



# exilOgraph

Ausgabe Nr. 7, Frühjahr 2001



## „Die Ballettmusik habe ich gründlich zusammengestrichen“

Dokumente von und über Ernst Krenek im P. Walter Jacob-Archiv

Den Namen Ernst Krenek verbinden viele auch heute noch, trotz des Gedenkjahres zum 100. Geburtstag des um 1900 in Wien geborenen Komponisten, was übrigens keinen Niederschlag in die Spielplangestaltung der deutschen Opernhäuser gefunden hat, mit einem einzigen Werk, nämlich der Zeitoper *Jonny spielt auf*. Kreneks ungleich umfangreicheres Opernschaffen erstreckt sich aber auf insgesamt 18 Opern - von Beginn an der zwanziger bis Ende der sechziger Jahre fast alle in Personalunion von Komponist und Textdichter entstanden - und haben an Kreneks Gesamtwerk einen gewichtigen Anteil, dem sich größere Aufmerksamkeit zu schenken wenigstens auszugewissert als durchaus lohnenswert erweist.

Hierunter fallen zwei Opern, die dem *Jonny* folgten und nicht nur für Krenek, sondern innerhalb der Entwicklung des Musiktheaters zugleich die Abwendung von der Zeitoper bedeuten und deren besondere Thematik und Aufführungsgeschichte anhand von Dokumenten wie Zeitungsrezensionen, Briefen, Klavierauszügen, Fotos und anderen Originalquellen im P. Walter Jacob-Archiv gut dargestellt werden kann: Es handelt sich um die fünftaktige „Große Oper“ *Leben des Orest* (1930) und um Kreneks be-

deutendstes musikdramatisches Werk, das „Bühnenwerk mit Musik in zwei Teilen“ *Karl V.* (1932/33).

P. Walter Jacob, der nur um fünf Jahre jüngere Zeitgenosse Kreneks und ein Schicksalsgefährte auf dem Weg ins Exil in Folge der NS-Vertreibung, hatte sich durch seine Tätigkeit als Mu-

Künstlerisch zwar unbeteiligt, aber als Zuhörer einiger Ur- und Erstaufführungen kam Jacob früh mit Kreneks Opernschaffen in Berührung, zunächst in Berlin, wo an der Krolloper unter Otto Klemperer im Jahr 1928 nicht nur drei Einakter uraufgeführt, sondern zwei Jahre später - im gleichen Jahr der Leipziger Uraufführung - auch das *Leben des Orest* erstaufgeführt wurde. Dann erlebte Jacob während seines zweimonatigen Aufenthalts in Prag im Sommer 1938 die zeit seines Lebens unvergessliche Uraufführung von *Karl V.*, über die er zwei begeisterte Kritiken verfasste. Er begreift in diesen Kritiken die Oper *Leben des Orest* mit ihrer textlich wie musikalisch erstmalig erprobten epischen Ausdrucksform, die zugleich auch zu klareren Ausdrucksmitteln führte, zu Recht als direkten Vorläufer zu *Karl V.*.



Ernst Krenek (4. v. r.) und P. Walter Jacob (2. v. r.) nach der Vorstellung von *Leben des Orest* an den Städtischen Bühnen Dortmund 1954.

sikrschriftsteller und -kritiker während der Zeit des Exils nicht nur mit den Opernwerken Kreneks beschäftigt, sondern als Operntendant der Städtischen Bühnen Dortmund in den fünfziger Jahren den *Orest* in einer eigenen Inszenierung auf die Bühne gebracht, zu einer Zeit, da Krenek durch die zwölfjährige Unterdrückung seiner Werke von 1933 bis 1945 in Deutschland nahezu vergessen war und der Welterfolg des *Jonny* der späten zwanziger Jahre des letzten Jahrhunderts weit zurücklag.

### Das Vergangene im Gegenwartigen: Kaiser Karl V. als Opernfigur

„Als mich im Jahr 1930 der damalige Direktor der Wiener Staats-

oper, Clemens Krauss, einlud, für sein Haus eine Oper zu schreiben, wählte ich als Gegenstand die Geschichte Kaiser Karl V., dessen rätselhafte Figur mich schon in meiner Gymnasialzeit gefesselt hatte“, schrieb Krenek rückblickend *Zur Entstehung von Karl V.*: „Bei meinen Studien in der Nationalbibliothek und unter dem Einfluß der sich immer bedrohlicher gestaltenden politischen Entwicklung entdeckte ich, daß mein dramatisches Projekt sich auf ein Weltpanorama ausdehnen und vorher nicht geahnte Perspektiven auf die Gegenwart eröffnen würde.“

