

THOMAS-MANN-STUDIEN

HERAUSGEGEBEN VOM THOMAS-MANN-ARCHIV
DER EIDGENÖSSISCHEN TECHNISCHEN HOCHSCHULE
IN ZÜRICH

SIEBENUNDVIERZIGSTER BAND



VITTORIO KLOSTERMANN · FRANKFURT AM MAIN

SCHÖNHEIT UND VERFALL

BEZIEHUNGEN ZWISCHEN THOMAS MANN UND
ERNST KRENEK
(MEHR ALS) EIN TAGUNGSBERICHT

HERAUSGEGEBEN VON MATTHIAS HENKE

In Zusammenarbeit mit dem Ernst Krenek Institut
Privatstiftung, Krens



VITTORIO KLOSTERMANN · FRANKFURT AM MAIN

Redaktion: Sara Beimdieke und Matthias Henke



Wir danken der Ernst-Krenke-Institut Privatstiftung
für die großzügige Unterstützung der Drucklegung.

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über
<http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© Vittorio Klostermann GmbH Frankfurt am Main 2015

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die des Nachdrucks und der Übersetzung.
Ohne Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, dieses Werk oder Teile in
einem photomechanischen oder sonstigen Reproduktionsverfahren zu verarbeiten,
zu vervielfältigen und zu verbreiten.

Gedruckt auf Alster Werkdruck der Firma Geese, Hamburg,
alterungsbeständig  ISO 9706 und PEFC-zertifiziert .

Satz: Mirjam Loch, Frankfurt am Main

Druck: Wilhelm & Adam, Heusenstamm

Bindung: Litges & Dopf, Heppenheim

Printed in Germany

ISSN 0563-4822

ISBN 978-3-465-03845-0

INHALT

GLADYS KRENEK: Grußwort.....	7
MATTHIAS HENKE: Einleitung	9
MATTHIAS HENKE: Neues von den Zauberbergen. Thomas Manns Zeitroman „Der Zauberberg“ und Kreneks Zeitoper „Jonny spielt auf“	13
SARA BEIMDIEKE: „Ein konzessionslos radikaler Stürmer“ – Ernst Krenek in Klaus Pringsheims Rezension zu „Jonny spielt auf“	35
MARKUS BÖGGEMANN: Mahler-Projektionen. Bruno Walter, Ernst Krenek, Thomas Mann	57
MARTIN ELSTE: Loblieder – Thomas Mann, Ernst Krenek und ihre Wertschätzung der Schallplatte	71
THOMAS SPRECHER: Little Remarks on a Great Work. Ernst Kreneks Rezeption von Thomas Manns „Josephs“-Romanen	99
KATRIN BEDENIG: Thomas Manns Exilschrift „Mass und Wert“ und Ernst Krenek als deren Mitarbeiter	119
MATTHIAS SCHMIDT: „Unangreifbar nur die Gestalt“. Thomas Mann – Ernst Krenek – Theodor W. Adorno und die Musik im „Doktor Faustus“ (1947)	135
CLAUDIA MAURER ZENCK: Michael Mann: Bratscher, Krenek- Interpret, Musik- und Literaturwissenschaftler	155
MATTHIAS HENKE: „The Mediator“ – oder General Lafayette: ein Theaterstück von Michael Mann, das zu einem Libretto für Ernst Krenek werden wollte	203

Dokumentation

Synopse: Ernst Krenek und die Familie Mann	223
Korrespondenz Ernst Krenek – Thomas Mann	235
Korrespondenz Michael Mann – Ernst Krenek	245
Korrespondenz Michael/Gret Mann – Theodor W. Adorno	263
Korrespondenz Michael Mann – Darmstädter Ferienkurse	275
Korrespondenz Michael Mann – Klaus Pringsheim	285
Klaus Pringsheim: Rezensionen zu Ernst Kreneks Werken	293
Ernst Krenek: Rezensionen zu Thomas Manns „Josephs“-Romanen	299
Ernst Krenek: Ist Oper heute noch möglich?	311
Thomas Mann: My Favorite Records	325
Ernst Krenek: [Schallplatten]-Appendix aus „Music Here and Now“.	327
Michael Mann: Der Mediator (Transkription der englischen Fassung von 1974)	331

Anhang

Siglenverzeichnis	375
Die Autorinnen und Autoren	377
Personenregister	379
Werkregister	387

Gladys Krenek

Grußwort

Willkommen! Ich wünsche Ihnen eine spannende Lektüre, wenn Sie den Band *Schönheit und Verfall – Beziehungen zwischen Thomas Mann und Ernst Krenek* lesen. Ich habe neulich Thomas Manns Roman *Doktor Faustus* auf Englisch studiert und war außerordentlich beeindruckt von der Universalität seines Sujets, das fast die Gesamtheit aller menschlichen Gefühle umfasst. Und weil er die Geschichte seines Helden, Dr. Faustus, durch den Geist der Musik mit ihrer Entwicklung präsentiert, geht sie uns nah. Mir persönlich ist sie besonders vertraut, weil ich immer wieder das Gefühl hatte, genau das zu lesen, was mein Mann (Ernst Krenek) oft über Musik gesagt und geschrieben hat.

