

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

17. Folge: ‚Neue Zeit‘ in der Wissenschaft? Was sonst noch geschah

Herzlich willkommen, meine Damen und Herren, zur 17. Folge unserer Musikserie über die 20er Jahre.

Heutiger Titel: ‚Neue Zeit‘ in der Wissenschaft? Was sonst noch geschah.

| | | | |
|---|---|--|------|
| 1 | Naxos LC 05537 8120509 Track 008 | Barney Bigard "Double Check Stomp" Cornell Smelser, Akkordeon The Jungle Band 1930 | 2'53 |
|---|---|--|------|

Der „Double Check Stomp“ von Barney Bigard, hier 1930 - gleichsam als Schlusslicht der 20er Jahre - mit: The Jungle Band, einer frühen Ausgabe des Orchesters von Duke Ellington, hier mit Cornell Smelser, Akkordeon, als Solist.

„Double Check“, das ist als Formel einer doppelten Überprüfung heutzutage ein, so scheint es jedenfalls, Grundsatz wissenschaftlicher Gewissenhaftigkeit.
Man prüft nach, und zwar ein zweites Mal, um ganz sicher zu gehen.

Bei Lichte besehen ist dies natürlich weniger eine wissenschaftliche Devise als vielmehr ein Gebot des gesunden Menschenverstands.

Geh auf Nummer Sicher!, lautet es.

Lass noch ein zweites Paar Augen draufschaun, bevor du weitere Schlüsse ziehst.

Tatsächlich stammt der Ausdruck eigentlich aus dem Schach.

Dort bedeutet er einfach: Doppel-Schach.

Dem König wird von zwei Seiten gleichzeitig aufgelauert.

So erhöhen sich, wenn man Glück hat, die Chancen auf: Schach-Matt.

Als Schach-Terminus ist „Double Check“ selbstverständlich weit älter als die 20er Jahre.

Die Ursprünge des Schach-Spiels liegen vermutlich in Nordindien und China, wo man die Vorläufer dieses Spiels nahezu 3000 Jahre zurückverfolgen kann

Und die Wissenschaft?

Ist auch nicht viel jünger!

Sondern fast genauso alt.

In unserer Serie über die 20er Jahre mag es sinnvoll erscheinen, nicht nur bei einer Betrachtung kultureller Neuerungen und Spezifika zu verweilen, sondern den wissenschaftlichen Neuentdeckungen, Erfindungen, Theorien gleichfalls Raum zu geben.

Man sieht dann:

Die fast launig erscheinenden, jedenfalls sprunghaft und unzuverlässig wirkenden 20er Jahre werden von stichfesten Entdeckungen an allen Ecken und Enden begleitet und ebenso geprägt.

Sie alle strahlen ziemliche Festigkeit, Solidität und Bestandsfähigkeit aus.

Bevor wir uns vom Brettspiel verabschieden: ein Paar Schluss-Takte aus "Schach Brugge!", einer "Burlesken Nachtszene am Minnewasser", wie es heißt, entnommen der Oper "Die tote Stadt" op. 12 von Erich Wolfgang Korngold, uraufgeführt 1920. Es spielt Martin Jones.

| | | | |
|---|--|---|------|
| 2 | Nimbus LC 05871 NI 5705/8 Track 310 | Erich Wolfgang Korngold "Schach Brugge!" Burleske Nachtszene am Minnewasser aus der Oper "Die tote Stadt" op. 12 Martin Jones, Klavier 2000 | 2'49 |
|---|--|---|------|

Schluss aus "Schach Brugge! Burleske Nachtszene am Minnewasser" aus der Oper "Die tote Stadt" von Erich Wolfgang Korngold. Martin Jones, Klavier, im Jahr 2000.

Von dem Theaterkritiker Herbert Jhering, welcher eine entscheidende Rolle in der Karriere von Bertolt Brecht gespielt hat, gibt es ein Buch mit dem summarischen Titel „Die zwanziger Jahre“.

Darin geht es um alle möglichen, heute vergessenen Theatergrößen; aber auch um bekanntere Namen wie Max Reinhardt, Leopold Jeßner, Erwin Piscator - und einen schon damals drohenden „Klassikertod“.

Man hätte vielleicht gedacht, der Tod der Klassiker sei jüngeren Datums; aber der wird schon in Bezug auf die 20er Jahre gern beschworen.

Ganz zu Anfang seines Buches stellt Jhering fest, das Sammelsurium seiner Texte von 1922 bis 1930 versuche: „das Beben des Zeigers aufzuzeichnen (...), als er noch nach beiden Richtungen ausschlagen konnte.“

Damit meint Jhering einerseits die Atmosphäre einer „geistig freien, demokratisch verantwortlichen Kultur“.

Und dann andererseits die Gefahr „einer Reaktion, die alles verschlingen mußte“.

Das, meine Damen und Herren, war auch genau unser Eindruck von den 20er Jahren bislang.

Eine Zeit mit offenem Ausgang, diese 20er Jahre.

Aber doch eine, deren Schicksal besiegelt scheint.

Eine Ära also, in der die scheinbare Offenheit und Unvorhersehbarkeit dessen, was passieren wird, anschließend umso schlimmer totgemacht wird und in ihr Gegenteil umschlägt.

Die 20er Jahre, sie scheinen turbulent und ergebnisoffen.

Und werden, als sie vorbei sind, umso brutaler und nachhaltiger kaltgemacht.

Soweit der Stand unserer Erläuterungen.

Daneben jedoch - und währenddessen - gab es doch einen beständigen Fortschritt vonseiten der Technik, der Wissenschaft, selbst der Theoriebildung.

Also: Dinge wurden entdeckt, Errungenschaften wurden gemacht, die sich nicht zurücknehmen lassen - und die im Auf und Ab der Zeiten weiter bestehen werden. Bis heute.

Um diese Dinge soll es in der heutigen Folge gehen.

Und um die Frage, ob die wissenschaftliche Welt tatsächlich, wie es doch scheint, jenen Fels in der Brandung bildet, welcher unverändert so weiterbestehen wird, nachdem sich die Wasser der Zeitläufte drumrum verlaufen haben.

Haben die technischen Errungenschaften etwa genau jenen Ewigkeitswert übernommen, den früher die Werte und Ideale für sich beanspruchten?

