

Die 20er Jahre. Eine Musikserie von Kai Luehrs-Kaiser

8. Folge: Das Unheimliche

Herzlich willkommen, meine Damen und Herren, zur 8. Folge unserer Musikserie über die 20er Jahre.

Heutiger Titel: Das Unheimliche.

1	Erato LC 00200 082546047963 Track 805	Erik Satie (Arr. Darius Milhaud) Cinq grimaces pour "Le Songe d'une nuit d'été" V. Retraite (pour sortir) Jean-Pierre Armengaud, Klavier 2015	1'14
---	--	---	------

Retraite, der Schluss der « Cinq grimaces pour 'Le Songe d'une nuit d'été' » von Erik Satie, 1928 arrangiert für Klavier von Darius Milhaud, hier 2015 mit Jean-Pierre Armengaud, Klavier.

Also: Fünf Grimassen, oder: Fünf Fratzen für "Der Traum einer Sommernacht".

Ein reichlich grotesk anmutender Traum, wenn nicht: ein Alptraum.

Selbst den Sommernächten ist in der Welt von Erik Satie, einem in den 20er Jahren (noch) aktiven Komponisten, nicht zu trauen.

In der heutigen Folge über die 20er Jahre geht es um "Das Unheimliche", also: um dasjenige, dem nicht über den Weg zu trauen ist.

Dass auf nichts, nicht einmal uns selbst, Verlass ist, war eine Erkenntnis, die seit der Jahrhundertwende durch die Studien von Sigmund Freud eine enorme Kraft gewonnen hatte, ja populär geworden war.

Mit dem Drang zur Psychologisierung in den 20er Jahren werden wir uns zu einem späteren Zeitpunkt dieser Sendereihe noch eingehend befassen können.

Heute haben wir es mit einigen spezifischen Folgen dieser Entwicklung zu tun; sehr einseitigen Folgen sogar.

Denn Freud, kein Zweifel, verstand sich als ein Aufklärer, nicht als Verdunkler.

Gerade um die Tendenz zur Verdunkelung geht es aber in dieser Sendung - also um den Hang, bei aller galoppierenden Verwissenschaftlichung der Welt, die bereits damals nicht zu übersehen war, das zu betonen, das sich aller Verwissenschaftlichung entzog: den irrationalen Rest.

Es ging darum, einzuräumen, dass mit all unserer Rationalität allein, so klug und aufgeklärt wir uns auch immer vorkommen mögen, der Welt doch nicht beizukommen ist.

Ein reizvolles Thema, auch deshalb, weil es - wie wir gleich sehen werden - ein fernes Echo der Romantik darstellt.

Der 'dunkle Zug', der Hang zum Obskurantismus, hatte weite Teile der Künstlerschaft der damaligen Zeit erfasst.

Hören wir mal direkt in diese Zeit hinein.

Das folgende Allegretto scherzando, der 2. Satz aus der 8. Symphonie von Beethoven, wird dirigiert im Jahr 1924 von einem durchaus nüchternen Geist der Szene, einem unbedingten Fortschrittler, wie wir sagen können: dem bedeutenden Dirigenten Otto Klemperer.

Und nun hören sich das an: Klingt die folgende Aufnahme nicht eher nach einem Menuett der Untoten, der Zombies und Sensemänner?

Es ist nicht nur der Rauschpegel, der hier unheimlich die Gardinen bewegt.

Eine Unklarheit, ein existenzieller Unsicherheitsfaktor vielmehr scheint gar nicht rauszukriegen zu sein.

Es ist ein Totentanz.

Sie hören das Orchester der Berliner Staatsoper.

2	Archiphon LC 07730 ARC-121 Track 106	Ludwig van Beethoven Symphonie Nr. 8 F-Dur op. 93 II. Allegretto scherzando Orchester der Berliner Staatsoper Ltg. Otto Klemperer 1924	3'58
---	---	---	------

Allegretto scherzando, der 2. Satz aus der 8. Symphonie von Beethoven, hier 1924 mit der Berliner Staatskapelle, dirigiert Otto Klemperer.

Erinnert eher an eine Party auf dem Geisterschiff des „Fliegenden Holländers“.

Ein leichter Grusel kann uns schon anfliegen.

Unser Anfangsverdacht, dass alles untergründig sabotiert und spukhaft unterwandert sei, scheint von dieser Aufnahme ungut bestätigt zu werden.

Das wäre nicht untypisch für die damalige Zeit.

Manchmal wurde der Gruselfaktor unserer Existenz sogar künstlerisch verstärkt - und geradezu inszeniert.

Bis Ende der 20er Jahre noch wurden von berühmten Musikern, die wir nicht mehr von Schallplatten kennen, weil sie dafür zu alt sind, sogenannte Welte-Mignon-Aufnahmen hergestellt: ein mechanisches Aufnahmeverfahren, bei dem das Spiel auf dem Klavier von einem Musikautomaten automatisch abgenommen - und später entsprechend abgespult wurde.

Es handelt sich nicht um akustische Aufnahmen, sondern um ein mechanisches Reproduktionsklavier.

Die Aufnahmen, die auf einem solchen Instrument hergestellt werden konnten, bilden, ästhetisch gesehen, die Tondauer und die Tonhöhe exakt ab; nur in der Dynamik - also bei der Frage der Feinabstufungen zwischen Laut und Leise - sind sie längst nicht so differenziert wie die Interpreten es in Wirklichkeit waren.

