

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

16. Folge: Goethe und die Folgen: Gibt es ein Naturprinzip in der Kunst?

Herzlich willkommen, meine Damen und Herren, zur 16. Folge unserer Musikserie über die 20er Jahre.

Heutiger Titel: Goethe und die Folgen: Gibt es ein Naturprinzip in der Kunst?

1	BIS 1921/23 Track 510	Jean Sibelius Suite caractéristique op. 100 I. Vivo Leena Saarenpää, Harfe Lahti Symphony Orchestra Ltg. Osmo Vänskä 2005	1'24
---	-----------------------------	---	------

Vivo, der 1. Satz aus der Suite caractéristique op. 100 aus dem Jahr 1922, komponiert von Jean Sibelius; einem Tonsetzer, der seine Ideen gern direkt aus der Natur bezog. Das berühmte Schwanenmotiv aus dem Finalsatz seiner 5. Symphonie etwa behauptete Sibelius direkt einer über ihn hinziehenden Gruppe von Schwänen abgelauscht zu haben. Gern sind es Jahreszeiten- oder Landschaftsthemen, die er verarbeitet. Er ist Landschaftsmaler unter den Komponisten, gleichsam.

Hier hörten Sie das Lahti Symphony Orchestra 2005 unter Osmo Vänskä.

Sibelius war der Einzige nicht, der sich auf ein Naturprinzip in den Künsten berief; der also die Natur für mehr als eine bloße Inspirationsquelle nahm: sondern als eine direkte Quelle seiner Kunst.

Was dies letztere zu bedeuten haben mag, werden wir in der heutigen Folge unserer Sendereihe über die 20er Jahre wohl noch zu klären haben.

Zuvor aber dürfen wir uns wundern.

„Wie?!“

War die Zeit, in der man in der Landschaft saß und das, was man zu sehen bekam, einfach so imitierte, nicht unwiderruflich vorbei?

Doch, ja; eigentlich schon.

In ihrer Abkehr von der Natur - und Hinwendung zur Konstruktion - gehen die 20er Jahre im Allgemeinen sogar noch wesentlich weiter.

Sie kündigen nicht nur den Naturbezug und das Gebot einer *Imitatio naturae* radikal auf - oder vollenden doch diesen lange zuvor eingeleiteten Prozess.

Nein, die 20er Jahre zeichnen sich nicht zuletzt dadurch aus - und damit kommen wir en passant zu einer der großen Thesen dieser Sendereihe überhaupt -, dass sie ewige Größen und dauerhafte Werte überhaupt in Frage stellen - wenn nicht ein für alle Male über den Haufen werfen.

Die 20er Jahre, sie sind Tagesgeschäft.

Sie neigen dazu, aller Kunst ein Verfallsdatum und einen Jahresstempel aufzudrücken.

Mit Naturbezug und seinen ewigen Gesetzen ist da nicht viel.
 Bevor wir dies erläutern, ein Stück Tagesklatsch.

„Komm ins Grüne, Karoline“, 1927 und komponiert nach der neuesten Mode von Walter Kollo - mit dem Haller Revue Orchester.

2	Documents LC 12281 233229 Track 103	Walter Kollo (Arr: Hermann Haller) „Komm ins Grüne, Karoline“ Haller Revue Orchester 1927	4'45
---	--	--	------

„Komm ins Grüne, Karoline“, komponiert von Walter Kollo, hier 1927 mit dem Haller Revue Orchester.

Eine Einladung ins Grüne, in die Natur, als Terminalsache: in Gestalt einer tagesaktuellen Ansage ohne Ewigkeitswert.

Die Natur, so habe ich angedeutet, rückt in den 20er Jahren eigentlich mehr und mehr zurück, wird Hintergrund, Staffage, atmosphärisches Requisit.

Sie hat ihre Bedeutung als Ausgangspunkt aller Kunst nahezu verloren.

Selbst da, wo sie vorkommt, erscheint sie wie gerahmt, wie eingefasst in einen Kontext, bei dem zugleich mitgesagt wird: Die Natur ist nicht wirklicher Ursprung, sondern ein Ergebnis unserer Erfindungsgabe.

Diese Auffassung, die Natur sei hergestellt, sei Teil unserer Projektionen und Hervorbringungen, begleitet uns wie selbstverständlich bis heute.

Sie ist poetischer Konsens geworden, über den man kaum noch reden muss.

Denn: Sie ist in Wirklichkeit weit älter, als es die 20er Jahre sind.

Die Auffassung, wir könnten nur das einsehen und erkennen, was wir selbst gedanklich konstruiert und hervorgebracht haben, datiert mindestens zurück bis auf die Transzendentalphilosophie Immanuel Kants; also aufs 18. Jahrhundert, was zu erläutern uns hier, in unserem Kontext, zu weit abführen würde.

Mit der relativ selbstverständlichen Ansicht, die Natur sei gleichsam abgeleitet, gewinnt aber in den 20er Jahren eine zweite, komplementäre Theorie wiederum an Boden - und kommt zu neuem Recht.

Sie ist uns gleichfalls recht vertraut.

Die Auffassung nämlich, die Natur müsse geschützt werden, sie müsse als Grundlage unseres Denkens und unseres Handelns zureichend gewürdigt werden, um ihre segensreiche, oder sagen wir es moderner: um ihre nachhaltige Kraft entfalten zu können.

Denn, völlig klar: Auch der Umweltschutz-Gedanke und die Tendenz einer Rückkehr zur Natur nimmt in den 20er Jahren einen neuen Anlauf - und gewinnt unerhört an Fahrt.

Der folgende „Frühlingsstimmen-Walzer“ von Johann Strauß, aufgenommen ganz am Ende der 20er Jahre in Gestalt einer Klaviertranskription, ist gewiss noch ein sehr konventioneller Beitrag hinsichtlich einer Rückkehr zur Natur.

Aber er ist dennoch einer; und soll hier zugleich andeuten, wie die Naturschilderungen einerseits nie abgerissen sind, nie aus der Mode kommen.

Und wie sie andererseits umso leichter mit neuer Bedeutung gefüllt werden konnten: wie sie ‚bearbeitet‘ werden können.

In der historischen Aufnahme des Arrangements spielt Walter Rehberg.

3	Naxos LC 05537 8.111226 Track 012	Johann Strauß II (Arr. Roderich Bass) Konzertparaphrase über den "Frühlingsstimmen-Walzer" Walter Rehberg, Klavier 1930	5'50
---	--	--	------

Konzertparaphrase über den "Frühlingsstimmen-Walzer" von Johann Strauß, eingerichtet und arrangiert von dem Wiener Komponisten Roderich Bass, hier gespielt 1930 von Walter Rehberg, Klavier.

