

## Die 20er Jahre. Eine Musikserie von KLK

### 5. Folge: Im Garten der Lüste: Befreiung der Sinne in der Musik

Herzlich willkommen, meine Damen und Herren, zu zur 5. Folge unserer Musikserie über die 20er Jahre.

Heute: Im Garten der Lüste: Befreiung der Sinne in der Musik.

1	Marco-Polo LC 09158 8.223596 Track 002	Oscar Straus Einzugsmarsch Budapest Strauss Symphony Orchestra Ltg. Alfred Walter 1993	3'12
---	---	--	------

Einzugsmarsch von Oscar Straus.

Das Budapest Strauss Symphony Orchestra unter Alfred Walter.

Und das war, zu Beginn der 5. Folge unserer Sendereihe über die 20er Jahre, zugleich ein kleiner Lackmus-Test in Bezug auf die vorangegangenen Folgen.

Denn, so frohgemut-militärverliebt, so gemütlich dahintrottend nach schlendrianischem Marschbefehl...: Das, was wir da eben gehört haben, *kann* nicht in den 20er Jahren komponiert worden sein; die viel tritt-unsicherer, aber auch wagemutiger waren als der eben verklungene Marsch.

Nun, der Komponist des Werkes, Oscar Straus (nicht verwandt mit der berühmten Strauß-Dynastie, und doch musikalisch ihr folgend), war einer der großen Erfolgskomponisten der 20er Jahre.

Das kleine Werk, das wir da hörten, gehört eher in den Einzugsbereich einer früheren, seiner im Übrigen erfolgreichsten Operette überhaupt, „Ein Walzertraum“ (uraufgeführt 1907; da war die k.u.k.-Welt noch in Ordnung).

13 Jahre später, bei Beginn der 20er Jahre, war diese Welt politisch zerbrochen; aber dennoch gelang es Oscar Straus, in der veränderten Lage neu Fuß zu fassen; und zwar vollkommen ohne sich zu verändern.

Die gänzlich anderen, neuen Bedingungen der 20er Jahre, so können wir hieran ablesen, ließen sich schon durch geringfügige Modifikationen und Richtungskorrekturen meistern.

1923 landete Oscar Straus zunächst in Wien, dann auch in Berlin einen großen Uraufführungserfolg mit den „Perlen der Cleopatra“ - einer Operette, die hundert Jahre später an der Komischen Oper Berlin für Wiederaufführungs-Furore sorgte.

1925 folgten „Die Teresina“, 1927 „Die Königin“ und 1928 „Marietta“ (nach einer Vorlage des französischen Komödienmeisters Sacha Guitry) - und noch mehr.

Die Erfolgsstrecke dieser Jahre begonnen aber hatte Oscar Straus 1920 nicht zufällig mit einem Werk, welches das Ende der eigenen Ära offen einbekennt; vielleicht ging es gerade deswegen so gut weiter.

„Der letzte Walzer“, uraufgeführt am Berliner Theater in der Charlottenstraße (in Kreuzberg), und das war beileibe kein Off-Theater.

Hier kamen auch Walter Kollos „Wie einst im Mai“ sowie in den 20er Jahren „Madame Pompadour“ von Leo Fall erstmals heraus.

Hat sich der Ton verändert?

Überhaupt nicht.

2	Documents LC 12281 232999 Track 101 + 117	Oscar Straus “Das ist der letzte Walzer” aus “Der letzte Walzer” Franz Fehringer, Tenor (Sarassow), Anny Schlemm, Sopran (Vera Lisaveta) Kölner Rundfunkorchester Ltg. Franz Marszalek 1958	4'08
---	--	---	------

“Das ist der letzte Walzer” aus “Der letzte Walzer”, 1. Akt.

Franz Fehringer als Sarassow und Anny Schlemm als Vera Lisaveta 1958 mit dem Kölner Rundfunkorchester unter Franz Marszalek.

Von schöner Symbolkraft ist es gewiss, dass die Operette der 20er Jahre, punktgenau im Jahr 1920, mit der Verkündung vom Ende des Erkennungstanzes dieser Ära, nämlich des Walzers, beginnt - und nicht etwa endet.

In dieser Folge unserer Sendereihe über die 20er Jahre, meine Damen und Herren, soll es keineswegs nur um Operetten gehen.

Die Emanzipation der Sinne, die in dieser Epoche zu beobachten ist, findet in den leichteren, mehr und mehr frivolen Spielarten des Musiktheaters einen pointierten Ausdruck.

Sie beschränkt sich aber keineswegs darauf.

Ein Komponist, der zwar gelegentlich auch als Bearbeiter von Operetten in Erscheinung trat, und außerdem (nach seiner Emigration in die USA) durch Filmmusik von sich reden machte, obwohl er eigentlich auf die große, ernste Oper aus war, ist: Erich Wolfgang Korngold.

Mit seiner Oper „Die tote Stadt“ hatte er 1920 in Hamburg und Köln einen mit Elementen des Numinosen und Unheimlichen spielenden, sehr ernsten Stoff auf die Bühne gebracht - und damit seine künstlerische Existenz begründet.

Sieben Jahre später versuchte er, erneut in Hamburg, an diesen Erfolg anzuknüpfen.

Im Zentrum seiner nicht komödiantischen Oper „Das Wunder der Heliane“ steht das Skandalon einer Nacktszene auf offener Bühne - ein Umstand, der noch heute Aufführungen des Werkes zu schaffen macht (oder sie sogar verhindert, weil sich die Sängerin der Titelpartie nicht ausziehen mag).

Das Publikum reagierte auf die Uraufführung zunächst enthusiastisch.

Erst die Tatsache, dass der Vater des Komponisten, der in Wien mächtige Musikkritiker Julius Korngold, versuchte, hinter den Kulissen den Erfolg der Oper seines Sohnes zu verstärken, aktivierte die Gegner und führte dazu, dass das Werk an vielen Orten schonungslos durchfiel und für viele Jahrzehnte in der Versenkung verschwand.

