

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

20. Folge: "Da steckt der Wurm drin:  
Keime der 30er Jahre inmitten der 20er?"

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

Heutiger Titel: "Da steckt der Wurm drin: Keime der 30er Jahre inmitten der 20er?"

1	Acrobat LC 86712 ACQCD7153 Track 306	Milton Ager (Text: Jack Yellen) "Wait for the Happy Ending" Scrappy Lambert, vocal Red Nichols and His Orchestra 1929	2'45
---	---	---	------

"Wait for the Happy Ending" von Milton Ager (Text: Jack Yellen), ein Hit des Jahres 1929, hier mit Red Nichols and His Orchestra.  
Es sang Scrappy Lambert.

Worauf wir in unserer Sendereihe über die 20er Jahre noch überhaupt nicht zu sprechen gekommen sind, obwohl sich die Sendereihe mit der heute vorletzten Folge langsam schon ihrem Ende nähert, das ist das Naheliegendste - und Gassenläufigste.  
Nämlich der *Mythos* der Goldenen Zwanziger Jahre.  
Nur, Mythos ist eigentlich schon zu viel gesagt.

Wo die häufig anzutreffende Wendung „Goldene Zwanziger“ eigentlich herkommt, lässt sich im Nachhinein vermutlich kaum noch aufklären.  
So oft sie nachträglich beschworen wurde, so vehement ist die Annahme, dass diese Periode golden gewesen sei, natürlich auch bestritten worden.  
Mit dem schlichten, aber schlagenden Hinweis auf Arbeitslosigkeit, Wohnungsnot, Hunger und Elend.  
In deren Schatten, so sagt man sehr plausibel, hätten sich lediglich auch noch ein paar hübsche Sumpfb Blüten entwickelt.

Revue und Charleston und all das, es sei auf jeden Fall nicht zu überschätzen, und werde dominiert von sozialen Missständen, die man sich nicht nachträglich schönreden dürfe.

Nun, die volksläufige, kommerziell attraktive Schönfärberei ist dadurch natürlich nicht aus der Welt gekommen.

Rasch hat man sich, um sich die Illusion einer schönen Zeit nicht nehmen zu lassen, darauf verständigt, „golden“ sei ohnehin bestenfalls die Zeit von 1924 bis 1929 gewesen.

Also: Weltwirtschaftskrise und Hyperinflation? - geschenkt.  
Und bevor die 30er Jahre einen radikalen und absolut fatalen Umschwung bringen werden, wollen wir einen ordentlichen Diskretionsabstand einlegen.  
So antwortet man.  
Nehmen lassen also will man sich die schöne Zeit nicht.

Diese Form der ‚Geschichtsklitterung nach Bedarf‘ ist gewiss nachvollziehbar, und verständlich.

Immerhin ist ja die unversehens aufgerissene Buntheit, wenn man die 20er Jahre mit dem Wilhelminismus vergleicht, nicht von der Hand zu weisen.

Mit der Übergangswährung der sog. „Rentenmark“ 1924, ebenso auf der Grundlage des später geschmähten „Versailler Vertrags“, kehrte auch immerhin wieder eine vergleichsweise wirtschaftliche Sicherheit ein; ohne sie wäre das ganze Halligalli der 20er Jahre gar nicht vorstellbar.

Behelfen tut man sich auch gern mit der Vorstellung: Was nun möglich wurde, sei eine Art „Tanz auf dem Vulkan“ gewesen.

Aber diese Sichtweise, dass also unter dem Tanzboden gleichsam die Welt wackelt, ist eine spätere Rückprojektion.

Denn die 20er Jahre selber wussten von den bevorstehenden Katastrophen noch nichts.

Eine gewiss Jux-Politik immerhin, ein Unterhaltungsfaktor jener Jahre, so wie wir sie in den zurückliegenden 19 Folgen dieser Sendereihe besichtigt haben, dennoch von einem gewissen Hautgout, der uns beschleicht, nicht ganz zu trennen.

Wenn wir den heute helllichtiger wahrnehmen als man es damals tat, so kann man es gewiss auch deutlich sagen.

Der doppelte Boden, mit anderen Worten - die Idylle also, in der der Wurm steckt -, ist umso mehr zu betonen, je naiver, ungebrochener, absurd munterer sich die Zeit selber gab. Die Sache hat irgendwie einen Haken.

Und dass man das früher oft nicht sah, das eben muss man sagen.

2	Edition Berliner Musenkinder LC 08681 05 27 3 Track 002	Walter Kollo (Text: Hermann Frey) "Tante Paula liegt im Bett und ißt Tomaten" aus der Operette "Jettchen Gebert" Iréne Ambrus, Gesang Mit Orchester Ltg. Otto Dobrindt 1928	2'39
---	---	---	------

Ein Schelm, der Böses dabei denkt:

„Tante Paula liegt im Bett und ißt Tomaten, keine Suppe, kein Gemüse, keinen Braten; vor 'ner Woche war die Tante kugelrund, übermorgen wiegt sie höchstens noch ein Pfund“:

Auch eine Möglichkeit, sich die wirtschaftliche Not schönzulügen.

Der berühmte Titel stammt aus der Operette „Jettchen Gebert“ von Walter Kollo.

Hier eben sang Iréne Ambrus im Jahr 1928.

„Tanz auf dem Vulkan“, unser Stichwort von vorhin, das war übrigens zugleich der Titel eines Spielfilmes (1938 mit Gustaf Gründgens, Theo Lingen und Sybille Schmitz).

Der Titel dokumentiert als Bild tatsächlich einen Erkenntnisfortschritt der Folgezeit.

Gehen wir heute die Themengalerie der vorangegangenen Sendung noch einmal kurz durch; schreiten wir also die Reihen ab - und fragen wir uns dabei, wo der Wurm vielleicht drinsteckte in den einzelnen Episoden.

Wo der Fehler lag, aus dem in der Folgezeit Schlimmes erwuchs.

Denn das sollten wir wohl tun, schon um Ähnlichkeiten mit der Gegenwart aufzuspüren - und nicht zu übersehen.

Die 20er Jahre sind uns ähnlicher als uns vielleicht lieb sein könnte; und zwar darin, dass hier wie dort eine Radikalisierung, eine politische Polarisierung und Entdifferenzierung, verbunden mit der dramatischen Ausdünnung der bürgerlichen Mitte, zu beobachten ist. Eine Entwicklung, die dann die explosiven Folgen zeitigte, die man in den 30er Jahren vor sich sah.

Wir können bei dieser Gelegenheit auch gleich die Themen, die wir beleuchtet haben, noch einmal jeweils neu fassen, indem wir hier ergänzen, was noch fehlte.

Denn: Rhapsodisch, albumhaft, unvollständig, das war diese Serie ja bislang ohnehin - und so muss es sein.

Was wir schon jetzt klar aussprechen können, ist die Tatsache, dass wir die Gefahren, die in den 20er Jahren unerkant wuchsen und sich entwickeln konnten, gerade nur dann erkennen und (sollten sie sich wiederholen) auch entkräften können, wenn wir diese Zeit selbstbewusst von außen betrachten - und uns gewissermaßen über sie stellen.

Wenn wir uns also perspektivisch über sie erheben, und den Ausguck, den wir dabei gewinnen, auf sie anwenden.