Hier als Ausläufer von Naturschilderungen, die im 19. Jahrhundert, seit Beethovens „Pastorale“, stark in Mode gekommen waren, in den 20er Jahren aber mehr und mehr abbrechen; wenn auch nicht ganz.

1915 noch hatte Richard Strauss mit der „Alpensinfonie“ eine überdimensionale Tondichtung als Portrait einer ‚Überlandschaft‘, einer ‚Landschaft der Landschaften‘ herausgebracht.

Größer geht's nicht.

Das Werk bildet denn auch den Abschluss der Reihe von Richard Strauss' großen Tondichtungen.

Auch die Zeit von Antonín Dvořáks Naturdarstellungen, etwa in den vierhändigen Charakterstücken für Klavier mit dem Titel „Aus dem Böhmerwald“ op. 68, ebenso in Gestalt von „Waldesruhe“ und der sinfonischen Dichtung „Die Waldtaube“, lag Jahrzehnte zurück.

Und diese Werke, die übrigens nicht Dvořáks stärkste sind, zeugen bereits von einem gewissen Niedergang der Naturdarstellung in der Musik - selbst unter den böhmischen Komponisten, die von jeher eine Neigung dazu besaßen.

Vielfach wurden diese Werke als Refugien des Erhabenen gehandhabt.

Strauss' „Alpensinfonie“ kann auf Albrecht von Hallers ausladendes Epos „Die Alpen“ zurückverweisen - ein 1729 erschienenes Lang-Gedicht; für Kant war es die entscheidende Adresse einer idealen Darstellung des Natur-Erhabenen.

Lange vorbei.

Innerhalb der 20er Jahre war uns selbst bereits - in unserer Sendereihe - die Natur in Gestalt von Filmmusiken zu den Berg-Filmen von Arnold Fanck begegnet (in denen Leni Riefenstahl jeweils die Hauptrolle spielte).

Auch hier also: eine filmisch gleichsam gefasste, technisch ‚verkünstlichte‘ Natur - im Medium der Schwarz-Weiß-Darstellung; als Schauplatz dramatischer Bewährungsproben für diejenigen, die sie durchwandern.

Zeit für eine entsprechende Reminiszenz?

„Im Kampf mit dem Berge“ von 1921.

Hinter dem Pseudonym Paul Merano verbarg sich schamhaft der Komponist Paul Hindemith.

4	Koch Schwann LC 01083 3-1772-2 H1 Track 001	Paul Hindemith (alias Paul Merano) „Im Kampf mit dem Berge“ I. Vorspann (Die Schweizer Berge) Ensemble (Marietta Kratz, Katrich Scheitzbach, Violine, Michael Katzenmeier, Viola etc.) Ltg. Helmut Imig 1994	1'58
---	--	---	------

Anfang der Filmmusik zu "Im Kampf mit dem Berge", dem Film von Arnold Fanck von 1921. Hier 1994 gespielt von einem Ensemble unter Leitung von Helmut Imig.

Die heutige Folge unserer Sendereihe über die 20er Jahre führt den Namen Goethe im Titel.

Aus Anlass unserer Frage: Gibt es ein Naturprinzip in der Kunst?

Wir sollten daher vielleicht kurz die Frage klären, was ausgerechnet Goethe - der in dieser Sendereihe erstaunlicherweise schon häufiger genannt wurde - hier zu suchen hat?

Goethe, als ein Autor des 18. Jahrhunderts, hätte sich über die Entwicklungen der Welt innerhalb der 20er Jahre gewiss sehr gewundert; ja sie möglicherweise überhaupt nicht verstanden.

Wenn Goethe trotzdem hier vorkommt, so liegt es sicherlich auch ein bisschen daran, dass er von jeher als Schlüsselfigur seiner eigenen Zeit, ja seines Jahrhunderts angesehen wurde.

Goethe dürfte die einzige Figur der Kulturgeschichte sein, nach der ein Zeitalter benannt ist: die „Goethe-Zeit“.

Seine überdimensionale Rolle - ein Ergebnis der Stilisierungen im 19. Jahrhundert - hat gewiss nur teilweise etwas damit zu tun, dass dieser Autor zum Beispiel mit dem „Faust“ das ‚Nationaldrama‘ der Deutschen geschaffen hat.

Er hat darin einen Charakter geschildert, den die Deutschen selber aufgrund des Forschungsdranges, seiner Zwiespältigkeit („zwei Seelen wohnen, ach, in meiner Brust“) und wegen des Teufelspakts, als typisch für sich angenommen und akzeptiert haben.

Goethe, kein Zweifel, war daneben gewiss der größte Lyriker seiner Zeit.

Er hat auch mit den „Wahlverwandtschaften“, ich würde doch sagen, den besten Roman der deutschen Literaturgeschichte geschrieben.

Aber all das hat hier eigentlich keine Bedeutung - und mit den 20er Jahren überhaupt nichts zu tun.

Wir kommen der Sache dagegen einen Schritt näher, wenn wir uns vergegenwärtigen, dass Goethe im Anfangsmonolog des „Faust“ die Grundformel aller Metaphysik schön und einfach formuliert auf den Punkt gebracht hat.

Faust bekennt sich dort bekanntlich zu allen möglichen Zweifeln hinsichtlich der Wissenschaft:

„Bilde mir nicht ein, was Rechts zu wissen,
Bilde mir nicht ein, ich könnte was lehren,
Die Menschen zu bessern und zu bekehren.
Auch hab' ich weder Gut noch Geld,
Noch Ehr' und Herrlichkeit der Welt;
Es möchte kein Hund so länger leben!
Drum hab' ich mich der Magie ergeben“.

Sich der Magie zu ergeben, und in der Folge einen Pakt mit dem Teufel einzugehen, das nun begründet Faust damit, dass er sagt und die entscheidende Losung ausgibt:

„Dass ich erkenne, was die Welt
Im Innersten zusammenhält“.

Dieser Erkenntnisvorsatz, auf dem Gipfel aller Unzufriedenheit der Natur doch noch deren ultimatives Geheimnis zu enthüllen, diese Formel also fasst alle metaphysischen

Bemühungen des Abendlandes in schlichter Form zusammen - zu erkennen, was die Welt im Innersten zusammenhält.

Und sie erklärt außerdem den Forschungsimpetus Goethes selber.

Wir hören, kurz zwischendurch, ein Goethe-Lied aus dem "Faust"; komponiert 1921 von Hans Sommer.

Es singt Benjamin Appl.

5	Pentatone LC 12686 PTC 5187 023 Track 002	Hans Sommer "Der König in Thule" Benjamin Appl Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin Ltg. Guillermo García Calvo 2021	4'16
---	--	--	------

"Der König in Thule", ein Goethe-Lied (das im "Faust" vorkommt), hier komponiert 1921 von Hans Sommer.

