

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

2. Folge: Explosion der Stile: Wer ist der Erbe der Spätromantik?

Herzlich willkommen, meine Damen und Herren, zur 2. Folge unserer Musikserie über die 20er Jahre.

Heutiger Titel: Explosion der Stile: Wer ist der Erbe der Spätromantik?

1	Decca LC 00171 475 320-2 Track 006	Giacomo Puccini (Arr. Carlo Picarband, Instr. Pio Carlo Nevi) Corazzata Sicilia. Marcia d'ordinanza Orchestra Sinfonico di Milano Giuseppe Verdi Ltg. Riccardo Chailly (P) 2004	2'31
---	---	---	------

“Corazzata Sicilia. Marcia d'ordinanza”, ein Arrangement von Giacomo Puccini über Themen seiner Oper “La bohème”, darunter der kleine Zapfenstreich-Marsch aus dem 2. Bild, arrangiert ursprünglich für Blaskapelle einer Mailänder Banda, die Pio Carlo Nevi, der Bearbeiter, bis 1921 leitete.

Hier hörten Sie eine Aufnahme mit dem Orchestra Sinfonico di Milano Giuseppe Verdi unter Riccardo Chailly.

Hat Pfiff, Schmiss und ist nicht zimperlich.

Giacomo Puccini, ein Spätling der italienischen Oper, starb im Jahr 1924 - während der Arbeit seiner Oper “Turandot”.

In ihm, Puccini, hatte die ältere Tradition des italienischen Musiktheaters noch einmal unerhörte Fahrt aufgenommen und für Repertoireklassiker gesorgt, die bis heute für volle Kassen gut sind.

In Puccini, kurzum, schien es, als könne noch in den 20er Jahren ein harmonisches Selbstverständnis der Musik ewig so weiter gehen - so frisch auch wirkt er; selbst hier, in einem Neuaufguss.

Heute, meine Damen und Herren, geht es in unserer Musikserie über die 20er Jahre um eine “Explosion der Stile”, wie wir es genannt haben.

Also darum, dass das sozusagen organische Selbstverständnis der Tradition gerade *nicht* bruchlos seinen Fortgang fand.

Stattdessen ließ sich - in den 20er Jahren - überhaupt keine einheitliche Linie mehr innerhalb der Musikgeschichte ausmachen, geschweige denn weiter erzählen.

Aus dem, was früher einmal die Spätromantik war, ging eine Vielzahl von Strömungen und Phänomenen hervor.

Die Stile explodierten.

Die Frage wäre sogar, genaugenommen, ob es überhaupt einen einzelnen Anwärter gab, der den Anspruch hätte erheben können, so an Brahms oder Bruckner anzuknüpfen wie diese Komponisten ihrerseits an Beethoven und Wagner angeknüpft hatten.

Die Welt war unterdessen komplizierter geworden.

Immerhin einige Musikgeschichtsphilosophen versuchten auch später noch, eine stringente Entwicklung und Zukunft innerhalb der Musik auszumachen; ich meine damit vor allem den Philosophen Theodor W. Adorno, insbesondere seinen Versuch, Schönberg und die Zweite Wiener Schule als jenen konsequenten, wenn nicht notwendigen Fortschritt auszugeben, durch welchen die Komponistenszene auf weite Sicht würde geleitet werden können.

Doch steigen wir hier an dieser Stelle nicht näher in diese Materie ein!

Inspizieren wir heute lieber die 'Buntheit der kalten Küche', in der wir vorher schon, hintenrum, unversehens gelandet waren.

Alles scheint ungeordnet, unübersichtlich, wenn nicht verrümpelt in den 20er Jahren; so sehr, dass wir uns geradezu nach Ordnung sehen könnten.

Zunächst aber: Gab es nicht doch einen Großkomponisten, in dem die mächtige Strömung des Bisherigen sich noch einmal verdichtet hatte und zusammenfloss?

Er selber hätte das so gesehen.
Seine Name ist Richard Strauss.

Er ist nicht übel.

2	DG LC 00173 437 790-2 Track 006	Richard Strauss Intermezzo: Vier sinfonische Zwischenspiele IV. Fröhlicher Beschluss Wiener Philharmoniker Ltg. André Previn 1992	2'22
---	--	--	------

Die Wiener Philharmoniker 1992 unter André Previn mit dem letzten der Vier sinfonischen Zwischenspiele zu „Intermezzo“ von Richard Strauss.

Überschrieben mit: „Fröhlicher Beschluss“.

Es ist, man muss wohl sagen: ein Höhepunkt der Produktion von Richard Strauss in den 20er Jahren, also zu jener Zeit, in der Strauss soeben eine Talsohle zu durchschreiten und zu durchleiden hatte.

Seine großen Erfolge („Salome“, „Elektra“ und der „Rosenkavalier“) lagen zurück.

Gemeinsam mit seinem Librettisten Hugo von Hofmannsthal befand er sich auf der verzweifelten Suche nach tragfähigen Stoffen - wobei man dann bei der „Ägyptischen Helena“ landen sollte.

Auf dem Weg dorthin komponierte Strauss in den 20ern als „Intermezzo“, und zwar auf ein von ihm selbst verfasstes Libretto, eine kleine Ehemödie - eine schlüsselromanhafte Oper.

Oder sagen wir gleich: eine ‚Schlüsselloch-Oper‘ voller privater Details.

Der Erfolg blieb dem Werk trotzdem versagt.

Die Musik, die wir da gerade gehört haben, ist köstlich; und lässt von der Welt drumherum nicht das mindeste ahnen.

Es ist ein Garmisch-Partenkirchener Idyll.

Bloß: Garmisch ist nicht überall...:

Strauss hatte sich unversehens der eigenen Provinzialität überführt.

Die 20er Jahre, als so produktiv sie sich auch erweisen sollten, markieren für die etablierten Stars unter den Komponisten fast durchweg ein Jahrzehnt der Krise.

Puccini starb; vom italienischen Verismo, dem er zuzuordnen ist, war auch nicht viel übriggeblieben.

Richard Strauss, wie eben gehört, zehrte von den Zinsen seiner Kreativität.

Doch auch Igor Strawinsky erging es, wie wir schon letzte Woche kurz angedeutet haben, nicht viel besser.

In Frankreich war Debussy schon 1918 gestorben, Erik Satie, über seinen Zenit längst hinaus, sollte 1925 folgen.

Selbst Maurice Ravel lieferte in den 20er Jahren eher robuste Nachzügler innerhalb seines Oeuvres; Werke, die seinen Ruf zwar festigten, ihm aber - in Gestalt seiner beiden Klavierkonzerte - nicht mehr viel Neues hinzufügen konnten.

Edward Elgar und alle anderen Briten wurden sicherlich in ihrer Heimat hochverehrt; aber ohne je für eine gesamteuropäische Führungsrolle, wenn man es so nennen mag, in Erwägung gezogen zu werden.