Genau dies, wie wir gleich hören werden, sorgt für den gespenstischen Eindruck eines Geisterklaviers - das eben auch tatsächlich von unsichtbarer Hand traktiert wird.

Die Aufnahme des folgenden Stückes von Alexander Glazunov - „La Nuit“ - ist nicht datiert; der Pianist Rudolph Ganz, der 1913 als Pionier mit derlei Aufnahmen begann, hat aber auch noch später, in den 20ern, derlei Klavierrollen sogar im Konzert eingesetzt. Er selber dirigierte dann, der Welte-Mignon-Apparat stand unbemannt an der Rampe - und spielte... von kalter Hand.

3	Naxos LC 05537 8.110677 Track 012	Alexander Glazunov „La Nuit“ Rudolph Ganz, Klavier (Welte-Mignon)	3'54
----------	--	---	------

Das war eine von dem Pianisten Rudolph Ganz bespielte Klavierrolle der Firma Welte-Mignon, aufgenommen möglicherweise in den 20er Jahren, mit einem kleinen Werk von Alexander Glazunov, betitelt „La Nuit“ („Die Nacht“).

Um den vorher berichteten Fall noch kurz zu erläutern:

Aus dem Jahr 1920 ist ein Konzert überliefert, in dem besagter Rudolph Ganz in New York eine von ihm bespielte Klavierrolle mit dem 1. Klavierkonzert von Franz Liszt als Dirigent begleitete.

Also: das Klavier spielte von Geisterhand, während der Ganz, der die Rolle bespielt hatte, zugleich das Orchester dirigierte.

Eine leichte Lust am Grusel möchte ich daraus doch ableiten dürfen.

Diese Lust war vom Film sicherlich mit angestachelt worden, wurde aber jedenfalls von ihm gut bedient.

Der Stummfilm - die 20er Jahre sind eine reine Stummfilm-Zeit, und zugleich die absolute Blütezeit dieser Entwicklungsstufe des Films - hatte natürlich von Haus aus eine Neigung zum Spukhaften, Unheimlichen; vielleicht auch deswegen, weil starke Schminke eingesetzt werden musste und eine outrierte, übertriebene Gestik, das Grimassenschneiden unausbleiblich waren.

Damit war im Film eigentlich schon von selbst ein Grad der Verunheimlichung erreicht, der nach gruseligen Stoffen geradezu verlangte.

Dieser Neigung gaben denn auch Stummfilm-Klassiker wie etwa „Das Cabinet des Doktor Caligari“ von Robert Wiene großzügig nach.

Auch „Nosferatu“, eines der Meisterwerke von Friedrich Wilhelm Murnau, wird in seinem Schreckenspotential durch die Stummheit des Filmes keineswegs beeinträchtigt; im Gegenteil.

Die Filme damals, nicht nur Horrorfilme, wurden grundsätzlich musikalisch begleitet - in kleineren Häusern am Klavier, in großen von einem kinoeigenen Orchester.

Aus der Filmmusik zu „Das Cabinet des Doktor Caligari“ - ein Gründungsmanifest des internationalen Horrorfilms - hören wir einige Ausschnitte.

4	<p>Koch/Schwann LC 10015 3-6751-2 Track 012, 013, 014, 015, 016, 017</p>	<p>Giuseppe Becce (Bearb. Lothar Prox/Arr. Emil Gerhardt) Musik zum Stummfilm "Das Cabinet des Doktor Caligari" (XII.) Zu Hilfe (XIII.) Höchste Gefahr (XIV.) Geheimnisvolle Betrachtungen (XV.) Cesares Überfall (XVI.) Flucht über die Dächer (XVII.) Grübeleien und Gefängnis Laus Dieter Hansen, Karl Henke, Violine, Vitas Sodeckis, Violoncello, Hans-Udo Heinzmann, Flöte, Björn Vestre, Oboe, Michael Wagener, Klarinette, Stephan Graf, Trompete, Friedhelm Huter, Posaune, Jürgen Lamke, Klavier & Orgel, Claudio von Hassel, Schlagzeug, Rüdiger Funk, Pauke/Timpani Ltg. Helmut Imig 1996</p>	9'36
---	---	--	------

Musik zum Stummfilm "Das Cabinet des Doktor Caligari", komponiert von Giuseppe Becce, arrangiert von Emil Gerhardt, gespielt 1996 von einem Kammerensemble unter Leitung von Helmut Imig.

Interessanterweise ist der Horrorfilm in den 20er Jahren noch ein ganz und gar europäisches Phänomen im Allgemeinen - und ein deutsches im Besonderen.

In den USA dagegen, mit Klassikern wie „Frankenstein“, „Dracula“ sowie „King Kong“ und den zahllosen Sequels dieser Formate, hat sich das Genre im Stummfilm noch überhaupt nicht durchgesetzt; es sei denn, man wollte die berühmte erste Verfilmung von „Das Phantom der Oper“ dazu rechnen (1925 mit dem genialen Verwandlungskünstler Lon Chaney).

In Amerika dreht man zu dieser Zeit vorzugsweise Komödien oder aber Breitwandspektakel nach Art des großen D.W. Griffith.

Auch interessant: der Slapstick, der in den USA zu große Blüte gelangt, etwa in den Filmen mit Stan Laurel und Oliver Hardy, hat im deutschen Film kaum eine Entsprechung. Hier wimmelt es dagegen von grauerregenden Vorlagen und Sujets.

