

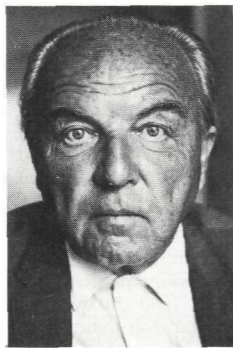
DIE UNBEKANNTE OPER

„KARL V.“ VON ERNST KRENEK

Anmerkungen zum Werk und zur
ersten Schallplatteneinspielung

Von Hartmut Lück

Als Ernst Krenek in den Jahren 1930 bis 1933 seine Oper „Karl V.“ komponierte, stand er musikalisch-ästhetisch an der Spitze der Avantgarde: Nicht nur zählt sein „Karl V.“ neben den etwa zeitgleichen „Moses und Aron“ von Arnold Schönberg und „Lulu“ von Alban Berg zu den ersten zwölftönigen Opern überhaupt, sondern Krenek hatte auch das von ihm selbst verfaßte Libretto als Spiel auf mehreren Zeitebenen dramatur-



gisch geschickt angelegt – reale Szenen wechseln mit Rückblenden, Tagträumen und bewußt fragmentarisch erdachten Einschüben. Zudem war der gewollte Zeitbezug zum aufkommenden Nationalsozialismus unübersehbar. Dennoch lassen die kürzlichen Wiederbelebungsversuche – auch auf der Schallplatte – den Eindruck des Scheiterns aufkommen. Ein Eindruck, der sich aber auch schon beim Stück selbst einstellt.

noch lassen die kürzlichen Wiederbelebungsversuche – auch auf der Schallplatte – den Eindruck des Scheiterns aufkommen. Ein Eindruck, der sich aber auch schon beim Stück selbst einstellt.

Am Staatstheater Darmstadt erfuhr Kreneks „Karl V.“ im Oktober 1978 in einer Inszenierung von Günter Krämer und in den Bühnenbildern von Andreas Reinhardt (unser Foto) einen Wiederbelebungsversuch



DIE UNBEKANNTE OPER

Ernst Krenek war 1930, als der Wiener Opernchef Clemens Krauss ihm den Auftrag für eine Oper erteilte, bereits ein angesehener, ja auch ökonomisch erfolgreicher Komponist: Der am 23. August 1900 in Wien geborene Schüler von Franz Schreker war schon seit den 20er Jahren bei diversen Musikfesten mit Kammer- und Orchestermusik aufgefallen; seine 1927 in Leipzig aus der Taufe gehobene Oper „Jonny spielt auf“ wurde ein Welterfolg.

Für die neue Oper hatte Ernst Krenek sich viel vorgenommen: nicht nur wollte er den schon lange gehegten Plan eines Werkes über Kaiser Karl V. verwirklichen, sondern die Arbeit daran fiel auch in die Zeit seiner beginnenden Beschäftigung mit der Zwölftontechnik – nachdem er in den Jahren davor dem Neoklassizismus, dem Jazz und einer Art neuem Schubert-Stil seinen Tribut entrichtet hatte. „Karl V.“ wurde sein erstes streng zwölftöniges Werk. Doch so wie in dieser Oper sich die Zeitschichten übereinanderschoben, geriet ihre eigene Wirkungsgeschichte zum Unglück zwischen alle Zeitläufe – die für 1934 vorgesehene Uraufführung platzte nach austrofaschistischen Provokationen; die Prager Premiere von 1938 zeigte ein Werk, dessen ideologische Position durch die jüngste Geschichte bereits widerlegt schien. Aufführungen der Nachkriegszeit, u.a. 1950 in Essen und 1978 in Darmstadt sowie konzertant in Salzburg zum 80. Geburtstag des Komponisten – aus diesem Anlaß entstand auch die erste Schallplatteneinspielung –, konnten dem Werk nicht jene überzeitliche Plausibilität verleihen, die ein „Hauptwerk“ erst zu einem solchen macht, und intentional war es das, wie man den Worten des Komponisten, nach seiner von ihm am meisten geschätzten Oper befragt, entnehmen kann:

Ein politisches Zeichen setzen

„Ich würde sagen, 'Karl V.'. Mir scheint es das wichtigste und gelungenste Werk zu sein. Zwar habe ich in den fünfziger und sechziger Jahren noch andere Opern komponiert – zum Beispiel 'Pallas Athene weint' (1952-55) oder 'Der goldene Bock' (1963) –, aber 'Karl V.' steht mir besonders nahe. Dafür gibt es mehrere Gründe. Einmal ist es das erste Werk, das ich in der Zwölftontechnik geschrieben habe; zum anderen ist es als weltanschauliches Bekenntnis zu einer völlig unzeitgemäßen politischen Utopie der Gegenwart, der mir gerade in jenen Jahren am Herzen lag: die Idee der Universalmonarchie, das mittelalterliche christliche Universalreich. Dies war der Nazi-Ideologie natürlich völlig entgegengesetzt.“ (neue musikzeitung 4/1980, S. 3)

Immerhin: spätestens mit dem „Karl V.“

„Die Dodekaphonie und ihre Konsequenzen sind seit ‚Karl V.‘ Kreneks hauptsächliche Ausgangspunkte für Sprache und Konstruktion geblieben“

(Josef Häusler)



Foto oben: Peter Schreier (Franz I. von Frankreich), Theo Adam (Karl V.) und Hanna Schwarz/Foto unten (Juana, Mutter Karls V.) konnten neben anderen für die Amadeo-Einspielung der Krenek-Oper gewonnen werden

Discographischer Hinweis

„Karl V.“ – Bühnenwerk mit Musik in zwei Teilen von Ernst Krenek.

