

SARA BEIMDIEKE

„DER GROßE REIZ DES KAMERA-MEDIUMS“

ERNST KRENEKS FERNSEHOPER
AUSGERECHNET UND VERSPIELT

Si! KOLLEKTION MUSIKWISSENSCHAFT
HERAUSGEGEBEN VON MATTHIAS HENKE

Si! – das Motto der *Kollektion Musikwissenschaft* ist vielfältig. Zunächst spielt es auf die Basis der Buchreihe an, den Universitätsverlag Siegen. *Si!* meint aber auch ein musikalisches Phänomen, heißt so doch ebenfalls der Leitton einer Durskala. Last, but not least will sich *Si!* als Imperativ verstanden wissen, als ein vernehmbares Ja zu einer Musikwissenschaft, die sich zu dem ihr eigenen Potential bekennt, zu einer selbstbewussten Disziplinarität, die wirkliche Trans- oder Interdisziplinarität erst ermöglicht.

Die einzelnen Bände markieren die Forschungsinteressen des Herausgebers Matthias Henke und seiner akademischen SchülerInnen: Schwerpunkte, die zeitlich im 18. und 20. Jahrhundert angesiedelt sind, geografisch betrachtet die Musikgeschichte Österreichs reflektieren und sich methodisch der Archivalik, der Komparatistik sowie philologischer Verfahren bedienen.

SARA BEIMDIEKE

**„DER GROßE REIZ DES
KAMERA-MEDIUMS“**

Si! KOLLEKTION MUSIKWISSENSCHAFT
HERAUSGEGEBEN VON MATTHIAS HENKE

BAND 2

SARA BEIMDIEKE

„DER GROßE REIZ DES KAMERA-MEDIUMS“

**ERNST KRENEKS FERNSEHOPER
*AUSGERECHNET UND VERSPIELT***

Die vorliegende Publikation wurde im Sommersemester 2014
von der Fakultät II der Universität Siegen als Dissertation angenommen

Satz und Layout:

universi – Kordula Lindner-Jarchow M.A.

Umschlagkonzeption:

www.type-on-demand.de

Druck:

UniPrint, Universität Siegen

Siegen 2017: *universi* – Universitätsverlag Siegen
www.universi.uni-siegen.de

ISBN 978-3-96182-000-9

INHALT

Vorwort – <i>Matthias Henke</i>	11
Dank	13
Einleitung	15
Die Fernsehoper – Zu Historie und Theoriebildung	25
Zur Geschichte der Fernsehoper	26
Die Filmoper: Vorläuferin der Fernsehoper	26
Die Fernsehoper	29
Live oder Playback – Die Produktionsarten der Fernsehoper	37
Die Salzburger Fernsehopernkongresse und der Salzburger Fernsehoperpreis	40
Die Salzburger Fernsehopernkongresse	40
Der Salzburger Fernsehoperpreis	46
F Fernsehopernkomponisten und ihre Beziehung zum Medium	49
Zur Theoriebildung der Fernsehoper	55
Merkmale und Ästhetik der Fernsehoper in Abgrenzung von der Bühnenoper	55
„Mit der Oper hat das Fernsehen Pech“ – Die theoretische Reflexion zu den Problemen der Fernsehoper	59
Nur ‚Oper im Fernsehen‘?	
Betrachtung der Fernsehoper als Gattung	65
Die Einordnung der Fernsehoper in verschiedene Gattungssysteme	65
Die Gattung Fernsehoper	69

Ernst Krenek und die audiovisuellen Medien	75
Ernst Krenek und der Film	75
„Kino wie ein Laster“ – Ernst Kreneks persönliche Erfahrungen mit dem Film	75
Überlegungen zur Filmtheorie	82
<i>Entwurf für einen österreichischen Film (1934)</i>	89
Ernst Krenek und die Filmmusik	95
Praktische Erfahrungen mit der Filmmusikkomposition	95
Theoretische Überlegungen zur Filmmusik	100
Ernst Krenek und die Fernsehoper	103
Theoretische Ausführungen zur Filmoper	103
Ernst Kreneks Überlegungen zum Hörfunk und ihre Eignung für das Fernsehen	109
Die erste Fernsehoper der Musikgeschichte? – Ernst Kreneks Einakter <i>Dark Waters</i>	114
Der erste Theorieartikel zur Fernsehoper	117
Die Entstehungsgeschichte	123
Kontext I: Ernst Krenek und der Serialismus	123
Theoretische Auseinandersetzung mit dem Serialismus	123
Der Darmstädter „ <i>Orest-Skandal</i> “	128
Ernst Kreneks kompositorischer Weg zu <i>Ausgerechnet und verspielt</i>	133
Kontext II: Das österreichische Fernsehen und die Fernsehoper	138
Zur Geschichte des österreichischen Fernsehens	138
Die österreichische Fernsehoper	140
Die Entstehung von <i>Ausgerechnet und verspielt</i>	147
Der Kompositionsauftrag des ORF	147
Der Arbeitsprozess	151

Das Libretto: Von Casino und Computern	159
Zu Dramaturgie, Gattungsaspekten und Figurenkonstellation	159
Handlung und Dramaturgie	159
Spieloper, „Spiel“-Oper, Zeitoper? Zu Gattungsaspekten in <i>Ausgerechnet und verspielt</i>	167
Die Figurenbehandlung in <i>Ausgerechnet und verspielt</i>	172
„Ausgerechnet, aber sehr verspielt“ – Die Themen der Oper	180
Thema I: Die Berechnung	180
Thema II: Der Zufall	195
Thema III: Das Spiel	201
Thema IV: Die Reflexion des Serialismus	207
Die Anwendung serieller Techniken	221
Die Parameter	221
Tonhöhen	221
Dichte	230
Tondauern, Metrum und Tempo	232
Die Vertonung des Librettos	235
Zum Wort-Ton Verhältnis	235
Zwei Orte der besonderen musikalischen Arbeit	242
Die Gegenüberstellung von Zufall und Berechnung	249
Die Fernsehproduktion des ORF (1962)	255
Die Produktion	255
Beteiligte Personen	255
Ablauf	258
Form und Bildgestaltung	263
Sequenzen	263
Einstellungen	267

Szenerie	271
Figuren	275
Analyse ausgewählter Sequenzen	278
Die Expositionssequenz	278
Ein imaginäres Duett: Im Lokalzug (Sequenz 4, Szene 3)	281
„Fernsehen im Fernsehen“: In Markus’ Salon (Sequenz 9, Szene 8)	284
Das Rad des Zufalls: Die Sequenzen 2 und 13 (Szenen 1 und 12) im Vergleich	288
Rezeption und Wirkung	293
Die Ursendung im ORF und der Salzburger Fernsehoperpreis 1962	293
Die deutsche Erstsendung im WDR	298
Die szenische Uraufführung in Bielefeld	302
Die Auswirkungen der Fernsehproduktion	306
Auswirkung I: <i>Zu Gast bei Ernst Krenek</i> (ORF, 1970) – ein österreichischer Schulfernsehfilm	306
Auswirkung II: Die Zusammenarbeit zwischen Krenek und Scheib	309
Resümee und Ausblick	313
Quellen- und Literaturverzeichnis	
Primärquellen	317
Sekundärliteratur	328

Anhang

Abkürzungs- und Siglenverzeichnis	337
Die Statuten des Salzburger Fernsehoperpreises (1958)	341
Ernst Krenek: <i>Fernseh-Oper</i>	347
Die Arten der Fernsehoper	353
Ernst Krenek: <i>Entwurf für einen österreichischen Film</i>	359
Tonhöhenreihen <i>Ausgerechnet und verspielt</i>	371
Personen- und Werkregister	383

Vorwort

Als Ernst Křenek kam er zur Welt, in Wien, zur Kaiserzeit, im symbolträchtigen Jahr 1900; als Ernst Krenek verließ er sie, 1991, in Palm Springs, in Kalifornien, an der amerikanischen Westküste. Ob er fremd ein- und wieder auszog, wie es in der *Winterreise* des von ihm verehrten Franz Schubert heißt, sei dahingestellt. Jedenfalls fiel der Hatschek, jenes diakritische Zeichen, das auf seine tschechischen Vorfahren verwies, dem US-Exil zum Opfer, in das die Nationalsozialisten ihn Ende der 1930er Jahre vertrieben hatten.

In dem Verlust des kleinen Hakens spiegelt sich Kreneks von ständigen Bewegungen geprägtes Leben brennglasartig wider, mochten sie geografischer oder geistiger Natur sein. Auf einer höheren Ebene, auf einer etwa, die Kreneks Umgang mit den medialen beziehungsweise technischen Innovationen des 20. Jahrhunderts betrifft, lässt sich die Mobilität des Komponisten in beeindruckender Weise nachvollziehen. Mitte der 1920er Jahre, seinerzeit Mitarbeiter Paul Bekkers am Staatstheater in Kassel, schrieb Krenek für den dortigen Sender seine ersten Hörspielmusiken. Wenig später brachte er ein Radio auf die Opernbühne – ein Novum der Gattungsgeschichte –, um die Faszination einer medial übertragenen Menschenstimme zu reflektieren, so geschehen 1927 in Leipzig, bei der Uraufführung seines Zweiakters *Jonny spielt auf*. Im folgenden Jahrzehnt legte er seinen *Entwurf für einen österreichischen Film* (1934) vor. Wenig später empfahl er auf dem Prager, von Leo Kestenberg organisierten musikpädagogischen Kongress, entgegen dem erzieherischen Mainstream, die Schallplatte in den Unterricht mit einzubeziehen. 1950 veröffentlichte er an prominenter Stelle, in der *Neuen Zürcher Zeitung*, den ersten Aufsatz überhaupt, der sich mit dem Phänomen der noch jungen Fernsehoper beschäftigte. Und schon bald ließ Krenek den Worten Taten folgen: Nacheinander komponierte und textete er seine Fernsehoper *Ausgerechnet und verspielt* (ORF, 1962) sowie *Der Zauberspiegel* (BR, 1967) und das musikalische Fernsehspiel *Flaschenpost vom Paradies*

(ORE, 1974). Am Rand sei schließlich noch angemerkt, dass Krenek häufig als Hörfunkautor arbeitete (vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg) und dass er ein ebenso passionierter wie kundiger Kinobesucher war, wie aus seinen *Amerikanischen Tagebüchern* hervorgeht.

Es ist der Verdienst von Sara Beimdieke, in ihrer Dissertationsschrift die vielfältigen Stränge freigelegt und gebündelt zu haben, die den Amerikaner österreichischer Herkunft als einen Komponisten charakterisieren, der sich intensiv wie kaum ein zweiter mit den medialen Phänomenen des 20. Jahrhunderts beschäftigte. Am Beispiel der Oper *Ausgerechnet und verspielt* erläutert die Autorin überdies, auf welcher faszinierenden Weise Krenek es verstanden hat, sich auf neue medien-spezifische Rahmenbedingungen einzustellen. Gleichzeitig gelingt es ihr (nicht zuletzt dank aufwändiger Analysen) ein Werk zu porträtieren, das sich über die vordergründige Spielhandlung hinaus mit seinerzeit aktuellen kompositionstechnischen und sozialen Fragestellungen beschäftigt: mit den Möglichkeiten wie Grenzen des Serialismus einerseits und andererseits mit dem Dilemma des modernen Menschen, eine Balance zwischen dem technisch Machbaren und dem ethisch Verantwortbaren finden zu müssen.

Matthias Henke, im Mai 2017

Dank

Mein erster und ganz besonderer Dank gilt meinem Doktorvater Prof. Dr. Matthias Henke (Historische Musikwissenschaft, Universität Siegen), der mich für den Komponisten Ernst Krenek, aber auch für die Gattung Fernsehoper begeistert hat. Seiner engagierten Betreuung, den fruchtbaren und inspirierenden Diskussionen über meine Ergebnisse und nicht zuletzt der akribischen Lektüre meiner Arbeit verdanke ich sehr viel. Auch darüber hinaus hat mich Matthias Henke durch zahlreiche Einblicke in das Arbeitsfeld Musikwissenschaft viele wichtige Erfahrungen machen lassen, wofür ich ihm mit großem Dank verbunden bin. Prof. Dr. Matthias Schmidt (Musikwissenschaftliches Seminar, Universität Basel) danke ich zudem herzlich für die Übernahme des Zweitgutachtens.

Ich danke auch Gladys Krenek, Constanze Scheib, Wolfgang Aichinger, Edward O. Thorp und David Sandberg, dass sie mir als Angehörige beziehungsweise Zeitzeugen meine Fragen zu Ernst Krenek, der Produktion von *Ausgerechnet und verspielt* oder aber verschiedenen Nachlässen beantwortet und meine Recherche so bereitwillig unterstützt haben. Zudem möchte ich meinen Ansprechpartnern in den verschiedenen Bibliotheken und Archiven danken: Hier seien Mag. Clemens Zoidl, Archivar des Ernst Krenek Instituts (EKI), und sein Vorgänger Dr. Rainer Schwob sowie Mag.a Martina Riegler genannt, denen ich für die akribische Beantwortung meiner zahlreichen Recherchewünsche und ihre hilfreichen Verweise auf darüber hinausgehende Aspekte zu Kreneks Schaffen danke. Dr. Patrick Kast vom Bärenreiter Verlag war mir bei der Korrespondenz zwischen Ernst Krenek und Wolfgang Timaeus sowie den in Kassel archivierte Materialien zu *Ausgerechnet und verspielt* dankenswerterweise sehr behilflich. Dem Internationalen Musikzentrum in Wien (IMZ) danke ich herzlich für die Möglichkeit, ihre Archivalien zum Salzburger Fernsehoperpreis und den Salzburger Fernsehopernkongressen zu sichten. Dr. Kurt Schmutzer, Archivredakteur des Österreichischen Rundfunks (ORF), sei ebenfalls an dieser Stelle Dank für die Beantwortung meiner

Rechercheanfragen ausgesprochen. Allen genannten Ansprechpartnern und Institutionen sowie der Wienbibliothek im Rathaus und der Universal Edition danke ich für das Recht, (unveröffentlichte) Dokumente einzusehen beziehungsweise aus ihnen zu zitieren oder einige von ihnen sogar abzudrucken.

Darüber hinaus sei an dieser Stelle auch den Korrekturlesern im Freundes-, Kollegen- wie Familienkreis gedankt, die zu verschiedenen Phasen der Promotionszeit bereit waren, einzelne Passagen kritisch zu lesen, und sie auf ihre ganz individuelle Weise verbessert haben. Ihnen danke ich auch, dass sie mich durch ihre rege Anteilnahme an meinem Projekt immer wieder motiviert und unterstützt haben. Zudem danke ich meinem Mann Michael, der meine Ergebnisse immer mit großem Interesse verfolgt hat; für seine häufigen Korrekturgänge durch meine Arbeit bin ich ihm ebenfalls sehr dankbar. Kordula Lindner-Jarchow vom Siegener Universitätsverlag *universi* sei schließlich für ihre große Unterstützung bei der Drucklegung dieser Arbeit gedankt.

Einleitung

„Heute spricht kein Mensch mehr von einer Funkoper. Werden wir in abermals zwanzig Jahren noch von einer Fernsehoper sprechen?“¹ Der Begriff Fernsehoper umfasst Werke, die ausschließlich „im Hinblick auf die Wiedergabe innerhalb der Television geschrieben“² wurden und den medienpezifischen Besonderheiten des Fernsehens Rechnung tragen. Boris Blacher sollte mit seiner kritischen Frage – 1956 auf dem ersten Salzburger Kongress zur Oper im Fernsehen gestellt – zunächst recht behalten: Der Gattung Fernsehoper war keine lange Lebensdauer vergönnt.

Ihre Geschichte begann, als der Fernsehapparat in den 1950er Jahren zum Statussymbol avancierte und die Zahl der Fernsehteilnehmer/-innen rapide anstieg.³ Das Fernsehen konnte mit einer einzigen Ausstrahlung nun so viele Zuschauer wie kein audiovisuelles Medium⁴ zuvor erreichen.⁵

1 Mündliche Aussage Boris Blachers, zit. n. Hans Rutz, „Die Oper der Zukunft. Ein Kongreß von Kunst, Film, Funk und Fernsehen“, in: *Musica* 10 (1956), S. 744–747, hier S. 746.

2 Helga Bertz-Dostal, *Oper im Fernsehen: Grundlagenforschung im Rahmen des Forschungsprogramms des Instituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien*, Bd. 1, Wien 1970, S. 241.

3 Vgl. Matthias Henke und Sara Beimdike, „Vorwort“, in: dies. (Hg.), *Das Wohnzimmer als Loge. Von der Fernsehoper zum medialen Musiktheater* (= Thurnauer Schriften zum Musiktheater 32), Würzburg 2016, S. 7.

4 Der Medienwissenschaftler Knut Hickethier versteht unter dem Begriff Medium nicht nur den „technische[n] Signalkanal, sondern auch die konkrete historische Ausgestaltung eines kommunikativen ‚Apparates‘“ (Knut Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart 2007, S. 7f.). Aus diesem Grund kann in der folgenden Arbeit unter dem Terminus „Fernsehen“ das audiovisuelle Massenmedium als solches verstanden werden, aber der Begriff – beispielsweise als „österreichisches Fernsehen“ – auch die nationale Institution als „konkrete historische Ausgestaltung“ des „Apparates“ bezeichnen.

5 Bei einer Ausstrahlung von Gian Carlo Menottis *Amahl and the Night Visitors* (NBC, 1951) schalteten etwa am 14. Dezember 1958 mehr als 20 Millionen Zuschauer ein (vgl. Bertz-Dostal, *OiF*, Bd. 1, S. 395).

Vor allem in den 1960er und 1970er Jahren regte die Fernsehoper Komponisten zur künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Medium an – darunter Bohuslav Martinů, Igor Strawinsky, Benjamin Britten oder Hans Werner Henze. Nach heutigem Rechesterstand entstanden in diesem Zuge international gesehen mehr als 140 von der Forschung zum Großteil unaufgearbeitete Fernsehoper.⁶

Dem Komponisten Ernst Krenek kommt in der Geschichte der Fernsehoper eine besondere Rolle zu: Er, der sich nahezu allen musikalischen Stilen und Techniken des 20. Jahrhunderts widmete, rezipierte mit dem Hörfunk, dem Film und dem Fernsehen auch die Massenmedien seiner Zeit. Legt man vor dem Hintergrund der Fernsehoper speziell den Fokus auf die audiovisuellen Medien, wird die große Bandbreite seiner Auseinandersetzung deutlich. So war er ein leidenschaftlicher Kinobesucher, schrieb er 1934 einen Filmentwurf für die österreichische Filmbranche und verfasste er zahlreiche film- und filmmusiktheoretische Essays. Dem Fernsehen wandte sich Krenek 1950 zu, als er bereits ein Jahr vor Ausstrahlung der ersten Fernsehoper, Gian Carlo Menottis *Amahl and the Night Visitors* (NBC, 1951), den ersten Artikel zur Theorie der Gattung veröffentlichte. Nur wenige Jahre später beauftragte der ORF den Komponisten mit der Abfassung eines Werkes für den Salzburger Fernsehoperpreis, sodass sich ihm die Gelegenheit bot, die zuvor publizierten Ausführungen auch in der Praxis zu erproben: Seine erste Fernsehoper *Ausgerechnet und verspielt* entstand. Da bislang noch keine Studie vorliegt, die eine Fernsehoper musik- wie medienwissenschaftlich analysiert und Krenek aufgrund der Abfassung des ersten Theorieartikels eine wichtige Rolle innerhalb der Gattungsgeschichte einnimmt, ist es für ihre Aufarbeitung von besonderem Interesse, sich seiner ersten Fernsehkomposition ausführlich zu widmen.

Anhand der Oper lassen sich zwei weitgehend noch unerforschte Themenkomplexe untersuchen: Erstens ist es möglich, die Arbeits- und Kompositionsweise, die Produktionsabläufe sowie die Inszenierung einer Fern-

6 Im Zusammenhang mit dem von Matthias Henke geleiteten Symposium „Das Wohnzimmer als Loge. Von der Fernsehoper zum medialen Musiktheater“ (21. bis 23. März 2012, Universität Siegen) wurden über 140 Fernsehopern recherchiert (vgl. Henke/Beimdieke „Vorwort“, S. 8).

sehoper beispielhaft aufzuzeigen. Indem *Ausgerechnet und verspielt* vom ORF in Auftrag gegeben wurde, dessen Verantwortliche die Komposition von Fernsehopern intensiv förderten und eigene Vorstellungen hinsichtlich der Produktion eines solchen Werkes entwickelt hatten, kann auch die Geschichte der österreichischen Fernsehoper erstmals näher beleuchtet werden. Die Entstehung der Oper ist zudem eng mit dem Salzburger Fernsehoperpreis verknüpft, der seit 1959 vergeben wurde, von der Forschung jedoch bislang weitgehend unbeachtet blieb.⁷ Zweitens bedeutet die Untersuchung von *Ausgerechnet und verspielt* aber auch eine Aufarbeitung zentraler Aspekte von Kreneks Œuvre, da sich unter anderem seine differenzierte Reflexion audiovisueller Medien nachzeichnen lässt oder das Werk offenbart, wie stark die Beschäftigung mit Naturwissenschaften, Philosophie und Technik seine Kompositionen beeinflusste. Die Analyse der Fernsehoper fügt sich überdies als Baustein in die Beleuchtung seiner Beziehung zum Serialismus, reflektierte er doch im Libretto seine theoretischen Überlegungen zur musikalischen Technik oder bediente er sich zum Teil serieller Parametervorordnung.

In Bezug auf die Quellenlage und den Forschungsstand der beiden Themenkomplexe ist hinsichtlich der Fernsehoper festzuhalten, dass neben Krenek nur einzelne Autoren – meist aus der Praxis der Rundfunkanstalten kommend – Fragen der Fernsehoper theoretisch reflektierten.⁸ In überwiegend kürzer gehaltenen Aufsätzen erörterten sie die elementaren Techniken des Mediums wie Kameraführung und Schnitt oder die mediengerechte Umsetzung der Gattung. Sie differenzierten jedoch oftmals nicht zwischen explizit für das Medium verfassten Werken und Adaptionen von Bühnenopern, sodass Aspekte wie Charakteristika oder Ästhetik der Fernsehoper nie konsequent ausgearbeitet wurden. Da sich die Autoren überdies lediglich in Ausnahmen aufeinander bezogen und demnach als separierte Einzelstimmen zu bewerten sind, kann hier von

7 Neben Erwähnungen in Bertz-Dostal, *OiF*, Bd. 1, S. 248–256 widmet sich Rainer J. Schwob dem Themenkomplex ausführlicher, siehe dazu Rainer J. Schwob, „Zur Geschichte des Salzburger Fernsehoperpreises“, in: Henke/Beimdieke (Hg.), *Das Wohnzimmer als Loge*, S. 43–74.

8 Beispielsweise: Artur Holde, „Die Fernseh-Oper“, in: *Das Musikleben* 4 (1951), S. 167–170 oder Rudolph Cartier, „Producing Television Opera“, in: *Opera* 8 (1957), S. 679–684.

keiner breiten Rezeption, geschweige denn von einem Diskurs zur Fernsehoper gesprochen werden. Ab 1959 fanden zudem anlässlich des Salzburger Fernsehoperpreises alle drei Jahre Kongresse zum Themenspektrum Oper und Fernsehen statt, an denen über 100 Teilnehmer die neue Gattung diskutierten. Leider dokumentierte man die erzielten Ergebnisse nicht systematisch, sodass der Beitrag der Tagungen zur Theoriebildung der Fernsehoper nur lückenhaft erfassbar ist. Auch in das Blickfeld medien- wie musikwissenschaftlicher Untersuchungen rückte die Fernsehoper bislang höchstens punktuell, lassen doch die wichtigen musikwissenschaftlichen Lexika – unter anderem *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*⁹ – ausführliche Basisartikel zur Fernsehoper vermissen. Lediglich das *Handbuch der musikalischen Gattungen* bespricht die Fernsehoper im Abschnitt „Medialisierung“ ausführlicher.¹⁰ Die bislang einzige umfassende Dokumentation zur Fernsehoper, die den Grundstein für jegliche Arbeiten über die Gattung legt, publizierte Helga Bertz-Dostal im Jahr 1970 unter dem Titel *Oper im Fernsehen*.¹¹ Hier stellt die Autorin mehr als 100 Fernsehoperen mit entstehungsgeschichtlichen Fakten und Angaben zur fernsehinszenatorischen Umsetzung vor, hatte aber in vielen Fällen aufgrund der schwierigen Quellenlage nicht die Möglichkeit zur Einsicht in die jeweilige Fernsehproduktion oder Partitur. Seit dem Erscheinungsjahr von Bertz-Dostals Publikation liegt bisher nur eine weitere Monografie zur Fernsehoper vor: Jennifer Barnes’ 2003 veröffentlichte Arbeit *Television Opera: The Fall of Opera Commissioned for Television*, in der sie sich mit Benjamin Britten und Gian Carlo Menotti jedoch lediglich

9 In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* wird die Fernsehoper kurz im Artikel „Rundfunk und Fernsehen“ unter „VI. Fernsehen“ abgehandelt (vgl. Ingeborg Feilhauer, „VI. Fernsehen“, in: *MGG2*, Sachtel Bd. 8, Kassel u. a. 1998, Sp. 633–838, hier Sp. 638).

10 Hanns-Werner Heister, „Medialisierung“, in: Siegfried Mauser (Hg.), *Musiktheater im 20. Jahrhundert* (= *Handbuch der musikalischen Gattungen* 14), Laaber 2002, S. 413–429, hier S. 418 ff.

11 Helga Bertz-Dostal, *Oper im Fernsehen: Grundlagenforschung im Rahmen des Forschungsprogramms des Instituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien*, 2 Bde., Wien 1970.

auf zwei Komponisten aus dem angloamerikanischen Raum beschränkt.¹² Überdies geht Bianca Michaels in ihrer 2006 publizierten Dissertation *Musik – Fernsehen – Video. Amerikanische Oper im Medienzeitalter* zwar grundsätzlich auf die Medienoper anhand von Beispielen wie Steve Reichs Videooper *Three Tales* (1998–2002) ein, beleuchtet in ihrer systematischen Untersuchung die Geschichte der Fernsehoper und die Theoriebildung der Gattung aber nicht näher.¹³ Eine Studie, die sich der Analyse einer Fernsehoper widmet, existiert international gesehen ebenfalls nicht. Bezüglich der Fernsehoper kann demzufolge von einer nur sehr lückenhaft erfassten Gattung gesprochen werden. Diesem Mischstand suchte in jüngerer Zeit das von Matthias Henke an der Universität Siegen geleitete Symposium mit dem Titel „Das Wohnzimmer als Loge. Von der Fernsehoper zum medialen Musiktheater“ (21. bis 23. März 2012) Abhilfe zu schaffen. Wie der gleichnamige Tagungsband widerspiegelt, diskutierten die Anwesenden – unter ihnen Musik- und Medienwissenschaftler/-innen wie Komponisten – intensiv den Begriff der Fernsehoper, institutionsgeschichtliche Aspekte der Gattung und Fallbeispiele von frühen Fernsehoperen bis zum zeitgenössisch-medialen Musiktheater.¹⁴ Besonders unterstrich man die Wichtigkeit einer systematischen Aufarbeitung der weit verzweigten Gattungsgeschichte von Film- über Fernsehoper bis hin zu Spielarten des medialen Musiktheaters.¹⁵

Zu Kreneks Reflexion des Fernsehens beziehungsweise zu seinem Fernsehopernschaffen liegen ebenfalls keine Publikationen vor. Bezüglich seines Œuvre und seiner Biografie stellt neben zentralen Werken wie Claudia Maurer Zencks biografisch-analytischer Arbeit *Ernst Krenek. Ein Komponist im Exil* (1980) oder Matthias Schmidts Untersuchung von Kreneks Auseinandersetzung mit der Dodekaphonie – *Theorie und*

12 Jennifer Barnes, *Television Opera: The Fall of Opera Commissioned for Television*, Woodbridge u. a. 2003.

13 Bianca Michaels, *Musik – Fernsehen – Video. Amerikanische Opern im Medienzeitalter*, Amsterdam 2006.

14 Vgl. Henke/Beimdieke (Hg.), „Vorwort“, S. 9 f.

15 Unter den Begriff „mediales Musiktheater“ wurden zeitgenössische Ausprägungen der Verbindung von Musiktheater und Medium gefasst.

Praxis der Zwölftontechnik (1998) – in neuerer Zeit vor allem Christoph Taggatz' 2008 erschienene Dissertation *Der Gesang des Greises. Ernst Krenek und die historische Notwendigkeit des Serialismus* eine wichtige Veröffentlichung in der Krenek-Forschung dar.¹⁶ In seiner grundlegenden, musiktheoretisch orientierten Arbeit analysiert der Autor Kreneks serielle Werke akribisch und setzt sie in Beziehung zueinander. Für die Analyse der Fernsehoper lässt sich an Taggatz' Ergebnisse anknüpfen, der *Ausgerechnet und verspielt* im Kontext von Kreneks seriellem Schaffen untersucht. Aufgrund seiner Analyse der „Roulette-Sestina“ kann die Passage im Folgenden weitgehend ausgespart werden.

Um *Ausgerechnet und verspielt* zu kontextualisieren, gilt es zunächst, die Geschichte der Fernsehoper und ihre bislang unaufgearbeitete Theoriebildung vor allem im deutschsprachigen Raum historisch-analytisch zu skizzieren. Anhand einschlägiger Artikel, die in relativ überschaubarer Anzahl vorliegen, soll etwa die Entwicklung von Begrifflichkeiten oder die Diskussion von ästhetischen Aspekten nachvollzogen werden. Hierbei wird sich lediglich auf Opern beschränkt, die explizit für das Fernsehen entstanden; Opernübertragungen im Fernsehen oder entsprechende Adaptionen von Bühnenopern bleiben daher trotz ihrer Verwandtschaft zur Fernsehoper als nicht explizit für das Medium komponierte Werke unberücksichtigt. Daneben helfen zum Großteil bislang unbekannte Dokumente des Internationalen Musikzentrums (IMZ, Wien) zum Salzburger Fernsehoperpreis oder den Salzburger Fernsehopernkongressen, deren Geschichte von der Forschung ebenfalls bislang nahezu unbeachtet blieb, die institutionellen Bemühungen um die Gattung näher zu beleuchten. Auszüge aus (Auto-)Biografien oder Briefen von Fernsehopernkomponisten wie Paul Kont, Igor Strawinsky oder Gian Carlo Menotti sollen zudem zeigen, inwiefern ihre generelle Haltung zum Fernsehen den Kompositionsprozess beeinflusste. Eine Diskussion über den Gattungsbegriff im Kontext der Fernsehoper vervollständigt die Skizzierung ihrer

16 Claudia Maurer Zenck, *Ernst Krenek. Ein Komponist im Exil*, Wien 1980 und Matthias Schmidt, *Theorie und Praxis der Zwölftontechnik. Ernst Krenek und die Reihenkomposition der Wiener Schule*, Laaber 1998 sowie Christoph Taggatz, *Der Gesang des Greises. Ernst Krenek und die historische Notwendigkeit des Serialismus* (= Ernst-Krenek-Studien 4), Schliengen 2008.

Geschichte, jedoch kann es nicht Ziel der Arbeit sein, die Frage nach dessen Legitimität für die Fernsehoper endgültig zu beantworten. Zu diesem Zweck müsste eine systematische Untersuchung aller bisher entstandenen Fernsehoperen vorgenommen werden.

Von der Geschichte der Fernsehoper ausgehend gilt es, Kreneks Beziehung zu audiovisuellen Medien unter anderem anhand seiner Autobiografie, seiner Theorieartikel und bislang unveröffentlichter Dokumente wie seinem *Entwurf für einen österreichischen Film* (1934) nachzuzeichnen. Abgesehen von der Fernsehoper äußerte sich Krenek zum Fernsehen nur marginal. Da sich Hörfunk und Fernsehen hinsichtlich des Medien-dispositivs durch ein vergleichbares „soziale[s] Gefüge“ hinsichtlich der Wahrnehmung auszeichnen,¹⁷ übertragen sie doch beiderseits Sendungen in die Privaträume der Zuhörer, lassen sich aus Betrachtungen des Komponisten zum Hörfunk Vermutungen hinsichtlich seiner Haltung dem Fernsehen gegenüber anstellen. Im Zusammenhang mit Kreneks Verhältnis zu audiovisuellen Medien soll überdies sein bereits erwähnter Artikel zur Theorie der Fernsehoper diskutiert werden, um die Entwicklung zentraler Gedanken der Abhandlung aus seiner Beschäftigung mit dem Film aufzuzeigen.

Für die Entstehungsgeschichte des Werkes zeichnen sich zwei Kontexte als maßgeblich ab: Zum einen Kreneks kompositorischer Weg zu *Ausgerechnet und verspielt*, der besonders von seiner Auseinandersetzung mit dem Serialismus geprägt ist. Für dessen Beleuchtung wird sich aufgrund von Taggatz' bereits erfolgter Aufarbeitung der Thematik lediglich auf die der Oper inhaltlich beziehungsweise formal verwandten Werke *The Belltower / Der Glockenturm* op. 153 (1956) und *Sestina* op. 161 (1957) beschränkt. Zum anderen ordnet sich die Fernsehoper als Auftragswerk des ORF in die Geschichte der österreichischen Fernsehoper ein, in deren

17 Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 19. Der Autor definiert den Begriff Medien-dispositiv als

„Zusammenwirken von technischen Bedingungen, gesellschaftlichen Ordnungsvorstellungen, normativ-kulturellen Faktoren und mentalen Entsprechungen auf der Seite der Zuschauer/innen, die aus dem Akzeptieren solcher macht- und ordnungspolitischen Rahmenbedingungen, den kulturellen Konventionen und psychischen Gestimmtheiten und Erwartungen entstehen.“ (Ebd., S. 20).

Zusammenhang erstmals die grundsätzlichen Prämissen der österreichischen Rundfunkanstalt für die Produktion von Fernsehoperen nachgezeichnet werden können. Zur Dokumentation von Kreneks Arbeitsprozess ist es überdies notwendig, Quellen wie Partitur- und Librettoentwürfe, Notizen sowie Briefe des ORF an den Komponisten auszuwerten, die sich überwiegend im Ernst Krenek Institut (EKI, Krems a. d. Donau) befinden.

Die Werkanalyse gibt im Fall von Kreneks *Ausgerechnet und verspielt* Aufschluss über wesentliche Aspekte der Gattung einerseits und seines Schaffens andererseits. So helfen unter anderem autobiografische Schriften und Theorieartikel des Komponisten, die zentralen Themen des Librettos – Spiel, Zufall und Berechnung – im Zusammenhang von Gesamtwerk und Biografie zu betrachten. Da das Fernsehen bei einer Fernsehoper laut Michaels nicht nur als Übertragungsmedium fungiert, sondern mit seinen Mitteln und Möglichkeiten¹⁸ „ein konstitutives Element“ des Werkes bedeutet,¹⁹ ist neben der Untersuchung von Libretto und Partitur die Analyse der einzigen Fernsehproduktion des ORF ebenfalls nicht nur für Kreneks Œuvre, sondern auch ein für die Fernsehoper äußerst wichtiger, aber bislang noch ausstehender Schritt. Im Gegensatz zu Libretto und Partitur wird die Fernsehproduktion dabei nicht als feststehendes ‚Endprodukt‘ verstanden, wie es der Analyse eines Films angemessen wäre, sondern – der Gattung Oper gerecht werdend – mit der Anwesenheit Kreneks bei den Dreharbeiten als von ihm autorisierte Inszenierung behandelt. Zwar gelten das Regiebuch oder ähnliche Materialien der Produktion von *Ausgerechnet und verspielt* gleichwie Kreneks Briefe an den Produzenten Wilfried Scheib und den Regisseur Hermann Lanske als verschollen,²⁰ den-

18 Unter „Möglichkeiten des Mediums“ wird im Folgenden die gesamte inszenatorische Bandbreite des Fernsehens verstanden, während „Mittel des Mediums“ auf die spezifischen Ausdrucksformen des Fernsehens wie Schnitt, Montage, Kameraperspektiven und -einstellung abzielt.

19 Michaels kommentiert diesbezüglich, „[...] dass audiovisuelle Medien in den betreffenden Opern nicht nur illustrativ oder interpretierend als Ausdruck kulturellen Zeitgeists auftreten, sondern ein konstitutives Element der Opern selbst darstellen.“ (Michaels, *Musik – Fernsehen – Video*, S. 11).

20 Laut einer E-Mail Alexander Hechts (ORF-Archiv) vom 2.12.2010 an die Verf. sowie einer E-Mail Constanze Scheibs, der Tochter Wilfried Scheibs, vom 1.8.2012 im Auf-

noch können aus ihren Gegenbriefen an den Komponisten einige seiner Vorstellungen zur Inszenierung des Werkes herausgefiltert werden. Überdies helfen unveröffentlichte Notizzettel Kreneks in seinem Teilnachlass (EKL, Krems a. d. Donau), den Produktionsverlauf in Ansätzen zu rekonstruieren.

Unter die Rezeption von *Ausgerechnet und verspielt* lassen sich die verschiedenen Fernsehausstrahlungen sowie eine Adaption des Werkes für die Bühne²¹ mitsamt ihrer Rezensionen fassen. Hinweise auf die Einschätzung des Komponisten zu Werk und Produktion geben seine Publikation „Musiktheater – Fernsehen – Film“ (1968) sowie ein erstmals analysierter Schulfernsehfilm aus dem Jahr 1970, in dem Krenek seine Fernsehoper als Beispiel einer seriellen Komposition vorstellt.

Ausgehend von Kreneks *Ausgerechnet und verspielt* ist es somit möglich, einerseits seine theoretische wie praktische Auseinandersetzung mit audiovisuellen Medien näher zu beleuchten, andererseits zahlreiche, bislang unaufgearbeitete Aspekte der Fernsehoper zu untersuchen und gleichsam die erste umfassende wie gattungsgerechte Analyse eines solchen Werkes vorzulegen.

trag der Ehefrau Scheibs an die Verf. Über den Nachlass Hermann Lanskes ließen sich keine Auskünfte einholen.

21 Bei der Bühnenedaption handelt es sich um die Inszenierung von *Ausgerechnet und verspielt* am Bielefelder Stadttheater im Jahr 1990 (siehe im vorl. Band S. 302 – 305).

Die Fernsehoper – Zu Historie und Theoriebildung

Zentrale technische Neuerungen im Bereich der Kommunikationstechnik zeigen sich seit dem 19. Jahrhundert eng mit der Übertragung von Musik, speziell der Oper, verknüpft:¹ Zur Frühgeschichte der Telefonie zählt beispielsweise Clément Alberts Erfindung des Theatrofons aus dem Jahr 1881, mit dem er Aufführungen aus der Pariser Oper übertragen konnte. Zwei Jahre später sollte es gelingen, in Frankfurt (Main) eine Oper telefonisch über die Entfernung von sechs Kilometern zu senden, während in Wien zu diesem Zeitpunkt die ersten drahtgebundenen öffentlichen Konzerte stattfanden.² Auch in den Anfängen des Hörfunks und des Films wählte man für die ersten Sendungen zunächst musikalische Ereignisse aus, wenn die Zuhörer bereits 1910 per Radioübertragung den Gesang des Tenors Enrico Caruso direkt aus der Metropolitan Opera verfolgen konnten³ oder als erster Tonfilm gemeinhin das Musical *THE JAZZ SINGER* betrachtet wird.⁴ Diese Verbindung von technischer Innovation und Oper gilt auch für das Fernsehen, sprach doch das Magazin *Popular Science* schon 1927 emphatisch davon, mit der neuartigen Erfindung nun „television opera[s]“ in Privaträume senden zu können.⁵ Nach ersten TV-

1 Zum Medienumbruch um 1900 siehe Nicola Glaubitz u.a., *Eine Theorie der Medienumbrüche 1900/2000*, Siegen 2011.

2 Vgl. Viktor Ergert, *50 Jahre Rundfunk in Österreich*, Bd. 1: 1924–1945, Salzburg 1974, S. 14 ff.

3 Vgl. Brian G. Rose, *Television and the Performing Arts. A Handbook and Reference Guide to American Cultural Programming*, Westport 1986, S. 128. Der Empfang aus der Metropolitan Opera war jedoch nur im New Yorker Raum und auf einigen Schiffen im Atlantik möglich (vgl. ebd.).

4 Vgl. Ulrich E. Siebert, Art. „Filmmusik“, in: *MGG2*, Sachteil Bd. 3, Kassel u. a. 1995, Sp. 446–474, hier Sp. 461.

5 „Amazing phonograph records that will enable us not only to hear but to see entire plays and operas in the home, are a promised development of the new Baird television

Übertragungen aus dem Opernhaus entstanden Anfang der 1950er Jahre schließlich speziell auf das Fernsehen zugeschnittene Werke: Die Gattung Fernsehoper nahm ihren Anfang.

Zur Geschichte der Fernsehoper

Die Filmoper: Vorläuferin der Fernsehoper

Die Geschichte der Filmoper⁶ teilt sich in die Kapitel des Stummfilms und des Tonfilms: Schon für den tonlosen Film adaptierte man erste Bühnenopern, indem Sänger und Musiker die Handlung auf der Leinwand mit bekannten Passagen des Werkes begleiteten.⁷ Die Besetzung bedingte sich durch die Möglichkeiten vor Ort, sodass in Großstädten zum Teil ein Sinfonieorchester zur Verfügung stand, während in eher ländlichen Gebieten häufig nur ein Pianist bei der Filmvorführung zugegen war.⁸ Erste Filmoperngesellschaften – wie etwa die „Deutsche-Lichtspieloperngesellschaft“ (Delog) – gründeten sich, die es sich ausschließlich zur Aufgabe machten, Opern für den Film zu produzieren.⁹ Als eine der ersten Opernadaptationen für den Stummfilm gilt dabei die 1914 unter der Regie von Gustav Schönwald entstandene Produktion von Friedrich von

process [...]“ ([ohne Autorenangabe,] „Television Opera“, in: *Popular Science Monthly* 111/5 [1927], S. 40–41, hier S. 40).

- 6 Analog zur Fernsehoper (vgl. im vorl. Band S. 15) werden mit dem Begriff Filmoper im Folgenden ausschließlich explizit für den Film komponierte Opern bezeichnet. Adaptationen von Bühnenopern für den Film fallen nicht unter diesen Terminus.
- 7 Vgl. Michael Wedel, *Der deutsche Musikfilm. Archäologie eines Genres 1914–1945*, München 2007, S. 83.
- 8 Vgl. Claudia Bullerjahn, „Von der Kinomusik zur Filmmusik. Stummfilm-Originalkompositionen der zwanziger Jahre“, in: Werner Keil u. a. (Hg.), *Musik der zwanziger Jahre*, Hildesheim 1996, S. 281–316, hier S. 282f.
- 9 Die Delog entstand um den Jahreswechsel 1913/14 in München und gilt als erste Filmoperngesellschaft (vgl. Wedel, *Der deutsche Musikfilm*, S. 79; Wedel skizziert hier sehr ausführlich die Entwicklungen der Filmoper, vor allem im Abschnitt „Spielarten des Musikfilms 1914–1929“, S. 69–91).

Flotows *MARTHA ODER DER MARKT ZU RICHMOND* (1847).¹⁰ Eine weitere bedeutende Umarbeitung einer Bühnenoper für den Film stellt Robert Wienes Produktion des *ROSENKAVALIERS* (1910) dar, die man 1926 nicht etwa in einem Kino, sondern in der Dresdner Semperoper aufführte¹¹ – ein Zeichen für die Anerkennung von Stummfilmadaptionen als einer der Bühnenoper nahezu ebenbürtigen Kunstform. In die Hoch-Zeit des Stummfilms fällt auch die Produktion von explizit für den Film komponierten Opern:¹² Als erstes Werk dieser Art gilt Ferdinand Hummels¹³ Oper *JENSEITS DES STROMES* aus dem Jahr 1922 (R: Ludwig Czerny), die man enthusiastisch bewarb: „Als erste Filmoper der Welt geht das Werk hinaus, ein künstlerisches Neuland, das den Film zum erstenmal auf der Höhe reiner, großer Kunst zeigt“¹⁴ – Worte, aus denen der hohe künstlerische Anspruch an das Medium spricht. Im Zuge dieser Premiere diskutierte man auch theoretische Aspekte der Stummfilmoper, beispielsweise

10 Vgl. ebd., S. 79.

11 Vgl. Jens Malte Fischer, „Der Bilder gehorsame Tochter? Zur Geschichte und Situation der Oper im Film und im Fernsehen“, in: ders., *Oper – Das mögliche Kunstwerk. Beiträge zur Operngeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts* (= Wort und Musik 6), Anif, Salzburg 1991, S. 228–239, hier S. 228f. Hugo von Hofmannsthal hatte zu diesem Anlass das ursprüngliche Libretto um einige neue Szenen erweitert ebenso wie Richard Strauss die Originalmusik für den Film bearbeitete (vgl. ebd.).

12 In den 1920er Jahren entstanden auch die ersten Hörfunkoper, als erstes Werk gilt Gustav Kneips *Christkindleins Erdenreise* aus dem Jahr 1929 (vgl. Johannes Schmidt-Sistermanns, *Opernregie im Fernsehen. Medienspezifische Regiekonzepte zur Visualisierung von Oper im Fernsehen*, Wien 1991, S. 12f.).

13 Hummel hatte bereits Mitte der 1910er Jahre Interesse an der Komposition einer Filmoper gezeigt und zum Zeitpunkt der Produktion von *JENSEITS DES STROMES* schon für die Bühne wie auch den Stummfilm gearbeitet (vgl. Wedel, *Der deutsche Musikfilm*, S. 150).

14 „Jenseits des Stromes“ [Werbeanzeige der Notofilm-Gesellschaft], in: *Der Film* 7/25 (1922), S. 60. Die Uraufführung der Oper fand am 19. Mai 1922 im Berliner Alhambra-Kino statt. Für kleinere Kinos ohne Sänger und großes Orchester fertigte man sogar eine zweite, gekürzte Version an, in der die Gesangsparts durch Zwischentitel ersetzt wurden. Der kommerzielle Erfolg des Werkes blieb jedoch weitestgehend aus (vgl. Wedel, *Der deutsche Musikfilm*, S. 151f.).

se, ob sie überhaupt dem Film zugerechnet werden dürfe. Ein gewisser „J.-S.“, Rezensent des *Film-Kurier*, gelangt 1922 zu dem Schluss, dass im Gegensatz zum Film „die Musik auch das Wort ergreift und es zu vollster Auswirkung, zu kühnster Ausreifung emporträgt.“¹⁵ Ein weiterer Autor des *Film-Kurier* kritisiert unter dem Kürzel „M.“ die Stummfilmoper jedoch als „Zwittergattung, die sich der Wirkungen zweier Kunstgattungen bedienen will und daher eine negative Wirkung auf ganzer Linie erzielt.“¹⁶ Im Zuge der Uraufführung von *JENSEITS DES STROMES* setzte man sich folglich in Ansätzen theoretisch mit der Stummfilmoper auseinander und bewertete die Musik als eigenständige Bedeutungsebene innerhalb des Gesamtwerkes.

Auch in den Anfängen des Tonfilms, dem zweiten Kapitel der Filmoper, spielte die Inszenierung und Einbeziehung von Gesang eine wichtige Rolle: So wird das amerikanische Filmmusical *THE JAZZ SINGER* (R: Alan Crosland, 1927), obgleich mit einem relativ geringen Anteil an wirklich gesungenen Parts, gemeinhin als Anfang des Tonfilms betrachtet. Nur wenig später füllten Tonfilmoperetten wie *DIE DREI VON DER TANKSTELLE* (R: Wilhelm Thiele, 1930) oder *DER KONGRESS TANZT* (R: Erik Charell, 1931) die Kinosäle.¹⁷ Als erste Tonfilmoper gilt die unter der Regie von Max Ophüls produzierte Komödie *DIE VERKAUFTE BRAUT* (1932), deren Originalmusik Theo Mackeben in loser Anlehnung an die Partitur Bedřich Smetanas für den Film verfasste.¹⁸ Die anfängliche Euphorie für die Tonfilmoper flachte jedoch rasch ab, als man gewahr wurde, dass reine Spielfilme weit größeren kommerziellen Erfolg erzielten. Eine theoretische Auseinandersetzung mit der Kunstform fand – wie im Falle der

15 J.-S. [nicht aufgeschlüsseltes Kürzel], „Jenseits des Stromes“, in: *Film-Kurier*, 28.3.1922, o. P. Wedel führt diese Rezension erstmals an (vgl. Wedel, *Der deutsche Musikfilm*, S. 150).

16 M. [nicht aufgeschlüsseltes Kürzel], „Jenseits des Stromes. Alhambra“, in: *Film-Kurier*, 2.5.1922, o. P. Wedel führt diese Rezension erstmals an (vgl. Wedel, *Der deutsche Musikfilm*, S. 156).

17 Die Popularität des Musikfilms lässt sich daran ablesen, dass jeder vierte gedrehte Film des Jahres 1929 diesem Genre zuzuordnen ist (vgl. Siebert, Art. „Filmmusik“, Sp. 461).

18 Vgl. Christoph Henzel, „Die erste Filmoper der Welt ‚Die verkaufte Braut‘“, in: Dorothea Redepenning und Joachim Steinheuer (Hg.), *Inszenierung durch Musik. Der Komponist als Regisseur*, Kassel 2011, S. 221 – 236, hier S. 221.

Stummfilmoper – ebenfalls nur marginal statt: Siegfried Kracauer suchte 1930 mit einer Umfrage unter Komponisten eine theoretische Diskussion über die Tonfilmoper in Gang zu setzen, an der sich Ernst Krenek und Kurt Weill beteiligten – bemerkenswert, da sich ihr erst 1939 mit Béla Balázs ein Filmtheoretiker annahm. Inhaltlich diskutieren Krenek, Weill und Balázs unter anderem die möglichen Probleme der Tonfilmoper: Krenek sieht deren zentrale Schwierigkeit in der Gleichzeitigkeit zwischen den statischen Elementen der Musik und dem bewegten Bild, Weill erachtet die Opernarie aus diesem Grund als generell mit dem Film unvereinbar und Balázs erkennt eine zu große Diskrepanz zwischen der Stilisierung der Oper durch gesungene Passagen und dem Realismus des Films.¹⁹ Kracauer gelang es trotz intensiver Bemühungen jedoch nicht, einen Diskurs um die Theorie der Tonfilmoper einzuleiten. Neben dem Umstand, dass mit Krenek und Weill zwei Komponisten als erste Autoren theoretischer Artikel zur Tonfilmoper gelten können, inspirierten ihre Gedanken zu Ästhetik und Inszenierung der Gattung augenscheinlich sogar Filmtheoretiker wie Balázs zu einer eigenen Auseinandersetzung mit der Thematik.

Die Fernsehoper

Nicht nur hinsichtlich des frühen Films, auch für die Anfänge des Fernsehens kann eine enge Verbindung zwischen technischer Innovation und Musikübertragung beobachtet werden: Bereits im Jahr 1936 startete die BBC ein tägliches Fernsehprogramm und sendete weniger als zwei Wochen später mit Ausschnitten aus Albert Coates' Oper *Mr. Pickwick* (1936) die ersten Szenen einer Oper im Fernsehen.²⁰ Augenscheinlich suchte man durch Anknüpfung an die Oper, einer ‚Bastion‘ der Bürgerlichkeit, den Kunstwert des neuen Mediums zu unterstreichen. Nach dem Wirt-

19 Ernst Krenek, „Tonfilm, Opernfilm, Filmoper“, in: *Frankfurter Zeitung*, 23.5.1930, S. 1–2; Kurt Weill, „Tonfilm, Opernfilm, Filmoper“, in: *Frankfurter Zeitung*, 24.5.1930, o.P. [S. 1]; Béla Balázs, „Stilprobleme der Filmoper“, in: *Pariser Tageszeitung*, 7.1.1939, S. 4. Die Abhandlung zu Kreneks Theorieartikel und der Vergleich mit Weill und Balázs erfolgt im Kontext von dessen Beziehung zu audiovisuellen Medien (siehe im vorl. Band S. 103–108).

20 Vgl. Michael Kennedy, Art. „Albert Coates“, in: *Grove Music Online*, <http://www.oxford-musiconline.com/subscriber/article/grove/music/05999>, Abruf am 17.11.2016.

schaftsaufschwung in den 1950er Jahren festigte sich das Fernsehen auch in deutschsprachigen Ländern als Statussymbol, so zählte man bereits am 1. Oktober 1957 in der Bundesrepublik Deutschland eine Million Fernsehgeräte.²¹ Wie im angloamerikanischen Raum galt die Übertragung kultureller Ereignisse zunächst auch hier als vorrangige Aufgabe des Mediums.²²

Vor diesem Hintergrund und zu einem Zeitpunkt, an dem die technische Entwicklung von Sendung und Empfang weitestgehend abgeschlossen war,²³ entstand die erste Fernsehoper: Gian Carlo Menottis *Amahl and the Night Visitors* (NBC, 1951), in der er die Geschichte von der wunderbaren Heilung eines gelähmten Knaben durch die Heiligen Drei Könige erzählt.²⁴ Die Oper bedeutete den größten Erfolg in der Geschichte der Fernsehoper, da sie alljährlich an Heiligabend im amerikanischen Fernsehen ausgestrahlt wurde, mit einer einzigen Sendung teilweise über 20 Millionen Zuschauer erreichte²⁵ und ganze 19 Produktionen sowie 49

21 Vgl. Siegfried Zielinski, „Zur Technikgeschichte des BRD-Fernsehens“, in: Knut Hickethier (Hg.), *Institution, Technik und Programm. Rahmenaspekte der Programmggeschichte des Fernsehens* (= Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland 1), München 1993, S. 135–170, hier S. 150f. Fernsehregisseure und Bildende Künstler entdeckten das Fernsehen ebenfalls früh als Betätigungsfeld: So sendete man 1959 mit Friedrich Dürrenmatts *Der Besuch der alten Dame* (R: Ludwig Cremer) das erste deutsche Fernsehspiel oder ließ Wolf Vostell am 14.9.1963 zur ‚Prime-Time‘ um 20:15 Uhr einen Fernseher als Teil seiner *9 Décollagen* implodieren (vgl. ebd.).

22 Übertragungen von Opern sendete man in Deutschland erstmals in den frühen 1960er Jahren (vgl. Karin Achberger, *Literatur als Libretto*, Heidelberg 1980, S. 158).

23 Vgl. Heister, „Medialisierung“, S. 418.

24 Vgl. Bruce Archibald und Jennifer Barnes, Art. „Gian Carlo Menotti“, in: *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18410>, Abruf am 18.1.2016. Siehe zur Entstehungsgeschichte und Rezeption von Menottis *Amahl* auch Barnes, *Television Opera*, S. 15–42 sowie Matthias Henke, „Kunst der Stunde Null? Zu den Anfängen der Fernsehoper“, in: ders./Beimdieke (Hg.), *Das Wohnzimmer als Loge*, S. 11–22.

25 Am 14.12.1958 erreichte die NBC-Sendung von *Amahl* eine Zuschauerzahl von 20.550.000 (vgl. Bertz-Dostal, *OiF*, Bd. 1, S. 395).

Sendungen erlebte²⁶ – Zahlen, mit denen sie auch als die am meisten rezipierte Oper des 20. Jahrhunderts bezeichnet werden kann.²⁷ Menottis Werk – wie auch der Großteil der in den frühen 1950er Jahren entstandenen Fernsehoperen – zeichnet sich etwa mit langen Einstellungen, die den Blick der Zuschauer im Theaterraum abzubilden suchen, grundsätzlich noch durch eine starke Orientierung an der Rezeptionshaltung des Publikums im Bühnenraum aus.²⁸

Als Hochphase der Fernsehoper gelten die 1960er und 1970er Jahre, da in diesem Zeitraum ein Großteil der Kompositionen entstand, unter anderem Igor Strawinskys *The Flood* (CBS, 1962), Ernst Kreneks *Ausgerechnet und verspielt* (ORF, 1962) oder Benjamin Brittens *Owen Wingrave* (BBC, 1971). Anfang der 1970er Jahre festigte sich auch die Bedeutung des Begriffs „Fernsehoper“ für Werke, die ausschließlich „im Hinblick auf die Wiedergabe innerhalb der Television geschrieben“²⁹ wurden, hatte man bislang doch überwiegend alle im Fernsehen gesendeten Opern als Fernsehoperen bezeichnet.³⁰ Man begann demnach zwischen Bühnenopernadaptionen und explizit für das Medium komponierten Werken zu unterscheiden und die Fernsehoper als eigenständige Gattung aufzufassen. Jack Bornoff, englischer Medienpionier und Förderer der Oper bei der BBC, definiert den Begriff Fernsehoper 1972 sogar noch enger: Er differenziert zwischen Fernsehoperen und Opern im Fernsehen insofern, als erstere „could not, under any circumstances, be adapted for the stage“.³¹ Nimmt man seine Definition als Maßstab, ließen sich fast alle spe-

26 Vgl. ebd., S. 528. Bei *Amahl* handelt es sich auch um die erste Fernsehoper, die 1952 in Deutschland ausgestrahlt wurde (vgl. Fischer, „Der Bilder gehorsame Tochter?“, S. 230).

27 Vgl. Bertz-Dostal, *OiF*, Bd. 1, S. 395.

28 Vgl. Barnes, *Television Opera*, S. 25.

29 Bertz-Dostal, *OiF*, Bd. 1, S. 241.

30 Vgl. Barnes, *Television Opera*, S. 2. Ernst Koster zieht beispielsweise 1954 mit Leo Blechs Komödie *Versiegelt* (1908) die Fernsehproduktion einer Bühnenoper als Beispiel für seine Ausführungen zur Fernsehoper heran (vgl. Ernst Koster, „Zur Ästhetik der Fernsehoper“, in: *Das Musikleben* 7 [1954], S. 352–359, hier S. 359).

31 Jack Bornoff, *Music and the Twentieth Century Media* (= Music and Communication 3), Florenz 1972, S. 152. In dieser Publikation diskutiert Bornoff neben Konzertübertragungen im Fernsehen, Opernfilmen und Opernübertragungen auch theoretische

ziell für das Fernsehen geschriebenen Opern nicht mehr als Fernsehoperen bezeichnen – unter anderem auch Menottis *Amahl* –, sind doch die inszenatorischen Mittel der Bühne ihrerseits so vielfältig, dass in einem Werk Fernsehelemente in extremer Form zum Einsatz kommen müssten, um Bornoffs Begriffsbestimmung gerecht zu werden. Sein Plädoyer für die Unvereinbarkeit von Fernsehoperen und Bühnenszenierungen schien jedoch die Rundfunkanstalten beeinflusst zu haben: Der Fernsehsender Channel 4 nahm 1989 ausschließlich im Fernsehen und nicht auf einer Opernbühne umsetzbare Fernsehoperen an.³² Nach der Hochphase der Gattung suchte man hier, die Fernsehoper neu zu beleben, indem man die spezifischen Ausdrucksformen des Mediums stärker in den Vordergrund stellte.

Mit der Fernsehoper verband sich im Lauf ihrer Geschichte eine Reihe von Hoffnungen und Zielen: Erstens lässt sich besonders in den Anfängen der Gattung die Bestrebung erkennen, mit Hilfe der Oper das noch junge Medium zu etablieren, wie aus Olin Downes 1950 veröffentlichter Rezension zu Menottis *Amahl* deutlich wird:

Mr. Menotti with rare art has produced a work that few indeed could have seen and heard [...]. It may be said at once that if nothing else has been accomplished by this work, television, operatically speaking, has come of age.³³

Der Autor fasste die Ausstrahlung einer Fernsehoper demnach als ein Schlüsselereignis des Fernsehens auf, das mit einer explizit für das Medium komponierten Oper nun endgültig ‚den Kinderschuhen entwachsen‘ sei. Zweitens versprachen sich Komponisten und Rundfunkschaffende, der Oper mit Hilfe des Massenmediums einen neuen Zuschauerkreis zu

Aspekte der Fernsehoper. In diesem Zusammenhang steht auch seine Definition der Fernsehoper.

32 Vgl. Jennifer Barnes, Art. „Television. IV. Television Opera“, in: Stanley Sadie (Hg.), *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 25, London, New York 2001, S. 238–239, hier S. 239.

33 Olin Downes, „Menotti Opera. The First for TV has its Premiere“, in: *The New York Times*, 25.12.1951, S. 1.

erschließen und sie auf diese Weise zu popularisieren.³⁴ Der Komponist Heinrich Sutermeister etwa sah das Fernsehen als

eine letzte Möglichkeit, die dünne, heute nur noch gesellschaftlich bedingte Schicht der Opernliebhaber zu durchstoßen und auf eine wohl doch zum mindesten sechsstelligen Zahl von Zuhörern einzuwirken, denen das Phänomen Oper lediglich eine museale Erinnerung an vergangene Zeiten bedeutet.³⁵

Seine Hoffnung, neue Gesellschaftsschichten für die Oper zu begeistern, sollte sich allerdings nicht erfüllen, möglicherweise, da bei einer Fernsehoper Zuschauer und Operngeschehen räumlich voneinander getrennt sind und dem Publikum folglich die direkte Teilhabe an der Aufführung verwehrt bleibt, wie Lothar Mattner vermutet.³⁶ Drittens markiert die Fernsehoper in der Geschichte der Oper einen institutionsgeschichtlichen Wendepunkt, mit dem sich ebenfalls zentrale Erwartungen verknüpfen: Gaben in den Anfängen der Oper hochrangige Adelige Werke in Auftrag oder sorgte im 19. Jahrhundert das Bürgertum für Operaufführungen,³⁷

34 Theodor W. Adorno beispielsweise steht diesen Bestrebungen 1968 kritisch gegenüber, da in der Handhabung von Musik im Fernsehen in jeglicher Form lediglich „etwas vom Substitut“ liege und keine echte Teilhabe am künstlerischen Ereignis stattfinden könne. Er spricht von Fernsehkonzert und Fernsehoper daher als „Stück leere[m] Kulturbetrieb“ (Theodor W. Adorno, zit. n. Rudolf Ringuth und Felix Schmidt, „Musik im Fernsehen ist Brimborium. SPIEGEL-Gespräch mit Theodor W. Adorno“, in: *Der Spiegel* 22/9 [1968], S. 116–124, hier S. 122, 124).

35 Heinrich Sutermeister, zit. n. ZDF, *Jahrbuch 1962/64*, Mainz 1965, S. 90. Auch Bornoff spricht 1968 davon, „kreative Kräfte der Kunst zu mobilisieren und einem breiten Publikum nutzbar zu machen“ (Jack Bornoff, „Der 7. Internationale IMZ-Kongress. Auszug aus dem Generalbericht“, in: *IMZ-Bulletin* 7/3–4 [1968], S. 3–5, hier S. 3).

36 Vgl. Lothar Mattner, „Musik im Fernsehen“, in: Helmut Schanze und Bernhard Zimmermann (Hg.), *Das Fernsehen und die Künste* (= Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland 2), München 1994, S. 137–158, hier S. 143.

37 „In the nineteenth century the middle class had set out to emulate the ambitions of the upper levels of society and began to aspire to the enjoyment previously reserved for the aristocracy. In order to satisfy this new and quantitatively increasing demand, the

finanzierten und produzierten seit Mitte des 20. Jahrhunderts die Sendeanstalten vermehrt Werke – ein Vorgang, der auch aus der engen Verzahnung zwischen Mediengeschichte und Oper resultiert. Die Rundfunkanstalten fungierten in einer Reihe von Ländern sogar als Zentren für Opernpflege und übernahmen beispielweise in Kanada – ein Land, das in den 1950er Jahren kein ständig bespieltes Opernhaus besaß – die Rolle der „kulturtragenden Institution“.³⁸ Auch in den USA bedeutete die Fernsehoper eine willkommene Möglichkeit, die Entfernungen für weitab von den Spielstätten lebende Operninteressierte auszugleichen.³⁹ Die Verantwortlichen der Sender erachteten die Vergabe von Kompositionsaufträgen dabei als Förderung nationaler zeitgenössischer Komponisten und versprachen sich von der Fernsehoper, Künstler mit einer einzigen Produktion einem großen Publikum auch über die jeweiligen Landesgrenzen hinaus bekannt zu machen.⁴⁰ In der Rückschau auf die Geschichte der Fernsehoper sollte sich jedoch auch dieses Ziel nicht erfüllen. Bertz-Dostal erkennt vielmehr den umgekehrten Weg, indem Komponisten, die zuvor auf der Bühne erfolgreich waren, leichter den Weg zum Fernsehen finden konnten, sich aber im Umkehrschluss weniger prominenten Komponisten nur selten die Möglichkeit bot, auf diese Weise ihren Bekanntheitsgrad zu steigern.

Sah man den Entwicklungen um die Fernsehoper noch bis in die späten 1970er Jahre euphorisch entgegen, kam die Produktion neuer Werke in den 1980er Jahren fast zum Erliegen. Als repräsentativ gilt die Entwick-

musical world had to develop an adequate organization [...]: publishers, concert organizations, agents, opera houses, and, eventually, recording, broadcast and television corporations.“ (Ernst Krenek, *Horizons Circled. Reflections on my music*, Berkeley, London 1974, S. 61).

38 Helga Bertz-Dostal, „Oper im Fernsehen: Abriss ihrer Entwicklung“, in: *Oper heute* 1 (1978), S. 67–81, hier S. 72.

39 Vgl. Michaels, *Musik – Fernsehen – Video*, S. 29.

40 Vgl. Bertz-Dostal, „Oper im Fernsehen: Abriss“, S. 77 f. Wilfried Scheib vom ORF formulierte die Hoffnung, über das Medium „den Zuschauern in aller Welt hervorragende Leistungen auf dem Gebiet der Musik“ zu vermitteln „und dadurch Österreichs Stellung und Ruf als Musikland“ zu verbreiten (Wilfried Scheib, „Musik im Fernsehen“, in: *ÖMZ* 20 [1965], S. 62–65, hier S. 63).

lung im angloamerikanischen Raum, in dem von 1980 bis 1988 keine einzige Fernsehoper in Auftrag gegeben wurde, wenn auch 1989 die britische Rundfunkanstalt Channel 4 diese Entwicklung mit der Finanzierung von sechs einstündigen Werken aufzuhalten suchte.⁴¹ Für die Abkehr von der Fernsehoper können verschiedene Gründe angeführt werden, die zum Teil aus der Fernsehgeschichte resultieren. Für den Fernsehwissenschaftler Knut Hickethier ließ besonders das „Fehlen des aurstiftenden ‚kultischen‘ Rahmens (dunkler Kino- und Theaterraum, Eröffnungsrituale etc.), die Nähe der Bilder“ und „ihre Situierung in der häuslichen Privatheit der Zuschauer“ das Fernsehprogramm „gewöhnlich, alltäglich oder banal“ erscheinen.⁴² So war das Publikum bislang daran gewöhnt, Opern auf der großen Bühne zu betrachten, und empfand die Rezeptionssituation vor einem heimischen ‚kleinen‘ Fernsehgerät möglicherweise als der Gattung nicht angemessen. Überdies richteten die Rundfunkanstalten Ende der 1970er Jahre das Programm verstärkt auf den Schwerpunkt Unterhaltung aus und trennten sich infolgedessen von einem Großteil der Bildungs- und Kultursendungen.⁴³ Hickethier zufolge sahen die Programmverantwortlichen das Fernsehprogramm zudem nun als „kontinuierliche Dienstleistung“ an und brachen mit „der Vorstellung“, dass sich das Fernsehen „über die Schaffung von ‚Werken‘ in das Ensemble der Künste“ einfügen solle.⁴⁴ Man kehrte also vom anfänglichen Kunstan spruch an das Medium ab und gab in diesem Zuge merklich weniger Fernsehoper in Auftrag. Als Hemmnis für die Entwicklung der Fernsehoper sollte sich auch die in ihren Anfängen nur unregelmäßig erscheinende und noch nicht etablierte Fernsehkritik erweisen. In den Kulturredaktionen der 1950er und 1960er Jahre bestanden „starke Ressentiments“ gegenüber dem Medium,⁴⁵ sodass man Rezensionen von Fernsehsendungen als „eher lästige Aufgabe“

41 Vgl. Barnes, *Television Opera*, S. 10. Die Autorin führt zudem aus, dass die sechs 1989 in Auftrag gegebenen Opern als Neuheit hinsichtlich der Verbindung von Oper und Fernsehen bezeichnet wurden und man die Geschichte der Fernsehoper somit ignorierte (vgl. ebd., S. 97).

42 Knut Hickethier, *Geschichte der Fernsehkritik in Deutschland*, Berlin 1994, S. 71.

43 Vgl. ders., *Geschichte des deutschen Fernsehens*, Stuttgart 1998, S. 340 ff.

44 Ebd., S. 345.

45 Ebd., S. 71.

wahrnahm und erst in den frühen 1960er Jahren regelmäßig abdruckte.⁴⁶ Auch fehlten den Kritikern „adäquate Mittel“ wie „fachliche Kompetenz“, um das Programm angemessen zu bewerten.⁴⁷ Laut Bertz-Dostal erkannte man das Medium zudem nicht als eine den renommierten Opernhäusern gleichwertige Kulturinstitution an und rezensierte daher auch Fernsehoperen verglichen mit Bühnenoperen in deutlich geringerem Maße.⁴⁸ Legt man den Fokus auf die österreichische Situation – für Kreneks *Ausgerechnet und verspielt* von besonderer Bedeutung – sprechen die dortigen Autoren Fernsehoperen entweder ihren Kunstwert gänzlich ab oder kritisieren sie die ‚Schwere‘ der Werke für den durchschnittlichen Fernsehzuschauer. In diesem Zuge behandelt die *Kronen-Zeitung* den Themenkomplex Oper im Fernsehen 1965 in populistischer Manier unter dem Titel „So wirft der Rundfunk unser Geld hinaus“⁴⁹ und moniert 1966 die Aufführung von Sutermeisters Fernsehoper *Das Gespenst von Canterville* (ZDF, 1964) mit den Worten „schon wieder eine Oper“.⁵⁰ Gemeinsam mit der Trennung von Kulturprogrammen und dem Werkcharakter von Sendungen besiegelte auch die mangelnde Beachtung der Gattung von Seiten der Kulturredaktionen das vorläufige Ende der Fernsehoper, sodass ihr ab den 1980er Jahren kaum noch weitere Entwicklung vergönnt war.

46 Ebd., S. 79, 67. Die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* druckte beispielsweise erst ab 1960 die ersten Fernsehkritiken (vgl. ebd., S. 75).

47 Ebd.

48 Vgl. Bertz-Dostal, „Oper im Fernsehen: Abriss“, S. 77 f.

49 [Ohne Autorenangabe,] „Der 100er noch nicht erfunden“, in: *Kronen-Zeitung*, 7.11.1965, S. 12. Unter anderem werden in der Ausgabe Verträge der Rundfunkanstalt mit Herbert von Karajan angeprangert. Die Karikatur auf Seite 3 zeigt zudem ein Grammophon unter dem Titel „das teuerste Programm der Welt“ – eine Anspielung auf die vermeintliche Geldverschwendung des ORF.

50 [Ohne Autorenangabe,] „Fernseh-Spalte“, in: *Der Kurier*, 26.1.1966, S. 6. Die ablehnende Haltung der österreichischen Presse gegenüber Opernsendungen im Fernsehen neutralisierte sich laut Bertz-Dostal jedoch um 1965 mit der szenischen Uraufführung der Oper *Elga* nach Gerhart Hauptmann im ORF – geschrieben von Rudolf Weishappel, dem Kulturkritiker des *Kurier* (vgl. Bertz-Dostal, *OiF*, Bd. 1, S. 166).

Live oder Playback – Die Produktionsarten der Fernsehoper

Als man Ende der 1950er Jahre die ersten Fernsehoper in Europa produzierte, war laut dem Medienwissenschaftler Siegfried Zielinski gerade die von 1952 bis 1957 andauernde politische, ökonomische und soziale Etablierung des Fernsehens vollzogen.⁵¹ Produktionstechnisch setzte sich 1947 das Telerecording, die elektronische Aufnahme von Kamerabildern, durch, während man sich ab 1956 Magnetaufzeichnungsmaschinen zur simultanen Aufnahme von Bild und Ton bediente.⁵² Letztere Aufzeichnungsart bezeichnete man im Kontext der Fernsehoper – entgegen dem heutigen Gebrauch – zumeist als Liveaufnahme.⁵³ Die Abfolge einer Fernsehoperproduktion in den Anfängen der Gattung skizziert Bertz-Dostal: Ein Durchlauf der Oper mit Sängern, begleitet von einem Korrepetitor, sollte den technischen Mitarbeitern einen Eindruck des Werkes verschaffen, während in den folgenden Einstellproben die Festlegung der Kameraeinstellungen stattfand. War jede Einzelheit von Kameranahen bis Gestik der Sänger geprobt, konnte schließlich mit der Aufnahme begonnen werden, bei der das Orchester an die Stelle des Korrepetitors trat. Sänger und Musiker befanden sich dabei jedoch selten im gleichen Raum, vielmehr musste aus Platzgründen häufig sogar in kilometerweit entfernten Studios oder Konzertsälen aufgenommen werden. So verfolgte der Dirigent die Sänger oftmals über einen Monitor, während ihm deren Gesang per Kopfhörer eingespielt wurde. Eine auf ihn gerichtete Kamera nahm sein Dirigat auf und übermittelte es den Sängern, denen wiederum das Orchester zur Orientierung leise eingespielt wurde.⁵⁴ Der Aufführungs-

51 Vgl. Zielinski, „Zur Technikgeschichte des BRD-Fernsehens“, S. 143.

52 Vgl. Bertz-Dostal, *OiF*, Bd. 1, S. 30.

53 Vgl. Scheib, „Musik im Fernsehen“, S. 64. Heute versteht man unter „Live-Produktion“ die Übermittlung der „Signale der Video-Kameras [...] gemeinsam mit den zugehörigen Audioinformationen zur Bild- und Tonregie [...]“, in der „durch elektronischen Live-Schnitt die Bild- und Szenenfolge bestimmt wird.“ (Johannes Webers, *Handbuch der Film- und Videotechnik. Die Aufnahme, Speicherung, Bearbeitung und Wiedergabe audiovisueller Programme*, München 1998, S. 203).

54 Vgl. Bertz-Dostal, *OiF*, Bd. 1, S. 34–38. Paul Angerer berichtet von den schlechten Bedingungen, unter denen produziert wurde: So nahm man Passagen mit Hall auf dem

charakter dieser Produktionsart kann als noch stark an der Praxis der Bühnenoper orientiert bezeichnet werden, trugen die Sänger ihre Parts doch unter der simultanen Begleitung des Orchesters vor und zeichnete man die Opern meist in chronologischer Reihenfolge der Szenen auf.

Da viele Sänger nicht über eine fernsehtaugliche schauspielerische Begabung verfügten, entschieden sich Produzenten von Fernsehoperen jedoch mit der Zeit gegen die Liveaufnahme und für die Aufzeichnung mittels Playback.⁵⁵ Hier agierten einige Sänger selbst zu ihren zuvor eingesungenen Stimmen oder aber ersetzte man sie durch Doubles,⁵⁶ die ihren Mund zu den Gesangsparts bewegten – eine nun eher an der Praxis des Fernsehens und nicht mehr an der Bühne orientierte Aufnahmeart.⁵⁷ Die Playbackaufnahme diskutierten verschiedene Autoren kontrovers: Clemens Münster, ab 1954 Fernsehdirektor des BR, weist 1958 darauf hin, dass der Sänger ein „hochgezüchteter Spezialist“ sei, dem man das Agieren vor der Kamera nicht zumuten solle. Erst durch das Doubeln könne man nahezu künstlerische Vollkommenheit erreichen⁵⁸ – kaum verwunderlich, dass die Sendeanstalt als eine der ersten gilt, die mit Hilfe von gedoppelten Sängern produzierte.⁵⁹ Wilfried Scheib, Leiter der Abteilung

WC auf oder ließ die Filmrollen in einen Korb laufen, da man keine Vorrichtung hatte, um sie wieder auf eine Rolle zu leiten (vgl. Paul Angerer, *Mein musikalisches Leben – Ein Capriccio*, Wien 2010, S. 79).

- 55 James Monaco und Hans-Michael Bock definieren den Begriff „Playback“ als „ein Aufnahmeverfahren, bei dem der Ton im Voraus produziert und während der Filmaufnahmen wieder abgespielt wird; die Schauspieler bewegen nur die Lippen.“ (James Monaco und Hans-Michael Bock [Hg.], *Film und Medien. Lexikon der Fachbegriffe*, Hamburg 2003, S. 130).
- 56 James Monaco definiert ein Double als „Person, die einen Schauspieler [...] ersetzt“ (James Monaco, *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien*, Reinbek bei Hamburg 1996, S. 550).
- 57 Vgl. Bertz-Dostal, *OiF*, Bd. 1, S. 40 ff. Aufgrund der lückenhaften Archivierung von Fernsehoperen ist es nur schwer möglich, Beispiele für die einzelnen Produktionsarten zu nennen. Lediglich Ablauf und Rezeption der Aufnahmearten können skizziert werden.
- 58 Clemens Münster, „Die Oper im Fernsehen: technische Voraussetzungen und künstlerische Möglichkeiten“, in: *Gravesaner Blätter* 4 (1958), S. 158 – 173, hier S. 164.
- 59 Vgl. Scheib, „Musik im Fernsehen“, S. 64.

Ernste Musik/Oper beim ORF, empfindet es 1965 hingegen als Nachteil der Playbackaufnahme, dass sich das Spiel nicht spontan entwickle, sondern die zuvor aufgenommene Musik nun strikt ein Tempo vorgebe und freie schauspielerische und musikalische Entfaltung somit nicht ermögliche. Auch fehle der Aktion durch das Playback „Impulsivität und künstlerische Lebendigkeit“ sowie „räumliche Klangwirkung“, weshalb man beim ORF zur Produktion von Fernsehoperen stets die Liveaufnahme vorzog.⁶⁰ Lionel Salter von der BBC merkt 1961 zudem an, dass die Arbeit mit Doubles „nicht immer den Eindruck verdecken“ könne, „daß etwas Unechtes geboten wird“,⁶¹ während Siegfried Goslich, der 1961 die Hauptabteilung Musik beim BR übernahm,⁶² 1971 das Doublen durch Schauspieler sogar eine „Entmündigung“ der Sänger nennt.⁶³ Hatte Münster als Fernsehdirektor des BR 1958 die Arbeit mit Playback noch favorisiert, wandelte sich mit der Zeit die Einstellung der Sendeanstalt gegenüber der Aufnahmeart; möglicherweise, weil deren Rundfunkrat den Menschen als „gottgegebene Einheit“ ansah, die nicht unter dem „Trend zur Perfektion“ aufgespalten werden dürfe, und die Arbeit mit Playback aus diesem Grund scharf kritisierte.⁶⁴ In der Geschichte der Fernsehoper diskutierte man demnach hinsichtlich der Aufnahmetechniken verschiedene Lösungswege, es erwies sich jedoch keine Aufzeichnungsmöglichkeit des Fernsehens als der Gattung vollkommen angemessen – eine Problematik, die ebenfalls einen Grund für den schnellen Niedergang der Fernsehoper bedeuten kann.

60 Ebd. Mit der Liveproduktion ging der ORF sogar in die Fernsehoperngeschichte ein: 1960 sendete die Rundfunkanstalt – nur fünf Jahre nach ihrer Konstituierung – die erste, für das Fernsehen live produzierte Bühnenopernadaption auf dem Kontinent: Gottfried von Einems Oper *Der Prozeß* (1953) nach Franz Kafka, mit welcher der ORF 1961 den „Premio Italia“ für musikalische Fernsehwerke erhielt (vgl. ebd.).

61 Lionel Salter, „Gedanken über die Fernsehoper“, in: *IMZ-Bulletin* 3/1 (1964), S. 1–2, hier S. 2.

62 Vgl. Anke Leenings, „Siegfried Goslich (1911–1990)“, in: *Studienkreis Rundfunk und Geschichte. Mitteilungen* 16/4 (1990), S. 203–204.

63 Siegfried Goslich, *Musik im Rundfunk*, Tutzing 1971, S. 232.

64 Bertz-Dostal, *OiF*, Bd. 1, S. 140.

Die Salzburger Fernsehopernkongresse und der Salzburger Fernsehoperpreis

Die Salzburger Fernsehopernkongresse

Die Inszenierung des *Fidelio* zur Wiedereröffnung der Wiener Staatsoper war es, die Rudolf Henz in seiner Funktion als Programmdirektor des ORF 1955 motivierte, die Fernsehoper in einem öffentlichen Forum diskutieren zu lassen.⁶⁵ Demzufolge hatte die als solches schon für den Staat Österreich bedeutsame Aufführung⁶⁶ auch weitreichende Folgen für die Fernsehoperngeschichte.⁶⁷ Als Ziel der von Henz ins Auge gefassten Zusammenkünfte sah man es von Seiten des ORF an, den Austausch zwischen Komponisten, Regisseuren, Produzenten und Musikwissenschaftlern zu ermöglichen, mit dem man wiederum der Oper im Fernsehen – eingeschlossen Fernsehopern – zu Erfolg verhelfen wollte. Hans Rutz berichtet in seiner Rezension zur ersten Konferenz im Jahr 1956 davon, dass die Anwesenden unter anderem Adaptionen von Bühnenopern für Fernsehen und Film diskutierten – so Menottis *The Medium* (1945) – oder die stärkere Förderung der Fernsehoper durch Stipendien an junge Komponisten anregten.⁶⁸ Im Rahmen dieser Tagung beschloss die Stadt Salzburg zudem, 1959 den ersten Salzburger Fernsehoperpreis zu stiften, der im Nachgang alle drei Jahre vergeben werden sollte.⁶⁹ In den Jahren der

65 Vgl. Victor Ergert, *50 Jahre Rundfunk in Österreich*, Bd. 3: 1955–1967, Salzburg 1977, S. 44.

66 Vgl. im vorl. Band S. 139.

67 Ein weiterer wichtiger Kongress zur Fernsehoper fand 1970 in Moskau statt: Anlässlich einer Sitzung der Kommission für Musiktheater des Moskauer Komponistenverbandes trafen sich Komponisten, Musikwissenschaftler und Mitarbeiter des Fernsehens, um die Fernsehoper und ihre Probleme zu diskutieren (vgl. [ohne Autorenangabe,] „Die Fernsehoper und ihre Probleme – Diskussion im Moskauer Komponistenverband“, in: *Kunst und Literatur: Zeitschrift für Fragen der Ästhetik und Kunsttheorie* 18 [1970], S. 653–664, hier S. 660 f.).

68 Zudem beschloss man, ein „Archiv des dokumentarischen Opernfilms“ einzurichten, das Werke zu Studien- und Ausbildungszwecken enthalten solle (Rutz, „Die Oper der Zukunft“, S. 745 f.).

69 Vgl. im vorl. Band S. 46.

Preisverleihungen fanden auch die Salzburger Kongresse statt, auf denen sich jeweils über 100 Experten⁷⁰ Themen der Verbindung von Musiktheater und Medium widmeten:

- „Die Oper in Rundfunk, Fernsehen und Film“ (1956)
- „Oper und Ballett in Fernsehen und Film“ (1959)
- „Musik im Fernsehen“ (1962)
- „Tanz, Ballett und Pantomime in Film und Fernsehen“ (1965)
- „Musik – Prüfstein des Fernsehens“ (1968)
- „Musikdramatische Formen in den audiovisuellen Medien“ (1980)
- „Präsentation traditioneller Musik in den Medien“ (1983)
- „25 Jahre IMZ – Musik in den Medien“ (1986)⁷¹

Die Diskussionen zwischen den Teilnehmern lassen erste Ansätze zur Theoriebildung erkennen, korrespondieren aber auch mit der Entwicklung der Gattung: So „verneinten“ die Anwesenden noch 1956 die „schöpferische Qualität“ der Massenmedien Funk, Fernsehen und Film und sprachen Fernseh- wie Funkopern den Status einer „eigenständigen Kunstform“ ab.⁷² Die Kongresse spiegeln demnach die anfängliche Orientierung an konventioneller Operninszenierung sowie die damaligen Vorbehalte gegen die Mittel des Fernsehens wider. Sechs Jahre später hatte sich diese Auffassung aber augenscheinlich gewandelt, da Heinrich Lindlar, Rezensent der *Theater-Rundschau*, Adaptionen von Bühnenopern für

70 Vgl. Scheib, „Musik im Fernsehen“, S. 65. 1962 wurden 120 Experten aus 20 Ländern als Anwesende verzeichnet (vgl. [ohne Autorenangabe,] *Teilnehmerliste Internationaler Kongress „Musik im Fernsehen“*, Salzburg, Kongresshaus, 26.8. bis 2.9.1962, 1962, 7 Seiten, unv. Ts., IMZ, Konvolut 1962).

71 Für die Titel von 1956 bis 1968 vgl. Schwob, „Zur Geschichte“, S. 69–73. Den Titel des Kongresses im Jahr 1980 nennt Sigrid Wiesmann, „Die Oper im Fernsehen und ihr Publikum. Möglichkeiten ästhetischer Identifikation“, in: *Maske und Kothurn* 30 (1984), S. 367–371, hier S. 367. Im Jahr 1986 erschien der Tagungsband IMZ (Hg.), *25 Jahre IMZ – Musik in den Medien: 17. Internationaler IMZ-Kongress Salzburg, Kongresshaus*, 23.–30. August 1986, Wien 1986. Für die hier nicht aufgeführten Jahre konnte kein Oberthema eruiert werden.

72 Rutz, „Die Oper der Zukunft“, S. 746.

das Fernsehen sogar als „Bastardisierung“ bezeichnet.⁷³ 1965, zur Hochzeit der Fernsehoper, erwartete man immer noch den Durchbruch der Gattung und wünschte sich eine Koordinierung der Opernpläne zwischen Fernsehen und Bühnen sowie die Weiterentwicklung der Tonwiedergabe bei Fernsehgeräten.⁷⁴ Im Jahr 1974 wurde besonders der Ruf danach laut, durch das Fernsehen gesamtgesellschaftliche Teilhabe an kulturellen Ereignissen zu ermöglichen, maßgeblich formuliert vom österreichischen Kultusminister Fred Sinowatz. Er monierte, dass die Masse der Steuerzahler Aufführungen „für eine relativ kleine Schicht“ finanziere, und proklamierte Operaufführungen im Fernsehen als Lösung dieser Diskrepanz.⁷⁵ 1980 allerdings, knapp 30 Jahre nach der ersten Produktion einer Fernsehoper, schien die Euphorie der Anfangsjahre verflogen zu sein: Die Anwesenden diskutierten den Verlust des Live-Erlebnisses als mögliches Problem der Fernsehoper und zweifelten durchweg daran, dass das Fernsehen der Oper überhaupt nutze.⁷⁶ 1986 nennt Dietrich von Watzdorf vom BR die Gattung provozierend sogar nur noch „Fernsehspiel mit störender Musik“⁷⁷ – eine Wortwahl, die im Hinblick auf die zu diesem Zeitpunkt schon fast vollzogene Abwendung von der Fernsehoper nicht überrascht.

73 Heinrich Lindlar, „Oper und Musik im Fernsehen. Noch sehr viele ungelöste Probleme beim Salzburger Fernsehkongreß“, in: *Theater-Rundschau*, Oktober 1962, nicht genauer datierter Zeitungsausschnitt, o. P., EKI, Konvolut zu op. 179.

74 Vgl. Scheib, „Musik im Fernsehen“, S. 65. Scheib listet in dieser Veröffentlichung die Ergebnisse des Kongresses lediglich auf, ohne sie explizit zu datieren. Da sein Artikel 1965 entstand, ist jedoch davon auszugehen, dass er sich auf den diesjährigen Kongress bezieht. Daneben spiegeln die Kongresse auch die verschieden gearteten Initiativen des Kulturfernsehens wider: So suchte man mit Hilfe des Mediums, die traditionelle Musik Afrikas neu zu beleben oder nahm sich in Ungarn der Bewegung „Singende Jugend“ an (vgl. Alfred Brasch, „Musik für Zuschauer von morgen. Fernsehoperpreis und IMZ-Kongreß in Salzburg“, in: *NZfM* 135 [1974], S. 640–643, hier S. 642).

75 Ders., „Musik für Zuschauer ARD/ZDF. Versuch einer Vorschau“, in: *Melos/NZ für Musik* 42 (1975), S. 487–488, hier S. 488.

76 Vgl. Sigrid Wiesmann, „Das Fernsehen – ein Weg zur Demokratisierung des Musiktheaters?“, in: International Music Council, Akad. Kiadó (Hg.), *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 24, *Supplementum: Report of the Musicological Congress of the International Music Council (1982)*, Budapest 1982, S. 115–119, hier S. 118.

77 Dietrich von Watzdorf, zit. n. Schmidt-Sistermanns, *Opernregie im Fernsehen*, S. 14.

Der Salzburger Kongress „Musik im Fernsehen“, der vom 26. August bis zum 2. September 1962 im Salzburger Kongresshaus stattfand, ist für *Ausgerechnet und verspielt* von besonderer Bedeutung, da Krenek an der Tagung teilnahm. Die Teilnehmerliste des Kongresses verzeichnet 105 Namen aus 23 Ländern, darunter internationale Vertreter von Rundfunkanstalten, Regisseure, Intendanten und Komponisten.⁷⁸ Eine Vorstellung der für den Opernpreis eingereichten Werke eröffnete den Kongress, während im Anschluss Mitarbeiter der Sendeanstalten die Produktionen ihrer Institutionen anhand von Bildmaterial kommentierten und Krenek wie Helmut Eder es sich als österreichische Komponisten nicht nehmen ließen, ihre zum Opernpreis eingereichten Werke *Ausgerechnet und verspielt* (ORF, 1962) und *Der Kardinal* (ORF, 1962) in einem fünfminütigen Kurzvortrag vorzustellen.⁷⁹ Die Redner der Kongresseröffnung und der Preisverleihung gaben abermals der Hoffnung Ausdruck, in der Verbindung von Oper und Fernsehen eine eigenständige Kunstform zu kreieren und über das Medium ein neues Publikum für die Oper zu erschließen.⁸⁰ Man resümierte, dass der Austausch von Werken unter den europäischen Stationen und hiermit die internationale Verbreitung der Fernsehoper

78 Vgl. [ohne Autorenangabe,] *Teilnehmerliste Internationaler Kongress*, S. 2. Die Teilnehmerliste verzeichnet die Komponisten Theodor Berger, Ernst Krenek, Helmut Eder, Yoshirō Irino und Heinrich Sutermeister.

79 Vgl. [ohne Autorenangabe,] *Tagesprogramm Internationaler Kongress Musik im Fernsehen*, 27. August 1962, 1962, 2 Seiten, unv. Ts., IMZ, Konvolut 1962, hier S. 1. Auf welche Art und Weise Krenek *Ausgerechnet und verspielt* auf dieser Tagung vorführte konnte nicht eruiert werden. Da sein Aufsatz „Ausgerechnet, aber sehr verspielt“ nur wenige Monate nach dem Kongress im November 1962 veröffentlicht wurde und mit der Länge von zweieinhalb Seiten auch der Länge des Kurzvortrags von fünf Minuten entspräche, ist es wahrscheinlich, dass Krenek sich dieser Publikation für seinen Vortrag bediente. Laut Auflistung der Beispiele für den Kongress dauerte der vorgeführte Ausschnitt von *Ausgerechnet und verspielt* ungefähr 20 Minuten (vgl. [ohne Autorenangabe,] *Zusammenstellung der Beispiele für den Kongreß „Musik im Fernsehen“ in Salzburg*, 26. August bis 2. September 1962, 1962, 3 Seiten, unv. Ts., IMZ, Konvolut 1962, hier S. 2). Um welche Szenen es sich handelte, konnte ebenfalls nicht rekonstruiert werden.