„Das Cabinet des Doktor Caligari“, wie gesagt, eröffnet die Serie im Jahr 1920.

Nach „Nosferatu“ 1922 enthält sogar die „Faust“-Verfilmung von Murnau (1926 mit Emil Jannings als Mephisto) deutliche Anklänge an den Gruselfilm.

Bezeichnenderweise lässt Murnau den Film mit den eingeblendeten Worten beginnen: „Siehe! Aufgetan sind die Pforten der Finsternis und die Schrecken der Völker jagen über die Erde...“

Das klingt nicht nach Goethe - und soll es auch nicht.

Murnau bezieht sich ganz bewusst auf ältere Quellen - und nennt seinen Film im Untertitel „eine deutsche Volkssage“.

Die Welt der deutschen Sagen sind hier ganz selbstverständlich zu einem Höllenpfehl unheimlicher Mähren und germanischer Mythen geworden.

In eine untergründige Richtung wies, um einen Vergleich zu nennen, in Schweden schon 1921 Victor Sjöströms „Der Fuhrmann des Todes“; Ingmar Bergman wird später in einigen seiner Filme (z.B. „Das siebente Siegel“) an diese Tradition anknüpfen.

1928 verfilmt Jean Epstein in Frankreichs Edgar Allan Poes „Untergang des Hauses Usher“

Schon 1924 hatte erneut Robert Wiene, der Regisseur von „Das Cabinet des Doktor Caligari“, sogar ein musikalisches Sujet zum Mittelpunkt Horrorfilmes gemacht, der eines in Österreich gedreht wurde:

„Orlacs Hände“ mit Conrad Veidt ist die Geschichte eines Pianisten, der bei einem Zugunglück beide Hände verloren hat; woraufhin ihm - ohne sein Wissen - die Hände eines soeben hingerichteten Raubmörders transplantiert werden.

Der Film hat die Grenze zur Groteske scheinbar überschritten.
Eine Originalmusik hat anscheinend nicht überlebt.

Besser sieht die Situation im Fall von Fritz Langs Zweiteiler „Die Nibelungen“ von 1924 aus. Schon der Film selbst, aber erst recht die Musik von Gottfried Huppertz spitzt die Dramatik der Darstellung auf Schauerwerte zu.

Wir hören ein paar Takte.

5	PanClassics LC 01554 PC 10345 Track 101 + 106, 107, 108	Gottfried Huppertz „Die Nibelungen“ (I.) Titelmusik (VI.) An der Drachenquelle (VII.) Kampf Siegfried - Drache (VIII.) Lindenzweig - singender Vogel hr-Sinfonieorchester Ltg. Frank Strobel 2009	9'36
---	--	---	------

Titelmusik und einige Impressionen des Kampfes von Siegfried mit dem Drachen aus „Siegfried“, dem 1. Teil der „Nibelungen“, dem Film von Fritz Lang (von 1924).
Komponiert von Gottfried Huppertz, hier 2009 mit dem hr-Sinfonieorchester unter Frank Strobel.

Natürlich lässt sich stark bezweifeln, ob die genannten, in Deutschland entstandenen Stummfilme einem Horror-Genre überhaupt zuzurechnen sind; in der Intention dieser Filme lag es gewiss nicht.

Es könnte einiges dafür sprechen, die Geschichte des internationalen Horrorfilms - ein altehrwürdiges Genre - erst mit amerikanischen Tonfilmen wie „Dracula“ mit Bela Lugosi oder „Frankenstein“ mit Boris Karloff, beide von 1931, beginnen zu lassen.

Dennoch werden die genannten deutschen Stummfilme innerhalb der Branche gern als *ursprünglich* für das Genre betrachtet.

Das betrifft nicht nur „Das Kabinett des Doktor Caligari“ und „Nosferatu“, sondern vor allem auch den schon 1920 entstandenen Film „Der Golem, wie er in die Welt kam“.

Dieses Sequel einer ganzen Reihe von „Golem“-Filmen war, genau genommen: die dritte und international erfolgreichste Auseinandersetzung mit dem Roman „Der Golem“ von Gustav Meyrink.

Federführend war der sowohl regieführende wie auch als Hauptdarsteller sich verewigende: Paul Wegener.

Wegener, ursprünglich ein großer Star im Theater von Max Reinhardt, kann als Schauspieler durchaus als die Inkarnation des Unheimlichen auf der Bühne und auf der Leinwand angesehen werden.

Sohn eines preußischen Tuchfabrikanten, mystifizierte Wegener seine Herkunft, ohne mit der Wimper zu zucken.

Dies muss damals Mode gewesen sein, ähnlich verfuhr andere Stars der Stummfilmära der Fall, etwa Max Schreck, der Darsteller des Nosferatu, und der alle überragende Erich von Stroheim.

Paul Wegeners wiederum prädestinierten seine hohen, kirgisisch anmutende Wangenknochen und eine wie gemeißelt aufgesetzte Nase dafür, die legendarische Figur des aus Lehm geformten, übermächtigen Wesens ultimativ zu verkörpern.

Die Figur des Golem, der jüdischen Mystik entlehnt, ist ein im Grunde willenloser Homunkulus, ein Automaten-Mensch, der gerade so zum perfekten Instrument des Bösen wird.

