

Kunst und Musik

Inhaltsverzeichnis

1. Die Rheinischen Expressionisten
2. Roaring Twenties. Die populäre Musik der 1920er Jahre
3. Hallo! Hallo! Hier Radio! Geschichte der Radiosignale
4. Klangwelten der Moderne

1. Die Rheinischen Expressionisten



H. G. Barnett, Bonn
H. Campendonk, Sindelsdorf
Engert, Bonn
Max Ernst, Brühl
O. Feldmann, Köln
Franz Henseler, Bonn
Jansen, Köln
J. Kölschbach, Köln
August Macke, Bonn
Helmuth Macke, Crefeld
Mense, Düsseldorf
Heinrich Nauen, Brüggen
Marie Nauen, Brüggen
Olga Oppenheimer, Köln
W. Straube, Coblenz
Hanns Thuar, Köln

August Macke, Einladung zur Ausstellung Rheinischer Expressionisten in Bonn, 1913, Linolschnitt mit Buchdrucktext (Faltblatt). (Foto: Reni Hansen, Kunstmuseum Bonn)

1. Begriffsbestimmung

Die Rheinischen Expressionisten waren eine Anzahl von Künstlerinnen und Künstlern, die vor dem Ersten Weltkrieg, in der Rezeption zeitgenössischer französischer Kunstströmungen, avantgardistische, dem Expressionismus verpflichtete Kunst im Rheinland etablierten. Der Begriff wurde von August Macke geprägt, auf dessen Initiative vom 10.7.-10.8.1913 unter dem Titel „Rheinische Expressionisten“ 16 Künstler die Bandbreite ihres zeitgenössischen Kunstschaffens in der Bonner Buch- und Kunsthandlung Friedrich Cohen der Öffentlichkeit präsentierten.

Die beteiligten Maler in der Bonner Ausstellung waren, neben dem Organisator, August Macke: M. G. Barnett, alias Paul Adolf Seehaus (1891-1919) aus Bonn, Heinrich Campendonk (1889-1957) aus Sindelsdorf, Max Ernst (1891-1976) aus Brühl, Ernst Moritz Engert (1892-1986) aus Bonn, Otto Feldmann (1881-1942) aus Köln, Franz Seraph Henseler (1883-1918) aus Bonn, Franz Matthias Jansen (1885-1958) aus Köln, Joseph Kölschbach (1892-1947) aus Köln, Helmuth Macke (1891-1936) aus Krefeld, Carlo Mense (1886-1965) aus Düsseldorf, Marie von Malachowski-Nauen (1880-1943) und Heinrich Nauen aus Brüggen (1880-1940), Olga Oppenheimer (1886-1941) aus Köln, William Straube (1871-1945) aus Koblenz und Hans Thuar (1887-1945) aus Köln. Neben diesen Ausstellern lässt sich der Kreis der im Rheinland im expressionistischen Sinne tätigen Künstler noch sehr viel weiter fassen.

Der Begriff „Expressionismus“ war um 1911 ein allgemeiner Terminus für die junge avantgardistische Kunst in Europa. Der Kunsthistoriker Wilhelm Worringer (1881-1965) erklärte ihn 1911 in der Zeitschrift „Der Sturm“ als „eine zeitgeschichtliche Notwendigkeit“ und erkannte in den expressionistischen Kunstäußerungen die Abkehr von der äußeren Wirklichkeitsnähe hin zu einer inneren Wahrhaftigkeit^[1]. Der Kunsthistoriker Richard Reiche (1876-1943) spricht im Vorwort des Kataloges zur Sonderbundausstellung 1912 von „jener jüngsten Bewegung, die nach einer Vereinfachung und Steigerung der Ausdrucksformen, einer neuen Rhythmik und Farbigkeit, nach dekorativer oder monumentaler Gestaltung strebt“.^[2]

Ein Bild als Ausdruck gefühlsmäßiger Erfahrungen zu verstehen und beim Betrachter entsprechend starke Emotionen hervorzurufen, war ein Ziel, dass eine starke Individualität und Subjektivität des Künstlers evozierte, weshalb nicht von einem einheitlichen Stil gesprochen werden kann. Vermutlich war es Max Ernst, der in der Bonner Tageszeitung „Volksmund“ vom 12.7.1913 in einer Besprechung der Ausstellung der Rheinischen Expressionisten schrieb: „Die Ausstellung zeigt, wie in der großen Strömung des Expressionismus eine Reihe von Kräften wirksam sind, die untereinander keine Ähnlichkeit haben, sondern nur die gemeinsame Richtung der Kraft, nämlich der Absicht, Ausdruck für ein Seelisches zu geben, allein durch die Form. Das Ziel ist die absolute Malerei.“^[3]

Das spezifisch Rheinische, das die in Rede stehenden Künstler miteinander verband, ist zum einen bedingt durch die Rhein-Landschaft mit dem Strom als Lebensader, die im Motivrepertoire aller ei-

nen bevorzugten Platz einnimmt, zum anderen die rheinische Historie und Tradition, mit der sich jeder auf seine Weise auseinandersetzte und ihre Kontinuität mit neuen Mitteln fortzuschreiben versuchte.

2. Tendenzen zur Durchsetzung avantgardistischer Kunst im Rheinland

2.1. Der Sonderbund

Die Kunstakademie in Düsseldorf, die im 19. Jahrhundert unter dem Stichwort „Düsseldorfer Malerschule“ bestimmender Faktor der Kunstentwicklung gewesen war, schied, da von internen Richtungskämpfen zerrissen und als ein dem wilhelminischen Reich verpflichteter, von konservativen Tendenzen bestimmter Kunstbetrieb, als Träger einer Avantgarde aus.

Der von 1892-1897 in der Landschaftsklasse der Düsseldorfer Kunstakademie ausgebildeten Maler und Meisterschüler Peter Janssens (1844-1908), August Deusser (1870-1942), suchte zusammen mit seinen Kollegen Max Clarenbach (1880-1952), Julius Bretz (1870-1953), Walter Ophéy (1882-1930) und Wilhelm Schmurr (1878-1959) neue, von der Akademie unabhängige Präsentationsmöglichkeiten. Unter der Initiative Deussers stellten die fünf Maler zusammen mit Alfred Sohn-Rethel (1875-1958) und dessen Bruder Otto Sohn-Rethel (1877-1949) sowie dem Kunsthandwerker und Wiener Sezessionisten Joseph Maria Olbrich (1867-1908) ihre Gemälde und Zeichnungen in einer so genannten „Sonder-Ausstellung“ vom 10.-31.5.1908 in der Düsseldorfer Kunsthalle aus. Nationalen Bekanntheitsgrad erreichten die Künstler, nachdem die Ausstellung im August im Krefelder Kaiser-Wilhelm-Museum unter der Ägide des Direktors Friedrich Deneken (1857-1927) und von Dezember 1908 bis Mai 1909 in der Galerie Eduard Schulte in Berlin gezeigt wurde.

Aus dieser Künstlervereinigung ging die Gründung des „Sonderbundes“ hervor, deren Mitglieder sich von Mai-Juni 1909 mit einer ersten Ausstellung in der Kunsthalle Düsseldorf präsentierten. Zum Kreis der Aussteller gehörten zusätzlich Rudolf Bosselt (1871-1938), Otto van Wätjen (1881-1942), Ernst te Peerdt (1852-1932) und Christian Rohlf (1849-1938), Max Liebermann (1847-1935) als Gast sowie der Grafiker und Schriftsteller Fritz Helmuth Ehmke (1878-1965)^[4].

Den insgesamt 85 Werken dieser im Rheinland tätigen Künstler wurden 15 Werke der internationalen Avantgarde – französischer Impressionisten und Postimpressionisten sowie Grafiken aus dem Besitz des Kunstsammlers Alfred Flechtheim (1878-1937) im Wechsel gegenübergestellt. Diese, zu jenem Zeitpunkt für Düsseldorf einmalige revolutionäre Schau wurde von Richard Reiche (1876-1943), Direktor des Barmer Kunstvereins, Alfred Hagelstange (1874-1914), Direktor des Kölner Wallraf-Richartz-Museums, und Adolf Büning vom Landesmuseum in Münster (heute LWL-Museum für Kunst und Kultur) übernommen.

Noch im gleichen Jahr erfolgte die Gründung des „Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler“, eine Vereinigung von Künstlern, Sammlern, Museumsfachleuten sowie Kunstkritikern, unter dem Vorsitz von Karl Ernst Osthaus (1874-1921), Gründer des Folkwang-Museums in Hagen. Sie sollte zu einer der bedeutendsten Ausstellungsinitiativen moderner Kunst im Rheinland werden: Vom 16.7.-9.10.1910 wurde unter dem Titel „Deutsche und französische Neukunst“ die zweite Sonderbund-Ausstellung im Städtischen Kunstpalaß Düsseldorf präsentiert. Neben dem Düsseldorfer

Kern waren auch die expressionistischen Maler der Künstlervereinigung „Brücke“ (Ernst Ludwig Kirchner – 1880-1938, Karl Schmidt-Rottluff – 1884-1976, Max Pechstein – 1881-1955, Emil Nolde – 1867-1956) und einige des späteren „Blauen Reiters“ (Wassily Kandinsky – 1866-1944, Alexander von Jawlensky – 1864 oder 1865-1941) vertreten – Seite an Seite mit französischen Postimpressionisten, den Fauves und frühen kubistischen Werken von Pablo Picasso (1881-1973) und Georges Braque (1882-1963). Von Mai bis Juli 1911 folgte die dritte Ausstellung mit dem Titel „Rheinische und französische Kunst“ in der städtischen Kunsthalle Düsseldorf. Von den 147 Exponaten stammten 101 aus Frankreich. Ressentiments gegenüber der „französischen Neukunst“ auf Seiten konservativer Kreise führten zu einer Verlegung der Sonderbundausstellung im Jahr 1912 nach Köln, die vom 25. Mai – 30. September in der Städtischen Kunsthalle am Aachener Tor stattfand^[5].



Paul Adolf Seehaus, Leuchtturm mit rotierenden Strahlen, 1913, Öl auf Leinwand. (Foto: Reni Hansen, Kunstmuseum Bonn)

„Die Ausstellung war eine Präsentation mit dem Ziel, einem breiten Publikum eine Entwicklungslinie aufzuzeigen – vom Neoimpressionismus über Vincent van Gogh (1853-1890), Paul Cézanne (1839-1906), Paul Gauguin (1848-1903) und Edvard Munch (1863-1944) hin zum Fauvismus und Expressionismus, der sich damals Bahn brach. Auch Pablo Picasso (1881-1973) war 1912 in Köln vertreten und kündete mit einigen jüngsten, kubistischen Arbeiten von weiteren Neuerungen in der Kunst.“^[6] Die „Rheinischen Expressionisten“ waren bei dieser internationalen Schau mit Carlo Men- se, Heinrich Nauen, Hans Thuar, Olga Oppenheimer (1886-1941), August Macke und Franz Matthias Jansen (1885-1958) präsent.

2.2 Der Gereonsklub

Der „Gereonsklub von Künstlern und Kunstfreunden“ entstand 1911 aus einer Kulturoffensive der Kölner Künstler Franz Matthias Jansen, Olga Oppenheimer und Emmy Worringer (1878-1961). Sitz des Klubs war das 1909-1910 von dem Architekten Carl Moritz (1863-1944) im Auftrag von Max Oppenheimer (dem Vater von Olga) erbaute Büro- und Geschäftshaus in der Kölner Gereonstraße 18-31, auch „Gereonshaus“ genannt. Olga Oppenheimer, die 1907 in München und Dachau und 1909 bei Paul Sérusier (1864-1927), einem Weggefährten Paul Gauguins (1848-1903), in Paris studiert hatte, unterhielt hier im 5. Stock ihr Atelier und eine Malschule, deren Räumlichkeiten sie für die Aktivitäten des Klubs zur Verfügung stellte.



Hans Thuar, Drei Frauen im Grünen, 1912, Öl auf Leinwand. (Foto: Reni Hansen, Kunstmuseum Bonn)

Ziel der durch Olga Oppenheimer über München bis Paris vernetzten Gruppe war die Propagierung und Durchsetzung avantgardistischer Kunstströmungen in Form von wechselnden Ausstellungen, Dichter-Lesungen und Vortragsprogrammen, letztere wurden von Emmys Bruder, dem Kunsthistoriker Wilhelm Worringer (1881-1965), geleitet. Beratend und fördernd erwies sich auch der junge Direktor des Kölner Wallraf-Richartz-Museums, Alfred Hagelstange. Die Eröffnungsausstellung am 20.1.1911 präsentierte die Künstler Cuno Amiet (1886-1976), Theo von Brockhusen (1882-1919), André Derain (1880-1954), Pieter Dupont (1870-1911), Vincent van Gogh, Auguste Herbin (1882-1960), Ferdinand Hodler (1853-1918), Pablo Picasso und Paul Sérusier. Das Rahmenprogramm wurde durch die Lesung aus den „Briefen eines Zurückgekehrten“ von Hugo von Hoffmannsthal (1874-1929) sowie Kompositionen am Klavier von Julio Goslar (1883-1976) gestaltet. Die Werke Franz Marcs (1889-1916) im Oktober 1911 in einer Einzelausstellung gezeigt werden. Die zweite Gruppenausstellung, im November 1911, präsentierte weitere Exponate überwiegend französischer zeitgenössischer Künstler. Im Dezember wurden Mitglieder der von Wassily Kandinsky 1909 gegründeten Neuen Künstlervereinigung München (NKVM) vorgestellt. Zu den Besuchern gehörten auch die bedeutenden Kunstsammler Alfred Flechtheim und der Kölner Konfektionswarenfabrikant Hermann Hertz (1858-1925), die sich im Rahmen der Vernissage am 15.12.1911 heftige Diskussionen über ein Bild von Heinrich Campendonk lieferten, deren tumultartiger Ausgang sowohl von August Macke als auch von seiner Frau, Elisabeth Erdmann-Macke, lebhaft geschildert wird.^[7] Ein „Jour fixe“ jeden Samstag lud zu weiteren Debatten ein. Franz M. Jansen erinnert sich: „Die Samstage erhielten in der Folgezeit einen solchen Ruf, dass auswärtige Interessierte, Künstler aller Art, Museumsdirektoren und die es werden wollten und von denen es manche auch wurden (wie z.B. Swarzenski Frankfurter Städel) zu ihnen kamen.“^[8]

Bereits zu Beginn des Jahres 1911 hatte August Macke, der Ende 1910 von seinem Wohnsitz in Tegernsee zusammen mit seiner jungen Familie nach Bonn zurückgekehrt war, Kontakt zum Gereonsklub gesucht und avancierte bald zur bestimmenden Kraft der Unternehmung; insbesondere machte er die Organisatoren mit Arbeiten der Künstler der Redaktion des „Blauen Reiters“ bekannt, aus der im Januar 1912 eine erste und im Juni 1912 eine zweite Ausstellung, die im Wallraf-Richartz-Museum in Köln gezeigt wurde, hervorgingen. Auch die Werke der Brücke-Maler Ernst Ludwig Kirchner, Max Pechstein, Emil Nolde und Erich Heckel (1883-1970) fanden auf Mackes Anregung im Gereonsklub Aufnahme, dem entsprechend wurden hier, parallel zur Kölner Sonderbundausstellung bedeutende Expressionisten der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

Im Sommer 1912 siedelte der Gereonsklub in das Hansahaus am Friesenplatz 16 um; zur Finanzierung der Miete stifteten die Mitglieder Aquarelle und Zeichnungen, die unter den zahlreichen Förderern verlost wurden. Im Hansahaus zeigte man – als Premieren in Köln – eine Einzelausstellung von Paul Klee (1879-1940) 1912 und eine des französischen Künstlers Robert Delaunay (1885-1941) im März 1913; die Aktivitäten des Klubs fanden allerdings aufgrund des „Drucks der Verhältnisse“ noch im gleichen Jahr ein Ende.

2.3 Kölner Künstlerbund 1910 und Kölner Sezession 1912-1913

Eine weitere Ausstellungsinitiative, die zum überregionalen Forum für neue Kunst avancierte, formierte sich in der „Kölner Sezession“, die unter dem Vorsitz von August Deusser (1870-1954) und dem Kölner Bühnenbildner und Bildhauer Hans Wildermann (1884-1954), durch Mitwirkung von Alfred Hagelstange, Franz M. Jansen, Olga Oppenheimer und auch August Macke am 13.12.1911 ins Leben gerufen wurde^[9]. Eine erste Ausstellung fand Anfang Januar 1912 im Kölner Kunstgewerbemuseum, eine zweite ein Jahr später in den Räumen des Kölner Kunstvereins im Wallraf-Richartz-Museum statt.



Alfred Hagelstange, Gemälde von Wilhelm Giese, 1908, Öl auf Leinwand. (Foto: © Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln – Abteilung Kunsttechnologie und Restaurierung)

Bereits zuvor lieferte der Kölner Künstlerbund vom 20.10.-30.12.1910 dort eine Ausstellung, in der Franz Matthias Jansen, auf Empfehlung Hagelstanges, mit 34 Arbeiten einen bedeutenden, aber sehr umstrittenen Beitrag leistete; auch die kurz zuvor aus Paris zurückgekehrte Olga Oppenheimer war vertreten. „Als Einzug der Moderne in die Vaterstadt“ apostrophierte Jansen diese Kölner Präsentation^[10]. Aussteller der Sezessionen waren unter anderem die Mitglieder des Gereonsklubs Heinrich Nauen, F. M. Jansen, August Macke, Carlo Mense, Olga Oppenheimer, Martha Worringer, sowie weitere rheinische Expressionisten wie Otto Feldmann und Hans Thuar, auch Wilhelm Lehmbruck (1881-1919) war vertreten.