Auch in Berlin, obwohl hier 1928 Bruno Walter am Pult stand, stieß das Werk auf Ablehnung.

Die Nacktszene immerhin war eine ‚Sache‘ - und eine Neuigkeit.

Dergleichen Explizitheit, wie die Aufführungsgeschichte bestätigt, war weder vorher noch nachher einfach so denkbar.

Wir hören, schamhaft wie wir sind (und weil man Nacktheit schon sowieso kaum hören kann), das Zwischenspiel zum 3. Akt.

<b>3</b>	Decca LC 00171 436 636-2 Track 301	Erich Wolfgang Korngold Zwischenspiel zu „Das Wunder der Heliane“, 3. Akt RSO Berlin Ltg. Lothar Zagrosek 1992	8'19
----------	---	--	------

Zwischenspiel zu „Das Wunder der Heliane“, 3. Akt, von Erich Wolfgang Korngold.

Das RSO Berlin (heutiges Deutsches Symphonie-Orchester Berlin) 1992 unter Lothar Zagrosek.

Nacktheit war gewiss ein großes, sehr prominentes Thema jener Jahre.

In Berlin waren die riesig aufgezogenen Revuen von Erik Charell seit 1926 im großen Stil ein Ort, an dem auch Körperlichkeit auf neue Weise wieder zu ihrem ‚Recht‘ kam.

Sollte die Feststellung richtig sein, dass in den 20er Jahren der Einzug körperlicher Nacktheit in größerem Stil Einzug hält und mit größerer Akzeptanz rechnen darf, so mag es nützlich sein, einen kurzen, generellen Blick zurück die Entstehung und die Begünstigung der Nacktheit in den Künsten zu werfen.

Dass der unbedeckte Körper in der griechischen und römischen Antike ein ohne Schamgefühl behandeltes Thema klassischen Zuschnitts ist, mag für den moralischen Diskurs des 19. Jahrhunderts nicht mehr viel bedeutet haben.

Schon die Literatur und auch die Malerei des Barock verfügte über äußerst derbe, plastische Szenen, in denen auch Nacktheit eine Rolle spielt.

Man denke nur an die drall unbedeckten Leiber bei Rubens, Exzesse im „Gargantua“-Roman von Francois Rabelais, aber auch an die kaum bemäntelte, phallische Symbolik des „Schaumlöffels“ beim jüngeren Crébillon.

In die Epoche des Rokoko fallen die gänzlich pornographischen Stellen und Schriften des Marquis de Sade ebenso auf wie die erotomanen Erinnerungen des Casanova.

Erst seit der Epoche der Klassik - paradoxerweise, denn diese bezieht sich eigentlich auf die antike Kunst zurück - wird die Welt züchtiger, moralischer, und auf eine Weise puritanisch, die erstaunen könnte.

Wir heutigen sind - mit der Zurückhaltung in Fragen der Nacktheit in der Hochkultur - eindeutiger Teil dieser Entwicklung:

Wir stehen ganz in der züchtigen, wenn nicht gar spießigen Wirkungsgeschichte der Klassik.

Man vergegenwärtige sich:

Schon ein Charakter wie Mozarts Don Giovanni, geschaffen von seinem Librettisten Lorenzo da Ponte, ist ein vergleichsweise ziviles Echo des maßlosen, vor kaum einer Schandtät zurückschreckenden, fast ein Vierteljahrhundert älteren Casanova (den da Ponte persönlich kannte).

Kurzum, die Künste gewöhnen sich - vor lauter Idealismus, sozusagen - die 'libidinösen Flausen' wieder ab, die sie im Lauf der Jahrhunderte angenommen hatten.

Im geschnürten Wilhelminismus der Jahrhundertwende sodann, zumal in Deutschland, ist längst eine Sittenstrenge eingekehrt und bereits stark verkrustet, die nun als leicht beengend und restriktiv empfunden wird.

Schon im Jahr 1866 hatte der Maler Gustave Courbet das skandalträchtige Bild "L'origine du monde" gemalt (für einen türkischen Sammler und Diplomaten).

Das Ölgemälde zeigt nichts als das stark behaarte Geschlechtsteil einer Frau, die mit auseinander gespreizten Beinen da liegt.

Das Bild befindet sich heute im Musée d'Orsay, nachdem es lange Jahre in Privatbesitz vor öffentlichen Blicken verborgen wurde.

Ausstellbar wäre es nicht gewesen; wohl nicht einmal in den 20er Jahren.

In Paris hingegen durfte dagegen in diesen Jahren, genauer gesagt: ab 1925 eine Sängerin und Tänzerin für Furore sorgen, deren Nacktheiten bis heute berühmt geblieben sind.

Joséphine Baker, nicht nur wegen ihres Bananen-Röckchens in den Folies-Bergères von 1927, ist eine Legende.

Einen ihrer erfolgreichen Titel, etwa "J'ai deux amours", "Aux Îles Hawai" oder "Pretty Little Baby", dürfte indes kaum noch jemand im Sinn haben.

Den Busen der Amerikanerin schon eher.

4	Not Now LC 00000 NOT2CD738 Track 102	Béla Zerkowitz (Text: Henri Varna/Léo Lelièvre/Marc Cab) "Dis-mois Joséphine" Joséphine Baker, Gesang Orchester 1930	3'10
5	Not Now LC 00000 NOT2CD738 Track 116	Walter Donaldson "You're Driving Me Crazy" Joséphine Baker, Gesang Orchester 1931	2'25

Josephine Baker mit: /"You're Driving Me Crazy" von Walter Donaldson im Jahr 1931/ und /"Dis-mois Joséphine", von Béla Zerkowitz, aufgenommen 1930.

Josephine Baker war Star verschiedener Revue-Unternehmungen; welche man heute vermutlich nicht mehr ohne Weiteres so nennen würde.

Die Revue, ein in Paris wie auch in Berlin (in Gestalt des hiesigen Friedrichstadtpalastes) bis heute stark vertretenes Genre, bildet für sämtliche Formen des Bühnen-Amüsemments in den 20er Jahren die entscheidende Klammer.

