



Karlsruhe

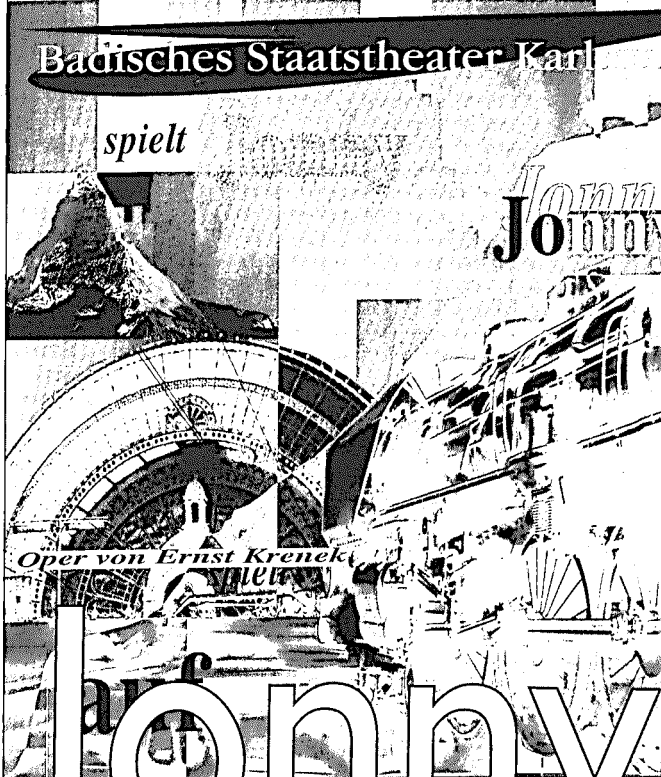
Badisches Staatstheater

1991KRE

02677

Badisches Staatstheater Karlsruhe

spielt



Oper von Ernst Krenek

Jonny

spielt

auf.

SPIELT

auf.

Jonny spielt auf

„Zusammenfassend möchte ich sagen, daß ich mit *Jonny* weder irgendeinen Stil zu propagieren wünsche, noch die definitive Alleinherrschaft der Jazzmusik inaugrieren will, noch Amerika gegen Europa ausspielen oder in Zukunft die Opernsänger durch Lautsprecher, Lokomotiven und Telefone ersetzt wissen möchte. Was ich will, ist einzig und allein: lebendiges, interessantes, anteilerregendes Theater — mit welchen Mitteln, das soll uns gleich gelten, wenn es gelingt, ein lebendiges Ganzes auf die Bühne zu stellen. Und das will ich immer wieder versuchen, ohne mich auf irgend etwas — und sei es etwas so ausnahmsweise Erfolgreiches, wie der *Jonny* es ist — festzulegen, immer mit neuen Mitteln, immer auf anderen Wegen.“

Ernst Krenek, 1928



Für Erinnerung an „Jonny“
10. Febr. 1927
Leipzig Ernst Krenek

Persönliche Gabe des Komponisten mit handschriftlicher Widmung zur „Jonny“-
Premiere am 10. Februar 1927 für den Regisseur der Uraufführung Walther
Brüggemann

HANDLUNG DER OPER

Erster Teil

Der grüblerische Komponist Max, der in die Gletscherwelt der Alpen geflüchtet ist, trifft dort auf die gefeierte Sängerin Anita und verliebt sich in sie.

Er kann sich aber nicht entschließen, sie nach Paris zu begleiten, wo sie in seiner Oper singt.

In einem Pariser Hotel gelingt es Anita, sich zwar den unverhüllten Annäherungsversuchen des Jazzmusikers Jonny zu entziehen, dem Charme des Violinvirtuosen Daniello jedoch erliegt sie und verschiebt die Rückreise zu Max auf den nächsten Morgen.

Während Daniello Anita in ihr Zimmer folgt, stiehlt Jonny aus dessen Zimmer eine wertvolle Geige und versteckt sie in Anitas vor der Hotelzimmertür hängendem Banjo-Futteral.

Am nächsten Morgen bekennt Anita sich zu ihrer Liebe zu Max, und zum Trost schenkt sie dem enttäuschten und aufgebrachten Daniello einen Ring. Daniello, der Anita aufs neue mit seinem Geigenspiel bezaubern will, entdeckt den Diebstahl seines Instruments und alarmiert die Polizei.

Das Zimmermädchen Yvonne wird des Diebstahls bezichtigt und daraufhin vom Direktor des Hotels entlassen. Anita, die Zeugin dieses Vorfalls wird, engagiert sie als Zofe.

Rachsüchtig gibt Daniello Yvonne den Ring, den er von Anita erhalten hat, mit dem Auftrag, ihn heimlich Max zu überbringen; es handle sich um eine Wette.

Rasch unterschreibt Anita noch einen Amerikavertrag und reist mit Yvonne zurück zu Max.

Zweiter Teil

In Anitas Wohnung wartet Max die ganze Nacht auf die Geliebte. Anita erscheint erst am nächsten Tag und tut als wäre nichts geschehen. Als ihm nun auch noch Yvonne den Ring gibt, fühlt er sich von Anita betrogen und zieht sich in die Einsamkeit des Gletschers zurück.

Yvonne, allein zurückgeblieben, wird alsbald Zeugin, wie Jonny durch ein Fenster einsteigt und die Geige, der er nachgereist ist, in Besitz nimmt.

Anita erfährt von Yvonne die Episode mit dem Ring. Max, am Rande des Gletschers, wird von der Einsamkeit, in die er sich geflüchtet hat, abgestoßen. Durch die Radioübertragung eines seiner Lieder mit Anitas Stimme, die zu ihm vom Alpenhotel herüberdringt, wird er zur Umkehr bewegt.

Der Klang des Radios erreicht aber auch Daniello, und zwar mit Jonnys Geigen solo auf der entwendeten Geige. Die Polizei wird gerufen.

Auf dem Bahnhof soll Jonny von der Polizei verhaftet werden. Er legt jedoch unauffällig die Geige zum Gepäck des auf Anita wartenden Max, worauf dieser verhaftet wird.

Auch Daniello erwartet Anita und erklärt ihr, Max habe die Geige aus Eifersucht gestohlen und sei deshalb verhaftet worden.

Bei dem Versuch, Yvonne von der Aufklärung der Vorfälle abzuhalten, stürzt Daniello vor den einfahrenden Zug.

Yvonne trifft Jonny, der die Geige wieder der Polizei entwenden will, und überredet ihn, auch Max aus den Händen der Polizei zu befreien.

Jonny bemächtigt sich daraufhin des Polizeiautos, mit dem Max weggebracht werden soll. Sie fahren zurück zum Bahnhof, wo Max in letzter Minute auf den anfahrenden Zug zu Anita springt. Jonny, die Geige in Händen, spielt der jubelnden Menge auf.

Dietmar Holland

ERFOLG ALS MISSVERSTÄNDNIS ODER:

NUR EINE EINTAGSFLIEGE?

Zu Kreneks Zeitoper „Jonny spielt auf“

Jonny ist die lebens-
tüchtige, erfolgreiche
Gegenfigur zu dem
grüblerischen
Komponisten Max.

Der Titel führt bereits auf die falsche Fährte: Jonny ist gar nicht die Hauptfigur der Oper, sondern nur die lebenstüchtige, erfolgreiche Gegenfigur zu dem Grüblerischen Komponisten Max, der etliche autobiographische Züge trägt, denn er ist ebenso ein Suchender wie Ernst Krenek es Mitte der zwanziger Jahre war. Dem Zeitgefühl der „roaring twenties“ gehorchend, suchte der junge Krenek zwar nicht unmittelbar den großen Erfolg, zog aber doch kompositorischen Gewinn aus dem Schmiß der Unterhaltungsmusik jener Zeit, vor allem aus dem importierten Jazz oder was man dafür hielt: Was Krenek nämlich aufgriff, war eher eine depravierte Erscheinung davon, der kommerzialisierte, umgängliche Ton, auf die Ebene der gehobenen Salonmusik transportiert und damit gezähmt. Vor allem: Es fehlte das zentrale Moment des echten Jazz: die Improvisation. Was Jonny mit seiner Jazzband zum Besten gibt, ist dem Ort geschuldet, an dem es erklingt: Es ist Hotelmusik, Unterhaltung für feinere Leute und im übrigen für die Musiksprache der Oper insgesamt nicht mehr als eines der musikalischen Gewürze in einer stilistisch ziemlich breiten Palette. Die Offenheit der musikalischen Bereiche war es gerade, die den jungen Krenek faszinierte, und dem Publikum war es auch recht so. Während noch Erik Satie in seinem Ballett „Parade“ (1917) den Tonfall des frühen Jazz als „ironisch eisigen Biß“ empfand und dessen latent traurigen

Tonfall heraushörte, verwandelte sich der Jazz im Trubel der zwanziger Jahre in eine Art musikalische Umgangssprache, die ihre Wirkung nicht verfehlte. In „Jonny spielt auf“ ist das die mitreißende Atmosphäre einer prinzipiellen Gegenwelt zu der Komponistenfigur Max, einem direkten Ableger der romantischen Künstlerdramen und -reflexionen. Jonny dagegen reflektiert nicht; er handelt. Seine Musik ist zeitnah, trifft sozusagen den Nervenpunkt der Zeit und bildet eine zentrale Schicht dessen, was man damals *Zeitoper* nannte.

Abgesehen von dem gegenwartsnahen Sujet — die Suche nach dem „richtigen“ Leben (im falschen) — offenbart sich „Jonny spielt auf“ als *Zeitoper* ersten Ranges auch in dem musikalischen Mischstil, bei dem sich die divergierenden Elemente der Unterhaltungs- und Kunstmusik gegenseitig affizieren und durchdringen, und vor allem in den Errungenschaften des technischen Zeitalters, deren Fortschrittlichkeit die Vorgänge in dieser Oper speist und rechtfertigt. *Zeitoper* heißt hier außerdem auch noch Mitteilung des zentralen Lebensgefühls der wilden zwanziger Jahre, des Rufs nach Freiheit (nachdem man Krieg und Inflation gerade hinter sich gebracht hatte) und nach unbedingtem Leben. Das chimärische Lockbild dafür verkörpert Jonny, der am Ende mit seiner Geige die eu-

*Uraufführung
Leipzig 1927,
Gletscherbild*



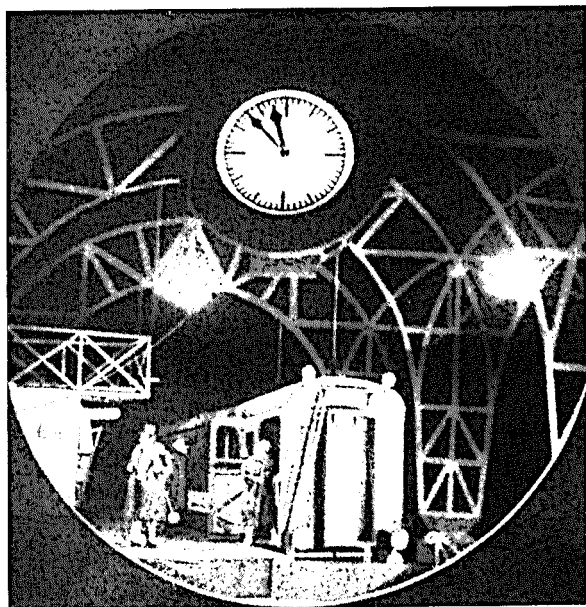
Der Erfolg der Oper seinerseits war zwiespältig.

ropäische Gesellschaft, die „Alte Welt“, ins Land der unbegrenzten Möglichkeiten hineingeigen soll — „Amerika“ als Lockbild und als Symbol des Lebens in Freiheit. Freilich bleibt das Ende der Oper ganz bewußt offen, die Chimäre der „Neuen Welt“ durchaus dubios: Die Zwiespältigkeit der Welt, konkretisiert in dem unaufhebbaren Gegensatz zwischen Jonny und Max, bleibt bestehen, denn wer weiß, was Max nun tun wird, nachdem er sich — endlich — zum Handeln entschlossen hat und Anita in die Vereinigten Staaten folgt? Jenes „unbekannte Land der Freiheit“, von dem im Finale der Oper die Rede ist, bedeutet weit mehr, als das symbolische Schlußbild verheißt, in dem sich Jonny auf die Bahnhofsuhr schwingt und den Zeittakt übernimmt, indem er der Menschheit zum Tanz aufspielt. Das Ende bleibt offen, ja unverbindlich, die „Auseinandersetzung zwi-

schen den beiden Lebenssphären“ — der „alten“ und der „neuen“ Welt, verkörpert durch Max und Jonny — „unterbleibt, nie kreuzen sich die Wege von Max und Jonny, ausgenommen die flüchtige Begegnung im Auto, die aber zu keinem geistigen Resultat führt“ (Krenek, 1930).

