

RUHR-UNIVERSITÄT BOCHUM  
INSTITUT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT

**Rundfunkmusikpolitik in Deutschland**

Hausarbeit zum  
Hauptseminar: Musik und Politik  
SS 2000

Leitung: HD Dr. Monika Woitas  
Vorgelegt von: Matthias Glodek

<b>Inhalt</b>	<b>2</b>
<b>I. Rundfunkmusikpolitik</b>	<b>3</b>
<b>II. Quellenlage</b>	<b>3</b>
<b>III. Rundfunk bis 1933</b>	<b>3</b>
<b>IV. Rundfunk 1933-1945</b>	<b>5</b>
-Offene Propaganda	7
-Kulturelle Leistung	8
-Unterhaltung	12
-Internationale Konkurrenz	15
<b>V. Ost-Rundfunk ab 1945</b>	<b>17</b>
<b>VI. West-Rundfunk ab 1945</b>	<b>19</b>
<b>VII. Privatisierung/Duales System</b>	<b>23</b>
<b>VIII. Zusammenfassung und Ausblick</b>	<b>24</b>
<b>Bibliografie</b>	<b>26</b>

## **I. Rundfunkmusikpolitik**

Das Kompositum „Rundfunkmusikpolitik“ hat nicht unbedingt eine fest umrissene Bedeutung, sondern faßt recht vage drei Begriffe zusammen, die einzelne Schnittpunkte miteinander haben. So wird in dieser Arbeit von Rundfunkpolitik und Musikpolitik die Rede sein,<sup>1</sup> ob aus diesen Zutaten etwas entsteht, was den Begriff der Rundfunkmusikpolitik rechtfertigt, wird sich, so hoffe ich, dabei herausstellen.

Ich werde in verschiedenen Abschnitten der Rundfunkgeschichte die Art des Umgangs mit Musik betrachten, politische Einflußnahme, politische Reaktionen auf Musik. Um den Umfang der Arbeit zu begrenzen, beziehe ich mich ausschließlich auf den Hörfunk in Deutschland, welcher zwar manche Entwicklungen mit anderen Ländern teilt, in anderen Bereichen aber einzigartig ist.

## **II. Quellenlage**

Von Rundfunkmitarbeitern und -verantwortlichen sind viele programmatische Aussagen vorhanden, diese decken sich aber nicht unbedingt mit der tatsächlichen Programmrealität, sondern können z.B. auch der Selbstdarstellung des Funks als Kulturfaktor dienen, während die Programmpraxis sich am Unterhaltungshörer orientiert. Programmzeitschriften wurden noch nicht umfassend in der Sekundärliteratur aufgearbeitet, auf sie als Primärquellen zurückzugreifen scheint mir im Rahmen dieser Übersicht nicht sinnvoll. Diese Arbeit stützt sich daher vor allem auf das, was Rundfunk in Deutschland den Aussagen seiner Produzenten und Kontrolleure nach sein sollte. Aber auch schon diese Aussagen können m.E. in ihrer Gesamtheit Entwicklungslinien und Widersprüche aufzeigen, und so Hinweise darauf sein, was Rundfunk war und ist.

## **III. Rundfunk bis 1933**

Nicht nur die Rundfunktechnologie kommt auf breiter Basis erstmals im militärischen Bereich zum Einsatz, auch der Unterhaltungsrundfunk hat bereits 1917 einen Vorläufer beim Heer, Musiksendungen werden hier von Funkern improvisiert. Schon 1919 bereitet der unkontrollierbare Empfang ausländischer Sender staatlichen Stellen Unbehagen<sup>2</sup>. Die staatliche Angst vor einem nicht vollständig kontrollierbaren Medium wird und bleibt im Folgenden eines der zentralen Motive der Rundfunkpolitik und hat gerade mit dem Internet wieder neue Aktualität gewonnen. Anders als in den USA, deren Rundfunkboom die deutsche Post intensiv beobachtet, soll der Rundfunk in Deutschland

---

<sup>1</sup> Der fehlende Begriff der „Rundfunkmusik“, obwohl in den 20er Jahren als experimentelle Kategorie geläufig, müßte sich m.E. heute eher die Aneinanderreihung von Stücken einer „Musikfarbe“ beziehen, als auf Einzelwerke.

<sup>2</sup> vgl. LERG 1965, S.94

straff kontrolliert werden.<sup>3</sup> Die Industrie drängt die Politik zu einer schnellen Vergabe von Sendelizenzen, sie will Empfangsgeräte absetzen, was ohne Programm kaum möglich ist. Die regierungsnahе Gesellschaft „Deutsche Stunde“ startet mit dem Konzept des Saalfunks.<sup>4</sup> Wie Oper oder Kino sollen die Hörer Rundfunksäle besuchen. Sie nimmt bald Abstand von diesem frühen Konzept und erhält schließlich den Auftrag, das Musik- und Literaturprogramm zu produzieren. Das Innenministerium selbst gründet die Drahtloser Dienst Aktiengesellschaft (Dradag), welche ein Monopol auf politische Nachrichten erhält. Zumindest der explizit politische Teil wird so bereits vor Beginn des regelmäßigen Programms zum Staatsrundfunk. Der zuständige Staatssekretär im Postministerium Hans Bredow, DVP-Mitglied, wendet auf den Rundfunk nicht Presse- sondern Filmrecht an und ermöglicht so eine Zensur. Dies ist eher als politische Taktik zu verstehen, als als Annahme eines kommenden Unterhaltungsschwerpunkts des Programms. Mehrere Regionalgesellschaften werden gegründet, ihre Dachorganisation wird die Reichsrundfunkgesellschaft (RRG). Sendebeginn ist schließlich am 29.10.1923. Trotz Begeisterung breiter Schichten für das neue Medium ist sein Publikum vor allem das großstädtische Bürgertum, was in erster Linie ökonomische Ursachen hat. Die finanzielle Belastung erschöpft sich nicht in der Anschaffung eines Empfängers, der umso aufwendiger sein muß, je weiter der Hörer vom Sender, also der Großstadt entfernt ist. Der Teilnehmer muß über einen Stromanschluß verfügen oder teure Batterien benutzen und die Rundfunkgebühr bezahlen.<sup>5</sup> Arbeiterrundfunkvereine versuchen diese Lasten zu verteilen, hier treffen sich Rundfunkbegeisterte zum Hören, Radiobasteln und Politik.

Die programmatischen Aussagen der Rundfunkverantwortlichen<sup>6</sup> sind zu dieser Zeit deutlich von einer bestimmten Ideologie getragen: Der Hörfunk soll ein Kulturfaktor sein, über den Niederungen der Politik stehen, dabei demokratisch auch dem Volk die Hochkultur bringen. Er soll aus vielen einzelnen Hörern eine Volksgemeinschaft bilden.<sup>7</sup> Die Struktur des Rundfunks, das Senden aus einer Zentrale an viele Empfänger, scheint dies zu begünstigen. Nicht vielstimmig soll der Rundfunk sein, wie die von einem nicht unerheblichen Teil der Bevölkerung abgelehnte Demokratie. Vielleicht soll nach dem Verlust des Kaisers als Zentrum des Reiches der Rundfunk seine integrierende Funktion übernehmen.

Pädagogik ist Programm, im Bewußtsein, daß der Hörer Unterhaltung will, soll er „unten“ abgeholt und nach „oben“ gebracht werden oder es soll ein in Unterhaltung eingebundenes ebenfalls unterhaltsames Informations- und Kulturprogramm sowohl seinen Wünschen als auch dem Kulturanspruch entgegenkommen. Immer ist das propagierte Ziel, die bisherige Elitekultur dem Volk zugänglich zu machen, „Volkskultur“ wird wenig beachtet und durch das neue Medium, das für sie kein Sprachrohr, sondern Konkurrenz wird, tendenziell zurückgedrängt. Um regionale Kultur bemühen sich die

---

<sup>3</sup> LERG 1965, S. 119

<sup>4</sup> Im Saalfunk sind naturgemäß sowohl empfangenes Programm als auch Hörer kontrollierbar.

<sup>5</sup> DUSSEL 1999, S. 72

<sup>6</sup> Einige Zitate sind bei DUSSEL 1999, S. 50f zu finden

<sup>7</sup> Bredow, zit. nach DUSSEL 1999, S. 50

meisten Anstalten dagegen intensiv, Musiker und Komponisten können vom Programmbedarf profitieren. Unterhaltung wird von Anfang an funktional verstanden: „Erholung, Unterhaltung und Abwechslung lenken den Geist von den schweren Sorgen des Alltags ab, erfrischen und steigern die Arbeitsfreude; aber ein freudloses Volk wird arbeitsunlustig.“<sup>8</sup>

Schon in den 20er Jahren sind Ideen verbreitet, die eine Überlegenheit deutscher Musik kompensatorisch behaupteten. Dies funktionierte nach dem Prinzip: „Wenn auch der Krieg verloren ist, ist deutsche Musik international anerkannt.“ Dieses Argumentationsschema wiederholt sich in den folgenden Jahren, je nach politischer Situation, in Aussagen zwischen freundlichem Stolz und offener Aggression.

Organisatorisch nähert sich der Rundfunk noch stärker dem Staat an. Erich Scholz, Mitglied erst der DVP, dann der DNVP und schließlich der NSDAP, leitet ab 1924 das Rundfunkreferat im Innenministerium und sitzt in den Überwachungsausschüssen von Berliner Funkstunde und Deutscher Welle. Er initiiert die Rundfunkreform vom 18.11.1932: RRG und die lokalen Gesellschaften werden verstaatlicht, die Länder entmachtet. Zwei Rundfunkkommissare von Post und Innenministerium werden eingesetzt. Sie zensieren das Programm und fällen bzw. genehmigen Personalentscheidungen. Scholz selbst wird Kommissar des Innenministeriums. Staatliche Programmbeiräte werden etabliert. Es gibt erste politisch und rassistisch motivierte Entlassungen. Die „Stunde der Reichsregierung“, in der sich die Regierung direkt darstellen darf, wird Pflichtprogramm für alle Sender. Dieses Forum scheint Reichskanzler von Papen fortan dem Parlament vorzuziehen, er spricht hier mehrfach häufiger als im Parlament. Parteipropaganda wird erstmals zur Wahl am 31.7.1932 zugelassen.

#### **IV. Rundfunk 1933-1945**

Aus mehreren Gründen ist die Zeit des Nationalsozialismus eine besonders wichtige Phase der deutschen Hörfunkgeschichte. Zunächst einmal ist die Rundfunktechnologie, insbesondere die der Schallwandler, erst Ende der 20er Jahre soweit entwickelt, daß Musikübertragungen in annehmbarer Qualität möglich sind. Andererseits wird der Rundfunk als Leitmedium ab Ende der 50er Jahre vom Fernsehen abgelöst. Der Nationalsozialismus füllt also einen erheblichen Teil des Zeitfensters aus, in dem der Hörfunk seine größte Bedeutung hatte. In der Zeit des Dritten Reiches wächst seine Reichweite am stärksten. Der Hörfunk wird zum wichtigsten Propagandamedium für den Staat. Aufgrund der Aufmerksamkeit, die ihm zuteil wird und der Notwendigkeit, ein attraktives Programm zu gestalten, werden viele Programmkonzepte und Ideen entwickelt, die oft bis heute wenig verändert wurden. Darüberhinaus ist die Kontrolle durch den Staat bis ins Detail dokumentiert. Die politischen Strategien im Umgang mit populärer und „Ernster“ Musik finden sich später, kaum verändert, in der Rundfunkmusikpolitik des Kalten Krieges wieder. Ich habe sie daher bei ihrem „ersten Auftritt“ im Nationalsozia-

---

<sup>8</sup> Bredow 1923, zit. nach DRECHSLER 1987, S. 19  
Matthias Glodek: Rundfunkmusikpolitik in Deutschland

lismus etwas ausführlicher beschrieben, was als Grundlage für die Betrachtung späterer rundfunkpolitischer Maßnahmen dienen möge.

