

MSG Moderne Stadtgeschichte, Bd. 48/1 (2017), 20-33

DOI: 10.60684/msg.v48i1.2017102

Daniel Morat
Freie Universität Berlin

Berliner Luft. Zur Karriere einer Stadthymne

MSG Moderne Stadtgeschichte

ISSN: 2941-6159 online

<https://moderne-stadtgeschichte.de>

Dieses Werk steht unter der [Lizenz Creative Commons Namensnennung 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Bei den Abbildungen sind eingeschränkte Lizenzformen möglich, Weiternutzungsrechte sind gesondert abzuklären.

© Daniel Morat 2017



Daniel Morat

Berliner Luft

Zur Karriere einer Stadthymne¹

Abstract: Berlin's music history is rich in popular songs, so called „Gassenhauer“, that deal with the peculiarities of city life. One of them, Paul Lincke's „Das ist die Berliner Luft“ from 1904, served as an unofficial city anthem throughout the 20th Century and allowed Berliners to construct and maintain a certain image of their city and a collective identity as Berliners. The article follows the career of this song by analysing its origins in the context of the operetta and popular music boom in Berlin around 1900 and its consistent popularity across the different regime changes of the 20th Century up until today.

Den 150. Geburtstag Paul Linckes am 7. November 2016 feierte das Tipi am Kanzleramt mit einer rauschenden Neuinszenierung seiner berühmtesten Operette „Frau Luna“ von 1899. Das Marschlied „Das macht die Berliner Luft“, das Lincke 1904 komponiert und erst nach dem Ersten Weltkrieg in eine erweiterte Fassung von „Frau Luna“ integriert hatte, bildete einen der vom Publikum durch Mitklatschen gefeierten Höhepunkte des Abends. Es wurde zweimal gespielt. Im Begleitheft zur Inszenierung bezeichnet es Frederik Hanssen als „heimliche Hymne unserer Stadt“.² Diese Charakterisierung der „Berliner Luft“ als Berliner „Nationalhymne“³ oder als „Lokalhymne der Stadt Berlin und aller Berliner“⁴ findet sich bereits in älteren Publikationen. Schon ein Jahr nach der

¹ Ich danke Helen Wagner für die Unterstützung bei der Recherche zu diesem Aufsatz sowie den Organisatoren und Diskutanten der Tagung „Anthems and Songs as Symbols of Collective Identity in Comparative Perspective“, die im Mai 2014 an der Universität des Baskenlandes in Vitoria-Gasteiz stattfand und auf der ich eine erste Version dieses Aufsatzes vorgestellt habe.

² Frederik Hansen, Eine Lincke-Geschichte. Biografische Revue in elf Bildern, in: Das Zelt Entertainment GmbH (Hrsg.), Frau Luna. Operette in zwei Akten, Berlin 2016, S. 5-8, hier S. 5.

³ Franz Born, Berliner Luft. Eine Weltstadt und ihr Komponist Paul Lincke, Berlin 1966, S. 129.

⁴ Otto Schneidereit, Paul Lincke und die Entstehung der Berliner Operette, Berlin 1981, S. 75.

Entstehung konstatierte Hans Ostwald, der Ethnograph des „dunklen Berlin“: „In diesem Marschlied liegt wirklich etwas von dem preußischen Geist des neuen Berlin.“⁵

Wie ist dieser Erfolg der „Berliner Luft“ zu erklären? Und wie konnte sie sich als Stadthymne bis ins 21. Jahrhundert halten, in dem der „preußische Geist“ Berlins (trotz Schlossrekonstruktion) nur noch von sehr ferne weht? Um diese Fragen zu beantworten, wird in den ersten beiden Abschnitten zunächst ausführlicher der Entstehungskontext des Liedes um 1900 geschildert und dabei die Funktion der Populärmusik als Katalysator der inneren Urbanisierung herausgearbeitet.⁶ Es folgt ein (knapper gehaltener) Ausblick auf die weitere Karriere der „Berliner Luft“ im 20. Jahrhundert.

1. Berliner Stadtidentität in der Populärmusik

„Berlin wird eben Weltstadt; die Veranstaltungen, welche zur Unterhaltung des Publikums getroffen werden, nehmen von Jahr zu Jahr größere Dimensionen an.“⁷ Das schrieb 1872, ein Jahr nach der Reichsgründung, die „Neue Berliner Musikzeitung“ in ihrer Nachrichtenrubrik. Schon sechs Jahre zuvor, 1866, hatte David Kalisch die Parole „Berlin wird Weltstadt“ ausgegeben, unter der sich Berlins rasante Veränderung hin zu einer Millionenstadt vollzog.⁸ So zählte Berlin um 1850 bereits 412.000 Einwohner. Bis zur Reichsgründung verdoppelte sich die Einwohnerzahl auf 826.000, 1877 war die erste Million erreicht, 1905 die zweite. Am Vorabend des Ersten Weltkriegs war Berlin die drittgrößte europäische Stadt nach Paris und London. Zählte man die Vorstädte und Vororte hinzu, von denen einige – wie Charlottenburg oder Schöneberg – ihrerseits bereits Großstadtcharakter hatten und die 1920 mit dem Groß-Berlin-Gesetz eingemeindet wurden, war es die drittgrößte Stadt der Welt (nach London und New York).⁹

Weltstadt werden, das hieß allerdings nicht nur Einwohnerwachstum und Zuwachs an wirtschaftlicher und politischer Bedeutung. Weltstadt werden bedeutete auch, dass man auf dem von der „Neuen Berliner Musikzeitung“ ange-

⁵ Hans Ostwald, *Berliner Tanzlokale*, Berlin/Leipzig 1905, S. 69. Vgl. zu Ostwald und den Großstadt-Dokumenten Ralf Thies, *Ethnograph des dunklen Berlin*. Hans Ostwald und die „Großstadt-Dokumente“ (1904–1908), Köln u.a. 2006.

