

„Die Überfahrt beginnt“: Schwarze Körper und Amerikanismus in Ernst Kreneks Zeitoper „Jonny spielt auf“

WOLFGANG FICHNA

In seinem Aufsatz „Was ist ‚schwarz‘ an der populären schwarzen Kultur?“ (Hall 2000: 98) verweist Stuart Hall auf den historischen Moment, in dem sich diese Frage stellt. Eine Verortung dieses Moments bietet Cornell West, der ihn innerhalb dreier Koordinaten positioniert: erstens im Hegemonieverlust des europäischen Modells der Hochkultur, die gegen die „Barbaren“ von außen gerichtet war; zweitens im Aufstieg der Vereinigten Staaten zur Weltmacht und zum Zentrum der globalen Kulturproduktion und -zirkulation (mit dem Effekt einer hegemonialen Verschiebung der Kulturdefinition); drittens in der Dekolonisierung der Dritten Welt, markiert durch die Entstehung einer dekolonisierten Sensibilität (vgl. West 1997; Hall 2000). Die Spuren afroamerikanischer Jazz- und Unterhaltungsmusiker, die um 1900 nach Paris und Berlin auch Wien erreichten, zeigen, dass sich Präsentation und Rezeption dieser Künstlerinnen und Künstler innerhalb dieser Koordinaten positionieren lassen. Im Folgenden versuche ich aufzuzeigen, dass der „schwarze“, afroamerikanische Körper für die Wiener Bevölkerung im Kontext der Jazzbegeisterung der zwanziger Jahre als Projektionsfläche fungiert, in der Diskurse über das Primitive und Exotische mit Vorstellungen von Amerika als dem Symbol für Rationalisierung, Fordismus und (technologischer) Beschleunigung in der Moderne verbunden werden. Im Mittelpunkt der Analyse stehen dabei das musikalische Œuvre Ernst Kreneks und seine erfolgreiche Jazzoper „Jonny spielt auf“, in der ein

dunkelhäutiger Jazzgeiger einem weißen europäischen Komponisten klassischer Musik gegenübergestellt wird.

Erste Formen des Jazz im Wien der Jahrhundertwende

Afroamerikanische Musiker und Tänzer gastierten in Wien seit den neunziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts. Als einer der ersten trat Edgar Jones 1896 im Ronacher auf (Deaville 2002: 31). *The Four Black Diamonds*, die in Wien zwischen 1906 und 1913 insgesamt acht Mal gastierten, hatten ihre größten Erfolge, als sie in Trachtenkostümen alpenländische Volksmusik zum Besten gaben. Auch Arabella Fields, die „Schwarze Nachtigall“ begeisterte die Wiener von 1906 bis 1912 mit Volkstümlichem:

„Die schwarze Jodlerin [...] wird die populären Jodlerlieder unserer heimischen Sängerinnen vortragen. Es wird ein besonderer Genuß sein, da die exotische Schönheit eine vorzügliche Jodlerin ist“ (Illustrirtes Wiener Extrablatt 1910: 21).

Derartige Parodien „weißer“ Kultur wären zur selben Zeit in Nordamerika nicht möglich gewesen. Der Erfolg, den die Künstler in Europa hatten, und die Begeisterung, die ihnen entgegen gebracht wurde, bot ihnen die Möglichkeit, für mehrere Jahre Tourneen auf dem Kontinent zu bestreiten, und oft zögerten sie ihre Rückkehr nach Hause möglichst lange hinaus (Deaville 2002: 20f.). Schwarze Musikkultur und „Pre-Jazz“ fanden in Europa einen „third space“ (Bhabha 1994: 208f.), der den Künstlern hinsichtlich ihrer Selbstbestimmung und ihres künstlerischen Ausdrucks Möglichkeiten bot, die sie in den Vereinigten Staaten nicht vorfanden. Das soll aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Rezeption der Musik dieser Künstlerinnen und Künstler tief in imperialistisch-koloniale und rassistische Diskurse eingebettet war.

