

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

10. Folge: Drogen, Süchte, Selbstverluste

Herzlich willkommen, meine Damen und Herren, zur 10. Folge unserer Musikserie über die 20er Jahre.

Heutiger Titel: Drogen, Süchte, Selbstverluste.

1	RCA LC 00316 828768866 92 Track 002	Richard Wagner „Aufzug der Meistersinger“ aus „Die Meistersinger von Nürnberg“, 3. Akt Royal Philharmonic Orchestra Ltg. Leopold Stokowski	3'02
---	---	--	------

„Aufzug der Meistersinger“ heißt dieses Orchester-Extrakt aus der Oper „Die Meistersinger von Nürnberg“, 3. Akt, von Richard Wagner.

Hier, wie schon in der letzten Woche, mit dem Royal Philharmonic Orchestra unter einem Orchesterzauberer *sui generis*, Leopold Stokowski; die Aufnahme dürfte aus den 60er oder 70er Jahren stammen.

Unser Thema heute: Drogen, Süchte, Selbstverluste - dazu passt dieser Titel, man könnte sagen: gerade *nicht*.

„Die Meistersinger“ sind die entschieden bürgerlichste, wenn nicht spießigste Oper von Richard Wagner.

Sollte dieser Komponist also verantwortlich sein für den mehr und mehr narkotischen Gebrauch der Künste in den 20er Jahren -, dann wohl in Gestalt *dieser* Oper am wenigsten.

Wohl wahr.

Jedoch: Bei Wagner hängt alles mit allem zusammen.

Wir können, wenn wir ihn schon als frühen Drogisten der Komponierszene betrachten, nicht einzelne, zumal reife Werke von dieser Eigenart ausnehmen; auch die „Meistersinger“, wenn man sich den Kult um das Werk ansieht, machen genauso süchtig wie „Tristan und Isolde“ - und sollen es auch.

Dennoch, zugegeben: Für den Gebrauch der Musik als Droge bilden die 20er Jahre, unser Thema, nur eine Durchgangsstation.

Allerdings eine enorm wichtige!

Nicht nur, dass die Pilgerstätte der Wagnerianer, also die Bayreuther Festspiele, erst in den 20er Jahren ‚flott‘ werden und auf jene ökonomisch sichere Basis gestellt werden, von der die Festspiele bis heute zehren.

Nein, auch die beinahe schon zum Klischee verkommene Annahme, Wagner sei der erste Filmkomponist gewesen, findet erst seit den 20er Jahren ihre Berechtigung.

Denn erst hier entsteht der Film als kommerziell tragfähiges Massenunternehmen.

Erst hier auch formulieren jene Wagner-Nachfolger, die für den Film so wichtig werden (allen voran Erich Wolfgang Korngold) ihre Ästhetik.

Um die zu betrachten, müssen wir über den Tellerrand der 20er Jahre wiederum hinausblicken.

Denn Korngold kam zum Film ja erst in den 30er Jahren.

Zum Beispiel hier:

2	DG LC 00173 471 347-2 Track 018	Erich Wolfgang Korngold Musik zum Film "Captain Blood" I. Main Title London Symphony Orchestra Ltg. André Previn 2001	3'10
----------	--	--	------

"Captain Blood" war 1935 der erste Hollywood-Film, für den Erich Wolfgang Korngold die Musik komponierte.

Regie: Michael Curtiz, mit Errol Flynn in der Hauptrolle.

Hier hörten Sie das London Symphony Orchestra 2001 unter André Previn.

Nun haben wir - in der heutigen Folge unserer Sendereihe über die 20er Jahre - das Jahrzehnt, um das es uns eigentlich geht, in Form von zwei Musik gleichsam umspielt - oder sagen wir: umrundet -, welche nicht aus den 20er Jahren sind, sondern teilweise weit davon entfernt.

Fehlt ein echtes Beispiel, mit dem sich zeigen ließe, wie dicht die 30er Jahre des 20. Jahrhunderts, in denen die zuletzt gehörte Musik entstand, auf die (in Wirklichkeit:) 60er Jahre des 19. Jahrhunderts folgen, in denen Richard Wagner sowohl die „Meistersinger“ wie auch den „Tristan“ komponierte.

70 Jahre Unterschied, das ist kein Pappentitel!

Von 1920 tatsächlich stammt die Schauspielmusik Korngolds zu „Viel Lärm um nichts“, der Komödie von Shakespeare.

Und wir sehen, so weit entfernt die eben gehörten Beispiele auch voneinander waren: es ist - haarscharf und haargenau - dieselbe Welt.