Die Briten ebenso wie Jean Sibelius in Finnland, das waren Exoten.

Und Sibelius seinerseits rutschte in den 20er Jahren gleichsam in eine Krise hinein; er sollte das Komponieren bald darauf ganz aufgeben.

Um Sergej Rachmaninoff, auf den wir noch zu sprechen kommen werden, steht es kaum besser.

Also: Keine gute Zeit für Komponisten von Rang.

Sie schienen allesamt am Ende - und zwar (sozusagen) aus eigener Kraft.

Warum?

Nun, die eher runde, saturierte Ästhetik dieser Leute entsprach nicht mehr dem, was auf der Welt vor sich ging.

Es war einfach an der Zeit... für etwas Neues.

3	Hyperion LC 07533 CDA67951/3 Track 309	Ferruccio Busoni Allegro "Stakkato" aus Klavierübung, 6. Buch Marc-André Hamelin, Klavier 1998	2'17
----------	---	---	------

Marc-André Hamelin, Klavier, 1998 mit dem Allegro "Stakkato" aus der Klavierübung, 6. Buch, von Ferruccio Busoni, herausgegeben 1925, ein Jahr nach dem Tod des Komponisten. Busoni hatte seit 1910 in Berlin an der Akademie der Künste unterrichtet und zwar sehr folgenreich.

Er lebte in Schöneberg am Viktoria-Luise-Platz und hatte zahllose, teilweise äußerst wichtige Klavierschüler (darunter Percy Grainger, Eduard Steuermann und Edgar Varèse). Seine bedeutendste Oper, „Doktor Faustus“, wurde posthum 1925 in Dresden uraufgeführt. Busoni ragt also gewissermaßen in die 20er Jahre hinein, und wartet bereits mit deutlich moderneren Klängen auf.

Eine interessante Erscheinung des Übergangs - und nebenbei ein Zeuge für das Akademischwerden der Musik.

Die großen Komponisten der Musikgeschichte waren ja kaum je zugleich Professoren gewesen.

Beethoven war es sicherlich nicht.

Auch Brahms verdiente seinen Lebensunterhalt durch Dirigieren und als Pianist, er beschränkte sein Komponieren - unglaublich, aber wahr: auf die Urlaube in Bad Ischl.

Ähnlich Gustav Mahler, der im Hauptberuf Direktor der Wiener Staatsoper war und nur in den Ferien komponierte.

Man wird vermutlich nicht behaupten können, die Sicherstellung der Komponisten durch feste Universitätsposten hätte in der Folgezeit deren Kreativität unerhört beflügelt - und die Musikgeschichte ungeahnt bereichert.

Aber das ist ein anderes Thema.

Fest steht, dass wir es in den 20er Jahren mit einer ‚Spaltung‘ der Komponistenszene zu tun bekommen - in solche, die parallel eine Professur bekleideten, und solche, die das nicht taten, und damit vielfach in die Unterhaltungsmusik ‚abdrifteten‘, wenn ich so sagen darf.

Ich meine damit: die sozialen Bedingungen der Zeit, sie schlugen sich in einer Differenzierung der Arbeitsweisen nieder - und damit womöglich auch in der Begünstigung gegensätzlicher Stile.

Denn um die Feststellung einer *Zerstreuung* der Ausdrucksformen in den 20er Jahren kommen wir in dieser Sendung nicht herum.

Dieser Zersprengungsvorgang beschränkt sich nicht auf die Musik; ist aber auch hier anzutreffen.

Interessant ist festzustellen, dass - aller Ausbildung unerachtet - ein ‚akademischer‘ Stil in den 20er Jahren weniger denn je entwickelt wird.

Das bedeutet: Die Komponisten, alle Künstler insgesamt (vielleicht mit Ausnahme der Schriftsteller, wo der Fall etwas anders liegt), werden zwar allesamt an Hochschulen ausgebildet.

Doch je verschulter ihr Anfang sein mag, desto ungebändigter, ja wilder die Unterschiede, in denen sie sich stilistisch äußern.

Dass die Verhältnisse früher genauso gewesen wären, lässt sich nicht behaupten.

Und heute, bei vollständiger Verschulung, ist wiederum das Gegenteil von dem eingetreten, was wir in den 20er Jahren beobachten können: Heute ist eine völlige ‚Verschulung‘ des kompositorischen Outputs kaum zu leugnen; je mehr die Komponisten darüber reden, Grenzen zu durchbrechen, desto verwechselbarer klingen sie.

Das soll nicht allzu polemisch klingen.

Eine Ausnahme hinsichtlich der akademischen Ausbildung und Outputs verkörperte in jedem Fall der am Anfang erwähnte, 1925 verstorbene Erik Satie.

Satie war tatsächlich Autodidakt - im Musikbereich damals etwas sehr Ungewöhnliches.

Und unvorhersehbar in seinen Ausdrucksformen war er auch.

Für die anarchischen Auswüchse der 20er Jahre aber scheint er geradezu als Vorbild dienen zu können.

Der Mann hatte Ideen.

4	RCA LC 00316 88875177492 Track C02	Erik Satie (Arr. Charles Gerhardt) Gymnopédie No. 2 (im Original für Klavier: No. 1) National Philharmonic Orchestra Ltg. Charles Gerhardt 1977	3'00
---	---	---	------

Gymnopédie Nr. 2 (im Original Nr. 1) von Erik Satie, hier in einer späteren Orchesterfassung, angefertigt, unnummeriert und dirigiert von Charles Gerhardt (1977 mit dem National Philharmonic Orchestra).

Das Werk selber ist viel älter als die bei uns thematische Zeit, die 20er Jahre; denn Satie komponierte diese berühmte Kleinigkeit schon 1888 - in einer Epoche, die in Frankreich vom Schulgeist des Pariser Konservatoriums und der Académie des Beaux-Arts bestimmt wurde, wogegen Satie auf exzentrische Weise opponierte.

Dieses Exzentrischwerden der Musik, so hatte ich gesagt, könnte geradezu als vorbildlich angesehen werden für die 20er Jahre - die dieser Komponist auch tatsächlich noch erlebt hat.

In Frankreich selber - obgleich alle Werke französischer Komponisten zumeist sehr höflich und charmant daherkommen - hatte sich kurz vor der Wende von 1920 eine Komponisten-Gruppierung selbständig gemacht, die Satie als ihren Mentor erkor.

1918 setzte sich der Schriftsteller Jean Cocteau als eine Art Wortführer an ihre Spitze.

Gemeint ist die sogenannte „Groupe des Six“ (also die „Gruppe der Sechs“); bestehend aus fünf Männern und einer Frau (Germaine Tailleferre).

Ich glaube nicht, dass auch nur einer von ihnen eine Berühmtheit erlangt hätte, die sich mit Debussy und Ravel, den Erneuerern der vorangegangenen Jahre, messen könnte.

