

W I E N E R
digitale
R E V U E

Zeitschrift für Germanistik und Gegenwart

David Hell

Nikolaus Lenau und der ‚Gypsy-Jazz‘

DOI: 10.25365/wdr-02-04-06

Lizenz:

For this publication, a Creative Commons Attribution 4.0 International license has been granted by the author(s), who retain full copyright.

David Hell

Nikolaus Lenau und der ‚Gypsy-Jazz‘

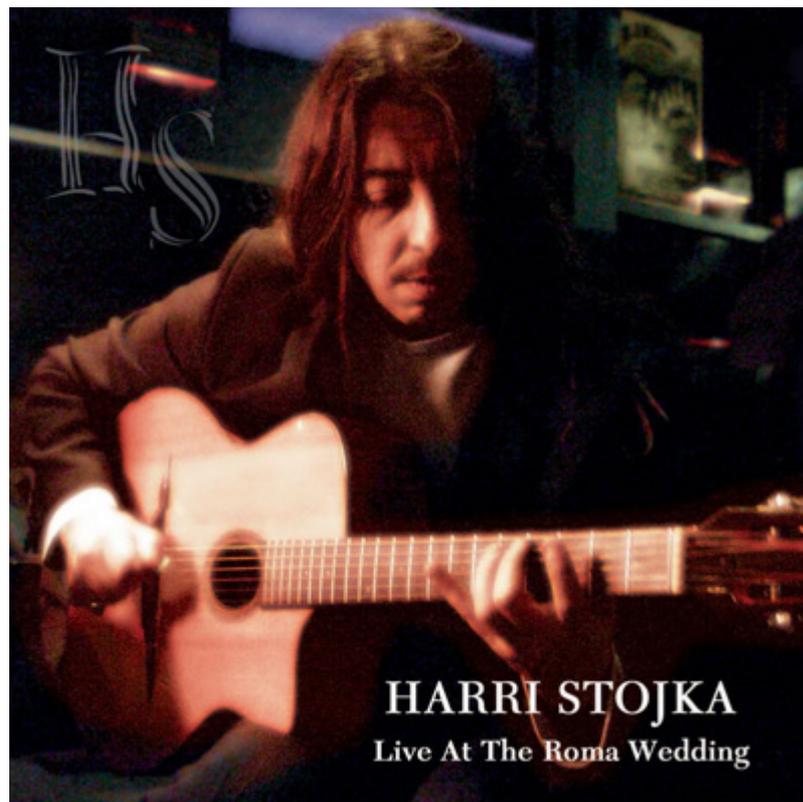
In den wilden Süden

- 1 Tears wurde von Django Reinhardt (1910–1953) und seinem Geiger Stéphane Grappelli (1908–1997) als kleines, unauffälliges Stück in Moll komponiert. Wenn es um Tränen geht, so der Titel, dann ist Moll, die traurige Tonart, ideal. Zu Beginn ist aber Traurigkeit kaum wahrnehmbar. Gitarre und Bass leiten ein und spielen sich leichtfüßig und locker musikalisch die Bälle zu. Die Schwermut folgt erst im dritten Durchgang. Dann kommt die Violine hinzu und verwandelt Atmosphäre und Wirkung – der sentimentale Bogen der Geige öffnet in den Zuhörenden die Türen zu anderen (Traum-)Welten.

Abbildung 1. Gottlieb, William P. Portrait of Django Reinhardt, Aquarium, New York, N.Y., ca. Nov. United States, 1946. , Monographic. Photograph (www.loc.gov/item/gottlieb.07301/), Tears (www.youtube.com/watch?v=Txlfrh9cjoA resp. auch www.dailymotion.com/video/xryy0q).



Abbildung 2. Immer wieder in Verbeugung vor Django Reinhardt:
Harri Stojka (www.harristojka.at/html/harri-stojka-musik.html).



