

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

12. Folge: Emanzipation des Tanzes

Herzlich willkommen, meine Damen und Herren, zur 12. Folge unserer Musikserie über die 20er Jahre.

Heutiger Titel: Emanzipation des Tanzes

1	RCA LC 00316 09026 61394 2 Track 022	Igor Strawinsky "Danse de la terre" aus "Le sacre du printemps", 2. Teil The Philadelphia Orchestra Ltg. Leopold Stokowski 1929/30	1'06
---	---	--	------

Ein paar ekstatisch zuckende Takte aus "Le sacre du printemps", 2. Teil, von Igor Strawinsky.

Das war die "Danse de la terre", 1929/30 mit dem Philadelphia Orchestra unter Leopold Stokowski, welcher zugleich der Dirigent der amerikanischen Erstaufführung 1922 gewesen war.

Strawinskys „Sacre“ - eine der wichtigsten und größten Ballett-Kompositionen aller Zeiten - und doch ein Stück, das - im Konzert aufgeführt - selten genug als Tanz gedeutet wurde.

1922 hatte Igor Strawinsky die Partitur noch einmal überarbeitet und in Druck gegeben; nachdem die Premiere 1913 im Pariser Théâtre des Champs-Élysée ein ausgewachsener Skandal gewesen war.

Die Aufführung war ein Höhepunkt auch der Tätigkeit einer der wichtigsten Ballettensembles des 20. Jahrhunderts überhaupt, nämlich der Truppe des Impresarios Serge Djagilew.

Er selber hatte den Skandal vorausgesehen, wenn nicht sogar geplant.

Der Tumult verdankte sich einem paganen, also heidnischen Charakter der hier stampfend aufgeführten Ballett-Musik.

Man empfand das als Barbarei - zumindest gemessen an den Pariser Üblichkeiten einer auf Spitze einhertanzenden Ballett-Tradition.

Nun, das war in den 20er Jahre schon einige Jährchen vorüber, einige Zeit her.

Der Siegeszug des entsprechenden Werkes, vor allem auch im Konzertsaal, wo der „Sacre“ heute zumeist beheimatet ist, ging aber, genau genommen, von der Veröffentlichung des Notenmaterials 1922 aus.

Strawinsky hat das Werk, in den 40er Jahren, dann noch einmal einer Revision unterzogen; deswegen hier die ältere Aufnahme unter Stokowski, welcher die Partitur im selben Jahr 1922 (in der ‚mittleren‘ Fassung) erstmals nach Amerika brachte.

Und damit sind wir bereits mittendrin in einer Hoch-Zeit des Tanzes im 20. Jahrhundert.

Vom „Sacre“ her, der auch für die Verhältnisse des legendären Tänzers und Choreographen Nijinski ein enormer Schritt nach vorne war, von hier also nimmt das moderne Tanztheater im Ganzen, so wie wir es heute kennen, seinen Ausgang.

Die Karriere Nijinskis übrigens hatte in den 20er Jahren schon ihr Ende gefunden; von einem Nervenzusammenbruch im Jahr 1919 hatte er sich nie wieder erholt.

Strawinsky aber blieb dem Tanz noch eine Weile treu.

1920 erfolgte an der Pariser Oper die Uraufführung von „Pulcinella“.

Dirigent der Aufführung war Ernest Ansermet.

Wir hören ein Paar kleine Ausschnitte, aus Ansermets späterer Stereo-Aufnahme mit den Orchestre de la Suisse Romande.

2	Decca LC 00171 467 821-2 Track 301 + 304, 305, 306, 307, 308	Igor Strawinsky Pulcinella (I.) Ouvertüre: Allegro moderato (IV.) Allegro (V.) Andantino (VI.) Allegro (VII.) Ancora poco meno "Contento forse vivere" (soprano) (VIII.) Allegro Assai Marilyn Tyler, Sopran Orchestre de la Suisse Romande Ltg. Ernest Ansermet 1965	9'53
---	--	---	------

Ein Paar Ausschnitte aus „Pulcinella“ von Igor Strawinsky.

Der Uraufführungsdirigent Ernest Ansermet, hier in einer späteren Aufnahme von 1965 mit dem Orchestre de la Suisse Romande.

Wenn sich der Tanz, wie wir in dieser Folge unserer Sendereihe über die 20er Jahre behaupten, in eben diesen Jahren emanzipiert, so zeigt sich dies natürlich nicht zuletzt im Aufkommen *neuer* Tänze.

Und zwar: Gesellschaftstänze.