Dies kann nicht genug betont werden, denn die Revue, zuweilen auch Cabaret genannt, wird heute gern als historischer Ableger gegenüber einer vermeintlich älteren Operettentradition aufgefasst.

Das ist falsch.

Das Gegenteil ist der Fall.

Noch der Berliner Operettenstar Fritzi Massary - wir werden ihr noch begegnen - pflegte in strengem Ton darauf hinzuweisen: Als sie im Jahr 1904 nach Berlin gekommen sei, sei das damalige Metropoltheater (im Gebäude der heutigen Komischen Oper in Behrenstraße) nicht etwa ein Operettenhaus gewesen - sondern ein Revuetheater.

Das Wort „Revue“, gleichbedeutend mit „Zeitschrift“, ist bekanntlich französisch. Aus Frankreich war dieses Genre denn auch tatsächlich in die Welt gezogen.

Der Revue, das ist das eigentlich Auszeichnende an ihr, fehlt ein durchgängiger Handlungsfaden - auch wenn ein solcher Handlungsfaden in späteren Formen gelegentlich implantiert wurde.

Die Revue ist eigentlich eine lose Folge darstellerischer Acts - mit akrobatischen Darbietungen und Sketchen, Tanzeinlagen und Spiel-Szenen.

In Paris war das an kleineren Veranstaltungsorten entstanden - etwa in dem Kabarett „Le Chat Noir“ („Die schwarze Katze“), wo sich zur Zeit des Fin de siècle berühmte Künstler und Intellektuelle trafen.

Das Etablissement (im Stadtteil Montmartre) war eigentlich ein Nachtclub, der mit den Jahren dermaßen an Beliebtheit und auch Bedeutung gewann, dass sogar eine gleichnamige Zeitschrift gegründet wurde.

Es traten Berühmtheiten wie der Chansonnier Aristide Bruant auf, den man von zwei berühmten Lithografien von Henri de Toulouse-Lautrec kennt.

„Le Chat Noir“ musste schon vor der Jahrhundertwende wieder schließen; etliche andere Theater derselben Art, nur größer, haben aber überlebt, sogar bis heute; darunter die Folies-Bergères und das Moulin Rouge.

Der Einfluss solcher Etablissements, auch auf die E-Musik, war enorm. So zeigt sich der Komponist und Sänger Reynaldo Hahn, ein enger Freund Marcel Prousts, zwar oft von ernsten und pittoresken Themen besonders angezogen.

In den 20er Jahren aber findet sich in der Schauspielmusik zu „Manon, fille galante“ doch auch immerhin die folgende Chaconne mit dem Titel „La frivole“.

Sonderlich freizügig oder über die Schnur schlagend klingt die Klavier-Transkription von 1924 nicht.

Dem Zug zum Frivolen aber kann sich auch Reynaldo Hahn nicht entziehen.

6	Ænea LC 00000 Æ15001-07 Track 425	Reynaldo Hahn „Manon, fille galante“ V. La frivole (chaconne) Alessandro Deljavan, Klavier (P) 2015	4'32
---	--	---	------

„La frivole“ aus „Manon, fille galante“ von Reynaldo Hahn.  
Hier mit Alessandro Deljavan, Klavier.

Die französische Mode des Cabarets, der Café concert (und wie immer die Ableger der Pariser Revue heißen mögen), entwickelt eine große, international wirkungsmächtige Kraft.

In den USA etwa bildete sich mit den „Ziegfeld Follies“ ein legendärer Ableger; anders akzentuiert sicherlich, es war eine aufwendigere, breitenwirksamere Sache im Vergleich zum amerikanischen Vaudeville und den dort üblichen Burlesque-Shows.

Ein weites Feld, kann man sagen; auch die etwas ältere Music Hall-Tradition in Großbritannien wäre hierher zu rechnen.

Hier kommen, aus derartigen Music Hall-Produktionen, zwei Titel aus den 20er Jahren.

Charles Coborn singt 1929 „The Man Who Broke The Bank Of Monte Carlo“ - ein Zeichen der anarchischen, kryptokrinnellen Gesinnung des Genres.

Und zuvor: George Robey 1927 mit „Quite Alright!“ - programmatisch dafür, dass man in diesen Theatern sein durfte... wie man war.

7	Nimbus LC 05871 RTR 4130 Track 015	Sheriff & Henry E. Pether „Quite Alright!“ George Robey, vocal Mit Orchester 1927	2'37
8	mcps LC 03843 26580 Track 016	Fred Gilbert „The Man Who Broke The Bank Of Monte Carlo“ Charles Coborn, Gesang Orchester 1929	2'43

„The Man Who Broke The Bank Of Monte Carlo“ von Fred Gilbert, hier gesungen 1929 von Charles Coborn, ein berühmter Varieté-Sänger und Komiker jener Jahre in Großbritannien. Und davor: „Quite Alright!“ mit George Robey, im Jahr 1927.

Dass man in dem, was man sich wünscht, *quite alright* ist, egal wie abseitig oder durchgedreht die eigenen Wünsche auch sein mögen, diese Erkenntnis beginnt sich in den 20er Jahren international durchzusetzen.

Ihr Zentrum, ihre Propaganda-Schaltzentrale sozusagen, schlägt diese Befreiungsbewegung nunmehr in der Operette auf.

Dies Subgenre des Musiktheaters war auch früher schon für etwas laxere Sitten bekannt.

Seinen Ausgang genommen hatte das Gewerbe bekanntlich von Paris, wo Komponisten wie Hervé, vor allem aber Jacques Offenbach das Ergötzen neuer Publikumsschichten bildeten - mit Antiken-Parodien, farcenhafte Einakten und bürgerlichen Scherzen.

Der Neuaufbruch war nach Wien übergeschwappt, wo der Walzer-Komponist Johann Strauß (Sohn) die Verkörperung einer bereits frivolen, jedenfalls turbulenten Form des Theater-Amusements war.