- 2 Das Lied, in den USA von einem Europäer geschrieben, der der Gruppe der Sinti angehörte, soll als Einleitung in jenen Musikspeicher dienen, den das Werk des spätromantischen Schriftstellers Nikolaus Lenau (1802–1850) für uns heute noch darstellen kann (siehe zu Lenau allgemein Ritter 2002). Auch Lenau – im damals ungarischen und fast gänzlich deutschsprachigen, heute rumänischen Csátád (Lenauheim) geboren, über Budapest schließlich nach Stockerau und Wien gekommen – sollte es mit Vorformen des ‚Gypsy-Jazz‘ im Ohr nach Nordamerika verschlagen. Allerdings nur äußerst kurzzeitig und natürlich unter ganz anderen Voraussetzungen: Im Jahr 1832 kaufte Lenau mitten im Nichts, mitten in der Wildnis von Ohio 400 Morgen Kongressland, um eine neue Existenz zu begründen. Doch schon nach wenigen Monaten sollte er völlig desillusioniert von den frühkapitalistischen Auswüchsen in der Neuen Welt als ‚Amerika-Müder‘ (Kürnberger 1855; dazu Müller-Funk 2009) nach Europa zurückkehren und fortan zwischen Württemberg, Bad Ischl und Wien pendeln. Es setzte jene – allerdings hochproduktive – Phase der geistigen Unbeständigkeit ein, die Peter Härtling in *Niembsch oder Der Stillstand* 1964 als ‚Suite‘ inszeniert hat, die in die Kapitel Präludium, Rondo, Gigue, Menuett-Gavotte, Allemande, Bourrée, Sarabande und Burlesca-Air unterteilt ist. Eine weitere Koinzidenz soll nicht unerwähnt bleiben: Beide, sowohl Reinhardt als auch Lenau, sollten bereits im frühen Alter von Anfang 40 zu tragischen Opfern eines Schlaganfalls werden.
- 3 Nikolaus Lenaus Freundeskreis in Stuttgart, der aus den schwäbischen Dichtern Gustav Schwab, Karl Mayer und Justinus Kerner bestand, hatte ihn von seiner Amerika-Reise abhalten wollen. Das hatte vor allem den Grund, dass Lenaus *Gedichte*, die 1832 bei Cotta erschienen waren, mittlerweile ein recht großes Echo hervorgerufen hatten. In ihnen ließ sich ein neuer Klang vernehmen, welcher die bereits bestehende Ungarn-Romantik als Zweig des allgemeinen romantischen Orientalismus (vgl. Watzatka 2014: 103–107)

verstärkte und den sehnsuchtsvollen Blick *Nach Süden*, zum „fernen Ungerlande“ (Lenau 1995a: 85), in die Puszta und an die Schilfufer sowie zu den Siedlungen und Wegstrecken der Magyaren, Husaren und Roma bediente.

- 4 Auch in diesen Gegenden, genauer in Tokaj, am Rand der ungarischen Tiefebene (die Stadt ist heute noch bekannt für den herzhaften Süßwein), hatte Lenau in seinem 15. und 16. Lebensjahr gelebt. Wenige Jahre später dann kam Lenau noch einmal für ein halbes Jahr in die kleine Tiefebene Westungarns, wo er Landwirtschaft studierte und immer wieder zu Pferde die Umgebung durchstrich. Diese Welt mit ihren wohltemperierten Farben und typischen Klängen sollte schließlich als Reminiszenz an die Kindheits- und Jugendjahre in den Gedichten und Versen Lenaus immer wieder in den Vordergrund drängen. Im späteren Gedicht *Die drei Zigeuner* (1838) werden drei Roma als Naturmenschen beschrieben, die ganz in ihrer eigenen hermetisch abgeschlossenen Welt leben. Zwei von ihnen haben Musikinstrumente bei sich – einer spielt auf einer Fiedel, der andere hat ein Zimbal an einen Baumstamm gehängt. In diesem Gedicht quellen nun aus allen Verszeilen pannonische Glut und Lebensgefühl der Durchreisenden hervor, die zwar völlig arm sind, aber alle Zeit der Welt zu haben scheinen.
- 5 Dieses Bild lässt sich nun einerseits topologisch gut über die zeitgenössischen Gemälde der ‚wandernden‘ oder ‚geigenden Zigeuner‘ erschließen, wie jenes von Ferencz Pongrácz, das Lenau auch zu seinem Gedicht inspirierte (Abb. 3; vgl. Watzatka 2014: 110–113; zum ‚Zigeunerbild‘ allgemein Brittnacher 2012).

