



Wolfgang Jansen

Willi Kollo

Autor und Komponist für Operette,
Revue, Kabarett, Film und Fernsehen
1904–1988

POPULÄRE KULTUR UND MUSIK

28

WAXMANN

Populäre Kultur und Musik

Herausgegeben von Michael Fischer

im Auftrag des Zentrums für Populäre Kultur und Musik
der Universität Freiburg

und Nils Grosch im Auftrag der Universität Salzburg

Band 28

Wolfgang Jansen

Willi Kollo

Autor und Komponist für Operette, Revue,
Kabarett, Film und Fernsehen
1904–1988



Waxmann 2020
Münster • New York

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

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

Populäre Kultur und Musik, Bd. 28

Print-ISBN 978-3-8309-3995-5

E-Book-ISBN 978-3-8309-8995-0

ISSN 1869-8417

© Waxmann Verlag GmbH, Münster 2020

www.waxmann.com

info@waxmann.com

Umschlaggestaltung: Pleßmann Design, Ascheberg

Umschlagabbildung: © Staatsoperette Dresden, Fotograf: Kai-Uwe Schulte-Bunert

Druck: CPI Books GmbH, Leck

GEDRUCKT AUF ALTERUNGSBESTÄNDIGEM PAPIER, SÄUREFREI GEMÄß ISO 9706



Printed in Germany

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch auszugsweise, verboten.

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in irgendeiner Form reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Inhalt

Vorwort	7
Ein neuer Arbeitsmarkt • Zum Beispiel: Willi Kollo • Zum Verhältnis von Autor und Werk	
Der Sohn eines berühmten Vaters, 1904–1921	17
Königsberg i. Pr. • Berlin • Blankenburg/Harz • Hans Bodenstedt • Dokumente	
Erste Erfolge in Operette und Revue, 1921–1928	41
Die beginnenden 1920er Jahre • Erste Texte für die Operette • Hugo Hirsch • Zusammenarbeit mit dem Vater • Lieder für die Revuetheater • James Klein • Kollo als „Berliner“ • Letzte Operetten für den Vater • Der Bruch mit dem Vater • Siegfried Arno • Letzte Arbeit für Hugo Hirsch • Dokumente	
Chansons fürs Berliner Kabarett, 1928–1933	115
<i>Kitty macht Karriere</i> im KadeKo • Max Hansen als Kollo-Interpret • Max Hansen • Willi Kollo als Sänger • Peter Sachse • Einweihung des Zille-Denkmal • Kollo im Kabarett Korso • Benefiz für Leon Hirsch • Noch einmal KadeKo • Dokumente	
Die Filmindustrie ruft, 1929–1933	149
Feinde der Demokratie • Einführung des Tonfilms • Kurzfilme fürs Vorprogramm • 1930: <i>Der Tiger</i> • Trude Berliner • <i>Die blonde Nachtigall</i> • Jens Keith • Gesang in Operette und Tonfilm • <i>Meine Frau, die Hochstaplerin</i> • Dokumente	
Von allem etwas, 1933–1939	173
„Nationale Revolution“ • Kollo im Jahr 1933 • <i>Hitlerjunge Quex</i> • Kollo und der Nationalsozialismus • Hans Hinkel • Arbeiten für Kino und Bühne: vom Lied zum Dialog • Kollo, der Fernsehponier • Arnolt Bronnen • <i>Wir tanzen um die Welt</i> • Dokumente	
Unterhaltung im Krieg, 1939–1944	217
Varieté-Spiel und Kabarett-Operette • Willi Schaeffers • Tod Walter Kollo • Volksgemeinschaft und Durchhaltefilm • <i>Wie einst im Mai</i> , 1943 • Dokumente	
Fluchtpunkt Hamburg, 1945–1954	239
Kriegsende und Flucht • Neuanfang im Kabarett • Lotar Olias • Entnazifizierung • Kompositionen für den Real-Film • Walter Koppel • Kollo im eigenen Theater • Gastspiel in Berlin • Letzte Premiere in Hamburg • Dokumente	

Rückkehr nach Berlin, 1954–1961	283
Antritt des künstlerischen Erbes • Kollo, der Dramatiker • Heinz Hilpert • Operettenfilm • Interesse an Zeitgeschichte • <i>Solang noch Untern Linden</i> , 1958 • Musical • Rückzug • Dokumente	
Die letzten Jahre, 1961–1988	309
Erinnerungsarbeit • Studentenunruhen • Zeitbuch-Verlag • William S. Schlamm • <i>Abends bei Kollo</i> , 1987 • Dokumente	
<i>Anhang</i>	
Nachwort	329
Literaturliste	335
Werkverzeichnis	347
Bühnenstücke	
Filme	
Discografie	359
Manfred Weihermüller: Willi Kollo als Sänger	
Rainer E. Lotz: Willi Kollo als Komponist und Texter	
Dank	377
Personenverzeichnis	379

Vorwort

Der Aufschwung des Theaters in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts schuf einen neuen Arbeitsmarkt, dessen wirtschaftliche Dynamik selbst die Vertreter des Liberalismus überraschte, die ihn mit ihrer Politik erst ermöglicht hatten.¹ Innerhalb weniger Jahrzehnte entstand eine Infrastruktur, die dem Theaterleben eine bis dahin unvorstellbare gesellschaftliche Breite verlieh. Vor dem Hintergrund der Industrialisierung, der Landflucht und des rapiden Anwachsens der Städte wirkten die neuen Aufführungsangebote wie die Demokratisierung eines bislang nur den gehobenen sozialen Gruppierungen zugänglichen kulturellen Vergnügens. Neue Publikumsschichten wurden angesprochen, völlig neue Künstlerprofile entstanden, ungeahnte Verdienstmöglichkeiten für risikofreudige Unternehmer öffneten sich, und die Verwertungsketten künstlerischer Produkte, in die nach der Erfindung des Films und der Schallplatte in den 1890er Jahren auch die neuen medialen Techniken eingebunden wurden, erweiterten sich.² Auf diesem Arbeitsmarkt hatte Willi Kollo nach dem Ersten Weltkrieg seinen Platz.

Ein neuer Arbeitsmarkt

In den 1860er Jahren gewannen die Anhänger des Wirtschaftsliberalismus zunehmend Einfluss auf die Gesetzgebungen in den deutschen Staaten. Höhepunkt ihrer Politik bildete die Einführung der Gewerbefreiheit 1869, zunächst für den Norddeutschen Bund und nach der Reichsgründung 1871 auch für das ganze deutsche Staatsgebiet.³ Die radikale Entkoppelung des Wirtschaftslebens von tradierten, noch häufig zunftgeprägten Reglementierungen beförderte nicht nur die Emanzipation der Juden, indem ihnen der uneingeschränkte Zugang zum Wirt-

* Alle Zitate werden in originaler Schreibweise wiedergegeben, Hervorhebungen werden einheitlich kursiv dargestellt.

- 1 Vgl. die Debatten im Deutschen Reichstag: *Stenographische Berichte über die Verhandlungen des Deutschen Reichstags*. Berlin 1872ff.
- 2 Für den Historiker Tobias Becker ist das Anwachsen und schließlich die Dominanz des populären Theaters geradezu ein Zeichen der Moderne, ein kultureller Ausdruck der neuzeitlichen Mittelschichtsgesellschaft. Vgl. Becker, Tobias: *Inszenierte Moderne, Populäres Theater in Berlin und London, 1880–1930*. München 2014 (künftig: Becker: *Inszenierte Moderne*).
- 3 Vgl. Krahl, Elisabeth: *Die Entstehung der Gewerbeordnung von 1869*. Dissertation, angenommen von der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin. Druckfassung: Jena 1937. Bis auf einen Schlussabsatz ist die Dissertation frei von nationalsozialistischer Argumentation.

schaftsleben gestattet wurde, sondern verband sich auch mit dem individuellen Recht auf Freizügigkeit, der freien Berufs- und Arbeitsplatzwahl, der Aufhebung aller Vorschriften bei der Anstellung von Mitarbeitern in Industrie und Handwerk – und der Gleichstellung des Betriebs eines Theaters mit jedem anderen Gewerbe. „Der Betrieb eines Gewerbes ist Jedermann gestattet“,⁴ lautete programmatisch der erste Satz der Verordnung.

Jeder Staatsbürger konnte nunmehr ohne Einschränkungen eine Spielstätte eröffnen. Auch der Spielplan war keiner Reglementierung mehr unterworfen (bis auf die staatliche Vorzensur), da das bisherige Monopol der höfischen Bühnen auf bestimmte Genres aufgehoben worden war. Der *Deutsche Bühnen-Almanach* kommentierte 1870 euphorisch:

Die Theater-Concession ist jetzt frei gegeben! Kein Zwang drückt mehr auf Production und Darstellung!

Nie zeigte sich das im Ingenium des Deutschen liegende Bedürfnis nach Komödie schlagender als in dem Jubel, mit welchem die betreffenden Reichstagsberichte verfolgt, mit welchem das dies bezügliche Gesetz allseitig aufgenommen wurde.

Innerhalb wenigen Tagen schossen in ganz Preußen die Theater wie Pilze aus der Erde. Ein wahrer Taumel hatte jeden Besitzer eines Allerlei-Theaters oder Café chantant's erfaßt – sie wollten alle Theater-Direktoren sein! In Städten, die früher knapp eine Bühne erhalten konnten, befinden sich momentan wenigstens drei – Theater!

Hat dies einen Vortheil?

Entschieden ja! denn nun hat das Publikum die Wahl, es muß das Gebotene nicht hinnehmen, wenn es das Bedürfnis empfindet, eine Komödie zu sehen, weil es keine andere Wahl hat, es kann wählen und wird wählen.⁵

Noch Ende der 1880er Jahre, als es für die Unterhaltungsbühnen längst wieder Einschränkungen gab,⁶ schrieb der Literaturhistoriker und Dramatiker Conrad Alberti zustimmend:

4 *Gewerbe-Ordnung für den Norddeutschen Bund* vom 22.6.1869. Berlin 1869, S. 1. Die Bestimmung für den Betrieb von Theatern regelte der § 32: „Schauspielunternehmer bedürfen zum Betriebe ihres Gewerbes der Erlaubnis. Dieselbe ist ihnen zu ertheilen, wenn nicht Thatsachen vorliegen, welche die Unzuverlässigkeit des nachsuchenden in Beziehung auf den beabsichtigten Gewerbebetrieb darthun. Beschränkungen auf bestimmte Kategorien theatralischer Darstellungen sind unzulässig.“ Ebd., S. 17.

