

ihm liebste Beschreibung seiner künstlerischen Haltung war die des Boten, der der Arbeiterklasse etwas abliefern. Was er ablieferte, war die Tradition der deutschen Musik, und zwar nach der Maxime der ‚Maßnahme‘, wonach mitgeteilte Gedanken nicht nur richtig, sondern auch verständlich sein sollen“⁸⁷.

Unbewältigte Vergangenheit: Kreneks „Karl V.“ in Wien Zur nicht bevorstehenden Wiener Erstaufführung*

von Claudia Maurer Zenck, Berlin

Der Auftrag

Die Anregung zur Komposition einer Oper mit einem historischen Stoff kam von Clemens Krauss, dem Direktor der Wiener Staatsoper¹. Krauss brachte im Juni 1930 bei den Festwochen Kreneks *Jonny spielt auf* zur Aufführung, und bei dieser Gelegenheit wird die Unterredung im Direktionsbüro stattgefunden haben, in deren Verlauf er Krenek vorschlug, solch ein Werk für die Staatsoper zu komponieren². Im Sommer 1930 war Krenek zwar noch mit Entwurf und Komposition seiner Oper *Kehraus um St. Stephan* in Anspruch genommen, aber schon in seinem Brief vom 12. Juni 1930 an Heinsheimer von der Universal Edition ist von „gewissen anderen Plänen“ die Rede, denen er auf der Spur sei³.

⁸⁷ Csipák, S. 106. Er bezieht sich dabei auf Bunge, *Gespräche*, S. 294.

* Der Aufsatz entstand im Sommer 1978 im Rahmen einer größeren Studie über Krenek, die von der DFG innerhalb ihres Exilforschungsprojekts in Auftrag gegeben wurde. – Siehe unten Anm. 73.

¹ Vgl. dazu Krenek, *Vorbemerkung zur Lesung von „Karl V.“ in Graz am 3. 2. 36*, hs. Ms. in der Wiener Stadtbibliothek.

² Der Auftrag unterschied sich von der heutigen Praxis hauptsächlich dadurch, daß mit seiner Erteilung kein Honorar verbunden war.

³ Brief an Hans Heinsheimer aus Dölsach; die zitierten oder erwähnten Briefe befinden sich, wenn nicht anders vermerkt, in der Wiener Stadtbibliothek. – Sehr wahrscheinlich handelt es sich bei diesen Plänen nicht um das Projekt, das er zusammen mit Walter Benjamin in Angriff nehmen wollte, denn sonst hätte er folgende Bemerkung im Postscriptum wohl sofort an die zitierte Stelle angeschlossen: „Herr Benjamin schreibt mir – von Tatsachen natürlich keine Spur, aber er kündigt mir den Besuch von Ernst Bloch in Wien an, der mir über die Sache mehr zu sagen wüßte.“ (Es ist nicht mehr zu klären, um welche Art von gemeinsamem Projekt von Krenek und Benjamin es sich handelte.)

Die Entscheidung, die Figur Karls V. zum Gegenstand des Opernwerkes zu wählen, traf Krenek allein, dessen Interesse für den Habsburgerkaiser schon in der Schulzeit erwacht war. Er ging nicht, wie er es bei seinen anderen Opern gehalten hatte, sofort daran, ein Szenarium zu entwerfen, das Libretto zu schreiben und dann die Komposition zu beginnen, sondern zunächst betrieb er während des ganzen Jahres 1931 ausgedehnte historische Studien in verschiedenen Archiven und in der Nationalbibliothek. Das Resultat dieser Bemühungen war der Plan, keine Oper, sondern ein Bühnenwerk mit Musik zu schreiben, dessen Text eigenständigen Wert haben würde. Die erste Fassung jedoch geriet zu einem monströsen historischen Drama; erst die zweite Version, in der Darstellung und Reflexion auf verschiedenen Ebenen behandelt wurden⁴, erwies sich als zur Vertonung geeignet.

Die Schwierigkeiten in der Behandlung des Stoffes brachten es mit sich, daß der Text nicht vor Kompositionsbeginn (im August 1932), sondern erst mit der am 24. Mai 1933 erfolgten Vollendung des Werkes abgeschlossen wurde. Im März und April 1933 führte Krenek noch eine briefliche Diskussion über den ersten Teil mit dem Freund Georg Hans Goering, der einiges an der Konzeption auszusetzen hatte⁵. Ende März beschlossen Autor und Verlag im Einvernehmen, das Textbuch nach Fertigstellung setzen zu lassen, während die Herstellung des Auszuges zunächst verschoben und die Entscheidung über die ganze Oper auf den Herbst vertagt werden sollte.

Diesem Entschluß war der politische Umsturz in Deutschland vorausgegangen, der zur „*Rücksicht auf die allgemeine politische Lage und die unsicheren Personalverhältnisse an den deutschen Bühnen*“⁶ anhielt. Damals war weder der UE noch dem Komponisten bewußt, daß die Machtergreifung Hitlers letztlich das Todesurteil für die Wiener Aufführung der Oper bedeutete. Die ersten sich zeigenden Konsequenzen waren tiefgreifend genug.

Die Vorbereitungen der Uraufführung

Am 7. Dezember 1932, nachdem die Komposition des Werkes vorangeschritten war (Krenek hatte die ungestörten Sommermonate genutzt, um sich ausschließlich der neuen Arbeit in der neuen Technik zu widmen), hatten erste Verhandlungen zwischen Clemens Krauss und der UE stattgefunden; Krauss wollte die Uraufführung zusammen mit einer deutschen Bühne machen⁷, und so schickte der Verlag, nachdem sich Krauss und der Regisseur Wallerstein von einer Textlesung und dem Vortrag des ersten Teiles durch Krenek am Klavier befriedigt gezeigt hatten, Ende desselben

⁴ Krenek wurde hierin von Claudels *Le Livre de Christophe Colombe*, das Milhaud kurz zuvor vertont hatte, beeinflußt.

⁵ Es ist anzunehmen, daß Krenek den Chor der Ketzer am Schluß des ersten Teils auf die Vorstellung des Freundes hin einarbeitete, der den seelischen Druck, unter dem sich Karl in der Beichte befinden müßte, zu gering gefunden hatte; vgl. Brief von Goering vom 7. März 1933.

⁶ Schriftliche Fixierung der Unterredung zwischen Heinsheimer und Krenek vom 28. März 1933.

⁷ Vgl. Brief von Heinsheimer vom 8. Dezember 1932.

Monats einen offenen Brief an mehrere deutsche Theater mit der Aufforderung zur gemeinsamen Uraufführung. Interessenten waren bereits zu diesem frühen Termin der Frankfurter Opernintendant Turnau, der Oberspielleiter der Basler Frühjahrsfestspiele Graf, der Operndirektor Rankl aus Graz und der Prager Direktor Eger⁸; Clemens Krauss kündigte die Wiener Uraufführung für die Saison 1933/34 an.

Schon am 23. Februar 1933 hatte sich der Kreis der interessierten deutschen Bühnen entscheidend erweitert, so daß man an mehrere gleichzeitige Uraufführungen denken konnte. Brecher (Leipzig), Turnau (Frankfurt) und Böhm (Hamburg) planten die Anhörung des Werkes im Frühjahr in Wien. Stuttgart, Dresden und Berlin hatten z. T. wiederholt angefragt. Clemens Krauss erwartete eine neuerliche Besprechung, nachdem Krenek den zweiten Teil vollendet haben würde⁹.