80 Vgl. Hans Sittner, *Ansprache des Präsidenten des IMZ*, 1962, 3 Seiten, unv. Ts., IMZ, Konvolut 1962, hier S. 3.

deutlich zugenommen habe – eines der Ziele bei der Konstituierung des Opernpreises.⁸¹ Der Rezensent Donald Shetler berichtet zudem, dass den Kongressteilnehmern später an 30 in der Halle verteilten Fernsehgeräten insgesamt über 100 Ausschnitte aus Musiktheaterwerken für das Fernsehen vorgeführt worden seien, die von Kammerkonzert über Oper bis hin zu Musik für pädagogische Zwecke eine Vielzahl von Formen der Verbindung von Musik und Medium abdeckten.⁸² Mehrere Roundtables beschäftigten sich mit Themen wie „What does the music lover expect from radio and television?“, mit den Klangeigenschaften des Fernsehgerätes sowie mit möglichen Bezügen zwischen medialer und musikalischer Arbeit – etwa, ob nicht Elemente wie Phrase und Schnitt oder Einstellung und Klang parallel zu inszenieren seien.⁸³ Doch der Kongress sah sich auch scharfer Kritik ausgesetzt: So moniert Lindlar, dass man sich nicht ausgiebig genug mit der Fernsehoper beschäftigt habe, sondern auf den Themenkomplex „Musik im Fernsehen“ ausgewichen sei. Er sieht es lediglich als Fortschritt gegenüber der Tagung im Jahr 1959 an, dass man von Aspekten wie der Adaption von Bühnenopern und der „Zwischenform des Playback-Verfahrens“ abgerückt sei.⁸⁴ Der Autor stand der anfänglichen Orientierung an der Bühnenoper demnach kritisch gegenüber und schien sich vom Salzburger Kongress eine intensivere Auseinandersetzung mit der neuen Gattung gewünscht zu haben.

Neben der Theoriebildung gingen von den Salzburger Kongressen auch institutionsgeschichtlich zentrale Anstöße für die Fernsehoper aus: Hans Sittner, damaliger Präsident der Wiener Musikakademie, traf dort mit Paul Kont zusammen und bot ihm 1969 – unter dem Eindruck von dessen letzter Fernsehoper *Inzwischen* (ORF, 1966) – den international erst-

81 Vgl. Wilfried Scheib, *Einführung in das Thema „Der Salzburger Opernpreis 1962“ anlässlich des internationalen Kongresses „Musik im Fernsehen“*, 1962, 3 Seiten, unv. Ts., IMZ, Konvolut 1962, hier S. 2.

82 Vgl. Donald Shetler, *Complete Report International Congress „Music in Television“*, 1962, 9 Seiten, Ts., IMZ, Konvolut 1962, S. 2. Aufgrund der großen Anzahl an vorgeführten Werken und Diskussionen nennt Lindlar die Tagung sogar ein „Sechstagerennen unter optisch-akustischem Dauerbeschuß“ (Lindlar, „Oper und Musik im Fernsehen“, o. P.).

83 Vgl. Shetler, *Complete Report*, S. 3.

84 Lindlar, „Oper und Musik im Fernsehen“, o. P.

malig eingerichteten Lehrstuhl „Komposition für audiovisuelle Medien“ an.⁸⁵ Auch das 1961 unter der Federführung von Scheib gegründete IMZ, das seitdem als zentrale Anlauf- und Dokumentationsstelle für Musik in den audiovisuellen Medien fungiert, verdankt sich den Salzburger Kongressen.⁸⁶ Gleiches gilt für das 1969 von Scheib, Sittner und Bornoff – letzterer in seiner Funktion als Generalsekretär des Internationalen Musikrats – eingerichtete Institut IMDT, in dessen viermal jährlich stattfindenden Workshops junge Komponisten eingehend mit audiovisuellen Medien experimentieren konnten.⁸⁷ Krenek kam hier eine besondere Rolle zu, suchte man doch 1967 anhand seines *Alpbach-Quintetts* op. 180 (1962) den Teilnehmern die Inszenierung von autonomer Musik im Fernsehen nahe zu bringen oder stellte 1973 sein Fernsehspiel *Flaschenpost vom Paradies oder Der englische Ausflug* op. 217 (ORF, 1973) die Grundlage des Kurses dar.⁸⁸

85 Vgl. Manfred Wagner (Hg.), *Paul Kont. Kunst – Leben*, Wien 2006, S. 98 f.

86 Vgl. Scheib, „Musik im Fernsehen“, S. 65. 1979 spricht Scheib bereits davon, mit dem IMZ 56 Institutionen aus 36 Ländern zu vertreten (vgl. IMZ Wien [Hg.], *Musik in den technischen Medien. Probleme der Aus- und Fortbildung. Bericht über eine Fachtagung des IMZ*, Wiesbaden 1979, S. 12). Neben der Oper nahm sich das IMZ auch dem Ballett an. So veranstaltete man regelmäßig Kongresse zum Tanz im Fernsehen, die als international größte Zusammentreffen zu diesem Thema bezeichnet wurden, und vergab der ORF Kompositionsaufträge für Fernsehballete (vgl. Andrea Amort und Mimi Wunderer-Gosch, *Österreich tanzt. Geschichte und Gegenwart*, Wien 2001, S. 233–238).

87 Vgl. Bornoff, „Der 7. Internationale IMZ-Kongress“, S. 4. Diese Kurse hatten auch zum Ziel, Künstlern aus sogenannten Entwicklungsländern den Umgang mit audio-visuellen Medien zu ermöglichen (vgl. Wilfried Scheib, „Kulturelle Entwicklungshilfe“, in: Irmgard Bontinck und Otto Brusatti [Hg.], *Festschrift Kurt Blaukopf*, Wien 1975, S. 141–143, hier S. 141).

88 Vgl. Wilfried Scheib, „Fernseheroper und zeitgenössisches Musiktheater auf dem Bildschirm“, in: ders. (Hg.), *Internationales Seminar Rundfunk und Neue Musik. Baden-Baden/Freiburg im Breisgau 11.–13. September 1976. Referate und Beiträge*, Kassel 1980, S. 82–84, hier S. 83.

Der Salzburger Fernsehoperpreis

Der Salzburger Fernsehoperpreis wurde seit seiner ersten Verleihung im Jahr 1959 international ausgeschrieben, mit einem Preisgeld dotiert⁸⁹ und von der Stadt Salzburg gestiftet, während die UNESCO als Initiator und der ORF als Mitorganisator auftrat.⁹⁰ Der Rundfunkanstalt kam insofern eine wichtige Funktion im Rahmen des Preises zu, als sie jedes Jahr den Jurypräsidenten festlegen durfte.⁹¹

Die Statuten umreißen die Merkmale einzureichender Werke genau: So sollte es sich um Kammeropern handeln, deren Spieldauer nicht mehr als 90 Minuten umfassen durfte⁹² – wahrscheinlich, um die Opern von der Länge her an die Konventionen des Fernsehprogramms und damit an die dispositiven Strukturen des Mediums anzupassen. Die Anforderung, dass die Werke in andere Sprachen übersetzbar sein mussten,⁹³ kann als Hinweis auf den Willen der Initiatoren zur internationalen Verbreitung der Fernsehoper gewertet werden. Die Auflage, die preisgekrönte Oper innerhalb von 60 Tagen zu senden, sollte deren Ausstrahlung sogar garantieren.⁹⁴ Überdies legte man fest, dass sich die eingereichten Fernsehwerke auch für eine Bühnenproduktion eignen mussten, deren erste Inszenie-

89 1959 betrug das Preisgeld 1.000 \$, die an die einreichenden Rundfunkanstalten ausgezahlt wurden (vgl. ORF, *Salzburg Opera Prize. Rules of procedure [revised]*, April 1958, 7 Seiten, unv. Ts., EKI, Briefe 23/1, hier S. 1). Für die Transkription dieses Dokuments siehe im vorl. Band S. 341 – 346. In Kreneks Teilnachlass im EKI befindet sich noch eine weitere Version der Statuten von 1961; geltend 1962, in dem der ORF *Ausgerechnet und verspielt* beim Salzburger Fernsehoperpreis einreichte. Das Statut unterscheidet sich von der ersten Version aus dem Jahr 1958 lediglich in Bezug auf die aktualisierten Daten, die Höhe des Preisgeldes (1958: 1.000 \$, 1961: 2.500 \$) und die Anzahl der einzureichenden Kopien von Produktion, Klavierauszug und Partitur.

90 Vgl. Rutz, „Die Oper der Zukunft“, S. 745.

91 Vgl. ORF, *Salzburg Opera Prize*, S. 4. Gerhard Freund als Direktor des ORF übernahm die Aufgabe des Jurypräsidenten von 1959 bis 1965 und Wilfried Scheib ab 1968 (vgl. Bertz-Dostal, *OiF*, Bd. 1, S. 251 f.).

92 Vgl. ORF, *Salzburg Opera Prize*, S. 1.

93 Vgl. ebd., S. 2.

94 Vgl. ebd., S. 6f.

zung der Stadt Salzburg vorbehalten war.⁹⁵ Die Festspielstadt machte auf diese Weise augenscheinlich den Versuch, zeitgenössische Opern namhafter Komponisten an ihre Großveranstaltung zu binden. Bis einschließlich 1971 sollten laut Alfred Brasch die Preisträger sogar mit einer solchen Bühnenaufführung ihres für das Fernsehen komponierten Stückes ‚belohnt‘ werden.⁹⁶ Der Inszenierungsort Bühne wurde dem Fernsehen noch zu diesem Zeitpunkt augenscheinlich auch von einer Jury vorgezogen, die sich maßgeblich aus Vertretern von Rundfunkstationen zusammensetzte.⁹⁷ Dem Fernsehoperpreis sagte man aus diesem Grund nach, nicht vollkommen gattungsgerecht zu urteilen.⁹⁸ Eines der erklärten Ziele der Preisvergabe, die Förderung der zeitgenössischen Oper,⁹⁹ erreichte man nach eigenem Bekunden insofern, als Scheib 1980 bereits 80 Werke zählte, die in der Folge entstanden waren.¹⁰⁰ Die Siegerwerke sowie auch ein Großteil der eingereichten Opern dienten im Nachgang als Diskussionsgrundlage der Salzburger Tagungen und prägten damit die Theoriebildung um die Gattung.

Die preisgekrönten Opern decken inhaltlich und dramaturgisch eine große Bandbreite ab: von Angerers Parabel *Die Paßkontrolle* (ORF, 1958), die 1959 als erstes Werk mit dem Salzburger Fernsehoperpreis ausgezeichnet wurde, über Sutermeisters Komödie *Das Gespenst von Canterville* (ZDF, 1964) bis hin zu Michio Mamiyas *Narukami* (NHK, 1974), in welcher der Komponist mit verschiedenen Formen des traditionellen japanischen Theaters experimentiert.¹⁰¹ Bornoff beobachtet 1968 überdies eine Tendenz zu Kostümopern und die Entwicklung der Fernsehoper

95 Vgl. ebd.

96 Vgl. Brasch, „Musik für Zuschauer von morgen“, S. 640.

97 Die Jury setzte sich aus einem Präsidenten, der vom ORF ernannt wurde, vier Mitgliedern der European Broadcasting Union, zwei Mitgliedern der Stadt Salzburg und zwei Mitgliedern des International Music Council zusammen (vgl. ORF, *Salzburg Opera Prize*, S. 4).

98 Vgl. Achberger, *Literatur als Libretto*, S. 158 f.

99 Vgl. Scheib, „Musik im Fernsehen“, S. 65.

100 Vgl. ders., „Fernseher und zeitgenössisches Musiktheater“, S. 83.

101 Vgl. Schwob, „Zur Geschichte“, S. 57–60 sowie Kazusa Haii, „Fernseher in Japan“, in: Henke/Beindiecke (Hg.), *Das Wohnzimmer als Loge*, S. 93–114, hier S. 105 ff.

„vom musikalischen Drama [...] hin zum szenischen Oratorium, zur musikalischen Novelle“.¹⁰² Aus diesem Grund diskutierte die Jury, ob sich der Begriff Oper als Beschreibung der eingereichten Werke überhaupt noch eigne. Scheib schlug daraufhin die Einführung der Bezeichnung „musikalisches Fernsehspiel“ vor¹⁰³ – ein Terminus, der sich jedoch nicht durchsetzte.

Die langsame Abkehr von der Fernsehoper durch die Komponisten und Sendeanstalten nach einer Zeit großer Euphorie spürte man auch beim Salzburger Fernsehoperpreis: So diskutierte man 1986, ob man statt Fernsehopern nicht eher Musikedokumentationen auszeichnen sollte, und prämierte Werke schließlich letztmalig im Jahr 1989.¹⁰⁴ Von diesem Zeitpunkt an führte das IMZ den Preis unter dem Namen „IMZ Opera Screen“ weiter, der nun nicht mehr auf das Fernsehen als Medium beschränkt war, sondern für den auch Videoopern, Dokumentationen sowie Aufnahmen und Adaptionen von Bühnenopern für Kino und Fernsehen eingereicht werden konnten.¹⁰⁵ Die Geschichte des Fernsehoperpreises spiegelt somit die Entwicklung der Verbindung zwischen Massenmedium und Musiktheater wider, in deren Zuge sich die Komponisten vom Fernsehen entfernten und wieder verstärkt anderen audiovisuellen Medien wie dem Film zuwandten.

102 Bornoff, „Der 7. Internationale IMZ-Kongress“, S. 3.

103 Ebd.

104 Vgl. Schmidt-Sistermanns, *Opernregie im Fernsehen*, S. 14.

105 Vgl. Barnes, *Television Opera*, S. 98 f. Neben dem in Salzburg vergebenen Preis wurden besonders in Italien Kompositionen für das Fernsehen ausgezeichnet. Darunter ist besonders der „Premio Italia“ hervorzuheben, der 1948 von der italienischen Rundfunkgesellschaft RAI für Rundfunkwerke gestiftet wurde und ab 1957 auch Fernsehwerke prämierte (vgl. Bertz-Dostal, *OiF*, Bd. 1, S. 246 f.). Als Fernsehopern gewannen 1964 *Willem van Saeflinghe* von Frederik Devreese (RTB, 1964) oder 1966 *The Hero* von Marc Bucci (NET, 1965). Unter den preisgekrönten Werken befinden sich jedoch nicht nur Opern, sondern beispielsweise auch 1961 Dag Wiréns Ballett *The Evil Queen* (ST, 1960) oder Krzysztof Pendereckis Oratorium *Dies Irae* (ZDF, 1968) (vgl. Bornoff, *Music and the Twentieth Century Media*, S. 181 f.).

Fernsehopernkomponisten und ihre Beziehung zum Medium

Das neue Medium motivierte seit den frühen 1950er Jahren zahlreiche Komponisten, Fernsehoper zu schreiben: von Igor Strawinsky oder Benjamin Britten zu weniger prominenten Namen wie dem Schweizer Heinrich Sutermeister, der mit vier Fernsehoper als einer der produktivsten Fernsehopernkomponisten gilt. Neben der Faszination am Medium als neuem Experimentierfeld, der vergrößerten Zuschauerzahl und einer veränderten Dramaturgie war es auch die erhöhte Textverständlichkeit, die Komponisten zur Arbeit an einer Fernsehoper veranlasste.¹⁰⁶ In der Zusammenschau zeigt sich, dass besonders die Haltung der jeweiligen Komponisten dem Fernsehen gegenüber ihre Werke maßgeblich prägte.

So orientierten sich einige Komponisten sehr stark an den Strukturen und Mitteln des Mediums: Bevor Paul Angerer seine Fernsehoper *Die Paßkontrolle* schrieb, ein frühes Beispiel für die europäische Fernsehoper, hatte er mit dem Fernsehen schon durch seine Musik zu dem Fernsehspiel *Das verräterische Herz* (1958) gearbeitet. Angerer erinnert sich in seiner Autobiografie an die Hoffnung, das Fernsehen könne einen „kulturellen Auftrag“ erfüllen.¹⁰⁷ Laut Bornoff formulierte er es als weitere Motivation für die Komposition einer Fernsehoper, mit Hilfe der Kameraarbeit nun die Entfernung zwischen Publikum und Bühnengeschehen zu verkürzen und damit einen zentralen Wunsch der Opernzuschauer umzusetzen.¹⁰⁸ Der Komponist fasste demnach die Ausdrucksformen des Fernsehens als grundsätzlichen Zugewinn für die Opernkomposition auf. Anfragen für eine Bühneninszenierung der *Paßkontrolle* lehnte er kategorisch ab, da das

106 So berichtet Adorno, dass schon Alban Berg plante, seine Oper *Wozzeck* verfilmen zu lassen, da er erwartete, durch die Hervorhebung einzelner Stimmen ein plastischeres Ergebnis zu erhalten (vgl. Theodor W. Adorno, zit. n. Ringguth/Schmidt, „Musik im Fernsehen ist Brimborium“, S. 116f.).

107 Angerer, *Mein musikalisches Leben*, S. 79. Siehe zu Angerers *Paßkontrolle* auch Sara Beimdieke, „Innovation und Rückgriff. *Die Paßkontrolle* (ORF, 1958) – eine Fernsehoper von Paul Angerer und Hans Friedrich Kühnelt“, in: Henke/Beimdieke (Hg.), *Das Wohnzimmer als Loge*, S. 75–92.

108 Vgl. Jack Bornoff, *Music Theatre in a Changing Society. The Influence of the Technical Media*, Paris 1968, S. 85.

Werk explizit auf das Fernsehen zugeschnitten sei und er es für die Bühne „rigoros umarbeiten“ müsse.¹⁰⁹

Wie Angerer richtete auch der englische Komponist Christopher Whelen seine Arbeit an der Fernsehoper *Some Place of Darkness* (BBC, 1967) stark am Zielmedium aus und zeigte sich besonders fasziniert von der visuellen Komponente des Fernsehens:

For me, the television involves all the senses simultaneously; in a concentrated and sharply-focused way. It is the view through the keyhole, the rear-window – but with huge communal participation.¹¹⁰

Mit der Einbeziehung aller Sinne – wobei er sich hier nur auf Hören und Sehen bezieht – formuliert Whelen in Ansätzen die Vorstellung, durch das Medium ein Gesamtkunstwerk Fernsehoper schaffen zu können. Als ästhetisches Merkmal der Gattung hebt er besonders die spezifische Blickrichtung des Massenpublikums heraus, die er als ein „view through the keyhole“ beschreibt. Er spielt damit auf den Umstand an, dass der Zuschauerblick vor dem Fernseher im Gegensatz zur Bühnenoper gelenkt wird, indem der Regisseur die Bildausschnitte wählt und dem Publikum präsentiert. Um diesen Aspekt sowie die von ihm akzentuierte Blickrichtung der Zuschauer nicht aus den Augen zu verlieren, platzierte Whelen während der Komposition symbolisch ein Fernsehgerät vor seinem Arbeitsplatz.¹¹¹ Seine auf die Mittel und Möglichkeiten des Fernsehens gerichtete Arbeitsweise mündete nach eigenen Aussagen in der Verwendung von Großaufnahmen, der Vogelperspektive sowie in „one or two thought-fantasy sequences“.¹¹²

109 Angerer, *Mein musikalisches Leben*, S. 91.

110 Christopher Whelen, „Thoughts on Television Opera“, in: *Composer* 24 (1967), S. 15–17, hier S. 15. In dieser Publikation beschreibt der Komponist zudem ausführlich den Ablauf der Produktion von der Auswahl der Sänger bis hin zu den Dreharbeiten.

111 Vgl. ebd. Siehe auch Bertz-Dostal, *OiF*, Bd. 1, S. 494 f. Der Komponist erwähnt in seinem Artikel neben *Some Place of Darkness* noch ein weiteres Werk, über das sich jedoch keine Auskünfte einholen ließen.

112 Whelen, „Thoughts on Television Opera“, S. 15. Whelen und der Regisseur John Hopkins arbeiteten nach eigenen Angaben sehr eng zusammen an der Oper; so entwarfen sie

Igor Strawinsky äußerte sich zwar nur in Ansätzen zum Fernsehen, ein Zitat aus seinen *Dialogues* legt jedoch nahe, dass er dem Medium ebenfalls grundsätzlich positiv gegenüberstand und es sogar der Bühne vorzuziehen schien:

Visually it [television] offers every advantage over stage opera, but the saving of musical time interests me more than anything visual. This new musical economy was the one specific of the medium guiding my conception of „The Flood“. Because the succession of visualizations can be instantaneous, the composer may dispense with the afflatus of overtures, connecting episodes, curtain music. I have used only one or two notes to punctuate each stage in the creation, for example, and so far I have not been able to imagine the work on the operatic stage because the musical speed is so uniquely cinematographic.¹¹³

Strawinskys Motivation für die Arbeit mit dem Fernsehen lag demnach in den sich neu eröffnenden Möglichkeiten des Mediums begründet: Er hebt hier besonders die bei der Fernsehoper veränderte Dramaturgie durch „saving of musical time“ heraus, da man im Gegensatz zur Bühne auf Zwischenspiele oder Ouvertüren verzichten und sich nun eingehender der Ausgestaltung von Handlung und Musik des Werkes widmen könne. Diese „new musical economy“ resultiert für ihn in einer spezifischen Geschwindigkeit, die er „cinematographic“ nennt – der maßgebliche Grund, warum er sich eine Bühnenadaptation seiner Fernsehoper *The Flood* (CBS, 1962), auf die sich das obige Zitat bezieht, nur schwer vorstellen konnte.

Die zweite Gruppe von Komponisten zeichnet sich durch eine stark ambivalente Haltung dem Fernsehen gegenüber aus, wie sie am Beispiel

gemeinsam Grundzüge der Szenen inklusive Kameraeinstellungen – eine Arbeitsweise, die den Versuch einer optimalen Synthese zwischen Oper und Fernsehen auch im Kompositionsprozess widerspiegelt (vgl. ebd.). Als problematisch bezeichnet Whelen im Rückblick die Verwendung von musikalischen Zwischenspielen, die in einem auf visuelle Eindrücke ausgelegten Medium schwierig mit Handlung zu füllen seien, und verzichtete aus diesem Grund in seinem ersten Fernsehwerk auf Intermezzi (vgl. ebd., S. 16).

113 Igor Strawinsky und Robert Craft, *Dialogues*, London 1982, S. 79.

Paul Konts beschrieben werden kann.¹¹⁴ Dieser erklärt 1970 in der Rückschau auf seine Fernsehoperen *Peter und Susanne* (ORF, 1959) und *Inzwischen* (ORF, 1967), dass ein Komponist vor der Arbeit an seinem Werk die Entscheidung treffen müsse, ob er sich an den Elementen der Oper oder denen des Fernsehens orientieren wolle. Man könne entweder nur „dem herkömmlichen Schaffensprinzip der Oper“ folgen, womit das Fernsehen lediglich eine Reproduktionsfunktion einnimmt, oder aber „die technischen Möglichkeiten des Fernsehens maximal“ ausnutzen und die Musik in den Hintergrund rücken.¹¹⁵ Die Mittel der Oper und des Fernsehens gleichberechtigt zu verbinden, erscheint ihm nicht möglich. Kont selbst hatte zuvor mit beiden Herangehensweisen experimentiert: In *Peter und Susanne* orientierte er sich stärker an der Bühnenoper, in *Inzwischen* stärker am Fernsehen,¹¹⁶ sodass seine Zweifel an der optimalen Synthese zwischen Oper und Medium auf eigenen kompositorischen Erfahrungen basierten. Indem er jedoch festhält, dass ihm das Medium „die Gelegenheit“ gegeben habe, einige seiner „musiktheatralischen Pläne“ zu verwirklichen,¹¹⁷ schien er – wie auch Strawinsky, Angerer und Whelen –, dem Fernsehen grundsätzlich positiv gegenübergestanden und es begrüßt zu haben, sich dessen Ausdrucksformen für die Oper zu bedienen.

Die starke Abgrenzung vom Medium kann als Merkmal der dritten Gruppe von Komponisten hinsichtlich ihrer Haltung dem Fernsehen gegenüber ausgemacht werden. Als Beispiel ist hier überraschenderweise Gian Carlo Menotti als erfolgreichster Komponist der Gattung anzuführen:

I do not welcome the fact that people listen to my music while eating risotto or cutting their toe-nails or shaving. I feel that the ceremonial quality of

114 Kont schuf neben den zwei erwähnten Fernsehoperen fünf Tanzspiele für das Fernsehen, mit denen er nach eigener Aussage als zahlenmäßig stärkster Komponist „Ernster Musik“ im österreichischen Fernsehen vertreten war (vgl. Wagner [Hg.], *Paul Kont*, S. 125).

115 Paul Kont, „Prima l'arte, dopo la técnica“ [vor 1970], zit. n. Bertz-Dostal, *OiF*, Bd. 1, S. 521. Hierbei handelt es sich um eine unveröffentlichte Notiz Konts.

116 Vgl. ebd.

117 Wagner (Hg.), *Paul Kont*, S. 125.

the theatre is terribly important, it is part of the artistic expression of the theatre. People should sit down and stay seated during the performance – they should only get up as a sign of protest and not to go to answer the door-bell or the telephone.¹¹⁸

Menotti behagte demnach die Vorstellung nicht, dass die Fernsehzuschauer während seiner Oper alltäglichen Verrichtungen nachgehen könnten, und empfand seine Musik so nicht ausreichend gewürdigt. Prinzipiell bevorzugte er daher die Rezeptionssituation im Opernhaus mit ihrer „ceremonial quality“ und einem auf die Darbietung konzentrierten Publikum. Nach seiner Arbeit an *Amahl and the Night Visitors* gefragt, betonte er immer wieder, dass er sich ausschließlich an der Einfachheit der Bühne orientiert und die Mittel des Fernsehens vollkommen außer Acht gelassen habe.¹¹⁹ Im Gegensatz zu Angerers *Paßkontrolle*, die der Komponist nicht für eine Bühnensadaptation freigab, feierte *Amahl* schon 1952, nur ein Jahr nach der Ursendung, auf der Bühne Premiere.¹²⁰ Obwohl hierbei sicherlich auch finanzielle Aspekte eine Rolle spielen, stellt die rasche Bühnenszenierung ein weiteres Indiz dafür dar, dass Menotti sein Werk nicht exklusiv dem Fernsehen zugedacht hatte. Der Komponist begründete seine Kompositionen für das Fernsehen – neben *Amahl* mit *Maria Golovin* (NBC, 1958) und *Labyrinth* (NBC, 1963) noch zwei weitere Fern-

118 Gian Carlo Menotti, zit. n. Bornoff, *Music Theatre*, S. 81. Bornoff macht hier keine Quellenangabe zu Menottis Äußerung, sodass eine mündliche Aussage des Komponisten ihm gegenüber hier wahrscheinlich ist.

119 „To me, cinema, television and radio seem rather pale substitutes for the magic of the stage. This is why, in writing *Amahl and the Night Visitors*, I intentionally disregarded the mobility of the screen and limited myself to the symbolic simplicity of the stage.“ (Gian Carlo Menotti, zit. n. Barnes, *Television Opera*, S. 36). Bornoff zitiert zudem einen Dialog zwischen Menotti und Peter Herman Adler während eines Vortrags des Komponisten: „Gian Carlo, by the way, I never asked you, did you ever think of the camera when you wrote it [*Amahl and the Night Visitors*]?“ „Never“, replied Menotti, with some vehemence, from the body of the hall.“ (Gian Carlo Menotti, zit. n. Bornoff, *Music and the Twentieth Century Media*, S. 149).

120 Vgl. Monika Schwarz, „Amahl and the Night Visitors“, in: Carl Dahlhaus (Hg.), *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 4, München 1991, S. 60–61, hier S. 60.

sehopen¹²¹ – lediglich mit der vergrößerten Zuhörerschaft, die sich ihm durch das Massenmedium eröffnet habe:

Ich liebe die Technik nicht, aber die Technik liebt mich. Sie schafft mir die Möglichkeit, mit meinen musikalischen Werken zu den Herzen von vielen Millionen Menschen in aller Welt zu dringen.¹²²

Seine kritischen Aussagen überraschen jedoch, wenn man seine mediale Vorerfahrung sowie den Umstand hinzuzieht, dass er 1951 bei der in Cannes durch den „Prix du Film lyrique“ prämierten Filmversion seiner Oper *The Medium* sogar selbst Regie geführt hatte.¹²³ Matthias Henke bewertet die Haltung des Komponisten zum Fernsehen daher als „Vernebelungstaktik“, die „offensichtlich zu einer Mythenbildung um *Amahl* beitragen sollte“.¹²⁴ Er erkennt beispielsweise im Verzicht auf Massenszenen vielmehr einen Zuschnitt des Werkes auf das Medium.¹²⁵ Menotti war sich sicherlich im Klaren, dass öffentliche Meinung und Rezensenten die Bühnenoper verglichen mit der Fernsehoper als künstlerisch wertvoller erachteten und sich äußerst skeptisch gegenüber den Rundfunkanstalten als Kulturinstitution zeigten.¹²⁶ Vor diesem Hintergrund grenzte er sich vom Medium möglicherweise so scharf ab, um als ernsthafter Opernkomponist wahrgenommen zu werden.

Ein weiteres Beispiel für die kritische Betrachtung des Mediums bietet Benjamin Britten: Der Komponist stand dem Fernsehen eher distanziert

121 Vgl. Archibald/Barnes, Art. „Gian Carlo Menotti“, o.P.

122 Gian Carlo Menotti, zit. n. Scheib, „Musik im Fernsehen“, S. 62. Als Quelle für Menottis Zitat nennt Scheib ein zuvor von ihm mit dem Komponisten geführtes Interview. Menotti äußerte sich ähnlich auch gegenüber weiteren Autoren: „Ich hasse diese drei modernen Medien. Aber sie sind unvermeidlich, der Opernkomponist muß mit ihnen arbeiten und fertig werden.“ (Gian Carlo Menotti, zit. n. Rutz, „Die Oper der Zukunft“, S. 746).

123 Menotti war mit dem Werk zudem für einen Academy Award in der Kategorie „Best Score of a Musical“ nominiert (vgl. Ken Wlaschin, *Gian Carlo Menotti on Screen. Opera, Dance and Choral Works on Film, Television and Video*, Jefferson, N.C., London 1999, S. 88).

124 Henke, „Kunst der Stunde Null?“, S. 18.

125 Vgl. ebd.

126 Vgl. im vorl. Band S. 36.

gegenüber, da er es verglichen mit der Bühne – möglicherweise aufgrund der hier vorherrschenden Zweidimensionalität – als „inflexible“ wahrnahm¹²⁷ und sich bei der Arbeit hinsichtlich der Handlungsverläufe sogar eingeschränkt fühlte. Er fasste das Medium und seine Mittel nicht als Erweiterung von Ausdrucksformen für den Opernkomponisten auf und zog die Bühnenoper mit ihrer Möglichkeit zur direkten Kommunikation zwischen Sängern und Publikum stets vor. Britten betonte folglich auch durchweg, mit seiner Tragödie *Owen Wingrave* (BBC, 1971) eher eine Oper für das Fernsehen als eine Fernsehoper geschaffen zu haben, da er sich – wie Menotti – trotz des Auftrags durch eine Fernsehanstalt nicht am Medium orientiert habe, sondern lediglich eine gute Oper zu schreiben gedachte.¹²⁸

In der Zusammenschau ist festzuhalten, dass die Beziehung der Komponisten zum Medium die Fernsehoper maßgeblich beeinflusste und darüber entschied, ob sie sich mehr an der Bühnenoper und ihrer Rezeptionssituation orientierten oder die Mittel des Fernsehens diskutierten und im Kompositionsprozess einzubinden suchten. Zu letzterer Gruppe kann auch Ernst Krenek gezählt werden, dessen Beziehung zu audiovisuellen Medien und der Fernsehoper an anderer Stelle ausführlicher erläutert werden soll.¹²⁹

Zur Theoriebildung der Fernsehoper

Merkmale und Ästhetik der Fernsehoper in Abgrenzung von der Bühnenoper

„[...] we need television opera – not as a substitute or an imitation of grand opera – but as a supplement to it“,¹³⁰ so lautet der Grundtenor vieler Autoren, die ihre Ausführungen zur Theorie der Fernsehoper überwiegend in Kurzartikeln und methodisch in Abgrenzung von der Bühnenoper vornahmen. Münster unterstreicht 1958, dass das Fernsehen mit

127 Benjamin Britten, zit. n. Barnes, *Television Opera*, S. 56.

128 Vgl. Bornoff, *Music and the Twentieth Century Media*, S. 151.

129 Siehe im vorl. Band S. 75–122.

130 Peter Herman Adler, „A Cruel Medium“, in: *Opera News*, 14.6.1969, S. 9–11, hier S. 9.

seiner Ausweitung des Raumes durch mehrere Kameraperspektiven „tief in das vertraute Erscheinungsbild der Oper“ eingreife: Der Bühnenraum entfalte sich „von der Kulisse zu Requisit und Darsteller“, das Fernsehbild hingegen baue sich „vom Akteur [...] in den unbegrenzten Bereich der Imagination“ auf.¹³¹ Der Autor greift somit als zentralen Punkt der Fernsehoperästhetik heraus, dass das Publikum im Theaterraum die Sänger als Teil des Bühnenkonzepts wahrnimmt, die Zuschauer vor dem Fernsehgerät aber zumeist einen auf die Protagonisten fokussierten Bildausschnitt des Geschehens sehen. Als weiteres Unterscheidungsmerkmal zur Bühnenoper führt der Fernsehregisseur Georg Mielke 1966 auf, dass das Fernsehgerät eine veränderte Dramaturgie erzwingt: Zum einen betont er, dass man im Fernsehen auf gleichzeitig ablaufende Vorgänge verzichten müsse, da die Zuschauer aufgrund des – im Gegensatz zur Bühne – ‚kleinen‘ Empfangsgerätes simultane Handlungen nicht erfassen könnten.¹³² Zum anderen spricht er das veränderte Rezeptionsverhältnis vor dem Fernsehgerät an: Der Theaterbesucher mache im Bühnenraum einen Teil des Gesamtereignisses Oper aus, während bei einer Fernsehoper das Medium ein Element des Privattraums darstelle.¹³³ Im Gegensatz zur Bühnenoper bleiben die Zuschauer einer Fernsehoper für ihn Beobachter von außen, sodass die Kommunikation zwischen Sängern und Publikum lediglich eindirektional möglich ist. Überdies betont der Autor den Umstand, dass Mittel wie Licht, Szenerie, Vorhang oder Gestik und Mimik im Fernsehen nicht die gleiche Wirkung wie auf der Bühne entfalten,¹³⁴ und regt dazu an, ihre Funktion eingehend zu reflektieren. Ein Begriff, der in der Diskussion um die Ästhetik der Fernsehoper besonders kontrovers diskutiert wurde, ist der des so genannten Opernglaseffektes. Er umschreibt das Bestreben der Regisseure, jedem Zuschauer vor dem

131 Münster, „Die Oper im Fernsehen“, S. 158 f.

132 Vgl. Georg Mielke, „Musiktheater auf dem Bildschirm“, in: *Jahrbuch der Komischen Oper Berlin* 7 (1966), S. 232 – 240, hier S. 234.

133 Vgl. ebd., S. 233. Für Achberger schafft der Weg ins Opernhaus ein „erhöhte[s] Bewußtsein“ für die Musik, mit dem der Opernbesucher „psychologisch auf Außergewöhnliches vorbereitet“ werde; im Fernsehen fehle dieses Moment (Achberger, *Literatur als Libretto*, S. 159).

134 Vgl. Mielke, „Musiktheater auf dem Bildschirm“, S. 233.

Fernseher einen solchen Blick zu ermöglichen, als ob er im Theaterraum sitze und mit einem Opernglas ausgestattet sei. Jörn Thiel beispielsweise bezeichnet dieses Stilmittel noch 1965 als wichtiges Merkmal der Fernsehoper,¹³⁵ während sich die Prämisse für andere Autoren als zu stark von den Gegebenheiten der Bühnenoper beeinflusst zeigt. So äußert Lionel Salter (BBC) 1964 seine „Verzweiflung“ darüber, dass der Opernglaseffekt immer noch als Ideal der Fernsehoper gelte.¹³⁶ Auch Hans-Christian Schmidt postuliert 1980, dass die Fernsehoper über die „Guckkastenbühnen-Situation“ hinausgehen müsse, um sich als eigenständige Kunstform zu etablieren:

[...] die Fernseh-Oper, so sie gelungen ist, fügt sich der Zweidimensionalität des Bildes, sie rechnet mit der Absenz eines Publikums während der Aufführung, sie berücksichtigt die Ruf-Charakteristik des Mediums, ein Informationsinstrument zu sein, sie balanciert das Verhältnis von Bild- und Musikanteilen weit sorgsamer aus als die Bühnenoper, wo man ohne Verlust die Augen schließen darf, sie ist konzipiert auf filmdramaturgische Elemente [...]. Schließlich integriert sie, heute mehr denn je, den phantasiereichen Gestaltungsbereich der Elektronik. Die Fernsehoper übersteigt die Guckkastenbühnen-Situation.¹³⁷

Schmidt fordert demnach, dass ein Komponist das Fernsehen als „Informationsmedium“ und die im Gegensatz zur Bühnenoper fehlende Dreidimensionalität des Bildes sowie die Rezeptionshaltung der Zuschauer vor dem Fernsehgerät in seinen Arbeitsprozess miteinbeziehe. Die „Guckkastenbühnen-Situation“ lehnt er infolgedessen als nicht auf das Medium zugeschnitten ab, möglicherweise da hier die Kamera lediglich die Aktion oder den Gegenstand ohne eigene inszenatorische Funktion vergrößert. Er betont es vielmehr als grundsätzlichen Zugewinn der Fernsehoper, mit

135 Vgl. Jörn Thiel, „Musikdramaturgie für den Bildschirm“, in: *NZfM* 126 (1965), S. 138–142, hier S. 140.

136 Salter, „Gedanken über die Fernsehoper“, S. 1 f.

137 Hans-Christian Schmidt, „Poppea's Peep Show. Noch einmal: Oper im Fernsehen – Fernsehen in der Oper“, in: *Musik und Bildung* 12 (1980), S. 713–717, hier S. 713.

Hilfe der Kamera Bild- und Musikanteile gleichberechtigt in Szene setzen zu können.

Neben der Abgrenzung von der Bühnenoper und der Diskussion über das Verhältnis zwischen Zuschauer und Bild dreht sich ein weiterer, von mehreren Autoren diskutierter Aspekt um die Beziehung zwischen Bild und Musik. Auch hier offenbart sich nach wie vor eine starke Tendenz zur Orientierung an der Bühnenoperästhetik: Ernst Koster fordert 1961 etwa, dass die Fernsehoper nicht zu viele Elemente des Fernsehens übernehmen dürfe, um keine Mischgattung zu erzeugen.¹³⁸ Er empfiehlt, die Ausdrucksformen des Mediums beispielsweise insofern einzubinden, als die Ausleuchtung der Handlung mit dem Innenleben der Charaktere korrespondiert oder flatternde Fahnen und Leuchtreklamen die psychische Verfassung der Charaktere symbolisch widerspiegeln.¹³⁹ Aus seinen Vorschlägen ist zwar der Versuch einer Interpretation der Aktion durch die Mittel des Fernsehens erkennbar, er versteht aber das Bild grundsätzlich als eine der Musik untergeordnete Komponente. Siegfried Goslichs 1971 publizierte Ausführungen zur Rolle der Musik in der Fernsehoper decken sich weitestgehend mit Kosters Ansätzen, indem er die Prämisse aufstellt, dass die Musik einer Fernsehoper dominant sein müsse und folglich jeder Aspekt, der sich „ihrem Sinnverlauf, ihrem Stil [...] und ihrem Spannungsfeld“ nicht unterordne, als „verbotene Frucht“ zu gelten habe.¹⁴⁰ Dies bedeute auch, dass die Bilder während einer Arie nicht wechselten, sondern gleich der Handlung stillstünden – eine mit der Bildhaftigkeit des Mediums jedoch schwer vereinbare Forderung. Die Mittel des Fernsehens gilt es für Goslich zudem so einzusetzen, dass sie die Bühnenoperästhetik nachahmen, möchte er doch auch in der Fernsehoper mit dem Verzicht auf Nahaufnahmen die durch den Operngraben hervorgerufene räumliche Distanz zwischen Sängern und Zuschauern abbilden oder die einzelnen Akte einer Produktion wie im Bühnenraum durch einen fallenden Vorhang trennen.¹⁴¹

138 Vgl. Koster, „Zur Ästhetik der Fernsehoper“, S. 359.

139 Vgl. ebd., S. 356.

140 Goslich, *Musik im Rundfunk*, S. 232.

141 Vgl. ebd., S. 233.

Koster und Goslich fassen das Fernsehen insgesamt lediglich als Transportmedium für die Oper auf, betonen den Vorrang der Musik gegenüber dem Bild und sehen das Fernsehen nicht als Erweiterung von den Ausdrucksformen der Oper an. Andere Autoren teilten diese Ansicht nicht: Für sie nährte die Fernsehoper sogar die Hoffnung, ein Gesamtkunstwerk zu schaffen, da das Medium den Weg für künstlerische Arbeit auf der musikalischen und visuellen Ebene gleichberechtigt zu ebnet schien. Scheib beispielsweise betrachtet die Liveproduktion, in der man Ton und Bild gleichzeitig aufnimmt, als die beste Art, eine Fernsehoper in diesem Sinne zu inszenieren.¹⁴² Eine spezifische Theorie der Fernsehoper, welche die Gattung nicht mehr von der Bühnenoper ausgehend beschreibt, sollte sich jedoch nicht mehr entwickeln: Man war von der Fernsehoper bereits abgerückt.

„Mit der Oper hat das Fernsehen Pech“¹⁴³ – Die theoretische Reflexion zu den Problemen der Fernsehoper

Nachdem man an die Fernsehoper große Erwartungen geknüpft hatte – von der Erschließung eines Massenpublikums bis hin zu einem neuen Aufführungsort für zeitgenössische Komponisten –, wurde man gewahr, dass sie diese Hoffnungen nicht würde erfüllen können. Autoren, die sich näher mit den Problemen der Fernsehoper auseinandersetzten, lassen sich in zwei Gruppen einteilen: Während die einen produktionspraktische Aspekte als zentrale Schwierigkeit der Fernsehoper ansehen, akzentuieren andere ästhetische Gesichtspunkte. Auf Koster beispielsweise trifft ersteres zu, indem er die Rundfunkanstalten für den ausbleibenden Durchbruch der Fernsehoper verantwortlich macht: Anfang der 1950er Jahre hatte er nach eigenem Bekunden geäußert, dass man mit der Fernsehoper die Bühnenoper neu beleben und sogar ablösen könne: „With such a transformation of the operatic background it is evident that the traditional fashion of staging operas – the entry, singing, acting, exit – will appear completely

142 Vgl. Scheib, „Musik im Fernsehen“, S. 64.

143 Gerhard Konzelmann, „Das Fernsehen und die Oper“, in: *NZfM* 127 (1966), S. 263–264, hier S. 263.

out of date with the television camera.“¹⁴⁴ Er träumt sogar von einem „new spirit“, der vom Kabelträger bis zum Produzenten alle an einer Opernproduktion Beteiligten erfassen würde.¹⁴⁵ Schon 1957 sah sich Koster jedoch gezwungen, seine Worte zu revidieren, und bezeichnet nun vornehmlich die Produktionsanstalten als Hemmnis für den Erfolg der Fernsehoper, da lediglich alle zwei bis drei Monate ein Werk zur Aufführung komme.¹⁴⁶ Die gewandelte Ansicht des Autors kann beispielhaft für die schier überbordenden Erwartungen an die neue Gattung in den 1950er Jahren und die baldige Enttäuschung über deren Nichterfüllung stehen. Auch in den späten 1960er Jahren machte man – rund zehn Jahre nach Koster's Aussagen – immer noch die Rundfunkanstalten für den fehlenden Erfolg der Fernsehoper verantwortlich, wie anhand einer 1966 getätigten Äußerung Gerhard Konzelmans zu erkennen ist, zu dieser Zeit Mitglied in der Programmdirektion der ARD:

Die Opernleute sehen im Fernsehen eine Art von elektronischem Operngucker für eine riesige Zuschauermenge und die Fernsehleute sehen in der Oper eine zwar abstruse, aber eben existente Abart des Fernsehspiels, die ganz überflüssigerweise mit Musik überfrachtet ist.¹⁴⁷

Der Autor identifiziert demnach unterschiedliche Arbeitsweisen zwischen Komponisten und Fernsehproduzenten sowie ein mangelndes gegenseitiges Verständnis als Hindernis für den Durchbruch der Gattung. 1980 nennt Scheib ebenfalls produktionspraktische Aspekte als Grund für den Niedergang der Fernsehoper, indem er die Entwicklung zum Massenmedium mit Erfolgs- und Quotendruck sowie ersten finanziellen Einsparungen als besonders hinderlich für die künstlerische Arbeit und die Entfaltung der Gattung kritisiert.¹⁴⁸ Den Autoren, welche die Rund-

144 Ernst Koster, „Television Opera in Germany“, in: *Opera* 8 (1957), S. 755 – 759, hier S. 755. Die Quelle dieses Selbstzitats gibt Koster nicht an und konnte im Nachhinein nicht eruiert werden.

145 Ebd.

146 Vgl. ebd.

147 Konzelmans, „Das Fernsehen und die Oper“, S. 263.

148 Vgl. Scheib, „Fernsehoper und zeitgenössisches Musiktheater“, S. 82.

funkanstalten für die Probleme der Fernsehoper verantwortlich machen, kann vor dem Hintergrund der Gattungsgeschichte zunächst durchaus Recht gegeben werden. Die Praxis, Sendungen nur ein einziges Mal zu zeigen beziehungsweise in der Regel zumeist nur einmal zu wiederholen – laut Bertz-Dostal wurden 95 Prozent der Fernsehoperen nur einmal ausgestrahlt¹⁴⁹ – bedeutete insofern ein Problem der Fernsehoper, als die Rundfunkanstalten die hohen Herstellungskosten vor dem Hintergrund der relativ geringen Einschaltquoten mit der Zeit nicht mehr gerechtfertigt sahen.

Eine andere Gruppe von Kritikern macht hingegen ästhetische Aspekte als Grund für die Schwierigkeiten der Fernsehoper aus. So akzentuiert Theodor W. Adorno 1968 die Diskrepanz zwischen dem auf das Visuelle angelegten Fernsehen sowie dem akustischen Phänomen Musik und spricht von einer „Verlagerung der Aufmerksamkeit, die der Musik nicht günstig“ sei.¹⁵⁰ Die Erwartung, durch das Fernsehen neue Zuschauer für die Oper zu gewinnen, geißelt er ein Jahr später durch die für ihn damit einhergehende Orientierung am Massengeschmack als Hinderung experimenteller künstlerischer Arbeit und lehnt die Fernsehoper aus diesem Grund prinzipiell ab: „Was das Fernsehen anlangt [...], so möchte ich Ihnen nicht verschweigen, daß ich gegen die gegenwärtigen Praktiken der Fernsehoper allergisch bin.“¹⁵¹ Indem Adorno die Bühnenoper als Ideal auffasst, in das die Mittel des Mediums auf keinen Fall eingreifen dürfen, offenbart er eine stark konservative Haltung der Oper gegenüber. Paul

149 Vgl. Bertz-Dostal, *OiF*, Bd. 1, S. 527f. Als am häufigsten gesendete Fernsehoperen gelten neben Menottis *Amahl Henk Badings' Salto Mortale* (NTS, 1959) mit zehn Sendungen sowie Sutermeisters *Das Gespenst von Canterville* (ZDF, 1964) mit sieben Sendungen. Die Rundfunkanstalten nahmen Neuinszenierungen von Werken nur bis auf wenige Ausnahmen vor: *Amahl and the Night Visitors* wurde 19 Mal inszeniert, danach folgt Martinus Komödie *The Marriage* (NBC, 1953) mit vier Neuinszenierungen (vgl. ebd.).

150 Adorno, zit. n. Ringguth/Schmidt, „Musik im Fernsehen ist Brimborium“, S. 116.

151 Theodor W. Adorno, „Zur Praxis des Musiklebens. Konzeption eines Wiener Operntheaters“ [1969], in: ders., *Musikalische Schriften VI* (= Gesammelte Schriften 19), hg. von Rolf Tiedemann und Klaus Schultz, Frankfurt/M. 1984, S. 496–515, hier S. 511. Den Begriff Fernsehoper verwendet Adorno hier zwar für jegliche im Fernsehen gesendete Oper, fasst darunter jedoch gleichermaßen explizit für das Medium komponierte Werke.

Kont betont in seinem 1974 erschienenen Artikel „Medienkomposition“ ebenfalls ästhetische Aspekte als Herausforderung für die Verbindung von Musik und Medium:

Eine ganz besondere Schwierigkeit für die Popularisierung ernster Musik durch die Medien besteht darin, daß die Musik zum vollen Erkennen ihrer Gestalten ihres *Wiedererkennens*, also ihres wiederholten Hörens bedarf. Diesem Bedürfnis ist die schlagartige Ausstreuung unter ein Riesenpublikum von verschiedenartigster Auffassungsfähigkeit natürlich feind.¹⁵²

Kont sieht eine Funktion von explizit für ein Medium komponierten Werken augenscheinlich in der „Popularisierung“ von Musik, also darin, der Oper ein neues Publikum zu eröffnen. Eine grundsätzliche Schwierigkeit bedeutet für ihn dabei, dass Musik mehrmaligen Hörens beziehungsweise einer Vorbereitung bedürfe und dass das heterogene sowie oftmals nicht mit der Oper vertraute Publikum einem Werk Neuer Musik daher nicht auf Anhieb folgen könne. Der Komponist erachtet „ernste Musik“ folglich als generell für schwer vereinbar mit einem Massenmedium, sodass er Kunstformen wie die Fernsehoper grundsätzlich in Frage stellt. Auch die institutionellen Bemühungen um die Fernsehoper wie Vortragsreihen oder Konferenzen schufen laut Kont keine Abhilfe, wenn es galt, das potentielle „Millionenpublikum“ vor dem Fernseher für die Oper zu erschließen:

Zwar konnte so die Oper potentiell ein Millionenpublikum erreichen, aber sie erreichte nicht eigentlich die Öffentlichkeit. [...] Pressevorführungen, Kongresse und Vortragsreihen halfen da wenig, sie waren eben auch in den Wind gesprochen.¹⁵³

Sigrid Wiesmann teilt Adornos und Konts Grundhaltung und erachtet die Oper ebenfalls aus ästhetischen Gründen für schwer mit den Ausdrucksformen des Fernsehens vereinbar. 1984 nennt sie daher die Fernsehoper

152 Paul Kont, „Medienkomposition. Postulate einer neuen universalistischen Kunst- und Studienrichtung“, in: *ÖMZ* 29 (1974), S. 115 – 123, hier S. 123.

153 Ders., *Kunst – Leben*, S. 125.

eine „Utopie“, in der Menottis *Amahl* den „einzige[n] Erfolg“ darstelle.¹⁵⁴ Die von ihr dargelegten Gründe für die Schwierigkeit einer Verbindung von Oper und Medium lassen sich in drei Punkten zusammenfassen:

1. Der filmische Realismus steht dem stilisierten Operngesang entgegen.
2. Das unvermeidliche „Primat des Optischen“ drängt die Musik in den Hintergrund.
3. Es entstehen „desillusionierend[e]“ Aufnahmen von Sängern.¹⁵⁵

Wiesmanns erster Punkt, dem Medium Film beziehungsweise Fernsehen Realismus zuzuschreiben und gleichzeitig den stilisierten Operngesang hervorzuheben, zieht sich durch das gesamte 20. Jahrhundert: So konstatiert Balázs schon 1939 die Diskrepanz zwischen Realismus des Mediums und Stilisierung der Oper als Problem der Filmoper,¹⁵⁶ schreibt Salter 1964, dass „der Realismus [...] dem Fernsehen viel näher“ liege „als die Phantasie und die Stilisierung [der Oper]“¹⁵⁷ und äußert noch 1997 der Komponist Gerhard Wimberger in einer Rückschau auf die Fernsehoper, dass der stilisierte Gesang für ihn lediglich in einem „irrealen Raum“ wie der Bühne möglich sei.¹⁵⁸ Gleichwohl auch Fernsehtheoretiker wie John Fiske die Vorstellung des vom Realismus geprägten Mediums teilen¹⁵⁹ und sich diese Auffassung zum Großteil durchsetzte, muss sie jedoch nicht als zwingende Schlussfolgerung erachtet werden. So kann den Autoren entgegengehalten werden, dass dem Fernsehbild gleichermaßen Irrealität innewohnt und die Geschehnisse auf der Opernbühne den Zuschauern möglicherweise viel realistischer als auf dem Fernsehschirm erscheinen

154 Wiesmann, „Die Oper im Fernsehen“, S. 367.

155 Ebd.

156 Vgl. Balázs, „Stilprobleme“, S. 4. Für eine ausführlichere Diskussion des Artikels siehe im vorl. Band S. 108.

157 Salter, „Gedanken über die Fernsehoper“, S. 1.

158 Gerhard Wimberger, ... *nicht nur Musik. Musikerleben – Festspieljahre – Begegnungen – Gedanken*, Salzburg, Wien 1997, S. 38.

159 „We can thus call television an essentially realistic medium because of its ability to carry a socially convincing sense of the real.“ (John Fiske, *Television Culture*, New York 1987, S. 21).

können – ein Aspekt, den Ernst Krenek bereits im Zusammenhang mit dem Film diskutiert hatte.¹⁶⁰ Zweitens gewährleisten für Wiesmann gerade die Bühnenräumlichen Bedingungen im Opernhaus die Identifikation des Publikums mit dem Sänger, da „das akustische Moment in die Nähe“ rücke, während die visuelle Ebene „in der Ferne gehalten“ werde.¹⁶¹ Das Fernsehen zeichnet sich laut der Autorin hingegen durch ein „Primat des Optischen“ aus,¹⁶² weshalb es dem Opernpublikum vor dem Fernsehschirm hier schwerer falle, sich mit dem Sänger zu identifizieren. Gegen ihre Argumentation spricht jedoch, dass die Mimik des Sängers in der Fernsehoper als zusätzliche visuelle Informationsebene hinzutritt und die Identifizierung der Zuschauer mit dem Akteur möglicherweise sogar unterstützt. Wiesmanns unter drittens angeführte Kritik an unvorteilhaften Aufnahmen von Sängern ließe sich zudem durch geschickte Regiearbeit vermeiden und muss daher ebenfalls nicht zwangsläufig als ein Nachteil der Fernsehoper gewertet werden. So kann die scheinbare Nähe der Zuschauer zum Sänger und die Möglichkeit, sich durch die Kamera mitten im Geschehen zu befinden, auch einen möglichen Gewinn für die Gattung bedeuten.

Hinsichtlich der Diskussion um die Probleme der Fernsehoper lässt sich schlussfolgern, dass aus der Praxis der Rundfunkanstalten kommende Autoren wie Scheib – im Unterschied etwa zu Adorno – die Gründe für den Niedergang der Fernsehoper eher in den Produktionsbedingungen als in der Ästhetik und den Merkmalen des Mediums sehen. Doch ob sich nun ersteres oder letzteres vorrangig für das rasche Ende der Ära Fernsehoper verantwortlich zeigte: Beide Aspekte korrespondieren mit der historischen Entwicklung des Fernsehens, das mehr und mehr zu einem vorrangigen Informations- und Unterhaltungsmedium avancierte. Trotz einer Vielzahl an Kulturkanälen wurden die finanziellen Mittel für die Komposition von Fernsehopern immer weniger bereitgestellt, sodass nur vereinzelt bis kaum noch Werke entstanden.¹⁶³

160 Vgl. im vorl. Band S. 85f.

161 Wiesmann, „Das Fernsehen“, S. 116.

162 Die Auffassung von einem „Primat des Optischen“ wird durch Untersuchungen gestützt, welche die Wahrnehmungsqualitäten bei Musik im Fernsehen auf 81 Prozent Sehen und 19 Prozent Hören beziffern (vgl. Fischer, „Der Bilder gehorsame Tochter?“, S. 232).

163 Vgl. im vorl. Band S. 35.

Nur ‚Oper im Fernsehen‘? Betrachtung der Fernsehoper als Gattung

Die Einordnung der Fernsehoper in verschiedene Gattungssysteme

Obwohl der Gattungsbegriff nicht nur in der Musikwissenschaft ein viel diskutierter Terminus ist, der in seiner Flexibilität und Relativität auch ein gewisses Maß an Unbestimmtheit in sich trägt, erscheint er doch geeignet, Werke zu klassifizieren und nach gewachsenen Kriterien zusammenzufassen.¹⁶⁴ Um die Frage zu beantworten, ob die Fernsehoper überhaupt als eigenständige Gattung oder lediglich als medial aufbereitete Oper mit den Eigenschaften einer Bühnenoper zu bezeichnen ist, müssen zunächst verschiedene Gattungskriterien auf die Fernsehoper angewendet werden.

Aufgrund der anfänglichen Orientierung an ‚traditioneller‘ Operninszenierung teilen Bühnen- und Fernsehopern viele Merkmale:¹⁶⁵ So übernahmen Komponisten und Librettisten auch in ihrer Arbeit für das Fernsehen von der Bühnenoper Strukturen wie Duette oder Rezitative oder die Einteilung in Akte beziehungsweise Nummern. Zwei Kriterien kristallisieren sich für die Fernsehoper jedoch als Gattungscharakteristika heraus, die sie überdies von der Bühnenoper abgrenzen: Hermann Danuser betont den „Institutionscharakter“ als Kennzeichen von Gattungen und definiert den Begriff als „die räumlichen und dispositiven Gegebenheiten, in beziehungsweise mit denen Musik als kulturelles Phänomen in

164 Vgl. Hermann Danuser, Art. „Gattung“, in: *MGG2*, Sachteil Bd. 3, Kassel u. a. 1995, Sp. 1042–1069, hier Sp. 1045. Mit der Verwendung eines offenen Gattungsbegriffs soll lediglich die Möglichkeit einer Zusammenfassung aufgezeigt, aber keine strikte Einteilung in OberGattungen und UnterGattungen postuliert werden. An dieser Stelle kann jedoch nur die Diskussion angerissen werden, eine abschließende Antwort auf die Frage, ob die Fernsehoper eine eigenständige Gattung ist, lässt sich an dieser Stelle nicht geben und ist auch in ihrer Gänze für die Untersuchung von Kreneks Fernsehoper *Ausgerechnet und verspielt* nicht erforderlich.

165 Vgl. Carl Dahlhaus, „Was ist eine musikalische Gattung?“, in: Siegfried Mauser (Hg.), *Theorie der Gattungen* (= Handbuch der musikalischen Gattungen 15), Laaber 2005, S. 85–91, hier S. 91.

Erscheinung tritt.¹⁶⁶ Vor diesem Hintergrund kann durchaus von einer Eigenständigkeit der Fernsehoper innerhalb des Musiktheaters gesprochen werden: Das Fernsehen als Medium, die Fernsehanstalt als Auftraggeber und Produzent sowie die sich von der Bühnenoper maßgeblich unterscheidende Rezeptionssituation vor dem Fernsehgerät erscheinen als zentrale Alleinstellungsmerkmale der Fernsehoper. In besonderen Fällen, wie dem des Ensembles NBC Opera Theatre, spezialisierten sich sogar Sänger auf Fernsehoper¹⁶⁷ – ebenfalls ein Indiz für einen grundlegend veränderten Institutionscharakter. Als zweites Kriterium, das die Anwendung des Gattungsbegriffs für die Fernsehoper legitimiert, dient die von Carl Dahlhaus als Unterscheidungsmerkmal zwischen Gattungen hervorgehobene „Ästhetik“.¹⁶⁸ Nicht nur, dass der Regisseur bei einer Fernsehoper den zu zeigenden Bildausschnitt für das Publikum wählt, ihr Bild zeichnet sich auch mit den verschiedenen Kamerabewegungen wie Heranfahrt oder Schwenk durch besondere Beweglichkeit aus. Gleichzeitig kann das Publikum eine Aktion mittels unterschiedlicher Kameraperspektiven aus mehreren Blickwinkeln betrachten. Während die Bühnenoper zudem ein Liveerlebnis bedeutet, schneidet, montiert und bearbeitet das Produktionsteam einer Fernsehoper die verschiedenen Einstellungen in der Regel im Nachhinein und setzt so das Endprodukt nach der Aufnahme zusammen. Die Differenzierungsmerkmale des „Institutionscharakters“ und der „Ästhetik“ von Bühnen- und Fernsehoper unterscheiden sich demnach fundamental und legen nahe, in der Fernsehoper eine der Bühnenoper

166 Danuser, Art. „Gattung“, Sp. 1059 f.

167 Das NBC Opera Theatre wurde zur Produktion von Fernsehoper und Bühnenoperadaptionen vom Generalmusikdirektor der NBC, Samuel Chotzinoff, zusammen mit Peter Herman Adler gegründet und existierte von 1949 bis 1964. Chotzinoff trat als Produzent der Werke auf, während Adler die musikalische und künstlerische Leitung übernahm. Die Produktionen des NBC Opera Theatre sorgten vor allem durch die Neuübersetzung von Opern ins Englische für Aufsehen (vgl. Rose, *Television and the Performing Arts*, S. 136 ff., siehe auch Henke, „Kunst der Stunde Null?“, S. 11–22 und Barbara Dietlinger, „Die Anfänge der Fernsehoper in den USA am Beispiel des NBC Opera Theatre“, in: Henke/Beimdieke [Hg.], *Das Wohnzimmer als Loge*, S. 23–42).

168 Dahlhaus, „Was ist eine musikalische Gattung?“, S. 91.

zwar grundsätzlich verwandte, aber dennoch eigenständige Gattung zu sehen.

Die Fernsehoper gilt es nun in einen größeren Kontext zu stellen, wie es Dahlhaus für die Untersuchung von Gattungssystemen empfiehlt.¹⁶⁹ Die Fernsehoper wurde im Laufe ihrer Rezeptionsgeschichte in verschiedene übergreifende Gattungssysteme eingeordnet, die sich hinsichtlich ihres Radius' unterscheiden. So wählt Mielke im Jahr 1966 noch eine ‚weite‘ Perspektive, indem er die Fernsehoper der Obergattung „dramatische Kunst“ zuordnet:

In beiden Fällen [Bühnen- und Fernsehoper] handelt es sich um Formen der dramatischen Kunst, die vieles gemeinsam haben. Aber sie sind auf ein bestimmtes künstlerisches Medium ausgerichtet und nicht ohne weiteres austauschbar. Bühnenwerk und Fernsehspiel¹⁷⁰ haben außer ihrer Substanz an Aussage, Handlung, Charakteren und Situationen zunächst nichts gemeinsam.¹⁷¹

Der Autor unterstützt mit dieser Argumentation klar die Auffassung von der Fernsehoper als eigenständiger Gattung, deren Merkmale es im Kompositionsprozess zu berücksichtigen gilt, und fasst Bühnen- und Fernsehoper als gleichberechtigte Untergattungen „dramatische[r] Kunst“ auf. Mielkes Abgrenzung von der Bühnenoper ist dabei historisch bedingt, orientierten sich Komponisten und Produzenten der Fernsehoper doch zunächst bezüglich Struktur, Libretto und musikalischem Idiom an der Bühnenoper.¹⁷² Auch Wolfgang Ruf nimmt 1997 einen ‚weiten Blickwinkel‘ ein, indem er die Fernsehoper mit der Bühnenoper und weiteren Gattungen wie Operette oder Musikdrama gleichberechtigt unter dem Begriff

169 Vgl. ders., „Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert“, in: Mauser (Hg.), *Theorie der Gattungen*, S. 193 – 229, hier S. 201.

170 Mielke gebraucht in obigem Zitat den Begriff Fernsehspiel als Synonym für die Fernsehoper.

171 Mielke, „Musiktheater auf dem Bildschirm“, S. 232.

172 Vgl. im vorl. Band S. 55 – 58.

„Musiktheater“ subsumiert.¹⁷³ Hanns-Werner Heister hingegen fasst den Fokus 2002 wesentlich enger, wenn er die Fernsehoper im *Handbuch der musikalischen Gattungen* als „Ausprägung der übergreifenden Gattung ‚medial vermitteltes Musiktheater‘“ bezeichnet, in die er gleichermaßen die Funkoper einordnet.¹⁷⁴

Noch enger gefasst lässt sich heute von „massenmedial vermittelte[m] Musiktheater“ sprechen – einem Terminus, der sich an Heisters Formulierung anlehnt und das Zielmedium gleichzeitig schärft. Da davon auszugehen ist, dass letzteres die Werke bezüglich zu verwendender medialer Mittel, Ästhetik, Aufführungscharakter und Produktionsbedingungen mitbestimmt, können für das „massenmedial vermittelte Musiktheater“ die Kategorien „Musiktheaterwerke für den Film/das Kino“, „Musiktheaterwerke für den Hörfunk“, „Musiktheaterwerke für das Fernsehen“ und „Musiktheaterwerke für das Internet“ aufgestellt werden. In diese durch das Zielmedium definierten Kategorien gliedern sich die Gattungen Filmoper, Filmoperette, Filmmusical, Filmballett, Hörfunkoper, Hörfunkoperette, Hörfunkmusical, Fernsehoper, Fernsehoperette, Fernsehmusical, Fernsehballett, Internetoper, Internetoperette, Internetmusical und Internetballett ein (siehe Abb. 1).¹⁷⁵ Mit der Einordnung in das massenmedial vermittelte Musiktheater ist es möglich, die Fernsehoper nicht nur als eigenständige Gattung zu skizzieren, sondern ihrer spezifischen Medialität auch bezüglich eines Gattungssystems Rechnung zu tragen. Es ist davon auszugehen, dass mit dem Aufkommen von neuen Ausdrucksformen auf dem Gebiet des Musiktheaters wie etwa medialer Installationskunst oder Musikvideoclip sich auch im Hinblick auf die Fernsehoper noch weitere, möglicherweise von anderen Gesichtspunkten ausgehende Gattungssysteme entwickeln lassen.

173 Vgl. Wulf Konold und Wolfgang Ruf, Art. „Musiktheater“, in: *MGG2*, Sachteil Bd. 6, Kassel u. a. 1997, Sp. 1670 – 1714, hier Sp. 1689f.

174 Heister, „Medialisierung“, S. 415.

175 An dieser Stelle wurden nur zum Zeitpunkt der vorliegenden Publikation bereits bestehende Gattungen aufgeführt.

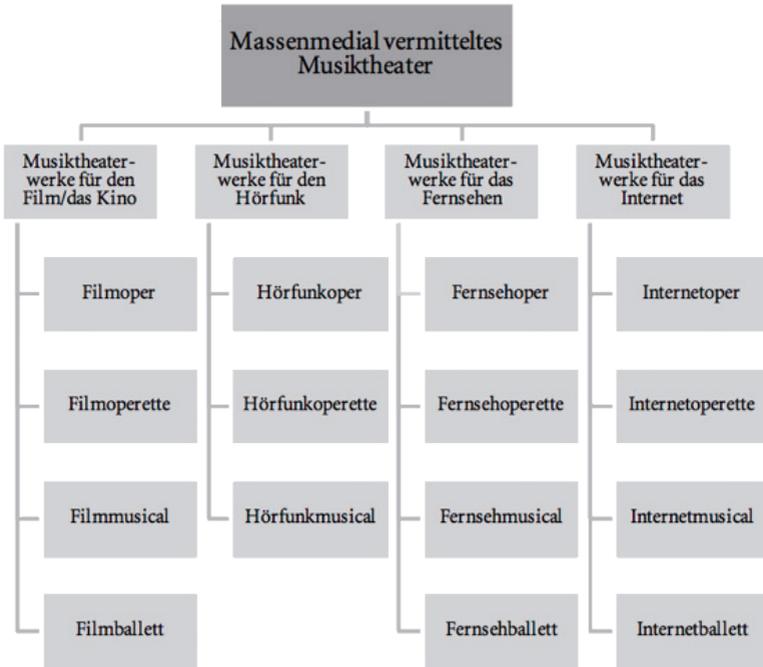


Abb. 1: Massenmedial vermitteltes Musiktheater

Die Gattung Fernsehoper

Könnte die Fernsehoper in unterschiedlich eng gefasste Gattungssysteme eingeordnet werden, weist sie selbst ebenfalls mehrere Untergattungen auf, die nach Danuser im Folgenden als Arten bezeichnet werden.¹⁷⁶ Theoretisch sind alle Arten der Bühnenoper auch für die Fernsehoper vorstellbar, da die Produktion für das Medium dem Libretto grundsätzlich keine Grenzen setzt, sondern das Spektrum an umsetzbaren Handlungsverläufen eher erweitert. Betrachtet man die Fernsehoper näher, so ist

¹⁷⁶ Vgl. Danuser, Art. „Gattung“, Sp. 1042.

jedoch festzustellen, dass unter den Komponisten durchaus Präferenzen bezüglich der gewählten Arten herrschten. Eine Aufstellung der Werke auf Grundlage von Bertz-Dostals Publikation *Oper im Fernsehen*¹⁷⁷ verdeutlicht dies:

Arten der Fernsehoper	
1.	Komische Oper – 24 Werke
2.	Ernste Oper – 14 Werke
3.	Zeitoper – 9 Werke
4.	Mysterienoper – 8 Werke
5.	(Antike) Tragödie – 7 Werke
6.	Historienoper – 6 Werke
7.	Musikalische Legende – 5 Werke Lehrstück/Parabel – 5 Werke Märchenoper – 5 Werke
8.	Science-Fiction-Oper – 3 Werke Sozialistische Oper – 3 Werke
9.	Kinderoper – 2 Werke
10.	Allegorie – 1 Werk Künstleroper – 1 Werk Opéra-ballet – 1 Werk Volksstück – 1 Werk ¹⁷⁸

177 Für eine ausführlichere tabellarische Auflistung mit Werkangaben siehe im vorl. Band S. 353–358 (Anhang).

178 Die Terminologie wurde größtenteils von Erik Fischer, Art. „Oper“, in: *MGG2*, Sachteil Bd. 7, Kassel u. a. 1997, Sp. 635–641, hier Sp. 636 und Konold/Ruf, Art. „Musiktheater“, Sp. 1691, 1699, 1701 übernommen. Ruf verwendet in Sp. 1691 den Begriff „Mysterium“, der analog zu den übrigen Termini in obigem Text zu „Mysterienoper“ abgewandelt wurde. Daneben zählt er in seinem Artikel die „Schul- und Jugendoper“ (ebd., Sp. 1701) auf, während Fischer von „Kinder- und Jugendmusiktheater“ (Fischer, Art. „Oper“, Sp. 636) spricht. Bei den entsprechenden Fernsehoperen handelt es sich jedoch dezidiert um

Insgesamt lässt sich bezüglich der Libretti eine starke Tendenz zur Komödie erkennen, die ihren Ursprung in der Entwicklung des Fernsehens zum Unterhaltungsmedium haben könnte.¹⁷⁹ Mit der Sendung von heiteren Stoffen hofften die Rundfunkanstalten augenscheinlich, ein größeres Publikum für die Oper zu gewinnen – eine Ausrichtung, die auch bei Kreneks *Ausgerechnet und verspielt zu Tage* treten sollte.¹⁸⁰ Innerhalb der Mysterienopern ist vor allen Dingen der Rückgriff auf die Weihnachtsgeschichte bemerkenswert, deren prominentestes Beispiel Menottis *Amahl* darstellt. Die Wahl des Stoffes liegt sicherlich in der Programmtradition des Fernsehens begründet, indem die Sendeanstalten zu den hohen Feiertagen – an denen man eine größere Anzahl Zuschauer vor den Fernsehschirmen vermutete – Fernsehopern ausstrahlten, um das besonders zu diesem Zeitpunkt auftretende Verlangen des Publikums nach kulturellen Sendungen zu stillen. Nicht zuletzt resultiert die häufige Vertonung der Weihnachtsgeschichte sicherlich auch aus Menottis großem Erfolg. Ihre stoffliche Orientierung an der Bühne offenbart die Fernsehoper ebenfalls mit der Adaption von antiken Tragödien, die bereits in der Frühgeschichte der Oper wegweisend waren. Im Rahmen der Fernsehoper werden die antiken Sujets zumeist verfremdet beziehungsweise auf das 20. Jahrhundert übertragen: Yasushi Akutagawas *Orpheus in Hiroshima* (NHK, 1967)

Kinderopern, weshalb dieser Begriff in der obigen Aufstellung gewählt wurde. Termini wie „Sozialistische Oper“, „Science-Fiction-Oper“, „Historienoper“, „Allegorie“, „Künstleroper“ und „Volksstück“ wurden den Auflistungen der Autoren hinzugefügt. „Ernste Oper“ bezeichnet Werke, die keine (antiken) Tragödien sind, sich aber eines ernsten Stoffs widmen. Das Genre der „Literaturoper“ erweist sich jedoch nicht als verwendbare Kategorie, da Peter Petersen und Hans Gerd Winter es als Kriterium für Literaturopern definieren, dass die „sprachliche, semantische und ästhetische Struktur“ der literarischen Vorlage in der Opernpartitur „als Schicht kenntlich bleibt“ (Peter Petersen, „Der Terminus ‚Literaturoper‘ – eine Begriffsbestimmung“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 56 [1999], S. 52 – 70, hier S. 60). Aufgrund der mangelnden Archivierung von Libretti, Partituren und Produktionen standen Bertz-Dostal häufig nur Ausschnitte von Werken für ihre enzyklopädischen Einträge zur Verfügung, sodass die Werke nicht unter dem Aspekt einer Zugehörigkeit zur Kategorie der Literaturoper untersucht werden können.

179 Vgl. im vorl. Band S. 35.

180 Vgl. im vorl. Band S. 149.

spielt in Japan vor dem Hintergrund des dortigen Atombombenabwurfs und Jurriaan Andriessens *Kalchas* (NTS, 1959) erzählt im Gewand der Sage die Geschichte eines alternden Schauspielers.¹⁸¹

Doch sind die Arten der Fernsehoper nicht ausschließlich von einem Rückgriff auf Bewährtes und die traditionellen Stoffe der Bühnenoper gekennzeichnet. So listet Bertz-Dostal drei Werke auf, welche das Leben in einem hoch technisierten Zeitalter thematisieren und mit der Science-Fiction-Oper einer bis dato eher fernsehspezifischen Art zugerechnet werden können: Henk Badings' *Salto Mortale* (NTS, 1959), in der ein Biochemie-Professor mittels eines Lebenselixiers an Menschen experimentiert, Guy Barbiers *Cœur de Robot* (RTB, 1963), welche die Geschichte um die Gefühle eines Roboters erzählt, sowie Roman Vlads *La Fantarca* (RAI-II, 1966), deren Geschehnisse auf einem Raumschiff stattfinden. Indem Badings überwiegend elektroakustische Musik komponierte, spiegelt sich die zentrale Rolle der Technik nicht nur im Libretto seines Werkes wider.¹⁸² Mit der Science-Fiction-Oper betritt die Fernsehoper auf der Ebene der Stoffe demnach Neuland, emanzipiert sich von der Bühnenoper und reflektiert mit der Erörterung einer technisierten Gesellschaft gleichzeitig das Medium selbst.

Als eine weitere Eigenheit weist eine beachtliche Anzahl der Fernsehoperlibretti durch die Verwendung von nationalen beziehungsweise regionalen Stoffen Lokalkolorit auf. Dies resultiert augenscheinlich aus dem Umstand, dass im 20. Jahrhundert die Einführung der Innovation Fernsehen und die damit verbundene Konstituierung nationaler Sendeanstalten Komponisten vieler unterschiedlicher Provenienzen zur Arbeit an einer Fernsehoper anregte – ähnlich der nationalen Unabhängigkeit, die im 19. Jahrhundert die Nationaloper hervorbrachte. So griffen Komponisten für ihre Fernsehopern zum Teil auf Sagen ihres Landes zurück oder behandeln die Mehrzahl der Historienopern spezifisch nationale Ereignisse, wenn A. J. Potter in *Patrick* (RÉ, 1964) die Geschichte des irischen Schutzpatrons St. Patrick erzählt oder Frederik Devreese in *Willem van Saeftinghe* (BRT, 1964) den historisch überlieferten Lebensweg des

181 Zu *Orpheus in Hiroshima* vgl. Bertz-Dostal, *OiF*, Bd. 1, S. 257–260; zu *Kalchas* ebd., S. 263 f.

182 Vgl. ebd., S. 269 f.

flandrischen Mönches thematisiert.¹⁸³ Möglicherweise sollten die Stoffe zur Identifikation der Zuschauer mit der Handlung dienen und vor dem Hintergrund einer konstituierten nationalen Rundfunkanstalt sogar auch Stolz auf nationale Errungenschaften wecken. Die sozialistischen Fernsehoperen der ehemaligen Sowjetunion und der DDR suchten Kulturfunktionäre hingegen nicht selten als Propagandamaterial einzusetzen, da die Werke dank des Massenmediums eine große Zuschauerzahl erreichten. In diesem Zusammenhang entstanden Jean Kurt Forests *Hete* (DFE, 1966), die sich um die Liebesgeschichte zweier Angehöriger einer Bauerngenossenschaft dreht, oder Kurt Schwaens *Fetzers Flucht* (DFE, 1962), in der die Rückkehr eines Republikflüchtigen thematisiert wird. Schwaens Fernsehoper konnte den ihr zgedachten propagandistischen Zweck jedoch nicht erfüllen, sodass man sie schlussendlich sogar verbot.¹⁸⁴

Im Hinblick auf die Entwicklung der Fernsehopernstoffe identifiziert Jennifer Barnes für die 1960er Jahre zunächst eine starke Orientierung an Mysterienstoffen, die zum Teil sogar dem Film entnommene Fantasy-Elemente beinhalten konnten, während sich die am Ende dieses Jahrzehnts entstandenen Werke vorrangig durch Realismus auszeichneten.¹⁸⁵ Diese Beobachtung bestätigen die in Bertz-Dostals Publikation aufgeführten

183 Zu *Patrick* vgl. ebd., S. 425 ff.; zu *Willem van Saeftinghe* ebd., S. 289 f.

184 Bei Kurt Schwaens *Fetzers Flucht* handelt es sich ursprünglich um eine Funkoper. Nach der Ausstrahlung traten DDR-Offizielle an Schwaen und den Librettisten Günter Kunert heran und gaben ihnen den Auftrag, das Werk in eine Fernsehoper umzuarbeiten. In dieser Form löste sie eine Welle heftiger Kritik aus, sodass man die Oper schlussendlich verbot. Schwaen sieht in der Zensur den Grund für das frühe Ende der Fernsehoper in der DDR und bedauert diesen Umstand, da man „sehr viel Neues“ hätte „schaffen können“ (Mathias Hansen [Hg.], *Komponieren zur Zeit. Gespräche mit Komponisten der DDR*, Leipzig 1988, S. 218).

185 Vgl. Barnes, *Television Opera*, S. 8. Die Autorin führt an, dass Anfang der 1950er Jahre eine Gruppe amerikanischer Autoren den Versuch gemacht habe, zu definieren, welches Material sich besonders gut für die Umsetzung im Fernsehen eigne: Hier sei besonders der Realismus als für die Fernsehoper geeignete Strömung ausgewiesen worden. Bedauerlicherweise nennt die Autorin in diesem Zusammenhang keine Namen oder Quellen (vgl. ebd., S. 6).

Werke, spielen doch gut die Hälfte der von ihr aufgeführten Opern in der Gegenwart und reflektieren sie mit der nuklearen Katastrophe von Hiroshima oder der Raumfahrt das Zeitgeschehen – ein Aspekt, der auch auf Kreneks Fernsehoper *Ausgerechnet und verspielt* zutrifft.¹⁸⁶

186 Vgl. im vorl. Band S. 170–172.

Ernst Krenek und die audiovisuellen Medien

Untersucht man Kreneks Biografie und sein Schaffen im Hinblick auf audiovisuelle Medien, so scheint es, als ob diese durchgängig eine wichtige Rolle für den Komponisten gespielt haben: Regelmäßige Kinobesuche, vorwiegend in der Zeit seines amerikanischen Exils, filmtheoretische Publikationen sowie ein eigener Filmentwurf aus dem Jahr 1934 zeugen etwa von einer differenzierten Auseinandersetzung mit dem Film. Als Komponist zahlreicher Bühnenwerke suchte er schon früh, die neu eröffneten Möglichkeiten audiovisueller Medien für die Oper auszuloten. In diesem Zuge diskutierte er in den 1930er Jahren die theoretischen Aspekte der Filmoper, veröffentlichte 1950 den ersten Theorieartikel zur Fernsehoper oder schrieb im selben Jahr mit *Dark Waters/Dunkle Wasser* op. 125 eine Oper explizit im Hinblick auf das Fernsehen. Kreneks weitflächige Rezeption audiovisueller Medien sollte für *Ausgerechnet und verspielt* nicht unerheblich bleiben, da er unter anderem in seinen film- und fernsehtheoretischen Publikationen Empfehlungen für die Komposition eines medialen Werkes gab, die sich später in seiner ersten Fernsehoper widerspiegeln sollten und daher eine Grundlage für deren Verständnis bilden.

Ernst Krenek und der Film

„Kino wie ein Laster“ –

Ernst Kreneks persönliche Erfahrungen mit dem Film

Krenek besuchte bereits als Kind mit seinen Eltern Kinovorstellungen, wie er in seiner Autobiografie berichtet:

Weitere Zerstreuung boten die ersten Filme, die in einem sogenannten Elektrischen Theater gezeigt wurden, einer zeltartigen Scheune in der Währingerstraße auf halbem Weg zur Innenstadt. Das Programm bestand

in der Hauptsache aus Wildwestfilmen mit vielen Pferden, die in atemberaubender Geschwindigkeit über die Leinwand jagten. Ein Pianist hämmerte schnelle Musik, wie die Tell-Ouvertüre und andere wilde Stücke, und das Ganze kulminierte in einem Geschwindigkeitsrausch, der mir großen Spaß machte. Wenige Jahre später gab es mehr Kinos in der Stadt, und ich erinnere mich besonders gut an die ersten Max-Linder-Filme, die mich besonders verblüfften, wenn der Darsteller gleichzeitig in zwei verschiedenen Rollen erschien.¹

Aus dieser Kindheiterinnerung an das Kino spricht ein früh erwachtes Interesse an filmischer Arbeit, hebt er doch die schnellen Schnitte sowie die Doppelbelichtung hervor, mit deren Hilfe ein Darsteller als sein eigener Doppelgänger auftreten konnte.² Als Erwachsener führte Krenek die regelmäßigen Kinobesuche fort und entwickelte eine große Leidenschaft für das Kino, die in seinen von 1937 bis 1942 im amerikanischen Exil geführten Tagebüchern gut dokumentiert ist.³ Dort lassen sich 68 verschie-

-
- 1 Ernst Krenek, *Im Atem der Zeit. Erinnerungen an die Moderne*, hg. von Friedrich Saathen, rev. Übers. von Sabine Schulte, Hamburg 1998, S. 73. Als wahrscheinlich erster Max-Linder-Film kam *DER VERLIEBTE MAX* (R: Lucien Nonguet, 1910) in die Kinos, dessen österreichische Premiere am 8.4.1910 in Wien stattfand (vgl. Internet Movie Database, <http://www.imdb.de/title/tt0277864/releaseinfo>, Abruf am 16.5.2016). Laut Baris Alakus (Wien Museum, E-Mail vom 16.5.2012 an die Verf.) bezieht sich Krenek in obigem Zitat auf das Votiv-Kino in der Währinger Str. 12 in Wien, das im Jahr 1912 erbaut worden war. Der erwähnte Kinobesuch Kreneks ist demnach für die Jahre ab 1912 datierbar. Gemeinsame Kinobesuche mit seinen Eltern trugen sich auch noch im Erwachsenenalter zu (Krenek, *AdZ*, S. 684).
 - 2 Als ein Pionier dieser Technik gilt der Kameramann Guido Seebers, der die Kameraführung der Stummfilmzeit maßgeblich prägte. Der Film *DER STUDENT VON PRAG* (R: Stellan Rye, 1913) ist eines der ersten Werke, in dem er die Doppelbelichtung einsetzte (vgl. [ohne Autorenangabe,] Art. „Der Student von Prag“, in: Thomas Koebner [Hg.], *Filmklassiker*, Bd. 1: 1913–1946, Stuttgart 2006, S. 18–22).
 - 3 Die einzelnen Filme kommentiert Krenek oftmals kurz bezüglich seines generellen Eindrucks, der schauspielerischen Leistung oder der Inszenierung. Anhand der Tagebücher wird auch deutlich, dass der Komponist zum Teil mehrmals am Tag oder an mehreren Tagen hintereinander ins Kino ging (vgl. Ernst Krenek, *Die amerikanischen*

dene Filmtitel sowie 78 dokumentierte Kinobesuche zählen, die wiederum – der damaligen Praxis entsprechend – aus mehreren Filmen und der Wochenschau bestanden.⁴ Indem die in den Tagebüchern festgehaltenen Filme nahezu alle Genres von Actionfilm über Musical, Komödie, Liebesfilm und Kriminalgeschichte bis hin zum Trickfilm abdecken, kann dem Komponisten eine sehr breite wie umfassende Repertoirekenntnis des Films attestiert werden. Seine große Leidenschaft für das Kino kommentiert Krenek am 4. Dezember 1937 sogar mit den Worten „Kino wie ein Laster, man sitzt Stunden um Stunden am hellen Tag drin“.⁵ Einblicke in die Arbeit der Filmindustrie ‚hinter den Kulissen‘ gewann er über seinen guten Kontakt zu George Antheil, der in Hollywood als Filmmusikkomponist tätig war.⁶ Beim gemeinsamen Besuch des Paramount-Geländes am 22. Dezember 1937 lernte er nach eigener Aussage „üble Gesellen“ kennen,⁷ um am 6. Januar 1938 in einem Filmstudio die Schauspielerin Norma Shearer bei der Probe zu dem Film *MARIE ANTOINETTE* (R: W. S. van Dyke, 1938) zu beobachten.⁸ Kreneks Erfahrungen mit dem amerikanischen Kino mündeten 1938 in seinen Artikel „Bemerkungen zum amerikanischen Filmwesen“, in dem er den europäischen Lesern unter anderem die Ausstattung der Kinosäle, die Preispolitik der Betreiber sowie den

Tagebücher 1937–1942. Dokumente aus dem Exil, hg. von Claudia Maurer Zenck, Wien u. a. 1992, S. 32, 37f.). Daneben sah er sich Filme mehrmals an, die auf ihn einen besonderen Eindruck gemacht hatten; zum Beispiel am 13. und 19.12.1937 *CLUB DE FEMMES* (R: Jacques Deval, 1936, vgl. ebd., S. 33, 35). Darüber hinaus beschäftigte sich der Komponist mit Filmrezensionen und bedauerte, dass für ihn herausragende Momente dort nicht „mit einem Wort“ Erwähnung fänden (ders., „Fliegertod und Mädchenschule“ [1938], in: ders., *Gedanken unterwegs. Dokumente einer Reise*, hg. von Friedrich Saathen, München 1959, S. 195–198, hier S. 198).

4 Vgl. ders., „Bemerkungen zum amerikanischen Filmwesen“, in: *Wiener Zeitung*, 30.1.1938, Sonntagsbeilage, S. 1 f., hier S. 1.

5 Ders., *Tb*, S. 32.

6 Krenek und Antheil hatten sich laut *Im Atem der Zeit* in Paris kennengelernt (vgl. ders., *AdZ*, S. 654).

7 Ders., *Tb*, S. 36.

8 Vgl. ebd., S. 38.

Ablauf einer Filmvorstellung erläutert und so einen detaillierten Einblick in das amerikanische Kino der 1930er Jahre gibt.⁹

Am Film schienen Krenek besonders dessen künstlerische Mittel zu faszinieren: Zum einen zeigt er sich nach dem Besuch von Luis Buñuels und Salvador Dalís *EIN ANDALUSISCHER HUND* (1929) stark vom surrealistischen Film und der Visualisierung fantastischer Vorgänge beeindruckt.¹⁰ Zum anderen hebt er in seinen Tagebüchern hervor, dass man mit Hilfe der Kamera kleine Gegenstände besonders inszenieren könne. Als Beispiel für ein solches Vorgehen nennt er den Hitchcock-Streifen *SUSPICION* (1941), in dem die Hauptdarstellerin durch den Umgang mit ihrer Brille zerbrechlich und hilflos gewirkt habe.¹¹ Gemessen an der Opern- oder Theaterbühne eröffnen Effekte oder verschiedene Kameraeinstellungen einem Regisseur sicherlich eine breite inszenatorische Vielfalt – aller Voraussicht nach ein Grund, warum der Komponist die Bandbreite filmischer Mittel immer wieder heraushob.

Neben seiner Leidenschaft für den Film sah Krenek seine Kinobesuche auch als Möglichkeit an, die ihm noch fremde amerikanische Kultur zu studieren. So schreibt er in seinen Tagebüchern am 14. Oktober 1937 über einen „Chinafilm mit einem widerlichen Schlurf, Gary Cooper, der [...] friedliche Leute niederboxt“, dass dieser „wahrscheinlich ein amerikanischer Nationalheld“¹² sei und verweist mit seinem ironischen Kom-

9 Vgl. ders., „Bemerkungen zum amerikanischen Filmwesen“, S. 1.

10 „Ich glaube, es war in jenen Tagen [nach seiner Emigration 1938], daß wir den surrealistischen Film *LE SANG D'UN POÈTE* sahen, der mich in vielen Einzelheiten beeindruckte, besonders, als es schien, als würde ein Augapfel mit einer Rasierklinge zerschnitten, und als der Zeichner entsetzt beim Anblick eines Gesichtes, das er gerade gezeichnet hatte und das nun lebendig wurde, dieses vom Papier abwischte, nur um zu sehen, daß der sich bewegende Mund seiner Zeichnung jetzt wie eine schreckliche Wunde in seiner Handfläche klebte.“ (Ders., *AdZ*, S. 961 f.). Wie in Kreneks Autobiografie *Im Atem der Zeit* angemerkt (vgl. ebd., S. 962), handelt es sich bei seinen Beschreibungen jedoch nicht um den Film *LE SANG D'UN POÈTE* (R: Jean Cocteau, 1932), sondern um Szenen aus Buñuels und Dalís Werk *UN CHIEN ANDALOU* (1929).

11 Vgl. ders., *Tb*, S. 253.

12 Ebd., S. 18. Krenek bezieht sich laut Maurer Zenck hier auf den Film *THE GENERAL DIED AT DAWN* (R: Lewis Milestone, 1936) (vgl. ebd., Anm. 12).

mentar auf die Vorliebe des amerikanischen Publikums für heldenhafte Figuren. Bezüglich des Abenteuerfilms *SOUTH OF PAGO PAGO* (R: Alfred E. Green, 1940) notiert er des Weiteren, dass der Streifen „mit Aufrichtigkeit und Überzeugung“ zeige, „wie sich der weiße Mann ausnimmt, wenn er mit wahrer Kultur konfrontiert wird“, die für den Komponisten hier von den Ureinwohnern der Maori repräsentiert wird.¹³ Krenek erkennt in der Arroganz der zivilisierten Welt augenscheinlich auch die generelle Ablehnung „wahrer“ künstlerischer, ja kompositorischer Arbeit. In seinen Versuchen, die amerikanische Kultur näher kennenzulernen, aber auch den Film feinsinnig zu analysieren, fasst der Komponist den Film demnach als einen Spiegel der Gesellschaft mit ihren Strömungen und Entwicklungen auf und übt auf der Basis der von ihm rezipierten Filme grundsätzliche Gesellschaftskritik.¹⁴

Kreneks Kinoleidenschaft wird auch anhand seiner frühen Opern offenbar. Er selbst betont rückblickend, dass er schon 1933 in seinem Bühnenwerk *Karl V.* op. 73 filmische Elemente verwendet habe, beispielsweise, wenn der Kaiser seine Beichte ablege, während die in seinen Erinnerungen angesprochenen Figuren auftreten.¹⁵ In diesem Fall ließ er sich augen-

13 Krenek notiert diesbezüglich am 12.10.1940: „Zwei schlechte Filme [unter anderem *SOUTH OF PAGO PAGO*] ergänzten sich zu einem belehrenden Bild unserer Kultur.“ (Ebd., S. 160). In seinem Fernsehspiel *Flaschenpost vom Paradies oder Der englische Ausflug* op. 217 (1973) bediente sich Krenek eines ähnlichen Sujets, wenn auch hier ein Ureinwohnerstamm im Mittelpunkt steht. Dessen Mitglieder beten eine vom Himmel gefallene Flasche an, die jedoch von Ingenieuren einer nicht weit entfernten Raketen-Kontrollstation gestohlen wird. Diese begegnen den Ureinwohnern wie die Protagonisten in *SOUTH OF PAGO PAGO* mit Überheblichkeit – eine Verhaltensweise, die Krenek hier wie dort nicht nur ‚zwischen den Zeilen‘ anprangert (vgl. Ernst Krenek, „Flaschenpost vom Paradies“, in: ders., *Das musikalische dramatische Werk*, hg. von der Gesellschaft für Musiktheater, Bd. 3 [= Österreichische Dramatiker der Gegenwart 24], Wien 1990, S. 131–143).

