier usw. Eingang in die deutsche Musik gefunden hätten und sich hier als befruchtender Faktor auswirkten, dem keinesfalls mit Verboten entgegengetreten werden solle. Es sei stets eine „besondere Eigenart der deutschen Stämme“ gewesen, „Fremdem Raum zu geben“, dieses zu verarbeiten, zu synthetisieren, zu einem wertvollen Neuen und in dieser Form dann wieder Wesenseigenen zu veredeln. Dass diese These in den Augen der völkischen Dogmatiker, für die mit dem Einbruch des Fremden der Kulturverfall beginnt, ketzerisch wirken musste, darüber war Hanisch sich im Klaren – auch wenn er die Kunstgeschichte als Zeugen aufrief. Seine Konsequenzen für die Musikpolitik waren klar: Einerseits sei ein umfassendes Verbot nicht notwendig: „Wenn sich aber heute fremdländische Melos und exotische Rhythmen in unserer Tanz- und Unterhaltungsmusik in mehr oder weniger unglücklich nachahmender Manier tummeln, so liegt trotzdem keine besondere Veranlassung vor, um Arteigenes zu bangen, sofern es sich nicht um Auswüchse gröbster Art handelt.“ Andererseits könne ein Verbot angesichts des Bereicherungspotentials sogar kontraproduktiv sein, denn es gelte „den Stier an den Hörnern zu packen, ihn zu zähmen, anstatt ihn zum Tempel hinauszujagen“.

Dass lange nicht jeder mit dieser Argumentation einverstanden war und zudem die Maßnahmen aus der RKK sowie die Musik im Rundfunk für erheblich zu liberal

---

[957] Heinz Mietzner: Bunte Gedanken zur Unterhaltungsmusik (Schluss), in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2942 vom 13.05.1943, S.112f.

[958] Richtlinien betreffend den Missbrauch musikalischer Bearbeitungen, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2944 vom 19.08.1943, S.144

[959] Eduard Hanisch: Die fremdvölkischen Elemente in unserer Tanz- und Unterhaltungsmusik. Eine beachtenswerte Anregung zu einem viel erörterten Thema, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2944 vom 19.08.1943, S.144

ansah, manifestierte sich beispielhaft an dem von Gauleiter Martin Mutschmann im Juli 1943 für Sachsen erlassenen eindeutigen Jazzverbot.[960] Dort hieß es: „Im gegenwärtigen Zeitpunkt, wo das deutsche Volk alle geistigen und materiellen Kräfte anspannt, dem barbarischen Ansturm des jüdischen Bolschewismus und Amerikanismus zu begegnen, ist es unerträglich, wenn immer wieder durch einzelne Musikveranstalter versucht wird, deutschen Menschen die entarteten Jazzschlager amerikanischer Unkultur vorzusetzen.“ Die deutsche Musik verfüge über eine reiche Auswahl an „Opern, Operetten, Märschen, Tanzweisen, Volksliedern“, so dass es eine „Beleidigung und Schande“ sei, „die Afterkultur der verjüdelten und verniggerten Jazzmusik überhaupt anhören zu müssen.“ Mutschmann zog aus dieser Perspektive, die er mit vielen überzeugten Nationalsozialisten, Deutschvölkischen und Konservativen teilte,[961] die radikale Konsequenz, die bewusst über die Vorgaben aus RKK und Ministerium hinausging: „Das Spielen aller amerikanisierenden Jazzweisen oder ähnlicher, dem deutschen Kulturempfinden widerstrebenden „Musik“ wie alle Entartungen musikalischer Darbietungen durch körperverrenkende Untermalung, dekadenten Refraingesang und ähnliche Effekthascherei ist grundsätzlich verboten.“ Vor allem jedoch kündigte Mutschmann die Überwachung des Verbots durch Partei und Polizei an und wies den Gaststättenbesitzern und Veranstaltern die alleinige Verantwortung zu.

Polizei gegen Musik? Stege griff derartiges als ein „ein Eingeständnis der eigenen seelischen Schwäche“ an.[962] Im Leitartikel des Septemberheftes 1943 hatte er sehr offen und mit eindeutigen Worten Position bezogen gegen die pauschalen Kritiker der modernen Tanzmusik und des Rundfunk- und Filmprogramms, gegen die „Musiksonderlinge“, die in ihrem „Raritätenkabinett“ säßen und ein ständiges „Wenn und Aber“ äußerten: „Sprechen wir es einmal kurz und klar aus: Zum Teufel mir allen Muckern und Sonderlingen, zum Teufel auch mit dem blödsinnigen Begriff des ‚Jazz’, den wir am besten überhaupt nicht mehr in den Mund nehmen, weil jeder Laie sich berufen fühlt, über diesen Musikstil die Nase zu

---

[960] Jazzverbot in Sachsen, in: Freiheitskampf, zitiert nach: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2944 vom 19.08.1943, S.146

[961] So musste sich Hinkel mehrfach die Verlautbarung Mutschmanns als beispielhaft für die Gestaltung des Rundfunkprogramms vorhalten lassen. Mit Hinweis auf Mutschmann forderte zum Beispiel Herbert Gerigk (Zeitspiegel, in: Musik im Kriege Nr.3/4 1943) öffentlich ein reichsweites Verbot: „Man kann nur wünschen, dass aus dieser Anordnung für das Gebiet des Gaues Sachsen eine Reichsregelung werde. Die von Gauleiter Mutschmann angeprangerte Musik ist eine Restdomäne jüdischen Geistes, die endlich ausgerottet werden muss.“

[962] Fritz Stege: Jugend und Tanzmusik, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2945 vom 16.09.1943, S.162

rümpfen, ohne jemals wirklich in die Gefilde der Tanzmusik hineingerochen zu haben. Wir brauchen diese Gattung von Zeitgenossen nicht, die am gründen Tisch den Kopf zerbrechen, ob ein altdeutscher Reigen auf Blockflöten dem heutigen Jugendideal entspricht oder nicht. Was wir brauchen: Männer der Tat und der Wirklichkeit, die nicht zu feige sind, der heutigen Tanzmusik offen ins Auge zu schauen. Jedes Wort ist zu schade für die Erbärmlichkeit jener Furchtsamen (...). Das sind die Wirklichkeitsfremden, die da glauben, man könne Tatsachen einfach wegdiskutieren. Sie haben noch immer nicht gelernt, dass Volkes Stimme Gottes Stimme ist (...). Das sind die Starrköpfe und Fanatiker, die sich Jahr für Jahr gegen die öffentliche Meinung stemmen und niemals davon ablassen, ihre einseitigen Ansichten immer wieder denen zu predigen, die sie gar nicht mehr hören wollen. (...) Sie ziehen es vor, gegen die Zeit, anstatt mit der Zeit zu leben.“ Diese Abrechnung war von einer unmissverständlichen Deutlichkeit und gab die Zielrichtung Steges für das neue Jahr vor. Der „unbekannte Unterhaltungsmusiker“ am Orte seines Wirkens – das war für Stege der beschworene „Mann der Tat“, denn er bewährte sich verantwortungsbewusst in der „Wirklichkeit“.[963] Und in jener Wirklichkeit war es für Stege „nebensächlich, für oder wider den Jazz zu streiten“, wie es „Querulanten“ und „Nörgler“ mit „erzieherischem Dünkel“ und zumeist ohne rechte Sachkenntnis taten: „Es ist wirklich nicht an der Zeit, (...) die Aufgaben weltanschaulicher Schulung darin zu erblicken, dass man dem Hörer, vor allem dem Frontsoldaten, die Freude an rhythmischer Tanzmusik zu verekeln sucht – immer vorausgesetzt selbstverständlich, dass dem Tanzstück künstlerische Werte eigen sind.“

Wie um zu beweisen, dass eine moderne rhythmische Tanzmusik, wie sie im deutschen Rundfunk zum Vortrag kam, gar nichts mehr mit den „Auswüchsen“ einer amerikanischen Jazzmusik zu tun hatte, fanden sich jetzt gelegentliche kurze Berichte über exzentrische Musikpraktiken made in USA, die deutlich an die Zerrbilder der Jazzbands der frühen 1920er Jahre erinnerten: Kuhglocken, Pistolenschüsse, Autohupen, Sirenen, Hammer und Amboss, ja sogar eine Ziege habe die „Jazzband Spike Jones“ als Klangerzeuger engagiert. Dazu vollführten die Musiker „groteske Sprünge“ und „akrobatische Höchstleistungen“ – kurzum, sie benahmen sich „würdelos“.[964] So wie jene Jazzkapelle als Anachronismus wirkt, so hatte doch auch die scheinbar fassungslose Beschreibung solcher Zu-

[963] Fritz Stege: An den unbekannten Unterhaltungsmusiker, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2950 vom 15.02.1944, S.259

[964] Ist das Musik?, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2950 vom 15.02.1944, S.264

stände lange Tradition ebenso wie der erlösende Hinweis, dass deutsches Musikempfinden auch diese Musik gereinigt und veredelt habe: „Diese Radauperiode ist aber doch längst abgetan und jetzt wird sehr manierlich musiziert, sonst hätte diese Gattung doch bei uns nie die Verbreitung finden können.“, hatte es beispielsweise schon 1928 in der „Bayerischen Radio-Zeitung“ geheißen.[965] Im Sommer 1944 las man bei Stege: „Wir haben die Entartungen des Jazz, die sich bei uns einnisten wollten, längst überwunden. (...) Wir haben heute eine ‚schräge Musik’, von der sich niemand in die Flucht schlagen zu lassen braucht.“[966] Überhaupt erscheint die gesamte Diskussion über den am deutschen bzw. europäischen Wesen genesenen Jazz und der Zusammenhang zwischen Zeit, Technik und Rhythmus nur eine Neuauflage einer längst geklärten Debatte, mit dem Unterschied, dass ehemals tendenziell linke, fortschrittliche Positionen wie die folgende von Kurt Weill inzwischen in abgeschwächter Form in die Musikpolitik des Dritten Reiches Einzug gehalten hatten: „Der Rhythmus unserer Zeit ist der Jazz. (...) Und ein Blick in die Tanzsäle aller Kontinente beweist, dass der Jazz genauso der äußerliche Ausdruck unserer Zeit ist, wie der Walzer der des ausgehenden 19. Jahrhunderts.“, hatte Weill schon 1926 niedergeschrieben.[967] „Rhythmus ist aber auch eine Generationsfrage.“, stellte Stege 1944 einmal mehr fest und warb um mehr Toleranz der alten „Kulturrichter“: „Rhythmus aber ist Leben, auch wenn er einmal über die Stränge schlägt...“.[968] Mit dem neuen „Schlagwort für tänzerisch beschwingte, rhythmisch straffe Tonwerke“ namens „schräge Musik“, das die Kämpfer der Antimoderne nun einsetzten, rechnete Stege in einer erstaunlichen Lockerheit ab, verwies auf die „Landser draußen an allen Fronten“, für die der Rundfunk wichtigste Arbeit leiste: „Da gingen die sentimentalen Seufzer eines Tangos oder die prickelnden Rhythmen eines Foxtrotts den Zuhörern ein wie Milch und Honig. Sie ließen Müdigkeit, Dreck, Hunger und schlechte Laune vergessen. Wo aber Musik so etwas fertig bringt (...), da kann sie nicht einfach als unkultiviert und seicht abgetan werden.“

[965] F. K.: Negermusik? Ein musikalischer Dialog. Bayerische Radio-Zeitung 1928, S.8

[966] Fritz Stege: Vom Rhythmus des Lebens, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2956 vom 17.08.1944, S.379

[967] Kurt Weill: Berliner Sendedienst. Der Deutsche Rundfunk 1926, S.732

[968] Fritz Stege: Vom Rhythmus des Lebens, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2956 vom 17.08.1944, S.379

4.2.23 Zusammenfassung: Die Debatte über Jazz und moderne Tanzmusik

Die adaptive Integration von populärer Unterhaltung in die Propagandapraxis der Nationalsozialisten lässt sich auch anhand der Debatte über die Akzeptanz moderner Tanzmusik zeigen. Auch hier ist das Prozesshafte besonders auffällig, wobei politikexterne Faktoren wie die Eigendynamik einer modernen Medienwelt und ökonomische Verflechtungen wirkmächtiger werden als ideologisch gefestigte Positionen. Die massenmediale Bedingtheit der Internationalität des Musikmarktes garantierte mit amerikanischen Musikfilmen, grenzüberschreitendem Radiokonsum und einem breiten Spektrum an Schallplatten gleich eine ganze Reihe potentiell zugänglicher Vergleichsmöglichkeiten für ein interessiertes Publikum, angesichts derer das integrative Reagieren der Distributoren von Unterhaltungsmusik auf internationale Trends gang und gäbe und wirtschaftlich notwenig erschien.

Der allseits erwartete und entsprechend durchgeführte Erstschlag gegen moderne musikalische Klänge westlicher Provenienz in Form des von der Berliner Funkstunde erlassenen „Jazzverbots“ wird weithin überbewertet. Jenes Verbot fußte auf der bereits seit Jahren vorhandenen negativen Konnotation des „Negerjazz“ und galt in seiner bereits recht differenzierten Formulierung als durchaus akzeptiert. Die versprochene Beseitigung tanzmusikalischer „Auswüchse“ wurde weitgehend willkommen geheißen, galt sie doch in erster Linie als positives Signal und Chance für deutsche Tanzmusik und deutsche Musiker.
Die musikpolitisch Verantwortlichen aus Rundfunk und Kulturbürokratie zeigten mit der einsetzenden Förderung einer „neuen deutschen Tanzmusik“ deutlichen Willen zur Zusammenarbeit mit der modernen Unterhaltungsmusikbranche und erteilten einem rein reaktionären Tanzmusikkonzept eine klare Absage: Zwar wurden importierte Tanzformen wie Foxtrott und Tango mitunter kritisch hinterfragt, im Vertrauen auf die „veredelnden“, kulturbildenden Kräfte des Deutschtums wurde ein radikales Verbot moderner Tänze jedoch nicht in Erwägung gezogen.

Das 1935 erlassene reichsweite Verbot von Jazz im Rundfunk bezog sich wiederum nur auf die als „Niggerjazz“ bezeichneten „Auswüchse“, während „deutscher“ Jazz weitgehend gesellschaftsfähig blieb. Gaststättenmusik, Tanzveranstaltungen

und Schallplatten blieben von dieser für den Bereich Rundfunk geschaffenen Verordnung zudem weitgehend unberührt. Große Probleme bereitete allgemein die Definition, was denn nun eigentlich den verpönten „Niggerjazz“ und was akzeptierte „deutsche“ rhythmische Tanzmusik ausmache. Dass einfache Kriterien, die auf den Einsatz bestimmter Instrumente oder die Verwendung der Synkope abzielten, nicht genügen konnten, wurde in der Diskussion schnell klar: Saxophon, gestopftes Blech und ein synkopierter Notensatz erfuhren weitgehende Ehrenrettung. Doch genau damit argumentierten die Gegner rhythmischer Klänge auch noch Jahre später in nahezu unveränderter Form. Entsprechend drehte sich die Debatte um die Akzeptanz moderner Tanzmusik weitgehend im Kreise, oft mangelte es an klaren Positionen und neuen, stichhaltigen Argumenten.
Was sich theoretisch nicht klären ließ, konnte auch die musikalische Praxis nicht zur allgemeinen Zufriedenheit hervorbringen. Der über den Jahreswechsel 1935/36 ausgetragene „Tanzkapellenwettbewerb des deutschen Rundfunks“, als begleitende *positive* Maßnahme zum Verbot gedacht, hatte bereits während der lokalen Vorentscheidungen eine Menge an Uneinigkeit produziert. Durften die angetretenen Kapellen tatsächlich fast exklusiv Foxtrotts aufspielen, durfte dazu getanzt werden oder war Konzertsaalatmosphäre erwünscht, wie sollte man mit ausländischen Titeln umgehen? Auffällig war auch das ausgeprägte Misstrauen von Jury und Presse gegen das Publikum, so dass man sich von dessen Urteil schließlich distanzierte und aus Angst vor der eigenen Courage die Ergebnisse des Wettbewerbs mehr oder weniger unter den Tisch fallen ließ.

Eine neue Chance für die moderne rhythmische Tanzmusik schien der 1936 auch im Deutschen Reich bekannt werdende Swing zu bieten. Was sich musikalisch als „Swing“ etikettierte klang in den Ohren deutscher Tanzmusikspezialisten eigentlich ganz vernünftig, entsprach es doch weitgehend den Erwartungen an einen von „Auswüchsen“ gereinigten, gemäßigten Jazzstil. Zwar stieß man sich an dem „Modewort Swing“ und seiner auffällig angloamerikanischen Herkunft, doch schien sich hier die lang ersehnte „Rückkehr zur Melodie“ endlich in einem Stil erfolgreich manifestiert zu haben. Lange währte die anfängliche Mischung aus Sympathie und Neugier nicht, denn plötzlich galt Swing als Erfindung des jüdischen Jazzmusikers Benny Goodman und damit schlicht als „Judenmasche“. Eben noch als Gegenbegriff zum anstößigen „Hot“ gepriesen, fiel nun auch diese positiv angelegte Differenzierung gänzlich weg. Schließlich erfuhr der „Swing“ seine

endgültige Desavouierung, als er plötzlich als Bezeichnung für einen wilden, undisziplinierten, aus Amerika importierten Tanzstil auftauchte, der schnell mit ersten Verboten geahndet wurde.

Seit 1937/38 setze auch in der Musikwelt eine deutliche Welle des Antisemitismus ein. Wo bislang weitgehend Desinteresse seitens der Musiker geherrscht hatte, suchten nun Pamphlete über das angebliche „Zersetzungswerk“ der Juden auf musikalischem Gebiet und verschwörungstheoretische Sichtweisen von einer jüdisch beherrschte Kulturindustrie im Kampf gegen Deutschland die öffentliche Aufmerksamkeit. Parallel mit den allgemeinen wirtschaftlichen Bemühungen um größtmöglichste Autarkie des Reiches intensivierten sich nun auch auf musikalischem Gebiet die Forderungen nach einer Reduktion ausländischer Kompositionen auf ein Viertel oder zumindest ein Drittel. Stagma-Gebühren sollten im Land gehalten, ein Devisenabfluss weitgehend verhindert werden.
Trotz diverser publizistischer Initiativen war die erhoffte „Selbstreinigung“ des deutschen Musiklebens noch nicht weit genug vorangeschritten, so dass nun mit Hilfe einer Reihe von Gesetzen und Erlassen ausländischer und jüdischer Musik zu Leibe gerückt wurde. Ende 1938 wurde mit der listenmäßigen Erfassung „unerwünschter Musik“ begonnen, wobei 1939-42 insgesamt vier offizielle Listen erschienen.

Die Diskussionen, was denn nun Jazz und was moderne rhythmische Tanzmusik sei, rissen nicht ab, wobei die innovativsten Meinungen und die Forderung nach einem „Rhythmus der Gegenwart“ in der Musik vor allem seitens der Rundfunkpraktiker kamen. Dagegen formierte sich eine Front der konservativen und völkischen Kritiker gegen den „Auslandsfimmel“ vor allem des großstädtischen Publikums, für die Swing und Modetänze wie der „Lambeth Walk“ selbstverständlich dazugehörten. Zugleich hatte eine Reihe lokaler Verbote für Swing und „Lambeth Walk“ das Reich in einen musikpolitischen Flickenteppich verwandelt, in dem der reisende Gaststättenmusiker stets genau darüber im Bilde sein musste, wo er mit welcher Musik gerade aktuelle Normen verletze und wo nicht. Kopfschüttelnd wurde immer wieder der Mangel an einer einheitlichen, reichsweiten Regelung beklagt. Die nationalsozialistische Herrschaftspraxis hatte sich an dieser Stelle wiederum in erheblichem Maße als dezentral, personalisiert und von Initiativen verschiedener Stellen und Instanzen gezeigt.

Zu Kriegsbeginn gaben sich die Sprecher der Unterhaltungsmusikerschaft betont kämpferisch, Musiker und Verleger reihten sich größtenteils ein und distanzierten sich von westlicher Moderne und musikalischem Import. „Reinheit und Sauberkeit“ lautete die Devise, die sich in einem unbedingten Primat der Melodie anstelle des Rhythmischen sowie in einem Verzicht auf alles westlich importierte manifestieren sollte. Deutschland als die wahre europäische Kulturnation sollte unbedingte Distanz zu den Produkten der englischen Plutokratie üben. Für eine gewisse Zeit schienen die Bemühungen um eine differenziert Betrachtung des Themas „Jazz“ und eine Förderung moderner rhythmischer Tanzmusik zumindest publizistisch weitgehend ad acta gelegt.

Doch alle Parolen vom „Ernst der Zeit“ und dem radikalen Verzicht auf moderne Rhythmen und internationale Anleihen verloren mit zunehmender Kriegsdauer ihre Schlagkraft. Die Ablösung des konservativen Paul Graeners durch den der Unterhaltungsmusik gegenüber ungleich aufgeschlosseneren Werner Egk als Leiter der Fachschaft Komponisten in der RMK sowie erste musikalische Positionsbestimmungen Hans Hinkels markierten die Wende zu einem Mehr an Rhythmik und einer Reanimierung der Bemühungen um eine „neue deutsche Tanzmusik“, die eine optimale Mischung aus als „deutsch“ etikettierter Melodie und als „zeitnah“ empfundenem Rhythmus darstellen sollte. In seiner Eigenschaft als Beauftragter für den unterhaltenden Teil des Rundfunkprogramms führte Hans Hinkel eine Kampagne, die auch die öffentliche Diskussion des Themas Tanzmusik beeinflusste: Das Plädoyer für Fortschritt und Jugendlichkeit der Musik wurde salonfähig, die Frage der modernen Rhythmik war nicht mehr länger eine Rassen- oder Wesensfrage, sondern wurde ganz prosaisch zur Generations- und Geschmacksfrage. Goebbels persönlich sagte den neuen Kurs („Melodie *und* Rhythmus“) an, wobei die Definitionsmacht strikt im eigenen Hause verblieb. Hans Hinkel oblag es nun zu definieren, was als moderne Tanzmusik gelten dürfe und wo die Grenzen zu ziehen seien. Der Kurs der relativen Liberalisierung war dabei bestimmt keine allgemeine Zusage an den Jazz, dafür aber eine eindeutige Absage an das reaktionäre Lager, dessen Protagonisten sich jedoch keinesfalls weitere Diskussionen verbieten lassen wollten und stattdessen nicht müde wurden, ständigen Protest anzumelden. Der „völkische Zeigefinger“ fuhr immer wieder auf, in Form von Hörerbriefen, Beschwerden, mündlichen Protesten und lokal initiierten Verboten, selbst nachdem die lange ersehnten und schließlich Ende 1942 erlas-

senen „Richtlinien zur Ausführung von Unterhaltungsmusik“ ein verhältnismäßig klares Bekenntnis zum musikalischen Fortschritt abgelegt und die Tendenz zum unbefangenen Umgang mit moderner Tanzmusik aufgezeigt hatten.

Diese Tendenz, aber auch die Uneinigkeit zwischen Konservativen und Pragmatikern, setzte sich fort und fand ihre zeitgemäße Bestätigung: Eine Musik, die an allen Fronten gewünscht wurde und dort „Großes“ leistete, konnte einfach nicht mehr komplett falsch sein. In einer „eingedeutschten“ Form hatte ein „zeitgemäßer“ Rhythmus Akzeptanz erfahren, *deutsche* „schräge Musik“ durfte nun fast schon als „gerade“ gelten.

5. Unterhaltungsmusik im Rundfunk des Dritten Reiches

5.1 Die Nationalsozialisten und das Unterhaltungsmedium Rundfunk

Um einen Fuß in die Tür des aufstrebenden Mediums zu bekommen, hatte die NSDAP im Jahr 1930 eine sogenannte „Funkwarteorganisation“ unter Horst Dreßler-Andreß und Eugen Hadamovsky gegründet. Mit der Einsetzung eines Funkwartes pro Ortsgruppe sollte ein Netz technisch kompetenter und politisch zuverlässiger Helfer installiert werden, auf das im Bedarfsfall aktiv zurückgegriffen werden konnte. Wenn der NSDAP die Chance gegeben wurde, Feierstunden, Versammlungen oder Reden zu übertragen, hatten die meist jungen Bastler für einen reibungslosen Ablauf zu sorgen.
Zu den verstärkten Rundfunkaktivitäten des Jahres 1930 gehörte auch die Schaffung einer organisierten Stimme innerhalb der Hörerschaft. Politische oder kirchlich orientierte Hörerverbände waren zu diesem Zeitpunkt gang und gäbe, bereits 1925 hatte sich zum Beispiel der bedeutende „Arbeiter-Radio-Bund“ formiert. Als Hörervereinigung der rechtsgerichteten Parteien und Organisationen (NSDAP, DNVP, Stahlhelm) gründete sich entsprechend am 12. August 1930 der „Reichsverband Deutscher Rundfunkteilnehmer“ (RDR).

Es ist einer der Mythen der Machtergreifung, am 30. Januar 1933 habe die NSDAP im Sinne einer nationalsozialistischen „Rundfunkrevolution“ schlagartig die deutschen Sender erobert und im Final der Übertragung des großen Fackelzuges durch das Brandenburger Tor alle Zeichen auf Neuanfang gesetzt. Dieser Sondersendung jedoch ging der normale Amtsweg, nämlich eine ordnungsgemäße Genehmigung des politischen Überwachungsausschusses der deutschen Rundfunkanstalten, voraus.[1] Eine schöne Anekdote zur Entmythologisierung des Datums weiß Pacher zu berichten: Unmittelbar nach Abschluss der Rundfunkübertragung des Fackelzuges erfolgte die Ansage: „Und nun spielt für sie das Orchester Dajos Béla. Als erstes hören Sie von Franz Grothe ‚Es ist alles Komödie, es ist alles nicht wahr’...“[2]

---

[1] Vgl. Dorette Rimmele: Anspruch und Realität nationalsozialistischer Rundfunkarbeit vor 1933 in Hamburg, in: Winfried B. Lerg / Rolf Steiniger (Hrsg.): Rundfunk und Politik 1923 bis 1973. Beiträge zur Rundfunkforschung, Berlin 1975, S.145

[2] Maurus Pacher: Sehn Sie, das war Berlin. Weltstadt nach Noten, Berlin 1987, S.298

Das technisch bereits reife, gesellschaftlich jedoch noch nicht genügend verbreitete neue Massenmedium Rundfunk erschien den Nationalsozialisten als geradezu ideales Mittel, um die eben ausgerufene „nationale Revolution“ voranzutreiben. In diesem Sinne begeisterte sich Reichssendeleiter Eugen Hadamovsky an der unverbrauchten Kraft des Rundfunks und beschwor das in ihm wohnende Potential: „Er [der Rundfunk] ist noch sehr jung, daher an sich revolutionär und nicht behaftet mit Traditionshemmungen wie andere Kulturinstitute...“[3] Um in einem revolutionären Sinne zu funktionieren, musste jedoch zunächst dringend der Hörerkreis vergrößert werden, wie die RRG feststellte: „Die Massenwerbung für den Rundfunk ist eine der wichtigsten Aufgaben, die wir zunächst zu lösen haben. Denn was nützt es, wenn der Rundfunk noch so aktuell, so lebendig und volksnah arbeitet und dabei, wie es bei uns in Deutschland leider noch der Fall ist, nur einen verhältnismäßig kleinen Hörerkreis hat?“ Es dürfe, so fixierte die RRG ihr Programm und die Rolle des Rundfunks darin weiter, „nicht einen Volksgenossen geben, der kein Rundfunkgerät besitzt, wenn die großen Schicksalsfragen unseres Volkes durch den Mund unseres Führers und seiner getreuen Mitkämpfer zur Debatte stehen...“[4]

Das Gesamtprogramm zur Förderung des Radiokonsums schien mittelfristig Erfolg zu haben: Die Teilnehmerzahlen schnellten vor allem bedingt durch den staatlich geförderten Verkauf der Billigempfänger VE301 und DKE von 3,98 Millionen 1932 auf 10,82 Millionen 1939 in die Höhe.[5] Im europäischen Vergleich jedoch relativiert sich dieser Anstieg auf ein Normalmaß: Während 1939 immerhin 50% aller deutschen Haushalte über ein Radiogerät verfügten, gab es in Dänemark, Schweden und vor allem auch Großbritannien um einiges mehr Rundfunkteilnehmer im Verhältnis zur Bevölkerungszahl.[6] Im Verlauf des Krieges war eine tendenzielle Verschlechterung der Versorgung der deutschen Bevölkerung durch den Rundfunk festzustellen, wobei sich vor allem das Fehlen von Ersatzteilen sowie zivile Schäden bemerkbar machten.[7]

---

[3] Eugen Hadamovsky: Der Rundfunk im Dienste der Volksführung, in: Gestalten und Erscheinungen der politischen Publizistik, Heft 1, Leipzig o.J. (1934), S.12

[4] Mitteilungen der RRG Nr.372 vom 03.08.1933, Bl.1/2

[5] Zahlen nach Heinz Pohle: Der Rundfunk als Instrument der Politik. Zur Geschichte des deutschen Rundfunks von 1923-38, Hamburg 1955

[6] Maase zählt für Deutschland 134 Rundfunkteilnehmer pro 1000 Einwohner, in Dänemark waren es 190, in GB 184 und in Schweden 171. Kaspar Maase: Grenzenloses Vergnügen: Der Aufstieg der Massenkultur 1850 – 1970, Frankfurt 1997, S.223

[7] Konrad Dussel: Die nationalsozialistische Diktatur und das anarchische Potential des Rundfunks, in: Historische Mitteilungen 13/2000, Heft 1, S.185

Axel Schildt erkennt beim Rundfunk von Anfang an ein gewisses Spannungs- und Anpassungsverhältnis zwischen Hörerwunsch einerseits und dem kulturellen und politischen Anspruch andererseits. Der Hörer setzte sich dabei stets durch, es erfolgte eine fortschreitende Anpassung an den Massengeschmack. 1933 lag der Musikanteil bereits bei 60% der Sendezeit und stieg 1935 auf über 70%. Gerade einmal 10% machte hierbei der Anteil ernster Musik aus.[8] Wie war diese Entwicklung im Kontext der Programmkonzeption der Nationalsozialisten nach der Machtergreifung zu verstehen?

„Am 30. Januar ist endgültig die Zeit des Individualismus gestorben!",[9] ließ Goebbels in seiner ersten Rede vor den Rundfunkgesellschaften verlauten. Das Programm sollte sich nun am „Allgemeininteresse" und an der Aufnahmemöglichkeit der Masse orientieren. Doch Interesse, Bedürfnis und Kapazität jener Masse galt es zunächst einmal richtig auszuloten und dabei auch noch in Deckung mit faschistisch-revolutionären, völkisch-antimodernen und nationalkonservativen Konzepten zur Förderung der deutschen Kultur zu bringen. Schließlich galt das junge Medium Rundfunk als das Adäquat zur Dynamik des ebenfalls als jung deklarierten Nationalsozialismus: „Jung und zukunftsfreudig stehen der Nationalsozialismus und sein Verkündungsmittel, der Rundfunk..."[10] Eine starre Methodik lässt sich der mit einer derartigen internen Wichtigkeit belegten nationalsozialistischen Rundfunkpolitik jedoch nicht zuordnen. Während Grundprinzip und Zielsetzung, nämlich kollektivistische Ansprache und Förderung der Volksgemeinschaftsidee, nicht aus dem Augen gelassen wurden, war der häufige Wechsel von Maßnahmen und Methoden stets von der Politik des Augenblicks bestimmt – Programmgestaltung konnte also mithin direkt von der politischen Situation abhängig sein. Eine Aufteilung der rundfunkpolitischen Bemü-

[8] Axel Schildt zitiert hier zeitgenössische statistische Bücher. Axel Schildt: Moderne Zeiten. Freizeit, Massenmedien und „Zeitgeist" in der Bundesrepublik der 50er Jahre, Hamburg 1995, S.242. Mit nur 2,5% gibt Haibl auch für den Anteil von Marsch- und Blasmusik am Rundfunkprogramm (1938) einen erstaunlich geringen Prozentsatz an. Michaela Haibl: „Unterhaltung", in: Wolfgang Benz / Hermann Graml / Hermann Weiß (Hrsg.): Enzyklopädie des Nationalsozialismus, Stuttgart 1997, S.182

[9] Zitiert nach Heinz Pohle: Der Rundfunk als Instrument der Politik. Zur Geschichte des deutschen Rundfunks von 1923-38, Hamburg 1955, S.273

[10] Funk Nr.7/1934 vom 09.02.1934, zitiert nach Peter Dahl: Radio. Sozialgeschichte des Rundfunks für Sender und Empfänger, Reinbek 1983, S.156

hungen bis Kriegsbeginn in drei Phasen findet sich in der Literatur mit einiger Berechtigung durchgängig wieder.[11]

5.1.1 Revolution und Agitation: Die erste Phase

1933 beherrschte das omnipräsente Bemühen um die Vollendung einer Revolution, jene von Hadamovsky begeistert beschriebene „phantastische Welle politischer Beeinflussung, Agitation und Propaganda in jeder Form“[12] vollkommen den Rundfunk, was einerseits zu massiven Programmänderungen und andererseits zu erheblichen personellen Konsequenzen führte. Auch strukturell verwirklichte man Änderungen: Sofort wurde mit der Umgliederung der Rundfunkgesellschaften begonnen, bereits im April 1934 war ihre Gleichschaltung zu zehn (ab 1938 zwölf) „Reichssendern” unter Dach und Fach, als Reichssendeleiter koordinierte und kontrollierte Eugen Hadamovsky. Die vollständige Verwirklichung des „Führerprinzips“ erst Anfang 1937 mit der Umorganisation und personellen Neubesetzung der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft (RRG) verwirklicht werden konnte. Generaldirektor der RRG wurde der Kölner Intendant Heinrich Glasmeier, der gleichzeitig die neu geschaffene Instanz des Reichsintendanten bekleidete.[13]

Die erste Entlassungswelle traf vor allem Juden und politisch missliebige Kräfte, allen voran die prominenten Vertreter des verhassten „Systemfunks“.[14] Den Verlautbarungen der RRG vom Juni 1933 zufolge, waren bereits „98 leitende und 38 sonstige Angestellte” aus politischen und rassischen Gründen entfernt und die Riege der Rundfunkintendanten beinahe komplett ausgetauscht worden, wobei auf den nachgeordneten Ebenen das „Aufräumen” wegen akuten Mangels an geeignetem Personal langsamer vor sich ging. Im künstlerischen Programmbereich mussten zunächst sogar noch mehr Kontinuitäten toleriert werden: „Die kreativen Rundfunkmacher genossen mildernde Umstände. Die Musiker, die Unterhal-

---

[11] Zuerst bei Pohle, S.276ff., ganz deutlich auch bei Nanny Drechsler: Die Funktion der Musik im deutschen Rundfunk 1933-1945, Pfaffenweiler 1988, S.35ff.

[12] Hadamovsky, zitiert nach Pohle, S.276

[13] Vgl. Norbert Fasse: Vom Adelsarchiv zur NS-Propaganda: der symptomatische Lebenslauf des Reichsfunkintendanten Heinrich Glasmeier, Bielefeld 2001, S.36

[14] Vgl. Dirk Hühner: Lenkung und Ablenkung. Von der NORAG zum Reichssender Hamburg, in: Projektgruppe Musik und Nationalsozialismus (Hrsg.): Zündende Lieder - Verbrannte Musik, Hamburg 1988, S.102

ter, die singende Prominenz wurde schnell und fleißig vor den neuen Karren gespannt.",[15] urteilt Schröter.

Mit großem Presseaufwand lief der Schauprozess gegen die „Männer des Systemrundfunks" an, verlief allerdings ohne den gewünschten Erfolg. Bald stellte sich heraus, dass die Anklage gegen die Mannschaft um den ehemaligen Rundfunkkommissar Hans Bredow nicht zu halten und mit einer (jetzt unter Ausschluss der Öffentlichkeit) verkündeten Rehabilitation der Angeklagten endete.

Vor allem die programmliche Neuorientierung des Rundfunks als „Verkündungsmittel der nationalsozialistischen Weltanschauung",[16] die zur Schau getragene harsche Distanz gegenüber dem „billigen Amüsier- und Animierbetrieb von gestern" und eine Orientierung am „Volkstum" mit dem Ziel der „Entwicklung eines neuen Lebensgefühls"[17] brachte sehr schnell ernste Probleme mit sich. Nicht jeder Hörer war zufrieden mit dem Umbau des Rundfunks zu einem „braunen Haus des deutschen Geistes" oder einem „Hammer" zum Zusammenschmieden der Nation, wie Hadamovsky es präferierte.[18] Bereits seit Mai 1933 mussten die neuen Herren des Rundfunks Kritik an der Übersättigung mit politischem Programm einstecken. Dazu schreibt Dieter Heimann: „Nahezu täglich riefen Reden und Erklärungen führender Nationalsozialisten zu einer Willenskundgebung für den neuen Staat auf. Dieses Bombardement mit Worten, zu dem noch die Übertragungen von Wahl- und Feiertagsveranstaltungen hinzukamen, hatte für das Programm ständige Veränderungen, Verschiebungen und Streichungen zur Folge, was mit der Zeit eine zunehmende, wenn auch vorsichtig geäußerte Kritik bei den Hörern heraufbeschwor."[19] Sollte die Zukunft des Rundfunks tatsächlich nicht mehr dem „zufälligen Vergnügen" dienen, sondern entsprechend einer zeitgenössischen Forderung exklusiv für die „Übermittlung der nationalsozialistischen Wil-

---

[15] Heinz Schröter: Unterhaltung für Millionen. Vom Wunschkonzert zur Schlagerparade, Düsseldorf 1973, S.79

[16] Horst Dreßler-Andreß: Der Rundfunk – das Verkündungsmittel der nationalsozialistischen Weltanschauung, in: Ernst Adolf Dreyer (Hrsg.): Deutsche Kultur im Neuen Reich. Wesen, Aufgabe und Ziel der Reichskulturkammer, Berlin 1934, S.101-103

[17] Gerd Fricke: Leichte Unterhaltung – ein schweres Funkproblem, in: Die WERAG, Nr.404, 1934, S.5

[18] Eugen Hadamovsky: Der Rundfunk für den freien Künstler, in: Ernst Adolf Dreyer (Hrsg.): Deutsche Kultur im Neuen Reich. Wesen, Aufgabe und Ziel der Reichskulturkammer, Berlin 1934, S.104-107

[19] Dieter Heimann: NS-Rundfunkführung am Beispiel des Westdeutschen Rundfunks, in: Winfried B. Lerg / Rolf Steiniger (Hrsg.): Rundfunk und Politik 1923 bis 1973. Beiträge zur Rundfunkforschung, Berlin 1975, S.166f.

lens- und Weltanschauungspropaganda“ reserviert sein?[20] Tatsächlich schien dem Rundfunk von Anfang an eine viel eindeutigere, offensivere politische Funktion zugedacht gewesen zu sein als dem Film, bei dem parallel die unbedingte Verpflichtung zu Unterhaltung, Humor und Entspannung betont wurde.[21]

5.1.2 Kulturmission und heitere Volkstümlichkeit: Die zweite Phase

Das Problem, dass Politik und Propaganda in der falschen Dosierung dazu neigten, unwirksam zu werden, versuchte Goebbels zu lösen, indem er die Höchstzahl politischer Reden im Radio auf zwei pro Monat begrenzte und zudem für die Übertragung aller politischen Veranstaltung eine Genehmigungspflicht einführte. „Nur nicht die Gesinnung auf den Präsentierteller legen. Nur nicht glauben, man könne sich im Dienste der nationalen Regierung am besten betätigen, wenn man Abend für Abend schmetternde Märsche ertönen lässt.(...) Gesinnung muss sein, aber Gesinnung braucht nicht Langeweile zu bedeuten.“,[22] hatte Goebbels bereits beizeiten gewarnt. Ähnlich sprach er in einer Rede am 16. Juni 1933 im Hamburger Funkhaus die Gefahren eines falschen Umgangs mit dem Massenmedium an: „Nichts wäre furchtbarer für den modernen deutschen Rundfunk, als wenn er nun in Gesinnung machte und damit langweilig würde.“[23] Handlungsbedarf schien also nach den Fehlern der ersten Monate durchaus gegeben, woraufhin Reichssendeleiter Hadamovsky die Gründe für eine anstehende Kursänderung so formulierte: „Das schlimmste am Rundfunk sind die endlosen Reden. Wir stellen ab, wenn sie anfangen. (..) Der Rundfunk muss die Langeweile und die hohle Halbbildung verlernen und aktiv, musikalisch und lebendig werden. (...) Wir wollen nach den sauren Tagen der Arbeit Stunden der anspruchlosen Freude haben. Viel, viel Musik, viel heitere Dichtung, würziger deutscher Volkshumor, alte deutsche Liederweisen so gut wie die erfrischend heitere oder leichte Musik und Liederkompositi-

---

[20] Bernhard Kunst: Geistige Organisation der Reichsrundfunkkammer, in: Ernst Adolf Dreyer (Hrsg.): Deutsche Kultur im Neuen Reich. Wesen, Aufgabe und Ziel der Reichskulturkammer, Berlin 1934, S.108-109

[21] Das fällt besonders auch bei den Beiträgen im Band von Dreyer auf. Hier setzte der Film bereits klar auf Unterhaltung. Walther Plugge: Wesen und Aufgaben des Films und der Reichsfilmkammer, in: Ernst Adolf Dreyer (Hrsg.): Deutsche Kultur im Neuen Reich. Wesen, Aufgabe und Ziel der Reichskulturkammer, Berlin 1934, S.114-128

[22] Goebbels, zitiert nach Werner Mezger: Schlager. Versuch einer Gesamtdarstellung unter besonderer Berücksichtigung des Musikmarktes der BRD, Tübingen 1975, S.129 und Pohle, S.278

[23] Goebbels, zitiert nach Dirk Hühner: Lenkung und Ablenkung. Von der NORAG zum Reichssender Hamburg, in: Projektgruppe Musik und Nationalsozialismus (Hrsg.): Zündende Lieder – Verbrannte Musik, Hamburg 1988, S.101

on unserer Tage.“[24] Mit einem Blick auf den „Hörer und die psychologischen Gesetze, die ihn zum Rundfunkhören veranlassen“, stellte er fest: „Der Hörer verlangt nach seiner täglichen Arbeit Erholung und Entspannung und sucht Unterhaltung und Unterhaltungsmusik im Vordergrund jedes Programms.“

Aus diesen Einsichten ergaben sich für Hadamovsky klare Konsequenzen für die Gestaltung des Rundfunkprogramms: „Entweder der Rundfunk passt sich ganz diesem Bedürfnis des Rundfunkhörers an und amerikanisiert sich. Dann muss er auf die Erziehung der breiten Masse, die er aber doch gerade als sein Ziel, seine Hauptarbeit, ansieht, verzichten. Oder er arbeitet so, wie die nationalsozialistische Bewegung schon immer gearbeitet hat. Die Bewegung hatte und hat Theorien und Ideale zu propagieren, die an sich unpopulär sind; nur besaß sie die Klugheit, alle diese Dinge populär zu sagen und so an die Masse heranzutragen. Genauso muss der Rundfunk arbeiten. Er muss die psychologischen Aufnahmegesetze der breiten Hörerschaft beachten, um seine kulturpolitischen Ziele zu erreichen. Der Rundfunk muss den Hörer mit einem leichten Musikprogramm oder einem leichten Unterhaltungsprogramm gewinnen und aufnahmebereit machen. Und er kann ihn erst dann zu höheren Zielen hinleiten.“[25] Erstaunlich ist jedoch, was Hadamovsky unter einem solchen „leichten Unterhaltungsprogramm“ verstand: „Alles, was das Leben des deutschen Volkes ausmacht, soll der Rundfunk widerspiegeln. Volkshumor, heitere Dichtung, deutsche Volkslieder sind dazu angetan, nach Tagen harter Arbeit Stunden anspruchsloser Freude zu bringen. Lachen und Freude geben den freudigen Lebenstakt für die harten Stunden der Pflicht.“[26] Noch waren die Vorstellungen der nationalsozialistischen Rundfunkfunktionäre also in hohem Maße von volkserzieherischen und völkischen Bedürfnissen geprägt. Dementsprechend versuchte man es jetzt inhaltlich anstatt mit Politik pur mit einer massierten Welle klassischer Kultur, mischte Beethoven mit Schiller und Wagner mit Chamberlain, ohne dabei ausreichend Rücksicht auf den Geschmack der breiten Masse zu nehmen. Ganz offiziell sprach man von einem Kurswechsel, von einem „vorläufigen Abschluss der grundsätzlichen politischen Bearbeitung und Belehrung“ zugunsten der klassischen Kulturmission.[27] Eine zu offensichtliche Orientierung an der musikalischen Gegenwart ohne eine ständige Reminiszenz an die Werte der traditionellen deutschen Kultur, kam zu-

[24] Eugen Hadamovsky, in: RDR: Rundfunk im Aufbruch, Berlin 1934, S.27f.
[25] Hadamovsky: Der Rundfunk im Dienste der Volksführung, S.20f.
[26] Ebd., S.21
[27] Beethoven-Zyklus im deutschen Rundfunk, in: Der Artist Nr.2509 vom 19.01.1934

nächst wohl auch für Goebbels nicht in Frage: „Die Politik von heute braucht den Rundfunk. Der Rundfunk braucht die Politik. Er muss im Mutterboden des Volkstums verwurzelt sein, um echte und tiefe Kultur zu vermitteln.“[28] Und dass Hadamovsky Probleme hatte, sich von einer kulturmissionarischen Vorstellung eines idealen deutschen Rundfunkprogramms zu entfernen, kommt an vielen Stellen zum Ausdruck: „Man kann einen Niggerjazz nicht als Beethovensche Sinfonie empfinden. Durch die Musik werden die im Unterbewusstsein schlummernden Kräfte der Rasse und des Blutes tief beeinflusst. Das musikalische Kunstwerk wird also eine Weckung, Entwicklung oder Entartung dieser Kräfte veranlassen oder beschleunigen.“[29]

Die Einsicht, dass sich das neue Medium auch in einer internationalen Konkurrenzsituation inhaltlich bewähren musste und daher weder ein antimodernes noch ein zu anspruchsvolles Programm den gewollten Effekt der Schaffung empfangsbereiter, treuer Hörer erzielen konnte, reifte aus der Erfahrung. Hadamovsky definierte jetzt das „leichte Unterhaltungsprogramm“ als Mittel, den Hörer „an den Lautsprecher“ zu holen, um ihn dort politisch und volksbildend zu formen: „Wollen wir unseren Rundfunk nicht durch verkehrte reaktionäre Tendenzen zugrunde richten und unsere Hörer zum regelmäßigen Auslandsempfang erziehen, dann muss das gesamte Programm auf Grundlage der leichten Musik und der aktuellen Nachrichten aufbauen. Erreichen wir das, dann können wir darüber hinaus das große musikalische Kunstwerk und das große wortgestaltende Kunstwerk von Zeit zu Zeit in unserem Programm bringen.“[30]

Einen entscheidenden Orientierungspunkt bildete vor allem das Musikprogramm, dessen grenzüberschreitend wirksame Attraktivität führende Rundfunkpraktiker bereits erkannt hatten. Hans Kriegler vom Reichssender Breslau beobachtete schon länger mit einer gewissen Verunsichertheit die ausländischen Mitbewerber um die Hörergunst des deutschen Rundfunks in Schlesien: „Nicht besonders betont zu werden braucht, dass Unterhaltung und Freude zu bringen, eine der Hauptaufgaben sein wird. Warschau ist darin ebenfalls unser großer Konkurrent, der wöchentlich mehrmals gute Unterhaltungskonzerte bringt und daher unsere

---

[28] Goebbels, Geleitwort, in: Reichsverband Deutscher Rundfunkteilnehmer (RDR) e.V. Berlin (Hrsg.): Rundfunk im Aufbruch. Handbuch des deutschen Rundfunks 1934 mit Funkkalender, Berlin 1934, S.10

[29] Hadamovsky, Propaganda und nationale Macht, 1933, S.58

[30] Hadamovsky: Dein Rundfunk. Das Rundfunkbuch für alle Volksgenossen, München 1934, S. 50f.

Hörer veranlasst, ihn öfters einzuschalten. Das soll in Zukunft nicht mehr geschehen. Der Hörer wird auch bei uns das bekommen, was er haben will.“[31]

5.1.3 Tanzmusik und bunte Unterhaltung: Die dritte Phase

Der dritte Anlauf, eine erfolgsversprechende neue Programmgestaltung zu schaffen, beruhte auf dem Vorsatz, sich auch dem anspruchslosen Geschmack noch gefällig und verständlich zu erweisen, das Niveau dabei jedoch nicht ganz ins Bodenlose versinken zu lassen. Götz Otto Stoffregen, Rundfunkpraktiker und Intendant des Deutschlandsenders, vereinigte Ziel und Mittel: „Die Programmgestaltung des Deutschlandsenders steht unter dem einen großen Gesichtspunkt: die nationalsozialistische Revolution vorwärtszutreiben im Sinne des Führers! Dazu ist jedes Mittel recht, und dazu scheidet alles aus, was lebensfremd im Sinne der Bewegung, oder was langweilig ist; denn die Langeweile ist der Todfeind des Rundfunks!“[32] Anzusprechen sei der „Mann von der Straße“ und nicht der „Kommerzienrat“: „Man muss eben den Mut zum Einfachen haben, auch auf die Gefahr hin, dass es dem Intellektuellen missfällt.“

Bereits in der zweiten Hälfte 1934 mehrten sich die Meldungen über bunte Unterhaltungsabende und Tanzmusik im Rundfunk. So spielte die Creme der deutschen Unterhaltungskomponisten wie Böhmelt, Carste, Doelle und Grothe im Deutschlandsender zum Tanz auf[33] oder die neuesten Schlagerkompositionen liefen unter wechselndem Motto vom Plattenteller.[34] Auch für die Kurzwellensendungen nach Übersee achtete man verstärkt darauf, dass sich „kein akademischer Zug eindränge“, sondern „Heiteres und allgemein Anregendes“ gebracht würde, wie ausgewählte „Tonfilm- und Tanzschlager“.[35] Als am 1. Dezember 1934 zwei bekannte Tanzkapellen zu einem „großen Tanzabend“ beim Deutschlandsender engagiert wurden, wurde dies als „klingender Auftakt zu einer Reihe

---

[31] Hans Kriegler: Der Großsender Breslau, in: RDR (Hrsg.) 1934, S.141

[32] Goetz Otto Stoffregen, in: RDR (Hrsg.) 1934, S.112f.

[33] Erfolgreicher Komponistenabend der KddK, in: Der Artist Nr.2553 vom 23.11.1934, S.180

[34] So wurde zum Beispiel am 25. September 1934 eine Sendung namens „Tanz auf allen Vieren“ gebracht, in dem alle Schlager gespielt wurden, in denen Vierbeiner wie die „Mickimaus“ oder der „Teddybär“ eine Rolle spielten: „Tanz auf allen Vieren“, in: Der Artist Nr.2545 vom 27.09.1934

[35] Kurt Hennig: Programm-Bedeutsames für unsere Ensemblemusiker, in: Der Artist Nr.2552 vom 15.11.1934, S.155

bunter Veranstaltungen“ etikettiert, die im Winter 1934/35 für gute Laune sorgen sollten.[36]

Ein solches „buntes Unterhaltungsprogramm” sollte künftig im Rundfunk vorherrschend sein,[37] schließlich galt es, die Hörer „empfangsbereit” zu machen und zu halten. Im Laufe der 1930er Jahre stieg der Anteil der U-Musik am Gesamtprogramm entsprechend auf über 70% an.[38] Goebbels machte sich ökonomische Kategorien zu eigen, wenn er immer wieder vor einer zu starken Politisierung des Radioprogramms und vor einem damit verbundenen „erheblichen Rückgang der Rundfunkeinnahmen und der Werbekraft” warnte.[39]

Gleichzeitig mit einer weitgehenden Öffnung des Rundfunks für nicht exklusiv auf deutsche Volkskultur festgelegte Unterhaltung erging am 12. Oktober 1935 das Verbot, „Niggerjazz” im Rundfunk zu senden. Die Kampfansage gegen diesen so eng mit der Kultur Weimars verknüpften Begriff „Jazz“ ist gerade auch als flankierende Maßnahme für die Akzeptanz der neuen programmpolitischen Maxime in den eigenen Reihen zu sehen, die vielen konservativen und völkischen Kräften doch als ein Abweichen von den kulturpolitischen Überzeugungen der NSDAP erscheinen musste. An dieser Stelle war es wichtig, eine klare Abgrenzung zu den „zersetzenden Elementen“ in der Musik vorzunehmen und außerdem geeignete Förderinstrumente für die Schaffung einer neuen deutschen Tanzmusik diesem Verbot als „positive Maßnahme“[40] an die Seite zu stellen.

Anlässlich der Rundfunkausstellung 1936 verteidigte Goebbels sein Programm und erklärte, warum leichte Unterhaltung und Entspannung im Mittelpunkt der Programmgestaltung stehen sollten: „Die weitaus überwiegende Mehrzahl aller Rundfunkteilnehmer“ werde „meistens vom Leben sehr hart und unerbittlich angefasst“ und habe daher Anspruch darauf, „auch wirkliche Entspannung und Erholung zu finden.”[41] Mit der Forderung, die Unterhaltungsbedürfnisse möglichst

---

[36] Boulanger und Nettelmann im Deutschlandsender, in: Der Artist Nr.2553 vom 23.11.1934, S.178

[37] Vgl. Peter Reichel: Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus, Wien 1991, S.166

[38] Ebd., S.167

[39] Goebbels, zitiert nach Heide Riedel: 60 Jahre Radio. Von der Rarität zum Massenmedium, hrsg. Vom Deutschen Rundfunk Museum, Berlin 1983, S.54

[40] So ordnete auch Gerhard Eckert in seiner Rückschau von 1941 den Tanzkapellenwettbewerb von 1936 ein: Gerhard Eckert: Der Rundfunk als Führungsmittel, Berlin 1941 (Studien zum Weltrundfunk und Fernsehrundfunk, Band 1, herausgegeben von Dr. Kurt Wagenführ in Zusammenarbeit mit dem Institut für Rundfunkkunde und Fernsehrundfunk an der Universität Berlin), S.174

[41] Goebbels, zitiert nach Pohle, S.282

breiter Schichten zu erfüllen, schmiedete Goebbels hier gleichzeitig an der Waffe gegen den individuellen Intellektualismus.

Während Musik und Unterhaltung im Rundfunk in den ersten Jahre des Dritten Reiches immer wichtiger geworden waren,[42] verabschiedete Goebbels 1936 die „Stunde der Nation", die seit 1933 als gefeiertes Aushängeschild „nationalsozialistischen Rundfunks" in den Rang einer täglich zu sendenden Programminstitution erhoben worden war, gänzlich aus dem Programm, nachdem sie zunächst auf dreimal wöchentlich 30 Minuten gekürzt und 1935 schließlich nur noch einmal die Woche ausgestrahlt worden war.

Neue Sendungen fanden ihren Platz im Alltag der Hörer, „so dass der häusliche Alltag immer enger mit dem Medienalltag verflochten wurde" und sich das Radio zum „Begleitmedium" durch den ganzen Tag entwickelte.[43] Einzelne Sendungen wie zum Beispiel „Der frohe Samstagnachmittag" vom RS Köln,[44] passten sich in die Kampagne „Feierabend mit dem Rundfunk" ein und inszenierten sich selbst als Bestandteil des lebensweltlichen Rhythmus der Hörer: Immer mehr wurde der Tagesablauf „mit einem Netz von Unterhaltungsangeboten" überzogen, fasst Ludwig Stoffels zusammen[45] und Monika Pater ergänzt: „Soziale Zeit ist hier mit einem Medienangebot verbunden."[46]

Seit 1938 und verstärkt 1939 übte sich auch der Rundfunk angesichts der einsetzenden expansiven Bestrebungen wieder vermehrt in Sachen Politik und Propaganda, wobei sogar erstmals der Musikanteil beschnitten wurde, was von Seiten

---

[42] Vgl. zum Beispiel das Schreiben an die Reichssendeleiter vom 04.03.1936 (BA R78 /910): „In der Zeit von 20.10.-22.00 dürfen neben den reinen Unterhaltungskonzerten nur Bunte Abende und Tanzmusik zur Sendung gelangen... Die Zeit von 18.00-19.00 Uhr ist ebenfalls für Unterhaltungsmusik freizuhalten. Die Sender bringen in dieser Zeit Schallplattenmusik oder beteiligen sich an dem bisher vorgesehenen Austausch von Unterhaltungskonzerten."

[43] Monika Pater: Rundfunkangebote, in: Inge Marßolek / Adelheid von Saldern (Hrsg.): Zuhören und Gehörtwerden I. Radio im Nationalsozialismus. Zwischen Lenkung und Ablenkung, Tübingen 1998, S.190

[44] Eine Melodie von Lehár mit einem Text von Rausch bildete die Erkennungsmelodie: „Nun Schluss, vergesst all Eure Sorgen, der Woche Werk ist vollbracht. Jetzt wird durch fröhliches Lachen die Stimmung für Sonntag gemacht! Sollt in die Woche voller Plagen etwas von unserm Frohsinn tragen. Vergesst die Müh, vergesst die Plag – am frohen Samstag-Nachmittag!" Pater, S.200

[45] Ludwig Stoffels: Masken, Tänze und mediale Reisen durch Raum und Zeit. Der Weg des Weimarer Rundfunks zum Unterhaltungsrundfunk, in: Helmut Rösing (Hrsg.): „Es liegt in der Luft was Idiotisches..." Populäre Musik zur Zeit der Weimarer Republik, Baden-Baden 1995, S.49

[46] Pater, S.201

der Hörer nicht unwidersprochen blieb[47] und Goebbels zu einer erneuten Kurskorrektur veranlasste.
Im seit Sommer 1940 einheitlichen Reichsprogramm[48] erhielt die Unterhaltungsmusik zu ihrem Prädikat „staatspolitisch wichtig" jetzt auch den Titel „kriegswichtig". Gleichsam „uk-gestellt" sollte sie dann ihre große Blüte erleben, als Deutschland bereits begann, in Trümmer zu fallen.

Die Rolle des Rundfunks als ein wichtiger Distributor von Unterhaltungsmusik, der sich in seiner mit verschiedenen Funktionserwartungen verknüpften Doppelrolle als politisches Propagandainstrument und grenzüberschreitendes Medium der Massenunterhaltung bewähren musste, wurde von der bisherigen Forschung zwar erkannt, aber nie im Details untersucht. Gerade an der Debatte um ein passendes Musikprogramm für den deutschen Rundfunk lassen sich die wandelnden Prioritäten der Programmverantwortlichen ablesen. Rücksichtnahme auf ein Publikum, das empfangs- und kriegsbereit gehalten werden musste, sprach aus fast allen Maßnahmen des Ministeriums.
Der Untersuchung des (musikalischen) Rundfunkprogramms im Krieg geht mit einem Exkurs zum „Wunschkonzert für die Wehrmacht" der analytische Blick auf eine der bekanntesten und beliebtesten Rundfunksendungen des Zweiten Weltkriegs voraus. Die Karriere jenes zukunftsweisenden Sendekonzeptes gibt einen Einblick in die musik- und medienpolitische Praxis des Dritten Reiches. Gleichzeitig lässt sich anhand dieser Sendung beispielhaft verfolgen, wie sich die musikalische Realität des Nationalsozialismus im Spannungsfeld zwischen Publikumsgeschmack und machtpolitischer Funktionalisierung entfaltete.

[47] An einer Umfrage zum Musikprogramm der „Radio Illustrierten" im Sommer 1939 beteiligten sich 9.500 Hörer, von denen sich 66% „neue Tanzmusik" und „leichte rhythmische Unterhaltungsmusik" wünschten. Heiko Hasenbein: Unerwünscht – toleriert – instrumentalisiert. Jazz und Swing im Nationalsozialismus, in: 1999. Zeitschrift für Sozialgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts, Nr.4/1995, S.44

[48] Vereinheitlichung der zehn verschiedenen regionalen Programme, deren individuelles Programm nun auf wenige Stunden am Tag beschränkt war.

5.2 Exkurs: Das „Wunschkonzert“

Angesichts der Notwendigkeit, das deutsche Rundfunkprogramm so attraktiv wie möglich zu halten, passte Joseph Goebbels ein bereits in der Friedenszeit erprobtes Sendekonzept an die Kriegssituation an, mit dessen Hilfe sich nicht nur musikalisch massenwirksame Kost servieren ließ, sondern den Zuhörern zusätzlich ein Mitbestimmungsgefühl suggeriert wurde: Auf der Suche nach einem geeigneten Mittel, Gemeinschaftsempfinden und Volkssolidarität medial anzusprechen, ja Volksgemeinschaft überhaupt zu konstituieren,[49] war dem Minister in Zusammenarbeit mit der NS-Volkswohlfahrt (NSV) bereits zu Friedenszeiten ein großer Wurf gelungen. In einer unterhaltenden Weihnachtssendung 1935 wurde der Rundfunk erstmals in den Dienst des Winterhilfswerks (WHW) gestellt. Als Belohnung für kleine Sach- oder Geldspenden konnte sich jeder Volksgenosse mit einem Musikwunsch an der Programmgestaltung beteiligen.[50] Fritz Stege wies darauf hin, dass die Anregung für einen solchen „Handel“ von den Hörern ausgegangen sei: „Am zweiten Weihnachtsfeiertage wurde der Deutschlandsender von Weimar aus telefonisch angerufen. Der Herr bat, dass die Kapelle Barnabas von Geczy eine bestimmte Serenade spiele, er wolle dafür auch etwas für die Winterhilfe stiften. Der Ansager gibt dieses kleine Erlebnis am Mikrophon bekannt. Im nächsten Augenblick melden sich Karlsruhe, Basel, Hannover und Dessau, und überall werden ähnliche Anliegen vorgebracht. So und nicht anders sind die ‚Wunschkonzerte’ entstanden.“[51] Steges Version, bereits im Januar 1936 zu Papier gebracht, erscheint recht plausibel und bestätigt einmal mehr die Fähigkeit der NS-Propaganda zur raschen Vereinnahmung „natürlich entstandener“ Erfolgskonzepte. Sie wurde kurz vor der zweiten Staffel der „Wunschkonzerte“, die am 25. Oktober 1936 startete, auch vom Intendanten des Deutschlandsenders, Goetz Otto Stoffregen, bestätigt[52] und fand in ähnlicher Form Aufnahme in das 1940 erschienenen Buch des Ansagers des Deutschlandsenders, Heinz Goedecke.[53]

---

[49] Vgl. David Welch: Nazi Propaganda and the Volksgemeinschaft. Constructing a People’s Community, in: Journal of Contemporary History, Vol 39 (2), S.213-238

[50] Von den Anfängen des Wunschkonzerts für das WHW berichtet der Sprecher des Deutschlandsenders Heinz Goedecke in den „Leipziger Neuesten Nachrichten“ vom 23.11.1939

[51] Reinmar von Zweter (Fritz Stege), in: Der Artist Nr.2615 vom 29.01.1936, S.107

[52] Goetz Otto Stoffregen: Die Wunschkonzerte des Deutschlandsenders. Über 200.000 Hörerwünsche erfüllt, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2653 vom 22.10.1936, S.1343

[53] Heinz Goedecke und Wilhelm Krug: Wir beginnen das Wunschkonzert für die Wehrmacht, Leipzig 1940, S.20

Zwar hatten Wunschsendungen im Radio schon seit 1924 eine gewisse Tradition,[54] neu seit der Jahreswende 1935/36 war aber die reichsweite Ausstrahlung über den Deutschlandsender sowie die staatliche Schirmherrschaft, Kontrolle und konkrete (sozial)politische Vereinnahmung: Im Dienste des Winterhilfswerks kündigte der Deutschlandsender das erste eigentliche „Wunschkonzert“ für den 14. Januar 1936 an: „20.10 Uhr bis 24 Uhr: Sie wünschen – wir spielen, geholfen wird vielen! Vier Stunden Wunschkonzert mit fünf Kapellen, für die Winterhilfe.“[55] Der Erfolg der Sendung gab den Initiatoren recht, die unerwartet hohe Zahl von Hörerwünschen machte ein Überziehen der Sendezeit nötig. Hellhörig geworden, setzte sich Goebbels für eine Neuauflage der Sendung für den 26. Januar 1936 ein, erschien dort persönlich und kündigte an, künftig das „Wunschkonzert“ als Serie an vier Sonntagen im Winterhalbjahr auszustrahlen. Am vierten „Wunschkonzert zugunsten des WHW“, das am 22. März 1936 von 15-22 Uhr stattfand, beteiligten sich fünf Kapellen (Musikkorps der „Leibstandarte Adolf Hitler“ (LSAH), Musikkorps der Wachttruppe Berlin, Kapelle Otto Dobrindt, Kapelle Hans-Joachim Fierke, Jungherrs Akkordeon-Melodiker) und zwei Chöre (Chor der LSAH, Soldatenchor der Wachttruppe Berlin) sowie Herbert Jäger am Flügel.[56]
Die Popularität des Sendekonzeptes war groß, das Spendenaufkommen für das WHW durch eine Flut von Einzelspenden sowie diversen Gemeinschaftsspenden aus Städte-, Vereins- oder Organisationssammlungen, beträchtlich.[57] Musikalisch standen Märsche und soldatische Lieder, Volks- und Heimatlieder sowie populäre klassische Stücke im Vordergrund, während der Schlager und seine Interpreten

---

[54] Bereits im Juni 1924 hatte die Südwestdeutsche Rundfunkgesellschaft in Frankfurt einen „Wunschabend“ nach englischem Vorbild gestartet. Schon im November zog die ORAG in Königsberg mit dem „Wunschnachmittag“ nach, im August 1927 setzte auch die MIRAG mit Sitz in Leipzig und Dresden einen „Musikalischen Wunschnachmittag“ auf das Programm.

[55] Zitiert nach Harald Heckmann: Die Institution Wunschkonzert, in: Studienkreis Rundfunk und Geschichte. Mitteilungen 2/1979, S.91. Heckmann datiert hier irrtümlich auf den 13. Januar 1936. Beteiligt waren die bekannten Kapellen Otto Dobrindt, Robert Gaden, Barnabas von Géczy, Otto Kermbach und Carl Woltschach. Der Artist Nr.2613 vom 16.01.1936.

[56] Rundfunk, in: Der Artist Nr.2622 vom 19.03.1936, S.310

[57] Stoffregen gibt als Gesamtergebnis der ersten Wunschkonzertstaffel (Winterhalbjahr 1935/36) 80.000 RM an: Goetz Otto Stoffregen: Die Wunschkonzerte des Deutschlandsenders. Über 200.000 Hörerwünsche erfüllt, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2653 vom 22.10.1936, S.1343. Die insgesamt vierzehn „Wunschkonzerte“ der Friedenszeit hatten laut Heckmann die Kassen des WHW mit insgesamt 238.000 RM gefüllt. Heckmann, S.91. Die 75 Wehrmachtswunschkonzerte der Kriegszeit hingegen spielten laut Goedecke insgesamt 15.477.000 RM ein. Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2895 vom 19.06.1941, S.579ff.

noch weitgehend fehlten.[58] Neben Spenden in Reichsmark waren natürlich auch Devisen hoch willkommen, zusätzlich konnte auch mit Sach- oder Dienstleistungsgaben („50 Flaschen Malzbier“, „eine Baby-Garnitur“, „eine Zahnarztbehandlung im Werte von 150 RM“) ein Wunsch finanziert werden. Otto Dobrindt, von vielen Hörern „Onkel Otto“ genannt, war zum bekannten Funkdirigenten avanciert und in seinen „Plaudereien“ über Hörerwünsche, die die Berliner Nachtausgabe anlässlich der neuen „Wunschkonzert“-Staffel 1938/39 abdruckte, fand sich erstmals der Typus „rührenden Geschichte“ vom einigenden Band der Ätherwellen.[59]

Angesichts dieser Erfolgsgeschichte bleibt festzuhalten, dass das „Wunschkonzert“ keine Erfindung von Joseph Goebbels war, sondern von Anfang an zum Programmrepertoire des jungen Mediums Rundfunk gehört hatte. Als der optimale Partner für das stets spendenhungrige WHW war es 1935 von Rundfunkhörer und nicht von NSV-Funktionären oder Propagandatechnikern entdeckt worden. Doch genau hier zeigte sich Goebbels' propagandistisches Geschick, indem er für eine schnelle und unmittelbare Übernahme eines vorhandenen funktionsfähigen Modells sorgte.

Das „Wunschkonzert“ entwickelte sich rasch zu einer gut laufenden Spendenmaschine mit weiteren positiven Nebeneffekten: Es kam nicht nur reichlich Geld rein, der Rundfunk zeigte sich darüber hinaus besonders attraktiv und „volkstümlich“, suggerierte Mitbestimmung auf freiwilliger Basis und setze Zeichen volksgemeinschaftlicher Solidarität.

Noch optimaler bewährte sich das „Wunschkonzert“ im Kriegseinsatz und avancierte hier zu einem bis heute nachwirkenden Mythos Goebbels'scher Provenienz, der doch hier eigentlich nur ein Phänomen der populärer Medienkultur aufgegriffen und unter nationalsozialistischen Vorzeichen konsequent genutzt hatte. Die Idee, das Konzept der Wunschsendung im Krieg unter anderen Vorzeichen fortzusetzen, soll Moderator Heinz Goedecke zufolge auf Anregung von Soldaten zurückgegangen sein.[60] Es ist wohl möglich, dass aus Soldatenkreisen Anregungen

---

[58] Reinmar von Zweter (Fritz Stege), in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2676 vom 01.04.1937, S.372f. Stege zitierte hier aus der Berliner „Nachtausgabe“.

[59] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2757 vom 20.10.1938, S.1373ff.

[60] Goedecke / Krug, S.33f. Die Behauptung Goedeckes übernimmt auch Ansgar Diller: „War das Wunschkonzert der Kriegszeit ein ‚Wunsch'-Konzert?“, in: Kirche und Rundfunk Nr.65 vom 24.08.1977, S.4. Goedeckes Buch ist aufgrund seiner Einbindung in das Propagandakonzept eher ein Zeugnis der Selbstverortung der Sendung als eine Darstellung korrekter Fakten. Goeb-

gekommen waren, die kurze Zeitspanne zwischen Kriegsbeginn und Start der Sendereihe spricht aber vor allem für eine straff geführte Initiative aus dem Ministerium. Alfred-Ingemar Berndt, Leiter der Rundfunkabteilung im RMVP, kündigte bereits Ende September 1939 über alle deutschen Sender den Beginn der „Wunschkonzerte für die Wehrmacht“ an.[61]

5.2.1 Das „Wunschkonzert für die Wehrmacht“

Zum ersten Mal meldete sich Goedecke am 1. Oktober 1939 um 16 Uhr mit dem „Wunschkonzert für die Wehrmacht“, das dann bis Jahresende zunächst zweimal pro Woche (sonntags und mittwochs) und bis zur Sommerpause 1940 regelmäßig jeden Sonntag über alle deutschen Sender ging.[62] In seinem Buch erzählt der Moderator stolz von der anscheinend überwältigenden Resonanz auf die erste Sendung: Allein am ersten Tag seien 23.117 Briefe und Karten angekommen. Nachdem man sich am zweiten durch 28.811 Briefe habe graben müssen und die eingegangenen Karten nur noch nach Gewicht beziffern konnte, habe man das Zählen aufgegeben.[63] Als an Silvester 1939 das „25. Wehrmachtwunschkonzert“ Anlass zu einer ersten Rückschau gab, wurden weitere „Rekorde“ verkündet: In den ersten drei Monaten habe die Summe der Geld- und Sachspenden bereits die „Zweimillionengrenze“ überschritten, zudem seien in den bisherigen Sendungen 20.000 Namen verlesen und 5.000 Geburten bekannt gegeben worden.[64] Die Zahlen, so sie denn nicht drastisch übertrieben sind, machen in ihrer Dimension deutlich, womit der Moderator einen Großteil der Sendezeit zu füllen hatte: Mit dem Verlesen von Namen, im Schnitt scheinbar 1.000 pro Sendung. Kein Wunder, dass sich an dieser Litanei mit der Zeit immer mehr der musikhungrigen Zuhörer zu stören begannen.

Geldspenden wanderten jetzt scheinbar mitunter auch direkt in die Kasse der Wehrmacht, wobei allerdings in erster Linie weiterhin die Finanzierung des WHW sichergestellt werden sollte; Sachspenden warteten in Sammellagern auf Bedürf-

---

bels selbst war von Goedeckes Buch begeistert: „Es ist manchmal direkt zu Tränen rührend. Unser Volk zeigt sich da in seiner wunderbaren Großherzigkeit und Güte.“ (Tagebuch vom 04.03.1940)

[61] Abgedruckt bei Goedecke / Krug, S.34

[62] Die Reichssender übernahmen hier also bereits vor der Einführung des einheitlichen Reichsprogramms am 9 Juni 1940 das Programm des Deutschlandsenders.

[63] Goedecke / Krug, S.36

[64] 25. Wehrmachtwunschkonzert. Front und Heimat durch den Äther vereint, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2820 vom 04.01.1940, S.9

tige. Vor allem Kriegerwitwen und junge Mütter, deren Männer an der Front waren, sollten von diesem Angebot plakativer Volksgemeinschaft profitieren, wie Goedecke es poetisch formulierte: „Das Volk hat in diesen Wochen gezeigt, dass es ein Volk von guten Kameraden ist, und mancher Mutter, mancher Kriegerwitwe ist unter dem Dach des großen Sammellagers das erste Aufatmen ins Herz gegangen.“[65] Um die Flut von Spenden bearbeiten zu können, beantragte die NSV Berlin im September 1940 zusätzliches Personal für die bevorstehende neue „Wunschkonzert“-Staffel, wobei Goebbels die dadurch entstehenden Kosten von 120.000 RM gern akzeptierte, machten sie doch „nur einen Bruchteil der zu erwartenden Spendeneingänge“ aus.[66]

Als besonderes Merkmal von Moderator Goedecke galten seine stets in – bisweilen holpriger – Versform vorgetragenen Ansagen nach Art von „Wo alles dient dem guten Zweck, da fehlt auch nicht Marika Rökk“, die ihm Wilhelm Krug schrieb. Was als humoristische Besonderheit gedacht war, geriet zusehends in Gefahr, sich peinlich abzunutzen: „Die zwischen den Musikstücken gebrachten Verse fänden dagegen nicht immer den Beifall der Volksgenossen, die seien oft recht belanglos und gesucht.“[67]
Die ersten Reihen des großen Sendesaals des Reichssenders Berlin waren für die jeweils aktuellen Aushängeschilder soldatischen Heldenmutes reserviert. Mal nahm die Belegschaft eines Lazaretts, mal die Besatzung eines besonders erfolgreichen U-Bootes dort Platz. Abgesehen von der davon ausgehenden starken Motivation für Belohnte und Hörer gleichermaßen resultierte die Platzierung von Soldaten bei den diversen öffentlichen Live-Sendungen des Rundfunks immer mehr auch aus schlicht medienpraktischen Gründen, denn die „Stimmung“ im Sendesaal sollte sich schließlich auch auf die Hörer übertragen. So beschwerte sich Hinkel im Frühjahr 1942 über das „lauwarme Mitgehen der (...) anwesenden Volksgenossen“ bei öffentlichen Rundfunkveranstaltungen. Das Gros der Karten solle zukünftig an Soldaten, vor allem an Verwundete, ausgegeben werden bzw. an Arbeiterinnen und Arbeiter aus Rüstungsbetrieben, so dass „eine wirksame Schallkulisse“ in jedem Fall sichergestellt sei.[68]

---

[65] Goedecke / Krug, S.149

[66] Ministerkonferenz vom 11.09.1940, Willi A. Boelke (Hrsg.): Kriegspropaganda 1939-1941. Geheime Ministerkonferenzen im Reichspropagandaministerium, Stuttgart 1966, S.500

[67] SD-Bericht vom 31.10.1940, Boberach, S.1721

[68] Hinkel an Goebbels am 11.03.1942: BA R55 /1254, 53f.

Goebbels plante jede „Wunschkonzert“-Sendung persönlich bis in die Einzelheiten, bestimmte meist selbst die Auswahl der Lieder aus der Vielzahl der Wünsche und sorgte sich um deren Wirkung, wie vor allem die Vielzahl der Erwähnungen des Themas „Wunschkonzert“ in den Protokollen der Ministerkonferenzen bezeugt.[69] Goedecke dagegen hält den Anschein einer rein von den Wünschen der Hörer – „jener unsichtbaren Gewalt vor den Lautsprechern“ – bestimmten Sendung aufrecht, deren vorherige Planung nicht möglich sei.[70] In seinem kurzen Aufsatz zum „Wunsch“-Charakter der Radiosendung erkennt Diller hier eine doppelte Manipulation des Zuhörers: „Ihr Wunsch stand unter der Zensur; während sie sich unterhalten ließen, verhielten sie sich genau nach dem politischen Propagandaplan.“[71] Und der beinhaltete leichte, vorzensierte Unterhaltung mit der Illusion, in dieser scheinbar politikfreien Sphäre „den Wünschen der Bevölkerung einen völlig freien Spielraum zu belassen“, wie Goebbels in der Ministerkonferenz betonte. Zu diesem Zweck wies der Minister an, im künstlerischen Bereich Toleranz zu üben, auch Musikstücke zu senden, „die nach strengem Maßstab kitschig seien“ – „man solle nur ruhig den Wünschen des Volkes nachkommen.“[72] Die Suggestion von maßgeblicher Mitbestimmung und vollkommener Freiwilligkeit spornte die Hörer in höchstem Maße zu aktiver und passiver Beteiligung an. Dass man hier einen klar politischen Dienst an Volk und Vaterland leistete, war den meisten nicht nur bewusst, sondern auch in seiner erlebbaren Emotionalität willkommen. In der Gemeinschaft der Wünschenden und der Hörenden ging man nicht in der Masse *unter*, sondern *auf* und erlebte sich öffentlich als individueller Teil des Volkes.