Ich habe Thomas Mann zwei Mal getroffen. Das erste Mal im April 1948 in Pacific Palisades, California, wo er mit seiner Frau lebte. Ernst Krenek und ich sind mit meinem Auto dorthin gefahren. Krenek hat mich Thomas Mann an diesem Tag als seine Chauffeurin, aber auch als seine Studentin vorgestellt. Als wir in das Haus von Thomas Mann kamen, brachte er mir ein Glas Wasser und sagte mir, ich solle in dem Zimmer bleiben, in dem wir empfangen worden waren. Nachdem er einige paar Worte über die Bücher in diesem Zimmer gesagt hatte, verschwand er mit Ernst Krenek. Wenig später hörte ich aus der Entfernung, wie sie etwas aßen und tranken. Nach zwei Stunden brachte er Ernst Krenek zu mir zurück, und wir fuhren weg. Zwei Jahre danach habe ich Thomas Mann erneut in Pacific Palisades gesehen, aber inzwischen hatte ich einen anderen Namen angenommen – und dieses Mal, als Mrs. Ernst Krenek, war ich auch zum Tee eingeladen.

Claudia Maurer Zenck schrieb mir, dass Thomas Mann am Samstag, den 24. März 1951 in sein Tagebuch notierte: „Zum Thee Ernst Krenek und Frau, etwas lähmend. Englische Unterhaltung aus Rücksicht auf sie.“ Es ist wahr: Um diese Zeit war mein Gesprächsdeutsch fast gleich Null. Ich hätte draußen mit meinem Glass Wasser bleiben sollen.

Gladys Nordenstrom Krenek

Matthias Henke

Einleitung

„Lulu“ ist die Tragödie des Schönen, das ist gewiss die reinste und einfachste Deutung, zu der wir kommen können, aber eine Tragödie erleidet das Schöne darum, weil Schönheit sich als ein untrennbares Attribut des Verfalls manifestiert.

Ernst Krenek, Einführungsvortrag anlässlich der Uraufführung von Alban Bergs *Lulu* in Zürich, 1937

Den Nucleus des Bandes *Schönheit und Verfall* bildete eine Antrittsvorlesung, die sich bereits 2009 mit den intertextuellen Bezügen von Thomas Manns Roman *Der Zauberberg* und Ernst Kreneks Bühnenwerk *Jonny spielt auf* auseinandersetzte.¹ Ihr war seitens des Referenten und nunmehrigen Herausgebers einige Jahre früher und mehr oder weniger zufällig die simultane Lektüre der beiden Werke vorausgegangen, die den Geistesblitz evozierte, selbige als eine Art Montan-Union zu betrachten. Eine Fundstelle in Kreneks autobiografischem Buch *Im Atem der Zeit* erhärtete die Anfangsthese, schildert die Passage doch, wie intensiv der Komponist den eben erschienenen *Zauberberg* studierte, als er während eines Urlaubs in der Schweiz an seinem gleichermaßen der Bergwelt verpflichteten *Jonny* arbeitete.

Weitere in der Folge recherchierte Fakten und Dokumente zum Junktim Mann-Krenek umlagerten bald den entdeckten Kern: in einer Fülle, die bei dem Referenten den Gedanken an eine entsprechende Tagung aufkommen ließ, die denn auch vom 29. September bis 1. Oktober 2011 als Zusammenarbeit zwischen dem Ernst Krenek Institut/Donau-Universität Krems und dem Thomas-Mann-Archiv/ETH Zürich in der Kremser Minoritenkirche stattfinden konnte.² Dem Leiter des Symposiums war es zuvor gelungen,

¹ Matthias Henke: Neues von den Zauberbergen. Anmerkungen zu der bislang unbekanntem Montan-Union von Thomas Mann und Ernst Krenek, Antrittsvorlesung Universität Siegen, 28. Oktober 2009.

² Schönheit und Verfall – Beziehungen zwischen Thomas Mann und Ernst Krenek. Symposium: Krems, 29.9.–1.10.2011. Ernst Krenek Institut in Zusammenarbeit mit dem Thomas-Mann-Archiv der ETH Zürich, Konzeption und Leitung: Matthias Henke.

für sie kooperative Referentinnen und Referenten zu gewinnen, die sich ebenso bereitwillig wie und engagiert auf die von ihm unterbreiteten, teilweise doch sehr speziellen Themen einließen.

Nach dem Eröffnungsvortrag von Matthias Henke, der den Schnittmen- gen in Thomas Manns Zeitroman *Der Zauberberg* und Kreneks Zeitoper *Jonny spielt auf* nachspürte, stellte Sara Beimdieke Klaus Pringsheim, den Schwager Thomas Manns, als ebenso bissigen wie sachkundigen Kritiker Krenek'scher Opern vor, hauptsächlich aber des *Jonny*, dessen Charlotten- burger Premiere er beigewohnt hatte. Anschließend widmete sich Markus Böttger im Scheine Gustav Mahlers einer Dreiecksbeziehung, konkret der von Thomas Mann, seinem Freund Bruno Walter und Krenek: mit dem Akzent auf der Kontroverse letzterer, die im Nachgang zu einer nolens- volens gemeinsamen Veröffentlichung über den 1911 verstorbenen Kom- ponisten aufgekommen war. Martin Elste wiederum konzentrierte sich, Mann und Krenek vergleichend, in einer akribischen Studie auf die Rolle, die der Schallplatte im Leben und Denken der beiden ebenso wie in ihren Schriften zukam. Als exklusives Verhältnis, wie Thomas Sprecher in sei- nem Beitrag Schritt für Schritt herausarbeitete, könnte man dasjenige des Literaturkritikers Krenek zu Thomas Mann bezeichnen. Immerhin darf der Komponist für sich in Anspruch nehmen, mit an Sicherheit grenzen- der Wahrscheinlichkeit der einzige Rezensent gewesen zu sein, der alle der insgesamt vier *Josephs*-Romane besprach. 1937, im Kontext der Zürcher Uraufführung von Alban Bergs unvollendeter Oper *Lulu*, kam es zu einer ersten persönlichen Begegnung zwischen Thomas Mann und Krenek. Ob letzterer aber wirklich aufgrund dieses Kontaktes zu einem Mitarbeiter der Exilzeitschrift „Mass und Wert“ avancierte, überprüfte Katrin Bedening in ihrer scharf fokussierenden Untersuchung. Matthias Schmidt nun begab sich im entstehungsgeschichtlichen Dickicht von Thomas Manns *Dok- tor Faustus* auf Spurensuche, indem er die Einflüsse von Kreneks Schrift *Music Here and Now* auf den Roman der Epoche verfolgte. Im Zentrum von Claudia Maurer Zencks biografisch angelegtem Beitrag stand Michael Mann, der jüngste Sohn des Schriftstellers, der Musiker und Germanist, dessen Lebenslinien sich mit denen Kreneks vielfach kreuzten, etwa im Darmstadt der Nachkriegszeit. Im Sinn eines Koreferats sollte die Würdi- gung des letztendlich gescheiterten Librettisten Michael Mann fungieren, die abschließend Matthias Henke vornahm.