Wenig später war alle Hoffnung dahin, eine derartig gut vorbereitete Aufführungskombination zu erreichen, die Voraussetzung für die erwünschte breite Wirkung wäre. Nahezu alle an Kreneks Werk interessierten Theaterleute wurden aus dem Amt entfernt, Krenek selbst umgehend auf die schwarze Liste der Nazis gesetzt, was zur Folge hatte, daß bevorstehende deutsche Aufführungen seiner Werke sofort aufgegeben wurden. Einzig für Wien änderte sich zunächst nichts, und sowohl der Verlag als auch Krenek, die beide durch den Umsturz finanzielle Einbuße erlitten, waren an dem definitiven Abschluß mit der Wiener Staatsoper sehr interessiert¹⁰. Schon am 18. Juni erklärte Krenek in einem Artikel im *Neuen Wiener Tagblatt*, daß sein Werk an der Staatsoper zur Uraufführung kommen werde¹¹. Einen Tag später legte die UE der Bundestheaterverwaltung einen Vertragsentwurf vor, der am 11. Juli in einer Unterredung zwischen Krauss und den beiden Verlagsdirektoren Kalmus und Winter leicht modifiziert wurde¹². Bereits am 7. Juli wurde eine Notiz in die Akten von Bundestheaterverwaltung und Staatsoper aufgenommen, die besagte: „Nach eingehender Prüfung hat sich die Direktion entschlossen, die Oper ‚Karl V.‘ von Krenek zur Uraufführung in der Spielzeit 1933/34 anzunehmen“ (Signatur: CKr)¹³. Am 22. August wurde der Vertrag ratifiziert¹⁴.

Kurz zuvor, am 18. August, hatte Krenek von Kaprun aus verabredungsgemäß Direktor Krauss zur zweiten Besprechung aufgefordert, die nach Abschluß des

⁸ Rankl und Eger brachten das Werk 1938 in Prag gemeinsam zur Uraufführung.

⁹ Schriftliche Fixierung des Stadiums der Vorbereitung zur Uraufführung durch Heinsheimer vom 21. Dezember 1932.

¹⁰ Krenek kam der UE später entgegen, indem er von der Materialleihgebühr anstelle der ihm zustehenden 1050 ÖS nur 800 ÖS beanspruchte; vgl. Brief von Heinsheimer vom 20. September 1933.

¹¹ Krenek, *Mein neues Bühnenwerk*.

¹² Akte der Bundestheaterverwaltung (BThV) 1933/1776 und Akte der Staatsoper (StO) 616/1933, Bl. 523. – Die Gültigkeit des Vertrages wurde um ein Jahr auf Ende August 1936, die UA-Frist um einen halben Monat auf den 31. März 1934 verlängert; die Materialleihgebühr wurde um 500 ÖS herabgesetzt und die Vereinbarung getroffen, daß das Material nach drei Jahren gegen die Zahlung von 3000 ÖS in den Besitz der Oper übergehen würde.

¹³ BThV 1933/1776 bzw. StO 616/1933, Bl. 529 (Sign.: Ma[nkerf]).

¹⁴ BThV 1933/1776 bzw. StO 740/1933, Bl. 1037 (Sign.: I. V.: Dr. Ernst Kosak).

zweiten Teiles stattfinden sollte, und für den 28. August ein Treffen in Salzburg vorgeschlagen, wo Krauss bei den Festspielen mitwirkte. Als der Brief in der Staatsoperndirektion eintraf, war Krauss bereits nicht mehr in Wien, so daß in seiner Abwesenheit am 28. August ein Telegramm an Krenek geschickt wurde, Krauss erbitte eine Besprechung für Anfang September¹⁵. Inzwischen hatte Krenek aber, da eine Bestätigung auf sein Schreiben ausblieb, die Dinge selbst in die Hand genommen und sich mit Krauss in Verbindung gesetzt:

„Da ich lange keine Antwort bekam, habe ich heute [26.8.] in Salzburg angerufen. Erfreulicherweise hat er kundgetan, daß er eine Besprechung jetzt nicht für nötig hält. Er habe auch den II. Teil indessen studiert, der ihm ganz besonders gefällt und den er ganz ausgezeichnet findet. Eine Besprechung jetzt hätte nur Zweck wegen Wallerstein (falls dieser sie wünschen würde), doch ist dieser noch nicht dazu gekommen, den Auszug zu studieren. Infolgedessen wäre es durchaus genügend, wenn wir uns Ende September in Verbindung setzen würden. Ich halte diesen Befund für sehr günstig, denn damit ist die Gefahr, daß Krauss erhebliche Eingriffe wünschen könnte, wohl beseitigt, da er ja selbst auf die angebotene Besprechung verzichtet hat und offenbar Änderungen gar nicht wünscht“¹⁶.

Die Besprechung, die dann wohl Ende September zwischen Krenek, Krauss und dem Regisseur Wallerstein in Wien stattfand, hatte nur noch die Besetzung¹⁷, die theatralische Anlage und den Uraufführungstermin¹⁸ zum Gegenstand¹⁹.

Im November, als die Lieferung des Materials bereits in vollem Gange war, besprachen Krenek und Heinsheimer die propagandistische Vorbereitung und Betreuung der Oper. Geplant waren ein Vortrag Kreneks im Rundfunk vor und einer im Kulturbund nach der Premiere, eine (von Krauss angeregte) Pressekonferenz sowie der Vorabdruck einzelner Szenen im *Anbruch* und in der *Vossischen Zeitung*²⁰ und der Abdruck des Schlusses im *Wiener Tag*²¹. Außerdem hatte der Rundfunk am 13. November 1933 bei der Staatsoper angefragt, ob u. a. für *Karl V.* eine Propagandasendung gewünscht werde; am 2. Januar 1934 hieß es als Antwort: „*Sehr einverstanden*“²².

Nach Erscheinen des Textbuches zu Weihnachten 1933 und eventuell auch einer Verlagsbroschüre und eines Aufsatzes von Krenek, der sich bereits im Sommer 1933 mit einer größeren Studie zu *Karl V.* und mit ersten Gedanken zur künstlerischen und wissenschaftlichen Geschichtsbetrachtung befaßt hatte, sollten diese in einer sorgfältig durchgeführten Aktion nicht nur an amtliche österreichische Stellen, sondern auch an deutsche Bühnen verschickt werden. Daß die Hoffnung, das Werk doch noch in Deutschland unterbringen zu können, groß war, muß bezweifelt werden; allerdings war sie nicht völlig unbegründet: Am 6. Mai 1933 hatte Heinsheimer Krenek

¹⁵ StO 1037/1933 und 1038/1933.

¹⁶ Brief von Krenek vom 26. August 1933 aus Kaprun an Heinsheimer.

¹⁷ Am 10. Dezember 1933 wurde die Besetzungsliste vom *Neuen Wiener Tagblatt* veröffentlicht.

¹⁸ Der UA-Termin wurde Ende des Jahres endgültig fixiert.

¹⁹ Brief von Krenek vom 20. September 1933 an Krauss in: StO 616/1933, Bl. 524.

²⁰ Am 31. Dezember 1933.

²¹ Am 28. Januar 1934.

²² BThV 1933/3139/1 u. 2 bzw. StO 29/1934.

gemeldet, Böhm aus Hamburg meine, „es liege eigentlich nichts gegen Sie vor“, und noch am 22. Januar 1934 (also nach dem Scheitern der Wiener Pläne) schrieb Redlich aus Mannheim, der Braunschweiger Intendant Wallek, ein Österreicher, interessiere sich für das Werk: „Ich sprach dann noch lange mit ihm über Sie und Ihre momentan ungeklärte Stellung zu Deutschland, deren Klärung im durchaus positiven Sinn Wallek für ein leichtes hält – darin ganz mit mir übereinstimmend. (. . .) Ich wüßte niemanden, der geeigneter im neuen Deutschland wäre, Ihr Werk zu inszenieren“²³.