Das bedeutet: Wenn wir die Fallstricke einer Ära als solche verstehen wollen, dürfen wir die betreffende Zeit gerade nicht nur aus sich selbst heraus interpretieren.

Aus sich selbst heraus müssen wir sie nur verstehen, um ihre Genese richtig beurteilen zu können.

Wollen wir uns dagegen in die Lage versetzen, sie zu kritisieren und sie in ihren negativen Aspekten hinter uns zu lassen, so müssen wir sie uns von einem anderen Standpunkt aus aneignen.

Ja, ein Stück weit müssen wir sie unseren heutigen Erkenntnissen (oder dem, was wir dafür halten) sogar unterwerfen.

Anders, hermeneutisch gesehen, geht es nicht.

Das kann man gewiss auch leichthändig (oder leichtfertig) verurteilen.

Jeder Prozess des Verstehens ist aber ein solcher der Aneignung.

Wir sollten den Blickwinkel, den wir nun einmal haben, nicht leugnen.

Denn wir können ihn nicht willkürlich und grundsätzlich vermeiden.

Jeder Blick, mit anderen Worten, ist ein subsumierender, wenn nicht sogar kolonialer.

Die Blicke, die damals geworfen wurden, waren es natürlich auch.

3	Grand Piano LC 05537 GP814 Track 020	Walter Niemann Moderne Tanzsuite op. 115 V. Negertanz Gottlieb Wallisch, Klavier Jesus-Christus-Kirche, 2019, "20 <sup>th</sup> Century Foxtrotts, Vol. 2"	1'42
---	---	---	------

"Negertanz", so heißt doch tatsächlich dieser 1929 komponierte, 5. Satz aus der Modernen Tanzsuite op. 115 von Walter Niemann, eines Schülers von Engelbert Humperdinck in den 20er Jahren.

Er hat auch Bücher über Brahms und über Sibelius verfasst.

Hier eben spielte der Pianist Gottlieb Wallisch.

Wir würden einen solchen Tanz heute gewiss nicht mehr so betiteln wie es Walter Niemann tat.

Wir haben hierin den Standpunkt gewechselt; nur damals war es auch einer.

Und nach uns werden Leute kommen, die wiederum unsere Sichtweise als relativ und standpunktgebunden kritisieren und möglicherweise verwerfen werden.

Das spricht nicht dagegen, einen eigenen Standpunkt überhaupt erst einmal einzunehmen.

In den 20er Jahren „steckt der Wurm“, sagten wir.

Ja, wo steckt er denn?

Im „Negertanz“ dürfte er gewiss auch stecken; aber wenn wir glauben, so leicht davon zu kommen, irren wir uns dennoch.

Titel wie diese, für die man heute gekündigt werden könnte, müssen, nebenbei gesagt, ein Stück weit auch an den Bedingungen relativiert werden, unter denen sie entstanden sind.

Intentionen, die wir ihnen heute unterstellen, waren nicht unbedingt gemeint.

Wie weit man in der Verurteilung derartiger Phänomene gehen kann, das ist eine sehr heikle, schwer zu entscheidende Frage.

Dass aber genau diese Frage heute gern unterdrückt wird, darin liegt unser grundsätzliches Problem heute.

Politische Korrektheit ist es, die heute vielfach für Tabuisierungen sorgt - und zwar ganz bewusst.

Wo politische Korrektheit für Sprech- und Denkverbote sorgte, schlägt sie aber ins Gegenteil um - und wird selber unkorrekt.

Das sei hier nur ganz lässig am Rande so vermerkt.

Und zwar umso lässiger, als wir uns hier bewusst sind, die 20er Jahre weitgehend aus sich selbst heraus interpretiert zu haben - aber doch nur bis zu einem gewissen Grade!

Noch einmal: Wir müssen einen übergeordneten, von unserer eigenen Gegenwart geprägten *point de vue* einnehmen, wenn wir uns nicht die Möglichkeit nehmen wollen, die auch fragwürdigen Aspekte einer Zeit als solche zu erkennen - und zu benennen.

Sonst nämlich, wenn wir nicht aufpassen, wird aus dem Wurm unversehens ein echter Drache.

Der er ja vielleicht ohnehin längst gewesen ist.

4	fnm LC 00000 35053 Track 717, 718	Richard Wagner "Haha! Da hätte mein Lied mir' was Liebes erblasen" aus "Siegfried", 2. Akt Ludwig Weber, Bass (Fafner), Set Svanholm, Tenor (Siegfried) Orchestra del Teatro alla Scala di Milano Ltg. Wilhelm Furtwängler 1950	4'48
---	--	--	------

Na also, es geht doch!

Siegfried bringt den Wurm zur Strecke.

In der alten Live-Aufnahme unter Wilhelm Furtwängler sangen Ludwig Weber den Wurm (also den Drachen Fafner) und Set Svanholm den Siegfried.

Der historische Mitschnitt unter dem Dirigenten Wilhelm Furtwängler, der in 20er Jahren seinen großen Aufstieg erlebte, entstand 1950 an der Mailänder Scala.

Kontinuitäten, wie wir sehen können.

Furtwängler war eine der musikalischen Schlüsselfiguren der 20er Jahre; und zwar vor allem dadurch, dass er 1922 die Berliner Philharmoniker als Chef übernommen hatte (nachdem sein Vorgänger, Arthur Nikisch, gestorben war).

Furtwängler hatte sich für den Posten quasi selber vorgeschlagen; parallel übernahm er auch noch das Gewandhausorchester Leipzig (wiederum von Nikisch) - und wurde damit auf einen Streich zum bedeutendsten Kapellmeister in Deutschland.

Diese Doppel-Position, die er sehr effektiv für sich zu nutzen wusste, machte Furtwängler dann auch zum wichtigsten Dirigenten der 30er Jahre - auch dann noch, als er 1928 den Leipziger Posten wieder aufgegeben hatte.

Diese Konzentration auf Berlin erscheint karrieremäßig keineswegs unlogisch.

Denn das Kräfteverhältnis hatte sich inzwischen verändert.

Noch für Furtwänglers Vorgänger in Berlin und Leipzig war das Gewandhausorchester, Ende des 19. Jahrhunderts, eine viel wichtigere Stelle gewesen als die bei den Berliner Philharmonikern.

Arthur Nikisch hatte die Leitungsfunktion in Berlin überhaupt nur unter der Bedingung akzeptiert, dass er nebenbei die Position des Gewandhaus-Kapellmeister ausüben konnte.

Die Berliner Philharmoniker waren für ihn sozusagen nur ein Zubrot (oder Beifang).

Genau dies nun hatte sich im Lauf der 20er Jahre verändert - zugunsten der Berliner Philharmoniker.

Sie sollten später, als sog. „Reichsorchester“, die entscheidende repräsentative Rolle im Musikleben der 30er Jahre und des NS übernehmen.

Dazu gehörten etwa ausgedehnte Deutschland-Tourneen (man fühlte sich sozusagen für das ganze Reichsgebiet in gewisser Weise zuständig), und natürlich auch Gastspiele ins befreundete Ausland.

Die spätere ‚Nazi-Problematik‘ der Berliner Philharmoniker, für sie wurde in den 20er Jahren sozusagen die Grundlage gelegt - in Gestalt der Person Furtwänglers (auch wenn dessen Rolle im NS differenzierter betrachtet werden sollte).

Diese Problematik wurde auch nach Furtwänglers Tod, in Gestalt von Herbert von Karajan, nicht wirklich gelöst oder überwunden.