2.4 Galeristen, Sammler, Förderer

Die enge Vernetzung nicht nur der Künstler untereinander, sondern auch deren Kontakte zu Galeristen und Sammlern trug zum rheinischen „Kunstfrühling“ vor dem Ersten Weltkrieg entscheidend bei. Friedrich Cohen (1836-1912) hatte 1891 die von seinem Vater Max Cohen (1806-1865) 1828 gegründete Lithographische Anstalt und Verlagsbuchhandlung in Bonn, unmittelbar gegenüber der Universität, Am Hof 14 (später Am Hof 30) gelegen, übernommen und in der oberen Etage einen Kunstsalon etabliert. 1906 stellte er hier die Protagonisten der Worpsweder Künstlerkolonie aus, 1907 die Maler der „Brücke“, 1908 Gabriele Münter (1877-1962), im Mai 1912 August Macke und schließlich konnte 1913 hier Mackes Ausstellung die „Rheinischen Expressionisten“ realisiert werden.

Otto Feldmann vvvv, sowohl Künstler als auch Galerist, richtete im Januar 1912 in Köln am Hansaring 20 den „Rheinischen Kunstsalon“ ein und im November 1913 die „Neue Galerie“ in Berlin, Lenné-Straße 6a. In Köln zeigte Feldmann, der sich 1910 und 1911 in Paris aufhielt, im Juli 1912 eine Einzelausstellung von August Macke, im Oktober des gleichen Jahres die italienischen Futuristen Umberto Boccioni (1882-1916), Carlo Carrà (1881-1966), Luigi Russolo (1885-1947) und Gino Severini (1883-1966) und im November Zeichnungen und Aquarelle von Jules Pascin (1885-1930). 1913 übernahm er die Ausstellung der „Rheinischen Expressionisten“ aus Bonn, im Dezember zeigte er nochmals Jules Pascin, 1914 Erich Heckel sowie den Deutschen Werkbund, während er in Berlin die große Palette französischer Malerei und im Juni 1914 nochmals die Rheinischen Expressionisten präsentierte.

Der in Düsseldorf ansässige Kaufmann Alfred Flechtheim gehörte zu den bedeutendsten Kunstsammlern in Rheinland und war auch als Kunsthändler, Publizist und Verleger tätig. Er kaufte Werke von Vincent van Gogh (1853-1890), Paul Cézanne (1839-1906), Frühwerke von George Braque (1882-1963) und André Derain (1880-1954) und pflegte enge Kontakte zu den Künstlern des Blauen Reiters, des Gereonsklubs und der Brücke. Als Mitbegründer und Schatzmeister des Sonderbundes war er an der Kölner Sonderbund-Ausstellung 1912 als Organisator beteiligt. Außerdem stellte er Bilder aus seiner Sammlung für die Sonderbundausstellung 1909 bereits zur Verfügung und schenkte weitere dem Landesmuseum seiner Heimatstadt Münster. Im Dezember 1913 eröffnete Flechtheim auf der Königsallee in Düsseldorf eine eigene Galerie „Endlich bin ich in der Lage, mir einen lang gehegten Wunsch zu erfüllen: mich nur mehr mit Dingen der Kunst zu beschäftigen“ schreibt er im ersten Katalog^[11]. 1914 stellte er hier auch die Rheinische Expressionisten aus.



Hans Thuar, Rheinische Landschaft (Bahnstrecke), 1912, Öl auf Leinwand. (Foto: Reni Hansen, Kunstmuseum Bonn)

Als weitere Sammler und Förderer der rheinischen Expressionisten können der bereits erwähnten Konfektionsfabrikant Hermann Hertz aus Köln, den Macke als den „größten und modernsten Kölner Kunstsammler“ bezeichnete^[12], der Literat und Kaufmann Josef Feinhals (1867-1947), der auch als zweiter Vorsitzender des Sonderbundes wirkte, der Aachener Industrielle und Schriftsteller Julius Talbot Keller (1890-1946), der bevorzugt Werke von Nauen und Henseler sammelte, der Aachener Edwin Suermondt (1883-1923), der mit Nauen befreundet war und Monumentalgemälde für seine Burg Drove in der Eifel in Auftrag gab, der Bonner Wirtschaftstheoretiker Willi Wygodzinski (1869-1921), der Werke von August Macke sammelte und auch Paul Adolf Seehaus förderte, Dr. Walter Cohen (1888-1942), Bruder von Friedrich, Sammler und Kunsthistoriker, der am Bonner Provinzialmuseum tätig war, in zahlreichen Artikeln die Rheinischen Expressionisten propagierte und bei der Durchführung ihrer Bonner Ausstellung half. Des Weiteren war er Mitglied im Gereonsklub, Sonderbund, im Vorstand der 1915 gegründeten „Gesellschaft zur Förderung deutscher Kunst e.V. in Neuss und verfasste die erste Macke-Monographie. Als wichtiger Förderer soll auch der Kunsthistoriker Walter Kaesbach (1879-1961) erwähnt werden, dessen Sammlertätigkeit 1904 mit dem Ankauf eines Werkes von Christian Rohlf (1849-1938) einsetzte. 1912 schloss er Freundschaft mit Heinrich Nauen und Erich Heckel. Die Künstler des Expressionismus, neben den Brücke-Malern unter anderem Heinrich Campendonk, Heinrich Nauen, Wilhelm Lehmbruck und August Macke, bildeten Glanzpunkte seiner Sammlung.

Überregional für die Durchsetzung der neuen Malerei von großer Bedeutung und im engen Kontakt mit der rheinischen Kunstszene stehend, waren die Galeristen Heinrich Thannhauser (1859-1934)

und Hans Goltz (1873-1927) in München sowie Herwarth Walden (1878-1941) in Berlin. Präsentierte Heinrich Thannhauser, nachdem er in der 1904 gegründeten Galerie die französische Impressionisten sowie Paul Gauguin, den mit ihm befreundeten Pablo Picasso und George Braque gezeigt hatte, 1909 und 1910 die Mitglieder der Neuen Künstlervereinigung München (NKVM) unter der Federführung von Wassily Kandinsky, so auch nach deren Spaltung im Dezember 1911 erstmals die Redaktion des „Blauen Reiters“ (18.12.1911-1.1.1912). Kandinsky konnte für die Ausstellung den in Paris lebenden Robert Delaunay gewinnen, dessen Werk starken Einfluss auf die Expressionisten, vor allem Macke, ausüben sollte. Daneben konnten Werke des 1910 in Paris verstorbenen „Zöllners“ Henri Rousseau (1844-1910) gezeigt werden. Die zweite, an teilnehmenden Künstlern erheblich erweiterte Ausstellung wurde 1912 unter dem Titel „Schwarz-Weiß“, in der Münchner Kunst- und Buchhandlung von Hans Goltz, der auch die Redaktion des Blauen Reiter beriet und Subskription und Auslieferung des im gleichen Jahr erschienenen Almanachs organisierte.

Herwarth Walden (1878-1941), alias Georg Lewin, übernahm die „Blaue-Reiter-Ausstellung“, nachdem sie im Januar 1912 im Gereonsclub in Köln gezeigt worden war und eröffnete mit ihr seine in Berlin gegründete Galerie „Der Sturm“ am 12.3.1912. Walden betätigte sich als Schriftsteller, Verleger, Galerist, Musiker und Komponist. 1910-1932 gab er in Zusammenarbeit mit dem Schriftsteller Alfred Döblin (1878-1957) die Zeitschrift „Der Sturm“ heraus, die zu einer der wichtigsten Publikationen des Expressionismus avancierte. Neben dem Blauen Reiter präsentierte Walden in seiner Galerie die italienischen Futuristen und integrierte die rheinischen Expressionisten in die internationale Werkschau „Erster Deutscher Herbstsalon“ (2.4.-1.12.1913) in der Potsdamer Straße 75, die neben der Sonderbundausstellung in Köln 1912 die wohl umfangreichste Präsentation der europäischen Avantgarde in Deutschland bis nach dem Zweiten Weltkrieg bleiben sollte. 85 Künstler mit 366 Exponaten, darunter die Pariser Kubisten der „Section d’or“ sowie auf Vermittlung Mackes eine Gruppe tschechischer Kubisten, die Mitglieder des Blauen Reiters, die italienischen Futuristen, russische Künstler, darunter Marc Chagall (1887-1985), Natalija Gontscharowa (1881-1962), Michail Larionow (1881-1964), David Burljuk (1882-1967) und auch die in Amerika lebenden Lyonel Feininger (1871-1956), Albert Bloch (1882-1961) und Marsden Hartley (1877-1943) waren vertreten.





August Macke, Stickende Frau auf Balkon, 1910, Öl und Tempera auf Leinwand. (Foto: Reni Hansen, Kunstmuseum Bonn)

2.5 Museen und Kunstvereine

Bereits früh erkannten auch einige progressiv eingestellte Vertreter rheinischer Museen und Kunstvereine die Chance, die europäische Kunst der Moderne in all ihren Facetten zu zeigen. Friedrich Deneken (1857-1927), erster Direktor des Krefelder Kaiser-Wilhelm-Museums, das 1897 als Museum für angewandte Kunst eröffnet worden war, gelang es 1900 in Paris, Objekte des Art Nouveau und japanischer Gestaltungskunst für das Krefelder Museum zu erwerben. Er betrieb die Gründung der „Handwerker und Kunstgewerbeschule in Krefeld, an die 1904 der Niederländer Johan Thorn Prikker (1868-1932) als Lehrer berufen wurde. Bei ihm absolvierten sowohl Helmuth Macke als auch Heinrich Campendonk ihre Ausbildung. 1907 war Deneken an der Gründung des deutschen Werkbundes beteiligt. Neben dem kunstgewerblichen Zweig förderte er nachhaltig moderne zeitge-

nössische Kunst. 1900 kaufte ein Krefelder Unternehmer auf der Pariser Weltausstellung die Marmorskulptur „Eva“ von Auguste Rodin (1840-1917) und überließ sie dem Museum, Rodin gab einen Bronzekopf (Yvette Guilbert) als Geschenk hinzu. Des Weiteren zeigte der aufgeschlossene Direktor die seinerzeit sensationellen Plakate von Henri Toulouse-Lautrec (1864-1901), 1904 Zeichnungen von Paul Gauguin, 1907 in der „Französischen Kunstausstellung“ Werke von van Gogh, Cézanne, Signac, und kaufte Claude Monets (1840-1926) „Das Parlament, Sonnenuntergang“ aus dem Jahr 1904, trotz massiver Widerstände an. 1908 stellte er in der aus Düsseldorf übernommenen Sonderausstellung die neusten Tendenzen der rheinischen Malerei vor.

Der Kunsthistoriker Dr. Richart Reiche (1876-1943) wurde 1907 zum Konservator des Barmer Kunstvereins berufen und übernahm die Aufgabe des künstlerischen Leiters und Ausstellungskurators. In den Räumen der „Kaiser Wilhelm- und Friedrich-Ruhmeshalle“, dem Sitz des Vereins, zeigte er in mehreren bedeutenden Ausstellungen seinerzeit noch unbekannte Künstler, die er auch an Galerien und Museen weitervermittelte. Er übernahm die Düsseldorfer Sonderbundaussstellung von 1909, dann, im Mai 1910, die Münchner Ausstellung des NKVM, im Oktober zeigte er „Junge französische Malerei“ und richtete noch im selben Jahr Franz Marc, Alexej von Jawlensky und Emil Nolde Einzelausstellungen aus, später präsentierte er Adolf Erbslöh, Marianne von Werefkin (1860-1938) und August Macke. Richart Reiche war Mitglied des Gereonsklubs und hielt dort 1911, anlässlich der Vernissage der NKVM-Ausstellung eine Rede über den „Naturalismus“.

Im März 1912 zeigte er wiederum „Französische Malerei“ und im Oktober weitere Werke von Franz Marc und Kees van Dongen (1877-1968). Im gleichen Jahr war Richart Reiche als Organisator und Kurator maßgeblich an der Sonderbundaussstellung in Köln beteiligt; daneben stellte er, ebenfalls noch 1912, Kunstwerke aus der Sammlung des bei Barmen lebenden Wollhändlers und Kunstsammlers Gottlieb Friedrich Reber (1880-1959) im Barmer Kunstverein (Corot, Renoir, Manet, Cézanne, Degas, Gauguin) der Öffentlichkeit vor. Im Mai 1913 präsentiert er August Macke in einer Einzelausstellung.

Der Kunsthistoriker Alfred Hagelstange (geboren 1874) war von 1908 bis zu seinem frühen Tod 1914 Direktor des Wallraf-Richartz-Museums in Köln, des Weiteren Berater des Gereonsklubs, Mitbegründer des Kölner Künstlerbunds und der Kölner Sezession, organisierte 1911 die Ausstellung „Kunst unserer Zeit in Cölner Privatbesitz“ und übernahm 1912 die zweite Ausstellung (Schwarz-Weiss) des Blauen Reiters. Er förderte nachhaltig die rheinischen Expressionisten, unter anderem Heinrich Nauen. Als Mitglied des Organisations-Komitees der Sonderbundaussstellung 1912 hatte er weiteren Einfluss auf die Propagierung der Kunst der Moderne.

Karl Ernst Osthaus, Bankierssohn und Erbe eines großen Familienvermögens, der sich nach einer kaufmännischen Lehre dem Studium der Geistes- und Naturwissenschaften zuwendete, war einer der wichtigsten Kunstsammler und Mäzene zeitgenössischer Kunst am Beginn des 20. Jahrhunderts. Am 9.7.1902 eröffnete unter seiner Direktion das Folkwang-Museum in Hagen (heute Karl Ernst-Osthaus-Museum), dessen Gründung (1899) und Bau durch den Architekten Henri Van de Velde (1863-1957) er in die Wege leitete.

Bereits zur Eröffnung konnte Osthaus das 1902 angekaufte Bild „Kornfeld mit Schnitter“ präsentieren, es gilt als das erste Werk van Goghs in einer öffentlichen Sammlung Deutschlands. In den Jahren von 1902-1914 erwarb Osthaus Werke von Auguste Rodin (1840-1917), Edgar Degas (1834-

1917), Paul Cézanne, Auguste Renoir (1841-1919), Paul Gauguin, Camille Corot (1796-1875), Vincent van Gogh, Aristide Maillol (1861-1944), George Minne (1866-1941), Edvard Munch, Henri Rousseau (1844-1910), Georges Seurat (1859-1891), George Frederick Watts (1801-1889), Anselm Feuerbach (1829-1880), Arnold Böcklin (1827-1901), Emil Nolde, Henri Matisse (1869-1954), Oskar Kokoschka (1886-1980), Franz Marc, Wassily Kandinsky und Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976).

1906 präsentierte er Edvard Munch, die „Brücke-Maler“ und Henri Matisse, 1909 in Einzelausstellungen Jawlensky und Kandinsky, 1910 Ernst Barlach zum Jahreswechsel 1910/1911 die NKVM und 1911 Einzel-Ausstellung Franz Marcs, die zuvor im Kölner Gereonsklub gezeigt worden war.

Zum zehnjährigen Jubiläum 1912 verzeichnete der erste Sammlungskatalog das große Spektrum der künstlerischen Avantgarde. Den Reigen der Ausstellungen eröffnete Emil Nolde, es folgten Wilhelm Lehmbruck, Egon Schiele (1890-1918); im Juli macht die erste Ausstellung des Blauen Reiters im Folkwang-Museum Station, es folgte Johan Thorn Prikker. 1913 stellte Ernst Ludwig Kirchner aus, 1914 wurde Karl Schmidt-Rottluff gezeigt.^[13]

1909 war Osthaus Gründungsmitglied des „Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler“ in Düsseldorf und übernahm den Vorsitz. 1910 verwendete er sich für die Künstlergruppe Brücke sowie für Maillol und Matisse, die auf der zweiten Düsseldorfer Sonderbundausstellung präsentiert werden konnten, dem entsprechend war Osthaus maßgeblich an dieser Gesamtschau expressionistischer Strömungen beteiligt.

3. Die Ausstellung Rheinischer Expressionisten in Bonn 1913

„Die rheinischen Expressionisten habe ich gemacht in Bonn, so nebenbei, erstens, um Cassirer zuzuvorkommen, und die Leute hier zusammenzubringen, zweitens als eine Probe für den Herbstsalon.“^[14] Dieses Statement von August Macke umschreibt in knappster Form seine Motive, in Bonn die gemeinsame Ausstellung seiner Malerfreunde zwischen den großen europäischen Gesamtschauen des Sonderbunds in Köln 2012 und des Herbstsalons in Berlin 2013 zu organisieren.

3.1 Vorbereitung

Um Macke hatte sich im Frühsommer 1913 in Bonn ein Kreis von Malerkollegen gebildet, die sich in einer Villa in Grau-Rheindorf zum Beisammensein und Arbeiten trafen. Mackes Schwager, Walther Gerhardt, hatte jene, direkt am Rhein in der Estermannstraße 158 gelegene Villa W. v. Plüskow gemietet, Engert sowie Henseler und der Schriftsteller Karl Otten (1889-1963) bewohnten dort jeweils ein Zimmer. In diesem Kontext wurde die Idee zur Ausstellung „Rheinischer Expressionisten“, geboren, die August Macke zielstrebig umsetzte.