Da Krenek, der Deutschland seit dem Dezember 1932 nicht mehr betreten hatte (und ihm bis 1950 fernblieb), einer „Klärung im durchaus positiven Sinn“ abgeneigt war und eine Aufführung seines Werkes in Nazi-Deutschland niemals erlaubt hätte, ist zu vermuten, daß er in dieser Angelegenheit den Plänen und dem Drängen des Verlags nachgab.

Mitte Dezember begannen die Proben, zunächst mit Solisten und Chor²⁴, und es gibt keinen Hinweis darauf, daß sie von Anfang an so unbefriedigend verliefen, daß die Uraufführung in Frage gestellt worden wäre²⁵. So liefen alle begleitenden Maßnahmen weiter: Zur Premiere stellte sich Krenek ein kommentiertes Programmheft vor, und Heinsheimer machte Krauss am 10. Januar 1934 den Vorschlag, den Historiker Joseph Gregor, der Krenek bei seinen Studien in der Nationalbibliothek beraten hatte, mit der Ausgestaltung des Heftes zu betrauen²⁶.

Die Heimwehr-Machenschaften

Kurz zuvor hatte eine Kampagne in der *Österreichischen Abendzeitung* begonnen, die gegen die Staatsoperndirektion gerichtet war²⁷ und die sich wenige Tage später Kreneks Oper zum Mittel eines unmißverständlichen Angriffs gegen Krauss²⁸ erwählte:

„Sagen wir es mit aller gebotenen Klarheit: dieses Textbuch enthält nicht wenige Szenen, die geeignet sind, den berechtigten Unmut verschiedener Kreise der Bevölkerung zu erregen! (. . .) Außerdem darf nicht vergessen werden, daß wir in einer von heißem Kampf erfüllten Zeit leben. Und in einer solchen Zeit geht es nicht an, daß auf der Bühne, die bekanntlich stets stark suggestiv

²³ Mit „ungeklärter Stellung zu Deutschland“ meinte Redlich wahrscheinlich, daß Krenek von nationalsozialistischer Seite stets als Jude und Tscheche (die Kombination war besonders verwerflich; vgl. Heinrich Damisch, *Die Verjudung des österreichischen Musiklebens*, in: *Der Weltkampf XV*, Juni 1938, H. 174, S. 255/6) bezeichnet wurde – fälschlicherweise.

²⁴ Vgl. die *Neue Freie Presse* vom 19. Januar 1934.

²⁵ In seinem Brief vom 13. Juli 1947 aus Albuquerque an Alfred Rosenzweig erinnerte sich Krenek, daß Krauss schon im Dezember Befürchtungen wegen der Orchesterproben geäußert habe; aber erstens hätten diese erst nach Mitte Januar begonnen, und zweitens ist die Datierung auf Dezember nicht zweifelsfrei. – Der Durchschlag des Briefes liegt im Krenek-Archiv der UCSD-Bibliothek in La Jolla, Kalifornien (LJ).

²⁶ StO 795/1934.

²⁷ *Merkwürdiges aus der Staatsoper*, 4. Januar 1934.

²⁸ Krauss hatte zu dieser Zeit schon Schwierigkeiten bei den Verhandlungen um eine Vertragsverlängerung, da das Finanzministerium der geforderten fünfjährigen Dauer nicht zustimmen wollte.

wirkt, auch heute aktuelle religiöse und politische Gegensätze plastisch vorgeführt werden und so das Publikum zu ihrer Verfechtung, beziehungsweise Bekämpfung, aufgereizt wird. Katholiken und Protestanten, Österreicher und Reichsdeutsche, ja selbst Anderssprachige, können an diesem Bühnenwerk Kreneks mit Recht Anstoß nehmen. Nachdenklich fragt man sich, wie denn dies Opus in die Staatsoper kam.

In diesem Zusammenhang erinnert man sich übrigens unwillkürlich auch an die interessante Tatsache, daß der Verlag, der dieses Werk herausgegeben hat, die Universal-Edition A. G., zwar ein ‚österreichisches‘ Unternehmen ist, aber gleichzeitig auch als Generalvertretung des Sowjetrussischen Staatsverlages (Moskau) fungiert²⁹.

Die nazistisch gefärbte Kampagne³⁰ des dem Heimatschutz nahestehenden Blattes und seine später unverhohlen geäußerte Befriedigung über die Ereignisse vom 17. und 18. Januar (s. u.) legen die Vermutung nahe, daß die Absetzung von Kreneks Oper auf eine Intrige der Heimwehr gegen Krauss zurückging, zumal die betreffenden ungezeichneten Artikel wahrscheinlich aus der Feder des in harmloseren Fällen (wie der *Giuditta*-Besprechung vom 22. Januar 1934) mit dem vollen Namen signierenden Heimwehrfunktionärs und Starhemberg-Adjutanten Josef Rinaldini geflossen waren.

Mit der Reaktion, die Krauss auf diese Angriffe hin zu zeigen für richtig erachtete, übernahm er allerdings selbst eine menschlich bedenkliche Rolle in der Affäre: Er benutzte die Gelegenheit, um seine eigenen Vorbehalte gegen Kreneks Oper von anderen verantworten zu lassen, und konnte mit seiner Willfährigkeit zugleich versuchen, die eigene Haut zu retten.

Vermutlich am 16. Januar begab sich der Kapellmeister Josef Krips, der von Rinaldini und dem Orchestervorstand und Heimwehrfunktionär Hugo Burghauser dahin gebracht worden war, mit einem von einigen Opernmitgliedern auf Betreiben Burghausers unterzeichneten Memorandum ins Unterrichtsministerium zu Schuschnigg³¹, um die Absetzung der Oper zu erreichen³². Als Grund für die Aktion war derselbe angegeben, der schon in dem *ÖAZ*-Artikel eine Rolle gespielt hatte: die sinnlose Verschwendung von Steuergeldern durch Krauss³³; in seiner Eitelkeit, das

²⁹ Zur *Novitätenwahl der Staatsoperndirektion*, 9. Januar 1934.

³⁰ Vgl. die Rücksichtnahme auf Reichsdeutsche und die den Vorwurf des Kulturbolschewismus erhebende Erwähnung der sowjetischen Verbindungen.

³¹ Das Memorandum wurde Schuschnigg und nicht Pernter überreicht (vgl. dagegen L. Knessl, *Ernst Krenek*, Wien 1967, S. 93). – Die Darstellung der politischen Hintergründe stützt sich z. T. auf den Brief Rosenzweigs vom 1. September 1947 (LJ).

³² Das Memorandum konnte bis jetzt noch nicht aufgefunden werden.

³³ Die detaillierte Untersuchung der im Haus-, Hof- und Staatsarchiv in Wien liegenden Akten der Staatsoperndirektion und der Bundestheaterverwaltung ergibt, daß davon keine Rede sein konnte: Die für *Karl V.* veranschlagten 25 000 ÖS lagen an der unteren Kostengrenze (Akte der BThV 1933/2051 bzw. der StO 675/1933, Bl. 746). Interessant ist in diesem Zusammenhang die Abrechnung vom Juni 1934 (Akte der BThV 1934/1647/I), aus der hervorgeht, daß der Plan einer Aufführung von Kreneks Werk zu diesem Zeitpunkt bereits endgültig fallengelassen wurde: Es wird nämlich nicht unter den Posten für geplante Werke aufgezählt oder in Verbindung mit der auf 1935 verschobenen Bittner-Oper *Das Veilchen* genannt. (Ob damit in ursächlichem Zusammenhang steht, daß der Kreditrest des Jahres 1934 von weniger als 30 000

ihm gewidmete Werk³⁴ zur Aufführung zu bringen, nehme er auch den Skandal in Kauf, den – wie die bisherigen Proben gezeigt hätten – die Aufführung unweigerlich hervorrufen werde. Schuschnigg akzeptierte die Eingabe und fiel dadurch Krauss, dem er zuvor eine langfristige Vertragsprolongation versprochen hatte, in den Rücken. Bei Krenek dagegen bedankte sich Schuschnigg wenige Tage später (am 19. Januar) schriftlich mit „*vorzüglichster Hochachtung*“ für die Widmung eines Textbuches³⁵.

