

Martha Brech

»...damit wir langsam ein eigenes Repertoire bekommen.«
Rundfunkmusik zwischen erfundener Gattung und medienspezifischer Kunst¹

Als am 29. Oktober 1923 mit einer kurzen Ansprache und einem einstündigen Konzert im Haus der Reichsrundfunkgesellschaft in Berlin der regelmäßige Sendebetrieb des »Unterhaltungsrundfunk« aufgenommen wurde, ahnte noch niemand den kommenden Erfolg: Während in Kürze andere regionale Sendegesellschaften ihren Betrieb aufnahmen, stieg die Zahl der Empfangsgeräte von anfangs gut 400 explosionsartig und erreichte 1929 bereits die 3 Millionenmarke. Die Zahl der Hörer dürfte zu dieser Zeit bereits wesentlich höher gewesen sein, denn ein sehr großer Teil der Geräte war inzwischen mit einem Lautsprecher statt nur einem Kopfhörer ausgestattet. Innerhalb sehr kurzer Zeit war der Rundfunk somit zum Bestandteil des Alltagslebens geworden, das neue Massenmedium des heranbrechenden technischen Zeitalters. Doch mit der euphorischen Akzeptanz konnten weder Produktions-, Sende-, noch Empfangstechnik wirklich Schritt halten und auch die Programmgestaltung und ihre Umsetzung erwies sich als sehr viel schwieriger, als anfangs erwartet. Das rein akustische Medium Rundfunk, so wurde zunehmend deutlich, bedurfte eigener Informations- und Kunstformen, die sowohl die technischen Möglichkeiten optimal nutzten, als auch dem zahlungspflichtigen Publikum gefielen, dessen häusliche Rezeptionssituation ebenfalls ein Novum war.

Die komplexen Anforderungen führten dazu, daß gerade die Musik, die akustischste aller rundfunkfähigen Kunstformen, besondere Probleme bei der Annäherung an das neue Medium hatte. Abzulesen ist das etwa im Vergleich zur Entwicklung funkeigener Kunst auf anderen Gebieten. So wurde schon ein Jahr nach Beginn des Rundfunks, am 24.10.1924, das erste deutsche Hörspiel in Frankfurt ausgestrahlt und damit zugleich eine neue akustische Gattung grandios begründet. Sein Titel »Zauberei auf dem Sender« traf Berichten zufolge genau den Inhalt. Sprache, Geräusche und Musik wirbelten über den Äther². Autor war der junge Mediziner Dr. Hans Flesch, damals freilich bereits Intendant des Frankfurter Senders, der später zu einem der großen Köpfe des deutschen

1 auch in: Wolfgang Rathert und Gisela Schubert (Hrsg.): Musikkultur in der Weimarer Republik; Frankfurter Studien, Veröffentlichungen des Hindemith-Institutes Frankfurt/Main VII, Mainz 2001, S. 137-166.

2 Ludwig Stoffels in: Programmgeschichte des Hörfunks in der Weimarer Republik, Bd. 2, S. 941, Hrsg. Joachim-Felix Leonhard, München 1997.

Rundfunks und zum Förderer rundfunkspezifischer Musik werden sollte. Diesem ersten Hörspiel folgten schnell weitere dramatische Neuproduktionen für den Rundfunk auch von anderen Autoren. Einige von ihnen, z. B. »Ozeanflug« (1928) von Arno Schirokauer oder »Hallo, hier Welle Erdball!«³ von Fritz Walter Bischoff fanden beim Publikum so großen Anklang, daß es zu mehreren Wiederholungen und sogar zu einer Tonfilm- bzw. Schallplattenproduktion kam⁴. Auch wenn nicht alle Hörspiele gute Kritiken erhielten, im großen und ganzen war die neue dramatisch/literarische Gattung »Hörspiel« schon in den ersten Jahren ein Erfolg. Doch war dieser aus der Notwendigkeit des Mediums entstanden und weniger das Ergebnis einer spielerischen Idee: Sehr schnell ergab sich nämlich, daß Theaterstücke aller Art wegen des fehlenden optischen Aspekten des Rundfunks stark bearbeitet werden mußten, was dem bearbeiteten Drama nicht immer gut tat⁵. Die Bezeichnung »Sendespiel« bezog sich innerhalb kurzer Zeit ausschließlich auf solche Umschriften, ein Hinweis darauf, wie verschieden diese beiden Produktionsformen voneinander abwichen, und wie schnell »Hörspiel« als eigenständige Kunstform begriffen wurde.

Die Rundfunkmusik dagegen, die erstmals 1929 dem Publikum präsentiert wurde, stellt sich als eine institutionelle Erfindung dar, deren Notwendigkeit zunächst konstatiert und anschließend über längere Zeit diffus diskutiert wurde, bevor es zur ersten Rundfunkkomposition kam. Unterschiedliche ästhetische Auffassungen der viel zu großen Anzahl administrativ Beteiligter, institutionelle, politische und persönliche Verstrickungen boten ebenso wie die kritische Beobachtung der Medien (stellvertretend für die Öffentlichkeit) nur schlechten Nährboden für eine langsame Entwicklung, die wie im Hörspiel über gute wie schlechte Resultate gleichermaßen hätte verlaufen können. So war die großangelegte Erfindung »Rundfunkmusik« auch schnell beendet. Schon 1929 (und erst recht im folgenden Jahr) verlief sie anders als geplant. Daß sie anschließend im wesentlichen zum Erliegen kam, liegt u. a. auch an den finanziellen Engpässen der Sendeanstalten und der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft (RRG), die in der Folge der Weltwirtschaftskrise auftraten⁶. Doch wird schon die grobe Nachzeichnung der Entwicklung der Rundfunkmusik bis 1930 andeuten, daß die lineare Weiterentwicklung der traditio-

3 An einigen Stellen trägt das Hörspiel auch die Bezeichnung »Hörsymphonie«, was seinen gattungsübergreifenden Anspruch andeutet.

4 Erst ab 1930 wurden – nur für außergewöhnliche Fälle – eigene Aufnahmen auf Schallplatte vom Rundfunk für Archivzwecke angefertigt, alle vorigen und »normalen« Sendungen erfolgten live.

5 »... der ›Herzog von Gothland‹ ist für die Rundfunkübertragung nicht geeignet. Alle Streichungen, alle Konzentration in Klabunds Bearbeitung konnten das Fehlen der Bildwirkung nicht aufwiegen.« schrieb z. B. Camilla Stiemer (in: Der Deutschen Rundfunk, Heft 37, vom 12.9.1926, S. 2580) zur Bearbeitung von Grabbes Schauspiel für den Rundfunk. Weills Musik dazu lobte sie jedoch ausdrücklich als »für Dichtung und Komposition von bleibender Bedeutung.«

6 Der deutsche Rundfunk berichtet von bis zu 25% Mindereinnahmen für die Sender aufgrund des höheren einbehaltenen Gebührenanteils seitens der Post, in: a. a. O., Heft 1 vom 3.1. 1930 S. 1.

nellen Gattung »Musik« im Rundfunk nicht zu einer medienspezifischen Kunst führen konnte. Sie ist vielmehr in jenen gattungsübergreifenden Produktionen zu erkennen, deren Klanglichkeit und »Komponiertheit« von der Musik entlehnt sind, die jedoch zugleich durch Einbeziehung von Geräuschen und Texten eine Geschichte im literarischen Sinne erzählen. Nur sehr wenige dieser Produktionen wurden aufgezeichnet und müssen daher heute wohl als verloren gelten. Dasselbe gilt für ihre Manuskripte sowie für viele Partituren der Rundfunkmusik. Auch die Redaktionsunterlagen aus den Sendeanstalten haben die Zeit nicht überstanden. Dennoch läßt sich einiges zu Art und Wirkungsweise der neuen Rundfunkkunst aus Zeitungen, Zeitschriften, Akten und den wenigen erhaltenen Archivalien rekonstruieren.

Musik im Rundfunk bis 1926

Die besonderer Eignung der Musik als vornehmlich akustische Kunst für das ausschließlich akustische Medium Rundfunk bedeutet nicht, daß die Hörer automatisch über die Übertragungsergebnisse erfreut waren. So geriet anfangs nicht die Musik, sondern die Qualität ihrer Übertragungen, besonders die unentwickelte Technik, ins Visier der Kritik. Ebenso wie seine Journalistenkollegen berichtete Kurt Weill, der seit Januar 1925 wöchentlich (bis Mai 1929) mehrseitige Kritiken und Programmankündigungen für die Zeitschrift »Der deutsche Rundfunk« schrieb, oft darüber. Nicht nur der Empfang war häufig genug gestört⁷, so daß man zeitweise schlicht gar nichts mehr hören konnte, auch was da zu empfangen war, ließ zu wünschen übrig. Bereits im März 1925 äußerte er sich anlässlich einer Übertragung der Oper »Carmen« ausführlich: »Der heikelste Punkt der Übertragung scheint noch immer das Fortissimo des ganzen Ensembles zu sein; hier stellt sich ein Dröhnen und Surren ein, das alles übertönt, und stellenweise wird es unmöglich, eine Harmonie zu erkennen. Vielleicht wird dieses störende Geräusch durch die Blechbläser verursacht, deren Ungeeignetheit für die Rundfunkübertragung immer deutlicher hervortritt. Vielleicht ist auch die falsche Aufstellung der Mikrophone schuld, durch die so manche unwichtigen Nebenstimmen so hervorgehoben werden, daß dadurch das Wesentliche verwischt erscheint. Eine ähnliche Erscheinung läßt sich bei Ensemblesätzen auf der Bühne feststellen; man hört häufig, wie eine Stimme, die nur Begleitung sein

7 »... die Sendung darf nicht plötzlich minutenlang aussetzen und bis zur Unhörbarkeit leiser werden. Wie oft hören wir Klagen aus vielen deutschen Sendestädten, daß trotz aller Bemühungen der künstlerischen Leiter der Rundfunk nur ein halber Genuß ist, weil die technische Übermittlung so unzulänglich ist. Selbst in Berlin, wo man um eine Verfeinerung des Klanges eifrig bemüht ist, kommt es gerade in letzter Zeit wieder vor, daß man zeitweise fast gar nichts mehr hört. Dann fängt man an herumzusehen, prüft Schrauben und Drähte, schimpft auf den Apparat, wird wütend – und wenn man beim Freunde anfragt, erfährt man, daß es ihm ebenso geht.« Kurt Weill in: Der deutsche Rundfunk vom 7.2.1926, Heft 6, S. 367.

soll, die Melodiestimme übertönt, oder – im umgekehrten Fall – klingt die Hauptstimme so stark, daß sie alles andere, sogar das Orchester, verschlingt. Besonders peinlich empfindet man die Unausgeglichenheit der Stimmen auch beim Chor.«⁸

Die Herstellung ausgewogener Klangbilder war aufgrund mangelnder Technik kaum mehr als Glückssache. Noch weiter entfernt lag die Chance, eine neue Rundfunkkunst zu produzieren, wie sie Weill im Juni 1925 in seinem berühmten Artikel »Möglichkeiten absoluter Radiokunst« vorschwebte. Doch im Anschluß an seinen visionären Entwurf einer kommenden, elektrisch erzeugten und übertragenen, absoluten und sich selbst beschreibenden akustischen Kunst aus Geräuschen und musikalischen Klängen, stellte er selbst einschränkend fest: »Eine neue Kunst kann erst dann entstehen, wenn die neue Technik zur Selbstverständlichkeit geworden ist.«⁹

Doch auch wenn verzerrte und schlechtausgewogene Klangbilder sowie Empfangsstörungen noch lange zum Radioalltag gehören sollten, so waren technische Unzulänglichkeiten nicht das einzige Problem der im Rundfunk dargebotenen Musik. Ihre Übertragung litt noch unter einem weiteren, nichttechnischen Mangel, den man unter dem Begriff der fehlenden Präsenz oder künstlerischen Aura zusammenfassen kann. Damit ist das Bündel von Problemen gemeint, das sich bei der ungewohnten Aufführungssituation gleichermaßen für Vortragende wie Publikum ergab. Räumlich getrennt voneinander, konnte es keine gegenseitige Rückkoppelung geben. So klagten Künstler vielfach über die geringere Leistung, die sie vor dem Mikrophon hervorbrachten¹⁰, und die Hörer litten offenbar ebenfalls unter ihren mangelnden Möglichkeiten, direkt Zustimmung oder Ablehnung zum Dargebotenen bekunden zu können, denn es setzte ein reger Schriftverkehr zu den Sendeanstalten ein¹¹, der sich später zu einer regelrechten Kritiksucht ausgeweitet haben muß¹².

8 Der Deutsche Rundfunk vom 15.3.1925, Heft 11, S. 681.

9 Kurt Weill: Möglichkeiten absoluter Radiokunst, in: Der deutsche Rundfunk 3 (1925), Nr. 26 vom 28.6. S. 1625.

10 vgl. z. B. Dr. Friedrich Luther: Das Rundfunkkonzert als Kunst; in: Funk 19 vom 7.5.1926, S. 146

11 vgl. z. B. Weill in: Der deutsche Rundfunk vom 31.5.1925 S. 1385: »Das mußte jene merkwürdige Erscheinung zur Folge haben, daß das Publikum in Briefen an die Leitung der Funkstunde seine Meinung zu den einzelnen Veranstaltungen äußert.«

12 P. A. Sch. in: Rheinisch-Mainische Volkszeitung vom 14.5.1929: »In keinem Land ist die Unduldsamkeit den Rundfunkdarbietungen gegenüber so ausgeprägt wie in Deutschland. Zwar kann man sich über die Publikumszuschriften an die Sendestellen freuen, sie geben Zeugnis für das rege Interesse der Hörer. Liest man diese Zuschriften genauer, dann faßt einen gelindes Grauen, denn da offenbart sich die Tatsache, daß scheinbar allabendlich Tausende von Hörern vor den Lautsprechern sitzen – nicht um sich zu bilden oder zu erfreuen – sondern um den Augenblick abzapfen, in dem sie an der Darbietung Ärgernis nehmen können.«

Diese Reaktionen lassen sich sicher zu einem großen Teil darauf zurückführen, daß pro Sendegebiet nur ein Programm den vielfältigen Interessen der zahlungspflichtigen Hörerschaft gegenüberstand. Doch wie weit diesen Interessen auf kulturellem Gebiet nachgegeben werden sollte, war zumindest in der Anfangszeit des Rundfunks umstritten. So scheiterte die 1925 gestartete Hörerumfrage zu Programmpräferenzen etwa am Einwand der Zeitschrift »Der Funk«, die es seitens des Rundfunks für unwürdig hielt »sich sein Programm von den Hörern machen zu lassen«¹³. Kultur sei »eine aristokratische Sache« der großen und starken Persönlichkeiten und habe nichts mit parlamentarischer Demokratie zu tun.

