



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Ein Festspiel für Österreich“

Ernst Kreneks Oper „Karl V“ im Kontext der politischen Entwicklungen der frühen 1930er
Jahre

Verfasserin

Sarah Noemi Schulmeister

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuerin / Betreuer:

A 316
Diplomstudium Musikwissenschaft
Univ.-Prof. Dr. Michele Calella

Danksagung

An erster Stelle möchte ich meinem Betreuer Univ.-Prof. Dr. Michele Calella für seine wohlwollende Unterstützung, anregende Kritik und die engagierte Betreuung der vorliegenden Diplomarbeit danken.

Mein Dank geht auch an die Ernst-Krenek-Institut-Privatstiftung und ihre Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen Florian Schönwiese, Veronika Grossberger, Rainer Schwob, Clemens Zoidl und Martina Riegler für die Zuerkennung des großzügigen Stipendiums zur Unterstützung der vorliegenden Arbeit und für die freundliche und unkomplizierte Unterstützung bei der Beschaffung von Quellenmaterial.

Auch meinen Eltern und meinem Lebensgefährten Michael Miess sei hiermit von Herzen gedankt. Ihre Geduld, liebevolle Unterstützung, aufrichtige Kritik und nicht zuletzt auch die finanzielle Unterstützung haben mein Studium und dessen Abschluss erst ermöglicht.

Maria Födisch und Irmtraut Richter-Trummer sei auf diesem Weg für das aufmerksame und kritische Lektorat gedankt.

Inhaltsverzeichnis

1	EINLEITUNG	7
2	DER „CHRISTLICHE STÄNDESTAAT“. KRENEKS VISION UND DIE REALITÄT	11
2.1	Zur Ideologie des Austrofaschismus.....	11
2.2	Kreneks Engagement für die „österreichische Idee“	20
2.2.1	Kreneks „Weg nach Österreich“ - Vorgeschichte und Erklärungsmuster.....	20
2.2.2	Verlauf, Einflüsse und Grundthematiken von Kreneks Engagement für den Austrofaschismus.....	24
2.3	Kulturpolitik im Austrofaschismus	41
2.3.1	Allgemeines zur Kulturpolitik im Austrofaschismus.....	41
2.3.2	Zur Situation der Musik	47
2.3.3	Die verhinderte Uraufführung von „Karl V“	50
3	„KARL V“ ALS AUSDRUCK VON KRENEKS WELTANSCHAUUNG ...	55
3.1	Dramaturgie und Libretto	55
3.2	Musik - Zwölftontechnik als moralische Absolution?	70
3.2.1	Der Diskurs mit Adorno.....	70
3.2.2	Die „Moralität der Kunst“. Der Einfluss von Karl Kraus	86
3.2.3	Zwölftontechnik als ästhetische Entsprechung der universalistischen politischen Tendenz	95
4	SCHLUSSBEMERKUNG	103
5	BIBLIOGRAPHIE	105
5.1	Primärliteratur	105
5.2	Sekundärliteratur	112
5.3	Audiovisuelle Quellen	116
6	ANHANG	117
6.1	Karl V, Op.73 (1933) - Bühnenwerk mit Musik in zwei Teilen - Zusammenfassung der Handlung.....	117
6.2	Ernst Krenek: Karl V - Zur dramaturgischen Gestaltung des Werkes.....	120

1 Einleitung

Im Zuge eines Praktikums bei den Bregenzer Festspielen im Jahr 2008 begegnete ich Kreneks „Karl V“ zum ersten Mal. Die Aufführung hinterließ einen tiefen Eindruck, nicht zuletzt wegen der hervorragenden Qualität der Produktion.¹ Ich hatte das Gefühl, die Geschichte des Kaisers diene primär als Medium zur Reflexion der eigenen Gegenwart in Form eines verzweifelten Appells an das Publikum. In Seminararbeiten griff ich das Thema wieder auf und bei dieser Auseinandersetzung wurde mein erster Eindruck der Oper sukzessive bestätigt.

In Kreneks Schaffen nimmt die 1933 entstandene Oper „Karl V“ eine ganz besondere Rolle ein, seiner Selbsteinschätzung nach gehört sie zu seinen wichtigsten Werken überhaupt.² Krenek schuf hier nach einer „romantischen“ Phase, auf die eine Schaffenskrise folgte, welche so tief war, dass er überlegte, das Komponieren überhaupt aufzugeben³, eine durchwegs zwölftonal komponierte Oper von monumental-epischem Charakter. „Karl V“ markiert somit den wohl bedeutendsten Wendepunkt in Kreneks „*verwirrenden kompositorischen Kreuz – und Querfahrten*“.⁴ Der Wahl der Zwölftontechnik als Ausdrucksmittel für dieses zentrale Werk seines Schaffens ging eine lange Zeit der Gewissensprüfung und der Zweifel voraus, angeregt und begleitet allen voran von Theodor W. Adorno, der Krenek mit seinen Gegenpositionen provozierte und herausforderte.

Ein weiterer Einfluss ist im weltanschaulichen Bereich zu suchen: Mit der sich immer weiter zuspitzenden gesamtgesellschaftlichen und politischen Entwicklung Mitteleuropas in den frühen 1930er Jahren wuchs Kreneks Drang, selbst politische Verantwortung zu übernehmen. Der „christliche Ständestaat“, so die Selbstbezeichnung des österreichischen Regimes von 1933-1938, schien ihm die passende Möglichkeit dafür zu bieten, zumal Krenek, ein Antinationalsozialist der ersten Stunde, gleichzeitig die Positionen der politischen Linken ablehnte. Sein

¹ Krenek, Ernst: „Karl V“ (2008). Laufenberg, Uwe Eric (Regie), DVD-Produktion der Bregenzer Festspiele 2008, Hg. von CAPPRICCIO und ORF.

² So bezeichnete Krenek eine misslungene Inszenierung von „Karl V“ 1978 in Darmstadt als sein „zweites Exil“. Vgl.: Krenek, Ernst / Maurer-Zenck, Claudia: Der verletzte Komponist. In: Kolleritsch, Otto (Hg.): Ernst Krenek. Studien zur Wertungsforschung. Universal Edition Wien Graz, 1982, S. 18.

³ Krenek, Ernst: Im Atem der Zeit. Erinnerungen die Moderne. Diana Taschenbuchverlag/Heyne Verlag, München 1999, S. 886f.

⁴ Ernst Krenek in: Krenek, Ernst/ Adorno, Theodor W.: Theodor W. Adorno und Ernst Krenek – Briefwechsel. Herausgegeben von Wolfgang Rogge, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1974, S. 7.

Wunsch, zu den politischen Vorgängen seiner Zeit Stellung zu beziehen floss direkt in die Konzeption der Oper ein: So entstand ein Werk mit brisantem Gegenwartsbezug, das sich als moralisch-politisches Plädoyer an seine Zeitgenossen richtete und auch ein Bekenntnis für den österreichischen „Ständestaat“ darstellt.

Die Oper „Karl V“, das „*wesentliche künstlerische Resultat meines Weges nach Österreich*“⁵, wie Krenek sie nannte, vereint somit tief konservative Geisteshaltung mit radikalen künstlerischen Ausdrucksmitteln. Eben dieses Nebeneinander von scheinbar Widersprüchlichem faszinierte mich und weckte den Wunsch einer eingehenden Auseinandersetzung mit dem Thema.

In der vorliegenden Diplomarbeit wird daher der Einfluss, den Kreneks politisches Engagement auf die Wahl und Gestaltung des Opernstoffes hatte, analysiert. Das konkrete politische Engagement Kreneks für den Austrofaschismus, seine Vision eines „neuen Österreich“ und wie diese Vorstellungen mit der Realität in Konflikt traten, wird im ersten Teil der zweiteilig konzipierten Arbeit dargelegt.

Zu Beginn gehe ich kurz auf Selbstverständnis und Ideologie des Austrofaschismus ein. Dabei lege ich besonderes Augenmerk auf den universalistischen Anspruch der austrofaschistischen Ideologie sowie auf das ambivalente Wechselspiel zwischen innerer Annäherung an nationalsozialistische Werte und äußerer Ablehnung des Nationalsozialismus.

Kreneks erste propagandistische Äußerungen für ein „neues Österreich“ fallen in das Jahr 1931. Bis ins Frühjahr 1935 bekannte er sich in zahlreichen Zeitungsartikeln zum „christlichen Ständestaat“. Anhand dieser Publikationen, die in einer erstaunlichen Fülle vorliegen, werden Kreneks Vorstellungen und Visionen zu der neuen Staatsidee im daran anschließenden Kapitel nachgezeichnet.

Mit einem Kapitel zur austrofaschistischen Kulturpolitik wird der erste Teil der Arbeit abgeschlossen. Die diesbezügliche Recherchearbeit hat eine erstaunlich dürftige wissenschaftliche Aufarbeitung dieses Themas offengelegt. Zwar gibt es eine nicht geringe Zahl an Detailstudien, eine breit angelegte Untersuchung ist bis dato jedoch ausgeblieben. Besser ist der konkrete Fall der verhinderten Uraufführung von „Karl V“ aufgearbeitet, auf den abschließend kurz eingegangen wird. Hier wird deutlich, wie wenig die Hoffnung, die Krenek in den „christlichen

⁵ Krenek, Ernst: Der Weg nach Österreich / Vorwort zu einem geplanten Sammelband mit Aufsätzen Kreneks, dessen Publikation für 1935 im Reinholdverlag geplant war, aber nicht zustande kam. Typoskript mit handschriftlichen Anmerkungen, Wienbibliothek (ZPH 291, Archivbox 2, 1.7.2.7.), S. 4.

Ständestaat“ legte, mit dessen kulturpolitischer Realität gemein hatte. Denn ausgerechnet eine Intrige der austrofaschistischen Heimwehr unterband die Uraufführung jener Oper, mit der Krenek „*eine Art Festspiel für Österreich*“⁶ schaffen wollte.

Im zweiten Teil wird die Oper „Karl V“ in Hinblick auf weltanschauliche Implikationen untersucht. Dabei werden Libretto und dramaturgische Anlage sowie Kreneks Wahl der Zwölftontechnik behandelt.

Karls Mahnrufe, die heilige Ordnung einer christlich geeinten Welt nicht durch Nationalismen zu gefährden, durchziehen die Oper, die Bezüge zur politischen Situation der 1930er Jahre sind dabei überdeutlich zu erkennen. Zu Beginn des zweiten Teiles werden diese patriotischen Motive im Libretto aufgezeigt und analysiert. Daran anschließend wird Kreneks dramaturgisches Konzept in Hinblick auf das „appellhafte“ Moment untersucht. Krenek wählte eine eigenwillige dramaturgische Anlage, um das Publikum über die Kontemplation hinaus zur Selbstreflexion anzuregen. Diese neuartige Art der Bühnendarstellung erlaubte es, ein moralisches Lehrstück zu schreiben, ohne - wie er hoffte - in die Nähe des Brecht'schen epischen Theaters zu gelangen. Durch eine fragmentarische und bewusst uneinheitliche, immer in Relation zu verschiedenen Reflektionsebenen stehende Darstellung der Bühnenhandlung, sollte das Publikum angeregt werden, sich selbst eine Meinung zu bilden, anstatt eine vorgefertigten Deutung unhinterfragt zu übernehmen.

Das darauf folgende Kapitel beschäftigt sich mit den Hintergründen zu Kreneks Wahl der Zwölftontechnik als Ausdrucksmittel. Ausgangspunkt ist hierbei die These, dass die Wahl der Zwölftontechnik für Krenek in erster Linie eine moralischen Entscheidung war, die er selbst auch mit seinem Eintreten für ein „neues Österreich“ in Verbindung zu setzen suchte. Dieser Entscheidung ging eine lange Zeit des Zweifels voraus, angeregt und begleitet allen voran von Theodor W. Adorno. Dessen Kompromisslosigkeit erinnert in mancherlei Hinsicht an die Prinzipien einer anderen Leitfigur Kreneks, deren Einfluss auf seine Entwicklung kaum überschätzt werden kann: Karl Kraus und seine Maxime von der einheitlichen Persönlichkeit. Seinem Einfluss auf Kreneks künstlerische Entscheidungen ist das darauf folgende Kapitel gewidmet.

⁶ Krenek, Ernst: Vorbemerkung zur Lesung „Karl V“ in Graz am 3. Februar 1936. In: Musik-Konzepte, Jg. 39/40 (1984), S. 36.

Der Gedanke der Einheit ist ein zentrales Element der Oper „Karl V“. Am offensichtlichsten ist das in der Handlung zu sehen, aber auch die Zwölftontechnik selbst war für Krenek in ihrem gleichberechtigten Umfassen des gesamten Tonmaterials Ausdruck des Einheitsgedankens auf kompositionstechnischer Ebene. Hier sah er eine Verbindung zum Austrofaschismus, der das Prinzip der „Einheit in der Vielfalt“ zu seinem ideologischen Leitspruch erhoben hatte. Die ordnende Kraft der göttlichen Vorsehung entsprach dem „Zwang des musikalischen Materials“ – hier wie dort eine höhere Ordnung, der sich der Einzelne zu fügen hat. Die Zwölftontechnik wurde so von Krenek zur ästhetischen Entsprechung des universalistischen politischen Anspruchs stilisiert. Mit Überlegungen hierzu schließt die Arbeit.

Es ist mir wichtig, darauf hinzuweisen, dass ich trotz der spezifischen Fragestellung dieser Diplomarbeit keinesfalls den Eindruck erwecken möchte, das Werk ließe sich über die Untersuchung von politischen Zusammenhängen allein erfassen oder gar beurteilen. Es ist immer eine heikle Sache, ein Kunstwerk aus den politischen oder biographischen Umständen seiner Entstehungszeit heraus zu deuten. Eine solche Deutung darf sich nie als letztgültige Erklärung verstehen, sondern vielmehr als ergänzender Teil einer Vielzahl von Interpretationsmöglichkeiten. Denn nur im dialektischen Spannungsfeld heterogener Sichtweisen kommt man dem innersten Kern der Dinge wirklich nahe. Der Aufbau eines solchen, groß angelegten dialektischen Spannungsbogens würde allerdings den Rahmen einer Diplomarbeit sprengen und so möchte ich mich im vollen Bewusstsein der Unvollständigkeit darauf beschränken, einen einzelnen Deutungsansatz vorzustellen und argumentativ zu untermauern.

2 Der „christliche Ständestaat“. Kreneks Vision und die Realität

2.1 Zur Ideologie des Austrofaschismus

Die Ideologie des Austrofaschismus⁷ vereint verschiedene Komponenten mit unterschiedlichen Ursprüngen. Besonderen Einfluss hatte der politische Katholizismus⁸, und zwar sowohl auf den gesamten Konstituierungsprozess des Austrofaschismus als auch auf die Herausbildung seiner spezifischen „Österreich-Ideologie“. Gleichzeitig zeigt das Selbstbild des „Ständestaates“ erhebliche Ähnlichkeiten mit nationalsozialistischen Ideologieelementen auf. Ich möchte zunächst Selbstverständnis und Zielsetzungen des Austrofaschismus knapp zusammenfassen.

Der politische Katholizismus begann sich in der ersten Republik in verschiedenen katholischen Verbänden, beispielsweise dem „Bund Neuland“ und dem „Reichsbund der christlich-deutschen Jugend Österreichs“, zu formieren, vor allem aber in der christlichsozialen Partei und unter den jungen katholischen Intellektuellen an der Wiener Hochschule. Die vielfältige Bewegung setzte sich zu einem großen Teil aus der ehemaligen Aristokratie, weiten Teilen der bäuerlichen Bevölkerung, einem Teil des städtischen Kleinbürgertums und einer eher kleinen, aber ab den frühen 1930er Jahren wachsenden Arbeiterschicht zusammen. Die Etablierung und Aufrechterhaltung der privilegierten Stellung der katholischen Kirche in Staat und Gesellschaft war das deklarierte gemeinsame Ziel. Mit dem allgemein zu vermerkenden politischen Rechtsdrift seit Ende der 1920er Jahre

⁷ Zu der Frage der Bewertung der Jahre 1933 bis 1938 wurde (und wird) innerhalb der Wissenschaft eine sehr kontroverielle Debatte geführt, die von der starken Politisierung der österreichischen Zeitgeschichte-Forschung herrührt. Vgl.: Berger-Waldeneck, Georg Christoph: Das große Tabu! Historiker-Kontroversen in Österreich nach 1945 über die nationale Vergangenheit. In: Elvert, Jürgen / Krauß, Susanne (Hg.): Historische Debatten und Kontroversen im 19. und 20. Jahrhundert. Jubiläumstagung der Ranke-Gesellschaft in Essen 2001 (HMRG-Beiheft, 46), Wiesbaden/Stuttgart 2003, S.143ff.
Die Auseinandersetzungen spiegeln sich in den unterschiedlich gewählten Bezeichnungen für die fünf Jahre vor dem „Anschluss“ wider. So liest man je nach Historiker von „Austrofaschismus“, „Konkurrenzfaschismus“, „Möchtegernfaschismus“, „Maulfaschismus“, „Imitationsfaschismus“, „Halbfaschismus“, „Faschismus gemildert durch Schlamperei“ oder schlicht vom „Christlichen Ständestaat“. Ich verwende im folgenden Text Emmerich Tàlos folgend, den Terminus „Austrofaschismus“.
Vgl.: Tàlos, Emmerich / Neugebauer, Wolfgang (Hg.): Austrofaschismus. Politik, Ökonomie, Kultur 1933 – 1938, Lit Verlag, Wien 2005.

⁸ Vgl.: Hanisch, Ernst: Der politische Katholizismus als ideologischer Träger des „Austrofaschismus“. In: Tàlos/Neugebauer (2005), S.68-86.

setzten sich innerhalb der Bewegung des politischen Katholizismus die antidemokratischen Kräfte immer stärker durch. In der christlichsozialen Partei hatten die Wahlverluste von 1927 und 1930, bei denen das Wählerpotential vor allem an die extreme Rechte, Nationalsozialisten und Heimwehr, verloren gegangen war, diesen Trend verstärkt. Die nun immer stärker hervortretende antidemokratische und „völkisch-ständische“ Ausrichtung der Christlichsozialen war aber gleichzeitig auch von gesamtdeutschen Tendenzen geprägt.⁹ Erst mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten 1933 in Deutschland begann man zögerlich von dieser Position abzurücken.

Als Dollfuß im Frühjahr 1933 nach der „Selbstausschaltung“ des Parlaments auf der rechtlichen Basis des „Kriegswirtschaftlichen Ermächtigungsgesetzes“ aus dem ersten Weltkrieg sukzessive die demokratischen Strukturen auflöste und seinen autoritären Machtapparat installierte, konnte er sich der Unterstützung durch den Vatikan, die Episkopate und den niederen Klerus sicher sein. Im Gegenzug profitierte die Kirche massiv von dem Machtwechsel, wovon das Konkordat von 1934 umfassend Zeugnis ablegt.¹⁰ Knapp ein halbes Jahr nach der Machtergreifung Dollfuß' fand im September 1933 der groß angelegte „Allgemeine Deutsche Katholikentag“ statt, wo es in zahlreichen Kundgebungen zu jener Verquickung von religiösem Kult und Politik kam, die für den Austrofaschismus typisch ist.¹¹ So wurde auch der erste Generalappell der neuen Einheitspartei „Vaterländische Front“ im Zuge des Katholikentages abgehalten. Hier erfuhr die Dollfuß-Diktatur auch öffentlich ihre religiös-konfessionelle Legitimierung durch die kirchlichen Oberhäupter.

Als Grundlage für die neue Gesellschaftsordnung sollte die päpstliche Enzyklika „Quadragesimo Anno“ dienen. Sie sah die Organisation der Gesellschaft in sieben Berufsständen vor, deren Vertretungen von einer breiten Basis gewählt werden sollten. Diese (pseudo)demokratischen Aspekte der päpstlichen Enzyklika wurden jedoch nicht weiter beachtet, auch wenn man dies öffentlich beteuerte. Auch in Italien, das für den österreichischen Faschismus jahrelang der wichtigste

⁹ Dollfuß selbst hatte sich in seiner Jugend für den Anschluss an Deutschland engagiert.

¹⁰ Das Konkordat, eine völkerrechtliche Vereinbarung zwischen der katholischen Kirche und dem Staat Österreich, trat am 1. Mai 1934, in wesentlichen Teilen als Bestandteil der neuen Verfassung, in Kraft. Unter anderem wurde hier der kirchliche Einfluss auf die Schule und das Eherecht zugesichert. Vgl.: Kreismair, Josef: Der Weg zum österreichischen Konkordat von 1933/34. VWGÖ, Wien 1980.

¹¹ Vgl.: (o.V.): Allgemeiner deutscher Katholikentag Wien 1933, Verlag des Katholikentagkomitees, Wien 1934.

außenpolitische Partner und in mancherlei Hinsicht auch Vorbild war, wurde ein solches ständisch organisiertes Gesellschaftsmodell propagiert, doch Mussolini setzte ebenso wenig wie Dollfuß konkrete Maßnahmen für dessen Umsetzung. Wichtigster Ideengeber des Modells einer berufsständisch organisierten Gesellschaft war Othmar Spann¹² mit seiner antiparlamentarischen, ständisch orientierten, romantisch-universalistischen Gesellschaftsphilosophie, deren Einfluss auf die faschistischen Ideologien insgesamt „nicht überschätzt werden kann“¹³. Zwischen dem Kreis um Spann und der Führung der Heimwehr gab es nachweislich regen Austausch.

In ihrem Rückgriff auf ein längst vergangenes Wirtschafts- und Gesellschaftssystem ist die Ideologie der „berufsständischen Ordnung“ Ausdruck einer gesellschaftsharmonisierenden Sehnsucht. Der konfliktreichen und fragmentierten Gegenwart wollte man das Bild einer prämodernen, „organischen“ Gesellschaft ohne innere Bruchlinien entgegenstellen. Als Wurzel der verheerenden Entwicklungen der Gegenwart wurden Liberalismus und Säkularisierung infolge der französischen Revolution betrachtet, welche zur Entfremdung des Menschen von der gottgewollten, autoritär strukturierten Ordnung der Gesellschaft wie sie im Mittelalter vorgeherrscht habe, geführt hätten. Das gegenwärtige demokratische Parteiensystem spiegle einen gesellschaftlichen Zersetzungsprozess wieder, der nur durch die Rückbesinnung auf die einende Kraft der katholischen Kirche aufgehalten werden könne. Das Mittelalter wurde von Dollfuß zum Zeitalter der „Hochblüte deutscher Kultur“¹⁴ stilisiert und immer wieder beschwor er zur Verdeutlichung das Bild des harmonischen Zusammenlebens von Bauer und Knecht:

„Im Bauernhause, wo der Bauer mit seinen Knechten nach gemeinsamer Arbeit abends am gleichen Tisch, aus der gleichen Schüssel seine Suppe ißt,

¹² Gleich im ersten Jahrgang der Zeitschrift „Der christliche Ständestaat“ fand eine intensive Auseinandersetzung mit Spann und seiner Gesellschaftsphilosophie statt: Helsing, A. van: Othmar Spanns „organische“ Staatslehre. In: Der christliche Ständestaat, Jg. 1/50, (18.11.1934), S. 7-10; Helsing, A. van: Othmar Spanns Ganzheitslehre. In: Der christliche Ständestaat, Jg. 1/49, (11.11.1934), S. 4-8.

¹³ Staudinger (2005), S. 3. Zur Einführung in die Gesellschaftsphilosophie Othmar Spanns: Siegfried, Klaus-Jörg: Universalismus und Faschismus. Das Gesellschaftsbild Othmar Spanns. Wien 1974; Maass, Sebastian: Dritter Weg und wahrer Staat. Othmar Spann – Ideengeber der konservativen Revolution. Regin-Verlag, Kiel 2010.

¹⁴ Dollfuß in: Allgemeiner deutscher Katholikentag (1934), S. 55.

*da ist berufsständische Zusammengehörigkeit, berufsständische Auffassung. Und verschönert wird das Verhältnis noch, wenn sie beide noch nach Feierabend zum Rosenkranz sich niederknien.*¹⁵

Unter Berufung auf die historische Bedeutung Österreichs in der Gegenreformation, beschwor man die neuerliche „gegenreformatorische“ Aufgabe: Den „*unheilvollen Auswirkungen der Säkularisierung*“¹⁶ müsse endlich ein Ende gesetzt werden, man müsse „*die letzten einhundertfünfzig Jahre unserer Geistesgeschichte gut machen*“¹⁷. Heimwehrführer Steidle wurde noch deutlicher: Man habe sich der Aufgabe zu stellen, das „*Ende der französischen Revolution auf deutschem Boden [herbeizuführen], wenn es sein muß, durch eine deutsche Revolution, eine Diktatur des Aufbaus.*“¹⁸ Man strebte bei Beibehaltung des kapitalistischen Wirtschaftssystems eine Rückkehr zu vorindustriellen Gesellschaftsformen an. Diese verklärt-rückwärtsgewandte Utopie hatte kaum eine Möglichkeit, in die Realität umgesetzt zu werden und diese Wirklichkeitsenthobenheit der austrofaschistischen Ideologie war wohl mit ein Grund dafür, weshalb es den Regierungen Dollfuß und Schuschnigg trotz größter Bemühungen nicht gelang, eine auch nur annähernd ähnlich breite Massenbasis aufzubauen, wie etwa jene, über die die faschistischen Regime in Italien und Deutschland verfügten.

Auch eine nicht näher konkretisierte Kapitalismuskritik¹⁹ war Teil der austrofaschischen Weltanschauung. Zentraler war jedoch der Kampf gegen die „zersetzenden“ Kräfte des Marxismus. Vor allem in kirchlichen Kreisen war die Angst vor einer „marxistischen Gewaltherrschaft“ groß.²⁰ Die Sozialdemokratie, in welcher viele Protagonisten des Austrofaschismus nichts als den maskierten Bolschewismus sahen, wurde zum wichtigsten inneren Feind. Die blutigen

¹⁵ Dollfuß, Engelbert:: Dollfuß an Österreich. Eines Mannes Wort und Ziel. Herausgegeben von Edmund Weber, Wien 1935, S. 32.

¹⁶ Bundespräsident Wilhelm Miklas in: Allgemeiner deutscher Katholikentag (1934), S. 111.

¹⁷ Dollfuß (1935), S. 44.

¹⁸ Zitiert nach Mommsen, Hans: Theorie und Praxis des Österreichischen Ständestaates 1934 bis 1938. In: Norbert Leser (Hg.): Das geistige Leben Wiens in der Zwischenkriegszeit, Wien 1981, S. 176.

¹⁹ So kündete Dollfuß an, der Aufbau eines „Christlichen Ständestaates“ läute das Ende des kapitalistischen Systems ein. Vgl.: Dollfuß (1935), S. 30.

²⁰ Vgl.: Hudal, Alois (Hg.): Der Katholizismus in Österreich. Sein Wirken, Kämpfen und Hoffen. Innsbruck 1931, S. 5f.

Auseinandersetzungen des 12. Februar 1934²¹, welche ein Verbot der sozialdemokratischen Partei, die Auflösung fast aller sozialdemokratischer Vereine und zwölf Todesurteile zur Folge hatten, verdeutlichten, wie weit die Austrofaschisten in ihrem Kampf gegen die Sozialdemokratie zu gehen bereit waren. Die Regierung Dollfuß hatte hier aber nicht nur die letzte noch legal agierende Oppositionspartei ausgeschaltet²², sie beraubte sich damit auch des einzigen möglichen Verbündeten im Kampf gegen die in Österreich immer erfolgreicher agierenden Nationalsozialisten. Anregungen aus den eigenen Reihen²³, einen Brückenschlag zur Arbeiterbewegung zu versuchen, um gemeinsam eine von rechts nach links reichende österreichische „Volksfront“ gegen den Nationalsozialismus aufzubauen, stießen bei der Regierungsspitze auf keinerlei Zustimmung. Wie sehr die Angst vor einer sozialistischen Revolution das Bild der Realität zu verzerren im Stande war, bezeugt eine Einschätzung aus der „Christlichsoziale Arbeiter-Zeitung“ zu den Vorkommnissen des 12. Februar 1934, wonach die Sozialdemokratie hier eine *„mit langer Vorbereitung und mit dem Aufgebot gewaltiger Mittel außerordentlich planmäßig ins Werk gesetzte Revolution“*²⁴ inszeniert hatte. Ärger kann man das letzte Aufbäumen einer völlig in die Ecke gedrängten, ums Überleben kämpfenden Sozialdemokratie wohl kaum missdeuten.

Ähnlich wie die Nationalsozialisten betonten auch die Austrofaschisten die Überlegenheit der deutschen Kultur und die damit verbundene Notwendigkeit, das deutsche Kulturgut über die Landesgrenzen hinaus zu verbreiten. Was in Deutschland Vorwand für eine aggressive Eroberungspolitik wurde, blieb in Österreich aufgrund der realpolitisch schwachen Position jedoch bloße Abstraktion. Umso stärker versuchte man über die relative Bedeutungslosigkeit im neuen europäischen Staatengefüge durch das Hervorheben einer kulturellen Mission Österreichs als *„Ostmarkwächter und Pionier des deutschen Volkstums, damit des*

²¹ Einen umfassenden Überblick zu den Februarkämpfen geben: Maimann, Helene / Mattl, Siegfried: Die Kälte des Februars. Österreich 1933-1938. Wien 1984.

²² Der Republikanische Schutzbund, die KPÖ und die NSDAP waren schon in den ersten vier Monaten nach der Machtübernahme verboten worden.

²³ Hier sei vor allem auf das dahingehende Engagement des 1934 als Vizebürgermeister von Wien eingesetzten Ernst Karl Winter verwiesen. Vgl.: Mitterecker, Gerd-Peter: Der Publizist Ernst Karl Winter. Diplomarbeit. Universität Wien 1995; Holzbauer, Robert: Ernst Karl Winter (1895-1959). Materialien zu seiner Biographie und zum konservativ-katholischen politischen Denken in Österreich 1918-1938. Dissertation. Universität Wien 1992.

²⁴ Zitiert nach: Hanisch (2005), S. 74.

*christlichen Abendlandes*²⁵, hinwegzutäuschen. Dem Begriff des Staates wurde jener des Reiches entgegengestellt. Man berief sich dabei gleichermaßen auf das Heilige Römische Reich Deutscher Nation wie auf das Habsburgerreich. Österreich sei keine „*Quantität von so und so vielen Quadratkilometern*“, sondern „*eine Idee, die aus deutschem Wesen entspringt, weil dieses deutsche Wesen zum Reiche verlangt und im Reiche seine Vollendung sehen muß*“²⁶. Mit dieser Reichsideologie wurde die politische, militärische und ökonomische Ohnmacht Österreichs infolge des ersten Weltkrieges zu kompensieren versucht. In Abgrenzung zu den Expansionsbestrebungen der Nationalsozialisten, die ein stark zentralistisch organisiertes Großreich anstrebten, wurde ein föderalistisches System von verschiedenen Nationen unter österreichischer Führung propagiert, das für „Einheit in der Vielfalt“ sorgen sollte. Dabei wurde aber keine eigenständige österreichische Kultur betont, sondern viel mehr die spezielle Aufgabe Österreichs, die „*wahre Brücke des Deutschtums in die Welt*“²⁷, vor allem nach Osteuropa, zu verkörpern. Aufgrund seiner geographischen Position, seiner historischen Verbundenheit mit dem osteuropäischen Raum, aber auch gerade wegen seiner Kleinheit sei Österreich besonders gut geeignet, auch in der Zukunft die „*Keimzelle eines organischen Völkerbundes [zu] werden, der vom schwarzen Meere bis zur Nordsee reicht*“²⁸. Durch diese Bestrebungen einer Rückkehr zu einem an das Habsburger-Reich erinnernden Staatengefüge konnten auch weite Kreise der Legitimisten in den Austrofaschismus integriert werden. Dennoch wurden explizit restaurativ-monarchistische Aussagen vermieden. Man wurde nicht müde, die Rolle Österreichs bei der „Türkenabwehr“ hervorzuheben²⁹ und beschwor damit gleichzeitig auch die gegenwärtige Position als „Bollwerk gegen den Osten“, als welches man Westeuropa nun nicht mehr vor den

²⁵ Schuschnigg, Kurt: Die Sendung des deutschen Volkes im Abendlande. In: Allgemeiner deutscher Katholikentag (1934), S. 63.

²⁶ Hantsch Hugo: Österreichische Staatsidee und Reichsidee. In: Österreichische Rundschau. Land – Volk – Kultur, Jg. 1/1 (1934), S.13.

Zur Reichsidee siehe auch Schuschnigg in: Allgemeiner deutscher Katholikentag (1934), S. 59-64.

²⁷ (o.V.): Österreichs Sendung. Unseres Vaterlandes Schicksalsweg. Schriftreihe des Österreichischen Heimatdienstes, Wien 1933.

²⁸ Klotz, Anton: Sturm über Österreich. Herausgegeben vom Bundesministerium für Propaganda, Wien 1934, S. 55.

²⁹ So wurde an dem für die propagandistische Selbstdarstellung des Austrofaschismus so wichtigen „Allgemeinen deutschen Katholikentag“ 1933 unter anderem der 250. Jahrestag der „*Errettung Wiens vor der Eroberermacht des Islams*“ gefeiert. Vgl. Allgemeiner deutscher Katholikentag (1934) S. 5ff.

Türken, sondern vor dem Bolschewismus zu bewahren hatte. Die kulturimperialistische Tendenz des Austrofaschismus trug durchaus auch missionarische Züge. Die Notwendigkeit einer katholischen Restauration Europas wurde immer wieder hervorgehoben und zur österreichischen Aufgabe stilisiert. Nicht zufällig wählte der Austrofaschismus sich mit dem Kruckenkreuz ein altes Emblem der Kreuzritter zum Symbol.

Trotz aller offensichtlichen Widersprüche zur Realität war die kulturimperialistische „Mission“ ein wichtiger Bestandteil des Selbstbildes des Austrofaschismus.

Ein eigenständiges, von Deutschland losgelöstes Selbstverständnis Österreichs hatte sich aus verschiedenen Gründen in der ersten Republik nicht entwickelt und so definierte auch der Austrofaschismus Österreich als einen deutschen Staat.³⁰ Die Bemühungen Ernst Karl Winters³¹ um die Etablierung eines eigenständigen österreichischen Nationalbewusstseins blieben die Versuche eines Einzelgängers, der in seiner eigenen Partei auf wenig Gehör stieß. Seit dem Ende des ersten Weltkrieges war in Österreich der Wunsch eines Anschlusses an Deutschland quer durch alle sozialen und politischen Gruppierungen stark verbreitet. So wurde auch die austrofaschistische Reichsideologie erst mit den zunehmend aggressiver werdenden Annexionsforderungen der Nationalsozialisten von der Vision eines gesamtdeutschen Reiches zögerlich zu dem Modell einer Donauföderation unter österreichischer Führung modifiziert. Eine wirkliche Abgrenzung gegenüber dem Nationalsozialismus gelang allerdings nicht und wurde auch nie ernsthaft in Angriff genommen. Auch noch nach dem nationalsozialistischen Putschversuch im Juli 1934 und der Ermordung Dollfuß' fiel es den Austrofaschisten offenbar schwer, von einer gesamtdeutschen Haltung entschieden Abstand zu nehmen: In einer der parteiinternen Kommunikation dienenden Publikation der Regierung Schuschnigg hieß es, es fordere „*viel Verständnis und viel Taktgefühl*“ den Nationalsozialismus in einer der vaterländischen Einstellung „*entsprechenden Form zu bekämpfen, ohne dabei gesamtdeutsche Interessen zu verletzen*“³². Bezeichnende Worte zu dem Verhältnis der Austrofaschisten zum Nationalsozialismus wählte Dollfuß in seiner Trabrennbahnplatzrede:

³⁰ So verkündete Dollfuß beispielsweise in seiner berühmten Trabrennbahnplatzrede: „*Wir wollen den sozialen, christlichen, deutschen Staat Österreich!*“ Vgl.: Dollfuß (1935), S. 31.

³¹ Vgl.: 2.1, S. 15, Anm. 23.

³² Informationsdienst der vaterländischen Front, 23.11.1934, zitiert nach Staudinger (2005), S. 47.

„Wir haben auch die Bereitschaft zur Zusammenarbeit [mit den Nationalsozialisten] immer betont, ich würde es aber bedauern, wenn dieser gute Wille als ein Winseln von Menschen, die sich nicht mehr zu helfen wissen, aufgefaßt würde.“³³

Anstatt zum Nationalsozialismus in Opposition zu treten, imitierte man viele seiner Aspekte. Man glaubte, man könne *„den Nationalsozialismus in Österreich schlagen, indem wir ihn ‚überhitlern‘“*³⁴. Gleichzeitig rang man um eine Abgrenzung von dem übermächtigen Nachbarn, und stilisierte hierfür den in Österreich zumindest nach außen hin ungebrochen vorherrschenden Katholizismus zum Merkmal eines „besseren Deutschtums“, im Gegensatz zum Protestantisch-preußischen gleichermaßen wie zum Heidnisch-nationalsozialistischen. Ebenso setzte man dem deutschen Zentralismus ein föderalistisches Organisationsmodell entgegen, welches freilich ebensowenig umgesetzt wurde, wie die vielbeschworene „Berufsständische Ordnung“. In den Publikationen des „Österreichischen Heimatdienstes“³⁵, der ersten Propagandaorganisation der „Vaterländischen Front“, versuchte die Regierung Dollfuß eine selbstbewusst-österreichische, antinationalsozialistische Haltung zu propagieren. Auch wenn die Äußerungen zum Nationalsozialismus hier mitunter recht scharf ausfielen, nahm ihnen die allzu kompromissbereite Haltung in der Tagespolitik jede Glaubwürdigkeit. So wurden nationalsozialistisch motivierte Straftaten deutlich milder geahndet als vergleichbare Delikte, die von sozialdemokratischer Seite her verübt wurden.³⁶ Mit dem Juliabkommen³⁷ von 1936,

³³ Dollfuß (1935), S. 38.

³⁴ Nationalratsabgeordneter Odo Neustädter-Stürmer bei einer Mehrparteienbesprechung am 25.3.1933. In: Goldinger, Walter (Hg.), Protokolle des Klubvorstandes der Christlich-Sozialen Partei 1932 - 1934, Wien 1980, S. 33.

³⁵ Vgl.: (o.V.): Österreichs Sendung. Unseres Vaterlandes Schicksalsweg. Schriftreihe des Österreichischen Heimatdienstes, Wien 1933; (o.V.): Unser Staatsprogramm. Führerworte. Bundeskommissariat für Heimatdienst, Wien 1935; Fey, Emil: Österreichs Aufstieg und Kampf. Schriftreihe des Österreichischen Heimatdienstes, Wien 1933.

³⁶ Vgl.: Neugebauer, Wolfgang: Repressionsapparat und -maßnahmen 1933-1938. In: Tàlos/Neugebauer (2005), S. 298-321.

³⁷ Infolge der Annäherung Italiens, an dessen außenpolitischen Positionen sich der Austrofaschismus in hohem Maße orientierte, an das nationalsozialistische Deutschland 1936, kam es am 11.7.1936 zu dem sogenannten Juliabkommen zwischen Schuschnigg und Hitler. Hier verpflichtete sich Schuschnigg unter anderem zur Amnestie der inhaftierten Nationalsozialisten, zur Aufhebung des Verbotes verschiedener nationalsozialistischer Zeitungen und dazu, zwei Vertrauensmänner der Nationalsozialisten in die Regierung aufzunehmen. Im Gegenzug wurde die Tausend-Mark-Sperre aufgehoben und das - in Anbetracht der österreichischen Konzessionen absurd wirkende - Versprechen abgegeben, Deutschland würde sich in die inneren Angelegenheiten Österreichs nicht einmischen. Das

infolgedessen Österreich von Nazi-Propaganda förmlich überschwemmt wurde, ließ Schuschnigg den Nationalsozialisten schlussendlich freie Hand bei der Wegbereitung des „Anschlusses“.

Allgemein lässt sich feststellen, dass der Austrofaschismus, bei einer ungleich schwächeren machtpolitischen Position als Deutschland, dennoch zum Teil ähnliche Ziele – Errichtung eines Großreiches, Führung des Deutschtums im Ausland, Kampf gegen den Bolschewismus – wie der Nationalsozialismus propagierte. Der Zeithistoriker Ernst Hanisch spricht deshalb auch von „Imitationsfaschismus“³⁸. Äußerlich lehnte man den Nationalsozialismus ab, inhaltlich imitierte man aber viele seiner Forderungen und Ansprüche in der Hoffnung, so das deutsche „Erfolgsrezept“ nach Österreich importieren zu können.³⁹ Die offensichtlichen Widersprüche einer solchen Haltung ließen den Austrofaschismus immer stärker an Popularität verlieren, während die Nationalsozialisten immer mehr Zulauf bekamen. Vor allem die Tatsache, dass realpolitisch kaum umsetzbare Ziele propagiert wurden, brachte den Austrofaschismus in eine Defensivstellung gegenüber Deutschland. Vergeblich versuchte man sich an einer modernen Massenmobilisierung nach dem Vorbild der faschistischen Nachbarstaaten, doch die propagierten Positionen waren zu abstrakt und utopisch, um eine breite Wirkung in der Bevölkerung zu erzielen. Der steigende Unmut über die Regierung wurde auch in einer wachsenden antiklerikalen Haltung deutlich, welche wiederum von den Nationalsozialisten aufgefangen werden konnte. In seiner Flucht in eine verklärte Vergangenheit, in der utopischen Abstraktion seiner Zielsetzungen, in seiner gleichzeitigen inneren Imitation und äußeren Ablehnung des Nationalsozialismus war der Austrofaschismus ein zum Scheitern verurteiltes Projekt, *„ein erbärmliches Artefakt“*⁴⁰.