14 Gesellschaftskritik leistet Krenek 1940 ebenfalls mittels eines ungenannten Filmes, in dem sich ein dressierter Hund gegen Verbote auflehnt und daraufhin von seinem Herrn erschossen wird. Der Komponist fasst das Werk als Spiegel der damaligen Zustände auf und hält die Verherrlichung von blindem Gehorsam zudem für „gefährlich“ (Krenek, *Tb*, S. 159).

15 Vgl. ders., „Musiktheater – Fernsehen – Film“, in: *IMZ-Bulletin* 7/3–4 (1968), S. 21–28, hier S. 21. In seiner Autobiografie spricht Krenek davon, dass er die Idee zum „Gesprächstypus“

scheinlich von der Möglichkeit des Films inspirieren, die Handlung über Bildmaterial zu visualisieren. Auch in seiner Oper *Jonny spielt auf* op. 45 (1926) finden sich dem Film entnommene Elemente, sind doch die Bahnhofsszene mit einer „Riesenlokomotive“, die den Violinvirtuosen Danilello überfährt, das lautlose Überwältigen des Chauffeurs und die rasante Autofahrt Jonnys durch die Stadt mit der abschließenden Wendung des Wagens dramaturgisch so von bewegten Bildern geprägt, dass sie deutlich einfacher im Film als auf einer Opernbühne umsetzbar wären.¹⁶ Die Figur des Jonny zeigt sich überdies insofern vom Film inspiriert, als Krenek hier Slapstick-Elemente verarbeitete, zu denen dessen „komische[r] steife[r] Hut“¹⁷ oder sein in den Regieanweisungen beschriebenes Verhalten zählt: So bindet er seinen Hut an die gestohlene Geige, um sie als Banjo zu tarnen.¹⁸ Diese Maßnahme wird den Zuschauern lediglich über

in *Karl V.* in der „lose[n] Folge dramatischer Szenen“ aus Darius Milhauds Oper *Christophe Colomb* (1928) übernommen habe (ders., *AdZ*, S. 799).

- 16 Ders., „Jonny spielt auf“ [1925/26], in: ders., *Das musikdramatische Werk*, hg. von der Gesellschaft für Musiktheater, Bd. 1 (= Österreichische Dramatiker der Gegenwart 21), Wien 1974, S. 99–136, hier S. 133. Die Uraufführung der Oper schrieb insofern Filmgeschichte, als zum ersten Mal der so genannte „Blumsche Chronometer“ verwendet wurde, eine Apparatur mit Sichtfeld für den Dirigenten, in der die Partitur exakt im Tempo des Films vorbeizog und dazu dienen sollte, Filmablauf und Musik präzise aufeinander abzustimmen (vgl. Wedel, *Der deutsche Musikfilm*, S. 200). Krenek beschreibt dessen Einsatz in seiner Autobiografie: „Sowohl der Filmvorführer als auch der Chordirigent mußten exakt auf elektrische Signale hin einsetzen, die von Brecher kamen, dem einzigen, der das Ganze vom Dirigentenpult aus überschauen und die zeitlichen Abläufe koordinieren konnte. [...] Das Endresultat dieser schrecklichen, kostspieligen Unternehmung war praktisch gleich Null, aber sie erregte großes Aufsehen, und das war es vielleicht, was Brüggemann im Grunde gewollt hatte.“ (Krenek, *AdZ*, S. 629 f.). Mit Warner Brothers zeigte auch die Filmindustrie Interesse, *Jonny spielt auf* in die Kinos zu bringen, und erwarb die Rechte daran von der Universal Edition; zu einer Verfilmung kam es jedoch nicht (ebd., S. 717 f.). Obwohl die Anfrage sicherlich maßgeblich vor dem Hintergrund des kommerziellen Erfolgs der Oper geschah, macht sie deutlich, dass Krenek bei der Abfassung der Oper so stark filmisch dachte, dass die Filmindustrie den Stoff für eine Verfilmung in Betracht zog.

17 Ders., „Jonny spielt auf“, S. 105.

18 Vgl. ebd., S. 111.

die schauspielerische Ebene übermittelt – ein Aspekt, der ebenfalls stark an (stumm-)filmische Arbeit à la Charlie Chaplin erinnert. In Kreneks Oper *Leben des Orest* op. 60 (1928) kann ein ähnliches Vorgehen beobachtet werden, wünscht der Komponist doch den Abschnitt, in dem Orest den Ausrufer beim Büchsenwerfen überlistet, ausdrücklich pantomimisch „in der Art verwandter Szenen etwa eines Harold-Lloyd-Films gespielt“.¹⁹ Indem er mit dem berühmten Schauspieler ein Vorbild für die Umsetzung der Szene nennt, gibt er in diesem Fall sogar einen direkten Hinweis auf filmische Inspirationsquellen. 1963 fanden nach Kreneks Aussage in seiner Oper *Der goldene Bock* op. 186 abermals Filmelemente Anwendung, etwa wenn der Bock den Atlantik überfliegt und beim indianischen Volk der Navajos landet oder die Argo den Engpass zwischen den Symplegaden durchqueren muss.²⁰

Seine Kinoleidenschaft pflegte Krenek bis ins hohe Alter hinein: Noch 1972 besuchte er regelmäßig Kinovorstellungen in Los Angeles²¹ und trachtete laut seinem Biografen John Stewart danach, jeden Film „zu sehen, der nur von einem vertrauenswürdigen Kritiker gelobt wurde“, auch wenn er, „um ein paar Filme kennenzulernen, die ihm interessant zu sein schienen, zwei, drei Tage opfern und eine Reise über viele Meilen auf sich nehmen musste“.²² Der Autor bescheinigt Krenek für seine späten Jahre zudem eine „ungewöhnlich rege Aufmerksamkeit für kinematographische Techniken“.²³ So scheint es kaum verwunderlich, dass der Komponist auch seinen späteren Wohnort Palm Springs bei einem der ersten Besuche im Jahr 1939 mit dem Film assoziiert: „Der Ort [Palm Springs] eine reine Filmdekoration, elegant, lustig“²⁴ – einer der Gründe für die Wahl des Ortes als amerikanische Heimat?

19 Ders., „Das Leben des Orest“ [1928/29], in: ders., *Das musikdramatische Werk*, Bd. 1, S. 183–230, hier S. 201.

20 Vgl. ders., zit. n. Will Ogdon, „Conversation with Ernst Krenek“, in: *Perspectives of New Music* 10 (1972), S. 102–110, hier S. 104.

21 „[...] I visit L. A. quite frequently, mainly to keep abreast of the movies.“ (Ebd., S. 102).

22 John Stewart, *Ernst Krenek. Eine kritische Biographie*, aus dem Amerik. übers. und bearb. von Friedrich Saathen, Tutzing 1990, S. 250.

23 Ebd.

24 Krenek, *Tb*, S. 102.

Überlegungen zur Filmtheorie

Ernst Kreneks Filmästhetik: Der Film als Bildkunstwerk

Kreneks schriftstellerisches Œuvre weist besonders in den 1930er Jahren eine Vielzahl von Veröffentlichungen zum Film auf.²⁵ In seiner Autobiografie beschreibt er zunächst die Grundstimmung, in der er sich Ende der 1920er Jahre dem Medium gegenüber befand:

Meinen damaligen reaktionären Grundsätzen gemäß war ich der Idee des Tonfilms natürlich sehr abgeneigt, denn er schien mir den hohen künstlerischen Standard, den der Stummfilm erreicht hatte, zu ruinieren. Die ersten Tonfilme, die wir zu sehen bekamen, waren wirklich primitiv, unbeholfen und sehr geschmacklos, aber ich hätte es besser wissen sollen, als die Schuld für solche Mängel dem Medium zu geben. Doch meine gesamte Stimmung war nostalgisch.²⁶

Aufgrund von mangelhafter technischer Wiedergabe in Bezug auf Bild und Ton hielt Krenek den frühen Tonfilm zunächst für einen Rückschritt. In „Tonfilm, Opernfilm, Filmoper“ kritisiert er etwa dessen langsame „Filmgeschwindigkeit“, da sich die Sprache „wie ein Bleigewicht“ an sein Tempo hefte.²⁷ Als künstlerisches Produkt konnte der Tonfilm für ihn nicht unmittelbar an die Entwicklungen des Stummfilms heranreichen. Seine Zeitgenossen teilten Kreneks Einschätzungen, bezeichnet Balázs 1930 den Tonfilm doch als „Katastrophe“, da der Stummfilm eine „geistige

25 So zum Beispiel „Tonfilm, Opernfilm, Filmoper“ (1930), „Was es im Tonfilm immer noch gibt“ (1932), „Musik im Tonfilm“ (1933), „Filmfragen“ (1934), „Zur Psychologie der Micky- und Silly-Welt“ (1935), „Bemerkungen zum amerikanischen Filmwesen“ (1938).

26 Krenek, *AdZ*, S. 734.

27 Ders., „Tonfilm, Opernfilm, Filmoper“, in: *Frankfurter Zeitung*, 23.5.1930, S. 1. Er merkt aber auch an, dass sich der Tonfilm „schneller zu diskutablen Exemplaren durchgearbeitet“ habe, „als man es nach den ersten jämmerlichen Versuchen annehmen mochte“ (Krenek, „Musik im Tonfilm“, S. 31).

Gestaltungskraft“ wie „kaum eine andere Kunst“ erreicht habe,²⁸ während Rudolf Arnheim 1932 am frühen Tonfilm den Wegfall von „packende[n] Kunstmittel[n]“ wie dem „stumme[n] Sprechen von Menschen“ moniert.²⁹

Kreneks anfänglich kritische Betrachtung des Tonfilms erklärt sich der obigen Aussage nach aus seiner generellen Einstellung, mit dem Film nicht nur zu unterhalten, sondern auch künstlerische Arbeit zu leisten, ja sogar ein „Bildkunstwerk“ zu schaffen.³⁰ Durch die Verwendung dieses Terminus erkennt er den Film als ein Ergebnis künstlerischer Leistung an, akzentuiert aber auch gleichzeitig dessen visuelle Ebene. Der Stummfilm *LA PASSION DE JEANNE D'ARC* (R: Carl T. Dreyer, 1928) beispielsweise entspricht gänzlich seinen Vorstellungen, da dieser „die primär bildhafte Konzeption mit reichstem und dramatisch erschütterndem Leben zu erfüllen wußte“ sowie „vollkommen vom Bilde ausging“³¹ – überdies eine mögliche eigene Definition seines Begriffs „Bildkunstwerk“. Die Auffassung des Films als Kunstform teilten auch bedeutende Filmtheoretiker seiner Zeit: Schon 1911 bezeichnet Ricciotto Canudo den Film neben Architektur, Malerei, Plastik, Musik, Poesie und Tanz als „siebte Kunst“.³² Arnheim pflichtet ihm darin bei, indem er 1932 in seiner Publikation *Der Film als Kunst* detailliert die künstlerischen Möglichkeiten des Films bespricht.³³ Balázs, dessen Artikel „Abschied vom stummen Film“ Krenek

28 Béla Balázs, *Schriften zum Film*, hg. von Helmut H. Diederichs und Wolfgang Gersch, Bd. 2: Der Geist des Films. Artikel und Aufsätze 1926–1931, München 1984, S. 150.

29 Rudolf Arnheim, *Der Film als Kunst* [1932], München 1974, S. 128.

30 Ernst Krenek, „Musik im Tonfilm“, in: *Neues Wiener Tagblatt*, 24.12.1933, S. 31-33, hier S. 32. Laut dem *Lexikon der Kunst* kann es sich bei dem Begriff Kunstwerk entweder um einen „geschlossene[n] geistige[n] Organismus“ oder aber um eine „offene‘ Struktur“ handeln (vgl. Gerhard Strauss [Hg.], *Lexikon der Kunst. Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie*, Bd. 4, Leipzig 1992, S. 116). Krenek bedient sich im Zusammenhang mit dem Film ersterer Bedeutung.

31 Krenek, „Musik im Tonfilm“, S. 32. In diesem Artikel hebt er besonders den tschechisch-österreichischen Tonfilm *EKSTASE* (R: Gustav Machatý, 1933) als gelungen heraus (vgl. ebd.).

32 Ulrich E. Siebert, Art. „Filmmusik“, in: *MGG2*, Sachteil Bd. 3, Kassel u. a. 1995, Sp. 446–474, hier Sp. 463.

33 Vgl. Arnheim, *Der Film als Kunst*, S. 23.

mit hoher Wahrscheinlichkeit kannte, da er in der gleichen Ausgabe der Kulturzeitschrift *Querschnitt* seinen Essay „Banalitäten“ publiziert hatte,³⁴ hält den Film aufgrund seiner großen Verbreitung sogar für die „Volkskunst unseres Jahrhunderts“.³⁵

Als eine zentrale Eigenschaft der Filmästhetik hebt Krenek besonders die Gleichzeitigkeit „produktive[r] und reproduktive[r] Elemente“ hervor.³⁶ Zu den reproduktiven Elementen des Films zählt er die Dreharbeiten mit der Aufnahme des Bildmaterials und die schauspielerische Arbeit.³⁷ Im Gegensatz zum Theater habe der Filmschauspieler oftmals „nur mehr oder weniger abrupte Einzelmomente“ zu reproduzieren, weshalb dem Film „das Moment der Kontinuität“ fehle.³⁸ Da der Schauspieler hier „noch nicht einmal mittelbaren Einfluß“ auf das Endresultat habe, spricht Krenek seiner Leistung jegliche „Autonomie“ ab.³⁹ Als produktive Elemente im Film macht er hingegen die Komposition der Filmmusik, das Abfassen des Drehbuchs sowie die Arbeit des Regisseurs aus,⁴⁰ der künstlerische Arbeit über die „Auswahl, Anordnung und Aufmachung“ des reproduzierten Materials leiste und auf diese Weise erst die „Kontinuität“ des Gesamtbildes entwickle.⁴¹ Der Hauptpart künstlerischer Arbeit verlagert sich für den Komponisten demnach vom Schauspieler hin zum Regisseur. Die von Krenek angesprochenen Aspekte decken sich abermals mit wichtigen Filmtheoretikern seiner Zeit: Balázs hebt 1926 als Voraus-

34 Béla Balázs, „Abschied vom stummen Film“, in: *Querschnitt* 10/4 (1930), S. 249–251; Ernst Krenek, „Banalitäten“, ebd., S. 237–238.

35 Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* [1924], Frankfurt/M. 2001, S. 11 f. In Bezug auf Krenek und die Filmtheorie siehe auch Meret Forsters *Reflexionen kultureller Modernisierung*, in der die Autorin seine Publikationen zum Film als kulturkritische Äußerungen gegenüber Massenmedium, Filmindustrie und vorherrschendem Amerikabild versteht (vgl. Meret Forster, *Reflexionen kultureller Modernisierung*, Frankfurt/M. 1997, S. 70–85).

36 Ernst Krenek, „Filmfragen“, in: *Wiener Zeitung*, 24.6.1934, Sonntagsbeilage, S. 1.

37 Vgl. ebd.

38 Ebd.

39 Ebd.

40 Vgl. ebd.

41 Ders., „Musik im Tonfilm“, S. 31.

setzung zur künstlerischen Arbeit im Film die Synthese aus produktiven und reproduktiven Mitteln hervor,⁴² Walter Benjamin, von dem Krenek neben Kracauer besonders beeinflusst wurde,⁴³ stellt 1935 in seinem „Kunstwerk“-Aufsatz ebenfalls den „Verzicht“ auf die „Aura“ des Schauspielers heraus⁴⁴ und auch Kracauer betont noch 1960 mit der „Auflösung der Ganzheit“ besonders die Objektivierung des Schauspielers durch die schöpferische Arbeit des Regisseurs.⁴⁵

Neben der Gleichzeitigkeit von produktiven und reproduktiven Elementen ist die Simultaneität von Irrealität und Realität ein weiterer Aspekt, den Krenek als Merkmal der Filmästhetik unterstreicht.⁴⁶

Das, was neben anderen Eigentümlichkeiten immer wieder als entscheidendes Merkmal des Filmischen auffällt, ist das Ineinander zweier völlig entgegengesetzter Zuständlichkeiten: einerseits der unüberbietbare Realismus des photographierten Bildes, das aus der unerbittlichen Objektivität der Kamera hervorgeht und die plastische Wirklichkeit etwa des Bühnenbildes weit übertrifft, weil es der Phantasie des Beschauers keinen Spielraum läßt, andererseits die evidente Schattenhaftigkeit und Irrealität

42 Vgl. Béla Balázs, „Produktive und reproduktive Filmkunst“ [1926], in: ders., *Schriften zum Film*, Bd. 2, S. 209 – 211, hier S. 210.

43 Krenek lernte Kracauer und Benjamin durch Adorno als „literarische Außenseiter“ kennen (Krenek, *AdZ*, S. 729).

44 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [1935], Berlin 2010, S. 40.

45 Siegfried Kracauer, *Werke*, hg. von Inka Mülder-Bach, Bd. 3: *Theorie des Films* [1960], Frankfurt/M. 2005, S. 167.

46 Die Redaktion hatte die Frage „Was halten Sie für den besten Film?“ an zahlreiche Intellektuelle gesandt und erhielt – neben Ernst Krenek – Antworten von Thomas Mann, Käthe Kollwitz, Selma Lagerlöf, Joachim Ringelnatz und Josef Roth. Ziel dieser Umfrage sei laut Redaktion die „Klärung filmkünstlerischer Begriffe“, jedoch „nicht aus der Illusion heraus, daß eine solche Diskussion von Berufenen die Produktion“ beeinflusse. ([Ohne Autorenangabe,] „Eine Filmrundfrage“, in: *NZZ*, 15.7.1934, S. 3). Krenek listet als seiner Ansicht nach beste Filme die Werke René Clairs sowie Ernst Lubitschs *TROUBLE IN PARADISE* (1932) auf (vgl. ebd.).

des Vorganges, der gegenüber die massive Körperhaftigkeit einer Theaterszene zu einem künstlichen Nichts verblaßt.⁴⁷

Krenek stellt als Charakteristikum des Films zunächst dessen „unüberbietbaren Realismus“ heraus, möglicherweise, da die Kamera die filmische Handlung auf scheinbar objektiv-dokumentarische Weise einfängt. Durch die mediale Übertragung und die damit verbundene fehlende Unmittelbarkeit der schauspielerischen Aktion – im Gegensatz zur „massive[n] Körperhaftigkeit“ des Theaters – herrsche im Film gleichzeitig aber auch ein hohes Maß an Irrealität vor.⁴⁸ Diese Spannung erschwere es ernststen Filmen, den Inhalt ihrer Stoffe „in ihrer ganzen Größe in das Medium [...] zu transportieren“.⁴⁹ Komödien hingegen brächten „jene angezeigte Diskrepanz des Filmischen zu höherer Einheit“, da die „Irrealität des Films“ deren „stoffliche[r] Unwahrscheinlichkeit“ ausgezeichnet entspräche.⁵⁰ Ein auf Realitätsnähe angelegter Stoff muss laut dem Komponisten demnach auch in einem auf Unmittelbarkeit ausgelegten Medium wie der Bühne umgesetzt werden, während ihm fantastisch-komödiantische Sujets eher für eine filmische Inszenierung prädestiniert erscheinen. Auch Kreneks Überlegungen zu der Gleichzeitigkeit von Irrealität und Realität im Film finden sich bei einem wichtigen Filmtheoretiker seiner Zeit wieder, stellt doch für Arnheim der Film die „wirklichkeitsnaheste“, aber gleichzeitig unnatürlichste Kunst dar, mit der man einen „höhere[n] Begriff von Wirklichkeit“ erlangen könne.⁵¹

Neben seinen Gedanken zur Filmästhetik übt Krenek immer wieder heftige Kritik an der Arbeitsweise der Filmindustrie und der Kommerzialisierung des Films. Es gelte zumeist lediglich, ein finanziell profita-

47 Ebd.

48 Ebd.

49 Ebd.

50 Ebd. Als über 70-Jähriger scheint sich seine Auffassung vom ernststen Filmgenre jedoch verändert zu haben: „[...] I feel that the film has become more and more the only medium for dealing seriously with the problems of our time.“ (Ernst Krenek, zit.n. Ogdon, „Conversation with Ernst Krenek“, S. 102).

51 Arnheim, *Der Film als Kunst*, S. 182.

bles Werk zu produzieren. Daher sei die Auswahl des jeweiligen Stoffes nicht von künstlerischen Kriterien, sondern vom Publikumsgeschmack bestimmt⁵² – eine Vorgehensweise, die augenscheinlich konträr zu seiner Auffassung des Films als Bildkunstwerk steht. Krenek zeigt sich amüsiert über die ungewollte Selbstpersiflage der Filmindustrie in einigen Produktionen: So beschreibt die Aufforderung an den Komponisten in *LADY BE GOOD* (R: Norman Z. McLeod, 1941), möglichst kommerzielle Musik zu schreiben, für ihn treffend das mangelnde Kunstverständnis und die Profitgier der Filmindustrie⁵³ oder sieht er in *THAT'S RIGHT – YOU'RE WRONG* (R: David Butler, 1939), in dem ein Filmproduzent „artistische Experimente“ zugunsten gewinnbringender Werke absagt, die „wahre Mission“ der Filmindustrie verarbeitet.⁵⁴ Als Alternative zur Gewinnerorientierung fordert Krenek die Investition der „ungeheuren Gewinne wenigstens zu einem kleinen Teil zur Herstellung problematischer Werke“.⁵⁵

Krenek diskutierte die Kunstform Film jedoch nicht nur theoretisch, sondern verfasste auch Filmrezensionen, die einen Einblick in seine Ansprüche an die künstlerische Gestaltung des Films und seinen Filmgeschmack geben, vor allem, da sich unter ihnen eine besonders positive und eine durchweg negative Kritik finden. Im Jahr 1932 veröffentlichte der Komponist den Artikel „Was es im Tonfilm immer noch gibt“, in dem er den Film *JARMILA NOVOTNA SINGT: WENN EIN ALTES WIENER LIED*

52 Vgl. Krenek, „Bemerkungen zum amerikanischen Filmwesen“, S. 1. Vor allem die Abläufe innerhalb der Produktionsfirmen unterdrücken laut Krenek das künstlerische Moment. Für eine Filmhandlung würden lediglich „Geschichte, Naturwissenschaft, Medizin“ und „Lebensläufe berühmter Männer“ durchforstet, um sie hinterher „in eine auf ein paar sinnfällige Situationen reduzierte Bilderfolge“ zu bringen (ebd., S. 2).

53 Vgl. ders., *Tb*, S. 237.

54 Ebd., S. 137. Krenek kommentiert, dass er eine solche Selbstpersiflage in Filmen sogar gerne sehe: „Sie sind in der Tat viel besser als die ‚künstlerischen Experimente‘, die ab und zu gemacht werden.“ (Ebd.).

55 Ders., „Filmfragen“, S. 1. Die mangelnde Risikobereitschaft der Filmbranche in Bezug auf Spartenfilme und Filme mit Kunstanspruch moniert Krenek ebenfalls in den Jahren 1938 und 1949 (vgl. ders., „Bemerkungen zum amerikanischen Filmwesen“, S. 2 sowie ders., „Rundfragen über Film“, in: *Biografbladet* 29 [1949], S. 242–243).

DURCH DEN JUNGEN FRÜHLING ZIEHT (1931)⁵⁶ bespricht. In diesem Werk bringt die Sopranistin Novotná 13 Lieder – von Krenek als „Schmachtfetzen“ titulierte – zu Gehör, die mit Hilfe von Landschaftsbildern illustriert werden. In seiner „Inhalts- und Charakterlosigkeit“, die der Komponist ironisch als einzige „Qualität“ des Films ausmacht, sei der Film ein Beispiel für die generelle Arbeitshaltung der Filmindustrie, die „nur selten so unverblümt und primitiv in Erscheinung“ trete wie in diesem Fall.⁵⁷ Die Kombination von Musik mit dem Text und zur Stimmung der Lieder passenden Bildern kritisiert er scharf. Daneben beklagt der Komponist das Verhalten des Kinopublikums, das er „apathisch [...] vor solcher Leistung“ nennt. Er kritisiert dessen mangelnden „künstlerischen Instinkt“, der sich „einen so läppischen, hilflosen [...] Schmarrn in so erbärmlicher, gräulich mißtönender und schlechthin häßlicher Wiedergabe“ gefallen ließe.⁵⁸

Im Jahr 1937 veröffentlichte Krenek seine Rezension des amerikanischen Films *THE GREEN PASTURES* (R: Marc Connelly, 1936), in dem sich biblische Erzählungen mit den Traumwelten eines schwarzafrikanischen Mädchens vermischen.⁵⁹ Er zeigt sich durchweg beeindruckt von dem Film, äußert sich positiv über fast alle Aspekte von „außerordentlich[er]“

56 In seinem Artikel schreibt Krenek fälschlicherweise „Jarnula Novotna“ statt „Jarmila Novotná“. Die Sängerin (1907–1994) hatte ihr Bühnendebüt 1926 am Nationaltheater Prag und sang daraufhin an mehreren großen Bühnen Europas, so 1929 an der Berliner Kroll-Oper oder von 1929 bis 1933 an der Staatsoper Berlin. Daneben wirkte sie nach der Emigration in die USA an verschiedenen Opernfilmen wie *DER BETTELSTUDENT* (R: Georg Jacoby, 1931) oder *DIE VERKAUFTE BRAUT* (R: Max Ophüls, 1932) mit (vgl. [ohne Autorenangabe,] Art. „Jarmila Novotná“, in: K. J. Kutsch und Leo Riemens [Hg.], *Großes Sängerlexikon*, Bd. 3, Bern 1997, S. 2564–2565).

57 Ernst Krenek, „Was es im Tonfilm immer noch gibt“ [1932], in: Krenek/Gubler, *Der hoffnungslose Radikalismus der Mitte*, S. 188–195, hier S. 188 f., zuerst in: *Frankfurter Zeitung*, 20.2.1932, S. 1.

58 Ebd., S. 189.

59 *THE GREEN PASTURES* sorgte für Aufsehen, weil ausschließlich schwarze Schauspieler beteiligt waren (vgl. [ohne Autorenangabe,] Art. „Die grünen Weiden/The Green Pastures“, in: Friedhelm Geller [Hg.], *Religion im Film. Lexikon mit Kurzkritiken und Stichworten zu 2400 Kinofilmen*, Köln 1999, S. 201–202).

schauspielerischer Leistung bis zur Handlung des Films und nennt ihn „mit seltenem Zartgefühl konzipiert“. Die Musik – dem Sujet entsprechend Spirituals – gehört für ihn sogar zu dessen „wertvollsten Bestandteilen“. ⁶⁰ Der Film scheint Kreneks Verständnis von einem „Bildkunstwerk“ zu entsprechen, sicherlich auch, da der Regisseur mit der biblischen Geschichte eine bekannte Vorlage geschickt verfremdet und neu interpretiert. Vor dem Hintergrund von Kreneks Kritik an der Industrialisierung des Films versteht sich seine Bewunderung für den Mut der Produzenten, ein unkonventionelles Werk zu schaffen.

Den Rezensionen zu JARMILA NOVOTNA SINGT und THE GREEN PASTURES ist gemein, dass der Komponist vor allem einen hohen Standard in der Kombination von Musik und Bild ansetzt, indem er einerseits eine qualitativ hochwertige musikalische Darbietung und andererseits funktionsgebundene Arbeit mit dem Bild verlangt. Folglich lehnt er eingblendete Aufnahmen ab, die bereits über den Text gegebene Informationen lediglich visualisieren und so nicht als eigenständige Bedeutungsträger fungieren. Die Gospels in THE GREEN PASTURES hingegen hebt Krenek positiv hervor, da sie als diegetische Musik in die Handlung eingebettet sind und sich durch hohe sängerische Qualität auszeichnen. ⁶¹

Entwurf für einen österreichischen Film (1934)

Krenek beschäftigte sich mit dem Film nicht nur publizistisch: Der Verleger Hans Heinsheimer, seit 1923 Leiter der Bühnenabteilung der Universal Edition, hatte den Komponisten Anfang der 1930er Jahre dazu angeregt,

60 Ernst Krenek, „Filmschau ‚The Green Pastures‘“, in: *Wiener Zeitung*, 26.3.1937, S. 9.

61 Eine weitere Rezension entstand 1966 zum Film *IL VANGELO SECONDO MATTEO* (R: Pier Paolo Pasolini, 1964). Die Publikation ist vor allen Dingen hinsichtlich Kreneks religiöser Biografie interessant, da er bibel- und dogmenkritische Fragen erörtert sowie für ihn auftretende Widersprüche im biblischen Text anspricht. In Bezug auf die filmische Arbeit geht der Komponist lediglich auf die gesprochenen Passagen des Films ein, die sich am Matthäus-Evangelium orientieren, und macht daran die „beunruhigende Wirkung“ fest, die der Film auf ihn gehabt habe (vgl. ders., „Matthäus gibt Ärger“, in: *Neues Forum* 13 [1966], S. 411–412).

einen Film explizit für die österreichische Filmbranche zu schreiben.⁶² Krenek ging auf seinen Vorschlag ein und verfasste 1934 seinen *Entwurf für einen österreichischen Film*. Dessen Handlung spielt im burgenländischen Rust und erzählt die Liebesgeschichte von Franz Sagmeister und Marie Holzer: Aufgrund eines Mißverständnisses ist Franz fest überzeugt, seine Verlobte Marie würde ihn betrügen, und beschließt daraufhin, seinen Heimatort zu verlassen. In Wien verdingt er sich als Arbeiter in der Industrie, doch hat er mehr und mehr unter der Wirtschaftskrise zu leiden, sodass er schließlich zum Betteln gezwungen ist. In diesem Zustand meldet er sich für den freiwilligen Arbeitsdienst, verunglückt tragisch beim Bau der Großglockner-Hochalpenstraße und wird zur Erholung in Zell am See untergebracht. Dort kann er eine Unterhaltung zweier Männer belauschen, die in ihm Erinnerungen an seine Heimat hervorrufen und ihn veranlassen, sich wieder mit Marie auszusöhnen.⁶³

Um wie von Heinsheimer gewünscht, eine „Story für einen Film mit einem österreichischen Thema“ zu schreiben, ließ Krenek neben den Dialogen in österreichischem Deutsch die Handlung an verschiedenen Orten des Landes spielen: So trägt sich die Handlung in Rust, am Neusiedler See, in Zell am See, in Mariazell, in Wien und am Großglockner zu – Schauplätze, die der Komponist überwiegend auf eigenen Reisen selbst kennengelernt hatte und deren Eindrücke er in seinem Filmentwurf somit verarbeitet.⁶⁴ Neben der landschaftlichen Darstellung Österreichs bedient er sich Insignien der österreichischen Kultur, die als charakteristisch für

62 Vgl. ders., *AdZ*, S. 879. Heinsheimers Idee muss Krenek gegenüber mündlich geäußert worden sein, da sie im Briefwechsel zwischen dem Komponisten und der Universal Edition keinerlei Erwähnung findet (vgl. Claudia Maurer-Zenck [Hg.], *Ernst Krenek – Briefwechsel mit der Universal Edition [1921–1941]*, 2 Bde., Köln u. a. 2010). Auch in den Archiven des EKI und der Universal Edition finden sich diesbezüglich keine schriftlichen Zeugnisse.

63 Vgl. Ernst Krenek, *Entwurf für einen österreichischen Film*, 1934, 4 Seiten, unv. Ms., Wb-Hs, Teilnachlass Ernst Krenek, Archivbox 1.3.2.4, Sign. ZPH 291 (Transkription des Dokuments im vorl. Band S. 359–370).

64 In den Jahren 1933 und 1934 reiste er mit Zell am See, den Hohen Tauern und dem Großglockner zu einigen zentralen Orten dieses Filmentwurfs (Krenek, *AdZ*, S. 839 ff.). Die ausführliche Darstellung der Berglandschaften könnte von den Abfassungsorten des

dessen ländliche Gegenden angesehen werden können. Zum einen ist hier der Weinbau und der Heurigenschank zu erwähnen, da allein neun der 30 Bilder in einem Schankgarten spielen oder den Verzehr von Wein thematisieren,⁶⁵ zum anderen der Katholizismus, wenn sich Marie auf eine Wallfahrt nach Mariazell begibt (21. Bild). Krenek fordert an dieser Stelle dezidiert keine „parodistisch[e]“, sondern „ergreifend[e]“ Darstellung der „Wallfahrtsbilder mit vielen Menschen“, Glocken und Fahnen⁶⁶ – wahrscheinlich, um dem sich in Österreich rasant ausbreitenden Nationalsozialismus mit dem Katholizismus einen antifaschistischen Gegenentwurf zu präsentieren. Das Zeitgeschehen Anfang der 1930er Jahre greift Krenek durch die Einblendung von Diagrammen zur Entwicklung der Arbeitslosigkeit (17. Bild) oder Bildern von „Flugblätter[n]“, „ein[em] Hakenkreuz“, „marschierende[r] Polizei“ und einem „Demonstrationszug“ (17. Bild) auf.⁶⁷ Mit der Reflexion des einfachen Arbeiters in der schwierigen

Entwurfs inspiriert sein, die Krenek mit „Gargellen/Galtür“ angibt – ersterer im Vorarlberg, zweiterer in Tirol gelegen. Beide Orte besuchte er 1934, im Jahr der Entstehung seines Filmentwurfs (ebd., S. 880, 882).

- 65 Meret Forster spricht in diesem Zuge von einem „naturnahe[n], symbolisch überhöhte[n] österreichische[n] Raum“, den diese Weinschenke einnimmt (Meret Forster, „Keime geistiger Universalität. Kreneks Theorie und Praxis der Volksmusik“, in: Matthias Schmidt [Hg.], *Echoes from Austria. Musik als Heimat. Ernst Krenek und das österreichische Volkslied im 20. Jahrhundert* [= Ernst-Krenek-Studien 3], Schliengen 2007, S. 115–136, hier S. 134).
- 66 Krenek, *Entwurf*, S. 3. Die Wahl dieser Bilder im Filmentwurf deckt sich mit Kreneks eigenen Beschreibungen seiner Reisen nach Mariazell, so im Jahr 1915: „Seit Jahrhunderten war sie [die Stadt Mariazell] als Heiligtum der Heiligen Jungfrau berühmt und besonders bei den Tschechen und Ungarn beliebt, von denen viele in großen Scharen kamen, mit Musik und Fahnen [...]. Es war ein höchst eindrucksvolles und bewegendes Zeugnis.“ (Ders., *AdZ*, S. 115). Somit kann dieser Einschub von Marias Aufenthalt in Mariazell als Darstellung typisch österreichischer Kultur sowie als direkte Verarbeitung von Kreneks eigenen Reiseeindrücken gewertet werden. Zu Kreneks Österreichbeziehung und seiner Annäherung an den katholischen Glauben Anfang der 1930er Jahre siehe Maurer Zenck, *Ernst Krenek – Ein Komponist im Exil*, besonders „Kreneks Engagement für Österreich“, S. 86–98.
- 67 Krenek, *Entwurf*, S. 2f. Auch auf dem Land ist in Kreneks Filmentwurf die Krise zu spüren, indem Franz' Vater von dem alten Nachtwächterhorn seines Großvaters spricht, das

politischen und wirtschaftlichen Situation scheint Krenek Arbeiterfilme wie *KUHLE WAMPE ODER: WEM GEHÖRT DIE WELT* (R: Slatan Dudow, 1932) zu rezipieren.

Als dramaturgisches Prinzip von Kreneks Filmentwurf kann festgehalten werden, dass weniger die Dialoge zwischen den Protagonisten, sondern vielmehr die visuelle Ebene für die Fortspinnung der Handlung von Bedeutung ist, da sich viele Abschnitte finden, in denen Informationen lediglich über das Bild weitergegeben werden. Beispielsweise möchte Krenek die Aufforderung eines Freundes an Fritzl, Marie zu umgarnen, lediglich über stumme Gesten umgesetzt wissen (12. Bild)⁶⁸ oder findet die Versöhnung zwischen Franz und Marie ausschließlich statt, indem sich „ihre Hände [...] näherkommen und [...] verschlingen“ (26. Bild).⁶⁹ Dialoge zwischen den handelnden Personen schreibt Krenek nur, wenn die Informationen – wie im Fall von Maries und Franz’ Streit (25. Bild) – nicht über das Bild vermittelbar sind. Kreneks Entwurf erscheint mit dem Einsatz von Pantomime und der Handlungsfortspinnung über das Bild noch stark von der Ästhetik des Stummfilms inspiriert, dem er in den Anfängen des Tonfilms einen höheren künstlerischen Standard attestierte. Zudem ist die Wichtigkeit der visuellen Elemente sicherlich auch ein Resultat seiner Auffassung vom Film als *Bildkunstwerk*.⁷⁰ Neben Regieanweisungen

er aus finanzieller Not heraus verkaufen müsse. Die Entwicklungen der Wirtschaftskrise für die ländlichen Gebiete scheinen ebenfalls eine Verarbeitung eigener Erlebnisse darzustellen, berichtet Krenek doch von einer „gedrückte[n] Stimmung“, die sich auf den Vorarlberg gelegt habe, weil dort im Zuge der politischen Entwicklungen und mit dem daher deutlichen verringerten Tourismus Anfang der 1930er Jahre die „Haupteinnahmequelle verloren“ gegangen sei (ders., *AdZ*, S. 881).

68 Vgl. ders., *Entwurf*, S. 2.

69 Ebd., S. 4. Überdies stellt Krenek die Rückkehr der Ausflügler lediglich über Bilder „mit lauter Motorrädern“ und „Wegweiser[n] mit Kilometerangaben, die immer kleiner werden“, dar (3. Bild, ebd., S. 2) und auch Franz’ Weggang aus Rust mit dem Besteigen des Zuges nach Wien (15. Bild, ebd., S. 2) sowie seine Anstellung am Großglockner (18. Bild, ebd., S. 3) sollen lediglich über die Bildebene umgesetzt werden. Fritz’ Versuch, Marie zu verführen, läuft ebenfalls ausschließlich visuell ab, indem sie ihn nach einer Umarmung sogleich wieder zurückstößt (11. Bild, ebd., S. 2).

70 Vgl. im vorl. Band S. 83.

macht Krenek in einigen Fällen überdies Vorschläge zu Kameraeinstellungen und ihrer Montage: So wünscht er eine Überblende bei der Sicht auf die verschiedenen Arbeitsorte (17. Bild) oder stellt sich im 24. Bild, als Franz zwei Gesprächspartner auf einer Bank unterhalb seines Fensters belauscht, Bilder aus der extremen Aufsicht vor, um die Zuschauer so die Perspektive des Protagonisten einnehmen zu lassen.⁷¹ Der Komponist setzt das Bild dabei stets funktionsgebunden und handlungsunterstützend ein – ein Merkmal seiner filmästhetischen Überlegungen,⁷² das er in seinem Entwurf folglich umzusetzen suchte. Auch wenn er noch relativ sparsam dezidierte Kameraeinstellungen vorschreibt, spricht daraus eine genaue Vorstellung vom Endresultat, seine Filmerfahrung sowie der Versuch, die Ausdrucksformen des Mediums einzubeziehen.

Eine Besonderheit des Entwurfs stellt es dar, dass neben dem Szenario auch Teile der Filmmusik erhalten sind, band Krenek doch seine *Vier österreichischen Volkslieder* op. 77a („Nachtwächterlied“, „Es wollt ein Maderl“, „Geh i ausse übers Gwänd“, „Maria ging in Garten“) ein, die er in den Jahren 1927 bis 1934 für Sopran und gemischten Chor bearbeitet hatte.⁷³ Das Filmgeschehen wird durch die Kombination mit den Lied-

71 Vgl. Krenek, *Entwurf*, S. 2f. Daneben vermerkt Krenek eine langsame Aufblende der Hohen Tauern, wenn Franz seine Arbeit am Großglockner beginnt (18. Bild, ebd., S. 3), oder veranschlagt er für das Bergpanorama zum Abschluss des Films Flugaufnahmen (30. Bild, ebd., S. 4).

72 Vgl. im vorl. Band S. 89.

73 Vgl. Matthias Henke, „Kreneks Verhältnis zur Volksmusik in der Zeit des Ständestaats“, in: Schmidt (Hg.), *Echoes from Austria*, S. 137–145, hier S. 143f. Der Autor bescheinigt der Zusammenstellung eine planvolle Gesamtanlage, fasst sie als Bekenntniswerk des Komponisten mit dem Ziel auf, „das Volkslied zu vergeistigen“ und sieht dies „als idealtypische[n] Beitrag Kreneks zur ständestaatlichen Diskussion“ an (ebd., S. 144). Zur Bearbeitung des „Nachtwächterliedes“ (Nr. 1) siehe ebenfalls Rudolf Pietsch, „Das traditionelle Volkslied in den 1920er und 1940er Jahren“, in: Schmidt (Hg.), *Echoes from Austria*, S. 70–75. Der Autor macht hierin Volksliedsammlungen als Kreneks Quelle für die Lieder aus. Zu Krenek und zum (österreichischen) Volkslied vor dem Hintergrund seiner eigenen kulturellen Identität siehe auch weitere Beiträge in Matthias Schmidts Sammelband *Echoes from Austria* (Schliengen 2007).

texten semantisch aufgeladen: So erklingt „Es wollt ein Maderl“,⁷⁴ das der bettelnde Franz in Wien singt, für die Zuschauer als Reminiszenz an seine Verlobte oder kombiniert Krenek für ein „elegisches Moment“ nach Franz’ Unglück im Moment der größten Spannung das Kärntner Lied „Geh i außē...“ mit Landschaftsbildern⁷⁵ – eine Anspielung auf das Schicksal des Protagonisten fern von seiner Heimat, das die Zuschauer über die Naturaufnahmen und das Volkslied zudem emotional berühren soll.

Trotz der ausdifferenzierten und funktionsgebundenen Behandlung von Bild und Musik lehnte Heinsheimer den Filmentwurf ab, wie Krenek in seiner Autobiografie ausführt:

Das Resultat war gleich null, denn meine Arbeit gelangte nicht über Heinsheimers Schreibtisch hinaus, weil er sie nicht für „fotogen“ hielt. Ich war viel zu müde und angewidert, um mich mit ihm zu streiten oder die Meinung eines Fachmanns einzuholen. Ich zog meine Arbeit zurück und legte sie zu den Akten.⁷⁶

Ob Heinsheimer im Detail nun die Kombination von Elementen des Heimatfilms und des Arbeiterfilms mißfiel oder aber solche Abschnitte nicht für „fotogen“ hielt, die wie die Wallfahrt Maries keinerlei textuellen Bezug zum vorangegangenen Geschehen aufweisen, konnte nicht eruiert werden. Festzuhalten bleibt jedoch, dass der Filmentwurf ein bemerkenswertes Zeugnis von Kreneks Auseinandersetzung mit dem Zeitgeschehen der 1930er Jahre einerseits und mit dem Film andererseits darstellt, indem

74 Forster vermutet darüber hinaus, dass dieses Lied, in welchem ein junger Mann ein Mädchen mittels ‚Fensterln‘ verführen möchte, Krenek in Bezug auf die Gesamthandlung inspiriert haben könnte (vgl. Forster, „Keime geistiger Universalität“, S. 134). Unklar ist daneben, ob das „alte Marienlied aus Niederösterreich“, das während Maries Wallfahrt (21. Bild) erklingen soll, diegetischer oder nicht-diegetischer Natur ist. Hinsichtlich der Filmmusik fordert Krenek überdies, dass sich im 2. Bild „ferne Marschmusik [...] in leise Musik“ wandeln (Krenek, *Entwurf*, S. 1), im 4. Bild Heurigenmusik gespielt werden (ebd.) und im 27. Bild „Musik übergehend in die Hochzeitsmusik“ (ebd., S. 4) zu hören sein soll.

75 Ebd., S. 3.

76 Ders., *AdZ*, S. 879. Wie für Heinsheimers Auftrag ließ sich auch für dessen negative Reaktion abgesehen von Kreneks Erwähnung kein weiterer Beleg finden.

er vom Gebrauch der Musik bis hin zu den Kameraeinstellungen seine theoretischen Schlussfolgerungen hinsichtlich der Möglichkeiten des Mediums einfließen ließ.

Ernst Krenek und die Filmmusik

Praktische Erfahrungen mit der Filmmusikkomposition

Seine wahrscheinlich erste Erfahrung mit der Komposition von Filmmusik machte Krenek, als ihn der befreundete Leo Spies⁷⁷ (1899–1965) um Hilfe bei der Fertigstellung der Musik zum Murnau-Film PHANTOM (1922)⁷⁸ bat. Spies war seinerzeit vertraglich bei der Filmproduktionsgesellschaft Decla angestellt, um deren Filmorchester zu dirigieren.⁷⁹ In diesem Zusammenhang beauftragte ihn Friedrich Murnau 1922, „große, durchkomponierte Orchesterbegleitmusiken für die Uraufführung zweier seiner Filme [...] zu schreiben“⁸⁰ – darunter PHANTOM, in dem der

77 Krenek und Spies hatten sich durch ihre gemeinsame Bekanntschaft zu Eduard Erdmann und Hans-Jürgen von der Wense kennengelernt (vgl. ebd. S. 309f.).

78 R: Friedrich Wilhelm Murnau; Drehb.: Thea von Harbou und Hans Heinrich von Twardowski (vgl. Fred Gehler, Art. „Phantom“, in: Günther Dahlke und Günther Karl [Hg.], *Deutsche Spielfilme von den Anfängen bis 1933. Ein Filmführer*, Berlin 1988, S. 80–82). Zur Entstehung des Films und seiner Rezeption siehe Rebecca Kandler, *Phantom. Textgenese und Vermarktung: ein Roman von Gerhart Hauptmann, ein Film von F. W. Murnau*, München 1996.

79 Laut einer E-Mail David Sandbergs vom 4.4.2012 an die Verf.

80 David Sandberg, „Leo Spies“, in: Dietrich Brennecke u. a. (Hg.), *Musiker in unserer Zeit. Mitglieder der Sektion Musik der Akademie der Kunst*, Leipzig 1979, S. 100–109, hier S. 102. Obwohl die Premiere von PHANTOM im Oktober 1922 stattfand, nahm Murnau Spies schon im Frühjahr des Jahres unter Vertrag, da „so früh wie möglich an der Musik gearbeitet werden“ sollte (laut einer E-Mail David Sandbergs vom 4.4.2012 an die Verf.) – eine Seltenheit in der damaligen Praxis der Stummfilmkomposition und ein Zeugnis für die Wichtigkeit, die der Regisseur der Musik einräumte. Neben PHANTOM schrieb Spies ebenfalls die Filmmusik zu Murnaus DIE AUSTREIBUNG – DIE MACHT DER ZWEITEN FRAU (1923) nach Carl Hauptmann.

Protagonist Lorenz Lubota nach einem abgewiesenen Heiratsantrag ins kriminelle Milieu abrutscht und zum Mörder seiner Tante wird.⁸¹

Spies begann die Komposition der Musik zu dem Stummfilm im Frühjahr 1922 und holte seitdem Kreneks Rat beispielsweise in Bezug auf die Instrumentierung ein, sodass dieser von Anfang an lose in die Arbeit eingebunden war.⁸² Spies geriet hinsichtlich der Komposition jedoch unter Zeitdruck und bat Krenek, ihm bei der Abfassung der Musik für die letzten 15 Minuten zu helfen.⁸³ Da die Partitur der Originalmusik als verschollen gilt⁸⁴ und auch die Rezensenten der Filmpremiere nicht näher auf die Musik zu PHANTOM eingehen,⁸⁵ kann lediglich ein Abschnitt aus Kreneks Autobiografie in Ansätzen Auskunft über die Entstehung und Anlage der Komposition geben. Hier erwähnt er, dass die Musik für ein Sinfonieorchester instrumentiert gewesen sei⁸⁶ – eine Aussage, die sich mit der damaligen Aufführungspraxis des Stummfilms in Großstadtkinos

81 Vgl. Gehler, Art. „Phantom“, S. 80.

82 Laut einer E-Mail David Sandbergs vom 4.4.2012 an die Verf.

83 Vgl. Krenek, *AdZ*, S. 310.

84 Claudia Maurer Zenck etwa bezeichnet die Partitur als verschollen (vgl. Claudia Maurer Zenck, „Die unaufhörliche Suada. Ernst Kreneks Erfahrungen mit dem Rundfunk 1925–1945“, in: Nils Grosch u. a. [Hg.], *Emigrierte Komponisten in der Medienlandschaft des Exils 1933–1945*, Stuttgart 1998, S. 31–46, hier S. 35). Nachforschungen bei diversen Instituten und Archiven brachten ebenfalls kein positives Ergebnis (so bei Regina Hofmann von der Deutschen Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen; Christina Schnieber von der Murnau-Stiftung; Hans Peter Reichmann vom Deutschen Filminstitut DIF e. V., Frankfurt/M.; Beate Warkentien von der Europäischen Film-Philharmonie, Berlin). Laut Spies' Neffen David Sandberg gingen die Partituren zu PHANTOM und DIE AUSTREIBUNG in den Besitz der Decla über und seien für die „Herstellung internationaler Fassungen vom Komponisten angefordert“ worden, wonach sich die Spur der Partituren verlaufen habe (laut einer E-Mail David Sandbergs vom 4.4.2012 an die Verf.).

85 Die Rezensionen zur Uraufführung des Films sind aufgelistet in Kandler, *Phantom*, S. 342 f.

86 „Fünfzehn Minuten Musik ist viel, wenn man alle Noten aufschreiben muß, die ein Symphonieorchester in dieser Zeit spielen soll.“ (Krenek, *AdZ*, S. 311).

deckt⁸⁷ –, und äußert sich auch zu seiner und Spies' kompositorischer Vorgehensweise:

Ich entsinne mich nur, daß es sich um eine Mordszene in einem verlassenen Haus handelte, eine Szene voll unheimlicher Spannung. Man sagte mir nur, daß in einem bestimmten Moment ein gewaltiges Krachen in der Musik erwartet wurde. Wir bestimmten diesen Moment sorgfältig mit einer Stoppuhr, und ich wurde entlassen. Ich überlegte mir ein geeignetes Grundtempo für die Musik, stellte es auf dem Metronom ein und rechnete die Anzahl der Takte aus, die erforderlich waren, um richtig auf das Krachen hinzuarbeiten.⁸⁸

Auf Claudia Bullerjahns Kategorisierung von Kompositionstechniken für den Stummfilm bezogen⁸⁹ scheint die Kompositionsarbeit, wie sie Krenek beschreibt, daher zum Teil von „deskriptiver Technik“ geprägt, die sich durch die „tautologische Kopplung von Musik und Bild“ auszeichnet.⁹⁰ War es oftmals gängige Praxis, sich für die Musik zu Stummfilmen aus Musikzusammenstellungen zu bedienen, suchten vor allem Komponisten der Kunstmusik, durch die „Übernahme der Motorik“ und „der ‚Bewegungsmotive‘ in die Musik“ mit der deskriptiven Technik „den Gefühlssubjektivismus der herkömmlichen Filmbegleitmusiken [...] zu überwinden“.⁹¹ Obwohl der von Krenek beschriebene Klangeffekt während des Mordes von Seiten des Regisseurs dezidiert eingefordert worden war und die Anwendung der „deskriptiven Technik“ somit keine alleinige Entscheidung des Komponisten darstellt, scheint die aus seinen Erinne-

87 Vgl. Bullerjahn, „Von der Kinomusik“, S. 282 f.

88 Krenek, *AdZ*, S. 311.

89 Vgl. Bullerjahn, „Von der Kinomusik“, S. 281–316. Zu Konzepten der Filmmusikkomposition siehe darüber hinaus Rainer Fabich, *Musik für den Stummfilm: analysierende Beschreibung originaler Filmkompositionen*, Frankfurt/M. u. a. 1993.

90 Bullerjahn, „Von der Kinomusik“, S. 291.

91 Siebert, Art. „Filmmusik“, Sp. 454. Bullerjahn legt jedoch auch dar, dass man der deskriptiven Technik zum Teil die künstlerische Komponente absprach, da sie lediglich das Filmgeschehen klanglich abbilde (vgl. Bullerjahn, „Von der Kinomusik“, S. 293).

rungen rekonstruierbare Herangehensweise an die Filmmusik durchaus der seiner Zeitgenossen zu gleichen.

Laut seiner Autobiografie bediente sich Krenek auch in Ansätzen der so genannten „Baukasten-Technik“:

Natürlich arbeitete ich ziemlich viel mit Wiederholungen und Da-capos. [...] Das Sonderbare war, daß die Wiederholungen, die ich aufs Geratewohl und ohne die Einzelheiten der Handlung zu berücksichtigen, eingefügt hatte, motivische Bedeutung annahmen, wenn man sie im Zusammenhang mit dem Film hörte, und an mehreren Stellen klangen sie wie psychologisch scharfsinnige Interpretationen von offenkundigen oder versteckten Bedeutungen der Handlung. Das war ziemlich komisch, aber auch ein wenig beunruhigend, weil es ein seltsames Licht auf den tiefen Sinn, auf die expressive und interpretative Bedeutsamkeit der Musik warf.⁹²

Die „Baukasten-Technik“ zeichnet sich laut Bullerjahn durch „kleinste Bausteine“ aus, die „mittels Repetition zu in der Regel vier- oder achttaktigen Mustern zusammengefügt“ werden. Die Kompositionsstrategie sei dabei weder als „illustrativ“ zu bezeichnen, da die „Geschehnisse im Bild“ nicht „bewegungssynchron musikalisiert“ würden, noch verdoppelt man „affirmativ“ „die Stimmung“.⁹³ Zwar beschreibt Krenek in seinen Erinnerungen nicht die erwähnte Kleinschrittigkeit bei der Kombination der Motive, jedoch kommt er mit seiner Setzung von Wiederholungen „aufs Geratewohl“, die keinen Bezug zur Handlung aufweisen, der Baukastentechnik zumindest hinsichtlich der generellen Arbeitsweise und der Beziehungslosigkeit zwischen Bild und Ton nahe. Der Komponist scheint das Ergebnis dieser Vorgehensweise allerdings kritisch zu sehen und zeigt sich überrascht, dass die Abschnitte den Eindruck „scharfsinnige[r] Interpretationen“ machten.⁹⁴ Er nahm Filmmusik daher grundsätzlich als einen die visuelle Ebene ergänzenden Bedeutungsträger wahr und zeigt

92 Krenek, *AdZ*, S. 311.

93 Bullerjahn, „Von der Kinomusik“, S. 310.

94 Krenek, *AdZ*, S. 311.

sich als stark intentional arbeitender Komponist von der Wirkung seiner vermeintlich beliebig gesetzten Passagen verblüfft.⁹⁵

Über die Episode PHANTOM hinausgehend sammelte Krenek kaum praktische Erfahrungen mit Filmmusik: Allerdings plante er 1938 gemeinsam mit George Antheil einen Film über Salzburg, bei dem Krenek mit der Komposition der Filmmusik betraut werden sollte – zu einem konkreten Projekt kam es jedoch nicht.⁹⁶ Zudem findet sich zwar in seinem Werkverzeichnis unter op. 178 offiziell die Komposition einer Filmmusik von 1961; hierbei handelt es sich allerdings um die Verfilmung der spektakulären Neuinszenierung von Hugo von Hofmannsthals Mysterienspiel *Jedermann* (1911) durch Gottfried Reinhardt, die in diesem Jahr bei den Salzburger Festspielen Premiere gefeiert hatte. Krenek war mit der Komposition der Schauspielmusik beauftragt worden und bearbeitete sie für die Verfilmung lediglich nach, sodass op. 178 nicht als Filmmusikkomposition im eigentlichen Sinne bezeichnet werden kann.⁹⁷ Vor diesem

95 Daneben kann aufgrund der schlechten Quellenlage zu PHANTOM nur noch Kreneks Publikation „Kinematographisches“ (1923) das Bild zu seiner Arbeit an dem Film vervollständigen. Hier stellt er den Lesern mehrere aktuelle Kinofilme kurz vor. PHANTOM beurteilt der Komponist bezüglich der filmischen Arbeit positiv und empfindet ihn aus „Szenen von großer Wirkungskraft“ zusammengestellt. Er lobt zudem die „gewissenhaft schaffende Regie“ und die schauspielerische Leistung. Zur Musik äußert er sich jedoch nicht (Ernst Krenek, „Kinematographisches“, in: *NZZ*, 21.4.1923, o.P. [S. 6]). Welche Filmmusikkomposition in der von ihm besuchten Vorstellung gespielt wurde, konnte nicht eruiert werden. Neben der Mitarbeit an der Musik zu PHANTOM sammelte Krenek praktische Erfahrungen mit Musik zu Stummfilmen, als er während seiner Zeit am Staatstheater Kassel kurze Filmsequenzen eines ungenannten expressionistischen Theaterstücks mit Musik versehen musste. Diese Aufgabe löste er nicht durch eine Komposition, sondern improvisierte „an einem Klavier hinter der Bühne“ zu den Filmparts und begab sich somit in die Rolle eines Stummfilm-pianisten (Krenek, *AdZ*, S. 624).

96 Vgl. Stewart, *Ernst Krenek*, S. 251.

97 Das Autograf zur Bühnenmusik für Reinhardts *Jedermann* op. 176 (1961) befindet sich im Archiv der Salzburger Festspiele. Die Skizzen zur Filmmusik *Jedermann* op. 178 (1961) sind in der Wienbibliothek im Rathaus archiviert (Wb-Hs, Teilnachlass Ernst Krenek, Archivbox 1.3.1.3, Sign. ZPH 291). Anhand der Aufzeichnungen wird deutlich, dass die Musik passgenau auf Reinhardts Inszenierung zugeschnitten war und Krenek

Szenario erklärt sich auch Kreneks eigene Aussage, niemals Filmmusik geschrieben zu haben, weil er nie angefragt worden sei⁹⁸ – ein Indiz dafür, dass der Komponist seine Musik zum *Jedermann* ebenfalls vorrangig als Bühnen- und nicht als Filmmusik wahrnahm.

Theoretische Überlegungen zu Filmmusik

Angesichts seiner Metierkenntnis ist es nicht verwunderlich, dass Krenek sich auch theoretisch mit Filmmusik beschäftigte, so vor allen Dingen in seinem 1933 veröffentlichten Artikel „Musik im Tonfilm“. Obwohl er dem Tonfilm anfänglich skeptisch gegenüberstand, attestiert er dessen Filmmusik im Gegensatz zur musikalischen Begleitung eines Stummfilms ein „erheblich höhere[s] Niveau“, da man Musik und Bild „auf künstlerisch einwandfreiere Weise“ kombinieren könne.⁹⁹ Die Musik im Tonfilm müsse sich nicht beständig dem Bild unterordnen und könne folglich eine eigene Aussage übermitteln, während die Stummfilmmusik so stark das filmische Geschehen abbilde,¹⁰⁰ dass er ihr bereits 1930 mit Eduard Hans-

allem Anschein nach vom Regisseur angefertigte „Musiknotizen“ zur Komposition verwendete. In Rezensionen zu Neuinszenierung und Verfilmung wird Kreneks Musik als „grandios“ bezeichnet und ihm „viel Fingerspitzengefühl“ für die „Intentionen des Regisseurs wie die Wirkungsmöglichkeit auf das Publikum“ attestiert ([ohne Autorenangabe,] „Ein Sieg. Ein Theaterfest – und ein Sieg. Zur Neuinszenierung von Hugo von Hofmannsthals Mysterienspiel ‚Jedermann‘ durch Gottfried Reinhardt im Neuen Festspielhaus“, in: *Kurier*, undat. Zeitungsausschnitt, o. P., EKI, Konvolut zu op. 178). Weitere Rezensionen der Theaterraufführung, die Kreneks Musik erwähnen: J. Kaiser, „Salzburger Schauspielwunder“, in: *Forum* 105 (1962), S. 376–379 sowie Wolfgang Libal, „Der ‚Jedermann‘ als große Show? Gottfried Reinhardt inszeniert in Salzburg – Musik: Ernst Krenek“, undat. Zeitungsausschnitt ohne Quellenangabe, o. P., EKI, Konvolut zu op. 178.

98 Vgl. Ernst Krenek, zit. n. Ogdon, „Conversation with Ernst Krenek“, S. 102.

99 Ders., „Musik im Tonfilm“, S. 31. Als Beispiele für gelungene Filmmusiken nennt der Komponist hier DAVID GOLDBERG (R: Julien Duvivier, 1931) oder MARIE, EINE UNGARISCHE LEGENDE (R: Pál Fejös, 1932), deren Schlusschören er „sehr poetische und hochstehende Wirkungen von großer Eindringlichkeit“ attestiert (ebd., S. 31f.).

100 Vgl. ebd., S. 32.

licks Worten „tönend bewegte Form“ autonomen Charakter abgesprochen hatte.¹⁰¹ Obwohl er bei der Arbeit an der Musik zu PHANTOM knapp zehn Jahre zuvor noch entsprechend vorgegangen war, lehnt es der Komponist in seinen theoretischen Schriften auch ab, Filmmusik direkt mit der visuellen Ebene zu synchronisieren: Die „exakte Übereinstimmung von Bewegung und ‚auf sie‘ komponierte[r] Musik“ bezeichnet er 1930 als ein „technisch-artistisches, aber kein künstlerisches Prinzip“,¹⁰² das sich „in den gesteigerten Albernheiten der Mickey-Maus [...] ad absurdum geführt“ habe, wie er 1933 weiter ausführt.¹⁰³ Mit der Ablehnung einer Analogie zwischen Musik und Bild scheint er die später formulierte Auffassung Theodor W. Adornos und Hanns Eislers zu teilen, die sich in ihrer 1947 erschienenen Schrift *Komposition für den Film* ebenfalls gegen die schlichte „Nachahmung“ des Visuellen durch die Musik wenden.¹⁰⁴

Für Krenek gewinnt Filmmusik besondere Ausdrucksstärke, wenn die Handlung still zu stehen scheint und sich in „genügend zahlreiche[n], bildmäßig interessante[n] optische[n] Einstellungen“ entfaltet.¹⁰⁵ Ein Beispiel für dieses Kunstmittel gibt er selbst ein Jahr nach Abfassung des Artikels in seinem eigenen Filmentwurf, soll doch hier nach Franz’ Absturz am Großglockner die Handlung durch Landschaftsaufnahmen

101 Ders., „Tonfilm, Opernfilm, Filmoper“, S. 1.

102 Ders., „Der schaffende Musiker und die Technik der Gegenwart“, in: ders., *Im Zweifelsfalle. Aufsätze über Musik*, Wien u. a. 1984, S. 225–239, hier S. 230 f., zuerst in: Leo Kestenbergs (Hg.), *Kunst und Technik*, Berlin 1930, S. 141–155.

103 Ders., „Musik im Tonfilm“, S. 31 f. Krenek stand den Mickey-Filmen nicht grundsätzlich kritisch gegenüber, hebt er in „Mickey Mausefalle“ (1931) doch heraus, dass sie „zum ersten Mal die Möglichkeiten tonfilmischer Gestaltung“ ausreizen würden (ders., „Mickey-Mausefalle“, in: *Frankfurter Zeitung*, 5.9.1931, S. 3). Laut Forster nahm Krenek die Mickey-Filme aufgrund des „fiktiven, surrealistischen Genre[s]“, das „keinen Anspruch auf Wirklichkeitsabbildung“ erhebe, als künstlerische Arbeit wahr (Forster, *Reflexe kultureller Modernisierung*, S. 84). Für den Verlust ihrer künstlerischen Ebene macht er hauptsächlich die Profitorientierung der Filmindustrie und die mechanische Verwertung erfolgreicher Formate verantwortlich (vgl. Krenek, „Mickey-Mausefalle“, S. 3).

104 Theodor W. Adorno und Hanns Eisler, *Komposition für den Film* [1947], textkr. Ausg. von Eberhardt Klemm, Leipzig 1977, S. 111.

105 Krenek, „Musik im Tonfilm“, S. 32.

unterbrochen werden, um der Musik als „elegische[m] Moment“ Raum zu geben.¹⁰⁶ Kreneks praktisches Schaffen korreliert demzufolge stark mit seinen theoretischen Überlegungen. Abermals decken sich die Ausführungen des Komponisten mit denen Adornos und Eislers, die einen solchen „planmäßige[n] Einsatz der Musik“ an Schlüsselstellen des Films fordern, wie ihn Krenek 1934 umzusetzen gedachte: „Die Handlung zu unterbrechen und ein Musikstück sich ausbreiten zu lassen, kann zum wichtigsten Kunstmittel werden“, so die Autoren.¹⁰⁷

Hinsichtlich der Rezeption von Filmmusik bedauert es Krenek, dass das Kinopublikum zwar die Musik höre, aber nur äußerst selten wahrnehme.¹⁰⁸ Sogar ein Webern-Quartett – selbst wenn lediglich alle zehn Jahre einmal gespielt – sei „viel mehr ein Stück öffentlichen Lebens“ als jegliche Art von Filmmusik, die zwar von 80 Millionen Menschen gehört werde, aber bis auf die Reaktion von Fachleuten kaum Beachtung erfahre.¹⁰⁹ Er betrachtet Filmmusik verglichen mit autonomer Musik dabei nicht als künstlerisch minderwertig, sondern unterstreicht vielmehr, dass er in Hollywood viele „begabte, feinnervige und gewissenhafte Musiker“ kenne, „die die besten Jahre ihres Lebens darauf verwendeten, die Nuancen der verschiedenen Stile von Jazz-Bearbeitungen zu studieren und nachzuzahmen“.¹¹⁰

106 Vgl. im vorl. Band S. 94.

107 Adorno/Eisler, *Komposition für den Film*, S. 44.

108 Vgl. Ernst Krenek, „Was ist ‚esoterische‘ Musik?“, in: *Mittag: Zeitung für Rhein und Ruhr*, 17.4.1951, o. P. 1949 bezieht Krenek im schwedischen *Biografbladet* den Begriff „esoterische Musik“ abermals auf die Filmmusik. Er betont, dass Zwölftonmusik wenigstens eine Reaktion des Publikums hervorrufe, während man Filmmusik schlichtweg nicht wahrnehme. Daneben moniert er, dass der Film eher als Massenprodukt, denn als Kunst aufgefasst werde, und erachtet es aufgrund der Kommerzialisierung des Films als schwierig, Neue Musik in die Filmmusik einzubinden (vgl. ders., „Rundfragen über Film“, S. 242 f.).

109 Ders., „Was ist ‚esoterische‘ Musik“, o. P.

110 Ebd.

Ernst Krenek und die Fernsehoper

Theoretische Ausführungen zur Filmoper

Mit der Popularisierung des Films ging die Produktion von erfolgreichen Musikfilmen, Adaptionen von Bühnenopern für den Film und explizit für das Medium verfassten Filmopern einher, deren theoretische Aufarbeitung jedoch weit hinter der des Films zurückblieb.¹¹¹ Siegfried Kracauer suchte daher mit seinem Artikel „Terra‘ A.G. Filmoper und Staat“ – erschienen am 13. Mai 1930 in der *Frankfurter Zeitung* – eine breitere Diskussion über die Tonfilmoper anzustoßen, die aufgrund der Umorganisation der Produktionsgesellschaft „Terra Film“ in seinen Fokus gerückt war: Unter der Ägide der Regisseure Max Reinhardt, im Besitz des größten Aktienanteils, und Heinz Tietjen im Aufsichtsrat sollte die „Terra“ in der „Produktion von Opernfilmen und Filmopern“ ein „kunstmäßiges Niveau“ erreichen und auf diese Weise sogar „die allgemeine deutsche Opern-Not [...] beheben“.¹¹² Kracauer bewertet die Synthese von Oper und Film insgesamt kritisch: Ihm erscheinen die Unterschiede der beiden Kunstformen unüberbrückbar und er warnt vor „tiefe[n] Eingriffe[n] in den künstlerischen Organismus“ der Oper. Filmopern „als arteigene Kunst des gesungenen Films“ kann er sich jedoch durchaus vorstellen.¹¹³ Kracauer beabsichtigte, diese eigene „erste ideelle Stellungnahme sofort vom Standpunkt der künstlerischen Praxis aus [zu] ergänzen“ und bat eine ungenannte Reihe „jüngere[r] Opernkomponisten unserer Zeit“, von

111 Vgl. im vorl. Band S. 26–29.

112 Siegfried Kracauer, „Terra‘ A.G. Filmoper und Staat“, in: *Frankfurter Zeitung*, 13.5.1930, 1. Morgenblatt, S. 2. Kracauer hatte sich schon zuvor publizistisch mit Tonfilmoperette und Musikfilm auseinandergesetzt: Erstere bezeichnet er als eine „Plage“ (ders., „Kabarett und Operette“ [1930], in: ders., *Werke*, hg. von Inka Mülder-Bach, Bd. 6.2: Kleine Schriften zum Film 1828–1931, Frankfurt/M. 2004, S. 390–392, hier S. 391). Bezüglich des Musikfilms moniert er, dass die Musik in keinem Zusammenhang zum Bild stehe und die visuelle Ebene somit funktionslos bleibe (ders., „Über den musikalischen Tonfilm“ [1930], ebd., S. 410–412, hier S. 411).

113 Ders., „Terra‘ A.G.“, S. 2.

denen er „am ehesten eine positive Haltung zu den Fragen eines technisch zu aktualisierenden Operntheaters“ erwartete, um Einschätzungen zur Filmoper: Neben Kurt Weill sandte auch Ernst Krenek eine Antwort ein.¹¹⁴

Nur etwas mehr als eine Woche nach Kracauers Artikel, am 23. Mai 1930, druckte die *Frankfurter Zeitung* Kreneks Reaktion unter dem Titel „Tonfilm, Opernfilm, Filmoper“ ab. Hier beleuchtet der Autor die Kombination von Oper und Film zunächst vom wirtschaftlichen Standpunkt aus und prophezeit ihren unterschiedlichen Formen keinen finanziellen Erfolg, da sie trotz guter Besetzung und hoher musikalischer Qualität nicht das Live-Erlebnis auf der Bühne ersetzen könnten: „[...] denn es ist als sicher anzunehmen, daß das Publikum, nachdem die erste Sensation der ‚vertonfilmten‘ ‚Walküre‘ verfliegen ist, seinen Liebling [...] persönlich wird sehen wollen anstatt eines erstklassigen Schattens.“¹¹⁵ Mit den hochwertigen Aufnahmen berühmter Kräfte vernachlässige man zudem die „mittleren und kleinen Talente“ an den Opernbühnen, mit denen eine „differenzierte und reiche künstlerische Kultur“ einhergehe. Krenek kritisiert die vermeintliche Intention der „Terra“, mit der Erstellung von Filmopern finanzielle Defizite von Theaterbühnen ausgleichen zu wollen, als „Verwirtschaftung“ der Kunstform – eine Information, die er augenscheinlich Kracauers Essay entnommen hatte.¹¹⁶

In seiner Diskussion der künstlerischen Aspekte nimmt Krenek zunächst eine Unterscheidung der Begriffe Opernfilm und Filmoper vor. Während ersterer für ihn bedeutet, „vorhandene Opern als Tonfilm

114 Die Hintergründe der Umfrage – wie die neben Weill und Krenek angefragten Komponisten – ließen sich leider nicht eruieren, da die Archivalien bis ins Jahr 2020 für die Öffentlichkeit gesperrt sind (laut einer E-Mail Hans Peter Dieterichs [Archiv der Frankfurter Societäts-Medien GmbH] vom 26.4.2012 an die Verf.).

115 Krenek, „Tonfilm, Opernfilm, Filmoper“, S. 1.

116 Krenek erwähnt in seinem Artikel speziell die Schulden der preußischen Staatstheater. Die Redaktion der *Frankfurter Zeitung* vermerkt ergänzend, dass daneben auch „bedrohte andere Opernbühnen“ von Filmopern profitieren sollten (vgl. Krenek, „Tonfilm, Opernfilm, Filmoper“, S. 1). Für Kracauers Erwähnung dieses Vorsatzes vgl. Kracauer, „Terra“ A.G., S. 1.

wiederzugeben“, seien nur explizit für den Tonfilm entstandene Werke als Filmopern zu bezeichnen.¹¹⁷ Der Opernfilm beinhalte zwar die Möglichkeit, die Bühnenaufführung eines Werkes aufzunehmen und in Kinos auszustrahlen, der Komponist hält dies aber für die „schlechteste und verfehlteste Methode“, um Oper filmisch umzusetzen.¹¹⁸ Das Medium als Mittel zur schlichten Wiedergabe einer Bühnenoper lehnt er demnach ab. Doch auch Adaptionen von Opern, in denen – verglichen mit der Übertragung oder Aufzeichnung einer Aufführung – verstärkt mit filmischen Mitteln gearbeitet wird, steht er kritisch gegenüber, da eine Bühnenoper „musikalisch wie dramaturgisch unter der [...] unbewußten Voraussetzung ganz bestimmter Bühnenräumlicher Vorstellungen konzipiert“ sei und man mit einer Adaption in die „Musik entstehend“ eingreife.¹¹⁹ Nicht nur, dass Krenek damit Striche von Auf- und Abgängen als Eingriff in die Partitur bemängelt, er weist auch darauf hin, dass Bühnenopern dezidiert auf die Bedingungen eines Opernhauses zugeschnitten seien, die den Kompositionsprozess seiner Ansicht nach maßgeblich beeinflussten.¹²⁰ Eine Filmadaption bedeutet für den Komponisten, diesen Entstehungszusammenhang zu missachten, sodass er demgegenüber die eigenständige künstlerische Auseinandersetzung mit visueller und musikalischer Ebene in der Filmoper vorzieht.¹²¹

Für den Komponisten ergeben sich auf mehreren Ebenen der Filmoper jedoch auch Schwierigkeiten, die er zunächst in einer „entgegengesetzte[n] Gestaltungsart“ erkennt:

Während die Musik bindet, verweilt, sich ausbreitet, statische Einheiten von *innerer* Bewegtheit schafft, ist der Film flüchtig, schnell, zerlegend,

117 Krenek, „Tonfilm, Opernfilm, Filmoper“, S. 1 f.

118 Ebd., S. 1.

119 Ebd.

120 Vgl. ebd. In diesem Zusammenhang macht er dezidiert auf die dramaturgische Funktion und Wichtigkeit von „Verwandlungsmusiken oder Ouvertüren“ aufmerksam, die ein „symphonisches Eigenleben“ besäßen und mit einer Kürzung lediglich zu „Verlegenheitsleistungen“ verkommen würden (ebd.).

121 Vgl. ebd.

liebt blitzartig auftauchende, sich jagende Situationen und schafft rapide Abläufe von *äußerer* Bewegtheit.¹²²

Krenek greift mit der Erwähnung der „innere[n] Bewegtheit“ die Ebene der expressiven Funktion von Musik heraus und stellt sie der äußeren Beweglichkeit des Films mit dem flexiblen „Wechsel von Schauplätzen“ oder schnell aufeinanderfolgenden Kameraeinstellungen gegenüber. In der Filmoper entstehe angesichts der unterschiedlichen Konzepte von Beweglichkeit folglich ein „offene[r] Widerspruch“, den er als das „Kernproblem“ der Kunstform beschreibt.¹²³ Des Weiteren nennt Krenek strukturelle Aspekte als Schwierigkeit der Filmoper: In der Bühnenoper seien „die dimensional größten“ sowie die „eigentlich wirksamen Gebilde die verweilenden (Arien, Duette, Ensembles, Chöre usw.)“, in denen das Kamerabild bei einer Filmoper jedoch weitgehend stillstehen müsse.¹²⁴ Er lehnt es aber auch als unangemessenen Umgang mit der visuellen Ebene ab, in diesen Abschnitten „nur zum Zeitvertreib der Zuschauer“ funktionsloses Bildmaterial einzufügen¹²⁵ – eine Vorgehensweise, die seiner Vorstellung einer planvollen Verquickung von Oper und Film widerspricht.¹²⁶ Die Oper muss in ihrer medialen Ausprägung für den Komponisten demnach grundlegende Veränderung erfahren. Inwiefern Bilder gezeigt werden könnten, die mit der „inneren Bewegtheit“ der Musik korrelieren und sie auf diese Weise visuell ausdeuten, führt Krenek jedoch nicht aus. Überdies erörtert der Komponist produktionspraktische Herausforderungen als Problem für die Filmoper, merkt er doch an, dass zum einen Großaufnahmen „singende[r] Menschen“ für die Kinoleinwand eher ungeeignet seien und zum anderen Tonquelle und filmische Realität der Tonerzeugung nicht miteinander überein stimmten – etwa, wenn eine Opernfigur „auf einer fernen Bergeshöhe“ singe, man aber die „akustische Fernwirkung“

122 Ebd. Diese Passage greift Krenek als Selbstzitat nochmals in seinem Artikel „Musik im Tonfilm“ von 1933 auf (vgl. ders., „Musik im Tonfilm“, S. 31).

123 Ders., „Tonfilm, Opernfilm, Filmoper“, S. 1.

124 Ebd.

125 Ebd.

126 Vgl. im vorl. Band S. 89.

nicht abbilden könne und sich beim Rezipienten daher das Gefühl einer „Unvereinbarkeit beider Vorstellungsarten“ einstelle.¹²⁷

Im Ganzen gesehen nimmt Krenek die Filmoper als eigenständige Gattung wahr, die Elemente des Films wie der Oper in sich trägt, sich aber auch gleichsam von den Mitteln des Kinos wie der Bühne emanzipiert und so für beide weder einen „Ersatz“ noch eine „Konkurrenz“ darstellt, wie er es ausdrückt.¹²⁸ Er kann dahingehend verstanden werden, dass die grundsätzliche Beschäftigung mit den Mitteln und Möglichkeiten des Mediums der Komposition einer Filmoper vorangehen muss. Indem Krenek mit dem Terminus „organische[s] Tonbildkunstwerk“ den von ihm für den Film gebrauchten Begriff des „Bildkunstwerkes“¹²⁹ modifiziert, erkennt er die Filmoper als Kunstform an.¹³⁰ Im Hinblick auf Kreneks spätere Komposition einer Fernsehoper markiert der Artikel seine erste Rezeption der Verbindung von Oper und audiovisuellem Medium, aus deren Überlegungen sich seine Prämissen für die Fernsehoper entwickeln sollten.¹³¹

Die *Frankfurter Zeitung* druckte Kurt Weills Antwort auf Kracauers Umfrage zur Filmoper am 24. Mai 1930 ab, einen Tag nach Kreneks Ausführungen. Weill kritisiert zunächst den lediglich dramaturgisch begründeten Einsatz von Musik, bei dem sich die Handlung als „typisch literarische Vorstellung des Nichtmusikers von den Aufgaben der Musik“ um „Revuestars“ oder „Kabarett­sängerinnen“ drehe.¹³² Er teilt Kreneks Auffassung von der schwierigen Umsetzung einer Opernarie im Film und zieht aus diesem Grund Duette mit „Handlungs- und Bewegungselemente[n]“ in der Filmoper vor¹³³ – sicherlich, um dem auf Visualität ausgelegten Medium gerecht zu werden. Adaptionen von Bühnenopern für den Film

127 Krenek, „Tonfilm, Opernfilm, Filmoper“, S. 1.

128 Ebd., S. 2.

129 Vgl. im vorl. Band S. 83.

130 Vgl. Krenek, „Musik im Tonfilm“, S. 32.

131 Vgl. im vorl. Band S. 117 – 122.

132 Kurt Weill, „Tonfilm, Opernfilm, Filmoper“, in: Karsten Witte (Hg.), *Theorie des Kinos. Ideologiekritik der Traumfabrik*, Frankfurt/M. 1972, S. 187–191, hier S. 188f., zuerst in: *Frankfurter Zeitung*, 24.5.1930, o.P. [S. 1].

133 Weill erinnert sich bezüglich der Unvereinbarkeit von Arie und Film daran, dass die

steht er ebenfalls kritisch gegenüber, da man die Werke in ihrer Anlage so weit für die Leinwand verändern müsse, dass nur wenige Regisseure und Komponisten zu einer gattungsgerechten Umsetzung in der Lage seien.¹³⁴ Für Weill ist die Entwicklung des Tonfilms sowie die Reflexion seiner Mittel zu diesem Zeitpunkt noch nicht weit genug vorangeschritten, um eine adäquate Grundlage für Filmopern zu bilden.

Weill und Krenek fassen den Film demnach nicht lediglich als Massenmedium, sondern vielmehr als eine Kunstform auf, die der Oper neue Ausdrucksmöglichkeiten eröffnet. Da Kracauers Umfrage als die erste breitere Auseinandersetzung mit den theoretischen Aspekten der Filmoper gelten kann, sind es aller Wahrscheinlichkeit nach die Komponisten Krenek und Weill, die als Autoren der ersten selbstständigen Publikationen zu dieser Gattung gelten können.¹³⁵ Erst 1939 nahm sich ihr mit Balázs ein namhafter Filmtheoretiker an. Der Autor erkennt als „Stilproblem“ der Filmoper vor allem die Schwierigkeit einer optimalen Verbindung zwischen dem artifiziellen Charakter der Oper und der Natürlichkeit des Films.¹³⁶ Im Gegensatz zu den Komponisten macht er nicht den reflexiven Charakter der Arien als Schwierigkeit aus, sondern die gesungenen Dialoge der Charaktere an sich – eine Problematik, die sich zwar für den Filmtheoretiker, aber nicht für die Opernkomponisten stellte, da sie die Oper seit ihren Anfängen begleitet.

„ausgezeichnet[e]“ Tonfilmaufnahme einer Tenorarie aus von Flotows Oper *Martha* beim Publikum nur „schallende Heiterkeit“ ausgelöst habe (ebd., S. 189).

134 Vgl. ebd., S. 191.

135 In seiner *Theorie des Films* (1960) nimmt Kracauer in der Umfrage diskutierte Aspekte auf, indem er die Ästhetik von Oper und Film als „radikal zuwiderlaufen[d]“ bezeichnet. Er teilt Kreneks Meinung, dass die Arie „die Zeit stillstehen“ lasse, weshalb „Oper auf der Leinwand“ einen „Zusammenstoß zweier Welten, der beide beschädigt“, bedeute. Daher hält er eine optimale Synthese zwischen Oper und Film für unmöglich und bescheinigt lediglich Filmen, die eine Aufführung reproduzieren, einen „relativen Nutzen“ (Kracauer, *Werke*, Bd. 3, S. 249).

136 Vgl. Balázs, „Stilprobleme der Filmoper“, S. 4. Der Artikel wurde in der *Pariser Tageszeitung* als Vorabdruck eines demnächst erscheinenden Buches angekündigt und nahm Passagen seiner zehn Jahre später veröffentlichten Publikation *Der Film: Werden und Wesen einer neuen Kunst* (1949) vorweg.

Ernst Kreneks Überlegungen zum Hörfunk und ihre Eignung für das Fernsehen

Den theoretischen Aspekten des Fernsehens widmete sich Krenek nicht ansatzweise in der Breite, wie es bezüglich des Films zu beobachten ist, sicherlich auch, da er ersterem weit weniger persönliches Interesse entgegenbrachte.¹³⁷ Die Beziehung des Komponisten zum Fernsehen lässt sich – abgesehen von seinem im folgenden Kapitel zu untersuchenden Theorieartikel zur Fernsehoper¹³⁸ – daher nur ausschnittsweise nachvollziehen, etwa wenn er 1938 in seinen „Bemerkungen zur Rundfunkmusik“ die Übertragung von Konzerten kommentiert:

So unerträglich öde etwa die Wiedergabe eines irgendwann stattgehabten Symphoniekonzertes durch den Tonfilm wirken würde [...], so interessant und attraktiv scheint die Vorstellung, ein jetzt soeben stattfindendes Konzert im Radio mitanzuhören, ja mit Hilfe der Fernseh-Apparatur vielleicht gar mitanzusehen.¹³⁹

An den Massenmedien Hörfunk, Film und Fernsehen scheint Krenek vor allem die direkte Partizipation der Zuhörer am musikalischen Ereignis zu schätzen. Besonders hebt er diesbezüglich das Fernsehen heraus, ist es den Zuschauern hier doch möglich, neben der auditiven auch die visuelle Ebene eines Konzertes live nachzuvollziehen, während der Film für ihn nur die Rezeption vergangener Konzerte zulässt, die er sogar als „öde“ empfindet. Indem er schon Ende der 1930er Jahre die Möglichkeit von Konzertübertragungen im Fernsehen voraussieht, kann ihm abermals ein gutes Gespür für mediale Entwicklungen attestiert werden.

137 Er berichtet 1980, dass er „das Fernsehen (jedenfalls das amerikanische) äußerst selten“ betrachte (Ernst Krenek, „Persönliches zur Oper“, in: *Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins* 84/85 [1980/81], S. 275–281, hier S. 279). Nähere Hinweise dazu ließen sich auch bei Gladys Krenek nicht einholen.

138 Vgl. im vorl. Band S. 117–122.

139 Ernst Krenek, „Bemerkungen zur Rundfunkmusik“, in: ders., *IZf*, S. 262–280, hier S. 267, zuerst in: *Zeitschrift für Sozialforschung* 7 (1938), S. 148–165.

Da sich Krenek zum Hörfunk publizistisch äußerte, der wie das Fernsehen Sendungen in die Privaträume der Zuhörer überträgt und damit in diesem Punkt eine ähnliche dispositive Struktur aufweist, können Artikel wie „Bemerkungen zur Rundfunkmusik“ (1938) oder das Kapitel „New Media“ aus *Music here and now* (1939) helfen, den Mangel an Ausführungen über das Fernsehen in Ansätzen auszugleichen und seine Haltung dem Medium gegenüber zu rekonstruieren.¹⁴⁰ Generell zeichnet sich der Hörfunk für den Komponisten dadurch aus, dass die Hörer das musikalische Programm nicht völlig frei wählen können, sondern von einem „timetable provided by the management“ abhängig seien¹⁴¹ – ein Merkmal, das auch für das Fernsehen gelten kann. Stand der Komponist der Filmindustrie generell ablehnend gegenüber,¹⁴² kritisiert er diese Abhängigkeit der Rezipienten von der Rundfunkanstalt jedoch nicht grundsätzlich, sondern moniert lediglich, dass sich das Hörfunkprogramm wie der Film dem Massengeschmack annäherte. Auf diese Weise erreichten die Sendungen nicht immer das vom Komponisten gewünschte Niveau und

140 Vgl. ders., *Music here and now*, New York 1939, S. 218–242 und ders., „Bemerkungen zur Rundfunkmusik“, in: ders., *IZf*, S. 262–280, zuerst in: *Zeitschrift für Sozialforschung* 7 (1938), S. 148–165. Forster diskutiert in *Reflexe kultureller Modernisierung* Kreneks Beziehung zum Hörfunk, die sich in den 1930er Jahren auch durch die Kritik am Radio als Propagandamittel auszeichnet, weshalb er strikt „gegen den Ausbau des Radios zu einem Kulturfaktor“ war (Forster, *Reflexe kultureller Modernisierung*, S. 58–63). Zudem unterstellt Krenek dem Österreichischen Rundfunk eine „tendenziöse Rundfunkpolitik in der unverfälschten Gesinnung des Dritten Reiches“, aus der heraus man Schönbergs Musik ignoriere (Ernst Krenek [unter dem Synonym *Austriacus*], „Ravag-Sendung und österreichische Sendung“, in: 23. *Eine Wiener Musikzeitschrift*, Nr. 15/16, 25.10.1934, S. 22). Zu Krenek und dem Hörfunk siehe auch Maurer Zenck, „Die unaufhörliche Suada“, S. 31–46. Hier beleuchtet die Autorin Kreneks rege Vortragstätigkeit im Radio, aber auch seine theoretische Reflexion des Hörfunks und vergleicht die Ausführungen des Komponisten mit Walter Benjamins „Kunstwerk“-Aufsatz.

141 „The man owning an exhaustive library of disks can decide the time and destination of his excursion into the land of music, while he who depends on a relatively cheap radio receiving set must adapt himself to the timetable provided by the management.“ (Krenek, *Music here and now*, S. 232).

142 Vgl. im vorl. Band S. 86f.

bedeute es vor allen Dingen eine Schwierigkeit für Neue Musik, sich im Hörfunk längerfristig durchzusetzen.¹⁴³

Hinsichtlich der Rezeptionssituation bei der massenmedialen Übertragung von Musik stellt Krenek zum einen die Veränderung der Hörumgebung fest: Das Publikum versammele sich nicht mehr im Konzertsaal, sondern könne das Programm „an Orten“ hören, an denen es „infolge der räumlichen Entfernung ohne technisches Hilfsmittel nicht vernehmbar“ sei.¹⁴⁴ Diese „praktisch unbegrenzte Ubiquität“ hebt Krenek positiv hervor.¹⁴⁵ Den Hörfunk bezeichnet er in diesem Zusammenhang als „Reproduktionsmittel zweiter Ordnung“,¹⁴⁶ werden doch beispielsweise Konzert- oder Opernaufführungen hier oftmals ein zweites Mal wiedergegeben. Die Zuhörer erleben die Musik dabei in „einer entpersonalisierten, objektivierten Gestalt“,¹⁴⁷ ähnlich wie es Walter Benjamin als Verlust der musikalischen „Aura“ eines technisch reproduzierten Stückes formuliert.¹⁴⁸ Infolgedessen hat die einzelne Instrumentalstimme für Krenek nur noch symbolischen Wert inne: „The trumpet sound in the loud-speaker symbolizes [...] the trumpet element in the score, without being itself any more.“¹⁴⁹ Aus Sicht des Komponisten überträgt das Medium das musikalische Ereignis nicht nur, es nimmt der Musik sogar den Originalcharakter – eine Entfremdung zwischen Klangquelle und Klang sowie zwischen Konzertereignis und Zuhörern.

Neben der Hörumgebung sieht Krenek auch die Hörhaltung bei einer medialen Übertragung gegenüber einer Konzertveranstaltung als verändert an:

143 Vgl. Krenek, *Music here and now*, S. 233.

144 Ders., „Bemerkungen zur Rundfunkmusik“, S. 274.

145 Ebd.

146 Ebd. Krenek nimmt hier eine Unterscheidung zum Film vor, den er konsequenterweise als Produktionsmittel erster Ordnung bezeichnet: „Zum Unterschied vom Film, bei dem die Aufführung das letzte Glied in einer Reihe von das Kunstwerk schaffenden Vorgängen ist, bedeutet die Aufführung für das Radio die Voraussetzung seiner Wirkung, die im gleichen Augenblick, in dem die Aufführung stattfindet, erzeugt und konsumiert wird.“ (Ebd.).

