

Die 20er Jahre Eine Musikserie von Kai Luehrs-Kaiser

4. Folge: Salonwerdung der Volksmusik? Die Entdeckung der Scholle

Herzlich willkommen, meine Damen und Herren, zu zur vierten Folge unserer Musikserie über die 20er Jahre.

Heutiger Titel: Salonwerdung der Volksmusik? Die Entdeckung der Scholle.

1	Decca LC 00171 478 4240 Track 108	Belá Bartók Tanz-Suite (Táncszvit), BB 86 III. Allegro vivace Chicago Symphony Orchestar Ltg. Georg Solti 1981	2'43
---	--	---	------

Allegro vivace, der 3. Satz aus der Tanz-Suite von Belá Bartók.
Das Chicago Symphony Orchestra 1981 unter Georg Solti.

Thema der heutigen Folge unserer Sendereihe über die 20er Jahre: Salonwerdung der Volksmusik? Die Entdeckung der Scholle.

Ein nur scheinbar harmloses Thema.

Denn mit den ‚Überlandfahrten‘ von Komponisten wie Béla Bartók und Zoltan Kodály hatte schon in den 00er Jahren des 20. Jahrhundert mehr begonnen als nur eine gemütvolle Beschäftigung mit dem Volksgut der eigenen Heimat.

Die musikalische Feldforschung, die hier betrieben wurde, ähnelt auf den ersten Blick den Märchensammlungen der Gebrüder Grimm im 19. Jahrhundert.

Und noch die Kompositionen, in denen z.B. Bartók das entsprechende Material in den 20er Jahren weiterverarbeitete - wir haben eben eine gehörte -, verströmen ja von ferne tatsächlich einen leichten Märchencharakter.

Der Impuls, mit dem die jungen ungarischen Komponisten über Stock und Stein zogen und sich von der Landbevölkerung Lieder vorspielen oder vorsingen ließen, mag verwandt sein dem traditionsbewahrenden Impetus der Grimms.

Die gewisse Gemeinsamkeit: Es geht um die Rettung von Material, das sonst verlorenzugehen droht.

Der Unterschied: Während die Brüder Grimm alles in Märchen verwandeln, was ihnen unterwegs begegnet und erzählt wird, während sie Volkserzählungen also in eine vermeintlich volksnahe erzählerische Form bringen, ist der Abstand zwischen Kunst und Volkskunst bei Bartók und Kodály wohl doch größer geworden.

Sie verarbeiteten Melodien und Motive zu betont kunstgerechten Produkten, zu raffinierten Kunstwerken - auch wenn diese die regionalen Wurzeln weiterhin zeigen sollen und zumeist im Titel tragen.

Sie bewahren also nicht nur (oder bringen unvermeidlich in Form), sondern sie entwickeln weiter - ja sie treten sogar mit dem Anspruch auf, eine Musikgeschichte ihres Landes wesentlich zu *bilden*, wenn nicht nachzuholen.

In dem Singspiel „Háry János“ und der darauf basierenden „Háry János-Suite“ greift Zoltan Kodály einerseits auf ein in Ungarn bekanntes Märchen zurück (er brauchte es nicht zu ‚retten‘, denn alle kannte es); und er will andererseits die ungarische Musikgeschichte hierdurch stärken, ja er will anscheinende Lücken, die sich durch die Ausklammerung von musikalischen Volksweisen ergeben hat, füllen.

Ein solcher, kulturhistorischer Kompensationsgedanke wäre den Grimms eher fremd gewesen.

Die Grimms dokumentierten und kommentieren zwar akribisch (wissenschaftlich), wo sie die Stoffe ihrer Märchen aufgetan haben.

Der Anspruch, Kunstmärchen hervorzubringen, wäre ihnen aber eher fremd gewesen.

Sie schrieben „Kinder- und Hausmärchen“ - ein großer Unterschied.

(Mit Kunstmärchen beschäftigte man sich in der Literatur der Romantik natürlich auch, z.B. in Gestalt der Werke von Clemens Brentano, Ludwig Tieck und Wilhelm Hauff; die Grimms selber höchstens insofern, als sie es nicht völlig vermeiden konnten.)

Die Lücke zwischen Kunst und volksläufiger Vorlage, die man hier vielleicht erkennen kann, wird von den besagten ungarischen Komponisten im 20. Jahrhundert recht offensiv geschlossen.

Sie wollen Kunst machen.

Hierdurch indes, wie wir noch sehen werden, tut sich nun eine andere, womöglich heiklere Lücke auf: diejenige zwischen Stadt und Land, Natur und Kultur... links und rechts!

Aus der “Háry János-Suite”, einem der großen Werke, die von dem Dirigenten Ferenc Fricsay eingespielt wurden, hören wir einen Ausschnitt.

2	DG LC 00173 479 3124 CD 25 Track 002 + 004	Zoltán Kodály Háry János-Suite II. Wiener Glockenspiel IV. Schlacht und Niederlage Napoleons Radio-Symphonie-Orchester Berlin Ltg. Ferenc Fricsay 1961	5'52
----------	---	--	------

Ferenc Fricsay 1961 am Pult des Radio-Symphonie-Orchesters Berlin mit: “Wiener Glockenspiel” sowie “Schlacht und Niederlage Napoleons”: zwei Sätze aus der Háry János-Suite von Zoltán Kodály.

Betont nichtungarische Handlungsorte; dennoch ist das landestypische Idiom vermutlich unverkennbar - und soll es auch sein.

Es geht ja um die fiktiven und großsprecherischen Heldentaten des Töpfer János Háry in den napoleonischen Kriegen.

Es ist also ganz konsequent, wenn Kodály hier offensiv an der Ausbildung stilistischer Eigenheiten arbeitet - worin immer diese auch im Einzelnen bestehen mögen.