5 J.G.: *Die Freigebung der Theater-Concession*. In: *Deutscher Bühnen-Almanach*. Hg. von A. Entsch. 34. Jg., Berlin, 1.1.1870, S. 174.

6 1883 beschloss der Reichstag die Schaffung eines § 33a innerhalb der Gewerbeordnung. Mit ihm konnten die Varietés und vergleichbare Spielstätten von den Schauspielhäusern unterschieden werden. Dort heißt es: „Wer gewerbliche Singspiele, Gesangs- und deklamatorische Vorträge, Schaustellungen von Personen oder theatralische Vorstellungen, ohne daß ein höheres Interesse der Kunst oder Wissenschaft dabei obwaltet, in seinen

[Jene haben Recht.] „welche behaupten, daß die Kunst sich selbständig und frei aus sich heraus entwickeln müsse, daß es besser für sie sei, sie wachse ohne Unterstützung der Großen, ohne Hilfe des Staates empor, damit ihr nie auch nur der geringste Verdacht erwachen könne, damit nie eine weltliche Macht auch nur den Schein eines Rechtstitels besitze, von ihr zu verlangen, daß sie ihr die eigene Freiheit und Selbständigkeit opfere und sich zur Liebedienerei und Speichelleckerei ihres Beschützers erniedrige. Die Kunst, das Theater soll jeder Förderung seitens des Staates entzogen.“⁷

Wie eine Initialzündung wirkten die neuen Möglichkeiten. Die Zahl der Bühnen, insbesondere in den größeren Städten, nahm sprunghaft zu. Ein neuer kultureller Markt entstand, in den kapitalkräftige Unternehmer investierten: in Immobilien, zur Herstellung der notwendigen Theater und in das künstlerische Personal. Denn zwangsläufig nahm mit der steigenden Zahl von Spielstätten auch die Nachfrage nach Schauspielern, Sängern, Musikern, Bühnenarbeitern, Tänzern, Akrobaten, Dirigenten, Bühnenbildnern, Autoren und Komponisten zu. Ungeregelt, da es für die künstlerischen Berufe keine verbindlichen Zugangskriterien gab,⁸ strömten daher „Quereinsteiger“ aus allen möglichen sozialen Milieus zur Bühne – häufig zum Verdruss der alten Darsteller, die sich ungewohnter Konkurrenz ausgesetzt sahen. „Neben den hochgebildeten, geistigen Führern des Standes“, so äußerte sich etwa Max Hochdorf rückblickend, habe es „eine große Masse der halbgebildeten und bildungslosen Komödianten“ gegeben.⁹ Deren Ausbildung erfolgte zwangsläufig auf privater Basis durch teils erfolgreiche, teils gescheiterte Schauspieler sowie durch die unmittelbare Spielpraxis. Erst um 1900 kam es zur Gründung angesehener, privatfinanzierter Theaterschulen, etwa in Düsseldorf durch Louise Dumont und Gustav Lindemann, in Köln durch Max Martersteig und in Berlin durch Max Reinhardt.

Wirtschafts- oder sonstigen Räumen öffentlich veranstalten oder zu deren öffentlicher Veranstaltung seine Räume benutzen lassen will, bedarf zum Betriebe dieses Gewerbes der Erlaubnis ohne Rücksicht auf die etwa bereits erwirkte Erlaubnis zum Betriebe des Gewerbes als Schauspielunternehmer.“ Reichs-Gesetzblatt. Berlin 1883, S. 160. Siehe ausführlich: Jansen, Wolfgang: *Das Gewerberecht bestimmt den Spielplan*. In: Ders.: *Das Variété, Die glanzvolle Geschichte einer unterhaltenden Kunst*. Beiträge zu Theater, Film und Fernsehen aus dem Institut für Theaterwissenschaften der Freien Universität Berlin, Bd. 5. Berlin 1990 (künftig: Jansen: *Das Variété*), S. 62–70.

7 Alberti, Conrad: *Ohne Schminke!, Wahrheiten über das moderne Theater*. Dresden / Leipzig 1887, S. 35. Daraus leitet Alberti, ein Anhänger des naturalistischen Theaters, die Forderung nach Abschaffung der Vorzensur ab: „Nun, dann darf es [das Theater] aber doch wenigstens darauf Anspruch erheben, nicht von demselben [dem Staat] geknechtet und in der freien Entwicklung gehemmt zu werden.“ Ebd.

8 Vgl. Ebert, Gerhard: *Der Schauspieler, Geschichte eines Berufes, Ein Abriss*. Berlin 1991.

9 Hochdorf, Max: *Die Deutsche Bühnengenossenschaft, Fünfzig Jahre Geschichte*. Potsdam 1921 (künftig: Hochdorf: *Bühnengenossenschaft*), S. 106.

Neben dem steigenden Bedarf an Darstellern und Sängern entstand durch die Vermehrung der Spielstätten auch ein erhöhter Bedarf an neuen Stücken, an aktuellen Stoffen, an populären Spielvorlagen. Demzufolge begann, befeuert durch die rege Tätigkeit der Bühnenverlage, der Markt für dramatische Werke gleichsam zu explodieren. Unbekannte Autoren traten hervor, die vielfach mit schnellgeschriebenen Stücken auf die Nachfrage reagierten. Tagesware war dabei die Regel; Kunst die Ausnahme. Die Theaterwissenschaftlerin Dagmar Fambach plädierte in diesem Zusammenhang gar für die Einführung der Bezeichnung „Gebrauchsstück“.¹⁰

Völlig neue Gattungen eroberten die Bühne, insbesondere im Bereich des populären Theaters, die schon bald zu den beliebtesten Spielplanangeboten überhaupt zählten und dem Aufschwung vielfach ihren Stempel aufdrückten. Bereits in den 1850er und 1860er Jahren waren die Operette und das Varieté entstanden. Doch erst nach Einführung der Gewerbefreiheit, unter den Bedingungen des freien, privaten Theaters, nahmen die beiden Gattungen ihren rasanten Aufschwung.¹¹ Zur Jahrhundertwende überstieg die Zahl der Theater mit Varieté- und Operettenaufführungen die Schauspielhäuser um ein Vielfaches. Darüber hinaus entstand mit der Revue eine dritte Form des musikalischen Entertainments, die zwischen den 1890er und 1930er Jahren ihren Höhepunkt erlebte und nach dem Ersten Weltkrieg vielfach geradezu als Inbegriff einer zeitgenössischen Erzählweise galt.¹² Und schließlich fanden Gattungen wie Extravaganza, Feerie oder Café con-

10 Fambach, Dagmar: *Das Gebrauchsstück um 1900, Ein Versuch zur Darstellung seiner Bühnenwirksamkeit und seiner Theaterrmittel*. Dissertation, maschinenschriftlich, Freie Universität Berlin 1952.

11 Zur Operette siehe etwa: Keller, Otto: *Die Operette in ihrer geschichtlichen Entwicklung, Musik – Libretto – Darstellung*. Wien / Leipzig / New York 1926. – Grun, Bernard: *Kulturgeschichte der Operette*. München 1961. – Linhardt, Marion: *Inszenierung der Frau – Frau in der Inszenierung, Operette in Wien zwischen 1865 und 1900*. Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation, Band 19. Tutzing 1997. – Franke, Rainer (Hg.): *Offenbach und die Schauplätze seines Musiktheaters*. Thurnauer Schriften zum Musiktheater, Bd. 17. Laaber 1999.

Zum Varieté siehe etwa: Buchner, Eberhard: *Varieté und Tingeltangel in Berlin*. Großstadt-Dokumente, Band 22. Berlin / Leipzig 1905. – Günther, Ernst: *Geschichte des Varietés*. Berlin (DDR) 1978. – Jansen: *Das Varieté*. – Wacks, Georg: *Die Budapester Orpheumgesellschaft, Ein Varieté in Wien 1889–1919*. Wien 2002 (künftig: Wacks: *Budapester Orpheumgesellschaft*).

12 Zur Revue siehe etwa: Dreyfus, Robert: *Petite Histoire de la Revue de Fin D'Année*. Paris 1909. – Mander, Raymond, Joe Mitchenson: *Revue, A Story in Pictures*. London 1971. – Kothes, Franz-Peter: *Die theatralische Revue in Berlin und Wien, 1900–1938, Typen – Inhalte – Funktionen*. Wilhelmshaven 1977 (künftig: Kothes: *Theatralische Revue*). – Jansen, Wolfgang: *Glanzrevuen der Zwanziger Jahre*. Berlin 1987 (künftig: Jansen: *Glanzrevuen*).

cert ihren Platz im Repertoire, die in Singspielhallen oder Spezialitätentheatern zur Aufführung kamen. Nach der Jahrhundertwende trat zudem das Kabarett seinen Siegeszug an, das zunächst ebenfalls vorwiegend eine Form der musikalisch-humoristischen Unterhaltung war.¹³

Auch im Sprechtheater kam es zur Schaffung neuer Gattungen. Neben dem „Gebrauchsstück“, zu dessen Autoren Fambach u. a. Ludwig Fulda, Otto Erich Hartleben, Paul Lindau, Hermann Sudermann und Ernst von Wildenbruch rechnete, entstanden etwa das Militärstück¹⁴ und der Schwank¹⁵. Seine Autoren, die vielfach im Kollektiv ihre Stücke verfassten, schufen gleichsam standardisierte Plots, Handlungsschemata, die sich in leichten Variationen immer wiederholten und beim Publikum nachhaltiger Beliebtheit erfreuten. Da sich die Operettenlibrettisten beim Ersinnen neuer Stoffe vielfach an den Schwankhandlungen orientierten, nicht zuletzt durch personelle Gemeinsamkeiten erleichtert, finden sich auch dort vergleichbare Standardisierungen. Die Lokalposse schließlich befreite sich von den letzten Resten regionaler Zusprechung und avancierte gegen Ende des Jahrhunderts zu einer Kleinform der Operette, zur „Posse mit Musik“. Walter Kollo war einer ihrer herausragenden Repräsentanten.

