



Steffen Georgi / Sebastian Klotz / Clara Marrero /
Arne Stollberg / Friederike Wißmann (Hrsg.)

MUSIZIEREN FÜR DAS RADIO

100 Jahre Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin

Königshausen & Neumann

Georgi / Klotz / Marrero / Stollberg / Wißmann (Hrsg.)

—

Musizieren für das Radio

RSB
100
1923
2023



Musizieren für das Radio

100 Jahre
Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin

Herausgegeben von
Steffen Georgi / Sebastian Klotz /
Clara Marrero / Arne Stollberg /
Friederike Wißmann

Königshausen & Neumann

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2023

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlag: skh-softics/coverart

Umschlagabbildung: © Peter Meisel; Rückseite: © Deutsches Rundfunkarchiv, Potsdam-Babelsberg

Alle Rechte vorbehalten.

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-7920-7

eISBN 978-3-8260-7921-4

www.koenigshausen-neumann.de

www.ebook.de

www.buchhandel.de

www.buchkatalog.de

Inhalt

VORWORT	7
RADIOUTOPIEN UND RUNDFUNKKOMPOSITIONEN IN DEN SPÄTEN 1920er JAHREN <i>Friederike Wißmann</i>	11
„DER BESUCH DES OPERNHAUSES HAT DAS PUBLIKUM VERWÖHNT“ <i>Tim Martin Hoffmann</i>	43
INSZENIERUNGEN FÜR DAS OHR <i>Katharina Sophie Diestel</i>	61
VERSTÄRKER, EDELSTEINE UND EIN HAHNENSCHREI <i>Sebastian Klotz</i>	83
RADIO-REPRÄSENTATIONSMUSIK <i>Arne Stollberg</i>	97
HERMANN ABENDROTH UND DAS RUNDFUNK-SINFONIEORCHESTER BERLIN <i>Jonathan Jäger</i>	127
DAS RUNDFUNK-SINFONIEORCHESTER BERLIN UND BEETHOVENS NEUNTE SINFONIE ALS INSTITUTION IM SPIEGEL DER DEUTSCHEN GESCHICHTE <i>Marie Luise Voß</i>	149
SELBST- UND FREMDBILD DES RUNDFUNK-SINFONIEORCHESTERS BERLIN IN DER DDR <i>Maria Rinnerthaler</i>	171
VIELFALT IM ORCHESTER <i>Simon Manuel Cabrera und Emilie Mikolajczyk</i>	189
EINE TRADITION DER ZEITGENOSSENSCHAFT <i>Martina Brandorff</i>	205
PERSONENREGISTER	217

VORWORT

Im Oktober 2023 wird das einhundertjährige Jubiläum regelmäßiger Übertragungen im deutschen Rundfunk begangen. Den Auftakt der Funkübertragungen bildete ein Konzert am 29. Oktober 1923. Dieses Jubiläum ist eng mit der Geschichte des Rundfunk-Sinfonieorchesters Berlin (RSB) verbunden, da die erste Musikübertragung einer Vorgängerinstitution des RSB zugeordnet werden kann. Es handelt sich um die Deutsche Stunde (Gesellschaft für drahtlose Belehrung und Unterhaltung mbH), die im Jahr darauf in die Funk-Stunde A.G. überging. 1925 erfolgte die Gründung des Berliner Funk-Orchesters, des direkten Vorläufers des RSB.

Wie kann man sich dieser komplexen Orchestergeschichte aus musikwissenschaftlicher Sicht nähern? Die Komplexität zeigt sich bereits in den unterschiedlichen Bezeichnungen der Vorgängerinstitutionen in der Gründungsphase des Rundfunks. Die Geschichte berührt politische, technische, biographische und aufführungspraktische Aspekte, und sie ruft wesentliche zeitpolitische Umbrüche des 20. Jahrhunderts auf. Wie positionierte sich das Orchester in der Weimarer Republik, während der Zeit des Nationalsozialismus, in der Nachkriegszeit, in der Phase der Gründung der beiden deutschen Staaten? Welche Faktoren wirkten auf das Orchester zu Zeiten des Kalten Krieges ein? Knüpfte das Orchester nach der deutschen Wiedervereinigung bei bürgerlichen Narrativen an, die in der DDR nicht willkommen waren, um eine verdeckte Kontinuität wieder sichtbar zu machen? Besteht die Geschichte des Klangkörpers nicht genau aus diesen Transformationen und Brüchen, so dass sich aus ihnen eine Identität ableiten lässt? Stiftete gar „die Musik“ einen Zusammenhang, der über die unterschiedlichen politischen Gebilde hinweg verbindlich war und sich trotz einschneidender kulturpolitischer Eingriffe in die Institution des RSB behauptete?

Ein ganzes Bündel von Fragen stand am Beginn eines Forschungsprojekts, an dem Master-Studierende der Humboldt-Universität zu Berlin und der Hochschule für Musik und Theater Rostock sowie Lehrende beider Institutionen beteiligt waren. Alles begann Anfang 2021 mit der Kontaktaufnahme des RSB, insbesondere der Orchesterleitung und der Dramaturgie, die auf beide Hochschulen zuzugingen und ein Projekt zur Orchestergeschichte vorschlugen – mit dem Jubiläum 2023 im Blick. Zwei Lehrveranstaltungen im Sommersemester 2021 und im Wintersemester 2021/22 folgten, zur gemeinsamen Erarbeitung dessen, was nun als Publikation vorliegt. In einer ersten experimentellen Phase wurde allen Beteiligten klar, dass eine klassische Chronik oder Heroengeschichte des Orchesters, seiner Dirigenten – und vereinzelt auch Dirigentinnen – sowie der bedeutenden Aufführungen und ihrer öffentlichen Ausstrah-

lung der engen zeitpolitischen Verzahnung nicht gerecht würden. Stattdessen schien es adäquat, eher schlaglichtartig ausgewählte politische, biographische und aufführungspraktische Konfigurationen zu beleuchten, um auf diese Weise eine Geschichte des Orchesters zu erzählen, welche auch Brüche und Widersprüchlichkeiten aufscheinen lässt.