Gegenteil war die Folge, war doch mit dem Juliabkommen der Unterwanderung durch die Nationalsozialisten freie Hand gegeben worden.

³⁸ Hanisch (2005), S. 69.

³⁹ Nicht unerwähnt bleiben soll hierbei die austrofaschistische Anbiederung an nationalsozialistische Werte auch in Bezug auf den Antisemitismus. Auch wenn der traditionell stark verwurzelte Antisemitismus im Austrofaschismus weitergetragen wurde, war er dennoch nie eine tragende Säule seiner Ideologie, sondern eher ein Mittel zum Erreichen bestimmter politischer Ziele, der Diffamierung der Sozialdemokratie einerseits und als Reaktion auf den wachsenden Zupruch der Nationalsozialisten andererseits. Eine detaillierte Studie hierzu findet sich bei Königseder, Angelika: Antisemitismus 1933-1938. In: Tàlos/Neugebauer (2005), S. 54-67.

⁴⁰ Maderthaner (2004), S. 151.

2.2 Kreneks Engagement für die „österreichische Idee“

2.2.1 Kreneks „Weg nach Österreich“ - Vorgeschichte und Erklärungsmuster

Der erste Artikel, in dem sich Krenek offen zur „österreichischen Idee“ bekannte, wurde unter dem Titel „Von der Aufgabe, ein Österreicher zu sein“⁴¹ im April 1931 veröffentlicht. Hier wird unter anderem sein Bedürfnis einer Abgrenzung Österreichs gegenüber Deutschland deutlich. So konstatiert er eine Kluft zwischen protestantischen Preußen und katholischen Österreichern, die sich im Laufe der Geschichte immer weiter vergrößert habe und meint, der Österreicher sei generell *„von italienischem, spanischem, slawischem, orientalischem Wesen mehr als von deutschem charakterisiert“*. Auch wenn Krenek sich hier nicht explizit gegen die Nazis wendet, so ist der etwas konstruiert wirkende Versuch einer vom Deutschen autonomen Charakterisierung Österreichs durchaus in diese Richtung zu verstehen. An anderer Stelle⁴² versucht Krenek, österreichische von deutscher Kulturgeschichte zu trennen und attestiert letzterer einen *„weniger glücklich kontinuierlichen“* Verlauf, welcher dem von ihm unterstellten manifesten Zustand von simplem Romantizismus deutscher Kunst zugrunde liege, im Gegensatz zu der *„von der warmen, humanen Rationalität der römischen Kirche, durch den Glanz des Übernatürlichen verklärten“* Geisteswelt des Österreichers.⁴³ Auch hier lässt sich Kreneks Bestreben einer strikten Trennung der österreichischen von der deutschen Kulturgeschichte in seiner gedanklichen Inkonsistenz schwer anders als durch

⁴¹ Krenek, Ernst: Von der Aufgabe, ein Österreicher zu sein. In: Die Freyung (Wien) Jg. 2/2, (April 1931), S. 15-19.

⁴² Krenek, Ernst: Neue Kunst im Neuen Staat In: Der christliche Ständestaat, Mai 1934, S. 10.

⁴³ Krenek (1934): Neue Kunst im Neuen Staat, S. 10. In voller Länge heißt es hier: *„Vergessen wir vor allem nicht, daß die jahrtausendealte Tradition der österreichischen Kultur an uns andere Anforderungen stellt als die andere, wenn auch stammesverwandte Völker mit kürzerer und weniger glücklich kontinuierlicher Kulturgeschichte an sich glauben gestellt zu sehen. Darin unterscheidet sich auch der Staatsgedanke des neuen Österreich von dem Deutschlands, daß er nicht in simplem Romantizismus auf einen hierzulande im übrigen gar nicht vorhandenen gewesenen Urzustand von bündisch-hordenhafter Struktur zurückzugreifen sucht, sondern, erleuchtet von der warmen, humanen Rationalität, die der römischen Kirche, durch den Glanz des Uebernatürlichen verklärt, innewohnt, die vorwärts gerichteten Konsequenzen seines geschichtlichen Werden gestalten will. Darum sind nicht Blut und Boden, Elemente der animalischen Sphäre, die irrationalen Anker unserer Statskonzeption, sondern Glaube und Liebe, Elemente der geistig-moralischen Welt.“* Die eklatante Gleichsetzung Kreneks von kulturellem Zustand und politischer Staatskonzeption wird im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit diskutiert. Vgl.: 3.2.3, S. 95-102.

seine Opposition gegen die politischen Machthaber Deutschlands erklären. Diese Haltung stand im deutlichen Gegensatz zur allgemeinen austrofaschistischen Position gegenüber dem Nationalsozialismus, wo bei gleichzeitig propagierter Ablehnung viele der nationalsozialistischen Ideologieelemente übernommen wurden und eine Abgrenzung des „Österreichischen“ gegenüber dem „Deutschen“ nie angestrebt wurde.⁴⁴

Neben den evidenten politischen Gründen von Kreneks antideutscher Haltung lassen sich aber auch in seiner persönlichen Biographie Gründe, oder besser gesagt Erklärungsmuster, dafür finden. Das mag auf den ersten Blick vielleicht abwegig anmuten, hatte Krenek doch in Deutschland seine wichtigsten Anregungen und Einflüsse erfahren, und auch seine Etablierung als zunehmend erfolgreicher Komponist schritt in erster Linie auf deutschem Boden voran. Doch gerade der größte dieser Erfolge, die Oper „Jonny spielt auf“, die aus dem 27-jährigen Krenek über Nacht einen der berühmtesten Komponisten Mitteleuropas machte, wurde für ihn zum Ursprung der „größten Entfremdung“⁴⁵. In seiner Autobiographie beschrieb Krenek die Veränderungen, die durch „Jonny“ in sein Leben traten, folgendermaßen:

„Wenn ich die Konsequenzen dieses Erfolges zusammenfasse, stelle ich fest, daß die Befriedigung oberflächlich, wenngleich beträchtlich war, der materielle Gewinn hübsch, aber kurzlebig und das Leiden intensiv und dauerhaft.“⁴⁶

Dem Erdrutscherfolg folgte das Gefühl, von jeder Seite her missverstanden zu werden – sei es von den Enthusiasten, die seine Zeitoper leidenschaftlich verteidigten, sei es von ihren aufgebrachten Kritikern:

„...die offizielle Welt [erklärte] mich zum Kulturbolschewiken, [...] während mich die wirkliche Avantgarde des Geistes als „Reaktionär“ und Erfolgsjäger verloren gab.“⁴⁷

⁴⁴ Vgl.: 2.1, 17ff.

⁴⁵ Krenek (1935): Der Weg nach Österreich, S. 2.

⁴⁶ Krenek (1999): Im Atem der Zeit, S. 726.

⁴⁷ Krenek, Ernst: Soziologische Betrachtungen / Vorwort zu einem geplanten Sammelband mit Aufsätzen Kreneks, dessen Publikation für 1935 im Reinholdverlag geplant war, aber nicht zustande kam. Typoskript mit handschriftlichen Anmerkungen, Wienbibliothek (ZPH 291, Archivbox 2, 1.7.2.5.), S. 1.

Vor allem der letztgenannte Punkt war für Krenek höchst schmerzhaft, denn das „Jonny-Dilemma“ machte für ihn bald deutlich, dass er den in der Erfolgsoper eingeschlagenen kompositorischen Weg nicht weiter verfolgen könne, wenn seine persönliche Integrität gewahrt werden sollte, und so wünschte er, Anschluss zu finden an den Kreis um Schönberg, von dem er sich Anregungen und Orientierungshilfe erhoffte.⁴⁸ Eine solche Annäherung war ihm allerdings durch die Missverständnisse rund um „Jonny“ erschwert.⁴⁹ Eine abwertende Bemerkung Kreneks zur Zwölftontechnik aus dem Jahre 1925⁵⁰ hatte Schönberg zudem schwerst verärgert, und so kam es, dass Krenek, der später nicht müde wurde, Schönberg als die für ihn wichtigste Autorität auf musikalischem Gebiet zu bezeichnen⁵¹, nie persönlich bei ihm Unterricht nahm, obgleich er in den Jahren seiner ersten schöpferischen Auseinandersetzung mit der Dodekaphonie in der selben Stadt wie Schönberg lebte. Denn Krenek hatte im Sommer 1928, als ihm *„mit einem Mal die verbindliche Verpflichtung meines [seines] Österreichertums aufging“*⁵², beschlossen, seine Heimatstadt Wien, die er 1920 verlassen hatte, wieder zum Lebensmittelpunkt zu machen. Bedenkt man das, verglichen mit der Situation in Deutschland, vor allem in Berlin, ungleich reaktionärere geistige Klima Wiens in diesen Jahren, scheint diese Entscheidung Kreneks zunächst schwer nachvollziehbar. Mit einem Blick auf sein Bedürfnis, sich nach dem „Jonny“ neu zu orientieren, wird dieser Schritt als *„[...] Rückzug in die private Sphäre, der seinem damaligen künstlerischen Selbstverständnis entsprach“*⁵³ jedoch besser verständlich. Dabei kann man Kreneks Verhältnis zu seiner Heimat Österreich als durchaus problematisch bezeichnen, schließlich erfuhr er hier, wo es ihm am wichtigsten war, nie die Anerkennung, die ihm in Deutschland zuteil geworden war.⁵⁴ Als

⁴⁸ „Schon unmittelbar nach dem Augenblick der größten Entfremdung – in der „Jonny“-Zeit – suchte ich bei beginnender Selbstbestimmung nach einem Weg zur Überbrückung der Distanz, in die ich mich gegenüber der Schönberg-Schule begeben hatte.“ Krenek (1935): Der Weg nach Österreich, S. 2.

⁴⁹ Eine hochspannende gegenteilige psychologische Deutung diskutierte Claudia Maurer-Zenck 1980 mit dem Komponisten, nachzulesen bei: Krenek, Ernst / Maurer-Zenck, Claudia: Der verletzte Komponist. In: Kolleritsch, Otto (Hg.): Ernst Krenek. Studien zur Wertungsforschung. Universal Edition Wien Graz, 1982, S. 15-28.

⁵⁰ Vgl.: Krenek, Ernst: Musik in der Gegenwart. Vortrag gehalten am 19. Oktober 1925 auf dem Kongress für Musikästhetik in Karlsruhe. In: Heinsheimer, Hans/ Stefan, Paul (Hg.): 25 Jahre Neue Musik. Jahrbuch 1926 der Universaledition, Wien – Leipzig – New York 1926, S. 48.

⁵¹ Vgl.: 2.2.2, S. 2525, Anm. 62.

⁵² Krenek (1935): Soziologische Betrachtungen, S. 1.

⁵³ Maurer-Zenck, Claudia: Krenek – ein Komponist im Exil. Lafite Verlag, Wien 1980, S. 45.

symptomatisch für seine Haltung zur Heimat in diesen Jahren mag Kreneks Gedicht „Heimatgefühl“ aus dem Liederzyklus „Gesänge des späten Jahres“ von 1931 gelten:

„Und ob mein Leben auch eingegraben sei wie ein Höllenfluss in die glatte Landschaft des Verdrusses und hinfließt trüb und leise an Tagen der Trauer oder stürmisch in unnützer Auflehnung, und mein Wohnort eingesenkt in die quälenden Nessel n verächtlicher Plagen... So ist es doch immer meine Stadt, in der ich's dulden muss...“⁵⁵

Krenek selbst zitierte dieses Gedicht in einem Text von 1935⁵⁶, um sein Verhältnis zu Österreich zu charakterisieren und führte ebenda weiter aus:

„Dieses Erlebnis des Erduldens mannigfaltiger Misstände erscheint jedoch nicht sowohl [sic] als Hindernis der Heimatliebe, sondern geradezu als Quelle der Bindung an den Boden des Vaterlandes, als dem Schauplatz von Erlittenem.“

Trotz – oder vielleicht sogar wegen – der Widerstände, die Krenek in Wien erwarteten und die er wohl auch vorausahnen konnte, entschied er sich für die Rückkehr, um sich nach dem unerwarteten Erfolg persönlich und künstlerisch neu zu orientieren. In einem Artikel von 1931⁵⁷ spricht Krenek von der Notwendigkeit eines „Neubau[s] einer selbstständigen, unabhängigen Menschenwürde“ in Wien – auch wenn hier von „Wiens geistiger Situation“, und nicht von seiner persönlichen, die Rede ist, liegt der Gedanke nahe, dass diese Ausführungen als Analogie auf seine eigene Situation nach dem „Jonny-Schock“ verstanden werden können.

⁵⁴ Von den Ehrungen und Auszeichnungen ab den 1960er Jahren einmal abgesehen.

⁵⁵ Krenek, Ernst: Heimatgefühl. In: Gesänge des späten Jahres, Liederzyklus op. 71 (1931).

⁵⁶ Krenek (1935): Der Weg nach Österreich, S. 2f.

⁵⁷ Krenek, Ernst: Wiens geistige Situation. In: Frankfurter Zeitung, 19.6.1931, abgedruckt in: Krenek, Ernst/ Gubler, Friedrich: Der hoffnungslose Radikalismus der Mitte. Briefwechsel Ernst Krenek - Friedrich T. Gubler 1928-1939. Herausgegeben von Claudia Maurer-Zenck, Böhlau Verlag 1989, S. 117-118.

2.2.2 Verlauf, Einflüsse und Grundthematiken von Kreneks Engagement für den Austrofaschismus

Kreneks Rückkehr nach Wien fiel in eine Zeit, in der der Druck der Nationalsozialisten auf Andersdenkende das Tagesgeschehen immer deutlicher bestimmte. Krenek, der den drängenden Wunsch verspürte, sich gegen die Nationalsozialisten zu engagieren, der Linken gleichzeitig jedoch skeptisch gegenüberstand, sah im politischen Katholizismus Österreichs eine seinen Vorstellungen entsprechende Möglichkeit des Engagements. Die Politisierung Kreneks in diese Richtung fand allerdings erst nach seiner Rückkehr nach Österreich statt.

Hatte Krenek vor seiner Rückkehr nach Wien meist Vorträge und Artikel zu musikalischen und ästhetischen Fragestellungen bzw. Einführungen zu seinen Werken verfasst, so lässt sich mit dem deutlichen Anstieg seiner Veröffentlichungen ab 1929 auch eine Wende zu politischen und gesellschaftlichen Themen beobachten.⁵⁸ Aus diesen Jahren bis zur Emigration liegt eine erstaunliche Menge an Wortmeldungen, Vorträgen und Artikeln vor - über eine dürftige Quellenlage kann man sich hier wahrlich kaum beklagen. Im Folgenden möchte ich einen Überblick über Einflüsse und Verlauf von Kreneks Engagement für die „österreichische Idee“ geben und die diesbezüglichen Grundthematiken, die sich aus seinen zahlreichen Publikationen extrahieren lassen, kurz skizzieren.

Krenek trat schon im Mai 1933, dem ersten Monat ihres Bestehens, der „Vaterländischen Front“, der späteren Einheitspartei des Austrofaschismus, bei. Seine ersten propagandistischen Äußerungen für ein „neues Österreich“ fallen allerdings in das Jahr 1931⁵⁹, jenes Jahr, in dem er auch seine ausführlichen historischen Recherchen zur Figur Karl V. begann – eine Gleichzeitigkeit, die bei weitem nicht Zufall genannt werden kann, wie Claudia Maurer-Zenck ganz richtig bemerkt:

„[...] beide Interessen sind so ineinander verflochten, daß sich die Frage, welche Tätigkeit Grund und welche Folge genannt werden muß, sinnvoll nicht

⁵⁸ Stewart, John L.: Krenek als Essayist. In: Kolleritsch (1982), S. 56-68.

⁵⁹ Krenek (1931): Von der Aufgabe, ein Österreicher zu sein, S. 15-19.

mehr stellen läßt; beide ergeben sich aus einer moralischen Forderung, die Krenek unter dem Einfluß von Karl Kraus an sich stellte.“⁶⁰

Der Einfluss Karl Kraus' auf Krenek im Allgemeinen, aber auch speziell in diesem Zusammenhang, ist in der Tat zentral zu nennen und kann kaum überschätzt werden.⁶¹ Kraus war Krenek – wie so vielen seiner Zeitgenossen – ein fixer Leitstern für die eigene Positionsfindung in gesellschaftlichen, moralischen und eben auch politischen Fragen. Krenek selbst wies wiederholt darauf hin, so schreibt er in seiner Autobiographie beispielsweise über den Eindruck der ersten Lektüre der *Fackel* (um 1918):

„Das ist das erste und einzige Ereignis in dieser frühen Phase meines Lebens, und vielleicht sogar in einer viel größeren Zeitspanne, das ich ohne Zögern als entscheidenden Wendepunkt bezeichne. Die Lektüre dieser Nummer öffnete meinen Geist für den stärksten Einfluss, der je auf ihn ausgeübt wurde, viel stärker noch als alle Einflüsse, die die musikalischen Autoritäten, mit denen ich bekannt wurde, je auf mich hatten, mit Ausnahme von Arnold Schönberg und Arthur Schnabel.“⁶²

An anderer Stelle sprach Krenek davon, dass sich für ihn unter dem Einfluss von Kraus der Schritt nach links von selbst verbot⁶³ und, dass mit Kraus' Zerwürfnis mit der Sozialdemokratie letztere auch für ihn selbst die Glaubwürdigkeit verlor.⁶⁴ Insgesamt schätzte Krenek den Einfluss von Karl Kraus auf seine politische Positionsfindung rückblickend als sehr hoch ein:⁶⁵

⁶⁰ Maurer-Zenck (1980), S. 56.

⁶¹ Im zweiten Teil der Arbeit widme ich mich dieser Thematik noch einmal ausführlich. Vgl.: 3.2.2, S. 86–94.

⁶² Krenek (1999): *Im Atem der Zeit*, S. 186.

⁶³ Vgl.: 2.2.2, S. 40, Anm. 138.

⁶⁴ Krenek, Ernst: *Von Kakanien zur Waldheimat*. In: *Das jüdische Echo*. Europäisches Forum für Kultur & Politik. Jüdische Akademiker Österreichs und Vereinigung jüdischer Hochschüler Österreichs, Wien 1990. Gedruckt in: Krenek, Ernst: *In der Zwiespalt Zeiten*. Schriften eines unbekannten Bekannten. Herausgegeben von Riegler, Martina/ Rudolph, Marie-Therese/ Schönwiese, Florian, Braunmüller Verlag, Wien 2012, S. 12.

⁶⁵ Vgl.: Krenek (1999): *Im Atem der Zeit*, S. 629.

„[...] Kraus' Haltung [...] beeinflusste meine eigene Entscheidung zweifellos auf schicksalhafte Weise.“⁶⁶

Kraus hatte im Laufe seines Lebens unterschiedlichste, oft auch einander diametral gegenüberliegende, politische Positionen eingenommen – unwillkürlich lässt das an Kreneks *„verwirrende kompositorische Kreuz – und Querfahrten“*⁶⁷, den für ihn so charakteristischen musikalischen Sprachwechsel⁶⁸, denken. Hier wie dort wäre es jedoch falsch, von Beliebigkeit oder Inkonsistenz zu sprechen, der jeweilige Kontext und vor allem die einhergehenden Reflexionen dieser beiden so mitteilbaren Persönlichkeiten geben ausreichend Möglichkeit, die Positionsveränderungen sinnvoll einzuordnen. Kraus, der vor dem ersten Weltkrieg eine zunächst liberale und dann extrem konservative Haltung eingenommen hatte, sich während des Krieges (und bis zuletzt) als Pazifist positionierte, danach in einem Naheverhältnis zur Sozialdemokratie stand und auch vorübergehend mit den Kommunisten sympatisierte, trat gegen Ende seines Lebens mit bis dahin nicht gekanntem Nachdruck für das austrofaschistische Regime und dessen *„Glaubensheld künftiger Freiheit“*⁶⁹, Engelbert Dollfuß, ein.⁷⁰ Damit verunsicherte Kraus weite Teile seiner Anhänger, die zumeist politisch links standen, zutiefst – ein Umstand, dessen er sich durchaus bewusst war, und der ihn auch nicht zu stören schien:

„Wir haben – und koste es auch etliche Tausend Anhängsel – durchaus den Wunsch, die Grinser dort liegen zu lassen, wo sie liegen: links; - ohne daß uns ein anderer Gedanke als der der erkannten österreichischen Notwendigkeit mit rechts verbände.“⁷¹

⁶⁶ Krenek (1999): Im Atem der Zeit, S. 785.

⁶⁷ Krenek / Adorno (1974), S. 7.

⁶⁸ Vgl.: Dahlhaus, Carl: Ernst Krenek und das Problem des musikalischen Sprachwechsels. In: Kolleritsch (1982), S. 36-46.

⁶⁹ Kraus, Karl: Vorspruch und Nachruf. In: AAC-FACKEL, Nr. 912 - 915, S. 71 (21.06.2012)

⁷⁰ Eine ausgezeichnet recherchierte Studie zu Kraus' Haltung zum Austrofaschismus findet sich bei: Anzenberger, Werner: Absage an eine Demokratie. Karl Kraus und der Bruch der österreichischen Verfassung 1933/1934. Leykam Verlag, Graz 1997.

⁷¹ Kraus, Karl in: Die Fackel Nr. 890 – 905 (1934), S. 13. Zitiert nach: Anzenberger (1997), S. 57.

Krenek hingegen vermeinte in diesen letzten Jahren vor Kraus' frühem Tod 1936 eine „gesteigerte Herzlichkeit“ seines großen Vorbilds ihm gegenüber vermerken zu können, welche er auch explizit mit dem gemeinsamen Eintreten für den Austrofaschismus in Verbindung brachte.⁷² Trotz der Fülle an verschiedenen politischen Positionen, die Kraus im Laufe der Jahre eingenommen hatte, durchzieht eine Haltung sein ganzes Leben und kann als Erklärung für sein so leidenschaftliches Eintreten für den Austrofaschismus dienen: Kraus sah sich selbst stets im Gegensatz zur Masse und war Zeit seines Lebens elitär eingestellt.⁷³ So befürchtete er beispielsweise den totalen Zusammenbruch der Gesellschaftsordnung, weil in der Demokratie das notwendige „Gefühl [...] für soziale Distanzen“⁷⁴ verloren zu gehen drohte.

Diese Einstellung findet sich ebenso in Kreneks Schriften aus den frühen 1930er Jahren und war hier wie dort der Nährboden einer antidemokratischen Haltung. Ein besonders krasses Beispiel von Kreneks Einteilung der Gesellschaft in eine führende elitäre Schicht und die ihr dienende Allgemeinheit findet sich ausgerechnet unter dem Titel „Forderung auch an diese Zeit: Freiheit des menschlichen Geistes“⁷⁵. Hier bedauert er, dass dieser Tage der „Mut zur Ungerechtigkeit“ verloren gegangen sei und führt weiter aus:

„Diese harte, aber in sich starke Gesinnung ist uns abhanden gekommen, unser soziales Gewissen ist mächtiger geworden, weil wir zwischen Leid und Leistung kein richtiges Verhältnis mehr sehen können, [...] wir glauben nicht mehr an die Ökonomie des Gesellschaftsganzen, in der das Elend der einen Preis für den Glanz und die Größe der anderen darstellt.“⁷⁶

Dieses Zitat ist in seiner brutalen Eindeutigkeit bemerkenswert. Die große Skepsis, die Krenek, wie Kraus, der „Masse“ entgegenbringt, und seine Auffassung des Lebens als ständiger Konflikt zwischen Individuum und Kollektiv wird auch in diesem Text (und ebenso an vielen anderen Stellen) deutlich:

⁷² Krenek, Ernst: Erinnerung an Karl Kraus. In: 23 - Eine Wiener Musikzeitschrift, Nr. 28/30 (10. November 1936), S. 13.

⁷³ Vgl.: Anzenberger (1997), S. 102ff.

⁷⁴ Scheichl, Sigurd Paul: Karl Kraus und die Politik 1892 – 1919. Dissertation. Universität Innsbruck, 1971, S. 407. Zitiert nach: Anzenberger (1997), S. 104.

⁷⁵ Krenek, Ernst: Forderung auch an diese Zeit: Freiheit des menschlichen Geistes. In: Musikblätter des Anbruch, Jg. 14/1 (1932) S. 1-6.

⁷⁶ Krenek (1932): Forderung auch an diese Zeit, S. 3.

„[...] Geistesfreiheit im weitesten Sinn, Würde und Werthaltung [...] ist nur gnadenhaft an einzelne Individuen verliehen, und die von den Verderbern besessene, gottverlassene Menge tobt gegen jene.“⁷⁷

Die kollektivistische Tendenz, die seit den 1920er Jahren in allen politischen Fraktionen zugenommen hatte, lehnte Krenek stark ab und so übte der proklamierte antiklektivistische Anspruch des Austrofaschismus eine große Anziehungskraft auf ihn aus – ein Anspruch, der allerdings real nie weiter verfolgt wurde⁷⁸, möchte man die kaum vorhandene Unterstützung der Bevölkerung für das Regime nicht in diese Richtung deuten. Für Krenek allerdings hatte das „Primat des Individuums“ oberste Priorität:

„Ihr, die uns am Herzen liegt [der deutschen Kultur], dienen wir am schlechtesten, wenn wir uns an das Phantom einer nichtsnutzigen Kollektivität, eines leeren Fortschrittsrummels verlieren [...] Nur der einzelne, das vielverachtete Individuum, diese Sünde wider den unheiligen Ungeist des Kollektivismus, dieser verhöhlte Anachronismus, kann hier helfen.“⁷⁹

Auch das grundsätzliche Misstrauen weiter Kreise der Austrofaschisten gegen die fortschreitende Technisierung des Alltags teilte Krenek, wie er in Texten wie „Meditation in der Morgendämmerung“⁸⁰ oder „Neue Humanität und alte Sachlichkeit“⁸¹ mal satirisch, mal scharf analysierend, darlegte.

Kreneks Misstrauen gegen das System der Demokratie drückte sich auch darin aus, dass er sein Wahlrecht in Österreich nach eigenen Angaben nur ein einziges Mal, bei einer Gemeinderatswahl, nutzte.⁸² Die Begriffe „Demokratie“ und „demokratisch“ werden in vielen Publikationen Kreneks der frühen 1930er en

⁷⁷ Krenek (1932): Forderung auch an diese Zeit, S. 4.

⁷⁸ Vgl.: 2.3.1, S. 45f.

⁷⁹ Krenek (1931): Von der Aufgabe, ein Österreicher zu sein, S. 19.

⁸⁰ Krenek, Ernst: Meditation in der Morgendämmerung. In: Frankfurter Zeitung, 29.6.1931, Frankfurt am Main. Gedruckt in: Krenek (2012): In der Zeiten Zwiespalt, S. 117-121.

⁸¹ Krenek, Ernst: Neue Humanität und alte Sachlichkeit. In: Neue Schweizer Rundschau, 04.04.1931. Abgedruckt in: Krenek (1958) Zur Sprache gebracht, S. 105-120.

⁸² Vgl.: Krenek (1999): Im Atem der Zeit, S. 785.

passant in einem abwertenden Kontext genannt⁸³, so beispielsweise in einem Artikel von 1932, in welchem er in kraus'scher Manier den übermächtigen Musikkritiker Julius Korngold satirisch angriff:

„[...] wir [werden] stets den Absolutismus des Geistes gegen die Demokratie der unverantwortlichen Besserwisser verfechten“⁸⁴

Generell wird auch in der Sprache Kreneks an vielen Stellen der Einfluss Karl Kraus' deutlich. Vor allem jene Artikel, in denen er sich polemisch gegen die Nationalsozialisten richtete, fallen durch einen sprachlichen Stil auf, der an das große Vorbild gemahnt. Viele dieser Artikel⁸⁵ verfasste er unter dem Pseudonym „Austriacus“, womit er seine politische Position schon a priori offenlegte.

Das Jahr 1934 kann in mancherlei Hinsicht als Kulminationspunkt von Kreneks Engagement für die „österreichische Idee“ bezeichnet werden. Einerseits erreichte seine publizistische Tätigkeit in diesem Jahr ihren Höhepunkt, wobei ein großer Teil dieser Publikationen in der einen oder anderen Form der Darlegung seines Eintretens für den „christlichen Ständestaat“ gewidmet sind, darunter so zentrale Artikel wie „Neue Kunst im neuen Staat“⁸⁶, „Konservativ und radikal“⁸⁷ oder „Die

⁸³ „Die Welt [musste] durch die demokratische Fiktion der Ubiquität aller Werte zu einer Stagnation kommen.“, Krenek (1934): Neue Kunst im neuen Staat, S. 9.

„[...] der Parteienstaat [...] muß eine geistige und darum auch ästhetische Diktatur ausüben“ Krenek (1934): Neue Kunst im neuen Staat, S. 10.

„[...] die scheinbare Objektivität der Formaldemokratie [kann] nur zu ihrer Auflösung führen.“ Krenek, Ernst: Zur Situation der internationalen Gesellschaft für Neue Musik. In: Musikblätter des Anbruch, Jg.16/3 (1934), S. 43.

⁸⁴ Krenek, Ernst: Der Verwesung lieber als der Freiheit. In: 23 - Eine Wiener Musikzeitschrift, Nr. 5, (1.Juli 1932), S. 9.

⁸⁵ Krenek, Ernst: Ravag-Sendung und Österreichische Sendung. In: 23 - Eine Wiener Musikzeitschrift, Nr. 15/16 (25. Oktober 1934) S. 18-24.

Krenek, Ernst: Die Blubo-Internationale. In: 23 - Eine Wiener Musikzeitschrift, Nr. 17/19 (15. Dezember 1934) S. 19-24.

Ernst Krenek: Blubo-Sektion Österreich. In: 23 - Eine Wiener Musikzeitschrift, Nr. 17/19 (15. Dezember 1934), S. 39-44.

Ebenfalls in diesem Kontext müssen die Artikel „Zu einigen Thesen des Herrn Dr. Goebbels“ und „Eau de Vichy auf unsere Mühle“ erwähnt werden, auch wenn hier das Pseudonym nicht verwendet wurde:

Krenek, Ernst: Zu einigen Thesen des Herrn Dr. Goebbels. In: 23 - Eine Wiener Musikzeitschrift, Nr. 11/12 (30. Juni 1933) S. 1-6.;

Krenek, Ernst: Eau de Vichy auf unsere Mühle. In: 23 - Eine Wiener Musikzeitschrift, Nr. 22/23 (10. Oktober 1935), S. 22-29.

Musik in der berufsständischen Ordnung“⁸⁸. Andererseits fielen auch eine Reihe anderer, in diesem Zusammenhang wichtiger, Aktivitäten in das Jahr 1934: Krenek wurde Mitglied der „Historisch-soziologischen Arbeitsgemeinschaft“ unter der Leitung von Wiens Vizebürgermeister Ernst Karl Winter⁸⁹, welcher sich innerhalb der „Vaterländischen Front“ unter dem Motto „rechts stehen und links denken“ vehement (jedoch vergeblich) für eine Versöhnung mit der Arbeiterschaft zur gemeinsamen Abwehr der nationalsozialistischen Bedrohung einsetzte. Hier lernte Krenek Edwin Rollett, den Herausgeber des Feuilletons der Wiener Zeitung kennen und begann bald darauf seine ständige freie Mitarbeit bei dem Blatt. Im selben Jahr wurde er zum Präsidenten der „Genossenschaft dramatischer Schriftsteller und Komponisten“ gewählt, welche in derselben Sitzung beschloss, geschlossen in die „Vaterländische Front“ einzutreten. 1934 begann Krenek außerdem seine Mitarbeit bei dem „Österreichischen Studio“⁹⁰, einem Projekt, das es sich zur Aufgabe gemacht hatte, der zeitgenössischen Musik jene Plattform zu bieten, die das öffentliche Kulturleben ihr verweigerte. Im selben Jahr trat er wieder in die katholische Kirche ein⁹¹, ein Schritt, der deutlich politisch motiviert war, war es doch die bekannte „Trabrennbahnplatzrede“ von Kanzler Dollfuß, die ihn dazu bewogen hatte.⁹² Eine wirklich tiefe emotionale Verwurzelung im Katholizismus gab es bei Krenek offensichtlich nicht, eher *„zog die intellektuelle Einsicht die Bereitschaft zum Glauben nach sich“*⁹³. Dennoch übernahm Krenek bald die austrofaschistische Parole von der Überlegenheit Österreichs aufgrund seiner Verwurzelung im Katholizismus, so beispielsweise in einem Artikel von 1934:

⁸⁶ Krenek, Ernst: Neue Kunst im Neuen Staat. In: Der Christliche Ständestaat, I/25 Mai 1934, S. 9-12.

⁸⁷ Krenek, Ernst: Konservativ und radikal. In: Wiener Zeitung 231/56 (25. Februar 1934), Sonntagsbeilage S. 1-2.

⁸⁸ Krenek, Ernst: Die Musik in der berufsständischen Ordnung. In: Musikblätter des Anbruch, Jg. 16/ 6 (1934) S. 113-118.

⁸⁹ Vgl.: 2.1, S. 1515, Anm. 23.

⁹⁰ Vgl.: Krenek, Ernst: Zur Idee eines ‚Studios‘ für zeitgenössische Musik. In: 23 - Eine Wiener Musikzeitschrift, Nr. 15/16 (25. Oktober 1934) S. 9-14.

⁹¹ Krenek war 1924 aus der katholischen Kirche ausgetreten, um die in erster Ehe geschiedene Anna Mahler heiraten zu können.

⁹² Der Entschluss zum Wiedereintritt in die katholische Kirche fällt in das Jahr 1933. Der Grund für die verzögerte Realisierung - erst im März 1934 vollzog Krenek diesen Schritt - lag an der Bedingung, die zu erfüllen lange innere Kämpfe Kreneks auslöste: die Konversion seiner protestantischen Ehefrau Berta Hermann zum Katholizismus.

⁹³ Maurer-Zenck (1980), S. 88.

„Kein anderes konservatives Denken ist so fest gegründet wie das österreichische, da es sich an den unverrückbaren Leitsternen der geoffenbarten Religion orientiert.“⁹⁴

Aber auch die ersten Anzeichen einer Distanzierung Kreneks von dem Regime fallen in das Jahr 1934, unter anderem wohl ausgelöst von den bitteren Erfahrungen rund um die Absetzung seiner Oper „Karl V“, dem *„wesentlichen künstlerischen Resultat meines [Kreneks] Weges nach Österreich“*⁹⁵.

Bevor hier aber von Kreneks Kritik an den Entscheidungsträgern des Austrofaschismus die Rede sein soll, möchte ich nun seine noch von Zweifel ungetrübten Publikationen zur „Österreichischen Idee“ näher untersuchen.

Liest man sich in Kreneks Publikationen aus den frühen 1930er Jahren ein, kann man schnell den Eindruck gewinnen, dass hier „einer gegen alle“⁹⁶ stand. Krenek wandte sich gegen fast jeden: gegen die Sozialisten und Kommunisten, gegen die Demokratie im Allgemeinen, gegen den Zeitgeist des Kollektivismus und immer wieder (und deutlich am häufigsten und heftigsten) gegen die Nationalsozialisten. In „Kehraus um St. Stephan“, Kreneks „Satire mit Musik“ aus dem Jahr 1930, wird diese Haltung besonders deutlich.⁹⁷ Es wäre interessant, dieses in mancherlei Hinsicht problematische musiktheatralische Werk Kreneks mit der nur wenig später entstandenen Oper „Karl V“ zu vergleichen, liegt doch bei diametral

⁹⁴ Krenek (1934): Konservativ und radikal, S. 1.

⁹⁵ Krenek (1935): Der Weg nach Österreich, S. 4.

⁹⁶ So brachte es Krenek auch in einem Brief an Gubler vom 10.1.1931 auf den Punkt: *„Gegen wen wir kämpfen? Gegen alle!“* In: Krenek/Gubler (1989), S. 76.

⁹⁷ Auch antisemitische Zwischentöne lassen sich hier vernehmen, bedenkt man beispielsweise, dass Krenek den Antagonisten seines „Kehraus“, einen reichen Widerling bar jeglicher moralischer Grundsätze, ursprünglich mit dem eindeutig jüdischen Namen Goldstein versah. Ich muss an dieser Stelle jedoch darauf verweisen, dass das hier angeführte Beispiel die einzige Andeutung antisemitischer Denkweisen von Krenek ist, die mir untergekommen ist. Dem gegenüber stehen zahlreiche Belege, die das Gegenteil aufzeigen: Die vielen Freundschaften, die Krenek mit verschiedenen Juden pflegte oder auch der Fakt, dass er der von den Nationalsozialisten häufig kolportierten falschen Behauptung er selbst sei ein „tschechischer Jude“ bewusst nicht widersprach. Auch sind jene Männer, die Krenek für seinen persönlichen und künstlerischen Werdegang am zentralsten einschätzt, durchwegs Juden: Karl Kraus, Arnold Schönberg, Artur Schnabel, Theodor Wiesengrund-Adorno. Und auch das Bild der Figur des Goldstein aus „Kehraus um St. Stephan“ ist nicht so eindeutig. So wird Goldstein nicht nur als reicher Jude, sondern auch als deutschtümelnder Verfechter des Anschlusses Österreichs an Deutschland gezeichnet, eine Dialektik also, die der Figur ihre Eindeutigkeit nimmt. Nach Kritik des (jüdisch geführten) Opernhauses in Leipzig, wo die Uraufführung geplant war (sie kam nicht zustande), nannte Krenek Goldstein in Kabulke um. Vgl.: Krenek (1999): Im Atem der Zeit, S. 883ff.; Habrich, Matthias: „Kehraus um St. Stephan“ von Ernst Krenek – eine historische, musikalische und textliche Auseinandersetzung. Diplomarbeit. Universität Wien 2010, S. 3f.

entgegengesetzter künstlerischer Ausdrucksweise beiden Werken der Wunsch zugrunde, der „geliebten Heimat in Form eines Bühnenwerkes ein Denkmal zu setzen“⁹⁸. Eine solche Untersuchung würde allerdings den hier vorgegebenen Rahmen sprengen.

Eine große Anziehungskraft scheint für Krenek die „Reichsideologie“ der Austrofaschisten gehabt zu haben – gerade auch wegen ihrer Enthobenheit von der Wirklichkeit, wie er 1941 in seinem Tagebuch, das er damals schon auf Englisch führte, vermerkte:

„[...] a purely fantastic ideology, and maybe therefore more appealing to me than the cause of democracy which is so closely tied up with very tangible material considerations.“⁹⁹

Er wurde nicht müde, zu verkünden, Österreich sei „*der Erbe und die Inkarnation des Reichsgedanken*“¹⁰⁰, die Aufgabe des Österreichers sei es, die „*Rekonstruktion oder Neukonstruktion des Reichs anzustreben*“¹⁰¹. Wie eine solche Neukonstruktion realpolitisch aussehen solle, darüber lässt sich bei Krenek allerdings nichts finden, lieber verlegte er die Überlegungen zur Reichsideologie in den ideellen Bereich¹⁰² und versuchte sich wiederholt an der Charakterisierung des Österreichers als „Reichsmenschen“¹⁰³. Fern von realen Expansionsgedanken geht es bei der „Reichsideologie“ nach Krenek um ein vor allem geistiges Prinzip, um eine innere Haltung, die nach der nie vollständig zu erreichenden Einigung der Menschheit unter einem göttlichen Prinzip strebt. Kreneks Ausführungen hierzu können auch einige aus heutiger Sicht humoristische Blüten treiben, wenn er beispielsweise das typisch österreichische „Raunzen“ aus der Durchdrungenheit des Österreichers mit dem Reichsgedanken her erklärt:

⁹⁸ Krenek (1999): Im Atem der Zeit, S. 868.

⁹⁹ „...eine durch und durch fantastische Ideologie, und vielleicht gerade dadurch anziehender für mich als die Sache mit der Demokratie, die so eng mit handfesten materiellen Überlegungen verbunden ist.“
Tagebuch II, S. 30, 18.5.1941, zitiert nach: Maurer-Zenck (1980), S. 53, Anm. 40.

¹⁰⁰ Krenek (1935): Der Weg nach Österreich, S. 1.

¹⁰¹ Krenek, Ernst: Der Dichter Joseph Roth. In: Der christliche Ständestaat, Jg.1/59 (9.12.1934) S. 9.

¹⁰² Wie es auch sonst im Austrofaschismus Usus war, Vgl.: 2.1, S. 15f.

¹⁰³ Vgl.: Krenek, Ernst: Bemerkungen zum „österreichischen Menschen“. In: Wiener Zeitung, 232/111 (21.4.1934), Osterbeilage S. 1-3.

Krenek, Ernst: Österreich. In: Musikblätter des Anbruch, Jg. 16/1-2 (1934), S. 1-2.

„Das christliche Ethos, das die irdische Ordnung nur als sehr relative und auch das Reich als kaum je voll zu verwirklichenden Näherungswert an das Ideal einer hier unten gerade noch mögliche Vollendung gelten läßt, wird in der vulgären Sphäre des Alltags ausgemünzt in das Kleingeld enervierender, aber nicht unterdrückbarer Nörgelei an allem Konkreten, [...] das als lebenswürdiges Laster weltbekannt gewordene ‚Raunzen‘.“¹⁰⁴

Die Rückbesinnung auf die österreichischen Wurzeln der Habsburgermonarchie hatte für Krenek aber auch eine ganz praktische Funktion: sie solle dem zur Selbsterniedrigung neigenden österreichischen Gemüt¹⁰⁵ zu mehr Stolz verhelfen und sei somit *„wesentliches Rüstzeug unserer Unabhängigkeitspolitik“*¹⁰⁶.