Am 13.3.1933 wird das Ministerium für Volksaufklärung und Propaganda (RMVP) gegründet. Das RMVP übernimmt bereits drei Tage nach seiner Gründung die Kontrolle über Rundfunk. Im Vorfeld gibt es, im Gegensatz zu anderen Bereichen, keine Kompetenzstreitigkeiten mit anderen Stellen. Die Länder müssen ihre Anteile an den Rundfunkanstalten abgeben und sind somit nicht nur politisch, sondern auch wirtschaftlich entmachteter. Ab 1.4.1934 ist der Rundfunk komplett zentralisiert, die Länderanstalten werden als "Reichssender" zu Filialen der Reichsrundfunkgesellschaft. Allerdings werden weiterhin Programme regional produziert.

Die Gründung der Reichskulturkammer (RKK) hat kaum Einfluß auf den Rundfunk. Während deren Reichsmusikkammer (RMK) als das Musikleben zentralisierende Instanz erheblichen Einfluß ausübt, ist der Rundfunk von vornherein zentral organisiert. Staatliche Lenkung muß nicht erst etabliert werden, sie funktioniert bereits. Die eigentliche Kontrolle wird offiziell von der Rundfunkabteilung des Propagandaministeriums ausgeübt, in der Praxis aber vor allem durch die Besetzung wichtiger Positionen mit Parteigenossen.<sup>9</sup>

Eine zentrale Position erhält der Goebbels-Vertraute Eugen Hadamovsky, er wird „Reichssendeleiter“ in der RRG.<sup>10</sup> Er veröffentlicht mehrere programmatische Schriften und entwickelt das Programmkonzept. Zuverlässige Intendanten werden in den Reichssendern installiert. Vor allem Juden werden entlassen. Ein Schauprozeß gegen Weimarer Rundfunkverantwortliche (u.a. Bredow) läuft dagegen ins Leere.

1925 nannte Goebbels das Radio noch ein „Spießermittel“<sup>11</sup>, aber schon 1933 hat er den propagandistischen Wert erkannt: „Seine Erfindung und Ausgestaltung für das praktische Gemeinschaftsleben der Menschen ist von revolutionärer Bedeutung.“<sup>12</sup> Um die Revolution ins Rollen zu bringen, muß allerdings zunächst die Reichweite erhöht werden. Noch immer ist das Rundfunkpublikum vor allem das städtische Bürgertum. In Kooperation mehrerer Industrieunternehmen wird ab Mai 1933 der Deutsche Volksempfänger produziert. Er wird relativ billig und ratenzahlbar angeboten.<sup>13</sup> So vervierfacht sich die Teilnehmerzahl innerhalb von zehn Jahren auf über 16 Millionen.<sup>14</sup> Der Rundfunk wird zum neuen Leitmedium.

In mancher Hinsicht stellt sich der Rundfunk als ideales Kommunikationsmittel für eine nach dem Führerprinzip organisierte Gesellschaft dar. Er schafft die Möglichkeit einer Einwegkommunikation von einem Sprecher zu vielen Hörern. Es gibt keinen Feedbackkanal, keine Möglichkeit, als Hörer einzugreifen. Weiterhin spricht Rundfunk zwar

<sup>9</sup> Für Rundfunkfragen gab es insgesamt nur acht Mitarbeiter im RMVP, die „flächendeckende“ Kontrolle eines widerspenstigen Rundfunks hätte mit dieser Personalausstattung nicht funktioniert.

<sup>10</sup> HADAMOVSKY 1934b, S.23: „Der Reichssendeleiter hat politische Führung des Rundfunks als Organ des Propagandaministeriums inne.“

<sup>11</sup> Tagebucheintrag von Dezember 1925, zit. nach DRECHSLER 1987, S.28, Anmerkung 41

<sup>12</sup> Rede zur Eröffnung der Rundfunkausstellung 1933, zit. nach DRECHSLER 1987, S.19, Anmerkung 2

<sup>13</sup> Analog dazu wird ab 1938 der „Deutsche Kleinempfänger“ angeboten, welcher den Preis noch einmal fast halbiert.

<sup>14</sup> Jeweils leicht abweichende Quellen bei DRECHSLER 1987, S. 27 und DUSSEL 1999, S. 100

die „Massen“ an, diese sind aber eine Masse von Einzelnen, örtlich getrennt und nur im Empfangen der gleichen Sendung vereint, ohne die Möglichkeit einer Kommunikation untereinander. Der schon von Bredow bekannte Gedanke der Vereinigung des Volkes durch Rundfunk hört sich 1934 bei Hadamovsky folgendermaßen an: „Politik und Kunst sind etwas Gemeinsames...Er [der Rundfunk] wird das kulturelle Leben unseres Volkes unter einen neuen Willen stellen und dieser Wille ist dann ansich identisch mit dem künstlerischen und politischen Willen des Führers selbst.“<sup>15</sup> Das Ziel der Propaganda ist emotionale Identifikation mit Volk, Staat und Führer.

Das Musikprogramm folgt nicht konsequent einer Linie, die Rundfunkmusikpolitik ist voller Widersprüche. Ich habe drei Hauptlinien bestimmt, mit denen mit Rundfunk Politik gemacht werden sollte: *Offene Propaganda*, *kulturelle Leistung* und *Unterhaltung*. Einer dieser Typen kann praktisch jedes Programm zugeordnet werden. Andererseits verändert sich ihre Bedeutung im Programm, so daß man anhand von ihnen auch historische Entwicklungen nachzeichnen kann.

### **Offene Propaganda**

In der ersten Phase nach der „Machtergreifung“ gibt sich der Rundfunk kämpferisch. Die Traditionen der NSDAP aus den von ihr als „Kampfzeit“ bezeichneten 20er und frühen 30er Jahren bestimmen das Programm. Obwohl schon seit 1932 verstärkt Militärmusik gesendet wurde,<sup>16</sup> besteht nun der Großteil des Programms aus Kampfliedern, Ansprachen von Funktionären und Marschmusik. Auch regionale Parteigrößen sind so von der Wichtigkeit ihrer Reden überzeugt, daß sie sie landesweit übertragen wissen wollen. Die aufwendige Inszenierung zum 1. Mai 1933 wies einen Musikanteil von gerade einmal 6% auf. Die Hörer nehmen dieses Programm nicht an. Goebbels spricht sich schon im März 1933 deutlich gegen diese Art des Radios aus:

„Nur nicht die Gesinnung auf den Präsentierteller legen. Nur nicht glauben, man könne sich im Dienste der nationalen Regierung am besten betätigen, wenn man Abend für Abend schmetternde Märsche ertönen läßt. [...] Gesinnung muß sein, aber Gesinnung braucht nicht Langeweile zu bedeuten“<sup>17</sup>

Im gleichen Jahr verlangt er, Propaganda solle durchtränken, ohne daß der Durchtränkte es merkt.<sup>18</sup> Im Laufe des Jahres 1933 werden diese Forderungen zunehmend umgesetzt, langsam verschwindet die plumpe Propaganda.<sup>19</sup>

---

<sup>15</sup> Reichssendeleiter Hadamovsky zum „Tag des Rundfunks“, in: Der Deutsche Rundfunk, 12. Jg, Heft 7, Woche vom 11.2.-17.2.1934, zit. nach DRECHSLER 1987, S. 35

<sup>16</sup> vgl. DRECHSLER 1987, S. 24

<sup>17</sup> Goebbels zu neu eingesetzten Intendanten, zit. nach DUSSEL 1999, S. 91

<sup>18</sup> DRECHSLER 1987, S.120

<sup>19</sup> Hitler selbst verlangt 1938 propagandistische Kriegsvorbereitung, was für einen kurzen Rückfall in diese Art der Propaganda nach sich zieht. Sie ist aber zu dieser Zeit schon ein Fremdkörper in einem deutlich ausgefeilteren Unterhaltungsprogramm. Vgl. DUSSEL 1999, S.92

## Kulturelle Leistung

An die Stelle der Propaganda tritt 1934 ein Programm, das die Partei als Bewahrer deutscher Kulturtradition darstellen soll. Ziel ist es, die größte Gruppe der Hörer, das Bürgertum zu gewinnen, „die fehlenden 48% zusammenzutrommeln“,<sup>20</sup> wie Goebbels sagt. Sogar die Propagandasendung „Stunde der Nation“ richtet sich 1934 deutlich musikalischer aus. Wortbeiträge werden hier durch Musik ersetzt, die Vaterlandsverehrung als Heldenverehrung deutscher Komponisten fortgeführt, Folkloristisches rundet das Programm ab. Die Entwicklung vom kämpferischen zum konservativen Gestus vollzieht sich parallel zur Konsolidierung der Macht.

Einen ersten Höhepunkt der neuen Rundfunkmusikpolitik bildet der Beethoven-Zyklus, welcher im Januar 1934 14 Tage lang von allen Reichssendern übernommen wird.<sup>21</sup> Die Tatsache, daß auch ausländische Sender 23 Sendungen übernehmen, wird propagandistisch als Beweis deutscher kultureller Überlegenheit ausgeschlachtet. Hada-movsky nennt dies einen „[...] Erfolg, wie ihn kein anderer Rundfunk der Welt aufzuweisen hat“.<sup>22</sup> Deutschland steht also wieder an der Spitze. Er führt weiter aus: „Wenn in diesen Sendungen nicht ein einziges Mal von Politik geredet wurde und niemals das Wort Propaganda gebraucht wurde, so waren sie doch eine Kulturwerbung größten Stils und tiefster Wirkung.“<sup>23</sup> Doch die reine Anerkennung durch das Ausland, daß auch in Deutschland kulturell etwas geleistet wird, scheint angesichts „...Beethovens urdeutsche[r] heldische[r] Musik...“<sup>24</sup> nicht auszureichen: „Daß in diesem Augenblick die ganze Welt auf [!] ein deutsches Orchester hört und einem deutschen Musikergenie ihre schweigende [!] Huldigung darbringt, das ist der größte Erfolg, den wir geistig überhaupt erzielen können.“ Vor dieser geballten Kulturkraft muß die Welt in Ehrfurcht verstummen. Der Begriff „Kulturoffensive“ drängt sich angesichts dieser Wortwahl geradezu auf. Auch wird das auf 14 Tage zusammengedrückte Programm als Kriegstaktik beschrieben und gerechtfertigt: „Wir konnten niemanden zwingen, sich die neun Symphonien anzuhören, aber wir zwangen jeden Rundfunkhörer, sich wenigstens einmal mit Beethoven zu beschäftigen, denn in dem Trommelfeuer gehäufter Sendungen entging er dieser Musik nicht [...]“<sup>25</sup>

Später, im Krieg, werden deutlicher Feindbilder in die gleiche Beschwörung deutscher kultureller Überlegenheit eingeflochten, es ist nun verstärkt auch von der Minderwertigkeit der Kultur der Feinde die Rede. Je mehr sich die militärische Niederlage abzeichnet, desto mehr wird die Überlegenheit deutscher Musik behauptet, sie könne man mit Gewalt nicht zerstören.<sup>26</sup> England wird z.B. dagegen als kulturlose Nation am Tropf deut-

<sup>20</sup> zit. nach DRECHSLER 1987, S. 30

<sup>21</sup> Programm im Detail in DRECHSLER 1987, S. 61ff

<sup>22</sup> HADAMOVSKY 1934a, S. 77

<sup>23</sup> ebd.

<sup>24</sup> ebd.

<sup>25</sup> ebd.