Diese Paartänze, das ist das Entscheidende, sind keine europäische Eigenentwicklung mehr wie im Fall des Wiener Walzers, der polnischen Mazurka oder der tschechischen Dumka.

In den 20er Jahren wird importiert; und zwar vorzugsweise aus den USA.

Samba, Shimmy oder Charleston, diese charakteristischen Epochentänze, welche mit der Ära teilweise auch wieder untergehen, kommen allesamt von woanders - zumeist aus Lateinamerika oder den USA.

Epochentypisch wiederum ist, dass diese Tänze sodann klassisch komponierende Musiker zu eigenen Werken wiederum inspirieren - ähnlich wie es bei Chopin oder Smetana innereuropäisch der Fall gewesen war.

Bei dieser Gelegenheit können wir ein weiteres Beispiel eines Komponisten hier kurz anführen, bei dem sich U und E, also Unterhaltungsmusik und sogenannte "Ernste Musik" nicht mehr trennen lassen.

Mischa Spoliansky, eigentlich einer der Klassiker des Berliner Cabarets in den 20er Jahren, komponiert die folgende "Charleston Caprice" 1930 für ein voll besetztes Symphonieorchester.

Er mag darin übrigens einer der letzten Zeugen einer Übernahme zeitgenössischer Tänze in die Klassik sein.

Doch gerade darin, dass er hier einer der Letzten ist, erweist er sich für die 20er Jahre - in der so vieles, und eben auch dies endet - als typisch.

3	cpo LC 08492 777 838-2 Track 201	Mischa Spoliansky Charleston Caprice Orchester der Staatsoperette Dresden Ltg. Ernst Theis	6'08
---	---	---	------

"Charleston Caprice" von Mischa Spoliansky, komponiert ganz am Ende der 20er Jahre, hier mit dem Orchester der Staatsoperette Dresden unter Ernst Theis.

Sehr bezeichnend ist es, dass in den 20er Jahren die in Europa neu angeschwemmten Tänze in die Musik der Zeit integriert werden.

Dagegen greift man schon ganz kurz danach, im folgenden Beispiel: 1932, wieder auf etwas Älteres, in diesem Fall auf die Rumba zurück, und instrumentalisiert diese noch dazu in abfälligem Sinne - ein gutes Beispiel dafür, wie sehr 1930 tatsächlich eine epochengeschichtliche Zäsur darstellt.

"Der Onkel Bumba aus Calumba tanzt nur Rumba!", dieser Titel von Hermann Hupfeld (Text von Fritz Rotter und Arthur Robinson), charakterisiert (und ironisiert) einen exotischen Onkel, der einen ausländischen Tanz tanzt.

Aber Obacht!

Dieser Onkel tanzt "nur" Rumba, wie es heißt; er kann nichts anderes (oder will es nicht). Und das entspricht seiner Heimat, dem ominösen Calumba, offenbar genau.

Merkwürdig genug: Die Nazis sind noch nicht einmal an die Macht gekommen, und doch formieren sich bereits die Vorurteile und nehmen Fahrt auf.

Es tut mir Leid, hier in der Suppe eines durchaus unterhaltsamen Liedes ein Haar zu finden. Der folgende Titel kann als Argument dafür gelten, dass die 20er Jahre eben tatsächlich mit einer Jahreswende abschließen, und nicht erst mit dem Ende der Weimarer Republik.

Mit dem nachfolgenden Titel machen wir sodann auf dem Absatz kehrt, und begegnen, im Rückwärtsgang, im Jahr 1929 zwar keinem Tänzer, aber doch einem "Barspieler" und "Jazz-Sänger", ganz *up to date*; und zu diesem ließe sich ein sogenannter "Schieber" notfalls tanzend aufs Parkett legen.

In beiden Fällen begegnen wir, nebenbei gesagt, "Rivalen der Comedian Harmonists" - so der Titel der CD, von der das stammt.

Zunächst, im Jahr 1932 bei "Onkel Bumba", sind es die Melody Gents.
Danach folgen "Die Abels" im Jahr 1929, mit dem Slowfox: "The Jazz Singer".