Denn Karajan, als Nachfolger Furtwänglers, war ein ehemals doppeltes Parteimitglied gewesen.

In all dem kann man, als Problematik, eine ‚Frucht‘ des Aufstiegs dieses Orchesters in den 20er Jahren erblicken.

Es sind Folgen davon.

Diese vorläufige Diagnose, meine Damen und Herren, lässt sich stellen, ohne damit das Kind mit dem Bade zu verschütten.

Hier kommt, im Jahr 1930, der Dirigent Erich Kleiber am Pult der Berliner Philharmoniker.

Kleiber gehörte zu jenen Künstlern, die wenig später aus politischen Gründen, nicht weil sie verfolgt gewesen wären, Deutschland verließen.

Die Zeiten, sie waren eben komplizierter.

Sie waren irgendwie so ‚gemischt‘.

5	Teldec LC 06019 3984-28407-2 Track 004	Hector Berlioz Ungarischer Marsch aus "La damnation de Faust" Berliner Philharmoniker Ltg. Erich Kleiber 1930	3'07
---	---	---	------

Ungarischer Marsch aus "La damnation de Faust" von Hector Berlioz.  
Erich Kleiber 1930 am Pult der Berliner Philharmoniker.

Zackig, das Ganze.

Ungemein pointiert - und doch nicht übermäßig preußisch oder ‚deutsch‘.

Die politischen Keime, die in den 20er Jahren gelegt werden und deren Saat bald danach aufs Schlimmste aufgehen wird, sind im Umfeld dieser Jahre oftmals zu gut getarnt, um deutlich erkennbar zu werden - zumal es sich in vielen Fällen um Entwicklungen handelt, die schon weit früher angefangen hatten.

Nehmen wir als Beispiel einmal: den Militarismus.

Ein Stichwort, auf das man bei der eben gehörten Aufnahme vielleicht immerhin kommen könnte.

Der Militarismus, die politisch und auch gesellschaftlich dominante Wertschätzung des Militärs, war ein prägendes Element schon des Wilhelminismus gewesen.

Den I. Weltkrieg hatte dies begünstigt, indem es sich in lautstarker, ja beispielloser Kriegsbegeisterung Luft gemacht hatte.

Als preußisches Erbe hatte der deutsche Militarismus indes eine weit längere Vorgeschichte; spätestens seit dem sog. „Soldatenkönig“ Friedrich Wilhelm I., des Vaters vom Alten Fritz.

Hier war eine gleichsam fetischisierte Verehrung militärischer Streitkraft neu mit Bedeutung aufgeladen worden und wirkte so für Jahrhunderte, wie sich zeigen sollte, in hohem Maße verbindlich.

Durch die deutsche Reichsgründung 1871 war die Hochschätzung des Militärs indes langsam in einen regelrechten Nationalismus übergegangen - und hatte sich mit diesem gepaart.

Der Militarismus hatte sich mit einer Überbetonung der nationalen Eigenständigkeit verschwistert.

Interessanterweise sind nun aber die 20er Jahre gerade keine Epoche einer pauschalen Verherrlichung des Militärs gewesen; dafür war die Erfahrung des I. Weltkrieges noch zu frisch und zu schmerzhaft.

Für eine Hochschätzung des Militärischen waren somit die 20er Jahre gerade nicht das richtige Umfeld.

Was ihre rabiate Rückkehr in den 30er Jahren bekanntlich nicht verhindert hat.

Hier schlug das Pendel nunmehr mit Macht zurück.

Der Militarismus - ebenso wie eine implizite Kritik daran - war selbstverständlich auch ein musikalisch wiederkehrendes Thema gewesen: in Gestalt von Märschen, aber nicht zuletzt auch in Operetten.

Sogar damit aber war es in den 20er Jahren erstmal vorbei.

Jacques Offenbachs „Großherzogin von Gerolstein“, ebenso sein „Ba-Ta-Clan“, waren schon Produkte des 19. Jahrhunderts gewesen.

Mit Johann Strauß' Operette „Der lustige Krieg“ sieht es nicht anders aus.

1908 bildet „Der tapfere Soldat“ von Oscar Straus beinahe schon so etwas wie ein Schlusslicht des Themas.

Nicht, dass die 20er Jahre völlig friedfertig gewesen wären.

Sie repräsentieren indes sozusagen eine Ruhe vor dem Sturm - eine Ruhe freilich, der nicht ganz zu trauen ist.

Hier kommt ein Lied aus dem „Tapferen Soldaten“, nachdem dieses Werk in Amerika in den 30er Jahren seinen Siegeszug fortgesetzt hatte - unter dem Titel „The Chocolat Soldier“.

6	Naxos LC 05537 8.120591 Track 013	Oscar Straus "My Hero" aus "The Chocolat Soldier" ("Der tapfere Soldat") Nelson Eddy, Risë Stevens, vocal Orchestra & Chorus Ltg. Robert Armbruster 1941	3'25
---	--	---	------

"My Hero" aus "The Chocolat Soldier" ("Der tapfere Soldat") von Oscar Straus.

Hier 1941 mit Nelson Eddy & Risë Stevens.

Orchestra & Chorus dirigiert von Robert Armbruster.

Zu dem womöglich abnehmenden - oder sich eine leider nur zu kurze Auszeit gönnenden - Militarismus in den 20er Jahren tritt natürlich zugleich ein manifester Antimilitarismus; ein antiautoritärer Impuls, wie er zum Beispiel in der Dada-Bewegung unübersehbar ist.

Dada, mit seinen Anwandlungen des Nonsense, ist ja eigentlich Amtsbeleidigung - von Hause aus.

Es war damit auch als Aufbegehren gegen die militärischen Ideale der Zeit gemeint.

Kein Zufall in diesem Zusammenhang, dass die Dada-Bewegung in Zürich startete - in der Metropole eines politisch neutralen Staates, der keine eigenen militärischen Interessen oder Strategien verfolgte.

Kein Zufall natürlich auch, dass seit Anfang der 20er Jahre - zunächst sukzessive, schon 1926 sogar auch in deutscher Übersetzung - einer der besten, durchaus antimilitaristischen Romane überhaupt erscheint.

Auch er stellt eine Variante des Themas vom tapferen Soldaten dar.

Gemeint sind „Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk“ (in heutiger Übersetzung heißt der Roman: „Die Abenteuer des guten Soldaten Švejk im Weltkrieg“).

Verfasst wurde er von dem aus Prag gebürtigen Autor Jaroslav Hašek; der vor Fertigstellung seines Werkes starb.

Der Roman ist Fragment geblieben; was nichts daran ändert, dass er in seiner Radikalität absolut alles in den Schatten stellt, was die österreichische Literatur sonst in Bezug auf das eigene Land hervorgebracht hat.

Die österreichische Literatur stellt für den Schwejk-Roman den zunächst angemessenen Maßstab dar.

Denn die Romanhandlung beginnt 1914, mit der Ermordung des Thronfolgers Franz Ferdinand in Sarajewo, und verliert sich irgendwann in den Kriegsgeschehnissen des I. Weltkriegs (also vor 1918).