Der Erfolg der Oper seinerseits war zwiespältig: Während das entzückte Publikum der zwanziger Jahre sich in der schmissigen Musik Jonnys wiederfand, blieb die Sphäre des Komponisten Max im Hintergrund, und die Kritik beeilte sich, dem Komponisten der Oper Mangel an Integrität vorzuwerfen: Er hätte sich schadlos gehalten an der zwingenden Wirkung der Unterhaltungsmusik, die im Grunde von dem eigentlichen Thema der Oper, der Künstlerproblematik, ablenke. Die divergierenden musikalischen Sphären seien nicht deutlich genug voneinander abgehoben und das neue Lebensgefühl der zwanziger Jahre erweise sich als illusionär, die „befreite Zeit als Selbstbetrug“ (Claudia Maurer Zenck). Tatsächlich betrat Krenek Ende der zwanziger Jahre

den Weg in die kompositorische „Innerlichkeit“ und begab sich, wie Max, auf die Suche nach dem wahren musikalischen Ton, der nicht Sache einer Erfolgsoper war. Und Arnold Schönberg verzichtete in seiner Stellungnahme zur *Zeitoper*, in dem Dialog einer zerrütteten Ehe des Einakters „Von heute auf morgen“ (1930), ganz auf die Konzessionen an den musikalischen Zeitgeschmack und ließ sich auf die Abgründe ein, die zwischen den Zeilen der Alltags-



sprache gähnten; selbst die zitierten Modetänze bleiben dem hohen Kunstananspruch der Zwölftontechnik verhaftet. Hinter der scheinbaren Einfachheit der Debatten und Vorgänge wird die Vergänglichkeit des Modischen, Zeitbedingten sicht- und hörbar. In Krenek's „Jonny spielt auf“ dagegen drängt die latente Künstlerproblematik aus dem Sujet und seiner musikalischen Einkleidung nur mühsam hervor, oder flüchtet sich in die im wörtlichen Sinne verstiegene Symbolsprache des Gletschers, der nichts anderes ist als die leblose Natur der romantischen Künstlergestalt: die erstarrte, zeitlose, aber auch geformte Welt der Kunst und des Kunstanpruchs, die in ihrem statischen Eigenleben der dynamischen, hektischen Großstadtwelt — paradigmatisch steht dafür das Pariser Hotel und am Ende der Bahnhof als Durchgangsstation der verschiedenen Lebensentwürfe — diametral entgegensteht. In dem Gespräch zwischen Max und der Stimme des Gletschers im siebten Bild

*Szenenfoto der Leipziger
Premiere von
Jonny spielt auf (1927)*

Überhaupt wird das
Leben in dieser Oper
ziemlich leicht
genommen.

der Oper wandelt sich denn auch die Musik zum gläsernen Klang (Glasharmonika!), der wie aus der Ewigkeit und Unnahbarkeit herüberönt. Dem steht die „filmische Unmittelbarkeit“ (Wolfgang Rogge) der Bahnhofszene entgegen, in der auch die Musik in die allseitige Turbulenz hineingezogen wird, der Ewigkeit (und Unabänderlichkeit) der Gletscherwelt tritt hier die Präsenz des Augenblicks — Uhr und Zugsanzeige — entgegen. Man hat in dieser Hektik keine Zeit zu verlieren, und das Warten wird zum Wettrennen mit der unerbittlich fortschreitenden Zeit. Und in der rasanten Autofahrt der zehnten Szene bedient sich Krenek sogar der Slapstick-Effekte des zeitgenössischen Stummfilms mit der Vermummung und dem Knockout der Polizisten durch den zum „Gangster“ gewordenen Jonny.

Überhaupt wird das Leben in dieser Oper ziemlich leicht genommen; die Gegenwart des (einsamen) Komponisten Max kommt dagegen nicht an. Wenn sich Jonny und Yvonne, besonders in der sechsten Szene, unterhalten, tun sie das in einem operettenhaften Tonfall, und selbst in die ernsteren musikalischen Passagen — so etwa gleich in der Anfangsszene zwischen Max und Anita — dringt der leichtere Tonfall immer wieder ein, so als sei die Vorstellung des glücklichen Lebens gebunden an die Leichtigkeit des Seins. Aber wenn die Menschen einmal ganz mit sich allein sind — Max in der schier unerträglichen Szene des Wartens auf Anitas Rückkehr aus Paris, Jonny am Ende der achten Szene, als er der Hotelhaftigkeit seines Lebens inne wird und Sehnsucht nach seiner Heimat bekundet —, dann offenbart Kreneks Musik einen ganz anderen Tonfall: Sie wird höchst artifiziell (Max) oder greift (für Jonnys Sehnsucht) auf echte alte Negro-Spirituals zurück, die mit Unterhaltungsmusik nichts mehr zu tun haben. Das also ist die Kehrseite der leichtfüßigen Welt der zwanziger Jahre. Der *Jazz* hingegen,

der die Oper damals zum Erfolgsstück machte, ist ebenso ein bloßes Zauberwort, wie das aus europäischer Sicht angerufene Land der unbegrenzten Möglichkeiten, von dessen Eigenart nur Jonny in seinem Spiritual über „Alabama“ berichtet. Möglicherweise ist Jonny auch als Kritik seines Komponisten an der falschen (europäischen) Rezeption gemeint und wäre, so besehen, als Opfer der Verhältnisse aufzufassen, das die Geige Daniellos nicht aus Eigennutz stiehlt, sondern als Vertreter eines „natürlichen“ Lebenstriebs jenseits von Gut und Böse, das in die Mühlräder der Großstadtgesellschaft geraten ist und sich dort zu behaupten hat. Anders als der Violinvirtuose und Frauenheld Daniello ist Jonny keine dubiose Gestalt. So ist es wohl auch kaum ein Zufall, daß gerade Daniello unter den fahrenden Zug gerät; es ist der Höhepunkt der filmartigen Bahnhofszene, das Zusammenfallen von Entscheiden und Handeln im höchsten Augenblick.

Anders als der
Violinvirtuose und
Frauenheld Daniello
ist Jonny keine
dubiose Gestalt.

*„Jonny spielt auf“,
Chemnitz 1928*



Jochen A. Bär

A PROPOS „ENTARTETE KUNST“ . . .

**Ernst Kreneks „Jonny spielt auf“ zwischen Romantik
und Avantgarde**

1938, ein Jahr nach der Münchener Ausstellung „Entartete Kunst“, veranstaltete das Nazi-Regime in Düsseldorf eine Ausstellung „Entartete Musik“. Eines der am meisten diffamierten Werke war die als „Schandwerk eines tschechischen Halbjuden“, als „jüdisch-negerische Perversität“ beschimpfte Oper „Jonny spielt auf“ von Ernst Krenek.

Deren Uraufführung hatte im Februar 1927 in Leipzig stattgefunden. Von Publikum und Kritik war das Werk wegen seines Bühnenwirksamen Einsatzes modernster technischer Errungenschaften (Telefon, Rundfunk, Automobil, Eisenbahn) und seiner jazzhaften Elemente gefeiert worden. Die kultur- und rassenschauvinistischen Hetzkampagnen, denen es von Anfang an ausgesetzt war, verhinderten keineswegs seinen großen Erfolg, sondern verstärkten ihn sogar noch: Das Publikum wurde auf das angebliche Skandalstück nur um so neugieriger. Denselben Effekt hatte dann später — und ironischerweise zu einem Zeitpunkt, zu dem „Jonny“ nach sehr kurzlebigen Erfolg von den europäischen Bühnen längst wieder verschwunden war — auch die Düsseldorfer Ausstellung: Sollten die Exponate und Hörbeispiele auf die Besucher abschreckend wirken, so erreichten die Initiatoren zu ihrem Ärger genau das Gegenteil. „Die Leute strömten in die Ausstellung als dem einzigen Ort, wo die Werke eines Paul Hindemith, Kurt Weill, Louis Armstrong oder Ernst Krenek gehört werden konnten. Über ihn ergoß sich der besondere Haß der Nazis, deren Störversuche dem

rakterisiert. Sie sei, so Schlegel, kein organisches, in sich zusammenhängendes Ganzes, vielmehr das Produkt „verkehrter Begriffe“ und eines „verderbten Geschmacks“, was sich daran zeige, daß sie nicht davor zurückscheue, selbst das „Frappante“ und „Choquante“ darzustellen.

Doch bereits wenige Jahre später, nach einer scheinbar radikalen Wende, in Wahrheit aber lediglich in folgerichtiger Weiterentwicklung seiner im Studiumsaufsatz angestellten Überlegungen, sieht Friedrich Schlegel in der romantischen Kunst die große, befreiende Alternative zur museal-verstaubten, realitätsfremden klassizistischen: „Alle klassischen Dichtarten in ihrer strengen Reinheit sind jetzt lächerlich.“

Diese Aufwertung des Romantischen bereitet das Feld für eine Ausweitung des Kunstbegriffs, welche dann im 19. und frühen 20. Jahrhundert konsequent vollzogen wird. Nicht mehr allein das Schöne, auch das Abscheu Erregende kann nunmehr Gegenstand der Kunst sein. 1853 veröffentlicht der Hegelianer Karl Rosenkranz ein Buch mit dem Titel „Ästhetik des Häßlichen“. 1857 erscheinen Charles Baudelaires „Fleurs du mal“, die „Blumen des Bösen“, ein Gedichtzyklus, in dem das Verwerfliche, Grauenvolle

und Ekelhafte thematisiert wird und der dem Autor wegen „Verhöhnung der öffentlichen Moral und der guten Sitten“ eine Geldstrafe einträgt. Noch 1911 sieht Robert Musil Anlaß, in einem Aufsatz die Darstellung des „Unanständige[n] und Kranke[n] in der Kunst“ zu verteidigen.

Eine ursprünglich als

Krenek vor dem Plakat der Wiener Jonny-Kundgebung von 1928 in der Plakat-Ausstellung in Wien, Sommer 1981



Erste Flop

„entartet“ geschmähte und von konservativen Strömungen noch langehin erbittert bekämpfte Kunst ist es also, welche die an ihre Grenzen gekommene traditionelle Kunst neu beleben und aus den akademischen Regeldoktrinen, in denen sie erstarrt ist, befreien soll. Um 1800 und in den Jahrzehnten danach präsentiert sich als solche „entartete“ Kunst die romantische mit ihrer Auflösung hergebrachter Formen. Im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts hat sich dann diese romantische Kunst, die sich im Bereich der Musik ja noch bis hin zu Richard Strauss und Hans Pfitzner erstreckt und ihre konsequente Fortsetzung in der vollständigen Auflösung der Tonalität, in der Zwölftonmusik findet, ihrerseits überlebt. Gegen sie wird eine neue „Entartung“, eine neue Avantgarde ins Feld geführt: Die amerikanische Gesellschaftsmusik, der Jazz macht nun die revolutionäre Strömung aus. Diese Sichtweise stimmt durchaus mit derjenigen der Zeitgenossen überein: Wie sehr die Bezeichnung *entartete Musik* als Ehrentitel der Avantgarde verstanden wurde, zeigt sich daran, daß Béla Bartók die Nationalsozialisten ersuchte, seine Werke ebenfalls in die Düsseldorfer Ausstellung aufzunehmen.

Die neue Unmittelbarkeit und Sinnlichkeit, die man sich in den Golden Twenties von Amerika im allgemeinen und dem Jazz im besonderen für die kulturell am Ende geglaubte Alte Welt versprach, bringt der Saxophonist Pablo in Hermann Hesses „Steppenwolf“ zum Ausdruck: „Wenn ich sämtliche Werke von Bach oder Haydn im Kopf habe und die gescheitesten Sachen darüber sagen kann, so ist damit noch keinem Menschen gedient. Wenn ich aber mein Blasrohr nehme und einen zügigen Shimmy spiele,



Titelseite der Broschüre zur Ausstellung „Entartete Musik“, 1938

so mag der Shimmy gut sein oder schlecht, er wird doch den Leuten Freude machen, er fährt ihnen in die Beine und ins Blut. Darauf allein kommt es an. Sehen Sie einmal in einem Ballsaal die Gesichter an in dem Augenblick, wo nach einer längeren Pause die Musik wieder losgeht — wie da die Augen blitzen, die Beine zucken, die Gesichter zu lachen anfangen! Das ist es, wofür man musiziert.“

Um es mit den Worten zu sagen, mit denen der Amerikaner Jonny seinen Anspruch nicht nur auf die von ihm gestohlene Amati-Violine des Konzertvirtuosen Daniello, sondern letztlich auf die Errungenschaften der gesamten europäischen Kultur erklärt: „Mir gehört alles, was gut ist in der Welt. Die alte Welt hat es erzeugt, sie weiß damit nichts mehr zu tun. Da kommt die neue Welt übers Meer gefahren mit Glanz und erbt das alte Europa durch den Tanz.“

Die Musik, für die Kreneks Komponist Max steht, ist demgegenüber rein intellektuell und damit sinnen- und lebensfeindlich. Ähnliches bringt Thomas Mann zum Ausdruck, wenn er im „Doktor Faustus“ zum Erfinder der atonalen Musik den Komponisten Adrian Leverkühn macht, der als Teufelsbündner aller menschlichen Wärme und Liebe entsagen muß.