Die Ergebnisse, Bearbeitungen, Anverwandlungen Bartóks und auch Kodálys erfreuen sich bis heute großer Wertschätzung - nicht nur (oder sogar weniger) aufgrund der konservatorischen Leistungen der beiden in Bezug auf das Volksliedmaterial, welches sie eruierten und kodifizierten, als vielmehr aufgrund ihrer Werke; also aufgrund der genuinen Kunstleistung, die sie ihrem Material angedeihen ließen.

Sie haben ihr Ziel, einer ungarischen Musiknation ein Profil zu geben und sie teilweise zu definieren, in jedenfalls beeindruckendem Ausmaß erreicht.

Um das deutlich zu machen, mag es hier genügen, ein Wort zu zitieren, das der ungarische Komponist György Kurtág im Jahr des 100. Geburtstages seines Landsmannes György Ligeti äußerte (im Jahr 2023), indem es um eben jene Leistung geht.

Wir müssen uns vergegenwärtigen: Der wichtigste ungarische Komponist des frühen 21. Jahrhunderts (Kurtág) spricht über den wichtigsten ungarischen Komponisten des 20. Jahrhunderts (Ligeti).

Auf die Frage (seitens der Kollegin Christine Lemke-Matwey, für die „Zeit“), welche musikalischen Ideale ihn, Kurtág, mit dem dem Kollegen György Ligeti verbunden habe, antwortet Kurtág schlicht:

„Bartók natürlich, die Beschäftigung mit ungarischer Volksmusik.“ (Die Zeit No. 22 v. 25.5.23, S. 46)

Also: die identitätsstiftende Funktion der Hinwendung zur Volksmusik wirkt bis heute positiv nach.

Wenn wir davon ausgehen, dass diese Beschäftigung in den 20er Jahren ihren Höhepunkt erreicht, so haben wir hier einen Punkt klar vor uns, an welchem auch die 20er Jahre bis heute fortwirken.

Ein weiterer Komponist, der in dieser Richtung forschte und arbeitete, war der 1885 in Budapest geborene Leó Weiner.

Seine Ungarischen Volkstänze op. 18 komponierte er ursprünglich für Klavier zu 4 Händen. Er vollendete sie 1931 (und firmiert damit hier als ein Beispiel dafür, wie die Linien, die sich durch die 20er ziehen, sich weiter ausziehen lassen).

Hier kommt die Orchesterversion, 1957 aufgenommen mit der Philharmonia Hungarica unter Antal Dorati.

Auch hier, noch einmal, wirkt diese Musik identitäts- und geradezu geschichtsstiftend.

Die Philharmonia Hungarica nämlich war ein Jahr vor dieser Aufnahme, 1956, nach der Niederschlagung des Ungarischen Volksaufstandes, in Österreich gegründet worden - aus emigrierten Mitgliedern verschiedener Orchester in Ungarn.

3	Decca LC 00171 475 7615 Track 002 + 004	Leó Weiner Ungarische Volkstänze op. 18 II. Andante poco sostenuto + EVT. Philharmonia Hungarica Ltg. Antal Dorati 1957	11'37
---	---	--	-------

Ungarische Volkstänze op. 18 von Leó Weiner, daraus der 2. Satz: Andante poco sostenuto. Die Philharmonia Hungarica 1957 unter Antal Dorati.

Auch diese Musik, analog zu dem, was wir vorher gesagt haben, ist Kunstmusik - mit der Pointe, dass sie gleichsam Wurzeln geschlagen hat in der heimatlichen Erde, welche die Komponisten zuvor nach dort ansässigem, dort gewachsenem musikalischen Material durchforstet hatten.

Hierdurch, so hatten wir angedeutet, wird nicht nur ein Kontakt zur 'Scholle' hergestellt, ähnlich wie dies schon Brahms und Dvořak eine Generation früher getan hatten.

Nein, hier ist ja zugleich nicht nur ein Prozess der Bewahrung, sondern der Aneignung zu beobachten; ich meine das gar nicht kritisch; die Motive der Ausführenden waren redlich und, wie wir bereits festgestellt haben, von enormem, langanhaltendem Erfolg gekrönt.

Man könnte daher die Frage stellen, ob mit dem Gang aufs Land, mit dem Notizblock bewaffnet und auf musikalischen Fischfang gehend, nicht auch der Unterschied zwischen Stadt und Land erst aufbricht oder doch definiert wird.

Denn, wie gesagt, die beteiligten Komponisten, die mit den Früchten ihrer Forschung in die Stadt zurückkehren, machen eine eigene Sache daraus.

Immerhin geht so mit der Beschwörung der ländlichen Herkunft des eigenen Tuns vielleicht auch eine Anverwandlung und Subsumption musikalischer Ursprünge (oder scheinbarer Ursprünge) einher.

Ich sage das mit aller Vorsicht; denn der heute üblichen Tendenz, aus solchen Vorgängen einen Vorwurf abzuleiten, und Reparationsleistungen und eine dringend benötigte Entkolonialisierung zu fordern, dieser Tendenz also möchte ich hier keinesfalls Vorschub leisten.

Es geht mir hier nicht um eine Bewertung von Vorgängen, die sich in der Vergangenheit abgespielt haben; und noch viel weniger um die Forderung von irgendwelchen Konsequenzen.

Ich möchte nur eine Entwicklung zu beschreiben versuchen, die in den 20er Jahren teilweise ihren Ort hat, und die unter m.E. eher unverdächtigen Voraussetzungen geschah. Im Übrigen: Aneignung ist ein im hermeneutischen Prozess unvermeidlicher Effekt.

Wer etwas zu verstehen sucht, verwandelt sich die Sache an.

Immer.

Alles andere wäre naiv.

Das gilt selbst dann noch, wenn die Ergebnisse selber sich ganz naiv geben.

Und damit wechseln wir den Schauplatz; bleiben der Musik aber treu.

Eine parallele Erscheinung desselben (oder eines ähnlichen) Phänomens der Aneignung oder Weiterführung traditioneller Musik haben wir in einer früheren Folge dieser Sendereihe schon kennengelernt: in Gestalt der sizilianischen Canzonetten - also jener

italienischen (meist süditalienischen) Lieder, denen im Einigungsprozess Italiens eine nicht geringe Rolle zuerkannt wurde.