So gab Krenek der Oper die ungewöhnliche dramatische Form des „gleichzeitig gespielten und debattierten Geschichtsdrasmas“ (ebd.), in dem der Handlungsablauf in einem Bühnenbild mit zwei Ebenen geschieht, auf denen Vergangenheit (als irrealer Ebene der Lebensrückblende) und Gegenwart (als reale Lebensbeichte des Kaisers) miteinander verschmelzen. Zugleich wies das Werk als historisch-künstlerisches Gleichnis eine Auseinandersetzung mit dem aktuellen Tagesgeschehen in Österreich zu Beginn der dreißiger Jahre auf. Hier schlägt sich also eine Interpretation der Geschichte und eine Deutung der Titelfigur von der Gegenwart aus nieder, wie es auch Kreneks folgende Aussage zeigt: In der Oper „nahm ich ausdrücklich Stellung zu politischen Problemen, indem ich den Universalismus des mittelalterlichen katholischen Reiches pries gegenüber den zersetzenden Kräften von Nationalismus, Materialismus und religiöser Gleichgültigkeit.“ (ebd.) Die Thematisierung des vom historischen Karl V. proklamierten Ideals, aber seiner letztlich gescheiterten Umsetzung eines übernationalen katholischen Weltreichs und seiner Übertragung auf die aktuelle österreichische Lage, lässt jedoch auch Kreneks Vorstellung eines „christlichen Ständestaates“ zutage treten, mit der er durchaus im Fahrwasser der damaligen österreichischen konservativen „Abendland“-Ideologie stand und stehen wollte, dachte er bei seiner Oper auch an ein Festspiel für einen neuen Staat.

Die signifikanten Parallelen zu seiner Zeit weisen paradoxerweise zu-

gleich eine „ausgesprochen antinationalsozialistische Tendenz“ (Krenek, *Selbstdarstellung*, Zürich 1948) auf, nicht nur allein durch die ebenso demonstrative wie für die Thematik sinnfällige Verwendung der dodekaphonen Reihentechnik, sondern allem voran im 3. Bild des 2. Teils: Es ist die Szene der nationalen Erhebung in Deutschland unter Moritz von Sachsen, in der Krenek dem Chor der deutschen Landsknechte den durchaus historisch zu verstehenden Text „Hörst du nicht die Trommel gehn / durch das ganze deutsche Land ? / Siehst du nicht die Fahne wehn / näher schon dem Alpenrand? (...) / Deutsch der Glaube, deutsch das Reich / in alle Zeit und Ewigkeit!“ den marschierenden Landsknechten in den Mund gelegt hat. Allein durch die Vertonung dieses Textes, der insgesamt in seiner martiali-



Ernst Krenek mit den Darstellerinnen Lotte Schaefer-Risse (Klytämnestra) und Margarete Stier (Elektra) in der Jacob-Inszenierung von *Leben des Orest*.

schen Wortwahl auch im „Nationalsozialistischen Liederschatz“ stehen könnte, ist dieses Marschlied seinem Idiom nach als gezielte musikalische Parodie auf die im Stil der Soldaten- und Landsknechtslieder gehaltenen pseudo-historischen NS-Gesänge und als Antithese zu dem differenzierten musikalischen Geschehen der sie stützenden Szenen zu verstehen.

Möglicherweise waren es auch diese Töne, mit denen man einige handfeste Gründe in der Hand hatte, die Ur-

aufführung dieses Auftragswerks – angesetzt für Ende Februar 1934 an der Wiener Staatsoper – kurzfristig zu verhindern. Denn unzweifelhaft war *Karl V.* ein Opfer der Intrigen um den damaligen Direktor Clemens Krauss, der um diese Zeit gerade wegen einer Vertragsverlängerung verhandelte und der sich einer Pressekampagne der nazistischen „Heimwehr“ ausgesetzt sah, die ihn stürzen wollte und sich dazu Kreneks Werk bediente. Krauss, dem Krenek die Oper, um die Aufführung zu retten, schnell noch gewidmet hatte, war es, dem Komponisten einen Monat vor der geplanten Aufführung unter „offensichtlich fadenscheinig(en)“ (Krenek, *Selbstdarstellung*) Gründen mitteilte, den *Karl V.* aufgrund der nicht zu meisternden Schwierigkeit der musikalischen Umsetzung doch lieber noch etwas liegen zu lassen. Die Hintergründe dieser Hintertreibung der Uraufführung hat Claudia Maurer Zenck in ihrer ins Detail gehenden Untersuchung von 1980 aufgedeckt.

