

von Ulrich Hägele

Der Niedersächsischen Landesregierung fiel es im Jahr 1998 zu, am 3. Oktober die Feierlichkeiten zur deutschen Einheit auszurichten. Wie üblich sollten auch diesmal die Reden der Politiker mit Musik umrahmt werden. Michael Bardo Henning, ein junger Komponist aus Berlin, wurde eingeladen, ein passendes Musikstück zu schreiben. Für sein Werk verwendete er neben dem Deutschlandlied einige Takte der DDR-Hymne und integrierte darin außerdem die Melodie des Schlagers *Good-bye Johnny* aus dem Jahr 1939, komponiert von Peter Kreuder und gesungen von Hans Albers. Das festliche Potpourri provozierte bereits im Vorfeld Streit. Von Geschmacklosigkeit war die Rede und von einer unerhörten Gleichsetzung der deutschen Nationalhymne mit der sogenannten „Becher-Hymne“, für die Kritiker Sinnbild eines Unterdrückerstaates. Die Bayern protestierten und kamen schließlich nicht zur Feierstunde. Der damalige Bundeskanzler Kohl suchte zu intervenieren (Michaelis). Dass die Kritiker sich wegen der DDR-Hymne aufregten, ist vielleicht noch nachvollziehbar. Aber was hatten sie gegen *Good-bye Johnny*? Stieß man sich nur allgemein an der Verballhornung der Hymne mit einem Schlager? Störte vielleicht der vermeintlich nationalsozialistische Ursprung des Songs, oder gar die Konnotation zum Angelsächsischen, die im Namen Johnny zum Ausdruck kommt?

Ich habe mich auf die Spur des Johnny gemacht, möchte an dieser Stelle einen kleinen Zwischenruf meiner ethnografischen Fährtenuche liefern, deren Ende ein offenes sein wird. Zunächst versuchte ich mehr über Johnny-Lieder herauszufinden. Von Eckhard John stammt ein hervorragender Text über die Rolle des schwarzen Musikers Johnny im Jazz der zwanziger Jahre, den ich in meine Argumentation einfließen lassen konnte (John 2004a). Relativ einfach gestaltete sich die Suche nach Liedern mit Johnny als Hauptprotagonist. Sozusagen auf Knopfdruck bekam ich vom Deutschen Rundfunkarchiv eine Liste sämtlicher Titel, in denen der Namen Johnny vorkommt. Im September 1998, als meine Recherchen begannen, waren es exakt 2.578, wobei ich allerdings eine erhebliche Zahl an Doppelnennungen verzeichnete. Angesichts dieser Fülle an Material entschloss ich mich

¹ Vortrag, gehalten auf der Tagung des Deutschen Volksliedarchivs: Vom Wunderhorn zum Internet. Perspektiven des "Volkslied"-Begriffs und der Edition populärer Lieder. 36. Jahrestagung der Kommission für Volksdichtung International Ballad Commission Commission Internationale pour l'Étude de la Chanson Populaire in der Société Internationale d'Ethnologie et de Folklore (SIEF), 3.-7. April 2006 an der Universität Freiburg.

dazu, mich zunächst lediglich auf die deutschsprachigen Lieder zu konzentrieren.² Doch auch hier gibt es sehr viele: 968 Titel. Ein paar von ihnen habe ich mir genauer angeschaut. Zuallererst jedoch ein Blick auf die Geschichte des sprachlichen Gebrauchszusammenhangs von Johnny. Im sonst immer so ergiebigen Grimmschen Wörterbuch findet sich unter Johnny kein Eintrag. Meyers *Enzyklopädie* immerhin erklärt Johnny als verniedlichende Form des englischen Namens John. John wiederum ist ins Deutsche übersetzbar mit Johannes oder Johann. Als ich nun kürzlich Freunde aus Amerika, die hier zu Besuch waren, von meinem Thema erzählte, bestätigte man mir die Bedeutung von John und vor allem von Johnny in der amerikanischen Alltagssprache. Dort nämlich werden mit John beziehungsweise Johnny die unterschiedlichsten Dinge und Verrichtungen bezeichnet. Hier einige Beispiele: „John“ ist ein Kadett auf der Militär-Akademie, üblich ist aber auch der Gebrauch von „John“ als Überbegriff für Serviceangestellte in Restaurants oder für Butler. „Johndarm“ (aus dem französischen Wort „gendarme“ abgeleitet) ist ein Synonym für Polizist; „Sir John“ wiederum ist ein Priester, dahingegen ist mit „go to the John“ gemeint, was man auf deutsch mit dem Gang aufs stille Örtchen umschreiben könnte. Doch damit nicht genug. Die englische Sprache besitzt eine große Menge von Wortverbindungen mit „John“. „John Bull“ etwa ist bereits seit dem frühen 18. Jahrhundert eine populäre Bezeichnung für „den“ Engländer an sich. Der amerikanische „Otto Normalverbraucher“ heißt seit den 1940er-Jahren „John Doe“. Mit den Worten „Your John Hancock“ kann man in den USA einen Brief beenden. Abgeleitet wurde dies vom ersten Gouverneur des Bundesstaates Massachusetts, John Hancock, der als erster die amerikanische Unabhängigkeitserklärung unterschrieben hatte. Weiter steht „John“ für Freier, „long John“ für Unterwäsche und „John and John“ für schwul. „John Collins“ ist ein Cocktail aus Gin, Zucker und Limonensaft und „John Thomas“ bereits seit den 1840er-Jahren ein Synonym für Penis. Die Liste ließe sich beliebig fortsetzen.