4	Edition Berliner Musenkinder LC 08681 01 42 3 Track 006	Hermann Hupfeld (Text von Fritz Rotter und Arthur Robinson) "Der Onkel Bumba aus Calumba tanzt nur Rumba!" Melody Gents mit Orchester 1932, "Rivalen der Comedian Harmonists"	3'17
5	Edition Berliner Musenkinder LC 08681 01 42 3 Track 003	James V. Monaco (Text: Fritz Löhner-Beda) Slow-Fox "Er ist nur Barspieler" (The Jazz Singer) Die Abels 1929, "Rivalen der Comedian Harmonists"	3'17

"Er ist nur Barspieler (The Jazz Singer)" von James V. Monaco, gesungen 1929 von den Abels - einer ungarisch besetzten Truppe im Gefolge der Revellers und der Comedian Harmonists.

Und davor: "Der Onkel Bumba aus Calumba tanzt nur Rumba!" von Hermann Hupfeld (Text von Fritz Rotter und Arthur Robinson) - die Melody Gents mit Orchester im Jahr 1932.

Der Import von Tänzen, die Ballett-Werdung des symphonischen Repertoires, all diese Phänomene des frühen 20. Jahrhunderts sind grundsätzlich alles andere als verwunderlich, wenn man bedenkt, dass alle Musik des Abendlandes... Tanzmusik ist.

Diese etwas pauschal klingende Feststellung wird man in keinem Lehrbuch wiederfinden.

Sie ist aber dennoch wahr - zumindest in einem hohen Grade, und wird nur noch umso wahrer, je näher wir an die Gegenwart heranrücken.

Wir wollen zugestehen:

Von der Polyphonie in der Renaissance ließe sich nur sehr eingeschränkt behaupten, sie bestehe aus der musikalischen Umsetzung rhythmischer Bewegung.

Es wäre zu einseitig gesagt.

Die acapella Musik von Josquin des Pres oder Orlando di Lasso ist nicht tanzbar - es sei denn, sie wäre explizit tänzerischen Zwecken gewidmet.

Schon in der Barockmusik aber wird der Tanz musikalisch ubiquitär.

Er ist überall.

Selbst die Orgelmusik Johann Sebastian Bachs, ja selbst dessen sakrale Chormusik, ist von ihrem tänzerischen Duktus untrennbar.

Bach-Fachleute wie etwa der durch seine große Bach-Biographie ausgewiesene John Eliot Gardiner bestehen grundsätzlich darauf, Bach-Interpretationen dürften niemals "trotten". Sie müssen tanzen.

Lassen wir diesen Befund kurz sacken - bei ein bisschen Musik.

Dass die Musik Bachs tanzen müsse, das wussten die ausübenden Musiker auch der 20er Jahren noch viel besser als wir es heute wissen.

Ja, man könnte die Auffassung vertreten, dass die vielen Bearbeitungen, die es zu dieser Zeit von der Cembalo-Musik Bachs gibt, dem Zweck dienen, diese Werke einerseits fürs Klavier spielbar, und sie andererseits tänzerisch geschmeidiger zu machen.

Die folgende Aufnahme des Beginns des "Wohltemperierten Klaviers" mit der britischen Pianistin Harriet Cohen stammen von 1928.

Sie bringt selbst noch Bachsche Fugen auf Trab.

6	apr LC 23278 APR 7304 Track 104+105, 108+109, 112+113	Johann Sebastian Bach Das wohltemperierte Klavier, Buch 1 Präludium Nr. 1 C-Dur BWV 846 Fuge Nr. 1 C-Dur BWV 846 Präludium Nr. 3 cis-Moll BWV 848 Fuge Nr. 3 cis-Moll BWV 848 Präludium Nr. 5 D-Dur BWV 850 Fuge Nr. 5 D-Dur BWV 850 Harriet Cohen, Klavier 1928	13'03
---	---	---	-------

Bachs Wohltemperiertes Klavier, 1. Buch, gespielt 1928 von der britischen Pianistin und Bach-Pionierin Harriet Cohen.

Ihre Bach-Aufnahmen sind noch um fünf Jahre älter als die legendären Aufnahmen derselben Werke von Edwin Fischer, der gemeinhin als Initiator des Bach-Spiels auf dem Klavier im 20. Jahrhundert gilt.

Edwin Fischer hatte aber, wie wir hören können, eine durchaus epochale Vorgängerin.

Bei Harriet Cohen tanzt Bach wirklich; und zwar mit sozusagen undeutsch schwerelosen Füßen.

Er schwebt nur so dahin.

Dem tänzerischen Impetus geht alles Bedeutungsschwangere ab.

Genau darin können wir selbstverständlich auch einen mentalitätsgeschichtlichen Grund für die Emanzipation des Tanzes in den 20er Jahren erkennen:

Sie ist ein Modus des Leichtnehmens.

