**(59) Texte 5: Abschied von Österreich – Ernst Krenek: *Im Atem der Zeit***

Das Plakat, mit dem 1927 für Ernst Kreneks Oper *Jonny spielt auf* geworben wurde, zeigt einen farbigen Saxophonisten: einen typischen Jazzmusiker in charakteristischer Spielhaltung, das Knie angewinkelt, den Körper leicht vorgebeugt. In stereotypisierter Abwandlung: mit platter und krummer „jüdischer“ Nase, mit Ohrring und überdimensionierten Wulstlippen, auf dem wolligen Schädel einen langgezogenen, grotesk-eleganten Zylinder balancierend und am Frackrevers mit einer plakativ-auffälligen, mit dem Davidstern verzierten weißen Rosette geschmückt, kehrt dieser Jazzsaxophonist auf dem Plakat wieder, mit dem im Mai 1938 in Düsseldorf für die berüchtigte nationalsozialistische Ausstellung *Entartete Musik* geworben wird.[[1]](#footnote-1) Kein Zweifel: Krenek, ein musikalischer Avantgardist, der, während diese Ausstellung gezeigt wurde, in England bzw. Holland um das Visum zur Einreise in die USA kämpfte, war zur Zielscheibe des nationalsozialistischen ‚rassistischen‘ Antisemitismus geworden. Für die Nationalsozialisten war er der Inbegriff der „frechen jüdisch-negerischen Besudelung“ deutscher Kulturgüter.[[2]](#footnote-2)

Ernst Krenek ist heute einer breiteren Öffentlichkeit nicht bekannt. Darin unterscheidet er sich nicht von den anderen Komponisten seiner Generation, die nach 1933 den deutschen Machtbereich verlassen mussten bzw. als Vertreter „entarteter Kunst“ stigmatisiert wurden: Arnold Schönberg, Kurt Weill, Erich Wolfgang Korngold, Hanns Eisler, Paul Dessau, Paul Hindemith, Karol Rathaus, Hans Gál.[[3]](#footnote-3) Auch von ihnen ist oftmals nur der Name bekannt, in weit geringerem Maße ihr musikalisches Werk. Kreneks Welterfolg, die Oper *Jonny spielt auf*, die es 1927, im Jahr der Uraufführung, zum Rekord von 421 Aufführungen an 45 deutschen Bühnen gebracht hatte und bis 1929 an 70 europäischen Opernhäusern nachgespielt worden war, ist seit vielen Jahrzehnten nahezu vollständig von den Spielplänen verschwunden.

Krenek, geboren am 23. August 1900 in Wien, war Schüler von Franz Schreker und wechselte mit Schreker von Wien nach Berlin. Enge Beziehungen bestanden zu den Schülern Schrekers: zu Karol Rathaus, Max Brand, Alois Hába, Jascha Horenstein. Krenek hatte aber auch Verbindungen zu Busoni, zu Hindemith und Webern, zu Paul Bekker, Generalintendant in Kassel und einer der führenden Musikkritiker der Weimarer Republik, zum Komponisten und Pianisten Arthur Schnabel, zu Eduard Erdmann, ebenfalls einem Pianisten, zu Darius Milhaud und zu Strawinsky. Er verkehrte mit Hanns Eisler, wenngleich der persönliche Kontakt flüchtig blieb, und mit Alban Berg. Im Hintergrund stand, spätestens seit Beginn der 30er Jahre, die überragende Autorität von Arnold Schönberg.[[4]](#footnote-4) – Das sind einige Namen von Komponisten, Dirigenten und Instrumentalisten, die in Kreneks Autobiographie auftauchen.

Kreneks Interesse galt nicht nur der modernen Musik. Er hatte Kontakte zu Adorno und Bloch, mit Adorno führte er einen intensiven Briefwechsel.[[5]](#footnote-5) Zusammen mit Willi Reich war er Herausgeber und Autor eines musikpublizistischen Periodikums, der Zeitschrift *23*. Er gehörte zu den wenigen Intellektuellen, die Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* unmittelbar nach dem Erscheinen (1928) zur Kenntnis nahmen.[[6]](#footnote-6) Zu den von Krenek in unterschiedlichen Periodika rezensierten Autoren gehören Ernst Weiß, Bert Brecht, Max Brod, Alfred Döblin, Klaus Mann, Alfred Polgar, Soma Morgenstern, Ulrich Becher, Hermann Kesten, Joseph Roth, Ernst Waldinger, Konrad Merz.[[7]](#footnote-7) Für die *Frankfurter Zeitung* schrieb er u.a. einen Beitrag zu Brechts „Zur Soziologie der Oper“, der allerdings ungedruckt blieb.[[8]](#footnote-8) In Wien gehörte Krenek zum engsten Kreis um Karl Kraus. Er war mit Rilke und Kokoschka bekannt; aufgrund der Ehe mit der Bildhauerin Anna Mahler, seiner ersten Frau, hatte er Verbindung zu Franz Werfel und Alma Mahler-Werfel. Er rezensierte die Anfangsbände von Thomas Manns *Josephsroman*, im amerikanischen Exil entwickelte sich ein intensiver Kontakt. Der Komponist Adrian Leverkühn im *Doktor Faustus* trägt vermutlich nicht nur Züge von Schönberg, Nietzsche und anderen, sondern auch von Krenek – so wie Krenek sich offenbar mit Leverkühn identifiziert hat.[[9]](#footnote-9)

Von wirklichen „Freundschaften“ kann dabei nur in wenigen Fällen gesprochen werden. Krenek war eine problematische, zwiespältige Persönlichkeit. Für ihn scheint es typisch gewesen zu sein, Kontakte aufzubauen, sie aber schnell wieder einschlafen zu lassen. Er selber spricht wiederholt von „Unsicherheit“ bzw. „gesellschaftlichem Ungeschick“. Die Formulierung trifft nicht den Sachverhalt. Avantgardismus und Konservativismus vermischten sich in seiner Person. Dabei kam es immer wieder zu Entgleisungen und zur Verletzung von Menschen, die ihm nahestanden. – Kreneks intellektuelle Neugier war enorm. Wie Brecht postulierte er den ständigen Neuanfang, den „Richtungswechsel“. Seine Umorientierungen waren im Kern experimentierende, reflektierende Aneignungen von Unbekanntem: Erprobungen neuer künstlerischer Möglichkeiten. Die Schattenseite war der Prozess schneller Distanzierung. Musikalische Formen, die kurz zuvor entwickelt worden waren, wurden wenig später zugunsten anderer verworfen.