Die Verwendung der verniedlichenden Version von John – Johnny nämlich – hat im Wesentlichen erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und vor allem aber seit den 1920er-Jahren begonnen. Auch hier seien ein paar wenige signifikante Bedeutungen aufgezählt: Zunächst bedeutet Johnny allgemein Kamerad. Johnny war aber ebenso, wie die *Encyclopaedia Britannica* schreibt, ein gängiger Spitzname für die konföderierten Soldaten im amerikanischen Bürgerkrieg oder aber ein ironisches, vor allem im Mittelmeerraum

² Hägele, Ulrich. *Jonny-Ethnographie eines Namens*. Straßburger Kolloquium „Nom et Identité/Name und Identität“, Laboratoire de sociologie de la culture européenne, Faculté des Sciences Sociales, Pratiques Sociales et Développement/Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen, 8.-9. November 1998.

gebräuchliches Wort für einen englischen Staatsbürger. In einem neueren Gebrauchszusammenhang ist Johnny eine allgemeine Bezeichnung für junge Männer, die sich modisch kleiden. Innerhalb von Wortverbindungen heißt etwa „Johnny Crapaud“ Franzose oder Franco-Kanadier, „Johnny Bliss“ urinieren und „Johnny Raw“ ist ein anderer Begriff für Grünschnabel. Im gleichen Kontext bedeutet „Johnny-come-lately“ im Amerikanischen Anfänger oder ist ein Synonym des Emigranten und Siedlers. Aber auch Tiger, Pinguine oder Fische können „Johnnies“ sein und „Johnny Bum“ ist ein anderes Wort für Esel – ein Eselhengst wohl gemerkt.

In der deutschen Sprache sind Wortschöpfungen, die mit John und Johnny vergleichbar sind, von einer in der Umgangssprache gebräuchlichen Verwendung von „Johannes“ für Penis oder „Bruder Johannes“ für den frommen, ehemaligen Bundespräsidenten Rau einmal abgesehen, kaum bekannt. Es stellt sich nun die Frage, ob sich die Pluralität der englischsprachigen Wortbedeutung vielleicht inhaltlich in der großen Zahl der deutschen Johnny-Lieder widerspiegelt.

Als Namensbezeichnung erschien Johnny gegen Ende des Ersten Weltkrieges im Zuge einer ersten Amerikanisierungswelle Europas. Den Anstoß dafür aber gaben wahrscheinlich nicht etwa in den 1920er-Jahren populäre amerikanische Romanfiguren von Schriftstellern wie Scott Fitzgerald oder Ernest Hemingway, sondern die bereits erwähnte und seit dem Ersten Weltkrieg gebräuchliche Bezeichnung „Johnny“ der Alliierten für den einfachen amerikanischen Landser.

In Deutschland wird Johnny bereits früh mit dem schwarzen Mann gleichgesetzt, nach dem sich Frauen vor Sehnsucht verzehren. Das früheste Lied, das ich zum Thema gefunden habe, ist *Jonny* – ohne H – von Friedrich Holländer. Er hatte es 1920 für die Berliner Sängerin Blandine Ebinger komponiert. Anfang der dreißiger Jahre sang es dann Marlene Dietrich, für die dieses Lied eine Art Erkennungsmelodie wurde (Filmmuseum Berlin 2000).³ Zeitlebens behielt sie es in ihrem Repertoire. Je nachdem, ob sie *Jonny* im Film⁴ oder auf offenem Lastwagen in Militärmontur vor Soldaten an der Front besang, als „German Sex Song“ in einem Nachtclub in Las Vegas oder auf der Bühne eines Moskauer Theaters vortrug, jedes Mal versah sie das Lied mit einer neuen raffinierten Nuance (Bemmann 164; Holländer).

Jonny, wenn du Geburtstag hast, bin ich bei dir zu Gast die ganze Nacht

³ Für das Label Ultraphone spielte Marlene Dietrich am 11. März 1931 in Berlin zwei Fassungen des Songs ein. Eine kürzere mit 2'55 und eine extended version mit 3'06 Länge (MNR. 16311-2, MNR. 16311-1). Das Orchester dirigierte Peter Kreuder.

⁴ Vgl. *Song of the Songs* (Das hohe Lied), USA 1933, Regie: Rouben Mamoulian. Englischer Text: Edward Heyman.

Jonny, ich träum' so viel von Dir,
 ach komm doch mal zu mir Nachmittags um halb vier.

Marlene Dietrich reduzierte den Text ihres *Jonny*-Songs auf einige wenige Zeilen. Die beiden Schellack-Aufnahmen von 1931 sind nicht viel mehr als ein Refraingesang; auch in der geringfügig längeren Version entfielen zwei von drei Strophen des ursprünglichen Texts, den Blandine Ebinger gesungen hatte. Entscheidend freilich ist, dass Ebingers Jonny eine schwarze Hautfarbe hat. Hier ein Auszug:

In der kleinen Pony-Bar,
 wo der Neger-Jonny Star,
 eines abends saß ein süßes kleines Ding - oh!
 Bis zum Stupsnäschen verklärt,
 hat sie auf sein Spiel gehört,
 sprach kein Wort und gab ihm heimlich einen Wink - oh!
 Und er sah ihr Leibchen weiß und zart wie Porzellan,
 Und da hat der Mohr dann seine Schuldigkeit getan.
 Und sie war ein scheues Lamm,
 seufzte nachts nur dann und wann –
 „oh, wie stark ist doch der wilde Negerstamm“.⁵

Der Text der Dietrich verschweigt, dass es sich bei Jonny um einen Schwarzen handelt, „mit wildem Blut in seiner braunen Haut“. An der selben Stelle sang sie die Worte „mit heißem Blut in seiner blassen Haut“ (John 2004a 109). Weiter wird aus dem „Neger-Jonny Star“ bei der Dietrich der „Geiger Jonny Star“, der mit seinem „Katzenblick“ sämtliche Frauen verwirrt, die sich um ihn scharen. Jonny kann sich jede Nacht eine andere aussuchen, die ihm dann ein Liebeslied ins Ohr singt. Während sich Jonny in der ursprünglichen Fassung eher als schwarzer Gigolo präsentiert, wird er nun zum Musikant, dessen Geigenspiel auch auf der Schallplattenaufnahme das kompositorische Leitmotiv liefert.