Gespräche am Rand der Kremser Tagung ermutigten deren Organisator in seinem Vorhaben, nicht nur die Beiträge des Symposiums zu publizie- ren, sondern sie gemeinsam mit den einschlägigen, von ihm recherchierten Dokumenten herauszugeben. Sie bilden das Rückgrat eines umfangreichen

Anhangs, der neben einer thematisch ausgerichteten Synchronopse vornehmlich aus Erstveröffentlichungen besteht. Zu ihnen zählen etwa die kompletten Korrespondenzen (so weit erhalten) zwischen Thomas Mann und Krenek respektive Michael Mann und Krenek, aber auch ausgewählte Briefe Michael Manns an Theodor W. Adorno, Klaus Pringsheim und Wolfgang Steinecke. Besondere Erwähnung gebührt dem Erstdruck von Michael Manns Libretto *The Mediator*, mit dem sich Krenek, nachdem der Autor ihn um dessen Vertonung ersucht hatte, intensiv beschäftigte, wie ein gleichfalls in der Dokumentation wiedergegebener Briefentwurf des Komponisten offenbart.

Der Verbund aus Abhandlungen und Dokumentation hat gewiss das Potential, der Thomas-Mann-Forschung neue Impulse zu geben, auch jenseits der bilateralen Personenkonstellation, also des musikalischen Schriftstellers hier und des literarischen Komponisten dort. So harrt das Lebenswerk von Klaus Pringsheim immer noch einer umfassenden Studie, die eine Gesamtschau seiner weitflächigen Wirkungsfelder erlaubt. Ähnliches lässt sich über Michael Mann sagen, auch wenn in seinem Fall die (aus familiären Gründen) unübersichtliche Quellenlage ein solches Unterfangen sicherlich erschwert. Innerhalb der Krenek-Forschung eröffnet *Schönheit und Verfall* ferner einen von Grund auf neuen Diskurs, dessen weiteren Etappen man gespannt entgegensehen darf. Eine dem Literaturkritiker Krenek gewidmete Spezialuntersuchung sollte zu ihnen ebenso gehören wie die Bestandsaufnahme seiner weitverzweigten Kommunikationskanäle, seiner diskreten, aber ausgeprägten Art des Networking (um einen aktuellen Begriff zu verwenden), deren imposantestes Signum das im Ernst Krenek Institut aufbewahrte Konvolut der an ihn gerichteten Briefe ist: 30.000 – in Worten dreißigtausend – an der Zahl. Schließlich könnte man den Tagungsband auch als Baustein zu der Geschichte des deutsch-amerikanischen Exils verstehen. Immerhin trägt er manches Neue zu der Erkenntnis bei, mit welcher großer Vielfalt und auf welcher mannigfachen Ebenen jene Menschen widerständig agierten, denen die Nationalsozialisten das Mal Intellektuelle eingebrannt hatten.

Die redaktionellen Anmerkungen können sich auf wenige beschränken. Zunächst auf den Hinweis, dass die Wiedergabe der Abhandlungen den Usancen der Thomas-Mann-Studien entspricht; dann auf die Mitteilung, dass der Wille zur Vereinheitlichung der Schreibweisen vor individuellen Entscheidungen der Autorinnen und Autoren Halt machte (etwa angesichts der Frage nach alter oder neuer Rechtschreibung beziehungsweise hinsichtlich der in den deutschsprachigen Ländern durchaus unterschiedlichen Regelungen); und endlich auf die Feststellung, dass die im Anhang

wiedergegebenen Dokumente möglichst authentisch, das heißt mit all ihren orthografischen oder sonstigen Unzulänglichkeiten, wiedergegeben wurden, ohne solche durch „sic!“ zu markieren – eine editorische Entscheidung, die selbstverständlich mit einer umso gewissenhafteren Korrektur einherging.