⁶ Vgl. dazu ausführlicher Daniel Morat, *Populärmusik*, in: Ders. u.a., *Weltstadtvergnügen. Berlin 1880–1930*, Göttingen 2016, S. 109–152.

⁷ *Neue Berliner Musikzeitung* H. 26/1872, S. 293.

⁸ Vgl. David Kalisch, *Hausseggen, oder: Berlin wird Weltstadt!*, Berlin o.J. [1866].

⁹ Vgl. Michael Erbe, *Berlin im Kaiserreich (1871–1918)*, in: Wolfgang Ribbe (Hrsg.), *Geschichte Berlins*, Bd. 2: *Von der Märzrevolution bis zur Gegenwart*, München 1988, S. 691–796.

sprochenen Gebiet der Unterhaltung mit anderen Weltstädten wie Paris, Wien oder London konkurrieren können musste. Hier hatte Berlin durchaus Nachholbedarf. Vor allen Dingen Paris und Wien waren im 19. Jahrhundert die europäischen Metropolen, die den Takt vorgaben, nach dem im Rest des Kontinents getanzt wurde. Das galt vor allen Dingen für den Wiener Walzer, den der Musikwissenschaftler Derek Scott nicht zufällig an den Anfang seiner Geschichte der „Populärmusikrevolution“ des 19. Jahrhunderts gestellt hat.¹⁰ Es galt aber auch für die Operette, die ihren Ausgang bekanntlich im Paris Jacques Offenbachs nahm und in Wien ab 1860 ihre erste Blüte erlebte.

Scott fasst mit dem Begriff der Populärmusikrevolution vor allen Dingen zwei Prozesse: zum einen die zunehmende Trennung von Kunstmusik und Populärmusik und zum anderen die „Eingliederung der Musik in ein System kapitalistischen Unternehmertums“.¹¹ Populärmusik wurde ein Geschäft und damit Bestandteil der im 19. Jahrhundert wachsenden Vergnügungsindustrie, die vor allen Dingen in den großen Städten das zahlende Publikum mit immer neuen Attraktionen und Angeboten versorgte. Dieser Prozess der Kommerzialisierung kann zugleich als Demokratisierung verstanden werden, wie etwa Sabine Giesbrecht-Schutte in ihren Untersuchungen zur Populärmusik betont hat, da er einem immer größeren Anteil der Bevölkerung Zugang zur Musik ermöglichte.¹² In Berlin fand dieser Zugang zur Musik für breitere Bevölkerungsschichten vor allen Dingen über die weitverbreiteten Gartenkonzerte statt, bei denen noch bis zum Ersten Weltkrieg die Militärkapellen dominierten und mit ihnen die Marschrhythmen. Auf den Bühnen der Unterhaltungstheater, die besonders nach der Gewerbereform im Jahr 1869 wie Pilze aus dem Boden des sich rasch vergrößernden Berlin schossen, wurden dagegen – neben den Berliner Lokalpossen eines David Kalisch – viele ausländische Stücke gespielt, nicht zuletzt die Operetten aus Paris und Wien.¹³

Um 1900 entwickelte sich dann das, was auch außerhalb Berlins bald als ein typisch Berliner Operettenstil wahrgenommen wurde. Als „Vater der Berliner Operette“ gilt gemeinhin der 1866 in Berlin geborene Paul Lincke, dessen musikalische Karriere als Kapellmeister im Schweizer Garten am Friedrichshain begann.¹⁴ Seine ersten Erfolge als Komponist und Dirigent der eigenen Operetten

¹⁰ Vgl. Derek B. Scott, *Sounds of the Metropolis. The 19th-Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris, and Vienna*, Oxford u.a. 2008.

¹¹ Ebd., S. 4.

¹² Vgl. Sabine Giesbrecht-Schutte, *Zum Stand der Unterhaltungsmusik um 1900*, in: Kaspar Maase/Wolfgang Kaschuba (Hrsg.), *Schund und Schönheit. Populäre Kultur um 1900*, Köln/Weimar/Wien 2001, S. 114-160.

¹³ Vgl. Wolfgang Jansen/Rudolf Lorenzen, *Possen, Piefke und Posaunen. Sommertheater und Gartenkonzerte in Berlin*, Berlin 1987.

¹⁴ Vgl. zu Linckes Biographie neben Born und Schneiderei jetzt auch Jan Kutscher, Paul

feierte er ab 1893 am Apollo-Theater in der südlichen Friedrichstraße, wo am 1. Mai 1899 auch die einaktige Operette „Frau Luna“ uraufgeführt wurde, die häufig als erste typische Berliner Operette bezeichnet wird.¹⁵ Doch worin bestand das typisch Berlinische von Linckes Operetten und seinen Operettenschlagern? Für den Journalist Siegfried Fischer-Fabian bestand es darin, „daß hier zum ersten Mal das Wesen Berlins seinen musikalischen Ausdruck gefunden hatte. Hier sang und klang, hier piffte und trommelte, hier jubelte und trubelte das Herz Berlins: mit seinem Witz und seiner Banalität, seinem Kleinbürgertum und seinem Anspruch auf Weltgeltung, seiner Sentimentalität und Schnoddrigkeit, seinem Kohlgeruch und Parfümhauch. Hier war jene diskrepante Mischung, wie sie nur eine Stadt hervorbringen konnte, die aus kleinen Verhältnissen stammte und sich bemühte, das vergessen zu machen.“¹⁶