1905 nun hatte die Operette mit Franz Lehárs Meisterwerk „Die lustige Witwe“ noch einmal 'eins draufgesetzt' - und den moderneren Nachfolger der legendären „Fledermaus“ geboren.

Franz Lehár seinerseits sollte auch in den 20er Jahren am Ball bleiben.

Aber auch ihm, apropos Großmeister, muss man im Hinblick auf unbekannte (oder seither vergessene) Werke einen eher schwachen Output während der 20er Jahre attestieren. Titel wie "Die blaue Mazur", "Frühling", "Frasquita", "Clo-Clo" und "Friederike" kennt man kaum noch.

Etwas besser steht es um "Paganini" und "Der Zarewitsch".

Erst 1929 gelang Lehár noch einmal ein großer Wurf: "Das Land des Lächelns", uraufgeführt am Metropol-Theater (im, wie gesagt, Gebäude der heutigen Komischen Oper).

Mit eben diesem Haus haben wir nun auch die zentrale Austragungsstätte der Libertinage der 20er Jahre innerhalb von Deutschland erreicht.

Bevor wir uns damit beschäftigen, treten wir noch kurz einen Schritt zurück.

Bei der Fülle der Werke, die allein Franz Lehár in den 20er Jahren zustande brachte, ist ein gewisses Aus-der-Zeit-Gefallensein natürlich unübersehbar; dann nämlich, wenn wir uns vor Augen führen, was für kreuzbunte, stachlige und widerborstige Gebilde uns hier sonst schon begegnet sind.

Lehár, bei seinem halb verzweifelten Versuch, an den weltweiten Erfolg der "Lustigen Witwe" noch einmal anzuknüpfen, lässt nichts unversucht, wenn es darum geht, Kasse zu machen.

Mal weicht er ins Spanien eines rassigen Carmen-Klons aus, mal zu Goethe, dann wieder an die Wolga oder zu Paganini.

Es sind einige recht gute Sachen darunter.

Zugleich zeigen sich Fluchtbewegungen, Verirrungen und Schnellschüsse, eben die Absicht, alles einmal zu probieren.

Grundsätzlich unterstreicht Lehár mit seinen Vorstößen vor allem eines: Dass die Operette in den 20er Jahren ganz schön in die Jahre gekommen ist.

Sie steht auf dem sehr kritischen Punkt, sich entweder an die Oper anzuschließen - oder vom Jazz, vom Cabaret, von der Revue übertrumpft oder gar zerrieben zu werden.

Masse statt Klasse ist ein Signum dieser Operetten-Zeit.

Die Operette also gibt nicht auf.

Und scheint doch - bei aller Hübschheit - ein kleines bisschen... langweilig geworden.

9	cpo LC 08492 777 708-2 Track 101	Franz Lehár Ouvertüre zu "Clo-Clo" Franz Lehár-Orchester Ltg. Marius Burkert 2019	5'56
---	---	---	------

Ouvertüre zu "Clo-Clo", uraufgeführt 1924 (am Wiener Bürgertheater), komponiert von Franz Lehár, hier mit dem Franz Lehár-Orchester 2019 unter Marius Burkert.

Na, ist doch ganz nett!

Stimmt; und damit eines der ersten schlichtweg 'netten' Stücke, die wir in dieser Sendereihe über die 20er Jahre überhaupt gehört.

Gefällig, harmlos, gerade darin aber auch bisschen nostalgisch die eigene Zeit verleugnend.

Die Beschäftigung mit den eigenen Verhältnissen etwa scheint abgeschlossen.  
Lehár hatte auch sogar einmal eine 'Arbeiter-Operette' komponiert, nämlich "Eva"; aber das war schon 1911 und lag lange zurück.  
Jetzt blickte man lieber woanders hin (in diesem Fall nach Paris).

In einem Wort: Die Operette, in dieser Zeit, zehrt von den Zinsen ihres früheren Welterfolgs.

Höchste Zeit, ein bisschen nachzuwürzen; also: die Themen zu aktualisieren, die Formen zu radikalieren.

Nur: Wie soll das funktionieren?!

Das Genre lebte von Beginn an von seiner Verortung im bürgerlichen Zentrum der Gesellschaft.

Die Oper, sie hatte sich schon eher mit gesellschaftlichen Extremen befasst: Mit Königen und Herrschern auf der einen Seite - und mit Kokotten, Kurtisanen oder äthiopischen Sklavinnen auf der anderen.

Die Operette gehörten immer schon denjenigen, die sich die adlige Marotte nur anmaßen: den Chevalier Chagrins also, die im wirklichen Leben Gefängnisdirektor Frank heißen; außerdem den Csardasfürstinnen, Dollarprinzessinnen, also bürgerlichen Aufschneidern und Hochsteigern, die gattungsspezifisch so tun, als ob sie mehr seien.

Nun, das Rezept, das sich in dieser Hinsicht in den 20er Jahren am besten bewährt, lautet: *Sex sells*.

Man setzt auf Frivolisierung der Texte und auch der Musik (soweit das geht).

Neue Klänge, nicht zuletzt des Jazz, sorgen in Berlin für ungewohnte Akzente.

Der Text wird derweil geradezu aberwitzig.

Die Operette „Die Perlen der Cleopatra“ - den Komponisten Oscar Straus haben wir hier schon kennengelernt - kam 1923 zunächst in Wien, dann in Berlin heraus.

Darin heißt es: „Anton, steck den Degen ein/und lass ihn in der Scheide.“

Der Komponist ist diskret und wohlgezogen genug, ihn genau so, also mit Betonung auf den Substantiven, zu vertonen.

Also: „Anton, steck den *Degen* ein/und lass ihn in der *Scheide*.“

Das würde bedeuten: Lass stecken, Anton.

Lass es einfach sein.

Man muss aber bedenken, dass man den Satz auch anders betonen kann.