Die Wehrmachtswunschkonzerte oblagen der gemeinsamen Leitung und Aufsicht der Wehrmacht (OKW, Abteilung Wehrmachtpropaganda) und des RMVP. Entsprechend hatte das OKW seinen Verbindungsmann stets vor Ort, schließlich stellte die Wehrmacht über die Hälfte der Hörer und das Gros der Wünschenden. Auf keinen Fall durften militärisch brisante Informationen wie Lage oder Bewaffnung eines Bataillons in einem Gruß verpackt sein. In ständiger Angst, bei einer

[69] In der Edition von Boelcke finden sich allein aus der Zeit vom 29.01.-15.05.1940 neun Einträge zum Thema „Wunschkonzert“.

[70] Goedecke / Krug, S.43

[71] Diller 1977, S.5

[72] Ministerkonferenz vom 02.10.1940, Boelcke 1966, S.535.

Live-Sendung könnten militärische Geheimnisse ausgeplaudert werden, kontrollierte die Wehrmacht vor allem den verbalen Teil und überprüfte alle Texte mit äußerster Sorgfalt. Sie lieferte außerdem die eingeschlossene zehnminütige Sondersendung „Stimme des Soldaten“ mit wehrethischem Inhalt.[73]

Aus dem Ministerium war Anweisung erfolgt, bei unvorhergesehenem Verlauf einer Sendung sofort einen als „technische Störung“ deklarierten Abbruch vorzunehmen.[74] Um derartiges gleich im Vorfeld zu vermeiden, wies Goebbels Reichssendeleiter Hadamovsky, der von Februar bis August 1940 zusätzlich auch die Rundfunkabteilung des RMVP leitete, an, ihm bereits „donnerstags das Programm des nächsten Wunschkonzerts vorzulegen“.[75] Bei dieser Gelegenheit gab der Minister „nochmals die Anweisung, dass die Tendenz der Wunschkonzerte heiter, unterhaltungsmäßig und populär“ bleiben sollte. „Die Wunschkonzerte sollen Millionen Freude bereiten und nicht nur einigen Kunstkennern“, so hieß es weiter.

Auch in den Reihen der Kriegsgegner erfreute sich das „Wunschkonzert“ einer gewissen Beliebtheit, so berichtet zumindest Goedecke. Als Bestätigung für den Erfolg seiner Rundfunkmaßnahmen musste Goebbels äußerst zufrieden gewesen sein, als – laut Goedecke – eine französische Bunkerbesatzung sich gleich im Oktober 1939 den großen Schlager „Parlez-moi d’amour“ von Lucienne Boyer gewünscht hatte, dessen Ansage sogar zweisprachig erfolgt war.[76] Der Stolz auf den Erfolg der Sendung überwog hier die Bedenken, ein nicht-deutsches Lied zu spielen, war doch gerade in den ersten Kriegsmonaten immer wieder eine harsche Distanz zu den Musikprodukten der feindlichen Westmächte festzustellen. Zu Kriegsbeginn konnte unter Umständen sogar ein englischer Refrain genügen, um ein Lied vollkommen zu disqualifizieren: Deutsche Soldaten hatten sich im ersten „Wunschkonzert für die Wehrmacht“ den beliebten Hans-Albers-Schlager „Good bye, Jonny“ gewünscht, was Goedecke während der Sendung mit dem Satz ablehnte: „Nun, dieses Lied wollen wir heute lieber nicht spielen.“[77]

---

[73] Zur Zusammenarbeit zwischen OKW und der „Rundfunk-Kommandostelle im RMVP“: Grundlagen über die Zusammenarbeit von Wehrmacht und Rundfunk im Krieg“ vom 11.03.1940, Militärarchiv Freiburg, RW 4/V.285, 194ff.

[74] Ansgar Diller: Rundfunkpolitik im Dritten Reich, München 1980, S.343

[75] Ministerkonferenz vom 07.03.1940, Boelcke 1966, S.296

[76] Goedecke / Krug, S.51f., Walter Haas: Das Schlagerbuch, München 1957, S.111

[77] Diese Episode berichtet Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2808 vom 12.10.1939, S.1370. Das offizielle Verbot, in Liedtexten Entlehnungen aus fremden Sprachen zu übernehmen, existierte seit Anfang 1940. Aus „Good bye, Jonny“ wurde dann „Leb wohl, Peter“. Aus der Reichsmusikkammer: Verschandelung der deutschen Sprache in Schlagertexten, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2823 vom 25.01.1940, S.74. Dazu: Mezger, S.130 und Hans Christoph

Eine gewisse internationale Resonanz der „Wunschkonzert“-Sendung schien definitiv gegeben zu sein, und so ging man auf Geheiß Goebbels’ seit März 1940 dazu über, sämtliche Ansagen für ein Musikstück auch in Spanisch, Italienisch, Französisch und Englisch zu machen.[78] Inwieweit tatsächlich Angehörige verbündeter, befreundeter, neutraler oder sogar gegnerischer Nationen die Sendung regelmäßig hörten und laut Goebbels „zahllose Hörerbriefe aus der ganzen Welt“ eine solche Maßnahme verlangten, lässt sich nicht mit Sicherheit bestimmen, doch suggerierte die Mehrsprachigkeit zumindest der deutschen Hörerschaft einen internationalen Erfolg.

Schon während der ersten Staffel des „Wehrmachtswunschkonzerts“ im Winterhalbjahr 1939/40 war Goebbels’ gestaltende Hand deutlich zu spüren. Um zu verhindern, dass das „Wunschkonzert“ zu einer „Familienangelegenheit mit zweit- oder drittklassigen Künstlern“ abrutschte, initiierte der Minister nach mehrfachen internen Ermahnungen an die verantwortlichen Mitarbeiter, das Niveau zu halten,[79] ein Rundschreiben „an sämtlich wirklich namhafte Künstler“, in dem er darlegte, dass er „von jedem Künstler eine honorarfreie Beteiligung an den Wehrmachtswunschkonzerten als selbstverständlich“ voraussetze.[80]
Die Bemühungen um die Attraktivität der Sendung zeigten Erfolg: Im April 1940 betonte der Lagebericht des Sicherheitsdienstes (SD), das „Wehrmachtswunschkonzert“ gehöre „nach wie vor zu den beliebtesten und meist abgehörten Rundfunksendungen“ für Soldaten und Zivilisten gleichermaßen, auch werde „durch immer wieder neue Einfälle und Programmnummern Überraschung und Abwechslung“ geboten, so dass die Sendung der Grüße nie langweilig werde. Vor allem wünsche man sich Heiterkeit und Humor, besonders gefreut habe vor allem das Auftreten „namhafter Künstler“ sowie „guter und echter Komiker“.[81]

Am 20. Oktober 1940 wurden die „Wehrmachtswunschkonzerte“ nach der Sommerpause wieder aufgenommen. Neu war, dass die Sendungen sonntags jetzt

---

Worbs: Der Schlager. Bestandsaufnahme – Analyse – Dokumentation, Bremen 1969, S.62. Eine Anzeige des Musikverlag City führte 1940 den Titel entsprechend auf: Die Unterhaltungsmusik Nr.2861 vom 17.10.1940, S.966

[78] Diller 1977, S.4. Protokoll der Sitzung vom 26.03.1940, BA R55 /20001d, 63

[79] Ministerkonferenzen vom 29.01.1940, Boelcke 1966, S.275 und 07.02.1940,Boelcke 1966, S.282.

[80] Ministerkonferenz vom 22.02.1940,Boelcke 1966, S.291.

[81] SD-Bericht vom 01.04.1940, Boberach, S.940f.

bereits um 15.30 Uhr begannen und um 18 Uhr endeten; außerdem leistete man endlich der Bitte vieler Zuhörer Folge, keine endlosen Namenslisten mehr zwischen den Musikstücken herunterzubeten, und beschränkte sich künftig auf den Namen des Führers der wünschenden Einheit.[82] Der SD berichtete über verbreitete Vorfreude, verwies aber auch auf die schwindenden Hoffnungen auf ein schnelles Ende des Krieges. Die Erinnerungen an die Versorgungsengpässe unter anderem mit Heizmaterial im ersten Kriegswinter waren noch präsent: „Die Ankündigung der Wiederaufnahme der Wunschkonzerte wurde in erster Linie als Zeichen dafür angesehen, dass der Krieg doch länger dauert und ein zweiter Kriegswinter nicht zu umgehen ist.“ [83]

Trotz derartiger Vorahnungen war man in der Bevölkerung wenigstens schnell wieder mit der Qualität des „Wunschkonzert“-Programms zufrieden. Der SD-Bericht vom 31. Oktober 1940 unterstrich „die gute Aufnahme dieser Sendung“ und referierte den vielfachen Wunsch, „dass die lebendige Gestaltung des Wehrmachtswunschkonzerts beispielhaft für die gesamte Linie des Rundfunkprogramms werde.“[84] Eine elaborierter Programmablauf, eine durchdachte Musikauswahl, hochkarätige Stars: Mit dem „Wunschkonzert“ war man auf hohem Niveau gestartet und musste sich wöchentlich wieder an den steigenden Ansprüchen messen lassen. Goebbels Bemühungen um maximale Qualität und gleichbleibende Attraktivität der Sendung steigerten sich ständig.

Der Erwartungsdruck war also extrem hoch; entsprechend sollte das 50. „Wehrmachtswunschkonzert“ am 1. Dezember 1940 nach zwei Monaten Planung in „besonders glänzender Form von sich gehen“. Auftritte von „Prominenten und Künstlern aller Art“ standen ebenso auf dem Programm wie eine Rede des Propagandaministers.[85] Anwesend waren neben Goebbels unter anderem Generalfeldmarschall Walther von Brauchitsch, Oberbefehlshaber des Heeres, und der General der Gebirgstruppen Eduard Dietl, der als „Held von Narvik“ berühmt geworden war. Als Stars traten auf: Zarah Leander, Marika Rökk, Tati dal Monte, Rosita Serrano, Herms Niel und Herbert von Karajan. Goebbels war sich des großen Erfolges sicher: „...50. Wunschkonzert. Eine ganz große Sache. Ich spreche kurz. Mit großem Beifall. Dank an den Rundfunk und seine Männer. General Dietl

---

[82] Der Reichsintendant zu aktuellen Rundfunkfragen, in: Das Deutsche Podium Nr.44 vom 01.11.1940, S.2f.

[83] SD-Bericht vom 21.10.1940, Boberach, S.1692

[84] SD-Bericht vom 31.10.1940, Boberach, S.1721

[85] Ministerkonferenz vom 30.10.1940, Boelcke 1966, S.561

spricht. Knapp, volkstümlich und wirkungsvoll. Aufmarsch der Prominenten: ...Leander, Serrano, Karajan und viele andere. Ich bin sehr zufrieden mit dieser großartigen Leistung. Der Führer verleiht Goedecke das Kriegsverdienstkreuz."[86]
Tatsächlich berichtete der SD ausführlich über die „außerordentlich große Teilnahme" am Jubiläums-Wunschkonzert, wobei die „künstlerischen Darbietungen" als „einheitlich gute Leistung" anerkannt worden seien. Doch die sich anschließende Kritik überwog und entkräftete das Lob ein Stück weit: „Allgemeine Ablehnung hat das Chanson ‚How do you do', das Rosita Serrano gesungen hat, gefunden. Es wurde als ‚unzeitgemäß' (...), als ‚geschmacklos und wenig am Platze' bezeichnet (...). Vielfach ist in diesem Zusammenhang auch Kritik an der großen Zahl der am Wunschkonzert beteiligten Ausländer geübt worden, z.B. Marika Rökk, Zarah Leander, Tati dal Monte, Rosita Serrano (...)."[87]
Selten war der Mangel an hochwertigen deutschen Stars in der Unterhaltungsmaschinerie des Propagandaministers offener kritisiert worden. Ausgerechnet mit der pompösen Jubiläumsveranstaltung sah sich das „Wunschkonzert" hier erstmals mit handfester Kritik konfrontiert. Interessanter Weise bezog sich jene Kritik aber nicht auf die objektive Qualität des technischen oder künstlerischen Ablaufs, sondern griff einen Programmpunkt sowie einzelne vortragende Künstler an und speiste sich hierbei tendenziell aus deutschnationalem und völkischem Gedankengut. Eine solche Kritik hatte man der parteieigenen Agitation der letzten zehn Jahre zu verdanken, die in ihrer ideologischen Borniertheit jetzt einen pragmatischen Umgang mit modernen Unterhaltungsprodukten mitunter erschwerte und so zu gewissen Dysfunktionalitäten des Kulturapparates beitragen konnte. Die großen Auseinandersetzungen mit den „Meckerern" und „humorlosen Haltungspastoren" im Bezug auf das unterhaltsame Rundfunkprogramm im Kriege standen noch aus.

Die Vorzeigesendung des deutschen Rundfunks war erstmals an ihre Grenzen gestoßen, auch wenn im Artikel des „Film-Kuriers" zum 50. Wehrmachtswunschkonzert von irgendwelcher Kritik natürlich nicht die Rede war. Stattdessen wurde in großem Stil Werbung für den kurz vor der Premiere stehenden Film „Wunschkonzert" und für Goebbels Aufruf, „sich nicht von den Widrigkeiten des Alltags

[86] Tagebuch vom 02.12.1940
[87] SD-Bericht vom 09.12.1940, Boberach, S.1849

unterkriegen zu lassen“,[88] gemacht. Nach wie vor steckte Potential in dem Sendekonzept, die Beliebtheit bei der überwältigenden Menge der Hörer war weitgehend ungebrochen. Und längst war der Begriff „Wunschkonzert“ zum Synonym für so etwas wie „Erfolg“ geworden, fand sich immer häufiger zum Beispiel in Werbeanzeigen für Noten wieder. Der Musikverlag City verwies hier gerne auf den „stürmischen Beifall“ oder „großen Beifall“, der dem jeweiligen Einzeltitel in einem bestimmten „Wunschkonzert“ zuteil geworden war.[89] Kapellen in Gaststätten boten ebenfalls „Wunschkonzerte“ zugunsten des WHW an, in dem Wünsche des Publikums gegen Spenden gespielt wurden. Da die „Unterhaltungsmusik“ gerne über solche Initiativen berichtete, verschaffte sich auf diese Weise so manche Kapelle wohlwollende Erwähnung im redaktionellen Teil.[90]

Die Werbewirksamkeit des funktionierenden propagandistischen Konzepts einer erfolgreichen musikalischen Radiosendung als emotionales Bindeglied zwischen Front und Heimat sollte nun auch auf anderen medialen Kanälen genutzt werden und bei dieser Gelegenheit das Vorbild für den zeitgenössischen nationalsozialistischen Film geschaffen werden: Am 30. Dezember 1940 fand mit großem Aufwand die Uraufführung des Spielfilms „Wunschkonzert“[91] statt.

5.2.2 „Wunschkonzert“: Der Film zur Radiosendung

Dieser Film ist aus mehreren Gründen von herausragendem Interesse: Es existiert in den Archiven keine komplette Tonaufzeichnung eines Radio-„Wunschkonzerts“, im Film aber sind Ausschnitte aus zwei Sendungen integriert. Hier zeigt der Film den Ablauf eines *idealtypischen* „Wunschkonzertes“, zeigt also, wie es nach Meinung der Macher idealer Weise ablaufen sollte.

Es existieren bis auf „Wunschkonzert“ kaum Filme, bei denen es sich so eindeutig nachweisen lässt, wie maßgeblich und direkt Joseph Goebbels an deren Konzeption, Planung und Durchführung beteiligt war. „Wunschkonzert“ wurde nach einer Idee des Propagandaministers und unter seiner Federführung regelrecht „auf Bestellung“ hergestellt. Dies bestätigt Reichsfilmintendant Fritz Hippler zeitgenös-

---

[88] „50. Jubiläum des Wunschkonzertes: Rundfunk als Mittler zwischen Front und Heimat“, in: Film-Kurier Nr.283 vom 02.12.1940, S.1f.

[89] Anzeigen z.B. in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2875 vom 23.01.1941, S.70

[90] Sehr plakativ zum Beispiel bei Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2881 vom 06.03.1941, S.229ff.

[91] Regie: Eduard von Borsody, Uraufführung: 30.12.1940

sisch in seinem Buch „Betrachtungen zum Filmschaffen“[92] ebenso wie 1981 in seinen Memoiren: „Dieser Film war Goebbels’ Wunschkind; er hatte sogar am Buch mitgearbeitet, Dialoge geschrieben und im einzelnen auch die Sänger und Musiker bestimmt, die sich hier zu präsentieren hatten.“[93] Wie erstaunlich deckungsgleich die Wünsche des Ministers mit den Erwartungen der Kinogänger im Jahr der deutschen Siege waren, zeigt sich an der Tatsache, dass der Film in kürzester Zeit zum Kassenschlager wurde und mit 26,4 Millionen Besuchern bis Kriegsende zum zweiterfolgreichsten Film des Dritten Reiches avancierte.[94] Dieser Stellenwert in der Besuchergunst macht „Wunschkonzert“ zusätzlich zu einem Objekt lohnenswerter Betrachtungen.

Ein knappes halbes Jahr vor der Premiere begann die Presse bereits, die Werbetrommel für den Film zu rühren. Man wurde nicht müde, hierbei besonders den „zeitnahen Wirklichkeitsbezug“ herauszustellen und die Brücke zu Musik und Stars des Radio-„Wunschkonzerts“ zu schlagen, das zwar gerade Sommerpause machte, dessen Mythos aber bereits gefestigt war.
Pathetisch wie selten sonst wurde der „Film-Kurier“ in seinem ersten Vorbericht: „Eine Fülle von Menschenschicksalen aus unserer Zeit wird in diesem Film an uns vorüberziehen – mehr als das: unser aller Schicksal dieser großen verschworenen Gemeinschaft Deutschland, zu der wir alle gehören.“ Die „beliebten Wunschkonzerte“, so hieß es weiter, lieferten „Ernstes und Heiteres, Besinnliches und Beschwingtes“, und schließlich gäbe es derzeit „kaum einen Begriff, der populärer wäre als dieser [Wunschkonzert]“.[95]
Nicht nur in der Rundfunk-Sendung drehte sich alles um Musikwünsche, auch im Film „Wunschkonzert“ stand Musik im Zentrum. Dementsprechend widmete der

---

[92] „Jeder weiß, mit welchem Erfolg der Film Wunschkonzert im ganzen Reich gelaufen ist und noch läuft. Es handelt sich bei diesem Film (...) um das Musterbeispiel eines wirklichen, sogar auf Einzelheiten festgelegten Auftragswerks, das der Filmproduktion vom Staate auferlegt worden ist. Die Aufgabe war insofern präzisiert, als der Film seinen Ursprung in der Olympiade nehmen und im Erlebnis der Wunschkonzertveranstaltung seinen Ausklang finden sollte.“ Fritz Hippler: Betrachtungen zum Filmschaffen, Berlin 1943, S.34

[93] Fritz Hippler: Die Verstrickung. Einstellungen und Rückblenden von F.H. ehem. Reichsfilmintendant unter Joseph Goebbels, Düsseldorf 1981, S.216

[94] Erfolgreicher war mit 27,4 Millionen Besuchern nur noch „Die große Liebe“ (Uraufführung: 12.06.1942, Regie: Rolf Hansen). Vgl. Peter Pleyer: Volksgemeinschaft als Kinoerlebnis. Bemerkungen zu dem deutschen Spielfilm „Wunschkonzert“ (1940), in: Arnulf Kutsch / Christina Holtz-Bacha / Franz R. Stuke (Hrsg.): Rundfunk im Wandel. Beiträge zur Medienforschung. Festschrift für Winfried B. Lerg, Berlin 1992, S.78

[95] Film-Kurier Nr.171 vom 24.07.1940, S.4

„Film-Kurier“ dieser Thematik einen größeren Aufsatz über den erfolgreichen Schlagerkomponisten Werner Bochmann, der die musikalische Leitung für den Film übernommen hatte und wenig später als der „Entdecker“ von Ilse Werners Pfeiftalent für Furore sorgen sollte. Der Artikel sollte neugierig machen und kündigte „eine Menge von Kompositionen (...), die uns lieb geworden sind“, an. Gerade der Schlager agiere in diesem Film nicht als sinnloser „Selbstzweck“, wie es von konservativen Musikkritikern regelmäßig moniert wurde, sondern in seinem „folgerichtigen und handlungsfördernden“ Einsatz als Ergänzung von Bild und Wort.[96]
Marsch, Soldatenlied, Volkslied, Schlager, populäre Klassik: Genau mit dieser Aufzählung teilte uns Bochmann mit, was 1940 als populärste Musikgenres gelten durften. Musikauswahl und –zusammenstellung trugen zwar die Handschrift von Goebbels, doch die Resonanz auf den Film und seine Musik macht einmal mehr deutlich, wie sich die Wünsche der Konsumenten hier mit den Vorstellungen im Ministerium deckten.

„Wunschkonzert“ erzählt das Hohe Lied vom Zusammenhalt der Volksgemeinschaft, vom Verzicht des Einzelnen, und von der „Brücke im Äther“ zwischen Soldat und Heimat. Alle Episoden bedienen sich aus Goedeckes umfassender und in seinem Buch zusammengetragener Anekdotensammlung rund um die Radiosendung; angeblich wahre Begebnisse werden herausgegriffen, verändert, neu zusammengesetzt, dramaturgisch verstärkt.
Zentral steht die Liebesgeschichte zwischen dem Fliegeroffizier Herbert Koch (Carl Raddatz) und Inge Wagner (Ilse Werner), die sich bei der Olympiade 1936 in Berlin kennen lernen. Bereits nach wenigen Tagen jungen Glücks ist die Heirat beschlossene Sache. Doch schon fordert Kochs Beruf seinen ersten Tribut: Völlig überraschend wird er einberufen und muss unter strengster Geheimhaltung und Briefsperre für das Reich in Spanien Dienst tun. Erst Jahre später als Staffelkapitän im Westen gelingt es Koch, über das „Wunschkonzert für die Wehrmacht“ wieder den Kontakt mit Inge herzustellen. Wie es der Zufall will, dient in seiner Staffel Leutnant Helmut Winkler, Jugendfreund von Inge und unglücklich in sie verliebt. Als er von Inge als seiner Verlobten erzählt, tritt Koch sofort von seinem Werben zurück. Nach derartigen genretypischen Irrungen und Missverständnissen finden Herbert und Inge schließlich am Krankenbett von Winkler zusammen,

[96] „Musik als Mittel der Filmgestaltung“, in: Film-Kurier Nr.220 vom 19.09.1940, S.8

während das Radiogerät musikalisch zur nächsten Feindfahrt gegen England aufruft.

Die Liebesgeschichte von Herbert und Inge ist jedoch nur einer der vielen Handlungsstränge, die sich um die Institution „Wunschkonzert“ winden und als deren Träger die Bewohner einer Dorfstraße vorgestellt werden. Sie bilden einen (übrigens auch dialektspezifischen[97]) Querschnitt durch die ganze Volksgemeinschaft: Exemplarische Einzelschicksale sollten Assoziationen wecken und so dem Kinogänger Hilfe für den eigenen Alltag bieten.

Lehrer Hans-Peter Friedrich, bei dem Nachwuchs ins Haus steht, wird zum Militär eingezogen. Der alte Dorfarzt verspricht hier nach dem Rechten zu sehen, während in der Schule eine weibliche Lehrkraft eingesprungen ist. Der lustige Metzger Max Kramer und der trottelige Bäcker Heinrich Hammer verabschieden sich gutgelaunt und in schicker Uniform von ihren Frauen, die nun die Handwerksbetriebe in Eigenregie weiterführen müssen.[98] Kramer und Hammer bewähren sich als Stimmungskanonen im Bunker und haben schließlich als Überbringer von fünf erbeuteten französischen Schweinen ihren großen Auftritt im „Wunschkonzert“. Eine spezielle Rolle ist Musikstudent Schwarzkopf zugedacht, der mit seiner Mutter über Lehrer Friedrich wohnt: Er wird sich unter Einbringung seiner Kunst für die Kameraden opfern, indem er mit seinem Orgelspiel der im Nebel herumirrenden Truppe, aber auch der feindlichen Artillerie, den richtigen Weg weist.

Liebe und Verzicht, Tod und Geburt, Dramatik und Heldentum, Landserhumor und andächtiges Schweigen – alle Episoden werden zusammengehalten von der großen Klammer „Wunschkonzert“: Es führt die Liebenden zusammen, spendet emotionale Nähe, erfreut die Hörer an Front und Heimat, grüßt die Wünschenden, ist Träger deutscher Kultur, überbringt den Vätern die frohe Botschaft, lullt ein mit Sentimentalitäten und tröstet die Hinterbliebenen.

Der Rundfunk an sich konstituiert „Volksgemeinschaft“ medial und gibt dem abstrakten Begriff die erlebbare Form. Der Rundfunk hebt räumliche Grenzen auf und macht aus individuellem Radiokonsum gemeinsames Radioerleben. Knut Hickethier erkennt hier eine Art von „medialer Modernisierung von Öffentlichkeit“

---

[97] Dass dies kein Zufall war, sondern einen „kulturpolitischen Wert“ hatte, zeigt der Artikel „Mundarten im Film“, in: Film-Kurier Nr.185 vom 10.08.1942, S.3

[98] „Der Krieg brach aus. Die Männer zogen ins Feld, und wo sie in der Heimat fehlten, traten die Frauen an ihre Stelle.“, Beilage „Der Ufa-Film in Wort und Bild“ zum Film-Kurier Nr.301 (Dezember 1940)

im Sinne eines Wandels von der tatsächlichen zu einer medial in den Köpfen erzeugten Gemeinschaft.[99] Am intensivsten ist eben dieses Erleben in der Sendeform „Wunschkonzert“ erreicht worden, übertroffen vielleicht nur noch in der berühmten Weihnachtsringschaltung 1942, als die ganze Front gemeinsam „Stille Nacht, heilige Nacht“ sang.

Der Film serviert nun zusätzlich Wiedererkennungsmomente und nutzt dabei positiv belegte Medienzitate wie die Bilder der Olympischen Spiele von Berlin, die im Gedächtnis der Kinobesucher unter „das war schön“ und „genau so war es“ abgespeichert sind. Zudem konstruiert der Film Figuren, Episoden und Anekdoten rund um die Themen Gemeinschaft, Krieg, Liebe Abschied und Tod, die so oder so ähnlich individuell erlebt worden sind, gerade erlebt werden oder noch bevorstehen.

„Volksgemeinschaft“ in der propagandistischen Verpackung heißt hier in erster Linie inkludierende „Solidarität“ eines Volkes, dessen Mitglieder sich gegenseitig helfen und füreinander da sind. Es sind ganz normale „Volksgenossen“, die durch persönlichen Einsatz die Funktionsfähigkeit des Ganzen bewahren und zum individuellen Verzicht bis hin zum Opfertod bereit sind. Dabei verlieren die Einzelpersonen ihren Charakter nicht, sondern profilieren sich in der Gemeinschaft. „Volksgemeinschaft“ wird hier zu einem sinnlichen Erlebnis, einem sentimentalen Gefühl. Die Mischung aus „Schauder und Idylle“ zeichnet den Faschismus in seiner Dimension als „Erlebnisangebot“ aus, wie Gudrun Brockhaus es in ihrem gleichnamigen Buch formuliert hat. Faschistische Politik verstand es, ihre Botschaften über sinnliches Identitätserleben zu vermitteln und kam damit dem psychischen Bedürfnis, in „großen Gefühlen“ zu versinken, entgegen. Transportmittel für die großen Gefühle ist die Musik: Musik als schöne Erinnerung, verbindende Brücke, als Symbol kultureller Größe, als Stifter von Frohsinn, Träger von Humor und Initiator gemeinsamer Bewegung. Musik ist das Signal zum Aufbruch und der Anlass zur inneren Sammlung.

Im „Wunschkonzert“ treten die Großen des Showgeschäfts auf: Marika Rökk, Paul Hörbiger, Wilhelm Strienz, Weiß-Ferdl und natürlich das unvermeidliche

---

[99] „Die Teilhabe am im Radio medial vermittelten Ereignis und das Bewusstsein, Teil einer großen Hörerschaft zu sein, die in diesem Moment überall in Deutschland dasselbe hört, war eine in den Köpfen der Menschen verankerte Rezeptionserwartung.“ Knut Hickethier: Medien und reaktionäre Modernisierung im „Dritten Reich“, in: Hanns-Werner Heister (Hrsg.): „Entartete Musik“ 1938 – Weimar und die Ambivalenz, Saarbrücken 2001, S.141

„Seemann“-Trio Rühmann/Sieber/Brausewetter. Hier reiht sich die erste Garde der deutschen Medienstars in den Dienst fürs Vaterland ein. Hier werden sie visualisiert, anfassbar, hautnah erlebbar. Auch die ganz großen Namen stehen Seite an Seite mit dem einfachen Deutschen in der großen Solidargemeinschaft.

Wie motiviert waren die Vorzeigestars für einen solchen Auftritt? Géza von Chiffra,[100] Spezialist für Anekdoten rund um den deutschen Spielfilm, berichtet über die anfängliche Weigerung Heinz Rühmanns, in der „Wunschkonzert“-Szene aufzutreten. Rühmann selbst erwähnt den Film „Wunschkonzert“ in seiner Biographie mit keinem Wort,[101] seine ansonsten aber recht exponierte Stellung im Dritten Reich und seine diversen Auftritte in der Rundfunksendung sprechen eher gegen eine Verweigerungshaltung. Weiß-Ferdl dagegen, angeblich ein besonderer Favorit Hitlers, sei gar mit Gestapo-Hilfe nach Berlin gebracht worden. Hinterfragt man diese Behauptung von Chiffras, findet man Bestätigung durch den ungewöhnlichen anmutenden Satz aus einem Artikel des „Film-Kuriers“, der von der Aufzeichnung berichtet: „Zwischenzeitlich schlich ein in sich gekehrter Mann (...) verstohlen durch die Kulissen, soeben per Flugzeug aus München gekommen und mit einem Bein schon wieder (...) am Platzerl: Weiß-Ferdl.“[102]

Ohne Einschränkung kann man jedenfalls nicht behaupten, *alle* Künstler hätten sich „mit begeistertem Herzen“ in den Dienst für Deutschland gestellt und keiner habe sich ausgeschlossen, „wenn das Wunschkonzert der Soldaten rief“.[103] So gilt als sicher, dass es nie einen „Wunschkonzert“-Auftritt des beliebten Hans Albers gegeben hat, worüber Goebbels einige Male getobt haben muss, wie es zum Beispiel im Protokoll der Ministerkonferenz vom 1. März 1940 zum Ausdruck kommt: „Herr Müller soll Hans Albers anrufen und ihm mitteilen, dass es dem Minister völlig unverständlich sei, dass er für die aktive Teilnahme im Wunschkonzert keine Zeit habe. Der Minister erwarte, dass er bereits übermorgen im Wunschkonzert mitwirken werde.“[104] Die Erwartungen des Ministers wurden enttäuscht, Konsequenzen für Albers blieben erstaunlicherweise aus.

So komplett wie Albers verweigerte sich sonst jedoch kein großer oder kleiner Star des Dritten Reiches seiner „vaterländischen Pflicht“, allein schon deshalb, um mit seinem „feldgrauen Kameraden“ nicht doch noch irgendwann den Stand-

---

[100] Géza von Cziffra: Es war eine rauschende Ballnacht. Eine Sittengeschichte des deutschen Films, Frankfurt (M) / Berlin 1987, S.181

[101] Heinz Rühmann: Das war's. Erinnerungen, Berlin 1982

[102] „Funk beim Film, Film beim Funk“, in: Film-Kurier Nr.235 vom 07.10.1940, S.3

[103] Goedecke / Krug, S.186

[104] Ministerkonferenz vom 01.03.1940, Boelcke 1966, S.293

ort tauschen zu müssen: „Wenn ich für Dich, Kamerad Soldat im Bunker oder Graben, spielen und singen kann, ist das für mich die größte Freude.“, ließ zum Beispiel Willy Fritsch seine Hörer wissen.[105]

Ilse Werner, die übrigens nicht nur im filmischen, sondern auch im realen „Wunschkonzert“ mehrfach mitgewirkt hatte,[106] tritt in ihrer Biographie für die Kollegen ein und beschwert sich, die Mitwirkung von Schauspielern und Sängern beim „Wunschkonzert“ habe ihnen später „wie ein Kainsmal“ angehaftet.[107] Es habe sich hierbei jedoch nicht um eine reine „Durchhaltesendung“ gehandelt, sondern vor allem um eine „Brücke der Sehnsucht nach den Mitmenschen“, deren Reichweite vergleichbar mit einer Unterhaltungssendung im Nachkriegsfernsehen gewesen sei, „nur dass es damals um eine ‚Unterhaltung’ ging, die man mit beklemmendem Herzklopfen verfolgte, denn dahinter standen Schicksale, stand der Krieg, stand der Tod.“

Ilse Werner mag in der aufgezeigten Parallele zur modernen Fernsehkultur, in der sie übrigens wieder eine exponierte Rolle einnehmen sollte, durchaus Recht haben, sie überspielt dabei jedoch – verständlicherweise – den erheblichen praktischen Nutzen, den sie dem Regime als „ein attraktives Rädchen im politischen Getriebe“[108] verschafft hatte. Gern zitiert sie die freudige Resonanz ihres Publikums, blendet jedoch die staatliche Intention der Sendung, nämlich den Krieg möglichst ohne wachsenden Widerstand fortzusetzen, aus.

Die Gefühle der Soldaten und ihre Sehnsucht nach Musik und schönen Erinnerungen spiegeln sich in Zitaten aus Ilse Werners gesammelter „Fanpost“ wieder: Derartige Stimmen geben gleichzeitig Aufschluss über die Bedeutung von Rundfunkmusik im Krieg. So berichtet einer der Briefe vom Umgang mit dem Radio, um das man sich versammelte, um „Musik von allen möglichen Sendern“ anzuhören: „Wir sind nicht sehr wählerisch dabei; für nette, schwungvolle Tanzmusik sind wir (...) dankbar. Am schönsten aber ist es doch, wenn wir plötzlich Ihre Stimme einfangen können (...). Dann sitzen wir meist sehr ruhig und versonnen da und denken an die Heimat und alles, was dazu gehört.“ Immer wieder betonten die Soldatenbriefe, „wie viel Freude Sie uns (...) mit ihren Liedern immer wieder machen“, wie viel „freundliche Erinnerungen“ hervorgerufen würden.[109]

---

[105] Goedecke / Krug, S.213

[106] Z.B. sang Ilse Werner im 73. „Wunschkonzert“ „Sing ein Lied, wenn du mal traurig bist“. Die Unterhaltungsmusik Nr.2984 vom 06.06.1941, S.563

[107] Ilse Werner: So wird’s nie wieder sein. Ein Leben mit Pfiff, Bayreuth 1981, S.106ff.

[108] Erich Schaake im Vorwort zu Werner, S.23

[109] Werner, S.280

5.2.3 Das „Wunschkonzert“ als Trendbarometer des Musikgeschmacks

Im Bezug auf den Musikgeschmack des deutschen Volkes lässt sich das „Wunschkonzert“ wie ein „Trendbarometer“ der ersten Kriegsjahre interpretieren. Leider fehlen die Sendeprotokolle der Rundfunksendungen, doch gerade in der filmischen Adaption und sogar in Goedeckes Buch steht die Musik zentral. Hier wird zum Beispiel ausführlich die Sehnsucht der soldatischen Hörerschaft nach etwas anderem als Marschmusik thematisiert: Mit „tschingbum“ umschreibt der „Soldat Meier“ unverblümt satirisch die Art von Musik, mit deren Ausstrahlung der deutsche Rundfunk seine Hörer zu Beginn des Krieges reichlich übersättigt hatte. Der Kofferapparat zeige „bedauernswerte Krankheitserscheinungen“, man könne „den ganzen Sendeplan absuchen - immer macht der Apparat tschingbum“. Anstelle von ständigen Militärmärschen wünsche man sich zerstreuende Unterhaltung, „Tanzmusik oder ein nettes Volkslied oder einen komischen Vortrag“.[110] Auch bei der Anekdote über einen Akkordeon spielenden Soldaten, der seinen Kameraden ein privates „Wunschkonzert“ beschert, finden sich einige Hinweise zum Musikgeschmack der Front: „Die Zuhörer (...) saßen im Kreise und warfen ihm die Stichworte zu. Sie sagten ‚La Plata’, und Barnabas [Spitzname des musikalischen Soldaten mit Anspielung auf Barnabas von Géczy] spielte aus dem Hut einen südamerikanischen Bola,[111] – sie sagten ‚Granada’, und B. zauberte ihnen einen andalusischen Fandango vor (...).“[112]

Generell scheinen südliche Rhythmen besonders gern gehört worden zu sein, wie eine andere, in ihrer Nähe von Tanz und Tod eigenartig gespenstisch wirkende Bunkergeschichte zeigt: „Dann aber ist wieder Musik zu hören. Rasender Rhythmus, Kastagnetten, Melodienwirbel. Es zuckt uns in den Gliedern. Wir tanzen im Bunker herum.“[113]

Das Bedürfnis nach Erinnerungen an schöne Stunden, Heimat und Liebe konnte wenigstens ein Stück weit durch Musik befriedigt werden. Plastisch wirkt die Erzählung vom „Bunkergeiger Paganini“, der seine Kameraden mit einer „leisen, zärtlichen Weise“ unterhielt: „Selbst die Witze darüber ließen langsam nach, man

---

[110] Goedecke / Krug, S.31f.

[111] „Bola“ taucht hier im Sinne von „Tanz“ auf. Eine Bola war eigentlich das Arbeitsgerät der Gauchos, ein Wurfseil mit Kugeln, mit dem sich fliehende Pferde stoppen ließen. Im südamerikanischen Tanz findet gelegentlich der künstlerische Umgang mit der Bola statt.

[112] Goedecke / Krug, S.115

[113] Ebd., S.124

fand nicht mehr, dass es unmännlich wäre zu träumen... Wir legten uns leicht zurück, hörten zu und summten mit und waren glücklich.“[114]

Der „Soundtrack“ des Films „Wunschkonzert“ versammelt die Schnittmenge von politisch abgesegnetem bzw. postuliertem Repertoire und zeitgenössisch erfolgreichen Musikstücken und zeigt so wiederum, wie unproblematisch sich das Angebot der Programmverantwortlichen im Ministerium mit der Nachfrage der Konsumenten deckte.
Bevor als unumstrittener Höhepunkt die große Musikparade des „Zehnten Wunschkonzerts für die Wehrmacht“ aus dem Berliner „Sendesaal“ die Zuschauer mit einem Potpourri bekannter Melodien unterhält, bietet der Film bereits zuvor reichlich Musik: Von „Beethoven“ über die Marsch- und Soldatenlieder der fröhlichen Landser bis zum theatralischen Orgelspiel „mit deutschem C-Dur-Schlussakkord“[115] des sich für die Kameraden opfernden Schwarzkopf – Musik akzentuiert wesentlich die Handlung des Films. Wie die Episoden mischt auch die Musikauswahl Ernstes und Heiteres. Deutsche Besinnlichkeit und deutsche Kulturmission gesellt sich zu deutschem Humor und deutscher „Stimmung“. Musikalisch ist der Bogen weit gespannt und vereinigt Klassik mit Marsch, volkstümlichen Klängen, Schlagern und Couplets. Die Trennung der Genres ist zugunsten der Breitenwirkung aufgehoben, entscheidend für die Zusammensetzung ist allein die Popularität der Musikstücke, deren Auswahl auf die „Bunte-Abende-Mentalität“[116] der Zuschauer und Zuhörer abgestimmt war.

Marschrhythmen finden sich gleich zu Beginn in den Dokumentaraufnahmen vom Eröffnungstag der Olympiade, als Adolf Hitler zu den Klängen des Badenweiler Marsches, bekanntlich sein Lieblingsmarsch, Einzug in das Stadion hält.[117] Diese Klänge waren für damalige Ohren klar mit einem offiziellen Anlass konnotiert, entsprechende Regelungen hatten dafür gesorgt, vor dem „Badenweiler“ „Ach-

---

[114] Ebd., S.126

[115] Fred Ritzel: „Tod – Ein Thema des Schlagers?“, in: Mechthild von Schoenebeck / Jürgen Brandhorst / H. Joachim Gerke (Hrsg.): Politik und gesellschaftlicher Wertewandel im Spiegel populärer Musik, Essen 1992, S.95

[116] Helmut Regel: „Zur Topographie des NS-Films“, in: Filmkritik 1/1966

[117] In der Nachkriegskopie des Films ist diese Szene bis auf die ersten Takte komplett herausgeschnitten.

tung“ haben zu müssen; Hitler selbst ordnete an, den Marsch „nicht herabzuwürdigen“, indem man ihn „zu jeglichen Anlässen“ spiele.[118]

Einige Szenen später schon wird das kriegerische Element präsent: Zu den Klängen eines Fliegermarsches legen Einheiten der Legion Condor zusammen mit ihren Verbündeten spanische Landschaften und Dörfer in Schutt und Asche. Dass es sich hier um die Feuerprobe der jungen Luftwaffe für den „eigenen“ Krieg handelte, daraus macht der Filme keinen Hehl: Unmittelbar darauf lassen offizielle Verbände der deutschen Luftwaffe ihre tödliche Last auf Polen regnen. Das Heulen der Sturzkampfbomber und die Einschläge der Bomben ersetzen hier die Musik.

Die populären Soldatenlieder „Es ist so schön, Soldat zu sein, Rosemarie“ und „Liebchen, Ade! (Annemarie)“[119] erklingen auf der Dorfstraße und beim Abfahrt des Soldatentransports an die Front. Eine U-Boot-Besatzung auf Feindfahrt im Ärmelkanal gibt „Wir lagen vor Madagaskar“ zum Besten, bevor sie die notgewasserten Flieger Koch und Winkler birgt.

Die beiden im Film nachgestellten „Wunschkonzerte für die Wehrmacht“ (Nr. 8 und Nr. 10) werden jeweils mit einem Marsch eröffnet. „Des großen Kurfürsten Reitermarsch“ soll in seinen martialischen Klänge die Verbindung zur preußischen Militärtradition herstellen, auch wenn von Kochs Wartungspersonal der Anachronismus bemerkt wird: „Gibt ja gar keine Kavallerie mehr...“ Der Eröffnungsmarsch des „Zehnten Wunschkonzerts“ untermalt die Szenen einer intakten Volksgemeinschaft: „Volksdeutsche“, die das Programm am selbstgebauten Kurzwellenempfänger abhören, die nähende Hausfrau inmitten ihres Nachwuchs, Truppen verschiedener Waffengattungen im Feld und in der Etappe, die Soldatenbraut, die nur der Radioapparat und das Briefeschreiben mit ihrem Mann verbindet, ältere Männer an der Werkbank, die die einberufenen vertreten. Mit einem Marsch klingt nicht nur das „Wunschkonzert“, sondern auch der Film aus, und zwar mit Herms Niels „Denn wir fahren gegen Engeland“,[120] das beim letzten Schwenk auf die Reichskriegsflagge in „Stolz weht die Flagge schwarz-weiß-rot“ übergeht. In der Nachkriegsversion des Films ist das Ende komplett geschnitten.

---

[118] Die Unterhaltungsmusik Nr.2771 vom 26.01.1939, S.112

[119] Beide Lieder vom bekanntesten Marschkomponisten des Dritten Reiches, Herms Niel.

[120] Dieses Lied, eigentlich ein Matrosenlied von Hermann Löns 1914, ist eng mit dem Wunschkonzert verknüpft, erlebte es doch dort am 15. Oktober 1939 seine Uraufführung in neuem Glanz. Herms Niel besorgte die Vertonung auf Anregung von Reichsintendant Glasmeier. Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2811 vom 02.11.1939, S.1422.

Eine wesentliche Rolle spielen auch bekannte *klassische Kompositionen*. Das von Musikstudent Schwarzkopf in Uniform am heimischen Klavier intonierte Konzert von Beethoven bringt auf Kommando auch die größten „Kulturbanausen“ zu andächtigem Schweigen („Pst! Beethoven!“). Auch im „feldgrauen Rock“ ist der Deutsche sich seiner kulturellen Sendung bewusst und stets zum Genuss der eigenen Kulturheroen bereit. Durch das offene Fenster gehen die Klänge Beethovens über in den Gesang der marschierenden Kolonnen, die mit festem Stiefeltritt zur Verteidigung des Deutschtums angetreten sind.

Mozarts Ouvertüre zu „Figaros Hochzeit“, gespielt von den Berliner Philharmonikern unter der Leitung von Staatskapellmeister Eugen Jochum, sorgt für festliche Stimmung im Wunschkonzert, „Schlafe mein Prinzchen, schlaf ein“ bildet den musikalischen Abschluss von Goedeckes Geburtsnachrichten („Söhne für die Soldaten.“). Dem sentimentalen Zauber des Kinderchors können sich auch die gestandenen Landser im Bunker nicht erwehren und brummen leise mit. Parallele Szenen zeigen ältere deutsche Frauen in ihrer Ehrenrolle als Mutter. „Schlafe mein Prinzchen, schlaf ein“ von Mozart war übrigens ein volkstümliches Lied, das seine außerordentliche Beliebtheit weit in die junge Bundesrepublik retten konnte.[121] Doch für derartige Kontinuitäten geschmacklicher Art gibt es reichlich Beispiele.

Direkt auf die Wiegenlied-Szene meldet sich der Tod als die Kehrseite der eben zelebrierten Geburt: Goedecke zitiert aus dem Brief einer Mutter, die ihren einzigen Sohn im Krieg verloren hat. Sie wünscht sich das Lied „Gute Nacht, Mutter“ in der Interpretation von Wilhelm Strienz („Er hat den Gruß zur guten Nacht oft unsern Müttern dargebracht.“).[122] Der Tod zeigt filmische Präsenz, zwar „heldisch“ idealisiert und ein Stück weit pathetisch, dennoch wirkt seine eindeutige Thematisierung in seiner kriegsspezifischen „Normalität“ überraschend wenig heuchlerisch.

Werner Bochmann hatte „Gute Nacht, Mutter“ bereits 1938 geschrieben,[123] doch erst im Kontext des Krieges und in der Präsentation durch das „Wunschkonzert für die Wehrmacht“ wurde es zum medialen Tröster einer von individuellen Schicksalsschlägen gebeutelten Basis. Fred Ritzel weist darauf hin, dass die Film-

---

[121] Christoph Kleßmann / Georg Wagner: „Kultur auf Trümmern“, in: Christoph Studt (Hg.): Die Deutschen im 20. Jahrhundert. Ein historisches Lesebuch, München 1999, S.244f.

[122] Goedecke / Krug, S.201

[123] Zur Entstehungsgeschichte vgl. Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2881 vom 06.03.1941, S.229ff.

fassung des Schlagers sich deutlich von der Foxtrott-Version unterschied, die Strienz mit der bekannten Tanzkapelle „Die Goldene Sieben“ eingespielt hatte.[124] Im Film dagegen glaubt man fast, es mit einem klassischen Lied zu tun zu haben. Eine Entwicklung in diese Richtung wurde von oben unterstützt: Ein Aufspielen zum Tanz hatte die RMK sogar offiziell untersagt.[125]

Den Wunsch nach „ganz leichter Unterhaltung“ erfüllen *Kabarett, Komik und Schlager*: Der Münchner Sänger Weiß-Ferdl verbindet sein kurzes Lied „Ich bin so froh, ich bin kein Intellektueller“ mit einem kleinen Scherz zur kulturellen Konkurrenz zwischen München und Berlin. Paul Hörbiger singt ein Wiener Couplet („Apoloner“) und Varieté-Künstler Albert Bräu zeigt virtuosen Umgang mit seiner „lachenden Klarinette“, wobei der beinahe an Klezmer-Musik erinnernde Klang des Instruments und die „Mätzchen“ des Musikers manchen Definitionen zufolge überraschend „undeutsch“ wirken.[126]
Zentral stehen der das Saalpublikum mitreißende Schlager der quirligen Marika Rökk „In einer Nacht im Mai“,[127] der die anwesenden Volksgenossen sofort zur schunkelnden Volksgemeinschaft verbindet, sowie der Prototyp des optimistischen Schlagers „Das kann doch einen Seemann nicht erschüttern“.[128] Das Trio Heinz Rühmann, Josef Sieber und Hans Brausewetter („Und diese drei kennt auch ein jeder. Hier zieh’n sie wieder mal vom Leder – sie bringen ihren Seemann an, den niemals nichts erschüttern kann.“)[129] absolvierte im ersten Kriegshalbjahr diverse Auftritte im „Wunschkonzert“, schließlich war ihr Lied nicht nur im Original in aller Munde, sondern wurde auch in gewissen zeittypischen Umdichtungen („Das muss den ersten Seelord doch erschüttern“, „Das kann die deutsche Flotte nicht erschüttern“) immer wieder gewünscht.

Was hier an Musik zur Vorführung gelangt, darf als die exakte Schnittmenge aus zeitgenössisch populär und politisch abgesegnet gelten. Der Film war Kassen-

---

[124] Ritzel in Schoenebeck / Brandhorst / Gerke 1992, S.92

[125] Bekanntmachung über das Lied „Gute Nacht, Mutter!“ vom 09.04.1941, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2891 vom 15.05.1941, S.492

[126] Auch wenn er hier mit der Klarinette auftrat, war Albert Bräu von Haus aus Saxophon-Künstler und engagierte sich auch publizistisch für sein Instrument: Albert Bräu: Das deutsche Saxophon, in: Die Unterhaltungsmusik Nr. 2742 vom 07.07.1938, S.826f.

[127] Musik: Peter Kreuder und Friedrich Schröder / Text: Hans Fritz Beckmann, aus dem Film „Eine Nacht im Mai“ (Regie: Georg Jacoby, Uraufführung: 14.09.1938)

[128] Musik: Michael Jary / Text: Bruno Balz

[129] Goedecke / Krug, S.196

schlager und propagandistisches Renommierstück zugleich, was zeigt, wie unproblematisch sich das Angebot der Programmverantwortlichen im Ministerium mit der Nachfrage der Konsumenten deckte. Oder mit anderen Worten: Wie konform die Wünsche der Hörer mit der Zensur der Politik gingen. Optimierte Funktionsfähigkeit durch unbewusste Selbstzensur und einem sauberen „Zuarbeiten" seitens der Bevölkerung? Das erinnert an die Thesen Gellatelys zum Thema einer sich selbst überwachenden Gesellschaft.[130]

Vielleicht wäre der Wunsch nach einem der großen Schlager aus der Feder des jüdischen Erfolgskomponisten Werner Richard Heymanns erfüllt worden, vielleicht hätten die bei den Soldaten sehr beliebten flotten Foxtrott-Schlager stärkere Berücksichtigung gefunden: Ein komplett unzensiertes Wunschkonzert hätte sich in Sachen Musikauswahl aber wohl nur in Nuancen von den tatsächlich durchgeführten unterschieden. Entsprechend hatte die Hauptaufgabe der politisch Verantwortlichen eben nicht in der Zensur der Musikwünsche zu bestehen, sondern in der Qualitätssicherung sowie in der Kontrolle der Ansagen und Wortbeiträge. Die Rücksichtnahme auf die Hörerwünsche fiel selten schwer, gerade hinsichtlich der Musik konnte man sich weitgehend großzügig zeigen und war hier auch ständig auf positive Rückmeldungen bedacht. Mit Erfolg: Auf die höchste Akzeptanz stieß Propaganda in ihrer Form als staatlich organisierte Populärkultur, wie Thymian Bussemer sie beschrieben hat.

5.2.4 Das Ende der „Wunschkonzerte"

Während der Film um das idealisierte „Wunschkonzert" Besucherrekorde brach,[131] hatte ungefähr zeitgleich das reale Rundfunkprodukt seinen Zenit bereits überschritten. Das Pulver eines originellen Optimismus war verschossen, die Sendungen drohten allmählich in auffälliger Zweitklassigkeit zu versinken. Wieder mangelte es an guten Kräften, so dass Goebbels einmal mehr echte Prominenz vor dem Mikrophon forderte.[132] Bereits am 9. Januar 1941 hatte der SD-Bericht gemeldet: „Die Wehrmachtswunschkonzerte finden neuerdings nicht mehr die ausdrückliche Hervorhebung, die ihnen bisher zuteil geworden ist."

---

[130] Robert Gellately: Backing Hitler. Consent and Coercion in Nazi Germany, Oxford 2001

[131] In diversen Ausgaben des „Film-Kuriers" vom Januar/Februar 1941 finden sich immer neue Erfolgsmeldungen im Stil von „Besucherrekord", „Hausrekord", „prolongiert", „bisher größter Erfolg", „Tagesgespräch", „Rekordlaufzeit" usw.

[132] „Ich setze mehr Druck hinter das Wunschkonzert. Es hat zu schlechte Kräfte. Prominente heran!" schrieb Goebbels am 26.02.1941 in sein Tagebuch.

Statt dessen machte man die Sorge über eine drohende Erstarrung aus und notierte die Forderung nach Abwechslung und „Verstärkung der humoristischen Tendenz“.[133]

Die Werbestrategie funktionierte inzwischen umgekehrt, die Radiosendung sollte vom Erfolg des Ufa-Films profitieren. Der Funk orientierte sich am Kino, indem beispielsweise ein Sonntag komplett im Zeichen des Filmes stand, wobei der Auftritt von – singenden oder plaudernden – Schauspielern der Sendung eine besondere Attraktivität verlieh: „Bekannte Tonfilmschlager klangen auf (...), es herrschte eine Bombenstimmung“, kommentierte der „Film-Kurier“ im Februar 1941.[134]

Mittlererweile hatten andere Sendungen, wie das in der ersten „Wunschkonzert“-Sommerpause 1940 gestartete „Deutsche Volkskonzert“, bereits die Gunst des Publikums für sich gewonnen.[135] Auch das „Deutsche Volkskonzert“ war als „Gruß an die Front“ gedacht[136] und entwickelte sich mit der dominierenden Mischung aus Volks- und Soldatenliedern zum Dauerkonkurrenten für das „Wunschkonzert“, das es erst überflügelte und schließlich überdauerte: „Von den Musiksendungen gefällt insbesondere das Volkskonzert, das immer mehr in den Vordergrund rückt und von dem öfters zum Ausdruck gebracht wird, dass man es fast lieber höre als das Wehrmachtswunschkonzert (...).“[137] Wiederholt geriet jetzt das Programm des „Wunschkonzerts“ in die Kritik, eine „gewisse gleichgültige Übersättigung“ war spürbar.[138]

Am 25. Mai 1941 ging mit der 75. Sendung auch die letzte über den Äther, obwohl man sich offiziell nur in die Sommerpause verabschiedet hatte und am 7. September 1941 wieder senden wollte. Goedecke hatte bei dieser Gelegenheit ein zahlenreiches Resümee der letzten 75 Sendungen gegeben: 52.797 Soldaten und Einheiten habe er mit Namen genannt, 9.297 Geburten bekannt gegeben und ein Einspielergebnis von Barspenden und Sachwerten von stattlichen 15.477.000 RM erwirtschaftet.[139] Einen Blick in den Sendesaal lieferte Fritz Stege, dem die Ehre zuteil geworden war, der letzten Sendung als Gast beizuwoh-

---

[133] SD-Bericht vom 09.01.1941, Boberach, S.1889

[134] „Wunschkonzert im Zeichen des Films“, in: Film-Kurier Nr.40 vom 17.02.1941, S.3

[135] SD-Bericht vom 21.10.1940, Boberach, S.1692

[136] Zum „Volkskonzert“: Koch, S.250ff.

[137] SD-Bericht vom 06.02.1941, Boberach, S.1979

[138] SD-Bericht vom 19.05.1941, Boberach, S.2317

[139] Goedecke im 75. Wunschkonzert, zitiert nach: Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2895 vom 19.06.1941, S.579

nen.[140] Wehrmachtsangehörige, darunter viele Verwundete stellten inzwischen den Großteil der Besucher. Musikalisch Gestaltende des Nachmittags waren das Rundfunkorchester des Deutschlandsenders, das Musikkorps des Wachbataillons Berlin, ein Soldatenchor, der Chor des Deutschen Opernhauses, der Kinderchor der Emmi Goedel-Dreising sowie die Unterhaltungskapelle Wilfried Krüger. Am Dirigentenpult standen abwechselnd Otto Dobrindt, der Danziger GMD Karl Tutein, Musikmeister Grosch sowie Barnabas von Géczy, begleitet von seinen Solisten. Außerdem wirkten als Stars Marika Rökk, Loni Heuser und Jupp Hussels mit. Stege war sichtlich begeistert von der Vielfalt des Programms und der Reibungslosigkeit des komplexen Ablaufes und äußerte seine „Freude auf das Wiedersehen im September, wenn die Reihe der Wunschkonzerte fortgesetzt“ werde.

In einem SD-Bericht über die Resonanz auf Musiksendungen im Rundfunk vom Ende des Jahres 1941 tauchte das „Wunschkonzert“ nicht mehr auf, statt dessen waren es die ebenfalls musiklastigen Unterhaltungssendungen wie das bereits erwähnte „Deutsches Volkskonzert“, „Der fröhliche Lautsprecher“, „Schöne Heimat – schöne Lieder“ und „Alte Bekannte“, die in der Hörergunst weit oben standen.[141]

Eine letzte Erwähnung im Bericht des Sicherheitsdienstes fand das „Wehrmachtswunschkonzert“ am 9. März 1942. Hier wird deutlich, dass unter dem Titel „Fortsetzung folgt“ eine ähnliche Sendung lanciert worden war, die „auf Anhieb alle früheren Sympathien für die Wehrmachtswunschkonzerte auf sich vereinigt“ habe.[142] Diese ähnlich aufgebaute und ebenfalls von Goedecke, nun Sendeleiter als der Gruppe E (Unterhaltung für die Front), betreute Reihe hatte den Sendetermin Sonntag Nachmittag übernommen. Um Nachfragen bezüglich der Absetzung der Sendung aus dem Weg zu gehen, waren Erinnerungen an das Original bald unerwünscht, wie es im Mai 1942 aus dem Propagandaministerium hieß: „Die Bezeichnung Wunschkonzert sowie Sendungsformen, die dem Wunschkonzert gleichen oder ähneln, sind untersagt.“[143] Und doch schien Goebbels Ende 1942 bei den Programmentscheidungen für die kommenden Monate eine „Wiederaufnahme der Wunschkonzerte“ zumindest angedacht haben, wozu es aber – bedingt durch die stetig ernster werdende Kriegslage[144] – nie kommen sollte.[145]

---

[140] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2895 vom 19.06.1941, S.579ff.

[141] SD-Bericht vom 06.11.41, Boberach, S.2950

[142] SD-Bericht vom 09.03.42, Boberach, S.3349

[143] Zitiert nach Heckmann, S.92

[144] Entsprechend machte auch Ludwig Heyde 1943 die Aufgaben und Mittel des Rundfunks im Krieg abhängig von der Frontlage: „Durch Wunschkonzerte verbindet er in Zeiten ruhiger Lage an den

Da die Sendung „Wunschkonzert“ eine relativ breite Zustimmung zum Krieg und dementsprechend Erfolge der Wehrmacht voraussetzte, war die auf Optimismus angelegte Konzeption nur bis 1941 tauglich. Zudem war es laufend schwieriger geworden, das hohe Niveau zu halten und der Erwartungshaltung der Hörer wöchentlich neu gerecht zu werden. Koch weißt außerdem darauf hin, dass Kriegsalltag und erste alliierte Bombardements auf deutsche Großstädte eine mehrstündige Live-Veranstaltung auch technisch zunehmend erschwerten.[146] Je mehr Goedeckes poetische Forderung, „die Heimat sollte die Nähe der Front spüren“[147] zur militärischen Realität zu werden drohte, desto sinnloser und problematischer wurde das launige Spektakel. Rechtzeitig bevor das „Wunschkonzert“ – „anfangs so kess und heiter“[148] mit viel Musik und Spaß – sich gänzlich zur strapaziösen Durchhalteparade, zum „gemeinsamen Weinen vor dem Volksempfänger“[149] wandelte, ließ Goebbels die Sendung absetzen, nicht jedoch ohne ähnliche Konzeptionen weiter zu verfolgen. Zugleich hatte er mit dem „Wunschkonzert“ – kalkuliert oder nicht – einen rundfunkgeschichtlichen Mythos geschaffen, den er lieber in vollem Glanze konservieren als sich totlaufen lassen wollte.[150] Mit einer pompösen 75. Jubiläumssendung vor der Sommerpause 1941 und einem anschließenden unangekündigten aber faktischen Ende war ihm dies endgültig gelungen.

Fronten diese in frohem Erleben meist leichter Musik mit der Heimat.“ Ludwig Heyde: Presse, Rundfunk und Film im Dienste der Volksführung, Dresden 1943, S.34

[145] Protokoll der Sitzung vom 18.11.1942, BA R55 /696, 89f. In einem weiteren Protokoll vom Herbst 1942 fällt eine überraschende weitere Erwähnung der Wunschkonzerte kurz zuvor auf: „Mitte Dezember findet das 150. Wunschkonzert statt. Es soll geprüft werden, ob es in besonderem Rahmen evtl. in der Deutschlandhalle durchgeführt werden kann.“ Protokoll der Sitzung vom 14.10.1942, BA R55 /696, 76f. Koch erwähnt diese Stelle nicht, vermutlich fehlt auch ihm eine plausible Erklärung. Zum Ende der Wunschkonzerte vgl. Hans-Jörg Koch: Das Wunschkonzert im NS-Rundfunk, Köln 2003, S.221ff.

[146] Hans-Jörg Koch, S.222. Am 3. und 8. September 1941 wurden erste große Angriffe auf Berlin geflogen, während bisherige kleinere Anflüge wie zum Beispiel Ende August 1940 meist eher noch glimpflich ausgegangen waren.

[147] Goedecke / Krug, S.42

[148] Schröter, S.110

[149] Monika Speer (Hrsg.): Schlager. Das große Schlager-Buch. Deutsche Schlager 1800-heute, München 1978, S.186

[150] Vgl. auch die Vermutungen von Hans-Jörg Koch, S.223

5.3 Unterhaltungsmusik im Kriegsrundfunk

5.3.1 Die Musik im Programm des Rundfunks zu Kriegsbeginn

Seit Kriegsbeginn galt ein generelles Verbot, ausländische Sender zu hören; ein Zuwiderhandeln zog Gefängnis oder Zuchthaus nach sich, auf die Verbreitung der Nachrichten stand in schweren Fällen sogar die Todesstrafe.[151] So hatte es Goebbels bereits am Tage des Kriegsausbruchs in seiner „Verordnung über außerordentliche Rundfunkmaßnahmen“ festgelegt, der am 2. September 1939 in der Tagespresse bekannt gemacht wurde.[152] Immer wieder wurde eindringlich darauf hingewiesen und mit exemplarischen Urteilen belegt, dass sich die Verordnung auch auf die Sender neutraler Staaten[153] und das bloße Musikhören bezog.[154] Das offizielle Verbot, Medienprodukte anderer Nationen zu konsumieren, war in dieser Form qualitativ neu, hatten doch solcherlei „faszinierende mediale Grenzüberschreitungen“ bereits hier und da Einzug in die Lebenswelt vieler Deutscher gehalten.[155]

---

[151] Aktuell dazu erschienen: Michael P. Hensle: Rundfunkverbrechen. Das Hören von „Feindsendern“ im Nationalsozialismus, Berlin 2003

[152] Die den eigentlichen Paragraphen des Gesetzes vorangestellten Zeilen zeugen von der Überzeugung der Nationalsozialisten von der Macht des Rundfunks: „Im modernen Krieg kämpft der Gegner nicht nur mit militärischen Waffen, sondern auch mit Mitteln, die das Volk seelisch beeinflussen und zermürben sollen. Eines dieser Mittel ist der Rundfunk. Jedes Wort, das der Gegner herübersendet, ist selbstverständlich verlogen und dazu bestimmt, dem deutschen Volke Schaden zuzufügen. Die Reichsregierung weiß, dass das deutsche Volk diese Gefahr kennt, und erwartet daher, dass jeder Deutsche aus Verantwortungsbewusstsein heraus es zur Anstandspflicht erhebt, grundsätzlich das Abhören ausländischer Sender zu unterlassen. Für diejenigen Volksgenossen, denen dieses Verantwortungsbewusstsein fehlt, hat der Ministerrat für die Reichsverteidigung die nachfolgende Verordnung erlassen.“ Vom Abhörverbot waren bis September 1940 auch die italienischen Sender betroffen. In Italien gab es übrigens bis Anfang 1942 keinerlei Abhörverbote. Andrea Hoffend: Zwischen Kultur-Achse und Kulturkampf. Die Beziehungen zwischen Drittem Reich und faschistischem Italien in den Bereichen Medien, Kunst, Wissenschaft und Rassenfragen, Frankfurt (M.) 1998, S.131

[153] „Obwohl die einschlägigen Bestimmungen in ihrer Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig lassen, begegnet man immer wieder merkwürdigen Auslegungen des erlassenen Verbots des Abhörens ausländischer Sender. Zur Klärung sei hiermit noch mal darauf hingewiesen, dass sämtliche ausländische ausländischen, also nicht nur die feindlichen, sondern auch die neutralen Rundfunksendungen unter das (...) Verbot fallen. Niemand kann sich damit rausreden, erhätte nur Musik hören wollen oder wäre beim Einstellen der Sendung in ein deutsches Gespräch gekommen...“ Rundfunkarchiv. Rundfunk und Fernsehen in Wissenschaft und Praxis, Ende 1939, zitiert nach: Ulrich Renz: Ein Sender wie ein ferner Leuchtturm. Zur Bedeutung von Radio Beromünster in der NS-Zeit, in: Tribüne 38/152 (1999), S.118

[154] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2817 vom 14.12.1939, S.1529f.

[155] Reinhard Otto: „Sie hören Amerika.“ Swingerleben über Radio, Grammophon und Kinoleinwand, in: Alenka Barber-Kersovan / Gordon Uhlmann: Getanzte Freiheit. Swingkultur zwischen NS-Diktatur und Gegenwart, Hamburg 2002, S.170

Ausländisches Rundfunkprogramm zu konsumieren, war bisher mehr oder weniger unerwünscht gewesen und durch die schwachen Empfangsteile der subventionierten Volks- bzw. Kleinempfänger für die Masse der Hörer auch technisch erschwert.[156] Dennoch konnte man sich bis Kriegsbeginn bei Bedarf mit Hilfe von Zeitschriften[157] relativ problemlos über das Programm beliebter ausländischer Sender wie Radio Hilversum, Kopenhagen, Luxemburg, Beromünster und London informieren, Hersteller wie Blaupunkt[158] oder Schaub[159] warben mit der grenzüberschreitenden Empfangsstärke ihrer Rundfunkgeräte, wobei laut einer zeitgenössischen Untersuchung 1936/37 bereits etwa 27% der deutschen Rundfunkteilnehmer über sogenannte Superhet-Empfänger verfügten, die ca. „sechs bis acht Stationen des europäischen Raumes jederzeit störungsfrei“ empfangen konnten.[160] Diese Superheterodyn-Schaltung, eine amerikanisches Erfindung von 1925, basierte auf einer im Gerät erzeugten „Überlagerungsfrequenz“, mit der Trennschärfeprobleme effektiv gelöst werden konnten.[161]

Mit der relativen Liberalität im Umgang mit ausländischen Ätherwellen sollte mit Beginn des Krieges endgültig Schluss sein. Ein Sketch des Komödianten-Duos Tran und Helle,[162] der im Kino-Vorprogramm seit Herbst 1939 zur Aufführung kam, verweist auf eine entscheidende Motivation, dem Abhörverbot entgegenzuhandeln:

---

[156] Vgl. Ralf Ketterer: Funken, Wellen, Radio. Zur Einführung eines technischen Konsumartikels durch die deutsche Rundfunkindustrie 1923-1939, Berlin 2003

[157] Rundfunkzeitschriften druckten ausländische Programme meist mit ab. Hans Dieter Schäfer: Das gespaltene Bewusstsein. Über deutsche Kultur und Lebenswirklichkeit 1933-45, München 1981, S. 127. Hier sei auch auf den beispielhaften Text einer Anzeige der Rundfunkzeitschrift „Hier Berlin“ hingewiesen, die die „Berliner Illustrierte Zeitung“ 1937 abdruckte: „Das schöngedruckte Funk-Blatt bringt die Programme des Berliner und des Deutschland-Senders mit allen Einzelheiten. Sehr übersichtliche Programme aller deutschen Sender und der Auslands-Sender, die man gut hört. (...)“. in: Sonderheft Berliner Illustrierte Zeitung „Heimat Berlin“, hrsg. zur 700-Jahr-Feier der Reichshauptstadt, Berlin 1937

[158] Blaupunkt warb noch Anfang 1939 für eines seiner Modelle mit dem Slogan: „Was die Welt funkt, hör’ mit.“

[159] Für Schaubs „Weltsuper“ hieß der Werbeslogan „Sie hören Amerika“. Vgl. Otto, S.170

[160] „Viele Besitzer von Volksempfängern sind im Zusammenhang mit der wirtschaftliche Besserstellung zu hochwertigeren Geräten übergegangen und diese Entwicklung ist in vollem Fluss. Die Tendenz liegt dabei im Übergang zum Superhet-Empfänger, der schon 1936/37 etwa 27 Prozent des Empfängeransatzes umfasste. Auf diese Weise wird in wenigen Jahren jeder Hörer in der Lage sein, schätzungsweise sechs bis acht Stationen des europäischen Raumes jederzeit störungsfrei zu empfangen.“ Eckert, S.168f.

[161] Ketterer, S.78

[162] Die „Tran und Helle“-Kurzfilme galten als erfolgreicher erzieherischer Filmtyp. Heyde, S.37

Tran: „Aber *Musik* kann ich doch hören. Paris, schicke Musik, Pariser Luft, nackige Mädchen...“
Helle: „Du! Das ist auch verboten! Du kannst Deine Tanzmusik auch von deutschen Sendern hören. Pass mal auf!“ (Helle schaltet das Radio ein, es erklingt sehr rhythmische, moderne Tanzmusik. Tran singt mit.)
Helle: „Na, ist das nicht herrlich? Das alles nur für zwei Mark im Monat!“[163]
Musik wurde nicht nur in diesem Sketch als eines der entscheidendsten Attraktivitätskriterien eines Rundfunkprogramms definiert. Dass hier die Forderung nach guter, international konkurrenzfähiger Unterhaltungsmusik im Radio mitschwingt, dürfte klar sein. Die Autarkie des Dritten Reiches schien hier nämlich durch etwas bedroht, das vor Schlagbäumen, Frontverläufen und „Volkstumsgrenzen“ nicht halt machte: Ätherwellen, deren Konsum zwar einerseits durch die Leistung der Sendestationen bestimmt war, vor allem aber durch die Attraktivität des Programms. Und hier schienen einige ausländische Sender durch die Qualität der gesendeten musikalischen Unterhaltung einen klaren Vorsprung zu haben, durch den dem deutschen Rundfunk im Kampf um die Gunst der Hörer einige Probleme erwuchsen.

Dabei wollte man zunächst gar nicht mit den Profanitas der ausländischen Programme konkurrieren und betrieb stattdessen eine forcierte Konzentration auf ernste Musik. Dass der Rundfunk angesichts der Forderungen der Kriegszeit nach mehr „Ernst“ verstärkt auf die entsprechende Musik „alter Meister“ setze, zeichnete sich Ende 1939 deutlich ab. „Westermanns Monatshefte“ fassten den Kurs in ihrer Novemberausgabe 1939 zusammen: Nachdem „Jazz“ bis Kriegsbeginn „in unserer Rundfunkmusik“ noch in einer Breite vorhanden gewesen sei, „die oft befürchten ließ, dass die verantwortliche Rundfunkleitung den Zusammenhalt mit dem Volke verloren und Schriebe von Schreiern mit der Volksmeinung verwechselt haben könnte“, habe man sich jetzt wieder auf die Erbauung durch deutsche Klassiker besonnen.[164] Dem Rundfunk solle dies eine Lehre sein, auch in Friedenszeiten „Tanzmusik und Entspannung nicht wieder mit Kitsch und Gejaule fremder Rassen und Völker“ zu verwechseln.

---

[163] Zitiert nach Dahl, S. 169. Der Soundfile ist zu hören unter http://www.dhm.de/lemo/objekte/sound/ausland/index.html [05.08.2004].

[164] Westermanns Monatshefte 11/1939, zitiert nach Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2812 vom 09.11.1939, S.1433

Neben jener von Anfang an nicht unumstrittenen Favorisierung ernster Musik,[165] bemühte sich die Propaganda bewusst um eine umfassende antienglische Stimmungsmache: Auf dem Höhepunkt dieser Kampagne ließ Goebbels Razzien gegen privaten Musikkonsum durchführen und Platten und Grammophone beschlagnahmen, um exemplarisch zu zeigen, das der Konsum und noch schlimmer die öffentliche Verbreitung von „Jazz-Musik mit englischem Text in englischer Sprache" angesichts des Krieges einen „unglaublichen Skandal" darstelle.[166]
Diverse Tagebucheintragungen Goebbels' aus dem Sommer 1940 zeugen von dieser kriegerischen, anglophoben Stimmung,[167] die sich auch in den Programmanweisungen für die Medien niederschlug. Am 15. August 1940, also zwei Tage nach „Adlertag", dem Beginn des verschärften Luftkrieges gegen Großbritannien, wies der Minister Reichsintendant Glasmeier an, „im Rundfunk reine Tanzmusik und ausgesprochene Tanzmusik- und Operettensendungen zu unterbinden", um das Radioprogramm dem Ernst der Stunde angemessen zu gestalten.[168] Ein musikalische Orientierung an einem solchen „Ernst der Zeit" und an der „Größe der Ereignisse" war bereits während des Westfeldzuges gefordert worden, ohne jedoch zugleich die stärkende Wirkung der Rundfunkmusik im Hinblick auf „Haltung", „Zuversicht" und „Vertrauen" der Hörerschaft abzuschwächen.[169] Von Zerstreuung, Erheiterung und Entspannung war an dieser Stelle (noch) nicht die Rede, stattdessen hieß die Überzeugung: „Wir können heute, wenn unsere Soldaten draußen an der Front im schwersten Ringen stehen, wenn Tausende ihr Leben geben, keine seichte und oberflächliche Tanzmusik senden." Englische und französische Musik schied selbstverständlich aus, exklusiv „klassische, tragische oder heroische Musik" beschwere unnötig, also blieben „im wesentlichen nur leichtere, klassische Musik, bekannte und leichtverständliche, gehaltvolle Unterhaltungs-

---

[165] Dass die Nachfrage nach einfacher „musikalischer Entspannung" und wenig ernster Musik eben doch der „Volksmeinung" erwachse, belegte Stege mit einer Umfrage unter 62.500 Rundfunkhörern, die die „Deutsche Radio-Illustrierte" 1939 durchgeführt hatte. Mit 87% an der Spitze der Zuhörergunst standen „Bunte Abende", direkt gefolgt von Militärmusik (84,5%) und Tanzmusik (82,5%), während klassische Musikstücke erst ganz am Ende im einstelligen Prozentbereich rangierten. Deutsche Radio Illustrierte Nr.28/1939 und Nr.40/1939, zitiert nach Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2812 vom 09.11.1939, S.1433

[166] Ministerkonferenz vom 07.07.1940, Boelcke 1966, S.419

[167] „Die deutsche Luftwaffe wird nun das Wort ergreifen. Der Krieg wird kurz aber hart sein.(...) Die deutsche Öffentlichkeit ist in Siedehitze.", schreibt Goebbels zum Beispiel am 24.07.1940 ins Tagebuch.

[168] Ministerkonferenz vom 15.08.1940, Boelcke 1966, S.461

[169] Essener Nationalzeitung vom 01.06.1940, zitiert nach Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2845 vom 27.06.1940, S.601ff.

musik, Märsche und Volksliedgut“, hatte die „Essener Nationalzeitung“ im Juni 1940 Im Bezug auf das unmittelbar bevorstehende Einheitsprogramms (9. Juli 1940) vorgeschlagen.

Am 1. August 1940 veröffentlichte die „Unterhaltungsmusik“ eine Liste aller „73 Rundfunksender des großdeutschen Sendesystems“, um so eine „authentische Klarstellung zum Verbot des Empfanges ausländischer Sender“ zu liefern und allen Ausreden entgegen zu wirken, man habe nicht gewusst, ob es sich um einen erlaubten oder verbotenen Sender handelte.[170] Chefredakteur Arthur von Gizycki hatte dazu kommentiert, dass gerade der „neue Interpretationsanregungen suchende Unterhaltungsmusiker“ sich keinesfalls mehr zum Abhören ausländischer Sender dürfe hinreißen lassen. Die Sender der „Feindstaaten“ trugen seiner Meinung nach eine erhebliche Mitschuld an den „Auswüchsen“ der modernen Tanzmusik „auch bei uns in Deutschland“, denn hier habe man nicht selten die „heiße Tour“ abgehört und mitnotiert und mit dem „neuen phonetischen Giftrausch“ klare „Sabotage an der nationalsozialistischen kulturellen Erziehungsarbeit“ verübt. Der Krieg habe „auch auf dem Gebiete der Tanzmusik“ zu einem „Umbruch“ geführt, so war sich von Gizycki sicher, die vormals so hoch im Kurs stehende „heiße“ Musik sei inzwischen nämlich vollkommen obsolet geworden. Ganz offensichtlich unterschätzte Arthur von Gizycki hier die nach wie vor vitale Konkurrenz ausländischer Sender, mit deren Musikprogramm man sich mittelfristig messen musste, nachdem ein bloßes Verbot des Abhörens und ein eigenes, in erster Linie eher schweres Programm nicht genügt hatten.
Zu dem Zeitpunkt nämlich, als Goebbels den Rundfunk auf einen „ernsten“ Kurs brachte, schien er nicht vollständig in die Ostkriegspläne seines Führers eingeweiht gewesen zu sein und rechnete wohl noch mit einem raschen Erfolg der deutschen Luftwaffe und einem schnellen Ende des Krieges.[171] Doch schon bald musste er sich mit dem Gedanken anfreunden, den Menschen anstatt weiterer

[170] Arthur von Gizycki (Arkadjew): Welche Sender darf man hören? Liste der 73 Rundfunksender des großdeutschen Sendesystems, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2850 vom 01.08.1940, S.705f.