Hinzu kam der „militärische Schmiss“, der von Hans Ostwald als Ausdruck des preußischen Geistes des „neuen Berlin“ gewertet wurde. Diese für Lincke typische Verbindung von preußischer „Schmissigkeit“ und walzerhafter Fröhlichkeit lässt sich besonders gut an der „Berliner Luft“ erkennen, die weniger als „preußisch-zackiger Marschiermarsch, sondern mehr als vergnüglich legerer Spaziermarsch“ erscheint.¹⁷ Sie entstammt der Burleske gleichen Titels, die Lincke 1904 auf die Bühne des Apollo-Theaters brachte. Das Bühnenwerk war nicht so erfolgreich wie andere Operetten von Lincke, doch das Marschlied auf die „Berliner Luft“ schlug ein „wie eine Bombe“, wie der Lincke-Biograph Franz Born schrieb, und machte sich bald als Schlager selbstständig.¹⁸ Für seinen Erfolg war dabei nicht allein die eingängige Marschmelodie ausschlaggebend, sondern auch der Text von Heinrich Bolten-Baeckers, der das Berliner Leben besang:

„Berlin! Hör‘ ich den Namen bloß, da muß vergnügt ich lachen!
Wie kann man da für wenig Moos den dicken Wilhelm machen!
Warum läßt man auf märk’schem Sand gern alle Puppen tanzen?
ist dort das Heimatland der echt Berliner Pflanzen?

Lincke. Sein Leben in Bildern und Dokumenten, Mainz 2016.

¹⁵ Kutscher, S. 45.

¹⁶ Siegfried Fischer-Fabian, Müssen Berliner so sein. Ein Bekenntnis in Porträts, Berlin 1960, S. 192.

¹⁷ Peter Czerny, Die Berliner Operette im ausgehenden 19. und im frühen 20. Jahrhundert, in: Traude Ebert-Obermeier (Hrsg.), Studien zur Berliner Musikgeschichte. Vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Berlin 1989, S. 203-208, hier S. 207 [Hervorhebung im Original].

¹⁸ Born, S. 128.

Ja, ja – ja, ja – ja, ja, ja ja!
Das macht die Berliner Luft, Luft, Luft,
so mit ihrem holden Duft, Duft, Duft,
wo nur selten was verpufft, pufft, pufft,
in dem Duft, Duft, Duft,
dieser Luft, Luft, Luft. [...]

Ich frug ein Kind mit gelbe Schuh: ‚Wie alt bist du denn, Kleene?‘
Da sagt’ sie schnippisch: ‚Du? Nanu, ick werd schon nächstens zehne!‘
Doch fährt nach Britz sie mit Mama’n, da sagt die kleene Hexe
Zum Schaffner von der Straßenbahn: ‚Ick wer’ erscht nächstens sechse!‘
[Refrain]

Der richtige Berliner gibt sich gastfrei und bescheiden.
Drum ist er überall beliebt und jeder kann ihn leiden.
Wenn sonst man ‚Mir kann keener’ sagt, so sagt in jedem Falle,
wenn’s dem Berliner nicht behagt, er sanft: ‚Mir könnse alle!‘

[Refrain]⁴¹⁹

Während in der ersten Strophe die Vergnügungsqualitäten Berlins als dem Heimatland der „echt Berliner Pflanzen“ gepriesen wurden, gaben die beiden folgenden Strophen Kostproben des Berliner Witzes bzw. der „Berliner Schnauze“. „Berliner Pflanze“ und „Berliner Schnauze“ waren Zentralvokabeln bei der Konstruktion dessen, was als typisch Berlinisch zu gelten hatte. Diese Konstruktion einer Berliner Identität war nicht zuletzt deshalb wichtig, weil es aufgrund der hohen Zuwanderung seit dem späten 19. Jahrhundert prozentual immer weniger „Urberliner“ gab. Die Operettenlieder, die Berlin in dieser Weise besangen, ebenso wie vergleichbare Lieder aus den Revuen etwa des Metropol-Theaters oder aus dem Kabarett, trugen zu dieser Berliner Identitätskonstruktion bei und unterstützten so den sozialen und mentalen Integrationsprozess der vielen Migranten, die im Laufe des 19. Jahrhunderts und besonders seit 1870 nach Berlin gezogen waren und dort für den raschen Anstieg der Bevölkerungszahl und den Aufstieg Berlins zur Weltstadt sorgten. Sie ermöglichten eine Verständigung darüber, was es bedeutete, ein typischer Berliner oder eine typische Berlinerin zu sein.²⁰ Und nicht zuletzt transportierten sie das so

¹⁹ Zit. n. Kutscher, S. 62f.

²⁰ Vgl. zu diesem Argument auch Carolin Stahrenberg, Donnerwetter! Tadellos!! Stadtidentitäten Berlins im Klang von Couplets und Schlagern 1907/1908, in: Stefan Keym/Katrin Stöck (Hrsg.), Musik in Leipzig, Wien und anderen Städten im 19. und 20. Jahrhundert.

fabrizierte Berlinbild auch nach außen und beeinflussten den Berlin-Tourismus ebenso wie die Wahrnehmung Berlins im Rest des Deutschen Reichs und im Ausland. Die eben zitierte Einschätzung Fischer-Fabians ist daher zu präzisieren: Linckes Melodien waren nicht allein ein musikalischer Ausdruck des „Berliner Wesens“, sondern trugen mit dazu bei, das Berliner Wesen zu konstruieren.