Und der mit den Klassikern verlorenzugehen droht.

Es könnte, zumindest rückblickend, so erscheinen.

Das „Always“, das Immerwährende also, war unversehens an die Tagesneuigkeit der jeweils brandaktuellen Erfindungen und Entdeckungen übergegangen.

Oder nicht?

Nun, es fragt sich.

| | | | |
|---|--|---|------|
| 3 | Retrospective LC 05871 RTR 4240 Track 002 | Irving Berlin "Always" Turner Layton, vocal & piano Clarence Johnston, vocal 1926 | 2'43 |
|---|--|---|------|

"Always" von Irving Berlin.

1926 mit Turner Layton und Clarence Johnston, einem seinerzeit berühmten Gesangsduo, hier mit Klavierbegleitung.

Etliche Dinge werden in den 20er Jahren erfunden, für welche dieses Jahrzehnt noch lange keine Verwendung hat.

1926 etwa erfindet der US-amerikanische Ingenieur Francis W. Davis die Servolenkung.

Es wird Jahrzehnte dauern, bis diese Neuerung, die das Lenken leichter macht, nicht nur für Lastwagen, sondern auch für normale PKWs Teil des Alltags wird.

Im selben Jahr erfindet der Norweger Erik Andreas Rotheim die Sprühdose.

Sie soll ursprünglich dazu dienen, das Einwachsen von Skiern zu erleichtern.

Das entsprechende „Verfahren (...) zum Ausspritzen oder Verteilen von Flüssigkeiten oder halbflüssigen Massen“ wird 1927 erstmals patentiert.

Kaum jemand ahnt noch den Siegeszug der Dose; zumal ein funktionsfähiges Ventil damals noch fehlt.

Der ganze Doseninhalt, wenn man das Ding aufmacht, leerte sich damals noch sofort zur Gänze und ließ sich nicht mehr stoppen.

1928 erblickt das erste Raketenauto das Licht der Welt.

Lange Jahre bevor man ins Weltall vorzudringen beginnt!

Zur selben Zeit - alles in den 20er Jahren! - wird als erstes Großergebnis der Acrylforschung das Plexiglas präsentiert.

Richtig wichtig wird die Erfindung erst in den späten 60er Jahren bei der Überdachung des neuen Olympiastadions in München werden.

Die ‚stoßweise‘ Karriere, die das Plexiglas noch später, während der Coronapandemie im 21. Jahrhundert, machen sollte, war ohnehin noch fern.

Wir sehen: Etliche Fährten, die in die Gegenwart reichen, werden unbemerkt schon in den 20er Jahren gelegt.

Die Zeiten stehen auf: Presto.

Jedoch, wie im folgenden Satz aus der Symphonie Nr. 2 von Eduard Erdmann (aus dem Jahr 1923): Man merkt's erst gar nicht.

| | | | |
|---|---|---|------|
| 4 | DG LC 00173 480 2471 Track 110 | Eduard Erdmann Symphonie Nr. 2 op. 13 IV. Presto Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken Ltg. Israel Yinon | 5'32 |
|---|---|---|------|

Presto, das ist der Schluss-Satz der Symphonie Nr. 2 op. 13 von Eduard Erdmann.

Als Pianist war Erdmann 1926 als Solist des Eröffnungskonzertes der Bauhauskonzerte in Dessau mit von der Partie; aber er hat auch komponiert, wie wir hören.

Hier hörten Sie das Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken unter Israel Yinon.

Kleiner Exkurs gefällig?

Musikalisch gesehen, gibt es *eine* Entdeckung, die noch *nicht* in die 20er Jahre fällt.

Und eben sie, so könnte man sagen, definiert einen spezifischen Unterschied zwischen der Musik der „Roaring Twenties“ und aller Musik (nicht zuletzt Pop-Musik) späterer Jahrzehnte.

Erst 1931 nämlich - ein für die Musikgeschichte nicht unwesentlicher Schritt - wird die E-Gitarre erfunden.

Von ihr ist die Geburt der Pop-Musik absolut untrennbar.

Die Trennung zwischen E- und U-Musik, sie hängt ja –vereinfacht ausgedrückt - vom Einsatz elektrisch verstärkter Gitarren ganz wesentlich ab.

Die Einführung der E-Gitarre markiert zugleich den Einzug der Verstärkung in die Musik.

Und besiegelt damit, so könnte man sagen, jene fatale Trennung zwischen E- und U-Musik, an der wir bis heute laborieren.

Dies ist gewiss stark vereinfacht ausgedrückt, aber hat immerhin den Vorzug großer Übersichtlichkeit.

Auch nach 1931 - als der Amerikaner George Beauchamp und der aus Basel stammende Unternehmer Adolph Rickenbacher eine elektronisch verstärkte Gitarre erstmals konstruierten - machen die bisherigen, traditionellen Komponisten selbstverständlich nicht unmittelbar davon Gebrauch.

Denn sie merken, dass die Tatsache, dass plötzlich ein Kabel ins Orchester läuft, nicht folgenlos für den Gesamtklang bleiben wird.

Hier bahnt sich ein Paradigmenwechsel an.

In den 20er Jahren lassen sich zum Beispiel, wie wir bereits gesehen haben, zahlreiche Operettenkomponisten vom amerikanischen Jazz beeinflussen und unmittelbar anregen.

Emmerich Kalman etwa integriert 1924 in „Gräfin Mariza“ - allem ländlichen Charakter dieser Operette unerachtet - ein Schlagzeug in seine Orchesterbesetzung.

In „Die Herzogin von Chicago“ 1928 kommen zwei Banjos hinzu.

Erst viel später, 1954 in „Arizona-Lady“, ist auch eine Gitarre mit dabei.

Allerdings immer noch keine E-Gitarre.

Wir sehen, wie lange so etwas selbst bei einem nach Amerika emigrierten Komponisten dauert.

Natürlich hält die E-Gitarre später Einzug auch in der E-Musik - prominent etwa in Karlheinz Stockhausens Orchesterwerk "Gruppen".

In der Elektronischen Musik der Avantgarde hat das Instrument überhaupt einen durchaus festen Platz gefunden.

Doch dieser Zeitpunkt liegt in den 20er Jahren noch in scheinbar unerreichbarer Ferne.

Wir haben hier also das Beispiel einer Erfindung vor uns, die - indem sie noch aussteht - die 20er Jahre fundamental von allen späteren Jahrzehnten trennt.