Eine komplett neue Branche entstand: Direktoren, Agenten, Verleger, ein neuer Typ von Darstellern, Operettenlibrettisten und -komponisten, alles Spezialisten ihres Fachs, Wegbereiter, eine Schar kreativer Köpfe, die in ihren Tätigkeiten keinen Beschränkungen gehorchten.

Ökonomisch war es eine Hochrisikobranche. Finanzielle Unterstützung bei der Etablierung von Spielbetrieben durch Städte, Gemeinden oder den Staat gab es nicht. Auch wenn in den kleineren Ortschaften das ansässige Bürgertum vielfach für die Errichtung von Stadttheatern sorgte, unterlag die Bespielung doch auch dort weiterhin den üblichen Bedingungen eines freien Marktes. Einzig die Hoftheater waren vom allgemeinen wirtschaftlichen Risiko ausgenommen. Mit erfolgreichen Produktionen, insbesondere an den populären Bühnen der Großstädte, konnte man sehr schnell sehr viel Geld verdienen, doch mit Flops ebenso schnell wieder verlieren. Zusammenbrüche, plötzliche Direktionswechsel und abgesetzte Inszenierungen gehörten alsbald zum beruflichen Alltag. Die Kunst

13 Zum Kabarett siehe etwa: Kühn, Volker: *Das Kabarett der frühen Jahre, Ein freches Mosenkind macht erste Schritte*. Berlin 1984. – Jansen, Wolfgang: *Das „literarische Varieté“ (Kabarett)*. In: Ders.: *Das Varieté*, S. 155–166. – Richard, Lionel: *Cabaret Kabarett, Von Paris nach Europa*. Aus dem Französischen von Helgard Rost und Claudia Denzler. Leipzig 1993. – Jevalich, Peter: *Berlin Cabaret*. Cambridge, Mass. 1996.

14 Vgl. Flatz, Roswitha: *Krieg im Frieden, Das aktuelle Militärstück auf dem Theater des deutschen Kaiserreichs*. Studien zur Philosophie und Literatur des 19. Jahrhunderts, Band 30. Frankfurt a. M. 1976.

15 Vgl. Wilms, Bernd: *Der Schwank, Dramaturgie und Theatereffekt, Deutsches Trivialtheater 1880–1930*. Dissertation, Freie Universität Berlin. Druckfassung. Berlin 1969.

ging nach Brot. Es war naheliegend, dass sich im Zuge dieses Prozesses das Selbstverständnis der Darsteller veränderte. Nicht länger sahen sie sich ausschließlich als Künstler, eingebunden in ein überwiegend patriarchalisch organisiertes System von Familienbetrieben, sondern als klassische Arbeitnehmer. So verbanden sie sich, nach Gründung des Direktorenverbands,¹⁶ 1871 zu einer gewerkschaftsähnlichen Genossenschaft.¹⁷ Nicht nur gewerberechtlich war der Unterschied zwischen der künstlerischen und industriellen Produktionssphäre aufgehoben, sondern letztlich auch im realen Arbeitsalltag.

Als sich zur Jahrhundertwende neue Möglichkeiten der beruflichen Ausübung eröffneten, nahm man sie umgehend wahr. Mit der Erfindung der Schallplatte in den 1890er Jahren bot sich ein überraschend vielseitiges Medium an, um Musik, Gesang und Sprache in praktisch unbegrenzter Anzahl zu verbreiten.¹⁸ Insbesondere für die populären Formen des Liedes erwies sich die Novität als ideales Transportmittel. Aus dem Gassenhauer wurde der Schlager,¹⁹ dessen Länge den technischen Gegebenheiten der Platte (durchschnittliche Abspielzeit drei Minuten) angepasst wurde. Humoristen, Coupletsänger, Soubretten oder Tanzkapellen, Darbietungen, die zuvor, um gehört zu werden, auf irgendeine Art von Bühne angewiesen waren – sie alle drängten in die Aufnahmestudios, zur Erschließung neuer Einnahmemöglichkeiten, aber auch um eine stetig wachsende Nachfrage nach ortsunabhängiger Rezeption zu befriedigen. Die unbeschränkte „technische Reproduzierbarkeit“²⁰ von Musik ließ innerhalb kürzester Zeit eine prosperierende Industrie entstehen, zum Wohle der Sänger, Komponisten, Textdichter, Verleger, Musiker und des Handels.

16 Der Deutsche Bühnenverein wurde 1846 in Oldenburg gegründet. Vgl. Schöndienst, Eugen: *Geschichte des Deutschen Bühnenvereins, Ein Beitrag zur Geschichte des Theaters, 1846–1935*. Frankfurt a.M. / Berlin / Wien 1979. Der IVDV, der Internationale Variété-Direktoren-Verband, wurde 1901 in Berlin gegründet. Initiator war Richard Schultz vom Berliner Metropoltheater.

17 Vgl. Hochdorf: *Bühnengenossenschaft*. Die gewerkschaftliche Interessenorganisation der Artisten, die IAL (Internationale Artisten-Loge), wurde 1901 in Berlin gegründet. Vgl. Jansen, Wolfgang: *Organisationen der Artisten und Direktoren*. In: Ders.: *Das Variété*, S. 167–186.

18 Vgl. Große, Günter: *Von der Edisonwalze zur Stereoplatte, Die Geschichte der Schallplatte*. Berlin (DDR) 1981. – Gauß, Stefan: *Nadel, Rille, Trichter, Kulturgeschichte des Phonographen und des Grammophons in Deutschland (1900–1940)*. Köln / Weimar / Wien 2009.

19 Vgl. Richter, Lukas: *Der Berliner Gassenhauer, Darstellung – Dokumente – Sammlung*. Leipzig 1969. – Sperr, Monika (Hg.): *Schlager, Das Große Schlager-Buch, Deutscher Schlager 1800–Heute*. München 1978 (künftig: Sperr: *Schlager*).

20 Der Begriff stammt von Walter Benjamin aus den 1930er Jahren, der ihn vorwiegend auf die Fotografie und den Film bezog. Vgl. Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: Ders.: *Illuminationen, Ausgewählte Schriften*. Frankfurt a.M. 1977, S. 136–169.

Zur gleichen Zeit eroberte der Film das Publikum. Zunächst ausschließlich als Unterhaltungsmedium angesehen, geeignet für die Vorführung in den Variététheatern und auf Rummelplätzen, avancierte der Film langfristig zum ästhetisch einflussreichsten Medium diskursiven Erzählens im 20. Jahrhundert. Magisch zog die entstehende Kinoindustrie Darsteller, Autoren, Komponisten, Musiker, Händler und Verleger an. Darüber hinaus investierten weitsichtige Unternehmer²¹ in die Professionalisierung der Herstellung neuer Streifen und holten schließlich das Kino von den Rummelplätzen in die Innenstädte, wo neue prachtvollere „Lichtspieltheater“ mit den Live-Bühnen zu konkurrieren begannen.

Wieder entstanden neue technische und künstlerische Berufe (wie Kameramann), doch insbesondere für den enormen Bedarf an Spielfilmen verlangte die boomende „Traumfabrik“ nach Darstellern, Skriptautoren und Komponisten. Gefunden wurden sie meist im riesigen Personalpool des populären Theaters. Dort kannte man keine Berührungängste zum neuen Medium, im Gegenteil sah man frühzeitig ein neues Arbeitsfeld entstehen, auf dem man tätig werden konnte und dessen internationale Verwertungsketten ungeahnte Verdienstmöglichkeiten eröffneten. Otto Reutter etwa, einer der bekanntesten Humoristen im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts, nahm nicht nur sofort die neuen Distributionschancen der Schallplatte wahr, sondern arbeitete auch in den frühen Stummfilmen als Schauspieler, ohne sich dabei genötigt zu sehen, sich für die eine oder andere Tätigkeit entscheiden zu müssen.²² Bozena Bradsky, die Diva des frühen deutschen Kabarets, kam als durchschnittliche Soubrette von der Operette zu Ernst von Wolzogen und ging nach ihrer Brett Karriere auch dorthin wieder zurück. Oscar Straus begann als Pianist im Kabarett, bevor er zum Komponisten so bekannter Operetten wie *Ein Walzertraum* wurde. Claire Waldoff kam vom Schauspiel, hatte ihren Durchbruch als Sängerin im Kabarett und pendelte zwischen Variété, Kabarett, Revue und Operette hin und her. Lotar Olias schließlich komponierte neben Schlagern, Operetten und Revuen auch Filmmusik. Darüber hinaus trat er als Kabarettist auf, gründete seinen eigenen Musikverlag und arbeitete als Manager (beispielsweise für Freddy Quinn).

Ähnliche Wirkungen ließen sich für die späteren medialen Neuerungen im 20. Jahrhundert beschreiben: die Einführung des Rundfunks Mitte der 1920er Jahre, den Wechsel zum Tonfilm Ende der 1920er Jahre und die Erfindung des Fernsehens in den 1930er mit Marktdurchsetzung in den 1950er Jahren.

21 Siehe etwa: Stratenwerth, Irene, Hermann Simon (Hg.): *Pioniere in Celluloid, Juden in der frühen Filmwelt*. Berlin 2004.

22 Vgl. Bemmann, Helga: *Otto Reutter – „Ich wundre mir über jarnischt mehr“*, *Eine Bildbiographie*. Berlin (DDR) 1978. – <http://www.otto-reutter.de/index.php/biographie/reutter-im-film.html> [Zugriff: 31.5.2019].

Die heterogene Infrastruktur von populären Genres und Medien, die miteinander um die Zuschauer buhlten und gleichzeitig sich ästhetisch beeinflussten, bot den Künstlern weitreichenden Raum zur beruflichen Tätigkeit. Sie pendelten, ungehindert von Kunst-Skrupeln, flexibel zwischen den Genres und Medien hin und her, leichtfüßig, ihre Erfahrungen von der Bühne in den Film, von der Operette zur Revue, vom Kabarett in den Hörfunk tragend. Sie waren Allrounder und Spezialisten zugleich. Einzig der sogenannte E-Bereich blieb ihnen durchweg verschlossen. Willi Kollo's berufliche Biografie, die im Folgenden zur Darstellung kommen soll, wirft auch auf diesen Zusammenhang ein bezeichnendes Schlaglicht.