Bereits 1897 hatte Peter Altenberg sein Buch „Ashantee“ (vgl. Altenberg 1897) veröffentlicht, das sich auf die Präsentation einer Gruppe Ashantis im Prater ein Jahr zuvor bezog. Solche „Völkerschauen“ waren in europäischen Vergnügungsparks und zoologischen Gärten im ausgehenden 19. Jahrhundert weit verbreitet. Altenbergs Text, vordergründig ein Protest gegen die Ausbeutung von kolonialisierten Menschen durch das Bedürfnis der europäischen Öffentlichkeit nach Exotik, reproduziert trotzdem das Bild von (pathologisierter) Sexualität, für das Menschen afrikanischer Herkunft standen und das sich schon 1810 bei der Vorfüh-

rung von Sarah Bartman als „Hottentot Venus“ in London zeigen lässt (Gilman 1987: 37ff.). Auch in der Kritik des Altenberg unterstützenden Karl Kraus an Vorurteilen innerhalb der österreichischen Gesellschaft entfaltet sich die Konstruktion einer utopischen Alternative, die im sexuellen Anderssein von „Schwarzen“ ihren Ausdruck finden sollte (Gilman 1987: 45).

Dennoch wurden viele der Musikerinnen und Musiker, die in Wien gastierten, nicht nur als sexuell aufgeladene, exotisch-primitive Attraktionen gesehen. So vermochten sie zwar kaum den Personenkreis um Schoenbergs späteren „Verein für musikalische Privataufführungen“ zu interessieren, wohl aber viele andere, die sich wie der junge Ernst Krenek als „ernsthafte“ Musiker deklarierten: Das „Neue Wiener Tageblatt“ berichtet beispielsweise von der Begeisterung, die die Vorstellungen des „schwarzen Udel-Quartetts“ beim Wiener Publikum auslösten:

„Das schwarze Udel-Quartett erregt allabendlich als eine der originellsten und besten Variéténummern, die bisher geboten wurden, das größte Aufsehen [...]. Das Publicum wird durch die trefflichen Gesangsleistungen der in eleganter Salontoilette auftretenden Neger zu wahren Beifallsstürmen hingerissen. Auch die musikalischen Kreise Wiens finden sich jetzt im Colosseum ein, und die Logen zeigen das Bild einer großen Wiener Concertpremiere“ (Neues Wiener Tagblatt 1900: 3).

Um 1906 nahm auch die Kapelle des „k. u. k. Infanterie Regiments 51“ eine Grammophonplatte mit dem Ragtimethema *Hiawatha* bei Odeon auf. Anfang der zwanziger Jahre brachten die Wiener Volksmusiker Josef Mikulas und Franz Kriwanek eine Version von *Black and White* bei Beka heraus, während die Salonkapelle von Alfred Himmel mit *Bobby Jazz* (Odeon), einer Komposition von Robert Stolz, wahrscheinlich die erste Platte in Wien produzierte, die das Wort Jazz auf dem Etikett führte (Schulz 2003: 12). 1922 gastierte das „Syncopated Orchestra“ im Metropoltheater im Prater. Von den Wienern wurde das aus fast vierzig Personen bestehende Orchester „Die Neger“ genannt. Ted Heath und sein Kollege Tom Smith mussten sich vor den Konzerten die Gesichter schwarz schminken, um den Eindruck eines vollständigen „Negerorchesters“ nicht zu stören. Für Wien war das „Syncopated Orchestra“ wahrscheinlich die erste authentische Darbietung der neuen Musik, die oft als primitiver Eindringling in die abendländische Tonwelt aufgefasst wurde. Jazz und seine schwarzen Interpreten standen dabei weiterhin hauptsächlich für Klamauk, Erotik, vordergründiger Exotik und Lärm (Schulz 2003: 14ff.).

Nicht weniger als die neuen Rhythmen der afroamerikanischen Musik faszinierten die damit einhergehenden neuen Tänze und Körperbe-

wegungen das europäische Publikum. 1903 stellten *The Seven Florida Creole Girls* dem Wiener Publikum den Cakewalk vor und machten ihn so zu einem beliebten Modetanz der Ballsaisons der nächsten Jahre:

„Er ist ein Zweitrittanz, ähnlich dem Csardas, und leicht in Kombination zu bringen mit dem Zweitrittwalzer. Er gestattet vollkommene Bewegungsfreiheit und gestaltet sich daher, von guten Tänzern ausgeführt, sehr abwechslungsreich“ (Neues Wiener Tagblatt 1903: 18).