Bei Marlene Dietrich hingegen völlig entschärft sind die indirekten Anspielungen auf sexuelle Phantasien („wie stark ist doch der wilde Negerstamm“) des Originals. In beiden Fassungen wählte Holländer als Schauplatz eine „Pony-Bar“, die wiederum Anklänge an den Wilden Westen Amerikas erkennen lässt. Unterstrichen wird dies in der Dietrich-Fassung zusätzlich durch den Solopart der Geige, ein Zitat der „Fiddle“, die in der frühen amerikanischen

⁵ *Jonny*, Text und Musik Friedrich Holländer. Die Originalversion aus dem Jahr 1920 ist zu finden in: Friedrich Holländer, *Wenn ich mir was wünschen dürfte*. Kassette mit 8 Cds und Buch. The Bear Family, BCD 160009, veröffentlicht im Januar 1997.

Country-Musik der Jahrhundertwende bereits einen Stammplatz gefunden hatte (Malone 139). Mit ihren zumeist klassischen und folkloristischen Konnotationen konterkariert die Geige in der Dietrich-Einspielung aber zugleich die ansonsten jazzige Paraphrasierung des Arrangements – das Saxophon als eigentliches Paradeinstrument des Jazz rückt dabei in den Hintergrund.

Über die Gründe der Verschleierung kann nur spekuliert werden: Möglicherweise sollte das Lied aus kommerziellen Erwägungen nicht der rassistisch-nazistischen Hetze preisgegeben werden, die seinerzeit immer stärker medialen Boden gewann: Der Jazz galt als undeutsch – bereits 1929 hatte der „Deutsche Frauenkampfbund“ ein „Verbot von Saxophonen und Negertänzen“ (zit. nach John 367) gefordert. Der Jonny der Dietrich jedenfalls wurde in seiner veränderten Fassung zur sentimental-humoristischen Ballade:

Und wieviel Witz liegt in diesem Vortrag – aber kein schnöder Witz, vielmehr eine Art Witz von reinster Liebenswürdigkeit! Abermals ist das arme Ding, das sich so sehr nach Johnnie sehnt, ganz gegenwärtig und doch zugleich in eine heitere Distanz gebracht, ganz ins Komische verdreht und doch zugleich wieder herzlich nahe. (Mentele 100)

Ganz anders erscheint *Surabaya-Johnny*, getextet von Bertolt Brecht (Brecht 325). Wieder ist es die Frau, die nach ihrem Freund Johnny schmachtet. Dieser ist ein Angeber und Lügner – ein roher und ungehobelter Mensch. Der 16jährigen Geliebten verheimlicht er sein Dasein als Matrose. Zu einem steten Leben unfähig, betrügt der Herzlose seine Braut. Er beutet sie aus und lässt sie am Ende im Stich, indem er wieder auf einem Schiff anheuert. Die Verlassene erkennt allerdings den schlechten Charakter ihres Johnny, liebt ihn aber weiterhin bis an ihr Ende.

Der Jonny der Dietrich hingegen ist ein Zeitgenosse, den alle wegen seines Charmes ganz einfach mögen müssen. Zugleich ist er Adressat einer emanzipiert auftretenden Neuen Frau, die sich als modische Avantgardistin in Männerkleidern präsentiert und die ihre sexuelle Lust unverblümt und offen auszuleben sucht. Jonny trägt androgyne Züge und spielt auf Beschützerinstinkte der Frau an, ermöglicht aber ebenso Projektionen für homoerotische Phantasien, welche die Dietrich bekanntermaßen auch als Privatperson bisweilen auszukosten pflegte.

Bei Brecht indessen tritt ein Egozentriker auf, der nur auf seinen eigenen körperlichen und materiellen Vorteil bedacht ist. Zum ersten Mal erscheint Johnny als Matrose, der sich hier in fernöstlichen Gefilden ruhelos herumtreibt. Ein skrupelloser Einzelgänger, der nicht davor zurückschreckt, seine minderjährige Geliebte für sich anschaffen zu lassen. Ein Zitat aus der zweiten Strophe:

Du wolltest nicht Liebe, Johnny
 Du wolltest Geld, Johnny
 Ich aber sah, Johnny, nur auf Deinen Mund.
 Du verlangtest alles, Johnny
 Ich gab dir mehr, Johnny
 Nimm die Pfeife aus dem Maul, Du Hund.

Brechts Dialektik impliziert aber gleichzeitig: Der proletarische Chauvi, der sein Mädels verkauft und dann verstößt, ist ein Gefangener jener gesellschaftlichen Situation, in die er hineingeboren wurde. Umgekehrt muss hier die Flucht des Mädchens vor dem Lover wirkungslos in einer ewigen Liebesschmach verpuffen – der Johnny, eine unerreichbare, unglückliche Liebe, dessen Machogehabe die Liebende schließlich wahlweise in den Wahnsinn, in den Alkoholismus oder in die Gosse treibt. Ein Auszug aus dem Refrain des dreistrophigen Liedes:

Surabaya-Johnny, warum bist Du so roh?
 Surabaya-Johnny, mein Gott, ich liebe Dich so.
 Surabaya-Johnny, warum bin ich nicht froh?
 Du hast kein Herz, Johnny, und ich liebe Dich so.

Bertolt Brechts Vorlage für dieses Lied war die Übersetzung eines Gedichts von Rudyard Kipling. Kipling war vor allem durch die „Dschungelbücher“ (1894/95) bekannt geworden. Die Musik zu *Surabaya-Johnny* hatte Kurt Weill komponiert. Brecht baute *Das Lied vom Surabaya-Johnny*, das zunächst für die *Dreigroschenoper* (1928) vorgesehen war, in das Stück *Happy End* ein, eine Gangsterkomödie, die 1929 unter dem Kollektivpseudonym Dorothy Lane der Autoren Elisabeth Hauptmann, Bertolt Brecht und Kurt Weill uraufgeführt wurde. Die Komödie entpuppte sich als ein wahres Feuerwerk mit den berühmtesten Songs aus der Feder Brecht und Weills.⁶

In der Johnny-Ethnografie bleibt Brechts sozialkritischer Ansatz keine singuläre Erscheinung. Eine Persiflage auf den Brecht Song textete 1930 Erich Kästner, die Musik schrieb Bert Grund. Das Lied *Surabaya Johnny II* enthält Anspielungen auf das englische Vorbild, es attackiert Brechts Arbeitsweise, Stücke zu übernehmen, und macht sich über die Exotik des Originals und seine Darstellung des Macho lustig. Die Sängerin Kate Kühl interpretierte das Lied in Werner Fincks Kabarett *Katakombe* (Kästner 161):

Du konntest vor Kraft nicht laufen

⁶ Außer Surabaya-Johnny waren u. a. *Der Bilbao-Song* und *Der Matrosen-Song* zu hören.