Dieses Leichtnehmen wird dann später, in den 30er Jahren, bei eher schwerblütigen, um nicht zu sagen: klumpfüßigen Interpreten wieder verloren gehen.

Zum Beispiel bei Walter Gieseking.

Nichts gegen Gieseking!, aber den Eindruck eines guten Tänzers machte er nicht.

Und so, oder so ähnlich, wird es bleiben.

Das Skandalon heutiger Musikinterpretation besteht unter anderem darin, dass man der Erkenntnis, alle Musik sei Tanzmusik, zwar theoretisch zustimmen würde.

Tanzen aber können die ausübenden Musiker trotzdem nicht.

Klassische Interpreten, von wenigen Ausnahmen abgesehen, pflegen heutzutage durchweg schlechte Tänzer zu sein.

Der Dirigent Simon Rattle soll es einmal so ausgedrückt haben: Unterhalb der Gürtellinie, in den Beinen also, höre für ihn die Musik auf.

Dass ein großer Dirigent wie etwa Christian Thielemann tanzen könne, kann man sich nur schwer vorstellen.

Hier kommt ein Stück echter, aber ‚klassischer‘ Tanzmusik, aufgenommen 1929.

Und wir sehen:

Schon Dirigent Clemens Krauss, einigermaßen fußlahm, legt der „Annen-Polka“ von Johann Strauß ein einigermaßen Fesseln an.

Die Wiener Philharmoniker ihrerseits machen vieles davon wieder gut.

Und beweisen, dass während der Wiener Ballsaison nicht zufällig einer der wichtigsten Bälle (als Tanzveranstaltung) genau ihnen gewidmet ist: der Wiener Philharmoniker-Ball.

7	DG LC 00173 435 335-2 Track 102	Johann Strauß II „Annen-Polka“ op. 117 Wiener Philharmoniker Ltg. Clemens Krauss 1929	3'33
---	--	---	------

„Annen-Polka“ von Johann Strauß.

Die Wiener Philharmoniker 1929 unter Clemens Krauss.

Ein Musikinstrument, bei dessen Bedienung man in fast buchstäblichem Sinne tanzen können muss, ist: die Orgel.

Denn bei der Orgel muss man nicht nur Manuale, sondern zugleich Pedale bedienen.

Organistinnen und Organisten, aufgrund der ihnen abgeforderten Beinarbeit, *müssen* tanzen können - jedenfalls könnte man behaupten, dass man beim Spielen der Orgel eine nicht geringe Betätigung als Tänzer an den Tag legt.

Eine Organistin, die diese Auffassung offensiv vertritt, ist die in Berlin lebende Iveta Apkalna.

Sie behauptet, dass zwar nicht alle Organisten tatsächlich auch tanzen können; hält diese Fähigkeit aber doch zumindest für nützlich, wenn nicht für unabdingbar.

Die Bedeutung der Fuß- und Beinarbeit bei der Orgel wird übrigens unterstrichen dadurch, dass man beim Orgelspiel spezielle Schuhe braucht.

Sie müssen über eine besonders flexible, meist aus Ziegenleder gefertigte Sohle verfügen.

„Wenn ich meine Schuhe vergesse“, so sagt Iveta Apkalna, „muss ich absagen“.

Apkalna spielt uns hier des Orgelstück eines Komponisten aus den 20er Jahren, welcher vielleicht nicht unbedingt für seine Tanzmusik bekannt ist - und sie macht ihm trotzdem Beine.

Aus dem Concerto op. 38 von Walter Braunfels, einem der wichtigen, aber unterschätzten Komponisten des 20. Jahrhunderts, folgt hier die Fuge (mit Choral „Zion hört die Wächter singen“).

Gewiss kein zum Tanzen einladendes Thema!

Und doch nutzt Iveta Apkalna, als gute Tänzerin, ihre Fähigkeiten grandios.

Den Choral singt der Tölzer Knabenchor.

Hansjörg Albrecht am Pult der Münchner Symphoniker.

8	Oehms LC 12424 OC 411 Track 003	Walter Braunfels Concerto op. 38 III. Fuge (mit Choral „Zion hört die Wächter singen“) Iveta Apkalna, Orgel Tölzer Knabenchor Münchner Symphoniker Ltg. Hansjörg Albrecht (P) 2012	8'49
---	--	---	------

3. Satz: Fuge (mit Choral „Zion hört die Wächter singen“) aus dem Concerto op. 38 von Walter Braunfels (aus dem Jahr 1927).

Hier leichtfüßig gespielt von Iveta Apkalna.