Abbildung 3. Ferencz Pongrácz: *Három cigány / Drei Zigeuner*, 1836 (© Wikimedia Commons https://hu.wikipedia.org/wiki/Fájl:Pongrácz_F_Három_cigány.jpg [CC-BY-SA]).



- 6 Doch sollte man sich dazu unbedingt auch Lenaus Nordamerika-Erfahrung in Erinnerung rufen, wie sie sich etwa aus dem Gedicht *Die drei Indianer* (1834) erschließen lässt:

Fluch den Weißen! ihren letzten Spuren!
 Jeder Welle Fluch, worauf sie fuhren,
 Die einst Bettler unsern Strand erklettert!
 Fluch dem Windhauch, dienstbar ihrem Schiffe!
 Hundert Flüche jedem Felsenriffe,
 Das sie nicht hat in den Grund geschmettert!
 Täglich übers Meer in wilder Eile
 Fliegen ihre Schiffe, giftge Pfeile,
 Treffen unsre Küste mit Verderben.
 Nichts hat uns die Räuberbrut gelassen,
 Als im Herzen tödlich bittres Hassen:
 Kommt, ihr Kinder, kommt, wir wollen sterben! (Lenau 1995b: 329)

- 7 Die Illusion vom Wilden Westen ist schon in der Spätromantik durchschaut und auf den existenziellen Nullpunkt der indigenen Bevölkerung gebracht. Bei Lenau wird demgegenüber die zentraleuropäische Puszta-Ebene die Fluchtlinie vorgeben, auf denen die Leserinnen und Leser den Roma und ihrer ungebundenen Musik in die endlose Weite der zentraleuropäischen Steppenlandschaft folgen können.

In den Dorfschenken

- 8 Lenaus Dichtung ist ohne die ihr zugrundeliegende Musikalität kaum zu fassen.

Der Dichter war bestrebt, mit Worten Musik zu machen. Anhand sprachlich-rhythmischer Mittel versuchte er Gefühle und Stimmungen auszudrücken. Von den stilistischen Mitteln, die der Musikalität der Sprache dienen, erscheinen häufig die Alliteration und die Wiederholung als musikalitätsgenerierende Mittel. Die akustischen [sic!] Eigenschaften der Vokale rufen die „Klangwirkung“ hervor, durch das Wechselspiel der hellen und dunklen Vokale, die durch verschiedene Klangfärbung und unterschiedliche Schallfläche wirken. Das Wort als Bedeutungsträger löst Gefühle nebst Bildern aus, die dem begrifflichen Gehalt klanglich entsprechen. (Pascu 2003: 253)

- 9 Dementsprechend tragen viele der Gedichte von Lenau auch den Titel-Zusatz ‚Lied‘: Neben den wohl bekanntesten *Schilfliedern* (1832), einem aus fünf Gedichten und überwiegend aus vierhebigen Trochäen bestehenden Miniatur-Zyklus, sind das *Lied eines Auswanderers* (1823), die *Polenlieder* (1835) oder die *Waldlieder* (1843) zu nennen. Und in anderen Gedichten, die nicht als Lieder bezeichnet werden, findet wiederum Musik statt oder es treten Musiker auf. Dieser Umstand sollte schließlich auch zu rund 800 Vertonungen von Lenaus Gedichten animieren. Darunter befinden sich viele und sehr bedeutende Komponisten, wie etwa Robert Schumann, Hugo Wolf, Richard Strauss, Felix Mendelssohn Bartholdy oder der in Westungarn (heute Raiding im Burgenland) geborene Franz (Ferenc) Liszt, der unter anderem auch das Gedicht *Die drei Zigeuner* vertonte sowie symphonische Dichtungen zu Lenaus Versepos *Faust – Ein Gedicht* (1836) verfasste, wie etwa den *Tanz in der Dorfschenke* (*Mephisto-Walzer* Nr. 1).
- 10 In dieser Szene der Dorfschenke – gleichzeitig ein gutes Beispiel dafür, wie sehr sich Lenaus Faust von Goethes Werk selbstbewusst abhebt und nicht nur formal Eigenständigkeit entwickelt („Faust ist ein Gemeingut der Menschheit, kein Monopol Göthes“, zit. n. Lenau 1997: 260) – jagt Mephistopheles Faust in die Glut der Begierde, die sich an der Musik und am Tanz entfachen soll. Mephistopheles fordert die Musiker auf, ihren lahmen Walzer zu beenden und ihm eine Geige zu überreichen. Der von ihm