Dennoch brachten Darius Milhaud, Francis Poulenc, Arthur Honnegger, Georges Auric, Louis Durey und eben Germaine Tailleferre einen neuen Impetus ein.

Ihr Ziel äußerte sich gerade nicht, und das ist das für uns hier Interessante, in einer gemeinsamen Ästhetik.

Verbunden waren sie nur darin, was sie ablehnten.

Und das war: Wagner und der ganze Wagnerismus.

Auch Debussy und die ganze Romantik sahen sie im Kontext dieses Komponisten - und verabschiedeten sie gleich mit.

Dagegen hatten sie eine ausgesprochene Sympathie zum Beispiel für den Zirkus und das Varieté.

Was kommt heraus, wenn man so verfährt?

Tja, die sechs Aufmüpfigen taten sich sogar zu Gemeinschaftswerken zusammen, von denen heute nicht mehr viel Aufhebens gemacht wird.

In dem Kinder-Ballett „L'éventail de Jeanne“ etwa wurden sogar auch noch Jacques Ibert, Albert Roussel und andere Kollegen einbezogen und zur Mitarbeit animiert.

Heraus kam kaum mehr als eine neoklassizistische Melange von begrenzter Radikalität, aber mit unbestreitbarem Unterhaltungswert.

Auch sympathisch war das.
Sehr anhörbar.

Dennoch - im Anmarsch auf unser Panorama der verschiedenen Stile der 20er Jahre - erkennen wir hier eher einen Versuch der Stilvermeidung.

Etwa nicht?

Einigermaßen programmatisch das Werk „Le boeuf sur le toit“ («Der Ochse auf dem Dach») von Darius Milhaud; uraufgeführt 1920.

Das Stück ist für unsere Verhältnisse hier ein bisschen zu lang.

Wir hören den Anfang.

5	EMI LC 06646 3 45808 2 Track 006	Darius Milhaud Le bœuf sur le toit op. 58 (Anfang) Orchestre National de France Ltg. Leonard Bernstein 1976	19'35
---	--	---	-------

Da mogeln wir uns raus.

Le bœuf sur le toit op. 58 von Darius Milhaud.

Das Orchestre National de France 1976 unter Leonard Bernstein.

Das klingt ja, bei aller Launigkeit, alles erstaunlich angenehm und verträglich.

Kein Vergleich zu dem, wozu man sich zeitgleich in Deutschland oder Österreich verstand.

Denn jetzt... kommt's dicke.

Beim Vorgang des Explodierens der Stile, so könnte man sagen, waren in Deutschland über der Frage, wer ein würdiger Nachfolger der Spätromantik sein könne, scheinbar alle Benimmregeln über Bord gegangen.

Während das eben gehörte Werk - hinsichtlich seiner brasilianischen Reminiszenzen - noch gutgelaunt wie eine musikalischen Postkarte klingt, und dabei harmlos bleibt, befand sich der folgende, 1883 in Wien geborene Komponist zur selben Zeit in einer ausgeprägten, aufgekratzten Liederphase.

Lieder sind ja eigentlich ein durchaus ansprechendes, hörerverträgliches Genre, wenn man an Schubert, Schumann oder Brahms denkt.

Aber Anton von Webern, mehr als ein Jahrzehnt nach seiner epochemachenden „Passacaglia“, kündigt in seinen Trakt-Liedern op. 14, an denen er bis 1922 schreibt, scheinbar alles gute Benehmen völlig auf.

Gewählt haben wir eine Aufnahme mit der wunderbaren britischen Sopranistin Heather Harper - die hier den Eindruck ein wenig abmildert (zu unserem Vorteil). Dirigieren aber tut ein erklärter ‚Webernianer‘, nämlich: Pierre Boulez.

6	CBS LC 00149 SM3K 45845 Track 209, 210	Anton von Webern (Text: Georg Trakl) Sechs Lieder op. 14 V. Nachts - Sehr lebhaft VI. Gesang einer gefangenen Amsel - Sehr fließende Achtel Heather Harper, Sopran Ensemble Ltg. Pierre Boulez (P) 1978	2'07
---	--	---	------

Die beiden letzten der Sechs Lieder op. 14 von Anton von Webern. Heather Harper, Sopran, in den späten 70er Jahren mit Ensemble unter Leitung von Pierre Boulez.

Anton von Webern, der von Anfang an Fortschrittlichste und Radikalste der drei Vertreter der Neuen Wiener Schule (also neben Arnold Schönberg und Alban Berg), steht in unserem Zusammenhang nicht für einen bestimmten Stil, wohl aber für eine allgemeine Richtung, die seither an Verbindlichkeit stark zugenommen hat.

Es liegt mir hier fern, sie im Einzelnen zu beurteilen; ich will indes feststellen, dass die Atonalität, um die es sich hier handelt, in den 20er Jahren, ihrem entscheidenden Entfaltungszeitraum, alles andere als eine beherrschende oder nur stark prägende Tendenz gewesen wäre.

Sie war damals eine Richtung unter vielen.

Gerade deswegen galt der Aufwand der Nachkriegszeit seit den 50er Jahren ja dem Zweck, sie als doch wohl superior, überlegen, jedenfalls beispiellos konsequent herauszustellen.

Diesen Zweck verfolgte der eben am Pult gestandene Pierre Boulez als einer der wichtigsten Wortführer unter den ausübenden Musikern.

An musikalischer Radikalität indes sollten auch andere Strömungen in den 20er Jahren in Betracht gezogen werden.

Um nach Frankreich zurückzukehren: Von dort stammte der in den 20er Jahren bereits in die USA ausgewanderte Komponist Edgar Varèse.

In Berlin war Varèse ein Schüler des vorhin erwähnten Ferruccio Busoni gewesen; ließ sich aber von allen möglichen Komponisten, von Mahler über Strauss bis zu Scriabin, Strawinsky und Schönberg munter weiterbeeinflussen.

Varèse dachte in Klängen mehr als in Motiven oder Strukturen - was allein ihn bereits sehr eigenständig und originell erscheinen lässt.

1923 schrieb er sein kleines Werk „Hyperprism“ für 9 Bläser und 7 Schlaginstrumente.

Der vorhin gehörte Pierre Boulez scheint Varèse eher widerwillig und unregelmäßig aufgeführt zu haben.

Im folgenden allerdings schon.

Die Aufnahme stammt aus den frühen 50er Jahren.

Und wir müssen zugeben: Dergleichen, komponiert 1923, wäre noch zehn Jahre früher wohl völlig undenkbar gewesen.

7	Accord LC 00280 476 8859 Track 203	Edgar Varèse Hyperprism für 9 Bläser und 7 Schlaginstrumente Orchestre du Domaine musical Ltg. Pierre Boulez (P) 1958	4'40
----------	---	---	------

Hyperprism für 9 Bläser und 7 Schlaginstrumente von Edgar Varèse.