Man ist noch ‚E-Gitarren-frei‘.

Ein Moment des Behütetseins resultiert daraus.

Man hätte das den so unbehaust und von Fliehkräften zerrissenen 20er Jahren kaum zugetraut.

| | | | |
|---|--|---|------|
| 5 | Naxos LC 05537 8.110173 Track 001 | Eric Coates Serenade "By the Sleepy Lagoon" London Philharmonic Orchestra Ltg. Eric Coates 1940 | 3'25 |
|---|--|---|------|

"By the Sleepy Lagoon", 1930, also sozusagen zum Abschluss komponiert von Eric Coates, hier - in einer Aufnahme von 1940 - von ihm selbst dirigiert mit Musikern des London Philharmonic Orchestra.

Wir erleben: eine noch heile, instrumental (also von der Orchesterbesetzung her) gleichsam ‚intakte‘, weil unelektrifizierte Welt, so wie sie für die 20er Jahre absolut charakteristisch ist.

Als Nahtstelle übrigens, an der die Gitarre erstmals überhaupt ins Spiel kommt und fester Bestandteil eines Orchesters wird, kann man die Musikrichtung des Swing betrachten, welcher Ende der 20er Jahre aufkommt.

Hier ist es zunächst noch die akustische Gitarre bzw. diverse Vorläufer der späteren E-Gitarre, die ab 1931 rasch Aufnahme in den großen Big Bands finden wird.

Zwar nicht im traditionellen Symphonie-Orchester, wie angedeutet, aber doch im Jazz.

Die Resonatorgitarre etwa, ein aus Aluminiumblech gefertigtes Instrument, bei dem die Gitarrensaiten, sobald sie gezupft werden, durch verschiedene Resonatoren im Korpus quasi mechanisch verstärkt werden.

Auch die mit Stahlsaiten bespannte Hawaiigitarre, die man auf die Knie legt wie eine Zither, dient im Prinzip dazu, den Ton zu vergrößern.

Die klassische Gitarre, die innerhalb Orchesters zuvor nur schwer brauchbar war, weil sie zu leise ist, konnte ja lange Zeit höchstens als Soloinstrument ganz vorne an der Rampe positioniert werden, um einigermaßen durchzukommen.

Die großen Gitarrenkonzerte etwa von Rodrigo oder Villa-Lobos stammen trotzdem nicht zufällig aus späteren Jahren, nicht aber aus den 20ern.

Man misstraute der Gitarre grundsätzlich.

Warum erzählen wir das hier?

Nun, weil sich schon hier auf dezente Weise ankündigt, dass die Gitarre in der Musik nach den 20er Jahren auf ganz erstaunliche Weise, fast möchte man sagen: die Führung übernimmt.

Diese Beschreibung klingt vielleicht etwas übertrieben.

Und doch eröffnen sich mit den technischen Neuerungen des Instruments musikalische Möglichkeiten, welche die Szene grundsätzlich verändern werden.

Hier kommen zwei schöne Beispiele aus den amerikanischen Charts des Jahres 1927.

Sie sind beide bis heute hochberühmt.

Es sind Meisterwerke.

Die Gitarre steht hier sozusagen bereits in den Startlöchern.

Aber es ist noch keine E-Gitarre (die später den Durchbruch bringen wird).

Zunächst: „Blue Skies“ von Irving Berlin, mit Johnny Marvin, Gesang und Steelgitar (also Stahlgitarre).

Und danach: „Ain't She Sweet“ von Milton Ager.

Gene Austin singt, Nat Shilkret & his Orchestra, hörbar *mit* Gitarren!, begleiten.

| | | | |
|---|--|--|------|
| 6 | Retrospective LC 05871 RTR 4232 Track 019 | Irving Berlin „Blue Skies“ Johnny Marvin, vocal & steel guitar Ed Smalle, piano & vocal 1927 | 3'05 |
| 7 | Retrospective LC 05871 RTR 4232 Track 019 | Milton Ager (Text: Jack Yellen) „Ain't She Sweet“ Gene Austin, vocal Nat Shilkret & his Orchestra 1927 | 2'42 |

„Ain't She Sweet“, komponiert von Milton Ager, Text: Jack Yellen.

Mit Gene Austin sowie Nat Shilkret & his Orchestra.

Und davor „Blue Skies“, ein berühmter Titel von Irving Berlin, hier mit Johnny Marvin, Gesang und Steelgitar.

Beide Titel stammen aus dem Jahr 1927.

Wie sehr Neuerungen, sei es technischer oder wissenschaftlicher Art, die 20er Jahre prägen, zeigt sich nirgendwo plastischer als auf einem Gebiet, das mit Technik und Wissenschaft scheinbar wenig zu tun hat: der Philosophie.

Die beiden wichtigsten Philosophen der Zeit - jedenfalls im Rückblick betrachtet - waren Ludwig Wittgenstein und Martin Heidegger.

Beide verkörpern einen Zerfall des Weltbildes insgesamt - nach entgegengesetzten Seiten hin - sehr gut.

Martin Heidegger, der sich in den 20er Jahren schrittweise von der Phänomenologie seines Lehrers Edmund Husserl entfernt hatte, legt 1927 mit „Sein und Zeit“ das Manifest seiner Existenzphilosophie vor.

Nun ja, Heidegger selbst hätte bei dem Wort „Manifest“ gewiss müde abgewunken oder die Augen verdreht.

Seine Seinsphilosophie ist der Versuch, in säkularisierter Zeit noch einmal so etwas wie eine Metaphysik, eine Lehre von den letzten Dingen vorzulegen.

Man muss einräumen: Die unmittelbare Wirkung Heideggers in den 20er Jahren ist sehr begrenzt.

Wir würden ihn ohne die Wirkungsgeschichte, die er nach dem Krieg im Existenzialismus, vor allem bei Jean-Paul Sartre, erfahren sollte, vermutlich nicht mehr ganz so ernst nehmen wie es zumindest Teile der akademischen Welt bis heute tun.

Ganz klar ist, dass Heideggers Form einer neuzeitlichen Ontologie tiefer zielt als es die empirische Wissenschaft vermag.