Auch wenn Kreneks Sängerin Anita mit einem Lied aus Maxens Feder beim Publikum anzukommen scheint: Es ist nicht die Musik, die Anklang findet, sondern die Stimme, der Vortrag: „Ach, wie singt sie schön“. Auf die unmittelbar darauffolgende Übertragung eines Jazzkonzerts reagieren die Zuhörer dann regelrecht erleichtert: „Gott sei Dank! Das ist Jonnys Jazzband!“

„Gott sei Dank!
Das ist Jonnys
Jazzband!“

Der Erfolg des Jazz ist ein Einspruch des „Lebens“ gegen die völlige Entsinnlichung und starre Geisteskalte der scheinbar „modernen“, in Wirklichkeit aber zur „alten Welt“ gehörenden spätromantischen Musik. Diese Entsinnlichung und Geisteskalte sind aber nicht

Eigenschaften einer durch Abweichung von ursprünglich revolutionären Prinzipien irgendwann reaktionär gewordenen Kunst. Die romantische Kunst war vielmehr von Anfang an durch ein Übergewicht des Geistes gekennzeichnet; sie war von Anfang an eine Kunst der Intellektualität, der Reflexion. Schon Friedrich Schlegel hatte die romantische Kunst wesentlich als eine über sich selbst reflektierende Kunst, als „transzendente“ Kunst definiert, und auch Hegel, einer der schärfsten Kritiker der Romantik, hatte sie in den 1820er Jahren in seinen „Vorlesungen über die Ästhetik“ so charakterisiert: In ihr mache die „freie konkrete Geistigkeit, die als Geistigkeit für das geistige Innere erscheinen soll“, den Gegenstand aus. Daher sei in der romantischen Kunst auch nicht mehr die klassische Übereinstimmung von Form und Inhalt möglich: Das Formale, das Materielle sehe sie als äußerlich, als ein „gleichgültiges Element“ an, zu dem der Geist „kein letztes Zutrauen“ und in welchem er „kein Bleiben“ habe. Die Form der Darstellung sei dementsprechend mehr oder weniger gleichgültig; das Dargestellte müsse nicht mehr, wie noch in der klassischen Kunst, idealisiert werden: „In der klassischen Kunst beherrschte der Geist die empirische Erscheinung und durchdrang sie vollständig, weil sie es war, in der er seine vollständige Realität erhalten sollte.“ In der romantischen Kunst hingegen sei „das Innere gleichgültig gegen die Gestaltungsweise der unmittelbaren Welt“. Das „äußerlich Erscheinende“ vermöge „die Innerlichkeit nicht mehr auszudrücken“ und habe allenfalls noch die Aufgabe, „darzutun, daß das Äußere das nicht befriedigende Dasein sei“.

Die hier angedeutete Vergeistigung der Kunst führt zu jenem Zwiespalt zwischen Kunst und Leben, wie er dann für die Zeit des späteren 19. und frühen 20. Jahrhunderts typisch ist. Die Künstlerfiguren

Die romantische Kunst war eine Kunst der Intellektualität, der Reflexion.

Der Komponist Max
ist, wie seine
Geliebte Anita
treffend bemerkt, ein
„Gletschermensch“.



Wien 1928, Alfred Jergler
als Jonny
(Foto Fayer, Wien)

Thomas Manns und Hermann Hesses: Tonio Kröger, Gustav von Aschenbach, Harry Haller — sie alle leiden, jeder auf seine Weise, an diesem Zwiespalt, an ihrer Reflektiertheit und ihrer Unfähigkeit zu naivem sinnlichem Erleben. Auch in Kreneks Oper steht dieser Konflikt im Zentrum — symbolisiert durch die Gegensätze der eisigen, lebensfeindlichen Gletscherregion und der pulserenden Großstadt, der „modernen“ spätromantischen Musik und der Jazzmusik. Der Komponist Max ist, wie seine Geliebte Anita treffend bemerkt, ein „Gletschermensch“; ihm fehlt, was auch Hesses „Steppenwolf“

Harry Haller lernen muß: die Leichtigkeit des Lebens, das Lachen. Er nimmt die Dinge „tragisch“, „viel zu ernst“, und seine Liebe ist daher erdrückend. Anita reagiert, als er ihr, fast wegwerfend, das Manuskript seiner neuen Oper schenkt, nicht ohne Grund erschrocken: „Es ist zuviel!“

Zuviel, aber auch zuwenig, denn die rein menschliche Substanz fehlt dem Geschenk. Die durch die Beiläufigkeit des Geschenks dokumentierte Geringschätzung der eigenen Arbeit und damit zugleich der eigenen Person ist nicht authentisch, sondern larmoyante Pose: der Liebesbeweis ist zugleich eine Liebesforderung. Er dient dem hintergründigen Zweck, Anita zu uneingeschränkter Zuwendung moralisch zu verpflichten, da sie anders die übermäßige Gabe nicht zu erwidern imstande wäre.

Ähnlich verfährt Max auch sonst. Er macht sich unbewußt-absichtsvoll von Anita völlig abhängig und versucht sich durch diese Hingabe ein Anrecht auf ihre Liebe zu verschaffen — sei es selbst nur auf dem Umweg des Mitleids: „Mein Leben ist ganz in deiner Hand. Laß mich nicht fallen, du geliebtes Leben.“ Sein Leiden an sich selbst und an seiner Beziehung ist, wie sich zeigt, nicht unmittelbar. Er macht, wie es bei Thomas Mann heißt, „Gebrauch von seinem Jammer“. Seine unreifen psychologischen Spielchen

werden von Anita allerdings recht gut durchschaut. Auf seine Frage: „Warum schlägt es immer fehl, wenn ich dir Freude bereiten will?“ antwortet sie: „Weil du den Sinn deines Lebens außer dir suchst. Weil du das Glück deines Ich von andern erwartest.“ Und weil er, könnte sie hinzufügen, durch seine Haltlosigkeit zugleich außerstande ist, selbst andere zu stützen.

In seiner Schwäche, die ihm selbst nicht verborgen bleibt, sucht Max Zuflucht in der Reflektiertheit der Kunst und der Abgeschiedenheit seines geliebten Gletschers. Dort glaubt er die Festigkeit zu finden, die ihm fehlt — ein Trugschluß, wie sich herausstellt. Er wird dort „starr wie das Eis, doch nicht fest“ — und das Eis gibt keinen Halt, sondern zerbricht, wenn man sich auf seine Festigkeit stützen will.

Als Alternative, als ausgleichendes und erlösendes Prinzip nennt ihm Anita die Lebendigkeit und Flexibilität, die sie selbst in der Großstadt kennengelernt hat: „Das Leben, das du nicht verstehst, es ist Bewegung, und darin ist das Glück. Darin du selbst sein, das ist alles! In jedem Augenblick du selbst sein, in jedem Augenblick es ganz sein, und jeden Augenblick leben, als ob kein anderer käme, weder vorher noch nachher, und sich doch nicht verlieren.“

Daß sie damit Recht hat, erkennt Max spät, doch nicht zu spät: „Ich wurde gelebt! Und wartete, bis das Leben zu mir kam, und dann floh ich vor ihm davon. Ich gab den andern immer schuld, wo meine Unkraft allein schuld war. Ich floh vor mir und vor dem Leben, und sind doch in mir alle Ströme vereint, die die Welt lenken, wie ich sie haben will.“ Und im allerletzten Moment gelingt es ihm dann gerade noch, buchstäblich den Anschluß nicht zu verpassen . . .

Das Leben, das du
nicht verstehst, es ist
Bewegung, und darin
ist das Glück.

jeden Augenblick
leben, als ob kein
anderer käme

Ernst Krenek

JONNY ERINNERT SICH



*Krenek in Berlin im
Jahre 1923*

Als ich 1922 mit meinem Berliner Freund Fritz Demuth (demselben, der später die erste Fassung meiner „Zwingburg“ schrieb) in den Öztaler Alpen Bergtouren machte, fand ich in einer Schutzhütte ein Jahrbuch des Alpenvereins, in dem dargestellt war, wie ein Gletscher manchmal Dinge oder selbst Menschen, die in seine Spalten abgeglitten waren, erst Jahre später an der Gletscherzunge wieder zum Vorschein kommen läßt. Das faszinierte mich so, daß ich begann, ein paar Skizzen für etwas Theatralisches niederzuschreiben, in denen dieses Phänomen eine Rolle spielen sollte (vielleicht sind sie noch in der Wiener Stadtbibliothek vorhanden).

Wenn ich mich recht entsinne, hatte es auch etwas mit Empedokles zu tun, der vorgegeben hatte, in den Ätna gesprungen zu sein.

Völlig neue Aspekte ergaben sich, als ich 1924/25 in der Schweiz lebte. Ich begann mich mit den hemmungsreichen Bewohnern der Gletscherwelt, den introvertierten Mitteleuropäern zu identifizieren und ihnen die beneidenswerte Spontaneität der westlichen Zivilisation, mit der ich durch meine Reisen nach Paris in Berührung gekommen war, gegenüberzustellen. Persönliche Erlebnisse wurden teilweise eingearbeitet, und unter den Eindrücken, die von Strawinskys Neoklassizismus und der französischen Musik der Milhaud und Honegger ausgingen, nahm das vage Jugendprojekt völlig neue Formen an. Ich erinnere mich genau, daß ich eine frühe Skizze, die sich der Endgestalt schon annäherte, niederschrieb, als ich nach einem (zum Teil musiklosen!) Tanz-

abend der Laban-Gruppe bei einem Glas Wein im Zürcher Café Odéon saß.

1925 wurde ich von Paul Bekker an das Staatstheater in Kassel berufen, und sehr bald war ich von dem überwältigenden Zauber der Bühnen-Mechanik behext. Das neue, formidable Spielzeug mußte sogleich in den Dienst meiner Entwürfe gestellt werden, und so entstand die Oper, der meine zweite Frau, die deutsche Schauspielerin Berta Hermann, den Titel „Jonny spielt auf“ gab.

Es scheint, daß ich das Stück bei der Hamburger Oper vorspielte, vielleicht auch bei Hartung in Darmstadt — aber die wollten nicht anbeißen. Erst als sich der unvergeßliche Gustav Brecher des Stückes annahm, kam es im Februar 1927 zur glänzenden Uraufführung in Leipzig. Neben den von mir vorgeschriebenen aufsehenerregenden Requisiten: Automobil, Telephon, Radio, Eisenbahn, hatte sich der Regisseur Walther Brüggemann eine besondere Attraktion ausgedacht: er ließ sein Gesicht filmen und geisterhaft auf den nächtlichen Gletscher projizieren, während sein Mund die Worte des Gletscherchores synchron mit der Musik mimte. Alles das war absolut sensationell, und das machte meinen Intentionen alsbald den Garaus.

Während ich ein ernstes Stück mit der Gegenüberstellung Ost-West, Intellekt-Instinkt geplant hatte, wurde es als *Jazz-Oper* über die ganze Welt verbreitet. In Wahrheit hat es mit Jazz sehr wenig zu tun.

Die zwei oder drei „Nummern“, die vorkommen, klingen an die amerikanische Unterhaltungsmusik der George Gershwin und Cole Porter an, und diese Elemente färben ab auf einen mäßig fortschrittlichen romantischen Stil. Vom wirklichen Jazz hatten wir damals nur sehr vage Vorstellungen, hauptsächlich beeindruckt von Paul Whitemans herumreisendem „Jazzorchester“ und ähnlichen Combos.

Am Silvesterabend 1927 verscheuchte „Jonny“ die

Vom wirklichen Jazz hatten wir damals nur sehr vage Vorstellungen.

traditionelle „Fledermaus“ von der Bühne der Wiener Staatsoper, was schon manches unwillige Kopfschütteln verursachte. Bald genug traten auch die Proto-Nazis in Aktion, um, wie auch in München, Budapest und anderswo, gegen meine „Verherrlichung der schwarzen Schmach“ mit Stinkbomben zu protestieren. Mein zukünftiger Ehrenplatz auf den schwarzen Listen war in Vorbereitung.

Als meine Frau die glänzende Wiener Inszenierung pries, sagte der damalige Operndirektor, Franz Schalk: „Wir fahren selten — aber wenn, dann

vierspännig.“ Seitdem wird für mich nicht einmal mehr selten gefahren. Das Stück lief gute fünfzig Mal, was den unverwüstlichen Herrn Schalk zu der Äußerung veranlaßte: „Sonst haben wir Oper ohne Kasse gehabt. Diesmal haben wir Kasse ohne Oper.“

Im Frühjahr 1927 hatte in Paris ein Mann namens Schulhoff eine Produktion von „Jonny spielt auf“ ins Leben gerufen. Ein dazu angeworbenes, etwas problematisches Orchester wurde von dem ausgezeichneten flämischen Belgier Inglebrecht betreut, der einen hoffnungslosen Kampf gegen die endemische Schlamperei führte, und für die Regie hatte man den ehrwürdigen Direktor des Théâtre de l'Odéon, Firmin Gemier, gewonnen. Der alte Herr ließ das Stück halbschlummernd abrollen, und wenn eine

Szene überwunden war, rief er: „Eh bien — passons à l'autre exercice.“ Als ein Tanzmeister namens Staats, der Gemier assistierte, die ganze Kompanie in Tanzschritten drillte, fragte ich ihn, was das bedeuten sollte. Er antwortete: „Dans une opérette, il faut danser tout le temps.“

Als die Metropolitan Opera in New York das Stück 1929 herausbrachte, hatte man sich eine besondere Nuance zurechtgelegt. Da es bei der damaligen amerikanischen Mentalität „untragbar“ erschien, daß ein



Plakat für eine Pariser „Jonny“-Aufführung, 1928

weißes Stubenmädchen ein Verhältnis mit einem Neger haben konnte, wurde Jonny auf dem Theaterzettel als „blackface“ deklariert, d. h. als „Minstrel“ (das war eine Art von Volkssängern, die früher im Land umherzogen und, als Neger geschminkt, in Vaudeville-Akten ihre Lieder und Scherze zum besten gaben). Da war also ein Weißer (Michael Bohnen), der vorgab, ein Weißer zu sein, der sich als Neger verkleidet hatte, um einen solchen darzustellen — ein Dreh, den nur ein gelernter Amerikaner nachvollziehen kann. Dazu kommt, daß die Oper in deutscher Sprache aufgeführt wurde. Ich war nicht dabei, da ich keine Lust hatte, in das Land der Gangster und der Prohibition zu reisen — nicht ahnend . . .