Die Romanvorlage von Meyrink führt uns, literarisch gesehen, in die Mitte des sog. „Prager Kreises“, der bis etwa 1925 bestand.

Den Prager Kreis als solchen bezeichnet - und teilweise auch zusammengehalten - hat der Schriftsteller (und Kafka-Freund) Max Brod.

Auch Franz Kafka selber wird dem - auf privaten Zusammenkünften basierenden - Kreis zugerechnet, außerdem waren Franz Werfel, Ernst Polak, Egon Erwin Kisch sowie Rainer Maria Rilke mit von der Partie.

Die Mitglieder des Prager Kreises schrieben auf Deutsch.

Man traf sich, auch um Musik zu hören, und pflegte einen regen Austausch mit der Musikerszene der Stadt.

Als stark umstrittener, ja heiß diskutierter Komponist konnte in diesem Zusammenhang insbesondere Leoš Janáček gelten.

Über ihn hat Max Brod zu Beginn der 20er Jahre allein 14 Artikel im Prager Tagblatt veröffentlicht.

Janáček kann mitnichten zum Zirkel des Prager Kreises hinzugerechnet werden.

Dennoch verbindet ihn mit den Mitgliedern eine gewisse Vorliebe für das Unheimliche, Verunsichernde und Numinose.

Janáček sollte mit „Die Sache Makropoulos“ 1926 eine Oper komponieren, in deren Mittelpunkt eine Untote steht, nämlich die Jahrhunderte alte Emilia Marty, die nicht sterben kann.

Janáček hatte das zugrunde liegende Drama von Karel Capek 1922 in Prag gesehen.

1927/28 ließ er mit der Oper „Aus einem Totenhaus“ seine letzte Oper überhaupt folgen (deren Uraufführung er nicht mehr erlebte).

(Die Übertragung ins Deutsche besorgte Max Brod.)

Der Titel, verkürzend von Dostojewski übernommen, evokiert ganz selbstverständlich das, wenn man dies so trivial sagen darf: Gruselambiente eines Hauses der Toten - wobei es sich doch in Wirklichkeit um ein Straflager handelt.

Jiří Bělohlávek dirigiert den Beginn der Orchestersuite zur Oper "Aus einem Totenhaus", von eingerichtet von František Jílek.
Das Prager Symphonische Orchester 1999.

6	Supraphon LC 00358 SU 3436-2 031 Track 003	Leoš Janáček (Arr. František Jílek) "Aus einem Totenhaus" - Suite II. Moderato. Allegro. Presto. Tempo I. Maestoso. Allegro Prague Symphony Orchestra Ltg. Jiří Bělohlávek 1999	5'42
---	---	---	------

Moderato. Allegro. Presto. Tempo I. Maestoso. Allegro, der 1. Satz einer aus Motiven der Oper "Aus einem Totenhaus" von Leoš Janáček angefertigten Orchestersuite.
Jiří Bělohlávek 1999 mit dem Prager Symphonischen Orchester.

Die Vorliebe für das Unheimliche innerhalb der tschechischen Literatur wird im Übrigen natürlich durch keinen anderen Kronzeugen besser belegt als durch Franz Kafka selber.

Gregor Samsa, der sich eines Morgens unversehens in ein grässliches Insekt verwandelt sieht, ist dabei nur das auffälligste Beispiel.

Prozesse, die aufgrund undurchsichtiger Indizienlagen zustande kommen, und Schlösser, deren Macht spürbar, aber im Dunkeln bleibt, sowie Affen, die in eine Akademie aufgenommen werden wollen: Schon ein flüchtiger Blick auf das Oeuvre dieses Schriftstellers verrät die Faszination des Unheimlichen - das bei Kafka natürlich parabolisch aufgeladen wird und weit über den bloßen Gruseleffekt hinausweist.

Vielleicht wenig verwunderlich.

In einer Welt, in der die Naturwissenschaften die letzten Geheimnisse zu enträtseln scheinen, kann die Gegenbewegung, also die Feier des Unenträtselbaren, nicht lange auf sich warten lassen.

Das ist typisch für die 20er Jahre.

Man könnte sich fragen, ob nicht die freie Atonalität, die in dieser Sendereihe bereits eingehend betrachtet wurde, gleichfalls ein Zuehrenkommen des Ungefügen, Unvorhergesehenen und in diesem Sinne Beunruhigenden dokumentiert.
Schließlich besteht ihre Pointe darin, dass man nicht wissen kann, wie es weiter geht.

Nun, die Aversion des Publikums immerhin, die bis heute gegen diese Form der Musik existiert, könnte ein Beleg dafür sein.

Denn das Unheimliche, es fasziniert genau im Sinne einer Anziehung und Abstoßung zugleich.

1928 revidierte Anton von Webern seine Orchesterstücke op. 6.

So wie Simon Rattle sie 1988 mit dem City of Birmingham Symphony Orchestra dirigiert, könnte das Werk ohne weiteres als Soundtrack für einen Hitchcock-Film fungieren.

7	EMI LC 06646 4 57562 2 Track 407	Anton von Webern Orchesterstücke op. 6 (rev. 1928) II. Bewegt City of Birmingham Symphony Orchestra Ltg. Simon Rattle 1988	1'33
---	--	---	------

Bewegt, das zweite der Orchesterstücke op. 6 von Anton von Webern (revidiert von diesem im Jahr 1928), hier mit dem City of Birmingham Symphony Orchestra unter Simon Rattle.