In Deutschland und Österreich hatte schon im 19. Jahrhundert, wie angedeutet, Johannes Brahms auf musikalisches 'Ursprungsmaterial' (und zwar wiederum ungarischer Provenienz) zurückgegriffen.

Der Komponist Engelbert Humperdinck, ein Gefolgsmann von Richard Wagner, hatte mit seiner Oper "Hänsel und Gretel", die auch Volkslieder einbezieht, schon seit 1893 einen Riesenerfolg gelandet.

Von den 20er Jahren hat er nicht mehr viel erlebt; er starb unerwartet im September 1921. Auch war seine kompositorische Tätigkeit zu diesem Zeitpunkt, hervorgerufen durch Krankheit und gesundheitliche Schwäche, schon weitgehend erloschen.

Kurt Weill übrigens, eine musikalische Schlüsselfigur der 20er, war einer von Engelbert Humperdincks Schülern.

Auf Humperdincks Wegen weitergewandelt ist auch der Sohn Richard Wagners, Siegfried Wagner.

Siegfried Wagner geht aber noch einen Schritt weiter als Humperdinck, und dichtet ein Märchenspiel gleich selbst - im alten Stil, versteht sich.

Sein "Dryaden-Lied" von 1927 nimmt Bezug auf sein zehn Jahre früher uraufgeführtes Märchenspiel "An allem ist Hütchen schuld".

Eine bessere Aufnahme als die mit Rebecca Broberg und Hans-Martin Gräbner am Klavier ist mir nicht bekannt.

Danach: der Finalsatz aus dem 1920 vollendeten, späten Streichquartett des märchenhaften... Engelbert Humperdinck.

4	Marco Polo LC 05537 8.225349 Track 008	Siegfried Wagner "Dryaden-Lied" (1927) Rebecca Broberg, Sopran Hans-Martin Gräbner, Klavier 2008	2'54
5	DG LC 00173 483 9762 Track 223	Engelbert Humperdinck Streichquartett C-Dur III. Lebhaft Schumann Quartett 2020	3'34

Lebhaft, der 3. Satz aus dem 1920 vollendeten Streichquartett in C-Dur von Engelbert Humperdinck, gespielt 2020 vom Schumann Quartett.

Und davor „Dryaden-Lied“, komponiert 1927 von Siegfried Wagner, 2008 gesungen von Rebecca Broberg, Sopran, und begleitet von Hans-Martin Gräbner, Klavier.

Die scheinbar entdeckte Scholle ist hier bereits ganz konstruiert - und künstlich.

Bei dieser Gelegenheit: Der zuletzt gehörte Engelbert Humperdinck, der 1921 starb, mag nach 1920 nichts mehr komponiert haben, wurde aber in den 20er Jahren doch möglicherweise außerordentlich oft gespielt - ja er lieferte einen nicht unwesentlichen Opern-Soundtrack dieser Jahre (in Gestalt seiner Oper „Hänsel und Gretel“ sowie seiner Schauspielmusik zu Max Reinhardts Inszenierung von „Das Mirakel“, die 1924 mit Riesenerfolg nach Amerika übernommen wurde, wo das Stück bis Ende der 20er Jahre tourte; 1925 kam „Das Mirakel“ auch noch einmal nach Salzburg).

Also: Engelbert Humperdinck war zwar bald schon nicht mehr am Leben, blieb aber unvermindert wichtig.

Während Siegfried Wagner in den 20er Jahren mit Opern wie „Die heilige Linde“, „Der Schmied von Marienburg“, „Der Friedensengel“ und „Wahnpfer“ ganz außerordentlich produktiv war; aber trotzdem völlig unwichtig blieb, da seine Werke über die Uraufführungsproduktion meist nicht hinaus kamen.

Wir sollten uns also von den äußerlichen Entstehungsdaten hier nicht in die Irre führen lassen.

Dagegen könnten wir hier - gerade in Absetzung zum Thema von letzter Woche, der allgemeinen Politisierung in den 20ern - kurz die Frage erörtern, wie denn der politische Charakter jener Rückwendung zu Märchenstoffen, zu Volksliedern und landläufigen Melodienfolgen einzuschätzen ist?

Nun, die sich verschärfenden politischen Gegensätze, vor allem in den Städten, mögen zur Land- und Geschichtsflucht dieser Bewegungen durchaus beigetragen haben.

Der identitätsbildende Impetus in der ungarischen Musik Bartóks etc. hatte seinerseits eine politische Funktion, wie wir festgestellt haben - oder doch politische Aspekte, die nicht zu unterschätzen sind.

Die Musik selber aber gab sich - anders als bei Kurt Weill und Bert Brecht - nicht im mindesten politisch (zumindest nicht engeren Sinn), wie sich vielleicht sagen lässt.

Die politische Spezifik, mit anderen Worten, kommt bei Bartók, Kodály und Leó Weiner nicht unbedingt weit über die geographische (oder auch staatliche) Benennung - „ungarisch“, „rumänisch“ usw. - hinaus.

Sie bleibt relativ grob, äußerlich, und ist nicht unmittelbar mit einer sozialkritischen Spitze oder gar einem politischen Aufruf, aktiv zu werden, verbunden.

Sie ist nicht kämpferisch, sondern beinahe konservativ.

Ich bin mir fast sicher, dass die betreffenden Komponisten das nicht gern hören würden; und es stellt, so beschrieben, auch eine Vereinseitigung dar.

Sie dient hier aber doch einer Verdeutlichung.

Der nationale, nationenbildende Sinn der Musik von Bartok mag gegeben sein - übrigens auch wohl bei dem erzreaktionären Siegfried Wagner.

Doch die politische Arbeit, soweit es denn eine ist, scheint mit der Komposition selbst sozusagen schon getan.

Sie ist kein Aufruf zur Tat, erst recht nicht zum Umsturz.