War damit auch die direkte Einflußnahme der Hörer auf das Programm ausgeschlossen, so setzte sich doch langsam bei einigen Rundfunkspezialisten die Meinung durch, daß zumindest indirekt die vermuteten Interessen der Hörer zu berücksichtigen seien. Im Unterschied zu den Programmverantwortlichen kann man aufgrund seiner regelmäßigen journalistischen Arbeit bei Kurt Weill eine diesbezügliche Entwicklung in mehreren Schritten nachvollziehen. 1925 vertrat er noch die Forderung nach einem belehrenden Kulturprogramm¹⁴, das, wie er schrieb, der »moralischen und seelischen Gesundung des Volkes«¹⁵ dienen sollte und lehnte ein Eingehen auf die Publikumswünsche bei der Programmgestaltung ab¹⁶. Doch bereits ein Jahr später hat sich zumindest seine Ansicht zur Belehrung grundlegend gewandelt. Bestenfalls »unauffällig«¹⁷ und unter »lebendiger Teilnahme der Hörer«¹⁸ solle sie stattfinden, denn »der Hörerkreis an allen Sendestationen setzt sich zum größten Teil aus jenen Kreisen zusammen, die Sportpaläste, die Kinos und Revuetheater bis auf den letzten Platz füllen.«¹⁹

Das Problem der Vermittlung von Kultur und Kunst im Rundfunk war neben den Programmverantwortlichen auch den Politikern klar, die 1926 die staatliche Rundfunkordnung einsetzten: dort war die Einrichtung eines Kulturbeirates mit unterstützender und beratener Funktion für jede Sendeanstalt vorgesehen. Die Mitglieder sollten ihre Berufung von den für Kultur zuständigen Ministerien erhalten. Von staatlicher Seite wurde in der Rundfunkordnung auch ein zweites externes Gremium in jeder Sendeanstalt eingesetzt, das ebenfalls für die Entwicklung der Rundfunkmusik wichtig werden sollte: der zur Durchsetzung des Partei-Politikverbotes mit zensorischer Macht ausgestattete Überwachungsausschuß.

13 Lerg, Winfried B.: Die Entstehung des Rundfunks in Deutschland; Herkunft und Entwicklung eines publizistischen Mittels. Frankfurt a.M. (Joseph Knecht Verlag)1965, S. 274.

14 Der deutsche Rundfunk, Heft 17 vom 24.4.1925, S.1066.

15 a. a. O., Heft 15 vom 12.4.1925, S. 933.

16 a. a. O., Heft 20 vom 17.5.1925, S. 1259; Nachdruck 1990 S. 186.

17 a. a. O., Heft 20 vom 16.5.1926, S.1379.

18 a. a. O., Heft 21 vom 23.5.1926, S.1447.

19 a. a. O., Heft 46 vom 14.11.1926, S. 3245, Nachdruck 1978, S. 97ff. und 1990, S. 233ff.

Die Erfindung der Rundfunkmusik

Zunächst schienen Kunst und Kultur im Rundfunk von den staatlichen Aktivitäten zu profitieren, denn als erstes wurden große Pläne zur Verbesserung der Technik in Angriff genommen. So schlug bereits Anfang März 1926 der Reichsrundfunkkommissar Hans Bredow vor, zur schnelleren technischen Weiterentwicklung in Verbindung mit der Industrie und der Post ein Institut für Hochfrequenztechnik, das spätere Heinrich-Hertz-Institut, zu gründen²⁰. Kurz darauf, im Mai 1926, empfahl Leo Kestenber, Referent im Preußischen Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung in einem Schreiben an Ministerialrat Schnitzler die Gründung einer Rundfunkversuchsstelle an der Hochschule für Musik in Berlin-Charlottenburg²¹, um künstlerische und technische Probleme des Rundfunks anzugehen. Und einige Monate später sah er in einem weiteren Schreiben an denselben Adressaten voraus, daß »sich bald das Verlangen nach besonderen Kompositionen herausstellen [wird]. Ich empfehle deshalb, gegebenenf. in Verbindung mit den Sendegesellschaften, die Ausschreibung von Wettbewerben für Komposition und die Aussetzung namhafter Preise, um dadurch auch jungen ... (?) Komponisten zu helfen.«²².

Auch mit diesem Vorschlag befand sich Kestenber auf der Höhe der Zeit, denn erste Stimmen waren zu hören, die, ausgehend von den technischen Übertragungsproblemen der traditionellen Kunstmusik, die Schaffung einer speziellen Rundfunkmusik regelrecht forderten. »Was der Rundfunk bieten muß, wenn der beispiellosen Hausse nicht ein gefährliche Verflachung folgen soll, ist ein originale Kunst. Statt immer bloß zu reproduzieren, sollte er auf eine eigene künstlerische Produktion bedacht sein«²³ schrieb etwa Richard Stein in der Zeitschrift »Die Musik«.

Aus dem Blickwinkel der Öffentlichkeit tat sich vorläufig jedoch erst einmal nichts. Es blieb einerseits bei den Klagen über die schlichte Übernahme für traditionelle Medien komponierter Musik sowie, ohne diese Übernahme zu problematisieren, bei der Kritik an der technischen Übertragungsqualität, die sich nur langsam verbesserte. 1927 etwa wurde erstmals ein Mikrophon mit annähernd geradem Frequenzgang gebaut²⁴, was Klangverfälschungen verringerte und die Übertragungsprobleme im wesentlichen auf große Orchester, extreme Lagen von Einzelinstrumenten, einige Bläser sowie alle Perkussionsinstrumente beschränkte – sofern die Aufnahmen in angemessen großen Räumen stattfand. Doch das war selten der Fall²⁵. Allgemein begrüßt wurde daher der im März

20 GStA Rep. 76 Ve Sekt. 1 Abt VII Nr. 85a Bd. 1, Bl. 1.

21 GStA Rep. 76 Ve Sekt. 1 Abt VII Nr. 85b Bd. 1, Bl. 1; Schreiben vom 4.5.1926.

22 a. a. O. Bl. 7.

23 Richard H. Stein: Probleme der Rundfunkmusik; in: Die Musik 18, 1926, S. 268.

1927 veröffentlichte Plan, die Rundfunkversuchsstelle zu gründen²⁶. Anlässlich ihrer feierlichen Eröffnung im Mai 1928 beschrieb Georg Schünemann die Aufgaben der neuen Einrichtung nicht nur als abstrakte Zusammenarbeit von Technikern, Wissenschaftlern und Künstlern, sondern nannte neben der »Erziehung zum Mikrophonspiel« als ersten Punkt der Aufgabenbeschreibung auch weitere Arbeitsgebiete und Forschungsansätze im Dienste einer verbesserten, künstlerischen Rundfunkpräsentation. Dazu gehörte eine »Neue Rundfunkmusik ... denn schließlich laufen alle akustischen Versuche darauf hinaus, endlich einmal die Basis für eine Musik zu schaffen, die auf den inneren und äußeren Gesetzen des Rundfunks beruht.«²⁷

Ohne ins Detail zu gehen, verwies Schünemann auf die eine Woche später stattfindende »Erste Tagung für Rundfunkmusik« in Göttingen, wo auf dieses Thema näher eingegangen werden sollte. Soweit dies eine rundfunkspezifische Musik betreffen sollte, war es jedoch nicht der Fall. Unter interpretatorischen, technischen, akustischen, funktionalen, rezeptiven und pädagogischen Aspekten wurde Musik im Rundfunk von 17 Referenten behandelt²⁸, doch nur zwei von ihnen thematisierten ganz am Ende der jeweiligen Ausführungen rundfunkspezifische Musik. Sie blieben – wie Schünemann – ebenfalls sehr vage in ihren Vorstellungen bezüglich der Beschaffenheit dieser kommenden neuen Musikgattung. So schrieb Alfred Szendrei, der musikalische Leiter der Mitteldeutschen Rundfunk AG in Leipzig, im Anschluß an die minutiös beschriebenen Aufnahme- und Übertragungsprobleme von Instrumentalmusik: »Die stetige Entwicklung der Rundfunkästhetik weist mit zwingender Notwendigkeit auf eine arteigene Kunstform hin, die kommen w i r d, weil sie kommen m u ß.«²⁹ Er vermutete weiter, daß es sich dabei um einen neuen, rundfunkeigenen Stil handeln würde, der »eine bewußte Abkehr vom Typ der musikalischen Kunstform um die Jahrhundertwende darstellen«³⁰ wird. Auch Max Butting, Dozent für Rundfunkmusik an der Rundfunkversuchsstelle und Mitglied des kulturellen Beirats der Berliner Funkstunde, ging in seinen Ausführun-

24 Das Reisz-Mikrophon, vgl. Ernst Weiss: Mikrophone, in: Audio Engineering Society (Hrsg.): 50 Jahre Stereo-Magnetbandtechnik, 1993, S. 47 ff., der sich bei den Angaben zu einem »praktisch linearem« Frequenzgang im Bereich von 60-10 000 Hz auf eine nicht näher bezeichnete Quelle aus dem Jahr 1931 bezieht. Zur Popularität des Reisz-Mikrophons sowie seinem Einsatz schreibt auch F. Noack: Die technische Seite der Opernübertragung; in: Musikblätter des Anbruch Nr. 6, 1929, S. 277.

25 Kurt Weills dreiteilige Artikelserie: »Wie stelle ich mein Mikrophon im Sendesaal auf?«, die alle Leiter der Rundfunkorchester meist mit Skizzen und umfangreich beantworteten, belegt die bedrückende Enge in den Sendesälen, in: Der Deutsche Rundfunk, Hefte 12-14, 1928

26 Funk, Heft 2 vom 7.1.1927 S. 14, und der deutsche Rundfunk Heft 6 vom 6.2.1927 S. 365.

27 Georg Schünemann: Die neue Funkversuchsstelle, in: Funk 1928, Heft 20 vom 11.5., S. 153f.

28 Wöchentlich wurden 10 der Vorträge wurden im »Funk« ab Heft 22, 1928 etwas geändert abgedruckt. Eine in Heft 22 angekündigter Sonderdruck aller Vorträge ist nicht auszumachen.

29 Alfred Szendrei: Instrumentalmusik im Rundfunk, in: Funk 1928, Heft 28 vom 6.7. S. 209 f.

30 a. a. O.

gen vom Rezipienten und dessen heimischer Hörsituation aus und sah ihre Berücksichtigung neben den technischen Bedingungen als Ausgangspunkt für eine neue Musik, von der ihm jedoch nur klar war: »Diese Rundfunkmusik wird zwar in vieler Hinsicht ganz anders sein als die uns bisher bekannte Musik. Sie wird aber ebenso zu echten ästhetischen Erlebnissen führen können wie jede andere Kunst.«³¹

Sehr viel bescheidenere Erfolgsvorstellungen rundfunkspezifischer Musik hegte dagegen Hans Flesch, als er zwei Monate zuvor, im März 1928, seinem Kulturbeirat die Idee eines Rundfunkmäzenatentums mitteilte. Zur Unterstützung junger Kunst und um Künstler anzuhalten, sich mit den technischen Problemen des Rundfunks zu beschäftigen, wollte er monatlich über einen Zeitraum von zwei Jahren Kompositionsaufträge vergeben wissen. Wäre eine der 24 Kompositionen auch gut, so teilte er den anwesenden Herren mit, so hielte er die ganze Sache als einen »Erfolg, mit dem man zufrieden sein kann.«³²

Hier ist noch ganz deutlich ein Spielraum für Experimente offen, von dem später nicht mehr die Rede sein wird, nachdem Flesch seine etwas veränderte Idee im Programmrat der RRG hatte durchsetzen können. Nach wie vor war die Reihe als Ringauftrag geplant, d. h. jeder Sender sollte einen Auftrag pro Jahr vergeben, aber alle Kompositionen per Programmübernahme ausstrahlen. Bei der Komposition war aber nicht mehr ausschließlich die Technik zu berücksichtigen, sondern auch die heimische Rezeptionssituation. Vermutlich mit Rücksicht auf die breite Hörerschaft des Rundfunks waren zudem zwei der sieben zuerst vergebenen Aufträge explizit als »heiter« angekündigt und der Bereich »Kunstmusik« auf ein Jahr eingeschränkt worden, wie Flesch seinem Kulturbeirat im Oktober 1928 berichtete. »Wenn der ganze Zyklus abgelaufen ist, wenn jede Station eine Uraufführung gebracht hat, soll eine neue Serie daran kommen. Auf Vorschlag von Intendant Hardt – Rundfunkgebrauchsmusik, d.h. Sachen für Mittagsständchen und Nachmittagskonzerte, damit wir auch für derartige Darbietungen langsam ein eigenes Repertoire bekommen.«³³

31 Max Butting: Vom Wesen der Musik im Rundfunk, in: Funk 1928, Heft 26, vom 22.6., S. 201f.

32 Protokoll der Kulturbeiratssitzung vom 31.3.1928, GStA Rep. 76 Ve Sekt. 1 Abt VII Nr. 80 Bd. 1 Bl. 117.

33 Protokoll der Kulturbeiratssitzung vom 16.10.1928, GStA Rep. 76 Ve Sekt. 1 Abt VII Nr. 80 Bd. 1 Bl. 176.

1929: Das Jahr der originalen Rundfunkmusik

Von einer langsamen Repertoireentwicklung konnte jedoch nicht die Rede sein, denn mindestens 40 Stücke sind bereits nach Titel und Komponisten als spezielle »Rundfunkmusik« in den Programmzeitschriften 1929 auszumachen: Die zwölf Arbeiten des Ringauftrages, acht Kompositionen des Baden-Badener Kammermusikfestes, das mit Unterstützung der RRG »Rundfunkmusik« zu einem Schwerpunktthema machte, und mindestens zwanzig weitere überwiegend unterhaltsame oder »leichte« Kompositionen³⁴, die – aufbauend auf den ersten Erfahrungen mit Rundfunkmusik – im Laufe des Jahres von einzelnen Sendern in Eigenregie in Auftrag gegeben bzw. zur Uraufführung gebracht wurden.