Dass dieses vollendete Werk nun auf unabschbare Zeit nicht zur Aufführung gelangen sollte, war für Krenek der „schwerste Schlag“ (ebd.), aber es sollte noch schlimmer kommen: Als ab 1935 die Aufführung seiner Werke in Deutschland und Österreich gänzlich ausblieben, kehrte er 1938 von seinen in Europa, aber auch schon in Amerika mit großem Erfolg gehaltenen Vorträgen und Konzerten, in denen er als Pianist eigene Werke aufführte, nicht mehr nach Wien zurück. Brüssel, London, Amsterdam, Stockholm, Warschau und die Schweiz waren seine letzten Stationen vor seiner Emigration in die USA im September 1938.

So fand die um vier Jahre verspätete Uraufführung von *Karl V.* im Deutschen Theater in Prag ohne die Anwesenheit des Komponisten statt, der zu dieser Zeit in London weilte und sich angesichts der drohenden politischen Lage nicht entschließen konnte, nach Prag zu fliegen.

Am Abend des 22. Juni 1938, der Ur- und einzigen Aufführung der Krenek-Oper, verbrachte auch Jacob im Neuen Deutschen Theater, da Prag in den Monaten von Juni bis August 1938 seine letzte europäische Station vor der Immigration nach Buenos Aires war. Neben Zürich und Paris war Prag eines der großen Zentren der deutschen Musikmigration, und ein wichtiger Ort der Exiltätigkeit vieler Musiker und Opern-

leute war in enger Wechselwirkung mit progressiven politisch-künstlerischen Gruppierungen, das traditionsreiche Deutsche Landestheater. So verwundert es nicht, dass sich gerade dieses Theater der verbotenen Krenek-Oper annahm und sie in der letzten Spielzeit dieses Theaters, bevor im Oktober 1938 infolge der Nazi-Okkupation alle Mitglieder entlassen wurden, zur Aufführung bringen konnte. Obgleich es bei dieser einzigen Vorstellung blieb, fand das Werk bei Publikum und Presse nicht nur ein starkes Echo, sondern war als Wagnis in seiner Bedeutung als Politikum erkannt worden.

In den Feuilletons der Tageszeitungen erschienen - je nach Erscheinungsort - erwartungsgemäß kontroverse Reaktionen: In den Berichten der deutschsprachigen Prager Zeitungen wie *Prager Mittag*, *Prager Presse* und *Prager Tagblatt* wurde der Reichtum der Partitur, die große dramatische Wirkung, die in ihrer kompromissloserschütternden Antithetik der aufgeworfenen zeitgemäßen wie zeitlosen Fragestellungen und die überragenden Leistungen der musikalischen und szenischen Kräfte hervorgehoben, so dass der Abend den Ausführenden und der Intendanz des Deutschen Theaters einen „ideellen Triumph (brachte), wie ihn auch die Anhänger Kreneks nicht erwartet hatten.“ (H.H. Stuckenschmidt, *Prager Tagblatt*, 28.6.1938)

Hingegen brachte die Berliner *Zeit* am 23.6.1938 unter der Überschrift „Ein Standardwerk der Musikverirrung“ den zu erwartenden Verriss mit dem Haupteinwand, Krenek habe „gerade die Idealgestalten deutscher Geschichte besonders unansehnlich, verschoben und mit merklicher Nichtachtung“ gezeichnet. Gemäß NS-ideologischer Diktion heißt es weiter: „Die freie Polyphonie feiert Triumphe und verbirgt vorerst hinter dem schreienden Reklameschild Atonalität als wahre Errungenschaft Zügellosigkeit und Zersetzung solcher Kunst.“ Damit nicht genug, denn der Oper fehlten zudem „die entscheidenden Merkmale“, damit „sie zum Abbild nationaler Kultur und rechten Volkstums“ werde.

Mit einiger Verzögerung gelang es Jacob, zwei Rezensionen in überregionalen und antifaschistischen Zeitungen unter dem Pseudonym Paul Walter zu veröffentlichen, eine im *Pariser Tageblatt* am 5. Juli 1938, die andere in der *Neuen Weltbühne* am 8. August

1938 und er konnte in ihnen auf einen bemerkenswerten Zusammenhang aufmerksam machen: Indem er die Krenek-Oper in Parallele zu Hindemiths Oper *Mathis der Maler* setzte - deren Uraufführung Jacob einen Monat zuvor am 28. Mai 1938 in Zürich ebenfalls erlebt hatte - wurde eine verblüffende Verwandtschaft der beiden vollkommen unabhängig entstandenen, dennoch stark durch das Zeitgeschehen beeinflussten Werke und deren große Bedeutung für die Musikdramatik deutlich.