Auch bei der männerverschlingenden „Lulu“, in der Oper von Alban Berg, könnte man sich fragen, ob nicht Elemente des Finsteren, Unaufklärbaren eine entscheidende Rolle bei der Wahl des Stoffes gespielt haben.

Als Berg 1929 an die Arbeit dieser Oper ging (über der er dann wenig später starb), war das Drama von Frank Wedekind schon mehr als ein Vierteljahrhundert alt.

Werfen wir noch einen Blick auf das Lied.

Nicht von der Vokalmusik insgesamt, wohl aber vom Kunstlied hatte sich Alban Bergs Lehrer (und direkter Mitstreiter), Arnold Schönberg, in den 20er Jahren weitgehend abgewandt: mit Ausnahme indes von genau vier Volksliedern, die er 1929 bearbeitet.

Im vierten davon, „Mein Herz ist mir gemenget“ (nach einem Text des 15. Jahrhunderts) zweifelt ein Liebhaber an seiner Geliebten - und schwört am Ende finstere Rache.

Der muntere Ton, den Schönberg in seiner Bearbeitung unterstreicht, betont gerade in dieser Positivität - die Unsicherheit von allem und jedem.

Und die Unvordenklichkeit menschlichen Tuns.

Es ist diesem Ton nicht zu trauen.

Man könnte sagen: Wem im Folgenden nicht unheimlich zu Mute wird, der geht der Sache auf den Leim.

Es singt die Kontraaltistin Christa Mayer, begleitet von Urs Liska.

8	Capriccio LC 08748 7120 Track 420	Arnold Schönberg (Text: Volkslied, 15. Jahrhundert) Vier deutsche Volkslieder IV. Mein Herz ist mir gemenget Christa Mayer, Alt Urs Liska, Klavier 2010	2'06
---	--	--	------

Christa Mayer, 2010 begleitet von Urs Liska am Klavier, mit „Mein Herz ist mir gemenget“ aus den Vier deutschen Volksliedern von Arnold Schönberg (der Text entstammt einem Volkslied des 15. Jahrhunderts).

Kein Einzelfall, dass sich Künstler der 20er Jahre dort, wo es unheimlich wird, auf Vorlagen früherer Jahrhunderte zurückbeziehen.

Sie stehen damit in einer älteren Tradition, die wir ganz im Allgemeinen als Romantik identifizieren können.

Die Romantik fällt nicht nur in Deutschland, sondern auch in England zuweilen mit der sog. „Schauerromantik“ zusammen; einer sich an Ruinen, mittelalterlichen Schlössern und kunstliebenden Klosterbrüdern ergötzenden Sonderform der Romantik.

Seit Horace Walpoles Roman „The Castle of Otranto“, das Werk stammt bereits von 1764, stieg die Schauerromantik zu enormen und unzweifelhaften Höhen auf.

In Deutschland ist der großartige E.T.A. Hoffmann ein - zumal in Berlin - einschlägiger Ausläufer dieser Richtung.

Sogar der Mephisto in Goethes „Faust“ weist deutliche Merkmale der Schauerromantik auf, so könnte man sagen.

In der Musik war es die Oper „Der Freischütz“ von Carl Maria von Weber, in der erstmals deutliche Anklänge an die Schwarze Romantik erkennbar wurden; nicht zuletzt in der berühmten Wolfsschlucht-Szene.

In den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts nun hat sich der schauerromantische Reiz noch einmal weiter tragisch verfinstert und bewölkt.

Ein Dirigent wie Wilhelm Furtwängler, der ästhetisch einer grundsätzlich tragischen Weltauffassung zuneigte, interpretierte Vieles in genau diesem Sinne - im Sinne einer schauerromantisch inspirierten Dämonie.

(Freilich, Furtwängler hätte es nicht so genannt; es ist bei ihm eher, sagen wir so: 'protoexistenzialistisch' gemeint, ohne jede literarische Koketterie.)

So klingt auch seine folgende Aufnahme der Schauspielmusik zum „Sommernachtstraum“ von Felix Mendelssohn-Bartholdy unerhört verunheimlicht und verdunkelt.

Furtwängler wird darin nie einseitig.

Mit dem enormen Schattenschlag der Aufnahme mit den Berliner Philharmonikern gehen zugleich die ungeheuerlichsten Lichteinfälle einher.

Grandios.

9	Naxos LC 05537 8.111004 Track 004	Felix Mendelssohn-Bartholdy Schauspielmusik zu „Ein Sommernachtstraum“ - Ouvertüre op. 21 (Anfang) Berliner Philharmoniker Ltg. Wilhelm Furtwängler 1929	7'27
---	--	---	------

Ouvertüre zum „Sommernachtstraum“, der Schauspielmusik von Felix Mendelssohn. Hier im Jahr 1929 mit den Berliner Philharmonikern unter ihrem damaligen Chefdirigenten 1929.

Der war hier schon seit 1922 im Amt, und bescherte seinem Orchester eine deutliche Wendung ins Auratische und tiefgründig Geheimnisvolle.

Ich sage das ohne jeden Vorbehalt, Furtwänglers Ära in Berlin war zweifellos die für dieses Orchester bedeutendste überhaupt – das lässt sich selbst von der Warte einer heute stark ernüchterten Gegenwart aus feststellen (vielleicht von hier aus sogar umso mehr).