[171] „Er [Hitler] wird London angreifen, bis es in die Knie sinkt. Pardon gibt es jetzt nicht mehr. (...) Nun soll (...) sie selbst [die englische „Plutokratie“] geprügelt werden, bis sie um Gnade winselt. Eher gibt es keinen Frieden in Europa.(...) Wie lange soll England das noch aushalten?”, schrieb Goebbels zum Beispiel am 11.09.1940 ins Tagebuch.

schneller Siege einen zweiten Kriegswinter ankündigen zu müssen,[172] wo doch der erste mit Kohleknappheit und eisigen Temperaturen noch in unangenehmer Erinnerung war.[173]

Schon im Oktober 1940 notierte Goebbels in sein Tagebuch: „Stimmung bei uns etwas abgesunken. Unser Volk muss sich zuerst auf einen zweiten Kriegswinter einstellen. Ich bekomme eine ganze Reihe von Meckerbriefen."[174] Jetzt galt es um jeden Preis, einen Stimmungseinbruch in der Bevölkerung zu vermeiden. Goebbels hatte es seiner Propaganda in dieser Situation zur Aufgabe gemacht, ein möglichst reibungsfreies Hindurchlavieren zwischen einem Zuviel an Optimismus und einem Zuwenig an Siegeszuversicht zu garantieren. Die Eintönigkeit des Nachrichtendienstes, die Vielzahl der gesperrten Informationen und der Mangel an militärischen Erfolgsmeldungen machten „für Presse, Rundfunk und Film mehr Humor"[175] nötig.

5.3.2 Der Wunsch der Truppe ist wichtiger als die Mahnungen der „Mucker"

Eine ganz entscheidende Mehrheitsgruppe sollte sich als stärkster Forderer eines international konkurrenzfähigen musikalischen Rundfunkprogramms etablieren: Die Soldaten. Vor allem bei den Piloten der Luftwaffe galt es als selbstverständlich, auf Feindflug statt langweiligem (weil zu bravem) deutschen Unterhaltungskapellen-Gedudel auch mal auf die modernen Klänge vor allem der BBC auszuweichen.[176] Und nicht nur die sich als mondäne Elite verstehenden Soldaten der Luftwaffe tanzten immer wieder aus der Reihe, auch über die Rundfunkgewohnheiten der anderen Truppenteile gingen bereits 1940 Klagen ein, die nach radikalen Sanktionen oder aber liberaler Permission verlangten: Bei allen drei Wehrmachtsteilen sei „ein verstärktes Abhören des feindlichen Nachrichtendienstes zu

---

[172] „Die militärische Lage ist noch ganz ungewiss. Man beginnt sich allmählich auf einen zweiten Kriegswinter um[!]zustellen." Tagebuch vom 24.09.1940

[173] William L. Shirers Tagebuch vom 11.01.1940: „Es überrascht mich, dass die Nazis die Situation so ernst werden lassen. Jedermann murrt. Es gibt nichts Besseres als anhaltende Kälte, um die Moral zu schwächen.", William L. Shirer: Berliner Tagebuch. Aufzeichnungen 1934-1941, übertragen und herausgegeben von Jürgen Schebera, Leipzig und Weimar 1991, S.262

[174] Tagebuch vom 12.10.1940

[175] Tagebuch vom 25.10.1940

[176] Darauf scheint Goebbels anzusprechen, wenn er schreibt: „Und wenn unsere Flugzeugbesatzungen nachts auf dem Heimflug von England die Scala der deutschen Sender nach leichter und beschwingter Unterhaltung abtasten (...).", Der Rundfunk im Kriege, in: Das Reich vom 15.06.1941

beobachten“, gab Major Martin, Leiter der Abteilung Wehrmacht-Propaganda des OKW und damit Goebbels’ Verbindungsmann, zu bedenken: „Man erklärt sich die Tatsache dort so, dass auf einsamen Horch- und Lauschkommandos die Besatzungen in der Freizeit leichte Musik suchen, deshalb die britischen Sender einstellen und aus Gedankenlosigkeit auch den Nachrichtendienst abhören. Major Martin regt an, das Rundfunkprogramm durch hin und wieder gegebene Tanzmusik aufzulockern. Reichsintendant Glasmeier meldet, dass bis zur äußersten Grenze die Auflockerung der musikalischen Darbietungen bereits erfolgt sei. Wenn die Musikprogramme noch leichter sein sollten, sei die Aufhebung des Verbotes, moderne Tanzmusik zu spielen, erforderlich (...).”[177]

Der Ruf aus der Truppe nach Auflockerung des Rundfunkprogramms konnte nicht länger ungehört verhallen, nachdem klar geworden war, welche Anziehungskraft die Musik britischer Sender auf deutsche Landser ausübte, die auch beim Nachrichtendienst nicht wieder zurück auf deutsche Wellen wechselten. Eilig wurden Maßnahmen getroffen, um die Deutschen an der Front und Zuhause weiter empfangsbereit zu halten. Der SD-Bericht zeigt deutlich, wie positiv der sich anbahnende Kurswechsel aufgenommen wurde: „Man hält das Einstreuen gut gespielter und kultivierter Tanzmusik für außerordentlich glücklich und wünscht, dass sie in der nächsten Zeit noch etwas stärker zum Ausdruck kommt.”[178] Weiter hieß es dort in Unterstützung des neuen Kurses: „Öfters wird auch zum Ausdruck gebracht, dass nicht zuletzt die Sendung von Tanzmusik geeignet sein könne, viele Hörer von dem Einschalten ausländischer Sender abzuhalten...”

Zunächst begnügte man sich mit einer schrittweisen Aufweichung des Tanzmusikverbotes, indem Goebbels anregte, „gute Tanzmusik (Rheinländer, Polka, Walzer und andere landschaftlich gebundene Tänze) mit modernen Tänzen”[179] zu mischen, bevor das Tanzverbot Mitte Dezember 1940 weiter gelockert wurde und der Rundfunk angehalten wurde, dem Rechnung zu tragen.[180] Das Konzept vom schmackhaft von Musik und leichter Unterhaltung umhüllten politischen Programm erzielte anfänglich Erfolge, drohte aber schon nach einigen Monaten an

[177] Konferenz vom 31.10.1940, zitiert nach Boelcke 1966, S.562.

[178] SD-Bericht vom 18.11.1940, Boberach, S.1776

[179] Ministerkonferenz vom 05.12.1940, Boelcke 1966, S.582. Vgl. die zeitgleiche Diskussion in der „Unterhaltungsmusik“

[180] Ministerkonferenz vom 20.12.1940, Boelcke 1966, S.591: „Das Tanzverbot ist gelockert worden. Der Minister gibt Reichsintendant Glasmeier den Auftrag, dieser Tatsache auch in den abendlichen Rundfunksendungen Rechnung zu tragen. Es soll auch in Zukunft dabei bleiben, dass der Rundfunk nicht ganze Tanzprogramme, sondern Operetten- und Tanzmusik gemischt sendet.”

seiner biederen Verpackung und der zu großen Vorsicht zu scheitern. Im Kampf um „Einschaltquoten" war es dringend an der Zeit, noch zielgruppen- und nachfrageorientierter zu denken. Eine erneute Rückfrage bei der Truppe hatte ein klares Bild ergeben: „Dann erklärt der Minister, er werde darauf aufmerksam gemacht, dass in der Wehrmacht, vor allem bei der Luftwaffe, in steigendem Umfang englische Sender abgehört werden, und zwar nicht wegen der Wortsendungen, sondern wegen der schmissigen Musik. Herr Martin bemerkt, am Tage werde meistens der Sender Calais eingestellt, der derartige Musik sende."[181]

Goebbels zog bereits wenige Tage später Konsequenzen aus der „Marktstudie" und ordnet an, „dass von heute [21.05.1941] ab im Rundfunk nach 20.12 Uhr nur noch leichte U-Musik gesendet werden soll."[182] Diese weitreichende Entscheidung begründete folgendes Rundschreiben an alle Dienststellen: „Auf dringendstes Ersuchen aller militärischer Dienststellen vom OKW bis zu unseren Luftgeschwadern, auch aus weiten Kreisen unserer arbeitenden Bevölkerung, deren ganze Nervenkraft durch des Tages Last und Mühe in Anspruch genommen wird, sieht sich der deutsche Rundfunk nunmehr veranlasst, für die Sommermonate sein Abendprogramm auf Heiterkeit, Entspannung und Unterhaltung umzustellen.(...)" Dass eine derartige Konzeption tatsächlich den Nerv der Front traf, zeigte zum Beispiel der Bericht vom inzwischen auch eingezogenen Kapellmeister Frederick Hippmann, der sich im Sommer 1941 aus beruflichem Interesse die Mühe gemacht hatte, seine Kameraden nach ihren musikalischen Vorlieben auszufragen, nachdem ihm in Sachen Rundfunkgewohnheiten folgendes Phänomen aufgefallen war: „Der Apparat wurde meist abgestellt, wenn ernste Musik, literarische Vorträge oder lange Marschserien geboten wurden."[183] „Leichtere Unterhaltungsmusik oder Tanzmusik" jedoch werde begeistert konsumiert. Insgesamt hätten sich 80 vom 100 befragten Soldaten „deutlich und klar für leichte Unterhaltungsmusik, Operetten und Tanzmusik" ausgesprochen, so stellte Hippmann fest und verwies auf die Übereinstimmung seines Ergebnisses mit einem Artikel im „Reich" über die Entspannungspräferenzen bei Arbeitern.

---

[181] Konferenz vom 13.05.1941, zitiert nach Boelcke 1966, S.730

[182] Konferenz vom 21.05.1941, zitiert nach Boelcke 1966, S.747

[183] Frederick Hippmann: Der weite Weg unserer Unterhaltungsmusik, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2894 vom 06.06.1941, S.559ff. Dass durch die „häufige Sendung von Militärmärschen" zu Beginn des Krieges der Wunsch nach Marschmusik im Rundfunk generell gesunken war, weiß auch Gerhard Eckert. Eckert, S.173

Hatte der erste kleine Reformschub nur vereinzelt Änderungen erbracht, so hatte die neue Richtlinie für die Radiounterhaltung scheinbar sehr schnell für einen recht libertinären Umgang mit modernen Platten geführt: Bereits zehn Tage später beschäftigte man sich erneut mit dem Thema und wies auf die rassisch und völkisch motivierten Grenzen hin, die auch für die Musikauswahl zu gelten hätten: „Dann wird noch einmal die Frage des Musikprogramms im Rundfunk besprochen. Der Minister ordnet an, dass auch für den ausgesprochenen Unterhaltungssender ausgemerzt werden muss, was von Juden stammt, was englische Texte hat und was keine Melodie, sondern nur Rhythmus hat."[184]

Auch um diese Seite der Medaille hatte man sich also im Ministerium zu kümmern, denn bei weitem nicht alle Rundfunkhörern konnten sich mit der Kurskorrektur anfreunden. Schon Anfang März 1941 hatte der SD-Bericht jetzt erstmals auch heftige Klagen gegen eine übertriebene Modernisierung der Musik in öffentlichen Lokalen gebracht, eine Kritik, von der das Rundfunkprogramm in dieser Meldung noch betont ausgenommen war. Beispielhaft wurden Unterhaltungskapellen vorgestellt, die „in zunehmendem Maße verjazzte Musik nach Art der jüdischen Jazzmusik der Systemzeit" gebracht hätten. Die Rede war von „Schlagern ausgesprochen jüdischer Haltung", von „Niggermusik" und von „krasser und perverser Hotmusik", die in deutschen Lokalen zur Aufführung gelangt wären und dabei „offenes Missfallen erregt" hätten. Es wurde zugleich angedeutet, dass sich nicht nur Widerstand gegen die Kapellen geregt hatte, sondern dass im Gegenteil der Erfolg beträchtlich gewesen sein musste: „Verschiedentlich haben Caféhausbesucher und Fronturlauber das Lokal unter Protest verlassen. (...) Bedauerlicherweise findet diese Kapelle [Kapelle John Kristel, Holland] (...) bei einem Teil der Besucher, insbesondere bei Jugendlichen großen Anklang (...)." Der Bericht griff neben Kristel namentlich auch weitere bekannten Kapellen an: Heinz Wehner („Hot- und Swingmelodien"), Carlo Minari („wie irrsinnig jüdische und Hotsachen gespielt"), Ernst van't Hoff („nur englische Schlager, und die noch ganz gemein verhottet"), Mario Weber („das übermäßige Verzerren des Rhythmus, die Versynkopierung"), Peter Igelhoff („einheitlich negative Aufnahme", begeistert nur „halbwüchsige Jugend") und Bernhard Etté („krasse und perverse Hotmusik").[185]

---

[184] Konferenz vom 30.05.1941, zitiert nach Boelcke 1966, S.762

[185] SD-Bericht vom 06.03.1941, Boberach, S.2075ff. Während John Kristel bereits öfter attackiert worden war („Die Kapelle John Kristel muss ihr Repertoire den deutschen Forderungen angleichen und es vermeiden, uns die Illusionen Anglo-Judäa's vorzugaukeln. Wir brauchen keine Hot-

Anstatt die Berichte als Warnung zu begreifen, schien man im Rundfunk schnell nachgezogen zu haben, indem man die erfolgreichen Tanzkapellen zur Mitwirkung einlud. Im SD-Bericht findet sich eine erste scharfe Kritik an zwei Tanzmusiksendungen vom Frühjahr 1941, an denen unter anderem die bereits aktenkundig gewordene Kapelle van't Hoff aufspielte, so dass „die Hörer vielfach geglaubt hätten, einen ausländischen Sender eingeschaltet zu haben".[186]

Trotz verstärkt auftauchender Proteste hatte sich Goebbels – inzwischen selbst aktiv an der Vorbereitung des Ostfeldzuges beteiligt – mit seiner Richtungsvorgabe im Mai 1941 angesichts des nun nicht mehr unmittelbar absehbares Endes des Krieges endgültig für ein Programm der leichten Unterhaltung entschieden. Wohl wissend, mit jener flankierenden Maßnahme zum Abhörverbot ausländischer Sender sich auch viele Feinde innerhalb der Partei und im konservativen Bürgertum zu machen, ging Goebbels direkt in den geübten Angriff gegen „Muckertum", Intellektuelle und Spießer über: „Wir wissen, dass es eine Reihe von Miesmachern gibt, die das nicht vertragen können, sondern meinen, dass man den Krieg in Sack und Asche besser überstehen würde als mit Heiterkeit, Frohsinn und innerer Ausgeglichenheit."[187] Schließlich nannte Goebbels auch Namen aus der Welt von Operette und Tanzschlager, indem er das kleinere gegen das größere „Unheil" abwog: „Niemand nehme Schaden an seiner Seele, wenn er abends Lehár oder Paul Lincke oder auch Mackeben oder Kollo höre, wohl aber wenn er englische Sender höre, was zum größten Teil nicht wegen der Nachrichten, sondern wegen der schmissigen Musik geschehe."[188]
Im Tagebucheintrag vom 11. Juni 1941 betonte Goebbels noch einmal die Entscheidung: „Ich lockere das Rundfunkprogramm noch mehr auf, Unterhaltung in weitem Umfang. Mein Aufsatz über das Rundfunkprogramm [„Der Rundfunk im Kriege", Leitartikel im „Reich" vom 15.06.1941] legt die Gründe dazu dar. Er wird am Samstag über alle deutsche Sender verlesen, danach ein 6stündiges großar-

---

und Swing-Tommy's, heute und auch in aller Zukunft nicht!" Hans Brückner: Aus der Berufswelt, in: Das Deutsche Podium Nr.45 vom 08.11.1940, S.7), hatte Bernhard Etté stets als Inbegriff hochwertiger Tanzmusik gegolten und 1935 sogar auf dem Berliner Presseball spielen dürfen (Haben Sie schon gehört, dass..., in: Der Artist Nr.2652 vom 24.01.1935, S.77). Selbst das „Deutsche Podium" hatte große Stücke auf Etté gehalten, der dort Ende 1940 auch groß Werbung gemacht hatte: „Seit Jahren der Erste in Konzert-, Tanz- und Schau-Musik (modern). Ab 1. Februar 1941 mit neuesten Ideen..." Das Deutsche Podium Nr.49 vom 06.12.1940, Titel

[186] SD-Bericht vom 07.04.1941, Boberach, S.2186

[187] Rundbrief Mai 1941 zitiert nach Boelcke 1966, S.747f.

[188] Ebd.

tiges Unterhaltungsprogramm. Das gibt dann den Kurs an."[189] In besagtem „Aufsatz" hatte der Minister offen zu den aktuellen Problemen der Programmgestaltung Stellung genommen. Täglich werde man mit einer „Unzahl von Briefen" konfrontiert, die entweder gegen „entnervendes Gejaule" und zugunsten von ernster Musik gerichtet seien, oder aber sich vehement für eine leichte Unterhaltungsmusik aussprächen. Jetzt im Krieg, mit nur einem Reichssender und einem stark belasteten Personal könne man es unmöglich allen recht machen, doch das „vieltausendstimmige Bravo" mit dem die Front auf eine Auflockerung reagiert habe, sei eine Bestätigung für die Richtigkeit der Bemühungen: „Wir gebrauchen zum Kriegführen ein Volk, das sich seine gute Laune bewahrt. Mit Kopfhängerei gewinnt man keine Schlachten."[190]

In den Akten des SD findet sich ein kurzer Auszug aus dem Protokoll der Abendpressekonferenz vom 15. Juni 1941, in dem Bezug auf den Aufsatz im „Reich" genommen und dazu aufgefordert wird, die „angeschnittenen Probleme vielleicht morgen in eigenen Artikeln noch einmal aufzugreifen, damit dieses ewige Gemeckere unserer Volksgenossen, die ja mit dem Rundfunkprogramm, wie es auch ist, nie zufrieden sind, aufhört. (...) Die Front – das ist ja das Wesentliche – braucht Entspannung, sie will leichte, heitere Musik hören."[191] Aus diesen Zeilen wird das bisherige relative Unvermögen des Rundfunks, seine Hörer zufrieden zu stellen ebenso sichtbar wie das absolute Primat der Bedürfnisse der kämpfenden Truppe.

Das lockere, wenn auch bei weitem nicht durchgängig „moderne" Musikprogramm des Rundfunks (vor allem Opern-Highlights und Ohrwürmer aus Operetten aber auch aktuelle Filmschlager)[192] wollte Goebbels scheinbar auch bewusst in die taktische Verschleierungskampagne um den Angriffstermin im Osten eingebettet sehen. Am 16. Juni, also kurz vor dem „X-Tage", hieß es dazu: „Der Rundfunk singt seine lustige Unterhaltung. Das ist auch ein Mittel der Tarnung."[193] Entsprechend war das Tanzverbot Anfang Juni 1941 (nach dem Motto „Wo Leichtlebigkeit herrscht, wird niemand mit einer Offensive rechnen.")[194]

---

[189] Tagebuch vom 11.06.1941

[190] Joseph Goebbels: Der Rundfunk im Kriege, in: Das Reich vom 15.06.1941, S.1f.

[191] BA R58 /1090, 6

[192] Das Abendprogramm vom 14. Juni 1941 bot unter anderem Barnabas von Géczy, Paul Lincke, Marika Rökk und Zarah Leander. BA R55 /20637

[193] Tagebuch vom 16.06.1941

[194] Tagebuch, zitiert nach Michael H. Kater: Gewagtes Spiel. Jazz im Nationalsozialismus. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Bernd Rullkötter, Köln 1995, S.256

kurzfristig gelockert worden,[195] nach Beginn des Ostfeldzuges am 21. Juni 1941 jedoch rasch wieder verhängt.[196] Der Ende Mai gestartete Versuch, mit einem abendlichen Dreifachprogramm von Deutschlandsender (vorwiegend ernste Musik) sowie den Sendern Weichsel und Alpen (leichte Unterhaltung) das langweilige Einheitsprogramm aufzulockern, wurde zunächst beibehalten, im September 1941 jedoch bereits wieder ad acta gelegt.[197]

5.3.3 Die Arbeitstagung der RRG zu Musikfragen im Oktober 1941

Die Protokolle der Arbeitstagung der RRG zu Musikfragen im Rundfunk, die am 2. und 3. Oktober 1941 durchgeführt wurde, zeugen vom Beginn eines Werbefeldzuges unter dem Motto „Einen besseren Rundfunk wie den deutschen gibt es nicht!“[198] In seinem Eröffnungsvortrag schlug sich Reichsintendant Glasmeier unerwartet klar auf die Seite der Befürworter einer „leichten, spritzigen Unterhaltungsmusik“ im Rahmen eines Programms, das „heiter, unbeschwert, unvoreingenommen und unbelastet“[199] sein sollte, wobei die Vokabeln „unvoreingenommen“ und „unbelastet“ als deutliche Spitzen gegen Kulturkritiker völkischer Provenienz gerichtet waren. Die Worte Glasmeiers überraschen und legen Zeugnis seiner sozusagen „wundersamen Wandlung“ ab. Mit Bezug auf einen Beitrag Glasmeiers im RRG-Organ „Reichsrundfunk“ vom 22. Juni 1941 charakterisiert Klingler ihn zu recht als „Gegner der leichten Musik“.[200] Nur wenige Monate zuvor hatte sich Glasmeier hier also in sehr konservativem Duktus für eine Erneuerung der Unterhaltungsmusik im Rundfunk mit viel Klassik und hohem Volksliedanteil ausgesprochen. Tatsächlich entstammte Glasmeier der zivilisationskritisch-konservativen Richtung, war frühes Mitglied des Deutschvölkischen Schutz- und Trutzbundes und bekleidete schon 1925 eine Führungsposition im „Westfälischen Heimatbund“. Mit Beginn des Dritten Reiches stieg er über die maßgebliche Pro-

---

[195] Lockerung des Tanzverbots, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2895 vom 19.06.1941, S.585

[196] Wieder Tanzverbot!, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2896 vom 04.07.1941, S.621

[197] Dussel 2000, S.181

[198] Eröffnung der Arbeitstagung zu Musikfragen im Rundfunk durch Reichsintendant Glasmeier (BA R55 /695, 52)

[199] Glasmeier: BA R55 /695, 52

[200] Walter Klingler: Die Rolle des Unterhaltungsrundfunks im Kriegswinter 1941/42. Zur Vorgeschichte der Umorganisation in der Rundfunkführung im Februar 1942, in: Mitteilungen des Studienkreises Rundfunk und Geschichte 1/1980, S.55. Die Einsetzung Hinkels sei aus diesem Grund auch über den Kopf des Reichsintendanten hinweg geschehen. Deutlich progressiver zeigt er sich hier auf der RRG-Tagung.

tektion Hitlers sofort zum Intendanten des Westdeutschen Rundfunks und 1937 schließlich zum Reichsintendanten und Generaldirektor der RRG auf.[201] Als solcher hatte er noch 1939 bei einer Arbeitstagung der RRG zu Programmfragen lautstark den völkisch gesinnten Parteisoldaten herausgekehrt und sich dort gerade auch zu musikalischen Fragen geäußert.[202] Hier ging es mit forscher Polemik gegen „Jazz“ („dieses verfluchte Luder“), „Zarahistinnen“ („die Weiber mit der tiefen, versoffenen Bassstimme“, eine Zarah Leander sei genug) und ihr männliches Gegenstück („die Eunuchen und Kastraten, das heißt, das sind diese hohen Sänger, Meistersextetts oder Quintetts“) und jüdische Komponisten, Texter und Interpreten, die sich „so wie Läuse“ noch ständig irgendwo einschleichen würden. Glasmeier verlangte: „Dagegen wollen wir im Rundfunk etwas anderes hören, wir wollen als Gegengewicht gegen dieses verdammte Gewäsch, dieses unmännliche und unweibliche Gewäsch, da wollen wir mal mehr hören singende und marschierende Soldaten und marschierende Kolonnen (...)“[203]

Mit einer solchen Unterhaltungskonzeption im Kopf hätte Glasmeier angesichts der Anforderungen der Kriegszeit scheitern müssen, wäre da nicht seine durchaus vorhandene Bereitschaft gewesen, pragmatische Zugeständnisse zu machen. Hatte er in dieser Rede schon am Beispiel der Sendefähigkeit von christlichen Morgenfeiern und Weihnachtsliedern ausgeführt, dass Anordnungen vom Führer oder aus dem Ministerium immer den aktuellen Kurs vorgeben und er dem selbstverständlich Folge leiste,[204] so sah sich Glasmeier Ende 1940 vor die Entscheidung gestellt, der Forderung Goebbels’ nach mehr Unterhaltung zuzuarbeiten, oder aber sich und die RRG noch mehr Richtung Abstellgleis zu schieben. Mit Hadamovsky und Hinkel hatte Goebbels bereits zwei ernstzunehmende Konkurrenten aufgebaut, die für den neuen, pragmatischen Kurs besser zu gebrauchen waren. Zudem hatte 1940 eine Entwicklung eingesetzt, die die Programmverantwortung vollständig ins Ministerium verschob und die RRG samt Reichsintendanten endgültig zum ausführenden Organ degradierte. Angesichts dieser Mischung aus Opportunismus und internen Machtkämpfen wird die Wandlung des Reichsintendanten vom völkischen Ideologen zum musikalischen Pragmatiker nachvollziehbar.

---

[201] Ausführlich dazu bei Norbert Fasse.

[202] Arbeitstagung der RRG am 19.03.1939 (Tondokument DRA, 2945622), auszugsweise Abschrift und Kommentierung der Rede bei Fasse, S.36-49

[203] Zitiert nach Fasse, S.43

[204] Auch wenn er sarkastisch kommentierte, „der Minister kriegt mehr Geld wie wir, also steht der höher und versteht mehr von der Sache als wir“, Fasse, S.45

Noch deutlicher zugunsten einer flexiblen Pragmatik drückte sich Fritz Pauli,[205] Leiter der Abteilung Musik des Deutschlandsenders und des Reichssenders Berlin, in seinem RRG-Tagungs-Referat über Tanzmusik im Rundfunk aus. Er machte zunächst provokativ darauf aufmerksam, „dass das zum Teil ablehnende Echo auf Tanzmusiksendungen aus der Hörerschaft eine Folge unserer eigenen Propaganda sei und dass wir gegen die Auswirkungen unserer eigenen Propaganda ankämpfen müssen".[206] Deutlicher hatte das Dilemma der Programmmacher bisher noch keiner aufzuzeigen gewagt: Der jahrelange Kampf der NS-Ideologen gegen undeutsche Musik und schädliche ausländische Einflüsse erwies sich nun in einer Zeit, in der es um die unbedingte Attraktivität des Rundfunkprogramms ging, als äußerst kontraproduktiv. Der Flut von polemischen Angriffen gegen moderne Tanzmusik und ihren diversen Verboten standen bislang lediglich eine Handvoll Fördermaßnahmen und positiver Definitionen von „guter deutscher Tanzmusik" gegenüber. Und das war entscheiden zu wenig, um deutsche Tanzkapellen mit einem deutschen Repertoire zu schaffen, die eine Versorgung vor allem der Soldaten mit der gewünschten „rhythmischen Musik" sicherstellen konnten.

In den meisten Vorträgen der Tagung erschien der Soldat als ein „Opfer" der bisherigen deutschen Musikpolitik: Er verlange nach Entspannung und werde dabei „gezwungen", „fremde Sender einzustellen" und „somit auch den englischen Nachrichtendienst über sich ergehen lassen" zu müssen.[207] In diese Kerbe schlug explizit auch Gerhard Slavik, Leiter der Abteilung Musik in der Reichssendeleitung, der die „Forderung des Soldaten nach entspannender, aufpeitschender Musik, die ihre Erfüllung in der modernen Tanz- und tänzerischen Musik findet" als durchweg einheitlich anführte.[208] Manche im Rundfunk gesendete Musik wirke „verstaubt" und habe die „Soldaten verärgert und dazu gebracht, englische Sender einzuschalten",[209] so verteidigte Slavik das Vergehen quasi als „Kavaliersdelikt", obgleich dafür im Reich doch bereits schon exemplarisch Todesurteile vollstreckt worden waren.

---

[205] Oftmals, so zum Beispiel auf der Teilnehmerliste der Sitzung vom 20.11.1941 (BA R55 /695, 31), taucht er in der Schreibung „Pauly" auf.

[206] Pauli: BA R55 /695, 68

[207] Glasmeier: BA R55 /695, 52

[208] Gerhard Slavik: Das Musikprogramm im Winter 1941/42, BA R55 /695, 53ff.

[209] Slavik: Abschlussworte, BA R55 /695, 70

Vor der Zusammenlegung der deutschen Sender zum Einheitsprogramm, so Pauli weiter, sei ein Reichsprogramm etwas außergewöhnliches und damit immer großartig ausgestaltetes gewesen. Heute dagegen sei jedes Programm ein Reichsprogramm, doch die Forderung, täglich „erstklassiges Unterhaltungsprogramm“ zu bieten, werde noch nicht erfüllt, obwohl ein Großteil der bisher hemmenden Verbote doch jetzt nicht mehr existierten. Überall solle mehr „Temperament und Schmiss“ einfließen, was nicht ein Mehr an Marschmusik bedeute, sondern Volkslieder, Operetten, leichte Klassik einerseits, andererseits aber Schlagerlieder, Potpourris und Tanzmusik.[210]

Zum Thema Tanzmusik wurde Pauli deutlicher und kündigt ein Heiligtum der Völkischen auf, indem er Musik von ihrer so oft zitierten „Verwurzelung im Volkstum“ löste und in internationale Einflusszusammenhänge stellte: „Wir können keine Tanzmusik mehr vertreten, die auf allgemein innerdeutsche Grenzen abgestellt ist. Wir müssen irgendwie anknüpfen an das, was in den Ländern, die der angelsächsischen Tanzmusik ausgeliefert waren, vorhanden ist, ohne dabei die eigene Linie zu verbiegen und in eine falsche Richtung zu bringen.“ Mit der steten Bezugnahme auf die „eigene Linie“ schränkte Pauli, der hier generell eine recht geschickte Taktik fuhr, die Dominanz des Angelsächsischen wieder etwas ein. Man müsse „in Rhythmus und Klangfarbe etwas finden, das der Ausdruck unseres Wesens ist“, wobei man sich aber damit abfinden müsse, dass „der geistige Ursprung dieser modernen Tänze (...) nicht in Deutschland, sondern in Amerika und England“ liege. Pauli begann dann, aus erbeutetem Plattenmaterial zwei Tanzplatten („Ebony-Rhapsody“, „Tiger-Rag“) vorzuführen und daraus seine Forderungen nach mehr Geige, mehr Melodie und mehr „innere Haltung“ abzuleiten. Man vergegenwärtige sich jenes Referat noch einmal: Nach deutlicher Kritik am bisherigen Umgang der NS-Propaganda mit ausländischer Tanzmusik präsentierte Pauli englische Tanzmusik als vorbildhaft für den als unterentwickelt abqualifizierten deutschen Stil! Eigentlich ein Skandal und ein Affront gegen die Gralshüter deutscher Volkskultur – doch Protest schien sich innerhalb der versammelten Pragmatiker-Riege nicht zu regen. Mit der anschließenden Vorführung von fünf Platten „der eigenen Produktion“ zeigte Pauli jetzt doch einige Lichtblicke deutscher Tanzmusik, die „allerseits großen Beifall fanden“. Dabei handelte es sich um zwei Bearbeitungen von Haentzschel und jeweils eine von Berning, Lesche-

[210] Slavik: Das Musikprogramm im Winter 1941/42, BA R55 /695, 53ff.

titzky und Krug, die alle vom Deutschlandsender in der Produktion Stech aufgenommen worden waren.

Slavik beschloss die Tagung mit der Feststellung, Unterhaltungsmusik sei „das Wichtigste und Reformbedürftigste“ und fordert: „Unterhaltungsmusik muss wirklich Unterhaltung bieten, um den Hörer anzusprechen.“ Man müsse dem Hörer bieten, „was ihm Melodie gibt, was ihn anregt zum Mitsingen oder Mitsummen“.[211]

5.3.4 Die Offensive zur Auflockerung des Rundfunkprogramms beginnt

In Ministerium und RRG fiel im Oktober 1941 endgültig der Starschuss zu einem aufwendigen Organisationsmarathon mit dem erklärten Ziel, das Rundfunkprogramm noch weiter aufzulockern. Die Gründe dafür sind sicher nicht allein in den Klagen aus der Hörerschaft über ein zu ernstes Programm zu suchen, sondern vor allem als Teil einer akut notwenigen Kampagne zu verstehen, die gute Laune der Deutschen über den dritten Kriegswinter zu retten. Am 2. Oktober 1941 hatte die letzte große Offensive gegen Moskau begonnen, am Tage darauf erklärte Hitler in seiner Rede zur Eröffnung des WHW, die Sowjetunion sei „bereits gebrochen“ und werde sich „nie mehr erheben“.[212] Daraufhin fühlte sich Reichspressechef Otto Dietrich sechs Tage später zu erklären gemüßigt, „die militärische Entscheidung im Osten“ sei gefallen.[213] Eine solche Siegeseuphorie war in höchstem Maße gefährlich, entsprechend hielt Goebbels die Aussage Dietrichs für „fast zu positiv und zu optimistisch“[214] und befürchtete einen „psychologischen Rückschlag“, falls die erwarteten militärischen Erfolge ausblieben. Immer deutlicher warnte er davor, „sich in den Optimismus zu verrennen“,[215] und sah sich nach dem Einsetzen der Schlechtwetterperiode im Osten bald mit dem Problem konfrontiert, „dem Volke allmählich klarzumachen“, dass der Krieg gegen die SU eben doch noch nicht zu Ende war.[216] Diese Nachricht sollte in ablenkender Verpackung präsentiert werden, um die man sich nun eilig bemühte.

---

[211] Slavik: Abschlussworte, BA R55 /695, 70

[212] Rede abgedruckt im „Völkischen Beobachter“ vom 05.10.1941

[213] Dietrich am 09.10.1941 vor Pressevertretern in Berlin, wiedergegeben im „Völkischen Beobachter“ vom 10.10.1941

[214] Tagebuch vom 10.10.1941

[215] Tagebuch vom 11.10.1941

[216] Tagebuch vom 30.10.1941. Vgl. Goebbels’ Leitartikel „Wann oder wie?” im „Reich” vom 09.11.1941

Entsprechend datiert das Protokoll der ersten Besprechung in der KddK zwischen Hans Hinkel und diversen Kultur- und Radioschaffenden auf den 14. Oktober 1941. Anwesend waren die Komponisten Franz Grothe, Georg Haentzschel, Kurt Mackeben, Norbert Schulze und Willy Richartz, der Pianist Michael Raucheisen, dazu der schlesische Kabarettist Ludwig Manfred Lommel[217] und Willi Schaeffers, Direktor des bekannten Berliner „Kabaretts der Komiker“,[218] sowie von der RRG die Herren Winkelnkemper (Leiter der Auslandsabteilung) und Schönicke. In den Folgesitzungen variierten die Teilnehmer immer wieder leicht, Künstler, Praktiker und Verbindungsleute (zum Beispiel zur Wehrmacht oder zum SD) gehörten stets zum festen Kreis.

Hinkel kündigte in der ersten Zusammenkunft an, er habe von Goebbels den Auftrag bekommen, „sofort Vorschläge für die Auflockerung und Verbesserung des Abendprogramms des deutschen Rundfunks (von 20 Uhr bis 2 Uhr morgens) auszuarbeiten.“ und wies jenem äußerste Priorität und Eile zu.[219] Bereits am kommenden Wochenende solle das Abendprogramm entsprechend neu gestaltet auf Sendung gehen, daher gelte es, möglichst schnell geeignete Vorschläge zu erarbeiten und diese in der nächsten Besprechung, die bereits einen Tag darauf angesetzt war, einzubringen. Hinkel wies auf den Ausbau medienübergreifender Kooperationsstrukturen hin, indem er anregt, „dass beim Anlaufen eines neuen Films auch gleichzeitig im Rundfunk die Musik dieser neuen Filme“ gesendet werden könne.

Die hektische Betriebsamkeit hielt an, Hinkel lud für den 17. Oktober 1941 zusätzlich alle Intendanten der Berliner Bühnen und der großen Varieté-Unternehmen ein und ordnete am 20. Oktober 1941 eine Verstetigung des Sitzungsbetriebes zwei Mal pro Woche an, was er beim folgenden Treffen jedoch auf ein Mal revidierte. Die Protokolle dieser Besprechungen liegen bis zum Sommer 1943 vor[220] und werden durch die Berichte Hinkels an Goebbels,[221] die bis April

---

[217] Lommel war bekannt und beliebt für seine Sketche unter dem Motto „Mit dem Radiosender Runxendorf auf Welle Null Komma fünf“.

[218] Schaeffers „Kabarett der Komiker“ erfreute sich im ansonsten eher Kabarett-feindlichen nationalsozialistischen Deutschland hoher Wertschätzung, zum Beispiel: „Warum aber hat Willi Schaeffers mit seinem Kabarett der Komiker auch in Leipzig solch stürmischen Erfolg bei bestbesuchten Häusern? Weil es all das bringt, wonach wir uns seit Jahrzehnten gesehnt haben: Echtes Kabarett! Ohne Stilbruch, mit sehr viel Können und Abwechslung (...).“ Curt Magnus-Franke: Das Berliner Kabarett der Komiker besucht die Provinz, in: Das deutsche Podium Nr. 2919 vom 15.05.1942

[219] Protokoll der Sitzung vom 14.10.1941, BA R55 /695, 2f.

[220] BA R55 /695 und /696

1944 archiviert sind, sowie weitere Hinkel-Korrespondenz[222] kommentiert und ergänzt. Seit Sommer 1944 fanden Rundfunksitzungen unter Hans Fritzsche statt, die bis Februar 1945 nachgewiesen sind.[223]

Im Anschluss an die erste Sitzung meldete Hinkel dem Minister die „Intensität" seiner Bemühungen um die Neugestaltung der Rundfunkprogramme, berichtete von der ersten Zusammenkunft und den „zum Teil sehr beachtlichen Vorschlägen" seitens der geladenen Künstler, sowie über die neue Sendung „15 Minuten Film-Premieren-Musik".[224] Schon drei Tage später war wieder ein illustrer Kreis versammelt, und bereits jetzt wurde deutlich, wie unglaublich detailliert und unter expliziter Bezugnahme auf einzelne Musikstücke, Kommentare und Ansagen sich Hinkel dem unterhaltenden Teil des Rundfunkprogramms zukünftig anzunehmen gedachte:[225] So wies er unter anderem darauf hin, „dass die Stechplatte ‚Der Fliegende Hamburger' in Zukunft weggelassen werden müsste", übrigens obwohl es hier um eine jener Platten handelte, die Pauli in seinem Referat über Tanzmusik im Rundfunk auf der RRG-Tagung Anfang des Monats noch unter Beifall als vorbildlich gepriesen hatte.[226] Gründe für die Entscheidung wurden nicht angeführt, vermutlich machte sich wieder einmal der Mangel an einheitlicher Definition für die Qualität „deutscher Tanzmusik" bemerkbar, sowie der insbesondere auf diesem Gebiet ungeheuer hohe Grad der Personalisierung solcher geschmacksgebundener Entscheidungen.

Ein weiterer immer wiederkehrender Themenkomplex verlangte bereits jetzt eine entsprechende Erwähnung: Die nicht immer einheitlich vorhandene Bereitschaft geeigneter Künstlern zur aktiven Teilnahme im Rundfunk. Schönicke von der RRG beklagte sich bereits auf der zweiten Sitzung ausführlich über plötzliche Absagen von Künstlern und die damit verbundenen Probleme für die Programmgestaltung: „Kurzfristige Absagen mit fadenscheinigen Begründungen" würde man künftig nicht mehr tolerieren.[227]

Grundsätzlich sollten zugunsten von leichter Musik und etwas Kabarett (wobei hier die Auswahl der Witze wohl immer eine ziemliche Gradwanderung darstellte)

---

[221] BA R55 /1254

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

[223] BA R55 /556

[224] Hinkel an Goebbels, 17.10.1941, BA R55 /1254, 13f.

[225] Protokoll der Sitzung vom 20.10.1941, BA R55 /695, 8f.

[226] Pauli: BA R55 /695, 69

[227] Protokoll der Sitzung vom 20.10.1941, BA R55 /695, 8f.

die Nachrichtendienste im Abendprogramm noch weiter zurücktreten, Frontberichte nach 20 Uhr gar gänzlich vermieden werden.[228] Die Ansagen zwischen den einzelnen Musikstücken wurden immer häufiger Gegenstand der Diskussion mit dem Tenor, sie auf ein Minimum zu reduzieren.

Längst schon ging es nicht mehr nur um das Programm nach 20 Uhr: „Morgens von 6-8 und auch mittags soll nur flotte, leichte Musik gebracht werden.“, so hieß es im Protokoll der Sitzung vom 27. Oktober 1941.[229] In der Meldung betreffend seines „Sonderauftrags zur Gestaltung des Rundfunkunterhaltungsprogrammes“ an den Minister präzisierte Hippler die Ergebnisse seiner Bemühungen, die Goebbels mit der handschriftlichen Notiz „bin einverstanden“ quittierte. Für das Wochenende kündigte Hippler ein besonders aufwendiges Programm an, es „werden die bekanntesten Unterhaltungs- und Rundfunkorchester eingesetzt und es wird von Frau Leander, Marika Rökk, Peter Andes, Groh, Patzak, Igelhof usw. gesungen“.[230]

Zum Thema Filmmusik im Radio gab Hinkel in der folgenden Woche Anweisung, Kontakt mit den Filmfirmen bezüglich der Musik des Films „Wiener Blut“ und des „neuen Zarah-Leander-Films mit Rolf Hansen“ aufzunehmen. Hier überrascht, wie früh die Musik für den Film „Die große Liebe“, dessen Drehbeginn ja erst im September war, erstens schon fertig gestellt war und zweitens bereits über die Kanäle des Rundfunks vermarktet wurde. Dass ein Schlager auch zu früh und zu lange im Programm sein konnte, davon zeugt die Unzufriedenheit Hinkels mit der Tatsache, dass der Leander-Schlager „Davon geht die Welt nicht unter“[231] bereits Ende Januar 1942 aufgrund der Inkompetenz der Funkhäuser als todgespielt galt.[232]

---

[228] Protokoll der Sitzung vom 23.10.1941, BA R55 /695, 11f.

[229] Protokoll der Sitzung vom 23.10.1941, BA R55 /695, 14

[230] Hinkel an Goebbels am 28.10.1941, BA R55 /1254, 20-22

[231] Der SD-Bericht nennt den Schlager mehrfach beim Namen und charakterisiert ihn als „nahezu zu Tode gehetzt“: SD-Berichte vom 22.01.1942 und 05.02.1942, Boberach, S.3199 und S.3266

[232] Hinkel an Goebbels: Betrachtungen zu Einzelsendungen BA R 55 /1254, 38f.

„Wie man eine Nummer töten kann: sagt man dem Funkhaus, dass z.B. der so wirkungsvolle Leander-Schlager (...) populär gemacht werden soll, dann bringen die Herrn ihn [?] gleichen Platten-Aufnahme, noch dazu die Stimme von Frau Leander die außergewöhnlichste ist [!] und jedem Ohr sofort auffällt. Ein Teil der Millionen Hörer muss dadurch die Absicht merken.“

5.3.5 Hörerstimmen und das Rundfunkprogramm

Die Maßnahmen zur Steigerung der Attraktivität des Rundfunkprogramms waren angewiesen auf eine stetige Rückmeldung über deren Akzeptanz. An diversen Beispielen lässt sich das engagierte Bemühen um eine möglichst schnelle und reibungslose Umsetzung der Forderungen der Hörer aufzeigen. Erstaunlich ist, mit welcher Geschwindigkeit Kritik und Anregungen tatsächlich in Rundfunkprogramm umgesetzt wurden. Diese recht hohe Effizienz ist auf zwei Faktoren zurück zu führen: Erstens auf die weitreichenden Befugnisse Hans Hinkels, der Entscheidungen notfalls mit einem Machtwort Goebbels' auch gegen die zusehends ins Abseits geratene RRG[233] durchsetzen konnte, und zweitens auf das funktionierende Spitzelsystem des totalitären Staates. Als perfektes „Trendbarometer" hatten sich in erster Linie natürlich die „Meldungen aus dem Reich" des SD bewährt, dazu kamen mündliche Berichte der NSDAP-Amtswalter sowie im speziellen Fall Hörerbriefe an die Sender. Seit Mitte 1942 wurde der Austausch zwischen SD und Rundfunk weiter intensiviert: Der SD erhielt regelmäßig Auszüge aus dem Rundfunkprogramm, um Anregungen für die Berichterstattung zu bekommen, die dann wieder der Rundfunkarbeit zugute kommen sollten.[234] Im Januar 1943 schließlich wurde vereinbart, die SD-Berichte noch stärker in die Programmplanung zu integrieren und einen Vertreter dieser Dienststelle jeweils referieren zu lassen.[235]

Über das „Echo der neuen Rundfunk-Programm-Gestaltung" berichtete Hinkel seinem Vorgesetzten am 8. November 1941, indem er die „sehr auffällige Begeisterung" betonte, mit der „die breite Masse (aktive Wehrmacht an allen Fronten und die schaffenden Schichten in den Betrieben)" der Programmumstellung zustimmte. Auffällig ist, wie sehr sich Hinkel bemühte, jene Stimmen in den Vordergrund zu stellen, die den Reformkurs unterstützten, die (wohl zahlreicheren) kritischen Meinungen jedoch zu relativieren.[236] „Sehr oft" würden „nur jene Hörer schreiben, die aufgrund ihrer Pensionsberechtigung besonders viel Zeit zur Ferti-

[233] Hinkel beschwert sich zum Beispiel am 8. November 1941 bei Goebbels über die „schlechtgeölte Maschinerie der RRG", mit der es immer wieder Schwierigkeiten gebe: BA R55 /1254, 29

[234] Brief Chef des SD an Hinkel vom 04.06.1942, BA R56I /41, 8. Den in diesem Brief geforderten „Gesamtplan des Rundfunkprogramms" verweigerte Hinkel jedoch dem SD und notierte handschriftlich an den Rand: „erhalten Auszug".

[235] Protokoll der Sitzung vom 13.01.1943, BA R55 /696, 107ff. Der Wochenbericht des SD lag jeweils am Mittwoch der kommenden Woche vor, so dass aus diesem Grund die Sitzungen künftig auf Donnerstag verschoben werden sollten, was zumindest bis im April 1943 auch der Fall war.

[236] Hinkel an Goebbels am 08.11.1941, BA R55 /1254, 27ff.

gung von Hörerbriefen haben“, so wehrte sich Hinkel gegen konservative Hörerstimmen.

Im Grundtenor unterstützten die SD-Berichte den neuen Kurs und bestätigten „weiterhin eine beifällige Aufnahme“,[237] doch wurden auch hier Bedenken notiert, mit zu viel Tanzmusik, ja „verjazzter Musik“, „plötzlich in das andere Extrem zu fallen“.[238] „Am meisten sei dies aufgefallen bei der Sendung ‚Etwas für dich’ am 26.10.1941, in der die Kapelle Krämer mitgewirkt habe. Namentlich das Lied ‚Komm doch in meine Arme’ sei in der Form früherer Hotmusik zur Darbietung gebracht worden.“ Hinkel quittierte genau diese Meldung vom 6. November 1941 mit der Feststellung, dass „die Kritik an einzelnen Sendungen bzw. Sende-Blocks nicht maßgeblich für die Gesamtheit der neuen Sendungen“ zu werten sei. Scheinbar hatte er regelrecht Angst vor kritischen Stimmungsberichten und bemühte sich daher um eine möglichst umgehende Kommentierung und Reaktion darauf. Seine ausführliche Beschäftigung damit in den Meldungen an Goebbels, unterstrich seine Kompetenz in Sachen Musikprogramm und lieferte gleichzeitig argumentatives Rüstzeug für den Minister, der als Initiator der Programmreform sicherlich ebenfalls regelmäßig mit Rückfragen konfrontiert wurde. Hinkel betonte in der Programmsitzung vom 11. November 1941, „dass vor allem eine geschlossene Front gegen jede nicht positive Kritik stehen bzw. geschaffen werden müsse“.[239]

In den Sitzungen vom 17. November und 2. Dezember 1941 musste man sich erneut mit Hörermeinungen auf Grundlage der aktuellen SD-Berichte auseinandersetzen, die im November/Dezember 1941 fast immer parallelen Inhaltes der Form „Zustimmung“, „dankbar für die Auflockerung“ durch „kultivierte Unterhaltungsmusik“ bzw. Tanzmusik – „abgesehen von den immer wieder auftretenden Beanstandungen der Jazz-Sendungen“ waren. Wie sollte man Protesten gegen die „neuerdings in betontem Maße zur Sendung gelangenden Jazz-Musik“ begegnen, die durch ihr „Gedudel, Gepiepse, Klopfen, Schellen, Knarren und Rasseln“ die Nerven angreife?[240] Im SD-Bericht einzeln beanstandete Platten wurden „festgestellt“,[241] ansonsten reagierte man nicht etwa mit einer harten Rüge für die Verantwortlichen derartiger Töne, sondern mit einer Kursbestätigung „auf

[237] SD-Bericht vom 06.11.1941, Boberach S. 2950
[238] SD-Bericht vom 06.11.1941, Boberach S. 2950
[239] Sitzung vom 11.11.1941, BA R55/ 695, 20
[240] SD-Bericht vom 13.11.1941, Boberach S.2976
[241] Protokoll der Sitzung vom 17.11.1941, BA R55 /695, 24

Anweisung des Ministers“ und mit dem Vorschlag Richartz’, „das Wort ‚Jazz’-Musik allgemein durch Tanz-Musik zu ersetzen“.[242] Beklagt wurde im SD-Bericht vom 13. November 1941 auch der teilweise „krasse Wechsel von ernster und heiterer Sendung“, was Hinkel durch ein Übergangsmusikstück, zum Beispiel „einen neutralen Marsch oder eine Ouvertüre“, zwischen Nachrichtendienst und folgender Sendung abschwächen wollte.
Parallel zu den „positiven“ Maßnahmen zur Steigerung der Attraktivität des deutschen Rundfunkprogramms war eine neue sanktionsorientierte Aktion gegen das Abhören ausländischer Sender gestartet worden. Man hatte Zettel gefertigt und an die Haushalte verteilt, die an einem der Drehknöpfe der Radiogeräte anzubringen waren. Darauf stand die Warnung: „Denke daran! Das Abhören ausländischer Sender ist ein Verbrechen gegen die nationale Sicherheit unseres Volkes. Es wird auf Befehl des Führers mit schweren Zuchthausstrafen geahndet.“[243] Die Reaktion auf diesen „Drohbrief“ wurde vom SD als allgemein „stark negativ“ beschrieben, man empfinde derartiges als Kränkung und „Beleidigung“. Wieder wird hier deutlich, wie ungleich wirkungslos Zwang im Vergleich zu Verlockung steht.

Zur Jahreswende 1941/42 wurde Hinkel für fünf Wochen durch den Generalmusikdirektor und Leiter des Großen Orchesters des Deutschlandsenders Schulz-Dornburg vertreten, den Reichsintendant Glasmeier seitens der RRG als Verantwortlichen für das Musikprogramm eingesetzt hatte.[244] Schulz-Dornburg galt allgemein als Kritiker der leichten Musik[245] und hatte der Ansicht aller Fachleute in dieser Position („musikalischer Oberleiter des Funks in den ersten Jahren des Krieges“) „restlos versagt“, wie Hinkel später bestätigen sollte.[246]
Die erste Rundfunksitzung im neuen Jahr leitete nicht der anwesende Schulz-Dornburg, stattdessen hatte Ministerialrat Diewerge, Leiter der Rundfunkabteilung des RMVP (bis 1942), Hinkels Platz eingenommen und verkörperte so die

---

[242] Protokoll der Sitzung vom 02.12.1941, BA R55 /695, 36

[243] SD-Bericht vom 24.11.1941, Boberach S.3020

[244] Fast wie eine versteckte Kritik an der Integrität der Person Schulz-Dornburg und der Echtheit seines Titels liest sich seine Charakterisierung auf der Teilnehmerliste der Sitzung vom 20. November 1941: „Generalmusikdirektor vor 1933 – Titel nicht bestätigt.“ BA R55 /695, 31

[245] So charakterisiert ihn Goebbels. Tagebuch vom 03.02.1942. Dazu auch Klingler 1980, S.58

[246] Hinkel an Goebbels am 30.10.1943, BA R56I /41, 51ff. 1943 war es Hinkel endlich gelungen, „für Schulz-Dornburg ein neues Betätigungsfeld außerhalb des Rundfunks zu finden“. Doch auch als „künstlerischer Berater des Bruckner-Orchesters“ hatte Schulz-Dornburg sich angemaßt, auf einer Tagung der RJF über das Musikschaffen des Rundfunks zu referieren, was Hinkel zutiefst verärgerte und ihn zu einer Beschwerde bei Goebbels veranlasste.

fortgeschrittene Entmachtung der RRG zugunsten des Ministeriums. Diewerge referierte unter anderem den Wunsch Goebbels', „...rhythmische Musik dürfe nicht vernachlässigt werden."[247] Sollte sich hier bereits eine Kritik an der Arbeit von Schulz-Dornburg manifestieren? Tatsächlich findet sich im Goebbels-Tagebuch vom 3. Februar 1942 dann auch die deutliche Klage über eine Verschlechterung des Rundfunkprogramms „durch die Abwesenheit Hinkel" sowie ein direkter Angriff auf Schulz-Dornburg, der keine Ahnung von den Bedürfnissen der Masse habe und statt Unterhaltungsmusik nur noch Sinfoniemusik sende. Goebbels sprach hier seinen Gedanken aus, „die Rundfunkprogrammgestaltung rigoros von der Rundfunkverwaltung zu trennen", um zukünftig komplett an der RRG vorbei ein unvoreingenommen publikumsorientiertes Programm machen zu können. Die Organisationsstrukturen im Bereich Rundfunk erschienen Goebbels im ganzen zu groß und zu schwerfällig, eine Reform erschien unausweichlich.[248]
Tatsächlich war das Interesse der Bevölkerung am Rundfunkprogramm wohl wieder ein wenig gesunken, „es werde bedauert, dass in der letzten Zeit Sendungen, die sich bewährt hätten, so lange immer gebracht werden, dass die anfängliche Zustimmung in ihr Gegenteil umschlage".[249] Der SD-Bericht in den ersten beiden Monaten 1942 hatte sich vor allem auf jene „Eintönigkeit" und „dauernde Wiederholung gleicher Lieder und Musikstücke" eingeschossen, kritisierte gleichzeitig aber nach wie vor „eine zu jazzmäßige Wiedergabe von Tanzmusik", so dass von einem Ende der rhythmischen Musik während der Vertretungszeit Schulz-Dornburgs wohl nicht pauschal gesprochen werden kann. Scheinbar hatte man in diesem Winter aber den Schlager als Wunderwaffe im Bemühen um Optimismus besonders intensiv zu nutzen begonnen: „Davon geht die Welt nicht unter", „So sind wir, wir pfeifen auf die Sorgen", „Wir werden das Kind schon richtig schaukeln", „Oh, mia bella Napoli", „Mir geht's gut, ich bin froh", „Auf den Frühling folgt der Sommer", „So froh wie heut' war ich noch nie" – alle jene Titel tauchten namentlich im SD-Bericht auf, allerdings jedoch exklusiv in der kritischen Konnotation mit leicht zu durchschauender „forcierter Lustigkeit" und rascher Abnutzung durch viel zu häufige Sendung.[250] Dazu gesellten sich bekannte Ressentiments und die Effekte des jahrelangen, von der NSDAP betriebenen Kampfes gegen das „Schlagerunwesen der Systemzeit": „Der Text eines am 11.02.1942 in

[247] Protokoll der Sitzung vom 07.01.1942, BA R55 /695, 45
[248] Tagebuch vom 03.02.1942
[249] SD-Bericht vom 22.01.942, Boberach S.3199
[250] SD-Berichte vom 22.01.1942, 05.02.1942, 12.02.1942, 19.02.1942, Boberach S.3199-3341

der Sendung ‚Bunte Platte' gebrachten Schlagers ‚Hallo, haben Sie meinen Hut gesehen?' erinnere wie viele andere Schlagertexte an ‚Inflationsschlager' wie ‚Wer hat denn den Käse zum Bahnhof gerollt'."[251]

5.3.6 Organisatorische Neugestaltung im Frühjahr 1942

Anfang 1942 leitete Goebbels eine durchgreifende organisatorische Umgestaltung zugunsten von mehr Flexibilität des deutschen Rundfunks in die Wege, indem er für eine endgültige faktische Verlagerung der Programmaufsichtskompetenz weg von der RRG und hinein in seinen direkten Machtbereich sorgte.

„Die Anordnung zur Neugestaltung des Großdeutschen Rundfunkprogramms" vom 15. Februar 1942 diente als Grundlage der Reorganisation des zur Entspannung von Heimat und Front kriegswichtigen Radios, das „frohe und lebensbejahende Unterhaltung für Soldaten und Rüstungsarbeiter"[252] liefern sollte. Die Einrichtung von zehn Sendegruppen,[253] an deren Spitze jeweils ein erfahrener Spezialist gesetzt wurde, sollte ein mehr an Effizienz und Professionalität bewirken: Die bekannten Musiker Georg Haentzschel (Gruppe A: „Leichte Tanz- und Unterhaltungsmusik"[254]) und Franz Grothe (Gruppe B: „Gehobenere Unterhaltungsmusik und Operette"[255]) hatten mit ihren Sendegruppen das Gros des Programms zu bestreiten, ebenso traten die Abteilungen „Allgemeine volkstümliche Unterhaltung" (Gruppe C, Werner Plücker[256]), „Unterhaltungssendungen vornehmlich für die Front" (Gruppe E, Heinz Goedecke) und „Leichtere populäre klassische Musik" (Gruppe F, Fritz Ganß) in den Vordergrund. Weiter gehörten zum „unterhalten-

[251] SD-Bericht vom 19.02.1942, Boberach S.3341

[252] Film-Kurier Nr.60 vom 12.03.1942, S.2

[253] Dazu ausführlich: Klingler, S.70ff. Gruppencharakterisierungen: BA R78 /1000a, 1ff.

[254] „Die Gruppe A (...) hat in besonderem Maße das Bedürfnis des Volkes nach Entspannung und Erheiterung zu befriedigen. Hier soll jeder arbeitende Mensch nach Erfüllung seiner Pflichten und der Soldat in seiner Freizeit die Musik finden, die ihn löst und lockert (...). Natürlich wird besonders der Soldat und alle anderen Volkskreise, bei denen die Jugend vorherrscht, eine mehr rhythmisch betonte, aber doch melodische, moderne Musik hören wollen, die in dieser Gruppe – besonders in den Sendezeiten von 22 bis 2 Uhr – vorwiegend zu ihrem Recht kommt." BA R78 /1000a

[255] „In der Gruppe B (...) wird diese Musik der leichten Muse erweitert bis in die Welt der Operette hinein. Besonders soll natürlich die moderne Operette gepflegt werden, aber auch bekannte Melodien aus älteren Operetten." BA R78 /1000a

[256] Die Gruppe C (...) hat die Aufgabe, mit ihren Sendungen mehr in die Breite des Volkes zu gehen. Vom Volkslied bis zu allgemein bekannten Opernmelodien, mit modernen Chören und mit volkstümlich gewordenen Stars sollen hier Programmfolgen entstehen, wie sie schon im ‚Bunten Samstag Nachmittag' oder in den Sendungen ‚Für jeden etwas' entwickelt sind." BA R78 /1000a

den und künstlerischen Teils des Programms", dessen Gesamtleitung sich Hans Hinkel direkt gesichert hatte, die Gruppen „Kabarettistische Sendungen" (Gruppe D, Günther Schwerkolt), „Ernste, aber allgemein verständliche Musik" (Gruppe G, Rudolf Schulz-Dornburg) und „Schwere, weil unbekanntere klassische Musik" (Gruppe K, Gerhart von Westermann), „Musikalische Solisten" (Gruppe H, Michael Raucheisen) und „Künstlerische Wortsendungen" (Gruppe I, Theodor Loos). Parallel dazu wurden am 26. Februar 1942 auch für die politisch-propagandistischen Sendungen fünf Unterabteilungen eingerichtet. Damit war die Aufteilung des Rundfunkprogramms in politisches Wort und unterhaltende Musik „nahezu perfekt vollzogen", während für andere Programmgattungen (insbesondere Bildung und Kultur) kein Platz mehr war.[257] Die Sendegruppen und ihre Leiter waren zwar nach wie vor der RRG zugeordnet und wurden von dort besoldet,[258] Weisungskompetenzen hatte die RRG jedoch keine mehr.

Wieder gab ein Leitartikel aus der Feder des Ministers den Startschuss und die öffentliche Begründung für eine Rundfunkreform: Sein Aufsatz „Der treue Helfer", erschienen im „Völkischen Beobachter" vom 1. März 1942, behandelte die Schwierigkeiten des Kriegsrundfunks, es allen recht zu machen. Mit der Wiedereinführung eines zweiten Programms im Frühjahr 1942 in den Nachmittags- und Abendstunden sollte hier Abhilfe geschaffen und dadurch das Musikangebot auf 19 Stunden täglich gesteigert werden.[259]

Der SD-Bericht sammelte Stimmen zum Goebbels-Aufsatz und verknüpfte damit diverse Reaktionen zum Thema „Jazzmusik". Zwei Zentren der Kritik wurden ausgemacht: Zum einen sähen „ländliche Kreise" in der Begeisterung für derartige Tanzmusik „großstädtische und insbesondere Berliner Eigenheiten des Publikumsgeschmacks", zum anderen seien „kulturell besonders interessierte Volksgenossen" darüber beunruhigt, dass die Programmgestaltung im Krieg nur von Zweckmäßigkeiten diktiert sei, während die „kulturelle Verantwortung" darüber jedoch deutlich vernachlässigt werde.[260]

Den immer wieder konstatierten Spannungen zwischen Land und Stadt, die sich vor allem im Gegensatzpaar Provinz vs. Berlin manifestierten, nahm man sich in

---

[257] Dussel 2000, S.182

[258] Als Gruppenleiter kamen die angeworbenen Spezialisten übrigens auch in den Genuss einer stattlichen Entlohung durch die RRG. Hinkel schlug zum Beispiel für Grothe, Haentzschel und Raucheisen ein Monatsgehalt in Höhe von jeweils RM 2.000,- brutto vor, Goedecke bekam RM 1.300,-. Gehaltsvorschläge vom 12.03.1942, BA R55 /1254, 56ff.

[259] Film-Kurier Nr.60 vom 12.03.1942, S.2

[260] SD-Bericht vom 09.03.1942, Boberach, S.3347f.

den Rundfunkbesprechungen immer wieder an, die Beschwerden aus jenen intellektuellen, „kulturell besonders interessierten“ Kreisen stießen dagegen eher auf Ignoranz oder wurden sogar mit Gegenangriffen pariert. Diese Technik im Umgang mit Kritik zeigte sich auch im Zusammenhang mit einem Evaluationsinstrument, mit dem Hinkel wenig einverstanden war, da es seinen Kurs und seine Auffassung von Unterhaltung nicht zu stützen schien. Im März 1942 beschwerte er sich bei Goebbels über die „Stimmen zum Rundfunkprogramm“ der Reichspropagandaleitung (RPL), Hauptamt Rundfunk, Amt Sendewesen der NSDAP, in denen unter anderem Zarah Leanders Tauglichkeit für den Rundfunk angezweifelt worden war. Hinkel ging direkt in die Offensive, indem er nachhakte, ob man an dieser Stelle nicht die „Arbeitskräfte und das Papier“ besser einsparen solle.[261] Diese herbe Kritik an einem Produkt der RPL, deren oberster Chef ja nach wie vor Joseph Goebbels hieß, zeigte einerseits die recht sichere Machtposition Hinkels, andererseits dessen ständiges Bemühen, in seinen Augen „unqualifizierte“ Kritik zu desavouieren, und sich so die Richtlinienkompetenz für das Rundfunkprogramm, dessen Reorganisation er gerade organisatorisch fixiert hatte, nicht streitig machen zu lassen. Tatsächlich stützte Goebbels die Position Hinkels und untersagte Karl Cerff, der als Leiter des Hauptkulturamtes (HKA) der NSDAP verantwortlich (und wohl auch Initiator) für die in den Blättern der RPL geübten Kritik war, strikt weitere Angriffe.[262]

5.3.7 Exkurs: Das Deutsche Tanz- und Unterhaltungsorchester

In der Zwischenzeit hatten sich Hinkel und Goebbels ein weiteres Instrument geschaffen, dem in ihren Bemühungen um Attraktivität und Konkurrenzfähigkeit des deutschen Rundfunkprogramms eine wichtige Rolle zugedacht war: Das Deutsche Tanz- und Unterhaltungsorchester.

Angeblich soll es Volksheld und Jagdflieger Werner Mölders[263] persönlich gewesen sein, der über Grothe bei Goebbels die Bildung eines modernen deutschen Tanz-

---

[261] Hinkel an Goebbels am 16.03.1942, BA R55 /1254, 61

[262] „Jedenfalls verbiete ich ihm [Cerff], am Rundfunk in den Blättern der Reichspropagandaleitung Kritik üben zu lassen. Ich halte es für gänzlich unmöglich, dass eine meiner Dienststellen eine andere öffentlich angreift.“ Tagebuch vom 22.05.1943

[263] Oberst Werner Mölders (18.03.1913 – 22.11.1941), erfolgreicher Jagdflieger und Geschwaderkommodore, erster Träger der Brillianten zum Ritterkreuz mit Eichenlaub und Schwertern. Hasenbein, S.46, berichtet von einem Brief, in dem sich Mölders bei Hitler persönlich über die „unswingende Musik” im Rundfunk beklagt und sich dazu bekennt, lieber BBC zu hören. Als das

musikensembles anregte. Mike Zwerin zeigt entsprechend sarkastisch die Paradoxie solcher musikalischen Vorlieben auf: „Kampfflieger Werner Mölders (...) hörte BBC, während er den Ärmelkanal überquerte und hoffte auf ein Paar Takte Glenn Miller, bevor er den Sendemast bombardierte.“[264] Der bekennende Swing-Fan Mölders war anscheinend im Winterurlaub 1940/41 in Zürs auf Franz Grothe und dessen Frau, die Schauspielerin und Sängerin Kirsten Heiberg, getroffen.[265] Dort hatte man gemeinsam eine Strategie entwickelt, wie man Goebbels die Gründung eines Big-Band-artigen Orchesters schmackhaft machen konnte. Scheinbar trat Mölders bereits im Frühjahr 1941 „bei einer Routinebesprechung“ an den Minister heran, der schließlich am im September 1941 seinen Staatssekretär Leopold Gutterer anwies, mit den Planungen für ein „Reichsorchester für Unterhaltungsmusik“ zu beginnen.[266] In einem diesbezüglichen Rundschreiben an die betreffenden Stellen im Ministerium stellte Gutterer fest, dass bisher staatlicherseits „recht wenig“ für die „Pflege der Unterhaltungsmusik“ getan worden sei.[267] Das zu gründende Orchester solle im Rundfunk spielen, „als Repräsentationsorchester in aller Welt“ auftreten, bei Empfängen des RMVP und sogar bei Staatsbesuchen zum Einsatz kommen. Bereits jetzt wurde Franz Grothe als Wunschkandidat des Ministers genannt und ein gewisser zeitlicher Druck hinter die Sache gesetzt. Es bleibt kein Zweifel, dass Goebbels persönlich und vor allem auch Hans Hinkel sich dieser Gründung intensiv angenommen hatten.

Am 6. und 8 Oktober 1941 hatten erste Besprechungen „zwischen allen Beteiligten“ stattgefunden, in denen die wesentlichen Grundzüge des DTUO bereits als beschlossene Sache fixiert worden waren: Die Gründung sollte als GmbH erfolgen, Grothe war als künstlerischer Leiter vorgesehen, Haentzschel als ständiger Dirigent, die Rekrutierung der von Grothe bereits ausgesuchten Musiker und Arrangeure sollte schnell und reibungslos bewerkstelligt werden.[268] Rasch waren die Verträge für Grothe, Haentzschel sowie für die Arrangeure vorbereitet und

---

DTUO, inzwischen als GmbH gegründet, am 1. April 1942 mit den Proben begann, war der populäre Protegé Mölders übrigens schon Monate tot.

[264] Mike Zwerin: La Tristesse de Saint Louis: Swing unter den Nazis, London 1985 (deutsche Ausgabe Wien 1988), S.38

[265] Michael H Kater: Die mißbrauchte Muse. Musiker im Dritten Reich, München 2000, S.249f.

[266] Horst Bergmeier / Lotz Rainer: Charlie and his Orchestra. Ein obskures Kapitel der deutschen Jazzgeschichte, in: Wolfram Knauer (Hrsg.): Jazz in Deutschland, Darmstadt 1996, S.23

[267] Gutterer am 29.10.1941, BA R55 /200, 292

[268] Vermerk vom 10.10.1941, BA R55 /200, 293. Der Gesellschaftsvertrag der GmbH „Das Deutsche Tanz- und Unterhaltungsorchester“, BA R55 /200, 302. Alleiniger Gesellschafter war das Deutsche Reich.

ein großzügiger Haushaltsvoranschlag erstellt.[269] Hinkel und Goebbels setzten die Gehälter der Leiter wie auch der Musiker entsprechend der angestrebten Bedeutung des Orchesters alles andere als spartanisch an: Grothe sollte ein monatliches Festgehalt von 2.000,- RM, Haentzschel von 1.700,- RM verdienen, dazu gab es für beide pro dirigierter Veranstaltung ein Fixum von 200,- RM.[270] Pro Musiker waren durchschnittlich stattliche 1.250,- RM eingeplant.[271] Um die Verträge mit Grothe und Haentzschel unter Dach und Fach zu bringen, sollte möglichst rasch ein gemeinsamer Termin unter Einbeziehung der RMK gefunden werden.[272] Die fertigen Dienstverträge für Grothe und Haentzschel traten rückwirkend bereits zum 20. Oktober 1941 in Kraft.[273] Das DTUO war wie das Philharmonische Orchester eine selbständige Gesellschaft, deren alleiniger Gesellschafter das Reich (vertreten durch das RMVP) war. Verträge mit der RKK oder der RRG existierten nicht, weisende Entscheidungen gingen von Anfang an von Goebbels und Hinkel persönlich aus.[274]

Nachdem die Formalia weitgehend erledigt waren, fand im Dezember 1941, also mitten in der ersten heißen Phase der Rundfunkprogrammreformbestrebungen, eine Vorbesprechung zwischen Assessor Gerhart Rückert, Referent in der RKK, und den Musikern Haentzschel und Grothe statt.[275] Seit den ersten Besprechungen in der KddK waren sich Künstler und Propagandabürokraten wohl nähergekommen, wie Hinkels begeisterte Empfehlungen „des großartigen Komponisten und Vertreters von Franz Grothe, Haenschel [sic]“ an den Minister vermuten lassen.[276] Im März 1942 schließlich waren sämtliche Planungen abgeschlossen, Grothe und Haentzschel hatten eine Liste vorgelegt, welche hochkarätigen Musiker man für ein solches Unternehmen wünsche. Mit Datum vom 10. März 1941 verschickte die RKK nun diverse standardisierte Schreiben an bekannte Unterhaltungsinstitutionen wie unter anderem die Berliner „Scala“, die „Volksoper“ und das „Theater des Volkes“ mit der Bitte, bestimmte Musiker aus dem eigenen En-

---

[269] Muster des Dienstvertrages für Grothe (BA R55 /200, 295), Muster des Dienstvertrages für Haentzschel (BA R55 /200, 296), Muster des Vertrags für Arrangements (BA R55 /200, 296), Haushaltsvoranschlag vom 15.10.1941 (BA R55 /200, 298)

[270] Hinkel an Leiter Personalabteilung am 17.10.1941, BA R55 /200, 299

[271] Haushaltsvoranschlag vom 15.10.1941, BA R55 /200, 298

[272] Vermerk vom 15.11.1941, BA R55 /200, 306(?)

[273] Dienstvertrag Grothe als „künstlerischer Leiter“ (BA R55 /200, 307), Dienstvertrag Haentzschel „ständiger Dirigent“ (BA R55 /200, 308)

[274] Leiter Pers. an Staatssekretär am 05.01.1944, BA R55 /200, 334

[275] BA R56 I /34, 72, Vermerk Rückert vom 17.12.1941

[276] Hinkel an Goebbels am 17.10.1941, BA R55 /1254, 14

semble dem DTUO zur Verfügung zu stellen.[277] In jenen Anschreiben kündigte man an, das neue Orchester solle einmal das auf dem U-Musik-Sektor werden, was die Berliner Philharmoniker auf dem Gebiet der ernsten Musik seien und habe so künftig für die „Weltgeltung der Deutschen Tanz- und Unterhaltungsmusik“ zu sorgen. Typisch für das DTUO sollte der große Streichersatz in Kombination mit einer modernen Rhythmus- und Blechbesetzung werden.[278]

Inzwischen war auch die Suche nach einem Geschäftsführer für das DTUO erfolgreich verlaufen: Zunächst war Hans Kunitz, Musikschriftsteller und Referent der Hauptgeschäftsführung der RKK (Büro Hinkel), für die Monate März und April 1942 zum vorläufigen Geschäftsführer bestellt worden, der dafür ein pauschales Honorar von 2.000 RM erhalten sollte.[279] Zum 16. April 1942 wurde nun Sergius Safronow, Parteigenosse und Musikverleger, an die betriebliche Spitze des DTUO gesetzt, während Kunitz zum 1. Mai 1942 in die RKK zurückkehrte.[280] Safronow hatte bis Anfang 1940 dem Crescendo-Verlag als Werbe- und Herstellungsleiter gedient und setzte dann seine Karriere als Mitarbeiter der Zivilverwaltung in den eroberten Ostgebieten fort, bevor er seit Mitte 1941 Inhaber des Tauentzien Musikverlags Berlin wurde.[281] In der Branche war Safronow also eine bekannte Größe, Fritz Stege lobte den Musikmanager als Mitbegründer des „Reichsverbandes für Tanzsport“, Impresario der Musiker Oskar Joost und Gerd Hoffmann sowie als „rührigen Vorkämpfer für deutsche Tanzmusik“.[282]

Der auserkorene Geschäftsführer hatte die Annahme des Postens mit der Forderung verknüpft, weiter als Musikverleger tätig sein zu können und seinen Verlag weiterzuführen. Da dieser jedoch aus „zeitbedingten Gründen (Papiermangel)“

---

[277] Briefe RKK vom 10.03.1942 (R56 I /34, 53ff.)

[278] „Das Orchester setzt sich zusammen aus je drei ersten, zweiten und dritten Geigen, drei Bratschen, zwei Violoncelli und zwei Bässen. Ferner ein Saxophonquartett, alternierend mit Klarinetten, je drei Trompeten und Posaunen, eine Gitarre, Klavier, Akkordeon, dazu doppeltes Schlagzeug.“, Fritz Stege: Das „Deutsche Tanz- und Unterhaltungsorchester“. Ein Beitrag zum Aufführungsstil unserer Zeit, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr. 2925, 20.08.1942

[279] RMVP an Kunitz, BA R55 /200, 309

[280] Anstellungsvertrag Safronow, genehmigt am 07.04.1942, BA R55 /200, 31?

[281] Zur Person: Sergius Safronow, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2889/90 vom 08.05.1941, S.460. Und: Haben Sie schon gehört, dass..., in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2826 vom 15.02.1940, S.128. Mit Bild tauchte Safronow nochmals Ende Juni 1940 auf: „Sergius Safronow grüßt von der Stätte seines Einsatzes: Przemyls, im Osten, seine Freunde aus der Leserschaft der ‚Unterhaltungsmusik’.“, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2845 vom 27.06.1940, S.605

[282] Fritz Stege: Das „Deutsche Tanz- und Unterhaltungsorchester“ im Konzertsaal, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2940, 25.03.1943, S.83

fast stillgelegt war, entschied er sich schließlich für eine Zusage[283] und akzeptierte das komplette Verbot von Nebentätigkeiten.[284]
Über die Frage der Gehälter von Kunitz und Safronow herrschte eine gewisse Uneinigkeit, da diese von verschiedener Seite als zu hoch gegriffen empfunden wurden. Schließlich einigte man sich angesichts der hohen Gehälter der künstlerischen Orchestermitglieder auf 1.000 RM für Safronow,[285] während das Kunitz zugesagte Honorar nach Intervention der RKK zusammengestrichen wurde.[286]

Ursprünglich war das Rundfunkdebüt des DTUO erst für den 1. Juni 1942 geplant,[287] doch scheinbar verliefen die ersten Proben so erfolgreich, dass auf einer Redaktionssitzung Anfang April 1942 angekündigt wurde, das DTUO werde bereits am 19. des Monats „nachmittags in der Goedecke-Sendung“ das erste Mal auftreten.[288] Stolz meldet Hinkel seinem Vorgesetzten, dass „in der Sendung ‚Fortsetzung folgt’ (...) erstmals das Deutsche Tanz- und Unterhaltungsorchester unter der Stabführung von Franz Grothe und Georg Haentzschel drei Kompositionen zur Aufführung bringen“ werde.[289] Für seine Ansage erhalte Goedecke einen Text, in der Presse solle man auf „diese Überraschung“ kurz hinweisen. Im „Das Podium der Unterhaltungsmusik“ fand sich jedoch erst im August 1942 eine Erwähnung des DTUO, das sich im Rundfunk nun „zum erstenmal mit einem eigenen Programm“ vorgestellt habe.[290] Konkreter hieß es in der folgenden Ausgabe, „vor wenigen Tagen“ habe man im Rundfunk die Ansage hören können „Sie hören zum ersten Male im Großdeutschen Rundfunk das Deutsche Tanz- und Unterhaltungsorchester!“[291] Damit bleibt unklar, ob das DTUO sein April-Debüt tatsächlich schon unter eigenem Namen gegeben hatte, dann aber im Folgenden alle weiteren Auftritte zunächst zurückgestellt worden waren, oder ob die Presse hier nicht kommentierte, was angesichts der Bedeutung des Projektes allerdings als unwahrscheinlich gelten kann.