Der letzte Absatz aus Jacobs Weltbühnen-Rezension soll an dieser Stelle als fiktive Antwort auf die oben zitierte „Zeit-Kritik“ gebracht werden: „Wenn der Lebensraum für ein derart problemreiches deutschsprachiges Opernwerk wie „Karl V.“ heute auch sehr klein geworden ist, wenn die Prager Uraufführung vielleicht auf Jahre hinaus die überhaupt einzige bleiben wird - für alle, die sie miterlebt haben, bleibt der Eindruck eines außerordentlichen Werkes, das ebenso wie Hindemiths Grünewaldoper einmal stärker und versöhnlicher für die deutsche musikdramatische Produktion dieser Jahre zeugen wird, als alles, was die braunen Musikpäpste arisch-geschäftig heute der Welt als einzig echte, „arteigene“ Kunst aufschwätzen möchten.“

25 Jahre nach ihrer Entstehung erlebte *Karl V.* die deutsche Erstaufführung an der Deutschen Oper am Rhein in Düsseldorf am 11. Mai 1958 nach zwei verunglückten konzertanten Aufführungen in Wien und Essen. Anlässlich letzterer veröffentlichte Krenek einen Artikel mit der Überschrift „Die Reise nach Westen“ in der Düsseldorfer Zeitung *Der Mittag* (25.3.1950), in dem er einen nachdenklichen Vergleich zwischen dem Schicksal seines Opernwerks und seinem eigenen Lebensweg zog: „So wie Karl V. selbst unausgesetzt umherzog, um sein phantastisch ausgedehntes und zerfallendes Reich notdürftig zusammenzuhalten, so scheint das Opernwerk, das sein Leben darstellt, und auch der Schöpfer des Werkes zu stetem Herumwandern bestimmt zu sein. Beide, meine historische Oper und ich selbst, wurden von Wien verschleucht, und während das Werk - nach geisterhaftem Auftauchen 1938 in Prag - nunmehr in Westdeutschland zu mehr glanzvoller Auferstehung sich vorbereitet, versuche ich meine Zelte in Kalifornien aufzuschlagen.“

Abschließend soll noch festgehalten werden, dass *Karl V.* die erste abendfüllende zwölftönige Oper ist und als erstes zwölftöniges Werk Kreneks eine Schlüsselstellung in seiner musikalischen Entwicklung einnimmt, zudem es kaum wie eine andere Oper bekenntnishaften Charakter trägt. Man darf nicht vergessen, dass sie gerade ihrem Gehalt nach als Bekenntnisoper zu den Hauptwerken des 20. Jahrhunderts zu rechnen ist, in enger Nachbarschaft sowohl zu Hindemiths *Mathis der Maler*, als auch zu den in denselben Jahren entstandenen Opern *Moses und Aron* von Schönberg und *Lulu* von Alban Berg, und sie sollte neben diesen den ihrer Bedeutung zukommenden Platz im deutschen Opernspielplan einnehmen.

Inzwischen liegt *Karl V.* wieder auf CD vor. Es handelt sich dabei um einen Live-Mitschnitt einer Aufführung von den Salzburger Festspielen 1980, der der 80-jährige Krenek noch beiwohnen konnte, mit Gerd Albrecht am Pult und Theo Adam in der Titelpartie und einer weiteren illustren Sängerschar wie Sena Jurinac, Hanna Schwarz und Peter Schreier.

## Musiktheater im Nachkriegsdeutschland: Die Dortmunder Inszenierung von Kreneks *Leben des Orest*

Während seiner Intendanz in Dortmund von 1950-1962 war es P. Walter Jacob gelungen, wenigstens eine Oper von Krenek in den Spielplan aufzunehmen und selbst zu inszenieren.

Zuvor konnte sich Jacob in seiner Zeit als Regisseur an den Städtischen Bühnen Lübeck an der Aufführung von *Leben des Orest* beteiligen. Nicht nur in Lübeck und Berlin wurde die Oper noch im Uraufführungsjahr 1930 in den Spielplan übernommen, sondern ebenfalls in Hamburg, Stuttgart und weiteren zehn Bühnen. Die Veränderung des politischen Klimas verhinderte dann jedoch sehr schnell eine Ausbreitung des Werks.