Obwohl der Roman fast ausschließlich nicht etwa an der Front spielt, sondern in der sogenannten Etappe, also im ‚Hinterland‘ des Frontgeschehens oder auf dem Wege dorthin, erscheint der Rest all dessen, was sonst noch über die k.u.k.-Monarchie in Romanen so geschrieben worden ist, unvergleichlich verharmlosend und beschönigend - selbst im Vergleich mit einem erstrangigen Autor wie etwa Josph Roth.

Denn da wird, im Schwejk-Roman des Jaroslav Hašek, gefoltert, gequält, bestochen und schikaniert, dass es eine ‚Freude‘ ist.



Die Menschen hier erscheinen fast allesamt als Monstren.

Und auch der naive, teilweise grenzdebile Soldat Schwejk inmitten kann - bei aller Gutmütigkeit seines Charakters - nicht darüber hinwegtäuschen, dass in Hašeks Augen die altösterreichische Welt eigentlich nur aus Minderbemittelten, wenn nicht sogar aus Idioten bestand.

Wenn nur ein einziger Roman aus den 20er Jahren empfohlen werden sollte - und hier liegen immerhin noch James Joyces „Ulysses“ und Prousts „Recherche“ gleich mit auf - so wäre es: dieser.

In der Zeit des Nationalsozialismus stand der Schwejk-Roman selbstverständlich auf der „Liste der verbrannten Bücher“.

Er hatte das Autoritätssystem des Militärs der ultimativen Lächerlichkeit überantwortet.

Auch das ist ein Keim der 30er innerhalb der 20er Jahre.

Ein solcher, der sodann störte.

Wir hören „Ballade vom Weib und dem Soldaten“ aus Hanns Eislers „Schwejk im Zweiten Weltkrieg“ (Text von Bert Brecht, das Werk entstand 1943 im amerikanischen Exil).

Es singt Gisela May.

Und davor: Beginn der 8 Klavierstücke op. 8 von Hanns Eisler, komponiert 1925.

Es spielt Siegfried Stöckigt, Klavier.

7	Documents LC 12281 9430 Track 814, 815, 816	Hanns Eisler 8 Klavierstücke op. 8 No. 1 Allegretto No. 2 Kräftig, energisch No. 3 Thema mit Variationen: Gemütlich Siegfried Stöckigt, Klavier	6'11
8	Berlin Classics LC 06203 0033152BC Track 003	Hanns Eisler „Ballade vom Weib und dem Soldaten“ aus „Schwejk im Zweiten Weltkrieg“ Gisela May, Gesang Studioorchester Ltg. Henry Krtschil (P) 1969	3'39

Gisela May mit der „Ballade vom Weib und dem Soldaten“ aus „Schwejk im Zweiten Weltkrieg“ (Musik von Hanns Eisler, Text von Bert Brecht).

Und davor: Beginn der 8 Klavierstücke op. 8 von Hanns Eisler (von 1925).

Mit Siegfried Stöckigt, Klavier.

In der 4. Folge dieser Sendereihe über die 20er Jahre widmeten wir uns dem „Lob der Scholle“ - also der Entdeckung der Provinz und der edlen Einfalt des Land- und Volkslebens; so wie es in der damals neu bewerteten Volksmusik zu Ehren kommt und gefeiert wurde.

In unseren schönen Landgängen, die in der Musikgeschichte mit Namen wie Béla Bartók und Zoltán Kodály assoziiert werden, liegt aber natürlich ein Quantum Gift verborgen.

Der saftige Mutterboden, der hier besungen wird, wird bald schon auch eine Altlast bergen.

Im völkischen Gedanken der 30er Jahre nämlich wird die harmlose Betrachtung nationaler Wurzeln chauvinistisch werden - und damit nationalistisch.



Dafür nun lassen sich Bartók und Kodály mitnichten verantwortlich machen. Dichter, die sich von der Metropole in den 20er Jahren teilweise abgewandt hatten, etwa der bayerische Lederhosen-Träger Oskar Maria Graf, auch nicht. Dennoch liegt, so könnte man sagen, in den schönen Landschaften der 20er Jahre ein Hund vergraben. Und der wird in den Jahren danach noch gehörig für Ärger sorgen.

Blicken wir aufs Feld der Musik - und zwar nicht der klassischen! Das Jahr 1930, als Grenzstein unseres Jahrzehnts, markiert einen Zeitpunkt, zu dem sich die Ambivalenz jener Zeit tatsächlich mit Händen greifen lässt.

Bernhard Etté, geboren 1898 in Kassel, gehörte damals zu den Pionieren des Jazz in Deutschland. 1919 war er mit seinem „Salon-Trio-Etté“ aus dem Hotel „Alpenhof“ im bayerischen Garmisch hervorgegangen. Schon elf Jahre früher hatte sich in der Nähe dieses Hotels der Komponist Richard Strauss angesiedelt. Etté ging von Garmisch aus nach Berlin und gründete hier eine „Jazz-Band-Kapelle“ (wie es damals hieß). In dem Stummfilm „Berlin - Sinfonie einer Großstadt“ darf Etté 1927 sogar persönlich auftreten. In der Nazi-Zeit arrangierte er sich sodann mit den Machthabern - und emigrierte in die USA erst in der Nachkriegszeit. Zuvor galt er als Jagdfreund von Hermann Göring.

Kurz: Hier mischen sich amerikanische Einflüsse der Musik und der Wille, in Deutschland zu bleiben, aufs Pragmatischste.

Auch hier, mit anderen Worten, liegt der Hase schon in den 20er Jahren - oder hier: 1930 - unverkennbar gut sichtbar: im Pfeffer. Die folgende Aufnahme entstand 1930.

9	Jube LC 02582 15002 Track 005	Hermann Krome (Text: Fritz Rotter) „Über's Meer grüß ich dich, Heimatland“ aus dem Film „Ich glaub' nie mehr an eine Frau“ Mit Refrain-Gesang Bernhard Etté und sein Orchester 1930	3'18
---	--	--	------

„Über's Meer grüß ich dich, Heimatland“ aus dem Film „Ich glaub' nie mehr an eine Frau“ von 1930. Bernhard Etté und sein Orchester spielten. Wer den Refrain gesungen hat, lässt sich nicht mehr herausbekommen (es handelt sich weder um Harry Steier, der den Titel 1928 aufgenommen hatte, noch um den später sonst gern engagierten Otto Fassel; egal!).

In einer Gegenwart, unserer Gegenwart nämlich, in welcher sogar die Arbeit noch als Droge, nämlich unreguliert und im Übermaß praktiziert wird - wer überhaupt Arbeit hat, arbeitet für zwei! -, in der Gegenwart also, in der wir leben, mag man daran erinnert werden, dass

auch der Drogenkonsum und die Auffassung der Welt als Droge in den 20er Jahren ihren Ursprung hat.

Mit diesem Thema hatten wir uns in der 10. Folge dieser Sendereihe befasst.

Der Mensch, das aufgeklärte Wesen, hat die Welt einigermaßen durchschaut - zum Beispiel wissenschaftlich - und versucht sich nun (angesichts der deprimierenden Ergebnisse, die das zeitigt) nach Möglichkeit zu betäuben.

Das Kokain etwa kommt in Umlauf.

1923 war erstmals eine chemische Synthese des natürlichen Kokains gelungen (durch Richard Willstätter, Otto Wolfes und Horst Mäder) - und zwar (falls Sie es genau wissen wollen:) durch innermolekulare Acetessigester-Kondensation auf dem Wege von Tropinon-Carbonsäureester.

Das vereinfachte manches.