Während sein Lehrer Husserl noch eine Philosophie entworfen hatte, die sich an wissenschaftlichen ‚Reinheitsgeboten‘ und streng-wissenschaftlicher Methodik orientiert, reißt diese Traditionslinie bei Heidegger abrupt ab.

Husserl selbst lebt und schreibt in den 20er Jahren durchaus noch – und verfasst sogar einige seiner besten Schriften.

Er hält auch jetzt noch an einem strengen Willen zu einer „Philosophie als Wissenschaft“ fest; weicht aber in mancherlei Hinsicht, zum Beispiel in Gestalt des sog. „Lebenswelt“-Begriffs zugleich auch schon von dieser Idee ab.

Die Lebenswelt, nebenbei gesagt, ist bei Husserl eben das, was *um* die Wissenschaft *herum* zum Teil immer schon da ist, wenn wir uns der Wissenschaft erst zuwenden.

Sie ist vorgängig, kann also von der Wissenschaft höchstens reflektiert, aber nicht begründet oder konstituiert werden.

Auch bei Husserl zeichnet sich also eine Entmachtung der Wissenschaft, die Heidegger in die Tat umsetzt, bereits ab.

Husserl hat übrigens auch die Wahrnehmung musikalischer Sinneinheiten erforscht.

Eine Art echten Schüler auf Seiten der Musik hat er darin auch gefunden.

Die Rede ist von dem großen Dirigenten Sergiu Celibidache. Er war ein Phänomenologe am Pult.

Er dirigiert uns hier kurz ein Werk der 20er Jahre.

| | | | |
|---|---|--|------|
| 8 | EMI LC 06646 O 85608 2 Track 217 | Albert Roussel Suite F-Dur op. 33 III. Gigue Münchner Philharmoniker Ltg. Sergiu Celibidache 1992 | 5'18 |
|---|---|--|------|

Gigue, der 3. Satz aus der Suite F-Dur op. 33, komponiert 1926 von Albert Roussel.

Hier 1992 mit den Münchner Philharmonikern unter Sergiu Celibidache.

Celibidache sah sich selbst explizit in einer Tradition der Phänomenologie.

Seine spezifischen, manchmal auch merkwürdigen Grundsätze, darunter die Ablehnung von Studioaufnahmen, verdankt sich genau diesem Einfluss der Phänomenologie (und seines wichtigsten Repräsentanten Edmund Husserl).

Als Gegenpol zur Phänomenologie der 20er Jahre, als dessen wichtigster Erbe Martin Heidegger in dieser Zeit gelten muss, welcher dieser Richtung ein weniger wissenschaftliches Ansehen gibt, würde man rückblickend vermutlich die Vertreter der Frankfurter Schule ansehen wollen.

Horkheimer und vor allem Adorno nämlich waren erklärte Erzfeinde Heideggers (auch wenn Adorno ganz so wie Heidegger in gewissem Sinne von der Philosophie Husserls ausgegangen war).

Die genannten, politisch eher links stehenden Philosophen der Frankfurter Schule hatten ihre große Zeit indes erst später, nach dem Krieg.

Walter Benjamin wiederum, der hier eher in Frage käme, hat eine zu rudimentäre Philosophie hinterlassen, als dass man ihn hier - als Gegenpol zu Heidegger - gültig positionieren könnte.

Nein, als Antipode Heideggers kommt hier höchstens der österreichische Philosoph Ludwig Wittgenstein in Betracht - wenn man das überhaupt so sagen kann; denn Wittgenstein und Heidegger haben einander überhaupt nicht „mit dem Hintern angeguckt“ (sie haben einander gar nicht wahrgenommen).

Wittgenstein veröffentlicht 1921 ein epochales Bändchen mit dem Titel „Tractatus Logico-Philosophicus“ - ein von logischen und mathematischen Formeln strotzendes, kleines Werk. Der Autor hatte es kurioserweise während des Ersten Weltkrieges, im Felde, geschrieben und vollendet.

Er hatte das Büchlein fertig bei sich, als er aus dem Krieg zurückkehrte.

Bizarrer Fall.

Berühmt geworden ist der Tractatus durch seine Schlusswendung: „Wovon man nicht reden kann, darüber muss man schweigen.“

Ein scheinbar trivialer Satz.

Schon der erste Satz des eigentlich nur aus sieben Sätzen bestehenden Werkes ist ebenso epochal; aber weniger trivial.

Er lautet: „Die Welt ist alles, was der Fall ist.“

Auch dieser Satz klingt total harmlos; ist es aber nicht.

Alle Philosophie vor Wittgenstein nämlich ging davon aus, die Welt bestünde aus einer Ansammlung von Gegenständen.

Von Objekten also; die wir, als Subjekte, zu erkennen versuchen müssen.

Mit dieser Ansicht, dass die Welt ein Sammelsurium von Sachen sei, ist es seit Wittgenstein aus und vorbei.

„Die Welt ist die Gesamtheit der Tatsachen, nicht der Dinge“, sagt Wittgenstein.

Es geht also um die Frage, was der Fall ist.

Und das ist eine völlig andere Frage.

Sie ist nämlich nur sprachlich zu beantworten.

In Form von Sätzen.

Wichtiger als die Gegenstände ist seit Wittgenstein die Frage, ob sie der Fall sind oder nicht. Das ist eine viel grundsätzlichere Frage.

Es gibt nämlich auch Sachverhalte, die keine Gegenstände sind.

Zum Beispiel die Frage, ob schönes Wetter ist oder nicht?

Über sie können wir uns in sprachlichen Sätzen verständigen.

Die Vorstellung von Gegenständen brauchen wir dafür nicht.

Mit diesem Gedanken war die sprachanalytische Philosophie geboren.

Beim frühen Wittgenstein des „Tractatus“ nun geht es noch sehr um die Frage, ob die Sätze, die wir über die Wirklichkeit sagen, wahr oder falsch sind.

Der junge Wittgenstein gibt sich noch sehr wissenschaftlich.

Wie gesagt: Wovon man nicht reden kann, weil es zu nebulös oder zu spekulativ ist, darüber soll man, bitteschön, den Mund halten.

Freilich: Das „*darüber* muss man schweigen“ lässt durchblicken, dass da doch noch ein leichter Rest-Spielraum bleibt.

Man kann etwas auch vielsagend *beschweigen*.

In seinen späteren Jahren bricht Wittgenstein selber denn auch vollständig mit seinem „Tractatus“.