Nach all den öffentlich angestellten Überlegungen und ihren exponierten Ankündigungen hatten die Kompositionen des Ringauftrages jedoch keine Chance als Experimentierfeld auf Interesse und Wohlwollen der Kritiker zu stoßen. Statt dessen standen sie, auf Sonderseiten der Programmzeitschriften herausgehoben, unter besonders kritischer und schonungsloser Beobachtung. So wurde gleich der erste Beitrag der Reihe, Franz Schrekers »Kleine Suite für Kammerorchester« zwar für ihre gute Klangqualität bei der Übertragung gelobt, die musikalischen Qualitäten jedoch weit geringer eingeschätzt. »Man hörte musizieren, destillierte Instrumente, wurde nicht beleidigt, aber auch ganz und gar nicht sonderlich interessiert, geschweige denn gar fortgerissen. Eine thematisch und kontrapunktisch einwandfrei saubere und gekonnte Schreibtischarbeit erlebte hier eine Auferstehung aus ihrem Notenblatt-dasein, die sie außer der Tatsache der Bestellung und der damit verbundenen Verpflichtung zur Aufführung nur dem Namen ihres Schöpfers verdankt.«³⁵ Nicht viel besser fiel die Kritik in der Berliner Börsenzeitung aus, die mit den Worten: »Wenig beglückt werden die Rundfunkfreunde von der Ursendung der Franz Schrekerschen »Kleinen Suite für Rundfunk« gewesen sein...« beginnt.³⁶ Schon nach der Sendung des zweiten Auftrages, der an Ernst Toch ging, gab es erste Stimmen, die in seiner »Bunten Suite« keinen neuen Rundfunkstil erkannten und die Komposition regelrecht verrissen: »Das ist nicht das, was man erwarten konnte. Mit einer artistischen Musik, wie sie bisher in den Konzertsälen geboten wurde, ist dem Rundfunk nicht gedient. Wir wollen zu einem eigenen Rundfunkstil kommen. Dabei können wir nicht an der Tatsache vorbei, daß das ungeheure Auditorium des Rundfunks

34 Die Einschätzung ergibt sich aus den Titeln der Kompositionen sowie den Ankündigungen und/oder Kritiken in den Zeitschriften »Der deutsche Rundfunk« und »Funk«. Einzig Wolfgang Fortners »Fragment Maria. Kammerkantate« scheint in dieser Gruppe keinen unterhaltenden Charakter gehabt zu haben.

35 »H. U.« Neue Rundfunkmusik, In: Der deutsche Rundfunk 1929, Heft 4, S. 109.

36 »mlz« in der Berliner Börsenzeitung vom 20.1.1929.

eine ganz andere Einstellung des Komponisten erfordert, als ein kleines Häuflein sachverständiger Konzertbesucher³⁷ hieß es schon im redaktionellen Vorwort der eigentlichen Kritik, die ebenso heftig ausfiel: »Wir wollen weder ein Zurück noch ein Stehenbleiben. Das Vergangene ist tot, genau so tot wie die ›Bunte Suite‹ in einem Jahrzehnt. Wir wollen die Stimmen der kommenden neuen Zeit hören!«³⁸ Im Melos urteilte Ernst Latzko zwar weniger hart, doch auch bezeichnete er die Gesamtkomposition als nicht bedeutend und nannte weitere Kritikpunkte³⁹.

Einen Monat später, nach der Aufführung von Paul Graeners »Vorspiel und Arie nach Max Dauthendey« Ende März, holte dann der dritte Kritiker des »Deutschen Rundfunks« zum Rundumschlag aus und kommentierte in Hinblick auf alle drei bisherigen Rundfunkkompositionen: »Wir erkennen an, daß mit dem Auftrag der Rundfunk eine wesentliche Aufgabe erfüllt, nämlich dem künstlerischen Schaffen finanzielle Mittel zuzubringen. Wir wollen uns aber gleichzeitig völlig klar darüber sein, daß eine Eigenkunst des Rundfunks auf diese Weise nicht gezeugt wird.«⁴⁰ Auch wenn im Melos keine derart negative Einschätzung zu den Rundfunkkompositionen der RRG-Reihe zu finden ist und die Frage nach der Übertragungstechnik beiseite gelassen wird, war insgesamt die Einschätzung in den ersten Monaten kaum besser⁴¹.

Viel positiver wurde dagegen die erste Rundfunkkomposition außerhalb der RRG-Reihe beurteilt, die »Sinfonietta mit Banjo op. 37« von Max Butting, ein heiteres Stück, das den Untertitel »Radio-Musik I«⁴² trägt. Ohne herausgehoben angekündigt zu sein, wurde sie am 6. 2.1929 erstmals von Frankfurt aus gesendet, und im April und im August strahlten sie zwei weitere Sender erneut aus. Allein das ist schon als Erfolg zu werten, und auch die Kritiken fielen gut⁴³, zumindest aber wohlwollend aus. So urteilte Kurt Weill nach der ersten Wiederaufführung auf der allgemeinen Kritikseite: »Die Rundfunkmusik von Max Butting [...] ist die wertvolle Arbeit eines Mannes, der sich intensiv mit den Problemen des Rundfunks beschäftigt hat. Butting kommt hier zu

37 Redaktionelle Vorrede in: Der deutsche Rundfunk 1929, Heft 9 vom 1.3., S. 259, zu: »Gedanken zum zweiten Rundfunk-Musikauftrag«.

38 E. K. B. in: a. a. O. »Gedanken zum zweiten Rundfunk-Musikauftrag«.

39 Melos 3/1929 S.133. Daraufhin entflammte eine veröffentlichte Diskussion zwischen ihm und dem Frankfurter Rundfunkmitarbeiter (und späterem Intendanten) Ernst Schön.

40 »Kompositionsaufträge« Dr. Kth. in: Der deutsche Rundfunk 1929, Heft 14 vom 5.4., S. 431 f.

41 Melos 4/1929 S. 179 ff. und 5/1929, S. 244 ff., in der sogar Alfred Baresel nach der Notwendigkeit von rundfunkspezifischer Musik fragt (S. 247).

42 Dietrich Brenneke: Das Lebenswerk Max Buttings, Leipzig 1973, S. 86. Der Untertitel ist in der Werkliste S. 339 jedoch nicht vermerkt. Das gilt auch für die »Heitere Musik für Kleines Orchester« op. 38, der »Radio-Musik II«, die im selben Jahr entstand und im Januar 1930 erstmals ausgestrahlt wurde.

43 Brenneke, a. a. O. S. 86.

interessanten Klanggestaltungen und findet auch formal das richtige Mittelmaß.«⁴⁴ Das ist sicher keine helle Begeisterung, aber schon gar kein Verriß von der Art, wie sie die ersten drei Kompositionen der RRG-Reihe hatten hinnehmen müssen.

Erst im August 1929⁴⁵ erschien es in einer Gemeinschaftskritik von Mersmann, Schutze-Ritter und Strobel eine tendenziell positive Rückschau der Rundfunkkompositionen von Butting, Graener, Schreker, Toch und Weill.

Zu diesem Zeitpunkt jedoch, war die Zukunft der Rundfunkmusikaufträge bereits besiegelt⁴⁶.

Kurt Weills Berliner Requiem: Der Marsch durch die Institutionen

Die schlechten Zeitungskritiken waren nicht das einzige Problem der RRG-Ringaufträge. Schon zu Beginn der Reihe hatten der Hamburger und Münchner Sender auf die Beteiligung an der gemeinsamen Ausstrahlung verzichtet, wengleich sie eigene Aufträge in der Reihe vergaben, was auf interne Unstimmigkeiten hindeutet. Wichtiger aber noch für das Scheitern der Ringaufträge dürften die Vorgänge um die Ursendung des Auftrages an Kurt Weill und Bert Brecht gewesen sein, die als erste Kunstzensur im Rundfunk in die Mediengeschichte eingingen.

Dieser Auftrag ist insofern bemerkenswert, da Weill der einzige der bedachten Künstler war, der langjährige Erfahrungen mit dem Rundfunk hatte. Diese zog er bei der Komposition des Auftrages heran, wie seinen Ankündigungen zum »Berliner Requiem« zu entnehmen ist. Zum einen schreibt Weill, er wolle den akustischen Bedingungen des Rundfunks mit »Klarheit und Durchsichtigkeit der Satzweise« sowie einfacher Harmonik bei der Komposition entgegenkommen⁴⁷, und zum anderen war ihm offenbar die Akzeptanz der Adressaten wichtig. »Der Inhalt des Berliner Requiem entspricht unzweifelhaft den Gefühlen und Anschauungen breitester Bevölkerungsschichten.«⁴⁸

Daß Weill eine Massenwirksamkeit ausgerechnet in einer Trauermusik bieten wollte, ist eine der seltsamen Begebenheiten um diesen zweiten RRG-Auftrag, der vom Südwestdeutschen Rundfunk in Frankfurt vergeben wurde, denn im Oktober 1928 hatte

44 Kurt Weill in: der deutsche Rundfunk 1929, Heft 15 v. 12.4. S. 462.

45 Melos 7/1929 S. 320f.

46 vgl. die Stellungnahmen der Rundfunkmitarbeiter, bes. von H. Flesch, weiter unten in diesem Text.

47 Kurt Weill: Zu meiner Kantate »Das Berliner Requiem« in: Der Südwestdeutsche Rundfunk, Heft 20, 1929, S. 3.

48 Kurt Weill: Notiz zum Berliner Requiem in: Der deutsche Rundfunk, Heft 20 vom 17.5.1929, S. 613.

Hans Flesch noch seinem Kulturbeirat eine andere Ankündigung gemacht: »Im Februar bringen wir als zweite Aufführung eine heitere Kantate von Kurt Weill, zu der Bert Brecht den Text geschrieben hat.«⁴⁹

Schon die erste öffentliche Ankündigung des Auftrages an Weill und Brecht im Novemberheft der Zeitschrift »Die Musik« liest sich dagegen anders. Von breitenwirksamer Heiterkeit, die gut in die Karnevalszeit gepaßt hätte, kann schließlich angesichts des Titels der geplanten Kantate »Gedenktafeln, Grabschriften, Totenlieder«⁵⁰ nicht mehr die Rede sein. Einige Wochen später ist aus dem angekündigtem Gegenstand – dem Tod der französischen Flieger Nungesser und Coli sowie anderer bekannter Sportsleute das »Berliner Requiem« geworden, das den Tod unbekannter, eigentlich namenloser Menschen behandelt und dabei nur notdürftig das wirkliche Zentralthema, den Tod im 1. Weltkrieg und die Frage nach der Schuld der Überlebenden, überdeckt. Weill hatte die Texte Brechts, die meist schon einige Jahre alt und zum größten Teil an verschiedenen Stellen bereits gedruckt waren, mit einer sehr emotionalen, eingängigen, zum Teil auch kommentierenden Musik im Song-Stil unterlegt und diese nicht nur spärlich instrumentiert, sondern die Instrumentaleinsätze auch so gehalten, daß der Gesang an den wichtigsten Stellen hörbar bleiben mußte. Ein nachdenkliches Werk war entstanden, das zwar technisch höchst sendetauglich, inhaltlich aber wohl kaum mehrheitsfähig war.

Besonders das versteckte Zentralthema gibt Anlaß, über die Gründe des Sinneswandels der Autoren bei der Themenwahl nachzudenken. Bei Auftragserteilung lag das Kriegsende gut zehn Jahre zurück, es galt also vermutlich einen Jahrestag zu begehen. Doch über diese in der Weillforschung öfter zu lesende Interpretation hinaus ist der vorgeschlagene Sendetermin im Februar 1929 von Interesse, zumal der 22. Februar als genaues Datum feststand⁵¹: Zwei Tage später wurde der jährliche »Gedenktag für die Gefallenen des Weltkrieges« reichsweit mit Feierstunden begangen. Weill hatte diesen Gedenktag immer zum hervorgehobenen Gegenstand seiner Programmankündigung gemacht⁵². Meistens gerieten ihm die einleitenden Worte dabei zu einer eigenen kleinen Trauerrede, die sich besonders an die Hinterbliebenen wandte, die Kriegsgreuel thematisierte und das Vergessen anprangerte⁵³. Seine eigene pazifistische Haltung wird dabei deutlich, wie

49 Protokoll der Kulturbeiratssitzung vom 16.10.1928, GStA Rep. 76 Ve Sekt. 1 Abt VII Nr. 80 Bd.1 Bl. 176.

50 Die Musik, XXI/2 (November 1928) S. 155.

51 Kurt Weill in einem Brief an die UE vom 5.2.1929. 1929 war das ein Donnerstag, der Tag nach Aschermittwoch.

52 Im ersten Jahr seiner Tätigkeit, 1925, ist das noch nicht so deutlich, zumal da es sich noch um keine Programmankündigung handelt, sondern um eine Kritik, die eine Woche nach dem Gedenktag am 1.3.1925 erschien. Außerdem war an diesem Tag auch ein »doppelter Trauertag«, da es auch den Tod des Reichspräsidenten Friedrich Ebert am Vortag zu beklagen galt. (Der Deutsche Rundfunk Heft 10 vom 8.3.1925, S. 617).

in der Umschreibung des letzten Kriegstages als »jenem Novembertage, als der langersehnte Waffenstillstand dem vierjährigen Morden ein Ende machte.«⁵⁴ Bedenkt man zudem, daß Weill sich seit dem Frühjahr 1917 in Briefen antimilitaristisch äußerte und das Ende des Krieges herbeisehnte⁵⁵, und später, in seinem ersten Beitrag 1925 zur Ankündigung des Totengedenktages, ein Requiem als einzig angemessenen musikalischen Beitrag des Rundfunks zur Begehung dieses Tages beschreibt⁵⁶, rückt die Möglichkeit nahe, daß zumindest Weill das »Berliner Requiem« in Hinblick auf den Gefallenen-Gedenktag 1929 komponierte.