„Wir saßen in seinem Garten unter der Laube am Rhein und blinzelten in den strahlenden Sommer. Macke, Max Ernst, der zarte, bucklige Seehaus, der schlanke, unendlich begabte Franz Henseler, der aus München hierher verschlagen wurde. Manchmal tauchte Heinrich Nauen auf, und Franz Marc bestieg sein blaues Ross, um den Affenfries im Atelier auszumalen. Zwischendurch geisterte der schlauchartig sich windende Haru Engert umher, saß mit untergeschlagenen Beinen und schnitt Silhouetten. Aus unseren europäischen Gesprächen – wir betrachteten Köln und Bonn als Vororte von Paris, Wien und Rom – formte sich in Macke die Idee einer repräsentativen Ausstellung Rheinischer Expressionisten, die ohne jede Vorbereitung oder fremde Hilfe in den Tag sprang.“ So

schilderte Karl Otten die Atmosphäre in der Geburtsstunde der Ausstellung^[15].

August Macke, der neben dem Grau-Rheindorfer Künstlerkreis enge Beziehungen zu den Mitgliedern des Kölner Gereonsklubs pflegte, zum Arbeitsausschuss der Kölner Sonderbundausstellung 1912 gehörte und als Mitglied des Blauen Reiters hervorragende Beziehungen nach München unterhielt, dürfte kaum Mühe gehabt haben, eine repräsentative Liste der Aussteller zusammenzustellen und den dem Expressionismus aufgeschlossenen Friedrich Cohen, in dessen Kunstsalon 1907 die Brücke-Maler, 1908 Holzschnitte von Gabriele Münter und 1912 bereits August Macke präsentiert hatte, für das Unternehmen zu gewinnen.



August Macke (1887-1914), Helle Frauen vor Hutladen, 1913, Öl auf Leinwand. (Osthaus Museum Hagen)

3.2 Die Künstler der Ausstellung

Paul Adolf Seehaus, 1891 in Bonn geboren und durch eine schwere Erkrankung 1904 bleibend körperbehindert, trat in der Ausstellung unter dem Pseudonym „H.G. Barnett“ (der Name stammt von einem englischen Fischerdorf, wo er seine ersten Malferien verbracht hatte) auf. Seit 1910 war er mit Macke eng befreundet und bezeichnete sich als seinen „unentgeltlicher Meisterschüler“. Wichtige Anregungen sammelte er auf der Kölner Sonderbund- und der Futuristen-Ausstellung im Rheinischen Kunstsalon von Otto Feldmann 1912. Parallel zu seinem Kunstgeschichtsstudium 1914-1917 war Seehaus weiter als Maler, insbesondere auch als Radierer und als Ausstellungsorganisator tätig. Knapp vier Monate nach seiner Promotion an der Universität Bonn starb er am 13.3.1919 in Hamburg an einer Lungenentzündung. In der Bonner Ausstellung war Seehaus mit zwei Gemälden - „Rheinufer bei Bonn“, „Hafenanlage“ - und zwei Hinterglasbildern vertreten. Seehaus' enge Verbundenheit zur Musik spiegelt sich im Farb- und Formrhythmus seiner kammermusikalischen Bilder wider, die von idyllischer Zartheit bis zu dynamischen Kraftzirkeln reichen.^[16]

Heinrich Campendonk, 1889 in Krefeld geboren, besuchte 1905-1909 die Kunstgewerbeschule in Krefeld und war wie Helmuth Macke Schüler von Jan Thorn Prikker. Mit Helmuth Macke unterhielt er eine Ateliergemeinschaft und knüpfte Kontakt zu August Macke, der NKVM und den Vertretern des Blauen Reiters. 1911 siedelte er ins Bayerische Sindelsdorf um und schloss sich den Kreisen um Kandinsky und Marc an. Zur Bonner Ausstellung steuerte er ein Bild mit dem Titel „Fischpredigt“ und einige Aquarelle bei. Menschen und Dinge sind in seinem starkfarbigen Werken auf mystisch-geheimnisvolle Weise mit der Umgebung verschlungen. Walter Cohen wusste seine Gemälde als „Andachtsbilder eines Weltfrommen“ zu umschreiben^[17].

Ernst Moritz Engert, 1892 in Yokohama als Sohn eines aus Hadamar (Westerwald) stammenden Kaufmanns geboren, kehrte mit seinen Eltern 1904/1905 nach Deutschland zurück. Angeregt durch einen Silhouettenschneider, den Engert auf einem Jahrmarkt begegnete, begann er, sich dieser Technik zuzuwenden und setzte sie, nach sporadischem Kunststudium in München, konsequent fort. Von Bildnissilhouetten über Plakatentwürfe bis zu Schattenspielen entwickelte Engert eine Meisterschaft, die den eigentlich in der Kunstwelt nicht hoch angesehenen Scherenschnitt eine neue Dimension verleiht. In der Bonner Ausstellung zeigte Engert neben Scherenschnitten das Gemälde „Runde Madonna“.

Max Ernst, 1891 in Brühl geboren, studierte 1910-1914 Philosophie und Kunstgeschichte an der Universität Bonn, lernte 1911 August Macke kennen und fasste den Entschluss, Maler zu werden. Seine frühen, bereits 1909 entstandenen Bilder zeugen noch von impressionistischer Stimmung, während er im Verband mit den rheinischen Expressionisten, ohne akademische Kenntnisse, sich mit der französischen Stilpluralität auseinandersetzte und Bilder mit großem Experimentierwillen schuf. Er debütierte 1913 in der Bonner Ausstellung mit den Werken „Die Straße“ (1912), „Martyrium“, „Christus und die Jünger“, „Weiblicher Kopf“ (Hinterglasbild).

Otto Feldmann (1881-1942) trat 1908 in der Jahresausstellung der Vereinigung Kölner Künstler in Köln erstmals in Erscheinung und eröffnete, nach Parisaufenthalten, 1912 die Galerie „Rheinischer Kunstsalon am Hansaring 20 in Köln, in der er avantgardistischer Kunst bis 1914 ein Forum bot. 1911 beschickte er von Paris aus die Winter-Ausstellung der Berliner Sezession „Zeichnende Künste“, im Januar 1913 war er an der zweiten Ausstellung der Kölner Sezession im Walraff-Richartz-Museum in Köln beteiligt und eröffnete im gleichen Jahr eine „Neue Galerie“ in Berlin. Otto Feldmann machte sich als Zeichner und Aquarellist einen Namen, eine Karikatur von dem Kunsthändler Alfred Flechtheim 1911 zeugt von seinen zahlreichen Kontakten in der Rheinischen Kunst-Szene.



Paul Adolf Seehaus, Kessenich bei Bonn, 1913, Öl auf Leinwand. (Foto: Reni Hansen, Kunstmuseum Bonn)

Franz Seraph Henseler, 1883 im Oberbayerischen Rosenheim geboren, begann neben seinem Jura-studium als künstlerischer Autodidakt und machte sich einen Namen mit originellen Werbegrafiken und Buchillustrationen. Im Kreis der Schwabinger Bohème lernte er Ernst Moritz Engert und Karl Ot-ten kennen, mit denen er 1913 die Grau-Rheindorfer Villa W. v. Plüskow bei Bonn bezog. Im engen Austausch mit August Macke beteiligte er sich an der Bonner Ausstellung mit den Gemälden „Rhei-nische Madonna“, „Sebastian“, „Mondanbeter“, ferner mit den Tuschzeichnungen und/oder Radie-rungen „Verführung“, „Kreuztragung“ und „Familie“.

Franz Matthias (Lambert) Jansen, 1885 in Köln geboren, studierte 1905-1906 Architektur an der TH Karlsruhe und 1906-1910 bei dem Architekten Otto Wagner (1841-1918) an der Akademie der Künste in Wien. Nach seiner Rückkehr nach Köln beschloss er 1910 die Architektur zugunsten der Malerei aufzugeben und debütierte im gleichen Jahr auf Vermittlung von Alfred Hagelstange mit 34 Gemälden an der 2. Ausstellung des Kölner Künstlerbundes, war an den Sonderbundaustellungen 1911 in Düsseldorf und 1912 in Köln, und 1913 als Mitbegründer an den Ausstellungen der Kölner Sezession beteiligt, daneben war er 1911 auch Mitbegründer des Gereonsklubs. Der Vorwurf des Stilpluralismus, dem ihm Kritiker vorwarfen, zeugte von der raschen Adaption, die der Autodidakt Jansen in der Auseinandersetzung mit den zahlreichen französischen Strömungen vollzog. Daneben entstand seit 1912 ein umfangreiches graphisches Werk in Zyklen. In der Bonner Ausstellung war Jansen mit dem Gemälde der „Sommer“ vertreten.

Josef Kölschbach, 1892 in Köln geboren, (gestorben 1947) studierte 1912 an der Kunstakademie in Düsseldorf, brach aber nach dem Besuch der Sonderbundaustellung noch im gleichen Jahr sein Akademiestudium ab und wurde freischaffender Künstler. Über Max Ernst lernte er August Macke kennen, der ihn zur Bonner Ausstellung einlud. Seine Bewunderung für Kandinsky machte sich in seinen frühen Aquarellzyklen bemerkbar, während seine Hinterglasbilder mit religiösen Motiven den 21-jährigen durch eine Einzelausstellung im Aachener Reiff-Museum im Juni/Juli 1913 schon be-kannt machten, bevor er in der Bonner Ausstellung seine „Große Komposition mit Kopf im Bildzen-trum“ sowie weitere Hinterglasbilder „Köpfe“ zeigte.





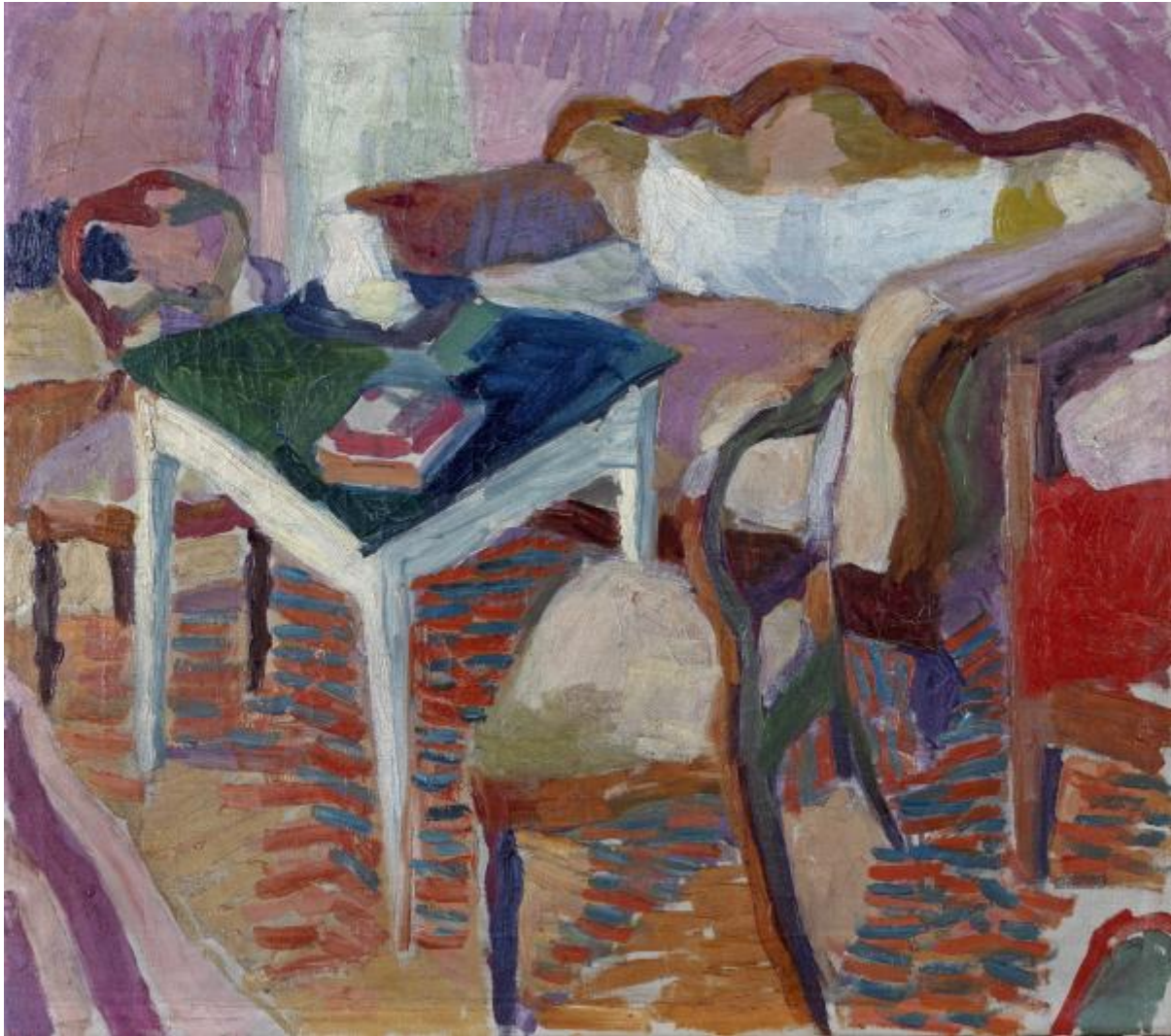
Franz Seraph Henseler, Kreuztragung, 1913, Öl auf Leinwand. (Foto: Reni Hansen, Kunstmuseum Bonn)

Helmuth Macke, 1891 in Krefeld geboren, studierte wie Heinrich Campendonk, mit dem er gemeinsam ein Atelier führte, 1906-1908 an der Krefelder Kunstgewerbeschule bei Johan Thorn Prikker. Mit seinem Vetter August Macke war er freundschaftlich verbunden. Nach dem Studium lebte er von 1909-1910 in Ateliergemeinschaft mit Wilhelm Wieger (1890-1964) und Heinrich Nauen in Orbroich bei Krefeld. 1910-1911 hielt er sich mit August Macke am Tegernsee auf und lernte die Künstler des Blauen Reiters kennen, während er ein Jahr später in Berlin Kontakte zu den Malern der Brücke aufnahm und Freundschaft mit Erich Heckel schloss. Nach seiner Beteiligung an der Sonderbundausstellung 1912 in Köln war er 1913 beim „Ersten Deutschen Herbstsalon in Berlin“ vertreten. In Bonn zeigte er Figurenbilder und Landschaften aus seiner ersten, vom Blauen Reiter beeinflussten Schaffensperiode.

Carlo Mense, 1886 in Rheine/Westfalen geboren, ab 1891 in Köln aufgewachsen, studierte 1906-1908 an der Kunstakademie Düsseldorf und lernte August Macke kennen. Auf seinen Rat wurde er 1909 Privatschüler von Lovis Corinth (1858-1925) in Berlin und setzte 1911 sein Kunststudium in Weimar fort, siedelte im gleichen Jahr mit seinem Bruder Rudi nach München über und wurde Mitglied im Gereonsklub in Köln. Auch er nahm an der Kölner Sonderbundausstellung 1912 und am Ersten Deutschen Herbstsalon in Berlin 1913 teil. 1914 entwarf er Graphiken und Titelblätter für die expressionistischen Zeitschriften „Der Sturm“ und „Die Aktion“ und übernahm die Organisation der Folgeausstellung „Rheinische Expressionisten“ in der Galerie Flechtheims in Düsseldorf. Mehrfache

Reisen nach Ascona zum Monte Verità führten zur Bekanntschaft mit der expressionistischen Tänzerin Mary Wigman (1886-1973).

Sein Werk nahm bis zum Ersten Weltkrieg die unterschiedlichsten Einflüsse, auch die durch seine Kollegen, auf. In Bonn war er mit Landschaftsbildern und Radierungen vertreten.



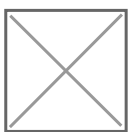
Helmut Macke, Interieur, 1910, Öl auf Leinwand. (Foto: Reni Hansen, Kunstmuseum Bonn)

Heinrich Nauen, 1880 in Krefeld geboren, besuchte 1898 die Düsseldorfer Kunstakademie, 1899 die Privatschule von Heinrich Knirr (1862-1944) in München und von 1899-1902 die Kunstakademie Stuttgart als Meisterschüler Leopold von Kalckreuths (1855-1928). Anschließend hielt er sich bis 1905 in der Künstlerkolonie Laethem-Saint-Martin bei Gent in Flandern auf. 1906-1911 machte er Station in Berlin, Orbroich bei Krefeld und Belgien. 1910 wurde sein großformatiges Gemälde „Die

Ernte“, das im Zentrum der ersten Ausstellung der Kölner Sezession stand, in Paris präsentiert, was ihm große Anerkennung, auch in einem Brief von Henri Matisse, brachte. 1911 siedelte er nach Schloss Dilborn bei Brüggen über, das zum gesellschaftlichen Mittelpunkt der Kunstszene wurde. 1912/1913 schuf er im Auftrag von Erwin Suermondt sechs Wandbilder für die Burg Drove bei Düren und beteiligte sich an der Kölner Sonderbundausstellung 1912 mit sechs Bildern. 1914 richtete ihm Alfred Flechtheim eine Einzelausstellung in seiner Galerie aus, in der der Drove-Zyklus der Öffentlichkeit präsentiert wurde. Nauens wichtigstes Thema war die Landschaft und auch der in ihr arbeitende Mensch symbolistisch überhöht und von starker Farbigkeit. Der Einfluss van Goghs ist in vielen seiner frühen Gemälde spürbar. In Bonn wurden sein Porträt von Helmuth Macke und das Bild zweier „Mädchen im Boot“ gezeigt.

Clara Maria von Malachowski-Nauen, 1880 in Hannover geboren, begann ihre Ausbildung 1899 an der privaten Kunstschule bei Wilhelm Claudius (1854-1942) in Dresden, die sie 1900-1905 bei Leopold von Kalckreuth in Stuttgart fortsetzte, wo sie ihren späteren Mann, Heinrich Nauen kennenlernte. Sie setzte ihr Studium bei W.C.H. Claudius in Dresden fort, heiratete dort 1905 und folgte ihrem Mann nach Paris an die Académie Julian und auf seinen weiteren Stationen. Maria Nauen betätigte sich als Malerin, Radiererin und Holzschneiderin, vor allem auch als Malerin von Kinderporträts. Die einzige Ausstellung, an der sie vor dem Ersten Weltkrieg beteiligt war, war die der Rheinischen Expressionisten in Bonn, wo vier ihrer Landschaftsaquarelle gezeigt wurden.