Er hält ihn nun für Blödsinn.

Sein Spätwerk, die „Philosophischen Untersuchungen“, haben mit Wissenschaft gar nichts mehr zu tun.

Doch das war erst in den 40er Jahren, als Wittgenstein in Cambridge lehrte.

In den 20er Jahren, so können wir sagen, ist die Wissenschaft für ihn noch derjenige Parameter, an dem sich die Philosophie messen muss - und mit ungeheurem Kraftaufwand abarbeitet.

Ist davon in der Musik etwas zu merken?

Antwort: wenig.

Hier kommt ein Stück von Richard Strauss aus dem Jahr 1909, das Wittgenstein furchtbar fand.

Er lehnte es dermaßen radikal ab, dass er sich in England einmal weigerte, nach der Pause in ein Konzert zurückzukehren, weil Auszüge aus „Salome“ von Strauss gespielt wurden.

Er könne sich das einfach nicht anhören.

Wir sehen auch: Es koexistiert in den 20er Jahren zwar alles Mögliche, welches sich scheinbar ausschließt, nebeneinander her.

Die ideologischen Gräben dazwischen aber sind tief.

| | | | |
|---|---|--|------|
| 9 | EMI LC 06646 9 18611 2 Track 810 | Richard Strauss Salome op. 54 - Dance of the Seven Veils Royal Philharmonic Orchestra Ltg. Thomas Beecham 1947 | 8'45 |
|---|---|--|------|

„Tanz der Sieben Schleier“ aus „Salome“, der Oper von Richard Strauss; hier 1947, Wittgenstein lebt noch, mit dem Royal Philharmonic Orchestra unter Leitung von Thomas Beecham.

Bei unserer Gegenüberstellung von Heidegger und Wittgenstein können wir wahrscheinlich generalisieren:

Die Wissenschaft ist der Zankapfel, durch den sich die beiden scheiden.

Heidegger ist gegen die Wissenschaft eingestellt, er hält sie für viel zu oberflächlich.

Wittgenstein, in diesem frühen Stadium des Tractatus, hält sie für absolut unerlässlich.

Bei beiden indes, in diesen 20er Jahren, geht es philosophisch ums Ganze.

Was wir uns heute überhaupt nicht mehr vorstellen können.

Bei Heidegger geht es darum, die Philosophie in Gestalt einer „Fundamentalontologie“ noch einmal ‚tiefer zu legen‘; so tief wie es geht.

Bei Wittgenstein dagegen, der den wissenschaftlichen Anspruch des Wiener Kreises fortsetzt und den Positivismus gleichsam umspielt, geht es um die radikalste Verwissenschaftlichung der Philosophie, die es nur geben kann.
Wovon man wissenschaftlich nicht reden kann, darüber muss man halt schweigen.

Alle Nachkriegsphilosophie, bis heute, ist demgegenüber viel bescheidener geworden. Sie besteht meistens aus einer philosophischen Ausformulierung von Kritik - ohne fundamentalistischen Anspruch wie ehemals.
Oder sie besteht in Sprachanalyse wie beim späten Wittgenstein und der gesamten angelsächsischen Philosophie danach (die Wittgenstein in allen Stücken folgt).

Die 20er Jahre, mit anderen Worten, markieren die letzte heroische Phase der Philosophie. Man geht aufs Ganze.
Man geht auf Großwildjagd, letztmalig.

Danach backen selbst die damaligen Vertreter, Heidegger und Wittgenstein, viel kleinere Brötchen.
„In A Great Big Way“ intonieren Irving Mills and His Hotsy Totsy Gang, 1928.

| | | | |
|----|--|---|------|
| 10 | RTR LC 00950 RTR79084 Track 021 | Jimmy McHugh & Dorothy Fields „In A Great Big Way“ Irving Mills Hotsy Totsy Gang (Irving Mills & His Modernists) 1928 | 2'53 |
|----|--|---|------|

„In A Great Big Way“ von Jimmy McHugh & Dorothy Fields.
Irving Mills' Hotsy Totsy Gang 1928.

Zu den harten Wissenschaften kommen wir gleich noch.
Zuvor noch ein Seitenblick auf die Sphäre der Musik.

Über Gitarren und ihren Einzug in die Musik seit den späten 20er Jahren haben wir schon gesprochen.
Doch auch im *Inneren* der klassischen Symphonieorchester kündigt sich eine Art technischer Revolution an.

In den 20er Jahren nämlich wird die Stahlsaite entwickelt, so wie sie heute in allen traditionellen Orchestern verwendet wird.

Damals allerdings noch nicht!
Sie wird entwickelt, nicht zuletzt aus Haltbarkeitsgründen und aus Mangel an Ressourcen, vor allem am Naturdarm.
Schon früher hatte man einzelne Darmsaiten mit dünnem Draht umwickelt, um sie haltbarer zu machen; ähnlich dem, wie man es heute noch von den tiefen Saiten der klassischen Gitarre her kennt.

In den Orchestern selber waren Stahlsaiten noch weitgehend verboten; denn hier kann nicht jeder Einzelne individuell auf Stahlsaiten umrüsten, ohne dass dies den Gesamtklang des Ensembles tangiert.

Nach dem II. Weltkrieg, als alle Orchester nach und nach auf Stahlsaiten umgestiegen sind, wird die neue Besaitung das klangliche Gesamtbild in großem Stil verändern.
Die Orchester werden lauter; sicherlich auch kälter und metallischer im Klang.

Eine polierte Klang-Ästhetik wie diejenige des mittleren und späten Karajan wäre ohne diese technische Novität nicht denkbar.

Er selber hatte es noch anders kennengelernt.

Und wir sollten nicht vergessen, dass wir in alten Aufnahmen aus den 20er Jahren selbstverständlich noch Streichergruppen hören, die mit Darmsaiten bespannt sind.

Machen wir mal einen Vergleich.

Der folgende Anfang der Ouvertüre zum "Freischütz" von Carl Maria von Weber, mit den Berliner Philharmonikern unter Wilhelm Furtwängler, entstand im Oktober 1926.

Es rauscht ein bisschen.

Doch der Streicherklang ist viel schrotiger, körniger - und insofern 'dialogischer', da er zum Rest des Orchesters, etwa zu den Blechbläsern, einen echten Gegenpart bildet, anstatt diesen nur zu untermalen, zu kolorieren oder auf seidige Bahnen weich zu betten.