Dieser Konstruktionsprozess des typisch Berlinischen setzte allerdings nicht erst Ende des 19. Jahrhunderts ein. Schon seit dem Biedermeier waren die Berliner Lokalpossen und die aus ihnen stammenden Berlin-Lieder ein wichtiges Element der Konstruktion der urbanen Identität Berlins. Um 1900 beteiligten sich dann auch die Schlager aus den Operetten und Revuen daran. Peter Jelavich hat in seiner Untersuchung über das „Berlin Cabaret“ darauf hingewiesen, dass das populäre Musiktheater und das Kabarett dabei zum einen an die Tradition der Berliner Lokalpossen anknüpften, dass sie diese aber zugleich auch mit moderneren Darbietungsformen an die veränderten und beschleunigten Lebensverhältnisse der Metropole anpassten und damit neue, moderne Berlinbilder produzierten.²¹

2. Schlager und Gassenhauer

Diesen Nexus von Populärmusik und Stadt erkennt auch Volker Klotz in seinem Operetten-Handbuch, selbst wenn er den Lincke-Operetten wenig abgewinnen kann und ihnen mit ihrer Art, der „selbstvergafften Berliner Mentalität kritiklos zu huldigen“, „lokalpatriotische Engstirnigkeit“ attestiert.²² Wahrscheinlich war es jedoch gerade diese vermeintliche oder tatsächliche „lokalpatriotische Engstirnigkeit“, die Lincke so populär machte. Dabei zeigt sich noch ein zweiter Nexus von Populärmusik und Stadt: In den einschlägigen Operetten und Revuen wurde nicht nur ein modernes Berlinbild konstruiert, die Lieder bewegten sich auch von der Bühne herunter und wanderten auf charakteristische Weise durch die Stadt, sie wurden Schlager bzw. Gassenhauer.

Beide Ausdrücke hängen eng miteinander zusammen und werden gelegentlich auch synonym gebraucht. Während der Begriff des Gassenhauers als Bezeichnung für populäre, auf den Gassen gesungene Lieder jedoch schon aus der

Verlage, Konservatorien, Salons, Vereine, Konzerte, Leipzig 2011, S. 335-347.

²¹ Vgl. Peter Jelavich, *Modernity, Civic Identity, and Metropolitan Entertainment. Vaudeville, Cabaret, and Revue in Berlin, 1900–1933*, in: Charles Werner Haxthausen/Heidrun Suhr (Hrsg.), *Berlin. Culture and Metropolis*, Minneapolis 1990, S. 95–110; Ders., *Berlin Cabaret*, Cambridge (Mass.)/London 1993.

²² Volker Klotz, *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*, erweiterte und aktualisierte Auflage, Kassel 2004, S. 88 u. S. 17.

Frühen Neuzeit stammt, kam der Begriff des Schlagers erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf.²³ Er bezeichnete zunächst noch nicht ein bestimmtes musikalisches Genre, sondern in erster Linie den Erfolg eines populären Lieds (im Sinne des Verkaufsschlagers) und etablierte sich dann um 1900 als „Sammelbezeichnung, die die verschiedenen Liedtypen, von Operettenlied bis Couplet, von Chanson bis zum Gassenhauer, zusammenfaßte“, wie Peter Wicke schreibt.²⁴ Wicke subsumierte die Gassenhauer hier also als Teilmenge unter die Schlager. Interessant an der Unterscheidung zwischen den beiden Begriffen ist aber vor allem, dass sie zwei verschiedene Perspektiven auf das gleiche Phänomen der populären Lieder erlaubt.

Der Schlagerbegriff impliziert in erster Linie den kommerziellen Vermarktungsaspekt. Tatsächlich lässt sich für die Zeit um 1900 bereits von einer entwickelten Schlagerindustrie sprechen, die in Berlin eine Hochburg hatte und die eng mit der Operettenproduktion, dem Musikverlagswesen und der aufstrebenden Tonträgerindustrie verbunden war.²⁵ In diesem kommerziellen Kontext ergab sich ein typischer Verbreitungsweg für die Schlagermelodien: Nachdem sie für eine Operette oder Revue komponiert und auf einer Theater- oder Varietébühne aufgeführt worden waren, wurden sie auf Schallplatte aufgenommen und als Notendruck für den privaten Gebrauch, aber auch für den Gebrauch von Kaffeehaus- und Gartenlokal-Kapellen verkauft. Die Noten wurden dabei nicht nur in Büchern, sondern auch auf Flugblättern und Postkarten vervielfältigt. Auf diese Weise fanden die Schlager ihren Weg von der Theaterbühne in die Gartenlokale und Kaffeehäuser, in die Privatwohnungen und auf die Straße, wo sie von den Straßenkindern gesungen und von den Leierkastenmännern gespielt wurden.

Belege für diese Verbreitung der Operetten-Schlager bis in die Hinterhöfe der Arbeiterviertel finden sich etwa in der Liedsammlung des 1901 in Berlin geborenen Arbeiters Herbert Kleye.²⁶ Er dokumentierte darin Lieder und Verse, die er seit seiner Kindheit im Elternhaus, auf der Straße und im Betrieb gehört

²³ Vgl. zum Begriff des Gassenhauers das Standardwerk von Lukas Richter, *Der Berliner Gassenhauer. Darstellung. Dokumente. Sammlung. Mit einem Register neu herausgegeben* vom Deutschen Volksliedarchiv, Münster u.a. 2004; zum Schlager-Begriff Markus Bandur, *Schlager*, in: Albrecht Riethmüller/Hans Heinrich Eggebrecht (Hrsg.), *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Stuttgart 1990, S. 1-12.

²⁴ Peter Wicke, *Von Mozart zu Madonna. Eine Kulturgeschichte der Popmusik*, Leipzig 1998, S. 89.

²⁵ Vgl. Tobias Becker, *Die Anfänge der Schlagerindustrie. Intermedialität und wirtschaftliche Verflechtung vor dem Ersten Weltkrieg*, in: *Lied und populäre Kultur/Song and Popular Culture* H. 58/2013, S. 11-39.