Orchestre du Domaine musical in den späten 50er Jahren unter Leitung von Pierre Boulez.

Varèse sollte in der Nachkriegszeit einen nicht zu unterschätzenden Einfluss nehmen auf Komponisten wie Stockhausen, Nono, John Cage und auch Boulez selber.

Er ist aber so wenig einzuordnen wie sich die 20er Jahre insgesamt auf einen musikalischen Nenner bringen lassen könnten.

Er steht stilistisch für sich selbst.

Wir können daraus folgern: ein gewisser Modernismus war in den 20er Jahren gerade nicht verbindlich - so wie er das heute ist.

Er stand auch für keine bestimmte Form.

Es gab ein weitgefasseres Spektrum von Exponenten der Avantgarde.

Für einen Versuch, eine einzige Richtung beherrschend werden zu lassen, stehen sie gerade nicht.

Bevor wir uns vergegenwärtigen, woraus die Multiversalität der Stile historisch hervorgegangen war - und wodurch sie bedingt ist -, rasch noch ein Beispiel für das hier eingerissene Maß an ‚Unorthodoxie‘.

Ein nun wirklich auf ernste Themen und Problemlagen abonniertes Komponist wie Arnold Schönberg veröffentlichte 1927 seine (freilich schon ein Vierteljahrhundert früher entstandenen) „Brettli-Lieder“: Cabaret-Songs, die Schönberg für ein Gastspiel des Berliner Kabarets „Überbrettli“ im Wiener Carltheater geschrieben hatte.

Er war unbesorgt um seinen eigenen Ruf, als er die Werke 1927 in Druck gab.

Selbst er sah sich von der Vielfalt angesteckt - und gepackt.

8	DG LC 00173 477 6589 Track 008 + 011 + 014	Arnold Schönberg (Text: Otto Julius Bierbaum) Brettli-Lieder (I.) Gigerlette (Text: Otto Julius Bierbaum) (IV.) Galathea (Text: Frank Wedekind) (VII.) Der genügsame Liebhaber (Text: Hugo Salus) Measha Brueggergosman, Sopran BBC Symphony Orchestra Ltg. David Robertson 2007	7'16
----------	--	--	------

Measha Brueggergosman war das, Sopran, begleitet vom BBC Symphony Orchestra unter David Robertson mit einigen der Brettli-Lieder von Arnold Schönberg, veröffentlicht in den 20er Jahren: Gigerlette (Text: Otto Julius Bierbaum)/, Galathea (Text: Frank Wedekind)/, Der genügsame Liebhaber (Text: Hugo Salus).

Nun zu den Voraussetzungen des Stilgestöbers, welches wir vorhin angedeutet haben.

Solange das Deutsche Kaiserreich bestand, also bis zum Ende des I. Weltkriegs (1918), schien auch die kulturelle Szene auf merkwürdige Weise geeint.

Es gab beherrschende Stilrichtungen; zwar nicht eine einzige für alle Künste, derlei war zu diesem Zeitpunkt schon vorbei.

Aber doch sozusagen eine pro Sparte.

Eine ‚leitstilistische Grundlinie‘ sozusagen.

In der Musik herrschte noch immer die Spätromantik vor - wobei sich selbst die Komponisten, die ich von dieser Linie entfernten, ihr noch irgendwie zurechnen lassen; so wie im Fall Gustav Mahlers, des italienischen Verismo und des Jugendstils.

In der Malerei ebenso wie in der Literatur dominierte der Realismus, im Theater die Reste des Naturalismus.

Wir wollen nicht so weit gehen zu sagen, dass alle Künste im Wilhelminismus ‚die Pickelhaube trugen‘.

Und doch wirkt das Feld erstaunlich übersichtlich; wie absichtsvoll geordnet.

Was wurde nun aus den betreffenden Künstlern, deren Leben ja weiterging?

Nehmen wir mal einen Berliner Künstler wie den Maler wie Max Liebermann: Mitglied der Berliner Secession, und damit einer Richtung angehörend, die von der Jahrhundertwende her bis in die 30er Jahre, solange man sie in Frieden ließ, das Erbe des deutschen Impressionismus zuverlässig tradiert.

Er steht für eine gewisse, als sympathisch aufgefasste Kontinuität - bis heute.

Das ging so weit, dass Liebermann sogar noch als künstlerischer Repräsentant der Weimarer Republik, der er war, die Herkunft aus einer scheinbar geborgenen Welt des Künstlertums erkennen ließ.

Er scheint fast bruchlos an den Realismus eines Adolph von Menzel anzuknüpfen, wird als Porträtist der gehobenen Berliner Gesellschaft vielgebucht - und ist sowohl in das Bürgertum integriert wie in der Kulturszene etabliert.

Er personifiziert sozusagen, beinahe, einen „Wilhelminismus *nach* Wilhelm“, d.h. eine Verlängerung eines Gedankens der Einheit der Kunst in die 20er Jahre hinein, in denen er von vorne bis hinten tätig war.

Also: So etwas gab es.

Kein Zufall indes, dass man bei den 20er Jahren gerade nicht an ihn denkt; obwohl Liebermann seit 1920 den einflussreichen Posten des Präsidenten der Akademie der Künste in Berlin bekleidete.

Gewiss, Liebermann zog sich nach der Ermordung des ihm nahestehenden Walter Rathenau (1922) und dem Tod seines für ihn wichtigen Bruders Felix (1924) immer mehr in sein privates Refugium, nämlich in seinen Garten am Berliner Wannsee zurück; malte Blumen

und Selbstportraits; wurde aber zu seinem 80. Geburtstag im Jahr 1927 groß als Repräsentant einer Berliner Epoche - und von Berliner Kontinuitäten - herausgestellt und gefeiert.

Er war ein repräsentativer Künstler im Sinne früherer Zeiten, vergleichbar mit Gerhart Hauptmann oder auch Thomas Mann.

Liebermann schien die Verkörperung einer Epoche, nicht weniger als man dies Richard Strauss im Bereich der Oper des 20. Jahrhunderts oder Pablo Picasso für dessen Zeit später zubilligen würde (oder könnte).

Kurz, diese Künstler wurden als so groß erachtet, dass in ihnen eine Epoche wie aufgehoben erscheint.

Wie wir gesehen haben, durchleben nun aber die großen, integrativen Künstlerpersönlichkeiten wie Strauss, aber auch Strawinsky und eben auch Liebermann, in den 20er Jahren eine schwere Zeit.

Liebermann, während er nach außen der Repräsentant einer Epoche zu sein scheint, privatisiert doch zugleich und zieht sich immer mehr zurück.

Es ist, als wäre der politische Einheitsgedanke, wie er etwa im deutschen Kaiserreich staatlich eingelöst wurde, durch den Übergang zur Weimarer Republik außer Kurs geraten.