Benjamin Appl sang, das Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin wurde 2021 dirigiert von Guillermo García Calvo.

Goethe, und damit kommen wir zum Punkt, war eben nicht nur Lyriker, Dramatiker und Prosa-Schriftsteller.

Er forschte auch.

Einen Gegensatz von Fiktion und Wissenschaft, Dichtung und Wahrheit (so der Titel seiner Autobiographie), wollte er nicht wirklich anerkennen.

Vermutlich hat das satirische Goethe-Dramolett, welches Alfred Polgar und Egon Friedell 1908 verfassten, gar nicht so Unrecht:

Darin muss sich Goethe selbst einem Goethe-Examen unterziehen.

Er fällt durch.

Denn er weiß die Antwort, welches das Hauptwerk Goethes gewesen sei, nicht korrekt anzugeben - jedenfalls nicht, wenn es nach dem Willen der Prüfer geht.

Goethe nämlich antwortet auf die Frage, welches sein eigenes Hauptwerk gewesen sei: "Die Farbenlehre."

Und rasselt durch.

Die Autoren Polgar und Friedell kannten ihren Goethe gut.

Sie hatten Recht.

Und genau da nun halten wir an der Stelle, wo wir hingehören.

Wenn Goethe als sein Hauptwerk die Farbenlehre ansehen konnte, so liegt das eben daran, dass er von einer Einheit von Sprachkunstwerk und Naturforschung, von Kunst und Wissenschaft ausging.

Die Kunst ist nach organischen Gesichtspunkten organisiert, ebenso wie die Natur es ist.

Es gibt eine Art Naturprinzip der Kunst.

In den 20er Jahren nun klingt derlei, wenn man es sich hier neu auf die Fahnen schreibt, zunächst rückwärtsgewandt und recht konservativ.

Für Goethe war es das aber nicht.

Entsprechend groß ist sein Einfluss noch an Ecken und Enden der Musikgeschichte, wo man dies kaum erwartet hätte.

Blicken wir auf die Musik!

„Die größte Bedeutung“, so schreibt etwa der Literaturwissenschaftler Dieter Borchmeyer, „hatte Goethe zweifellos für Anton Webern.“

Aha.

Erstaunlich.

Diese Bedeutung Goethes zeigten, so Borchmeyer, weniger Weberns eigentliche Goethe-Kompositionen ("Gleich und gleich" aus den „Vier Liedern für Singstimme und Klavier“ op. 12 sowie die „Zwei Lieder für gemischten Chor und fünf Instrumente“ op. 19 aus den „Chinesisch-deutschen Jahres- und Tageszeiten“), als vielmehr „der eminente Einfluss von Goethes Farbenlehre und Morphologie auf seine (Weberns) Kompositionslehre“.

Webern, eine Goethe-Freund?

Wer hätte das gedacht!

Goethe spiele eine „mäeutische Rolle“ - also eine „hebammenhafte“ Rolle, so Borchmeyer, für die „Entwicklung der Reihentechnik“.

Schon Anton von Webern wäre damit, so Borchmeyer, „ein Zeichen dafür, dass Goethe nicht nur die spätrömantischen Repräsentanten der bürgerlichen Musiktradition, sondern auch die radikalen Neuerer zu inspirieren vermochte.“

Potztausend.

6	Sony LC 06868 01-045845-10 Track 229	Anton von Webern Streichtrio op. 20 I. Sehr langsam Members of the Juilliard String Quartet 1971	3'20
---	---	--	------

Wenn man dabei an Goethe denkt, klingt's doch gleich viel... harmonischer.

1. Satz: Sehr langsam aus dem Streichtrio op. 20, komponiert 1926/27 von Anton von Webern.

Mitglieder des Juilliard Quartetts 1971.

Ausgerechnet Goethe inspiriert die Fortschrittler der Musik der 20er Jahre wie etwa Anton von Webern.

Die musikalischen Spätromantiker dagegen, wir haben es hier schon vielfach angedeutet, verstummen innerhalb der 20er Jahre auf frappante Weise.

Sogar die Erfolgreichsten wie Richard Strauss oder Sergei Rachmaninoff.

Das ist sogar bei solchen Spätromantikern zu beobachten, deren Naturnähe sozusagen genetisch gegeben scheint.

In Schweden etwa gelingt Hugo Alfén, ein wichtiger Exponent dieser Richtung, in den 20er Jahren, obwohl er noch bis 1960 leben wird, kaum noch etwas.

Werke wie die "Mittsommerwache" oder die "Skärgårdsbilder" („Bilder aus den Schären“) liegen schon lange zurück.

Zu Chören wie etwa "Morgendämmerung am Meer" wird er bezeichnenderweise erst wieder in den 30er Jahren ausholen.

Betrachten wir seinen 'Mistreiter' Wilhelm Stenhammar.

1914 hatte Stenhammar seine "Spätsommernächte", fünf kleinere Klavier-Stücke, vollendet. In den 20er Jahren, bevor er 1927 stirbt, verlegte er sich fast vollständig aufs Dirigieren.

Wenn die etwas Jüngeren, etwa der 1903 in Norwegen geborene Sparre Olsen, an diese Linie dennoch anzuknüpfen versuchen, so tun sie es unter veränderten Vorzeichen.

Ausgehend von der Musik Edvard Griegs, bedient sich Olsen bei der Volksmusik seiner norwegischen Heimat.

Sowohl politische wie identitätsbildende Impulse, wie man sie etwa bei den Ungarn antreffen konnte, gehen ihm eher ab.

Olsen feiert schon 1927/28 in dem Frühwerk "Sechs alte Dorflieder aus Lom" op. 2 die Natur als Refugium des Rückzugs - und damit als schützenswerten Raum der (Natur-)Geborgenheit.

Ein zeitiger Beleg für ein Umweltbewusstsein in der Musik?

Wohl schon.

Øyvind Aase weiß Bescheid.

7	Toccata LC 14674 TOCC 0584 Track 014	Sparre Olsen Seks gamle bygdevisur frå Lom (Six Old Village Songs from Lom) op. 2 Øyvind Aase, Klavier 2020	3'12
---	---	--	------

"Sechs alte Dorflieder aus Lom" op. 2, 1927/28 komponiert von Sparre Olsen, hier mit Øyvind Aase am Klavier.

Wo die Natur, ungeachtet der eher naturfernen Begleitumstände der 20er Jahre, in der Musik wieder zu Ehren kommt, da geschieht dies fast immer unter Rückbezug auf ältere Meister.

Sie bilden die Ausrede dafür, derlei überhaupt noch zu dürfen.