<sup>26</sup> vgl. DRECHSLER 1987, S. 106

scher Komponisten dargestellt.<sup>27</sup>

Kultur wird als Machtmittel im Kampf um internationale Vorherrschaft verstanden, der Begriff kultureller „Leistung“ und „Überlegenheit“ wird zentral. Die oben angesprochene Tradition, die Überlegenheit deutscher Musik kompensatorisch zu behaupten, wird zur Regel, das Volk soll im Angesicht des Helden geeint werden, sein Selbstwertgefühl gestärkt werden. Nun kommt auch der Rassenbegriff ins Spiel:

„Deutschland ist das klassische Land der Musik. Die Melodie scheint hier jedem Menschen eingeboren zu sein. Aus der Musizierfreudigkeit der ganzen Rasse entspringen seine großen künstlerischen Genies vom Range eines Bach, Mozart, Beethoven und Richard Wagner. Sie stellen die höchste Spitze des musikalisch-künstlerischen Genies dar“<sup>28</sup>

Daß hier unausgesprochen eine Parallele zu Hitler gezogen werden soll, ist unverkennbar. Aus dem Volk kommend und rassistisch in ihm verwurzelt, gelangt das Genie an dessen Spitze. Hadamowsky spricht explizit von einer geistigen Linie von Beethoven zu Hitler.<sup>29</sup> Auch nach seinem Tod kann Beethoven noch als Führer dienen, „als Vorbild bei der Anerziehung des heldischen Ideals.“<sup>30</sup>

Auch gegen zeitgenössische Musik wird Beethoven in Stellung gebracht:

„Wir dürfen nun wieder aufblicken zu Beethoven. Wir brauchen die Augen nicht mehr niederzuschlagen. Wir können ihm heute, an seinem 165. Geburtstag, die Verehrung eines gereinigten Deutschlands zu Füßen legen [...] Wir suchen den Menschen Beethoven. Wir fühlen uns mit ihm verbunden in seinem Ringen, seinem Glauben, seinem Dulden, seiner Härte gegen sich selbst. Wir haben wieder Verständnis dafür gewonnen, was es heißt, einem großen Ziele zu leben, sich hinzugeben, auszuharren, zu leiden und Opfer zu bringen. Daß die deutsche Musik nicht wieder zum Klangspiel, zum Dissonanzensport, zur Unzucht der Harmonie und zum Chaos der Form werde, dafür ist heute gesorgt. Dagegen ist uns auch Beethoven ein Bollwerk.“<sup>31</sup>

Das ist nichts spezifisch nationalsozialistisches, sondern baut auf bereits vorhandenes bürgerliches Gedankengut auf. Interessant ist jedoch die Wortwahl, die Beethoven letztlich als nationalsozialistischen Heldendeutschen („Härte gegen sich selbst“, „Opferbereitschaft“) stilisiert, welcher zufrieden sein würde mit der Reinigung des Musiklebens. Er sei „Bollwerk“ gegen Auswüchse der Moderne (Klangspiel, „Dissonanzensport“<sup>32</sup>). Dem bürgerlichen Mainstream soll verdeutlicht werden, daß sich seine liebsten Kulturgüter bei den Nazis in besten Händen befinden.

Im Sommer 1934 folgt ein weiterer Zyklus: Schiller-Wagner-Chamberlain.<sup>33</sup> Er gipfelt in einer Übertragung des Rings aus Bayreuth, in Anwesenheit Hitlers. Er ist der, auf den die Ahnenreihe zulaufen soll. Vor allem zwischen Hitler und Wagner werden Parallelen gezogen, seien sie doch beide große Künstler in verschiedenen Feldern, was für Wagner

<sup>27</sup> vgl. DRECHSLER 1987, S. 107

<sup>28</sup> Goebbels zur Übertragung der Meistersinger am 6.8.1933, zit. nach DRECHSLER 1987, S. 26

<sup>29</sup> DRECHSLER 1987, S. 59

<sup>30</sup> W.M. Gensel: Beethoven als nationalsozialistisches Funkerlebnis, in: Funk und Bewegung, 2.Jg, Januar 1934, 1. Beilage, zit. nach DRECHSLER 1987, S. 68

<sup>31</sup> P. Zschorlich: Beethoven und wir, in: VB, 16.12.1934, zit. nach DRECHSLER 1987, S. 64

<sup>32</sup> Begriffe, die ihre sozialistische Entsprechung im „Formalismus“ finden

<sup>33</sup> Das vollständige Programm findet sich als Faksimile in DRECHSLER 1987, S. 71-73

das Festspielhaus, sei für Hitler Deutschland.<sup>34</sup> Aber auch die anderen werden gewürdigt: die Programmzeitschrift *NS-Funk* bezeichnet Schiller, Wagner und Chamberlain als „die drei großen Ideenträger des Dritten Reiches“.<sup>35</sup> Hadamowsky geht einen Schritt weiter und verbindet die beiden Zyklen:

„Die geistige Linie der nationalsozialistischen Rundfunkgestaltung geht bewußt von Beethoven zu Wagner, zu Nietzsche, Houston Stewart Chamberlain, dem Bayreuther Kreis des zwanzigsten Jahrhunderts und dem Ideengut des Führers.“<sup>36</sup>

Führer- und Personenkult sollen mittels der historischen Persönlichkeiten forciert werden. Die Funktion der Vorbilder beschreibt Hitler schon 1927 in „Mein Kampf“:

„Man hat es nicht verstanden, die wirklich bedeutenden Männer unseres Volkes in den Augen der Gegenwart als überragende Heroen erscheinen zu lassen, die allgemeine Aufmerksamkeit auf sie zu konzentrieren und dadurch eine geschlossene Stimmung zu erzeugen.“<sup>37</sup>

So betont auch Hadamowsky, „nicht ein Kreis ähnlicher musikalischer Werke, sondern der geschlossene Ideenkreis einer gewaltigen Persönlichkeit“<sup>38</sup> sei Inhalt der Beethoven-Sendungen gewesen.

Es werden in der folgenden Zeit noch mehrere ähnlich geartete Zyklen unterschiedlicher Größenordnung gesendet.<sup>39</sup> Einen betrachtenswerten Sonderfall stellt der Bach-Händel-Zyklus dar. Ein Problem sind die religiösen Texte der Kantaten. Sie werden erst nach einigen internen Auseinandersetzungen gesendet. Kirchenmusik stellt ohnehin ein Problem dar, gehört sie einerseits zum deutschen Kulturerbe, vertragen sich andererseits die Texte kaum mit der Nazi-Ideologie. Für die sonntägliche säkulare „Morgenfeier“, die den zuvor auf diesem Sendeplatz übertragenen Gottesdienst zumindest atmosphärisch ersetzen soll, bevorzugt man Orgelwerke, Instrumentalbearbeitungen von Kirchenliedern oder sog. „Hitlerkantaten“.<sup>40</sup> Allgemein wird Orgelmusik gern in den zahlreichen NS-Feiern verwendet. Es soll hier eine gemeinschaftsstiftende quasireligiöse Atmosphäre erzeugt werden, wobei die Partei das Priestertum stellt.<sup>41</sup> Gerade nach Kriegsbeginn schwindet mit dem Vertrauen in die politische Führung auch deutlich die Akzeptanz der NS-Texte, das Publikum sucht vermehrt Schutz beim bewährten christlichen Gott. In geheimer Sitzung ordnet deshalb Goebbels 1942 an, sonntags wieder religiöse Musik, ggf. mit entschärften Texten zu spielen.<sup>42</sup>

Auch Pflege aktueller Musik fand im Rundfunk statt: Sendereihen wie „Zeitgenössische Musik“ (ab 1935) wollen Komponistennachwuchs fördern. Inwieweit

<sup>34</sup> Mitteilungen der RRG, 18.7.1934, zit. nach DRECHSLER 1987, S. 75

<sup>35</sup> Faksimile einer Anzeige bei DRECHSLER 1987 S. 69

<sup>36</sup> HADAMOVSKY 1934a, S. 75 (Titel des Kapitels: „Von Beethoven zu Hitler. Geistige Wegbereiter der nationalsozialistischen Erhebung“)

<sup>37</sup> zitiert nach DRECHSLER 1987, S. 44

<sup>38</sup> HADAMOVSKY 1934a, S.80

<sup>39</sup> u.a. Mozart, aber auch Richard Strauss, Hans Pfitzner und Paul Graener

<sup>40</sup> vgl. DRECHSLER 1987, S. 80

<sup>41</sup> Prieberg bemerkt, die liturgische Sphäre werde ins Parteiliche übertragen, um eine weihevollere Atmosphäre zu schaffen (PRIEBERG 1982, S. 356)

<sup>42</sup> Prieberg 1982, S. 355f

es hier musikalische Restriktionen gab, wäre noch zu untersuchen, vermutlich hatte aber jeder Komponist, der als Mitglied in die RMK aufgenommen war, hier potentiell die Möglichkeit seine Kompositionen einzureichen. Förderpolitik benötigt keine Verbote, sie funktioniert über Auswahl und Nichtauswahl. Propagandistisch erscheint allenfalls die im Zusammenhang mit dieser Sendereihe aufgestellte Behauptung, die geförderte Musik habe sich nur aufgrund der jüdischen Vorherrschaft im Musikleben bisher nicht durchsetzen können. Ein „neuer Beethoven“ wurde jedenfalls nicht gefunden, was aber nicht der Mangel dieser Reihe gewesen zu sein scheint, wie die weitere Musikgeschichte zeigt. Eine andere Bemühung um Zeitgenössisches ist der Zyklus „Komponisten dirigieren“, in dem diese jeweils eigene und fremde Werke vorstellen. Es fand so auch vom Rundfunk eine Förderung von „E-Musik“-Komponisten statt. Die Voraussetzungen für eine Förderung mußten nicht durch musikalische Konzessionen erkaufte werden, Atonalität war z.B. durchaus üblich. Allerdings bildete die Rassenpolitik schon lange vor Beginn des systematischen Völkermords für Viele eine unüberwindliche Hürde. Im Krieg fordert Goebbels schließlich, neue, „problematische“ Werke sollten nicht mehr gesendet werden.

Das größte Problem aller -wie auch immer motivierter- Bemühungen um die Hochkultur, bleibt aber die Erkenntnis, daß die Masse auch mit dem aufwendigsten Kulturprogramm nicht zu erreichen ist. Zwar wird teilweise auch eine vorsichtig-pädagogische Popularisierung des Kulturprogramms versucht,<sup>43</sup> letztlich schwenkt das Musikprogramm aber auf die faktischen Vorlieben der Hörer ein. Hadamowsky rechtfertigt dieses Vorgehen: man habe sich nicht zu Propagandazwecken dem Geschmack der Masse angepaßt. „Aber wir haben dabei die psychologischen Aufnahmegeetze die in der Masse gelten, als grundlegend und unveränderlich angesehen und sie bei unseren Methoden berücksichtigt.“<sup>44</sup> Mit den Bedürfnissen des Publikums begründet er die Verlagerung des Schwerpunkts auf Unterhaltung:

„Künstlerische Erziehung durch den Rundfunk und kulturelle Hebung des allgemeinen Volksniveaus kann nur bei Beachtung der psychologischen Aufnahmebedingungen des Rundfunkhörers erfolgen.

Der Hörer, der am Abend müde nach Hause kommt, kann nicht mit einem großen Kunstwerk spontan überrascht werden.

Wir dürfen nicht einmal erwarten, daß er es, statt uns Anerkennung zu zollen, wenigstens ruhig hinnimmt, sondern wir werden die Beobachtung machen, daß er mit seinem Rundfunkapparat sofort zu einem anderen Sender übergeht, an dem er leichte Musik, Unterhaltung oder Tagesnachrichten findet.

Wollen wir unseren Rundfunk nicht durch verkehrte reaktionäre Tendenzen zugrunde richten und unsere Hörer zum regelmäßigen Auslandsempfang erziehen, dann muß das gesamte Programm auf der Grundlage der leichten Musik und der aktuellen Nachrichten aufbauen. Erreichen wir das, dann können wir darüber hinaus das große musikalische Kunstwerk und das große wortgestaltende Kunstwerk von Zeit zu Zeit in unserem Programm bringen. Dann aber muß es sorgfältig und umfassend vorbereitet werden.“<sup>45</sup>

<sup>43</sup> zum Beispiel mittels 15 „Meisterkonzerten“ mit populärem Repertoire, allerdings zu Nebensendezeiten, vgl. DUSSEL 1999, S. 92

<sup>44</sup> HADAMOVSKY 1934a, S. 51

<sup>45</sup> ebd.

Den Vorrang der Unterhaltung bezieht Hadamovsky übrigens nicht nur auf das „U-Musik“-Programm und seine Ausweitung, auch alle anderen Sendungen sollten, in heutigem Sprachgebrauch ausgedrückt, einen „Unterhaltungsfaktor“ beinhalten.

Mehr als die Reichssender sendet der Deutschlandsender weiterhin „E-Musik“, zeitlich möglichst komplementär. Er repräsentiert weiterhin Deutschland im Ausland in der Fortführung der Kulturoffensive.