Zwar konnte der Cakewalk in Wien dem Walzer nie den Rang ablaufen und wurde als exotisches Element oft in Verbindung mit dem Csardas geboten, aber für einen Zeitraum von ungefähr drei Jahren war er eine äußerst populäre Alternative zum Walzer. Auch in die zeitgenössischen Operetten, etwa in Franz Lehars *Der Rastelbinder* und *Wiener Frauen* (beide 1903), wurde der Cakewalk eingearbeitet (Harer 1998: 192). Er ist somit der erste Vorbote der Jazz-Tänze der zwanziger Jahre und öffnet neben deren Verdammung durch die reaktionäre Presse auch das Feld für die Argumente der Befreiung des Subjekts und einen Neuanfang nach der Erfahrung des „Großen Kriegs“: In den zwanziger Jahren wurden die neuen „schwarzen“ Körperbewegungen, insbesondere der Charleston, immer wieder als Verkörperung des modernen Lebensgefühls beschrieben, und dies gerade im Gegensatz zum alten Walzer. So behauptete 1926 eine Korrespondentin der Zeitschrift *Uhu*:

„The waltz is dead – [...]. Today, when a new car rolls out of Ford’s factory every minute, when *Valencia* and the latest hits are played in major cities and small provincial nests, [...] today the movement and rhythm of dance is different than it was in the cosy times of the blessed Strauss. They are creatures of the new mobility of life, of its whipped-up and racing tempo! [...] This dance gets its own recruits, makes its own way, discharges itself [...] amid the thunder of a jazz band like a storm! It cleanses tradition of the dust of decades, inflames blasé dance fanatics anew, shows all those excited by dance the rhythm of their life, their feelings and thoughts. It answers to the name Charleston“ (Rathaus 1995: 232).

Erste Jazzerfahrungen eines radikalen Modernen

Dass sich der klassische Komponist Ernst Krenek überhaupt dem Jazz zuwandte, sollte er dem Einfluss seiner vom Foxtrott begeisterten Frau Anna, einer Tochter Gustav Mahlers, verdanken. Als sich das Paar 1922 in Berlin kennengelernte, war Anna bereits in die Welt der Bälle und Ge-

seilschaftsabende integriert, wo amerikanischer Jazz und Tänze wie der Charleston und Shimmy gerade ihren Siegeszug abhielten. Krenek hatte schon früher Kontakt mit amerikanischer Unterhaltungsmusik gehabt. Der Auftritt einer Jazzband in einem ehemaligen Offiziersklub beeindruckte Krenek schon 1920 so sehr, dass ihm – wie er in seinen Lebenserinnerungen viel später notiert – der Gedanke kam, „von dieser Art von Musik sei für die Entwicklung unserer eigenen Großen zu erwarten“ (Krenek 1999: 233f.). So begann der strenge Modernist, der seine Arbeit insbesondere mit der Ersten und Zweiten Symphonie (op. 7 und 12) der Entwicklung der Atonalität gewidmet hatte, mit dem, was man in Europa als Jazz verstand, zu experimentieren, hielt diese Versuche aber einstweilen streng getrennt von seinen „ernsthaften“ musikalischen Bemühungen. Es war Anna Mahlers Verdienst, dass Krenek, der seine Freizeit lieber am Schreibtisch beim Komponieren oder mit der Lektüre antiker Klassiker verbrachte, in Berlin Tanzveranstaltungen und Revuen wie die der Tiller Girls kennen lernte. Die Beziehung zu ihr führte Krenek in eine Welt jenseits der Theorie und bewirkte einen Wandel in dem doktrinären Modernisten.

Trotz des scheinbaren Widerspruchs zwischen Jazz und moderner klassischer Musik finden sich im zeitgenössischen Diskurs aber auch Verbindungslien: Sowohl der Jazz als auch die atonale Musik wurden vor allem hinsichtlich ihrer Lautstärke besprochen, mit Lärm verglichen und mit Urbanität, Geschwindigkeit und Technologie assoziiert. Gerade die Uraufführung von Kreneks *Zweiter Symphonie* 1923, die in diesem Sinne rezipiert wurde, endete in einem Skandal. Außerdem interessierte der Jazz neben Krenek auch andere modernistische Komponisten wie seinen Freund Arthur Schnabel, der von seinen Konzerttourneen aus den Vereinigten Staaten Schellack-Platten mitgebracht hatte, auf denen unter anderem Jazzlieder über einen gewissen „Jonny“ zu hören waren (Krenek 1999: 285).