Immerhin: politischer als bei Joseph Haydn, der sich auch schon mit ungarischen Themen musikalisch beschäftigt hatte, geht das natürlich doch zu.

6	Gramola LC 20638 98927 Track 007	Joseph Haydn Adagio aus Klaviertrio As-Dur Hob. XV:14 Paul Gulda, Klavier Alexander Hohenthal, Violine Margarethe Deppe, Violoncello 1993, "Haydn alla Zigarette"	6'36
7	Gramola LC 20638 98927 Track 006	János Bihari Mikor a pénze elfogyott (Alles Geld ausgegeben). Csárdás Robo Gašpar Banda 1993, "Haydn alla Zigarette"	3'45

Zwei Titel von der CD "Haydn alla Zigarette", die dem Einfluss der ungarischen bzw. slowakischen Roma-Musik des 18. Jahrhunderts auf die Musik von Joseph Haydn nachgeht. Zuletzt hörten Sie von János Bihari, einem Violinisten der Roma im 18. Jahrhundert, ein Arrangement des Csárdás "Alles Geld ausgegeben", gespielt von der Robo Gašpar Banda. Und davor das großartige Adagio aus dem Klaviertrio in As-Dur, gespielt von Paul Gulda, Klavier, Alexander Hohenthal, Violine, und Margarethe Deppe, Violoncello von Joseph Haydn.

Die CD, von der das stammt, diente 1993 dem Hinweis, wie lebendig die Volksmusik, in diesem Fall sog. 'Zigeunermusik', und die Werke von Joseph Haydn wechselseitig und entspannt aufeinander bezogen sind und einander befruchteten.

Als "gegenseitige Bereicherung", und zwar wohl eher unpolitisch zu verstehen, so beschreibt der Pianist Paul Gulda (Sohn von Friedrich Gulda) dieses Verhältnis im Booklet. Ganz im Sinne von Joseph Haydns lockerem Credo: "Meine Sprache versteht die ganze Welt."

Von solchem Universalismus hatte man sich in den 20er Jahren nicht unbedingt verabschiedet; vielleicht sogar im Gegenteil.

Er wurde aber mit einem neuem politischem Pathos aufgeladen, bei welchem die jüngst verschobenen Staatsgrenzen natürlich eine große Rolle spielten.

Mit Ende des I. Weltkriegs, also nicht lang vor Beginn der 20er Jahre, hatte der Vielvölkerstaat der k.u.k.-Monarchie zu existieren aufgehört.

Wien war die Hauptstadt der sog. Ersten Republik geworden, die ehemaligen Kronländer im Osten waren unabhängig geworden.

Diese Unabhängigkeit war ein Faktum, für das nicht länger gekämpft werden musste; sie musste nur inhaltlich und kulturell gefüllt werden.

Und eben dem diente nun auch die Musik.

Prag etwa war Hauptstadt der Tschechoslowakischen Republik geworden.

Dazu gehörten Böhmen, Mähren sowie das ehemalige Österreich-Schlesien (mit **Opava**, zu deutsch: Troppau, als größter Stadt).

Auch hier finden wir, z.B. in der Musik, dementsprechende Phänomene.

Leoš Janáček etwa, der 1928 sterben sollte, war vielleicht kein ausgeprägt politisch denkender Komponist; stand aber dem Panlawismus, also jener allslawischen Bewegung nahe, die eine Staatliche Einheit sämtlicher slawischen Völker wünschte.

Seiner wundervollen "Sinfonietta" von 1926 ist das nicht unbedingt anzumerken.

Immerhin, seine vierteilig geplante Sinfonie "Dunaj" (Die Donau), huldigt musikalisch genau jenem Fluss, der sich durch fast alle Länder Südosteuropas zieht (darunter Österreich, die Slowakei, Ungarn, Kroatien, Serbien, Bulgarien, Rumänien, Moldawien und die Ukraine; hier jeweils von uns benannt nach den heutigen Bezeichnungen).

Janáček starb über der Komposition seiner "Donau"-Symphonie.

Den meisterhaften Charakter kann aber auch die nachträglich komplettierte Fassung von Miloš Štědroň und Leoš Faltus (von 1985) nicht verhehlen.

8	Chandos LC 07038 CHSA 5156 Track 010	Leoš Janáček (Compl. Miloš Štědroň und Leoš Faltus) "Dunaj" (Die Donau) IV. [Allegretto] - [Walzer] - [Più mosso] - Più mosso - [Poco tranquillo] - Presto Bergen Philharmonic Orchestra Ltg. Edward Gardner 2014	4'22
----------	---	---	------

Schluss der unvollendeten Sinfonie in vier Teilen von Leoš Janáček (komplettiert von Miloš Štědroň und Leoš Faltus): "Dunaj" (Die Donau).

Edward Gardner 2014 am Pult des Bergen Philharmonic Orchestra.

Dass ausgerechnet in den 20er Jahren, die wir zumeist mit städtischer Kultur assoziieren, eine parallele Entdeckung des Landes und Provinz einher geht, mag auf den ersten Blick erstaunen.

Grundsätzlich ist die Feier ländlicher Einfachheit ein Erbe nicht erst der Romantik, sondern des Rousseauismus - eine Wirkungs Rousseaus.

Dessen Vorstellung einer unkorruptierten Landidylle (samt unverbildeter Bewohner) mag ihrerseits nicht mehr als eine Fiktion und Konstruktion des 18. Jahrhunderts gewesen sein.

Die Landschaftsmalerei des 17. Jahrhundert, etwa bei Ruisdael, Hobbema und auch schon bei Nicolas Poussin können wir in unserem Zusammenhang nicht detailliert zu den Hergängen im 20. Jahrhundert in Beziehung setzen; aber wir können sie doch kurz benennen, um die längere Tradition, in der wir uns hier befinden, immerhin anzudeuten.

Im Realismus des 19. Jahrhunderts, etwa bei Wilhelm Leibl, waren die dargestellten Obstgärten, bayrische Landschaften und Hühnerjagden schon deutlich sozial ausdifferenzierter gewesen.