Bleibt dem Herausgeber die Freude und Ehre, Dank zu sagen. Er gilt zunächst Gladys N. Krenek, die sich seit vielen Jahrzehnten mit unerschöpflich anmutender Energie für das Werk ihres 1991 verstorbenen Gatten einsetzt und das Kremser Symposium durch ihre Anwesenheit samt einem Grußwort bereicherte; dann Frido Mann, der die Genese des Tagungsbandes mit Sympathie verfolgte und freundlicherweise die Genehmigung erteilte, die seinen Vater Michael Mann betreffenden Dokumente zu veröffentlichen. Summarisch, doch nicht weniger herzlich, sei schließlich folgenden Einrichtungen wie Personen gedankt: der Ernst Krenek Institut Privatstiftung Krems (namentlich den Damen und Herren des Vorstandes, zudem Florian Schönwiese und Clemens Zoidl); dem Thomas-Mann-Archiv der ETH Zürich (namentlich Dr. Katrin Bedenig, Angelina Immoos und Dr. Thomas Sprecher); der Monacensia, dem Literaturarchiv der Stadt München (namentlich Dr. Frank Schmitter); dem Internationalen Musikinstitut Darmstadt (namentlich Claudia Mayer-Haase und Dr. Thomas Schäfer); dem Walter Benjamin Archiv/Akademie der Künste Berlin (namentlich Dr. Gudrun Schwarz); dem Institut für Zeitungsforschung Dortmund (namentlich Beate Lücke und Gudrun Paladini); der McMaster University Library Hamilton (namentlich Rick Stapleton); dem Fischer Verlag (namentlich Dagmar Schreiber); der University of Pennsylvania Library (namentlich Nancy M. Shawcross) sowie Hsiuping Pringsheim und den MitarbeiterInnen der Handschriftsammlung in der Wienbibliothek.

Eine Danksagung eigener Art möchte ich an Eckhard Heftrich richten, dessen Thomas Mann- und Richard Wagner-Seminare an der Westfälischen Wilhelm-Universität in Münster ich als Student besuchen konnte: Veranstaltungen, deren späte, doch hoffentlich reife Frucht der vorliegende Tagungsband eben auch ist.

Matthias Henke, Universität Siegen, im März 2014

Wissenschaftlicher Beirat der Ernst Krenek Institut Privatstiftung
Kurator der 2008 in Krems eröffneten Dauerausstellung *„Ich hab’ von dem fahrenden Zuge geträumt ...“: Die Lebensreise des Ernst Krenek*

Matthias Henke

Neues von den Zauberbergen

Thomas Manns Zeitroman „Der Zauberberg“ und
Ernst Kreneks Zeitoper „Jonny spielt auf“

„Du schöner Berg!“ – mit diesem Ausruf beginnt die erfolgreichste Oper der Zwischenkriegszeit, also der Jahre zwischen 1919 und 1939 oder vielleicht richtiger: 1933. Gemeint ist die Oper *Jonny spielt auf*, die erstmals am 10. Februar 1927 über die Bühne ging, in Leipzigs Neuem Theater. Allein in den ersten beiden Spielzeiten brachte sie es auf rund 70 verschiedene Inszenierungen.¹ So verhalf sie ihrem Urheber quasi über Nacht zu internationalem Glanz und einem stattlichen Bankkonto. Dessen beinahe noch jugendlicher Inhaber, der 27-jährige Ernst Krenek, galt in Teilen der Öffentlichkeit als Provokateur. So hatte er das Publikum mit einer *Toccatà und Chaconne über den Choral „Ja, ich glaub’ an Jesum Christum“* (1922) genarrt, stammte der besagte Cantus firmus doch nicht etwa von Bach, wie der Titel suggeriert, sondern aus eigener Feder. Und in Salzburg, bei einem Konzert der Internationalen Gesellschaft für neue Musik, am 3. August 1923, verschreckte er die Hörer durch brutale, dissonant verschrägte Rhythmen, die er obendrein einem Streichquartett² anvertraut hatte. 1924 dann, zu Frankfurt am Main, in der Komödie *Sprung über den Schatten*, präsentierte er sich als eine Art Jacques Offenbach, indem er auf die lustvolle Körperlichkeit von Modetänzen wie Shimmy oder Foxtrott setzte. Hier das Erotische-Operettenhafte, dort die Avantgarde oder das Pseudosakrale: Krenek war von proteushafter Wendigkeit, Einer, der das Spiel mit den Masken beherrschte und sämtlichen Ideologien misstraute.³

¹ Claudia Maurer Zenck: Einleitung in zwei Teilen, in: dies. (Hg.): *Der zauberhafte, aber schwierige Beruf des Operschreibens. Das Musiktheater Ernst Kreneks*, Schliengen: Edition Argus 2006 (= Ernst Krenek Studien Band 2), S. 13–30, hier S. 13.

² Ernst Krenek: *Streichquartett Nr. 3 (1923)* – Paul Hindemith gewidmet, der mit seinem Amar-Streichquartett im Rahmen des og. Konzerts auch die Uraufführung übernahm (vgl. Garrett H. Bowles: *Ernst Krenek. A Bio-Bibliography*, New York: Greenwood Press 1989 [= *Bio-Bibliographies in Music* 22], S. 22).

³ Merkwürdigerweise kommentiert Adorno, Kreneks pluralistischer Stil sei keinesfalls Ausdruck einer Natur, die „mit dem Leichtsinn des Maskenspiels“ gesegnet wäre (Theodor

Erste Szene

Vorhang auf! Ein schmales Felsplateau über dem Gletscher, in der Mitte durch einen Felsen so geteilt, daß die zu beiden Seiten des Felsens befindlichen Personen einander nicht sehen können. Auftritt von links aus der Tiefe, von rechts im Niveau. Über das Plateau hinaus sieht man den Gletscher, vorn zerklüftete Eisblöcke, nach hinten zu in ungeheure Schneefelder übergehend, von Hochgebirgen umgeben. Helles Mittagslicht.

