

SWR2 Essay

Im Taumel der Krisen Musik und Gesellschaft in extremen Zeiten

Von Tobias Bleek

Sendung: Sonntag, 05.11.23
Redaktion: Leonie Reineke
Produktion: SWR 2023

SWR2 Essay können Sie auch im **SWR2 Webradio** unter www.SWR2.de und auf Mobilgeräten in der **SWR2 App** hören – oder als **Podcast** nachhören:
<https://www.swr.de/~podcast/swr2/programm/swr2-essay-podcast-104.xml>

Bitte beachten Sie:

Das Manuskript ist ausschließlich zum persönlichen, privaten Gebrauch bestimmt. Jede weitere Vervielfältigung und Verbreitung bedarf der ausdrücklichen Genehmigung des Urhebers bzw. des SWR.

Kennen Sie schon das Serviceangebot des Kulturradios SWR2?

Mit der kostenlosen SWR2 Kulturkarte können Sie zu ermäßigten Eintrittspreisen Veranstaltungen des SWR2 und seiner vielen Kulturpartner im Sendegebiet besuchen. Mit dem Infoheft SWR2 Kulturservice sind Sie stets über SWR2 und die zahlreichen Veranstaltungen im SWR2-Kulturpartner-Netz informiert. Jetzt anmelden unter 07221/300 200 oder swr2.de

Die SWR2 App für Android und iOS

Hören Sie das SWR2 Programm, wann und wo Sie wollen. Jederzeit live oder zeitversetzt, online oder offline. Alle Sendung stehen mindestens sieben Tage lang zum Nachhören bereit. Nutzen Sie die neuen Funktionen der SWR2 App: abonnieren, offline hören, stöbern, meistgehört, Themenbereiche, Empfehlungen, Entdeckungen ...
Kostenlos herunterladen: www.swr2.de/app

Sprecher 1 (Haupttext): Markus Klauk

Sprecher 2: Martin Groß

Sprecherin 3: Kathrin Baumhöfer

ANSAGE

„Im Taumel der Krisen. Musik und Gesellschaft in extremen Zeiten.“ Sie hören eine Sendung von Tobias Bleek.

Musik 1: Rolling Stones: „Living in a Ghost Town“

Sprecher 1

Wer wollte es leugnen: wir leben in unsicheren Zeiten. In den letzten Jahren beschleicht einen immer häufiger das Gefühl, dass das krisenhafte Weltgeschehen eine neue Qualität erreicht hat. Die globalen Gefahren wachsen. Die individuellen und politischen Handlungsspielräume scheinen zu schwinden. Die Krisendiagnosen springen einem tagtäglich in den Medien entgegen. Und auch in einer wohl situierten westlichen Demokratie wie Deutschland scheint die Erfahrung der Krise zum Dauerzustand geworden zu sein.

Aber ist diese Situation tatsächlich so neu? Der Historiker Reinhart Koselleck, der dem Phänomen der Krise zahlreiche Studien gewidmet hat, wäre da vermutlich skeptisch gewesen. In seinen Schriften weist er auf die diffuse Verwendung des Krisenbegriffs hin und konstatierte bereits Mitte der 1980er Jahre

Sprecher 2: *„Der inflationäre Wortgebrauch hat fast alle Lebensbereiche erfaßt: Innen- und Außenpolitik, Kultur, Wirtschaft, Kirchen und Religionen, alle Geistes- und Sozialwissenschaften und ebenso die Naturwissenschaften, Technik und Industrie [...]. Wenn der gehäufte Wortgebrauch ein hinreichendes Indiz für eine wirkliche Krise wäre, dann müßten wir in einer allumfassenden Krise leben.“* (Koselleck 2006, S. 203)

In seinen Arbeiten untersuchte Koselleck die Wandlungen des Konzepts der Krise von der Antike bis in die Gegenwart. Hervorgegangen ist der Begriff aus dem griechischen Verb

„krínein“, was so viel bedeutet wie *scheiden, unter-scheiden, ent-scheiden, auswählen, urteilen*. Angewendet wurde das Wort zunächst vor allem im Bereich der Medizin und des Militärs. Dort benutzte man „Krise“, um den folgenschweren Moment der Entscheidung bei einem Krankheitsverlauf oder in einer Schlacht zu bezeichnen: Es ging um Leben oder Tod; Sieg oder Niederlage – also um „zugespitzte Alternativen, die keine Revision mehr zuließen“. Seit dem 18. Jahrhundert kam es dann zu einer Verselbstständigung und Verallgemeinerung des Begriffs. Schon bald sprach man von politischen, sozialen und ökonomischen Krisen. Man verwendete den Begriff bei der Beschreibung historischer und gesellschaftlicher Entwicklungen und nutzte ihn auch zur Analyse kultureller und psychischer Prozesse. In einer sich zunehmend beschleunigenden Welt, die von großer Dynamik geprägt ist und damit einhergehender Unsicherheit, wurde die Kategorie der Krise zu einem unverzichtbaren Schlüsselbegriff. Laut Koselleck ist dieser erweiterte Krisenbegriff nichts weniger als „eine strukturelle Signatur der Moderne“. Zugleich betonte der Historiker den Gegenwartsbezug des Konzepts:

Sprecher 2: *„Es ist immer die jeweils eigene Zeit, die [...] als Krise erfahren wird. [...] Es gehört zur Endlichkeit aller Menschen, daß sie ihre jeweils eigene Lage für wichtiger ansehen und ernster nehmen, als alle vorangegangenen Lagen es gewesen seien.“* (Koselleck 2006, S. 206)

Schließt man sich dieser Deutung an, so ist es also kein Novum, die eigene Zeit als besonders krisenhaft zu empfinden. Es ist vielmehr der Normalzustand. Blicken wir auf die Zeit seit 1989 zurück, lässt es sich allerdings kaum abstreiten: Seit dem Ausbruch der Corona-Pandemie und dem russischen Angriffskrieg auf die Ukraine hat sich bei vielen das Lebensgefühl verändert und das Krisenbewusstsein verstärkt. Hinzu kommt die sich kontinuierlich verschärfende globale Klima- und Umweltkrise, deren Existenz und gravierende Auswirkungen sich nicht mehr leugnen lassen. Und als jüngste weltpolitische Krise: die verhängnisvollen Entwicklungen im Nahen Osten, ausgelöst vom brutalen Überfall auf Israel durch die islamistische Terror-Organisation Hamas am 7. Oktober 2023.

In ihrem Zusammenspiel haben diese Ereignisse und Entwicklungen dafür gesorgt, dass die Kategorie der Krise unser Leben und Denken mittlerweile in einem Maße prägt, das vor einigen Jahren für viele noch unvorstellbar gewesen wäre. Aber warum ist das so? Was hat die Musik damit zu tun? Und welche Beziehungen bestehen zwischen den multiplen Krisen der Gegenwart und dem Musikleben?