Ein wichtiger Aspekt der Reichsideologie ist der Anspruch auf Universalität, oder, wie es Krenek bevorzugt nennt, auf Totalität. Dieser Gedanke war für ihn zentral, und so wies er immer wieder, später auch mit zunehmend warnendem Unterton, auf die Wichtigkeit hin, den „Neuen Staat“ als Totalität, die eine „Einheit in der Vielfalt“ sicherstellt, aufzufassen und hierbei deutliches Gegenbild zur Gleichmacherei in Deutschland zu sein:

„Der neue Staat, der sich von der Formaldemokratie dadurch unterscheidet, daß er seine raison d'être als verbindlich und unverbrüchlich erklärt, ist aber auch das Gegenteil einer Diktatur, indem er sich nicht als Seinsgrund seiner selbst betrachtet, sondern als Ergebnis und Garant der Autonomie seiner Glieder. Insofern sich also ein Denken nicht gegen diese Konzeption richtet und auf ihre Aufhebung abzweckt, darf und muß es dem neuen Staat willkommen sein, denn je reicher und vielfältiger die Inhalte sind, die er zur wohlgeordneten Einheit bringt, desto evidenter erweist er seine Sendung als Schöpfer wahrer Totalität.“¹⁰⁷

¹⁰⁴ Krenek (1934): Bemerkungen zum „österreichischen Menschen“, S. 2.

¹⁰⁵ *„Die fanatische Selbstaufgaben, diese Leidenschaft, nicht mehr als Österreicher weiterexistieren zu wollen, [...] gerade diese Negationen sind so spezifisch österreichische Inhalte, daß sie allein schon die Realität des Begriffs „Österreich“ beweisen könnten.“*
Krenek (1931): Von der Aufgabe, ein Österreicher zu sein, S. 15.

¹⁰⁶ Krenek (1934): Bemerkungen zum „österreichischen Menschen“, S. 2.

¹⁰⁷ Krenek (1934): Neue Kunst im neuen Staat, S. 10.

Eine solche anzustrebende Totalität sei aber insofern dialektisch aufzufassen, als dass sie mit den politischen Mitteln der Demokratie nicht zu erreichen sei, denn gerade wo das Volk (in seiner Vielfalt) Entscheidungsträger ist, muss „[...] der Parteienstaat [...] eine geistige und darum auch ästhetische Diktatur ausüben“¹⁰⁸. Die politische Führung des Landes könne man nur einer zur Führerschaft berufenen Elite anvertrauen. Die sich daraus ergebende Frage, wer diese Berufung erteilen solle, bleibt allerdings unbeantwortet.

Wie in Kapitel 2.1. dargelegt¹⁰⁹, war ein weiteres wichtiges Schlagwort der Austrofaschisten die „kulturelle Mission“ Österreichs. Dieser Gedanke hatte für Krenek eine große Anziehungskraft – schließlich musste er sich als Künstler hier direkt angesprochen fühlen – und so findet sich auch bei ihm die Parole von der Berufung Österreichs zur „Wahrung der besten deutschen Kulturtradition“¹¹⁰. Dass er darunter etwas durchaus anderes als die Entscheidungsträger des Austrofaschismus verstand, musste er im Laufe der Jahre seines Engagements für den „christlichen Ständestaat“ schmerzhaft erfahren. Doch zunächst hatte Krenek noch die Hoffnung, mit der Wende von der Demokratie zum autoritär geführten Staat würde auch die von ihm konstatierte „ästhetische Diktatur“¹¹¹ einer echten Aufgeschlossenheit der neuen Kunst gegenüber weichen. Vorbild war ihm hier Italien, dessen politische Atmosphäre er als „überaus günstig“¹¹² einschätzte und dessen Machthabern er ein „waches und ungetrübtes Wertgefühl“¹¹³ attestierte. Insgesamt lässt sich sagen, dass Krenek den größeren Teil seiner Publikationen der frühen 1930iger Jahre in der einen oder anderen Form dem Thema der Kunst widmete. Der Zusammenhang mit dem Politischen ist hierbei aber immer gegeben, Krenek stellte selbst gern dahingehende Analogien her, wohl auch um jene Menschen, die dem Austrofaschismus politisch nahe standen, von seinen künstlerischen Positionen zu überzeugen. So weist er wiederholt auf den grundlegend konservativen Charakter der neuen Musik und auf ihre Herleitung aus der Vergangenheit her hin¹¹⁴ – so wie auch der politische Katholizismus als

¹⁰⁸ Krenek (1934): Neue Kunst im neuen Staat, S. 10.

¹⁰⁹ Vgl.: 2.1, S. 15ff.

¹¹⁰ Krenek (1931): Von der Aufgabe, ein Österreicher zu sein, S. 15.

¹¹¹ Vgl.: 2.2.2, S. 34, Anm. 108.

¹¹² Krenek, Ernst: Italien heute. In: Musikblätter des Anbruch, Jg. 15/6-7 (1933) , S. 74.

¹¹³ Krenek (1933): Italien heute, S. 74.

¹¹⁴ „[...] niemand ist intensiver als er [der radikale Künstler] darauf bedacht, seine geistige

konservativ einzustufen sei und sein Selbstbild aus der Vergangenheit abgeleitet wurde. Dem autoritären Führungsanspruch müsse eine ähnlich elitär geprägte Haltung in kunstpoltischen Fragen entsprechen, denn

„[...] ebenso wenig wie man sich politisch von dem dummen Schlagwort von der ‚allzu schmalen Basis‘ schrecken ließ, [...] wird man die Geltung der neuen Kunst abhängig machen können von dem Beifall der Menge.“¹¹⁵

In dem Artikel „Neue Kunst im neuen Staat“¹¹⁶ legte Krenek 1934 dar, was er sich in Bezug auf die Kunst von der Politik erwartete. Hier führte er das in austrofaschistischen Schriften oft bemühte Schlagwort vom „Liberalismus als Wurzel des Bösen“ ins Feld¹¹⁷ und pries die alten Zeiten, als noch die Aristokraten als kulturtragende Schicht den künstlerischen Fortschritt förderten. In gleicher Weise solle auch im „neuen Österreich“ die Führerschicht des Staates danach streben, *„mit jenem Elitekreis, der die neue Kunst entgegenzunehmen berufen ist, zu verschmelzen und identisch zu werden.“¹¹⁸*

Krenk schließt den Text mit einem weiteren Verweis auf die Analogie von Kunst und Politik:

„So wie der politische Führer vorausblickt und seine Schaffenskraft aus der Konzeption von Zuständen bezieht, deren Wirklichkeitswerdung vielleicht noch fern ist, so lebt auch der Künstler in einem Neuland, dessen Gestalten in der Gegenwart nur ein sehr begrenztes Heimatrecht haben können.“¹¹⁹

Nur eine „geistige Elite“ also könne der neuen Kunst verstehend entgentreten, doch sie sollte alles daran setzen, auch das Volk an ein solches Verständnis heranzuführen. Krenek griff den Vorwurf der mangelnden Volksverbundenheit der

Ahnenreihe in möglichster Lückenlosigkeit nachzuweisen und jeden seiner umwälzenden Schritte auf dem Kunstgebiet durch historische Analogien und logische Konsequenzketten geradezu leidenschaftlich zu legitimieren.“ Krenek (1934): Neue Kunst im neuen Staat, S. 10.

¹¹⁵ Krenek, Ernst: Zwischen Blubo und Asphalt. In: Der christliche Ständestaat Jg.2/22 (2.6.1935) S. 521.

¹¹⁶ Krenek (1934): Neue Kunst im neuen Staat, S. 9.

¹¹⁷ *„Eine ausgesprochen reaktionäre Ideologie in Dingen der Kunst [ist] erst in der liberalen Epoche zu verhängnisvoller Allgemeingültigkeit gelangt.“*
Krenk (1934): Neue Kunst im neuen Staat, S. 9.

¹¹⁸ Krenek (1934): Neue Kunst im neuen Staat, S. 12.

¹¹⁹ Krenek (1934): Neue Kunst im neuen Staat, S. 11.

neuen Kunst immer wieder auf¹²⁰ und drehte ihn um: Nicht die Kunst müsse volksverbundener, sondern das Volk müsse kunstverständiger werden. Er warnte auch vor einer allzu simplen Auslegung des Begriffes „volksverbunden“, denn das sei insofern „*sittlich bedenklich*“ als dass dem ein Zweifel an der „*generellen Entwicklungsfähigkeit und Erziehbarkeit des Menschen*“¹²¹ zugrunde liege und das sei, wie er später an anderer Stelle formulierte „[...] mit einer gültigen Konzeption der Menschenwürde nicht vereinbar [...]“.¹²² Bei Menschen bar jeglicher musikgeschichtlicher Vorbildung könne man ein Verständnis für die neue Kunst nicht einfach so einfordern, hier sei hingegen eine behutsame Heranführung und Erziehung vonnöten. Krenek selbst versuchte dazu beizutragen: Er hielt an Laien gerichtete Vorträge über Neue Musik¹²³ und engagierte sich bei dem „Österreichischen Studio für zeitgenössische Musik“¹²⁴, einem Projekt, das sich eben jener erzieherischen Aufgabe annehmen wollte und hier – in einem allerdings breiter gefassten Rahmen – an die Aktivitäten von Schönbergs „Verein für musikalische Privataufführungen“ anzuknüpfen suchte.

Nicht unerwähnt bleiben darf in diesem Zusammenhang ein weiterer Artikel Kreneks mit dem Titel „Die Musik in der berufsständischen Ordnung“¹²⁵. Hier versuchte er zu skizzieren, wie eine berufsständische Organisation des Musikbetriebs mit all seinen unterschiedlichen Betätigungsfeldern aussehen könnte. Das Bild, das dabei entsteht, wirkt utopisch: nicht mehr die materielle Entlohnung, sondern die Leistung selbst würde das soziale Gefüge der im Musikbetrieb Arbeitenden binden, Qualitätssteigerung und vor allem sozialer Frieden wären die Folge – genauso wie ein höchst bürokratischer Organisationsapparat – zumindest gewinnt man diesen Eindruck, wenn Krenek von der Bildung von „Kartellen“ und „Leistungsgruppen“ spricht, die sich in immer weitere

¹²⁰ Vgl.: Krenek, Ernst: Über die Volksverbundenheit der Kunst. In: Wiener Zeitung, Jg. 231/139 20.5.1934, Pfingstbeilage, S. 1-2.

¹²¹ Krenek (1934): Über die Volksverbundenheit der Kunst, S. 1.

¹²² Krenek, Ernst: Über Neue Musik. Sechs Vorlesungen zur Einführung in die theoretischen Grundlagen. Verlag der Ringbuchhandlung, Wien 1937, S. 99.

¹²³ Meist in Form von Einführungen zu den Konzerten des „Österreichischen Studios für zeitgenössische Musik“, aber auch bei Vorträgen an Wiener Volkshochschulen, Vgl.: Krenek, Ernst: Soziologische Kunstbetrachtung, Vortrag an der Volkshochschule Ottakring, 9.10.1935, Manuskript, Wienbibliothek (ZPH 291, Archivbox 2, 1.9.2.7.) oder bei anderen Volksbildungsvereinen, Vgl.: Krenek (1937): Über Neue Musik.

¹²⁴ Hier konzepte er 1934 unter anderem eine fünfteilige Konzertreihe. Vgl.: Krenek (1934): Zur Idee eines ‚Studios‘ für zeitgenössische Musik.

¹²⁵ Krenek, Ernst: Die Musik in der berufsständischen Ordnung. In: Musikblätter des Anbruch, Jg. 16/ 6 (1934) S. 113-118.

Untergruppen zu unterteilen hätten. Krenek versuchte auch innerhalb der „Vaterländischen Front“ seinen Ideen zu kunstpolitischen Fragen Gehör zu verschaffen. So hielt er beispielsweise 1935 einen Vortrag bei der Bezirksstelle Wieden der VF einen Vortrag zum Thema „Kunstpolitik im neuen Österreich“¹²⁶. In den stichwortartigen Notizen hierzu vermerkte er, was seiner Meinung nach zu tun sei:

„Überall aufzuklären und richtigzustellen. [...] Eminente Aufgabe der VF.¹²⁷ Gerade im kleinen Kreis muß die Aufklärung anfangen. [...] Erfassung der Provinz.¹²⁸ Liegt noch ganz im Argen. Große Unwissenheit überall. Trägheit. Entgegenwirken. Nicht zu viel organisieren, aber überall die günstige Atmosphäre schaffen, damit das Gute sich entfalten kann. Das Organisieren können wir den Deutschen überlassen, die nicht ruhen, bis alles irgendwie eingespannt und eingekastelt ist, so daß sich keiner rühren kann. Dem christlichen und ständischen Ideal entspricht eine reichsgegliederte, wohlgeordnete Vielheit der Kräfte. Ihre Entfaltungsmöglichkeit sicherzustellen, muß das Ziel einer wahrhaft österreichischen Kunstpolitik sein [...]. Dann werden wir auch auf dem Gebiet der Kunst das Erben [sic], was wir mit allen unseren Kräften anstreben: ein freies, von der ganzen Welt geachtetes und bewundertes Österreich!“

Die Kritik an den herrschenden Zuständen, die Krenek in seinen Publikationen, vor allem seit dem Februar 1934 mit zunehmend warnendem Unterton äußerte, ist hier auch schon deutlich vernehmbar. Anfangs fielen solch ermahnende Worte noch nicht allzu streng aus.¹²⁹ So auch in dem Artikel „Konservativ und radikal“¹³⁰, der jedoch durch sein Erscheinungsdatum – 11 Tage nach den dramatischen Ereignissen des Februar 1934 – eine deutlich politischere Leseart nahelegt, als das oberflächlich betrachtet den Anschein erwecken könnte. Krenek forderte hier die

¹²⁶ Krenek, Ernst: Kunstpolitik im neuen Österreich, Vortrag Bezirksstelle Wieden der V.F., Wien, 14.05.1935, Wienbibliothek (ZPH 291, Archivbox 2, 1.9.2.8.).

¹²⁷ Hervorhebung von Krenek.

¹²⁸ Hervorhebung von Krenek.

¹²⁹ Vgl. Krenek, Ernst: Aufbauendes in: 23 - eine österreichische Musikzeitschrift, Nr. 17/19 (15. Dezember 1934), S. 31-34.

¹³⁰ Krenek, Ernst: Konservativ und radikal. In: Wiener Zeitung 231/56 (25. Februar 1934), Sonntagsbeilage S. 1-2.

„Aufhebung der unfruchtbaren Rechts-Links-Topographie“ – hier zeigt sich einmal mehr seine Nähe zur Einstellung Ernst Karl Winters¹³¹ – und plädierte für ein Weltbild, das dem „Radikalen“ seinen Platz in der „Totalität“ zugesteht, anstatt es als zu bekämpfenden Gegensatz des „Konservativen“ zu betrachten:

„Es muß vielmehr die Erkenntnis durchgesetzt werden, daß das Radikale, als geistiges Element, ein unumgänglich notwendiges Komplement des echten Konservativismus darstellt, ohne welches er in Sterilität verkümmern muss. Andererseits bedarf die radikale Geisteshaltung des festen Bodens, den ihm [sic] die konservative bietet, soll sie nicht in planloses, wirklichkeitsfernes Schweifen und bedenkliche oppositionelle Bestrebungen ausarten. [...] Es zeigt sich so, daß radikal und konservativ nicht etwa kontradiktorische Gegensätze sind, sondern eher zwei Seiten derselben Sache. Der österreichische Konservativismus hat dies besonders in der letzten Zeit nicht immer erkannt und so das radikale Denken gelegentlich sogar in politische Versuchung gleiten lassen. Heute gilt es, diesen Fehler wettzumachen.“¹³²

Dass Krenek hier von „politischer Versuchung“ spricht, macht deutlich, dass er, wie in konservativen Kreisen üblich, davon ausging, die Schuld für den blutigen Bürgerkrieg sei bei den Sozialdemokraten zu suchen – auch wenn die Konservativen insofern mitverantwortlich zu nennen seien, als dass sie eine solche Zuspitzung zugelassen hatten. Claudia Maurer-Zenck attestiert Krenek wegen seines Plädoyers für eine Einbeziehung radikaler Kräfte in das Staatsganze eine „im Grunde demokratische Einstellung“¹³³ – eine Einschätzung, die ich nicht teile, denn auch wenn Krenek hier eine Einbeziehung der Linken in das Gesellschaftsganze forderte, so basiert dieser Gedanke meiner Meinung nach mehr auf einer universalistischen Gesellschaftskonzeption, der ein gewisses gesellschaftsharmonisierendes Moment innewohnt, als auf echt demokratischen Grundgedanken. So spricht Krenek in demselben Text ja auch von dem notwendigen „Übergang von einem parteihaften [...] Teildenken zu einem von höherer Einsicht gelenkten, wirklich ganzheitlichen Staatsdenken.“¹³⁴ Kreneks Tadel für die Regierung ist in diesem Artikel deutlich, wenn auch verhalten, bedenkt man, dass er an den eigentlichen Geschehnissen,

¹³¹ Vgl.: 2.1, S. 15, Anm. 23.

¹³² Krenek (1934): Konservativ und radikal, S. 2.

¹³³ Maurer-Zenck (1980), S. 96.

¹³⁴ Krenek (1934): Konservativ und radikal, S. 2.

von denen die Ermordung zahlreicher Sozialdemokraten durch Standgerichte wohl am schwersten wog, keinerlei explizite Kritik übte.

Im Laufe der Zeit musste sich Krenek der Tatsache bewusst werden, dass es keine Anzeichen dafür gab, dass sich die Hoffnungen, die er in die Austrofaschisten gesetzt hatte, erfüllen würden. Die in seinen Publikationen von Anfang an präsenten mahnenden Worte wurden im Laufe des Jahres 1934 immer deutlicher formuliert und schlugen schließlich, bevor Krenek seine propagandistischen Äußerungen ab Sommer 1935 völlig einstellte, in offene Kritik um. Wieder ist es der Bereich der Kunst, von dem aus er seine Überlegungen, die darüber dann freilich weit hinausreichen, anstellte. So veröffentlichte er im Oktober 1934 den Artikel „Ravag-Sendung und österreichische Sendung“¹³⁵, in dem er die Programmierung des öffentlichen Rundfunks stark kritisierte und die *„schwankende und zweideutige Haltung“*¹³⁶ in kulturpolitischen Fragen beklagte. Im Sommer 1935, der als Wendepunkt von Kreneks politischem Engagement bezeichnet werden kann, veröffentlichte er einen seiner letzten Artikel in der Zeitung „Der christliche Ständestaat“ unter dem Titel „Zwischen Blubo und Asphalt“¹³⁷. Seine Worte fallen hier deutlich schärfer aus, als das bei vorhergehenden Äußerungen der Fall war und zeugen in ihrer Heftigkeit von einer gewissen Verbitterung, vor allem, wenn man bedenkt, dass sich Krenek hier, anders als in dem zuvor erwähnten Artikel, an eine dezidiert konservative Leserschaft wandte. Er klagt die *„Aufrichtung eines Kulturzustandes [...], der sich von dem mit Recht bekämpften kaum mehr ersichtlich unterscheidet“* an und verortet eine *„eigenartige Diskrepanz der politischen und kulturellen Linie im neuen Österreich“* welche die *„geistige Unabhängigkeit Österreichs vom Dritten Reich, und damit eine seiner wichtigsten Voraussetzungen der politischen, aufs schwerste zu kompromittieren droht“*. Als Ursache für die mangelnde Abgrenzung zu den kulturellen Positionen der Nationalsozialisten nennt er die allgemein vorherrschende *„gewisse enge, provinzielle Kleinbürgerlichkeit“* und äußert die Sorge, dass sich die politische Konstellation in Österreich als bloße *„Notkonstruktion“* darstelle, die *„sich ihr Gesetz von äußeren Ereignissen diktieren lässt und höchstens zur Überbrückung augenblicklicher Verlegenheiten ausreichen könnte.“* Ein ums andere Mal schließt Krenek seinen Artikel mit einem Appell, der

¹³⁵ Krenek, Ernst: Ravag-Sendung und Österreichische Sendung. In: 23 - Eine Wiener Musikzeitschrift, Nr. 15/16 (25. Oktober 1934) S. 18-24.

¹³⁶ Krenek (1934): Ravag-Sendung und österreichische Sendung, S. 18.

¹³⁷ Krenek, Ernst: Zwischen Blubo und Asphalt. In: Der christliche Ständestaat Jg.2/22 (2.6.1935) S. 520-521.

neuen Kunst ihren Platz in der österreichischen Gesellschaft zuzugestehen und hier selbstbewusst als Gegenbild zur Gleichmacherei in Deutschland aufzutreten, doch man gewinnt den Eindruck, er selbst habe den Glauben daran eigentlich schon verloren. Die Äußerungen zum „christlichen Ständestaat“ wurden im Laufe des Jahres 1935 immer spärlicher, bis Krenek schließlich völlig verstummte und sein Engagement für ein „neues Österreich“ nach drei Jahren des hoffnungsvollen und kämpferischen Einsatzes ein unwiderrufliches Ende fand.

Krenek leugnete sein Eintreten für den Austrofaschismus im Nachhinein nicht, verwies jedoch in diesem Zusammenhang stets auf die Bedrohung durch den Nationalsozialismus, um sein Verhalten zu rechtfertigen. 1978 fand er dazu folgende Worte:

„Es ist heute leicht, darüber zu lächeln, daß jemand in dem ‚Christlichen Ständestaat‘, der uns damals beschert wurde, einen Abglanz des universalen Reiches zu erblicken glaubte. Aber wenn man die Meuchelmörder am Haustor rütteln hört, scheint der lokale ‚Faschismus gemildert durch Schlamperei‘ als immerhin denkbarer Schutzraum, zumal von der traditionell mit der rettenden Rebellion betrauten Linken nicht das Geringste zu erwarten war. Außerdem war eine Links-Wendung für jeden, der intellektuell etwas auf sich hielt, von Karl Kraus von Jahr und Tag verbaut worden.“¹³⁸

¹³⁸ Krenek, Ernst: Erinnerungen an die Entstehung meiner Oper „Karl V.“ vor 45 Jahren. In: Programmheft des Staatstheaters Darmstadt, Nr. 19, 1978. Zitiert nach: Rothmaier, Monika: Das Bühnenwerk „Karl V.“ von Ernst Krenek. Eine musikdramatische Untersuchung. Diplomarbeit. Universität Freiburg i. Br., S. 2.

2.3 Kulturpolitik im Austrofaschismus

2.3.1 Allgemeines zur Kulturpolitik im Austrofaschismus¹³⁹

Ich war bei meiner Recherchearbeit überrascht, wie viele Lücken es noch in der wissenschaftlichen Aufarbeitung der Kulturpolitik des „Ständestaates“ gibt. Freilich liegt eine nicht geringe Zahl an Detailstudien vor (darunter auffallend viele akademische Abschlussarbeiten¹⁴⁰), doch eine breit angelegte Untersuchung ist bis dato ausgeblieben. Meine Ausführungen zu der Thematik werden somit gezwungenermaßen fragmentarischen Charakter haben.

Möchte man sich ein Bild von der kulturellen Situation im „Ständestaat“ machen, so sieht man sich mit einer diffusen Fülle teils widersprüchlicher Teilaspekte konfrontiert – „*Je genauer man hinschaut, desto amorpher wird jenes seltsame Gebilde*“¹⁴¹. Zwar wurden die austrofaschistischen Entscheidungsträger nicht müde, sich auf das kulturelle Erbe Österreichs zu berufen, es sollte ja schließlich den kulturimperialistischen Anspruch rechtfertigten, doch über eine rückwärtsgewandte Huldigung der „großen österreichischen Meister“ hinaus gab es kaum ein Konzept und so ist es fraglich, ob von einer genuin austrofaschistischen Kulturpolitik überhaupt die Rede sein kann. Folgender Satz Schuschniggs spiegelt

¹³⁹ Zur allgemeinen Einführung in die Thematik: Staudinger, Anton: Kulturpolitik des Politischen Katholizismus. In: Haider-Pregler, Hilde / Reiterer, Beate (Hg.): Verspielte Zeit. Österreichisches Theater der dreißiger Jahre, Picus Verlag Wien, 1997, S. 34-46. Pfoser, Alfred / Renner, Gerhard: „Ein Toter führt uns an!“ Anmerkungen zur kulturellen Situation im Austrofaschismus. In: Tàlos/ Neugebauer (2005), S. 338-356.

¹⁴⁰ Dunzinger, Christian: Staatliche Eingriffe in das Theater von 1934 – 1938 als Teil austrofaschistischer Kulturpolitik. Diplomarbeit. Universität Wien 1995; Erler, Karin: Die Auswirkungen der Kultur- und Pressepolitik auf die Theaterkritik im Austrofaschismus. Diplomarbeit. Universität Wien 2001; Lasinger, Maria Margarethe: „Die Pause“ und andere Kulturzeitschriften zur Zeit des Austrofaschismus. Diplomarbeit. Universität Wien 1995; Vasak, Alexandra: Kulturpolitik im Austrofaschismus hinsichtlich der bildenden Künste: Architektur Bildhauerei Malerei. Diplomarbeit. Universität Wien 1996; Volsansky, Gabriele: Die sogenannte „Affaire Wenter“ – Literaturstaatspreisvergabe 1935/1936. Diplomarbeit. Universität Wien 1990; Amann, Sirikit M.: Kulturpolitische Aspekte im Austrofaschismus unter besonderer Berücksichtigung des Bundesministeriums für Unterricht. Dissertation. Universität Wien 1987; Lipp, Barbara: Von kulturpolitischen Metaphern der Dollfuß-Schuschnigg-Diktatur zur Funktionalität in der Identitätskonstruktion der Nachkriegsjahre. Diplomarbeit. Universität Wien 2008; Plötzener, Irene: Die Kulturpolitik des Nationalsozialismus im Bereich von Literatur, Theater und Bildender Kunst und die Auswirkungen auf den Ständestaat. Diplomarbeit. Universität Klagenfurt 1991; Gößwein, Johanna: Tonfilm – Theater – Tanz. Kulturpolitik im Ständestaat und Dritten Reich aus dem Blickwinkel einer Wiener Musik- und Theaterzeitung. Diplomarbeit. Universität für Musik und darstellende Kunst 2005.

¹⁴¹ Pfoser/ Renner (2005) S. 338.

in der Verschwommenheit der Formulierungen die Orientierungslosigkeit des Regimes bezüglich der kulturellen Position treffend wieder:

„Die kulturelle Aufgabe Österreichs ist es aber auch, irgendwie Kristallisationspunkt zu bleiben für alle jene, die letzten Endes mit uns gleich denken.“¹⁴²

Von Ansätzen und Absichtserklärungen lässt sich zwar einiges berichten, die Realität sah freilich anders aus. Das Fehlen eigenständiger Positionen wurde durch Imitation der faschistischen Nachbarstaaten überspielt und so entstand ein kulturelles Klima, das sich in vielen Aspekten kaum von den Verhältnissen in Deutschland unterschied.

Den einzigen wirklich eindeutigen kulturpolitischen Auftrag sah die austrofaschistische Führung im „Kulturkampf“ gegen die „zersetzenden Kräfte des Sozialismus“ und so hatte die Gleichschaltung der sozialdemokratischen Vereine, von denen rund zwei Drittel in den Bereich Erziehung und Kultur fielen, oberste Priorität. Hierbei ist auf das starke Engagement der Kirche hinzuweisen, beispielsweise bei der „Säuberung“ von Arbeiterbibliotheken durch Geistliche. Anstatt die sozialdemokratischen Einrichtungen vollständig zu zerschlagen, versuchte man, sie den Ansprüchen des neuen Regimes gemäß umzustrukturieren, um so nicht nur mühsame Aufbauarbeit zu ersparen, sondern auch damit *„[...] gegenüber den Arbeitern keine allzulangen Unterbrechungen in jenen Einrichtungen entstehen [...], mit denen sie innerlich verbunden wurden und mit denen sie auch weiterhin verwachsen bleiben sollen, allerdings unter der selbstverständlichen Voraussetzung, daß diese Institution der neue Geist des neuen Österreichs erfüllt.“¹⁴³* Eine Institutionalisierung des Kulturbereichs nach deutschem Vorbild wurde zwar angestrebt (schon 1933 meinte Schuschnigg, man stehe *„am Vorabend der Errichtung einer österreichischen Künstlerkammer“¹⁴⁴*), die Umsetzung war aber in erster Linie chaotisch und von finanziellen und strukturellen Problemen geprägt:

¹⁴² Schuschnigg, Kurt: Ansprache anlässlich des ersten Kulturappells der Vaterländischen Front. In: Kulturdienst, Heft 2, Juli 1935, S. 4.

¹⁴³ Zitiert nach: Mayer-Hirzberger, Anita: „...ein Volk von alters her musikbegabt“. Der Begriff „Musikland Österreich“ im Ständestaat. In: Permoser, Manfred (Hg.): Musikkontext. Studien zur Kultur, Geschichte und Theorie der Musik, Band 4, Verlag Peter Lang, Frankfurt am Main, 2008, S. 49.

¹⁴⁴ Zitiert nach: Pfoser/ Renner (2005), S. 342.

„Ungeklärte Kompetenzen förderten Konkurrenzsituationen, Intrigen und vor allem ein gegenseitiges Blockieren der Arbeit.“¹⁴⁵ Ebenso wenig wurden eindeutig formulierte Zensur- und Verbotsrichtlinien erlassen. Dennoch kam es zu Restriktionen, die meist auf der rechtlichen Grundlage der Parteienverbotsgesetze durchgeführt wurden. So wurden ähnlich wie in Deutschland verbotene Bücher auf „schwarzen Listen“ aufgeführt, es ist nach heutigem Forschungsstand jedoch ungeklärt, in welchem Maße diese Listen wirksam wurden.¹⁴⁶ Man unterschied auf drei verschiedenen Listen zwischen sozialdemokratischer und nationalsozialistischer Literatur und Büchern, die aus anderen Gründen (zum Beispiel aufgrund von pornographischen oder antireligiösen Inhalten) bereits gerichtlich beschlagnahmt worden waren. Auffallend ist, dass auf der Liste mit nationalsozialistischer Literatur in erster Linie einschlägige Propagandaschriften aufscheinen, wohingegen sich unter den Büchern, die wegen ihrer Nähe zur Sozialdemokratie verboten waren, auch Belletristik und wissenschaftliche Publikationen finden. Die hier aufscheinenden Bücher lassen sich allesamt ebenso auf den nationalsozialistischen Verbotslisten finden. Auch die Reaktionen der für den Austrofaschismus repräsentativen Presseorgane auf die Bücherverbrennungen an deutschen Universitäten 1933 zeigen auf, wie wenig man sich von der nationalsozialistischen Kulturpolitik abgrenzen wollte:

„Daß die nationale Bewegung in Deutschland das Volk von dem namenlosen Bücherschmutz und dem Gift befreien will, die seit dem Umsturz sich als Literatur aufzun durften, entspricht gesunden Instinkten.“¹⁴⁷

Die „Affaire Wenter“¹⁴⁸ rund um die Vergabe des „Großen Staatspreises für Literatur“ verdeutlicht ein weiteres Mal wie schmal trotz gegenteiliger Beteuerungen der Grat zwischen österreichisch-vaterländischer und nationalsozialistischer

¹⁴⁵ Mayer-Hirzberger: (2008), S. 246.
Zu den Versuchen der Institutionalisierung in der austrofaschistischen Kunstpolitik Vgl.: Staudinger (1997), S. 37ff. bzw. Mayer-Hirzberger (2008), S. 48ff.

¹⁴⁶ Es ist dennoch deutlich, dass hier mit weit weniger Nachdruck als im nationalsozialistischen Deutschland vorgegangen wurde. Horst Jarka spricht in diesem Zusammenhang von „einer Diktatur gemindert durch Schlamperei“. Vgl.: Jarka, Horst: Zur Literatur- und Theaterpolitik im „Ständestaat“. In: Kadrnoska, Franz (Hg.): Aufbruch und Untergang. Österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938. Wien/München/Zürich 1981, S. 505.

¹⁴⁷ (o.V.): Ein österreichischer Protest gegen die Bücherverbrennungen in Berlin. In: Reichspost, Jg. 40/128 (9.5.1933), S. 4.

¹⁴⁸ Eine sorgfältige Aufarbeitung der Hintergründe zur „Affaire Wenter“ findet sich bei: Volsansky (1990).

Gesinnung war. 1935 wurde Joseph Wenter für den „Förderpreis für Dramatik“ vorgeschlagen, aufgrund seines nationalsozialistischen Engagements wurde ihm der Preis allerdings nicht zuerkannt. Ein Jahr später, nach Abschluss des Juli-Abkommens¹⁴⁹, stand einer Würdigung nichts mehr im Weg. Der Fall Joseph Wenter war kein Einzelphänomen. Die Preisträger des Literatur-Staatspreises der Jahre 1934 bis 1937 waren mit einer Ausnahme alle entweder schon vor dem „Anschluss“ Mitglieder der NSDAP oder sympathisierten mit ihr.¹⁵⁰ Im Bereich des Theaters erfolgte die Einflussnahme von Seite der „Österreichischen Kunststelle“, deren Hauptaufgabe im Verteilen von verbilligten Abonnementkarten lag. Damit konnte indirekt finanzieller Druck ausgeübt und somit auf den Spielplan der privaten Theater Einfluss genommen werden.¹⁵¹ Des Weiteren waren die meisten Wiener Theater vertraglich verpflichtet, der „Österreichischen Kunststelle“ geplante Stücke vor der Einstudierung zur Einsicht vorzulegen und auch während der Proben kontrollierten Polizeibeamte, ob nicht von dem vorgelegten Text abgewichen wurde. Inwieweit es hier tatsächlich zu Zensurmaßnahmen kam, ist nicht hinreichend aufgearbeitet, Aussagen von Zeitzeugen suggerieren allerdings, dass nicht allzu streng vorgegangen wurde.¹⁵² Für Verletzungen des „religiösen Gefühls“ scheint man jedoch empfindlich gewesen zu sein.¹⁵³ So berichtet Robert Musil beispielsweise, man habe aus dem eröffnenden Faust-Monolog das Wort „Theologie“ gestrichen.¹⁵⁴ Abgesehen von dem einseitigen Förderwesen und den restriktiven Eingriffen von Seiten der Regierung wurden österreichische Kulturschaffende allein schon durch die wirtschaftliche Abhängigkeit von Deutschland, das die gesamte erste Republik hindurch der wichtigste Absatzmarkt für österreichische Kulturgüter gewesen war¹⁵⁵, unter einen immensen Anpassungsdruck gesetzt. Im Bereich des Filmes¹⁵⁶

¹⁴⁹ Vgl.: 2.1, S. 18, Anm. 37.

¹⁵⁰ Vgl.: Staudinger (1997), S. 41f.

¹⁵¹ Die Staatstheater kamen der austrofaschistischen Kulturpolitik durch ihre traditionelle Programmierung ohnehin weitgehend entgegen.

¹⁵² Vgl.: Aussagen von Fritz Muliär und Leon Askin, abgedruckt in: Erler (2001), S. 41f.

¹⁵³ Vgl.: Fritz Muliär in: Erler (2001), S. 42.

¹⁵⁴ Vgl.: Jarka (1981), S. 505.

¹⁵⁵ Alfred Pfoser und Gerhard Renner sprechen in ihrer Untersuchung zur kulturellen Situation im Austrofaschismus von einem 60 – 75-prozentigen Absatz österreichischer Verlage in Deutschland und von einer 65-prozentigen Finanzierung österreichischer Filmproduktionen durch Garantien deutscher Verleihfirmen. Vgl.: Pfoser/ Renner (2005), S. 345f.

¹⁵⁶ Der Bereich des Filmes stellt insofern eine Ausnahme innerhalb der austrofaschistischen

wurde diesem Druck schon bald nachgegeben, ohne dass die österreichische Regierung dem etwas entgegenzusetzen versuchte. Bei den Kontingentverhandlungen zwischen der deutschen und der österreichischen Filmindustrie im Jahre 1935 verpflichtete man sich von österreichischer Seite her, Juden und deutschen Emigranten die Mitarbeit zu verweigern und „[...] keinen Film [zu] unterstützen, dessen Inhalt oder dessen Besetzung in Deutschland unwillkommen sein könnte.“¹⁵⁷

Eine lebendige Exilantenszene konnte in einem so reaktionären kulturellen Klima nicht entstehen¹⁵⁸ und so wurde Österreich von aus Deutschland geflohenen Kulturschaffenden meist als bloße Durchgangsstation betrachtet. „Die Ratten betreten das sinkende Schiff“¹⁵⁹, kommentierte Karl Kraus die Situation der nach Österreich strömenden Emigranten mit der ihm eigenen Lakonie.

Ein Dilemma im doppelten Sinn stellte für den Austrofaschismus der Versuch der Massenmobilisierung dar. Einerseits propagierte man in Abgrenzung zum Nationalsozialismus ein antikollektivistisches Gegenmodell, andererseits suchte man ebenso durch Massenspektakel einen breiten öffentlichen Rückhalt zu erreichen, was allerdings nur ungleich schlechter gelang. Die austrofaschistischen Massenveranstaltungen standen in engem Zusammenhang mit der Kirche und waren meist in Form von Weihefestspielen, Kinderhuldigungen und Massensegnungen gestaltet. Auftakt dafür war der „Allgemeine Deutsche Katholikentag“, an dem Dollfuß den Aufbau eines „[...] sozialen, christlichen, deutschen Staat[es] Österreich auf ständischer Grundlage, unter starker, autoritärer Führung“¹⁶⁰ ankündigte und der Austrofaschismus die öffentliche Legitimation durch die Kirche erfuhr. Am Höhepunkt der Feierlichkeiten stand das sakrale Mysterienspiel „Sankt Michael führe uns!“ von Rudolf Henz.¹⁶¹ Als Aufführungsort

Kulturpolitik dar, als hier mit dem „Institut für Filmkultur“ eine eigene Zensurbehörde aktiv war.

¹⁵⁷ (o.V): Österreichs Filmindustrie gleichgeschaltet. In: Die neue Welt, Jg. 9/446 (12.3.1935), S. 2.
1936, noch vor dem Juli-Abkommen, trat überdies das „deutsch-österreichische Filmaustauschübereinkommen“ in Kraft, das die Forderungen der Nationalsozialisten über die jährlich neu zu verhandelnden Kontingentverträge hinaus verankerte. Vgl. Pfoser/ Renner (2005), S. 348f.

¹⁵⁸ So wurde beispielsweise die Redaktion der anti-nationalsozialistischen Paradezeitschrift „Weltbühne“ nach wenigen Monaten in Wien nach Prag verlegt.

¹⁵⁹ Zitiert nach: Pfoser/ Renner (2005), S. 341.

¹⁶⁰ Dollfuß (1935), S. 31.

¹⁶¹ Henz, Rudolf: Festliche Dichtung. Gesammelte Sprüche und Spiele. In: Schriften für den Volksbildner, Heft 3, Österreichischer Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst, Wien 1935, S. 31ff.

wurde ausgerechnet das Praterstadion, in dem traditionellerweise ähnliche sozialdemokratische Massenspiele veranstaltet worden waren, gewählt. Unter Mitwirkung von 900 Priestern und Mönchen, vor knapp 60.000 Zuschauern rettete der heilige Michael das Volk vor der rebellischen Meute, die „Internationale“ ging unter den Klängen von „Heiligen Kreuz, sei hoch verehret“ unter und nach Gelöbnis und Gemeinschaftsgebet schloss der festliche Weiheakt mit dem gemeinsamen Singen der Bundeshymne. Solche und ähnliche „Weihefestspiele“¹⁶² wurden in regelmäßigen Abständen inszeniert, verwandelten sich allerdings bald in *„Massenästhetik, der die Masse fernzubleiben vorzog.“*¹⁶³

Ebenfalls von religiösem Pathos geprägt war die Mythisierung Dollfuß' nach seiner Ermordung 1934 zum Helden und Märtyrer der „österreichischen Mission“. Sein Tod wurde zum christlichen Opfertod stilisiert und indirekt mit dem Erlösungsauftrag Christi in Verbindung gebracht.¹⁶⁴ Viele Dollfuß-Gedenkstätten¹⁶⁵ befanden sich in Kirchen und Kapellen, teilweise wurden sogar Dollfuß-Altäre errichtet. Hier wurde dem ermordeten Bundeskanzler eine fast heiligenhafte Verehrung zuteil, die ihre extremste Ausprägung wohl in der „Reliquienkammer“ der eigens gebauten Dollfuß-Kirche auf der Hohen Wand fand: Hier waren das blutige Sofa, Dollfuß' Hemdkragen und seine Totenmaske ausgestellt.

Doch auch das omnipräsente religiöse Pathos konnte nicht darüber hinwegtäuschen, dass der Austrofaschismus keine eigenen kulturellen Positionen gefunden hatte. Zu sehr klang die Forderung nach einer volksnahen, vom „bolschewikischen Gift“ gereinigten Kunst nach den Parolen der Nazis, zu wenig wurde für ihre Umsetzung unternommen, um glaubhaft zu machen, dass hier nicht bloß dem „großen Bruder“ nach dem Mund geredet wurde. In dem Fehlen eines eigenständigen kulturpolitischen Konzeptes wurde die allgemeine politische Orientierungslosigkeit des Regimes offensichtlich.

¹⁶² Hier ist vor allem noch auf „Kinderhuldigung im Stadion“ und „Huldigung der Stände“, beides ebenfalls von Rudolf Henz, zu verweisen. Die beiden „Weiheispiele“ wurde anlässlich der Verkündung der neuen Verfassung am 1.5.1934 das erste Mal aufgeführt und bei kontinuierlich schwindendem Interesse jährlich wiederholt. Vgl.: Henz (1935), S. 46ff.

¹⁶³ Pfoser/ Renner (2005), S. 351.

¹⁶⁴ Zum Dollfußkult Vgl.: Jagschitz, Gerhard: Der Putsch. Die Nationalsozialisten 1934 in Österreich. Verlag Styria, Graz/Wien/Köln, 1976, S. 190ff.

¹⁶⁵ Zur Dollfuß-Denkmalkultur Vgl.: Vasak (1996).