Come sopra

(Max von links unten, bleibt am Plateaurand, links vom Mittelfelsen, stehen)

Abb. 1: Krenek, *Jonny spielt auf*, T. 28–39 (zit. Anm. 5)

© Copyright 1926 by Universal Edition A. G. Wien/UE 8621

Ja, man darf sein Werk als rätselhaft bezeichnen, nicht zuletzt, weil es, wie Theodor W. Adorno anmerkte, sich dem Gesetz einer Entwicklung verweigerte, die „Zug um Zug das Gewesene ins werdende“ umsetzt.⁴

„Du schöner Berg!“ – so beginnt sie also, die Oper *Jonny spielt auf*, zu der Krenek nicht nur die Musik geschrieben, sondern auch das Libretto beigesteuert hat. Die eröffnende Invokation lässt er von Max singen, der Hauptfigur seines Bühnenwerks. Max ist nicht denn auch irgendwer, wie sich bald herausstellt, sondern ein recht erfolgreicher Komponist zeitgenössischer Musik, gewissermaßen ein Alter ego seines Schöpfers. Welcher Natur seine Klangwelt ist, verrät die Partitur von *Jonny* gleich zu Beginn: Krenek schickt der Anrufung „Du schöner Berg!“ eine Akkordkette voraus, die man als Zwölftonfeld interpretieren kann, dessen letzter, die Passage zum chromatischen Total auffüllende Baustein ein Des ist, just jener Ton, der den ersten Auftritt des Protagonisten grundiert (s. Abb. 1).⁵

W. Adorno: Zur Physiognomik Kreneks, in: *Musik und Szene*, Theaterzeitschrift der Deutschen Oper am Rhein, Jg. 2, Nr. 13, 1957/58, S. 146–151, Nachdruck in: Theodor W. Adorno – Ernst Krenek. Briefwechsel, hg. von Wolfgang Rogge, Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1974, S. 227–231, hier S. 231) – als ob das Maskenspiel sich stets mit Frivolität verbände.

⁴ Vgl. Theodor W. Adorno: Zur Deutung Kreneks. Aus einer Rundfunkrede, in: *Anbruch*, Jg. 14, Heft 2/3, Februar/März 1932, S. 42–45, Nachdruck in: Theodor W. Adorno – Ernst Krenek. Briefwechsel (zit. Anm. 3), S. 194–198, hier S. 194.

⁵ Vgl. Ernst Krenek: *Jonny spielt auf*. Oper in zwei Teilen op. 45, Text vom Komponisten (1925/1926), Klavierauszug, Wien: Universal Edition 1926 und 1954, T. 28–34.

Mithin weist Krenek Max als einen jener Komponisten aus, die man seinerzeit durch den Begriff der Atonalität oder des Expressionismus zu ‚schubladisieren‘ pflegte. Als Wegbereiter der Atonalität, will sagen eines kompositorischen Verfahrens, das der traditionellen Dur-Moll-Tonalität den Rücken kehrte, galt und gilt bekanntlich Arnold Schönberg, der 1921 – nach einem mühsamen Findungsprozess – die „Methode“ entdeckt hatte, mit „zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“ zu komponieren. Nicht zuletzt wegen dieses für die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts wesentlichen Verfahrens war Schönberg 1925 vom Preussischen Kultusministerium nach Berlin berufen worden, um dort an Akademie der Künste eine Meisterklasse für Komposition zu übernehmen. Wirklich, es liegt auf der Hand: Der Ausruf „Du schöner Berg“ ist eine von Krenek bewusst vorgenommene Metamorphose des Namens Schönberg. Die textliche Allusion dient demnach – in Tateinheit mit dem erwähnten Zwölftonfeld – als Standortbestimmung, als klingende Visitenkarte von Max, dem Komponisten.

Freilich bewahrt die Formel „Du schöner Berg“ auch ihre ganz alltägliche Bedeutung. Max sucht den „schönen Berg“ gewöhnlich auf, wenn er zu Hause, im Flachland, Probleme hat, seien sie beruflicher oder privater Provenienz. In der Einsamkeit der montanen Landschaft möchte er den nötigen Abstand zu den Niederungen des Alltags gewinnen, um Trost zu finden und schöpferische Kräfte zu sammeln. „Du schöner Berg!“ schwärmt Max denn auch bei dessen Anblick. „[Du schöner Berg!], der mich anzieht, der mich antreibt zu geh’n, fort aus der Heimat, fort von der Arbeit! Deinen Gletscher sendest du mir entgegen, groß und herrlich, weiß und strahlend im Mittagslicht.“⁶ Erholung allerdings könnte Max auch unterhalb der Baumgrenze finden: in Wäldern und Tälern, an einem See oder am Meer. Dass ihm gerade die Berge zur Rekreation dienen, ist wie jedes andere Detail in *Jonny* kein beliebig austauschbares Moment, sondern planvolle Setzung. Die Welt der Gletscher gewährt Max nämlich nicht nur Zuflucht, sie symbolisiert auf einer sprachlichen Metaebene auch sein Problem. Er, der Vertreter der Atonalität, wenn wir bei diesem unglücklichen, aber etablierten Begriff bleiben wollen, läuft nämlich Gefahr, die Bodenhaftung zu verlieren. Wie seine real existierenden Berufskollegen (beispielsweise Kurt Weill, Paul Hindemith, Hanns Eisler und natürlich Krenek) muss sich auch Max der Frage stellen, ob seine Musik nicht eine so hohe Komplexität erreicht hat, dass er ihr ästhetisches Erleben mit immer weniger Men-

⁶ Ernst Krenek: *Jonny spielt auf*. Oper in zwei Teilen, in: ders., *Das musikdramatische Werk*, 3 Bde., Wien: Österreichische Verlagsanstalt 1974, 1977 und 1990, Bd. 1, S. 99–137, hier: S. 101.