Dann heißt er: „Anton, *steck* den Degen ein/und *lass* ihn in der Scheide.“

Dann ist es die unverhohlene Aufforderung zum Beischlaf.

Im selben Werk heißt es:

„Hier im gelobten Lande, da ist es keine Schande:

Wenn dich dein Liebster sitzen lässt, halt ihn bei seinen Litzen fest“.



Das kann man nur auf eine Weise betonen.

10	cpo LC 08492 777 022-2 Track 107	Oscar Straus "Ach Charmian, ach Charmian" aus "Die Perlen der Cleopatra", 1. Akt Michael Zabanoff, Tenor (Beladonis), Volker Vogel, Bariton (Pampylos), Gundula Peyerl, Sopran (Charmian) Franz-Lehár-Orchester Ltg. Herbert Mogg 2003	2'34
----	---	---	------

Noch einmal zum Mitschreiben: „Hier im gelobten Lande/da ist es keine Schande/wenn dich dein Liebster sitzen lässt/halt ihn bei seinen Litzen fest“.

Ein Ausschnitt aus den „Perlen der Cleopatra“ von Oscar Straus, hier mit dem Franz-Lehár-Orchester unter Herbert Mogg in der bisher einzigen, in Bad Ischl 2003 entstandenen Gesamtaufnahme des Werks.

Sie hörten Michael Zabanoff, Volker Vogel und Gundula Peyerl.

Ein Problem der Aufführung: Der Provokationswert - wenn denn einer da war - scheint hier völlig verblasst, das Ganze in Harmlosigkeit steckengeblieben.

Das Obszöne, Anstößige wird unter den wohlshampooierten Teppich gekehrt.

Hatte das früher, zur Zeit der Uraufführung, anders geklungen?

Nun, zum Erfolg hatte das Werk damals die aus Wien stammende Sängerin Fritzi Massary geführt.

In ihrem Mund verwandelte sich eigentlich alles, egal was sie sang, in etwas Zweideutiges, Anrühiges, nicht ganz Sauberes.

Hier kommt sie, und führt die Kampfansage an die bürgerliche Moral direkt vor.

„Warum soll eine Frau kein Verhältnis haben?“

Tja, warum nicht?

Hier ist keinerlei Ausrede mehr möglich.

Es ist ein Aufruf zum sittlich-moralischen Umsturz - im bürgerlichen Theater.

11	Preiser LC 00992 90033 Track 017	Oscar Straus „Warum soll eine Frau kein Verhältnis haben?“ aus „Eine Frau, die weiß, was sie will“ Fritzi Massary, Sopran (Manon) Mit Orchester Ltg. Hans Schindler 1932	3'13
----	---	---	------

„Warum soll eine Frau kein Verhältnis haben?“ aus „Eine Frau, die weiß, was sie will“, wiederum komponiert von Oscar Straus.

Fritzi Massary, aufgenommen im Jahr 1932, mit Orchester unter Leitung von Hans Schindler.

Gehen wir dem Gedankengang des Refrains noch einmal kurz nach.

Sein aufreizender Charakter liegt ja gerade darin, dass hier logisch operiert wird.

„Warum soll eine Frau kein Verhältnis haben,  
 (...) Ist sie hübsch, wird man sagen: Na, die muss doch eins haben,  
 (...) Ja, und wenn man schon so redet und sie hat keins,  
 na, dann ist es doch viel besser gleich: sie hat eins!

Warum soll eine Frau kein Verhältnis haben?  
 Können Sie mir sagen: Warum? Man lacht diskret und malitiös  
 und so entsteht die ganze "Chronique scandaleuse!"  
 Genau.

Übrigens haben wir mit der Auswahl dieses Werkes ein Stück weit gemogelt; die Uraufführung fand, zeitgleich mit der eben gehörten Aufnahme, erst 1932 statt, wiederum im Berliner Metropol-Theater (der heutigen Komischen Oper).

Der Geist ist aber derselbe, nämlich derjenige der Zwanziger.  
 Und wir haben hoffentlich zugleich den Provokationswert klar herausgestellt.

Die Nationalsozialisten der 30er Jahre sollten es sein, die sich von den lasziven Vorgängen in der Operette so sehr herausgefordert fühlten, dass sie froh waren, im Zuge antisemitischer Maßnahmen die ganze Operettenszene gleich mit loszuwerden.

Keine Frage: Mehr oder weniger alle Protagonisten der Szene, mit Ausnahme von Franz Lehár, der nur durch seine jüdische Ehefrau als erpressbar angesehen wurde, galt nach den Rassegesetzen der Nazis als jüdisch - gleichgültig, ob sie längst zum Christentum übergetreten waren oder nicht.

Sie mussten sämtlich emigrieren - oder aber wurden, wie der Librettist von Franz Lehárs „Land des Lächelns“, Fritz Löhner-Beda, in den Konzentrationslagern der Deutschen umgebracht.

Löhner-Beda schrieb auch den Text zu Paul Abrahams Operette „Viktoria und Ihr Husar“. Auch dort findet man die kecken, sexuelle typischen Zwischenbedeutungen mühelos. „Mausi, süß warst du heute Nacht“, heißt es hier.  
*Wobei* sie süß war, darüber kann kein Zweifel bestehen.  
 Zuvor kurz die Ouvertüre.

12	Cantus LC 03982 5.01696 F Track 101	Paul Abraham Ouvertüre zu „Viktoria und ihr Husar“, 1. Akt Orchester des Wiener Rundfunks Ltg. Max Schönherr 1952	0'59
13	Edition Berliner Musenkiner LC 08681 5.01696 F Track 003	Paul Abraham „Mausi, süß warst du heute Nacht“ zu „Viktoria und ihr Husar“ Lizzi Waldmüller, Oscar Denes, Gesang Orchester Ltg. Paul Abraham 1930	3'07

„Mausi, süß warst du heute Nacht“ zu „Viktoria und ihr Husar“ von Paul Abraham.  
 Lizzi Waldmüller und Oscar Denes 1930.