„Der Sprung über den Schatten“

Kreneks ersten Schritt weg von der Atonalität sollte die Oper *Der Sprung über den Schatten* (op. 17, 1923) bilden, deren Libretto der Komponist selbst schrieb. Dort karikiert er die zeitgenössische Begeisterung für das Okkulte und die Hypnose ebenso wie das expressionistische Selbstmitleid. Damit näherte er sich Bertolt Brecht und Kurt Weill an. Im Mittelpunkt der Handlung steht die Liebe zwischen dem träumerischen Dichter Goldhaar und der Prinzessin Leonore. Nach Intrigen durch den Spiritisten Dr. Berg und unzähligen Komplikationen finden

sie zueinander und fliehen gemeinsam, während das Volk den Herrscher – Eleonores Mann – stürzt, die Republik ausruft und den Scharlatten Berg zum Präsidenten wählt. Musikalisch wagte sich Krenek im *Sprung über den Schatten* erstmals auf das Gebiet zeitgenössischer Unterhaltungsmusik, indem er Elemente amerikanischer Tanzmusik einarbeitete, obwohl das Grundidiom atonal blieb; der strenge Modernist begann das Bedürfnis zu entwickeln, sein Publikum zu unterhalten. Das Ergebnis war ein operettenhaftes Stück mit Szenen, die auf Maskenbällen, unterstützt durch schwungvolle Jazzrhythmen und Jazzinstrumente (Banjo, Xylophon), spielten. Damit sollte Krenek der erste europäische Komponist sein, der Jazzelemente in einer Oper verwendete, nachdem Igor Strawinsky (*Piano Rag Music*) und Darius Milhaud (*Le Boef sur le Toit*) 1919 die Kunstmusik des Kontinents erstmals damit bereichert hatten.

Der Titel der Oper verweist auf die Überwindung von Hemmungen, die in der Maskenballszene, ganz im Sinne der Zeit, durch ekstatische amerikanische Tänze geschieht. Dafür steht ein schwarzer Tänzer, den der Chor vor dessen „Foxtrott“ besingt und dessen dynamische Körperllichkeit die „freie“ amerikanische Kultur repräsentieren soll:

„Heißer Rhythmus zucke wieder;
Jazzband spiele tolle Lieder auf!
Im freien Land Amerika
lebt’ einst ein schwarzer Nigger-Boy,
der tanzte...
bis sich ihm mit der Zeit
Gehirn und Herz verkrampt.“

Und als er zu tanzen begonnen hat, singt er selbst:

„Rund im Kreise
drehen, stampfen, wilder Tanz!
O laß mich in dir untergehn,
ich bleibe nie mehr im Leben stehn ...
Drehet euch im wilden Wirbeltanz,
ihr werdet leicht und frei sein“ (Stewart 1991: 100f.).

Die hier zum Ausdruck gebrachte Verbindung von schwarzer Körperllichkeit und Freiheit erscheint angesichts der realen sozialen Verhältnisse im Amerika der Zwischenkriegszeit verwunderlich, lässt sich aber durch die europäische Assoziation des Primitivismus mit dem Abstreifen von Hemmungen erklären. Mitgerissen durch den Tänzer, ermutigt Eleonore ihren Geliebten, über seinen Schatten zu springen, also sich zu befreien. Die Oper selbst bezeichnete Krenek später als jugendliches

Experiment, eine „Vorstudie“ zu *Jonny spielt auf* (Krenek 1999: 427). Die Figur des schwarzen Tänzers im *Sprung über den Schatten* bleibt auf Exotismus und Sexualität im Sinne des Primitiven beschränkt. Erst in der Figur des Jonny sollte Krenek seine Konstruktion des schwarzen Körpers um die Platzhalter modernistischer Diskurse, von Hast und Unruhe bis hin zu Elektrizität und Technik, erweitern.