Doch der geplante Sendetermin wurde, ebenso wie ein späterer, nicht eingehalten. Zunächst waren dafür wohl inhaltliche Gründe – des Textes ebenso wie der Musik – dafür verantwortlich, denn zumindest einer der Texte, die Weill zur Vertonung heranzog, war offensichtlich politisch⁵⁷: In »Zu Potsdam unter den Eichen«, dem letzten Stück der sieben teiligen Liederfolge, die Weill am 29.12.1928 seinem Verlag zuschickte⁵⁸, beschrieb Brecht einen Demonstrationzug des Roten Frontkämpferbundes, der im Mai 1927 in Berlin stattgefunden hatte und von der Polizei gewaltsam aufgelöst worden war. Die Demonstranten hatten damit u. a. auf die nichteingehaltenen Regierungsversprechen hinweisen wollen. »Jedem Krieger sein Heim« war für die Kriegsteilnahme in Aussicht gestellt worden, und im Demonstrationzug stand der Spruch nun auf einem Sarg. Doch nicht nur der Text war eindeutig politisch, Weill hatte seine musikalische Stellungnahme dazu geleistet, und etwa jene Textstelle hervorgehoben, indem er die nachfolgenden Takte mit der Melodie des Glockenspiels der Potsdamer Garnisonskirche, »Üb' immer Treu' und Redlichkeit«, unterlegte.

Monate später hoben Mersmann, Schulze-Ritter und Strobel in ihrer Gemeinschaftskritik im »Melos« diese Stelle besonders positiv hervor⁵⁹, doch zur Sendefassung gehörte dieser Liedtext nicht. Statt dessen komponierte Weill eine weitere Nummer: »Der große Dankchoral« ging am 23.1.1929 bei seinem Verlag ein⁶⁰ und steht später als letztes Stück

53 Programmankündigungen in: Der deutsche Rundfunk, Heft 9 vom 28.2.1926, S. 581; Heft 11 vom 13.3.1927, S. 731; Heft 10 vom 2.3.1928, S. 619; Heft 8 vom 22.2.1929, S. 231.

54 a. a. O. Heft 11 vom 13.3.1927, S. 731.

55 Guy Stern: Der literarisch-kulturelle Horizont des jungen Weill: Eine Analyse seiner ungedruckten Briefe, in: Kowalke, Kim und Edler, Horst (Hrsg.): A Stranger Here Myself; Kurt Weill-Studien; 1993: 76ff.

56 Der deutsche Rundfunk vom 8.3.1925, Heft 10, S. 617.

57 Auch nach der Entfernung dieser Nummer wurde in Rundfunkgremien z.T. die Meinung vertreten, das »Berliner Requiem« sei politisch. Vgl. BA B R 78/ 890 Bl. 49 (Protokoll der Programmratsitzung vom 1.5. 1929).

58 Die sieben erste Stücke sandte Weill am 29.12.1928 an seinen Verlag nach Wien, das achte ging am 21.1.1929 dort ein.

in Weill eigenen Ankündigungen⁶¹, sowie in der einzig erhaltenen vollständigen Partitur⁶², die beide »Zu Potsdam unter den Eichen« nicht mehr enthalten.

Die exakten Vorgänge, die in Frankfurt zur Änderung des »Berliner Requiems« und zur Verschiebung des Sendetermins führten, sind nicht dokumentiert, doch lassen sie sich anhand der Akten des Frankfurter Überwachungsausschuß erahnen. Denn 1928 ist dort ein Vorgang um die Ausstrahlung von Brechts Drama »Trommeln in der Nacht« zu finden, bei dem der Überwachungsausschuß eine Hörerbeschwerde gegen das Drama lediglich diplomatisch abgewiegelt hatte, anstatt sich grundsätzlich für nicht zuständig auf dem Gebiet der Kunst zu erklären⁶³. Die Frankfurter Sendeleitung konnte das nur als Warnsignal für zukünftige Fälle verstehen und reagierte offenbar entsprechend, was dazu führte, daß Weill am 1.3. am Rande einer Programmratsitzung dessen Mitgliedern zur Begutachtung das »Berliner Requiem« vorspielte. Sofern die Gesellschaften die Sendung nicht sofort absagten⁶⁴, riefen sie hauseigene Gremien an. Das tat selbst der Frankfurter Sender, doch hatte man keinerlei Beanstandungen im zuständigen, nicht zensurberechtigten, Kulturbeirat⁶⁵.

Auf Zensur war man aber offenbar in Leipzig aus, zumal man dort die Idee der gemeinsamen Übertragung aller Rundfunkkompositionen nicht als künstlerisches und technisches Experiment verstanden hatte, sondern als reine Zwangsmaßnahme begriff⁶⁶. So betrat man dort Neuland und rief zuerst den politischen Überwachungsausschuß an und informierte diesen gleichzeitig davon, daß der Sender wegen »textlicher Bedenken«⁶⁷ auf

59 Die Autoren besprachen diese Stelle ausführlich und illustrierten sie mit einer Notenbeilage; Melos VII, 1929, S. 321. Weill hatte ohnehin von vorn herein geplant, das »Berliner Requiem« auch für das Podium einzurichten, wie ein Brief an die UE vom 29.12.1928 belegt. Nach zahlreichen Änderungen verlief der Plan nach einigen Jahren jedoch im Sande. Vgl. David Drew: Kurt Weill, A Handbook, Berkeley u. Los Angeles 1987 S. 207 ff. und Nils Grosch: »Notiz« zum Berliner Requiem; Aspekte seiner Entstehung und Aufführung; in: Grosch, Lucchesi, Schebera (Hrsg.): Kurt Weill-Studien, Stuttgart 1996, S. 55ff.

60 Brief Kurt Weills an die UE vom 21.1.1929, Eingangsbestätigung am 23.1.1929

61 Notiz zum Berliner Requiem, a. a. O.

62 Kritischer Bericht von David Drew zur Herausgabe der Partitur und des Klavierauszuges des Berliner Requiem, Wien Universaledition.

63 BA Berlin R 78/634 Bl. 128-133.

64 BA B 78/890 Bl. 48, Protokoll der Programmratsitzung am 1.5.1929 nach einem Bericht von Hans Flesch.

65 GStA, Rep.Ve, Sekt 1, Abt. VII, Nr. 80 Bd., 1 Bl. 296.

66 Die Wortwahl des künstlerischen Direktors Dr. Erwin Jaeger im Protokoll des Kulturausschusses der Mirag vom 10.12.1928 kaum eine andere Interpretation zu, denn er spricht von der »Anordnung der Reichsrundfunkgesellschaft«. Sächs. Staatsarchiv, Ministerium für Volksbildung Nr. 7174 Bl. 96. Die Protokolle wurden von Schriftführer des Kulturbeirates der Mirag angefertigt.

67 BA R 78/601 Bl. 258r.

die Ausstrahlung verzichten wolle. Zwölf Tage später fällt das Zensurgremium die Entscheidung im Sinne der Rundfunkleitung⁶⁸. Der eigentlich zuständige Kulturbeirat wurde erst weitere 14 Tage später um die gleiche Entscheidung gebeten – natürlich ohne darauf hinzuweisen, daß diese längst an anderer Stelle gefallen war⁶⁹. Später informierte die Leipziger Rundfunkleitung beide Gremien von der Ablehnung des »Berliner Requiems« seitens des dortigen Überwachungsausschusses⁷⁰.

Meist wird behauptet, Ernst Heilmann, Mitglied sowohl des Berliner wie des Leipziger Überwachungsausschusses und Fraktionsführer der SPD in preußischen Landtag, sei der Urheber der doppelten Ablehnung gewesen⁷¹, doch das ist nach der Aktenlage nicht mehr zu bestätigen und läßt sich bestenfalls mit der Kenntnis der Berliner Verhältnisse nachvollziehen⁷². Die Leipziger Winkelzüge lassen aber auch die Möglichkeit offen, daß Heilmann als Außenstehendem die Verantwortung für die peinliche Absage des bereits veröffentlichten nächsten Sendetermins am 29.4.1929⁷³ sowie die Ablehnung der Übernahme durch weitere Sendeanstalten zugeschoben wurde.

An der Ursendung am 22.5. waren schließlich nur noch zwei Sender beteiligt: Der auftraggebende Südwestdeutsche Rundfunk in Frankfurt und der Westdeutsche Rundfunk in Köln⁷⁴. In deren Sendegebieten auf breiteste Publikumsschichten zu hoffen, erfuhr

68 a. a. O. Bl. 260.

69 Sächsisches Staatsarchiv Dresden Nr. 7174 Bl. 144.

70 a. a. O. Bl. 145 bzw. Überwachungsausschuß Bl. 263v.

71 Das ist auch im bereits mehrfach zitierten Protokoll der Programmratssitzung am 1.5.1929 in Berlin (a. a. O.) der Fall. Ob er, wie von Halefeld behauptet auch in Berlin, »das Seine [tat], damit es auch dort zur Ablehnung kam« (in: Leonhard, a. a. O., S. 233), sei dahingestellt. Ludwig Stoffels arbeitet im gleichen Band u. a. zum Thema »Rundfunk als Erneuerer und Förderer« mit der gleichen Quelle und schätzt Heilmanns Rolle keineswegs so aktiv wie Halefeld ein.

72 In Berlin hätte der kulturelle Beirat in der Frage nach der Übernahme gar nicht angerufen werden können, denn der hatte sich bereits in seiner konstituierenden Sitzung am 4.3.1927 für Fragen von Zulassung und Ablehnung von Sendungen nicht zuständig gefühlt und Antragsteller an den Überwachungsausschuß verwiesen. GStA Rep.Ve, Sekt 1, Abt. VII, Nr. 84 Bd., 1 Bl. 36 f.

73 »Kompositionsaufträge des Rundfunks: Im Rahmen der regelmäßigen Kompositionsaufträge des deutschen Rundfunks wird als nächstes Werk das »Berliner Requiem«, Text von Bert Brecht, Musik von Kurt Weill, aufgeführt werden. Der Auftrag ist von der Südwestdeutschen Rundfunk A.-G., Frankfurt a. M. gegeben worden, der das Werk auch gewidmet ist. Die Uraufführung findet am 29. April 1929 von 20.00 bis 22.00 Uhr im Frankfurter Senderaum statt und wird auf eine Anzahl deutscher Sender übernommen.« Pressemitteilung der Reichsrundfunkgesellschaft Nr.128, Blatt 3.

74 lt. Bericht für den Programmrat am 1.5.29 von Dr. Flesch. BA R 78/790 Bl. 49 wurde zuvor die haus-eigenen Überwachungsausschüsse befragt. Am 20.3. passiert der Text unbeanstandet den kulturellen Beirat des Südwestdeutschen Rundfunks (Rep. 76 Ve, Sekt.1, Abt. VII, Nr. 80 Bl. 296), s. o. Eine Anfrage beim Überwachungsausschuß des südwestdeutschen Rundfunks läßt sich jedoch nicht in dessen Akten (BA R78/633) belegen. Vielleicht wurde diese informell durchgeführt. Eine Akte der Überwachungsausschüsse der Werag ist derzeit nicht zu finden.

insofern eine Einschränkung, als daß ein Teil der Programmzeitschriften für das Kölner Sendegebiet eine andere Sendung ankündigten⁷⁵. Der Fernempfang, immerhin möglich für Besitzer von Röhrengeräten, war z. B. in Berlin wegen Gewitter stark gestört, wie ein Rezensent berichtet⁷⁶. So ging das »Berliner Requiem« eher versteckt über die beiden Sender.