3	DG LC 00173 453 436-2 Track 007, 008	Erich Wolfgang Korngold Schauspielmusik Korngolds zu „Much Ado About Nothing“ op. 11 IV. Intermezzo. Sehr ruhig V. Masquerade (Hornpipe) London Symphony Orchestra Ltg. André Previn 1996	4'32
----------	---	---	------

Schauspielmusik von Erich Wolfgang Korngold zu „Much Ado About Nothing“ op. 11.

Daraus: Intermezzo. Sehr ruhig/ und Masquerade/, 1996 mit dem London Symphony Orchestra unter (noch einmal:) André Previn.

Nun könnte man auch hier noch einwenden: Uraufgeführt zwar 1920, aber komponiert schon 1918-19 - knapp daneben ist auch vorbei.

Nun, es wäre uns hier ein Leichtes, hier mit gleich noch einem weiteren schönen Beispiel zu demonstrieren, wie wenig derlei kalendarische Einwände bedeuten (jedenfalls in diesem Fall):

Wirklich aus den 20er Jahren nämlich stammt nicht nur der größte Erfolg Korngolds, die Oper „Die tote Stadt“, sondern auch „Das Wunder der Heliane“.

Hier kommt die große Arie der Titelheldin: „Ich ging zu ihm“; aufgenommen 1928 mit der überragenden Lotte Lehmann.

Wahrlich, und darauf kommt's an: zum Süchtigwerden.

4	Marston LC 00000 56004-2 Track 209	Erich Wolfgang Korngold „Ich ging zu ihm“ aus „Das Wunder der Heliane“, 2. Akt Lotte Lehmann, Sopran (Heliane) Mitglieder der Staatskapelle Berlin Ltg. Manfred Gurlitt 1928	7'07
---	---	---	------

„Ich ging zu ihm“ aus „Das Wunder der Heliane“, 2. Akt, von Erich Wolfgang Korngold. Hier 1928 mit Lotte Lehmann, begleitet von Mitgliedern der Berliner Staatskapelle unter Manfred Gurlitt.

Echte 20er Jahre; aber fast 60 Jahre früher, ebenso zehn Jahre später, wenn nicht sogar auch 60 Jahre später: ein *ähnliches Bild*.

Wie ist das nur möglich?!

Woher die Lust am Selbstverlust?

Wie kommt es nur dazu, dass bürgerliche Leute aus der Mitte der Gesellschaft ein Vergnügen daran finden, sich an Kunstwerken nicht nur zu erfreuen, sondern in ihnen aufzugehen, sich in ihnen zu verlieren, sie höher zu stellen als das Leben selbst.

Nun, dieses Phänomen ist gewiss eine recht späte Frucht der Neuzeit.

Wagner als Kronzeuge und entscheidender Förderer dieser Lust ist nicht zu übersehen.

Aber er steht nicht am Anfang.

Kleiner Rückblick gefällig?

Schon Goethes „Werther“ beschreibt den totalen Selbstverlust eines Liebhabers in der Unerfülltheit seiner Liebe.

Er bringt sich um.

Die Selbstmordrate in Folge des Briefromans von Goethe schnell angeblich nach der Publikation in die Höhe; so als wollten nun alle zum Opfer ihrer eigenen Liebe werden.

Der Selbstverlust kommt in Mode, schon im 18. Jahrhundert; auch wenn die Selbstmordfälle à la Werther nicht so zahlreich waren wie es Generationen von Germanisten und Deutschlehrern anschließend unter die Leute brachten.

Aber es geht nicht nur um Goethe.

Schon Novalis, mittendrin in der Romantik, kennt das „Gesamtkunstwerk“, also den Versuch, alle Künste in einer höheren Kunst miteinander zu verschmelzen und in ihr aufgehen zu lassen - was eine wichtige Voraussetzung für den narkotischen Umgang mit den Künsten ist.

Erst wenn Literatur, Malerei, Musik, Tanz und Theater in einem einzigen Gesamtkunstwerk aufgehoben werden, besteht kein Ausweg mehr - zu einer anderen Kunst.

Man wird mit allen Sinnen eingehüllt, umhüllt, verstrickt.
Dies, wie gesagt, sind allesamt ältere Phänomene.

In den 20er Jahren indes greift das Suchtverhalten, das im Fin de siècle längst aller Kunst als ein Signum zugesprochen wurde, auf den Alltag über.

Vergegenwärtigen wir uns: Wir Heutigen, ob wir es nun wahrhaben oder nicht, sind alle süchtig.

Und zwar: im Alltag.

Wir sind... süchtig nach Kaffee.

Süchtig nach einem geregelten Tagesablauf.