Möglich, daß der Unterrichtsminister sich bei seiner Entscheidung einem Druck ausgesetzt sah, der von Starhembergs Seite kam³⁶. Die Regierung hatte ja seit der auf Forderungen Mussolinis gründenden Regierungsumbildung von Ende September 1933 auf die erheblich einflußreicher gewordene Heimwehr starke Rücksicht zu nehmen; Starhemberg selbst war stellvertretender Führer der Vaterländischen Front geworden. Rinaldini mag seinen Chef für eine Angelegenheit mobilisiert haben, die nicht nur, auf längere Sicht gesehen, Krauss' Sturz zum Ziel hatte und daneben auch der persönlichen Rivalität Rinaldinis mit Krenek Genugtuung zu geben geeignet war, sondern die auch eine prinzipielle Sache der Heimwehr war: Krenek stand, wie alle modernen Komponisten mit internationaler Reputation, auf der schwarzen Liste, die die Heimwehr in Österreich ebenso wie die Nazis in Deutschland eingeführt hatte³⁷. Diese Methoden waren natürlich bei einem Mann wie Rinaldini besonders gut aufgehoben, der bei der nazistischen *Deutsch-Österreichischen Tageszeitung* Musikkritiker gewesen war³⁸ und ja auch im zitierten *ÖAZ*-Artikel auf die Verletzung reichsdeutscher (also nationalsozialistischer) Gefühle durch *Karl V.* hingewiesen und deutlich den Verdacht des Kulturbolschewismus geäußert hatte.

Rinaldini und Burghauser erreichten jedenfalls mit ihrem Memorandum, daß am 17. Januar in Abwesenheit von Clemens Krauss, der mit dem Staatsopernorchester ein Gastspiel in Budapest gab, in mehreren Wiener Zeitungen Meldungen über die Verschiebung der Oper erschienen. Daß dies über den Kopf von Krauss hinweg

ÖS [nicht einmal die Hälfte des Betrages vom Vorjahr] kaum ausgereicht hätte, auch noch *Karl V.* zu produzieren, kann nicht geklärt werden.)

³⁴ Auf Vorstellungen des Verlages hin widmete Krenek sein Werk Clemens Krauss und der Wiener Staatsoper, obwohl er innerlich widerstrebte; vgl. dazu *Vorbemerkung zur Lesung von „Karl V.“ in Graz* (s. Anm. 1).

³⁵ Brief von Schuschnigg vom 19. Januar 1934 an Krenek.

³⁶ Daß diese Vermutung berechtigt ist, erhellt die Tatsache, daß sich schon einmal ein Heimwehrrführer und Vizekanzler in einen grundsätzlichen Konflikt zwischen Staatsoperndirektion und Krauss' Widersachern eingeschaltet und damit die Autorität von Krauss entscheidend geschwächt hatte: Damals war es Major Fey, der sich für Hugo Burghauser einsetzte, als gegen diesen ein Disziplinarverfahren beantragt worden war. Josef Reitler, Musikkritiker der *Neuen Freien Presse*, machte im Jahre 1934 Aufzeichnungen zu der Affäre, die im April 1933 begann (eine Abschrift stellte mir dankenswerterweise der Leiter des Clemens-Krauss-Archivs in Wien, Dr. Götz Klaus Kende, zur Verfügung).

³⁷ Vgl. Alfred Mathis [Pseudonym für Rosenzweig], *A Survey of Opera Between the Two World Wars*, in: *Hinrichsen's Musical Year Book IV–V*, 1947/48, S. 110, Anm. 1.

³⁸ Vgl. Brief von Rosenzweig vom 1. September 1947 an Krenek, S. 3 (LJ).

geschah, wurde alsbald auch dem in die Machenschaften Uneingeweihten klar: Die Begründungen wichen nämlich voneinander ab. Die *Reichspost* brachte die Affäre ins Rollen:

„Wie wir erfahren, wird Kreneks Oper ‚Karl V.‘, die zur Erstaufführung in der Staatsoper für Mitte Februar ausersehen war, nicht gespielt werden. Es hat sich bei den Proben gezeigt, daß dem Werk doch nicht jene textliche und musikalische Durchschlagskraft innewohnt, die notwendig gewesen wäre, um für die Neueinstudierung den Aufwand von Leistung und Ausstattung zu rechtfertigen, der eine Reihe von Aufführungen zur Vorbedingung hat.“

Daraufhin hatte Krenek *„eine recht stürmische Auseinandersetzung mit Herrn Kerber [Direktionsrat der Staatsoperndirektion], im Beisein von [UE-Direktor] Hugo Winter, . . . und wir erzwangen eine gewundene Erklärung für die Abendblätter“*³⁹. So erklärte Kerber in der *Neuen Freien Presse*, es habe sich im Verlaufe des Studiums gezeigt, daß die Schwierigkeiten des Werkes eine längere Vorbereitung erforderten; die Direktion habe daher schon am vergangenen Sonntag über eine Verschiebung auf den Herbst beraten, und am Donnerstag solle darüber mit dem Komponisten verhandelt werden. Daß es schon in den Tagen zuvor zu *„Verhandlungen über eine Verschiebung der Aufführung“* gekommen war, *„wobei die technischen Schwierigkeiten des Werkes maßgebend waren“*, bestätigte anschließend Krenek gegenüber dem Nachtblatt *Telegraf*⁴⁰; er hob jedoch hervor, daß von einem bestimmten Zeitpunkt noch keinesfalls die Rede gewesen und der nun genannte späte Termin für ihn völlig überraschend sei.

Das Verhalten von Clemens Krauss

Krauss' Stellungnahme in der Presse, die am nächsten Tag erfolgte, bestätigte das Communiqué Kerbers und Kreneks Darstellung im *Telegraf*:

„Aus Budapest, von dem überaus erfolgreichen Konzert des Wiener Staatsopernorchesters nach Wien zurückgekehrt, finde ich natürlich hier wieder Gerüchte vor, die interne Vorgänge in der Staatsoper zum Anlaß nehmen, um von einer Verschiebung der Premiere von Kreneks ‚Karl V.‘ oder gar von einer definitiven Absetzung dieser neuen Oper vom Spielplan Mitteilung zu machen. Ich kann mir nicht erklären, wieso diese Gerüchte entstanden sind und muß nur feststellen, daß allerdings eine Verschiebung erwogen wurde, daß aber keinesfalls schon festgesetzt ist, ob sie tatsächlich stattfindet und ob die Uraufführung dieser nächsten Novität der Staatsoper noch in dieser Spielzeit oder erst zu Beginn der neuen Saison stattfinden wird.“

Tatsache ist, daß die neue Oper Kreneks schon vor vielen Monaten auf meine Empfehlung hin für die Staatsoper angenommen wurde, da ich sie für ein sehr bedeutungsvolles Werk der modernen Opernproduktion halte und man ja gerade von einem führenden Operninstitut, wie es die Wiener Staatsoper ist, verlangt, daß sie ihr Repertoire mit den wertvollsten Neuerscheinungen der modernen Literatur auf diesem Gebiet bereichere. Bereits vor einigen Wochen haben in den Probezimmern unter der Leitung der Korrepetitoren die Einzelproben zu dieser Novität begonnen, und da hat es sich gezeigt, daß das Studium nicht in dem Tempo fortschreiten konnte, wie wir es erwartet hatten und wie es bei dem Umstand, daß die Premiere für den 26. Februar d.J. angesetzt ist, notwendig gewesen wäre. Krenek hat natürlich zu dem von ihm selbst verfaßten Libretto eine

³⁹ Brief vom 13. Juli 1947 aus Albuquerque an Rosenzweig (LJ).