2.3.2 Zur Situation der Musik

Zur Situation der Musik zur Zeit des Austrofaschismus liegen kaum umfassende Untersuchungen vor, von Anita Mayer-Hirzbergers Studie zu dem Begriff „Musikland Österreich“ im „Ständestaat“¹⁶⁶ einmal abgesehen. Forschungen zur konkreten Lage der Musik, was auf den Spielplänen stand und was nicht, wie und was gefördert wurde etc. fehlen bis dato völlig. Umso erstaunlicher ist es, dass ein Projektantrag von Prof. Dr. Gernot Gruber und Prof. Dr. Matthias Schmidt zur „Musik im österreichischen Ständestaat“ an der Finanzierung scheiterte und nicht realisiert werden konnte.¹⁶⁷ So muss ich auch hier auf den äußerst fragmentarischen Charakter meiner Ausführungen verweisen.

Die Stilisierung von Österreichs musikalischer „Vorreiterrolle“ wurde schon in der Monarchie mit der Vorstellung einer politischen Führungsaufgabe in Europa verbunden. Mit dem Verlust der politischen Machtposition 1918 blieb nur noch die Idee einer kulturellen Führungsposition als Identifikationsmöglichkeit zurück, welche im Austrofaschismus umso mehr gepflegt wurde, als dass es nun die gegenwärtige wirtschaftliche, politische und militärische Ohnmacht zu kompensieren galt. Der Bereich der Musik eignete sich dazu besonders gut, vor allem was Österreichs „großes musikalisches Erbe“ anbelangte. Weitaus schwieriger und weniger eindeutig war freilich der Umgang mit dem zeitgenössischen Musikschaffen. Es ist kaum möglich, hier eine eindeutige austrofaschistische Haltung auszumachen, zu sehr sind die Aussagen verschiedener Akteure von persönlichen Vorlieben und Interessen geprägt. In Abgrenzung zu der nationalsozialistischen Gleichschaltung der Kunst hatte man schnell ein Lippenbekenntnis zu künstlerischer Pluralität bei der Hand, von einer echten Offenheit der „Neuen Musik“ gegenüber kann allerdings keine Rede sein. Bezeichnend hierbei ist die Aussage des konservativen Komponisten Josef Lechtaler, dass *„sämtliche Richtungen und der wesentliche Teil aller handwerklich tadellos geformten und charakteristisch erfundenen Werke zu Wort kommen [müssten]“*, um

¹⁶⁶ Mayer-Hirzberger (2008).

¹⁶⁷ Gruber, Gernot / Schmidt, Matthias: Musik im österreichischen Ständestaat. Ein Projekt. In: Bauer, Ingrid / Embacher, Helga / Hanisch, Ernst / Lichtblau, Albert / Sprengnagel, Gerald (Hg.): >kunst>kommunikation>macht. Sechster Österreichischer Zeitgeschichtetag 2003. Studienverlag, Innsbruck 2004, S. 317-320.

dies im nächsten Satz gleich wieder zurückzunehmen: „In diesem Gesamtbilde muß die bodenständige, aus den Urquellen der Heimat gespeiste Kunst deutlich betont sein.“¹⁶⁸ Generell lässt sich festhalten, dass im Austrofaschismus die Positionen des sich seit den 1920er Jahren immer mehr zuspitzenden „Kulturkampfes“ weitergetragen wurden, ohne die allzu simplen Kategorien von „konservativ-volksverbunden“ (oder auch „völkisch“) versus „bolschewikisch-entartet“ zu hinterfragen. Der Vorwurf des „Musikbolschewismus“ wurde im Austrofaschismus ebenso bedient wie in Deutschland und richtete sich vor allem gegen den Kreis rund um Arnold Schönberg. Das Bild ist hier aber weniger eindeutig, denn Schönberg und seine Schüler wurden nicht immer abgeurteilt und sogar vereinzelt gewürdigt.¹⁶⁹ Generell war das kulturelle Klima allerdings von einem starken Misstrauen gegenüber der Neuen Musik geprägt, was sich in der „vollkommen nebensächlich[en] und rein vom Zufall bestimmt[en]“¹⁷⁰ Stellung der progressiven Musik in der Gestaltung der Rundfunk¹⁷¹ - und Konzertprogramme widerspiegelte. Alfred Rosenzweig berichtet gar von „schwarzen Listen“ der Heimwehr, auf denen ähnlich wie in Deutschland Komponisten aufgeführt waren, die mit einem Aufführungs- und Arbeitsverbot belegt wurden. Leider werden seine brisanten Aussagen durch keinerlei Quellen belegt, so dass eine Überprüfbarkeit nicht gegeben ist.¹⁷²

Was die Situation deutscher Emigranten anbelangte, war es für Musiker scheinbar weniger schwer, in Österreich unterzukommen, als für andere Künstler. Auf dem Gebiet der Musik, vor allem im Bereich der Oper, entstand sogar so etwas wie ein antinationalsozialistischer Kulturprotest, der sein Zentrum bei den Salzburger Festspielen hatte.¹⁷³ 1933 weigerte sich Arturo Toscanini demonstrativ, in Bayreuth zu dirigieren und kam mit entsprechender politischer Signalwirkung¹⁷⁴ nach

¹⁶⁸ Lechtaler, Joseph: Zur musikalischen Programmgestaltung. In: Monatsschrift für Kultur und Politik, Jg. 1 (1936), S. 843.

¹⁶⁹ Vgl.: Mayer-Hirzberger (2008), S. 242f.

¹⁷⁰ Reich, Wilhelm: Österreichisches Studio. In: 23 – eine Wiener Musikzeitschrift, Nr. 17/18 (15.12.1934), S. 14.

¹⁷¹ Vgl.: Krenek (1934): Ravag-Sendung und Österreichische Sendung.

¹⁷² Vgl.: Rosenzweig, Alfred [unter dem Pseudonym Alfred Mathis]: A Survey of Opera Between the Two World Wars. In: Hinrichsen's Musical Year Book IV – V, 1947/48, S. 110, Anm. 1.

¹⁷³ Vgl.: Werba, Robert: Oper im Ständestaat. In: Haider/Pregler (1997), S. 89-105.

¹⁷⁴ Toscanini machte seine Unterstützung für Österreich bei zahlreichen Gelegenheiten deutlich, beispielsweise übernahm er das Dirigat bei einer Gedenkveranstaltung für Dollfuß.

Salzburg. Trotz der „Tausend-Mark-Sperre“ und der allgemein schlechten wirtschaftlichen Lage stieg die Auslastung der Salzburger Festspiele von 45% im Jahr 1933 auf 85% im Jahr 1935, was in erster Linie auf die Mitwirkung des weltberühmten italienischen Dirigenten zurückzuführen ist. Andere aus Deutschland vertriebene Dirigenten von Weltrang wie Otto Klemperer, Bruno Walter und 1935 auch Erich Kleiber folgten Toscaninis Beispiel und positionierten sich mit ihrer demonstrativen Unterstützung für Salzburg deutlich gegen Deutschland. Hitler reagierte mit einem Teilnahmeverbot für die Spitzenfunktionäre der Reichsmusikkammer Richard Strauss und Wilhelm Furtwängler. Dollfuß war sich der politischen Dimension der Salzburger Festspiele bewusst; auf die Empfehlung des Rechnungshofes, die Festspiele 1934 aus finanziellen Gründen abzusagen, meinte er, *„ein Nichtabhalten der Salzburger Festspiele wäre gleichbedeutend mit dem Niederholen der österreichischen Fahne.“*¹⁷⁵ Auch die Ernennung von Bruno Walter zum neuen künstlerischen Leiter der Wiener Staatsoper 1936 nach dem Fortgang Clemens Krauss' nach Berlin ist als kulturpolitische Provokation gegen die Nationalsozialisten zu werten. Zum Auftakt der Walter-Direktion dirigierte Toscanini ausgerechnet die Freiheitsoper „Fidelio“. Der kulturpolitische Protest erschöpfte sich allerdings im personellen Bereich. Kunstwerke, die in Deutschland verboten waren, wurden auch in Österreich tunlichst ignoriert. So kam Strauss' „Die schweigsame Frau“, nachdem die Nationalsozialisten die Oper aufgrund von Strauss' Eintreten für Stefan Zweig von dem Spielplan genommen hatten, auch in Wien nicht zur Aufführung. Die opportunistische Haltung gegenüber Deutschland wog schwerer als der vereinzelt aufflammende Widerstandsgeist.

¹⁷⁵ Zitiert nach: Werba (1997), S. 91.

2.3.3 Die verhinderte Uraufführung von „Karl V“¹⁷⁶

Wie wenig die Hoffnungen, die Krenek in den österreichischen Ständestaat setzte, mit dessen kulturpolitischer Realität übereinstimmten, wird anhand der verhinderten Uraufführung von „Karl V“ deutlich, einer *„geradezu einmalige[n] Geschichte der Unterdrückung eines Stücks exponierten Musiktheaters durch ein Intriguengespinst [sic] von unausdenklicher Mesquinerie und Infamie.“*¹⁷⁷

Im Sommer 1930 gab der Staatsoperndirektor Clemens Krauss bei Krenek eine Oper über einen historischen Stoff in Auftrag. Krenek entschied sich für die Figur des Kaisers Karl V, der ihn schon seit seinen Jugendtagen faszinierte und betrieb im Laufe des Jahres 1931 ausführliche historische Recherchen. Er hatte den Ehrgeiz, ein textlich eigenständiges Bühnenwerk, *„etwas durchaus Unangreifbares“*¹⁷⁸, zu schaffen (er vermied den Begriff Oper und verwendete stattdessen lieber „Bühnenwerk mit Musik“), dennoch entstand das Libretto nicht zuerst, sondern erst nach und nach gemeinsam mit der Vertonung. Im Sommer 1932 nahm Krenek die Arbeit an der Komposition auf, der Abschluss des Werkes lässt sich auf den Mai 1933 datieren.

Im Dezember 1932 fand die Anhörung des ersten Teiles der Oper statt, mit dem sich sowohl Krauss als auch der geplante Regisseur Wallerstein zufrieden zeigten. Am 7. Dezember 1932 gab es erste Verhandlungen zwischen Clemens Krauss und der Universal Edition. Krauss wollte die Oper gemeinsam mit einer deutschen Bühne uraufführen und so wurde Ende des Monats ein offener Brief an mehrere deutsche Theater mit dem Aufruf zur gemeinsamen Uraufführung versandt, in dem Krauss gleichzeitig die Wiener Uraufführung für die Saison 1933/34 ankündigte. Bis Februar 1933 bekundeten Operndirektoren von Bühnen in Graz, Prag, Leipzig, Frankfurt, Hamburg, Basel, Berlin, Stuttgart und Dresden ihr Interesse an dem Projekt und einige davon planten eine Anhörung der Oper im Frühling in Wien. Doch mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten in Deutschland waren die

¹⁷⁶ Vgl.: Maurer-Zenck, Claudia: Unbewältigte Vergangenheit: Kreneks „Karl V“ in Wien. Zur nicht bevorstehenden Wiener Erstaufführung. In: Die Musikforschung, Jg.32/3 (1979) S. 273 – 288; Tschulik, Norbert: Die verhinderte Uraufführung von Kreneks „Karl V“. In: Österreichische Musikzeitschrift, Jg. 34/3 (1979), S. 121-129.

¹⁷⁷ Metzger, Heinz-Klaus: Plus Ultra. Notizen zu Kreneks Karl V. In: Musik-Konzepte, Jg. 39/40 (1984) „Ernst Krenek“, S. 57.

¹⁷⁸ Krenek, Ernst: Selbstdarstellung. Atlantis Verlag Zürich, 1948, S. 32.

Hoffnungen auf eine solche gemeinsame Uraufführung dahin: so gut wie alle an der Oper interessierten Theaterleute wurden ihres Amtes enthoben und Krenek selbst wurde auf die schwarze Liste gesetzt, was einem Aufführungsverbot gleichkam. Nur für Wien änderte sich vorerst nichts und so wurde am 22. August der Vertrag für die Uraufführung der Oper in der Saison 1933/34 ratifiziert. Eine für Anfang September geplante Anhörung und Besprechung des zweiten Teils der Oper kam nicht zustande, denn Krauss versicherte Krenek nach einem eingehenden Studium der Partitur, dass er den zweiten Teil ganz ausgezeichnet finde und eine Besprechung somit nicht nötig sei.¹⁷⁹

Ende September wurde der Uraufführungstermin endgültig fixiert und Mitte Dezember begannen die Proben. Zu Weihnachten erschien das Textbuch, das in einer gewissenhaft durchgeführten Kampagne an amtliche österreichische Stellen sowie auch an deutsche Bühnen verschickt wurde. Die Universal Edition hatte anscheinend immer noch Hoffnungen, das Werk in Deutschland unterbringen zu können.

Anfang Januar begann eine gegen Clemens Krauss gerichtete Kampagne in der *Österreichischen Abendzeitung*¹⁸⁰, die sich wenig später Kreneks Oper zum Mittel des Angriffs gegen den Staatsoperndirektor erwählte. Am 9. Januar hieß es in einem Artikel mit dem Titel „Zur Novitätenwahl der Staatsoperndirektion“:

„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! [...] Und in einer solchen Zeit geht es nicht an, daß auf der Bühne, die bekanntlich stets stark suggestiv 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 könnten an diesem Bühnenwerk Kreneks mit Recht Anstoß nehmen. Nachdenklich fragt man sich, wie denn dies Opus in die Staatsoper kam.

¹⁷⁹ Vgl.: Brief von Krenek an Heinsheimer vom 26.8.1933: „Er [Krauss] hat auch den II. Teil indessen studiert, der ihm ganz besonders gefällt und den er ganz ausgezeichnet findet. [...] 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.“, zitiert nach Maurer-Zenck (1979), S. 276.

¹⁸⁰ (o.V.): Merkwürdiges aus der Staatsoper. In: *Österreichische Abendzeitung*, Jg.2/3 (4. Januar 1934), S. 5.

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) fungiert.“¹⁸¹

Die nazistische Tendenz der Kampagne ist kaum zu überhören, wird doch der Bezug zu Reichsdeutschland hergestellt und der Vorwurf des Kulturbolschewismus bedient. Drahtzieher der Kampagne war der Komponist, Heimwehrfunktionär und Starhemberg-Adjutant Joseph Rinaldini, der ungezeichnete Hetzartikel wurde höchstwahrscheinlich von ihm verfasst. Es mutet wie Ironie des Schicksals an, dass die schlussendliche Absetzung von Kreneks Oper, mit der er ein *„Festspiel zur Erneuerung Österreichs“*¹⁸² schaffen wollte, gerade auf eine Intrige der Heimwehr zurückgeht.

Eine Woche später brachte der Kapellmeister Josef Krips auf Drängen von Rinaldini und dem Orchestervorstand und Heimwehrfunktionär Hugo Burghauser ein von einigen Opernmitarbeitern auf Initiative Burghausers unterzeichnetes Memorandum zu Schuschnigg in das Unterrichtsministerium, um die Streichung der Oper vom Spielplan zu erwirken. Schuschnigg akzeptierte die Eingabe des Ansuchens; gleichzeitig dankte er Krenek wenige Tage später mit *„vorzüglichster Hochachtung“* für die Zusendung eines ihm gewidmeten Textbuches.¹⁸³

Am folgenden Tag kündigten mehrere Wiener Zeitungen eine Verschiebung der Oper an, da ihr *„[...] doch nicht jene textliche und musikalische Durchschlagskraft innewohnt, die notwendig gewesen wäre, um für die Neueinstudierung den Aufwand von Leistung und Ausstattung zu rechtfertigen [...]“*¹⁸⁴.

Dies geschah über den Kopf von Krauss hinweg, der zu diesem Zeitpunkt mit dem Staatsopernorchester ein Gastspiel in Budapest gab. Die Staatsoperndirektion stellte diesen Behauptungen allerdings nichts entgegen, sondern bestätigte prompt eine Verschiebung der Uraufführung auf Herbst 1934.¹⁸⁵ Am kommenden Tag, dem

¹⁸¹ (o.V.): Zur Novitätenwahl der Staatsoperndirektion. In: Österreichische Abendzeitung, Jg. 2/6 (9. Januar 1934), S. 5.

¹⁸² Krenek (1936): Vorbemerkung zur Lesung „Karl V“, S. 36.

¹⁸³ Brief von Schuschnigg an Krenek vom 19.1.1934, zitiert nach Maurer-Zenck (1979), S. 279.

¹⁸⁴ (o.V.): Keine Aufführung von „Karl V“ in der Staatsoper. In: Die Reichspost, Jg. 41/15 (17.1.1934), S. 9.

18. Januar, veröffentlichte das *Neue Wiener Journal* eine Stellungnahme von Krauss zu der Causa.¹⁸⁶ Einerseits versucht Krauss hier, die Oper als unverfänglich darzustellen, indem er ihrem patriotischen Charakter hervorhebt, andererseits spricht auch er von Verschiebung der Uraufführung und nennt als Grund die Schwierigkeiten bei der Einstudierung, die er „*natürlich beim bloßen Studium der Partitur nicht vorrausehen [konnte]*“. Die Schwäche dieses Arguments muss Krauss selbst bewusst gewesen sein, denn er beruft sich gleich anschließend auf das Urteil des für die Titelpartie vorgesehenen Alfred Jerger, der als „*einer der musikalischen Sänger der Staatsoper das Studium seiner Partie nur mit Schwierigkeiten bewältigen kann*“. Es hat ganz den Anschein, dass Krauss die öffentlichen Angriffe gegen das Werk zum Anlass nahm, seine eigenen Bedenken einzubringen. Anstatt die von der *Österreichischen Abendzeitung* dargebrachten Darstellungen und Vorwürfen Kreneks Oper gegenüber entschieden zu dementieren und somit seine eigene Autorität zu wahren und den Komponisten zu schützen, versuchte er, die Rädelsführer der Intrige durch Zugeständnisse zu beschwichtigen. Am nächsten Tag triumphierte Rinaldini in der *ÖAZ*¹⁸⁷ und brachte auf den Punkt, was Krauss mit seinen allzu kompromissfreudigen Formulierungen nahegelegt hatte: dass es sich „*bei der Verschiebung wohl bloß um einen mehr oder weniger verschleierte Rückzug [handle]*.“

Er sollte Recht behalten. Krenek, der erst 1947 durch einen Brief eines Freundes¹⁸⁸ über die politischen Hintergründe der Absetzung informiert wurde, nahm zunächst die Aussagen Krauss' wörtlich und rechnete mit einer intensiven Probenphase um die „technischen Schwierigkeiten“ so schnell wie möglich zu überwinden und das Werk spätestens im Herbst zur Uraufführung zu bringen. Zwar wurde der Vertrag zur Uraufführung verlängert, allerdings wurde die Bedingung von Umarbeitungen gestellt. Wie und in welchem Maß das Werk überarbeitet werden sollte, blieb offen. Aber schon Ende Juli hatte Krenek offenbar jede Hoffnung verloren, seinen

¹⁸⁵ So Kerber, der Direktionsrat der Staatsoperndirektion, gegenüber der „Neuen Freien Presse“; Vgl.: (o.V.): Verschiebung der Krenek-Premiere in der Staatsoper. In: Neue Freien Presse. Nr. 24908 A (17.1.1934), S. 3.

¹⁸⁶ Krauss, Clemens: Kreneks „Karl V“ wird gespielt. In: Neues Wiener Journal, Jg. 42/14424 (18.1.1934), S. 19.

¹⁸⁷ (o.V.): Änderung im Novitätenplan der Staatsoper. In: Österreichische Abendzeitung, Jg. 2/15 (19.1.1934), S. 5.

¹⁸⁸ Die Darlegung der politischen Hintergründe der Absetzung von „Karl V“ stützen sich zu einem großen Teil auf jenen Brief . Alfred Rosenzweigs an Krenek vom 1.9.1947, abgedruckt in: Maurer-Zenck (1980), S. 301ff.

„Karl V“ an der Wiener Staatsoper uraufgeführt zu sehen: Am 30. Juli erkundigte er sich nach der Konventionalstrafe. 1936 wurde der Vertrag neuerlich verlängert: sollte die Oper bis zum 31.3.1938 nicht aufgeführt werden, würde der Vertrag erlöschen. Der „Anschluss“ Österreichs an Nazideutschland vor Ablauf der Frist verhinderte allerdings sogar die Auszahlung der Konventionalstrafe. Die Wiener Staatsoper blieb Krenek die Aufführung des Auftragwerks ein halbes Jahrhundert lang schuldig.¹⁸⁹

¹⁸⁹ 1984 kam es an der Staatsoper zur Wiener Erstaufführung.

3 „Karl V“ als Ausdruck von Kreneks Weltanschauung

3.1 Dramaturgie und Libretto

In diesem Abschnitt möchte ich einerseits das dramaturgische Konzept, das der Oper „Karl V“ zugrunde liegt, auf seinen didaktischen und durchaus auch appellhaften Charakter hin untersuchen und andererseits patriotische Motive und Analogien zur politischen Situation seiner Entstehungszeit aufzeigen. Stellt man sich dieser Aufgabe, so wird man schnell fündig: Solch patriotische Aspekte und politische Analogien sind von Krenek explizit in das Werk eingearbeitet und bilden eine wesentliche Grundlage. Ein solcher Analyse- und Deutungsansatz kann allerdings nur als einer unter vielen, nie aber mit einem Anspruch auf Alleingültigkeit bestehen. Der Gedanke, die Oper ließe sich ausschließlich über die Untersuchung politischer Zusammenhänge verstehen oder gar beurteilen, liegt mir fern. In Hinblick auf den knappen Raum einer Diplomarbeit werde ich mich im Bewusstsein der Unvollständigkeit bei meinen Ausführungen darauf beschränken.

Im Mittelpunkt von Kreneks Oper „Karl V“ steht der titelgebende habsburgische Kaiser, einer der zentralen Protagonisten der Zeit der Reformation. 1500 geboren, wurde schon in seinen jungen Jahren das bis dahin noch nie dagewesene Ausmaß seines künftigen Herrschaftsbereiches, „in dem die Sonne nie untergeht“, deutlich. Doch mit dieser Fülle an Macht war auch eine Fülle von Problemen verbunden. Karl hatte an vielen verschiedenen Fronten gleichzeitig zu kämpfen. Mit Frankreich, das, von allen Seiten an das Habsburgerreich grenzend, sich Karls umfassendem Herrschaftsanspruch nur verweigern konnte, stand er in einem Dauerkonflikt. Gleichzeitig musste er auf die Bedrohung von türkischer Seite her reagieren. Auch das Verhältnis zum Papst, dem die italienische Lokalpolitik näher stand als die Errichtung der *civitas Dei*, war ein gespanntes. Die Auseinandersetzungen mit den spanischen und deutschen Ständen, die mehr Souveränität forderten, spitzten sich immer weiter zu, ebenso wie das Problem der drohenden Glaubensspaltung, die in Wittenberg 1517 ihren Anfang genommen hatte. Dass sich Karl hier weit über persönliche machtpolitische Überlegungen hinaus ernsthafte Sorgen um die Einheit der Christenheit machte, ist auf seine Verteidigung des Prinzips der *monarchia universalis* und auf sein spezifisches Herrschaftsverständnis als „weltlicher Hirte

der Christenheit“¹⁹⁰ zurückzuführen. 1556, die Beilegung der Konflikte mit den Protestanten war nun völlig unwahrscheinlich geworden, legte Karl sein Kaiseramt nieder und zog sich in das spanische Kloster San Geronimo de Yuste zurück, wo er viel Zeit mit seinem Beichtvater verbrachte¹⁹¹ und zwei Jahre darauf starb. Diese Abdankung hat Zeitgenossen und Historiker über Jahrhunderte beschäftigt und bildet auch den Ausgangspunkt von Kreneks Bühnendarstellung des Lebens des großen Habsburgerkaisers.

Zentrales Motiv der Oper ist der Gedanke der Rechtfertigung.¹⁹² Karl steht am Ende seines Lebens und hält Rückschau. Doch diese Rückschau hat nichts Versöhnliches, geschweige denn Nostalgisches an sich, sondern ist von Zweifeln, schlechtem Gewissen und Angst geprägt - der Angst, in seinen Herrscherpflichten so gefehlt zu haben, dass sein Handeln vor Gott nicht zu rechtfertigen sei. Die zentrale Frage, ob persönliche Umstände das Scheitern einer „höheren“ Mission rechtfertigen dürfen, wird offen gelassen; es obliegt dem Publikum, seine Antworten selbst zu suchen. Insgesamt ist der dramatische Aufbau der Oper so gestaltet, dass von dem Auditorium eine innere Teilnahme nicht in Form von Identifikation und „Mitfiebern“ mit den Protagonisten verlangt wird, sondern ganz im Gegenteil eine Bühnensituation geschaffen wird, welche die reflektierende Kontemplation der Zuschauer anregen soll.

Wer bei solchen Worten an das Brecht'sche (Musik-)theater erinnert wird, liegt nicht ganz falsch – Krenek selbst gab später zu, Brechts Konzeption des epischen Theaters näher gekommen zu sein, als er das ursprünglich einzusehen bereit war.¹⁹³ Denn Brechts theoretische Schriften lösten gleichermaßen wie ein guter Teil seiner künstlerischen Produktion *„heftigen Widerstand“*¹⁹⁴ bei Krenek aus. Er sah in ihm einen durchaus begabten Literaten, der jedoch darin fehlging, seine Kunst

¹⁹⁰ Brandi, Karl: Kaiser Karl V. Werden und Schicksal einer Persönlichkeit und eines Weltreiches. München 1937-1941, Band 1, S. 424.

¹⁹¹ Vgl.: Schorn-Schütte, Luise: Karl V. Kaiser zwischen Mittelalter und Neuzeit, Verlag H.C.Beck, München 2006, S. 19.

¹⁹² Vgl.: hierzu: Krenek, Ernst: Karl V. Zur dramatischen Gestaltung des Werks, unveröffentlichtes Typoskript (1933-35), Ernst Krenek Institut Privatstiftung. Siehe Anhang 6.2, S. 120f.

¹⁹³ *„Ich entschied mich für den „Gesprächstypus“ des Schauspiels, ohne zu erkennen, daß ich damit dem Gedanken des epischen Theaters ziemlich nahe kam, der heftigen Widerstand bei mir hervorgerufen hatte, als ich ihm zuerst in den Lehren Brechts begegnete.“*
Vgl.: Krenek (1999): Im Atem der Zeit, S. 917.

¹⁹⁴ Krenek (1999): Im Atem der Zeit, S. 917.

„pädagogische[n] und agitatorische[n] Tendenzen“¹⁹⁵ unterzuordnen. In einem für die Frankfurter Zeitung geschriebenen, jedoch unveröffentlicht gebliebenen Artikel aus dem Jahr 1930¹⁹⁶ griff Krenek Brecht scharf an. Kernaussage des Textes ist, dass die meisten Forderungen des epischen Theaters im dramatischen längst verwirklicht seien:

*„Es ist gar nicht wahr, dass die Oper die Stellungnahme des Zuschauers zum Inhalt ausschließt. Er nimmt im Gegenteil ununterbrochen Stellung, aber nicht so, wie Brecht zu wünschen scheint, indem er das Geschehen auf sich und seine Privatangelegenheiten bezieht, sondern innerhalb des Zauberkreises, innerhalb der vorgestellten Handlung selbst. Das unterscheidet eben das Theater von der Wahlversammlung, durch die Brecht jenes offenbar ersetzt wünscht.“*¹⁹⁷

Von Brechts Wunsch, das Publikum im Theater zu Diskussion anzuregen, zeigt sich Krenek empört: auch ohne solche neue Theaterkonzepte würde *„unser Geistesleben ohnedies zu einem indiskutablen Gallimathias intellektueller Unzucht zerschwatzt“*¹⁹⁸, zumindest im Theater solle man Privatangelegenheiten *„aus einem Rest von Scham und Bedürfnis nach Geist [...] noch in der Garderobe ablegen“*¹⁹⁹. Bedenkt man die Nähe der dramatischen Anlage der Oper „Karl V“, an der Krenek nur wenig später zu arbeiten begann, zu den Konzepten Brechts, so liegt der Gedanke nahe, weniger der Wunsch, das Publikum zu Auseinandersetzung mit der Bedeutung der auf der Bühne dargebrachten Problematiken für das eigenen Leben anzuregen, liege Kreneks Aversion zu Grunde, als vielmehr die politische Richtung und wohl auch die Deutlichkeit, mit der Brecht sich positionierte. Später, in seiner Autobiographie²⁰⁰, legte Krenek seine Gedanken zu Brecht etwas relativierender dar, die Kernaussagen seiner Kritik bleiben hier jedoch die gleichen.

¹⁹⁵ Ernst Krenek: Zu Brechts Anmerkungen „Zur Soziologie der Oper“ (1930). In: Krenek/Gubler (1989), S. 98.

¹⁹⁶ Krenek (1930): Zu Brechts Anmerkungen „Zur Soziologie der Oper“, S. 98.

¹⁹⁷ Krenek (1930): Zu Brechts Anmerkungen „Zur Soziologie der Oper“, S. 99.

¹⁹⁸ Krenek (1930): Zu Brechts Anmerkungen „Zur Soziologie der Oper“, S. 100.

¹⁹⁹ Krenek (1930): Zu Brechts Anmerkungen „Zur Soziologie der Oper“, S. 100.

²⁰⁰ Krenek (1999): Im Atem der Zeit, S. 865-867.

In seiner Ablehnung gegen Brecht stimmte er auch mit Theodor W. Adorno überein, der seit 1929 wichtiger Wegbegleiter Kreneks war und maßgeblich zu seiner Entscheidung für die Zwölftontechnik beigetragen hatte, wie ich im kommenden Kapitel darlegen werde. So meinte Adorno in seinem Essay „Bürgerliche Oper“, offensichtlich auf Brecht gemünzt:

„Gerade wo die Oper um Identifikation mit jener Realität, um die handfeste Darstellung etwa sogenannter sozialer Probleme sich bemüht [...] verfällt sie hilflosem und kitschigem Symbolisieren.“²⁰¹

Wenn von der dramaturgischen Anlage von „Karl V“ die Rede ist, darf ein weiterer Impulsgeber, auf den Krenek bereitwilliger hinwies, nicht außer Acht gelassen werden: Paul Claudel und sein Libretto zu der Oper „Christophe Colomb“, zu der Darius Milhaud die Musik schrieb, hatte Krenek maßgeblich beeinflusst. Er hatte die Oper bei ihrer Premiere am 5.5.1930 in Berlin gesehen und war von der Vorführung tief beeindruckt. Weniger die Musik Milhauds, den Krenek jedoch durchaus schätzte²⁰², hatte seine Begeisterung ausgelöst, als vielmehr die Darstellung des Lebens des großen Entdeckers als *„eine Art durchlebte moralische Auseinandersetzung, welche eine didaktische, oratorienartige Konzeption von Oper nahe legte, um so soziale Werte zu vermitteln.“²⁰³* Claudel stellt die Geschichte des großen Entdeckers in Form einer Rückschau am Ende des Lebens dar, Kolumbus tritt hierbei gleichermaßen als Erzähler, Zuschauer und Richter seines eigenen Lebens auf, wie Claudel bei einer 1930 in Yale gehaltenen Vorlesung darlegte:

„Et à ce moment où son passé prêt à recevoir sa conclusion se replace devant ses yeux, voici le héros en quelque sorte qui se dédouble et se fait pour nous le spectateur et le juge de sa propre épopée.“²⁰⁴

²⁰¹ Adorno, Theodor W.: Bürgerliche Oper. In: Gesammelte Schriften Band 16: Musikalische Schriften I – III, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1978, S. 26.

²⁰² Vgl.: Krenek, Ernst: Darius Milhaud (1930). In: Krenek, Ernst: Zur Sprache gebracht. Essays über Musik. Herausgegeben von Friedrich Saathen, Albert Langen/ Georg Müller, Regensburg 1958, S. 84-90.

²⁰³ „... a kind of lived-through moral argument, which has suggested a didactic, oratorio-like conception of Opera as a medium for imparting social values“
Vgl.: Tregear, Peter John: Ernst Krenek and the politics of musical style. Dissertation, University of Cambridge, 1999, S. 136.

²⁰⁴ „Und in jenem Moment, als sein Leben sich dem Ende neigt, zieht es noch einmal vor seinen Augen vorbei. Dabei wird der Held gewisserweise verdoppelt, und zeigt sich uns gleichermaßen als Zuseher und Richter seines eigenen Epos.“

Um mit diesen Doppelfunktionen szenisch umgehen zu können, wird die Figur des Kolumbus durch zwei Darsteller repräsentiert, von denen einer den alten, sich erinnernden Mann verkörpert, der zweite die eigentlichen Szenen aus seinem Leben darstellt. Auch die Bühne wird in zwei voneinander abgetrennte, aber durchaus miteinander interagierende Ebenen unterteilt. Das Bühnengeschehen wird von einem die Nachwelt repräsentierenden Chor umrahmt. Nicht so sehr die Geschichte des Lebens des Kolumbus an sich rückt bei einer solchen Art der Darstellung in den Mittelpunkt, sondern vielmehr die Reaktionen, die diese Geschichte bei den Nachgeborenen auslöst:

*„Il est cette puissance anonyme qu'on appelle l'Opinion, [...] l'Opinion de la postérité qui vient soutenir, épouser, combattre ou renforcer celles des contemporains. [...] Toute voix, toute parole, toute action, tout événement détermine un écho, une réponse. Elle provoque et propage cette espèce de mugissement collectif et anonyme comme la mer des générations l'une derrière l'autre qui regardent et qui écoutent.“*²⁰⁵

Krenek war von dieser Form der Darstellung begeistert. Er nahm Claudels auch durchaus spielerischen Ansatz ernster als er vielleicht intendiert war und meinte, Claudel habe *„die Tragweite seiner eigenen Konzeption, der des gleichzeitig gespielten und debattierten Geschichtsdramas“*²⁰⁶, unterschätzt. Das Moment der Reflexion war für Krenek hierbei zentral:

*„Entscheidend ist [...] das Moment der aus dem Kreis der Kritik in den inneren der Darstellung fortgesetzt einwirkenden Reflexion“*²⁰⁷, die das Dargestellte selbst immer wieder in Frage stellt und einer Analyse unterwirft, die - in einer

Claudel, Paul: Le drame et la musique. In: Le livre de Christophe Colomb, Gallimard 1935, S. 33.

²⁰⁵ *„Es ist die Macht dessen, was man Meinung nennt, die Meinung der Nachwelt, welche jene der Zeitgenossen unterstützt, sich für sie einsetzt, sie bekämpft oder bekräftigt. Jede Stimme, jedes Wort, jede Handlung, jedes Ereignis ruft ein Echo, eine Antwort hervor. Sie verursacht und vermehrt jene Art kollektives und anonymes Getöse, wie das Meer der Generationen, eine hinter der anderen, die zusehen und zuhören.“*
Claudel (1930): Le drame et la musique, S. 30ff.

²⁰⁶ Hervorhebung von Krenek. Krenek, Ernst: Neue Wege der Musik im Drama. In: Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt, Jg. 75/22 (15.11.1935), S. 700.

²⁰⁷ Hervorhebung von Krenek.

Konsequenz, die im „Colomb“ noch nicht durchgeführt ist – zum eigentlichen Gegenstand der dramatischen Antithetik wird.“²⁰⁸

Krenek imitierte in seiner Oper „Karl V“ das dramaturgische Konzept des „Colomb“ in vielen Punkten, so lässt auch er seinen Protagonisten als Erzähler und Handelnden gleichermaßen erscheinen, und hier wie dort setzt die Erzählung als Rückblick am Ende des Lebens ein. Auch in der Anwendung einer Doppelbühne folgt Krenek Claudels Beispiel. Dem Aspekt von geschichtlicher Reflexion als dem eigentlichen Stoff des Dramas gab Krenek in seiner Bühnendarstellung des Lebens des Habsburgerkaisers jedoch durch die Beichtform und den damit einhergehenden Rechtfertigungscharakter einen noch stärkeren Akzent.

Karls Blick zurück auf sein Leben erfolgt in Kreneks Oper also in Form einer Beichte. Zu Beginn ertönt Gottes Stimme, interessanterweise ausgeführt von einem hoch gesetzten Männerchor, und gemahnt Karl seines nahen Todes und der bevorstehenden Prüfung. Die Regieanweisung, die Stimme Gottes habe aus dem Gemälde Tizians „Das jüngste Gericht“ zu erschallen, verdeutlicht den Rechtfertigungscharakter der nun folgenden Lebensbeichte, die fast wie die „*Generalprobe für das jüngste Gericht*“²⁰⁹ wirkt. Als Beichtvater tritt dem Kaiser der junge Mönch Juan de Regla zur Seite, der die Erzählung Karls fortwährend kommentiert und diskutiert und durch seine kritische Distanz das Publikum zur selben Haltung anregt.

Wichtig ist Krenek bei dieser Diskussion des Lebens des Kaisers, auf den freien Willen des Menschen hinzuweisen. Während Karl zu seiner Rechtfertigung versucht, den Gang der Geschichte als Naturnotwendigkeit, welcher der Mensch ausgeliefert ist, darzustellen, um so seine eigene Verantwortlichkeit abzuschwächen, weist der Mönch immer wieder auf die Möglichkeit hin, durch „*freie Willensentscheidungen das Netz der Kausalität zu zerreißen*.“²¹⁰ Diese Haltung der Verantwortung des einzelnen Individuums war Krenek äußerst wichtig, so schrieb er beispielsweise in einem Brief an Friedrich T. Gubler vom 10.1.1931:

„Ich halte nämlich die Zwangsläufigkeit der Situation [...] für eine endlose Ausflucht aller. Jeder verkriecht sich heute hinter diese bequemen Gespenster

²⁰⁸ Krenek (1935): Neue Wege der Musik im Drama, S. 700.

²⁰⁹ „[...] a dress rehearsal for the last judgement [...]“ Vgl.: Tregear (1999), S. 139.

²¹⁰ Krenek (1935): Künstlerische und wissenschaftliche Geschichtsbetrachtung, S. 192.

und verzichtet von allem Anfang an auf jeden persönlichen Widerstand. [...] Aber auch Herr Hitler oder Herr Ford oder andere solche apokalyptischen Untiere werden nie zur persönlichen Verantwortung gezogen, auch sie sind von dem unerschöpflich fruchtbaren Schoß dieser geheimnisvollen Situation geboren, [...] alles kreuzbrave Kerle, unschuldig an ihren Untaten wie die Kindlein, alle zwangsläufig bestimmt von anonymen Mächten, patzen an der Welt herum, daß es den Teufel graust [...] und sind prädestiniert.“²¹¹

In dieser Haltung der Verantwortlichkeit des Individuums für jeden seiner Schritte zeigt sich Krenek stark von Karl Kraus und seiner Maxime von der einheitlichen Persönlichkeit beeinflusst. Indem Krenek in der Diskussion des Lebens des Habsburgerkaisers die Argumentation des Kaisers hinsichtlich einer „Zwangsläufigkeit“ der historischen Vorgänge durch die Kommentare des jungen Mönches infrage stellt, Karl aber dennoch als positiv besetzte Figur darstellt, führt er das Publikum in eine emotionale Zwickmühle, in der eine ganz persönliche Auseinandersetzung mit der Frage von individueller Verantwortung für den Gang der Geschichte „erzwungen“ wird.

Im zweiten Teil tritt mit dem Jesuiten Francisco de Borgia ein weiterer Kommentator des Geschehens auf den Plan, der sich Juans auch teils von Mitleid geprägten Haltung streng entgegenstellt. So ist die Darstellung des Lebens des Kaisers gleich durch mehrere Reflexionsebenen gebrochen. Die Rolle des Erzählers mit seiner subjektiven Darstellungsweise „verschwindet“ nicht im Drama, sondern wird offen dargelegt und regt die Zuseher dadurch zu einer eigenen Stellungnahme an. Auch Kreneks Zeitgenosse und Freund Alfred Rosenzweig sah sich dadurch an Brechts episches Theater erinnert und meinte dazu:

„Kreneks work represents the most advanced form of the Epic Theatre because the epic elements do not appear here as an external framework, but are made an integral part of the whole work.“²¹²

Krenek verzichtet auf einen „unbeteiligten“ Erzähler und vereint stattdessen Erzähler und zentralen Protagonisten in ein und derselben Person. Ob eine solche Konzeption das Werk tatsächlich „epischer als episch“ macht? Eher liegt der Fokus

²¹¹ Brief von Krenek an Gubler vom 10.1.1931, abgedruckt in: Krenek/Gubler (1989), S. 75.

²¹² Rosenzweig (1947/48), S. 107.

dadurch deutlicher auf dem Subjektiven, man könnte aber argumentieren, dass durch einen solchen Verzicht auf einen auktorialen Erzähler die Fragwürdigkeit des Erzählten noch stärker hervorgehoben wird, was wiederum eine Stellungnahme deutlicher provoziert.