Wo immer die Natur in den 20er Jahren thematisch wird, geschieht das am liebsten unter dem Schutz und Deckmantel eines historischen Bezugs; in der Musik etwa unter Rückgriff auf Beethoven oder Grieg.

Wo das nicht gut möglich ist, da wird es schwierig.

Der Roman der 20er Jahre etwa hat die Beziehung zur Natur nahezu verloren, so muss man wohl sagen.

Hier dominieren Stadtlandschaften, von Joyce' „Ulysses“ über John Dos Passos' „Manhattan Transfer“ bis zu F. Scott Fitzgeralds „The Great Gatsby“.

In Deutschland, da wo ein Sinn für ländliche Gemeinschaften evoziert wird, etwa bei Oskar Maria Graf, dominiert die Akzentuierung familial geprägter Gesellschaften in der Provinz - nicht aber die Natur.

Graf schildert das Leben auf der Scholle (damit haben wir uns in einer früheren Folge dieser Sendereihe schon beschäftigt).

Es geht ihm, Oskar Maria Graf, nicht (oder nicht so sehr) um Natur.

Ähnlich lag es bereits früher in den gern unterschätzten Romanen von Peter Rosegger und den durchaus bemerkenswerten Dramen von Ludwig Anzengruber.

Nicht Landschaft, sondern die ländliche Bevölkerung steht dort im Zentrum.

Der Umweltschutz selber, dessen Wurzeln bis auf das Jahr 1800 datierbar sind, verfügte zwar schon seit 1899 über den Naturschutzbund in Deutschland bzw. dessen organisatorischen Vorgänger, den Bund für Vogelschutz.

Dieser wiederum, in dem Maß, in dem er sich von Beginn an für den Naturschutz als solchen zuständig fühlte, war ideologisch nicht so bezugslos und unabhängig in seiner Naturemphase wie man dies vielleicht denken könnte.

Hier ging es nicht nur um die Schaffung von Nisthilfen, Winterfütterung und um den besagten Vogelschutz.

Unter Führung seiner Chefin Lina Hähnle setzte man sich etwa vehement für ein gesetzliches Verbot von Hutfedern ein, die in der Mode um 1900 stark nachgefragt waren. Man verfolgte von Anfang an politische Ziele.

Diese waren sogar so geartet, dass der Vogelbund 1933 die Machtübernahme der Nazis mit offenen Armen begrüßte.

Die politische Instrumentalisierung ließ denn auch nicht lange auf sich warten.

Schon in den 20er Jahren war diese Bewegung zu jener Stärke gelangt, die es erst ermöglichte, in den 30er Jahren ein „Reichsnaturschutzgesetz“ zu erlassen.

Die Grenzen zwischen Umweltschutz und Politik waren fließend geworden.

Ab 1935 unterstanden die Vogelschutzwarten direkt dem Reichsforstamt von Hermann Göring.

Dies alles sei hier nur deswegen angeführt, um zu sagen: Das Naturbewusstsein ist in den 20er Jahren eine sich aus verschiedensten Quellen speisende *Unselbstverständlichkeit*.

Romantik, Heimatschutz, Jugendbewegung und Lebensreformbewegung sind flankierende, den Naturbegriff vielfach überwölbende Strömungen.

Dazu kommt in den 20er Jahren noch eine weitere Lehre und Weltanschauung mit Macht und weltweiter Ausstrahlung hinzu.

Auch sie ist nicht vom Himmel gefallen; sondern bezieht sich emphatisch auf Goethe als Inspirationsquelle zurück.

Die Rede ist von der Anthroposophie.

8	Glossa LC 00690 8 42456202008 9 Track 003	Viktor Ullmann Symphonie Nr. 1 "Von meiner Jugend" op. 11 II. Nocturne Brussels Philharmonic Ltg. Gerd Albrecht 2008	4'57
---	--	---	------

Nocturne, der 2. Satz aus der 1. Symphonie von Viktor Ullmann, komponiert 1928, uraufgeführt 1929 in Prag.

Ullmann stand der Lehre der Anthroposophie nah und betrieb sogar von 1931 bis 1933 eine anthroposophische Buchhandlung in Stuttgart.

Danach ging er nach Prag, wo er zur Freimaurerei überging.

1944 wurde Ullmann in Auschwitz-Birkenau ermordet, nachdem er 1942 zunächst nach Theresienstadt deportiert worden war.

Hier entstand sein heute bekanntestes Werk, die Kurzoper „Der Kaiser von Atlantis“.

Viktor Ullmann interessiert uns hier als einer jener Komponisten, die eine Zeitlang der Anthroposophie nahestanden.

Auch bei der Anthroposophie, wir haben es angedeutet, ist ein Klassikerbezug, insbesondere eine Verehrung für Goethe, virulent und nicht zu unterschätzen.

Das „Goetheanum“, also das heutige Festspielhaus und zentrales Tagungsgebäude der Anthroposophischen Gesellschaft in Dornach, spricht es aus.

Der Gründer der Anthroposophie, Rudolf Steiner, war ein Goethe-Fan.

Um nicht zu sagen: ein ‚Goethe-Vollender‘ – aber das hätte er vermutlich nicht gern gehört.

Steiner, geboren 1861 in Ungarn, war selbst noch an der Weimarer Ausgabe der Werke Goethes beteiligt gewesen, hatte also seine Nähe zu diesem Autor auch wissenschaftlich dokumentiert.

Er begründete eine ganzheitliche Lehre der Einheit von Körper und Geist.

1902 war er zunächst Generalsekretär einer in Berlin gegründeten deutschen Sektion der Theosophie geworden.

Rudolf Steiner, der sich hier also einer bestehenden, damals in sich zerstrittenen Bewegung angeschlossen hatte, hatte sich zunächst inspiriert gefühlt von den teilweise problematischen Philosophien eines Ernst Haeckel, Max Stirner und Friedrich Nietzsche; wir sehen erneut, ein wie bunt besetztes Haifischbecken die Zeit ist, von der wir reden.

Indem Rudolf Steiner zur Theosophie stößt, wandelt er sich indes weiter, bezieht Elemente der christlichen Mystik, der Lebensphilosophie, der Esoterik und anderer Strömungen sowie immer wieder Goethes mit ein, lässt eine eigene philosophische Melange dabei entstehen, und kreierte im Endeffekt eine der, man kann sagen: wirkungsmächtigsten Privatmythologien, die es überhaupt gibt.

Die Erfolgsgeschichte der Anthroposophie mit ihren Waldorfschulen und pädagogischen Programmen ist bis heute enorm.

Sie dürfte, um es vorsichtig zu formulieren, ein schlagendes Beispiel für die Tatsache sein, dass auch aus merkwürdigen Bedingungen Richtiges folgen kann.