Hörer- und Pressereaktionen

Zwei Rezensionen und Weills eigene Ankündigung belegen, daß es sich bei der Sendefassung um die entschärfte Ursprungsfassung handelte (s. o.) und nicht etwa um eine geänderte neue Fassung, die Weill zu dem Zeitpunkt gedruckt sehen wollte⁷⁷. In 27 Zeitungen und Zeitschriften sind genau 9 Rezensionen und Erwähnungen zu finden⁷⁸, und diese eher geringe Resonanz ist nicht einheitlich. Obwohl die meisten Kritiker dem »Berliner Requiem« positiv gegenüberstehen und seinem ungewöhnlichen Inhalt »großen Ernst«⁷⁹ beimessen, gibt es auch zwei sehr lange Kritiken im Kölner Sendegebiet, die geradezu gegen die Autoren hetzen und in einem Falle werden Weill sogar indirekt Prügel angedroht⁸⁰. Auch wenn das »Berliner Requiem« im Frankfurter Raum besser angekommen zu sein schien, und Dr. Flesch seinem Kulturbeirat knapp drei Wochen nach der

75 Das gilt zumindest für die großen überregionalen Rundfunkzeitschriften »Der Funk« und »Der Arbeiterfunk«, die für ihr Programm dieselben Druckstöcke verwenden und eine Kölner Tageszeitung. Selbst in der hauseigenen Programmzeitschrift »Die Werag« scheint nicht ganz klar, was denn am 22.5.1929 um 20.00 Uhr auf dem Programm stand. Die Überblicksseite zum Heftanfang und »Das Weltprogramm« melden die Reportagesendung, die Tagessseite stellt das »Berliner Requiem« mit Nennung der Solisten und eines Männerterzets heraus. Auf der Doppelseite »Die Liedtexte der Woche« sind die Texte – verständlich bei den vorausgegangenen Querelen – nicht abgedruckt. (Die Werag, Heft 20, 1929, S. 8, S. 15 und S. 22.). Die umfassendste Information zu den Mitwirkenden findet sich im Tagesprogramm vom 22.5.1929 des »Deutschen Rundfunks« unter »Frankfurt«. Sie lautet: »Ausführende: Hans Grahl (Tenor), Johannes Willy (Bariton), Jean Stern (Baß), Rundfunkorchester, Reinhold Merten (Orgel), ein Männerterzett des Gesangvereins »Union« (Leitung: Max Bartsch). Musikal. Leitung: Kapellmeister Dr. L. Rottenberg«.

76 Deutsche Allgemeine Zeitung vom 27.5.1929.

77 Frankfurter Zeitung vom 23.5., Abendblatt S. 2, hier werden die einzelnen Nummern nacheinander besprochen, wobei die ersten beiden Nummern als Tod eines Farmers in der Wildnis und ein »Terzett der Männerstimmen einen prägnanten Grabgesang mit einem den Marschrhythmus markierenden Refrain ... »Können einem Toten Mann nicht helfen.« beschrieben wird. Da man hier eine vorherige Partiturkenntnis des Rezensenten ahnen kann, sind die kürzeren Andeutungen der folgenden Rezensionen fast wertvoller, denn bei diesen kann man davon ausgehen, daß die Kritiker nur das beurteilten, was sie auch tatsächlich im Radio hörten. So ist in der »Kölnischen Zeitung« vom 28.5.1929, Morgenausgabe S. 1 von einem »verzogenem Choral am Schluß« die Rede, was nur der »Große Dankchoral« sein kann, da es nur einen Choral in allen Fassungen des Berliner Requiem gibt und die »Deutsche allgemeine Zeitung« vom 27.5.1929 erwähnt den ersten Teil als »Tod eines Farmers mit einem geradezu erschütternden Männerterzett«.

Sendung berichten konnte, »daß die Aufführung des schönen Werks von Brecht und Weill nicht nur keinen Widerspruch im Hörerkreis hervorrief, sondern uns vielmehr eine Reihe von Anerkennungen der Hörerschaft eingetragen hat«⁸¹, ist Weills selbstgestecktes Ziel allgemeiner, breiter Akzeptanz wohl kaum erreicht.

Im Zuge der monatelangen Auseinandersetzungen um das »Berliner Requiem« war auch die Ausstrahlung der folgenden RRG-Aufträge ins Stocken geraten und die ablehnende Kritikerhaltungen hatten das ihrige getan. In Berlin etwa war der von Hindemith zurückgegebene Auftrag demonstrativ an Eduard Künneke weitergegeben worden⁸², also einen Komponisten, der leichte und erfolgreiche Kost versprach. In den anderen Sendern wurde die Reihe zwar gemäß den klassischen ästhetischen Vorstellungen von Kunstmusik zu Ende geführt⁸³, doch von der Presse wurden die Kompositionen mit deutlich geringerer Aufmerksamkeit bedacht. Die großen Erwartungen war vorbei.

- 78 1. Heinrich Strobel im Berliner Börsen Courier vom 24.5.1929, Abendausgabe S. 2 ,
 2. Felix Stierner in »Der deutsche Rundfunk« vom 31.5.1929, Heft 21, S. 731 mit viel Platz,
 3. Vossische Zeitung vom 24.5.1929 unter »Kunst, Wissenschaft, Literatur« 1. Beitrag, kurz,
 4. Deutsche allgemeine Zeitung vom 27.5.1929 in der wöchentlichen Rundfunkkritik,
 5. Frankfurter Zeitung und Handelsblatt vom 23.5.1929, Abendausgabe S. 2,
 6. Rheinische Zeitung vom 25.5. 1929 (Westdeutsche Welle / Kritische Programmbesprechung),
 7. Elsa Bauer in: Kölnische Zeitung vom 28.5.1929, Morgenausgabe,
 8. Dr. J. Schwermann in Rheinisch-Westfälische Zeitung vom 25.5.1929, Morgenausgabe,
 9. Melos 7/1929 S. 320f.
- 79 Deutsche allgemeine Zeitung a. a. O. und Frankfurter Zeitung a. a. O.
- 80 »Wenn der Komponist den Dank dieser weitesten Kreise in fühlbarer Münze einheimen sollte, er würde kaum ein anderes Mal solche Herausforderung wagen. J. Schwermann, a. a. O. und Elsa Bauer a. a. O. als zweite negative Kritik, deren Rezension, als Leserbrief formuliert, auf der für Politik und Tagesgeschehen reservierten 1. Seite abgedruckt wurde.
- 81 Protokoll der Sitzung des Kulturbeirates des Südwestdeutschen Rundfunks vom 10.6.1929, a. a. O. Bl. 307. Nur ein Kulturbeiratsmitglied, Oberschulrat Bär, gibt in der gleichen Sitzung seine nachträglichen Bedenken gegen den Titel »Requiem« zu Protokoll und stützt sich dabei auf die Verletzung des »religiösen Empfindens der Hörer« (Bl. 316). Das Argument stammt aus den Auseinandersetzungen in den Überwachungsausschüssen und wird nicht von ihm in Form von tatsächlich erfolgten Protesten belegt.
- 82 lt. Meldung des Berliner Börsen Couriers vom 2.6.1929, der über die Vergabe an Künneke berichtet. Die Rückgabe von Hindemiths im April 1929 zur Ausstrahlung geplanten Auftrags berichtet Ludwig Stoffels a. a. O. S. 885.
- 83 vgl. dazu die Liste der Auftragswerke 1929 von Stoffels a. a. O. S. 883, die 12 – meist nicht nummerierte – RRG-Aufträge enthält. In den Programmzeitschriften von 1929 befinden sich meist die Hinweise auf die Zugehörigkeit zur RRG-Reihe.

Von der RRG-Reihe zum Baden-Badener Kammermusikfest

Die verminderten Erwartungen galten jedoch noch nicht den Kompositionen, die Ende Juli auf dem Baden-Badener Kammermusikfest mit einem Schwerpunkt »Rundfunkmusik«⁸⁴ angekündigt worden waren. Sie erhielten sogar eine noch größere Resonanz als die RRG-Auftragsserie, was der Bedeutung des Kammermusikfestes als Nachfolgeveranstaltung der Donaueschinger Musiktage entsprach. Für die Rundfunkmusik des Kammermusikfestes war bereits Anfang 1929 ein Kompositionsaufwurf mit Vorstellungen bezüglich der zu komponierenden Musik veröffentlicht worden. Demzufolge waren im Prinzip alle Gattungen, vokale wie instrumentale, zugelassen; selbst Hörspiele sollten angenommen werden. Neben dem Hinweis, daß »dem Wirkungskreis der Rundfunkübertragung, die sich an Hörer verschiedenster Schichten und Bildung in ihrem eigenen Hause wendet«⁸⁵ Rechnung zu tragen sei, enthielt der Aufruf jedoch so detaillierte Angaben zur Besetzung und den akustischen Eigenschaften der einzelnen Instrumente, daß der soziologische Aspekt fast untergeht. Weitere Hinweise oder gar Einschränkungen gab es nicht. Deshalb ist es eigentlich erstaunlich, daß sieben der acht ausgewählten Komponisten, zu denen Weill und Hindemiths gemeinsame Komposition des »Lindberghfluges« (Text: Bert Brecht) gehört, jenen zeitaktuellen und eher leichten, wenn nicht harmlosen Stil in Sujet und/oder Komposition wählten, der von nun an die Rundfunkmusik dominieren sollte. Hanns Eisler: »Tempo der Zeit« (Text: David Weber), Jerzy Fitelberg: »Serenade für Rundfunk«, Walter Goehr: »Pep oder God's own Country« (Text: Lion Feuchtwanger), Paul Groß: »Kammerkantate« (Text: Ernst Toller), Hugo Hermann: »Suite für Rundfunk«, Hans Humpert: »Musik für Rundfunk«. Einzig Ernst Peppings »Kleine Messe« fiel eindeutig aus dem Rahmen – nicht nur wegen ihres ernsten Charakters, sondern auch deshalb, weil Pepping sie nach Angaben einiger Kritiker gar nicht speziell für den Rundfunk komponiert hatte⁸⁶.

Auch der »Lindbergh-Flug«, der als Hörspiel angekündigt worden war, kann in mehrfacher Hinsicht als eine Ausnahmeerscheinung gelten: Er war eindeutig die erfolgreichste Komposition in Baden-Baden und ist deshalb (zumindest teilweise) als Tondokument in einer Aufnahme vom Januar 1930 erhalten⁸⁷, und zudem ist er die einzige Gemein-

84 Die RRG-Pressemitteilung Nr. 105 vom 22.11.1928 berichtet bereits von der Beteiligung des Rundfunks an dem Kammermusikfest. Die RRG finanzierte auch die beiden Konzerte mit originaler Rundfunkmusik.

85 Sonderdruck in BA Berlin R 78/2312 o. N. und Anbruch 1929, 1, S. 36 f.

86 vgl. z. B. Eberhard Preussner: Gemeinschaftsmusik in Baden-Baden 1929, in: Die Musik XXI/12, S. 901 und Heinrich Strobel im Berliner Börsen Courier vom 31.7.1929, S. 6.

87 Aufnahmen wurden erst ab 1930 in Ausnahmefällen von den Rundfunkanstalten auf Wachsplatten hergestellt (s. o.), deshalb ist der »Lindbergh-Flug« auch das einzige Tondokument von allen Rundfunkkompositionen des Jahres 1929.

schaftskomposition des Festes, das immerhin auch unter dem Motto Gemeinschaftsmusik stand. Allerdings liegt seine Entstehungsgeschichte eher im Dunkeln. Es gab keinen konkreten Auftrag, als Brecht etwa um die Jahreswende 1928/29 Charles Lindberghs fliegerische Großtat vom 20./21. Mai 1927 zum Gegenstand des Dramas machte und dazu Lindberghs dickleibigen Flugbericht mit dem Titel »Wir Zwei. Im Flugzeug über den Atlantik«⁸⁸ heranzog. Die inhaltliche Nähe zur bereits zitierten Ankündigung des Rundfunkauftrages in der Zeitschrift »Die Musik«⁸⁹, der zum »Berliner Requiem« führte, ist allerdings unübersehbar.

Auf den 8. Februar 1929 ist die Korrekturfahne des Textes von der Zeitschrift »Der Uhu« datiert. Der Titel lautet: »Lindbergh. Ein Radio-Hörspiel / für die Festwoche in Baden-Baden / mit einer Musik / von Kurt Weill«⁹⁰. Offenbar waren sich beide Autoren sicher, daß ihre Arbeit auch in Baden-Baden angenommen würde – wenngleich die spätere Durchführung von den anfänglichen Planungen abwich. Kurz nachdem die Quereilen um das »Berliner Requiem« einsetzten, begann auch die Zusammenarbeit von Brecht und Hindemith. Sie beschränkte sich auf das Kammermusikfest und umfaßte neben dem »Lehrstück«, das den Absturz eines Fliegers thematisiert und für die Kategorie »Liebhabermusik« entstand, auch die Teilnahme an der Komposition des »Lindberghfluges«. Anfang März berichtete Hindemith seinem Verlag von der Absicht das »Lehrstückes« zu komponieren⁹¹. Kurz darauf wurde der Presse der Gesamtplan des Kammermusikfestes vorgestellt und dabei auch auf die geplante gemeinschaftliche Komposition hingewiesen⁹². Doch eine wirkliche Zusammenarbeit der beiden Komponisten hat es wohl nicht gegeben; jeder komponierte seinen Anteil allein. Die Aufteilung der einzelnen Nummern auf die beiden Komponisten ist streng getrennt. So erhielt Weill alle

- 88 Charles Lindbergh: Wir Zwei. Im Flugzeug über den Atlantik, Leipzig 1927. Zit. nach Rudolf Stephan: Einleitung zum Band I,6 (Szenische Versuche) von Paul Hindemith: Sämtliche Werke, Mainz 1982. Der Autorin lag nur eine Neuauflage aus dem Jahr 1958 mit leicht geändertem Titel vor.
- 89 Die Musik XXI/2 (Nov. 1928) S. 155, allerdings zieht Brecht mit Lindbergh den erfolgreichen Allein-Atlantiküberquerer heran, während Nungesser und Coli, die 13 Tage vor Lindbergh zur keineswegs ersten Gemeinschaftsüberquerung des Atlantik starteten, auf ihrer Reise verschollen sind.
- 90 Aufbewahrt im Brecht-Archiv, Berlin.
- 91 »10. März 1929 (Eingangsdatum).« Adressiert an den Verlag B. Schott's Söhne. Zitiert nach der Einleitung zu Paul Hindemith Sämtliche Werke, Band I,6 Szenische Versuche, hrsg. von Rudolf Stephan, Mainz, 1982 S. XIII.
- 92 Am 13.3. berichtet in einem längeren Artikel die Berliner Börsenzeitung von einer Pressekonferenz Hindemiths am 12.3. im Hotel Eden, bei der er von dem Plan der gemeinsamen Komposition des Lindberghfluges von Brecht mit Weill sprach. (Nr. 122, S. 3) Eine kurze Notiz diese Planes mit Nennung aller Namen findet sich am 13.3. auch im »Berliner Börsen Courier« (Abendausgabe S. 2). Ende Mai berichteten auch andere Zeitschriften und Zeitungen, darunter auch »Der deutsche Rundfunk« (Heft 22 vom 31.5.1929, S. 722) Und der »Funk« (Heft 22 vom 31.5.1929, S. 94) mit dem Hinweis, daß es in Baden-Baden zwei Konzerte mit originaler Rundfunkmusik geben wird. An erster Stelle wird der »Lindberghflug« und beide Komponisten angekündigt.

