

Aus: *Bühnenblätter des Badischen Staatstheaters Karlsruhe*, Spielzeit 1997/98, Nr. 7. O. O. u. J. [Karlsruhe 1997], 10–17.

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 rassenchauvinistischen 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

einstigen Erfolg von „Jonny spielt auf“ nichts anhaben konnten. Das Symbol ihrer Niederlage wurde zum offiziellen Symbol der Ausstellung: Jonny als saxophonspielender Jazzbandneger, mit einem Judenstern am Revers versehen, verkörperte all das, was unter *entarteter Musik* zu verstehen war“ (Thomas Gayda). Diese Tatsache läßt auf eine interessante begriffliche Verschiebung aufmerksam werden. Das Wort „Entartung“ ist nicht, wie häufig angenommen, erst im 19. Jahrhundert von dem italienischen Arzt und Kriminologen Cesare Lombroso geprägt worden, sondern taucht in der signifikanten Fügung „entartete Kunst“ bereits im Jahre 1795 bei dem frühromantischen Philosophen und Kritiker Friedrich Schlegel auf. In seinem Aufsatz „Über das Studium der griechischen Poesie“ bezeichnet Schlegel als „entartet“ die zu seiner Zeit moderne Kunst: diejenige also, die sich von der Schönheit, Ausgewogenheit und Idealität der klassisch-antiken Kunst entfernt hat. Diese moderne Kunst — sie heißt auch die „romantische“, wobei romantisch vorerst noch so viel meint wie „abenteuerlich, bizarr, überspannt“ — wird im Unterschied zur klassischen als einseitig, subjektiv, ausschweifend, unmoralisch, anarchisch und barbarisch cha-

Wiener und Wienerinnen!

Die Verletzung und Verletzung unserer bodenständlichen Bevölkerung durch das jüdische Gesindel nimmt einen gefährlichen Umfang an. Nicht genug, daß unser Volk durch die Verleumdung einer dazugehörigen Kampfbewegung geschädigt wurde, sollen nun auch alle jüdisch-talmudischen Elemente unserer Bevölkerung getötet werden.

Unsere Staatsoper,

die erste Kunit- und Bildungstätte der Welt, der Stolz aller Wiener, ist einer frechen jüdisch-negerischen Besudelung zum Opfer gefallen.

Das Schicksal einer glorreichen Götterin

„Jonny spielt auf!“

In welchem Maß sich Dummheit, Eitelkeit, Stolz und Pöbel bei der Aufführung zeigen, wurde der Staatsoper aufgegeben. Eine weltberühmte Wiener Oper (Schilleroper) und Freimaurerlogge sind heute zu einer Verleumdung durch jüdisch-negerische Schandfiguren herabgewürdigt. Der Staat-Vollstreckungsbeamte erhebt sich über den Staat. Die Schandfiguren muß jeder anständliche Wiener ins Gesicht schlagen, wenn er nicht ungehöriger Schmach und Demütigung der berühmten Schilleroper zum Opfer fallen möchte.

Zu der Verleumdung der Staatsoper haben besonders die jüdischen Künstler und die negerischen Sänger beigetragen. In jeder Weise alle Wiener zu einer

Riesen- Protest-Kundgebung

und, in welcher über die Wahrheit der jüdischen Verleumdung unserer Staatlichen und über die der Staatsoper angebrachte Schmach gesprochen werden wird.

Christliche Wiener und Wienerinnen, Künstler, Musiker, Sänger und Antifemiten erscheint in Massen und protestiert mit uns gegen diese unerhörten Schandzustände in Oesterreich.

Ort: Lembachers Saal, Wien, III., Landstraße Hauptstraße.
Zeitpunkt: Freitag, den 13. Jänner 1928, 8 Uhr abends.
Kostenbeitrag: 20 Groschen. / Juden haben keinen Zutritt!

Nationalsozialistische deutsche Arbeiterpartei
Großdeutschlands.

Protestplakat der
NSDAP, Wien 1928

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, Grauevolle 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.

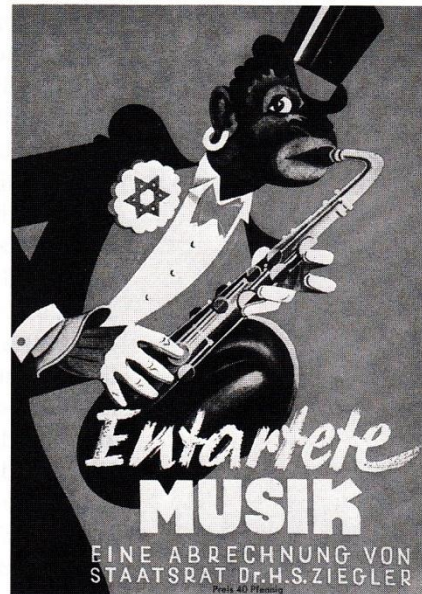
Eine ursprünglich als

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



„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 pulrierenden 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 Abgeschlossenheit 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**