In Amerika wird der Name konsequent Johnny geschrieben. Da er mir zuerst in Friedrich Holländers reizendem Schlager „Jonny, wenn du Geburtstag hast . . .“ untergekommen war, ließ ich es bei Jonny und erklärte später, daß ich den Kosenamen von Jonathan abgeleitet hätte. Ich wußte eben nichts von Amerika.

Ich wußte eben
nichts von Amerika.

Nach 1930 wurde es still um diese Oper. Die Sensation hatte sich nach und nach verbraucht, und man hatte andere Sorgen. Eine Wiederbelebung in der Gegenwart hat sich bisher [1980] nicht abgezeichnet. Der naive Optimismus des Stücks ist nicht recht eingestimmt auf die Nostalgie-Welle der Zeit, auf die die „Wegwerf“-Musik der späten zwanziger Jahre mehr anspricht. Immerhin, als das Werk 1968 im Salzburger Landestheater auftauchte, wurde die Titelrolle zum ersten Mal von einem wirklichen schwarzen Amerikaner gesungen, und dieser ausgezeichnete Allan Evans bringt es jetzt, nach fünfzig Jahren, wieder nach Wien zurück.

Best of luck, my friend — I'll keep fingers crossed . . .

(geschrieben zur „Jonny“-Aufführung 1980 im Theater an der Wien zu Ernst Kreneks 80. Geburtstag)

Eva Diettrich

AUF DEN SPUREN ZU JONNYS ERFOLG

**Krenek konzipierte
seine Oper als
Darstellung des
Problems der Freiheit.**

Die Opernstatistik in den „Musikblättern des Anbruch“ verzeichnet innerhalb der Spielzeit 1927/28 für Ernst Kreneks Oper „Jonny spielt auf“ an 45 deutschsprachigen Bühnen insgesamt 421 Aufführungen; eine Rekordzahl, welche noch nie innerhalb einer Saison erreicht worden sein soll. Krenek konzipierte seine Oper als Darstellung des Problems der Freiheit; er wollte mit ihr den verlegenen, gehemmten und grübelnden Intellektuellen Mitteleuropas ansprechen und ihn für den, ihm im Grunde entgegengesetzten, jedoch nach Meinung Kreneks glücklicheren und unmittelbareren Lebensstil der westlichen Welt aufgeschlossen machen. „Jonny und sein Amerika waren Symbole für die Fülle des Lebens, optimistische Bejahung, Freiheit von nutzloser Grübeleien und Hingegebenheit an das Glück des Augenblicks.“ Allerdings erreichte Kreneks Botschaft weniger die gewünschten Adressaten als vielmehr jenes große Publikum, welches das Werk zum Sensationserfolg gemacht hat. In diesem Sinne erklärte Krenek 1931 seine Oper als gescheitert, „weil sie sich an die Menge und nicht an Individuen gewandt habe.“ Seine Botschaft von der Utopie der inneren individuellen Freiheit, gerichtet an die in sich gekehrten Intellektuellen, erreichte nun jene Kreise, für welche Freiheit die zeitliche Entbundenheit aus dem monotonen Arbeitstag, nämlich der Feierabend, bedeutet. In den Jahren zwischen Inflation und Weltwirtschaftskrise fand in der Weimarer Republik eine bemerkenswerte wirtschaftliche Gesundung statt.

Rationalisierung gab es nicht nur innerhalb der Arbeitsabläufe in den Fabrikshallen, sondern die sogenannten Fließbandmethoden wurden auch auf die großen Büros übertragen. Der Aufbau des industriellen Apparats „war verbunden mit einem ungeheuren Zuwachs an Verwaltungsaufgaben“. So „stieg die Zahl der Angestellten um das Fünffache, während die der Arbeiter sich knapp verdoppelte“. Nach Siegfried Kracauer unterscheidet sich diese Masse der Angestellten vom Arbeiter-Proletariat darin, „daß sie geistig obdachlos ist [. . .], das Haus der bürgerlichen Begriffe und Gefühle, das sie bewohnt hat, ist eingestürzt, weil ihm durch die wirtschaftliche Entwicklung die Fundamente entzogen worden sind. Sie lebt gegenwärtig ohne eine Lehre, zu der sie aufblicken, ohne ein Ziel, das sie erfragen könnte. Also lebt sie in Furcht davor, aufzublicken und sich bis zum Ende durchzufragen.“

Kracauer meint weiter:

„Je mehr die Monotonie den Werktag beherrscht, desto mehr muß der Feierabend aus seiner Nähe entfernen, vorausgesetzt, daß die Aufmerksamkeit von den Hintergründen des Produktionsprozesses abgelenkt werden soll. Der genaue Gegenschlag gegen die Büromaschine aber ist die farbenprächtige Welt. Nicht die Welt, wie sie ist, sondern wie sie in den Schlagern erscheint.“

Die Oper „Jonny spielt auf“, für Intellektuelle als Anregung für weltoffenere Lebensformen gedacht, enthält keinerlei sozialkritische Tendenzen; damit steht einer Rezeption im Sinne des schönen Scheins nichts entgegen. Sujet und Requisiten entstammen dem damaligen zeitgenössischen Ambiente der zwanziger Jahre und weisen das Werk dem Genre der sogenannten Zeitoper zu. So kommen in der Oper eine Reihe von technischen Gegenständen wie Telephon, Lautsprecher oder Auto als Bestandteile des modernen Lebens

Sujet und Requisiten entstammen dem damaligen zeitgenössischen Ambiente der zwanziger Jahre und weisen das Werk dem Genre der sogenannten Zeitoper zu.

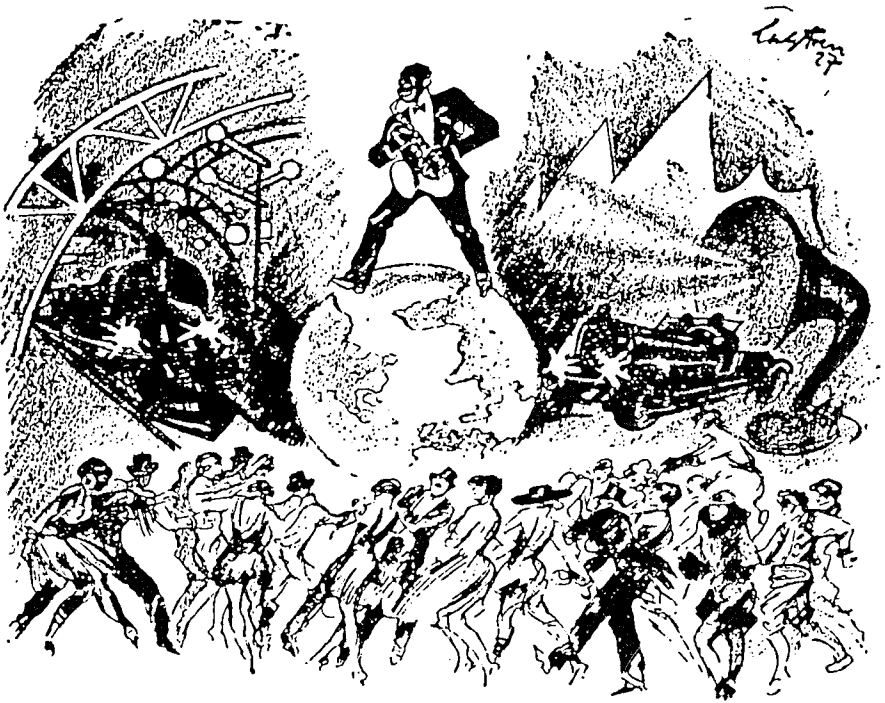
vor. Ein Gletscher, der Zufluchtsort des grüblerischen Komponisten Max vor den Unbilden des Lebens, spielt eine große Rolle. Es ist bemerkenswert, daß sich in den zwanziger Jahren Spielfilme, deren Handlung im Hochgebirge auf steilen Felsen und Gletschern ausgetragen wurde, großer Beliebtheit erfreuten. Diese Flucht in die Natur kann als eine Art Antirationalismus gewertet werden; dieser stellt sich der wachsenden Technokratie entgegen, die, wie oben angedeutet, die Menschen zur Masse verkommen läßt. Überhaupt scheint nach dem furchtbaren Erlebnis des Ersten Weltkriegs der Glaube an die abendländische Kultur ins Wanken geraten zu sein. Dafür spricht unter anderem auch die ungeheure Verbreitung, die Oswald Spenglers Buch „Der Untergang des Abendlandes“ damals gefunden hat. Auch Krenek siedelt für seine Oper den Ort der Verwirklichung der Utopie der Freiheit nicht in Europa, sondern in Amerika an. Allerdings meint er, nach eigenen Aussagen, nicht das wirkliche Amerika, das er damals noch gar nicht gekannt hat. Vielmehr wollte er „in dieser Oper einen idealistischen Wunschtraum von Amerika“ gestalten, „in der Art von ähnlichen Vorstellungen früherer Romantiker“.

Die ursprüngliche Intention, mit dieser Oper ein Werk für einen bestimmten Personenkreis zu schaffen, ist an deren weitgestreutem Erfolg gescheitert. Es stellt sich nun die Frage, was an diesem Bühnenwerk ein so außerordentlich großes Publikum angezogen hat. Wenn auch Kreneks Oper Merkmale der sogenannten Zeitoper enthält, so bildet sie dennoch eine Ausnahme, denn nach Thomas Koebner gelang es außer „Jonny spielt auf“ und der „Dreigroschenoper“ „keiner Zeitoper und keinem ihrer Komponisten, zum großen ‚Publikumserfolg‘ zu avancieren“. Der Inhalt der Oper, abgehandelt in einer raschen und auch spannenden Handlung, widerspricht zwar einem großen Erfolg nicht, macht ihn aber allein

auch nicht plausibel. Es bleibt nun zu untersuchen, ob und inwieweit die musikalische Gestaltung Indizien für diesen liefern kann.

Krenek kehrte für die Oper „Jonny spielt auf“ zum Idiom der Tonalität und zur Kantilene Puccinis zurück. Dazu verwendete er Elemente des Jazz, wie er damals in Europa bekannt war. Die Entstehungsjahre der Oper 1925/26 fallen bereits in die Zeit nach den historischen Avantgardebewegungen wie Dadaismus und Surrealismus sowie in die nach der Auflösung der Tonalität. Erst von da an sind, nach Peter Bürger, die „Gesamtheit künstlerischer Mittel als Mittel verfügbar. Bis zu dieser Epoche der Kunstentwicklung war die Verwendung der Kunstmittel eingeschränkt durch den epochalen Stil, einen vorge-

Karikatur-Zeichnung zu Jonny spielt auf anlässlich der Leipziger Uraufführung



gebenen, nur in gewissen Grenzen überschreitbaren Kanon zugelassener Verfahrensweisen. Solange aber ein Stil herrscht, ist die Kategorie Kunstmittel als allgemeine nicht durchschaubar, weil sie realiter nur als besondere vorkommt.“

So konnte Krenek — in der Zeit nach den historischen Avantgardebewegungen — bewußt über musikalische Stilmittel verfügen und für sein Werk auswählen. Auf der anderen Seite stellt „Jonny spielt auf“ in formaler Hinsicht den Typ der Oper als ganzheitliches Werk vor. Sie genügt in diesem Sinn allen Anforderungen, welche an ein organisches Kunstwerk, wieder nach Peter Bürger, gestellt werden:

„Die Teile sind nur aus dem Werkganzen, dieses wiederum aus den Teilen zu verstehen. Das heißt, eine vorwegnehmende Auffassung des Ganzen lenkt die Auffassung der Teile und wird durch diese zugleich korrigiert. Grundvoraussetzung dieses Typus der Rezeption ist die Annahme einer notwendigen Übereinstimmung zwischen dem Sinn der Einzelteile und dem Sinn des Ganzen.“

Obwohl Krenek die gesamte Oper tonal konzipiert hat, lassen sich dennoch zwei verschiedene musikalische Ebenen unterscheiden. Die eine illustriert die Geschehnisse um Max, den in sich gekehrten, grübelnden Komponisten.

zwei verschiedene musikalische Ebenen

Gegenüber der musikalischen Sphäre Jonnys ist Maxens musikalisches Idiom avancierter. Die Tonalität wird oftmals durch Dissonanzen und Chromatik durchbrochen. Neben durchkomponierten und freien Formen werden hier auch solche aus der abendländischen Kunstmusik verwendet, wie z. B. ein Kanon, den der singende Gletscher intoniert. Die Tonwelt Jonnys, des sinnenfrohen Augenblicksmenschen, ist im Verhältnis dazu musikalisch viel einfacher gestaltet. Sie verwendet größtenteils liedartige Stücke, formal redundant, melodiös, mit jazzartigen Elementen durchsetzt; das bedeutet hier

einen durchgeschlagenen Rhythmus in der Begleitung, also das Vorhandensein eines „Beat“ und bluesartige Harmonie- und Melodiebildungen, im speziellen Fall der Wechsel von großer und kleiner Terz und Septime. Ihrem Charakter nach könnte man diese Musik als wie geschaffen zum Mitsingen und Nachpfeifen beschreiben.