Auch Adorno, an dessen Urteil Krenek in diesen Jahren viel lag, war von der dramatischen Konzeption der Oper begeistert, wie er Krenek in einem Brief vom 28. Oktober 1934²¹³ überschwänglich mitteilte:

„Die Tendenz zur epischen Oper scheint mir im tiefsten Sinne zwangvoll aus dem Material sich zu ergeben, und ich glaube, daß, was ernst ist, dorthinaus muß.²¹⁴ [...] Die Formidee der Oper: nämlich die epische Distanzierung durch das Medium der Vergangenheit (So würde ich die Beicht-Form deuten) scheint mir großartig und von ganz unabsehbaren Konsequenzen für die Gattung und es drängt mich, Ihnen das so klar und verpflichtend zu sagen, wie ich es nur vermag.“

Die verschiedenen Reflexionsebenen fanden auch bei Krenek – wie im „Colomb“ – eine räumliche Entsprechung in der Anwendung einer Doppelbühne. Auf dem einen Teil der Bühne sollte der erzählende Karl am Totenbett, auf dem zweiten Teil die Szenen aus seinem Leben zu sehen sein. So verwirklicht sich die für Krenek so essentielle Trennung von Reflexion und zu reflektierendem Gegenstand in der Bühnensituation selbst. Eine weitere Funktion der Doppelbühne ist es, eine Verschränkung von Zeitebenen zu ermöglichen: durch einen raschen Wechsel von Gegenwarts- zu Vergangenheitsebene wird eine immense Menge an historischem Stoff – fast 50 Jahre Politik und Geschichte – darstellbar. Um *„die Vorstellung geschlossener, statischer ruhender Systeme [zu] zerstreuen“*²¹⁵ lässt Krenek, neben den angesprochenen infrage stellenden Kommentaren, zeitlich und räumlich sehr weit voneinander entfernte Szenen direkt aufeinander folgen. Eine solcherart fragmentierte Darstellungsweise zeigt sich stark vom Film beeinflusst, worauf Krenek auch selbst hinwies²¹⁶:

²¹³ Brief Adornos an Krenek vom 28. Oktober 1934. In: Krenek / Adorno (1974), S. 48ff.

²¹⁴ Adorno selbst arbeite zu der Zeit an seiner (unvollendet gebliebenen) Vertonung des Tom Sawyer-Stoffes, wobei er sich ähnlichen Prinzipien verschrieben hatte.

²¹⁵ Krenek, Ernst: Ist Oper heute noch möglich? (1930). In: Krenek (1958): Zur Sprache gebracht, S. 219.

²¹⁶ Vgl.: hierzu auch: Krenek, Ernst: Wie es zu *Karl V* kam und wie es mit *Karl V* ging. In: Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins, 86-88 (1982-84), S. 23.

„Wo die neue Musik nach neuen, ihrer tonsprachlichen Struktur angemessenen Formen strebt, begegnet sie sich [sic] in der Oper mit jenen [...] literarischen Tendenzen nach Auflösung der geschlossenen Form, nach Zerstörung der Illusion eines geschlossenen Weltganzen. Daß diese durchbrochene dramaturgische Technik sehr evident vom Film beeinflusst ist, beeinträchtigt nicht die Feststellung, daß sie mit den subtilsten Eigenarten der atonalen Musikentwicklung im Rapport steht.“²¹⁷

Krenek hatte schon in vorangegangenen Opern²¹⁸ eine gewisse Anlehnung an vom Film inspirierte Dramaturgiekonzepte gefunden. Er zeigte sich von dem neuen Medium also durchaus fasziniert, auch wenn er, ebenso wie viele seiner Zeitgenossen, in den Chor jener einstimmte, die in der Art, wie sich der Film entwickelte, ein weiteres Symptom für die voranschreitende Degeneration der Kultur sahen.²¹⁹ Ein eigener Entwurf eines Filmdrehbuches von 1934²²⁰ bezeugt jedoch, dass er durchaus mit dem Gedanken spielte, sich auch selbst künstlerisch in dem neuen Medium zu versuchen.

Der Entstehungsprozess der Oper „Karl V“ war von einer Reihe theoretischer Auseinandersetzungen Kreneks begleitet. Liest man sich in diese durchaus beachtliche Fülle an Erklärungen und Darlegungen ein, bekommt man den Eindruck, dass Krenek hier gewissermaßen die entscheidende Wende in seinem kompositorischen Schaffen hin zur Zwölftontechnik möglichst gut intellektuell abzusichern versuchte. Auch zu der dramatischen Anlage hatte Krenek sich umfangreich geäußert. In dem Artikel „Künstlerische und wissenschaftliche Geschichtsbetrachtung“²²¹ verweist er auf einen weiteren hierbei relevanten Einfluss: Walter Benjamin und seine Habilitationsschrift „Ursprung des deutschen

²¹⁷ Krenek (1930): Ist Oper heute noch möglich? S. 218.

²¹⁸ So beispielsweise auch bei „Jonny spielt auf“. Vgl.: Tregear (1999), S. 138.

²¹⁹ Einen Überblick über Kreneks Publikationen zu „Filmfragen“ gibt: Forster, Meret: Reflexe kultureller Modernisierung. Ernst Kreneks Radikalismus der Mitte und der Einfluss von Karl Kraus 1928-1938. Europäische Hochschulschriften, Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur, Band 1886, Frankfurt am Main 2004, S. 70-85.

²²⁰ Krenek, Ernst: Entwurf für einen österreichischen Film. Gargallen, Galtür, 7.1.1934 – 8.1.1934, Manuskript, Wienbibliothek (ZPH 291, Archivbox 1, 1.3.2.4.)

²²¹ Krenek, Ernst: Künstlerische und wissenschaftliche Geschichtsbetrachtung (1935). Abgedruckt in: Krenek (1958): Zur Sprache gebracht, S. 175-196. Ernst Karl Winter druckte diesen Artikel in seiner Zeitung ab. Vgl.: Krenek (1999): Im Atem der Zeit, S. 977.

Trauerspiels“²²². Die für ihn wichtigsten Punkte referiert Krenek in dem Artikel, um dann seine eigenen Überlegungen daran anknüpfen zu lassen. Benjamin hatte hier das barocke Trauerspiel untersucht, das, ganz im Gegensatz zur klassischen Tragödie, nicht den individuellen Helden, sondern die Geschichte an sich zum Stoff der dramatischen Auseinandersetzung wählt. Im individualistischen Drama steht die *„Selbstvollendung des Charakters“* des Helden im Mittelpunkt, er hat *„keine Verantwortung vor der Geschichte, aber alle vor sich selbst“*, weshalb *„das klassische Drama in seinem innersten Wesen als unpolitisch zu bezeichnen“*²²³ ist. Die hier angewandte naturalistische Darstellungsweise *„verstellt den Blick auf die tiefere Bedeutung“*²²⁴. Ganz anders gestaltet sich die Situation beim barocken Trauerspiel, welchem die Überzeugung zu Grunde liegt, dass *„im konkreten historischen Vorgang der eigentliche Gegenstand künstlerischer Behandlung beschlossen sei“*, weshalb *„politische Technik für den Verfasser fast wichtiger [sei] als dramatische.“*²²⁵ Die paradigmatische Monumentalität der handelnden Charaktere verweigert sich einem psychologischen Deutungsansatz, wie er für das klassische Drama typisch wäre. Das barocke Trauerspiel ist von der christlichen Idee eines heilsgeschichtlichen Geschichtsverlaufs nicht zu trennen, wobei die Erde zwangsläufig als „Tal der Tränen“ betrachtet und dargestellt wird. Woran es dem barocken Trauerspiel Kreneks Meinung nach mangelt, ist die Miteinbeziehung des heilsgeschichtlichen Rahmens durch das Mittel der Reflexion, hier sieht er einen Anknüpfungspunkt für seine eigene Arbeit. Als besonders geeigneten Träger solcher Reflexion zeichnet Krenek die Musik aus, verweist aber sogleich darauf, dass eine solche Funktion des Musikalischen *„freilich [...] bisher kaum erkannt worden“*²²⁶ sei. Eine solche *„dialektische Funktion der Musik im Drama“*²²⁷ sei gerade auch für die Musik der Wiener Schule von entscheidender Bedeutung, weil hier die Musik *„in und an ihrer eigenen Substanz den Prozeß der kritischen Infragestellung des historisch Gewordenen und scheinbar in sich Abgeschlossenen aufs deutlichste*

²²² Benjamin, Walter: Ursprung des deutschen Trauerspiels. In: Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Band I/I, Abhandlungen. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974, S. 203-430.

²²³ Krenek (1935): Künstlerische und wissenschaftliche Geschichtsbetrachtung, S. 180-181.

²²⁴ Krenek (1935): Künstlerische und wissenschaftliche Geschichtsbetrachtung, S. 186.

²²⁵ Krenek (1935): Künstlerische und wissenschaftliche Geschichtsbetrachtung, S. 182-183.

²²⁶ Krenek (1935): Künstlerische und wissenschaftliche Geschichtsbetrachtung, S. 188.

²²⁷ Krenek (1935): Neue Wege der Musik im Drama, S. 697.

verwirklich[t]“²²⁸ und somit die Entsprechung der dramatischen Konzeption zu Grunde liegenden Leitgedanken auf musikalischem Gebiet darstellt. Nur eine Musik, die sich selbst einer naturalistischen Herangehensweise verweigert, könne auch den naturalistischen Schein des Dramas brechen und den Blick auf die eigentlichen Inhalte freimachen. In diesem Sinne könnte man, um hier brecht'sche Terminologie zu bemühen, die Zwölftontechnik als ultimativen V-Effekt bezeichnen. Der Verfremdungseffekt bezeichnet in Brechts Theorien jenes literarische Stilmittel, das darauf ausgelegt ist, die naturalistische Illusion beim Zuseher zu zerstören, sodass er zu dem Dargestellten eine kritische Distanz einnimmt. In einem unveröffentlicht gebliebenen Typoskript äußerte sich Krenek folgenderweise zu diesem Gedanken:

„Dadurch, dass der Geschichtsstoff nicht einfach vorgeführt, sondern gleichzeitig debattiert wird und so die Geschichtsbilder dem Zwang enthoben sind, durch Naturalismus Authentizität vorzutäuschen, die ihnen nicht zukommt, ja dass sie, als Antworten des Kaisers auf die Fragen der Rechtfertigung, keinerlei Realismus aufweisen dürfen, eröffnete sich der Zugang für die Musik: als Trägerin der Reflexion, als umrahmende Aura, durch die hindurch der geschichtliche Vorgang deutend betrachtet wird. Dass diese Musik „modern“ ist, d.h. dem letzten Stande eines konsequenten künstlerischen Denkens Rechnung trägt, hat seinen selbstverständlichen Grund darin, dass nur eine solche Musik diesem dialektisch-politischen Drama, in welchem das Historische keinen Platz für Zeitkolorit aufzut, adäquat ist, weil nur eine solche Musik, als ganz und gar unsere²²⁹, Ausdrucksmittel unserer an den historischen Stoff herangebrachten Gedanken sein kann. Den realen Fragen des Raisonneurs nach dem Rechtfertigungswert der Fakten antwortet die in das verallgemeinernde Symbolsystem der Musik gebannte, entwirklichte Tatsachenwelt. Durch die Musik werden die Vorgänge der Historie ihrer scheinhaften Tatsächlichkeit entrissen, indem sie ihnen die subjektive Farbe des Bekenners mitteilt; sie werden aber auch objektiviert, indem sie aus der Sphäre der vergänglichen Einmaligkeit in die Geheimschrift musikalischer Typen transponiert werden, die die Bilder des Lebens wie in einem Zauberspiegel bewahrt.“²³⁰

²²⁸ Krenek (1935): Neue Wege der Musik im Drama, S. 700.

²²⁹ Hervorhebung von Krenek.

²³⁰ Krenek (1933-35): Karl V. Zur dramatischen Gestaltung des Werks, S. 2. Siehe Anhang 6.2, S. 120f.

Die Begriffe „Geheimschrift“ und „Zauberspiegel“ verweisen schon auf die Gedankenwelt Adornos, um dessen Einfluss auf Krenek es im folgenden Kapitel gehen wird.

Doch zunächst möchte ich noch einen Blick auf das Libretto selbst werfen²³¹. Hier wird deutlich, dass Krenek die Hoffnungen, die er in den „christlichen Ständestaat“ setzte, offen in das Werk einfließen ließ. Die Figur des Kaisers repräsentiert jene Werte des christlichen Universalismus, der Europa auch in der gegenwärtigen Krise rettender Wegweiser sein könne, so Krenek. *„Allein, der Versucher geht um, darum gilt es zu wachen und zu beten für unser Land!“*²³² schreibt er in seinen 1933 entstandenen „Studien zu meinem Bühnenwerk *Karl V.*“, wo er den Zusammenhang zwischen seinem Bühnenwerk und der gegenwärtigen politischen Situation explizit darlegt und auch seine inoffizielle Widmung kundtut:

*„Diesem neuen alten Österreich sind diese Blätter gewidmet, geschrieben in der Zeit einer der furchtbarsten Gefahren, die ihm drohen können.“*²³³

Krenek stellt dem Habsburgerkaiser vier ideologische Gegnerkomplexe entgegen: Frankreich und seinen König Franz I., die Türken, das verweltlichte Papsttum in Rom und die Protestanten in Deutschland. Ihnen gegenüber steht Karl mit seiner Mission, das Weltreich Christi zu gründen, und *„den Geist aus [zu]gießen über den Ozean der menschlichen Vielheit, daß sie zur Einheit werde“*²³⁴, auf verlorenem Posten. Die Zeichen der Zeit stehen gegen ihn: Außer ihm ist keinem seiner Gegenspieler der weite Blick über den engen Rahmen der Eigeninteressen hinaus gegeben. Das Konzept des Nationalismus beginnt sich zu konstituieren, sei es in Spanien, wo Krenek dem Chor *„Was ist uns das große, ferne Reich? Spanien ist uns nah!“*²³⁵ in den Mund legt, sei es in Deutschland, wo der Ruf der Massen erschallt:

²³¹ Eine detaillierte Zusammenfassung der Handlung findet sich im Anhang. Vgl.: 6.1, S. 117-119.

²³² Krenek, Ernst: Studien zu meinem Bühnenwerk *Karl V.* (1933). In: Musik-Konzepte, Heft 39/40 „Ernst Krenek“, Oktober 1984, S. 33.

²³³ Krenek (1933): Studien zu meinem Bühnenwerk *Karl V.*, S. 33.

²³⁴ Krenek, Ernst Karl V. Bühnenwerk mit Musik in zwei Teilen. In: Spectaculum. Texte moderner Opern, hrsg. von Hans Heinz Stuckenschmidt, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1962, S. 202.

²³⁵ Krenek (1962): *Karl V.*, S. 208.

„Wir aber wollen Deutsche sein, nicht Weltbürger!“²³⁶. Nicht nur der Entstehungszeit der Oper wegen denkt man hier unwillkürlich an das dunkelste Kapitel deutscher Geschichte. Die Analogien zu der sich immer weiter verschärfenden Situation der 1930er Jahre sind überdeutlich in das Werk eingearbeitet. So liegt auch der Fokus auf der Darstellung von Karls Gegnerschaft zum protestantischen Deutschland, in dem „der Geist des völkischen Stolzes“²³⁷ wohnt. Hier wie an vielen anderen Stellen wendet Krenek die nationalsozialistische Diktion an, um auf den Bezug der auf der Bühne dargebrachten Problematiken auf die aktuelle politische Lage Europas hinzuweisen. Dass Krenek hier mit der Figur Luthers eine verschleierte Darstellung Hitlers versucht habe, ist jedoch ein eindeutig zu plumper Deutungsansatz, was auch die Zweifel verdeutlichen, die Krenek Luther in den Mund legt:

*„Auf falsche Bahn gerät mein Werk: was ich dem Geist errang, schon ist es
eingeordnet in das alte Spiel um die Macht, nichts mehr als eine Karte, die
man prüft, wieviel sie sticht. [...] Schon ist der Zweifel höllische Lust,
himmlische Qual geworden.“*²³⁸

Nicht um eine im historischen Kostüm versteckte Nachzeichnung der aktuellen politischen Situation geht es Krenek hier – mit dem historischen Quellenmaterial zum 16. Jahrhundert hat er ganz im Gegenteil einen sehr auf Korrektheit bedachten Umgang²³⁹ – sondern vielmehr um die Darstellung von heute wie damals relevanten Problematiken, die politischen Prozessen zu Grunde liegen: das Konzept der Universalität und des übernationalen Völkerbundes im Gegensatz zu einem primär nationalistischen Denken – ein Konflikt, der, wenn auch heute glücklicherweise mit weit weniger Brisanz, bis in unsere Tage nichts an seiner Aktualität verloren hat. Dennoch gibt es viele Passagen des Operntextes, die sich als deutliche Analogien auf die Bedrohung Österreichs durch den Nationalsozialismus darstellen. So lässt Krenek die deutschen Landsknechte das folgende Lied singen – die erste Strophe vor, die zweite Strophe nach der Vertreibung Karls aus dem Reich:

²³⁶ Krenek (1962): Karl V, S. 225.

²³⁷ Krenek (1962): Karl V, S. 215.

²³⁸ Krenek (1962): Karl V, S. 220.

²³⁹ Aus dramatischen Gründe kommt es dennoch zu einigen Adaptionen des historischen Stoffes, auf die Krenek in seinen „Studien zu meinem Bühnenwerk *Karl V.*“ hinwies. Vgl.: Krenek (1933) Studien zu meinem Bühnenwerk *Karl V.*

*„Hörst du nicht die Trommeln geh’n,
durch das ganze deutsche Land?
Siehst du nicht die Fahne weh’n,
näher schon am Alpenrand?
Freiheit, heilige Freiheit naht!
Fort mit den Fremden, fort mit der Fron!
Deutsche Freiheit sei unser Lohn!“²⁴⁰*

*„Vertrieben ist der Antichrist
vom Nordmeer bis zum Alpenwall.
Zertrümmert ist die fremde Macht.
Deutsch der Glaube, deutsch das Reich
In alle Zeit und Ewigkeit!“²⁴¹*

Hier ist der Bezug zur politischen Situation Mitte der 1930er Jahre, die Warnung vor den Annexionsforderungen Deutschlands, nicht zu überhören. Interessant ist die zweckentfremdete Verwendung des Begriffs der „Freiheit“ in der ersten Strophe. In einer Aussage Solimans, des Herrschers der Türken, verdeutlicht Krenek nur wenig später im Libretto, was es mit dieser Freiheit auf sich hat:

*„Die Völker Europas sind frei, und diese Freiheit werden sie benützen,
einander noch gründlicher die Hälse abzuschneiden.“²⁴²*

Auch hier sind die Worte nicht anders zu verstehen, denn als Warnung an seine Zeitgenossen, wohin ein nationalistisches Staatsdenken damals wie heute führt. Karl repräsentiert den Gedanken des Universalismus, der völkervereinenden Kraft der katholischen Kirche und steht damit im Gegensatz zu allen anderen Protagonisten der Oper. Ein schillernder Held ist er trotzdem nicht, doch gerade deshalb reizen seine verzweifelte Mahnrufe zur Auseinandersetzung. An Andeutungen, Karls Prinzip der Universalität habe nichts an seiner Gültigkeit verloren und dies sei gerade auch in der gegenwärtigen Krise Europas in Betracht

²⁴⁰ Krenek (1962): Karl V, S. 225.

²⁴¹ Krenek (1962): Karl V, S. 227.

²⁴² Krenek (1962): Karl V, S. 228.

zu ziehen, mangelt es nicht, so meint selbst einer seiner erbittertsten Gegner in der Oper, Moritz von Sachsen, der Kaiser sei „*seiner Zeit voraus um viele hundert Jahre*.“²⁴³ Gegen Ende der Oper wird Krenek mit seinen dahingehenden Allusionen deutlicher, wenn sich Karl, dem Tode nun schon sehr nahe, mit folgenden Worten an die Umstehenden wendet:

*„Zu Gottes Thron kehr ich zurück zu meiner Zeit und werde seine Gnade anflehen, daß der Gedanke des christlichen Weltreichs in euch fortlebe und in der ungeheuren Nacht, die jetzt anbricht, dereinst als neues, rettendes Licht entzündet werde[...]“*²⁴⁴

Ein unsichtbarer Chor ergänzt seine Worte: „*Licht von Österreich!*“²⁴⁵ Und wer, wenn nicht der politische Katholizismus Österreichs mit seiner Proklamation eines föderalistischen Ständestaats und seiner Rückbesinnung auf das Habsburgerreich sollte das Erbe des großen Habsburgerkaisers weitertragen und so das „rettende Licht“ verkörpern?

Mit dem Tod des Hauptprotagonisten endet die Oper, doch Krenek greift über den Handlungsrahmen hinaus und schließt mit einem unschwer auf die aktuelle politische Situation zu beziehenden Appell, den er durch den Mund der Figuren der Schwester Eleonore und der beiden Geistlichen Juan und Francisco direkt an das Publikum richtet:

*„Mit diesem Mann starb eine Zeit.
Unvollendet ist sein Werk.
Doch bleibt uns ewig aufgegeben, was er heldenhaft versuchte.
Friede sei mit ihm.“*²⁴⁶

Hier gemahnt Krenek die Zuseher, dass Gottes Auftrag nach Einigung der Welt unter dem Christentum auch heute noch auf seine Erfüllung wartet, und einem jeden aufgegeben sei, denn, wie er andernorts schreibt, „*der Gang der Geschichte ist [...] eine ganz konkrete Aufgabe, an der der einzelne mitzuwirken hat*“²⁴⁷.

²⁴³ Krenek (1962): Karl V, S. 224.

²⁴⁴ Krenek (1962): Karl V, S. 228.

²⁴⁵ Krenek (1962): Karl V, S. 228.

²⁴⁶ Krenek (1962): Karl V, S. 230.

²⁴⁷ Krenek (1935): Künstlerische und wissenschaftliche Geschichtsbetrachtung, S. 192.

3.2 Musik - Zwölftontechnik als moralische Absolution?

3.2.1 Der Diskurs mit Adorno

Im folgenden Abschnitt²⁴⁸ möchte ich den Diskurs zwischen Krenek und Adorno und den maßgeblichen Einfluss Adornos auf Kreneks Entscheidung für die Zwölftontechnik näher beleuchten. Hierbei soll gezeigt werden, dass es in erster Linie moralische und soziologische Gesichtspunkte waren, die Krenek überzeugten.

Krenek war Adorno erstmals 1924 in Frankfurt begegnet. Dieses kurze Treffen verlief wenig vielversprechend, der erste Eindruck war nicht eben der beste:

„Er hatte einen sonderbar stechenden Blick und eine überdeutliche, aggressive Sprechweise, und ich mochte ihn überhaupt nicht. Er hieß Theodor Wiesengrund Adorno, ein Name, den ich für äußerst lächerlich hielt.“²⁴⁹

Wenig ließ erkennen, dass eben jener junge Mann nur wenige Jahre später ein guter Freund und „*mahnender, herausfordernder Begleiter*“²⁵⁰ Kreneks auf seinem Weg zur Zwölftontechnik werden würde. Der etwas jüngere Adorno stellte schon allein aufgrund des geringen Altersunterschiedes für Krenek keine Autoritätsperson dar, wie etwa Karl Kraus oder Arnold Schönberg, die eine Generation älter waren. Doch Adornos kritisches Temperament zog Krenek an, und so entwickelte sich ab 1929 ein Diskurs zu soziologischen und musikalischen Fragestellungen, im Zuge dessen Krenek „*Gesichtspunkte, die ich mir [er sich] zurechtgelegt hatte, und für gesichert hielt, immer wieder in Frage stellen und neu durchdenken*“²⁵¹ musste, wie er im Vorwort zu dem 1974 veröffentlichten Briefwechsel²⁵², welcher das ganze Ausmaß der Bedeutung dieser Diskussion offenlegt, schreibt. Auch Adorno fühlte sich durch den Kontakt mit Krenek bereichert und hielt offenbar viel von ihm. So schreibt er 1934 in einem Brief an Walter Benajmin, Krenek habe ein „*Wissen um*

²⁴⁸ Die folgenden Ausführungen orientieren sich an: Maurer-Zenck (1980), S. 56ff.

²⁴⁹ Krenek (1999): Im Atem der Zeit, S. 525.

²⁵⁰ Krenek/Adorno (1974), S. 8.

²⁵¹ Krenek/Adorno (1974), S. 8.

²⁵² Krenek, Ernst/ Adorno, Theodor W.: Theodor W. Adorno und Ernst Krenek – Briefwechsel. Herausgegeben von Wolfgang Rogge, Suhrkamp, Frankfurt 1974.

*die verborgensten Dinge der Musik, wie ich es noch bei kaum einem Menschen fand.*²⁵³

Es war ihre gemeinsame Mitarbeit bei der Zeitschrift der Universal Edition „Musikblätter des Anbruch“ ab 1929, die Krenek und Adorno nach der wenig vielversprechenden ersten Begegnung wieder in Kontakt brachte. Bald entwickelte sich ein angeregter Diskurs, der sowohl brieflich als auch publizistisch geführt wurde. Er fiel in eine Zeit, in der Krenek sich in einer persönlichen und künstlerischen Krise befand, die durch die sich immer weiter verschärfende politische Krise Europas noch vertieft wurde.

Den Anstoß der Diskussion bot ein 1929 im „Anbruch“ veröffentlichter Artikel Alfredo Casellas²⁵⁴, in dem der Autor das Ende des „atonalen Intermezzos“ und die Rückkehr zu den Ordnungsprinzipien der vorromantischen Musik verkündete. Sowohl Krenek als auch Adorno reagierten mit an gleicher Stelle veröffentlichten Antworten. Krenek verwehrt sich in seiner kurzen Replik²⁵⁵ dagegen, Kompositionstechniken an sich abzuurteilen – nicht die Technik sei ausschlaggebend, sondern wie sie im einzelnen Fall angewandt werde, denn *„jede Art von Klassifizierung [...] in der Kunst [muß] zum Absurden führen.“*²⁵⁶ Adornos Antwort²⁵⁷ auf Casellas Text fällt weit ausführlicher aus als jene Kreneks und gestaltet sich als eine leidenschaftliche Verteidigung der Atonalität im Allgemeinen und der Zwölftontechnik im Speziellen. Adorno verweist zu Anfang seiner Ausführungen darauf, dass die diskutierte Problematik nicht in erster Linie musikalischer Natur, sondern viel eher ein Problem soziologischer Erkenntnis sei. Anschließend bringt er neoklassische Ästhetik direkt mit dem Faschismus in Zusammenhang. Die von Casella angestrebte „Ordnung“ sei

²⁵³ Brief von Adorno an Benjamin vom 5.12.1934. In: Theodor W. Adorno und Walter Benjamin: Briefe 1928-1940, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1994, S. 85. Zitiert nach: Schmidt, Matthias: Theorie und Praxis der Zwölftontechnik. Ernst Krenek und die Reihenkompensation der Wiener Schule, Laaber-Verlag 1998, S. 348.

²⁵⁴ Casella, Alfredo: Scarlattiana. In: Musikblätter des Anbruch Jg. 11 (1929), S. 26-28.

²⁵⁵ Krenek, Ernst: Zu Casellas Aufsatz „Scarlattiana“. In: Musikblätter des Anbruch Jg. 11 (1929), S. 79-80.

²⁵⁶ Krenek (1929): Zu Casellas Aufsatz „Scarlattiana“, S. 80.

²⁵⁷ Adorno, Theodor W.: Atonales Intermezzo? In: Musikblätter des Anbruch Jg. 11 (1929), S. 187-193.

„[...] eine Art Ständesystem der Musik, darin die Nebenstufen sich ebenso willig der Tonika und der Dominante unterwerfen wie im faschistischen Staat Arbeiter und private Unternehmer den staatlich-autoritären Syndikaten.“²⁵⁸

Krenek, der in dieser Zeit seinen in Anlehnung an die „romantische Ironie“ Schuberts verfassten Liederzyklus „Reisebuch aus den österreichischen Alpen“ op. 62 komponierte, musste sich von einer solchen Aussage indirekt angegriffen fühlen. Er wandte sich in einem nicht überlieferten Brief an Adorno, in dem er, wie sich aus der wortreichen Antwort des Philosophen ableiten lässt, im Wesentlichen die Frage stellte, warum die Zwölftontechnik „höherwertig“ einzustufen sei als andere Kompositionstechniken. Adornos Antwort ist allein schon ob ihres Ausmaßes bemerkenswert. Gleich zu Beginn des umfangreichen Briefes spricht er bereits die Möglichkeit einer Publikation ihrer Diskussion an und betont, wie viel ihm an einem Austausch mit Krenek liegt. Im Folgenden legt Adorno seine Überlegungen zur Atonalität wortreich dar. Zentral ist hierbei der Gedanke, dass das musikalische Material der Tonalität unwiderruflich zerfallen sei. Adorno verwehrt sich jedoch dagegen, die Zwölftontechnik als neues „System“, welches ein „gesichertes“ Komponieren wieder möglich mache, anzusehen. In ihr verwirkliche sich vielmehr eine „Reinigung des Materials“, welche dem eigentlichen Kompositionsprozess vorausgehe. In diesem Sinne sei es fraglich, ob es überhaupt korrekt sei, die Dodekaphonie als Kompositionstechnik zu bezeichnen. Adorno betont auch, dass er die Zwölftontechnik keineswegs für die einzig mögliche Form der Atonalität halte, fügt jedoch hinzu, dass sich in ihr eine *„stimmige und zwangvolle musikalische Dialektik“*²⁵⁹ verwirkliche, die durch ihre geschichtliche Aktualität einen gesteigerten Erkenntnischarakter nach sich ziehe. Am Ende des Briefes wird deutlich, dass Adorno offenbar von einer anhaltenden Diskussion ausgeht, im Zuge derer *„wir [sie] wohl die Sphäre der technischen Immanenz transzendieren müssen.“*²⁶⁰ Der Begriff der Immanenz sollte einer der größten Reibungspunkte zwischen den Standpunkten Kreneks und Adornos werden.

²⁵⁸ Adorno (1929): *Atonales Intermezzo?*, S. 189. Casella selbst, der mit dem italienischen Faschismus offen sympathisierte, hatte in seinem Aufsatz die neoklassische Tendenz mit den politischen Entwicklungen in Italien in Zusammenhang gebracht, ohne den Gedanken jedoch weiter auszuführen. Vgl.: Casella (1929), S. 26.

²⁵⁹ Krenek/Adorno (1974), S. 14.

²⁶⁰ Krenek/Adorno (1974), S. 18.

Der Wunsch nach Publikation ihrer Diskussion führte bald darauf zu der Veröffentlichung zweier aufeinander bezogener Aufsätze: „Zur Zwölftontechnik“²⁶¹ von Adorno und „Freiheit und Technik. Improvisatorischer Stil“²⁶² von Krenek. Hier legt Krenek seine ästhetische Position von 1929 dar, die kaum Berührungspunkte zu Adornos geschichtsphilosophischer Anschauungsweise aufweist. Die Aufgabe des Künstlers sei es, so Krenek in dem Aufsatz, einen Zustand der größtmöglichen Freiheit zu erlangen, wobei der allzu einseitige Bezug auf eine Methode hierfür insofern eine Gefahr berge, als dass *„alles Technische [...] die Tendenz [hat], sich von den Zwecken, denen es seinem Begriff nach zu dienen hat, zu emanzipieren und sich zu einem Selbstzweck zu machen.“*²⁶³ So müsse man darauf bedacht sein, dass die Technik ganz im Gegenteil immer eine *„Dienerin der geistigen Gestaltung“*²⁶⁴ bleibe. Weder sei die eine Methode „höherwertiger“ als andere einzuschätzen, noch gebe es Gründe, bestimmte technische Vorgangsweisen kategorisch auszuschließen. Die Entscheidung für oder wider die eine oder andere Technik könne immer nur individuell und im konkreten Fall, nie aber kategorisch getroffen werden. Den Vorwurf des „bedenklichen Eklektizismus“ nimmt Krenek in seinen Ausführungen vorweg und kontert (hier zeigt sich deutlich der Einfluss von Karl Kraus):

*„[...] die Einheit des Stils ist im selben Maß garantiert wie die Einheit der Persönlichkeit[...].“*²⁶⁵

Auch wenn sich nach Krenek demnach keine Empfehlung für oder wider eine bestimmte Kompositionsart geben lässt, weist er gegen Ende des Textes darauf hin, dass gerade in der Oper ein „improvisatorischer Stil“ die seiner Meinung nach beste Vorgangsweise sei. Damit meint er eine potpourri-artige musikalische Anlage, die es ermöglichen soll, auf die Stimmungen und den Ausdrucksgehalt der einzelnen Szenen bestmöglich einzugehen, ohne an formale Vorgaben und Rück- und Querverweise, wie sie bei anderen Gattungen wie der Symphonie durchaus sinnvoll

²⁶¹ Krenek, Ernst: Freiheit und Technik. „Improvisatorischer Stil“. In: Anbruch Jg. 11/7-8 (1929), abgedruckt in: Krenek/Adorno (1974), S. 161-166.

²⁶² Adorno, Theodor W.: Zur Zwölftontechnik. In: Anbruch Jg. 11/7/8 (1929), abgedruckt in: Krenek/Adorno (1974), S. 167-173.

²⁶³ Krenek (1929): Freiheit und Technik, S. 162.

²⁶⁴ Krenek (1929): Freiheit und Technik, S. 164.

²⁶⁵ Krenek (1929): Freiheit und Technik, S. 163.

sind, gebunden zu sein.²⁶⁶ Schon in seinem eine Nummer zuvor im „Anbruch“ erschienenen Artikel „Opernerfahrung“ legte Krenek diesen Gedanken dar und brachte seine ästhetische Position dieser Jahre auf eine prägnante Formel:

„Alle Mittel stehen jederzeit zur Verfügung und kein Prinzip darf ihre Verwendung einengen.“²⁶⁷

Gerade in dieser Haltung zeigt sich, wie Carl Dahlhaus anmerkte²⁶⁸, die Modernität Kreneks. Auch wenn Krenek eine pauschale Wertung verschiedener Kompositionstechniken also ablehnte, betonte er dennoch, dass die Tonalität ob ihrer Ausdrucksvielfalt und „größte[n] konstruktive[n] Einfachheit“²⁶⁹ das beste Prinzip sei, das bisher gefunden werden konnte. Auch sprach er in diesem Zusammenhang von der Notwendigkeit einer „Wiederherstellung des musikalischen Ursinns“²⁷⁰, eine Formulierung, die eine gewisse „Naturhaftigkeit“ der Tonalität suggeriert. Tatsächlich hatte Krenek noch bis in die Mitte der 1920er Jahre²⁷¹ die Tonalität für ein naturgegebenes und dadurch gerechtfertigtes System gehalten. Von dieser Haltung begann er gegen Ende des Jahrzehnts nun abzugehen und so lehnte er – wie auch Adorno – die Versuche einer physikalischen Fundierung des Komponierens wie Hindemith und andere es beispielsweise durch Bezugnahme auf die Obertonreihe versuchten, ausdrücklich ab.²⁷²

Kleine Übereinstimmungen wie diese können über die grundlegende Verschiedenheit der Positionen Kreneks und Adornos um 1929 jedoch kaum

²⁶⁶ In Kreneks 1930 vollendetem Bühnenwerk „Kehraus um St. Stephan“ verwirklichen sich die in dem Artikel besprochenen ästhetischen Positionen Kreneks, der von ihm postulierte „improvisatorische Stil“ lässt sich hier konkret nachvollziehen. Vgl.: 2.2.2, S. 31f., Anm. 97.

²⁶⁷ Krenek, Ernst: Opernerfahrung. In: Musikblätter des Anbruch, Jg. 11/6 (Juni 1929), S. 236.

²⁶⁸ Vgl.: Dahlhaus (1982)

²⁶⁹ Krenek, Ernst: Fortschritt und Reaktion. In: Anbruch Jg. 12/6 (1930), S.196-200, abgedruckt in: Krenek/Adorno (1974), S. 181-186.
Auch dieser Artikel ist Teil des publizistisch geführten Dialogs zwischen Krenek und Adorno – in derselben Ausgabe des „Anbruchs“ wurde ebenso Adornos auf die von Krenek hier diskutierte Thematik bezogener Aufsatz mit dem Titel „Reaktion und Fortschritt“ abgedruckt. Vgl.: Adorno, Theodor W.: Reaktion und Fortschritt. In: Anbruch Jg. 12/6 (1930), S. 191-195, abgedruckt in: Krenek/Adorno (1974), S. 174-180.

²⁷⁰ Vgl.: Krenek (1930): Fortschritt und Reaktion, S. 184ff.

²⁷¹ Vgl.: Maurer-Zenck (1980), S. 56.

²⁷² Vgl.: Krenek (1929): Freiheit und Technik, S. 164.
Vgl.: Krenek (1937): Über neue Musik, S. 23.

hinwegtäuschen. Ein Blick auf Adornos Artikel „Zur Zwölftontechnik“²⁷³ verdeutlicht das. Wo Krenek die individuelle Schöpferkraft des Einzelnen betont sehen will, sieht Adorno das Vorwalten eines „geschichtlichen Zwanges“ als eigentlich bestimmend, wo Krenek einen „musikalischen Ursinn“ verortet, zeigt sich für Adorno bloß „zerfallenes Material“. (Letztgenannten Ausdruck gebrauchte Adorno im Zuge des Diskurses so häufig, dass Krenek und er sich freundschaftlich darüber lustig zu machen begannen²⁷⁴). Adorno macht sich in dem Text daran, die Zwölftontechnik als mathematisches oder ein dem „musikalischen Objektivismus“ zuzuordnendes System zu widerlegen. Sie sei vielmehr als *„rationale[r] Vollzug eines geschichtlichen Zwanges, den fortgeschrittenstes Bewusstsein unternimmt, seinen Stoff zu reinigen von der Verwesung des Organischen“*²⁷⁵ in erster Linie historisch bedingt und insofern im Grunde das Gegenteil von Mathematik.

Auch wenn Adorno in seinen Ausführungen zu Zwölftontechnik dieser Jahre immer wieder darauf verweist, dass er die Dodekaphonie keineswegs für die einzig mögliche kompositorische Vorgangsweise hält²⁷⁶, so legt seine Wortwahl doch nahe, in der Zwölftontechnik die vom moralisch-soziologischen Standpunkt aus höchste Form des Komponierens zu sehen. Adorno bedient sich hierbei einer Sprache, die, bei aller rationaler Argumentationsketten, doch auch deutlich auf den Bereich des Mystischen verweist:

*„[...] sie [die Zwölftontechnik] bezeichnet eine geschichtliche Stufe, auf der das Bewusstsein das Naturmaterial in die Gewalt nimmt, seinen dumpfen Zwang tilgt, ordnend benennt und erhellt ganz und gar. Am klaren, transparenten Lichte ihrer Rationalität soll sich von neuem die Phantasie entzünden, die nun in den Höhlen der Vorzeit vollends erlosch.“*²⁷⁷

Diese das „Mystische“, durchaus auch ein quasireligiöses „Erlösungsmoment“ tangierende Sprache Adornos mag wohl mit ein Grund sein,

²⁷³ Vgl.: 3.2.1, S. 73, Anm. 262.

²⁷⁴ Vgl.: Krenek (1999): Im Atem der Zeit, S. 838.

²⁷⁵ Adorno (1929): Zur Zwölftontechnik, S. 168.

²⁷⁶ Vgl.: Brief an Krenek vom 12.4. 1929. In: Krenek/Adorno (1974), S. 13f.

²⁷⁷ Adorno (1929): Zur Zwölftontechnik, S. 173.

weshalb der Diskurs mit Krenek in der Sekundärliteratur immer wieder als „Bekehrung“ zur Zwölftontechnik bezeichnet wird.²⁷⁸ Der „geschichtliche Zwang“ erscheint als eine unumstößliche „höhere Gewalt“, und umso besser fügt sich die Kompositionstechnik in die Thematik der göttlichen Mission Karls ein. Diese Parallelität zwischen der höheren Macht Gottes, welche Karl die Aufgabe der Einigung der Christenheit stellt, und der „verpflichtenden Ordnung“ der Zwölftontechnik ist frappant - hier wie dort ein abstraktes, über den Geschehnissen stehendes und sie leitendes Prinzip. In diesem Sinne lässt sich die der Komposition zu Grunde liegende und alles durchdringende Konzeption der Reihe durchaus als eine Allegorie Gottes verstehen²⁷⁹. Doch so wie der göttliche Auftrag Kreneks Karl gewissermaßen dialektisch lähmte, denn wo es einen Gott gibt, dort lenkt nicht der Mensch die Geschehnisse; ja dergleichen wäre streng genommen als Blasphemie zu verstehen, so birgt auch die Zwölftontechnik eine parallele Gefahr, allzu sehr ins Dogmatische abzurutschen.

Auch Adorno selbst deutete später dahingehende Zweifel an.²⁸⁰ Doch Anfang der 1930er Jahre war sein „Glaube“ an die Dodekaphonie noch ungetrübt. Er sah die Musikgeschichte in erster Linie als eine notwendige Eroberung neuer Materialbereiche in Relation mit gesellschaftlichen Prozessen an. So heißt es beispielsweise in seinem Aufsatz „Zur gesellschaftlichen Lage der Musik“:

„Von Musik, die heute ihr Lebensrecht bewähren will, ist in gewissem Sinne Erkenntnischarakter zu fordern. In ihrem Material will sie Probleme rein ausformen, die das Material – selber nie ein reines Naturmaterial, sondern gesellschaftlich-geschichtlich produziert – ihr stellt; die Lösungen, die sie dabei findet stehen Theorien gleich: in ihnen sind gesellschaftliche Postulate enthalten, deren Verhältnis zur Praxis zwar äußerst vermittelt und schwierig sein mag und die keinesfalls umstandlos sich mögen realisieren lassen, über

²⁷⁸ Vgl.: Maurer-Zenck, Claudia: Gewissheit und Zweifel. „Christophe Colombe“ und „Karl V“. In: Österreichische Musikzeitschrift, Jg. 55 Nr. 8-9 (2000), S. 20.
Auch John Peter Tregear spricht in seiner Dissertation von Kreneks „conversion to serialism“ durch Adorno. Vgl.: Tregear (1999), S. 121.

²⁷⁹ Bezüglich dieses Aspektes lassen sich frappante Ähnlichkeiten zu der zeitgleich entstandenen Oper Schönbergs „Moses und Aron“, die ebenso wie Kreneks „Karl V“ die Bezeichnung „Bekenntnisoper“ verdient, beobachten. Vgl.: Schmidt, Matthias: Fragmente einer Sprache der Musik. Zu Schönbergs „Moses und Aron“ und Kreneks „Karl V“. In: Archiv für Musikwissenschaft, Jg. LIII (1996), S. 135-159.