---

[283] Brief Safronow an RMVP vom 12.06.1942, BA R55 /200, 326

[284] Dienstvertrag vom 20.06.1942, BA R55 /200, 3??. Galt rückwirkend ab 16.04.1942.

[285] Abt. H an Abt. Pers. am 28.04.1942, BA R55 /200, 31? Vermerk vom 13.05.1942, BA R55 /200, 3??

[286] RMVP an Kunitz am 04.06.1942, BA R55 /200, 3??

[287] BA R56 I /34, 64 Brief Hinkel an Goebbels vom 10.03.1942

[288] Protokoll der Sitzung vom 08.04.1942 (BA R55 /695, 127f.)

[289] Hinkel an Goebbels am 09.04.1941, BA R55 /1254, 62

[290] Meldung „Aus Presse und Funk“, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2924 vom 06.08.1942, S.248

[291] Fritz Stege: Das „Deutsche Tanz- und Unterhaltungsorchester“. Ein Beitrag zum Aufführungsstil unserer Zeit, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik vom Nr.2925, 20.08.1942, S.256

Regelmäßige Rundfunkpräsenz zeigte das Orchester nun jedenfalls in der samstäglichen Abendsendung „Melodie und Rhythmus“, die seit dem 10. Oktober 1942 Mittwoch nachmittags wiederholt wurde,[292] und zwar explizit um den nachtarbeitenden Gaststättenmusikern die Chance zu geben, sich über den „Musikstil der Gegenwart“ zu informieren.[293] Jazzexperte Joachim Ernst Berendt stellt fest, das DTUO habe hier eine Musik machen dürfen, „die – wenn irgend jemand anders sie gemacht hätte – gewiss als ‚artfremd’ und ‚degeneriert’, als ‚unarisch’ und ‚verjudet’ verketzert worden wäre.“[294] Das ist sicherlich etwas pauschal formuliert und bewertet die international orientierte Progressivität in Relation zu anderen guten Orchesterformationen, die es damals im Reich gab, über. Und doch ist der Sound des DTUO angesichts der ungeheuer exponierten Position, der immer wieder explizit gemachten grundsätzlichen Vorbildfunktion des Orchesters und des persönlichen Protegés durch Hinkel und Goebbels bemerkenswert. Hinkel hatte sich sogar explizit vorbehalten, sämtliche zur Veröffentlichung stehenden Aufnahmen des DTUO persönlich abzunehmen.[295] Das DTUO durfte sich scheinbar recht weit in Richtung tanzmusikalischer Moderne vorwagen, ohne dabei jedoch das modernste Orchester des Rundfunks zu sein. So wies Hinkel Grothe und Haentzschel in ihrer Eigenschaft als Gruppenleiter darauf hin, dass auch die anderen im Rundfunk eingesetzten Kapellen sich „an die gegebenen Richtlinien für die U-Musik“ genau zu halten hätten und nicht etwa so spielen dürften, „wie es dem [D]TUO verboten“ sei.[296]

Das DTUO orientierte sich musikalisch am Tanzorchester des Deutschlandsenders (TDS) unter der Leitung von Willi Stech, das von 1939 bis 1944 Aufnahmen produzierte, die nach Meinung von Kennern übrigens noch mehr Swing und „akzentuierten Drive“ aufwiesen, als es das DTUO unter Grothe und Haentzschel zeigte.[297] Tatsächlich hatte die Arbeit des TDS in den kritischen Stimmen zum neuen musikalischen Kurs des deutschen Rundfunks ihren Niederschlag gefunden: „Ins-

---

[292] Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2927 vom 24.09.1942, S.287

[293] Zehn Monate später folgte erneut ein Aufruf an die Musiker: „Um über den Musikstil der Gegenwart orientiert zu sein, sollte kein Musiker das Abhören der Mittwoch-Sendungen versäumen.“, Achtung, Unterhaltungsmusiker!, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2943 vom 15.07.1943, S.135

[294] Joachim Ernst Berendt: Ein Fenster aus Jazz. Essays, Portraits, Reflexionen, Frankfurt (M) 19781978, S.167

[295] Protokoll der Sitzung vom 08.07.1942, BA R55 /696, 39

[296] Protokoll der Sitzung vom 19.05.1943, BA R55 /696, 145f.

[297] Zuschrift von Prof. Erdmann Röhling an den MDR, als Fax von Norbert Schultze an den Autor am 03.03.1999

besondere ist es die ‚Unterhaltungsmusik', die das große Tanzorchester des Deutschlandsenders unter dem peinigenden Lügenstichwort ‚Melodie und Rhythmus'[298] von sich gibt, die immer wieder den Ekel musikliebender Menschen hervorruft.", hatte sich Major Erich Bade bei Hinkel beschwert.[299] Auch der SD-Bericht führte parallele Klagen gegen Stechs Formation: „In den kritischen Stimmen über eine zu jazzmäßige Wiedergabe von Tanzmusik wird verschiedentlich das „Große Tanzorchester des Deutschlandsenders" erwähnt. Es unterscheide sich in Stil und Instrumentierung kaum merklich von anderen Kapellen und man stelle sich vor, dass es die ‚offizielle Visitenkarte für das Ausland' sei."[300] Und daran sollte sich nun die neue „Visitenkarte" des Reiches orientieren? Nicht nur musikalisch, sondern auch personell werden die Beziehungen zwischen dem Orchester Stech und dem DTUO vor allem durch die oft parallelen Backgrounds der leitenden und der ausführenden Musiker deutlich.

Willi Stech hatte zusammen mit Georg Haentzschel bei der äußerst bekannten Kapelle „Die Goldene Sieben"[301] Swingerfahrungen gesammelt. Ihm wurde allgemein ein gutes „Gespür für die Swing-Möglichkeiten eines großen Tanzorchesters" attestiert.[302] Als das „Orchester Willi Stech" im Januar 1943 zwei gutbesuchte Konzerte in der Berliner Philharmonie gab, reflektierte das „Podium der Unterhaltungsmusik" wohlwollend über den hohen Bekanntheitsgrad Stechs.[303] Ebenso fanden die Schallplattenaufnahmen lobende Erwähnung.[304] Auch Franz Grothe, obwohl er weniger als Haentzschel der Swingszene zuzurechnen war, wurde ein progressiver Stil bescheinigt; seine „neue musikalische Dynamik", hob zum Beispiel der „Film-Kurier" hervor und lobte dabei offen die moderne Rhythmik: „Grothes Musik besitzt dabei die von ihm im Rundfunk erfolgreich durchge-

---

[298] Die Reihe „Melodie und Rhythmus" wurde seit Sommer 1942 musikalisch vom DTUO bestritten, davor spielte meist das TDS.

[299] Major Erich Bade in einem Brief an Hans Hinkel vom 26.04.1942, Joseph Wulf (Hrsg.): Kultur im Dritten Reich, Band Presse und Funk, Frankfurt (M) 1989, S.351

[300] SD-Bericht vom 12.02.1942, Boberach, S.3299

[301] Die „Goldene Sieben" begann unter Willi Stech im Dezember 1934 ihre Arbeit beim Deutschlandsender, wo sie bis zum Sommer 1935 eine „relative Jazzqualität" vorzuweisen hatte. Danach folgte ein Plattenvertrag bei der Electrola und ein Führungswechsel zu Georg Haentzschel. Im Frühjahr 1940 wurde die Kapelle endgültig aufgelöst. Kater 1995, S.96f. und S.259

[302] Zuschrift von Prof. Erdmann Röhling an den MDR, als Fax von Norbert Schultze an den Autor am 03.03.1999

[303] Franz Jos. Adldinger: Willi Stech und sein Orchester, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2936 vom 27.01.1943, S.22. Das „Orchester Willi Stech" liest sich hier als Nachfolger des Großen Tanzorchesters des DS.

[304] Fritz Stege: Unterhaltungs- und Tanzkapellen auf Schallplatten, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2938, 24.02.1943

setzte Tendenz, die neue Unterhaltungs- und Tanzmusik melodisch wie rhythmisch zu erneuern."[305]

Die Fachwelt jedenfalls begrüßte die Initiative aus der Spitze des Kulturapparates. Als Chefredakteur des „Podiums der Unterhaltungsmusik" nahm sich Fritz Stege im August 1942 in aller Ausführlichkeit dem neuen Orchester an, passte es doch hervorragend in seine laufenden Bemühungen, erstens den deutschen Tanzmusikstil der Gegenwart zu fördern und zweitens die künstlerische und kulturpolitische Bedeutung der Unterhaltungsmusik aufzuzeigen und dabei die „Ernsthaftigkeit" eines Unterhaltungsmusikers vorzustellen.[306] Angesichts des großen Ziels des Orchesters, „vorbildlich und maßgebend für die gesamte deutsche Tanzmusikausübung zu sein", werde mit einem Höchstmaß an „Gewissenhaftigkeit" und „Ernst" gearbeitet: „Es ist keine Übertreibung, wenn hier von mir behauptet wird, dass kein Sinfonieorchester der Welt einen Vergleich mit dieser Probentätigkeit aushält." Inhaltlich sei das DTUO kulturpolitisch programmatisch, indem es einen Mittelweg „zwischen Ausartungen des Hot-Stils und der älteren deutschen Tanzausübung" suche. Als „meisterhaft ausbalancierter Klangköper" biete das Orchester eine gelungene Kombination aus besonders viel Melodie und attraktiver unterstützender Rhythmik.
Steges Euphorie dauerte an. So stellte er das neue Orchester nicht nur in die historische Tradition eines ominösen schon „vor tausend Jahren" nachweisbaren „neudeutschen Tanzorchesterstils", sondern auch in die direkte Linie einer neuzeitlichen Entwicklung, die er überraschend wertfrei referierte: Cakewalk, Onestep, Twostep und Ragtime, eine Umwertung der Instrumentierung, ein Hervortreten des Rhythmus.[307] Das „Jazzorchester" habe das „Salonorchester" abge-

[305] „Rhythmisierte Tanzmusik", in: Film-Kurier Nr.300 vom 22.12.1942, S.2

[306] „Wir aber dürfen restlos unserer Freude darüber Ausdruck geben, dass hier mit größtem Eifer um das gleiche Ziel gerungen wird, das auf jedem Kunstgebiet allein Geltung hat: die absolute Höchstleistung. Nur auf diesem Wege erringt auch die unterhaltende Musik diejenige Anerkennung, die ihr in manchen Kreisen noch versagt geblieben ist. So ist das Wirken des ‚Deutschen Tanz- und Unterhaltungsorchesters' Vorbild und Symbol zugleich.", Fritz Stege: Das „Deutsche Tanz- und Unterhaltungsorchester". Ein Beitrag zum Aufführungsstil unserer Zeit, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2925 vom 20.08.1942, S.256f.
Mehr als ein Jahr später heißt es bestätigend: „Allein die Gründung des ‚Deutschen Tanz- und Unterhaltungsorchesters' (...) ist ein beweis dafür, dass ernsthafteste Arbeit der sicherste weg ist, um der heiteren Muse zur Anerkennung zu verhelfen.", in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2946 vom 14.10.1943, S.179

[307] Fritz Stege: Das Tanzorchester und seine geschichtliche Entwicklung, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2929 vom 22.10.1942, S.313

löst, nun endlich sei man mit dem „deutschen Tanzorchester“ in die „dritte Periode der Entwicklung“ eingetreten. Damit stehe auch eine Modernisierung von Repertoire und Stil auf der Tagesordnung, Musik sei mittlererweile zu einem „Generationsproblem“ geworden, die Jugend verlange im Gegensatz zu den Älteren „die Härte des Rhythmus und die zeitnahe Lebendigkeit der Klangfarben“. Es gehe nicht mehr an, bestimmte Instrumente, ausländische Tanzformen („Tango, Fox, Paso doble usw.“) oder andere „klangliche Errungenschaften der Neuzeit“ von vornherein als „nicht deutsch“ abzulehnen: „Nicht das ‚Was’, sondern das ‚Wie’“, die „Qualität der Ausführung“ und der „Gesamteindruck“ seien entscheidend. Selbst der moderne Bläsersatz wurde von Stege an anderer Stelle gelobt: „Wie wunderbar ein Chor gestopfter Blechbläser klingt, das erleben wir ja ständig bei den Darbietungen des ‚Deutschen Tanz- und Unterhaltungsorchesters’“.[308]

Stege referierte das „erste Programm“ des DTUO: ein Csardas von Haentzschel, eine Fantasie über den Mackeben-Schlager „Bei dir war es immer so schön“, Berkings „Melodie“, ein Fox von Grothe und einer von Albert Vossen, Bochmanns „Du und ich im Mondenschein“, Kudritzkys „Lang ist’s her“, „Heliotrop“ von Franz Mück und einen Paso doble von Padilla. Der „gerade Takt“[309] habe überwogen, so Stege, seiner Verpflichtung gegenüber „deutschen Musikformen (z.B. Walzer)“ solle das Orchester in Zukunft wünschenswerter Weise mehr nachkommen.[310] Doch Grothe und Haentzschel räumten weiterhin dem modernen Tanz absolute Vorrangstellung ein, wie die nun regelmäßig im „Podium der Unterhaltungsmusik“ detailliert abgedruckten Programme des DTUO belegen. In der Sendung „Melodie und Rhythmus“ vom 26. September 1942 war kein Walzer dabei, am 3. Oktober dann lediglich ein Walzerlied,[311] das nochmals drei Wochen später erklang,[312] während am 7. November 1942 wieder kein Walzer gespielt wurde. In erster Linie waren es Kompositionen von Bochmann, Mackeben, Berking, Kreu-

[308] Fritz Stege: Die neuen Richtlinien für die Ausführung von Unterhaltungsmusik, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2932 vom 04.12.1942, S.362

[309] Gemeint ist vor allem der 4/4-Takt des Foxtrotts im Gegensatz zum 3/4-Takt des Walzers.

[310] Fritz Stege: Das „Deutsche Tanz- und Unterhaltungsorchester“. Ein Beitrag zum Aufführungsstil unserer Zeit, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr. 2925 vom 20.08.1942, S.257

[311] „Wie ein Wunder kam die Liebe“ (Doelle / Fischer), Programm des „Deutschen Tanz- und Unterhaltungsorchesters“ (26.09. und 03.10.1942), in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr. 2928, 08.10.1942, S.305

[312] Programm des „Deutschen Tanz- und Unterhaltungsorchesters“ (24.10. und 7.11.1942, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr. 2930 vom 06.11.1942, S.334

der, Steimel, Igelhoff, Jary, Vossen, Kollo sowie Haentzschel und Grothe selbst, die zum festen Repertoire des Vorzeigeorchesters gehörten.[313]
Nach einem Auftritt in einem Berliner Rüstungsbetrieb Anfang 1943,[314] gab das DTUO sein erstes öffentliches Konzert Mitte März 1943 in der ausverkauften Berliner Philharmonie zugunsten des Kriegs-Winterhilfswerks.[315] Wieder war Stege voll des Lobes für die „erlesene Schar von Künstlern", die „dazu autorisiert ist, den deutschen Unterhaltungsstil der Gegenwart zu repräsentieren." Mit dem DTUO besitze das deutsche Musikleben einen Klangkörper, der „höchsten Ansprüchen" genüge. Das Konzert in der Philharmonie bildete den Auftakt einer ganzen Reihe von WHW-Konzerten des DTUO, das seine erste Konzertsaison am 24. April 1943 mit einem Auftritt zugunsten des Kriegshilfswerks für das Deutsche Rote Kreuz beendete.[316] Grothe und Haentzschel revanchierten sich bei Stege für die gute Presse und nahmen seinen „Nordischen Tango ‚Kleine Hirtin'" im Herbst mit in ihr Rundfunkrepertoire auf.[317]

Trotz positiver Resonanz in Fachkreisen und einer scheinbar großen Beliebtheit beim Publikum musste Hinkel immer wieder auch klar Stellung gegen die ständig präsente scharfe Kritik an den „Darbietungen" des DTUO beziehen, indem er erklärte, dass die „übergroße Mehrzahl aller Soldaten – dafür liegen Schreiben und Bekundungen vom Jagdgeschwader Mölders[318] bis zu zahlreichen Stimmen aus Lazaretten vor – diese zwei Mal wöchentlich gesandten 45 Minuten begrüßen und einen größeren Einsatz gerade dieses Orchesters wünschen."[319] Damit fixierte er erneut die wichtigste Zielgruppe des Unternehmens DTUO: Soldaten, von denen das Reichsprogramm als zu „hausbacken" empfunden wurde.
Um den Kritikern eine minimierte Angriffsfläche zu liefern, bemühte sich Hinkel zugleich, den Stil des DTUO nicht *zu* modern werden zu lassen, indem er Goebbels die Gewähr gab, „dass jeder Missbrauch mit bekannten und gewohnten Me-

[313] Weitere Programmfolgen: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2932 vom 04.12.1942, S.366; Nr.2936 vom 27.01.1943, S.24; Nr.2940 vom 25.03.1943, S.85; Nr.2945 vom 16.09.1943, S.165; Nr.2947 vom 18.11.1943, S.203
[314] Rubrik „Film und Funk", in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2939 vom 11.03.1943, S.68
[315] Fritz Stege: Das „Deutsche Tanz- und Unterhaltungsorchester" im Konzertsaal, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2940, 25.03.1943, S.83
[316] Rubrik „Bühne und Podium", in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2942 vom 13.05.1943, S.116
[317] „Nordischer" Tango von Fritz Stege im Rundfunk, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2947 vom 18.11.1943, S.203
[318] Das Jagdgeschwader 51 wurde nach Mölders Tod in „Jagdgeschwader Mölders" umbenannt.
[319] Hinkel an Goebbels am 09.12.1942, BA R55 /1254, 101

lodien durch sogenannte ‚Arrangements'" unterbleiben würde. Dem war allerdings nicht so, wie die wiederholte Beschäftigung mit diesem Thema zeigt, und konnte es auch gar nicht sein, da das Arrangieren des Repertoires orientiert an der Besetzung eines Orchesters und ein partielles Bearbeiten selbstverständlich war und auch den individuellen Stil und „Sound" eines solchen entscheidend bestimmte. Also mussten Regelungen her, um „gute" Arrangements von „gefährlichen" zu unterscheiden: Die „Richtlinien betreffend den Missbrauch musikalischer Bearbeitungen" vom 4. Juni 1943 attackierten „Arrangements, die mit hot-Stil, überschärften Spezial- und Tutti-Chorussen feindstaatliche Vorbilder nachzuahmen versuchten" und appellieren an die „Würde deutscher Musik".[320]

Doch trotz dieser Vorgabe hatte Hinkel sich weiterhin „in persönlichen und allgemeinen Konferenzen und auch eindeutig auf schriftlichem Wege"[321] mit dem Problem der Arrangements auseinander zu setzen, was sich in einem deutlichen Rundschreiben an die Gruppenleiter der künstlerischen und unterhaltenden Programme sowie an die Intendanten der Reichssender im Januar 1944 manifestierte. „Sogenannte ‚Bearbeitungen' bekannterer Melodien" dürften „in jedem Fall nicht zur Sendung kommen", trotz deutlicher Richtlinien sei das Spielen „nichtgewünschter ‚Bearbeitungen'" im Rundfunk aber immer wieder vorgekommen. Hinkel unterstrich seine Forderung nochmals als „kompromisslos" und „mit aller Schärfe" durchzusetzen. Jener Rüge ließ er nun direkte Konsequenzen für das DTUO folgen und initiierte mit dieser Begründung den Führungswechsel von Grothe und Haentzschel zu Barnabas von Géczy und Willi Stech. Grund sei das „Überhandnehmen des Spielens von Bearbeitungen", so hieß es in einem internen Vermerk der RKK.[322] Was war passiert? Hatte sich das DTUO vielleicht einen besonderen Fauxpas geleistet? Das Programm des DTUO vom 10. November 1943[323] verzeichnete unter anderem „Alles wird gut" von Ernst van't Hoff, ein Stück, dessen Sendung in mehrfacher Hinsicht als gewagt bezeichnet werden kann und Grothe und Haentzschel vermutlich endgültig die Orchesterleitung kostete. Das Stück basierte auf den ersten vier Noten von Beethovens fünfter Sinfonie. Abgesehen davon, dass klassische Werke bekanntlich tanzmusikalisch nicht einmal ansatzweise adaptiert werden durften, weiß Kater, dass „diese Notenfolge

[320] Richtlinien betreffend den Missbrauch musikalischer Bearbeitungen, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2944 vom 19.08.1943, S.144

[321] Hinkel an die Gruppenleiter der künstlerischen und unterhaltenden Programme sowie an die Intendanten der Reichssender am 15.01.1944, BA R55 /1254, 202f.

[322] Vermerk RKK vom 24.01.1944, BA R56 I /34, 27

[323] Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2947 vom 18.11.1943, S.203

seit langem ein Erkennungszeichen der individualistischen Hamburger Swings sowie des deutschen BBC-Programms“ war.[324] Sicherlich war es nicht nur jener eine Titel, vielmehr hatte er wohl entscheiden dazu beigetragen, das Fass der Kritik an der künstlerischen Führung des Orchesters nur zum Überlaufen gebracht.

Im Januar hatte Goebbels die „unverzügliche“ Lösung des Vertrages mit Grothe und Haentzschel entschieden, übrigens ohne dass die Gruppenleiterposten der beiden Musiker dadurch tangiert wurden: Der Minister wünsche, so Hinkel, dass von Géczy die künstlerische Leitung übernehme.[325] Zwischen ihm und Hinkel hatte „auftragsgemäß“ bereits eine Vorbesprechung stattgefunden, in der sich von Géczy „grundsätzlich“ dazu bereit erklärt hatte, „den Wünschen des Herrn Ministers“ nachzukommen, wenn er dabei nicht komplett auf seine sonstige Konzerttätigkeit verzichten müsse.[326] Zu diesem Zweck hatte von Géczy einen zweiten Dirigenten verlangt, der ihm dann mit Willi Stech auch zur Verfügung gestellt wurde. Stech galt als politisch zuverlässiger, exzellenter Musiker, der schnell und effektiv arbeiten konnte, aber auch einen progressiven Swingstil pflegte. Goebbels’ Favorit von Géczy, bekannt für seine sehr brave und traditionelle Unterhaltungsmusik, wurde in seinem Arbeitsvertrag als künstlerischer Leiter „dem deutschen Musikempfinden“ verpflichtet und mit einem hohen Jahresgehalt bedacht.[327]

Was den künstlerischen Leiter und seinen neuen Ersten Dirigenten verband, war ein guter Draht zu der politischen Führung in RKK und Ministerium, wo ihnen zugetraut wurde, mit den seit 1943 gemeldeten Missständen nichtmusikalischer Art im Vorzeigeorchester aufzuräumen. Ein Vermerk Rückerts vom April 1943 über eine Besprechung mit Geschäftsführer Sergius Safronow, gibt Aufschlüsse über Stimmung und interne Konflikte.[328] Die Konfliktlinien verliefen zwischen der als „zu streng“ unbeliebten Geschäftsführung und den Musikern sowie der künstlerischen Leitung. Grothe und Haentzschel hätten nach Meinung Safronows anfänglich viele Führungsfehler gemacht, sich zu wenig Respekt verschafft, alte Bekanntschaften unter Kollegen gepflegt und „Duz-Komments“ zugelassen, so dass

---

[324] Kater 1995, S.308

[325] Vermerk RKK vom 24.01.1944, BA R56 I /34, 27

[326] Hinkel an Goebbels im Januar 1944, R55 /200, 337f.

[327] Dienstvertrag vom 24.01.1944. BA R56 I /34, 23. Von Géczy wurde ein Jahresgehalt von 3000,- RM zugesprochen, Grothe hatte als künstlerischer Leiter nur 2000,- RM verdient (BA R56 I /34, 34).

[328] Vermerk Rückert vom 01.04.1943, BA R56 I /34, 37

es wiederholt zu Disziplinlosigkeiten gekommen sei. „Dass Musiker sich im allgemeinen undiszipliniert benehmen, ist mir nichts Neues. Ich bleibe auch bei meiner Behauptung, dass 30 Musiker auf einem Fleck direkt eine politische Gefahrenquelle darstellen.“, so notierte Rückert. Es würde „nirgends so viel getratscht und gemeckert wie unter Musikern“, hinzu komme eine mangelnde politische Schulung. „So ist es dann auch nicht weiter verwunderlich, dass das ganze Orchester sage und schreibe nur einen Parteigenossen hat.“[329]

Die Schwierigkeiten, von denen Safronow berichtete, sind nachvollziehbar, hatte man doch für das DTUO nicht nur 36 bekannte Musiker und Arrangeure angekauft, sondern gleichzeitig erfolgreiche Stars in ein staatliches Orchester verpflichtet, dessen Disziplin sie sich zu beugen hatten. Persönlichkeiten wie Willi Berking, Walter Dobrzynski, Walter Krug, Albert Vossen und Adolf Steimel waren nicht leicht davon zu überzeugen, sich jetzt in bescheidener Unterordnung zu üben. Ein Bild von den Eitelkeiten der Musiker gibt die von Safronow geschilderte Episode über die Freikartenverteilung für ein WHW-Konzert. Für das erste Konzert hatten sich die Musiker selbst die besten Karten gesichert, für das zweite Konzert seien ihnen dann nur noch Mittelplätze zugeteilt worden, die sie empört unter Hinweis auf ihren Anteil am Zustandekommen des Konzertes zurückgewiesen hätten. Von „Dienst innerhalb des Dienstplanes“ habe man nichts wissen wollen.[330] Bereits im April 1943 hatte Rückert „eine ordentliche Standpauke“ vorgeschlagen und seinem Chef empfohlen, gelegentlich einmal einen „Vortrag“ zuhalten, um dem Orchester „die Flötentöne“ beizubringen.

Ein persönlicher Besuch Hinkels bei dem seit November 1943 in Prag arbeitenden DTUO fand jedoch erst ein knappes Jahr später statt: Dieser sollte die neue Orchesterleitung stärken, beanstandete Disziplinlosigkeiten ahnden und den neuen Kurs angeben. Als Grundlage diente Hinkel ein ausführliches Themenpapier, das Rückert ihm erstellt hatte.[331] Vor allem gelte es, war dort vermerkt, „einen deutlichen und energischen Hinweis über die Haltung und Pflichten“ der Orchestermitglieder zu geben, schließlich stehe man im Rampenlicht und habe so „mit gutem Beispiel“ voranzugehen. Außerdem solle die Angewohnheit der Musiker, „ü-

[329] Es handelte sich um den dritten Bratschisten Hermann Däubner, der „zwar keine wichtige Funktion im Orchester“ habe, dafür aber „ruhig und zuverlässig“ sei: Vermerk Rückert vom 01.04.1943, BA R56 I /34, 37. Kater (1995, S.243) sieht in Däubner sogar einen eingeschleusten politischen Spitzel und zitiert den DTUO-Schlagzeuger Hans Klagemann (ehemals „Die Goldene Sieben“), Däubner sei „der bei weitem schlechteste Musiker von allen“ gewesen.

[330] Vermerk Rückert vom 01.04.1943, BA R56 I /34, 37

[331] BA R56 I /34, 29ff.

ber alle Angelegenheiten vor versammelter Mannschaft (...) zu debattieren“ bekämpft werden, man habe sich als „Angehörige eines Reichsunternehmens“ an die übliche Dienstordnung zu halten und eventuelle Beschwerden über den Dienstweg zu regeln. Auch über den Ausstieg aus dem Orchesterverbund müsse hart gewacht werden, denn niemand habe das Recht, aus „persönlichen oder Unvernunftsgründen die Gemeinschaft der Arbeit durch sein Ausscheiden zu stören“; ein Kündigen sollte also aus Gründen der Kriegswichtigkeit des DTUO so gut wie unmöglich gemacht werden.

Über die Ergebnisse des Hinkel-Besuches und die Undiszipliniertheiten ihrer gerade frisch übernommenen „Truppe“ machten von Géczy und Stech Meldung bei der RKK und ließen auch Assessor Rückert einen Durchschlag zukommen.[332] Immer wieder seien vorgekommen: „Unentschuldigtes Fernbleiben vom Dienst, Wochenendfahrten, Besuchsfahrten über die Grenze, Nichtvorlegen von Attesten bei Erkranken usw.“ Außerdem werde jede Maßnahme, „die mit Mehrarbeit verbunden ist“, mit „Unwillen“ aufgenommen und bewusst untergraben. Der Orchesterobmann, Konzertmeister Kurt Henneberg,[333] verstehe sein Amt komplett falsch, indem er das Orchester in „oppositioneller Haltung“ zur Geschäftsleitung bestärke, anstatt als Mittler zu fungieren. Außerdem habe er bei Géczy und Stech aus persönlichen „Ambitionen“ heraus bereits versucht, gegen die Geschäftsführung zu intrigieren.[334]

Nach der „ermahnende Ansprache“ Hinkels am 27. März 1944 vor den versammelten Orchestermitglieder traf man sich zwei Tage später, um die neuen „Richtlinien“ entgegenzunehmen, die sich in Anbetracht der Kriegssituation überraschend „harmlos“ lasen: Hier ging es in erster Linie um ein Verbot von Reisen ohne Genehmigung, um Anwesenheitspflicht bei Rundfunkaufnahmen und die Akzeptanz schriftlicher Dienstanweisungen in der Umlaufmappe. Henneberg habe, so berichten von Gézczy und Stech, daraufhin sofort unaufgefordert das Wort ergriffen und die Richtlinien als „unwürdig“, „herabsetzend“ und die „künstlerische Freiheit und Tätigkeit beschränkend“ zurückgewiesen, was wohl zu einem „Durcheinander von Zurufen und Zwischenrufen“ gegen die Geschäftsleitung geführt habe, bei dem sich vor allem der Violinist Adalbert Luczkowky und der

[332] Brief von Géczy und Stech an die RKK vom 30.03.1944, BA R56 I /34, 17ff.

[333] Henneberg schien kein Unbekannter gewesen zu sein und tauchte so auch neben Künstlern wie Marika Rökk oder Willy Fritsch auf: „Kurt Henneberg: (...) Dem deutschen Tanz- und Unterhaltungsorchester ist er eine der wertvollen Stützen.“ Kurt B. Metzmacher (Hrsg.): Statt Autogramme Künstler grüßen Soldaten, Neustadt a. d. Weinstraße, 1944, S.73

[334] Brief von Géczy und Stech an die RKK vom 30.03.1944, BA R56 I /34, 17ff.

Trompeter Hendrik Bruyns hervorgetan hätten.[335] Safronow habe versucht, ein Machtwort zu sprechen, indem er das Orchester darauf aufmerksam machte, dass es „auf Wunsch des Herrn Reichsministers Dr. Goebbels nicht als demokratischer Haufen, sondern als eine disziplinierte Gemeinschaftsgruppe nach dem Führerprinzip“ zu verwalten sei. Er habe darauf „lautes Hohngelächter und Zurufe“ geerntet, man werde sich „in Berlin beschweren“. Als Konsequenz aus dieser „beschämende Formen annehmenden Debatte“ wandten sich nun von Géczy, Stech und Safronow mit drei Forderungen an die RKK: Henneberg müsse seinen Posten als Obmann verlassen, an den beiden auffällig gewordenen Musiker jedoch sollte ein Exempel statuiert werden: Luczkowskys sei aus dem Orchester zu entfernen, seine uk-Stellung aufzuheben, Bruyns solle zurück in die Niederlande, für ihn forderte Stech direkt Ersatz in Person des flämischen Trompeters De Haes an, der früher in seinem Orchester gespielt hatte. Dass Stech hier vermutlich auch persönlichen Motive verfolgte, darf angenommen werden.

Trotz aller Schwierigkeiten hielt Goebbels an seinem Orchester fest, nahm es sogar von den Totalen Kriegsmaßnahmen in der zweiten Jahreshälfte 1944 aus: „Das deutsche Tanz- und Unterhaltungsorchester gehört an sich zu den wenigen Orchestern dieser Art, deren Fortbestand trotz der im Gange befindlichen Stilllegungshilfemaßnahmen im Zuge der Totalisierungsaktion gesichert bleiben soll.“, hieß es im Herbst 1944 in einem Schreiben der RKK an die Haushaltsabteilung des RMVP.[336] Nur wenige Musiker wurden eingezogen, die Gehaltsfortzahlung an Kulturschaffende im Öffentlichen Dienst stellte Goebbels persönlich sicher. Doch nach wie vor machten die Orchestermitglieder weiterhin mit schlechter „Haltung“ von sich reden: „Das Orchester ist keine Versicherungsanstalt gegen Einberufungen und man sollte eigentlich erwarten, dass jeder gesunde deutsche Mann, der nicht zum unmittelbaren Kriegseinsatz gelangen kann, diese Tatsache in höchstem Maße bedauert.“, schrieb Goebbels als Präsident der RKK dann auch entsprechend erbost nach Prag.[337]

Das Orchester arbeitete weiter, und zwar nach wie vor mit modernem Sound, wie die letzten Aufnahmen aus dem Jahr 1945 belegen. So findet sich als eine der unter Stech hergestellten Aufnahmen sogar der Titel „Pennsylvania 6-500“ (Januar 1945), der nach Kriegsende bei Radiophon veröffentlich wurde.[338]

---

[335] Ebd.

[336] RKK an Haushaltsabteilung RMVP am 4.10.1944, BA R56 I /34, o.N.

[337] Brief RKK an DTUO vom 9.11.1944, BA R56 I /34, 76ff.

[338] Information Erdmann Röhling

Dass das Potential, das in den modernen Tanzorchestern der Kriegszeit schlummerte, nicht lange ungenutzt bleiben würde, lag auf der Hand. Innerhalb von 19 Tagen nach der Kapitulation wurde das Radio Berlin Tanzorchester aus der Taufe gehoben.[339] Die Vorläufer waren das DTUO, das Orchester Willi Stech sowie „Charlie and his Orchestra“. Michael Jary stellte im Auftrag der sowjetischen Kontrolloffiziere aus 48 Musikern ein neues Orchester zusammen, das am 27. Mai 1945 erstmals öffentlich auftrat.[340] Georg Haentzschel, Horst Kudritzki, Werner Eisbrenner und Walter Leschetitzky arrangierten, engagiert waren unter anderem Ilse Werner, Ingeborg von Kusserow und Bully Buhlan.[341] Willy Berking gründete das Rundfunkorchester beim Hessischen Rundfunk,[342] während zur gleichen Zeit beim NWDR Hans Bund, der 1942 Nachfolger von Otto Dobrindt geworden war, das sendereigene „Kleine Orchester“ aufbaute.[343] Diverse deutsche Bands und Musiker, so zum Beispiel auch Erhard Bauschke, die bis Anfang 1945 noch für die Wehrmachtsbetreuung eingesetzt waren, wurden fast bruchlos in alliierte Dienste gestellt.[344] Gruppenleiter A und ehemaliger DTUO-Chef Franz Grothe fand seine Heimat beim Film, wo er vor allem mit dem im Dritten Reich ebenfalls erfolgreichen Regisseur Kurt Hoffmann arbeitete und die Filmmusiken unter anderem zu „Ich denke oft an Piroschka“,[345] „Das Wirtshaus im Spessart“[346] und „Wir Wunderkinder“[347] schuf. Seit 1965 war Grothe ständiger musikalischer Leiter in der beliebten Fernsehsendung „Der blaue Bock“ und schrieb für Stars wie Rudolf Schock, Erika Köth, Renate Holm oder Willy Hoffmann.

---

[339] Joachim Schütte: Discographie des RBT-Orchesters und der anderen Formationen des Berliner Rundfunks (Edition Der Jazzfreund), o.O. o.J., S.9

[340] Angeblich hatte Jary bereits Anfang 1945 begonnen, ein Jazz-Orchester im US-Stil aufzubauen, um für die amerikanischen Besatzer direkt einsatzbereit zu sein. Micaela Jary: Ich weiß es wird einmal ein Wunder gescheh'n. Die große Liebe der Zarah Leander, Berlin 1993, S.243

[341] Schütte, S.12

[342] Christian Kellersmann: Jazz in Deutschland von 1933-1945, Hamburg 1990, S.93

[343] Knut Wolffram: Für den Rundfunk gesperrt!!! Hans Bund – ein Musiker in der Zeit des Nationalsozialismus, in: in: Fox auf 78. Ein Magazin rund um die gute alte Tanzmusik, Heft 18 (1999), S.21

[344] Dazu Jan Grundmann: Schallplatten der Stunde Null, in: Fox auf 78. Ein Magazin rund um die gute alte Tanzmusik, Heft 19 (2000), S.24-26.

[345] Regie: Kurt Hoffmann, Uraufführung: 29.12.1955

[346] Regie: Kurt Hoffmann, Uraufführung: 15.01.1958

[347] Regie: Kurt Hoffmann, Uraufführung: 28.10.1958

5.3.8 „Unterhaltung und Entspannung“ am Rande des „Totalen Krieges“

Das „Deutsche Tanz- und Unterhaltungsorchester” unter der Leitung von Grothe und Haentzschel hatte also sein Rundfunkdebüt unter dem Motto „Unterhaltung und Entspannung” gegeben. Was auch immer geeignet war, diese dem gesamten Rundfunkprogramm zu Grunde liegende Wirkung zu gefährden, versuchte Hinkel zu vermeiden, überwachte exakt Musikzusammenstellung, Ansagen und Zwischentexte. Von jenen detaillierten Sprachregelungen und vielfältigen Bemühungen geben die Protokolle der Programmkonferenzen ein lebendiges Bild.

In diesem Sinne waren jedwede Assoziationen an kriegsbedingten Mangel und den Ernst der Lage grundsätzlich unerwünscht und zum Beispiel bereits im April 1942 sämtliche Bemerkungen über Lebensmittelkarten verboten worden.[348] Im Herbst 1942 sollte nach Hinkels Willen „mit Worten, die desillusionierend wirken könnten, vorsichtig umgegangen werden“.[349] Die sich zu diesem Zeitpunkt immer deutlicher abzeichnenden militärischen Rückschläge in Nordafrika, wo Rommel nach dem Durchbruch Montgomerys Anfang November 1942 den Rückzug befehlen musste, sowie an der Wolga, wo Ende des Jahres 250.000 deutsche Soldaten im Kessel von Stalingrad eingeschlossen waren, forderten Konsequenzen auch für das Rundfunkprogramm. Als unbedingt zu meidende Reizwörter und –themen galten seit Oktober 1942 der bevorstehende Winter[350] und das Wetter allgemein.[351] Auch Wintersport durfte nun keinesfalls mehr thematisiert werden.[352] Die Liste der potentiell gefährlichen Konnotationen wurde zusehends länger: Nun waren auch die Worte wie „Spaziergang“, „Mittagessen“ oder „Dienstschluss“ für Zwischenansagen tabu.[353] Auch mit Schlagertexten hieß es, vorsichtiger denn je zu sein: Das volkstümliche Lied „Mir hat heut träumt es gibt kein Wein mehr“ solle man doch besser weglassen: „Der Traum ist längst Wirklichkeit!“[354] hieß die lapidare Begründung. Auch Texten über mangelnde weibliche Treue („Warum soll ich treu sein, wie ein Reh so scheu sein“) sollte man meiden, um „primitive“ Soldaten nicht zu beunruhigen, wies Hinkel an.[355] Musikalische Missgriffe hatten sich gehäuft und traten trotz aller Bemühungen auch weiterhin auf: Nach einem

---

[348] Z.B. Protokoll der Sitzung vom 08.04.1942, BA R55 /695, 127f.
[349] Protokoll der Sitzung vom 14.10.1942, BA R55 /696, 76f.
[350] Protokoll der Sitzung vom 01.10.1942, BA R55 /696, 71f.
[351] Protokoll der Sitzung vom 14.10.1942, BA R55 /696, 76f.
[352] Protokoll der Sitzung vom 23.10.1942, BA R55 /696, 79f.
[353] Vgl. Klingler, S.139f.
[354] Programmwoche vom 12.07.-18.07.1942, BA R55 /696, 36
[355] Protokoll der Sitzung vom 13.01.1943, BA R55 /696, 107ff.

schweren Bombenangriff auf das Rheinland „Warum ist es am Rhein so schön?“ zu senden, sei äußerst unschön, mahnte Hinkel an.[356] Vor ähnlichen Fehlgriffen hatte bereits Tonmeister und Sachbearbeiter in der Abteilung Musik der RSL Schrader auf der Arbeitstagung der RRG Ende 1941 hingewiesen: Mit Rücksicht auf die Bevölkerung in den luftgefährdeten Gebieten sei darauf zu achten, dass Musikstücke mit Titeln wie beispielsweise „Aus den Wolken kommt das Glück“ oder „Mit Bomben und Granaten“ nicht gespielt werden sollten.[357] Scheinbar verzichteten die Programmplaner aber nach wie vor zu oft darauf, kurz vor der Sendung ein meist bereits Wochen zuvor zusammengestelltes Programm noch einmal auf Kompatibilität mit der aktuellen Kriegssituation zu prüfen, denn ähnlich geartete Fälle tauchten immer wieder auf: So wurde nach dem großen Luftangriff auf Berlin im März 1943 „Für eine Nacht voller Seligkeit“ gesendet,[358] oder es berichtete der SD-Bericht kurz darauf von der verständlichen Empörung in der Essener Bevölkerung, als der Rundfunk bereits eine Viertelstunde nach einem schweren Bombenangriff den Schlager „Ich tanze mit Dir in den Himmel hinein” zum Besten gegeben hatte.[359]

Solche Kritik ging Hand in Hand mit einer sich verändernden Mediennutzung angesichts der ständig ernster werdenden militärische Lage: Viele Hörer erwarteten vom Rundfunk, jetzt mehr denn je mit aktuellen Luftlagemeldungen, Nachrichten und Frontberichten versorgt zu werden, um die unklare und bedrohlicher werdende Situation besser einschätzen zu können. Krisen der Größenordnung des Jahreswechsels 1942/43 ließen sich nicht mehr einfach mit einem fröhlichen Ablenkungsmanöver bewältigen, jetzt mehrten sich die Forderungen nach aktueller Information anstatt ständiger Musikberieselung, so dass sich Goebbels angesichts des bevorstehenden Untergangs der sechsten Armee gezwungen sah, das Radioprogramm umzustellen: „Die sogenannten Schlager, besonders jene mit ‚albernen’ Texten fallen ab sofort weg. (...) Lieder oder Schlager mit für diese Tage unpassenden Texten oder Texte, die zu Missverständnissen führen könnten, werden nicht gesendet, unter Umständen die Titel solcher Stücke nicht genannt. Beispiel: ‚Wieder geht ein schöner Tag zu Ende’. Solche Stücke haben in jeder Form zu unterbleiben.“[360] Auslöser dieser Weisungen zum Thema „Schlager“ war

[356] Protokoll der Sitzung vom 16.09.1942, BA R55 /696, 61ff.
[357] Schrader auf der RRG-Tagung, BA R55 /695, 59
[358] Protokoll der Sitzung vom 04.03.1943, BA R55 /696, 122ff.
[359] SD-Bericht vom 18.03.1943
[360] Hinkel an Goebbels: Richtlinien Rundfunk vom 25.01.1943, BA R55 /1254, 109f.

wohl unter anderem der Ärger um den Artikel „Die beschauliche Stunde“, der im „Völkischen Beobachter“ (Süddeutsche Ausgabe) vom 25. November 1942 erschienen war und die Missstände im Rundfunkprogramm aus der Sicht einer Bunkerbesatzung schilderte.[361]

Goebbels stellte inmitten der gewaltigen militärischen Krise das Programm auf das Motto „Ernst – aber kein Pessimismus”[362] um und sorgte sich um eine seriöse, sachliche und ruhige Gesamttendenz.[363] Der „Mythos Stalingrad” wurde inszeniert als ein Anlass zu „innerer Sammlung, Besinnung und Kraftkonzentration”,[364] zu dem der Rundfunk die notwenige Begleitmusik lieferte. Doch schon nach dem 7. Februar 1943 war wieder etwas Auflockerung spürbar, gefolgt von einem allmählichen „Hinübergleiten in das normale Programm”.[365] Entspannungsmöglichkeiten sollten in schwerer Zeit erhalten bleiben, und Goebbels erklärte, es bestehe nicht die Absicht, „über unser Volk eine graue Winterstimmung heraufzubeschwören”.[366] Dennoch galt es, im Rundfunk weiterhin eine gewisse „Vorsicht beim Auflockern der Programme“ walten zu lassen[367] und „ausgesprochen lustige“ Musik noch etwas hintanzustellen.[368] Das Programm lavierte sich mühsam zwischen einem Zuviel an Ernst („nicht noch seriöser werden“)[369] und der Beschränkung auf eine „gemäßigtere Form“ der Unterhaltungsmusik[370] hindurch. Dabei verstärkte sich die Tendenz weiter, einzelne Lieder aus verschiedensten Gründen anzumahnen oder für den Rundfunk zu sperren: Das waren bei weitem nicht nur Schlager, denn aus dem Soldatenliedgenre traf es unter anderem das „U-Boot-Lied“ („kann so nicht gespielt werden“),[371] das „SS-Lied“ („beanstandet“)[372] und das „Infanterie-Lied“ von Schultze („Text nicht mehr brauchbar“).[373] „Eine Seefahrt, die ist lustig“ („stärkste Bedenken“) galt angesichts der

[361] Hinkel an Goebbels am 23.12.1942, BA R55 /1254, 106ff.
[362] Protokoll der Sitzung vom 28.01.1943, BA R55 /696, 112
[363] Vgl. Klingler, S.151f.
[364] Ministerkonferenz vom 03.02.1943, Boelcke S.333
[365] Protokoll der Sitzung vom 04.02.1943, BA R55 /696, 114f.
[366] „Das Gebot der Stunde. Dr. Goebbels sprach zum deutschen Volke”, in: Film-Kurier Nr.42 vom 19.02.1943, S.1f.
[367] Protokoll der Sitzung vom 18.02.1943, BA R55 /696, 118ff.
[368] Protokoll der Sitzung vom 11.02.1943, BA R55 /696, 116f.
[369] Protokoll der Sitzung vom 04.03.1943, BA R55 /696, 122ff.
[370] Protokoll der Sitzung vom 28.04.1943, BA R55 /696, 140 (handschriftlich)
[371] Protokoll der Sitzung vom 16.09.1942, BA R55 /696, 61ff.
[372] Protokoll der Sitzung vom 04.02.1943, BA R55 /696, 114f.
[373] Protokoll der Sitzung vom 02.06.1943, BA R55 /696, 147f.

Rückschläge zur See als nicht mehr passend[374] und „Dir mein Voralberger Land“ war auf Antrag von Gauleiter Hofer als zu lokalpatriotisch gesperrt worden.[375]

5.3.9 Stars im Rundfunkeinsatz

Eine idealtypische Programmfolge samt diverser begeisterter Hörerzuschriften findet sich in der Korrespondenz Hinkel an Goebbels.[376] Die Sendung „Lieblinge von A-Z – Hundert Minuten zur Freude und Unterhaltung mit Vielgenannten und Vielgeliebten von Bühne, Leinwand und Mikrophon“ wurde am 29. Oktober 1942 von 20.15 bis 22 Uhr vom Großdeutschen Rundfunk ausgestrahlt. Dass an diesem Donnerstag Joseph Goebbels seinen 45. Geburtstag feierte, dürfte mehr als ein Zufall gewesen sein.

Zwölf Ausschnitte aus Hörerbriefen entwerfen ein Bild der Zielgruppe der Sendung: Sechs stammen von Frauen, drei von Soldaten, bei zwei Zuschriften lässt sich das Geschlecht nicht ergründen, eine wurde von einer Betriebsgemeinschaft abgesandt. Der Tenor aller Briefe ist der gleiche: Dank an den Rundfunk für „die schönen Stunden“ bei „leichtbeschwingter Musik“, über der „aller Trübsinn“ verflogen sei. Verantwortlich für diese Sendung war die Gruppe Plücker, also „allgemeine volkstümliche Unterhaltung“, die ihr Repertoire mit Musik aus diversen Genres zusammenstellte. So findet sich hier ein Querschnitt durch die beliebtesten Melodien des Reiches im Herbst 1942. Der Bogen spannt sich von leichter klassischer Musik und Operette über gehobene Unterhaltungsmusik bis hin zur aktuellen Schlagerproduktion und deren Arrangement im Sound des Tanzorchesters. Einzig dem Genre Marsch zuzuordnen ist Herms Niels „Erika“, das dank seiner Popularität aber eher als volkstümliches Lied mit Schlagercharakter galt. Stars des Abends waren unter anderem Willi Birgel, René Deltgen, Käthe Dorsch, Willi Forst, Barnabas von Géczy, Johannes Heesters, Kirsten Heiberg, Peter Igelhoff, Viktor de Kowa, Zarah Leander, Wilhelm Strienz, Albert Vossen und Ilse Werner.

Das Potential an einsatzbereiten Künstlern war also scheinbar vorhanden, doch der Umgangston wurde zusehends rauer und die Bereitschaft zur freiwilligen Mitwirkung und vollkommenen Anpassung war im Laufe des Jahres 1942 spürbar gesunken, so dass eine Plücker-Sendung ähnlichen Charakters, nämlich die für

[374] Protokoll der Sitzung vom 04.03.1943, BA R55 /696, 122ff.
[375] Protokoll der Sitzung vom 21.04.1943, BA R55 /696, 138 (handschriftlich)
[376] BA R55 /1254, 97ff.

den Sommer angesetzte Gala „Hoppla, jetzt komm ich“ mit Stars aus der Filmwelt, sogar abgesagt werden musste.[377] „Verschiedene Filmschauspieler“ hatten ihre Beteiligung kurzfristig widerrufen, was Hinkel zu einer sofortigen Überprüfung veranlasste – mit dem Ergebnis, dass die „Lieblinge von A-Z“ im November reibungslos abliefen. Im Februar 1943 schließlich hatte man mit der RKK bezüglich des „Einsatzes Kulturschaffender“ die Vereinbarung getroffen, jene leichter zum Kriegsdienst zu verpflichten und so besser ausnutzen zu können. Vor allem bei Angehörigen der Jahrgänge, die eigentlich zum Dienst in der Wehrmacht anstünden, könne es nicht angehen, dass sie „lediglich zum Zwecke des Geldverdienens“ zur Verfügung stünden.[378]

Bereits im März 1942 war die Künstlerwelt mit diversen Verboten aufgerüttelt worden, zum Beispiel gab es Verbote für Ludwig Schmitz mit seinen wohl zu frechen Couplets, außerdem für die Künstler Otto Wernicke, Paul Henckels, Georg Alexander, Walter Felsenstein und vor allem für die bekannte Lilian Harvey, Star des frühen Tonfilms, die nach ihrer Emigration in die USA endgültig in Ungnade gefallen war.[379]

Weiter geriet die bei der Truppe ungeheuer beliebte Rosita Serano,[380] die Michael Jary bereits vor dem Krieg im Berliner „Wintergarten“ entdeckt hatte und die auf der „südamerikanischen“ Trendwelle schnell erfolgreich geworden war, immer weiter ins Abseits, bis sie sich schließlich Mitte 1942 Hals über Kopf nach Schweden absetzte und in Deutschland unter Spionageverdacht gestellt wurde.[381] Evelyn Künneke galt bereits im Sommer 1942 als für den Rundfunk gestrichen,[382] behielt sich jedoch mit ihren Lied „Sing, Nachtigall sing“ den Status als Landsertraum,[383] wie er auch in eine Erzählung Wolfgang Borcherts einfloss: „Sing, Eve-

---

[377] Protokoll der Sitzung vom 24.06.1942, BA R55 /696, 30f.

[378] Protokoll der Sitzung vom 11.02.1943, BA R55 /696, 116f.

[379] Protokoll der Sitzung vom 04.03.1942, BA R55 /695, 86ff. Die gebürtige Engländerin Lilian Harvey, die in den 1920ern eine Babelsberger Bilderbuchkarriere hingelegt hatte und der 1931 noch „deutsches Gefühl“ und „Sinn für deutsche Mentalität“ attestiert worden war (Aros: Lilian Harvey. Ein Querschnitt durch ihr Werden und Wirken, Berlin 1931), hatte sich im Oktober 1941 endgültig in Hollywood niedergelassen. Im Februar 1942 wurde ihr die deutsche Staatsbürgerschaft aberkannt. Vgl. Uwe Klöckner-Draga: Wirf weg, damit du nicht verlierst. Lilian Harvey – Biographie eines Filmstars, Berlin 1999

[380] Protokoll der Sitzung vom 13.05.1942, BA R55 /695, 155ff. Zur Rosita Serano auch Kater 2000, S.34ff.

[381] Brief Leiter Personalabteilung an Staatssekretär vom 05.11.1943, BA R55 /125, 62

[382] Protokoll der Sitzung vom 03.06.1942, BA R55 /696, 1f.

[383] Evelyn Künneke: Sing Evelyn sing. Revue eines Lebens. In Szene gesetzt von Walter Haas, Hamburg 1982, S.53

lyn, sing, sing, wenn die tausend Kompanien durch die Nächte marschieren...“[384]
Die Wehrmacht forderte die Künneke direkt an – man liebte sie wegen ihres amerikanischen Swingstils und ihrer Steppkunst: „Ich war die Künneke aus Berlin, völlig verswingt und morbide, knieweich und dekadent, ja defätistisch! Deshalb mochten sie mich!“, erklärt sie in ihrer Biographie ihre Beliebtheit.[385]
Sogar um Marika Rökk, einen der wichtigsten weiblichen Stars des NS-Kinos, hatte es nach der Absetzung diverser Platten und dem scheinbar auffälligen Verzicht auf die Ansage ihres Namens Gerüchte gegeben. Um diese zu widerlegen gab Hinkel Mitte Juli 1943 Anweisung an Goedecke, einen Rökk-Titel mit voller Ansage zu bringen.[386] Die Beliebtheit der „little queen of the pirouettes“[387] bei der Truppe sollte weiter genutzt werden: „Und Marika sang, hopste. Und die Soldaten lachten. Und die Dusterheit erhellte sich zum Morgen. Und alle vergaßen sie es, dass trotz aller Liedeinwände die Nacht ja doch zum Schlafen da ist... Das ist Marika Rökk! Nie kennt sie Müdigkeit, wenn es darauf ankommt ihre attraktiven Gaben zu verschwenden. Ihren weißen Frack, den sie wie einen pfiffigen Dienstanzug überstreift, wenn der Ruf an sie geht, denn Soldaten eine Vorstellung zu geben, kennt man im Norden, im Süden, im Osten, im Westen...“[388]
Bis auf weiteres komplett für den Rundfunk gesperrt wurde der für seine standhafte Renitenz bekannte Hans Albers.[389] Filmprojekte wie „Große Freiheit Nr. 7“ (1943/44)[390] jedoch konnte er weiterführen.
Auch Peter Kreuder, dessen Platten schon früher mit nicht näher bekannten Teilverboten belegt worden waren,[391] war 1942 knapp an einem kompletten Rundfunk-Verbot vorbeigeschlittert, war die Sperrung seiner Aufnahmen doch schon zu Protokoll genommen, dann jedoch handschriftlich wieder gestrichen worden.[392] Auch das „Lied ohne Text von Peter Igelhoff“ war an dieser Stelle noch einmal ungeschoren davongekommen, doch trotz der erfolgreichen Schlager aus „Wir machen Musik“ und trotz seines Auftretens bei den „Lieblingen von A-Z“ ge-

[384] Wolfgang Borchert: Die lange lange Straße lang, in: Gesamtwerk, Hamburg 1949
[385] Künneke, S.58
[386] Protokoll der Sitzung vom 03.06.1943, BA R55 /696, 165f.
[387] So hatte man in Amerika für die Rökk geworben. Maika Rökk im Interview mit Martin Zips, Süddeutschen Zeitung vom 23.04.2003
[388] Metzmacher, S.61
[389] Protokoll der Sitzung vom 19.05.1943, BA R55 /696, 144f.
[390] Regie Helmuth Käutner, Uraufführung in Prag: 15.12.1944, für Deutschland gesperrt
[391] Protokoll der Sitzung vom 11.11.1941, BA R55 /695, 20f.: Vermutlich hatte Hinkel die meisten Sperren aufgehoben: „Ebenso hätten sich die zahlreichen Verbote bzw. Teilverbote (Peter Kreuder usw.) ungünstig auf die Programmgestaltung ausgewirkt.“
[392] Protokoll der Sitzung vom 14.07.1942, BA R55 /695, 86ff.

riet der Komponist immer mehr ins Visier Hans Hinkels. Anfang Dezember 1942 hatte Igelhoff überraschend seinen uk-Status verloren,[393] kurz darauf beanstandete Hinkel die Platte „Ich lieb' Dich und Du liebst mich" (gemeint ist wohl: „Ich hab Dich und Du hast mich") und teilte bei dieser Gelegenheit mit, dass „Leute wie Igelhoff" nicht „unnötig viel herausgestellt" werden sollten.[394] Kurz vor der Katastrophe von Stalingrad, hieß es, solle unbedingt „Vorsicht geübt werden" im Umgang mit Igelhoff-Platten und ihren „blöden, z. Zt. unangebrachten Texten".[395] Schließlich ließ Hinkel sich von Pauli alle Aufnahmen Igelhoffs zusammenstellen, um sie einer persönlichen Prüfung zu unterziehen. Die Kampagne ging weiter: Mitte 1944 musste Igelhoff in einem Artikel der Zeitschrift „Musik im Kriege" sogar als symptomatisches Negativbeispiel eines Filmkomponisten herhalten, als man ein Interview, das der Künstler der „Pariser Zeitung" gegeben hatte, entsprechend ausschlachtete.[396] Doch Igelhoffs Musik verschwand nie ganz aus dem Rundfunk, der „Fall Peter Igelhoff" tauchte mit den gleichen Vorwürfen noch im Januar 1945 in den Fritzsche-Sitzungen auf, nach dessen Meinung jene „Bänkelsängereien nicht in die heutige Zeit passten".[397] Vollkommen verzichten wollte aber auch Fritzsche nicht auf die Kompositionen Igelhoffs, außerdem wusste man, dass „er dann wahrscheinlich zum OKW ginge, um wieder zum Soldatensender zu kommen".

5.3.10 Richtlinienkompetenz in Sachen Tanzmusik

1942 schien Hans Hinkel das „stark zur Debatte stehende Thema ‚Jazz'", an dem sich ständig die Hörermeinungen entzweiten und mit dem man immer wieder eine Angriffsfläche für die Attacken der Parteiideologen zu liefern drohte, sehr zu beschäftigen, wobei er eine klare Aussage zu diesem Zeitpunkt noch schuldig blieb und stattdessen seine Mitarbeiter anwies, „in den Musikzeitschriften und der Presse keinerlei Stellung zu nehmen".[398] Am 29. April 1942 teilte Hinkel mit, dass „mit Einverständnis des Herrn Ministers in den Fachzeitschriften nur noch von wirklich Befugten" das Thema Jazz behandelt werden solle, „da dieser Begriff zu

[393] Protokoll der Sitzung vom 09.12.1942, BA R55 /696, 100f.
[394] Protokoll der Sitzung vom 13.01.1943, BA R55 /696, 107ff.
[395] Protokoll der Sitzung vom 21.01.1943, BA R55 /696, 110
[396] Bekenntnis eines Filmkomponisten – Symptom oder Einzelfall?, in: Musik im Kriege Juni/Juli 1944
[397] Protokoll der Sitzung vom 10.01.1945, BA R55 /556, 136
[398] Protokoll der Sitzung vom 22.04.1942, BA R55 /695, 137

oft in der Öffentlichkeit falsch verstanden“ würde. Zu viele selbsternannte Musikkritiker hatten jene Zeitschriften als Tummelplatz für ihre konservativen und völkischen Ergüsse genutzt und dort diverse Angriffe gegen das lanciert, was sie unter „Jazz“ verstanden. Derartige Pamphlete passten nicht zum pragmatischen Musikkurs des Reformrundfunks und machten Hinkel die Arbeit schwer, indem sie Definitionen schufen, vor denen das Programm sich verantworten musste. Radioansagen sollten in Zukunft den „Ausdruck ‚Jazz’“ komplett meiden, um Diskussionen über Verbot oder Erlaubnis, Unwert oder Wert der so titulierten Musik einzudämmen.[399]

Ein ähnlich probates Mittel wie der Verzicht auf die Vokabel „Jazz“ war es, sich bei der Ansage rhythmischer Tanzmusik generell weitestgehend zurückgehalten. So wurde zum Beispiel festgelegt, dass die „Musik der holländischen Kapelle Benny de Weijle“[400] „ausschließlich in Sendungen ohne Ansage gebracht“ werden dürfe, womit man scheinbar Diskussionen über diese Art moderner Tanzmusik und die Notwenigkeit des Einsatzes ausländischer Kapellen in Deutschland vermeiden wollte, ohne auf den Unterhaltungswert des bekannten Ensembles zu verzichten. Ähnliches fand sich auch im Bezug auf die Orchester Albert Vossen, Willy Berking und Otto Stenzel.[401]

Das Spiel mit dem heißen Eisen moderne Tanzmusik, das ständig zu Kontroversen führte und die Kulturwächter der Partei in Opposition zu den Rundfunkprogrammgestaltern treten ließ, forderte nach klaren Vorgaben und nach einer Zentralisierung der Richtlinien- und Definitionskompetenz in den Machbereich von Hinkel und Goebbels. So stellte Hans Hinkel im „Film-Kurier“ Mitte Oktober 1942 fest, dass der „melodische Gehalt” entscheidendes Kriterium für „Wert oder Unwert” eines Musikstückes bilde. Es bestehe „kein Anlass, den gesunden Fortschritt im Klanglichen, Rhythmischen usw. zu unterbinden...“[402]

Im November 1942 legte Hinkel schließlich öffentlich Zeugnis seines Anspruches auf die Definition von guter Unterhaltungsmusik ab. Die „Richtlinien für die Aus-

[399] Protokoll der Sitzung vom 29.04.1942, BA R55 /695, 143

[400] Protokoll der Sitzung vom 04.05.1942, BA R55 /695, 86. Gemeint ist Klarinettist und Bandleader Benny de Weille.

[401] Protokoll der Sitzung vom 18.03.1942, BA R55 /695, 106. Übrigens waren die Musiker Vossen und Berking beide als hochbezahlte Solisten in das DTUO eingegliedert worden.

[402] Hans Hinkel im Film-Kurier Nr. 269 vom 16.11.1942, S.3

führung von U-Musik"[403] fassten seine bisherigen Vorgaben zusammen: „Entspannung und Erheiterung" sei die Bestimmung der Unterhaltungsmusik, was nicht mit „Mätzchen und Clownerien" verwechselt werden dürfe, schließlich gehe es hier um die „Würde unserer Unterhaltungskunst". Entscheidend für die Beurteilung eines Musikstückes sei der „melodische Gehalt" und der „Gesamtcharakter". Hinkel erteilte der Verurteilung einzelner Instrumente oder der a-priori-Absage an einen fortschrittlichen Rhythmus eine klare Abfuhr: Der „gesunde Fortschritt" solle nicht unterbunden werden, einzig ein „unmännliches Musizieren" sei absolut untragbar. Wiederum jedoch präsentierte sich die Charakterisierung des Gewünschten („Würde", „melodischer Gehalt", „Gesamtcharakter") recht schwammig und unterschied sich kaum von diversen anderen Versuchen, endlich eine verbindliche Definition von „guter Unterhaltungsmusik" zu geben. Sicher ist, dass damit noch kein Endpunkt der Diskussion geschaffen war, sondern es stattdessen hier mehr um das Zeigen von Präsenz und das Abstecken eines Kompetenzterrains ging. Doch die Richtung Hinkels war in ihrer relativen Liberalität nun klar fixiert und konnte durch die Co-Autorschaft der Abteilung Musik des RMVP und des RMK-Präsidenten die totale Autorität auf musikalischem Terrain beanspruchen. Fritz Stege erkannte den doppelten Zweck der neuen „Richtlinien": Sie sollten einerseits Grenzen aufzeigen, vor allem aber „vor unberechtigten und vorurteilsvollen Anfeindungen und Verdächtigungen schützen".[404] Der „gesunde Fortschritt" werde auf diese Weise keinesfalls behindert, nicht Rhythmus und Harmonie oder einzelne Instrumente seien kritisch zu betrachten, sondern deren Verhältnis zur Melodie, jenem „seelischen Symbol" des deutschen Volkes, dem sich alles unterzuordnen habe.

Entsprechend seiner Position und seines Anspruches auf Richtlinienkompetenz galt Hinkel als hauptverantwortliche Ansprechperson für alle Fragen des unterhaltenden Rundfunkprogramms und hatte sich in dieser Rolle immer wieder mit massiven Angriffen gegen den Kurs einer relativen Liberalisierung der gesendeten Unterhaltungsmusik auseinanderzusetzen. Im Sommer 1943 hatte Gauleiter Mutschmann für Sachsen den „Jazz und ähnlich entartete Musik" mit deutlichen

[403] „Richtlinien für die Ausführung von U-Musik. Erlass des Generalsekretärs der RKK Hans Hinkel", in: Film-Kurier Nr.269 vom 16.11.1942, S.3. Auch in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2931 vom 19.11.1942, S.346. In der Rundfunksitzung vom 28.10.1942 von Hinkel verlesen: Protokoll der Sitzung vom 28.11.1942, BA R55 /696, 83f.

[404] Fritz Stege: Die neuen Richtlinien für die Ausführung von Unterhaltungsmusik, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2932 vom 04.12.1942, S.361f.

Worten verboten und damit indirekt auch eine klare Kritik am Rundfunkprogramm geliefert, was einigen aufmerksamen Zeitgenossen nicht unbemerkt geblieben war. Der Wiener „Verlagsdirektor a.D." Norbert Salb zum Beispiel sah sich aufgrund dieser offenkundigen Differenzen zwischen den Maßnahmen eines hohen NSDAP-Funktionärs und der im Rundfunk gesendeten Musik dazu veranlasst, bei den entsprechenden Stellen nachzuhaken, wie denn eine solche Inkonsequenz möglich sei. Sein Protest lag in diesem Sinne tatsächlich durchaus auf der Hand und bildete als solcher lediglich den Auftakt für eine Reihe weiterer Beschwerdebriefe. Salb hatte sich zunächst an den RMK-Präsidenten Raabe sowie direkt an Goebbels gewandt, um ausgehend von den begrüßenswerten Aktionen in Sachsen ein „generelles Verbot" der Sendung von „Jazz und jazzähnlicher Musik" zu fordern.[405] Goebbels gab das Schreiben unkommentiert an Hinkel weiter, während der gegenüber dem Rundfunkapparat dauerhaft verärgerte Raabe[406] es sich nicht nehmen ließ, kurz und knapp und mit deutlichem Seitenhieb auf Hinkel zu antworten: „So lange im Rundfunk Tanzmusik gebracht wird, ist ein wirksamer Kampf gegen sie unmöglich. Die Reichsmusikkammer hat aber mit der Gestaltung des Rundfunkprogramms nicht das mindeste zu tun. Die Dienststelle, die dafür zuständig ist, ist die des Herrn Ministerialdirektors Hans Hinkel (...), Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda."[407] Der Verweis auf die eigene Ohnmacht erhielt eine deutliche Anklage gegen die Unfähigkeit des „Herrn Ministerialdirektors", unerwünschte Tanzmusik (ja Raabe schien hier sogar gegen jedwede Art von Tanzmusik einzustehen) aus dem Programm des deutschen Rundfunks zu verbannen.

Also wandte sich Salb nun in aller Ausführlichkeit und Dringlichkeit an die Dienststelle Hinkels, und zwar in einem Duktus, der in seiner Schärfe aufhorchen lassen musste:[408] „Die Rundfunksendungen bringen aber derart viel Jazzmusik, dass sie den wirklich musikalischen und deutsch empfindenden Hörern schon seit Jahren auf die Nerven geht. Dass zahllose Proteste gegen diesen Musikbolschewismus beim Rundfunksender Berlin (und bei allen anderen) eingegangen sind, dürfte Ihnen bekannt sein. Aber alle Proteste haben nichts genutzt! Ja, es hatte den Anschein, als ob sich diese jüdischen Kakophonien einer besonderen Förderung erfreuen würden." Endlich habe sich in Martin Mutschmann „ein Mann gefunden",

---

[405] Brief Salb an Goebbels vom 12.07.1943, BA R56I /41, 4

[406] Vgl. Kater 1995, S.331

[407] Abschrift des Briefes Raabe an Salb vom 15.07.1943, BA R56I /139

[408] Brief Salb an Hinkel vom 18.07.1943, BA R56I /41, 2f.

der mit einer „gesunden Verordnung“ diesem „ungesunden Spuk“ entgegengetreten sei. Nun müsse man „reichseinheitlich“ nachziehen, wobei „in erster Linie“ der Rundfunk gefragt sei.

Den Vorwurf, versagt zu haben, während Parteistellen „mannhaft“ handelten, konnte Hinkel kaum unentgegnet lassen, auch wenn er zunächst einmal Zeit verstreichen lies. Nachdem Salb aber bereits am 25. Juli 1943 und dann am 23. Oktober noch einmal schriftlich nachgehakt hatte und es Hinkel erscheinen musste, als hätten ihn die „humorlosen Haltungspastoren Mutschmann, Raabe und Genossen“[409] zum Prellbock für derartige Meckerbriefe erklärt, forderte er zunächst einmal die Abschrift des Antwortbriefes von Raabe an Salb an. Salb kam dem Wunsch umgehend nach und bemerkte bei dieser Gelegenheit nochmals, dass sein inzwischen mehr als drei Monate altes „ausführliches Schreiben“ immer noch unbeantwortet geblieben sei.[410] Hinkel hatte nun den Wortlaut der Antwort Raabes vor Augen und ließ kurz darauf Schönicke einen Brief an selbigen aufsetzen, der in einer von Hinkel handschriftlich korrigierten Entwurfsform vorliegt. Hier gab man Raabe zu verstehen, dass es mit unqualifizierter Pauschalkritik nicht getan sei und in diesem Punkt auch die RMK in die Pflicht genommen sei:[411] „Um fruchtlose Diskussionen über das Thema ‚Jazz’-Musik nach Möglichkeit zu vermeiden und eine einheitliche Linie zwischen Ihrer Auffassung und der Programmgestaltung des Rundfunks herzustellen, wäre ich Ihnen sehr dankbar, wenn Sie mir mit genauer Zeitangabe Darbietungen des Rundfunks, die Ihrer Ansicht nach in dieser Richtung besonders zu beanstanden sind, namhaft machen würden. Im übrigen darf ich darauf hinweisen, das sowohl Autoren als auch Bearbeiter der Kapellen, die etwa ‚Jazz’- oder jazzähnliche Musik schreiben oder verbreiten, ordentliche Mitglieder der Reichsmusikkammer sind, so dass für Sie als Präsident dieser Kammer die Möglichkeit bestünde, entweder solche Komponisten aus der Reichsmusikkammer auszuschließen oder aber einzelne Kompositionen nach Prüfung durch Ihren Werkprüfungsausschuss zu verbieten bzw. die Drucklegung unmöglich zu machen...“ Zeitgleich erging ein Schreiben an Salb, in dem dieser ebenfalls aufgefordert wurde, präzisere Angaben zu Komponisten, Kapellen, Kompositionen und Sendezeiten zu machen, sowie eine „eindeutige Definition

---

[409] So werden Mutschmann und Raabe in einem Papier vom September 1944 charakterisiert, das einen Vorschlag zur Neuordnung der Sendegruppen zum 1. Oktober 1944 enthielt. BA R56I /41, 25

[410] Brief Salb an Hinkel vom 28.10.1943, BA R56I /41, 137

[411] Entwurf des Briefes Schönicke an Raabe vom 15.11.1943, BA R56I /41, 134

des Begriffes ‚Jazz'" zu geben. Ein solches Vorgehen hatte sich scheinbar als probat erwiesen und ließ die Beschwerdesteller oft verstummen.

Ähnlich scharf wie der Brief Salbs, dabei aber mit deutlicher Zielrichtung auf das DTUO und andere Rundfunkkapellen, lasen sich die Zeilen vom Dresdner Geschäftsstellenleiter Bruno Veith an die RKK zum gleichen Thema, die Hinkel in Abschrift erreichten.[412] Was sich heute der Rundfunkhörer „täglich an jüdisch = verniggerter Musik durch die sogenannten Tanz- und Unterhaltungsorchester" bieten lassen müsse, sei „den schlimmsten Auswüchsen in der Systemzeit" gleich: Diese Musik zersetze „den deutschen Geist" und vergifte die Jugend, „die unter Tanzmusik heute nur noch diese, jüdischen Geist atmenden Machwerke" kennen lerne. Die „Schlagerfabrikanten der heutigen ‚Tanz- und Unterhaltungsorchester'" würden nach dem Krieg anlässlich einer „Schallplattenausstellung ‚Entartete Musik'" bestimmt einmal „am Schandpfahl stehen", erboste sich Veith weiter und griff namentlich einen Herrn Kistenmacher an, der in einer Rundfunkansage versucht habe, „eine Lanze für die ‚Niggermusik' zu brechen." Hinkel brachte diesen Vorwurf auf der nächsten Programmsitzung zur Sprache, wo jedoch lediglich lapidar festgestellt wurde, dass Richard Kistenmacher sich derzeit als freier Mitarbeiter beim Soldatensender Riga – also außerhalb des eigenen Machtbereiches – befände.[413]

Die geschilderten Fälle sind symptomatisch für die Situation, in der sich Hans Hinkel als Verantwortlicher für das unterhaltende Programm und definitionsmächtiger Ansprechpartner in Sachen Tanzmusik im Rundfunk befand. In der Überzeugung, der Zielgruppe seines musikalischen Kurses gute Dienste zu leisten, ärgerte Hinkel sich um so mehr über die zahlreichen scharfen Anschuldigungen aus den Reihen der Ideologen sowie über ungerechtfertigte Schuldzuweisungen aus der RMK à la Raabe. Praktische Auswirkungen im Sinne einer radikalen Beseitigung der beklagten „Missstände" hatten solcherlei Beschwerden jedenfalls in den seltensten Fällen, stattdessen löste Hinkel auch harte Kritiken meist durch „Aussitzen" und „Abfertigen".

---

[412] Veith an RKK und in Abschrift an den Rundfunk vom 10.07.1943, BA R56I /41, 119

[413] Protokoll der Sitzung vom 14.07.1943, BA R55 /696, 165f.

5.3.11 „Charlie's" Musik im Auslandsrundfunk

Neben dem Reichsprogramm strahlten deutsche Sender zusätzlich ein für das europäische Ausland gedachte Programm über Mittel- und Langwelle sowie Sendereihen für Übersee über Kurzwelle aus. Der deutsche Auslandsrundfunk galt als überraschend viel gehörtes Programm und wurde in den ersten Monaten des Krieges zum Beispiel von 26,5% (Januar 1940) der Briten zumindest gelegentlich abgehört,[414] offen diskutiert, im Parlament und in der Presse kommentiert, von der BBC beantwortet und von Kabarettisten parodiert.[415] Hatte man im April 1939 noch in acht Fremdsprachen gesendet, so erklangen 1940 bereits 31 Idiome über den Äther.[416] 1943 schließlich produzierte der deutsche Auslandsrundfunk täglich 147 Stunden Programm in 53 Fremdsprachen.[417] Das im Auslandsrundfunk schlummernde Beeinflussungspotential hatte man bereits 1933 erkannt und einen Ausbau des deutschen Rundfunknetzes in Angriff genommen, dessen Sendeleistung erst Ende der 1930er konkurrenzfähig geworden war.[418]

Seit Kriegsbeginn lief der Fremdsprachenfunk auf Hochtouren, ein bunte Truppe aus Kollaborateuren, Überläufern, Exilanten – Fanatiker jeder Couleur – hatten sich in „Dr. Goebbels' kosmopolitischem Talentschuppen" (Carlos Widmann) versammelt: „Lord Haw-Haw" (William Joyce), „Paul Revere" (Douglas Chandler), „Axis-Sally" (Mildred Gillars), „Winnie of Warsaw" oder „Mr. Guess Who" engagierten sich im Ätherkrieg auf deutscher Seite, dazu gesellten sich diverse Exoten wie der indische Nationalheld Subhash Chandra Bose oder der amerikanische Dichter Ezra Pound.[419] Zusätzlich zu dem offiziellen („weißen") Deutschen Kurzwellensender (KWS) und den Deutschen Europa-Sendern (DES) existierte eine

---

[414] J. A. Cole: Hier spricht der Großdeutsche Rundfunk. Der Fall Lord Haw-Haw, übersetzt von Emi Ehm, Wien/Hamburg 1965, S.159. Auch Kater geht von einer knapp 30%igen Hörerquote in Großbritannien aus. Kater 1995, S.247

[415] Cole, S.10

[416] Karl Grobe: Auslandspropaganda im Dritten Reich, in: Weltweit Hören 2/1979, S.36. Christian Kellersmann: Jazz in Deutschland von 1933-1945, Hamburg 1990, S.54

[417] Guido Fackler: Zwischen (musikalischem) Widerstand und Propaganda – Jazz im Dritten Reich, in: Günther Noll (Hrsg.): Musikalische Volkskultur und die politische Macht. Tagungsbericht Weimar 1992 der Kommission für Lied-, Musik- und Tanzforschung in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e.V., Essen 1994, S.463

[418] „Wir haben Ende 1932 gerade unseren Mitteldeutschen 150-Kilowatt-Sender nach langer Bauzeit in Betrieb genommen, da gibt Moskau seine Sendungen statt mit 250 kW mit 500 kW und Warschau sendet schon seit langem mit 200 kW.", klagte Hadamovsky 1933. Eugen Hadamovsky: Propaganda und nationale Macht. Die Organisation der öffentlichen Meinung für die nationale Politik, Oldenburg i.O. 1933, S.84

[419] Carlos Widmann: Hi Hitler, in: SZ-Magazin 12/2004. Über den indischen Radikalen schreibt ausführlicher: Karl Grobe, S. 34-36.