Es setzte sich innerhalb des Projektteams die Einsicht durch, dass eine lückenlose Dokumentation der Geschichte des RSB, also seines Repertoires – seien es Einspielungen für den Rundfunk oder für die Schallplatte –, aber auch der konkreten Funktionseinheiten und Gremien sowie der in ihnen tätigen Persönlichkeiten, auch in Wechselwirkung mit den übergeordneten staatlichen Rundfunkgesellschaften und Kontrollorganen, wegen der Kriegsverluste und der höchst heterogenen Archivsituation nicht zu leisten ist. Mit dem Fokus „Musizieren für das Radio“ versuchten wir dieser Situation zu begegnen und eine Weichenstellung abzubilden.

Doch die instruktiven Funde im Deutschen Rundfunkarchiv, Standort Potsdam-Babelsberg, die anhand historischer Quellen und Dokumente die Geschichte des RSB lebendig werden lassen, bieten sich für eine systematische und vertiefende Fortsetzung der für den vorliegenden Band unternommenen Recherchen an. Sie sollten idealerweise um eine Datenbank der Aufnahmen und Einspielungen ergänzt werden, um fundierte Aussagen über das Repertoire und etwaige Kontinuitäten treffen zu können. Besonders aus den Quellen zur Weimarer Zeit spricht eine große Leidenschaft für das neue Medium, auf das sich große Hoffnungen im Sinne einer grundlegenden Veränderung der Kommunikation in der Gesellschaft richteten. Anhand der Schrift- und Bildzeugnisse ist eindrücklich zu verfolgen, welche wichtige Rolle der Musik als aktivierendem Medium zugeordnet war, sei es zu Zwecken der Unterhaltung oder zu solchen der Bildung. Hier treten Diskussionslagen hervor, die uns bis in die Gegenwart begleiten, obwohl wir in einem Zeitalter der scheinbar allgegenwärtigen Verfügbarkeit von Musik allzu leicht vergessen, dass politische sowie wirtschaftliche Reglementierungen weiterhin wirksam und auch die infrastrukturellen Voraussetzungen nach wie vor höchst relevant sind. So ist die Themenwahl der im vorliegenden Band versammelten Aufsätze, Interviews und Reflexionen selbst ein Spiegelbild der zeitpolitischen, kulturellen und technischen Umstände, denen das Orchester Ausdruck verlieh, mit denen es sich auseinandersetzte, die es ästhetisch inszenierte und überhöhte bzw. denen es in subtiler Weise entgegenwirkte.

Die folgenden Texte, größtenteils von Studierenden im Rahmen der genannten Seminare verfasst, sind als Sondierungen zu verstehen, die den Facettenreichtum eines „Musizierens für das Radio“ durch das RSB verdeutlichen, indem sie unterschiedliche musikwissenschaftliche Themenschwerpunkte erkunden. Diese reichen von den höchst produktiven Debatten der Weimarer Republik zum utopischen Potential des Rundfunks als neuer Medienapparatur

(Friederike Wißmann) über die faszinierende Problematik, wie Opern im Medium Radio funktionieren können (Tim Martin Hoffmann), bis zur Thematik rundfunkadäquater, eigens entwickelter Gattungen wie dem Sendespiel (Katharina Sophie Diestel). Medien- und technikgeschichtliche Zusammenhänge der ersten Übertragungen (Sebastian Klotz) werden ebenso beleuchtet wie die Biographie von Hermann Abendroth, der eine ganze Ära des RSB ab den 1950er-Jahren prägte (Jonathan Jäger). Die nachhaltige Attraktivität der Neunten Sinfonie Ludwig van Beethovens (Marie Luise Voß) wird ebenso thematisiert wie die Rolle von Gastspielen, insbesondere in westlichen Ländern während der DDR-Jahre, woraus sich das Selbstverständnis des RSB rekonstruieren lässt (Maria Rinnerthaler). Eine Erkundung der Aufnahmen von Wagners *Meistersinger*-Vorspiel mit dem Berliner Funk-Orchester (1929–2011) ergänzt das Tableau der Beiträge um den Aspekt der Interpretationsgeschichte (Arne Stollberg). Die abschließenden Texte widmen sich der Diversity-Thematik (Simon Manuel Cabrera und Emilie Mikolajczyk) und dem Stellenwert zeitgenössischer Kompositionen, entfaltet anhand eines Interviews mit Vladimir Jurowski, Chefdirigent und künstlerischer Leiter des RSB seit 2017 (Martina Brandorff).

Die Autorinnen und Autoren sind dem RSB, insbesondere Clara Marrero (Orchesterdirektion), Katharina Foerster (Projektleitung „100 Jahre RSB“), Peter Meisel (Leiter Marketing und Kommunikation) und Steffen Georgi (Dramaturgie), zu großem Dank verpflichtet: Ohne ihren Anstoß und ihre engagierte Begleitung wäre das Projekt nicht zustande gekommen. Die RSB-Leitung bot allen in der Musikwissenschaft tätigen Kolleginnen und Kollegen, vor allem aber den beteiligten Studentinnen und Studenten, wertvolle praxisnahe Einblicke und die Möglichkeit, neue Arbeitsformen zu erproben. Nun liegt eine Publikation vor, die in die Öffentlichkeit ausstrahlen möchte und damit über den universitären Kontext hinausreicht. Wir möchten der Stiftung Deutsches Rundfunkarchiv (DRA), insbesondere Martina Seidel, Susanne Hennings und Dr. Jörg-Uwe Fischer am Standort Potsdam-Babelsberg, unseren Dank aussprechen für die Möglichkeit, intensiv zu recherchieren und die Bestände des DRA für die vorliegende Publikation nutzen zu können.