Kein bloßer Rückzugs- oder Projektionsort romantischer Sehnsüchte waren diese grünen Bezirke.

Nein, hier wurde gearbeitet.

Hier wurde man sich des sozialen, sogar politischen Umfeldes beim Betrachten durchaus bewusst.

Die Landschaft selbst politisierte sich ein wenig.

Und verlor damit die Möglichkeit, als bloßer Fluchtpunkt der Phantasie zu fungieren.

Sie selbst wirkt funktionalisiert.

Von Max Slevogt über Max Liebermann bis zu Paul Gauguin, Emil Nolde, Max Pechstein und Ernst Ludwig Kirchner finden sich in der Malerei zahllose Landschaftsdarstellungen.

Ihnen eine 'Entdeckung der Scholle' zusprechen zu wollen, so wie wir das im Fall der Musik tun konnten, wäre vermessen und überinterpretiert - ja in diesem Fall sogar völlig verkehrt.

Zweifellos gibt es in Asien, etwa in der Druckgrafik und in der Malerei des japanischen Künstlers Hokusai, eine ungeheuer prominente Verwendung der Landschaft.

Doch steht sie inmitten einer insgesamt sehr stark an Naturdarstellungen orientierten Kunstgeschichte Japans.

Und Hokusai ist 19., nicht 20. Jahrhundert!

Er wird zwar von uns als modern empfunden, starb aber schon 1849.

Kurzum: Die Malerei der 20er Jahre, sie sieht anders aus - und zeigt die Ungleichzeitigkeit der Künste.

Hier kommt stattdessen ein Landschaftsmaler in Musik.

Der schwedische Komponist Hugo Alfvén - auch für ihn waren die 20er Jahre nicht die produktivste Zeit - komponierte bis 1923 das Ballett „Der Bergkönig“.

Wir hören zwei Sätze.

9	cpo LC 08492 555 237-2 Track 004 + 003	Hugo Alfvén Orchestersuite "Bergakungen" op. 37 IV. Tanz der Hirtenmädchen III. Summer Rain Deutsches Symphonie-Orchester Berlin Ltg. Łukas Borowicz 2018	6'53
----------	--	---	------

"Sommerregen" und "Tanz der Hirtenmädchen" aus der Orchestersuite "Der Bergkönig" von Hugo Alfvén.

Łukas Borowicz 2018 mit dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin.

Auch im Kunstlied der 20er Jahre kehrt die ländliche - und ebenso die mythologische - Landschaft unvermutet zurück - aber nur episodisch.

Und ganz so unvermutet nun auch wieder nicht.

Die Wandervogel-Bewegung, gegründet 1896 in Berlin-Steglitz, hatte sich inzwischen in die Reformpädagogik, in Lebensreformbewegung und Freikörperkultur fortgesetzt oder sich dahin sogar verflüchtigt.

Ihre große Zeit schien vorbei, auch wenn das große musikalische 'Grundlagenwerk' dieser Bewegung, der "Zupfgeigenhansel", gerade in den 20er Jahren astronomische Auflagen erlebte.

Also: Die Wanderbewegung war tatsächlich in eine Volksbewegung übergegangen. Parallel bildet die sog. Bündische Jugend den sozusagen singenden Übergang von den Pfadfindern zur völkisch-nationalistisch orientierten Jugendbewegung der 30er Jahre. Aber bis zu diesem Punkt müssen wir die Geschichte hier nicht verfolgen.

Auch Phänomene wie etwa die jugendstilige Vertonung des "Buchs der hängenden Gärten" von Stefan George, angefertigt von Arnold Schönberg, lag bereits zurück.

Interessant festzustellen: Auch das Kunstlied durchlebt in den 20er Jahren eine ausgesprochen schwache Phase. Es scheint zu schöngeistig für die Zeit. Selbst bei Liederkomponisten wie Alexander von Zemlinsky oder Erich Wolfgang Korngold ist die Ausbeute relativ karg.

Diese Feststellung ist durchaus nicht selbstverständlich, da das Kunstlied in den 30er und 40er Jahren, unter weit schwereren Bedingungen, nämlich auf seiten der vom Nationalismus verfolgten Komponisten, etwa bei Viktor Ullmann, noch einmal starken Auftrieb erfahren wird.

Um Liedern zu begegnen, erst recht wenn sie stellvertretend für eine Flucht aufs Land stehen sollen, müssen wir uns schon einer Musiknation zuwenden, die einen unausbleiblichen Naturbezug aufweist. Dies ist in Großbritannien der Fall.

Die Engländer waren immer schon große Gartenfreunde und große Lieder-Komponisten, auch wenn man das in Deutschland nicht recht wahrhaben will.

Von Ralph Vaughan Williams hören wir aus den Four Poems by Fredegond Shove, entstanden 1925, den Schlusstitel: "The Water Mill". Und die Welt, die Natur, alles, ist wieder in Ordnung.

10	Chandos LC 07038 CHAN8475	Ralph Vaughan Williams Four Poems by Fredegond Shove IV. The Water Mill Benjamin Luxon, Bariton David Willison, Klavier	2'54
11	Decca LC 00171 430 0932 Track 008	Ralph Vaughan Williams Three Shakespeare Songs III. Over Hill, Over Dale Choir of King's College Cambridge Ltj. Sir David Willcocks 1959	1'08

Zwei Lieder von Ralph Vaughan Williams, beide aus dem Jahr 1925:
Zuletzt: "Over Hill, Over Dale" aus den Three Shakespeare Songs, gesungen vom Choir of King's College Cambridge unter David Willcocks.
Und davor: "The Water Mill" aus den Four Poems by Fredegond Shove, 1986, sehr schön mit dem Bariton Benjamin Luxon, begleitet von David Willison, Klavier.