Der Tölzer Knabenchor und die Münchner Symphoniker 2012 unter Leitung von Hansjörg Albrecht.

Dass die Tanzmusik in den 20er Jahren einen neuen Aufschwung nimmt, weil sie mit der Schellackplatte auch ein neues Medium und neue Verbreitungsmöglichkeiten gefunden hatte, braucht kaum eigens betont zu werden.

Und nun hören Sie sich das an:

Die folgende Aufnahme von 1929 ist nur wenig jünger als die vorher gehörte, fußlahme Annen-Polka es war - und könnte ähnlich auch direkt parallel zu dem vorher gehörten Orgelkonzert entstanden sein.

Sie ist nur viel hübscher.

„If I Had You“ von James Campbell, Reg Connelly & Ted Shapiro wird gespielt von Ambrose & his Orchestra.

Bert Ambrose, das war ein bedeutender Bandleader im London der 20er Jahre.

Die Aufnahme entstand im May Fair Hotel in London.

Der Refrain wird gesungen von Eddie Grossbart und zwei Mitgliedern der Band.

1929 aufgenommen; zum Tanzen geeignet.

Und nicht vergessen: die drei Titel, der beiden zuvor gehörten und der folgende, waren unmittelbare 'Nachbarn'.

Der Tanz verbindet sie.

9	mcps LC 05871 RTS 4338 Track 104	James Campbell, Reg Connelly & Ted Shapiro „If I Had You“ Eddie Grossbart & two band-members, vocal trio Ambrose & his Orchestra 1929	2'53
---	---	---	------

10	mcps LC 05871 RTS 4338 Track 101	Milt Ager (Text: Jack Yellen) "Happy Days Are Here Again" aus dem Film "Chasing Rainbows" Lou Abelardo, vocal Ambrose & his Orchestra 1930	2'58
----	--	---	------

Ambrose & his Orchestra./

Zuletzt mit: "Happy Days Are Here Again" von Milt Ager aus dem Film "Chasing Rainbows", aufgenommen im Januar 1930, der Refrain gesungen von Lou Abelardo.

Und davor: "If I Had You" mit Eddie Grossbart & two band-members, als vocal trio, begleitet von Ambrose & his Orchestra 1929.

Der Tanz, meine Damen und Herren, ist in den 20er Jahren zu einem Paradigma avanciert; und zugleich hat sich der Tanz, indem er sich emanzipiert und selbstständig geworden ist, von der Musik beinahe gelöst.

Dass Ballett, im 19. Jahrhundert zu großer Blüte emporgewachsen, erhält in Ravel, Strawinsky und Manuel de Falla schon in den 10er Jahren unerhört neuen Auftrieb.

Es ist modern geworden und steht im Begriff, das Tütü und die Spitzenschuhe abzuschütteln.

Dabei hat sich ein Komponist wie Maurice Ravel auch in den 20er Jahren noch keineswegs vom Tanz wieder gelöst.

Ganz im Gegenteil.

Er schreibt zwar keine Ballettmusik mehr wie im Fall von "Daphnis et Chloe" oder "Ma mère l'oye" (aus den Jahren 1909-1912).

Die Emanzipation des Tanzes zeigt sich bei ihm aber gerade daran, dass der Tanz ganz allgemein, also nicht in Form einzelner Tänze oder Tanzformen, auf die Musik übergreift - von ihr Besitz ergreift.

Der "Boléro" von 1928 ist eine Ballettmusik, die auch ohne Tänzer als absolute Musik durchgehen kann.

"La Valse", fertiggestellt 1920, war bereits als "choreographisches Gedicht" komponiert, von Dhiagilew allerdings abgelehnt worden, weil es gerade kein "Ballett", sondern, wie Dhiagilew meinte, eher das 'Portrait eines Balletts' sei.

Daraus folgt: Der Tanz ist selbstbezüglich geworden.

Er thront über allem, so sehr, dass die Ballettleute selber da nicht mehr mitkommen.

1928 wurde "La Valse" zunächst von der Schwester Nijinskys, Bronislava Nijinska, erstmals choreographiert - und zwar für die Tänzerin Ida Rubinstein, die das Werk ursprünglich in Auftrag gegeben hatte.

Ida Rubinstein übrigens galt als "Traumfrau der 20er Jahre".

Vielleicht das einzige Mal, dass eine Tänzerin zur epochemachenden Ikone verklärt - anschließend allerdings auch rasch wieder vergessen - wurde.

Den Tanz von Ida Rubinstein müssen wir uns hier denken.