Musik 2: Iggy Pop: „Dirty Little Virus“ (Auszug)

Im Dezember 2020 veröffentlichte Iggy Pop seine Anti-Corona Hymne „Dirty Little Virus“. In einer begleitenden Videobotschaft erklärte der 73-jährige „Godfather“ des Punkrock lapidar, Covid 19 sei seit bald einem Jahr die wichtigste Sache in seinem Leben und wohl auch im Leben vieler anderer. Tatsächlich ist es dem „Dirty Little Virus“ gelungen, in kürzester Zeit eine unvorstellbare Wirkung zu entfalten. Seine rasche Verbreitung hat die Globalität von Krisen in Zeiten maximaler Vernetzung demonstriert. Der Rückgriff auf die archaisch anmutenden Maßnahmen der Quarantäne und des „Physical“ und „Social Distancing“ zur Pandemiebekämpfung haben deutlich gemacht, wie verwundbar wir sind, obwohl wir in einer hochgradig technisierten Wissensgesellschaft leben. Außerdem erzeugte die rasante Verbreitung des Virus einen enormen politischen Handlungsdruck. Im Angesicht der Krise waren die beliebten Strategien des Abwartens und Aussitzens keine Option mehr. Entscheidungen mussten getroffen werden. Innerhalb kürzester Zeit. Und trotz unzureichenden Wissens um ihre Effizienz und Tragweite. Die Ungewissheit betraf dabei zum einen den medizinischen Bereich; zum anderen die durch die Schutzmaßnahmen ausgelösten gesellschaftlichen und individuellen Folgen. Denn das „Dirty Little Virus“ bedrohte nicht nur unsere Gesundheit, sondern weitaus mehr. Die Pandemie provozierte ökonomische und emotionale Krisen. Sie verstärkte soziale Schieflagen und Konflikte. Sie führte die Gefährdung der eigenen Existenz eindrücklich vor Augen und hinterließ sichtbare Spuren in unserem Leben. Kurz: In der Pandemie wurde das, was eine Krise ausmacht, für uns alle unmittelbar erfahrbar.

Musik 3: Iggy Pop: “Dirty Little Virus” (Auszug)

Im Feld der Musik war die Corona-Pandemie zweifellos die gravierendste Krise der letzten Jahrzehnte. Innerhalb kürzester Zeit geriet das Musikleben in Deutschland und in vielen anderen Ländern aus dem Takt. Im Zuge der Schutzmaßnahmen verkleinerte man das Publikum, erarbeitete Hygienekonzepte für Orchester, Chöre und Ensembles und verfasste Studien zum Aerosol-Ausstoß beim Singen oder Spielen eines Blasinstruments. Musikschulen schlossen ihre Türen und verlegten sich auf Online-Unterricht. Und auch der öffentliche Konzert- und Opernbetrieb kam in seiner institutionalisierten Form zeitweilig

vollständig zum Erliegen. Am 1. Mai 2020 dirigierte Kirill Petrenko das Europakonzert der Berliner Philharmoniker nicht wie geplant vor großem Publikum in Tel Aviv, sondern in der menschenleeren Philharmonie. Das Orchester hatte man bei dem medial vielbeachteten Ereignis zusammengeschrumpft. Mit gebührendem Abstand voneinander spielten 15 Musikerinnen und Musiker statt der großbesetzten Originalfassung von Mahlers 4. Sinfonie eine Bearbeitung des Werkes für Kammerensemble. Die Zuhörerinnen und Zuhörer verfolgten das live übertragene Konzert aus sicherer Distanz im Fernsehen, Radio oder in der Digital Concert Hall.

Musik 4: Mahler, Symphonie Nr. 4 in der Bearbeitung von Erwin Stein, Anfang 1. Satz

In ökonomischer Hinsicht bedeutete die Corona-Pandemie für die gutbezahlten Mitglieder der Berliner Philharmoniker und ihre Kolleginnen und Kollegen aus anderen mit öffentlichen Geldern finanzierten Musikinstitutionen keine direkte Gefährdung. Für zahlreiche Musiker und Musikerinnen aus der sogenannten „Freien Szene“ hingegen ging es trotz kurzfristig aufgelegter staatlicher Förderprogramme ums wirtschaftliche Überleben. Sicher geglaubte Einnahmen blieben aus. Es gab keine Planungssicherheit mehr. Und die ohnehin prekären Bedingungen schienen sich noch weiter zu verschlechtern. Die Pandemie wirkte in diesem und in anderen Bereichen also als Brandbeschleuniger und als Brennglas. Sie verstärkte Probleme und systemische Ungerechtigkeiten des Musikbetriebs und schärfte den Blick für sie. Zugleich erhöhte sie den Handlungsdruck bei den Akteuren und Verantwortlichen und stimulierte die Entwicklung neuer Formate und Distributionswege.

Als die Konzertsäle im März 2020 ihre Türen schlossen startete Igor Levit seine „Social Media Wohnzimmerkonzerte“. Allabendlich um 19 Uhr konnte man den 33-jährigen Klassikstar live und kostenlos in intimer Atmosphäre auf Twitter erleben. Schon das erste Streaming-Konzert mit Beethovens *Waldsteinsonate* war ein gigantischer Erfolg. In nicht einmal 24 Stunden wurde das Video von 200.000 Menschen aufgerufen. Dem medienaffinen Pianisten ermöglichte das neue Format, seine Fangemeinde zu pflegen und sein Publikum zu erweitern. Zugleich veränderte es nach Levits eigener Aussage den Kontakt zwischen dem Interpreten und seiner Zuhörerschaft:

Sprecher 2: *„Da ist eine Unmittelbarkeit und eine Form von Leichtigkeit und Nähe zu den Hörerinnen und Hörern entstanden, die ganz neu für mich ist [...]. Plötzlich war es wichtig: Wer sitzt da, weshalb, wie viele, warum, was macht das mit euch? Da gab*

es wirklich ein Gefühl der Partizipation, das habe ich so noch nie erlebt.“ (zit. nach Hahn 2020)

Im Verlauf der Pandemie wuchs allerdings selbst unter ausgesprochenen Streaming-Fans und eingefleischten Social Media-Nutzern das Bedürfnis nach „echten“ Konzerterlebnissen. Zum einen führte die erzwungene Abstinenz eindrücklich vor Augen, dass ein Konzertbesuch keine Selbstverständlichkeit ist. Zum anderen wurde das Bewusstsein für die besonderen Qualitäten von Live-Ereignissen geschärft. So lautete der Stoßseufzer eines Musikjournalisten im September 2021:

Sprecher 2: *„Endlich wieder Konzert und Oper, die einen mit Klang umhüllen wie das Fruchtwasser einen Embryo. Endlich wieder die Millisekunden spüren, die der Ton braucht, bis er das Trommelfell berührt. [...] Fast hat man sogar das Rascheln von Bonbonpapier und das Husten in eine zauberhafte Stille hinein vermisst, weil das eben Zeichen sind, dass man Musik mit anderen Menschen zusammen hört.“ (Brown 2021)*