geführte Bogen verzaubert die Dorfschenke in einen sexuell aufgeladenen Ort. Die Töne von des Teufels Geige gleichen einem „selig hinsterbende[n] Lustgestöhne“ (ebd.: 33). Mit abwechselnden Schattierungen übernimmt die Musik die Handlungen der Tanzgesellschaft, die, in Daktylen wiedergegeben, nur noch wie an Schnüren geführte Puppen agieren und völlig dem Willen des Spielers ausgesetzt sind. Im wilden Getöse gehen Hahnenkämpfe in Küsse über. Innerhalb der Amplitude der Emotionen erliegt alles den verführerischen Weisen des Geigenklangs. Bis Faust wie berauscht mit seiner Tanzpartnerin, immer in Begleitung der Geigenklänge, die dann durch den Gesang der Nachtigall abgelöst werden, hinaus zum Wald und zu seinem Liebesnest davontanz.

- 11 Die Geige ist immer schon ein ambivalentes Instrument gewesen. Seit jeher steht sie im Verruf, göttlichen wie teuflischen Ursprungs zu sein. Jedenfalls ruft sie in uns unterschiedliche Wirkungen hervor. Gräfin Mariza singt in der gleichnamigen Operette von Emmerich Kálmán: „Höre ich Zigeunergeigen, bei des Cymbals wildem Lauf / Wird es mir um's Herz so eigen, wachen alle Wünsche auf“ (Kálmán o.J.). Man erkennt hier die Nähe zur ungarischen Volksmusik, die stark von Violine, Bratsche, Klarinette, Zymbal und Kontrabass bestimmt ist – wobei es vor allem die Geige ist, die immer wieder in den Vordergrund gehoben wird. Diese Hervorstellung der Geigenvirtuosität geht insbesondere auf den Roma-Violinisten und Komponisten János Bihari zurück, der um 1800 den Typus des ‚Musikzigeunertums‘ vorgeprägt und damit gleichzeitig auch gesellschaftlich aufgewertet hatte (Abb. 4; vgl. Wagner 2020: 187f.).

Abbildung 4. Johann Daniel Donat: Janós Bihari, 1820 (© Wikimedia Commons https://de.wikipedia.org/wiki/János_Bihari#/media/Datei:Donát_Bihari.jpg [CC-BY-SA]).