Zeigen können wir ihn nicht.

Schon 1920 hatte Ravel persönlich eine Bearbeitung für Klavier solo angefertigt.

Wir wählen die virtuoser gestrickte Version für zwei Klaviere (gleichfalls von Ravel selbst hergestellt).

Martha Argerich tanzt, im Jahr 1981, mit Nelson Freire.
Und zwar beinahe... als Paartherapie auf vier Füßen.

11	DG LC 00173 479 4647 CD 15 Track 005	Maurice Ravel La Valse Martha Argerich, Nelson Freire, Klaviere 1982	11'13
----	---	---	-------

La Valse von Maurice Ravel; hier mit Martha Argerich und Nelson Freire an zwei Klavieren im Jahr 1982.

Das Werk, 1920 zuerst in der Orchesterfassung uraufgeführt, 1928 erstmals choreographiert, markiert einen Ausläufer der großen Ballett-Strecke der Ballet russes; also des von Serge Dhiagilev als Impresario verantworteten choreographischen Epochen-Unternehmens, für das schon Debussys "L'après-midi-d'un faune" sowie die großen Ballette von Igor Strawinsky, darunter auch "Der Feuervogel" und "Petruschka", geschrieben worden waren.

In den 20er Jahren, nachdem Solo-Tänzer Nijinski ausgeschieden war, trat mit Georges Balanchine ein bisheriger Tänzer des Corps de ballet am Petersburger Mariinsky Theater erstmals auf den Plan.

Er war inzwischen aus der Sowjetunion emigriert.

Eine Knieverletzung hatte ihn dazu gebracht, frühzeitig auf den Choreographen-Beruf umzuschwenken.

Er wurde Nachfolger von Nijinskis Schwester an der Spitze der Ballet russes, die er bis zu deren Auflösung 1929 leitete und künstlerisch weiterentwickelte.

Balanchine, ähnlich wie die Nijinska, war ein Anhänger des Neoklassizismus.

Das lag natürlich an Igor Strawinsky selbst, dessen "Apollon musagète" 1928 zum Höhepunkt der Arbeit Balanchines wurde.

Der Choreograph war damals erst 24 Jahre alt.

Einheit von Musik und Tanz, das bedeutete für Strawinsky und Balanchine vor allem den Verzicht auf eine durchgehende Handlung: ein Abstraktwerden des Balletts.

Nachdem Strawinsky in den 50er Jahren vorübergehend ein wenig aus der Mode kam, gilt er heute - ebenso wie Balanchine selber - als zeitloser Klassiker; allem zeitgebundenen Neoklassizismus zum Trotz.

Karajan, als Dirigenten dieser Musik, haben wir mit „Apollon musagète“ hier schon gehört.

Auch für Simon Rattle in seiner Zeit in Berlin blieb Strawinsky ein Hausheiliger.

Dieser zeigt so einen weiteren Punkt, an dem die 20er Jahre - sozusagen - länger andauern als man denkt.

Simon Rattle dirigiert die Berliner Philharmoniker.

12	Warner LC 02822 0190295242473 Track 610	Igor Strawinsky Apollon musagète X. Apothéose Berliner Philharmoniker Ltg. Simon Rattle 2011	3'56
----	--	---	------

Apothéose, das ist der Schluss aus/ "Apollon musagète" von Igor Strawinsky.
Simon Rattle mit den Berliner Philharmonikern, hier als Beleg für die Nachwirkung der 20er Jahre, aufgenommen im Jahr 2011 (hier freilich, um genau zu sein, in Gestalt jener Überarbeitung, die Strawinsky der Partitur 1947, fast zwanzig Jahre nach der Uraufführung, hatte angedeihen lassen).

Von Tanz, nebenbei gesagt, obwohl gerade Rattle den „Sacre du printemps“ von Strawinsky so folgenreich in dem Film „Rhythm is it“ hatte vertanzen lassen, ist hier nicht viel zu spüren.

Der Konzertrahmen hat das Ballett vollständig umschlossen, wenn nicht sogar unterworfen.

Während die Ballettmusik den Konzertsaal entert und das moderne Tanztheater hervorbringt, wird aus dem Tanzen außerhalb des Konzertrahmens eine wahre Volksbewegung - zunächst in Bezug auf den Gesellschaftstanz, der mit amerikanischen und lateinamerikanischen Importen aufgefrischt wird.

Aber nicht nur.

Der ungarische Tänzer Rudolf von Laban war schon 1918 vom utopisch beseelten Monte Verità nach Deutschland zurückgekehrt.