Anzahl von als „Sendegruppe Concordia“ bezeichneten Geheimsendern, die „schwarze“ (getarnte) und „graue“ (enttarnte) Funkpropaganda produzierten. Hier tarnte man sich als pazifistische „New British Broadcasting Station“ (NBBS), als „Voix de la paix“, „Radio Humanité“ oder „De Notekraker“, als separatistisches „Radio Caledonia“, linksradikaler „Worker’s Challenge“, als indisches Widerstandsradio „Azad Hind“ oder als Stimme der sowjetischen Antistalinisten „Alte Garde Lenins“.

DES und KWS hatten sich im Laufe des Jahres 1942 bei den „musikalischen Umrahmungen der politischen Sendungen“ immer weiter vom Kurs des Reichsprogramms entfernt, was Hinkel kritisierte und stattdessen eine stärkere Zusammenarbeit mit dem Reichssender anstrebte.[420] Politischer Nachrichtendienst für das Ausland solle gerade mit „wirklich guter deutscher Musik umgeben sein“, während das „Kopieren z.B. ausgesprochen englischer oder amerikanischer Musik“ hier nicht angemessen sei. Wieder war es Tanzmusikspezialist Pauli, der an dieser Stelle einhakte und nachfragte, „ob sich diese Einschränkungen auch auf seine original englischen Schallplatten (aus dem Jahre 1939)“ bezögen – eine eigenartige Frage angesichts des soeben geäußerten Standpunktes, deutsche Musik zu senden. Doch Hinkel setzte nicht zu einer Rüge für Pauli an, sondern kündigte eine Vertagung des „gesamten Fragekomplex“ an. Gut drei Wochen später stand die Musik des KWS wieder zur Debatte, wobei überraschend vorsichtig angefragt wurde, „ob er [der KWS] nicht deutsche Musiker finden und engagieren kann, die die für seine Sendungen notwenige Rahmenmusik machen, statt ausländische Kapellen wie Fud Candrix, die in den öffentlichen Lokalen hot-Musik bringen, wie sie im Rundfunk niemals zur Sendung gelangen kann, zu beschäftigen.“[421] Hier wurde also gar nicht mehr debattiert, von welcher Art die „notwendige Rahmenmusik“ der für das Ausland bestimmten Sendungen zu sein hatte, sondern lediglich darauf hingewiesen, anstatt einer ausländischen Kapelle deutsche Musiker zu finden, die sich mit ihrem modernen Stil einen guten Namen unter Jazzfreunden gemacht hatten.

Beim KWS war zu Kriegsbeginn unter dem bekannten Tanzmusiker Edmund Kötscher ein eigenes Orchester aufgebaut worden. Unter der Leitung seines Nachfol-

[420] Protokoll der Sitzung vom 22.04.1942, BA R55 /695, 136

[421] Protokoll der Sitzung vom 13.5.1942, BA R55 /695, 157. Hinkel erwähnte hier die Live-Übertragung eines Fud-Candrix-Konzertes aus dem „Delphi“ für den deutschen KWS. „Lord Haw-Haw“ moderierte und übermittelte dabei persönliche Grüße von englischen Kriegsgefangenen. Laut Kater war Candrix aufgefordert worden, „den denkbar heißesten Jazz zu spielen“. Kater 1995, S.251

gers, des Düsseldorfer Saxophonisten Lutz „Stumpie“ Templin, machte es bereits 1940 erste Plattenaufnahmen unter dem Namen „Charlie and his Orchestra“.[422] Aufgabe war, die kleinen und großen Bosheiten des schnell weithin berüchtigten KWS-Propagandisten William Joyce alias „Lord Haw-Haw“ mit „fesselndem, unverfälschtem Jazz zu ergänzen“ und so als „Köder“ zu fungieren.[423] Das hier beginnende „obskure Kapitel“ deutscher Jazzgeschichte haben Horst Bergemeier und Rainer Lotz minutiös nachzuzeichnen versucht, nachdem Ende der 1980er über einen Artikel im „Spiegel“ erste Kontakte zu den ehemaligen Musikern hergestellt worden waren.[424] Der Duisburger Karl „Charlie“ Schwedler, fremdsprachiger Mitarbeiter der USA-Zone der Rundfunkpolitischen Abteilung des AA und seit September 1940 Mitglied der „Einsatzgruppe England“, war Stimme und gleichzeitig textender Kopf der Propaganda-Big-Band, für die er immer wieder die Verse aktueller oder etablierter Jazz-Schlager umdichtete. Für seine Leistungen auf diesem Gebiet wurde Schwedler 1943 das Kriegsverdienstkreuz verliehen: „[Schwedler] hat sich durch propagandistische Umdichtungen englischer Lieder und propagandistisch wirksame Programmgestaltung des von ihm geleiteten Kabaretts sowie durch Einsatz besonderer Art, von ihm selbst gesungener Propagandaschallplatten besondere Verdienste erworben.“[425] Demzufolge schien also Schwedler selbst der Urheber der Texte gewesen zu sein, wohingegen Guido Fackler ein ganzes Redaktionsteam hinter der Band vermutet: „Die jeweilige Thematik gab das Propagandaministerium vor; ein Team entwarf sodann die abgeänderten Strophen, die von Dolmetschern des Auswärtigen Amtes geprüft und genehmigt wurden.“[426] Themenvorgabe und fremdsprachliche Prüfung dürften die Regel gewesen sein, doch trugen die Texte wohl durchweg Schwedlers Handschrift.

Als Musiker wirkten wirkliche europäische Swing-Größen wie Freddy Brocksieper, Benny de Weille, Willy Berking, Charly Tabor oder Primo Angeli mit, wobei nach der Verpflichtung einiger Musiker zum DTUO scheinbar auch eine personelle Transfusion durch das bekannte Orchester Ernst van’t Hoff stattgefunden hat-

---

[422] Bergmeier / Lotz 1996, S.30f.

[423] Kater 1995, S.247

[424] „Wir haben damals die beste Musik gemacht“ – Florian Steinbiß und David Eisermann über Goebbels’ Propaganda-Jazzband „Charlie And His Orchestra“, in: Der Spiegel Nr.16/1988, S.228-236

[425] Zitiert nach Bergmeier / Lotz 1996, S.32

[426] Fackler, S.464. Dass die Texter Spezialisten aus dem Ministerium waren, glaubt auch Hasenbein (S.49).

te.[427] „Charlie and his Orchestra“ sollte für eine moderne Schallkulisse sorgen und dabei Propagandaparolen in angenehmer Verpackung unter ausländischen Hörern lancieren. Meist brachte man die erste Strophe eines Tanzschlagers mit dem Originaltext, um dann in einer mehr oder weniger satirischen Umdichtung die Politik der Alliierten zu „entlarven“ und einen Keil zwischen die Partner zu treiben. So wurde aus „Let’s go Slumming“ („Slumming on Park Avenue“) die sarkastische Aufforderung, nun die ehemaligen französischen Alliierten zu bombardieren[428] oder aus „So you left me for the leader of the Soviets“ („So you left me for the leader of a swing band“) die Anklage gegen die britische Regierung, das Land den Kommunisten auszuliefern.[429] „Little Sir Echo“ wurde zum spöttischen Abgesang auf Churchill[430] und „Makin’ Whoopee“ klagte die sogenannten „jüdischen Kriegstreiber“ an.[431] Die machtpolitische Isolation Englands suggerierte „You’re driving me crazy“,[432] in „You can’t stopp me from dreaming“[433] besang Schwedler die militärische Überlegenheit Deutschlands.

Von den schätzungsweise 270 von „Charlie and his Orchestra“ eingespielten Titeln[434] gab es nur wenige Plattenaufnahmen für Heimgeräte, die wiederum auch

---

[427] Bergmeier / Lotz 1996, S.33f.

[428] „Here is the latest song of the British airmen: Let's go bombing, oh, let's go bombing, just like good old British airmen do. Let us bomb the Frenchmen who were once our allies! England fights for liberty, we make them realize, from the skies. Let's go shelling where they're dwelling, shelling Nanette, Fifi and Lulu. Let us go to it, let's do it, let's sink their food-ships too. Let's go bombing, it's becoming quite the thing to do.”

[429] „So you left me for the leader of the Soviets, you don’t like my social parties any more. Though you broke my heart in two, I’ll be waiting here for you, till your Soviet days are over with and through. Communism is now spreading over England and we’ll all be bloody communists one day. But my comrade don’t forget, England is not beaten, yet…”

[430] „Poor Mr. Churchill, how do you do? Hello, Hello. Your famous convoy are not coming through. Hello, hello. German U-boats are making you sore. You're always licked, not a victory came through, Hello, hello… You're nice little fellow, but by now you should know, that you never can win this war.”

[431] „Another war, another profit, another Jewish business trick! Another season, another reason for makin’ whoopee!”

[432] „Here is Winston Churchill’s latest thought: Yes the Germans are driving me crazy. I thought I had planes, but they shattered my planes. They build up a front against me, it’s quite amazing, clouding the skies with their planes. (…) This new pact also is driving me crazy; Germany, Italy, Japan, it gives me a pain; I’m loosing my nerves, I’m getting lazy, a prisoner forced to remain in England to reign.”

[433] „Germany is beating you; you deny it, but it’s true. You can’t stop the Germans, you are in their hands, you’ll have to listen to their commands. They’re right awake and they’re not dreaming. (…) Mr. Churchill and your politicians are dreaming.”

[434] Ekkehard Jost: Von der Weimarer Republik zur Adenauer-Ära, in Wolbert, Klaus (Hrsg.): That’s Jazz. Der Sound des 20. Jahrhunderts. Eine Musik-, Personen-, Kultur-, Sozial- und Mediengeschichte des Jazz von den Anfängen bis zur Gegenwart, Darmstadt 1997, S.365

nicht in den Handel kamen, sondern in Kriegsgefangenenlagern verschenkt, im neutralen Ausland verteilt und angeblich sogar per Fallschirm über England abgeworfen wurden.[435] In den letzten beiden Kriegsjahren tauchten „Charlie"-Platten auch offiziell in Einheiten der Wehrmacht auf.[436]

Der Erfolg jener Bemühungen war jedoch eher zweifelhaft, zu durchschaubar war das ganze Manöver und zu „deutsch" klang Schwedlers Gesang und zu „holzhammerhaft nach teutonischer Art",[437] so dass die Wirkung meist wohl eher als erheiternd denn als propagandistisch erfolgreich gewertet werden muss. Auch rundfunkintern war man sich über jene Form der „propagandistischen Gefallsucht" als das besonderes Merkmal des deutschen Programms in englischer Sprache nicht einig. Edward Vieth Sittler, amerikanischer Rundfunksprecher im Dienst des deutschen KWS, gab in einer Denkschrift vom Dezember 1942 an die RRG zu bedenken, dass es unbedingt falsch sei, „die deutschen Programme nach Übersee vollzustopfen mit übernommener Jazzmusik."[438] Warum verlasse man sich bei diesen Sendungen nicht besser auf die Kraft deutscher Musik anstatt sich eher schlecht als recht anzubiedern, so fragte Sittler weiter: „Diese richtig entartete ‚hot' Jazzmusik können wir unmöglich ‚besser' spielen als Neger und Juden, und dabei steht mehr als technische Unvollkommenheit auf dem Spiel. Es ist unbewusste propagandistische Sabotage, diese Musik und die damit verbundene Lebenshaltung überhaupt nachmachen und nachahmen zu wollen. Außerdem wollen die Amerikaner eben ‚deutsche' Musik hören. (...) Die Sendungen leichter Unterhaltungs- und Tanzmusik müssen dementsprechend aus rein deutschen Stücken bestehen, ohne jede Bemühung, auch ‚Neuyorkerisch' zu sein. (...) Schließlich müssten die deutschen Militärmärsche, wofür die Amerikaner eine besondere Vorliebe haben, regelmäßig in Verbindung mit den militärischen und politischen Ereignissen gepflegt werden, und dazu die volkstümlichen Soldatenlieder."

Doch trotz dieser klaren Bedenken blieb die alte Musikstrategie vorherrschend und „Charlie and his Orchestra" unterstützte auf seine Weise das Programm des Auslandsrundfunks bis zu seiner Evakuierung im Herbst 1943 nach Stuttgart weiter und setzte auch dort bis zur Zerstörung des dortigen Reichssenders seine Tä-

---

[435] Schütte, S.10

[436] Kater 1995, S.306f.

[437] Kater 1995, S.252

[438] Zitiert nach Bergmeier/ Lotz 1996, S.43

tigkeit fort.[439] Auch in der Retrospektive gestehen Jazzspezialisten wie Horst H. Lange der Musik von „Charlie and his Orchestra“ einen „hotsolistisch manchmal beachtlichen“ Sound zu. Lutz Templin blieb übrigens auch nach dem Krieg als Leiter des Tanzorchesters beim Südfunk Stuttgart[440] und wechselte später ins Musikverlagsgeschäft,[441] während Karl Schwedler 1958 in die USA auswanderte.
Als bedeutend neben der Templin-Formation zu nennen war das „Wiener Tanzorchester des Europasenders des Reichsrundfunks“ unter Leo Jaritz (später Ludwig Babinsky), das zwischen 1943 und 1945 Instrumentaltitel vorwiegend für den Europasender Donau für die Ost- und Balkanfront aufnahm.[442] Bis auf wenige Tonfolien ist davon nichts erhalten geblieben.

Den vielfältigen deutschen Bemühungen im „Ätherkrieg“ stand auf der gegnerischen Seite natürlich ebenfalls ein ganzes Arsenal an nach Deutschland ausgerichteten Informationssendungen gegenüber, die häufig mit einer ungeheuer attraktiven Musik arrangiert waren. Das alliierte Expeditionskorps wurde musikalisch vor allem durch den Luftwaffenoffizier und Posaunisten Glenn Miller unterstützt, der die 40-Mann-starke offizielle US-Air-Force-Band leitete. Immer wieder wurde vom Faible der Wehrmacht für die Rundfunkprogramme der „Allied Expeditionary Forces“ (AEF) berichtet, in denen Miller auch für direkte Demoralisierungsversuche in der „Wehrmacht Hour“ eingesetzt wurde.[443] Nach 1945 arbeiten die Propagandasender der Alliierten weiter, jetzt gegen die Sowjets: „Populäre Musik, vor allem Jazz, wurde zum propagandistischen Aushängeschild der USA.“[444] Auch für die alliierte Binnenpropaganda spielte Musik eine wichtige Rolle: Das „Office of War Information“ (OWI) hatte an der amerikanischen Heimatfront auf Kriegswerbefilme mit viel Schlagern und Tanzmusik gesetzt und dabei ähnlich wie die Deutschen bestimmte Sprachregelungen (Tabu: Heimweh, Wiederkehr, unerfüllte Wünsche) erlassen.[445] Als Unterabteilung der „Morale Services

[439] Der Spiegel Nr.16/1988, S.236. Kater 1995, S.306
[440] Kellersmann, S.93
[441] Horst Bergmeier / Lotz Rainer: Hitler’s Airwaves. The Inside Story of Nazi Broadcasting and Propaganda Swing, New Haven/London 1997, S.177
[442] Kellersmann, S.58
[443] Kater 1995, S.312ff. und Horst H. Lange: Jazz in Deutschland. Die deutsche Jazz-Chronik 1900-1960, Berlin 1966, S.118
[444] Klaus Kuhnke / Manfred Miller / Peter Schulze: Geschichte der Pop-Musik, Bd. 1 (bis 1947), Lilienthal/Bremen 1976, S.386
[445] KKuhnke / Miller /Schulze, S.381ff.

Division“ (MSD) trat die „Armed Forces Radio Station“ (AFRS) im Mai 1942 ihren Dienst zur Stärkung des Kampfgeistes der Truppe an.

Auf die Wehrmacht hatten die Alliierten einige höchst erfolgreiche Soldatensender angesetzt: Ab Mai 1941 sendete „Gustav Siegfried Eins“, getarnt als illegaler Sender der Wehrmachtsopposition gegen Partei und SS, dazu gesellten sich der „Soldatensender Nord“ sowie der „Kurzwellensender Atlantik“. Ab Herbst 1943 schließlich suchte der berühmte „Soldatensender Calais“ die Aufmerksamkeit deutscher Landser. Letzterer, den man als „deutschen, angeblich in Calais beheimateten Soldatensender“ ausgab, operierte mit der enormen Sendeleistung von 600kW[446] von Großbritannien (Crowborough) aus und galt als stärkster Sender auf dem Kontinent, der sogar regionale deutsche Sender verdrängen konnte.[447] Gearbeitet wurde in einem alten Schloss in Bletchley Park, etwa 40km nördlich von London, unter der Mitwirkung deutscher Kriegsgefangener und Emigranten. Verantwortlich war auch hier der Journalist Sefton Delmer, Chef diverser britischer Propagandaunternehmen. Der Sender Calais war besonders für seine von dem deutschen Kommunisten und Spanienkämpfer Alex Maas zusammengestellte „schmissige“ Tanzmusik bekannt und überaus beliebt[448] und ist noch heute von einem gewissen Mythos umgeben, der sich besonders plastisch in dem gut recherchierten und mit Fakten angereicherten Roman von Michael Mohr manifestiert.[449] Calais war der Spitzenreiter unter den getarnten Sendern, vor allem weil – zumindest beim ersten Abhören sowie zu Beginn seiner Sendetätigkeit – kaum jemand ahnte, hier Feindpropaganda zu konsumieren, und so auch nicht dafür belangt werden konnte. Vor allem der subtil gestaltete abendliche Wehrmachtsbericht und die aktuellen Nachrichten und Luftschadensmeldungen machten Goebbels Sorgen, außerdem die Taktik, auf deutsche Wellen aufzuspringen: „Große Sorge bereitet uns am Abend ein sogenannter Soldatensender Calais, der offenbar von England aus betrieben wird und sich auf die Welle des Deutschlandsenders setzt, wenn der bei Luftangriffen ausgeschaltet wird. Er be-

[446] Das entsprach einer Reichweite von ca. 1700km. Die deutschen Kurzwellensender und Reichssender sendeten mit höchstens 120kW, der Deutschlandsender erreichte als absolutes Maximum 500kW.

[447] Kater 1995, S.311f.

[448] Robert Foerster: Soldatensender Calais. Propaganda aus Britain, in: Radiowelt 7/1985, S.11. Christof Mauch: Schattenkrieg gegen Hitler. Das Dritte Reich im Visier der amerikanischen Geheimdienste 1941-1945, Stuttgart 1999, S.212ff.

[449] Michael Mohr: Soldatensender Calais. Roman, Zürich 1988

treibt eine sehr geschickte Propaganda.“[450] Auf die Welle von Calais sollten sich nun mehrere deutsche Störsender legen, was im Winter 1943/44 den zweifelhaften Erfolg nach sich zog, dass zwar die Frequenz des RS München ständig gestört wurde, Calais aber dennoch durchkam.[451]

5.3.12 Musik der Soldatensender

Zusätzlich zum deutschen Auslandsrundfunk waren inzwischen eine Reihe von dem OKW zugeordneten Soldatensender in ganz Europa verstreut, die sich in der kämpfenden Truppe einer enormen Beliebtheit erfreuten, denn hier machten Soldaten Programm für Soldaten.[452] Dass die Verantwortlichkeit für das dortige Programm eben nicht bei Hans Hinkel lag, ja der Einfluss staatlicher und parteiamtlicher Stellen äußerst begrenzt zu sein schien, führte im Zuge erster Frontrücknahmen zu Spannungen. In dem Maße wie sich die Soldatensender auf das Reichsgebiet zu bewegten und dabei ein deutlich gewagteres Programm als das von Deutschland- und Reichssendern gebrachte ausstrahlten, wuchsen die Beschwerden. Über die Differenzen im Musikprogramm berichtete zeitgenössisch „Dr. Swing“ Dietrich Schulz-Köhn, Offizier der Wehrmacht in Frankreich und Herausgeber der Fanpostille „Mitteilungen“: „An den Fronten außerhalb des Reiches können unsere Soldaten all die moderne Tanzmusik hören, die sie hören wollen – entweder live oder über die Armeesender. Das wird als gut für die Kampfmoral angesehen... Wenn es den Menschen zu Hause nicht gestattet ist, diese Musik zu hören, dann hat das vermutlich gute Gründe, die wir akzeptieren...“[453]

Im Sommer 1943 hatte sich die Problematik so weit verschärft, dass Hinkel über Hans Fritzsche, „Beauftragter für die politische Gestaltung des Großdeutschen

---

[450] Tagebuch vom 28.11.1943. Angeblich hatte Calais ein Abkommen mit der britischen Bomberflotte, die nach den Angriffen gemachten Luftaufnahmen zur schnellen Auswertung direkt an den Sender zu schicken, so dass von dort der aktuellste und zutreffendste Bericht über Bombenschäden gebracht werden konnte: Mohr, S.160. Den Wehrmachtsbericht konnte Calais scheinbar deshalb früher (und kritisch kommentiert) bringen, weil die DNB-Nachrichten abgehört werden konnten: Mohr, S.250

[451] Foerster, S.11

[452] Vgl. Eckert, S.154f. Laut Hauschild waren im Krieg 16 deutsche Soldatensender aktiv. Reinhard Hauschild: Hörfunk und Streitkräfte. Anmerkungen zur Geschichte und zu den Besonderheiten eines Mediums, in: Fritz Oeter Hoppe / Gerhard Schurig (Hrsg.): „... wahr muss es sein.“ Militär und Journalismus in zwei Jahrhunderten, Herford/Bonn 1989, S.79

[453] Zitiert nach Zwerin, S.158. Zu den „Mitteilungen“: Bernd Hoffmann: Die Mitteilungen. Anmerkungen zur einer ‚verbotenen’ Fanpostille, in: Wolfram Knauer (Hrsg.): Jazz in Deutschland, Darmstadt 1996

Rundfunks“ und seit November 1942 Leiter der Rundfunkabteilung im RMVP,[454] bei den Soldatensendern um ein gemeinsames Vorgehen warb. Goebbels hatte angeordnet, dass sich alle Soldatensender in ihrem künstlerischen und unterhaltenden Programm nun auch unbedingt „nach den Berliner Tendenzen“ zu richten hätten. Nachdem diese Entscheidung aber wohl kaum Beachtung gefunden hatte, wandte sich Hinkel an Fritzsche, der in seiner Eigenschaft als „Rundfunk-Fachprüfer im OKW“ die ministerielle Anordnung allen Soldatensendern „auf dem Dienstwege“ und „eindringlichst“ bekannt geben sollte, „da die Mehrzahl dieser Sender dessen ungeachtet hot hotter am hottesten in der Gegend herumtingelt“.[455] Hier sprach Hinkel also den Kern der Kritik an: Die Soldatensender waren bekannt für ihre Tanzmusik – Tanzmusik der „heißesten“ Sorte. Um die Verbindung zwischen Soldatensendern und den Diskussionen und Entscheidungen aus Ministerium und RKK künftig enger werden zu lassen und die Begründung „Nichtwissen“ von vornherein auszuschließen, forderte Hinkel über Fritzsche einen ständigen Vertreter der Soldatensender als Programmkonferenzteilnehmer an. Major von Passavant sollte nun regelmäßig an den wöchentlichen Treffen mit Hinkel und dann später mit Fritzsche teilnehmen.[456]

Mit von Passavant setzte man sich auch bald darauf zusammen, um Vorschläge für eine zukünftige Kooperation zwischen der Abteilung Wehrmachtspropaganda (Rundfunk) und der Dienststelle Hinkel zu erarbeiten, die am 9. November 1943 an Generalmajor von Wedel, Chef Wehrmachtspropaganda und Chef der Propaganda-Truppen im OKW, gesandt wurden.[457] Hinkel empfahl sich als Zwischeninstanz auf dem bisherigen Dienstweg zwischen OKW und Soldatensender bei der Verpflichtung von Künstlern und der Ausgabe von Anweisungen zur künstlerischen Programmgestaltung. Dabei wies er noch einmal ausdrücklich auf die Notwendigkeit einer Übereinstimmung der von Goebbels für den Großdeutschen Rundfunk herausgegebenen Tendenzen mit dem Programm der Soldatensender, wobei „Zweifelsfälle“ mit Hinkel direkt zu klären seien. Wedel antwortete kurz

---

[454] Fritzsche war der Öffentlichkeit durch seine Kommentare zu den außenpolitischen Ereignissen seit Kriegsbeginn („Politische Zeitungsschau“) bekannt geworden, die er unter der Ansage „Hier spricht Hans Fritzsche“ und in seiner Eigenschaft als Leiter der Abteilung Inlandspresse im RMVP präsentierte. Vgl. Michael Groth: Hans Fritsche – Karriere eines Publizisten, in: Mitteilungen des Studienkreises Rundfunk und Geschichte 1/1980, S. 42-50. Fritzsches Berichte über „die neuesten Erzeugnisse der feindlichen Propaganda“ galten auch als flankierende Maßnahme zum Abhörverbot, indem hier „feindliche Lügen“ gefiltert wurden. Heyde, S.35

[455] Hinkel an Fritzsche am 28.06.1943, BA R56I /41, 177

[456] Protokoll der Sitzung vom 08.07.1943, BA R55 /696, 159ff.

[457] Hinkel an v. Wedel am 09.11.1943, BA R56I /41, 167ff.

und taktisch äußerst klug, wollte er sich doch in seiner Autorität der Programmgestaltung keinesfalls von staatlichen Stellen zu sehr einschränken lassen.[458] Er reduzierte die Vorschläge Hinkels auf „Fragen der Verpflichtung von Künstlern für Gastspiele an unserer Wehrmachtssendern“, stimmte „in allen Punkten zu“ und betonte zugleich die unbehinderte „Freiheit der Programmgestaltung“: „Ich freue mich, dass bei der für die Wehrmacht erwünschten Freiheit der Programmgestaltung unserer Wehrmachtsender durch die Einschaltung Ihrer Person bzw. Ihrer Dienststellen die Gewähr gegeben ist, dass unseren Soldaten nur das Beste geboten wird und von Künstlern, die in jeder Hinsicht einwandfrei sind.“

Mit dieser Vereinbarung konnte Hinkel also zunächst nicht in vollem Umfang zufrieden sein, so dass er sich Anfang Januar 1944 in einem ausführlichen Schreiben an Goebbels wandte, um endlich klare Regelungen für eine Überwachung der Programme der Soldatensender zu erwirken.[459] Schließlich sei man schon seit geraumer Zeit damit konfrontiert, dass die Kritik an jenem Programm stets an RKK oder RMVP adressiert sei, obwohl die bislang einzig verantwortliche Stelle das OKW sei. Kommandeure von Fronteinheiten der Wehrmacht oder auch der Waffen-SS hatten in den letzten Wochen ihre Beschwerden über die Ost-Soldatensender und auch über „bestimmte Sendungen“ Belgrads verstärkt, da diese „für die immer härter gewordene Kampflage im Osten als ‚unpassend’, ‚zu schmalzig’ und ‚zu tingel-tangel-ähnlich’ bezeichnet“ worden waren.[460] Rührseligkeiten, Schmalz, Unmännlichkeit, Kabarett, humoristische Ansagen, dazu „heißeste Tanzmusik“ – unbeachtet der internen Bemühungen um ein angemessenes Rundfunk-Programm sendeten die Soldatensender munter weiter. Und dieses Programm drang bereits an die Grenzen des Reiches, „weil entsprechend den rückläufigen Bewegungen an der Ostfront mehrere Soldatensender ihre Standorte weit ins Hinterland verlegt“ hatten.[461] Zum Thema eines sich zuungunsten der Deutschen verändernden Frontverlaufes äußerte sich Hinkel vorsichtig, wies aber

---

[458] V. Wedel an Hinkel am 22.11.1943, BA R56I /41, 166

[459] Hinkel an Goebbels am 10.01.1944, BA R56I /41, 18ff.

[460] Derartige Vorwürfe nahm auch das Gedicht des Gefreiten Theo Jörg aus den „Soldatenblättern für Feier und Freizeit“ (8/1943) auf, in dem das Rundfunkprogramm aufs Schärfste attackiert wurde und das als Zeichen einer aufrechten Haltung der Front demonstrativ in der Zeitschrift „Musik im Kriege“ (Die Stimme der Front, in: Heft 7/8 vom Oktober/November 1943) abgedruckt wurde: „Zum Teufel, immer derselbe Brei, für Müßiggänger ein klebriges Einerlei, verbrauchte Kunst galanter Hyänen, ans Licht gezerrter Schaubudenmondänen! (...) süßlich geschwängerte Luft einer Bar, Kampfplatz parfümierter Mondänen, nagelpolierter Zwitterhyänen! (...) Doch wir Kameraden im Dreck hier draußen, wir pfeifen auf eure schmalzigen Flausen!“

[461] Hinkel an Goebbels am 10.01.1944, BA R56I /41, 18ff.

darauf hin, dass „unter Umständen in Kürze“ die „Nähe der früheren deutschen Grenzen“ erreicht werden könne und es so „wahrscheinlich“ werde, „dass die Sendungen dieser Wehrmacht-Sender mehr als bisher“ auch von zivilen Hörern in den Grenzregionen abgehört werden könnten. Nun machte Hinkel seinem Ärger über den Ungehorsam der Wehrmachtsstellen gegenüber seinen Weisungen Luft: „Zwar ist dem Oberkommando der Wehrmacht von mir vor Monaten bereits eindeutig mitgeteilt worden, dass die Tendenzen, die ich im Auftrag des Herrn Ministers für das innerdeutsche Rundfunk-Programm ausgebe, auch von den Wehrmacht-Sendern genauestens zu beachten sind, die verantwortlichen Soldaten und Sonderführer halten sich jedoch nur in wenigen Fällen an sie und machen im übrigen gänzlich unbekümmert mit zahllosen erweiterten An- und Durchsagen bunteste Sendungen, wie sie bereits schon vor Stalingrad nicht mehr in unserem innerdeutschen Programm verwendet werden durften. Das ist auch eine der wesentlichsten Ursachen für die sogenannte Beliebtheit des Belgrader Senders, der sowohl ‚heißeste Tanzmusik’ wie kabarettistische Sendungen und bunteste öffentliche Sendungen einsetzt oder – wie auch andere Soldaten-Sender – aus unseren Konservenbeständen oder Industrie-Platten vieles von dem benutzt, was gerade für das innerdeutsche Programm nicht mehr gewünscht wurde.“

Hinkels Bedenken bezogen sich auf die Tatsache, dass die Ignoranz des OKW gegenüber seinen Weisungen nicht nur seine Programmautorität untergrabe, sondern durch die geographische Nähe nun auch allmählich zur Konkurrenz für das Reichsprogramm wurde. Entsprechend plädierte er für eine Zusammenschaltung mit dem innerdeutschen Programm, zu dessen Übernahme die technischen Voraussetzungen vorhanden seien. Zudem verfügten die Soldatensender scheinbar über erhebliche technische, künstlerische und personelle Ressourcen, die in einem solchen Fall frei werden würden. Konkret kündigte Hinkel an, beim OKW erreichen zu wollen, dass erstens die Soldatensender sich „strengstens“ an den Anweisungen des Reichsprogramms auszurichten hätten, zweitens das Reichsprogramm soweit möglich zu übernehmen sei und drittens die so eingesparten Kräfte dem innerdeutschen Rundfunk sowie dem KWS zur Verfügung gestellt werden sollten.

Am 31. Januar 1944 gab Goebbels entsprechend den Anregungen Hinkels eine Reihe von Richtlinien für die künstlerischen und unterhaltenden Programme der

Soldatensender heraus.[462] Der von Hinkel geforderte weitgehende programmatische Zusammenschluss wurde auf ein Minimum, nämlich gemeinsame Produktionsplanungen, reduziert, die Pflicht zur Ausrichtung an den reichsweit geltenden Vorgaben jedoch in aller Ausführlichkeit und mit explizitem Bezug auf die Unterhaltungsmusik fixiert. Die Soldatensender hatten sich zukünftig an die für den Großdeutschen Rundfunk geltenden Richtlinien zu halten und sämtliche Verbote streng befolgen, außerdem verpflichteten sie sich, „bei Direktsendungen im allgemeinen nur jene Arten von Unterhaltungsmusik spielen zu lassen, die im innerdeutschen Programm erlaubt“ sei. Zwar wurde ein „Recht zur sogenannten erweiterten Ansage“ eingeräumt, doch galt dies nur für reine Unterhaltungssendungen und schloss den nicht abgesprochenen Einsatz von „Humoristen“ aus. Hinkel war sich mit dieser Vereinbarung sicher, dass nun „die meisten und grellsten Abweichungen zwischen den Programmen der Soldaten-Sender und unseres Großdeutschen Rundfunks in Kürze abgestellt“ seien, wobei er betonte, dass eine weitergehende völlige Kontrolle der Soldatensender aus technischen und zeitlichen nicht möglich sei.[463]

Vom 21. bis 24. Februar 1944 trafen sich nun die Rundfunk-Gruppenleiter und die Sendeleiter der Soldatensender in Potsdam zu einer gemeinsamen Tagung, auf der unter anderem Verbindungsmann Major von Passavant („Soldatensender und ihre Programmgestaltung“), Hans Fritzsche („Die politische Aufgabe der von der Wehrmacht betreuten Sender“) und Hans Hinkel („Das Unterhaltungsprogramm der Soldatensender in Beziehung zur Programmtendenz des Großdeutschen Rundfunks und der Künstlereinsatz bei den Soldatensendern“) referierten, aber auch viel Zeit für „Aussprachen“ und „Einzelrücksprachen“ eingeplant war.[464] Im Anschluss an den Vortrag Hinkels sammelte man die Wünsche der aktiven Truppe an die Soldatensender.[465] Von der Krim ging zu 70% der Wunsch nach moderner Tanz- und Unterhaltungsmusik ein, auch in Lappland wurde „fast ausschließlich viel leichte Musik“ unter dem Motto „Je verrückter, je lieber“ verlangt. In der Ukraine hatte man sogar Fragebögen eingesetzt und war zu dem Schluss gekommen, dass der Wunsch nach „moderner, rhythmischer Musik“ vom Landser bis zum Bataillonskommandeur vorhanden war und lediglich „vom Stabsoffizier aufwärts“ auch ernste Musik gewünscht werde. Die Luftwaffe im

[462] Hinkel an Leiter Rundfunk am 18.02.1944, BA R56I /41, 162ff.
[463] Hinkel an Goebbels („Vollzugsbericht“) am 26.01.1944, BA R55 /1254, 214ff.
[464] Zeiteinteilung für die Tagung vom 18.02.1944, BA R56I /41, 157
[465] Tagung am 23.02.1944, BA R56I /41, 9f.

mittleren Teil der Front ließ mitteilen, dass für sie das Programm gar „nicht ‚heiß' genug" sein könne, während die Infanterie nach oft langer Abstinenz „alles über sich ergehen" lasse. Die sogenannten „Minuten-Hörer" unter den Soldaten äußerten „fast ausschließlich" den Wunsch nach Jazzmusik zum „Aufpulvern", während Hörer, die mehr Zeit vor dem Apparat verbringen konnten, auch bereit für schwerere Kost waren. Lediglich die Gebirgsjäger im Norden teilten den Wunsch nach Tanzmusik nicht, ebenso lehnten die in Italien kämpfenden Truppen die „italienisch-amerikanische Besetzung" ab. Das Gros der Wünsche hatte als klare Zielvorgabe eine konsequente Orientierung an moderner Tanz- und Unterhaltungsmusik mit einer expliziten Betonung des Rhythmischen aufgezeigt. Sich diesen Forderungen zu verschließen, hätte Einbußen der Wirksamkeit der Soldatensender zufolge gehabt, so dass im Vergleich zu den Richtlinien für das Reichsprogramm doch eine Reihe von „Auflockerungen" angebracht schienen. Eine interne Note riet dabei an, jene exakt zu fixieren, um „Missverständnisse" zu vermeiden.[466] Zu einem solchen Kompromiss hatte vielleicht auch ein Erlebnis Hinkels bei einem Truppenbesuch an der Kanalküste geführt, von dem sich ein anekdotenhaft anmutender Bericht bei Michael Kater findet.[467] Dort hatte Hinkel in einem Vortrag klargemacht, dass auch im Rahmen der Truppenbetreuung jüdische und anglo-amerikanische Melodien nicht in Frage kämen, woraufhin er ausgebuht und „mit Äpfeln bombardiert" worden sei und der nun auftretenden Band grünes Licht für ein sehr modernes Programm geben musste.

Die Koppelung zwischen Soldatensendern und Inlandsrundfunk war seit dem Winter 1943/44 enger geworden, Goebbels, Hinkel und Fritzsche hatten der Wehrmacht klargemacht, dass staatliche Programmweisungen auch an den Fronten nicht komplett ignoriert werden konnten. Ein übertriebenes Ausbremsen des typischen Soldatensendercharakters durch eine angedachte komplette Übernahme des Reichsprogramms schien jedoch durch die differierenden Zielgruppen wenig wünschenswert und hätte zwangsläufig zu einem Attraktivitäts- und damit Hörerverlust führen müssen. Darauf sprach auch Fritzsche an, der inzwischen anstelle des im Mai 1944 zum Reichsfilmintendanten bestellten Hinkel die Programmsitzungen für den deutschen Rundfunk leitete, als er im Sommer 1944 die Frage zur Debatte stellte, ob das Reichsprogramm dem Soldaten die „Grundlage einer Unterhaltung" geben könne oder nicht.[468] Die Antwort war eindeutig: Man

[466] Note ORR Hamel, Ministeramt, BA R56I /41, 16f.
[467] Kater 1995, S.227
[468] Protokoll der Sitzung vom 30.08.1944, BA R55 /556, 51ff.

müsse sich darüber im klaren sein, „dass der Soldat leichte Tanzmusik hören möchte und solange an der Skala dreht, bis er die irgendwo findet“, führte Referent Scheelkopf aus, der sich dabei wohl vor allem auf diverse Zuschriften soldatischer Hörer bezog.[469] Dabei lande der Suchende „zwangsläufig immer bei einem Feindsender“, wobei hier besonders der Sender Calais als „besonders gefährlich“ galt.

„Der Soldatensender müsste sich dem anpassen und vom Reichsprogramm abgehen und rhythmische Musik bringen“, lautete die Konsequenz dieser Beobachtungen, die auch Fritzsche als „von überall“ („mit Ausnahme des NS-Führungsstabes!“) kommend bekannt waren. Um darauf adäquat reagieren zu können, sollte nun ein endgültiger Kompetenzwechsel aus dem OKW ins Ministerium vollzogen werden. Zu diesem Zwecke war „verabredet“ worden, dass Generalfeldmarschall Keitel in einem Brief an Goebbels sämtliche die Soldatensender betreffenden Einsatz- und Programmfragen „letztinstanzlich“ dem RMVP unterstellen sollte. Dann sollten erste Reichssender im Osten und Westen vom Reichsprogramm abgekoppelt werden und für die „Bedürfnisse des Soldaten“ eingesetzt werden. Um den vielbeschworenen musikalischen Geschmack der Front zu treffen, sollte Haentzschel einige Vorschläge machen. Dessen ursprüngliche Idee, „zweimal in der Woche eine halbe Stunde ‚schräge Musik’ ohne Rücksicht auf die zivilen Hörer zu bringen“, wurde als „nicht ausreichend“ abgelehnt. Major von Passavant betonte, das Programm für die Soldaten müsse „immer ‚spritzig’ sein“ und am besten sollten für diese Art der Unterhaltung zwei Sender komplett zur Verfügung stehen – einer im Osten und einer im Westen. Man einigte sich zunächst auf eine Stunde und Haentzschel sagte Probeaufnahmen zu, die Fritzsche zur Begutachtung vorgelegt bekommen sollte.

Diese erste Auswahl an „schräger“ Tanzmusik stellte Haentzschel nun Anfang Oktober 1944 bei Goebbels selbst vor, der durchaus angetan und voll des Lobes gewesen zu sein schien: „Er hat volles Verständnis für die Art der Musik, die da gemacht wird. Der Herr Minister ist vollkommen davon überzeugt, dass es die Musik der Zukunft auf diesem Gebiet ist.“[470] Dieses Lob machte Mut und so sollte ab kommenden Samstag Nachmittag eine neue Musikreihe namens „Moderne

[469] Zum Beispiel schrieb Oberfeldwebel Albert Leddin am 17.06.1944 an die Feldpostnummer 08000: „Der Landser wünscht sich in erster Linie sog. Hot-Musik, das ist eben schmissige Tanzmusik; für irgendwelche künstlich anspruchsvollen Sendungen kann er in diesem Zustand wenig Interesse aufbringen; [da die gewünschte Musik nicht gesendet wurde], musste ich solange kurbeln, bis die verlangten Tanzweisen zur Stelle waren.“ BA R55 /557, 69f.

[470] Protokoll der Sitzung vom 11.10.1944, Langfassung, BA R55 /556, 75f.

deutsche Unterhaltungsmusik“ über den Äther gehen.[471] „Immer und nicht unbesehen“ dürfe „diese Musik“ natürlich nicht eingesetzt werden, so Goebbels weiter, nach den Nachrichten solle man zunächst etwas „neutrale Filmmusik“ bringen und dann erst zum „Schrägen“ übergehen.[472] Auch sei diese Sendung nicht „besonders“ anzukündigen. Haentzschels Bericht über die positive Resonanz auf die erste Samstag-Nachmittag-Sendung fand sich bereits Ende Oktober im Protokoll.[473]

Die Frage der „schrägen Musik“ und der diversen Proteste dagegen stand aber trotz des grünen Lichtes von ganz oben immer noch regelmäßig auf der Liste der Sitzungsthemen – auch unter der Regie von Hans Fritzsche, der sich mit einer ständig wachsenden Flut von Stimmungsberichten und Meckerbriefen beschäftigen musste.[474] Über die Feldpostnummer 08000 mehrten sich die Beschwerden gegen „Jazz- und Negermusik“,[475] auch gegen die Tanzmusik-Sendereihe „Melodie und Rhythmus“ hatten Zuschriften Stellung bezogen,[476] obwohl diese Sendung von Goebbels persönlich abgenommen und für „in Ordnung“ befunden worden war.[477] Sogar vom Führerhauptquartier, von wo man sich bisher stets zurückgehalten hatte, war jetzt ein Zuviel an „sogenannter Jazzmusik“ angemahnt worden, worauf Haentzschel ausführte, dass er bereits „alle nur mögliche Vorsicht“ walten lasse. Man verwies in diesem Zusammenhang auf die Programme der musikalisch weniger eingeschränkten Europasender, die inzwischen teilweise über die Reichssender liefen und so mit dem Reichsprogramm verwechselt würden.[478]

Ein Hörerbrief vom Herbst 1944 klagte die ganze Bandbreite der angeblichen Verfehlungen seitens der Rundfunkverantwortlichen scharf an. „Es habe verbittert, wenn nach Bombenangriffen leichtfertige Schlagermusik gedankenlos aufgelegt wurde, wenn nach ernsten Nachrichtengebungen die von beiden Kapellmeistern Grothe und Haentzschel so gepflegte Niggermusik die ganze Kluft zwischen Wirklichkeit und uninteressierten Zeitgenossen aufzeige. So beliebt die leichte

---

[471] Protokoll der Sitzung vom 11.10.1944, Kurzfassung, BA R55 /556, 73

[472] Protokoll der Sitzung vom 11.10.1944, Langfassung, BA R55 /556, 75f.

[473] Protokoll der Sitzung vom 25.10.1944, BA R55 /556, 86

[474] Nicht immer beschäftigte man sich wirklich ausführlich mit „Meckerbriefen”. Hasenbein (S.47) berichtet von „vorformulierten Antwortbriefen” aus dem RMVP, mit denen standardmäßig auf Beschwerden über ein zu modernes Musikprogramm geantwortet wurde.

[475] Protokoll der Sitzung vom 20.09.1944, Kurzfassung, BA R55 /556, 60f.

[476] Protokoll der Sitzung vom 20.09.1944, Langfassung, BA R55 /556, 63ff.

[477] Protokoll der Sitzung vom 13.09.1944, BA R55 /556, 59

[478] Protokoll der Sitzung vom 20.09.1944, Langfassung, BA R55 /556, 63ff.

Tanzmusik und auch die melodiösen Schlager sind, mit umso heißerem Ingrimm wird die melodielose Zerrmusik erduldet. (...) Diese Art von Musik sei eben das Spiegelbild der beim Rundfunk ausschlaggebenden undeutschen und verantwortungslosen Musikauffassung für den Unterhaltungsteil."[479]

Gegen derart heftige Angriffe sich zur Wehr zu setzen, ohne sich zu weit vom Credo verschiedener Parteistellen zu entfernen, fiel den Verantwortlichen im Ministerium nicht immer leicht. So hinterfragte Hans Fritzsche eine heftige Beschwerde: „Ist es nicht notwendig, gerade in einer Zeit besonderer Belastungen Millionen von Menschen noch etwas Heiterkeit zu vermitteln? Hätte der Krieg nur einige Monate gedauert, dann hätte man, bildlich gesprochen, fasten können."[480]

Fritzsches Briefpartner dagegen konnte mit schlagenden Argumenten kontern: „Die Hauptsache aber ist, dass unser Führer, Adolf Hitler, fast 20 Jahre gegen diese Musik gekämpft hat, da er sie für gefährlich hielt mit ihrem Einfluss auf die deutsche Volksseele. Und das ist hundertfach nachzuweisen. Dass mit der Behauptung einiger Etappenoffiziere und Soldaten, sie brauchten solche Musik zu ihrer Entlastung, nicht einem Erheiterungsbedürfnis abgeholfen wird, sondern bolschewistische Methoden herangezogen werden, unterliegt keinem Zweifel."[481]

Unmissverständlich hattet auch ein Bericht der DAF die wenig nationalsozialistische Liedauswahl im Rundfunk angeprangert und tauchte prompt auf einer Programmsitzung auf:[482] „Was meiner Meinung nach in der Rundfunk-Programmgestaltung viel zu wenig berücksichtigt wird, ist das deutsche Volksliedgut sowie die Lieder und Märsche der Bewegung." Und weiter: „Es ist beschämend, wenn man immer wieder feststellen muss, wie wenig diese Lieder (...) im Volke verankert sind. Die Jugend kennt den Text der meisten Schlager auswendig und die Kampflieder sind ihr in der Mehrzahl noch nicht einmal der Melodie nach bekannt, vom Text ganz zu schweigen..."[483]

Zum 1. Oktober 1944 war der Deutschlandsender zum „Deutschland-Soldatensender" geworden, um so eine Sendegruppe zu schaffen, „die sich in der Gesamttendenz der Programmgestaltung im Wesentlichen an unsere Soldaten" und an „alle Schaffenden" wenden sollte.[484] 90% der Soldaten und der in „Luft-

[479] Hörerbrief vom 02.10.1944, zitiert nach Klingler, S.244
[480] Hans Fritzsche in einem Brief an M. Stengler vom 12.06.1944, Wulf, S.353
[481] M. Stengler in einem Brief an Hans Fritzsche vom 21.06.1944, Wulf, S.354
[482] Protokoll der Sitzung vom 20.09.1944, Kurzfassung, BA R55 /556, 60f.
[483] aus einer „Betriebs-Programmbeobachtung" der DAF, zitiert nach Klingler, S.242
[484] Neuordnung der Sendegruppen zum 01.10.1944, BA R56I /41, 25f.

notgebieten“ Tätigen verlangten „ein aufgelockertes Programm“ und deren „Launen“ seien unbedingt zu beachten, so die Begründung weiter: „Sie fordern auch frische, frohe, lebensbejahende, kampfbejahende Ansagen, auch einmal einen derberen, natürlich nicht zottigen Witz. Sie wollen auch dann und wann rhythmischere Musik, von der Tanzmusik bis zum modernen Marsch, also von den Grothe-Kreuder-Mackeben bis zu Norbert Schultze-Niels-Windt-Egk-Orff.“ „Ausgesprochen besinnliche und besonders schwere“ Musik könne auf der Welle des DS künftig wegfallen, ebenso PK-Berichte und der Zeitspiegel, dafür eventuell interessante Vorträge, Presseschau, Nachrichten und OKW-Bericht. Die Reichs- und Ortssender sollten parallel zum DS ein „hochwertiges, ernstes oder seriös unterhaltendes Programm“ liefern und „mehr noch als bisher schon ‚Besinnung orgeln’“. Ihr Verzicht auf „lustigere, modernere, rhythmischere Unterhaltungsmusik“ werde sicherlich auch die „humorlosen Haltungspastoren Mutschmann, Raabe und Genossen“ und ihre Proteste „ob des angeblichen Jazz-Spielens“ zufrieden stellen.

Als im Herbst 1944 die Vorboten einer totalen militärischen Katastrophe nicht mehr zu übersehen waren, als die Rote Armee erstmals nach Ostpreußen vorgedrungen war (16. November 1944) und mit Aachen die erste deutsche Großstadt gefallen war (21. November 1944), befahl auch Fritzsche eine gewisse Distanz zu einer zu leichten Programmgestaltung und ordnete an, „auch in der Soldatenstunde einige Schritte“ zurück zu gehen, um ein Zeichen zu setzen.
Eine „gewisse, etwas heitere Note“ wollte man sich aber auch im Jahr 1945 bewahren,[485] und so verwundert es nicht, dass die im Januar 1945 durchgeführte Reorganisation der Sendegruppen der Unterhaltungsmusik weiterhin ihren festen Platz einräumte.[486] Besonders für Haentzschels Gruppe A wurde dabei aber ausdrücklich auf die „jeweiligen Richtlinien“ für die „moderne Tanzmusik“ hingewiesen, von denen es Ausnahmen nur für die Europa- und Überseesender sowie für „ausgesprochene propagandistische Zwecksendungen“ der „Kampfsender“ geben sollte. Die Gruppen B und C blieben unangetastet, während die Gruppe D (Kabarettistische Sendungen) aufgelöst und E (Unterhaltung für Soldaten) „stillgelegt“ wurde. Deren Leiter Goedecke war bereits im Herbst 1944 zur Wehrmacht überstellt worden, nachdem seine Gruppe angesichts der nahegerückten Fronten fak-

[485] Protokoll der Sitzung vom 31.01.1945, BA R55 /556, 146f.

[486] Abgrenzung der Aufgabengebiete der musikalischen Programmgruppen vom 17.01.1945, BA R55 /559, 540ff.

tisch arbeitslos geworden war, weil sich inzwischen das Gesamtprogramm des Rundfunks sowie mehrere Reichssender, KWS und Europasender an die Soldaten richtete. Auch die für die klassische Musik zuständigen Gruppen blieben bestehen, wobei die ehemalige Gruppe K („schwerere, weil unbekanntere klassische Musik“) ihren Schwerpunkt der Forderung nach mehr Volkstümlichkeit anpassen sollte und nun programmatisch „Spitzenleistungen großer Musik“ hieß.

5.4 Zusammenfassung: Musik und Unterhaltung im Rundfunkprogramm 1933-45

Die immer wieder beschworene radikale braune Funk*revolution* vom 30. Januar 1933 blieb aus. Zwar wurden personelle Konsequenzen auf höherer Ebene recht schnell und mit größtem Eifer gezogen, ein Verzicht auf das Gros des technischen und künstlerischen Personals sowie der endgültige Bruch mit dem unterhaltenden Aspekt des Rundfunkprogramms war jedoch kaum möglich. Das zentrale Problem, mit dem sich die Nationalsozialisten als neue Herren des Rundfunks auseinander zu setzen hatten, war die fortgesetzte Etablierung des neuen Mediums im Alltag und damit schlicht die (freiwillige) Rekrutierung von Hörern.

Ein Drei-Phasen-Ablauf, der in seiner Prozesshaftigkeit die allmählich klarer werdende Einsicht der Propagandatechniker in die genuinen Erfordernisse des Mediums zeigt, gibt Einblick in die wechselnde Methodik bei der Gestaltung des Rundfunkprogramms der Jahre 1933-36.

Von revolutionärer Stimmung getragen standen in den ersten Monaten nach der Machtergreifung Politik und Propaganda im Vordergrund, wobei eine harsche Distanz zum „Amüsierbetrieb“ früherer Zeiten zur Schau getragen wurde. Die schnell spürbare Übersättigung des Programms mit politischer Agitation führte jedoch rasch zu einer neuen Schwerpunktsetzung: Und die beinhaltete klassische Kulturmission unter völkischen Vorzeichen, Beethoven und Wagner, Schiller und Chamberlain, kurz ein Programm, das sich zwar von der blanken Politik entfernte, das als solches aber noch alles andere als breitenwirksame Massenunterhaltung darstellte.

Das erklärte Ziel der dritten Phase schließlich war die Herstellung von „Empfangsbereitschaft“ durch ein möglichst gefälliges und allgemein verständliches Rundfunkprogramm. Zudem war die internationale Konkurrenzsituation, in der sich das neue Massenmedium Rundfunk befand, inzwischen klar erkannt worden: Gerade das attraktive Musikprogramm ausländischer Sendestationen war vielen Zuhörer ein Argument geworden, dem Angebot der Reichssender öfter den Rücken zuzukehren. Als Promotor einer reinen „Volkskultur“ konnte der deutsche Rundfunk langfristig keine Massenbasis gewinnen und öffnete sich verstärkt der leichten Musik, der anspruchslosen Unterhaltung und mitunter auch einem gemäßigten internationalen Tanzmusikrepertoire. Das Ende 1935 als flankierende Maßnahme zum neuen, auf Unterhaltungsmusik setzenden Programmkurs erlas-

sene Jazzverbot für den Rundfunk beruhigte die völkischen Gemüter, indem es die musikalischen Grenzen des „Sendefähigen“ absteckte.

Das mit Kriegsbeginn ergangene Abhörverbot für ausländische Sender sprach explizit die musikalisch motivierten „Feinhörer“ an: Das Musikprogramm fremder Stationen galt als hochgradig attraktiv und stellte so eine erhebliche Gefahr für den exklusiven Anspruch des deutschen Rundfunks dar. Dieser nämlich setzte zunächst demonstrativ auf ernste, der Kriegssituation angemessene Musik und signalisierte damit stolz einen wirklichen Bruch, der die Musik der Westmächte nun komplett ausschließen sollte. Spätestens im Herbst 1940 wurde den Programmverantwortlichen die nach wie vor vorhandene internationale Konkurrenzsituation und die angesichts dessen nicht ganz glückliche eigene Programmwahl immer deutlicher bewusst, häuften sich nun doch die Beschwerden aus der Truppe über das langweilige Einheitsprogramm des deutschen Rundfunks. Ein strikt stringentes Einhalten aller Abhörverbote konnte nur garantiert werden, wenn die eigenen Sender dem eine attraktive Musikauswahl zur Seite stellten.
1941 liefen nun deutliche Reformbestrebungen an, als deren erster Kumulationspunkt die Programmtagung der RRG im Herbst auffällt. Hier zeigte sich Reichsintendant Heinrich Glasmeier, eben noch klar völkische Positionen vertretend, zum Freund der leichten Musik gewandelt. Die Referenten machten entsprechend Druck und verwiesen auf die Tatsache, dass angelsächsische Tanzmusik durchaus fruchtbare Anknüpfungspunkte für einen deutschen Musikstil der Gegenwart bieten könne und eine komplette Sperre moderner rhythmischer Musik kontraproduktiv für die Massenwirksamkeit des Rundfunks sei. Für eine pragmatische Politik und einen reformatorischen Elan war es in der RRG höchste Zeit geworden, hatten sich die Machtkonstellationen doch deutlich zu deren Nachteil verändert: Mit persönlichem Ministerauftrag versehen startete jetzt Hans Hinkel einen ungeahnten Organisationsmarathon, um die Laune der deutschen Bevölkerung nach einem Stillstand der Offensive im Osten über den Winter zu retten. In der Berliner KddK traf sich der „Beauftrage für den unterhaltenden Teil des Rundfunkprogramms“ nun regelmäßig mit Künstlern, Musikverlegern, Rundfunkpraktikern und diversen Verbindungsleuten, um mit vereinten Kräften die Attraktivität des deutschen Rundfunks aus dem Tief zu befreien und schnellstmöglich auf ein neues Höchstmaß zu steigern. „Flotte“, leichte Musik stand in diesem Plan zentral, dabei hieß es Synergien aus Film, Kabarett und Varieté so weit wie möglich

zu nutzen. Der neue Kurs wurde von der Menge der Hörer zwar ungeheuer positiv rezipiert, zugleich sahen sich die Programmverantwortlichen aber auch mit einer ersten Welle der Kritik von konservativer Seite konfrontiert.
Im Februar 1942 fanden die organisatorischen Bemühungen in der Errichtung von zehn Sendegruppen für den unterhaltenden Teil des Rundfunks ihre bürokratische Fixierung, an deren Spitze jeweils erfahrene Spezialisten bzw. Praktiker für ein Maximum an Effektivität sorgten. Hinkel beanspruchte die Richtlinienkompetenz für unterhaltende Musik im Rundfunk und avancierte damit auch zum direkten Adressaten für eine Flut von Beschwerden über ein angebliches Zuviel an moderner rhythmischer Musik. Sein Umgang mit „Meckerbriefen“ und anderen kritischen Äußerungen war in höchstem Maße von einem Primat des Machterhalts bestimmt, indem er die begeisterte Mehrheit der Hörerschaft gegen eine Minderheit von „humorloser Haltungspastoren“ setzte. Erstaunlich ist, wie wenig gerade die Zeugnisse ideologischer Zuverlässigkeit nachhaltigen Einfluss auf die tatsächliche Gestaltung des Musikprogramms im Rundfunk nahmen.
Die militärische Katastrophe der Jahreswende 1942/43 brachte für das Rundfunkprogramm eine vorübergehende Kurskorrektur. Die Krise war zu präsent und zu mächtig, um sie mit fröhlicher Unterhaltung zu überspielen. Der Mythos der Tragödie von Stalingrad verlangte nach musikalischer Ernsthaftigkeit.

Mit viel Druck und persönlichem Engagement hatten Goebbels und Hinkel zu Beginn des Jahres 1942 das DTUO ins Leben gerufen. Das Motto des Ensembles war ein einziger Superlativ: Höchstes Protegé, renommierteste Leitung, beste Musiker. Mit ministerialer Macht wurde die Creme der Tanzmusiker des Reiches angeworben, aus bestehenden Verträgen gelöst und mit hohen Gehältern verpflichtet. Eine explizite Repräsentativfunktion war konstitutiv für das DTUO, der Vergleich mit der Weltgeltung der Berliner Philharmoniker wurde immer wieder herangezogen. Zudem versprach man sich eine stilbildende Vorbildfunktion für die Entwicklung der deutschen Tanzmusik, wenn der regelmäßige Rundfunkauftritt des DTUO in der Sendung „Melodie und Rhythmus“ allen aktiven Musikern als informativ bezüglich eines gegenwärtigen Musikstils ans Herz gelegt wurde.
Obwohl das DTUO nicht unbedingt als die absolut modernste im deutschen Rundfunk tätige Formation angesehen werden kann, zog die relative Progressivität gerade jenes „Vorzeigeorchesters“ immer wieder Kritik von konservativer Seite nach sich. Die größtenteils hochkarätigen und bekannten Musiker pflegten einen

modernen Tanzstil, auch der musikalische Background des Dirigentenduos Grothe und Haentzschel verwies auf eine zweifellos vorhandene Swingtradition. Die Arbeit mit einem Orchester voller Starsolisten, ehemaliger Bandleader und gefeierter Arrangeure gestaltete sich mitunter schwierig, die Disziplin und die Bereitschaft zur Unterordnung als „Angestellte eines Reichsunternehmens“ ließen häufig stark zu wünschen übrig. Zudem stieß sich Hinkel immer mehr an der musikalischen Brisanz verschiedener Arrangements. Die Spitze wurde ausgetauscht, Barnabas von Géczy und Willi Stech übernahmen die Orchesterleitung und führten das DTUO unberührt von den totalen Kriegsmaßnahmen bis kurz vor Kriegsende weiter.

Die Musik der unter dem Kommando des OKW stehenden Soldatensender war von jeher deutlich gewagter als die trotz diverser Auflockerung immer noch recht gemäßigte im Reichsprogramm gesendete Auswahl. Als die Fronten weiter zurückgenommen wurden, bestand in verschiedenen Regionen des Reiches die Möglichkeit, das Programm deutscher Soldatensender zu empfangen. Daraus erwuchs die Forderung an die Sender der Wehrmacht, sich zukünftig nach den für die Reichssender gültigen musikalischen Vorgaben zu richten. Einem solchen Eingriff in die Programmgestaltung widersetzte sich das OKW und musste schließlich durch eine Goebbels-Anordnung zur musikalischen Gleichrichtung verpflichtet werden. Die gesammelten Wünsche seitens der kämpfenden Truppe („je verrückter, desto besser“) konnten jedoch kaum komplett übergangen werden, während man sich parallel dazu weiterhin mit „Meckerbriefen“ und Beschwerden gegen ein Zuviel an Tanzmusik auseinandersetzen musste. In den letzten Monaten des Krieges mischten sich heitere Tendenz und ein wiederholtes Abbremsen.

6. Schlussbetrachtung

6.1 Zehn Jahre Musikpflege: Stolze Leistungsschau oder Zeugnis einer beständigen Kontroverse?

Was wäre geeigneter, um die Ergebnisse nationalsozialistischer Musikpolitik zu evaluieren, als die kritische Analyse zeitgenössischer Selbstschau aus der Feder der Verantwortlichen?

Schon auf den ersten Blick tritt Erstaunliches zutage: Erstens ließ die erste „Erfolgsbilanz“ volle zehn Jahre auf sich warten, zweitens tauchten im Anschluss an den ersten Versuch, eine Vorzeigeedition zu lancieren, im Folgejahr plötzlich zwei konkurrierende Sammelbände auf, und drittens differierten Stellungnahmen und Urteile inhaltlich zum Teil ganz erheblich. Die hier versuchte „Bilanzierung“ nationalsozialistischer Musikpflege macht die ungeheure Komplexität und das interne Polarisierungspotential des Themas überraschend plastisch deutlich.

1943 hatte es Heinz Drewes, Leiter des Amtes Musik im RMVP, für angebracht gehalten, „die Lage des deutschen Musiklebens, wie es sich seit der Machtergreifung geformt hat“, in einem Jahrbuch zum Resümee zu bringen.[1] Dieser „lebendige Querschnitt durch das deutsche Musikleben“[2] sollte zukünftig alljährlich erscheinen, brachte es aus naheliegenden Gründen jedoch nur auf zwei Ausgaben. Warum es zehn Jahre dauerte, bis man der Meinung war, nun endlich Erfolge präsentieren zu können (bzw. endlich zu müssen), wird angesichts Bandbreite der in diesem Band versammelten Beiträge und Autoren klar. Drewes hatte sich bereits in seinem Geleitwort vorsichtig zur Unfertigkeit und Uneinheitlichkeit musikpolitischer Bemühungen bekannt, indem er zu verstehen gab, dass neue Konturen und Kräfte sich über die Jahre hinweg „organisch“ hätten entwickeln müssen, nun aber leider der Krieg dazwischen gekommen sei, bevor ein solcher Prozess zum Abschluss gebracht worden war.

Die Autoren des „Jahrbuchs“ rekrutierten sich aus Ministerium und Kulturkammer ebenso wie aus Reichsrundfunkgesellschaft (RRG) und Stagma sowie KdF, HJ, NSDAP und Wehrmacht. Auffällig war der Beitrag von Eberhard von Waltershau-

[1] Heinz Drewes „Zum Geleit“, in: Hellmuth von Hase (Hrsg.): Jahrbuch der deutschen Musik 1943. Im Auftrage der Abteilung Musik des RMVP herausgegeben, Leipzig/Berlin 1943, S.3

[2] Vorwort des Herausgebers, in: Helmuth von Hase (Hrsg.) 1943, S.5

sen über die Musikarbeit des Hauptkulturamtes (HKA) der NSDAP.[3] Dieser fand sich direkt hinter dem Referat aus der Abteilung Musik im RMVP und dem Bericht aus der RMK an dritter Stelle im Band. „Wir leben in einer Zeit des Übergangs“, stellte von Waltershausen fest und sprach auch nach zehn Jahren nationalsozialistischer Musikpolitik noch von „einem Tasten und Suchen“ und ganz offen von einem Mangel an „qualitativer Bereicherung“ des deutschen Musiklebens, so dass eine dauernde „Überwachung“ und eine „aufbauende, regelnde Tätigkeit“ immer noch notwendig seien.[4] Von Waltershausens kritische Position stand repräsentativ für die anderen Beiträge aus Parteikreisen und unterschied sich merklich von den Arbeitsberichten anderer Stellen: Hier manifestierte sich eine handfeste Kritik an den Versäumnissen staatlicher Musikpolitik.

Ein Blick auf das Inhaltsverzeichnis des Folgebandes, den die Abteilung Musik 1944 herausgab, macht schnell deutlich, dass Beiträge von HKA, HJ und KdF im „Jahrbuch der deutschen Musik 1944“ gänzlich fehlten. Stattdessen standen die Arbeitsstellen Drewes im Vordergrund sowie Wehrmacht, Rundfunk und Film. Die mit musikpolitischen Fragen befassten Parteisoldaten hingegen hatten sich in einem zeitgleich erschienenen anderen Sammelband inzwischen ihr eigenes Forum geschaffen. Wolfgang Stumme,[5] Leiter der Hauptabteilung Musik im Kulturamt der Reichsjugendführung (RJF) und zudem engagiert im Amt Musik des HKA der NSDAP, hatte bereits 1939 unter dem Titel „Musik im Volk. Grundfragen der Musikerziehung“ Beiträge aus den Bereichen HJ, Schule und Hochschule, RAD, KdF, Wehrmacht, Musikerziehung, Musikwissenschaft sowie Musikpublizistik herausgegeben, wobei die Autoren sich großteils aus Parteistellen rekrutierten.[6] Die zweite, stark überarbeitete und ergänzte Ausgabe nun erschien 1944 parallel zum zweiten „Jahrbuch“ und kündigte bereits im neuen Untertitel („Gegenwartsfragen der deutschen Musik“) an, dass man hier eigene Sichtweisen der umstrittenen Ergebnisse bzw. Versäumnisse staatlicher Musikpolitik präsentieren wollte.[7] Das Vorwort steuerte Karl Cerff bei, der als Leiter des HKA und bekannter Kritiker des deutschen Rundfunkprogramms mit seinem „etwas übernationalsozialisti-

[3] Eberhard von Waltershausen: Die Musikarbeit der Hauptkulturamtes der NSDAP, in: Hellmuth von Hase (Hrsg.) 1943, S.42-44

[4] Ebd., S.42

[5] Stumme setzte seine publizistische Karriere als Musikerzieher auch nach dem Krieg fort, gab Liederbücher und Lehrerhandbücher heraus.

[6] Wolfgang Stumme (Hrsg.): Musik im Volk. Grundfragen der Musikerziehung, Berlin 1939

[7] Wolfgang Stumme (Hrsg.): Musik im Volk. Gegenwartsfragen der deutschen Musik, Berlin 1944

schen Standpunkt“ bereits mehrfach den Unmut Goebbels’ auf sich gezogen hatte.[8]

Seinen Aufsatz „Musikpolitik als Führungsaufgabe“, eine Abrechnung mit den Versäumnissen der bisherigen Musikpolitik, stellte Stumme als neu und programmatisch allen anderen Beiträgen voran.[9] Stummes Rückschau auf zehn Jahre nationalsozialistischer Musikpolitik war alles andere als die Bilanz einer Erfolgsgeschichte: Zwar zeigte er sich zufrieden mit der erfolgreich gelungenen „Ausschaltung des Juden“ im Musikleben, die „Ausmerzung auch der geistigen (d.h. ungeistigen) Einflüsse des Judentums“ jedoch stehe nach wie vor aus. Jazz, (bzw. „Tanz überhaupt“) stelle nach wie vor das gefährlichste „Einfallstor“ des Jüdischen dar, „eine aktive Abwehr auf breiter Front“ habe an dieser Stelle „noch nicht eingesetzt“: „Dieses pseudomusikalische Bargemisch wirkt heute als Bastard im deutschen Volkstum. Alle Eindeutschungsversuche am Jazz (...) vergrößern die Gefahr, statt sie abzuwehren. (...) Solange der Jazz als knieerweichende und haltungslose Afterkunst leben darf, gibt es weder einen deutschen Tanz oder eine deutsche Tanzmusik noch eine wirkliche Geselligkeit!“[10] Die Attacke gegen die partielle Integration des „Jazz“ in die deutsche Unterhaltungsmusik las sich als schallende Ohrfeige für die von Goebbels geförderten und von Hinkel koordinierten Bemühungen um die Auflockerung des musikalischen Rundfunkprogramms, die auch den Einsatz moderner Klänge beinhalteten.

Stumme attackierte die Orientierung am „Geschmack des Individuums“, den er als fragwürdige Prämisse der momentanen Politik sah, und forderte stattdessen eine rassebewusste Erziehung des Publikums zur „Beheimatung im Volkstum“ als Grundlage einer „verantwortungsbewussten Musikpolitik“. Diese habe sich gegen „zeitbedingte Modeerscheinungen“ zu wenden, dürfe also keinesfalls dem „Leichten, Gefälligen“ Vorschub leisten, sondern habe vor allem die „Reinerhaltung und Mehrung der Kultur, der Rasse und des Volkes“ zur Aufgabe.[11] Stummes grundsätzliche Kritik zielte gegen die Bemühungen der kulturpolitisch Verantwortli-

---

[8] „Mit Cerff habe ich eine sehr scharfe Auseinandersetzung über das gegenwärtige Programm des Rundfunks. Cerff vertritt hier einen etwas übernationalsozialistischen Standpunkt. Wenn es nach ihm ginge, dann würde die Musik im Rundfunk ausschließlich mit Luren gemacht werden. So kann man auch keinen Rundfunk für die Massen gestalten. Der Rundfunk muss möglichst vielfältig und mannigfaltig in seinem Programm sein. Sollte er sich auf einen einseitigen Über-Parteikurs festsetzen, dann würde er sicherlich die Sympathie der breiten Volksmassen verlieren. Cerff will und will das nicht einsehen.“ Tagebuch vom 22.05.1943

[9] Wolfgang Stumme: Musikpolitik als Führungsaufgabe, in: ders. (Hrsg.) 1944, S.11-20

[10] Ebd., S.12

[11] Ebd., S.19f.

chen, das Potential einer gefälligen, am Publikumsgeschmack orientierten Massenunterhaltungskultur für sich nutzbar zu machen und dabei auch die Vitalität moderner rhythmischer Tanzmusik zu adaptieren, und beinhaltete den Vorwurf des kompletten Versagens auf dem Gebiet der unterhaltenden Musik und des „Versündigens“ gegen zentrale Eckpfeiler nationalsozialistischer Weltanschauung wie Rasse, Volkstum und Reinheit.

Die Debatte über Erfolg oder Misserfolg nationalsozialistischer Musikpolitik war somit zugleich eine Debatte über die Rolle des Nationalsozialismus bei der Etablierung einer Populärkultur, die sich in konträren Positionen zu Musik im Film, im Rundfunk und im Unterhaltungsbetrieb manifestierte. In den Sammelbänden standen sich einzelne Beiträge in einer bisweilen erstaunlichen Diametralität entgegen, die ihren Kern in den unvereinbaren Grundpositionen und unterschiedlichen Herangehensweisen hatte.
Wenn im „Jahrbuch der deutschen Musik 1944“ beispielsweise die Geschichte der Musik im Film erzählt wurde, dann nahm der Autor die Position des kenntnisreichen Filmjournalisten ein, der die Genese des Zusammenspiels von Schlagern, Filmdramaturgie, Werbestrategien und Stars analysierte.[12] Im Band von Stumme dagegen konglomerierten zum gleichen Thema musikerzieherische Mission und völkischer Eifer mit klassischen konservativen Bedenken gegen den zweifelhaften Kunstwert der Massenkulturphänomene Film, Rundfunk und Schallplatte, die „vielen Volksgenossen den gesunden Maßstab für den Erlebniswert der Tonkunst verschoben oder gar genommen“ hätten.[13] Denn mit kulturellem „Erleben“, mit Musikerziehung und nationaler Bildung hätten die niederen Künste des Populären in ihrer derzeitigen Form kaum etwas gemein, echauffierte sich Autor Alexander Franck und stellte seinen Gegenentwurf zur aktuellen Filmmusikpraxis vor: Zu einem „getreuen Helfer auf dem Wege zum höchsten Erlebnis deutscher Musik und ihrer Meisterwerke“ müsse man den Film umbauen, dabei gelt es, den „kurzlebigen Schlager“ radikal zu beseitigen. Es ist gut möglich, dass Franck in seiner Formulierung auch auf die vielbeachtete Formel Goebbels’ vom Rundfunk als „treuen Helfer“[14] anspielte und dabei dessen Plädoyer für die leichte Unterhaltung

[12] Leonhard Fürst: Die Musik im Film, in: Hellmuth von Hase (Hrsg.): Jahrbuch der deutschen Musik 1944. Im Auftrage der Abteilung Musik des RMVP herausgegeben, Leipzig/Berlin 1944, S.148-158

[13] Alexander Franck: Musik im Tonfilm, in: Wolfgang Stumme (Hrsg.) 1944, S.264-274

[14] Joseph Goebbels: „Der treue Helfer“, in: Völkischer Beobachter vom 01.03.1942

und das Verständnis für die Schwierigkeiten des Rundfunks im Krieg, es allen recht zu machen, angriff.

Das Musikprogramm des Rundfunks wurde auch explizit scharf angegangen, wenn Hermann Roth, Hauptreferent im Rundfunkamt der RJF, in das bewährte Horn eines musikerzieherischen Postulats stieß.[15] Der Artikel des 1944 bereits verstorbenen Roth war schon aus dem Stumme-Band von 1939 bekannt – ein Beleg für die Beharrlichkeit der in diesem Beitrag formulierten Forderungen, die Unzufriedenheit mit der ausgebliebenen Umsetzung und die Ignoranz gegenüber mehr als vier Jahren intensiver (und aus heutiger Sicht auch recht effizienter) Rundfunkpolitik im Krieg. Aus der Tatsache, dass etwa 70% des Rundfunkprogramms mit Musik bestritten werde, erwachse dem Rundfunk als „Institut und Instrument der Wertevermittlung“ und Erzieher in Sachen „Geschmack und Bildung“ eines Volkes gerade im Bezug auf das Musikprogramm eine große erzieherische Aufgabe, so eröffnete Roth die Argumentation. Seine Anklage gegen das „kulturlose Hören“ und sein Plädoyer für eine „Hörererziehung“ zugunsten ernsthaften Kunstgenusses ließen sich nur schwer mit der Vorgabe des (von Roth zitierten) Propagandaministers vereinbaren, die „Gesamthörerschaft“ durch möglichst einfache Kost zu erreichen. Goebbels’ Prämisse lautete, „volksverbunden“ zu bleiben und „Niveauunterschiede“ durch Allgemeinverständlichkeit zu realisieren, während Roth davor warnte, dem Kulturverfall auf diese Weise Vorschub zu leisten: „Wir alle wünschen es sehnlichst, dass die Anzahl der Menschen abnimmt, die bei der Musik unserer deutschen Meister mit dem bekannten Ruf ‚Wenn ich schon opus höre’ ihre Zuflucht zur Tanz- und Unterhaltungsmusik anspruchslosester Art bei anderen Sendern suchen.“[16] Von bildungsbürgerlichem Pessimismus und Aversionen gegen die kulturlose Masse und ihren Vergnügungen getragen, pochte Roth darauf, dass der Rundfunk „sich nicht einzig und allein nach dem Geschmack der vermeintlichen Mehrzahl der Hörer richten“ dürfe. Die hohe Form der Unterhaltung müsse sich „aus den Quellen des Volkstums“ speisen und damit einen Gegenpol zum „Unterhaltungsbetrieb städtischer Lebensart“ bilden. Missionarische Musikpflege contra nivellierenden Massengeschmack, ewiges Volkstum contra schnelllebige „Asphaltkultur“, „tönendes Gut“ contra „musikalische Eintagsfliegen“ – die „Frage der Unterhaltungsmusik“ hatte

[15] Hermann Roth: Die musikalische Aufgabe des Rundfunks, in: Wolfgang Stumme (Hrsg.) 1944, S.274-284

[16] Ebd., S.277

der nationalsozialistische Rundfunk in den Augen der konservativ-völkischen Kulturwächter auch nach Jahren noch keinesfalls zufriedenstellend gelöst.

Im „Jahrbuch“ war es Fritz Stege, der als Pressesprecher der RRG, kenntnisreicher Musikjournalist und Funktionär die Entwicklungen des Rundfunkprogramms dokumentierte.[17] Auch er nahm die Formel vom „treuen Helfer“ wieder auf – und zwar im Goebbelsschen Sinne als pragmatischer Helfer für die Gestaltung des Alltags und nicht als distanzierter kultureller Missionar. Rundfunk im Krieg bedeutete für Stege vor allem, „an die Stelle musikalischer Experimente“ möglichst „Erheiterung und Entspannung“ treten zu lassen, „deren die äußere wie die innere Front“ bedürfe. Ausführlich stellte Stege Systematik und Sinn der seit Anfang 1942 sich bewährenden zehn Sendegruppen für den unterhaltenden Teil des Programms vor, an deren Spitze Goebbels jeweils erfahrene Musik- und Rundfunkpraktiker gestellt hatte. Der Pragmatik nachgeordnet hatte auch der musikerzieherische Auftrag des Rundfunks seinen Platz, und zwar in Form von gefälligen Programmfolgen, die mit einer Mischung aus heiterer und ernster Musik geeignet seien, das „Misstrauen vieler Volksgenossen gegenüber klassischer Musik“ zu vertreiben.