Der flüchtige Blick auf die Corona-Pandemie macht deutlich, wie eng die Verbindungen zwischen Musik und Krise sind. Auch wenn es manchem „Romantiker“ schwer fallen wird, es sich einzugestehen: Musik ist keine weltentrückte Kunst, die sich in einem geschützten Raum bewegt. Sie ist eine ästhetische, kulturelle und soziale Praxis, in der sich die Erschütterungen der Zeit auf vielfältige Weise widerspiegeln. So hat der brutale Russische Angriffskrieg in der Ukraine das Bewusstsein für die politischen Dimensionen von Musik geschärft. Auf der von Russland völkerrechtswidrig annektierten Halbinsel Krim wurden im September 2022 Gäste einer Hochzeit zu Geld- und Haftstrafen verurteilt, weil sie zu einem patriotischen ukrainischen Lied tanzten. In Deutschland und anderswo diskutiert man nach wie vor über den Umgang mit russischen Musikern und Musikerinnen, die sich nicht klar von Putin und dem russischen Angriffskrieg distanzieren. Und in der Ukraine plädieren viele für einen vollständigen Boykott russischer Musik und Kunstschaffender. Unter dem Eindruck des täglichen Raketenbeschusses, der bestialischen Massaker und der rücksichtslosen Zerstörung des ukrainischen Kulturerbes erklärte die Komponistin Karmella Tsepkenko:

Sprecherin 3: *„Ich verbiete, russischen Interpret*innen, meine Musik zu spielen, wo immer sie leben. Ich verbiete ausländischen Interpret*innen, meine Werke in ihre*

Programme aufzunehmen, wenn diese Programme russische Musik enthalten. Der von der Russischen Föderation entfesselte Krieg hat uns und die russische Kultur an unterschiedliche Pole gebracht.“ (zit. nach Bentia 2023, S. 84)

Und auch die in ihren langfristigen Auswirkungen wohl folgenreichste globale Krise der Gegenwart ist mittlerweile im Musikleben angekommen. So konstatierte die Musikjournalistin Hannah Schmidt kürzlich im SWR:

Sprecherin 3: *„Orchester und Opern- und Konzerthäuser haben seit einigen Jahren das Klima als Thema für sich entdeckt und angefangen, über ihre Verantwortung nachzudenken – Konzertreisen, Marketing, Bauprojekte, Ausstattung und Bühnenbild, all das verbraucht schließlich enorme Mengen an Ressourcen.“ (Schmidt 2023)*

Doch wie genau prägen politische Krisen das Musikleben? Welchen Einfluss haben sie auf künstlerisches Handeln und das Hören von Musik? Und welche Funktionen werden der Musik in extremen Zeiten zugeschrieben? Statt diesen Fragen in der Gegenwart weiter nachzugehen, machen wir an dieser Stelle einen zeitlichen Schnitt. Blicken wir vor dem Hintergrund der heutigen Krisenerfahrungen 100 Jahre zurück: in eine Zeit der Extreme, in der es in Deutschland zu einer kaum vorstellbaren Häufung von Krisen kam, die das Land wenige Jahre nach dem Ende des Ersten Weltkriegs an den Rand des Abgrunds brachten.

Musik 5: Erwin Schulhoff, Fünf Stücke für Streichquartett, Nr. 5: Alla Tarantella

Tagebücher und Zeitungsartikel sind nicht nur für Historiker aufschlussreiche Quellen. Sie sind wichtige Bausteine, um sich eine vergangene Welt zu vergegenwärtigen. Zugleich helfen sie, ein Gefühl für den spezifischen Geist einer Zeit zu entwickeln. Im großbürgerlichen München begrüßte die passionierte Tagebuchschreiberin Hedwig Pringsheim das anbrechende neue Jahr mit einem Stoßseufzer:

Sprecherin 3: *„Möge 1923 besser werden, als dies nach jeder Richtung schlimmste 1922. Amen!“ (zit. nach Bleek 2023, S. 19)*

In der Millionenmetropole Berlin feierten zahllose Menschen zur gleichen Zeit ein ungestümes Silvesterfest. Laut *Vossischer Zeitung* waren die Straßen in der Nacht zum 1. Januar 1923 von Menschen überflutet. Man schoss und knallte. Es wurde „unheimlich getrunken“. Die Kneipen waren „alle bis zum Platzen gefüllt“ und statt sich an die „3-Uhr-Polizeistunde zu halten“, kehrten viele erst nach Tagesanbruch nach Hause zurück. Für den Autor des Zeitungsartikels stand fest, dass die Exzesse der Silvesternacht den besonderen Zeitumständen geschuldet waren. Er deutete das Verhalten der Menschen als Ausdruck eines kollektiven Befindens, das auch in Pringsheims Tagebuchnotiz anklingt:

Sprecher 2: *„All diese Merkwürdigkeiten, all diese Verstiegenheiten, Uebertreibungen, Paroxysmen sind herzuleiten von einem einzigen Gefühl, daß das endlich zu grabe getragene alte Jahr eine kaum mehr ertragbare Last von Unglück gebracht hat, von dem Gedanken, daß es schlimmer im neuen Jahre unmöglich kommen könne, und von dem sehnlichsten Wunsch, daß das Jahr 1923 endlich die große Wandlung, den Weg zum Besseren, bringen möge.“ (zit. nach Bleek 2023, S. 19f.)*

Schon wenig später wurde jedoch klar, dass dieser Wunsch nicht in Erfüllung gehen sollte. Mitte Januar besetzten französische und belgische Truppen das Ruhrgebiet. Im Zuge der Hyperinflation löste sich im Jahresverlauf nicht nur das Geld gleichsam in Luft auf. Auch die gesellschaftliche Ordnung und der Glaube an traditionelle Werte gerieten ins Wanken. Rechte Extremisten und gewaltbereite Kommunisten witterten ihre Chance, die ungeliebte Republik endlich loszuwerden, schmiedeten Putschpläne und unternahmen Umsturzversuche. Im Westen Deutschlands versuchten Separatisten, das Rheinland und die Pfalz aus dem Deutschen Reich herauszulösen. Und in Berlin waren wechselnde Regierungen Tag und Nacht damit beschäftigt, den Kollaps der ökonomischen und politischen Ordnung zu verhindern und die Versorgung der Bevölkerung sicherzustellen. Wie massiv das Krisengefühl war und wie tief die damit einhergehende Unsicherheit, zeigt ein Tagebucheintrag Victor Klemperers. Am 14. Oktober 1923 notierte der Dresdner Romanistikprofessor:

Sprecher 2: „Ich bin heute 42 Jahre u. eigentlich in jeder Beziehung ziemlich abgewirtschaftet, desillusioniert u. heruntergekommen. [...] Unheimlich schrittweise geht Deutschland zu Grunde. [...] der Dollar steht über 800 Millionen, er steht täglich 200 Mill. über dem Vortag. All das ist nicht Zeitung, sondern unmittelbarer Griff an das eigene Leben. Wie lange noch werden wir zu essen haben? Welches wird unsere nächste Einschränkung sein? Usw. Usw. [...] Bei jedem Kinobesuch, bei jeder Straßenbahnfahrt dieses »Wie lange noch?« (zit. nach Bleek 2023, S. 21)

Die direktesten Auswirkungen auf das Musikleben des Jahres 1923 hatte zweifellos die massive Geldentwertung. So konstatiert die *Rheinische Musik- und Theater-Zeitung* am 24. Februar:

Sprecherin 3: „Es unterliegt keinem Zweifel mehr, daß sich der deutsche Musikbetrieb umstellen muß. Die Konzertunkosten wachsen ins Riesenhafte. Ausgaben für Konzertraum, Licht, Heizung, Flügeltransport, Reklame, Drucksachen verschlingen die ganzen Einnahmen; es bleibt bei ausverkaufter Saale für den Konzertgeber oftmals nichts mehr übrig; bedarf es zur Ausführung des Konzerts etwa gar eines Orchesters und einer Reihe von Solisten, wie z.B. bei einer Oratorienaufführung, so ist ein gewaltiges Defizit unvermeidlich.“ (zit. nach Bleek 2023, S. 23)

Im Zuge der Hyperinflation stiegen auch die Eintrittskartenpreise ins Unermessliche. Anfang Januar bezahlte man für einen Balkonplatz bei den populären Volkskonzerten des Berliner Philharmonischen Orchesters noch 100 Mark. Ende April waren es bereits 1.000 und am 1. September eine Million. Ihren Höhepunkt erreichte die Spirale der „wahnwitzigen Scheinzahlen“ dann im Herbst. Wer am 20. November im Münchner Nationaltheater Smetanas Oper *Die verkaufte Braut* hören wollte, musste für einen Stehplatz 180 Milliarden Papiermark ausgeben, für einen Sessel in der Proszeniumsloge Sage und Schreibe 4,2 Billionen. Dass sich das System des Vorverkaufs unter diesen Bedingungen erledigt hatte, liegt auf der Hand. In Programmbroschüren und auf Plakaten wurden keine Preise mehr abgedruckt. An der Berliner Staatsoper Unter den Linden hängte man ab dem 25. September die jeweils aktuellen Preise an der Theaterkasse kurzfristig aus. Und in manchen

Theatern bezahlte man nicht mehr mit Geldbündeln, sondern in Naturalien: Zwei Eier für den billigsten Platz, ein Pfund Butter für den teuersten.

Die immense Bedeutung, die Musik und andere kulturelle Aktivitäten im Krisenjahr 1923 für viele Menschen hatten, ist vielfach beschrieben worden. In einer Zeit, in der die Welt „verrückt geworden“ war und die Geldnot viele dazu zwang, immer mehr Zeit und Kraft für die Sicherung der materiellen Grundbedürfnisse aufzubringen, konnte man im Konzertsaal, Theater oder Kino dem „entsetzlich ermüdenden“ Alltag zumindest für ein paar Stunden entfliehen. Während Victor Klemperer „Tröstung“ im Kino fand, stürzte sich der 23-jährige Kurt Weill ins Konzertleben. Im Oktober berichtet er seinem Lehrer Ferruccio Busoni:

Sprecher 2: *„Ein Blick auf das Publikum der Konzertsäle genügt, um zu erkennen, dass dieses Berlin die Musik nicht aufgeben wird. [Freilich sitzen in den Philharmonischen Konzerten noch die Scharen, die bei Mozart „niedlich“, bei Beethoven heroisch und bei Bach streng auszusehen versuchen; das linke Bein klopft die Viertel dazu und die rechte Hand klimpert die Achtel. Aber] allen Gesichtern gemeinsam ist ein rührender Ausdruck von Glückseligkeit, dass sie bei allem Geschehen noch in einem erleuchteten Konzertsaal sitzen und Musik hören dürfen.“*
(zit. nach Bleek 2023, S. 41)

Hinter dem Hunger nach gemeinsamen Musikerlebnissen stand nicht nur das Verlangen, dem Alltag zu entfliehen und die „Sehnsucht nach Betäubung“, sondern auch der Wunsch, neue Kraft zu sammeln und sich seelisch zu erbauen. In seinen Lebenserinnerungen hat Stefan Zweig diese existenziellen Dimensionen von Kunst in Krisenzeiten mit emphatischen Worten beschrieben:

Sprecher 2: *„Nie werde ich zum Beispiel eine Opernaufführung vergessen aus jenen Tagen der äußersten Not. Man tastete sich durch halbdunkle Straßen hin, denn die Beleuchtung mußte wegen der Kohlennot eingeschränkt werden, man zahlte seinen Galerieplatz mit einem Bündel Banknoten, das früher für das Jahresabonnement einer Luxusloge ausgereicht hätte. Man saß in seinem Überzieher, denn der Saal war nicht geheizt, und drängte sich gegen den Nachbarn, um sich zu wärmen [...]. Niemand wußte, ob es möglich sein würde, nächste Woche die Oper noch fortzuführen, wenn der Schwund des Geldes weiter andauerte und die*

Kohlensendungen nur eine einzige Woche ausblieben. [...] Aber dann hob der Dirigent den Taktstock, der Vorhang teilte sich und es war herrlich wie nie.“ (zit. nach Bleek 2023, S. 41f.)

Musik 6: Richard Strauss: *Rosenkavalier* (Anfang)

Im Zuge der exponentiellen Geldentwertung wuchs allerdings die Gruppe derjenigen, die sich einen Konzert-, Opern- oder Theaterbesuch schlichtweg nicht mehr leisten konnten. Besonders schmerzhaft war dies für Musik- und Kunstliebhaber aus der alten kulturellen Elite: Sparer oder Hypothekenbesitzer, die ihr Vermögen verloren hatten; Beamte, die unter erheblichen Gehaltseinbußen litten sowie Rentner und Selbständige, die kaum noch über die Runden kamen. In einer düsteren Bilanz des Krisenherbstes 1923 erklärte der Musikgelehrte Alfred Einstein apodiktisch:

Sprecher 2: *„Das Publikum« – es existiert nicht mehr. Schon der Krieg hat die Gemeinschaft der Zuhörer, denen gute Kammer- oder Orchestermusik Lebensbedürfnis war, dezimiert [...]. Die besten dieser Gemeinschaft, die ohnedies nie auf den besten Sitzen saßen, sind allmählich auf die Stehplätze und endlich aus dem Konzertsaal, aus dem Opernhaus ganz hinausgedrängt worden, sie sitzen zuhause und brüten über die Beschaffung des Notwendigsten für den kommenden Tag, ihr Leben ist kunstleer geworden.“ (zit. nach Bleek 2023, S. 43)*