Süchtig nach Wohlstand.

Die asketischen Ideale, die früher im Christentum machtvoll gepredigt wurden, sind dahin.

Wir *brauchen*.

Und wenn wir's nicht haben, vermissen wir es.

"I Miss My Swiss" - 1925 in New York.

5	Naxos LC 05537 8.120628 Track 006	Abel Baer (Text: L. Wolfe Gilbert) "I Miss My Swiss, My Swiss Miss Misses Me" John Sperzel, vocal Fritz Zimmermann, yodelling Paul Whiteman & His Orchestra 1925, "Sweet And Low Down"	2'46
----------	--	---	------

"I Miss My Swiss, My Swiss Miss Misses Me" - also, die Abhängigkeitsverhältnisse sind immerhin regelmäßig...

John Sperzel, Gesang, und Fritz Zimmermann, yodelling.

Paul Whiteman & His Orchestra im Jahr 1925, der Titel wurde komponiert von dem amerikanischen Songwriter Abel Baer.

Und das war ein kleiner Blick in den Alltag der 20er Jahre - als willkürlicher Beleg einer entstehenden Suchtkultur.

Vielleicht etwas überinterpretiert; macht ja nichts.

Nehmen wir mal einfach und ergreifend: den Kaffee.

In den 20er Jahren etabliert sich das häusliche Kaffeetrinken mehr und mehr (dessen Genuss vorher öffentlichen Cafés und Gartenwirtschaften vorbehalten war).

Das erste Kaffeehaus in Deutschland hatte bereits 1673 seine Pforten geöffnet (übrigens nicht in Leipzig, sondern in Bremen).

In Berlin wird das Kaffeehaus in den 20er Jahren zu einer der typischsten Institutionen der Zeit.

Das Koffein, als Suchtmittel ersten Ranges, das heute seinen Siegeszug längst vollendet hat, ist machtvoll auf dem Vormarsch.

Und wenn es nicht Kaffee ist... dann eben Tee.

Hörn Sie mal hier: „Tea for Two“, 1925 aus dem Musical „No, No, Nanette“ von Vincent Youmans, gesungen im Original von Marion Harris.

Doch zunächst: "You're the Cream in My Coffee", 1927, von Ray Henderson.

6	Jasmine LC 96619 JASMCD 2574 Track 005	Ray Henderson "You're the Cream in My Coffee" Parker Gibbs, vocal Ted Weems & His Orchestra 1928	3'04
7	Living Era LC 07967 AJA 5379 Track 027	Vincent Youmans "Tea for Two" aus "No, No, Nanette" Marion Harris, vocal Orchestra 1925	3'01

"Tea for Two" aus "No, No, Nanette" von Vincent Youmans, hier der Original-Hit von 1925 mit Marion Harris und Orchester.

Und davor: "You're the Cream in My Coffee", 1927, komponiert von Ray Henderson, hier 1928 mit Parker Gibbs sowie Ted Weems & His Orchestra.

Man muss bei Sucht, das war der Sinn dieser Titel, nicht immer gleich an Heroin, LSD oder Crack denken.

Es gibt auch 'weiche Süchte', und um genau deren Kultivierung handelt es sich wohl auch in der Musik.

Im jetzigen Zusammenhang mag es zweckdienlich sein, die Geisteshaltung, die eine Behandlung der Kunst als Droge erst möglich gemacht hat, zu kennzeichnen, und zwar indem wir sie vom Normalfall der Tradition abheben.

Die Tatsache, dass die Kunst vollständig als Genuss-, teilweise sogar als Betäubungsmittel betrachtet wird - so wie dies von Wagner her in den 20er Jahren praktiziert wird -, stellt ja doch eine empfindliche Verabschiedung aller inhaltlichen, auch politischen Ziele der Kunst dar.

Etwa nicht?

Das Politische, ohne Frage, hatte ursprünglich immer schon eine Rolle gespielt in der Kunst.

Die antike Tragödie, sei es in Aischylos „Eumeniden“ (innerhalb der „Orestie“), sei es in der Thebanischen Trilogie des Sophokles, aber natürlich auch die Erzählung des Trojanischen Krieges in der homerischen „Ilias“: all diese Werke sind von ihrer politischen Dimension nicht zu trennen.

Dennoch war der Wirkungszweck der antiken Werke ein anderer.

Die Tragödie zielte pädagogisch auf eine kathartische Läuterung des Betrachters.

Ihr ist ein politischer Zweck vorderhand nicht eingeschrieben.

Das bleibt so.

Ein Wirkungszweck ist innerhalb der Künste absolut zentral.