Gleich danach, ohne Unterbrechung, ja die beiden Interpretationen werden gleitend ineinander übergehen, hören wir dasselbe Stück, und dasselbe Orchester, diesmal unter Karajans Leitung, in einer Produktion von 1980.

Nichts Schrotiges oder Spelziges mehr, auch kaum ein schauerromantischer Grundeffekt wie bei Furtwängler, seinem Vorgänger am Pult der Berliner Philharmoniker.

Diese haben inzwischen auf Stahlsaiten umgerüstet.

Es ist viel mehr Power drin.

Und zugleich ein ungeahntes Maß an Feinzeichnung.

Wir werden merken: die Einführung von Stahl- gegenüber Darmsaiten ist vom Effekt her ähnlich folgenreich wie es die Umstellung von Tempera-Malerei auf Öl im 15./16. Jahrhundert war.

Wir hören den Anfang, die ersten gut 7 Minuten in der alten Aufnahme unter Furtwängler aus dem Jahr 1926.

Und danach den Schluss - Sie werden den Übergang unschwer hören können - in der Karajan-Aufnahme von 1980.

| | | | |
|----|--|--|------|
| 11 | Warner LC 04281 0190295232405 Track 101 | Carl Maria von Weber Ouvertüre (Anfang) zu "Der Freischütz", 1. Akt Berliner Philharmoniker Ltg. Wilhelm Furtwängler 1926 | 7'10 |
| 12 | EMI LC 06646 5 74698 2 Track 004 | Carl Maria von Weber Ouvertüre (Schluss) zu "Der Freischütz", 1. Akt Berliner Philharmoniker Ltg. Herbert von Karajan (P) 1980 | 3'04 |

Ouvertüre zu Webers Oper „Der Freischütz“, hier sozusagen in einem ‚Hybrid‘ präsentiert, gebildet aus zwei Aufnahmen der Berliner Philharmoniker.

Wir begannen 1926 unter Wilhelm Furtwängler - und endeten in der 54 Jahre später produzierten Aufnahme unter Herbert von Karajan.

Der Unterschied, soweit er hier auf die zwischenzeitliche Umstellung auf Stahlsaiten zurückführen ist: frappant.

Die Kräfteverhältnisse im Orchester haben sich völlig verändert, wenn nicht umgedreht. Die Geigen zeigen einerseits mehr Dynamik, aber auch weit mehr Obertöne und ein damit verbundenes, explosionsartig entwickeltes Farbspektrum.

Sie scheinen wie drüber hinzuwehen über den Klangkorpus des Orchesters. Und sie schmeicheln dem Ganzen, das sie doch zugleich dominieren, auf feinste Weise.

Ein dialektisches Gefüge, in dem sich die Stimmen aneinander reiben, so wie wir das bei Furtwängler (und auf Darmsaiten) erlebt haben, ist völlig verloren gegangen. So kann's gehen.

In Wien, so behauptete der Dirigent Nikolaus Harnoncourt, hätte das Staatsopernorchester noch nach dem Krieg auf Darmsaiten gespielt.

Das legendäre Wiener Mozart-Ensemble (nach dem Krieg, mit Protagonisten wie Irmgard Seefried, Paul Schöffler und Erich Kunz) wäre demnach noch unter solchen, gleichsam historischen Darmseiten-Bedingungen zu Ruhm und Ehren gekommen.

Die folgende Aufnahme von 1927, mit Meta Seinemeyer als Figaro-Gräfin, nicht minder. Sie entstand in Berlin.

| | | | |
|----|---|---|------|
| 13 | EMI LC 06646 76 3750 2 Track 108 | Wolfgang Amadeus Mozart "Dove sono" aus "Le nozze di Figaro", 3. Akt Meta Seinemeyer, Sopran (Gräfin) Orchester der Städtischen Oper Berlin Ltg. Frieder Weissman 1927 | 5'23 |
|----|---|---|------|

Das „Dove sono“, hier auf Deutsch gesungen, von Wolfgang Amadeus Mozart, aus „Le nozze di Figaro“, 1927 in Berlin mit der legendären Sopranistin Meta Seinemeyer als Gräfin. Das Orchester der Städtischen Oper, wo Seinemeyer engagiert war, unter Leitung von Frieder Weissmann.

Nun aber zurück zu den Naturwissenschaften!

In der Physik vollzieht sich während der 20er Jahre ein Siegeszug der Relativitätstheorie von Albert Einstein; sowohl der speziellen wie der allgemeinen Relativitätstheorie, welche in den ersten beiden Jahrzehnten des Jahrhunderts formuliert worden war.

Im November 1919 war die Relativitätstheorie erstmals experimentell bestätigt worden.

Der britische Physiker Arthur Eddington hatte bei einer Sonnenfinsternis festgestellt, dass das Licht der Sterne von der Sonne ganz genau so abgelenkt wurde, wie es Einsteins Theorie vorhergesagt hatte.

Damit galt die Theorie einer Ausdehnung des Weltalls - und mit ihr die Vorstellung vom Urknall - als bestätigt. Einstein war ein gemachter Mann.

Jetzt erst ging man daran, die Theorien Einsteins praktisch auszuwerten. In den 20er Jahren.

Es begann, um nur ein trivial anmutendes Folge-Beispiel zu nennen, die Entwicklung des Röhrenfernsehers, bei welchem Elektronen mit mehr als 20.000 Volt beschleunigt werden; wobei ihre Masse, getreu der Relativitätstheorie, zunimmt (was anschließend technisch ausgeglichen werden muss, sonst würde das Bild verschwimmen).

Für die Quantentheorie hatte Max Planck bereits im Jahr 1900 mit der Herleitung des Strahlungsgesetzes die alles entscheidende Grundlage geliefert.

Ab 1913 hatte Niels Bohr das nach ihm benannte Atommodell entworfen.

Das war alles schon lange her.

Den Begriff und die Theorie vom sog. „Quantensprung“ gab es sogar schon seit 1910.

Also: All diese Dinge waren geleistet.

In den 20er nun kam die Theorie der Materiewellen hinzu (aufgestellt 1924 von dem französischen Physiker Louis de Broglie).