Mit der ersten deutschen Nachkriegsaufführung im Jahr 1951 kam das Frankfurter Opernhaus Jacob zwar zuvor, der aber mit einer die Frankfurter Aufführung vergessen machenden Produktion aufwarten konnte. So vermeldete der Westdeutsche Kulturspiegel des NWDR (21.6.54): „Nach zwanzig Jah-

ren hat die Frankfurter Oper dieses Werk wieder hervorgeholt, und nun folgt Dortmund mit seiner eindrucksvollen Aufführung, die (...) in der Geschlossenheit der Wiedergabe jene Frankfurter Inszenierung noch übertraf.“ Auch die Berliner *Neue Zeitung* (23.6.1954) war davon überzeugt, dass „der Dortmunder Intendant das Stück mehr oder minder neu entdeckt“ hat.

Kreneks Oper berichtet vom Leben des Orest, deren tragischer Titelheld sich als „Wanderer“ auf Irr- und Erkenntnisfahrt befindet, der, wie der Komponist selbst schreibt, „durchs dunkle Tal wandert“ und schließlich durch „die Gnade (...) heimgeführt“ wird, d.h. Krenek stellt den antiken Stoff in einen heilsgeschichtlichen Kontext. (Krenek, *Im Atem der Zeit*, Hamburg 1998) Das ganze Werk entwickelt und deutet in einem breiten epischen Bilderbogen die Geschichte der Atridenfamilie und bringt im Grunde das Geschehen der gesamten Orestie in fünf Akten, acht Bildern und 4½ Stunden Musik auf die Bühne, was erst einmal realisiert sein will. So wie Jacob seine Inszenierung anlegte, faßte er diese gewaltige szenische Realisation als Herausforderung auf: Im Sinne Kreneks betonte Jacob nämlich nicht die Stil-Mixturen - die Oper ist ja „ein Konglomerat vieler Elemente, die in alle Richtungen weisen - zu Mozart, Schubert, Meyerbeer, Verdi, Puccini, Strauss, Strawinsky, Gershwin“ bis hin zu Musorgsky (ebd.) -, sondern die übergeordnete Einheit des Werkes, den „Pomp“ der Großen Oper mit all ihren Indizien, nämlich große Ensemble-Sätze im Wechsel mit Soli und Chören, zudem große Tableaus als Opernfinali, Tänze, Schaustücke, Ballett und Theaterdonner.

Nicht von ungefähr war in dem dieser Neuproduktion zugeordneten *Theater-Kurier* (Jg. 1954/55, Nr.7) Kreneks eigene Vorstellung der Umsetzung dieser „Großen Oper“ über den Atridenstoff abgedruckt. Dort schreibt der Komponist: „Man wende auf, was möglich ist, damit alles glanzvoll und

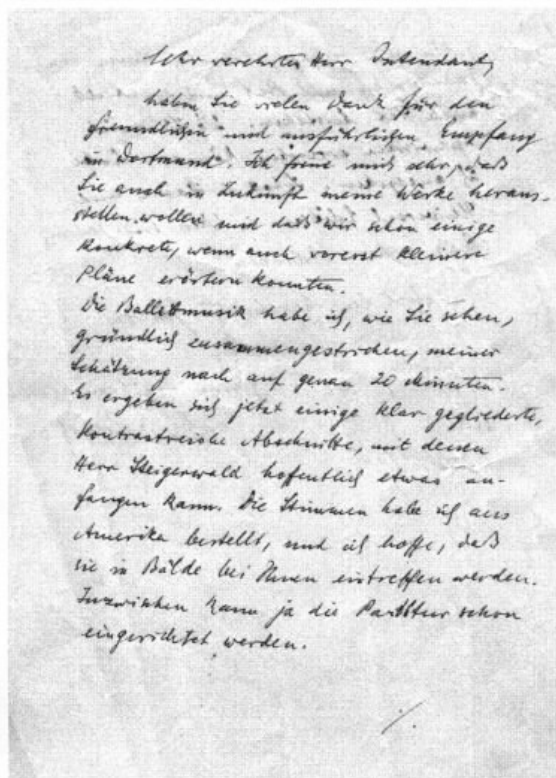
gefällig sei, der Monumentalität und Bedeutsamkeit des Vorwurfs, der riesige Räume und Zeiten umspannt, entsprechend.“ Während die Frankfurter Produktion noch stark stilisiert wirkte - die allerdings auch das Vorbild der Aufführungen der dreißiger Jahre nicht verleugnen konnte, indem hier der Versuch unternommen wurde, einen Mittelweg zwischen der surrealistischen Inszenierung in Berlin und dem abstrahiert mythischen Stil der Stuttgarter Aufführung

Schmückte boten das Forum für Jacobs realistische und großzügige Umsetzung: „Im ganzen entwickelte sich ein kraftvoll-lebendiges und auch überzeugend gesehene Bild der großen Operschau, zu der P. Walter Jacob als Regisseur die aktivierte Masse der Volksszenen mit letztem Einsatz und letzter Ausnutzung bunt und bewegt gliederte.“ (*Westdeutsche Allgemeine Zeitung*, 19.6.54) Gerade diese Jahrmarktsszene mit einer fast operettenhaften Theatralik war von

Jacob sehr ausführlich gestaltet worden, der Klavierauszug (der zugleich Jacobs Regiebuch ist) zeigt eine schnelle und lebendige Bewegung in der Führung des Chors, Akrobaten (!), Statisten und Ballett.