147 Ebd., S. 274f.

148 Benjamin, *Das Kunstwerk*, S. 40.

149 Krenek, *Music here and now*, S. 234f.

Für den Hörer, der Wunsch und Befähigung hat, zum Musikwerk in eine sachgerechte Beziehung zu treten, vermag das Radio zu einem besonders schätzenswerten Mittel der Entgegennahme von Musik zu werden. Ihm wird der Konzertsaal keineswegs als der zur Erzeugung der nötigen Konzentration förderlichste Ort erscheinen. [...] diesem Prozeß [dem Einnehmen der Hörhaltung] ist das Hören von Musik in der Abgeschlossenheit des Zimmers sehr förderlich, weil dabei alle individuellen Mittel der Konzentration, wie Mitlesen der Partitur, Rauchen, Trinken, Umhergehen etc. nach Belieben angewendet werden können. [...] Gewiß liegt [...] auf diesem Gebiet der eigentliche, zukunftsweisende Wert der Institution.¹⁵⁰

Der Komponist begrüßt dementsprechend die Übertragung von Musik im Hörfunk nicht nur, sondern scheint sie Aufführungen im Konzertsaal gegenüber als „zukunftsweisend“ vorzuziehen. Im Gegensatz zu Menotti, dem die Vorstellung nicht behagte, dass seine Zuhörer während des Musikhörens Tätigkeiten wie Essen vornehmen könnten,¹⁵¹ begünstigen „Rauchen“ oder „Umhergehen“ laut Krenek sogar den Nachvollzug einer Hörfunksendung. Die Atmosphäre und die räumlichen Bedingungen in einem Konzertsaal seien hingegen der „Konzentration“ nicht „förderlich“ und bedeuten für ihn sogar eine Beschränkung hinsichtlich des Musikhörens. So aufgeschlossen wie er sich gegenüber Betätigungen zeigt, welche die Konzentration der Zuhörer unterstützen, so scharf lehnt er das Hörfunkprogramm als Begleitung zu häuslichen Aktivitäten der Hörer ab – eine Situation, die seiner Vorstellung von konzentriertem Musikhören völlig widerspricht.¹⁵² Seine im Rahmen des Hörfunks angestellten Überlegungen lassen sich grundsätzlich auf das Fernsehen übertragen, befinden sich die Hörer doch ebenfalls in ihren Privaträumen und haben auch dort die Freiheit, sich in eine individuelle Hörsituation zu begeben.

150 Ders., „Bemerkungen zur Rundfunkmusik“, S. 275 f.

151 Vgl. im vorl. Band S. 52 f.

152 „In öffentlichen Lokalen plätschert unausgesetzt der Musikstrom, meist so abgedämpft, daß die Verrichtungen der Hörer durch ihn nicht gestört werden. [...] sie drehen, wenn die Maschine vorübergehend etwas anderes als die gewohnten Klänge liefert, sogleich so lange an dem Knopf, bis das ersehnte Geklingel da ist.“ (Krenek, „Bemerkungen zur Rundfunkmusik“, S. 266).

Als Bedingung für das Hören Neuer Musik in Privaträumen formuliert Krenek in *Music here and now* erstens eine „proper attitude“ der Programmverantwortlichen, die Musik nicht allein des finanziellen Profits wegen, sondern vorrangig aus künstlerischen Beweggründen übertragen sollen¹⁵³ – eine Grundeinstellung, die er jedoch nur selten auch in der Praxis beobachten konnte.¹⁵⁴ Zweitens fordert er, „[that] the radio audiences were rightly educated“,¹⁵⁵ sprich, dass die Zuhörer im Vorhinein in die Lage zur Partizipation an einem medialen Musikerlebnis versetzt werden. Er hält fest, dass mit einer solchen Vorbereitung auf die Musik „broadcasting could be made a singularly appropriate medium for the dissemination of new music.“¹⁵⁶ Inwieweit sich Krenek die praktische Umsetzung einer solchen musikalischen Zuschauerbildung vorstellt, geht aus seinen Überlegungen nicht weiter hervor. Unter den genannten Bedingungen erachtet er den Hörfunk jedoch als ideales Medium für die Übertragung Neuer Musik und möglicherweise sogar für die Erschließung eines breiteren Publikums. Da einige der genannten Voraussetzungen auch auf das Fernsehen in dessen Anfangsphase zutreffen, kann geschlussfolgert werden, dass er Neuer Musik im Fernsehen grundsätzlich ebenso positiv gegenüberstand. Für den Film gilt dies dezidiert nicht, da sich die Kinozuschauer aufgrund des vergleichbaren Gemeinschaftserlebnisses und der räumlichen Bedingungen ebenfalls in einer dem Konzertsaal ähnelnden Hörsituation vorfinden – möglicherweise ein Grund, warum sich Kre-

153 Ders., *Music here and now*, S. 234.

154 Vgl. Maurer Zenck, „Eine unaufhörliche Suada“, S. 44.

155 Krenek, *Music here and now*, S. 234. Dieser Aspekt könnte möglicherweise aus dem Kontakt mit Hans Flesch resultieren, der sich für die Vermittlung Neuer Musik im Rundfunk besonders einsetzte. Maurer Zenck führt aus, dass Flesch 1926 zur Uraufführung von Kreneks Oper *Orpheus und Eurydike* op. 21 (1923) die Gelegenheit wahrnahm, sein „Konzept von der erzieherischen Funktion des Rundfunks“ umzusetzen und für die Übertragung der zweiten Aufführung von Kreneks Oper sorgte (Maurer Zenck, „Eine unaufhörliche Suada“, S. 33).

156 Krenek, *Music here and now*, S. 234. Krenek diskutiert in *Music here and now* ebenfalls die Komposition originaler Radiomusik (vgl. ebd., S. 236) und bezieht sich damit wahrscheinlich auf erste Hörfunkoperen wie Gustav Kneips *Christkindleins Erdenreise* (1929) oder Werner Egks *Columbus* (1931).

nek der Komposition zweier Fernsehoperen widmete, aber keine Filmoper schrieb. Der Umstand, dass er die Rezeption vergangener Konzerte im Film als „öde“ empfand, kann ein zweites Motiv für die Arbeit an Fernsehoperen bedeuten, wurden diese Ende der 1950er Jahre zunächst doch noch live gesendet¹⁵⁷ und ermöglichten so die 1938 von ihm hervorgehobene direkte Partizipation der Zuschauer am Geschehen.

Die erste Fernsehoper der Musikgeschichte? – Ernst Kreneks Einakter *Dark Waters*

Zwölf Jahre bevor Kreneks erste Fernsehoper *Ausgerechnet und verspielt* vom ORF produziert wurde, hatte der Komponist 1950 den Einakter *Dark Waters* geschrieben, der – von Dimitri Mitropoulos in Auftrag gegeben – „für das Fernsehen gedacht war, [...] aber nur auf der Bühne aufgeführt wurde.“¹⁵⁸ Einschlägige Pressevertreter schienen sich der Wichtigkeit dieses Werkes bewusst gewesen zu sein, kündigten die *New York Times* und der *Spiegel* doch 1950 die Entstehung einer Fernsehoper Kreneks an – augenscheinlich eine solche Neuerung, dass er diesen Umstand ebenfalls in seinem Artikel „The Future of Opera: Two Questions“ (1950) hervorhebt.¹⁵⁹

Die Handlung von *Dark Waters* spielt auf einem Frachtkahn, der einen Fluss im Südwesten der Vereinigten Staaten entlang schippert: Kapitän

157 Vgl. Dietlinger, „Die Anfänge der Fernsehoper“, S. 25.

158 Krenek, „Musiktheater – Fernsehen – Film“, S. 21. Sein Biograf Stewart schreibt, dass Krenek das Werk dem Fernsehen und der Opernbühne zugeordnet habe (vgl. Stewart, *Ernst Krenek*, S. 332). Der Komponist selbst erwähnt in „Musiktheater – Fernsehen – Film“ jedoch nur das Fernsehen.

159 Die *New York Times* meldet am 28.1.1950, dass Krenek 2.000 \$ von Mitropoulos zur Abfassung einer „TV Opera“ erhalten habe, da dieser die Werke des Komponisten bewundere (vgl. [ohne Autorengabe,] „Mitropoulos Gives \$2.000 For TV Opera by Krenek“, in: *The New York Times*, 28.1.1950, S. 10). Außerdem findet die Komposition einer Fernsehoper Erwähnung in: [ohne Autorengabe,] „Geschichte in zwölf Tönen“, in: *Der Spiegel* 4/13 (1950), <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-44447771.html>, Abruf am 23.5.2016 sowie Ernst Krenek, „The Future of Opera: Two Questions“, in: *Musical America: The Journal of Classical Music* 70 (1950), S. 113, 252, hier S. 113.

Joe, frustriert von seiner Arbeit als Orangenschiffer, nimmt Diamanten als Schmuggelware von zwei Ganoven an. Seine Frau Claire und sein Sohn Phil versuchen zwar, ihn davon abzuhalten, bleiben jedoch ohne Erfolg. Plötzlich fällt ein Mädchen auf ihr Boot, ohne dass die Familie ihre Herkunft erfährt, Phil verliebt sich in sie, und seine Eltern projizieren in den unerwarteten Gast ihre Hoffnungen auf ein besseres Leben. Die Geschichte endet jedoch tragisch, da Joe bei einer Kontrolle das Mädchen erschießt, diese sich als Tochter seines Auftraggebers herausstellt, und sich die vermeintlich kostbaren Diamanten lediglich als Glassteine entpuppen, die nur dem Test von Joes Integrität dienen.¹⁶⁰

Krenek griff bei der Abfassung der Oper augenscheinlich auf seine breite Kinoerfahrung zurück: So dachte er die Szenerie schon „filmisch“, als er seine Oper auf einem Frachtkahn spielen ließ, dessen „Bewegung“ allein schon „zu filmischer oder filmähnlicher Darstellung“ anrege.¹⁶¹ Mit der Betonung der dezidiert „filmischen“ Elemente in einer für das Fernsehen gedachten Oper ist der Schluss zulässig, dass Krenek zu diesem Zeitpunkt die Mittel von Film und Fernsehen noch gleichsetzte und kaum spezielle Überlegungen zur Fernsehtheorie angestellt hatte.¹⁶² Bezüglich des Librettos sieht der Komponist in seinem Werk Elemente des „cloak-

160 Thematisch spielt in *Dark Waters* besonders die persönliche Freiheit eine große Rolle, wenn sich das Mädchen von ihren Eltern emanzipiert, deren Reichtum ihr nichts bedeutet (ders., „Dark Waters/Dunkle Wasser“ [1950], in: ders., *Das musikdramatische Werk*, Bd. 2, S. 157–171, hier S. 163). Die Unfreiheit aller Protagonisten akzentuiert Krenek, indem sich die Figuren während der ganzen Oper ausschließlich auf dem Frachtkahn befinden. Siehe zu *Dark Waters* auch Richard Wilson, „Krenek and Melville“, in: Claudia Maurer Zenck (Hg.), *Der zauberhafte, aber schwierige Beruf des Opernschreibens. Das Musiktheater Ernst Kreneks* (= Ernst-Krenek-Studien 2), Schliengen 2006, S. 194–197. Der Autor sieht hier Parallelen zwischen *Dark Waters* und Melvilles Novelle *The Confidence Man* (1857), da in letzterer die Handlung ebenfalls auf einem Dampfer spielt und in beiden Werken ein mysteriöser Charakter in die Geschehnisse involviert ist.

161 Krenek, „Musiktheater – Fernsehen – Film“, S. 21.

162 Dass man sich in den Anfängen des Fernsehens noch der Filmtechnik bediente, spielt sicherlich auch in Kreneks Wortwahl hinein (vgl. Ulrich Schmidt, *Professionelle Videotechnik. Analoge und digitale Grundlagen*, Berlin u. a. 2005, S. 3, 252).

and-dagger“-Films,¹⁶³ des Kriminalfilms sowie des Wildwest-Films¹⁶⁴ verarbeitet. Sharpless Hickman, Rezensent des *Musical Courier*, führt nach der Uraufführung im Mai 1951 in Los Angeles noch ein weiteres Filmgenre auf, indem er *Dark Waters* „false naturalness of a Grade-C gang film“ attestiert und mit diesen Worten ebenfalls den Einfluss des Films auf das Werk anspricht.¹⁶⁵ Obwohl die Oper keinem dieser Filmgenres eindeutig zuzuordnen ist, ging Krenek aber augenscheinlich an die Arbeit für audiovisuelle Medien heran, indem er sich für das Libretto zunächst ihm aus dem Kino bekannten Stoffen bediente.

Bezüglich der Verwendung medienspezifischer Mittel hält der Komponist fest, dass die Handlung „eine Reihe von Vorgängen“ enthalte, „die durch Großaufnahmen der Hände der Darsteller ungemein verdeutlicht werden können, während sie auf der Bühne leicht verloren gehen“.¹⁶⁶ Dies gilt in *Dark Waters* besonders für solche Abschnitte, die sich um die zu schmuggelnden Diamanten drehen: etwa wenn Joe dem Mädchen die Steine präsentiert, um ihre Echtheit zu beweisen, oder sie einen von ihnen „rasch an ihrem Körper“ verbirgt.¹⁶⁷ Seine Beobachtung, kleinen Objekten, die auf der großen Opernbühne kaum sichtbar sind, durch Nah- oder Großaufnahme im Fernsehen nun Bedeutung zuweisen zu können, ist ein

163 Krenek, *Horizons Circled*, S. 56.

164 Vgl. Krenek, zit. n. Wilson, „Krenek and Melville“, S. 197f. Der Autor zitiert hier aus unveröffentlichten Notizen im Besitz von Gladys Krenek (Palm Springs). Zudem sieht er eine Parallele zwischen der Oper und dem Film *SOUTH OF THE BORDER* (R: George Sherman, 1939), da das Mädchen im Einakter mit „Dolores Mendoza“ den Namen einer der Filmfiguren trägt und sich die beiden Werke auch bezüglich ihrer Handlung ähneln. Der Einfluss des Films auf die Oper ist somit als wahrscheinlich zu betrachten (ebd., S. 198).

165 Gleichsam erkennt der Rezensent jedoch „moments of breath-holding tension“ (C. Sharpless Hickman, „Krenek Opera World Premiered on Coast“, in: *Musical Courier* 144 [1951], S. 5). *Dark Waters* feierte am 2.5.1951 an der University of Southern California in Los Angeles Premiere (Dir.: Wolfgang Martin; R: Carl Ebert). Die europäische Erstaufführung fand am 27.8.1954 im Rahmen der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt statt (vgl. Garret H. Bowles, *Ernst Krenek. A Bio-Bibliography* [= Bio-Bibliographies in Music 22], New York u. a. 1989, S. 127).

166 Krenek, „Musiktheater – Fernsehen – Film“, S. 21.

167 Ders., „Dark Waters“, S. 163f.

Aspekt, den Krenek schon bei seinen Kinobesuchen als eindrückliches Mittel des Films wahrgenommen hatte¹⁶⁸ und im nur wenige Monate nach der Arbeit an der Oper erschienenen Theorieartikel zur Fernsehoper als eine besondere Ausdrucksform der Gattung vorstellen sollte.¹⁶⁹

Warum *Dark Waters* 1950 als für das Fernsehen konzipiertes Werk nicht entsprechend produziert wurde, sondern lediglich Bühnenaufführungen der Oper stattfanden, ließ sich nicht mehr eruieren. Heinsheimer beispielsweise, der 1938 in die USA emigriert war, setzte sich dort stark für eine Fernsehproduktion ein,¹⁷⁰ und auch Krenek selbst bemühte sich bei Peter Herman Adler von der NBC persönlich um die Ursendung der Oper im Fernsehen, indem er ihm deren erste Szene zusandte.¹⁷¹ Trotz allem erklärte sich keine Sendeanstalt dazu bereit, die Oper für das Fernsehen zu produzieren – ein Umstand, der es Krenek verwehrte, neben der Abfassung des ersten Theorieartikels auch als erster Komponist einer Fernsehoper in die Geschichte einzugehen.

Der erste Theorieartikel zur Fernsehoper

Vor dem Hintergrund von Kreneks eingehender Beschäftigung mit dem Thema audiovisuelle Medien ist es nicht verwunderlich, dass er auch das Fernsehen bereits in dessen Anfängen hinsichtlich der Verbindung von Medium und Musiktheater betrachtete. So veröffentlichte er bereits 1950 – wenige Monate nach Vollendung seiner Oper *Dark Waters*¹⁷² – den Arti-

168 Vgl. im vorl. Band, S. 78.

169 Vgl. im vorl. Band S. 117 – 122.

170 Vgl. Stewart, *Ernst Krenek*, S. 332.

171 Vgl. Peter Herman Adler, *Brief an Ernst Krenek*, 26.5.1950, 2 Seiten, unv. Ts., EKI, Briefe 21/26.

172 Die Arbeit zu *Dark Waters* schloss Krenek im Mai des Jahres 1950 ab (vgl. Bowles, *Ernst Krenek*, S. 67), während der Artikel „Fernseh-Oper“ zwei Monate später in der *NZZ* veröffentlicht wurde. Vor dem Hintergrund seiner Komposition eines Fernsehwerkes ist es gut möglich, dass die Arbeit an *Dark Waters* und die damit einhergehende Beschäftigung mit den Möglichkeiten des Fernsehens in seinen Theorieartikel über die Fernsehoper mündete. Ob Krenek das Manuskript des Artikels vielleicht auch schon früher verfasste, konnte jedoch nicht eruier werden.

kel „Fernseh-Oper“ in der *Neuen Zürcher Zeitung*. Die Abhandlung erschien somit ein Jahr vor der Produktion der ersten Fernsehoper *Amahl and the Night Visitors*: ein „Gründungsmanifest der Fernsehoper“, wie es Henke bezeichnet, in dem der Komponist die Fernsehoper „nicht allein als musikalisches Phänomen“ wahrnehme, sondern sie „gewissermaßen panoptisch, aus allen nur denkbaren Blickwinkeln“ betrachte.¹⁷³

In seinem Artikel begibt sich Krenek zunächst an eine Bestandsaufnahme des amerikanischen Fernsehens und spricht von der großen Faszination, die das Medium mit den in die Privaträume übertragenen Sendungen auf die Zuschauer ausübe. Beim Fernsehen erkennt er – wie schon bezüglich Film und Hörfunk – einen Konflikt zwischen Wirtschaftlichkeit und Qualität. So moniert er, dass durch das Fernsehen als einem „auf Profit berechnete[m] Unternehmen“ die Inhalte des Programms von der Rentabilität für die Werbung abhängen würden und identifiziert darin eine Behinderung künstlerischer Arbeit.¹⁷⁴ Da er Theaterstücke im amerikanischen Fernsehen als „technisch beste und interessanteste Fernsehdarbietungen“¹⁷⁵ ausmacht, kann es ferner als gesichert gelten, dass er das Fernsehprogramm rezipierte und vielleicht auch ein eigenes Gerät besaß.

In seinem Vergleich zwischen Film und Fernsehen macht er besonders die Verwandtschaft zwischen den beiden Medien deutlich: die bewegten Bilder würden beiderseits über eine Apparatur übermittelt und es existiere keine direkte Verbindung zwischen Schauspielern und Zuschauern. Abermals finden sich hier zwei Aspekte seiner filmtheoretischen Überlegungen wieder: So führt er erstens auch hinsichtlich des Fernsehens aus, dass die Inszenierung eines Werkes vornehmlich in den Händen eines Regisseurs liege, der durch die Wahl der Kameraeinstellung bestimme, welchen Ausschnitt von Stück und Akteuren die Zuschauer sähen.¹⁷⁶ Zweitens weist

173 Henke, „Kunst der Stunde Null?“, S. 13.

174 Krenek, „Fernseh-Oper“, S. 1. Wie Henke anmerkt, bezieht sich Krenek mit seinen Ausführungen demnach auf private und nicht etwa auf öffentlich-rechtliche Rundfunkanstalten (vgl. Henke, „Kunst der Stunde Null?“, S. 14).

175 Krenek, „Fernseh-Oper“, S. 1.

176 Vgl. für die entsprechenden Ausführungen zum Film im vorl. Band S. 84.

Krenek dem Fernsehen ebenfalls ein hohes Maß an Beweglichkeit zu, da der Regisseur Bilder flexibel in eine Szene hineinschneiden oder technisch gesehen mit drehbaren Kameras arbeiten könne.¹⁷⁷

Neben dem Vergleich mit dem Film grenzt Krenek die Fernsehoper scharf von Theater- und Opernaufführungen ab, bei denen die Handlung auf der Bühne dem Publikum ohne Schnitte und einem Regisseur als interpretierendem Mittler präsentiert werde. Verglichen mit der Bühnenoper bezeichnet er die Fernsehoper als ein „Phantasiegebilde“, da die „Kontinuität des Ganzen“ – die gesamten Dreharbeiten – nicht identisch mit der „Kontinuität der dargestellten Handlung“ sei, sprich einer Fernsehoper, wie sie die Zuhörer vor ihrem Empfangsgerät rezipieren.¹⁷⁸ Krenek hebt somit hervor, dass bei der Fernsehoper zum einen das Werk während der Dreharbeiten nicht von Beginn bis zum Ende durchgespielt wird, sondern produktionspraktische Umstände die Reihenfolge der Szenenaufnahmen bestimmen, und zum anderen noch die Nachbearbeitung wie Schnitt oder Tonmischung zwischen Aufnahme und sendefähiger Fernsehoper steht. Diese Beobachtung scheint sich ebenfalls aus der Beschäftigung mit dem Film herauskristallisiert zu haben, bemerkt er doch schon dort, dass im Gegensatz zum Theater keine primäre Setzung der Vorgänge stattfindet.¹⁷⁹ Als Vorteile der Fernsehoper gegenüber einer Bühnenoper führt er auf, durch die technische Verstärkung „Musikalität und schauspielerische Intelligenz“ statt einer großen, „hausfüllenden Stimme“ in den Vordergrund stellen zu können. Er hebt überdies die hohe Textverständlichkeit in der Fernsehoper verglichen mit der Bühnenoper hervor – ein Aspekt,

177 Vgl. Krenek, „Fernseh-Oper“, S. 1. Als Beispiel für diese Art der Montage führt Krenek Kurt Weills 1950 für das Fernsehen bearbeitetes Singspiel *Down in the Valley* an, in dem ein „davonrollende[r] Eisenbahnzug“ gezeigt wurde, der den Zuschauern einen Szenenwechsel verdeutlichte (ebd., S. 3). *Down in the Valley* (Libretto: Alan Sundgaard) schrieb Weill zunächst für den Hörfunk. Mit einer 1950 gesendeten Fernsehadaptation der NBC gilt es als eines der ersten für das Fernsehen produzierten Musiktheaterstücke (vgl. Kurt Weill Foundation, <http://www.kwf.org/kurt-weill/weill-works/by-Tbe/28-weill-works/weill-works/131-d5main>, Abruf am 9.5.2016).

178 Krenek, „Fernseh-Oper“, S. 1.

179 Vgl. im vorl. Band S. 84.

der ihm als Dichter seiner eigenen Opernlibretti sicherlich von großer Wichtigkeit erschien.¹⁸⁰

Krenek gibt in seinem Artikel auch generelle Empfehlungen für die Komposition und Produktion von Fernsehoperen. Erstens könnten Detail- und Großaufnahmen auf dem Fernsehschirm besondere „Eindringlichkeit und Ausdruckskraft“ erlangen, etwa wenn sich „die Hände des Darstellers mit kleinen Objekten beschäftigen“¹⁸¹ – eine Beobachtung, die er schon bei seinen häufigen Kinobesuchen gemacht und als Mittel in seiner Oper *Dark Waters* gezielt eingesetzt hatte.¹⁸² Zweitens seien intensivere Probenarbeiten von Nöten, da der direkte Sichtkontakt zwischen Sängern und Dirigenten oftmals nicht gegeben sei. Aus diesem Grund schließt er „rhythmisch und agogisch“ komplizierte Stücke und „intrikate, schnelle Ensembles“ wie in „einem Mozart-Finale“ für die Fernsehoper grundsätzlich aus.¹⁸³ Mit der Schwierigkeit, alle an der Fernsehoper Beteiligten für die Aufnahme sinnvoll zu koordinieren, sieht der Komponist sogar ein zentrales Problem späterer Fernsehoperproduktionen voraus – abermals ein Beleg für seine hohe mediale Sensibilität. Drittens bezeichnet er Massenszenen als ungeeignet für die Gattung, da „bei einer größeren Menschenansammlung die Kamera zu weit von der Szene abrücken“ müsse und die Akteure auf dem Bildschirm nur noch schwer zu erkennen seien.¹⁸⁴ Zuletzt spricht Krenek der Großaufnahme von „angestregten Sänger[n]“, die mit der „Produktion hoher Töne“ beschäftigt seien die Fernsehtauglichkeit – wie schon 1930 im Fall der Filmoper¹⁸⁵ – gänzlich ab.¹⁸⁶ Diese Ansicht schien sich für Produktionen von Fernsehoperen im Nachgang weitläufig durchgesetzt zu haben, betont Salter 1964 doch ebenfalls: „[...] nichts ist sosehr [sic] dazu angetan, dramatische Illusionen in

180 Krenek, „Fernseh-Oper“, S. 3.

181 Ebd.

182 Vgl. im vorl. Band S. 116f.

183 Krenek, „Fernseh-Oper“, S. 3.

184 Ebd.

185 Vgl. im vorl. Band S. 106.

186 Krenek, „Fernseh-Oper“, S. 3.

einem spannenden Augenblick zu zerstören wie der Blick in den offenen Mund eines Sängers.“¹⁸⁷

Trotz dieser vermeintlichen Beschränkungen schätzt Krenek das neue Medium außerordentlich und resümiert:

Alles in allem läßt sich sagen, daß das Fernschauwesen der Oper neue Anregungen und fesselnde Möglichkeiten eröffnet, die in vieler Hinsicht genau auf der Linie der in vielen zeitgenössischen Opern zu beobachtenden Tendenzen liegen.¹⁸⁸

Nachdem man im Film „nie über eine gewöhnlich steife und nichtssagende Photographie von Bühnenvorgängen herausgelangt“ sei, begreift er das Fernsehen als „zweite Chance“, eine „künstlerisch befriedigende Verbindung“ zwischen Medium und Musik einzugehen.¹⁸⁹ Seine Befürchtung, „daß die Geschäftsleute nicht wieder alles verderben, indem sie das Publikum für anspruchsloser halten, als es ist“¹⁹⁰ sollte sich jedoch als zentrale Gefahr für die Fernsehoper erweisen: Schlussendlich war es auch die Profitorientierung, aus welcher heraus man keine Gelder mehr für neue Produktionen akquirieren konnte.

Ausgehend von seinen frühen theoretischen Überlegungen zur Fernsehoper kann Krenek im Vergleich mit anderen Fernsehopernkomponisten eine starke Orientierung am Medium attestiert werden.¹⁹¹ Im Gegensatz zu Menotti oder Britten fasste er das Fernsehen nicht lediglich als weitere Verbreitungsform seiner Werke auf oder schätzte vor allem das durch das Massenmedium vergrößerte Opernpublikum, sondern arbeitete mit dem Fernsehen aufgrund neu eröffneter Ausdrucksformen. Mit der Einbeziehung medialer Mittel bei der Komposition sah Krenek zumindest theoretisch die Möglichkeit gegeben, viele, wenn nicht gar alle Darstellungsweisen in der Fernsehoper künstlerisch zu vereinen und sich

187 Salter, „Gedanken über die Fernsehoper“, S. 2.

188 Krenek, „Fernseh-Oper“, S. 3.

189 Ebd.

190 Ebd.

191 Vgl. im vorl. Band S. 49 – 54.

durch eine vom Medium ausgehende Fernsehoper sogar von der Bühnenoper zu emanzipieren. So traf der Auftrag des ORF, eine Fernsehoper zu schreiben, bei ihm auf ‚fruchtbaren Boden‘, erinnert sich der Komponist doch 1974: „[...] I welcomed the opportunity of writing two operas for European T.V.“¹⁹²

192 Ernst Krenek, zit. n. Ogdon, „Conversation with Ernst Krenek“, S. 104.

Die Entstehungsgeschichte

Im Zuge der eingehenden Beschäftigung mit audiovisuellen Medien schrieb Krenek 1961 seine erste Fernsehoper *Ausgerechnet und verspielt* – als Beitrag des ORF zum Salzburger Fernsehoperpreis des folgenden Jahres. Deren Entstehungsgeschichte gilt es nun näher zu betrachten: einerseits hinsichtlich Kreneks kompositorischem Weg zu dem Werk, der besonders von seiner Auseinandersetzung mit dem Serialismus geprägt ist, und andererseits bezüglich der österreichischen Fernsehoper, in deren Geschichte sich *Ausgerechnet und verspielt* als Auftragskomposition des ORF einordnet. Da Krenek zu diesem Zeitpunkt schon mehr als 20 Jahre in den USA gelebt hatte, ist anzunehmen, dass ihm vor allem Fernsehoperproduktionen des US-amerikanischen Fernsehens bekannt waren.¹ Anhand des regen Briefwechsels zwischen Krenek und dem Regisseur Hermann Lanske sowie dem Produzenten Wilfried Scheib kann jedoch gezeigt werden, dass ihn deren Vorgaben und die ästhetischen Vorstellungen des ORF maßgeblich beeinflussten.

Kontext I: Ernst Krenek und der Serialismus

Theoretische Auseinandersetzung mit dem Serialismus

Kreneks Beziehung zum Serialismus ist von großer Bedeutung für die Entstehung seiner Fernsehoper, hatte er sich in den Jahren vor ihrer Kom-

1 1949 attestiert Krenek in seiner Publikation *Musik im Goldenen Westen*, in der er die musikalische Situation in den USA beschreibt, beispielsweise Gian Carlo Menotti einen „sicheren theatralischen Griff“ (Ernst Krenek, *Musik im Goldenen Westen*, Wien 1949, S. 51) und verfolgte sicherlich auch dessen zwei Jahre später ausgestrahlte Fernsehoper *Amahl and the Night Visitors*. Über die europäischen Entwicklungen der Fernsehoper war er sicherlich durch seine Mitgliedschaft im IMZ und den engen Kontakt zu Scheib informiert (vgl. im vorl. Band S. 311).

position doch ausführlich mit dem Serialismus der Darmstädter Schule auseinandergesetzt – ein Kontext, der für das Libretto nicht unerheblich blieb.² In diesem Zusammenhang sind zwei Aspekte besonders hervorzuheben; zunächst die veränderte Rolle des kompositorischen Einfalls, die Krenek 1959 in „Vom Verfall des Einfalls“ beleuchtet: Landläufig herrsche die Auffassung, dass ein Komponist vor allen Dingen seine Gefühle zum Ausdruck bringe, und jegliche „theoretische Prozedur“ die Eingebung des kompositorischen Genies zerstöre.³ Komponisten serieller Musik werde daher vorgeworfen, mittels der seriellen „Maschinerie [...] die Verantwortung“ für ihre Werke aufzugeben:

Es ist dagegen [gegen die serielle Technik] eingewendet worden, daß das irgendwie unethisch sei, weil der Komponist etwas vorlege, das ihm nicht eingefallen sei, etwas, das er nicht selbst geschaffen habe, etwas, das ihm von außen her, gewissermaßen durch eine mathematisch erklügelte Maschinerie, aufgezwungen wurde [...]. Auch sei es bedenklich, daß der Komponist sozusagen die Verantwortung für sein Produkt aufgegeben habe, weil er es nicht frei schaffe, sondern sich von der bewussten Maschinerie diktieren lasse.⁴

Zwar verenge man mit der Ordnung von Parametern in seriellen Werken durchaus „den Bereich dessen, was dem Einfall offen“ stehe,⁵ Krenek betont aber gleichzeitig, dass auch der Einfall aufgrund „seiner Voraussetzungslosigkeit“ lediglich zufällig auftrete, da man warten müsse, bis er sich ereigne.⁶ Mit den Leitsätzen der seriellen Technik hätten sich Komponisten vielmehr von dieser „Diktatur des Einfalls befreit“, wie er 1958

2 Da die Beziehung Kreneks zum Serialismus beispielsweise durch Taggatz schon ausführlich beleuchtet wurde (vgl. im vorl. Band S. 20), werden an dieser Stelle lediglich die für *Ausgerechnet und verspielt* bedeutenden Aspekte ausgeführt.

3 Ernst Krenek, „Vom Verfall des Einfalls“, in: Joachim E. Behrendt und Jürgen Uhde (Hg.), *Prisma der gegenwärtigen Musik* (= Soziale Wirklichkeit 6), Hamburg 1959, S. 137–144, hier S. 137.

4 Ders., „Selbstporträt“, in: *Melos* 37 (1970), S. 340–346, hier S. 345.

5 Ders., „Vom Verfall des Einfalls“, S. 139.

6 Ebd., S. 138.

kommentiert, und könnten nun strukturelle Ideen umsetzen, die sich außerhalb ihrer klanglichen Vorstellungskraft befänden.⁷ Wie bei der Zwölftontechnik geht er davon aus, dass sich der Konstruktionsapparat der seriellen Technik nach einer längeren Erprobungsphase zur zweiten Natur eines Komponisten entwickle, der die Klangereignisse dann auch ohne das Hilfsmittel der Parametervorordnung produzieren könne.⁸ Kreneks Gedanken zur Rolle des Einfalls formulierten seine Zeitgenossen in ähnlicher Weise, merkt doch beispielsweise Boulez in seinem 1958 veröffentlichten Aufsatz „Alea“ an, dass im Serialismus „Schematisierung [...] an die Stelle der Erfindung“ trete. Er gibt wie Krenek zu bedenken, dass sich dieser „Automatismus“ auch als ein „wirksames Mittel“ erweisen könne, wenn er nicht jeden „schöpferischen Gedanken“ ausmerze.⁹

Neben der veränderten Bedeutung des kompositorischen Einfalls verarbeitete Krenek in *Ausgerechnet und verspielt* ein weiteres Kennzeichen des Serialismus: die Dialektik von Zufall und Berechnung.¹⁰ Da ein Komponist serieller Musik etwa nach der Organisation von Tonfolgen, Tondauern oder Dichte nicht auch gleichzeitig die „sich daraus ergebenden Zusammenklänge“ vorordnen könne, resultiere die Harmonik schlichtweg aus den übrigen Parametern: „[...] in bezug auf die Verhaltensweise des Komponisten“ sei sie „unvorhergesehen und unvorhersehbar“.¹¹ Krenek mutmaßt 1958, dass der endgültige Zusammenklang in seriellen

7 „Es kann einem nur das einfallen, was man sich vorstellen kann. Wir aber wünschen auch das darzustellen, was unsere Vorstellungsgabe übersteigt.“ (Ders., *Neue Anwendungsmöglichkeiten in der seriellen Technik*, 1958, 7 Seiten, unv. Ts., EKI, Sign. LM-139, hier S. 6).

8 Vgl. ders., zit. n. Ogdon, „Conversation with Ernst Krenek“, S. 107.

9 Pierre Boulez, „Alea“, in: Wolfgang Steinecke (Hg.), *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik I*, Mainz 1958, S. 44–56, hier S. 45. Boulez bezeichnet den Serialismus als „Zahlenfetischismus“, unterstellt der Aleatorik aber ebenfalls Fetischismus den Interpreten betreffend (ebd., S. 50).

10 Krenek verwendet den Begriff Dialektik im Sinne Hegels (vgl. Pirmin Stekeler-Weithofer, Art. „Dialektik“, in: Hans Jörg Sandkühler [Hg.], *Enzyklopädie Philosophie*, Bd. 1, Hamburg 2010, S. 395–407, hier S. 401).

11 Krenek, „Vom Verfall des Einfalls“, S. 140.

Werken nur von einem Computer zu prognostizieren sei,¹² wie er es in der Handlung von *Ausgerechnet und verspielt* drei Jahre später dann auch thematisierte.¹³ Die trotz eines hohen Grades an Regulierung in serielle Werke „eingebaut[e]“ Unwägbarkeit¹⁴ fasst er 1961 mit „das Unerwartete ereignet sich mit Notwendigkeit“ zusammen.¹⁵ Die Simultaneität von Zufall und Vorordnung zeigt sich für Krenek auch im Höreindruck serieller Werke, die trotz strenger Organisation eher den Anschein „totaler Unorganisiertheit, also zufallsmäßiger Improvisation“ machten.¹⁶ Er zog aus dieser Beobachtung jedoch keine Schlussfolgerungen im Sinne aleatorischer Musik, da er stets Wert auf die Kontrolle über den eigenen Schaffensprozess legte.¹⁷ Die Diskussion um die Rolle des Zufalls im Serialismus wurde indes nicht nur von Krenek geführt: György Ligeti legt 1958 in seiner Analyse von Boulez' *Structure Ia* (1952) dar, dass „Determinierung [...] das Unvorhersehbare“ im Serialismus schaffe und „weder das Automatische noch das Zufällige [...] ohne Entscheidung und Determinierung hervorgerufen werden“ könne.¹⁸ Die starke Betonung der Gleichzeitigkeit von Zufall und Berechnung prägt Kreneks Auseinandersetzung aber verglichen mit anderen Autoren in besonders starkem Maß.

Kompositorisch wandte sich Krenek der seriellen Technik erst Ende der 1950er Jahre zu,¹⁹ als er 1957 in dem Oratorium *Spiritus intelligentiae, Sanctus* op. 152 für Singstimmen und elektronische Klänge unter anderem

12 Vgl. ders., „Bericht über Versuche in total determinierter Musik“, in: Steinecke (Hg.), *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik I*, S. 17–21, hier S. 21.

13 Vgl. im vorl. Band S. 187–191.

14 Krenek, *Neue Anwendungsmöglichkeiten*, S. 5.

15 Claus-Henning Bachmann, „Kann man serielle Musik hören?“, in: *Melos* 28 (1961), S. 223–229, hier S. 224.

16 Krenek, „Vom Verfall des Einfalls“, S. 141.

17 Vgl. ders., „Selbstporträt“, S. 346.

18 György Ligeti, „Pierre Boulez. Entscheidung und Automatik in der Structure Ia“, in: Herbert Eimert (Hg.), *Die Reihe. Information über serielle Musik*, Bd. 4: Junge Komponisten, Wien u. a. 1958, S. 38–63, hier S. 62.

19 Vgl. Ernst Krenek, „Von Krenek über Krenek zu Protokoll gegeben“, in: Otto Kolleritsch (Hg.), *Ernst Krenek* (= Studien zur Wertungsforschung 15), Wien, Graz 1982, S. 9–14, hier S. 13.

Tonhöhen und -dauern vorordnete²⁰ und im gleichen Jahr das – ebenfalls seriell komponierte – Orchesterwerk *Kette, Kreis und Spiegel* op. 160 schuf.²¹ Aus Sicht der damaligen Avantgarde erschien seine Auseinandersetzung mit dem Serialismus jedoch verspätet und wurde kritisch aufgenommen.²² Henke deutet die Hinwendung Kreneks zur seriellen Technik aber vielmehr als eine Suche nach kompositorischen Einschränkungen, „um den Zwängen der Freiheit“ zu entkommen, die der Komponist bis dato stilpluralistisch ausgelotet hatte.²³ Maurer Zenck sieht in der Auseinandersetzung mit dem Serialismus und den Komponenten „Chaos und Ordnung“ überdies eine verzögerte Reflexion seiner persönlichen Situation der 1930er Jahre, die vor dem Hintergrund der unbeständigen politischen Lage ebenfalls von der Suche nach geordneten Zuständen geprägt war.²⁴ Als arrivierter Komponist erprobte Krenek die serielle Technik aber nicht nur, sondern betrachtete ihre Entwicklungen auch aus der kritischen

20 Vgl. ders., „Selbstporträt“, S. 345. Siehe Taggatz, *Der Gesang des Greises*, S. 134–150 für eine ausführliche Analyse von *Spiritus Intelligentiae, Sanctus*. In den Anfängen seiner kompositorischen Auseinandersetzung mit dem Serialismus arbeitete Krenek im Elektronischen Studio in Köln und beschäftigte sich mit Olivier Messiaens Behandlung der Zeitmodi (vgl. ders., „Von Krenek über Krenek“, S. 13). In *Lamentatio Jeremiae Prophetae* op. 93 (1942) wandte Krenek erstmals Rotationsverfahren an (vgl. Taggatz, *Der Gesang des Greises*, S. 344).

21 Vgl. Krenek, zit. n. Claudia Maurer Zenck, „Der verletzte Komponist. Ein Gespräch mit Ernst Krenek“, in: Kolleritsch (Hg.), *Ernst Krenek*, S. 15–28, hier S. 23. Siehe Taggatz, *Der Gesang des Greises*, S. 174–203 für eine ausführliche Analyse von *Kette, Kreis und Spiegel*.

22 Vgl. im vorl. Band S. 129.

23 Matthias Henke, „Von den Zwängen der Freiheit zur Freiheit der Zwänge. Thematische Kontinuitäten in Kreneks Einaktern“, in: Maurer Zenck, *Der zauberhafte, aber schwierige Beruf*, S. 51.

24 Claudia Maurer Zenck, „Ein Komponist im Chaos. Ernst Kreneks Ordnungsversuche“, in: Otto Kolleritsch (Hg.), *Musikalische Gestaltung im Spannungsfeld von Chaos und Ordnung* (=Studien zur Wertungsforschung 23), Wien 1991, S. 202–212, hier S. 204. Siehe auch Carl Dahlhaus, „Ernst Krenek und das Problem des musikalischen Sprachwechsels“, in: Kolleritsch (Hg.), *Ernst Krenek*, S. 36–46. Der Autor führt hier den Terminus des „musikalischen Sprachwechsels“ in Bezug auf Kreneks Stilpluralismus ein. Matthias Schmidt versteht Kreneks stilistische Wechsel zudem im Sinne einer Maskerade (vgl. Matthias

Distanz heraus. So merkt er an, dass seine jüngeren Kollegen serielle Verfahren für seinen Geschmack „zu schnell“ angewandt und ebenso schnell wieder aufgegeben hätten, ohne deren Möglichkeiten vollkommen auszuloten.²⁵ Daher verstand er es als seine Aufgabe, die musikalische Technik kraft seiner Erfahrung „weiterzuentwickeln“.²⁶ Als Beispiele für solche Versuche können Kreneks Vokalwerk *Sestina* op. 161 (1957), in dem sogar die Gedichtform seriellen Verfahren unterliegt, sowie sein Orchesterstück *Quaestio Temporis* op. 170 (1959) angeführt werden, das für ihn insofern eine Beschäftigung mit der Vorordnung der Zeit bedeutet, als die „Substanz [...] des Stückes eine Funktion der seriell im Voraus organisierten Zeitproportionen darstellt“.²⁷ Beide Werke hob Krenek im Rückblick auf sein serielles Schaffen besonders heraus,²⁸ zweifellos, da er hier die serielle Technik zum einen in Bezug auf die textliche und zum anderen auf die zeitliche Organisation weiterentwickelt hatte.

Der Darmstädter „Orest-Skandal“

Kreneks Beitrag zur Entwicklung der musikalischen Technik wurde von seinen Kollegen jedoch nicht gewürdigt, vielmehr sorgte sie für einen Konflikt zwischen ihm und anderen Dozenten der Darmstädter Ferienkurse, der die Entstehungszeit von *Ausgerechnet und verspielt* überschattete. Wie Maurer Zenck ausführt, war Krenek im Jahr 1950 als bekannter

Schmidt, „Geborgte Masken. Eine Chronologie der Musik Ernst Kreneks“, in: ders. [Hg.], *Ernst Krenek. Zeitgenosse des 20. Jahrhunderts. Zum 100. Geburtstag*, Wien 2000, S. 58–87).

Er beschreibt Kreneks Ästhetik ferner als das „Vermeiden jeglicher Attitüde, jeder routinierten Selbstwiederholung“ (ders., „Die Maske des Satirikers. Stichworte zu Ernst Krenek und Karl Kraus“, in: *ÖMZ* 52 [1997], S. 26–33, hier S. 28).

25 „Ich habe mich für die seriellen Prinzipien interessiert, aber zu spät, später als die sie entdeckt hatten. Und ich fand immer, daß man das zu schnell entwickelt und zu schnell wieder aufgegeben hat. Man hätte noch mehr interessante Möglichkeiten entdecken können.“ (Ernst Krenek, zit. n. Maurer Zenck, „Der verletzliche Komponist“, S. 21).

26 Ebd.

27 Ders., „Selbstporträt“, S. 345.

28 Vgl. ders., zit. n. Maurer Zenck, „Der verletzliche Komponist“, S. 21.

Komponist und Lehrer noch sehr gefragt gewesen,²⁹ die Beziehung zu den Studenten trübte sich jedoch 1954, als er in den Konflikt um deren Ablehnung von Stockhausens ersten Klavierstücken vermittelnd eintrat.³⁰ Zudem fehlte Krenek in entscheidenden Jahren bei den Ferienkursen: so 1952, als man frühe Werke Boulez', Stockhausens und Nonos aufführte, oder aber als ersterer 1957 in seinem Vortrag „Alea“ den Serialismus eine „subtilere Form der Intoxikation“ sowie „Fetischismus der Zahl“ nannte³¹ – in einem Jahr, in dem Krenek gleichzeitig das Hauptwerk seines seriellen Schaffens komponierte, die *Sestina*. Er erschien in den Augen der Dozenten und Studierenden daher nicht mehr ‚auf der Höhe der Zeit‘ und fand sich als älterer „Nachläufer“ ausgebootet, wie er selbst formuliert.³² Daneben wurde der Konflikt auch durch den Glauben an die Weiterentwicklung musikalischer Techniken genährt, dem besonders Adorno anhing,³³ Krenek aber kritisch gegenüberstand, da er die Vorstellung von vermeintlich alternder Musik als unmaßgeblich empfand: „Daß Musik veraltet, glauben eigentlich nur die avantgardistischen Snobs, denen nichts esoterisch genug sein kann [...]“³⁴

29 In den Jahren 1950, 1954, 1956 und 1958 gab der Komponist auf Einladung Wolfgang Steineckes Kompositionskurse und Analysevorlesungen bei den Darmstädter Ferienkursen (vgl. Claudia Maurer Zenck, „Und dann ins Eck gestellt. Ernst Krenek als vermittlungswillige [und verschmähte] Vaterfigur“, in: Rudolf Stephan u. a. [Hg.], *Von Kranichstein zur Gegenwart. 1946–1996. 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse*, Stuttgart 1996, S. 157–163, hier S. 158).

30 Vgl. ebd., S. 159.

31 Boulez, „Alea“, S. 45.

32 „[...] und weil ich dabei blieb, als sie sich schon wieder abwandten, bot ich das aparte Bild eines stehengebliebenen Nachläufers.“ (Krenek, „Von Krenek über Krenek“, S. 13).

33 Taggatz gebraucht in diesem Zusammenhang den Terminus „Überzeitlichkeitsästhetik“ und stellt sie Adornos „historisch-teleologischer Ästhetik“ gegenüber (Taggatz, *Der Gesang des Greises*, S. 26–32).

34 Ernst Krenek, „Vom Altern und Veralten der Musik“, in: *Form 3* (1956), S. 446–448, hier S. 446. Er kritisiert des Weiteren die Tendenz zur Oberflächlichkeit wie zur Radikalisierung des Fortschrittsgedankens: „Diese Fachleute erwarten aber von der Begegnung mit einem Kunstwerk nicht in erster Linie einen erlebnismäßigen Gesamteindruck; sie fühlen sich durch die Demonstration neuer Materialien, Gestaltungsprinzipien, Verfahrensweisen,

Der Konflikt eskalierte, als Krenek im März 1961 seine Oper *Leben des Orest* im Landestheater Darmstadt dirigierte, die bereits 1930 in Leipzig uraufgeführt worden war.³⁵ Die Darmstädter Vorstellung wurde von den anwesenden Studenten der Ferienkurse durch Zwischenrufe empfindlich gestört, wie der Intendant Gerhard Hering im Nachgang moniert. Er bezeichnet die Saboteure als „Halbstarke“ und „Avantgardisten, die für ihre eigenen Produktionen Aufgeschlossenheit und Toleranz fordern“, aber nicht „jene Art von Anstand“ aufwiesen, den man „bei zivilisierten Menschen“ voraussetze.³⁶ Seiner Ansicht nach hätte eine Einführung in die Komposition die Studenten auf die Aufführung vorbereiten müssen.³⁷ Steinecke hingegen verteidigt die Zuhörer und merkt an, dass zumeist nur eine Minderheit der Teilnehmer die Konzerte störe. Der gleiche Personenkreis habe das von Krenek drei Tage zuvor aufgeführte Chorstück *The Santa Fé Timetable* op. 102 (1945) positiv aufgenommen.³⁸ Bei dessen Oper *Leben des Orest* handele es sich hingegen um ein „nur noch als Zeitdokument der zwanziger Jahre zu wertendes, ‚überständiges‘ und in vielem brüchiges Werk“, gegen dessen „objektiv offenliegende Schwächen“ sich der Unmut der Teilnehmer gerichtet habe und nicht gegen „Krenek als eine musikhistorisch fest umrissene Persönlichkeit“.³⁹ Mit Steinecke unterzeichneten zudem Dozenten der Darmstädter Ferienkurse 1961 – Theodor W. Adorno, Pierre Boulez, Earle Brown, Györgi Ligeti, Bruno Maderna, Olivier Messiaen, Karlheinz Stockhausen und Stefan Wolpe

Methoden angeregt. Die weitere Anwendung solcher Errungenschaften auf eine Vielzahl der Gestaltung und Mitteilung würdiger Gegenstände ist ihnen weniger interessant als die einmalige experimentelle Vorführung der Erfindung.“ (Ebd., S. 447).

- 35 Das Konzert galt zwar nicht als offizieller Teil der Darmstädter Ferienkurse, war aber vom Intendanten des Theaters Gerhard Hering zeitlich so angesetzt worden, dass deren Teilnehmer zugegen sein konnten (vgl. Maurer Zenck, „Und dann ins Eck gestellt“, S. 161).
- 36 Gerhard Hering, zit. n. Wolfgang Steinecke, „Eine Kranichsteiner Orestie. Zum Abbruch der Beziehungen durch das Landestheater – Briefe von Wolfgang Steinecke an Gerhard F. Hering“, in: *Darmstädter Echo*, 14.9.1961, S. 14. Den offenen Brief erwähnt erstmals Maurer Zenck (vgl. Maurer Zenck, „Und dann ins Eck gestellt“, S. 161).
- 37 Vgl. ebd.
- 38 Vgl. Steinecke, „Eine Kranichsteiner Orestie“, S. 14.
- 39 Ebd.

– einen offenen Brief an Hering. Hierin nennen sie Werkeinführungen grundsätzlich „billige Propagandaarbeit“ sowie „eine viel hinterlistigere Form des ‚Terrors‘ als einfache Zwischenfälle unbeherrschten Lachens“ und rufen dazu auf, über das Verhalten der Studenten hinwegzusehen.⁴⁰ Mit der Verteidigung der Teilnehmer und der Kritik Steineckes an der Oper, deren Aufführung er im Vorfeld selbst unterstützt hatte, schienen sich die Dozenten der Darmstädter Ferienkurse gegen Krenek zu stellen.

Aus Kreneks Antwort – ebenfalls in Form eines offenen Briefes – lässt sich seine Verärgerung über die Vorfälle ablesen: Er wirft seinen Kollegen vor, sich mit den Störern zu identifizieren, und scheint vor allen Dingen von dem Umstand getroffen, dass er Stockhausen einst gegen die Kritik der Studenten in Schutz nahm, dieser nun aber ebenfalls den Brief unterzeichnete. Zudem verteidigt er sein Werk, indem er anmerkt, dass die „modern-psychologisierende Interpretation [...] auf Grundideen von Bachofen“ beruhe oder aber er sich idiomatisch bewusst an Schubert, Gershwin und Verdi orientiert habe.⁴¹ Wie Stewart ausführt,⁴² traf den Komponisten – neben dem offenen Brief der Dozentschaft – überdies

40 Theodor W. Adorno u.a., „Die Dozenten der Ferienkurse antworten“, in: *Darmstädter Echo*, 14.9.1961, S. 14.

41 Ernst Krenek, „Beherrschtes Lächeln. Ernst Kreneks Nachwort zur Darmstädter ‚Orest‘-Krise“, in: *Darmstädter Tagblatt*, 24.11.1961, o.P. [S. 18]. Den offenen Brief erwähnt erstmals Maurer Zenck (vgl. Maurer Zenck, „Und dann ins Eck gestellt“, S. 163). Ebenfalls als Nachwirkung des Skandals kann Kreneks 1963 entstandener Artikel „Gesang der Greise“ (in: *Forvm* 10 [1963], S. 353) verstanden werden, mit dem er direkt Bezug auf Adornos 1954 gehaltenen Vortrag „Das Altern der Neuen Musik“ nimmt. Krenek unterstellt in seiner Publikation den „Subversiven von gestern aussichtslose Verrenkungen, mit denen sie sich vor den Gitterstäben zu retten hoffen“, da sie einst als neu Gelobtes nun als veraltet ansähen. Er wirft Adorno eine fast amerikanisch anmutende Jugendlichkeitsfaszination vor und gibt zu bedenken, dass auch die Errungenschaften der älteren Generation von Wert seien: „Die Verdienste der sogenannten jüngsten Komponistengeneration, ihre schöpferischen Gaben, ihr Elan, ihre denkerische Energie, Phantasie und Originalität werden in keiner Weise geschmälert, wenn man zugibt, daß auch andere Jahrgänge an der Vorbereitung, Entstehung, theoretischen Ausarbeitung und kompositorischen Verwirklichung der neuen Ideen beteiligt waren.“ (Ebd.).

42 Vgl. Stewart, *Ernst Krenek*, S. 360.

ein umgearbeiteter Vortrag Adornos vom September 1961, in dem dieser der älteren Komponistengeneration vorwirft, „forciert und hilflos sich ans jeweils Jüngste“ zu hängen, „um nicht zum alten Eisen geworfen zu werden“, was „die Jungen meist mit berechtigtem Spott“ quittieren würden.⁴³ Obwohl Adorno keine Namen nennt, können seine Worte durchaus als eine Botschaft an Krenek mit indirektem Verweis auf die Störungen während der Darmstädter *Orest*-Aufführung verstanden werden. Krenek antwortet 1963 in einem Schreiben zur Feier von Adornos 60. Geburtstag, dass man den Komponisten Adorno vielleicht auch zum „alten Eisen“ geworfen hätte: Im Gegensatz zu ihm habe sich dieser aber einen „dauernden Sitz in der Kranichsteiner Tafelrunde“ gesichert, „deren ‚berechtigten‘ Spott ich mir durch meine progressiven Experimente zugezogen zu haben scheine“.⁴⁴ Indem Krenek Adornos Vortrag mit diesen Worten zitiert, kann angenommen werden, dass er sich als dessen Adressat betrachtete.

Bezogen auf den Entstehungsprozess von *Ausgerechnet und verspielt* fand die Darmstädter Aufführung von *Leben des Orest* mit März 1961 zu einem Zeitpunkt statt, an dem sich Krenek mitten in der Arbeit am Libretto befand.⁴⁵ Der Konflikt als solcher begleitete demnach den Entstehungsprozess des Werkes maßgeblich, inwiefern er direkten Einfluss nahm, ist aber im Detail schwer nachzuweisen. Es ist jedoch gut möglich, dass in der endgültigen Textfassung, die einige ‚Spitzen‘ gegen elektronische Musik oder Komponisten serieller Musik enthält,⁴⁶ die Darmstädter Ereignisse anklingen.

43 Theodor W. Adorno, „Vers une musique informelle. Nach einer Kranichsteiner Vorlesung: September 1961“, in: Ernst Thomas (Hg.), *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik IV*, Mainz 1962, S. 73–102, hier S. 74.

44 Ernst Krenek, „Brief an Theodor W. Adorno, Nr. 62“, in: Theodor W. Adorno und Ernst Krenek, *Theodor W. Adorno und Ernst Krenek. Briefwechsel*, hg. von Wolfgang Rogge, Frankfurt/M. 1974, S. 152.

45 Vgl. im vorl. Band S. 152.

46 Vgl. im vorl. Band S. 162.

Kreneks Einakter *The Belltower / Der Glockenturm* op. 153 (1956)

Im Jahr 1956 gab Paul Fromm bei Krenek ein Werk in Auftrag, von dem er erwartete, dass es sich zur Aufführung durch kleine Ensembles eignen sollte.⁴⁷ So entstand der Einakter *The Belltower* 1956 in der Phase von Kreneks Auseinandersetzung mit dem Serialismus und kurz vor dem Entschluss, die seriellen Prinzipien schlussendlich anzuwenden. Für die musikalische Anlage der Oper zog er indes noch die Zwölftontechnik vor, da er die serielle Technik in einem Auftragswerk sowie im Hinblick auf die Behandlung des Textes einer Oper noch als unpassend empfand.⁴⁸ Für das von ihm verfasste Libretto ließ sich Krenek von der gleichnamigen Novelle Herman Melvilles inspirieren, in der Bannadonna, Glockengießer und Architekt, nahezu davon besessen ist, eine kunstvolle Glocke zu erschaffen. Als er seine Mitarbeiter zum Glockengießen zwingen will, obwohl sie sich dabei in Lebensgefahr begeben müssten, geht ein Vorarbeiter dazwischen. Bannadonna, der sein Kunstwerk in Gefahr sieht, erschlägt den Mann. Die Tochter des Getöteten sinnt nun auf Rache, dem Architekten gelingt es aber, sie zu betäuben und in einen mechanischen ‚Roboter‘ einzuarbeiten, der seinen Schöpfer nur wenig später ermordet. Als man im Finale zum ersten Mal auf die Glocke schlägt, zerbricht sie – genau an der Stelle, an der das Blut des Arbeiters in den Guss geriet.⁴⁹

Die Handlungsstruktur von *The Belltower* spiegelt neben Themen wie Verantwortungsproblematik oder Technikkritik Kreneks Auseinandersetzung mit dem Serialismus wider, wie sie der Komponist auch im Libretto von *Ausgerechnet und verspielt* verarbeiten sollte.⁵⁰ Durch Aussagen wie „Alles ist bewältigt. Leben selbst niedergezwungen unter unausweichliche

47 Vgl. Stewart, *Ernst Krenek*, S. 345.

48 Vgl. Ernst Krenek, zit. n. Maurer Zenck, „Der verletzte Komponist“, S. 23.

49 Vgl. ders., „The Belltower/Der Glockenturm“ [1956], in: ders., *Das musikdramatische Werk*, Bd. 2, S. 201–212.

50 Vgl. im vorl. Band S. 207–220.

Berechnung, Zufall hat verspielt“⁵¹ oder durch die Besessenheit von seinen selbst geschaffenen Ordnungen ähnelt die Figur des Architekten, so könnte man Krenek interpretieren, Komponisten serieller Musik, die sich ebenfalls das Material gefügig machen wollen. Beide verfehlen ihr Ziel jedoch: Bannadonna wird von seiner eigenen Maschine erschlagen und die gleichzeitige Vorordnung aller musikalischer Parameter erwies sich ebenfalls als unmöglich. Auch bezüglich der Symbole in *The Belltower* lassen sich Analogien zu seriellen Verfahren finden, indem Henke „das Um-sich-Kreisen, das Aufeinander-bezogen-sein, das stete Sich-aus-sich-heraus-erneuern“ des Uhrwerkes auf die serielle Reihentechnik bezieht.⁵² Die musikalische Anlage der Oper – obwohl in freier Zwölftontechnik gehalten⁵³ – offenbart für den Autor ebenfalls Kreneks eingehende Beschäftigung mit dem Serialismus: etwa im sich durch die Oper ziehenden Viertonmotiv, dessen Verarbeitung innerhalb der Kategorien „Kette“, „Kreis“ und „Spiegel“ analysiert werden kann, die Henke aus der gleichnamigen, nur wenige Zeit nach *The Belltower* entstandenen Orchesterkomposition Kreneks ableitet und auf die Oper überträgt.⁵⁴ „Kette“ zielt für ihn auf die Wiederholung des Motivs und „Kreis“ auf die Umrahmung des Werkes durch das Motiv ab, während er die Umkehrung der Reihe als „Spiegelung“ interpretiert. Ist *The Belltower* innerhalb der Handlungsstruktur schon ein Zeugnis von

51 Krenek, „The Belltower/Der Glockenturm“, S. 210.

52 Matthias Henke, „Vom Maß der Dinge. Gedanken zu Kreneks Glockenturm“, in: <http://www.novoflot.de/content/menue02/prod01/de/prod01de-04b.html>, Abruf am 12.9.2016.

53 Bezüglich *The Belltower* kann von einem Werk in freier Zwölftontechnik gesprochen werden, da sich Krenek beispielsweise mit der gleichzeitigen Verwendung von vier Reihenformen Freiheiten in Bezug auf die Reihenbehandlung erlaubte. Als eine Besonderheit ist es ferner zu bezeichnen, dass die Grundreihe zu *The Belltower* strukturelle Ähnlichkeiten zur Grundreihe von Anton Weberns *Variationen für Orchester* op. 30 (1940) aufweist (vgl. Carsten Kobsch, *Ernst Kreneks Operneinakter ‚The Bell-Tower‘ – eine Künstleroper der 1950er Jahre*, unv. Arbeit zur Ersten Staatsprüfung für das Lehramt an Gymnasien, betreut von Prof. Dr. Matthias Henke, Kassel 2005, S. 59, 63). Diese Arbeit stellt neben Henke, „Vom Maß der Dinge“ sowie ders., „Von den Zwängen der Freiheit“, S. 46f. eine der wenigen musikwissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit dem Werk dar.

54 Ebd., S. 52.

Kreneks noch ambivalenten Gefühlen dem Serialismus gegenüber, wirft seine serielle Phase ihre Schatten demnach auch in der Partitur voraus. Thematisch erörtert der Komponist in seiner Oper daneben die Rolle des Künstlers und dessen ‚Geistes‘ für sein Werk, da trotz Bannadonnas ehrgeizigen Plänen und seiner Genialität die Glocke beim ersten Schlag zerbricht, als ob sie an sein unmoralisches Verhalten erinnern wolle.

Sestina op. 161 (1957)

Unter dem positiven Eindruck von *The Belltower* beauftragte Fromm Krenek abermals: In diesem Zuge entstand 1957 das Vokalwerk *Sestina* op. 161 für Sopran und Kammerensemble, das Krenek seinem Gönner widmete.⁵⁵ Die Gedichtform Sestina, der sich erstmals Troubadoure im zwölften Jahrhundert bedienten, zieht es nach sich, dass auch der Text seriellen Mustern unterliegt: Eine Sestina besteht aus insgesamt 36 Versen, die in sechs Strophen aus jeweils sechs Versen gegliedert sind. Jede Verszeile verwendet eines von sechs im Voraus gewählten Schlüsselworten – im Fall von Kreneks *Sestina* „Strom“, „Maß“, „Zufall“, „Gestalt“, „Zeit“ und „Zahl“. Diese Schlüsselworte rotieren von Strophe zu Strophe nun insofern, als Paare aus Worten gebildet werden, die gleich weit von der Mitte der Strophe entfernt stehen (also 1 und 6, 2 und 5, 3 und 4). Beginnend vom Ende der Strophe wird nun das jeweils zweite Wort vor das erste gezogen (also 6 vor 1, 5 vor 2 und 4 vor 3);⁵⁶ ein Verfahren, mit dem sich mehrere

55 Die Gedichtform lernte Krenek auf einem Kongress im Frühling 1957 an der Princeton University kennen, an dem unter der Leitung des Dichters und Literaturkritikers Richard P. Blackmur Themen aus Literatur und Philosophie erörtert wurden. Nachdem Krenek über serielle Musik gesprochen hatte, machte ihn Blackmur auf die Gedichtform Sestina aufmerksam, die sich ähnlicher Rotationsverfahren wie serielle Musik bediene (vgl. Stewart, *Ernst Krenek*, S. 344). Neben der für *Ausgerechnet und verspielt* verfassten „Roulette-Sestina“ wandte Krenek dieses Prinzip in seiner *Quintina über die fünf Vokale* op. 191 (1965) an (vgl. Taggatz, *Der Gesang des Greises*, S. 258 ff.).

56 „Wenn die Reihenfolge der Schlüsselworte in der ersten Strophe 123456 ist, so ist sie in der zweiten 615243.“ (Ernst Krenek, „Sestina“, in: *Melos* 25 [1958], S. 235–238, hier S. 235). In Kreneks Teilnachlass in der Wienbibliothek im Rathaus befindet sich unter dem Titel „4.3.3 Materialien zur Sestina“ (Wb-Hs, Teilnachlass Ernst Krenek, Sign. ZPH 291) eine

Rotationen gleichzeitig vollziehen lassen (siehe Abb. 2). Die Gedichtform schließt mit einer dreizeiligen Tornado ab, die pro Vers ebenfalls jeweils zwei der Schlüsselworte enthält.

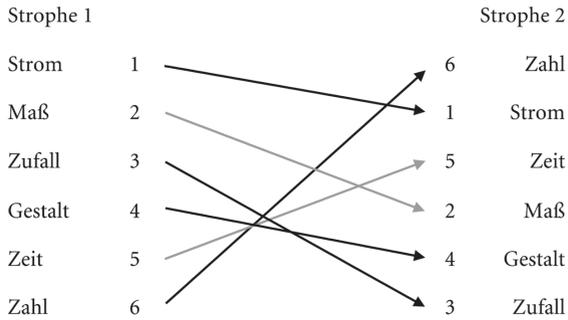


Abb. 2: Rotationsprinzip der *Sestina* op. 161

Neben der Gedichtform der *Sestina* bezeugt auch deren textliche Botschaft Kreneks Auseinandersetzung mit dem Serialismus: So behandeln die vom Komponisten verfassten Verse die Gleichzeitigkeit von Zufall und Berechnung in seriellen Werken, indem er betont, dass auch größtmögliche Vororganisation lediglich neuen Zufall hervorbringe: „Der Zwang zerrinnt, erzeugt den neuen Zufall.“⁵⁷ Überdies stellt Krenek die Frage, ob nicht auch historische Vorgänge bloß dem Zufall unterworfen seien („Was in Geschichte lebt, war’s nur ein Zufall?“)⁵⁸ – eine Zeile, aus der sich Kritik an der Fortschrittsgläubigkeit der damaligen Avantgarde herauslesen lässt.

Sammlung von Sestinen beziehungsweise von Material zur Gedichtform, das er augenscheinlich zum Selbststudium während des Kompositionsprozesses nutzte, darunter: A. Jeanroy: *La „sestina doppia“ de Dante et les origines de la sextine*; Daniel Arnaut: *Sestine*; Petrarch: [ohne Titel]; Algeron Charles Swinburne: *Sestina*; ders.: *The complaint of Lisa*; Pontus de Tyard: *Erreurs amoureuses*.

57 Ernst Krenek, *Sestina* op. 161 für Sopran und Orchester, Kassel u. a. 1958, BA 3824, S. 18.

58 Ebd., S. 5 f.

Dabei steht das Schlüsselwort „Zahl“ beispielsweise für die serielle Kompositionsweise oder „Maß“ für „Proportion [...], mathematische Formeln und Zahlenreihen“.⁵⁹ In der Partitur führt der Komponist den schon in der Gedichtform angelegten konstruktiven Charakter des Werkes insofern fort, als er nahezu alle Parameter vororganisierte und im Zuge dessen beispielsweise die Grundreihen für Tondauern und Tonlagen aus der dem Werk zugrundeliegenden Zwölftonreihe ableitete.⁶⁰ Gleichzeitig war es Kreneks Absicht, „Tonhöhenreihen und Rhythmusreihen nicht aneinander zu koppeln“, um gleichzeitig einen hohen Grad an Determinierung wie eine große „Unvorhersehbarkeit“ aus der „ständigen Rotationsbewegung der Tonhöhen“ zu erhalten.⁶¹ Auf diese Weise suchte er augenscheinlich, die dem Serialismus für ihn innewohnende Dialektik von Zufall und Berechnung in seinem Vokalstück sogar noch zu verstärken. Insgesamt kann die *Sestina* als eine von Kreneks konsequentesten seriellen Kompositionen bezeichnet werden, sind doch Text wie Musik entsprechend organisiert. Er schafft zudem ein Werk, das seine musikalische Anlage im Text reflektiert, indem er gleichzeitig zwei Sichtweisen einnimmt – die des Komponisten und des Theoretikers.

59 Ders., *Neue Anwendungsmöglichkeiten*, S. 5 sowie Stewart, *Ernst Krenek*, S. 347.

60 Vgl. Krenek, „Sestina“, S. 235 ff. Hier erläutert Krenek beispielsweise detailliert, inwiefern sich die einzelnen Parameter von der Ausgangsreihe ableiten. Tempo und Dichte trennte er hierbei als einzige Parameter nicht voneinander: Sechs verschiedene Dichtegrade und sechs verschiedene Tempi bleiben „streng aneinander gebunden“ (Taggatz, *Der Gesang des Greises*, S. 224). Die Gesangsstimme behandelte Krenek jedoch gesondert von den Instrumentalstimmen, indem er hier eine Reihe für den Rhythmus einführte, deren Werte von den anderen Parameterreihen des Werkes unabhängig sind (ebd., S. 227 f.). Maurer Zenck weist zudem darauf hin, dass er am durch die Aufstellung der Reihen vorstrukturierten Ablauf der *Sestina* nur wenige Korrekturen vornahm, etwa wenn er in die Parameter Klangfarbe oder Instrumentierung wegen des beschränkten Umfangs einiger Instrumente eingriff (ebd., S. 288 f., für die gesamte Analyse des Werkes siehe S. 288–298). Zu weiteren Analysen des Werkes siehe Taggatz, *Der Gesang des Greises*, S. 203–240 und Matthias Schmidt, *Im Gefälle der Zeit. Ernst Kreneks Werke für Sologesang*, Kassel u. a. 1998, S. 153–167.

61 Taggatz, *Der Gesang des Greises*, S. 221.

Kontext II: Das österreichische Fernsehen und die Fernsehoper

Zur Geschichte des österreichischen Fernsehens

Österreichs erste Rundfunkanstalt, die RAVAG, wurde 1924 gegründet. Ihre frühen Programme lassen eine Vorliebe für Musiksendungen erkennen, mit denen man beispielsweise im ersten Monat des Sendebetriebs bei einer Gesamtsendezeit von 113 Stunden 94 Stunden füllte.⁶² Dieses erste Kapitel der österreichischen Rundfunkgeschichte endete, als 1938 sämtliche Strukturen der RAVAG durch den Anschluss Österreichs an das Deutsche Reich und die Eingliederung österreichischer Sender in die deutsche Reichs-Rundfunk-Gesellschaft zerschlagen wurden.⁶³ Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs übernahmen zunächst die alliierten Truppen die Kontrolle über den Rundfunk und errichteten in den jeweiligen Besatzungszonen eigene Sender.⁶⁴ 1951 gelang es in Österreich erstmals, ausgewählten Zuschauern ein Fernsehprogramm vorzuführen, während die zwei Jahre später erfolgte Aufhebung des alliierten Betätigungsverbotes im UKW- und Kurzwellenbereich den Grundstein zum Ausbau eines großflächigen Sendernetzes legte.⁶⁵ Nach der Unterzeichnung des österreichischen Staatsvertrages am 15. Mai 1955 gingen alle Rundfunksender schließlich in Staatsbesitz über.⁶⁶ Zu diesem Zeitpunkt trieb man die Entwicklung des Fernsehens in Österreich nicht zuletzt aufgrund der für November 1955 anberaumten Wiedereröffnung der Wiener Staatsoper voran, die symbolisch für die gewonnene Unabhängigkeit Öster-

62 Vgl. Ergert, *50 Jahre Rundfunk in Österreich*, Bd. 1, S. 61. Hierbei machten Opernsendungen sechs Stunden der Gesamtsendezeit aus, während 36 Stunden der Sparte „Ernste Musik“ und 52 Stunden der Sparte „Leichte Musik“ gewidmet waren (ebd.).

63 Vgl. Fritz Csoklich, „Massenmedien“, in: Erika Weinzierl und Kurt Skalnik (Hg.), *Das neue Österreich. Geschichte der Zweiten Republik*, Graz 1975, S. 259–276, hier S. 273.

64 Vgl. ebd., S. 274.

65 Vgl. Theodor Venus, „Vor 30 Jahren: Die Fernsehlawine rollte nur langsam. Zur Frühgeschichte des Fernsehens in Österreich“, in: *Medien-Journal* 10/1–2 (1986), S. 36–54, hier S. 43 f.

66 Vgl. Csoklich, „Massenmedien“, S. 274.

reichs stand und die man von einem ebenfalls unabhängigen Fernsehen ausgestrahlt wissen wollte.⁶⁷

Als Stichtag für den Start des österreichischen Fernsehens gilt der 1. August 1955: An diesem Tag übertrug man die ersten Sendungen – unter anderem ein Konzert der Wiener Philharmoniker⁶⁸ –, worauf der ORF begann, an drei Wochentagen für einige Stunden Fernsehprogramm auszustrahlen.⁶⁹ Die ersten Höhepunkte verzeichnete das österreichische Fernsehen 1955 mit der Liveübertragung der Wiedereröffnung von Burgtheater und Staatsoper,⁷⁰ während in den folgenden Jahren seine vorrangige Aufgabe darin bestehen sollte, Aufführungen der Salzburger Festspiele sowie Premieren aus der Staatsoper zu senden.⁷¹ Die Entstehungsgeschichte des Österreichischen Rundfunks weist demnach eine enge Verknüpfung mit der Oper auf.

67 Im März 1955 sprach man sogar davon, im Notfall Mitarbeiter der BBC einfliegen zu lassen, um unter allen Umständen eine Übertragung dieses Ereignisses in die Wege zu leiten (vgl. Bertz-Dostal, *OiF*, Bd. 1, S. 159).

68 Neben diesem Konzert, in dem Ludwig van Beethovens *Egmont-Ouvertüre* op. 84 (1810) zu hören war und die Wiener Philharmoniker vor der Kulisse des Schlosses Schönbrunn spielten, sendete man eine Diskussionsrunde zum Thema „Ist das Fernsehen eine Gefahr für die Presse?“ und einen Kurzfilm für Kinder über die französische Schule in Wien (vgl. Venus, „Vor 30 Jahren“, S. 47).

69 Vgl. Franz Rest, „Die Explosion der Bilder. Entwicklung der Programmstrukturen im österreichischen Fernsehen“, in: Hans H. Fabris und Kurt Luger (Hg.), *Medienkultur in Österreich*, Wien 1988, S. 265–316, hier S. 265. Am 1.1.1957 startete der reguläre Programmbetrieb des ORF, ab dem 1.10.1959 strahlte man täglich Fernsehsendungen aus (vgl. Bertz-Dostal, *OiF*, Bd. 1, S. 161).

70 Zur Eröffnung der Staatsoper am 14.10.1955 inszenierte man Ludwig van Beethovens *Fidelio* op. 72 (1805). Bei der Übertragung assistierte Hermann Lanske, der spätere Regisseur von Kreneks *Ausgerechnet und verspielt*, dem künstlerischen Leiter Herbert Graf. Die Wiedereröffnung des Burgtheaters fand am 5.11. des gleichen Jahres statt (vgl. Victor Ergert, *50 Jahre Rundfunk in Österreich*, Bd. 2: 1945–1955, Salzburg 1975, S. 221).

71 Vgl. Bertz-Dostal, *OiF*, Bd. 1, S. 159. Zu den Anfängen des österreichischen Fernsehens siehe auch Gerhard Freund, *Fernsehen in Österreich. Betrachtungen des österreichischen Fernsehdirektors*, Wien 1962.

Wie schnell der Fernsehapparat in Österreich zum Statussymbol avancierte, lässt sich am starken Anstieg der Zuschauerzahlen ablesen: Von 1958 (16.414 registrierte Fernsehteilnehmer in Österreich⁷²) erhöhte sich deren Zahl bis 1960 ungefähr um das sechsfache (200.000 registrierte Fernsehteilnehmer⁷³). 1962, dem Jahr der Ausstrahlung von Kreneks *Ausgerechnet und verspielt*, verzeichnete Österreich nahezu 376.000 Fernsehteilnehmer.⁷⁴ Die anfängliche Ausrichtung des Senders auf die Übertragung kultureller Ereignisse deckte sich mit den Erwartungen der österreichischen Bevölkerung an das Medium: So ging das allgemeine Interesse am Fernsehen rapide zurück, als es nicht möglich war, schon im Sommer 1955 Übertragungen von den Salzburger Festspielen bereitzustellen.⁷⁵ Noch in den 1960er Jahren schalteten die Österreicher bevorzugt bei Übertragungen von Operetten, Schauspiel und Ballett ein;⁷⁶ die Ausstrahlung von Fernsehoperen schien somit auf ein interessiertes Publikum zu treffen.

Die österreichische Fernsehoper

Die Produktion von Kultursendungen beziehungsweise die Übertragung von kulturellen Ereignissen verstand man beim ORF als Erfüllung des gesetzlichen Bildungsauftrags, in dessen Zuge man die Zuschauer vor den Fernsehgeräten informieren wollte, aber auch österreichische Kulturlei-

72 Vgl. Rest, „Die Explosion der Bilder“, S. 271.

73 Vgl. ebd., S. 275.

74 Vgl. ebd., S. 277.

75 Vgl. Bertz-Dostal, *OiF*, Bd. 1, S. 160. Die Übertragung scheiterte unter anderem, da man sich bezüglich der Musiker-Gehälter bei einer möglichen Eurovisions-Übertragung nicht einigen konnte (vgl. Ergert, *50 Jahre Rundfunk in Österreich*, Bd. 2, S. 220).

76 Vgl. Kurt Luger, „Es ist alles irgendwie so vorbeigezogen“, in: Fabris/Luger (Hg.), *Medienkultur in Österreich*, S. 45–102, hier S. 78. Die Vorliebe des österreichischen Publikums für das sogenannte Kulturfernsehen zeigt sich auch in Rests Auswertung der Programmpläne aus der Anfangszeit des ORF: So identifiziert er besonders den quotenstarken Sonntagabend als Zeitpunkt für „anspruchsvolle Unterhaltung“, bei der es sich um Oper, Theater oder Film handeln konnte (Rest, „Die Explosion der Bilder“, S. 270).

stungen verbreitet werden sollten.⁷⁷ Besonders Wilfried Scheib (1922–2009) setzte sich beim ORF schon früh für die Verbindung von Fernsehen und Musik sowie speziell die Fernsehoper ein. Der Fernsehponier hatte 1946 als Tonregisseur bei Radio Wien begonnen und stieg 1954 zum Produzenten für „Ernste Musik“ beim Radiosender „Rot-Weiss-Rot“ auf.⁷⁸ Er begleitete die ersten österreichischen Fernsehexperimente und übernahm von 1957 bis 1988 die Leitung der Abteilung „Ernste Musik/Oper“ des ORF.⁷⁹ In dieser Zeit trieb Scheib – neben der Produktion von Fernsehoperen – für das österreichische Kulturfernsehen zentrale Innovationen wie die erstmalige Fernsehübertragung des Wiener Neujahrskonzertes 1958 voran⁸⁰ oder nahm als neuen Schwerpunkt Übertragungen von Ballettproduktionen aus der Wiener Staatsoper in das Programm des ORF auf.⁸¹ Auf institutioneller Ebene zählt er zu den Mitbegründern des In-

77 Vgl. Landeskulturreferentenkonferenz der österreichischen Bundesländer (Hg.), *Künstler in Österreich. Die soziale Lage der Komponisten, bildenden Künstler und Schriftsteller*, Salzburg, Wien 1984, S. 81.

78 Vgl. [ohne Autorengabe,] *Curriculum Vitae Prof. Dr. Wilfried Scheib*, 3 Seiten, unv., undat. Ts., IMZ, Konvolut Wilfried Scheib, hier S. 1 f. Scheib hatte neben Musik- und Theaterwissenschaft, Zeitungswissenschaft und Germanistik an der Universität Wien wie Paul Angerer, Friedrich Cerha und Anestis Logothetis Komposition bei Alfred Uhl studiert (vgl. Alexander Witeschnik, *Alfred Uhl*, Wien 1966, S. 63 ff.).

79 Vgl. Ergert, *50 Jahre Rundfunk in Österreich*, Bd. 3, S. 49.

80 Vgl. Wilfried Scheib, „Johann Strauss im ORF“, in: Monika Fink und Walter Pass (Hg.), *Straussiana 1999. Studien zu Leben, Werk und Wirkung von Johann Strauss (Sohn)*, Bd. 2, Tutzing 2002, S. 185–189, hier S. 185.

81 Vgl. Amort/Wunderer-Gosch, *Österreich tanzt*, S. 233. Neben der Oper im Fernsehen hatte Scheib die Vision entwickelt, die Trennung zwischen Tanz und Fernsehen gänzlich aufzuheben. Er sah das Ballett als Möglichkeit an, „unter Wegfall der Sprache direkt die ästhetischen und sensitiven Gefühle des Zuschauers anzusprechen“ (Scheib, „Musik im Fernsehen“, S. 64). Aus diesem Grund beauftragte er namhafte Komponisten wie Paul Kont, Paul Angerer, Gerhard Wimberger oder Gottfried von Einem, Ballettwerke eigens für das Fernsehen zu schreiben (vgl. Amort/Wunderer-Gosch, *Österreich tanzt*, S. 233). Zahlreiche Workshops und Kooperationen mit ausländischen Fernsehstationen sollten zu Kontakten zwischen Ballettproduzenten, Choreografen und Regisseuren sowie zur Entstehung neuer Werke führen. Das IMZ veranstaltete unter der Leitung Scheibs darüber

ternationalen Musikzentrums IMZ in Wien, leitete Workshops für junge, an der Arbeit für Film und Fernsehen interessierte Komponisten⁸² und lud zu zahlreichen internationalen Kongressen mit den Themenschwerpunkten Musik und audiovisuelle Medien ein.⁸³ Er schien aufgrund seiner engen Vernetzung mit Fernsehschaffenden über die neuesten technischen Entwicklungen des Mediums gut informiert gewesen zu sein, da er beispielsweise schon 1974 die Anfang der 1980er Jahre erfolgte Einführung von Stereo-Fernsehgeräten beim Salzburger IMZ-Kongress verkündete.⁸⁴

Scheibs theoretische Vorstellungen von Operaufführungen im Fernsehen sowie der Fernsehoper prägten die Produktionen des ORF maßgeblich.⁸⁵ Durch das Medium möglichst viele Zuschauer an einer Übertragung aus dem Opernhaus teilhaben zu lassen, historisch wichtige Konzerte zu dokumentieren und der Oper sogar ein neues Publikum abseits der Musikzentren zu erschließen, hält er noch 1984 für wichtig.⁸⁶ Hierbei kommt dem Fernsehen für Scheib jedoch nur eine informative Funktion zu, weshalb er bereits 1965 explizit für das Fernsehen komponierte Werke bevorzugt, die für ihn die Ausdrucksformen des Mediums „wesentlich funkgerechter“ ausnützten und so künstlerische Arbeit ermöglichten.⁸⁷ Die Fernsehoper erachtet er als eine „echte Förderung

hinaus das international größte Festival für Tanz in den Medien „Dance Screen“ (vgl. ebd., S. 236).

82 Vgl. IMZ (Hg.), *Musik in den technischen Medien*, S. 12.

83 Vgl. im vorl. Band S. 41.

84 Vgl. Brasch, „Musik für Zuschauer von morgen“, S. 640.

85 So finden sich Artikel Scheibs mit den Titeln: „Perspektiven der Video-Technik bei der Weckung künstlerischer Qualität“ (1972), „Der Künstler und die Medien“ (1976) oder „Fernsehoper und zeitgenössisches Musiktheater auf dem Bildschirm“ (1980). Hier wirbt er für die Verbindung von Oper und Medium und legt die Möglichkeiten des Fernsehens in Bezug auf Musik dar (vgl. [ohne Autorengabe,] *Schriftenverzeichnis Prof. Dr. Wilfried Scheib*, 3 Seiten, unv., undat. Ts., IMZ, Konvolut Wilfried Scheib).

86 Vgl. Landeskulturreferentenkonferenz (Hg.), *Künstler in Österreich*, S. 81.

87 Scheib, „Musik im Fernsehen“, S. 63. Alfred Brasch erwähnt ebenfalls, dass Scheib häufig die Wichtigkeit von Konzert- und Opernübertragungen betonte, gleichzeitig aber gesteigerten Wert auf die Produktion von Fernsehoper als einer „besonderen Fernsehmusik“ legte (Brasch, „Musik für Zuschauer ARD/ZDF“, S. 488).

und Befruchtung des österreichischen Musikschaffens der Gegenwart“, auch, weil Komponisten durch das Fernsehen die Chance erhielten, mit einer einzigen Produktion ein Massenpublikum zu erreichen.⁸⁸ Scheib warnt jedoch davor, der Musik in dem auf Visualität ausgelegten Medium nur „sekundäre Bedeutung“ zuzuweisen.⁸⁹

Innerhalb der Fernsehoperngeschichte kann Österreich neben den USA ein besonderer Platz eingeräumt werden, der auch auf Scheibs Bemühungen zurückzuführen ist: Man trieb die Gattung beim ORF durch systematische Institutionalisierung und Vernetzung wie den internationalen Kongressen in Salzburg, die sich dem Spektrum Medium und Oper widmeten, dem Salzburger Fernsehoperpreis und als Gründungsmitglied des „Premio Italia“ für musikalische Fernsehwerke innerhalb Europas führend voran.⁹⁰ Doch nicht nur auf der institutionellen Ebene, auch durch die Produktion eigener Werke suchte der ORF, die neue Gattung zu etablieren wie österreichische Komponisten zu fördern, und gab zu diesem Zweck fünf Fernsehoperen für den Salzburger Fernsehoperpreis in Auftrag:

- | | |
|--------------------|--------------------------------------------------------------------------|
| Paul Angerer: | <i>Die Paßkontrolle</i>
(1958, Libretto: Friedrich Kühnelt) |
| Paul Kont: | <i>Peter und Susanne</i>
(1959, Libretto: Gerhard Fritsch/Paul Kont) |
| Ernst Krenek: | <i>Ausgerechnet und verspielt</i>
(1961, Libretto: Ernst Krenek) |
| Helmut Eder: | <i>Der Kardinal</i> (1962, Libretto: Ernst Brauner) |
| Kurt Anton Hueber: | <i>Schwarz auf weiß</i>
(1968, Libretto: Reiner Martin) ⁹¹ |

88 Scheib, „Musik im Fernsehen“, S. 64.

89 Ebd., S. 62.

90 Vgl. Bertz-Dostal, *OiF*, Bd. 1, S. 245, 251. Die Gründungsmitglieder des „Premio Italia“ sind: RAI, BBC, Office de Radiodiffusion Télévision Française, Radio Monte-Carlo, Niederlandse Televisie Stichting, ORF, Emissora Nacional de Radiodifusao und der Schweizer Rundfunk (vgl. ebd., S. 245).

91 Paul Konts *Inzwischen* (1967) kann aufgrund der Ursendung im Hörfunk nicht als genuine Fernsehoper bezeichnet werden. Der ORF zeigte jedoch schon in einem frühen Stadium Interesse an einer Fernsehproduktion (vgl. Wagner [Hg.] *Paul Kont*, S. 90).

Um die Chancen einer Auszeichnung zu erhöhen, reichte der ORF in den Ausschreibungsjahren 1959 und 1962 jeweils zwei Kompositionen zum Wettbewerb ein⁹² – eine Strategie, die 1959 auch zum Erfolg führte, sprach die Jury doch Paul Angerers *Paßkontrolle* den Fernsehoperpreis zu. Bis zur nächsten Dotierung eines österreichischen Werkes sollte es allerdings nahezu 20 Jahre dauern, da erst 1977 mit Wilfried Hillers *Niobe* (BR/ORF, 1977) wieder eine Produktion unter Beteiligung des ORF ausgezeichnet wurde, in diesem Fall mit dem Anerkennungspreis.⁹³

Bezüglich der Zusammenarbeit zwischen dem ORF und den Fernsehoperkomponisten stellte Scheib immer wieder heraus, dass er als Vertreter der Rundfunkanstalt die Arbeit an den Produktionen intensiv begleitet hatte.⁹⁴ Für Angerer und Kont ist dieser Austausch auch von Seiten der Komponisten belegt: Bevor ersterer seine Fernsehoper *Die Paßkontrolle* im Auftrag des ORF für den ersten Salzburger Fernsehoperpreis schrieb, hatte er durch die Komposition von Musik für Fernsehdokumentationen und -serien schon weitreichende Erfahrungen mit dem Medium sammeln können.⁹⁵ Während der Arbeit an der *Paßkontrolle*, die von einer Wette zwischen den Menschen und dem Tod handelt, präsentierte Angerer Scheib seine Fortschritte in regelmäßigen Abständen und bat ihn um seine Meinung;⁹⁶ der ORF war demnach stark in den Kompositionsprozess eingebunden. Die intensive Betreuung der Komponisten durch den ORF gilt ebenfalls im Fall von Kont, der die Rundfunkanstalt in seiner

92 1959 reichte der ORF Paul Angerers *Die Paßkontrolle* und Paul Konts *Peter und Susanne* zum Wettbewerb ein. 1962 handelte es sich um *Ausgerechnet und verspielt* von Ernst Krenek und *Der Kardinal* von Helmut Eder.

93 Vgl. Schwob, „Zur Geschichte“, S. 72. Insgesamt erhielten sieben Produktionen des ORF Auszeichnungen beim Salzburger Fernsehoperpreis oder aber anderen Wettbewerben für audiovisuelles Musiktheater (vgl. Wilfried Scheib, „Musik und Fernsehen“, in: Landeskulturreferentenkonferenz [Hg.], *Künstler in Österreich*, S. 143–148, hier S. 146f.).

94 Vgl. ders., „Musik im Fernsehen“, S. 64.

95 Vgl. Angerer, *Mein musikalisches Leben*, S. 79. In Bezug auf Arbeiten für den ORF hatte man Angerer 1954 zudem beauftragt, die Funkkantate *Agamemnon muss sterben* (1954) zu schreiben, die der ORF beim „Premio Italia“ einreichen wollte (vgl. ebd., S. 49).

96 Angerer berichtet, dass er Scheib die große Szene des Todes vorgespielt habe, die diesem jedoch missfiel, worauf der Komponist die Szene vollkommen umschrieb (vgl. ebd., S. 90).

Autobiografie als wichtigen „Aufführungsort“ seiner Musik bezeichnet.⁹⁷ Für seine Fernsehoper *Peter und Susanne*, die von der Liebe der verheirateten Susanne zu ihrem Studienfreund Peter erzählt und in realistischer Manier deren Lebenslügen aufzeigen will,⁹⁸ räumte ihm der ORF völlig freie Wahl bezüglich des Sujets und des Librettisten ein⁹⁹ – bemerkenswert, da Scheib das Werk neben Angerers *Paßkontrolle* für den Salzburger Fernsehoperpreis 1959 einzureichen gedachte und es die Rundfunkanstalt somit international repräsentierte. In einem Brief an Bertz-Dostal betont Kont neben der engen Zusammenarbeit zwischen ihm und Scheib besonders ihre Diskussionen um die Theorie der Fernsehoper:

Das „Fernsehmäßige“ beruhte in der damaligen Frühzeit, nach Überlegungen von Prof. Scheib und mir, lediglich in der kammermusikalischen [...] Struktur... Es ergab sich die inzwischen bewahrheitete paradoxe These, daß das musikalische Kammerpiel, das intime, psychologische Musikdrama, gerade vor dem Millionenpublikum im Fernsehen verwirklicht werden kann, da der kleine Bildschirm mit der optimalen Möglichkeit der Großaufnahme einerseits und das jeweilige Zimmerpublikum andererseits jenes enge Feld schaffen, das selbst im kleinsten mit Einbeziehung eines Instrumentariums noch möglichen Theater-Raum zu distant ist... Musikalische Grundabsicht war, das Paradigma einer Kammeroper zu schaffen (und nicht, was bis dahin als Kammeroper bezeichnet wurde, eine normale, lediglich in der Besetzung reduzierte Oper) [...].¹⁰⁰

97 Wagner (Hg.), *Paul Kont*, S. 6. Neben den Fernsehoperen *Peter und Susanne* (ORF, 1959) und *Inzwischen* (ORF, 1967) fanden im ORF Uraufführungen von vier Tanzspielen Konts statt (vgl. Bertz-Dostal, *OiF*, Bd. 1, S. 344 f.): *Annoncen* (1955), *Amores pastorales* (1950), *Die traurigen Jäger* (1952) sowie *Monoballette* (1963/69).