## Unterhaltung

Die Rundfunkredaktionen werden 1934 umorganisiert, statt in die Bereiche *Wort, Zeit* und *Ton* werden sie nun inhaltlich gegliedert in *Unterhaltung, Zeitfunk, Kunst, Wissen* und *Weltanschauung*. Die Unterhaltungsredaktion bestreitet ca 70-80% der Sendezeit.<sup>46</sup> Dieser Anteil der Unterhaltung am Programm wird in den folgenden Jahren beibehalten, teilweise sogar noch gesteigert. Der neue Schwerpunkt ist an den programmatischen Aussagen Hadamovskys nachvollziehbar. Im Vergleich mit der Presse bezeichnet er den Rundfunk als „Musikinstrument“<sup>47</sup> und fordert: „Der Rundfunk muß den Hörer mit einem leichten Musikprogramm oder einem leichten Unterhaltungsprogramm gewinnen und aufnahmebereit machen. Und er kann ihn erst dann zu höheren Zielen hinleiten.“<sup>48</sup>

Was diese „Höheren Ziele“ sind, bleibt unklar. Hier kann sowohl Hochkultur, vergleichbar mit pädagogischen Konzepten der Weimarer Republik, als auch nationalsozialistische Ideologie gemeint sein. In der Praxis orientiert sich das Programm fortan immer mehr an der Masse als am Bildungsbürgertum. Goebbels: „Demgegenüber fallen die wenigen, die nur von Kant und Hegel ernährt werden wollen, kaum ins Gewicht.“<sup>49</sup>

Nicht rational sollen die Hörer für die nationalsozialistische Ideologie begeistert werden, es wird vielmehr eine unbewußte Identifikation mit der „Volksgemeinschaft“ angestrebt. Es ist die typische Strategie des Nationalsozialismus, daß sich Propaganda nicht an den „sogenannten Verstand“<sup>50</sup> richtet, sondern ans „Gefühl“.<sup>51</sup> Für diese „Gefühlsarbeit“ scheint Musik prädestiniert: Musik als „Sprache des Gefühls“ anzusehen, hat eine lange Tradition.<sup>52</sup> So ist bereits die quantitative Erhöhung des Unterhaltungs- und speziell Musikanteils zu Lasten des Informationsprogramms ein politischer Akt. Öffentliche Diskussion erscheint in einer nach dem Führerprinzip gestalteten Gesellschaft ohnehin obsolet. Hier zählt nur der einzige gemeinsame Volkswille, der sich im Führer manifestiert.

Unterhaltungsmusik im Rundfunk heißt konkret: Volksmusik und Volkstümliches, (Film-)Schlager, Operetten, Blasmusik, „Klassik-Hits“ wie populäre Arien und Ouver-

---

<sup>46</sup> DRECHSLER 1987, S. 38

<sup>47</sup> HADAMOVSKY 1934b, S. 28

<sup>48</sup> HADAMOVSKY 1934b, S. 21

<sup>49</sup> zit. nach DRECHSLER 1987, S.40

<sup>50</sup> Adolf Hitler: *Mein Kampf*, München 1925, Bd.1, S. 189, zit nach DRECHSLER 1987, S. 29

<sup>51</sup> ebd.

<sup>52</sup> Inwieweit die Konzepte aufgingen, kann natürlich nicht aus solchen programmatischen Aussagen geschlossen werden. Die tatsächlichen Wirkungen sind gesondert zu betrachten. Erkennbar wird aber, aus welchem Musikverständnis heraus Rundfunkmusikpolitik betrieben wurde.

türen. Marschmusik wird auch gebracht, diese wird aber eher aufgrund ihrer Popularität als zu Propagandazwecken ausgewählt.<sup>53</sup> Nicht nur der Umfang des Unterhaltungsprogramms ist betrachtenswert, sondern auch seine Sendezeiten: es besetzt den Abend, das Frühprogramm vor Arbeitsbeginn und die Mittagszeit, teilweise werden sogar die Werkspausen der Industrie dem Mittagsprogramm angepaßt. Hier wird deutlich, wie gezielt die Maßnahmen sind, um größtmögliche Reichweite dieser Sendungen zu erreichen.

Die massive Ausweitung des Unterhaltungsprogramm erfordert eine Vielzahl von geeigneten populären Kompositionen, Programmen und Aufnahmen.<sup>54</sup> Hier ergeben sich Probleme. Viele populäre Stücke stammen von Juden und dürfen daher nicht verwendet werden. Zum zentralen Problem wird aber die moderne Tanzmusik, der Jazz. Aus rassistischen Gründen verbietet Hadamovsky am 12.3.1935 den „Nigger-Jazz“. Dieses Verbot orientiert sich zunächst einmal nur an der Hautfarbe von Komponisten bzw. Musikern. Nur schwammig können in der Praxis musikalische Kriterien wie verwendetes Instrumentarium, Synkopen oder Improvisation „Nigger-Jazz“ zu anderer populärer Tanzmusik abgrenzen. Einfacher gelingt die Abgrenzung nach Titel und Musiker, die bevorzugt beide deutsch sein sollten. Trotz oder gerade wegen der Unsicherheiten der Klassifikation führt dieses Verbot zu starken Einschränkungen auch des „weißen“ Jazzprogramms. Der vorausseilende Gehorsam der Programmgestalter verbannt vorsorglich manches „zweifelhafte“ Stück. Das Jazzverbot gilt ausdrücklich nur für den Rundfunk und wird in der Folgezeit mit unterschiedlicher Konsequenz beachtet.<sup>55</sup> Um die durch diese Verbote entstandene Lücke zu schließen, gibt es einige, mäßig erfolgreiche, Anstrengungen. So bleibt der auf der Suche nach „deutscher Tanzmusik“ als Alternative zum Jazz durchgeführte „Tanzkapellen-Wettstreit“ von 1936 recht erfolg- und folgenlos.

Auf die Schlagerproduktion wird kaum Einfluß genommen, wenn man von Titeln absieht, die aus dem stark zensierten Zusammenhang der Filmproduktion stammten. Im Krieg sind allerdings in den Texten verstärkt Durchhalteparolen und Motive von Sehnsucht, Abschied und eines sich behauptenden kleinen, individuellen Glücks zu finden.

Mit der Verstärkung des Unterhaltungsprogramms geht auch eine Veränderung der Sendeform einher. Das gemischte, „bunte“ Programm, Wort- und Musikunterhaltung mischend, wird zum bevorzugten Schema. Die Musik richtet sich nicht mehr an den Programme lesenden, bewußt auswählenden Hörer, sondern an den, der Vertrautes erwartet, wenn er sein Radio anschaltet. Das „Wunschkonzert für die Wehrmacht“ und seine Folgesendungen sind sehr beliebt. Besonderer Wert wird hier auf Auftritte in- und ausländischer Stars gelegt. Ausländische Musiker füllen übrigens grundsätzlich nicht nur kriegsbedingte Lücken, sondern sollen auch das außenpolitische Ansehen des Staates heben.<sup>56</sup> Goebbels will mit dem Wunschkonzert ausdrücklich „ungefährlichen Wünschen

---

<sup>53</sup> vgl. DRECHSLER 1987, S. 120

<sup>54</sup> In den 30er Jahren war der Rundfunk noch sehr stark von der Idee der Anfangstage geprägt, vor allem ein „Livemedium“ zu sein. Das Abspielen von Platten war daher immer nur zweite Wahl.

<sup>55</sup> So gibt es schon zur Olympiade 1936 Lockerungen und im Folgenden eine Art Schlingerkurs zwischen Offenheit und Repression.

<sup>56</sup> vgl. DRECHSLER 1987, S. 44

der Bevölkerung freien Spielraum lassen.“<sup>57</sup> Aber selbst diese Wahl wird den zunehmend kriegsmüden Deutschen 1942 auf Goebbels Anweisung genommen. Der Begriff „Wunschkonzert“ darf nicht mehr verwendet, auch vergleichbare Programme dürfen nicht mehr gesendet werden.<sup>58</sup>

Die Kontrolle bis ins Detail erscheint dem Propagandaministerium angesichts der militärischen Situation und des Stimmungsumschwungs immer wichtiger. Es wird versucht, das Musikprogramm mit den Nachrichten abzustimmen, um z.B. groteske Wirkungen zu vermeiden (z.B. „Lustige Musik aus dem Rheinland“ nach „Bombenopfer in Köln“). Eine Art „Unterlassungsprogramm“<sup>59</sup> wird etabliert. Die zentrale Frage wird: „Was darf in einer bestimmten Situation nicht gespielt werden?“<sup>60</sup>

Die tatsächliche Reaktion der Hörer auf das Programm ist nur sehr lückenhaft dokumentiert. Hörverhalten und die Aufnahme der Sendungen können mangels empirischer Hörerforschung,<sup>61</sup> hauptsächlich nur aus Zuschriften an die Sender erschlossen werden. Eine Idee der Stimmung geben aber die „Meldungen aus dem Reich“ des Sicherheitsdienstes (SD) der SS.<sup>62</sup> Wichtige Bereiche sind hier: „Aufnahme der allgemeinen Propaganda-, Presse-, und Rundfunklenkung“ und vor allem „Stimmen zum Rundfunk“. Da das Stimmungsbild realistischer gezeichnet wurde, als viele Parteifunktionäre es sehen wollten, wurden die Meldungen 1943 größtenteils eingestellt. Bis dahin fließen aber die SD-Berichte regelmäßig in die Programmplanung ein. Detaillierte Überlegungen gibt es dagegen zu den Zielgruppen: Der Arbeiter soll morgens aufgemuntert werden, mittags und abends seine vertraute Musik hören können, wogegen elitäre Programme ausschließlich in Nebenzeiten gesendet werden sollen.<sup>63</sup>

Im Krieg erfahren die Bemühungen um Unterhaltung nochmals einen deutlichen Schub. Wieder bringt es Goebbels auf den Punkt: gute Laune sei kriegswichtig.<sup>64</sup> Reichsintendant Glasmeier soll hierfür Sorge tragen. Er fordert im Oktober 1941 von den Leitern der Musikabteilungen: „Heiter, unbeschwert, unvoreingenommen, unbelastet soll das Rundfunkprogramm im Kriege sein.“<sup>65</sup> Aber Glasmeier war nach Ansicht des RMVP immer noch zu sehr einer Art von „Kulturfunk“ verhaftet und wurde daher während eines Auslandsaufenthaltes durch Hans Hinkel ersetzt. Das von diesem gestaltete Programm findet, laut „Meldungen aus dem Reich“ des SD, wieder Anklang. Die

<sup>57</sup> zit. nach DRECHSLER 1987, S. 134

<sup>58</sup> ebd.