Das Argumentationsmuster, das dieser Beschreibung zugrunde liegt, kommt uns bekannt vor: Die Krise fungiert als Brandbeschleuniger und als Brennglas. Bereits bestehende Entwicklungen werden verstärkt und damit noch sichtbarer als zuvor. Den Hintergrund für Einsteins kulturkritische Diagnose bildet eine Debatte über die tatsächliche oder vermeintliche „Krise des Konzertwesens“. Ihre Ursprünge reichen bis ins 19. Jahrhundert zurück. Im Zuge einer allgemeinen Modernekritik wurden auch im Bereich des Konzertes Verfallserscheinungen diagnostiziert und beklagt. Die massiven gesellschaftlichen Veränderungen, die der Erste Weltkrieg mit sich brachte, und die Folgen der Hyperinflation führten dazu, dass sich insbesondere konservative Kommentatoren in ihren Mutmaßungen bestätigt sahen. Gekoppelt waren die kulturkritischen Krisendiagnosen häufig mit einer Klage über die Verhaltensweisen des neuen Publikums. So monierte ein Kritiker im April 1923:

Sprecherin 3: *„Während Musikhungrige sich den Betrag für einen Konzertbesuch oftmals vom Munde abdarben, um in der Ausdeutung der Musik Ablenkung zu finden und neue Kraft für den so schweren Daseinskampf aus ihr zu schöpfen, machen es sich in den vordersten Sitzen juwelengeschmückte Finger zur Hauptaufgabe, mit Papieren zu knistern, bei Beethoven-Symphonien Bonbons und Schokolade zu knabbern oder sich während des Vortrages in halblautem Ton über Themen zu unterhalten, die mit Kunst ganz gewiss nichts zu tun haben.“ (zit. nach Bleek 2023, S. 43)*

Wie massiv der Schwund des alten Stammpublikums tatsächlich war, ist schwer zu ermessen, da es hierzu keine verlässlichen Zahlen gibt. Allerdings besteht kein Zweifel daran, dass sich das Bürgertum im Inflationsjahr auch im angestammten Feld des Konzertsaals auf schmerzhaft Weise mit seinem ökonomischen und gesellschaftlichen Statusverlust konfrontiert sah.

Der von Einstein und anderen prognostizierte Zusammenbruch der klassischen Hochkultur blieb allerdings aus. Obwohl das deutsche Musikleben insbesondere im letzten Viertel des Jahres 1923 einer enormen Belastungsprobe ausgesetzt war, kam es nicht zu dem befürchteten institutionellen Kahlschlag. Der Konzert- und Opernbetrieb ging trotz der extrem schwierigen Rahmenbedingungen weiter. Ambitionierte künstlerische Projekte wie das Händel-Fest in Hannover wurden realisiert. Und in Wiesbaden, Köln und Berlin eröffnete man sogar neue Spielstätten. So bilanzierte der Wiener Musikjournalist Paul Stefan im Januar 1924 in der Zeitschrift *Musikblätter des Anbruch*:

Sprecher 2: *„Die letzten Monate haben viel geschadet, aber niemand in Deutschland hat sich der künstlerischen Gewissenspflicht entzogen, lebendig zu bleiben.“ (zit. nach Bleek 2023, S. 40)*

**

In Relation zur Gesamtbevölkerung war die Gruppe derjenigen, die 1923 „Tröstung“ im Konzertsaal fanden oder ersehnten, eine Minderheit. Dem tristen Alltag tanzend zu entfliehen, war hingegen eine Praxis, die in allen Gesellschaftsschichten weit verbreitet war. So fehlt in kaum einer Beschreibung der Inflationszeit der Verweis auf die Tanzwut, die das ganze Lande damals erfasste. Klaus Mann erlebte den „makabren Jux“ der Inflation als 16-

Jähriger aus der privilegierten Perspektive einer Münchner Bürgerfamilie. In seinen Erinnerungen notierte er rückblickend:

Sprecher 2: „Die deutsche Reichsmark tanzt: wir tanzen mit! Millionen von unterernährten, korrumpierten, verzweifelt geilen, wütend vergnügungssüchtigen Männern und Frauen torkeln und taumeln dahin [...]“ (zit. nach Bleek 2023, S. 44)

Musik 7: James P. Johnson: Charleston (1923)

Getanzt wurde in Cafés, Restaurants, Bars, Tanzpalästen und geheimen Nachtlokalen; auf den Straßen, in Parks oder im Strandbad; bei privaten Festen und im Familienkreis und natürlich auch im Revuetheater, Kabarett sowie auf zahlreichen anderen Bühnen.

Schon die Zeitgenossen haben betont, dass das Tanzfieber der Inflationszeit als sozialpsychologische Reaktion auf das „verrückt gewordene Leben“ zu verstehen sei. Doch die Tanzbegeisterung allein als Mittel der Weltflucht zu verstehen, wäre verkürzt. So wurde nicht nur getanzt, um zu verdrängen und zu vergessen, sondern auch um sich ausgelassen zu vergnügen, zu genießen und zu provozieren. Man durchbrach beim Tanzen Geschlechterkonventionen, verletzte Anstandsregeln und erkundete neue erotische Freiräume. In Berlin war die Vielfalt der Angebote erwartungsgemäß besonders groß. Hier gab es neben den üblichen Tanzdielen auch Ballsäle für homosexuelle Paare, Travestie-Revuen und Etablissements, in denen unbekleidet getanzt wurde. Die Krise war also auch in diesem Bereich Motor für gesellschaftlichen Wandel: Von den einen wortgewaltig verdammt, von den anderen frenetisch begrüßt.

Der Berliner Kulturhistoriker Hans Ostwald hat der Musik, die das Tanzfieber befeuerte, in seiner *Sittengeschichte der Inflation* ein eigenes Kapitel gewidmet. Auf die Frage, was die Popularität eines Schlagers ausmachte, gab er in dem 1931 veröffentlichten Buch eine klare Antwort: Das Spiel mit erotischen Andeutungen. Als Beispiel für einen solchen „Megahit“ führte er die von Fritz Löhner-Beda verfasste deutsche Version des „Bananenlieds“ an. Mit seiner frivol-erotischen Note steht „Ausgerechnet Bananen“ für den im Angesicht der totalen Instabilität weit verbreiteten Hunger nach sexuellem Abenteuer und schneller Liebe. In Budapest wurde der neue Gassenhauer „wegen des unsittlichen Inhalts“ verboten. In Berlin sang, spielte und tanzte man das Bananenlied am Ende der Krisenzeit Tag und Nacht und ein „findiger Produzent“ stellte sogar täuschend echte Bananenseifen her.