Sie wollen etwas für und mit dem Betrachter anstellen.

In sämtlichen, auf ‚Nützlichkeit‘ angelegten Kunstwerken bis hin zur Weimarer Klassik wurde auf Besserung des Betrachters gezielt - der unterhaltende Aspekt war dem bei- oder untergeordnet.

Und dennoch weitet sich der Blick gelegentlich politisch, etwa in den Schlachtengemälden der Renaissance, sagen wir mal: bei Albrecht Altdorfer, in dessen „Alexanderschlacht“ in der Münchner Alten Pinakothek.

Erst indem die Kunst im 18. Jahrhunderts - wir rasen hier kurz einmal durch die Jahrhunderte! - autonom wird - tritt ein erzieherischer Aspekt in den Hintergrund (wie auch immer sein Verhältnis zum Politischen einzuschätzen wäre).

Dies Abstreifen aller äußeren Wirkungszwecke nennt man Kunstautonomie,

Die Kunst steht nunmehr für sich.

Sie lässt nicht mehr einspannen.

Und soll doch eine gleichsam ‚ertüchtigende‘ Wirkung behalten, die dann auch als politisch beschrieben werden kann.

Auf diese indirekte Weise bleibt eine politische Dimension in den Künsten eigentlich durchweg präsent - so lange, bis sie im Schönheitskult der Jahrhundertwende, im sogenannten Fin de siècle, offensiv aufgegeben wird.

Nun geht es, auch etwa beim späten Wagner, nur noch um das Individuum - und dessen ureigenstes Kunsterlebnis.

Und hier sind wir genau am richtigen Punkt.

Sobald dies so ist, ist der vollkommen kulinarische, genussmittelhafte Umgang mit der Kunst vorprogrammiert.

Zeit für eine narkotische Siesta?

Vielleicht sogar zum Einschlafen:

„Les heures persanes“ des durchaus wagnerianischen Komponisten Charles Koechlin.

8	Swr music LC 10622 19046CD Track 408, 409, 410, 411, 412	Charles Koechlin Les heures persanes (orch. 1921) (VII.) Chant du soir (VIII.) Clair de lune sur les terrasses (IX.) Aubade (X.) Roses au soleil de midi (XI.) À l'ombre, près de la fontaine de marbre Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR Ltg. Heinz Holliger 2004	12'55
----------	--	---	-------

Ein Paar Ausschnitte aus der Tondichtung “Les heures persanes” (“Die persischen Stunden”) von Charles Koechlin (orchestriert 1921).

Sie hörten: Chant du soir/ Clair de lune sur les terrasses/ Aubade/ Roses au soleil de midi/ À l'ombre, près de la fontaine de marbre.

Heinz Holliger 2004 am Pult des Radio-Sinfonieorchesters Stuttgart des SWR.

Wagner, der ‘Erfinder’ solch drogistischen, anästhesierenden Musikgebrauchs, hat sich genau hierüber übrigens weniger theoretisch verbreitet - als vielmehr praktisch.

Der Bau seines Festspielhauses in Bayreuth legt beredtes Zeugnis ab davon, wie der Zuhörer süchtig gemacht, oder wie man heute sagen würde: getriggert wird.

Die harten Bänke, auf denen man dort Platz nimmt, mögen noch eher der kunstreligiösen Ähnlichkeit mit Kirchengestühl geschuldet sein - oder einfach der schlechten Finanzlage beim Bau des Hauses Rechnung tragen.

Dass es in Wagners Festspielhaus kaum Raum für Foyers oder Pausenbüffets gibt - man muss, um sich zu verköstigen, in einen provisorischen Neubau ausweichen -, hat aber durchaus seinen wohlberechneten Sinn.

Die Zuschauer entweichen, sobald ein Akt vorbei ist, aus dem Haus heraus und ins Freie.

Das ist der Gruppenbildung, auch dem Austausch über die Aufführung nicht unbedingt förderlich.

Die Menschen zerstreuen sich ziel- und diskurslos im Garten.
Sie streben auseinander - und isolieren sich.

Dem suggestiven Gruppenerlebnis drinnen folgt die Vereinzelung danach.

Kein anderes Werk ist - schon vor der Bayreuther Zeit - so klar in seiner süchtigmachenden, psychedelischen Wirkung erkannt worden wie Wagners "Tristan".

Hier ist es die Entdeckung der Chromatik, mit der Wagner den harmonischen Orientierungssinn des Zuhörers stört - und ihn in die Musik unweigerlich hineinzieht.

Mit wem das passiert, wird nie wieder daraus entkommen.
Er wird abhängig sein.
(Und sie auch.)
Es dirigiert Horst Stein.