Olga Friederike Oppenheimer, 1886 in Köln geboren, begann ihre künstlerische Ausbildung zusammen mit ihrer Freundin Emmy Worringer bei Adolf Hölzel (1853-1934) in Dachau und an der Akademie in München. 1908 bezog sie ein Atelier in Köln am Marsilienstein 28. 1909 wurde sie in Paris Schülerin von Paul Sérusier, ein Jahr später gründete sie zusammen mit Emmy Worringer eine Mal- und Zeichenschule im Kölner Gereonshaus und war eine der Gründerinnen des Kölner Gereonsklubs. Zusammen mit ihr bewies sie sich als kluge Organisatorin, um gegen die konservative Kölner Kunstszene zu opponieren, was sich auch als Mitbegründerin der Kölner Sezession bestätigte. Als eine der wenigen Künstlerinnen im Kreis ihrer Kolleginnen war sie bis 1913 in wichtigen Ausstellungen vertreten: 1910 in der 2. Ausstellung des Kölner Künstlerbundes im Wallraf-Richartz-Museum, 1911 „Graphik Kölner Künstler“, 1912 an der Sonderbundausstellung in Köln, im gleichen Jahr in der 1. Ausstellung der Kölner Sezession im Kunstgewerbemuseum, 1913 in der 2. im Wallraf-Richartz-Museum und 1913 als einzige deutsche Repräsentantin in der legendären Armory-Show in New York. Im gleichen Jahr heiratete sie Emmys Bruder, den Gastronomen Adolf Worringer (1882-1960). Nach der Geburt zweier Söhne gab sie 1916 die Malerei auf. Aufgrund schwerer Depressionen wurde sie 1918 in die Heilanstalt Waldbreitbach eingeliefert und 1941 im Konzentrationslager Majdanek ermordet.





Heinrich Nauen, Ernte, 1909, Öl auf Leinwand. (Foto: Reni Hansen, Kunstmuseum Bonn)

William Straube, 1871 in Berlin geboren, besuchte von 1886-1888 Abendkurse im Aktzeichnen, 1890-1893 absolvierte er eine Dekorationslehre, studierte ab 1894 an der Königlichen Kunstschule in Berlin, machte 1896 sein Zeichenlehrerexamen und setzte sein Studium als Meisterschüler des Historienmalers Josef Scheurenberg (1846-1914) fort. Seit 1898 war er als Zeichenlehrer in Koblenz tätig und unternahm in den Folgejahren zahlreiche Reisen durch Europa, machte 1901 in Paris die Bekanntschaft mit Matisse und hatte eine erste Ausstellung in Düsseldorf. 1908 gab er seine Zeichenlehrerstelle zugunsten einer freischaffenden Künstlertätigkeit auf, studierte an der Académie Matisse in Paris und 1915-1916 als Schüler von Adolf Hoelzel an der Stuttgarter Akademie. Vermutlich wurde Macke auf Straube bei dessen Teilnahme an der Kölner Sonderbundausstellung 1912 aufmerksam, und lud ihn, aufgrund der Stilverwandtschaft zu den Rheinischen Expressionisten, zur Bonner Ausstellung ein.

Hans Thuar, 1887 in Treppendorf bei Lübben geboren, wuchs ab 1892 in Köln auf. Ostern 1897 schloss er Freundschaft mit August Macke, zwei Jahre später wurde er von einer Pferdebahn überfahren und verlor beide Beine. Am Krankenlager machte er erste Malversuche mit August Macke, nahm von 1903-1907 Unterricht bei Professor Wegelin in Köln, verließ die Schule, betätigte sich als Dekorationsmaler und studierte von 1907-1908 an der Düsseldorfer Kunstakademie, arbeitete 1909-1910 abwechselnd in Köln und Düsseldorf: Nach einer depressiven Phase schwang er sich, nach Umzug nach Bonn-Endenich, 1911-1914 zu einer ersten Schaffensperiode auf, beteiligt sich an den Ausstellungen der Kölner Sezession 1911 und 1913, an der Kölner Sonderbundausstellung 1912, und am Ersten Deutschen Herbstsalon in Berlin 1913. In der Bonner Ausstellung wurden

Landschaftsbilder gezeigt, die sich durch eine von starken Grundfarben geprägte, klare und reduzierte Formensprache auszeichnen.

August Macke selbst war in der Ausstellung mit den Bildern: „Vier Mädchen“, „Badenden Mädchen“, „Gartenrestaurant“, „Kinder am Wasser“, „Akte“ und einem Holzschnitt vertreten.

3.3 Rezeption der Ausstellung

Angesichts der ausgesprochen zwiespältigen Aufnahme der Kölner Sonderbundausstellung und den Präsentationen der Kölner Sezession - einer kleinen Gruppe von Sammlern, Förderern und progressiv eingestellten Kunsthistorikern - stand das krasse Unverständnis der konservativen nationalen Kreise, der Tagespresse und das der Bevölkerung gegenüber - lässt sich, in der Äußerung „hoffentlich werden keine Scheiben eingeschlagen“ im Vorfeld der Eröffnung August Mackes Anspannung erkennen^[18]. Seine Besorgnis erwies sich jedoch als unbegründet, die Ausstellung wurde gut besucht, Macke veranstaltete eine Führung, an der circa 70 Personen teilnahmen, 15 Bilder wurden verkauft.

Die Rezensionen fielen ausgesprochen ausführlich und überwiegend positiv aus, was wohl auch daran lag, dass die Verfasser, als Studenten des Bonner Kunsthistorischen Instituts, dem Freundeskreis der Maler nahestanden, so Joachim Benn, Max Ernst, Alfred Salmony und Karl Otten. Außerdem waren mehrere der Beteiligten in Bonn ortsansässig und Macke durch frühere Ausstellungen in Bonn und durch seine Familie bekannt, so dass sich ein kleiner familiärer Kreis von Interessenten bilden konnte.

Die „Probe“ für den Ersten Deutschen Herbstsalon in Berlin, wie es Macke ausdrückte, war gelungen. Es folgte dann noch im gleichen Jahr die Übernahme der Ausstellung in den „Rheinischen Kunstsalon“ von Otto Feldmann in Köln, und von September bis November die Ausstellungsbeteiligung am Ersten Deutschen Herbstsalon bei Herwarth Walden in Berlin, im Januar 1914 unter dem Titel „Die Neue Malerei“ eine Expressionisten-Ausstellung in der Galerie Ernst Arnold in Dresden. Im Mai wurden die Rheinischen Expressionisten unter der Kuratie von Carlo Mense in der Düsseldorfer Galerie von Alfred Flechtheim präsentiert, im Juni, in unterschiedliche Zusammensetzung gegenüber Bonn, nochmals in der „Neuen Galerie“ von Otto Feldmann, in Berlin gezeigt.



William Straube, Selbstbildnis an der Staffelei, 1911, Öl auf Leinwand. (Foto: Reni Hansen, Kunstmuseum Bonn)

3.4 Vorläufiges Ende durch den Ersten Weltkrieg

Der Erste Weltkrieg schlug eine große Zäsur in die Weiterentwicklung der rheinischen Expressionisten, viele wurden eingezogen, Campendonk bis 1916, Engert bis 1916, Ernst bis 1918, Jansen, wegen Krankheit 1915 zurückgestellt, Kölschbach bis 1916, Helmuth Macke bis 1918 (er arbeitete 1915 als Kriegsmaler von Verdun), Mense bis 1918, Nauen bis 1918. August Macke und Franz Henseler starben im Feld, Paul Adolf Seehaus 1919 an Lungenentzündung. Thuar litt 1914-1920 an tie-

fer Depression, Marie von Malachowski-Nauen trat nach der Bonner Ausstellung 1913 nicht mehr in Erscheinung, Olga Oppenheimer gab 1916 die Malerei auf.

4. Die Rheinischen Expressionisten nach dem Ersten Weltkrieg

4.1 Die Ausstellung „Das junge Rheinland“ in Köln

Paul Adolf Seehaus organisierte mit Hilfe von Dr. Walter Cohen 1918 im Kölnischen Kunstverein eine Ausstellung mit dem Titel „Das junge Rheinland“, in der die erste Bilanz der rheinischen Kunst unmittelbar nach dem Krieg gezogen wurde. Unter dem Titel „August Macke zum Gedächtnis“ schrieb Cohen das Vorwort zum Katalog, während Seehaus in der im „Kunstblatt“ erschienenen Rezension formulierte: „Das Gesicht der typisch rheinischen Kunst ist geblieben [...] Wie der Duft der Atmosphäre, silbergrau und violett die rheinische Landschaft schmeichelnd umgibt und ausgleichend umlagert, so durchdringt eine fast traditionelle Schönheit die Werke dieser rheinischen Maler [...] Frankreichs Nachbarschaft klingt leise herein.“^[19] Im Mittelpunkt standen 30 Werke von August Macke, daneben Arbeiten von Nauen, Kölschbach, Max Ernst, Campendonk, Jansen und Seehaus und auch von weiteren dem Kreis verbundenen Maler.



Heinrich Campendonk, Pferde-Komposition, 1912, Öl auf Pappe. (Foto: Reni Hansen, Kunstmuseum Bonn)

4.2 Die Künstlervereinigung „Das junge Rheinland“ in Düsseldorf

Der Titel „Das Junge Rheinland“ wurde für die gleichnamige Künstlervereinigung übernommen, die am 24.2.1919 in Düsseldorf von dem Dichter Herbert Eulenberg, dem Maler Arthur Kaufmann (1888-1971) und dem Maler und Schriftsteller Adolf Uzarski (1885-1970) ins Leben gerufen wurde. Der Zusammenschluss sollte die Interessen der rheinischen Künstlerschaft vertreten und ihnen unabhängige Ausstellungsmöglichkeiten bieten. Die erste Ausstellung fand im Juli 1919 in der Düsseldorfer Kunsthalle mit 113 Teilnehmern statt, darunter posthum Macke und Seehaus. Noch im selben Jahr wurde die Schau in Barmen gezeigt. Unter anderem schlossen sich Max Ernst, Carlo Mense, Heinrich Nauen, Walter Ophey und Otto Sohn-Rethel dieser Vereinigung an, die, neben anderen in den 1920er-Jahren entstandenen Künstlergruppierungen, 1933 aufgelöst wurde.

Berühmtes Zentrum der zeitgenössischen rheinischen Künstler war die Düsseldorfer Altstadt-Galerie „Junge Kunst – Frau Ey“ die von Johanna Ey (1864-1947), bekannt als Mutter Ey, geleitet wurde. Doch der Zenit der expressionistischen Kunstentwicklung war überschritten, Kunstströmungen wie Dada, Surrealismus und Neue Sachlichkeit brachen sich Bahn. So fand Max Ernst über Dada zum Surrealismus, während Heinrich Campendonk, Hans Thuar, Heinrich Macke und Heinrich Nauen, der 1921 an die Kunstakademie Düsseldorf berufen wurde, ihr Spätwerk aufbauten. Mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten wurden, so wie viele andere, die Werke der Expressionisten als „entartet“ erklärt, teilweise zerstört, Sammlungen zerschlagen, aus Museen entfernt und der Öffentlichkeit entzogen.

4.3 Würdigung der Rheinischen Expressionisten nach dem Zweiten Weltkrieg

1952 organisierte Walter Holzhausen (1896-1968) eine erste umfassende Ausstellung der Städtischen Kunstsammlungen Bonn mit dem Titel „Bonn und der rheinische Expressionismus“ im Kaufhof Bonn und rief damit die Erinnerung an den künstlerisch so fruchtbaren Kreis um August Macke zurück ins Leben.

Das städtische Kunstmuseum Bonn, das August-Macke-Haus in Bonn, das Kaiser-Wilhelm Museum in Krefeld und weitere Museen verwalten heute das Erbe der Rheinischen Expressionisten, sorgen für die kunsthistorische Aufarbeitung und mit kontinuierlichen Ausstellungen für ihre Präsentation in der Öffentlichkeit.



Carlo Mense, Stromlandschaft, 1913, Öl auf Leinwand. (Foto: Reni Hansen, Kunstmuseum Bonn)

2. Roaring Twenties. Die populäre Musik der 1920er Jahre

"Schöner Gigolo, armer Gigolo, / Denke nicht mehr an die Zeiten / Wo du als Husar, goldverschnürt sogar / Konntest durch die Straßen reiten! / Uniform passée, Liebchen sagt: Adieu! / Schöne Welt, du gingst in Fransen. / Wenn das Herz dir auch bricht / Zeig ein lachendes Gesicht / Man zahlt, und du musst tanzen." Es gibt viele verschiedene akustische Manifestationen, die uns angesichts des Liedtextes von Julius Brammer aus dem Jahr 1928 (Musik: Leonello Casucci) in den Sinn kommen können. Denken wir z. B. an die tiefe Stimme der Marlene Dietrich, die melancholisch ihre englische Version *Just a Gigolo* ins Mikrofon haucht. Oder an den jungen Max Raabe, dessen leicht näselnde Kopfstimme uns den Text eher zackig, mit stark rollendem "r" und prägnanten Konsonanten präsentiert. Oder an Louis Armstrongs unverwechselbare Stimme, der das

Lied 1930 in den USA herausbrachte. Drei Stationen eines Schlagers (1930, 1978 und 1989) mit einem jeweils unterschiedlichen Klang. Wie aber gestaltete sich der "originale" Sound der 1920er Jahre? Und wie hörten die Menschen zu dieser Zeit die Musik?

Die vermutlich erste Einspielung vom *Schönen Gigolo* ist heute nur wenigen bekannt. Es handelt sich um eine Aufnahme vom 22. August 1929 mit dem Orchester Dajos Béla und dem Refraingesang von Kurt Mühlhardt. Im Gegensatz zu vielen späteren Versionen, die das Lied musikalisch eher der Ballade oder auch dem Swing annäherten (z. B. die bekannte Version von Louis Prima, 1956), steht hier noch deutlich der Tango-Rhythmus im Vordergrund. Ein Hinweis, dass und auf welche Weise zu dieser Musik getanzt wurde? Die Aufnahme ist geprägt von den Nebengeräuschen der alten Grammophonplatte, dem leicht flachen Klang der Streicher, den gedämpften Blechbläsern und dem insgesamt trockenen Eindruck von Schlagzeug und Begleitinstrumenten. Ein dürrer Klang, der sich von der Live-Präsentation durch ein Tanzorchester gravierend unterscheiden haben muss. Und doch faszinierte diese Aufnahme die Menschen, weil sie so die Musik an verschiedene Orte "mitnehmen" konnten. Um der populären Musik der 1920er Jahre auf die Spur zu kommen, müssen wir nicht nur fragen, wo und von wem diese Musik gespielt oder gehört wurde; es geht auch darum, sich den Klang der alten Aufnahmen wieder "vor Ohren" zu führen.

Tanzpaläste, Theater, Bars und Kabarett - Szenen populärer Musik in den 1920er Jahren

Schöner Gigolo: ... – Die Geschichte, die das Lied erzählt und die primär über den Refrain vermittelt wird, handelt vom Abstieg eines ehemaligen Soldaten, der sich nach Ende des Krieges sein Geld als Eintänzer verdient: "Man zahlt und du musst tanzen." Das eigentliche Vergnügen wird hier zur lästigen Pflicht, die Arbeit ist anstrengend, erfordert neben tänzerischen Fähigkeiten auch Fremdsprachenkenntnisse, Einfühlungsvermögen und vor allem Ausdauer, wenn der junge, schöne Mann den Damen zu ihrem (Tanz-)Vergnügen zur Verfügung stehen muss. Die Kennzeichnung des Soldaten als ehemaliger Husar, also als Teil der mit prunkvollen Uniformen ausgestatteten Reiterei, deren Mitgliedern neben Tapferkeit, Schnelligkeit, Klugheit und Furchtlosigkeit auch ein anziehendes Wesen und Eleganz nachgesagt wurden, macht den Niedergang noch deutlicher. In seiner Melancholie spiegelt der Text nicht nur Enttäuschung und Lethargie angesichts des für den ehemaligen Soldaten verlorenen Krieges, sondern er passt mit seiner Grundstimmung in die Zeit der beginnenden Weltwirtschaftskrise 1929. Waren für die Besucher die Bars, Theater und Tanzpaläste Orte des Vergnügens und der Erholung, waren sie für Musiker, Sänger und Tänzer mehr oder weniger attraktive Arbeitsorte. Ob Geld verdienend oder Geld ausgebend – von Musik waren hier alle umgeben und alle partizipierten daran, musizierend, (mit-)singend, tanzend oder (zu-)hörend.

In den Großstädten konzentrierten sich die verschiedenen Vergnügungsetablissemments oft in bestimmten Zentren, die in der Nähe von Verkehrsknotenpunkten lagen. In Berlin z. B. hatten sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zwei solcher Zentren herausgebildet: Vor dem Ersten Weltkrieg entstand eins rund um den Bahnhof Friedrichstraße, wo sich mit den renommierten Hotels *Adlon* und *Kaiserhof* und dem Varieté *Wintergarten* auch in den 1920er Jahren noch wichtige Stätten von Tanzmusik und populärer Kultur befanden. Aufstrebend und nach dem Ersten Weltkrieg federführend in Sachen Unterhaltung waren die Etablissemments im "Neuen Westen" Berlins um den

Kurfürstendamm. So berichtete etwa der Publizist Karl Scheffler 1931: "Dort sind [...] die großen in Licht glitzernden Kinos, die allabendlich viele 1.000 Besucher aufnehmen und zu bestimmten Stunden entlassen, dicht gedrängt sodann die Restaurants, Konditoreien und Cafés mit ihren im Sommer von Markisen überdachten Vorplätzen, die Tanzlokale und Kabaretts. [...] Dort versammeln sich, wie auf einem Korso, die gut Gekleideten, die theatralisch Geschminkten, die Schauspieler und Schauspielerinnen, die freiwillig die Revue des Großstadtlebens agieren. [...] Dieses ist die Feierabend-Apotheose der Großstadt, ist der Triumphgesang, den das neue Berlin sich immer wieder von neuem selber singt."