„Jonny spielt auf“

1925, gerade als der Geldbetrag, den der Mäzen Werner Reinhart ihm zur Verfügung gestellt hatte, langsam aufgebraucht war und Krenek sich um neue Einkünfte kümmern musste, erreichte ihn ein Angebot Paul Bekkers, ihm als Assistent an das Staatstheater in Kassel zu folgen. Trotz anfänglicher Zweifel nahm Krenek an und begann im Herbst 1925 mit dem Libretto zu *Jonny spielt auf* (op. 45). Als er zum Jahreswechsel die Revue *Chocolate Kiddies* mit der Musik von Duke Ellington in Frankfurt sah, entschloss er sich, einen afroamerikanischen Entertainer zur zweiten Hauptperson als Kontrast zur ersten, einem spätromantischen Komponisten, zu machen. Im Juni 1926 hatte Krenek die Arbeit an der Oper abgeschlossen, die kurz darauf vom Direktor der Leipziger Oper, Gustav Brecher, angenommen wurde. Die Uraufführung am 10. Februar 1927, inszeniert von Walter Brüggmann, war ein überwältigender Erfolg.

Krenek hatte den Geist seiner Zeit getroffen. Die Silvesterpremiere 1927 in Wien¹ ging nur wenige Wochen vor Josephine Bakers Auftritt in der Stadt über die Bühne. Konservativ und national gesinnte Kritiker stimmten nicht enden wollende Klagen über die „Vernegerung“ der Stadt und der Kultur an, liberaler gesinnte Redakteure verteidigten das Recht auf Amusement gegenüber der „reinen“ Kunst in einer Weltstadt. Die Zuschreibungen, die der Körper Jonnys in der Folge erfuhr, gleichen denen der Baker: Roman Horak erwähnt die Enterotisierung und Entsexualisierung von liberaler Seite, mit der der Übersexualisierung durch die Konservativen entgegengetreten wurde (Horak 2000: 200). Gleichzeitig steht wieder der „maschinelle Lärm“ des Jazz im Zentrum der Rezeption, den der afroamerikanische Revuestar und die Figur des Jazzmusikers verbreiten. Ihre Melodie ist Unruhe, Hast, Nervosität, Großstadt (Horak 2000: 205). Auch Jonny ist also jener „paradoxe Primitivismus der Moderne“ oder „urbane Exotismus“ eingeschrieben, den Jody Blake

1 In den Hauptrollen: Alfred Berger (Jonny), Koloman von Pataky (Max), Vera Schwarz (Anita), Elisabeth Schumann (Yvonne), Hans Duhan (Daniello).

als neue europäische Vorstellung von Amerika, dessen „urban jungles“ und „mechanical beasts“ moderne Barbarei repräsentieren, beschreibt (Blake 2001: 38).

Jonny spielt auf kann als Prototyp der „Zeitoper“ bezeichnet werden: Das Werk vereinigt alle Merkmale, die von Neuer Musik gefordert wurden. Die Oper akzeptierte die Errungenschaften des Maschinenzeitalters und brachte sie als viel bestautes Novum auf die Bühne. Nie zuvor war „Moderner“ auf einer Opernbühne zu sehen gewesen. Jüngste technische Errungenschaften spielten eine dramaturgische Rolle; beispielsweise Radio, Lautsprecher, Telefon, Staubsauger, ein Automobil, das luxuriöse Entrée eines Grandhotels mit eigener Jazzband und eine Bahnhofshalle mit einem einfahrenden Zug. Die Grenzen zeitgenössischer Bühnentechnik schienen überschritten. In der zentralen Szene, in der der europäische Komponist Max während einer Gletscherwanderung von seiner kreativen Erstarrung erlöst wird, wurden die gefilmten Gesichtszüge des Regisseurs Brüggemann eingebendet, wobei sich seine Lippen synchron zur Stimme des anthropomorphisierten Gletschers bewegten. Auch das Schlussbild war technisch revolutionär: Die Bahnhofshalle, Symbol für den Aufbruch in die neue Welt, wurde plötzlich von einem riesigen rotierenden Globus ausgefüllt, auf dem Jonny mit der Geige spielte. Mit der Integration moderner Tänze und Musik (Charleston, Foxtrott, Tango, Shimmy und Blues) und einer einfachen (tonalen) Sprache gewann Krenek das Interesse des Massenpublikums. Die „jazzigen“ Nummern, an denen vor allem die Instrumentation (Saxophon, Pianola, Kastagnetten, Banjo, Swanee-Whistle, Flexaton) an Jazz erinnert, hinterließen dabei die stärksten Eindrücke; etwa Yvonne Blues „Leb wohl mein Schatz“ (3. Szene), Jonnys Spiritual (6. Szene), die Jazzbandmusik (7. Szene) wurden häufig diskutiert.