9	Decca LC 00171 482 5207 Track 209	Richard Wagner Vorspiel zu "Tristan und Isolde", 1. Akt Wiener Philharmoniker Ltg. Horst Stein 1973	11'18
10	Dutton LC 20794 CDBP 9770 Track 006	Richard Wagner "Mild und leise" aus "Tristan und Isolde", 3. Akt Meta Seinemeyer, Sopran (Isolde) Orchester der Staatsoper, Berlin Ltg. Frieder Weissmann 1928	4'08

"Mild und leise", Isoldes Liebestod aus "Tristan und Isolde", 3. Akt, von Richard Wagner.
Und das war im Jahr 1928 die Sopranistin Meta Seinemeyer als Isolde, begleitet vom Orchester der Berliner Staatsoper unter Frieder Weissmann.
Und davor ein Eindruck vom Vorspiel zum 1. Akt derselben Oper, 1973 mit Horst Stein am Pult der Wiener Philharmoniker.

Zur Suchtgefahr gehört die Todesgefahr, das riskierte Spiel mit dem eigenen Lebensende, vermutlich unveräußerlich hinzu.
Bei Wagner auf jeden Fall.
Die verzehrende Liebe kulminiert hier jedes einzelne Mal im Tod der Protagonisten.

Auch die Aufführungsgeschichte übrigens ist von Toden überschattet.

Die eben gehörte Sängerin, Meta Seinemeyer, starb im Jahr nach der eben gehörten Aufnahme mit nur 33 Jahren.

Der Sänger der Uraufführung des „Tristan“, Ludwig Schnorr von Carolsfeld, überlebte die Premiere 1865 nur um sechs Wochen.
(Über drei Vorstellungen kam er nicht hinaus.)

Im 2. Akt der Oper starben - wie die Legende will, an derselben Stelle - gleich mehrere Dirigenten am Pult, so 1968 in München Joseph Keilberth.
Schon Hans von Bülow, der das Nationaltheater allerdings noch lebend verlassen konnte, brach am selben Ort inmitten des „Tristan“ zusammen.

Auf den berühmten Satz von Wagner: "Nur mittelmäßige Aufführungen können mich retten!" folgt der eigentlich wichtigere Satz:

„Vollständig gute müssen die Leute verrückt machen.“

Voilà.

Willkommen in den 20er Jahren.

11	Naxos LC 05537 8.110200-02 Track 303	Richard Wagner "Das Schiff! Siehst du's noch nicht?/Wie sie selig, hehr und milde" aus "Tristan und Isolde", 3. Akt Gunnar Graarud, Tenor (Tristan), Rudolf Bockelmann, Bariton (Kurwenal) Orchester der Bayreuther Festspiele Ltg. Karl Elmendorff 1928	4'26
----	---	---	------

Narkotisches Zentrum dieser Folge unserer Sendereihe über die 20er Jahre: ein kleiner, originaler Eindruck aus dem Bayreuth des Jahres 1928.

Der norwegische Tenor Gunnar Graarud als Tristan, Rudolf Bockelmann als Kurwenal im 3. Akt der Oper "Tristan und Isolde".

Karl Elmendorff am Pult des Orchesters der Bayreuther Festspiele.

Übrigens, man versteht jedes Wort, da kann die Aufnahme so betagt sein wie sie will...

Eine Neigung zum 'Überschnappen des Publikums', das soll dieser Ausschnitt des bereits delirierenden Tristan hier zeigen, wird schon von Wagner einkalkuliert, wenn nicht gar gewünscht.

Das Aufklärungsprojekt der Künste scheint mit ihm einen vorläufigen Endpunkt gefunden zu haben.

Wagner, um es mal so zu sagen, nimmt die Verdunkelung des Publikums gern in Kauf, wenn dessen Genuss dadurch gesteigert wird.

Diese Tendenz entspricht einer Verabsolutierung der Künste - einem ‚l'art pour l'art‘ ohne Rücksicht auf höhere Absichten oder Botschaften.

Genau dem wurde seit dem Fin de siècle noch weit mehr Raum gegeben.

In der Periode der sog. „Décadence“ wird mit einer Selbstermächtigung der Kunst auch der Tod gefeiert - als Totalverlust der Subjektivität.

„Wer die Schönheit angeschaut mit Augen, ist dem Tode schon anheimgegeben“, so hatte der Dichter August von Platen gesagt.

Oscar Wilde setzte noch eins drauf:

„Die erste Pflicht im Leben ist, so künstlich wie möglich zu sein“, so wird er zitiert.
 „Die zweite Pflicht hat bisher noch niemand entdeckt.“

Ich weiß nicht, woher das Zitat sein soll.