Trotz dieser unterschiedlichen musikalischen Ebenen wird die Einheit der Oper, abgesehen von dem durchgehenden Idiom der Tonalität, auch dadurch gewahrt, daß enge motivische und thematische Beziehungen innerhalb der melodischen Materialien beider Sphären herrschen. Die Form der Oper, gliedert in zwei Teile, diese aufgespalten in insgesamt elf Szenen, wird noch dazu aus dem Bereich von Maxens Welt leitmotivartig durch das sogenannte Gletschermotiv und aus der Sphäre von Jonnys Welt durch Wiederkehr seiner Weisen zusammengehalten.

Der ideelle Gehalt der Oper, quasi die Bekehrung des lebensfernen Komponisten Max zu lebensbejahenden und spontanen Daseinsformen, gestaltet sich in musikalischer Hinsicht durch den Triumph der musikalischen Sprache Jonnys über die von Max. Ihrer beider Sphären treffen aufeinander, wenn Max, tief verletzt über den vermeintlichen Verlust seiner Geliebten, der Sängerin Anita, zurück in die Natur des ewigen Gletschers flüchten möchte. Da ertönt aus dem Lautsprecher des nahegelegenen Gebirgshotels Maxens Arie aus seiner Oper, gesungen von Anita. Ihre Stimme treibt ihn zurück ins Leben; auch der Chor der Hotelgäste bewundert diese Stimme, doch nur die Stimme, nicht die Komposition. Als gleich darauf Jonny und seine Jazzband ertönen, wird dies mit einem erleichterten „Gott sei Dank!“ quittiert. Die Musik Jonnys erfreut sich augenscheinlich bei den Hotelgästen größerer Beliebtheit als die von Max. Diese Reaktion steht programmatisch für die seit der Auflösung der Tonalität immer größer

werdende Kluft zwischen avanciertem Komponisten und breitem Publikum.

Wenn nun am Ende der Oper endlich alle Schwierigkeiten gemeistert sind und Max im letzten Augenblick den Zug erreicht, der gerade seine Fahrt nach Amerika antritt, erscheint Jonny auf der Bahnhofsuhr und spielt auf seiner Geige auf. Dazu singt der Chor in der musikalischen Sphäre Jonnys, unter anderem auch einen Teil von seinem Triumphlied, das er, als er die gestohlene Geige endlich an sich nehmen konnte, angestimmt hatte. Der Chor übernimmt nun, textlich und melodisch unverändert den Abschnitt, in welchem es heißt: „Es kommt die neue Welt übers Meer gefahren mit Glanz und erbt das alte Europa durch den Tanz.“ Die darauf

„Es kommt die neue
Welt übers Meer ge-
fahren mit Glanz und
erbt das alte Europa
durch den Tanz.“

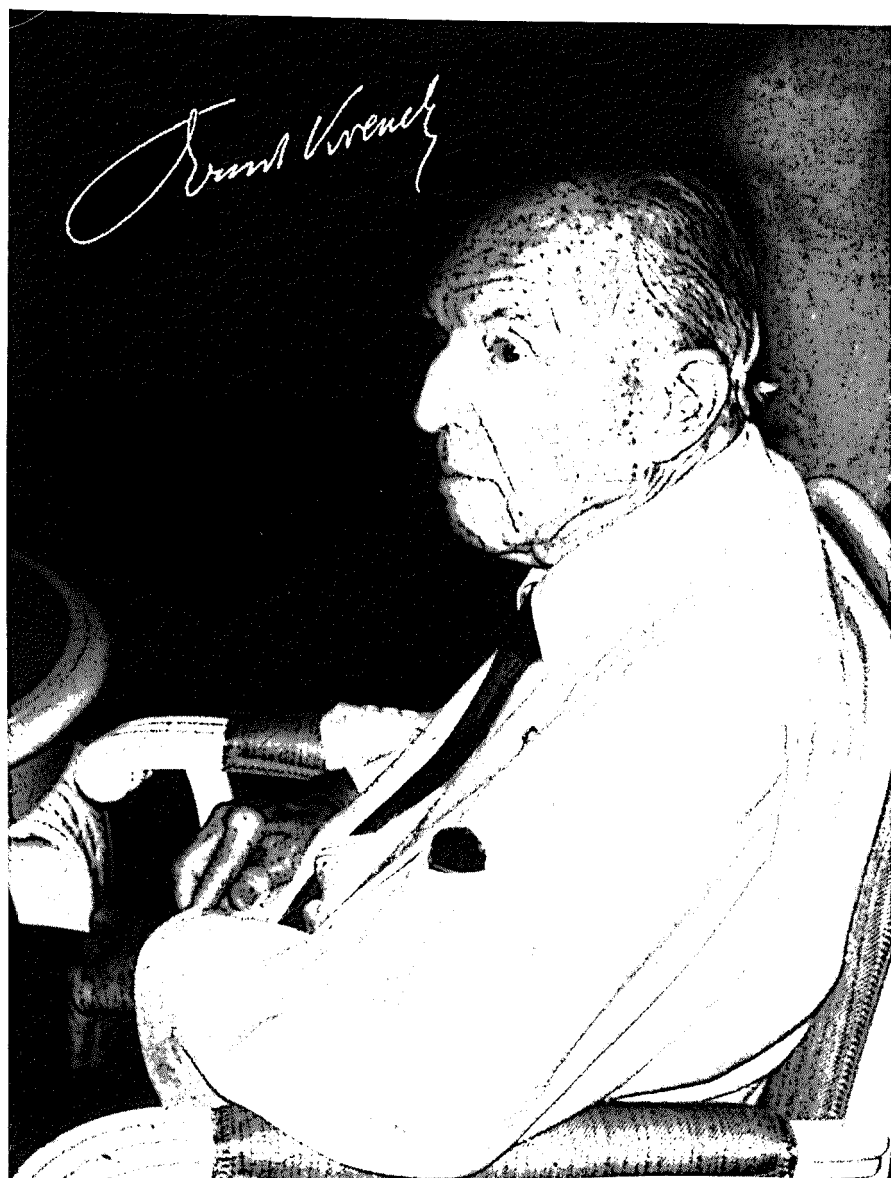
folgende Schlußnummer, sozusagen die Verwirklichung der Utopie der Freiheit, stellt sich in musikalischer Hinsicht nicht als rauschhafter Taumel, sondern sogar als Reduktion dar. Anstelle des ganzen Chores stimmt nun das Ensemble der Solisten in Jonnys Klangwelt ein. Die klangliche Reduktion vom Chor auf das Solistenensemble bringt jedoch eine inhaltliche Steigerung mit sich. So wird einerseits durch das nochmalige Singen von Jonnys Weisen die Dominanz seiner Ausdrucksebene verstärkt, andererseits vereinen sich die Vertreter der verschiedenen musikalischen Sphären in Jonnys Tonwelt. So singt auch Max in dessen Idiom und hat sich damit in die Welt der Freiheit, der Fülle des Lebens und optimistischer Bejahung eingefunden. Diese Lösung kommt auch den Intentionen des breiten Publikums entgegen. Die Wahl der Tonalität als musikalische Ausdrucksebene sowie die einheitliche Gestaltung der gesamten Konzeption des Werkes, innerhalb welcher Krenek das Pathos der großen Oper zitiert, begünstigen von vornherein eine allgemeine Rezeption. Dazu stellt sich die Lösung der Oper musikalisch in Form von redundanten und simplen Formen

dar. Dies kommt dem Zerstreungsbedürfnis jener entgegen, welche ihren Alltag vergessen wollen, um die Erfüllung ihrer Sehnsüchte im schönen Schein zu suchen. Die Verwirklichung der Utopie der Freiheit vollzieht sich im musikalisch Selbstverständlichen, sie verlangt vom Publikum kein Umdenken und keinerlei Aktivität. Sie erfüllt sich, bedingt durch die Wiederholung des immer Gleichen, im innerlichen Freiwerden von intellektuellen Operationen. Die Erfüllung der Utopie auf diese Weise ist jedoch nur scheinbar. Sie erschöpft sich im leeren Kreisen und entflieht damit der Bewährung innerhalb der Realität. Adorno hat die Hoffnung nach einem Umsetzen der Apotheose folgendermaßen formuliert: „Die Banalität des Jonny ist allein die Gebärde des Vergessens, die den Traum solange aus der Stirn streicht, bis er vielleicht, unvermerkt, im Hellen wiederkehrt und gemeistert wird.“ Das Einlösen dieser Vorstellung durch das Publikum wäre jene Rezeption gewesen, welche Krenek für seine Oper „Jonny spielt auf“ erwartet hätte.

Ledermoden-Premiere bei Leder-Kuhn

Pierre Cardin, Daniel Hechter, Bugatti, YSL,
Kapraun, Christ, Gerry Weber
Rosner, Joop, Gimo's, Seldom

J E L E D E R , J E L I E B E R .
Herrenstraße 22, Karlsruhe, Tel. 2 52 32



*Ernst Krenek (1900–1991) an seinem 90. Geburtstag
Festspielhaus Salzburg*

(Foto: Peter Strauss)

VON KRENEK ÜBER KRENEK ZU PROTOKOLL GEGEBEN

ZEITTAFFEL

Schon der Name gibt Probleme auf und ist ein beliebter Konversationsgegenstand. Original wird der Name Křenek ausgesprochen, was durch ein diakritisches Zeichen über dem r ausgedrückt wird (im Tschechischen háček, kleiner Haken, genannt). Dieses Zeichen habe ich nach meiner Einwanderung nach Amerika aufgegeben, da es dort im Druck und auf Schreibmaschinen nicht erhältlich ist und die telephonische Erklärung, wie der ungebräuchliche Laut graphisch darzustellen ist, kostbare Zeit vergeudet.

Die Linie der Vorfahren meines Vaters, der in Čáslav, einer Kleinstadt südlich von Prag zur Welt kam, ist rein tschechisch. Mein Großvater war der Sohn eines Dienstmädchens in Trhov-Kamenice, *patre incerto*, also ein uneheliches Kind. Wenn an dem volkstümlichen Spruch, daß die Kammerdiener die gräfliche Linie fortsetzen, während die Grafen sich durch die Kammermädchen fortpflanzen, etwas daran sein sollte, so eröffnet sich eine Perspektive, die jedoch musikhistorisch von untergeordneter Bedeutung ist. Meiner Mutter Vorfahren zeigen eine Mischung von tschechischen und deutschen Elementen. Ob der Name Sauerstein, der gelegentlich vorkommt, auf eine jüdische Beimengung deutet, läßt sich nicht mehr feststellen. Soviel zur Genealogie, um deren Erforschung sich Herr Dr. Schöny vom Historischen Museum der Stadt Wien verdient gemacht hat.