Aus Coca-Cola war das Extrakt aus Cocablättern zwar schon seit 1906 wieder verschwunden (bis dahin war ein bisschen Kokain in der Cola gewesen).

Doch die 20er Jahre insgesamt sind ‚auf Koks‘.

Opium, Morphin und Haschisch kommen unwiderruflich in Mode.

Und darin ist durchaus auch eine Wurzel der 30er Jahre zu erblicken; zumindest in dem Sinne, als man in den späteren 30er Jahre, und zwar durch Pervitin, in Deutschland ein ganzes Volk aufputschen und zu militärischen Zwecken leistungsfähiger machen wollten.

Pervitin, ein als Arzneimittel verwendetes Methamphetamin, wurde im II. Weltkrieg umfassend eingesetzt, und galt als ‚Durchhalte-Präparat‘ ebenso wie als massives Stimulans.

Auch Hitler selber soll, wie die Aufzeichnungen seines Leibarztes Morell ergeben haben, schwerstabhängig unter anderem von diesem Stoff gewesen sein.

Unter Historikern ist die allgemeine Auffassung nicht ungebräuchlich, dass Hitlers Weltanschauung und Politik durch Drogenkonsum mitgesteuert wurde.

Der Machthaber befand sich in ständigem Wechsel von Rausch und Entzug, und traf auf dieser Grundlage seine Entscheidungen.

Wie dem auch sein mag.

Der Slogan, Religion sei „Opium für das Volk“, wurde in den 30er Jahren gewissermaßen auf etliche Narkotika übertragen, die im Alltag vieler Menschen eine neue Rolle spielten.

Auch der Film ist ein solches Narkotikum.

Es soll die Massen bei Laune halten und zugleich ideologisch auf Linie bringen.

Insgesamt, wie man sehen kann, stehen die 20er Jahre am Anfang einer Einübung in den Gebrauch narkotischer Mittel insgesamt.

Wenn man es schon nicht ändern konnte, wollte man es wenigsten übertäuben.

An dieser Stelle muss erneut an den Stammvater ästhetischer Drogenpolitik, Richard Wagner, erinnert werden.

Er war der erste, der nicht nur erfreuen, sondern auch süchtig machen wollte.

Hier kommt der Dirigent Karl Muck - in einer Sendung über die auch fragwürdigen Auswirkungen der 20er Jahre muss er vorkommen - am Pult der Staatskapelle Berlin.

Die Aufnahme entstand 1929 in der Alten Philharmonie.

10	Naxos LC 05537 8.110858 Track 006	Richard Wagner Vorspiel zu "Lohengrin", 3. Akt Staatskapelle Berlin Ltg. Karl Muck 1929	3'38
----	--	---	------

Vorspiel zu "Lohengrin", 3. Akt, von Richard Wagner.  
Staatskapelle Berlin 1929 unter Leitung von Karl Muck.

Auch der Gebrauch der Kunst als Droge und als Anästhetikum, soweit dies in den 20er Jahren aufkommt oder an Stärke zunimmt, könnte man als fragwürdiges Erbe jener Zeit ansehen - nicht nur, aber eben auch in den 30er Jahren.

Die Konjunktur des Unheimlichen, die wir in der 8. Folge dieser Sendereihe betrachtet haben, scheint das Ungeheure, nicht Geheuerliche jener Zeit insgesamt zu reflektieren und zum Ausdruck zu bringen.

Dazu hat man in der Folgezeit nicht mehr den Mut.

Der Horrorfilm der 20er Jahre etwa - beginnend mit Friedrich Wilhelm Murnaus großartigem „Nosferatu“ - wird im Jahrzehnt darauf, in Gestalt des Tonfilms, nur ausnahmsweise fortgesetzt, in seinen Gruseffekten zugespitzt und teilweise sogar in Serie geschickt.

Fritz Langs Filme über den verrückten Arzt und Psychoanalytiker Dr. Mabuse, begonnen 1921, finden 1932/33 ihre Fortsetzung in „Das Testament des Doktor Mabuse“.

Hier ist aus dem Stummfilm-Schocker eine schon recht marktgängige Kriminalhandlung geworden.

Goebbels ließ den Film dennoch verbieten, weil er, wie er meinte, eine „Anleitung zum Verbrechen“ darstelle.

Den Nazis war das Unheimliche selber nicht geheuer.

Es war ihnen wohl zu ähnlich - und galt damit als verhänglich.

Sie fühlten sich also wohl getroffen.

Dem Grusel- und Fantasyfilm „Der Student von Prag“ (nach der gleichnamigen Schauernovelle von Hans Heinz Ewers) erging es 1935 zwar ein bisschen besser; dem Autor der Vorlage war indes schon 1934 ein allgemeines Publikationsverbot auferlegt worden.

Wenn überhaupt, wird das Ungeheure in den 30er Jahren vorzugsweise im Ausland untergebracht.

„Der Hund von Baskerville“ etwa (1937 mit Friedrich Kayssler in der Rolle des Lord Baskerville) ist ein Musterbeispiel.

Der „Golem“ hatte diesen Weg (in mehreren Verfilmungen) schon vorher gewiesen.

Das Unheimliche, kein Zweifel, kommt dem Film tendenziell wieder abhanden - und ist stattdessen im Alltag gelandet, und zwar unwillkürlich und nicht zur allgemeinen Erbauung. Es ist fortan - während in den USA der Horrorfilm unerhört floriert - kein sich anbietender Gegenstand mehr.

Hier kommt das „Nachtgespenst“, 1930 gesungen von: Kurt Gerron.

Den Sänger ereilte später bekanntlich das grausige Schicksal einer Deportation zunächst nach Theresienstadt, wo er im Konzentrationslager ein Kabarett gründete und eine Weile betrieb.

1944 wurde Gerron gezwungen, Regie zu führen bei dem zu Propagandazwecken gedrehten Film „Der Führer schenkt den Juden eine Stadt“.

Nach Abschluss der Dreharbeiten wurde er nach Auschwitz weiterdeportiert und dort ermordet.

11	Preiser LC 00992 90662 Track 001	Rudolf Nelson (Text: Friedrich Hollaender) "Das Nachtgespenst" aus der Revue „Der rote Faden“ Kurt Gerron, Gesang Rudolf Nelson, Klavier 1930	3'45
12	Preiser LC 00992 90662 Track 004	Luigi Bernauer & Fred Raymond (Text: Charles Amberg) "Mein Bruder macht im Tonfilm die Geräusche" Kurt Gerron, Gesang Wilhelm Grosz, Klavier 1930	2'44

Zwei Titel von Kurt Gerron.

Zuerst: "Das Nachtgespenst" von Rudolf Nelson (Text: Friedrich Hollaender).

Kurt Gerron, Gesang, und Rudolf Nelson am Klavier im Jahr 1930.

Und danach: "Mein Bruder macht im Tonfilm die Geräusche" von Luigi Bernauer & Fred Raymond (Text: Charles Amberg).

Mit Wilhelm Grosz am Klavier.

Auch das Radio, das in den 20er Jahren erstmals auf Sendung gegangen war, findet in den 30er Jahren in Gestalt des Fernsehens eine gleichsam logische Fortsetzung.

Schon ab 1936 ging das Fernsehen tatsächlich *on air*.

Für die Olympischen Spiele wurden sogar gemeinsame Fernsehstuben für die Zuschauer eingerichtet.