schen teilen kann und dass seine künstlerische Botschaft mehr und mehr zur Flaschenpost verkommt, um ein bekanntes Bild Adornos zu benutzen.⁷ Droht Max, in der dünnluftigen Bergeinsamkeit nicht der Sauerstoff auszugehen? Bedarf ein Künstler bei all seinen Höhenflügen denn nicht auch der Erdung, der Liebe und menschlichen Gemeinschaft? Indem Krenk die montane Kulisse des *Jonny* funktionalisiert, um die Befindlichkeit seines Protagonisten metaphorisch zu spiegeln, reiht er sich in jene europäische Dichtungstradition ein, die ihre Wurzeln in der um 1800 einsetzenden touristischen Erkundung der Schweiz hat. Dem literarischen Topos des Alpenlandes zeigte sich beispielsweise Hans Christian Andersen verpflichtet. Sein 1862 entstandenes, in den Kantonen Bern und Wallis spielendes Märchen *Die Eisjungfrau* schildert den Aufstieg und Fall des elternlosen Rudy. Ihm ist die Bergwelt der Schweiz zugleich Lebensraum und tödliche Bedrohung – eine Ambivalenz, die Andersen selbst in scheinbar nebensächlichen Passagen anklingen lässt. „Die Sonne glühte heiß“, kann man in seinem Märchen lesen, „der Schnee leuchtete so blendend und war wie mit weißlich-blauen, funkelnden Diamantenblitzen übersät. Zahllose Insekten, vor allem Falter und Bienen, lagen haufenweise tot im Schnee, sie hatten sich zu hoch nach oben gewagt, oder der Wind hatte sie hergetragen, bis sie in dieser Kälte das Leben aushauchten.“⁸ Analog zu Andersen interpretiert Krenk die Bergwelt ebenfalls als Sinnbild des menschlichen Daseins: hier wie dort gibt es atemberaubende Schönheiten, hier wie dort droht aber auch das Verderben, sei es durch Absturz oder Ersticken.

Indem er der siebenten Szene seines Bühnenwerks märchenhafte Züge verleiht, scheint Krenk dem dänischen Dichter erneut zu folgen. Sie, die sogenannte ‚Gletscherszene‘, korrespondiert mit dem ersten Bild der Oper („Du schöner Berg“), innerhalb dessen Max einer jungen Dame namens Anita begegnet. Man verstrickt sich in ein Gespräch. Stellt fest, dass auch Anita vom Fach, nämlich Sängerin, ist. Verliebt sich. Bezieht eine gemeinsame Wohnung. Und arbeitet zusammen – mit dem Erfolg, dass Max bald eine neue Oper schreibt, deren spektakuläre Uraufführung immerhin in Paris stattfindet, zudem mit Anita als Primadonna. Wahrlich, jetzt könnte alles zum Besten stehen! Wenn, ja wenn der publikumsscheue Komponist seine Anita nicht allein zur Uraufführung hätte fahren lassen. Und wenn

⁷ „Sie [die neue Musik] ist die wahre Flaschenpost.“ (Theodor W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik* [1949], hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1975 [= *Gesammelte Schriften*, Bd.: 12], S. 126).

⁸ Hans Christian Andersen: *Die Eisjungfrau*, in: ders., *Sämtliche Märchen*, 2 Bde., aus dem Dänischen übertragen von Thyra Dohrenburg, hg. von Erling Nielsen, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980, Bd. 2, S. 259–320, hier S. 270.

die Sängerin in Paris (ja, ausgerechnet hier, in der ‚Stadt der Liebe‘, wenn man das Klischee bemuhlen will) nicht fremdgegangen wäre. Als Max seiner Geliebten auf die Schliche kommt, bricht für ihn eine Welt zusammen. Voller Verzweiflung sucht er wieder einmal den Gletscher auf, nun aber, um in dessen Spalten den Tod zu finden. Just in diesem Moment verkehrt sich die Handlung ins Märchenhafte; und es dürfte kein Zufall sein, dass Krenek diesen Vorgang in jener Szene (nämlich der siebenten) stattfinden lässt, der die Zauberzahl Sieben zugewiesen ist:

Der Gletscher beginnt hier laut Regieanweisung „von innen her mysteriös“ zu leuchten, ja, sogar zu sprechen – ein Part, den Krenek dem Chor überantwortet: „Wer stört unsre Ruh? / [...] Ewig, ewig ist unser Gang, unbeirrbar unser Wesen. / Glucklos und leidlos, ohne Schmerz und Freuden ziehen wir vom Himmel in die Erde, ins Nichts, ins Nichts, Ewigkeiten lang.“⁹ Maxens Ansinnen, im ewigen Eis Ruhe zu finden, weisen die Stimmen des Gletschers denn auch wegen der Unvereinbarkeit der Sphären zurück. Weil er ein Mensch sei, also der organischen Welt angehöre, müsse er leiden, sei er endlich, könne er nur den Raum füllen, der ihm gegeben sei, solle er zurück ins Leben.¹⁰