Werbemaßnahmen für Interpret und Plattenfirma wurden eng miteinander verzahnt - hier ein I
Werbemaßnahmen für Interpret und Plattenfirma wurden eng miteinander verzahnt -
hier ein Plakat von "Friedl" für die Comedian Harmonists / Odeon, ca. 1929, Deutsches
Plakat Museum Essen (© picture-alliance/akg)

Zwischen den Tanzlokalen, Kabaretts, Bühnen, Cafés und Bars herrschte an solchen Kulminationspunkten ein reger Austausch; sowohl die Künstler als auch das Publikum wechselten zwischen den Orten hin und her. Was auf diese Weise im unmittelbaren Umfeld an Programm- und Repertoireaustausch stattfand, erreichte über die neuartigen Kanäle der Massenkommunikation – Zeitungen, Rundfunk, Grammophonplatten – auch ein weit entferntes Publikum. Die Absatzmärkte wurden im Zusammenspiel verschiedener medialer Strukturen bedient, wie das Beispiel der Vermarktung der bekannten Gesangsgruppe *Comedian Harmonists* zeigt. Auf die Produktion einer neuen Platte folgten z. B. nicht nur Werbemaßnahmen in Zeitungen, sondern auch Konzerttourneen, für die wiederum die externen Plattenverkaufsstellen warben. Nur die geschickte Nutzung der verschiedenen Medien und Distributionskanäle ermöglichte die erstaunliche Karriere des Ensembles, das bis heute durch Schlager wie *Veronika, der Lenz ist* bekannt ist. Solche Schlager wurden in verschiedenen Arrangements auch als Notenausgaben verbreitet, was es Alleinunterhaltern, Caféhausmusikern oder Tanzorchestern ermöglichte, diese in ihr Repertoire aufzunehmen.

Die enge Bindung von Song und Interpret, wie wir sie aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts kennen, bestand in den 1920er Jahren noch nicht. Oft wurde ein Schlager bereits kurz nach Erscheinen von verschiedenen Plattenfirmen mit unterschiedlichen Orchestern bzw. Interpreten produziert. So war z. B. auch Casuccis *Schöner Gigolo* Ende der 1920er Jahre auf Schallplatten der Labels Odeon, Elektrola, Parlophone, Beka und Homokord zu hören, es sangen Richard Tauber, Luigi Bernauer oder Walter Jurmann und die Orchester von Dajos Béla, Marek Weber, Bernard Etté, das Saxofon-Orchester Dobbri usw. begleiteten.

Schlager und Tanz wurden in den 1920er Jahren mehr und mehr zu einer untrennbaren Einheit. Im Lied vom *Schönen Gigolo* steht der Tanz nicht nur inhaltlich im Mittelpunkt, indem der Gigolo selbst tanzt und den Frauen als Tanzpartner zu Diensten ist – das Lied ist als Tango auch formal Tanzmusik und erklingt durch die Interpretation von Tanzorchestern, wie dem Orchester Dajos Béla, live oder auf Platte bei Tanzveranstaltungen. Sollte ein Lied populär werden, "einschlagen", so musste es vor allem "tanzbar" sein: "Die Praxis hat bewiesen, dass die Schlager Erfolg haben, die nicht nur musikalisch und textlich dazu geeignet sind, sondern auch den zur Zeit modernen Tanzschritten entsprechen", hieß es dazu 1932 in einer Zeitschrift.

Moderne Tanzschritte – das waren in den 1920er Jahren zunächst (noch aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg bekannt) Tango, Boston und Onestep sowie der sich aus Letzterem entwickelnde Foxtrott. 1920 folgte mit dem Shimmy der Vorläufer des Charleston, wie dieser ein Platztanz, bei dem keine eigentliche Fortbewegung im Raum erfolgt. Auch Tänze südamerikanischen Ursprungs wie die Rumba fanden ihren Weg auf das Tanzparkett.

Tatsächlich kam kaum ein Schlager der 1920er Jahre ohne Bezeichnungen wie "Foxtrott", "Valse Boston", "Shimmy", "Tango" oder "Onestep" aus. Mit dem Bezug auf die Tanzformen gingen auch musikalische Veränderungen einher: Sie zeigen sich vor allem in einer stärkeren Betonung des rhythmischen vor dem melodischen Element und in weiteren Einflüssen afroamerikanischer und südamerikanischer Musik. Diese werden gelegentlich auch als "Einbruch des Jazz" bezeichnet und schlugen sich z. B. in Form neuartiger Kombinationen von Musikinstrumenten wie dem Saxophon oder Banjo mit alten Salonorchestertraditionen (Stehgeiger) nieder.

Was aber machte einen Schlager außerdem erfolgreich? Der im Jahr 1926 zu diesem Thema befragte Komponist Ralph Benatzky, der u. a. für einen Großteil der Musik zur Revueoperette *Das weiße Röhl* verantwortlich zeichnete, stellte musikalische, formale, textliche und marktstrategische Komponenten heraus, ohne diese zu hierarchisieren: "a) die [...] natürliche Übereinstimmung von Text und Musik; b) ein möglichst geringer Tonumfang und eine leicht singbare Tonlage; c) ein Ins-Ohr-gehen, aber auch ein Nicht-zu-sehr-ins-Ohr-gehen; d) irgendeine [...] unerwartete harmonische oder rhythmische, aber ja nicht melodische Wendung, der Angelhaken, mit dem die Aufmerksamkeit des Hörers gefangen wird; e) eine gute und logisch vorbereitete kurze Vorstrophe; f) die richtige Länge oder Kürze des ganzen Opus; g) der psychologisch richtige Moment des Erscheinens; h) Aufnahmefähigkeit des Marktes, verursacht durch Aktualität des Opus und i) etwas Chance und 1.000 andere Imponderabilien, die sich nicht erklären lassen."

Joséphine Baker im berühmten Bananenröckchen in der Pariser Revue La Folie Du Jour, Folies-Bergère
[In Lightbox öffnen](#)

Joséphine Baker im berühmten "Bananenröckchen" in der Pariser Revue "La Folie Du Jour", Folies-Bergère, 1926. (© picture-alliance/akg)

Zwei der Elemente, die Benatzky (mit einem Augenzwinkern) hervorhebt, erscheinen besonders wichtig und hängen mit außermusikalischen Entwicklungen zusammen. So steht die "richtige Länge oder Kürze" eines Liedes in den 1920er Jahren nicht mehr in einem dramaturgischen oder anderweitigen Kontext, sondern bereits in unmittelbarem Zusammenhang mit der Aufnahmefähigkeit einer Schellackplattenseite, die etwas mehr als drei Minuten Spielzeit (bei den 10-Zoll-Platten) umfasste. Zudem ist mit der "Aktualität des Opus" ein entscheidender Punkt angesprochen, der einen Großteil der Schlager der 1920er Jahre betrifft. "Schlagend" waren sie deshalb, weil sie einerseits aktuell in der Wahl der musikalischen Ausdrucksform (z. B. eines Shimmys oder Tangos) waren, andererseits in ihren Texten an aktuelle Themen anknüpften oder zumindest mit diesen in Verbindung zu bringen waren. So besingen Schlager etwa die noch neuartige Errungenschaft des Wochenendes (z. B. *Weekend*, *Wochenend und Sonnenschein*) oder den Rundfunk (*Hallo, hallo, hier Radio*). Der englischsprachige Song *Yes! We have no bananas* (Frank Silver / Irving Cohn) kam als *Ausgerechnet Bananen* zwar schon vor dem Gastspiel der

Tänzerin Josephine Baker nach Deutschland (nämlich im Jahr 1923), erhielt aber durch ihren Auftritt im Bananenkostüm einen zusätzlichen Popularitätsschub.

Aber nicht nur die Aktualität machte einen – mit Blick auf den Erfolg – guten Text aus. Entscheidend war auch der Refrain, wurden doch die Tanzarrangements normalerweise nur mit Refraingefang produziert. Neben Liebesthemen bevorzugte man vor allem in den späten 1920er und frühen 1930er Jahren Nonsens-Reime, die man sich dank ihres Wortwitzes gut merken konnte (*Mein Onkel Bumba aus Kalumba tanzt nur Rumba, Was macht der Maier am Himalaja, Benjamin, ich hab nichts anzuziehen*), oder Schlager, die kurze Geschichten erzählten oder versteckte Anzüglichkeiten enthielten (*Mein kleiner grüner Kaktus, Mein Mädel ist nur eine Verkäuferin, Veronika, der Lenz ist da*).

Die Schlager der 1920er Jahre, die vom Produktionszentrum Berlin aus über Schallplatten und Notenausgaben schon unmittelbar nach Erscheinen ihren Weg ins ganze Reich, ja selbst in abgelegene Gegenden fanden, waren akustischer Ausdruck ihrer Zeit. In der neuen Körperlichkeit, die sich z. B. in den Schütteltänzen äußerte, offenbarte sich nicht nur ein – wortwörtlich ausgeführtes – "Abschütteln" des Korsetts bürgerlicher Zwänge und preußischer Ordnung, sondern wohl auch ein Unbehagen gegenüber der zunehmenden Technisierung und Rationalisierung der Welt: Die Freiheit und Individualität des Tanzes sowie die in Mode kommenden "Hot"- ("heißen" oder "scharfen") Jazz-Improvisationen, in denen sich der Musiker losgelöst vom starren Notentext musikalisch entfaltete, standen dem durch und durch geplanten, industrialisierten Element entgegen. Die neu entdeckte Freiheit des Körpers als Zeichen für eine Natürlichkeit, die sich z. B. auch in Nackttänzen äußerte, bildete ein Gegengewicht zu einer zunehmend von Maschinen und technischen Neuerungen geprägten Realität. Auch die albernen Nonsens-Verse der Schlager können in diesem Sinne als eine Art Gegenbewegung zur als drückend empfundenen Herrschaft der Vernunft empfunden werden.

Revuen, Operetten ... - Revueoperetten! Populäres Musiktheater der 1920er Jahre

Kaum ein Bild hat die Rezeption der populären Kultur der 1920er Jahre so geprägt wie die Fotografien von den Girl-Reihen der großen Ausstattungsrevuen – doch welcher Klang gehörte eigentlich zu den bekannten Bildern der Girls und wie war er in die dramaturgische Konzeption eingebunden?

Ausgehend von der ursprünglich französischen Tradition der Jahresrevuen und unter Aufnahme englischer und US-amerikanischer Einflüsse aus den Music Halls hatte sich in Deutschland mit dem Zentrum Berlin schon vor dem Ersten Weltkrieg der Typus der Jahresrevuen und Revueposen etabliert. In den 1920er Jahren wurde die dramaturgische Konzeption, die zunächst noch von einer losen Rahmenhandlung zusammengehalten wurde, freier und fügte sich zu einer Reihung von Bildern, die mit großem Ausstattungsaufwand inszeniert wurden und sich höchstens noch assoziativ unter ein Rahmenthema zusammenfassen ließen. Im von Privattheatern dominierten System etablierte zuerst James Klein seine Revuen mit Titeln wie *Das hat die Welt noch nicht gesehen* oder *Donnerwetter 1 000 Frauen* in der Komischen Oper (ab 1921). Kurz darauf folgten Herman Haller im Admiralspalast und Erik Charell im Großen Schauspielhaus mit anspruchsvolleren Produktionen.

Musikalisch wie dramaturgisch waren die Revuen so gebaut, dass sich die sogenannten Zugnummern, d. h. die musikalischen Hauptschlager, auskoppeln ließen; ihre Vermarktung ging mit der Produktion Hand in Hand, ihr Erfolg wurde teilweise schon vor Beginn der Aufführungsserie durch das gezielte Engagement von Stars gesichert. Einer war Claire Waldoff, die mit "Berliner Schnauze" krähend ihre Lieder vortrug und in ihrem Aussehen nicht dem Klischee der schönen Revuegirls entsprach. Sie war nicht nur volksnah und komisch, sondern nutzte ihre Popularität auch außerhalb des Theaters als Vorkämpferin für die Emanzipation der Frauen.

Claire Waldoff, Berliner Sängerin, Schauspielerin und Kabarettistin - Aufnahme um 1927

[In Lightbox öffnen](#)

Claire Waldoff, Berliner Sängerin, Schauspielerin und Kabarettistin - Aufnahme um 1927

(© picture-alliance, akg)

Die Auftritte populärer Sänger und Komiker bildeten einen Kontrast zu den opulenten Ausstattungsnummern, die durch Masse statt durch individuelle Künstler wirkten. Neben den Stars wurden auch bekannte Schlager, oft Adaptionen US-amerikanischer Songs, in die Revuen integriert und gezielt im Programmheft beworben. Die Mehrfachnutzung von Text und Musik in unterschiedlichen Kontexten wurde bereits bei der Komposition bzw. der Textproduktion mitgedacht.

Schon im 19. und frühen 20. Jahrhundert waren Bühnenwerke hauptsächlich über die Sekundärrezeption ihrer Musik außerhalb des Theaters bekannt geworden (z. B. in Form von Arrangements oder Drehorgelklängen) – nun verschärfte sich diese Situation angesichts von Rundfunk und Grammophonplatten nicht nur, sondern wurde auch gezielt für Werbemaßnahmen genutzt. Auf den Titeln der Schallplatten und Notenblätter fand sich der Zusatz "aus der Revue ..."; die Musiknummern wiederum wurden strategisch an herausgehobenen Punkten in die Dramaturgie des Theaterabends eingebaut, sodass ein Wiedererkennungseffekt eintreten konnte. Die Bedeutung verschiedener medialer Kanäle für den Erfolg einer Revue ist z. B. aus dem Schlager *Ich bin die Marie von der Haller-Revue* herauszulesen, der in der Revue *Schön und schick* gesungen wurde: "Ich bin die Marie von der Haller-Revue, im Tanzen bin ich ein Genie, von mir steh'n Artikel bei Mosse und Scherl, man hält mich sogar für ein Tiller-Girl! Ich bin die Marie von der Haller-Revue, sie seh'n meine Fotografie in der BZ, drunter steht's fett: Marie von der Haller-Revue!"

Weißer Rose, getanzt von den Tillerettes-Tänzerinnen im Variete Wintergarten in Berlin - 1932

[In Lightbox öffnen](#)

Die Tillerettes-Tänzerinnen im Variete Wintergarten in Berlin - 1932 (© Bayerische Staatsbibliothek München, Scherl's Magazin Seite 94 - 1296 6.1930, H.12, Dezember)

Man kennt also das Girl Marie aus der Zeitung, wie die Nennung der Verlagshäuser Mosse und Scherl sowie der Berliner Zeitung BZ im Schlager verdeutlicht, und nicht etwa von der Bühne, wo sie in der Masse der anderen Girls unterging. Die Anspielung auf die berühmtere Tanzformation der Tiller-Girls zeigt zudem, wie auf bereits bekannte Vorbilder Bezug genommen wurde und diese zur

Steigerung der eigenen Bedeutung funktionalisiert wurden. Spätestens als ganz Berlin und damit auch das ganze Deutsche Reich die Melodie des Schlagers piffte, sang und dazu Foxtrott tanzte, war die Haller-Revue buchstäblich in aller Munde und die Werbestrategie der Autoren aufgegangen.

Die Dramaturgie der Revue, deren Wesen der Kritiker Hans Heinz Stuckenschmidt einmal als "es ist ihre Form, keine Form zu haben" beschrieb, sowie die selbstverständliche Integration "jazziger", d. h. tanzmusikalischer Musiknummern, hatten enormen Einfluss auch auf andere Bereiche des Musiklebens. Nicht nur das avancierte Musiktheater experimentierte mit neuartigen dramaturgischen Formen und Jazz-Elementen wie z. B. Brecht / Weills *Dreigroschenoper* oder auch Hindemiths Oper *Neues vom Tage*. Auch in der Operette versuchte man mit Revue-Elementen zu arbeiten. So brachte etwa Hermann Haller 1930 Emmerich Kálmáns *Csardasfürstin* als Revue-Operette mit neuen (zusätzlichen) Musiknummern heraus.

Auch Charell experimentierte mit Operetteninszenierungen und produzierte u. a. das *Dreimäderlhaus*, den *Mikado* und *Die lustige Witwe* in Neufassungen. Den größten Erfolg landete er 1930 mit seiner letzten Revueoperette im Großen Schauspielhaus, dem *Weißten Rößl*, das er anschließend auch in London, Paris und New York inszenierte. Charell erweiterte die Musik des damals bereits als Revue- und Operettenkomponist bekannten Wieners Ralph Benatzky um Schlager von Robert Stolz (*Die ganze Welt ist himmelblau*), Robert Gilbert (*Was kann der Sigismund dafür, dass er so schön ist*) und Bruno Granichstaedten (*Zuschau'n kann i net*). Sie erwiesen sich neben Benatzkys Hauptschlägern (*Im weißen Rößl am Wolfgangsee* oder *Im Salzkammergut, da kann man gut lustig sein*) als Zugnummern und trugen wesentlich zum modernen, Jazz-geprägten musikalischen Erscheinungsbild des Stückes bei. Mit seinen heterogenen Elementen wies *Das weiße Rößl* Merkmale auf, die laut Stuckenschmidt kennzeichnend für die Revue waren, nämlich den "Kontrast, das Gegeneinander und Nebeneinander sensueller Effekte, die Wechselwirkung heterogener Reizeindrücke".