Diese Entwicklung nun ist gewiss nicht schlicht und einfach als negativ oder auch nur als problematisch zu beschreiben; es sei denn, man stellte sich auf einen radikaleren Standpunkt einer Kritik an der Kulturindustrie überhaupt, so wie er ab der unmittelbaren Nachkriegszeit sehr im Schwange war.

Heute, da das Fernsehen seine Funktion als Leitmedium fast schon wieder abgegeben hat, an das Internet, mag man ihm milder gegenüberstehen.

Geben wir uns übrigens keinen Illusionen darüber hin, dass die Formate, soweit sie heute in den digitalen Medien ein Millionenpublikum finden, sich nicht grundsätzlich von jenen des Fernsehens unterscheiden.

Nur die Art der Verfügbarkeit, also der Distribution, hat sich verändert.

Der eben gehörte Titel - nicht auf das Fernsehen gemünzt, sondern auf den Tonfilm - fand im selben Jahr 1930, vor Einführung des Fernsehens selbst, sogar noch eine zweite Vertonung.

Diesmal war der Interpret der aus Budapest stammende Sänger, Parodist und Kabarettist Paul O'Montis.

Auch er starb, nachdem er 1940 als sog. Rosa Winkel-Häftling ins KZ Sachsenhausen deportiert worden war; vermutlich in Folge eines Attentates.

Wir hören den eben gehörten Titel hier gleich noch einmal - mit Paul O'Montis.

13	Documents LC 12161 600043 Track 711	Luigi Bernauer & Fred Raymond (Text: Charles Amberg) "Mein Bruder macht im Tonfilm die Geräusche" Paul O'Montis, Gesang Hans Bund, Klavier 1930	2'37
14	Vollstädt LC 02582 2003 Track 113	Walter Kollo (Text: Willi Wolff) "Ich weiß ein Kino" aus dem Vaudeville "Der doppelte Bräutigam" Leo Monosson, Gesang Tanzorchester Dajos Béla 1930	2'53

"Ich weiß ein Kino" aus dem Vaudeville "Der doppelte Bräutigam" von Walter Kollo, hier 1930 mit dem Tanzorchester Dajos Béla.

Der Sänger, Leo Monosson, repräsentiert gleichfalls einen zeittypischen, tragischen Fall.

Nachdem er 1933 keine Auftrittsmöglichkeiten mehr fand, emigrierte er zunächst nach Frankreich, von hier aus über Spanien in die USA.

Dort verdingte er sich als Briefmarkenhändler, kam aber künstlerisch nie wieder auf die Beine.

In seinem Entschädigungsantrag nach dem Krieg schrieb er:

"Meine Vortragsart war durch deutsche Kultur entwickelt und woanders fremdartig und unpopulär." (Zitat Ende.)

Übrigens: Bei der Entwicklung der Funktechnik in den 20er Jahren waren selbstverständlich nicht allein künstlerische Aspekte maßgeblich gewesen.

Militär und Wirtschaft sind als treibende Kräfte nicht zu unterschätzen.

Auch ist die politische Bedeutung des sog. „Volksempfängers“ in den 30er Jahren eine direkte Folge und Konsequenz einer Instrumentalisierung für äußere Zwecke:

Das Radio war als Mittel zur Lenkung, ja zur Indoktrinierung der Bevölkerung erkannt worden.

Die ‚Gründerjahre‘ des Mediums gehen nicht zufällig mit einer Fülle von „Radiotheorien“ einher, in denen Folgen und Implikationen des Mediums sehr ernst genommen werden.

Walter Benjamin, Rudolf Arnheim und vor allem Bertolt Brecht tun sich hier in prononcierter Weise immer wieder hervor als Radiotheoretiker.

Man könnte sich wünschen, es gebe eine so reichhaltige und kritische Reflexion der digitalen Welten heute, die unser Leben in noch viel weitreichender Form revolutioniert haben als das Radio es damals tat.

Dort nun wurde scharf geschossen.

„Radio - Eine vorsintflutliche Erfindung?“ titelt etwa Brecht schon 1927 in einem (allerdings unveröffentlicht gebliebenen) Aufsatz.

Brecht neigt zur spöttischen Relativierung des Rundfunks überhaupt.

„Ein Mann, der was zu sagen hat und keine Zuhörer findet, ist schlimm daran“, sagt Brecht. „Noch schlimmer sind Zuhörer daran, die keinen finden, der ihnen etwas zu sagen hat.“ - - - Manchmal wird er auch positiv.

Es gelte, den „Rundfunk (...) aus einem Distributionsapparat in einen Kommunikationsapparat zu verwandeln“, sagt Brecht.

Also: Nicht nur Massen erreichen, sondern auch Botschaften vermitteln!

Seinen Niederschlag fanden derlei Überlegungen 1929 in Brechts experimentellem „Hörbild“ „Der Ozeanflug“ (früherer Titel: „Der Flug der Lindberghs“).

Brecht, um es in einem Wort zu sagen, wollte den Hörer aus einer bloß rezeptiven Haltung herausholen - und ihn aktiv machen.

Sein „Ozeanflug“ wurde von ihm daher als Radiolehrstück konzipiert.

Die Musik schrieben Paul Hindemith und Kurt Weill.

Heute, meine Damen und Herren, können wir sicher sein, dass sich Radiomacher in aller Welt schmeicheln, die Verwandlung aus einem bloßen Distributions- in ein Kommunikationsmedium längst gemeistert zu haben.

Ist das nicht ziemlich selbstgerecht - und übertrieben?

Radio-Ouvertüre op. 11 von Pavel Haas.

15	cpo LC 08492 777 839-2 Track 214	Pavel Haas Radio-Ouvertüre op. 11 Orchester der Staatsoperette Dresden Ltj. Ernst Theis	5'32
----	---	--	------

Beginn einer sog. „Radio-Ouvertüre“ von Pavel Haas.

Ernst Theis am Pult des Orchesters der Staatsoperette Dresden.

Der Beginn des Radios und des ihm nachfolgenden Fernsehens, ähnlich auch der Siegeszug der Schellack-Platte und des Grammophons, dies waren Impulse der 20er Jahre, die man nicht nur positiv, sondern, wie angedeutet, auch medienkritisch beleuchten kann.

Sie stehen am Beginn einer Industrialisierung der Musik, und zwar sowohl der aufkommenden Pop-Musik wie auch der Klassik.

Dabei geriet die Klassik naturgemäß ins Hintertreffen.

Für die Schellack-Platte etwa waren nur kurze Titel prädestiniert; das „Heldenleben“ von Richard Strauss ging einfach nicht drauf.

Arien von Puccini waren dagegen mühelos abzubilden; solche von Wagner weniger.

Es ist interessant zu sehen:

Während die Musikgeschichte in Gestalt der E-Musik von handlichen Sologesangsstücken immer mehr abkommt - in der Oper der 20er Jahre etwa dominiert der Parlando-Stil, der

sogar ganz ohne Arien auskommt -, wird genau dieses Format durch die Schellack-Platte besonders begünstigt.

Das bedeutet einerseits, dass man sich, was klassische Sänger anbetrifft, stärker auf älteres Repertoire (mit Arien) zurückbesinnt.

(Nicht zufällig verdankt sich der Siegeszug des „Ombrai mai fu“ aus Händels „Xerxes“ gerade der Distribution auf dem Schellack-Wege, zum Beispiel durch Enrico Caruso.)