Und als wiesen die Persönlichkeiten, mit denen man ihn identifizieren oder auf die man diesen Gedanken übertragen könnte, diese Funktion brüsk zurück.

Ein ähnliches Beispiel in der Galerie strachelnder Großmeister in diesen Jahren wäre - auf internationaler Ebene - der Komponist Serge Rachmaninoff.

Ein Mann, wie geboren zur glanzvollen Repräsentation einer Epoche, die es nur eben in dieser Form nicht mehr gab; und die doch in ihm suggestiv noch einmal zum Ausdruck zu kommen scheint.

Er selber scheint davon nichts gehabt zu haben.

Nach zehn Jahren der kompositorischen Selbstzweifel veröffentlichte Rachmaninoff 1926 sein viertes und letztes Klavierkonzert.

Man kann es mögen; aber es blieb - weil Rachmaninoff hier vollends zu Hollywood übergelaufen schien -, ein Werk, das es mit den vorangegangenen Meisterwerken Rachmaninoffs nicht mehr aufnehmen konnte.

Außer drei Liedern hat Rachmaninoff in den 20er Jahren sonst nichts weiter komponiert.

Die Idee des großen, integrativen Meisters, sie schien perdu.

Die Meister selbst schienen zu verzweifeln.

9	Emi LC 00542 749326-2	Serge Rachmaninoff Klavierkonzert Nr. 4 g-Moll op. 40 III. Allegro vivace Arturo Benedetti Michelangeli (Klavier) Philharmonia Orchestra Leitung: Ettore Gracis	9'09
---	-----------------------------	--	------

Klavierkonzert Nr. 4 op. 40 von Serge Rachmaninoff, daraus der 3. und letzte Satz.
Arturo Benedetti Michelangeli, Klavier, 1970 mit dem Philharmonia Orchestra
unter Ettore Gracis.

Die Meister haben abgedankt oder verstummen.

In das entstehende Vakuum stößt eine Fülle von 'Splitterstilen' und vorwitzigen Bewegungen hinein, von denen man sich fragt, ob sie den integrativen Willen, ein Zeitalter zu verkörpern, überhaupt noch haben.

Sie haben ihn wahrscheinlich nicht.

Gehen wir die Stile kurz durch.

Zum Beispiel:

Der Surrealismus, ausgehend von Frankreich, bedeutet schon im Wort und Titel den Wunsch, über den Realismus des späten 19. Jahrhunderts hinauszugehen.

Die Bezeichnung geht zurück auf den Dichter Guillaume Apollinaire, er prägte den Ausdruck in der Einleitung zu seinem programmatischen Drama "Les mamelles de Tirésias" („Die Brüste des Teiresias“).

(Die gleichnamige Oper, für die Francis Poulenc die Musik schrieb, entstand erst in den 50er Jahren...)

Kunstgeschichtlich zieht sich der Surrealismus etwa von René Magritte bis zu Salvador Dalí. Ersterer machte sich in den 20er Jahren, nicht zufällig, als Künstler selbständig und wurde erfolgreich.

Auch Dalí, eineinhalb Jahrzehnte jünger als sein belgischer Kollege, fand eben hier, Ende der 20er Jahre, sein Thema und seinen Stil.

Die Frage, wie eine surrealistische Musik klingen könnte, würde uns natürlich zunächst in einige Unklarheit stürzen.

Kaum Komponisten enthält denn auch das Verzeichnis der Surrealisten - lauter Bildende Künstler von Max Ernst bis Giorgio de Chirico, Literaten wie André Breton oder Paul Éluard, Fotografen wie Man Ray und Filmemacher wie Luis Bunuel.

Dennoch war es für Musiker nicht unbedingt schwer, eine Nähe zum Surrealismus zu finden; und zwar durch die Vertonung von surrealistischen Texten.

Das Ballett „Parade“ von Erik Satie - aufbauend auf einer Idee Cocteaus - enthält Ansätze zur Multimedialität und zur Collagetechnik, wie man sie vom Surrealismus her anstrebte.

Auch George Antheil bekannte sich zum Surrealismus.

Adorno wiederum rechnete Kurt Weills „Mahagonny“ zur surrealistischen Musik.

Ob eine solche Zuschreibung aufgeht und funktioniert, hängt natürlich von den - offenbar sehr wandelbaren - Kriterien ab, die man an den Surrealismus anlegt.

Der Komponist Francis Poulenc vertonte im Folgenden Gedichte von Apollinaire und Paul Éluard - und sprach sein Bekenntnis zum Surrealismus unmittelbar genug aus.

Poulenc war ein Spätling; was sich auch daran zeigt, dass er seine Éluard- und Apollinaire-Vertonungen erst in den 40er Jahren anfertigte; während er sich in den 20er Jahren noch

mit den Texten des (schon aus der Mode gekommenen) symbolistischen Dichters Jean Moréas beschäftigte sowie mit anonymen Dichtern des 17. Jahrhunderts.

Wir hören aus beiden Zyklen der 20er Jahre etwas.

Zunächst „Madrigal“ und „L'offrande“ aus den „Chansons gaillardes“, 2010 gesungen von Christopher Maltman, Bariton, und begleitet von Malcolm Martineau am Klavier.

Und danach „Air champêtre“, aus den „Air chantés“, gesungen von Nicolai Gedda.

10	Sigmum LC 15723 SIGCD247 Track 009 + 012	Francis Poulenc (Text: Anon., 17. Jh.) Chansons gaillardes (III.) Madrigal (VI.) L'offrande Christopher Maltman, Bariton Malcolm Martineau, Klavier 2010, "The Complete Songs of Poulenc, Vol. 1"	1'43
11	Hänssler LC 10622 94.212 Track 013	Francis Poulenc (Text: Jean Moréas) Airs chantés No. 2 Air champêtre Nicolai Gedda, Tenor Werner Singer, Klavier 1960	1'13

Drei Lieder des dem Surrealismus nahestehenden Francis Poulenc, aber gerade nicht auf Gedichte der Surrealisten (mit denen er sich erst in den 40er Jahren beschäftigte).

Sie hörten „Air champêtre“ aus den „Air chanté“, gesungen live 1960 von Nicolai Gedda, begleitet am Klavier von Werner Singer.

Und davor, gesungen von Christopher Maltman, „Madrigal“ und „L'offrande“ aus den „Chansons gaillardes“, 2010 begleitet von Malcolm Martineau.

Eine der Inspirationsquellen des Surrealismus in den 20er Jahren war die betont unkonventionelle Kunst des Dadaismus gewesen.

Dada, entstanden schon während des I. Weltkriegs in Zürich, gehört gleichfalls zu den Strömungen, für die der fruchtbare Boden der 20er Jahre einen Durchbruch bedeutete.

Die „Erste Internationale Dada-Messe“, 1920 in Berlin, gilt als Höhepunkt dieser sehr skurrilen, aber sehr einflussreichen Richtung.