Du hattest den größten Mund
 Du wolltest mich preiswert verkaufen
 In Dollars und nach Pfund
 Du schwärmtest von fernen Bordellen
 Mit Huren, Kunden und Gin
 Dort gäbe es offene Stellen
 Und da gehöre ich hin
 Weil Du es wolltest, Johnny
 Sagte ich ja, Johnny
 Ich war so sinnlich, Johnny, mir war es recht
 Doch die Bordelle, Johnny, warn frei erfunden, Johnny
 Du hast gelogen, wart!
 Ich sage es Brecht
 Surabaya Johnny!
 Du sprachst von Kolonien
 Johnny, sunny Johnny
 Du kanntest nur Berlin

Ein weiteres Musikstück, das *Jonny* im Namen trug, war die Oper *Jonny spielt auf* des Wiener Komponisten Ernst Krenek. Das 1927 in Leipzig uraufgeführte Werk wurde mit 450 Vorstellungen an über 100 Spielstätten ein internationaler Sensationserfolg der späten zwanziger Jahre. In Österreich wurde sogar eine Zigarettenmarke (die es heute noch gibt) nach ihr benannt. Die Oper handelt nicht nur von einer komplizierten Liebesgeschichte, sondern vor allem vom schillernden Leben farbiger Musiker in den Pariser Varietés, wo es nicht nur Go-Go-Girls gibt, sondern auch den Jazz. Komponist Krenek griff die aus dem Holländer-Song bekannte Metapher des Geigers auf: Der schwarze Musiker Jonny (wie bei Holländer ohne H) ist Leiter eines amerikanischen Tanzorchesters und mit dem französischen Zimmermädchen Yvonne befreundet. Währenddessen streiten sich Komponist Max und Geiger Daniello um die Gunst der Tänzerin Anita. Jonny klaut Daniellos Geige – sie ist die wertvollste der Welt – und verschwindet damit nach Amerika. Am Ende wird der Violonist als Repräsentant der alten Musik im Bahnhof vor den abfahrenden Zug geworfen, und gerät damit buchstäblich unter die Räder der Moderne. Die Szene sollte den großen Aufbruch in die Neue Welt symbolisieren, die Ablösung des Alten durch das Neue: der antiquiert wirkende Daniello und der zivilisationsgeschädigte Max, als mimosenhaft dargestellte

mitteleuropäische Charaktere, contra Jonny, den schwungvollen, musikalisch gewitzten und lebensbejahenden afroamerikanischen Tausendsassa.

Kreneks *Jonny spielt auf* schien nicht einfach nur "die Stimmung der Stresemann-Ära in der Weimarer Republik einzufangen, sondern auch ein Allheilmittel für die ökonomischen, moralischen und sozio-psychologischen Gebrechen der jüngsten deutschen Vergangenheit zu bieten" (Krenek 2004). Musikalisch verarbeitete der Komponist die Melodien und Klänge der Neuen Welt als legitime Erben der Kunst im alten Europa. Krenek hat Jonny als Symbol gesehen: unbekümmert, kraftvoll, ein anarchisches Substitut einer Neuen Welt – eine „sexualisierte Produktionsästhetik musikalischer Kunst“ (John 111). Wie ein Kritiker anlässlich der Uraufführung am Leipziger Theater bemerkte, hielt das Publikum das ganze Werk für einen guten Witz. Und die Kollegen, auf deren Urteil Krenek Wert legte, nannten ihn einen hart gesottenen Zyniker, der die Sensationslust der Massen bediene (Spahn). Seine überwiegend in Österreich liegende Wirkungsstätte und die eher sachlich gehaltene Form seines *Jonny*-Stücks schützte den Komponisten nicht davor, von den Nazis als *Musik-Bolschewist* diffamiert zu werden, dem „zentralen, verleumderischen Kampfbegriff gegen die neue, atonale Musik“ (John 2004b 104). Im Mai 1938 avancierte *Jonny spielt auf* außerdem zum Leitbild der Düsseldorfer Ausstellung „Entartete Musik“. Die Cover-Illustration der dazu erschienenen Broschüre mit dem zeichenhaft herausgestellten Motiv des schwarzen Musikers (vgl. Entartete Musik 1938), der in sein Saxophon bläst und an dessen Revers ein Judenstern haftet, richtete sich in Person des „Johnny“ gegen die amerikanische Jazz-Musik und ihrer schwarzen Protagonisten (John 368f). Zugleich repräsentiert das Bild mit der bis heute bis heute geläufigen Symbolik die als entartet und antisemitisch stigmatisierten neueren Formen klassischer wie populärer Musik insgesamt. Erst im Jahr der deutschen Wiedervereinigung hat die Leipziger Oper das vergessene Stück symbolträchtig für den Aufbruch in eine neue Ära wieder auf die Bühne gebracht.

Immerhin verhalfen die Oper und die beiden Lieder von Holländer und Brecht/Weill dem Johnny als Stereotyp des einsamen und dabei ruhelosen Wanderers zwischen Heimat und Ferne auf der einen und des schwarzen Musikers auf der anderen Seite zu einem Schub an Popularität. Der Johnny der zwanziger und dreißiger Jahre, das ist ein Typ Mensch, der keine Grenzen und Nationen kennt, ein angloamerikanisch angehauchter Weltbürger, der allerdings nicht dem intellektuellen großstädtischen Milieu der künstlerischen Bohème entstammt, sondern der sich als ein gewitzter Mensch mit proletarisch-ungehobelten Zügen und bisweilen kriminellem Hang präsentiert. Johnny jedenfalls ist jeglichen Freuden des Lebens zugeneigt. Als Synonym steht Johnny zudem für den schwarzen Musiker und den Jazz. Dieses Leitthema

taucht noch einmal 1931 in dem Lied *Bin nur ein Jonny, zieh durch die Welt* aus der Operette *Die Blume von Hawaii* von Paul Abraham auf (John 114).