<sup>59</sup> DRECHSLER 1987, S. 139

<sup>60</sup> Beispiel aus einer schriftlichen Programmplanung von 1942: Der Titelvorschlag „Mich hat heut träumt, es gibt kein Wein mehr“ ist dort kommentiert mit: „Der Traum ist längst Wirklichkeit! Besser weglassen!“ Faksimile in: DRECHSLER 1987, S. 140

Mehr Beispiele für beanstandete Musik: „Für eine Nacht voll Seligkeit“ nach großem Luftangriff, „Warum soll ich treu sein“, weil der Text verheiratete Frontsoldaten verunsichere. „Es geht alles vorüber“ sollte das Ausland nicht hören, es durfte nur von Sendern in der Mitte des Reiches gespielt werden. Alle Beispiele aus DRECHSLER 1987, S. 140f

<sup>61</sup> Einen Ansatz findet sich in ECKERT: Der Rundfunk als Führungsmittel, Heidelberg 1941

<sup>62</sup> Die SD-Meldungen sind komplett dokumentiert in BOBERACH 1984

<sup>63</sup> vgl. DRECHSLER 1987, S. 138

<sup>64</sup> zit. nach DRECHSLER 1987, S. 140

<sup>65</sup> zit. nach DUSSEL 1999, S. 103

Richtlinien für die bei Soldaten beliebte Tanz- bzw. Jazzmusik werden gelockert.<sup>66</sup> Aufgrund der erschwerten Produktionsbedingungen im Krieg, vor allem durch den Ausfall von zum Kriegsdienst eingezogenen Musikern, werden verstärkt Schallplatten gespielt. Das aufgrund von Personalmangel am 9.6.1940 eingeführte Einheitliche Reichsprogramm, wird nach Ablehnung durch die Hörer, 1941/42 durch ein Dreifachprogramm ersetzt. Zu große Einschnitte ins Programm werden als kontraproduktiv verstanden, das Inlandsprogramm soll angesichts der militärischen Lage Stabilität demonstrieren. Die Entwicklung während der Kriegsjahre läßt sich, ohne sie sonderlich zu verkürzen in der Gleichung „Je schwerer die Situation, desto leichter die Musik“ zusammenfassen. Der Musikanteil am Programm steigt weiter. In einer Statistik aller Sender von 1943<sup>67</sup> hat „Ernst Musik“ den gleichen Anteil wie „Nachrichten und Politik“: knapp über 15%. Typisch sind Bunte Abende, Wunschkonzerte, Tanzmusik, Volks- und etwas Militärmusik. Goebbels fordert Verstärkung der Unterhaltungsproduktion. Sein Aufsatz „Auflockerung des Rundfunkprogramms im Kriege“ vom Juni 1941<sup>68</sup> bestimmt die Richtung. Auf seine Veranlassung wird 1941 ein „Deutsches Tanz- und Unterhaltungsorchester“ gegründet. Nach 20.15h soll nur noch Unterhaltung gesendet werden. In vertraulichen rundfunkinternen Anweisungen zu den Abendsendungen heißt es, das Programm müsse „sehr bunt und sehr volkstümlich“<sup>69</sup> gestaltet werden, „beschwingte Stücke“<sup>70</sup> müßten vorrangig gesendet werden, ein großer Klangkörper sei obligatorisch. Auf Stücke mit langsamen Einleitungen müsse ebenso verzichtet werden, wie auf ausführliche Ansagen. Hier durften nur noch Titel und Komponist genannt werden. Diese bis ins Detail gehenden Bestimmungen müssen, konsequent umgesetzt, zu einer Art frühem Formatradio geführt haben, mit dem Unterschied, daß man nicht zwischen unterschiedlichen Formaten wählen konnte. Zu diesen Ansätzen paßt auch die interne Reorganisation des Rundfunks Anfang 1942, die den Unterhaltungsbereich nach acht Musikfarben und zwei Wortsparten gliedert. Ein aufgrund geringer Reichweite unbedeutendes Fernsehprogramm ist thematisch ähnlich ausgerichtet wie der Hörfunk. Die mit über 100 Folgen erfolgreichste Sendung trägt den vielsagenden Titel „Wir senden Frohsinn - wir spenden Freude“.<sup>71</sup>

## **Internationale Konkurrenz**

Der weit verbreitete Empfang ausländischer Sender wird am 2.9.1939 verboten.<sup>72</sup> Auch die Weitergabe von Informationen aus dem Ausland steht unter Strafanzeige. Es gibt in diesem Zusammenhang zahlreiche Verhaftungen. Eine „Positivliste“ der er-

<sup>66</sup> vgl. DRECHSLER 1987, S. 138 und 143

<sup>67</sup> DRECHSLER 1987, S. 108

<sup>68</sup> Josef Goebbels: Auflockerung des Rundfunkprogramms im Kriege, in: Das Reich, 15.6.1941

<sup>69</sup> Faksimile in DRECHSLER 1987, S. 136, Sperrung von Original übernommen

<sup>70</sup> ebd., der Anklang an den Begriff „Swing“ kann kaum deutlicher sein.

<sup>71</sup> Sendebeginn 1941

<sup>72</sup> Das Verbot wird am 1.9. erlassen und am 2.9. verbreitet.

laubten Sender erscheint in den Programmzeitschriften.<sup>73</sup> Vor allem der „Deutsche Dienst“ des BBC -im September 1938 eingerichtet- wird, aufgrund seiner Reichweite und seines jazzorientierten Programms, ausgiebig gehört.<sup>74</sup> Als Reaktion auf diese Konkurrenz verstärkt der deutsche Rundfunk seine Bemühungen um Unterhaltung und Jazz.<sup>75</sup> Intendant Glasmeier: „Wir müssen verhindern, daß unsere Soldaten, die nach Entspannung verlangen, fremde Sender einzustellen gezwungen sind und somit auch den englischen Nachrichtendienst über sich ergehen lassen müssen.“<sup>76</sup>

Der eigentliche *Wehrmachtssender*, welcher nicht dem Propagandaministerium und der Reichsrundfunkkammer unterstand, ging aus solchen Erwägungen weiter als alle anderen Sender und spielte, praktisch unzensuriert, massiv Tanzmusik und Jazz. Hier war allein die Absicht maßgeblich, die Moral der Truppe zu stützen.

Abgesehen davon, daß der deutsche Rundfunk, beginnend mit Österreich der Wehrmacht folgte, existiert bereits 1933 ein deutscher Auslandsrundfunk. Dieser „Deutsche Kurzwellensender“ (KWS) weitet mit Kriegsbeginn sein Programm stark aus. 1940 kommt er auf gut 30000 Sendestunden in 31 Sprachen.<sup>77</sup> Zusätzlich zur Kurzwellenübertragung werden die Programme auch von grenznahen Stationen auf Mittelwelle ausgestrahlt, da die entsprechenden Empfänger stärker verbreitet sind. Wie „kriegswichtig“ diese Propagandamaschine eingeschätzt wurde, belegt die Tatsache, daß schon 1940 ein Viertel der RRG-Angestellten, zu Lasten des Inlandsprogramms, hier eingesetzt wurden.<sup>78</sup> Den Schwerpunkt bildete hier allerdings das Wortprogramm, als Musik wird aber oft Jazz von durchaus internationalem Standard gebracht. Mit Hilfe von Störsendern versuchen die Kriegsparteien den Empfang der „Feindsender“ technisch zu verhindern, ein elektronischer Rüstungswettlauf ist die Folge. Der eher auf kulturelle Repräsentation angelegte Deutschlandsender hat dagegen kaum fremdsprachliche Sendungen im Programm und steht deshalb nicht im Mittelpunkt des Rundfunkkrieges.

Die propagandistische Taktik, sowohl des deutschen Unterhaltungsrundfunks, als auch aller Auslandssender könnte man in einer von der Rundfunktechnologie abgeleiteten Metapher zusammenfassen. Wie in der Sendetechnik der zu übertragende Ton einem Trägersignal aufmoduliert wird, so soll populäre Musik die jeweilige Ideologie zum Hörer tragen, manchmal in Wortform, manchmal nur durch das erzeugte Gefühl, Teil einer Gemeinschaft von Hörern zu sein.

Im Laufe des Krieges wird es für Deutschland immer schwieriger, den Rundfunkbetrieb aufrechtzuerhalten. Am 2.Mai 1945 herrscht schließlich Funkstille in Berlin.

## V. Ost-Rundfunk ab 1945

<sup>73</sup> Diese werden allerdings „wegen Papiermangels“ im Mai 1941 eingestellt. Das regelmäßige Programmschema hatte sie zu diesem Zeitpunkt ohnehin weitgehend überflüssig gemacht.

<sup>74</sup> Seine Nachrichtensendungen werden für die meisten Hörer erst wichtig, als die Diskrepanz zwischen der deutschen Kriegspropaganda und Informationen von Frontheimkehrern immer größer wird.

<sup>75</sup> vgl. DUSSEL 1999, S. 108

<sup>76</sup> ebd.

<sup>77</sup> SCHWIPPS 1971, S. 16

<sup>78</sup> ebd.

Der Aufbau des Rundfunks im Osten vollzieht sich äußerst schnell. Schon am 13. Mai 1945 wird, initiiert von Sowjet-Stadtkommandanten, in Berlin wieder ein erstes einstündiges Programm gesendet. Schon am 20. Mai ist daraus ein 19-stündiges Vollprogramm geworden. Bei der Besetzung der Stellen zählen weniger fachliche Erfahrung und Fähigkeiten als politische Zuverlässigkeit. Zunächst wird der Rundfunk von der sowjetischen Propagandaabteilung verwaltet, am 21. Dezember 1945 wird die Zuständigkeit an die „Deutsche Zentralverwaltung für Volksbildung“ übertragen, erster Intendant wird Hans Mahle. Anfangs hat man mit einer Vielzahl von organisatorischen und personellen Problemen zu kämpfen. So befindet sich bis 1952 das Funkhaus im britischen Sektor, 1948 sprengen die Franzosen unter einem Vorwand die in ihrem Sektor gelegenen Sendeanlagen.

Bis 1952 ist der Rundfunk in Berliner Rundfunk, MDR und Deutschlandsender gegliedert, dann erfolgt eine Umgestaltung, in drei Sender mit unterschiedlichen Programmkonzepten. *Berlin 1* ist als „Auslandssender“ für Westdeutschland konzipiert, *Berlin 2* legt den Schwerpunkt auf Kultur und Wissenschaft, während *Berlin 3* ein volkstümliches Programm bietet, mit dem erklärten Ziel, die Parteilinie zu popularisieren.<sup>79</sup> Verbunden mit dieser Reform ist eine Zentralisierung, in deren Verlauf zahlreiche Landesstudios geschlossen und insgesamt 45% des Personals entlassen werden. Der im Zuge dieser Zentralisierung unternommene Versuch, alle drei Sender von gemeinsamen Redaktionen betreuen zu lassen, scheitert. Da sich die Programme zu ähnlich werden, wird dieser Teil der Reform wieder zurückgenommen. Auch wird die Regionalproduktion wieder gestärkt. 1955 schließlich ist der Betrieb wieder konventionell organisiert, die Sender werden umbenannt in *Deutschlandsender* (Ausland), *Berliner Rundfunk* (Kultur) und *Radio DDR* (populäre Unterhaltung).

Unterhaltung spielt gegenüber den Westsendern, die einen hohen Wort- und fast den doppelten „E-Musik“-Anteil aufweisen, eine deutlich größere Rolle. Das Musikprogramm aller Sender teilt sich 1955 auf in 55% Unterhaltungsmusik, 17% Tanzmusik, 8% Volksmusik, 7% Oper und Operette, 13% Sinfonische und Kammermusik. Politische Lieder sind im Programm bedeutungslos. Daß sie extrem unbeliebt sind, ist den Redaktionen bewußt, man will keine Hörer verlieren.<sup>80</sup> Beliebtester Sender wird mit zwei Dritteln Höreranteil *Radio DDR*.<sup>81</sup> In dieses Programm werden auch Regionalsendungen eingebettet. 1958 wird *Radio DDR2* eingeführt. Während zunächst *DDR* und *DDR2* ein ähnliches Programm senden, wird später auf typische Weise gesplittet: *DDR1* bleibt Massenprogramm, *DDR2* betont Kulturprogramm und „E-Musik“. Außerdem gibt es seit den 50er Jahren zwei direkt dem ZK der SED unterstellte Sender, die täglich jeweils

---

<sup>79</sup> DUSSEL 1999, S. 133

<sup>80</sup> vgl. DUSSEL 1999, S. 161f

<sup>81</sup> In Hörerumfragen auch Westsender einzubeziehen ist allerdings tabu, so daß diese Angabe sich nur auf den Anteil an DDR-Sendern bezieht. In Umfragen seit den 60er Jahren wird allerdings nach „anderen“ oder „unbekannten“ Sendern gefragt. Allerdings liegt laut DUSSEL 1999, S. 156 der Höreranteil der Westsender selbst in den 80er Jahren bei lediglich 30%, so daß man davon ausgehen kann, daß das DDR-Programm recht gut angenommen wurde und daß Westsender im Osten einen deutlich geringeren Anteil als *Radio DDR* hatten.

ca. 4 Stunden senden:

1. Nach Verbot der KPD im Westen 1956 soll der „Deutsche Freiheitssender 904“ den Anschein eines westlichen Untergrundsenders erwecken.
2. Eine besondere Rolle spielt der „Deutsche Soldatensender 935“. Er soll westdeutsche Soldaten im Sinne der DDR beeinflussen. Die Musik orientiert sich, wieder einmal auf Mitnahmeeffekte hinzielend, an Radio Luxemburg. Daraus entsteht bald das Problem, daß nicht westdeutsche Soldaten, sondern DDR-Jugendliche zum Hauptpublikum werden. Ironischerweise wird NVA-Soldaten das Hören des Soldatensenders verboten. Beide Sender werden Anfang der 70er Jahre im Zuge der Entspannungspolitik eingestellt. Der Deutschlandsender wird umbenannt in „Stimme der DDR“.