Auf Seiten der Studierenden möchten wir Maria Rinnerthaler (Rostock/Salzburg) für die Koordinierung der Arbeitsprozesse während der Seminarphase danken. Für die redaktionelle Einrichtung der Texte danken wir Alina Bernholt und Maya Oppitz (Berlin), die zusammen mit Gabriele Groll und Marie Luise Voß (Rostock) sowie Johannes Schröder (Berlin) auch bei der Fahrenkorrektur unschätzbare Hilfe leisteten. Ein weiterer Dank gilt dem Verlag Königshausen & Neumann, namentlich Daniel Seger, für die Bereitschaft, das aus dem Forschungsprojekt hervorgegangene Buch in sein Programm aufzunehmen. Das Layout besorgte Caroline Pabst – auch ihr möchten wir dafür herzlichen Dank aussprechen.

Nicht zuletzt sei auf die digitale Ausstellung anlässlich des 100-jährigen RSB-Jubiläums verwiesen, die einen weiteren Resonanzraum für die im vorliegenden Band geäußerten Reflexionen bieten wird (www.rsb-online.de).

Berlin und Rostock, im Mai 2023

*Steffen Georgi, Sebastian Klotz,
Clara Marrero, Arne Stollberg,
Friederike Wißmann*

RADIOUTOPIEN UND RUNDFUNKKOMPOSITIONEN IN DEN SPÄTEN 1920er-JAHREN

– FRIEDERIKE WIßMANN –

I.

Zwischen Entdeckergeist und Traditionsbewusstsein

Der Zeitraum der 1920er-Jahre bis zum Ende der Weimarer Republik ging mit einem veritablen Innovationsschub einher, der sich im Bereich der Technik ebenso wie im gesellschaftlichen Leben niederschlug. Dabei spielt der eben erst gegründete Rundfunk eine wesentliche Rolle, und das Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin war seit Oktober 1923 als Pionierinstitution radiophonen Musizierens prominent beteiligt. Auffallend in diesen Anfangsjahren ist die Verquickung von technischen Neuerungen und künstlerischem Aufbruchgeist, der allerdings euphorischer behauptet denn eingelöst werden konnte. Dennoch avancierte der Rundfunk bis zum Ende des Jahrzehnts unzweifelhaft zu einem bedeutenden Sprachrohr der musikalischen Avantgarde, auch wenn deren zentrale Vertreter die Entwicklungen des Rundfunks durchaus kritisch bewerteten. Zu den Akteuren und Zeugen jener Dekade zählen auch Komponisten wie Paul Hindemith, Max Butting, Kurt Weill und Hanns Eisler; allen gemein ist einerseits die innermusikalische, andererseits eine theoretische Auseinandersetzung mit dem gerade erst eingeführten Medium Rundfunk.

Für den Rundfunk wurde komponiert, moderiert und kontrovers gestritten. Das Spektrum der gesendeten Konzertformate ist heterogen und reicht von genuinen Rundfunkkompositionen über Werkadaptionen bis hin zu Schallplattenkonzerten im Radio. Stimmen gab es für und wider das Radio, ebenso wie die Rundfunkkomponisten gleichermaßen Begeisterung und Vorbehalte auf sich zogen, was die hier abgebildete Karikatur anschaulich macht. Die Kontroversen der Anfangsjahre begriffen grundsätzlich technikskeptische, aber auch überaus visionäre Beiträge mit ein, die sich vom Einsatz des Radios eine grundlegende Veränderung des kulturellen Lebens versprachen.

Zwei nachgerade widersprüchliche Strategien begleiteten die Einführung des Funkmediums, und zwar einerseits die Fortführung von Traditionen im neuen Medium, andererseits die an den Medienwechsel gebundene Erneuerungsidee.



Abb. 1: Karikatur des Rundfunkkomponisten aus dem Jahr 1929, in: *Der Deutsche Rundfunk* 7 (1929), H. 30, S. 967

Ebendieses Spannungsfeld charakterisiert auch die für das Radio komponierte Musik: Während sich die Programme der Funksendungen weitestgehend am klassischen Konzert- und Opernrepertoire orientierten, gab es außerdem ein künstlerisches Experimentierfeld, das neue Stückformen und Aufführungsformate hervorbrachte. Zu denken ist hier etwa an die Brechtschen Lehrstücke, zu denen auch der 1929 über das Radio ausgestrahlte *Lindberghflug* zählt.¹

Für den Rundfunk zu komponieren, hieß für Literaten wie für Musiker die Loslösung von der Bühnensituation – und damit verbunden das Komponieren zu Studiobedingungen. Mit diesem medialen Wechsel ging eine Modifikation der technisch-akustischen Bedingungen und daraus folgend auch eine der ästhetischen Prämissen einher. Zudem veränderte sich die Publikumsstruktur grundlegend. Das Radio galt in der Vorstellung vieler als zukunftsweisendes Medium, dem zugleich enormes Potenzial wie auch Gefahren inhärent waren, schon deshalb, weil es, anders als jede ortsgebundene Kundgebung, eine ungleich größere Reichweite hatte. Nicht zufällig forderte Lenin die Eroberung der Rundfunkstationen als strategisches Kriegsziel.² Das Radio konnte, bei größtem Verbreitungsradius, außerdem eine Nähe suggerieren, da es in jeden Haushalt hineinreichte.

Auf den Bildern der ersten Hörsituationen sind nicht selten Familien zu sehen, die in trauter Runde um das Radio gruppiert sitzen. Der Radioapparat er-

1 Vgl. u.a. Peter Seibert, „Von der Zeitenwende zur Wendezeit. Anmerkungen zu Brechts ‚Lindberghflug/Ozeanflug‘“, in *Medienfiktionen: Illusion – Inszenierung – Simulation. Festschrift für Helmut Schanze zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Sybille Bolik u.a., Frankfurt am Main 1999, S. 133–150.