- 12 Diese Tradition greift nun auch Lenau auf und verbindet sie mit den existenziellen Leitthemen des Faust-Stoffes. Wenn es in der Überschrift der Szene heißt: „Dorfschenke. Hochzeit. Musik und Tanz“ (Lenau 1997: 30), so vereinen sich darin außerdem Themen, die in Lenaus Leben eine Rolle spielten: Er war einerseits, den gesellschaftlichen Gepflogenheiten in Ungarn entsprechend, ein exzellenter Tänzer und andererseits selbst ein virtuoser Musiker, der sowohl Geige, Gitarre als auch Klavier spielen konnte. Dazu lässt sich ein zeitgenössisches Dokument heranziehen: Der österreichische Musikjournalist August Schmidt schrieb in einem selbstbiografischen Bericht über eine Begegnung mit Nikolaus Lenau, bei der er diesen nach Hause begleitete und dazu bringen wollte, ihm etwas auf der Geige vorzuspielen. Nach einiger Zeit ließ sich Lenau dazu hinreißen und spielte. Schmidt schrieb darüber, „daß mich sein Spiel tief ergriffen und die Töne, die er angeschlagen, mir das Herz schneller schlagen machten, dies muß ich zugestehen. Was er spielte, war keine ungarische Nationalmelodie, es war eine tiefe Melancholie, welche in Tönen Ausdruck fand, welche er den Weisen der Magyaren abgeborgt hatte.“ (Schmidt 1878: 158)
- 13 Diese Vorführung als Reaktion auf einen vom Biografen gespielten Verbunkos, einen veralteten militärisch-nationalistischen Werbetanz, stellt auch Lenaus romantische Kunst der Improvisation aus, die Lenau vom Modellvirtuosen Bihari übernommen hatte (vgl. Wagner 2020: 188–190). Hier klingt vielleicht der neue feurige Stil der Csárdás an, der, häufig von Roma vorgetragen, damals in Mode kam und mit Trinkliedern als Textgrundlage vor allem in Gaststätten aufgespielt wurde (ungar. Csárda = ‚Wirtshaus‘, ‚Dorfschenke‘). So sehr also die Weite der Puszta zum Träumen anregen mochte, anziehend war im Grunde jene Geselligkeit, die in den Dorfschenken anzutreffen war und für einen spontanen, lebensbejahenden Rhythmuswechsel im Lebensalltag sorgte.
- 14 Was wir bereits in der Faust-Szene sehen konnten, begegnet uns so auch im bezeichnenden Gedicht *Die Heideschenke* (1826/27), in *Mischka an der Theiß* (1835), *Mischka an der Marosch* (1842) oder in *Die Bauern am Tissastrande* (1844). Lenau schaffte es dabei, die Grenze zwischen den Musik- und auch Kunstformen stellenweise aufzuheben und dem Geigenmotiv im Wechselspiel zwischen Dur und Moll höchst innovative Elemente abzugewinnen. Es lässt sich einer auf einem musikalischen Grundmodell beruhenden kreativen Spontanität zuschreiben – ein Umstand, der, natürlich mit einiger Nachsicht, an eine Vorform des Jazzens denken lässt.

Wilder stets Musik erwacht;
 Rasen die Zigeunerleute?
 Werden sie der Uebermacht
 Ihres Liedes selbst zur Beute?
 Horch, wie scherzend, horch, wie klagend
 Und das Herz von hinnen tragend,
 Mischka's Wundergeige waltet,
 Durch und durch die Seele spaltet. (Lenau 1995b: 18f.)

Kreatives (Zentral-)Europa

- 15 Ein nur noch zartes Pochen ist Lenaus Wirkung auf die Nachwelt, sie scheint verklungen wie ein Schlussakkord im Konzertsaal (erinnert sei an dieser Stelle an den ganz frühen Einfluss des „Geigers vom Traunsee“ bei Hofmannsthal 1889/1978). Eine direkte Rezeption zu Lenau findet kaum noch statt – vielmehr ist die stark mit nationalen Identitätsfindungen im Zusammenhang stehende Rezeptionsgeschichte selbst

in den Fokus der Forschung gerückt (Müller-Kampel 2003/2004; Simonek 2003/2004). Die siebenbändige historisch-kritische Gesamtausgabe zu Nikolaus Lenau ist bei Klett-Cotta zwischen 1989 und 2004 erschienen. Sie ist allerdings bereits vergriffen und ein erneuter Druck ist nicht vorgesehen, wie der Verlag auf Anfrage mitgeteilt hat.