Keine Frage, wobei oder in welcher Hinsicht Mausi hier so ganz besonders süß gewesen ist - *nach* dem Souper.

Das Herumulken, in dem die beiden eben gehörten - seinerzeit hochberühmten - Solisten exzellieren, dient übrigens perfekt der Bemäntelung anzüglicher Verhältnisse im Text.

Auch dieses Beispiel ist nicht ganz astrein, denn die Uraufführung von „Viktoria und ihr Husar“ fand erst im Februar 1930 statt, in Budapest.  
Sei's drum.

Auch fehlen uns Beispiele für die Frivolisierung der Operette in den 20er Jahren nicht.

Emmerich Kálmán etwa, dem Komponisten der „Csardasfürstin“, gelingt in den 20er Jahren sein zweiter, ganz großer Wurf.

„Gräfin Mariza“, uraufgeführt 1924 im Theater an der Wien, und zwei Jahre später „Die Zirkusprinzessin“, können mindestens künstlerisch, teilweise auch kommerziell Kálmáns früheren Erfolg toppen.

In letzterer Operette, „Die Zirkusprinzessin“, gibt es, um das erotische Maß voll zu machen, den hübschen Titel: „Mein süßer, heißgeliebter Ivan“.

Das alte musiktheatrische, ja theatralische Grundmodell schlechthin, wonach die Familien oder Parteien streiten, aber ihre Mitglieder miteinander schlafen, wird hier auf die erotisch-politische Spitze getrieben.

Nicht nur ist das Objekt der Begierde, ein ominöser „Mister X“, der Typus des dunklen, unberechenbaren Unbekannten.

Der betreffende Titel „Mein süßer, heißgeliebter Ivan“ fraternisiert sexuell mit dem ideologischen Gegensatz schlechthin.

Und wird von einem Mann gesungen.

Der Sänger Max Kuttner war auch sonst vielfach einschlägig auf diesem rutschigen Gelände tätig.

Von ihm gesungen gibt es auch: „Mein Fritz macht Winke-Winke“, „Ich hab das Fräul'n Helen baden sehn“, das Shimmy-Lied „Er will einmal, sie will zweimal“ und den Foxtrott „Ich weiß ein Zimmer, das ist ganz ungeniert“.

Besagter Ivan wiederum stammt im Folgenden „aus dem Urral - da nimmt man die Liebe im Plural“.

14	Documents LC 12686 600043 Track 109	Emmerich Kálmán (Text: Julius Brammer, Alfred Grünwald) „Mein süßer, heißgeliebter Ivan“ aus „Die Zirkusprinzessin“ Max Kuttner, Gesang Mit Orchester 1926	2'52
15	Edition Berliner Musenkinder LC 08681 06 54 3 Track 019	Emmerich Kálmán „Mein süßer, heißgeliebter Ivan!“ aus „Die Zirkusprinzessin“ Marek Weber & sein Orchester 1926	2'40

„Mein süßer, heißgeliebter Ivan“ aus „Die Zirkusprinzessin“ von Emmerich Kalman.  
 Hier auf Fraternisierung aus: Marek Weber & sein Orchester im Jahr 1926.  
 Und davor derselbe Titel, gesungen von Max Kuttner, einem Tenor-Buffero der damaligen  
 Zeit.  
 Er konnte sich 1938 knapp nach Shanghai retten, sonst wäre er geliefert gewesen.

Nun wollen wir hier allerdings nicht so tun, als habe die Frivolisierung in den 20er Jahren  
 die gesamte Operettenszene erfasst.

Der andere, noch größere Erfolg Kalmans, besagte „Gräfin Mariza“, gibt sich schon vom  
 Titel her betont altmodisch:

Eine Gräfin.  
 Dazu Grafen, Barone und eine Fürstin auf einem Schloss.  
 Eigentlich eher Opernpersonal.

Auch Texte wie „Grüß mir die süßen, die reizenden Frauen im schönen Wien“ oder „Ich  
 möchte träumen von dir, mein Pucikám“ sowie der bekannteste Titel, „Komm mit nach  
 Varasdin“ klingen deutlich rückwärtsgewandt.  
 (In ihrer Apotheose vergangener Ländlichkeit und Kronländer-Herrlichkeit passen sie eher  
 zu unserem Thema von letzter Woche; zum Lob der Scholle.)  
 Also: Auch das gab es.

Dagegen öffnet Kalman seine Sinne bereitwillig dem Jazz, welcher aus Amerika stammt -  
 und leistet so der musikalischen Liberalisierung ordentlich Vorschub.  
 Wofür er prompt in den 30er Jahren abgekanzelt werden sollte!

Hier kommt zunächst aus „Gräfin Mariza“ das Duett „Komm mit nach Varasdin“ - gesungen  
 von 1952 von Sena Jurinac und Rupert Glawitsch.

Und danach: „Rose der Prärie“ aus Emmerich Kalmans „Die Herzogin von Chicago“.  
 Mit Paul Godwin und seinen Jazz-Symphonikern im Jahr 1928.

16	Gala LC 21393 GL 100.565 Track 112, 113	Emmerich Kálmán Duett "Ich bitte, nicht lachen... Komm mit nach Varasdin" Sena Jurinac, Sopran (Mariza), Rupert Glawitsch, Tenor (Zsupán) Hamburger Rundfunk-Orchester Ltg. Wilhelm Stephan 1952	3'56
17	Edition Berliner Musenkinder LC 08681 06 54 3 Track 017	Emmerich Kálmán „Rose der Prärie“ aus „Die Herzogin von Chicago“ Paul Godwin und seine Jazz-Symphoniker 1928	3'06

„Rose der Prärie“ aus „Die Herzogin von Chicago“ von Emmerich Kalman.  
 Paul Godwin und seine Jazz-Symphoniker 1928.

Und davor: das Duett „Komm mit nach Varasdin“, 1952 mit Sena Jurinac als Gräfin Mariza und Rupert Glawitsch als Koloman Zsupán.  
Das Hamburger Rundfunk-Orchester unter Wilhelm Stephan.