Auch beim Thema Unterhaltungsmusik lassen sich zwei typische Herangehensweisen gegenüberstellen, die sich bereits anhand der Autoren verorten lassen. Auf der einen Seite formulierte der Komponist Cesar Bresgen als „Professor an der Reichshochschule für Musik ‚Mozarteum’ und Leiter der Jugendmusikschule in Salzburg“ eine weitreichende Anklage gegen die „Scheinkunst“,[18] während auf der anderen Seite Siegfried Scheffler, Referent für Unterhaltungsmusik im RMVP, ein „Bekenntnis“ zur leichten Muse ablegte.[19] Scheffler akzeptierte unterhaltende Musik nicht nur, er erhob sie aufgrund ihres „volksgemäßen“ Bekenntnisses zur Melodie in den Rang einer eigenen „Kunstgattung“, in der Deutschlands schöpferische Kraft sich entfalten werde: „Deutschland, die Wiege aller großen Leistungen, das Zentralfeuer aller menschlichen und charakterlichen, heldischen und künstlerischen Kräfte, wird auch auf dem Gebiet der Unterhaltungsmusik seine

---

[17] Fritz Stege: Der deutsche Rundfunk im Dritten Kriegsjahr, in: Hellmuth von Hase (Hrsg.) 1943, S.151-156

[18] Cesar Bresgen: Zur Frage der „neuen Unterhaltungsmusik“, in: Wolfgang Stumme (Hrsg.) 1944, S.285-291. Bresgen wurde nach dem Krieg sehr schnell wieder vollkommen rehabilitiert und konnte von 1947 bis 1984 wieder eine Meisterklasse für Komposition am Mozarteum in Salzburg leiten. Im Herbst 2003 widmete ihm das Stadtmuseum Neuötting eine Ausstellung, in der sein künstlerisches Wirken in Malerei, Dichtung und Komposition gewürdigt wurde.

[19] Siegfried Scheffler: Bekenntnis zur Unterhaltungsmusik, in: Hellmuth von Hase (Hrsg.) 1944, S.159-164

Rechte durchzusetzen wissen und seine Pflicht, den europäischen Raum künstlerisch anzureichern in fruchtbarer Anregung und Tat, mit bestem Wissen und Gewissen erfüllen."[20] Scheffler trat hier zwar nicht als bedingungsloser Verteidiger jeglicher moderner rhythmischer Musik auf, kennzeichnend für seine Position (und die der meisten Autoren aus dem Kreis des RMVP) war jedoch der pragmatische, unbefangene Umgang mit der vorhandenen Populärkultur, zu deren Akzeptanz man offen „Bekenntnis" ablegte, über deren bestmögliche Nutzbarmachung es sich immer wieder nachzudenken lohnte und die per se keinesfalls unvereinbar mit deutschen Kulturwerten war.
Cesar Bresgen dagegen, ganz Kunstmusiker und Bedenkenträger im Hinblick auf das Genre des Populären, tat sich schwer im Umgang mit einer Musik, „bei der nicht mehr zugehört und von der auch nichts Wesentliches erwartet wird". Die Voraussetzungen und Begleiterscheinungen des Durchbruchs der Massenkultur erschienen ihm als Boten eines Verfallsprozesses – ein Denkmodell konservativer Kulturhüter, das schon seit den 1920ern hinlänglich bekannt war: Verstädterung, Verlangen nach Zerstreuung, Spaltung in „Musikabnehmerklassen", „Ernüchterung, Verarmung und politische Verrohung", fremdrassige Einwirkung, völkische Entwurzelung – auf diesem Nährboden habe der „Jazz" gedeihen können. „Verjazzung" galt Bresgen als Prinzip, das – „gleich einem Parasiten" – drohe, die „Grundlage unseres Volkstums zu vernichten", indem es die gesunde „melodische Empfindung" ins „Groteske" verzerre. „Die deutsche Jugend" bemühe sich „seit Jahren um eine gründliche Ausmerzung dieser Erscheinungen", so behauptete Bresgen und sah dieses Bemühen durch die Gefährlichkeit des Jazz („verschleiertes, heimliches Einsickern") bedroht, was die aktuelle Musikpolitik mit zu verantworten habe. Dass hier ausgerechnet die „deutsche Jugend" als treibende Kraft im Kampf gegen den Jazz ins Feld geführt wurde, überrascht und zielte wohl gegen die aktuellen Argumentation der Rundfunkverantwortlichen, dass moderne Tanzmusik junge, zeitgemäße und generationsspezifisch gewünschte Musik sei.

Drei Themenblöcke aus dem Bereich populärer Massenunterhaltung erfuhren in den Sammelbänden eine jeweils vollkommen unterschiedliche Bewertung. Es würde jedoch in die falsche Richtung führen, die vorhandenen (und in den „Bilanzen" auffallenden) kulturpolitischen Unstimmigkeiten auf einen unterschiedlichen Grad der Ideologisierung zu reduzieren. Die Praktiker aus RMVP und Rundfunk-

[20] Ebd., S.161

bürokratie waren keine bloßen technokratischen Opportunisten, sondern ebenfalls überzeugte Nationalsozialisten, die in irrationalen Kategorien von Rasse, Volk und Kampf dachten. Auch sie hatten Utopien von der Allmacht deutschen Kulturwillens und der revolutionären Kraft der nationalsozialistischen Bewegung. Aber ihr Sinn für die Realitäten und Funktionsweisen der Unterhaltungsindustrie war in der Praxis geschult. Während sich die völkischen Aktivisten von einem Neubeginn eine „historische Trendwende“ zur utopischen Antimoderne als einer „Alternative zur bisherigen Entwicklungslinie moderner Freizeit“ versprachen,[21] setzten die Praktiker auf die spezifische Adaption der alltäglichen Moderne und ihren Einsatz zur Ausweitung und Stabilisierung nationalsozialistischer Herrschaft.

Der eigentliche Schlüssel zum Verständnis der konträren Positionen im Hinblick auf die Unterhaltungsmusik sind die Differenzen im Umgang mit der Populärkultur. Erzieherischer Impetus, missionarischer Eifer und Beschwörung der hohen kulturellen Werte der Vergangenheit, die durch artfremde Einflüsse angeblich in ihrem Bestehen bedroht seien, standen gegen pragmatische Analyse und forsche Versuche einer Indienstnahme der Populärkultur. Die gegenseitigen Vorwurfe waren klar: Von der einen Seite warf man kritiklose Anbiederung an den minderen Massengeschmack statt Erziehung zum Höheren, Inkonsequenz im Vorgehen gegen artfremde Einflüsse statt Orientierung am Volkstum und damit Verrat an den kulturpolitischen Zielen der Bewegung vor. Im Gegenzug ging es gegen das weltfremde „Muckertum“, die Starrköpfe und Fanatiker, die aus Angst vor etwas, das sie gar nicht kannten und auch nicht kennen zu lernen bereit waren, das Rad der Zeit zurück zu drehen versuchten.

Beide Seiten bemühten sich um Veränderung: Die eine suchte sie vergeblich in der archaischen Utopie und lief dabei von Anfang an Gefahr, sich der Lächerlichkeit preiszugeben, während die andere glaubte, sich auf die kulturbildenden Kräfte des deutschen Volkstums und die Macht nationalsozialistischer „Politik der Tat“ auch in der spezifischen Ausgestaltung einer Populärkultur verlassen zu können, ohne dabei zu realisieren, dass man doch nur dem fahrenden Zug in Richtung einer strukturell determinierten Massenkultur zugestiegen war.

[21] Kaspar Maase: Grenzenloses Vergnügen: Der Aufstieg der Massenkultur 1850-1970, Frankfurt 1997, S.200

Was hätte die umfassende Realisierung der musikpolitischen Forderungen der völkischen Ideologen eigentlich konkret für die unterhaltungsmusikalische Realität bedeutet? Vermutlich eine Beschränkung auf die Genres Volkmusik, Marsch, traditioneller Tanz und leichte Klassik bei strenger Einhaltung des aus der Wirtschaftspolitik bekannten Autarkieprinzips. Dazu ein radikaler Bruch mit der internationalen Musikentwicklung und die scharfe Distanz zu einem Großteil der musikalischen Produktion der Weimarer Jahre. Zudem wohl auch eine bewusste Entmündigung und bemühte Erziehung des Publikums zugunsten der nationalen Kulturmission. Die mit steter Skepsis beäugten Medien Rundfunk und Film hätte hier wohl vor allem als dezidierte politische Schulungsmedien ihren Einsatz gefunden. Aber: Wäre ein solcher Weg denn überhaupt gangbar gewesen angesichts der grenzüberschreitenden Kraft des Rundfunks, des internationalen Filmaustauschs und der Verflechtung der Schallplattenkonzerne? Wie hätte der Konsument auf den Verlust einer ihm bereits vertrauten Populärkultur reagiert?

Die Option eines klaren Bruchs mit der Populärkultur hätte zugleich den Verzicht auf die propagandistische Verwertung eines gewaltigen Potentials bedeutet: Tanzmusik kann aufmuntern und entspannen, Schlager können Stimmungen beeinflussen und Emotionen wecken, Unterhaltungsfilme können Sorgen und Wünsche ansprechen, sie ein Stück weit kanalisieren und so erzieherisch wirken, Rundfunkunterhaltung kann Empfangsbereitschaft herstellen und das Zusammengehörigkeitsgefühl der Hörer im Sinne einer „Volksgemeinschaft“ stärken. Faktisch entschieden sich die Nationalsozialisten für die Nutzbarmachung moderner Populärkultur in Form einer weitgehenden Adaption und damit auch für eine gewisse Akzeptanz eigendynamischer Prozesse, die wiederum ständige Steuerimpulse zugunsten einer optimierten Einsatzfähigkeit der Unterhaltung nötig machten. Die Orientierung an der Populärkultur und die Überzeugung, nur im Zusammenspiel mit ihr politisch erfolgreiche Propaganda machen zu können, war jedoch keine von Anfang an unumstrittene und in sich stringente Strategie der Nationalsozialisten. Die Contra-Position blieb – wie an den „Bilanzen“ deutlich wird – stets stark und konnte mit guten Argumenten aus dem Arsenal der völkischen Weltanschauung aufwarten.

6.2 „Pragmatiker“ und „Ideologen“

Die Schaffung moderner Unterhaltungsprodukte implizierte eine permanente Gratwanderung zwischen Pragmatik und Ideologie, wobei sich die jeweiligen Standpunkte zwar oft institutionell und personell fixieren ließen, innerhalb eines so konstruierten Rasters jedoch auch Positionsverschiebungen, Trends und Neuorientierungen auszumachen waren. Unausweichlich und unabänderlich stand die nationalsozialistische Rassenlehre, hinter der jede auch noch so pragmatische Forderung zurücktreten musste. Aus ihr speisten die „Ideologen“ ihren „völkischen“ Absolutheitsanspruch, in dem sich antimoderne Blut-und-Boden-Romantik, Fortschrittsfeindlichkeit, Militarismus, Nationalismus und rassisch begründeter Antisemitismus verbanden.

Auf der anderen Seite des kulturpolitischen Spektrums etablierte sich eine Gruppe funktionsorientiert handelnder Pragmatiker, die bei aller Nähe zum nationalsozialistischen Ideenkonglomerat Machterhalt und Systemstabilisierung als erste Handlungsmaxime definierten. Diese „Pragmatiker“ zeichneten sich in erster Linie durch eine konsequente Nutzung technischer Neuerungen und die Orientierung an medialen Massenunterhaltungsstandards aus.

Unmittelbar nach der Machtübernahme 1933 waren die Nationalsozialisten mit scheinbar klaren ideologischen Prämissen ans Werk gegangen und hatten sich angeschickt, die „Sünden der Systemzeit“[22] endgültig zugunsten einer neuen völkischen Nationalkultur zu beseitigen. „Rassefremden“ und politisch unliebsamen Künstlern wurde die Möglichkeit des Schaffens entzogen, Kulturimporte, so vor allem von der internationalen Moderne geprägte Elemente in bildender Kunst, Musik, Literatur und Architektur, wurden hart angegriffen und mit Schmähungen und Verboten belegt. Während sich derartige *negative Sanktionen* gerade für die Künste ohne Massenbasis relativ reibungslos (wenn auch fruchtlos) bewerkstelligen ließen, zeigten sich schnell Probleme bei der konkreten Umsetzung *positiver Impulse*, also der Implementierung einer spezifisch deutschen Kultur, die dazu noch für die Massen populär sein sollte. Insbesondere die Produkte der Massenunterhaltungskultur wie Tanz- und Filmschlager, Kino und Varieté, die seit Beginn der 1920er Jahre auch im Zuge amerikanischer Einflüsse eine Blütezeit mit Wirkung weit über die Metropolen hinaus erlebt hatten, ließen sich nur äußerst schwer durch Parteifilm, Volkstanz und Thingspiel ersetzen.

---

[22] Hildegard Brenner: Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus, Hamburg 1963, S.37

Komplexe konservativ-völkische Kulturideen kollidierten mit einer einfach und unproblematisch konsumierbaren Massenunterhaltung, deren Produkte nicht einfach über Nacht aus der Erinnerung und dem Alltagsleben der Deutschen entfernt werden konnten. In anderen Kunstbereichen bereitete das weniger Probleme: Abstrakte Malerei, modernes Theater, Zwölfton-Musik – in den Domänen des progressiven Intellektualismus ließ sich erheblich einfacher mit Verboten wüten als im Umgang mit bereits weitgehend etablierten Elementen einer „leichten" Massenkultur.

Unter den kulturpolitisch Verantwortlichen herrschte Uneinigkeit: Die nach Unterhaltung verlangende „breite Masse des Volkes" diente den Propagandatechnikern aus Goebbels' Ministerium als oft zitierte Berufungsinstanz zur Modernisierung der Medienwelt, während konservatives Bürgertum und „völkische Ideologen" zunehmend vor einer Verflachung von Rundfunkmusik und Kinoprogramm warnten und härtere Maßnahmen gegen westlichen Kulturimport forderten.

Das Konstrukt „Volk" bot den Bezugspunkt für beide „Parteien", einerseits als konsumierende und über diesen Konsum kontrollierbare Masse, andererseits als stabile Werte- und Kulturgemeinschaft, die zum eigenen Schutz unbedingt verpflichtet war, sich modernistischen und internationalen Inhalten zu verschließen. Die zielorientiert arbeitenden „Pragmatiker" setzten in ihrem Bemühen um Systemstabilisierung die fiktive „Masse" als Argument für Antiindividualismus und Antiintellektualismus sowie als Synonym für eine einheitlich empfindende „Volksgemeinschaft" ein. Fixiert auf einen traditionell „völkischen" Inhalt und die deutsche Kulturmission kritisierten „Ideologen" und verbündete Konservative dagegen den Mangel am genuin „Deutschen" und eine zu weitgehende Anpassung an internationale Standards.

Doch stand die pragmatische Position durchaus nicht im Gegensatz zur NS-Weltanschauung: Eine massenwirksame (und damit auch nivellierende) und bestimmte Elemente der Moderne konsequent nutzende Kulturpolitik war typisch für den Nationalsozialismus, in gewisser Weise sogar programmatisch: Wie sonst ließ sich eine Gemeinschaft, deren Ideal eben nicht der exponierte Intellektuelle war, zu Stärke und Expansionsfähigkeit führen als mit einer allgemein verständlichen und akzeptierten Massenunterhaltungskultur? Auf die propagierten Inhalte, so hatten die Erfahrungen der „Kampfzeit" gelehrt, kam es stets weniger an als auf unbedingte Massenwirksamkeit und Öffentlichkeit. In seiner staatlichen Form bedurfte der Nationalsozialismus der Suggestion einer politikfreien Sphäre und

hier auch der zweckgebundenen partiellen Adaptierung internationaler Massenunterhaltungsstandards. Gleichzeitig verlor man auch nicht den Blick für die diversen konservativen Kulturelemente und –experimente, die ihrerseits in einem bestimmten Milieu stabilisierend wirkten und denen vermutlich nach einem gewonnenen Krieg und einer gelungenen Expansion mehr Raum gegeben worden wäre.

6.3 Die Symbiose von Nationalsozialismus und Populärkultur vollzog sich prozesshaft und nicht determiniert

Angesichts des erfolgreichen Arrangements der Nazi-Propagandisten mit der Welt der Unterhaltung, kann aus heutiger Sicht leicht der Eindruck entstehen, hier hätte sich in der Koalition des politisch Verwerflichen und Menschenverachtenden einerseits und der psychologischen Raffinesse einer profitorientierten Kulturindustrie andererseits problemlos und ohne Reibungsverluste die ideale „Symbiose des Bösen“ gebildet. Es wäre zu einfach, die Vereinnahmung von Elementen der Massenkultur durch den Nationalsozialismus als von vornherein beschlossene Sache und die Allianz zwischen dem Totalitären in der Politik und den „Bewusstseinsdrogen“ der Kulturindustrie als die determinierte Koalition zur Systemstabilisierung bei gleichzeitiger Gewinnmaximierung anzusehen. Das taktische Geschick und die Genialität nationalsozialistischer Propaganda würde überbewertet und die Eigendynamik der Populärkultur unterschätzt, verstünde man die zeitgenössische Unterhaltungsmusik und andere populärkulturellen Produkte nur als kalkuliert eingesetzte Instrumente der Steuerung, Ablenkung und Herrschaftssicherung. Populärkultur geriete in diesem Verständnis eindimensional zum zweckgebundenen Mittel, dessen man sich problemlos bedienen kann, während der Nationalsozialismus zum ideologieneutralen, verlässlichen Rahmengeber würde, dem es exklusiv um den Machterhalt ging. Für den Nationalsozialismus als Weltanschauung waren ebenso irrationale, antimodernen Positionen typisch und gerade auch solche, die sich bewusst kritisch mit den Produkten der Kulturindustrie auseinander setzten. So hatte sich im Dezember 1939 zum Beispiel die Zeitschrift „Kulturdienst“ der NS-Kulturgemeinde (NSKG) des Kampfes gegen den Kitsch angenommen und zum Schlag gegen die Kulturindustrie ausgeholt: „Seit Mitte des vorigen Jahrhunderts vergiftete eine Massenindustrie von Kitsch, falschem Prunk und Mumpitz auf allen Sachgebieten des kulturellen Schaffens den

Volksgeschmack.“[23] Der Text erinnert trotz seines völkischen Duktus' in Argumentation und Wortwahl eklatant an die linke Kulturkritik, zielt auf künstlich geschaffene Bedürfnisse, Scheinbefriedigung, Entfremdung und Verlogenheit ab: „Wir streben nach Volksbildung und Volksgeschmack und übersehen, dass Kitsch und falscher Schein von Kindheit an unser natürliches Empfinden zerfetzten. Die Kitschfabrikanten entschuldigten ihr Verbrechen meist mit dem großen Absatz, der ein Beweis sei, dass ein ‚Bedürfnis' vorliege. Kitsch ist ein Rauschgift; der Genuss lähmt alle Widerstandskraft und wird zur Leidenschaft. (...) Kitsch ist geistiges Kokain für unsere Volksseele. (...) Wie bei den Rauschgiften führt die Gewöhnung von Kindheit auf zur hoffnungslosen Zersetzung des Geistes und der Seele. Kitsch vergiftet den Volkscharakter.“

Hier manifestiert sich signifikant die Komplexität, die den vielfältigen Zusammenhängen vom Schlager als umstrittenem Produkt der Kulturindustrie einerseits und dem Nationalsozialismus als Ideologie und politischer Propagandapraxis andererseits innewohnt. Wenn Peter Wicke Zarah Leanders Lied „Gebundene Hände” (1936) mit der angeblichen Mischung aus „triefender Sentimentalität” und „verlogenem Pathos” als vorbildhaften, typischen Vertreter des Schlagers im Nationalsozialismus bezeichnet und behauptet, Derartiges sei zur „Grundlage der musikalischen Unterhaltung im faschistischen Deutschland” avanciert,[24] so bedient er sich unbewusst am Fundus jener Ressentiments gegen den Schlager, aus dem heraus sich zeitgenössisch auch die Angriffe der Völkischen und Konservativen gespeist hatten. Wenn er darüber hinaus gar nachzuweisen versucht, dass das Standardvokabular der Schlagertexte („Schicksal”, „Heimat”, „Erde” und „Wunder”) dem „demagogischen Grundrepertoire von Hitler und Goebbels“ entnommen sei, so entsteht eine doch reichlich fragwürdige, stellenweise paradoxe Argumentationskette. Auch Drechsler tendiert in diese Richtung, wenn sie „des Kitsches Bösheit” als genuinen Ausdruck eines antimodernen Nationalsozia-

[23] „Kulturdienst. Nachrichtendienst der Amtsleitung der NS-Kulturgemeinde und des Amtes für Kunstpflege beim Beauftragten des Führers für die gesamte, geistige und weltanschauliche Erziehung der NSDAP“ zitiert nach Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2816 vom 07.12.1939, S.1513

[24] Peter Wicke: Das Ende: Populäre Musik im faschistischen Deutschland, in: Sabine Schutte (Hrsg.): Ich will aber gerade vom Leben singen... Über populäre Musik vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis zum Ende der Weimarer Republik, Reinbek 1987, S.425ff.

lismus bezeichnet, dabei aber übersieht, dass doch gerade jener auf die Bekämpfung von massenkulturellem Kitsch abzielte.[25]

Der zitierte Kampf der „Kulturwacht“ gegen den Kitsch trägt die Züge einer Kulturkritik, die die scheinbare Reibungslosigkeit, mit der es dem Nationalsozialismus als politischer Bewegung gelungen war, den Prototypen einer systemstabilisierenden „Bewusstseinsindustrie“ aufzubauen, in Frage stellt. So hat im eigentlichen Sinne weniger die amerikanische Massenkultur beim deutschen Faschismus gelernt (wie Horkheimer und Adorno glaubten), vielmehr lernte die nationalsozialistische Propaganda, sich aus dem Fundus jener Populärkultur zu bedienen und so von ihr zu profitieren.[26]

Die Praktiker der Propaganda hatten sich nicht sofort bereitwillig auf die Populärkultur gestürzt, ihr nationalsozialistische Inhalte aufgepflanzt und sie dann als geniale Propagandawaffe benutzt, sondern mussten sich vielmehr immer wieder sogar *reaktiv* an bestehende und weiterhin in der (eben auch internationalen) Entwicklung begriffene massenkulturelle Phänomene anpassen, um diese im Sinne einer erfolgreichen Kommunikation mit den Rezipienten politisch sinnvoll nutzen zu können. Um Populärkultur als zentrales Medium der Propaganda einsetzen zu können, waren permanente Zugeständnisse an die Erfahrungen, Erwartungen und Präferenzen der Konsumenten notwendig.

Nachdem eine Erziehung des Konsumenten nach konservativen und völkischen Gesichtspunkten, eine „Umschulung“ des stets mit Argwohn und Misstrauen beäugten Publikums gescheitert war, standen vornehmlich Prozesse der Adaption an erfolgreich etablierte Standards moderner Massenunterhaltung im Vordergrund. Das Prozesshafte der Vereinnahmung von Elementen der Massenkultur durch die Propaganda in den Schritten Kampf, Ablehnung, Distanz, Toleranz, Akzeptanz, Einsatz und Förderung ist offensichtlich, wobei es sich hier weder um stringente chronologische Abläufe noch um Reinformen bestimmter Stufen handelt, sondern um sich überschneidende, schwer abgrenzbare Entwicklungen. Zu beobachten sind sowohl „konjunkturelle“ Anpassungen von Unterhaltungsprodukten an geänderte politische Verhältnisse zum Beispiel in Form von musikalischen Ergebenheitsadressen an den „Führer“ als auch Zugeständnisse der Politik an

---

[25] Nanny Drechsler: Die Funktion der Musik im deutschen Rundfunk 1933-1945, Pfaffenweiler 1988, S.133

[26] Vgl. Thymian Bussemer: Propaganda und Populärkultur. Konstruierte Erlebniswelten im Nationalsozialismus, Wiesbaden 2000, S.91

Entwicklungen auf dem Unterhaltungssektor wie die Akzeptanz bereits erfolgreich etablierter Musikstile.

In deutlicher Distanz zu völkisch-antimoderner Utopie und konservativ-reaktionärer Kulturmission wurde die musikalische *Realität* zur „tonangebenden" Größe, und zwar auch in ihrer internationalen Tradition und Entwicklung. Jene Internationalität des Musikmarktes war massenmedial bedingt, denn durch Film und Rundfunk wurden dem nationalen Publikum grenzüberschreitende Vergleichsmöglichkeiten sowie den Musikern weiterbildende Vorbilder geboten. Bewährte Mediennutzungsstandards, populäre Inhalte und internationale Einflüsse wurden langfristig adaptiert, zuvor (und nicht selten auch noch danach) oft problematisiert, kritisch reflektiert oder radikal verurteilt, manchmal modifiziert und als „veredelt" etikettiert. Pauschal verboten und konsequent durch traditionelle Formen einer autarken, auf exklusiv nationalen Traditionen basierenden Unterhaltung substituiert, wurden sie jedoch nicht.

Die Politik gewährte, häufig entgegen ihrer ideologischen Grundüberzeugungen, im Endeffekt ein erstaunlich hohes Maß an Freiheiten an die Unterhaltungsmusik, wurde dafür aber auch mit einem deutlichen Engagement seitens der ihre Entwicklung fortsetzenden Populärkultur belohnt. Im Krieg schließlich übernahm der Rundfunk die Rolle des Schrittmachers für ein ausgeprägt „buntes" Unterhaltungsprogramm, wobei die Kriegswichtigkeit der leichten Muse durch Goebbels und Hinkel immer wieder explizit bestätigt wurde.

6.4 Goebbels und Hinkel als virtuose Kulturmanager?

Goebbels, Kenner und Nutzer populärkulturellen Angebotes, der sich gerne in der Rolle des charmanten Tänzers, wissenden Filmfreunds und kundigen Künstlermäzens präsentierte, war der richtige Mann für das fruchtbare Zusammenspiel von Politik und Unterhaltung. Als Berliner Gauleiter und Chef der RPL hatte er frühzeitig gelernt, neue Wege der Propaganda zu beschreiten, feindliche Symbolik aufzugreifen und sich unter anderem aus dem Methodenarsenal der Konsumgüterwerbung zu bedienen.[27] Wie man Aufmerksamkeit innerhalb einer urbanen Massenkultur errang, hatte sein „Kampf um Berlin" gezeigt, Goebbels' Hang zur Welt der Medien, vor allem der Glamour-Welt des Films, prädestinierte ihn als modernen, kommunikationsorientierten Propagandisten. Sein persönliches Engagement

[27] Ausführlich dazu: Gerhard Paul: Aufstand der Bilder. Die NS-Propaganda vor 1933, Bonn 1990

in Film-, Musik- und Rundfunkfragen lässt sich in diversen Fällen sehr detailliert verfolgen. Hans Hinkel, Generalsekretär der RKK und Beauftragter des Ministers für den unterhaltenden Teil des Rundfunkprogramms, war ebenfalls im Künstlermetier zu Hause. Goebbels und Hinkel genossen die Nähe der Künstler, nicht ohne sie dabei gleichzeitig zu verachten und ihnen als potentiell gefährlich zu misstrauen. Als ständig präsente und gut informierte Kulturmanager mit Einblick in die Wünsche des Publikums organisierten sie die Zusammenarbeit von Politik und Unterhaltung, in der die Bereitschaft zum Kompromiss und die positive Ermunterung zur Mitarbeit ebenso an der Tagesordnung waren wie der handfeste Zwang, das Verbot und die tödliche Bedrohung.

Doch auch Goebbels' beinahe schon mythisch verklärte Virtuosität im Umgang mit Medienprodukten unterlag Fehleinschätzungen. So schien er beispielsweise davon überzeugt gewesen zu sein, in kurzer Zeit eine Reihe von Schlagern entsprechend eines bestimmten, offenbar funktionierenden Vorbilds anfertigen zu lassen, denen ein eindeutig kalkulierbarer politischer Nutzen innewohnte, die den „Nerv des Volkes" an einer bestimmbaren Stelle treffen und schnell beliebt werden sollten. Hansgeorg Mühe beschreibt das einfache „Strickmuster" der propagandistischen Produktionsstrategie und weist anhand passender Beispiele („Seemann") den angeblichen Erfolg dieser Art von Propaganda nach: „Besondere Aufmerksamkeit wurde den Schlagertexten geschenkt. Den Textschreibern wurde der Gebrauch bestimmter aktueller Worte, Wortwendungen und Ideen empfohlen, die dann (...) den Hörer im Unterbewusstsein zugunsten der faschistischen Politik beeinflussen sollten."[28] Mühe versäumt an dieser Stelle übrigens weitgehend, die angenommenen Funktionszusammenhänge kritisch zu hinterfragen. Dass populäre Musik eigentlich nur als ein Angebot von Stimuli für individuelle Assoziationen, die der Disposition des einzelnen Rezipienten entsprechen, verstanden werden kann, wird als kommunikationstheoretische Vorgabe verkannt. Darüber sah auch die linke Kulturkritik ein Stück weit hinweg, indem sie stattdessen dazu neigte, die eigenen Assoziationen anstatt die der Konsumenten oder der Produzenten auszuwerten.[29]

Die Nazis hatten den Zug der Populärkultur nicht zum Stehen bringen können, sondern gelernt, ihn als Vorzeigeobjekt einer normal funktionierenden Gesell-

[28] Hansgeorg Mühe: Unterhaltungsmusik. Ein geschichtlicher Überblick, Hamburg 1996, S.106

[29] Dietrich Helms: „Was die Wellen dir zärtlich erzählen". Anmerkungen zum Schlager als Quelle historischer Forschung, in: Helmut Rösing / Thomas Phlebs (Hrsg.): Populäre Musik im kulturwissenschaftlichen Diskurs. Beiträge zur Popularmusikforschung 25/26, Karben 2000, S.152f.

schaft sowie als Transportmittel für ihre politischen Inhalte zu nutzen. Ein Ausstieg oder ein radikales Umdirigieren war damit unmöglich geworden.

6.5 Die Nähe zur Politik schuf Chancen und Risiken für die Musiker

Die Entwicklung des Verhältnisses von Nationalsozialismus und musikalischer Massenunterhaltung ist also als Prozess zu verstehen, der zwischen den Extrempunkten gegenseitiger Ablehnung und wechselseitiger Unterstützung bzw. Förderung verschiedene Stationen der Entwicklung aufweist. Seitens der Politik ist diese Entwicklung personell mit einer Machtverschiebung innerhalb der kulturpolitischen Bürokratie in Richtung des Typus eines funktionsorientierten Pragmatikers anstelle des unflexiblen Ideologen oder des konservativen Kulturmissionars verbunden. Rückgriffe auf privatwirtschaftliche Netzwerke und die forcierte Einbindung von erfahrenen und renommierten Unterhaltungspraktikern in Beratertätigkeiten oder oft sogar besoldete Funktionsstellen sorgten für eine erheblich gesteigerte Effizienz in der Zusammenarbeit zwischen Staat und Kulturindustrie.

Für die Vertreter der Unterhaltungsmusikerschaft, so sie denn nicht an der rassischen und politischen Ausleseinstanz RKK gescheitert waren, bedeutete jene Nähe zur Politik einerseits zwar stets potentielle Sanktionsgefahr, Unsicherheit in Repertoirefragen und ständig präsente Zensur, andererseits aber nicht selten auch Aufstiegschancen, Gratifikationen und Verdienstmöglichkeiten. Viele Musikstars, Komponisten, Orchesterleiter, Verleger und Musikfunktionäre nahmen die Angebote dankbar (und nicht selten erschreckend unreflektiert) an, während andere flüchten mussten, enteignet wurden und ständigen Gefahren für Leib und Leben ausgesetzt waren.

Der langfristig angelegte Trend zur Populärkultur und deren immer klarer zu Tage tretende Nutzung durch den Nationalsozialismus barg Chancen für beide Seiten. Das Bestreben des Kultur- und Propagandaapparates, der Welt der musikalischen Unterhaltung eine staatliche Schirmherrschaft anzutragen, war größtenteils willkommen, denn so war nicht nur deren Weiterexistenz gesichert, auch wurde dem aktuellen Kampf der Unterhaltungsmusikerschaft um wirtschaftliche und arbeitsrechtliche Verbesserungen einerseits sowie soziales Prestige und gesellschaftliche Anerkennung andererseits gewaltiger Auftrieb verliehen. Beseitigung der extrem hohen Arbeitslosigkeit und der Konkurrenz durch „Nebenberufler“, Mindestgagen, ein freier Tag pro Woche, Urlaubsanspruch und Absicherung

bei Krankheit – so lauteten die drängenden Forderungen an die neu geschaffene RMK, deren Gründung von der intern in Verbände und Interessensgruppen zersplitterten Musikerschaft aufmerksam verfolgt und kommentiert wurde und von deren Existenz man sich wirtschaftlich und sozial erhebliche Fortschritte versprach. Zudem gelang es der staatlichen Musikpolitik, den Zwiespalt zwischen den Ängsten der Musiker, durch die bedrohlich wirkenden „Maschinenkünste“ überflüssig zu werden, und dem immer deutlicher werdenden Bemühen der Nationalsozialisten, sich des technischen und inhaltlichen Arsenals der Massenunterhaltungskultur zu bedienen, zu überspielen.

Die aus den ersten Maßnahmen und der anfänglich übermäßigen Präsenz der Weltanschauung in den Medien erwachsenden neuen Anforderungen an die Praxis hatte für eine Menge Fragezeichen gesorgt: Die „Auswüchse“ zu beseitigen, war auf breiter Front akzeptiert, doch wie gestaltete man die „deutsche Musik“ *positiv*? Wie ließ sich Populärkultur politisch nutzen, ohne dass sie ihre Wirkung verlor? Unsicherheit in der Programmgestaltung grassierte, wovon vor allem flexible „Konjunkturritter“, bürgerliche „Auchpatrioten“ und traditionelle Marschkomponisten profitierten. Im vorauseilenden Gehorsam brachten sich deutsche Unterhaltungskapellen „auf Kurs“, passten ihr Repertoire an, wechselten auf einen „deutschen“ Namen und warben mit arischer Abstammung. Durch den Einbruch der Politik in das Musikleben, war jenes für die dort Tätigen zunächst vor allem komplexer geworden, während eine spürbare wirtschaftliche und arbeitsrechtliche Besserung erst nach einigen Jahren eintrat.
Zu den ökonomischen Sorgen hatte sich der Unmut über die Stellung des Unterhaltungsmusikers in der Gesellschaft gesellt. Musiker in einer Gaststätte zu sein, oft den Arbeitsort wechseln zu müssen, von den Wünschen des Wirtes und den Launen des Publikums abhängig zu sein, inmitten von Tellergeklapper, Stimmengewirr, Zigarettendunst und Alkoholschwaden mehr oder weniger „Künstlerisches“ bieten zu müssen, das war in vielen Augen eine Tätigkeit am Rande der Gesellschaft, ganz dicht am Gewerbe der Gaukler, Schausteller und Zigeuner. Nun sahen viele Unterhaltungsmusiker im Schulterschluss mit der neuen Regierung die Aussicht auf eine breite Aufwertung ihres Standes, gerade gegenüber den Kollegen vom „ernsten Fach“, gekommen. In diesem Punkt erfuhren sie bereitwillige Unterstützung seitens der Politik: Goebbels gab nicht viel auf den Standesdünkel der bürgerlichen Autoritäten der ernsten Musik, hatte den Bedarf

an leichter Musik erkannt und war sich der psychologischen Wirkung einer offiziellen Rückendeckung für die Künstler der Unterhaltung bewusst. Während die ökonomische Situation sich für die meisten Musiker nur sehr langsam besserte, konnte man sie so billig zu ihrem „Ausdruck“ (Walter Benjamin) anstatt zu ihrem Recht kommen lassen.

Das Bedürfnis nach leichter musikalischer Unterhaltung im Krieg und entsprechende Zusagen von ganz oben sorgten für die endgültige Etablierung eines neuen Selbstbewusstseins der Produzenten des Populären.

6.6 Unterhaltungsmusik im Dritten Reich – eine nationalsozialistische Unterhaltungsmusik?

Die Adaptionsfähigkeit nationalsozialistischer Propagandapraxis an vorhandene und in der Entwicklung befindliche massenkulturelle Phänomene sorgte für eine Reihe von Kontinuitäten technischer und personeller, vor allem aber inhaltlicher Art. Dass die technischen Errungenschaften und Vorarbeiten der Medienwelt des verhassten Weimarer „Systems“ sich bruchlos nutzen ließen, verwundert nicht, denn auch von anderen vor 1933 entwickelten Konzepten wie dem Bau der Autobahnen profitierten die Nazis erheblich. Filmische Standards und Genres, Rundfunkformate und Programmkonzeptionen, musikalische Stile und Vermarktungsmechanismen, wie sie, stark beeinflusst von internationalen (vor allem amerikanischen) Vorbildern in den 1920ern eine erste Blüte erlebt hatten, wurden im Laufe der 1930er Jahre mehr oder weniger komplett adaptiert.

Personelle Kontinuitäten zwischen Weimarer Republik und Drittem Reich sind trotz des erheblichen, rasseideologisch erzwungenen Exodus, mit dem sich die deutsche Unterhaltungsbranche 1933 konfrontiert sah, durchaus signifikant, auch wenn sich in den 1930er Jahren eine neue Generation der Tonfilm- und Gesangsstars zu etablieren begann. Ähnlich zeigt sich die personelle Konstanz im konservativ-restaurativen Trend der jungen Bundesrepublik, als vormals beliebte Stars nach (wenn überhaupt) kurzem Karriereknick bald wieder auf der Bühne, vor dem Mikrophon oder der Kamera standen.

Nach dem Zweiten Weltkrieg trafen Kino und Musik internationaler Provenienz auf bereits großteils vorhandene „moderne“ audiovisuelle Konsumgewohnheiten. Unterhaltungsfilme und Schlager orientierten sich an den etablierten Standards früherer Jahrzehnte; Programmschemata, Rundfunkformate, Sendekonzepte und

technische Nutzungsstandards bauten auf Vorhandenem auf. Die Mediennutzung der 1950er und 1960er Jahre hatte seine Wurzeln im Dritten Reich, Inhalte bauten auf Vertrautem auf.

Als auf den ersten Blick erstaunliches Ergebnis der nationalsozialistischen Politik hinsichtlich der Unterhaltungsmusik steht ein eindrucksvolles Repertoire an ungeheuer erfolgreichen Musikstücken, die bis heute unproblematisch konsumiert werden können, ja mitunter „Evergreen“-Status erreicht haben. Der nachhaltige emotionale Erfolg einer im Kontext des deutschen Faschismus und in der Nähe von Völkermord und Kriegsgreul produzierten Musik trägt Züge des Absurden. Der Schlager als Vermächtnis der Nazis für die Ewigkeit?
Doch was zeichnet die „Nazimusik“ eigentlich aus? Sie ist bei weitem nicht so spezifisch nationalsozialistisch (im Sinne seiner wichtigsten Definitionskriterien Rassismus, Antisemitismus, Imperialismus, Militarismus und Antikommunismus), wie man es hätte erwarten können, sondern in weiten Strecken identisch mit der oder zumindest bruchlos anknüpfend an die Musik der Jahre vor und nach dem Dritten Reich. Wirklich Eigenes lässt sich kaum feststellen. Eine bewusste Betonung des Melodischen, der Hang zum Sentimentalen und der gelegentlicher Rückgriff auf traditionelle Musikformen ist sicher nicht genuin nationalsozialistisch. Und so wird es schwer herauszuhören, warum „Vor meinem Vaterhaus steht eine Linde“ (1930) kein Schlager aus der Nazi-Zeit ist, „Heimat, deine Sterne“ (1942) aber doch, „Das ist die Liebe der Matrosen“ (1931) keiner, „Das kann doch einen Seemann nicht erschüttern“ (1939) aber um so mehr. Und nach dem Krieg? Als 1942 geschriebenes Lied traten die „Caprifischer“ erst 1946 ihre bis heute dauernde große Karriere an und Heintje gelang mit „Mama“, einem Schlager von 1941, Mitte der 1970er Jahre ein durchschlagender Erfolg. Beispiele dieser Art sind schnell gefunden und sprechen gegen die Vermutung, dass es den genuinen „Nazi-Schlager“ gibt. Gelöst aus dem Kontext seiner Entstehung und bereits zeitgenössisch unterschiedlich rezipiert steht er als „unschuldige“ Gebrauchslyrik einer Fülle von Interpretationen offen.
Typisch für im Nationalsozialismus produzierte Musik erscheint allenfalls ein bestimmter „forscher“ Vortragsstil und eine besonders „schmissige“ musikalische Prononcierung, worin sich die Omnipräsenz des militärischen Habitus manifestiert. Sie wirkte als Grundlage für das einzige wirklich spezifische musikalische Vermächtnis des Nationalsozialismus, das schlagerartige Soldatenlied á la „Bom-

ben auf Engelland“, jener Mischung aus Kampflied, traditionellem Marsch und aktuellem Schlager. Daneben jedoch prägten Unterhaltungsmusik in der Tradition der Weimarer Republik, typische Ufa-Filmschlager und sogar Tanzmusik mit deutlich internationaler Rhythmik in ganz entscheidendem Maße das Klangbild dieser zwölf Jahre deutscher Geschichte.

7. Anhang

7.1 Abkürzungsverzeichnis

ADGB	Allgemeiner Deutscher Gewerkschaftsbund
ADTV	Allgemeiner Deutscher Tanzlehrerverband
AFMA	Anstalt für musikalische Aufführungsrechte
AMMRE	Anstalt für mechanisch musikalische Rechte
DAF	Deutsche Arbeitsfront
Demuv	Deutscher Musiker-Verband
DES	Deutsche Europa-Sender
DNB	Deutsches Nachrichtenbüro
DNVP	Deutschnationale Volkspartei
DS	Deutschlandsender
DTUO	Deutsches Tanz- und Unterhaltungsorchester
DVP	Deutsche Volkspartei
GEMA	Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte
GI	Generalintendant
GMD	Generalmusikdirektor
HJ	Hitlerjugend
HKA	Hauptkulturamt
KddK	Kameradschaft der deutschen Künstler
KfdK	Kampfbund für deutsche Kultur
KU	Kapellmeister-Union
KWS	Deutscher Kurzwellensender
LSAH	Leibstandarte Adolf Hitler
NSA	Nationalsozialistische Angestelltenschaft
NSBO	Nationalsozialistische Betriebszellenorganisation
NSDAP	Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei
NSG KdF	Nationalsozialistische Gemeinschaft „Kraft durch Freude“
NSKG	Nationalsozialistische Kulturgemeinde
OKW	Oberkommando der Wehrmacht
Pg.	Parteigenosse
PK	Propagandakompanie

RAD	Reichsarbeitsdienst
RFK	Reichsfilmkammer
RJF	Reichsjugendführung
RKK	Reichskulturkammer
RM	Reichsmark
RMB	Reichsstelle für Musikbearbeitungen
RMK	Reichsmusikkammer
RMPS	Reichsmusikprüfstelle
RMVP	Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda
RPL	Reichspropagandaleitung
RRG	Reichsrundfunkgesellschaft
RRK	Reichsrundfunkkammer
RS	Reichssender
RSL	Reichssendeleitung
RTK	Reichstheaterkammer
SA	Sturmabteilung
SD	Sicherheitsdienst
SS	Schutzstaffel
Stagma	Staatlich genehmigten Gesellschaft zur Verwertung musikalischer Aufführungsrechte
TDS	Tanzorchester des Deutschlandsenders
Ufa	Universum Film AG
uk.	unabkömmlich
WERAG	Westdeutsche Rundfunk AG
WHW	Winterhilfswerk

7.2 Maßgebliche Daten zum Thema Unterhaltungsmusik im Dritten Reich

1930
April 1930 Erlass „Wider die Negerkultur für deutsches Volkstum“(Thüringen)

1933
07.03.1933 Berliner Funkstunde verbietet den „Niggerjazz“; nur noch „melodiöser Jazz“ soll im Rundfunk erlaubt sein
13.03.1933 Gründung des RMVP
11.04.1933 Arbeitsgemeinschaft deutscher Musikkritiker gegründet
30.06.1933 Verordnung über die Aufgaben des RMVP
August 1933 moderne Tänze und Schlager in westdeutschen Jugendherbergen verboten
22.09.1933 Errichtung der RKK
15.11.1933 Gründungsakt RKK
27.11.1933 Gründung der NSG KdF

1934
1934 Abteilung „Musik und Kunst“ im RMVP
25.04.1934 Nicht-Arier-Fragebogen der RMK
29.09.1934 Anordnung über die Führung von ausländischen Decknamen

1935
13.07.1935 Peter Raabe löst Richard Strauss als RMK-Präsident ab
10.10.1935 Anordnung über den Verlag und Vertreib von „Emigrantenwerken“
12.10.1935 Verbot des „Niggerjazz“ im gesamten Rundfunk
Prüfungsausschuss für Tanzmusik eingerichtet: Stege, Stumme, Ihlert, Stech
01.11.1935 Anordnung über die Führung von Decknamen (Pseudonymen)
23.11.1935 – 15.03.1936 Tanzkapellenwettbewerb

1936
1936 AEG und IG-Farben präsentieren das Magnetophon mit bis zu 25min Aufzeichnungsdauer
14.01.1936 erstes „Wunschkonzert für das WHW“
31.03.1936 Partituren und Gesangstexte unterliegen der Vorzensur
08.05.1936 erste Reichstagung der Reichsfachschaft Komponisten
26.05.1936 Verordnung über den Abstimmungsnachweis von Mitgliedern der RKK
19.09.1936 Uraufführung „Glückskinder“
27.11.1936 Verbot der Kunstkritik

1937
1937 Abteilung Musik im RMVP ausgegliedert
Herbst 1937 Reichsmusikprüfstelle im RMVP gegründet
29.09.1937 Anordnung über die Anzeige der Beschäftigung ausländischer Musiker
05.11.1937 Juden ist die Teilnahme an deutschen kulturellen Veranstaltungen verboten
17.12.1937 Musik jüdischer Komponisten oder Interpreten auf Schallplatte ist verboten
18.12.1937 Anordnung über unerwünschte und schädliche Musik von der RMK erlassen, alle ausländische Musik ist vor dem Verlag oder Vertrieb in Deutschland der Musikprüfstelle im RMVP vorzulegen

1938
01.02.1938 Anordnung über unerwünschte und schädliche Musik tritt in Kraft
01.04.1938 Nichtarier-Verbot in Kunst und Musik
April 1938 Trennung der Arbeitsgebiete zwischen RKK (berufsständische Betreuung) und RMVP (kulturpolitische Entscheidungen)
24.05.1938 Wanderausstellung Entartete Musik im Rahmen der Düsseldorfer Musiktage eröffnet
01.06.1938 Swingtanzverbot in Freiburg
01.09.1938 erste listenmäßige Veröffentlichung „unerwünschter Musik“
12.11.1938: Juden ist der Besuch öffentlicher kultureller Veranstaltung verboten
November 1938: Swingverbot in Pommern (gilt ab 01.01.1939)
November 1938: Stuttgarter Vergnügungsgewerbe fordert zum Verbot des Swingtanzes auf
Dezember 1938: Swingtanzverbote in Franken, Thüringen und Württemberg-Hohenzollern

1939
29.03.1939 Anordnung zum Schutze musikalischen Kulturgutes: Listenregelung für unerwünschte und schädliche Musik, tritt am 15.04.1939 in Kraft
13.05.1939 „Bekanntmachung über Entartung im Tanzwesen”
01.08.1939 Spielen „jüdischer“ Tanzmusik gibt Berufsverbot
01.09.1939 „außerordentliche Rundfunkmaßnahmen“
01.09.1939 „erste Liste unerwünschter musikalischer Werke“
02.09.1939 Erlass zur Programmgestaltung des deutschen Musiklebens im Kriege
04.09.1939 „öffentliche Tanzlustbarkeiten“ verboten
27.09.1939 Tanzverbot wieder aufgehoben
01.10.1939 erstes „Wunschkonzert für die Wehrmacht“
19.12.1939 Verbot der „Verschandelung der deutschen Sprache in Schlagertexten“

1940
05.01.1940 Polizeiverordnung zum Schutz nationaler Symbole und Lieder
01.02.1940 Neuerscheinungen müssen als Belegexemplar an die RMPS
12.04.1940 „Schutz des Engellandliedes“
15.04.1940 „zweite Liste unerwünschter musikalischer Werke“
01.05.1940 Reichsstelle für Musikbearbeitungen
Mai 1940 erneutes Tanzverbot mit Beginn des Westfeldzuges
09.07.1940 Einheitsprogramm des Rundfunks
25.07.1940 Lockerung des Tanzverbots: Mittwoch und Samstag nach 19h darf wieder getanzt werden
15.08.1940 erneutes Tanzverbot mit Beginn der Luftschlacht um England
20.10.1940 neue Staffel des „Wunschkonzert für die Wehrmacht“
Dezember 1940 Lockerung des Tanzverbots: An drei Tagen in der Woche darf wieder getanzt werden
30.12.1940 Uraufführung „Wunschkonzert“

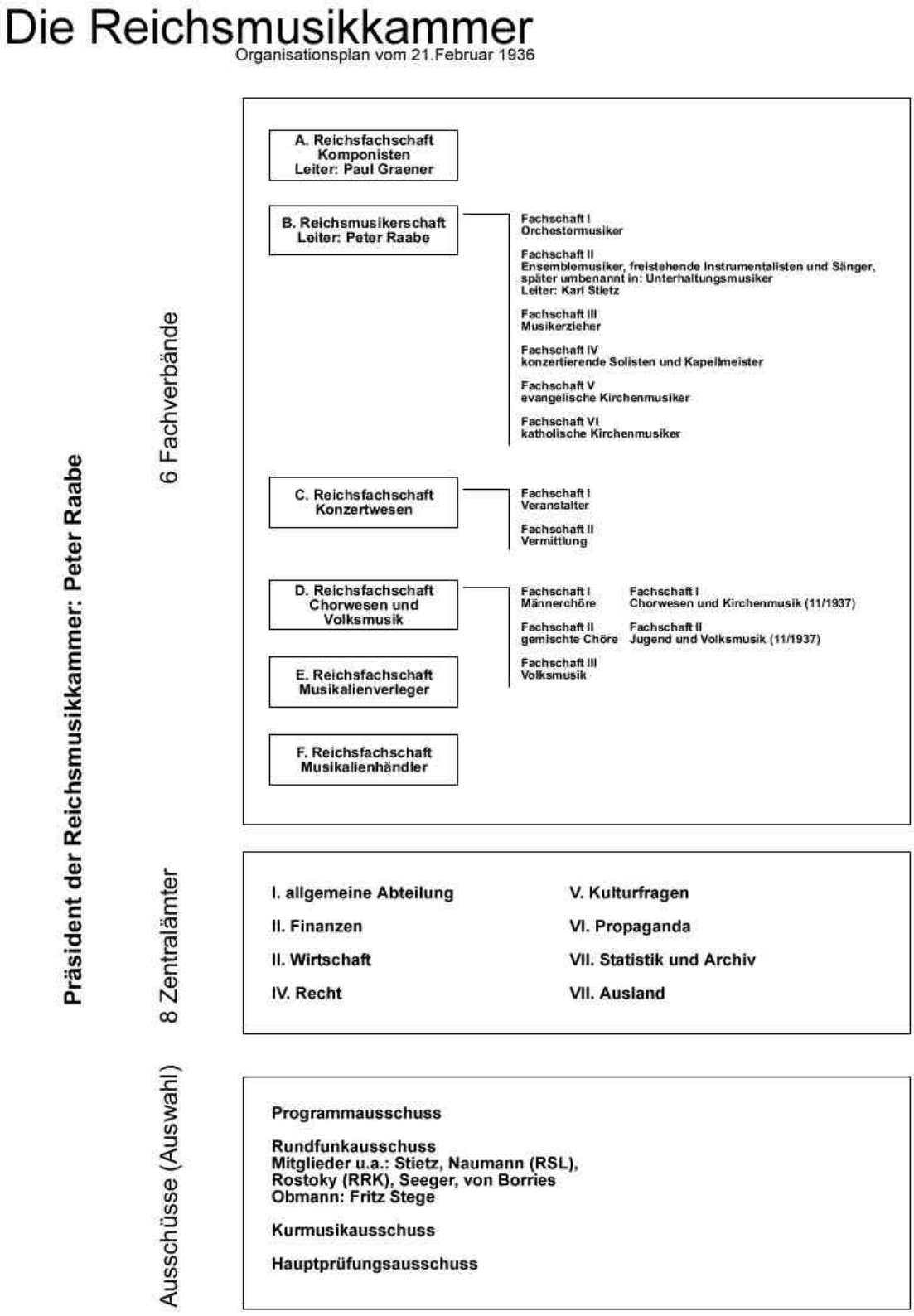
1941
1941 Rundfunkzeitschriften stellen ihr Erscheinen ein
06.04.1941 Tanzverbot mit Beginn des Balkanfeldzuges
15.05.1941 dritte „Liste unerwünschter musikalischer Werke“
23.05.1941 Dreifachprogramm (Reichsprogramm, abends Deutschlandsender und die Sender Alpen, Luxemburg und Weichsel), bis Herbst 1941
25.05.1941 letztes „Wunschkonzert für die Wehrmacht“
Juni 1941 Lockerung des Tanzverbots: An drei Tagen pro Woche darf ab 16h wieder getanzt werden
Juli 1941 wieder komplettes Tanzverbot mit Beginn des Ostfeldzuges
Juli 1941 Werner Egk löst Paul Graener als Fachschaftsleiter Komponisten ab
09.08.1941 Verbot von Hot- und Swing-Musik im Original bzw. in Nachahmungen und von artfremder Musik von Juden und Negern
Herbst 1941 Reichsorchester für U-Musik, später DTUO
15.11.1941 Aufführung von Werken polnischer, englischer, französischer und russischer Komponisten (Ausnahmen: Chopin, Bizet)

1942
17.01.1942 Tanzverbot erweitert: gilt nun auch für Tanzveranstaltungen in nicht-öffentlichen Vereinen
15.02.1942 Verbot von Platten aus Feindstaaten oder von feindlichen Musikern, Aufführungsverbot auf die USA ausgedehnt
15.02.1942 Anordnung zur Neugestaltung des Rundfunkprogramms, Bildung von zehn Sendegruppen
26.02.1942 Anordnung über die politisch-propagandistischen Sendungen des Großdeutschen Rundfunks
01.03.1942 Doppelprogramm Deutschlandsender / Reichssender zwischen 17.10 und 18.30 Uhr und zwischen 20.20 und 22.00 Uhr
19.04.1942 DTUO gibt Rundfunkdebüt
17.06.1942 Uraufführung „Die große Liebe“
15.07.1942 vierte (und letzte) „Liste unerwünschter musikalischer Werke“
08.10.1942 Uraufführung „Wir machen Musik“
November 1942 „Wettbewerb“ für den optimistischen Schlager
16.11.1942 Richtlinien für die Aufführung von U-Musik

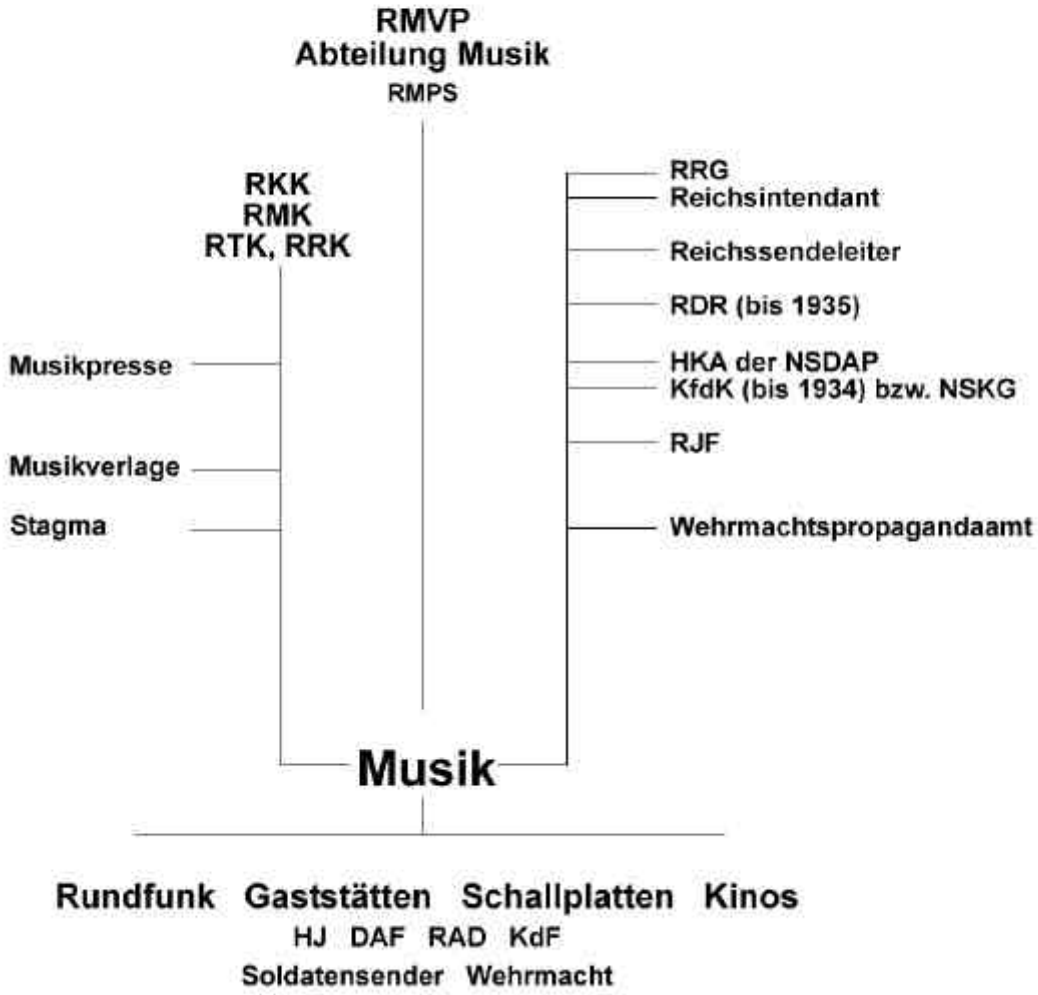
1943
Juni 1943 Erlass gegen Hot-Stil und „feindstaatliche Vorbilder“
04.06.1943 Richtlinien betreffend den Missbrauch musikalischer Bearbeitungen
01.07.1943 Anordnung über die Ausübung einer musikalischen Tätigkeit durch Ausländer
Juli 1943 Jazzverbot in Sachsen

1944
31.01.1944 Richtlinien für die künstlerischen und unterhaltenden Programme der Soldatensender
April 1944 Tanzverbot inoffiziell stark gelockert
01.08.1944 „Anordnung über die Einstellung des gesamten Kulturlebens im Reich“
15.09.1944 letzte Ausgabe des „Podiums der Unterhaltungsmusik“
25.09.1944 Einberufung zum Volkssturm

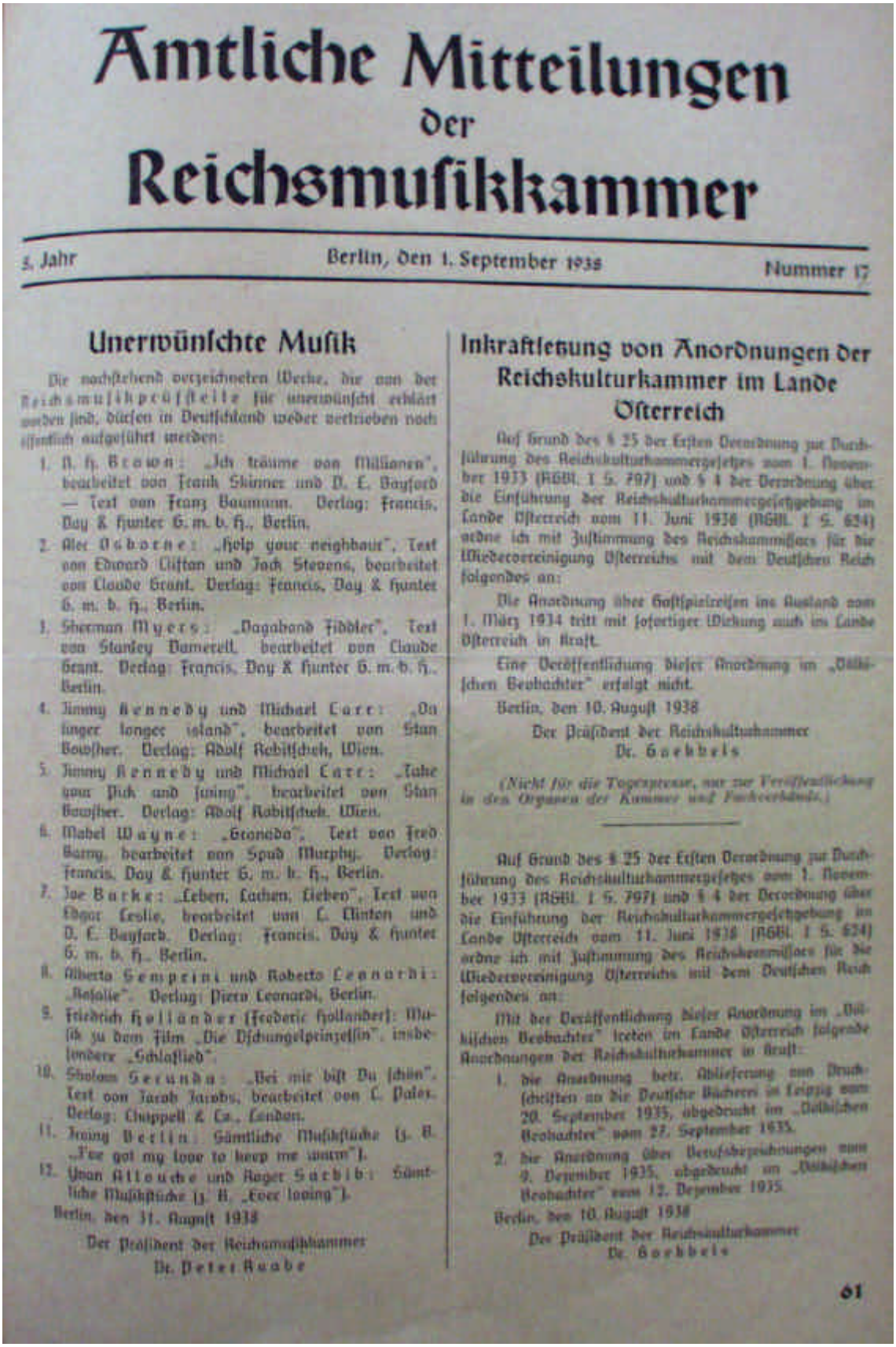
7.3 Der Aufbau der Reichsmusikkammer



7.4 Musikproduktion im Kontext der Institutionen



7.5 Listen „unerwünschter musikalischer Werke“



Amtliche Mitteilungen der Reichsmusikkammer

5. Jahr — Berlin, den 1. September 1938 — Nummer 17

Unerwünschte Musik

Die nachstehend verzeichneten Werke, die von der Reichsmusikprüfstelle für unerwünscht erklärt worden sind, dürfen in Deutschland weder vertrieben noch öffentlich aufgeführt werden:

1. A. H. Brown: „Ich träume von Millionen“, bearbeitet von Frank Skinner und D. E. Bayford — Text von Franz Baumann. Verlag: Francis, Day & Hunter G. m. b. H., Berlin.
2. Alec Osborne: „Help your neighbour“, Text von Edward Lisbon und Jack Stevens, bearbeitet von Claude Grant. Verlag: Francis, Day & Hunter G. m. b. H., Berlin.
3. Sherman Myers: „Vagabond Fiddler“, Text von Stanley Damerell, bearbeitet von Claude Grant. Verlag: Francis, Day & Hunter G. m. b. H., Berlin.
4. Jimmy Kennedy und Michael Carr: „On longer longer island“, bearbeitet von Stan Bowsher. Verlag: Adolf Robitschek, Wien.
5. Jimmy Kennedy und Michael Carr: „Take your Pick and swing“, bearbeitet von Stan Bowsher. Verlag: Adolf Robitschek, Wien.
6. Mabel Wayne: „Granada“, Text von Fred Barry, bearbeitet von Spud Murphy. Verlag: Francis, Day & Hunter G. m. b. H., Berlin.
7. Joe Burke: „Leben, Lachen, Lieben“, Text von Edgar Leslie, bearbeitet von L. Clinton und D. E. Bayford. Verlag: Francis, Day & Hunter G. m. b. H., Berlin.
8. Alberto Semprini und Roberto Leonardi: „Natalie“. Verlag: Piero Leonardi, Berlin.
9. Friedrich Hollaender [Frederic Hollander]: Musik zu dem Film „Die Dschungelprinzessin“, insbesondere „Schlaflied“.
10. Sholom Secunda: „Bei mir bist Du schön“, Text von Jacob Jacobs, bearbeitet von L. Pales. Verlag: Chappell & Co., London.
11. Irving Berlin: Sämtliche Musikstücke [z. B. „I've got my love to keep me warm“].
12. Yvan Allouche und Roger Sarbib: Sämtliche Musikstücke [z. B. „Over loving“].

Berlin, den 31. August 1938

Der Präsident der Reichsmusikkammer
Dr. Peter Raabe

Inkraftsetzung von Anordnungen der Reichskulturkammer im Lande Österreich

Auf Grund des § 25 der Ersten Verordnung zur Durchführung des Reichskulturkammergesetzes vom 1. November 1933 [RGBl. I S. 797] und § 4 der Verordnung über die Einführung der Reichskulturkammergesetzgebung im Lande Österreich vom 11. Juni 1938 [RGBl. I S. 624] ordne ich mit Zustimmung des Reichsinnenministers für die Wiedervereinigung Österreichs mit dem Deutschen Reich folgendes an:

Die Anordnung über Gastspielreisen ins Ausland vom 1. März 1934 tritt mit sofortiger Wirkung auch im Lande Österreich in Kraft.

Eine Veröffentlichung dieser Anordnung im „Völkischen Beobachter“ erfolgt nicht.

Berlin, den 10. August 1938

Der Präsident der Reichskulturkammer
Dr. Goebbels

(Nicht für die Tagespresse, nur zur Veröffentlichung in den Organen der Kammer und Fachverbände.)

Auf Grund des § 25 der Ersten Verordnung zur Durchführung des Reichskulturkammergesetzes vom 1. November 1933 [RGBl. I S. 797] und § 4 der Verordnung über die Einführung der Reichskulturkammergesetzgebung im Lande Österreich vom 11. Juni 1938 [RGBl. I S. 624] ordne ich mit Zustimmung des Reichsinnenministers für die Wiedervereinigung Österreichs mit dem Deutschen Reich folgendes an:

Mit der Veröffentlichung dieser Anordnung im „Völkischen Beobachter“ treten im Lande Österreich folgende Anordnungen der Reichskulturkammer in Kraft:

1. die Anordnung betr. Ablieferung von Druckschriften an die Deutsche Bücherei in Leipzig vom 20. September 1935, abgedruckt im „Völkischen Beobachter“ vom 27. September 1935.
2. die Anordnung über Berufsbezeichnungen vom 9. Dezember 1935, abgedruckt im „Völkischen Beobachter“ vom 12. Dezember 1935.

Berlin, den 10. August 1938

Der Präsident der Reichskulturkammer
Dr. Goebbels

61

Erste Auflistung „unerwünschter Musik“
Amtliche Mitteilungen der RMK vom 01.09.1938

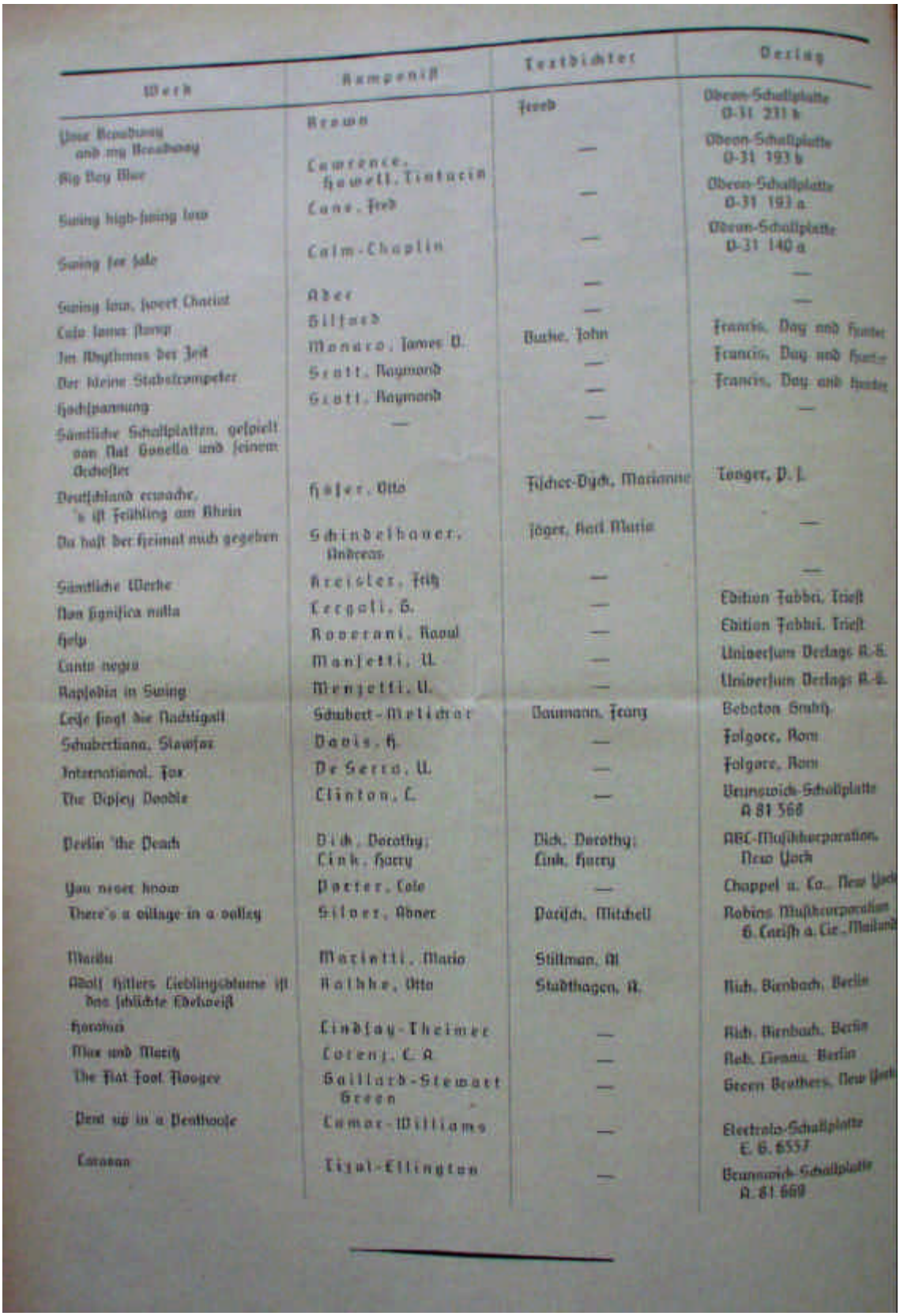
Beilage zu den Amtlichen Mitteilungen der Reichsmusikkammer

Nr. 16/17 vom 1. September 1939

Erste Liste unerwünschter musikalischer Werke

Auf Grund der Anordnung zum Schutze musikalischen Kulturgutes vom 28. 3. 1938 (Deutscher Reichsanzeiger Nr. 77 vom 31. 3. 1939, Völkischer Beobachter, Gesamtausgabe Nr. 94 vom 4. 4. 1938) hat die Reichsmusikprüfstelle folgende musikalische Werke für unerwünscht und schädlich erklärt. Die Inverlagnahme, der Vertrieb und die Aufführung dieser Werke ist im deutschen Reichsgebiet verboten.

Werk	Komponist	Textdichter	Verlag
Leipziger Kaleidoskop	Schmidt, Herbert	—	—
Ich träume von Millionen	Brown, N. H.	Dt. T. Baumann, Fr. Engl. T. Freed	Francis, Day und Hunter
Mein Mädel von der Watchant	Astor, Bobby	Astor, Bobby	Musikverlag Simon
Help your neighbour	Osborne, Mac	Clifton, Edward und Stevens, Jack	Francis, Day und Hunter
Vagabond Fiddler	Myers, Sherman	Damerell, Stanley	Francis, Day und Hunter
On Linger Longer Island	Kennedy, Jimmy; Lorr, Michael	—	Robitschek, Adolf
Solo tu	Manzetti, U.	Olivieri, G.	Universum Verlags A. G.
Allegro Swing	Abduci, Ugo	—	Universum Verlags A. G.
Granada	Wayne, Mabel	Barry, Fred	Francis, Day und Hunter
Leben, Lachen, Lieben	Burke, Joe	Leslie, Edgar	Francis, Day und Hunter
Arriba España, Paso doble	Rixner, Joe	—	Musikverlag Florida
Rosalie	Sempcini, Alberto; Leonardi, Roberto	—	Leonardi-Piero
Hör mein Lied, Violetta	Luhesch, Rudolf; Klose, Othmar	Klose, Othmar	Robitschek, Adolf
Schaukelprinzessin	Holländer, Friedrich	—	—
Bei mir bist du schön	Secunda, Sholom	Jacobs, Jacob	Chappel & Co., London
Sämtliche Werke	Bautose, Herta	—	Leonardi-Piero
Sämtliche Werke	Berlin, Irving	—	Berlin, Irving
Sämtliche Werke	Königsberger, Josef (Pseudonyme: Fritz Stolders, Paul Flamm)	—	Edition Kaleidoskop
Sämtliche Werke	Wellesz, Egon	—	Universal Edition
Schalt um die III. Booby	Klose, Othmar	Rosenthal, Franz	Klose, Othmar
Meine Tante, die schwimmt wie 'ne Flunder	Bild-Sartory, Willy	Bild-Sartory	Mieske, Friedr., Stettin
Lambeth Walk	Gay, Noel; Furber, Douglas	—	Brunswick-Schallplatte B 21 566 (Michael Hanne Orchestr.)
Alkalogisch	Krausneker, Fred	Langen, Karl Theo	—



Werk	Komponist	Textdichter	Verlag
Your Broadway and my Broadway	Brown	Freed	Odeon-Schallplatte O-31 231 b
Big Boy Blue	Lawrence, Howell, Tintarin	—	Odeon-Schallplatte O-31 193 b
Swing high-swing low	Lane, Fred	—	Odeon-Schallplatte O-31 193 a
Swing for Sale	Calm-Chaplin	—	Odeon-Schallplatte O-31 140 a
Swing low, sweet Chariot	Alter	—	—
Cole loves Swing	Gilfred	—	—
Im Rhythmus der Zeit	Monaco, James V.	Burke, John	Francis, Day and Hunter
Der kleine Stabstrompeter	Scott, Raymond	—	Francis, Day and Hunter
Hochspannung	Scott, Raymond	—	Francis, Day and Hunter
Sämtliche Schallplatten, gespielt von Nat Gonella und seinem Orchester	—	—	—
Deutschland erwache, 's ist Frühling am Rhein	Hofer, Otto	Fischer-Dyck, Marianne	Tonger, P. L.
Du hast der Heimat mich gegeben	Schindelhauer, Andreas	Jäger, Karl Maria	—
Sämtliche Werke	Kreisler, Fritz	—	—
Non significa nulla	Cergoli, G.	—	Edition Fabbri, Triest
Help	Rovetani, Raoul	—	Edition Fabbri, Triest
Canto negro	Manfetti, U.	—	Universum Verlags A.-G.
Rapsodia in Swing	Menjetti, U.	—	Universum Verlags A.-G.
Leise singt die Nachtigall	Schubert-Melichar	Baumann, Georg	Bebaton Gmbh.
Schubertiana, Slawsax	Davis, H.	—	Folgore, Rom
International Fox	De Serra, U.	—	Folgore, Rom
The Dipsey Doodle	Clinton, C.	—	Brunswick-Schallplatte A 81 568
Perlin 'the Peach	Dick, Dorothy; Link, Harry	Dick, Dorothy; Link, Harry	ABC-Musikincorporation, New York
You never know	Porter, Cole	—	Chappel u. Co., New York
There's a village in a valley	Silver, Abner	Parish, Mitchell	Robins Musikincorporation G. Carish a. Cie., Mailand
Maridu	Marietti, Mario	Stillman, Al	
Adolf Hitlers Lieblingsblume ist das schlichte Edelweiß	Rathke, Otto	Stadthagen, A.	Rich. Birnbach, Berlin
Horoton	Lindsay-Theimer	—	Rich. Birnbach, Berlin
Max und Moritz	Lorenz, C. A.	—	Rob. Lienau, Berlin
The Flat Foot Booger	Gaillard-Stewart Green	—	Green Brothers, New York
Penthouse	Lamar-Williams	—	Electrola-Schallplatte E. G. 6557
Caravan	Tizol-Ellington	—	Brunswick-Schallplatte A. 81 669

Erste „Liste unerwünschter musikalischer Werke“
Amtliche Mitteilungen der RMK vom 01.09.1939

Beilage zu den Amtlichen Mitteilungen der Reichsmusikkammer

Nr. 4 vom 15. April 1940

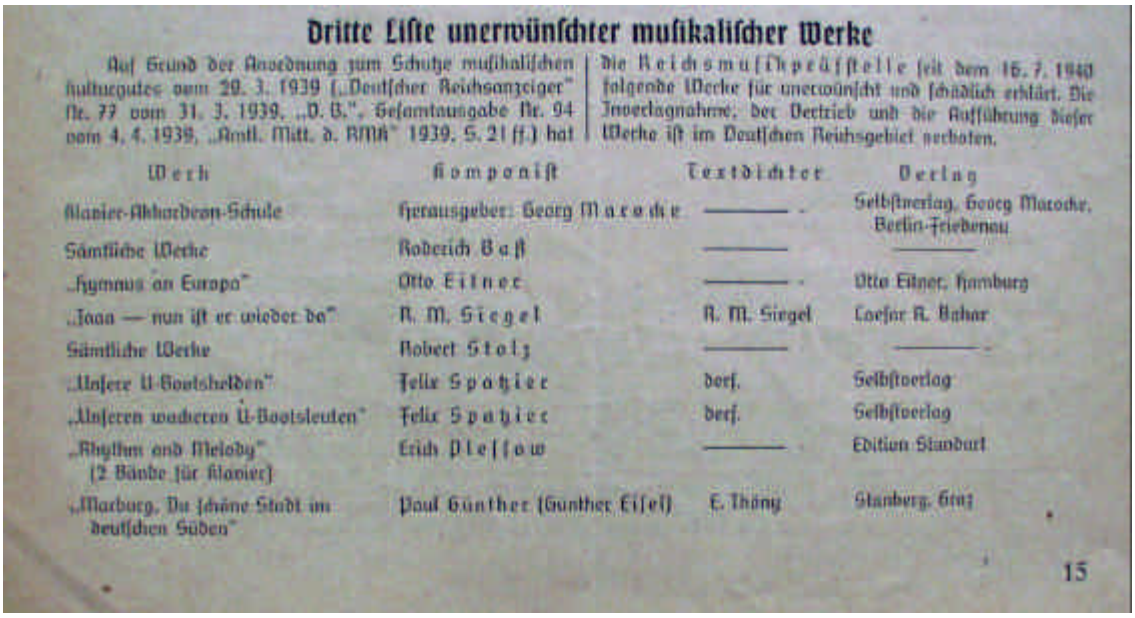
*

Zweite Liste unerwünschter musikalischer Werke

Auf Grund der Anordnung zum Schutze musikalischen Kulturgutes vom 29. 3. 1939 (Deutscher Reichsanzeiger Nr. 77 vom 31. 3. 1939, Völkischer Beobachter, Gesamtausgabe Nr. 94 vom 4. 4. 1939) hat die Reichsmusikprüfstelle folgende musikalische Werke für unerwünscht und schädlich erklärt. Die Inverlagnahme, der Vertrieb und die Aufführung dieser Werke ist im deutschen Reichsgebiet verboten.