Nummern, die in Amerika spielen. Der »Flug« wurde aufgeteilt: Weill hatte die Monologe Lindberghs zu komponieren und Hindemith die Dialoge Lindberghs mit den Elementen Nebel, Schneesturm und Schlaf, die Lindberghs Rekord zu vereiteln suchen. Auch die Ankunft in Frankreich war Hindemiths Komposition überlassen⁹³.

Bereits Mitte April war Hindemith bis auf eine Arie mit der Komposition seines Anteils fertig⁹⁴. Wie weit Weill zu diesem Zeitpunkt seine Skizzen aus Winter umgesetzt hatte, ist unklar. Im Mai, vor der endgültigen Uraufführung des »Berliner Requiems« erklärte er noch, erst dann mit der Komposition beginnen zu wollen, wenn die Frage des Honorars geklärt sei⁹⁵. Am selben Tag, dem 4.6.1929, als die Honorarnachricht an ihn mitgeteilt wurde, berichtete er seinem Verlag jedoch erstmals aus seinem Urlaubsort in Südfrankreich von dem Projekt und erwähnte gleichzeitig, daß er seinen Anteil bereits fertig habe und eine eigene Fassung plane⁹⁶. Die Unstimmigkeiten zwischen Hindemith und Weill, die der Filmkurier im Sommer 1929 indirekt berichtete, haben also trotz

93 Da das Finale des glorifizierenden »Lindberghfluges« textidentisch mit dem viel kritischeren »Lehrstück« ist, ist zu vermuten, daß Brecht zumindest zeitweilig daran dachte, beide Stücke zusammenzuführen. Doch Hindemith komponierte zwei verschiedene Musiken für beide Stücke. Die Vermutung des Zusammenführens beider Stücke wird gestützt durch die Tatsache, daß Brecht während des Kammermusikfestes darauf bestand, auch eine szenische Aufführung des »Lindberghfluges« aufzuführen, ein Experiment, das Berichten zugunsten der Rundfunktauglichkeit des »Lindberghfluges« ausging. Nach einem rundfunkinternen Bericht von Hans Flesch (BA R 78/2313, unnummeriert) wollte Brecht diese szenischen Aufführung, die den Hörer aktivieren sollte, indem er zu der vom Rundfunk gelieferten musikalischen Begleitung selbst singt, jedoch bereits in der öffentlichen Generalprobe durchsetzen. »Es bedurfte grosser Anstrengungen und langer Diskussionen um Brecht davon abzubringen, diese Vorführung vor der eigentlichen Rundfunkdarbietung zu bringen. Es wurde ihm insofern nachgegeben, als er die Demonstration am Tage nach der Aufführung (Sonntag) veranstalten konnte. Es ist nicht anzunehmen, dass er irgend jemand von dieser Aktivierung des Hörers, gezeigt an einem durchaus ungeeigneten Beispiel, überzeugen konnte, die Aufführung hatte aber das interessante Ergebnis, dass die Wirkung des »Lindberghfluges« am Tage vorher am Lautsprecher tatsächlich viel größer war als im Konzertsaal.« (S. 1 f. des Berichtes a. a. O.) Im Bericht der Schlesischen Funkstunde heißt es sogar: »Die öffentliche Aufführung dieses Werkes hatte den Eindruck verstärkt, dass es sich hier tatsächlich um eine nur im Lautsprecher wirksame Funkkunst handelt, deren öffentliche Aufführung vollständig abwegig erscheint.« (a. a. O. S. 2 des Berichtes).

94 Paul Hindemith: Das private Logbuch, Briefe an seine Frau Gertrud, München (Piper) 1995, S. 39, Brief vom 16.4.1929.

95 berichtet im Brief von H. Burghard im Namen der »Deutschen Kammermusik Baden-Baden« an Dr. Duske vom »Programmrat der Deutschen Rundfunkgesellschaften« vom 28.10.1929 in: BA R 78/2312 (Akte mit unnummerierten Blättern).

96 Brief an die UE Nr. 564 vom 4.6.1929. Es ist ebenso plausibel, daß Weill seine Teile in Südfrankreich komponierte, denn eigentlich hatte er ohnehin einen gemeinsamen Arbeitsaufenthalt mit Brecht zur Vollendung von »Happy End« geplant, Brecht verunglückte jedoch schon auf der Hinfahrt und kehrte nach Berlin zurück, wie, daß Weill gegenüber den Vertretern des Kammermusikfestes einfach nur Druck machen wollte, was natürlich mit einer eingestanden vollendeten Komposition nicht gut gegangen wäre.

Weills Dementi eine gewisse Grundlage⁹⁷. Die Begriffe »Kollektivkomposition« oder »gemeinsame Komposition«, die ebenso wie angekündigt auch später noch in der Presse fallen werden, obwohl den meisten Rezensenten die enormen Stilunterschiede bewußt waren, kann man wohl kaum wörtlich nehmen.

Am 29. Juli wurden beide Konzerte mit Rundfunkmusik, die in Baden-Baden stattgefunden hatten, vom Frankfurter Sender ausgestrahlt. Angeschlossen waren zu unterschiedlichen Zeiten bis auf den Bayerischen Sender alle anderen Rundfunkanstalten. Der »Lindberghflug« als zentrale Komposition war aber so plaziert, daß er überall ausgestrahlt wurde⁹⁸. Zum besseren Verständnis hatten fast alle Programmzeitschriften die Texte aller Gesangsstücke abgedruckt. Auch die Ankündigung ist im allgemeinen auffällig gehalten, wenn es nicht zusätzlich einen Artikel zur Vorbereitung gab. Es gab also gute Rezeptionsbedingungen.

Presse- und rundfunkinterne Reaktionen

Die Resonanz der Presse auf die gebotene Rundfunkmusik war außerordentlich hoch, selbst Tageszeitungen besprachen das Fest als Ganzes in ihren Kulturrubriken und räumten der Rundfunkmusik dort einen großen Platz ein. Insgesamt fiel die Wertung der Presse besser aus als bei der Beurteilung der ersten Kompositionen der RRG-Reihe. Unter den 26 aufgefundenen Besprechungen aus der Feder von 19 Kritikern⁹⁹ sind nur zwei vollständige Verrisse der gesamten Rundfunkmusik, wobei der eine sehr kurz ist und durch eine positive und ausführliche Rezension am Tag darauf praktisch aufgehoben wird¹⁰⁰. Insgesamt war die Beurteilung der acht Kompositionen jedoch kaum mehr als wohlwollend. Einzig der »Lindbergh-Flug« erhielt fast durchweg positive Gesamtbeurteilungen, was Bemängelungen in Einzelaspekten jedoch nicht ausschließt. So wurden die – in Hörspielen üblichen – Geräuscheinpielungen meist negativ beurteilt, und bei der Bewertung der Stilunterschiede zwischen Hindemiths und Weills Kompositions-

97 »Keine Differenz Weill – Hindemith«, Nachdruck in: Kurt Weill: Musik und Theater, a. a. O. S. 303. Ende Juni bat Weill seinen Verlag von Südfrankreich aus, bezüglich einer eigenen Fassung des »Lindberghfluges« mit Uraufführungstermin im Herbst, eine Pressenotiz herauszugeben. Er begründete diese Bitte mit »unangenehmen Dingen«, die sich bezüglich des Kammermusikfestes in seiner Abwesenheit ereignet hätten, wollte darüber aber nur mündlich berichten. (Brief an die UE Nr. 577 vom 25.6.1929).

98 Alle durchgesehenen Programm verzeichnen gleichlautend: »1. Suite für Rundfunk v. Herrmann; 2. Lindberghflug, Hörspiel v. Brecht – Hindemith – Weill; 3. Musik für Rundfunk v. Humpert; 4. Kleine Messe (a cappella) v. Pepping; 5. Serenade für Rundfunk v. Fitelberg; 6. Tempo der Zeit v. Weber – Eisler; 7. Kammer-Kantate v. Töller – Groß; 8. Funkkabarett v. Feuchtwanger – Goehr.« Das Programm begann um 20.15 Uhr, Köln und Langenberg sendeten das Programm nur bis 21.15 Uhr. Alle anderen übernehmenden Sender bleiben bis 22.00 Uhr angeschlossenen.

weise war viel Kreativität seitens der Kritiker im Spiel, ging es doch darum, den deutlichen Stilbruch zwar zu konstatieren, aber nicht zu einer direkten Konkurrenz zwischen den zwei Autoren dieser Gemeinschaftskomposition ausarten zu lassen. Doch die Rücksichtnahme hatte beim Text ihre Grenzen¹⁰¹. Brechts heroische Beschreibung Lindberghs, die in dessen Kampf gegen die personifizierten Elemente und die Technik gipfelt, konnte nicht von allen goutiert werden. Karl Holl etwa spottete darüber, daß ausgerechnet Brecht »den Elementen Sprache verleiht, wie weiland die alten Opernlibrettisten den Geistern von Wald und Wasser ... – diese auch sonst von den Matadoren der neuen

- 99
1. Frankfurter Zeitung vom 2.8.1929 (Karl Holl),
 2. Neue Preußische Kreuz Zeitung vom 1.8.1929,
 3. Prager Presse vom 1.8.1929,
 4. Vossische Zeitung vom 30.7.1929,
 5. Vorwärts vom 30.7. und 1.8.1929 (Dr. Otto Meyer),
 6. Kölnische Volkszeitung v. 2.8.1929 (F. A. Staerck),
 7. Berliner Börsenzeitung vom 1.8. und 11. 8. (zwei Autoren); (1.8. identisch m. Düsseld. Nachr.),
 8. Berliner Börsencourier vom 29.7. u. 31.7.1929 (Heinrich Strobel),
 9. Berliner Tageblatt vom 30. 7. (Alfred Einstein) und 9.8. (Ernst Schön),
 10. Die Musik XXI/12 (September)1929 S. 895ff. (Eberhard Preussner),
 11. Musikblätter des Anbruch 7/8 1929 (Frank Warschauer),
 12. Melos 8, 1929 (Heinrich Strobel),
 13. Germania vom 31.7.1929,
 14. Düsseldorfer Nachrichten vom 1.8.1929 (Max Unger) (vgl. Berliner Börsenzeitung vom 1.8.),
 15. Kölnische Zeitung vom 5.8.1929,
 16. Rheinisch-westfälische Zeitung vom 1.8.1929,
 17. Der deutsche Rundfunk Heft 32 vom 9.8.1929 Titelseite (Heinrich Strobel),
 18. Deutsche Tageszeitung vom 31.7.1929 (Ernst Schön),
 19. Frankfurter Volksstimme (Ernst Schön),
 20. Bayrischen Radiozeitung, Nr. 33 vom 11.8.1929 (Westermann),
 21. Südfunk, Nr. 31 vom 4.8.1929 S. 3; (Emil Kahn),

Mit den beiden in der nachstehenden Fußnote verzeichneten gedruckten Besprechungen ergibt sich eine Summe von 23 Kritiken aus Zeitungen von 20 verschiedenen Kritikern. Die Liste der Artikel ist nicht vollständig, da einige in der Sekundärliteratur zitierte Kritiken nicht zu beschaffen waren. Erstaunlicherweise gab es in 19 durchgesehenen Tageszeitungen nur drei (Rote Fahne, Frankfurter Nachrichten und Intelligenzblatt, Rhein-Mainische Volkszeitung), die keinerlei Berichte des Baden-Badener Kammermusikfestes 1929 verzeichneten. Ankündigungen, und seien sie noch so differenziert, wurden nicht beachtet.

Die Neue Preußische Kreuz-Zeitung berichtet von einem »merkwürdigem Gemisch von, vielleicht unfreiwilliger, Grotteske und lyrischem Pathos«, mag sich aber nicht zu einem völlig negativen Urteil hinreißen. »Immerhin dies alles ein Zeitbild und, Absicht oder nicht, kein unechtes.« (a. a. O.).

- 100 Im »Vorwärts« erschienen die beiden widersprüchlichen Rezensionen von einem Rezensenten und die Rheinisch-Westfälische Zeitung brachte den komplette Verriß, der das Kammermusikfest als ganzes betraf.

- 101 Das betraf auch die anderen textbezogenen Kompositionen. Auch wenn sie selbst nicht so gut abschnitten in der kritischen Bewertung, ihre Textgrundlage schnitt meist noch schlechter ab.