Die märchenhafte ‚Gletscherszene‘ erheischt einen weiteren intertextuellen Exkurs. Sie korrespondiert nämlich mit dem 1912 uraufgeführten Bühnenwerk *Der ferne Klang*, das musikalisch und textlich auf Franz Schreker zurückgeht, bei dem Krenek von 1916 bis 1922 Komposition studiert hatte. Wie in *Jonny* steht auch hier ein Komponist im Mittelpunkt. Er, von Schreker Fritz genannt, verkörpert einen rastlos, letztendlich aber vergeblich Schaffenden, der seine Liebe zu opfern bereit ist, um die von ihm wahrgenommenen Auditionen in Noten zu fassen. Gleich im ersten Akt trennt er sich mit erschreckender Rücksichtslosigkeit von Grete, seiner Braut. Tief getroffen, flieht die Verlassene in einen nächtlichen Wald, wo sie den Tod zu finden hofft. Nun aber geschieht eine Art Wunder, dem vergleichbar, welches Max in der ‚Gletscherszene‘ widerfährt. Allerdings ist es kein Zauberberg, sondern ein verklärt leuchtender Zauberwald, der Grete von dem geplanten Freitod abhält. Wichtiger als die situative Übereinstimmung der beiden Szenen ist jedoch die Tatsache, dass Schreker und Krenek zwei Gattungstraditionen überblenden: die der Märchenoper, für die exemplarisch Alexander Zemlinskys Bühnenwerk *Es war einmal* angeführt sei, und die der Künstler-, speziell der Komponistenoper, für deren Typus etwa Richard Wagners *Meistersinger* oder Hans Pfitzners *Palestrina* stehen. Das Märchenhafte, könnte man sagen, unterminiert im *Fernen*

⁹ Krenek, *Jonny* spielt auf (zit. Anm. 6), S. 124f.

¹⁰ Ebd., S. 125.

Klang ebenso wie in *Jonny* das Realistische oder vorsichtiger formuliert: das Pseudo-Realistische. Hier wie dort vermählen sich also Welt und Scheinwelt, Wirklichkeit und Surrealität.

Doch zurück zum „schönen Berg“, dem montanen Kraftfeld von Max. Es eröffnet Krenek nicht nur die Möglichkeit, die Handlung emblematisch zu verdichten. Es grundiert auch jene dramatische Zuspitzung, die für ein Opernlibretto, das ja meist nur zwanzig, dreißig Druckseiten umfassen darf, unabdingbar ist. Der Gletscher, aber auch die von Krenek für seinen Protagonisten Max geschaffene Musik, weisen den „Gletschermenschen“¹¹ als einen Vertreter der Hochkultur aus. Ihr dialektisches Gegenbild wäre die Kultur der ‚Niederungen‘, des Alltags wie des Populären. Als deren Repräsentanten führt Krenek nun Jonny ein, die Titelfigur seiner Oper, einen Geige und Saxophon spielenden Jazzmusiker. „Jazz“ ist hier allerdings nicht im heutigen Sinn zu verstehen, nämlich als eine stark von der Improvisation lebende Kunst, sondern mit auskomponierter, amerikanischer Unterhaltungsmusik gleichzusetzen: mit den Modetänzen der 1920er Jahre, unter ihnen der Foxtrott und der aus ihm hervorgegangene Shimmy. Sie setzen sich nicht nur durch ihre gerade Taktart von der eben vergangenen Ära des Walzers ab, sondern vor allem auf Grund ihrer vitalen Bewegungsmuster, die unverhüllt an sexuelle Praktiken erinnern. Wie der Kulturhistoriker Wolfgang Schivelbusch in seinem 2001 erschienenen Buch *Die Kultur der Niederlage* dargestellt hat, seien die aus Amerika importierten Tänze besonders den Deutschen recht gewesen, um sich nach Weltkrieg und Inflation den Frust gewissermaßen von der Seele zu tanzen.¹² Der 1906 geborene Klaus Mann, der 1924 ins Berliner Nachtleben eintauchte, schildert in seinem Lebensbericht *Der Wendepunkt* entsprechende Eindrücke:

Millionen von unterernährten, korrumpierten, verzweifelt geilen, wütend vergnügungssüchtigen Männern und Frauen torkeln und taumeln dahin im Jazz-Delirium. Der Tanz wird zur Manie, zur idée fixe, zum Kult [...]. Ein geschlagenes, verarmtes, demoralisiertes Volk sucht Vergessen im Tanz. Aus der Mode wird die Obsession; das Fieber greift um sich, unbezähmbar, wie gewisse Epidemien und mystische Zwangsvorstellungen des Mittelalters. Die Symptome der Jazz-Infektion, die Zeichen der hüpfenden Sucht lassen sich im ganzen Land bemerken; am gefährlichsten betroffen aber ist das schlagende Herz des Reiches, die Hauptstadt.¹³

¹¹ Krenek, Jonny spielt auf (zit. Anm. 6), S. 103.

¹² Vgl. Wolfgang Schivelbusch: Der Tanzboden der Inflation und die Girlmaschine, in: ders., *Die Kultur der Niederlage. Der amerikanische Süden 1865, Frankreich 1871, Deutschland 1918, Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuchverlag 2003*, S. 319–327.

¹³ Klaus Mann: *Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1994, S. 143 f.