²⁶ Vgl. Christopher Zinn, *Unser Lied ist immer dabei. Die Sammlung Kleye im Deutschen Volksliedarchiv*, in: *Jahrbuch für Volksliedforschung* H. 42/1997, S. 128-131.

hatte. Zu diesen gehörte neben Kinder-, Tanz- und Volksliedern eine große Zahl von Schlägern, die Kleye auch unter diesem Begriff notierte, häufig zusammen mit einem Herkunftshinweis („Musik: Paul Lincke“ [Nr. 34] oder „Schlager: Aus einer Operette von 1912“ [Nr. 81]) und dem Zusatz „Im Elternhaus gesungen“ [Nr. 34], „Auf der Straße gelernt“ [Nr. 81] oder auch „Aus einer Operette von Paul Lincke. [...] Vom Leierkasten gelernt“ [Nr. 88], „Aus einer Revue des Metropol-Theaters. ... Auf der Straße und Leierkasten gelernt“ [Nr. 86]. Unter der Nummer 1121 findet sich in dieser Sammlung auch die „Berliner Luft“ als „Lincke-Schlager“. Andere Lincke-Lieder wie etwa „Heimlich, still und leise“ aus „Frau Luna“ wurden allerdings auch ohne Namensangabe mit dem allgemeinen Vermerk „Schlager um 1905“ aufgenommen [Nr. 649].²⁷

Diese weite Verbreitung der Operettenschlager bis in die Hinterhöfe der Arbeiterviertel wurde, selbst wenn sie im Interesse der Schlagerindustrie lag, nicht von allen Operettenkünstlern gleich gerne gesehen. So schrieb etwa Oscar Straus über seine Kompositionen: „Zuerst mußten sie auf der Bühne Erfolg haben. Dann kaufte man die Noten für die Klavier spielende Tochter. Schließlich übernahmen die Tanzkapellen die Schlager, bis unsere Melodien zu Gassenhauern und so allmählich zu Tode gehetzt wurden.“²⁸ Straus benutzt den Gassenhauer-Begriff hier eindeutig pejorativ: Als Gassenhauer würden seine Melodien zu Tode gehetzt. Man könnte aber auch umgekehrt sagen, dass die Operettenschlager auf den Gassen nicht zu Tode kamen, sondern ein ganz neues, eigenes Leben annahmen. Denn während der Schlagerbegriff – im Sinne der Schlagerindustrie – eine Art „top-down“-Modell der Distribution impliziert, lässt sich mit dem Gassenhauer-Begriff ein „bottom-up“-Modell der musikalischen Aneignung formulieren. Wenn Gassenhauer die populären Lieder bezeichnen, die so beliebt und erfolgreich waren, dass sie von den Leuten auf den Straßen und in den Biergärten (mit-)gesungen wurden, so ist für sie auch konstitutiv, dass dieses Singen zumeist nicht in der vom Komponisten gedachten Weise stattfand. Es ist vielmehr kennzeichnend für den Gassenhauer, dass er abgewandelt wurde und in unterschiedlichen Versionen kursierte, die oft auf lokale Besonderheiten oder aktuelle Begebenheiten Bezug nahmen und nicht selten parodistischen oder ironischen Charakter hatten.

Diese Form der populären Gesangspraxis ist bis in das frühe 19. Jahrhundert zurückverfolgbar. Um 1900 konnten dann auch die Schlager aus der Operettenproduktion zu Gassenhauern werden. Ein berühmtes Beispiel dafür ist etwa der

²⁷ Vgl. Sammlung Arbeiterlieder Herbert Kleye, S 0145, Deutsches Volksliedarchiv Freiburg. Die Nummern in eckigen Klammern beziehen sich auf die fortlaufend nummerierten (aber nicht chronologischen) Eintragungen.

²⁸ Zit. nach PEM (aka Paul Marcus), Und der Himmerl hängt voller Geigen. Glanz und Zauber der Operetten, Berlin 1955, S. 25.

Berliner Gassenhauer „Mutter, der Mann mit dem Koks ist da“, der in den 1880er Jahren aufkam. Die Melodie stammt aus der Operette „Gasparone“ von Karl Millöcker aus dem Jahr 1884 und gehörte dort zu dem Walzerlied „Er soll Dein Herr sein“. Der Text, mit dem das Lied bekannt wurde, wird jedoch dem sogenannten Berliner Volksmund zugeschrieben, der hier die klammen Lebensverhältnisse in den Berliner Mietskasernen thematisierte: „Mutter, der Mann mit dem Koks ist da! / Stille doch, Junge, ick weeß et ja! / Haste denn Jeld? Ick hab’ keen Jeld / Wer hat denn den Mann mit dem Koks bestellt.“ Dieser neue Text war so erfolgreich, dass er sich nicht nur auf den Straßen verbreitete, sondern im Sinne des „bottom-up“-Effekts auch den Weg zurück auf die Bühne fand: Im April 1886 wurde im Luisenstädtischen Theater eine Gessangsposse mit dem Titel „Der Mann mit dem Coaks oder Das weinende Berlin“ aufgeführt.²⁹

Die Verbreitung der populären Lieder ist folglich nicht als ein linearer, von der Schlagerindustrie einseitig gesteuerter Prozess anzusehen. Vielmehr reagierte die Schlagerindustrie auch auf die Popularität einzelner Gassenhauer, um diese wiederum für sich zu nutzen. So entstand eine Art Kreislauf, in dem die Schlagerproduktion von der Bevölkerung aufgegriffen und weitergesungen, dabei aber auch abgewandelt und parodiert wurde, wobei diese Parodien dann von der Musikindustrie teilweise erneut aufgenommen und zurück auf die Musikbühnen gebracht werden konnten.