Romantische Formate wie das Klavierkonzert dagegen kann die Schellack-Platte nicht bewältigen.

Daraus folgt andererseits, dass der Schlager, als kurzes Gesangsformat, im Vorteil ist und zum Verkaufshit der Stunde avanciert.

Er wird massenhaft produziert und abgesetzt.

In der New Yorker Tin Pan Alley - es handelt sich um die 28. Straße in Manhattan (zwischen Fifth und Sixth Avenue) - hat sich bis 1930 die größte Ballung amerikanischer Musikverlage gebildet.

Der Spitzname „Tin Pan Alley“ verulkt den Boom, den das bedeutet.

Denn er schreibt sich vom ständigen Klavier-Klimpern her, das aus dieser Straße drang, und das man mit dem Klappern von Blechpfannen verglich.

Das sogenannte „Great American Songbook“ nahm genau hier, in der Ära der Tin Pan Alley, und genau hier, in der Tin Pan Alley, unwiderrufliche Gestalt an.

Der Kanon dieser amerikanischen Klassiker - von Gershwin bis Irving Berlin und Cole Porter - verdankt sich tatsächlich vor allem der Macht der Musikverleger zu jener Zeit.

Der Name „Songbook“ bezieht sich denn auch tatsächlich auf eine verlegerisch definierte Gruppe von Werken.

Das hiermit verbundene Monopol wird erst in den 50er Jahren, mit Aufkommen des Rock'n Roll, seine Bedeutung wieder verlieren.

Die Rockmusik war nicht auf eine Publikation von Noten ausgerichtet; die gespielten Titel verblieben sozusagen im Besitz der sie spielenden Band.

Dies war tatsächlich als Aufbegehren gegen eine industriell kontrollierte ‚Mainstreamisierung‘ der Musik zu verstehen; auch wenn der Rock'n Roll seinerseits schon bald selber kommerziell werden sollte.

Hier kommt der erste „Tin Pan Alley-Hit“ überhaupt.

Dieser pionierhafte, überragende Notenverkaufs-Erfolg stammt eigentlich schon von 1892, weist uns also darauf hin, dass die 20er Jahre nur den Höhepunkt einer früher begonnenen Entwicklung bilden.

Von hier ging es allerdings, in den 20er Jahren, in stärker industrialisiertem Tempo weiter voran.

Und weiter bergauf.

Der besagte Titel „After the ball“ war damals dermaßen erfolgreich, dass er in Jerome Kern's Musical „Show Boat“ nachträglich integriert wurde.

Über die Schellack-Zeit hinaus brachte er es bis in die kommerziellen Verfilmungen hinein; im Folgenden 1950 gesungen von Kathryn Grayson.



16	Warner LC 02982 8122 71998-2 Track 022	Charles K. Harris (Arr. Adolph Deutsch, Orch. Paul Marquart) "After the Ball" aus "Show Boat" Kathryn Grayson, vocal Orchester Ltg. Adolph Deutsch 1950	3'08
17	Mercury LC 00383 SR 60246 Track 001	Charles K. Harris (Arr. Nat Goodman) "After the Ball" Frank D'Rone, vocal Billy May's Orchestra Ltg. Billy May Ca. 1960	2'14

Zwei Mal der erste Hit der zur Schellack-Zeit maßgeblichen Tin Pan Alley in New York. Das war „After the Ball“, komponiert in den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts von Charles K. Harris, von daher zum ersten überragenden Notenverkaufserfolg der amerikanischen Musikverlage avanciert, und durch die 20er Jahre hindurch erfolgreich geblieben.

Hier zuletzt in der wohl besten Version aus dem Jahr 1960 mit Frank D'Rone, einem höchst erfolgreichen Crooner jener Jahre, begleitet von Billy May's Orchestra.

Wir hätten anstelle dieser Version auch jene von Alice Faye, Frank Sinatra, Bing Crosby oder Nat King Cole spielen können (aber die eben gehörte bleibt doch die beste...).

Und davor derselbe Titel, so wie er in das Musical „Show boat“ von Jerome Kern integriert wurde; in der Version der Verfilmung von 1950, gesungen von Kathryn Grayson.

An diesem Punkt unserer Betrachtung stellen sich die 20er Jahre sozusagen wie ein Durchlauferhitzer einer musikalischen Kommerzialisierung dar.

Sie dauert bis heute an.

Im Zuge einer politischen Radikalisierung, wie wir sie in Bezug auf die 20er Jahre festgestellt haben, gewinnen auch esoterische Annahmen und Bewegungen in dieser Zeit ganz gefährlich an Oberwasser.

Eine Konjunktur der Esoterik erscheint dabei nur folgerichtig, um nicht zu sagen: logisch.

Die Erstarkung sowohl des linken wie des rechten Randes innerhalb des politischen Spektrums beruht ohne weiteres auf der Tatsache, dass machtvolle, radikale Konzepte vielen Leuten immer naheliegender, immer plausibler erscheinen.

Radikale Konzepte, seien sie nun nationalistisch geprägt oder auch kommunistisch, basieren stets auf sehr fundamentalistischen, auch metaphysischen Annahmen.

Der Kommunismus in jener Zeit geht davon aus, dass soziale Gerechtigkeit in einem absoluten Sinne politisch realisierbar ist; und zwar (im Fall des Kommunismus) durch einen sozialistischen Staat, wenn nicht durch eine Diktatur des Proletariats.

Dabei mag die Idee einer absoluten politischen Gerechtigkeit ein schlichtes Erbe der Aufklärung sein - die sich in dieser Hinsicht immer schon sehr eindeutig und radikal artikuliert hatte.

In der Aufklärung indes hatte sich dies noch nicht mit einem eindeutigen Staatskonzept verbunden.

Dieses kommt erst mit dem Programm und den politökonomischen Analysen von Marx und Engels auf.

Dass das universalistische Ziel, so abstrakt es vorher war, nunmehr konkret wird - und praktisch umgesetzt werden soll -, dies indes macht genau jenen Schritt der Radikalisierung aus, um den es geht.

Und: die Idee einer absoluten Gerechtigkeit, von der der Kommunismus als Staatsidee ausgeht, ist selbstverständlich eine metaphysische Idee - keine empirische.

Denn ob es absolute Gerechtigkeit geben kann, das können wir auf empirische Weise nicht entscheiden.

Ähnlich sieht es am rechten Rand des politischen Spektrums aus.

Hier führt die Vorstellung einer Überlegenheit einer bestimmten Gruppe, zum Beispiel der deutschen Nation, in den 20er Jahren zu einer politischen Radikalisierung sondergleichen - und zu einem sog. ‚Neuaufbruch‘.

Er wird sich schon 1923 Bahn brechen, und zwar in Gestalt des Hitler-Ludendorff-Putsches, also des bewaffneten Marsches auf die Münchner Feldherrenhalle.

Der Putsch misslingt; doch die Nazis werden sich danach nur umso entschiedener in Stellung bringen.

Beide radikalen Konzepte beruhen auf einer ‚metaphysischen‘ Verabsolutierung - im einen Fall der Idee einer absoluten Gerechtigkeit, im anderen Fall der Vorstellung der strukturellen Überlegenheit einer Gruppe.

Sie haben darin, man muss es sagen, etwas gemeinsam.