In Ascona hatte von Laban eine Art naturreigenhaft-kultischer Tanzdramen aufgeführt.

1922 nun gründete er in Hamburg eine Tanzbühne.

Im Jahr darauf ließ er die sogenannte „Laban-Schule“ folgen.

Die Bewegungschöre, in denen er ganze Gruppen von Tanzenden organisierte und choreographierte, waren für alle offen, die mittun wollten.

In der Laban-Schule konnte man Kurse buchen.

Daraus entstand die Eurythmie als bewegungspädagogische Übung und Lehre.

Die sozialreformerische Idee verbreitete sich rasch.

Nicht weniger als 24 Laban-Schulen entstanden in den Folgejahren.

Laban selber begnügte sich nicht mit volksbildenden Zielen.

Ab 1926 baute er Choreographische Institute zunächst in Würzburg, dann in Berlin auf.

Sein Weg in die Nazizeit erscheint zunächst einigermaßen geradlinig.

Von 1930 bis 1934 übernahm er zunächst die Leitung des Balletts der Berliner Staatsoper.

Er fühlte sich indes zu Höherem berufen und organisierte 1936 die Choreographie der Olympischen Spiele in Berlin.

Er war damit propagandistisch eingebunden.

Danach reichte es ihm - und er floh nach Manchester und London.

Mary Wigman und Kurt Jooss waren bedeutende Schüler Labans.

Musikalisch illustrieren lässt sich seine sehr wirkungsmächtige Lehre nicht.

Denn er erstrebte gerade eine Emanzipation des Tanzes von der Musik.

Dieser Gedanke ist zweifellos interessant; Laban imaginierte einen gleichsam ‚stummen‘ Tanz, welcher sich selbst Musik genug ist.

Sein Credo: „Die Musik entsteht aus der Bewegung.“

Sie ist bloße Folge.

Damit widersetzt sie sich jeder musikalischen Illustration.
Wir wechseln das Genre.

13	RTR LC 00950 RTR79084 Track 001	Irving Mills & Jack Pettis At The Prom Irving Mills Hotsy Totsy Gang (Irving Millls & His Modernists) 1929	2'40
14	RTR LC 00950 RTR79084 Track 005	Hoagy Carmichael What Kind Of Man Is You Irving Mills Hotsy Totsy Gang (Irving Millls & His Modernists) 1929	3'21

“What Kind Of Man Is You” von Hoagy Carmichael.
Und davor:/ At The Prom von Irving Mills & Jack Pettis.
Irving Mills and His Hotsy Totsy Gang (im Jahr 1929, damals noch unter dem Namen: Irving Millls & His Modernists).

Mills, ein Musikproduzent und Schlagersänger der ersten Stunde, war bereits Mitte der 20er Jahren in den USA äußerst erfolgreich geworden.
In der Combo, die Sie da gerade hörten, saßen unter anderem Tommy Dorsey, an anderen Abenden auch Benny Goodman, Bix Beiderbecke und andere.

Hier als Illustration des zuvor zitierten Satzes, dass alle Musik *aus* der Bewegung kommt.
Das wurde in den 20er Jahren buchstäblich genommen, indem zahlreiche Tänze, und eben auch direkte Tanzmusik aus den USA nach Europa kamen.
Wo sie die Musik, wie gesagt, neu tänzerisch durchzuckte und anstieß.

Genau so, und nur so, ist auch der Einfluss des Jazz auf die europäische Klassik zu erklären.

Der Tanz wird in den 20er Jahren in schönster Weise ‘epidemisch’ - und zwar beileibe nicht nur in der Musik.

Von dem 1917 gestorbenen Maler Edgar Degas - er war malerisch sozusagen in Ballettmädchen verschossen - hatte man das Sujet gleichsam bruchlos in die Kunstgeschichte übernommen.

Georg Kolbe hatte seit 1910 gleich 12 Tänzerinnen plastisch verewigt.

Die lasziv sich in die Hüften werfende junge Frau auf einem Bild von Jeanne Mammen (1928 unter dem Titel “Sie repräsentiert”) kann ihre Pose eben deswegen so zwanglos einnehmen, weil sich die ganze Gesellschaft hinter ihr tänzerischen Zuckungen hingibt.
Jeanne Mammen porträtierte auf einem anderen Bild auch die Grotesk-Tänzerin Valeska Gert, die wir hier in dieser Sendereihe schon kennengelernt haben.