Mit dem Komponisten Max stellte Krenek jedoch eine Figur ins Zentrum, die den Merkmalen der „Zeitoper“ zu widersprechen schien. In seinem autobiographischen Text „Selbstdarstellung“ erklärt Krenek die Veränderung seiner Hauptfigur durch den Kontakt mit Amerika folgendermaßen:

„Er war der verlegene, gehemmte, grübelnde Intellektuelle Mitteleuropas, als solcher entgegengesetzt den glücklicheren, unmittelbareren Typen der westlichen Welt. In der Peripetie gelang es ihm, durch einen Akt freien Willens die Dämme seiner Hemmungen zu durchbrechen und sich in die äußere Welt der Freiheit zu retten“ (Krenek 1948: 21).

In Max, dem Nachfahren des zweifelnden, die Einsamkeit dem Weltgettümml vorziehenden und zwischen Sehnsucht nach „normalem“ Leben

und Apathie schwankenden romantischen Künstlertypus, lassen sich starke autobiographische Züge erkennen.

In Jonny, dem stilisierten Wilden dagegen, verbindet sich alles, was Max ersehnt und hinter dem Horizont seiner Gebirgswelt wähnt: Auf der einen Seite ist die Figur des Jonny mit „tierhafter“ Sexualität assoziiert. Als sich beispielsweise der schwarze Jazzgeiger Anita, einer Sängerin und Max’ Gattin, zu nähern versucht, weist Krenek den Darsteller im Libretto an, „tierisch“ zu sprechen (Krenek 1965: 32). Auf der anderen Seite ist es auch Jonny, der den Fortschritt symbolisiert, etwa in einer wilden Autofahrt, in deren Verlauf er zwei Polizisten niederschlägt und die an eine Slapstick-Szene aus einem humoristischen Stummfilm erinnert. Jonny, der heißblütige und erfolgreiche Verführer, kann sich zudem in der Welt des Musikgeschäfts gegenüber denen behaupten, die ihn engagieren und vermarkten. Und das gelingt ihm sogar dann, wenn seine Musik durch Radiolautsprecher in die ferne Gebirgswelt klingt und dort die Gäste eines Berghotels in Verzückung versetzt. Seinen Triumph feiert Jonny in der bereits erwähnten Schlussszene am Bahnhof:

„Die große Uhr zeigt 12. In diesem Augenblick verschwinden die Zeiger und die Uhr beginnt sich zu senken. Sowie sie an dem Signalturm vorbeikommt, wo Jonny mit der Geige sitzt, steigt er auf die Uhr und fährt mit ihr langsam herab. [...] Sowie die Uhr unten angekommen ist, erscheint auf ihr transparent die Zeichnung der Erdkugel. Der leuchtende Globus beginnt zu rotieren. Jonny steht auf dem Nordpol und spielt die Geige, alles tanzt im Kreis um die Kugel.“

CHOR: Die Überfahrt beginnt! So spielt Jonny auf zum Tanz. Es kommt die neue Welt übers Meer gefahren mit Glanz und erbt das alte Europa durch den Tanz!“ (Krenek 1965: 99, Hervorhebungen im Original).

Verkörpert durch den „schwarzen“ Tanz Jonnys, soll die neue, technisierte Welt das Erbe der untergehenden Alten übernehmen. Indem sie den Diebstahl des kostbaren alten Kulturgutes, der Amati-Geige, die Jonny Daniello entwendet hatte, rechtfertigt und die afro-amerikanische Musik die europäische Musiktradition beerben lässt, verwirft die Oper das überkommene Ideal von der das Leben überhöhenden Kunst.