Anhänger gab es schon damals viele.

Die Fans der Anthroposophie von Rudolf Steiner reichen von Christian Morgenstern über Henry van de Velde, Le Corbusier und Frank Lloyd Wright bis zu Piet Mondrian und Jorge Luis Borges.

Die rassistischen und antisemitischen Vorwürfe, die der Theorie Steiners immer wieder gemacht wurden, konvergieren nach seinem Tod 1925 in einem mehr oder weniger harmonischen Verhältnis zu den neuen Machthabern in Deutschland.

Die Anthroposophie erfreut sich hier des besonderen Schutzes von Rudolf Heß, dem Stellvertreter Hitlers.

All dies, ebenso wie die theoretischen Elemente der Anthroposophie, braucht uns hier im Einzelnen nicht zu interessieren.

Bemerkenswert vielleicht, dass selbst unverdächtige Künstler wie etwa der Dirigent Bruno Walter ein Anhänger Steiners und der Anthroposophie waren.

Bruno Walters entsprechendes Bekenntnis stammt sogar aus dem Jahr 1957; er ließ sich also von den möglichen Verstrickungen der Anthroposophie im Nationalsozialismus nicht im Mindesten irritieren.

Die folgende Aufnahme der 2. Symphonie von Gustav Mahler entstand im selben Jahr. Die Solistin, Bruno Walter dirigiert das New York Philharmonic, ist Maureen Forrester.

9	Sony LC 06868 82796- 92460-2 Track 204	Gustav Mahler Symphonie Nr. 2 "Auferstehung" IV. Urlicht Maureen Forrester, Mezzo-Sopran The New York Philharmonic Ltg. Bruno Walter 1957(/58)	4'11
---	--	--	------

„Urlicht“, der 4. Satz aus der 2. Symphonie, genannt „Auferstehung“, von Gustav Mahler. Hier 1957 mit Bruno Walter am Pult des New York Philharmonic.

Bruno Walter war ein (später) Anhänger der Lehre von Rudolf Steiner - so wie es heute, ungeachtet auch fragwürdiger Aspekte der Anthroposophie, ungezählte praktische Fans und Jünger dieser Richtung gibt.

Die Anthroposophie stammt zwar selber nicht aus den 20er Jahren, verselbständigt sich aber hier, und zwar aufgrund des Todes von Rudolf Steiner im Jahr 1925, in entscheidender Art und Weise.

Das nach Steiners plötzlichem Ableben ratlose Fünfergremium der Anthroposophischen Gesellschaft stand unvermittelt vor der Aufgabe, die Geschäfte zu ordnen und der Organisation einen Weg in die Zukunft zu ebnen.

Abspaltungen erfolgten.

Einzelne Vorstandsmitglieder wurden aus dem Verein sogar ausgeschlossen.

Unter dem Einfluss der zweiten Ehefrau des Gründervaters, Marie Steiner, wurde nun vor allem die Waldorfbewegung intensiviert.

Darin hatte Marie Steiner offenbar nachhaltigen (und nachhaltig zu würdigenden) Erfolg.

Die Anthroposophie kann bis heute durchaus als eines der langlebigsten, am nachdrücklichsten wirkenden Erbstücke der 20er Jahre betrachtet werden.

Dabei immer wieder zentral: der enge Naturbezug.

Also: der Anspruch, eine Lehre im goetheanischen Einklang mit der Natur gebildet zu haben.

Hier kommt ganz kurz: Goethe ohne Goethe.

10	Decca LC 00171 467 803-2 Track 212	Franz Liszt Schubert-Transkriptionen Erlkönig (Text: Goethe) Jorge Bolet, Klavier 1981	5'06
----	---	--	------

Aus den Schubert-Transkriptionen von Franz Liszt der "Erlkönig" (Text von Goethe), 1981 gespielt von Jorge Bolet.

Nun zur entscheidenden Frage: Gibt es ein Naturprinzip, ganz grundsätzlich, sei es nun in der Kunst oder auch in der Moral?

Können wir aus der Natur ablesen, oder gar abnehmen, wie zu verfahren sei in Kunst und Wissenschaft, im Leben oder in der Musik?

Die Frage ist nicht so absurd, und nicht so weit hergeholt, wie es vielleicht erscheinen könnte.

Der Begriff des Naturrechts etwa, bereits im 18. Jahrhundert (und im Grunde schon seit der Antike), hatte genau dies gewollt.

Man hatte versucht, aus der Beobachtung der Natur heraus, also empirisch, zu Handlungsgrundsätzen und Gesetzen zu gelangen.

Auftrieb erhielt diese Bewegung bei den empiristischen Philosophen John Locke und Thomas Hobbes in England.

Die spätere Devise „Zurück zur Natur“ von Jean-Jacques Rousseau hatte ihr weitere Kraft verliehen.

Selbst Immanuel Kant hatte dem Naturrechtsbegriff nie eigentlich widersprochen; und zwar aufgrund seiner Sympathie gegenüber der Vorstellung, die Moral könne überzeitlich, metaphysisch festgeschrieben und a priori gegeben sein.

„Metaphysik der Sitten“ nennt Kant das; obwohl er eigentlich ein Verächter der Metaphysik gewesen ist.

Der junge Carl Schmitt, später der wichtigste Rechtstheoretiker im Nationalsozialismus, veröffentlicht 1922 seine „Politische Theologie“ – ein Buch, das (schon vom Titel her) die politische Macht, genannt „Souveränität“, metaphysisch begründen möchte.

Es geht Schmitt um eine auf der Natur aufgebaute, apologetische Lehre vom Souverän. Blut und Boden, die berühmten Losungsworte des NS, sind hier nicht fern.

Der Rechtsphilosoph Gustav Radbruch, zur Zeit der Weimarer Republik Reichsminister der Justiz und Abgeordneter der SPD im Reichstag, ist da zwar gemäßiger – aber trotzdem positiv in Bezug auf einen Naturbegriff.

Radbruch ist gegen die Todesstrafe, ebenso gegen das Zuchthaus.

Als Neukantianer verortet er das Recht als soziale Institution in einem Bereich zwischen Natur und Ideal.

Theorie und Praxis der Gerechtigkeit sind für ihn eine Kulturleistung – aber doch eine, die auf die Natur immer noch rekurren kann, also mit ihr im Einklang steht.

Wir stellen fest: Rechtsphilosophisch und moralisch ist ein emphatischer Naturbezug – und zwar noch in den unterschiedlichsten Lagern – fast eine Selbstverständlichkeit.

So muss es auch sein (zur damaligen Zeit).

Denn alles andere wäre: ruchloser Relativismus.