Ein weiteres Charaktermerkmal, nämlich das des treuen Kameraden Johnny, der für seine Freunde durch dick und dünn geht und dabei keine nationalen Interessen verfolgt, erscheint in dem Kriminallustspiel *Jonny stiehlt Europa* von und mit Harry Piel aus dem Jahr 1932. Jonny – wieder ohne H – ist hier ein junger weißer Pferdebesitzer, der, als er pleite ist, sein Erfolgspferd vor den Gläubigern in Sicherheit bringen will und sich zugleich gegen eine Bande von Wettschiebern wehren muss. Der Film-Jonny ist aber nicht der etwas ruchlose Frauenheld, sondern ein wackerer Pferdefreund, dem das Schicksal einen Strich durch die Rechnung macht, der jedoch am Ende obsiegt. Als braver Kamerad repräsentiert er die geschlechtslose und entsexualisierte Variante des schwarzen Johnny. Er ist der Typ, dem Frauen und materielle Güter egal sind – Johnny, hier als Idealist und sprichwörtlicher „Freund zum Pferde stehlen“ – und ein gleichzeitiger Gegenpol zum kulturbolschewistisch diffamierten Jonny, wie ihn Ernst Krenek entwarf oder wie ihn Claire Goll in ihrem Roman *Der Neger Jupiter raubt Europa*⁷ sah: als ein Spielball einer kolonialen und rassistisch aufgeheizten Gesellschaft (Gerstner 101); in wieweit allerdings der Filmtitel eine Anspielung auf Golls Roman aus dem Jahr 1926 darstellt, lässt sich nicht eindeutig klären.

Die Metapher des treuen Kameraden greift ebenso der eingangs erwähnte Song *Good-bye Johnny* auf, setzt sie aber vom Abenteuer des Alltags in eine Kriegszenerie hinein. Das Lied stammt aus dem Abenteuerfilm *Wasser für Canitoga* (Regie: Herbert Selpin), der ein halbes Jahr vor Beginn des Zweiten Weltkrieges uraufgeführt wurde. *Wasser für Canitoga* war keiner der üblichen Propagandastreifen. Er spielt zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Kanada. Es geht um die Sabotage an einer Wasserleitung. Der Film ist zwar simpel konstruiert, aber er besitzt einen gewissen Charme – nicht zuletzt wegen der Ausstrahlung von Hans Albers, der auch das Lied *Good-bye Johnny* interpretiert hat. Der Song avancierte innerhalb kürzester Zeit zum Erfolgsschlager. Geschrieben wurde er von Peter Kreuder, einem der profiliertesten Komponisten der dreißiger Jahre. Hier ein kurzes Zitat daraus:

Mein Freund Johnny war ein feiner Knabe,
 war ein Tramp und hatte kein Zuhause
 Und jetzt liegt er längst im Grabe,
 unter seinen Knochen wachsen Blumen raus
 Unsre Fahne haben wir getragen

⁷ Die Erstausgabe des Buches erschien 1926 im Baseler Rhein-Verlag.

Eine Bombe fiel und sie nahm als Ziel ganze 25 Mann
 Die Bombe machte bumm, da fiel der Johnny um
 Chirioh, chirioh, chiroh.⁸

Sicherlich stand der Text in krassem Gegensatz zu den Kriegsparolen der Nazis; gleichfalls war die Distanz Kreuders zu den braunen Machthabern hinlänglich bekannt. Johnny, der hier als Anspielung auf die im Ersten Weltkrieg geprägte Bezeichnung für den amerikanischen Soldaten gelesen werden kann, hat nichts Heldisches an sich. Im Gegenteil: Er ist der einfache Soldat, den ein sinnloser Tod ereilt. *Good-bye Johnny*, unmittelbar vor Kriegsbeginn auf Platte erschienen, ist denn auch weniger ein Propagandasong als ein Lied, mit dessen Text sich mancher Landser beiderseits der Front identifizieren konnte. Dabei passte schon allein der Namen des Protagonisten *Johnny* kaum in die nordische Nomenklatur. Johnny klang nicht nach Triumph des Willens, Blut und Boden oder Lebensborn. Johnny, das war England und Amerika, die weite Welt, Freiheit, Abenteuer. Johnny hatte auch etwas Verruchtes in sich und Johnny war offensichtlich Musik – Johnny war Jazz. Zudem hat die ebenfalls von Hans Albers gesungene Filmversion des Songs einen langen Vorspann, der auf der Plattenaufnahme fehlt: Vor seiner Zeit als Soldat nämlich liebte Johnny Lilly. Eines Abends ertappt er Lilly in flagranti mit einem „Freudenschrank“. Der eifersüchtige Johnny erschießt die Freundin kurzerhand mit seiner Knarre: Im Refrain heißt es daraufhin „Good-bye Lilly“.

Good-bye Johnny ist also mit der Konnotation des staatenlosen Individuums versehen, das sich kaum für nationale Ziele vereinnahmen lässt. Der Song kann freilich ebenso als subtiler Abgesang des als kulturbolschewistisch gebrandmarkten schwarzen Johnny der 1920er-Jahre gelesen werden: eine kaum kaschierte und ironische Kritik Kreuders an der NS-Kulturpolitik (John 115).