Der Musikanteil im Gesamtprogramm aller Sender liegt 1958 bei 68%. Bis Mitte der 50er Jahre steht ein international orientiertes Programm von Unterhaltungs- und Tanzmusik im Vordergrund. Dies ändert sich mit der „Anordnung über die Programmgestaltung bei Unterhaltungs- und Tanzmusik“ vom 2. Januar 1958. Mit ihr wird ein 60%-Anteil von Musik aus sozialistischen Ländern Pflicht. Dies gilt nicht nur für den Rundfunk, sondern auch für Livemusik. Während es aber live schwer zu kontrollieren ist, kann es im zentralisierten Rundfunk leicht umgesetzt werden. Wie bei allen Verboten<sup>82</sup> muß für das Verbotene Ersatz bereitgestellt werden. Planmäßig wird in Komponisten-Texter-Kollektiven produziert. Ab 1965 gibt es zur Koordination im Rundfunk die „Arbeitsgruppe Tanzmusik“, ab 1968 im Kulturministerium ein „Zentrales Studio für Unterhaltungskunst“.

1964 tritt das Jugendprogramm DT-64 in Konkurrenz zu den in den frühen 60er Jahren eingeführten RIAS-Popmusikprogrammen. Es wird immer mehr ausgeweitet und 1986 schließlich als „Jugendradio DT-64“ zum Vollprogramm.

Wie auch im Westen hat die Konkurrenz des Fernsehens seit den 60er Jahren großen Einfluß auf die Hörfunkprogramme. Der Abend verliert an Bedeutung, Radio wird dann gehört, wenn Fernsehen nicht möglich ist. Wie die Nationalsozialisten auf ausländische Sender und Swing, so reagieren die Realsozialisten auf westdeutsche Sender und Popmusik: sie versuchen ein attraktives Programm dagegenzuhalten und fahren einen Zickzackkurs der Verbote und Lockerungen. Die Konkurrenz der Musik wird als ideologische verstanden, Musik als Mittel, die Gegenseite zu vereinnahmen:

„Popkultur und Beatmusik werden auch in Zukunft Hauptgebiete der ideologischen Auseinandersetzungen sein...Wir können davon ausgehen, daß der Kampf der Ideen und Meinungen, der Streit um die Werte und Ideale auch auf dem Gebiet der Unterhaltung mit den Mitteln der Unterhaltungskunst geführt wird...“<sup>83</sup>

Am 24. und 25. April 1972 veranstaltet das Ministerium für Kultur die sogenannte „Tanzmusikkonferenz“. Die bisherige Verbotstaktik wird aufgegeben, man wolle nicht auf „Jazz, Beat, Folklore“<sup>84</sup> verzichten, nur weil sie im Imperialismus mißbraucht wür-

<sup>82</sup> vgl. NS-„Niggerjazz“ und jüdische U-Musik

<sup>83</sup> Prof. Dr. Helmut Hanke, Akademie für Gesellschaftswissenschaften beim ZK der SED, zit. nach EISEL, S. 119. Leider gibt Eisel „vorsichtshalber“ (Prieberg 1991) keine Quellen an, dieses Zitat ist nicht einmal zeitlich eingeordnet. Der Stellenwert der Popmusik wird hier aber unabhängig davon deutlich. Zu den Quellenangaben bei Eisel vgl. PRIEBERG 1991, S. 301, Fußnote 327.)

<sup>84</sup> DUSSEL 1999, S. 164

den. Aktiv wird nun Rockmusik gefördert, die Ost-Variante ist in den 70ern bei DDR-Jugendlichen nicht weniger populär als ihr westliches Pendant. Offene Zensur ist, aufgrund der geschlossenen Rundfunkorganisation nicht notwendig. Ein immer wieder angewandtes Druckmittel, um Rockmusiker von zu starker Opposition abzuhalten, ist übrigens die Drohung mit einem Strafverfahren wegen „Zollvergehen“: Um westlich orientierte Rockmusik zu produzieren, mußten die meisten Instrumente illegal aus dem Westen eingeführt werden.<sup>85</sup> In den 80ern flaut die Begeisterung für die inländische Musik ab, vermutlich will eine neue Generation die in den 70ern installierten Gruppen nicht mehr hören.

Artikel 36 des Einigungsvertrags schreibt die Neuordnung des DDR-Rundfunks fest, bis Ende 1991 soll ein öffentlich-rechtliches System installiert werden. Wie dies im Detail vor sich gehen soll, bleibt Ländersache. Die „Auslandssender“ Deutschlandfunk (West), Deutschlandsender (Ost) sowie der RIAS werden in Berlin zum Deutschland-Radio verschmolzen, der Deutschlandfunk bleibt in Köln unter dem neuen Dach bestehen. Das Duale System (s.u.) wird auch im Osten eingeführt.

## **VI. West-Rundfunk ab 1945**

In Westdeutschland wird der Rundfunk von den Alliierten neu organisiert. Das Personal setzt sich aus alliierten Mitarbeitern und möglichst unbelasteten, aber daher auch unerfahrenen Deutschen zusammen. Die Anstalten übernehmen 1947 die Sendetechnik von der Post. Da die Alliierten keinen Staatsrundfunk wollen, wird ein öffentlich-rechtliches System nach Vorbild des britischen BBC installiert. Die Kontrollgremien werden zunehmend nach (partei-)politischen Gesichtspunkten besetzt, sodaß von einer tatsächlichen Unabhängigkeit keine Rede sein kann. Die Gesetze und Staatsverträge sind von rein organisatorischem Charakter und sprechen die Programmgestaltung nicht an, geschweige denn das Musikprogramm. Vorerst steht Pädagogik im Vordergrund, die Deutschen sollen Demokratie lernen. Der Musikanteil liegt bei nur etwa 50%, was auf ein eher auf Information und Kultur angelegtes Programm schließen läßt. Der „E-Musik“-Anteil ist deutlich höher als im Osten. Beliebtestes Programm beim Publikum bleibt allerdings leichte Unterhaltung.<sup>86</sup> Dieser Präferenz wird insofern Rechnung getragen, daß sie zur wichtigsten Sendezeit mit der größten Reichweite, dem Abend, überproportional vertreten ist. Letztendlich ist den Verantwortlichen bewußt, daß das Programm vom Hörer erst akzeptiert, d.h. eingeschaltet werden muß, bevor es irgendwelche Erziehungsaufgaben erfüllen kann. Die Hörerpräferenzen sind den Programmverantwortlichen durchaus bewußt: Um die UKW-Technologie einzuführen und für ihre schnelle Verbreitung zu sorgen, liegt der Schwerpunkt der ab 1950 neu eingeführten UKW-Pro-

---

<sup>85</sup> Es gab allerdings im Instrumentenbau auch intensive Bemühungen, das West-Equipment „nachzuempfinden“. Mit Geräten wie dem „Vermona DRM“ Drumsynthesizer der Vereinigten Mundharmonikawerke VEB Klingenberg erreichte man 1987 nahezu Weststandard. Vgl.: Keyboards 12/1999, S. 115f

<sup>86</sup> vgl. LERSCH 1995 S. 95

gramme auf Unterhaltung. Mit der Einführung zweiter Programme auf UKW und Mittelwelle erhöht sich der Anteil der Unterhaltungsmusik, an deren Art verändert sich wenig: Volks- Operetten- und Unterhaltungsmusik sind auch Ende der 50er laut Umfrage<sup>87</sup> die beliebtesten Musikprogramme, während diese um die 50% der Hörer positiv bewertet, nimmt sich der Anteil der „E-Musik“ - aber auch Jazzfans mit 5-7% fast unbedeutend aus. Eigenproduktionen machen den Hauptanteil der Musikprogramme aus. Jede Sendeanstalt unterhält mindestens drei Orchester, die jeweils ungefähr den gleichen Anteil am Programm haben:

1. ein großes Symphonieorchester für Hochkultur/„E-Musik“
2. ein großes Unterhaltungs- oder „Rundfunkorchester“ für „gehobene Unterhaltung“, (Operette u.ä.)
3. ein kleines Unterhaltungsorchester oder „Unterhaltungsorchester“ für Tanzmusik und leichte Unterhaltung

Trotz des seitdem stark gewachsenen Anteils von kommerziellen Tonkonserven gibt es in den 16 Rundfunkanstalten auch 1996 noch 10 Sinfonieorchester und 16 Tanz- und Unterhaltungsorchester sowie Chöre mit insgesamt über 1600 Musikern.<sup>88</sup>

Bis weit in die 60er Jahre ist ein auf Schallplatten basierendes Programm unüblich. Die „gehobene Unterhaltung“ favorisierenden Redaktionen stehen vor allem Schlagern kritisch gegenüber. Programmausschüsse entscheiden nach musikalisch-textlichen Kriterien, wie weit eine Industriepatte ins Programm übernommen wird. Das kommerzielle Radio Luxemburg konkurriert erfolgreich mit öffentlich-rechtlichem Programm.<sup>89</sup>

Zitate öffentlich-rechtlicher Programmleiter wie „Wir sollen nicht spielen, was der Hörer will. Der Hörer will im Endeffekt das, was wir spielen“<sup>90</sup> propagieren andererseits ein Konzept, daß der Hörerorientierung des kommerziellen Rundfunks völlig entgegengesetzt ist.<sup>91</sup> Nimmt man dieses Zitat für bare Münze, so hat der Rundfunk seinem eigenen Selbstverständnis nach, durch positive Auswahl nicht nur die Entwicklung der zeitgenössischen „E-“, sondern auch der „U-Musik“ in Deutschland entscheidend geprägt.

Eine deutsche Sonderform des Auslandsrundfunks war das „Radio im amerikanischen Sektor“ RIAS Berlin. Es wurde bis 1969 vollständig, später nur noch teilweise von den USA getragen, bis er schließlich 1993 dem DeutschlandRadio angegliedert wurde. Gerade aufgrund des amerikanischen Engagements wurde er zur journalistischen Speerspitze des Westens im Kalten Krieg, hier sendete die Supermacht selbst, kein Satellitenstaat. Im Musikprogramm wurde Wert auf Hochkultur-Highlights gelegt, das RIAS-Symphonieorchester repräsentierte, während Journalisten West-Propaganda ver-

<sup>87</sup> EBERHARD 1962, S. 127f, repräsentative Meßsysteme für Einschaltquoten werden erst ab 1963 eingesetzt.

<sup>88</sup> SCHNEIDER 1997, S. 121

<sup>89</sup> Laut DUSSEL 1999, S.218 ist der Einfluß von Radio Luxemburg auf öffentlich-rechtliche Programmentwicklungen im Hörfunk kaum zu überschätzen, aber bisher nicht umfassend untersucht worden.

<sup>90</sup> SDR-Programmdirektor Peter Kehm 1955, zit. nach LERSCH 1995, S. 151

<sup>91</sup> Allerdings ist der von Kehm postulierte Mechanismus die Grundlage jeglicher Popmusik-Promotion im Radio. Den Begriff „Popmusik“ verstehe ich hier nicht als Bezeichnung einer bestimmten Musikrichtung, sondern im Sinne „privatwirtschaftlich produzierte populäre Musik“

breiteten. Diese scheint allerdings einen weiten Bogen um platte Parolen gemacht zu haben. Selbst der Ost-Kommentator Herbert Gessner stellt am 8.7. 1953 im DDR-Rundfunk fest: „Wir haben häufig Wahrheiten plump formuliert. Die in Westberlin und Westdeutschland stationierten Sender formulieren Lügen raffinierter.“<sup>92</sup> Die subtilere Form der Propaganda wird offenbar auch im Westen nicht von jedem als solche verstanden. Als Senator McCarthy 1953 den stellvertretenden RIAS-Direktor vor seinen Untersuchungsausschuß zitiert, erntet er in Deutschland und den USA Unverständnis: sei doch gerade der RIAS die wirkungsvollste antikommunistische Waffe der Vereinigten Staaten in Europa gewesen.<sup>93</sup> Daß dies im Osten ähnlich gesehen wird, beweisen zahlreiche Störsender, die den Empfang in der DDR verhindern sollen.<sup>94</sup> Das Musikprogramm war Träger dieser journalistischen Waffe und in der Farbe, wie der Journalismus weniger aggressiv-populär als seriös-hochkulturell. Erst mit der Einführung von Magazinsendungen erhält in den 60er Jahren populäre Musik einen höheren Stellenwert im Programm.<sup>95</sup> Ziel ist es vor allem, das Vertrauen der DDR-Jugend zu gewinnen, ein Identifikationsangebot zu machen.<sup>96</sup> Ab 1985 versucht ein klar auf Popmusik zurechtgebogener RIAS 2, Hörer der ausgeweiteten DT-64 Programme für den Westen zurückzugewinnen.