Sachlichkeit durch die Hintertür wieder eingeschmuggelte Romantik (vgl. oben auch Eisler!)¹⁰² ist freilich seltsam genug.«¹⁰³

Die anderen sieben Rundfunkkompositionen erhielten weit weniger Beachtung und wurden, sofern sie nicht nur genannt waren, meist recht weit auseinanderliegend bewertet. Das trifft besonders für Jerzy Fitelbergs »Serenade für Rundfunk« zu, die schon im Vorfeld von den Organisatoren Heinrich Burghardt und Paul Hindemith sowie Hermann Scherchen als aufführendem Dirigenten äußerst unterschiedlich bewertet wurde. Während die Organisatoren von der »frischen, musikantischen Art«¹⁰⁴ überzeugt waren, hielt Scherchen die mangelnde Stärke dieser Komposition, die er als »zwar musikalisch nett, aber nicht in der anziehenden Weise repräsentativ«¹⁰⁵ empfand. Es war immerhin Alfred Einstein, der nun bei diesem Stück gerade den »merkwürdig langsamen Mittelsatz« hervorhob, denn er sei eine »wirkliche Zwiesprache des Komponisten mit seinem Hörer, mit dem Einzelnen, dem Empfänger, der Ruf aus der Einsamkeit in den Raum.«¹⁰⁶ Mit dieser Bewertung nimmt Einstein Bezug auf seine Einleitung, in der er die Rundfunkhörerschaft als »ungegliederte Masse aus Einzelpersönlichkeiten« bezeichnet hatte. Läßt sich diese Individualisierung der Hörer auch leicht auf die so häufig angeführte heimische Rezeptionssituation zurückführen, so ist doch erstaunlich, daß Einstein der einzige Rezensent ist, der sie betrachtet. Sofern seine Kollegen überhaupt das Publikum bedenken, dann in Form einer undifferenzierten, breiten Masse¹⁰⁷.

Ähnlich wie die Journalisten schätzten die in Baden-Baden anwesenden Mitarbeiter der Musikabteilungen in den Sendeanstalten die dort vorgestellten Rundfunkkompositionen ein¹⁰⁸. Der Anlaß, ein internes Meinungsbild aus den Stellungnahmen von allen Sendern zu erstellen, lag in einem langen Brief des Leiters des Heinrich-Hertz-Instituts in Berlin, Prof. Wagner¹⁰⁹, der während des Kammermusikfestes einen Vortrag über die technischen Übertragungsprobleme des Rundfunks gehalten hatte, die an seinem Institut erforscht wurden. Offenbar schockiert über die Rundfunkmusik, die er dort zu hören bekam, hatte er sich der von Hermann Scherchen vehement vertretenen Meinung¹¹⁰ angeschlossen, die Technik sei inzwischen weitgehend im Griff und ihre Berücksichti-

102 Holl hatte sich weiter oben über »rührselig pathetische Rezitative« in »Tempo der Zeit« von Weber und Eisler mokiert.

103 in: Frankfurter Zeitung vom 31.7.1929, ähnlich äußert sich J. Branberger in der Prager Presse am 1.8.1929, der in der Zusammenfassung der ganzen Sendung schreibt: »Es ist offenbar, daß die deutsche »Neue Sachlichkeit« eine große Sehnsucht nach sorglosem und Schubert'schen Humor und Frohsinn hat, aber er ist ihr nicht angeboren, sie muß sich dazu zwingen.«

104 Paul Burghardt in einem Brief vom 4.6. 1929 an Hermann Scherchen in: BA B R 78/2312, unnumerierte.

105 Hermann Scherchen an Burghardt am 19.6. 1929, in: a. a. O.

106 Alfred Einstein im Berliner Tageblatt, a. a. O.

107 wie in der Vossischen Zeitung a. a. O.

gung bei Kompositionen nicht mehr nötig¹¹¹. Zu derart schnellen und pragmatischen Schlüssen kam zwar keiner der an der Umfrage Beteiligten, doch auch sie beurteilten die in Baden-Baden gebotene Rundfunkmusik weitgehend skeptisch bis direkt negativ. Dabei fiel die rein musikalische Beurteilung der Kompositionen in der Gesamtschau weniger schlecht aus, als die Einschätzung ihrer Rundfunkeignung, ein Begriff der sich nun langsam differenziert. Zum einen wird weiterhin die Technikangepasstheit damit gemeint. Hier zeigte sich, daß es zwei völlig verschiedene Vorstellungen des Begriffes »Lautsprecherwirkung« gab. So herrschte einerseits die Erwartung, daß der Klang am Empfangsgerät genau dem im Konzertsaal entsprach¹¹², während die andere Seite das Radio als eigenständigen Klangerzeuger verstand, dessen spezifische Musik sich dadurch kenntlich macht, daß sie dort am besten klingt¹¹³. Zum anderen wurden unter Rund-

- 108 interne Rundfunkberichte in BA R 78/2313 (in Reihenfolge der unnummerierten Hefung) von:
1. Hans Flesch, Intendant der Berliner Funkstunde;
 2. Max Butting, Komponist, Mitglied des Kulturbeirats der Berliner Funkstunde;
 3. Mitglied der Musikabteilung der schlesischen Funkstunde [unleserlicher Name];
 4. Ernst Schoen, künstlerischer Leiter des Frankfurter Senders (südwestdeutsche Rundfunk AG) mit mehreren Zeitungsrezensionen (vgl. folgende Fußnote);
 5. Bericht der Nordischen Rundfunk AG;
 6. stellvertr. Kapellmeister Seidler der Ostmarken Rundfunk AG;
 7. 2 Berichte von den musikalischen Leitern der Mirag, Leipzig, Szendrai und Weber;
 8. Gerhard von Westermann, musikal. Programmleiter der Dt. Stunde Bayern, Rezension in der »Bayrischen Radiozeitung« Nr. 33 vom 11.8.1929
 9. Bericht von Dürr, Deutsche Welle;
 10. Emil Kahn, Süddeutscher Rundfunk, nur Rezension im »Südfunk« Nr. 31 vom 4.8.1929 S. 3;
 11. Wilhelm Buschkötter, Kapellmeister der Westdeutschen Rundfunk AG.
- Da die Mirag zwei Berichte schickte und aus drei Rundfunkanstalten nur Zeitungsrezensionen bzw. solche aus den Hausprogrammzeitschriften schicken, ergibt es eine Summe von 9 rundfunkinternen Berichten, die in der folgenden Betrachtung von den gedruckten Rezensionen getrennt werden.
- 109 Von dem Brief sind nur Auszüge erhalten in dem Anschreiben an die Rundfunkanstalten mit der Bitte um Berichte über das Kammermusikfest. in: BA R 78/2313 (unnummeriert).
- 110 dargelegt auf der Sitzung der musikalischen Leiter der deutschen Rundfunkgesellschaften, die am 28.7. und 29.7.1929 in Baden-Baden, also im Anschluß an das Kammermusikfest, stattfand. Scherchen unterstrich seine Meinung mit praktischen musikalischen Beispielen. »Aus den vorgeführten Stellen wie aus dem am Tag vorher gehaltenen Vortrage Professor Dr. Wagners ging hervor, daß es ein »Problem« der Rundfunkmusik, soweit das rein Technische in Frage kommt eigentlich nicht mehr gibt.« (GStA Rep. 76 Ve Sekt 1 Abt VII Nr. 66a Bd. III Bl. 19)
- 111 Diesen Standpunkt vertrat auch Ernst Hardt, einer der ersten Förderer der Rundfunkmusik und Generalintendant des Westdeutschen Rundfunks in einem Brief vom 13.8.1929. in: BA B R 78/ 2312. — Die auch aus späterer Zeit erhaltenen Unterlagen in Scherchens Nachlaß belegen jedoch, daß diese Einstellung nicht der Realität entsprach. Vgl. dazu Martha Brech: Der lange Weg zum natürlichen Klangbild; die Beiträge Hermann Scherchens und seiner Mitarbeiter zur Verbesserung der Musikübertragung im Rundfunk der Weimarer Republik; in: B. Feiten u. a. (Hrsg.): Impulse und Antworten; Festschrift für Manfred Krause, Berlin 1999, S. 25 ff.
- 112 Besonders Alfred Szendrei war deshalb bitter vom »Lindberghflug« enttäuscht, denn nach seiner Ansicht klang er zwar im Lautsprecher gut, jedoch völlig anders als im Konzertsaal.

funktauglichkeit nun auch musikalische und publikumsorientierte Kriterien genannt. Diese sind jedoch keineswegs einheitlich, wie auch die Einschätzung der einzelnen Stücke z.T. erheblich voneinander abweicht. Besonders die musikalischen Bewertungen erwiesen sich oft als isolierte Größen, die nicht in Hinblick auf die speziellen Aufführungsort »Rundfunk« bezogen werden. Nur zwei Autoren lassen eine rundfunkspezifische Musikästhetik ahnen. »Die ›Kleine Messe‹ von Pepping und die ›Kantate‹ von Paul Gross schienen mir der Arbeit nach ernst zu nehmende Werke, aber durch die vielen und langen Wort- und Satzwiederholungen für ausgesprochene Rundfunkaufführungen als zu ermüdend und daher ungeeignet«¹¹⁴, urteilte der Mitarbeiter der schlesischen Funkstunde und der stellvertretende Kapellmeister des Ostmarkenrundfunks Erich Seidler¹¹⁵ läßt eine ähnliche Meinung durchblicken, denn er hielt die meisten Stücke für zu langweilig oder uninteressant für den Rundfunk. Goehrs »Pep« traute er allerdings Schlagerqualität zu – sofern es um ein Drittel gekürzt und anders instrumentiert würde¹¹⁶.

Wirklich erstaunlich ist bei diesen internen Berichten jedoch, daß die heimische Rezeptionsumgebung keinerlei Beachtung erhält. Die unspezifisch gedachte »Masse« der Hörer wird jedoch als Argument von drei Berichtern herangezogen, um die in Baden-Baden dargebotene Rundfunkmusik zum Teil oder ganz als ungeeignet einzuschätzen¹¹⁷.

Natürlich gab es auch eine Reihe positiver Bewertungen, die nicht nur dem »Lindberghflug« galten. Alles in Allem blieben jedoch die Erwartungen der Rundfunkbetreiber hinter der Realität des Kammermusikfestes zurück und selbst Hans Flesch empfahl nach einer langen und differenzierten Betrachtung der Musik wie der Veranstaltung als Ganzes: »Für das nächste Jahr kommt eine Beteiligung in gleicher Weise nicht mehr in Frage.«¹¹⁸

113 Der zweite Standpunkt war der verbreitetere, wie z. B. auch Buttings Ansatz belegt s. o., auch der Titel der Kritik von Gerhard v. Westermann in der Bayrischen Radiozeitung (a. a. O.) »Vom Musikinstrument »Funk« geht in diese Richtung.

114 BA R 78/2313, unnummeriert; Bericht für die »Schlesische Funkstunde«, der Name der Berichters ist unleserlich, vermutlich handelte es sich jedoch um Edmund Nick.

115 Es handelte sich also um einen Mitarbeiter Hermann Scherchens.

116 Seidel in BA R 78/2313 unnummeriert, S. 1 f. des Berichtes.

117 Der Bericht des Nordischen Rundfunks schreibt sogar vom den Hörern als »Volk«, das »eine eigene Kulturpolitik« benötige. BAB R 78/ 2313 unnummeriert. Die anderen beiden Hörerbetrachtungen stammen aus dem Mitteldeutschen Rundfunk. Vermutlich aufgrund einer Verwechslung des »Lindberghfluges« mit dem »Lehrstück« lehnt der Kapellmeister Weber den »Lindberghflug« als »Kunst für die Masse der Rundfunkhörer« im Gegensatz zu den anderen Rundfunkkompositionen ab, während sein Vorgesetzter Alfred Szendrei alle Baden-Badener Rundfunkmusik nur für ein Spezialistenpublikum geeignet hielt und vermutet, »daß wir bei unserem großen Hörerkreis mit derartigen Musiken keine Gegenliebe finden werden.« (Beide BA B R 78/2313 unnummeriert, Bericht S. 2 u. 5).

118 Stellungnahme v. Hans Flesch S. 3, BA R 78/2313, unnummeriert.

Rundfunkmusik ab 1930

Die Rundfunkmusik war damit jedoch noch nicht aufgegeben, und Flesch, der gerade die Intendanz des Berliner Senders übernommen hatte, förderte sie dort zumindest bis 1930 weiter, genauso, wie das auch einige andere Sender taten. Allerdings gab es einige Änderungen, die verschiedene Ansätze offenbarten. So orientierte sich ein experimenteller Zweig, dessen Zentrum die Berliner Rundfunkversuchsstelle war, an der Neuen Musik. Zwar wurde dort auch ganz pragmatisch der Umgang mit Mikrofonen geübt und unter Max Buttings und Walter Gronostays Leitung unterhaltsame Stücke neu komponiert bzw. das rundfunkgeeignete Uminstrumentieren erlernt¹¹⁹, doch hier entstanden auch Rundfunkinstrumente wie das Trautonium, für das Hindemith komponierte, wurden Experimente mit Ferndirigieren oder originaler Schallplattenmusik durchgeführt. Die Öffentlichkeit erfuhr davon allerdings wenig, denn allenfalls in der von Hans Flesch ins Leben gerufenen »Studio«-Sendung am Sonntag nachmittag stand gelegentlich etwas Neue Rundfunkmusik auf dem Programm.¹²⁰ Auch das in der Rundfunkversuchsstelle fortgeführte Kammermusikfest mit dem Titel »Neue Musik Berlin 1930«, das wieder einige Rundfunkkompositionen vorstellte, wurde in Teilen ausgestrahlt. Doch auch diese Veranstaltung stieß eher auf Skepsis¹²¹.