- 16 Aber es tut sich doch etwas, wie das Beispiel der zeitgenössischen Oper *Lunea* von Heinz Holliger zeigt. Im Wort ‚Lunea‘ sieht man gleich die Wörter ‚Lenau‘ und ‚Luna‘ gemeinsam hervortanzen. Die Oper ist aus einem gleichnamigen Liederzyklus entstanden, der ebenfalls von Holliger stammt und mit dem Schlaganfall Lenaus beginnt, der ihn vier Jahre vor seinem Tod ereilte und eine Gesichtshälfte lähmte. Ein Riss gehe durch sein Gesicht, sagte er selbst. In dreiundzwanzig Lebensblättern zeigt die Oper Lenaus Leben, wie in zerrissenen Fetzen, die eines widerspiegeln: seine rastlose Suche nach Lebensglück und seine unerfüllten Liebesbemühungen. Demzufolge sind die Lebensblätter auch lyrische Bilder. Und immer wieder finden sich darin auch kurze musikalische und historische Zitate, etwa von Franz Liszt.
- 17 Man kann diese zahlreichen musikalischen Referenzen auch als Zeichen dafür sehen, von wie vielen Einflüssen Lenaus Werk geprägt war und wie sehr es sein Anliegen gewesen zu sein schien, diese zu verknüpfen und auf eine neue Ausdrucksebene zu heben. In Lenaus Dichtung spiegeln sich so die kulturelle Heterogenität und Pluralität Zentraleuropas, und es zeigt sich, wie die verschiedenen Kulturen der Habsburger-Monarchie einen „wichtigen Stimulans für Kreativität“ (Csáky 2002: 40) bringen konnten.
- 18 Es gibt verschiedene Möglichkeiten, den kulturellen Austausch zu forcieren. Im Literaturbereich zählen sicher auch die Stadtschreiber dazu. Um noch im weiteren künstlerischen Bereich einen Austausch voranzutreiben, winken etwa Förderungen durch die Europäische Union. So werden im Rahmen von *Creative Europe* Kulturförderungen im Kunst-, Kultur- und Kreativsektor zugesprochen. Gefördert werden dabei multilaterale Kooperationsprojekte, europäische Netzwerke und Plattformen sowie literarische Übersetzungen. Nach dem Ablauf des ersten Sechsjahreszyklus wird ab heuer das nächste Programm ausgeschrieben. Dies soll abschließend insofern hervorgehoben werden, da wir am Beispiel Lenaus sehen können, wie wichtig es für eine neue Generation ist, mit frischem Schwung alte Stoffe aufzugreifen, die „ein Gemeingut der Menschheit, kein Monopol [eines Autors]“ (zit. n. Lenau 1997: 260) darstellen, und sie in Anbetracht der sich laufend verändernden kulturellen Kontexte neu zu variieren.

Literaturverzeichnis

- Brittnacher, Hans Richard (2012): *Leben an der Grenze. Klischee und Faszination des Zigeunerbildes in Literatur und Kunst*. Göttingen: Wallstein.
- Csáky, Moritz (2002): Was man Nation und Rasse heißt, sind Ergebnisse und keine Ursachen, in: Wolfgang Müller-Funk/Peter Plener/Clemens Ruthner (Hg.): *Zur Konstruktion kollektiver Identitäten in Zentraleuropa. Kakanien revisited. Das Eigene und das Fremde (in) der österreichisch-ungarischen Monarchie*. Tübingen: Francke (Kultur – Herrschaft – Differenz 1), S. 33–49.
- Hofmannsthal, Hugo von (1978): *Der Geiger vom Traunsee*, in: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*. Hg. v. Heinz Otto Burger, Rudolf Hirsch, Detlev Lüders, Heinz Rölleke und Ernst Zinn. Bd. XXIX: *Erzählungen 2*. Aus dem Nachlass hg. v. Ellen Ritter. Frankfurt a. M.: Fischer, S. 7–12.
- Kálmán, Emmerich (o.J.): *Gräfin Mariza / Einleitung – Höre ich Zigeunergeigen*, unter: www.songtexte.com/songtext/emmerich-kalman/grafin-mariza-einleitung-hore-ich-zigeunergeigen-23805003.html (Zugriff am 08.03.2021).
- Kürnberger, Ferdinand (1855): *Der Amerika-Müde. Amerikanisches Kulturbild*. Frankfurt a. M.: Meidinger.
- Lenau, Nikolaus (1995a): *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe, Bd. 1: Gedichte bis 1834*. Hg. v. Herbert Zeman und Michael Ritter gem. m. Wolfgang Neuber und Xavier Vicat. Wien: Deuticke/Klett-Cotta.
- Lenau, Nikolaus (1995b): *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe, Bd. 2: Neuere Gedichte und lyrische Nachlese*. Hg. v. Antal Mádl. Wien: Deuticke/Klett-Cotta.