⁴⁰ Der *Telegraf* war zwar ein Boulevardblatt, aber die entsprechenden Mitarbeiter (Musikkritik: Réti) betrachteten den Kultursektor der Stadt Wien sehr kritisch.

durchaus moderne Musik geschrieben, die sowohl den Sängern, als auch dem Orchester gewisse Schwierigkeiten bereitet. Inwieweit dies der Fall war, konnte man natürlich beim bloßen Studium der Partitur nicht voraussehen. Dieser Umstand hat sich vielmehr erst in der Praxis der Proben ergeben. Selbst Kammersänger Alfred Jerger, der die Titelrolle singt und einer der musikalischsten Sänger der Staatsoper ist, mußte eingestehen, daß er das Studium seiner Partie nur mit einigen Schwierigkeiten bewältigen könne. Es mußte daher in Erwägung gezogen werden, ob nicht eine Verschiebung der Uraufführung angezeigt wäre und es haben auch bereits diesbezüglich vor einigen Tagen mit dem Komponisten Krenek Besprechungen stattgefunden, die jetzt nach meiner Rückkehr aus Budapest zu Ende geführt werden sollen. Bis jetzt steht jedenfalls noch keineswegs fest, daß der neue Uraufführungstermin erst für die Herbstsaison anberaumt werden soll.

Eines ist jedenfalls sicher, daß Kreneks ‚Karl V.‘ auf jeden Fall in der Staatsoper zur Aufführung gelangen wird, und ich könnte mir auch gar nicht erklären, aus welchem Grunde gegen dieses Werk eines österreichischen Komponisten Stimmung gemacht werden könnte. Das Textbuch ist jedenfalls von tiefem Glauben erfüllt und stellt eine Verherrlichung des Habsburgergeschlechts in der Person Karls V. dar. Die Oper ist aber auch eine Glorifizierung des Katholizismus und klingt in den Grundgedanken aus, daß die katholische Religion die ganze Welt umfasse. Kreneks ‚Karl V.‘ ist noch weit patriotischer als alle die Geschichte des Hauses Habsburg behandelnden Dramen, die in den letzten Jahren zur Aufführung in Wien gelangt sind. Für eine Absetzung dieser Novität liegt also gar kein Grund vor, und ich hoffe sogar, daß es vielleicht möglich sein wird, Kreneks Werk noch in dieser Spielzeit herauszubringen“⁴¹.

Dieses Statement ist in mehrfacher Hinsicht aufschlußreich:

1. Krauss geht kurz auf die Stimmungsmache der *Österreichischen Abendzeitung* ein, die davon gesprochen hatte, auch Österreicher könnten an diesem Werk Anstoß nehmen. Es war ihm also deutlich, aus welcher Ecke die Angriffe kamen. Daher ist anzunehmen, daß er die Intrige der Heimwehr sofort durchschaute, auf deren Konto die Lancierung des Artikels in der *Reichspost* ging. Daß er allerdings von Gerüchten sprach, wo es sich um Presseverlautbarungen handelte, die sich auf Gewährsleute aus der Operndirektion beriefen, ist ein Versuch, den Sachverhalt zu bagatellisieren, daß er sich das Heft hatte aus der Hand nehmen lassen. Ein energisches Dementi und die Anspannung aller Kräfte, um die Oper zum vereinbarten Termin zur Uraufführung zu bringen, wären die einzig richtigen Mittel gewesen, um das Intrigennetz zu zerreißen, seine eigene Autorität wiederherzustellen und den Komponisten zu schützen. Der weitere Verlauf der Dinge zeigt, daß Krauss die öffentlichen Angriffe im Gegenteil zum Anlaß nahm, seinen Bedenken gegen das Werk bei Komponist und Verlag nachdrücklich Gehör zu verschaffen. Das wäre bei der gleichzeitig durchgeführten Uraufführung an mehreren deutschen Bühnen ein Ding der Unmöglichkeit gewesen, ohne daß Krauss sein Gesicht verloren hätte.

2. Die Behauptung, die Schwierigkeiten beim Erarbeiten des Werkes hätten sich beim Studium der Partitur noch nicht absehen lassen, ist durchsichtig; das stellte auch die Zeitung *Die Stunde* am 19. Januar fest: „Die neueste Opernaffäre gehört zu denen, die man lieber nicht zu erörtern gehabt hätte. Die enormen Schwierigkeiten der Partitur mußten einem so eminenten Praktiker wie Clemens Krauss doch schon bei der Annahme bekannt gewesen sein.“ Die Schwäche seines Argumentes war Krauss

⁴¹ Kreneks ‚Karl V.‘ wird gespielt (*Neues Wiener Journal*, 18. Januar 1934).

offenbar selbst klar, sonst hätte er es nicht für nötig befunden, sich auf die Musikalität des Sängers Jerger zu berufen und diesen in die Affäre mit hineinzuziehen. (Tatsächlich wurde in den folgenden Jahren immer wieder auf die Autorität Jerger verwiesen, wenn die Annahme der Oper diskutiert wurde; so 1936/37 in Zürich⁴².) Zudem lag ihm laut entsprechendem Eingangsstempel am 16. Januar, dem Tag, an dem die Meldung lanciert und das Memorandum präsentiert worden war, ein Brief der Sängerin Wanda Achsel vor, der dieses Argument gleichfalls entkräftete: *„Nachdem ich die Partie der ‚Leonore‘ nunmehr durchgesehen und gesanglich ausprobiert habe, bin ich zur Ansicht gelangt, daß mir das Musikalische der Rolle keine unüberwindlichen Schwierigkeiten bereitet; durch eifriges Studium ist die Partie trotz ihrer besonderen Eigenart zweifellos zu bewältigen.“* Ihre folgenden Auslassungen aber waren geeignet, neue Schwierigkeiten heraufzubeschwören: *„Hingegen mußte ich die Feststellung machen, daß die Partie meiner Stimmlage nicht angepaßt ist, so daß ich die berechtigte Befürchtung hege, durch das Singen dieser Rolle organischen Schaden zu leiden. Daß nicht jede Stimme eines Faches einer in dieses Fach fallenden Rolle angeglichen werden kann, muß unter Fachleuten wohl nicht besonders hervorgehoben werden“*⁴³. Die Sängerin bat um Entlassung aus der Rolle, was von *„H. Dir. zustimmend zur Kenntnis genommen“*⁴⁴ wurde.

Es ist nicht auszuschließen, daß Krauss auch die Probleme mit der Besetzung zum Anlaß nahm, den *„gewissen Schwierigkeiten“*, die die moderne Musik bot, auszuweichen. Allerdings wäre ohne weiteres Ersatz zu finden gewesen in der Prager Sängerin Rose Pauly, die im Januar und Februar 1934 in Wien arbeitete und sich im vorangegangenen Herbst Hoffnungen auf die weibliche Hauptrolle gemacht hatte⁴⁵.