Gemeint ist eine Wellennatur des Elektrons, von welchem man früher eine sozusagen stabilere Vorstellung gehabt hatte.

Nun erst erkannte eine Relativität von Welle und Materie:

Im Atom spielen Wellen eine entscheidende Rolle.

1925 geschah es, dass Werner Heisenberg und zwei Kollegen den Begriff der „Quantenmechanik“ prägten.

Mit diesem Begriff war nicht weniger als eine Aushebelung des traditionellen Mechanikbegriffs - und damit der Kausalität - gemeint.

Die übliche Vorstellung, dass jede Wirkung eine klar definierbare Ursache habe, stürzte über den Haufen.

Ein physikalischer Impuls nämlich lässt sich nach Heisenbergs Erkenntnis nicht mehr einzeln bestimmen, so wie wir das in unserer Vorstellung von Ursache und Wirkung gewohnt sind.

Er lässt sich nur im Rahmen einer sogenannten „Matrix“, also innerhalb einer mathematisch umfassenderen Anordnung berechnen.

Im Rahmen eines Kontextes, sozusagen.

Dies alles waren Entdeckungen, die unserem herkömmlichen Verständnis der Welt dermaßen zuwiderlaufen, dass es einen schwindeln kann.

Onkel Otto verstand die Welt nicht mehr.

Oder, neutraler formuliert: Die Welt, und noch dazu auf physikalischer Grundlage, schien aus den Fugen geraten.

Die elementarsten Vorstellungen von der Funktionsweise unserer Welt schienen nicht mehr zu gelten, nicht zu mehr greifen.

Darauf erst einmal einen „Shimmy“, komponiert 1923 von George Antheil.

| | | | |
|----|---|---|------|
| 14 | LTM LC 00000 LTMCD 2472 Track 005 | George Antheil „Shimmy“ Steffen Schleiermacher, Klavier | 0'59 |
|----|---|---|------|

„Shimmy“, 1923 komponiert von George Antheil, hier mit Steffen Schleiermacher, Klavier.

Wenn ‚auf naturwissenschaftlicher Basis‘, um es mal so zu sagen, unser Weltbild durcheinander gerät, so darf man sich über eine allgemeine Verunsicherung nicht wundern. Sagen wir es lakonisch: Der Fortschritt triumphiert, und überfordert dabei alle Hoffnungen unseres munteren Fortschrittsoptimismus`.

So fortschrittlich hatten wir es nun auch wieder nicht gewollt.

Und dabei: So schlimm wie später ist es hier doch noch lange nicht.

Die 20er Jahre zum Beispiel sind das letzte Jahrzehnt vor der Kernspaltung und Kernenergie.

Erst in den 30ern, genauer gesagt 1938, entdecken Otto Hahn und Fritz Straßmann die Möglichkeit einer induzierten, also künstlich hervorgerufenen Spaltung des Atomkerns. 1939 liefern Lise Meitner und Otto Frisch die theoretische Erklärung des Experiments.

Mit weitreichenden, fatalen Konsequenzen.

Aus der Möglichkeit von Kettenreaktionen resultiert nämlich Waffenfähigkeit der Kernspaltung.

Die Möglichkeiten einer militärischen Nutzung der Atomspaltung eruiert im Verlauf des II. Weltkriegs der amerikanische Physiker Robert J. Oppenheimer.

Erst später ergeben sich auch friedliche Anwendungsgebiete der Kernenergie.

Das alles, wie gesagt, steht noch aus.

Bedrohlich und unsicher genug aber erscheint bereits der Stand der Dinge in den 20er Jahren.

Die Welt kriegt und behält... den Blues.

| | | | |
|----|--|---|------|
| 15 | Retrospective LC 05871 RTS 4310 Track 105 | Jerome Kern "Left All Alone Again Blues" aus "The Night Boat" Marion Harris, vocal Charles A. Prince & Orchestra 1920 | 2'55 |
|----|--|---|------|

"Left All Alone Again Blues" aus dem Musical "The Night Boat" von Jerome Kern. Marion Harris, hier 1920 mit Charles A. Prince & Orchestra.

Der wissenschaftliche Output insbesondere der deutschen Forschung ist im Bereich der Naturwissenschaften während der gesamten Zeit der Weimarer Republik ganz außerordentlich hoch.

Von den zwischen 1919 und 1933 verliehenen 36 Nobelpreisen, soweit sie an Naturwissenschaftler verliehen werden, geht damals jeder dritte an einen Forscher aus Deutschland.

Albert Einstein, gebürtig aus Ulm, hatte ihn gleich 1921 erhalten.

Herausragende Erfolge waren auf dem Gebiet der Medizin zu verzeichnen.

1921 war das Insulin erstmals zum Einsatz gekommen.

Dem Jenaer Psychiater Hans Berger war 1924 erstmals eine Aufzeichnung von Hirnströmen gelungen, wodurch die Diagnose krankheitsbedingter Gehirnveränderungen ermöglicht wurde.

Otto Heinrich Warburgs Entschlüsselung des Stoffwechsels in Tumoren bedeutete 1926 an der Berliner Charité einen echten theoretischen Durchbruch für die Krebstherapie.

1925 war mit dem Chemiekonzern IG-Farben, einem Zusammenschluss der Chemiefirmen Bayer, BASF und Hoechst sowie fünf weiteren Unternehmen, die Grundlage für eine industrielle Arzneimittelherstellung gelegt worden.

Ein Industrialisierungsschub prägte die Auswertung auch anderer technischer Novitäten.

Die Leunawerke etwa beginnen mit der Herstellung von Benzin in großem Maßstab.

All diese Dinge, wo immer es machbar scheint, werden in den 30er Jahren dann in die Hände der Nazis übergehen und deren unheilvolles Wirken befördern.

Sie werden dabei nicht nur die sozialen Reibungsenergien und Explosionspotentiale für sich selber nutzen, sondern eben auch die wissenschaftlichen Fortschritte für sich ausschachten, welche die Welt in technisch-wissenschaftlicher Hinsicht inzwischen gemacht hatte.

Eine Gleichschaltung der Universitäten, durch welche die entsprechenden Einrichtungen dem Einfluss der Städte und Länder monopolistisch entzogen werden, soll die Auswertung weiter optimieren - natürlich zu politisch-propagandistischen Zwecken.