In den theoretisch-publizistischen Arbeiten ist Krenek ein hervorragender Stilist. Er verfügt über eine klare, sachliche, geschliffene Diktion. Das publizistische Œuvre ist umfangreich, heute allerdings nur zum Teil zugänglich.[[10]](#footnote-10) Manches Urteil ist zeitgebunden; nichtsdestoweniger steht Kreneks Rang außer Zweifel. Er war, wie es in einer Würdigung zu seinem 90. Geburtstag heißt, auf außergewöhnliche Art und Weise „musicus doctus“ wie „poeta doctus“.[[11]](#footnote-11)

Bei Erscheinen von Kreneks Autobiographie war die Resonanz verhalten.[[12]](#footnote-12) Anlass war, dass die Häufung prominenter Namen fast zwangsläufig den Eindruck von Geltungssucht evoziert. Ausschlaggebend war jedoch die Art, wie Krenek über Personen sprach, die ihm im privaten oder im kollegialen Umfeld einmal nahe gestanden hatten: mal ein Detail ihrer Physiognomie in den Vordergrund rückt, mal sie abschätzig karikiert. Man empfand dieses Vorgehen als anstößig. Dieter Hildebrandt formulierte seine Ablehnung mit den Worten „Mehr autistisch als artistisch“.[[13]](#footnote-13) Er sprach von „Peinlichkeiten, Invektiven und Entblößungen“ und setzte Krenek mit dem Herrn Pococurante in Voltaires *Candide* in Bezug: „Dieser Mensch muss ein Genie sein, nichts kann ihm gefallen!“

***Im Atem der Zeit –* eine Exilautobiographie**

*Im Atem der Zeit* entstand zwischen 1942 und 1952 in Kreneks amerikanischen Exil.[[14]](#footnote-14) Der Anlage nach handelt es sich um eine „Exilautobiographie“. Sie läuft auf einen zentralen Moment zu: den „Abschied von Österreich“.

Die Exilautobiographie steht in einer Tradition, die auf Ovids *Tristien* zurückgeht.[[15]](#footnote-15) Sie ist geprägt von einem charakteristischen Grundgestus: der Klage über den Verlust der Heimat und die Isolation in der Fremde.[[16]](#footnote-16) Ovid war von Augustus auf die Krim verbannt worden, in das „düstere“, „barbarische Pontien“, das Land fern von Rom, dem „Zentrum der Welt“. Die Exillandschaft, die Krenek immer wieder erwähnt: das „trost- wie kulturlose St. Paul, Minnesota“, weist unverkennbar die gleichen Konturen auf wie Ovids Pontien. An Licht und Sonne mangelt es auf Krim nicht wie in Minnesota oder in Kalifornien, wo Krenek von 1947 an lebt. „Dunkel“ und „kulturlos“ sind beide Landschaften, weil dies der Seelenlage der Exilierten entspricht.

Die Notwendigkeit, unter dem Druck der politischen Umstände die Heimat zu verlassen, wird von Krenek wie von nahezu allen Exilautoren als ein irreversibler existenzieller Einschnitt dargestellt, der das Leben in ein „Vorher“ und ein „Nachher“ gliedert: bei Krenek in die „glücklichen Tage in der fernen Heimat“ – gemeint ist Österreich – und in das „trostlose“ gegenwärtige Leben in den USA. Die Situation ist niederdrückend, und in dieser Weise wird der Sachverhalt formuliert. Der Exilant fühlt sich vom Vaterland „verstoßen“; heimatlos pendelt er zwischen den Welten. Es überlagern sich differente Wahrnehmungsformen: Rückblicke wie Bezüge auf die aktuelle Situation. Auch wenn der Krieg in der Zwischenzeit beendet ist und der Exilant sein Heimatland bereits wieder besucht hat, wie Krenek es in seiner Autobiographie erwähnt, so ist dies doch nicht gleichbedeutend mit dem Ende des „Exils“. Für den, der die Heimat unter Zwang verlassen musste, findet das Exil niemals ein Ende. Die Traumata haben bleibenden Charakter. – Mit dieser Haltung steht Krenek nicht allein. Hilde Spiel z.B. stellt den Teil ihrer Autobiographie, der die Rückkehr nach Österreich zum Thema hat, unter die Frage *„Welche Welt ist meine Welt?“*,[[17]](#footnote-17) eine Formulierung, die die Unabgeschlossenheit, die Fortdauer des Exils, in Worte fasst.

Für Schriftsteller und Publizisten ist das Exil eine Vertreibung „aus der Sprache“. Exilierung, Sprache und „Dichterberuf“ (Max Herrmann-Neiße) bilden dabei eine Einheit. Die Wirkung, die die Exilierung auf den Künstler auslöst, schlägt sich in der Anklage nieder, „von der Heimat verstoßen zu sein“. Wie seine Gefährten versteht Krenek das Exil als gewaltsame, fortwirkende Erschütterung der Identität. Sein Idiom, die Musik, mag aus der Sicht Außenstehender national nicht gebunden sein. Nichtsdestoweniger ist er dem eigenen Empfinden nach durch die Exilierung seiner „eigenen Welt“, seines Künstlertums, beraubt worden. Wie Marsyas ist ihm die Haut bei lebendigem Leibe abgezogen worden. Seine Klagen, Aufschreie, Anklagen, Verwünschungen, Beschuldigungen nehmen kein Ende. – *Im Atem der Zeit* ist nach diesen Gesetzen aufgebaut. Im Kern handelt es sich um ein ideelles Konstrukt. Es ist widersprüchlich und parteiisch. Authentizität ist nur zum Teil angestrebt.

*Im Atem der Zeit* trägt den neutralen, gleichsam anonymisierenden Untertitel „Erinnerungen an die Moderne“. In sechs Abschnitten stellt Krenek seinen künstlerischen Werdegang dar: die Kindheit und Jugend in Wien, die Übersiedlung nach Berlin und die Heirat mit Anna Mahler, die Zeit der musikalischen Erfolge in der Weimarer Republik, die zweite Heirat mit Bertha Herrmann und den Wechsel zurück nach Wien. Das sechste Kapitel, das Schlusskapitel, setzt ein mit der Ächtung Kreneks durch das Dritte Reich; der Endpunkt, auf den die Autobiographie zuläuft, ist überschrieben: „11. Oktober 1937: Abreise aus Wien“.

Dieser Schlussabschnitt wird nüchtern, lakonisch, mit einer Prolepse eingeleitet:

„Wir verließen Wien am 11. Oktober mit dem Nachmittagszug“ (S. 1100).