Die Frage der Besetzung der Rolle der Eleonore scheint geeignet, ein wenig Licht in das Dunkel zu bringen, das über dem Zeitpunkt der Differenzen zwischen Krauss und Krenek liegt. Im Communiqué der Staatsoperndirektion vom 17. Januar war erwähnt worden, daß man schon drei Tage zuvor die Verschiebung der Premiere erwogen hatte. Krenek selbst erinnerte sich anderthalb Jahre später, Krauss habe eines Tages, nachdem die Proben bereits begonnen hatten, Bedenken über *„die Musik in ihrer modernen Art“* geäußert⁴⁶. Es ist wahrscheinlich, daß dieses Gespräch nicht lange vor dem 14. Januar, dem Tag der Beratung über die Verschiebung, stattgefunden hat. In Beziehung dazu wäre auch die Umbesetzung der Eleonore-Rolle zu sehen. Denn Wanda Achsel, die die Rolle am 15. Januar niederlegte, war, wie auch aus ihrem Brief hervorgeht (*„nunmehr [erst sechs Wochen vor der Uraufführung!] durchgesehen und gesanglich ausprobiert“*), für die Rolle nicht von

⁴² Vgl. Brief von Willi Schuh vom 20. September 1936 an Krenek.

⁴³ Brief vom 15. Januar 1934, StO Bl. 736.

⁴⁴ Randnotiz zum Brief von der Hand des Regierungsrats Manker.

⁴⁵ Vgl. Akte der StO 1010/1933, Bl. 33 und 34. – Rose Pauly hatte zudem bei der Wiener Erstaufführung des *Wozzeck* am 30. März 1930 die Marie kreiert, war also mit moderner Musik bestens vertraut.

⁴⁶ *Warum Kreneks neue Oper abgesetzt wurde* (*Neues Wiener Journal*, 19. Juni 1935). – Zum Datierungsproblem vgl. Anm. 25.

Anfang an vorgesehen. Vielmehr war in der am 10. Dezember 1933 veröffentlichten Besetzungsliste Viorica Ursuleac, die spätere Frau von Clemens Krauss, als Eleonore genannt worden. Krauss' Abneigung gegen die vielen Dissonanzen in Kreneks Musik und seine Angst vor den Orchesterproben⁴⁷, die vielleicht insgeheim auch Angst vor einem Skandal war, mögen bei dieser Umbesetzung mitgewirkt haben.

Es ist aber auch nicht auszuschließen, daß Krauss seine Einwände vor allem in der Unterredung mit Krenek, die auf den Presse Sturm unmittelbar folgte, vorbrachte. Jedenfalls meldete der *Wiener Tag* am 19. Januar, daß die (seit fünf Wochen laufenden) Chor- und Soloproben, denen alsbald auch Orchesterproben folgen sollten, im Beisein des Komponisten fortgesetzt werden würden und daß in ihrem Verlauf von ihm „eventuelle musikalische Änderungen“ vorgenommen werden sollten, so daß die Uraufführung entweder während der Festwochen oder aber im Herbst stattfinden könne.

Den beschwichtigenden oder optimistischen Äußerungen aller unmittelbar Beteiligten standen jedoch von Anfang an Mutmaßungen gegenüber, hinter jenen verberge sich „eine gänzliche Absage“⁴⁸. Daß diese Einschätzung zutreffend war, bestätigte der Triumphgesang, den wohl (der wiederum nicht signierende) Rinaldini am 19. Januar in seinem Artikel „Änderung im Novitätenplan der Staatsoper“ in der *ÖAZ* anstimmte:

„Heute können wir feststellen, daß die Entwicklung der Angelegenheit binnen wenigen Tagen einen vollen Erfolg unserer allerdings sehr beweiskräftigen Ausführungen gezeitigt hat: die schon im Gange befindlichen Proben für diese Novität wurden eingestellt, die Erstaufführung ist vom Spielplan verschwunden, mit einem Wort, man hat sich auf unseren Mahnruf hin maßgebend-orts erfreulicherweise nunmehr eines besseren besonnen. Wenn von einer Seite, die immerhin als quasi offiziell gewertet werden kann, geäußert wird, es handle sich bloß um eine ‚Verschiebung‘, so handelt es sich da wohl bloß um einen mehr oder weniger verschleierte Rückzug. Wir wollen das wenigstens – im Interesse aller Beteiligten – annehmen. (. . .) Also: die neu aufgetauchten Schwierigkeiten in Ehren. Sie sind fraglos unüberwindlicher Natur. Wir sind nicht auf den Schauplatz getreten, um Triumphe zu feiern, es genügt uns, wenn unsere warnende Stimme ihre Wirkung tat: wir schätzen Einkehr und Selbstbesinnung. (. . .) Uns täuschen zu wollen, wäre ein Fehler allerschwerster Art. Wir sind geneigt, die Feststellung, daß die Aufführung von Kreneks Bühnenwerk mit Musik ‚Karl V.‘ wegen der sich ergebenden Schwierigkeiten an der Wiener Staatsoper ad calendas Graecas verschoben wird, als endgültige Erledigung der leidigen Angelegenheit zur Kenntnis zu nehmen . . .“.

Das Ende vom Lied

Krenek und die Universal Edition hofften natürlich auch weiterhin auf eine Aufführung, da sie die Machenschaften der Heimwehr-Funktionäre nicht durchschauten⁴⁹ und daher geneigt waren, die Verantwortung, die der Heimatschutz in

⁴⁷ Vgl. Brief von Krenek vom 13. Juli 1947 an Rosenzweig (LJ).

⁴⁸ *Telegraf*, 17. Januar 1934.

⁴⁹ Krenek wurde erst durch die Briefe Rosenzweigs von 1947 (LJ) über die Hintergründe der Affäre informiert; allerdings protestierte er gegen die Angriffe der *ÖAZ* auf sein Österreicher-tum, und auch in der „23“ erschien – allerdings eineinhalb Jahre später – ein Artikel, der darauf Bezug nahm: *An Ernst Krenek* (offener Brief W. Reichs zum 23. August 1935), in: Nr. 22/23, 10. Oktober 1935.

seinem Organ dafür übernahm, zu ignorieren. Der Brief Kreneks vom 21. Januar 1934 aus Zürich an UE-Direktor Winter läßt jedenfalls erkennen, daß er Krauss' Begründung für die Verschiebung wörtlich nahm: Er wollte sich zwar die Proben an der Staatsoper anhören, bezweifelte allerdings die Stichhaltigkeit von Krauss' ängstlichen Argumenten und hoffte, aus diesem Grunde Druck wegen eines neuen Termins ausüben zu können; neue Quertreibereien hielt er für unwahrscheinlich. Doch schon einen Monat später sah die Sache wesentlich anders aus. Inzwischen hatte die Staatsoperndirektion bereits am 23. Januar der *Deutschen Bühne*, die nach den genauen Daten und der Besetzungsliste der Uraufführung gefragt hatte, gemeldet, diese sei auf den Herbst verschoben⁵⁰ – entgegen den noch wenige Tage zuvor bekanntgegebenen Vereinbarungen. Am 26. und 27. Februar jedoch fanden zwei Unterredungen zwischen der UE und Krauss/Wallerstein statt, die Kreneks Hoffnungen einen empfindlichen Stoß versetzten⁵¹. Der Verlag (und mit ihm der Komponist) erklärte sich, um zu retten, was noch zu retten war, dazu bereit, der Wiener Oper *Leben des Orest* stellvertretend für *Karl V.* für die Aufführung in der Spielzeit 1934/35 zu überlassen, falls sich die Direktion dazu bis zum 30. April 1934 entschließen könne. (Voraussetzung war, daß Krenek seinen *Orest* überarbeiten würde.) Es kam jedoch nicht so weit; die Pläne mit *Karl V.* wurden fortgesetzt. Mitte April, zwei Wochen vor Ablauf der vereinbarten Bedenkzeit, fand eine Unterredung zwischen Heinsheimer und Krauss statt, in deren Verlauf sich der Beauftragte des Verlages mit einer vertraglichen Verlängerung der Uraufführungsfrist einverstanden erklärte und die Operndirektion zur Bedingung machte, was bereits Ende Januar gegenüber der Presse angedeutet worden war: nämlich Umarbeitungen.