Für die meisten öffentlich-rechtlichen Sender war dagegen angloamerikanische Popmusik bis in die späten 60er Jahre kaum ein Thema. Deren Verbreitung funktionierte hauptsächlich über den Plattenverkauf<sup>97</sup>, Fans besuchten Konzerte. Die Musik der Jugendkultur entfernt sich deutlich von der traditionellen Unterhaltung, ist aber im öffentlich-rechtlichen Rundfunk kaum repräsentiert. Der amerikanische AFN, sowie der britische BFBS bildeten als Sender der Streitkräfte die Ausnahmen. Auch Radio Luxemburg sendet „englischsprachige“ Abendprogramme und kommerzielle Piratensender finden hier ihre Marktnische.

Die Medienkonkurrenz des Fernsehens und der damit verbundene Verlust des Leitmedium-Status des Hörfunks veranlaßten Anfang der 60er Jahre die deutschen Sender zu Programmreformen. Der Hörfunk verliert sein Abendmonopol und seine Funktion als Familienprogramm. Spezielle Zielgruppen wie Jugend und Autofahrer werden „entdeckt“. Einiges wird erst aufgrund von veränderten technologischen und wirtschaftlichen Rahmenbedingungen möglich: Autofahrer können erst mit der Verbreitung von mobilen Autoradios erreicht werden, einzelne Zielgruppen nur, wenn ihnen zur entsprechenden Zeit ein eigenes Radio zur Verfügung steht. Das Abendprogramm in den 50er Jahren mußte ein Familienprogramm sein, da sich aufgrund der hohen Kosten kaum ein

<sup>92</sup> zit. nach KUNDLER 1994, S. 188

<sup>93</sup> Originalzitate finden sich bei KUNDLER 1994, S. 189-198

<sup>94</sup> KUNDLER 1994, S. 176f

<sup>95</sup> Zu den Anforderungen an Musik in Magazinprogrammen s.u.

<sup>96</sup> In KUNDLER 1994, S. 332-336 sind Auszüge aus Briefen von DDR-Jugendlichen an die Sendung „Treffpunkt“ abgedruckt, die belegen, wie sehr diese Strategie angeschlagen ist. Selbst [DDR-] systemkonforme Jugendliche, die die Darstellung ihres Landes im „Treffpunkt“ kritisieren, verstehen sie als Ausdruck der Unkenntnis tatsächlicher Verhältnisse, nicht als gewollte Propaganda.

<sup>97</sup> 1959 besitzen 29% der Haushalte einen Plattenspieler (LERSCH 1995, S. 191), ein Radio 1960 fast 90% (vgl. LERSCH 1995, S. 92). Mit der Möglichkeit zum UKW-Empfang sind 1959 80% der Geräte ausgestattet (LERSCH 1995, S.93).

Haushalt ein Zweitgerät leistete. Infolge der Einführung der Transistortechnik werden die Geräte kleiner, leichter, billiger und unempfindlicher. Der Hörfunk füllt nun zunehmend nur noch die Zeiträume und Orte aus, die ihm das Fernsehen übrig läßt: Zeitlich begleiten Morgen- und Mittagsprogramme die Arbeit oder zumindest die Vorbereitung darauf, räumlich wächst die Bedeutung der Programme für den Autofahrer.

Aus der Kombination dieser beiden Anforderungen werden nach punktuellen Programmanpassungen bzw. Experimenten sog. „Servicewellen“ aufgebaut. Mit diesem Programm zum Aufstehen und Autofahren steigt die Hörfunknutzung wieder stark an, die Reichweite ist allerdings nur tagsüber groß. Das neue Hörverhalten stellt neue Anforderungen an die Programmgestaltung. Die Servicewelle SWF3 wird anstaltsintern folgendermaßen beschrieben:

„Radiohören nebenbei, hauptsächlich der Musik wegen, zur Unterhaltung, ohne Bedürfnis nach ausführlicher, auch analytischer Information, aber mit Interesse für Nachrichten und Hinweise von erkennbarem Nutzen zur Orientierung im Alltag“.<sup>98</sup>

Für die Musik ergäben sich danach folgende Anforderungen:

„Eingängige, moderne U-Musik, im Wesentlichen in Originalfassung, überwiegend Vokaltitel, deutsch und international. [...] Pro Stunde maximal 20 Minuten Wort, 40 Minuten Musik; da bei zählen Werbung, Nachrichten und Verkehrsdurchsagen als Wort. [...] Höchstlänge pro Wortbeitrag 5 Minuten“<sup>99</sup>

Das Programm wird aus kurzen Informations- und Musikbausteinen zusammengesetzt, geeignet für Hörer, die jederzeit an- und abschalten können. Nicht nur ausführliche Wortbeiträge und Features, sondern auch Musik, die nicht in die Dreiminutenfolge paßt, fällt von vornherein aus. Die Programmverantwortlichen stellen sich immer mehr darauf ein, daß Rundfunk ein Medium ist, daß jederzeit ein- und ausgeschaltet werden kann und wird. Somit ist ein Musikprogramm im Radio nur bedingt mit einem Konzert oder dem gezielten Hören eines Tonträgers<sup>100</sup> vergleichbar. Das Konzept der Musikfarbe setzt diese medienpezifische Eigenschaft konsequent um: Das Musikprogramm ist an sich statisch, nur die einzelnen Stücke wechseln. Wenn der Hörer an seinem Gerät Sender 5 wählt, bekommt er zuverlässig Sender-5-Musik.

Musik in formatierten Programmen, darf vor allem eines nicht: aus dem Rahmen fallen. Zehnmal leichte Langeweile, die der Hörer erträgt, ist besser als ein die Gleichförmigkeit störendes Stück, bei dem er ausschaltet. Amerikanische Verhältnisse werden allerdings in Deutschland bisher noch nicht erreicht: weder wird die Formatierung mit gleicher Konsequenz vorgenommen, noch stehen entsprechend viele Formatangebote zur Auswahl. Wiedenhöfer merkt kritisch an, die Privatisierung habe in Deutschland das Programm nicht diversifiziert, sondern im Grunde nur *ein* neues Format geschaffen, die „Klangfarbe Privat“.<sup>101</sup>

---

<sup>98</sup> DUSSEL 1999, S. 217

<sup>99</sup> ebd.

<sup>100</sup> oder auch eines music-on-demand-streams aus dem Internet

<sup>101</sup> WIEDENHÖFER 1994, S. 46

Seit Anfang der 90er gibt es einen Trend zu computergenerierten Playlists, oft sogar zu vollautomatisierten Abspielsystemen<sup>102</sup>. Lilienthal beschreibt die Motivation polemisch: Der Musikredakteur werde zunehmend betrachtet als „ein Unsicherheitsfaktor bei der quasi industriellen Produktion von Musikeppichen“.<sup>103</sup> Die Parameter gibt aber weiterhin die Programmredaktion vor, die Zuordnung einzelner Titel nach den jeweiligen Kriterien ist weiterhin Aufgabe des Musikredakteurs. Es scheint also eher zutreffend, daß per Computer ein ohnehin schematisiertes Programm effektiv organisiert wird, als daß der Computer tatsächlich eine neue Qualität der Programmgestaltung mit sich brächte.

Auch andere technologische Gegebenheiten sind bei der Programmgestaltung zu beachten: Zum Beispiel funktioniert Musik mit großen Lautstärkeunterschieden nicht im Auto. Dem wird einerseits durch elektronische Nivellierung solcher Unterschiede, ungeachtet der starken klanglichen Verfälschungen entgegengetreten, andererseits wird auf Musik mit starker Dynamik oft von vornherein verzichtet. Durchsetzungsfähigkeit wird nach der Frühzeit des Mediums, in der die Übertragungstechnologie die Möglichkeiten einschränkte, zum zweiten Mal zum zweiten Mal zur Anforderung an die Musik.

## VII. Privatisierung/Duales System

Die Entwicklung zum formatierten Serviceprogramm wird durch die Einführung des Privatfunks im sog. „Dualen System“ beschleunigt. Die rechtlichen Voraussetzungen für die Koexistenz von öffentlich-rechtlichen und privaten Rundfunkanbietern werden in den 80er Jahren geschaffen. 1984 gibt es die ersten regulären Privatsender. Ein BVerfG-Urteil von 1986 zum Privatfunk hebt den öffentlich-rechtlichen Kulturauftrag hervor. Für den Hörfunk kommen technische Voraussetzungen der Sendervielfalt oder zumindest -vielfalt weniger zum Tragen als für das Fernsehen. Gerade die Bedeutung des Hörfunks im Auto und auf der Arbeitsstelle favorisiert die terrestrische Verbreitung über Antenne. Hörfunk ist billiger zu produzieren als Fernsehen, Privatrado kann sich also auch landesweit oder regional lohnen. Die Zulassung von Programmen wird länderspezifisch höchst unterschiedlich behandelt, wobei keine parteipolitische Linie erkennbar wird. In Hessen läßt das von der CDU eingebrachte Privatrundfunkgesetz einen einzigen Sender zu, während das baden-württembergische (CDU-) Landesmediengesetz eine potentiell unbeschränkte Anzahl an Anbietern erlaubt.<sup>104</sup> Das dem Programm zugrundeliegende Konzept ist i.d.R. das Formatradio. Allerdings kommt es hier bis jetzt kaum zu einer „amerikanischen“ Ausdifferenzierung, die meisten Programme orientieren sich am „Adult Contemporary“-Format, da dies die größte Hörergruppe anspricht. Das Wagnis ein Nischenprogramm zu produzieren, gehen die Sender kaum ein, aus wirtschaftlichen Gründen müssen sie sich letztlich am Musikgeschmack der zahlungskräftigsten Werbe-

<sup>102</sup> LILIENTHAL 1994 beschreibt dies am Beispiel *Klassik-Radio*

<sup>103</sup> LILIENTHAL 1994, S. 34

<sup>104</sup> DUSSEL 1999, S. 272f

kunden orientieren.<sup>105</sup>

## VIII. Zusammenfassung und Ausblick

Daß Rundfunk für die Politik ein zentrales Medium ist steht außer Zweifel. Auch heute ist das derzeitige Leitmedium Fernsehen wichtigster Vermittler politischer Konzepte und Images. Daß das Wort im Rundfunk bevorzugtes Ziel politischer Einflußnahme ist, folgt daraus fast selbstverständlich. Nicht so klar scheint, warum so oft und deutlich das Musikprogramm Ziel politischer Maßnahmen wurde.<sup>106</sup> Oft steht offenbar der Versuch im Vordergrund Musik als Träger für Inhalte zu verwenden, seien es Musiktexte oder Wortbeiträge zwischen den Stücken. Selbst das Erzeugen eines Gemeinschaftsgefühls mittels Musik scheint hierzu zu gehören. Wieweit diese Taktiken Ergebnisse zeigten und wieweit sie nur Absicht blieben läßt sich kaum im Rahmen dieser Arbeit untersuchen, die Methode scheint aber dann am effektivsten gewesen zu sein, wenn sie eher ein Identifikationsangebot machte und sich allzu klarer Aussagen enthielt. Dem Aufwand, der für Innenpropaganda und Auslandsrundfunk getrieben wurde stehen recht wenige Erkenntnisse über dessen tatsächliche Wirkungen gegenüber, zumal hier die Musik eher den Hintergrund des Wortes bildete. Es wird nicht klar erkennbar, wieweit die Absicht Politik zu machen aufging, ob es hier tatsächlich um mehr ging, als um die alltägliche Konkurrenz verschiedener Sender. Immerhin konnte die zu verbreitende Botschaft Argumentationshilfe zur Verbesserung der finanziellen Ausstattung der Sender sein. Nicht zu vernachlässigen ist hier auch individuelle Psychologie im Sinne einer Extension der persönlichen oder kollektiven Identität: „Ich, meine Ideen, mein Land sollen *gehört werden*“. Diese Zielrichtung verfolgen auch Repräsentationsprogramme, welche die „Stimme“, den Wert eines Landes gewichtig erscheinen lassen sollen.