Nicht nur der Surrealismus, sondern auch die Pop-Art, die Konzeptkunst, das Lautgedicht können als Belege dafür herhalten, dass die 20er Jahre eben doch ein Nachleben gehabt haben.

Aber, wie man sofort hinzusetzen muss: „Dada“ war älter.

Sie ist kein typisches 'Strohfeuer-Phänomen' der 20er Jahre.

Immerhin: In New York, Köln, Hannover, Dresden und Paris wurde „Dada“ in den 20er Jahren ostentativ als eine Bewegung mit Breitenwirkung initiiert und beschworen.

Natürlich als eine bewusst antibürgerliche Sache.

Sie konnte gerade in einer Zeit des Krise des Bürgertums auf umso mehr Resonanz zählen.

In unserer Folge über den „Nonsense“ werden wir uns an den Erzeugnissen dieser Richtung noch ausgiebig weiden.

Hier reicht es, sie zu benennen.

Ebenso wie der Surrealismus, in dem sich teilweise dieselben Mitglieder tummelten, war „Multimedialität“, also eine unvermittelte, gern collagehafte Einbeziehung anderer Medien ein typisches Ausdrucksmittel.

Auch hier war wieder Erik Satie von maßgebender Bedeutung.

Seine Comédie lyrique „La piège de Meduse“ kam 1921 erstmals zur Aufführung.

Erneut typisch: Der Text von Satie stammte schon aus dem Jahr 1913.

Das Stil-Sammelsurium der 20er Jahre bezieht seine Kraft auch daher, dass hier etliche jener Eier, die schon weit früher gelegt worden waren, alle hintereinander ausgebrütet wurden.

Oder, um ein anderes Bild zu gebrauchen: Was liegeblieben war, keimte erst jetzt.

Wir hören ein paar Orchester-Takte aus dem Original-Schauspiel, 1970 mit dem Orchestre Lamoureux unter Aldo Ciccolini, und danach diesen selbst als Pianisten, im (posthum erhaltenen) Original für Klavier solo.

12	Erato LC 00200 0825646047963	Erik Satie „La piège de Meduse“ Pierre Bertin, Sprecher (Baron Méduse) etc. Orchestre Lamoureux Ltg. Aldo Ciccolini (P) 1970	1'30
13	EMI LC 06646 F 671 015 Track 305	Erik Satie „La piège de Meduse“ Aldo Ciccolini, Klavier	3'01

„La piège de Meduse“, also «Die Falle der Medusa», eigentlich müsste es heißen: des Medusa; denn hiermit, in dem Drama von Erik Satie, ist ein alter und reicher Rentier gemeint.

Sie hörten das gleichnamige Stück, für Klavier gesetzt vom Komponisten und gespielt von Aldo Ciccolini.

Der stand davor auch am Pult des Orchestre Lamoureux mit Ausschnitten aus einer Tonaufnahme des gesamten Einakters.

Neben Zwölftonmusik, Surrealismus und Dadaismus, alle hier schon gelegentlich erwähnt, führt die Tendenz zur Amalgamierung und Synchronisierung des Verschiedenartigen in den 20er Jahren auch dazu, dass innerhalb einzelner Stile alles Mögliche verschmolzen wird.

Hierfür ist der Neoklassizismus das beste Beispiel.

Hierbei wird, sagen wir mal: die Moderne mit den Mitteln der Klassik bzw. des Klassizismus behauptet.

Eigentlich ist das ein Widerspruch in sich; und die entsprechenden Komponisten, etwa Igor Strawinsky, wurden denn auch von Hardlinern gerne einer gewissen Laschheit und Kompromissüberbereitschaft geziehen.

Den Neoklassizismus gibt es natürlich auch in der Bildenden Kunst und in der Architektur.

Vor den Hintergrund des "Neuen Bauens" etwa entwirft der eher konservative, sich aber ein modernes Selbstverständnis gebende Architekt Wilhelm Kreis 1927 das Hygienemuseum in Dresden.

Kreis ließ sich in den 30er Jahren dann politisch vereinnahmen und einspannen.

Fortlassung des Dekorums, Betonung der Vertikale, das etwa sind Kennzeichen dieser sich auf klassische Formen rückbesinnenden Richtung.

Einflüsse des Neoklassizismus lassen sich in der Bildenden Kunst von Aristide Maillol über Pablo Picasso bis zu Carlo Carrà in allen möglichen Ecken der zeitgenössischen Kunst nachweisen.

In seinem Streben nach Klarheit findet der Neoklassizismus in der Musik der 20er Jahre geradezu eine Heimstatt; sie ist prominentester Austragungsort einer Auseinandersetzung mit der Vergangenheit - auf moderne Weise.

Serge Prokofiev etwa war mit seiner "Symphonie Classique" schon 1918 ein Wurf gelungen. Das Stück erfreut sich bis heute großer Beliebtheit - und auch einiger Anerkennung in dem redlichen Versuch, einfach mal an Joseph Haydn anzuknüpfen, obwohl dessen Zeiten nun doch wohl gründlich vorbei waren.

Auch Dmitri Schostakowitsch, ganz ähnlich wie sein Kollege, sucht mit seiner 1. Symphonie 1926 einen Kontakt zur Tradition - und empfiehlt sich mit seinem ersten ungetrübten Erfolg als ein potenzieller 'Klassiker der Moderne'.

Der Ton wirkt geläutert, heiter, fast abgeklärt.

So sollte es für Schostakowitsch nicht einfach weitergehen; leider nicht.

Und doch fragt man sich, ob nicht alle 15 Symphonien, da Schostakowitsch mit seinem frühen Stil auch nicht unbedingt brach, auf einem neoklassizistischen Fundament ruhen?

14	Melodiya LC 06969 10 01068 Track 101	Dmitri Schostakowitsch Symphonie Nr. 1 f-Moll op. 10 I. Allegretto. Allegro non troppo Moscow Philharmonic Symphony Orchestra Ltg. Kirill Kondrashin 1972	8'47
----	---	--	------

1. Satz: Allegretto. Allegro non troppo aus der Symphonie Nr. 1 f-Moll op. 10 von Dmitri Schostakowitsch.

Kirill Kondrashin 1972 am Pult des Moscow Philharmonic Symphony Orchestra.

Hier bewusst ausgewählt: eine Aufnahme aus der Zeit des Kalten Krieges.

Die Russische Revolution dürfte es gewesen sein, die zu nicht unwesentlichen Teilen eine Politisierung der 20er Jahre initiiert hat.

An politisch einschneidenden Ereignissen fehlt es vor der eigenen Haustür nicht.