Wir sehen: Die Natur, im strengsten, ja ernstesten Bezirk der Philosophie, ist immer noch maßgeblich – oder wird doch als solches angesehen.

Man weiß vielleicht nicht genau, wie man die eigenen Wertmaßstäbe aus der Natur ableiten oder gewinnen will.

Aber man geht doch irgendwie davon aus, dies sei möglich.

Es *muss* möglich sein.

Alles andere wäre gefährlich.

Die Frage, ob die Kunst der Natur folgt, ob sich die Macht der Natur in der Kunst ausspreche, ist philosophisch natürlich mindestens ebenso schwer zu beantworten.

Jeder kann gewiss daran glauben, das ist ein gutes Recht jedes Künstlers.

Der Name Goethes jedenfalls steht in unserem Zusammenhang für ein Vertrauen darauf, dass sich Kunst und Natur in ein einvernehmliches Verhältnis bringen lassen.

1921 vertont der späte Ferruccio Busoni eine ganze Reihe von Goethe-Liedern, darunter das „Lied des Méphistophélès“.

Die Aufnahme, begleitet von Jörg Demus, stammt von 1964. Es singt Dietrich Fischer-Dieskau.

11	DG LC 00173 463 515-2 Track 013	Ferruccio Busoni (Text: Goethe) „Lied des Méphistophélès“ „Schlechter Trost“ Dietrich Fischer-Dieskau, Bariton Jörg Demus, Klavier 1964	1'18
----	--	--	------

„Lied des Méphistophélès“ von Ferruccio Busoni, 1964 gesungen von Dietrich Fischer-Dieskau, Bariton, begleitet von Jörg Demus am Klavier.

Goethe wäre es nicht in den Sinn gekommen, ein einfaches Ableitungsverhältnis der Kunst aus der Natur anzunehmen.

So naiv ist er nicht; und so naiv sind auch nicht die - zahlenmäßig eher wenigen - Künstler und Komponisten, die sich in den 20er Jahren auf ihn berufen und mit Goethe beschäftigen.

Ein leichter Naturkultus, als Ausläufer oder Spätwirkung der Romantik, ist in jedem Fall nicht mit dem Versuch zu verwechseln, die Natur schlicht zu imitieren.

Genau mit dem Begriff einer Kunst als Naturnachahmung, so wie er seit der Antike gebildet worden war, war es schon seit Klassik und Romantik im 18. und 19. Jahrhundert definitiv vorbei.

Dieser Imitatio-Begriff nämlich hatte schon lange für Ärger gesorgt.

Bei Platon - in der Antike also - war die Annahme, dass die Kunst die Natur nachahme, der Grund für Platons Verurteilung der Künste insgesamt gewesen.

Platon war gegen die Kunst, man kann es so einfach sagen.

Denn: Weil schon die Natur selber - innerhalb der Philosophie Platons - ein Abbild der Ideen ist, bedeutete für ihn eine Imitation der Natur zwangsläufig, dass man, wenn man die Natur nachahmt, ein Abbild noch einmal abbilde.

Das Kunstwerk, als Nachahmung der Natur, war für ihn ein Abbild zweiter Ordnung.

Damit trifft die Kunst insgesamt - ausgenommen ist nur die Hymnik - ein strenges philosophisches Verdikt.

Die Philosophie, bei Platon, kippt in Kunstfeindschaft um.

Das 18. Jahrhundert wiederum hatte die Naturnachahmung aus anderen Gründen abgelehnt.

Naturnachahmung würde nach ihren Grundsätzen bedeuten, dass man sich abhängig macht von einem Vorbild; und das widerspricht der (hier schon gelegentlich dargestellten) Kunstautonomie.

Also: Wer im 20. Jahrhundert zur Natur zurückkehren und sie feiern will, der muss füglich anders, raffinierter zu Werke gehen.

Er muss die Natur evozieren, ihren Eindruck erwecken, nicht aber ‚nach der Natur malen‘.

Carl Orff, ein gutes Beispiel, wurde 1895 in München geboren.

Auch er stellt einen Beleg für einen Komponisten dar, der in den 20er Jahren - Orff ist in diesen Jahren noch jung - bemerkenswert wenig komponiert.

Er hat allerdings in den 10er Jahren bereits eine Oper abgeschlossen, hat sich also als Komponist bereits auf den Weg gemacht.

In den 20er Jahren gibt er sich als Fan der Werke von Franz Werfel, von dem er einzelnes vertont.

Beeinflusst wird Carl Orff von Igor Strawinsky, beeindruckt ist er sogar vom Werk Brechts.

Orff träumt von einem Gesamtkunstwerk eigener Couleur, einer Wiederauflage des Wagnerschen Konzeptes, aber etwas volksaufklärerischer, auch volkstümlicher akzentuiert. Im Unterschied zu Wagner setzt Orff auf eine stärker pädagogische Pointe.

Sie wird sich später in dem bekannten (und keineswegs zu verachtenden) „Orffschen Schulwerk“ niederschlagen.

Vor allem nimmt Orff Impulse des Frühbarock, besonders von Monteverdi auf, dessen „Orfeo“ er 1925 für eine Aufführung in Mannheim rekonstruiert.

Die musikalische Tradition, auf die er sich zurückbesinnt, ist ihm, so könnte man sagen, zur ‚Zweiten Natur‘ geworden.

Sein „Kleines Konzert nach Lautensätzen aus dem 16. Jahrhundert“ von 1927 steht dafür exemplarisch.

Orff ließ das Projekt nicht mehr los.

Die folgende Aufnahme folgt einer Revision, die Orff noch 1975, also im Alter von 80 Jahren, anfertigte.

12	Wergo LC 00846 WER 6174-2 Track 001	Carl Orff Kleines Konzert nach Lautensätzen aus dem 16. Jahrhundert I. Vincenzo Galilei (1568) senza titolo Bläser Ensemble Mainz Ltg. Klaus Rainer Schöll 1990	2'38
----	--	---	------

Anfang des „Kleinen Konzerts nach Lautensätzen aus dem 16. Jahrhundert“, komponiert 1927 von Carl Orff (hier in einer revidierten Fassung von 1975), aufgenommen 1990 mit dem Bläser Ensemble Mainz unter Leitung von Klaus Rainer Schöll.

Die Natur, die in der städtisch geprägten Kultur der 20er Jahren eigentlich abgemeldet erscheint, feiert eben drum in dieser Zeit eine sei es gemäßigte, aber fröhliche Wiederauferstehung.

Rudolf Steiners goetheanisch inspirierte Anthroposophie ist der prominenteste Versuch, ein Erziehungsmodell im Einklang mit einem gleichsam natürlichen Menschenbild zu etablieren.

Der Versuch gelingt.

Und seine Kunsttheorie ist Bestandteil und Entsprechung davon.