Beide hier beschriebenen Prozesse, so lässt sich zusammenfassend argumentieren, zum einen die Berliner Identitätskonstruktion auf der Bühne und zum anderen die Musikzirkulation der Schlager und Gassenhauer zwischen Bühne und Straße, ermöglichten dem Publikum eine Auseinandersetzung mit den sich wandelnden Lebensbedingungen in der Großstadt Berlin und mit der eigenen urbanen Identität als Berlinerinnen und Berliner. Sie lassen sich daher als Katalysatoren des psychologischen und habituellen Anpassungsprozesses an das Großstadtleben begreifen, den Gottfried Korff als „innere Urbanisierung“ bezeichnet hat.³⁰ Mit einem anderen Begriff lässt sich auch von einem doppelten Prozess der Synchronisierung sprechen: einerseits der Synchronisierung Berlins mit anderen Weltstädten wie Paris und Wien, mit deren Vergnügungsangebot und Musikleben man nun mithalten konnte, indem man ihnen einen eigenen Operettenstil entgegensetzte, andererseits aber auch der Synchronisierung der Stadt mit sich selbst durch die musikalische Konstruktion einer Berliner Identität und die musikpraktische Verknüpfung unterschiedlicher

²⁹ Vgl. Richter, S. 389f.

³⁰ Gottfried Korff, Mentalität und Kommunikation in der Großstadt. Berliner Notizen zur „inneren“ Urbanisierung, in: Hermann Bausinger/Theodor Kohlmann (Hrsg.), Großstadt. Aspekte empirischer Kulturforschung, Berlin 1985, S. 343-361.

städtischer Milieus und Sozialschichten vermittelt der Schlager und Gassenhauer. In diesem Kontext ist die „Berliner Luft“ zunächst nur einer von vielen Berlin-Schlagern, die diese Funktion erfüllt haben. Er war jedoch einer der populärsten und langlebigsten und nahm schließlich sogar die Rolle einer Stadthymne ein. Um diese weitere Karriere als Stadthymne geht es im folgenden Abschnitt.

3. Die „Berliner Luft“ im 20. Jahrhundert

Nach dem Ende des Ersten Weltkriegs und dem Untergang der preußischen Monarchie schien zunächst nichts weiter entfernt von der Lebensrealität der Berlinerinnen und Berliner als die Operettenfröhlichkeit Paul Linckes. Als sich das Vergnügungsleben im Berlin der Weimarer Republik wieder regte, entwickelte es sich unter dem Signum des Amerikanismus und des Jazz zudem in eine Richtung, die mit den Lincke-Schlagern nicht mehr kompatibel war. Hatte sich Linckes Erfolg im wilhelminischen Berlin darauf gegründet, den „preußischen Geist des neuen Berlin“, wie Hans Ostwald schrieb, in besonderer Weise musikalisch einzufangen, zum Ausdruck zu bringen und dadurch mitzugestalten, so schien er den Anschluss an den Zeitgeist in der Weimarer Republik verloren zu haben. Nach 1918 brachte Lincke – trotz einiger Versuche auf dem Gebiet des Foxtrott – kaum noch nennenswerte Neukompositionen hervor.³¹ Seine alten Kompositionen wurden jedoch weiter gespielt. Denn neben den neuen (Jazz-)Tönen des Vergnügungslebens bildete sich auch ein Strang der Populärmusik heraus, der von einer Nostalgie für „die gute alte Kaiserzeit“ lebte. Wolfgang Jansen spricht in diesem Zusammenhang von der „Sentimentalisierung“ Berlins im Revuetheater der 1920er Jahre.³² Ein typisches Beispiel dafür ist Walter Kollos „Linden-Marsch“ aus der Haller-Revue „Drunter und Drüber“ von 1923 mit dem leicht trotzigem Refrain „So lang’ noch Untern Linden / Die alten Bäume blüh’n, / Kann nichts uns überwinden, / Berlin, du bleibst Berlin.“³³ So wie der „Linden-Marsch“ als Marschlied an den „preußischen Geist“ anknüpfte, blieb auch die „Berliner Luft“ im Zuge der Kaiserreich-Nostalgie populär und feierte als Bestandteil der nun auf zwei Akte erweiterten „Frau Luna“ 1926 in einer Rundfunkversion und ab 1929 wieder auf der Bühne erneute Erfolge.³⁴

Nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten 1933 lässt sich dann von einer regelrechten Lincke-Renaissance sprechen. Die neuen Machthaber er-

³¹ Vgl. Kutscher, S. 189.

³² Vgl. Wolfgang Jansen, Glanzrevuen der zwanziger Jahre, Berlin 1987, S. 163.

³³ Zit. n. Tobias Becker, Unterhaltungstheater, in: Morat, Weltstadtvergnügen, S. 28-73, hier S. 57.