²⁸⁰ Vgl.: 3.2.1, S. 82ff.

*die aber in letzter Instanz entscheidet, ob und wie sie in die gesellschaftliche Wirklichkeit einzugehen vermögen.*²⁸¹

Ganz anders klingt da Kreneks „Primat der Freiheit“, seine Mittel selbst zu wählen, welches den Diskurs mit Adorno durchzieht. Unter dem Gesichtspunkt der Mannigfaltigkeit des Materials, das dem Komponisten, bei der Wahl einzig durch die individuelle Inspiration geleitet, zur Verfügung steht, verwehrt sich Krenek gegen eine im Schaffensprozess selbst zu verortende Verantwortung einer Geschichtsbezogenheit des seine Zeit reflektierenden Künstlers. Die Autonomie des Individuums stand für ihn absolut im Mittelpunkt und so sah er sich nur insofern als Teil der Musikgeschichte an, als dass er, in sie hineingeboren, ihr unweigerlich eingegliedert sei, sich aber nicht verpflichtet fühlte, sie aktiv „voranzutreiben“. Mit seinem bewussten Ausklammern einer geschichtsbezogenen und somit soziologischen Ebene des Komponierens manövrierte Krenek sich allerdings immer mehr in eine Sackgasse. Als sein Freund Friedrich Gubler, der zu jener Zeit Feuilletonredakteur der Frankfurter Zeitung war, 1931 einen Artikel Kreneks mit der Begründung ablehnte, die alleinige Zuspitzung auf das Individuum ohne Relationsetzung zur Gesellschaft ginge ihm zu weit²⁸², verwehrt sich Krenek energisch dagegen, die Soziologie zum „Mädchen für alles und alle“²⁸³ zu machen. Ein halbes Jahr später aber schon heißt es in einem Brief an den Freund:

„Mit ihr [der Soziologie] schlage ich mich seit Jahr und Tag herum, offen gesagt, um mich aus ihrer Falle, für die ich sie halten will, zu befreien. [...] Ich gestehe es offen zu, daß ich in eine Sackgasse geraten bin, aus der ich noch kaum einen Ausweg sehe. Auf der einen Seite drängt es mich absolut und gebieterisch, zu den Angelegenheiten der Zeit eine aktive Stellung einzunehmen, auf der anderen Seite stehe ich vor der Tatsache, daß die von meiner Naturanlage zu meisternden Mittel, sich solchem Zweck versagen. Die Bezogenheit auf die Situation der Epoche in der ich mich eingelebt habe, macht es mir von Tag zu Tag weniger möglich, auch nur eine Note Musik zu schreiben, die von einer strengen Warte aus standhält. Die Frage nach dem äußeren Sinn

²⁸¹ Adorno, Theodor W.: Zur gesellschaftlichen Lage der Musik (1932). In: Adorno, Theodor W.: Gesammelte Schriften Band 18 – Musikalische Schriften V, hrsg. von R. Tiedermann und K. Schultz, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1984, S. 732.

²⁸² Brief von Gubler an Krenek vom 6.1.1931. In: Krenek/Gubler (1989), S. 73.

²⁸³ Brief von Krenek an Gubler vom 10.1.1931. In: Krenek/Gubler (1989), S. 76. Vgl.: 3.1, S. 60f, Anm. 211.

solchen Tuns macht es von vornherein zunichte, und der innere Sinn, die Kunstgerechtheit, das immanente Maß, nach dem man es messen könnte, tritt in die zweite Linie, ja, er wird sogar zu einer ästhetischen Eitelkeit, nimmt man die Frage nach dem äußeren ernst und wichtig. Und mit der Haltlosigkeit solcher innerer Maßstäbe schwinden auch die Impulse zu solchen Arbeiten. Noch mehr Symphonien, Sonaten, Quartette, Konzerte und wie das Zeug alles heißt? Alles hängt im luftleeren Raum. Dazu kommen die inneren materiale[n] Schwierigkeiten [...], deren Lösung sich gleichfalls meiner Reichweite zu entziehen scheint. [...] Es bleibt mir nichts übrig als zu glauben, daß nur die Befreiung von der Zwangsvorstellung einer Bezogenheit der Kunst auf die Situation der Gesellschaft überhaupt wieder eine Aktionsmöglichkeit schafft. Freilich stehen demgegenüber die Mahnungen fast aller Köpfe, von denen ich etwas halte, und mit ihnen korrespondiert ja auch eine innere Stimme, sozusagen.“²⁸⁴

Dieser Ausschnitt verdeutlicht die Gespaltenheit von Kreneks Position: Einerseits suchte er die Aktualität der Kunst in einem außer ihr liegenden Zweck, einem gesellschaftlichen „Gebrauchswert“, andererseits stellte er, nicht in der Lage eine Lösung des Problems zu finden, die Sinnhaftigkeit des soziologischen Ansatzes für den Bereich der Kunst überhaupt in Frage.

Bedeutsam ist, dass Krenek die Ebene einer Aktualität des „äußeren Sinns“ und jene einer innermusikalischen Aktualität des Materials trennte. Hierbei unterscheidet er sich grundlegend von Adorno, für den geschichtsphilosophische und musikalisch-materiale Aktualität gleichbedeutend waren und für den die Verantwortlichkeit des Komponisten somit in den innermusikalischen Bereich fiel. Adorno sah das Gebiet der Kunst selbst durchaus auch als einen der Schauplätze an, auf dem der Kampf für die Veränderung der Gesellschaft zum Besseren ausgetragen werde. So schrieb er Jahre später in der „Ästhetischen Theorie“:

„Die Spitze, welche Kunst der Gesellschaft zukehrt, ist ihrerseits ein Gesellschaftliches, Gegendruck gegen den dumpfen Druck des body social. [...] Zuzeiten vertreten ästhetisch entfesselte Produktivkräfte jene reale Entfesselung, die von den Produktionsverhältnissen verhindert wird.“²⁸⁵

²⁸⁴ Brief von Krenek an Gubler vom 15.7.1931. In: Krenek/Gubler (1989), S. 113.

²⁸⁵ Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. In: Adorno, Theodor W.: Gesammelte Schriften Band 7, hrsg. von R. Tiedermann und K. Schultz, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1984, S. 56f.

Indem Krenek die Gebiete Kunst und Politik trennte, verwies er gleichzeitig die gesellschaftspolitische Verantwortung aus dem künstlerischen Bereich, den er als von gesellschaftlichen Relationen weitgehend unabhängig ansehen wollte. Seinem Drang, in politisch-weltanschaulicher Hinsicht Stellung zu beziehen (und dadurch moralische Verantwortung zu übernehmen), kam er in seiner publizistischen Tätigkeit nach und so ist es kein Zufall, dass in dieselbe Zeit Kreneks erste propagandistische Publikationen für die „österreichische Idee“²⁸⁶ fallen.

Zu Kreneks Ablehnung einer soziologischen Fundierung des Komponierens kamen auch seine ästhetischen Einwände gegen die Atonalität hinzu. In einem Brief an Eduard Erdmann brachte er gegen die Tonsprache von Bergs „Wozzeck“, auf dessen Wiener Erstaufführung er sich durch das Studium des Klavierauszugs eingehend vorbereitet hatte, den Einwand ein, sie ließe sich *„beim besten Willen nur ausdrucksmäßig einem bestimmten Teilgebiet menschlicher Empfindung zuordnen“*, nämlich dort, wo *„die Fragwürdigkeit dieser menschlichen Existenz dargetan werden soll [...] Das ist wunderbar, aber – es paßt nicht immer! [...] Also Haupteinwand: Zu wenig Farben auf der Palette.“*²⁸⁷

Ein anderer „Reibungspunkt“ zwischen Krenek und Adorno war die Frage einer Gesetzlichkeit des musikalischen Materials. Zwar gestand Krenek Adorno im Laufe des Diskurses zu, dass die Zwölftontechnik als Folge der spätromantischen Chromatik zu sehen sei, so wie die Dur-Moll-Tonalität Folge der Zersetzung der Kirchenmodi war²⁸⁸, doch wieder wollte er die „irrationale“ Macht des schöpferischen Individuums stärker betont sehen. Seiner Ansicht nach rückte Adornos Sichtweise auf die „Gebote des Stoffes“ die Frage des kompositorischen Materials zu sehr in den Bereich des Mythischen. So kritisiert er in einem Brief Adornos Aufsatz „Zur gesellschaftlichen Lage der Musik“:

„Was ihn [Schönberg] aber von anderen unterscheidet, ist m. E. [meines Erachtens] nicht so sehr der höhere Grad von Materialtreue und Hellhörigkeit für die (wie ich behaupte, nicht vernehmbaren und nicht vorhandenen) Gebote des Stoffs und seine geringere Willkür, als die Tatsache größeren Geistes,

²⁸⁶ Vgl.: 2.2.2, S. 24-40.

²⁸⁷ Brief an Erdmann vom 1.4.1930, abgedruckt in: Begegnungen mit Eduard Erdmann, herausgegeben von C. Bitter und M. Schlösser, Darmstadt 1968, S. 279f. Zitiert nach: Maurer-Zenck (1980), S. 60, Anm. 71.

²⁸⁸ Vgl.: Brief von Krenek an Adorno vom 11.9.1932. In: Krenek/Adorno (1974), S. 31.

größerer persönlicher Kraft. Ich weiß, daß diese Vokabeln bei Ihnen nicht gelten, als „mythologisch“ – für mich sind wiederum die dem Material eingravierten Runen, die man nur zu lesen verstehen muß, etwas märchenhaft.“²⁸⁹

Adorno wies in seiner Antwort den Vorwurf der Materialmythologie zurück, ohne von seinem Standpunkt einer Gesetzmäßigkeit des Materials abzugehen:

[Ich sehe] das Material nicht als blind-gesetzmäßiges Naturmaterial [...], sondern selber als geschichtliches: Als Schauplatz von Geschichte [...]. Mögen immer die Runen, die dem Material, nach ihrer Formel, eingraviert sind, märchen- und zauberhaft sein – die Aufgabe des Komponisten ist es, den Zauber zu brechen. Das kann aber nur, wenn er die Chiffren zu lesen versteht; als gelesene ist ihre Macht dahin und der Text dient dem, der ihn verstand.“²⁹⁰

Dennoch – für Krenek blieb Adorno mit Formulierungen wie „jähes Licht der Erhellung“, „Sicherinnern“ und „Dechiffrieren des Materials“ zu sehr im Bereich des „Magisch-Vorgegebenen“ verhaftet. Selbst den von Schönberg gebrauchten Begriff des künstlerischen Müssens verwarf er als mythologisierend und wollte ihn durch den des Wollens ersetzt sehen. Wieder fällt hier Kreneks Verteidigung der freien Entscheidung des Einzelnen vor einschränkendem äußerem Einwirken auf.

Wenn Adorno die Verwobenheit der Musik und ihrer Entwicklung mit jener der Gesellschaft betonte, so meinte er damit allerdings keinesfalls eine direkte, funktionsgebundene Verbindung – ganz im Gegenteil. So hebt er als stimmig hervor, Schönberg würde eine Musik schreiben, der

„[...] zwar unmittelbare gesellschaftliche Funktionen nicht zukommen, ja die die letzte Kommunikation mit der Hörerschaft durchschnitten hat, die aber einmal an immanent-musikalischer Qualität, dann an dialektischer Aufklärung des Materials alle andere Musik der Zeit hinter sich zurückläßt und eine so vollkommene rationale Durchkonstruktion darbietet, daß sie mit der

²⁸⁹ Brief von Krenek an Adorno vom 11.9.1932. In: Krenek/Adorno (1974), S. 32.

²⁹⁰ Brief von Adorno an Krenek vom 30.9.1932. In: Krenek/Adorno (1974), S. 39f.

*gegenwärtigen Verfassung der Gesellschaft schlechterdings unvereinbar ist [...].*²⁹¹

In dieser durchaus bejahenden Konstatierung einer gesellschaftlichen Funktionslosigkeit der Musik (mit der eine immer größere Kluft zwischen Musik und Publikum einher geht), die für Adorno allerdings keinesfalls mit einer Losgelöstheit der Kunst von der Gesellschaft gleichzusetzten ist, stellte einen Berührungspunkt zu Krenek dar, der spätestens seit dem „Jonny-Schock“²⁹² darüber ähnlich dachte.

Kreneks ästhetische Äußerungen zu dieser Zeit könnten widersprüchlicher nicht sein: Noch im September 1932, als er die Arbeit an „Karl V“ bereits aufgenommen hatte, verteidigt er seine wohlbekannte Position, wenn auch schon deutlich vorsichtiger. So schreibt er in einem Brief an Adorno:

*„Ich meine, wenn wir Musik begreifen wollen, müssen wir sie als Daseinsgrund Ihrer selbst annehmen. Da sie in der menschlichen Gesellschaft produziert wird, hat sie natürlich auch soziale Funktionen. Aber eben: auch.²⁹³ [...] Man könnte sich aber auch vorstellen, dass das Geistige als solches auch ohne eine bisher übliche, sichtbare und praktische Verbindung zum Gesellschaftsganzen existiert.“*²⁹⁴

Nur zwei Monate darauf jedoch vertrat er in einem Vortrag bei der sozialdemokratischen Kunststelle die entgegengesetzte Position und bekannte sich eindeutig zu Adornos Standpunkt. Dort heißt es beispielsweise:

„Es ist sicher, daß die Musik so, wie ich es gezeigt habe eben darum geworden ist, weil die Gesellschaft so anders geworden ist, und man darf ganz gewiss beides bedauern. Aber zurückholen kann man nichts. Und das ist das Eigenartige: seitdem die Musik so isoliert geworden ist, seitdem sie scheinbar so völlig abseits der Sorgen und Fragen des realen Lebens ihren eigenen,

²⁹¹ Adorno (1932): Zur gesellschaftlichen Lage der Musik, S. 736.

²⁹² Vgl.: 2.2.1, S. 21ff.

²⁹³ Hervorhebung von Krenek.

²⁹⁴ Brief von Krenek an Adorno vom 11.9.1932. In: Krenek/Adorno (1974), S. 29.

*schwer verständlichen Weg geht, ist sie viel deutlicher und erregender nicht Spiegel, sondern geradezu Schauplatz geschichtlicher Entscheidungen geworden, während sie in früherer Zeit zwar dem Leben eingeordnet, aber eben dadurch einer gewissermaßen politischen Selbstverantwortung enthoben war.*²⁹⁵

Interessant ist, dass Krenek hier von einer politischen Verantwortung spricht, wohingegen bei Adorno, bei dem dafür umso öfter von gesellschaftlicher Verantwortung die Rede ist, diese Formulierung nicht zu finden ist. Wenige Monate zuvor hatte Krenek die Kompositionsarbeit an „Karl V“ aufgenommen. Die Arbeit mit der Zwölftontechnik fiel ihm anfangs ausgesprochen schwer, wie einer seiner Beschreibungen des Kompositionsprozesses zu entnehmen ist:

*„Die Arbeit war zu Anfang von entmutigender Schwierigkeit und ging nur sehr langsam voran. Es schien mir, als hätte ich vergessen, wie man komponiert, und der mühselige Fortschritt von Takt zu Takt war wie das Aushacken eines Pfades durch ein dürres, dorniges Gestrüpp.[...] Die technischen Probleme und die von ihnen verursachte Unsicherheit über den Ausgang des Unternehmens [schienen] oftmals zu Verzweiflung zu führen.*²⁹⁶

Es scheint wie eine Ironie der Geschichte, dass Adorno gerade, als sich Krenek der Zwölftontechnik zuwandte, begann, sie erstmals in Zweifel zu ziehen. In einem Brief vom 28. Oktober 1934²⁹⁷ bespricht er Kreneks „Karl V“, den er über den

²⁹⁵ Krenek, Ernst: Das Weltbild der Musik, Vortrag gehalten am 3.11.1932 in der Sozialdemokratischen Kunststelle, Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Teilnachlass Ernst Krenek, (ZPH 291, Archivbox 2, Sig. 1.9.2.16).

In einem seiner 1936 gehaltenen sechs Vorträge über Neue Musik fasst Krenek seine Einstellung zu dem Zusammenhang zwischen Musik und Gesellschaft zusammen. Auch hier sind seine Anfang der 1930er Jahre noch beständig artikulierten Zweifel und Relativierungen der adorno'schen Position vollständig gewichen: *„Die neue Musik, durch ihren radikalen Expressionismus zur äußersten konstruktiven Konsequenz getrieben, spricht in der Aufhebung der alten Form mit voller Wahrhaftigkeit den Zustand der Gesellschaft aus.“* Vgl.: Krenek (1937): Über Neue Musik, S. 92.

²⁹⁶ Krenek, Ernst: Selbstdarstellung. Atlantis Verlag, Zürich 1948, S. 34. Bei der Aneignung der Zwölftontechnik war Krenek vollständig auf sich allein gestellt, Lehrwerke waren zu dieser Zeit noch nicht verfügbar und bei Alban Berg oder Anton Webern wollte er nicht um Hilfe bitten. Die durch eine abwertende Bemerkung Kreneks zur Zwölftontechnik aus dem Jahre 1925 hervorgerufene ablehnende Haltung Schönbergs Krenek gegenüber verunmöglichte ihm, bei dem großen Meister selbst in Unterricht zu gehen. Vgl.: 2.2.1, S. 22, Anm. 50.

²⁹⁷ Brief von Adorno an Krenek vom 28.10.1934. In: Krenek/Adorno (1974), S. 48ff.

Klavierauszug studiert hatte. Bezüglich der dramaturgischen Gestaltung äußerte er überschwängliches Lob²⁹⁸, in einem folgenden Brief kritisierte er allerdings den Schlussappell, als „Grenzüberschreitung“, die eine gewisse Nähe zu „Ästhetizismus und Kunstgewerbe“ suggeriere, sodass ihm dabei „etwas bedenklich zumute“²⁹⁹ sei. Von der Instrumentation zeigte er sich begeistert:

„Es ist offenbar, daß hier das Werk in ihrer Entwicklung eine ganz neue Stufe bedeutet, nämlich die, in der das kompositorische Bewusstsein die Instrumentation als integrales Moment der kompositorischen Form ergriffen hat. Es gibt keinen zufälligen Klang mehr und auch keinen konventionellen [...]“³⁰⁰

Die Kritik, die Adorno im weiteren Verlauf des Briefes an der Oper übt, zielt kaum auf selbige ab, vielmehr ist es die von ihm so lange Zeit verteidigte Zwölftontechnik, die seinen Zweifeln ausgesetzt wird, und so bittet Adorno darum, seine Ausführungen „[...] nicht als Kritik zu verstehen, sondern als Ausdruck einer Aporie, in der ich selber [...] mich befinde[...]“³⁰¹. Er diskutiert hier zunächst das Problem der großen Form zwölftonaler Werke. Da ja schon das Form-apriori der Zwölftontechnik immanent auf Prinzipien wie Variation und Durchführung basiert, lehnt er Bestrebungen Schönbergs, die Sonatentechnik im dodekaphonischen Bereich anzuwenden, als formale Verdopplung ab, bleibt allerdings einen anderen Lösungsvorschlag schuldig.

In Bezug auf „Karl V“ äußert er die Kritik, die Musik verhalte sich an manchen Stellen so, als wäre sie ein Tonalitätsersatz, ein Anspruch, dem die Zwölftontechnik mit ihrem grundverschiedenen Konstruktionsprinzip nie gerecht werden kann und es auch gar nicht soll. Fünf Jahre zuvor hatte Adorno an Krenek in einem ähnlichen Zusammenhang geschrieben:

„Die Zwölftontechnik [...] ist denn auch für mich nicht ein neues Häuschen, in dem man unterschlüpfen könnte, nachdem die Decke der Tonalität einfiel, [...] es ist nicht die Zeit zum Häuschenbauen“³⁰²

²⁹⁸ Vgl.: 3.1, S. 62, Anm. 213.

²⁹⁹ Brief von Adorno an Krenek vom 26.05.1935. In: Krenek/Adorno (1974), S. 89f.

³⁰⁰ Brief von Adorno an Krenek vom 28.10.1934. In: Krenek/Adorno (1974), S. 50.

³⁰¹ Brief von Adorno an Krenek vom 28.10.1934. In: Krenek/Adorno (1974), S. 52.

³⁰² Brief von Adorno an Krenek vom 09.04.1929. In: Krenek/Adorno (1974), S. 13.

Ein anderer Zweifel, den er nennt, ist die Frage, wie sehr die Zwölftontechnik von dem persönlichen Idiom Schönbergs zu trennen sei. Dieser Einwand, der den individuellen Ausdruck gefährdet sah, erinnert an Kreneks Argumentation, und tatsächlich hatte jener ihn ein halbes Jahr zuvor in dem Artikel „Erfahrungen mit dem Zwölftonsystem“³⁰³ formuliert (um ihn allerdings im nächsten Satz gleich wieder zu entkräften). Nun formulierte auch Adorno den Gedanken, der reflektierende Komponist nach Schönberg stünde in dem Spannungsfeld

„[...] einerseits zu jener konstruktiven Auflösung aller Elemente zu kommen, die sich als die ‚Schönbergsprache‘ gibt, ja nach meiner Überzeugung sogar Schönbergischer als Schönberg zu verfahren d.h. auf die Symmetrien und Imitationen zu verzichten“³⁰⁴ ,

andererseits aber über all diese vom Material ausgehenden Forderungen die individuelle Tonsprache zu bewahren. Adorno empfand dies als so schwerwiegend, dass er von „echter Dämonie“³⁰⁵ und einem „mythischen Zwang Schönbergs, den ich oft aufs furchtbarste lasten fühle“³⁰⁶ sprach. Bisher war es die Tonalität, zur „Natur“ stilisiert, deren Mythos gebrochen werden musste, um mit dem zwölftonal „gereinigten“ Material gesellschaftliche Verhältnisse erst dechiffrieren zu können. Nun konstantierte Adorno dieselbe Gefahr der Mythenbildung in Bezug auf die Zwölftontechnik selbst:

„[...] man ist auf einem furchtbar gefährvollen, durch und durch mythischen Boden; nie hat die Freiheit tiefer als Schicksal sich maskiert, und es ist die äußerste Wachheit geboten“³⁰⁷

Schönberg, der „zwingende Zauberer“³⁰⁸ hatte mit der Zwölftontechnik nicht nur den „Naturzwang“ der Tonalität gebrochen, sondern gleichzeitig auch einen neuen

³⁰³ Krenek, Ernst: Erfahrungen mit dem Zwölftonsystem (1934), abgedruckt in: Krenek, Ernst (1958): Zur Sprache gebracht, S. 158-161.

³⁰⁴ Brief von Adorno an Krenek vom 28.10.1934. In: Krenek/Adorno (1974), S. 54.

³⁰⁵ Brief von Adorno an Krenek vom 28.10.1934. In: Krenek/Adorno (1974), S. 55.

³⁰⁶ Brief von Adorno an Krenek vom 28.10.1934. In: Krenek/Adorno (1974), S. 55.

³⁰⁷ Brief von Adorno an Krenek vom 28.10.1934. In: Krenek/Adorno (1974), S. 55.

³⁰⁸ Brief von Adorno an Krenek vom 28.10.1934. In: Krenek/Adorno (1974), S. 55.

Zwang kreiert. In diesem Gedankengang sind schon die Grundzüge von Adornos „Philosophie der neuen Musik“ enthalten, wo es Jahre später heißt:

„Die Zwölftonstimmigkeit, die jeglichen in der musikalischen Sache an sich seienden Sinnes gleich wie einer Illusion sich entschlägt, behandelt Musik nach dem Schema von Schicksal. [...] Die Zwölftontechnik ist wahrhaft ihr [der Musik] Schicksal. Sie fesselt die Musik, indem sie sie befreit.“³⁰⁹

³⁰⁹ Adorno, Theodor W.: Philosophie der Neuen Musik, in: Adorno, Theodor W.: Gesammelte Schriften Band 12, Frankfurt/Main, 1975, S.68. Zitiert nach Maurer-Zenck (1980), S. 72, Anm. 122.

3.2.2 Die „Moralität der Kunst“. Der Einfluss von Karl Kraus

Wie gezeigt wurde, war die herausfordernde Diskussion mit Adorno zu musikalischen und soziologischen Fragestellungen zentral für Kreneks Auseinandersetzung mit der Zwölftontechnik. Die endgültige Überwindung seiner skeptischen Haltung der Dodekaphonie gegenüber muss allerdings einem anderen Einfluss von außerhalb der musikalischen Sphäre zugeschrieben werden.³¹⁰ Die Rede ist von Karl Kraus, der Krenek in der Zeit vor dessen Emigration im Jahr 1938 beeinflusste wie kein anderer. In seiner Autobiographie, geschrieben in einer Zeit, als Krenek sich von der Autorität von Karl Kraus schon etwas emanzipiert hatte, legt er von zahlreichen Vorkommnissen Zeugnis ab, die das erstaunliche Maß seiner Loyalität dem großen Vorbild gegenüber offen legen. Kreneks Freund Gubler ging so weit, hier eine geistige „*Dependenz*“ zu verorten³¹¹ und auch Krenek widersprach dem in seinen Lebenserinnerungen nicht, wenn es da heißt:

„[...] ich [hatte] mich entschlossen, sein [Kraus'] Urteil ungeprüft zu akzeptieren [...]“³¹²

denn, so schreibt Krenek an anderer Stelle

„[...] für den, der von seinem Wort getroffen wurde [gibt es] nur Nachfolge in aller Bescheidenheit oder ein Vegetieren in trüber Selbsterkenntnis von Gewissensangst und Verworfenheit [...]“³¹³

So war Krenek beispielsweise bereit, wegen einer Lappalie gegen Hans Heinsheimer, seinen Verleger bei der Universal Edition, vor Gericht auszusagen, als er sich vom Kreis der Kraus-Anhänger dazu gedrängt fühlte.³¹⁴ Ein anderes Mal hätte er sich

³¹⁰ Vgl.: Maurer-Zenck, Claudia: Die Auseinandersetzung Adornos mit Krenek. In: Kolleritsch, Otto (Hg.): Adorno und die Musik. Studien zur Wertungsforschung. Universal Edition, Graz 1979, S. 227.

³¹¹ Vgl.: Krenek/Gubler (1989), S. 211.

³¹² Krenek (1999): Im Atem der Zeit, S. 211.

³¹³ Krenek, Ernst: Karl Kraus und Arnold Schönberg. In: 23 - Eine Wiener Musikzeitschrift, Nr.15/16 (25.10.1934) S. 3.

³¹⁴ Vgl.: Krenek (1999): Im Atem der Zeit, S. 935ff.

trotz der gegenseitigen Sympathien beinahe den Umgang mit Rainer Maria Rilke untersagt, weil er wusste, dass Kraus von dem träumerischen Dichter nicht viel hielt, „[...] so stark war dessen [Kraus'] Macht über mein Gewissen.“³¹⁵ Ein anderes Mal wiederum zog Krenek in letzter Minute einen Reisebericht, den er für das Feuilleton der Frankfurter Zeitung geschrieben hatte, zurück, weil Kraus sich in seiner „Fackel“ über das Subgenre des Reisefeuilletons mokiert hatte. Krenek provozierte damit eine schwere Auseinandersetzung mit seinem langjährigen Freund Friedrich Gubler³¹⁶, dem Herausgeber des Feuilletonteils der Zeitung. Später fand er zu dem Vorfall folgende Worte:

„[...] die ganze Sache war recht peinlich, da sie mir zu erkennen gab, wie sehr ich mir erlaubt hatte, mich von Kraus beherrschen zu lassen – was ich im Grunde nicht bedaure, wiewohl mein Leben [...] ohne diese Dominanz von seiten eines anderen vielleicht anders verlaufen wäre.“³¹⁷

Was sich hier noch beliebig fortsetzen ließe, hat mehr als bloß anekdotische Relevanz, zeigt es doch auf, wie sehr Krenek Kraus' „*unausgesprochene Gebote*“³¹⁸ als konkrete Handlungsanweisungen für sein eigenes Leben zu übernehmen suchte. Krenek war nicht der einzige, der Kraus in solch kritikloser Anhängerschaft folgte. Spätestens seit dem ersten Weltkrieg, als Kraus wider den Zeitgeist – und soweit es ihm möglich war, wider die Zensur – lautstark gegen die Kriegsbegeisterung und die dahingehende Propaganda polemisiert hatte, wurde er von einem nicht geringen Teil der deutschsprachigen Intellektuellen als „*Ankläger und Richter seiner Zeit*“³¹⁹ gesehen und verehrt. Zentral war dabei Kraus' Forderung an die Integrität eines jeden Menschen. Jede noch so nebensächliche Handlung müsse vor dem Hintergrund einer allgemeinen Moral gerechtfertigt werden können, angesichts der „*unentrinnbare[n] Verbindlichkeit eines ethischen Imperativs*“³²⁰ müsse man sich für jede seiner Taten verantworten können. Den Einwand, es handle sich bei den von ihm angeklagten Missständen um lächerliche Kleinigkeiten, ließ er nicht gelten. Ein

³¹⁵ Krenek (1999): Im Atem der Zeit, S. 536.

³¹⁶ Vgl.: Krenek/Gubler (1989), S. 208-226.

³¹⁷ Krenek (1999): Im Atem der Zeit, S. 847.

³¹⁸ Vgl.: Krenek (1936): Erinnerung an Karl Kraus, S. 7.

³¹⁹ Krenek (1999): Im Atem der Zeit, S. 188.

³²⁰ Liegler, Leopold: Karl Kraus und sein Werk, Wien 1920, S. 285f. Zitiert nach: Schmidt (1998), S. 80, Anm. 165.

kleines Vergehen sei vielmehr nicht nur Ausdruck einer korrumpierten Werthaltung, sondern bedinge eine solche auch in letzter Konsequenz.³²¹ Ein nachlässig platzierter Beistrich entsprang so nach Kraus der gleichen verderblichen Grundhaltung, die auch Krieg und das daraus resultierende unermessliche menschliche Leid zu verantworten habe und sei somit mit äußerster Vehemenz anzuklagen.³²² Vor dem Hintergrund dieses radikalen Anspruches führte Kraus seinen Kampf gegen den moralischen Werteverfall, wobei er in erster Linie minderwertige journalistische Leistungen anprangerte und ihre Urheber unerbittlich verfolgte. Mit seiner radikalen Haltung polarisierte er wie kaum ein anderer seiner Zeit. Seine Anhänger wiederum standen meist in kritikloser Loyalität zu ihm, zu groß war die Angst aus dem Kreis, den Kraus um sich sammelte, „in die Finsternis draußen gestoßen“³²³ zu werden.

Krenek war im Alter von 18 Jahren das erste Mal auf Kraus aufmerksam geworden, als ihm durch Zufall ein Exemplar der „Fackel“ in die Hände kam. Die Lektüre der Ausgabe beeindruckte ihn so außerordentlich, dass er im Nachhinein daran den „entscheidenden Wendepunkt“³²⁴ seines Lebens festmachte, wie er es in seinen Lebenserinnerungen formulierte. Anfang der 20er Jahre traf er Kraus zum ersten Mal, die Begegnung dauerte allerdings nur wenige Minuten.³²⁵ Erst rund zehn Jahre später, Krenek hatte mittlerweile seinen festen Wohnsitz wieder nach Wien verlegt, kam es zu einem dauerhaften Kontakt mit Kraus, Krenek wurde in den „zweitinnersten Kreis der Auserwählten aufgenommen“³²⁶. Dies bedeutete in erster Linie, dass er bei den nächtlichen Gesprächsrunden, die Kraus um sich sammelte, teilnehmen durfte. Ein wirklicher Austausch kam dort allerdings nicht zustande, denn die Kraus umgebenden Anhänger hatten vielmehr die Aufgabe, ihm die Stichworte für seine Ausführungen zu liefern, als mit ihm in einen echten Dialog zu treten. Und so sah auch Krenek sich im persönlichen Umgang mit Kraus auf die

³²¹ Vgl.: beispielsweise: Kraus, Karl: Aus Redaktion und Irrenhaus. In: AAC-FACKEL, Nr. 781-786, S. 100 (05.07.2012)

³²² „Ich weiß, daß die Leute glauben, ich sei verrückt, weil ich in Zeiten wie diesen so etwas [über korrekte Kommasetzung nachdenken] mache. Aber ich sage Ihnen: Wenn jeder sich seiner Sache so gewissenhaft und verantwortungsvoll annähme wie ich, würde Shanghai heute Abend nicht brennen.“ Krenek (1999): Im Atem der Zeit, S. 861.

³²³ Krenek (1999): Im Atem der Zeit, S. 862.

³²⁴ Krenek (1999): Im Atem der Zeit, S. 186. Vgl.: 2.2.2, S. 25, Anm. 62.

³²⁵ „[...] ich [war] völlig sprachlos und benahm mich wie ein Schulbub.“ Vgl.: Krenek (1999): Im Atem der Zeit, S. 455.

³²⁶ Krenek (1999): Im Atem der Zeit, S. 858.

„Rolle eines passiven Jasagers“³²⁷ reduziert, was ihn durchaus frustrierte. Seine Verehrung für Kraus überwog diese Gefühle aber bei weitem. Die Formulierungen, welche Krenek bei der Beschreibung von Karl Kraus wählte, legen von dieser Verehrung Zeugnis ab, ebenso wie von einer gewissen Verklärung in eine quasireligiöse Sphäre. So nennt er ihn etwa einen „[...] Mann vom Format eines Propheten oder eines Religionsstifters [...]“³²⁸, spricht von ihm als „[...] einsame[n] Symbol des ewigen Lichtes in einem ausweglosen Sumpf von Untergang und Verfall.“³²⁹ oder bezeichnet ihn als „Antijournalist in ähnlichem Sinne wie Christus der Antirabbiner geworden war [...]“³³⁰.

Auch Kraus brachte Krenek durchaus freundschaftliche Wertschätzung entgegen. So verteidigte er ihn gegenüber Kritikern, druckte Texte von ihm in der „Fackel“ ab und zeigte sich mit der Vertonung seiner Gedichte durch Krenek einverstanden.³³¹ Kraus behielt seine wohlwollende Haltung Krenek gegenüber bis zu seinem Tod bei, was jenen insofern besonders freute, als Kraus in seinen letzten Jahren mit einer nicht geringen Anzahl seiner Anhänger brach. Der Grund dieser Distanzierung von Menschen, die ihn oft jahrelang begleitet hatten, lag in vielen Fällen in seinem für weite Teile seiner politisch eher links gerichteten Anhängerschaft ebenso erschreckenden wie unerwarteten Eintreten für den Austrofaschismus. Krenek hingegen stimmte hier mit Kraus überein, was auch als Erklärung für die „gesteigerte Herzlichkeit“³³² gelten kann, die Kraus in dieser Zeit dem Komponisten entgegen brachte.³³³

Kraus’ wiewohl nicht völlig unerwarteter Tod im Juni 1936 traf Krenek tief und löste in ihm das Gefühl aus, „der endgültigen Katastrophe und dem Ende wieder ein Stück nähergekommen“³³⁴ zu sein. Er organisierte eine Trauerfeier, bei der er auch seine „Erinnerung an Karl Kraus“³³⁵ verlas. In dieser Rede, welche Krenek für einen

³²⁷ Krenek (1999): Im Atem der Zeit, S. 865.

³²⁸ Krenek (1999): Im Atem der Zeit, S. 405.

³²⁹ Krenek (1999): Im Atem der Zeit, S. 191.

³³⁰ Krenek (1999): Im Atem der Zeit, S. 190.

³³¹ Vgl.: Schmidt (1998), S. 75, Anm. 127.

³³² Krenek (1936): Erinnerung an Karl Kraus, S. 13.

³³³ Vgl.: 2.2.2, S. 26f, Anm. 71.

³³⁴ Krenek (1999): Im Atem der Zeit, S. 1063.

³³⁵ Krenek, Ernst: Erinnerung an Karl Kraus. In: 23 - Eine Wiener Musikzeitschrift, Nr. 28/30 (10. November 1936), S. 1-16.

seiner besten Texte überhaupt hielt³³⁶, legt er unter anderem dar, inwiefern Kraus' Sprachlehre „*wie keine andere geneigt war, unseren besonderen musikalischen Weg zu erleuchten und unser Produzieren geistig zu durchdringen*“³³⁷. Zentral sei hierbei, dass Kraus den stofflichen Sachgehalt der Sprache von ihrem geistigen Inhalt separierte.

*„Das Überraschende an dieser Sprachtheorie ist aber, daß sie eine musikalische Theorie antizipiert, die eigentlich die Voraussetzung jener hätte gewesen sein müssen – denn die Musik, die keinen außermusikalischen stofflichen Sachgehalt aufzuweisen hat, hätte nie anders aufgefasst werden dürfen. So fiel uns plötzlich wie Schuppen von den Augen, als wir durch Kraus lernten, daß der stoffliche Anlaß des Sprachwerks unerheblich sei in bezug auf die ihm konkretisierte sprachliche Gestalt – das war ja das Wesen der Musik, wie es aber erst sehr neue Theorien zu formulieren suchten!“*³³⁸

So interessant Kreneks Ausführungen zu der Analogie von kraus'scher Sprachlehre und Zwölftonmusik auch sein mögen³³⁹, so ist es doch wichtig festzuhalten, dass es sich hierbei um Rationalisierungen ex post facto handelt, stammt der zitierte Text doch aus dem Jahr 1936, fünf Jahre nach Kreneks erster schöpferischer Auseinandersetzung mit der Dodekaphonie. Dennoch wäre es zu kurz gegriffen, zu behaupten, Krenek würde hier lediglich Kraus' Autorität zur Rechtfertigung seiner künstlerischen Entscheidung heranziehen. Krenek selbst bringt Kraus' Einfluss auf seine Person konkret mit der neuen Musik in Verbindung, spricht von dem Satiriker als einem der „*Ahnherren ihres (der neuen Musik) Weltbildes*“³⁴⁰ und verortet eine „*unentrinnbare Wahlverwandtschaft*“³⁴¹ zwischen neuer Musik und kraus'scher Haltung zur Welt. Innertechnische Aspekte und Analogien spielen hier jedoch meiner Meinung nach eine eher untergeordnete Rolle. Bedeutender war der

³³⁶ Krenek (1999): Im Atem der Zeit, S. 1075.

³³⁷ Krenek (1936): Erinnerung an Karl Kraus, S. 3.

³³⁸ Krenek (1936): Erinnerung an Karl Kraus, S. 4.

³³⁹ Mehr dazu findet sich bei: Krenek (1937): Über Neue Musik. sowie bei: Schmidt (1998), S. 74ff.

Auch Anton Webern, der Karl Kraus ähnlich leidenschaftlich verehrte wie Krenek, suchte die kraus'sche Sprachlehre auf den Bereich der Musik zu übertragen: „*Es ist da alles wörtlich zu nehmen in Bezug auf die Musik.*“ Webern, Anton: Der Weg zur neuen Musik. Hrsg. von Willi Reich, Wien 1960, S. 9. Zitiert nach: Forster (2004), S. 223, Anm. 149.

³⁴⁰ Krenek (1937): Über neue Musik, S. 94.

³⁴¹ Krenek (1936): Erinnerung an Karl Kraus, S. 6.

moralische Imperativ Kraus', seine Maxime von der Einheitlichkeit der Persönlichkeit, durch die Krenek sich zu einer ähnlichen Striktheit auf dem eigenen Gebiet der Komposition gemahnt fühlte:

„Unter seinem [Kraus'] strafenden Wort wird der verführerische Weg des geringsten Widerstands ungangbar.“³⁴²

Zentral ist dabei Kraus' Ekel vor „dieser Welt“³⁴³, eine Haltung, die Krenek Anfang der 1930er Jahre vollständig internalisiert und zu seiner eigenen gemacht hatte. Die Überzeugung, in einer primär von Werteverfall und Verdorbenheit geprägten Welt zu leben, führte zu einem prinzipiellen Misstrauen gegen äußeren Erfolg. So wie eine breite öffentliche Anerkennung denjenigen, dem sie zukommt schon a priori höchst verdächtig macht, so gilt auch der Umkehrschluss, dass aufrechtes und moralisches Handeln eine öffentliche Ächtung zwangvoll herbeiführen müsse, was wiederum die Position des Geächteten als die einzig erstrebenswerte darstellt. Die grundsätzlich ablehnende Haltung der Wiener Öffentlichkeit gegenüber dem Kreis um Schönberg wurde so zu einer moralischen Auszeichnung uminterpretiert.

„In einem so absoluten und vollkommenen Gegensatz müssen wir zu dieser Welt stehen, daß das, was sie uns als ärgsten Schimpf antun will, ganz von selbst und ohne unser Zutun zu unserer größten Ehre wird, und daß umgekehrt, was vor den Augen der Wahrheit unsere größte Ehre ist, von jenen ganz von selbst und ohne ihr Zutun als ärgste Schmach ausgeschrien werden muß.“³⁴⁴

In seinem Aufsatz „Karl Kraus und Arnold Schönberg“³⁴⁵ versucht Krenek, jenen Elementen nachzuspüren, die er als verbindend für die künstlerisch-intellektuelle Grundhaltung der beiden Meister ansah. Hier fällt einige Male der Begriff der „Sittlichkeit“ und öfter noch ist von „Moralität“ die Rede. Die Frage nach der Geltung von Kunst sei nicht mehr eine rein ästhetische, vielmehr greifen bei

³⁴² Krenek, Ernst: Karl Kraus und Arnold Schönberg. In: 23 - Eine Wiener Musikzeitschrift, Nr.15/16 (25.10.1934), S. 3.

³⁴³ Vgl.: Krenek (1999): Im Atem der Zeit, S. 728.

³⁴⁴ Krenek (1937): Über Neue Musik, S. 108.