98 Wagner (Hg.), *Paul Kont*, S. 76 f. Für Kont lag in der Schwermut von *Peter und Susanne* ein besonderer Österreichbezug, den er auch im Untertitel „*Malinconia Austriaca*“ zum Ausdruck brachte (ebd.).

99 Vgl. ebd., S. 66.

100 Paul Kont, zit. n. Bertz-Dostal, *OiF*, Bd. 1, S. 342. Die Autorin zitiert hier aus einem persönlichen Brief des Komponisten an sie.

So empfanden Komponist wie Produzent eine kammermusikalische Anlage für Fernsehoper als angemessen, zielten diesbezüglich aber nicht nur auf die Besetzung, sondern vor allem auf deren „Paradigma“ ab. Als Mittel zu diesem Zweck sahen sie die Großaufnahme an, welche die Elemente des „intime[n], psychologische[n] Musikdrama[s]“ besonders verstärkte; vor allem, weil die Zuschauer den Sängern mit Hilfe der Kamera viel ‚näher kommen‘ können als bei einer Bühnenoper. Scheib und Kont bezogen folglich von Beginn an Ausdrucksformen des Fernsehens in ihre theoretischen Überlegungen mit ein.¹⁰¹ Für die übrigen Auftragskompositionen des ORF ist aufgrund der schlechten Quellenlage keine solch starke Beteiligung Scheibs am Arbeitsprozess belegbar. Es kann jedoch davon ausgegangen werden, dass der Fernsehponier auch dort intensiv mit den Komponisten zusammenarbeitete und seine Vorstellungen die Arbeit am Werk beeinflussten – im Fall von Kreneks *Ausgerechnet und verspielt* sollte sich dies ein weiteres Mal bewahrheiten.¹⁰² Für die Komponisten bedeutete die enge Kooperation mit der Rundfunkanstalt jedoch keine wahrnehmbare Einschränkung. Vielmehr wird eine große Offenheit des Senders deutlich, ihnen Freiheit in der Stoffwahl zu lassen, da die Libretti von komödiantisch-satirisch wie bei Huebers *Schwarz auf Weiß* bis dramatisch-politisch wie bei Eders *Der Kardinal* reichen.¹⁰³ Durch die Erteilung

101 Kont äußert sich jedoch auch negativ über seine Zusammenarbeit mit dem ORF: Er zeigt sich von der ORF-Inszenierung seiner ersten Fernsehoper *Peter und Susanne* enttäuscht, da Lanske als Regisseur die Instrumente in den Hintergrund gerückt habe und das Schlussquartett aufgrund dessen Statik sogar fast gestrichen worden sei. Erst nach Konts Drohung mit dem Rückzug seiner Oper nahm man den Abschnitt wieder auf (vgl. Wagner [Hg.], *Paul Kont*, S. 70 f.). Konts zweite Fernsehoper *Inzwischen*, die sich an W. H. Audens Gedicht *For the Time Being* (1941/42) anlehnt und Jazzparts wie serielle Abschnitte beinhaltet (vgl. Bertz-Dostal, *OiF*, Bd. 1, S. 350), suchte man von Seiten der ORF-Direktion nach einigen Verzögerungen im Produktionsablauf sogar abzusagen. Sie wurde erst nach vehementer Intervention Scheibs ausgestrahlt (vgl. Wagner [Hg.], *Paul Kont*, S. 91).

102 Vgl. im vorl. Band S. 148–151.

103 In Reiner Martins Libretto zu Huebers *Schwarz auf Weiß* erhält ein mittels Todesanzeige totgesagter Protagonist Einblicke in die wahren Beweggründe seiner engsten Vertrauten (vgl. Bertz-Dostal, *OiF*, Bd. 1, S. 329–332). Ernst Brauner thematisiert in seinem Libretto

der Aufträge vorrangig an Komponisten, die nicht unbedingt durch den Rückgriff auf die Tonalität bekannt waren, zeigt sich die Rundfunkanstalt überdies zeitgenössischen musikalischen Strömungen stark aufgeschlossen. Somit erscheint der ORF in der Hochphase der Fernsehoper nicht zuerst an Publikumsgeschmack und Einschaltquoten orientiert, sondern daran, die Komponisten auf musikalisch hohem Niveau agieren zu lassen.

Die Entstehung von *Ausgerechnet und verspielt*

Der Kompositionsauftrag des ORF

Im Juni 1958 wandte sich Scheib als Vertreter der Rundfunkanstalt an den Komponisten, um ihn mit einer Oper für den Salzburger Fernsehoperpreis zu beauftragen: Sie solle – gemäß den Salzburger Preisstatuten – den Charakter einer Kammeroper und eine Länge von maximal 90 Minuten aufweisen.¹⁰⁴ Da sich im Nachlass Kreneks für das Jahr 1958 keine weiteren Briefe des ORF finden, kann es als sicher gelten, dass Krenek und Scheib das Projekt aber zunächst nicht weiter verfolgten – möglicherweise hielten Zeitgründe den Komponisten davon ab, für den Opernpreis 1959 zu schreiben.¹⁰⁵ Paul Kont, dessen Fernsehoper *Peter und Susanne* der ORF neben Angerers *Paßkontrolle* schließlich in jenem Jahr einreichte, nannte

zu Eders *Der Kardinal* den Zwiespalt zwischen persönlicher Freiheit und moralischem Bewusstsein (vgl. ebd., S. 300–304).

104 Vgl. Wilfried Scheib, *Brief an Ernst Krenek*, 27.6.1958, 1 Seite, unv. Ts., EKI, Briefe 23/1 sowie ders., *Brief an Ernst Krenek*, 29.7.1958, 1 Seite, unv. Ts., EKI, Briefe 23/1. Im Brief vom 27.6. nennt Scheib 50 Minuten als maximale Dauer der Oper, im zweiten Brief 90 Minuten. Die Statuten von 1959 schreiben ebenfalls 90 Minuten als Obergrenze für einzureichende Werke vor (vgl. ORF, *Salzburg Opera Prize*, S. 1).

105 Krenek hatte im April 1958 seine Bearbeitung österreichischer Volkslieder *Echoes from Austria* op. 166 vollendet, an die sich direkt die Arbeit an seinem Klavierstück *Sechs Vermessene* op. 168 anschloss (komponiert vom 1.4. bis 18.7.1958, vgl. Bowles, *Ernst Krenek*, S. 80f.). Möglicherweise warfen auch die Kompositionen des Jahres 1959 (6 *Motetten nach Worten von Franz Kafka* op. 169, *Quaestio temporis* op. 170, *Flötenstück neunphasig* op. 171 und *Hausmusik* op. 172) ihre Schatten voraus.

Scheib der Presse offenkundig unter Zeitdruck als Ersatz für Krenek,¹⁰⁶ da ersterer 1958 nur über Dritte kurzfristig davon erfuhr, mit der Abfassung einer ORF-Oper zum Salzburger Opernpreis beauftragt worden zu sein.¹⁰⁷

Die Vorbereitungen für einen Beitrag Kreneks zum nächsten Opernpreis im Jahr 1962 begannen hingegen frühzeitig, indem der Komponist schon am 3. Juni 1959 ein Exposé an seinen Auftraggeber sandte: sein 1955 verfasstes Libretto *The Neighbors, or: The Test. An American Legend*,¹⁰⁸ das die Geschichte eines Streits zweier Männer um ein Stück Land kurz vor dem amerikanischen Sezessionskrieg behandelt.¹⁰⁹ Der Hauptgrund für das Einreichen eines älteren Librettos als mögliche Fernsehoper könnte darin liegen, dass das Medium Krenek während des Arbeitsprozesses stark beeinflusst hatte, notiert er doch in seinem handschriftlichen Entwurf „The immigrant writing a letter. With flashbacks. (This for TV?)“.¹¹⁰ Der Komponist hatte 1955 – fünf Jahre nach der Arbeit an seinem Einakter *Dark Waters* – scheinbar abermals den Versuch einer Opernkomposition

106 Ein Telegramm vom 16.7.1958 belegt Scheibs großen Druck, einen Komponisten für den Opernpreis zu finden: Er bittet um eine schnelle Antwort Kreneks, da die „Preisbeteiligung am 1. August 1958“ ablaufen würde und die Partitur bis Ende März 1959 endgültig vorliegen müsse (Wilfried Scheib, *Telegramm an Ernst Krenek*, 16.7.1958, 1 Seite, unv. Ts., EKI, Briefe 23/1).

107 Paul Kont berichtet, dass er im Herbst 1958 – höchstwahrscheinlich, nachdem Ernst Krenek seine Beteiligung am Opernpreis für den ORF abgesagt hatte – über den Komponisten Rudolf Wagner-Régeny von dem Kompositionsauftrag erfuhr (vgl. Wagner [Hg.], *Paul Kont*, S. 66).

108 Scheib erwähnt in seinem Brief den Untertitel des Werkes „An American Legend“ (Wilfried Scheib, *Brief an Ernst Krenek*, 9.6.1959, 2 Seiten, unv. Ts., EKI, Briefe 23/1). In der EKI ist ein Konvolut zu *The Neighbors* archiviert (Sign. LM 137-01), das erste Gedanken zur Handlung, eine deutsche und eine englische Zusammenfassung sowie die Endfassung des Librettos enthält, zu dem Krenek jedoch keine Musik komponierte. Der Text wurde 1960 als Privatdruck für Friedrich T. Gubler veröffentlicht (Ernst Krenek, *The Neighbors, or: The Test. An American Legend* [1955], Privatdruck in Freundesgabe für Friedrich T. Gubler zum 60. Geburtstag am 1.7.1960, Winterthur 1960, EKI, Sign. P 049-01).

109 Vgl. Ernst Krenek, *The Neighbors, or: The Test. An American Legend*, 1955, 17 Seiten, Ts., EKI, Sign. LM 137-01.

110 Ebd., handschriftliche Notiz am Seitenrand des Dokuments.

für das Fernsehen angestellt.¹¹¹ Seit 1950 ist mit der Abfassung des Theorieartikels zur Fernsehoper und der Arbeit an *Dark Waters* in Kreneks Schaffen daher eine Kontinuität hinsichtlich der Auseinandersetzung mit dem Fernsehen zu beobachten. Scheib lehnt Kreneks Entwurf zu *The Neighbors* jedoch ab, da ihm die Handlung zu „dunkel und düster“ und „so sehr im amerikanischen Kolonialmythos verwurzelt“ erscheint, dass sie „nicht das geeignete Libretto für eine österreichische Kammeroper“ darstelle.¹¹² Er wünscht sich vielmehr einen „allgemein gültigen Text“ sowie eine Oper mit „heitere[m] Charakter“¹¹³ – höchstwahrscheinlich, weil er annahm, mit einer Komödie eine größere Anzahl Zuschauer für die Gattung begeistern zu können.¹¹⁴ Nach der Absage des Produzenten kam die Kommunikation zwischen ihm und dem Komponisten zunächst zum Erliegen.

Die Korrespondenz zwischen Scheib und Krenek wurde erst wieder im Jahr 1961 aufgenommen, nachdem der Komponist dem ORF das *Vorläufige Szenarium* zu *Ausgerechnet und verspielt* geschickt hatte. Hier skizziert er die Geschichte eines Mathematikers, der mit Hilfe eines Computers den Fall der Roulettekugel vorausberechnen und so den Zufall widerlegen möchte.¹¹⁵ Indem der Komponist im Gegensatz zu seinem ersten Stoff nun eine Komödie verfasste, folgt er Scheibs Wunsch nach besagtem „heitere[n]“ Sujet für das Werk. Das Exposé bezeichnet dieser – im Gegensatz zu *The Neighbors* – in Bezug auf „Konzept, Besetzung und Szeneneinteilung“ nun als „sehr gelungen“.¹¹⁶ Der Produzent suchte aber auch auf Kreneks Arbeitsprozess einzuwirken: Hinsichtlich des Librettos schlägt er vor, dass die „menschlichen Beziehungen der Hauptpersonen

111 Wie Kreneks Oper *Dark Waters* aus dem Jahr 1950 behandelt auch *The Neighbors* einen amerikanischen Stoff.

112 Scheib, *Brief an Ernst Krenek*, 9.6.1959, S. 1.

113 Ebd.

114 Eine generelle Tendenz zur Komödie bei Fernsehoperproduktionen wird somit auch in Bezug auf die Entstehungsgeschichte von Kreneks Werk deutlich (vgl. im vorl. Band S. 149).

115 Vgl. Ernst Krenek, *Vorläufiges Szenarium*, Hilversum, 10.3.1961, 4 Seiten, unv. Ts., EKI, Briefe 23/1.

116 Wilfried Scheib, *Brief an Ernst Krenek*, 28.3.1961, 1 Seite, unv. Ts., EKI, Briefe 23/1.

zueinander“ schon zu Beginn „im Sinne der opera buffa stärker verwoben werden“¹¹⁷ – ein Gedanke, dem der Komponist jedoch nicht folgte und die Liebesgeschichte als Nebenstrang der Handlung beließ.¹¹⁸ Daneben nahm Scheib Einfluss auf die endgültige Besetzung des Werkes, indem er seine Vorstellung von den Stimmlagen der Hauptpersonen im Juli 1961 an Krenek sandte,¹¹⁹ die dieser gänzlich übernahm. Der Fernsehponier vertrat in der Zusammenarbeit mit den Komponisten nicht nur die Ansichten des ORF, sondern erkundigte sich gleichermaßen nach Kreneks Standpunkten zu Inszenierung und Ausstattung des Fernsehstudios, um sie in die Vorüberlegungen zur Produktion einfließen zu lassen; die Antworten des Komponisten gelten aber leider als verschollen.¹²⁰ Scheib informierte Krenek auch über die Produktionsbedingungen des Werkes: So sollten Ton und Bild gleichzeitig – im damaligen Sprachgebrauch also „live“¹²¹ – aufgenommen werden und sich die Sänger im gleichen Raum wie das Orchester befinden.¹²² Nicht nur bei Kants und Angerers Fernsehoperen, sondern auch im Fall von *Ausgerechnet und verspielt* lässt sich von einer engen Kooperation zwischen Rundfunkanstalt und Komponist sprechen,

117 Ebd.

118 Die Annahme, dass Kreneks Fokus von Beginn an nicht vorrangig auf der Liebesgeschichte und dem Partnertausch lag, wird vom Regisseur Hermann Lanske unterstützt, der im Oktober 1961 ein Gespräch mit dem Komponisten führte, um Werk und Inszenierung zu besprechen. Er erwähnt in einem Brief aus dem Jahr 1962, dass Krenek das Finale „sehr straffen“ wolle (Hermann Lanske, *Brief an Ernst Krenek*, 7.3.1962, 2 Seiten, unv. Ts., EKI, Briefe 23/1, hier S. 1).

119 In Scheibs Vorschlag soll der Besitzer des Casinos mit einem Bariton, seine Tochter mit einem Sopran, der Erfinder mit einem Tenor und seine Verlobte mit einem lyrischen Sopran beziehungsweise Mezzosopran besetzt werden (vgl. Wilfried Scheib, *Brief an Ernst Krenek*, 7.7.1961, 2 Seiten, unv. Ts., EKI, Briefe 23/1, hier S. 1).

120 Vgl. ders., *Brief an Ernst Krenek*, 16.8.1961, 1 Seite, unv. Ts., EKI, Briefe 23/1. Krenek hatte zudem sein Einverständnis für eine Aufführung bei den Salzburger Festspielen gegeben (vgl. Wolfgang Timaeus, *Brief an Ernst Krenek*, 25.8.1961, 2 Seiten, unv. Ts., EKI, Briefe 23/1, hier Blatt 2 [S. 1]), die zu diesem Zeitpunkt Bestandteil der Statuten des Fernsehoperenpreises war (vgl. im vorl. Band S. 46f.).

121 Vgl. im vorl. Band S. 37–39.

122 Vgl. Scheib, *Brief an Ernst Krenek*, 16.8.1961, S. 1.

in der Scheib zwar die Vorstellungen des ORF umzusetzen suchte, man dem Komponisten in seinem Arbeitsprozess aber weitgehende Freiheiten ließ.

Der Arbeitsprozess

Ausgerechnet und verspielt entstand zwischen dem 10. Dezember 1960, als Krenek erste Gedanken zur Handlungsstruktur auf einer Europareise skizzierte, und dem 1. Januar 1962, an dem er die Orchestrierung der Oper in Tujunga fertig stellte.¹²³ Der Arbeitsprozess kann anhand eines Konvoluts von Autografen nachvollzogen werden, das Notizen, drei Szenenentwürfe, die Reinschrift des Librettos sowie ein Particell enthält. Überdies sandte er 1961 ein Typoskript mit dem Titel *Vorläufiges Szenarium* an den ORF, das unter anderem erste Vorstellungen des Komponisten zur Fernsehproduktion enthält.¹²⁴ Die Dokumente lassen sich zwei Phasen der Arbeit zuordnen:

123 Vgl. Stewart, *Ernst Krenek*, S. 385.

124 Konvolut *Ausgerechnet und verspielt*, 1960/61, 234 Seiten, unv. Ms., Wb-Ms, Teilnachlass Ernst Krenek, Archivbox 1.3.2.4, Sign. MH 14754 und MH 14755. Bei den Titeln der einzelnen Archivalien handelt es sich nicht um Überschriften des Komponisten, sondern um Arbeitsbegriffe. Lediglich der Titel *Vorläufiges Szenarium* wurde von Krenek selbst im Dokument vermerkt.

Phase I: Entwicklung von Handlungsstruktur und Libretto
(Dezember 1960 – Juni 1961)

Dokument	Ort und Datum	Merkmale
Notiz I (4 Seiten)	Friedrichshafen, 10. Dezember 1960 ¹²⁵	erste Aufzeichnungen zu den Handlungssträngen, Skizzierung eines möglichen Handlungsablaufs in neun Szenen
Szenenentwurf I (2 Seiten)	Zürich, 21. Januar 1961 ¹²⁶	erstmalige Verwendung des endgültigen Titels
Notiz II (2 Seiten)	Linz, 5. Februar 1961 ¹²⁷	Einbindung des <i>Sestina</i> -Zitats „Das Rad der Welt dreht rätselhafter Zufall“
Szenenentwurf II (2 Seiten)	Amsterdam, 5. März 1961 ¹²⁸	erste Vorschläge zur fernsehinszenatorischen Umsetzung
Szenenentwurf III (2 Seiten)	nach dem 5. März 1961 ¹²⁹	Skizzierung des gesamten Handlungsablaufs in zwölf Szenen
Vorläufiges Szenarium (4 Seiten)	Hilversum, 10. März 1961 ¹³⁰	Besetzungsliste, erste Dialoge
Libretto (37 Seiten)	Palm Springs/Las Vegas, Juni 1961 ¹³¹	Fertigstellung des Librettos

125 Vgl. ders., *Notiz I*, 4 Seiten, Konvolut *Auv* (Sign. 14755), Abschnitt „Text“, o. P. [S. 1 ff.].

126 Vgl. ders., *Szenenentwurf I*, 2 Seiten, Konvolut *Auv* (Sign. 14755), Abschnitt „Text“, o. P. [S. 4 f.].

127 Vgl. ders., *Notiz II*, 2 Seiten, Konvolut *Auv* (Sign. 14755), Abschnitt „Text“, o. P. [S. 5 f.].

128 Vgl. ders., *Szenenentwurf II*, 2 Seiten, Konvolut *Auv* (Sign. 14755), Abschnitt „Text“, o. P. [S. 6 f.].

129 Vgl. ders., *Szenenentwurf III*, 2 Seiten, Konvolut *Auv* (Sign. 14755), Abschnitt „Text“, o. P. [S. 8 ff.].

Phase II: Komposition
(Juni 1961 – Januar 1962)

Dokument	Ort und Datum	Merkmale
Particell	Las Vegas, 26. Juni 1961 ¹³²	Beginn der Arbeit am Particell
Particell	Lone Pine, 15. September 1961 ¹³³	Fertigstellung des Particells
Partitur	Tujung, 1. Januar 1962 ¹³⁴	Abschluss der Orchestrierung

Schon früh skizziert Krenek Szenenabläufe, deren Grundzüge Eingang in das Werk finden sollten: Beispielsweise entwirft er im Dezember 1960 (Notiz I) den Plan des Protagonisten, mit Hilfe eines Computers den Fall der Roulettekugel vorauszuberechnen.¹³⁵ Zu diesem Zeitpunkt hat er aber noch keine genaue Vorstellung von dessen eigentlichem Ziel – der Überwindung einer vom Zufall bestimmten Welt. Einen Monat später (Szenenentwurf I, Januar 1961) wird eine genauere Vorstellung vom zentralen Konflikt der Oper erkennbar, da besagte Hauptperson das Glücksspiel mittlerweile aus Prinzip und nicht des Geldes wegen betreibt. Hier offenbart sich erstmalig der Ansatz des Komponisten, in der Spannung zwischen Zufall und Berechnung seine Auseinandersetzung mit dem Serialismus zu verarbeiten. Aus dem Gegeneinander zwischen Rechenoperationen des Computers und Roulettespiel leitet er den endgültigen Titel des Werkes ab, der in diesen Aufzeichnungen erstmalig Erwähnung findet.¹³⁶ Die Verwendung eines Zitats aus der *Sestina*, Kreneks seriellem Hauptwerk, im Februar 1961 (Notiz II), lässt überdies den Rückschluss zu, dass

130 Vgl. ders., *Vorläufiges Szenarium*, S. 1–4.

131 Vgl. ders., *Libretto*, 37 Seiten, Konvolut *Auv* (Sign. 14755), Abschnitt „Text“, o. P. [S. 11–48].

132 Vgl. ders., *Particell*, 85 Seiten, Konvolut *Auv* (Sign. 14754), o. P. [S. 1].

133 Vgl. ebd., o. P. [S. 84].

134 Vgl. ders., *Ausgerechnet und verspielt* op. 179, eine „Spiel“-Oper, für Solisten (S, A, 2 M, 2 T, 4 Bar, 1 Sprechrolle), Chor und Orchester, Text von Ernst Krenek (deutsch), Kassel u. a. 1961, BA 4322, S. 109. Im Folgenden beziehen sich alle Seitenangaben zu *Ausgerechnet und verspielt* – wenn nicht anders vermerkt – auf diese Partiturausgabe.

135 Vgl. ders., *Notiz I*, o. P. [S. 1 ff.].

136 Vgl. ders., *Szenenentwurf I*, o. P. [S. 4 f.].

er die Oper ab diesem Zeitpunkt als komödienthafte Auseinandersetzung mit dem Serialismus anzulegen gedenkt.¹³⁷

Zudem plant er schon von Beginn an (Notiz I, Dezember 1960), die Protagonisten in der Anfangsszene vorzustellen, indem etwa die Tochter des Spielhallenbesitzers eine wertvolle Halskette von ihm erhält.¹³⁸ Deren Erlös im Pfandleihladen soll wiederum die Miete eines teuren Computers bezahlen, mit dessen Hilfe bereits eingeführte Hauptperson am Roulette-tisch gewinnen möchte.¹³⁹ Krenek hält hier auch schon die Verwicklungen um das Geschenk fest, das zunächst verloren geht, dann gefunden wird, danach unrechtmäßig versetzt und schließlich wieder ausgelöst werden soll.¹⁴⁰ Drei Monate später (Notiz II, Februar 1961) bindet der Komponist den Casinobesitzer stärker in die Geschehnisse um den Schmuck ein und notiert zwei Alternativen, ihn wieder an den eigentlich versetzten Wertgegenstand gelangen zu lassen: Zum einen könne er den Pfandschein von der Finderin der Kette kaufen, zum anderen die Pfandleiherin „den Schmuck illegalerweise“ herausgeben. Krenek wählt schlussendlich letzteren Ablauf, mit dessen Hilfe er die Pfandleiherin überdies als zwielichtigen Charakter inszeniert.

Weitere Charakterzeichnungen hat Krenek zu diesem Zeitpunkt schon (Szenenentwurf I, Januar 1961) vorgenommen, indem sich die Tochter eigentlich gar keinen Schmuck, sondern ein eigenes Pferd als Geschenk wünscht, oder der Casinobesitzer nun Interesse an der Freundin des Mannes zeigt,¹⁴¹ der den Fall der Roulettekugel vorausberechnen möchte. Einen Monat später (Szenenentwurf II, März 1961) schärft er die Profile der Figuren: So ändert er den stereotypisch weiblichen Wunsch der Tochter, ein Pferd zu besitzen, in die Forderung nach einem Flugzeug ab und verleiht der Figur auf diese Weise emanzipatorischen Charakter. Zudem legt er fest, dass der junge Mann in einer Flugzeugfabrik arbeitet und hier

137 Vgl. ders., *Notiz II*, o. P. [S. 5 f.].

138 Vgl. ders., *Notiz I*, o. P. [S. 2 f.]. In Notiz I spricht Krenek noch von einem wertvollen Objekt, das die Protagonistin enthält, und konkretisiert es in Szenenentwurf I (Januar 1961) als Halskette (vgl. ders., *Szenenentwurf I*, o. P. [S. 4 f.]).

139 Vgl. ders., *Notiz I*, o. P. [S. 1].

140 Vgl. ebd., o. P. [S. 2].

141 Vgl. ders., *Szenenentwurf I*, o. P. [S. 4 f.].

die Tochter näher kennenlernt, als er ihr einen Probeflug erlaubt.¹⁴² Fragte sich der Komponist bisher (Szenenentwurf I, Januar 1961), wie er Letztere besser in die Handlung einbinden könne, schafft er so eine Lösung für dieses Problem. Die Charakterzüge der Figuren konkretisiert Krenek im *Vorläufigen Szenarium* (März 1961), wenn er die Tochter des Casinobesitzers als „kindlich“, die Pfandleiherin und den Casinobesitzer als „zwei Gauner“ sowie das Verhältnis zwischen dem Casinobesitzer und seiner Tochter als „angespannt“ bezeichnet. Eine Änderung zum vorhergehenden Entwurf bedeutet der Umstand, dass die Tochter das Flugzeug nicht mehr selbst fliegt, sondern sie lediglich die neuen Modelle betrachtet; ein Grund für diese Abwandlung könnte in der aufwändigeren und technisch herausfordernden Realisierung eines Probeflugs gelegen haben.¹⁴³

Die spätere Fernsehinszenierung bedenkt Krenek erstmals im März 1961 (Szenenentwurf II). Hier möchte er als Visualisierung der Setzrunden im Casino einen gegen die Drehung der Roulette laufenden Menschen ins Bild nehmen¹⁴⁴ und zielt damit augenscheinlich auf den Mitarbeiter der Flugzeugfabrik ab, der die Existenz des Zufalls in Frage stellt und diese Annahme durch Vorausberechnung der Roulette beweisen möchte. Obwohl Kreneks Vorschlag keinen Eingang in die ORF-Produktion fand, kann festgehalten werden, dass er schon zu einem relativ frühen Zeitpunkt des Arbeitsprozesses die Möglichkeiten des Zielmediums einzubinden suchte. Er verarbeitet überdies zum einen die Funktion des Fernsehens als Informationsmedium, indem der Casinobesitzer eine Nachrichtensendung einschaltet und seine Tochter überraschenderweise in einem Beitrag über die Flugzeugfabrik entdeckt (Szenenentwurf III, März 1961). Zum anderen weitet der Komponist seine Vorschläge zur Fernsehinszenierung aus und vermerkt eine Großaufnahme der enttäuschten Tochter, nachdem ihr ein eigenes Flugzeug vom Vater verwehrt wurde, sowie den Blick auf ein Rouletterad zu Beginn der Oper¹⁴⁵ – Vorschläge, die sich in der Inszenierung des ORF wiederfinden.¹⁴⁶

142 Vgl. ders., *Szenenentwurf II*, o. P. [S. 6f.].

143 Vgl. ders., *Vorläufiges Szenarium*, S. 1–4.

144 Vgl. ders., *Szenenentwurf II*, o. P. [S. 6f.].

145 Vgl. ders., *Szenenentwurf III*, o. P. [S. 8 ff.].

146 Vgl. im vorl. Band S. 288.

Krenek schließt mit dem *Vorläufigen Szenarium* im März 1961 die Entwicklung der Handlungsstruktur ab, die insgesamt drei Monate in Anspruch nahm. Um seinem Auftraggeber eine genauere Vorstellung von der Oper zu geben, sendet er das Dokument an Scheib, der es sehr positiv entgegennimmt.¹⁴⁷ Im Juni 1961 finalisiert Krenek das Libretto, sechs Monate, nachdem er erste Gedanken zur Handlung der Oper notiert hatte. Während dieser Zeit – wahrscheinlich, um in der entsprechenden Atmosphäre möglichst authentische Dialoge formulieren zu können – besucht er in der amerikanischen Spielerhauptstadt Las Vegas ein Casino und sendet dem ORF eine verschollene Postkarte, von deren Existenz nur Scheibs erheiteter Dank zeugt: „Nun aber zu Ihrer lustigen Karte vom 27. Juni. Ich hoffe, Sie haben nicht nur für Ihre neue Oper Eindrücke, sondern auch recht viel Geld gewonnen.“¹⁴⁸

Mit der Komposition beginnt Krenek direkt nach der Fertigstellung des Librettos im Juni 1961 – eine generelle Vorgehensweise bei seinen späteren Opern: Im Interview mit Will Ogdon erklärt er 1974, es sich seit seinem 1933 entstandenen Bühnenwerk *Karl V.* zur Gewohnheit gemacht zu haben, zuerst das Libretto zu vollenden und danach mit der Komposition zu beginnen. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte er beides gleichzeitig entwickelt.¹⁴⁹ Augenscheinlich machten es zwölftönige und später serielle Werke mit ihrer diffizilen Aufstellung von (Tonhöhen-)Reihen für Krenek erforderlich, seine Herangehensweise an die Opernkomposition zu modifizieren.

Für die Gesangsparts seiner Oper sieht der Komponist folgende Stimm-lagen vor: Sopran (Ginette), Mezzosopran (Lucile, Stimme der Sestina), Alt (Geraldine), Tenor (Fernando, Fernseh-Operateur I), Bariton (Markus, Hamilton, Bürochef in der Flugzeugfabrik), Bass (Fernseh-Operateur II). Krenek verzichtet bis auf den Kurzauftritt des Fernseh-Operateurs II somit gänzlich auf Basstimmen und bevorzugt – den Maximen sei-

147 Vgl. Scheib, *Brief an Ernst Krenek*, 28.3.1961, S. 1. Scheib nennt in diesem Brief zwar nicht explizit den Entwurf zu *Ausgerechnet und verspielt* beim Namen, die Rückmeldung an Krenek bezüglich Konzept und Szenenablauf sowie die Datierung des Briefes lassen aber darauf schließen, dass sich Scheib auf das *Vorläufige Szenarium* vom 10.3.1961 bezieht.

148 Scheib, *Brief an Ernst Krenek*, 7.7.1961, S. 1.

149 Vgl. Ernst Krenek, zit. n. Ogdon, „Conversation with Ernst Krenek“, S. 103.

nes Theorieartikels zur Fernsehoper entsprechend – die Mittellage.¹⁵⁰ Als instrumentale Besetzung wählt er ein Ensemble aus drei Holz- und zwei Blechbläsern (Flöte, Oboe, Klarinette, Trompete und Posaune),¹⁵¹ fünf Tasteninstrumenten (zwei Klaviere, Cembalo, Celesta und Harmonium), den Zupfinstrumenten Gitarre und Harfe, drei Stabspielen (Vibrafon, Xylofon, Glockenspiel), drei solistisch besetzten Streichinstrumenten (Violine, Viola und Cello) sowie mehreren Schlaginstrumenten (Trommeln, Becken, Tam-Tam, Gong, Tambourin, Templeblocks, Bongos, Triangel und Ratsche).¹⁵² In der Gesamtbetrachtung des Ensembles wird eine Tendenz zur Verwendung verschiedener Akkordinstrumente neben einer relativ kleinen Streichergruppe deutlich.

Als Hilfe für seine Arbeit am *Particell* notiert Krenek die vier Tonhöhenreihen, deren Rotationsformen sowie zum Teil deren Anordnung im Verlauf des Werkes.¹⁵³ In welcher Reihenfolge der Komponist die Szenen schrieb, ist aus dem Dokument kaum nachvollziehbar, da er innerhalb des *Particells* nur selten Datierungen vornimmt. Lediglich die Abfassung des Nachspiels lässt sich auf den 20. Dezember 1961 (Palm Springs) datieren.¹⁵⁴

150 Vgl. ders., „Fernseh-Oper“, S. 3. Zwar führt er Ginettes Part in der 1. Szene bis zu einem *c*“ (T. 100) hinauf, er vertont so jedoch lediglich die Textpassage „Der Raum hat sich uns eröffnet“ und spart im weiteren Verlauf der Oper die hohen Lagen der Stimme fast gänzlich aus.

151 Krenek setzt ebenfalls Piccoloflöte und Bassklarinette ein, arbeitet mit diesen Instrumenten jedoch sehr sparsam: Letztere erklingt beispielsweise, wenn Ginette, Lucile, Fernando und Hamilton im Casino die Situation reflektieren (10. Szene, T. 113–158), während die Piccoloflöte unter anderem im *Intermezzo* vor der 5. Szene sowie zu Fernandos Ausführungen über die Möglichkeiten des Computers zu Beginn der Szene eingesetzt wird. Der Flötist greift erst mit dem Einsatz Hamiltons zur großen Flöte (5. Szene, T. 99), der als Bariton verglichen mit dem Tenor Fernando ebenfalls in einer tieferen Lage singt; Krenek vollzieht so den Wechsel zwischen den Sängern auch in den Ensemblestimmen nach.

152 Vgl. Taggatz, *Der Gesang des Greises*, S. 247 sowie Krenek, Partitur *Auv*, S. I.

153 Vgl. ders., Konvolut *Auv* (Sign. 14754), o.P. [S. 112 ff., 120 f., 123 f.]. Zur musikalischen Analyse siehe im vorl. Band S. 221–254.

154 Vgl. ders., *Particell*, o.P. [S. 85].

Die Abgeschlossenheit der zwölf Szenen hebt Krenek auch in der Partitur hervor, indem ihnen bis auf die 9. und 11. Szene instrumentale Einleitungen vorangehen. Während einige seiner Kollegen – Strawinsky beispielsweise – es geradezu als Befreiung auffassten, in Fernsehoperen nicht mehr mit instrumentalen Zwischenstücken etwaige Umbauarbeiten untermalen zu müssen,¹⁵⁵ behält Krenek einleitende Passagen bei, um etwa rhythmische Motive einzuführen. Der Verzicht auf einleitende Passagen vor der 9. und der 11. Szene lässt sich dramaturgisch begründen: Ist es hier die Freundin des Protagonisten, die zur Pfandleiherin eilt und deren Hast so betont wird, drückt Krenek dort den kurzen zeitlichen Abstand zwischen dem aufkeimenden Verdacht des Casinobesitzers, seine Tochter habe den Schmuck versetzt (8. Szene), und seinem Aufbruch zum Pfandleihladen aus, wo er den Wertgegenstand wieder auslöst (9. Szene).¹⁵⁶ Die Einteilung in Szenen betont der Komponist auch, wenn er sie durch Zwischenmusiken, den seriell komponierten Versen der „Roulette-Sestina“, voneinander absetzt.¹⁵⁷ Das instrumentale Vor- und Nachspiel dienen hingegen als Rahmen um die Oper.

Insgesamt arbeitete Krenek von ersten groben Handlungsentwürfen bis zur Orchestrierung etwas mehr als ein Jahr nahezu durchgehend an dem Werk. Beide Phasen – die Entwicklung des Librettos wie die Komposition – sind mit sechs Monaten dabei nahezu identisch lang. Ob Krenek andere Fernsehoperen zu diesem Zeitpunkt bekannt waren, ist leider im Nachhinein kaum mehr eruierbar. Es bleibt aber festzuhalten, dass er das Medium während des Kompositionsprozesses ständig im Blick behielt und schon drei Monate nach Beginn der Arbeit erste fernsehspezifische Vorstellungen notieren konnte.

155 Vgl. im vorl. Band S. 51.

156 Ähnlich verfährt Krenek zu Beginn der 11. Szene, die ebenfalls im Pfandleihladen stattfindet.

157 Vgl. im vorl. Band S. 165.

Das Libretto: Von Casino und Computern

„Mir liegt nichts daran, irgendein Libretto zu vertonen, vielmehr will ich mit der Gestaltung des Dramas schon irgendeine Idee zum Ausdruck bringen.“¹ Kreneks Grundeinstellung zu Oper und Libretto ist auf *Ausgerechnet und verspielt* übertragbar: 1961 entstanden, zeugt seine erste Fernsehoper von der tiefen Auseinandersetzung des Komponisten mit dem Serialismus, die sich, abgesehen von inhaltlichen Aspekten, auch in der antithetisch angelegten Figurenkonstellation und der Dramaturgie widerspiegelt. Die weiteren Themen des Werkes – Berechnung, Zufall und Spiel – sind ebenfalls nicht nur für die Oper von Belang, sondern weisen Bezüge zu Kreneks Biografie und Œuvre auf. Beispielsweise hatte er eigene theoretische Überlegungen zu Musik und Mathematik angestellt, tauschte sich in Los Alamos detailliert mit ambitionierten Kernforschern seiner Zeit aus oder verarbeitete verschiedene Facetten des Spiels in seinen Werken *Das geheime Königreich* op. 50 (1926) und *The dissembler/Der Versteller* op. 229 (1978).

Zu Dramaturgie, Gattungsaspekten und Figurenkonstellation

Handlung und Dramaturgie

Zum Libretto

Krenek erzählt in *Ausgerechnet und verspielt* die Geschichte des Mathematikers Fernando, der geradezu von der Vorstellung besessen ist, den Lauf der Roulettekugel vorauszuberechnen und so den Zufall zu ent-rätseln. Seiner Überzeugung nach benötigt er für dieses Unterfangen lediglich einen Computer, der aus Werten zu „Luftdruck, Temperatur, Feuchtigkeit, Schwankungen im elektrischen Strom“ oder „Muskelkraft

1 Ernst Krenek, zit. n. Ernst Scherzer, „Geehrt, doch unbegehrt. Der Komponist Ernst Krenek im Gespräch“, in: *NZfM* 147 (1986), S. 26–29, hier S. 27 f.

und Laune des Croupiers² die Zahlen berechnet, auf denen die Roulettekugel zum Stillstand kommen soll (2. Szene). Zufällig befindet sich eines Tages Fernandos Freundin Lucile im gleichen Zug wie Ginette, Tochter des reichen Casinobesitzers Markus, als diese ein wertvolles Schmuckstück verliert (3. Szene). Lucile entdeckt es, versetzt es sogleich bei der Pfandleiherin Geraldine und ist in der Lage, Fernando den langersehten Leih-Computer zu finanzieren (4. und 5. Szene). Unterdessen muss Markus von Ginette erfahren, dass sie sein Geschenk (1. Szene), das wertvolle Schmuckstück, verloren hat (6. Szene). Beim abendlichen Fernsehschauen verfolgt er zufällig einen Nachrichtenbeitrag, in dem seine Tochter in einer Fabrik neue Flugzeugmodelle betrachtet (7. Szene), und vermutet, sie habe das Schmuckstück nicht verloren, sondern zum Erwerb eines Flugzeugs versetzt (8. Szene). Markus begibt sich aufgebracht zur Pfandleiherin, erkennt dort den Schmuck seiner Tochter wieder und löst ihn aus (9. Szene). Im Casino bringen Fernando die vom Computer errechneten Zahlen kein Glück, sodass er sein ganzes Geld verliert. Doch plötzlich treten Ginette und der Informatiker Hamilton auf, um ihre Hilfe anzubieten: Er überreicht Fernando eine zufällig aufgestellte Zahlenreihe seines Computers Kappa Omikron, während sie eine neue Spielrunde spendiert. Alles gelingt, die Roulettekugel fällt auf Hamiltons Zahlen und Fernando knackt den Jackpot (10. Szene). Als Lucile nun das Schmuckstück wieder auslösen will, um es seiner rechtmäßigen Besitzerin zukommen zu lassen, befindet es sich bereits nicht mehr bei der Pfandleiherin, die sie ohne Erklärung an Markus verweist (11. Szene). Dort angekommen erklärt Lucile dem Casinobesitzer ihre missliche Lage und er überreicht ihr, von seinen Gefühlen übermannt, den Schmuck. Plötzlich betreten Fernando und Ginette die Szene, sodass sich die ganze Geschichte um das verlorene Schmuckstück aufklären kann. Fernando verspricht überdies, ihr das langersehnte Flugzeug zu schenken, und alle vier Protagonisten betonen, nun endlich glücklich zu sein – doch nur solange, „bis das Rad sich wieder dreht“ (12. Szene).³

2 Ders., Partitur *Auv*, S. 21.

3 Ebd., S. 164f. Zeitlich legt Krenek die Geschehnisse über mehrere Monate an, äußert doch Markus, als er nach Ginettes Schmuckstück fragt, das er ihr in der 1. Szene geschenkt hat: „Es ist Monate her, seit ich dir's gab, und ich seh' es nie an dir.“ (Ebd., S. 72).

Vordergründig schließt der Stoff an die Riege berühmter Casinofilme an, von denen dem filmbegeisterten Krenek höchstwahrscheinlich einige bekannt waren.⁴ Hinter der Geschichte um das Roulettespiel verbirgt sich als Subtext jedoch eine konsequente Auseinandersetzung mit dem Serialismus der Darmstädter Schule, wie Krenek im 1980 veröffentlichten Artikel „Selbstporträt“ kommentiert:

Es mag den Hörer überraschen, daß eine Musik, die so sorgfältig bis ins letzte Detail organisiert ist, wie ich es angedeutet habe, so klingt, als sei sie überhaupt nicht organisiert. Diese eigentümliche Verknüpfung von totaler Vorausbestimmung und scheinbar totalem Zufall ist ein für das Wesen des Serialismus charakteristisches Paradoxon. [...] Ich habe es dann in meiner Fernsehoper „Ausgerechnet und verspielt“ in Form einer leichten Komödie wieder aufgenommen. Hier wird die dialektische Verbindung von Vorausberechnung und Zufall dargestellt an dem Wettstreit der elektronischen Rechenmaschine mit dem Roulettespiel.⁵

Von seiner Beobachtung ausgehend, dass ein seriell komponiertes Werk selbst bei größtmöglicher Vorordnung so klinge, als sei es „überhaupt nicht organisiert“, und Elemente wie die nur schwerlich vorausbestimmbare Harmonik beinhalte,⁶ verarbeitet Krenek im Libretto den Computer einerseits und das Rouletterad andererseits als Symbole für die „eigentümliche Verknüpfung von totaler Vorausbestimmung und scheinbar totalem Zufall“. Die Objekte vollziehen eine Auseinandersetzung zwischen

Genauere Hinweise auf den Ort des Geschehens gibt das Libretto zwar keine, jedoch liegt die Vermutung nahe, dass die Handlung in Kalifornien spielt, da das Silicon Valley schon in den 1960er Jahren als Hochburg der amerikanischen Computerbranche galt und die Casinostadt Las Vegas von dort ebenfalls nicht weit entfernt liegt (vgl. Heiner Bruns, *Entartet, Verdrängt, Vergessen. Bielefelds Oper erhebt Einspruch. 1980–1993*, Bielefeld 1993, S. 70).

4 Der von Krenek verehrte Regisseur Ernst Lubitsch (vgl. im vorl. Band S. 85, Fn. 46) drehte beispielsweise im Jahr 1930 den Casinofilm MONTE CARLO; möglicherweise war dem Komponisten dieser Film bekannt.

5 Krenek, „Selbstporträt“, S. 345 f.

6 Vgl. im vorl. Band S. 125 f.

den beiden Phänomenen, die – ganz im Sinne seiner Serialismusreflexion – schlussendlich keines von beiden für sich entscheiden kann. Die Einteilung der Oper in zwölf Szenen kann ebenfalls als Korrespondenz an das Reihenprinzip gewertet werden.

Die Wahl einer „leichten Komödie“ ist zum einen auf Scheib zurückzuführen, wünschte sich dieser doch eine Oper mit „heitere[m] Charakter“.⁷ Sie deckt sich zum anderen aber auch mit der Beobachtung des Komponisten, dass die filmische Diskrepanz zwischen Realität und Irrealität adäquater in Komödien als in ernsten Werken umzusetzen sei.⁸ Diese Annahme übertrug er allem Anschein nach auf das Fernsehen. Den „heiteren Charakter“ setzt Krenek in seinem Libretto besonders durch (selbst-)ironische Passagen um, für deren Einsatz er die Gattung Oper als prädestiniert erachtete:⁹ Beispielsweise quittiert Fernando die Information über den elektroakustische Musik komponierenden Computer mit dem Ausruf „Wie entsetzlich!“¹⁰ oder äußert Lucile, nachdem sie das Schmuckstück auf dem Boden des Zugabteils gefunden hat, „Das Geld kann man nicht von Bäumen pflücken, und nur in schlechten Theaterstücken findet’s einer auf der Straße“¹¹ – ein ironischer Seitenhieb des Komponisten auf sein eigenes Libretto.

Zur Dramaturgie

Indem Krenek *Ausgerechnet und verspielt* als Einakter konzipierte, fügt sich diese Anlage in sein Œuvre ein, wird doch anhand von sechs weiteren einaktigen Opern eine Vorliebe des Komponisten für dramaturgische Bündigkeit erkennbar: *Der Diktator* op. 49 (1926), *Das geheime Königreich* op. 50 (1926), *Schwergewicht oder Die Ehre der Nation* op. 55 (1927), *What*

7 Vgl. im vorl. Band S. 149. Krenek bezeichnet die Oper 1962 als „leichtgeschürzte Komödie“, die er „aus dem Bereich der Musiktheorie herausgehoben“ habe (Ernst Krenek, „Kleine Vorrede zu ‚Ausgerechnet und verspielt‘“, in: *Der Opernfreund* 7 [1962], S. 9).

8 Vgl. im vorl. Band S. 86.

9 „Thus it turned out that the more seriously I seemed to take opera, the more I felt a gnawing suspicion that opera was basically an absurd medium, best suited to self-irony.“ (Ernst Krenek, zit. n. Ogdon, „Conversation with Ernst Krenek“, S. 104).

10 Ders., Partitur *Auv*, S. 61.

11 Ebd., S. 39f.

price confidence?/Vertrauenssache op. 111 (1945), *Dark Waters/Dunkle Wasser* op. 125 (1950) und *The Belltower/Der Glockenturm* op. 153 (1956). Bei der Abfassung von *Ausgerechnet und verspielt* orientierte er sich hinsichtlich Länge und Dramaturgie wahrscheinlich auch an den Vorgaben des Salzburger Fernsehoperpreises, bei dem der ORF das Werk einzureichen gedachte und dessen Statuten 90 Minuten als Höchstdauer für die Opern vorschrieben.¹² Gleichzeitig passte er seine Fernsehoper auf diese Weise den Rahmenbedingungen des Zielmediums an, indem der ORF ein gestraffteres Werk – im Vergleich zu einem umfänglichen Mehrakter – sicherlich besser in die Programmstruktur integrieren konnte.

Die Möglichkeiten des Fernsehens nutzte der Komponist zunächst, indem er sich flexibler Szenenwechsel bedient, die er noch 1980 als dramaturgischen Zugewinn für die Oper hervorheben sollte.¹³ In *Ausgerechnet und verspielt* findet sogar nach jeder der zwölf in sich abgeschlossenen Szenen ein Wechsel bezüglich Personenkonstellation und Ort statt: Beispielsweise entdeckt Lucile in der 3. Szene den Schmuck und begibt sich in der folgenden Szene zur Pfandleiherin oder aber erblickt Markus seine Tochter beim vermeintlichen Flugzeugkauf und sucht im Nachgang das Leihbüro auf. Der sparsame Einsatz von reflexiven Solopassagen oder als Arien zu bezeichnenden Abschnitten könnte ebenfalls Kreneks Auseinandersetzung mit audiovisuellen Medien geschuldet sein. 1930 erklärt er im Kontext der Filmoper statische Nummern mit dem sich durch hohe Beweglichkeit auszeichnenden filmischen Bild für unvereinbar. Arien fasst er in diesem Zusammenhang als besonders problematisch auf, müsse doch aufgrund der durch sie zumeist unterbrochenen Handlung das Bild während ihres Vortrages eigentlich stillstehen. Seine Beobachtung, dass eine solche Umsetzung der Gesangspassagen der Beweglichkeit des Films zuwiderlaufe,¹⁴ übertrug er offenbar auf das Fernsehen. In Bezug auf die Ensemblesätze in *Ausgerechnet und verspielt* – ein Quartett, zwei Duette sowie zwei kurze Chorstücke –, folgt er abermals bereits 1930 aufgestellten Prämissen zur Operndramaturgie. Hier empfiehlt er, Ensemblestücke nur „mit Vorsicht zu gebrauchen“, da man „das Wort noch weniger als sonst“

12 Vgl. im vorl. Band S. 147.

13 Vgl. Krenek, „Persönliches zur Oper“, S. 279.

14 Vgl. im vorl. Band S. 106.

verstünde. Als „spannungserhöhender Vorhalt an entscheidenden Wendepunkten der Handlung“ seien sie aber „immer gut angebracht“.¹⁵ Diese Funktion kommt vor allen Dingen dem zweiten Duett sowie dem ersten Quartett (beide 10. Szene) seiner Fernsehoper zu, welche die Geschehnisse am Höhepunkt der Oper vor beziehungsweise zwischen den beiden Spielrunden reflektieren, so die Spannung aufrechterhalten und der Strukturbildung dienen, indem sie die beiden Spielrunden einleiten und voneinander abgrenzen.

Doch ist die Dramaturgie in *Ausgerechnet und verspielt* nicht nur von den medialen Rahmenbedingungen geprägt, sondern ebenso von einem zentralen Thema des Librettos – der Wirkungsmacht des Zufalls. Als Reminiszenz daran verwendet Krenek den Zufall, um die wichtigsten Handlungsstränge fortzuführen: So sitzt Lucile zufällig mit Ginette im gleichen Zug in die Stadt oder findet erstere durch Zufall das verlorene Schmuckstück (3. Szene). Überdies filmt ein Produktionsteam Ginette zufällig in der Flugzeugfabrik (7. Szene), während ihr Vater ebenso zufällig im Fernsehen diesen Nachrichtenbeitrag einschaltet und vermutet, dass das Schmuckstück versetzt worden sei (8. Szene). Mit Hilfe der durch den Computer Kappa Omikron zufällig gefundenen Zahlen (10. Szene) spinnst Krenek die Geschehnisse ebenfalls fort.

Aber nicht nur den Zufall, auch die Gleichzeitigkeit von Zufall und Vorordnung im Serialismus verarbeitete Krenek dramaturgisch, indem er eigens für die Fernsehoper eine Sestina mit dem Titel „Roulette-Sestina“ komponierte, deren Verse die ersten zehn Szenen von *Ausgerechnet und verspielt* interpunktieren.¹⁶ Auf formaler Ebene berührt der Komponist durch die Wahl der Gedichtform insofern den Themenbereich der Berechnung, als die Schlüsselworte einer Sestina nach festgelegtem Muster rotieren und damit seriellen Prinzipien folgen.¹⁷ Diese Anlage ver-

15 Ernst Krenek, „Opernerfahrung“, in: ders., ZSg, S. 57–63, hier S. 62, zuerst in: *Anbruch* 11 (1929), S. 233–237.

16 Krenek bricht die Handlung überdies durch zwei Intermezzi auf, die er im Sinne der Oper des 18. Jahrhunderts als musikalische Zwischenspiele einsetzt.

17 Die sogenannten Schlüsselworte der „Roulette-Sestina“ lauten „Zufall“, „Gewinn“, „-spielt“, „dient“, „-gangen“ und „-rechnet“. Zur ausführlichen Erläuterung der Gedichtform siehe im vorl. Band S. 136f.

stärkt er durch den spiegelsymmetrischen Aufbau der Verse, die zwischen den Szenen erklingen (6 4 2 1 5 – 5 1 2 4 6), sowie durch die Anwendung der seriellen Technik auf musikalischer Ebene.¹⁸

Introduction
6 Verse der „Roulette-Sestina“
1. Szene
4 Verse der „Roulette-Sestina“
2. Szene
2 Verse der „Roulette-Sestina“
3. Szene
1 Vers der „Roulette-Sestina“
4. Szene
5 Verse der „Roulette-Sestina“
Intermezzo
5. Szene
5 Verse der „Roulette-Sestina“
6. Szene
1 Vers der „Roulette-Sestina“
7. Szene
2 Verse der „Roulette-Sestina“
8. Szene
4 Verse der „Roulette-Sestina“
9. Szene
6 Verse der „Roulette-Sestina“
Intermezzo
10. Szene
11. Szene
12. Szene
(Abschluss: Tornada der „Roulette-Sestina“)

18 Vgl. im vorl. Band S. 221–254.

Neben der Berechnung lässt Krenek aber auch gleichermaßen den Zufall über den Ablauf der „Roulette-Sestina“ bestimmen, indem die Verse zu den fest fixierten Schlüsselworten vor Beginn der Oper ausgelost werden sollen. Ist durch die Rotation festgelegt, dass beispielsweise der erste Vers in einer Strophe dem Wort „Gewinn“ gewidmet ist, entscheidet das Los darüber, welche der sechs möglichen Zeilen zu dem Schlüsselwort nun an dieser Stelle zu Gehör gebracht wird.¹⁹ Wie Taggatz zutreffend feststellt, kombinierte Krenek in der „Roulette-Sestina“ seriell organisierte Einzelteile mit gemäßigter Aleatorik und behielt sich so vor, den Zufall in gewissem Maß zu lenken.²⁰ Doch nicht nur die beiden Pole Zufall und Berechnung, auch das Spiel als zentraler Themenbereich sollte ursprünglich über die „Roulette-Sestina“ Eingang in das Werk finden, da Krenek zunächst geplant hatte, deren Verse mit Hilfe eines Rouletterades auszulosen.²¹ Die Anzahl von 36 Versen des Gedichtes entspricht folglich nicht zufällig der Anzahl der Ziffern auf einem Rouletterad. Inhaltlich drehen sich die von der sogenannten „Stimme der Sestina“ vorgetragene Verse ebenfalls um Zufall und Berechnung, spielt Krenek mit den Versen „Das Unerwartete bleibt unberechnet“ und „Durch Zufall ist die Rechnung aufgegangen“ doch auf die Spannung zwischen zufälligem Klangergebnis und Parametervorordnung an. Überdies scheint der Komponist mit den Verfechtern der Aleatorik ‚abzurechnen‘, indem er ‚Vertrau‘ dem Zufall, hast Verlust verdient“ proklamiert, und ebenso Fernandos Wissenschaftsgläubigkeit ironisch aufgreift: „Wir wissen nichts, doch haben wir’s berechnet.“²² Die Geschehnisse im Casino rund um das Glücksspiel werden

19 Das Grundprinzip der Sestina – die Rotation der Schlüsselworte – bleibt so erhalten, da lediglich gelost werden soll, welcher der sechs Verse zu dem jeweiligen Schlüsselwort erklingt, und nicht etwa eine zufällige Generierung des Gesamtaufbaus stattfindet (vgl. Ernst Krenek, „Ausgerechnet und verspielt“ [Libretto, 1961], in: ders., *Das musikdramatische Werk*, Bd. 3, S. 18–40, hier S. 19 f.).

20 Vgl. Taggatz, *Der Gesang des Greises*, S. 248.

21 Krenek schreibt, dass sich das Lösen mit dem Rouletterad oder das Auswürfeln der Verse als untauglich erwiesen habe, „da bei beiden Verfahren Zahlen mehr als einmal vorkommen können.“ So entschied er sich schließlich, die Verse aus einer Schale ziehen zu lassen (Ernst Krenek, *Über eigene Werke*, 1964, 6 Seiten, unv. Ms., EKI, Sign. LM 181, hier S. 3 f.).

22 Ders., „Ausgerechnet und verspielt“ [Libretto], S. 20f.

in Versen wie „Der Satz ist aus, der Einsatz ist verspielt“ oder „Genau berechnet, aber doch verspielt“ verarbeitet.²³ Krenek gibt den Zuhörern mit den Versen der „Roulette-Sestina“ folglich die Gelegenheit, die Themen des Librettos und die vorangegangenen Ereignisse zwischen den Szenen der Oper zu reflektieren. Nach der 10. Szene wendet er die interpunktierenden Verse als dramaturgisches Mittel jedoch nicht mehr an, sondern beschleunigt nun die Handlung, um so die Hektik auszudrücken, in der sich Lucile auf der Suche nach dem Schmuckstück befindet.

Spieloper, „Spiel“-Oper, Zeitoper?

Zu Gattungsaspekten von *Ausgerechnet und verspielt*

Kreneks Musiktheaterwerke zeichnet eine große Vielfalt an Gattungsbezeichnungen aus: So verwendete er etwa Szenische Kantate (*Die Zwingburg* op. 14, 1922), Tragische Oper (*Der Diktator* op. 49, 1926), Märchenoper (*Das geheime Königreich* op. 50, 1926), Burleske Operette (*Schwergewicht oder Die Ehre der Nation* op. 55, 1927), Große Oper (*Leben des Orest* op. 60, 1928), Satire mit Musik (*Kehraus um St. Stephan* op. 66, 1930), Bühnenwerk mit Musik (*Karl V.* op. 73, 1933), Kammeroper (*Tarquin* op. 90, 1940; *What price confidence* op. 111, 1945), Fernsehoper (*Der Zauberspiegel* op. 192, 1966) oder Fernsehspiel (*Flaschenpost vom Paradies* op. 217, 1973). Als Begründung für diese Varietät innerhalb seines Schaffens gibt er an, dass ihn immer wieder „der Gedanke“ herausgefordert habe, „etwas zu tun“, was er „noch nie getan hatte“.²⁴

Folglich erstaunt es nicht, wenn sich bei *Ausgerechnet und verspielt* erneut ein dementsprechendes Alleinstellungsmerkmal ergibt: Krenek wählte als Untertitel den Begriff „Spiel“-Oper, den er mittels des in Anführungszeichen gesetzten Wortes „Spiel“ aufbricht und so den Blick zum einen auf die Rolle des Spiels innerhalb der Handlung richtet, zum anderen aber auch auf den Terminus der „Spieloper“ verweist. Dieser Begriff wird seit dem 19. Jahrhundert zumeist mit Albert Lortzing in Verbindung gebracht, der ihn augenscheinlich als erster verwendete, um seine Opern vom Singspiel abzugrenzen und gleichzeitig deren Verwandtschaft zur

23 Ebd.

24 Ders., *AdZ*, S. 619f.

Großen Oper aufzuzeigen.²⁵ Als wichtigste Charakteristika der Spieloper gelten ihr heiterer Charakter sowie gesprochene Dialoge anstelle von Rezitativen.²⁶ Zwar als Komödie angelegt enthält *Ausgerechnet und verspielt* bis auf die Sprechrolle des Croupiers im Casino und die Ansagen des Nachrichtensprechers im Fernsehen, deren Stilisierung durch Gesang Krenek augenscheinlich nicht angebracht erschien, jedoch keinerlei gesprochene Passagen und stellt damit keine Spieloper in Lortzings Sinn dar. Diese Beobachtung wird durch den Umstand unterstützt, dass Krenek Spielopern generell kritisch gegenüberstand: 1932 veröffentlichte Paul Bekker einen offenen Brief in der *Frankfurter Zeitung*, in dem er Kreneks *Jonny spielt auf* als Produkt „lustiger Laune“ sowie „übermütigen Zeitvertreib“ bezeichnet.²⁷ Bekker wirft dem Komponisten vor, zu starken Wert auf den philosophisch-intellektuellen Unterbau seiner Libretti zu legen und erinnert ihn daran, die „Naivität dem Theater gegenüber“ nicht zu verlieren.²⁸ Krenek antwortete darauf ebenfalls mit einem offenen Brief:

Es müßte um die Ergebnisse und Erkenntnisse jahrelanger Arbeit traurig bestellt sein, wenn man sie wie ein harmloses Steckenpferd in den Kasten sperren könnte, weil sie einen bei der Herstellung erfolgreicher Spielopern stören.²⁹

25 Vgl. Rudolph Stephan, „Von der ‚Spieloper‘ zur ‚Bekennnisoper‘“, in: *ÖMZ* 55 (2000), S. 17–19, hier S. 17.

26 Vgl. Irmlind Capelle, „‚Spieloper‘ – ein Gattungsbegriff? Zur Verwendung des Terminus, vornehmlich bei Albert Lortzing“, in: *Die Musikforschung* 48 (1995), S. 251–257, hier S. 254f.

27 Paul Bekker, „Brief an Ernst Krenek“, in: Gubler/Krenek, *Der hoffnungslose Radikalismus der Mitte*, S. 245–249, hier S. 246, zuerst in: *Frankfurter Zeitung*, 5.11.1932, Reichsausgabe, S. 9. Zu dieser brieflichen Diskussion zwischen Bekker und Krenek siehe auch Matthias Schmidt, „Ernst Krenek, Paul Bekker und die ‚gesellschaftsbildende Macht‘ der Oper“, in: *Musiktheorie* 16 (2001), S. 59–72. Der Autor diskutiert Kreneks Opernästhetik und schlussfolgert, dass der Komponist hinsichtlich der „gesellschaftliche[n] Bedeutung“ die „Musik als vielfältiges, wertneutrales Bild einer Gemeinschaft einzelverantwortlicher Individuen“ betrachtete (ebd., S. 71).

28 Bekker, „Brief an Ernst Krenek“, S. 248.

29 Ernst Krenek, „Antwort an Paul Bekker“, in: Gubler/Krenek, *Der hoffnungslose Radika-*

Zum Zweck der Verteidigung seiner Opernstoffe gegenüber Bekkers Vorwürfen setzt Krenek hier den Terminus der Spieloper mit ausschließlich auf Publikumserfolg angelegten Werken und der von Bekker geforderten Naivität gleich, die er als substantiellen Beweggrund für die Komposition von Opern ablehnt.³⁰

Irmlind Capelle argumentiert jedoch vor dem Hintergrund von Lexikoneinträgen des 19. Jahrhunderts, dass bei der Definition des Begriffs Spieloper weniger die einfache Handlung und die gesprochenen Passagen, sondern vielmehr das spielerische Moment akzentuiert werden müsse:

„Spieloper“ ist also ein Begriff, der einen technischen Aspekt betont: Er meint alle Opern, die von den Sängern ausgesprochenes spielerisches Talent verlangen. Die Entscheidung, eine Spieloper kultivieren zu wollen, ist demnach weniger eine Frage des Repertoires als eine Frage der zu engagierenden Sänger: Diese müssen auch reden und sich bewegen können.³¹

Indem für Capelle unter den Begriff Spieloper alle musiktheatralischen Werke fallen, die besonderen Wert auf die darstellerische Ebene legen, fasst sie den Terminus weiter, als es die Lortzing-Rezeption im Hinblick auf dessen Opern vornimmt. Bezieht man die Ausführungen der Autorin auf Kreneks *Ausgerechnet und verspielt* lässt sich herausstellen, dass gerade in der Fernsehoper, aufgrund von Mitteln wie der Großaufnahme, die Qualität des mimischen und gestischen Ausdrucks der Sänger eine

lismus der Mitte, S. 250–253, hier S. 252, zuerst in: *Frankfurter Zeitung*, 25.11.1932, Reichsausgabe, S. 9.

30 Kreneks Autobiografie *Im Atem der Zeit* gibt keinerlei Hinweise darauf, welche Inszenierungen von Spielopern der Komponist persönlich besucht hatte. Auch aus seiner Zeit am Staatstheater Kassel sind keine Spielpläne erhalten, die beantworten könnten, welche Spieloper er dort miterlebte (laut E-Mail von Astrid Horst [Leiterin der Pressestelle des Staatstheaters] vom 19.9.2012 an die Verf.).

31 Capelle, „„Spieloper“ – ein Gattungsbegriff?“, S. 256. Ähnlich argumentiert auch Krenek 1927 in „„Materialbestimmtheit“ der Oper“, wenn er hier die „Idee des Spiels“ als „einen Hauptmotor des dramatischen Gegenwartsschaffens“ bezeichnet (Ernst Krenek, „„Materialbestimmtheit“ der Oper“, in: ders., *ZSg*, S. 25–30, hier S. 27, zuerst in: *Oper. Jahrbuch der Universal Edition. Musikblätter des Anbruch* 9/1–2 [1927], S. 48–52).

besondere Bedeutung einnimmt. Dieses spielerische Moment hob Krenek in seiner Fernsehoper zusätzlich hervor, wenn er etwa im Duett zwischen Ginette und Lucile (2. Szene) die Protagonistinnen ihren eigenen Gedanken nachhängen lässt. Auf diese Weise erhielt der Regisseur Lanske die Möglichkeit, die Gesichter der Figuren in Großaufnahme einzufangen und ihre Mimik als Bedeutungsträger zu nutzen.³² Folglich kann die Gattungsbezeichnung Spieloper für *Ausgerechnet und verspielt* vor dem Hintergrund von Capelles Definition als zutreffend bezeichnet werden, eine Annahme, die Krenek mit der Verwendung der Bezeichnung „Spielchen“ für das Werk unterstützt.³³

Capelle erwähnt einen weiteren Begriff, der auf *Ausgerechnet und verspielt* angewendet werden kann – die Konversationsoper: Mit diesem Terminus bezeichnete man im 19. Jahrhundert komische Opern mit gesprochenen Passagen, deren Musik überdies „eines C.[onversations]tones fähig“ sei, wie es das von der Autorin zitierte *Allgemeine Theaterlexikon* (1836–1841) formuliert.³⁴ Als Beispiele für Konversationsopern werden unter anderem Werke wie *Die Hochzeit des Figaro* (1786) oder *Così fan tutte* (1789) von Wolfgang A. Mozart angesehen,³⁵ ein Komponist, von dem sich Krenek überdies maßgeblich beeinflussen ließ. Im Vergleich zwischen Spiel- und Konversationsoper betont Capelle besonders die unterschiedliche Akzentuierung der beiden Termini – hier der dialogisch-sprachlichen Ebene und dort des Spiels.³⁶ Indem das Wort in *Ausgerechnet und verspielt* einen hohen Stellenwert einnimmt und sich die Handlung vornehmlich über Dialoge zwischen den Figuren entwickelt, kann auch der Begriff Konversationsoper für Kreneks Werk durchaus als passend bezeichnet werden.

Der Terminus der Zeitoper ist ein weiterer, auf *Ausgerechnet und verspielt* zu beziehender Gattungsbegriff, durchzieht doch die Betrachtung

32 Vgl. im vorl. Band S. 283 f.

33 Ders., *Über eigene Werke*, S. 3.

34 Robert Blum u. a. (Hg.), *Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyclopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilletanten und Theaterfreunde*, Bd. 2, Altenburg, Leipzig 1836–1841, S. 219, zit. n. Capelle, „„Spieloper“ – ein Gattungsbegriff?“, S. 254 f.

35 Vgl. ebd., S. 254.

36 Vgl. ebd., S. 255.

aktueller gesellschaftlicher Themen Kreneks musiktheatralisches Œuvre von Beginn an: So behandelt er 1927 in *Jonny spielt auf* das Amerikabild der 1920er Jahre, rückt er 1940 in *Tarquin* einen Tyrannen in den Mittelpunkt des Geschehens oder verarbeitet er 1969 in *Sardakai* die ‚Faszination Hollywood‘. Die Verwendung zeitgenössischer Elemente in Opern kommentiert Krenek in seinem 1927 veröffentlichten Aufsatz „Materialbestimmtheit‘ der Oper“:

Es [Das Theater] ist direkte Gestaltung des lebendigen Lebens [...]. Er [Der Opernautor] hat die Bedingtheiten und Gegebenheiten einer so gut wie unwandelbaren Institution zu benützen, um jenes Stück Leben zu gestalten, zu dem ihn seine schöpferische Idee treibt.³⁷

Mit der Auffassung von Theater und Oper als „direkte Gestaltung des lebendigen Lebens“ zielt Krenek darauf ab, aktuelle Themen in seinen Werken zu verarbeiten und sich so mit ihnen tiefer auseinanderzusetzen. Diese Prämisse behielt er auch für seine erste Fernsehoper bei, indem er mit der Rezeption von Serialismus und Technikeuphorie zentrale Elemente der 1950er und 1960er Jahre aufgreift. Ginettes Aussage „Der Raum hat sich uns eröffnet, die Weite, das Schnelle, das Schwebende, Rasende, Fliegende“³⁸ fasst schon in der 1. Szene das Lebensgefühl der 1950er und 1960er Jahre zusammen, in denen Entwicklungen wie die Raumfahrt rasant vorangeschritten waren und den „Raum“ erweitert hatten. Unter den technischen Errungenschaften dieser Zeit greift Krenek besonders die Computertechnik heraus, um sie mit der Nebenrolle des Computerfachmanns Hamilton und der Diskussion über die Funktionsweisen der Rechenmaschinen als aktuellen Bezug zum Zeitgeschehen zu verarbeiten. Ganz wie in *Jonny spielt auf* das Radio setzt der Komponist den Computer als Requisit ein, das zur Zeit der Komposition fast wie kein anderer Gegenstand für absolute Fortschrittlichkeit stand.³⁹ Er zeigte sich mit der

37 Krenek, „Materialbestimmtheit‘ der Oper“, S. 25f. Die Opernstoffe lediglich nach Aktualität als wichtigstem Kriterium auszuwählen, kritisiert Krenek jedoch gleichermaßen (vgl. ders., „Opernerfahrung“, S. 58).

38 Ders., Partitur *Auv*, S. 10.

39 Vgl. Matthias Henke, „Neues von den Zauberbergen. Thomas Manns Zeitroman ‚Der

Thematisierung eines solchen Gerätes für europäische Verhältnisse seiner Zeit so weit voraus, dass Hermann Lanske, der Regisseur der ORF-Produktion, Krenek 1962 brieflich um Auskunft über die Form und Beschaffenheit eines Computers bitten muss und fragt, ob sich denn „so ein Computer von der Fantasie erfinden“ ließe.⁴⁰ Im Ganzen gesehen ist *Ausgerechnet und verspielt* demnach als eine Zeitoper zu betrachten, die durch die Betonung der schauspielerischen Aktion und des Wortes durchaus Elemente der Spiel- und der Konversationsoper aufweist, wie Capelle sie vor dem Hintergrund von Lexikonartikeln des 19. Jahrhunderts definiert.

Die Figurenbehandlung in *Ausgerechnet und verspielt*

Die Figurenkonstellation

Mit der Besetzung von vier Hauptpersonen und zwei Nebenrollen zusätzlich Chor orientierte sich Krenek an den Vorgaben des ORF sowie an seinem 1950 entstandenen Theorieartikel zur Fernsehoper, in dem er empfiehlt, bei der Komposition für das Fernsehen auf „Massenszenen“ zu verzichten.⁴¹ Über diese Maßgaben hinausgehend kann der Figurenkonstellation grundsätzlich ein „antithetische[r] Charakter“ attestiert werden, den Krenek schon 1929 für die Konzeption einer Oper als wichtig erachtet:

Wesentlich für den Opernstoff ist neben seiner Leidenschaftlichkeit sein antithetischer Charakter, den er freilich schon als Drama überhaupt haben muß. Nur ist es für die Oper nötig, daß die Antithesen jederzeit vollkommen anschaulich und plastisch herauskommen, am besten schon im Vorhandensein zweier Sphären von Menschen und Schauplätzen.⁴²

Zauberberg' und Ernst Kreneks Zeitoper ‚Jonny spielt auf‘“, in: ders. (Hg.), *Schönheit und Verfall. Beziehungen zwischen Thomas Mann und Ernst Krenek*, Frankfurt 2015, S. 13–34, hier S. 23.

40 Hermann Lanske, *Brief an Ernst Krenek*, 21.5.1962, 1 Seite, unv. Ts., EKI, Briefe 18/29.

41 Vgl. im vorl. Band S. 120.

42 Krenek, „Opernerfahrung“, S. 58.

In Kreneks Fernsehoper lassen sich die zwei „Sphären von Menschen und Schauplätzen“ überwiegend auf die dem Serialismus innewohnende Simultaneität von Zufall und Berechnung zurückführen, vertreten die Figuren doch jeweils einen der beiden Bereiche: der Casinobesitzer Markus via Profession den Zufall und Fernando als Mathematiker die Berechnung. Krenek ordnet ihnen jeweils einen Gegenstand zu, der ihre Auffassungen symbolisiert – Markus das Rouletterad und Fernando den Computer. Ginette, die Tochter des Casinobesitzers, und Fernandos Freundin Lucile gehören zunächst den Bereichen ihrer Bezugspersonen an, fühlen sich dort jedoch ‚fehl am Platz‘, da Lucile die mathematischen Überlegungen ihres Freundes nicht nachvollziehen kann und Ginette einen „sicheren Plan“ dem vom Glücksspiel geprägten Casinomilieu vorzieht.⁴³ Durch den finalen Partnertausch, so man das ‚Vater-Tochter-Gespinn‘ Markus und Ginette als Paar bezeichnet, wechseln beide in den jeweils anderen Bereich über und betonen, wie „glücklich“ sie nun „endlich“ seien.⁴⁴ Auch die Nebencharaktere reihen sich in die „Sphären“ der Oper ein, indem sich der Computerfachmann Hamilton dem Bereich der Berechnung zuordnen lässt und die Pfandleiherin Geraldine die Domäne des Spiels beziehungsweise des Zufalls repräsentiert. Die beiden Themenpole der Oper verstärkt Krenek durch die hermetische Trennung zwischen den ihnen angehörenden Figuren, da sich Fernando, Lucile und Markus erst im Finale begegnen, der Mathematiker in keiner Form mit der Pfandleiherin kommuniziert und der Casinobesitzer nicht auf den Computerfachmann Hamilton trifft. Dementsprechend findet die Interaktion zwischen Hauptfiguren aus verschiedenen Wirkungskreisen vorrangig auf indirekter Ebene statt, beispielsweise wenn Lucile zufällig das verlorene Schmuckstück Ginettes im Zug findet oder aber erstere die Kette zunächst versetzt und Markus sie nur wenig später wieder auslöst. Krenek folgt in *Ausgerechnet und verspielt* hinsichtlich der Figurenkonstellation demnach seinen bereits Ende der 1920er Jahre aufgestellten Prämissen.

Bezüglich der anfänglichen Paarkonstellation der Oper kann zudem in Grundzügen das Konzept eines ‚hohen‘ und ‚niederen‘ Paares im Stile

43 „Wie sehne ich mich nach dem sicheren Plan, der scharfen Berechnung im heiteren Schweben des Fluges auf strahlender Bahn.“ (Ders., Partitur *Auv*, S. 124–127).

44 Ebd., S. 164 f.

einer Opera Buffa beobachtet werden: Ginette und ihr Vater Markus als das gesellschaftlich hochstehende, reiche Paar stehen Fernando und Lucile gegenüber, die sich durch List und glücklichen Zufall die nötigen finanziellen Mittel zur Ausführung des Planes eigenständig beschaffen müssen. Den Partnertausch in *Ausgerechnet und verspielt* begriff Krenek dabei als Reminiszenz an die serielle Rotationstechnik, da sich die Paare „in der neuen Konstellation seriell vertauscht“ wiederfänden.⁴⁵ Die sich daraus ergebende Beziehung zwischen Lucile und Markus, gekennzeichnet durch einen großen Altersunterschied⁴⁶ und unterschiedliche gesellschaftliche Stellung, ähnelt darin zudem der Verbindung zwischen Serpina und Uberto aus Giovanni Battista Pergolesis *La serva padrona* (1781); Krenek versetzt folglich über die Figurenkonstellation Muster der Opera Buffa thematisch in das 20. Jahrhundert.

Die Figuren der Oper

Kreneks Opernfiguren teilen eine zentrale Eigenschaft: Sie entwickeln sich im Laufe der Handlung nicht weiter, sondern stehen prototypisch für eine Lebenseinstellung oder einen Charakterzug im Sinne Busonis: „Die Oper beschäftigt sich“, so kommentiert Krenek dessen Konzept,

nicht mit besonderen, „interessanten“ Einzelfällen, sondern ziele auf typische, universelle, allgemein menschliche Erfahrungsbereiche ab. Die Personen der Oper stünden für allgemein bekannte Typen menschlicher Möglichkeiten, die ein für alle Mal geprägt und nicht aufgrund ihres spezifischen individuellen Schicksals den bunten Veränderungen des seelischen Wandels unterworfen seien.⁴⁷

45 Ders., *Über eigene Werke*, S. 3. Das Element Partnertausch nimmt Krenek noch stärker in seiner Kammeroper *What price confidence* auf, in der Vertrauensprobleme zweier Paare geschildert werden und am Schluss ein Partnertausch steht.

46 Zwar gibt Krenek im Libretto keine konkreten Hinweise auf das Alter der Charaktere, jedoch kann es als gesichert gelten, dass Markus als Ginettes Vater um mindestens eine Generation älter als Lucile ist.

47 Ders., *AdZ*, S. 321. Krenek bezieht sich höchstwahrscheinlich auf Ferruccio Busonis „Entwurf eines Vorwortes zur Partitur des ‚Doktor Faust‘“ (1921): „In diesem Artikel analy-

In der Krenek-Forschung existieren mehrere Ansätze zur Untersuchung dieser „allgemein bekannte[n] Typen“ seiner Opern: Matthias Schmidt beispielsweise attestiert dem Komponisten die Verwendung typisierter Frauenfiguren aus der Oper des 18. und 19. Jahrhunderts wie „der hysterischen Intrigantin, der Soubrette, der tragischen Heroine oder der tugendhaften Gattin“.⁴⁸ Er vergleicht die Protagonistinnen Kreneks unter anderem mit berühmten Vorbildern aus der Operngeschichte und fasst beispielsweise Leonore aus *Sprung über den Schatten* op. 17 (1923) als Rückgriff auf Beethovens *Fidelio* auf oder aber stellt heraus, dass es sich bei Kreneks Königin in *Das geheime Königreich* um eine Reminiszenz an Mozarts Königin der Nacht handelt.⁴⁹ Schmidt führt an, dass Krenek die prototypische Behandlung der Figuren 1926 darin begründet, „jenen Kreis von Typen, Tatsachen, Zuständen und Gegebenheiten aller Art“ zu nutzen, der „für das Leben möglichst umfassender Kreise der Gegenwart als bekannt und interessierend vorausgesetzt“ werden könne.⁵⁰ John Stewart hingegen unterteilt die Opernfiguren Kreneks in verschiedene Kategorien vom „kecken, witzigen, munteren Typ“ über „die kraftvollen, intelligenten Frauen“ bis hin zu „sexuell aggressive[n] Hedonistinnen“.⁵¹ Er legitimiert seine Figurenkategorien jedoch weder historisch noch auf die Gattung Oper bezogen, sondern entwickelt sie lediglich aus Kreneks Libretti heraus. Der Autor ordnet die Figuren in sein eng gefasstes Schema ein, auch wenn die Zuweisung nicht in Gänze zwingend und stimmig ist. Beispielsweise fasst Stewart Ginette aus Kreneks *Ausgerechnet und ver-*

sierte Busoni die grundlegenden Elemente der Oper in einer recht abstrakten, rein künstlerischen Weise, die mir sehr gefiel.“ (Krenek, *AdZ*, S. 321).

48 Matthias Schmidt, „Zitierte Weiblichkeit. Zu einigen Frauenfiguren in Kreneks Opern“, in: Carmen Ottner (Hg.), *Frauengestalten in der Oper des 19. und 20. Jahrhunderts*, Wien 2003, S. 255–273, hier S. 266.

49 Vgl. ebd., S. 258–261. Schmidt verweist darauf, dass sich Kreneks Frauenbild unter anderem aus der Beschäftigung mit Karl Kraus, August Strindberg und Otto Weininger entwickelt hatte und er daraus folgend von einer „extremen Geistigkeit des Mannes und einer extremen Geschlechtlichkeit der Frau“ ausging (Schmidt, „Zitierte Weiblichkeit“, S. 255 f.).

50 Ernst Krenek, „Musik in der Gegenwart“, in: Hans Heinsheimer und Paul Stefan (Hg.), *25 Jahre neue Musik. Jahrbuch der Universal-Edition*, Wien 1926, S. 43–59, hier S. 56.

51 John Stewart, „Frauen in den Opern Ernst Kreneks“, in: *Musica* 34 (1980), S. 136–138.

spielt unter die Kategorie „sexuell aggressive Hedonistin“; mögen der Figur auch hedonistische Züge innewohnen, ist sie eher eine emanzipierte, denn „sexuell aggressive“ junge Frau. Da Kreneks Opern im Allgemeinen von großer Varietät geprägt sind – so hinsichtlich der verschiedenen Gattungsbezeichnungen⁵² – ist es unwahrscheinlich, dass er in den Zeichnungen seiner Figuren nur auf eine stark begrenzte Anzahl von Typen zurückgriff, wie Stewart es darlegt. Die Kategorien des Autors können für *Ausgerechnet und verspielt* daher vernachlässigt werden.

Der Casinobesitzer Markus tritt als erstes auf, um seine grundsätzliche Lebenseinstellung zu besingen. Hier lässt er das Publikum wissen, dass der Zufall zwar den Weltlauf bestimme, gleichzeitig aber auch sein „treuer Diener“ sei, da er als Casinobesitzer aufgrund seines Berufsstands von der Zufälligkeit des Glücksspiels profitiere. Indem die Verluste der Spieler am Roulettetisch seinen „Gewinn“ darstellen, kann er sogar die „Sicherheit“ des Rades hervorheben und fügt sich gern in das Auf und Ab eines zufallsbestimmten Schicksals. Da er aber auch um die negativen Auswirkungen des Zufalls weiß, hebt er hervor, dass diesem nur „Narren“ vertrauen würden.⁵³ Markus baut lieber auf Wertgegenstände als Kapitalanlage und schenkt seiner Tochter aus diesem Grund ein wertvolles Schmuckstück. Seine Bedenken dem Zufall gegenüber stellen sich als berechtigt heraus, da er schlussendlich sein gesamtes Vermögen an Fernando verliert. Der Casinobesitzer kommentiert den Verlust seines Kapitals jedoch nicht weiter, sondern ist mit dem Gewinn von Luciles Liebe mehr als zufrieden. Für Markus verwendet Krenek das Muster des beruflich erfolgreichen, gleichwie zwielichtigen Lebemanns, der möglicherweise Figuren aus Casino- oder ‚Gauernerfilmen‘ wie Gaston aus Lubitschs *TROUBLE IN PARADISE* (1932) nachempfunden wurde; ein Film, den Krenek überaus schätzte.⁵⁴

Ginette, die ebenso reiche wie verwöhnte Tochter des Casinobesitzers, tritt bereits in der 1. Szene auf, in der sie von ihrem Vater eine wertvolle Halskette als Geschenk erhält.⁵⁵ Obwohl der Schmuck ihrer verstorbenen

52 Vgl. im vorl. Band S. 167.

53 Krenek, Partitur *Auv*, S. 74.

54 Vgl. [ohne Autorengabe,] „Eine Filmrundfrage“, S. 3.

55 In der Partitur und im Abdruck des Librettos (in: *Das musikdramatische Werk*, Bd. 3, S. 18–40) verwendet Krenek den Begriff „Halsband“, in der ORF-Produktion ist jedoch

Mutter gehörte, weint Ginette nur wenig später aus Enttäuschung, da sie sich vielmehr ein eigenes Flugzeug – ein Symbol für Freiheit – wünscht, das Markus ihr aus Sicherheitsgründen aber nicht kaufen möchte. Die ihr stattdessen überreichte Kette repräsentiert den Generationenkonflikt zwischen den beiden Figuren und kann für den Wunsch des Vaters nach Bindung stehen, aus dem sich seine Tochter aber zu befreien sucht. Wie Markus führt auch Ginette ihre Lebenseinstellung näher aus:

Doch du weißt, daß ich weder für Schmuckstücke, noch für die Tradition, die ihnen anhaftet, den rechten Sinn habe. Es ist zu viel für mich, zu hoch, zu kostbar. [...] Ich bin dein Kind, doch auch ein Kind der Zeit. Der Raum hat sich uns eröffnet, die Weite, das Schnelle, das Schwebende, Rasende, Fliegende [...].⁵⁶

Krenek zeichnet sie mit dieser Aussage und dem Wunsch, ein Flugzeug zu besitzen, als moderne, emanzipierte Frau, die die Technik- und Wissenschaftseuphorie Anfang der 1960er Jahre verkörpert und sich für Traditionen jedweder Art nur geringfügig interessiert. In ihrer selbstbewussten Weiblichkeit scheint sie sich danach zu sehnen, den eröffneten Raum – sei es auf gesellschaftlicher Ebene oder in Bezug auf technische Neuerungen – vollkommen auszunutzen. Schlussendlich verliert sie zwar ihr wertvolles Schmuckstück, gewinnt aber Fernando, mit dem sie ihre Technikfaszination teilt und der ihr das lang ersehnte Flugzeug schenkt – eine Erfüllung ihres Wunsches nach Selbstverwirklichung. Mit ihrer Kapriziosität, ihrem Reichtum und ihrer Eleganz, die Krenek mehrfach hervorhebt,⁵⁷ folgt der Komponist dem Muster einer Primadonna-Figur von höherer gesellschaftlicher Stellung, die dabei Züge von Jules Massenets Manon trägt: wie Ginette verkörpert sie eine nach Freiheit strebende

nur noch von einem „Schmuckstück“ die Rede. Somit kann davon ausgegangen werden, dass der Komponist eine Art Halskette zu beschreiben suchte.

56 Krenek, Partitur *Auv*, S. 8 ff.

57 Krenek betont mehrfach Ginettes Stilsicherheit in Bezug auf ihre Kleidung: „Nichts andres [als etwas ungeheuer Wertvolles] würde meine Tochter tragen“ (ebd., S. 71) und lässt sie sogar in der Flugzeugfabrik einen Preis als „bestangezogene“ Kundin erhalten (ebd., S. 90).

junge Frau und wie Ginette überredet sie ihren (späteren) Geliebten im Spielsalon zum Glücksspiel.

Die ersten Worte Fernandos („Das Rad der Welt dreht rätselhafter Zufall. Enträtselt wird's durch die gerade Zahl“⁵⁸) spiegeln ebenfalls sein Lebensziel wider – den Zufall als berechenbares Element zu beweisen. Dieses Bestreben hat für ihn sogar das Ausmaß eines Kampfes angenommen, verwendet er doch im Zusammenhang mit seinem Plan martialisches Vokabular wie „triumphieren“ (2. Szene), „besiegen“ (2. Szene) oder „bekriegen“ (12. Szene). Fernando ist fest von der Berechenbarkeit aller Abläufe überzeugt, die sich für ihn lediglich aus einer Kette erfassbarer Parameter zusammensetzen, und kann die Existenz des Zufalls aus diesem Grund nicht mit seinem deterministischen Weltbild vereinen. Für ihn tritt durch die Berechnung „das Unerwartete“ sogar „mit Notwendigkeit“ ein.⁵⁹ Der Computer mit seiner hohen Rechenleistung bedeutet für Fernando ein unabdingbares Medium, ohne dessen Hilfe die Menschen der ‚Gefangenschaft‘ des Zufalls nicht entinnen können. In seiner Technikgläubigkeit schenkt er dem Experten keinen Glauben, der erhebliche Zweifel am Plan des Mathematikers äußert.⁶⁰ Vor dem Hintergrund typischer Opernfiguren erscheint die Figur Fernandos an den Prototyp des (jugendlichen) Helden angelehnt. Franz Willnauer, Rezensent von *Ausgerechnet und verspielt*, erkennt in Fernandos Ruf „Theta Epsilon, verlass mich nicht!“, den dieser am Roulettetisch in der Hoffnung äußert, die vom Computer errechneten Zahlen mögen doch stimmen, eine Reminiscenz an Kaspars Bitte „Hilf, Samiel“ aus Carl Maria von Webers *Der Freischütz* (1821).⁶¹ Ein weiterführender Vergleich des Werkes mit Kreneks Fernsehoper ist dabei durchaus zulässig: Zwar paktiert von Webers Max mit höheren Mächten, während Fernando auf seine rationalen Überlegungen vertraut, beide haben jedoch eine Prüfung zu bestehen und verlassen sich zu diesem Zweck auf besondere Hilfsmittel – der eine auf die Freikugeln, der andere auf den Computer.

58 Ebd., S. 10.

59 Ebd., S. 63.

60 Ebd.

61 Franz Willnauer, „Ausgerechnet und verspielt“ – eine Fernsehoper von Ernst Krenek“, in: *NZfM* 123 (1962), S. 417–418.

Lucile, Fernandos Freundin, hat im Gegensatz zu Ginette keinerlei Interesse an Technik und Mathematik. Daher kann sie den Erklärungen Fernandos zu den verschiedenen Parametern nicht folgen und findet keinen Zugang zu seiner mathematisch-technischen Welt.⁶² Sie sieht durch den Fokus ihres Partners auf seinen Plan sogar das Verhältnis zu ihm gefährdet, beschafft ihm aber das nötige Geld für den langersehnten Computer, um ihn nicht zu verlieren. Insgesamt folgt sie in ihren Entscheidungen ausschließlich dem Gefühl, wie sie es im Gespräch mit Geraldine verdeutlicht: „So leihen Sie mir! Es geht um den höchsten Einsatz: mein Herz steht auf dem Spiel.“⁶³ Trotz ihres Engagements ist Fernandos und Luciles Beziehung schlussendlich zum Scheitern verurteilt, indem sie sich von ihm emanzipiert und ihn für den Casinobesitzer verlässt – allerdings ebenfalls spontan und ‚im Überschwang‘ des Gefühls. Bezüglich des Rollenfalls trägt sie in ihrem Glauben an die Liebe Züge der jugendlichen Naiven, aber auch der tugendhaften Partnerin, die ihre eigenen Wünsche für die Ziele des Mannes aufopfert, Puccinis Tosca vergleichbar.