- Lenau, Nikolaus (1997): Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe, Bd. 3: Faust. Ein Gedicht. Hg. v. Hans-Georg Werner. Wien: Deuticke/Klett-Cotta.
- Müller-Funk, Wolfgang (2009): „Die Wege der Freiheit sind sehr rauh, das Loch im Kopf aber ist sehr gut“. Nikolaus Lenau in Amerika. Samt einem kurzen Kommentar zu Ferdinand Kürnbergers *Der Amerikamüde*, in: Ders.: Komplex Österreich. Fragmente zu einer Geschichte der modernen österreichischen Literatur. Wien: Sonderzahl, 81–91.
- Müller-Kampel, Beatrix (2003/2004): Lenaus Leben als literargeschichtliche Erinnerungsfigur. Am Beispiel deutschsprachiger Literaturgeschichten vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart, in: Lenau-Jahrbuch 29/30, 25–86.
- Pascu, Eleonora (2003): Lenaus Schilflieder in der Vision des Komponisten Richard Oschanitzky, in: Roxana Nubert (Hg.): Temeswarer Beiträge zur Germanistik, Bd. 4. Temeswar: Mirton, 251–261.
- Ritter, Michael (2002): Zeit des Herbstes. Nikolaus Lenau. Biografie. Wien u.a.: Deuticke.
- Schmidt, August (1878): Lenau als Geiger, in: Die Gartenlaube 9, 156–158.
- Simonek, Stefan (2003/2004): Zur Rezeption von Nikolaus Lenau in den slawischen Literaturen Mitteleuropas um 1900, in: Lenau-Jahrbuch 29/30, 109–138.
- Wagner, Margarete (2020): Das Motiv der ungarischen Zigeunermusik in Nikolaus Lenaus balladesken Gedichten, in: Joanna Firaza/Malgorzata Kubisiak (Hg.): Dialog der Künste: Literatur und Musik. Berlin/Bern/Wien: Peter Lang (Gießener Arbeiten zur neueren deutschen Literatur und Literaturwissenschaft 36), 187–200.
- Watzatka, Ágnes (2014): Puszta, Husaren und Zigeunermusik. Franz Liszt und das Heimatbild von Nikolaus Lenau, in: *Studia Musicologica* 55/1–2, 103–117.

Zusammenfassung

Auch in der zweiten Ausgabe der *Wiener digitalen Revue* wollen die Herausgeber*innen einen studentischen Beitrag aus dem Wiener Germanistik-Institut präsentieren. Der Essay von David Hell gibt uns Einblicke in die Dichtung Nikolaus Lenaus über Vorformen des ‚Gypsy-Jazz‘, über die Musik der Roma und Sinti. Er betont dabei die Bedeutung einer grenzübergreifenden Rezeption verschiedener Kunststile, wie sie in der Habsburger-Monarchie erfolgen konnte und auch aktuell etwa über das EU-Programm Creative Europe gefördert wird.

Abstract

In this second issue, the editors of the *Wiener Digitale Revue* again present a student contribution from the Viennese Department of German Studies: David Hell's essay offers insights into Nikolaus Lenau's poems on precursors of 'gypsy jazz', the music of the Sinti and Romani people, emphasizing the importance of a transnational reception of different artistic styles that was possible in the Hapsburg monarchy, and which is also promoted today, for instance by the Creative Europe EU programme.

Keywords: Nikolaus Lenau, ‚Gypsy-Jazz‘, Django Reinhardt, Harri Strojka, Habsburger-Monarchie, Creative Europe

Autor/in

David Hell
Universität Wien