Gänzlich quer scheint das Thema unserer Sendung, die Entdeckung der ländlichen Scholle, zur städtischen Freizügigkeit des metropolitanen Vergnügens zu stehen, an das man normalerweise denkt, wenn man von den 20er Jahren spricht.

Gerade deswegen steht das Thema hier.

Zur Stadt gehört die Landsehnsucht und der Austausch von drinnen und draußen, von Zentrum und Peripherie, unauswechselbar hinzu.

Das Städtische, es besteht darin, Gegensätze aushalten zu können.

Inmitten der Stadt sind die paradiesischen Gärten - als Agenten des Umlands - absichtsvoll implantiert.

(Und in Berlin, nebenbei gesagt, ganz besonders.)

Selbst in den Revue-Texten der Großstadt spukt denn auch in den 20er Jahren nicht nur ständig die Südsee herum, der Mond von Alabama und der Johnny aus Surabaya.

Der folgende Titel von Rudolf Nelson (aus dem Bühnstück "Artisten") stammt aus dem Jahr 1928.

"Kennst du das kleine Haus am Michigansee?" heißt er.

Es spielt das Orchester Barnabas von Géczy.

12	Edel LC 02820 0014612TLR Track 105	Rudolf Nelson "Kennst du das kleine Haus am Michigansee" aus dem Bühnstück "Artisten" Orchester Barnabas von Géczy 1928	3'05
----	---	---	------

"Kennst du das kleine Haus am Michigansee" von Rudolf Nelson, 1928 gespielt vom Orchester Barnabas von Géczy.

Einen bedeutenden Stichwortgeber philosophischer Couleur dürfen wir - in der heutigen Folge über ein 'Lob der Scholle' - nicht außer Acht lassen; obwohl man ihn mit den 20er Jahren bezeichnenderweise wenig assoziiert.

1927 nämlich hatte der damals noch in Marburg lehrende Philosoph Martin Heidegger sein Hauptwerk veröffentlicht: "Sein und Zeit".

Das Werk galt für unlesbar, hat aber in den Jahrzehnten seither viel von seiner Unverständlichkeit eingebüßt.

Geschrieben in Heideggers Hütte in Todtnauberg (im Schwarzwald), definiert "Sein und Zeit" die philosophische Frage schlechthin als eine Frage nach dem Sein.

Dieser (etwas ominöse) Seins-Begriff, fundamentalontologisch verstanden, klingt schon nach Scholle und soll auch. Er repräsentiert den Anspruch die Grundlagenfrage aller Philosophie überhaupt möglichst pur und unverbildet zu stellen.

Der Titel des Buches "Sein *und* Zeit" enthält (inhaltlich gesehen) Heideggers These, dass das menschliche Dasein ein immer schon zeitliches sei - und nicht außerhalb dieser Zeitlichkeit steht oder erkannt werden kann.

Wir sind, so will Heidegger sagen, lange bevor wir herauskriegen können, was wir sind, immer schon eingeordnet in einen zeitlichen Ablauf; das Leben ist (sozusagen) längst losgegangen, wenn wir damit anfangen, uns Gedanken darüber zu machen, was es ist.

Auch die Welt - und die Weltlichkeit - ist schon vorgängig; sie ist schon da, wenn wir unser Leben antreten.

Das heißt aber in Heideggers Sicht interessanterweise nicht, dass diese Welt auch eine von grundauf gute Welt wäre.

In "Sein und Zeit" kritisiert Heidegger offensiv z.B. das sogenannte "Gerede", die Welt des "Man" und der blinden Umtriebigkeit.

In der Provinz geschrieben, als Bewerbung für eine Stelle in einer anderen Kleinstadt (nämlich für eine Professur in Freiburg i. Br.), enthält das Buch - und enthält die gesamte Philosophie Heideggers - eine empfindlichen Aversion gegen alles Großstädtische.

Sieben Jahre später, also 1934 - er hat mit seiner Bewerbung in Freiburg mittlerweile Erfolg gehabt -, kleidet Heidegger diesen Affekt in ein bestimmteres, einfacher verständliches Deutsch; und zwar in seinem kurios anmutenden Aufsatz: "Warum bleiben wir in der Provinz?"

Hierin begründet Heidegger, warum er einen Ruf nach Berlin letztendlich abgelehnt habe.

Denn er verabscheut den Moloch, er bevorzugt die Provinz.

Die philosophische "Bodenständigkeit" von Heideggers Denken rückt hier schon sehr nahe an ein Bekenntnis zum Nationalsozialismus heran - von welchem Heidegger sich bekanntlich nach außen dann auch wieder abgewandt hat; zumindest scheinbar.

Den sozusagen beherzten Provinzialismus seines Denkens aber hat Heidegger beibehalten.

Musikalisch gesehen, stand dieser Philosoph auf schwächsten Füßen.

Unterhalb der E-Musik kam für ihn ohnehin nichts in Frage.

Diese aber, platt gesagt, war ihm auch zu großstädtisch.

Mit Carl Orff immerhin mag er sich in seinen ideologischen Vorlieben getroffen haben.

Orff finde ich einen höchst anfechtbaren Komponisten. Ihn spiele ich hier lieber nicht.

Die einzige positive Äußerung, die ich von Heidegger über die Musik kenne, betrifft den (mediokren) Komponisten Conradin Kreutzer.

Wie Heidegger selber stammte er aus Meßkirch.

Naja; nehmen wir halt ihn.

Es singt - immerhin! - Peter Schreier.

13	Orfeo LC 08175 C 374 951 A Track 004	Conradin Kreutzer (Text: Ludwig Uhland) "In der Ferne" Peter Schreier, Tenor Thomas Hans, Klavier 1994	2'08
----	---	--	------

“In der Ferne”, komponiert von Conradin Kreutzer (Text von Ludwig Uhland).
Peter Schreier war das, 1994 begleitet von Thomas Hans, Klavier.

Zugegeben, nicht aus den 20er Jahren.

Conradin Kreutzer, geboren 1780 in Meßkirch, wäre auch vielleicht nicht als
“Lieblingskomponist” Martin Heideggers zu veranschlagen.