Die Pfandleiherin Geraldine steht in der literarischen Tradition ihres zumeist negativ gezeichneten Berufsstands, ähnlich wie Shylock in William Shakespeares *Kaufmann von Venedig* (1605) oder die Wucherin Aljona Iwanowna in Wladimir Dostojewskis *Schuld und Sühne* (1866). Geraldine bildet hier keine Ausnahme, lebt sie doch von der Geldnot der oftmals verzweifelten Spieler. Mit dem Casinobesitzer verbindet sie eine geschäftliche Wechselbeziehung, da Markus im Casino für die ausweglose Situation sorgt, welche die Besucher dazu bringt, ihre Wertgegenstände zu veräußern, und Geraldine ihnen wiederum die nötigen finanziellen Mittel zum Weiterspielen beschafft. Krenek selbst bezeichnet Geraldine und Markus in seinem *Vorläufigen Szenarium* aus diesem Grund als „zwei Gauner, die voneinander abhängen“.⁶⁴ Diese Verbindung zwischen den Figuren verdeutlicht Krenek, indem er beiden die Worte „Es gibt kein Spiel, das der Zufall nicht beherrscht“⁶⁵ in den Mund legt. Gleichzeitig betont er aber auch durch die räumliche Trennung die hierarchischen

62 Vgl. Krenek, Partitur *Auv*, S. 16f.

63 Ebd., S. 49.

64 Ders., *Vorläufiges Szenarium*, S. 3.

65 Ders., Partitur *Auv*, S. 47f. (Geraldine), 73 (Markus).

Unterschiede zwischen ihnen: Während Markus der „Herr des oberen Bereichs“ ist,⁶⁶ den Geraldine respektieren muss, befindet sie sich unten im Gewölbe, verbalisiert durch seine Aussage: „Von dem, was hier heruntersinkt, interessiert mich nur, was dort hinaufsteigt und in meinen Kassen bleibt.“⁶⁷

Der Computerfachmann Hamilton kann als Opponent zu Geraldine bezeichnet werden. Er lebt nicht vom Zufall, sondern von seinem Technikverstand und seinen mathematischen Kenntnissen. Aufgrund seiner Expertise ist er überzeugt, dass die Computer in der Berechnung des Zufalls ihre Grenzen haben: „Je vollkommener die Vorausberechnung aller Parameter, desto größer das Areal des Ungewissen.“⁶⁸ Mit der Auffassung, nicht alle Prozesse exakt vorhersagen zu können, unterscheidet sich Hamilton diametral von Fernando, der seinerseits von der Berechenbarkeit aller Abläufe ausgeht. Nichtsdestotrotz überreicht der Computerfachmann in der Manier eines *Deus ex Machina* Fernando im letzten Moment die Zahlenreihe, die ihm zum Gewinn am Roulettetisch verhilft.

Die Stimme der Sestina legte Krenek nicht als Teil der Opernhandlung an. Indem sie die Verse der „Roulette-Sestina“ intoniert, obliegt ihr vielmehr die Funktion einer neutralen Beobachterin, die mit ihren Worten die Themen der Oper aufgreift und poetisch reflektiert.

„Ausgerechnet, aber sehr verspielt“⁶⁹ – Die Themen der Oper

Thema I: Die Berechnung

Ernst Kreneks Erfahrungen mit Mathematik, Physik und Technik

Kreneks Beziehung zur Mathematik war zunächst von schlechten Schulnoten und Lehrern geprägt, die sein Interesse an dem Fach nicht zu wecken wussten:

66 Ebd., S. 92.

67 Ebd.

68 Ebd., S. 61 f.

69 Ernst Krenek, „Ausgerechnet, aber sehr verspielt“, in: *Forvm* 9 (1962), S. 467–470.

Heute bedaure ich, daß ich in Mathematik nie einen inspirierenden Lehrer gehabt habe, so daß ich erst den Umweg über die Zwölftontechnik gehen mußte, um zu entdecken, was für ein faszinierender Gegenstand die Mathematik ist. Aber da, zehn oder zwölf Jahre nach Abschluß der Schule, war es zu spät, das Versäumte nachzuholen.⁷⁰

Willi Reich, der naturwissenschaftlich gebildete Schüler Alban Bergs, war es, der den erwachsenen Krenek für die Mathematik begeistert hatte und mit ihm häufig über die Parallelen zwischen Musik und Mathematik diskutierte.⁷¹ Der Komponist begann daraufhin, seine Defizite im Bereich der Mathematik mittels David Hilberts *Grundlagen der Geometrie* auszugleichen,⁷² einem 1899 erschienen Standardwerk, in dem der Autor fünf ver-

70 Ders., *AdZ*, S. 86. In den *Amerikanischen Tagebüchern* beschreibt Krenek sogar ein „ver-zweifelttes Ringen um die Mathematik“ (ders., *Tb*, S. 154).

71 Vgl. ders., zit. n. Eberhardt Klemm, „Gespräch mit Ernst Krenek“, in: *Jahrbuch Peters* 3 (1980), S. 200–218, hier S. 217 f.

72 Vgl. ebd., S. 217. Krenek erwähnt die Lektüre von Hilberts *Grundlagen der Geometrie* ebenfalls im vom Lektorat seiner Autobiografie gestrichenen Anhang zum sechsten Kapitel (vgl. ders., *Appendix to VI*, unv., undat. Ts., Teilnachlass Ernst Krenek, Palm Springs, S. 1106). Seine spät entwickelte Faszination an der Mathematik äußert sich auch in der 1937 veröffentlichten Publikation „Zahlen und Menschen“, in der er Egmont Colerus' *Von Pythagoras bis Hilbert. Die Epochen der Mathematik und ihre Baumeister* rezensiert. Er lobt, dass dem Laien hier ein guter Überblick über die Mathematikgeschichte gegeben werde, moniert aber eine allzu „pathetische Unterstreichung des deutschen und des ‚heroischen‘ Anteils an der Geschichte der Mathematik“ (ders., „Zahlen und Menschen“, in: *Wiener Zeitung*, 18.5.1937, S. 6). Diese Publikation ist nicht in Garret H. Bowles *Bio-Bibliography* Ernst Kreneks aufgeführt. In Kreneks privater Bibliothek in seinem Teilnachlass im EKI befinden sich zudem folgende mathematische Werke: Evelyn B. Rosenthal, *Understanding the New Mathematics*, Greenwich, Conn. 1966, Sign. BEK 0392 sowie Kaj L. Nielsen, *College Mathematics. Basic Course in Essentials of Algebra, Trigonometry, Analytic Geometry Calculus*, New York 1958, Sign. BEK 0359. Krenek besaß überdies ein Exemplar von Martin Gardners „Mathematical Games“ (in: *Scientific American*, April 1978, EKI, BEK 0663), eine äußerst erfolgreiche unterhaltungsmathematische Kolumne in der Zeitschrift *Scientific American*. Ob Krenek die Ausführungen des Autors regelmäßig verfolgte, konnte nicht eruiert werden.

schiedene Gruppen von Axiomen für die euklidische Geometrie aufstellt. Der Komponist verspürte zwar abermals seine unzureichende mathematische Bildung, empfand die Ausführungen jedoch als überzeugend.⁷³

In diesem Zuge setzte sich Krenek auch publizistisch mit der Mathematik auseinander und überträgt 1933 in seinem Aufsatz „Musik und Mathematik“ Hilberts Axiomensystem auf die Musik. Ausgehend von dessen Grundsatz, dass „jedes Gedankensystem nur unter bestimmten Annahmen gilt, die man Axiome nennt“,⁷⁴ legt Krenek dar, dass auch in der Musik „die Beziehungen ihrer Elemente, nämlich der Töne“ nicht als „naturegegebene Gesetzmäßigkeit[en]“, sondern vielmehr als gedankliche Konstrukte zu betrachten seien.⁷⁵ Das „geschlossene Gedanken- oder Hörsystem“ tonaler Musik sieht er als Produkt einer Vielzahl von Axiomen wie etwa „Grundton“ oder „Leitton“ an.⁷⁶ Für Krenek führt der Ansatz, die musikalischen Parameter als offene und stets neu definierbare Variablen zu betrachten, automatisch zur Möglichkeit ihrer „Modifikation“ und darin wiederum direkt zur „Denkmöglichkeit und -notwendigkeit einer nicht-tonalen Musik“.⁷⁷ Mit Hilfe der Mathematik sucht Krenek demnach, die Komposition Neuer Musik zu legitimieren. 1937 beleuchtet er in seiner aus einer Vorlesungsreihe hervorgegangenen Schrift *Über Neue Musik* abermals die Beziehung zwischen Musik und Mathematik. Neben der rechnerischen Aufstellung von All-Intervall-Reihen betont er die aus den axiomatischen Prinzipien folgende „Autonomie der Musik“ und leitet daraus abermals die Freiheit des Komponisten ab, nicht „an die Axiome gebunden“ zu sein, „die in bestimmten geschichtlichen Perioden

73 Vgl. Krenek, *Appendix to VI*, S. 1107.

74 Ders., „Musik und Mathematik“, in: *Der Auftakt* 13 (1933), S. 125–127, hier S. 126. Zur ausführlichen Diskussion um Krenek und die Hilbert'sche Axiomatik siehe Schmidt, *Theorie und Praxis*, S. 196–205.

75 Krenek, „Musik und Mathematik“, S. 126.

76 Ebd., S. 127.

77 Ebd. Als Substitut zum Axiomensystem sieht Krenek vor allen Dingen das musikalische Hören an und führt dessen Komponenten „Nervenreiz“, „Gefühlsaffekt“ und „Denkakt“ als musikalische Axiome auf (ebd.). Er verzichtet jedoch darauf, diese näher zu diskutieren.

verwirklicht erscheinen“.⁷⁸ Krenek legt aber auch dar, dass es Grenzen in der Vergleichbarkeit zwischen mathematischer und musikalischer Axiomatik gebe. Letztere habe keinen „normativen, sondern deskriptiven Charakter“, da man musikalische Parameter im Gegensatz zu mathematischen Axiomen oftmals erst nach ihrer Entstehung beschreiben könne.⁷⁹ Krenek verteidigt die Komposition Neuer Musik also ein weiteres Mal mit Hilfe fachfremder Methodik: Die Anwendung der Axiomatik auf die Musik erlaubte ihm die „Verwirklichung“ seiner „künstlerische[n] Maxime einer ‚Freiheit‘ in der ‚Bindung‘“, da die Axiome – einmal festgelegt – gleichzeitig „einen Höchstgrad an Verdichtungsmöglichkeiten zur ‚vollkommenen Darstellung‘ ihrer gesetzmäßigen Voraussetzungen“ bedingten, so Schmidt in *Theorie und Praxis der Zwölftontechnik*.⁸⁰

Neben der Mathematik bediente sich Krenek auch Postulaten der Physik, um die Neue Musik zu legitimieren. Beispielsweise sah er Parallelen zwischen der Etablierung der Reihentechnik und dem Paradigmenwechsel von der Klassischen zur Modernen Physik:

So wie in der theoretischen Physik die Zahlen sich von den Gegenständen, deren Quantitäten sie zunächst als durch Beobachtung ermittelte Maßzahlen zugeordnet waren, loslösen [...], so lösen sich im seriellen Denken die Zahlen, die zunächst meßbare Größen wie Intervalle, Reihenfolgen von Elementen und dergleichen bezeichneten, von diesen Gegenständen ab und werden mathematischen Operationen unterworfen, um Größenordnungen zu produzieren, die dann auf die zu organisierenden Bereiche des musikalischen Prozesses, wie Dynamik, Timbre, Dichte und vor allem der Zeit angewendet werden.⁸¹

In Physik wie Musik macht Krenek demnach eine im Laufe des 20. Jahrhunderts zunehmende Tendenz zur Mathematisierung aus – durch die Organisation des musikalischen Materials hier sowie eine veränderte Be-

78 Ders., *Über neue Musik* [1937], Darmstadt 1977, S. 83 f.

79 Ebd., S. 84.

80 Schmidt, *Theorie und Praxis*, S. 205.

81 Ernst Krenek, *Komponist und Hörer. Ein Vortrag* [1960] (= *Musikalische Zeitfragen* 12), Kassel u. a. 1964, S. 18. Siehe dazu auch Schmidt, *Theorie und Praxis*, S. 204 f.

ziehung zwischen der realen Größe und dem Resultat einer Berechnung dort. Mathematisch-naturwissenschaftliche Operationen hebt er 1964 in „A Composers’ Influences“ sogar als Bedingung hervor, um neue Klangspektren, „new imaginative potentialities“, zu schaffen:

[...] music organized under the influence of such [scientific] thought processes moves on to new imaginative potentialities which might not have been visualized without experience of the scientific influence.⁸²

Krenek sieht den Vorwurf an Komponisten, ihre kompositorische Verantwortung mit der Hinwendung zu den exakten Wissenschaften aufzugeben, abermals nicht nur als unbegründet an, sondern erkennt in ihr vielmehr ein großes Potential.

Nicht alltägliche Einblicke in die Physik waren Krenek besonders durch seine Bekanntschaft zu dem Physiker Ernst Kalmus vergönnt, den er in Wien durch seinen Schulfreund Gerd Hans Goering kennengelernt hatte:

[...] ich war sehr überrascht, als ich ihn [Kalmus] im Sommer 1951 in Los Alamos wiederentdeckte, der abgelegenen Stadt in New Mexico, wo die Atombombe hergestellt wird. Ich verdanke ihm die Gelegenheit zu höchst interessanten Besuchen in dieser einzigartigen und verwirrenden Stadt.⁸³

Kalmus, der im staatlichen Kernforschungslabor der Vereinigten Staaten in Los Alamos die gesundheitlichen Folgen von Radioaktivität erforschte, hatte in Erfahrung gebracht, dass Krenek in Los Angeles lebte und ihn

82 Krenek, „A Composer’s Influences“, in: *Perspectives of New Music* 3 (1964), S. 36–41, hier S. 41.

83 Ders., *AdZ*, S. 887. Zwischen beiden kam es zu einem Briefwechsel, in dem sie aber – bis auf einige kurze Erwähnungen von Kalmus’ Arbeit in Los Alamos – keine physikalischen Themen diskutieren, sondern sich über musikalische Aspekte austauschen (vgl. *Briefwechsel Krenek/Kalmus*, EKI, Briefe 16/8). Die Gegenbriefe von Krenek gelten laut Aussage von Giulia Hine, Betreuerin der „Hine Collection“ am Institute on World War II der Florida State University, in dem sich auch der Nachlass von Ernst Kalmus’ Ehefrau Gusti Hasterliks befindet, leider als verschollen (laut einer E-Mail Gerald Sommers [Heimito-von-Doderer-Gesellschaft] vom 2.4.2012 an die Verf.).

1955 zu sich eingeladen. Der Komponist besuchte in diesem Jahr sogar das in Los Alamos ansässige Forschungszentrum – eine einmalige Gelegenheit, die in der abgeschotteten Einrichtung sicherlich nicht vielen Laien zuteil wurde – und hatte die Gelegenheit zur Diskussion mit den dort arbeitenden Wissenschaftlern.⁸⁴ Ihnen berichtete er von den Entwicklungen der Neuen Musik, die dort mit Erstaunen aufgenommen worden seien, und sprach die mathematische Genese von All-Intervall-Reihen an, über die viele Mathematiker als „elementary problem“ bis dato nur gelächelt hätten, aber doch keine Lösung präsentieren konnten. Die Anwesenden in Los Alamos nahmen seine Frage hingegen mit großem Interesse als „perfect nourishment for the early computer they were building“ auf.⁸⁵ Auf diese Weise erfuhr Krenek als einer der wenigen Außenstehenden von den dort in der Konstruktion befindlichen Rechenmaschinen. Seine hohe Bildung und eingehende Beschäftigung mit mathematischen und naturwissenschaftlichen Problemen schienen ihn in diesem Kreis als kompetenten Diskussionspartner ausgewiesen zu haben. Neben dem Austausch mit Kalmus lernte Krenek im Jahr 1957 den Physiker Robert Oppenheimer an der Princeton University kennen, in Los Alamos verantwortlich für die Entwicklung der ersten Atombombe und später ein scharfer Kritiker ihres militärischen Einsatzes. Der Komponist zeigte sich laut Stewart beeindruckt von Oppenheimer und diskutierte auch mit ihm über die serielle Technik.⁸⁶

84 Vgl. Stewart, *Ernst Krenek*, S. 339.

85 Krenek, *Horizons Circeled*, S. 87. Er berichtet des Weiteren: „Since then properly programmed computers have solved it mechanically in various places and have furnished complete tables of all conceivable all-interval rows.“ (Ebd.).

86 Vgl. Stewart, *Ernst Krenek*, S. 344. Kreneks Aufenthalt in Los Alamos darf jedoch nicht als unkritische Haltung gegenüber den dortigen technischen Entwicklungen missverstanden werden. Er konstatiert vielmehr: „Die Erfindung der Atombombe hat uns diesem Ziel [der Vernichtung der abendländischen Zivilisation] zweifellos näher gebracht als alles, was seit der Schreckensbotschaft der Neuen Musik bisher passiert ist.“ (Krenek, *De rebus prius factis*, Frankfurt/M. 1956, S. 26f.). Die aus diesen Worten zu schließende Kritik an der zerstörerischen Kraft der Atombombe teilte er mit Adlai E. Stevenson, 1952 und 1956 amerikanischer Präsidentschaftskandidat und Gegner der Atomkraft. Nach der zweiten Wahlniederlage drückte Krenek seine Bewunderung für ihn aus, indem er ihm das

Den Rat, (mathematische) Problemstellungen in der Musik mittels eines Computers zu lösen, sollte Krenek fast 20 Jahre später sogar befolgen: Stewart berichtet, dass Pauline Oliveros, Leiterin des Center for Music Experiment an der University of California (San Diego), Krenek 1977 gestattet habe, während des Arbeitsprozesses an seinem Ensemblestück *They knew what they wanted* op. 227 (1977), den Computer des Institutes zu benutzen. Der Biograf spricht von Programmierkenntnissen, die Krenek sich zu diesem Zweck, wohlgemerkt als 77-Jähriger, angeeignet habe.⁸⁷ Der Komponist befand sich demnach schon Ende der 1970er Jahre – ein Zeitpunkt, zu dem die Computernutzung bei weitem noch keine Verbreitung gefunden hatte – in der Lage, mit dem Gerät eigenständig umzugehen und es zur Erstellung von Tonbandmaterial zu nutzen. Seine Erfahrungen kommentiert er im Jahr 1987:

Ich habe eine kleine, kurze Berührung damit [Computermusik] gehabt an der Universität von San Diego, wo wir ein Bruchstück von einem Band hergestellt haben. Das hat mir nicht sehr zugesagt, das ist keine sehr praktische Maschine. Sie ist wahrscheinlich auch schon sehr veraltet. Das war vor fünf, sechs Jahren, und es lohnt sich gar nicht, darüber zu reden. Jetzt gibt es ganz neue Maschinen, die alles besser, schneller, hauptsächlich schneller machen. Aber was sie machen, weiß ich eigentlich selbst nicht, ich habe auch noch nicht viel Musik gehört, die auf diese Weise entstanden ist.⁸⁸

Libretto von *Pallas Athene weint* op. 144 (1953) zusandte. Im kurzen Briefwechsel zeigt sich Stevenson von dem Werk begeistert (vgl. Stewart, *Ernst Krenek*, S. 384).

87 Vgl. ebd., S. 426. Das Experiment mit Computermusik mag dem technikbegeisterten Krenek möglicherweise leicht gefallen sein, hatte er doch in Eimerts Studio für Elektronische Musik schon früh weitreichende Erfahrungen mit technischen Geräten sammeln können und arbeitete er im eigenen elektronischen Studio in Palm Springs mit einem Buchla-Synthesizer (vgl. Ernst Krenek, zit. n. Ogdon, „Conversation with Ernst Krenek“, S. 108 f.). Kreneks Interesse an technischen Entwicklungen – vor allen Dingen in Verbindung mit Musik – zeigt sich auch anhand von zwei Briefen Max Brands, in denen dieser Krenek über seine Fortschritte am Synthesizer informiert (vgl. *Briefwechsel Brand/Krenek*, EKI, Briefe 6/14).

88 Ernst Krenek, zit. n. Universität Salzburg und Landesstudio Salzburg des ORF (Hg.), *Zeitzeugen. Wege zur Zweiten Republik*, Wien 1987, S. 198.

Augenscheinlich empfand Krenek die Möglichkeiten des Computers gemessen am Aufwand als unzureichend. Er lehnte die Arbeit mit dem Gerät aber nicht grundsätzlich ab, sondern hoffte auf weitere Entwicklungen, die er aber nunmehr 87-jährig nicht mehr in Gänze verfolgen konnte. An seinen Erfahrungen mit dem Computer lassen sich zwei für den Komponisten typische Aspekte aufzeigen: Zum einen die Motivation, auch noch im hohen Alter neue (technische) Abläufe zu lernen und zum anderen, Strömungen weit vor ihrer Massentauglichkeit aufzunehmen und musikalisch anzuwenden.

Die Rolle von Mathematik und Computer

Die Mathematik bildet für Fernando den Schlüssel für sein deterministisches Weltbild: „Alles muß vorausberechnet sein; die Zahl regiert, der Zufall muß gebändigt sein.“⁸⁹ Folglich wird der Zahl an sich eine hohe, fast mystische Bedeutung zugewiesen: „Die Zahl ist nicht dasselbe wie die Ziffer. Geheimnisvoll unwittert ist die Zahl, ein ödes Nichts sind Ziffern.“⁹⁰ Krenek weist mit diesen Worten auf den semiotischen Unterschied zwischen dem Zeichen zur Zahldarstellung und ihrem abstrakten Wert hin und dokumentiert so ein weiteres Mal, dass er sich differenziert mit mathematischen Begrifflichkeiten auseinandergesetzt hatte. Auch das Binärsystem – die maßgebliche Grundlage der Informatik – verarbeitet Krenek in seiner Oper, wenn Fernando es seiner Freundin Lucile sogar zu erklären versucht: „Binarisch – das kennt nur null und eins, und unsere zwei ist schon gleich zehn.“⁹¹ Die Tatsache, dass der Komponist das Binärsystem als Grundlage von Programmiersprachen thematisiert, deren Entwicklung Ende der 1950er Jahre begann,⁹² zeigt, wie genau er die ak-

89 Krenek, Partitur *Auv*, S. 30 f.

90 Ebd., S. 32. Den Computern werden mit Kappa Omikron und Theta Epsilon zudem griechische Zahlenamen zugewiesen.

91 Ebd., S. 16f. Der korrekte mathematische Terminus lautet „binär“. Kreneks Verwendung von „binarisch“ könnte möglicherweise eine eigene Rückübersetzung des englischen Begriffs „binary“ sein.

92 In den 1950er Jahren begannen Informatiker, verschiedene Programmiersprachen zu entwickeln: Als erste höhere Programmiersprache gilt John Backus' FORTRAN (1957). In den 1960er Jahren folgten ALGOL60 (1960) und PL/1 (1961) von IBM (vgl. Herbert Matis,

tuellen technischen Fortschritte verfolgte und in seine Libretti einflocht. Er betrachtet das Binärsystem aber auch mit ironischem Blick, indem Lucile es als „Hexeneinmaleins“ bezeichnet⁹³ und über diese Anspielung auf Goethes *Faust* (1808) ihre Unkenntnis von mathematisch-technischen Abläufen bekundet.⁹⁴ Obwohl in der Goethe-Forschung stark unterschiedliche Deutungen des Hexeneinmaleins vorgenommen werden, herrscht Konsens bezüglich seiner Undurchdringbarkeit.⁹⁵ Lucile scheint von Fernandos Ausführungen über das ihr fremde Dualsystem an diese Rätselhaftigkeit erinnert zu werden, jedenfalls scheint ihr die Computertechnik okkult.⁹⁶

Den Computer verwendet Krenek als der Berechnung zugeordnetes Symbol und lässt ihn eine zentrale Rolle einnehmen – bemerkenswert, da sich die Computerentwicklung zu Beginn der 1960er Jahre erst in ihren Anfängen befand. Aufgrund ihrer Größe und des hohen Anschaf-

Die Wundermaschine. Die unendliche Geschichte der Datenverarbeitung: von der Rechenuhr zum Internet, Bonn 2002, S. 138 f.). Die Entwicklung der Programmiersprachen überschneidet sich daher zeitlich mit Kreneks Arbeit an der Fernsehoper.

93 Krenek, Partitur *Auw*, S. 16 f.

94 Vgl. Johann Wolfgang von Goethe, *Faust. Der Tragödie Erster Teil* (= Dramatische Dichtungen IV), Berliner Ausgabe, Bd. 8, Berlin, Weimar 1978, S. 229 f.

95 Hans Arens beschreibt das Hexeneinmaleins als „primitive Karikatur einer Geheimlehre“ (Hans Arens, *Kommentar zu Goethes Faust I* [= Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte 3, 57], Heidelberg 1982, S. 249 ff.). Zudem lässt sich das Hexeneinmaleins als Zahlenquadrat mit der Summe 15 deuten, wird es mit der Zahlenmystik der Kabbala-Lehre in Verbindung gebracht oder gar als menschlicher Stammbaum interpretiert (vgl. Wolfgang Neubauer, *Das tragische Prisma des Irrtums. Überlegungen zur Lösung des „Hexen-Einmal-Eins“ und zu Mephistos „Vaterschaft“ in Goethes „Faust“*, Konstanz 1986, S. 2).

96 Maschinen und künstliche Intelligenz okkult zu deuten, ist eine Vorstellung, die sich schon in der Literatur des 19. Jahrhunderts findet, da im Zeitalter der stark voranschreitenden Industrialisierung die Maschine aufgrund ihrer beginnenden Vormachtsstellung zur Allegorie eines Dämons stilisiert wurde (vgl. Hartmut Steinecke, „Roman und Mythos im Vormärz“, in: Helmut Koopmann [Hg.], *Mythos und Mythologie in der Literatur des 19. Jahrhunderts* [= Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts 36], Frankfurt/M. 1979, S. 185–192, hier S. 192).

fungspreises meist im Besitz von Großfirmen oder des Militärs,⁹⁷ galten Computer seinerzeit als technische Neuheit und standen für absolute Fortschrittlichkeit.⁹⁸ Kreneks Darstellung des teuren Computers als große Rechenmaschine, die vom Menschen nicht mehr ausführbare Operationen löst, deckt sich folglich mit den damaligen Anforderungen an die Geräte. Als er das Libretto konzipierte, hatte er sogar einen bestimmten Computer vor Augen, wenn er im *Vorläufigen Szenarium* zur Oper Hamilton als einen IBM-Ingenieur und die Computerfirma als IBM-Zentrale bezeichnet.⁹⁹ Möglicherweise schwebte dem Komponisten daher eine Maschine der IBM 700er-Reihe vor, die in den 1950er Jahren der Öffentlichkeit präsentiert worden war.¹⁰⁰ Krenek verarbeitete nicht nur die seinerzeitigen Anforderungen an die Computer, sondern charakterisiert die Geräte auch näher: „Seit unsere Maschinen allwissend geworden sind, wissen wir, die sie bedienen, immer weniger, was sie beschäftigt“,¹⁰¹ legt er Hamilton in den Mund, der den Computern damit die göttliche Eigenschaft der Allwissenheit zuweist und ihre Funktionen als den menschlichen Fähigkeiten deutlich überlegen wahrnimmt. Zudem

97 Das Modell MARK I (1943) von Howard Hathaway Aiken hatte eine Länge von 16 m, eine Höhe von 2,5 m, wog 35 Tonnen und bestand aus ca. 700.000 Einzelteilen (vgl. Edgar P. Vorndran, *Die Entwicklungsgeschichte des Computers. Eine kurzgefasste Geschichte der Rechen- und Datentechnik*, Berlin 1986, S. 84).

98 Die Geschichte des Computers begann mit dem Versuch, Abläufe von Rechenmaschinen elektronisch umzusetzen: 1935 entwickelte die Firma IBM den Lochkartenrechner IBM601 konstant weiter, um Berechnungen von Gas- oder Telefonrechnungen durchzuführen. Erste kommerzielle Computer wurden Anfang der 1950er gebaut. 1955 ersetzte der Transistor die Elektronenröhre im Computer; die Geräte wurden leistungsfähiger und billiger, sodass Computer auch in Gebieten wie Industrie oder Handel Anwendung fanden (vgl. Vorndran, *Die Entwicklungsgeschichte*, S. 83, 105 ff. sowie Matis, *Die Wundermaschine*, S. 174, 187 f., 226). Laut Matis habe den „Großcomputer“ in seinen Anfängen eine „Aura der zentralisierten Macht“ umgeben, aufgrund der sich Computerfachleute „häufig als Hüter einer Geheimwissenschaft“ verstanden hätten (ebd., S. 168).

99 Vgl. Krenek, *Vorläufiges Szenarium*, S. 2.

100 Vgl. offizielle Website IBM, http://www-03.ibm.com/ibm/history/exhibits/mainframe/mainframe_FT1.html, Abruf am 31.10.2016.

101 Krenek, Partitur *Auv*, S. 59.

spielt er so auf die stetige Verbesserung ihrer Prozesse und die Undurchdringbarkeit ihrer Vorgänge für Laien an. Krenek schien schon Anfang der 1960er Jahre die Auswirkungen eines digitalen Zeitalters vorauszu- sehen, in dem elektronische Geräte den Alltag bestimmen und der Mensch deren Abläufe nicht mehr gänzlich nachvollziehen kann. Seine Autonomie dokumentiert der Computer in der Fernsehoper, indem er aus „purer Langeweile“ elektroakustische Musik komponiert und eine Zwölftonreihe aufstellt.¹⁰² Die komponierende Rechenmaschine lässt sich als Anspielung auf die vermeintliche ‚Maschinerie‘ verstehen, der sich Komponisten serieller Musik in den Augen ihrer Kritiker bedienen. Gleichwie diese im Extremfall nicht jedes kompositorische Detail regulieren können, so vermag auch Hamilton nicht, die Funktionsweise seines Computers in allen Details zu ergründen.

Im Themenbereich von Technikkritik und Verantwortungsproblematik ist auch die Verwandtschaft von *Ausgerechnet und verspielt* mit dessen Vorgängerwerk, dem *Belltower* aus dem Jahr 1956, zu verorten:¹⁰³ wie Fernando den Zufall mittels Berechnung besiegen möchte, sehnt sich Bannadonna ebenfalls danach, diesen durch möglichst exakte Planung auszuschalten. Beide Figuren kennzeichnet eine gewisse Verbissenheit, wenn es gilt, ihr jeweiliges Ziel zu erreichen. So richtet Fernando sein Leben auf die Befreiung von der Wirkungsmacht des Zufalls aus und opfert der Architekt sogar ein Menschenleben für die Kunst. Auch das Motiv einer autark agierenden Maschine greift Krenek in beiden Werken auf, wenn der von Bannadonna kreierte Roboter ihn schlussendlich erschlägt

102 Mit dem komponierenden – also künstlerisch arbeitenden – Computer in seinem Libretto bezieht sich Krenek auch möglicherweise auf ein Experiment Lejaren A. Hillers, von dem der Komponist im amerikanischen Exil erfahren haben könnte: 1956 gelang es Hiller an der University of Illinois, die so genannte *Illiad-Suite* – ein viersätziges Stück für Streichquartett – durch einen Computer komponieren zu lassen. Er hatte dazu vier Schritte vorgenommen: 1. Programmierung der Kontrapunktregeln mit dem Ergebnis einfacher Cantus-Firmus Melodien, 2. Generierung unterschiedlicher musikalischer Stile, 3. Programmierung serieller Strukturen und Reihentechniken, 4. Programmierung von Wahrscheinlichkeiten für Stückabfolgen (vgl. Martin Supper, Art. „Computermusik“, in: *MGG2*, Sachteil Bd. 2, Kassel u. a. 1995, Sp. 967–982, hier Sp. 972f.).

103 Vgl. im vorl. Band S. 133f.

und ein Computer in der Fernsehoper elektroakustische Musik schreibt. Die Bemühungen des Architekten wie die des Mathematikers scheitern jedoch, indem Bannadonnas Glocke zerspringt und auch Fernandos Rechenoperationen nicht zum Ziel führen. Ebenso sei es Komponisten serieller Musik unmöglich, so Krenek, sich das Material gänzlich gefügig zu machen und den Zufall zu eliminieren.¹⁰⁴

Ein reales Vorbild:

Versuche, mit dem Computer die Roulettezahlen zu berechnen

Für die Rolle des Computers ließ sich Krenek von einer kühnen Idee amerikanischer Forscher beeinflussen: Der Plan Fernandos, den Fall der Roulettekugel mit Hilfe eines Computers vorzuberechnen, stammt von dem Mathematiker Edward O. Thorp (University of California, Los Angeles), der im Jahr 1955 entsprechende Überlegungen angestellt hatte.¹⁰⁵ Seiner Beobachtung nach setzten viele Spieler noch kurz nach dem Start der Kugel die letzten Chips. Daraus schloss er, dass es möglich sein müsste, in diesem kurzen Moment die Geschwindigkeit der Kugel zu erfassen, deren endgültiges Ziel zu errechnen und noch rechtzeitig auf die korrekten Zahlen zu setzen. Gemeinsam mit Claude Shannon entwickelte er 1961 am Massachusetts Institute of Technology einen zigaretenschachtelgroßen Computer, der anhand von Werten zu Geschwindigkeit und Position der Kugel deren Zielpunkt vorhersagen sollte.¹⁰⁶ Die Parallelen zwischen Kreneks Oper und Thorps Plan sind dabei frappierend: Wie der reale Forscher möchte Fernando seine Werte am Roulettetisch mit Hilfe eines Computers errechnen und wie Thorp legt auch die Opernfigur ihren Berechnungen bestimmte Parameter zugrunde:

104 Vgl. Krenek, „Vom Verfall des Einfalls“, S. 140.

105 Vgl. Edward O. Thorp, „The Invention of the First Wearable Computer“, 1998, 5 Seiten, in: <http://monet.cs.columbia.edu/courses/mobwear/resources/thorp-iswc98.pdf>, Abruf am 23.10.2016, hier S. 1.

106 Vgl. ebd., S. 2 ff.

Fernandos Parameter (in: <i>Ausgerechnet und verspielt</i>) ¹⁰⁷	Thorps Parameter (in: „The Invention“) ¹⁰⁸
Roulettekugel: <ul style="list-style-type: none"> - „Größe“ - „Masse“ - „Dichte“ - „Gewicht“ - „Initialimpuls“ - „Anfangsgeschwindigkeit“ - „Winkelgeschwindigkeit“ - „Differential der Verlangsamung (hängt ab von Reibung, Luftdruck, Temperatur)“ 	Roulettekugel: <ul style="list-style-type: none"> - „velocity“ [Geschwindigkeit] - „orbit“ [Umlaufbahn] - „vanes, obstacles, or deflectors on this portion of the wheel“ [Hindernisse, die Reibung erzeugen]
Rouletterad: <ul style="list-style-type: none"> - „Größe“ - „Masse“ - „Dichte“ - „Gewicht“ 	Rouletterad: <ul style="list-style-type: none"> - „uncertainty“ of the rotor [Fehler des Rotors]
Zudem: <ul style="list-style-type: none"> - „Feuchtigkeit“ [des Raumes] - „Schwankungen im elektrischen Strom“ - „Muskelkraft und Laune des Croupiers“ 	

Zwar zählt Fernando für Thorp augenscheinlich nur sekundär wichtige Parameter wie Luftdruck und Temperatur auf und möchte sogar ironischerweise die „Laune des Croupiers“ miteinberechnen, der direkte Vergleich macht jedoch deutlich, dass sich die von Opernfigur und Forscher beschriebenen Vorgehensweisen in Grundzügen ähneln: Beide erwähnen etwa Reibung wie Geschwindigkeit und bezeichnen die Umlaufbahn der Kugel als Grundlage für ihre Berechnungen. Die höhere Anzahl von Parametern im Fall Fernandos könnte ihrer Funktion in der Oper geschuldet

107 Krenek, Partitur *Auw*, S. 21 f., 54–58, 111–114.

108 Thorp, „The Invention“, S. 2.

sein, nämlich den Zuhörern den Eindruck zu vermitteln, die Figur stelle umfassende Berechnungen an und habe jede Eventualität beachtet. Thorp dagegen zielt darauf ab, einem physikalisch gebildeten Leser seine Methode zu erklären – ein Grund, warum er nur die wichtigsten Aspekte aufzählt.

Zudem bedienen sich Fernando wie Thorp am Roulettetisch einer Tonreihe, kommentiert doch der amerikanische Forscher:

Once the rotor was timed, the computer transmitted a musical scale whose eight tones marked the rotor octants passing the reference mark. [...] When the timing switch was first hit for the ball, the tone sequence shifted and played faster. As the timing switch clocked the ball for the second time, the tones stopped and the last tone heard named the octant on which to bet. [...] We each heard the musical output through a tiny loudspeaker in one ear canal.¹⁰⁹

Zeigte dem amerikanischen Forscher eine Tonfolge aus acht Tönen an, welche Zahlen er am Roulettetisch zu wählen hatte, ist es in der Oper eine vom Computer per Zufall ermittelte Zwölftonreihe, deren verschiedene Intervalle gemessen in Halbtonschritten Zahlen ergeben, auf die Fernando setzt – eine Analogie, die Kreneks Orientierung am realen Vorbild zumindest stark vermuten lässt. Ferner stellte Thorp wie Fernando seine Berechnungen über einen sehr langen Zeitraum an: Die Opernfigur berichtet in der 2. Szene, die Vorgänge am Rouletterad „unermüdlich“ zu beobachten,¹¹⁰ und auch der amerikanische Forscher ließ sich für seine Berechnungen und Feldstudien sechs Jahre Zeit, bis 1961 der kleine Computer so justiert war, dass am Roulettetisch nur noch letzte Daten wie Geschwindigkeit von Rad und Kugel eingegeben werden mussten.¹¹¹ Jedoch gilt es einen bedeutenden Unterschied zwischen Fernandos und Thorps Berechnungen hervorzuheben: Während der Computer dem ame-

109 Ebd., S. 4. Die Entwickler wählten höchstwahrscheinlich eine Tonreihe, da Shannon 1948 Experimente zur digitalen Klangsynthese vorgenommen hatte (vgl. Supper, Art. „Computermusik“, S. 967).

110 Krenek, Partitur *Auv*, S. 22 f.

111 Vgl. Thorp, „The Invention“, S. 4.

rikanischen Forscher die richtigen Zahlen angab und dieser nur aufgrund von technischen Problemen mit den Kopfhörern immer wieder vom Bie-ten abgehalten wurde,¹¹² gelingt es Fernando mit seiner Methode nicht, den Lauf der Kugel vorherzusagen. Der Grund für diesen Ausgang der Oper liegt im Symbol der Berechnungen für Kreneks Auffassung von der Unmöglichkeit völliger Vorordnung serieller Werke; daher ist Fernandos Versuch, den Zufall als berechenbares Element zu beweisen, kein Erfolg vergönnt.

Obwohl dem amerikanischen Projekt bis 1966 nach außen strikte Geheimhaltung verordnet worden war¹¹³ – ebenfalls eine Parallele zur Oper, da auch Fernando „nicht verraten“ möchte, „was das Problem ist“¹¹⁴ – legen der Entstehungszeitraum sowie die vielen Analogien nahe, dass dem Komponisten die Arbeit des Forschers bekannt gewesen sein dürfte, ja dass er sich sogar an ihr orientierte. Auf diesen Umstand angesprochen, antwortet Thorp:

I didn't know about this. However, I was at UCLA [University of California, Los Angeles] from 1950 to 1959 and worked on roulette there from 1955 to 1959. A number of people there were aware, to some extent, of this, and it might have spread by word of mouth to Ernst Krenek. One possible path: my former high school teacher, who was a good friend, had a wife Mim Chasson who was involved with the music department at UCLA. The Chassons knew about the roulette project.¹¹⁵

Zwar tauschte sich Krenek somit nicht persönlich mit Thorp aus, es wäre folglich möglich, dass der Komponist durch seine Kontakte zum Music Department der UCLA von dem Projekt erfahren hatte. Ob die von Thorp genannten Chassons nun eventuell die Information weitertrugen, ließ sich nicht mehr eruieren. Festzuhalten bleibt aber, dass der Komponist

112 Vgl. ebd.

113 Thorp veröffentlichte seine Vorgehensweise erst im Jahr 1966, als er sicher war, dass die Ergebnisse nicht weiterverwendet werden sollten (vgl. ebd.).

114 Krenek, Partitur *Auw*, S. 58.

115 Auszug aus einer E-Mail Edward O. Thorps vom 10.5.2011 an die Verf.

die Versuche des amerikanischen Forschers augenscheinlich zum Modell nahm, die serielle Vorordnung von musikalischen Parametern in der Oper zu verarbeiten.

Thema II: Der Zufall

Ernst Krenek und der Zufall

Krenek beschäftigte sich mit dem Phänomen Zufall vor allem im Kontext serieller Techniken. Den Unterschied zwischen seriellen und aleatorischen Prinzipien macht er vor allem an der Rolle des Einfalls fest: Nach der von kompositorischer Eingebung geprägten Reihenaufstellung sei es möglich, das Prozedere zu optimieren, wenn das Resultat den eigenen Klangvorstellungen von einem „gelenkt-chaotischen Gesamtcharakter“ nicht entspreche.¹¹⁶ Während ein Komponist serieller Musik so seine Grundvorstellung von der Disposition eines Werkes verwirklichen könne, gäben aleatorische Verfahren dem Einfall hingegen keinen Raum mehr, da der „Würfelspieler alles, was sich ergibt, als gegeben hinnimmt, es sei denn, daß er die Würfel wieder und wieder rollen will, bis etwas seiner Vorstellung Entsprechendes herauskommen wird“.¹¹⁷ Noch 1977 betont er, dass er aleatorische Verfahren daher stets als „kompositorisch sehr anspruchslos und leicht herstellbar“ wahrgenommen habe.¹¹⁸ Aus diesem Grund wirft er beispielsweise John Cage vor, den kompositorischen Einfall aus seinen Werken auszuschließen und auf „völlige Leere und Geistesabwesenheit des Kunstproduktes“ abzielen.¹¹⁹ Hatte sich Krenek bezüglich serieller Musik noch vehement gegen den Vorwurf gewehrt, mittels der

116 Ernst Krenek, „Vom Verfall des Einfalls“, S. 142.

117 Ebd.

118 Ders., „Das Gesellschaftsspiel der Avantgarde“, in: *Zeitbühne* 6 (1977), S. 54–57, hier S. 55.

119 Ders., *Neue Anwendungsmöglichkeiten*, S. 2. Krenek war anwesend, als Cage bei den Darmstädter Ferienkursen im Jahr 1958 mit seinen Ausführungen über den Zufall für Aufsehen sorgte. Kreneks Beschäftigung mit dem Zufall und seine radikale Ablehnung von Zufallsoperationen im Sinne Cages könnte möglicherweise ein Ergebnis dieses Zusammentreffens sein, zumal Kreneks Artikel „Vom Verfall des Einfalls“, in dem er sich maßgeblich mit der Aleatorik auseinandersetzt, im Jahr 1959 entstand.

Parametervorordnung die kompositorische Verantwortung abzugeben,¹²⁰ münzt er ihn hier auf die Aleatorik um. Krenek sieht augenscheinlich zu diesem Zeitpunkt nicht die Möglichkeit, auch aleatorische Verfahren aus der Distanz zu betrachten und im Nachgang das Resultat zu modifizieren. Seine Argumentation gleicht hierin den Ausführungen Pierre Boulez' in dessen 1957 bei den Darmstädter Ferienkursen gehaltenem Vortrag „Alea“. Hier nennt der Komponist als Gründe für die vorbehaltlose kompositorische Einbeziehung des Zufalls „uneingestandene Schwäche“ wie „Ohnmacht“ und möchte den Werken noch nicht einmal den Status eines Experimentes zukommen lassen, „wo doch das Individuum für sein Werk sich nicht verantwortlich weiß“.¹²¹

Vielmehr zeigte sich Krenek in den 1950er Jahren von Zufälligkeiten fasziniert, die aus dem seriellen Konzept resultieren, wie er in einem von Will Ogdon geführten Interview äußert:

What interested me there was the unpredictability of certain parameters as necessitated by the total preorganization of others. This I feel to be different from chance as a result of hazard, such as tossing coins or rolling dice.¹²²

Mit dieser Herangehensweise teilt er abermals Boulez' Ansicht, der in einem Brief an Cage dessen Einbeziehung „des absoluten Zufalls“ kritisiert:

Nur eines, entschuldige, finde ich nicht richtig, und das ist die Methode des absoluten Zufalls, indem man Münzen wirft. Ich glaube, daß der Zufall im Gegenteil stark kontrolliert werden muß [...]. Denn schließlich tritt schon

120 Vgl. im vorl. Band S. 124f.

121 Boulez, „Alea“, S. 44 f.

122 Ernst Krenek, zit. n. Ogdon, „Conversation with Ernst Krenek“, S. 105f. Der Komponist kommentiert ferner 1961: „Und dazu kann ich persönlich nur sagen, daß die [aleatorische Verfahren] mir viel langweiliger vorkommen als die schöne serielle Arbeit. Ich plage mich lieber mit diesen arithmetischen Sachen, als daß ich immerfort Münzen werfe, wenn ich komponiere.“ (Bachmann, „Kann man serielle Musik hören?“, S. 229).

genug Unbekanntes auf bei den sich ergebenden Zwischenschaltungen und Überkreuzungen [...] der verschiedenen Reihen [...].¹²³

Boulez brandmarkt die Arbeit mit Zufallsoperationen im weiteren Verlauf des Briefes zudem als „automatische[s] Schreiben“ verbunden mit fehlendem Gestaltungswillen.¹²⁴ Wie Krenek genügt ihm damals das Auftreten von „Unbekannte[m]“ in seriellen Werken – eine Haltung dem Zufall und der Aleatorik gegenüber, mit der beide ihre Autonomie als Komponisten betonen und wahren wollen.

Die neue Klangvielfalt, die sich Krenek mit der Anwendung der seriellen Technik bot,¹²⁵ ähnelt jedoch Cages Auffassung von der Funktion aleatorischer Verfahren:

Or he [the performer of Morton Feldmans *Intersection III*] may perform [...] more or less unknowingly by employing some operation exterior to the mind: tables of random numbers following the scientific interest in probability; or chance operations, identifying there with no matter what eventuality.¹²⁶

Im Kontext von Morton Feldmans grafisch notiertem Klavierstück *Intersection III* (1953) zählt Cage mehrere Interpretationsverfahren auf, unter ihnen auch die Möglichkeit, per Zufallsoperation ermittelte Zahlen zu benutzen. Diese fasst er als „operation exterior to the mind“ auf und begreift aleatorische Verfahren – wie Krenek die serielle Technik – als eine Chance, das musikalische Klangspektrum zu erweitern und nicht mehr

123 Pierre Boulez, „Brief an John Cage“, Dezember 1951, in: ders. und John Cage, „Dear Pierre“, „Cher John“. *Pierre Boulez und John Cage. Der Briefwechsel*, hg. von Jean-Jacques Nattiez, Hamburg 1997, S. 125f.

124 Ebd.

125 „I was excited dealing with the surprises that a nearly totally predetermined musical process would produce, excited by musical results that probably would never have obtained had I not set up the serial machinery.“ (Ernst Krenek, zit. n. Ogdon, „Conversation with Ernst Krenek“, S. 105 f.).

126 John Cage, *Silence: Lectures and Writings* [1961], Middletown 1973, S. 37.

ausschließlich auf die Kreativität des Komponisten angewiesen zu sein;¹²⁷ eine Parallele zwischen aleatorischen und seriellen Bestrebungen, die Krenek jedoch nicht kommentiert.

Krenek reflektierte den Zufall nicht nur im Hinblick auf den Serialismus, sondern auch im Kontext der sogenannten offenen Form: Im Orchesterwerk *Fibonacci Mobile* op. 187 (1964) für Streichquartett, Klavier vierhändig und Koordinator arbeitete er beispielsweise mit verschiedenen Einzelpassagen, die vor jeder Aufführung neu kombiniert werden können. Das Werk fällt folglich in Dahlhaus' erste Kategorie offener Formen, die sich dadurch auszeichnen, dass „die einzelnen Abschnitte fixiert“ sind, „die Reihenfolge der Teile aber variabel gehalten und dem Interpretieren überlassen wird“.¹²⁸ Indem Krenek den Musikern verschiedene Kombinationsmöglichkeiten nahelegt, beispielsweise „P₁ [Piano vierhändig] setzt ein mit Takt 28 von TQ [„totales Quartett“, Streichquartett] und endet mit TQ“,¹²⁹ sucht er gleichzeitig, den Ausgang des Werkes in begrenztem Maße zu lenken und seine Vorstellung vom Endresultat nicht gänzlich aufzugeben. Gesamt gesehen räumt Krenek den Ausführenden in *Fibonacci Mobile* damit weniger Freiheiten ein als manche seiner Zeitgenossen, etwa Karlheinz Stockhausen in seinem *Klavierstück XI* (1956) mit der Möglichkeit zur freien Kombination verschiedener Passagen während des

127 Mit Cages Feststellung, dass sein Werk *Music of Changes* (1951) aufgrund der Zufallsoperationen „more inhuman than human“ sei, geht er ebenfalls auf die geringere Wichtigkeit des kompositorischen Einfalls in der Aleatorik ein (Cage, *Silence*, S. 36).

128 Carl Dahlhaus, „Über Form in der Neuen Musik“, in: Ernst Thomas (Hg.), *Form in der Neuen Musik* (= Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik 10), Mainz 1966, S. 71–75, hier S. 74. Der Autor bezeichnet die „Variabilität“ von Kompositionen seiner ersten Kategorie jedoch als „Fiktion“: „[...] er [der Hörer] bezieht die Version, die er hört, nicht auf mögliche andere, die der Interpret hätte wählen können, aber nicht gewählt hat.“ (Ebd.).

129 Ernst Krenek, *Fibonacci Mobile* op. 187 for string quartet, two pianists and coordinator, Kassel 1964, BA 4188, Einleitung o.P. [S. 4f.]. In den kombinierbaren Einzelpassagen für das Ensemble sieht Krenek sogar eine Parallele zu zeitgenössischen Denkmustern: „This procedure [to give an interpreter multiple choices] seems to reflect a very characteristic trait of the contemporary mind, which is rather skeptical of categorical statements and prefers a pluralistic view allowing for more than one solution to a given problem.“ (Ders., *Horizons Circled*, S. 91).

Aufführungsprozesses. Als Grund führt Krenek an, dass er bei der Arbeit mit offener Form ohne festgelegte Kombinationsmöglichkeiten um „Stimmigkeit“ und Struktur der Komposition fürchte.¹³⁰ Diese Auffassung teilt abermals Boulez in „Alea“:

In einem dirigierten Zusammenhang werden diese verschiedenen Strukturen notwendig durch eine allgemeine „Phrasierung“ kontrolliert, sie werden Anfangs- und Schlußzeichen besitzen, sie werden zudem akzesorisch gleichsam auf Gabelungsfelder bezogen sein, und zwar sowohl um einem völligen Verlust des globalen Sinns der Form vorzubeugen, als auch um nicht in eine Improvisation zu geraten, die keiner anderen Notwendigkeit als der freien Willensäußerung sich verdanken würde.¹³¹

Kommt für Boulez die Einbeziehung des absoluten Zufalls hier nicht in Betracht und kritisiert er wie Krenek die mangelnde Verantwortlichkeit des Komponisten für sein Werk, so lehnt er es auch ab, Formbildung lediglich durch die „freie Willensäußerung“ des Interpreten vorzunehmen. Mit dem „dirigierten Zusammenhang“ meint Boulez nicht etwa die musikalische Leitung eines Stückes, sondern hebt die Möglichkeit des Komponisten hervor, zwar mit offener Form zu experimentieren, aber durch „Gabelungsfelder“ oder festgelegte Kombinationen gleichzeitig auch die für ihn notwendige Strukturbildung zu lenken, ganz wie es Krenek in *Fibonacci Mobile* anlegte.

Die Rolle des Zufalls

Der Zufall spielt in der Fernsehoper eine zentrale Rolle, strebt doch Fernando an, seine Berechenbarkeit mit Hilfe eines Computers zu beweisen. Als Symbol für das Phänomen wählte Krenek das Rouletterad und deutet es als modernes Rad der Fortuna, das über den Lauf der Dinge entscheidet: „Das Rad der Welt dreht rätselhafter Zufall. Was heute oben ist, sinkt morgen in die Tiefe. Doch ruft der Zufall es wieder herauf.“¹³² Der Komponist ließ sich bezüglich der Szenerie vom spätantiken Bild des Auf-

130 Ebd.

131 Boulez, „Alea“, S. 51.

132 Krenek, Partitur *Auv*, S. 2.

und Abstiegs im Rad der Göttin inspirieren:¹³³ Solange die Spieler Glück haben, befinden sie sich im Spielcasino, dem „oberen Bereich“, wie er in der Oper explizit genannt wird. Haben sie jedoch alles verloren, suchen sie Geraldines Pfandleihladen auf, der als der untere Komplex gilt.¹³⁴ Fernandos Bemühungen können als Versuch gedeutet werden, mit Hilfe der Mathematik einen Ausweg aus dem zufallsbestimmten Leben zu finden. Zu diesem Zweck vertraut er ausschließlich seinen Zahlenoperationen. Mit dem Satz „Ein Einfall ist ein Zufall, und den Zufall will ich besiegen“¹³⁵ lehnt Fernando sogar menschliche Überlegungen als Einwirkung des Zufalls auf sein Vorhaben ab. Hamiltons Zahlenreihe weist er deshalb mit der Begründung zurück, sie sei „ja ganz unwissenschaftlich“,¹³⁶ weil zufällig zustande gekommen.

Im Gegensatz zu Fernando verlässt sich der Casinobesitzer Markus gänzlich auf den Zufall:

Mir aber gibt das Rad, das ich bediene, Sicherheit. Ich verdanke sie jenen, die sich dem Zufall meines Rades anvertrau'n. Was sie verlieren, ist mein Gewinn. Der Zufall ist mein treuer Diener, weil ich ihn gewähren lasse.¹³⁷

Markus erhebt den Zufall folglich zum Akteur und stilisiert ihn zum Beherrscher des Weltgeschehens. Mit der Auffassung, den Zufall als unvorhersehbares Ereignis zu betrachten, erscheint die Figur des Casinobesitzers von Kreneks Cage-Bild beeinflusst: Krenek führt aus, dass dieser eine operative Herangehensweise bevorzuge, da er sich dem Zufall als unvorhersehbares Ergebnis seiner aleatorischen Verfahren wie etwa dem

133 Die erste Erwähnung des Rades der Fortuna ist bei dem spätantiken Gelehrten Boethius zu finden, der hier auch den ständigen Auf- und Abstieg der Menschen im Lebensrad beschreibt (vgl. Anicius Manlius Severinus Boethius, *Trost der Philosophie. Consolatio Philosophiae*, lateinisch und deutsch, zweites Buch, hg. und übers. von Ernst Geggensatz und Olof Gigon, Düsseldorf, Zürich 2002, S. 49).

134 Vgl. Krenek, Partitur *Auv*, S. 92 f.

135 Ebd., S. 128 f.

136 Ebd., S. 133 f.

137 Ebd., S. 3 f.

Würfelrollen füge.¹³⁸ Ebenso bedient Markus das Rouletterad und nimmt dessen zufällig ermitteltes Ergebnis als gegeben an: Wie Cage lässt er den Zufall daher vollkommen „gewähren“. Krenek selbst wählte hingegen den kausalen Blick auf den Zufall, wenn er ihn in seinem Essay „Neue Anwendungsmöglichkeiten in der seriellen Technik“ (1958) als ein Phänomen definiert, dessen „Ursachen nicht ersichtlich sind“.¹³⁹ Folglich zieht er die serielle Technik aleatorischen Verfahren vor, da dort die unmittelbaren Ursachen für die aus der Vorordnung entstandenen Zufälligkeiten ebenfalls zunächst nicht konkret erfassbar sind. Bezogen auf die Oper scheint es daher nur plausibel, dass sich die „Spekulation auf den Zufall“¹⁴⁰ des Casinobesitzers am Schluss der Oper nicht rentiert und er seinen gesamten Reichtum verliert. Doch auch Fernandos errechnete Zahlen führen nicht zum Erfolg, vielmehr ist es mit der zufällig generierten Zwölftonreihe die dem Serialismus innewohnende Gleichzeitigkeit von Zufall und Berechnung, also Kreneks Art des kompositorischen Umgangs mit dem Zufall, die schlussendlich die Oberhand behält. So lesen sich die Worte der abschließenden Tornada als Fazit der Auseinandersetzung des Komponisten mit den Prinzipien völliger Vorausberechnung gleichwie der Aleatorik: „Wie sie’s verdient, ist’s ihnen ausgegangen. Verlust, Gewinn war alles nur ein Zufall, zwar ausgerechnet, aber sehr verspielt.“¹⁴¹

Thema III: Das Spiel

Ernst Krenek und das Spiel – eigene Erfahrungen und künstlerischer Transfer

Kreneks persönliche Erfahrungen mit dem Spiel decken eine große Bandbreite an Facetten ab, die vom Sport bis hin zu Gesellschaftsspielen rei-

138 Vgl. ders., *Neue Anwendungsmöglichkeiten*, S. 2.

139 Ebd.

140 Ders., Partitur *Auv*, S. 2 f.

141 Ebd., S. 165 ff. Dramaturgisch macht Krenek in der Oper von beiden Herangehensweisen an den Zufall Gebrauch, da neben der seriellen Technik mit dem Auslösen der „Roulette-Sestina“-Verse der Zufall auch unvorhersehbare Resultate im Sinne Cages erbringt (vgl. im vorl. Band S. 166).

chen. Für Fußball brachte er zwar „hin und wieder ein gewisses Interesse“ auf, „weil für das Ausarbeiten der erforderlichen strategischen Vorgehensweisen leichte gedankliche Übungen nötig“ seien, aber seine Ablehnung „körperlicher Anstrengung brachte es mit sich“, dass er ein „sehr schlechter Spieler war“ und das Fußballspiel bald nicht mehr ausübte.¹⁴² Daneben versuchte sich der Komponist auch am Golf, gab die Betätigung aber ebenfalls rasch auf:

In späteren Jahren war Golf das einzige Spiel, das ich lernen wollte, weil es mir würdevolle und vergnügliche Bewegungen in sich zu vereinigen schien und alles alberne und vergebliche Laufen und Springen ausschloß, das die meisten anderen Spiele in meinen Augen lächerlich machte. Nach vielen Jahren nahm mich ein Freund in Ann Arbor schließlich auf den Golfplatz mit und ließ mich seine Gerätschaften ausprobieren. Ich glaube, daß ich einen oder sogar zwei Schläge versuchte. Als dabei geschah, was jeder, auch ich, erwartet hatte, gab ich es auf und wußte, daß mein letzter Traum von körperlicher Ertüchtigung ausgeträumt war.¹⁴³

In *Ausgerechnet und verspielt* rekurriert Krenek nun scheinbar ironisch auf seine eigenen Versuche, das Golfspielen zu erlernen, wenn Fernando auf Luciles Wunsch, doch mit ihr den Golfplatz zu besuchen, antwortet: „Golfspielen ich? Das hat mir gerade gefehlt! Einem kleinen weißen Ball nachrennen, ihn in der Wildnis suchen! Ich muß wissen, wo Sachen sind!“¹⁴⁴ Die Opernfigur missbilligt damit gleichzeitig jegliche nicht forschersische Beschäftigung und sieht in der Suche nach dem abgeschlagenen Golfball ein weiteres Beispiel für die zu bekämpfende Zufälligkeit des Lebens.

Neben sportlichem Spiel konnte Krenek auch einfachen Gesellschaftsspielen nur kaum etwas abgewinnen: So bezeichnet er seine Versuche mit dem Kartenspiel als „vollkommen hoffnungslos“ und gab sie bald aus Langeweile auf, auch weil er „das Blatt nicht einmal richtig in der Hand halten konnte und beim Unterscheiden der einzelnen Karten ständig ärgerliche

142 Ders., *AdZ*, S. 87.

143 Ebd., S. 87f.

144 Ders., Partitur *Auv*, S. 25.

Fehler machte“, wie er selbst kommentiert.¹⁴⁵ Auch Glücksspiele lehnte er grundsätzlich ab, nachdem er im Jahr 1925 auf Korsika 400 französische Francs beim so genannten Hütchenspiel verloren hatte:

Dieses Erlebnis erschreckte mich einigermaßen, und ich habe seitdem nie wieder gespielt. Unter keinen Umständen würde ich daran denken, um Geld zu spielen, und sei es auch nur um Pfennige. Anscheinend ist mir schon der bloße Gedanke an Chance und Risiko in jedem Zusammenhang widerwärtig und hat nichts Verführerisches oder Herausforderndes.¹⁴⁶

Neben dem Golfspiel verarbeitete Krenek in seiner Oper auch die von ihm selbst erfahrene Kehrseite des Glücksspiels, indem die zahlungsunfähigen Spieler ihre Wertgegenstände bei Geraldine versetzen müssen oder Lucile die Spieler abfällig als „Spielratten“ bezeichnet.¹⁴⁷ Trotz der Entscheidung, nie mehr um Geld zu spielen, stattete der Komponist noch mindestens zwei Casinos einen Besuch ab, so 1926 in Monte Carlo¹⁴⁸ und 1961 in Las Vegas – letzteres zu Recherchezwecken im Vorfeld der Produktion von *Ausgerechnet und verspielt*.¹⁴⁹

Das einzige Spiel, das der Komponist leidenschaftlich betrieb, war das Schachspiel:

Gesellschaftsspiele interessierten mich nur wenig mehr [als körperliche Ertüchtigung], bis ich, ebenfalls in jenen Jahren [vor dem 1. Weltkrieg], das Schach für mich entdeckte. Es wurde zu einer wahren Leidenschaft. Mit Hilfe eines gründlichen Lehrbuchs studierte ich es so systematisch wie nur irgend etwas. Ich glaube, daß ich im Schachspiel eine bemerkenswerte Geschicklichkeit erwarb, aber während des Krieges versiegte meine Begeisterung unter dem Druck wichtigerer Verpflichtungen, und jetzt bin

145 Ders., *AdZ*, S. 88.

146 Ebd., S. 509.

147 Ders., Partitur *Auv*, S. 43f.

148 Vgl. ders., *AdZ*, S. 611.

149 Vgl. im vorl. Band S. 156.

ich nur ein mittelmäßiger Spieler, obgleich ich von diesem unglaublich genialen Spiel immer noch fasziniert bin.¹⁵⁰

Krenek zeigte sich demnach gegenüber solchen Spielen durchaus aufgeschlossen, bei denen Taktik oder strategisches Denken des Spielers erforderlich ist, und maß ihnen einen Wert als intellektuelle Übung bei. Liegt einem Spiel keine Denkleistung zugrunde, ist aus seinen Worten – wenn er sportliche Betätigung als „vergebliche[s] Laufen und Springen“ bezeichnet¹⁵¹ – sogar der Vorwurf der Zweckfreiheit herauszulesen. Kreneks kritische Haltung den meisten Arten des Spiels gegenüber kann auch in seiner Beziehung zum Phänomen Zufall begründet liegen: Lehnte er diesen als selbstständig operierendes Element im Zuge der Diskussion um aleatorische Verfahren grundsätzlich ab, konnte er auch Gesellschaftsspielen oder gar dem Glücksspiel kein Interesse entgegenbringen, bei denen der Zufall zumeist mehr oder weniger in den Spielablauf integriert ist.

Krenek entwickelte vielmehr seine eigenen spielerischen Formen: Zunächst ist hier das Theater zu nennen, das er von Kindheit an als „Spielzeug“ wahrgenommen hatte:

Das Theater erschien mir als großartiges Spielzeug, mit dem ich sofort spielen wollte, wobei ich bezeichnenderweise von Anfang an für das Theater schreiben, aber nicht die Schauspieler oder vielleicht den Dirigenten nachahmen wollte.¹⁵²

Auch später bringt der Komponist den Begriff des Spiels mit seiner Bühnenarbeit in Verbindung und nennt das Theater beispielsweise in seinem offenen Brief an Paul Bekker einen „Spielzeugkasten“.¹⁵³ Indem sich die Theaterarbeit zu seiner bevorzugten Art des Spiels entwickelt hatte, ging

150 Krenek, *AdZ*, S. 88.

151 Ebd.

152 Ebd., S. 57.

153 Ders., „Antwort an Paul Bekker“, S. 252. In *Im Atem der Zeit* schreibt er überdies: „Was meine Ideen betrifft, so folgte ich meinem Instinkt, der mich drängte, das prächtige Spielzeug, das ich kennengelernt hatte, die moderne Bühne, bis zum Äußersten auszunutzen.“ (Ders., *AdZ*, S. 596).

er mit der Bühne im Sinne eines Homo Ludens Johan Huizingas um. Der Kulturhistoriker begreift das Spiel zwar als „außerhalb des gewöhnlichen Lebens stehend“,¹⁵⁴ entdeckt aber in jeglichen kulturellen Systemen spielerische Elemente und hält fest, dass sogar „die geweihte Stätte im Grunde ein Spielplatz ist“.¹⁵⁵ An der großen Varietät verschiedener Sujets und Gattungsbezeichnungen in Kreneks Opern lässt sich ablesen,¹⁵⁶ dass er mit der „geweihte[n] Stätte“ Bühne jedes Mal aufs Neue ‚spielte‘.

Neben dem ‚Bühnenspiel‘ stellt das Wortspiel – sicherlich auch vor dem Hintergrund seiner Doppelbegabung als Komponist und Literat – ein Mittel dar, das sich Krenek zu eigen gemacht hatte. Es tritt besonders in den Titelgebungen seiner Werke zutage, indem er beispielsweise in *Sechs Vermessene* op. 168 (1958) und *Basler Maßarbeit* op. 173 (1960) das Verb „messen“ verarbeitet und so die serielle Anlage der Kompositionen betont. In *Ausgerechnet und verspielt* betreibt Krenek Wortspiele – dem Sujet angemessen – vorrangig mit dem Begriff „Spiel“ selbst: Steht dieser grundsätzlich für das Roulettespiel, weist Lucile mit „Mein Herz steht auf dem Spiel“¹⁵⁷ auf die Dringlichkeit ihres Anliegens gegenüber Geraldine hin oder reagiert Markus mit „Mir scheint, da habe ich verspielt“¹⁵⁸ auf Fernandos Wunsch, Ginette ein Flugzeug zu schenken. Zudem bildet Krenek in seiner Fernsehoper Komposita mit dem Wort Spiel, nennt doch der Mathematiker, der im Verlauf der Oper den Begriff radikal ablehnt, seine eigenen Rechnungen ein „Zahlenspiel“¹⁵⁹ oder gebraucht die Pfandleiherin den Begriff „Spielzeug“¹⁶⁰ als Synonym für das verlorene Schmuckstück. Sie macht damit deutlich, dass die bei ihr versetzten Wertgegenstände in Verbindung mit dem Glücksspiel im Casino stehen, rekuriert aber gleichzeitig auf die zentrale Rolle des Schmuckstücks in der ‚verspielten‘ Opernhandlung. Die Tendenz zum Wortspiel findet sich auch in der

154 Johan Huizinga, *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel* [1939] (= Rowohlt's deutsche Enzyklopädie 21), Hamburg 1972, S. 20.

155 Ebd., S. 27. Huizinga bezieht sich mit „geweihte Stätte“ auf einen Kirchenraum.

156 Vgl. im vorl. Band S. 167.

157 Krenek, Partitur *Auv*, S. 49.

158 Ebd., S. 163.

159 Ebd., S. 32.

160 Ebd., S. 50.

die Szenen interpunktierenden „Roulette-Sestina“. Krenek kommentiert, dass „verrannt“ eine serielle Rotation von „vernarrt“ bedeute oder aber setzt das in „vergessen“ steckende Wort „essen“ in Bezug zu „verzehrt“.¹⁶¹ Auf die Geschichte der Spieltheorie bezogen, weisen Kreneks Sprachspiele Parallelen zu Novalis auf, der über Wortspiele die Gegenständlichkeit von Begriffen aufzubrechen suchte, um zu neuen Bedeutungen zu gelangen, denen er wiederum metaphysische Funktion zusprach.¹⁶² Zwar kann Kreneks Vorgehen kein derartiger Sinn unmittelbar nachgewiesen werden, er sucht mit der Auflösung von Bedeutungen aber ebenfalls, Sprache neu zu entdecken und bewusst zu machen.

Krenek thematisierte das Spiel nicht nur in *Ausgerechnet und verspielt*: In seinem Monodram *The dissembler/Der Versteller* op. 229 (1978), einem von der Suche nach Wahrheit und Wissen gekennzeichnetem Werk, in dem sich der Protagonist Tarotkarten legen lässt,¹⁶³ rezipiert Krenek zum Beispiel zwei Arten des Spiels: das Bühnenspiel, das der Protagonist als Schauspieler ausübt, und Tarot als Kartenspiel, in dem die Figur überdies den Joker symbolisiert, der nur noch „wahr nenn[t]“, was er glauben kann.¹⁶⁴ In seiner Märchenoper *Das geheime Königreich* von 1926 skizziert Krenek hingegen wie in *Ausgerechnet und verspielt* die Abgründe des Glücksspiels und lässt den betrunkenen Narren aufgrund seines kindlich-naiven Spieltriebs Stab, Schellenkappe, Kleidung und sogar den Kronreif verspielen, den er eigentlich behüten sollte.¹⁶⁵ Die erste Spielrunde der

161 Ders., „Ausgerechnet, aber sehr verspielt“, S. 470. Krenek bezieht sich auf die „Roulette-Sestina“-Verse „Vergessen und vertrunken, nichts verdient“ und „Verrannt, vernarrt, verfahren und vergangen“ (ders., „Ausgerechnet und verspielt“ [Libretto], S. 20 f.).

162 Vgl. Jörg Neuenfeld, *Alles ist Spiel. Zur Geschichte der Auseinandersetzung mit einer Utopie der Moderne* (= Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft 530), Würzburg 2005, S. 63.

163 Vgl. Ernst Krenek, *The dissembler/Der Versteller* op. 229, Monolog für Bariton und Kammerorchester, Text von E. Krenek, Kassel 1978, BA 6759, S. 61. Im Aspekt des Kartenspiels zeigt sich das Werk von Italo Calvinos Roman *Das Schloss* inspiriert, den Krenek kurz vor Entstehung des Werkes studiert hatte (vgl. Schmidt, *Im Gefälle der Zeit*, S. 214; zur gesamten Analyse siehe S. 206–221).

164 Krenek, *The dissembler/Der Versteller*, S. 90–93.

165 Schon der Anblick der Spielkarten verleitet den Narren zu dem Ausspruch „Spielen! Spielen! Wie eine Katze, wie ein Kind, so recht nährisch!“ (Ders., „Das geheime König-

Fernsehoper, in der Fernando trotz seiner akribischen Berechnungen ebenfalls verliert, gleicht frappierend dem ihr verwandten Ausschnitt der Märchenoper:

<i>Das geheime Königreich</i> (1926)	<i>Ausgerechnet und verspielt</i> (1961)
<i>Der Narr</i> (bestürzt): Wieder verloren! ¹⁶⁶	<i>Fernando</i> : Wieder verloren? Es kann nicht sein! ¹⁶⁷
<i>Der Narr</i> : Sechs! [...] Karten, jetzt verläßt mich nicht! ¹⁶⁸	<i>Fernando</i> : Ich verliere? Was geschieht? Theta Epsilon, verlass' mich nicht! ¹⁶⁹

Neben textlichen Parallelen teilen auch Fernando und der Narr als Figuren Gemeinsamkeiten, da beide so stark auf ihr Gedankenkonstrukt beziehungsweise ihr Glück vertrauen, dass sie ihren gesamten Besitz einsetzen und schlussendlich verspielen. Die Figuren trennen jedoch ihre unterschiedlichen Herangehensweisen an das Spiel, wenn Fernando sein Desinteresse am Roulettespiel nicht verhehlen kann und es lediglich spielt, um den Zufall zu widerlegen. Auf der anderen Seite führt Krenek den Narren ein, der aus reiner Lust am Spiel auf das Angebot der Damen eingeht.

Thema IV: Die Reflexion des Serialismus

Kreneks Schriften zum Serialismus und ihre Bezüge zum Libretto

Für die Ausgestaltung des Librettos zog Krenek seine theoretischen Schriften zum Serialismus heran. Der Vorwurf an Komponisten serieller Musik, mit dem „Verfall des Einfalls“ ihre künstlerische Phantasie nicht mehr zu gebrauchen, so Krenek in seinem gleichnamigen, 1959 veröffentlichten Artikel, findet sich nur leicht variiert in einer Aussage Fernandos wieder:

reich“ [1926/27], in: ders., *Das musikdramatische Werk*, Bd. 1, S. 151–167, hier S. 158).

166 Ebd., S. 159.

167 Ders., Partitur *Auv*, S. 117. Musikalisch finden sich in beiden Passagen jedoch keine direkten Parallelen.

168 Ders., „Das geheime Königreich“, S. 159.

169 Ders., Partitur *Auv*, S. 116.

„Vom Verfall des Einfalls“ (1959)	<i>Ausgerechnet und verspielt</i> (1961)
[Krenek:] „Man muß warten bis es sich ereignet, es kommt von selbst, man weiß nicht woher – es ist plötzlich da. <i>Der Einfall ist also im Grunde ein Zufall.</i> “ ¹⁷⁰	„ <i>Fernando</i> : Halten Sie mich nicht zum Narren. Ich bin verzweifelt. <i>Ein Einfall ist ein Zufall</i> , und den Zufall will ich besiegen.“ ¹⁷¹

Krenek diskutiert in seiner Publikation die Rolle des kompositorischen Einfalls sowie serielle und aleatorische Verfahren. Mit dem aufgeführten Zitat erklärt er auch die Eingebung zu einem Produkt des Zufalls und verteidigt Komponisten, die sich nun nicht mehr ausschließlich auf den Einfall verlassen, sondern beispielsweise mit Hilfe der Reihentechnik etwas „zur Aussage bringen“ möchten, „was ihre eigene Phantasie übersteigt“.¹⁷² In *Ausgerechnet und verspielt* bringt Fernando mit den Worten aus Kreneks Artikel ebenfalls zum Ausdruck, dass die Ursache des Einfalls nicht eruierbar ist. Er möchte jedoch nicht Verfahren anwenden, die seine Vorstellungskraft erweitern, sondern vielmehr den Einfall als „unwissenschaftlich[es]“¹⁷³ Element sogar ausmerzen.

Fernando verfolgt die Grundannahme, dass vermeintlich zufällige Vorgänge nichts anderes als eine Kette von berechenbaren Abläufen darstellen und das „Unerwartete“ daher eigentlich „mit Notwendigkeit“ geschieht – eine Aussage, die Krenek seinem Vortrag „Komponist und Hörer“ aus dem Jahr 1960 entnahm:

170 Ders., „Vom Verfall des Einfalls“, S. 138. Die kursiven Abschnitte in den Zitaten sind keine Formatierungen im Original, sondern wurden von der Verf. der vorl. Arbeit zur besseren Hervorhebung der Parallelen kursiv gesetzt.

171 Ders., Partitur *Auw*, S. 128 f.

172 Ders., „Vom Verfall des Einfalls“, S. 138.

173 Ders., Partitur *Auw*, S. 133 f.

„Komponist und Hörer“ (1960)	<i>Ausgerechnet und verspielt</i> (1961)
[Krenek:] „Das Überraschungsmoment, das in der traditionellen Musik ein Glücksfall der Inspiration war, ist hier gewissermaßen in das völlig rationalisierte Verfahren eingebaut, mit dem Resultat, daß <i>das Unerwartete mit Notwendigkeit geschieht</i> . ¹⁷⁴	„ <i>Fernando</i> : Ist alles vorberechnet, so <i>geschieht das Unerwartete mit Notwendigkeit</i> , und ist nicht länger unerwartet.“ ¹⁷⁵

In seinem Artikel beschreibt Krenek die Rezeption von tonaler und serieller Musik durch Komponist und Publikum. Mit dem aufgeführten Zitat erläutert er die Gleichzeitigkeit von Zufall und Berechnung bei der Anwendung der seriellen Technik. In *Ausgerechnet und verspielt* bedient er sich seiner Formulierung abermals, wenn Fernando gegenüber Hamilton seine Vorstellung von einem berechenbaren Weltlauf zu untermauern sucht.

Die von Fernando geäußerte Idee, einen Computer einzusetzen, entstammt ebenfalls einer Schrift Kreneks, seinem „Bericht über Versuche in total determinierter Musik“ von 1958:

„Bericht über Versuche in total determinierter Musik“ (1958)	<i>Ausgerechnet und verspielt</i> (1961)
[Krenek:] „Die Aufgabe [die Vorausberechnung aller Parameter] wäre vermutlich nur von einem elektronischen Computer rationell zu lösen.“ ¹⁷⁶	„ <i>Fernando</i> : Unermüdlich sitz' ich dort, notiere, notiere, vergleiche – doch je mehr Information ich habe, desto mehr brauch' ich den Computer, um diese Daten zu bewältigen.“ ¹⁷⁷

In seinem „Bericht“ diskutiert Krenek den Versuch, „alle Aspekte des musikalischen Verlaufs aus einem einzigen Reihenkonzept zu entwickeln“ und so die maximale Vorordnung eines Werkes zu erreichen. Er kommt zu dem Schluss, dass die Musik hier „zwar vollständig determiniert“ sei,

174 Ders., *Komponist und Hörer*, S. 20.

175 Ders., Partitur *Auv*, S. 63.

176 Ders., „Bericht über Versuche“, S. 21.

177 Ders., Partitur *Auv*, S. 22 f.

aber gleichzeitig „praktisch unvorhersehbare Variabilität“ aufweise.¹⁷⁸ So wie der Komponist mutmaßt, die „in das System eingebaute[n]“ Zufälligkeiten nur mit einem Computer in Gänze vorhersagen zu können, stellt auch Fernando heraus, dass er ausschließlich mit Hilfe der Maschine berechnen kann, auf welcher Zahl die Roulettekugel vermeintlich zufällig zum Erliegen kommt.

Die Erläuterungen Fernandos zum Binärsystem enthalten ferner eine Allusion an Kreneks Essay „Die große Musikmaschine“ von 1959:

„Die große Musikmaschine“ (1959)	<i>Ausgerechnet und verspielt</i> (1961)
<p>[Krenek:] „Eine scheinbare Schwierigkeit besteht darin, daß die Maschine, wie alle elektronischen Gehirne, die auf negative und positive Ladungen angewiesen sind, <i>nur bis zwei zählen kann</i>. Deshalb müssen alle Befehle in das binarische System <i>übersetzt</i> werden, in welchem es nur <i>0 und 1</i> gibt, so daß unsere <i>2 bereits als 10</i> und unsere <i>3 als 11</i> ausgedrückt werden müssen.“¹⁷⁹</p>	<p>„<i>Fernando</i>: Binarisch – das kennt nur null und eins, und unsere Zwei ist schon gleich zehn. [...] Die elektronischen Gehirne, die so viel schneller und präziser denken als wir, können nur bis zwei zählen. Vielleicht gibt das ihnen ihre dämonischen Kräfte. So muß ich alles, was ich dem Computer sagen will, erst in die Zweiersprache übersetzen.“¹⁸⁰</p>

In seinem Essay bespricht Krenek die Produktion elektroakustischer Musik und erläutert den Lesern im Kontext des aufgeführten Zitates die Funktionsweise eines Synthesizers. Seine Auseinandersetzung mit technischen Abläufen und das Interesse für neue Entwicklungen auf diesem Gebiet fanden demnach direkten Eingang in das Libretto.

Hamiltons Position, dass der Zufall kein vorausberechenbares Phänomen ist, findet ihre Parallele in Kreneks 1958 niedergelegter Auffassung von der Unmöglichkeit gänzlicher Vorordnung:

178 Ders., „Bericht über Versuche“, S. 21.

179 Ders., „Die große Musikmaschine“, in: *IZf*, S. 208–212, hier S. 211, zuerst in: *Formv* 6 (1959), S. 466–467.

180 Ders., Partitur *Auw*, S. 16 ff.

„Neue Anwendungsmöglichkeiten in der seriellen Technik“ (1958)	<i>Ausgerechnet und verspielt</i> (1961)
[Krenek:] „So kommt es, dass er wohl vorherbestimmt hat, was an jedem Punkt des musikalischen Verlaufs geschehen wird, ohne dass er jedoch diese Geschehnisse in ihren Details vorhersehen kann.“ ¹⁸¹	„Hamilton: Je mehr Sie berechnen, voraussagen, planen, um eben soviel wächst des Zufalls Bereich. Die Unsicherheit ist der Lohn des Verfahrens, [...] Unerwartetes lässt sich im besten Fall ahnen. Dem Erwarteten stellt es sich aufreizend gleich.“ ¹⁸²

In „Neue Anwendungsmöglichkeiten“ stellt Krenek den Zufall ein weiteres Mal als ein mit den seriellen Verfahren verknüpftes Phänomen heraus. Hamiltons Überzeugung, dass das Zufällige sogar anwächst, je mehr Parameter berechnet werden können, lehnt sich direkt an die Überlegungen des Komponisten zur musikalischen Technik an, argumentieren doch beide, dass ein höherer Grad an Vorherbestimmung das Maß an Zufälligkeiten nur erhöhe. Diese Spannung löst Krenek in der Oper insofern nicht auf, als Fernando den Jackpot mit einer vom Computer willkürlich generierten Zwölftonreihe knackt, die aus diesem Grund zufällige wie rechnerische Elemente in sich trägt – die Gleichzeitigkeit von Zufall und Berechnung stellt folglich sogar den Schlüssel zu Fernandos Gewinn dar.

Vorausberechenbarer Zufall?

Ernst Kreneks Rezeption einer Diskussion in Philosophie und Physik

Determinismus

Infolge seiner theoretischen Beschäftigung mit dem Serialismus setzte sich Krenek auch mit Determinismus¹⁸³ und Zufall im Kontext philosophischer Fragestellungen auseinander, wie er 1974 darlegt:

181 Ders., *Neue Anwendungsmöglichkeiten*, S. 5.

182 Ders., Partitur *Auv*, S. 121–127.

183 Unter dem Begriff „Determinismus“ wird im Folgenden kausaler Determinismus verstanden. Pirmin Stekeler-Weithofer definiert den Begriff als „Annahme eines allgemeinen Kausalprinzips, dem zufolge alles Geschehen Wirkung einer vorlaufenden Gesamtgeschichte ist“, während sie unter Indeterminismus dessen „Gegenthese“ versteht, die „behauptet, dass es sogar in der Natur [...] nicht kausal prädestinierte Zufälle

[...] through my preoccupation with the principles of serial music I became more and more interested in the philosophical problems of pre-determination and chance, of time and space. Two one-act television operas [...] bear witness of this trend.¹⁸⁴

Dem Komponisten, der schon als „relativ kleiner Junge [...] den merkwürdigen Wunsch geäußert“ hatte, „Philosoph zu werden“, kann nicht zuletzt durch sein 1919 an der Wiener Universität begonnenes Philosophiestudium bei renommierten Denkern wie dem Erkenntnistheoretiker Robert Reininger oder dem Logiker Adolph Stöhr eine umfassende Kenntnis philosophischer Denkmuster attestiert werden.¹⁸⁵ In seiner Autobiografie *Im Atem der Zeit* hebt er besonders hervor, dass ihn (vorsokratische) griechische Philosophen der Antike nachdrücklich beeinflusst hätten.¹⁸⁶ So ist es als wahrscheinlich zu betrachten, dass ihm beispielsweise Demokrits Atomlehre, die bis zu Galileo Galilei das Weltbild geprägt hatte,¹⁸⁷ oder aber Aristoteles' Postulate bekannt waren, in denen dieser die Zweckgebundenheit von scheinbar zufälligen Vorgängen betont.¹⁸⁸ Ausgehend vom Serialismus wandte sich Krenek möglicherweise abermals intensiv antiken Determinismusvorstellungen zu.

Seit dem 17. Jahrhundert untermauerten Philosophen ihre Determinismustheorien mit Erkenntnissen aus der Physik,¹⁸⁹ und auch Krenek scheint in seiner Auseinandersetzung mit den Themen Zufall und Determinismus physikalische Prämissen zurate gezogen zu haben, wie es das Libretto von *Ausgerechnet und verspielt* offenkundig werden lässt. Ganz im Sinne der Klassischen Physik hängt Fernando dem Bild eines vom

wirklich gibt“ (Pirmin Stekeler-Weithofer, Art. „Determinismus/Indeterminismus“, in: Sandkühler [Hg.], *Enzyklopädie Philosophie*, Bd. 1, S. 382–395, hier S. 382).

184 Krenek, *Horizons Circled*, S. 55.

185 Ders., *AdZ*, S. 186.

186 Vgl. ebd., S. 187. Namentlich erwähnt Krenek hier lediglich Heraklit.

187 Vgl. Klaus-Dieter Zacher, Art. „Demokrit“, in: Bernd Lutz (Hg.), *Metzler Philosophen Lexikon*, Stuttgart 1989, S. 177–178, hier S. 177.

188 Vgl. Ottfried Höffe, *Aristoteles*, München 2006, S. 119.

189 Vgl. Jeremy Butterfield, Art. „Determinism and Indeterminism“, in: Edward Craig (Hg.), *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, Bd. 3, London 1998, S. 33–39, hier S. 34.

Determinismus geprägten Universums an, dessen gesamte Abläufe bis zum Ende des 19. Jahrhundert als berechenbar galten.¹⁹⁰ Die Keplerschen Gesetze von 1609 schienen es zu ermöglichen, mit Hilfe von Werten zu Umlaufbahn, -zeit und -geschwindigkeit den Lauf der Gestirne exakt vorherzusagen, während Newtons Gravitationsgesetz und seine Grundsätze eines absoluten, stetigen Raumes die Bewegungen von Körpern scheinbar zuverlässig vorhersagbar machten.¹⁹¹ Ende des 19. Jahrhunderts ging die Vorstellung einer vollkommenen Berechenbarkeit so weit, dass man alles für erforscht erklärte und überzeugt war, nur die mangelnde Kenntnis aller beteiligter Größen verhindere noch die Vorausberechnung des Weltlaufs.¹⁹² Fernando hängt ebenfalls ganz im Sinne der Newton'schen Mechanik der Auffassung an, lediglich alle Parameter – etwa Luftdruck, Temperatur des Rades oder Muskelkraft des Croupiers – in seine Rechnung aufnehmen zu müssen,¹⁹³ um den Lauf des Rouletterades vorherzusagen. Indem für ihn sogar „die Sterne [...] auf unromantisch vorbestimmter Bahn“ wandeln,¹⁹⁴ bezieht er sich auf das erste Gesetz Johannes Keplers, nach dem sich die Planeten „auf elliptischen Bahnen“ bewegen, „in deren Brennpunkt die Sonne steht“.¹⁹⁵ Wie die Vertreter der Klassischen Physik erklärt Kreneks Opernfigur das Scheitern der Vorausberechnung mit dem fehlenden Wissen um alle Parameter.¹⁹⁶

Die vermeintliche ‚Dämonisierung‘ der Rechenmaschine in der 2. Szene von *Ausgerechnet und verspielt* kann ebenfalls als Bezug zur Klassi-

190 Für das *Lexikon der Physik* liegt der Unterschied zwischen Klassischer und Moderner Physik darin, dass es laut Ersterer „prinzipiell möglich sein sollte, das gesamte Naturgeschehen auf mechanischer Grundlage zu beschreiben“ (Walter Greulich [Red.], *Lexikon der Physik: in sechs Bänden*, Bd. 3, Heidelberg u. a. 1999, S. 243 f.).

191 Vgl. Werner Kinnebrock, *Bedeutende Theorien des 20. Jahrhunderts. Ein Vorstoß zu den Grenzen von Berechenbarkeit und Erkenntnis*, München 2002, S. 21.

192 Vgl. ebd., S. 3.

193 Vgl. Krenek, Partitur *Auw*, S. 21 f.

194 Ebd., S. 24.

195 Kurt Magnus und Hans H. Müller-Slany, *Grundlagen der Technischen Mechanik*, Wiesbaden 2005, S. 219.

196 Vgl. Krenek, Partitur *Auw*, S. 21.

schen Physik und ihren deterministischen Denkmustern interpretiert werden. Pierre-Simon Laplace formuliert 1776 seine Vorstellung von einer Intelligenz, die alle zu berechnenden Parameter kennt, verarbeiten kann und somit in der Lage ist, zukünftige und vergangene Ereignisse exakt vorauszuberechnen:

Eine Intelligenz, welche für einen gegebenen Augenblick alle in der Natur wirkenden Kräfte sowie die gegenseitige Lage der sie zusammensetzenden Elemente kennte, und überdies umfassend genug wäre, um diese gegebenen Größen der Analysis zu unterwerfen, würde in derselben Formel die Bewegungen der größten Weltkörper wie des leichtesten Atoms umschließen; nichts würde ihr ungewiß sein und Zukunft wie Vergangenheit würden ihr offen vor Augen liegen.¹⁹⁷

Der so genannte ‚Laplacesche Dämon‘ war geboren – ein keinesfalls pejorativ gemeinter, sondern eine transzendente Erscheinungsform beschreibender Begriff. Fernando sieht den Computer ebenfalls als außermenschliche Intelligenz an, deren Kapazitäten die menschliche Auffassungsgabe insofern übertreffen, als sie „viel schneller und präziser denken“ können, und schreibt den Maschinen aufgrund dessen sogar „dämonische Kräfte“ zu.¹⁹⁸ Kreneks Akteur versteht den Computer in ähnlichem Sinn wie Laplace seinen ‚Dämon‘, da es der Maschine für Fernando ebenfalls möglich ist, nach Eingabe der entsprechenden Werte alle „wirkenden Kräfte“ zu kennen und so den Fall der Roulettekugel zu berechnen. Verglichen mit den Vertretern der Klassischen Physik kann der Mathematiker jedoch einen Schritt weitergehen: Er setzt nun auf die Rechenleistung des Computers als ein unabdingbares Hilfsmittel, wenn es gilt, den Determinismus sogar zu beweisen.

197 Pierre-Simon Laplace, *Philosophischer Versuch über die Wahrscheinlichkeit* [1814] (= Ostwalds Klassiker der exakten Wissenschaften 233), hg. von R. v. Mises, Thun 1996, S. 1 f. Den Hinweis zu Laplace verdanke ich Eduard Krause (Physik, Universität Siegen).

198 Krenek, Partitur *Auw*, S. 17 f.

Die menschliche Freiheit

Als eng verbunden mit den physikalischen Theorien zu Determinismus und Kausalität gilt die durch die Jahrhunderte kontrovers diskutierte Frage, ob die menschliche Freiheit überhaupt existiere oder ob sie lediglich ein Konstrukt sei: So argumentiert Arthur Schopenhauer, dass jegliche Entscheidungen des Menschen lediglich von außerhalb vorherbestimmt seien: „Du kannst thun was du willst: aber du kannst, in jedem gegebenen Augenblick deines Lebens, nur Ein Bestimmtes wollen und schlechterdings nichts Anderes, als dieses eine.“¹⁹⁹ Für Denker wie Immanuel Kant bestimmt die „Sinnlichkeit“ nicht „mechanisch die Handlungen“ und hat ein bei „freien Handlungen erwachsener, vernünftiger Menschen zwar allemal das erste, aber nicht das letzte Wort“.²⁰⁰ Jürgen Habermas betont daneben die Willensfreiheit des Menschen auf der Grundlage von Überlegungen und bringt es auf die Formel: „Frei ist nur der überlegte Wille.“²⁰¹

Krenek bediente sich in *Ausgerechnet und verspielt* aus dem weiten Argumentationsfeld der Philosophie wie Schopenhauer der Annahme, dass die vermeintliche Willensfreiheit eigentlich nur ein Resultat verschiedener Einflüsse auf das Individuum ist: Die Charaktere verfolgen lediglich vordergründig eigene Ziele wie den Erhalt der Liebesbeziehung oder aber den Besitz eines Flugzeugs, bleiben aber letztlich vollkommen fremdbestimmt und sind nicht in der Lage, aus diesem Kreislauf auszuweichen. In *Ausgerechnet und verspielt* etabliert der Komponist das Phänomen einer vom Zufall determinierten Welt: Ob Lucile nun plötzlich das wertvolle Schmuckstück findet oder Markus seine Tochter zufällig im Fernsehen erblickt, der Zufall tritt als treibende Kraft hinter allen Geschehnissen wie menschlichen Entscheidungen auf. Ihre Verzweiflung über diesen Zustand fasst Ginette in Worte: „Wie sehne ich mich nach dem sicheren Plan, der scharfen Berechnung im heiteren Schweben des

199 Arthur Schopenhauer, „Preisschrift über die Freiheit des Willens“ [1841], in: ders., *Die beiden Grundprobleme der Ethik* (= Werke in zehn Bänden 6), Zürich 1977, S. 43–146, hier S. 62f.