Auf der Rückseite des bestätigenden Briefes der UE vom 17. April wurde am 26. April von seiten der Wiener Oper ein Entwurf des Zusatzartikels notiert, dessen entscheidender Satz lautete: „*Die Bundestheaterverwaltung stimmt der einvernehmlichen Festsetzung eines neuen Aufführungstermins bis spätestens 31. Dez. 1935 unter der Voraussetzung zu, daß bis dorthin eine derartige Umarbeitung des Werkes erfolgt ist, die die anstandslose Aufführung des Werkes gewährleistet*“⁵².

Diese scharfe Formulierung, die die Entscheidung über die Oper in Umkehrung der bestehenden rechtlichen Lage allein in die Hände der Staatsoper legte, konnte von der Gegenseite nicht unwidersprochen hingenommen werden. Heinsheimer machte in der ersten Junihälfte Regierungsrat Manker von der Staatsoperndirektion klar, daß nur eine gemilderte Fassung des heiklen Satzes in Frage kommen könne. Am 15. Juni bat er um Ratifizierung der vorsichtigen Formulierung: „*Die Direktion der Staatsoper behält sich jedoch das Recht vor, nach Vorlage der vom Komponisten in*

⁵⁰ StO 73/1934. – Die Darstellung G.K. Kendes ist demnach nicht ganz zutreffend, wenn er schreibt: „*Die Aufführung wurde, nachdem die Proben längst begonnen hatten, auf die nächste Spielzeit verschoben, aber da war Krauss nicht mehr Operndirektor*“ (G.K. Kende, *Clemens Krauss als Direktor der Wiener Staatsoper*, Salzburg 1971, S. 151, Anm. 34).

⁵¹ StO 369/1934, Bl. 79.

⁵² BThV 1934/1233 bzw. StO 1934/369.

Aussicht genommenen Änderungen eine definitive Entscheidung über die Aufführung der Oper an der Staatsoper vorzuschlagen“⁵³. Das von Heinsheimer zuerst gewählte Wort „zu treffen“, das keine Verbesserung der ursprünglichen Fassung gebracht hätte, hatte er ausradiert und durch „vorschlagen“ ersetzt. Das aber hatte den Nachteil, daß es die neue Situation eher verdunkelte: Das Vorschlagsrecht schließt nicht gleichzeitig das Recht zur Entscheidung ein, und das bedeutete, daß Verlag und Komponist ihr Veto einlegen konnten. Das aber lag sicher nicht im Sinne der anderen Partei, die sich zwar zur Uraufführung vertraglich verpflichtet sah, offensichtlich aber alle Anstrengungen machte, diesen Vertrag zu ändern, wenn nicht gar aufzulösen, ohne daß sie rechtliche Mittel dazu in der Hand gehabt hätte. Die unklare Formulierung, die schließlich von beiden Seiten akzeptiert wurde, beweist, daß das Verhältnis der Vertragspartner verschwommen und die Verteilung ihrer Rechte und Pflichten uneindeutig geworden war. Das stimmt völlig mit dem Ergebnis überein, das die Untersuchung der Finanzlage ergab: Im Juni 1934 wurde offensichtlich der Plan zur Aufführung fallengelassen. Die Bundestheaterverwaltung mußte das von Heinsheimer vorgelegte Additional am 30. Juni ratifizieren⁵⁴, wollte sie nicht Gefahr laufen, Konventionalstrafe zahlen zu müssen. So hieß es denn auch beschwichtigend gegenüber der Presse, die Uraufführung erfolge in der nächsten Saison, falls Krenek mit den Änderungen rechtzeitig fertig würde⁵⁵.

Dieser aber fühlte sich bei einer derartigen Aufgabe nicht wohl. Er hatte am 30. Juli zwar einen Teil des Änderungsplanes skizziert, bezweifelte aber, daß die Arbeit sich lohnen würde, „denn jene Änderung des Gesamtcharakters, die den Neigungen von Krauss doch wohl am meisten entsprechen würde, ist wohl ausgeschlossen“⁵⁶. Wie Krenek sich später erinnerte, hatte Krauss nicht nur das Fehlen von „Arien“ bemängelt, sondern sich die musikalische Seite etwa nach dem Schema: katholisch – konsonant, protestantisch – dissonant vorgestellt⁵⁷. Eine schließliche Übereinstimmung war bei dieser Ausgangslage wohl kaum noch zu erwarten, und daß Krenek mit dem Schlimmsten rechnete und alle Hoffnung verlor, zeigt sich darin, daß er bereits am 30. Juli nach der Konventionalstrafe fragte⁵⁸ und in den folgenden zweieinhalb Jahren das Werk und sein Schicksal an der Wiener Staatsoper in seinen Briefen nicht mehr erwähnte.

Tatsächlich wurde die Oper nach Krauss' Weggang im Dezember 1934 noch nicht einmal mehr für den Spielplan 1935/36 angekündigt; der Verlängerungstermin verstrich ungenutzt. Anfang Januar 1936 gab es erneute Verhandlungen zwischen beiden Parteien um die Aufnahme eines weiteren Additional, das am 28. Januar

⁵³ Ebenda.

⁵⁴ BThV 1934/1233.

⁵⁵ *Neues Wiener Tagblatt*, 20. Mai 1934.

⁵⁶ Brief vom 30. Juli 1934 aus Galtür an Heinsheimer.

⁵⁷ Vgl. Brief von Krenek vom 13. Juli 1947 an Rosenzweig (LJ).

⁵⁸ Vgl. Anm. 56 – Auch in einem Briefentwurf von Ende August 1935 an die UE ist noch einmal die Rede davon.

ratifiziert wurde⁵⁹, nachdem die Staatsoperndirektion alle Versuche gemacht hatte, „den Verlag zu einem weiteren Entgegenkommen“ zu bewegen. „Es muß aber alles in allem anerkannt werden, daß ein solches, nach der durchaus zu Ungunsten der Staatsoper lautenden rechtlichen Situation, auch nicht gewärtigt werden konnte“⁶⁰. Der Vertrag wurde dahingehend modifiziert, daß seine Dauer auf weitere zwei Jahre bis zum 31. August 1938, die Aufführungsfrist aber bis zum 31. März 1938 prolongiert würde, während 2000 ÖS als Materialleihgebühr nachzuzahlen seien. Der Vertrag würde erlöschen, wenn die Oper bis zum festgesetzten Termin nicht zur Aufführung gelangte⁶¹.

Die Annexion Österreichs vor Ablauf der Fristen verhinderte sogar die Zahlung der vereinbarten Konventionalstrafe. Die Wiener Staatsoper blieb dem Komponisten die Aufführung des Auftragswerkes schuldig – bis heute.

Oper und Politik: Rückblick 1934 – 1979

Seit den Ereignissen in Wien sind 45 Jahre vergangen – genug Zeit, um einen Rückblick über die weitere Geschichte *Karls V.*, die eine Geschichte der Beziehung zwischen Kreneks Werk und seiner Heimatstadt Wien ist, zu erlauben, ohne daß mögliche kulturelle Konjunkturschwankungen die Perspektive noch verzerren könnten.