³⁴ Vgl. Kutscher, S. 191.

zwangen die Abkehr von den in ihren Augen „entarteten“ Teilen der Vergnügungskultur der Weimarer Republik und setzten gleichzeitig auf ‚deutsche‘ Unterhaltung als Teil ihrer Propaganda-Strategie. Ein vermeintlich unpolitischer, aus der Kaiserzeit stammender Unterhaltungskomponist wie Lincke, der zudem rein „arischer“ Abstammung war, kam hierbei gelegen. Und Lincke, dankbar für die wiedergewonnene Aufmerksamkeit, diente sich bereitwillig an. Im Februar widmete er der SA seinen Marsch „Unsere braunen Jungen“, es folgten weitere Kompositionen für die Nationalsozialisten und zahlreiche Kraft-durch-Freude-Konzerte und „Paul-Lincke-Abende“ im Berliner Sportpalast. Sowohl Linckes 70. Geburtstag 1936 als auch sein 75. Geburtstag 1941 wurden mit ausgedehnten Feierlichkeiten und Ehrungen durch die Reichsführung begangen. 1941 überreichte ihm Joseph Goebbels persönlich den Ehrenbürgerbrief der Reichshauptstadt Berlin.³⁵ Im Zuge dieser Lincke-Renaissance erfreute sich auch die „Berliner Luft“ erneuter Popularität. Eines der Sportpalast-Programme vom Mai 1936 hieß „Eine Woche Berliner Luft mit Paul Lincke“.³⁶ Im gleichen Jahr – dem Olympia-Jahr – wurde die „Berliner Luft“ in einem Werbefilm für Berlin eingesetzt, um die Vorzüge der Reichshauptstadt zu preisen.³⁷ 1941 kam der Operettenfilm „Frau Luna“ in die Kinos, mit Lizzi Waldmüller in der Hauptrolle, deren Platteneinspielung der „Berliner Luft“ ein Verkaufsschlager wurde.³⁸

Das Ende des Zweiten Weltkriegs überlebte Paul Lincke nur um etwas mehr als ein Jahr, er starb, knapp 80jährig, am 3. September 1946 im Harz. Doch trotz seiner Identifikation mit dem wilhelminischen Berlin und trotz seiner Popularität während des „Dritten Reichs“ blieben seine Schlager auch nach seinem Tod beliebt. Das galt insbesondere für die „Berliner Luft“, die auf beiden Seiten des nunmehr geteilten Berlins weiterhin als „unsere kleine Lokalhymne“ reklamiert wurde. Als solche bezeichnete sie jedenfalls die ostdeutsche „Berliner Zeitung“ in einem Artikel über Lincke von 1987.³⁹ Im gleichen Jahr startete auch eine neue Sendereihe im ostdeutschen Berliner Rundfunk mit dem Titel „Berliner Luft“ und das Ostberliner Metropol-Theater brachte eine Neuinszenierung der „Frau Luna“.⁴⁰ Doch wie der Zeitungsausschnittsammlung des Deutschen Rundfunkarchivs (DRA) in Potsdam Babelsberg zu entnehmen ist,

³⁵ Vgl. ebd., S. 211-225, S. 253-258.

³⁶ Vgl. ebd., S. 217.

³⁷ Abrufbar unter <<https://www.youtube.com/watch?v=Es6f7K4c-y8>> (29.12.2016).

³⁸ Vgl. Born, S. 178.

³⁹ Volker Blech, Drehorgeln dudelten seine „Jemütskisten“. Der Komponist Paul Lincke (1866–1946), in: Berliner Zeitung, 3.7.1987.

⁴⁰ Vgl. Dietmar Fritzsche, Im Berlin von gestern und heute. Linckes „Frau Luna“ neu im Metropol-Theater, in: Theater der Zeit, H. 24/1987, S. 20.

wurde „Frau Luna“ auch schon in früheren Jahren im Metropol-Theater gespielt, so etwa 1957 und 1975.⁴¹ 1981 gab es ebendort eine Musikrevue mit dem Titel „Berliner Luft“.⁴² Daneben wurde in ostdeutschen Zeitungen regelmäßig der runden Geburts- und Todestage Linckes gedacht. In der Musiksammlung des DRA Babelsberg finden sich aus den Jahren 1960 bis 1985 insgesamt 16 Neu-einspielungen der „Berliner Luft“ durch ostdeutsche Rundfunkorchester.⁴³ Auch wenn die ostdeutschen Musikwissenschaftler Peter Czerny und Heinz P. Hofmann in der „Berliner Luft“ eine „Glorifizierung des kapitalistischen Deutschlands“ erkannten und im Schlager generell ein „gesetzmäßiges Produkt der ganzen Entwicklung des kapitalistischen Musikbetriebs im 19. Jahrhundert und seines Übergangs zum Monopolismus“ sahen, erfreuten sich die Lincke-Schlager und insbesondere die „Berliner Luft“ doch während des ganzen Bestehens der DDR großer Beliebtheit in Ost-Berlin.⁴⁴

Das Gleiche gilt jedoch auch für West-Berlin. Hier kam noch hinzu, dass die „Berliner Luft“ seit der Luftbrücke von 1948 in besonderer Weise mit dem Freiheitsversprechen West-Berlins verknüpft wurde. So wurde sie auch zur Begrüßung John F. Kennedys bei dessen Berlinbesuch 1963 gespielt.⁴⁵ An den West-berliner Unterhaltungsbühnen fanden in diesen Jahren ebenfalls Neuinszenierungen von „Frau Luna“ statt, so etwa 1959 im Titania-Palast und 1965 im Theater des Westens.⁴⁶ Edith Hancke, die 1965 die Rolle der Witwe Pusebach spielte, gehörte mit Harald Juhnke, Günther Pfitzmann und anderen zu einer Gruppe von Schauspielerinnen und Unterhaltungskünstlern, die sich auf das typische „Berlinertum“ spezialisiert hatten und dieses auch im westdeutschen Fernsehen zelebrierten, wie etwa 1979 mit einer Paul-Lincke-Revue, bei der auch die „Berliner Luft“ nicht fehlen durfte.⁴⁷

⁴¹ Vgl. H.L., Schlösser, die im Monde liegen. Paul Linckes „Frau Luna“ im Metropol-Theater, in: Die Neue Zeit, 1.5.1957; Hansjürgen Schaefer, „Frau Luna“, gespielt als ein Berliner Volksstück. Paul Linckes Operette wieder im Metropol-Theater, in: Neues Deutschland, 2.6.1975.