Das Unheimliche ist als Phänomen, das in den 20er Jahren eine neue Konjunktur erfährt, gewiss nicht auf die Musik und Literatur beschränkt.

Der „Magische Realismus“ in Italien bringt mit Künstlern wie Giorgio de Chirico oder Carlo Carrà rätselhaft entvölkerte Stadtlandschaften hervor.

Die Namen weiterer Kleinmeister hinter diesen beiden Großen, von Ubaldo Oppi über Antonio Donghi bis zu Felice Casorati, sind Legion.

In René Magritte und Max Ernst findet man aufseiten der Surrealisten ähnlich verrätselnde Maler.

Auch Edvard Munch in Norwegen lässt sich in diesem (oder ähnlichem) Sinne deuten.

Fragt sich, ob die symbolische Erhabenheit, der wir bei diesen Künstlern begegnen, als Phänomen eigentlich auf die Hochkultur beschränkt ist – oder ob sie sich auch in der langsam sich bildende ‚Pop-Kultur‘ zeigt?

Durchaus.

In dem folgenden, kleinen Cabaret-Lied „Die kleine Stadt“ besingt die Berliner Diseuse Trude Hesterberg die Stadt, in der sie lebt, als ein Idyll.

Hier kennt jeder jeden.

„Es fließt vorm Tore ein Flüsschen
Der Fluss fließt stets vorbei
Und gibt man sich ein Küsschen
Hört's gleich die Polizei“.

Das Idyll, man merkt's, ist vergiftet.

Es ist hier, in dieser Stadt, so klein, dass für das uneheliche Kind, welches die Sängerin zuhause bei sich versteckt, kein Platz ist.

Sie wird es umbringen, wie sie am Ende deutlich sagt.

Unheimlichkeit geht zuweilen sogar mit Sozialkritik einher.

Der Text stammt von Walter Mehrung, die Musik von Werner Richard Heymann.

Trude Hesterberg, 1928, macht das: genial.

10	Edition Berliner Musenkinder LC 08681 05 04 3 Track 001	Werner Richard Heymann (Text: Walter Mehrung) "Die kleine Stadt" Trude Hesterberg, Gesang Franz Wachsmann, Klavier 1928	3'03
----	--	---	------

11	Vocalion LC 87024 CDEA 6152 Track 008	Franz von Blon „Mondnacht am Rheinsberger See“ Marek Weber & His Orchestra 20er Jahre	2'59
----	--	--	------

„Mondnacht am Rheinsberger See“, komponiert von Franz von Blon, gespielt in den 20er Jahren von Marek Weber und seinem Orchester.

Und davor: „Die kleine Stadt“ von Werner Richard Heymann (Text von Walter Mehrung). Trude Hesterberg im Jahr 1928, begleitet von Franz Wachsmann am Klavier; hierbei handelt es sich um den späteren Filmmusik-Komponisten Franz Waxman, der etwa die Musik für Hitchcocks „Rebecca“ und „Rear Window“ schrieb.

Das Idyll des kleinen, überschaubaren Städtchens ist tückisch, doch über dem nächtlichen See, in dem Swing-Titel danach, ist schon wieder der Mond aufgegangen.

Wir sollten uns nicht täuschen lassen, weder von dem paradiesischen Seeblick noch von den Abgründen, für die in den kleinsten Gemeinschaften Platz genug ist: Das Unheimliche hat Konjunktur, wir haben es mit einer Modeerscheinung der 20er Jahre zu tun.

Die Oper, als traditionell am stärksten auf Repräsentation und gesellschaftlichen Aplomb ausgerichtete Genre, verdankt dem Hang zum Numinosen, Ungeheuren einige ihrer stärksten Werke in dieser Zeit.

Am ausgiebigsten bedient sich bei dem Motiv der Opernkomponist Eugen d'Albert.

Berühmt geworden war er 1903 für die Oper „Tiefland“. Sie gilt als bedeutendstes Zeugnis des Verismo in Deutschland.

In den 20er Jahren setzt d'Albert einerseits zur Vertonung des „Golems“ an (dem wir vorhin schon begegnet sind). Premiere der Oper war 1926 in Frankfurt, dem Werk war aber später kein großes Nachleben mehr vergönnt.

Ähnlich wird es d'Albert zwei Jahre später in Leipzig mit der „Opera grottesca“ „Die schwarze Orchidee“ ergehen.

Mehr Glück hatte er, und deswegen blieb er ja in den finsternen Regionen, bereits 1916 mit der Oper „Die toten Augen“ gehabt. Der Titel klingt nicht zufällig ein bisschen nach Edgar Wallace. Ab 1920 tritt das Werk einen Siegeszug über europäische Bühnen an.

Das Libretto wurde von Hans Heinz Ewers geschrieben, dem Verfasser der „Alraune“. Ewers wird in den 20er Jahren den Roman „Der Vampir“, den Novellenband „Nachtmah“ und den „Geisterseher“ (nach Schiller) folgen lassen.

Die „Toten Augen“ spielen zur Zeit des Neuen Testaments. Eine blinde Ehefrau möchte, indem sie Jesus Christus um Hilfe anfleht, wieder sehend werden. Ihr hässlicher Ehemann fürchtet genau dies (weil sie dann seine Hässlichkeit entdecken würde).