Und transportiert trotzdem hier jenes Lob der Scholle - freilich romantisch gefärbt -, das
uns in den 20er Jahren bei Heideggers Bekenntnis zur Provinz begegnet ist.

“Salonwerdung der Volksmusik” haben wir die heutige Folge unserer Sendereihe über die
20er Jahre überschrieben.

Nun, etwas ‘Unsalonhafteres’ als Heidegger kann man sich überhaupt nicht vorstellen;
Heidegger gehört aber trotzdem in unseren Kontext.

“Sein und Zeit” ist eine Frucht eben dieser Zeit.

Auch der genannte Carl Orff, gebürtig aus München, holt in diesen Jahren Schwung;
beschränkt sich in den 20er Jahren aber noch auf (eher unverdächtige) Bearbeitungen von
Monteverdi sowie auf Drei Kantaten nach Texten von Franz Werfel.

Nicht zu bestreiten ist, dass Komponisten mit emphatischem Naturbezug, so wie man ihm
etwa in Tondichtungen und symphonischen Bildern Ausdruck verleihen kann, in den 20er
Jahren tendenziell verstummen.

Das gilt - neben Jean Sibelius - auch etwa für den tschechischen Komponisten Josef Suk,
der sich in den 20er Jahren weitgehend auf seine Professorentätigkeit am Prager
Konservatorium zurückzieht.

Sein Schüler Bohuslav Martinu beschränkt sich auf eher klassische Formen.

Man muss in diesen Jahren eigentlich schon in Großbritannien geboren sein, um sogar
unter diesen zeitlichen Bedingungen noch in einen Naturhymnus einzustimmen oder über
Land zu fahren.

Nicht einmal Frederick Delius steuert in dieser Zeit - außer dem “Song of Summer” - viel zu
unserem Thema bei.

Von Arnold Bax immerhin stammt die folgende, 1921 vollendete Tondichtung “The Happy
Forest”.

Freilich, begonnen hatte er sie schon 1914.

War er vielleicht nur nicht fertig geworden?

14	Naxos LC 05537 8.553608 Track 004	Arnold Bax “The Happy Forest” Royal Scottish National Orchestra Ltg. David Lloyd-Jones 1996	9’35
-----------	--	---	------

“The Happy Forest” von Arnold Bax.

Das Royal Scottish National Orchestra 1996 unter David Lloyd-Jones.

Zur episodischen Wiedereroberung der Provinz, der Natur und der Volksweisen, die uns in dieser Folge unserer Sendereihe über die 20er Jahre beschäftigen, könnte man am Rande auch die Hinwendung zu ursprünglicheren Formen der Musikausübung rechnen. Sowie die Eroberung älteren Repertoires sowie älteren Instrumentariums.

Der katalanische Cellist Pablo Casals, geboren 1876, befand sich zu Anfang der 20er Jahre bereits in den eigenen 40ern.

Die sechs Cello-Suiten von Johann Sebastian Bach, die er als Jugendlicher in einer Musikalienhandlung erstöbert hatte, schleppte er zu diesem Zeitpunkt schon länger als ein Vierteljahrhundert mit sich herum.

Er war der erste namhafte Solist, der sich für dieses zuvor kaum ernst genommene Repertoire interessierte - und der damit pionierhaft für alle Beschäftigung mit Alter Musik und dessen Aufführungspraxis wirkte.

Casals, nebenbei, spielte ein Leben lang auf Darmsaiten, das war völlig selbstverständlich für ihn; er machte kein weiteres Aufheben davon (während es heute ein Bekenntnis zur historischen Aufführungspraxis dokumentieren würde).

Wir sollten bei dieser Gelegenheit vielleicht auch nicht vergessen, dass die Einführung von Stahlsaiten in den Orchestern, wo sie heute als normal gelten, erst relativ spät, jedenfalls nach dem II. Weltkrieg erfolgte.

Die Instrumente, auf denen bekanntere Solisten spielten, waren sowieso solche des 18. Jahrhunderts.

Also: Worauf sich heute Musiker der Alten Musik viel zugute halten - sicherlich auch zu Recht -, das war in den 20er Jahren meistens noch einfach normal.

Die Romantisierung setzte zwar zeitlich auch massiv ein - hatte sich aber noch nicht im gesamten Musikbetrieb durchgesetzt, so wie dies zu Karajans Zeiten später der Fall sein sollte.

Aufnahmen von Casals gibt es natürlich auch schon aus den 20er Jahren.

Hier kommt - aus der Toccata in C-Dur BWV 564 - das Adagio, arrangiert von Alexander Siloti und Pablo Casals, mit letzterem, begleitet am Klavier von Nikolai Mednikoff.

Pablo Casals im Jahr 1927.

15	Naxos LC 05537 8.110972 Track 015	Johann Sebastian Bach (Arr. Alexander Siloti/Pablo Casals) Adagio aus der Toccata in C-Dur BWV 564 Pablo Casals, Violoncello Nikolai Mednikoff, Klavier 1927	3'52
----	--	--	------

Pablo Casals, Violoncello, und Nikolai Mednikoff, Klavier, im Jahr 1927 mit dem Adagio aus der Toccata in C-Dur BWV 564, arrangiert von Alexander Siloti und Pablo Casals, von Johann Sebastian Bach.

Der Alte Musik-Boom, als Rückbesinnung auf scheinbare Ursprünge, kommt in den 20er Jahren bereits ordentlich in Schwung, nicht zuletzt durch die Gründung gleich mehrerer Händel-Festspiele in Deutschland.

Sie bestehen bis heute.

In Göttingen geht 1920 in Gestalt von "Rodelinda" erstmals eine Oper des weitgehend vergessenen Georg Friedrich Händel in Szene - und begründet eine Händel-Welle.

1922 folgen die Händel-Festspiele in Halle; woraufhin die Geburtsstadt des Barock-Komponisten in den 30er Jahren zur "Reichs-Händelfeststadt" hochgedisst werden wird.