Viele der angeblichen Zitate von Oscar Wilde sind bekanntlich gefälscht; was ihm vielleicht ganz recht geschieht und seinen Ruhm nur vergrößert; der angegebene Satz gibt seine Auffassung aber jedenfalls gut wieder.

Nämlich: Es gibt eine ‚Pflicht zur Schönheit‘; mehr nicht.

Ästhetizismus und Amoralismus gehen Hand in Hand.

Nun hatten wir hier gesagt, dass das Fin de siècle, und damit auch der Ästhetizismus, in den 20er Jahren eindeutig aus und vorbei ist.

Das stimmt auch.

Trotzdem finden Wagner, Wilde, Nietzsche und die Ihren in etlichen Werken besonders von Opernkomponisten der 20er Jahre einen mächtigen Nachhall.

Ein Komponist der Franzose Florent Schmitt hielt sich von Wagners Einfluss sogar nach außen hin fern - sieht man von dem unbelehrbaren Antisemitismus Schmitts einmal ab. Und bleibt trotzdem musikalisch ein reiner Ausdruck des Wagnerianismus.

Seine Werke, so könnte man sagen, sind reines Gift.

Hier kommt das der „Mirages“ von Florent Schmitt (oder ein Ausschnitt davon) vom Beginn der 20er Jahre.

12	Naxos LC 05537 8.572194 Track 005	Florent Schmitt Mirages op. 70 II. La Tragique Chevauchée: Emporté et violent Vincent Lardaret, Klavier 2009	8'24
----	--	--	------

Mirages op. 70 von Florent Schmitt.

Hier der 2. Satz: La Tragique Chevauchée: Emporté et violent, 2009 gespielt von Vincent Lardaret, Klavier.

Zeit zum Aufwachen nach dieser als musikalische Einschlafhilfe dienen Wagnerianismus-Droge.

Zeit für die Zigarette danach!

Wo die Kunst als Droge funktioniert, muss man sich über das Hohelied auf den Drogen*konsum* nicht wundern.

“Da nehm’ ich meine kleine Zigarette”, singt Max Hansen im Jahr 1925.

Musik von Bruno Granichstaedten, Text von Ernst Marischka.

Zuvor: “Ich brauch Zigaretten, ich brauch rotes Licht”; Text, Musik und gesungen 1922 von Engelbert Milde.

13	Duo-phon LC 12000 05 67 3 Track 020	Engelbert Milde “Ich brauch Zigaretten, ich brauch rotes Licht” Engelbert Milde, Gesang Orchester Bruno Seidler-Winkler 1922	3’15
-----------	--	--	------

14	Duo-phon LC 12000 05 67 3 Track 014	Bruno Granichstaedten (Text: Ernst Marischka) “Da nehm’ ich meine kleine Zigarette” Max Hansen, Gesang Orchester Johannes Lasowski 1925	2’55
-----------	--	---	------

“Da nehm’ ich meine kleine Zigarette”, Max Hansen im Jahr 1925 mit dem Orchester Johannes Lasowski.

Und davor: “Ich brauch Zigaretten, ich brauch rotes Licht”, 1922 von und Engelbert Milde, begleitet vom Orchester Bruno Seidler-Winkler.

Wo Zigaretten geraucht werden, ist der Alkohol nicht fern.

“I muß wieder amal wieder in Grinzing sein”, dieser Ausflugstipp gilt, da können wir sicher sein, nicht allein der landschaftlichen Schönheit im Norden Wiens.

Zumal es darin heißt:

“Das hat unser Herrgott schon sehr g’scheit gemacht
Dass nach sechs Tag Arbeit ein Feiertag lacht.
Dabei muss man ihm aber recht dankbar sein.
Beim Wein, beim Wein, beim Wein.”

Josma Selim singt, ihr Ehemann, der Komponist Ralph Benatzky, sitzt 1928 selbst am Klavier.

Und danach: das “Schwipslied”, ebenfalls von Ralph Benatzky, mit Grete Mosheim.

15	Preiser LC 00992 90313 Track 005	Ralph Benatzky “I muß wieder amal wieder in Grinzing sein” Josma Selim, Gesang Ralph Benatzky, Klavier 1928	3’01
-----------	---	---	------

16	edel LC 02820 0014582TLR Track 008	Ralph Benatzky “Schwipslied” aus “Morgen geht’s uns gut” Grete Mosheim, Gesang Orchester Hans Sommer 1932	3’02
-----------	---	---	------

“Schwipslied” aus der Operette “Morgen geht’s uns gut” von Ralph Benatzky, hier, mit leichtem Silberblick ausgewählt, denn das Werk stammt strenggenommen von 1931, die Aufnahme mit der grandiosen Grete Mosheim (von 1932).