Wir hören den Höhepunkt der Oper.
Es singen: Wolfgang Windgassen und Marianne Schech.

12	Cantus LC 03982 5.00231 Track 209, 210	Eugen d'Albert "Galba! Galba!" und "Geliebter! Langersehnter!" aus "Die toten Augen" Wolfgang Windgassen, Tenor (Galba), Engelbert Czubok, Bariton (Arcesius), Marianne Schech, Sopran (Myrtocle), Lore Paul, Sopran (Arsino) Das Rundfunk Sinfonie Orchester Stuttgart Ltg. Walter Born 1951	10'04
----	---	---	-------

Szene aus der Oper „Die toten Augen“ von Eugen d’Albert, hier mit Wolfgang Windgassen, Marianne Schech, Engelbert Czubok und Lore Paul im Jahr 1951.
Walter Born dirigierte das RSO Stuttgart.

Kurzer, begriffshistorischer Nachtrag:
Tatsächlich macht das „Unheimliche“, als Terminus betrachtet, erst im 20. Jahrhundert Karriere, nicht früher.

Sigmund Freud selber rechnet das Unheimliche zum „Schreckhaften, Angst- und Grauerregenden“.
Es ist für ihn Gegenstück zu dem Begriff „heimlich“, denn es enthält Aspekte „des Vertrauten, Behaglichen“ und andererseits solche „des Versteckten, Verborgengehaltenen“.

Freud geht hiernach davon aus, das Unheimliche repräsentiere „jene Art des Schreckhaften, welche auf das Altbekannte, Längstvertraute zurückgeht“.
Also: Im Unheimlichen begegnen wir der vertrauten, aber verborgenen Seite unserer selbst.
„Die Vorsilbe ‘un’ an diesem Worte ist“, so Freud, „die Marke der Verdrängung“.
Das Unheimliche - mit all den dazugehörigen Gefühlen - indiziert demnach eine „Rückkehr des Verdrängten“.

Freuds Aufsatz mit dem Titel „Das Unheimliche“ stammt aus dem Jahr 1919, und konnte somit für die 20er Jahre eine Losung ausgeben, ein Thema setzen.

Einer der Meilensteine in der ‚Karriere des Unheimlichen‘ im 20. Jahrhundert, wenn man so sagen darf, stammt aus den 50er Jahren und wurde von Benjamin Britten komponiert: gemeint ist seine Oper „The Turn of the Screw“.
Bei Lichte besehen arbeiten fast alle Werke von Benjamin Britten mit dem Moment des Sinistren, Unerklärlichen.

Auch schon die ganz frühen Fives Waltzes, die Mitte der 20er Jahre fertig wurden - Britten war fast noch im Kindesalter.

13	EMI LC 06646 0 15154 2 Track 516	Benjamin Britten Fives Waltzes V. Variations: Quiet and simple Stephen Hough, Klavier 1990	2'56
----	---	--	------

Fives Waltzes, daraus der fünfte und letzte: Variations: Quiet and simple, so der Titel, von Benjamin Britten, der sich zu einem der Klassiker des Unheimlichen im 20. Jahrhunderts entwickeln sollte; hier noch mit einem Jugendwerk aus den 20er Jahren.

Kurze Ergänzung zu Sigmund Freud: Verfolgt hat dieser das Motiv des Unheimlichen detaillierter innerhalb seiner Analyse der Erzählung „Der Sandmann“ von E.T.A. Hoffmann.

Diese Erzählung hatte schon früher den Komponisten Jacques Offenbach zum gruseligen 1. Akt seiner Oper „Hoffmanns Erzählungen“ inspiriert.

Auch diesen wichtigen Kronzeugen des Motivs - und Stichwortgeber für die 20er Jahre - wollen wir hier noch kurz vorkommen lassen.

Wir hören die berühmte „Légende de Kleinzack“, und zwar in einer Aufnahme von 1928. Wir begegnen dabei, man kann sagen: endlich!, einem Tenor, der in den 20er Jahren seine große Zeit erlebte und der Epoche nicht zu trennen ist: Richard Tauber.

14	EMI LC 06646 6 985411 Track 105	Jacques Offenbach “Es war einmal am Hofe von Eisenack” aus “Hoffmanns Erzählungen”, 1. Akt Richard Tauber, Tenor (Hoffmann) Chor und Staatskapelle Berlin Ltg. Ernst Hauke 1928	4'13
----	--	--	------

“Es war einmal am Hofe von Eisenack” aus “Hoffmanns Erzählungen”, 1. Akt, von Jacques Offenbach.

In der Aufnahme von 1928 sang Richard Tauber den Hoffmann, die Staatskapelle Berlin (mit Chor) unter Leitung von Ernst Hauke.

Auch die Kategorie des Unheimlichen - wenn wir von Ausnahmen wie Benjamin Britten absehen - hielt als Thema des 20. Jahrhunderts insgesamt nicht sonderlich lange.

An den Schrecken der Nazizeit zerschellte auch dies.

Die Tondokumente der 20er Jahre indes durchzieht das Motiv selbst noch an Stellen, wo man es gar nicht erwartet.

In dem folgenden, von Myra Hess arrangierten berühmten Bach-Choral „Jesus bleibt meine Freude“, aufgenommen 1928, teilt sich dem Hörer nicht nur eine unendliche, zugleich behütete Melancholie mit.