Mein Vater war Offizier in der k. u. k. österreichisch-ungarischen Armee und als solcher seit den neunziger Jahren in Wien stationiert. Ich betrachte mich daher als Altösterreicher, einer der rasch abnehmenden Anzahl von Menschen, die das alte Reich noch

- 1900
am 23. August in Wien geboren
- 1906
erster Musikunterricht
- 1916
Beginn des Studiums bei Franz Schreker an der Wiener Musikakademie
- 1918
Militärdienst
- 1919
Philosophiestudium an der Wiener Universität
- 1920—1923
mit Franz Schreker an der Staatlichen Musikhochschule in Berlin
- 1924
Aufenthalt in der Schweiz, Reise nach Frankreich und Italien
- 1925
als Assistent Paul Bekkers am Staatstheater Kassel
- 1927
in gleicher Funktion in Wiesbaden
- 1928
Rückkehr nach Wien

- 1929 mit Bewußtsein erlebt haben, und als Wiener zweiter Generation. Ich beherrsche daher den Wiener Dialekt nur aus zweiter Hand. Meine Muttersprache ist ein mit vielen Fremdwörtern durchsetztes österreichisches Hochdeutsch. Bis zu meinem elften Lebensjahr sprach ich mit meiner Großmutter tschechisch und kann mich auch heute noch in dieser Sprache auf elementarer Basis verständigen. Ich besuchte die Volksschule der katholischen Schulbrüder und das Staatsgymnasium in Wien XVIII. Diese Daten mögen zur Erklärung meiner Mentalität in den kritischen dreißiger Jahren beitragen.
- 1930—1933 *rege literarische Tätigkeit, insbesondere für die Frankfurter Zeitung*
- 1934 *Spanienreise*
- 1935—1937 *Konzert- und Vortragstätigkeit in Wien und anderen Städten des Kontinents. Literarische Arbeit. Beiträge zum Feuilleton der Wiener Zeitung*
- 1937 *erste Amerikareise*
- 1938 *zweite Amerikareise, Emigration. Vorträge in den Vereinigten Staaten von Amerika*
- 1939—1942 *Professor of Music am Vassar College, Poughkeepsie, N. Y./Gastvorlesungen an den Universitäten von Michigan und Wisconsin*
- 1942—1947 *Professor of Music, Head of the Department of Music und Dean of the School of Fine Arts an der Hamline University, St. Paul, Minnesota*
- In der Schule war ich ein begeisterter und erfolgreicher Student von Latein, Griechisch, Literatur und Geschichte. In Mathematik war ich schwach, Mittelhochdeutsch war verhaßt und Turnen verachtet. Meine Lieblingscharaktere waren Alkibiades, über den ich einen Roman zu schreiben begann, Oberst Butler in „Wallensteins Tod“, Hamlet und Karl V. Ich liebte Sallust und begann in seinem Stil die Geschichte eines fiktiven Erdteils zu schreiben, in der zwei Republiken nach dem Muster von Athen und Sparta im Kampf standen. Für diese Länder zeichnete ich Landkarten und entwarf Fahrpläne für ihre Eisenbahnen. Das mag einen aktuarischen Zug in meiner Person verraten. Mit sechs Jahren erhielt ich Klavierunterricht, und später spielte ich mit meinem Lehrer alles, was es an vierhändiger Musik gedruckt gab und aus einer Notenleihanstalt tonnenweise herbeigeschafft werden konnte. Im Jahre 1918 leistete ich ein paar Monate Militärdienst und brachte es zum Einjährig Freiwilligen Titular Vormeister in der schweren Artillerie, worauf wir alsbald den Krieg verloren. Ein kausaler Zusammenhang wurde nicht ermittelt.
- Im Jahre 1916 begann ich, an der Staatsakademie in Wien bei Franz Schreker Kontrapunkt zu studieren. In drei zweistündigen Sitzungen pro Woche widmete er sich mit größter Gewissenhaftigkeit, Geduld,

Phantasie und Humor der Unterweisung in dieser Disziplin, die natürlich auf der von Bellermann etwas verwässerten Methode des Johann Joseph Fux beruhte. Im Nebenfach Klavier, das ich auch zu frequentieren hatte, spielte ich Schönbergs kleine Stücke op. 19, die mir jedoch offenbar keinen besonderen Eindruck machten. Schreker, der von Schönbergs atonalen Abenteuern nicht viel zu halten schien, pries vor allem Max Reger, Debussy und Skrjabin. Im Bücherkasten des Klassenzimmers entdeckte ich ein Buch, das Schreker vielleicht zur Begutachtung zugeschickt worden war und auf das er keinen Blick verschwendete: „Die Grundlagen des linearen Kontrapunktes“ von Ernst Kurth. Ich lieh es aus und verschlang es fasziniert. Ich zweifle nicht daran, daß diese Auffassung der Musik als einer autonomen, ihren eigenen Gesetzen folgenden Wesenheit, als eines Geflechtes von strömenden Energien mich entscheidend beeinflusste, als ich mich später in Berlin einer etwas disziplinlosen, sich atonal gebärdenden Schreibweise zuwandte. Als ich nach ein paar Jahren Kurth in Bern besuchte, war er, dessen Horizont von Bruckner begrenzt war, von dieser Auslegung seiner Theorien keineswegs erbaut. In jener Zeit war ich auch ein begeisterter Zuhörer der amerikanischen Unterhaltungsmusik, die, fälschlich als Jazz bezeichnet, von Paul Whitemans Band und anderen Combos verbreitet wurde, und ich versuchte mich gelegentlich in Beispielen von U-Musik, allerdings ohne kommerzielle Verwertungsabsichten. Artur Schnabel, der damals noch sehr für Amerika schwärmte, warnte vor solchen Seitensprüngen, weil, nach seiner Ansicht, man keine Ausflüge unter sein Niveau machen kann, woraus sich ergibt, wo wir die U-Musik beheimatet fanden. Von der Zwölftontechnik, die damals von sich zu reden machen begann, wußte ich nur vom Hörensagen und aus einem nicht sehr informativen Aufsatz von Erwin Stein. Ich war aber vorlaut genug, in

1945

Zuerkennung der amerikanischen Staatsbürgerschaft

1947

ständiger Wohnsitz in Los Angeles

1947—1949

Gastvorlesungen an der University of New Mexico, an den Los Angeles City and State Colleges und am Chicago Musical College

von 1950 an
ausgedehnte Konzert- und Vortragsreisen in Europa

1955

Preis der Stadt Wien

1960

Mitglied des National Institute of Arts and Letters, New York, der Akademie der Künste, Berlin, der Akademie für Musik, Wien, und anderer Institute. Ausgezeichnet mit dem Großen Silbernen Ehrenzeichen für Verdienste um die Republik Österreich und dem Goldenen Ehrenzeichen der Stadt Wien. Ehrendoktor der University of New Mexico

1963
*Großer Österreichischer
 Staatspreis. Krenek
 Festival der North
 Carolina Music Society,
 Raleigh, North Carolina*

1964
*Großer Kunstpreis des
 Landes Nordrhein-West-
 falen*

1965
*Krenek-Festival in
 Minneapolis und
 St. Paul, Minnesota.
 Gastprofessur an der
 Brandeis University,
 Waltham, Massachu-
 setts. Ausgezeichnet mit
 dem Großen Verdienst-
 kreuz der Bundes-
 republik Deutschland*

1966
*Hamburger Bachpreis.
 Umzug nach Palm
 Springs, California*

1967
*Gastprofessur am Peabo-
 dy Institute, Baltimore,
 Maryland, und an der
 University of Hawaii in
 Honolulu*

1969
*Krenek-Festival in Graz
 (Steirischer Herbst).
 Ehrenmitglied der
 Musikakademie Graz*

einem Vortrag, der in einem Jahrbuch der Universal Edition abgedruckt wurde, eine etwas abschätzige Bemerkung darüber zu machen. Wenn ich die Stelle heute überlese, so scheint sie mir harmlos genug, ja nicht durchaus negativ. Sie erregte trotzdem Schönbergs Zorn bis zu dem Grad, daß er im Vorwort zu seinen Satiren das Wortspiel unterbrachte, „wie der Mediokre neckisch bemerkt“. Außerdem hat er, wie sich in seinem Nachlaß zeigte, in seinen privaten Papieren viele Seiten mit einer Diskussion meiner Bemerkung bedeckt. Ich entschuldigte mich später, und der Zwischenfall wurde beigelegt, so daß wir in den vierziger Jahren in Amerika wieder freundschaftlich verkehren konnten. In der Schweiz kam ich vorübergehend unter den Einfluß von Ernst Georg Wolff, der als Komponist kaum bemerkt wurde, aber als Privatgelehrter (Musiktheoretiker) über die Autonomie der Musik dozierte, was mich sogleich sehr anzog. Während ich den Formulierungen seiner etwas abstrusen Theorien kaum folgen konnte, war es stets ein Genuß, mit dem unglaublich belesenen, geistreichen, übersprudelnden und humorvollen Mann zu diskutieren.

Damals vollzog sich meine private Rückkehr zur „neuen Einfachheit“, indem ich mir vorstellte, man könnte durch eine Art mystisches „Urerlebnis“ den ursprünglichen Sinn des alten Materials wiederherstellen. Als ich, nicht zuletzt als ein Resultat meiner sich gründlicher gestaltenden Beziehung zu Theodor Adorno, konstatieren mußte, daß das nicht möglich war, begann ich die Zwölftontechnik zu studieren, vor allem durch Analyse der Werke, die damals vorlagen. Eine formelle Unterweisung wurde mir weder von Schönberg noch von Berg und Webern zuteil, deren Freund ich werden durfte.

Die Probleme, die in der Dodekaphonie auftreten, erweckten mein Interesse in der Mathematik, die ich in der Schule durch meine Passion für die *humaniora* so schmachlich vernachlässigt hatte, und der wissen-

schaftlich trainierte Willi Reich, ein Schüler Alban Bergs, gab mir manche Anleitung. Ich war fasziniert von David Hilberts „Grundlagen der Geometrie“ und von dem darin entwickelten Begriff der Axiomatik, der mir später als Schlüssel für die Gesamtschau des musikalischen Materials und seiner kompositorischen Verarbeitung diente, wie ich sie seit 1936 auch literarisch niederzulegen suchte.



Wenn ich als meinen zweiten Beruf „Schriftsteller“ angegeben habe, so glaube ich dazu berechtigt zu sein, da meine literarischen Arbeiten seit 1929 etwa eine bedeutende und neben der musikalischen Tätigkeit durchaus gewichtige Rolle spielen. Abgesehen von mehreren Operntexten, die ich vorher verfaßt hatte, wurde ich von meinem Schweizer Freund Friedrich Gubler aufgefordert, ein regelmäßiger Mitarbeiter der „Frankfurter Zeitung“ zu sein, deren Feuilletonredakteur er geworden war. Nachdem dieses Blatt der Barbarei von 1933 zum Opfer fiel, habe ich diese Tätigkeit an der „Wiener Zeitung“ bis 1938

1970

Ehrenmitglied der Hamburger Staatsoper. Ehrenmitglied der Akademie Mozarteum Salzburg. Ludwig-Spohr-Preis der Stadt Braunschweig

Krenek mit Gustav Brecher anlässlich der Uraufführung von Jonny spielt auf in Leipzig (1927)

1974

Krenek-Festival der California State University, Northridge, California

1975

75th Birthday Celebration (Festwoche zum 75. Geburtstag) des College of the Desert, Palm Desert, California.

Twin Cities Music Festival in honor of Ernst Krenek der Hamline University, St. Paul, Minnesota

1977

Goethe-Plakette des Landes Hessen

1979

Krenek-Festival der University of California in Santa Barbara, California

1980

Ehrungen zum 80. Geburtstag; die Wiener Festwochen bringen „Jonny spielt auf“ (Regie: Axel Corti) heraus, in Salzburg wird „Karl V.“ konzertant aufgeführt.

1982

Ernst Krenek. Leben und Werk. Ausstellung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek

Seit 1984

„Jonny spielt auf“ an zahlreichen Bühnen: London, Leeds, Manchester, Nottingham, Long Beach (1986); Palermo (1987); Freiburg (1989); Leipzig (1990)

fortgesetzt, wovon viele Essays, Artikel und Glossen über Gegenstände der verschiedensten Art und Hunderte von Buchbesprechungen Zeugnis ablegen. Für den erzählenden Stil fehlt mir die Geduld. Als Erwachsener habe ich nur eine Novelle geschrieben, „Die drei Mäntel des Anton K.“, als ich im Sommer 1938 das Exil kennenlernte. Ich vergaß nicht Goethes Anweisung, daß jede Novelle ein unerklärtes Rätsel enthalten sollte.

In meiner Beschäftigung mit der Zwölftontechnik stieß ich auf einen Aufsatz von Richard S. Hill von der Library of Congress, in welchem er eine Abfolge der sieben Töne der diatonischen Skala aufstellte und sie als „Funktionalmodus“ bezeichnete, weil sie die für die Welt der Dur- und Moll-Tonalität charakteristischen Verbindungen und Fortschreitungen anschaulich mache, so daß die Dur- und Moll-Skalen nicht als verehrungswürdige Grundlagen der Tonalität, sondern als rein statistische Ableitungen aus dem Funktionalmodus aufzufassen seien. Und er warf die Frage auf, ob es nicht denkbar wäre, in der atonalen Welt einen oder mehrere zwölftönige Funktionalmodi herauszuarbeiten.

Das schien die ordnungsliebende Seite meiner Natur anzusprechen, zumal da ich von Hindemiths neuer Theorie, die er in Florenz expliziert hatte, nicht angetan war, und ich befaßte mich vorübergehend damit. Einer meiner ersten amerikanischen Schüler, George Perle, der sich als Komponist und vor allem als Alban-Berg-Forscher einen Namen gemacht hat, entwickelte ein System von funktionalen zwölftönigen Modi. Wir gaben das bald auf, da es sich nicht als ergiebig erwies. Nach und nach gelangte ich zu verschiedenen Methoden der Permutation, von denen manche als Vorstufen zu späteren seriellen Verfahrensweisen gedeutet werden mögen.