200 Jens Timmermann, *Sittengesetz und Freiheit. Untersuchungen zu Immanuel Kants Theorie des freien Willens* (= Quellen und Studien zur Philosophie 60), Berlin u. a. 2003, S. 4.

201 Jürgen Habermas, „Freiheit und Determination“, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 52 (2004), S. 871–890, hier S. 874.

Fluges auf strahlender Bahn.²⁰² Die Sehnsucht der Figuren nach der Entledigung von durch den Zufall bestimmten Abläufen in ihrer Welt reicht so weit, dass sie in fast abergläubischer Manier an erlösenden Hilfsmitteln jeglicher Fassung interessiert sind:

Fernando: Kappa Omikron hat mir geholfen irgendwie.
Stimmen der Spieler: Kappa Omikron, Kappa Omikron... Was ist das? Wo bekommt man es? Ist es eine Pille, ein Pulver, ein Gift? Kappa Omikron? Ist es ein Likör? Kommt es in der Flasche? Ist es Zauberei? Ist's ein Amulett?²⁰³

Der wissenschaftsgläubige Fernando hat die Mathematik als Hilfsmittel in seinem Freiheitskampf gegen die Fremdbestimmung des Lebens erkoren: Indem eine zufällig generierte Zahlenreihe ihm die korrekten Zahlen vorhersagt, enttarnt sie sein System aber als ein brüchiges. Im Finale müssen die Figuren erkennen, dass der Zufall sich auch nicht durch mathematische Operationen eliminieren lässt, denn über Glück und Unglück entscheidet weiterhin das Rad der Fortuna: „So sind wir endlich glücklich – glücklich, glücklich, glücklich – bis das Rad sich wieder dreht...“²⁰⁴ – überdies eine Reminiszenz an das *Lieto Fine* der *Oper Seria*. Die Menschen in Kreneks Fernsehoper leben demnach weiterhin in einer vom Zufall determinierten Welt, deren Abläufen sie passiv und hilflos ausgeliefert bleiben.

Die Behandlung der Freiheit in *Ausgerechnet und verspielt* bedeutet jedoch keine Ausnahme in Kreneks Schaffen: „Das Hauptthema fast aller Opernstoffe, die ich behandelt habe, ist menschliche Freiheit“, wie er 1950 in seinem Artikel „Freiheit und Rechtfertigung“ kommentiert.²⁰⁵

202 Krenek, Partitur *Auv*, S. 124–127.

203 Ebd., S. 138f.

204 Ebd., S. 164f. Die viermalige Wiederholung des Wortes „glücklich“ verstärkt Krenek durch die Verteilung des Textes auf jeweils eine Achtel (ebd., T. 246 ff.). Die Statik des homophonen Satzes und die Tonrepetitionen lassen die Beteuerung der Charaktere einerseits umso eindringlicher und andererseits sogar fast ironisch gezeichnet erscheinen.

205 Ders., „Freiheit und Rechtfertigung“, in: *Oper* (der städtischen Bühnen Frankfurt [Main]) 2/4 (1950/51), o.P. [S. 1]. In der Krenek-Forschung finden sich verschiedene

Der Blick in Kreneks Libretti belegt diese Aussage des Komponisten: So thematisiert er in seinen Opern *Die Zwingburg*, *Der Diktator* oder *Tarquin* durch die Darstellung eines despotischen Herrschers die Facette der politischen Freiheit, während sich in *Der Sprung über den Schatten* die Charaktere aus ihren eigenen Zwängen befreien müssen, oder in seiner Burlesken Operette *Schweregewicht* die psychologische Freiheit im Mittelpunkt steht. Hier ist es den Figuren unmöglich, aus ihrer inneren Gefangenschaft auszubrechen, so Henke, weshalb Krenek den Profiboxer Ochsenchwanz zum Schluss symbolisch in seiner Trainingsmaschine festsitzen lässt.²⁰⁶ Mit der Reflexion von Willensfreiheit behandelt der Komponist in *Ausgerechnet und verspielt* auf der einen Seite einen weiteren Aspekt von Freiheit, auf der anderen Seite rekurriert er auf eine philosophische Debatte, die sich seit der Antike unter anderem über Schopenhauer, Kant und Habermas entwickelt hatte.

Indeterminismus

Das 20. Jahrhundert brachte bezüglich der Vorstellung eines berechenbaren Weltgeschehens neue Erkenntnisse: Im Jahr 1900 läutete Max Planck die Geburtsstunde der Quantenmechanik ein, indem seine Ent-

Erklärungsansätze für Kreneks wiederholte Verarbeitung des Themas Freiheit: Henke stellt einen Zusammenhang zu Kreneks „stilistische[r] Freiheit“ her, von welcher der Komponist aber Ende der 1920er Jahre wieder abrückte, als sie zu einem „festen System zu gefrieren“ drohte. Der Komponist suchte für den Autor vor allem in der Auseinandersetzung mit der Zwölftontechnik die „Zwänge, um Freiheit zu erlangen“ (Henke, „Von den Zwängen der Freiheit“, S. 50). Schmidt spricht zudem davon, dass Freiheit für Krenek persönlich nie „Suche nach Entgrenzung und Bindungslosigkeit“ bedeutet habe, sondern er die „Freiheit der Reflexion über die Möglichkeiten ihrer Entfaltung“ bevorzugte (Matthias Schmidt, „Ernst Krenek und die Freiheit der Reflexion“, in: Thomas Daniel Schlee [Hg.], *Ordnung und Freiheit, Almanach zum Internationalen Beethovenfest Bonn*, Laaber 2000, S. 159–177, hier S. 175).

206 Vgl. Henke, „Von den Zwängen der Freiheit“, S. 46 f. Der Autor attestiert allen Figuren der Oper „Opfer einer sinnentleerten Welt“ zu sein und erkennt darin – sowie mit der Thematisierung von Boxkampf, Tanz und Psychoanalyse – ein Spiegelbild der 1920er Jahre (ebd., S. 47).

deckung von der Abgabe der Energie in Quanten Newtons Annahme der Stetigkeit und Kontinuierlichkeit von Systemen widerlegte, auf die sich bis zu diesem Zeitpunkt das deterministische Weltbild gestützt hatte. Albert Einstein festigte 1905 mit der Relativitätstheorie diesen Paradigmenwechsel und entkräftete Newtons lange bestehenden Grundsatz von der Absolutheit von Raum und Zeit.²⁰⁷ 1927 entwickelte Werner Heisenberg zudem die sogenannte Unschärferelation, die besagt, dass „die Fähigkeit, die natürliche Welt zu beschreiben, begrenzt“ ist, dass der Beobachter den Vorgang beeinflusst, dass von einem Körper Ort und Impuls nicht gleichzeitig exakt feststellbar sind und dass je genauer der Ort bestimmt wird, umso ungenauer Aussagen zu seiner Geschwindigkeit gemacht werden können.²⁰⁸ Anhand der Chaostheorie, begründet durch die Arbeiten Henri Poincarés Ende des 19. Jahrhunderts oder Edward Lorenz Mitte der 1960er Jahre, zeigten Forscher schlussendlich auf, wie unvorhersehbar dynamische Systeme bereits bei geringen Störungen reagieren.²⁰⁹ Laplaces Standpunkt, dass Abläufe nur zufällig erscheinen, weil der Mensch sie aufgrund von mangelnden Informationen nicht berechnen kann, ließ sich nicht mehr aufrecht erhalten: Die Chaostheorie hatte den Zufall endgültig wieder ‚eingeführt‘.²¹⁰

Kann schon Kreneks Argumentation von der Unmöglichkeit einer gänzlich determinierten Komposition vor diesem Hintergrund als ein zeitgemäßes Denkmuster verstanden werden, zeichnet er Hamilton überdies als Gegenüberstellung zu Fernando, indem der Informatiker die Prä-

207 Vgl. Kinnebrock, *Bedeutende Theorien*, S. 32.

208 David Lindley, *Die Unbestimmbarkeit der Welt. Heisenberg und der Kampf um die Seele der Physik*, München 2008, S. 13.

209 Poincaré wies nach, dass es schon nahezu unmöglich ist, den Lauf von drei Körpern unter Berücksichtigung der Gravitation vorauszuberechnen – auch Dreikörperproblem genannt – und zeigte auf, dass schon geringste Störungen, beispielsweise durch einen Kometen, zu nicht mehr vorausberechenbaren, chaotischen Abläufen von Planetenbahnen führen (vgl. Klaus Mainzer, *Quanten, Chaos und Dämonen. Philosophische Aspekte des physikalischen Weltbildes*, Mannheim 1994, S. 42 sowie Kinnebrock, *Bedeutende Theorien*, S. 2, 111).

210 Vgl. ebd.

müssen der Modernen Physik vertritt.²¹¹ Der Informatiker widerspricht Fernando, der glaubt, die Computer wären zur Berechnung des Zufalls in der Lage: „Je vollkommener die Vorausberechnung aller Parameter, desto größer das Areal des Ungewissen.“²¹² Seine Aussage erinnert an Heisenbergs Unschärferelation, mit der sich Krenek Anfang der 1960er Jahre durchaus beschäftigt hatte,²¹³ und augenscheinlich die seinerzeitigen Erkenntnisse in der Oper verarbeitete.

Ausgerechnet und verspielt sollte jedoch nicht das einzige Werk bleiben, in dem Krenek sich mit Determinismus und Indeterminismus auseinandersetzt: So rezipiert er die Diskussion zwischen verschiedenen Wissenschaftsauffassungen abermals in seinem Vokalwerk *The dissembler*. Unter anderem verkörpert der Ich-Erzähler den vom Determinismus überzeugten Wissenschaftler – den Typ Fernandos, der nur Messbares als Wahrheit anerkennt: „Wahr ist, was man beweisen kann durch Experiment“²¹⁴ erinnert beispielsweise stark an Fernandos Ausspruch „Nur das genau Gemessene hat Sinn“²¹⁵. Ebenfalls gleicht die Zeile des Verstellers „Ich muß nur wissen, ich muß sehen, wohin er rast“²¹⁶ Fernandos Ausruf „Ich muß wissen, wo Sachen sind“²¹⁷. Demgegenüber stellt Krenek einen Wissenschaftler vom Typ Hamiltons, der unsicher ist, ob er die Wahrheit durch seine Theorien, Apparaturen und Berechnungen überhaupt erken-

211 Der Physiker William Rowan Hamilton (1805–1865), der Laplaces *Mécanique céleste* schon mit 17 Jahren Fehler nachgewiesen hatte, könnte Krenek zur Namensgebung des Informatikers inspiriert haben (vgl. [ohne Autorenangabe,] Art. „Sir William Rowan Hamilton“, in: Greulich [Red.], *Lexikon der Physik*, S. 16).

212 Krenek, Partitur *Auv*, S. 61 f.

213 „The composer dreams that the image of the universe as outlined in the concepts of Einstein’s relativity, Heisenberg’s principle of indeterminacy, Planck’s quantum theory or Schroedinger’s wave equations is somehow reflected and sublimated in his complex serial manipulations of musical atoms, although they do not require much beyond junior-college mathematics.“ (Ders., „A Composer’s Influences“, S. 41).

214 Ders., *The dissembler/Der Versteller*, S. 18.

215 Ders., Partitur *Auv*, S. 26.

216 Ders., *The dissembler/Der Versteller*, S. 25.

217 Ders., Partitur *Auv*, S. 25.

nen kann. Er zweifelt sogar an deren Nutzen: Seine Aussage „Ich messe, wie schnell es rast, doch weiß ich nicht, wo es ist“²¹⁸ kann auch in diesem Werk als Anspielung auf die Heisenberg'sche Unschärferelation gewertet werden. Ausgehend vom Serialismus und der Diskussion um die Möglichkeit völliger Vorordnung eines Werkes rezipierte Krenek demnach auch in seinem Spätwerk philosophische und physikalische Fragestellungen.

218 Ders., *The dissembler/Der Versteller*, S. 35f.

Die Anwendung serieller Techniken

Bevor 1961 Kreneks erste Fernsehoper entstand, hatte sich der Komponist bereits eingehend mit dem Serialismus auseinandergesetzt.¹ Zog er 1956 für seinen Einakter *The Belltower* noch die Zwölftontechnik vor, wendet er in *Ausgerechnet und verspielt* nun serielle Techniken an, indem er mit Tonhöhenreihen und an inhaltlich bedeutsamen Punkten mit Tondauern- oder Dichtereihen arbeitet. John Stewart, der die Musik zu Kreneks Fernsehoper als „nicht seriell“ und die Parameter „weniger durch eine Matrix [...] als durch das natürliche Tempo und die Modulationen der Sprache und der Gestik“ gesteuert bezeichnet,² ist demnach grundsätzlich zu widersprechen.

Die Parameter

Tonhöhen

Die Tonhöhen gestaltet Krenek nahezu durchgängig mit vier Grundreihen, die er in seinen Notizen zu *Ausgerechnet und verspielt* unter A, B, C und D aufführt.³

1 Unter dem Begriff Serialismus wird im Sinne der Darmstädter Schule die Abgrenzung von der Reihenbehandlung der Zwölftontechnik Arnold Schönbergs durch die Vorordnung weiterer Parameter verstanden (vgl. Christoph von Blumröder, Art. „Serielle Musik“, in: Hans Heinrich Eggebrecht und Albrecht Riethmüller [Hg.], *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, 16 Seiten, Loseblatt-Sammlung, hier Stuttgart 1985, S. 4).

2 Stewart, *Ernst Krenek*, S. 387f.

3 Vgl. Krenek, Konvolut *Auv* (Sign. 14754), o.P. [S. 114, 121, 123 f.]. Die Tonhöhenreihen werden im Folgenden analog zu Kreneks Notizen wiedergegeben. Für eine Aufstellung aller Rotationsformen der vier Tonhöhenreihen siehe im vorl. Band S. 371–382.

Die Grundreihe AI.1 – entstanden aus zwei Hexachorden seines Vokalwerks *Sestina*, wie Taggatz nachweist⁴ – stellt eine Zehntonreihe unter Ausparung der Töne *g* und *as* zum chromatischen Total dar (siehe Abb. 3).



Abb. 3: Tonhöhenreihe AI.1

Krenek leitet aus der Grundreihe AI.1 fünf weitere Reihen ab, indem – von oben nach unten betrachtet – die geradzahligen Töne zwei Stellen nach rechts und die ungeradzahligen Töne zwei Stellen nach links rücken. Ist das Ende der Reihe erreicht, ändern sie ihre Bewegungsrichtung, sodass nun die geradzahligen Töne zunächst eine und dann zwei Stellen nach links sowie die ungeradzahligen Töne zunächst eine und dann zwei Stellen nach rechts rücken, bis als sechste Form der Krebs von AI.1 erreicht ist (siehe Abb. 4).⁵

4 Vgl. Taggatz, *Der Gesang des Greises*, S. 245.

5 Vgl. ebd. S. 251. Die beiden äußeren Werte 1 und 10 verhalten sich diesbezüglich genau umgekehrt: 1 rückt als ungeradzahliger Wert nach rechts und 10 als geradzahliger Wert nach links. Taggatz bezeichnet die hier mit AI.1 bis AVI.1 bezifferten Reihen angelehnt an Krenek als „modifiziert lineare Rotationsformen“ (ebd.). Der Autor führt die hier wiedergegebenen Tonhöhenreihen ebenfalls unter A1 bis AIV.1 auf (vgl. ebd., S. 251). Im vorl. Band wird jedoch auch in Bezug auf die übrigen Rotationsformen (siehe S. 223, Fn 7) Kreneks Bezifferung in seinen Notizen zur Oper gefolgt (vgl. dazu Krenek, *Konvolut Auv* [Sign. 14754], S. 39 ff.).

Abb. 4: Die Tonhöhenreihen AI.1 bis AVI.1

Mit jeder dieser sechs Reihen AI.1 bis AVI.1 verfährt Krenek nun fünf Mal nach dem Prinzip der Sestina-Rotation,⁶ bei der Paare aus den Werten gebildet werden, die gleich weit von der Mitte der Reihe entfernt stehen (also 1 – 10, 2 – 9, 3 – 8, 4 – 7, 5 – 6). Vom Ende der Reihe beginnend wird nun der jeweils zweite Ton eines jeden Tonpaares vor den ersten gezogen (siehe Abb. 5). Nach der fünfmaligen Anwendung der Sestina-Rotation auf die sechs Reihen AI.1 bis AVI.1, stehen ihm nun insgesamt 36 verschiedene A-Reihen zur Verfügung.⁷

6 Den Begriff Sestina-Rotation führt Taggatz im Rahmen der Analyse von Kreneks *Sestina* ein (vgl. Taggatz, *Gesang des Greises*, S. 203–239).

7 Für eine Aufstellung aller A-Reihen siehe im vorl. Band S. 371–374. Die aus der Sestina-Rotation gewonnenen Tonhöhenreihen führt Taggatz ebenfalls auf, beziffert sie jedoch abweichend von Krenek, indem er etwa die vom Komponisten mit AVI.1 bis AVI.6 bezeichneten Reihen unter AR1 bis AR6 führt, da AVI.1 die Krebsform von AI.1 darstellt. (vgl. Taggatz, *Gesang des Greises*, S. 250).

AI.1

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Sestina-Rotation

AI.2

10 1 9 2 8 3 7 4 6 5

Abb. 5: Vergleich AI.1 und AI.2

Als ein Beispiel für die Tonhöhenorganisation lässt sich die gesamte 4. Szene anführen, in der Krenek hinsichtlich der Reihenfolge der verschiedenen A-Reihen mit Gegenläufigkeit arbeitet. Für die Tonhöhen der Gesangs- und Begleitstimmen lässt der Komponist hier zunächst jeweils die ersten und sechsten, die zweiten und fünften sowie die dritten und vierten mit Hilfe der Sestina-Rotation gewonnenen Rotationsformen (siehe arabische Ziffern) gegeneinander laufen.

AI.1 AVI.6 AII.1 AV.6 AIII.1 AIV.6 AIV.1 AIII.6 AV.1 AII.6 AVI.1 AI.6 (T. 8–18)
 AVI.5 AI.2 AV.5 AII.2 AIV.5 AIII.2 AIII.5 AIV.2 AII.5 AV.2 AI.5 AVI.2 (T. 18–25)
 AVI.4 AI.3 AV.4 AII.3 AIV.4 AIII.3 AIII.4 AIV.3 AII.4 AV.3 AI.4 AVI.3 (T. 24–31)

AVI.3 AI.4 AV.3 AII.4 AIV.3 AIII.3 AIV.4 AII.3 AV.4 AI.3 AVI.4 (T. 31–37)
 AI.5 AVI.2 AV.2 AII.5 AIV.2 AIII.5 AIII.2 AIV.5 AII.2 AV.5 AI.2 AVI.5 (T. 38–45)⁸
 AVI.6 AI.1 (T. 45–46)

Bis Takt 32 der 4. Szene hat Krenek alle ihm verfügbaren A-Reihen einmal angewandt, um sich danach eines Krebses der Reihenfolge von den in den Takten 18 bis 32 erklangenen Rotationsformen zu bedienen (T. 31–45) und die Szene mit dem jeweils größten (AVI.6) und kleinsten Wert (AI.1) abzuschließen.

8 Krenek weicht von seinem Schema hier geringfügig ab, indem er AIII.4 auslässt und AI.5 (Singstimme) sowie AVI.2 (Ensemble) vertauscht (4. Szene, T. 38). Möglicherweise wählte er AI.5 für die Singstimme aufgrund der besser singbaren Tonfolge *b – c – d* zu Beginn der Reihe.

Neben den 36 A-Reihen bedient sich Krenek einer um drei Halbtonschritte aufwärts transponierten Umkehrung der Grundreihe AI.1, der *f* und *fis* zum chromatischen Total fehlen (siehe Abb. 6 und 7) – vermutlich, um hier die Töne *g* und *gis* einsetzen zu können, die er in der Grundreihe ausgespart hatte.

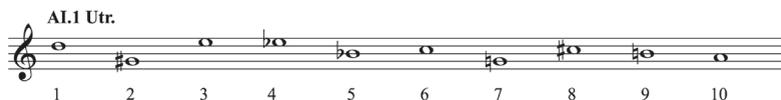


Abb. 6: AI.1 Utr.

Der Komponist verfährt mit der transponierten Umkehrung ebenfalls nach dem Prinzip der Sestina-Rotation, sodass ihm auch hier 36 Reihen zur Verfügung stehen. Die Reihen liegen jedoch ausschließlich der 8. Szene zugrunde:

Einleitung:	A Utr.: I.2 II.2 III.2 IV.2 V.2 (T. 1–7)
Singstimme:	A Utr.: I.1 I.3 I.4 I.5 I.6 (T. 8–21, siehe Abb. 7)
	A Utr.: I.2 II.2 III.2 IV.2 V.2 VI.2 (T. 23–47)
	A Utr.: I.1 (T. 49–51)
Begleitstimmen:	A Utr.: II.1 II.3 II.4 II.5 II.6 (T. 8–14)
	A Utr.: III.1 III.3 III.4 III.5 III.6 (T. 17–22)
	A Utr.: V.1 V.3 V.4 V.5 V.6 (T. 23–30)
	A Utr.: VI.1 VI.3 VI.4 VI.5 VI.6 (T. 30–39)
	A Utr.: I.1 I.3 I.4 I.5 (T. 39–48)
	A Utr.: II.1 II.3 II.4 (T. 49–52)

In den Begleitstimmen lässt Krenek die Rotationsformen der transponierten Umkehrung in aufsteigender Reihenfolge durchlaufen. Hierbei spart er jeweils die zweiten mit Hilfe der Sestina-Rotation gewonnenen Reihen aus (AI.2, AII.2 etc.), um ebendiese in der Einleitung (T. 1–7) und in der Singstimme (T. 23–47) heranzuziehen.

Markus

1 2 3 4 5 6

Ein ru - higer... Nach - mit - tag im trau - ten

7 8 9 10

Heim. Was macht man da? Man schaut ³ in die

Abb. 7: AI.1 Utr., Krenek, *Ausgerechnet und verspielt*, 8. Szene, T. 8–11, Markus⁹

Für die zweite Grundreihe BI.1, ebenfalls eine Zehntonreihe, bedient sich der Komponist zunächst mit *g* und *as* (Reihentöne 1 und 2) den AI.1 zum chromatischen Total fehlenden Tönen, während er die Reihentöne 3 bis 10 mittels Sestina-Rotation aus den Reihentönen 1 bis 6, 7 und 10 von AI.1 ableitet (siehe Abb. 8). Taggatz weist nach, dass hier abermals zwei Hexachorde aus der *Sestina* Verwendung finden.¹⁰

AI.1

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

BI.1

Sestina-Rotation der Reihentöne 1 bis 6, 7 und 10 von AI.1

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Abb. 8: Vergleich AI.1 und BI.1

Mit der Grundreihe BI.1 verfährt Krenek wie bei AI.1 nach dem Prinzip der Sestina-Rotation und erhält auch hier 36 Reihen.¹¹ Auf die gesamte Oper bezogen finden die B-Reihen nicht so häufige Verwendung wie die A-Reihen, arbeitet Krenek mit ihnen doch abgesehen von der „Roulette-

9 Aus: Ernst Krenek: *Ausgerechnet und verspielt* op. 179 (BA 4322) © Bärenreiter-Verlag, Kassel. Abdruck mit freundlicher Genehmigung.

10 Vgl. Taggatz, *Der Gesang des Greises*, S. 245 f.

11 Für eine Aufstellung aller B-Reihen siehe im vorl. Band S. 375–378.

Sestina¹² lediglich in der 2., 5., 10. und 12. Szene. Wenn Fernando Lucile in der 2. Szene seinen Plan erläutert, bedient sich der Komponist in der Stimme des Mathematikers B-Reihen in einer numerisch ausgerichteten Folge: so BII.1 BII.2 BII.3 BII.4 BII.5 BII.6 (T. 144–196).¹³ Da hier sowie an den weiteren Stellen, in denen eine Rotationsform von BI.1 erklingt, die Berechnung des Zufalls im Mittelpunkt steht, erscheint sie als Kennzeichen dieses Themenbereichs.

In der 2. Szene gebraucht der Komponist zudem in zwei Fällen eine Variation der Grundreihe BI.1, die er gewinnt, indem *g* als erster Reihenton seinen Platz behält, *fis* als letzter Reihenton von BI.1 an die zweite Stelle rückt und nur auf die Reihentöne zwei bis neun die Sestina-Rotation angewandt wird (siehe Abb. 9). Diese variierte Reihe erklingt als Ausdruck von Fernandos Bedauern, keinen Computer erwerben zu können (2. Szene, T. 79–89, Fernando, mit Wiederholung der Reihentöne 1 bis 5), sowie zu der Mutmaßung, den Maschinen wohnten „dämonische Kräfte“ inne (2. Szene, T. 61–66, Fernando).

BI.1

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Reihentöne 1 und 10 von BI.1

BI.1a

1 2

Sestina-Rotation der Reihentöne 2 bis 9 von BI.1

3 4 5 6 7 8 9 10

Abb. 9: Vergleich BI.1 und BI.1a

Bei der dritten Grundreihe C1 handelt es sich um eine Zwölftonreihe, die Krenek aus AI.1 ableitet.¹⁴ In diesem Fall beginnt er mit den identischen ersten drei Tönen, schließt mit den AI.1 zum chromatischen Total fehlenden Tönen *g* und *as* an und lässt die Reihentöne 5 bis 10 der A-Reihe

12 Krenek verwendet die Rotationsformen von BI.1 in der „Roulette-Sestina“ für die Ensemblestimmen, während die Singstimme aus Rotationsformen von AI.1 gebildet ist (vgl. Taggatz, *Der Gesang des Greises*, S. 249).

13 Innerhalb dieses B-Reihen-Abschnitts lässt Krenek die Töne *a'* (T. 160–162), *b'* (T. 169–171) und *cis'* (T. 179–181) repetieren.

14 Vgl. Taggatz, *Der Gesang des Greises*, S. 247.

mit lediglich marginalen Änderungen folgen (siehe Abb. 10). C1 kann somit als verlängerte und variierte A-Reihe bezeichnet werden.¹⁵

AI.1
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

AI.1 und C1 identisch

AI.1 und C1 identisch bis auf Vertauschung *cis/des* und *fis/ges* sowie Einschub *b*

C1
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Abb. 10: Vergleich AI.1 und C1

Krenek leitet von C1 mit Hilfe der Sestina-Rotation neun weitere Reihen ab (siehe Abb. 11) – bei einer weiteren Rotation wäre die Grundreihe wieder erreicht – und erhält so insgesamt zehn verschiedene C-Reihen.¹⁶

C1
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Sestina-Rotation

C2
12 1 11 2 10 3 9 4 8 5 7 6

Abb. 11: Vergleich C1 und C2

Die Grundreihe C1 fungiert nicht nur als musikalisches Material, sie ist im Gegensatz zu den übrigen Tonhöhenreihen auch im Libretto fest verankert: Zufällig vom Computer Kappa Omikron generiert, ergeben ihre verschiedenen Intervalle gemessen in Halbtonschritten Zahlen, auf die Fernando setzt und die ihm schlussendlich zum Sieg am Roulettetisch verhelfen. Die Reihe spiegelt Kreneks Serialismusreflexion wider, da sie durch ihren Entstehungszusammenhang im Libretto zufällige Elemente in sich trägt, als Zwölftonreihe aber gleichermaßen für die Vorordnung von

¹⁵ Vgl. Krenek, „Ausgerechnet, aber sehr verspielt“, S. 468 f.

¹⁶ Für eine Aufstellung aller C-Reihen siehe im vorl. Band S. 372.

Parametern steht. Ein besonderes Charakteristikum von C1 stellt die spiegelsymmetrische Anlage ihrer Intervalle dar. Wie es Krenek in seinem Artikel „Ausgerechnet, aber sehr verspielt“ anhand einer eigenhändigen Niederschrift verdeutlicht (siehe Abb. 12), beginnt und endet sie jeweils mit dem Abstand von sechs Halbtonschritten, einem Tritonus, während sich die übrigen Töne um das Zentrum 7-3-7 gruppieren. Schon die Anzahl der „Roulette-Sestina“-Verse zwischen den einzelnen Szenen der Oper ordnet Krenek spiegelsymmetrisch an¹⁷ und zielt so auf das Phänomen der Berechnung ab. In der C-Reihe setzt er diese Anlage augenscheinlich abermals als Kennzeichen für den Themenkomplex der Berechnung ein.

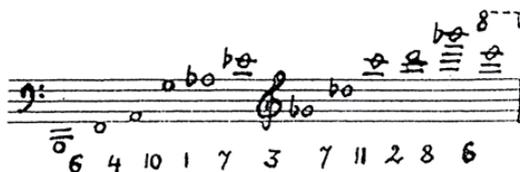


Abb. 12: Kreneks eigenhändige Niederschrift von C1¹⁸

Da die Reihe im Libretto durch einen Computer generiert wird, lässt Krenek C-Reihen konsequenterweise vor allem in Abschnitten erklingen, in denen sich die Handlung um die Rechenmaschine dreht. So bedient er sich für die Stimme des Informatikers Hamilton, der über seinen Beruf eng mit dem Gerät verknüpft ist, grundsätzlich C-Reihen;¹⁹ natürlich auch als der Computerfachmann erklärt, seine Zahlenreihe sei „eine Tonreihe, die sich Kappa Omikron geträumt hat“ (C1, 10. Szene, T. 164–166) oder als Fernando und Hamilton die Möglichkeiten des Computers in der 5. Szene diskutieren (C2, 5. Szene, T. 101–106).

17 Vgl. im vorl. Band S. 165.

18 Vgl. Krenek, „Ausgerechnet, aber sehr verspielt“, S. 468. Die Ziffern geben die Halbtonschritte zwischen den jeweiligen Reihentönen an.

19 So in der 10. Szene: C3 R (T. 101–105), C5 (T. 122–128), C3 (T. 129–137), C3 R (T. 141–146), C2 (T. 146–152), C1 (T. 164–166), C1 (T. 172–175, Reihentöne 1 bis 5).

Auf die Grundreihe D1, die aus zwölf Tönen bestehende vierte Tonhöhenreihe (siehe Abb. 13), wendet Krenek ebenfalls die Sestina-Rotation an und erhält auch hier insgesamt zehn Reihen,²⁰ mit denen er vornehmlich die beiden Frauenstimmen in der 10. und 12. Szene gestaltet. Im Quartett der 10. Szene greift er etwa für Luciles Stimme auf die Reihen D1, D10, D6 R, D1 und D2 (T. 120–155) zurück.



Abb. 13: Tonhöhenreihe D1

Exemplarisch für Kreneks generelle Arbeit mit den Tonhöhenreihen kann die 13-taktige Einleitung zur Oper stehen, in der alle vier Tonhöhenreihen in zehn verschiedenen Rotationsformen erklingen und anhand deren aufsteigender Zahlwerte organisiert werden. Dieser ‚Auftakt‘ dient somit als Nucleus des Werkes:

C1 (T. 1–3) AI.1 (T. 3–5) BI.1 (T. 5–6)
 C2 (T. 6–7) AI.2 (T. 7–8) BI.2 (T. 8–9)
 C3 (T. 9–10) D1 (T. 9–10, transp. auf *h*) AI.3 (T. 10–11) BI.3 (T. 11–13)

Dichte

Während sich Krenek nahezu in der gesamten Oper Rotationsformen der vier Tonhöhenreihen bedient, ordnet er die Dichtegrade hingegen nicht durchgängig in Reihen. Eine Tabelle in den Notizen zum Werk lässt vermuten, dass er ursprünglich sechs verschiedene Dichtegrade, bestehend aus den Parametern Stimmenanzahl und Tonanzahl im Takt, einsetzen wollte:

²⁰ Für eine Aufstellung aller D-Reihen siehe im vorl. Band S. 380.

d[ensity] [Dichte]	layers [Anzahl der gleichzeitig ertönenden Stimmen im jeweiligen Takt]	tones [Mindestanzahl der Töne/Grundwerte im jeweiligen Abschnitt]
1	2	1–2
2	2	1–3
3	2	2–4
4	3	3–5
5	3	3–7
6	4	4–9

Exemplarisch für eine der Aufstellung folgende Organisation kann die 2. Szene angeführt werden, an deren Beginn Fernando seinen Plan zur Berechnung des Zufalls vorstellt: Aus den sechs Dichtegraden bildet Krenek zunächst eine Grundreihe aus neun verschiedenen Werten, auf die er bis zum Ende der Szene nach jedem Durchlauf die Sestina-Rotation anwendet (so T. 13–89: Dichtegrade 6 4 1 5 2 5 6 2 2 zu 2 6 2 4 6 1 5 5 2). In den Takten 13 bis 27 gebraucht Krenek etwa die Dichtegrade 6 4 1 5 2²¹ und setzt im Dichtegrad 6 (T. 13) vier Stimmen (Flöte, Oboe, Cembalo und Piano II) ein; in – von oben nach unten betrachtet – fünf Achtel, sieben Achtel und neun Achtel unterteilt. Im darauffolgenden Dichtegrad 4 (T. 14) arbeitet der Komponist, ebenfalls seiner Tabelle folgend, nun mit drei Stimmen (Piano II, Gitarre und die sich komplementär ergänzende Quintole in Oboe und Flöte) bestehend aus drei Vierteln, fünf Achteln und vier Achteln, um für den Dichtegrad 1 (T. 16–18) lediglich eine Stimme zu wählen. Krenek gestattet sich in dieser Szene aber auch

21 Krenek legt im Particell (vgl. Krenek, Konvolut *Auv* [Sign. 14754]) die Spur zur Analyse der Dichtegrade über in den Notensatz eingefügte Ziffern.

durchaus Freiheiten hinsichtlich der Behandlung des Dichtegrades, wenn im Dichtegrad 2 (T. 25–27) drei statt zwei Stimmen gleichzeitig erklingen. An anderen Stellen löst sich Krenek gänzlich von seinem Schema, um den Dichtegrad des Satzes frei zu gestalten: Dieser verdichtet sich beispielsweise punktuell, als Ginette die wertvolle Halskette verliert (3. Szene, T. 61) oder Markus den verlorenen Schmuck gegenüber der Pfandleiherin beschreibt (9. Szene, T. 24–26). Der Komponist reduziert den Dichtegrad hingegen während Geraldines Aussage „Natürlich weiß ich nicht, wer’s gebracht hat“ (9. Szene, T. 29–30), wird sie doch lediglich von zwei aus drei Tönen bestehenden, im piano notierten Quintakkorden in der Harfe begleitet, welche die fast verschwörerische Atmosphäre ihrer Worte ausmachen. Die Begleitung von Hamiltons Passagen zeichnet sich ebenfalls durch eine geringe Dichte sowie häufige Pausen in den Instrumentalstimmen aus – ein Aspekt, der den Computerexperten auch musikalisch als besonnenen und rational denkenden Charakter inszeniert.

Tondauern, Metrum und Tempo

Auch die Organisation der Tondauern nimmt Krenek nicht generell, sondern lediglich an dramaturgisch bedeutsamen Punkten vor. Ein Beispiel findet sich in der 10. Szene im Casino, in der zwölf verschiedene Cluster im Piano II die Gedanken der Protagonisten vor den Setzrunden (T. 2–40 und T. 116–157) untermalen. Die Cluster organisiert Krenek auf zweierlei Weise: Erstens erhält er deren Tonhöhen, indem er zwölf Ausgangstöne wählt, die sich aus den Stammtönen von C-Dur zusammensetzen.²² Auf dieser Grundlage erklingen – abgesehen von vier Ausgangstönen – jeweils über einen Sextabstand hinweg alle dazwischenliegenden schwarzen oder weißen Tasten gleichzeitig. Die aus zwölf Klängen bestehende Grundreihe der Cluster, die auch deren Oktavlage bestimmt, läuft zum ersten Mal in den Takten 2 bis 7 der 10. Szene ab (siehe Abb. 14, Reihe Tonhöhen).²³

22 Mehreren Ausgangstönen sind verschiedene Cluster zugeordnet; so verwendet Krenek einen Akkord aus den Tönen von *a* bis *f* (10. Szene, T. 2) und *a* bis *e'* bestehend (T. 3).

23 Krenek führt die Cluster-Grundreihe in seinen Notizen auf (vgl. Krenek, *Konvolut Auv* [Sign. 14754], o.P. [S. 54]).

Tonhöhen: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Piano II

Tondauern: 6 4 2 1 5 3 3 6 5 4 1 2

Abb. 14: Krenek, *Ausgerechnet und verspielt*, 10. Szene, T. 2–7, Piano II²⁴

Mit dieser Grundreihe verfährt Krenek nun nach jedem ihrer Durchläufe ebenfalls nach dem Prinzip der Sestina-Rotation, sodass er insgesamt zehn verschiedene Clusterreihen erhält, die von Beginn der Szene an (T. 2) bis zum Anfang der zweiten Setzrunde (T. 157) im Piano II in der Reihenfolge 1 bis 10 aufeinanderfolgen. Zweitens bedient er sich für die Tondauern der Cluster einer Reihe aus sechs Werten, deren Grundeinheit eine Sechzehntel darstellt (siehe Abb. 14, Reihe Tondauern). Die Werte der Tondauernreihe rotieren nach jedem ihrer Durchläufe bis zum Ende der Szene im Muster einer Sestina, etwa von 6 4 2 1 5 3 zu 3 6 5 4 1 2 (10. Szene, T. 2–7). Bei jedem Einsatz der Clusterreihe läuft die Tondauernreihe zwei Mal ab, besteht doch erstere aus zwölf Clustern und letztere aus sechs Tondauernwerten. Da Fernando in der Casinoszene seinen Plan, den Zufall zu enträtseln, in die Tat umsetzt, korrespondieren die während der gesamten Szene durch zwei Reihen geordneten Cluster mit der zentralen Rolle der Berechnung in diesem Abschnitt.²⁵ Im weiteren Verlauf der Oper gestaltet

24 Aus: Ernst Krenek: *Ausgerechnet und verspielt* op. 179 (BA 4322) © Bärenreiter-Verlag, Kassel. Abdruck mit freundlicher Genehmigung. Die Vorzeichen legen fest, ob alle schwarzen („B“) oder weißen („Auflösungszeichen“) Tasten zwischen den beiden notierten Tönen erklingen sollen. Der letzte Klang (Ziffer 12 der Tonhöhenreihe) müsste von den Tondauern her konsequenterweise eine Achtellänge betragen (Tondauernwert 2), in der Partitur ist der Klang jedoch als Sechzehntel notiert. Im weiteren Verlauf der Passage nimmt Krenek aber keine Änderungen an seiner Tondauernorganisation vor.

25 Daneben verwendet Krenek Cluster auch in den weiteren Abschnitten der Oper: In der Einleitung zur 2. Szene findet sich beispielsweise ein Cluster in Piano I, der aus allen

Krenek die Tondauern hingegen zumeist frei und empfindet sie vielmehr dem natürlichen Sprachrhythmus nach.²⁶

Bezüglich der Handhabung von Metrum und Tempo behält sich Krenek die Freiheit vor, diese Parameter nicht seriell zu organisieren, sondern mittels Taktwechsellern die Dramaturgie der Oper musikalisch zu unterstützen: sei es, Abschnitte zu markieren, einen neuen musikalischen oder sprachlichen Duktus einzuführen oder ein neues Ereignis hörbar zu machen. Vor diesem Hintergrund ist es nicht verwunderlich, dass er in der Schlüsselszene im Casino (10. Szene) häufiger mit Taktwechsellern arbeitet, beispielsweise wenn Hamilton den Raum betritt (T. 101), Ginette dem verlierenden Fernando ihr Geld anbietet und damit eine neue Spielrunde einleitet (T. 177) oder aber die Chorsänger beginnen, den Computer Kappa Omikron als Wundermittel zu besingen (T. 281). Die Tempowechsel passt Krenek ebenfalls flexibel dem Inhalt sowie dem Sprachduktus der Figuren an; scheinen sie emotionaler zu reden und sind sie mehr in das Gesagte involviert, steigert sich das Tempo. So betont der Komponist durch die Erhöhung von 112 auf 144 Viertelschläge pro Minute (2. Szene, ab T. 52) Fernandos regelrechte Besessenheit von seinem Plan und notiert erst „ruhiger“ als Lucile ihren Freund mit einer Frage unterbricht (T. 75–77), um das Tempo in Takt 78 schließlich auf 126 Viertelschläge pro Minute wieder zu verlangsamen.

Hinsichtlich der Parameter-Organisation lassen sich also zwei Prinzipien festhalten: Zum einen verwendet Krenek Tonhöhenreihen – ob nun organisiert oder frei kombiniert – nahezu über die gesamte Partitur hinweg, schafft sich mit der freien Handhabung etwa von Tonlage und Dichte aber zugleich Freiräume, um so der Ausdeutung des Textes sowie den Spannungsverläufen der Handlung gerecht zu werden. Zum anderen ist eine starke Orientierung an seinem seriellen Schlüsselwerk *Sestina*

schwarzen und weißen Tasten zwischen den Tönen ,C und ,H besteht (2. Szene, T. 7). Im folgenden Takt notiert er in Piano II einen Cluster aus allen schwarzen Tasten zwischen ,G und ,F und einen weiteren aus allen weißen Tasten zwischen D und H bestehend, zwischen denen in Achtelschlägen im bewegten Tempo von 96 Viertelschlägen pro Minute hin- und hergewechselt wird. Die Cluster ordnet Krenek hier jedoch augenscheinlich nicht vor, sondern setzt sie als klangliche Akzente ein.

26 Vgl. im vorl. Band S. 253 ff.

erkennbar, rezipiert er sein dieses doch nicht nur mittels einer eigens für die Oper verfassten „Roulette-Sestina“, sondern auch über die Tonhöhenreihen AI.1 und BI.1, die der Komponist aus Hexachorden des Vokalwerks gewann,²⁷ sowie der Sestina-Rotation, die sich von der Organisation der Tonhöhen über die Dichte bis hin zu den Tondauern durch die gesamte musikalische Anlage der Fernsehoper zieht. Krenek verknüpft sie folglich eng mit dem früheren Werk. Diese Vorgehensweise legt nahe, dass das Vokalstück den Komponisten während des Kompositionsprozesses an der Oper begleitete, ja er *Ausgerechnet und verspielt* sogar dezidiert an die *Sestina* anlegte, um Kontinuität in seinem seriellen Schaffen zu erzielen.

Die Vertonung des Librettos

Zum Wort-Ton-Verhältnis

Orientierung an der natürlichen Sprache

In einem Brief an Krenek vom 7. März 1962 hebt der Regisseur Hermann Lanske die Wichtigkeit des Textes in *Ausgerechnet und verspielt* hervor: „Ich habe mir die ganze Oper von Prof. Nordberg²⁸ vorspielen lassen und dabei mit großer Freude festgestellt, daß Gesang und Text eine vollkommene Einheit bilden.“²⁹ Der Hinweis auf die ausgefeilte Behandlung des Textes ist eine Beobachtung, die sich durch das gesamte musiktheatralische Schaffen des Komponisten zieht. Schon in seinen frühen Essays zur Oper betont Krenek die Bedeutung der Libretti, etwa 1929 in „Opernerfahrung“: „Wort und Ton, Musik und Drama müssen im ideellen Sinne gleichzeitig oder wenigstens gleichsinnig konzipiert sein, eines ohne das andere [ist] undenkbar.“³⁰ Zwei Jahre später resümiert er in „Zur Frage des Textverstehens in der Oper“, dass für ihn, der „mit Ernst und Verant-

27 Die Grundreihe C1 weist ebenfalls Verwandtschaft zu Material der *Sestina* auf, wurde sie doch von AI.1 abgeleitet (vgl. Taggatz, *Der Gesang des Greises*, S. 247).

28 Gemeint ist Prof. Hermann Noé-Nordberg, der zu diesem Zeitpunkt an der Musik-Akademie/Musik-Hochschule Wien das Fach musikalische Leitung unterrichtete (vgl. ÖMZ 33 [1978], S. 251).

29 Lanske, *Brief an Ernst Krenek*, 7.3.1962, S. 2.

30 Krenek, „Opernerfahrung“, S. 60.

wortlichkeit, mit jedem Wort und jedem Ton, zur Sache, die uns alle angeht, zur moralischen und intellektuellen Situation sprechen“ wolle, „das Verstehen des Textes in der Oper eine unerläßliche Vorbedingung ihrer Daseinsberechtigung“ darstelle.³¹ Im Jahr 1956 fügt er hinzu, dass die „besten Opern“ jene seien, „in denen man sowohl dem Text mit logisch-kritischem Bewußtsein, als auch dem Ablauf der emotionellen Kurve [...] gleichermaßen befriedigt folgen kann“.³²

Um die von ihm angestrebte Einheit von Musik und Wort in *Ausgerechnet und verspielt* zu erreichen, fehlen fast gänzlich melismatisch gesetzte, virtuose Passagen, in denen die Sänger brillieren können. Vielmehr empfindet Krenek die Melodik, die er aufgrund der freien Behandlung der Tonlage flexibel handhaben kann, der natürlichen Diktion der Sprache nach. So lässt er Gesangsparts bei Fragen zumeist melodisch ansteigen, wie bei Markus' Ausruf „Sprichst du schon wieder von dem Flugzeug?“ (1. Szene, T. 111–112), der mit einem Sextsprung aufwärts abschließt. Das Ideal eines sprachnahen Gesangs hat auch Auswirkungen auf die Rhythmik, da sich Krenek an der natürlichen Silbenbetonung der einzelnen Wörter orientiert. Als Beispiel kann Luciles Textpassage „Verkaufen ist ausgeschlossen“ (3. Szene, T. 102–103) angeführt werden, in der er die betonte Silbe „ver-*kau*-fen“ auf die erste, betonte Achtel des Taktes setzt und die unbetonten Silben des Wortes auf Sechzehntelnoten singen lässt. Die Instrumente des Schlagwerks fungieren oftmals als Unterstützung des Sprachrhythmus, notiert Krenek doch während Markus' Beteuerung „Aber dich werd' ich ihm [dem Zufall] nicht ausliefern“ (1. Szene, T. 127–128) auf jeder betonten Achtel einen Schlag der großen Trommel oder bei Fernandos emphatischen Erklärungen seines Planes in der 2. Szene jeweils zu Taktbeginn einen Schlag der Holztrommel (2. Szene, T. 109–111).

Daneben finden sich aber auch Passagen, in denen die Grenze zwischen Sprache und Gesang verwischt. So schreibt Krenek vor, Fernandos Erklärung der computertechnischen Möglichkeiten „gesprochen auf Ton-

31 Ders., „Zur Frage des Textverstehens in der Oper“, in: *Der Scheinwerfer* 4 (1931), S. 12–13, hier S. 13. Krenek plädiert in seinen Artikeln wiederholt für eine bessere Aussprache der Sänger, die einer Erhöhung der Textverständlichkeit dienen solle (vgl. ders., „Text an der Kassa. Zur Problematik des Opernbrettes“, in: *Forum* 3 [1956], S. 152–154, hier S. 152).

32 Ebd., S. 154.

höhen, die zum nächsten notierten Ton auf- oder absteigen“ (5. Szene, T. 30) zu intonieren.³³ Auf diese Weise wirkt der Abschnitt subjektiv schnell und charakterisiert den Mathematiker, wie es auch schon seine Äußerungen vornehmen, als hektischen, von seinem Plan besessenen Menschen. Kreneks Orientierung an der Sprache wird in der Fernsehfassung des ORF (1962) verstärkt, indem die Vortragsweise der Sänger öfter als in der Partitur angegeben zwischen Singen und Sprechen schwankt. Da der Komponist während der Produktion anwesend war, ist anzunehmen, dass er diese Interpretation als Unterstützung der Sprachhaftigkeit des Gesangs autorisiert, wenn nicht gar dezidiert gefordert hatte.

Das ‚Gebot‘ der Textverständlichkeit hebt Krenek lediglich im Fall der beiden Quartette im Casino und des Duetts zwischen Ginette und Lucile auf, in denen sich die Stimmen überlagern. Dieser Umstand scheint zunächst seiner Aussage in „Opernerfahrung“ zu widersprechen, in der er festhält, dass „Rede und Gegenrede [...] immer nur von einzelnen gebracht“ werden solle.³⁴ 1931 legt Krenek in „Zur Frage des Textverstehens in der Oper“ jedoch dar, dass „die Rücksicht auf das Textverständnis“ in Ensemblesätzen „ohne Bedenken einer frei waltenden musikalischen Entfaltung geopfert werden“ könne.³⁵ In den angeführten Passagen der Fernsehoper macht es die geringe Textverständlichkeit dem Zuhörer zum einen nahezu unmöglich, dem Gedankengang eines Charakters konstant zu folgen, zum anderen verwehrt Krenek den Figuren jeglichen Austausch untereinander, sodass sie als einsame, den zufälligen Geschehnissen unterworfenen Individuen erscheinen. Der Komponist legitimiert demzufolge die Überlagerung von Stimmen, indem er in den Ensemblesätzen auf diese Weise die Unfreiheit der Figuren betont.

33 Die auf Tonhöhen gesprochenen Achtel verwendet Krenek jedoch nur für Fernandos Erklärung seines Planes zu Beginn der Szene (5. Szene, T. 1–100). Sobald sich mit Hamiltons Kommentar (T. 101) ein Gespräch zwischen den beiden entwickelt, finden sich keine gesprochenen Abschnitte mehr.

34 Ders., „Opernerfahrung“, S. 62.

35 Ders., „Zur Frage des Textverstehens“, S. 13.

gel, für „ausgerechnet“ nur einen bestimmten Tonvorrat zu gebrauchen, aber nicht durchgängig, sondern bedient sich zum Teil nur des charakteristischen Rhythmus‘ beim ersten Einsatz des Motivs – einer punktierten Viertel mit Achtel und zwei Vierteln (siehe Abb. 15). Als Beispiel für dieses Vorgehen sei hier die 10. Szene (T. 107–108) genannt, während er in der 12. Szene (T. 144) das Motiv sogar rhythmisch diminuiert und sich vorbehält, den ‚herausgerechneten‘ Tonvorrat nicht gänzlich zu nutzen, sondern mit *d*“ und dem dreimaligen *c*“ lediglich eine Reminiszenz erklingen zu lassen.⁴⁰

Die Objekte Computer und Rouletterad, die stellvertretend den Wettstreit zwischen Berechnung und Zufall vollführen, deutet Krenek ebenfalls musikalisch aus. Die Wichtigkeit des Computers bekräftigt er, indem Instrumente des Schlagwerks bei jeder Erwähnung der Computernamen „Kappa Omikron“ oder „Theta Epsilon“ den Rhythmus der jeweiligen Singstimme doppeln – so die Templeblocks in den Takten 127, 186 und 234 der 5. Szene. Zudem verknüpft Krenek Objekt und Reihenbehandlung wie bereits erwähnt insofern miteinander, als er bei Erwähnung der Computer oftmals die Tonhöhenreihe C1 zu Gehör bringt, die im Libretto von Kappa Omikron erdacht wurde und mit deren Hilfe Fernando schlussendlich den Jackpot knackt.⁴¹ Das den Zufall symbolisierende Rouletterad inspiriert den Komponisten hingegen zu lautmalersicherer Vertonung: So notiert er in der 2. Szene als Begleitung der Worte „[Das Rad der Welt] dreht rätselhafter Zufall“ (T. 16) auf- und sogleich wieder absteigende Glissandi in Kombination mit Tremoli in Violine und Vibrafon – eine mögliche Vertonung des erwähnten Drehens, aber auch von Fernandos

spricht für op. 15, Nr. 1 „von einer vom Ton ‚h‘ gebildeten Ebene“ (Karl Heinrich Ehrenfort, *Ausdruck und Form. Schönbergs Durchbruch zur Atonalität in den George-Liedern op. 15*, Bonn 1963, S. 72).

40 Verwandte Worte wie „vorausberechnet“ oder „Berechnung“ zeigen keine Verwendung dieses Tonvorrates auf.

41 In der 2. Szene findet der Computer zwar auch Erwähnung (T. 191–192), hier bedient sich Krenek jedoch für Fernandos Stimme – wie im gesamten Verlauf der Szene – B-Reihen; möglicherweise, da dieser hier seinen Plan im Allgemeinen erläutert und noch keine konkreten Geräte wie die mit den Namen Kappa Omikron oder Theta Epsilon bezeichneten Maschinen gemeint sind.

Aufregung ob der Durchführung seines Plans, die ihn im Laufe der Oper charakterisiert. In der 10. Szene zeichnet Krenek das Rouletterad ferner durch ein Zuspielband akustisch nach,⁴² das während der Drehung des Rades 72 verschiedene, elektronisch erzeugte Töne in schneller Auf- und Abwärtsbewegung zu Gehör bringt.⁴³ Am Ende der beiden Spielrunden verdeutlicht er dem Zuhörer sogar das Auslaufen des Rouletterades, indem das Zuspielband ebenfalls langsamer wird (10. Szene, T. 273). Die Vorstellung eines drehenden Rades unterstützt der Komponist überdies mit Hilfe eines Motivs in den Klavieren, das er aus der Reihe Bl.1 und den ihr zum chromatischen Total fehlenden Tönen *c* und *d* bildet (siehe Abb. 16).



Abb. 16: Krenek, *Ausgerechnet und verspielt*, 10. Szene, T. 49, Piano II, Ziffern: Reihentöne von Bl.1⁴⁴

Krenek oktaviert das Motiv bei jedem neuen Einsatz: Es beginnt beispielsweise in der ersten Oktave (10. Szene, T. 48), fährt in der zweiten fort (T. 48) und erklingt danach in der dritten Oktave (T. 49), um von dort wieder abwärts bis in die kleine Oktave oktaviert zu werden (T. 51). Über die

42 In den beiden Spielrunden wird die Drehung des Rades sechs Mal durch das Zuspielband akustisch untermalt. In der ersten Spielrunde (T. 43–112) in den Takten 43 bis 55, 62 bis 68 und 78 bis 84, in der zweiten Spielrunde (T. 192–274) in den Takten 192 bis 222, 229 bis 232 und 266 bis 274.

43 Vgl. Wilfried Scheib, *Musik im Fernsehen und die Montage*, 1962, 7 Seiten, unv. Ts., IMZ, Konvolut 1962, hier S. 3. Die Erstellung des Zuspielbandes organisierte Krenek selbst am damaligen San Fernando Valley State College Northridge, California (vgl. ders., *Brief an Ernst Krenek*, 3.1.1962, 1 Seite, unv. Ts., EKI, Briefe 23/1). Der Kontakt zu dieser Institution war über seine frühere Schülerin Beverly Grisby zustande gekommen. Krenek arbeitete während der Komposition von *Instant Remembered* op. 201 in den Jahren 1967 und 1968 ebenfalls im dortigen Studio (vgl. Stewart, *Ernst Krenek*, S. 369 f.).

44 Aus: Ernst Krenek: *Ausgerechnet und verspielt* op. 179 (BA 4322) © Bärenreiter-Verlag, Kassel. Abdruck mit freundlicher Genehmigung.

Notierung in Zweiunddreißigsteln kombiniert mit der ständigen Oktavierung hebt der Komponist die schnelle Bewegung des Rouletterades hervor.⁴⁵ Wenn die Figuren am Schluss der Oper erklären, dass sie glücklich seien, doch nur „bis das Rad sich wieder dreht“ (12. Szene, T. 249–257) bedient sich Krenek abermals des Rouletterad-Motivs. Die Steigerung des Tempos auf 152 Halbeschläge pro Minute sowie die Vorgabe „so schnell als möglich (etwa 10 Noten pro Sekunde)“ (T. 256–257) zu spielen, erzeugen final abermals den Eindruck eines drehenden Rades, das diese Bewegung in ‚unglaublicher‘ Schnelligkeit vollführt und die Protagonisten, deren Schicksal an die Drehungen des Rades geknüpft ist, geradezu mitreißen muss.

Neben der direkten Textausdeutung wohnt der Musik an einzelnen Stellen auch semantische Kraft inne, indem sie den Zuschauern Informationen übermittelt, die nicht oder erst im weiteren Verlauf über die textliche Ebene gegeben werden: Beispielsweise verklanglicht Krenek die Regieanweisung „Geraldine deutet nach oben“ (11. Szene, T. 32), indem er Trompete, Posaune und Harfe unisono die große Septime *as – g* aufwärts intonieren lässt. Zwar präzisiert die Pfandleiherin anschließend ihre Bewegung mit Worten, der Zuhörer erhält das Wissen, in welcher Richtung Lucile den Schmuck zu suchen habe, jedoch zuerst über die Musik. Auch die Information, dass sich im Schaumraum der Flugzeugfabrik die Besucher „drängeln“, will Krenek – ganz im Stile des ‚wissenden Orchesters‘ Richard Wagners – weniger durch den Einsatz von Statisten, sondern lediglich auf der musikalischen Ebene verdeutlicht wissen und verwendet zu diesem Zweck sich überlagernde Zweiunddreißigstel-Aufgänge (Flöte, Piano I, Harfe und Xylofon, 7. Szene, T. 55–57). Durch die Vertonung von Regieanweisungen oder Bewegungen der Akteure erweitert Krenek die Funktion der begleitenden Instrumentalstimmen und setzt sie als zusätzliche Informationsträger ein.

45 In Piano II sollen zudem während der ersten Setzrunde (10. Szene, T. 45–54, 65–68 und 81–85) alle elf Töne zwischen *c* und *h* zur zusätzlichen klanglichen Untermauerung des Rouletterades stumm niedergedrückt werden. In der zweiten Setzrunde setzt Krenek diesen Klang ebenfalls ein (T. 195–198 und 204–207).

Zwei Orte der besonderen musikalischen Arbeit

Das Lokalzug-Duett (3. Szene)

Bevor in der 3. Szene das Duett von Ginette und Lucile einsetzt, imaginiert Krenek den Ort des Geschehens musikalisch, indem er das Rattern des Zuges in der Einleitung lautmalerisch nachzeichnet. Zu diesem Zweck arbeitet er mit einem eintaktigen Pattern, das sich aus Einzeltönen in Templeblocks, Bongos wie kleiner Trommel zusammensetzt und als klingliches Charakteristikum eine Achtel mit Sechzehntelpause und den darauffolgenden Krebs einer Sechzehntel mit Achtel aufweist (siehe Abb. 17).

The image shows a musical score for three percussion instruments: Templeblocks, Kl. Trommel (small drum), and 3 Bongos. The score is in 6/8 time. The Templeblocks part starts with a quarter note followed by two eighth notes with rests, marked 'p'. The Kl. Trommel part starts with a quarter note followed by two eighth notes with rests, marked 'pp' with a wavy line. The 3 Bongos part starts with a quarter note followed by two eighth notes with rests, marked 'p'.

Abb. 17: Krenek, *Ausgerechnet und verspielt*, 3. Szene, T. 1, Templeblocks, kleine Trommel, 3 Bongos⁴⁶

Das Pattern wird während der gesamten Einleitung ostinatohaft wiederholt und erzeugt aufgrund seines maschinenartigen Klanges – für den das Schlagwerk prädestiniert ist – die Vorstellung eines fahrenden Zuges.⁴⁷ Nicht nur im Schlagwerk, auch in den anderen Instrumentalstimmen lässt Krenek den Rhythmus des Patterns zum Teil in variiert Form erklingen, etwa in den Bläserstimmen in Takt 4. Der in der Einleitung zweimal durch Flöte, Oboe und Klarinette intonierte Sprung *d* – *f* – *a* – *e* kann aufgrund

46 Aus: Ernst Krenek: *Ausgerechnet und verspielt* op. 179 (BA 4322) © Bärenreiter-Verlag, Kassel. Abdruck mit freundlicher Genehmigung.

47 Auch im weiteren Verlauf der 3. Szene klingt das Pattern immer wieder im Schlagwerk an, wenn es etwa die Regieanweisung „Der Zug fährt ab“ (3. Szene, T. 63) begleitet. In der Einleitung zur 7. Szene ertönt das Pattern abermals; hier jeweils dreimal hintereinander in zwei geringfügigen Variationen: in Takt 5 bis 7 als Achteltriole, während in Takt 12 bis 15

seines Signalcharakters überdies als lautmalerische Übertragung einer Zugsirene gedeutet werden.

Nach diesem Verweis auf die Zugfahrt schließt Krenek ein sicilianohaftes Duett von Ginette und Lucile an, die sich auf der Rückreise von der Flugzeugfabrik in unterschiedlichen Abteilen des Lokalzuges befinden. Die Passage bedeutet insofern eine Besonderheit, als beide Protagonistinnen nicht direkt miteinander kommunizieren, sondern sie vielmehr ihre Gedanken singen, die sich ausschließlich für den Zuhörer zu einem Duett zusammensetzen. Neben der sprachlichen Verknüpfung der Verse durch Reime verbindet Krenek die gesungenen Gedanken von Lucile und Ginette in den drei Abschnitten des Duetts musikalisch auf unterschiedliche Arten. Im ersten Teilstück des Duetts (T. 12–27) bedient er sich der Zehntonreihen zunächst frei: In Luciles Stimme arbeitet er für „Auf dem Wege zurück von der Flugzeugfabrik muß ich weinen“ (T. 13) etwa mit einer Kombination aus den Reihen AII.4 (Reihentöne 5 bis 7) und AIV.3 (T. 14–16). Ihr Part weist als rhythmische Charakteristika Tonrepetitionen sowie ein Motiv bestehend aus einer punktierten Achtel mit Sechzehntel auf (siehe Abb. 18), das als motivischer Baustein im weiteren Verlauf zur Verknüpfung der Gedanken Luciles und Ginettes beiträgt.

Lucile

Auf dem We-ge zu-rück von der Flug-zeug-fa-brik muß ich wei- nen.

Abb. 18: Krenek, *Ausgerechnet und verspielt*, 3. Szene, T. 13–17, Lucile⁴⁸

Ginette wiederholt daraufhin den identischen Text ab Takt 18, jedoch auf anderer Tonstufe und mit geringfügigen Änderungen, da sich Krenek von *d*“ (T. 19) bis zum *h*“ (T. 21) einem Ausschnitt der Reihe AV.4 R bedient (Reihentöne 2–10, siehe Abb. 19).

die Rührtrommel den Pattern-Einsatz mit einem Trommelwirbel abschließt. Der Grund für dieses Déjà-vu könnte im Bezug zu technischen Fortbewegungsmitteln liegen: spielt die 3. Szene im Zug, so findet die 7. Szene in der Flugzeugfabrik statt.

48 Aus: Ernst Krenek: *Ausgerechnet und verspielt* op. 179 (BA 4322) © Bärenreiter-Verlag, Kassel. Abdruck mit freundlicher Genehmigung.

AV.4 R

GINETTE

Auf dem We-ge zu-rück von der Flug-zeug-fa-brik muß ich wei-nen.

Abb. 19: Krenek, *Ausgerechnet und verspielt*, 3. Szene, T. 18–22, GINETTE⁴⁹

Aufgrund der Imitation des charakteristischen Rhythmus⁵, der weitgehenden Übernahme der Intervalle von Luciles Aussage in der ersten Hälfte des Abschnitts (T. 18–19, GINETTE) – lediglich eine kleine Terz steht hier anstelle einer großen in GINETTES Stimme – sowie der korrespondierenden Auszierung des Wortes „weinen“ (T. 16–17, Lucile; T. 21–22, GINETTE) kann man an dieser Stelle von einer musikalischen Analogie sprechen, die aus der Verwendung des gleichen Textes resultiert.

Im zweiten Abschnitt des Duetts (T. 28–45) beginnt Krenek, Luciles und GINETTES Gedanken über Reime zu verknüpfen sowie zwei Zehntonreihen als Ausgangsmaterial unterschiedlich zu verarbeiten: So fügt er zunächst an Luciles Ausruf „Ich kann schon sehn, daß es so nicht weitergeht“ auf den Tönen der Reihe AII.6 (T. 28–30) – wobei lediglich *a'* vom Schluss der Reihe an den Anfang rückt und der Reihenton *dis* ausgelassen wird – direkt deren Krebs in GINETTES Stimme an (T. 31–33, „Wie soll es weitergehn, wenn Papa mir so widersteht“). In den folgenden Takten 34 bis 42 ist es nun die Reihe AIV.3, die Verarbeitung erfährt: Nachdem die Reihe in Grundform abgelaufen ist (T. 34–36, „Wenn Fernando die Maschine nicht erhält“), extrahiert Krenek zunächst die ungeraden Zahlenwerte 1 3 5 7 9 der Tonhöhenreihe und lässt darauf die geraden Werte 10 8 6 4 2 in Krebsform folgen (T. 37–38, „werd' ich's mit ihm nicht aushalten können“):

Lucile (T. 34–36): 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 (AIV.3)

Lucile (T. 37–38): 1 3 5 7 9 10 8 6 4 2 (AIV.3)

Für GINETTES nächsten Einsatz wird zunächst die verarbeitete Reihe 1 3 5 7 9 10 8 6 4 2 wiederholt (T. 38–40, „Warum will er mir die Maschine nicht

⁴⁹ Aus: Ernst Krenek: *Ausgerechnet und verspielt* op. 179 (BA 4322) © Bärenreiter-Verlag, Kassel. Abdruck mit freundlicher Genehmigung.

gönnen“), um direkt daran den Krebs der Reihe AIV.3 anschließen zu lassen (T. 41–42, „und er hat doch so unendlich viel Geld“, siehe Abb. 20). Indem der zweite Abschnitt des Duets nur aus dem Tonmaterial der Reihen AII.6 und AIV.3 gestaltet wird, ‚verharren‘ die beiden Frauenfiguren

AIV.3

Lucile

Wenn Fer - nan - do die Ma - schi - ne nicht
er - hält, werd' ich's mit ihm nicht aus - hal - ten kön - nen.

Ginette

Wa - rum will er mir die Ma schi - ne nicht gön - nen,
und er hat doch so un - end - lich viel Geld.

Abb. 20: Krenek, *Ausgerechnet und verspielt*, 3. Szene, T. 34–38, Lucile; T. 38–42, Ginette⁵⁰

somit materialtechnisch, ebenso wie sie in ihrer Verzweiflung aufgrund des verwehrten Flugzeuges (Ginette) und der kriselnden Beziehung (Lucile) zunächst verharren müssen.

Im letzten Teil des Duets (T. 43–58) gestaltet Krenek die Frauenstimmen durch den abwechselnden Gebrauch verschiedener Rotationsformen der A-Reihen. Hierbei trennt er die Gedanken der beiden Figuren, indem Ginette bezüglich der zweiten Teilziffer der Rotationsformen aufsteigende Ier-Reihen und Lucile diesbezüglich absteigende Vler-Reihen zugewiesen sind:

⁵⁰ Aus: Ernst Krenek: *Ausgerechnet und verspielt* op. 179 (BA 4322) © Bärenreiter-Verlag, Kassel. Abdruck mit freundlicher Genehmigung.

Insgesamt gesehen verknüpft Krenek die Gedanken der Duettpartnerinnen somit auf drei unterschiedliche Arten: über motivische Bausteine, Variationen von Reihen und diametrale Organisationsform – eine planvolle Vorgehensweise, mit welcher Krenek die sprachlichen Parallelen des Duetts auch auf musikalischer Ebene abbildet.⁵²

Die Szenen 4 und 6 im Pfandleihladen

Nicht nur das Lokalzug-Duett, auch die Verwicklungen um das Schmuckstück inspirierten Krenek zu textlichen wie musikalischen Entsprechungen, die aus der Handlungsstruktur resultieren: Während Geraldine in der 4. Szene mit Lucile über das zu versetzende Schmuckstück verhandelt, sucht Markus in der 6. Szene etwas über dessen Verbleib herauszufinden. In beiden Szenen müssen sich Lucile und Ginette zudem gleichermaßen einer Befragung durch die Pfandleiherin wie den Vater stellen und werden dabei mit dem Verdacht konfrontiert, im Casino eine große Menge Geld verloren zu haben. Ginette versucht in diesem Zuge, ihrem Vater zu vermitteln, dass auch ein Verlust abseits des Spieltisches möglich sei; Lucile hingegen möchte den Wertgegenstand möglichst schnell versetzen. Legt man den Fokus auf den Text, finden sich neben vielen direkten Zitate (etwa „Nun, mein Kind, was haben wir denn hier?“) beziehungsweise Variationen der Verse aus der vorangegangenen Passage auch Reime zwischen den entsprechenden Zeilen über die Szenen hinweg: „Ich hab das Stück gefunden“ (Lucile, 4. Szene) und „Das Halsband ist verschwunden“ (Ginette, 6. Szene). Krenek entwirft hier kein Déjà-vu in dem Sinne,

51 Die Reihen AVI.4, AI.3, AVI.3 und AVI.2 laufen dabei nicht vollständig ab, sondern enden jeweils mit dem Einsatz der jeweiligen Figur.

52 In diesem Duett ist eine hohe Textverständlichkeit gewährleistet, da bis auf die Wiederholung der Zeile „Auf dem Wege zurück von der Flugzeugfabrik muß ich weinen“ (3. Szene, T. 21–27), die beiden Stimmen jeweils nacheinander einsetzen. Der Text erscheint auf diese Weise besonders herausgehoben und bedingt sogar die musikalische Arbeit.

dass die Figuren eine Situation abermals erleben,⁵³ sondern übermittelt vielmehr den Zuschauern durch die Parallelität zwischen den Passagen unterschwellig den Eindruck, dieser Szene so oder so ähnlich schon einmal beigewohnt zu haben.

4. Szene	6. Szene ⁵⁴
<i>Geraldine</i> : Nun, mein Kind, was haben wir denn hier?	<i>Markus</i> : Nun, mein Kind, was haben wir denn hier?
<i>Lucile</i> : Oh – es ist nichts – das heißt, etwas ungeheuer Wertvolles.	<i>Ginette</i> : Oh – es ist nichts – das heißt, etwas ungeheuer Wertvolles.
<i>Geraldine</i> : Natürlich. Nichts Andres bringt man zu mir. (pfeift) Was für ein Stück! Wo ich sitze, fragt man natürlich nicht, wo du das her hast. Aber wie hast du denn das verspielt? Ein Vermögen!	<i>Markus</i> : Natürlich. Nichts Andres würde meine Tochter tragen. (pfeift) Was für ein Stück! Ich muß mich wirklich fragen, wo du das aufgegabelt hast. Warum trägst du nicht das Halsband, das ich dir gab?
<i>Lucile</i> : Fragen Sie nicht.	<i>Ginette</i> : Bitte nicht fragen.
<i>Geraldine</i> : Ich bin diskret. Doch Monate vergehn, bevor ich so etwas seh'.	<i>Markus</i> : Es ist Monate her, seit ich dir's gab, und ich seh' es nie an dir.
<i>Lucile</i> : Ach, Madame, es war verloren.	<i>Ginette</i> : Ach, Papa – es ist verloren.
<i>Geraldine</i> : Du meinst, es ist verloren.	<i>Markus</i> : Verloren? Hast du gespielt?
<i>Lucile</i> : Nicht in dem Spiel, das Sie meinen.	<i>Ginette</i> : Man verliert nicht nur im Casino.
<i>Geraldine</i> : Es gibt kein Spiel, das der Zufall nicht beherrscht.	<i>Markus</i> : Es gibt kein Spiel, das der Zufall nicht beherrscht.
<i>Lucile</i> : Es war kein Spiel. Ich hab' das Stück gefunden.	<i>Ginette</i> : Es war kein Spiel. Das Halsband ist verschwunden.
<i>Geraldine</i> : An solchen Zufall soll ich glauben?	<i>Markus</i> : An solchen Zufall glaub' ich nicht.
<i>Lucile</i> : Verdanken Sie ihm nicht Ihr Geschäft?	<i>Ginette</i> : Und doch verdankst ihm deinen Reichtum?
<i>Geraldine</i> : Gewinn, Verlust und Fund: ich werde reich. In meinem Laden schöpft man nicht Verdacht. Wie dieser Schmuck sich fand, mir gilt es gleich. – Beliehen wird, was mich gewinnen macht.	<i>Markus</i> : Weil Narren ihm vertrauen, bin ich reich. Doch über mich geb' ich ihm keine Macht. Wie dieser Schmuck verschwand, gilt mir nicht gleich. Aus deinen Worten schöpfe ich Verdacht.

53 Die enge Verwandtschaft der beiden Szenen scheint der Komponist schon zu Beginn der Kompositionsarbeit konzipiert zu haben, da er im *Vorläufigen Szenarium* kommentiert: „Dieser Dialog kann irgendwie dialektisch an den der vorhergehenden Szene anknüpfen – Verwendung der gleichen Worte, etc.“ (Krenek, *Vorläufiges Szenarium*, S. 2).

54 Die 4. Szene ist im Gegensatz zu der 6. Szene etwas länger als der hier abgedruckte

Kreneks Kalkül in der parallelen Anlage der beiden Szenen zeigt sich nicht nur im Text, sondern auch auf musikalischer Ebene: In einem Takt-für-Takt-Vergleich der identisch langen instrumentalen Einleitungen lassen sich für die Mehrzahl der kurzen Phrasen der 4. Szene in der 6. Szene die entsprechenden Umkehrungen finden. Diese Prozedur übernimmt er ebenfalls für die Gesangsstimmen, als deren Exempel die Takte 21 beider Szenen gelten können (siehe Abb. 21):

Lucile (Szene 4) Ach, Ma - dame, es war ver - lo - ren.

Ginette (Szene 6) Ach, Pa - pa es ist ver - lo - ren.

Abb. 21: Krenek, *Ausgerechnet und verspielt*, 4. Szene, T. 20–21, Lucile; 6. Szene, T. 20–21, Ginette⁵⁵

Lautmalerische Elemente wie die Bewegungsrichtung eines Piffes, den Geraldine ausstößt, als sie das Schmuckstück erblickt und der ein Echo des Ensembles nach sich zieht (4. Szene, T. 14), oder die dynamischen Bezeichnungen, so in Takt 1 ein *decrescendo* vom *forte* ins *mezzoforte*, kehrt Krenek ebenfalls um.⁵⁶ Abweichungen in Bezug auf die Parallelität zwischen den Szenen finden sich nur in wenigen Takten: Beispielsweise repetiert die Singstimme bei Ginettes Aussage „etwas ungeheuer Wertvolles“ auf dem Ton *e*“ (6. Szene, T. 12), während in der parallelen Stelle Luciles eine verminderte Quinte abwärts steht (4. Szene, T. 12).⁵⁷ Hinsichtlich der

Abschnitt angelegt, da Krenek in der früheren Passage noch das Verkaufsgespräch zwischen Lucile und Geraldine vertont.

- 55 Aus: Ernst Krenek: *Ausgerechnet und verspielt* op. 179 (BA 4322) © Bärenreiter-Verlag, Kassel. Abdruck mit freundlicher Genehmigung.
- 56 Die beiden Einleitungen sind von identischer Länge. Die Umkehrungen der Phrasen in der 6. Szene befinden sich aufgrund der parallelen Anlage der beiden Szenen von der Taktzählung her in den gleichen Takten wie in der 4. Szene.
- 57 Unterschiede im Satz resultieren zudem aus der in der 6. Szene um die Posaune erweiterten Besetzung.

Begleitstimmen in beiden Szenen verfolgt der Komponist ebenfalls das Muster der Umkehrung, jedoch nicht in solch strengem Sinne wie in Bezug auf die Singstimmen.

Kreneks Einsatz von Umkehrungen kann als klingendes Äquivalent zum Weg des verlorenen Schmucks gedeutet werden, löst doch Markus im Zuge der Verwicklungen um die Halskette das von Lucile zuvor versetzte Schmuckstück wieder aus. Man könnte daher konstatieren, dass er ihre Handlung umkehrt. Die räumliche Vorstellung vom „unteren Bereich“ des Pfandleihladens und dem oben gelegenen Casino trug sicherlich ein Übriges zu der Vorstellung zweier gegensätzlicher Bewegungsrichtungen bei.

Die Gegenüberstellung von Zufall und Berechnung

Krenek hält in seiner „Kleinen Vorrede zu ‚Ausgerechnet und verspielt‘“ fest, dass „die Musik zu diesem Spiel [...] mehrere Phasen von frei artikuliertem bis zu weitgehend durchorganisiertem Stil“ durchlaufe.⁵⁸ Die unterschiedliche Handhabung des musikalischen Materials, zu der er hier die Spur legt, wird besonders beim Vergleich zwischen den Szenen 1 und 2 erkennbar, in denen sich Markus (1. Szene) und Fernando (2. Szene) mit- samt ihren grundverschiedenen Lebensphilosophien vorstellen. Indem Krenek beide Passagen unterschiedlich gestaltet, betont er die Gegensätzlichkeit der beiden Figuren: So verwendet er für Markus' Anfangsworte „Das Rad der Welt dreht rätselhafter Zufall“ (1. Szene, T. 2–6) – ein Zitat aus seiner *Sestina* – zwar eine Reihe, konkret AI.1, arbeitet in der 1. Szene aber passend zur vom Vertrauen auf den Zufall geprägten Weltanschauung des Casinobesitzers nicht durchgehend mit Parametervorordnung. Vielmehr bildet er Quint- und Quartakkorde (T. 41–43),⁵⁹ können polytonale Stellen ausgemacht werden, wenn zu einer C-Dur-Tonleiter in Cello und Viola gleichzeitig fis-Moll in Harfe und Gitarre erklingt (T. 73–75),

58 Krenek, „Kleine Vorrede“, S. 9.

59 Die Begleitung von Markus' Erläuterungen zu dem Schmuckgeschenk, die von vielen Pausen geprägt ist, erhält unter anderem durch die Verwendung dieser Quint- und Quartakkorde offenen Charakter (etwa 1. Szene, T. 56).

oder arbeitet er mit motivischen Bausteinen, indem in den Takten 23 bis 25 große und kleine Septimen vorherrschen.

Die 2. Szene, in der Fernando seine Lebensphilosophie erläutert, lässt Krenek mit dem identischen *Sestina*-Zitat beginnen und wählt zu diesem Zweck ebenfalls die Reihe AI.1 (T. 13–18, siehe Abb. 22). Im weiteren Verlauf der Szene gebraucht der Komponist jedoch serielle Techniken, um auf Fernandos deterministisches Weltbild zu verweisen: So werden in dem Abschnitt der 2. Szene, in welchem der Mathematiker Lucile das Binärsystem erklärt, die Tonhöhen seiner Stimme neben der Verwendung von A-Reihen vorrangig aus aufeinanderfolgenden Rotationsformen der B-Reihe gebildet (etwa BI.3–BI.4 [T. 91–111], BI.5–BI.6 [T. 117–135] oder BII.1–BII.6 [T. 144–196])⁶⁰ sowie die Tondauern vororganisiert. Zu diesem Zweck gebraucht Krenek jedoch keine Tondauernreihe, der eine Grundeinheit zugrunde liegt, sondern sechs verschiedene Tondauern, die sich in diesem Fall durch die Anzahl der Achtel respektive Viertel im Takt ergeben oder die Anzahl der Töne im jeweiligen Takt beziffern.⁶¹ Auf die Tondauernwerte wendet er nach jedem Durchlauf die *Sestina*-Rotation an (4 5 1 3 6 2 – 2 4 6 5 3 1, siehe Abb. 22).

60 In den Takten 52 bis 74, 124 bis 128 und 179 bis 191 lässt Krenek Fernandos Stimme auf *g*, *as* und *cis*/*des* repetieren, den ersten drei Tönen der Reihe BI.1, womit im Ansatz eine Verknüpfung zwischen der Grundreihe und ihren Rotationsformen stattfindet.

61 In den Takten 13 bis 18 (2. Szene) wird der Wert 4 durch eine Achtel, eine Viertelpause sowie eine Achtelpause (insgesamt vier Achtel) erreicht, der Wert 5 durch eine Halbe und eine Achtel (insgesamt fünf Achtel), der Wert 1 durch eine Halbe, der Wert 3 durch eine Halbe und eine Viertel (insgesamt drei Viertel), der Wert 6 durch eine punktierte Viertel und drei Achtel (insgesamt sechs Achtel) sowie der Wert 2 durch zwei Viertelnoten. Das 2/4-Metrum hält Krenek durch die Arbeit mit Triolen (siehe Abb. 22).

The image shows two staves of music for the character Fernando. The first staff is labeled 'Tondauern' and 'Al.1'. It contains the melody for the first line of the text: 'Das Rad der Welt dreht rät - sel-haf-ter Zu - fall.' The notes are decorated with various ornaments and fingerings (4, 5, 1, 3, 6, 6, 2). The second staff is labeled 'Bl.1' and contains the melody for the second line: 'Ent - rät - selt wird's durch die ge - ra - de Zahl.' This staff also features ornaments and fingerings (2, 4, 6, 5, 3, 1). The lyrics are written below the notes.

Abb. 22: Krenek, *Ausgerechnet und verspielt*, 2. Szene, T. 13–25, Fernando⁶²

Zudem bedient sich Krenek in der gesamten 2. Szene, wie bereits ausgeführt, einer Reihe aus Dichtegraden.⁶³ Der Komponist organisiert in diesem Abschnitt folglich drei Parameter, während er die entsprechende Passage des Casinobesitzers frei gestaltet und überdies einen gut durchhörbaren, fast einfach gehaltenen Satz wählt. Die Trennung der antithetischen Sphären Zufall und Berechnung vollzieht sich somit auf der Ebene der Figurenkonstellation wie auch musikimmanent.⁶⁴ Doch nicht nur im Vergleich mit dem Casinobesitzer, auch bezogen auf seine Freunde treten die vorgeordneten Passagen Fernandos heraus: So werden Luciles Einwürfe nach anfänglich freier Gestaltung aus der Grundreihe Bl.1 geformt (etwa T. 113–116), sodass sie auf ihrem Tonmaterial ‚verbleibt‘, wie sie auch dem Plan ihres Freundes nicht folgen kann. Während seine Stimme hinsichtlich der Tondauern darüber hinaus alle mit Hilfe der Sestina-Rotation gewonnenen Rotationsformen durchläuft, sind Luciles Einwürfe in dem ersten Abschnitt des Gesprächs (T. 13–52) bis auf ihre Frage „Ist das das Hexeneinmaleins?“ (T. 48–52) bezüglich der Tondauern nicht organisiert – ein Vorgehen, das abermals ihre Distanz zum Themenfeld der Berechnung verdeutlicht.

Neben der Gegenüberstellung von Zufall und Berechnung in der „Rad-der-Welt“-Passage lässt Krenek beide Phänomene in der 10. Szene vorangestellten Intermezzo auch simultan ‚erklingen‘. Die instrumentale

62 Aus: Ernst Krenek: *Ausgerechnet und verspielt* op. 179 (BA 4322) © Bärenreiter-Verlag, Kassel. Abdruck mit freundlicher Genehmigung.

63 Vgl. im vorl. Band S. 231.

64 Zur Figurenkonstellation vgl. im vorl. Band S. 172 ff.

Passage besteht aus 9 verschiedenen Zeiteinheiten von 1 bis 4, 6 bis 8, 10 und 11,⁶⁵ deren Anordnung – wie Taggatz ausführt – in den ersten zehn Takten mit den Halbtonschritten der Reihe C1 identisch ist und sich somit aus der Tonhöhenordnung ableitet.⁶⁶ Die auf die Zeiteinheiten bezogenen Ergebnisse des Autors können jedoch noch weitergeführt werden: Auch die Tonhöhen organisiert Krenek und verwendet zu diesem Zweck insgesamt sechs Mal die aufsteigende Folge C1 bis C10; pro Zeiteinheit erklingt dabei jeweils eine C-Reihe. Während sich Krenek für den ersten Durchlauf von C1 bis C10 (T. 1–10) der Reihen noch in ihrer Grundform bedient, transponiert er sie bei ihrem zweiten Durchgang (T. 11–21) um die Anzahl der Halbtonschritte zwischen den Intervallen von C1 (6 4 10 1 7 3 7 11 2 8 6) – die Zahlen, mit denen Fernando den Jackpot im Casino knackt. Für die weiteren Durchläufe der C-Reihen (T. 22–32) wendet er auf diese Transpositions-Zahlen zudem die Sestina-Rotation an (siehe Abb. 23).⁶⁷ Die Tonhöhenordnung im Intermezzo ergibt sich somit zweifach aus der C-Reihe: Zum einen aus ihren Rotationsformen C1 bis C10, zum anderen aus der Anzahl der Halbtonschritte zwischen den Tönen von C1, um deren Zahlwerte die jeweilige Rotationsform transponiert wird.

65 Eine Zeiteinheit soll hierbei einer halben Sekunde entsprechen (vgl. Krenek, Partitur *Auv*, S. 99a).

66 Vgl. Taggatz, *Der Gesang des Greises*, S. 256.

67 Krenek verwendet bei den Durchläufen drei bis sechs die erste, dritte, fünfte und neunte Sestina-Rotationsform der Transpositionsreihe. Der Komponist lässt dabei jeweils den letzten Wert der Transpositionsreihe aus, da sie aus 11 Werten besteht, aber nur zehn C-Reihen pro Durchlauf zu transponieren sind.

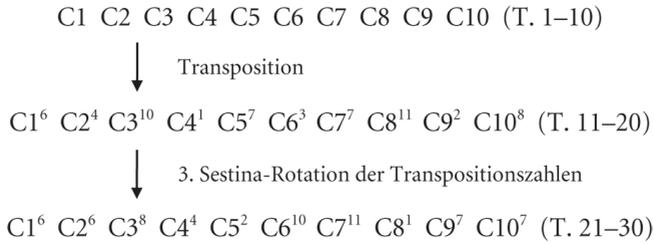


Abb. 23: Tonhöhenreihen Intermezzo T. 1–30⁶⁸

Neben der Vorordnung von Tonhöhen und Zeiteinheiten verbleibt die zeitliche Verteilung der Töne im Takt im Ungefähren, da Krenek sie zwar kaudiert und so rhythmisch kennzeichnet, aber ihre Position „nur annäherungsweise notiert“.⁶⁹ Dabei macht er lediglich in Einzelfällen genauere Vorgaben und legt beispielsweise fest, dass in Takt 1 des Intermezzos die Sechzehntel *b'* im Xylophon vor dem *e'* in der Gitarre ertönen soll. Berechnung und Zufall prägen folglich die musikalische Ausführung dieses Abschnitts in gleichem Maße – ein Abbild seiner Serialismusreflexion.

Auch das Nachspiel der Oper weist eine solche Gleichzeitigkeit von Zufall und Berechnung auf: Krenek teilt abermals das Ensemble, um die drei Streich- und Blasinstrumente sowie das Schlagwerk rhythmisch „genau im Zeitmaß“ ertönen zu lassen, während den Stimmen der Harmonieinstrumente Piano I und II, Xylofon, Vibrafon, Gitarre und Harfe nicht kaudierte Tonhöhen zugeordnet sind, die „ungefähr zu den ihrer relativen Position innerhalb der einzelnen Takte entsprechenden Zeitpunkten gespielt werden“ sollen, also grafisch proportional notiert sind.⁷⁰ Die Spaltung des Ensembles verdeutlicht Krenek auch in seiner Handhabung des musikalischen Materials, da den rhythmisch exakt ausnotierten Stimmen C-Reihen in aufsteigender Reihenfolge der Rotationsform – bis

68 Krenek deutet die Anzahl der Halbtonschritte, um welche die jeweilige Rotationsform von C1 transponiert wird, per Hochzahl in seinen Notizen an (Krenek, Konvolut *Auv* [Sign. 14754], o. P. [S. 70 ff.]).

69 Ders., Partitur *Auv*, S. 99a sowie Taggatz, *Der Gesang des Greises*, S. 255.

70 Krenek, Partitur *Auv*, S. 168 sowie Taggatz, *Der Gesang des Greises*, S. 255.

auf drei vertauschte Zahlwerte – zugrunde liegen (C1 C3 C2 C4 C5 C7 C6 C8 C9 C1 [T. 1–31]), während die frei zu spielenden Stimmen aus A- und B-Reihen gebildet werden, etwa AI.5 BIII.6 – BI.5 BI.6 – BI.3 AI.3 (T. 1–11). Beide Teile des Ensembles unterscheiden sich im Nachspiel jedoch nicht nur hinsichtlich der Behandlung der Tonhöhen und der Zeitgestaltung, sondern differieren ebenfalls in Melodieführung, Satzart sowie generellem musikalischen Duktus. Im Gegensatz zu den aleatorisch auszuführenden Passagen in der unteren Hälfte der Partitur ist deren obere Hälfte besonders von Sechzehntel-Tonrepetitionen, die im staccato ausgeführt werden sollen, sowie einem überwiegend homophonen Satz gekennzeichnet.⁷¹ Auf ähnliche Weise sollte Krenek später sein Orchesterstück *Horizons Circled* op. 196 (1967) gestalten, in dem er zwar die Tonhöhen organisiert, sich die Tonlängen aber in Relation zu den übrigen Tönen im Takt ergeben.⁷² Hier ging der Komponist demnach ähnlich wie im Intermezzo und Nachspiel seiner Fernsehoper vor.

71 Daneben erweist sich das Nachspiel als eng mit der Einleitung zur 12. Szene verknüpft, sind doch in beiden Fällen die ersten neun Takte der exakt notierten Stimmen bis auf das Xylofon identisch. Das Vorspiel zur 12. Szene weist lediglich eine Überleitung zum gesungenen Part auf und enthält zudem keine aleatorisch auszuführenden Elemente. Das Nachspiel stellt sich auf diese Weise als auskomponiertes Vorspiel zur 12. Szene dar, in welchem Krenek mit den repetierenden Sechzehnteln des Beginns als motivischem Element arbeitet.

72 Vgl. Ernst Krenek, *Horizont umkreist/Horizons Circled* für Orchester op. 196, Kassel u. a. 1967, BA 6019.

Die Fernsehproduktion des ORF (1962)

Die Produktion von *Ausgerechnet und verspielt* fand zu einem Zeitpunkt statt, an dem man beim ORF schon mehrjährige Erfahrung in der Arbeit mit Fernsehoperen vorweisen konnte, hinsichtlich ihrer spezifischen Ästhetik sehr genaue Vorstellungen entwickelt hatte und bereits für entsprechende Produktionen ausgezeichnet worden war. Die mediale Inszenierung von Kreneks Oper übernahmen Wilfried Scheib als Produzent und Hermann Lanske als Regisseur; Fernsehmacher, die als Pioniere des österreichischen Fernsehens gelten. Folglich ist es nicht verwunderlich, dass in einigen Sequenzen die Mittel und Möglichkeiten des Mediums pointiert zur Anwendung kommen: So zieht Lanske etwa einen Bogen um die Oper, indem er sich der anfänglichen Bilder des Rouletterades im Finale bedient, oder setzt er das Gedanken-Duett von Lucile und Ginette als Inneren Monolog um.

Die Produktion

Beteiligte Personen

Unter den Produktionen Lanskes (1927–1980), der die Entwicklung des Fernsehens in Österreich von Beginn an intensiv begleitete,¹ befinden sich verfilmte Operetten, Theaterstücke und Übertragungen von Bühnenwerken wie *Nathan der Weise* (ORF, 1964), *Der eingebildete Kranke* (ORF, 1965) oder *Wiener Blut* (ZDF, 1972).² Als einer seiner Schwerpunkte ist der Bereich Musik im Fernsehen zu betrachten, führte er doch Regie bei

1 Lanske war schon 1955 an der ersten Übertragung des ORF aus der Wiener Staatsoper unter der künstlerischen Leitung von Herbert Graf beteiligt (vgl. Ergert, *50 Jahre Rundfunk in Österreich*, Bd. 3, S. 25).