2 Siehe hierzu Wolfgang Mühl-Benninghaus, „Masse – Massenkommunikation – Propaganda. Lenin und die Medien der Sowjetunion“, in: *Rundfunk und Geschichte. Mitteilungen des Studienkreises Rundfunk und Geschichte / Informationen aus dem Deutschen Rundfunkarchiv* 30 (2004), H. 3/4 (Oktober), S. 105–115.

scheint auf solchen Bildern wie ein Hausaltar, dem sich alle zuwenden. Mit der Abbildung alltäglicher Hörsituationen vor allem in den eigens publizierten Rundfunkzeitschriften sollte gezeigt werden, dass der Einzug der Technik keineswegs zu einer neuen Lebensweise führte. Auch ein Abbruch der Familiendidylle sei nicht zu befürchten: Durch das Radio öffne sich eine Tür zur Welt, zugleich füge es sich ein in die häusliche Situation und werde Teil von ihr.

Jener Balanceakt zwischen Aufbruchgeist und Traditionsverbundenheit geriet bei der Einführung des Radios zu einer wesentlichen Strategie seitens der Rundfunkanstalten, womöglich lässt sie sich sogar als Charakteristikum radiophonen Musizierens beschreiben. Während die hier gezeigte Radio-Werbung die Beibehaltung vorhandener Strukturen suggeriert, so stand die von den zeitgenössischen Künstlern artikuliert Forderung an das Radio als Verbündetem diesem Bild diametral entgegen. In den technisch noch holprigen Gründungsjahren, in denen die Verbreitung des Radios zusätzlich durch institutionelle Regulierung sowie bürokratische und logistische Hürden erschwert war, repräsentiert die Idee einer spezifischen Rundfunkmusik ebendiese Potenziale des Radios.

Mit der Einführung des Radios als Massenmedium wurden die bereits erwähnten Rundfunkzeitschriften als begleitende Printmedien herausgegeben. Es scheint bemerkenswert, dass das neue Medium (Radio) im alten (Zeitung) besprochen und beworben wurde. Während das Radio bilderlos erzählt, so ist die starke Bebilderung in diesen Zeitschriften im Wortsinn augenscheinlich. Liest man die Beiträge zu den Rundfunkkonzerten, dann kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, dass diese Zeitschriften nicht nur zur Überwindung möglicher Schwellenängste gegenüber dem neuen Medium, sondern in gewisser Hinsicht auch kompensatorisch konzipiert waren: Die Rundfunkzeitschriften hielten fest, was durch das Radio flüchtig zu werden drohte.

Die Rundfunkzeitschriften sollten der Skepsis gegenüber einer möglichen Technifizierung des Alltags entgegenwirken. Traditionelles wurde deshalb nicht als Gegenentwurf, sondern als integrierter Bestandteil des Radios dargestellt. Dabei galt es, der Unbedarftheit Rechnung zu zollen, weshalb ganz bewusst tradierte Frauenbilder eingesetzt wurden, wie die folgenden Abbildungen veranschaulichen; abgebildet wurden eine das Radio zweckentfremdende Hausfrau oder Revuegirls mit Radioantennen als Kopfschmuck.



Abb. 2: Weihnachtliches Familienidyll mit Baum und Radio (© akg-images)



Abb. 3+4: Titelseiten der Rundfunkzeitschriften *Funk-Stunde* und *Der Deutsche Rundfunk*, beide aus dem Jahr 1929

Da technische Innovation auch in den späten 1920er-Jahren selten mit Weiblichkeit synchron gedacht wurde, befreite man mit Bildern wie diesen das Radio von Konnotationen, die es in Reichweite von Gefahr und Unheil sahen, was angesichts der Rolle des Radios im Zweiten Weltkrieg durchaus als perfides Vorgehen bezeichnet werden kann. Die Idee der „überpraktischen Hausfrau“ ist dabei gleich mehrfach bemerkenswert, vereint dieses karikaturistische Bild doch die Idee der radiophonen Unterhaltung mit der Sphäre von Traditionsgeist und Häuslichkeit. Das Radio wird hier genau als das vermittelt, was es für die Radio-Komponisten nicht sein sollte, nämlich als harmlos. Obschon es tatsächlich zunächst nur wohlhabenden Haushalten zur Verfügung stand,³ wird es hier als Haushaltsgerät marginalisiert.

Überträgt man die Strategie der bewussten Verharmlosung innovativer Potenziale des Radios auf die musikalischen Programme, so finden sich in den Anfangsjahren durchaus vergleichbare Marketingstrategien; das Medium Ra-

3 Die deutschen Rundfunkteilnehmerzahlen lagen im Jahr 1923 noch bei nur 1.580, im Jahr 1929 immerhin bei 3.066.682; vgl. Konrad Dussel, *Deutsche Rundfunkgeschichte*, Köln 2022, S. 226–228.

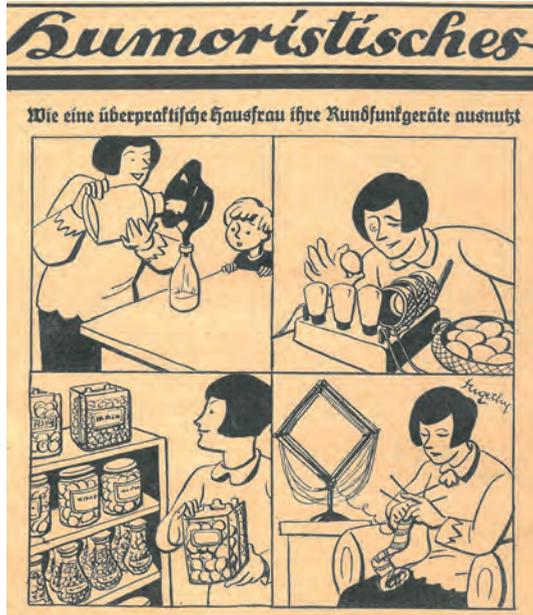


Abb. 5: Karikatur aus dem Jahr 1929 mit dem Titel „Wie eine überpraktische Hausfrau ihre Rundfunkgeräte ausnutzt“ (in: *Die Funk-Stunde* 6, H. 31)

dio sollte gerade nicht als „neu“ empfunden werden. Inhaltlich machte sich dies durch offensichtliche Anknüpfungspunkte an klassische Aufführungstraditionen bemerkbar, wodurch der Konzertsaal quasi in den Äther verlegt wurde. Die Konsequenzen jenes Transfers sind besonders gut an den Opernübertragungen und Sendespielen abzulesen. Hier wurde nicht etwa das gängige Repertoire der Opernhäuser verändert, sondern auf seine Übertragbarkeit hin geprüft.⁴