Es versteht sich, dass die Selbstverwaltung der Universitäten ebenso kassiert wird. In den 30er Jahren.

Nebenbei gesagt, die Universitäten in dieser Zeit gelten als Hochburgen des Antisemitismus.

Ein musikalisches Beispiel:

1925 wird in Berlin Arnold Schönberg als Professor berufen, nachdem Richard Strauss zurückgetreten und Busoni gestorben war.

Die Stelle an der Akademie der Künste gilt als eine der renommiertesten überhaupt in diesem Bereich (in Deutschland).

Anfeindungen lassen nicht lange auf sich warten.

Schönberg hält zwar durch, bis er gezwungen wird zu emigrieren.

Antisemitische Vorfälle aber kannte er längst.

Im Jahr 1926 komponiert Schönberg seine Suite op. 29.

Es spielen die Boston Symphony Chamber Players.

| | | | |
|----|---|--|------|
| 16 | DG LC 00173 479 8134 Track 003 | Arnold Schönberg Suite op. 29 III. Thema mit Variationen: Thema. Langsame Halbe - Var I. Allegro molto - Var. II. Mäßige Viertel - Var. III. Langsam - Var. IV. Moderato - Coda Boston Symphony Chamber Players 1979 | 4'58 |
|----|---|--|------|

3. Satz, daraus der Anfang, der Suite op. 29 von Arnold Schönberg.
Hier 1979 mit den Boston Symphony Chamber Players.

Darf man auch sportliche Erfolge im Kontext unseres Themas nennen?

Nun, der aus England kommende Fußball hatte es in den 20er Jahren noch schwerer als wir uns das heute ausmalen.

Dagegen erfreuen sich Flugtage, Autorennen und Turnfeste, ebenso Ruderregatten und der Radsport äußerster Beliebtheit.

Im letzteren Fall gewinnt das Sechstagerennen in Berlin geradezu Kultstatus.

Aber das ist noch alles nichts gegen den Boxsport.

Am Ring, wenn Max Schmeling boxt, sitzen in diesen Jahren regelmäßig auch Bertolt Brecht, Fritz Kortner und zahllose Theaterleute, um ihrem Idol zu huldigen.

1927 wird Max Schmeling Europameister im Schwergewicht.

Auch dieser Kultus wird natürlich in den 30er Jahren fortbestehen.

Im Jahr 1936, kaum zu glauben, singt Max Schmeling sogar.
Und zwar einen Schlager.

Wir müssen zu diesem Zweck ein paar Jahre vorausschauen; aber der Blick lohnt sich.

Denn wir können mit Händen greifen, was sich in der Zwischenzeit, vom Übergang der 20er zu den 30er Jahren, verändert hat.

Geschenkt, dass Max Schmeling kein ausgebildeter Sänger war.

Klar auch, dass ein Grad an Peinlichkeit noch längst nicht so schlimm ist wie bei den deutschen Fußballern der 70er Jahre, als diese sich, zum Teil mannschaftsweise, zu Schlagerzwecken vor einem Mikrofon postierten.

Dennoch dürfen wir zugestehen: Der folgende Titel ist schon ein kleines bisschen...
dämmlich.

Nicht nur einfältig oder grob, sondern auf offensive Weise hohl.

Wir realisieren, wenn wir einmal alle hier bislang gespielten Titel nur in einen Topf werfen, und ihn diesem Töpfchen hier gegenüberstellen:

Dämmlich, so wie hier, sind die 20er Jahre ihrerseits nie gewesen.

Danach der Sportpalastwalzer, mit originalem Pfeif-Solo eines damals in Berlin legendären Volkspfeifers, genannt „Krücke“.

| | | | |
|----|--|---|------|
| 17 | Documents LC 12281 600432 Track 410 | Guttman/Rotter "Das Herz eines Boxers" aus "Liebe im Ring" Max Schmeling, Hugo Fischer-Köppe, Kurt Gerron, Gesang Mit Orchester 1936 | 3'19 |
|----|--|---|------|

| | | | |
|----|-----------------------------------|---|------|
| 18 | Trikont US 0265-2 Track 006 | Siegfried Translateur (Arr.) Sportpalast-Walzer (nach Wiener Praterleben) Alexander Fleßburg, Gesang Krücke (Reinhold Habisch), Berliner Original Pfeif-Solo 1932 | 3'25 |
|----|-----------------------------------|---|------|

Zwei Ausblicke in die 30er Jahre: Zuletzt hörten Sie den berühmten, 1923 erstmals in Berlin angestimmten Sportpalast-Walzer, basierend übrigens auf einem Walzer von Siegfried Translateur aus dem 19. Jahrhundert; hier mit dem Pfeif-Solo eines "Krücke" genannten Berliner Originals namens Reinhold Habisch.

Der Sänger war Alexander Fleßburg, das Ganze aufgenommen 1932.

Und davor: "Der Herz eines Boxers" aus dem Film "Liebe im Ring" von 1936.

Max Schmeling *himsel*, Hugo Fischer-Köppe und Kurt Gerron, Gesang.

So!

Das war eine Sendung über äußerliche Fortschritte, zuletzt schon eher Überschritte der 20er Jahre im Bereich von Wissenschaft, Musik und Sport.

Nächste Woche geht es hier um ein Thema, das uns der Sache nach in fast allen Folgen dieser Sendereihe schon begegnet ist: um den Ursprung der Pop-Musik in den 20er Jahren. Und um die Frage, ob eine ‚Entmachtung der Klassik‘ von hier aus unausweichlich war?

Kleiner Vorgeschmack: das dritte Dreigroschenoper-Finale aus einem auch für diese Entwicklung schlüsselwerkhaft, oder sagen wir: schlüssellochhaft gewirkt habenden Werkes von Kurt Weill.

Das Arrangement von Anthony DiLorenzo wird gespielt - nachdenklich genug - vom Center City Brass Quintet.

Und damit: bis zur nächsten Woche.

Mein Name ist Kai Luehrs-Kaiser.

Ihnen noch einen schönen Nachmittag und Abend.

| | | | |
|----|---|--|------|
| 19 | Chandos LC 07873 CHAN 9924 Track 009 | Kurt Weill (Arr. Anthony DiLorenzo) "Moritat von Mackie Messer" aus "Die Dreigroschenoper" Center City Brass Quintet 2001 | 2'25 |
|----|---|--|------|