⁴² Vgl. Manfred Schubert, „Berliner Luft“ – zu wenig Duft. Musikrevue im Metropol-Theater, in: Berliner Zeitung, 22.12.1981.

⁴³ Vgl. DRA Babelsberg, Archivnummern ZUM3601, StMP979, ZUM10543, ZUM1516, StMT14882, StMT14292, StMT14695, StMT14166, StMP1109, StMT10550, StMU2678, ZUM10720, 3U4583, STMP275, ZMT10311, ZMT7194, ZMU11546.

⁴⁴ Peter Czerny/Heinz P. Hofmann, Der Schlager. Ein Panorama der leichten Musik, Berlin 1968, S. 165, S. 134.

⁴⁵ Vgl. Otto Michael Artus, Präsident John F. Kennedy in Deutschland. Eine Dokumentation, Düsseldorf 1965, S. 210f.

⁴⁶ Vgl. Frau Luna verschmäh't die Mondrakete. Paul Linckes Operette im Titania-Palast, in: Der Tagesspiegel, 24.2.1959; Sybill Mahlke, Auf dem Mond gekommen. Linckes „Frau Luna“ im Theater des Westens, in: Der Tagesspiegel, 18.09.1965.

⁴⁷ Abrufbar unter <<https://youtu.be/nNDEmMDENcA?list=RDnNDEmMDENcA>> (am

Nach dem Ende der Teilung wurde der Schlager schließlich auch als Stadthymne des wiedervereinigten Berlin gesungen und aufgeführt. Prominentestes Beispiel für die Popularität des Stücks nach 1989 sind wahrscheinlich die Berliner Philharmoniker, die die „Berliner Luft“ ungefähr seit dieser Zeit traditionell am Ende ihres erstmals 1984 veranstalteten Saisonabschlusskonzerts in der Waldbühne spielen.⁴⁸ Zahlreiche Mitschnitte dieser Abschlusskonzerte zeugen von der Beliebtheit des Stücks beim Publikum, das beim Erklingen der ersten charakteristischen Takte regelmäßig in Jubel ausbricht und anschließend mitklatscht und -pfeift – ähnlich wie im Herbst 2016 im Tipi am Kanzleramt.

Wie ist diese anhaltende Popularität der „Berliner Luft“ nun abschließend zu erklären? Es lässt sich sicher nicht mehr im Sinne Hans Ostwalds davon sprechen, dass das Lied heute noch in besonderer Weise den Zeitgeist Berlins treffen würde – auch wenn Berlin bei den Touristen aus aller Welt noch immer beliebt dafür ist, dass man hier „für wenig Moos den dicken Wilhelm machen“ und die Puppen tanzen lassen kann. Vielmehr scheint das Lied umgekehrt von einer relativ hohen Stabilität der urbanen Identität Berlins zu zeugen, die sich in den Jahrzehnten um 1900 und damit in jenen Jahren herausgebildet hatte, in denen Berlin zur Millionenstadt und zur Metropole herangewachsen war. Die von Siegfried Fischer-Fabian beschriebene, typisch berlinische Spannung zwischen „Kleinbürgertum“ und „Anspruch auf Weltgeltung“, die er in Paul Lincke und seiner Musik verkörpert sah, prägte das Berliner Selbstverständnis und das Berlin-Bild der Nicht-Berlinerinnen und -Berliner durch das gesamte 20. Jahrhundert bis heute. Gleichzeitig hatte sich um 1900 ein eigener Unterhaltungszweig herausgebildet, der mit der Hervorbringung und Bearbeitung von Berlin-Bildern und Berlin-Klischees beschäftigt war. Neben Paul Lincke ist hierbei etwa an Heinrich Zille oder Claire Waldoff und für das spätere 20. Jahrhundert an Hildegard Kneef, Harald Juhnke oder Günther Pfitzmann zu denken. Die in dieser Unterhaltungsindustrie produzierten Berlin-Bilder waren

29.12.2016).

⁴⁸ Laut telefonischer Auskunft der Archivarin der Berliner Philharmoniker wurde die „Berliner Luft“ erstmals 1989 am Ende des Waldbühnenkonzerts gespielt, laut Aussage einer Mitarbeiterin des Staatlichen Instituts für Musikforschung erstmals 1992. Vgl. dazu auch Annemarie Vogt, *Warum nicht Beethoven. Repertoire und Programmgestaltung des Berliner Philharmonischen Orchesters 1945–2000*, Berlin 2002, die allgemein davon spricht, dass zum Abschluss der Waldbühnenkonzerte meist sehr populäre Stücke mit hohem Wiedererkennungswert gespielt würden, um auch die ansonsten weniger Klassik-affinen Besucher anzusprechen. Oft seien dies „Berliner Lieder, wie Paul Linckes Berliner Luft“ (S. 151). Im Übrigen haben die Berliner Philharmoniker die „Berliner Luft“ schon 1918 das erste Mal gespielt; vgl. Volker Tarnow, *Die Geburt des Orchesters aus dem Geiste Berlins*, in: Stiftung Berliner Philharmoniker (Hrsg.), *Variationen mit Orchester. 125 Jahre Berliner Philharmoniker*, Bd.1, Berlin 2011, S. 22–39, hier S. 26.

weitgehend unpolitisch oder jedenfalls politisch so indeterminiert, dass sie in allen politischen Regimen des 20. Jahrhunderts anschlussfähig blieben. Die Karriere der „Berliner Luft“ als Stadthymne ist daher zum einen als Beispiel für die Bedeutung der Populärmusik bei der Konstruktion einer urbanen Identität zu verstehen und zum anderen als Beleg für die politische Flexibilität dieser musikalischen Konstruktionsleistung.