Ein emphatisches Verständnis für die Natur zeigt sich denn auch in etlichen, durchaus unverdächtigen Erzeugnissen dieser Jahre.

In der Naturlyrik etwa des japanischen Haiku, das sich durch die Jahrhunderte hin kontinuierlicher Beliebtheit erfreut, sind entsprechende Neigungen unvermindert am Werk.

In den 20er Jahren wird das Haiku auch von europäischen, sogar deutschsprachigen Autoren wie etwa Rainer Maria Rilke, rezipiert und adaptiert.

Rilkes späte Jahre (er stirbt 1926) enthalten überhaupt zahlreiche Beispiele für Natur- und Landschaftslyrik.

Hier kommt, bevor wir noch rasch nach England, blicken, ein Stück komponierter Landschaftsmalerei aus dem Jahr 1921:

„In the Mountain Country“, geschrieben von einem Schüler von Charles Stanford: von dem englischen Komponisten Ernest John Moeran.

Es spielt das Ulster Orchestra unter JoAnn Falletta.

13	Naxos LC 05537 8.573106 Track 002	Ernest John Moeran In the Mountain Country Ulster Orchestra Ltg. JoAnn Faleletta 2012	6'24
----	--	---	------

„In the Mountain Country“ von Ernest John Moeran.

Hier mit Ulster Orchestra unter JoAnn Falletta.

Ganz klar, dass die britische Musik auch der 20er Jahre insgesamt zahlreiche Bekenntnisse zur Natur begünstigt und enthält.

Der Vaughan Williams-Schüler Stanley Bate schreibt 1928 seinen Erstling, die Oper „The Forest Enchanted“.

Lord Berners begibt sich 1926 mit dem Ballett „The Triumph of Neptune“ nicht nur in die Mythologie, sondern zugleich ins nasse Naturelement seines Helden.

Arthur Bliss widmet seine Pastorale „Lie Strewn the White Flocks“ 1928 dem von ihm bewunderten Edward Elgar.

Havergal Brian extrahiert 1921/22 seine „Green Pastures“ aus der Oper „The Tigers“.

Frank Bridge, seines Zeichens Lehrer von Benjamin Britten, vollendet 1921 eine Sammlung von „Miniature Pastorals“ - kleinen Pastoralen.

1922 lässt er «A Spring Song», 1924 das Klavierstück „In Autumn“, 1925, gleichfalls für Klavier, eine „Winter Pastoral“ und 1926/27 die Orchester-Rhapsodie „Enter Spring“ folgen.

Thomas Dunhill versteht sich 1925 zur Oper „The Enchanted Garden“.

Gerald Finzi beginnt sein Gesamtwerk 1921 mit dem Liederzyklus „By Footpath and Stile“, gefolgt von „English Pastorals and Elegies“ und einem Nocturne für Orchester.

John Foulds vertonte in den 20er Jahren die „Isles of Greece“, Cecil Gibbs vollendet 1921 seine Klaviersuite „In the High Alps“.

Eugene Goossens, der noch 1919 „Nature Poems“ für Klavier komponiert hatte, schreibt 1923 seinen „Sheep-Shearing Song“.

Ivor Gurney folgt 1926 mit dem Song cycle „The Western Playland“, darin Titel wie „Loveliest of Trees“, „The Aspens“ und „The Sun at Noon to Higher Air“.

Die „A Moorside Suite“ von Gustav Holst stammt von 1926, die „Essex Rhapsodie“ seiner Tochter Imogen Holst von 1925.

Besonders ergiebig ist die Natur-Ausbeute bei John Ireland.

Auf die *Oriental Fantasy* „In a Chinese Temple Garden“ (1923) folgt zwei Jahre später „In a Lovers' Garden“, „Jungle Drums“ (1926) sowie 1927 „A Passing Storm on a Summer Day“ innerhalb des Orchesterwerks „3 Fanciful Etchings“.

Constant Lambert hat 1927 „The Rio Grande“ zu bieten.

Cyril Rootham schreibt zu Anfang der 20er Jahre „Brown Earth“, Peter Warlock ab derselben Zeit die Vokalwerke „Late Summer“, „Autumn Twilight“, „I have a garden“, „The Countryman“, „The Birds“, „My Own Country“, „Walking the Woods“ und „The Passionate Shepherd“.

Ralph Vaughan Williams „Pastoral Symphony“ von 1921 haben wir hier schon kennengelernt.

Arnold Bax beschließt den Reigen 1930 mit seinem Klavierkonzert „Winter Legends“.

Und Eric Coates im selben Jahr mit der Serenade „By the Sleepy Lagoon“.

Kurz: Mit Natur haben die Briten nicht das geringste Problem - und sei es auch nur in Gestalt von Jahreszeiten- oder Countryside-Hommagen.

Frederick Delius ist es, der 1923 das Chorstück „The splendour falls on castle walls“ komponiert; die Vertonung eines Gedichtes von Lord Tennyson.

14	Somm LC 23217 210 Track 020	Frederick Delius (Text: Alfred Lord Tennyson) „The splendour falls on castle walls“ Elysian Singers of London Ltg. Matthew Greenall (P) 1992	2'24
----	--------------------------------------	--	------

„The splendour falls on castle walls“, 1923 komponiert von Frederick Delius (Text: Alfred Lord Tennyson).

Sie hörten die Elysian Singers of London 1992 unter Matthew Greenall.

Noch einmal: Bei aller Vorliebe zum Organischen, die in den 20er Jahren ein Gegengewicht zum Städtischen, zum Konstruierten und modern Zerrissenen bildet, sollte man jene Zeit doch nicht rückblickend für so naiv halten, als habe man geglaubt, Gesetze der Kunst - oder auch nur deren Formen - direkt und unmittelbar der Natur ablauschen zu können.

Die 20er Jahre, sie mögen organizistische Tendenzen aufweisen; naturalistisch aber sind sie nicht.

Dem Realismus und der Einsicht, dass wir selbst die Gesetze bilden, einsehen, entwerfen und formulieren, nach denen die Natur sich richtet, kann sich in den 20er Jahren niemand mehr verwehren.

Ein der Spätromantik und der Tradition verpflichteter Dirigent wie Wilhelm Furtwängler interessiert sich nicht von ungefähr weit mehr für neue Musik als alle seine Nachfolger zusammengenommen.

Die Zahl der Ur- und Erstaufführungen, die dieser scheinbar konservative Mann dirigiert, stellt sogar noch das diesbezügliche Wirken eines Simon Rattle in den Schatten.

Ja Furtwängler erinnert, was seine Dirigate anbetrifft, hier eher an den frühen Pierre Boulez.