Bis 1929 wurde *Jonny spielt auf* in 18 Sprachen in ganz Europa aufgeführt. Bearbeitungen für Salonorchester und Jazzbands entstanden ebenso wie Aufnahmen auf Schellackplatten. Die Premiere gestaltete sich zu einem Triumph für den Komponisten und brachte dem Land die Zigarettenmarke „Jonny“. Doch für Krenek begann sich zu diesem Zeitpunkt bereits eine künstlerische Krise abzuzeichnen. Neben der Tatsache, dass er sein Werk nicht richtig verstanden wähnte, wurde er zu-

nehmend zur Zielscheibe nationalsozialistischer Diffamierungen, die in der Ausstellung „Entartete Musik“ von 1938 gipfelten, in der *Jonny* zum Symbol gemacht werden sollte. Aber auch in der fortschrittlichen Musikszene, besonders im Schoenbergkreis, begegnete man Krenek, der sich, so die Meinung, dem Publikum angebiedert hatte, seit seinem Erfolg mit Misstrauen.

Krenek lebte von 1927 bis 1938 wieder in Wien. Die Uraufführung seines nächsten Bühnenwerks *Karl V.* (op. 73, 1933) an der Wiener Staatsoper wurde aufgrund des Druckes nationalsozialistischer und konservativer Kreise 1934 verhindert. Die Premiere sollte 1938 an der Prager Oper, als letzte vor dem Einmarsch deutscher Truppen, stattfinden, gerade als Krenek auf der Flucht ins amerikanische Exil war.

Literaturverzeichnis

- Altenberg, Peter (1897): *Ashantee*, Berlin: Fischer.
- Bhabha, Homi K. (1994): *The Location of Culture*, London/New York: Routledge.
- Blake, Jody (2001): *Le Tumulte noir. Modernist Art and Popular Entertainment in Jazz-Age Paris, 1900-1930*, University Park, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.
- Deaville, James (2002): „Cakewalk in Waltz Time? African-American Music in Jahrhundertwende Vienna“. In: Susan Ingram/Markus Reisenleitner/Cornelia Szabó-Knotik (Hg.), *Reverberations. Representations of Modernity, Tradition and Cultural Value in-between Central Europe and North America*, Frankfurt a.M.: Peter Lang, S. 17-39.
- Gilman, Sander L. (1987): „Black Sexuality and Modern Consciousness“. In: Reinhold Grimm/Jost Hermand (Hg.), *Blacks and German Culture: Essays*, Madison: University of Wisconsin Press, S. 35-53.
- Hall, Stuart (2000): „Was ist ‚schwarz‘ an der populären schwarzen Kultur“. In: Ders., *Cultural Studies. Ein politisches Theorieprojekt*, Hamburg: Argument, S. 98-112.
- Harer, Ingeborg (1998): „„Lustige Neger“: Verbreitung und Nachahmung der Musik der Afroamerikaner in Österreich um 1900“. *jazzforschung/jazzresearch* 30, S. 181-196.
- Horak, Roman (2000): „Josephine Baker in Wien – oder doch nicht? Über die Wirksamkeit des ‚zeitlos Populären‘“. In: Ders./Wolfgang Maderthaner/Siegfried Mattl u.a. (Hg.), *Metropole Wien. Texturen der Moderne*, Wien: WUV, S. 169-213.
- Illustrirtes Wiener Extrablatt Nr. 132 (15. Mai 1910).

- Krenek, Ernst (1948): Selbstdarstellung, Zürich: Atlantis.
- Krenek, Ernst (1965): Prosa – Dramen – Verse, München und Wien: Langen/Müller.
- Krenek, Ernst (1999): Im Atem der Zeit. Erinnerungen an die Moderne, München: Diana.
- Rathaus, Katharina (1995): „Charleston: Every Age Has the Dance It Deserves“. In: Anton Kaes/Martin Jay/Edward Dimendberg (Hg.), The Weimar Republic Sourcebook, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, S. 554 (Erstveröffentlichung als: „Charleston. Jede Zeit hat den Tanz, den sie verdient“. Uhu 3 (1926), S. 120-121).
- Schulz, Klaus (2003): Jazz in Österreich 1920-1960, Wien: Album.
- Stewart, John L. (1991): Ernst Krenek. The Man and his Music, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- West, Cornell (1997): „Die neue Politik kultureller Differenz“. In: Elisabeth Bronfen/Benjamin Marius/Therese Steffen (Hg.), Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte, Tübingen: Stauffenburg, S. 247-265.