Die Uraufführung in Wien wurde durch politische und kulturpolitische Verfilzungen hintertrieben, deren Netz nicht nur für den Staatsoperndirektor Krauss ausgelegt war, sondern in dem sich auch der Komponist der ersten abendfüllenden Zwölftonoper verfangen mußte. Die Premiere *Karls V.* fand endlich als in internationalen Fachkreisen vielbeachtetes Ereignis am 22. Juni 1938 in Prag statt – in Abwesenheit Kreneks, der nach der Annexion Österreichs den haarsträubend komplizierten bürokratischen Gang ins amerikanische Exil nicht im letzten Moment durch unvorhersehbare Komplikationen gefährden wollte⁶². Eine zweite Aufführung in Prag wurde sogleich durch Kreise verhindert, die in dem Bühnenwerk das Abbild nationaler Kultur vermißten⁶³. Es war kurz vor Toresschluß.

Nach der Befreiung aus siebenjähriger Nazi Herrschaft trat die Zweite Republik Österreich die Rechtsnachfolge der Ersten Republik an. Wer sich davon eine einschneidende Änderung der kulturellen Szene erhofft hatte, sah sich bald getäuscht. Friedrich Wildgans berichtete von erneuten Behinderungen bei der kulturellen

⁵⁹ BThV 1936/134.

⁶⁰ Brief der Staatsoperndirektion vom 13. Januar 1936 an die BThV; vgl. BThV 1936/134 bzw. StO 62/1936.

⁶¹ Daß Verlag und Komponist mit dieser Klausel sogar auf die Konventionalstrafe verzichteten, läßt sich wohl nur so erklären, daß sie von vornherein keine Hoffnung auf eine Aufführung mehr hatten. Zu diesem Zeitpunkt dürfte es endgültig klar gewesen sein, in welchen Dreck der Karren Österreich gefahren wurde.

⁶² Es war vorgekommen, daß Flugzeuge, die das Gebiet des Deutschen Reiches überflogen, wegen schlechten Wetters dort zum Landen gezwungen gewesen waren.

⁶³ Vgl. Kritik der Aufführung in der *Zeit* (Prag) vom 23. Juni 1938.

Aufbauarbeit und konstatierte die Vergleichbarkeit mit der Situation von 1938⁶⁴. Viktor Matejka, damals Stadtrat für Volksbildung in Wien, bemühte sich jahrelang vergebens, den offiziellen Stellen die Notwendigkeit vor Augen zu führen, die durch die Nazis vertriebenen Künstler und Intellektuellen für Österreich zurückzugewinnen; auch die Stichworte Ehrenpflicht und Wiedergutmachung verfehlten ihre Wirkung⁶⁵.

Sie kamen den Verantwortlichen auch im Falle von Kreneks *Karl V.* nicht in den Sinn. Bereits im März 1950 fand in Essen unter den schwierigen Bedingungen der Nachkriegszeit die deutsche Erstaufführung statt; Striche erwiesen sich als unumgänglich, damit die Vorstellungen, die auf einer Behelfsbühne im Vorort Werden gegeben wurden, so rechtzeitig beendet werden konnten, daß das Publikum den langen Heimweg noch schaffen konnte⁶⁶. Die Wiener Staatsoper brachte weder den nötigen guten Willen noch offenbar die Kapazität auf, um Ähnliches zu ermöglichen.

Schließlich fand ein Jahr nach der Essener Erstaufführung im Wiener Konzerthaus eine beschämend unzulängliche konzertante Aufführung statt (13. April 1951). Fast zehn Jahre später wurde Krenek vom Österreichischen Rundfunk eingeladen, eine Radio-Produktion seines Werkes zu dirigieren. Die Staatsoper hüllte sich weiter in Schweigen.

Nicht so andere Bühnen: *Karl V.* erlebte durchweg mit großem Beifall aufgenommene Aufführungen 1958 in Düsseldorf, 1965 in München⁶⁷, 1969 (am österreichischen Staatsfeiertag) in Graz, 1970 in Zürich, 1971 in Braunschweig und Aachen und 1978 in Darmstadt (in einer allerdings problematischen Inszenierung). 1980 wird Krenek seinen 80. Geburtstag feiern. Alle früheren Gelegenheiten, die alte Schuld auf elegante Weise einzulösen, hat sich die Wiener Oper seit 45 Jahren entgehen lassen. Es ist müßig, die Stellung von Staatsoperndirektor Seefehlner zur Gegenwartskunst an der Wiener Oper „*einer ersten und verpflichtendsten Prüfung*“⁶⁸ zu unterziehen. Die von ihm genannten Kriterien, die eine moderne Oper zu erfüllen hätte, um der Ehre, an seinem Institut aufgeführt zu werden, teilhaftig werden zu können (ein psychologisch eingängiges Libretto und Melodienreichtum für die „*immer weniger [werdenden] guten Sänger – es gibt keine Tebaldi mehr . . .*“⁶⁹), sprechen für sich. Interessant ist aber, daß Seefehlner sich von der für die Saison 1979/80 angesetzten *Lulu* Alban Bergs, und zwar selbstverständlich von der skandalumwitterten dreiaktigen Fassung, offenbar nicht nur ein allabendlich volles Haus, sondern auch eine „*auf breiter Basis verständliche*“ Musiksprache⁷⁰ verspricht

⁶⁴ Brief vom 15. August 1947 an Krenek (LJ).

⁶⁵ V. Matejka, *Wie Arnold Schönberg sehr verspätet zur Wiener Ehrung kam*, in: *Die Furche* Nr. 45, 9. November 1974.

⁶⁶ Brief von Hartleb vom 3. Dezember 1950 (LJ).

⁶⁷ In München lief das Werk vier Spielzeiten hindurch.

⁶⁸ E. Seefehlner, *Um die Zukunft der Oper*, ÖMZ 33 (1978), S. 219.

⁶⁹ S. 221.

⁷⁰ S. 219.

– im Gegensatz zu *Karl V.*, dessen Schwierigkeit schon 1934 überschätzt wurde (man bemerkt mit Erstaunen die Zählebigkeit des Gerüchts) und auf den offensichtlich der Satz gemünzt ist: „*Selbst Verpflichtungen, die dem österreichischen Staat aus geschichtlicher Perspektive erwachsen zu sein scheinen [sic!], können unter solchen Aspekten nicht eingelöst werden*“⁷¹.

Wie aus unterrichteter Quelle verlautet, benötigte die Wiener Staatsoper ein halbes Jahr zur Vorbereitung von Kreneks Werk, wodurch das Institut so in Anspruch genommen würde, daß nichts anderes gespielt werden könnte. Es ist gut, sich vor Augen zu halten, welchen Aufwand die Essener Oper nach den Einzelproben für nötig und ausreichend erachten konnte, um mit ihrer beschränkten Kapazität 1950 die deutsche Erstaufführung auf die Bühne zu bringen: 5 Tage Bühnenproben mit Orchester; eine Woche Bühnenproben mit Klavier; 2 Tage reine Dekorationsprobe; 3 Durchgänge durch das ganze Werk mit Dekorationen, Kostümen und Orchester – das alles innerhalb von drei Wochen vor der angesetzten Premiere⁷².

Wiener „*Oper in höchster Vollendung*“⁷³!

⁷¹ Ebenda.

⁷² Brief von Hartleb vom 22. Februar 1950 (LJ).

⁷³ Seefehlner, S. 222. – Neuerdings (Juni 1979) wird aus Wien ein plötzlicher Sinneswandel gemeldet: Aufführung von *Karl V* bis 1983! Ob der Plan ernstgemeint ist, wird sich zeigen.