Die Straßenschlachten, Unruhen und Verwerfungen der Weimarer Republik hatten schon im Jahr 1920 zur bis dahin brutalsten Demonstration in der deutschen Geschichte geführt. Das sogenannte "Blutbad vor dem Reichstag", übertroffen später von dem konterrevolutionären Kapp-Putsch (zur Wiederherstellung der Monarchie), hatte Deutschland schon zu Beginn 20er Jahre an den Rand eines Bürgerkriegs geführt.

Der Märzaufruf im Ruhrgebiet sollte dem Ziel dienen, eine Räterepublik nach sowjetkommunistischem Modell zu errichten.

Dazu kamen die Märzkämpfe in der Industrieregion von Halle, Leuna, Merseburg sowie in Hamburg, die Ermordung Walther Rathenaus im Juni 1922, der Hitler-Ludendorff-Putsch im November 1923 und so weiter und so fort.

Von einer politisch aufgeheizten Stimmung zu sprechen, würde eine höfliche Untertreibung bedeuten.

Inzwischen hatte die Hyperinflation 1923 eine Weltwirtschaftskrise eingeleitet, unter der sich die sozialen Gegensätze verschärften und der Zusammenbruch nahezurücken schien.

Dass unter solchen Umständen eine einheitliche Kunst nicht gedeihen oder sich entwickeln konnte, ist kaum weniger als selbstverständlich.

Die Welt barst in Widersprüchen, und eben dies bildet sich in den Künsten ab.

Sie können nicht mehr einheitlich, sie können auch nicht mehr harmonisch sein, da vom Alltag der Menschen politische Wirren Besitz ergriffen haben.

Kein Zufall dennoch, dass eine bloße Abbildung des Chaos, eine Mimesis des Ungeordneten und Ungezähmten in den Künsten eigentlich gar nicht zu finden ist.

Hier dominiert nicht das Chaos, sondern der Versuch, Ordnung zu stiften - allerdings eine Ordnung, die sich auf das Chaos drumherum bezieht.

Béla Bartók, einer der musikalischen Großmeister der Epoche, ist gewiss kein Schönredner; stattdessen zur Reflexion schroffster Gegensätze in seiner Kammermusik wohl aufgelegt.

Wo oder wie Bartók stilistisch einzuordnen sein mag, ist schwer zu sagen.

Moderne, müsste man wiederum sehr unspezifisch sagen.
Ein bisschen Folklorismus, ein bisschen Bitonalität.

Ein Schuss Neoimpressionismus, ein klein wenig expressionistischer Schaum vorm Mund.

Bartók wäre ein Beispiel dafür, dass die Stilmixtur der 20er Jahre so extrem ist, dass es unabhängigen Geistern kaum noch gelingt, einen einzigen davon zu treffen.

Auch das ist neu; auch das ist eine Form von Radikalität.

1927 und 1928 entstehen Bartóks bedeutende Streichquartette Nr. 3 und 4.

Wir hören eine Aufnahme mit dem historisch einschlägigen Ungarischen Streichquartett. Das Beunruhigende der Zeit, Sie hören es, auch ohne stilistische Eindeutigkeit.

15	DG LC 00173 457 740-2 Track 205	Béla Bartók Streichquartett Nr. 4 Sz. 91 II. Prestissimo, con sordino Ungarisches Streichquartett 1961	2'59
----	--	--	------

Prestissimo, con sordino, so heißt dieser 2. Satz aus dem Streichquartett Nr. 4 von Béla Bartók.

Das Ungarische Streichquartett im Jahr 1961.

Den politischen Unruhen etwas entgegenzusetzen, anstatt sie zu einfach nur zu spiegeln, setzten sich eigentlich alle Bewegungen, so unterschiedlich sie auch waren, zum Ziel.

Aus dem Mangel an einem Patentrezept, um hierbei zu einem verbindlichen Vorschlag zu gelangen, ergibt sich die Vielzahl unterschiedlicher Vorstöße.

Die Neue Sachlichkeit etwa, als reinster, wenn nicht wichtigster Ausdruck der Weimarer Republik insgesamt, versuchte mit kühlem Kopf, mit Zurückhaltung, wenn nicht formaler Neutralität auf den Umsturz zu reagieren.

Einige ihrer frühen Vertreter, darunter Otto Dix und George Grosz, kamen vom Expressionismus und vom Dadaismus her - und verstanden ihre Position als Abkehr von früheren Erregungszuständen.

Man reagierte auf Rationalisierung und Technisierung, indem man sie teilweise übernahm.

In der Literatur etablierten sich Gebrauchsliteratur, Zeitroman und Reportageformate - mit wichtigen Exponenten wie Bertolt Brecht, Erich Maria Remarque und Egon Erwin Kisch. Es sind Künstler, so verschieden, dass man dem Begriff Neue Sachlichkeit schon von weitem den Hilfscharakter ansieht, der darin bestand, einen Sack unterschiedlichster stilistischer Flöhe - ich meine es nicht negativ - unter einen Hut zu bekommen.

Es fällt nicht schwer, die Neue Sachlichkeit auch musikalisch zu illustrieren.

Kurt Weill und Paul Hindemith, um nur zwei zu nennen, haben wir hier schon kennengelernt.

Ein gern angeführtes Beispiel ist der in den 20er Jahren nach Berlin ziehende Ernst Toch.

Seine „Bunte Suite“ op. 48 aus dem Jahr 1928 zeigt, dass man bei Neuer Sachlichkeit nicht unbedingt von Ernüchterung ausgehen muss.

Die Vertreter waren der neuen Zeit gegenüber aufgeschlossen, oder versuchten es doch zu sein.

Es spielt (auch kein Zufall:) das Orchester der Staatsoperette Dresden unter Leitung von Ernst Theis.

16	cpo LC 08492 777 838-2 Track 107 + 111, 112	Ernst Toch Bunte Suite op. 48 (I.) Marschtempo (V.) Galante Passacaglia (VI.) Karussel. Wirbelnd Orchester der Staatsoperette Dresden Ltg. Ernst Theis 2011	8'33
----	--	--	------

Anfang und Schluss der Bunten Suite op. 48 von Ernst Toch.
Orchester der Staatsoperette Dresden 2011 unter Ernst Theis.

Über der Wildheit, Widersprüchlichkeit und Widerborstigkeit der Stile in den 20er Jahren wird oft vergessen, dass in dieser Zeit auch ganz glatte Formen in Kurs gesetzt und beliebt wurden.

Mehr noch, die Zeit der Weimarer Republik ist eigentlich die Geburtsstunde einer kommerziell breitenwirksamen, gefälligen und unproblematischen Form.

Damit ist nicht nur die Entstehung des Schlagers, sind nicht nur die vielen Revues und Operetten gemeint.

Die 20er Jahren bildeten auch die Hochphase des sogenannten Art déco - eine Stilllage, an die man auch sofort denkt, wenn man sich die 20er Jahre bildlich vorstellt: in Gestalt des Charleston, der 1925 durch Josephine Baker aus den USA nach Frankreich importiert worden war.