Inhaltlich ergeben sich in den bislang untersuchten Liedern, der Oper sowie dem Film *Jonny stiehlt Europa* mehrere Verknüpfungen. Sie beziehen sich zunächst auf drei Eigenschaften: der mal schwarze, mal weiße Mann, dem die Frauen zugetan sind – ein Macho, dem seine eigene Freiheit aber über alles geht; sodann der wortkarge Abenteurer und treue Kamerad, der in den Krieg zieht und dort sein Leben sinnlos opfert. Schließlich wird der internationalistische Charakter des Johnny als Repräsentant der Neuen Welt und der Neuen Kultur sozusagen in die deutschen Texte transponiert. Eine Figur, die zwar mit Anglizismen aufgeladen daher kommt, die sich aber dennoch nicht in das Korsett einer Nationalität zwingen lässt. Diese Merkmale entsprechen mit Ausnahme des Soldaten Johnny nicht unbedingt den eingangs

⁸ Vgl. 75 Jahre Ufa. Die goldenen Tonfilmmelodien. BMG Ariola, Nr. 74321110212, veröffentlicht 1992.

genannten Synonymen aus der englischen Sprache. Es ist aber ein erster Hinweis auf ähnlich vielfältige Bezüge in der deutschen Liedersprache.

Nun ist anzunehmen, dass vor allem in den 1950er- und 1960er-Jahren, während der zweiten großen Amerikanisierungswelle in Europa, Johnny weit mehr ins deutsche Liedgut und damit auch in die Alltagskultur Aufnahme gefunden hat. Ein erster Überblick erlaubt die Feststellung, dass in der deutschen Nachkriegszeit Johnny noch stärker als in den zwanziger Jahren stereotyp mit dem Seefahrer und dem nicht erreichbaren Idealmann in Beziehung gesetzt wird: dem Matrosen Johnny, auf den die Braut jeden Abend am Kai vergeblich wartet und nach dem sich, wenn er da ist, alle Mädels umdrehen. Ein Johnny, der aber bald wieder hinausfährt, und der nur dann und wann von irgendwoher einen Kartengruß schreibt. In den fünfziger Jahren sind es vor allem zwei Lieder, die den Seefahrer-Johnny thematisieren: 1951 *Jeden Abend stehe ich am Hafen*, gesungen von Hildegard Knef, und 1953 *Ich werd' mich an den Johnny schon gewöhnen*, intoniert von Lale Anderson. Verweilen möchte ich an dieser Stelle bei dem Knef-Song *Jeden Abend stehe ich am Hafen* – es ist übrigens die erste überlieferte Aufnahme der Schauspielerin. Hier ein Auszug:

Wenn Johnny kam, dann drehen sich alle Mädels um
 Er lächelte und schon war er am Ziel
 Wenn er erschien, dann staunte selbst das Publikum
 In der Bar zum Krokodil
 Dann tanzte ich mit Johnny eine ganze Nacht
 Es war halt Liebe auf den ersten Blick
 Und ich konnte es nicht fassen
 Als er mich dann doch verlassen
 Doch er sagte: „Bald kehr ich zurück!“⁹

Jeden Abend stehe ich am Hafen greift den ersten Johnny-Song von Friedrich Holländer aus dem Jahr 1920 wieder auf und adaptiert auch den Surabaya-Johnny von Bertolt Brecht: Wie bei Holländer ist der Johnny ein gutaussehender Mann, der Frauen gefällt. Johnny ist hier aber weder ein schwarzer Gigolo noch ein Geigenspieler, sondern ein Seemann, der nur alle paar Monate die heimatliche „Bar zum Krokodil“ besucht – eine textliche Reminiszenz an den populären Song der Comedian Harmonists aus dem Jahr 1934. Wie bei Brecht, aber freilich ohne gesellschaftliche Anspielungen, stellt der Johnny der Knef einen Mann dar, der es nicht lange bei einer Frau aushält, der zweifellos in jedem Hafen der Welt eine Braut besitzt. Der

⁹ Hildegard Knef, *Ein Herz zu verschenken* (Gustav Zelibor/Aldo von Pinelli)/*Jeden Abend stehe ich am Hafen* (Ludwig Schmidseeder/Aldo von Pinelli), Orchester Karl Loubé, Elite Special A 9426, veröffentlicht 1951.

Song steht in enger Beziehung zur Interpretin: Wie Marlene Dietrich um 1930 verkörperte Hildegard Knef in den vierziger und fünfziger Jahren die Neue Frau, die selbstbewusst und medial exponiert ihre Sexualität auszuleben sucht – legendär sind die Reaktionen auf ihren Film *Die Sünderin* (Regie: Willy Forst) aus dem Jahr 1950, in dem in einer kurzen Szene ihre entblößte Brust zu sehen ist, der aber genauso den Freitod und die Euthanasie thematisiert. Nachkriegs-Deutschland hatte seinen ersten Skandal. Kirchliche und politische Kreise forderten eine Nachbearbeitung und Zensur. Hildegard Knef wurde quasi über Nacht zum Star und zur Femme Fatale des deutschen Nachkriegsfilms.

In dem Schlager *Jeden Abend stehe ich am Hafen* erscheint Johnny nur im Liedtext, nicht aber im Titel. Anders als bei Holländer konzentriert sich der Text nicht auf den Protagonisten Johnny, sondern auf das Befinden seiner verlassenen Frau – der Liedtext ist in der Ich-Person geschrieben: Die Knef singt über ihre Gefühle, ihre Sehnsucht und über ihre Hoffnung auf ein Happyend ihrer großen Liebe. Verglichen mit den bisherigen Johnny-Songs stellt der auf die Belange der Frau gewichtete Text die entscheidende Neuerung dar. Wir lernen eine Frau kennen, die dem Publikum ihr Seelenleben offenbart, die zu ihrem Wort steht – eine Frau, die auf den unerreichbaren Lover wartet: eine zwar traurige, aber dennoch keck vorgetragene Liebesgeschichte, die in gewisser Weise das spätere Leben der Knef vorweg zu nehmen scheint, in der sich aber ebenso die Wirklichkeit vieler Frauen nach dem Krieg widerspiegelt, die oft noch jahrelang vergebens auf die Heimkehr ihrer Männer aus der Gefangenschaft warten mussten.