³⁴⁵ Krenek, Ernst: Karl Kraus und Arnold Schönberg. In: 23 - Eine Wiener Musikzeitschrift, Nr.15/16 (25.10.1934)

Schönberg ästhetische und moralische Sphären ineinander, was seine Kunst in die Nähe der Schaffensgesetze von Karl Kraus bringe, so Krenek.³⁴⁶ In dem Bereich der Kunst seien viel allgemeinere Kämpfe als bloße Fragen des Geschmacks auszutragen, hier werde verhandelt

„[...] ob Lüge, Haß und Niedertracht, ob Bosheit und Dummheit triumphieren sollen über die letzten Reste von Verantwortlichkeitsgefühl, Wertbewußtsein und Aufrichtigkeit.“³⁴⁷

Das Bewusstsein für diesen Umstand sei Kraus zu verdanken. Von Anton Webern meinte Krenek in einem weiteren Aufsatz zum Thema Kunst und Moral, er habe mit seinem musikalischen Schaffen die *„Moralität der Kunst in einem höheren Sinn, in einer oberen Ordnung [ge]rettet und [ge]sichert.“³⁴⁸* Webern war ebenso wie Krenek massiv von Kraus beeindruckt und beeinflusst und versuchte auch, eine Verbindung zwischen kraus'scher Sprachtheorie und Zwölftontechnik herzuleiten.³⁴⁹ Die gemeinsame leidenschaftliche Verehrung für Kraus stellte so einen wichtigen Anknüpfungspunkt bei Kreneks Annäherung an den Kreis um Schönberg dar.³⁵⁰

Was ist aber nun die „moralische“, „sittliche“ Leistung der neuen Musik? Dass sie *„mit voller Wahrhaftigkeit den Zustand der Gesellschaft aus[spricht]“³⁵¹*, so Krenek in einer seiner sechs an Laien gerichteten Vorlesungen „Über neue Musik“. Diese Worte gemahnen an Adorno und tatsächlich meinte Krenek im Nachhinein, er habe wohl auch deshalb den Austausch mit Adorno gesucht, weil dessen Haltung ihn an

³⁴⁶ *„Insofern so die beiden Sphären, die moralische und die ästhetische, immer mehr ineinandergreifen, indem die moralische Intransigenz, ursprünglich aus der Notwendigkeit des Festhaltens an der ästhetischen Position abgeleitet, nunmehr zur Rechtfertigung dieser wird, nähert sich Schönberg wieder dem Schaffensgesetz von Karl Kraus.“*
Krenek (1934): Karl Kraus und Arnold Schönberg, S. 3.

³⁴⁷ Krenek (1936): Erinnerung an Karl Kraus, S. 8.

³⁴⁸ Krenek, Ernst: Freiheit und Verantwortung. In: 23 - Eine Wiener Musikzeitschrift, Nr.14 (Ende Februar 1934) S. 10.

³⁴⁹ Vgl.: 3.2.2, S. 90, Anm. 339.

³⁵⁰ *„Es ist heute kaum mehr zu unterscheiden, ob es im Wesen der neuen Musik gelegen ist, daß sich ihr Inhalt und ihr Geschick als moralisch-intellektuelles Problem darstellt, oder ob dies infolge der Orientierung einiger ihrer wichtigsten Exponenten an Karl Kraus der Fall ist[...]“* Krenek (1936): Erinnerung an Karl Kraus, S. 6.

³⁵¹ Krenek (1937): Über Neue Musik, S. 92.

Karl Kraus erinnerte.³⁵² Krenek kam so von der „moralischen zur ästhetischen Konsequenz.“³⁵³

In seinen Publikationen der frühen 1930er Jahre suchte Krenek seinem Vorbild stilistisch nachzueifern, wofür sich zahlreiche Beispiele anführen lassen.³⁵⁴

Gemeinsam mit Willi Reich gründete Krenek außerdem im Jahr 1932 die Musikzeitschrift „23“, die sich „bewusst und freiwillig seiner [Kraus'] publizistischen Autorität unterstellt[e]“³⁵⁵ und in direkter Anlehnung an die „Fackel“ deren kritisch-satirische Polemik auf dem Gebiet der Musik anzuwenden suchte.

Der Einfluss von Karl Kraus lässt sich ebenso in sämtlichen Textkompositionen Kreneks der frühen 1930er Jahre nachvollziehen. Vielleicht am offensichtlichsten tritt er in der 1930 entstandenen Satire mit Musik „Kehraus um St. Stephan“ zu Tage. Das aus Kreneks Feder stammende Libretto orientiert sich sprachlich wie inhaltlich an der kraus'schen Zeitkritik, wie jener sie beispielsweise in seinem Weltkriegsepos „Die letzten Tage der Menschheit“ geübt hatte. Die größtenteils romantische und oft an populären Musikstilen orientierte Tonsprache steht in einem gewissen Widerspruch zu dem scharfen Text, was wohl auch mit ein Grund gewesen sein mag, weshalb Krenek den „Kehraus um St. Stephan“ nie in sein Werkverzeichnis aufgenommen hat.³⁵⁶ Für seine „Kantate von der Vergänglichkeit des Irdischen“ op.72 vertonte Krenek Texte jener Barockdichter, die Kraus besonders schätzte. In dem Liederzyklus „Durch die Nacht“ op.67 und dem Lied „Die Nachtigall“ op.68 machte er sich außerdem an die Vertonung von Gedichten von Kraus. Es ist bezeichnend und keinesfalls Zufall zu nennen, dass Krenek gerade hier seine ersten Versuche mit der Zwölftontechnik unternahm.

„In dieser niedergeschlagenen Stimmung hatte ich die Idee, einige von Kraus' Gedichten zu vertonen, wahrscheinlich, weil ich instinktiv spürte, daß eine noch größere Nähe zu ihm mich vor der völligen Verzweiflung retten würde.“³⁵⁷

³⁵² Vgl.: Krenek (1999): Im Atem der Zeit, S. 837 und S. 1111.

³⁵³ Maurer-Zenck (1980), S. 63.

³⁵⁴ Vgl.: 2.2.2, S. 29, Anm. 85.

³⁵⁵ Krenek (1936): Erinnerung an Karl Kraus, S. 14.
Diese starke Orientierung an Kraus führte jedoch auch zu Konflikten mit dem Vorbild.
Vgl.: Krenek (1936): Erinnerung an Karl Kraus, S. 14ff.

³⁵⁶ Auch die Enttäuschung rund um die gescheiterte Uraufführung mag hierfür ein Grund sein.
Vgl.: 2.2.2, S. 31f, Anm. 97. Siehe auch: Krenek (1999): Im Atem der Zeit, S. 868ff.

³⁵⁷ Krenek (1999): Im Atem der Zeit, S. 887.

Diese ersten Versuche mit der noch unvertrauten Kompositionstechnik wurden zum Ausgangspunkt einer grundlegenden und richtungsweisenden Veränderung: Krenek sollte bis zum Ende seines Lebens dem Serialismus, den er so lange kritisiert hatte, verbunden bleiben. Das erste Mal umfassend zur Anwendung gelangte die Zwölftontechnik bei Krenek in seiner Oper „Karl V“, jenem Werk, das wohl als Ausdruck wie Überwindung seiner persönlichen, künstlerischen wie politischen Krise angesehen werden kann. Hier gelangten, dem moralischen Imperativ Kraus' folgend, „*politische und ästhetische Kompromisslosigkeit zur Kongruenz.*“³⁵⁸

³⁵⁸ Maurer-Zenck (1980), S. 63.

3.2.3. Zwölftontechnik als ästhetische Entsprechung der universalistischen politischen Tendenz

Wie in den vergangenen Kapiteln dargelegt, waren für Krenek bei seinem Stilwandel hin zur Zwölftontechnik vor allem gesellschaftliche und moralische Überlegungen ausschlaggebend. Zeitgleich begann er, sich auch immer mehr politisch einzubringen und sich vehement gegen den Nationalsozialismus und für den Austrofaschismus zu engagieren. Diese beiden Entwicklungen traten nicht zufällig zur selben Zeit auf, Krenek selbst sah sie ganz im Gegenteil als untrennbar miteinander verbunden an. Im nun folgenden Kapitel sollen die Argumentationslinien, mit denen er versuchte, die Idee eines „Neuen Österreich“ mit der Zwölftontechnik in Verbindung zu bringen, untersucht werden.

In zahlreichen seiner Publikationen der frühen 1930er Jahre versuchte Krenek, die Zwölftontechnik als derselben „warmen, humanen Rationalität“³⁵⁹ angehörig herzuleiten, wie sie seiner Meinung nach auch dem Austrofaschismus zugrunde liege. Auffallend häufig verwendet er in diesem Zusammenhang Ausdrücke wie Totalität, Universalität oder Allgemeingültigkeit. In einer Zeit radikaler gesellschaftlicher, politischer und künstlerischer Veränderungen scheint Kreneks Entscheidung für die Zwölftontechnik auch von einem Wunsch nach Verbindlichkeit, Ordnung und vor allem Einheit geleitet gewesen zu sein.³⁶⁰ Dieselben Ideale hoffte er auch im Austrofaschismus verwirklicht zu sehen. Und so scheint es wenig verwunderlich, dass Krenek das austrofaschistische Schlagwort von der „Einheit in der wohlgeordneten Vielheit“ direkt auf die Zwölftontechnik bezog. Mit diesem Leitspruch wurde einerseits auf Österreichs Vergangenheit in der Vielvölkermonarchie und auf die Sehnsucht, auch in Zukunft eine ähnliche Führungsrolle in Europa einzunehmen, hingewiesen, andererseits wollte man so ein österreichisches Gegenmodell zu der Gleichmacherei in Deutschland suggerieren.

„Als altes österreichisches Staatsproblem und als neues österreichisches Reichsproblem ist das österreichische Problem die Aufgabe, eine Einheit über die Vielheit herzustellen [...]. Nirgendwo sonst in Europa lagern so dicht nebeneinander die Elemente der Einheit und die Kräfte der Vielheit. Nirgends

³⁵⁹ Krenek (1934): Neue Kunst im Neuen Staat, S. 10.

³⁶⁰ Vgl.: Maurer-Zenck (1980), S. 120ff.

*verbanden sich diese beiden Elemente so auffallend und schicksalsschwer zu einer Wechselwirkung, die eine der großen Bewegungsmächte der Vergangenheit war und auch in Zukunft sein wird.*³⁶¹

Wo andere geneigt waren, in der Zwölftontechnik die Verwirklichung des demokratischen Prinzips im Bereich der Musik zu sehen, zog Krenek den seiner politischen Einstellung entsprechenden gegenteiligen Schluss, und so ist es kaum Zufall zu nennen, dass er bei seiner Ansprache zum ersten Abend des „Österreichischen Studios“ von der Dodekaphonie als *„jene[m] zunächst noch so schwer verständliche[n] System von Einheit in der wohlgeordneten Vielheit“*³⁶² sprach.

Dass der „politische“ Blick auf die Zwölftontechnik in den frühen 1930er Jahren sich sehr vielschichtig darstellte, zeigt das Beispiel des nationalsozialistisch eingestellten Komponisten Paul von Klenau, der die Dodekaphonie als „totalitäres Tonsystem“ begrüßte:

*„Für die Musik unserer Zeit tut neue ordnende Gesetzmäßigkeit, die dem ethischen Gehalt entspricht, not. Denn eine zukunftsgerichtete, der nationalsozialistischen Welt entsprechende Kunst verlangt ethische Volksnähe und ein handwerkliches Können, das mit allen willkürlichen individualistischen Umtrieben im Reiche der Töne aufräumt.“*³⁶³

Mit dieser Position befand sich Klenau im nationalsozialistischen Deutschland freilich in der Minderheit. Die gängige Stigmatisierung der Zwölftontechnik durch die Nazis als dekadent-jüdisch-entartet führte im Umkehrschluss jedoch zu einer Wahrnehmung der Kompositionstechnik als ein adäquates Ausdrucksmittel von künstlerischem Protest gegen die Entwicklungen in Deutschland und dadurch auch als etwas politisch „links“ Gerichtetes. Krenek widersprach diesem letztgenannten Punkt in vielen seiner Publikationen der frühen 1930er vehement.³⁶⁴

³⁶¹ Hantsch, Hugo: Österreichische Staatsidee und Reichsidee. In: Der katholische Staatsgedanke. Bericht über die katholisch-soziale Tagung der Zentralstelle des Volksbundes der Katholiken Österreichs am 29. und 30. April 1934 in Wien, Wien 1934, S. 61.

³⁶² Krenek, Ernst: Ansprache zum 1. Abend des Österreichischen Studios am 25.10.1934. In: Der Auftakt XIV, H.11/12 (November/Dezember 1934), S. 197.

³⁶³ Zitiert nach: Haselböck, Lukas: Zwölftonmusik und Tonalität. Zur Vieldeutigkeit dodekaphoner Systeme. Habilitationsschrift im Fach Musikwissenschaft an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien 2005, Laaber Verlag 2005, S. 122.

Nichtsdestotrotz scheint die von den Nazis mitgeprägte Wahrnehmung der Zwölftontechnik auch seine Entscheidung beeinflusst zu haben, wie er im Rückblick feststellte:

„The awakening of my interest in the twelve-tone-technique [...] coincided with my increasing disgust over the rise of totalitarianism. Seen in this light, my adoption of the musical technique that the tyrants hated most of all may be interpreted as an expression of protest and thus a result of their influence.“³⁶⁵

In seinem 1934 veröffentlichten Artikel „Neue Kunst im Neuen Staat“ formulierte Krenek einerseits, was er sich in Bezug auf die Kunstpolitik von dem „Neuen Staat“ erwartete³⁶⁶, andererseits versuchte er hier, Zwölftontechnik und „Neues Österreich“ als einander entsprechend darzulegen:

„Darin unterscheidet sich auch der Staatsgedanke des neuen Österreich von dem Deutschlands, daß er [...], erleuchtet von der warmen, humanen Rationalität, die der römischen Kirche, durch den Glanz des Übernatürlichen verklärt, innewohnt, die vorwärtsgerichteten Konsequenzen seines geschichtlichen Werdens gestalten will. Darum sind nicht Blut und Boden³⁶⁷, Elemente der animalischen Sphäre, die irrationalen Anker unserer Staatskonzeption, sondern Glaube und Liebe³⁶⁸, Elemente der geistig-moralischen Welt. Hier aber berührt sich eine solche wahrhaft menschliche, christliche und europäische politische Anschauung mit den wirklichen Tendenzen der ernstzunehmenden neuen Kunst. Denn, um insbesondere auf

³⁶⁴ „Es mag sein, daß von dieser gänzlich abwegigen Ideologie das stellenweise verbreitete Vorurteil herrührt, die neue Kunst sei etwas ihrem Wesen nach „links“ Orientiertes. Es bedarf wohl kaum noch unerlässlicherer Erörterung, daß die neue Kunst in ihrem Denken absolut konservativ ist, da sie sich um nichts heißer bemüht als um den Nachweis ihrer legitimen Herkunft aus dem Gewordenen, und daß nichts aberwitziger wäre, als wenn sie nach einem Umsturz verlangte, der eben jene Massen zur Herrschaft brächte, die von ihr nichts als jenen Genuß erwarten, den sie nicht bieten kann und will.“ Krenek (1934): Neue Kunst im neuen Staat, S. 11.

³⁶⁵ „Mein erwachendes Interesse für die Zwölftontechnik fiel mit meiner wachsenden Abscheu gegen den Aufstieg des Totalitarismus zusammen. Aus diesem Blickwinkel betrachtet mag meine Hinwendung zu jener musikalischen Technik, die die Tyrannen am meisten hassten als ein Ausdruck von Protest und damit als ein Resultat ihres Einflusses erscheinen.“ Krenek, Ernst: A composer's influences. In: Perspectives of New Music. 3/1 (1964), S. 38.

³⁶⁶ Vgl.: 2.2.2, S. 35f.

³⁶⁷ Hervorhebung von Krenek.

³⁶⁸ Hervorhebung von Krenek.

die Musik hinzuweisen, der Weg der neuen Kunst ist bezeichnet durch die fortgesetzte Unterwerfung des Naturmaterials unter spirituelle Gestaltungskraft. Immer weniger bleibt Ungeformtes, Rohstoffhaftes im Kunstwerk zurück, immer weniger wird auf die rein vitale [...] Wirkung abgestellt, immer mehr wird das Kunstwerk bis in seine innersten Zellen von einem planvoll ordnenden, einheitlichen Gestaltungswillen innerviert. [...] Ist da nicht Tradition und Geschichtsbezogenheit, ja begeistertes Bekenntnis zum geschichtlichen Werden genug?“³⁶⁹

In diesem Absatz wird Kreneks Versuch deutlich, Analogien zwischen der Kompositionstechnik und der politischen Ideenwelt herzuleiten. Von dem „begeisterte[n] Bekenntnis zum geschichtlichen Werden“ und dessen „vorwärtsgerichteten Konsequenzen“ ist die Rede. Deutlich lassen diese Formulierungen das geschichtsphilosophische Weltbild Adornos erkennen. So wie die Zwölftontechnik die einzig richtige Konsequenz eines „geschichtlichen Zwanges“, die „vorwärtsweisende Erfüllung des lebendigen Gesetzes“³⁷⁰, wie Krenek es an anderer Stelle formulierte, darstellt, so sei auch die Legitimation des „Ständestaates“ ganz ähnlich zu erklären – zumindest suggeriert der Text einen solchen Zusammenhang, ohne jedoch näher darauf einzugehen. An anderer Stelle macht Krenek deutlich, was er hier nur andeutet³⁷¹: seine Hoffnung, mit der Anwendung der Zwölftontechnik auch implizit jenem übernationalen Humanismus Ausdruck zu verleihen, den er auch im „Ständestaat“ verwirklicht sehen wollte.

„[...] Hier ist es allein die atonale Musik, die die alte Tradition der Weltmusik wieder aufnimmt, eine Musik, die das Humane in seiner Totalität auszusprechen sich vorsetzt, ohne Beschränkung auf die äußeren Merkmale nationaler Sonderfälle. [...] sodaß man diese Musik lieber als „übernational“ oder am besten als „human“ bezeichnen sollte – so ist auch in diesem Moment einer Ursache zu suchen für ihre Vereinsamung und Entfremdung in einer Welt, die mehr und mehr entschlossen ist, sich auch in

³⁶⁹ Krenek (1934): Neue Kunst im neuen Staat, S. 10.

³⁷⁰ Krenek (1934): Zur Idee eines ‚Studios‘ für zeitgenössische Musik S. 11

³⁷¹ „[...] eine solche wahrhaft menschliche, christliche und europäische politische Anschauung [...]“ Krenek (1934): Neue Kunst im neuen Staat, S. 10.

*ihrer geistigen Ernährung auf die verschiedenen nationalen Rohstoffe zurückzuziehen.*³⁷²

Immer wieder verweist Krenek in diesem Zusammenhang auch darauf, wie sehr er die Zwölftontechnik mit einem christlichen Ethos verbunden sieht. In dem 1936 erschienenen Artikel „Von der Würde der abendländischen Musik“³⁷³ versucht er diesen Zusammenhang auch historisch herzuleiten. Die Musik sei, so Krenek, *„erst durch das Christentum [...] zu einer universalen Ausdrucksform geistiger Gehalte geworden [...]“*³⁷⁴, wobei der gregorianische Choral als erste Manifestation dieser Geisteshaltung zu gelten habe. Aber auch die nachfolgenden musikhistorischen Entwicklungen, bei denen ab der Renaissance das säkulare Moment immer stärker in den Vordergrund rückte, seien *„ohne die Voraussetzung des Christentums nicht denkbar“*³⁷⁵. Die zunehmende Säkularisierung der Musik, mit der ein Abbau der Polyphonie und die Ausdifferenzierung der Monodie einhergingen, gipfelte im 19. Jahrhundert in die Nationalisierung der Musikstile, so Kreneks weitere Ausführungen. Eine solche „Selbstexotisierung“ der nationalen Musikströmungen untergrabe das christlich-universale Ideal, dem die abendländische Musik ihre Eigenständigkeit und Größe erst verdanke. So sei es nun an der Zeit, sich zurückzubesinnen, ohne jedoch naiven Rekonstruktionsversuchen zu unterliegen. Mit der Entwicklung der Zwölftontechnik würde diesen Bestrebungen Rechnung getragen, und so sei es kein Zufall, das die Dodekaphonie, die die harmonischen Aspekte zugunsten der kontrapunktischen zurückdrängt, *„eher wieder an das mittelalterliche Verhältnis gemahn[t]“*³⁷⁶. Es mag interessant sein, in diesem Zusammenhang auf die im Austrofaschismus gängige Stilisierung des Mittelalters zur „Hochblüte deutscher Kultur“ hinzuweisen.³⁷⁷ Krenek sprach in seinem Text die seiner Meinung nach deutliche Verbindung von „Ständestaat“ und Zwölftontechnik auch offen aus, wie der folgende Ausschnitt erkennen lässt:

³⁷² Krenek (1937): Über neue Musik, S. 106f.

³⁷³ Krenek, Ernst: Von der Würde der abendländischen Musik (1936), abgedruckt in: Krenek (1958): Zur Sprache gebracht.

³⁷⁴ Krenek (1936): Von der Würde der abendländischen Musik, S. 202.

³⁷⁵ Krenek (1936): Von der Würde der abendländischen Musik, S. 205.

³⁷⁶ Krenek (1936): Von der Würde der abendländischen Musik, S. 206.

³⁷⁷ Vgl.: 2.1, S. 13, Anm. 14.

„Es ist gewiss kein Zufall, daß Idee und Substanz einer europäischen Universalmusik gerade in Österreich [...] unverloren blieb und im zwanzigsten Jahrhundert eine vollkommene Erneuerung mit allen notwendigen Mitteln gefunden hat. [...] So wie Österreich letztes Residuum alter und hoffentlich Keimzelle neuer abendländischer Universalität ist, so erneuert sich auch von hier aus der Gedanke einer gesamt-abendländischen Musik durch ein neues Erleben jener für die erste Epoche der europäischen Musik maßgebenden Gehalte linearer, melodisch-polyphoner Art.“³⁷⁸

Auch noch in einem Jahrzehnte später entstandenen Text bezeichnet Krenek die serielle Musik als der religiösen Sphäre inhärent verwandt – gleichgültig, ob eine religiöse Intention vom Komponisten vorliege oder nicht:

„Die Betonung der konstruktiven Elemente in den neuen Wegen des Komponierens hat die fortschrittliche Musik geistiger gemacht und damit dem Bereich des Geistlichen näher gebracht. Auch da, wo sie diese Belange nicht buchstäblich beschwört, ist sie durch ihre Verstrickung in das Problem der Zeit implecite der Ewigkeit zugewandt und so im Geiste eine geistliche Musik.“³⁷⁹

Bemerkenswert scheint Folgendes: Gerade das Abstrakte der Reichsideologie und ihre realpolitische Irrelevanz im Österreich der Zwischenkriegszeit - beides trug zur geringen Verankerung des Austrofaschismus in der Bevölkerung bei - übten auf Krenek eine besondere Anziehung aus.³⁸⁰ Er sah darin einen Garanten für die Verwurzelung der austrofaschistischen Ideologie in der geistig-moralischen Sphäre. Alles politisch Konkrete kam bei Krenek in den Verdacht, der entgegengesetzten „animalischen Sphäre“³⁸¹ anzugehören, in der er auch die Nazis verortete. Die allzu deutlich im „Hier und Jetzt“ verankerten Forderungen der Linken nach mehr sozialer Gerechtigkeit fielen für Krenek aber ebenso in den Bereich jenes „Konkreten“, dem er höchste Skepsis entgegenbrachte und den es auch auf künstlerischem Gebiet zu meiden galt. Einem solchen auf Abstraktion begründeten politischen System entsprach im künstlerischen Bereich eine ebenso abstrakte Kompositionstechnik.

³⁷⁸ Krenek (1936): Von der Würde der abendländischen Musik, S. 207.

³⁷⁹ Krenek, Ernst: Vom Geiste der geistlichen Musik. In: Sagittarius, Jg. 3 (1979), S. 28.

³⁸⁰ Vgl.: 2.2.2, S. 32, Anm. 99.

³⁸¹ Vgl.: 3.2.3, S. 97f, Anm. 369.

„Man könnte wohl andeutungsweise sagen, daß da, wo die politische Orientierung bestimmt ist [...] von einer Haltung, die das transzendente Moment des menschlichen Geistes in sich aufgenommen hat und wo infolgedessen das soziale Element einer unvordringlichen, sekundären Automatik unterworfen ist, der gesellschaftliche Nährboden für die Schaffung von wahren, hohen und doch verbindlichen, allen Fähigen wahrnehmbaren Geistesgütern vorhanden ist.“³⁸²

In dieser Grundhaltung lässt sich ein ums andere Mal der Einfluss von Karl Kraus erkennen:

„Was Kraus in uns erzeugt hat und womit wir fertig werden müssen, wie es uns ausgehen mag, ist Mißtrauen und Verachtung gegenüber der konkreten Realität.“³⁸³

Dies seien, so Krenek an anderer Stelle³⁸⁴, zugleich spezifisch österreichische wie auch spezifisch katholische Eigentümlichkeiten.

So stellt sich denn auch bei näherer Betrachtung das Spannungsfeld zwischen den Polen „abstrakt“ und „konkret“ als eine der grundlegenden Thematiken der Oper „Karl V“ dar. Einerseits lässt sich das Bühnenwerk durchaus als Aufruf, die Verbesserung der Welt handelnd in Angriff zu nehmen lesen, andererseits wird dieses konkret-appellhafte Moment durch Karls Passivität in Anbetracht der Vergeblichkeit menschlichen Handelns kontrapunktiert. Gerade diese Grundhaltung des Kaisers, sein oft so schwer verständliches Zögern, mit dem er im entscheidenden Moment den ihm auferlegten Entscheidungen auszuweichen sucht, lenkt den Fokus weg von seiner *„politische[n] Aktualisierung und Instrumentalisierung“*³⁸⁵ und hin zu viel allgemeineren, letztlich unbeantwortbaren Fragen. Welchen Grundsätzen kann und soll man bei der Machtausübung folgen? Gibt es in Anbetracht der göttlichen Vorsehung so etwas wie einen freien Willen? Und stellt nicht aktives Handeln in letzter Konsequenz einen Akt der Blasphemie

³⁸² Krenek (1932): Forderung auch an diese Zeit: Freiheit des menschlichen Geistes, S. 4.

³⁸³ Krenek (1936): Erinnerung an Karl Kraus, S. 8.

³⁸⁴ Vgl.: Krenek (1933): Studien zu meinem Bühnenwerk *Karl V.*, S. 27.

³⁸⁵ Kohler, Alfred: Auf der Suche nach dem Opernstoff „Karl V“. Ernst Krenek als Literat und politischer Journalist. In: Österreichische Musikzeitschrift, Jg. 55 Nr. 8-9 (2000), S. 33.

dar? Zu diesem Schluss scheint der zweifelnde und suchende Kaiser gekommen zu sein, wenn er gegen Ende der Oper meint:

*„Wer handelt gefährdet den ewigen Ablauf des Ununterbrochenen, und nur das Ununterbrochene hat Sinn. Wer handelt, verfängt sich in Unrecht vor ewigen Blicken. Der Weise lässt die Welt den Weg gehn [sic] und greift nicht ein. Das ist der Sinn der Herrschaft.“*³⁸⁶

Ein Hinweis auf die zentrale Bedeutung dieser eigentümlichen Passivität des Kaisers für eine tiefere Deutung seiner Person, und damit auch der Oper insgesamt, lässt sich in der Musik finden: Jene Szenen, bei denen das resignative Moment von Karls Charakter offen zu Tage tritt, sind stets durch die Verwendung der Originalreihe gekennzeichnet.³⁸⁷ Und auch noch der Schlussappell steht in dem Spannungsfeld von konkreter Handlungsanweisung einerseits und dem Wissen um ihre Vergeblichkeit andererseits und stellt damit eine *„paradoxe Aufforderung zum politischen Handeln im Wissen um die Nicht-Einlösbarkeit der in Angriff genommenen Ziele“*³⁸⁸ dar:

*„Doch bleibt uns ewig (!) aufgegeben, was er heldenhaft versuchte.“*³⁸⁹

³⁸⁶ Krenek (1962): Karl V, S. 226.

³⁸⁷ Vgl.: Rothmaier, Monika: Das Bühnenwerk „Karl V.“ von Ernst Krenek. Eine musikdramatische Untersuchung. Diplomarbeit. Universität Freiburg i. Br., S. 67.

³⁸⁸ Schmidt, Matthias: Zur Dramaturgie von Kreneks Karl V. In: Österreichische Musikzeitschrift, Jg. 55 Nr. 8-9 (2000), S. 27.

³⁸⁹ Krenek (1962): Karl V, S. 230.

4 Schlussbemerkung

Ernst Kreneks 1933 entstandene Oper „Karl V“ ist als eines der zentralen Werke seines Schaffens zu beurteilen -, nicht nur der Selbsteinschätzung des Komponisten nach³⁹⁰. Sie kann sowohl als Ausdruck wie Überwindung seiner persönlichen Schaffenskrise angesehen werden, welche mit der politischen Krise Europas am Vorabend des Zweiten Weltkrieges zusammenfiel und durch diese noch verstärkt wurde. Krenek schuf hier, nachdem er die Zwölftontechnik noch Mitte der 1920er Jahre vehement abgelehnt hatte, sein erstes groß angelegtes dodekaphonisches Werk.

Versucht man die Fülle von Kreneks Publikationen der frühen 1930er zu überblicken, so kann man zu dem Eindruck gelangen, er habe versucht, die für sein weiteres Schaffen so zentrale künstlerische Entscheidung für die Dodekaphonie – Krenek blieb dem Serialismus Zeit seines Lebens verbunden³⁹¹ – besonders gut intellektuell abzusichern. In die gleiche Zeit fallen sein erwachender Patriotismus und sein vehementes Eintreten für den Austrofaschismus. Wie in der vorliegenden Arbeit hinreichend aufgezeigt wurde, beeinflusste dies Wahl und Gestaltung des Opernstoffes von „Karl V“ maßgeblich. Dabei fällt Kreneks Drang nach Synthese auf. So sah er seine politische Gesinnung dieser Jahre als Ausdruck derselben moralischen Grundhaltung an, welche ihm die *„katastrophenhafte innere Entscheidung“*³⁹² für die Zwölftontechnik als unausweichlich erscheinen ließ. Krenek betrieb einigen intellektuellen Aufwand, um diese beiden Entwicklungen seines Lebens als einander entsprechend darzustellen, wie im letzten Kapitel dargelegt wird.

Die vorliegende Arbeit hat es sich zum Ziel gemacht, diesen Versuch der Synthetisierung von Moral, Politik und Kompositionstechnik näher zu beleuchten und die zahlreichen Querbezüge aufzuzeigen. Bei der eingehenden Untersuchung des Werks wurde deutlich, dass eine Auseinandersetzung mit Kreneks „Karl V“ ohne die Miteinbeziehung der politischen Dimension kaum sinnvoll erscheint. Gleichzeitig werden mit dem Scheitern Karls jedoch in der Oper selbst die Grenzen

³⁹⁰ Vgl.: S. 7, Anm. 2.

³⁹¹ Vgl.: Taggatz, Christoph: Gesang des Greises. Ernst Krenek und die historische Notwendigkeit des Serialismus. Ernst Krenek Studien Band 4, Hg. von Florian Schönwiese für die Ernst-Krenek-Institut-Privatstiftung, Edition Argus, Schliengen 2008.

³⁹² Krenek, Ernst: Arnold Schönberg. In: Wiener Zeitung, Jg. 231/251 (9. September 1934), Sonntagsbeilage S. 1.

einer universalistischen Weltsicht aufgezeigt. So zeigt sich uns Kreneks „Karl V“ letztlich als ein zutiefst politisches Werk, das mit dem Mittel der alles in Frage stellenden Reflexion gleichzeitig über seinen politischen Charakter hinausgreift.

5 Bibliographie

5.1 Primärliteratur

(o.V.): Allgemeiner deutscher Katholikentag. Wien 1933, Verlag des Katholikentagkomitees, Wien 1934

(o.V.): Änderung im Novitätenplan der Staatsoper. In: Österreichische Abendzeitung, Jg. 2/15 (19.1.1934), S. 5

(o.V.): Österreichs Filmindustrie gleichgeschaltet. In: Die neue Welt, Jg. 9/446 (12.3.1935), S. 2

(o.V.): Ein österreichischer Protest gegen die Bücherverbrennungen in Berlin. In: Reichspost, Jg. 40/128 (9.5.1933), S. 4

(o.V.): Informationsdienst der vaterländischen Front, 23.11.1934

(o.V.): Keine Aufführung von „Karl V“ in der Staatsoper. In: Die Reichspost, Jg. 41/15 (17.1.1934), S. 9

(o.V.): Merkwürdiges aus der Staatsoper. In: Österreichische Abendzeitung, Jg.2/3 (4. Januar 1934), S. 5

(o.V.): Österreichs Sendung. Unseres Vaterlandes Schicksalsweg. Schriftreihe des Österreichischen Heimatdienstes, Wien 1933

(o.V.): Unser Staatsprogramm. Führerworte. Bundeskommissariat für Heimatdienst, Wien 1935

(o.V.): Verschiebung der Krenek-Premiere in der Staatsoper. In: Neue Freien Presse. Nr 24908 A (17.1.1934), S. 3

(o.V.): Zur Novitätenwahl der Staatsoperndirektion. In: Österreichische Abendzeitung, Jg. 2/6 (9. Januar 1934), S. 5

Adorno, Theodor W.: Atonales Intermezzo? In: Musikblätter des Anbruch Jg. 11 (1929), S. 187-193.

Adorno, Theodor W.: Zur Zwölftontechnik. In: Anbruch Jg. 11/7/8 (1929), abgedruckt in: Krenek/Adorno (1974), S. 167-173

Adorno, Theodor W.: Reaktion und Fortschritt. In: Anbruch Jg. 12/6 (1930), S.191-195, abgedruckt in: Krenek/Adorno (1974), S. 174-180

Adorno, Theodor W.: Zur gesellschaftlichen Lage der Musik (1932). In: Adorno, Theodor W.: Gesammelte Schriften Band 18 – Musikalische Schriften V, hrsg. von R. Tiedermann und K. Schultz, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1984, S. 729-777

Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. In: Adorno, Theodor W.: Gesammelte Schriften Band 7, hrsg. von R. Tiedemann und K. Schultz, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1984

Adorno, Theodor W.: Philosophie der Neuen Musik. In: Adorno, Theodor W.: Gesammelte Schriften Band 12, Frankfurt/Main, 1975

Adorno, Theodor W.: Bürgerliche Oper. In: Gesammelte Schriften Band 16: Musikalische Schriften I – III, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1978, S. 24-39

Benjamin, Walter: Ursprung des deutschen Trauerspiels. In: Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Band I/I, Abhandlungen. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974, S. 203-430

Casella, Alfredo: Scarlattiana. In: Musikblätter des Anbruch Jg. 11 (1929), S. 26-28

Claudel, Paul: Le drame et la musique. In: Le livre de Christophe Colomb, Gallimard 1935, S. 9-37

Dollfuß, Engelbert: Dollfuß an Österreich. Eines Mannes Wort und Ziel. Herausgegeben von Edmund Weber, Wien 1935

Erdmann, Eduard: Begegnungen mit Eduard Erdmann. Herausgegeben von Christoph Bitter und Manfred Schlösser, Darmstadt 1968

Fey, Emil: Österreichs Aufstieg und Kampf. Schriftreihe des Österreichischen Heimatdienstes, Wien 1933

Hantsch, Hugo: Österreichische Staatsidee und Reichsidee. In: Der katholische Staatsgedanke. Bericht über die katholisch-soziale Tagung der Zentralstelle des Volksbundes der Katholiken Österreichs am 29. und 30. April 1934 in Wien, Wien 1934, S. 59-68.

Hantsch, Hugo: Österreichische Staatsidee und Reichsidee. In: Österreichische Rundschau- Land – Volk – Kultur, Jg. 1/1 (1934), S. 6-15

Helsing, A. van: Othmar Spanns „organische“ Staatslehre. In: Der christliche Ständestaat, Jg. 1/50, (18.11.1934), S. 7-10

Helsing, A. van: Othmar Spanns Ganzheitslehre. In: Der christliche Ständestaat, Jg. 1/49, (11.11.1934), S. 4-7

Henz, Rudolf: Festliche Dichtung. Gesammelte Sprüche und Spiele. In: Schriften für den Volksbildner, Heft 3, Österreichischer Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst, Wien 1935

Hudal, Alois (Hg.): Der Katholizismus in Österreich. Sein Wirken, Kämpfen und Hoffen. Innsbruck 1931

Klotz, Anton: Sturm über Österreich. Herausgegeben vom Bundesministerium für Propaganda, Wien 1934

Kraus, Karl: AAC-FACKEL, Online Version: "Die Fackel. Herausgeber: Karl Kraus, Wien 1899-1936" Hg. von AAC - Austrian Academy Corpus, AAC Digital Edition Nr. 1, URL: <http://www.aac.ac.at/fackel> (21.06.2012)

Krauss, Clemens: Kreneks „Karl V“ wird gespielt. In: Neues Wiener Journal, Jg. 42/14424 (18.1.1934), S. 19

Krenek, Ernst: Musik in der Gegenwart. Vortrag gehalten am 19. Oktober 1925 auf dem Kongress für Musikästhetik in Kahrlsruhe. In: Heinsheimer, Hans/ Stefan, Paul (Hg.): 25 Jahre Neue Musik. Jahrbuch 1926 der Universaledition, Wien – Leipzig – New York 1926, S. 43-59

Krenek, Ernst: Zu Casellas Aufsatz „Scarlattiana“. In: Musikblätter des Anbruch Jg. 11 (1929), S. 79-80

Krenek, Ernst: Freiheit und Technik. „Improvisatorischer Stil“. In: Anbruch Jg. 11/7-8 (1929), abgedruckt in: Krenek/Adorno (1974), S. 161-166

Krenek, Ernst: Opernerfahrung. In: Musikblätter des Anbruch, Jg. 11/6 (Juni 1929), S. 233-237

Krenek, Ernst: Fortschritt und Reaktion. In: Musikblätter des Anbruch Jg. 12/6 (1930), S.196-200, abgedruckt in: Krenek/Adorno (1974), S. 181-186

Krenek, Ernst: Darius Milhaud (1930). In: Krenek, Ernst: Zur Sprache gebracht. Essays über Musik. Herausgegeben von Friedrich Saathen, Albert Langen/ Georg Müller, Regensburg 1958, S. 84-90

Krenek, Ernst: Ist Oper heute noch möglich? (1930). In: Krenek, Ernst (1958): Zur Sprache gebracht. S. 209-223

Krenek, Ernst: Zu Brechts Anmerkungen „Zur Soziologie der Oper“ (1930). In: Krenek / Gubler (1989), S. 98-100

Krenek, Ernst: Heimatgefühl. In: Gesänge des späten Jahres. Liederzyklus op. 71 (1931)

Krenek, Ernst: Meditation in der Morgendämmerung. In: Frankfurter Zeitung, 29.6.1931, Frankfurt am Main. Gedruckt in: Krenek, Ernst: In der Zwiespalt Zeiten. Schriften eines unbekannten Bekannten. Herausgegeben von Riegler, Martina/ Rudolph, Marie-Therese/ Schönwiese, Florian, Braunmüller Verlag, Wien 2012, S. 117-121

Krenek, Ernst: Neue Humanität und alte Sachlichkeit. In: Neue Schweizer Rundschau, 04.04.1931. In: Krenek (1958) Zur Sprache gebracht, S. 105-120

Krenek, Ernst: Von der Aufgabe, ein Österreicher zu sein. In: Die Freyung (Wien) Jg. 2/2, (April 1931), S. 15-19

Krenek, Ernst: Wiens geistige Situation. In: Frankfurter Zeitung, 19.6.1931, abgedruckt in: Krenek / Gubler, Friedrich (1989), S. 117-118

Krenek, Ernst: Der Verwesung lieber als der Freiheit. In: 23 - Eine Wiener Musikzeitschrift, Nr. 5, (1.Juli 1932), S. 2-9

Krenek, Ernst: Forderung auch an diese Zeit: Freiheit des menschlichen Geistes. In: Musikblätter des Anbruch, Jg. 14/1 (1932) S. 1-6

Krenek, Ernst: Das Weltbild der Musik, Vortrag gehalten am 3.11.1932 in der Sozialdemokratischen Kunststelle, Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Teilnachlass Ernst Krenek, ZPH 291, Archivbox 2, Sig. 1.9.2.16

Krenek, Ernst: Italien heute. In: Musikblätter des Anbruch, Jg. 15/6-7 (1933), S. 73-76

Krenek, Ernst: Studien zu meinem Bühnenwerk *Karl V.* (1933). In: Musik-Konzepte, Heft 39/40 „Ernst Krenek“, Oktober 1984, S. 20-33

Krenek, Ernst: Karl V. Zur dramatischen Gestaltung des Werks, unveröffentlichtes Typoskript (1933-35), Ernst Krenek Institut Privatstiftung. Siehe Anhang 6.2, S. 120f.

Krenek, Ernst: Zu einigen Thesen des Herrn Dr. Goebbels. In: 23 - Eine Wiener Musikzeitschrift, Nr. 11/12 (30. Juni 1933) S. 1-6

Krenek, Ernst: Ansprache zum 1. Abend des Österreichischen Studios am 25.10.1934. In: Der Auftakt XIV, H.11/12 (November/Dezember 1934)

Krenek, Ernst: Arnold Schönberg. In: Wiener Zeitung, Jg. 231/251 (9. September 1934), Sonntagsbeilage S. 1

Krenek, Ernst: Aufbauendes in: 23 - eine österreichische Musikzeitschrift, Nr. 17/19 (15. Dezember 1934), S. 31-34

Krenek, Ernst: Bemerkungen zum „österreichischen Menschen“. In: Wiener Zeitung, 232/111 (21.4.1934), Osterbeilage S. 1-3

Krenek, Ernst: Blubo-Sektion Österreich. In: 23 - Eine Wiener Musikzeitschrift, Nr. 17/19 (15. Dezember 1934) S. 39-44

Krenek, Ernst: Der Dichter Joseph Roth. In: Der christliche Ständestaat, Jg.1/59 (9.12.1934) S. 8-9

Krenek, Ernst: Die Blubo-Internationale. In: 23 - Eine Wiener Musikzeitschrift, Nr. 17/19 (15. Dezember 1934) S. 19-24

Krenek, Ernst: Die Musik in der berufsständischen Ordnung. In: Musikblätter des Anbruch, Jg. 16/ 6 (1934) S. 113-118

Krenek, Ernst: Entwurf für einen österreichischen Film. Gargallen, Galtür, 7.1.1934 – 8.1.1934, Manuskript, Wienbibliothek (ZPH 291, Archivbox 1, 1.3.2.4.)