Die Rundfunkmusik als medienspezifische Kunstform wurde auf der 2. Tagung für Rundfunkmusik München 1931 zwar stärker als in Göttingen drei Jahre zuvor thematisiert, doch zeigen die erhaltenen Protokolle, daß im wesentlichen Vertreter der Rundfunkversuchsstelle an diesem Thema arbeiteten, nämlich Georg Schünemann, der über die musikalischen Versuche berichtete, Walter Gronostay, der zur Unterhaltungsmusik im Rundfunk sprach, und Max Butting, der zu Rundfunkinstrumentation Stellung nahm. Außerdem steuerte Hindemith eine Uraufführung für Trautonium bei. Alle anderen Referenten schienen dagegen unter »Rundfunkmusik« weiterhin »Musik im Rundfunk« verstanden zu haben, bzw. beschäftigten sich mit technischen Fragen oder rückten den Hörer und das Hören in den Mittelpunkt ihrer Überlegungen¹²². Aus den erhaltenen Protokollen geht hervor, daß der Hörer und sein heimisches Rezeptionsumfeld zwar sehr viel klarer zur Kenntnis genommen wurde als je zuvor, doch wurde von den Redner,

119 Jahresberichte der Hochschule für Musik, Berlin Charlottenburg 1929/30, S. 53.

120 Sendung 1.3.1930 mit Kompositionen der Rundfunkversuchsstelle.

121 H. St. (Heinrich Strobel) in: Der deutsche Rundfunk, Heft 26 vom 27.6.1930 S. 9, besprach einzig die Experimente mit dem Trautonium und originaler Schallplattenmusik positiv, obwohl er sie nur für »allererste Versuche« hielt.

122 Die Vorträge wurden nicht gedruckt, jedoch befinden sich Kurzprotokolle verschiedener Qualität im Nachlaß Scherchens in der AdK, Berlin, Rep. 80 1015, unnummeriert.

die sich mit diesem Thema beschäftigten, zugleich Kritik an der »sozialen Zerklüftung«¹²³ des Hörers geübt, wie der Intendant der Deutschen Stunde (Bayern), Kurt von Boeckmann, die Vereinzelung des Hörers nannte. Mit der Einbindung des Rundfunks in die traditionelle Volks- und Hausmusik wollte man ihr in Bayern entgegenreten. Einen ähnlichen Standpunkt vertrat auch Alfred Szendrei in seiner 1931 erschienenen Dissertation »Rundfunk und Musikpflege«, in der er das Ziel der Gemeinschaftsbildung durch den Rundfunk thematisierte und die Fortführung musikalischer Traditionen jenseits der Konzertmusik empfahl¹²⁴. Die Rundfunkmusik mit ernsthaft künstlerischen Absichten im Gefolge der traditionellen Kunstmusik war zu dem Zeitpunkt offenbar zur Nebensache geworden.

Statt dessen bildeten die unterhaltsamen Titel bezogen auf die gesamte Sendezeit sicher den größeren Teil der Rundfunkmusik. Damit setzte eine Entwicklung sich fort, die bereits 1929 begonnen worden war. Wie man den Programmzeitschriften entnehmen kann, vergaben fast alle Sender Kompositionsaufträge. Sofern es sich dabei um Rundfunkmusik handelt, ist bereits im Titel der meisten dieser Kompositionen die Tendenz zum »leichten« Stil abzulesen. Selbst Paul Höffers »Festliches Vorspiel«, ein Auftrag für repräsentative Zwecke der inzwischen von Hans Flesch geleiteten Berliner Funkstunde von 1930, wird als eine für den Komponisten »lebendige und unbeschwerte, eine klanglich so gelockerte Musik«¹²⁵ beschrieben. Neben der Angepaßtheit an die Technik tritt mit dem unterhaltsamen Stil ein zweites Merkmal »funkischer« Musik zutage und damit eine mehrheitsorientierte Ästhetik für die »Massen«.

Der geringen Presseresonanz ist nicht zu entnehmen, wie sich die künstlerische Qualität dieser unterhaltsamen Rundfunkmusik entwickelte. Möglich ist, daß die traditionelle Einschätzung unterhaltamer Musik zu dieser Zurückhaltung beigetragen hat, wahrscheinlicher ist jedoch, daß diese Art der Rundfunkmusik nicht wirklich die spezifischen Charakteristika des Mediums trafen. Näher daran waren sicher die sogenannten »Funkopern«, wie »Malpopita« (von Mendelssohn, Seitz; Musik Walter Goehr¹²⁶) und »Rundfunkkantaten« wie »das Schlesische Jahr« (von Ernst Schenke, Musik: Karl Szuka¹²⁷), die gelegentlich in den folgenden Jahren in Auftrag gegeben wurden und die meist mit aktueller und unterhaltsamer Thematik befaßt waren. Doch muß aufgrund der Wichtigkeit, die ihren Büchern beigemessen wurde, man wohl davon ausgehen, daß es besonders der gattungsübergreifende Aspekt und die Verständlichkeit der Sprache

123 a. a. O.

124 Alfred Szendrei: Rundfunk und Musikpflege, Leipzig 1931

125 Der deutsche Rundfunk, Heft 21 v. 23.5.1930, S. 62.

126 Mai 1931, Kritik von H. Strobel in: Der deutsche Rundfunk, Heft 19 v. 8.5.1931, S. 67f.

127 Oktober 1930.

waren, die an diesen Produktionen interessant erschienen, was sich auch in den Bezeichnungen »musikalisches Hörspiel« in den Kritiken manifestiert.

Rundfunkspezifische akustische Kunst

Jenseits der Fortführung der traditionellen Gattung »Musik« sind zu dem Zeitpunkt bereits erste Ansätze zur Entwicklung einer neuen akustischen Kunstgattung im Rundfunk zu entdecken. Sie gehen in starkem Maße auf musikalische Experimente und Eigenaufträge des Breslauer Senders zurück, wo bereits das Hörspielwesen mit Produktionen an der Gattungsgrenze zur Musik blühte (z. B. »Hallo! Hier Welle Erdball! s. o.>). Ab 1929 waren hier Kompositionen wie Ernst August Voelkels »Heitere Funksuite« oder Karl Szukas »Musikalisches Bilderbuch einer Stadt« uraufgeführt wurden. Zugleich hatte man sich aber dort auch mit einer unterhaltsamen gattungsübergreifende Rundfunkkunst einen Namen gemacht, in der Musik, Sprache bzw. Spielszenen und Geräusche gleichermaßen beteiligt waren, die nun die Bezeichnung »Hörfolge« erhielten. Der erfolgreichste Titel, die 1929 von Erich Kästner und Edmund Nick verfaßte Hörfolge »Leben in dieser Zeit«, wurde auch in anderen Sendern häufig wiederholt und später sogar zum Theaterstück umgeschrieben¹²⁸. Glaubt man den Beschreibungen, so war diese Arbeit unterhaltsam, aber nicht oberflächlich heiter, sondern in hohem Maße realistisch und mit kritischem Blick auf die aktuelle Zeit versehen.

Andere Sender produzierten ebenfalls akustische Radiokunst mit gleichberechtigten Anteilen aus Musik, Sprache und Geräuschen, die meist Funkpotpourris, Funkrevuen und Hörfolgen genannt wurden, aber auch andere Bezeichnungen trugen. Einigen dieser Produktionen kommt den Beschreibungen zufolge größerer künstlerischer Wert zu. Neben »Leben in dieser Zeit« ist das etwa bei »Glocken« von Walter Gronostay und Geno Öhlschlager der Fall, einer Zusammenstellung aus Geräuschen, Spiel- und Reportageszenen, die Felix Stiemer folgendermaßen beschrieb: »Was an diesem Wechsel der Hörbilder noch entfernt an den bisherigen Stil der Hörfolgen erinnern könnte, war für die Regie von Dr. Franz Joseph Engel der Anlaß für eine akustische Form, wie wir sie bisher noch nie gehört haben. Der Glockenklang, der für sich wie ein ungeheurer Raum wirkt, umschloß geradezu die ganze Sendung. Ihre einzelnen Szenen lösten einander nicht ab, sondern erschienen blitzartig im Hintergrund dieses dröhnenden Raums, kamen rasch näher und spielten sich wie visionäre Erscheinungen ab, die bei aller Deutlichkeit im einzelnen doch durchsichtig bleiben und ständig den Glockenton durch-

128 Stoffels listet es als »Auftragswerke 1929« zu den Kompositionen, in: Leonhard, a. a. O. S. 883. Als Theaterstück mit dem Untertitel »spanische Kantate« wurde es 1931 im Leipziger Alten Theater herausgebracht. (Der deutsche Rundfunk, Heft 51, vom 18.12.1931, S. 9).

scheinen lassen, bis sie in ihm wieder verschwinden. Von einer Untermalung der Geschehnisse kann da nicht mehr die Rede sein; denn der Klang ist selbst dramatisches Ereignis, das eindeutiger und unmittelbarer zum Hörer spricht, als es Worte jemals könnten. ... hier ist ein neues Hörspiel entstanden, das einheitlich auf akustischen Tatsachen aufgebaut ist und dabei auf ganz anderen Voraussetzungen beruht, als eine musikalische Komposition in ihrer Abstraktheit.«¹²⁹

In dieser Produktion wirkten sich offenbar die technischen und personellen Neuerungen aus, die im Zuge der im Herbst 1929 erfolgten Übernahme der – vormals durch die Post betriebenen – Sendekontrollen seitens RRG eingeführt wurden: Die neuen Aussteuerungsinstrumente und Reglereinheiten wurden nunmehr von Rundfunkmitarbeitern betätigt.¹³⁰ Die Geräte und die sie bedienenden Ingenieure, die sich in Proben mit der technisch-akustischen Umsetzung des Stoffes hatten vertraut machen können, sind Voraussetzung für die von Stierner so begeistert beschriebene bruchlos sich wandelnde Klanglichkeit in »Glocken«.

Eine so euphorische Kritik erhielt jedoch keine der späteren Hörfolgen und Hörrevuen, bei denen Beschreibungen vermuten lassen, sie seien ähnlich collagenhaft zusammengesetzt wie »Glocken«. Vielleicht liegt das daran, daß Produktionen wie »Rummelplatz«¹³¹ und »Apropos Bahnhof«¹³² trotz der ihnen zugestandenen Qualitäten eben doch nichts so genuin Neues mehr waren, sondern »lediglich« den Umgang mit der neuen Technik und den neuen Produktionsbedingungen fortführten und etablierten. Außerdem war schon vier Wochen nach der Ursendung von »Glocken« eine weitere neuartige Produktion den Teilnehmern der Arbeitstagung der RRG in Berlin, also einem Fachpublikum, vorgestellt worden¹³³: »Weekend« von Walter Ruttmann. Es ist die akustische Beschreibung eines Wochenendes mit Geräuschen, Sprachfetzen und kurzen Melodien, eine für die damalige Zeit höchst aufwendige Arbeit, die von der Filmindustrie an den Dokumentarfilmer Ruttmann vergeben worden war, weil man sich im Rundfunk einen Absatzmarkt für Filmtongeräte erhoffte. In dieser Produktion konnten also technische Möglichkeiten genutzt werden, die selbst einer künstlerischen Produktion im Rundfunk nicht zur Verfügung standen. Doch auch wenn es noch Jahre dauern sollte, bis erstmals eine zum Filmton vergleichbare Schnitttechnik für den Rundfunk entwickelt werden konnte, so führte dort auch weiterhin neue Technik zumindest zu neuen künstlerischen Plänen. So läßt sich 1931 ein Hinweis auf den künstlerischen Einsatz der nun-

129 Felix Stierner in: Der deutsche Rundfunk 1930, Heft 17 vom 25.4., S. 65.

130 K. Chr. Führer: Aussteuerung und Verstärkung von Rundfunkaufnahmen in: Leonard, J. F. (Hrsg.) a. a. O. S. 421 f.

131 Kritik in: Der deutsche Rundfunk, Heft 26 vom 27.6.1930, S. 62.

132 Kritiken in: a. a. O., Heft 42 vom 17.10.1930, S. 10 und S. 61.

133 a. a. O., Heft 21 vom 23.5.1930, S. 10.

mehr bei fast allen Sendern eingesetzten Schallplattenaufnahmegeräten im Frankfurter Sender finden. »Die südwestdeutsche Rundfunkgesellschaft beabsichtigt, ihre Apparatur zur Herstellung besonderer Hörbilder zu verwenden, die entsprechend den Kulturfilmen akustische bedeutsame und typische Erscheinungen in geschlossener Darbietung vermitteln sollen. Es handelt sich dabei um Hörbilder, die infolge der Notwendigkeit sorgsamer Durcharbeitung und Aneinanderreihung nicht direkt übertragen werden können, sondern nur durch Tonaufnahmen möglich werden.«¹³⁴

Leider ist keine Kritik der Ergebnisse überliefert, so daß letztlich offenbleiben muß, ob die drei geplanten akustischen Städtebilder überhaupt produziert wurden. Dasselbe gilt für die Hörfolge »Der Atem Gottes in dieser Zeit« von Jochen Klepper, die im Januar 1932 in der Schlesischen Funkstunde hätte uraufgeführt werden sollen. Die Ankündigung des Autors belegt, daß die Vielzahl der zumeist verbalen, aber auch musikalischen Zitate¹³⁵ in Hinblick auf das Verstehen eine sorgsame akustische Trennung erfordert hätte, die nur von einer Vielzahl von Schauspielern und Musikern oder in aufwendiger Vorproduktion herzustellen gewesen wäre: ein Kostenfaktor, der nicht unterschätzt werden sollte, denn wie eingangs erwähnt, litt auch der Rundfunk damals unter den Folgen der Weltwirtschaftskrise. Zudem brachten es die instabilen Verhältnisse der Weimarer Republik mit sich, daß für neue Kunst und Experimenten kein Raum mehr blieb. Schon Mitte 1932 wurde der Rundfunk auf Betreiben der NSDAP gleichgeschaltet und Avantgardisten wie Hans Flesch entlassen. Immerhin aber war es in weniger als neun Jahren gelungen, eine medienspezifische Kunst entsprechend der technischen Möglichkeiten sehr weit voranzutreiben, auch wenn es späteren Zeiten vorbehalten bleiben sollte, diese zu etablieren.

134 a. a. O., Heft 16 vom 17.4.1931, S. 10.

135 in: a. a. O., Heft 2 vom 8.1.1932, S. 13. Jochen Klepper nennt 34 Autoren / Literaturquellen sowie eine unbekannte Zahl von Zitaten aus Briefen Gefallener.