II. „Zukunftsmusik“

Zeitgenössische Komponisten forderten, bewusst im Unterschied zu den musikalischen Adaptationen, genuin eigenständige Rundfunkkompositionen, wozu auch das musikalische Hörspiel zählte. Obschon die Gattung des Hörspiels die Komponisten der ersten Stunde – entgegen der zunächst artikulierten

4 Siehe hierzu die Beiträge von Tim Martin Hoffmann und Katharina Sophie Diestel im vorliegenden Band.



Abb. 6: Die Radiogirls aus der Revue *Alles per Radio* von Gustav Beer und Karl Farkas in Wien (© picture-alliance / IMAGNO / Österreichisches Theatermuseum)

unterschiedlich wahrgenommen wurden, ist Teil der Diskussion um die Rundfunkmusiken. Ich knüpfe damit einerseits an das Kapitel zur „Rundfunkmusik 1929“ in Nils Groschs Buch zur *Musik der Neuen Sachlichkeit* an,⁶ andererseits beziehe ich mich auf einen Aufsatz von Andreas Hauff, den dieser zu Kurt Weill in seiner sich wechselseitig bedingenden Doppelprofession als Komponist und Kritiker publiziert hat.⁷ Den Hintergrund bildet die in diesem Kontext virulente Fragestellung, welche Rolle die Rundfunkmusik in der betreffenden Dekade einnahm.

Radio-Komponisten in Berlin, Köln, Frankfurt am Main oder Wien verstanden sich, so verschieden sie sich in ihrem Selbstverständnis als Zeitgenossen auch äußerten, grundsätzlich als kompositorische Avantgarde im Dienst

Euphorie – nur vergleichsweise kurze Zeit fesselte, so sind Kompositionen wie etwa Weills *Der Lindberghflug*,⁵ Hindemiths *Sabinchen* oder Eislers Rundfunkkantate *Tempo der Zeit* deshalb wegweisend für das radiophone Musizieren, weil sich diese Stücke innerhalb des Werks mit dem Medium auseinandersetzen. Die entstandenen Kompositionen wurden an dem neuen Medium ausgerichtet, was bedeutet, dass die Bedingtheiten des Radios nicht als ‚ad-on‘, sondern als genuiner Bestandteil des kompositorischen Verfahrens begriffen wurden.

Im Folgenden soll anhand einiger Radio-Kompositionen der Versuch unternommen werden, theoretische Ideen und Rundfunkkompositionen in Beziehung zu setzen. Dass die hier genannten Kompositionen nicht nur in Inhalt und Form verschieden sind, sondern auch in der Reichweite sehr

5 Brecht distanzierte sich später von Lindbergh und nannte das Stück *Ozeanflug*.
 6 Nils Grosch, *Die Musik der Neuen Sachlichkeit*, Stuttgart und Weimar 1999.
 7 Andreas Hauff, „Der Rundfunk, die Öffentlichkeit und das Theater. Kurt Weill, der Komponist als Kritiker – der Kritiker als Komponist“, in: *Kurt Weill. Die frühen Werke 1916–1928*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1998 (Musik-Konzepte 101/102), S. 84–104.

eines gesellschaftlichen Aufbruchsprozesses. Belegt ist dies besonders eindrücklich in den musikalischen Hörspielen von Weill und Brecht, die sie als Lehrstücke in den Dienst einer erzieherischen Idee stellten. Auch die in diesem Zeitrahmen entstandenen Reflexionen, Kritiken und Kommentare zeigen, dass sich die Künstler als Pioniere im emphatischen Sinne verstanden. Es ging ihnen um nichts Geringeres als um die Eroberung des neuen Mediums.

Gemein ist den Komponisten für das Radio in dieser Dekade, dass sie mit dem Entschluss, für das Radio zu komponieren, sich – jeder in anderer Weise – auf eine funktional gebundene Musik einließen. Die Idee einer ‚absoluten‘ Musik für den Konzertsaal, die es ja bei genauer Betrachtung eher als Ideologie gegeben hat, wurde am Beginn des 20. Jahrhunderts aufgegeben zugunsten eines intermedialen Kunstwerks, in dem die Musik einen Teil unter anderen stellt. Auch aus der Perspektive der Orchestermusiker hieß die Arbeit in einem Rundfunkorchester die Bereitschaft, sich mit den Bedingtheiten der Aufführungssituation zu arrangieren. Mit diesem Entschluss ging auch die Abkehr von habituellen Überhöhungen der Dirigenten-Figur einher, weil der Dirigent im Radio eben nur zu hören und nicht zu sehen ist. Tatsächlich veränderte das radiophone Musizieren alle Statusbereiche. Es betrifft die Interpret:innen wie auch die Komponisten, die sich nunmehr auf einen Arbeitsprozess einlassen, der sich durch äußere Bedingtheiten ergibt. In den Kompositionen für den Rundfunk verändern sich also nicht nur der Klangraum und die Hörsituation. Durch das Radio wurde in die Welt hinausgesendet, vice versa fällt die sich verändernde Welt nun unmittelbar in die Musik ein.