Die skizzierte personelle Vernetzung und ästhetische Durchlässigkeit der populären Genres und Medien sind zwar dem Grunde nach bekannt, doch in ihrer komplexen Tatsächlichkeit wenig vertraut. Spezielle Forschung gibt es nicht, und auch die theater- und musikwissenschaftliche Literatur hat dem Thema bislang kaum Beachtung geschenkt. So sind die gegenseitigen Beeinflussungen nur ansatzweise beschrieben, analysiert und in ihren Konsequenzen verstanden. Dabei ergeben sich so interessante Fragen wie jene nach dem Werkbegriff und dem künstlerischen Selbstverständnis der beteiligten Autoren und Komponisten, deren Beantwortung für das Verstehen des Populären eine grundlegende Bedeutung besitzt.

Zum Beispiel: Willi Kollo

Wie kaum ein anderer ist Willi Kollo geeignet, die fließenden berufsspezifischen Übergänge zwischen den Sparten und Medien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu veranschaulichen.

Kollo war der Sohn des bekannten Operettenkomponisten Walter Kollo, der in den 1910er und 1920er Jahren seinen künstlerischen Höhepunkt erreichte und dessen populärstes Werk die musikalische Posse *Wie einst im Mai* wurde. Willi Kollo begann seine Karriere in den 1920er Jahren, anfänglich als Liedautor an der Seite seines Vaters, für den er die Schlager zu Operetten wie *Marietta*, *Drei arme kleine Mädels* oder *Die Frau ohne Kuss* schrieb. Anders als dieser war der Sohn indes ein Multitalent, den es auch zur Komposition trieb. So entstanden schon bald Schlager, teilweise unter Pseudonym, Kompositionen für die großen Revue-theater, Kabarett und Operettenbühnen. Darüber hinaus wechselte er zeitweise auch als Interpret auf die Bühne, sang in unterschiedlichen Kabarett eigene und fremde Lieder und ließ sich von der Schallplattenindustrie als Sänger unter Vertrag nehmen. Mit Einführung des Tonfilms entstanden erste Kompositionen für die Filmwirtschaft. An der Seite von Arnolt Bronnen war er in den 1930er Jahren mit Experimenten im frühen Fernsehen befasst. Er trat als Theater- und Filmproduzent eigener Werke hervor, betätigte sich als Regisseur und musikalischer Leiter an selbst gegründeten Theatern, leitete einen Musik- und Bühnenverlag

mit Kollo-Titeln und versuchte sich schließlich nach 1945 gar als Autor eines seriösen, zeitkritischen Schauspiels.

Mit dieser Vielfalt eignet sich Willi Kollo's Biografie geradezu ideal als eine Art Wegweiser durch die populären Medien des 20. Jahrhunderts.

Zum Verhältnis von Autor und Werk

In diesem Zusammenhang ist auf eine Besonderheit populärer Werke hinzuweisen, die sich aus dem Umstand ergibt, dass Operetten und Filme als Gemeinschaftsarbeit mehrerer Künstler entstehen. Bei einer Operette besteht das Kreativteam in der Regel aus einem Buch- und Liedautor und dem Komponisten, beim Film mindestens aus dem Drehbuchautor, Komponisten, Regisseur und Kameramann. Das Ergebnis ihrer künstlerischen Zusammenarbeit bildet gleichwohl für den Rezipienten eine Einheit. Es weist, wie alle künstlerischen Produkte, inhaltliche Aussagen auf und enthält Elemente, die sich zeitgeschichtlich lesen lassen. Doch als individuelle Ansicht der beteiligten Künstler lässt sich die Gesamtaussage des gemeinschaftlichen Werks nicht ansehen. Wenn beispielsweise Kollo als Liedtexter für eine neue Operette verpflichtet worden war, dann schrieb er zu den verabredeten Szenen die entsprechenden Songs. Einfluss auf den Inhalt des Stücks und die Dramaturgie des Librettos gewann er damit noch nicht. Ähnlich bei einer Filmproduktion: Wenn er als Komponist engagiert worden war, dann hatte er die Tendenz des Films durch seine Musik zu verstärken, ob diese nun seinen persönlichen Auffassungen vom Leben, der Politik oder den Menschen entsprach oder nicht. Die Interpretation populärer Werke kann insofern nicht unmittelbar auf den Autor übertragen werden.

Der Sohn eines berühmten Vaters, 1904–1921

Königsberg i. Pr.

Ich wurde im Tragheimer Ausbau, einer neu entstandenen Siedlung am Rande Königsbergs, im Elternhaus meiner Mutter geboren. Meine Eltern sollte ich erst drei Jahre später kennen lernen. Als ich am 28. April 1904 das Licht der Welt erblickte, war ich noch blind und konnte mir von meiner Mutter kein Bild machen. Als ich langsam meine Umgebung zu erkennen begann, war sie fort.¹

Mit diesen Sätzen, undeutlich schwankend zwischen nüchternem Bericht und leiser Melancholie, beginnen Willi Kollo autobiografische Aufzeichnungen, die er in den letzten zwei Jahrzehnten seines Lebens in ausufernder Weise schrieb. Ganze Stapel von Erinnerungssplittern, Psychogrammen und historisch-traktathaften Abhandlungen sind dabei entstanden. Maßlos in ihrem Umfang, lebhaft im Detail, nie konkret auf eine Veröffentlichung abzielend, wurden sie niedergeschrieben aus Mitteilungsdrang, Selbstbefragung und Perpetuierung liebgewordener Legenden. Immer wieder suchte er dabei dem gespannten Verhältnis zwischen sich und seinen Eltern auf den Grund zu kommen. Noch die kleinsten Begebenheiten rief er sich ins Gedächtnis zurück. Ein Lebensthema, das ihn nie losließ.

Zwangsläufig konzentrieren sich die Aufzeichnungen auf die Jahre seiner Kindheit, auf die Zeit bis zu seinem siebzehnten Lebensjahr. Mit Beginn der eigenen beruflichen Tätigkeit nimmt die Intensität der Darstellung ab. Die Aufzeichnungen werden allgemeiner, lückenhafter und desinteressierter. In redigierter Fassung liegt das Manuskript seit 2008 in Buchform vor.² Von rund 340 Seiten entfallen allein 240 auf Willi Kollo Kindheit.

Am 28. April 1904 erblickte er als Willy Arthur Kollodzieyski die Welt. Seine Mutter, die zwanzigjährige Marie, die unter dem Namen Mizzi Josetti durch die ostpreußischen Cabarets und Varietés tingelte, war zur Geburt in ihre Heimatstadt zurückgekehrt. An ihrer Seite kam der 26-jährige Vater Walter, der sie als

1 Kollo, Willi: „*Als ich jung war in Berlin ...*“, *Literarisch-musikalische Erinnerungen*. Mainz 2008 (künftig: Kollo: *Als ich jung war*), S. 12. Die autobiografischen Aufzeichnungen Willi Kollo sind in redigierter Fassung von der Tochter Marguerite Kollo publiziert worden. Die Überarbeitung bezog sich auf den stilistischen Ausdruck, bestimmte Reizwörter und politische Bezüge. Nachfolgend wird, wenn nicht extra anders hervorgehoben, der veröffentlichte Text zitiert. Alle Unterlagen aus dem Nachlass werden ansonsten mit „Nachlass, Privatbesitz Renate Kollo, Berlin“ angegeben. Ob sich die zitierten Dokumente, die der Verfasser in den Jahren zwischen 1992 und 1994 einsah, immer noch dort befinden, entzieht sich seiner Kenntnis.

2 Kollo: *Als ich jung war*.

Pianist begleitete sowie als Korrepetitor und Kapellmeister arbeitete. Sie taufte ihr zweites Kind – der erste Sohn war 1901 im Alter von zwei Jahren gestorben – in einer kleinen, nahegelegenen evangelischen Kirche.

Schon kurz danach reisten sie wieder ab, traten ihre Engagements erneut an, und hatten wenig Zeit, sich um den Säugling zu kümmern. Aufgrund der Einsicht, dass ihr unstetes Künstlerleben eine normale familiäre Situation unmöglich machte, ließen sie ihr Kind bei der Großmutter Minna zurück. Aus dem frühen Tod ihres ersten Sohnes hatte das junge Ehepaar gelernt.³

Die Großmutter wurde für den jungen Willi die wichtigste Bezugsperson in den ersten Lebensjahren. Aus Tragheim heraus dürfte er wenig gekommen sein. Königsberg, die alte ostpreußische Metropole mit ihrer monarchischen und philosophischen Tradition, dem regen Treiben am Hafen und dem bunten Völkergemisch in der Altstadt, hinterließ keine wesentlichen Eindrücke in ihm. Dennoch war es ihm später wichtig, aus Ostpreußen zu stammen. Tragheim selbst, die kleine Siedlung nordöstlich der Stadt, bestand zumeist aus bescheidenen Unterkünften proletarischen oder kleinbürgerlichen Zuschnitts. Wohlhabend waren die Großeltern nicht.

Walter Kollo stammte aus Neidenburg, einem kleinen Ort rund 200 Kilometer südlich von Königsberg, nahe der damaligen polnischen Grenze. Die Eltern Carl und Hedwig Kollodzieyski betrieben ein kleines Kolonialwarengeschäft, das ihnen ein bescheidenes Auskommen gewährte. Marie hingegen, die in einer typischen Großfamilie aufwuchs (der Vater Carl war Knecht auf dem Gut Ponarth bei Königsberg), musste schon früh mithelfen, für den Unterhalt der Familie zu sorgen. Wozu bedurfte es da einer besseren schulischen Ausbildung; sie würde schließlich ja doch heiraten? So arbeitete sie als Verkäuferin in einem Papiergeschäft, lernte dort Walter Kollo kennen und ging mit ihm im Alter von siebzehn Jahren nach Berlin. Sie heirateten, und Marie brachte ihr erstes Kind zur Welt, das auf den Namen ihres Mannes getauft wurde. Als sie erneut ihre auswärtigen Engagements antraten, ließen sie es bei einem Kindermädchen zurück.

3 Auguste Heinrich, die Haushälterin von Walter Kollo in den Jahren von 1929 bis 1940, erzählte: „Der erste Sohn, Walter, ist gestorben. Herr und Frau Kollo kamen nach Berlin, haben am Schlesischen Bahnhof ein möbliertes Zimmer genommen, mit Kind. Frau Kollo hatte nachher, als sie getingelt hat, ein junges Hausmädchen, das wohl nicht verstanden hat, das Kind zu erhalten. So ein junger Mensch hat doch noch keine Ahnung vom Kindererziehen! Und da ist er gestorben. Und da hat sie den zweiten, den Willi, dann bei der Mutter entbunden und ließ ihn dort.“ Mündliche Mitteilung gegenüber dem Verfasser, 9.1.1992.