Über allem liegt vielmehr ein unheimlicher Schleier gebannter Bedrohung und gezügelter Gefahr.

Die Aufnahme gehört - neben der späteren Interpretation des Chorals durch Dinu Lipatti - zu den unfasslichsten, unheimlich schönsten Tonaufnahmen der Schallplattengeschichte überhaupt.

15	apr LC 23278 APR 7504 Track 101	Johann Sebastian Bach Choral „Jesus bleibt meine Freude“ BWV 147 Myra Hess, Klavier 1928	3'18
----	--	---	------

„Jesus bleibt meine Freude“ BWV 147.

Myra Hess 1928 mit ihrer eigenen Bearbeitung des Bach-Chorals.

Uns fehlt hier, musikalisch gesehen, nur noch ein einziger, ganz und gar zentraler Beleg für die Verwendung des Umheimlichen in den 20er Jahren.

Und einige Sternschnuppen drum herum.

1922 zum Beispiel hatte Paul Hindemith eine Tanzpantomime mit dem Titel „Der Dämon“ geschrieben.

Auch seine Oper „Cardillac“, 1926 nach E.T.A. Hoffmann, war nicht viel optimistischer geartet.

Auch Franz Schreker schwingt sich in den 20er Jahren zu einer *gothic novel*-artigen E.T.A. Hoffmann-Oper auf: „Irrelohe“.

Die meinen wir hier alle nicht.

Schon am 4. Dezember 1920 nämlich kommt am Stadttheater Hamburg sowie zeitgleich am Stadttheater Köln die Oper „Die tote Stadt“ heraus, von einem bis dahin unbekanntem, aber zugleich gut protegierten Komponisten namens Erich Wolfgang Korngold.

Sein Vater ist der allmächtige Wiener Kritiker Julius Korngold – was ein Grund mit dafür ist, dass der junge, für genialisch geltende Erich Wolfgang zugleich ernst genommen und misstrauisch beäugt wird.

Im Zentrum der Oper steht das morbide Brügge, erneut geht es um die – vielleicht scheinbare, vielleicht wirkliche – Rückkehr einer Toten.

Das Werk, das zunächst für epochal gehalten wurde, wurde nach dem Krieg zunächst nachhaltig vergessen; bis es Anfang der 80er Jahre in Berlin zu einer Wiederentdeckung kam.

Kein Zweifel, dass das Werk vor Anstrengung schwitzt angesichts der Schwere seiner Bedeutung.

Ein Schlüsselwerk der Zeit, gerade deswegen, weil hier ungute Ahnung und ein Wille zum Höheren zusammenschießen.

Die 20er Jahre, ohne dieses Werk wären sie unvollständig.

Wir hören das Vorspiel zum 2. Akt und danach das berühmte Lied der Marietta „Glück, das mir verblieb“, mit der Sängerin der Uraufführung, Maria Jeritzka.

16	RCA LC 00316 GD87767(2) Track 108	Erich Wolfgang Korngold Vorspiel zu „Die tote Stadt“, 2. Akt Münchner Rundfunkorchester Ltg. Erich Leinsdorf 1975	2'06
17	Preiser LC 00992 89079 Track 020	Erich Wolfgang Korngold „Glück, das mir verblieb“ aus „Die tote Stadt“, 1. Akt Maria Jeritzka, Sopran Mit Orchester 1927	3'37

“Glück, das mir verblieb“ aus der Oper “Die tote Stadt“, 1. Akt, von Erich Wolfgang Korngold, hier 1927 mit Maria Jeritzka, der Uraufführungssängerin der Marietta. Und davor das Vorspiel zum 2. Akt 1975 mit dem Münchner Rundfunkorchester unter Erich Leinsdorf.

Dies war eine Sendung über die Konjunktur des Unheimlichen in den 20er Jahren. Wir haben den Begriff hier in voller Absicht undefiniert gelassen - so wie wir es hier normalerweise immer tun; denn diese Sendung hat keinen wissenschaftlichen Anspruch; es geht vielmehr um die Ansicht einer Gemengelage, ein teilweise schwer umgrenzbares Gebiet, das an den Rändern ausfranst, und das gerade deswegen in einer unwissenschaftlichen Sendung besser auf den Punkt zu bringen sein könnte (wenn wir Glück haben).

In der nächsten Woche geht es hier wieder heller zu.

Dann geht es um: Neue Sachlichkeit, Neue Unsachlichkeit und ‚Lady Dada‘- wie wir es genannt haben.
(Denn: Lady Dada - nicht zu verwechseln mit Lady Gaga - die gab es wirklich...)

Lichtvoller also, aber auch chaotischer.
So wie es den Jahren, um die es uns hier geht, angemessen erscheint.

Hier rasch noch ein Komponist, der sowohl sachlich wie unsachlich komponierte.

Sie hören das Allegro marziale aus den “Nusch-Nuschi-Tänzen“ von Paul Hindemith. Die Uraufführung der zugehörigen Oper fand 1921 in Stuttgart statt.

Im Folgenden dirigiert Werner Andreas Albert das Melbourne Symphony Orchestra.

Und damit: Bis zur nächsten Woche.

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

18	cpo LC 08492 999 0062 Track 303	Paul Hindemith Nusch-Nuschi-Tänzen III. Allegro marziale Melbourne Symphony Orchestra Ltg. Werner Andreas Albert	2'37
----	--	--	------