Nicht nur in Deutschland entdeckt die Kunst die Vorzüge der Lüste.  
In Paris hat man sie selbstverständlich schon längst entdeckt.

„Mistinguett“ lautete der Künstlername einer französischen Schauspielerin, die als Restaurantsängerin begann und schon 1895 im Casino de Paris Triumphe feierte; woraufhin sie in die Folies-Bergères, das Moulin Rouge und das Eldorado aufrückte. Alle vier Etablissements existieren heute noch; woraus wir hier schließen dürfen: die Entdeckung der Lüste geschah in Paris nicht nur früher, sondern hielt auch länger an.

Mistinguett galt als weibliches Gegenstück zu Maurice Chevalier; das bedeutet: Eleganz wurde von diesen Akteuren in keiner Sekunde an eine bloße Drastik verraten. Sie wahrten die Form.

Das berühmteste Lied von Mistinguett war „Mon nomme“, sie nahm es 1920 erstmals auf Schallplatten auf.

Die Musik stammte von Maurice Yvain, einem der erfolgreichsten französischen Operettenkomponisten der 20er.

Er schrieb auch Werke wie etwa „Ta bouche“ („Dein Mund“), „Pas sur la bouche“ („Nicht auf den Mund“) und „Bouche à bouche“ („Von Mund zu Mund“); der Mann war auf Münder spezialisiert.

Na klar, der Mund ist das sinnlichste, zumindest öffentlichste Werkzeug im Liebesverkehr. Man kann es aber dabei ganz gesellschaftsfähig benutzen.

„J'suis nature“ singt Mistinguett im Jahr 1926.

Und danach folgt hier ihr männliches Pendant, der heute noch bekanntere: Maurice Chevalier.

Auch er mit einem Titel, der zeigt, wess' Geistes Kind er ist: „Je me donne“ im Jahr 1921.

18	EPM Musique LC o.a. VC 101-10 Track 723	Fred Pearly & Pierre Chagnon (Text: Lucien Boyer) "J'suis nature" Mistinguett, Gesang Mit Orchester 1926	2'57
19	EPM Musique LC o.A. 10VC101 Track 212	Henri Christiné "Je me donne" aus der Operette "Dédé" Maurice Chevalier, Gesang Mit Orchester 1921	2'58
20	Accord LC 00280 461 961-2 Track 201	Henri Christiné (Text: André Willemetz) "Je me donne" aus der Operette "Dédé", 2. Akt Maurice Chevalier, Gesang (Robert) Orchestre Ltg. Jacques-Henri Rys 1953	1'54

21	Accord LC 00280 461 961-2 Track 101	Henri Christiné Introduction aus der Operette "Dédé" Orchestre Ltg. Jacques-Henri Rys 1953	0'26
----	--	--	------

"Dédé", uraufgeführt 1921, eine Operette von Henri Christiné, daraus die Ouvertüre in einer Aufnahme von 1953, sowie davor zwei Mal der Sänger der männlichen Hauptrolle, Maurice Chevalier, zuletzt in der besagten Aufnahme aus den 50er Jahren; er war damals schon ein Herr 'in den besten Jahren', wie man damals gesagt hätte; und *davor* derselbe Maurice Chevalier mit demselben Titel, im Uraufführungsjahr 1921.

Und ganz zuerst die legendäre Sängerin Mistinguett mit "J'suis nature" von Fred Pearly (oder (französisch:) Fred Pearly (denn er hieß eigentlich François Pruvost und war Franzose) sowie von Pierre Chagnon mit dem Titel "J'suis nature", original im Jahr 1926.

Sprechende Titel.

*Sie* ist Natur.

*Er* will nur geben.

Wir sind in Frankreich gelandet.

Hier hatte es bereits im späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts, in der Kunstgeschichte, androgyne Revolutionsideale geben - etwa in den Gemälden von Jacques-Louis David oder, sehr ausgeprägt, in Anne-Louis Girodets "Le sommeil d'Endymion".

Dieses sehr großformatige Gemälde befindet sich heute im Louvre und zeigt einen lasziv und mädchenhaft hingestreckten Jüngling im Mondlicht - der eigentlich einer eher dekorativ hingegossenen tizianischen Venus gleicht.

Dieser "kurze Traum (...) von der Androgynie", wie die Kunsthistorikerin Mechthild Fend es nannte, vergeht in Frankreich indes merkwürdigerweise rasch wieder.

Die französische Idole der 20er Jahre stehen eher für ein Bekenntnis zur Geschlechtertrennung; wozu kommt, dass der Film in Frankreich eine eher schwache Phase durchläuft (aufgrund einer zu zögerlichen Marktstrategie großer Firmen wie Gaumont oder Pathé).

Für diese Tendenzen zur Feminisierung der Frau und zur Maskulinisierung des Mannes ließen sich außer Mistinguett und Maurice Chevalier weit mehr Beispiele finden - von der jungen Jeanne Aubert über Yvonne Vallée und Esther Lekain; derlei Namen (ebenso wie die ihrer männlichen Pendants) sind heute mehrheitlich vergessen.

In Deutschland dagegen waren mit Marlene Dietrich, Margo Lion und Elisabeth Bergner andere Typen, androgyner aufgetaucht.

Und sie sind Publikumsliebliche.

Besonders Elisabeth Bergner aber kultiviert offen ihre knabenhafte Erscheinung - und sorgt gerade so dafür, dass das Berliner Theaterpublikum, egal welchen Geschlechts, eine langjährige Liebesbeziehung zur ihr eingeht.

Die Androgynität war modisch geworden.

Ein vielleicht sogar Berliner Spezifikum, das sich nicht auf die Musik- und Filmszene beschränkt; man denke nur an den Bubikopf und an Else Lasker-Schüler.

Von Marlene Dietrich wird die Androgynität dann in den 30er Jahren im großen Stil nach Hollywood exportiert - in „Marokko“ und anderen Filmen von Josef von Sternberg.