Der sprachliche Gestus unterstreicht die lebensgeschichtliche Bedeutung des Moments. Um sie noch prägnanter hervorzuheben, werden zwei Objekte: die Tagebücher Franz Kafkas und das Gebetbuch, mit diesem Datum in Verbindung gestellt:

„Ungefähr eine Stunde, bevor wir die Wohnung verlassen mußten, verspürte ich plötzlich den Drang, nach dem letzten Band meiner Kafka-Ausgabe zu greifen, den Tagebüchern und Betrachtungen, und ich notierte rasch einige der fragmentarischen Eintragungen, die früher bereits meine Aufmerksamkeit erregt hatten, weil ich glaubte, daß ich sie vielleicht auf der Reise gern vertonen würde. Das tat ich auch, und ich begann mit der Komposition auf unserem Schiff [...] und schloß sie am Neujahrstag 1938 in Hollywood ab. Der kleine Zettel, auf den ich mit Bleistift die Texte geschrieben hatte, ruht bis heute zwischen den Blättern meines katholischen Gebetbuches.“ (S. 1100 f.)

Die Tagebücher Kafkas finden an dieser Stelle Erwähnung, weil sie für Krenek ein Gegenstand von existenzieller Bedeutung sind, ebenso das Gebetbuch. Zwischen den Tagebüchern und dem Gebetbuch wird eine zusätzliche Verbindung hergestellt: Krenek plant, die Kafka-Tagebücher zu vertonen. Er steckt sich deshalb die Notizen, die Grundlage der kompositorischen Arbeit sind, *in das Gebetbuch*. Anschließend wird das Schiff mit Namen benannt, auf dem die Überfahrt erfolgt: die „De Grasse“. Es folgt eine Prolepse: die Erwähnung, dass die kompositorische Arbeit „am Neujahrstag 1938 in Hollywood“ beendet werden wird. Damit ist symbolisch der „Übergang in eine andere Welt“ vollzogen: in das „Totenreich des Exils“[[18]](#footnote-18).

Krenek vermischt an dieser Stelle zwei biographische Fakten, ohne dass der Leser es zu erkennen vermag. Er unternahm *zwei* Reisen in die USA: die erste im Oktober 1937 – sie wird hier angesprochen – und die zweite im August 1938, nach dem „Anschluss“ Österreichs. *Erst mit der zweiten Reise begann das Exil,* und entsprechend hat Krenek den Sachverhalt auch in den Briefen an Friedrich T. Gubler beschrieben.[[19]](#footnote-19) Zuvor hatte Krenek keinen Grund, Österreich zu verlassen. Er war ein überzeugter Anhänger Schuschniggs und der „Vaterländischen Front“ und befürwortete den klerikal-faschistischen Staat.[[20]](#footnote-20) Indem der Akzent auf die Abreise im „Oktober 1937“ gelegt wird, wird dieser Sachverhalt in den Hintergrund gerückt. – Ein ähnlicher Kunstgriff ist auch an anderer Stelle zu verzeichnen. Das 5. Kapitels (S. 781) setzt mit einer auffälligen Prolepse ein: einem Sprung aus dem Jahr 1928 in das Jahr 1951, in die Erzählzeit. Das vorangehende Kapitel hatte mit der *Jonny*-Premiere, der zweiten Ehe (mit Berta Herrmann) und der Rückkehr nach Wien geendet. Indem unmittelbar anschließend auf das *Scheitern der Ehe* mit Berta Herrmann hingewiesen wird, gewinnt der „Abschied von Wien“ zugleich die Bedeutung auch eines *persönlichen* Scheiterns. *Die Anklage gegen das Dritte Reich* verwandelt sich auf diese Weise unter der Hand in eine *Selbstanklage*.

**Invektiven, Selbstentblößungen, antisemitische Charakteristiken**

Wie verhält es sich mit den von Dieter Hildebrandt apostrophierten „Peinlichkeiten“ und „Selbstentblößungen“? – Wer den Blick auf diesen Aspekt richtet, stößt wiederholt auf Unerfreuliches. Immer wieder wird der distanzierte, objektivierende Stil, der die Autobiographie über weite Strecken auszeichnet, durch Vulgarismen und arrogante Entgleisungen unterbrochen. Krenek formuliert hier in eitlem, herabsetzendem Duktus. Er skizziert Freunde und Bekannte mit ätzender Schärfe und fast schon manieristischer Anmaßung. – Zwei Passagen: eine Bemerkung über seinen Lehrer Schreker und eine weitere über Kreneks musikalischen Konkurrenten Hindemith, sind charakteristisch für dieses Vorgehen:

„Die Musik, in die Schreker seine *Tagträume einer verlängerten Pubertät* kleidete, war dementsprechend schwelgerisch, von Klangfülle übersättigt, eine Art aufgebauschter Kreuzung von Debussy und Puccini mit einer Spur von modernistischem Wiener Raffinement“ (S. 160; Hervorhebung – F.T.).

„Ich betrachtete ihn [Hindemith] wie einen sehr tüchtigen, aber derben und ungehobelten Schulkameraden, *der zwei Klassen höher war als ich*. Vor seinem Können und seiner Leistungsfähigkeit hatte ich gebührenden Respekt, aber gleichzeitig hatte ich das Gefühl, daß ich ihm *in den subtileren Angelegenheiten* *der Kultur und des Geistes* überlegen war, und ich dachte, er müsse gespürt haben, dass ich dieses Gefühl hatte, *und das tat mir leid und er mir auch*, und auch, daß ich es nicht ändern konnte [...]. Ich kann durchaus nicht sagen, ob ihm all diese Verwicklungen bewußt waren, und ich neige natürlich dazu, *seinen Verstand als zu primitiv darzustellen, als daß er solche feinen psychologischen Nuancen hätte einschätzen können*, aber ich kann mich irren, *und es mag mehr dahinterstecken*, als man auf den ersten Blick sieht“ (S. 332 f.; Hervorhebungen – F.T.)

Da Krenek, wie seine Aufsätze und Rezensionen zeigen, über ein eminentes Sprach- und Stilgefühl verfügt, ist es keine Frage, dass die Wahl der Stillage wie des Kontextes, in dem die Urteile stehen, mit Absicht geschieht. Krenek will andere demaskieren, kompromittiert sich aber selbst.

Krenek scheut nicht vor sexuellen Denunziationen zurück – etwa, wenn er die Erinnerung an seine erste Frau mit der Erwähnung der gewiss problematischen Gestalt ihrer Mutter Alma Mahler-Werfel verbindet, dabei – wie er suggeriert: entschuldigend – die im Hause herrschende Libertinage, aber ebenso das „jüdische Blut“ *Gustav Mahlers* ins Spiel bringt:

„*Es mag sein*, daß das jüdische Blut, das Anna von ihrem Vater geerbt hatte – ihre Mutter war so ‚arisch‘ *wie nur möglich* –, die vorzeitige Reife bewirkt hatte, die *bei Orientalen gewöhnlich zu finden ist*. Die Atmosphäre des Hauses war zudem nach Mahlers Hinscheiden sexuell höchst stimulierend, *um es vorsichtig auszudrücken*. Fast noch im Kindesalter schien Anna die Gewohnheit entwickelt zu haben, sich in die Liebhaber ihrer Mutter zu verlieben, *deren es nicht wenige gab*“ (S. 393, Hervorhebung – F.T.).