Die Kombination, welche Musik im Rundfunk gespielt wird, welche gefördert, welche unterdrückt, kann eine Art „ästhetisches Klima“ schaffen. Verbote bereits beliebter Musik scheinen hier aber immer auf große Widerstände in der Hörerschaft gestoßen zu sein. Erfolgreicher läßt sich mit Förderung Politik machen. Neben der offenen Subvention wird durch die Verwertungsgesellschaften automatisch das finanziell gefördert, was häufig gespielt wird.<sup>107</sup> Zusätzlich bringt jeder Rundfunkeinsatz einen Werbeeffekt für

<sup>105</sup> Ein Beispiel für die Auswirkungen dieser Problematik gibt die Geschichte von Evosonic, einem am „Underground“ orientierten Kölner Techno-Sender, der seine Nische musikalisch perfekt ausfüllte, aber von Werbeeinnahmen aus der „Szene“ nicht existieren konnte und 1999 abgeschaltet wurde. Ein weiteres Problem war hier allerdings auch die auf Kabel und Satellit beschränkte Empfangbarkeit, so daß er nicht zum „Begleiter“ des Hörers werden konnte, sondern ortsgebundenes Hören voraussetzte. Eine solche Empfangssituation kann, wenn überhaupt, nur eine musikinteressierte, bewußt auswählende Minderheit ansprechen.

Informationen zum von den Betreibern noch nicht ganz aufgegebenen Sender finden sich unter [www.evasonic.de](http://www.evasonic.de) [4.7.2000]

<sup>106</sup> In umgekehrter Richtung ist kaum ein Einfluß zu beobachten, als staatliche oder zumindest staatlich kontrollierte Stelle verändert nicht ein Programm die, die es gestaltet und abgesehen haben.

<sup>107</sup> Hier findet zusätzlich eine Quersubvention statt: Die von der GEMA geschützten, also mehr oder minder zeitgenössischen Werke, werden aus den U-Musik Einnahmen überproportional subventioniert. Die einmalige Aufführung eines „ernsten Werkes“ kann nach dem Abrechnungsschlüssel mehr Tantiemen für einen Komponisten bedeuten, als das vielfache Abspielen seines U-Musik-Hits.

entsprechende Tonträger mit sich.<sup>108</sup>

Nicht erst seit der vieldeutigen Forderung des Bundesverfassungsgerichts an den öffentlich-rechtlichen Rundfunk von 1986, eine „kulturelle Grundversorgung“ zu bieten, greift der Rundfunk massiv ins Musikleben ein. Das „E-Musik“-Programm basiert i.d.R. zu mehr als 50% auf Eigenproduktionen.<sup>109</sup> Was produziert wird, welche Kompositionsaufträge vergeben, wem welche technischen Möglichkeiten zu Verfügung gestellt werden, welche Festivals veranstaltet oder mitgetragen, all dies schreibt, gerade angesichts der monopolartigen Position der Anstalten auf dem Gebiet der „E-Musik“, Musikgeschichte. Als ein Beispiel sei das Elektronische Studio des Westdeutschen Rundfunks genannt, dessen Leiter Eimert mit seiner Präferenz für bestimmte serielle Techniken die deutsche Elektronik-Szene prägte. Komponisten, welche seine Ideologie nicht teilten, hatten dagegen kaum die Möglichkeit, dort zu produzieren.<sup>110</sup> Die organisatorische Struktur machte hier eine „negative“ Zensur überflüssig, entscheidend war nicht das Verbot, sondern die Auswahl.<sup>111</sup>

Seit einigen Jahren gibt es neben dem i.d.R. wenig musikorientierten Fernsehen weitere Konkurrenz für die Hörfunkmusikprogramme. Mit der Verbreitung von Satellitenempfang und Kabelfernsehen gewinnen Popmusik-TV-Sender an Bedeutung. Die Zielgruppe besitzt einen eigenen Fernseher, das Nutzungsverhalten wird dem Hörfunk ähnlich: das Gerät läuft im Hintergrund und kann jederzeit ein- und ausgeschaltet werden. Der vergleichsweise höhere Aufwand der Video- gegenüber der Musikproduktion verkleinert die Anzahl der verfügbaren Produktionen, die Abhängigkeit von der Unterhaltungsindustrie als Programmlieferant wird nochmals größer. Programmreformen versuchen das Hörfunkprogramm an diese Trends in der Regel anzunähern,<sup>112</sup> ein Radio als Komplementärmedium wird nicht mehr ernsthaft in Betracht gezogen. Allgemein verliert Musik als jugendlicher Identitätsfaktor an Wert, andere Medien wie Computerspiele (natürlich auch mit Musik) beanspruchen Zeit und Kaufkraft.

Zur Zeit nimmt eine neue Konkurrenz für Rundfunk und Musikindustrie Gestalt an: die Vermarktung und der Vertrieb von Musik über das Internet. Dieses Netz unterscheidet sich in seinen technischen Grundlagen stark vom Broadcasting, es ist grundsätzlich ein „peer-to-peer“-Netzwerk gleichberechtigter Rechner ohne festes Zentrum. Wieweit es den älteren Mitspielern gelingt, ihre zentralisierten Vertriebskonzepte in diesem Medium weiterleben zu lassen, und wieweit die spezifische Topografie des Datennetzes auch die Musikwelt verändert, wird sich in den kommenden Jahren zeigen.

---

<sup>108</sup> Allerdings werden, gerade in vielen Programmen der populären Servicewellen, die einzelnen Musikstücke nicht angesagt, so daß ein „Radiohit“ nicht zwangsläufig auch in den Verkaufscharts auftaucht. Beispiele hierzu finden sich bei WIEDENHÖFER 1994

<sup>109</sup> vgl. Kühn 1976, S. 39f

<sup>110</sup> vgl. Prieberg 1991, S. 110f

<sup>111</sup> Beispiele für bekanntgewordene Auseinandersetzungen innerhalb dieses Auswahlsystems finden sich bei Prieberg 1991, S. 138-141

<sup>112</sup> Beispiel in NRW: der WDR-Sender Eins Live

## Bibliografie:

- Bausch, Hans: Rundfunkpolitik nach 1945, München 1980
- Boberach, Heinz [Hrsg.]: Meldungen aus dem Reich. 1938 - 1945. Die geheimen Lageberichte des Sicherheitsdienstes der SS, Herrsching 1984
- Boelcke, Willi A.: Die Macht des Radios. Weltpolitik und Auslandsrundfunk 1924-1976, Frankfurt am Main 1977
- Burow, Heinz-Wilfried: Musik, Medien, Technik. Ein Handbuch. Laaber 1998
- Diller, Ansgar: Rundfunkpolitik im Dritten Reich, München 1980 (Rundfunk in Deutschland: Bd. 2)
- Drechsler, Nanny: Die Funktion der Musik im deutschen Rundfunk 1933-1945, Pfaffenweiler 1987
- Dussel, Konrad: Der Streit um das große U. Die Programmgestaltung des öffentlich-rechtlichen Rundfunks und der Einfluß der Publikumsinteressen, in: Archiv für Sozialgeschichte 35 (1995), S. 255-289
- Dussel, Konrad: Unterhaltung im Sozialismus. Hörfunkprogramme in der DDR der fünfziger Jahre, in: Deutschland Archiv 31 (1998), S. 404-418
- Dussel, Konrad: Deutsche Rundfunkgeschichte. Eine Einführung, Konstanz 1999
- Dussel, Konrad/Lersch, Edgar [Hrsg.]: Quellen zur Programmggeschichte des deutschen Hörfunks und Fernsehens, Göttingen 1999
- Eberhard, Fritz: Der Rundfunkhörer und sein Programm, Berlin 1962
- Eisel, Stephan: Politik und Musik. Musik zwischen Zensur und politischem Mißbrauch, München 1990
- Eckert, Gerhard: Der Rundfunk als Führungsmittel, Heidelberg 1941
- Goslich, Siegfried: Musik im Rundfunk, Tutzing 1971
- Grün, Rita von der: Funktionen und Formen von Musiksendungen im Rundfunk, in: Heister, Hanns-Werner und Klein, Hans-Günter [Hrsg.]: Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland, Frankfurt am Main 1984, S. 98-106
- Hadamovsky, Eugen: Dein Rundfunk. Das Rundfunkbuch für alle Volksgenossen, München 1934 (Hadamovsky 1934a)
- Hadamovsky, Eugen: Der Rundfunk im Dienste der Volksführung, Leipzig 1934 (Hadamovsky 1934b)
- Kühn, Hellmut: Die Musik in deutschen Rundfunkprogrammen, in: Schmidt, Hans-Christian [Hrsg.]: Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen, Mainz 1976, S. 24-43
- Kühn, Volker: "Man muß das Leben nehmen, wie es eben ist...". Anmerkungen zum Schlager und seiner Fähigkeit, mit der Zeit zu gehen, in: Heister, Hanns-Werner und Klein, Hans-Günter [Hrsg.]: Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland, Frankfurt am Main 1984, S. 213-226
- Kundler, Herbert: RIAS Berlin: eine Radio-Station in einer geteilten Stadt, Berlin 1994
- Lerg, Winfried Bernhard: Die Entstehung des Rundfunks in Deutschland. Herkunft und Entwicklung eines publizistischen Mittels, Frankfurt am Main 1965 (Beiträge zur Geschichte des deutschen Rundfunks 1)
- Lerg, Winfried B.: Rundfunkpolitik in der Weimarer Republik, München 1980 (Rundfunk in Deutschland: Bd. 1)
- Leitner, Olaf: Rockszene DDR, Reinbeck 1983
- Lersch, Edgar: Das Hörfunkprogramm, in: Dussel, Konrad/Lersch, Edgar/ Müller, Jürgen K.: Rundfunk in Stuttgart 1950-1959, Stuttgart 1995, S. 91-208
- Lilienthal, Volker: „Der Computer hat keine Ohren“. Computergenerierte Musikprogramme im Hörfunk, in: Medium 1/94, S. 35-36
- Prieberg, Fred K.: Musik im NS-Staat, Frankfurt am Main 1982
- Prieberg, Fred K.: Musik und Macht, Frankfurt am Main 1991
- Rauhut, Michael: „Wir müssen etwas Besseres bieten“. Rockmusik und Politik in der DDR, in: Deutschland-Archiv 30 (1997), S. 572-587
- Reiter, Hans-Peter: Die Struktur des britischen Rundfunks. Folgerungen für die Medi-

enlandschaft der Bundesrepublik Deutschlands, Pfaffenweiler 1986

- Rösing, Helmut: Zur Rezeption technisch vermittelter Musik. Psychologische, ästhetische und musikalisch-funktionsbezogene Aspekte, in: Schmidt, Hans-Christian [Hrsg.]: Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen, Mainz 1976, S. 45-66
- Schneider, Beate: Musik in Hörfunk und Fernsehen, in: Jakoby, Richard [Hrsg.]: Musikszene Deutschland. Konzertwesen, Kulturpolitik, Wirtschaft, Berufe, Kassel 1997, S. 116-130
- Schwipps, Werner: Wortschlacht im Äther. Der deutsche Auslandsrundfunk im Zweiten Weltkrieg, Berlin 1971
- Stieber, Peter: Nicht mehr wegzudenken. Die Rolle des öffentlich-rechtlichen Rundfunks als Förderer und Träger der Musikkultur, in: Medium 2/94, S. 67-70
- Walter, Michael: Hitler in der Oper. Deutsches Musikleben 1919 - 1945 Stuttgart [u.a.] 1995
- Wiedenhöfer, Alfred: Radio Gaga. Beobachtungen in der Mainstream-Republik, in: Medium 1/94, S. 46-47
- Wulf, Joseph: Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation, Gütersloh 1963