Und man merkt auch die Verschärfung des Tones, den *noch* höheren Alkoholgehalt, wenn man es mit der Aufnahme davor vergleicht; aufgenommen im Jahr 1928: “I muß wieder amal wieder in Grinzing sein”, gleichfalls von Ralph Benatzky, hier gesungen von Josma Selim, und am Klavier begleitet vom Komponisten.

Ganz klar, dass die geänderte ‘Rauschpolitik’, also die Anerkennung narkotischer Effekte selbst in der klassischen Musik, von der entstehenden Pop-Musik begierig aufgegriffen und weitergeführt wird.

Es wäre, was die Musikgeschichtsphilosophie anbetrifft, vermutlich keine ganz falsche Spekulation, zu sagen, dass die Pop-Musik sich genau aus diesem Grund von der Klassik und ebenso von der Volksmusik ‘abspaltet’, sozusagen, um für eine neu geschaffene ‘Genusskultur’, für einen neuen, konsequenteren Umgang mit den kulinarischen, bis zum Selbstverlust gesteigerten Gefühlsbeträgen das geeignete Medium zu schaffen.

Die Klassik, und das besiegelte vielleicht sogar ihr Schicksal, war dafür nicht einseitig genug.

Sie war dafür bei Weitem auch zu vornehm, zu ernst und zu seriös.

Hier kommt noch einmal ein Komponist, der die beiden Pole, Klassik und Unterhaltungsrausch, miteinander zu vermitteln versucht.

Paul Lincke, der Komponist der “Berliner Luft”, knüpft bei dem folgenden Titel “Im Walzerrausch” an den Umstand an, dass schon das Herumwalzen - im Tanz - ein Delirium zu erzeugen versucht hatte.

Mit Erfolg, nebenbei.

Der Walzer, im Wien des 19. Jahrhundert, galt nicht zuletzt deswegen als anstößig, weil er durch den Drehwurm der Tanzenden einen psychedelischen Rausch der im Kreis herumwirbelnden Paare erzeugte - mit unabsehbaren Folgen.

Der “Walzerrausch” von Paul Lincke stammt aus einer Revue von 1909; die Aufnahme mit der Staatskapelle Berlin von 1929.

Es dirigiert der Komponist.

17	Edition Berliner Musenkinder LC 12000 05 70 3 Track 006	Paul Lincke “Im Walzerrausch” aus “Hallo! Die große Revue!” Mitglieder der Staatskapelle Berlin Ltg. Paul Lincke 1929	3’01
18	Helios LC 09451 CDH55411 Track 016	Eugen d’Albert Capriolen. Fünf schlichte Klavierstücke 32 II. Kose-Walzer Piers Lane, Klavier 1996	1’17

Kose-Walzer aus den Capriolen op. 32 von Eugen d'Albert; veröffentlicht 1924, hier gespielt 1996 von Piers Lane.

Und davor: "Im Walzerrausch" von Paul Lincke, 1929 mit Mitgliedern der Staatskapelle Berlin unter Leitung des Komponisten Paul Lincke.

Letzteres als Beispiel dafür, wie der Walzer als Rauschmittel mehr und mehr zu Ehren kommt.

Und der Kose-Walzer hier als Beleg dafür, dass kein ernstzunehmender Komponist, auch ein seriöser wie d'Albert, in jenen Jahren auf die Unterbringung von Walzern verzichten konnte.

Bei Chopin war er noch ein spezielles Genre gewesen.

In den 20er Jahren vollends ist er zentral geworden: als rotierender Wirbel des Selbstverlustes, sozusagen.

Wir fassen zusammen: Einlullung ist ein wichtiger Wirkungszweck in der Musik der 20er Jahre geworden.

Dieser Prozess der Entsubjektivierung - denn das Subjekt begibt sich hier seiner subjektiven Kontrollmöglichkeiten - strebt in den 20er Jahren seiner Vollendung zu.

In den 30er Jahren wird er zum Phänomen der Massensuggestion.

Und der Propaganda.

Der Film wird dabei eine nicht geringe Rolle spielen.

Doch noch einmal: Zwischen dem Stummfilm der 20er Jahre und dem Tonfilm der 30er besteht - massenpsychologisch betrachtet - ein großer Unterschied.

Der Stummfilm dürfte hier als defensiver eingeschätzt werden dürfen; und zwar deswegen, weil es hier um ganz andere Botschaften, um ganz andere Gefühle geht.