Das intellektuelle Niveau regrediert; Krenek operiert mit zielgerichteten Tabuverletzungen.[[21]](#footnote-21)

Bei der Beschreibung prominenter Bekannter rückt Krenek mit bestürzender Arroganz physische oder physiognomische Merkmale in den Vordergrund. Die Art und Weise, wie er dabei mit Neben- und Untertönen spielt, ist infam, zumal er sich Anschein gibt, als würdige er unvoreingenommen das musikalische Können des Betreffenden. Ein Beispiel ist das Porträt des Pianisten Walter Gieseking:

„Der korpulente Mann *mit dem nahezu idiotischen Gesichtsausdruck* war eine recht paradoxe Erscheinung, denn niemand hätte geglaubt, daß dieser phlegmatisch aussehende Teutone bei der Darbietung der morbiden, eleganten, pianistischen Träume Debussys und Ravels eine fast einzigartige Zartheit und Empfindsamkeit an den Tag legen würde. Seine phänomenale Musikalität war etwas wie ein unbewußter Wesenszug. Ich erinnere mich, daß ich ihn einige Jahre vorher bei Schreker in Berlin kennengelernt hatte, als er zum Erstaunen der Zuschauer *einige komplizierte moderne Stücke* vom Blatt spielte, *wobei er einen noch idiotischeren Gesichtsausdruck aufsetzte als sonst* [...]“ (S. 624; Hervorhebung – F.T.)

Über Hermann Scherchen spricht Krenek in folgender Form:

„Scherchen ist immer ein Mann gewesen, für den Bewunderung und Sympathie meinerseits *in direktem Verhältnis zu der Entfernung zwischen uns* zunahmen. Er hatte in einen der kleineren [!] Berliner Orchester Bratsche gespielt, als seine Ambition, Dirigent zu werden, ihn veranlaßte, sein Interesse an moderner Musik als Vehikel zu benutzen, weil er auf diesem Gebiet *ohne große Konkurrenz weiterkommen konnte*.“ (S. 347, Hervorhebung – F.T.)

Krenek stellt Scherchen auf unappetitliche Weise bloß:

„Er war ein alle überragender, hochgewachsener, Mann, der stark schwitzte, und auf dem Podium begann er zu schwitzen, bevor er noch zum ersten Mal den Taktstock gehoben hatte. So kam es, daß er während eines Konzerts verschiedene Stadien kompletter Auflösung durchmachte, was einen mehrmaligen Kleiderwechsel mit sich brachte. Diese Prozedur ging mehr oder weniger öffentlich vor sich […]. Nachdem ich dieses Benehmen wiederholt beobachtet und widerwillig die Details seiner Anatomie betrachtet hatte, konnte ich die sonderbare Macht, mit der er eine beträchtliche Anzahl von Frauen jeder Art anzog, einfach nicht verstehen“ (S. 347 f.).

Die Zitate verdeutlichen, weshalb *Im Atem der Zeit* von den Rezensenten mit so erstaunlicher Zurückhaltung aufgenommen wurde. Wer körperliche Defekte zum Thema macht oder physiognomische Besonderheiten ausbreitet, verletzt die Gesetze des Anstands. In Kreneks Essays und Aufsätzen, also im publikumsbezogenen Schrifttum, finden sich solche Entgleisungen nicht. Der Stil ist kontrolliert, selbst wo man – aus heutiger Sicht – Ablehnung und Distanz unterstellt. Nur in wenigen Fällen tauchen Entgleisungen auf.[[22]](#footnote-22) Die Tatsache, dass Krenek seine Autobiographie mit einer Sperrfrist versah, belegt, dass er sich über das von ihm praktizierte herabsetzende Verfahren im Klaren war.

Die meisten Invektiven zeichnen sich durch scheinbare Beiläufigkeit aus. Die Vorgehensweise folgt einem konstanten Muster: Zuerst wird der Name des Betreffenden genannt, es folgt die Attributierung „ein Jude aus [...]“, und anschließend ein antisemitisches Stereotyp, fast immer aus dem Bereich der sexuellen Denunziation. In der Autobiographie gibt es davon mindestens 35 relevante Beispiele:

„Ich erinnere mich [...] an Victor Gomperz, einen Juden aus Brno (Brünn) [...] und an einen Blöch, einen zynischen Juden, *der sich hauptsächlich für Geschlechtsverkehr interessierte“* (S. 179; Hervorhebung – F.T.).

Ab und zu nutzt Krenek ein belangloses Detail, um eine vehement antisemitische Invektive damit zu verknüpfen, in diesem Fall eine Aussage über die „Verjudung“ des führenden Musikverlages, der Universal Edition:

„Fräulein Rothe war die einzige *nichtjüdische* Angestellte mit hoher Position in der U[universal] E[dition]“ (S. 222; Hervorhebung – F.T.)

Der Sinn solcher Formulierungen liegt auf der Hand: Nach der Auffassung von Krenek war das gesamte kulturelle System der österreichischen Republik zu dieser Zeit bereits „verjudet“, „verrasst“. – Mit derartigen Äußerungen bewegt sich Krenek in direkter Nähe zum Nationalsozialismus.

Ein anderes Beispiel für den habitualisierten antisemitischen Sprachgebrauch ist die Art, wie Krenek über seine erste Begegnung mit Theodor W. Adorno spricht. Krenek gibt sich den Anschein, über einen „peinlichen Vorfall“ zu berichten, in Wahrheit aber wird der junge Theodor W[iesengrund] Adorno offen diffamiert:

„Ein oder zwei Tage nach der Premiere meiner Oper [i.e. *Der Sprung über den Schatten*] lud Dr. Rottenberg mich ein, mit ihm eine andere Aufführung im Opernhaus zu besuchen, und als ich in einer der Balkonlogen Platz genommen hatte, sprach mich *ein junger Jude* an, der hinter mir saß. Er sagte ein paar nette Worte über mein Werk und drückte ganz unverblümt sein Mißfallen an der Wiedergabe aus, was *sehr peinlich* war, weil Rottenberg jedes Wort der Unterhaltung mit anhören mußte. Es schien auch, daß *dieser aufdringliche Kerl* lästig geworden war, weil er an den Eingängen des Opernhauses *Pamphlete politischen Charakters* verteilt hatte. Er hatte einen *sonderbar stechenden Blick* und eine überdeutliche, *aggressive Sprechweise*, und ich mochte ihn überhaupt nicht. Er hieß Theodor Wiesengrund Adorno, ein Name, *den ich für äußerst* *lächerlich* hielt. Eben dieser Mann sollte in späteren Jahren einer meiner besten Freunde werden und mitunter einen recht bedeutenden Einfluß auf mich ausüben.“ (S. 525; Hervorhebung – F.T.)