Berlin

Willis früheste Erinnerungen an seine leiblichen Eltern setzen ein, als die Großmutter 1907 starb und Marie Kollo angereist kam, um ihren Sohn nach Berlin zu holen. Es war niemand anderes in Königsberg, dem sie ihr Kind anvertrauen wollte. Gebrauchen konnte sie den kleinen Knirps in Berlin eigentlich nicht; auch der Vater sah in ihm eher ein Problem.

Die Frau, die den dreijährigen Willi abholte, war ihm fremd – und führte ihn in die Fremde. Er lernte zwar zu ihr und zu dem Mann, der ihm in Berlin als sein Vater vorgestellt wurde, „Mama“ und „Papa“ zu sagen, doch innerlich blieb das Verhältnis alles andere als herzlich. Statt Selbstverständlichkeiten gab es erzwungene Gemeinschaft, statt kindliches Vertrauen zweifelnde Distanz, statt Aufgehobenheit gab es stilles Beobachten von fremden Personen und statt freudiges Lernen Gehorsam. Der Beruf der Eltern und möglicherweise auch deren gering ausgeprägte Bereitschaft, eine Familie im gewöhnlichen Sinne zu bilden, erzeugte einen Konflikt, der immer wieder aufbrechen sollte, der Streit, Ablehnung und Auseinandersetzungen mit sich bringen und bei Willi immer wieder die unbeantwortbare Frage nach den Gründen der unausgesetzten Spannungen zwischen sich und seinen Eltern aufwerfen sollte.

Es half wenig, dass seine Mutter schon bald ihre Engagements aufgab und – eher widerwillig – den Haushalt führte. Sie war das Nachtleben inzwischen zu sehr gewohnt, um sich mit Küche und Kinderaufzucht zufriedenzugeben. Sie wollte weiter teilhaben an den Vergnügungen, die Berlin in so reichem Maße bot. Schließlich war sie immer noch eine junge, attraktive Frau, deren Theaterleidenschaft ungebrochen war.

Ihr Mann hatte mittlerweile in Berlin Fuß gefasst. Er fühlte sich magnetisch angezogen von der Reichshauptstadt, den unbegrenzten Möglichkeiten, die sich dort boten, und hatte sich leiten lassen von der Gewissheit, dass nur Berlin beweisen könne, wie weit sein musikalisches Talent tatsächlich reichte. Wer sich an der Spree beruflich durchsetzte – so das seinerzeit allgemeine Empfinden –, der hatte es geschafft, der brauchte sich keine Sorgen mehr um sein Fortkommen zu machen.

Besonders im Bereich der musikalischen Unterhaltung wimmelte es von Spielstätten und Künstlern. Das Kabarett hatte das Vergnügungsleben der Stadt erobert; die Operette stand in voller Blüte; mindestens auf fünf Bühnen sah man ununterbrochen die neuesten Werke der zeitgenössischen Komponisten; das Metropoltheater erstrahlte mit seinen glanzvollen Revueproduktionen, in denen Fritzi Massary und Joseph Giampietro stürmischen Jubel auslösten;⁴ die Musik-

4 Vgl. Völmecke, Jens-Uwe: *Die Berliner Jahresrevuen 1903–1913 und ihre Weiterführung in den Revue-Operetten des Ersten Weltkrieges*. Dissertation, Universität Köln, Druck-

verleger tummelten sich in den Künstlerkneipen vom Kurfürstendamm bis zur Hasenheide, um neue Talente zu entdecken; und auch die noch relativ junge Schallplattenindustrie konzentrierte sich wesentlich auf die Reichshauptstadt und bot den Komponisten völlig neue Möglichkeiten, ihre Arbeiten zu vermarkten.

Walter Kollo musste auf die Verwertbarkeit seiner Kunst durchaus achten; mit einem Sohn und einer anspruchsvollen Frau konnte er nicht allzu wählerisch mit seinen Engagements sein. Doch er hatte Glück, wenn ihm auch die Anfänge schwerfielen. Dem Zug der Zeit folgend, hatte er sein Quartier im Berliner Westen aufgeschlagen, in der Potsdamer Straße, zur Untermiete. Sein erstes Geld verdiente er hingegen im proletarischen Südosten, an der Hasenheide und am Moritzplatz. Dort spielte er in einfachen Lokalen, saß als Pianist vor der Bühne und begleitete die artistischen Programme mit musikalischen Endlosschleifen. Neu war das alles für ihn nicht; etwas anderes hatte man von ihm auch zuvor in der Provinz nicht verlangt. Aber nun war er in Berlin, boten sich täglich neue Chancen. Man musste sie eben nur wahrnehmen.

In diesen ersten Jahren in Berlin lernte Walter Kollo den deftigen, unsentimentalen Berliner Umgangston kennen, der unüberhörbar in seine Musik einfluss, bekam das Gespür für den einfachen Rhythmus, der sich schnell ins Gehör bohrte, und lernte jenen Menschenschlag kennen, der von Kurfürstendamm-Raffinesse nichts wissen wollte, der den Regisseur Max Reinhardt höchstens aus der Zeitung kannte und Kollo Melodien bald mitsingen sollte, wann immer sie erklangen. Er selbst freilich sprach Zeit seines Lebens ostpreußischen Dialekt.

In den Spielstätten an der Hasenheide, seinerzeit noch nicht zu Berlin gehörend, lernte er auch den Komiker Hermann Frey⁵ kennen, der für ihn zum wichtigsten Anreger wurde. Auf dessen Initiative hin schrieb Kollo seine erste größere szenische Arbeit, die im Berliner Apollotheater am 2. März 1907 unter dem Titel *Ali Ben Mokka* herauskam. Er trat damit in die Fußstapfen von Paul Lincke, der dort wenige Jahre zuvor seinen Großerfolg *Frau Luna* zur Uraufführung gebracht hatte und nach einem Engagement in Paris inzwischen als freier Komponist und Dirigent arbeiten konnte.⁶ Die Publikumsreaktionen auf Kollo's burlesken Varieté-sketch blieben jedoch hinter den Erwartungen zurück.

fassung 1997 (künftig: Völmecke: *Berliner Jahresrevuen*). – Bie, Oscar: *Fritzi Massary*. Berlin o.J. (1920). – Schneiderreit, Otto: *Fritzi Massary, Versuch eines Porträts*. Berlin (DDR) 1970. – Stern, Carola: *Die Sache, die man Liebe nennt, Das Leben der Fritzi Massary*. Berlin 1998.

5 Vgl. Frey, Hermann: „Immer an der Wand lang ...“, *Allerlei um Hermann Frey*. Berlin 1944.

6 Vgl. Nick, Edmund: *Paul Lincke*. Hamburg 1953. – Born, Franz: *Berliner Luft, Eine Weltstadt und ihr Komponist Paul Lincke*. Berlin 1966. – Schneiderreit, Otto: *Paul Lincke und die Entstehung der Berliner Operette*. Berlin (DDR) 1981. – Jansen, Wolfgang: „Schlösser,

Im Herbst 1907, kurz bevor Willi nach Berlin geholt wurde, hatte Walter endlich seinen ersten großen Erfolg – mit einem Schlager. Im Roland von Berlin, einem Kabarett der gehobenen Kategorie in unmittelbarer Nachbarschaft seiner Wohnung, hatte der Direktor Paul Schneider-Duncker die junge, noch unbekanntere Soubrette Claire Waldoff engagiert, deren eingesandte Vortragstexte jedoch von der Zensur abgelehnt worden waren. Um dem Direktor aus der Verlegenheit zu helfen, ließ sich Kollo überreden, für die Waldoff das Lied *Das Schmackeduzchen* zu vertonen. Textlich handelte es sich um eines der üblichen pikanten Chansons eindeutigen Inhalts. Claire Waldoff jedoch formte daraus etwas Herzhaftes, Volkstümliches, Froh-Berlinisches, etwas, für das die in Eile verfasste Komposition Kollo die ideale Grundlage lieferte. Der Erfolg des Liedes war phänomenal; er wies der Waldoff den Weg zu einem neuen Repertoire; sie ließ ab sofort die Texte von Paul Scheerbarth beiseite und wandte sich jenen Versen zu, die auch im sogenannten „Zille-Milieu“ verstanden wurden. Nie würde sie vergessen, dass Kollo ihr künstlerischer Geburtshelfer gewesen war.⁷

Langsam ging auch sein Stern auf. Noch immer tingelte er als Pianist, ging als musikalischer Begleiter 1908 mit Schneider-Duncker auf Tournee durch die deutschen Cabarets; 1909 kamen aber schon zwei Bühnenwerke in Berlin zur Uraufführung: *Meyer mit'n Hängeboden* in Freys inzwischen eigenem Bughenhagen-Theater und *Der süße Doktor* im Passage-Theater, Varieté Bühnen, die wie das Apollo neben dem üblichen artistischen Teil auch eine einaktige Operette im Programm hatten.

Bis 1913 brachte Walter Kollo jährlich mindestens ein weiteres neues Werk heraus: Possen, Burlesken und musikalische Schwänke, die auf Varieté- oder volkstümlichen Operettenbühnen zur Aufführung kamen. Mit der Premiere von *Wie einst im Mai* im Berliner Theater am 4. Oktober 1913, zu der Rudolf Bernauer⁸ und Rudolph Schanzer zum ersten Mal mit Walter Kollo zusammenarbeiteten, kam der eigentliche Durchbruch. Jetzt erst schloss Kollo auf zu den Berliner Operettenkomponisten wie Paul Lincke, Victor Hollaender und Jean Gilbert. Ein knappes Jahr stand das Stück auf dem Spielplan. Kollo verdiente so reichlich, dass die Familie umziehen konnte, nach Schöneberg, in die Starnberger Straße. Endlich hatte man eine eigene Wohnung.

die im Monde liegen ...“, Paul Lincke und „Frau Luna“. In: Programmheft der Wiener Volksooper zu *Frau Luna*, Premiere 8.6.2013, S. 8–19. – Kutscher, Jan: *Paul Lincke, Sein Leben in Bildern und Dokumenten*. Mainz 2016.