Musik 8: Claire Waldoff, „Ausgerechnet Bananen“ (1924)

Musik fungierte im Krisenjahr 1923 allerdings nicht nur als Gegenwelt zum tristen Alltag, sinnliches Genussmittel und seelische Kraftquelle. Mit dem Einmarsch französischer und belgischer Truppen im Ruhrgebiet wurde sie bereits im Januar zu einem zentralen Bestandteil des sogenannten „passiven Widerstands“ gegen die Besatzungsmächte. In einer politisch extrem angespannten Situation war Musik einerseits ein wirksames Mittel zur nationalen Selbstvergewisserung. Andererseits bot sie die Möglichkeit, den Gegner ohne den Einsatz physischer Gewalt zu irritieren, zu provozieren und auch ideell anzugreifen.

Im Konzertsaal spiegelte sich diese bewusste Politisierung von Musik und Kultur in Programmänderungen und einigen medienwirksamen Großereignissen. Die Berliner Philharmoniker spielten bei dem reichsweiten Trauertag am 14. Januar 1923 statt einer Tschaikowsky-Symphonie Beethovens *Eroica*. In den Zeitungen und bei öffentlichen Reden beschwor man unter Berufung auf deutsche „Geistesheroen“ wie Beethoven oder Goethe die Überlegenheit der deutschen „Kulturnation“, „die nicht ewig geknechtet werden könne“. In den Opernhäusern entfernte man Bizets Erfolgsoper *Carmen* von den Spielplänen, um nach Frankreich keine Tantieme-Zahlungen mehr leisten zu müssen. Und im Ruhrgebiet brachen die Orchester aus Bochum, Dortmund und Essen Anfang März gemeinsam mit ihren Chefdirigenten zu einer außergewöhnlichen Tournee in die Reichshauptstadt auf. In Anwesenheit des Reichspräsidenten und zahlreicher hochrangiger Politiker traten die Musiker (Frauen waren nicht dabei!) aus drei verschiedenen Städten im Berliner Schauspielhaus bei einem Sonderkonzert als „vereinigtes Ruhrorchester“ in Erscheinung. Mit dieser symbolischen Bündelung der Kräfte wollte man im Zentrum des Reiches Einheit demonstrieren und zugleich für die weitere Unterstützung des extrem kostspieligen „passiven Widerstands“ werben. Auf dem Programm standen – wie zu erwarten – Werke der zentralen Repräsentanten der deutschen Musik: Beethoven, Brahms und Bruckner sowie die *Musik für Orchester* des im Ersten Weltkrieg gefallenen Komponisten Rudi Stefan.

Musik 9: Brahms 1. Symphonie, 1. Satz (Anfang), NDRSO unter Leitung von Wilhelm Furtwängler (1951)

Aufs Ganze betrachtet spielte die Kunstmusik im passiven Widerstand allerdings nur eine untergeordnete Rolle. Das weitaus verbreitetste Protestmittel waren vielmehr patriotische Lieder. Gesungen werden konnten sie jederzeit und nahezu an jedem Ort: auf der Straße, in der Kneipe, im Theater oder im Kino; bei Demonstrationen, Gedenkveranstaltungen und offiziellen Versammlungen; im Angesicht der Besatzungstruppen, vor Gerichtssälen und sogar im neuen Medium Radio. Das Liedrepertoire reichte von der deutschen Nationalhymne bis zu antifranzösischen Kampfliedern wie *Die Wacht am Rhein* oder *Siegreich wollen wir Frankreich schlagen*. Viele dieser patriotischen Lieder waren damals weit bekannt. Sie gehörten zum Kernbestand zahlreicher Liedersammlungen, wurden sogar in Schulbüchern abgedruckt und nicht nur in völkischen Kreisen begeistert gesungen. Als soziale Aktivität setzte der gemeinsame Gesang die Singenden miteinander in Beziehung und bot die Möglichkeit zur kollektiven Selbstversicherung. Als performative Praxis war er ein wirksames Vehikel, um tatsächliche oder vorgebliche Einheit und Stärke zu demonstrieren und nationale Gefühle mit musikalischen Mitteln zu inszenieren. Bei Linken und Liberalen stieß diese Konjunktur patriotischer Gesänge auf großes Unbehagen. So notierte die Schriftstellerin Thea Sternheim, eine hellwache Chronistin der Zeit, nach einem Kinobesuch am Trauersonntag in Dresden angewidert:

Sprecherin 3: „Die französische Besatzung des Ruhrgebiets macht, dass das patriotische Deutschland, wo es nur geht, seinen Hass austobt. In einem Film, der den Rhein der Vergangenheit und Gegenwart zeigt, werden unter donnerndem Applaus aufputschende und sentimentale Gesangseinlagen gebracht [...].“ (zit. nach Bleek 2023, S. 146)

Musik 10: „Die Wacht am Rhein“

Dass sich die Besatzer durch protestierende Deutsche, die mit lauter Kehle nationalistische Lieder sangen, provoziert und beleidigt fühlten, ist nicht verwunderlich. Nachdem in Bochum ein singender Demonstrant unter unklaren Umständen durch eine französische Kugel zu Tode gekommen war, versuchte man, solche Kundgebungen in den besetzten Gebieten zu verbieten. Bei Liedern wie *Siegreich wollen wir Frankreich schlagen*, schien ein solches Vorgehen legitim, da über ihre antifranzösische Stoßrichtung kein Zweifel bestand. Weitaus komplexer war die Situation hingegen im Fall der deutschen Nationalhymne. Erst wenige Monate vor Ausbruch der Ruhrkrise hatte Reichspräsident Ebert das *Lied der Deutschen* von Hoffmann von Fallersleben mit allen drei Strophen zum Nationallied erklärt. Als offizielles

Bekenntnis zur Republik und staatlich sanktionierter Ausdruck des deutschen Nationalgefühls ließ es sich von der Besatzungsmacht im Gegensatz zu anderen patriotischen Liedern nicht so einfach verbieten. Diese Chance nutzten insbesondere rechtsnationale und völkische Kreise. Statt sich Eberts republikanischer Interpretation des Nationallieds als „Sang von Recht und Freiheit“ anzuschließen, betrieben sie ein perfides Spiel mit der neuen Hymne und ihrem prekären Anfangsformel „Deutschland, Deutschland über alles, / Über alles in der Welt“.