Nicht übersehen wollen wir, dass es in Leipzig schon viel früher, nämlich 1908, den Beginn des Bach-Festes gegeben hatte.

Genau diese Saat aber geht nunmehr auf.

1923 wird in Gestalt von "Saul" von Händel in Hannover erstmals in Deutschland ein Oratorium des Komponisten szenisch aufgeführt.

Ob mögliche Tondokumente davon heute noch eine Freude wären, ich weiß es nicht.

Wir begnügen mit der Symphony aus dem 2. Akt - aus einer späteren Produktion in Göttingen.

16	Philips LC 00305 426 268-2 Track 214	Georg Friedrich Händel Symphony aus "Saul", 2. Akt English Baroque Soloists Ltg. John Eliot Gardiner 1989	4'07
----	---	---	------

Symphony aus "Saul", 2. Akt, von Georg Friedrich Händel.
Die English Baroque Soloists 1989 unter John Eliot Gardiner.

Kehren wir zurück zum Anfang dieser Sendung, also zu den über Land ziehenden Komponisten Béla Bartók und Zoltan Kodály.

Dass deren Funde anschließend mit neuer, auch nationaler Bedeutung aufgeladen wurden, zeigt der folgende „Psalmus Hungaricus“ von Zoltan Kodály.

Kodály vermied es hier, im Jahr 1923, direkte Volksmusik-Zitate unterzubringen, lässt sich von der Pentatonik der Volksmusik indes noch prägen und inspirieren.

Immerhin der volksmusikalische Impetus ist hier eigentlich fast vollständig sublimiert und in etwas anderes übergegangen.

Interessant ist das Werk auch, weil es für eine Regionalisierung der Wirkung von Musik in den 20er Jahren spricht.

Obwohl eines der großen Meisterwerke des Komponisten Zoltan Kodály, wird es nämlich kaum je außerhalb von Ungarn aufgeführt.

Es scheint: zu speziell.

Der kleinere Wirkungskreis verhält sich umgekehrt proportional zur Feierlichkeit der Tonlage.

Hier kommt eine der wenigen Aufnahmen, die außerhalb Ungarns entstand: 1970 mit dem London Symphony Orchesrta unter István Kertész.

17	Decca LC 00171 478 2303 Track 414	Zoltan Kodály Psalmus Hungaricus op. 13 (IV.) Igaz vagy Uram, itéletedben Brighton Festival Chorus Wandsworth School Boys' Choir London Symphony Orchestra Ltg. István Kertész 1970	6'26
----	--	--	------

Schluss des Psalmus Hungaricus op. 13 von Zoltan Kodály.
1970 mit dem Brighton Festival Chorus, dem Wandsworth School Boys' Choir und dem London Symphony Orchestra unter István Kertész.

Die festliche Tonlage bildet den denkbar schärfsten Gegensatz zum Thema, um das es in der nächsten Woche gehen wird.

Wir treffen uns dann wieder: "Im Garten der Lüste". Und betrachten die "Befreiung der Sinne in der Musik".
Denn auch die gab es.

Zuvor aber noch die Frage: Wo bleibt denn der Salon?!

War nicht, in dieser Folge unserer Sendereihe, eine "Salonwerdung der Volksmusik" angekündigt?!

Tja, weiß der Teufel, wo der bleibt.

Der Salon, als gesellschaftlicher Treffpunkt des 19. Jahrhundert, hatte ja, strenggenommen, den I. Weltkrieg kaum überlebt.

Chopin und Liszt, die Helden der Salonmusik, wirkten plötzlich harmlos und unangemessen parfümiert.

So schnell indes verlieren sich einmal in Gang gekommene Bräuche nicht.

Der Salon hatte sich nur: verändert.

Der bürgerliche Konzertsaal war jetzt der Großsalon in Städten geworden, die sich ihrer rühmen konnten.

Das war nicht nur Berlin, Hamburg oder München der Fall.

Eine bürgerliche Konzertkultur - mit den entsprechend ausgestatteten Sälen - wird in den 20er Jahren auf eine breitere Basis gestellt.

Breitere soziale Schichten erobern sich den Zugang zum Konzert.

1922 wird in Berlin Wilhelm Furtwängler Chef der Berliner Philharmoniker.

Er dirigiert uns hier, ganz zum Ende des Jahrzehnts, mit dem wir uns hier beschäftigen, einen Ungarischen Tanz von Brahms.

18	Naxos LC 05537 8.111005 Track 005	Johannes Brahms Ungarischer Tanz Nr. 1 Berliner Philharmoniker Ltg. Wilhelm Furtwängler 1930	3'00
----	--	--	------

Ungarischer Tanz Nr. 1 von Johannes Brahms.
 Wilhelm Furtwängler 1930 am Pult der wilden Berliner Philharmoniker.

Nächste Woche, meine Damen und Herren, geht es hier freizügiger zu.

Dann steht die Operette der 20er Jahre, als Befreiungsakt, im Zentrum.

Wir pirschen uns mit Vorsicht heran.
 Ouvertüre zu "Madame Pompadour" von Leo Fall, uraufgeführt 1922 in Berlin; hier mit dem Orchester der Wiener Volksoper unter Andreas Schüller.
 Und danach das darin anklingende Lied der Pompadour, 1961 - eine andere Welt! - gesungen von Hilde Güden, "Heut' könnt' einer sein Glück bei mir machen"

Mein Name ist Kai Luehrs-Kaiser.
 Ihnen noch einen schönen Nachmittag und Abend.

19	cpo LC 08492 777 795-2 Track 001	Leo Fall Ouvertüre zu "Madame Pompadour" Orchester der Wiener Volksoper Ltg. Andreas Schüller 2012	3'42
20	Decca LC 00171 777 795-2 Track 005	Leo Fall "Heut' könnt' einer sein Glück bei mir machen" aus "Madame Pompadour" Orchester der Wiener Staatsoper Ltg. Robert Stolz 1961	2'27