Die einen verabsolutieren ein politisches Konzept der Gerechtigkeit.

Die anderen eine - rassistisch fundierte - Überlegenheitstheorie.

Beide Konzepte verbindet, dass sie gleichermaßen abstrakt sind - und damit gleichermaßen schlecht begründet.

Und genau das wiederum verbindet sie mit der - gleichfalls schlecht begründeten - Esoterik, die in diesen Jahren so enormen Auftrieb erhält.

18	Musical concepts LC 30389 MC 146 Track 103	Heinrich Schenker Fünf Klavierstücke op. 4 III. No. 3 Dirk Joeres, Klavier 2013	2'43
----	---	---	------

Aus den Fünf Klavierstücken op. 4 eines Komponisten namens Heinrich Schenker.

Heinrich Schenker, das war nicht nur ein Komponist, sondern auch ein - rückblickend etwas seltsam erscheinender - Musiktheoretiker.

Keineswegs einflusslos; denn von Wilhelm Furtwängler bis Paul Hindemith findet man wichtige Anhänger von ihm.

Sogar bis in die Gegenwart hinein findet man sie.

Der Pianist Murray Perahia etwa, der ja grundsätzlich keine neue Musik spielt, bezeichnet sich als Schüler (oder doch späten Gefolgsmann) von Heinrich Schenker.

Schenkers Glaube an die historische und internationale Überlegenheit der deutschen Kultur gegenüber anderen Kulturen verband sich bei ihm - paradoxerweise - mit dem Bekenntnis zum Judentum.

Er starb bereits 1935, daher wurde diese heikle Verbindung biographisch für ihn nicht mehr weiter herausgefordert oder auf die Probe gestellt.

Schenker, davon ist auszugehen, wäre rasch genug von derselben deutschen Kultur, die er favorisierte, zum Feind erklärt und verfolgt worden - hätte er es nur erlebt.

Ebenso hierarchisch wie er die Kultur betrachtete - mit den Deutschen als deren Gipfelpunkt -, beschrieb Schenker auch die Musik.

Die Tonalität erschien ihm, im Grunde genommen, naturgegeben.

Sie ließ sich - mittels der von Schenker erfundenen „Reduktionsanalyse“ - jeweils auf einen Ursatz zurückführen.

Das ähnelt ein bisschen der Idee der Urpflanze bei Goethe - auf welcher dieser alle Pflanzen glaubte zurückführen zu können.

So kryptisch oder naiv einem die Auffassung oder Theorie Schenkers auch nachträglich erscheinen mag, so sehr fortschrittlich wirkte sie dennoch andererseits, und zwar auf editorischem Gebiete.

Schenker setzte sich für Urtext-Ausgaben ein und gab damit auch der Musikwissenschaft wesentliche Impulse.

Diese florierte ohnehin in den 20er Jahren erstmals wirklich.

Und zwar, um dann in den 30er Jahren, zumindest in Deutschland, ohne weiteres in den Nationalsozialismus hineinzuschlittern.

Die Musikwissenschaft insgesamt verfügte schon seit dem 18. Jahrhundert über einen ersten Hochschullehrer - in Leipzig, wo das Fach erstmals nach einem festgelegten Lehrplan unterrichtet wurde.

Im 19. Jahrhundert konnte sich die Musik selber auf diese Weise aus ihrer traditionellen Rolle innerhalb der *septem artes liberales* befreien oder emanzipieren.

Musik war ja zuvor der Name eher für die Sphärenharmonie zwischen den Planeten gewesen, womit sie als Grundlage der Kirchenmusik (und auch der Kirchentönen) dienen konnte.

Schon in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nun waren musikwissenschaftliche Lehrstühle in Wien, Berlin, Prag und Straßburg geschaffen worden - weitgehend im Sinne einer musikhistorischen Aufarbeitung der Tradition.

Eduard Hanslick war in Wien einer der ersten nicht nur prominenten Musikkritiker, sondern auch Professoren für die Geschichte der Musik.

Die Trennung von Musikgeschichte und Musiktheorie war danach von Hanslicks Schüler Guido Adler betrieben worden.

Alle Genannten standen mehr oder weniger im Bann eines musikalischen Historismus.

Genau das nun geriet in den 20er Jahren der Weimarer Republik zunehmend in die Defensive.

Und zwar ‚von links‘.

Die Moderne war in die Musikwissenschaft eingekehrt.

Mit dem Schweizer Musikpsychologen Ernst Kurth öffnete man sich sogar reformpädagogischen Impulsen.

Mit Musikwissenschaftlern wie Heinrich Bessler, auch er ein Schüler von Adler, bahnt sich jedoch dann unvermittelt der Weg in den Nationalsozialismus.

Bessler, der zugleich bei Heidegger studiert hatte, wurde 1923 Professor in Freiburg.

Ab 1933 stellte er seine Lehre zunehmend auf die Bedürfnisse einer „geistigen Mobilmachung“ im Sinne der Nazis um.

Er wurde Mitglied der SA und hier schließlich zum Oberscharführer.

1945 wurde er von der Militärregierung entlassen, setzte seine Lehrtätigkeit aber wenig später anderswo fort.

Er hat zahlreiche Schüler.

Auch die Musikwissenschaft, in den 20er Jahren zu Kräften kommend, gerät mithin bald schon in den Sog einer vergifteten Zeit.

Oder, anders gesagt, auf rutschig abschüssige Bahn.

Für die Zukunft scheint sie eigentlich... nicht gerüstet.

19	Apex LC 04281 2564602392 Track 008	Paul Hindemith Konzertstück für Trautonium II. Lied, ruhig bewegt Oskar Sala, Trautonium Münchner Kammerorchester Hans Stadlmair	3'19
----	---	---	------

Konzertstück für Trautonium von Paul Hindemith, uraufgeführt 1931 in München mit dem Trautonium-Spieler Oskar Sala als Solist.

Ihn hörten Sie hier, allerdings in einer späteren Aufnahme mit dem Münchner Kammerorchester unter Hans Stadlmair - mit dem dem 2. Satz: Lied, ruhig bewegt

In den 20er Jahren liegt mancher Hase im Pfeffer, der schon wenig später für Ärger sorgen wird.

Dies war eine Sendung über einige der fragwürdigen Wurzeln und Folgen der 20er Jahre, soweit sie in den 30ern 'ausschlagen' werden.

In der nächsten Woche, bei der letzten Folge unserer Sendereihe über die Zwanziger, machen wir uns an die Aufgabe eines Fazits dieses bunten, hyperaktiven, nervös zugespitzten Jahrzehnts; in Gestalt der Frage: "Was von den Zwanzigern übrig blieb?"

Zum Schluss für heute haben wir dafür das richtige Motto: „Weißt du, was du kannst?“

Wir werden es schon noch sehen.

Theo Mackeben & sein Jazz-Orchester im Jahr 1929.

Den Refrain singt der Komponist, Walter Jurmann.

Und damit bis zur nächsten Woche.

Mein Name ist Kai Luehrs-Kaiser.

Ihnen noch einen schönen Nachmittag und Abend.

20	Edition Berliner Musenkinder LC 12000 05 57 3 Track 019	Walter Jurmann (Text: Austin Egen/Fritz Rotter) „Weißt du, was du kannst?“ Walter Jurmann, Refraingesang Theo Mackeben & sein Jazz-Orchester 1929	2'51
----	---	---	------