Die Entscheidung, den elitären Komponisten Max mit dem Jazzmusiker Jonny zu konfrontieren, eröffnete Krenek die Möglichkeit, mit differenten musikalischen Idiomen aufzuwarten. So konnte er hier die versponnen-elitäre Welt von Max mit harmonisch instabilen Akkorden und sinfonischem Gewebe aufleben lassen, und dort die Chance nutzen, auf der Bühne eine Jazzband samt Schlagzeug und Templeblocks zu platzieren, um den Fox-trotts oder Shimmys von Jonny die typischen Akzente zu verleihen. Aber es ging Krenek weniger um die Fassaden von Atonalität und Jazz. Er, der an der Wiener Universität bei Heinrich Gomberz Philosophie studiert und mit besonderem Interesse dessen Heraklit-Vorlesungen besucht hatte (IAZ 1999, 216–217), setzte sich in seiner Oper offenkundig auch das Ziel, einen aktuellen philosophischen Diskurs aufzugreifen. 1918 war der erste Teil von Oswald Spenglers monumentalem Werk *Der Untergang des Abendlandes* erschienen, das den Subtitel *Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte* trug. 1922 folgte der ebenfalls sehr umfangreiche zweite Band.¹⁴ Trotz ihrer komplexen Sprache und des nicht eben geringen Reflexionsniveaus fand Spenglers Schrift eine erstaunlich schnelle wie auch weite Verbreitung – die dicht nacheinander publizierten Neuauflagen bezeugen dies. Krenek dürfte Spenglers oft nur schlagwortartig rezipiertes Opus summum gekannt haben, zumal ihm die Geschichtsphilosophie dieses Denkers wenigstens in ihren Eckpunkten vertraut war.¹⁵ Jedenfalls hing Spengler wie der von Krenek geschätzte Heraklit einem zyklischen oder morphologischen Geschichtsmodell an, das etwa die Kultur respektive die Kulturen als Lebewesen begriff, welche wachsen und vergehen. Und auch Spenglers Dichotomie Leben versus Vernunft, dargelegt in einem Parergon zu *Untergang*, dürfte Krenek interessiert haben. „Wir glauben nicht mehr an die Macht der Vernunft über das Leben“, lautet ein entsprechendes Oxymoron Spenglers. „Wir fühlen, daß das Leben die Vernunft beherrscht.“¹⁶

Kreneks Bühnenwerk *Jonny* rekurriert die Fragestellungen des Geschichtsphilosophen – freilich nur in nuce, wie es eben der Rahmen einer Oper zulässt. Könnte man in Max, dem „Gletschermensch[en]“, denn nicht die Personifizierung des alten, kulturell vereisten Europas sehen, dessen

¹⁴ Oswald Spengler: *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, 2 Bde., 1. Bd.: *Gestalt und Wirklichkeit*, Wien: Braumüller 1918, 2. Bd.: *Welthistorische Perspektiven*, München: C. H. Beck 1922.

¹⁵ Im Kontext der Weltwirtschaftskrise von 1929 führt Krenek aus: „Ich stimme [Oswald] Spenglers Deutung dieser Dinge durchaus zu, derzufolge, wenn ich mich halbwegs richtig erinnere, Geld ein so abstrakter Begriff geworden ist, daß es sein eigenes, teuflisches Lebensmuster entwickelt hat, welches sich der Kontrolle derer, die es geschaffen haben, entzieht.“ (IAZ 1999, 836)

¹⁶ Oswald Spengler: *Preußentum und Sozialismus*, München: C. H. Beck 1919, S. 82.

falsch verstandenes Traditionsbewusstsein zu einer geistigen Lähmung und schließlich zum Ersten Weltkrieg geführt hatte? Sind die Oper und die hochindividuelle expressionistische Musik à la Max nicht verstaubte Relikte der Geschichte, Begleiterscheinungen des abendländischen Untergangs? Hingegen Jonny und der Jazz: Sie sind gleichsam Zeugen einer erstarkenden Kultur, einer im Aufstieg befindlichen Kunst, die auch die Massen mitzureißen vermag. „Es kommt die neue Welt [...] mit Glanz und erbt [...] Europa durch den Tanz!“¹⁷, heißt es denn auch im Schlusschor der Krenek'schen Oper.

Spenglers Dichotomie Vernunft versus Leben sieht sich auch in den Bühnenfiguren Max und Jonny selbst verkörpert. Der intellektuelle Komponist, der ständig über Beziehungsprobleme nachdenkt, kann nicht verhindern, dass seine Lebensgefährtin Anita ihn betrügt, ja, er treibt sie gewissermaßen in die Liaison, weil er ihr jeden Freiraum nimmt. Jonny, der sinnliche Gegenspieler von Max, reflektiert seine Beziehungen nicht, sondern lebt sie, nimmt sich die Früchte, wo immer sie auch fallen. Und während Max über sein Dasein grübelt und voller Selbstzweifel steckt, *fühlt* Jonny, zeigt er sich selbstbewusst und authentisch. Oder um es mit den Worten Spenglers zu sagen: Max, der vernunftbetonte „Gletschermensch“, ist der Prototyp eines „erstarrte[n] Schicksal[s]“¹⁸, während der Tanzmusiker Jonny seine Existenz als einen ständig sich verändernden Organismus wahrnimmt. Einen übereinstimmenden Gedanken legt Krenek jedenfalls seiner Protagonistin Anita in den Mund, die auf dem Höhepunkt ihrer Beziehungskrise mit Max dessen Defizite anspricht: „Das Leben, das du nicht verstehst, es ist Bewegung, und darin ist es Glück. Darin du selbst sein, das ist alles. In jedem Augenblick [...]“¹⁹

Eine weitere Dichotomie in *Jonny* lässt sich an den beiden Zeitmodellen der Schauplätze ablesen. Oben, auf den Bergen, am Gletscher, gibt es eine Art Zeitlosigkeit. Hier tönt es märchenhaft „Es war einmal“. Hier kann der Mensch angesichts der Natur das Ewige ahnen. Unten, im Tal, geht's weniger abgeklärt zu, nämlich kleinlich und vermessen. Hier schaut der Manager Anitas, nervös auf- und ablaufend, so die Regieanweisung, „andauernd“ auf die Uhr.²⁰ Und selbst der „Gletschermensch“ Max wird hier vertaktet, muss sich dem Diktat der Chronometer beugen. Als er in

¹⁷ Ebd., S. 137.

¹⁸ Vgl. Oswald Spengler: *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte* [1923], Bd. 1: *Gestalt und Wirklichkeit*, München: Deutscher Taschenbuchverlag 1972, S. 224.

¹⁹ Krenek, *Jonny* spielt auf (zit. Anm. 6), S. 120.

²⁰ Ebd., S. 104.