Hildegard Knef thematisierte die Geschichte vom Johnny noch einmal im Jahr 1964 in dem Lied *Lola und Jonny*. Dieser Blues-Song stellt die direkte Fortsetzung des Holländer-Jonnys dar – allerdings in gänzlich anderer Form. Der Schauplatz ist wie im Ebinger-Song eine Bar im Wilden Westen. Jonny, ebenfalls ohne H, der untreue Freund der Lola, hat sich mit der blonden Barfrau Claire in ein Separée verzogen. Doch Lola, die Liebende, lässt die Angelegenheit nicht auf sich beruhen:

Lola stand da wie versteinert, sie war so weiß wie die Wand.

Dann ging sie hinauf die Treppe, Revolver in der Hand.

Er war ihr Mann – doch treu war er nicht.

Sie hört von draußen ihn lachen, er wusste nicht, was ihm droht.

Da stand sie schon in der Türe und schoss ihren Jonny tot.¹⁰

¹⁰ Hildegard Knef, *Lola und Jonny* (trad.-bearb. Gert Wilden/Max Colpet)/*Patachou* (Charly Niessen), Decca D 19640, veröffentlicht 1965.

Anders als beim Jonny von Marlene Dietrich toleriert die Protagonistin des Knef-Songs nicht mehr oder weniger wohlwollend die Eskapaden ihres Liebhabers: auch kein Jammern und Flehen im Angesicht des Betrogenwerdens, keine still vergossene Träne und keine Hoffnung auf eine Läuterung Jonnys – Jonny selbst tritt in den Hintergrund, ist nur durch eine geschlossene Tür zu vernehmen. Die Betrogene ihrerseits greift – wie der Protagonist in der 1939er Filmversion des Kreuder-Songs *Good-bye Johnny* – zur Selbsthilfe und setzt mit der Waffe den finalen Schuss. Möglicherweise haben sich die Texter des Songs ebenso von einigen aufsehenerregenden Kriminalfällen der Zeit um 1960 inspirieren lassen, in denen betrogene Frauen Hand an ihre Gatten gelegt hatten. Beim Ort des Geschehens stand das damals populäre Filmgenre des amerikanischen Western Pate. Was das selbstbewusste Agieren einer Frau anlangt, stellt der *Lola und Jonny*-Song wohl eine Urform der späteren Lieder aus der feministischen Bewegung der siebziger Jahre dar. Besonders bemerkenswert ist allerdings, dass Lola zwar ihre Liebe selbst richtet, dass ihr Mord aber ungesühnt bleibt. Auch Verzeihen gibt es für sie nicht. Ein Auszug aus der letzten Strophe:

Schwarz war ihr Kleid, schwarz der Schleier, als an dem Grabe sie stand
mit einem Kranz in den Händen, auf dem geschrieben stand:

Er war mein Mann – doch treu war er nicht.¹¹

Während der Johnny vor 1945 in der Hauptsache den für die Frau unerreichbaren Mann verkörpert, der trinkfeste und mit allen Wassern gewaschene Beau, der oft mit schwarzer Hautfarbe, manchmal proletarisch roh, kompromisslos seine eigenen sexuellen Begierden zu befriedigen sucht und dabei reihenweise Frauen ins Unglück stürzt, nimmt der Johnny in der Nachkriegszeit eher eine Nebenrolle ein: Nun hat die Frau das Sagen, nun steht ihre Gefühlswelt im Vordergrund; die Eskapaden des Mannes werden nicht mehr ohne weiteres akzeptiert. Auch die Tatsache, dass der Ur-Jonny der zwanziger Jahre eine schwarze oder braune Hautfarbe hatte, tritt nicht mehr in Erscheinung oder wird allenfalls durch entsprechende Phantasien, die den Liedern entspringen, weitergelebt.

In den siebziger und achtziger Jahren fand „Johnny“ in einer breiten thematischen Palette von Liedtexten Einzug. Das Western-, Heimat-, Hafen- und Kriegsgenre markiert allerdings bis heute das Schwerpunktthema des Protagonisten Johnny. Dazu gekommen sind Kinderlieder, Antidrogensongs und jene Lieder, wie etwa *Johnny, nur noch ein Tag* aus dem Jahr 1989, gesungen von Nicole, die sich allgemein mit Liebe, Tod und Glück auseinandersetzen. Johnny mutierte mit der Zeit zum Allerweltstyp, zum duften Kumpel und Männerfreund, mit

¹¹ Ebd.

dem man über alles reden kann, ganz ähnlich wie es bereits in dem Film *Jonny stiehlt Europa* von Harry Piel im Jahr 1932 angeklungen war.¹² Oft spielen die traditionellen Schauplätze am Hafen und in den Bars keine Rolle mehr. Johnny wird zur intergeschlechtlichen und dabei ziemlich irrealen Idealfigur. Hierzu eine Textprobe aus dem Lied *Johnny* der Gruppe Rosenstolz: „Oh Johnny, geh’ nicht fort von mir. [...] Wenn ich nachts nicht schlafen kann, stell ich dich mir vor, dann erscheinst du mir im Traum.“