Den Vorwürfen der Aufdringlichkeit und Taktlosigkeit, Aggressivität und des politischen Aufwieglertums folgt der Hinweis auf „jüdische“ physiognomische Deformation: den „stechenden Blick“, anschließend die mokante Erwähnung des „jüdischen“ Namens „Wiesen-grund“. Der Nachsatz – „Eben dieser Mann sollte in späteren Jahren einer meiner besten Freunde werden und mitunter einen recht bedeutenden Einfluß auf mich ausüben“ – scheint die vorangegangene Beschreibung zu neutralisieren. In Wahrheit benutzt Krenek den Hinweis, um sich vom Verdacht, Antisemit zu sein, freizusprechen.

**Der Einfluss von Karl Kraus, „Österreich“ als Ideal, Anhänger des „Ständestaates“ und Gegner des NS-Staates**

Krenek rechtfertigt sich für anstößige Formulierungen mit „mangelnder Sensibilität“.[[23]](#footnote-23) Als Entschuldigung beruft er sich dabei wiederholt auf Karl Kraus und auf die Unbedingtheit der Polemik von Kraus,[[24]](#footnote-24) dabei konzedierend, dass er ihn möglicherweise missverstanden habe.

Tatsächlich hat Karl Kraus sein Leben lang die Korruption der Presse angeprangert und in seiner Polemik dabei mitunter die Proportionen grotesk verkehrt, also z.B. das falsch gesetzte oder das fehlende Komma, den legendären „Beistrich“, zum Ausgangspunkt welthistorischer Katastrophen erklärt, ebenso einen Verstoß gegen die Grammatik zum Indiz für den Untergang Europas. *Niemals hat Karl Kraus jedoch derartige sprachlich-stilistische Fehlleistungen begangen, wie Krenek es in seiner Autobiographie tut*. Vulgarismen wie „idiotisch“, die Krenek gebraucht, sucht man bei Kraus vergebens, selbst im Zusammenhang der Polemik gegen Heinrich Heine. Karl Kraus hat Heine wie keinen anderen Autor, von Alfred Kerr vielleicht abgesehen, bekämpft, gehasst und zum Gegenstand schärfster Attacken gemacht. Eine Apostrophierung wie „der seichte Heinrich Heine“, wie man sie bei Krenek antrifft (S. 387), aber wird man bei Karl Kraus nicht finden. Krenek trivialisiert die stilistische Form der Polemik. Er erkennt nicht das artistische Element, mit dem Karl Kraus operiert, ebenso wenig, dass Kraus gezielt die Sprache der Wiener Presse aufgreift, um sie in subtilen Zitatkonstruktionen und Zitatanspielungen zu decouvrieren. Allerdings wird man auch Karl Kraus keineswegs vom Antisemitismus freisprechen können.

Formulierungen Kreneks über das erste Jahr seines Aufenthalts in Berlin zeigen, dass die Ursprünge seines Antisemitismus in Österreich liegen, und zwar in der gesellschaftlichen Akzeptanz und der Habitualisierung des Antisemitismus im alltäglichen Sprachgebrauch. Diesen Sachverhalt macht sich Krenek zu Nutze. Er spricht davon, dass er in seiner Berliner Zeit „mehr“ Juden kennengelernt habe als in Wien, gleichwohl „kaum imstande“ gewesen sei, „Juden“ in Deutschland als solche zu erkennen:

„Übrigens lernte ich in diesem Jahr mehr Juden kennen als je zuvor in meinem Leben, und ich merkte, daß ich kaum imstande war, sie als solche zu erkennen. Der Grund war, daß die Juden in Deutschland in der Regel stärker assimiliert waren als jene in Österreich, wo sie besonders durch ihre Sprache mehr oder weniger auffielen, die in Vokabular und Flexion stark von den Eigenheiten des Ostjudentums geprägt war“ (S. 298).

Der logische Bruch in der Argumentation müsste Krenek, der sich auch mit dem Zusammenhang von Mathematik und Musik beschäftigt hat,[[25]](#footnote-25) ins Auge fallen: *Wenn man Juden* *nicht* *mehr zu erkennen vermag*, ist es auch nicht möglich zu sagen, dass man „*mehr* Juden kennen[gelernt habe] als je zuvor“. Grotesk ist es, wenn Krenek Karl Kraus, den sprachbewusstesten, sprachkonservativsten Autor seiner Zeit, als „Juden“ (S. 190) vorstellt,[[26]](#footnote-26) aber für Juden Besonderheiten von „Vokabular und Flexion“ zum identifizierenden Merkmal erhebt.

Eine deutliche stilistische Veränderung ist zu beobachten, wenn Krenek über Österreich und seine Begegnung mit der österreichischen Landschaft spricht. Es setzt eine verklärende, idyllisierende Sprechweise ein. „Österreich“ ist für Krenek ein ideelles Konstrukt, wie es „Rom“ für den nach „Pontien“ ins Exil verschickten Ovid ist:

„[Im Frühling 1929] plante ich eine *Pilgerfahrt* zu den *Heiligtümern* der österreichischen Landschaft und Geschichte [...]. Es war eine der schönsten Unternehmungen meines Lebens“ (S. 814; Hervorhebung – F.T.).

Emotionalität, der Rückgriff auf eine von Stifter geprägte Sprechweise, ist situativ verständlich.[[27]](#footnote-27) Im Munde eines Avantgardisten wie Krenek muten Wörter wie „Pilgerfahrt“ und Wortverbindungen wie „Heiligtümer der österreichischen Landschaft und Geschichte“ trotzdem wie anachronistische Relikte an. Die Emotionalität der Formulierung zeigt, dass an dieser Stelle das Zentrum von Kreneks Persönlichkeit und Identität liegt. Krenek war Rationalist, gläubiger Christ, aber auch „gläubiger Österreicher“. Das ist ein in sich widersprüchliches Konglomerat; in Verbindung mit Antisemitismen und denunziatorischen Invektiven sind derartige Lyrismen jedoch unerträglich.

In etwas abgeschwächter, aber durchaus vergleichbarer Form umschreibt Krenek die emotionale Bedeutung, die das Konstrukt für ihn besitzt:

„Österreich wurde für mich ein sonderbar teurer Begriff, in dem sich auf seltsame Art Alltagsleben und traumhafte Unwirklichkeit mischten. Ich begann, es zu lieben, wie man ein kleines Kind oder einen liebenswürdigen alten Herrn lieben würde, anders gesagt, mit einem überwältigend zärtlichen Beschützergefühl“ (S. 814).