Personen u.a.: Karl V. (Theo Adam), Juana, seine Mutter (Hanna Schwarz), Eleonore, seine Schwester (Sena Jurinac), Ferdinand, sein Bruder (Thomas Moser), Isabella, seine Gattin (Kristine Ciesinski), Juan de Regla, sein Beichtvater (Frank Hoffmann), Francisco Borgia, Jesuit (Helmut Melchert), Franz I. von Frankreich (Peter Schreier), Frangipani (Horst Hiestermann), Luther (Siegfried Vogel), Sultan Soliman (Alfred Sramek) u.a.; ORF-Chor Wien, Einstudierung: Gottfried Preinfalk, ORF-Sinfonieorchester, Leitung: Gerd Albrecht; amadeo AVRS 305/BRD-Vertrieb Philips 6769 084 Doppelalbum mit Textbeilage und (fehlerhaftem) Libretto.

kann man Ernst Krenek nicht mehr als einen zwischen allen stilistischen Horizonten virtuos hin und her pendelnden, aber letztlich identitätslosen Tausendsassa bezeichnen; dazu war das Anliegen dieser Oper zu ernst. Durch dunkle Vorahnungen des heraufziehenden Unheils aufgeschreckt, wollte Krenek auch ein politisches Zeichen setzen. Karl V., Regent eines in der letzten Phase des ausgehenden Mittelalters noch einmal aufblühenden und doch schon zerfallenden christlich-abendländischen Reiches, schien ihm für sein künstlerisch ambitioniertes Menetekel die richtige Figur zu sein. Der im Jahre seiner Wahl zum deutschen Kaiser gerade 19jährige Karl, damals bereits König von Spanien, war in eine Zeit fundamentaler geschichtlicher Umbrüche hineingeboren worden (er lebte von 1500-1558), in die Zeit der Reformation, der Schwärmer und der Bauernkriege, des beginnenden nationalstaatlichen Denkens, nicht zuletzt auch in die Zeit des Übergangs von der feudalen Naturalientauschgesellschaft mit ihrer höfisch-ritterlichen Kultur zur Geldwirtschaft des Frühkapitalismus, in der unterdrückte und zunehmend von ihrem Grund und Boden vertriebene Bauern rebellierten und das städtische Bürgertum zur politischen und kulturellen Machtübernahme in der Gesellschaft ansetzte (was, regional unterschiedlich, zwischen dem 17. und 19. Jahrhundert seinen Abschluß fand).

Technisch brillante dramaturgische Konstruktion

Krenk als Autor schaut jedoch nicht von außen auf diesen historischen Prozeß; seine Perspektive ist die der Hauptperson. Der 1556 abgedankte Karl blickt vom Totenbett auf sein Leben und sein Lebensziel zurück: die Schaffung und Erhaltung eines das ganze Abendland umfassenden christlichen Reiches. Das Ziel wurde nicht erreicht und scheint unerreichbar, muß im letzten Satz trotzig-utopisch beschworen werden, damit nicht alles in Sinnlosigkeit versinke. Alle oder fast alle Mächte arbeiten gegen Karl – die reformatorisch gesonnenen deutschen Fürsten, der nach weltlicher Macht dürstende Papst, der intrigenschillernde französische König Franz I., marodierende Landsknechte und protestantisch-teufliche Volksmassen.

Um mit dem riesigen geschichtlichen Stoff nicht die Bühne von vornherein zu erdrücken, rollt Krenek das Geschehen von hinten auf und läßt ausgewählte Szenen und Dialoge als Rückblenden erscheinen, eingebettet in ein als Beichte fungierendes Gespräch Karls mit dem jungen Mönch Juan de Regla. Daß dabei einige Szenen durchaus als tagtraumartige Bilder erscheinen und „Rahmenhandlung“ und „Binnenszenen“ gelegentlich mit verschwim-

menden Grenzen ineinanderübergehen, ist beabsichtigt. So treten alle Gegenspieler auf, kommen ihm nah oder zu nah; Luther, Papst Clemens VII. und Sultan Soliman tauchen in kurzen Bildern auf und verschwinden wieder, ein fast filmischer Effekt. Diese technisch brillante dramaturgische Konstruktion enthüllt gleichwohl bereits die grundlegende Schwäche des Stücks: der „ungeheure Augenblick“ dieser welthistorischen Situation erscheint verengt auf wenige Individuen, deren wichtigstes sich zudem in resignierender Apathie bescheidet; die historische Bewegung läuft als Summe von Palastintrigen ab, und die wirklich bewegenden Kräfte – das erwachende Bürgertum mit seinen demokratisch-patriotischen Forderungen – werden als Angreifer auf den Hüter des christlichen Erbes oder als mordende und schändende Landsknechte, die Rom in Schutt und Asche legen, diffamiert, zudem auch noch durch den gewollten aktuellen Bezug zu den „braunen Horden“ unter die Totengräber des christlichen Abendlandes subsumiert.