7 Vgl. Waldoff, Claire: *Weeste noch ...!*, *Aus meinen Erinnerungen*. Düsseldorf / München 1953 (künftig: Waldoff: *Erinnerungen*). – Bemann, Helga: *Claire Waldoff: „Wer schmeißt denn da mit Lehm?“*. Berlin 1994. – Koreen, Maegie: *Immer feste druff, Das frische Leben der Kabarettkönigin Claire Waldoff*. Düsseldorf 1997.

8 Vgl. Bernauer, Rudolf: *Das Theater meines Lebens, Erinnerungen*. Berlin 1955.

Willi erlebte als Kind und Jugendlicher den beruflichen Aufstieg seines Vaters vom unbekanntem Kabarettkomponisten zur Berliner Institution. Anders als seine Mutter, die aufgrund ihrer unfreiwilligen Häuslichkeit leicht reizbar war und zänkische Anwandlungen entwickelte, war der Vater selten zu Hause. Er bekam für den Sohn etwas Märchenhaftes, dem er seine Zuneigung nur aus der Ferne zuwenden konnte, den er rückhaltlos bewunderte ob seines Smokings, der kleinen Geschenke, die er mitbrachte, des Parfüm- und Zigarrengeruchs, der an ihm haftete, und der das Kind einschüchterte und ängstigte, denn wie sollte dieser Mensch, den alle Welt – wie es Willi wahrnahm – liebte, ausgerechnet ihn, der doch erst so spät gekommen war, gernhaben?

Die Konflikte innerhalb der Familie nahmen zu; die Bruchstellen traten deutlicher hervor; das ambivalente Verhältnis des Heranwachsenden zu seinem Vater (zwischen Bewunderung, Einschüchterung und dem Gefühl, sich von dem Über-Ich befreien zu müssen) sollte er bis zu seinem Lebensende spüren. Viel persönliches und familiäres Leid sollte daraus entstehen.

Turbulent ging es bei den Kollo zu. Man pflegte ein offenes Haus; Freunde, Kollegen und Bekannte aus Berliner Theaterkreisen trafen ein zum Feiern, zu Verhandlungen, zu Proben. Laut und überfallartig erlebte der junge Willi solche Szenen. Da sein Vater ein Nachtarbeiter war, er in der Regel auch nach der Vorstellung noch nicht nach Hause ging, mit oder ohne seine Frau noch „um die Ecken“ zog, begann der Tag für den Vater erst spät. Musik war allgegenwärtig. Ein Bechstein-Flügel stand in dem wilhelminisch altdeutsch eingerichteten Wohnzimmer, an dem der Vater komponierte, zur eigenen Freude spielte, und an dem er saß, wenn vor der Premiere musikalische Einzelproben abzuhalten waren.

Die laute Exaltiertheit der Theatermenschen, die Heiterkeit, Freude und Direktheit ihres Umgangs, der betäubende Glanz von Premieren und die blendende Schönheit herausgeputzter Menschen, die vorgebliche Sorglosigkeit des Benehmens, die latente Bereitschaft zu amourösen Abenteuern und die über allem liegende Atmosphäre von Alkohol, Zigaretten und Parfüm waren die prägenden Eindrücke, die Willi Kollo von Kindesbeinen an begleiteten und deren magnetischer Kraft er sich nicht entziehen konnte. Er sah seinem Vater beim Komponieren zu, hörte, wie ein Schlager entstand, sah seine Mutter sich für die Premiere in eine strahlende Erscheinung verwandeln, bewunderte seinen Vater, wie er am Dirigentenpult als Hexenmeister der Töne seinen Stock schwang, hockte im Orchestergraben und ließ sich durchdringen von der Kraft der Melodien, fühlte im Wechselstrom der Töne Trauer und Freude, begriff die Musik von innen, stand hinter der Bühne in den Kulissen, lernte die Tricks theatralischer Effekte, wunderte sich über die scharfe Trennlinie von Schein und Sein und erlag doch der Magie der Rampe, dem Glanz der Lichter und der Heiterkeit eines vergnügten Publikums. So standen an Willi Kollo kindlichem Weg die Musik und das

Theater als zwei elementare Kräfte, die ihn stark beeinflussten. Von früh auf begriff er beides – Musik und Theater – sowohl von der Seite des Zuschauers und -hörers als auch von der Seite des Machers, des Produzenten, des Künstlers. Er wusste, worauf er sich einließ, als er den Verlockungen der Bühne nachgab; er war in diesem Punkt zu frühreif, um Enttäuschungen zu spüren über den Berufsalltag im Unterhaltungsbetrieb.

Aus kindlichem Nachahmungsdrang, Liebe und Verehrung für seinen Vater lernte er das Klavierspiel, aus Ablehnung, Revolte und Widersinn vernachlässigte er jedoch die Ausbildung. Seine Eltern, die sein Talent erkannten, gaben ihn in die Hände einer privaten Klavierlehrerin. Gertrud Wohlgemuth, verwitwet, streng und aus sozialer Bedürftigkeit unterrichtend, verzweifelte bald an ihrem Schüler, der zwar brav zur Klavierstunde in ihre Wohnung in der Reichenberger Straße⁹ nach Kreuzberg kam, doch die Etüden derart nachlässig betrieb, dass sie immer wieder den Vater zu sich bat, um ihm ein Bild von ihren Bemühungen zu geben.

Dem Sohn – elf, zwölf Jahre alt – waren die Stunden zu langweilig; er konnte doch Klavierspielen, er hatte es doch zu Hause auf dem Flügel seines Vaters gelernt, warum sollte er da noch die Tonleiter üben, zumal sich die Kollo-Melodien viel besser anhörten als die klassischen Musikstücke! Endlich sah seine Lehrerin ein, dass ihre Bemühungen wohl vergeblich bleiben würden, sie ihren durchaus begabten Schüler nie zu einem Konzertpianisten ausbilden könnte. Man schied voneinander in allseitiger Erleichterung.

Doch Willis Eltern hielten an dem Plan fest: Der Junge müsse eine ordentliche musikalische Ausbildung erhalten. So gaben sie ihn, zusätzlich zur allgemeinbildenden Schule, in das Collini'sche Konservatorium, das am Bayerischen Platz 11 lag¹⁰ und somit in unmittelbarer Nachbarschaft der eigenen Wohnung. Die private Musikschule wurde geleitet von Benno Kulik, der sich den Künstlernamen Collini zugelegt hatte. In den Klassen, die er zusammenstellte, versammelten sich die Söhne und Töchter aus den besseren Häusern des Berliner Westens. Alles, was zum Musikerberuf gehörte, bot er ihnen: von der Theorie über die Notenschrift bis zum fingerfertigen Spiel. Aber auch bei ihm waren die Komponisten der Konzertsäle und Opernhäuser die einzig relevanten Bezugsgrößen; Melodien, wie sie Willis Vater schrieb, blieben ausgeklammert.

Kollo wurde wieder nicht heimisch. Nicht einmal die Mädchen aus der Nachbarschaft, die ihn in der Klavierstunde ablenkten, vermochten sein Interesse auf Dauer zu fesseln. Er bat seine Eltern (lange Zeit vergeblich), ihn wieder von der Musikschule zu nehmen. Doch für sie war die Entsendung auf das private Konservatorium mittlerweile zu einer Frage des sozialen Prestiges geworden, war

9 Vgl. Berliner Adreßbuch 1915, Bd. 1, Hg.: Deutsche Adreßbuch Gesellschaft. Berlin 1915, S. 3493.

10 Vgl. ebd. 1916, Berlin 1916, S. 1599.

Ausdruck ihres neuen, gesellschaftlich gehobenen Umgangs. Walter, der inzwischen als Komponist schnell und gut verdiente, leistete sich inzwischen einen bürgerlich wohlhabenden Lebensstil, der zwangsläufig die Frage nach der Schulausbildung des Sohnes aufwarf. Der Ehrgeiz, den die Eltern nunmehr entwickelten, vertiefte die Kluft zwischen ihnen und ihrem Sohn unablässig.

Willi war im Winter 1910 in der Volks- und Gemeindeschule Winterfeldstraße eingeschult worden; er war zunächst ein guter Schüler,¹¹ wurde im Herbst 1912 umgeschult in die Volks- und Gemeindeschule Hohenstaufenstraße, sackte dort in den Leistungen ab¹² und wurde dennoch von seinen Eltern im Frühjahr 1914 auf das Hohenzollerngymnasium in der Martin-Luther-Straße gebracht.

Er hielt sich – als mittelmäßiger Schüler – bis Anfang 1918. Dann war die Ehe seiner Eltern jedoch derart gestört, dass sie nur noch als zerrüttet bezeichnet werden konnte. Sein Vater kam nur noch selten nach Hause; meistens blieb er bei seiner Geliebten, der Soubrette Alice Hechy. Wenn er aber kam, gerieten die Eheleute in Streit, ließ die Mutter ihrem Zorn und ihrer Enttäuschung freien Lauf. Selbst ein halbwegs normales Familienleben war unter diesen Umständen nicht möglich. Entsetzt verfolgte der Sohn die Szenen; er, der mit drei Jahren seine geliebte Großmutter verloren hatte, erlebte zum zweiten Mal die Instabilität der Welt. Die Fremde, in die er unfreiwillig gebracht worden war, hielt nicht viel Wärme und emotionale Aufgehobenheit für ihn bereit.

So rebellierte er schließlich, wollte nur noch fort, und im Einvernehmen mit seinen Eltern verließ er Berlin im Frühjahr 1918 in Richtung Harz. Das Internat der Rhotertschen Realschule in Blankenburg wurde für drei Jahre sein Zuhause. Eine weiterführende musikalische Ausbildung erhielt er nicht.

Blankenburg/Harz

Die ungewohnte Ruhe des überschaubaren Orts tat ihm gut; Heimweh – wie seine Mitschüler es hatten – fühlte er kaum, nur seine schulischen Leistungen blieben nach wie vor mittelmäßig (Geschichte: ungenügend, Erdkunde: genügend, Französisch: genügend, nur in Deutsch schwankte er zwischen gut und sehr gut)¹³. Auch in den schulischen Alltag fügte er sich nur schwer ein. Sein Klassenlehrer vermerkte im Sommerzeugnis 1919: „W. war wiederholt ungehorsam und widerspenstig“.¹⁴ Die Schwester seines damaligen Freundes, Hilde Kahlmann, erinnerte sich: „Er war nicht sehr beliebt, weil er so anders war als seine Mitschü-

11 Die Schulzeugnisse befinden sich im Nachlass, Privatbesitz Renate Kollo, Berlin.

12 Ebd.

13 Ebd.

14 Ebd.

ler.¹⁵ Als Grund gab sie an: „Er hatte ein hohes geistiges Niveau, überragend im Verhältnis zu den Anderen, und das liebten sie natürlich nicht.“¹⁶

Imponiert hatte ihr möglicherweise auch die künstlerische Aura, die sich der junge Willi zu geben verstand. Im Zuge des neo-idealistischen Heroenkults, trivialisierter Nietzsche-Verehrung und der begrenzten Blankenburger Weltläufigkeit dürfte es nicht allzu schwer gewesen sein, das junge Mädchen zu beeindrucken.