Die von Krenek zur Erweiterung des Bühnengeschehens zusätzlich eingeführten Chorstimmen mit der Funktion eines Erzählers, eine Transformation des Tragödienchores, ließ Jacob aus Platzmangel nicht wie vorgeschrieben aus dem Orchester deklamieren, sondern passte die szenische Umdisponierung den Dortmunder Raumverhältnissen so an, dass hinter durchsichtigen, mit Symbolen bemalten Zwischenvorhängen diese erzählenden Chorprologe sogar deutlicher zur Geltung kamen.

Stein des Anstoßes und Hauptpunkt der Kritik war seit der Uraufführung die Länge, die den *Orest* in die Nähe der Wagnerischen Musikdramen rückt, und so unterzog Jacob das ursprünglich vierstündige Werk einer starken Kürzung, fast um ein Drittel (jedoch mit Einwilligung des Komponisten, der auch bei der Premiere anwesend war), so daß ein Kritiker nun über das „kurze Leben des Orest“ witzeln durfte. Allerdings kann man bei einem Blick in den Klavierauszug feststellen, dass Jacob als sein eigener Dramaturg äußerst geschickt gearbeitet hat. Zwar hätte der große Monolog von Orest im 3. Akt vollständig belassen werden sollen, aber die zahlreichen Striche in den Chorpässagen, Dialogen und einigen Orchesterzwischenstücken sind kaum wahrzunehmen. Das erste der bei-



Erste Seite von Ernst Kreneks eigenhändigem Brief an P. Walter Jacob, Köln, 1. November 1955.

zu finden -, sah Jacob zu Recht in *Leben des Orest* einen ganz realen Vorgang, was zwar von einigen Kritikern als „vordergründige Operwirklichkeit“ (z.B. *Rheinische Post*, 23.6.54) abgetan wurde, letztlich aber im Sinne Kreneks war: „Bunt, bewegt und dabei schlicht, so sei auch die Ausführung im Sinne eines, wenn man es recht versteht, naiven Realismus, der das zum Verständnis der angedeuteten Grundzüge Notwendige verdeutlicht.“ (Krenek, *Theater-Kurier*)

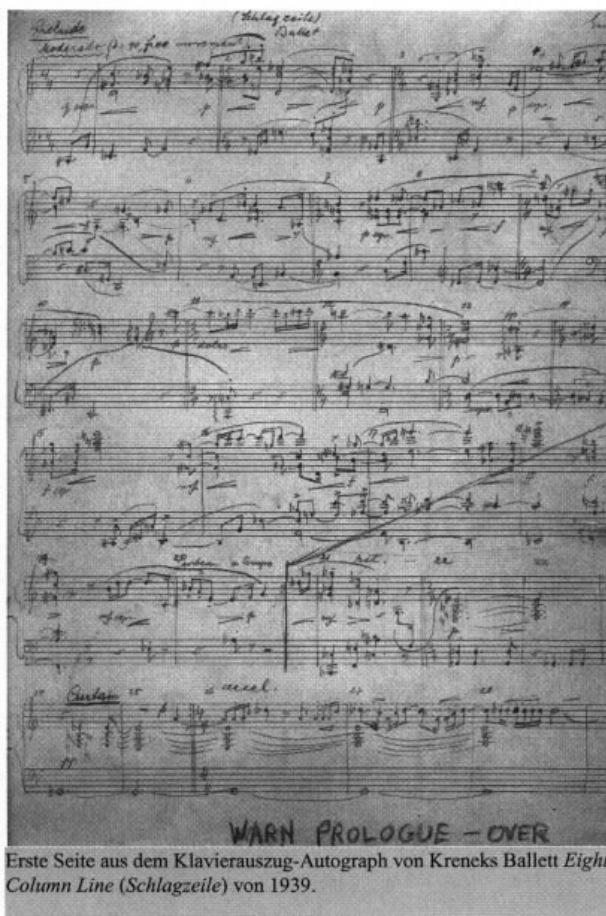
Die mit „wichtigen, archaischen Attributen“ (*Rheinische Post*, 23.6.54) ausgestaffierten milieuscharfen Bühnenbilder von Hans Ulrich

den Thoas-Bilder fällt ganz weg, so dass es einen direkten, die Spannung unterstützenden Anschluss zwischen dem Beginn, der Flucht Orests, und der Jahrmarktsszene, der ersten Station dieser Flucht, gibt: „Angesichts der echten Spannung des Werkes wird man sich jedoch dieser Länge kaum bewußt, zumal dann nicht, wenn die Regie es so klug interpretiert und seinen Ablauf so geschickt steigert, wie es in Dortmund geschah“, urteilt die Fachzeitschrift *Musica* (Jg. 1954, Nr. 8).