Es bedurfte eigentlich nicht erst der historischen Kumpanei zwischen den Institutionen des christlichen Abendlandes und dem Faschismus, um die Kreneksche Konstruktion zu desavouieren; das Ideal des christlichen Universalstaates, wie ihn Kreneks Karl V. erstrebte, als Gegenbild zum zerfallenden und sich verweltlichenden christlichen Mittelalter katholischer Prägung ist schon schief genug. Nur: mit dieser inhaltlichen Auseinandersetzung allein ist es nicht getan. Kreneks point of view einmal vorausgesetzt, erweist sich das Stück als dramaturgisch außerordentlich geschickt aufgebaut, spannungsvoll durchgezeichnet, modern in der Schichtung unterschiedlicher Zeitebenen und dem aus dem epischen Theater entlehnten Gestus des Vorführens beispielhafter Konstellationen, überzeugend auch durch die stets expressive musikalische Diktion, die nichts Konstruiertes an sich hat; die Gesangspartien sind schwer, aber nicht „gegen die Stimme“ geschrieben, die musikalische Charakteristik der einzelnen Szenen ist prägnant – „Krenk at his best“ könnte man sagen. Anspruch und Faktur verbieten das stillschweigende „Versenken in der Schublade“ – aber: was fangen wir mit einem solchen Stück heute an?

Die konzertante Salzburger Aufführung von 1980 auf Platte

Der Versuch der seinerzeitigen Darmstädter Inszenierung, Kreneks ästhetisch formulierte Warnung vor dem heraufziehenden Faschismus wörtlich zu nehmen und das Stück gleich in die dreißiger Jahre zu verlegen, wurde vom Komponisten heftig

und mit Recht zurückgewiesen; so eindimensional sind historische Parallelen nicht herüberzubringen, im Gegenteil, dadurch wird der geistige Standort des Werkes in einer Weise schieb, die dann wohl auch dem Komponisten unheimlich wurde.

Die Frage an die jetzt vorliegende Schallplattenaufnahme gestellt, ergeben sich positivere, aber auch problematische Aspekte. Dazu ist zunächst zu sagen, daß es sich um eine Studioproduktion von der konzertanten Salzburger Aufführung von 1980 sowie um die leicht gekürzte Fassung von 1954 handelt, die Krenek, widerwillig einem Verlagswunsch entsprechend, selbst anfertigte. Sie hat immerhin den Vorteil, in einen normalen Opernabend hinein- und auf vier Plattenseiten draufzupassen.

Den substanzreichen, gleichwohl von leichter Resignation beschlagenen Part der Hauptfigur trifft in dieser Produktion Theo Adam durch ein leichtes Understatement seines voluminösen Tons sehr gut. Diese Resignation ist gleichsam der historisch korrekte, personifizierte Ausdruck einer untergehenden Epoche. Das weltlich-schillernde Treiben der Gegenspieler (besonders Peter Schreier als Franz I. von Frankreich) kommt plastisch heraus; weniger gelungen erscheint die historisch starke Figur Luthers mit Siegfried Vogel, und auch die Chöre des Volkes oder der Söldner hätten eine räumlich durchdachte Disposition im Studio erfordert, an der es leider völlig mangelt: Zwar klingen die Solostimmen alle sehr präsent, und die Textverständlichkeit ist im allgemeinen ausgezeichnet, aber gerade die Chöre bleiben durchweg merkwürdig stumpf, das Orchester glanzlos. Hier wurde einfach brav in eine Reihe von Mikrofonen hineingesungen, und das reicht eben nicht aus, weder für eine Oper als Gattung noch für die geschichtsmächtige Konzeption dieses Stückes. So bleibt eine sängerisch ansprechende Leistung, zweifellos auch der Charakter eines Dokumentes zur Operngeschichte des 20. Jahrhunderts, leider behaftet mit (vermeidbaren) technischen Mängeln, die jedoch auch nicht nur technische sind: Die mangelnde Verräumlichung der Partitur ist auch Ausdruck unvollkommener Auseinandersetzung mit der Sache selbst. „Karl V.“ – ein Hauptwerk? und dazu: ein lebensfähiges? Das müßte eine Inszenierung erweisen, die Kreneks idealistische Konstellation von Individuen nicht blindlings in aktuelle Bezüge hineinstopft, sondern gerade durch das Herausarbeiten des historischen Modells jene Dimension geschichtlichen Realismus' in das Stück hineinholte, die ihm jetzt, auch auf der Schallplatte, noch abgeht. Erst dann könnte die bisher eher unglückliche Rezeptionsgeschichte dieser Oper eigentlich beginnen.