Als ein französisches Gericht wenige Wochen nach Beginn der Besatzung dem einflussreichen Industriellen Fritz Thyssen in Mainz den Prozess machte, drang bei der Urteilsverkündung „von draußen der brausende Gesang des Deutschlandliedes in den Gerichtssaal“. Anschließend kam es auf den Straßen zu „schweren Ausschreitungen“ gegen die Franzosen. Einen Höhepunkt erreichte die Pervertierung der Nationalhymne dann im Juni 1923 bei den Gedenkfeiern für Albert Leo Schlageter. Der rechtsextreme Aktivist war nach einem versuchten Anschlag von den Franzosen zum Tode verurteilt worden. Trotz zahlreicher Proteste ließen sich die Besatzer nicht davon abbringen, an dem 28-jährigen Saboteur ein Exempel zu statuieren. Am 26. Mai wurde Schlageter in Düsseldorf exekutiert. Die Gegner der Weimarer Republik nutzten die Gunst der Stunde und verklärten den hingerichteten Weltkriegsveteranen zu einem Symbol des Widerstands und Märtyrer der nationalen Bewegung. Bei einer großen Gedenkfeier auf dem Münchner Königsplatz trat als letzter Redner der 34-jährige Adolf Hitler in Erscheinung. Wie die *Berliner Börsen-Zeitung* berichtet, begeisterte er die Mitglieder der versammelten „Vaterländischen Kampfverbände“ mit einem flammenden Appell:

Sprecher 2: *„Das deutsche Volk von heute habe den Heldentod Schlageters gar nicht verdient. Man dürfe nicht ruhen und rasten, um den Kampfeswillen bis zum letzten Atemzug in unserem Volke zu verbreiten, bis die Parole komme: Das Volk steht auf, der Sturm bricht los. Aus der Menge erschollen laute Heilrufe. Unter den Klängen des Deutschlandliedes schloß die Kundgebung.“ (zit. nach Bleek 2023, S. 155f.)*

Ein beklemmendes *Lehrstück* über die politische Instrumentalisierung von Musik in Krisenzeiten und die skrupellose Vereinnahmung eines republikanischen Symbols durch rechtsextreme Kräfte.

Fast schon kurios wirkt hingegen die Politisierung des Äthers während der Ruhrbesetzung. So titelte die nationalkonservative *Deutsche Allgemeine Zeitung* am 6. März 1923:

Sprecherin 3: „*Auch der Eiffelturm kämpft... – Gegen die drahtlose Telefonübertragung deutscher Lieder.*“ (zit. nach Bleek 2023, S. 270)

In dem Artikel wurde von Sendeversuchen der Reichspost aus Königs Wusterhausen berichtet. Diese seien von der französischen „Röhrensendedstation Eiffelturm“ systematisch gestört worden: zunächst mit Berichten über die Ruhrbesetzung aus französischer Perspektive, dann mit Grammophonmusik und schließlich mit einem „durchgehenden Störgeräusch“. Letzteres erklang genau in jenem Moment, in dem man in der deutschen Rundfunkversuchsstelle mit dem Vortrag „der Gesangsnummer *Deutschland, Deutschland über alles*“ begonnen habe.

Musik 11: Nationalhymne: Aufnahme der Kapelle des Infanterie-Regiments III/9 unter Leitung von Adolf Becker (VOX 1217) mit Störgeräuschen

Ideologisch aufgeladen und politisch vereinnahmt wurde Musik in den frühen 1920er Jahren nicht nur in Deutschland. Die Erblasten des Ersten Weltkriegs prägten in vielen Teilen Europas Politik, Ökonomie und Gesellschaft. Die Kriegserfahrungen, der Zusammenbruch der alten Imperien und die territoriale Neuordnung der Welt befeuerten alte und neue Konflikte. Zugleich schürten sie in zahlreichen Ländern einen teils ethnisch-rassistisch geprägten Nationalismus.

Zu den Musikern, die vor den Gefahren eines übersteigerten Nationalismus warnten und sich stattdessen für einen länderübergreifenden Kulturaustausch stark machten, gehörte Maurice Ravel. Als ein rechtsnationaler französischer Kritiker den Pariser Konzertveranstalter Jean Wiener rassistisch beschimpfte, weil er sich für die atonale Musik der Schönberg-Schule sowie für Jazz einsetzte, solidarisierten Ravel und einige Kollegen sich mit dessen grenzübergreifender Programmgestaltung. Anfang April 1923 forderten sie in einem „offenen Brief“ eine rhetorische Abrüstung und Entpolitisierung der Diskussion. Der bemerkenswerte Text schloss mit dem Wunsch,

Sprecher 2: „dass der Patriotismus sich etwas weniger in ein Gebiet verirren möge, in dem es nichts zu gewinnen, aber alles zu verlieren gibt.“ (zit. nach Bleek 2023, S. 14)

Béla Bartók hätte diesem Wunsch zweifellos zugestimmt. Der ungarische Komponist und Volksliedforscher kämpfte ebenfalls gegen einen übersteigerten Nationalismus, befand sich zur selben Zeit allerdings in einer deutlich schwierigeren Situation. Im Herbst 1923 feierte man in seinem Heimatland den 50. Jahrestag der Vereinigung der Städte Buda und Pest zur Haupt- und Residenzstadt Budapest. Ein willkommener Anlass zur nationalen Selbstvergewisserung, denn die Jahre nach dem Ersten Weltkrieg waren auch in Ungarn Krisenzeiten. Nach dem Untergang der Habsburger Doppelmonarchie hatte der einstige Vielvölkerstaat zwei Drittel seines Territoriums und 13 Millionen Einwohner verloren. Und auch die innenpolitische Lage und die Lebensbedingungen vieler Menschen waren in den Nachkriegsjahren desaströs. Nach einer Phase wechselnder Regierungen und einem gescheiterten kommunistischen Experiment übernahm Miklós Horthy im Frühjahr 1920 die Führung. Mit seinem autoritären Führungsstil und seinem nationalistischen Programm prägte der einstige Marineadmiral die ungarische Politik bis in die 1940er Jahre.

Für das Festkonzert sollte Bartók auf Wunsch des „ultra-christlich-nationalen“ Stadtrats ein neues Stück schreiben – eine „pikante Geschichte“, wie der internationalistisch eingestellte und mit linken Strömungen sympathisierende Komponist in einer privaten Mitteilung erklärte. Bartók machte gute Miene zum bösen Spiel und nahm den Kompositionsauftrag an. Mit der *Tanz-Suite* schrieb er allerdings ein Stück, das die kulturpolitischen Absichten der Auftraggeber auf geniale Weise durchkreuzte.