Seien es nun die “Varieté”-Tänzer des deutschen Expressionisten Paul Grunwaldt von 1925 oder die Charleston-Tänzer auf Otto Dix’ Metropolis-Triptychon von 1927/28: Wo immer Musik gemeint ist, wird Tanz dargestellt.

Hierbei ist nicht unbedingt nur an Nackttanz, Grotesktanz oder Maskentanz zu denken.

Der Tanz ist zur Weltanschauung, zum Religionsersatz, ja zur Sinngebung des Sinnlosen einer Epoche geworden.

Er ist alles.

Die legendäre Tänzerin Anita Berber inspiriert sogar eine Rosenthal-Porzellanfigur zum Hinstellen.

Egal was, Hauptsache: Es tanzt.

15	DG LC 00173 480 2471 Track 111	Erwin Schulhoff 5 Stücke für Streichquartett IV. Alla Tango milonga Schönberg Quartett (P) 1994	4'21
----	---	---	------

Alla Tango milonga heißt dieses vierte der 5 Stücke für Streichquartett von Erwin Schulhoff (von 1923).

Hier mit dem Schönberg Quartett.

Um kurz zusammenzufassen:

Der Tanz dringt in den 20er Jahren noch einmal völlig neu in die Musik ein - als sei er nicht immer schon darin gewesen.

Der Unterschied:

Alle Musik mag im Kern Tanzmusik gewesen sein.

Jetzt aber wird wirklich dazu getanzt.

Das bedeutet: Die Tanzmusik gibt ihren Rang als absolute Musik sozusagen an der Garderobe ab - und tanzt davon...

Innerhalb der Klassik wird das nirgendwo augenfälliger als in der modernen Aufwertung der Ballettmusik.

Hier hatte Igor Strawinsky neue Standards gesetzt; doch Komponisten etwa der "Groupe de six" in Frankreich exerzieren nach.

Alle Mitglieder dieser Sechsergruppe - mit alleiniger Ausnahme von Louis Duray - haben auch Ballettmusiken komponiert: sowohl Arthur Honegger wie Darius Milhaud, Francis Poulenc nicht anders als Germaine Tailleferre.

Hier kommen ein paar Sätze aus dem Ballett „La Pastorale“ des (in dieser Aufzählung noch fehlenden) Georges Auric.

Komponiert für die Ballets Russes im Jahr 1926.

Es spielt die Deutsche Radio Philharmonie Saarbrücken Kaiserslautern unter Christoph Poppen.

16	Hänssler classic LC 10622 93.265 Track 002, 003, 004, 005, 006	Georges Auric La Pastorale (O.) Prélude I. Allegro comodo II. Andantino con moto III. Moderato IV. V. Presto Deutsche Radio Philharmonie Saarbrücken Kaiserslautern Ltg. Christoph Poppen 2009	15'51
----	--	---	-------

Anfang des Balletts „La Pastorale“ von Georges Auric von 1926.
Deutsche Radio Philharmonie Saarbrücken Kaiserslautern unter Christoph Poppen.

Nächste Woche geht es hier eckiger zu.

Dann nämlich steht in unserer Sendereihe über die 20er Jahre das Bauhaus und der Konstruktivismus als solcher im Mittelpunkt.
1925 zog das Bauhaus von Weimar nach Dessau - und hat die Welt verändert.

Zuvor noch rasch ein Foxtrott.

Denn: In den 20er Jahren kam auch der Tanz-Marathon auf, zunächst in England und in Frankreich, und da spielt der Foxtrott eine enorme Rolle.

„Mein kleiner grüner Kaktus“ ist so einer.

Wir blicken dabei ein Paar Jahre in die Zukunft, nämlich ins Jahr 1934 - haben aber den Vorzug, die heute schon angesprochenen Comedian Harmonists, die ja in den 20er Jahren begannen, persönlich noch einmal kennenzulernen.
Zuvor, mit voller Absicht, denn es ist alles eins: Ungarischer Tanz Nr. 5 von Johannes Brahms (von 1935, jedoch gleichfalls mit den Comedian Harmonists).

Und damit: Bis zur nächsten Woche.

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

17	Profil/Edition Günter Hänssler LC 13287 PH17006W Track 202	Johannes Brahms „Ungarischer Tanz Nr. 5“ Comedian Harmonists 1935	2'39
18	Profil/Edition Günter Hänssler LC 13287 PH17006W Track 108	Bert Reisfeld & Rolf Marbot (Text: Bert Reisfeld) „Mein kleiner grüner Kaktus“ Comedian Harmonists 1934	2'18