Werk	Komponist	Textdichter	Verlag
Träumerei	nach Schumann, Bearb. P. Kreuder	—	—
Dann lächelst Du	Frank Filip	Frank Filip	Edition Bristol, Wien
Es schnarcht der Onkel Iwan	Karl Laube	Erich Meder	Edition Bristol, Wien
Wenn ich ein Schlangenbeschwörer wär'	Weiß	Schwenn-Pfrötzschner	Electrola-Schallplatte Nr. E. G. 6850
Aufgeschnappt	William Hanfel	William Hänsel	A. Bennefeld, Berlin
Shadrach	Mac Gimsey	—	Telefunken-Schallplatte Nr. A 2895
Two left feet	R. Gordon	—	Telefunken-Schallplatte Nr. A 2887
Frankie and Johnny	—	—	Telefunken-Schallplatte Nr. A 2887
Conga dans la nuit	Brenet	—	Columbia-Schallplatte Nr. CC 5865
Flüsterpropaganda	H. Schieder	H. Dyk	Carl Haslinger, Wien
Sämtliche Werke	Ignaz Paderewski	—	—

Zweite „Liste unerwünschter musikalischer Werke“
Amtliche Mitteilungen der RMK vom 15.04.1940



Dritte Liste unerwünschter musikalischer Werke

Auf Grund der Anordnung zum Schutze musikalischen Kulturgutes vom 29. 3. 1939 („Deutscher Reichsanzeiger" Nr. 77 vom 31. 3. 1939, „D. B.", Gesamtausgabe Nr. 94 vom 4. 4. 1939, „Amtl. Mitt. d. RMK" 1939, S. 21 ff.) hat die Reichsmusikprüfstelle seit dem 15. 7. 1940 folgende Werke für unerwünscht und schädlich erklärt. Die Beschlagnahme, der Vertrieb und die Aufführung dieser Werke ist im Deutschen Reichsgebiet verboten.

Werk	Komponist	Textdichter	Verlag
Klavier-Akkordeon-Schule	herausgeber: Georg Maroske	———	Selbstverlag, Georg Maroske, Berlin-Friedenau
Sämtliche Werke	Roderich Baß	———	———
„Hymnus an Europa"	Otto Eitner	———	Otto Eitner, Hamburg
„Jaaa — nun ist er wieder da"	R. M. Siegel	R. M. Siegel	Lorfor R. Bahar
Sämtliche Werke	Robert Stolz	———	———
„Unsere U-Bootshelden"	Felix Spatzier	derf.	Selbstverlag
„Unseren wackeren U-Bootsleuten"	Felix Spatzier	derf.	Selbstverlag
„Rhythm and Melody" (2 Bände für Klavier)	Erich Pleßow	———	Edition Standart
„Marburg, Du schöne Stadt im deutschen Süden"	Paul Günther (Günther Eisel)	E. Thöny	Stanberg, Graz

15

Dritte „Liste unerwünschter musikalischer Werke“
Amtliche Mitteilungen der RMK vom 15.05.1941

In diesem Zusammenhang mache ich nochmals darauf aufmerksam, daß das Blindenkonzertamt (Anschrift Berlin SW 11, Belle-Alliance-Straße 33, Fernspr. 66 89 02) eine Abteilung der Reichsmusikkammer ist. Ich verweise auf die in den Amtlichen Mitteilungen 1939, S. 61, veröffentlichte Satzung. Die zuständigen Dienststellen wollen in allen die Betreuung blinder Mitglieder betreffenden Fragen mit dem Blindenkonzertamt enge Fühlung halten.

Berlin, den 10. Juli 1942

Der Präsident der Reichsmusikkammer
Im Auftrag:
Dr. Morgenroth

Einreise ausländischer Musiker in das Grenzzonengebiet Danzig-Zoppot

Die Grenzzonenverordnung vom 2. 9. 1939 (RGBl. I, S. 1578) in Verbindung mit der Verordnung vom 23. März 1942 (RGBl. I, S. 143) bestimmt, daß Ausländer zur Einreise in das Grenzzonengebiet Danzig-Zoppot eine besondere Genehmigung vom Polizeipräsidenten — Ausländeramt — benötigen. Diese Vorschrift wird vielfach von einreisenden ausländischen Musikern nicht beachtet.

Um diesen Musikern Unannehmlichkeiten zu ersparen, sind sie von den in Betracht kommenden Dienststellen der Kammer darauf hinzuweisen, daß die nach der Grenzzonenverordnung erforderliche Genehmigung spätestens 14 Tage vor der Einreise nach Danzig-Zoppot beim Polizeipräsidenten in Danzig — Ausländeramt — schriftlich beantragt werden muß. In dem Antrag sind anzugeben genaue Personalien, Staatsangehörigkeit, Einreisezweck und Aufenthaltsdauer.

Berlin, den 9. Juli 1942

Der Präsident der Reichsmusikkammer
Im Auftrag:
Dr. Morgenroth

Vierte Liste unerwünschter musikalischer Werke

Auf Grund der Anordnung zum Schutze musikalischen Kulturgutes vom 29. 3. 1939 („Deutscher Reichsanzeiger" Nr. 77 vom 31. 3. 1939, „B. B.", Gesamtausgabe Nr. 94 vom 4. 4. 1939, „Amtl. Mitt. d. RMK" 1939, S. 21 ff.) hat die Reichsmusikprüfstelle seit dem 9. 4. 1941 folgende Werke für unerwünscht und schädlich erklärt. Die Inverlagnahme, der Vertrieb und die Aufführung dieser Werke ist im Deutschen Reichsgebiet verboten.

„Der Jazz-Pianist" (Band 1, II, III), Komponist F. Myers (f. Strohmaier), Verlag D. Rahter, Leipzig.

„25 Marsch- und Soldatenlieder" (Sammelband), Komponist Rudolf Bender, Verlag Lehner.

„Lied eines Kriegsberichterstatterkompanie" (Parodie des „Liedes von der Siegfriedlinie"), Ed. Meer's Musikverlag, Berlin. (Anmerkung: Das Lied als solches ist unerwünscht, erlaubt ist für Rundfunk und Schallplatte Wiedergabe in Rundfunkfassung.)

„Lieder der Kriegsflagge Rot-weiß-rot", Komponist Mayerhofer, Verlag Phönix, Wien.

„Album für die Jugend", Komponist R. Schumann, Verlag Steingräber, Leipzig.

Sämtliche Werke des Komponisten Rudolf Frimi.

„Klaviersviel für alle", Komponist P. A. Lay, Selbstverlag.

„Proben am Wiesenrand haben zwei Gesichter", Textdichter Hugo Jackermann.

„O laß mich dein Diener sein", Komponist Sepp Fellner, Textdichter Karl Leibinger, Verlag Ludwig Krenn, Wien.

Ehrenamtliche Tätigkeit der Angehörigen von Musikgemeinschaften für die Partei

Der Leiter der Parteikanzlei hat in Ergänzung seiner Anordnung A 40/41 zur Förderung des kulturellen Lebens folgendes angeordnet:

„1. Die ehrenamtliche Tätigkeit der Angehörigen von Musikgemeinschaften (Chören, Orchestern, Kapellen, Kammermusikvereinigungen usw.) im Rahmen politischer Veranstaltungen, öffentlicher Kundgebungen und Feiern der Bewegung ist als Dienst in der NSDAP. anzusehen. Solche Feiern sind z. B.: Feiern des Reiches (30. Januar, 20. April usw.), Feiern des Jahreslaufes (Sonnenwende, Weihnachten usw.), Totengedenkfeiern, Heldenehrungsfeiern, Lebensfeiern der Bewegung u. a.

2. Die ständigen Proben der Chöre, Kapellen usw., sowie die Sonderproben für Feiern und Veranstaltungen der Partei sind so anzusetzen, daß sie sich mit dem übrigen Dienst für die Partei, ihre Gliederungen und angeschlossenen Verbände möglichst nicht überschneiden. Für die Abstimmung der Probezeit mit dem Parteidienst der jeweiligen Ortsgruppe ist der örtliche Propagandaleiter verantwortlich. Sollte eine Überschneidung im Einzelfalle dennoch eintreten, so ist das betreffende Mitglied der Musikgemeinschaft für diese Proben vom Parteidienst zu befreien.

3. Die Gau-, Kreis- und Ortsgruppenleitungen stellen auf Antrag des Leiters der Musikgemeinschaft (Chor, Kapelle usw.) im Rahmen ihrer Zuständigkeit Ausweise für die Dauer von höchstens einem Jahr aus, worin bestätigt wird, daß das betreffende Mitglied der Musikgemeinschaft für die Zeit der Proben, die im Einvernehmen mit dem örtlichen Propagandaleiter festgesetzt werden, vom übrigen Dienst in der Partei, ihren Gliederungen und angeschlossenen Verbänden zu befreien ist. Die Ausweise werden vom zuständigen Propagandaleiter unterzeichnet. Mißbrauch des Ausweises hat sofortige Einziehung zur Folge.

4. Die Reichspropagandaleitung — Hauptkulturamt — erläßt die erforderlichen Durchführungsbestimmungen.

5. Die Verfügung vom 16. 8. 1934 tritt hiermit außer Kraft.

Führerhauptquartier, den 17. April 1942.
M. Bormann"

Durchführungsbestimmungen zur Anordnung A. 18/42 der Parteikanzlei vom 17. 4. 1942

Im Interesse der Einsatzfähigkeit der Musikgemeinschaften (Chöre, Orchester, Musikzüge) ist es erforderlich, ihre Leistungen zu erhalten und zu steigern. Dies setzt voraus, daß die Probenarbeit der Musikgemeinschaften ihren regelmäßigen und angestrebten Verlauf nimmt.

Die Anordnung der Parteikanzlei will daher diese Tätigkeit, die im Interesse der Kulturarbeit der Partei liegt, sicherstellen. Entsprechend der Anordnung A 18/42 vom 17. 4. 1942 sind die Mitglieder der Partei, ihrer Gliederungen und angeschlossenen Verbände, soweit sie Musik-

Vierte „Liste unerwünschter musikalischer Werke“
Amtliche Mitteilungen der RMK vom 15.07.1942

7.6.1 Die große Liebe (1942)

„Mein Leben für die Liebe“

„Davon geht die Welt nicht unter“

Liebe und Aufschub

Pflicht oder Liebe?

„Ich weiß, es wird einmal ein Wunder gescheh'n“

Happy End?

7.6.2 „Wir machen Musik“ (1942)

Die Damen-Band

„Ich hab dich, und du hast mich“

„Wir machen Musik“ – Die Notenparade

7.6.3 „Wunschkonzert“ (1940)

Die Liebesgeschichte

Die Dorfgemeinschaft

Krieg und Opfertod

Die Starparade im Wunschkonzert für die Wehrmacht

Front und Heimat vor dem Rundfunkgerät

7.7 Schlagertexte

7.7.1 Kaiserreich

Schlösser, die im Monde liegen,
bringen Kummer, lieber Schatz.
Um im Glück dich einzuwiegen,
hast du auf der Erde Platz! (1899)[1]

Glühwürmchen, Glühwürmchen flimmre, flimmre,
Glühwürmchen, Glühwürmchen, schimmre, schimmre.
Führe uns auf rechten Wegen,
führe uns dem Glück entgegen.
Gib uns schützend dein Geleit
zur Liebesseligkeit. (1902)[2]

Schorschl, ach fahr mir im Automobil,
es kost ja nicht viel, von Hamburg bis Kiel.
Schorschl, ach fahr mich mir im Automobil,
schnell mit mir hin nach Kiel.
Glaube, im Auto da fährt es sich fein,
sage nicht nein, komm, steige ein.
Schorschl, ach fahr mir im Automobil,
von Hamburg bis nach Kiel! (1905?)[3]

Puppchen, du bist mein Augenstern,
Puppchen, hab Dich zum Fressen gern!
Puppchen, mein süßes Puppchen,
nein, ohne Spaß,
du hast so was! (1913)[4]

7.7.2 Weimar

Fräulein, bitte woll'n Sie Shimmy tanzen?
Shimmy, Shimmy ist der Clou vom Ganzen!
Früher einmal machten es die Wilden,
jetzt gehört's dazu um sich zu bilden.
Früher war es shocking, jetzt gehört's zum guten Ton.
Shimmy, Shimmy ist die große Mode,
Shimmy ist die Sensation!" (1921)[5]

Wir versaufen unser Oma ihr klein Häuschen,
ihr klein Häuschen, ihr klein Häuschen,
wir versaufen unser Oma ihr klein Häuschen
und die erste und die zweite Hypothek! (1923)[6]

Meier ist ein Don Juan, und er weiß Bescheid:
Mit den Blumen fängt man an bei der Weiblichkeit!

---

[1] „Schlösser, die im Monde liegen“ (1899) von Paul Lincke

[2] „Glühwürmchen Idyll“ (1902) von Paul Lincke

[3] „Schorschl, ach kauf mir doch ein Automobil“ (1905?) von T. W. Thurban (Text)

[4] „Puppchen, du bist mein Augenstern“ (1913) von Jean Gilbert (Musik)

[5] „Fräulein, bitte woll'n Sie Shimmy tanzen?“ (1921) von Julius Brammer/Alfred Grünwald (Text) und Emmerich Kalmann (Musik)

[6] „Wir versaufen unsrer Oma ihr klein Häuschen“ (1923) von Robert Steidl (Musik und Text)

Und er kauft in Okkasion einen Blütenstrauß,
doch im höchsten Grad verdutzt wandert er nach Haus.
Ausgerechnet Bananen, Bananen verlangt sie von mir!
Sie tun nicht erfreuen die schönsten Levkojen
und Rosen aus Glanzpapier;
Und nicht einmal ein Oleander bringt uns zueinander.
Grad' ausgerechnet Bananen, Bananen verlangt sie von mir! (1923)[7]

Wie sich doch die Zeiten ändern,
ewig schwenkt es hin und her,
dreh' und wend' ich mich auch noch so sehr,
ich hab die Taschen leer.
Früher hätt' man sich darob wohl sehr geniert,
heute wird damit auch noch renommiert.
Sitz' ich auch im Dalles,
pfeif' ich doch vergnügt auf alles!
Pleite, Pleite, sind heut alle Leute!
Ich hab' kein Geld, du hast kein Geld.
Pleite, pleite ist die ganze Welt!
Pleite, Pleite, sind heut alle Leute!
Ich hab' kein Geld, du hast kein Geld.
Pleite und meschugge ist die ganze Welt! (1924)[8]

Wo man geht, wo man sitzt und steht
Ist von Radio heut' nur die Red'.
Vom Kellerloch bis hoch zur Mansard'
Ist alles drin vernarrt.
Manche Maid, wenn schon Schlafenszeit,
steigt ins Bettchen empfangsbereit,
und sie genießt mit dem Ohr
ihren Lieblingstenor
horizontal ideal.
Die schöne Adrienne, tschintaratatatataradio,
hat eine Hochantenne, tschintaratatatataradio,
aus aller Herren Länder, tschintaratatatataradio,
empfängt sie von den Sendern, tschintaratatatataradio. (1925)[9]

Ich hab' zu Haus ein Grammophon,
das macht so schön Tara, Tara.
Sie wissen schon, man steckt die Nadel rein,
gleich fängt es an zu schrei'n.
Aber Fräulein, sind wir schick,
mach'n wir's mit Musik.
Die größte Sensation,
das ist mein Grammophon! (1925)[10]

Was macht der Maier am Himalya?
Wie kommt der Maier, der kleine Maier,
auf den großen Himalaya?
Rauf, ja, das kunnt' er.
Ich frag' mich aber, wie kommt er runter?

---

[7] „Ausgerechnet Bananen" von Beda (deutscher Text) und Irving Cohn (Musik)

[8] „Pleite - Pleite" (1924) von Hans Pflanzer (Musik) und Victor Corzilius (Text)

[9] „Die schöne Adrienne hat eine Hochantenne" (1925) von Wauwau (Musik) und Hermann Leopoldi (Text)

[10] „Ich hab zu Haus ein Grammophon" (1925) von Beda (Musik) und Karel Hasler/Jara Benes (Text)

Ich hab' so Angst um den Maier, er macht 'nen Rutsch
Und ist futsch! (192x)[11]

Ich hab das Fräul'n Helen baden seh'n,
das war schön!
Da kann man Waden seh'n,
rund und schön im Wasser steh'n!
Und wenn sie ungeschickt
tief sich bückt - so
da sieht man ganz genau
bei der Frau - oh!
Ich hab das Fräul'n Helen baden seh'n,
das war schön!
Da kann man Waden seh'n,
rund und schön im Wasser steh'n!
Man fühlt erst dann sich recht als Mann,
wenn man beim Badengehn Waden sehn kann!
(1925)[12]

Was machst du mit dem Knie, lieber Hans[13],
mit dem Knie, lieber Hans, beim Tanz?
Was lachst du? Tu das nie, lieber Hans,
tu das nie, lieber Hans, beim Tanz!
Warum wippst du mit den Schultern so sehr?
Und was hüpfst du wie ein Floh hin und her?
Und was machst du, ja, was machst du mit dem Knie,
lieber Hans, beim Tanz? (1925)

Mein Papagei frisst keine harten Eier,
er ist ein selten dummes Vieh!
Er ist der schönste aller Papageier,
nur harte Eier, die frisst er nie! (1928)[14]

Am Sonntag will mein Süßer mit mir Segeln geh'n,
sofern die Winde weh'n, das wär' doch wunderschön!
Am Sonntag will mein Süßer mal ein Seemann sein
Mit mir im Sonneschein so ganz allein!
Und dann beim Abendrot, mach ich das Abendbrot
Auf unserm Segelboot für meinen Süßen und für mich!
Am Sonntag will mein Süßer mit mir Segeln geh'n,
sofern die Winde weh'n, das wär' doch schön! (1928?)[15]

Darum komm, komm,
komm doch ins Kino mit mir, mein Schatz,
's ist ein Paradies, für Verliebte der rechte Platz!
Dabei noch so billig und finster dazu,
man sitzt eng zusammen in göttlicher Ruh'!

---

[11] „Was macht der Maier am Himalya?" (192x) von Fritz Rotter/ Otto Stransky (Text) und Anton Profes (Musik)

[12] „Ich hab das Fräul'n Helen baden seh'n" (1925) von Fritz Grünbaum (Text) und Fred Raymond (Musik)

[13] „Was machst du mit dem Knie, lieber Hans" (1925) von Beda (Text) und Richard Fall (Musik)

[14] „Mein Papagei frisst keine harten Eier" (1928) von Hermann Frey (Text) und Walter Kollo (Musik)

[15] „Am Sonntag will mein Süßer mit mir Segeln geh'n" (1928?) von Robert Gilbert (Text) und Anton Profes (Musik)

Das Kino hat sicher Gott Amor erdacht,
's ist wie für Verliebte gemacht! (192x)[16]

Jeder will im Leben was erreichen,
jeder will im Leben etwas sein,
will sich mit Napoleon vergleichen,
heißt er auch privat Herr Gänseklein.
Jeder kann nicht gleich Direktor werden,
weil sonst keiner mehr die Arbeit macht,
da dies nicht zu ändern ist auf Erden,
hab' ich mir was Schönes ausgedacht!
In meiner Badewanne bin ich Kapitän,
kann mit dem Seifennäpfchen Dampfer spielen,
in meiner Badewanne ist es wunderschön,
da fang' ich an, die Meere aufzuwühlen.
Ich fühle mich als Mann der Tat
und drehe an dem Wasserhahn
und bin ein wilder Seepirat auf weitem Ozean.
In meiner Badewanne kann mir nichts gescheh'n.
Und wenn die großen Wellen mich umspülen,
dann können sie mich einmal restlos glücklich sehn
als Kapitän, ach ist das schön.
On meiner Badewanne bin ich Kapitän,
ach ist das schön, als Kapitän! Ahoi! (192x)[17]

Schöner Gigolo, armer Gigolo,
denke nicht mehr an die Zeiten, wo du als Husar, goldverschnürt sogar,
konntest durch die Straßen reiten.
Uniform passé, Liebchen sagt: Adieu!
Schöne Welt, du gingst in Fransen.
Wenn das Herz dir auch bricht,
zeig ein lachendes Gesicht,
man zahlt und du musst tanzen. (1929)[18]

Mein Bruder macht im Tonfilm die Geräusche,
das hat er schon als Kind so gut gekonnt!
Er macht es so, dass ich mich selber täusche,
es gibt nichts, was mein Bruder nicht vertont:
Er macht das Waldesrauschen, er macht den Wogenprall,
er macht das Küssetauschen und den Revolverknall!
Mein Bruder macht im Tonfilm die Geräusche,
das hat er schon als Kind so gut gekonnt! (1929?)[19]

Zwei Herzen im Dreivierteltakt,
die hat der Mai zusammengebracht,
zwei Herzen im Dreivierteltakt
in einer Walzernacht!
Ein Viertel Frühling und ein Viertel Wein,
ein Viertel Liebe verleibt muss man sein.
Zwei Herzen im Dreivierteltakt,
wer braucht mehr, um glücklich zu sein? (1930)[20]

---

[16] „Kinozauber" (192x) von Leopolt Wertheim (Text) und Robert Stolz (Musik)

[17] „In meiner Badewanne bin ich Kapitän" (192x) von Wilhelm Krug/ Lidwig Bernauer (Text) und Otto Berco (Musik)

[18] „Schöner Gigolo, armer Gigolo" (1929) von Julius Brammer (Text) und Leonello Casucci (Musik)

[19] „Mein Bruder macht im Tonfilm die Geräusche" (1929?) von Charles Amberg/ Fred Raymond (Musik) und Ludwig Bernauer (Text)

Vor meinem Vaterhaus steht eine Linde,
vor meinem Vaterhaus steht eine Bank,
und wenn ich sie einst wiederfinde,
dann bleib' ich dort mein Leben lang,
dann wird die Linde wieder rauschen
ihr liebes altes Heimatlied,
mein ganzes Herz wird ihr dann lauschen,
das oft in Träumen heimwärts zieht!
Mein ganzes Herz wird ihr dann lauschen,
wer weiß, wer weiß, wann das geschieht!
In dieser fremden großen Stadt,
in diesem Meer aus Stein,
da grüßt dich kaum ein Blütenblatt
mit süßvertrautem Schein. (1930?)[21]

Im „Weißen Rössl" am Wolfgangsee,
Dort steht das Glück vor der Tür,
und ruft dir zu: „Guten Morgen,
tritt ein und vergiss deine Sorgen!"
Und musst du dann einmal fort von hier,
tut dir der Abschied so weh;
dein Herz, das hast du verloren
im „Weißen Rössl" am See! (1930)[22]

Das ist die Liebe der Matrosen!
Auf die Dauer, lieber Schatz,
ist mein Herz kein Ankerplatz!
Es blüh'n an allen Küsten Rosen,
und für jede gibt es tausendfach Ersatz!
Man kann so süß im Hafen schlafen,
doch heißt es bald: Auf Wiederseh'n!
Das ist die Liebe der Matrosen
Von dem kleinsten und gemeinsten Mann
Bis rauf zum Kapitän! (1931)[23]

Das gibt's nur einmal,
das kommt nicht wieder,
da ist zu schön, um wahr zu sein!
So wie ein Wunder
fällt auf uns nieder
vom Paradies ein gold'ner Schein!
Das gibt's nur einmal,
das kommt nicht wieder,
da ist vielleicht nur Träumerei!
Das kann das Leben nur einmal geben,
vielleicht ist's morgen schon vorbei!
Das kann das Leben
nur einmal geben,
denn jeder Frühling hat nur einen Mai! (1931)[24]

---

[20] „Zwei Herzen im Dreivierteltakt" (1930) von Walter Reisch/Armin L. Robinson (Text) und Robert Stolz (Musik)

[21] „Vor meinem Vaterhaus" (1930?) von Bruno Hardt-Warden (Text) und Robert Stolz (Musik)

[22] Ralf Benatzky

[23] „Das ist die Liebe der Matrosen" (1931) von Robert Gilbert (Text) und Werner Richard Heymann (Musik)

[24] „Das gibt's nur einmal" (1931) von Robert Gilbert (Text) und Werner Richard Heymann (Musik)

7.7.3 Drittes Reich

So wie's früher war, so wird's wieder sein,
so, wie damals, in der guten alten Zeit.
So wie's früher war, so wird's wieder sein,
denn auf Regen folgt doch immer Sonnenschein.
Die Hoffnung blüht in jedem Herzen, so wie einst im Mai
und alle Sorgen geh'n vorbei, vorbei.
So wie's früher war, so wird's wieder sein,
so, wie damals, in der guten alten Zeit. (1933)[25]

Mein Gorilla hat 'ne Villa im Zoo,
mein Gorilla lebt zufrieden und froh.
Er kennt keine Politik,
und es ist sein höchstes Glück,
die Gemahlin zu jucken
und auf jeden, der ihn stört,
aus der Villa ganz empört
voll Verachtung zu spucken.
Mein Gorilla hat 'ne Villa im Zoo,
mein Gorilla ja, der Junge ist so!
Frau Gorilla hält still,
wenn er sie mal küssen will,
wenn er will, ja, dann will er.
Mein Gorilla, mein Gorilla im Zoo! (1933)[26]

Abends, wenn im Hafen all die anderen Leute längst schlafen,
sitzt der Hein am Boll, total voll.
ringsum, so im Kreis, sind die Mädels und singen ganz leise
denken sehnsuchtsvoll:
Hein spielt abends so schön auf dem Schifferklavier
seine Lieder,
Hein spielt sich in die Herzen der Mädels hinein
und sie bitten den Hein immer wieder. (1933?)[27]

Regentropfen, die an mein Fenster klopfen,
das merke Dir, die sind ein Gruß von mir.
Sonnenstrahlen, die an Dein Fenster prallen,
das merke Dir, die sind ein Kuss von mir.
Abends aber dann im hellen Mondschein
komm ich selbst zu Dir und will belohnt sein. (1935)[28]

In München steht ein Hofbräuhaus
eins, zwei, g'suffa,
da hat so mancher brave Mann,
eins, zwei, g'suffa,
gezeigt was er vertragen kann,
schon früh am Morgen fing er an,
und spät am Abend kommt er hinaus,
so schön ist's im Hofbräuhaus! (1936)[29]

---

[25] „So wie's früher war" (1933) von Günther Schwenn / Peter Schaeffers (Text) und Will Meisel (Musik)

[26] „Mein Gorilla hat 'ne Villa im Zoo" (1933) von Peter Kuckuck (Text) und B. Kaper/ Walter Jurmann (Musik)

[27] „Hein spielt abends so schön auf dem Schifferklavier" (1933?) von Willy Richartz und Peter Kirsten (Text)

[28] „Regentropfen" (1935) von Erwin Plam (Musik) und J. Hochleitner (Text)

Ich wollt', ich wär' ein Huhn! Ich hätt' nicht viel zu tun!
Ich legte vormittags ein Ei und nachmittags wär' ich frei!
Mich lockte auf der Welt kein Ruhm mehr und kein Geld,
und fände ich das große Los, dann fräße ich es bloß!
Ich brauchte nie mehr ins Büro, ich wäre dämlich aber froh,
drum hab' ich mir gedacht:
Ich wollt', ich wär' ein Huhn, ich hätt' nicht viel zu tun.
Ich legte täglich nur ein Ei und sonntags auch mal zwei!
Juchei! (1936)[30]

Jeder kleine Spießer macht das Leben mir zur Qual,
denn er spricht nur immer von Moral.
Und was er auch denkt und tut, man merkt ihm leider an,
dass er niemand glücklich sehen kann.
Sagt er dann: Zu meiner Zeit gab es sowas nicht!
Frag' ich voll Bescheidenheit mit lächelndem Gesicht:
Kann denn Liebe Sünde sein?
Darf es niemand wissen, wenn man sich küsst,
wenn man einmal alles vergisst vor Glück.
Kann es wirklich Sünde sein, wenn man immerzu an einen nur denkt,
wenn man einmal alles ihm schenkt - vor Glück.
Niemals werde ich bereuen, was ich tat und was aus Liebe geschah -
das mußt du mir schon verzeihen - dazu bist du ja da.
Liebe kann nicht Sünde sein auch wenn sie es wäre, wär's mir egal,
lieber will ich sündigen mal, als ohne Liebe sein! (1938)[31]

Auf der Heide blüht ein kleines Blümelein,
und das heißt - Erika!
Heiß von hunderttausend kleinen Bienelein
wird umschwärmt - Erika!
Denn ihr Herz ist voller Süßigkeit,
zarter Duft entströmt dem Blütenkleid.
Auf der Heide blüht ein kleines Blümelein,
und das heißt Erika! (1938)[32]

Vor der Kaserne, vor dem großen Tor,
stand eine Laterne und steht sie noch davor.
So wollen wir uns wiederseh'n,
bei der Laterne woll'n wir steh'n,
wie einst Lili Marleen, wie einst Lili Marleen.
Unsre beiden Schatten, sie seh'n wie einer aus.
Dass wir so lieb uns hatten, dass sah man gleich daraus.
Und alle Leute soll'n es seh'n,
wenn wir bei der Laterne steh'n,
wie einst Lili Marleen, wie einst Lili Marleen.
Schon rief der Posten: „Sie blasen Zapfenstreich!
Es kann drei Tage kosten!" – „Kamerad, ich komm ja gleich!"
Da sagten wir auf Wiederseh'n,
wie gerne wollt ich mit dir geh'n,
mit dir, Lili Marleen, mit dir, Lili Marleen.
Deine Schritte kennt sie, deinen zieren Gang,
alle Abend brennt sie, doch mich vergaß sie lang.

---

[29] „In München steht ein Hofbräuhaus" (1936) von Wilhelm (Wiga) Gabriel

[30] „Ich wollt', ich wär' ein Huhn" von Hans Fritz Beckmann (Text) und Peter Kreuder (Musik)

[31] „Kann denn Liebe Sünde sein?" (1938) von Lothar Brühne (Musik) und Bruno Balz (Text)

[32] „Erika" (1938) von Herms Niel (Text und Musik)

Und sollte mir ein Leid gescheh'n,
wer wird bei der Laterne steh'n,
wie einst Lili Marleen, wie einst Lili Marleen?
Aus dem stillen Raume, aus der Erde Grund,
hebt mich wie im Traume dein verliebter Mund.
Wenn sich die späten Nebel dreh'n,
werd' ich bei der Laterne steh'n,
wie einst Lili Marleen, wie einst Lili Marleen. (1938)[33]

Kennst Du Lamberts Nachtlokal,
jeder tanzt dort gerne mal
bis morgens früh – nach dieser Melodie!
Denn in Lamberts Nachtlokal
gibt es Mädels ohne Zahl.
Hübsch und adrett, schwarz, blond und auch brünett.
Dort tanzen die Matrosen
in ihren blauen Hosen.
Was sie da alles machen, das sind Sachen! (1939)[34]

A Münchner Hofbräu, a Weaner Wein,
a pfundigs Derndl, a Madl fein,
der oalte Peter, der Stephansdom,
die grüne Isar, der Donaustrom,
a Paarerl Weißwürst, und a Schunkelarm,
das ist der Münchner und Weaner Charme –
a frohes Herz, ein deutscher Sinn,
das ist die große Achse München-Wien! (1939)[35]

Das kann doch einen Seemann nicht erschüttern,
keine Angst, keine Angst, Rosmarie!
Wir lassen uns das Leben nicht verbittern,
keine Angst, keine Angst, Rosmarie!
Und wenn die ganze Erde bebt
und die Welt sich aus den Angeln hebt:
Das kann doch einen Seemann nicht erschüttern,
keine Angst, keine Angst, Rosmarie! (1939)[36]

Ich brauche keine Millionen,
mir fehlt kein Pfennig zum Glück,
ich brauche weiter nichts als nur Musik, Musik, Musik.
Ich brauch kein Schloss um zu wohnen,
kein Auto funkelnd und schick,
Ich brauch weiter nichts als nur Musik, Musik, Musik
doch eine ganze Kleinigkeit, die brauch ich noch dazu,
und diese große Kleinigkeit bist du, nur du, nur du du du du.
ich brauche keine Millionen,
mir fehlt kein Pfennig zum Glück,
ich brauch nur deine Liebe und Musik, Musik , Musik (1939)[37]

Gute Nacht, Mutter, gute Nacht!
Hast an mich jede Stunde gedacht,

---

[33] „Lili Marleen" (1938) von Hans Leip (Text) und Norbert Schulze (Musik)

[34] „In Lamberts Nachtlokal" (1939) von Gay/Furber (Musik) und Ralph Maria Siegel (Text)

[35] „München-Wien" (1939) von ?

[36] „Das kann doch einen Seemann nicht erschüttern" (1939) von Bruno Balz (Text) und Michael Jary (Musik)

[37] „Ich brauche keine Millionen" (1939) von Peter Kreuder (Musik)

hast dich gesorgt, gequält um deinen Jungen,
hast ihm des Abends ein Schlaflied gesungen.
Gute Nacht, Mutter, gute Nacht!
Hab' Dir Kummer und Sorgen gemacht.
Du hast verzieh'n, Mutter, du hast gewacht,
Gute Nacht, Mutter, gute Nacht! (1940)[38]

Der Tag war grau,
der Tag war schwer
und stürmisch ging die See.
Nun klärt es auf von Westen her
Die Brandung glänzt wie Schnee.
Ums Achterdeck die Möwe fliegt
und leiser kommt der Wind,
der mich in gold'ne Träume wiegt,
Antje, Antje,
der mich in gold'ne Träume wiegt,
Antje, mein blondes Kind.
Antje, Antje, hörst Du nicht
Von Ferne das Schifferklavier?
Antje, Antje, das Lied soll Dich grüßen von mir. (1940)[39]

Ja mein Junge, das hast du dir gar zu leicht gemacht
Mit dem großen Wäschetag am deutschen Rhein.
Hast du dir auch deine Hosen richtig voll gemacht,
Brauchst du gar nicht traurig sein.
Bald seifen wir dich gründlich ein
Von oben und von unter her.
Wenn der deutsche Waschtag wird gewesen sein,
Mensch, da brauchste keine Wäsche mehr. (1940)[40]

Mama, Du wirst doch nicht um deinen Jungen weinen.
Mama, einst wird das Schicksal das wieder uns vereinen
Ich werd es nie vergessen,
was ich an dir hab' besessen,
dass es auf Erden nur eine gibt,
die mich so heiß hat geliebt.
Mama,
und bringt das Leben mir auch Kummer und Schmerz,
dann denk ich nur an dich,
es betet ja für mich, oh Mama, dein Herz. (1941) [41]

So schön wie heut, so müsst es bleiben,
so müsst es bleiben für alle Zeit.
Dann könnte nichts das Glück vertreiben,
es müsste bleiben in Freud und Leid.
Darum soll heut nur Fröhlichkeit aus unsern Liedern erklingen,
drum wollen wir singen und träumen dabei.
So schön wie heut, so müsst es bleiben,
so müsst es bleiben für uns zwei. (1941)[42]

---

[38] „Gute Nacht, Mutter" (1940) von Erwin Lehnow (Text) und Werner Bochmann (Musik)

[39] „Antje, mein blondes Kind*"(1940) von Heinrich Anacker* (Text) Herms Niel (Musik)

[40]„ Lied einer Kriegsberichterkompanie" (1940)

[41] „Mama", Bixio 1938, deutscher Text von Bruno Balz 1941

[42] „So schön wie heut, so müsst es bleiben" (1941) von Willy Dehmel (Text) und Franz Grothe (Musik)

Schau mich doch nicht so traurig an! Was ist denn los mit Dir?
Bewegt Dich ein Kummer dann und wann, komme getrost zu mir.
Nimm doch das Leben doch nicht so schwer.
Merke Dir einen Trick: Ärgerst Du Dich auch noch so sehr, dagegen hilft Musik!
Weißt Du mal nicht mehr aus noch ein, dann sei ein Mann der Tat,
lass allen Kummer Kummer sein und denke an den guten Rat:
Sing ein Lied, wenn Du mal traurig bist!
Sing ein Lied, wenn Dich kein Mädel küsst!
Sing ein Lied, weil Du dann leicht vergisst - tralalalala!
Sing ein Lied, dann lacht der Sonnenschein,
Sing ein Lied, dann bist Du nicht allein
Sing ein Lied, und Du wirst glücklich sein! (1941)[43]

Sing', Nachtigall, sing' ein Lied aus alten Zeiten;
Sing', Nachtigall, sing' rühr' mein müdes Herz!
Sing', Nachtigall, sing' von tausend Seligkeiten;
Sing', Nachtigall, sing', sing' vom Liebesschmerz.
Ach, sing', Nachtigall, sing' ein Lied aus alten Zeiten;
bring', Nachtigall, bring' mir mein Glück zurück. (1941)[44]

Als wir im August hinausgezogen sind,
da hast du mich zum Sammelplatz gebracht.
Du trugst auf deinem Arm unser kleinstes Kind,
und du hast mich fröhlich angelacht.
Du sagtest unserem Jungen: „Schau
dort steht der Vater ja!"
Und du warst ein kleine tapfere Frau,
die ihren Liebsten scheiden sah.
Tapfere kleine Soldatenfrau,
warte nur, bald kehren wir zurück.
Tapfere kleine Soldatenfrau,
Du bist ja mein ganzes Glück.
Tapfere kleine Soldatenfrau,
ich weiß, wie so treu du denkst an mich.
Und so soll es immer sein,
und so denk ich ja auch dein,
und aus dem Felde von ganzem Herzen grüß' ich dich. (1941)[45]

Heimat deine Sterne,
sie strahlen mir auch am fernen Ort.
Was sie sage, deute ich ja so gerne
als der Liebe zärtliches Losungswort.
Schöne Abendstunde, der Himmel ist wie ein Diamant.
Tausend Sterne stehen in weiter Runde,
von der Liebsten freundlich mir zugesandt.
In der Ferne träum' ich vom Heimatland." (1942)[46]

Ich hab' Dich und Du hast mich,
was brauchen wir noch mehr?
Einmal Freud und einmal Leid,
zu zweit ist's halb so schwer!
Ich bin jung und Du bist jung
und vor uns liegt die Welt.

---

[43] „Sing ein Lied, wenn Du mal traurig bist" (1941) Ralph Maria Siegel (Musik und Text)

[44] „Sing', Nachtigall, sing'" (1941) von Bruno Balz (Text) und Michael Jary (Musik)

[45] „Tapfere kleine Soldatenfrau" (1941) von Carl Sträßer (Text und Musik)

[46] „Heimat, deine Sterne" (1942) von Erich Knauf (Text) und Werner Bochmann (Musik)

Man erreicht ja alles leicht,
wenn man zusammen hält!
Ab heute ist mein Leben von Grund auf renoviert,
Du hast außer der Wohnung auch mein Herz frisch tapeziert. (1942)[47]

Fehlt uns das Laternenlicht?
Nein, es fehlt uns nicht,
das kann auch der Mond besorgen.
Und wenn er sich auch versteckt,
das hat uns noch nie verschreckt.
Wenn unser Berlin auch verdunkelt ist,
wir Berliner, wir Berliner bleiben helle.
Wenn unser Berlin auch verdunkelt ist,
der Berliner bleibt ein lustiger Geselle.
Es kann der fehlende Laternenschein
Bevölkerungspolitisch äußerst wertvoll sein
Wenn unser Berlin auch verdunkelt ist,
der Berliner bleibt doch helle,
denn er ist ein Optimist,
der Berliner bleibt doch helle,
denn er ist ein Optimist. (1942)[48]

Ach, es war wunderbar, ging man früher abends aus.
Es wurd' stets Mitternacht, früher kam man nie nach Haus.
Heutzutag, welche Plag', kommt das gar nicht in den Sinn,
und man gibt sich so gern heut' der Hoffnung hin.
Wenn die Lichter wieder scheinen
Und wir wieder unsern kleinen
Abendbummel durch die hellen Straßen machen,
werden wir tanzen, werden wir lachen, heididelddudeldudu.
Wenn die Lichter wieder scheinen
Und wir wieder unsre kleinen
süßen Mädels morgens dann nach Hause bringen,
werden wir lachen, werden wir singen, heididelddudeldudu.
Halten wir dann im Arm eine Schöne,
Und wir sind dann so glücklich zu zweit,
stört uns endlich keine Sirene,
und wir haben dann zu so viel tausend Dingen auch noch Zeit. (1942)[49]

Auf Posten in einsamer Nacht,
da steht ein Soldat und hält Wacht.
Träumt von Hanne und dem Glück,
das Zuhause bleib zurück.
Es geht alles vorüber, es geht alles vorbei!
Auf jeden Dezember folgt wieder ein Mai!
Es geht alles vorüber, es geht alles vorbei!
Doch zwei, die sich lieben, die bleiben sich treu! (1942)[50]

Wenn du auch mal dein Glück verpasst, beklag nicht dein Geschick.
Und wenn du auch mal Sorgen hast, vertreib sie mit Musik.
denn wer zum Trost kein Liedchen kennt, pfeift auf dem letzten Loch.
Und wenn der ganze Schnee verbrennt, die Asche bleibt uns doch!

---

[47] „Ich hab' Dich und Du hast mich" (1942) von Peter Igelhoff und Adolf Steimel (Musik) und Helmut Käutner und Aldo von Pinelli (Text)

[48] „Wenn unser Berlin auch verdunkelt ist" (1942) von Bruno Balz (Text) und Franz Grothe (Musik)

[49] „Wenn die Lichter wieder scheinen" (1942) Edmund Kötscher (Musik) und K. Alson (Text)

[50] „Es geht alles vorüber" (1942) von Kurt Feltz (Text) und Fred Raymond (Musik)

Wir machen Musik, da geht euch der Hut hoch.
Wir machen Musik, da geht euch der Bart ab.
Wir machen Musik, bis jeder beschwingt sing:
Do-re-mi-fa-sol-mi-do! (1942)[51]

Wenn ich ohne Hoffnung leben müsste,
wenn ich glauben müsste,
dass mich niemand liebt,
dass es nie für mich ein Glück mehr gibt –
ach, das wär' schwer.
Wenn ich nicht in meinem Herzen wüsste,
dass du einmal zu mir sagst: Ich liebe dich,
wär' das Leben ohne Sinn für mich,
doch ich weiß mehr:
Ich weiß es wird einmal ein Wunder gescheh'n
und dann werden tausend Märchen wahr.
Ich weiß, so schnell kann keine Liebe vergeh'n,
die so groß ist und so wunderbar.
Wir haben beide denselben Stern
und dein Schicksal ist auch meins.
Du bist mir fern und doch nicht fern,
denn unsere Seelen sind eins.
Und darum wird einmal ein wunder gescheh'n -
und ich weiß, dass wir uns wiederseh'n! (1942)[52]

Davon geht die Welt nicht unter, sieht man sie manchmal auch grau.
Einmal wird sie wieder bunter, einmal wird sie wieder himmelblau.
Geht's mal drüber und mal drunter, wenn uns der Schädel auch raucht,
davon geht die Welt nicht unter, die wird ja noch gebraucht.
Davon geht die Welt nicht unter, die wird ja noch gebraucht! (1942)[53]

Wovon kann der Landser denn schon träumen?
Er hat ja keine Zeit dazu!
Keine Stunde Zeit will er versäumen,
des Nachts da braucht er seine ruh.
Kaum ist er entschlummert,
wird auch schon gebummert,
und dann heißt es – raus!
Wovon kann der Landser denn schon träumen?
Er wartet bis halt Urlaub ist,
weil er dann statt nur davon zu träumen,
die Liebste selber küsst! (1942)[54]

Einmal tritt der Tag an jeden ran,
der Besonderes verlangt.
Wo man nicht erst lange zögern kann,
zwischen 'für' und 'wider' schwankt.
Wo man ran geh'n muss,
wenn's auch biegt und kracht,
wo man ran geh'n muss,
ganz gleich, wie man's macht!

---

[51] „Wir machen Musik" (1942) von Helmut Käutner/Aldo von Pinelli (Text) und Peter Igelhoff (Musik)

[52] „Ich weiß, es wird einmal ein Wunder gescheh'n" (1942) von Bruno Balz (Text) und Michael Jary (Musik)

[53] „Davon geht die Welt nicht unter" (1942) von Bruno Balz (Text) und Michael Jary (Musik)

[54] „Landserlied" (1942) von Willi Richartz (Musik) und Werner Plücker (Text)

Und darum, wenn andre Leute steh'n und schau'n,
sag ich voll Selbstvertrau'n:
Wir werd'n das Kind schon richtig schaukeln
von frühmorgens bis in die Nacht.
Vergeblich, uns was vorzugaukeln,
von frühmorgens bis in die Nacht.
Wir werden allen eine lange Nase drehn,
die voll Besorgnis zweifelnd an der Wiege steh'n:
Wir werd'n das Kind schon richtig schaukeln,
jeden Morgen, jeden Abend -
jeden Morgen, jeden Abend, jede Nacht. (1942)[55]

Mit Musik geht alles besser, mit Musik fällt alles leicht,
ob man die Trompete schmettert oder Bass und Fidel streicht.
Nur piano sich zu äußern, nein, das ist nicht so gedacht.
Ein Fortissimo ist wohl ebenso hier und da recht angebracht. (1943)[56]

Drum kauf' dir einen bunten Luftballon,
nimm ihn fest in deine Hand;
stell dir vor er fliegt mit die davon
in ein fernes Märchenland.
Über Wolken, wo die Sonne thront,
und der blaue Himmel lacht,
bis zum Märchenschloss, gleich hinterm Mond,
wo ein Prinz dich glücklich macht.
Kauf dir einen bunten Luftballon,
hellblau, lila oder grün
und er wird dich, eh du's denkst, zum Lohn
in das Land der Träume zieh'n." (1944)[57]

[55] Wir werd'n das Kind schon richtig schaukeln" (1942) von Willy Dehmel (Text) und Franz Grothe (Musik)

[56] „Mit Musik geht alles besser" (1943) von Erich Knauf (Text) und Werner Bochmann (Musik)

[57] „Kauf dir einen bunten Luftballon" (1944) von A. Profes (Text und Musik)

7.7.4 Nachkriegsdeutschland

Möwe, du fliegst in die Heimat,
grüß sie recht herzlich von mir.
All meine guten Gedanken ziehen nach Hause mit dir!
Bist du im Dunkel entschwunden, folgt dir voll Sehnsucht mein Blick.
Einmal nach stürmischen Tagen kehre ich wieder zurück. (1947)[58]

Es weht der Wind von Norden.
Er weht uns hin und her.
Was ist aus uns geworden?
Ein Häufchen Sand am Meer.
Der Sturm jagt das Sandkorn weiter,
dem unser Leben gleicht.
Er fegt uns von der Leiter.
Wir sind wie Staub so leicht.
Was soll nun werden? Es muss doch weitergeh'n!
Noch bleibt ja Hoffnung für uns genug besteh'n.
Wir fangen alle von vorne an,
weil dieses Dasein auch schön sein kann.
Der Wind weht von allen Seiten.
So lass den Wind doch wehn!
Denn über uns der Himmel lässt uns nicht untergeh'n.[59]

Mein lieber Freund, mein lieber Freund,
die alten Zeiten sind vorbei,
ob man da lacht, ob man da weint,
die Welt geht weiter, eins, zwei, drei.
Ein kleines Häuflein Diplomaten macht heut' die große Politik,
sie schaffen Zonen, ändern Staaten.
Und was ist hier mit uns im Augenblick?
Wir sind die Eingeborenen von Trizonesien
Wir haben Mägdelein mit feurig wildem Wesien.
Wir sind zwar keine Menschenfresser, doch wir küssen umso besser. (1948)[60]

Vieles bei uns das war gründlich zerstört,
wir hatten nicht 'mal 'nen Staat.
Jetzt hab'n wir zwei, die auch ganz separat
ihre Regierungen tragen.
Kosten die beiden uns auch schon genug,
wir brauchen mehr als nur zwei.
Wir hab'n im Hintergrund Frankfurt dabei.
Und nur die Ängstlichen fragen:
Wer soll das bezahlen, wer hat das bestellt?
Wer hat so viel Pinke, Pinke,
wer hat so viel Geld? (1949)[61]

Wunderschön ist's in Paris auf der Rue Madelaine.
Schön ist es, im Mai in Rom durch die Stadt zu gehen,
oder eine Sommernacht still beim Wein in Wien.
Doch ich denk, wenn ihr auch lacht, heut' noch an Berlin.

---

[58] „Möwe, du fliegst in die Heimat" (1947) von Günther Schwenn (Text) und Gerhard Winkler (Musik)

[59] „Und über uns der Himmel" (1947) von Mackeben (Musik) /Freytag (Text)

[60] „Wir sind die Eingeborenen von Trizonesien" (1948) von Karl Berbuer (Text und Musik)

[61] „Wer soll das bezahlen" (1949) von Walter Stein = Kurt Feltz (Text) und Jupp Schmitz (Musik)

Ich hab noch einen Koffer in Berlin,
deswegen muss ich nächstens wieder hin.
Die Seligkeiten vergangener Zeiten
sind alle noch in meinem Koffer drin. (1951)[62]

Geh'n sie mit der Konjunktur, geh'n sie mit auf diese Tour,
nehm`sie sich ihr Teil, sonst schäm'n sie sich
und später geh'n sie nicht zum großen Festbankett.
Geh'n sie mit der Konjunktur, geh'n sie mit auf diese Tour,
seh'n sie doch, die andern steh'n schon dort
und nehm'n die Créme schon fort beim großen Festbankett.
Man ist, was man ist nicht durch den inneren Wert,
den kriegt man gratis, wenn man Straßenkreuzer fährt.
Man tut, was man tut, nur aus dem Selbsterhaltungstrieb,
denn man hat sich nur selber lieb. (1955)[63]

Wir ham den Kanal, wir ham den Kanal,
Wir ham den Kanal noch lange nicht voll.
Wir ham's über Nacht zu Wohlstand gebracht.
Wir spielen in Dur und nicht mehr in Moll.
Ein Koffergerät, ein Starmixgerät,
in jedem Haushalt ein Fernsehgerät,
Brillanten an der Hand, Picasso an der Wand,
„Mein Kampf" ham wir leider verbrannt. (?)

So schön, schön war die Zeit,
so schön, schön war die Zeit.
Brennend heißer Wüstensand,
So schön, schön war die Zeit,
fern, so fern dem Heimatland.
So schön, schön war die Zeit
Kein Gruß, kein Herz,
kein Kuss, kein Scherz.
Alles liegt so weit, so weit.
Dort wo die Blumen blüh'n,
dort wo die Täler grün,
dort war ich einmal zu Hause.
Wo ich die Liebste fand,
da liegt mein Heimatland.
Wie lang bin ich noch allein?

Es startet unerwartet ein Professor nach dem Mond.
Wollt' horchen und erforschen
was dort oben alles wohnt.
Das Jahrhundert war verwundert
denn sehr lange blieb er nicht.
Nein, er kehrte heim zur Erde
und gab folgenden Bericht:
Die Fahrt zum Mond hat sich gelohnt!
Nun weiß die Wissenschaft
im Grunde ganz gewissenhaft
dass sich die Fahrt zum Mond nicht lohnt.
Drum hat die Fahrt zum Mond
sich schließlich doch gelohnt!
Touristen, Alpinisten!

---

[62] „Ich hab noch einen Koffer in Berlin" (1951) von v. Pinelli (Text) und R.M. Siegel (Musik)

[63] „Konjunktur Cha-Cha" (1955) von Kurt Feltz (Text) und Durand (Musik)

sprach der weitgereiste Herr
Sie müssen nämlich wissen, so 'ne Reise ist sehr schwer!
Weder Kino, noch Kasino und die Kälte hundsgemein.
Ich verkaufe und versaufe die Rakete und geh heim! (1956)[64]

Papa sagt, ich wär' sehr schön, ich hätt' Figur von der Lorraine,
Produzent von Film käm' an, der würde dann mein Ehemann.
Ich will 'nen Cowboy als Mann
dabei kommt's mir gar nicht auf das Schießen an,
denn ich weiß, dass so ein Cowboy küssen kann. (1963)[65]

Weine nicht, wenn der Regen fällt,
es gibt einen, der zu dir hält,
Marmor, Stein und Eisen bricht,
aber unsere Liebe nicht,
alles, alles geht vorbei
doch wir sind uns treu. (1966)[66]

Wir lagen träumend im Gras, die Köpfe voll verrückter Ideen.
Da sagte er nur zum Spaß, komm, lass uns auf die Reise gehen.
Doch der Rauch schmeckte bitter,
aber Conny sagte mir, was er sah, ein Meer von Licht und Farben,
wir ahnten nicht, was bald darauf geschah.
Am Tag als Conny Kramer starb
und alle Freund weinten um ihn.
Das war ein schwerer Tag, weil in mir eine Welt zerbrach. (1972)[67]

Griechischer Wein ist so wie das Blut der Erde,
komm schenk' dir ein,
und wenn ich dann traurig werde, liegt es daran,
dass ich immer träume von daheim, du musst verzeih'n.
Griechischer Wein und die alt vertrauten Lieder,
schenk' nochmal ein, denn ich fühl die Sehnsucht wieder,
in dieser Stadt wird' ich immer nur ein Fremder sein, und allein. (1974)[68]

Dann steckte er die Zigaretten ein
und ging wie selbstverständlich heim,
durchs Treppenhaus mit Bohnerwachs und Spießigkeit.
Die Frau rief: „Mann, wo bleibst Du bloß, Dalli-Dalli geht gleich los!"
Sie fragte: „War was?" – „Nein, was soll schon sein?"
Ich war noch niemals in New York,
ich war noch niemals auf Hawaii,
ging nie durch San Fransisco in zerriss'nen Jeans.
Ich war noch niemals in New York,
ich war noch niemals richtig frei.
Einmal verrückt sein und aus allen Zwängen flieh'n. (1979)[69]

Manchmal geh' ich meine Straße ohne Blick,
manchmal wünsch' ich mir mein Schaukelpferd zurück,
manchmal bin ich ohne Rast und Ruh,

---

[64] „Die Fahrt zum Mond hat sich gelohnt" (1956) von ?

[65] „Ich will 'nen Cowboy als Mann" (1963) von Haenning (Text) und Hertha (Musik)

[66] „Marmor, Stein und Eisen bricht" (1966) von Bruhn (Text) und Deutscher/Loose (Musik)

[67] „Am Tag, als Conny Kramer starb" (1972) von Robbie Robertson (Text und Musik des Originals) und Hans-Ulrich Weigel (Deutscher Text)

[68] „Griechischer Wein" (1974) von Michael Kunze (Text) und Udo Jürgens (Musik)

[69] „Ich war noch niemals in New York" (1979) von Udo Jürgens (Text und Musik)

manchmal schließ ich alle Türen nach mir zu ,
manchmal ist mir kalt und manchmal heiß,
manchmal weiß ich nicht mehr was ich weiß,
manchmal bin ich schon am Morgen müd',
und dann such ich Trost in einem Lied:
Über sieben Brücken musst Du geh'n,
sieben dunkle Jahre übersteh'n,
sieben mal wirst du die Asche sein,
aber einmal auch der helle Schein. (1979)[70]

Neunundneunzig Kriegsminister,
Streichholz und Benzinkanister,
hielten sich für schlaue Leute,
witterten gleich fette Beute,
riefen: Krieg und wollten Macht,
Mann, wer hätte das gedacht,
dass es einmal soweit kommt,
wegen neunundneunzig Luftballons.
Neunundneunzig Jahre Krieg
ließen keinen Platz für Sieger,
Kriegsminister gibt's nicht mehr
und auch keine Düsenflieger.
Heute zieh' ich meine Runden,
seh' die Welt in Trümmern liegen
hab' 'nen Luftballon gefunden
denk' an dich und lass' ihn fliegen. (1983)[71]

[70] „Über sieben Brücken musst du geh'n" (1979) von Karat (Text und Musik des Originals)

[71] „99 Luftballons" (1983) von Carlo Karges (Text) und J. U. Fahrenkrog-Petersen (Musik)

7.8 Texte der Marschlieder

7.8.1 Die erfolgreichsten „Marschschlager“

Engeland-Lied[72]
Heute wollen wir ein Liedlein singen,
trinken wollen wir den kühlen Wein,
und die Gläser sollen dazu klingen,
denn es muss geschieden sein.
Reich mir deine Hand,
deine weiße Hand!
Leb wohl, mein Schatz, leb wohl, lebe wohl!
Denn wir fahren, denn wir fahren,
denn wir fahren gegen Engelland, Engelland!
Ahoi!
Unsre Flagge wehet auf dem Maste,
sie verkündet uns des Reiches Macht.
Denn wir wollen es nicht länger leiden,
dass der Englischman darüber lacht.
Kommt die Kunde, dass ich bin gefallen,
dass ich schlafe in der Meeresflut,
weine nicht um mich, mein Schatz, und denke:
für das Vaterland, da floss mein Blut!

Frankreich-Lied[73]
Kamerad, wir marschieren im Westen
Mit den Bombengeschwadern vereint.
Und fallen auch viele der Besten,
wir schlagen zu Boden den Feind!
Vorwärts! Voran, voran!
Über die Maas, über Schelde und Rhein
marschieren wir siegreich nach Frankreich hinein,
marschieren wir, marschieren wir
nach Frankreich hinein!

Sie wollten das Reich uns verderben
doch der Westwall, der eherne, hält.
Wir kommen und schlagen in Scherben
ihre alte verrottete Welt.
Vorwärts! Voran, voran!
Über die Maas, über Schelde und Rhein
Marschieren wir siegreich nach Frankreich hinein,
marschieren wir, marschieren wir
nach Frankreich hinein!
Kamerad! Wir marschieren und stürmen,
für Deutschland zu sterben bereit,
bis die Glocken von Türmen zu Türmen
verkünden die Wende der Zeit!
Vorwärts! Voran, voran!
Über die Maas, über Schelde und Rhein
Marschieren wir siegreich nach Frankreich hinein,

[72] 1939, Musik: Herms Niels, Text: Hermann Löns

[73] 1940, Musik: Herms Niel, Text: Heinrich Anacker

marschieren wir, marschieren wir
nach Frankreich hinein!

Bomben auf Engeland[74]
Wir fühlen in Horsten und Höhen
des Adlers verwegenes Glück!
Wir steigen zum Tor
Der Sonne empor,
Wir lassen die Erde zurück.
Kamerad! Kamerad! Alle Mädels müssen warten!
Kamerad! Kamerad! Der Befehl ist da, wir starten!
Kamerad! Kamerad! Die Losung ist bekannt:
Ran an den Feind! Ran an den Feind!
Bomben auf Engelland!
Hört ihr die Motoren singen:
Ran an den Feind!
Hört ihr's in den Ohren klingen:
Ran an den Feind!
Bomben! Bomben! Bomben auf Engelland!
Hört ihr die Motoren singen:
Ran an den Feind!
Hört ihr's in den Ohren klingen:
Ran an den Feind!
Bomben! Bomben! Bomben auf Engelland!

Wir stellen den britischen Löwen
Zum letzten entscheidenden Schlag.
Wir halten Gericht.
Ein Weltreich zerbricht.
Das wird unser stolzester Tag!

Von Finnland bis zum Schwarzen Meer[75]
Wir standen für Deutschland auf Posten
und hielten die große Wacht.
Nun hebt sich die Sonne im Osten
und ruft die Millionen zur Schlacht.
Von Finnland bis zum Schwarzen Meer:
Vorwärts, vorwärts!
Vorwärts nach Osten, du stürmend' Heer!
Freiheit das Ziel,
Sieg das Panier!
Führer, befiehl!
Wir folgen dir!

Den Marsch von Horst Wessel begonnen
im braunen Gewand der SA
vollenden die grauen Kolonnen:
Die große Stunde ist da!
Von Finnland bis zum Schwarzen Meer:
Vorwärts, vorwärts!
Vorwärts nach Osten, du stürmend' Heer!
Freiheit das Ziel,
Sieg das Panier!

[74] Norbert Schultze (Musik), Wilhelm Stoeppler (Text)
[75] 1941, Musik: Norbert Schultze

Führer, befiehl!
Wir folgen dir!

Nun brausen nach Osten die Heere
ins russische Land hinein.
Kameraden, nun an die Gewehre!
Der Sieg wird unser sein!
Von Finnland bis zum Schwarzen Meer:
Vorwärts, vorwärts!
Vorwärts nach Osten, du stürmend' Heer!
Freiheit das Ziel,
Sieg das Panier!
Führer, befiehl!
Wir folgen dir!

7.8.2 Fliegerlieder

Jagdflieger-Lied[76]
Es blitzen die stählernen Schwingen,
wenn dröhnend und donnern im Takt
die stolzen Motoren, sie singen
das Lied, das im Herzen uns packt.

Bei uns wird nicht lange gefackelt:
Wir haben den Tommy versohlt!
Die stolze Maschine, sie wackelt, wackelt:
Den Feind hat der Teufel geholt!
Die stolze Maschine, sie wackelt, wackelt:
Den Feind hat der Teufel geholt!

Wir Flieger, zum Kämpfen geboren,
wir feuern mit sicherer Hand.
Wir haben dem Führer geschworen,
entschlossen zu schützen das Land.

So jagen wir kühn und verwegen,
in treuer Kam'radschaft vereint,
der Sonne, dem Siege entgegen,
in Bölkes und Richthofens Geist!

Flieger sind Sieger[77]
Wir jagen durch die Lüfte
wie Wotans wildes Heer.
Wir schau'n die Wolkenklüfte
und brausen übers Meer.
Wo tragen uns die Schwingen,
wohl über Berg und Tal,
wenn die Propeller singen,
Im ersten Morgenstrahl.

Flieger sind Sieger,
sind alle Zeit bereit.

[76] 1940, Musik: Herms Niel, Text: Heinrich Anacker
[77] Text: Goetz Otto Stoffregen

Flieger sind Sieger
für Deutschlands Herrlichkeit.

Flieger empor[78]
Wir fliegen durch silberne Weiten,
selig dem Himmel gesellt,
schweben und sinken und gleiten
über unendliche Breiten,
die Gott uns zum Schauen bestellt.
Über der Erde zu thronen
hoch im sonnigen Schein,
in unerschlossenen Zonen
neue Menschen zu sein.
Braust es im Chor:
Flieger empor!

Stukalied[79]
Wir sind die schwarzen Husaren der Luft,
die Stukas, die Stukas, die Stukas.
Immer bereit, wenn der Einsatz uns ruft,
die Stukas, die Stukas, die Stukas.
Wir stürzen vom Himmel und schlagen zu.
Wir fürchten die Hölle nicht und geben nicht Ruh,
bis endlich der Feind am Boden liegt,
bis England, bis England, bis Engeland besiegt.
Die Stukas, die Stukas, die Stukas!

Es donnern unsre Motoren[80]
Es donnern unsre Motoren
ihr eisernes Lied in die Welt.
Wir sind dazu erkoren,
wenn mancher von uns auch fällt.
Wir werden weiter fliegen,
wir wollen für Deutschland siegen.
Komme, was kommen mag!

Wir fliegen für Deutschlands Ehre,
wir kämpfen für Deutschlands Recht.
Wir sind des Volkes Wehre,
wir bleiben treu und echt.
Wir werden weiter fliegen,
wir wollen für Deutschland siegen.
Komme was kommen mag![81]

Bombenfliegermarsch der Legion Condor[82]
Wir flogen jenseits der Grenzen
mit Bomben gegen den Feind,
hoch über der spanischen Erde

---

[78] 1939, Musik: Erich Buder, Text: Joseph Buchhorn

[79] 1941

[80] Musik: R. von Schmidseck

[81] 1941, Musik: Hans Felix Husadel, Text: Arnold Wiesmann

[82] 1936, Christian Jährig und Hans Teichmann

mit den Fliegern Italiens vereint.
Wir sind deutsche Legionäre
die Bombenflieger der Legion
im Kampf um Freiheit, Mut und Ehre
Soldaten der Nation.
Vorwärts Legionäre,
Vorwärts im Kampf sind wir nicht allein
und die Freiheit muss Ziel unseres Kampfes sein.
Vorwärts Legionäre.

Die Roten, sie wurden geschlagen
im Angriff bei Tag und bei Nacht,
die Fahne zum Siege getragen
und dem Volke der Frieden gebracht.

Wir kämpften an allen Fronten,
wir schlugen die feindlichen Reih'n
wir kämpfen für Freiheit und Ehre,
und um Sieger für Deutschland zu sein.

Adler-Lied[83]
Adler sind Großdeutschlands Zeichen,
sind sein Wappentier.
Und den kühnen Vögeln gleichen
Wir vom Luftrevier.
Wie die Adler fliegen über Meer und Land,
fliegen wir und siegen für das Vaterland.

Hermann Göring hat erzogen
uns im Hitlergeist.
Ist uns selbst vorangeflogen,
weiß, was kämpfen heißt.

Brach ein Kamerad die Schwingen,
andre steh'n bereit,
mutig für ihn einzuspringen
mit dem gleichen Schneid.

Wenn wir kreisen hoch im Blauen,
strahlt ein Vorbild hehr,
Immelmann und Boelcke schauen
aus den Sternen her.

7.8.3 Lieder Fallschirmjäger

Lied Der Fallschirmjäger[84]
Rot scheint die Sonne, fertig gemacht,
wer weiß, ob die morgen für uns auch noch lacht?
Werft an die Motoren, schiebt Vollgas hinein!
Startet los, flieget an, heute geht es zum Feind!
In die Maschinen, in die Maschinen!
Kamerad, da gibt es kein Zurück,

[83] 1940, Musik: Herms Niel, Text: Heinrich Anacker

[84] Musik und Text: Friedrich Schäfer

Fern im Westen [Osten, Süden, Norden...] stehen dunkle Wolken!
Komm mit und sage nicht, komm mit!

Donnern Motoren - Gedanken allein,
denkt jeder noch schnell an die Lieben daheim.
Dann kommt, Kameraden, zum Sprung das Signal,
und wir schweben zum Feind, zünden dort das Fanal.

Schnell wird gelandet, schnell wir gelandet.
Kamerad, da gibt es kein Zurück,
Fern im Westen [Osten, Süden, Norden...] stehen dunkle Wolken!
Komm mit und sage nicht, komm mit!

Klein unser Häuflein, wild unser Blut,
wir furchten den Feind nicht und auch nicht den Tod,
Wir wissen nur eines: Wenn Deutschland in Not,
zu kämpfen, zu siegen, zu sterben den Tod.

An die Gewehre, an die Gewehre.
Kamerad, da gibt es kein Zurück,
Fern im Westen [Osten, Süden, Norden...] stehen dunkle Wolken!
Komm mit und sage nicht, komm mit

Auf Kreta im Sturm und im Regen[85]
Auf Kreta im Sturm und im Regen
da steht ein Fallschirmjäger auf der Wacht,
er träumt ja so gerne von der Heimat,
wo ihm ein holdes Mädchenherze lacht,
Die Sternlein funkeln vom Himmel in die Nacht
Grüß mir die Heimat,
grüß mir mein Mägdelein aus blut'ger Schlacht.

Das Löwengeschwader,
so sind wir genannt
und sind durch gewaltige Scharen
dem Briten als Schrecken der Schiffe bekannt,
vom Kanal bis zu Schottlands Gestaden.

Das Zeichen des Löwen
auf silbernem Rumpf,
so fliegen wir weit übers Meer
und tragen des Führers Wort zum Triumph:
es gibt keine Inseln mehr.

7.8.4 Lieder der Panzerwaffe

Lied der Panzertruppen[86]
Ob's stürmt oder schneit, ob die Sonne uns lacht,
ob heiter der Himmel oder finster die Nacht,
bestaubt sind die Gesichter,
doch froh ist unser Sinn, ja unser Sinn:
Es braust unser Panzer im Sturme dahin.

[85] 1941
[86] 1933

Und sind wir dann alle zum Kampfe vereint,
mit donnerndem Motor heran an den Feind!
Dann lasst den Kameraden
im Kampf nicht allein, ja nicht allein!
So stoßen wir tief in die feindlichen Reih'n.

Und lässt uns im Stich dann das treulose Glück,
und kehren wir nicht in die Heimat zurück,
trifft uns die Todeskugel,
ruft uns das Schicksal ab, ja Schicksal ab,
so wird uns der Panzer ein ehernes Grab.

Panzergruppe Kleist[87]
Im Westen haben wir dem Feind bewiesen:
Wo wir dabei, da brach die stärkste Kraft!
Ob hoch die Berge, sumpfig auch die Wiesen,
wir haben jedes Hindernis geschafft.
Wir rollen an, und ob wir opfern sollten,
unser ist der Sieg, wo wir viel siegen wollten.
Voran! Voran! Panzer voran!
Voran! Voran! So donnern die Motoren!
Voran! Voran! Wir sind dem Sieg verschworen!
Uns drängt, uns reißt
des Führers Geist
Wir sind die Panzergruppe Kleist,
die Panzergruppe Kleist.

Schwarz ist unser Panzer
Schwarz ist unser Panzer,
froh das junge Herz.
Stählern unsere Waffen
sind aus Deutschem Erz.
Drum Kameraden, hört die Parole
und schreibt sie tief ins junge Herz hinein:
Nur immer vorwärts, Gas gegeben,
das Leben will gewonnen sein!

7.8.5 Lieder Marine

Wir sind Kameraden auf See[88]
Wir sind Kameraden auf See!
Komm', Mädel, nun gib mir den Abschiedskuss!
Sei tapfer und treu, wenn ich scheiden muss!
Und fahren wir heute hinaus,
wir kommen ja wieder nach Haus.
Wir stehen wie Felsen in Luv und Lee,
wir sind Kameraden auf See!

Der Flagge, die uns unser Führer gab,
ihr bleiben wir treu bis an das Grab!

[87] 1940

[88] Musik: Robert Küssel, Text: Goetz Otto Stoffregen

Uns kümmert nicht Wetter und Sturm,
wir stehen in Bunker und Turm,
wir stehen wie Felsen in Luv und Lee,
wir sind Kameraden auf See!

Der Flagge, die stolz uns zu Häuptern weht,
ihr gilt unser Gruß, wenn's zum Sterben geht!
Sie ist unser heiligstes Gut,
wir schützen sie mit unser'm Blut!
Wir stehen wie Felsen in Luv und Lee,
wir sind Kameraden auf See!

U-Boot-Lied

Wir haben Tag und Nacht
kein Auge zugemacht
bei der großen Jagd auf hoher See.
Und hinterm Doppelglas,
bis auf die Knochen nass,
späh'n die Wachen aus nach B.R.T.
Die Diesel stampfen, die See geht schwer,
so klein ist das Boot
und so groß ist das Meer,
da kommt es auf jedes Lederpäckchen an:
vom Kaleu bis zum letzten Mann.

Heimat, so weit von hier,
Heimat, dich grüßen wir!
Für dich, da fahren wir
den lauernden Tod im Torpedorohr,
ran an den Feind! U-Boote vor!

Unser die Freiheit der Meere

Ritter der Nordsee,
im blauen Gewand,
Kapitän und Matrosen,
Singen wir heiter,
die Blicke gewandt,
wenn uns die Stürme umtosen.

Flagge am Mast,
die der Führer uns gab,
Flagge, wir machen dir Ehre!
Engelands Macht
Uns're Stunde die Nacht
Unser die Freiheit der Meere.
Unser, unser,
Unser die Freiheit der Meere!

7.8.6 Lieder der Infanterie

Lied der Infanterie
Kameraden lasst uns singen
eine Melodie,
denn es soll ein Lied erklingen
auf die Infant'rie.
Denn sie ist allerzeit
immer kampfbereit,
ob es donnert, blitzt oder kracht
-oder kracht.
Ihrem steten Kampfgelingen
ist dieses Lied erdacht.
Ohne Halt durch Sturm und Regen
mitten in der Nacht.
Ohne Halt dem Feind entgegen,
was auch kommen mag.
Ob auch heiß der Tag,
ob auch kalt die Nacht,
ob auch fern die Heimat ist
-Heimat ist.
Stets kämpft auf allen Wegen
stolz der Infant'rist
Panzer und Flieger
schaffen's nie allein,
können nie allein die Sieger
auf dem Schlachtfeld sein.
Können es nicht schaffen
ohne deinen Einsatz nie
-Einsatz nie!

Königin der Waffen-Deutsche Infantrie!
Infanterie, du bist die Krone aller Waffen.
Infanterie, du trägst mit Stolz den schweren Affen.
Infanterie, dich vergess' ich nie.
Mit dir marschiert der Ruhm
aus Deutschlands großer Zeit
hinein in alle Ewigkeit.
Urlaubsschein, du bist der schönste aller Scheine,
Urlaubsschein, es denken alle nur das eine:
Urlaubsschein, wann wirst du endlich mein?
Ich möchte' so gern einmal
nach Hause wieder geh'n
und meine Lieben wiederseh'n.
Löhnungstag, du bist der schönste aller Tage.
Löhnungstag, bei dir vergisst man Müh' und Plage.
Löhnungstag, bei dir bleibt keiner nach.
Und haben wir das Säckel wieder voller Geld,
dann fühl'n wir uns als Herr'n der Welt.
Annemie, du hast schon lange nicht geschrieben.
Annemie, bist mir auch treu geblieben?
Annemie, ja dich vergess' ich nie!
Schreib' mir ‚nen langen, langen Brief und leg' hinein,
Viel Lieb' und einen Zehnmarkschein.

7.8.7 Lieder des Afrikakorps

Afrikakorps-Lied[89]
Über die Schelde, die Maas und den Rhein
stießen die Panzer nach Frankreich hinein.
Husaren des Führers im schwarzen Gewand,
so haben sie Frankreich im Sturm überrannt!
Es rasseln die Ketten, es dröhnt der Motor:
Panzer rollen in Afrika vor!
Deutsche Panzer im Sonnenbrand
Stehen zur Schlacht gegen Engeland!
Es rasseln die Ketten, es dröhnt der Motor:
Panzer rollen in Afrika vor!
Heiß über Afrikas Boden die Sonne glüht,
Unsere Panzermotoren singen ihr Lied.
Deutsche Panzer im Sonnenbrand
Stehen zur Schlacht gegen Engeland!
Es rasseln die Ketten, es dröhnt der Motor:
Panzer rollen in Afrika vor!

Panzer des Führers, ihr Briten habt Acht,
die sind zu eurer Vernichtung gedacht.
Sie fürchten vor Tod und vor Teufel sich nicht,
an ihnen der britische Hochmut zerbricht.
Es rasseln die Ketten, es dröhnt der Motor:
Panzer rollen in Afrika vor!

Unser Rommel[90]
Wir sind das Deutsches Afrikakorps,
des Führers verwegene Truppen.
Wir stürmen wie den Teufel hervor,
versalzen den Tommys die Suppen!
Wir fürchten nicht Hitze und Wüstensand,
wir trotzen dem Durst und dem Sonnenbrand,
marschieren beim Takt unserer Trommel.
Vorwärts, vorwärts mit unserem Rommel!

Heia Safari[91]
Wohlan durch Wüstensand
und heißen Sonnenbrand
hebt jetzt ein großes Jagen an
mit lautem Halali!
Die Jäger, die sind wir,
im weiten Jagdrevier,
das deutsche Korps in Afrika.
Heia, heia Safari!

[89] Musik: Norbert Schultze

[90] Musik: Norbert Schultze

[91] Musik: Martin Schönicke, Text: Werner Plücker

7.8.8 Verschiedene Marschlieder

Funker-Lied
Alle aufgepasst, alle Schritt gefasst:
Wir marschier'n in Reih' und Glied!
Alle aufgepasst, alle Schritt gefasst:
Wir sing'n das Funkerlied!
Von der Funkerei und der Liebe-, Liebelei!
Singt alle freudig mit,
Singt, Kameraden, mit!

In dem Städtchen wohnt ein Mädchen,
und das lieben wir so sehr.
Denn es hat zwei blaue Augen,
blonde Haare, siebzehn Jahre:
Ja, was wollen wir noch mehr,
Wir Funkersoldaten?
Denn wir sind ja von der zwoten [ersten, dritten...] Kompanie,
und wir geben stets: Ich liebe, liebe Sie!
Und alle Mädchen hören mit:
Di-da-di-dit, di-da-di-dit!
Denn wir sind ja von der zwoten [ersten, dritten...] Kompanie,
und wir geben stets: Ich liebe, liebe Sie!
Und alle Mädchen hören mit:
Di-da-di-dit, di-da-di-dit!