Wieder hatte GMD Rolf Agop mit seiner musikalischen Leitung entscheidenden Anteil am Erfolg, zudem konnte das durchweg vorzüglich besetzte Dortmunder Ensemble mit Gerhard Kleinen in der Titelpartie, der „für den schicksalsgetriebenen Helden eine fast tragische Gestaltung“ fand (*Deutsche Zukunft*, 24.6.54), dieser Gesangsoper Format geben: „Es gelang letztlich eine Darstellung, die für Krenek warb und mit diesem Werk überzeugte. Die Dortmunder Tat war ein Verdienst. Das Publikum war schließlich so begeistert, dass sein außerordentlicher Beifall ein Argument gegen die Lethargie der Opernspielpläne wurde.“ (*Wiesbadener Tageblatt*, 21.6.54)

Neben Busonis „Doktor Faust“ und Pfitzners „Das Herz“ (beide Opern gelangten während Jacobs Leitung des Dortmunder Opernhauses zur ersten Nachkriegsaufführung in Deutschland), konnte Jacob „mit der Inszenierung eines zu Unrecht fast vergessenen neueren Opernwerks einen weiteren bemerkenswerten Akzent“ (*Rheini-*

*sche Post*, 23.6.54) setzen, aber die offensichtliche Bühnenwirksamkeit und die durchaus eingängige, weil in großen Teilen harmonisch ausge-



Erste Seite aus dem Klavierauszug-Autograph von Kreneks Ballett *Eight Column Line (Schlagzeile)* von 1939.

richtete, und in den melodischen Ausbrüchen musikalische Sprache machten die Oper auch zu einem Publikumserfolg. Der Dortmunder Produktion folgten erst im Jahr 1961 weitere Aufführungen des *Orest* in Wiesbaden und Darmstadt in einer jeweils eigenen Fassung. An diesen Inszenierungen wird deutlich, dass sie in eine Zeit fallen, wo die ersten Versuche unternommen wurden, in Hinblick auf zeitnahe Interpretationen und geschichtliche Erfahrungen zu inszenieren, wie z.B. die Wiesbadener Aufführung, die die Krenek-Oper ins „Dritte Reich“ verlegte, in dem Agamemnon als Himmler und der Chor als SS-Schergen auftraten.

## Schlagobers macht Schlagzeilen

Das auch von Krenek unterstützte Vorhaben Jacobs, weitere Werke an der Dortmunder Bühne herauszubringen, erfüllte sich nicht.

Im Gespräch waren zwei weitere dodekaphonische Kompositionen Kreneks, zum einen die Oper *Tarquin* für Kammermusikensemble von 1940 und zum andern eine Ballett-Erstaufführung, die schon in der Presse als das neueste Projekt für die Spielzeit 1955/56 angekündigt worden war, dann aber aus nicht bekannten Gründen doch nicht stattfand: Das im Mai 1939 in Hartford (Connecticut) uraufgeführte Ballett *Schlagzeile (Eight Column Line)* - in der deutschen Presse zum Teil auch als *Schlagobers* betitelt (möglicherweise eine Verwechslung mit dem gleichnamigen Ballett von Richard Strauss) - hatte Krenek für die Dortmunder Aufführung nochmals überarbeitet: Die ganze Ballettmusik wurde für Kammerensemble neu eingerichtet, dazu kürzte er das anderthalbstündige Werk um 20 Minuten, so dass, wie er in einem Brief vom 1. November 1955 an P. Walter Jacob vermeldete, „einige klar gegliederte kontrastreiche Abschnitte“ entstanden. Das nun 12-teilige Ballett sollte nach Krenek - wie die Ballett-Einlagen des *Orest* - vom Dortmunder Choreographen Kurt Steigerwald in Szene gesetzt werden. Das Ballett ist bis heute weder zu einer deutschen Erstaufführung gelangt, noch im Druck erschienen. Die Originalpartitur, die Krenek dem Dortmunder Intendanten zur Aufführung überlassen hatte, schickte Jacob 1962 wieder an den Komponisten zurück. Die insgesamt 50 lose Notenblätter umfassende autographe Klavierauszug-Fassung - offensichtlich die erste Fassung der Komposition, denn das Fertigstellungsdatum ist mit dem 23. April 1939 angegeben - in die Krenek mit Rotstift die Kürzungen und die neuen Tempoangaben angegeben hat, wurde von Jacob hingegen einbehalten und liegt heute im P. Walter Jacob-Archiv.