Die leichte Zugänglichkeit der amerikanischen Bibliotheken eröffnete mir den Blick auf die Musikgeschichte vor Bach, von der ich nichts als Namen und

Jahreszahlen wußte, da Schreker für diesen Gegenstand absolut kein Interesse zu erwecken gewußt hatte. Ich erkannte im Gregorianischen Gesang, in der *cantus firmus*-Technik und in den isorhythmischen Phänomenen der *ars nova* Vorbilder und Modelle mancher von uns verfolgten Gedankengänge. Es lag mir ganz fern, zu versuchen, wie man mir vorwarf, die Neue Musik durch Berufung auf das Mittelalter zu rechtfertigen. Es fesselte mich aber, gewisse Urprinzipien der Gestaltung zu entdecken,

1986

Kompositions-Wettbewerb für den Ernst-Krenek-Preis von der Stadt Wien ausgeschrieben

1990

zahlreiche Ehrungen zum 90. Geburtstag (und Wiederaufführungen von



*Ernst Krenek, 1924
(Trickaufnahme von Franz Löwe)*

lange nicht gespielten Werken: „Der Sprung über den Schatten“ (Bielefeld 1989); „Ausgerechnet und verspielt“ und „Die Zwingburg“ (Bielefeld); „Orpheus und Eurydike“. (Konzertant in Salzburg); die drei Einakter „Der Diktator“, „Das geheime Königreich“ und „Schwergewicht oder Die Ehre der Nation.“ (Stuttgart) „Kehraus um St. Stephan“ Uraufführung in Wien (6. 12. 1990 im „Ronacher“).

1991

Krenek stirbt am 22. Dezember in Palm Springs

die in der abendländischen Musik immer wieder in neuen Formen an den Tag treten. So wurde Johannes Ockeghem ein Lieblingskomponist, dem ich ausführliche Studien widmete.

Infolge von privaten Umständen, die hier nicht zur Erörterung stehen, mußte ich mich um 1950 stark mit der Herstellung von Gelegenheitswerken beschäftigen, um meinen Lebensunterhalt zu sichern. Ohne die künstlerische Qualität dieser Arbeiten herabsetzen zu wollen, von denen sich manche eine gewisse Vitalität bewahrt haben, stehe ich nicht an, zu notieren, daß mir dadurch der Blick auf die sich in der nachdodekaphonischen Periode eröffnenden Möglichkeiten verstellt wurde. Meine kurzen und von praktischer Tätigkeit dicht gefüllten Besuche von Europa waren nicht dazu angetan, viel daran zu ändern. Erst als ich durch meine Arbeit im elektronischen Studio in Köln mit dem Zählen und Messen der musikalischen Elemente vertraut wurde und Olivier Messiaens Traktat von den Zeitmodi zu sehen bekam, begann ich seriell zu komponieren. Von den Kollegen, die schon früher dabei waren, wurde ich als Nachläufer bezeichnet, und weil ich dabei blieb, als sie sich schon wieder abwandten, bot ich das aparte Bild eines stehengebliebenen Nachläufers. Wie ich höre, befließigen sich manche der jüngeren Freunde einer sogenannten „neuen Einfachheit“, die ich freilich schon in den zwanziger Jahren hinter mich gebracht zu haben glaubte. Ich denke daher, daß ich auf meine späten Tage bei der „alten Kompliziertheit“ bleiben dürfte.

Ich habe zu Protokoll gegeben, daß ich amerikanischer Staatsbürger bin. Das macht mich noch nicht zu einem amerikanischen Komponisten. Diese sakramentale Weihe wird nur solchen verliehen, die dort geboren wurden oder wenigstens in die Schule gegangen sind, auch wenn sie etwa an der Yale University bei Paul Hindemith gelernt haben sollten. Ob man Künstler nach ihrer Abstammung oder nach

ihrem Geburts- oder Arbeitsort etikettiert, ob man Beethoven einen niederrheinischen oder einen Wiener Komponisten nennt, scheint wenig erheblich. Sollte man mich einen tschechischen Komponisten nennen, der in Wien zur Welt kam und in Amerika arbeitet? Das würde zum mindesten die Tschechen sehr wundern. Soll man Brahms als Hamburger oder Wiener Komponisten klassifizieren? Ist Friedrich Smetana ein tschechischer oder vielleicht ein österreichisch-ungarischer Komponist? Als man an meinem Wohnort meinen fünfundsiebzigsten Geburtstag feierte, bemerkte ich zu meinen Freunden mit Bedauern, daß ich es aus den angeführten Gründen nie zum amerikanischen Komponisten bringen würde. Aber ich hatte die Genugtuung, von der lokalen Morgenzeitung als „Palm Springs composer“ begrüßt zu werden. Immerhin schon etwas. Als solcher darf ich mich jetzt der wohlwollenden Vivisektion durch meine musikologischen Freunde empfehlen.

Seefeld i. T.
26. Juli 1980



*Mode für
festliche Anlässe!*

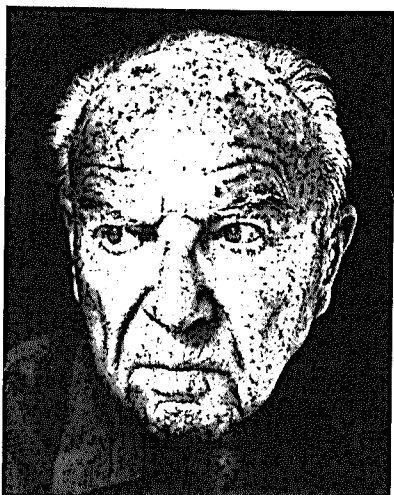
**Schöpf
Schöpf
Karlsruhe
Schöpf**

IHR MODEHAUS
AM MARKTPLATZ

SCHÖPF • EIN GUTES STÜCK KARLSRUHE • WIR BERATEN SIE FREUNDLICH

Ernst Krenek

ZUM PROBLEM DER OPER



Die Musik ist ein geistig erfäßbarer Ablauf in einer dem Leben vollkommen fremden und abgewandten Materie.

Die Oper ist eine durchaus widerspruchsvolle Erscheinung. Der Musiker, der gewohnt ist, Musik als eine rein abstrakte, geistige Kunst zu betrachten, wird niemals einsehen, was Worte, Gebärden, Bilder und die dahinter stehenden psychischen Realitäten mit rein musikalischen Geschehnissen zu tun haben sollen. Die Tatsache, daß etwa ein Verschworener auftritt, findet nicht das geringste Korrelat auf der musikalischen Seite, ja nicht einmal die Gesinnung, die sein dramatisches Handeln

bedingt, kann irgendwelche musikalischen Inhalte in Bewegung setzen. Die Musik ist ein geistig erfäßbarer Ablauf in einer dem Leben vollkommen fremden und abgewandten Materie, mit ihm nur durch subjektive Assoziationsbeziehungen verbunden, das Material der Dichtung aber ist das Leben. Bei den, dem Drama und der Musik, gemeinsam ist nur der Ablauf in der Zeit.

Was der Laie beim Hören von Musik empfindet, genießt oder ablehnt, ist immer nur der Stoff, d. h. die Elemente der Musik, die fähig sind, Assoziationen mit psychischen Inhalten zu veranlassen. Wir können es jeden Tag im Konzertsaal erleben. Nicht Schwierigkeiten der Formgebung, der Faktur oder des Baues befremden das Publikum. An die Einsicht, daß es solche Fragen überhaupt gibt, kommt es im allgemeinen gar nicht heran, weil es ganz und gar an der Oberfläche der Musik, an dem in jedem einzelnen Augenblick hörbar in Erschei-

nung Tretenden hängen bleibt. Das Material der Musik allein ist in der Lage, das Interesse des Hörers wachzurufen, weil nichts anderes fähig ist, in ihm psychische Assoziationen zu veranlassen und Gefühlsreaktionen von bestimmter Färbung auszulösen. Diese sind reine Zufallswirkungen, durch Zeit, Raum und Persönlichkeit bedingt. Es hieße überflüssig oft Glossiertes und Zitiertes breittreten, wollte man dies unter Beweis stellen. Über die psychischen Komponenten einer musikalischen Erscheinung sind sich nicht zwei Menschen vollkommen einig. Was den einen melancholisch stimmt, erfüllt den anderen mit zuversichtlicher Resignation, was jener ausgelassen findet, scheint diesem bescheiden heiter. Nichts ist auf diesem Gebiet definierbar, nichts klar, alles subjektiv und indiskutabel. Das objektiv Feststellbare, durch alle Zeiten von allen Menschen gleichmäßig Erkennbare an der Musik bleibt nur der im Material allein bedingte Zusammenhang der Elemente, die rein musikalisch-logische Folge der Teile. Daraus folgt nicht, daß die Werturteile, die auf der

Erkenntnis dieser rein musikalischen Momente beruhen, übereinstimmen müssen. Denn es ist etwas anderes, daß alle dasselbe sehen können, und was davon jeder einzelne als Forderung aufstellt.

Wenn nun die Assoziationen beim Hörer subjektiv und privat sind, so sind sie es ebenso beim Autor. Jeder einzelne verbindet mit den Elementen eines Textes ganz andere Ausdrucksmittel. Der Fall, daß ein Komponist besonders überzeugende Mittel anwendet, d. h. solche, deren Assoziationskomplexe er mit zahlreichen Hörern teilt, kann natürlich vorkommen, ist aber prinzipiell nicht wesentlich, denn es kann nach zehn Jahren ein anderer Zeitgeist seinen Mitteln völlig verständnislos gegenüberstehen und für sie nur noch historisches Interesse haben. Dann wird an seinem Werk nur noch das rein musikalische Moment erkennbar sein, das Leben des musikalischen Materials, die Harmonie der Teile. Daraus folgt, daß ein Musikwerk, das in irgendeiner Beziehung zu etwas Außermusikalischem steht, sei es ein Programm, ein lyrischer oder in unserem

Wenn nun die Assoziationen beim Hörer subjektiv und privat sind, so sind sie es ebenso beim Autor. Jeder einzelne verbindet mit den Elementen eines Textes ganz andere Ausdrucksmittel.

Das einzige, was die Musik überzeugend und allgemeinverständlich mitmachen kann, sind die großen Intensitätszüge der dramatischen Dichtung.

Falle ein dramatischer Text, diesem Außermusikalischen nur ungenügend gerecht wird, wenn es seine Beziehungen bloß auf der assoziativen Ebene realisiert. Auch in dem besten Fall, der in dieser Richtung denkbar ist, daß nämlich neben gelungenen oder verfehlten, überzeugenden oder ganz subjektiven Assoziationen ein neben dem Textvorwurf stehendes, in sich geschlossenes Musikstück gelungen ist, wird im ganzen eine Unvollkommenheit zutage treten, da, wenn die um die Assoziationen willen gesetzten Ausdrucksmittel unverständlich werden, die Frage nach dem Zusammenhang mit dem Text unbeantwortbar bleiben muß.

Sollen also die Beziehungen zwischen Text und Musik wahr bleiben, so müssen sie auf jenem Teil des musikalischen Organismus basieren, der die Möglichkeit hat, die vielleicht gefühlsmäßig intensivere, aber kurzlebige Wirkung der Assoziations-sphäre zu überdauern. Sie müssen in der rein musikalischen Lebendigkeit, in der Organisiertheit der Musik als Vorgang im Stoff verankert sein. Das musikalisch Orga-

nisierte äußert sich vor allem in Formungserscheinungen, von der kleinsten bis zur größten. In kleinen Räumen handelt es sich um melodische Pointen oder harmonische Schwerpunkte in periodisierten oder aufgelösten Formen. Es kommt nun darauf an, diese Angelpunkte des musikalischen Vorganges mit denen des sprachlichen in Deckung zu bringen, etwa das, was man unter *De-klamation* versteht. Dabei ist aber nicht der Ausdruck-sinn des Wortes maßgebend, sondern nur der dynamisch-metrische. Genau so verhält es sich in größeren Dimensionen. Das einzige, was die Musik überzeugend und allgemeinverständlich mitmachen kann, sind die großen Intensitätszüge der dramatischen Dichtung. Genau wie die kleinen musikalischen Formungserscheinungen haben auch die größeren ihre Höhe- und Tiefpunkte, Energieknotenpunkte und Entspannungen. Diese müssen mit den entsprechenden Elementen des Dramas Hand in Hand gehen. Die einheitliche musikalische Anlage wird erreicht werden, wenn das Formgerüst der dramatischen Szene erfaßt und mu-

sikalisch nachgezeichnet wird. Wenn aber die Musik in der Lage ist, Intensitätswendepunkte zu unterstreichen, kann sie, gemäß ihrem Charakter eines Kontinuums, noch besser Intensitätsschwankungen nachfühlen.

Dabei wird sie niemals die Gefühlsinhalte aussprechen können, wohl aber die Gefühlsquantität getreu registrieren. Sie wird dem Wachsen und Sinken eines Gefühls genau folgen, wobei der Inhalt irrelevant bleibt. Hier ist dem Rhythmus allein eine bescheidene Rolle der Charakterisierung zugeteilt, weil er, unbeschadet der rein musikalischen Beschaffenheit des Stücks, fähig ist, Tanzassoziationen zu schaffen. Er allein kann bis zu einem gewissen sehr allgemeinen und verständlichen Grad die Musik, die er treibt, charakterisieren und inhaltlich bestimmen.