Krenek, Ernst: Erfahrungen mit dem Zwölftonsystem (1934), abgedruckt in: Krenek (1958): Zur Sprache gebracht, S. 158-161

Krenek, Ernst: Freiheit und Verantwortung. In: 23 - Eine Wiener Musikzeitschrift, Nr.14 (Ende Februar 1934), S. 10-11.

Krenek, Ernst: Karl Kraus und Arnold Schönberg. In: 23 - Eine Wiener Musikzeitschrift, Nr.15/16 (25.10.1934) S. 1-4

Krenek, Ernst: Konservativ und radikal. In: Wiener Zeitung 231/56 (25. Februar 1934), Sonntagsbeilage S. 1-2

Krenek, Ernst: Neue Kunst im Neuen Staat. In: Der Christliche Ständestaat, I/25 Mai 1934, S. 9-12

Krenek, Ernst: Österreich. In: Musikblätter des Anbruch, Jg. 16/1-2 (1934), S. 1-2

Krenek, Ernst: Ravag-Sendung und Österreichische Sendung. In: 23 - Eine Wiener Musikzeitschrift, Nr. 15/16 (25. Oktober 1934) S. 18-24

Krenek, Ernst: Über die Volksverbundenheit der Kunst. In: Wiener Zeitung, Jg. 231/139 20.5.1934, Pfingstbeilage, S. 1-2

Krenek, Ernst: Zur Idee eines ‚Studios‘ für zeitgenössische Musik. In: 23 - Eine Wiener Musikzeitschrift, Nr. 15/16 (25. Oktober 1934) S. 9-14

Krenek, Ernst: Zur Situation der internationalen Gesellschaft für Neue Musik. In: Musikblätter des Anbruch, Jg.16/3 (1934) S. 41-44

Krenek, Ernst: Der Weg nach Österreich / Vorwort zu einem geplanten Sammelband mit Aufsätzen Kreneks, dessen Publikation für 1935 im Reinholdverlag geplant war, aber nicht zustande kam. Typoskript mit handschriftlichen Anmerkungen, Wienbibliothek (ZPH 291, Archivbox 2, 1.7.2.7.)

Krenek, Ernst: Eau de Vichy auf unsere Mühle. In: 23 – Eine Wiener Musikzeitschrift, Nr. 22/23 (10. Oktober 1935), S. 22-29

Krenek, Ernst: Kunstpolitik im neuen Österreich, Vortrag Bezirksstelle Wieden der V.F., Wien, 14.05.1935, Wienbibliothek (ZPH 291, Archivbox 2, 1.9.2.8.)

Krenek, Ernst: Künstlerische und wissenschaftliche Geschichtsbetrachtung (1935). In: Krenek (1958): Zur Sprache gebracht, S. 175-196

Krenek, Ernst: Neue Wege der Musik im Drama. In: Schweizerische Musikzeitung und Sängersblatt, Jg. 75/22 (15.11.1935), S. 697-701

Krenek, Ernst: Soziologische Betrachtungen / Vorwort zu einem geplanten Sammelband mit Aufsätzen Kreneks, dessen Publikation für 1935 im Reinholdverlag geplant war, aber nicht zustande kam. Typoskript mit handschriftlichen Anmerkungen, Wienbibliothek (ZPH 291, Archivbox 2, 1.7.2.5.)

Krenek, Ernst: Soziologische Kunstbetrachtung, Vortrag an der Volkshochschule Ottakring, 9.10.1935, Manuskript, Wienbibliothek (ZPH 291, Archivbox 2, 1.9.2.7.)

Krenek, Ernst: Zwischen Blübe und Asphalt. In: Der christliche Ständestaat Jg.2/22 (2.6.1935) S. 520-521

Krenek, Ernst: Erinnerung an Karl Kraus. In: 23 - Eine Wiener Musikzeitschrift, Nr. 28/30 (10. November 1936), S. 1-16

Krenek, Ernst: Von der Würde der abendländischen Musik (1936), abgedruckt in: Krenek (1958): Zur Sprache gebracht, S. 200-208

Krenek, Ernst: Vorbemerkung zur Lesung „Karl V“ in Graz am 3. Februar 1936. In: Musik-Konzepte, Jg. 39/40 (1984) „Ernst Krenek“, S. 35-37

Krenek, Ernst: Über Neue Musik. Sechs Vorlesungen zur Einführung in die theoretischen Grundlagen. Verlag der Ringbuchhandlung, Wien 1937

Krenek, Ernst: Selbstdarstellung. Atlantis Verlag Zürich, 1948

Krenek, Ernst: Zur Sprache gebracht. Essays über Musik. Herausgegeben von Friedrich Saathen, Albert Langen/ Georg Müller, Regensburg 1958

Krenek, Ernst: Karl V. Bühnenwerk mit Musik in zwei Teilen. In: Spectaculum. Texte moderner Opern, hrsg. von Hans Heinz Stuckenschmidt, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1962, S. 201-230

Krenek, Ernst: A composer's influences. In: Perspectives of New Music. 3/1 (1964), 36-41

Krenek, Ernst/ Adorno, Theodor W.: Theodor W. Adorno und Ernst Krenek – Briefwechsel. Herausgegeben von Wolfgang Rogge, Suhrkamp, Frankfurt 1974

Krenek, Ernst: Erinnerungen an die Entstehung meiner Oper „Karl V.“ vor 45 Jahren. In: Programmheft des Staatstheaters Darmstadt 1978, Nr.19.

Krenek, Ernst: Vom Geiste der geistlichen Musik. In: Sagittarius, Jg. 3 (1979), S. 17-28.

Krenek, Ernst / Maurer-Zenck, Claudia: Der verletzliche Komponist. In: Kolleritsch, Otto (Hg.): Ernst Krenek. Studien zur Wertungsforschung. Universal Edition Wien Graz, 1982, S. 15ff

Krenek, Ernst: Wie es zu *Karl V* kam und wie es mit *Karl V* ging. In: Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins, 86-88 (1982-84), S. 21-28

Krenek, Ernst/ Gubler, Friedrich T.: Der hoffnungslose Radikalismus der Mitte. Briefwechsel Ernst Krenek-Friedrich T. Gubler 1928-1939. Herausgegeben von Claudia Maurer-Zenck, Böhlau Verlag 1989

Krenek, Ernst: Von Kakanien zur Waldheimat. In: Das jüdische Echo. Europäisches Forum für Kultur & Politik. Jüdische Akademiker Österreichs und Vereinigung jüdischer Hochschüler Österreichs, Wien 1990. Gedruckt in: Krenek, Ernst: In der Zeiten Zwiespalt. Schriften eines unbekannten Bekannten. Herausgegeben von Riegler, Martina/ Rudolph, Marie-Therese/ Schönwiese, Florian, Braunmüller Verlag, Wien 2012, S. 9-15

Krenek, Ernst: Im Atem der Zeit. Erinnerungen die Moderne. Diana Taschenbuchverlag/Heyne Verlag, München 1999

Krenek, Ernst: In der Zeiten Zwiespalt. Schriften eines unbekannten Bekannten. Herausgegeben von Riegler, Martina/ Rudolph, Marie-Therese/ Schönwiese, Florian, Braunmüller Verlag, Wien 2012

Lechtaler, Joseph: Zur musikalischen Programmgestaltung. In: Monatsschrift für Kultur und Politik, Jg. 1 (1936), S. 841-844

Reich, Wilhelm: Österreichisches Studio. In: 23 – eine Wiener Musikzeitschrift, Nr. 17/18 (15.12.1934)

Schuschnigg, Kurt: Ansprache anlässlich des ersten Kulturappells der Vaterländischen Front. In: Kulturdienst, Heft 2, Juli 1935

Schuschnigg, Kurt: Die Sendung des deutschen Volkes im Abendlande. In: Allgemeiner deutscher Katholikentag (1934), S. 59-64

Webern, Anton: Der Weg zur neuen Musik. Hrsg. von Willi Reich, Wien 1960

5.2 Sekundärliteratur

Amann, Sirikit M.: Kulturpolitische Aspekte im Austrofaschismus unter besonderer Berücksichtigung des Bundesministeriums für Unterricht. Dissertation. Universität Wien 1987

Anzenberger, Werner: Absage an eine Demokratie. Karl Kraus und der Bruch der österreichischen Verfassung 1933/1934. Leykam Verlag, Graz 1997

Berger-Waldenegg, Georg Christoph: Das große Tabu! Historiker-Kontroversen in Österreich nach 1945 über die nationale Vergangenheit. In: Elvert, Jürgen / Krauß, Susanne (Hg.): Historische Debatten und Kontroversen im 19. und 20. Jahrhundert. Jubiläumstagung der Ranke-Gesellschaft in Essen 2001 (HMRG-Beiheft, 46), Wiesbaden/Stuttgart 2003, S. 143ff

Brandi, Karl: Kaiser Karl V. Werden und Schicksal einer Persönlichkeit und eines Weltreiches. München 1937-1941, Band 1

Dahlhaus, Carl: Ernst Krenek und das Problem des musikalischen Sprachwechsels. In: Kolleritsch (1982), S. 36-46

Dunzinger, Christian: Staatliche Eingriffe in das Theater von 1934 – 1938 als Teil austrofaschistischer Kulturpolitik. Diplomarbeit. Universität Wien 1995

Erler, Karin: Die Auswirkungen der Kultur- und Pressepolitik auf die Theaterkritik im Austrofaschismus. Diplomarbeit. Universität Wien 2001

Forster, Meret: Reflexe kultureller Modernisierung. Ernst Kreneks Radikalismus der Mitte und der Einfluss von Karl Kraus 1928-1938. Europäische Hochschulschriften, Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur, Band 1886, Frankfurt am Main 2004

Goldinger, Walter (Hg.), Protokolle des Klubvorstandes der Christlich-Sozialen Partei 1932 - 1934, Wien 1980

Gößwein, Johanna: Tonfilm – Theater – Tanz. Kulturpolitik im Ständestaat und Dritten Reich aus dem Blickwinkel einer Wiener Musik- und Theaterzeitung. Diplomarbeit. Universität für Musik und darstellende Kunst 2005

Gruber, Gernot / Schmidt, Matthias: Musik im österreichischen Ständestaat. Ein Projekt. In: Bauer, Ingrid / Embacher, Helga / Hanisch, Ernst / Lichtblau, Albert / Sprengnagel, Gerald (Hg.): >kunst>kommunikation>macht. Sechster Österreichischer Zeitgeschichtetag 2003. Studienverlag, Innsbruck 2004, S. 317-320

Habrich, Matthias: „Kehraus um St. Stephan“ von Ernst Krenek – eine historische, musikalische und textliche Auseinandersetzung. Diplomarbeit. Universität Wien 2010

Haider-Pregler, Hilde / Reiterer, Beate (Hg.): Verspielte Zeit. Österreichisches Theater der dreißiger Jahre, Picus Verlag Wien, 1997

Hanisch, Ernst: Der politische Katholizismus als ideologischer Träger des „Austrofaschismus“. In: Tàlos/Neugebauer (2005), S. 68-86

Haselböck, Lukas: Zwölftonmusik und Tonalität. Zur Vieldeutigkeit dodekaphoner Systeme. Habilitationsschrift im Fach Musikwissenschaft an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien 2005, Laaber Verlag 2005

Holzbauer, Robert: Ernst Karl Winter (1895-1959). Materialien zu seiner Biographie und zum konservativ-katholischen politischen Denken in Österreich 1918-1938. Dissertation. Universität Wien 1992

Jagschitz, Gerhard: Der Putsch. Die Nationalsozialisten 1934 in Österreich. Verlag Styria, Graz/Wien/Köln, 1976

Jarka, Horst: Zur Literatur- und Theaterpolitik im „Ständestaat“. In: Kadrnoska, Franz (Hg.): Aufbruch und Untergang. Österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938. Wien/München/Zürich 1981

Kohler, Alfred: Auf der Suche nach dem Opernstoff „Karl V“. Ernst Krenek als Literat und politischer Journalist. In: Österreichische Musikzeitschrift, Jg. 55 Nr. 8-9 (2000), S. 30-33.

Kolleritsch, Otto (Hg.): Ernst Krenek. Studien zur Wertungsforschung. Universal Edition Wien Graz, 1982

Königseder, Angelika: Antisemitismus 1933-1938. In: Tàlos/Neugebauer (2005), S. 54-67

Kremsmair, Josef: Der Weg zum österreichischen Konkordat von 1933/34. VWGÖ, Wien 1980

Lasinger, Maria Margarethe: „Die Pause“ und andere Kulturzeitschriften zur Zeit des Austrofaschismus. Diplomarbeit. Universität Wien 1995

Liegler, Leopold: Karl Kraus und sein Werk, Wien 1920

Lipp, Barbara: Von kulturpolitischen Metaphern der Dollfuß-Schuschnigg-Diktatur zur Funktionalität in der Identitätskonstruktion der Nachkriegsjahre. Diplomarbeit. Universität Wien 2008

Maass, Sebastian: Dritter Weg und wahrer Staat. Othmar Spann – Ideengeber der konservativen Revolution. Regin-Verlag, Kiel 2010

Maderthaner, Wolfgang: Legitimationsmuster des Austrofaschismus. In: Der Führer bin ich selbst. Engelbert Dollfuß – Benito Mussolini. Briefwechsel. Löcker, Wien 2004

Maimann, Helene / Mattl, Siegfried: Die Kälte des Februar. Österreich 1933-1938. Wien 1984

Maurer-Zenck, Claudia: Die Auseinandersetzung Adornos mit Krenek. In: Kolleritsch, Otto (Hg.): Adorno und die Musik. Studien zur Wertungsforschung. Universal Edition, Graz 1979, S. 227-239

Maurer-Zenck, Claudia: Unbewältigte Vergangenheit: Kreneks „Karl V“ in Wien. Zur nicht bevorstehenden Wiener Erstaufführung. In: Die Musikforschung, Jg.32/3 (1979) S. 273-288

Maurer-Zenck, Claudia: Krenek – ein Komponist im Exil. Lafite Verlag, Wien 1980

Maurer-Zenck, Claudia: Gewissheit und Zweifel. „Christophe Colombe“ und „Karl V“. In: Österreichische Musikzeitschrift, Jg. 55 Nr. 8-9 (2000), S. 19-21

Mayer-Hirzberger, Anita: „...ein Volk von alters her musikbegabt“. Der Begriff „Musikland Österreich“ im Ständestaat. In: Permoser, Manfred (Hg.): Musikkontext. Studien zur Kultur, Geschichte und Theorie der Musik, Band 4, Verlag Peter Lang, Frankfurt am Main, 2008

Metzger, Heinz-Klaus: Plus Ultra. Notizen zu Kreneks Karl V. In: Musik-Konzepte, Jg. 39/40 (1984) „Ernst Krenek“, S. 53-66

Mitterecker, Gerd-Peter: Der Publizist Ernst Karl Winter. Diplomarbeit. Universität Wien 1995

Mommsen, Hans: Theorie und Praxis des Österreichischen Ständestaates 1934 bis 1938. In: Norbert Leser (Hg.): Das geistige Leben Wiens in der Zwischenkriegszeit, Wien 1981, S. 174-192

Neugebauer, Wolfgang: Repressionsapparat und -maßnahmen 1933-1938. In: Tàlos/Neugebauer (2005), S. 298-321

Pfoser, Alfred / Renner, Gerhard: „Ein Toter führt uns an!“ Anmerkungen zur kulturellen Situation im Austrofaschismus. In: Tàlos/ Neugebauer (2005), S. 338-356

Plötzeneder, Irene: Die Kulturpolitik des Nationalsozialismus im Bereich von Literatur, Theater und Bildender Kunst und die Auswirkungen auf den Ständestaat. Diplomarbeit. Universität Klagenfurt 1991

Rosenzweig, Alfred [unter dem Pseudonym Alfred Mathis]: A Survey of Opera Between the two World Wars. In: Hinrichsen's Musical Year Book IV – V, 1947/48, S. 85-123

Rothmaier, Monika: Das Bühnenwerk „Karl V.“ von Ernst Krenek. Eine musikdramatische Untersuchung. Diplomarbeit. Universität Freiburg i. Br.

Scheichl, Sigurd Paul: Karl Kraus und die Politik 1892 – 1919. Dissertation. Universität Innsbruck, 1971

Schmidt, Matthias: Fragmente einer Sprache der Musik. Zu Schönbergs „Moses und Aron“ und Kreneks „Karl V“. In: Archiv für Musikwissenschaft, herausgegeben von Hans Heinrich Eggebrecht, Jg. LIII (1996), Franz Steiner Verlag Stuttgart, S. 135-159

Schmidt, Matthias: Theorie und Praxis der Zwölftontechnik. Ernst Krenek und die Reihenkomposition der Wiener Schule, Laaber-Verlag 1998

Schorn-Schütte, Luise: Karl V. Kaiser zwischen Mittelalter und Neuzeit, Verlag H.C.Beck, München 2006

Siegfried, Klaus-Jörg: Universalismus und Faschismus. Das Gesellschaftsbild Othmar Spanns. Wien 1974

Staudinger, Anton: Austrofaschistische „Österreich“-Ideologie. In: Tàlos/Neugebauer (2005), S. 28-53

Staudinger, Anton: Kulturpolitik des Politischen Katholizismus. In: Haider-Pregler, Hilde / Reiterer, Beate (Hg.): Verspielte Zeit. Österreichisches Theater der dreißiger Jahre, Picus Verlag Wien, 1997, S. 34-46

Stewart, John L.: Krenek als Essayist. In: Kolleritsch (1982), S. 56-68

Taggatz, Christoph: Gesang des Greises. Ernst Krenek und die historische Notwendigkeit des Serialismus. Ernst Krenek Studien Band 4, Hg. von Florian Schönwiese für die Ernst-Krenek-Institut-Privatstiftung, Edition Argus, Schliengen 2008

Tàlos, Emmerich / Neugebauer, Wolfgang (Hg.): Austrofaschismus. Politik, Ökonomie, Kultur 1933 – 1938, Lit Verlag, Wien 2005

Tregear, Peter John: Ernst Krenek and the politics of musical style. Dissertation, University of Cambridge, 1999

Tschulik, Norbert: Die verhinderte Uraufführung von Kreneks „Karl V“. In: Österreichische Musikzeitschrift, Jg. 34/3 (1979), S. 121-129

Vasak, Alexandra: Kulturpolitik im Austrofaschismus hinsichtlich der bildenden Künste: Architektur Bildhauerei Malerei. Diplomarbeit. Universität Wien 1996

Volsansky, Gabriele: Die sogenannte „Affaire Wenter“ – Literaturstaatspreisvergabe 1935/1936. Diplomarbeit. Universität Wien 1990

Werba, Robert: Oper im Ständestaat. In: Haider/Pregler (1997), S. 89-105

5.3 Audiovisuelle Quellen

Krenek, Ernst: Karl V. (2008). Laufenberg, Uwe Eric (Regie), DVD-Produktion der Bregenzer Festspiele 2008, Hg. von CAPPRICCIO und ORF

Krenek, Ernst: Karl V. (1980). Albrecht, Gerd (Dirigent), Hg. von den Salzburger Festspielen, Audio-CD, ORFEO International Music GmbH, München 2000

Krenek, Ernst: Lieder. Gesänge des späten Jahres op. 71, Durch die Nacht op. 67 (1999/2000). Himmelheber, Liat (Mezzosopran); Sturludóttir, Hanna Dóra (Sopran), Audio-CD, ORFEO International Music GmbH, München 2004

6 Anhang

6.1 **Karl V, Op.73 (1933) - Bühnenwerk mit Musik in zwei Teilen - Zusammenfassung der Handlung**

Erster Teil:

1558, im Kloster San Geronimo de Yuste in Estremadura, Spanien.

Karl, der seit seiner Abdankung zwei Jahre zuvor zurückgezogen in dem Kloster lebt, erhält durch einen Boten die Nachricht, dass die deutschen Kurfürsten seinen Entschluss, das Kaiseramt niederzulegen, akzeptieren. Seine Erleichterung hält nicht lange an, denn Gottes Stimme ertönt und gemahnt ihn der ihm zugedachten Aufgabe: Die Welt im christlichen Glauben zu vereinen. Bald, so tönt es, werde Gottes Gericht Karls Handeln und seinen Entschluss zur Abdankung prüfen. Erschüttert ruft Karl nach dem jungen Mönchen Juan de Regla, um in der Beichte seines Lebens sein Gewissen zu erforschen. Eine Serie von Rückblicken folgt, fortwährend kommentiert und diskutiert von Karl und seinem Beichtvater.

Karls Jugend.

Karl trifft auf seine geisteskranke Mutter Juana. Sie erkennt ihn nicht und hält ihn stattdessen für seinen verstorbenen Vater. In dem Apfel, den sie Karl aufdrängt, ist ein Wurm, Juana sieht darin ein Symbol für ihr unglückliches Leben.

Karl sinniert über sein Leben, das er von dem inneren Konflikt zwischen Tatendrang und passiver Gelähmtheit charakterisiert sieht.

Reichstag zu Worms.

Karl trifft auf Luther, neben Franz von Frankreich sein wichtigster Gegenspieler. Obgleich Karl die Möglichkeit hat, ihn zu verhaften, bleibt er seinem Versprechen treu und gewährt Luther freies Geleit. Der junge Mönch Juan wirft ihm das schwer vor, Karl reagiert ausweichend und verweist auf die zeitgleiche Bedrohung von französischer Seite.

Feldzug gegen Franz von Frankreich in Italien.

In festlichem Glanz nimmt König Franz von Frankreich Abschied, um in Italien gegen Karl ins Feld zu ziehen. Karl fühlt sich insgeheim von Franz' genießerischem und von Leichtigkeit geprägtem Lebensstil angezogen, Krieg gegen ihn führen zu müssen, schmerzt ihn. Bei Pavia gerät Franz in die Gefangenschaft von Karls Truppen. Um freizukommen, hetzt er den türkischen Sultan Soliman gegen Karl auf. Der Kaiser wird aber noch von anderer Seite her bedrängt: er kann die deutschen Söldnerheere in Italien nicht ausbezahlen, die Landsknechte werden unruhig und drohen mit Plünderungen und Brandschatzungen. Juan fragt Karl, ob er nicht die Möglichkeit gehabt habe, mit den unendlichen Reichtümern aus den amerikanischen Kolonien den Krieg zu beenden.

Sevilla, Spanien.

Pizarro kehrt von seinen Reisen nach Amerika mit unermesslichen Reichtümern und Sklaven heim. Das Volk jubelt, nur Karl ist entsetzt ob des Blutes und des Leides der fremden Völker, das an all dem Gold klebt. „*Indem es unserm Kampf wider die Ungläubigen dient, wird es entschönt!*“³⁹³ verkündet er. Doch Karls Vision

³⁹³ Krenek, Ernst: Karl V. Bühnenwerk mit Musik in zwei Teilen. Musik Ernst Krenek. In:

eines völkerübergreifenden Universalreiches bedeutet dem Volk nichts, nationalistische Tendenzen erwachen. „Was ist uns das große, ferne Reich? Spanien ist uns nah!“³⁹⁴ In der Nacht wird das kaiserliche Lagerhaus geplündert, die Schätze werden geraubt. Juan ist entsetzt, doch gleichzeitig ist auch er von nationalistischen Gefühlen erfüllt: „Spanien über alles!“³⁹⁵ Karl kontert: „Gott über alles!“³⁹⁶

Spanien, am Hofe Karls.

Franz von Frankreich wurde inzwischen nach Spanien gebracht, wo er alle Verhandlungsversuche und Friedensangebote Karls zurückweist. Ein Fluchtversuch in Verkleidung schlägt fehl. Franz erfreut sich höchster Beliebtheit bei den Damen der spanischen Aristokratie, die von seiner Eleganz und seinem Charme betört sind. Unter ihnen findet sich auch Eleonore, Karls Schwester. Er gibt Eleonore Franz zur Frau und hofft, damit sei die Lösung gefunden und dauerhafter Frieden mit Frankreich erreicht. Franz sieht in seiner Hochzeit mit Eleonore jedoch nichts weiter als ein Mittel zum Zweck seiner Freilassung und auch von Karls politischen Vorstellungen lässt er sich weiterhin nicht überzeugen. Die Türken bedrohen die Küste Spaniens und die Situation in Italien wird immer gespannter.

Rom, Italien.

Der Führer der deutschen Landsknechte in Italien wird bei Papst Clemens VII vorstellig und stellt ihm ein Ultimatum, doch der Papst ist nicht bereit, für die hungrigen Söldnerheere zu zahlen. Ungehemmt fallen die Landsknechte über die Stadt her, richten Verwüstung unglaublichen Ausmaßes an (der berühmte Sacco di Roma 1527). Der Papst verflucht Karl.

Tunis, Schlacht gegen die Türken.

Karl gelingt es, Tunis zu erobern. Vier Geister erscheinen: Der Fluch, der Geist der Leichtigkeit und der Anmut, der Geist des völkischen Stolzes und der Geist des Leides.

Karl versöhnt sich mit dem Papst und wird von ihm zum Kaiser gekrönt. Er kehrt zurück nach Spanien, wo er seine Frau Isabella im Sterben liegen findet. Trauer und Verzweiflung erfassen ihn, sein persönliches Leid wird kontrapunktiert von den Vorwürfen der Ketzer, die er hat einsperren lassen und deren Klagen nun sein Gewissen quälen. Karl bricht zusammen. Man ruft einen Arzt.

Zweiter Teil:

Kloster San Geronimo de Yuste in Estremadura, Spanien.

Francisco de Borgia, ein einflussreicher Jesuit, Juan und andere Mönche umringen den bewusstlosen Karl. Juan äußert Mitleid für Karl, doch Francisco untersagt es ihm: „Kann es denn in menschlichen Bereichen eine Grenze geben, wo göttliches Maß versagt?“³⁹⁷

Stuckenschmidt, Hans Heinz: *Spectaculum. Texte Moderner Opern*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1962, S. 208.

³⁹⁴ Krenek, Ernst (1962): Karl V, S. 208.

³⁹⁵ Krenek, Ernst (1962): Karl V, S. 208.

³⁹⁶ Krenek, Ernst (1962): Karl V, S. 209.

³⁹⁷ Krenek, Ernst (1962): Karl V, S. 218.

Schmalkaden, Deutschland.

Moritz von Sachsen und die protestantischen Fürsten planen ihr Vorgehen gegen Karl. Auch Luther ist unter ihnen, er zweifelt, doch kann er die Ideen, die er in die Welt setzte, nicht mehr aufhalten: *„Ich habe nicht mehr die Kraft, sie von dem eitlen Wahn zurückzuhalten; auf falsche Bahn gerät mein Werk“* ³⁹⁸

Kloster San Geronimo de Yuste in Estremadura, Spanien.

Karls Schwester Eleonore erscheint. Sie erinnert sich an ihre unglücklich Ehe mit dem flatterhaften Franz und an einen Zwischenfall mit Karl, der auf der Durchreise am Hofe Franz' einkehrte. Bezaubert von der vorherrschenden Stimmung von Eleganz, Lust und Leichtigkeit versuchte Karl, sich einer der Maitressen von Franz zu nähern. Ein wilder Streit zwischen den Herrschern entflammte. Karl erwacht. Das schlechte Gewissen quält ihn auch noch am Totenbett, weil bei der Auseinandersetzung Wollust der wahre Grund der vorgeschützten Rachegefühle für seine betrogene Schwester war. Eleonore versucht ihn zu beruhigen, die Geistlichen sind entsetzt.

Deutschland.

Karl versucht, gegen die Protestanten in Deutschland vorzugehen, jedoch zu spät. Nur scheinbar kann er sie schlagen, denn Moritz von Sachsen betrügt ihn und wechselt die Seiten. Der Chor stimmt nationalistische Siegeslieder an: *„Hörst du nicht die Trommel geh'n, durch das ganze deutsche Land? Siehst du nicht die Fahnen weh'n, näher schon am Alpenrand?“*. In letzter Minute bringt sich Karl über die Grenze in Sicherheit.

Der Hofastrologe Solimans sagt das Ende Karls voraus.

In Wien übergibt Karl seine Regierungsgeschäfte seinem Bruder Ferdinand und kündigt seine Abdankung und seinen Rückzug ins Kloster an.

Kloster San Geronimo de Yuste in Estremadura, Spanien.

Am Totenbett wendet sich Karl an die Umstehenden und äußert die Hoffnung, dass *„der Gedanke des christlichen Weltreichs in euch fortlebe und in der ungeheuren Nacht, die jetzt anbricht, dereinst als neues, rettendes Licht entzündet werde.“*, ein unsichtbarer Chor ergänzt: *„Licht von Österreich“* ³⁹⁹. Karl hebt einen Globus und ein Kruzifix zur Versinnbildlichung seiner Mission, doch der Globus zerfällt in seinen Händen, und ein mit protestantischen Lehren beschriebenes Papier fällt heraus. Francisco drängt Karl immer wieder zur Schuldfrage: *„Wie willst du nun entschuldigt sein, da sich so klar erweist, wie wenig du die Macht genützt, die Gottes Gnade dir verlieh'n?“* ⁴⁰⁰. Juan versucht wieder, Karl in Schutz zu nehmen, er verspürt Mitleid mit ihm. Karl windet sich im Todeskampf. Vier Uhren erscheinen: die Uhr der großen Einheit, die Uhr des Amtes, die Uhr des Lebens und die Uhr der Erde. Der Chor der Toten, die durch Karl gestorben sind, erscheint, um ihn abzuholen. Karl stirbt, sein Motto *„Immer weiter!“* auf den Lippen.

Francisco und Juan richten sich in ihrem Schlussappell an das Publikum:

„Mit diesem Mann starb eine Zeit. Unvollendet ist sein Werk. Doch bleibt uns ewig aufgegeben, was er heldenhaft versuchte.“ ⁴⁰¹

³⁹⁸ Krenek, Ernst (1962): Karl V, S. 220.

³⁹⁹ Krenek, Ernst (1962): Karl V, S. 228.

⁴⁰⁰ Krenek, Ernst (1962): Karl V, S. 229.

⁴⁰¹ Krenek, Ernst (1962): Karl V, S. 230.

6.2 Ernst Krenek: Karl V - Zur dramaturgischen Gestaltung des Werkes

ERNST KRENEK

73

"Karl V."

Zur dramatischen Gestaltung des Werkes.

Das Problem, den Stoff des Werkes dramatisch darzustellen, präsentierte von Anfang an zwei Ebenen als Operationsbasis: Einmal die individuelle, indem Karl V. wie jedem anderen Christen die Aufgabe gestellt war, sein Leben als ein gottgefälliges zu gestalten, fuer das Heil seiner Seele zu sorgen und seine Selbstheiligung zu vollziehen. Darüberhinaus hat er aber als geschichtliche Person auch eine ueberindividuelle Aufgabe zu erfuehlen, naemlich die Geschichte innerhalb seines Machtbereiches als Heilsgeschichte zu gestalten, ihrem vorgegebenen heilsgeschichtlichen Sinn moeglichste Realitaet zu verleihen. Also nicht war letzthin entscheidend, ob sein privates Verhalten einer geschichtsfreien sittlichen Norm entsprochen hat, (wie sie fuer die klassische Tragoe die massgebend ist), ob er etwa gegebenes Wort gehalten, beschworene Verhaeltnisse geschaet, eingegangene Verpflichtungen erfuehlt oder sich sonst einer gegebenen Moral konform betragen hat, sondern ob seine Politik richtig war in Bezug auf die Mission, ein christliches Weltreich als Annaeherungswert an die civitas Dei zu errichten oder zu erhalten und zu sichern. Diese Frage stellte sich als eigentliches Thema meines Stueckes dar.

Demnach sind nicht die realen Antithesen, die der Geschichtswert praesentiert, etwa der Gegensatz zwischen Karl und Franz oder zwischen Papsttum und Reformation oder sehnliches - der primaeere Stoff, der die dramatischen Antithesen speist, sondern die im theologischen Sinn beinahe prozessuale Frage nach der Rechtfertigung sowie die geschichtsphilosophische, ob und inwieweit historische Fakten als Beweismaterial in diesem Prozess herangezogen werden koennen, sind das eigentliche vordergruendige Thema meines Stueckes.. Das eigentliche Drama ist der Dialog des Kaisers mit seinem geistlichen Berater, dem er das Fazit seines Lebens zur Beurteilung vorlegt. Die konkreten Vorgeenge erscheinen auf einem zweiten Plan, als Erinnerungsbilder und Illustrationen zu den Rechtfertigungsversuchen des Kaisers. In ihnen spielt Psychologie eine entscheidende Rolle, indem sie fuer das einzelne Faktum stets eine genaue und lueckenlose Motivationskette zu liefern sucht, die es als unausweichlich kausal bedingte Notwendigkeit erscheinen laesst. Die Argumentation des Kaisers laeuft immer auf die Frage hinaus: " Wie haette ich in diesem konkreten Fall unter all den angefuehrten konkreten Voraussetzungen anders handeln koennen?" Er versucht stets, die Geschichte als ein mit Notwendigkeit so und nicht anders Gewordenes darzustellen, um seine Verantwortlichkeit abzuschwaechen waehrend sein Gespraechspartner, der Moench, immer wieder auf die Moeglichkeit hinweist, durch freie Willensentscheidungen das scheinbare Netz der Kausalitaet im Dienste einer von ausserhalb der Geschichte her erteilten Mission zu zerreißen.

Der Gang der Geschichte ist also hier nicht gesehen als eine Summe von Moeglichkeiten fuer den Einzelnen, dem Ideal naeher zu kommen oder den Weg zu verfehlen (wie im idealistischen Drama), sondern er ist erfuehlt von einer ganz konkreten Aufgabe, an deren Loesung der Einzelne mitzuwirken hat. Diese Aufgabe ist insbesondere fuer den Souveranen, der ein Traeger und Erzeuger von Geschichte hat exochen ist die Durchsetzung des christlichen Gedankens, in dessen Zentrum aber wieder die Idee der persoenlichen Verantwortung des Einzelnen vor Gott steht, durch deren Bestehen allein er sich rechtfertigen kann.

So dient einerseits der geschichtliche Tatsachenkomplex, der mit der Person Karls in Verbindung steht, als Prüfstein fuer seine Rechtfertigung, indem untersucht wird, inwieweit er die jedem Menschen uebertragene Aufgabe, fuer das Heil seiner unverlierbaren Einzelseele zu sorgen, vollzogen hat, andererseits aber ist der Inhalt des um seine Person konzentrierten Geschichtsprozesses eben der Kampf um die Weltgeltung der christlichen Idee der personlichen Rechtfertigung, und insofern faellt die Frage, ob der Kaiser seine welt-naemlich heilsgeschichtliche Mission erfuellt habe, zusammen mit der anderen nach dem Masse seiner Selbsteheiligung. Das Trauerspiel seines Lebens besteht nur darin, dass er den Inhalt seiner Mission erst voll erfasst, nachdem er an ihrer Durchfuehrung verzweifelt und die Krone niedergelegt hat. Erst an diesem Ende angelangt, vermag er die auftragerteilende Stimme Gottes deutlich zu vernehmen.

Dadurch dass der Geschichtsstoff nicht einfach vorgefuehrt, sondern gleichzeitig debattiert wird und so die Geschichtsbilder dem Zwang enthoben sind, durch Naturalismus Authentizitaet vorzutauschen, die ihnen nicht zukommt, ja dass sie, als Antworten des Kaisers auf die Frage der Rechtfertigung, keinerlei Realismus aufweisen duerfen, eroeffnete sich der Zugang fuer Musik: als Traegerin der Reflexion, als umhelfende Aura, durch die hindurch der geschichtliche Vorgang deutend betrachtet wird. Dass diese Musik "modern" ist, d.h. dem letzten Stande eines konsequenten kuenstlerischen Denkens Rechnung traegt, hat seinen selbstverstaendlichen Grund darin, dass nur eine solche Musik diesem dialektisch-politischen Drama, in welchem das Historische keinen Platz fuer Zeitkolorit aufzutun adaequat ist, weil nur eine solche Musik, als ganz und gar unsere, Ausdrucksmittel unserer an den historischen Stoff herangebrachten Gedanken sein kann. Den realen Fragen des Raisonneurs nach dem Rechtfertigungswert der Fakten antwortet die in das verallgemeinernde Symbolsystem der Musik gebannte, entwirklichte Tatsachenwelt. Durch die Musik werden die Vorgeenge der Historie ihrer scheinhaften Tatsaechlichkeit entrissen, indem sie ihnen die subjektive Farbe des Bekenners mitteilt; sie werden aber auch objektiviert, indem sie aus der Sphaere der vergeenglichen Einmaligkeit in die Geheimschrift musikalischer Typen transponiert werden, die die Bilder des Lebens wie in einem Zauberspiegel bewahrt. Der transzendenten Frage nach der Rechtfertigung kann eine bindende woertliche Antwort nicht erteilt werden, sie bleibt offen, weil die Gnade, die allein die Spanne zwischen Hier und Dort ueberbrueckt, stumm ist. Auch die Musik antwortet nicht, aber sie spendet der Trauer ueber die Stummheit den Trost des Klanges, in dem das Geheimnis toenend verschlossen ist.

Aus einem unveroeffentlichten Manuskript von 1933-35

EK/GNK

CURRICULUM VITAE

Vor- und Zuname: Sarah Noemi Schulmeister

Geburtsdatum: 31. Mai 1988

Ausbildung: BRG Rahlgasse, 1060 Wien (Matura mit Auszeichnung 2006)

Studium der Musikwissenschaften und Romanistik
(Französisch u. Italienisch) an der Universität Wien (ab 2006)

Erasmus-Auslandsaufenthalt in Italien an der Università degli
Studi di Pavia, Facoltà di Musicologia Cremona (2009)

Hervorragende Englisch- und Italienischkenntnisse,
gute Französischkenntnisse

Klavierunterricht seit 2006, Gesangsunterricht seit 2007

Mitwirkung u. a. bei folgenden Chören: Wiener Singakademie,
Wiener Singverein, Chorus Sine Nomine

Arbeitserfahrung: Produktionsassistentz und Betreuung von Veranstaltungen
der Reihe „Kunst aus der Zeit“ (Bregenzer Festspiele 2008)

Produktionsassistentz bei der Produktion „Rolf Rüdiger sucht
das hohe C“ im Rahmen der Reihe „Musik zum Angreifen“;
Praktikum im Bereich Marketing und Sponsoring
(„Jeunesse – Musikalische Jugend Österreichs“, 2010)

Praktikum bei „Arcana – Festival für Neue Musik“ in St.
Gallen im Gesäuse (2010)

Anstellung bei der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien
(Künstlerisches Betriebsbüro/ Vier Neuen Säle, seit 2011)

Stipendien: Stipendium des Vereins der Freunde der
Musikwissenschaft (2008)

Leistungsstipendium aus den Stiftungen und
Sondervermögen der Universität Wien (2009)

Erasmusstipendium (2009)

Stipendium zur Förderung der Diplomarbeit, vergeben von der
Ernst-Krenek-Institut-Privatstiftung (2012)

Zusammenfassung

Mit seiner 1933 entstandenen dodekaphonischen Oper „Karl V“ schuf Krenek ein inhärent politisches Werk, das tief konservative Geisteshaltung mit radikalen künstlerischen Ausdrucksmitteln vereint. Krenek setzte sich in der Zeit ihrer Entstehung stark für den Austrofaschismus ein, was auch deutlich auf die Konzeption der Oper einwirkte. Dieser Einfluss seines politischen Engagements auf die Wahl und Gestaltung des Opernstoffes wird in der vorliegenden Diplomarbeit analysiert.

Im ersten Teil der zweiteilig angelegten Arbeit wird das konkrete politische Engagement Kreneks für den Austrofaschismus, seine Vision eines „neuen Österreich“ und wie diese Vorstellungen mit der Realität in Konflikt traten in den Blick genommen. Im zweiten Teil wird die Oper „Karl V“ in Hinblick auf weltanschauliche Implikationen untersucht. Dabei werden Libretto und dramaturgische Anlage der Oper wie auch der Einfluss von Karl Kraus und Theodor W. Adorno auf Kreneks Wahl der Zwölftontechnik behandelt. Abschließend wird Kreneks Versuch, Zwölftontechnik und Austrofaschismus als einander entsprechend darzulegen, untersucht.

Abstract

With the dodecaphonic opera “Karl V”, written in 1933, the Austrian composer Ernst Krenek created an inherently political opus, combining a deeply conservative mentality with radical artistic means of expression.

In the time of the opera coming into existence, Krenek strongly supported Austrofascism, the then dominant political movement in Austria. The influence of this political commitment on the opera is analysed in the present master thesis. The first part of the thesis focuses on Krenek’s actual political involvement with Austrofascism, his vision of a “new Austria”, and how these ideas where conflicting with reality. The second part explores the opera “Karl V” with regard to ideological implications. For this purpose, the libretto and dramaturgic construction, as well as the influence of Karl Kraus and Theodor W. Adorno on Krenek’s choice of dodecaphony as an artistic mean of expression, are looked into. Finally, Krenek’s attempt to describe Austrofascism and dodecaphony as two concepts in accordance to each other is being analysed.