Sie alle wissen: Wir konstruieren Natur, auch wenn wir sie feiern wollen.

Natürlich klafft andererseits auch bei Furtwängler, apropos, im Verzeichnis seiner eigenen Kompositionen während der 20er Jahre eine typische, das ganze Jahrzehnt andauernde Lücke.

Er kriegt nichts zustande.

Er sieht, dass er trotz allem kompositorisch in diese Zeit nicht passt.

Der aus Paraguay stammende Komponist und Gitarrist Agustín Barrios, der aus Verehrung für die indigene Bevölkerungsgruppe der Guarani sogar seinen Namen und seine äußerliche Erscheinungsweise ab 1930 ändert, ist sich des nie zu überbrückenden Abstandes zu den indigenen Völkern, deren Nähe er sucht, wohl bewusst.

Sein Naturbezug ist nicht naiv.

1921 komponiert Barrios sein kleines Werk "Las Abejas" ("Die Bienen").

Danach: die gleichfalls aus den 20er Jahren stammende "Danza paraguaya" von Agustín Barrios.

Es spielt Thibaut Garcia.

15	Erato LC 00200 5054197726170 Track 010 + 007	Agustín Barrios "Las Abejas" ("Die Bienen") "Danza paraguaya" Thibaut Garcia, Gitarre (P) 2023	3'59
----	---	--	------

Thibaut Garcia, Gitarre, mit zwei Titeln des paraguayenischen Komponisten Agustín Barrios. Zuletzt: "Danza paraguaya", und davor "Las Abejas" ("Die Bienen"), beide komponiert in den 20er Jahren.

Dass die Natur auch auf den Pop-Bereich, also den aufkommenden Schlager und das Chanson in jenen Jahren ausstrahlt, haben wir hier schon gelegentlich feststellen können: z.B. in Mistinguets "Je suis nature".

Man sucht sich die Natur dort, wo immer man sie finden kann.

"Chant of The Jungle", ein Number 1-Hit des Jahres 1929 aus dem Film "Untamed" ("Ungezähmt"): Es singt Frank Munn, begleitet von Nat Shilkret & The Victor Orchestra.

Gibt es ein Naturprinzip in der Kunst?

Antwort: Vielleicht anderswo.

16	Retrospective LC 05871 RTR 4299 Track 008	Nacio Herb Brown (Text: Arthur Freed) "Chant of The Jungle", Frank Munn, vocal Nat Shilkret & The Victor Orchestra 1929	2'58
----	--	---	------

"Chant of The Jungle", komponiert Herb Brown.
Frank Munn sang, mit Nat Shilkret & The Victor Orchestra 1929.

In den turbulenten, das Orientierungsvermögen auf harte Proben stellenden 20er Jahren wird die Natur noch einmal zu einem probaten Rückzugsort.

Hier kann man romantischen Sehnsüchten nachhängen, ohne unangenehm aufzufallen.

Sich die Gesetze nicht mehr selbst zu geben, sondern sie direkt aus der Natur zu beziehen, mag eine Fiktion sein, eine Vorstellung also, mit der mancher Künstler, auch Komponisten, in dieser Zeit noch kokettieren.

Daran zu glauben ist nicht mehr unbedingt nötig.

In den 30er Jahren dann wird, nicht zuletzt durch die furchterregende "Blut-und-Boden-Doktrin" der Nazis, der Naturkultus noch einmal mit militanter Schärfe zurückkehren.

Statt einen Naturglauben zu zelebrieren, wird die vermeintliche Naturnähe nun propagandistisch verbreitet und der betreffende Glaube den Gefolgsleuten abverlangt.

Es ist eine Pervertierung allen Naturbezugs im Gange.

Machen wir uns die Hände damit nicht schmutzig.

Bleiben wir, wo wir hingehören, in den hier wohlthuend disparaten Zwanzigern.

Der russische Komponist Nikolai Medtner, der in den 20er Jahren immerhin sein 2. Klavierkonzert vollendet, ist ein nicht untypischer Fall.

Medtner beginnt das Jahrzehnt bezeichnenderweise mit einer "Sonata reminiscenza" (1920) und der Vollendung seines auf drei Klavier-Zyklen angewachsenen Werkkomplexes "Vergessene Weisen".

Der Sonaten-Output des Jahrzehnts kulminiert bei ihm in einer „Sonata romantica“.

Seine „Nachtwinde“ hatte er schon vorher zu Papier gebracht.

Seine „Sonate-idylle“ ist noch in den 30er Jahren von einer emphatischen Naturvorstellung eigentlich nicht zu trennen.

Aus seinen 1920 vollendeten „Vergessenen Weisen“ hören wir zwei Titel, für die ähnliches gilt:

Zunächst: „Primavera“, gespielt 1947 vom Komponisten selbst.

Und danach: „When roses fade“, komponiert 1923.

Auch hier sitzt Nikolai Medtner selbst am Klavier.

Es singt (im Jahr 1950): Elisabeth Schwarzkopf.

17	apr LC APR 5548 Track 013	Nikolai Medtner „Primavera“ Nikolai Medtner, Klavier 1947	4'26
----	------------------------------------	--	------

18	EMI LC 06646 2 26431 2 CD 21 Track 010	Nikolai Medtner „When roses fade“ Elisabeth Schwarzkopf, Nikolai Medtner, Klavier 1950	2'12
----	--	--	------

Zwei Titel aus den 20er Jahren, komponiert von dem russischen Komponisten Nicolai Medtner.

Zuletzt „When roses fade“, gesungen von Elisabeth Schwarzkopf im Jahr 1950, begleitet vom Komponisten.

Und davor dieser erneut, im Jahr 1947 am Klavier solo.

Medtner spielt Medtner: „Primavera“ aus den „Vergessenen Weisen“, abgeschlossen 1920.

In der kommenden Woche werden wir uns hier mit den eher faktischen, wissenschaftlichen, sogar naturwissenschaftlichen Neuerungen beschäftigen, welche die 20er Jahre prägten und von früheren Jahren unterschieden.

Die 20er Jahre, ganz äußerlich betrachtet, waren halt eine ‚Neue Zeit‘, und das konnte für die Künste, für das Leben und die Philosophie, auch den Alltag des Jahrzehnts nicht folgenlos bleiben.

Zum Schluss, eingespielt 1927 von dem untrüglichen Paul Whiteman and his Concert Orchestra: „Just A Memory“ von Ray Henderson.

Und damit: Bis zur nächsten Woche.

Mein Name ist Kai Luehrs-Kaiser.

Ihnen noch einen schönen Nachmittag und Abend.

19	Naxos LC 05537 8.120628 Track 017	Ray Henderson Just A Memory Paul Whiteman and his Concert Orchestra 1927	3'14
----	--	---	------