Musik 12: Bartók: *Tanz-Suite*, II. Allegro molto (Anfang)

Die rund 15-minütige *Tanz-Suite* steht exemplarisch für Bartóks künstlerisches Projekt: Durch die schöpferische Auseinandersetzung mit Volksmusik wollte er die Kunstmusik erneuern, ihre Tonsprache erweitern und ihre Ausdruckswelt beleben. So basieren die verschiedenen Sätze des virtuosen Orchesterwerkes auf volksliedartigen Melodien, die der Komponist selbst erfunden hat. Auf den ersten Blick schien Bartók also genau das zu tun, was man von ihm erwartete. Er feierte die Volksmusik. So heißt es in der bürgerlich-konservativen Presse, Bartóks musikalischer Beitrag zum Budapester Festkonzert sei:

Sprecherin 3: *„eine Offenbarung der ungarischen Seele. Ungarischer Geschmack, ungarische Farbe hat das ganze Werk; das Lächeln, die Heiterkeit, Lautheit und das Berührende des ungarischen Volkes offenbart sich in ihm.“ (zit. nach Bleek 2023, S. 127)*

Was Bartók dachte, als er diesen Versuch nationaler Vereinnahmung las, wissen wir nicht. Man kann allerdings vermuten, dass es dem Komponisten in der angespannten politischen Lage recht war, dass der subversive Gehalt der *Tanz-Suite* einem Großteil des Uraufführungspublikums verborgen geblieben war. Tatsächlich feiert Bartók in seiner *Tanz-Suite* nicht nur die ungarische Bauernmusik, sondern auch die Volksmusik anderer Länder. Ganz und gar ungarisch ist lediglich das Ritornell, das die verschiedenen stilisierten Tänze der Suite miteinander verbindet.

Musik 13: Bartók: *Tanz-Suite*, Ritornell

In den verschiedenen Tänzen ist das kulturelle Spektrum weitaus breiter. Bezug genommen wird auch auf Musik aus dem rumänischen, slowakischen und nordafrikanischen Kulturraum. Zwischen 1906 und 1918 hatte Bartók diese unterschiedlichen traditionellen Musikkulturen selbst erforscht. Auf knapp 40 Reisen sammelte der passionierte Musikethnologe rund 10.000 Volksweisen. Nach dem Zerfall Österreich-Ungarns zwangen die veränderte geopolitische Lage, die neuen Grenzen und der gesteigerte Nationalismus Bartók allerdings dazu, die Feldforschung einzustellen. Für seine künstlerische Existenz und seine Gemütslage war diese nationale und kulturpolitische Abschottung die wohl gravierendste Folge der krisenhaften Weltlage. So schreibt er im Mai 1921 an einen rumänischen Freund:

Sprecher 2: *„Und wenn man mich sogar zum Oberpapst der Musik ernannte, es würde mich nichts helfen, wenn ich von der Bauernmusik auch weiterhin abgeschlossen bliebe.“ (zit. nach Bleek 2023, S. 118)*

Provoziert gefühlt hätten sich nationalistische Ohren – sofern sie es denn bemerkt hätten – nicht nur von der multinationalen Thematik der *Tanz-Suite*, sondern auch von der Art und Weise wie Bartók mit den verschiedenen kulturellen Quellen umging. So lässt sich nur bei einem Teil der Sätze die jeweilige Thematik auf die Volksmusik einer einzigen Kultur

zurückführen. Im dritten Satz folgen zwei verschiedene Musiken in abrupten Wechsel aufeinander: die eine ungarisch, die andere walachisch bzw. rumänisch. Und am Werkbeginn geht der Komponist sogar noch einen Schritt weiter: In Anlehnung an kulturelle Austauschprozesse, die er bei seinen vergleichenden Volksmusikstudien beobachtet hatte, erzeugt er eine Art hybride Folklore. Typische Merkmale arabischer Melodien werden mit der Rhythmik osteuropäischer Volksmusik kombiniert.

Musik 14: Bartók: *Tanz-Suite*, Anfang

Der illiberale Budapester Stadtrat bekam von Bartók also nicht das gewünschte nationalistische Monument. Statt die vermeintliche Überlegenheit der eigenen Kultur zu feiern, ist die *Tanz-Suite* ein eindrückliches Plädoyer für die produktiven Kräfte des kulturellen Austausches. 1923 hat der Komponist dieses provokative Programm lediglich mit musikalischen Mitteln formuliert. Erst Jahre später entschied er sich, die hinter dem Werk stehenden Ideen in Worte zu fassen. Im Angesicht eines immer aggressiver werdenden Nationalismus schreibt er 1931 an einen befreundeten rumänischen Musikethnologen:

Sprecher 2: *„Meine eigentliche Idee aber, deren ich – seitdem ich mich als Komponist gefunden habe – vollkommen bewusst bin, ist die Verbrüderung der Völker, eine Verbrüderung trotz allem Krieg und Hader. Dieser Idee versuche ich – soweit es meine Kräfte gestatten – in meiner Musik zu dienen; deshalb entziehe ich mich keinem Einfluss, mag er auch slowakischer, rumänischer, arabischer oder sonst irgendeiner Quelle entstammen.“ (zit. nach Bleek 2023, S. 130)*

Aus damaliger wie auch aus heutiger Perspektive mag dieses Credo wie ein naiver Traum erscheinen. In Zeiten multipler Krisen auf die Verbrüderung der Völker zu hoffen, fällt schwer. Und in diesem Zusammenhang an die Macht der Musik zu glauben, noch schwerer. Eindrücklich vor Augen führt das Beispiel von Bartóks *Tanz-Suite* allerdings, dass Musik in extremen Zeiten an existenzieller und kultureller Bedeutung gewinnt. Auf der einen Seite reflektiert sie das krisenhafte Weltgeschehen und sieht sich massiven Vereinnahmungsversuchen ausgesetzt. Auf der anderen Seite bietet insbesondere die Instrumentalmusik einen Rückzugsort von unschätzbarem Wert: Einen Raum, in dem mit Tönen ausgedrückt wird, was mit Worten nicht gesagt werden kann oder darf.

Musik 15: Bartók: *Tanz-Suite*, Ritornell

ABSAGE

„Im Taumel der Krisen. Musik und Gesellschaft in extremen Zeiten.“ Sie hörten eine Sendung von Tobias Bleek. Es sprachen: Kathrin Baumhöfer, Martin Groß und Markus Klauk.

Redaktion: Leonie Reineke. Realisation: Petra Laubach. Eine Produktion des Südwestrundfunks 2023.

Literatur

Bentia, Iuliia, „Cancel Culture in der Ukraine“, in: *Positionen. Texte zur aktuellen Musik* 136 (August 2023), S. 78–90.

Bleek, Tobias, *Im Taumel der Zwanziger. 1923: Musik in einem Jahr der Extreme*, Kassel/Berlin: Bärenreiter/Metzler 2023.

Brown, Jeffrey Arlo, „Erneuerung im Leisen“, in: *VAN-Magazin*, 22.9. 2021.

Hahn, Patrick, „Das Jahr, in dem die Musik online ging“, Jahresrückblick Musik 2020 des Goethe Instituts, www.goethe.de/de/kul/mus/rue/22074529.html

Koselleck, Reinhart, „Einige Fragen an die Begriffsgeschichte von »Krise«“ (1985), in: ders., *Begriffsgeschichten. Studien zur Semantik und Pragmatik der politischen und sozialen Sprache*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 203–217.

Schmidt, Hannah, „Umweltkonzerte“, Beitrag auf SWR2, 29.6.2023.