Die "Kurz-Kunst": Kabarett

Die kleinste populäre Musiksphäre in den 1920er Jahren war sicherlich die des Kabaretts. Auch wenn es kein Massenpublikum erreichte, erwies sich sein Einfluss bzw. die Wechselwirkung mit den großen Theatern, den Tanzpalästen und der Filmmusik als bedeutend. Das musikalische Programm im Kabarett der frühen 1920er Jahre war vielfältig: Avantgardistische Tänze einer Anita Berber standen neben Balalaika-Orchestern, Violin-Solovorträgen oder Liedern. Die Chansons wurden gedichtet von Schriftstellern wie Walter Mehring, Kurt Tucholsky, Klabund oder Marcellus Schiffer; die Musik schrieben Komponisten wie [Interner Link: Friedrich Hollaender](#), Werner Richard Heymann oder Mischa Spoliansky, alle drei waren später mit Theater- und vor allem Filmmusiken erfolgreich. Musikalische Beiträge wechselten sich mit Marionettentheater, Einakter oder Stummfilmexperimenten ab.

Das Spektrum der Kabarett-Bühnen reichte von volkstümlichen Vorstadt-Theatern oder dem Linden Cabaret, wo z. B. die oben erwähnte volksnahe Claire Waldoff sang, über Rudolf Nelsons elegant-mondänes Künstlertheater bis hin zu literarisch engagierten und avantgardistisch orientierten Bühnen wie dem "Schall und Rauch" des Regisseurs Max Reinhardt, der "Rampe" der

Schauspielerinnen Rosa Valetti oder der kleinen "Wilden Bühne", die von der Operettensängerin und Schauspielerin Trude Hesterberg geleitet wurde. Die Unternehmen waren meistens kurzlebig. In der zweiten Hälfte der 1920er Jahre erweiterte sich das Spektrum mit dem "Kabarett der Komiker" um eine langlebige und größere Spielstätte, die auch Varieté-Elemente in ihr Programm integrierte. "Die Katakombe", gegründet 1929 vom Kabarettisten Werner Finck, galt als dezidiert politische Bühne in einer Zeit sich verschärfender Krisen.

Das Programm im Kabarett lebte von der Parodie und der Karikatur aktueller Zeitströmungen. So wurden neben Theaterstücken und Revuen auch populäre Schlager zum Ziel des Spotts bzw. Objekt von Umdichtungen. Mit der Beteiligung von Schauspielerinnen und Schauspielern wie Kate Kühl, Kurt Gerron oder Rosa Valetti standen Vertreter des späteren Brecht-Theaters auf der Bühne, deren Persönlichkeiten teilweise noch die Nachkriegszeit prägten. Dass der Klang ihrer Stimmen und ihre Chanson-Interpretationen aus der Nachkriegszeit allerdings nicht einfach mit dem Klang der 1920er Jahre gleichgesetzt werden können, zeigen einige der wenigen überlieferten Aufnahmen aus dem Kabarett der Zwischenkriegszeit: So offenbart z. B. das Chanson *Charlot*, gesungen von Kate Kühl, in einer Aufnahme von 1929 eine deutlich höhere Stimmlage der Sängerin als wir sie von Aufnahmen aus der Nachkriegszeit kennen. Auch die Begleitung mancher Lieder, die ursprünglich nur mit Klavier gesungen wurden, wurde in der Nachkriegszeit neu arrangiert.

Wesentlich ist für die Musik im Kabarett ein Merkmal, welches Werner Richard Heymann für das Kabarettchanson beschreibt und das wir auch im Schlager der 1920er Jahre wiederfinden: "Kabarett wird oft als Kleinkunst bezeichnet, man müsste es eigentlich ‚Kurz-Kunst‘ nennen. Man hat nämlich beim Kabarett keine Zeit. Das wesentlichste Merkmal der Dichtung und Musik beim Kabarett scheint mir zu sein, dass man mitten hineinspringen muss, dass man keine Zeit hat, vorzubereiten, sondern mit beiden Füßen sofort in der zu beschreibenden oder zu erlebenden dramatischen Situation drin sein muss." Die gegen Ende der 1920er Jahre im Schlager-Refrain perfektionierte Prägnanz und Kürze findet sich also bereits zu Beginn der 1920er Jahre im Kabarett, auch wenn hier ein anderer (literarischer) Anspruch damit verbunden wird.

Der "Sound" der 1920er Jahre war in Sachen populärer Musik geprägt von Tanzmusik und Schlager, die sich ihren Weg nicht nur in Tanzpaläste, Bars und Caféhäuser bahnten. Auch kleinere und größere Bühnen bis hin zu Oper und Film wurden von den neuen Klängen angesteckt und integrierten sie in ihr spezifisches Repertoire und ihre Tonsprache. Durch Grammophon und Rundfunk konnten breite Bevölkerungsschichten noch weit von den Aufführungsorten entfernt an populärer Musik teilhaben und diese in ihren Alltag integrieren: die Nadel kratzte auf der Schallplatte, der Radioapparat rauschte, während die richtige Frequenz gesucht wurde, dann erklang aus dem Gerät der neuste Schlager. Auch inhaltlich knüpften die Lieder mit Figuren wie dem Gigolo oder der Verkäuferin an den Alltag dieser Bevölkerungsschichten an. Weiterhin bedeutungsvoll blieb aber auch live gespielte Musik, die allabendlich in unzähligen Kneipen, Ballhäusern, Tanz- oder Kellerlokalen, Bars und Theatern zu hören war. Dort mischte sie sich mit dem Klang der Menge, dem Schleifen der Schuhe auf dem Tanzparkett, den Gläsern, Gesprächen und dem Applaus. So teilten und prägten Musiker und Publikum in den 1920er Jahren den ganz spezifischen "Sound" populärer Musik, den uns die Tondokumente der Grammophonplatten nur eingeschränkt, aber doch zumindest ein wenig wieder lebendig machen können.

3. Hallo! Hallo! Hier Radio! Geschichte der Radiosignale

Rundfunkschlager, Pausenzeichen, Hymnen und Jingles - die Welt der Radiosignale ist äußerst vielseitig. Unzählige akustische Kennungen sollen die Aufmerksamkeit des Publikums auf den eigenen Sender und das eigene Programm lenken und die Hörerinnen und Hörer jeweils darüber informieren, welche Station sie gerade eingeschaltet haben. Diese klingenden und tönenden Visitenkarten sind untrennbar mit der Geschichte des Rundfunks verbunden. Sie erfüllten wichtige sende- und empfangstechnische Aufgaben und waren Gegenstand rundfunkpolitischer Debatten und eines nicht immer nur friedlichen Wettbewerbs im Äther. Durch ihren ständigen Einsatz, ihre leichte Erkennbarkeit und ihre Eingängigkeit übernehmen sie nach wie vor eine identitätsstiftende Rolle. Viele der Radiosignale gingen in das kulturelle akustische Gedächtnis ein und sind bis heute ein beliebtes Objekt für radionostalgische Erinnerungen.

Werbung für den Rundfunk

Paar beim Radiohören - Foto auf der Rueckseite handschriftl. datiert 4.11.1928, digital koloriert

[In Lightbox öffnen](#)

1928: Paar beim Radiohören (© picture-alliance, akg-images)

"Hallo, hallo! Hier Radio! / Das macht die Menschen lebensfroh. / Von früh bis spät brennt lichterloh / In Leid und Schmerz mein junges Herz fürs Radio. / Hallo, hallo! Das Mikrofon / Kennt selbst der kleinste Bengel schon. / Weiß jeder, ich bin da, / Wenn irgendwas geschah / Und rufen laut: Hurra!" Diese sich so nachdrücklich Gehör verschaffenden Zeilen bilden den Auftakt des sogenannten *Norag-Marsches*. Gesungen vom Hamburger Studio-Ensemble um Publikumsliebblinge wie Bernhard Jakschat, Isa Roland und Erwin Bolt wurde die Werbeschallplatte in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre rasch ein äußerst populärer Schlager. Der *Norag-Marsch* formulierte eine klare Werbebotschaft für das junge Medium Radio und wusste mit einem Potpourri von angesungenen Liedzeilen ein umfängliches Versprechen von Unterhaltung, Freude und Geselligkeit speziell mit dem Namen des Senders zu verbinden – der Norag, der Nordischen Rundfunk AG. Im Refrain heißt es: "Hier ist die Norag mit dem Detektor, hier ist die Norag für ihn und Hektor. Hier ist die Norag für Jedermann, der zwei Mark im Monat noch bezahlen kann. Hier ist die Norag für kluge Schädel, hier ist die Norag fürs kleine Mädel. Hier ist die Norag für Dich, mein Kind, wenn wir beide ganz allein zu Hause sind."

Geschrieben hatte diese radiophone Werbebotschaft für den 1924 in Norddeutschland an den Start gegangenen Sender Horst Platen (1884 – 1964); er war ab 1926 Erster Kapellmeister und bald darauf schon Hauskomponist der Norag. Die akustische Botschaft reihte sich in die vielfältigen Aktivitäten ein, die die hauseigene Werbeabteilung koordinierte. In den jährlichen Geschäftsberichten ist unter anderem von Werbewagen die Rede, die man in die Städte und aufs Land schickte, um dort Veranstaltungen durchzuführen, zudem von Auftritten auf Messen, in Schulen und bei Sportvereinen sowie von den "Rundfunk-Werbetagen", welche als "Volksfeste" gestaltet wurden. Der *Norag-Marsch* wird dabei nicht gefehlt haben.

Der Rundfunk gab sich, mit solch professioneller PR und mit, jenseits der Werbung im Programm, publikumswirksamer Off-air-Promotion, bei seiner Markteinführung als äußerst modern und attraktiv. Es sollte – so die Werbebotschaft – chic und "in" sein, zu den Radiohörern zu gehören.

Werbung für den Rundfunk■



(© picture-alliance / IMAGNO/Österreichisches Theaterm)

1924: Die Radiogirls aus der Revue "Alles per Radio" von Gustav Beer und Karl Farkas in Wien.



(© picture-alliance, IMAGNO/Austrian Archives)

Straßenwerbung mit einem Modell des Berliner Funkturms für die "Grosse Deutsche Funkausstellung". - Undatiertes Foto von 1932



(© picture-alliance/akg)

Werbeszenerie: "Weihnachten! Der Radioapparat, das schönste Geschenk für die ganze Familie".
Eine Familie betrachtet den neuen Radioapparat auf dem

Gabentisch. Undatiertes Foto (um 1930).

■

Die beziehungsfördernde Wirkung des *Norag-Marsches* stand damals nicht allein. Immer wieder wurde auch die Anziehungskraft beschworen, die das neue Medium ausübte, etwa wenn es in einem anderen, ab 1925 von Max Kuttner gesungenen Rundfunkschlager heißt: "Manche Maid / Wenn schon Schlafenszeit / Steigt ins Bettchen empfangsbereit / Und sie genießt mit dem Ohr / Ihren Lieblingstenor / Horizontal ideal. / Die schöne Adrienne / Tschintatata-ta-ta-ta-ta-radio / Hat eine Hochantenne." In den Radiozeitschriften und in den Werbeanzeigen der Radioindustrie wurden entsprechende Fotos abgebildet, die auf das Vergnügen mit dem Unterhaltungsrundfunk abhoben und die sinnliche Beziehung zum neuen Apparat herausstellten.



(© NDR)

■
Postkarte mit Werbung für die Norag (1923)

Pausenzeichen

Sende- und empfangstechnisch bedingt meldeten sich die Rundfunkmacher damals gern mit Aufmerksamkeit heischenden "Hallo, hallo!"-Rufen zu Wort. Oder sie wandten sich an ihr Publikum regelrecht fordernd, etwa im Oktober 1923, als die Funk-Stunde Berlin auf Sendung ging: "Achtung! Achtung! Hier ist die Sendestelle Berlin!" Solche Stationsansagen wurden nicht selten mit der Nennung der Frequenz verbunden, auf der das Programm zu empfangen war. Denn noch war es für die Besitzer vor allem kleiner und leistungsschwacher Geräte mitunter schwierig, einen Sender einzustellen und einen guten Empfang zu erzielen.

Die Stationsansagen waren das Signal, dass das Programm begann. In den ersten Jahren füllte es allerdings noch nicht den gesamten Tag. Erst nach und nach weiteten sich die Sendezeiten der einzelnen Sendegesellschaften aus. Zu den anfänglichen Abendstunden kamen ein paar Stunden

Nachmittags- und ein paar Stunden Vormittagsprogramm. Zwischen diesen sogenannten Programminseln herrschte Sendepause. Aber auch während dieser Pausen wollte man im Äther akustisch präsent sein, damit die einmal gefundene Frequenz identifizierbar blieb. Hierfür erfand man das Pausenzeichen.

Zunächst setzten die einzelnen Sender noch sehr einfache Mittel ein. Beliebt waren vor allem charakteristische Morsezeichen wie "h - a" ab Januar 1925 für Hamburg bzw. ab 1926 "m - ü" (München) und "n - g" (Nürnberg) für die beiden Sender der *Deutschen Stunde* in Bayern. Einen anderen Weg hatte bereits im November 1924 die Mitteldeutsche Rundfunk AG (Mirag) eingeschlagen. Sie nahm das Ticken eines Weckers mit einem Fernsprechmikrofon auf und überbrückte damit die Funkstille. Dies fand Nachahmer in Breslau und Berlin. Das Ticken ihrer Wecker war jedoch langsamer und weniger hektischer als das des Leipziger Pausenweckers, der eine Schlagzahl von 240 Ticks pro Minute hatte.

Die Techniker der Sendegesellschaften experimentierten damals auch mit Metronomen, Glockenspielen und Kuckucksuhren. Sie entwickelten darüber hinaus zunehmend aufwändigere Apparaturen, um jeweils charakteristische Pausentöne mechanisch zu erzeugen und zu senden. Speziell nach dem Machtantritt der Nationalsozialisten im Jahr 1933 wurden solche technischen Errungenschaften gefeiert. Wiederholt gab die Rundfunkpresse einen Überblick über die mittlerweile vielen verschiedenen Pausenzeichen und berichtete stolz von neuen Pausengeräten, so z. B. die *Funkschau* im Frühsommer 1933: "Das neue Pausenzeichen des Deutschlandsenders wird erzeugt, indem eine Walze mit entsprechend eingesetzten Stiften Metallzungen anschlägt, die in verschiedener Tonhöhe schwingen. Diese Zungen befinden sich vor der Spule eines kleinen Magneten und rufen so in dieser Spule Wechselströme hervor, die genau den Tönen entsprechen, auf die sie selber abgestimmt sind. Nach entsprechender Verstärkung werden diese Wechselströme auf den Sender gegeben. Man sieht auf der Walze deutlich, wenn man von links nach rechts geht, in der Anordnung der Stift, die Melodie, darüber die Begleitstimme." Auch die Pause musste im Rundfunk tönend sein.

Radiosignale

Etwa 12-jähriger Bub an einem Radioapparat. Um 1930. Photographie.

In Lightbox öffnen

Junge am Radioapparat. Um 1930 (© picture-alliance, IMAGNO)

Pausenzeichen sind wahrscheinlich die bekanntesten akustischen Kennmarken in der Rundfunkgeschichte. Doch es gibt eine Fülle von musikalischen bzw. akustischen Symbolen und Zeichen mit Repräsentationsfunktion. Ludwig Stoffels vom Deutschen Rundfunkarchiv fasste 1989 diese unter dem Begriff der Rundfunksignale zusammen. Für einen Katalog, der mehrere Hundert *Rundfunksignale nach Ländern* auflistete, definierte er einleitend: "Unter Rundfunksignale im weiten Sinne lässt sich die Gesamtheit der vom Rundfunk ausgestrahlten Pausenzeichen, Signets und sonstigen Erkennungszeichen verstehen. Sie dienen der Identifikation einer Sendegesellschaft, eines Senders bzw. Studios, eines Programms, eines Programmsegments, einer Sendereihe usw."

In der Rundfunkgeschichte spielten Hymnen allgemein und speziell die Nationalhymnen eine große Rolle. Sie verbanden sich mit dem akustischen Auftritt der Sender. Ein besonderes Beispiel sind die "Olympia-Hymnen", die die Rundfunkberichterstattung von den sportlichen Großereignissen leitmotivisch prägen können. Sehr bekannt sind die Fanfarenstöße, die 1936 zur Berichterstattung des NS-Rundfunks über die Olympischen Spiele in Berlin gehörten. Ein anderes Beispiel ist das Lied *Ich hab' mich ergeben mit Herz und mit Hand*, das ein nationales Bekenntnis formuliert und aus der Tradition der Burschenschaftslieder des 19. Jahrhunderts stammt. Nach dem Ende des Krieges wurde es in den Westzonen bis zur Annahme des Grundgesetzes 1949 als Ersatz für die fehlende Nationalhymne gesungen. Der Nordwestdeutsche Rundfunk (NWDR) spielte es zum Abschluss jedes Sendetags gegen 24 Uhr.

Mit der Entscheidung für eine Hymne drückt ein Sender einen expliziten politischen Anspruch aus. So bildete etwa ab Mai 1945 die von Pierre Degeyter 1888 komponierte *Internationale*, das Kampflied der sozialistischen Arbeiterbewegung, das Rundfunksignal des ostdeutschen Berliner Rundfunks. Mit der Gründung der DDR im Jahr 1949 wählten mehrere Programme des Berliner Senders die Nationalhymne *Auferstanden aus Ruinen* als ihr Erkennungszeichen. Sie gehörte schließlich untrennbar zu Radio DDR sowie zum im November 1971 in "Stimme der DDR" umbenannten Deutschlandsender.