Hier wird im Grunde einer tiefen Gleichgültigkeit des Textes das Wort geredet. Die paradoxe Konsequenz dieser Theorie wäre die Oper, der beliebige Texte unterlegt werden können, sofern sie in bezug auf metrische und dramatisch-architektonische Wendepunkte übereinstim-

men. Dies ist von einer höheren, wenn auch weniger exakt kontrollierbaren Ebene ein Unsinn, insofern als der Komponist vom Text ange-regt, wenn auch nicht an seine Inhalte materiell gebunden, arbeitet. Seine Einfälle werden durch ein höheres Medium reguliert, das sich weniger konkret fassen läßt. Die Einverleibung des Textes, die der Komposition vorangeht und in dem Bedürfnis, ihn zu komponieren, sich manifestiert, ist eine rein psychische Bereicherung des Komponisten und wirkt so auf das geistige Reservoir seiner Einfälle, die von tausend Imponderabilien abhängen. So ist die Notwendigkeit, zu einem Text nur diese und keine andere Musik zu machen, gegeben und die theoretische Möglichkeit, einen anderen, gleich organisierten Text zu unterschieben, eine seelische Inkorrektheit. Das Erlebnis des Textes muß aber in der Komposition völlig subsumiert in Erscheinung treten. Alles andere ist Illustration, materielle oder psychologische. Diese ist ein privates Assoziationserlebnis des Autors, dessen Verständlichkeit von seiner Suggestivkraft ab-

Die Musik wird niemals die Gefühlsinhalte aussprechen können, wohl aber die Gefühlsquantität getreu registrieren.



Krenek. Portraitzeichnung von Oskar Kokoschka (1931).

hängt, jene eine Tautologie, die bestenfalls eine artistische Leistung darstellt: Der Bühnenvorgang wird im Orchester von seiner akustischen Seite nachgeahmt.

Aus diesen Betrachtungen ergibt sich von selbst, wie der Operntext beschaffen sein soll: dimensional genau bestimmt, nach den Erfordernissen der musikalischen Entfaltung, inhaltlich völlig frei. Die Singstimme spielt in der Oper die Rolle eines konzertierenden Instruments, schon durch die Wichtigkeit, die sie im Gesamtgeschehen als Träger der dramatischen Handlung hat, aber auch durch ihre klanglich-akustische Herausgehobenheit aus dem Orchesterapparat. Das bestimmt ihre Behandlung in der Oper. Sätze, in denen mehrere Stimmen singen, sei es abwechselnd oder gleichzeitig, müssen sinnvoll aufgebaut werden, wie entsprechende Instrumental-Kammermusik. Dieser thematische Kontrast und innere Zusammenhang der Stimmen möge schon in den Worten vorgebildet sein, durch Sprach- und Wortbeziehungen. (Ein Autor, der diese Thematik der Sprache im höchsten Grade besitzt,

dessen Texte jedoch der Musik andere Hindernisse bieten, ist Nestroy.) Ensemblesätze und Chöre dürfen nicht fehlen, weil sie Zusammenfassung und Monumentalisierung des konzertierenden Apparates darstellen. Alle dies Elemente dürfen jedoch auf keinen Fall vom naturalistischen Vorgang des Dramas diktiert werden, sondern müssen vom Gesetz der Musik bestimmt sein, welches vielleicht auch das Gesetz der Sprache ist.

Die Ausführung des Opernkunstwerkes ist vom selben Geist beherrscht: Der singende Mensch, das Hauptelement des musikalischen Vorgangs, steht in der Mitte. Schritt und Bewegung werden von den Tönen regiert, die er zu singen hat, nicht von dem Inhalt der Worte, auf die jene komponiert sind. Der unwichtige Nebestimmen singende Mensch wird nicht nur dynamisch, sondern auch regietechnisch zurückzutreten haben. Bewegung auf der Bühne ist das, was die Aufmerksamkeit auf sich lenkt. Daher darf sie nur dem zugeteilt werden, auf dessen augenblickliche musikalische Wichtigkeit hingewiesen werden soll, indem

Wie der Operntext beschaffen sein soll: dimensional genau bestimmt, nach den Erfordernissen der musikalischen Entfaltung, inhaltlich völlig frei.

Der singende Mensch, das Hauptelement des musikalischen Vorgangs, steht in der Mitte.

*Der singende
Mensch sei
immer durch die
Beleuchtung
hervorgehoben.*

*Das Bühnenbild
muß die
Möglichkeit der
Gliederung nach
musikalischem
Gesetz geben.*

diese doppelt unterstrichen wird. Der singende Mensch sei immer durch die Beleuchtung hervorgehoben. Nicht der Text oder die Regiebemerkung darf die Beleuchtung vorschreiben, sondern nur der musikalische Vorgang. Das Bühnenbild muß die Möglichkeit der Gliederung nach musikalischem Gesetz geben. Es muß die geforderte Geschlossenheit des musikalischen Verlaufs wiedergeben und den konzertanten Spielern Möglichkeit geben, sich thematisch zu gruppieren. Also darf nicht Stimmung, Landschaft und dergleichen primär das Bühnenbild beherrschen, sondern nur die Forderungen der Musik. Jenes ergibt sich dann von selbst beim ersten Ton.

Alle diese Ausführungsfragen lassen erkennen, daß unsere Opernbühnen im allgemeinen wenig bewußt und sehr beiläufig arbeiten. Dies ist nicht anders denkbar, weil sie zuviel Fachleute besitzen, die nichts von Musik verstehen (am unangenehmsten sind jene, die „musikalisch sind“: sie verstehen am wenigsten). Was ich fordere, verlangt nicht eine instinktive und oberflächliche Musi-

kalität des Regisseurs, sondern eine musikalische Bildung und einen rein fachlichen Einblick in die musikalischen Beziehungen und Zusammenhänge des Werkes. Der zweite Grund, warum es mehr schlechte als gute Opernaufführungen gibt, ist das Repertoirespielen. Es kann bei ununterbrochenem teilweisen Nachstudieren längst inszenierter Stücke nichts anderes als beiläufig sitzen. Hier verweise ich auf das Beispiel der Operettenbühne, die jeden Schritt, jede Kopf- und Handbewegung aus dem Geist der Musik festlegt und unabänderlich bis zur 500. Aufführung festhält. Eine dritte Schwierigkeit ist der unmusikalische Sänger, der die moderne Singstimme nicht zu behalten oder überhaupt nicht zu intonieren versteht und von der musikalischen Kurve seiner Melodie nur den beiläufigen Bogen des Ausdrucks, den er herausliest, behält, ohne die Noten besonders ernst zu nehmen. Leider gibt es Opern, die dies zulassen. Man denke aber an ein Violinkonzert, bei dem der Solist gewöhnlich eine Terz zu hoch hinauf- oder einen Ganzton zu tief herunter-

spielt, die Richtigkeit der Melodik beibehält, aber die Intervalle verändert . . .
Zuletzt etwas Persönliches: Man wird mich fragen, warum ich bei meiner eingestanden Gleichgültigkeit gegen Sujets mich überhaupt mit dem Opernproblem befasse. Für den absoluten Musiker liegt darin der Reiz, gegen ein Hindernis, d. h. mit gegebenen Dimensionen gut zu musizieren. Das Andersgear-

tete, das dabei mitspielt, ist für mich nicht beurteilbar, aber bestimmt vorhanden. Es äußert sich zunächst in der Wahl des Sujets — denn so gleichgültig dieses an sich ist, so entscheidet man sich notwendigerweise doch für eines — und dann in dem Charakter der Musik, die man, nachdem man durch den Text hindurchgegangen ist, zu diesem schreibt.

(1925)



**Jetzt 'was
Leckeres!**

*Für
Theater-
Gourmets*

*Nach dem Stück
ein gutes Stück
gepflegte
Gastlichkeit:
An Theaterabenden
ist die Küche
bis 23 Uhr geöffnet.*

Stadthallen Restaurant
Karlsruhe · Am Festplatz 4 · 0721/377777
Täglich von 11-24 Uhr geöffnet

Quellen

Texte

Dietmar Holland: Erfolg als Mißverständnis oder: Nur eine Eintagsfliege? Zu Kreneks Zeitoper „Jonny spielt auf“, Originalbeitrag für dieses Programmheft. — Jochen A. Bär: A propos „Entartete Kunst“... Ernst Kreneks „Jonny spielt auf“ zwischen Romantik und Avantgarde, Originalbeitrag für dieses Programmheft. — Ernst Krenek: Jonny erinnert sich, in: Österreichische Musikzeitschrift, Jahrgang 35/4-5, April/Mai 1980. — Eva Diettrich: Auf den Spuren zu Jonnys Erfolg, in: Otto Kolleritsch (Hrsg.): Ernst Krenek, Universal Edition, Wien/Graz 1982. — Von Krenek über Krenek zu Protokoll gegeben, in: Otto Kolleritsch (Hrsg.): Ernst Krenek, Universal Edition, Wien/Graz 1982. — Ernst Krenek: Zum Problem der Oper, in: Badisches Landestheater, Amtlicher Theaterzettel Nr. 288 (Schriftleitung des literarischen Teils: Otto Kienscherf), Karlsruhe 9. Juni 1929 (Archiv des Badischen Staatstheaters Karlsruhe). — Ernst Krenek: Im Zweifelsfalle. Aufsätze über Musik, Europaverlag, Wien 1984. — Ernst Krenek, Der Diktator, Das geheime Königreich, Schwergewicht oder Die Ehre der Nation, Programmheft der Staatsoper Stuttgart Nr. 67 (Red.: Helga Utz).

Bilder

Leipziger Opernblätter, Spielzeit 1990/91, Heft 2, Programm zu Ernst Krenek, „Jonny spielt auf“, (Red.: Eginhard Röhlig). — Ernst Krenek, „Jonny spielt auf“, Programmheft der Städtischen Bühnen Freiburg i.Br., Spielzeit 1988/89 (Red.: Paul Esterházy). — John L. Stewart: Ernst Krenek, Eine kritische Biographie. Aus dem Amerikanischen übersetzt und bearbeitet von Friedrich Saathen, verlegt bei Hans Schneider, Tutzing 1990. — Ernst Krenek, Der Diktator, Das geheime Königreich, Schwergewicht oder Die Ehre der Nation, Programmheft der Staatsoper Stuttgart Nr. 67 (Red.: Helga Utz). — Walter Panofsky: Protest in der Oper. Das provokative Musiktheater der zwanziger Jahre, Laokoon-Verlag, München 1966.

Fotografieren, Film- und Tonaufnahmen sowie die Benutzung von Mobilfunk-Telefonen während der Vorstellung nicht gestattet

Bühnenblätter des Badischen Staatstheaters Karlsruhe **Generalintendant Pavel Fieber** **Chefdraturg Wolfgang Ruf**

Spielzeit 1997/98 — Nr. 7

Programm zu

„Jonny spielt auf“, Oper in zwei Teilen op. 45 von Ernst Krenek

Premiere am 22. November 1997 im Großen Haus

Musikalische Leitung: Uwe Sandner — Regie: Ulrich Peters

Bühnenbild: Christian Floeren — Kostüme: Götz Lancelot Fischer

Redaktion und Gestaltung: Udo Salzbrenner

Graphischer Entwurf: Christian Floeren

Druck: G. Braun Printconsult GmbH., Karlsruhe

Anzeigenverwaltung: Schneider Consulting, Karlsruhe

Telefon 0721-70 78 02, Fax 0721-78 57 03

TIFFANY & CO.

The Tiffany Signature Collection

JOCK
 DER IDEEN-JUWELIER
 seit 1896

78133 Karlsruhe - Kaiserstrasse 179 - Telefon 0721 / 27438 - Telefax 0721 / 22803
 78534 Baden Baden - Europapromenade 18 - Telefon 07221 / 22502

**Manchmal spielt das Leben
Theater.**



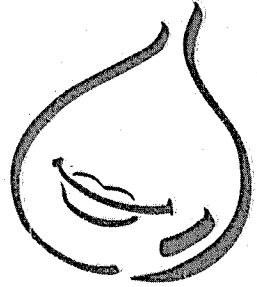
Mit freundlicher Genehmigung: Badisches Staatstheater Karlsruhe

Es gibt Leute, die behaupten, das wahre Leben spiele sich im Theater ab. Vielleicht haben sie recht. Andererseits, Spannung und Entspannung sind nirgends näher, lebendiger, menschlicher, vielseitiger als hier. Weinen und lachen liegen ganz nah beieinander. Wie im richtigen Leben.

Wir wünschen Ihnen einen schönen, einen unvergäblichen Abend.

Badenwerk

Mens
sauna
im Composite
sauna*



Aber wie?

Öffnungszeiten

Sport- und Freizeitbad

Mo 18–22.15 Uhr
Di–Do 6–22.15 Uhr
Fr 9–23.15 Uhr
Sa 9–19 Uhr
So 9–19 Uhr

**FÄCHERBAD
KARLSRUHE**



Öffnungszeiten

Sauna-Paradies

Mo + Di 14–22.15 Uhr
Mi + Do 9–22.15 Uhr
Fr + Sa 9–23.15 Uhr
So 9–19 Uhr

(nur Frauen:

Mo ganztags; Fr 9–14 Uhr)

Eintrittspreise ab DM 4,90 / 2,80

Eintrittspreise ab DM 14,00 / 11,20

Am Sportpark 1, 76131 Ka-Nordost, Tel. 0721-685056, ÖPNV-Linien 4 und S2

*Körper, Geist

...Sie wissen schon: Gesundheit, Schwimmen, Sauna