Berücksichtigt man, dass sich Krenek zu dieser Zeit längst mit den antiillusionistischen, distanzschaffenden Momenten der modernen Kunst intensiv auseinandergesetzt und mit Ernst Bloch über das Phänomen der kulturellen „Ungleichzeitigkeit“ diskutiert hat, dann ist das sich an dieser Stelle artikulierende Zeit- und Kulturgefühl befremdlich. Freud und Wittgenstein, Moritz Schlick und Victor Kraft, Vertreter des „modernen“, wissenschaftlichen Weltbildes, waren wie Krenek Österreicher. Ihre Heimatliebe unterschied sie sicherlich nicht von der Kreneks. Aber der Blick politisch wacher Zeitgenossen auf Österreich war realistischer: Der Staat rückte unter Dollfuß, dann unter Schuschnigg, entschieden nach rechts. Zuerst wurde die parlamentarische Demokratie außer Kraft gesetzt; anschließend, im „Februaraufstand“, wurde die Sozialdemokratische Arbeiterpartei – und mit ihr auch die Gewerkschaftsbewegung – zerschlagen. Der „österreichische Ständestaat“ war ein autoritäres Regime, das einer parlamentarischen Opposition keinen Platz einräumte. Krenek bejahte den Ständestaat – er war überzeugter Anhänger der „Vaterländischen Front“.

Zur gleichen Zeit vollzog Krenek die Hinwendung zur Zwölftonmusik.[[28]](#footnote-28) Er fühlte sich zu konservativen Theoretikern wie Henri Massis und Jacques Maritain (S. 972) hingezogen. Zwischen dem konservativen und dem avantgardistischen Bereich von Kreneks Intellektualität bestand offensichtlich ein kreativer Antagonismus. Krenek nahm vermutlich nur die theoretisch-künstlerischen Impulse dieses Antagonismus wahr – die reaktionären Implikationen blendete er aus. Er glaubte vermutlich, sich nach wie vor in einer homogen strukturierten intellektuellen Welt zu bewegen. Dass nach der nationalsozialistischen „Machtübernahme“ viele seiner intellektuellen Partner Verfolgte geworden waren, er selber sich aber aufgrund seiner politischen Haltung in gefährlicher Nähe zu den Verfolgern befand, machte Krenek sich offenbar nicht bewusst.

Krenek hasste den Nationalsozialismus. Dieser Hass wird nur in schmalen Segmenten des sich über 1.130 Seiten erstreckenden Textes formuliert, tritt aber aufgrund dieser Pointierung glaubhaft und eindringlich in Erscheinung. Mehrfach tauchen in der Autobiographie knappe Passagen auf, in denen Krenek über die Verhältnisse im Dritten Reich berichtet, so bei Schilderung der Begegnung mit Julius Bahle, einem in Deutschland verbliebenen Musikpsychologen und Gegner des NS-Staates. Das Verhalten dieses Mannes führt Krenek drastisch vor Augen, was ihn selber im nationalsozialistischen Deutschland erwartet hätte:

„In St. Gallen stattete mir Julius Bahle, der deutsche Psychologe, einen kurzen Besuch ab. Er kam für ein paar Stunden von seinem Aufenthaltsort am Bodensee herüber, nur wenige Kilometer von St. Gallen entfernt, aber auf deutscher Seite. Wir trafen uns am Vormittag in einem Café, das zu dieser Zeit praktisch leer war. Bahle strebte sofort vom Eingang weg und wählte, nachdem er sich sorgsam und verstohlen umgeschaut hatte, einen Tisch in der hintersten, dunkelsten Ecke, wo er das Gesicht zur Wand drehte, um von möglichen Passanten nicht erkannt zu werden. Er konnte es nicht riskieren, mit mir gesehen zu werden, denn eine absichtliche oder auch nur beiläufige Bemerkung eines möglichen Zeugen hätte ihn bei der Rückkehr ins Vaterland in ein Konzentrationslager bringen können. Natürlich wußte ich von diesen Dingen, aber sie ad oculos demonstriert zu bekommen, schockierte mich sehr“ (S. 1062).

In kurzen, aber eindrucksvollen Passagen werden in der Autobiographie auch verschiedene Personen erwähnt, die Opfer der Verfolgung durch den NS-Staat wurden: Gustav Brecher[[29]](#footnote-29) der zusammen mit seiner Frau und seiner Schwiegermutter in Marseille [recte in Ostende] Selbstmord begeht (S. 722 u. 1047) und Walter Benjamins, der ebenfalls Selbstmord verübt (S. 838), dazu die Inhaftierung von Ernst Rubensohn, dem Direktor einer Textilfabrik, mit dem Krenek bekannt war (S. 896 f.). Trotzdem drängt sich die Frage auf, ob Krenek die politische Situation und ihre Entwicklung in Wahrheit nicht auf problematische Weise verkürzt.

Zu den markantesten Textpassagen gehört der Beginn des 6. Kapitels. Es setzt ein mit der „Machtergreifung“ und der sofortigen Absetzung „jüdischer“ oder „kulturbolschewistischer“ Kompositionen. Krenek ist von der Ächtung betroffen, meint für einen Augenblick, sich mit dem Argument verteidigen zu müssen, „er sei kein Jude“, gesteht dann aber sehr emotional ein, dass dieses Verhalten eine „Schande“ gewesen sei:

„Für den 7. März 1933 war in Mannheim die Aufführung eines Orchesterwerks von mir angesetzt. Wenige Tage später berichtete mir jemand [...], daß das Konzert mit der offiziellen Begründung, ich sei tschechischer Jude, abgesagt worden sei. Ich muß zu meiner Schande gestehen, daß ich daraufhin einen Augenblick lang verwirrt war und etwas tat, was ich nie hätte tun sollen. Zugute halten kann man mir nur, daß es nur einmal geschah, und ich bin froh, daß es keine bedauernswerten Folgen hatte. [...] Deshalb sank ich so tief, daß ich eine Erklärung aufsetzte, die besagte, daß ich weder Tscheche noch Jude sei, sondern österreichischer Staatsbürger mit arischen Vorfahren, und sandte sie der GEMA zu, mit der Bitte, sie drucken und an ihre Kunden, die deutschen Konzertorganisationen, Theater etc. verteilen zu lassen. Ich schäme mich dafür, weil es so aussieht, als hätte ich mit dieser Handlung implizit den Standpunkt der Nazis akzeptiert, wonach die Aufführung von Musik von Juden und/oder Tschechen im frisch gesäuberten Reich zu Recht verboten war.“ (S. 941).