Kulturell bedeutend war der Ort nicht; auch die vereinzelt Musikkreise, Vaterländischen Vereine und Vortragszirkel fristeten eher ein bescheidenes Dasein. Künstlerische Anregung erfuhr Willi Kollo von ihnen nicht.

In Blankenburg erlebte der vierzehnjährige die Novemberrevolution 1918/19 und die Abdankung des Kaisers. Im Vergleich mit anderen Städten verliefen die revolutionären Ereignisse im Harz undramatisch: Eine Delegation des Arbeiter- und Soldatenrates, der sich gebildet hatte, marschierte zum Rathaus, erklärte die Stadtregierung für abgesetzt und übernahm die Schreibtische (bis auch in Blankenburg die siegreiche Reaktion blutige Rache nahm).¹⁷ Kollo lebenslanges Interesse an Politik dürfte auf dieses Erlebnis zurückzuführen sein, das so gar nicht zu den nationalistischen Parolen von Deutschlands Größe zu passen schien, die er in den Jahren zuvor gehört und als zutreffend hingenommen hatte.

Seine Sympathien gehörten dem alten System, den Freikorps und Monarchisten, die das Deutsche Reich schmachvoll beleidigt sahen und das Land als einem ausländischen Gegner übereignet. Kollo schätzte die Umbrüche nicht, die Unruhe brachten und Neuorientierungen verlangten; er war ja gerade umgekehrt auf der Suche nach unverrückbaren Orientierungspunkten in seinem Leben, die Halt boten im Fremdsein, tragfähig waren im schwankenden Meer der unkontrollierbaren Ereignisse. So nimmt es auch nicht Wunder, wenn Kollo in späteren Jahren immer wieder betonte, dass Blankenburg für ihn von besonderem Interesse gewesen sei, weil es einst Ferienziel der Hohenzollern war und der umstrittene Kulturphilosoph Oswald Spengler dort aufwuchs.¹⁸

15 Hilde Kahlmann, Hove, Großbritannien. Schriftliche Mitteilung an den Verfasser, 9.3.1992.

16 Ebd.

17 Hartmut Wegner, Heimatmuseum Blankenburg, Mündliche Mitteilung gegenüber dem Verfasser, 6.4.1992.

18 Entgegen anderslautender Äußerungen Willi Kollo ist er Oswald Spengler persönlich nie begegnet. Er hat sich freilich später mit dessen Hauptwerk *Der Untergang des Abendlandes* beschäftigt. René Kollo übernahm in seinen Erinnerungen die Erzählung seines Vaters, verlieh Spengler sogar die Position eines „Oberstudienrats“ am Blankenburger Internat und empfahl den Lesern die Lektüre von *Der Untergang des Abendlandes*. Kollo, René: *Die Kunst, das Leben und alles andere ... Autobiografie*. Berlin 2004 (künftig: Kollo: *Die Kunst, das Leben*), S. 17. Spengler wurde 1880 zwar in Blankenburg geboren, doch

Der fünfzehnjährige Kollo begann, sich intensiv mit Literatur zu beschäftigen. Er las nicht nur alles, was die Schulbibliothek hergab, sondern schrieb auch selbst Gedichte. Mit seinem Freund Felix Kahlmann trug er die aktuellen literarischen Feuden aus: Kahlmann als Anhänger der Expressionisten, Kollo als Traditionalist. Der pennälerhafte Jugendstreit ist in der Parteinahme bezeichnend: Kollo wählte erneut das Überlieferte, Gewohnte und Festgefügte; der expressionistische Aufschrei, die Zerstörung literarischer Normen und das Kopfüberstürzen ins Ungewisse weckten in ihm Unbehagen.

Mit pubertärem Ungestüm glaubte er an seine literarische Berufung. 1920 hatte er bereits eine kleine Auswahl von Gedichten in der Schublade, die er nun – wie er es zu Hause gesehen hatte – zusammenfasste, ihnen ein Deckblatt gab und mit großen Buchstaben „Gesammelte Gedichte“¹⁹ daraufschrieb; zusätzlich notierte er: „Alle Rechte, insb. das der Übersetzung, der Vertonung, der Änderung usw. sind dem unterzeichnet. Verfasser dieses Manuskriptes, das Eigentum des Kollo-Verlages ist, vorbehalten.“²⁰

In der Tat existierte seit 1915 ein Kollo-Verlag. Doch der handschriftlichen Äußerung des Jugendlichen lag keine reale Absicht oder vertragliche Bindung zugrunde. Vielmehr wurde die übliche Geschäftspraxis pubertär nachgeahmt, wurde autosuggestiv Bedeutung gemimt, die mehr dem Wünschen entsprang als der Realität. Als „Dichter“ wollte der Fünfzehnjährige hervortreten.

Blankenburg war klein, viel zu klein, um nicht als Sohn eines berühmten Vaters Interesse zu wecken. So kam es für ihn im Sommer 1921 zu zwei denkwürdigen Ereignissen, von denen er das erste später nie mehr erwähnte (möglicherweise vergaß), das zweite aber umso stärker hervorhob.

In Blankenburg gab es ein Lokal mit dem Namen Forsthausklause. Das ging im April 1920 in den Besitz des völkischen Schriftstellers und Journalisten Hans Bodenstedt über.²¹ Durch die Vermittlung eines Lehrers lernte Kollo den Inhaber kennen, der u. a. in seinem Lokal aus eigenen Werken wie *In meinen Harzer Bergen!* las. Bodenstedt gefielen die Gedichte des Schülers, und er organisierte für den 14. Juni 1921 einen Vortragsabend.

zog die Familie bereits 1886 nach Soest in Westfalen. Seit 1912 lebte der promovierte Philosoph in München. Siehe Felken, Detlef: *Oswald Spengler, Konservativer Denker zwischen Kaiserreich und Diktatur*. München 1988.

19 Nachlass, Privatbesitz Renate Kollo, Berlin.

20 Ebd.

21 Vgl. (ohne Namen): *Besitzerwechsel*. In: Blankenburger Kreis-Blatt, Nr. 87, 14.4.1920.

Hans Bodenstedt²²

Hans Bodenstedt wurde am 25. Oktober 1887 in Magdeburg geboren. Er begann seine berufliche Laufbahn als Journalist beim *Harzer Kurier*, schrieb während des Ersten Weltkriegs Bücher national-chauvinistischen Inhalts wie *Schlachtendenker und Schlachtenlenker* mit „18 Heldenbildern aus dem großen deutschen Kriege“ und ließ sich danach in Blankenburg nieder. Dort erwarb er 1920 die Forthausklause, publizierte die auf die Förderung des regionalen Tourismus bedachten *Blankenburger Harzfürher* sowie den Wanderführer *In meinen Harzer Bergen!*²³ und organisierte Vortrags- und Leseabende.

Möglicherweise angeregt durch die Bekanntschaft mit Willi Kollo schrieb er 1923 sein erstes Libretto für die Operette *Der keusche Benjamin* von Leon Jessel, die im Hamburger Carl-Schultze-Theater uraufgeführt wurde. Jessel war Jude, stand den Deutschnationalen nahe und sah nach 1933 in den Nationalsozialisten politische Kameraden. Seine vergeblichen Bemühungen, Mitglied im NS-Kampfbund für Deutsche Kultur und der NSDAP zu werden, änderten nichts an seiner Auffassung. 1942 starb Jessel an den Folgen eines Verhörs im Gestapo-Hauptquartier.²⁴

Bodenstedt blieb nach der Premiere seiner Operette in Hamburg. Als Journalist ging er zur neugegründeten Nordischen Rundfunk AG, der NORAG, die im Mai 1924 ihren Sendebetrieb aufnahm. Bereits im Jahr darauf fungierte Bodenstedt als Intendant (eine Art Chefredakteur im heutigen Sinne).²⁵ In dieser Eigenschaft wurde er zu einem Rundfunkpionier, in dessen Verantwortung so populäre Sendeformate wie die vom „Funkheinzelmann“ fielen, deren Manuskripte selbst in Buchform²⁶ und als Schallplattenaufnahmen²⁷

-
- 22 Die Biografie Bodenstedts wurde in verknappter Form bereits im Januar 2014 auf dem Online-Portal „Hamburger Persönlichkeiten“ veröffentlicht: http://www.hamburgerpersoenlichkeiten.de/hamburgerpersoenlichkeiten/member_file_uploads/helper.asp?id=2381. [Zugriff: 31.5.2019]
- 23 Bodenstedt, Hans: *In meinen Harzer Bergen!, 8 Tage im Harz, Das fröhliche Buch der Wanderungen, Sagen und Märchen*. Thale o.J. (1921).
- 24 Vgl. Dümling, Albrecht: *Die verweigerte Heimat, Léon Jessel – der Komponist des „Schwarzwaldmädel“*. Düsseldorf: dkv o.J. (1992).
- 25 Organigramme der NORAG siehe: http://www.dra.de/rundfunkgeschichte/radiogeschichte/organisation/pdf/NORAG_1924-1933.pdf [Zugriff: 31.5.2019].
- 26 Als erster Band erschien 1924: Bodenstedt, Hans: *Märchen vom Funkheinzelmann*. Berlin 1924.

ihr Publikum fanden. Trotz seiner Aufbauarbeit beim Rundfunk behielt Bodenstedt enge Kontakte zum populären Musiktheater. So holte er etwa 1925 Jessel als Komponisten für die „Funkheinzelmann“-Sendereihe. Als Operettenautor legte er sich jedoch nach seinem Einstieg bei der NORAG das Pseudonym „Hans Brennecke“ zu. Unter diesem Namen schrieb er 1926 den ursprünglichen Paul-Lincke-Einakter *Im Reiche des Indra* in eine abendfüllende Operette um, verfasste 1929 das Libretto zu *Verliebt – Verrückt* von Hermann Hiller und 1930 *Drei Frauen und ein Himmelbett* mit Melodien von Carl Millöcker, die Horst Platen aus dem Gesamtwerk Millöckers zusammenstellte. Daneben schrieb er Liedtexte für die Schlagerindustrie.