### Veröffentlichungen der Schriftenreihe des P. Walter Jacob-Archivs

- Heft 1 Ingrid Maaß: Das P. Walter Jacob-Archiv. Archivbeschreibung, Hamburg 2000
- Heft 2 Fritz Pohle: Emigrationstheater in Südamerika. Abseits der „Freien deutschen Bühne“, Buenos Aires.  
Mit Beiträgen von Hermann P. Gebhardt und Willy Keller, Hamburg 1989
- Heft 3 P. Walter Jacob: Musica Prohibida - Verbotene Musik. Ein Vortrag im Exil. Hrg. und komm. von Fritz Pohle, Hamburg 1991
- Heft 4 Michael Philipp: Nicht einmal einen Thespiskarren. Exiltheater in Shanghai 1939-1947, Hamburg 1996
- Heft 5 Hans Schubert/Mark Siegelberg: „Die Masken fallen“ - „Fremde Erde“. Emigration nach Shanghai 1939-1947, Hamburg 1996
- Heft 6 Horst J.P. Bergmeier: Deutsche Kleinkunst in den Niederlanden 1933-1944. Eine Chronologie, Hamburg 1998
- Heft 7 Annegret Lemmer: Die „Freie Deutsche Bühne“ Buenos Aires 1940-1965, Hamburg 1999
- Heft 8 Birgit Radebold: Exiltheater in der Tschechoslowakei und in Großbritannien am Beispiel von Erich Freund und Heinz Wolfgang Litten, Hamburg 2000
- Heft 9 Ingrid Maaß: Repertoire der deutschsprachigen Exilbühnen 1933-1945, Hamburg 2000

### BFfde im www

Die Walter A. Berendsohn-Forschungsstelle für deutsche Exilliteratur ist im Internet präsent, und zwar unter der Adresse:

[//www.rz.uni-hamburg.de/exillit/exilmain.html](http://www.rz.uni-hamburg.de/exillit/exilmain.html).

Dort kann man sich anhand einer kompakten Selbstdarstellung über die bisherige Arbeit und die aktuellen Projekte der Forschungsstelle informieren. Außerdem gibt es eine auf dem neuesten Stand gehaltene Liste der Veröffentlichungen, darunter eine Inhaltsübersicht sämtlicher Bände der von der BFfde mitherausgegebenen Zeitschrift *Exil*. Natürlich findet man auch die Veranstaltungstermine des Exil-Forums (für Interessierte besteht sogar die Möglichkeit, sich mit einer E-Mail-Adresse für den neuen Verteilerservice einzutragen und sich nachfolgend die neuesten Veranstaltungshinweise automatisch per E-Mail zu senden zu lassen).

### Dokumentations- und Datenmaterial der BFfde

Der Nachlaß Walter A. Berendsohns und das P. Walter Jacob-Archiv mit der umfangreichen Ausschnitt-Sammlung P. Walter Jacobs gehören

zum Archiv-Bestand der BFfde und sind öffentlich zugänglich. Das gesammelte Material aus den Bereichen Exil, Literatur, Theater, Musik, bildende Kunst, Film, Geschichte und Politik ist in Archiv-Kartons gelagert und in Form einer Datenbank benutzerfreundlich aufbereitet.

Die BFfde ist im Altbau der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg untergebracht. Im Erdgeschoß findet man die dazugehörige Bibliothek (im Carl von Ossietzky-Lesesaal; Öffnungszeiten: Mo-Fr 12<sup>00</sup>-16<sup>00</sup>) und im dritten Stock das Büro (mitsamt der oben erwähnten Materialien). Die Mitarbeiter sind jedem Interessierten, der diesen enormen Fundus nutzen möchte, gerne mit Rat und Tat behilflich.

#### Impressum:

Herausgeber: Prof. Dr. Frithjof Trapp  
Text und Layout: Friederike Fezer  
Walter A. Berendsohn-Forschungsstelle für  
deutsche Exilliteratur  
Von-Melle-Park 3, 20146 Hamburg  
Tel: (040) 42838-2540/2049  
Fax: (040) 42838-3352  
[www.rz.uni-hamburg.de/exillit/exilmain.html](http://www.rz.uni-hamburg.de/exillit/exilmain.html).