Diesen Punkt können wir vielleicht an anderer Stelle noch einmal theoretisch vertiefen.

Hier, im Augenblick, reicht ein Beispiel.

Eine große Rolle im Stummfilm spielt der sog. "Bergfilm".

Das klassische Beispiel dieses Genres bildet "Die weiße Hölle von Piz Palü" aus dem Jahr 1929, Regie: Arnold Fanck und Georg Wilhelm Pabst.

Die weibliche Hauptrolle spielte Leni Riefenstahl; eben jene Leni Riefenstahl, die wenig später den Übergang zum Tonfilm in Gestalt ihres Streifens "Stürme über dem Mont Blanc" vollziehen wird; auch in diesem Film von Arnold Fanck spielt sie die Hauptrolle.

Es geht hier wie dort um den Kampf mit den Naturgewalten - ein Objekt der Darstellung, für dessen landschaftliche Gestaltung es ja im Grunde genommen kaum Dialoge braucht.

Ähnlich wie Leni Riefenstahl wird auch der Bergsteiger und Filmemacher Luis Trenker, ausgehend von "Der heilige Berg" (von 1926) den Weg zum Tonfilm finden - und sich, genau so wie Riefenstahl, mit dem Regime der 30er Jahre mehr als nur arrangieren.

Beide werden Protagonisten der NS-Filmideologie.

Hitler selbst war ein großer Bewunderer Luis Trenkers, Hitlers politisches Programm wiederum wurde von Riefenstahl filmisch verherrlicht.

Trotzdem drehte gerade Leni Riefenstahl ihre Propagadafilme für die Nazis, womit sie als Regisseurin berühmt werden sollte, auffälligerweise über andere Themen: über die Olympischen Spiele, über Reichsparteitage und dergleichen mehr.

Der Bergfilm, mit anderen Worten, befindet sich schon mit Aufkommen des Tonfilmes im kreativen Abschwung.

Für das frühe Opus von Arnold Fanck, "Im Kampf mit dem Berge", hatte 1921 noch Paul Hindemith die Filmmusik geschrieben.

Doch hier geht es ja eben auch gerade nicht um einen Selbstverlust des Individuums in der Masse (wie in den von Riefenstahl dokumentierten Nazi-Veranstaltung). Hier geht es um den Kampf (und den nur drohenden Selbstverlust) des Individuums mit einer höherer, größeren Macht. Man hört es.

19	Koch Schwann LC 01083 3-1772-2 H1 Track 006, 007, 008	Paul Hindemith (alias Paul Merano) "Im Kampf mit dem Berge", 3. Akt (VI.) Lebhaft (VII.) Ein wenig ruhiger (VIII.) Allegro marciale Ensemble (Marietta Kratz, Katrich Scheitzbach, Violine, Michael Katzenmeier, Viola etc.) Ltg. Helmut Imig 1994	9'23
----	--	---	------

"Im Kampf mit dem Berge", 3. Akt: Aus der Musik zum Film von Arnold Fanck aus dem Jahr 1921 hörten Sie einige Ausschnitte, komponiert von Paul Hindemith. Hier 1994 mit einem Ensemble unter Leitung Helmut Imig.

Das war eine Sendung über "Drogen, Süchte, Selbstverluste" - über die 'neue' Instrumentalisierung zu rauschhaften Zwecken, und eine damit implizit verbundene Relativierung der absoluten Musik (die von solchen Dienstleistungen der Musik noch nichts wissen wollte).

In der kommenden Woche geht es hier um "Das Unbewusste" in den 20er Jahren: "Das Unbewusste, hier wird's Ereignis" haben wir die Folge überschrieben.

Dann dunkelt es - oder wabert sogar - ungut von unten herauf. Nicht untypisch für die 20er Jahre ist die Neigung zum Geheimnis, zum Unbewussten, noch lieber zum verdächtig 'Unterbewussten': Zur Psychologie. Man hört es: Im folgenden in der Ouvertüre zu der 1920 überarbeiteten, in Köln uraufgeführten Oper "Das Spielwerk" von Franz Schreker.

Wie hören das Vorspiel in einer Aufnahme von 1986.

Und damit: bis zur nächsten Woche.
Mein Name ist Kai Luehrs-Kaiser.
Ihnen noch einen schönen Nachmittag und Abend.
© rbbkultur 2023

20	Naxos LC 05537 8.555246 Track 005	Franz Schreker Vorspiel zu "Das Spielwerk" Slovak Philharmonic Orchestra Ltg. Edgar Seipenbusch 1986	5'53
----	--	--	------