Nach 1933 aktualisierte er Franz von Suppés *Leichte Kavallerie* im nationalsozialistischen Sinne (von Platen neu arrangiert; erstaufgeführt 1934) und schrieb für Walter Kollo 1935 das musikalische Volksstück *Berlin, wie es weint – Berlin, wie es lacht*, uraufgeführt in der Berliner Plaza, einem vormaligen Variététheater, das die neuen Machthaber arisiert hatten²⁸ und inzwischen von zwei NSDAP-Mitgliedern geleitet wurde.²⁹

Auch die NORAG, deren Programm „eine auf Heimat und Sprache basierende Verherrlichung der Gemeinschaft und einen Antimodernismus“³⁰ propagiert hatte, verlor im Zuge der Machtübernahme an Eigenständigkeit. Sie wurde Bestandteil der vom Reichsministerium für Propaganda und Volksaufklärung zentralistisch neugeordneten deutschen Rundfunklandschaft. Bodenstedt trat im Mai 1933 der NSDAP bei, erhielt die Mitgliedsnummer 2.997.983 und löste im August „in friedlicher Vereinbarung“³¹ seinen Vertrag. Er wandte sich nach Berlin und begann von dort aus eine rege publizistische Tätigkeit. Bodenstedt schrieb für den *Völkischen Beobachter*, empfahl sich in der Aufsatzsammlung *Rundfunk und Film im Dienste natio-*

-
- 27 Vgl. Pigorsc, Pigorsch: *Der Funkheinzelmann erzählt, Hans Bodenstedt und seine Märchen auf Homocord-Platten*. In: Der Schalltrichter, Hg.: Deutscher Grammophon-Club, Heft 17, 2002, S. 1–11.
- 28 Vgl. Schnauber, Jens: *Die Arisierung der Scala und Plaza, Varieté und Dresdner Bank in der NS-Zeit*. Kleine Schriften der Gesellschaft für unterhaltende Bühnenkunst, Bd 8. Berlin 2002 (künftig: Schnauber: *Arisierung*).
- 29 Vgl. Jansen, Wolfgang: *Operetten im politischen Wandel*. In: *Eisenbahner, Artisten und Zeitungsmacher, Zur Geschichte des ehemaligen Küstriner Bahnhofs*. Hg.: Lothar Uebel, unter Mitarbeit von Angela Harting und Wolfgang Jansen. Berlin 2011, S. 47–53.
- 30 Stegemann, Wencke, Hans-Ulrich Wagner: „Hallo, hallo! Hier Radio!“, *Ein neues Medium verschafft sich Gehör: Der Rundfunk in Hamburg*. In: „Himmel auf Zeit“, *Die Kultur der 1920er Jahre in Hamburg*. Hg.: Hempel, Dirk, Friederike Weimar. Neumünster 2010 (künftig: Hempel, Weimar: *Himmel auf Zeit*), S. 177–202.
- 31 Selbstverfasster Lebenslauf, ohne Datum, ca. 1934. Bundesarchiv Berlin, RK (ehem. BDC), B 0014.

naler Kultur als Fachmann fürs künftige Fernsehen³² und avancierte zum verlagspolitischen „Direktor der Verlage Blut und Boden, Zucht und Sitte und Ährenlese-Verlag und Schriftleiter der beiden Zeitschriften ‚Odal‘ (Herausgeber R. Walther Darré) und ‚Zucht und Sitte‘“.³³ Dort brachte er nicht nur nationalsozialistische Sachbücher und Belletristik anderer Autoren heraus, sondern steuerte auch eigene Werke bei. Dazu gehörten etwa die Erzählung *Volk ohne Führer* von 1937,³⁴ das Sachbuch *Das Mysterium um Saat und Ernte* von 1940³⁵ und die Reihe *Zucht und Sitte, Schriften für die Neuordnung unserer Lebensgesetze*. Darin bekennt sich Bodenstedt als Anhänger des anti-semitischen Rassegenetikers und NS-Funktionärs Richard Walther Darré, der analog zu den Züchtungen in der Agrarwirtschaft für die organisierte Züchtung des „germanischen Menschen“ eintrat. Noch nach dessen Entmachtung im Zuge des Krieges, als Darrés völkische Thesen von der Bauernschaft als *Lebensquell der nordischen Rasse* (so der Titel einer programmatischen Schrift von 1929) in Widerspruch zu dem Interesse der Militärführung traten, blieb Bodenstedt den Ansichten Darrés verbunden. In der ersten Ausgabe von *Zucht und Sitte* 1941 schrieb er:

In der Geschichte des Deutschen Volkes sucht man vergeblich nach einem ähnlichen Beispiel selbstmörderischen Vernichtungswillens wie dem der Gattenwahl-Anarchie, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts kostbarste Teile erbwertlichen Volksvermögens verderben ließ. Vollkommen hilflos, wenn nicht das Chaos fördernd, stand die Staatsführung vor der Auswirkung der wohlberechneten Parolen fremdblütiger oder der ihnen hörigen Politiker, ‚Wissenschaftler‘, Literaten und der von den Drahtziehern der öffentlichen Meinung beherrschten oder gekauften Presse. [...] Der durch die triebhafte ‚Liebe‘ bedingte Einbruch fremdrassigen, minderwertigen oder kranken Blutes in das Blutserbe unserer Ahnen schaltet die aus solchen Verbindungen entstehende Nachkommenschaft aus der Erbmasse des Deutschen Volkes aus und führt – ungehemmt fortgesetzt – zum Volkstod.³⁶

-
- 32 Bodenstedt, Hans: *Aufgabe und Möglichkeiten des Bildfunks (Fernsehen)*. In: *Rundfunk und Film im Dienste nationaler Kultur*. Hg. von Richard Kolb und Heinrich Siekmeier. Düsseldorf o. J. (1933), S. 363–373.
- 33 Selbstauskunft. Schreiben von Hans Bodenstedt an den Präsidenten der Reichsschrifttumskammer vom 4.7.1941. Bundesarchiv Berlin, RK (ehem. BDC), B 0014.
- 34 Bodenstedt, Hans: *Volk ohne Führer, Erzählung. Die Bücher der Ährenlese, Bd. 12*. Goslar o. J. (1937).
- 35 Ders.: *Das Mysterium um Saat und Ernte, Am Urquell schöpferischen Willens*. Goslar 1940.
- 36 Die Schriftleitung (d.i. Hans Bodenstedt): *Zucht und Sitte*. In: *Zucht und Sitte, Schriften für die Neuordnung unserer Lebensgesetze*. Erste Folge. Verantwortlich für den gesamten Inhalt: Hans Bodenstedt. Goslar 1941, S. 5.

Zum Kriegsende befand sich Bodenstedt in Hamburg. Sein Buch *Volk ohne Führer* landete auf dem Index der verbotenen NS-Literatur und wurde aus den Bibliotheken entfernt. Trotzdem fand er 1948 als freier Mitarbeiter Anstellung beim neugegründeten, öffentlich-rechtlichen Nordwestdeutschen Rundfunk (NWDR). Darüber hinaus schrieb er weiterhin volkstümliche Schlagertexte (wie *Durch Hamburg fließt die Alster* mit Musik von Peppi Wetzell) und überarbeitete einige Operettenlibretti wie Jacques Offenbachs *Pariser Leben* (1950). 1953 zog sich Bodenstedt „aus gesundheitlichen Gründen“³⁷ nach Feldafing in Bayern zurück. Dort starb er am 10. Dezember 1958 im Alter von 71 Jahren.

Doch bereits zwei Tage vor dem von Bodenstedt organisierten Vortragsabend hatte Kollo seinen ersten öffentlichen Auftritt – auf einer politischen Veranstaltung. Die Ortsgruppe Blankenburg der „Reichsvereinigung ehemaliger Kriegsgefangener des 1. Weltkrieges“ hatte zu einer Demonstration auf dem Thie, einer großen zentralen Parkanlage, aufgerufen. Im Aufruf, der in allen regionalen Zeitungen publik gemacht wurde, hieß es:

An die Bewohner von Stadt und Kreis Blankenburg!

In Avignon (Frankreich) schmachten in Gefängnissen und Zuchthäusern noch 115 deutsche Kriegsgefangene. Die Sehnsucht nach der Heimat, nach Weib und Kind ist groß!

Durch *machtvolle Kundgebungen* in ganz Deutschland soll Protest gegen die Zurückhaltung unserer Brüder erhoben und die Reichsregierung durch die Resolution aufgefordert werden, mit allem Nachdruck *die Heimsendung der 115 Deutschen* zu verlangen. [...]

Es gilt, deutsche Brüder aus französischen Zuchthäusern zu befreien, in die sie vom Feinde gesteckt wurden, weil sie die Sehnsucht nach Weib und Kind auf die Flucht in die Heimat oder Hunger und Durst zu kleinen Diebstählen trieben. [...] Der Protest ist [...] unser einziges Mittel, um dem Feinde zu zeigen, dass wir uns noch nicht alles bieten lassen wollen.³⁸

Veranlasst worden war der Aufruf durch eine Publikation, die der „Leiter der Fahndung an der Kriegsgefangenen-Durchgangsstelle München“, Jakob Reinhardt, unter dem Titel *Der Schrei unserer in Avignon und Cyers zurückgehaltenen Kriegsgefangenen* kurz vorher herausgebracht hatte. Darin führte er detailliert auf, welche ehemaligen deutschen Soldaten sich noch in französischer Haft befanden, wie lange die Haftstrafen noch währten und welcher Vergehen sich die Inhaftierten strafbar gemacht hatten. Den Hauptteil der Publikation bilden jedoch Schilderungen entlassener Gefangener, die nach ihrer Rückkehr in der Durchgangsstelle über ihre unzureichenden Haftbedingungen ausgefragt worden waren.

37 Hempel, Weimar: *Himmel auf Zeit*, S. 179.

38 Blankenburger Kreis-Blatt, Nr. 133, 11.6.1921.