Krenek leistet an dieser Stelle Abbitte gegenüber allen, die vom Verbot betroffen waren. – Die Wirkung dieser Passage ist deshalb so eindringlich, weil der Sachverhalt nach der Erwähnung sofort im Hintergrund verschwindet. Krenek spricht nicht über die eindrucksvollen Stellungnahmen gegen den NS-Staat, die er während der folgenden Jahre in seiner Funktion als österreichischer Vertreter im „Ständigen Rat“ der IGNM abgibt. Er streift knapp die finanziellen Folgen, die für ihn aus der Ächtung resultierten, stilisiert sich aber weder zum Helden noch zum Opfer. Trotzdem wirft er sich jedoch „Versagen“, Blindheit gegenüber allen Fragen von Lebenstüchtigkeit vor.

Die Autobiographie vermittelt Einsicht in ein hoch komplexes System von intellektuellen Ansprüchen und Beziehungen. Sie zeigt einen ungemein problematischen Künstler, dessen solipsistische, in Teilen narzisstische Denk- und Wahrnehmungswelt in hohem Maße irritiert. Avantgardismus und Konservativismus vermischen sich – bis hin zu Momenten der Peinlichkeit. Krenek spricht ausführlich über sein komplexes musikalisch-kompositorisches Œuvre, das sich zu dieser Zeit langsam entfaltet und dessen künstlerische Bedeutung in seiner Vielfalt auch heute noch nicht ausgelotet ist. Den Rang und die stilistische Brillanz dieses musiktheoretischen Schrifttums erreicht die Autobiographie jedoch nicht. Krenek ist – ein erstaunliches Faktum – eine epochemachende Gestalt des Musiklebens, ein weit aus der Avantgarde herausragender Intellektueller, ein Gegner des NS-Staates, politisch jedoch ein Reaktionär.[[30]](#footnote-30)