Einen politischen Anspruch manifestieren auch die Radiosignale, die die Nationalsozialisten ihren Sendern und Programmen während des "Dritten Reiches" zur Auflage machten. *Üb' immer Treu' und Redlichkeit* mochte als Volkslied noch an bürgerliche Tugenden appellieren – der Deutsche Kurzwellensender und der Deutschlandsender verwendeten eine kurze Melodiefolge daraus seit 1933. Mit dem Beginn des Matrosenchors *Steuermann, lass die Wacht* setzte der Hamburger Sender ab Mai 1933 die von der nationalsozialistischen Führung so geschätzten Wagnerschen Opernklänge ein. Der Reichssender Frankfurt ließ ab Januar 1935 die Fanfaren des antifranzösischen Kriegslieds *Zum Rhein, zum Rhein, zum deutschen Rhein* blasen. Für andere Reichssender ist das *Deutschlandlied* als Radiosignal nachgewiesen.

Eines der markantesten Radiosignale der deutschen Rundfunkgeschichte stammt aus Großbritannien. Kurz nach Beginn des Zweiten Weltkriegs startete der *European Service* der BBC seine sehr erfolgreiche "V-Kampagne". Das "V" für *victory* wurde in den von Deutschland besetzten Ländern konspirativ auf Wände gemalt und alliierte Flugzeuge warfen Handzettel mit dem "Victory"-Zeichen über dem Feindesland ab. Prägend aber wurde das akustische "V", das Morsezeichen "kurz, kurz, kurz, lang" des *Deutschen Dienstes* der BBC. Er stellte dieses Signet – jeweils drei Mal wiederholt, gespielt auf einer Pauke – seinen Berichten vom 28. Juni 1941 bis 8. Mai 1945 voran. Die Tonfolge war auch der Anfang von *Beethovens 5. Sinfonie*. Wie sehr das "V"-Radiosignal im kulturellen Gedächtnis verankert ist, zeigt sein häufiger Einsatz in Film-, Fernseh- und Radiodokumentationen. Geschichtsjournalisten können auf seine Bekanntheit bauen.

Neustart in der Nachkriegszeit

Nach den Erfahrungen des "Dritten Reiches" wurde im Rundfunk auf einen politischen Neubeginn gesetzt. Die Sender in der sowjetischen Besatzungszone, sehr bald unter direkte staatliche

Kontrolle gestellt, verkündeten ihren politischen Anspruch im Äther. Aber auch im Westen gab man sich programmatisch. Der Beginn des Knabenchors *Bald prangt, den Morgen zu verkünden* aus Mozarts *Zauberflöte* wurde zum akustischen Senderzeichen des neu gegründeten Südwestfunks (SWF) in der französischen Zone. Die Tonfolge unterstrich die aufklärerischen kulturpolitischen Ziele, die man ab März 1946 im Programm verfolgte.

Das Signal von Radio München bzw. ab 1949 des Bayerischen Rundfunks betonte hingegen die regionale Identität. Die erste Zeile der Stadthymne Münchens *So lang der alte Peter* war von 1948 bis 1951 um eine Silbe verkürzt zu hören. "So lang der alte Pe ..." war das Signal. Ab Oktober 1951, als der Turm der Peterskirche in München und sein Glockenspiel wiederhergestellt waren, ertönte das Signet wieder zusammen mit der fehlenden Silbe "-ter". Diese Senderkennung wurde bis Ende 1996 verwendet.

Radio Frankfurt bzw. ab 1949 der Hessische Rundfunk verwendete zunächst einen Dreiklang der Töne f, d und a; im November 1946 wählte man dann ein Hornmotiv aus der Oper *Die Königskinder*, die Engelbert Humperdinck in Frankfurt 1895 / 97 komponiert hatte. Charakteristisch aber sollte das neue Sendersignet werden, das der Frankfurter Sender sich Mitte der 1950er Jahre zulegte. Programmdirektor Henning Wicht wollte sich dezidiert von den melodiosen Lautfolgen der anderen ARD-Sender unterscheiden und schrieb einen Wettbewerb im Bereich der elektronischen Musik aus. Der Komponist Hermann Heiß (1897 – 1966) reichte 17 Klangmodelle ein, die er in Studios für elektronische Musik in Köln und Frankfurt zusammengestellt hatte, und gewann die Ausschreibung. Eines davon wurde am 1. Mai 1955 zum ersten Mal ausgestrahlt. Dieses elektronische Pausenzeichen prägte fortan den Hessischen Rundfunk und verlieh ihm ein außerordentlich modernes Image.

Die Erkennungszeichen der ARD-Sender waren vielfach präsent. Sie gewährleisteten die Erkennbarkeit der Radioprogramme bei Sende- und bei Umschaltpausen. Gesteigert wurde ihr hoher Wiedererkennungseffekt durch die Verwendung als akustische Signets beim Fernsehen. Schaltete man das Erste Programm ein, das von den unterschiedlichen Rundfunkanstalten gemeinsam veranstaltet wird, erschien zum Beginn eines Programmbeitrags das Logo der jeweils verantwortlichen Anstalt auf dem Bildschirm, begleitet von ihrem tönenden Signet. Die akustischen Kennmarken der Rundfunkanstalten im Senderverbund der ARD waren also über die einzelnen Bundesländer hinaus in ganz (West-)Deutschland präsent und stellten eine einzigartige Visitenkarte und ein Programmversprechen dar.

Wie sehr solche symbolischen Verdichtungen rundfunk- und kulturpolitisch aufgeladen waren, kann an zwei Beispielen veranschaulicht werden. Das erste zeigt, welches Konfliktpotenzial ein Pausenzeichen haben kann. Von 1945 bis 1955 gehörte das Funkhaus Köln zum NWDR. Das große Rundfunkgebilde für die Bundesländer Nordrhein-Westfalen, Niedersachsen, Schleswig-Holstein und die Freie und Hansestadt Hamburg erlebte man an Rhein und Ruhr als Bevormundung und Zwangsgemeinschaft. Die akustische Kennmarke für alle Funkhäuser des von der britischen Besatzungsmacht für ihre Zone aufgebauten Rundfunks waren zunächst zwei Takte aus Mozarts Oper *Die Zauberflöte*, die Noten von *Das klinget so herrlich* aus der Papageno-Arie.

Als ein Affront wurde eine Pressemeldung vom 6. Juli 1948 verstanden, in der es hieß: "Das neue Pausenzeichen des Nordwestdeutschen Rundfunks, dem ein Thema aus der *Sinfonie Nr. 4* von

Johannes Brahms zugrunde liegt, wird am 15. Juli zum ersten Mal zu hören sein. Es ist beabsichtigt, die einzelnen Sendestationen des NWDR deutlich zu kennzeichnen, indem dasselbe Pausenzeichen jeweils von anderen Instrumenten gespielt wird. So wird es in Hamburg von zwei Oboen, in Köln von zwei Hörnern, in Berlin von zwei Klarinetten und in Hannover von zwei Trompeten gesendet." Ein Motiv des Hamburger Komponisten Johannes Brahms, lediglich anders instrumentiert für das Funkhaus in Köln – in einigen Zeitungen erschienen wütende Lesebriefe, im Westen des NWDR-Sendegebiets verschärfte diese Brückierung durch die Hamburger Zentrale den bereits vorhandenen Unmut.

Es folgten einige Jahre schwerer rundfunkpolitischer Kämpfe, bis 1955 die Auflösung des NWDR und die Errichtung der beiden eigenständigen Rundfunkanstalten NDR und WDR beschlossen wurden. Am 1. Januar 1956 starteten die beiden neuen Sender ihre Programme. Stolz und selbstbewusst waren die akustischen Demonstrationen mit den neuen Pausenzeichen: Der NDR sendete jetzt ein Motiv aus Johannes Brahms' *2. Sinfonie* als Pausenzeichen; der WDR entschied sich für das Bundeslied *In allen guten Stunden* des Bonner Komponisten Ludwig van Beethoven.

Radioempfänger Blaupunkt-Stockholm (1963)

Radioempfänger Blaupunkt-Stockholm (1963) (Wikimedia, Oguenther) Lizenz: [cc by-nc-nd/3.0/de/](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/de/)

Das zweite Beispiel ist das Pausenzeichen des Saarländischen Rundfunks (SR), das im März 1956 eingeführt wurde, nachdem sich wenige Monate zuvor die Bevölkerung des Saarlands in einer Volksabstimmung für eine Anbindung an die Bundesrepublik ausgesprochen hatte. Mit dem traditionellen Bergarbeiterlied *Glück auf, der Steiger kommt* knüpfte der SR-Hauskomponist Heinrich Konietzny (1910 – 1983) an die kulturelle Identität der Industrie- und Bergbauregion an. Er verwendete eine Melodie-Sequenz, die beim Hören untrennbar mit der Textzeile "Und er hat sein helles Licht bei der Nacht (schon angezünd't, schon angezünd't)" verbunden ist, woraus die Aufbruchssymbolik der Klangfolge deutlich wird.

Doch das Pausenzeichen, das vom SR bis Mitte der 1990er Jahre verwendet wurde, hatte auch eine NS-Geschichte. Auf die Melodie des Steigerlieds war ab 1920 und vor allem vor der Abstimmung 1935 das Kampflied *Deutsch ist die Saar* gesungen worden und zur Sequenz des Pausenzeichens gehörte die Textzeile "Und ewig deutsch mein Heimatland (mein Heimatland, mein Heimatland)". Für viele SR-Hörerinnen und -Hörer werden beide Textbedeutungen mitgeschwungen haben. Wahrscheinlich haben die Rundfunkverantwortlichen im Saarland damals bewusst die symbolische Doppeldeutigkeit von Heimatbekenntnis auf der einen und Deutschlandzugehörigkeit auf der anderen Seite in Kauf genommen.

Jingles im Radiomarkt

Bis in die 1980er Jahre fanden diese akustischen Senderkennungen in Deutschland Verwendung. Mit der Einführung des Dualen Systems, also des Nebeneinanders von privaten kommerziellen Sendern und öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten, zu Beginn der 1980er Jahre veränderte sich die Radiolandschaft grundlegend. Sendepausen gab es nicht mehr. Die Anzahl der Programme

stieg an, das Ringen um Aufmerksamkeit wuchs. Gegenwärtig sind in Deutschland 256 Radioprogramme über Antenne, Satellit und Kabel auf dem Privatradiomarkt auf Sendung, dazu kommen 54 öffentlich-rechtliche Radioprogramme. Sie alle versuchen, die Aufmerksamkeit der Hörerinnen und Hörer auf sich zu lenken. Wer seinen Apparat einmal eingeschaltet hat, soll kontinuierlich darauf aufmerksam gemacht werden, welchen Sender er gerade hört. In der immer stärker werdenden Konkurrenz des Radiomarkts geht es um Erkennbarkeit und Identifizierbarkeit, um die Bildung einer Programmmarke, welche emotionale Bindung erlaubt und auf Nachfrage erinnert wird.

Eine Entwicklung, die in anderen Rundfunksystemen der Welt, speziell im US-amerikanischen Markt eine längere, mitunter auch sehr lange Tradition hatte, war in Deutschland in den 1980er und 1990er Jahren zu erkennen: die Formatierung von Radioprogrammen, von einzelnen Sendungen und von ganzen Sendern, d. h., alles wurde sehr strategisch geplant, um die Durchhörbarkeit zu gewährleisten und um die Hörer irritierende Momente zu vermeiden. In diesem Zusammenhang taucht der Begriff des Jingles auf, als musikalisches Erkennungszeichen, als besonderer Aufmerksamkeitswecker.

Das *Kompakt-Lexikon Medien* von Insa Sjurts definiert Jingle als "Erkennungsmelodie eines Hörfunksenders oder eines Hörfunkprogrammelements" und führt aus: "Jingles werden vorproduziert und beinhalten die Stationskennung (Name des Senders und / oder akustisches Logo), häufig weist der Jingle auch auf die inhaltliche Ausrichtung des Programms hin." Das *Handbuch für Ausbildung und Praxis im Hörfunk* von Walther von LaRoche und Axel Buchholz erklärt: "Ohne Jingles kein modernes Begleitprogramm. Jingles verbinden und trennen Programmbestandteile, kündigen eine Sendung an, sagen die Station, manchmal die Frequenz, den Namen der Sendung und den Namen ihres Gestalters. Der Jingle ist kurz, in der Regel sind sechs Sekunden die Obergrenze." Die Autoren erklären den angehenden Radio-Journalisten: Themajingles kündigen Themen an, Brückenjingles verbinden sie, Trennjingles setzen eins vom anderen ab.

Die bunte Fülle der eingängigen und mitunter als lästig empfundenen Jingles ist Teil einer Werbekommunikation. Radiojingles werden von den Sendern in Auftrag gegeben und in empirischen Wirkungsstudien auf ihren Erfolg hin untersucht. Zugleich spezialisiert sich eine Radioindustrie, die Jingles in vielen Variationen und Kombinationen entwirft, um eine Markenbildung zu erreichen und das sogenannte Audio Branding zu optimieren; die Sender sollen also einen möglichst unverwechselbaren Sound erhalten.

Es geht um viel, nämlich um die Behauptung auf einem explizit ökonomischen oder implizit um Legitimität bemühten Markt. Wenn zweimal pro Jahr in der [Externer Link: Media Analyse](#) eine zufällig ausgewählte, insgesamt als repräsentativ geltende Gruppe von Bürgern telefonisch befragt wird, sollen die Angerufenen sich erinnern können, welche Sender sie gestern, welche in den letzten 14 Tagen gehört haben. Alle Kennwerte wie "Hörer gestern", "weitester Hörerkreis", "Hördauer" oder "Marktanteil", die ermittelt werden, sind kommerziell verwertbare Größen. Die kleinen akustischen Elemente übernehmen also eine wichtige Funktion. Sie sind Teil einer "Ökonomie der Annoncenkultur", wie Claudia Schmölders in ihrem Rundfunkessay [Externer Link: Jingle, Trailer, Klappentext. Zur Karriere einer Textsorte](#) für den SWR 2006 formulierte. Diese mitunter schrille, jedenfalls sehr präsente Jingle-Umwelt – zu ihr zählen je nach Platzierung und

Zuschnitt der Jingles die Claims, Bumpers oder Openers, Closers oder Stingers, Backtimers, Donuts, Promos und Drop-Ins – gehört heute zum Alltag der Radiomacher und -hörer.

4. Klangwelten der Moderne

Die neue Zeit begann laut: mit Schüssen und Sprechchören, mit Lärm und Liedern. Es war ein Vorgeschmack auf jene lauten und dröhnenden Jahre, die nicht zu Unrecht als "Roaring Twenties" bezeichnet werden. In den Straßen der revolutionären Zentren gellten vereinzelt Schüsse. Vor allem jedoch waren es organische Klänge, die den Sound der Revolution von 1918 beherrschten. Sprechchöre skandierten: "Schießt nicht auf eure Brüder!", "Alle Macht den Räten!", aber auch bereits "Wir sind das Volk!"

"Lasst los die Hebel der Maschinen/Zum Kampf heraus aus der Fabrik./Dem Werk der Zukunft wolln wir dienen/Der freien Räterepublik", sangen die Revolutionäre, oder "Wir sind des Geyers schwarze Haufen/Hei a ho ho!". "Aus dem Fenster sehe ich in der Wilhelmstraße Menschenzüge. Alles läuft zusammen, Autos fahren. Heulender Lärm schallt bis ins Zimmer", notierte der Fabrikant Oskar Münsterberg in seinem Tagebuch über den Klang der Revolution in Berlin. "Trach-tach-tach! Knall und Schall/In den Häusern: Widerhall", so hatte der russische Dichter Aleksander Blok in seinem Gedicht *Die Zwölf* den Sound der russischen Revolution beschrieben. Da die technische Aufzeichnung von Tönen noch kaum entwickelt war, gibt es – soweit bekannt – keine Originaltöne der Ereignisse, sondern nur literarische Beschreibungen.

Auf den Kundgebungen und Versammlungen der Revolutionäre ging es so tumultuarisch zu, dass man oft sein eigenes Wort nicht verstehen konnte. Die Redner verfügten noch nicht über Mikrofon und Lautsprecher, sie waren noch ganz auf die Kraft ihrer Stimme angewiesen, sodass der Kreis ihrer Zuhörer begrenzt war. Indes war man sich der machtpolitischen Bedeutung der neuen Kommunikationstechnologien sehr wohl bewusst. In Berlin besetzten Revolutionäre *Wolffs Telegraphisches Bureau*, die zentrale Nachrichtenagentur der Reichshauptstadt, und sendeten von dort Funkaufrufe und Bekanntmachungen. Doch fanden diese Sendungen wenig Zuhörer, da die Empfangstechnologie noch kaum verbreitet war.

Sprechen ohne Mikrofon

Die Etablierung der ersten Republik auf deutschem Boden und die Verabschiedung einer demokratischen Verfassung hatte für die Soundgeschichte vielfältige Auswirkungen. Völlig neue Klangwelten und -technologien entstanden, ältere differenzierten sich aus. Zugleich kam es zu einer bis dahin unbekannten Politisierung von Stimmen, Klängen und Tönen, die zu einer eigenen akustischen Kennung der Weimarer Republik beitrugen.