In Gestalt silbriger Etuikleider und langer Zigarettenspitzen.

Die Strumpfhose wird sichtbar.

Glocken- und Fedorahüte trägt man zwar nur in den feineren Kreisen.

In den unteren Gesellschaftsklassen setzt sich die Schiebermütze durch.

Kurz: das modische Accessoire, das ‚modische Statement en detail‘, kommt auf.

In Berlin wird in Gestalt des Renaissance-Theaters ein ehemaliges Kino in das heute am besten erhaltene Art déco-Theater der Welt umgebaut.

Der Architekt Oskar Kaufmann hatte schon früher in Berlin Theaterbauten realisiert; so die Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz und das Hebbel-Theater.

An der Folge dieser Bauten kann man den stilgeschichtlichen Fortgang gut verfolgen: Während das Hebbel-Theater, errichtet 1907/08, noch ganz dem Jugendstil folgt, bekennt sich Kaufmann in Gestalt der Volksbühne, die in der Mitte des ehemaligen (und hiermit plattgemachten) Scheunenviertels errichtet wird, in den Jahren 1913/14 zu einer - etwas massiveren, auch wohl klobigen - Moderne.

Im Renaissance-Theater dagegen wird er 1922 bis 1927 plötzlich und überraschend: dekorativ.

Die schwungvollen und grazil wirkenden Intarsienarbeiten, dazu Stofftapeten und Goldauflagen: Hier ist nichts reine Funktion - oder gar Expression.

Alles ‚hat Stil‘ - und zwar einen recht kultivierten.

Ich will nicht behaupten, dass Mischa Spoliansky, einer der großen Revue-Komponisten der Zeit, zu dekorativen Zwecken komponierte.

Und doch war seine Kunst ein Stück weit konsensfähiger in ihrem Unterhaltungswert. Spoliansky hat übrigens auch einen Charleston komponiert.

Hier kommt „L’heure bleue“, im Jahr 1929 mit der „Argentinischen Tangokapelle“ (wie es heißt).

Davor aber zwei seiner wichtigsten Protagonisten überhaupt: die Diseuse Margo Lion und der Schauspieler Oskar Karlweis, 1928 mit dem Titelsong der Spoliansky-Revue „Es liegt in der Luft“, aufgeführt in der (gleichfalls von Oskar Kaufmann entworfenen bzw. umgebauten) Komödie am Kurfürstendamm.

17	Edition Berliner Musenkinder LC 08681 01 45 3	Mischa Spoliansky (Text: Marcellus Schiffer) „Es liegt in der Luft“ Margo Lion, Oskar Karlweis, Gesang Orchester der Revue (Komödie am Kurfürstendamm) Ltg. Mischa Spoliansky 1928	3’00
18	Edel LC 02820 0014592TLR Track 107	Mischa Spoliansky „L’heure bleue“ Argentinische Tangokapelle 1929	2’49

„L’heure bleue“, 1929 mit einer „Argentinischen Tangokapelle“.

Und davor „Es liegt in der Luft“ aus der gleichnamigen Revue der Komödie am Kurfürstendamm, 1928 mit Margo Lion und Oskar Karlweis.

Beides komponiert von Mischa Spoliansky.

Der Weg in die Zukunft wird in den 20er Jahren gepflastert nicht nur durch die bislang genannten Stile und Stilrichtungen.

Wir haben hier ja nur einen kleinen Ausschnitt beleuchtet.

Inwiefern der Expressionismus das sozusagen ‚wahre‘, aber zugleich auch unwahre, weil politisch problematische Zentrum der Entwicklungen ausmachte, mit dieser Frage werden wir uns noch in einer späteren Folge dieser Sendereihe beschäftigen.

Ebenso mit dem Bauhaus, dem Konstruktivismus, aber auch mit den konservativen Gegenströmungen, die allem galoppierenden Modernismus ein Festhalten an Goethe und Wagner etc. entgegensetzten.

Der Verismus und andere, etwas ältere Bewegungen strahlen unvermindert auf Deutschland aus.

Die Unübersichtlichkeit der 20er Jahre, durchaus ein Novum, geht insgesamt - wie wir in der heutigen Folge festgestellt haben - einher mit einem Totalausfall der etablierten Großmeister und alten Recken.

Hier kommt noch einmal ein heute kanonisch gewordener Komponist, der seine großen Werke vor den 20er Jahren komponiert hatte - und für den, obwohl er noch Jahrzehnte

leben sollte, die 20er Jahre sogar einen Abbruch seines kompositorischen Schaffens einleiten sollte.

Für Jean Sibelius, in Südfinnland und damit eigentlich weit ab vom Schuss hiesiger Verwerfungen, waren die 20er Jahre jene Zeit, in der er noch zwei letzte Symphonien herausbrachte, während er die 8., die noch begann, nie vollendet und anscheinend verbrannt hat: eine Zeit der sich aufbauenden Krise.

Die Erinnerungsstückchen, romantischen Vignetten und kleinen Landschaftsbilder, die er sich in dieser Zeit noch abrang, scheinen merkwürdig ort- und heimatlos geworden zu sein.

Folke Gräsebeck spielt die No. 3 „Souvenir“ aus Sibelius' Acht kurzen Stücken op. 99 aus dem Jahr 1922 - am Flügel des Komponisten in seinem Haus in Südfinnland, genannt „Ainola“.

19	BIS LC 00000 BIS-2132 Track 027	Jean Sibelius Acht kurze Stücke op. 99 (1922) No. 3 "Souvenir" Folke Gräsebeck, Klavier (The Ainola Piano) (P) 2015 "Folke Gräsebeck plays Sibelius on the Ainola Piano"	2'20
-----------	--	--	------

„Souvenir“ von Jean Sibelius.

Folke Gräsebeck am Klavier des Komponisten in dessen Haus Ainola.

Nächste Woche, meine Damen und Herren, werden wir uns hier mit der, wenn man so will: politischen Flucht nach vorn beschäftigen, die auch die Musik der 20er Jahren prägt.

Der Titel ist schlicht gehalten: "Die Kunst wird politisch".

Sie wurde es tatsächlich, und zwar umfassend, wenn auch zum Teil unaufdringlich.

Den Text der abendfüllenden Revue "Bitte zahlen!" - schon der Titel war politisch zu verstehen - schrieb niemand Geringeres als Kurt Tucholsky.

Wir werden dem Werk noch wiederbegegnen.

Hier nur noch rasch die "Türkische Wachtparade", ein instrumentaler Titel, 1921 mit dem Orchester Dajos Béla.

Mein Name ist Kai Luehrs-Kaiser.

Ihnen noch einen schönen Nachmittag und Abend.

20	Edition Berliner Musenkinder LC 08681 05 05 3 Track 001	Rudolf Nelson Allalah (Türkische Wachtparade) Orchester Dajos Béla 1921	1'45
-----------	--	--	------