Zu hören war diese Androgynität schon früher.

Der folgende Titel "Nimm dich in Acht vor blonden Fraun'n" - wir haben schon eine Instrumentalversion davon kennengelernt - entstand 1929 für den Film "Der blonde Engel".

"Sie haben so etwas Gewisses" - die Frauen nämlich.

22	Edition Berliner Musenkinder LC 08681 01 26 3 Track 009	Friedrich Hollaender (Text: Richard Rillo) "Nimm dich in Acht vor blonden Fraun'n" aus "Der blonde Engel" Marlene Dietrich, Gesang Jazz-Orchester Friedrich Hollaender 1929	3'12
----	---	---	------

"Nimm dich in Acht vor blonden Fraun'n" aus "Der blonde Engel" von 1929/30.

Marlene Dietrich, begleitet vom Jazz-Orchester Friedrich Hollaender (welcher das Lied komponierte).

Die Frau, die 'etwas Gewisses' hat - gewissermaßen einen leichten 'Stich' - wird zur Leitfigur des Weiblichen in den 20er Jahren; sicherlich nicht die einzige Leitfigur, aber eine neue.

Auch die Mätresse, etwa Madame Pompadour, wird zum Vorbild - als Beispiel der selbstbestimmten Frau.

Der Aufklärungsimpuls wird dabei offen sexualisiert.

Fritzi Massary als Pompadour gibt im Folgenden geradezu eine Einführung in das Thema.  
Zuvor: Ouvertüre zum 2. Akt der Operette von Leo Fall.

23	Hamburger Archiv für Gesangskunst LC 00000 30102 Track 118	Leo Fall Vorspiel zu "Madame Pompadour", 2. Akt Großes Wiener Rundfunk-Orchester Ltg. Max Schönherr 1963	1'14
----	--	--	------

24	Documents LC 12281 233003 Track 114	Leo Fall "Im Liebesfalle" (Einlage von Arthur Guttman) aus "Madame Pompadour" Fritzi Massary, Gesang (Pompadour) Orchester 1928	3'07
----	--	--	------

„Im Liebesfalle“, eine Einlage von Arthur Guttman für die Operette „Madame Pompadour“ von Leo Fall.

Fritzi Massary als Pompadour im Jahr 1928.

Und davor das Vorspiel zum 2. Akt dieses Werkes, 1963 mit dem Großen Wiener Rundfunk-Orchester unter Max Schönherr.

Emanzipation als Versinnlichung, so könnte man unseren Rundgang im Garten der Lüste, so wie er in den 20er Jahren modisch wird, in einem Wort zusammenfassen.

Dies war eine Sendung über die „Befreiung der Sinne in der Musik“.

Zum Schluss ein unverdächtiger Beitrag.

Befreiung der Sinne, das bezieht sich in den 20ern natürlich auch auf eine Neubewertung der Geschmäcker, der Gerüche und Düfte.

„Der Duft, der eine schöne Frau begleitet, betört wie ein Roman, den man erlebt“, heißt es 1929 in einem Schlager von Hans May; „und oft ist er ein Wink, der dich ins Paradies geleitet: der Duft, der eine schöne Frau umschwebt.“

Dergleichen ist seit Debussys „Les sons et les parfums“, einem Spätwerk aus den 10er Jahren (innerhalb seiner Préludes) gewiss keine große Sache mehr.

Die ganze Musik scheint sich in ein duftiges Scheinen der Oberfläche verwandelt zu haben.

Schon Alexander Scriabin war Synästhetiker, dachte und empfand also Klänge und Farben zusammen.

Es ist die Zeit, in der die Blumen, wenn sie vertont werden, zu riechen anfangen.

So wie in den 1918 erstmals festgehaltenen, ab den 20er Jahren vielfach nachbedufteten „Country Gardens“ von Percy Grainger.

Die Blüten, sie werden nicht mal welk dabei.

Zuvor, gleichfalls von Percy Grainger: Beautiful Fresh Flower. Chinese Melody.

25	Chandos LC 07038 CHAN 10638 (19) Track G10	Percy Grainger „Beautiful Fresh Flower. Chinese Melody“ (BFMS No. 22) Penelope Thwaites, Klavier	1'55
26	Chandos LC 07038 CHAN 10638 (19) Track G10	Percy Grainger „Country Gardens“ (BFMS No. 22) Penelope Thwaites, Rondra Gillespie, Klavier	1'59
27	Chandos LC 07038 CHAN 10638 (19) Track 909	Percy Grainger „Country Gardens“ (BFMS Unnum.) Royal Northern College of Music Wind Orchestra Ltg. Timothy Reynish	1'53



“Country Gardens“ (BFMS Unnum.), von Percy Grainger.  
 Das Royal Northern College of Music Wind Orchestra unter Timothy Reynish.  
 /Und davor:/ mit Penelope Thwaites und Rondra Gillespie, Klavier.  
 Zu Beginn: “Beautiful Fresh Flower“, gleichfalls ein Arrangement von Percy Grainger,  
 gespielt von Penelope Thwaites.

In der nächsten Woche, meine Damen und Herren, geht es hier in unserer Musik-Serie über  
 die 20er Jahre um: Regelwahn und Anarchie.  
 Über die Atonalisierung in der Musik.

Selbst ein gestrenger Tonsetzer wie der folgende wird da sinnlich.

“Vorgefühle“ aus den Fünf Orchesterstücken op. 16 von Arnold Schönberg.  
 Entstanden 1909, überarbeitet - wie so vieles - in den 20er Jahren; hier indes, um zu sehen,  
 wie es nachwirkte, in einer späteren Fassung von 1949.

Riccardo Chailly am Pult des Royal Concertgebouw Orchestra.

Und damit: bis zur nächsten Woche.

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

28	Decca LC 00171 480 6788 Track B02	Arnold Schoenberg 5 Orchesterstücke op. 16 I. Vorgefühle Royal Concertgebouw Orchestra Ltg. Riccardo Chailly 1990	2'11
----	--	--	------