Die gewiss folgenreichste medientechnische Innovation der 1920er Jahre war das Radio. Technisch war es das erste genuin elektrische Medium. Kulturgeschichtlich bedeutete seine Einführung eine Revolution. Als "ein Kind des Krieges" (Frank Bösch) basierte es gleich auf mehreren Erfindungen der technischen Speicherung und Distribution von Klängen und Tönen: der Telegraphie, der Telefonie, der Schallplatte, und auf der Entdeckung der Radiowellen. Erstmals ermöglichte es eine

Vernetzung der menschlichen Kommunikation ohne Verdrahtung. Bereits während des Weltkriegs wurde die Radiotechnik für Kriegszwecke vervollkommen und ausgebaut. Erste Rundfunksendungen gab es 1917 für Soldaten. 1921 wurde dann in Pittsburgh der erste öffentliche Rundfunksender der Welt in Betrieb genommen. In Deutschland begannen regelmäßige Rundfunkübertragungen am 29. Oktober 1923 in Berlin. Während in Nordamerika der Rundfunk von privaten Sendern organisiert wurde, spielte in Deutschland – nicht zuletzt als Folge der Erfahrungen der Revolution von 1918 – der Staat bei der Lenkung und Kontrolle der Programmgestaltung eine gewichtige Rolle.



Um 1925: Drei junge Männer liegen rund um ein Detektorradio vor ihrem Zelt in der Lobau. (© picture-alliance, IMAGNO)

Die Möglichkeit, über große Entfernungen und Räume hinweg Stimmen, Musik und Töne jedweder Art zu verbreiten und sie an unterschiedlichen Orten fast zeitgleich zu empfangen und zu hören, hatte es bislang nicht gegeben. Erstmals reichte nun die reproduzierte Stimme über die eigenen vier Wände, die das [Interner Link: Grammophon](#) beschallt hatte, hinaus in die Gesellschaft. Das Ergebnis: die Entstehung einer neuen Form von massenmedialer Öffentlichkeit. Mithilfe eines technischen Apparats wurde es möglich, an kulturellen, sportlichen und politischen Ereignissen teilzuhaben, ohne selbst körperlich anwesend zu sein. Durch das Radio wurde Öffentlichkeit in die private Lebenswelt integriert. Es war eine atemberaubende Erweiterung der Welt durch "neue Eindrücke, neue Erlebnisse, neue Erfahrungen" (Knut Hickethier). In diesem Sinne fungierte das

Radio als ein genuin demokratisches Medium, ein "Medium für alle", das vielfach verschlossene Bereiche der Kultur öffnete und popularisierte. Ab Ende der 1920er Jahre war das Radio ein Massenmedium geworden mit etwa 3 Mio. registrierten Hörern, die zahllosen "Schwarz Hörer" nicht mitgerechnet.

Insbesondere in Deutschland verstand sich das Radio zunächst primär als Unterhaltungs- und Bildungsangebot. Seine vorrangige Funktion war es, die Hörer durch Vorträge, literarische Hörspiele und klassische Musik kulturell zu bilden, durch Meldungen wie Wetterberichte und Wasserstandsmeldungen zu informieren und durch Live-Übertragungen von Konzerten und Sportveranstaltungen zu unterhalten. Insbesondere das "Meldungswesen", das beim Zeitfunk angesiedelt war, unterstrich den Anspruch, aktuell und nah am Zeitgeschehen zu sein. Wesentlich geprägt indes war das Programm durch Musik, die sich auf diese Weise von einem punktuellen Ereignis zum allgegenwärtigen "Freizeitbegleiter" (Knut Hickethier) wandelte. Zwar nutzte auch die Politik den Rundfunk, etwa bei Weihnachtsansprachen oder Regierungserklärungen der Reichskanzler, die aus dem Vox-Haus am Potsdamer Platz 1 in Berlin übertragen wurden. Ansonsten aber war man bemüht, die Politik von dem neuen Medium fern- und dieses insbesondere den radikalen Parteien vorzuenthalten.

Mit und durch das Radio entstanden neue ästhetische Präsentationsformen und gänzlich neue Klangwelten. Der Interne Link: Schlager als neue kulturindustrielle Musikform wurde erst mit dem Rundfunk ein Massenphänomen, ebenso Modetänze wie der Charleston, später dann Jazz und Swing. Aber auch die Musik der "klassischen Moderne" von Interne Link: Strawinsky, Hindemith, Interne Link: Honegger u. a. war in regelmäßig ausgestrahlten Komponisten-Konzerten zu hören. Live-Übertragungen von Sportveranstaltungen, etwa dem Link hat Vorschau-PopupInterne Link: Berliner Sechstagerennen



, vermittelten nicht nur eine spezifische Atmosphäre von Teilhabe und Dabeisein, sie trugen auch zur Herausbildung einer neuen Sendeform, der Sportreportage, bei.

Als ein "Wortkunstwerk und ein Dialog des sprachmächtigen Autors mit jedem einzelnen Hörer" (Hans-Ulrich Wagner) entstand das Hörspiel als neue literarische Form. Interne Link: Walter Ruttmann schuf mit seiner ausschließlich aus Geräuschen montierten Klangcollage *Weekend* ein Hörbild über ein typisches großstädtisches Wochenende in Berlin. Er rief damit ein völlig neues Format, die Radiogeschichte, ins Leben, das bereits Formen des *Neuen Hörspiels* der 1950er Jahre vorwegnahm. Und noch eine weitere Innovation kreierte das frühe Radio: die Ausstrahlung von

kurzen, einprägsamen Melodien, sogenannten Interner Link: Jingles, die als akustische Erkennungszeichen im zunehmend stärker frequentierten Äther-Radiostationen bzw. später einzelne Sendungen identifizierbar machten. Solche Kompositionen begründeten eine eigenständige Gattung von Werbeschlagern und -melodien. Mit dem Marsch *Hallo! Hallo! Hier Radio!* machte seit 1924 die *Nordische Rundfunk AG (Norag)* in Hamburg auf sich aufmerksam. Etwa zur gleichen Zeit begannen auch Unternehmen ihre Produkte erstmals im Radio mithilfe solcher Jingles zu bewerben: die Geburtstunde des kommerziellen Audio-Brandings. Akustisch wurde das neue Medium in den Bereichen Politik und Sport wesentlich von Männerstimmen beherrscht. Interner Link: Frauen blieben im Radio die Ausnahme – ein Zustand, der bis weit in die Zeit der Bundesrepublik andauerte.

Im Bereich der Musik war das zweite Dezennium eine "goldene" Zeit der musikalischen Avantgarde. Komponisten wie Interner Link: Arthur Honegger, George Antheil und Arseni Avraamov

stellten sich der künstlerischen Herausforderung der neuen akustischen Umgebung: Sie integrierten Maschinen- und Verkehrsgeräusche in ihre Kompositionen und damit in die ästhetische Erfahrungsdimension der Zeitgenossen. Durch die Entwicklung neuer Klangerzeuger und die Möglichkeit der Aufzeichnung von Tonaufnahmen emanzipierte sich die Musik gleichermaßen von ihren vormodernen und sakralen Ursprüngen wie von der bürgerlichen Ästhetik. Die berühmteste künstlerische Darstellung der vielstimmigen Geräuschwelt der modernen Großstadt gelang Walter Ruttmann 1927 in seinem experimentellen Dokumentarfilm *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* zur Musik von Edmund Meisel, der ein Jahr zuvor bereits Interner Link: Sergej Eisensteins Stummfilmklassiker Panzerkreuzer Potemkin vertont hatte.

Überhaupt waren die 1920er Jahre eine Hochzeit der großen Filmkompositionen, angefangen mit Paul Hindemiths Partitur für den Bergfilm *Im Kampf mit dem Berg – In Sturm und Eis* (1921), über Gottfried Huppertz' Komposition für Fritz Langs *Metropolis* (1925 / 26) und Dmitri Schostakowitschs Orchesterpartitur zu *Das Neue Babylon* (1928) bis hin zu Hanns Eislers Tonfilmmusik zum Proletfilmklassiker *Kuhle Wampe* (1932) von Sláta Dudow. "Wegen ungünstiger Witterung fand die deutsche Revolution in der Musik statt", notierte 1930 Kurt Tucholsky gewiss überpointiert, aber nicht völlig unberechtigt in der *Weltbühne*. Nicht zuletzt stieg, begünstigt durch Rundfunk und Film, die 1927 in Berlin gegründete *Krolloper* unter der Leitung von Otto Klemperer zum wichtigsten Zentrum der "Neuen Musik" und der musikalischen Avantgarde in Europa auf.

Parallel und im Gegensatz zur autonomen Kunstmusik entwickelte sich eine neue musikalische Massenkultur aus Tanzmusik, Filmmusik und Schlager – eine "Gebrauchsmusik", deren zentralen Vermittlungsinstanzen Schallplatte, Radio und Film waren und die wiederum die musikalische "Hochkultur" inspirierte. Hinzu kam seit Ende der 1920er Jahre der Jazz, den insbesondere der erste große Ton- und Musikfilm der Geschichte, Interner Link: The Jazz Singer (USA 1927), auch in Europa populär machte. Schlager und Tanzmusik, Big Bands und Musikrevuen schufen das musikalische Image der "Interner Link: Roaring Twenties": der dröhnenden Jahre des Aufbruchs. Zur optischen wie akustischen Ikone der musikalischen Moderne wurde das Saxophon, festgehalten u. a. in Otto Dix' berühmtem *Großstadt-Triptychon* von 1927 / 28. Zugleich stand es für eine neue Lautstärke in der Populärmusik.

Zwar blieben die Konzert- und Opernprogramme weiterhin geprägt von den Klassikern, doch neben Oper und Sinfonie traten nun zunehmend Filmkompositionen und Zeitopern wie 1928 die *Dreigroschenoper* von Bertolt Brecht und Kurt Weill oder Ernst Kreneks ein Jahr zuvor in Leipzig uraufgeführte Jazzoper *Jonny spielt auf*. Diese sollte später durch die Ausstellung *Entartete Musik* traurige Berühmtheit erhalten, galt sie doch den Nazis als Inbegriff angeblich "artfremder", d. h. "jüdischer" Musik, obwohl weder der Komponist Jude war noch "Jonny" Saxofon spielte, wie das spätere Plakat zur Ausstellung suggerierte. Neben Hochkultur, Avantgarde und Gebrauchsmusik entstand mit der [Interner Link: Arbeitermusik- und -chorbewegung](#) für wenige Jahre eine weitere Sparte der Musikkultur, wodurch Musik verstärkt in die unteren sozialen Schichten getragen und das politische Lied populärer wurde.

In dem Maße wie Schallplatte, Rundfunk und Tonfilm zu Massenmedien wurden und sich die Aufnahme- und Wiedergabetechniken verbesserten, konnten sich schließlich "Ohrwürmer" und "[Interner Link: Jahrhundertstimmen](#)" sowie ein musikalisches Starwesen herausbilden. Erst mit der technischen Reproduzierbarkeit und dem ständigen Einhämmern durch Radio, Film und Grammophon entstanden nationale wie internationale "Gebrauchsmusikikonen", wie die von [Interner Link: Marlene Dietrich](#)

interpretierten Songs aus *Der blaue Engel* (1930), bzw. konnten Lieder, wie *La Paloma*, überhaupt zu Welthits werden und deren Interpreten zu gefeierten Weltstars aufsteigen. All diese Entwicklungen indes blieben nicht unwidersprochen. Während Thomas Mann im *Zauberberg* 1924 die Entdeckung des Grammophons noch liebevoll als epochales Ereignis beschrieben hatte, verhöhnte Hermann Hesse 1927 im *Steppenwolf* Grammophon und Radio als Zeichen des Niedergangs der abendländischen Kultur: "Achten Sie darauf, wie diese irrsinnige Schallröhre scheinbar das Dümme, Unnützte und Verbotenste von der Welt tut und eine irgendwo gespielte Musik wahllos, dumm und roh, dazu jämmerlich entstellt, in einen fremden, nicht zu ihr gehörigen Raum hinein schmeißt [...], wie das Radio die herrlichste Musik der Welt zehn Minuten lang wahllos in die unmöglichsten Räume wirft, in bürgerliche Salons und in Dachkammern, zwischen schwatzende, fressende, gähnende, schlafende Abonnenten hinein, so, wie es diese Musik ihrer sinnlichen Schönheit beraubt, sie verdirbt, verkratzt und verschleimt und dennoch ihren Geist nicht ganz umbringen kann."

Blick auf den Potsdamer Platz mit Verkehrsturm aus erhöhter Sicht. - 1929

[In Lightbox öffnen](#)

Blick auf den Potsdamer Platz mit Verkehrsturm aus erhöhter Sicht. - 1929 (© Bundesarchiv Bild 183-R93426 / Fotograf o.A.)

Wie schon das Etikett der "Roaring Twenties" signalisierte, waren die 1920er Jahre nicht nur in Deutschland ein lautes und lärmendes Jahrzehnt. Anders als während der Kaiserzeit wurde vor allem der [Interner Link: Lärm der Großstadt](#) zum Thema in Kultur und Politik. Künstler wie George Grosz und Otto Dix sowie Schriftsteller und Dichter wie Alfred Döblin und Kurt Schwitters thematisierten die zeitgenössischen Klangwelten in ihren Arbeiten. Und erstmals kümmerten sich auch Politik und Verwaltungen um den Lärm und ließen, wie seit Ende der 1920er Jahre in New

York, Messungen durchführen, deren Ergebnisse in Lärmkarten festgehalten wurden. Voraussetzung für solche wissenschaftlich basierten Datenerhebungen war die Einführung des Dezibels (dB) als Messeinheit für die Lautstärke des Schalls im Jahr 1925. Erstmals war damit Lärm vergleichbar geworden. In einer Bestandsaufnahme von 1930 registrierte das New Yorker Gesundheitsamt, dass, anders als vor der Jahrhundertwende nun technische Geräuschquellen wie Autos, Züge, Straßenbahnen, Bauarbeiten, Lautsprecher und Radios dominierten.

Die Politisierung von Musik und Klang kann geradezu als ein Kennzeichen der 1920er und beginnenden 1930er Jahre angesehen werden. Dies zeigte sich bereits 1922 bei den heftigen Diskussionen um die Kanonisierung des *Deutschlandlieds* zur neuen Nationalhymne. In der fragmentierten politischen Kultur der Republik blieb es stets umstritten und wurde nur von einer Minderheit der Demokraten anerkannt und gesungen. Repräsentativ für die innere Zerrissenheit auch auf musikalischer Ebene war die Tatsache, dass vor allem die politisch extremen Lager eigene "Hymnen" besaßen, die sie der Republik lautstark entgegenschmetterten. Lieder und Lärm wurden geradezu als politische Waffen entdeckt. Mit dem Marschtritt ihrer Kolonnen, mit [Interner Link: Kampfliedern](#) wie *SA marschiert* und Sprechchören wie "Deutschland erwache" oder "Juda verrecke" machte Hitlers NSDAP auch akustisch in der Öffentlichkeit auf sich aufmerksam. Unter lautem Gejohle fielen SA und SS in die Hochburgen des politischen Gegners ein, um ihn einzuschüchtern oder ganz zum Schweigen zu bringen. Dem Getöse von rechts antworteten die Kommunisten mit Schalmeyen-Kapellen und eigenen Kampfliedern. Insbesondere gegen Ende der Republik wurde der Kampf um die Macht in Gesellschaft und Politik auch mit akustischen Mitteln auf der Straße ausgetragen.

Die akustische Dimension der Straßenpolitik beschränkte sich jedoch nicht auf politische Kampflieder und Straßenlärm. Ab Mitte der 1920er Jahre erlaubten die [Interner Link: Fortschritte der Mikrofon- und Lautsprechertechnik](#) die Verstärkung politischer Reden im öffentlichen Raum. Damit wurde nun erstmals die Beschallung "unerhörter" Menschenmassen und ihre einheitliche Ausrichtung auf den Redner, den allmächtigen Herrn des Mikrofons, möglich. Erst mithilfe der neuen Technik ließen sich Menschenmassen überhaupt zur Masse formen. Zugleich veränderten umgekehrt Mikrofon und Lautsprecher den Charakter der politischen Rede und die Stimme des Sprechers in der Wahrnehmung der Zeitgenossen wie der Nachgeborenen. Zum Ende der Republik hatte die Politik die neuen Soundtechniken entdeckt.

Verlinkungen:

->

Quellen:

Internetquellen

-> Steger, Denise, Die Rheinischen Expressionisten, in: Internetportal Rheinische Geschichte, abgerufen unter: <https://www.rheinische-geschichte.lvr.de/Epochen-und-Themen/Themen/die-rheinischen-expressionisten/DE-2086/lido/5f97d542608d88.24054171> (abgerufen am 18.05.2026)

-> Stahrenberg, Caroline: Roaring Twenties. Die populäre Musik der 1920er Jahre, in: bpb.de (Bundeszentrale für politische Bildung), online verfügbar seit 03.08.2016 unter:

<https://www.bpb.de/themen/zeit-kulturgeschichte/sound-des-jahrhunderts/210142/roaring-twenties/>, zuletzt geprüft am 10.08.2026.

-> Wagner, Hans-Ulrich: Hallo! Hallo! Hier Radio!. Geschichte der Radiosignale, in: bpb.de (Bundeszentrale für politische Bildung), online verfügbar seit 03.08.2016 unter:

<https://www.bpb.de/themen/zeit-kulturgeschichte/sound-des-jahrhunderts/209790/hallo-hallo-hier-radio/>, zuletzt geprüft am 10.08.2026.

-> Paul, Gerhard: Klangwelten der Moderne, in: bpb.de (Bundeszentrale für politische Bildung), online verfügbar seit 03.08.2016 unter: <https://www.bpb.de/themen/zeit-kulturgeschichte/sound-des-jahrhunderts/209779/klangwelten-der-moderne/>, zuletzt geprüft am 30.08.2026

Sekundärliteratur

->

->

->

Revision #9

Created 23 January 2026 14:48:55 by Marlon Zimmermann

Updated 30 August 2026 14:36:01 by Marlon Zimmermann