Nun erklärt dies kaum, warum die improvisatorische Verwendung des Kreuder-Songs *Good-bye Johnny* 1998 zum offiziellen Festakt am Tag der Deutschen Einheit für einen öffentlichen Eklat sorgen konnte. Kreuders Johnny ist allerdings ein unbequemes „Volkslied“, das vor allem für die Angehörigen der älteren Generation Erinnerungen zum Krieg wachrufen kann und dessen Text sich jeglichen Tümelns entsagt. Deshalb dürfte das Lied für die NS-Propaganda ungeeignet gewesen sein. Das Pikante dabei: Eben jene *Good-bye Johnny*-Melodie soll sich, so wird immer wieder kolportiert, nur wenig kaschiert in der DDR-Hymne *Auferstanden aus Ruinen* wiederfinden, die Hanns Eisler 1949 komponiert hatte. Seit den fünfziger Jahren ranken sich zahlreiche Mythen um diese Geschichte. Denn zu Zeiten des Kalten Krieges hoben vor allem westliche Medien darauf ab, die DDR-Hymne zu diskreditieren. Dieses Politikum wird bis in die Gegenwart auf zahlreichen Internetseiten weiter verbreitet. So soll Eisler 1950 Peter Kreuder des Plagiats bezichtigt haben („Auferstanden aus Ruinen“ URL). Kreuder seinerseits habe es ebenfalls versucht, doch entsprechende Urheberrechtsklagen – darunter eine vor der UNO – seien ohne Erfolg geblieben. Als Peter Kreuder 1976 eine Tournee durch die DDR unternahm, soll sich das Publikum bei den Anfangstakten von *Good-bye Johnny* feierlich von den Plätzen erhoben haben – in der Annahme, die Nationalhymne würde intoniert (Rutsch). Heike Amos hat in ihrer fundierten Studie *Auferstanden aus Ruinen... Die Nationalhymne der DDR 1949 bis 1990* diese und andere Geschichten, die zum Teil auch von so seriösen Medienvertretern wie Guido Knopp ungeprüft übernommen wurden, ins Reich der Phantasie verwiesen – die Mythen hatten offenbar zu gut ins „historische Klischee“ (Amos 76) gepasst. Komponist Bardo Henning nahm indes den Rummel um seine Hymnen-Collage zum Tag der Deutschen Einheit gelassen. In einem Interview 1998 mit dem *Spiegel* äußerte er sich über seine Verarbeitung des Songs *Good-bye Johnny* wie folgt:

¹² Jonny tauchte nun auch in der Werbung auf: In „Esso – Tankwart-Kreis, die Zeitschrift für Tankwarte“ bekommt er Anfang der sechziger Jahre die Kolumne „Ja sowas“. Jonny ist ein Alleskönner an der Zapfsäule und hat vor allem für „Damenfahrerinnen“ ein helfendes Händchen: „'Ach Jonny, Sie machen das schon richtig'. Und weg war sie.“ (Ausgabe 3/1961). Diesen Hinweis verdanke ich Alexander Dupps.

Wenn sich jemand dadurch provoziert fühlt, ist er selbst schuld. Mir ging es mehr um die Textzeile „Eines Tages, eines Tages, mag's im Himmel sein, mag's beim Teufel sein, sind wir wieder vereint“.

Für Hilfe bei der Recherche danke ich Christian Reck vom Archiv des Südwestrundfunks.

Literaturverzeichnis

Amos, Heike. *Auferstanden aus Ruinen... Die Nationalhymne der DDR 1949 bis 1990*. Berlin: Dietz, 1997.

Bemmann, Helga. *Marlene Dietrich. Ihr Weg zum Chanson*. Berlin: Lied der Zeit Musikverlag, 1990.

Brecht, Bertolt: *Die Gedichte in einem Band*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1981.

Entartete Musik. Eine Abrechnung von Staatsrat Dr. H. S. Ziegler. Düsseldorf: Völkischer Verlag, 1938.

Gerstner, Jan. „die absolute Negerei“. *Kolonialdiskurse und Rassismus in der Avantgarde*. Marburg: Tectum 2007.

Holländer, Friedrich. *Von Kopf bis Fuß. Revue meines Lebens*. Ed. Volker Kühn. Berlin: Aufbau, 2001.

John, Eckhard. *Musik-Bolschewismus. Die Popularisierung der Musik in Deutschland 1918-1938*. Stuttgart & Weimar: Metzler, 1993.

John, Eckhard. „Jonny und Jazz: Die Rolle des schwarzen Musikers auf der Bühne der zwanziger Jahre“. *Aspekte des modernen Musiktheaters in der Weimarer Republik*. Ed. Nils Grosch. Münster: Waxmann, 2004: 101-119. (a)

John, Eckhard. Wer hat Angst vor „jüdischer Musik“? *Jüdische Musik? Fremdbilder – Eigenbilder*. Ed. Ders./Heidy Zimmermann. Reihe Jüdische Moderne, hrsg. von Jacques Picard und Alfred Bodenheimer, Bd. 1. Köln, Weimar & Wien: Böhlau 2004: 101-118. (b)

Kästner, Erich. „Surabaya Johnny II“. *Immer um die Litfaßsäule herum. Gedichte aus acht Jahrzehnten Kabarett*. Ed. Helga Bemann. Berlin: Henschel, 1965: 161.

Krenek, Ernst. *Jonny spielt auf. Oper in zwei Teilen auf ein Libretto des Komponisten*, Vorwort zur Partitur. Wien: Universal Edition, 2004, o. P.

Malone, Bill C.. *Country Music*. Austin: University of Texas Press, 2002.

Mentele, Richard. *Auf Liebe eingestellt. Marlene Dietrich's schöne Kunst*. Bensheim & Düsseldorf: Bollmann Bibliothek, 1993.

Weitere Quellen

„Auferstanden aus Ruinen“. URL: <http://peter-diem.at/Lieder/Texte/DDR.pdf> (Zugriff: 5. März 2006).

Filmmuseum Berlin. *Newsletter* No. 10.1, 7. Juli 2000. <http://www.marlenedietrich.org/pdf/News10a.pdf> (Zugriff: 3. März 2006). Holländer, Friedrich.

Michaelis, Rolf. „Schön war's mit uns zwein... Ein dumpfer Nationalhymnenstreit, von der CSU inszeniert, als Ouvertüre zum Tag der deutschen Einheit“. *Die Zeit* 1998, Nr. 40, 29. September 1998.

Rutsch, Hans-Dieter. *Rückblende. Die Nationalhymne der DDR*. WDR-Film, 15. September 1999.

Spahn, Claus. „Schwung von Gestern. Die Wiener Staatsoper sucht in Ernst Kreneks 'Jonny spielt auf' den Aufbruchgeist der Zwanziger und findet die Nostalgie des Varietés”. *Die Zeit* 2001, Nr. 1, 30. Dezember 2000.

„Von Verhunzen keine Rede” [Interview mit Bardo Henning]. *Der Spiegel* 1998, Nr. 35, 24. August 1998.

© Ulrich Hägele 2006