1. Vgl. den Katalog: *Entartete Musik*. Zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938. Eine kommentierte Rekonstruktion von Albrecht Dümling u. Peter Girth. Düsseldorf 1988. – Kreneks Autobiographie *Im Atem der Zeit* wird zitiert nach der Ausgabe: Ernst Krenek: *Im Atem der Zeit*. Erinnerungen an die Moderne. Aus dem Amerikanischen von Friedrich Saathen. Revidierte Übersetzung von Sabine Schulte. Taschenbuchausgabe. München 1999. Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe. [↑](#footnote-ref-1)
2. So bereits die Inschrift eines Wiener Protestplakats gegen Krenek aus dem Jahr 1928. [↑](#footnote-ref-2)
3. Die Liste ist unvollständig. An dieser Stelle werden nur einige exemplarische Namen genannt. [↑](#footnote-ref-3)
4. Kreneks Verhältnis zu Schönberg war problembelastet. Rückschauend spricht Krenek im Zusammenhang der Berufung Schrekers auf den Berliner Lehrstuhl jedoch davon, dass Schönberg „von seinem künstlerischen Format her“ für diesen Lehrstuhl „viel eher in Frage gekommen wäre“ als Schreker (S. 238). Vgl. auch Kreneks enthusiastisches Lob für die Sorgfalt, die der Schönberg-Kreis Neueinstudierungen widmete (S. 303), wie seine Bewunderung für die Kompromisslosigkeit der Wiener Schule (S. 841). [↑](#footnote-ref-4)
5. Theodor W. Adorno – Ernst Krenek: *Briefwechsel*. Frankfurt M. 1974. [↑](#footnote-ref-5)
6. Bekanntlich war Benjamin mit dem Versuch, sich mit dieser Schrift zu habilitieren, gescheitert. Benjamins akademischer Lehrer Franz Schultz hat offen bekannt, das Buch nach Anlage, Zielsetzung und Argumentationsduktus nicht zu verstehen, und hatte deshalb die Verantwortung für das Habilitationsverfahren nicht übernehmen wollen. [↑](#footnote-ref-6)
7. Vgl. die Bibliographie bei Claudia Maurer Zenck (in: Claudia Maurer Zenck: *Ernst Krenek – ein Komponist im Exil.* Wien 1980, S. 325 - 347). Einige dieser Texte sind später wieder publiziert worden, vgl. Ernst Krenek: *Zur Sprache gebracht*. Essays über Musik. München 1958. Hier findet man auch Notizen über Karl Kraus und über Kafka. Deutlich wird auch auf Benjamins *Trauerspiel*-Buch Bezug genommen. [↑](#footnote-ref-7)
8. Er ist abgedruckt in *Der hoffnungslose Radikalismus der Mitte*. Der Briefwechsel Ernst Krenek – Friedrich T. Gubler 1928-1939. Hrsg. von Claudia Maurer Zenck. Wien/Köln 1989, S. 98 - 100. – Gubler war Feuilletonredakteur der *FZ.* [↑](#footnote-ref-8)
9. Auf die Tatsache, dass Ernst Krenek sich zumindest teilweise in der Gestalt Adrian Leverkühns wiedererkannt und sich mit ihr identifiziert hat, deutet – so meine Sicht – das Faktum hin, dass Kreneks Autobiographie mit den Worten schließt „[...] möge Gott mit mir, Seinem armen und unwürdigen Diener, Erbarmen haben“. Der *Doktor Faustus* schließt bekanntlich mit den Worten: „Ein einsamer Mann faltet seine Hände und spricht: Gott sei euerer armen Seele gnädig, mein Freund, mein Vaterland.“ Bei Abschluss der Autobiographie (1952) lag der *Doktor Faustus* (1947) vor. [↑](#footnote-ref-9)
10. Einzelne Beiträge Kreneks für die *Frankfurter Zeitung* sind im Briefwechsel mit Friedrich T. Gubler abgedruckt. Zu erwähnen sind außerdem *Die amerikanischen Tagebücher 1937-1942*. Dokumente aus dem Exil. Hrsg. von Claudia Maurer Zenck. Wien (u.a.) 1992, sowie die Sammlung: *Prosa Dramen Verse*. Hrsg. von Friedrich Saathen. München 1965. – In Kreneks publizistischen Beiträgen ist Anfang der 1930er Jahre bisweilen bereits eine antisemitische Wortwahl zu beobachten (*Der hoffnungslose Radikalismus*, S. 136 f., 141, 146). Krenek hat sich im Nachhinein dafür entschuldigt (S. 137, Anm. 185). [↑](#footnote-ref-10)
11. Karl Schumann: Musik zum Mitdenken. In: *SZ* vom 23. August 1990. [↑](#footnote-ref-11)
12. Im P. Walter Jacob-Archiv der Walter-A.-Berendsohn-Forschungsstelle befinden sich folgende Rezensionen: *Spectrum*, 5. Dezember 1998; *Süddeutsche Zeitung*, 9. Dezember 1998; *Die Zeit*, 11. Februar 1999; *Der Standard*, 15. Jänner 1999. [↑](#footnote-ref-12)
13. So der Titel seiner Rezension (in: *Die Zeit*, 11. Februar 1999). [↑](#footnote-ref-13)
14. Anfangs war er Professor am Vassar College, dann an der Hamline University in St. Paul (Minnesota). Von 1947 an war sein ständiger Wohnsitz in Los Angeles. [↑](#footnote-ref-14)
15. Vgl. hierzu Frithjof Trapp: *Deutsche Literatur im Exil*, a.a.O., S. 103 ff.; zu Max Herrmann-Neiße und der „Exilklage“ S. 114 ff. [↑](#footnote-ref-15)
16. Vgl. hierzu meinen Vortrag „Ernst Kreneks Autobiographie *Im Atem der Zeit* - ein Werk der Exilliteratur?“ In: *Von „Jonny“ zu „Jeremia“*. Spuren der Vertreibung im Werk Ernst Kreneks. Hrsg. von Friedrich Geiger. Saarbrücken 2001, S. 14 - 28. [↑](#footnote-ref-16)
17. Hilde Spiel: *Welche Welt ist meine Welt?* Erinnerungen 1946 – 1989. München 1990. [↑](#footnote-ref-17)
18. Die Erwähnung des Schiffs hat einen mythologischen Hintergrund. Sie bezieht sich auf die Überquerung des Acharon. Auf dem Schiff, das Charon lenkt, gelangen die Toten in den Hades. [↑](#footnote-ref-18)
19. *Der hoffnungslose Radikalismus,* S. 300. [↑](#footnote-ref-19)
20. *Der hoffnungslose Radikalismus*, S. 270. – In *Im Atem der Zeit* spielt Krenek seine Zugehörigkeit zur „Vaterländischen Front“ als zeitgebundenes „Zeichen von Gruppenzugehörigkeit“ herunter (S. 990). [↑](#footnote-ref-20)
21. Dass der Begriff „Orientale“ anstößig ist, empfindet Krenek offenbar nicht so. Für ihn ist es vermutlich „Alltagsjargon“. So sagt er z.B. über ein „hauptsächlich von Juden“ bewohntes Wiener Stadtviertel, dass es ein „lauter (!) Bezirk mit unverkennbar *orientalischer* Atmosphäre“ gewesen sei (S. 43; Hervorhebung – F.T.). Dass es in Wien vermutlich auch andere „laute“ Bezirke gegeben hat, scheint für Krenek irrelevant zu sein, auch, dass die Konnotationen „laut“, „jüdisch“ und „orientalisch“ diffamierenden Charakters sind. [↑](#footnote-ref-21)
22. In zwei Briefen an einen fiktiven „Freund“, die in der *Frankfurter Zeitung* publiziert wurden, tauchen Formulierungen wie „Juden, pensionierte Generale, Beamte und anderer Pöbel“, „ein ungarisch-jüdischer Arschkriecher“, „die ewigen Juden, die sich hier in der Hochsaison breit machen“, „der Wiener Sender, der den gehirnweichen Brei dieser verjudeten Jodelkultur […] von sich gibt“ auf. Diese Textstellen waren vom Redakteur stillschweigend gestrichen oder umformuliert worden. In der aus den 1980er Jahren stammenden Kommentierung entschuldigt sich Krenek für diese Entgleisungen: „In diesem Brief wie in ein bis zwei späteren habe ich einige vulgäre Ausdrücke verwendet, die eigentlich der Sprache der von mir verachteten Troglodyten angehören – vermutlich veranlasst durch die abgrundtiefe Verzweiflung, die der rapide Verfall Deutschlands und Österreichs verursacht hatte. Zudem meinte ich von Karl Kraus gelernt zu haben, meine Invektiven ohne Ansehung von Person und Rasse verabfolgen zu können“ (S. 137). [↑](#footnote-ref-22)
23. Er kaschiert dieses Wissen z.B. mit der Behauptung, dass „die Reizbarkeiten und Empfindlichkeiten, die hier beteiligt sind, sich meinem Verständnis völlig entziehen“ (S. 1089). [↑](#footnote-ref-23)
24. Z.B. spricht Krenek unter Berufung auf Karl Kraus von seiner axiomatischen Überzeugung, „daß neue Musik einer naturgemäß widerstrebenden und idiotischen Öffentlichkeit eingetrichtert werden mußte, trotz der niederträchtigen Intrigen der gleichfalls naturgemäß feindseligen Kritiker, die ich in Anlehnung an Karl Kraus' Meinung über das Zeitungsgeschäft als Schwindler, Diebe, Lügner, Schmiergeldzahler, Erpresser und vor allem als Dummköpfe zu betrachten geneigt war“ (S. 273 f.) [↑](#footnote-ref-24)
25. Vgl. seinen Aufsatz „Musik und Mathematik“ (in: *Der hoffnungslose Radikalismus,* S. 263 – 265). [↑](#footnote-ref-25)
26. Kraus stammt aus einer jüdischen Familie. Er konvertierte zum Katholizismus. [↑](#footnote-ref-26)
27. In einem Brief an Gubler vom 5. Dezember 1930 aus einem Kurort im Inntal schreibt Krenek: „Überall an den Hängen und unten im grünen Inntal sind kleine Dörfer, von denen viele schon rhätische Namen haben. Über Namen wie Fontanella, Tobadill, Serfaus, Comperdell kannich mich freuen wie ein Kind – ich glaube, es ist die kindische Wehmut des Altösterreichers, der, von den abenteuerlichen Ländern und Völkern träumend, die einmal ‚dazu‘ gehörten, sich an dem fremdartigen Klang ergötzt, der jetzt noch in unser trauriges Rudiment fällt …“ (in: *Der hoffnungslose Radikalismus*, S. 59). Der Bezug zu dem von Ovid als „Zentrum der Welt“ apostrophierten Rom wird auch in Kreneks Aufsatz „Wiens geistige Situation“ erkennbar (a.a.O., S. 117 f.). [↑](#footnote-ref-27)
28. Claudia Maurer Zenck, a.a.O., S. 56 ff. [↑](#footnote-ref-28)
29. Brecher war der Direktor des Leipziger Opernhauses, in dem die Uraufführung von *Jonny spielt auf* stattgefunden hatte. [↑](#footnote-ref-29)
30. Es handelt sich bei diesem Text um eine Bearbeitung eines Aufsatzes, der in *Exil* 22 (2002), H. 1, S. 30 – 43, erschienen ist. [↑](#footnote-ref-30)