III. Radio-Utopien

Für Bertolt Brecht war die Verquickung von künstlerisch-ästhetischen, technisch-kommunikativen und gesellschaftlichen Aspekten unabdingbar. Er forderte eine spezifische Ästhetik für den Rundfunk, wobei es ihm, vergleichbar mit Eislers gesellschaftskritischem Ansinnen, vor allem um die Idee des Austauschs im Sinne eines aktiven Einbezugs der Hörer:innen zu tun war.

Ist die Rede von Brechts sogenannter Radiotheorie, dann wird häufig seine Frankfurter Rede *Der Rundfunk als Kommunikationsapparat – Rede über die Funktion des Rundfunks* einbezogen. In dieser Rede trägt Brecht seine Rundfunkerfahrungen zusammen, die er nicht nur in Berlin, sondern auch in Frankfurt am Main, Baden-Baden und Breslau gemacht hat. Wesentlich für ihn ist das Auseinandertreten von technischem und gesellschaftlichem Fortschritt, was er insofern kritisiert, als das Radio ein innovatives Medium sei, das rückständig zum Einsatz komme. Denn die Funktion des Funks sei die des Quietivs, das zur Unterhaltung beitrage, nicht aber zur gesellschaftlichen Verände-

rung. Doch die Aufgabe des Rundfunks nach seinen Vorstellungen sei es gerade nicht, als langer Arm bereits etablierter Formate zu fungieren. Brecht forderte, dass das Radio von einem „Distributionsapparat in einen Kommunikationsapparat“ verwandelt werden solle.⁸ Er insistierte auf den Potenzialen des Rundfunks und stellte heraus, dass dieser die Menschen nicht isolieren, sondern sie in Beziehung setzen solle. Er zielte mit seinen Arbeiten für den Rundfunk auf einen dynamischen Austausch, in dem die starre Situation von aktivem Sender und passivem Empfänger aufgebrochen werden soll. Die Zuhörer:innen sollen aus der passiven Rolle heraustreten und sich aktiv an den Inhalten und an der Programmgestaltung beteiligen.

Brecht kritisierte an den Funkopern, dass diese nur hinsichtlich ihrer Tauglichkeit für das Radio verändert, die innovativen Potenziale des neuen Mediums aber kaum genutzt würden. An der Idee der Vervollständigung durch die Beteiligung der Hörer:innen hielt Brecht fest, wenngleich diese Hörform sich kaum durchzusetzen vermochte. Zudem ist die Idee der Erziehung der Hörer:innen durch aktives Mitmachen keine, die erst mit dem Radio virulent wurde. Schon Hindemith komponierte pädagogisch motivierte Stücke für Schüler:innen, in denen er, beispielsweise in der Kantate *Frau Musica*, die Grenzen von Zuhörenden und Aufführenden durchlässig gestaltete und die Hörer:innen nach einer kurzen Einweisung zum Mitsingen animierte. Ebendiese Idee des dynamischen Austauschs findet sich auch in der Rollendisposition des *Lindberghflugs*, weil hier eine zentrale Rolle (die Sprechrolle des Fliegers Charles Lindbergh) den Radiohörer:innen überantwortet wird.

Brecht war, ebenso wie Kurt Weill, nicht nur Pionier bei der künstlerischen Arbeit für den Rundfunk, sondern auch eine der zentralen Stimmen in der Reflexion über die Potenziale radiophoner Kunst.⁹ Vor allem die Rückständigkeit der Inhalte im Rundfunk gab Brecht, aber auch anderen Künstlern dieser Zeit, Anlass zu heftiger Kritik. Diese betraf die Programmentscheidungen, die unter anderem aus Publikumsumfragen abgeleitet wurden, was auch Max Butting

8 Bertolt Brecht, „Der Rundfunk als Kommunikationsapparat. Rede über die Funktion des Rundfunks“, in: ders., *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hrsg. von Werner Hecht u.a., Bd. 21: Schriften 1 (Schriften 1914–1933), Berlin u.a. 1992, S. 553.

9 Dass Brechts sogenannte Radiotheorie keine in sich geschlossene Theorie ist, wurde in der Forschung bereits benannt. Sie basiert auf verschiedenen Texten zum Radio, darunter: Bertolt Brecht, „Der Rundfunk als Kommunikationsapparat. Rede über die Funktion des Rundfunks“; „Vorschläge für den Intendanten des Rundfunks“; „Radio – eine vorsintflutliche Erfindung?“, in: ders., *Werke*, Bd. 21 (Anm. 8), S. 217–218 sowie „Der Flug der Lindberghs. Ein Radiolehrstück für Knaben und Mädchen“, in: ebenda, Bd. 3: Stücke 3, Berlin u.a. 1989, S. 7–24.

deutlich moniert.¹⁰ Denn laut Umfragen wünschten sich die Hörer:innen zwar, dass das neue Medium aktuelle Informationen zu Politik und Gesellschaft liefere, die Musik aber solle recht gefällig sein und der Zerstreung dienen.

Die in den frühen Rundfunktexten noch häufig thematisierte fehlende Bildebene – der Medienwissenschaftler Rudolf Arnheim wird diese explizit als „Blindheit“ benennen¹¹ – wird zwar als eine Leerstelle identifiziert, sie wird aber nicht negativ konnotiert.¹² Arnheim betitelt sie sogar in einem Kapitel seines Buches *Rundfunk als Hörkunst* als „Lob der Blindheit: Befreiung vom Körper“.¹³ Anstelle eines Defizits wurde ein Potenzial insofern erkannt, als Rundfunkbeiträge die Hörer:innen zur Phantasie ermutigten. Sie werden eingeladen, die visuelle Leerstelle mit imaginierten Bildern zu füllen. Ebendiese Verlagerung in den Hörraum macht das Radio in gewisser Hinsicht zum Komplizen der per se ephemeren Musik. Die Hörspiele reagieren auf diese Anforderung, indem sie nicht nur auf umschreibende Prosa, sondern auf den Klang der Musik, der Geräuschkulissen und der Stimmen bauen. Damit treten musikalische wie geräuschhafte Narrative in den Vordergrund und übernehmen den Part der visuellen Erzählebene. Musik, Geräusch und Dialog treten in eine wechselseitig sich ergänzende und bedingende intermediale Beziehung, welche die Hör-Aufmerksamkeit in besonderem Maße fordert. Insofern ist Brechts Ansatz des aktiven Einbezugs auch ein Phänomen, das der Pädagogik mit ihren reformerischen Ansätzen am Beginn des 20. Jahrhunderts korreliert.