Wie müssen die Soldaten sein?[92]
Wie müssen die Soldaten sein?
Mutig, tapfer, treu!
Bei Regen und bei Sonnenschein?
Mutig, tapfer, treu!
Soldaten müssen Männer sein,
Treu wie das Gold,
hart wie der Stahl.
Soldaten müssen Männer sein!
Mutig, tapfer, treu!
Wie müssen denn die Mädels sein?
Zärtlich, lieb und treu!
Wie wünsch ich mir die Liebste mein?
Zärtlich, lieb und treu!
Ja, Mädels, die müssen zärtlich sein,
Treu wie das Gold,
Lieb wie ein Kind.
Ja, Mädels, die müssen zärtlich sein,
Zärtlich, lieb und treu!
Wie wollen wir zusammen sein?
Mutig, tapfer, treu!
In unserm stillen Kämmerlein?
Zärtlich, lieb und treu!
Soldaten müssen Männer sein,
treu wie das Gold,
hart wie der Stahl.
Und Mädels, die müssen zärtlich sein,
zärtlich, lieb und treu!

[92] Text: Goetz Otto Stoffregen

Gerda, Ursula, Marie[93]
Mann an Mann marschieren wir,
einerlei wohin.
Irgend in ein Feldquartier,
frisch mit frohem Sinn.
Singen wir ein schönes Lied
von dem Schätzelein.
Herrlich ist es auf der Welt
und schön Soldat zu sein.
Gerda, Gerda,
Ursula, Marie, Marie
Gerda, Gerda,
Ursula, Marie

Lied der schaffenden Heimat[94]
Auf endlosen staubigen Wegen,
durch Trümmer und lodernden Brand,
so rollen, dem Einsatz entgegen,
die Wagen ins feindliche Land.
Hörst du Fahrer, den Klang der Motoren?
Spürst du des Motors stürmende Kraft?
Fühlst du die Herzen der Heimat schlagen,
die deine siegreichen Waffen schafft.
Wir bauen mit Stirn und Hand
Motoren für's Vaterland.
Ihr dröhnender Siegeston
ist höchster und schönster Lohn.

[93] Musik: Herms Niel

[94] 1941, Musik: Herms Niel, Text: Alfred Richter

7.9 Verzeichnis der verwendeten Literatur

7.9.1 zeitgenössische Zeitschriften

„Die Musik”

„Die Musik-Woche”

„Musik im Kriege“

„Film-Kurier”: Das führende deutsche Fachblatt. Vereinigt mit “Licht-Bild-Bühne”

„Filmwelt. Das Film- und Foto-Magazin”

„Funk und Bewegung“, hrsg. vom RDR

„Funkstunde. Rundfunkzeitschrift des Berliner Reichssenders“

„Die WERAG. Rundfunkzeitschrift des Kölner Reichssenders“

„Südfunk. Rundfunkzeitschrift des Stuttgarter Reichssenders“

„Der Artist“ / „Die Unterhaltungsmusik“ / „Das Podium der Unterhaltungsmusik“

„Der Stern“

„Der Tanz“. Fachzeitschrift für Tanzkultur

„Deutsche Kulturwacht”

„Das deutsche Podium - Fachblatt für Unterhaltungsmusik und Musik-Gaststätten - Kampfblatt für deutsche Musik”

„Das Reich”

„Berliner Illustrierte Zeitung“

„Das Schwarze Korps”

„Neue Musikzeitung“

„NS-Kurier“ Stuttgart

„Das Musikinstrument“, hrsg. vom Verband Deutscher Musikinstrumenten-Fabrikanten und Händler E.V.

„Reichsrundfunk“, hrsg. von der Reichsrundfunk GmbH

„Funk“, Die Wochenschrift des Funkwesens

7.9.2 Quellensammlungen

Behnken, Klaus (Hrsg.): Deutschlandberichte der Sopade 1934-1940, 7 Bände, Frankfurt (M) 1980

Boberach, Heinz (Hrsg.): Meldungen aus dem Reich 1938-1945. Die geheimen Lageberichte des Sicherheitsdienstes der SS, 17 Bände, Herrsching 1984

Boelcke, Willi A. (Hrsg.): Kriegspropaganda 1939-1941. Geheime Ministerkonferenzen im Reichspropagandaministerium, Stuttgart 1966

Boelcke, Willi A. (Hrsg.): Wollt ihr den totalen Krieg? Die geheimen Goebbels-Konferenzen 1939-1943, Stuttgart 1967

Fröhlich, Elke (Hrsg.): Die Tagebücher des Joseph Goebbels. Sämtliche Fragmente, München u.a. 1987

Klöss, Erhard von (Hrsg.): Reden des Führers. Politik und Propaganda Adolf Hitlers. 1922-1945, München 1967

Longerich, Peter (Hrsg.): Die erste Republik. Dokumente zur Geschichte des Weimarer Staates, München 1992

Matthes, Axel: Reden Kaiser Wilhelms II., München 1976

Mayer, S.L. (Hrsg.): Signal. Hitler's Wartime Picture Magazine, Feltham (GB), 1977[4]

Mosse, George L.: Der nationalsozialistische Alltag. So lebte man unter Hitler, Königstein, 1978

Reuth, Ralf Georg (Hrsg.): Die Tagebücher des Joseph Goebbels, 5 Bände, München 1992

Wulf, Joseph (Hrsg.): Kultur im Dritten Reich, Dokumente in 5 Bänden, Frankfurt (M) 1989

7.9.3 zeitgenössische Literatur

Aros: Lilian Harvey. Ein Querschnitt durch ihr Werden und Wirken, Berlin 1931 (Reihe Illustrierte Filmbücher)

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt (M) 1981[12]

Dreyer, Ernst Adolf (Hrsg.): Deutsche Kultur im Neuen Reich. Wesen, Aufgabe und Ziel der Reichskulturkammer, Berlin 1934

Eckert, Gerhard: Der Rundfunk als Führungsmittel, Berlin 1941 (Studien zum Weltrundfunk und Fernsehrundfunk, Band 1, herausgegeben von Dr. Kurt Wagenführ in Zusammenarbeit mit dem Institut für Rundfunkkunde und Fernsehrundfunk an der Universität Berlin)

Eichenhauer, Richard: Musik und Rasse, München 1932

Feder, Gottfried: Das Programm der NSDAP und seine weltanschaulichen Grundgedanken, München 1935 (166.-169. Auflage) (1927)

Fervers, Kurt: Berliner Salons. Die Geschichte einer großen Verschwörung, München 1940

Freiberg, Harald: Das deutsche Rundfunkwesen unter besonderer Berücksichtigung des Unterhaltungsrundfunkes, Diss. (Wirtschafts- und Sozialwiss.) Köln, Leipzig 1930

Fromm, Erich: Arbeiter und Angestellte am Vorabend am Vorabend des Dritten Reiches, Stuttgart 1980 (1929)

Goedecke, Heinz und Krug, Wilhelm: Wir beginnen das Wunschkonzert für die Wehrmacht, Leipzig 1940

Hadamovsky, Eugen: Propaganda und nationale Macht. Die Organisation der öffentlichen Meinung für die nationale Politik, Oldenburg i.O. 1933

Hadamovsky, Eugen: Der Rundfunk im Dienste der Volksführung, in: Gestalten und Erscheinungen der politischen Publizistik, Heft 1, Leipzig o.J. (1934)

Hadamovsky, Eugen: Dein Rundfunk. Das Rundfunkbuch für alle Volksgenossen, München 1934

Hase, Hellmuth von (Hrsg.): Jahrbuch der deutschen Musik 1943. Im Auftrage der Abteilung Musik des RMVP herausgegeben, Leipzig/Berlin 1943

Hase, Hellmuth von / Albert Dreetz (Hrsg.): Jahrbuch der deutschen Musik 1944. Im Auftrage der Abteilung Musik des RMVP herausgegeben, Berlin 1944

Heyde, Ludwig: Presse, Rundfunk und Film im Dienste der Volksführung, Dresden 1943

Hippler, Fritz: Betrachtungen zum Filmschaffen, Berlin 1943

Huber, Engelbert: Das ist Nationalsozialismus. Organisation und Weltanschauung der NSDAP, Stuttgart u.a. 1933

Ihlert, Heinz: Die Reichsmusikkammer, Berlin 1935 (Schriften der Deutschen Hochschule für Politik, Bd.7, hrsg. von Paul Meier-Benneckenstein)

Jolowicz, Ernst: Der Rundfunk. Eine psychologische Untersuchung, Berlin 1932

Kalbus, Oskar: Vom Werden deutscher Filmkunst, 2.Teil: Der Tonfilm, Berlin 1935

Koch, Erich: Die NSDAP. Idee, Führer und Partei, Leipzig 1933

Kracauer, Siegfried: Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland, Frankfurt (M) 1930

Kracauer, Siegfried: Das Ornament der Masse. Essays, Frankfurt/M. 1963

Kriegk, Otto: Der deutsche Film im Spiegel der Ufa. 25 Jahre Kampf und Vollendung, Berlin 1943

Metzmacher, Kurt B. (Hrsg.): Statt Autogramme. Künstler grüßen Soldaten. Mit einem Vorwort von Hans Hinkel, Neustadt a. d. W. 1944

Moore, Alex: Ballroom Dancing, London 1939

Müller-Blattau, Josef: Geschichte der deutschen Musik, Berlin 1938

Müller, Georg Wilhelm: Das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, Berlin 1940

Pallmann, Gerhard: Das Soldatenlied in der Volksführung, Diss. Phil., Leipzig 1942

Propagandaabteilung Südost (Hrsg.): Stadt und Veste Belgerad Heft 3. Ein Jahr Soldatensender Belgrad, Belgrad 1942, o.S.

Raabe, Peter: Die Musik im dritten (!) Reich. Kulturpolitische Reden und Aufsätze, Regensburg 1935 (5)

Raabe, Peter: Kulturwille im deutschen Musikleben, Regensburg 1936

Ramin, Robert: Brigitte Helm. Geschichte einer glückhaften Karriere, Berlin 1933 (Reihe Illustrierte Filmbücher)

Reichsführer SS / SS-Hauptamt (Hrsg.): Amerikanismus – eine Weltgefahr, Berlin 1944

Reichssendeleitung (Hrsg.): Deutsche Tanzmusik dem deutschen Volk! Wir suchen die besten unbekannten Tanzkapellen, Berlin 1936

Reichsverband Deutscher Rundfunkteilnehmer (RDR) e.V. Berlin (Hrsg.): Rundfunk im Aufbruch. Handbuch des deutschen Rundfunks 1934 mit Funkkalender, Berlin 1934

Rosenberg, Alfred: Der Sumpf. Querschnitte durch das „Geistes“-Leben der November-Demokratie, München 1930

Sander, A.U.: Jugend und Film, Berlin 1944

Schnoor, Hans: Barnabas von Géczy – Aufstieg einer Kunst, Dresden 1936

Schrieber, Karl Friedrich (Hrsg.): Das Recht der Reichskulturkammer. Sammlung der für den Kulturstand geltenden Gesetze und Verordnungen, der amtlichen Anordnungen und Bekanntmachungen der Reichskulturkammer und ihrer Einzelkammern, fünf Bände, Berlin 1935-1937

Sluyterman von Langeweyde, Wolf: Kultur ist Dienst am Volk, Berlin 1937

Sommer, Reinhold: Der Tanz im Selbstunterricht. Mit einem Vorwort der Reichstheaterkammer, Fachschaft Tanz, Dresden 1941

Stumme, Wolfgang (Hrsg.): Musik im Volk. Grundfragen der Musikerziehung, Berlin 1939

Stumme, Wolfgang (Hrsg.): Musik im Volk. Gegenwartsfragen der deutschen Musik, Berlin 1944

Waldmann, Guido (Hrsg.): Rasse und Musik. Bd. 3 der Schriftenreihe Musikalische Volksforschung, hrsg. Im Auftrage der Reichsjugendführung von Guido Waldmann, Berlin 1939

Weinschenk, H.E.: Künstler plaudern, Berlin o.J. (ca. 1938)

Ziegler, Hans Severus: Praktische Kulturarbeit im Dritten Reich. Anregungen und Richtlinien für die künftige Volkserziehung, München 1934 (3)

Ziegler, Hans Severus: Wende und Weg. Kulturpolitische Reden und Aufsätze, hrsg. von Fritz Fink, Weimar 1937

Ziegler, Hans Severus: Entartete Musik. Eine Abrechnung, Düsseldorf 1938

7.9.4 Biographien und Memoirenliteratur

Andersen, Lale: Der Himmel hat viele Farben, Stuttgart 1972

Andersen, Lale: Leben mit einem Lied, München 1981

Borgelt, Hans: Grethe Weiser. Herz mit Schnauze, Berlin 1971

Brinitzer, Carl: Hier spricht London. Von einem der dabei war, Hamburg 1969

Cziffra, Géza von: Kauf Dir einen bunten Luftballon. Erinnerungen an Götter und Halbgötter, München/Berlin 1975

Cziffra, Géza von: Es war eine rauschende Ballnacht. Eine Sittengeschichte des deutschen Films, Frankfurt (M)/Berlin 1987

Egk, Werner, Die Zeit wartet nicht. Künstlerisches, Zeitgeschichtliches, Privates aus meinem Leben, München 1981

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

Graeff, Max Christian und Michaela Haas: Coco Schumann. Der Ghetto-Swinger. Eine Jazzlegende erzählt, München 1997

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

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

Hoffmann, Heinrich: Hitler wie ich ihn sah. Aufzeichnungen seines Leibfotografen, München/Berlin 1974

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

Klöckner-Draga, Uwe: Wirf weg, damit du nicht verlierst. Lilian Harvey - Biographie eines Filmstars, Berlin 1999

Künneke, Evelyn: Sing Evelyn sing. Revue eines Lebens. In Szene gesetzt von Walter Haas, Hamburg 1982

Kupffer, Heinrich: Swingtime. Chronik einer Jugend in Deutschland 1937-1951, Berlin 1987

Kreuder, Peter: Schön war die Zeit, München 1955

Kreuder, Peter: Nur Puppen haben keine Tränen, München 1971

Leander, Zarah: Es war so wunderbar! Mein Leben, Hamburg 1973

Magnus-Andersen, Litta: Lale Andersen – die Lili Marleen. Das Lebensbild einer Künstlerin. München 1981

Mohr, Michael: Soldatensender Calais. Roman, Zürich 1988

Pacher, Maurus: Den gab's nur einmal...: Werner Richard Heymann (et cetera special), München 1996

Rabenalt, Arthur Maria: Film im Zwielicht. Über den unpolitischen Film des Dritten Reiches und die Begrenzung des totalitären Anspruches, München 1987 (1958)

Riess, Curt: Das gab's nur einmal. Das Buch der schönsten Filme unseres Lebens, Hamburg 1956

Rühmann, Heinz: Das war's. Erinnerungen, Frankfurt (M) 1982

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

Shirer, William L.: Berliner Tagebuch. Aufzeichnungen 1934-1941, übertragen und herausgegeben von Jürgen Schebera, Leipzig und Weimar 1991

Speer, Albert: Erinnerungen, Frankfurt (M) 1987 (1969)

Stauffer, Teddy: Es war und es ist ein herrliches Leben, Frankfurt (M) 1968

Trimborn, Jürgen: Der Herr im Frack. Johannes Heesters. Biografie. Mit einem Vorwort von Hellmuth Karasek, Berlin 2003

Werner, Ilse: Ich über mich, Berlin 1943

Werner, Ilse: So wird’s nie wieder sein. Ein Leben mit Pfiff, Bayreuth 1981

7.9.5 Sekundärliteratur

Abelein, Manfred: Die Kulturpolitik des Deutschen Reiches und der Bundesrepublik Deutschland, Köln 1968

Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reiches, Stuttgart 1969

Albrecht, Gerd: Der Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation, Karlsruhe 1979

Antholz, Heinz: Zur (Musik-)Erziehung im Dritten Reich. Erinnerungen, Erfahrungen und Erkenntnisse eines Betroffenen, Augsburg 1993

Bächlin, Peter: Der Film als Ware, Frankfurt (M) 1975

Bachmann, Fritz: Lied-Schlager-Schnulze. Einige Möglichkeiten und Ergebnisse der Melodie-Analyse der Alltagsmusik, Leipzig 1960

Bardong, Matthias / Demmler, Hermann / Pfarr, Christian: Das Lexikon des deutschen Schlagers, Offenburg 1992

Bausch, Armando: Jazz in Europa, Berlin 1985

Bechdolf, Ute: Wunsch-Bilder? Frauen im nationalsozialistischen Unterhaltungsfilm, Tübingen 1992

Belach, Helga: ...als die Traumfabrik kriegswichtig wurde", in: dies. (Hrsg.): Wir tanzen um die Welt. Deutsche Revuefilme 1933-1945, München 1979

Bentele, Günter: AFN Berlin. „Je mehr Töne und je weniger Worte, desto mehr Erfolg...", in: Bentele, Günther / Jarren, Otfried (Hrsg.): Medienstadt Berlin, Berlin 1988

Benz, Wolfgang / Graml, Hermann / Weiß, Hermann (Hrsg.): Enzyklopädie des Nationalsozialismus, Stuttgart 1997

Berendt, Joachim Ernst: Ein Fenster aus Jazz. Essays, Portraits, Reflexionen, Frankfurt (M) 1978

Berghahn, Wilfried: In der Fremde. Sozialpsychologische Anmerkungen zum deutschen Schlager, in: Schmidt-Henkel, Gerhard (Hrsg.): Trivialliteratur, Berlin 1964

Bergmeier, Horst / Lotz, Rainer: Charlie and his Orchestra. Ein obskures Kapitel der deutschen Jazzgeschichte, in: Knauer, Wolfram (Hrsg.): Jazz in Deutschland, Darmstadt 1996

Bergmeier, Horst / Lotz, Rainer: Hitler's Airwaves. The Inside Story of Nazi Broadcasting and Propaganda Swing, New Haven/London 1997

Berlekamp, Brigitte / Röhr, Werner (Hrsg.): Terror, Herrschaft und Alltag im NS, Münster 1995

Beyer, Friedemann: Die Ufa-Stars im Dritten Reich. Frauen für Deutschland, München 1991

Blaukopf, Kurt / Goslich, Siegfried / Scheib, Wilfried (Hrsg.): 50 Jahre Musik im Hörfunk, Beiträge und Berichte, hrsg. aus Anlass des 9. Internationalen IMZ-Kongresses, Wien 1973

Blaukopf, Kurt: Massenmedium Schallplatte. Die Stellung des Tonträgers in der Kultursoziologie und Kulturstatistik, Wiesbaden 1977

Bock, Hans-Michael / Töteberg, Michael: Das Ufa-Buch. Kunst und Krisen, Stars und Regisseure, Wirtschaft und Politik, Frankfurt (M) 1992

Böhm, Thomas: Überlegungen zur (Pop-)Musikgeschichte, in: Phlebs, Thomas (Hrsg.): populäre Musik im kulturwissenschaftlichen Kontext II. Beiträge zur Popularmusikforschung 27/28, Baden-Baden 2001

Bollmus, Reinhard: Das Amt Rosenberg und seine Gegner. Studien zum Machtkampf im nationalsozialistischen Herrschaftssystem, Stuttgart 1970

Bramstedt, Ernst K.: Goebbels und die nationalsozialistische Propaganda 1925-1945, Frankfurt (M) 1971

Brenner, Hildegard: Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus, Hamburg 1963

Brock, Bazon / Preiß, Achim (Hrsg.): Kunst auf Befehl? Dreiunddreißig bis Fünfundvierzig, München 1990

Brockhaus, Gudrun: Schauder und Idylle. Faschismus als Erlebnisangebot, München 1997

Breyvogel, Wilfried (Hrsg.): Piraten, Swings und Junge Garde. Jugendwiderstand im Nationalsozialismus, Bonn 1991

Buchbender, Ortwin / Hauschild, Reinhard: Geheimsender gegen Frankreich. Die Täuschungsoperation „Radio Humanité“ 1940, Herford 1984

Bucher, Peter: Goebbels und die Deutsche Wochenschau. Nationalsozialistische Filmpropaganda im Zweiten Weltkrieg 1939-1945, in: MGM 2/86, S.53-69

Buchholz, Wolfhard: Die nationalsozialistische Gemeinschaft „Kraft durch Freude“. Freizeitgestaltung und Arbeiterschaft im Dritten Reich, Diss. Phil, München 1976

Burden, Hamilton T.: Die programmierte Nation. Die Nürnberger Reichsparteitage, Gütersloh 1967

Busse, Burkhard: Der deutsche Schlager. Eine Untersuchung zur Produktion, Distribution und Rezeption von Trivialliteratur, Wiesbaden 1976

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

Cadars, Pierre / Courtade, Francis: Geschichte des Films im Dritten Reich, München 1975

Carruthers, Susan L.: The Media at War. Communication and Conflict in the Twentieth Century, New York 2000

Cole, J. A.: Hier spricht der Großdeutsche Rundfunk. Der Fall Lord Haw-Haw, übersetzt von Emi Ehm, Wien/Hamburg 1965

Corino, Karl (Hrsg.): Intellektuelle im Banne des NS, Hamburg 1980

Cornelsen, Peter: Helmut Käutner. Seine Filme – sein Leben, München 1980

Dahl, Peter: Radio. Sozialgeschichte des Rundfunks für Sender und Empfänger, Reinbek 1983

Dahm, Volker: Anfänge und Ideologie der Reichskulturkammer, in VfZ 34 (1986), S.53-84

Dahrendorf, Ralf: Gesellschaft und Demokratie in Deutschland, München 1965

Daniel, Ute / Siemann, Wolfram: Historische Dimensionen der Propaganda , in: dies. (Hrsg.): Propaganda. Meinungskampf, Verführung und politische Sinnstiftung 1789-1989, Frankfurt (M) 1994

Decker, Jan-Oliver: Die Leidenschaft, die Leiden schafft, oder wie inszeniert man eine Stimme? Anmerkungen zum Starimage von Zarah Leander, in: Krah, Hans (Hrsg.): Geschichte(n). NS-Film – NS-Spuren heute, Kiel 1999

Diller, Ansgar: Rundfunk und Jazz im Dritten Reich, in: Rundfunk und Geschichte 1/1996, S.45-48

Diller, Ansgar: Rundfunkpolitik im Dritten Reich, München 1980

Diller, Ansgar: War das Wunschkonzert der Kriegszeit ein „Wunsch"-Konzert?, in: Kirche und Rundfunk Nr.65 vom 24.8.1977

Dipper, Christof: Modernisierung des Nationalsozialismus, in: Neue politische Literatur 26 (1991), S.450ff.

Donner, Wolf: Propaganda und Film im Dritten Reich, Berlin 1995

Drechsler, Nanny: Die Funktion der Musik im deutschen Rundfunk 1933-1945, Pfaffenweiler 1988

Drewniak, Boguslaw: Der deutsche Film 1938-1945, Düsseldorf 1987

Dümling, Albrecht / Girth, Peter (Hrsg.): Entartete Musik. Dokumentation und Kommentar, Düsseldorf 1993 (3)

Dümling, Albrecht: Aufstieg und Fall der Geigers Gustav Havemann – ein Künstler zwischen Avantgarde und Nazismus. In: Dissonanz Nr.47 (Februar 1996), S.9-14

Dümling, Albrecht: Musik im NS-Staat. Die Ausstellung „Entartete Musik", in: Neue Musikzeitung 12/1 1997/98, S.45-48

Dümling, Albrecht: Verfolgte Musiker, verfemte Musik unter dem NS-Regime, in: Frevel, Bernhard (Hrsg.): Musik und Politik. Dimensionen einer undefinierten Beziehung, Regensburg 1997

Dussel, Konrad: Kunst und Kultur im NS-Staat. Zur Geschichte ihrer Geschichtsschreibung und deren Ergebnisse, in: Neue Politische Literatur 35 (1990), S.390-406

Dussel, Konrad: Die nationalsozialistische Diktatur und das anarchische Potential des Rundfunks, in: Historische Mitteilungen 13/2000, Heft 1, S.175-194

Ehlich, Konrad: Sprache im Faschismus, Frankfurt (M) 1989

Eichstedt, Astrid / Polster, Bernd: Wie die Wilden. Tänze auf der Höhe ihrer Zeit, Berlin 1985

Eisel, Stephan: Politik und Musik. Musik zwischen Zensur und politischem Mißbrauch, München 1990

Eisenberg, Evan: Der unvergängliche Klang. Mythos und Magie de Schallplatte, Frankfurt/Berlin 1990

Faber, Christiane / Steinki, Walburga: Unterhaltung um 1933. Berliner Kabarett und Varieté, in: Berliner Geschichtswerkstatt e.V. (Hrsg.): Projekt: Spurensicherung. Alltag und Widerstand im Berlin der 30er Jahre, Berlin 1983

Fackler, Guido: „...ein gefährliches Umsichgreifen dieser anglophylen Tendenz..." – Verfolgung und Widerständigkeit der „Swing-Jugend", in: Barber-Kersovan, Alenka / Uhlmann, Gordon: Getanzte Freiheit. Swingkultur zwischen NS-Diktatur und Gegenwart, Hamburg 2002

Fackler, Guido: Die „Swing-Jugend" – Oppositionelle Jugendkultur im nationalsozialistischen Deutschland, in: Barber-Kersovan, Alenka / Uhlmann,

Gordon: Getanzte Freiheit. Swingkultur zwischen NS-Diktatur und Gegenwart, Hamburg 2002

Fackler, Guido: Jazz im KZ, in: Wolfram Knauer (Hrsg.): Jazz in Deutschland, Darmstadt 1996

Fackler, Guido: Zwischen (musikalischem) Widerstand und Propaganda – Jazz im Dritten Reich, in: Noll, Günther (Hrsg.): Musikalische Volkskultur und die politische Macht. Tagungsbericht Weimar 1992 der Kommission für Lied-, Musik- und Tanzforschung in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e.V., Essen 1994

Fasse, Norbert: Vom Adelsarchiv zur NS-Propaganda: der symptomatische Lebenslauf des Reichsfunkintendanten Heinrich Glasmeier, Bielefeld 2001

Faulstich, Werner / Korte, Helmut (Hrsg.): Der Star: Geschichte – Rezeption – Bedeutung, München 1997

Faustmann, Uwe: Die Reichskulturkammer. Aufbau, Funktion und rechtliche Grundlagen einer Körperschaft des öffentlichen Rechts im nationalsozialistischen Regime, Diss.jur., Bonn 1990

Fetthauer, Sophie: Deutsche Grammophon. Geschichte eines Schallplattenunternehmens im „Dritten Reich“, Hamburg 2000

Fetthauer, Sophie : Musikverlage im „Dritten Reich“ und im Exil, Hamburg 2003

Fischer, Helmar Harald: „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.1-21

Flender, Reinhard / Rauhe, Hermann: Popmusik. Aspekte ihrer Geschichte, Funktion, Wirkung und Ästhetik, Darmstadt 1989

Foerster, Robert: Soldatensender Calais. Propaganda aus Britain, in: Radiowelt 7/1985, S.11

Fraenkel, Heinrich / Manvell, Roger: Goebbels. Eine Biographie, Köln 1960

Friedländer, Saul: Kitsch und Tod. Der Widerschein des Faschismus, München 1984

Fritsche, Ralf Artur: Psyche, Geld & Rock’n’Roll. Über den psychologischen, musikalischen, technischen und ökonomischen Aspekt moderner Unterhaltungsmusik, Hamburg 1987[3]

Fröhlich, Elke: Die kulturpolitischen Pressekonferenzen des Reichspropagandaministeriums, in: Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte, 4/1974

Frommann, Eberhard: Lieder der NS-Zeit. Untersuchungen zur nationalsozialistischen Liedpropaganda von den Anfängen bis zum Zweiten Weltkrieg, Köln 1999

Gassert, Philipp: Amerika im Dritten Reich. Ideologie, Propaganda und Volksmeinung 1933-1945, Stuttgart 1997

Gay, Peter: Die Republik der Außenseiter. Geist und Kultur der Weimarer Zeit in 1918-1933. Aus dem Amerikanischen von Helmut Lindemann, Frankfurt (M) 1979

GEMA-Festschrift 1958: Musik und Dichtung. 50 Jahre deutsche Urheberrechtsgesellschaft, München 1958

Geuen, Heinz: „Das hat die Welt noch nicht gesehen“: Kabarett, Operette und Revue als Embleme populärer Kultur der 20er Jahre, in: Rösing, Helmut (Hrsg.): „Es liegt in der Luft was Idiotisches...“ Populäre Musik zur Zeit der Weimarer Republik, Baden-Baden 1995

Giesbrecht, Sabine: Musikalische Kriegsrüstung. Zur Funktion populärer Musik im 1. Weltkrieg, in: Phlebs, Thomas (Hrsg.): populäre Musik im kulturwissenschaftlichen Kontext II. Beiträge zur Popularmusikforschung 27/28, Baden-Baden 2001

Giesbrecht-Schutte, Sabine: Bismarck-Lieder und Bismarck-Kult, in: Rösing, Helmut (Hrsg.): Regionale Stile und volksmusikalische Traditionen in populärer Musik. Beiträge zur Popularmusikforschung 17, Karben 1996

Glanz, Christian: Aspekte zur Geschichte der Unterhaltungsmusik im NS-Staat, in: Österreichische Musikzeitschrift 43 (1988), S.687-688

Grimm, Petra: „Herzensfreud und Herzensleid“ – Anmerkungen zur deutschen Filmkomödie im diachronen Vergleich, in: Krah, Hans (Hrsg.): Geschichte(n). NS-Film – NS-Spuren heute, Kiel 1999

Grob, Norbert: Ein deutscher Mann der Tat. Hans Albers und seine Filme zwischen 1929 und 1944, in: Koebner, Thomas (Hrsg.): Idole des deutschen Films. Eine Galerie von Schlüsselfiguren, München 1997

Grobe, Karl: Auslandspropaganda im Dritten Reich, in: Weltweit Hören 2/1979, S. 34-36

Groth, Michael: Hans Fritsche – Karriere eines Publizisten, in: Mitteilungen des Studienkreises Rundfunk und Geschichte 1/1980, S. 42-50

Grün, Rita von der: Funktionen und Formen von Musiksendungen im Rundfunk, in: Heister, Hans-Werner / Klein, Hans-Günter (Hrsg.): Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland, Frankfurt (M) 1984

Grunberger, Richard: The 12-Year Reich. A Social History of Nazi Germany 1933-1945, New York 1971

Grundmann, Jan: Schallplatten der Stunde Null, in: Fox auf 78, Heft 19 (2000), S.24-26

Haas, Walter: Das Schlagerbuch, München 1957

Haibl, Michaela: „Unterhaltung“, in: Benz, Wolfgang / Graml, Hermann / Weiß, Hermann (Hrsg.): Enzyklopädie des Nationalsozialismus, Stuttgart 1997

Hasenbein, Heiko: Unerwünscht – toleriert – instrumentalisiert. Jazz und Swing im Nationalsozialismus, in: 1999. Zeitschrift für Sozialgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts, Nr.4/1995, S.38-52

Hauff, Andreas: Der Rundfunk, die Öffentlichkeit und das Theater. Kurt Weil, der Komponist als Kritiker – der Kritiker als Komponist, in: Metzger, Heinz-Klaus / Riehn, Rainer (Hrsg.): Kurt Weill. Die frühen Werke 1916-1928 (Musik-Konzepte Heft 101/102), München 1998

Haupt, Else: Stil- und sprachkundliche Untersuchungen zum deutschen Schlager, Diss. Phil. München 1957

Hauschild, Reinhard: Hörfunk und Streitkräfte. Anmerkungen zur Geschichte und zu den Besonderheiten eines Mediums, in: Hoppe, Fritz Oeter / Schurig, Gerhard (Hrsg.): „... wahr muß es sein.“ Militär und Journalismus in zwei Jahrhunderten, Herford/Bonn 1989

Heckmann, Harald: Die Institution Wunschkonzert, in: Studienkreis Rundfunk und Geschichte. Mitteilungen 2/1979, S. 90-97

Heiber, Helmut: Joseph Goebbels, Berlin 1974[2]

Helker, Renate: Körper in der Stimme: Zarah Leander, in: Bock, Hans-Michael / Töteberg, Michael: Das Ufa-Buch. Kunst und Krisen, Stars und Regisseure, Wirtschaft und Politik, Frankfurt (M) 1992

Helms, Dietrich: „Was die Wellen dir zärtlich erzählen". Anmerkungen zum Schlager als Quelle historischer Forschung, in: Rösing, Helmut / Phlebs, Thomas (Hrsg.): Populäre Musik im kulturwissenschaftlichen Diskurs. Beiträge zur Popularmusikforschung 25/26, Karben 2000

Hensle, Michael P.: Rundfunkverbrechen. Das Hören von „Feindsendern" im Nationalsozialismus, Berlin 2003

Herf, Jeffrey: Reactionary Modernism. Technology, Culture and Politics in Weimar and the Third Reich, Cambridge 1984

Herkendell, Andreas W.: „Ein himmelblauer Trabant" – Studien zum DDR-Schlager, in: Rösing, Helmut / Phlebs, Thomas (Hrsg.): Beiträge zur Popularmusikforschung 21/22, Karben 1998

Hermand, Jost / Trommler, Frank: Die Kultur der Weimarer Republik, München 1978

Hermand, Jost: Die Kulturszene im Dritten Reich, in: Sonntag, Brunhilde / Boresch, Hans-Werner / Gojowy, Detlef (Hrsg.): Die dunkle Last. Musik und Nationalsozialismus, Köln 1999

Herrwerth, Thommi: Katzeklo & Caprifischer. Die deutschen Hits aus 50 Jahren, Berlin 1998

Hickethier, Knut u.a. (Hrsg.): Das deutsche Auto. Volkswagenwerbung und Volkskultur, Gießen 1974

Hickethier, Knut: Kino und Fernsehen in der Erinnerung ihrer Zuschauer, in: Ästhetik und Kommunikation H. 42 (1980), S. 53-66

Hickethier, Knut: Medien und reaktionäre Modernisierung im „Dritten Reich", in: Heister, Hanns-Werner (Hrsg.): „Entartete Musik" 1938 – Weimar und die Ambivalenz, Saarbrücken 2001

Hinz, Berthold u.a. (Hrsg.): Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus, Gießen 1979

Hinze, Werner / Uhlmann, Gordon: „Wo kommst du her, wat sin dat for Lüd..." Jugendliche Swingkultur in Hamburg während der NS-Zeit, in: Barber-Kersovan, Alenka / Uhlmann, Gordon: Getanzte Freiheit. Swingkultur zwischen NS-Diktatur und Gegenwart, Hamburg 2002

Hinze, Werner: Instrumentalmusik im politischen Kampf der zwanziger Jahre am Beispiel der Schalmei, in: Noll, Günther (Hrsg.): Musikalische Volkskultur und die politische Macht. Tagungsbericht Weimar 1992 der Kommission für Lied-, Musik- und Tanzforschung in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e.V., Essen 1994

Höfer, Werner: Starparade – Sternstunden. Große Namen, große Szenen aus 50 Jahren Funk und Fernsehen, Percha 1973

Hoff, Peter: „... das Bild des Führers in alle deutschen Herzen!" Das frühe deutsche Fernsehen als Gegenstand und als Medium der nationalsozialistischen

Propaganda – eine „nicht bestellte Erfindung“, in: Uricchio, William (Hrsg.): Die Anfänge des Deutschen Fernsehens. Kritische Annäherungen an die Entwicklung bis 1945, Tübingen 1991

Hoffend, Andrea: Zwischen Kultur-Achse und Kulturkampf. Die Beziehungen zwischen Drittem Reich und faschistischem Italien in den Bereichen Medien, Kunst, Wissenschaft und Rassenfragen, Frankfurt (M.) 1998

Hoffmann, Bernd: „Meister des Jazz“. Kritische Anmerkungen zur Darstellung afro-amerikanischer Musik im deutschen Rundfunk von 1924 bis 1940, in: Klinkhammer, Rudolf (Hrsg.): Schnittpunkte Mensch Musik. Beiträge zur Erkenntnis und Vermittlung von Musik, Regensburg 1985

Hoffmann, Bernd: Alptraum der Freiheit oder Die Zeitfrage „Jazz“, in: Rösing, Helmut (Hrsg.): „Es liegt in der Luft was Idiotisches...“ Populäre Musik zur Zeit der Weimarer Republik, Baden-Baden 1995

Hoffmann, Bernd: Die Mitteilungen. Anmerkungen zur einer ‚verbotenen’ Fanpostille, in: Wolfram Knauer (Hrsg.): Jazz in Deutschland, Darmstadt 1996

Hoffmann, Bernd: Liebe, Jazz und Übermut. Der swingende Heimatfilm der 1950er Jahre, in: Phlebs, Thomas (Hrsg.): Heimatlose Klänge? Regionale Musiklandschaften heute. Beiträge zur Popularmusikforschung 29/30, Baden-Baden 2002

Hoffmann, Hilmar: „Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit.” Propaganda im NS-Film, Frankfurt (M) 1988

Hoffmann, Hilmar: Filmpropaganda im Dritten Reich. Ein Instrument des Massenbetrugs und der Volksverhetzung, in: Tribüne 25, Nr.98, 1986, S.66-8

Hoffmann, Hilmar: Wochenschau im Dritten Reich, in: Tribüne 15, Nr.60, 1976, S.7250-7256

Hollstein, Dorothea: Biedermann als Zeitzeuge. Reichsfilmintendant Fritz Hippler und die bundesdeutschen Medien, in: Medium 3/1989, S.38ff.

Holzem, Johann: Lili Marleen und Belgrad 1941. Der lange Weg zum Ruhm, 3. Auflage, Meckenheim 1997

Holzer, Rudolf: Alexander Girardi und das Theater an der Wien. Die Wiener Vorstadtbühnen, Wien 1951

Hopkins, Anthony: Songs of the Front and Rear, Edmonton 1979

Höver, Ulrich: Joseph Goebbels – ein nationaler Sozialist, Bonn/Berlin 1992

Hrusak, Hans: Einfluß von Theater und Film auf die öffentliche Meinung. Diss. Phil., Wien 1951

Hühner, Dirk: Lenkung und Ablenkung. Von der NORAG zum Reichssender Hamburg, in: Projektgruppe Musik und Nationalsozialismus (Hrsg.): Zündende Lieder – Verbrannte Musik, Hamburg 1988

Jacobeit, Sigrid und Wolfgang: Alltagsgeschichte als Sozialgeschichte oder Alltagsgeschichte kontra Sozialgeschichte, in: Berlekamp, Brigitte / Röhr, Werner (Hrsg.): Terror, Herrschaft und Alltag im NS, Münster 1995

John, Eckhard: Musikbolschewismus : die Politisierung der Musik in Deutschland 1918 – 1938, Stuttgart 1994

Jost, Ekkehard: Von der Weimarer Republik zur Adenauer-Ära, in Wolbert, Klaus (Hrsg.): That’s Jazz. Der Sound des 20. Jahrhunderts. Eine Musik-, Personen-,

Kultur-, Sozial- und Mediengeschichte des Jazz von den Anfängen bis zur Gegenwart, Darmstadt 1997

Jost, Ekkehard: Jazz unterm Hakenkreuz, in: Barber-Kersovan, Alenka / Uhlmann, Gordon: Getanzte Freiheit. Swingkultur zwischen NS-Diktatur und Gegenwart, Hamburg 2002

Jungermann, Jimmy / Götze, Werner: Vom Stehgeiger zum Diskjockey. Das Radio der frühen Jahre und seine leichte Musik, in: Blaukopf, Kurt / Goslich, Siegfried / Scheib, Wilfried (Hrsg.): 50 Jahre Musik im Hörfunk, Beiträge und Berichte, hrsg. aus Anlass des 9. Internationalen IMZ-Kongresses, Wien 1973

Kanzog, Klaus: „Wir machen Musik, da geht euch der Hut hoch!" in: Schaudig, Michael (Hrsg.): Positionen deutscher Filmgeschichte, München 1996

Karbusicky, Vladimir: Ideologie im Lied, Lied in der Ideologie. Kulturanthropologische Strukturanalysen, Köln 1973

Kater, Michael H.: Das „Ahnenerbe" der SS 1933-45. Ein Beitrag zur Kulturpolitik des Dritten Reiches, Stuttgart 1974

Kater, Michael H.: Gewagtes Spiel. Jazz im Nationalsozialismus. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Bernd Rullkötter, Köln 1995

Kater, Michael H.: Die mißbrauchte Muse. Musiker im Dritten Reich, München 2000

Kaufmann, Stefan: Kommunikationstechnik und Kriegsführung 1815-1945. Stufen telemedialer Rüstung, München 1996

Kayser, Dietrich: Schlager – Das Lied als Ware. Untersuchungen zu Theorie, Geschichte und Ideologie einer Kategorie der Illusionsindustrie, Stuttgart 1975

Kellersmann, Christian: Jazz in Deutschland von 1933-1945, Hamburg 1990

Kern, Erika / Kern, Helmut / Mall, Volker: Entartet? Kunst und Musik in der Zeit des NS, Stuttgart 1997

Kershaw, Ian: Alltägliches und Außeralltägliches: ihre Bedeutung für die Volksmeinung 1933-1939, in: Peukert, Detlev / Reulecke, Jürgen (Hrsg.): Die Reihen fast geschlossen. Beiträge zur Geschichte des Alltags unterm Nationalsozialismus, Wuppertal 1981

Kershaw, Ian: Der Hitler-Mythos. Volksmeinung und Propaganda im Dritten Reich, Stuttgart 1980

Kershaw, Ian: Der NS-Staat. Geschichtsinterpretationen und Kontroversen im Überblick, Reinbeck 1988

Ketterer, Ralf: Funken, Wellen, Radio. Zur Einführung eines technischen Konsumartikels durch die deutsche Rundfunkindustrie 1923-1939, Berlin 2003

Kinkel, Lutz: Die Scheinwerferin. Leni Riefenstahl und das Dritte Reich, Hamburg 2002

Klein, Ute / Goeman, Gerd H.: Schlager im Kreuzverhör. Schlager als Spiegel des Zeitgeistes und die Analyse ihrer Texte, Frankfurt (M) 1968

Kleßmann, Christoph / Wagner, Georg: Kultur auf Trümmern, in: Studt, Christoph (Hrsg.): Die Deutschen im 20. Jahrhundert. Ein historisches Lesebuch, München 1999

Klingler, Walter: Die Rolle des Unterhaltungsrundfunks im Kriegswinter 1941/42. Zur Vorgeschichte der Umorganisation in der Rundfunkführung im Februar

1942, in: Mitteilungen des Studienkreises Rundfunk und Geschichte 1/1980, S.50-62

Klingler, Walter: Nationalsozialistische Rundfunkpolitik 1942-1945. Organisation, Programm und die Hörer, Diss. Phil., Mannheim 1983

Klotzsche, Volker: Volkstanz als Spielball der Politik – Eine Untersuchung am Beispiel der Zeitschrift „Volkstum und Heimat“ 1934-1944, in: Noll, Günther (Hrsg.): Musikalische Volkskultur und die politische Macht. Tagungsbericht Weimar 1992 der Kommission für Lied-, Musik- und Tanzforschung in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e.V., Essen 1994

Koch, Michael: Kulturkampf in Karlsruhe. Zur Ausstellung „Regierungskunst 1919 bis 1933“, in: Kunst in Karlsruhe 1900-1950. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Ausstellung im Badischen Kunstverein, Karlsruhe 1981

Koch, Hans-Jörg: Das Wunschkonzert im NS-Rundfunk, Köln 2003

Kögel, Karlheinz / Krause, Walter, Vietig, Jürgen: Schlager, Pop und Showgeschäft. Realisationen von Günther Stiller, Ravensburg 1973

Köhler, Jochen: Der Musterschüler. Joseph Goebbels – Der Trompeter Adolf Hitlers, in: Lettre International 54, Frühjahr 2002, S.54-60

Kotschenreuther, Hellmut: Glanz und Elend des Jazz – Anmerkungen zu einem musikalischen Phänomen, in: Musikstadt Berlin zwischen Krieg und Frieden. Musikalische Bilanz einer Viermächtestadt, zusammengestellt von Harald Kunz, Berlin 1956

Krah, Hans / Wiesel, Jörg: „Volksmusik“ und (Volks-)Gemeinschaft. Eine *un*heimliche Beziehung, in: Krah, Hans (Hrsg.): Geschichte(n). NS-Film – NS-Spuren heute, Kiel 1999

Krah, Hans / Wünsch, Marianne: Der Film des NS als Vorbehaltsfilm oder ‚Ufa-Klassiker’: vom Umgang mit der Vergangenheit. Eine Einführung, in: Krah, Hans (Hrsg.): Geschichte(n). NS-Film – NS-Spuren heute, Kiel 1999

Kraushaar, Elmar: Rote Lippen. Die ganze Welt des deutschen Schlagers, Reinbek 1983

Kreimeier, Klaus: Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns, München/Wien 1992

Krüger, Klaus: Wir machen Musik. Tanzorchester im Dritten Reich, in: Polster, Bernd (Hrsg.): “Swing Heil”. Jazz im Nationalsozialismus , Berlin 1989

Krützen, Michaela: Hans Albers. Eine deutsche Karriere, Weinheim/Berlin 1995

Kuhlbrodt, Dietrich: Der renitente Star: Hans Albers, in: Bock, Hans-Michael / Töteberg, Michael: Das Ufa-Buch. Kunst und Krisen, Stars und Regisseure, Wirtschaft und Politik, Frankfurt (M) 1992

Kühn, Volker: „Man muss das Leben eben nehmen, wie es eben ist...“ Anmerkungen zum Schlager und seiner Fähigkeit, mit der Zeit zu gehen, in: Heister, Hans-Werner / Klein, Hans-Günter (Hrsg.): Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland, Frankfurt (M) 1984

Kuhnke, Klaus / Miller, Manfred / Schulze, Peter: Geschichte der Pop-Musik, Bd. 1 (bis 1947), Lilienthal/Bremen 1976

Kurth, Ulrich: „Ich pfeif’ auf Tugend und Moral.“ Zum Foxtrott in den zwanziger Jahren, in: Schutte, Sabine (Hrsg.): Ich will aber gerade vom Leben singen...

Über populäre Musik vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis zum Ende der Weimarer Republik, Reinbek 1987

Lange, Horst H.: Jazz in Deutschland. Die deutsche Jazz-Chronik 1900-1960, Berlin 1966

Lange, Horst H.: „Artfremde Kunst und Musik unerwünscht“. Jazz im Dritten Reich, in: Wolbert, Klaus (Hrsg.): That’s Jazz. Der Sound des 20. Jahrhunderts. Eine Musik-, Personen-, Kultur-, Sozial- und Mediengeschichte des Jazz von den Anfängen bis zur Gegenwart, Darmstadt 1997

Laqua, Carsten: Wie Micky unter die Nazis fiel. Walt Disney und Deutschland, Reinbek 1992

Leiser, Erwin: Deutschland erwache! Propaganda im Film des Dritten Reiches, Reinbek 1989

Leonhard, Joachim-Felix: Programmgeschichte des Rundfunks, München 1997

Leonhardt, Rudolf Walter: Lieder aus dem Krieg, München 1979

Levi, Eric: Music in the Third Reich, Basingstoke 1994

Löhneysen, Wolfgang von: Technik als Motiv und Problem. Bilder der Jahrhundertmitte, in: Salewski, Michael / Stölken, Ilona (Hrsg.): Moderne Zeiten, Stuttgart 1994

Longerich, Winfried: Da Da Da, Zur Standortbestimmung der Neuen deutschen Welle, Pfaffenweiler 1989

Lovisa, Fabian R.: Musikkritik im Nationalsozialismus. Die Rolle deutschsprachiger Musikzeitschriften 1920-1945, Laaber 1993

Lowry, Stephan: Pathos und Politik. Ideologie in Spielfilmen des Nationalsozialismus, Tübingen 1991

Lüdtke, Alf (Hrsg.): Alltagsgeschichte. Zur Rekonstruktion historischer Erfahrungen und Lebensweisen, Frankfurt (M) 1989

Lüdtke, Alf: Die Praxis von Herrschaft: Zur Analyse von Hinnehmen und Mitmachen im deutschen Faschismus, in: Berlekamp, Brigitte / Röhr, Werner (Hrsg.): Terror, Herrschaft und Alltag im NS, Münster 1995

Lüdtke, Alf: Amerikanisierung. Traum und Alptraum im Deutschland des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 1996

Maas, Michael: Freizeitgestaltung und kulturelles Leben in Nürnberg 1930-1945. Eine Studie zu Alltag und Herrschaftsausübung im Nationalsozialismus, Nürnberg 1994

Maase, Kaspar: Grenzenloses Vergnügen: Der Aufstieg der Massenkultur 1850-1970, Frankfurt 1997

Mall, Volker: Festmusik und Sondermeldungsfanfare, in: Neue Musikzeitung, 4/1998, S.24

Marßolek, Inge / Saldern, Adelheid von: Das Radio als historisches und historiographisches Medium. Eine Einführung, in: dies. (Hrsg.): Zuhören und Gehörtwerden I. Radio im Nationalsozialismus. Zwischen Lenkung und Ablenkung, Tübingen 1998

Mäsker, Mechthild: Das schöne Mädchen von Seite eins: Die Frau im Schlager, Rheinfelden 1999

Mathieu, Thomas: Kunstauffassungen und Kulturpolitik im Nationalsozialismus. Studien zu Adolf Hitler, Joseph Goebbels, Alfred Rosenberg, Baldur von Schirach, Heinrich Himmler, Albert Speer, Wilhelm Frick, Saarbrücken 1997

Mauch, Christof: Schattenkrieg gegen Hitler. Das Dritte Reich im Visier der amerikanischen Geheimdienste 1941-1945, Stuttgart 1999

Meeller, Bernd-Andreas: Lang- und Mittelwellenrundfunk in Nazideutschland, in: Beiträge zur Geschichte des Rundfunks 3/1985, S.43-75 (DDR)

Meinel, Eugen: Hier ist der Soldatensender Martha. Mobile Sender im Zweiten Weltkrieg, in: Weltweit Hören 6/1984, S.33

Merker, Reinhard: Die bildenden Künste im Nationalsozialismus. Kulturideologie – Kulturpolitik – Kulturproduktion, Köln 1983

Meyer, Michael: The Politics of Music in the Third Reich, New York 1991

Mezger, Werner: Schlager. Versuch einer Gesamtdarstellung unter besonderer Berücksichtigung des Musikmarktes der BRD, Tübingen 1975

Michelsen, Jens (Hrsg.): Gunter Lust: „The Flat Foot Floogee... treudeutsch, treudeutsch". Erlebnisse eines Hamburger Swingheinis, Hamburg 1992

Moeller, Felix: Blitzkrieg und nationalsozialistische Filmpropaganda. aus den Tagebuchaufzeichnungen von Joseph Goebbels 1939 bis 1941, in: Daniel, Ute / Siemann, Wolfram (Hrsg.): Propaganda. Meinungskampf, Verführung und politische Sinnstiftung 1789-1989, Frankfurt (M) 1994

Moeller, Felix: Der Filmminister. Goebbels und der Film im Dritten Reich, Berlin 1998

Mosse, Georg L.: Die Nationalisierung der Massen. Politische Symbolik und Massenbewegungen in Deutschland, Frankfurt (M)/Berlin 1976

Mosse, Georg L.: Faschismus und Avantgarde, in: Grimm, Reinhold / Hermand, Jost (Hrsg.): Faschismus und Avantgarde, Königstein (Ts.) 1980

Mosse, Georg L.: Nationalismus und Sexualität. Bürgerliche Moral und sexuelle Normen, München 1985

Mühe, Hansgeorg: Unterhaltungsmusik. Ein geschichtlicher Überblick, Hamburg 1996

Mühe, Hansgeorg: Zur Geschichte der Popularmusik in der DDR – Eine kritische Bestandsaufnahme – in: Rösing, Helmut (Hrsg.): Beiträge zur Popularmusikforschung 11, Baden-Baden 1993

Mühl-Benninghaus, Wolfgang: Das Ringen um den Tonfilm. Strategien der Elektro- und der Filmindustrie in den 20er und 30er Jahren, Düsseldorf 1999

Müller, Robert: Temperament und tempo. Marika Rökk und der deutsche Revuefilm, in: Koebner, Thomas (Hrsg.): Idole des deutschen Films. Eine Galerie von Schlüsselfiguren, München 1997

Muth, W.: Ja der Rhythmus... Swingendes im deutschen Unterhaltungsfilm zwischen Olympiade und „totalem Krieg", in: Fox auf 78, Heft 6 (Herbst 1988)

Nebe, Volkmar: Filmmusik in der NS-Zeit, Magisterarbeit, Oldenburg 1988

Neliba, Günter: Wilhelm Frick. Der Legalist des Unrechtsstaates. Eine politische Biographie, Paderborn 1992

Netzeband, Günter: Träume und Alpträume 1933-1945, in: Geiss, Axel / Filmmuseum Potsdam (Hrsg.): Filmstadt Babelsberg. Zur Geschichte des Studios und seiner Filme, Berlin 1994

Neue Gesellschaft für bildende Kunst Berlin (Hrsg.): Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus, Berlin 1987

Neue Gesellschaft für Bildende Kunst Berlin (Hrsg.): Erbeutete Sinne. Nachträge zur Ausstellung, Berlin 1988

Neumann, Sonja: „Flieger sind Sieger“ oder: Der beschwerliche Weg zum „fliegerischen Volkslied“. Ein Beitrag zum Soldatenliederbuch im NS-Staat, in: Heister, Hanns-Werner (Hrsg.): „Entartete Musik“ 1938 – Weimar und die Ambivalenz, Saarbrücken 2001

Neumann-Braun, Klaus: Rundfunkunterhaltung. Zur Inszenierung publikumsnaher Kommunikationsereignisse, Tübingen 1993

Niethammer, Lutz: Anmerkungen zur Alltagsgeschichte, in: Geschichtsdidaktik 3/1980

Niethammer, Lutz: Die Jahre weiß man nicht, wo man die heute hinsetzen soll. Faschismuserfahrungen im Ruhrgebiet, Berlin 1983

Osten, Ulrich von der: NS-Filme im Kontext sehen! „Staatspolitisch besonders wertvolle“ Filme der Jahre 1934-1938, München 1998

Otterbach, Friedemann: Die Geschichte der europäischen Tanzmusik. Einführung, Wilhelmshaven 1991[3]

Otto, Reinhard: „Sie hören Amerika.“ Swingerleben über Radio, Grammophon und Kinoleinwand, in: Barber-Kersovan, Alenka / Uhlmann, Gordon: Getanzte Freiheit. Swingkultur zwischen NS-Diktatur und Gegenwart, Hamburg 2002

Pachaly, Martina / Reiss, Erwin: Vom Weihnachtsmärchen zum Wunschkonzert. Fernsehen im Nationalsozialismus, in: Frauen und Film 42 (1987), S.72-82

Pacher, Maurus: Das gab’s nur einmal. Deutsche Schlagerkomponisten und -texter 1910-1945, in: Wolff, Lutz-W. (Hrsg.): Puppchen, du bist mein Augenstern. Deutsche Schlager aus vier Jahrzehnten, München 1981

Pacher, Maurus: Sehn Sie, das war Berlin. Weltstadt nach Noten, Berlin 1987

Passmore, Kevin: Fascism. A very short introduction, Oxford 2002

Pater, Monika: Rundfunkangebote, in: Marßolek, Inge / Saldern, Adelheid von (Hrsg.): Zuhören und Gehörtwerden I. Radio im Nationalsozialismus. Zwischen Lenkung und Ablenkung, Tübingen 1998

Patzer, Franz: Das gab’s nur einmal... Die Schlager der 20er Jahre. Ausstellungskatalog zur 211. Wechselausstellung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Wien 1987

Pätzold, Kurt / Weißbecker, Manfred: Geschichte der NSDAP. 1920-1945, Köln 1998

Paul, Gerhard: Aufstand der Bilder. Die NS-Propaganda vor 1933, Bonn 1990

Paysan, Marko / Töteberg, Michael: Wir machen in Musik: Die Ufa-Musikverlage, in: Hans-Michael Bock / Michael Töteberg: Das Ufa-Buch. Kunst und Krisen, Stars und Regisseure, Wirtschaft und Politik, Frankfurt (M) 1992

Peters, Christian / Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland: Lili Marleen. Ein Schlager macht Geschichte, Bonn 2001

Peukert, Detlev und Reulecke, Jürgen (Hrsg.): Die Reihen fast geschlossen. Beiträge zur Geschichte des Alltags unterm Nationalsozialismus, Wuppertal 1981

Peukert, Detlev: Volksgenossen und Gemeinschaftsfremde. Anpassung, Ausmerze und Aufbegehren unter dem Nationalsozialismus, Köln 1982

Pfarr, Christian: Ein Festival im Kornfeld. Kleine deutsche Schlagergeschichte., Leipzig 1997

Pleyer, Peter: Volksgemeinschaft als Kinoerlebnis. Bemerkungen zu dem deutschen Spielfilm „Wunschkonzert“ (1940), in: Kutsch, Arnulf / Holtz-Bacha, Christina / Stuke, Franz R. (Hrsg.): Rundfunk im Wandel. Beiträge zur Medienforschung. Festschrift für Winfried B. Lerg, Berlin 1992

Pohle, Heinz: Der Rundfunk als Instrument der Politik. Zur Geschichte des deutschen Rundfunks von 1923-38, Hamburg 1955

Polster, Bernd (Hrsg.): „Swing Heil“. Jazz im Nationalsozialismus , Berlin 1989

Port le roi, André: Schlager lügen nicht. Deutsche Schlager und Politik in ihrer Zeit, Essen 1998

Prieberg, Fred K.: Musik im NS-Staat, Frankfurt (M) 1982

Prieberg, Fred K.: Kraftprobe : Wilhelm Furtwängler im Dritten Reich, Wiesbaden 1986

Prieberg, Fred K.: Musik und Macht, Frankfurt (M) 1991

Prill, Werner: Swingende Bands an der Waterkant. Eine Auswahl nach Hamburg-Auftritten bis 1945, in: Barber-Kersovan, Alenka / Uhlmann, Gordon: Getanzte Freiheit. Swingkultur zwischen NS-Diktatur und Gegenwart, Hamburg 2002

Prinz, Michael / Zitelmann, Rainer (Hrsg.): Nationalsozialismus und Modernisierung, Darmstadt 1991

Prox, Lothar: Melodien aus deutschem Gemüt und Geblüt, in: Belach, Helga (Hrsg.): Wir tanzen um die Welt. Deutsche Revuefilme 1933-1945, München 1979

Quanz, Constanze: Der Film als Propagandainstrument Joseph Goebbels, Köln 2000

Rabenalt, Arthur-Maria: Die Schnulze. Capriccios über ein sämiges Thema, Icking 1959

Rabenalt, Arthur-Maria: Joseph Goebbels und der „Großdeutsche Film“, München 1985

Radkau, Joachim: Technik im Temporausch der Jahrhundertwende, in: Salewski, Michael / Stölken, Ilona (Hrsg.): Moderne Zeiten, Stuttgart 1994

Rathkolb, Oliver: Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich, Wien 1991

Reichel, Peter: Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus, Wien 1991

Reichel, Peter: Modern und antimodern zugleich? Das NS-System und das Problem der Modernität, in: Heister, Hanns-Werner (Hrsg.): „Entartete Musik“ 1938 – Weimar und die Ambivalenz, Saarbrücken 2001

Reimann, Viktor: Dr. Joseph Goebbels, Wien-München-Zürich 1971

Reinecke, Hans-Peter: Doppelter Boden. Betrachtungen zu Musik und Politik in der Diktatur, in: Barber-Kersovan, Alenka / Uhlmann, Gordon: Getanzte Freiheit. Swingkultur zwischen NS-Diktatur und Gegenwart, Hamburg 2002

Reinecke, Hans-Peter: Schlager und Ideologie – Taugliche Begriffe?, in: Phlebs, Thomas (Hrsg.): populäre Musik im kulturwissenschaftlichen Kontext II. Beiträge zur Popularmusikforschung 27/28, Baden-Baden 2001

Reiß, Erwin: Wir senden Frohsinn. Fernsehen unterm Faschismus, Berlin 1979

Rentschler, Eric: The Ministry of Illusion. Nazi Cinema and its Afterlife, Cambridge 1996

Renz, Ulrich: Ein Sender wie ein ferner Leuchtturm. Zur Bedeutung von Radio Beromünster in der NS-Zeit, in: Tribüne 38/152 (1999), S.115-122

Reuth, Ralf Georg: Goebbels, München 1990

Richard, Lionel: Deutscher Faschismus und Kultur. Aus der Sicht eines Franzosen, München 1982

Riedel, Heide: 60 Jahre Radio. Von der Rarität zum Massenmedium, hrsg. Vom Deutschen Rundfunk Museum, Berlin 1983

Rieß, Curt: Das gab's nur einmal. Das Buch der schönsten Filme unseres Lebens, Hamburg 1956

Rimmele, Dorette: Anspruch und Realität nationalsozialistischer Rundfunkarbeit vor 1933 in Hamburg, in: Winfried B. Lerg / Rolf Steiniger (Hrsg.): Rundfunk und Politik 1923 bis 1973. Beiträge zur Rundfunkforschung, Berlin 1975

Ritter, Franz (Hrsg.): Heinrich Himmler und die Liebe zum Swing. Erinnerungen und Dokumente, Leipzig 1994

Ritzel, Fred / Stroh, Wolfgang Martin: Deutsche Tanzmusiker. Untersuchungen zu einer Sozialgeschichte der populären Musik, in: Jazzforschung 17 (1985), S.69-75

Ritzel, Fred: „Wir sind zwar keine Menschenfresser, doch wir küssen um so besser!": Deutschlandbilder im Schlager, in: Hoffmann, Detlef (Hrsg.): Deutschlandbilder – oder doch nur Bilder von Deutschland, Stolzenau 1991

Ritzel, Fred: „Aber dem Publikum gefällt sie!" Jazzmusik im Unterhaltungsfilm der Nazizeit, in: Musik und Unterricht 17/1992, S.36-44

Ritzel, Fred: Tod – Ein Thema des Schlagers?, in: Schoenebeck, Mechthild von / Brandhorst, Jürgen H. / Gerke, Joachim (Hrsg.): Politik und gesellschaftlicher Wertewandel im Spiegel populärer Musik, Essen 1992

Ritzel, Fred: „... vom Paradies ein gold'ner Schein" – Schlagerpräsentationen im Tonfilm der Weimarer Republik, In: Beiträge zur Popularmusikforschung 15/16 (1995), S.157-180

Roberts, John: Musik im Hörfunk und die Jugend von Morgen, in: Blaukopf, Kurt / Goslich, Siegfried / Scheib, Wilfried (Hrsg.): 50 Jahre Musik im Hörfunk, Beiträge und Berichte, hrsg. Aus Anlass des 9. Internationalen IMZ-Kongresses, Wien 1973

Röhr, Werner: Alltag und Alltagsgeschichte. Fragen und Kritiken sozialgeschichtlicher Faschismusforschung, in: Berlekamp, Brigitte / Röhr, Werner (Hrsg.): Terror, Herrschaft und Alltag im NS, Münster 1995

Romani, Cinzia: Die Filmdivas des Dritten Reiches, München 1982 (aus dem Italienischen, Rom 1981)

Rösing, Helmut: Was ist „Populäre Musik“? – Überlegungen in eigener Sache, in: ders. (Hrsg.): Regionale Stile und volksmusikalische Traditionen in populärer Musik. Beiträge zur Popularmusikforschung 17, Karben 1996

Rother, Rainer (Hrsg.): Ufa-Magazine, Berlin 1992
Nr.17: “Wunschkonzert”
Nr.18: “Die große Liebe”
Nr.22: “Die Ausstellung”

Sakkara, Michele: Die große Zeit des deutschen Films: 1933-1945, Leoni 1980

Sanders, Ulrike: Zarah Leander - Kann denn Schlager Sünde sein?, Köln 1988

Schäfer, Hans-Dieter: Das gespaltene Bewußtsein. Über deutsche Kultur und Lebenswirklichkeit 1933-1945, München 1981

Schäfer, Hans-Dieter: Berlin im Zweiten Weltkrieg. Der Untergang der Reichshauptstadt in Augenzeugenberichten, München 1985

Schäfer, Hans-Dieter: Amerikanismus im Dritten Reich, in: Prinz, Michael / Zitelmann, Rainer (Hrsg.): Nationalsozialismus und Modernisierung, Darmstadt 1991

Schär, Christian: Der Schlager und seine Tänze im Deutschland der 20er Jahre. Sozialgeschichtliche Aspekte zum Wandel in der Musik- und Tanzkultur während der Weimarer Republik, Zürich 1991

Scheel, Klaus: Krieg über Ätherwellen. NS-Rundfunk und Monopole 1933-1945, Berlin (Ost) 1970

Schepping, Wilhelm: Zeitgeschichte im Spiegel eines Liedes. Der Fall Lili Marleen – Versuch einer Summierung, in: Noll, Günther / Bröcker, Marianne (Hrsg.): Festschrift für Ernst Klusen zum 75. Geburtstag, Bonn 1984

Schildt, Axel: Moderne Zeiten. Freizeit, Massenmedien und „Zeitgeist“ in der Bundesrepublik der 50er Jahre, Hamburg 1995

Schinköth, Thomas (Hrsg.): Musikstadt Leipzig im NS-Staat. Beiträge zu einem verdrängten Thema, Altenburg 1997

Schirmann, Pierre: Saft für glückliche Hörer. Die Wunschkonzerte und ihre Folgen für die Musiklandschaft, in: Funkreport 23 (09.06.1988), S. 3-5

Schmidt, Uta C.: Radioaneignung, in: Marßolek, Inge / Saldern, Adelheid von (Hrsg.): Zuhören und Gehörtwerden I. Radio im Nationalsozialismus. Zwischen Lenkung und Ablenkung, Tübingen 1998

Schmidt-Salomon, Michael: „Die Verhältnisse zum Tanzen bringen…“. Über Musik und Politik, in: Chlada, Marvin / Dembowski. Gerd / Ünlü, Deniz (Hrsg.): ALLES POP? Kapitalismus und Subversion, Aschaffenburg 2002

Schnabel, Reimund: Mißbrauchte Mikrofone, Deutsche Rundfunkpropaganda im Zweiten Weltkrieg. Eine Dokumentation, Wien 1967

Schoenberner, Gerhard: Ideologie und Propaganda im NS-Film, in: Jung, Uli (Hrsg.): Der deutsche Film, Trier 1993

Schoenebeck, Mechthild von: Die Geschichte der populären Musik und des Schlagers in Deutschland, in: Kleinen, Günter / Klüppelholz, Werner / Lugert,

Wulf Dieter (Hrsg.): Popmusik und Schlager. Musikunterricht Sekundarstufen, Düsseldorf 1985

Schoenebeck, Mechthild von: Was macht Musik populär? Untersuchungen zu Theorie und Geschichte populärer Musik, Frankfurt (M) 1987

Schoenebeck, Mechthild von / Brandhorst, Jürgen H. / Gerke, Joachim (Hrsg.): Politik und gesellschaftlicher Wertewandel im Spiegel populärer Musik, Essen 1992

Schoenebeck, Mechthild von: Politische Inhalte populärer Musik, in: Schoenebeck, Mechthild von / Brandhorst, Jürgen H. / Gerke, Joachim (Hrsg.): Politik und gesellschaftlicher Wertewandel im Spiegel populärer Musik, Essen 1992

Schoeps, Hans-Joachim: Was ist und was will die Geistesgeschichte. Über Theorie und Praxis der Zeitgeistforschung, Göttingen 1959

Schörken, Rolf: Luftwaffenhelfer und Drittes Reich. Die Entstehung eines politischen Bewußtseins, Stuttgart 1984

Schreiber, Hermann: Lebenslüge nach Noten. Warum Schnulze und Schnulze nicht dasselbe sind, in: Der Monat, 12. Jahrgang, März 1960, Heft 138

Schröder, Heribert: Tanz- und Unterhaltungsmusik in Deutschland 1918-1933, Bonn 1990

Schröder, Heribert: Zur Kontinuität nationalsozialistischer Maßnahmen gegen Jazz und Swing in der Weimarer Republik und im Dritten Reich, in: ders. (Hrsg.): Colloquium. Festschrift Martin Vogel zum 65. Geburtstag, Bad Honnef 1988

Schröter, Heinz: Unterhaltung für Millionen. Vom Wunschkonzert zur Schlagerparade, Düsseldorf 1973

Schütte, Joachim: Discographie des RBT-Orchesters und der anderen Formationen des Berliner Rundfunks (Edition Der Jazzfreund), o.O. o.J.

Schütz, Erhard: Das Dritte Reich als Mediendiktatur: Medienpolitik und Modernisierung in Deutschland 1933 bis 1945, in: Monatshefte, Vol 87, No. 2, 1995, S.129-150

Seeßlen, Georg: Natural Born Nazi. Faschismus in der populären Kultur, Bd. 2, Berlin 1996

Seifert, Manfred: Musik im Reichsarbeitsdienst, in: Noll, Günther (Hrsg.): Musikalische Volkskultur und die politische Macht. Tagungsbericht Weimar 1992 der Kommission für Lied-, Musik- und Tanzforschung in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e.V., Essen 1994

Seiler, Christian (Hrsg.): Die beliebtesten Schlager der 20er Jahre, Wien o.J.

Sontag, Susan: Im Zeichen des Saturn. Essays, Frankfurt (M) 1983

Sösemann, Bernd: Die Tagesaufzeichnungen des Joseph Goebbels und ihre unzulänglichen Veröffentlichungen, in: Publizistik 37 (1992), S.213-244

Speer, Monika (Hrsg.): Schlager. Das große Schlager-Buch. Deutsche Schlager 1800-heute, München 1978

Spreng, Eberhard: Propaganda als Unterhaltung? Drei Regisseure des deutschen Films 1929-1945, in: Berliner Geschichtswerkstatt e.V. (Hrsg.): Projekt: Spurensicherung. Alltag und Widerstand im Berlin der 30er Jahre, Berlin 1983

Stephan, Werner: Joseph Goebbels. Dämon einer Diktatur, Stuttgart 1949

Stock, Walter: Film und Musik. Eine Dokumentation über Musikfilm und Filmmusik, Diss. o.O., o.J.

Stoffels, Ludwig: Masken, Tänze und mediale Reisen durch Raum und Zeit. Der Weg des Weimarer Rundfunks zum Unterhaltungsrundfunk, in: Rösing, Helmut (Hrsg.): „Es liegt in der Luft was Idiotisches...“ Populäre Musik zur Zeit der Weimarer Republik, Baden-Baden 1995

Stoffels, Ludwig: Rundfunk und die Kultur der Gegenwart, in: Leonhard, Joachim-Felix (Hrsg.): Programmgeschichte des Rundfunks in der Weimarer Republik, München 1997

Stommer, Rainer: „Da oben versinkt einem der Alltag...“ Thingstätten im Dritten Reich als Demonstration der Volksgemeinschaftsideologie, in: Peukert, Detlev / Reulecke, Jürgen (Hrsg.): Die Reihen fast geschlossen. Beiträge zur Geschichte des Alltags unterm Nationalsozialismus, Wuppertal 1981

Stöver, Bernd: Volksgemeinschaft im Dritten Reich. Die Konsensbereitschaft der Deutschen aus der Sicht sozialistischer Exilberichte, Düsseldorf 1993

Studt, Christoph (Hrsg.): Die Deutschen im 20. Jahrhundert. Ein historisches Lesebuch, München 1999

Thiel, Wolfgang: „Mit Musik geht alles besser“, in: Axel Geiss / Filmmuseum Potsdam (Hrsg.): Filmstadt Babelsberg. Zur Geschichte des Studios und seiner Filme, Berlin 1994

Thiel, Wolfgang: Filmmusik in Geschichte und Gegenwart, Berlin (Ost) 1981

Thomas, Hans Alex: Die deutsche Tonfilmmusik. Von den Anfängen bis 1956, Gütersloh 1962

Traber, Habakuk: Wege zum Exil. Im Vorraum der Musikgeschichte, in: Traber, Habakuk / Weingarten, Elmar (Hrsg.): Verdrängte Musik. Berliner Komponisten im Exil, Berlin 1987

Uhlenbrok, Katja (Hrsg.): MusikSpektakelFilm. Musiktheater und Tanzkultur im deutschen Film 1922-1937, München 1998

Uhlmann, Gordon: Observierte Lebenslust. Bewegungsräume von Swingjugendlichen in der Diktatur, in: Barber-Kersovan, Alenka / Uhlmann, Gordon: Getanzte Freiheit. Swingkultur zwischen NS-Diktatur und Gegenwart, Hamburg 2002

Vogelsang, Konrad: Filmmusik im Dritten Reich. Die Dokumentation, Hamburg 1990

Wahren, Karl Heinz: Zum Tode von Norbert Schultze. GEMA-Nachrichten 166 vom November 2002

Walter, Michael: Hitler in der Oper. Deutsches Musikleben 1919-1945, Stuttgart/Weimar 1995

Walter, Michael: Die Melodie als solche erhebt die Herzen und erquickt die Gemüter, Musikpolitik und Oper nach 1933, in: FZMw, 1998, Heft 1, S.1-25

Weißbach, Rüdiger: Rundfunk und neue Musik. Eine Analyse der Förderung zeitgenössischer Musik durch den öffentlich-rechtlichen Rundfunk, Dortmund 1986

Welch, David: Nazi Propaganda and the Volksgemeinschaft. Constructing a People’s Community, in: Journal of Contemporary History, Vol 39 (2), S.213-238

Wendtland, Karlheinz: Deutsche Spielfilmproduktion 1933 - 1945, Blüte des deutschen Films oder Ideologiefabrik der Nazis?, Berlin, 1986

Wendtland, Karlheinz: Geliebter Kintopp : sämtliche deutschen Spielfilme von 1929 -1945 mit zahlreichen Künstlerbiographien, Berlin, 1986ff.

Wenzel, Silke: „Entartung“ in der Musik. Aspekte eines Begriffssystems, in: Heister, Hanns-Werner (Hrsg.): „Entartete Musik“ 1938 – Weimar und die Ambivalenz, Saarbrücken 2001

Willett, John: Explosion der Mitte. Kunst und Politik 1917-1933, München 1981

Wolfram Werner (Bearb.): Reichskulturkammer und ihre Einzelkammern. Bestand R 56, Koblenz 1987

Westphal, Uwe: Werbung im Dritten Reich, Berlin 1989

Wicke, Peter: „Wenn die Musik sich ändert, zittern die Mauern der Stadt“. Rockmusik als Medium des politischen Diskurses im DDR-Kulturbetrieb, in: Frevel, Bernhard (Hrsg.): Musik und Politik. Dimensionen einer undefinierten Beziehung, Regensburg 1997

Wicke, Peter: Das Ende: Populäre Musik im faschistischen Deutschland, in: Sabine Schutte (Hrsg.): Ich will aber gerade vom Leben singen... Über populäre Musik vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis zum Ende der Weimarer Republik, Reinbek 1987

Wicke, Peter: Von Mozart zu Madonna. Eine Kulturgeschichte der Popmusik, Leipzig 1998

Wildt, Michael (Hrsg.): Nachrichtendienst, politische Elite und Mordeinheit. Der Sicherheitsdienst des Reichsführers SS, Hamburg 2003

Wimmer, Fridolin: Das historisch-politische Lied im Geschichtsunterricht. Exemplifiziert am Einsatz von Liedern des NS und ergänzt durch eine empirische Untersuchung über die Wirkung dieser Lieder, Frankfurt (M.) 1994

Winkler, Klaus: Fernsehen unterm Hakenkreuz. Organisation, Programm, Personal, Köln 199

Winkler-Mayerhöfer, Andrea: Starkult als Propagandamittel. Studien zum Unterhaltungsfilm im Dritten Reich, München 1992

Witte, Karsten: Revue als montierte Handlung, in: Helga Belach: ...als die Traumfabrik kriegswichtig wurde”, in: Belach, Helga (Hrsg.): Wir tanzen um die Welt. Deutsche Revuefilme 1933-1945, München 1979

Witte, Karsten: Filmkomödie im Faschismus, Diss. phil., Frankfurt 1986

Witte, Karsten: Film im Nationalsozialismus, in: Jacobsen, Wolfgang (Hrsg.): Geschichte des deutschen Films, Stuttgart 1993

Witte, Karsten: Lachende Erben, Toller Tag. Filmkomödie im Dritten Reich, Berlin 1995

Wolbert, Klaus (Hrsg.): That’s Jazz. Der Sound des 20. Jahrhunderts. Eine Musik-, Personen-, Kultur-, Sozial- und Mediengeschichte des Jazz von den Anfängen bis zur Gegenwart, Darmstadt 1997

Wolff, Lutz-W. (Hrsg.): Puppchen, du bist mein Augenstern. Deutsche Schlager aus vier Jahrzehnten, München 1981

Wolffram, Knut: Die letzte Band im Moka Efti, in: Fox auf 78, Heft 15 (Herbst 1996)

Wolffram, Knut: Für den Rundfunk gesperrt!!! Hans Bund – ein Musiker in der Zeit des Nationalsozialismus, in: in: Fox auf 78 Heft 18 (1999)

Worbs, Hans Christoph: Der Schlager. Bestandsaufnahme – Analyse – Dokumentation, Bremen 1969

Wuthe, Stephan: Deutsche Swing-Serien, in: Fox auf 78, Heft 20/2001, S.77-81

Zelmann, Leon: Der Film als Beeinflussungsmittel der öffentlichen Meinung, Diss. Phil., Wien 1952

Ziegler, Hans Severus: Adolf Hitler aus dem Erleben dargestellt, Göttingen 1965

Zumkeller, Cornelia: Zarah Leander. Ihre Filme - ihr Leben, München 1988

Zwerin, Mike: La Tristesse de Saint Louis: Swing unter den Nazis, London 1985 (deutsche Ausgabe Wien 1988)