Weill, der im Unterschied zu Brecht auch als publizierender Kritiker die Programmgestaltungen des Radios verfolgte, unterscheidet in seinen Reflexionen zwischen solchen Radioprogrammen, die nebenbei und im Hintergrund laufen, und solchen, die eine Hörschulung der Hörer:innen einbegreifen. Er ist derjenige Komponist, dem eine ganz besondere radiophone Expertise zugesprochen werden kann, weil er in den 1920er Jahren zahlreiche Texte für die Zeitschrift *Der Deutsche Rundfunk* verfasste.¹⁴ Auch er forderte, dass sich Komponist:innen aktiv mit eigenen Stücken an den Rundfunkprogrammen beteiligten. Hiermit ging, ähnlich wie bei Brecht, eine erzieherische Idee einher. Musikalische Bil-

10 Siehe hierzu Max Butting, „Das Verhältnis des schaffenden Musikers zum Rundfunk“ [1930], in: *Kunst und Technik*, hrsg. von Leo Kestenberg, Berlin 1930, S. 279–298.

11 Vgl. hierzu auch den Beitrag von Caroline Pross, „Blindheit als Einsicht. Beobachtungen zur Medienästhetik des frühen deutschen Hörspiels“, in: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 81 (2007), S. 91–108.

12 Umso seltsamer mutet die Fernsehinszenierung aus dem Jahr 1992 an, bei der am Anfang ausführlich ein Radiogerät gezeigt wird, das, so wie die personifizierten Protagonisten bei Brecht, als Prolog des Films genommen wird.

13 Rudolf Arnheim, *Rundfunk als Hörkunst*, München und Wien 1979, S. 81–120.

14 Siehe hierzu, mit besonderem Blick auf das Verhältnis zwischen Rundfunk und Oper, den Beitrag von Tim Martin Hoffmann im vorliegenden Band.

dung geriet zu einem zentralen Gegenstand seiner Auseinandersetzung mit dem Radio, weil in den zeitgenössischen Programmdiskussionen ausdrücklich zwischen den Bildungsinhalten und dem musikalischen Programm unterschieden wurde. Interessant ist das Auseinanderklaffen der Ansichten, welche Werke im Rundfunk gespielt werden sollten. Die frühen Radioprogramme sollten sich, so die Theorie, durch innovative Konzepte auszeichnen, andererseits wurden sie am Wertekanon der hochkulturellen Bildungstradition ausgerichtet. In den „Komponistenkonzerten“ der Berliner Funk-Stunde stachen Kompositionen von Strawinsky oder Prokofjew noch besonders hervor, da zunächst Werke auf dem Programm standen, die als kompatibel mit den Übertragungsrealitäten des Rundfunks galten, wozu vornehmlich die Musik des Barock und Spätbarock mit limitierter Instrumentierung galten. Weill kritisierte diese Trennung, denn ihm ging es ja gerade um die Frage des Zusammenhangs von künstlerischem und gesellschaftlichem Aufbruch: Am 14. September 1928 formuliert Weill eine Erklärung mit dem Titel *Was wir von der neuen Berliner Sendestation erwarten*. Hier unterstreicht er, dass es „nicht die Aufgabe des Rundfunks sein kann die im Absterben begriffenen Formen der bisherigen Kunstausübung weiter zu pflegen“.

Das Konzertwesen der vergangenen Jahrzehnte und die Erscheinungsformen des gesellschaftlichen Theaters haben durch ihre Umschichtung der Gesellschaft ihre soziologische Grundlage verloren, und eine Kunst, die in unserer Zeit Geltung besitzen will, darf nicht für einen Ausschnitt der oberen Gesellschaftsschichten berechnet sein, sondern muß wenigstens die Möglichkeit einer Wirkung auf breite Massen in sich tragen. An diesem Entwicklungsprozeß ist gerade der Rundfunk in hohem Maße beteiligt, und es wäre eine völlige Verkennung der wirklichen Aufgaben des Rundfunks, wenn man gerade an dieser Stelle die Formen der aristokratischen Kunstpflege aufnehmen oder fortsetzen wollte.¹⁵

In ebendiesem Sinne forderte auch Kurt Weill innovative zeitgenössische Kompositionen, die über die technische Anpassung an das Medium Radio hinausreichen sollten. Er begrüßt aber zugleich die inhaltliche Vielfalt und mögliche Diversität in den Radioprogrammen, die beispielsweise durch „gemischte Abendprogramme“ realisiert werden konnten. Für Weill bedeutet eine inno-

15 Kurt Weill, „Was wir von der neuen Berliner Sendesaison erwarten“, in: ders., *Musik und musikalisches Theater. Gesammelte Schriften. Mit einer Auswahl von Gesprächen und Interviews*, erweiterte und neu redigierte Ausgabe, hrsg. von Stephen Hinton und Jürgen Schebera, Mainz 2000, S. 384–388, hier S. 385.

vative Programmgestaltung also nicht so sehr die Streichung von klassischen Konzert- und Opernübertragungen, sondern er erwähnt diese positiv als Teil eines abwechslungsreichen und ausdifferenzierten Radioprogramms:

Neben den bisher üblichen Übertragungen aus Berliner Theatern und Opernhäusern verspricht man uns auch Übertragungen aus Konzertsälen, und wir dürfen erwarten, daß die wichtigsten Abende der großen Berliner Konzertzyklen unter Furtwängler, Klemperer, Kleiber und Walter sowie die Konzerte großer auswärtiger Künstler von internationalem Ruf an die Rundfunkhörer weitergegeben werden.¹⁶

Doch auch Weill sah die moderne Musik im Radio vernachlässigt. Um seinen theoretischen Überlegungen Gehör zu verschaffen, adressiert er den Rundfunk als Auftraggeber direkt, und er fordert ihn dazu auf, sich seiner Rolle gewahr zu werden, um zu einer „aktiven Förderung“ der neuen Musik zu kommen.¹⁷ Er kritisiert unmissverständlich die Programmgestaltung des Rundfunks, der die Neue Musik entweder ganz aus den Programmen ausschließe oder nur an bestimmten und klar ausgewiesenen Sendeplätzen ausstrahle, was die „moderne Musik in eine ungewollte Isolierung hineingetrieben“ habe.¹⁸ Weill fordert eine regelmäßige Auftragsvergabe, um die Spezifik der Rundfunkkompositionen zu erproben: „Die Musiker sollen auf praktischem Wege untersuchen, wie die formalen Grundlagen, die instrumentalen Möglichkeiten und die satztechnischen Voraussetzungen einer Rundfunkmusik beschaffen sind.“¹⁹

Hanns Eisler publizierte anlässlich der Aufführung seiner Rundfunkkantate *Tempo der Zeit* 1929, von der noch im Kontext der Musikfestspiele in Baden-

16 Ebenda, S. 386. Es gab für Weill auch das „ideale Rundfunkprogramm“, wie er in einer Kritik im Januar 1929 schrieb. Nachvollziehbar äußert Andreas Hauff seine Verwunderung über Weills Begeisterung, da das Programm zwar abwechslungsreich, doch „wenig spektakulär“ erschien – eine Südpolexpedition, gefolgt von Musik von Wagner, dann eine Vortragsstunde des Verbands deutscher Erzähler, ein Ausschnitt zum Sechstagerennen und am Ende ein „Aufmarsch prominenter Bühnen und Filmstars in der Nacht“. Hauff, „Der Rundfunk, die Öffentlichkeit und das Theater“ (Anm. 7), S. 95–96. Weill erklärt sein Urteil einerseits durch die Programmviefalt, aber auch durch die Qualität, die er an Fortschrittsmaßstäben insofern festmacht, als es „auf jedem Gebiet das beste [bot], das im augenblicklichen Stadium der Entwicklung zu erreichen ist“ (ebenda, S. 95).

17 Kurt Weill, „Der Rundfunk und die neue Musik“, in: ders., *Musik und musikalisches Theater* (Anm. 15), S. 398–400, hier S. 398.

18 Ebenda.

19 Ebenda, S. 399.

Baden die Rede sein wird, einen kurzen Text, der seine Sicht auf Rundfunkmusik spiegelt.²⁰ Der thesenhafte Text von Eisler lässt den Anspruch auf das gesellschaftliche Einwirken radiophoner Musik klar hervortreten:

1. Die Musik im Feudalismus, die Hofkapelle, diene ausschließlich dem Musikbedürfnis einer ganz kleinen Oberschicht: Musik als Privileg.
2. Musik in der bürgerlichen Gesellschaft: Der Unternehmer vertreibt Musik wie jede andere Ware. Demokratie in der Musik bedeutet: Privileg der besitzenden Klasse.
3. Der Rundfunk ist die Möglichkeit einer Kunst in einer neuen Gesellschaft. Auch hier hat die Technik eine gesellschaftliche Entwicklung möglich gemacht, vorausgeahnt. Rundfunkmusik: Das Privileg der Gesamtheit.²¹

Eisler bringt die Innovationen des Rundfunks in einen untrennbaren Zusammenhang mit seinen politischen Zielen. Ambitioniert mutet seine hier stichwortartig artikulierten Emphase für das Radio an, welches, im Unterschied zur Hofmusik oder der Konzertmusik des Bildungsbürgertums, die Musik für jeden zugänglich machen solle. In dem von ihm vorgestellten historischen Dreisprung wird deutlich, dass Eisler das Radio als Medium wänt, das die elitäre Publikumsstruktur aufzubrechen imstande sei. Dass ausgerechnet das Radio sich als dasjenige Medium erweisen wird, das in kapitalistischen Strukturen zu einem gigantischen Profitgewinn der Unterhaltungsindustrie beitragen soll, zählt zu den Brüchen, die sich zwischen der utopischen Erwartungshaltung an das neue Medium und der tatsächlichen Radiopraxis bereits im Anfangsjahrzehnt des Rundfunks abzeichneten.

Auch Max Butting hat 1929 einen aufschlussreichen Text verfasst, der den zeittypischen Titel *Was es zu lernen gilt!* trägt.²² In seiner Radioreflexion geht es ganz pragmatisch darum, eine erste Zwischenbilanz zu ziehen, wie Musik im Radio bestmöglich zur Geltung komme. In den Worten Buttings klingt das so: „auf welchem Wege das Maximum der Musikwirksamkeit erreicht werden

20 Der Text versammelt unter dem Titel „Äußerungen“ auch Stellungnahmen von Paul Groß und Walter Goehr.

21 Publiziert unter dem Titel „Rundfunkmusik“, in: *Hanns Eisler Gesamtausgabe*, hrsg. von Günter Mayer und Tobias Faßhauer, Serie IX: Schriften, Bd. 1.1: Gesammelte Schriften 1921–1935, Wiesbaden 2007, S. 99.

22 Der Titel und alle nachfolgenden Zitate in: Max Butting, „Was es zu lernen gilt!“, in: *Anbruch*, Ausgabe vom Februar 1929, zit. nach: <https://www.rundfunkschaetze.de/edition-radiomusiken/vol-2-radiomusik/> (letzter Zugriff: 10. Mai 2023).