2 Vgl. Eintrag zu Hermann Lanske in: Internet Movie Database, <http://www.imdb.de/name/nm0487113>, Abruf am 17.12.2016.

zahlreichen Konzertaufzeichnungen für das Fernsehen – so 1972 bei einer ZDF-Produktion von Hans Werner Henzes Oratorium *Novae de infinito laudes* (1962).³ Auch leitete er lange Zeit die Übertragung des traditionsreichen Neujahrskonzerts der Wiener Philharmoniker.⁴ Erfahrungen mit Fernsehoperen sammelte Lanske ebenfalls, indem er 1959 Paul Konts Fernsehoper *Peter und Susanne* inszenierte und nach *Ausgerechnet und verspielt* auch 1973 bei Kreneks Fernsehspiel *Flaschenpost vom Paradies* Regie führen sollte. Seinen Einsatz für das zeitgenössisch-mediale Musiktheater würdigt Scheib 2002: Für ihn gilt Lanske als ein „genialer Fernsehregisseur der ersten Stunde“, der „Maßstäbe für ganz Europa“ gesetzt habe und als „Pionier der TV-Musikübertragungen“ angesehen werden könne.⁵ Mit dem Willen, die noch junge Gattung Fernsehoper zu prägen und die Mittel der Bühne und des Fernsehens zu diesem Zweck neu zu verknüpfen beziehungsweise einzusetzen, erwies sich der Regisseur für die Realisierung des Werkes als Idealbesetzung.

Für die ORF-Produktion von *Ausgerechnet und verspielt* im Jahr 1962 konnten namhafte Sänger gewonnen werden, die beachtliche Erfahrungen mit zeitgenössischer Musik aufzuweisen hatten. Paul Schöffler (1897–1977) wurde 1924 als Bass-Bariton von Fritz Busch an die Oper Dresden geholt und sang dort in zahlreichen Uraufführungen, unter anderem in Busonis *Doktor Faust* (1924), Weills *Der Protagonist* (1926) oder Hindemiths *Cardillac* (1926). Über ein Engagement an der Wiener Staatsoper kam er 1937 nach Österreich und war regelmäßig bei den Salzburger Festspielen zu hören. Besondere Bekanntheit erlangte Schöffler als Wagner- und Mozart-Interpret, wirkte aber ebenfalls häufig an Aufführungen zeitgenössischer Musik mit, so bei Josef Matthias Hauers Oper *Die schwarze Spinne* (1966).⁶ In *Ausgerechnet und verspielt* übernahm er die Rolle des Casinobesitzers Markus.

3 Vgl. Alfred Brasch, „Musik für Zuschauer“, in: *NZfM* 133 (1972), S. 587–588, hier S. 588.

4 Vgl. Clemens Hellsberg, *Demokratie der Könige. Die Geschichte der Wiener Philharmoniker*, Zürich 1992, S. 572.

5 Scheib, „Johann Strauss im ORF“, S. 186.

6 Vgl. [ohne Autorengabe], Art. „Paul Schöffler“, in: Kutsch/Riemens (Hg.), *Großes Sängerlexikon*, Bd. 4, S. 3134.

Elisabeth Höngen (1906–1997), eine deutsche Altistin, wurde 1943 nach zahlreichen Engagements an deutschen Opernhäusern von Karl Böhm an die Staatsoper Wien geholt, an der sie fast 30 Jahre lang verschiedene Hauptrollen sang. Ihre „dramatische Ausdruckskraft“ und ihr „darstellerisches Talent“ lobten Rezensenten immer wieder ausdrücklich.⁷ Höngen gastierte an internationalen Opernhäusern und wirkte bei zahlreichen Uraufführungen mit, unter anderem bei Sutermeisters Oper *Die Zauberinsel* (1942). Erfahrungen mit audiovisuellen Medien sammelte sie, indem sie 1964 die Hauptrollen in den ORF-Fernsehadaptationen von Menottis Opern *The Old Maid and the Thief* (1939) und *The Medium* (1945) übernahm.⁸ Im Jahr der Produktion von Kreneks Fernsehoper hatte sie eine Professur an der Wiener Musikakademie inne und konnte für die Rolle der Pfandleiherin Geraldine verpflichtet werden.⁹

Der Schweizer Tenor Paul Späni (1929–1993) war über 25 Jahre fest am Züricher Opernhaus engagiert. Als einer seiner Schwerpunkte hatte sich die zeitgenössische Musik entwickelt und so komplettierte er 1958 unter anderem das Ensemble bei der Erstaufführung der Neufassung von Ernst Kreneks Oper *Karl V.* in Düsseldorf.¹⁰ In *Ausgerechnet und verspielt* übernahm der Sänger mit Fernando eine der Hauptrollen.

Marie Therese Escribano (*1926) gilt als eine der bekanntesten Avantgarde-Sängerinnen im Wien der 1950er und 1960er Jahre. Von Friedrich Cerha und Kurt Schwertsik in das Ensemble „die reihe“ geholt, interpretierte sie besonders erfolgreich Arnold Schönbergs Vokalstück *Pierrot Lunaire* op. 21 (1912) oder Pierre Boulez' *Improvisations sur Mallarmé* (1959). Sie arbeitete mit Paul Sacher, Mauricio Kagel und Pierre Boulez,

7 [Ohne Autorenangabe,] Art. „Elisabeth Höngen“, in: Kutsch/Riemens (Hg.), *Großes Sängerlexikon*, Bd. 3, S. 1614. Der Dirigent Karl Böhm bezeichnete sie sogar als die „größte Tragödin der Welt“ (Karl Böhm, zit. n. Ingrid Roßki, „Kalenderblatt: Elisabeth Höngen. Größte Tragödin“, in: *Sächsische Zeitung*, 7.12.1996, S. 17).

8 Arthaus Musik veröffentlichte 2010 eine restaurierte Aufnahme der beiden Opern auf DVD (siehe Homepage des Labels: http://arthaus-musik.com/de/dvd/musik/oper/media/details/the_old_maid_and_the_thief_the_medium.html, Abruf am 28.2.2016).

9 Vgl. [ohne Autorenangabe,] Art. „Elisabeth Höngen“, S. 1614.

10 Vgl. [ohne Autorenangabe,] Art. „Paul Späni“, in: Kutsch/Riemens (Hg.), *Großes Sängerlexikon*, Bd. 5, S. 3330.

wobei sie nach eigener Angabe „die Komponisten der Wiener Schule (Webern, Berg, Schoenberg), aber auch Impressionistische Musik bevorzugt[e]“. Für ihre Verdienste in Sachen Neuer Musik erhielt sie das Silberne Ehrenzeichen der Stadt Wien und den World Music Award.¹¹ In *Ausgerechnet und verspielt* sang Escribano die „Stimme der Sestina“.

Die übrigen Rollen besetzte man mit Veronika Kusmin (Ginette), Mary Richards (Lucile), Max Hechenleitner (Hamilton), Fritz Nidetzky (Bürochef), Wolfgang Aichinger (Marcel), Marshall Raynor und Peter Stummer (beide Fernsehoperateure).¹² Für das Bühnenbild zeichnete Gerhard Hruby verantwortlich, der die Szenerie bereits bei zahlreichen Fernsehspiel- oder Filmproduktionen des ORF gestaltet hatte.¹³

Ablauf

Um die Produktion von *Ausgerechnet und verspielt* vorzubereiten und eine gemeinsame Vorstellung von der Inszenierung zu entwickeln, korrespondierten Lanske und Krenek seit Anfang März 1962.¹⁴ Am 7. März 1962 zeigt sich der Regisseur zunächst von Kreneks Arbeit begeistert und bezeichnet das Werk als „schwer, aber äußerst interessant“. ¹⁵ Als grund-

11 [Ohne Autorenangabe,] „Vita Marie Therese Escribano“, <http://www.escribano.at/vitalang.htm>, Abruf am 10.8.2016.

12 Vgl. *Ausgerechnet und verspielt* (ORF, 1962), Dirigent: Ernst Krenek, Regie: Hermann Lanske, Bühnenbild: Gerhard Hruby, Ginette: Veronika Kusmin, Lucile: Mary Richards, Fernando: Paul Späni, Hamilton: Max Hechenleitner, Markus: Paul Schöffler, Geraldine: Elisabeth Höngen, Bürochef: Friedrich Nidetzky, Marcel: Wolfgang Aichinger, Stimme der Sestina: Marie-Therese Escribano, Fernsehoperateure: Marshall Raynor und Peter Stummer, Kopie der Sendung vom 25.7.1962 (ORF), EKI, DVD 046. Nidetzky und Raynor hatten schon an Angerers *Paßkontrolle* in der Rolle von Sekretär und Präsident mitgewirkt (vgl. Beimdieke, „Innovation und Rückgriff“, S. 85).

13 Vgl. Achim Klunder, *Lexikon der Fernsehspiele/Encyclopedia of television plays in German speaking Europe*, Bd. 3, Berlin 1991, S. 412.

14 Die Briefe des Komponisten an den ORF, Lanske und Scheib gelten als verschollen (vgl. im vorl. Band S. 22 f., Fn. 20). Kreneks Aussagen lassen sich daher nur anhand der Antworten seiner Korrespondenzpartner rekonstruieren.

15 Lanske, *Brief an Ernst Krenek*, 7.3.1962, S. 1.

sätzliches Problem sieht er jedoch das vom Komponisten in der Partitur geforderte Lösen der „Roulette-Sestina“-Verse an. Lanske wirft die Frage auf, ob dieses „Spiel mit dem Zufall“ durch Figuren der Oper oder das Produktionsteam ausgeführt werden solle, und wie der Vorgang den Fernsehzuschauern am besten plausibel zu machen sei.¹⁶ Als generellen Kritikpunkt äußert er zudem die im Finale seiner Ansicht nach „unglaublich schnell“ entstehenden Liebesbeziehungen und zweifelt daran, die „derartig rasche Entwicklung in realer Form inszenieren zu können“¹⁷ – eine Anmerkung, die Scheib gegenüber Krenek ebenfalls vorgenommen hatte, den Komponisten aber auch in diesem Fall nicht dazu bewegen konnte, Änderungen vorzunehmen.¹⁸ Lanske äußert sich gegenüber Krenek auch zu seiner generellen Auffassung hinsichtlich des Verhältnisses von Musik und Bild. So möchte er an zentralen Stellen die Bewegungen der Schauspieler an die Musik anpassen: „Ich glaube, daß in diese Musik so viele Akzente gesetzt sind, daß sie von der Inszenierung her nicht unberücksichtigt bleiben dürfen“, schreibt er am 7. März 1962 an Krenek.¹⁹ In der ORF-Produktion öffnet Markus dann auch konsequenterweise das Schmuckettui zu einem aufwärts steigenden Motiv (1. Szene, T. 56), schüttelt Lucile ihren Kopf im Takt einer Achtel-Triole (2. Szene, T. 11) und klopft Fernando zu jeder Silbe seines Satzes „Nur das genau Gemessene macht Sinn“ auf seinen Schreibtisch (2. Szene, T. 189). Der Regisseur koppelt an diesen Stellen Bewegung und Gestik an die Musik, um eine Einheit zwischen visueller und auditiver Ebene zu erreichen, und setzt so seine Vorstellung von einer optimalen Verbindung zwischen musikalischen Mitteln und denen des Fernsehens um. Überdies wird anhand des Briefwechsels deutlich, dass die Idee, sich in der Lokalzugszene für die Gedanken der Protagonistinnen des Inneren Monologs zu bedienen, von Lanske stammt. Er schreibt an Krenek: „Beide Personen singen doch ‚Selbstgespräche‘ – ich würde gerne diese ganze Szene auf Play-back aufnehmen und nicht optisch singen lassen, sondern nur den jeweiligen Ausdruck

16 Ebd.

17 Ebd., S. 2.

18 Vgl. im vorl. Band S. 149 f.

19 Lanske, *Brief an Ernst Krenek*, 7.3.1962, S. 2.

spielen lassen“.²⁰ Indem der Regisseur zum Inneren Monolog greift, erweitert er die Ausdrucksformen der Oper und lässt kreativen Spürsinn für die besonderen Bedingungen der Fernsehoper erkennen. Gedanken von Figuren mit Hilfe des Inneren Monologs umzusetzen gilt als Erzähltechnik aus Literatur und Film, ist aber ein Mittel, zu dem Regisseure schon in früheren Fernsehoperproduktionen gegriffen hatten – etwa Theodor Grädler in seiner Inszenierung von Angerers *Paßkontrolle*.²¹ Da es sich bei diesem Werk ebenfalls um eine ORF-F Fernsehoper handelt, ist es gut vorstellbar, dass die Verwendung des Inneren Monologs Lanske von daher bekannt war.²²

Zwischen Kreneks Fertigstellung der Oper am 1. Januar 1962 und ihrer Erstaussstrahlung am 25. Juli 1962 lag die Fernsehproduktion. Die Dreharbeiten fanden laut Wolfgang Aichinger, der die Rolle des Croupiers Marcel übernommen hatte, in den Schönbrunn-Studios des ORF statt.²³ Ein Brief an und Aufzeichnungen von Krenek²⁴ deuten darauf hin, dass die Produktion von ersten Stellproben am 6. Juni 1962 bis zur abschließenden Aufzeichnung am 6. Juli 1962 einen gesamten Monat in Anspruch nahm:

20 Ebd.

21 Vgl. Beimdieke, „Innovation und Rückgriff“, S. 87.

22 Zur Analyse der Szene im Lokalzug vgl. im vorl. Band S. 281 – 284.

23 Laut Telefongespräch der Verf. mit Wolfgang Aichinger am 11.7.2011. 1956 hatte der ORF im Schloss Schönbrunn ein neues Fernsehstudio bezogen, ein ehemaliges Palmenhaus, das schon in den 1930er Jahren als Filmstudio fungiert hatte (vgl. Ergert, *50 Jahre Rundfunk in Österreich*, Bd. 3, S. 46). In Bezug auf die Szenerie und deren Ausstattung kann sich Aichinger nur noch an das Rouletterad erinnern, bei dem es sich der Authentizität wegen um ein ausrangiertes Modell der Badener Casinos gehandelt habe.

24 Der Produktionsplan kann aufgrund der schlechten Quellenlage zu *Ausgerechnet und verspielt* lediglich über handgeschriebene Notizzettel des Komponisten (siehe S. 261, Fn. 26) sowie einen Brief Lanskes an selbigen vom 3.4.1962 (siehe S. 261, Fn. 25) rekonstruiert werden. Eine Anfrage bezüglich der Produktionsdaten beim Archiv des ORF ergab leider kein Ergebnis.

Brief Hermann Lanskes ²⁵	Notiz Ernst Kreneks ²⁶
6. Juni: Stellproben	
	22.–27. Juni: musikalische Proben („Orch. allein“ / „Orch. + Sänger“)
28. Juni: Probe Szene 3 im Lokalzug	
29. Juni: technische Proben	29. Juni: 15–18 [Uhr] Aufnahme „Sestina“
	30. Juni: Szene 3 m[it] B[an]d ²⁷
	29. Juni–1. Juni: musikalische Proben („m. Klav“ / „m. Orch.“)
2. Juli: Aufnahme Szenen 1–7	2. Juli: 9.30–13 [Uhr] musikalische Probe, 14–17.30 [Uhr] Aufnahme [Szenen] 1–7
	3.–5. Juli: musikalische Proben
6. Juli: Aufnahme Szenen 8–12	

25 Vgl. Hermann Lanske, *Brief an Ernst Krenek*, 3.4.1962, 1 Seite, unv. Ts., EKI, Briefe 18/29, S. 1. Anfänglich waren von Seiten des ORF musikalische Proben in der zweiten Aprilhälfte geplant, während im gesamten Mai szenische Proben anstanden, um Anfang Juni senden zu können (vgl. Scheib, *Brief an Ernst Krenek*, 16.8.1961, S. 1). Später konkretisiert Scheib die Produktionsdaten auf den 24. April bis 1. Mai und die Aufzeichnung auf den 25. Mai 1962 (vgl. ders., *Telegramm an Ernst Krenek*, 28.8.1961), um sie danach auf den 22. Juni bis 6. Juli 1962 zu verschieben (vgl. ders., *Telegramm an Ernst Krenek*, 1 Seite, unv. undat. Ts., EKI, Briefe 23/1).

26 Vgl. Ernst Krenek, *Handschriftlicher Notizzettel I*, Mai 1962, 1 Seite, unv. Ms., EKI, Briefe 23/1. Die aufgeführten Daten stellen einen transkribierten Auszug des Notizzettels dar.

27 Mit „m. Bd.“ ist höchstwahrscheinlich ein zum Zweck der Probe eingespieltes Tonband gemeint.

Hatte sich Scheib bis dato aufgrund eines höheren Maßes an Authentizität durchweg für die Liveaufnahme ausgesprochen,²⁸ orientierte man sich auch im Fall von *Ausgerechnet und verspielt* an seinen ästhetischen Vorstellungen. Dabei folgte man dem zu dieser Zeit üblichen Produktionsverlauf: Nach ersten Stellproben waren musikalische Proben in verschiedenen Besetzungen geplant, entweder ausschließlich für das Ensemble oder für die Sänger. Daran schlossen sich Einstellproben und technische Proben für die gleichzeitige Aufnahme von Bild und Ton an. Die finale Aufzeichnung nahm das Produktionsteam chronologisch in zwei Abschnitten vor, wobei zunächst die Szenen 1 bis 7 und im Nachgang die Szenen 8 bis 12 aufgenommen wurden. Aichinger merkt an, dass die Sänger die gleichzeitige Aufnahme von Bild und Ton bevorzugt hätten, waren sie doch vorrangig an die Praxis der Bühnenoper gewöhnt und wiesen sie daher zumeist keine Erfahrung etwa mit dem Playback-Verfahren auf.²⁹ Gleiches gilt sicherlich auch für die vorgenommene chronologische Aufzeichnung der Szenen, die ebenfalls einer Bühnenaufführung näher kommt als die Aufnahme einzelner, nicht zwingend zusammenhängender Passagen. Krenek zeigt sich rückblickend ebenfalls von der Liveaufnahme überzeugt, da sie den Zuschauern „die Spontaneität einer fortlaufenden Spielaktion“ direkt übermittele. Ein besonderes Problem bei den Produktionsarbeiten bedeutete für ihn allerdings „die präzise Synchronisation von Gesang und Orchester“.³⁰ Weil der Dirigent nicht für alle an der Aufnahme beteiligten Musiker und Sänger gleich gut sichtbar gewesen sei, hätten sich in die Weitergabe des Dirigats durch einen Assistenten zwangsläufig Fehler eingeschlichen.³¹ Die Annahmen aus seinem Theorieartikel zur Fernsehoper, in dem er aus diesem Grund rhythmisch komplexe Passagen für die Fernsehoperkomposition ausschließt, hatten sich während der Produktion an *Ausgerechnet und verspielt* somit bestätigt.³² Er bedauert die daher nicht zu erreichende Perfektion und sieht es als technischen Mangel an, dass es noch nicht möglich sei, nur Teile einer Szene zu wiederholen.³³

28 Vgl. im vorl. Band S. 38 f.

29 Laut Telefongespräch der Verf. mit Wolfgang Aichinger am 11.7.2011.

30 Krenek, „Musiktheater – Fernsehen – Film“, S. 22.

31 Vgl. ebd.

32 Vgl. im vorl. Band S. 120.

33 Vgl. Krenek, „Musiktheater – Fernsehen – Film“, S. 22.

Bei der Produktion selbst habe sich Krenek vorrangig auf die musikalische Leitung konzentriert, so Aichinger, und die Abläufe der Regie oder der Technik nur selten kommentiert.³⁴ Der Komponist überließ diese nach eingehendem schriftlichen Austausch über die Inszenierung augenscheinlich der Leitung des Regisseurs, mit der er sich gänzlich einverstanden zeigte, lobt er doch in einem Brief an Scheib die gute Zusammenarbeit mit dem „vortrefflichen Dr. Lanske“.³⁵

Form und Bildgestaltung

Sequenzen

Da eine filmische Sequenz laut Hickethier eine „Einheit im Geschehen“ bezeichnet, „die sich deutlich von anderen abhebt [...] und sich durch einen erkennbaren Handlungszusammenhang bestimmen lässt“,³⁶ kann jede der zwölf Szenen aus Kreneks Libretto in der Fernsehproduktion als eigenständige Sequenz angesehen werden. Der Abspann (14. Sequenz) und die Expositionssequenz (1. Sequenz) – Kreneks mündliche Einführung in das Stück, die musikalische Introduction sowie das Aufscheinen des Operntitels enthaltend – komplettieren die ORF-Inszenierung, sodass das Werk insgesamt 14 Sequenzen enthält. Die folgende Sequenzgrafik gibt Aufschluss über die Länge der einzelnen Sequenzen und zeigt im direkten Vergleich auf, dass Krenek den Handlungsstrang um die Berechnung des Zufalls sehr detailliert erzählt:

34 Laut Telefongespräch der Verf. mit Wolfgang Aichinger am 11.7.2011.

35 Ernst Krenek, *Entwurf eines Briefes an Wilfried Scheib*, 18.5.[1972], 2 Seiten, unv. Ms., EKI, Briefe 32/1. In dem Brief fehlt zwar die Jahresangabe, aufgrund des Inhalts – unter anderem der Erwähnung des 1973 stattfindenden IMDT-Workshops – ist anzunehmen, dass es sich um das Jahr 1972 handelt. 1980 bezeichnet Krenek Lanske abermals als „hervorragend“ (ders., „Persönliches zur Oper“, S. 279).

36 Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 141.

Länge (in Min.)	Sequenzen
06'12	1. Sequenz (Exposition): Einführung, Introduction, Operntitel
06'32	2. Sequenz: „Roulette-Sestina“, Markus schenkt Ginette das Schmuckstück, Konflikt um den Kauf eines Flugzeugs (1. Szene)
09'28	3. Sequenz: Fernando erläutert seinen Plan, den Fall der Roulettekugel vorauszuberechnen (2. Szene)
05'22	4. Sequenz: Ginette verliert den Schmuck, Lucile findet ihn (3. Szene)
05'02	5. Sequenz: Lucile versetzt den Schmuck bei Geraldine (4. Szene)
07'49	6. Sequenz: Fernando im Computergeschäft, Lucile leiht Fernando Geld (5. Szene)
02'35	7. Sequenz: Markus bemerkt den fehlenden Schmuck (6. Szene)
04'02	8. Sequenz: Ginette besichtigt das Flugzeug (7. Szene)
03'13	9. Sequenz: Markus schaut fern (8. Szene)
04'19	10. Sequenz: Markus löst den Schmuck aus (9. Szene)
12'44	11. Sequenz: Fernando spielt nach seinen errechneten Daten, verliert alles und gewinnt anschließend mit Hilfe von Hamiltons Zahlenreihe (10. Szene)
03'22	12. Sequenz: Lucile bei Geraldine (11. Szene)
07'29	13. Sequenz: Alle treffen aufeinander, Lucile und Markus sowie Ginette und Fernando verlieben sich ineinander (12. Szene)
02'47	14. Sequenz: Abspann

So räumt er der 3. Sequenz (2. Szene),³⁷ in der Fernando seinen Plan erklärt, der 6. Sequenz (5. Szene), in der Lucile Fernando das nötige Geld zum Kauf des Computers überreicht, sowie der 11. Sequenz (10. Szene) mit der Ausführung seines Vorhabens im Casino im Vergleich zu den übrigen Passagen viel Zeit ein. Mit siebeneinhalb Minuten weist auch das Finale (13. Sequenz/12. Szene), in dem sich die Geschichte um das verlorene Schmuckstück schließlich aufklärt und der abschließende ‚Partnertausch‘ stattfindet, eine überdurchschnittliche Länge auf. Wie Scheib und Lanske moniert hatten, sind dagegen die Liebesverwicklungen zwischen den Figuren oder aber der Handlungsstrang um Ginette und ihren vermeintlichen Flugzeugkauf kürzer gehalten, dauern die Sequenzen sieben bis zehn durchschnittlich doch nur dreieinhalb Minuten.

Dramaturgisch gesehen verstärkt Lanske Kreneks Einteilung der Fernsehoper in zwölf abgeschlossene Szenen, indem sie als Sequenzen keinerlei Auf- oder Unterbrechung erfahren und er jede Sequenz mit einer Aufblende beginnen und mit einer Abblende enden lässt. Lediglich Exposition und 2. Sequenz (1. Szene) sowie 10. und 11. Sequenz (9. und 10. Szene) lässt er überblenden, um hier die zeitliche Nähe zwischen den Sequenzen anzudeuten. Im Kontext der Gattungsgeschichte kann die Einteilung in abgeschlossene Passagen als typisch für die Dramaturgie früher Fernsehoper bezeichnet werden. Bertz-Dostal führt an, dass es Komponisten und Fernsehregisseure anfangs als schwierig empfanden, gleichzeitige Ereignisse an verschiedenen Orten der Handlung im Fernsehen umzusetzen. Die Werke dieser Zeit zeichnen sich daher besonders durch linear-chronologische Handlungsabläufe aus, bei denen – wie bei *Ausgerechnet und verspielt* – zur Strukturbildung häufig Schwarzbilder eingefügt wurden.³⁸

Eine zentrale Änderung an Kreneks Dramaturgie nahm Lanske vor, indem er auf die „Roulette-Sestina“ nahezu gänzlich verzichtet, erklün-

37 Da in diesem Kapitel die Fernsehproduktion der Oper im Zentrum steht, werden die Sequenzen vorrangig genannt. Zum besseren Abgleich mit der Partitur ist im Folgenden auch die entsprechende Szene angegeben. Die Zahlen der Szenen und Sequenzen unterscheiden sich, da die Opernproduktion zu den zwölf im Libretto aufgeführten Szenen noch die Expositionssequenz und den Abspann enthält.

38 Vgl. Bertz-Dostal, *OiF*, Bd. 1, S. 58 f.

gen als Rahmen um die Produktion doch lediglich zu Beginn sechs Verse des Gedichtes und abschließend die Tornada.³⁹ Der Regisseur wählte für erstere höchstwahrscheinlich gemeinsam mit dem Komponisten die folgenden, von Antithesen durchzogenen Zeilen der „Roulette-Sestina“ aus:

Genau berechnet, aber doch verspielt.
Vertrau' dem Zufall, hast Verlust verdient.
Was Einfall heißt, verdanken wir dem Zufall.
Verlust bringt Leid, Verschmerzen ist Gewinn.
Verrannt, vernarrt, verfahren und vergangen.
Mit Überraschung haben wir gerechnet.

Indem die Verse vor dem Beginn der eigentlichen Opernhandlung zu hören sind, lassen sie die Zuschauer schon zu diesem Zeitpunkt die Hauptthemen des Werkes erahnen: Die erste Zeile ist Fernando gewidmet, dessen Berechnungen nicht zum Erfolg führen und der zunächst sein gesamtes Geld verspielt. Markus' Schicksal klingt hingegen in Zeile zwei an, da sich der Casinobesitzer im Lauf der Oper selbst als ‚Herr des Zufalls‘ inszeniert, seinen Reichtum schlussendlich aber an den Mathematiker verliert. Die Erwähnung, dass jeglicher Einfall auf Zufall gegründet sei (Zeile 3), spielt überdies auf die vom Computer Kappa Omikron rein zufällig erdachte Zahlenreihe an, während die letzten drei Zeilen neben grundsätzlichen Annahmen zu Gewinn und Verlust den Zuschauern die Information übermitteln, dass die Opernfiguren im Laufe der Handlung mit unvorhergesehenen Ereignissen konfrontiert werden. Die das Gedicht abschließende Tornada erklingt, wie von Krenek in der Partitur vermerkt, nach dem Ende des Opernfinale und resümiert die vorangegangenen Geschehnisse: „Wie sie's verdient, ist's ihnen ausgegangen. Verlust, Gewinn – war alles nur ein Zufall, zwar ausgerechnet, aber sehr verspielt.“⁴⁰ Den weitgehenden Verzicht auf die „Roulette-Sestina“ erklärt Krenek

39 In einem Brief vom 3.4.1962 (1 Seite, unv. Ts., EKI, Briefe 18/29) fragt Lanske Krenek nach seiner Vorstellung hinsichtlich der visuellen Untermauerung der „Roulette-Sestina“-Verse. Noch zu diesem Zeitpunkt war die Verwendung der gesamten „Roulette-Sestina“ also geplant gewesen.

40 Krenek, Partitur *Auw*, S. 165 ff.

später mit der Komplexität des Losverfahrens, nach dem die Reihenfolge der Verse ermittelt werden soll: „Bei der Fernsehproduktion der Oper wurde von dieser Spielerei abgesehen, da man befürchtete, sie würde die Zuschauer konfus machen.“⁴¹ Indem die Sequenzen ohne Unterbrechung durch die „Roulette-Sestina“ direkt aufeinanderfolgen, griff Lanske zwar stark in Kreneks Dramaturgie ein, hoffte aber augenscheinlich, dem Publikum vor den Fernsehschirmen den Nachvollzug der Handlung auf diese Weise zu erleichtern.⁴²

Einstellungen

Betrachtet man die Ebene der Einstellungen, definiert als „das, was sich zwischen zwei Schnitten befindet“⁴³ weist die ORF-Produktion 206 verschiedene Einstellungen auf, die im Durchschnitt mit rund 22 Sekunden zudem als relativ lang zu bezeichnen sind – laut Fischer ein fernsehästhetisches Merkmal der 1960er Jahre.⁴⁴ Als ein Beispiel kann die 2:43 Minuten dauernde Einstellung 29 genannt werden, in der Markus seiner Tochter ein eigenes Flugzeug verweigert. Indem die Kamera hier ausschließlich

41 Ders., *Über eigene Werke*, S. 4. Zum Losverfahren vgl. im vorl. Band S. 166.

42 Lanske nahm daneben auch Änderungen an Kreneks Partitur von geringerer Auswirkung vor: Zum Beispiel lässt er die Takte 1 bis 11 der Introduction zunächst wiederholen, bevor sich die Takte 12 und 13 anschließen – augenscheinlich, um die musikalische Einleitung an die Länge des eingeblendeten Operntitels anzupassen. Verlängerung erfährt auch der Anfang zur 13. Sequenz (12. Szene), hier erklingen die Takte 1 bis 9 zweifach, bevor wie in der Partitur niedergeschrieben fortgefahren wird. Dieser verlängerte Anfang erhöht die Spannung spürbar, da der Casinobesitzer zunächst allein in seinem Salon zu sehen ist und man jederzeit das Zusammentreffen von ihm und Lucile erwartet. Die Kürzungen Lanskes umfassen zumeist die instrumentalen Einleitungen zu den Szenen und dienen vor allen Dingen zur Beschleunigung der Handlung, so ließ er unter anderem die Einleitung zur 7. Sequenz (6. Szene) erst ab Takt 7 mit Auftakt beginnen oder besteht die Einleitung zur 9. Sequenz (8. Szene) lediglich aus den Takten 1 bis 3. Eine weitere Änderung gegenüber der Partitur stellt dar, dass das Intermezzo der Oper als instrumentale Einleitung erklingt und die Introduction erst zur Einblendung des Werktitels intoniert wird.

43 Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 52.

44 Vgl. Fischer, „Der Bilder gehorsame Tochter?“, S. 235.

den Akteuren durch Schwenks folgt und das Geschehen nicht auf mehrere Einstellungen verteilt ist, verzichtet Lanske auf die Möglichkeit, die jeweils im Fokus stehende Person von verschiedenen Blickwinkeln aus ins Bild zu nehmen. Die Aufgabe der aktiven Gestaltung scheint daher insgesamt mehr bei den Sängern als beim Regisseur zu liegen – möglicherweise ein Resultat seiner werkorientierten Auffassung von der Inszenierung.

Die Formalspannung – nicht mit der „psychologischen Spannung“ gleichzusetzen – bezeichnet nach dem Medienwissenschaftler Werner Faulstich das „Verhältnis der Anzahl der Einstellungen und der gemessenen Zeit in Sekunden, bezogen auf die verschiedenen Handlungsabschnitte“ – für den Autor „neben den Einstellungsinhalten die wohl wichtigste Strategie der Wahrnehmungssteuerung“.⁴⁵ In der Fernsehproduktion von *Ausgerechnet und verspielt* schwanken die Werte der Formalspannung stark (schwarze Spannungskurve, siehe Abb. 24):

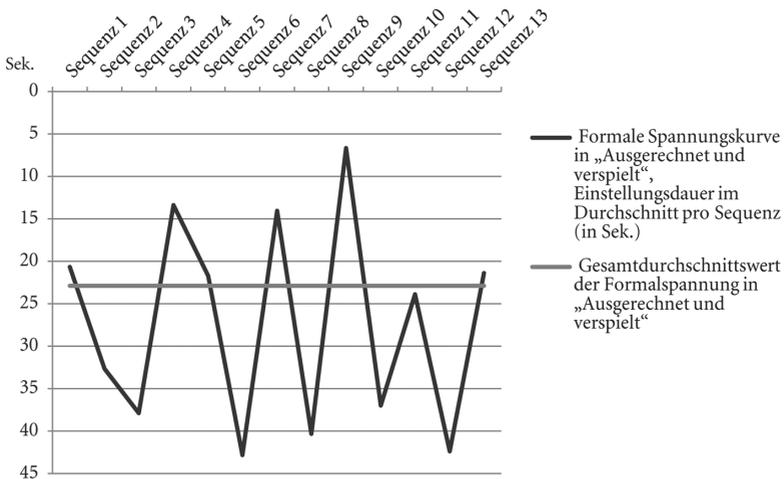


Abb. 24: Formalspannung *Ausgerechnet und verspielt*⁴⁶

45 Werner Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, München 2002, S. 125f.

46 In obigem Diagramm wurde die 14. Sequenz ausgelassen, da es sich hier um den Abspann handelt.

Auf eine Sequenz mit einer durchschnittlich kurzen Einstellungslänge und damit auch mit einer hohen Schnittfrequenz folgt zumeist ein Abschnitt, der lange Einstellungen und damit eine geringe Anzahl von Schnitten aufweist. Die jeweiligen Spannungsverhältnisse wechseln demnach konsequent. Insgesamt kürzere Einstellungen und damit eine besonders schnelle Schnittfolge weisen die 4. (3. Szene, im Lokalzug), 7. (6. Szene, im Pfandleihladen) und 9. Sequenz (8. Szene, in Markus' Salon) auf. Im niedrigen Bereich hinsichtlich der Schnittfrequenz befinden sich hingegen die 2. (1. Szene, in Markus' Salon), 3. (2. Szene, in der Flugzeugfabrik), 6. (5. Szene, im Computergeschäft), 8. (7. Szene, in der Flugzeugfabrik), 10. (9. Szene, in Markus' Salon) und 12. Sequenz (11. Szene, im Pfandleihladen), während die 1. (Exposition), 5. (4. Szene, im Pfandleihladen), 11. (10. Szene, im Casino) und 13. Sequenz (12. Szene, Finale in Markus' Salon) von durchschnittlicher Einstellungslänge geprägt sind. Als generelle Tendenz kann festgehalten werden, dass sich unter den Sequenzen mit besonders schneller Schnittfolge die Passagen befinden, in denen die Ausdrucksformen des Mediums auf besondere Weise Verwendung finden: etwa wenn Lucile und Ginettes Duett in der 4. Sequenz (3. Szene) als Innerer Monolog umgesetzt wird⁴⁷ oder Markus in der 9. Sequenz (8. Szene) das eingeblendete Fernsehprogramm kommentiert.⁴⁸ Der Regisseur sah hier augenscheinlich die Möglichkeit gekommen, fernsehinszenatorische Mittel einzusetzen, indem er sich einer höheren Anzahl an Einstellungen bediente. Abschnitte wie die 6. oder 8. Sequenz mit auffällig niedrigen Schnittfrequenzwerten enthalten hingegen vornehmlich Dialogpartien.

Der Begriff Einstellungsgröße beschreibt mehrere Kategorien der „Relation zwischen dem Standpunkt und dem Abgebildeten, zwischen dem Zuschauerblick und dem Gezeigten“.⁴⁹ Hierbei nimmt laut Hicethier die Weitaufnahme eine „weiträumig gezeigte“ Landschaft, die Totale „einen Handlungsraum“, dem „der Mensch untergeordnet ist“, und die Halbtotale „die menschliche Figur von Kopf bis Fuß“ ins Bild. Ferner zeigt die Halbnahaufnahme einen „Menschen von der Hüfte an aufwärts“ und die Nahaufnahme einen Menschen „vom Kopf bis zur Mitte

47 Siehe im vorl. Band S. 283 f.

48 Siehe im vorl. Band S. 284–288.

49 Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 56.

des Oberkörpers“. Die Großaufnahme konzentriert hingegen den „Blick des Zuschauers ganz auf den Kopf des Abgebildeten“, während bei einer Detailaufnahme „nur noch ein Ausschnitt“ des Gesichtes zu sehen ist.⁵⁰ In *Ausgerechnet und verspielt* arbeitet Lanske am häufigsten mit Nahaufnahmen, die er in 111 der 206 Einstellungen verwendet. Die Begründung hierfür liegt augenscheinlich in der grundsätzlichen Anlage der Handlung, die Krenek vorrangig über Dialoge zwischen den Figuren vorantreibt. Einen Blick aus der Totalen oder Halbtotale setzt der Regisseur lediglich zu Beginn oder am Ende der jeweiligen Sequenz ein. Die Totalen dienen hier dem Zweck, die Zuschauer in die neue Szenerie einzuführen und ihnen abschließend die veränderten Verhältnisse zwischen den Figuren aufzuzeigen, verdeutlichen aber auch – wie die Auf- und Abblenden – die Abgeschlossenheit der jeweiligen Sequenzen. Da Lanske in intensivem Austausch mit Krenek stand, überrascht es nicht, dass er sich auch hinsichtlich der Einstellungsgrößen an den Empfehlungen des Komponisten aus seinem Theorieartikel zur Fernsehoper orientierte. So zeigt der Regisseur die Akteure während des Singens entweder nicht in Großaufnahme oder drehen sie sich beim Intonieren hoher Töne von der Kamera halb weg, um ihren geöffneten Mund nicht zu zeigen.⁵¹ Des Weiteren hebt Krenek in seinem Essay Detailaufnahmen von „kleinen Objekten“, „die im Theater unter den Tisch fallen“ würden, als Zugewinn für die Oper durch die Kameraarbeit heraus.⁵² Daran anknüpfend verlieh er im Libretto seiner Fernsehoper mit dem Schmuck einem verhältnismäßig kleinen Objekt zentrale Bedeutung. Indem der Regisseur das Schmuckstück mehrmals in Großaufnahme ins Bild nimmt (so Einstellung 25, Min. 9'18) oder aber

50 Ebd.

51 Vgl. Krenek, „Fernseh-Oper“, S. 3. Auch 1968 bemerkt der Komponist, dass in einer Fernsehoper Großaufnahmen von Sängern eher zu vermeiden wären, denn es wirke „ernüchternd, wenn eine Primadonna plötzlich wie ein Haifisch mit 64 Zähnen aussieht“ (ders., „Musiktheater – Fernsehen – Film“, S. 23). 1980 betont er diesen Aspekt abermals: „Man kann Stimmen, die ‚hinter der Szene‘ hilflos verhalten, deutlich hörbar aus dem ‚off‘ bringen, und der Wechsel von Totale und Großaufnahme kann zu starker Wirkung kommen (wenn man vermeidet, aufgerissene Mäuler und Rachen zu photographieren).“ (Ders., „Persönliches zur Oper“, S. 279).

52 Krenek, „Fernseh-Oper“, S. 3.

die Computer in Detailaufnahme zeigt (Einstellung 84, Min. 32'38), folgt er auch diesbezüglich Kreneks Empfehlungen.

Betrachtet man die Kamerabewegungen, stellt die schnelle Kamerafahrt ein mehrfach verwendetes Mittel in der ORF-Produktion dar, mit dessen Hilfe dem Publikum die Emotionen einer Figur übermittelt werden sollen: Zum Beispiel fährt die Kamera schnell in die Großaufnahme von Ginettes Gesicht heran, als Fernando ihre Bitte nach einem Probeflug ablehnt (Einstellung 43, Min. 19'37) oder aber als selbiger ihr im Finale ein eigenes Flugzeug verspricht (Einstellung 128, Min. 48'47) – ein Vorgang, der es den Zuschauern ermöglicht, ihre Reaktion auch anhand der Mimik nachzuvollziehen.

In Bezug auf die Kameraarbeit hebt der Komponist 1968 rückschauend hervor, „durch die Möglichkeit schnellen Wechsels von Lokal, Perspektive, Distanz, Bedeutungsakzent usf. völlig neue Dimensionen in den musikdramatischen Raum“ einzuführen, die Aufmerksamkeit des Betrachters zu lenken und beispielsweise passive Charaktere aus dem Blickfeld zu nehmen.⁵³ Es ließe sich vermuten, dass der Komponist, dessen Opernschaffen das Thema der Freiheit in ihren verschiedenen Facetten durchzieht,⁵⁴ die Leitung des Zuschauerblicks durch den Regisseur auch als Beschränkung angesehen haben könnte: Er fasst sie jedoch als willkommenes Mittel der Fokussierung auf, das planvoll und dramaturgisch durchdacht eingesetzt werden soll.

Szenerie

Für die Szenenausstattung der Schwarz-Weiß-Produktion hatte sich Krenek ursprünglich verschiedene Dekorationsstile vorgestellt. So wollte er

53 Ders., „Musiktheater – Fernsehen – Film“, S. 23. Diesen Aspekt betont er 1980 in „Persönliches zur Oper“ abermals: „Durch die wechselnden Kameraeinstellungen kann der szenische Vorgang ungeheuer belebt werden, Einzelheiten, die auf der Bühne notwendigerweise verlorengehen, können nachdrücklich herausgeholt und der Aufmerksamkeit des Beschauers nahegebracht werden – Gesichtsausdrücke, Handbewegungen, Details der Aktion, Gegenstände, die für den dramatischen Ablauf von Bedeutung sind, usw.“ (Ders., „Persönliches zur Oper“, S. 279).

54 Vgl. im vorl. Band S. 216 f.

etwa den Lokalzug „naturalistisch“ oder aber das Casino „ganz unrealistisch“ ausgestattet sehen.⁵⁵ Lanske kommentiert, dass dieser Wunsch aus Kreneks „Angst vor abstrakten Inszenierungen“ resultiere, in denen das Publikum bis zum Ende nicht wisse, in welcher Umgebung das Stück spiele. Der Regisseur widerspricht dem Komponisten bezüglich des Dekorationsstils jedoch grundsätzlich, da die Musik keine Stilwechsel vornehme und so auch die „optische Gestaltung keine Stilsprünge“ aufweisen solle.⁵⁶ Koppelte Lanske Musik und Bewegung an ausgewählten Stellen aneinander, leitete er seinen Ausführungen zufolge auch den Stil der Szenenausstattung aus der Partitur ab. Ausgehend von der Musik favorisiert er eine während des „ganze[n] Stück[s] gültige Lösung [...], die gegenständlich genug ist, um keiner Erklärung mehr zu bedürfen, die aber nicht naturalistisch, sondern [...] künstlerisch überhöht realistisch sein soll“.⁵⁷ In der ORF-Produktion setzte sich zum einen Lanskes Vorstellung einer gegenständlichen Szenerie durch, sodass etwa überdimensional große Maschinen die Räumlichkeiten der Computerfirma prägen, wie sie zum Zeitpunkt der Inszenierung in Gebrauch waren (siehe Abb. 25), oder man für die Geschehnisse im Lokalzug den Innenraum eines Zugabteils abbildete. Zum anderen wird Lanskes Konzept der künstlerischen Überhöhung vor allem anhand der Sequenzen in Markus’ Salon und der Flugzeugfabrik deutlich: Neben exquisiten Einrichtungsgegenständen wie Kanapee oder Kronleuchter präsentiert besonders die aufwändige Wandgestaltung den Wohnraum des Casinobesitzers als Ort des Reichtums und der Macht. Hier nimmt eine großflächige, expressionistische Malerei zentrale Elemente der Handlung auf, indem sie einen Roulettetisch zeigt, unterhalb dessen 13 verfremdet dargestellte Köpfe von Spielern abgebildet sind, die an die Großaufnahmen Dr. Mabuses in Fritz Langs ebenfalls dem Casinomilieu verhafteten Film DR. MABUSE, DER SPIELER (1922) erinnern.⁵⁸ Das überdimensional große Augenpaar oberhalb des Spieltisches kann einer-

55 Lanske, *Brief an Ernst Krenek*, 7.3.1962, S. 2.

56 Ebd.

57 Ebd.

58 Vgl. [ohne Autorenangabe,] Art. „Dr. Mabuse, der Spieler“, in: Koebner (Hg.), *Filmklassiker*, Bd. 1, S. 78 f. Den Hinweis auf Fritz Lang verdanke ich Andreas Zeising (Kunstgeschichte, Universität Siegen).



Abb. 25: Computerfirma,
Ausgerechnet und verspielt (ORF, 1962)

seits als die Situation akribisch beobachtender Fernando gedeutet werden (siehe Abb. 26), der für seine Berechnungen laut Libretto mehrere Monate vor dem Rouletterad zubrachte,⁵⁹ lässt sich andererseits aber auch als eine Anspielung auf die ‚visuelle‘ Gattung Fernsehoper interpretieren. Im Ge-



Abb. 26: Markus' Salon,
Ausgerechnet und verspielt (ORF, 1962)

59 Vgl. Krenek, Partitur *Auv*, S. 22 f.

gensatz zum expressionistischen Stil von Markus' Salon zeichnet sich die Ausstattung der Flugzeugfabrik, Fernandos primärer Arbeitsbereich, mit der Verarbeitung geometrischer Formen durch einen stark konstruktivistischen Stil aus.⁶⁰ Über den Dekorationsstil von expressionistisch bis konstruktivistisch charakterisieren Regisseur und Bühnenbildner folglich die Figuren und überhöhen damit – Lanskes Vorstellungen der Inszenierung gemäß – die realitätsnahe Szenerie.



Abb. 27: Die Räumlichkeiten der Pfandleiherin,
Ausgerechnet und verspielt (ORF, 1962)

Bei den übrigen Szenenorten fällt vor allem die starke Orientierung an Kreneks Libretto auf: Den schlicht gehaltenen Pfandleihladen – ebenfalls ein mit dem Thema Spiel assoziierter Raum – füllen neben Geraldines Theke lediglich Regale für die versetzten Gegenstände und ein großer, goldener Barockspiegel. Der fensterlose Raum ist wesentlich dunkler als die übrigen Szenerien gehalten (siehe Abb. 27) – eine Darstellung, die auf eine Aussage des Casinobesitzers verweist: „Verrufenes Gebäude, finstrier Schacht, in dem mein Reichtum seine Wurzeln schlägt.“⁶¹ Eine herabfüh-

60 Die Verknüpfung von geometrischen Formen mit der Figur Fernandos führt Lanske im Abspann des Werkes fort und erinnert die Zuschauer hier abermals an dessen Plan als zentralen Handlungsstrang.

61 Ebd., S. 96 f.

rende Wendeltreppe verdeutlicht den Zuschauern, dass sich Geraldines Räumlichkeiten, wie von Markus beschrieben, unterhalb des Casinos befinden.⁶² Hier korrespondiert sogar der Rauch über dem Roulettetisch mit Kreneks Libretto, konkret mit Luciles Szenenbeschreibung des Spielsaals: „Das Schwirren der Räder, die sanfte Musik, Rauch, der in Schwaden die Halle durchschwebt, die Stimmen der Spieler, verwehtes Parfum, merkwürdiger Zauber entfaltet sich hier.“⁶³

Figuren

Auch bezüglich der Figuren verstärkt Lanske die Eigenschaften, die Krenek ihnen im Libretto zuweist. Beispielsweise stellt Markus' erster Auftritt inmitten des stilisierten Rouletterades auf dem Boden nicht nur einen Bezug zu seiner Profession, sondern auch zu seiner Aussage her, dass „der Zufall“ sein „treuer Diener“ sei.⁶⁴ Indem der Casinobesitzer stets elegante Kleidung trägt, wird er von Lanske und der Kostümbildnerin Edith Almoslino als ein wohlhabender Mann vorgestellt, dessen Gestik zumeist Ruhe und Selbstsicherheit ausstrahlt. In der 9. und 13. Sequenz (8. und 12. Szene) hat es sogar den Anschein, als kommuniziere Markus direkt mit dem Publikum, da er in das Kameraobjektiv blickt, wenn er das Fernsehprogramm kommentiert, oder im Finale resümiert: „Mir scheint, da habe ich verspielt“.⁶⁵ Diese Vermittlerrolle entnimmt Lanske augenscheinlich dem Umstand, dass Markus seinen Monolog zu Beginn der Oper, in dem er seine Lebensphilosophie erläutert, vermeintlich ausschließlich an die Zuschauer richtet (2. Sequenz/1. Szene).

Markus' Tochter Ginette inszeniert Lanske als eine reiche, aber auch verwöhnte junge Frau und zeigt sie bei ihren ersten Worten (2. Sequenz/1. Szene) in eleganter Kleidung auf dem Kanapee liegend. Dieser Auftritt steht sinnbildlich für ihre Handlungen im Verlauf der Oper, beschränken sie sich doch zum Großteil auf reinen Müßiggang oder den Besuch der Flugzeugfabrik und des Casinos. Hinsichtlich ihrer Gestik schmolzt sie

62 Vgl. ebd., S. 92.

63 Ebd., S. 108 f.

64 Ebd., S. 4.

65 Ebd., S. 163.

unverkennbar und stampft auf den Boden, als Markus ihr ein Flugzeug verwehrt (2. Sequenz/1. Szene), weint sie auf der Zugfahrt, da sie ihren Vater bezichtigt, ihr kein Flugzeug zu gönnen (4. Sequenz/3. Szene), oder lacht sie laut über dessen ernste Worte zu Beginn, als er ihr seine Sorge vor zufälligen, nicht einschätzbaren Ereignissen erläutert (2. Sequenz/1. Szene). In Bezug auf ihre Kleidung hatte der Regisseur sicherlich die Andeutungen im Libretto vor Augen, laut denen Ginette einen Preis für die „bestangezogene Kundin“ der Flugzeugfabrik gewinnt.⁶⁶ So ist sie denn mit extravaganten Kostümen ausgestattet, die vom ‚kleinen Schwarzen‘ bis hin zu einem auffälligen Abendkleid mit Pailletten für das Casino reichen.

Fernandos erster Auftritt (3. Sequenz/2. Szene) findet an seinem Arbeitsplatz statt, der Flugzeugfabrik, und weist ihn gleich als einen zahlen- und mathematikaffinen Menschen aus, der neben seinem Arbeitskitel meist unauffällige Anzüge trägt. Durch seine hektische Gestik und sein häufig schnelles Auf-und-Ab-Gehen im Raum interpretiert Lanske ihn als einen unruhigen Menschen, der ständig davon getrieben ist, den Zufall vorauszuberechnen. Innerhalb der Produktion gibt es daher nur wenige Momente, in denen Fernando ruhig agiert: So wenn er seine Arbeitsstelle bei der Flugzeugfabrik kündigt oder Ginette im Finale ein Flugzeug verspricht. Indem Fernando im Casino zunächst abseits des Spieltisches steht, an dem die übrigen Spieler bereits ihre Einsätze gegeben haben, veranschaulicht Lanske überdies, dass ihn weniger das Glücksspiel an sich und der finanzielle Nutzen aus einem möglichen Gewinn interessieren, sondern er sich lediglich auf seinen ‚Feldzug‘ gegen den Zufall konzentriert. Fernandos Vorstellung vom Computer als ‚Wundermaschine‘ und sein fast inniges Verhältnis zu ihm wird dadurch verdeutlicht, dass er in der Computerfirma (6. Sequenz/5. Szene) fast zärtlich über eine der dort stehenden Maschinen streicht.

Lucile tritt zum ersten Mal in der 3. Sequenz (2. Szene) auf, als sie Fernando in der Flugzeugfabrik besucht und zunächst schüchtern im Hintergrund stehen bleibt. Ihr erster Auftritt entspricht auch der generellen Inszenierung ihrer Figur, da sie durch ihre wenig ausladende Gestik durchweg zurückhaltend wirkt und stets dezent gekleidet auftritt – ein Umstand, der im Vergleich zu der eleganten Kleiderwahl Ginettes umso

66 Ebd., S. 90.

stärker wirkt. Lucile ist jedoch diejenige, die in 69 der 206 Einstellungen agiert; Fernando erscheint dagegen lediglich in 54 Einstellungen.⁶⁷ Ein Grund für Luciles numerische Präsenz mag sein, dass sie vom Versetzen des Schmuckstücks über das Leihen des Computers bis zu den Spielrunden im Casino in nahezu alle Handlungsstränge der Oper verwickelt ist. Die Beziehung zu ihrem Freund deutet Lanske insgesamt als problematisch und macht die beginnende Entfremdung zwischen den Partnern schon in der 3. Sequenz (2. Szene) durch räumliche Distanz kenntlich: Hier bleibt Lucile im Hintergrund stehen, während Fernando ihr – überdies in eine andere Richtung blickend – seinen Plan von der Berechnung des Zufalls erklärt (Einstellung 37, Min. 14'17). Als er ihr später einen Kuss geben möchte, wendet sie sich sogar ab (Einstellung 91, Min. 38'08).

Der im Libretto enthaltene Hinweis, dass Geraldine, die Pfandleiherin, durch ihr Geschäft reich geworden sei,⁶⁸ wird neben dem auffälligen Barockspiegel (siehe Abb. 27, S. 274), vor dem sie bei ihrem ersten Auftritt versetzten Schmuck anprobiert, auch an ihrer meist eleganten Kleidung deutlich. Tritt die Pfandleiherin gegenüber dem Casinobesitzer respektvoll und fast unterwürfig auf, kann ihre Gestik und Mimik vor allen Dingen im Gespräch mit Lucile als abschätzig bezeichnet werden. Lanske unterstreicht deren Position einer verzweifelten Bittstellerin durch häufige Untersicht auf Geraldine (beispielsweise Einstellung 74, Min. 29'32), mit der die Zuschauer Luciles von unten auf die Pfandleiherin gerichteten Blick nachvollziehen können. Beiden Auftritten ist gemeinsam, dass Geraldine ihr Gegenüber misstrauisch beäugt und stets auf neue Wertgegenstände sowie ihren persönlichen Gewinn fokussiert erscheint.

Der Computerfachmann Hamilton, die zweite Nebenfigur, tritt ebenfalls zum ersten Mal in seinem Arbeitsumfeld inmitten der Rechenmaschinen auf (6. Sequenz/5. Szene). Seine Gestik kennzeichnet ihn während der gesamten Oper als ruhigen wie besonnenen Charakter und korrespondiert mit seinen Aussagen, in denen er die Möglichkeiten der Geräte hinsichtlich der Berechnung des Zufalls im Gegensatz zu Fernando

67 Anzahl der Einstellungen pro Figur: 1. Lucile: 69 Einstellungen, 2. Fernando: 54 Einstellungen, 3. Markus: 47 Einstellungen, 4. Ginette: 39 Einstellungen, 5. Hamilton: 22 Einstellungen, 6. Geraldine: 19 Einstellungen.

68 Vgl. Krenek, Partitur *Auv*, S. 93.

realistisch einschätzt. Indem er stets korrekt gekleidet mit Anzug und Fliege erscheint, verdeutlichen Regisseur und Kostümbildnerin, dass er durchweg in seiner beruflichen Rolle, der des Informatikers, agiert.

Den Computer als zentralen Technikgegenstand hebt Lanske vor allem in der 6. Sequenz (5. Szene) heraus, in der Fernando mit der Unterstützung Luciles eine der Rechenmaschinen mietet. Zu Beginn der Passage (Einstellung 84, Min. 32'08) – für die Zuschauer der erste Blick in den Schauplatz Computerfirma – blendet der Regisseur zwei Einstellungen übereinander ein, die jeweils verschiedene Ausschnitte des Computers zeigen. Die Kameraführung verläuft dabei in unterschiedlicher Richtung, sodass die Zuschauer gleichzeitig einen Schwenk nach rechts und einen Schwenk nach unten wahrnehmen. Auf diese Weise wird die Maschine als komplex, nicht auf die Schnelle zu erfassen und nur durch einen Experten händelbar dargestellt, wie Krenek es auch schon im Libretto andeutet.⁶⁹

Analyse ausgewählter Sequenzen

Die Expositionssequenz

Die Expositionssequenz beginnt mit einer circa dreiminütigen Einführung des Komponisten, in der er neben einer Handlungszusammenfassung mit kurzen Worten auf die „Idee der Vorausberechnung“ in der Musik eingeht, um den Zuschauern einen Einblick in die Grundsätze serieller Musik zu geben.⁷⁰ Lanske beschränkt sich währenddessen auf drei statische Einstellungen und stellt so ausschließlich Kreneks Erläuterungen in den Mittelpunkt. Der kurze Briefwechsel des Komponisten mit Friedrich Torberg lässt erkennen, dass er lieber auf die Werkeinführung verzichtet hätte und mit ihr lediglich einem „Wunsch der Administration“ nachgekommen war.⁷¹ Nichtsdestotrotz kann dieser Abschnitt als Mittel ange-

69 Vgl. ebd., S. 59.

70 Ders., „Kleine Vorrede zu ‚Ausgerechnet und verspielt‘“, in: *Der Opernfreund* 7 (1962), S. 9. Die mündliche Einführung wurde hier mit geringfügigen Änderungen abgedruckt.

71 Ernst Krenek, „Brief an Friedrich Torberg“, 9.8.1962, in: Friedrich Torberg, *In diesem Sinne. Briefe an Freunde und Zeitgenossen*, hg. von David Axmann u. a., München 1981, S. 193.

sehen werden, bei den Zuschauern die notwendige Voraussetzung zum Nachvollzug des Stückes zu schaffen – ein Bemühen um die von Krenek in seinen Schriften zum Hörfunk geforderte Publikumsaufklärung.⁷²

Im Anschluss an die Erläuterungen des Komponisten erklingt als instrumentale Einleitung der Oper nicht die Introduction, sondern das Intermezzo – von Krenek eigentlich zwischen die 9. und 10. Szene gesetzt. In der Partitur erfüllt das Zwischenstück die Funktion, die Handlung zu unterbrechen und den Zuschauern Fernandos monatelange Berechnungen vor dem ‚Showdown‘ im Casino (11. Sequenz/10. Szene) zu verdeutlichen. Indem Lanske die instrumentale Passage an den Anfang des Werkes stellt, beschleunigt er den Handlungsfluss und nutzt den Abschnitt gleichsam dazu, den Zuschauern zu Beginn das Ensemble beim Musizieren zu zeigen. Die Kamera bleibt dabei abgesehen von wenigen Schwenks auf die Instrumentalisten gerichtet und nimmt die Funktion eines ‚stillen Betrachters‘ ein, der lediglich den Blick des Publikums fokussiert. Diese Vorgehensweise geschah sicherlich in Kreneks Sinn, da er bereits in seinen filmtheoretischen Ausführungen die mangelnde Wahrnehmbarkeit von Filmmusik moniert,⁷³ und auch in Bezug auf die Fernsehoper festhält, dass das Orchester nicht lediglich als „unerhebliche ‚Begleitung‘ betrachtet werden“ dürfe.⁷⁴ Im Verlauf der musikalischen Einleitung arbeitet der Regisseur mit der sequentiellen Wiederholung von Bildinhalten, die hinsichtlich Kamerabewegung und Einstellungsgröße jeweils unverändert bleiben:

72 Vgl. im vorl. Band S. 113.

73 Vgl. im vorl. Band S. 102.

74 Krenek, „Musiktheater – Fernsehen – Film“, S. 22.

Ein- stellung	Zeit	Person / Bild	Einstellungs- größe ⁷⁵	Kamera- bewegung	Perspektive	Montage
5	03'50	Krenek	HN	-	Normal- sicht	Harter Schnitt
6	04'04	Harfenistin und Gitarrist	HT	-	Normal- sicht	Harter Schnitt
7	04'16	Schlagwerk	HT	Schwenk rechts	Normal- sicht	Harter Schnitt
8	04'26	Pianist	HN	-	Normal- sicht	Harter Schnitt
9	04'30	Schlagwerk	HT	Schwenk links	Normal- sicht	Harter Schnitt
10	04'44	Pianist	HN	-	Normal- sicht	Harter Schnitt
11	04'51	Krenek	HN	-	Normal- sicht	Harter Schnitt
12	05'06	Harfenistin und Gitarrist	HT	-	Normal- sicht	Harter Schnitt
13	05'17	Schlagwerk	HT	Schwenk links	Normal- sicht	Harter Schnitt
14	05'27	Harfenistin und Gitarrist	HT	-	Normal- sicht	Harter Schnitt

So sind in den Einstellungen 5 bis 8 zunächst der Dirigent Krenek, dann die Harfenistin und der Gitarrist, später die Schlagzeuger und schließlich der Pianist zu sehen. In den Einstellungen 9 und 10 zeigt der Regisseur wiederholt Schlagwerk und Pianist und spaltet die Bildinhalte somit – musiktheoretisch gesprochen – ab. Die Einstellungen 11 bis 14 sind insofern als Variation des Anfangs zu bezeichnen, als der Regisseur die Inhalte der Einstellungen 5 bis 8 wiederholt, aber in der 14. Einstellung nicht – wie in der parallelen 8. Einstellung – den Pianisten, sondern die Harfenistin und den Gitarristen zeigt. Auch an der Einleitung wird Lanskes Orientierung an Kreneks Partitur erkennbar, indem er jeweils die Instrumente oder die Musiker heraushebt, deren Stimmen gerade im Vordergrund stehen; die Bildfolge ergibt sich somit aus der musikalischen Anlage der Oper. Leitete Lanske aus der Partitur bereits einige Gesten der Sänger oder die Richtlinien für die Szenenausstattung ab, verknüpft er in der Expositionssequenz mit Musik und Bild abermals zwei Ebenen der Fernsehoper miteinander – ein grundsätzliches Merkmal seiner Inszenierung.

75 HN = Halbnahaufnahme, HT = Halbtotale.

Auf die musikalische Einleitung folgt die Einblendung des Werktitels: Während nun die eigentlich für den Beginn der Oper vorgeschriebene Introduction erklingt, lässt Lanske die Silben des Operntitels in der Reihenfolge „ver-rechnet und ausge-spielt“ erscheinen (siehe Abb. 28). Das Wortspiel, das auf diese Weise mit dem Titel betrieben wird, kann durchaus als Fazit zur Oper angesehen werden, da Fernandos Berechnung des Zufalls scheitert und er sich somit ‚verrechnet‘ hat. Aufgrund von Krenks bekanntermaßen großer Freude an Wortspielen⁷⁶ ist es gut möglich, dass die Verfremdung des Titels eine Idee des Komponisten darstellt, die Lanske mit medialen Mitteln umsetzte.

Die Einheit der verschiedenen Subsequenzen der Exposition (Einführung, instrumentales Vorspiel und Operntitel) verdeutlicht Lanske den Zuschauern durch harte Schnitte zwischen den drei Teilen und indem die Überblende zur 2. Sequenz (1. Szene) erst nach der Einblendung des Werktitels folgt.

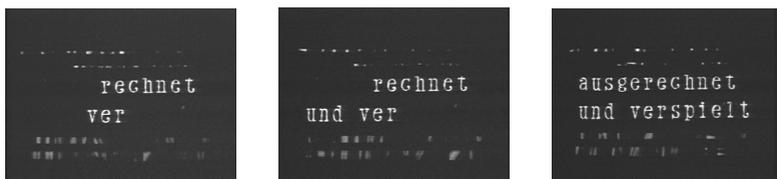


Abb. 28: Einblendung des Operntitels, *Ausgerechnet und verspielt* (ORF, 1962)

Ein imaginäres Duett: Im Lokalzug (4. Sequenz/3. Szene)

In der 4. Sequenz befinden sich Ginette und Lucile im Lokalzug zurück in die Stadt, sitzen zufälligerweise im gleichen Abteil und reflektieren die vorangegangenen Geschehnisse. Beide Protagonistinnen kommunizieren nur indirekt miteinander, indem sie abwechselnd ihre Gedanken formu-

76 Vgl. im vorl. Band S. 205 f.

lieren, die Krenek zum Teil durch Reime miteinander verbindet, um der Passage einen Duett-Charakter zu verleihen:

Ginette: Vielleicht war ich zu hart mit dem jungen Mann.

Lucile: Doch wie fang' ich es an?

Ginette: Er schien mich ganz nett zu finden.

Lucile: Das würde uns näher verbinden.

Ginette: Vielleicht handelt er doch noch wie ein Kavalier.

Lucile: Sonst muß ich fürchten, daß ich ihn verlier!⁷⁷

Lanske arbeitet in der 4. Sequenz erneut sequentiell: Auf fünf Einstellungen in Nahaufnahme (Einstellung 49–53, Min. 22'57–23'27) folgen vier Einstellungen in Großaufnahme, wobei er jeweils die Person ins Bild nimmt, deren Gedanken gerade aus dem Off ertönen:

Einstellung	Zeit	Person / Bild	Einstellungsgröße ⁷⁸	Kamerabewegung	Perspektive	Montage
49	22'57	Lucile, Ginette	N	-	Normal-sicht	Harter Schnitt
50	23'13	Lucile				
51	23'18	Ginette				
52	23'27	Lucile				
53	23'36	Ginette				
54	23'46	Lucile	G			
55	23'53	Ginette				
56	23'57	Lucile				
57	24'00	Ginette				
58	24'04	Lucile	N			
59	24'07	Ginette				
60	24'11	Lucile, Ginette	N, HT, N	Herausfahrt, Schwenk links, Heranfahrt		

77 Krenek, Partitur *Auw*, S. 37f.

78 N = Nahaufnahme, G = Großaufnahme, HT = Halbtotale.

Der Wechsel von Nah- zu Großaufnahmen lässt die Worte der Protagonistinnen dabei immer eindringlicher erscheinen – eine Wahrnehmung, die nicht zuletzt durch die zeitlich immer kürzer werdenden Einstellungen verstärkt wird.⁷⁹ Mit den Figuren im Fokus und dem Verzicht auf jegliche Kamerabewegungen erweckt Lanske dabei den Eindruck, alle Emotionen aus den Gesichtern der Sängerinnen einzufangen. Der Regisseur setzt in dieser Sequenz zudem zwei filmische Ausdrucksformen ein: Hier ist zunächst das Schuss-Gegenschuss-Verfahren zu nennen, ein gebräuchliches Mittel zur Umsetzung eines Dialoges, in dem die Gesprächspartner jeweils abwechselnd in Nah- oder Großaufnahme gezeigt werden, „so dass der Zuschauer durch den Wechsel ihrer Aufnahmen den Eindruck gewinnt, er stehe in [ihrer] unmittelbare[n] Nähe.“⁸⁰ Der Regisseur hebt auf diese Weise den Dialogcharakter der durch Reime miteinander verknüpften Gedanken Luciles und Ginettes hervor und minimiert obendrein die für die Bühnenoper charakteristische Entfernung zwischen Sängern und Zuschauern, um dem Publikum zu suggerieren, es sei ein direkter Teilnehmer an der Unterhaltung. Daneben gestaltet er Luciles und Ginettes Passagen als Inneren Monolog – eine Form, den Zuschauern die Gedanken der Protagonisten zu übermitteln, indem diese „mit unbewegtem Gesicht zu sehen“ sind, während ihre Stimmen aus dem Off eingespielt und in *Ausgerechnet und verspielt* überdies mit Hall unterlegt werden.⁸¹ Im Inneren Monolog sind zwar die Sänger herausgefordert, ihre Mimik ausdrücklich einzusetzen und verschiedene emotionale Zustände deziert zu spielen, um den Abschnitt in Bezug auf ihre Aktivität im Bild zu rechtfertigen. Die Zuschauer erhalten aber durch die Mimik eine weitere Möglichkeit, die Aussagen der Figuren zu interpretieren. Eine derartige Vorgehensweise erlaubte es Lanske zudem, auf Großaufnahmen von Sän-

79 Die Einstellungen 55 bis 59 dauern lediglich drei beziehungsweise vier Sekunden.

80 Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 144.

81 Ebd., S. 99. Scheib spricht davon, dass hier die „in der Partitur und im Drehbuch vorgesehene Teilung“ zwischen Gedanken und Mimik „durch einen technischen Vorgang erreicht“ worden sei (Scheib, *Musik im Fernsehen und die Montage*, S. 3). Laut Krenek ist das Duett sogar grundsätzlich von der Technik angeregt, Gedanken durch mit Hall unterlegtem Flüstern aus dem Off kenntlich zu machen (vgl. Krenek, „Musiktheater – Fernsehen – Film“, S. 22).

gern zu verzichten, die Krenek wie erwähnt für unangemessen hielt, aber trotzdem die Emotionen der Figuren von Nahem einzufangen. Mit dem Schuss-Gegenschuss-Verfahren und dem Inneren Monolog offenbart besonders die Lokalzug-Sequenz den Willen Lanskes und Kreneks, die Mittel der Kameraarbeit für die Fernsehoper zu erproben und sich von der Bühnenoperästhetik zu emanzipieren.

„Fernsehen im Fernsehen“: In Markus' Salon (9. Sequenz/8. Szene)

Die 9. Sequenz (8. Szene) widmet Krenek explizit dem Medium Fernsehen, schaltet doch der Casinobesitzer in seinem Salon durch das nachmittägliche Fernsehprogramm, um nacheinander vier verschiedene Sendungen zu kommentieren (siehe Abb. 29, S. 287). Die Sequenz lässt sich in sechs Abschnitte einteilen, von denen die mittleren vier, in denen Markus von Sendung zu Sendung ‚zappt‘, in Bezug auf den Ablauf, die Einstellungsgrößen wie auch die Kameraperspektiven parallel strukturiert sind: Der Casinobesitzer erscheint jeweils in Nahaufnahme aus Normalsicht, daraufhin in Halbnahaufnahme mit leichter Aufsicht, bei der die Zuschauer schon einen ersten Blick in seinen Fernseher werfen können, der sich im Hintergrund des Salons befindet. Erst nach einigen Bildern des Fernsehprogramms nimmt die Kamera die Geschehnisse auf dem Fernsehschirm voll ins Bild und beendet somit das ‚Fernsehen im Fernsehen‘:

Handlung	Einstellungsgröße	Kamera- perspektive
I. Nach Aufblende: Markus beginnt, in seinem Salon fern zu sehen	Nahaufnahme	Normalsicht
II. Fernsehabschnitt 1: 1. Im Fernseher (im Hintergrund von Markus' Salon) sind Schafe zu sehen, Markus kommentiert das Fernsehprogramm 2. Kamera nimmt die Fernsehbilder voll ins Bild: Bauernhof, Schafe und Schafscherung 3. Markus kommentiert das Fernsehprogramm, schaltet um	Halbnahaufnahme Nahaufnahme	Leichte Aufsicht Normalsicht
III. Fernsehabschnitt 2: 1. Im Fernseher (im Hintergrund von Markus' Salon) ist ein Fußballspiel zu sehen, Markus kommentiert das Fernsehprogramm 2. Kamera nimmt die Fernsehbilder voll ins Bild: argentinisches Fußballspiel, Kamera schwenkt durch das Stadion 3. Markus kommentiert das Fernsehprogramm, schaltet um	Halbnahaufnahme Nahaufnahme	Leichte Aufsicht Normalsicht
IV. Fernsehabschnitt 3: 1. Im Fernseher (im Hintergrund von Markus' Salon) ist ein Einweihungsfest zu sehen, Markus kommentiert das Fernsehprogramm 2. Kamera nimmt die Fernsehbilder voll ins Bild: Frauen in traditionellen afrikanischen Gewändern winken, Militärparade, Rede des Präsidenten, Jubel 3. Markus kommentiert das Fernsehprogramm 4. Kamera nimmt die Fernsehbilder voll ins Bild: winkender Präsident 5. Markus kommentiert das Fernsehprogramm, schaltet um	Halbnahaufnahme Nahaufnahme Nahaufnahme	Leichte Aufsicht Normalsicht Normalsicht
V. Fernsehabschnitt 4: 1. Im Fernseher (im Hintergrund von Markus' Salon) wird das neue Sportflugzeug gezeigt 2. Kamera nimmt die Fernsehbilder voll ins Bild: Nachrichtensendung, Ginette steht vor dem Flugzeug, ihr wird der Preis als bestangezogene Kundin übergeben 3. Markus kommentiert das Fernsehprogramm, verlässt den Fernsehsessel	Halbnahaufnahme Nahaufnahme	Leichte Aufsicht Normalsicht
VI. Markus macht sich zum Gehen fertig, ab	Halbtotale	

Markus' Kommentaren ist zu entnehmen, dass er sich Bilder aus einer Fernsehendung über Schafzucht in Australien, einem Fußballspiel mit argentinischer Beteiligung, einer Nachrichtensendung über ein Einweihungsfest in einem ungenannten afrikanischen Land und von Ginettes Besichtigung eines neuen Flugzeugs ansieht. Der Regisseur verwendet zu diesem Zweck Original-Fernsehbilder des ORF-Archivs: So stammen die Bilder des Beitrags über Schafzucht aus der Nachrichtensendung „Zeit im

Bild“ vom 2. April 1961,⁸² während die Sequenzen aus Afrika Ausschnitte der Unabhängigkeitsfeierlichkeiten vom 6. März 1957 im ghanaischen Acra darstellen.⁸³ Indem Markus letztere fälschlicherweise als Einweihungsveranstaltung bezeichnet und angenommen werden kann, dass zumindest einem Teil des Publikums die Bilder von den Feiern aus Ghana bekannt waren, zeichnen Lanske und Krenek den Casinobesitzer als ignorant gegenüber der weltpolitischen Lage. Die gewählten Ausschnitte spiegeln einerseits die Themen der Oper wider, da die Fußballpassage dem Bereich des Spiels zuzuordnen ist, das Krenek in seiner Fernsehoper verschiedenartig rezipiert, oder er mit den Geschehnissen in Ghana abermals das Motiv der Freiheit verarbeitet, das sich nicht nur durch *Ausgerechnet und verspielt*, sondern durch sein Gesamtwerk zieht.⁸⁴ Andererseits deckt das vom Komponisten in der Partitur geforderte visuelle Material mit Australien (Schafzucht), Afrika (Festveranstaltung), Südamerika (Fußballspiel) und den Bildern aus der Flugzeugfabrik fast den gesamten Globus ab,⁸⁵ sodass Krenek den Fernsehapparat als Gerät vorstellt, mit dessen Hilfe man vom Sessel aus im Sekundentakt Informationen aus der gesamten Welt einholen kann – eine Vision, die sich im digitalen Zeitalter dergestalt ausprägen sollte.

Am vierten Fernsehabschnitt, in dem Markus seine Tochter in der Flugzeugfabrik erblickt, wird besonders ersichtlich, dass Krenek das Fernsehprogramm aktiv in die Handlung einbezieht. Hier entdeckt der

82 Laut einer E-Mail Kurt Schmutzers (ORF-Archiv) vom 27.7.2011 an die Verf.

83 Laut einer E-Mail des Afrikanisten Rudolf Küng (Zürich) vom 7.12.2011 an die Verf. Die Videoplattform Youtube enthält ein Video mit den vom ORF verwendeten Bildern: <http://www.youtube.com/watch?v=yxukN7hKpeE&feature=endscreen&NR=1>, Abruf am 2.11.2016. Laut Küng herrschte Anfang der 1960er Jahre landläufig die Meinung vor, dass Ghana – und nicht wie tatsächlich der Sudan – als erstes schwarzafrikanisches Land seine Unabhängigkeit erklärt habe. Möglicherweise waren Krenek und der ORF ebenfalls dieser Auffassung. Die Provenienz der Bilder eines Fußballspiels war leider nicht mehr zu eruieren. Da *Ausgerechnet und verspielt* eine Eigenproduktion des ORF darstellt, kann es jedoch als wahrscheinlich betrachtet werden, dass man auch hier von der Rundfunkanstalt archiviertes Sendungsmaterial nutzte.

84 Vgl. im vorl. Band S. 216f.

85 Laut einer E-Mail des Afrikanisten Rudolf Küng (Zürich) vom 7.12.2011 an die Verf.

Casinobesitzer seine Tochter im Fernsehen beim vermeintlichen Kauf eines Flugzeuges, erinnert sich an ihren Verlust des Schmucks und vermutet nun, dass sie ihn bei der Pfandleiherin versetzt habe, welche er im Nachgang aufsucht. Die Information über die Anwesenheit seiner Tochter auf dem Flugplatz erhalten Markus und die Zuschauer lediglich über das Fernsehprogramm.⁸⁶ Der Fernseher als solcher wird dazu vom Regisseur im diegetischen Raum platziert, in dem der Akt des Fernsehschauens und Markus' dazugehörige Kommentare die rahmende Situation zu den Fernsehbildern darstellen, während der Casinobesitzer als intradiegetischer Adressat fungiert. Inmitten der Szenerie befindet sich ein Fernseher, dessen Rahmen, wie bei diesem Mittel üblich, „die Grenze zwischen Diegese und Metadiege“ markiert.⁸⁷ Hier läuft nun eine Handlung auf metadiegetischer Ebene ab, über welche die Informationen von Ginettes Besuch in der Flugzeugfabrik vermittelt werden. Indem Krenek die Handlung ausschließlich über die gezeigten Fernsehbilder fortspinnt, verleiht er dem



Abb. 29: Markus vor seinem Fernsehgerät,
Ausgerechnet und verspielt (ORF, 1962)

86 „In diesem Falle wurde von einem Filmteam stumm eine Szene am Flugplatz gedreht und diese, mit Ton versehen, während der Live-Oper eingeblendet“, so berichtet Scheib über das Vorgehen beim Dreh (Scheib, *Musik im Fernsehen und die Montage*, S. 4).

87 Markus Kuhn, *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Modell*, Berlin 2011, S. 325.

Fernsehprogramm selbst narrative Funktion – eine planvolle Verwendung eingeschnittener Bilder, wie er sie in seinen Filmrezensionen immer wieder gefordert hatte.⁸⁸ Gleichzeitig reflektiert er durch Markus in der Rolle des Fernsehzuschauers nicht nur das Fernsehprogramm an sich, sondern auch dessen Publikum. Die künstlerische Einbindung eines Mediums nimmt Krenek in *Ausgerechnet und verspielt* dabei nicht zum ersten Mal vor: Schon in *Jonny spielt auf* verdeutlicht er die „Wirkungsmacht des Radios“, wenn Max Anitas Stimme aus dem Gerät hört und er daraufhin seinen Selbstmordversuch abbricht.⁸⁹ Für Krenek werden anhand dieser Sequenz die Gattungsunterschiede zwischen Bühnen- und Fernsehoper besonders deutlich, erscheint es ihm doch ohne technische Unterstützung schwierig, den Zuschauern die Informationen der Metaebene auch auf der Bühne zu übermitteln.⁹⁰

Das Rad des Zufalls:

Die Sequenzen 2 und 13 (Szenen 1 und 12) im Vergleich

Das Rouletterad ist für die Handlung von besonderer Bedeutung, möchte Fernando doch den Fall der Roulettekugel vorausberechnen und so den Zufall enträtseln. Lanske verdeutlicht den Zuschauern die Wichtigkeit des Objektes, indem er die Oper mit einem Blick auf das Rad beginnen und enden lässt. Um diesen Rahmen zu bilden, wiederholt der Regisseur am Schluss die anfänglichen Bilder in umgekehrter Reihenfolge: So eröffnet die 2. Sequenz (1. Szene) zunächst mit der Überblende von Operntitel auf das sich drehende Rouletterad und der gleichzeitigen Aufblende des Gemäldes in Markus' Salon – ein Vorschlag aus Kreneks Handlungsent-

88 Vgl. im vorl. Band S. 89.

89 Henke, „Kunst der Stunde Null?“, S. 12.

90 Vgl. Krenek, „Musiktheater – Fernsehen – Film“, S. 21. Den Produktionsprozess einer Fernsehsendung greift Krenek in seiner Fernsehoper ebenfalls auf: In der 8. Sequenz (7. Szene) entdecken zwei Mitglieder eines Fernseheteams Ginette und folgen ihr samt Kamera. Die dort aufgenommenen Bilder erblickt Markus augenscheinlich im Fernsehen. Indem die Requisiten-Kamera zum Schluss der Szene direkt auf die Zuschauer zuzufahren scheint, wird sie in den Fokus der Rezipienten gerückt und versetzt diese wiederum in die Lage der Akteure vor der Kamera.

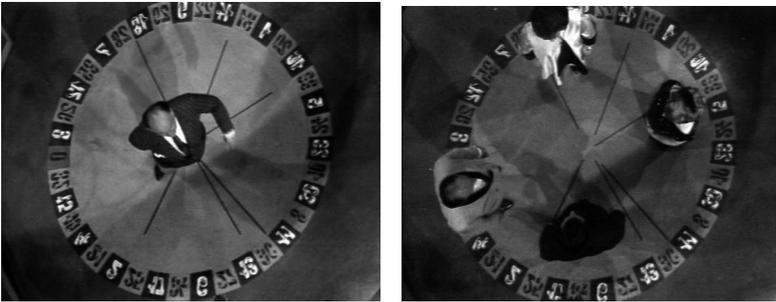


Abb. 30: Vergleich Einstellungen 22 und 202, *Ausgerechnet und verspielt* (ORF, 1962)

würfen, in denen er sich für ein drehendes Rad zu Beginn des Werkes ausspricht.⁹¹ Während die „Stimme der Sestina“ sechs Verse intoniert, fährt die Kamera langsam in Detailaufnahme das Gemälde entlang, sodass die Züge der teilweise ins maskenhafte spielenden Porträts auf dem Bild erkennbar werden. Durch die Detailaufnahmen ist es den Zuschauern nicht möglich, die Ausmaße des Bildes vollständig zu überblicken. Auf diese Weise erhalten sie zunächst keine Informationen darüber, in welchem Umfeld oder in welchen Räumlichkeiten die Oper beginnt. Die Rezipienten müssen sich hier so orientierungslos fühlen wie die Figuren der Oper gegenüber dem Zufall. Den Übergang von der „Roulette-Sestina“ zu Markus’ Salon löst Lanske durch die Ablende der Gemälde-Einstellung, während das sich drehende Rouletterad in eine extreme Aufsicht auf Markus überblendet wird, der inmitten des auf dem Boden seiner Räumlichkeiten aufgebrauchten Rouletterades steht und seine Lebensphilosophie erläutert (Abb. 30). Beide Teile – „Roulette-Sestina“-Verse und Monolog – behandelt Lanske hinsichtlich der Montage von Einstellungen gleich, da er hier ausschließlich mit Überblenden arbeitet und erst nach Markus’ Eingangsworten harte Schnitte einsetzt. Das Gemälde, welches erst im Anschluss an Markus’ Worte als Wandbild zu erkennen ist, sowie das sich drehende Rouletterad, das während den Zeilen der „Roulette-Sestina“ eingblendet bleibt und zum Rad auf dem Boden überblendet wird,

91 Vgl. ders., *Vorläufiges Szenarium*, S. 1.

schaffen die Einheit zwischen „Roulette-Sestina“, Markus' Ausführungen und den folgenden Geschehnissen in seinem Salon. Die Worte des Casinobesitzers erscheinen dabei als Überleitung von der „Roulette-Sestina“ zur eigentlichen Opernhandlung.

Im Finale der Oper (13. Sequenz/12. Szene) rekurriert Lanske auf den Beginn des Werkes: Nachdem sich die Geschichte um das verlorene Schmuckstück aufgeklärt hat, stellen die beiden männlichen Protagonisten zunächst die Frage „Ist mein Verlust in Wahrheit Gewinn?“, bei der Fernando gleichzeitig mit Markus eingeblendet wird (Einstellung 200, Min. 1'17'00). Beide treten in der folgenden Einstellung zu Ginette und Lucile, wobei alle vier die Zeile „So sind wir glücklich [...] bis sich das Rad des Zufalls wieder dreht“ (Einstellung 201, Min. 1'17'06) intonieren. Der Regisseur kehrt nun die Reihenfolge der Einstellungen des Anfangs zum Schluss um und scheint sich mit dem Krebs abermals eines musikalischen Verarbeitungsverfahrens zu bedienen:

2. Sequenz (1. Szene)	13. Sequenz (12. Szene)
Drehendes Rouletterad (Einstellung 19) <ul style="list-style-type: none"> - Überblende zu dem Rad - Extreme Aufsicht - Großaufnahme 	Die vier Figuren stehen im Rouletterad (Einstellung 202, siehe Abb. 30) <ul style="list-style-type: none"> - Überblende zu den vier Personen - Extreme Aufsicht - Nahaufnahme
„Stimme der Sestina“, darüber eingeblendetes Rouletterad vor Gemälde (Einstellung 20) <ul style="list-style-type: none"> - Aufblende Malerei - Extreme Aufsicht/Normalsicht - Detailaufnahme 	Drehendes Rouletterad (Einstellung 203) <ul style="list-style-type: none"> - Aufblende Rouletterad - Extreme Aufsicht - Großaufnahme
Drehendes Rouletterad (Einstellung 21) <ul style="list-style-type: none"> - Abblende Gemälde - Extreme Aufsicht - Großaufnahme 	„Stimme der Sestina“, darüber eingeblendetes Rouletterad vor Gemälde (Einstellung 204) <ul style="list-style-type: none"> - Überblende zu dem Gemälde - Extreme Aufsicht/Normalsicht - Detailaufnahme
Markus steht im Rouletterad (Einstellung 22, siehe Abb. 30) <ul style="list-style-type: none"> - Überblende zu Markus - Extreme Aufsicht - Totale 	Die vier Figuren stehen eng beisammen im Rouletterad (Einstellung 205) <ul style="list-style-type: none"> - Überblende zu den vier Personen - Extreme Aufsicht - Nahaufnahme

Die Kamera blendet zuerst in die extreme Aufsicht über und zeigt die vier Protagonisten in Markus' Salon (Einstellung 202, Min. 1'17'23, siehe Abb. 30), wonach über das dort am Boden aufgebrachte Rouletterad nun wiederum das sich drehende Rouletterad eingeblendet wird (Einstellung 203, Min. 1'17'26). Nach einer Abblende der vier Personen im Rouletterad folgt eine Fahrt entlang des expressionistischen Wandbilds aus Markus' Wohnraum, über dem das sich drehende Rouletterad eingeblendet bleibt (Einstellung 204, Min. 1'17'31). Zugleich ertönen die abschließenden Worte der Tornada: „Wie sie's verdient, ist's ihnen ausgegangen. Verlust, Gewinn – war alles nur ein Zufall, zwar ausgerechnet, aber sehr verspielt.“ Bei dem Wort „verspielt“ folgt ein Schnitt, das drehende Rouletterad bleibt eingeblendet und als finale Einstellung der Oper schauen nochmals die vier Protagonisten, eng zusammen in der Roulette stehend, nach oben in die Kamera, welche die Figuren aus der extremen Aufsicht ins Bild nimmt (Einstellung 205, Min. 1'18'13). Der schematischen Aufstellung zufolge unterscheiden sich die parallelen Bildinhalte lediglich hinsichtlich Anfangs- und Schlussbild (Einstellung 22, Min. 07'33 und Einstellung 205, Min. 1'18'13), da der Regisseur mit einem Rouletterad beginnt, jedoch mit den vier Personen abschließt, die im Rad stehend in die von oben auf sie gerichtete Kamera schauen. Die starke Parallelität der Sequenzen wird zudem durch die Art der Montage verstärkt, trennen doch die Einstellungen in beiden Passagen nicht harte Schnitte, sondern weiche Über- oder Abblenden. Indem die Figuren als Abschlussbild der Oper im Rouletterad verharren müssen, verweist der Regisseur abschließend auf die Allmacht des Schicksals und die Unfreiheit der Figuren, die sich in Abhängigkeit vom Zufall befinden.

Rezeption und Wirkung

Gingen die meisten Fernsehoperen nur ein einziges Mal über den Äther, um danach in Vergessenheit zu geraten, gelang es, *Ausgerechnet und verspielt* 1963 im WDR zu wiederholen und rund 30 Jahre später für die Bühne des Bielefelder Stadttheaters zu adaptieren. Die zwei Sendungen und die Bühneninszenierung riefen dabei unterschiedliche Reaktionen hervor, von gänzlichen Verrissen bis hin zu großer Begeisterung. Zur Wirkungsgeschichte des Werkes gehört auch die Entstehung eines Schulfernsehfilms im Jahr 1970, in dem Krenek seine Fernsehoper als ein Beispiel für den Serialismus vorstellt.

Die Ursendung im ORF und der Salzburger Fernsehoperpreis 1962

Nachdem *Ausgerechnet und verspielt* zum ersten Mal am 25. Juli 1962 um 20:20 Uhr im ORF ausgestrahlt worden war,¹ beurteilten die Rezensenten das Werk in der Gesamtschau eher positiv: Der Autor des *Neuen Kuriers* bezeichnet die Handlung der Oper als „erregend“ und hebt an der Produktion vor allen Dingen die Casinoszene als „filmisch [...] am wirkungsvollste[n]“ heraus.² Auch ein ungenannter Rezensent der *Salzburger Nachrichten* lobt *Ausgerechnet und verspielt* als „ungemein witzig“ mit „hervorragend gemacht[er]“ Musik.³ Franz Willnauer beschreibt Krenek in der *Süddeutschen Zeitung* zudem treffend als „denkende[n]“

1 Vgl. [ohne Autorenangabe,] „TV-Oper: ‚Ausgerechnet‘“, in: *Neues Österreich*, 20.7.1962, Zeitungsausschnitt, o. P., EKI, Briefe 23/1.

2 [Ohne Autorenangabe,] „Alles ausgerechnet?“, in: *Neuer Kurier*, 27.7.1962, Zeitungsausschnitt, o. P., EKI, Konvolut zu op. 179.

3 Hgb [unaufgeschlüsseltes Kürzel], „Die Werke des Salzburger Opernpreises“, in: *Salzburger Nachrichten*, 28.8.1962, Zeitungsausschnitt, o. P., Archiv des Bärenreiter Verlages (Kassel), Konvolut zu op. 179.

Musiker“, der sich ein „kompositorisches Problem vor der künstlerischen Arbeit theoretisch, spekulativ und in seinen historischen Bezügen ganz zu eigen“ mache. Er äußert sich besonders anerkennend gegenüber den „subtile[n] Sinnbezügen“ und der „geistvolle[n] Ironie“ der Oper, die er unter anderem in der „Selbstersiflage“ des eigenen Komponistenhandwerks erkennt.⁴ Die Reflexion des Fernsehens innerhalb der Handlung bezeichnet er ebenfalls als „sehr geschickt“ und sieht im Inneren Monolog der Oper ein „Kunstmittel [...] aus dem filmischen Bereich legitim in die Oper übertragen“ – für ihn eine „reizvolle Bereicherung“ der Gattung.⁵ Willnauer bescheinigt dem Werk daher eine hervorragende Produktion sowie eine auf „Natürlichkeit der Darstellung“ bedachte Regie.⁶ Aufgrund des hohen Grades an Textverständlichkeit, der Durchsichtigkeit des Ensembleklanges und der für ihn kantabel gesetzten Singstimmen „ohne den starren Gestus der seriellen Zwanghaftigkeit“ könne dem Werk innerhalb des Serialismus ein ähnlicher Platz wie Schönbergs Einakter *Von heute auf morgen* op. 32 (1929) für die Zwölftonmusik eingeräumt werden.⁷ Gottfried Kraus findet in *Die Presse* gleichermaßen lobende Worte für Regie und Ensemble, bezeichnet er doch Elisabeth Höngens (Geraldine) und Paul Spänis (Fernando) Performance als „großartig“ und von „stärkster Unmittelbarkeit“.⁸ Mit Th. F. Meyels steht ein weiterer Autor in *Die Presse* dem Werk positiv gegenüber und kritisiert hauptsächlich, dass man „eine experimentelle Sendung so hohen Ranges im Hochsommer“ verpulvert

4 Franz Willnauer, „Eine moderne Fernseh-Oper. Uraufführung von Ernst Kreneks ‚Ausgerechnet und verspielt‘ in Wien“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 31.7.1962, Zeitungsausschnitt, o. P., EKI, Konvolut zu op. 179. Diese Rezension ist ebenfalls abgedruckt in: *NZfM* 123 (1962), S. 417–418 sowie in leicht gekürzter Fassung in: *Der Opernfreund* (1962), S. 9.

5 Ebd.

6 Ebd.

7 Ebd.

8 Gottfried Kraus, „Ausgerechnet und doch verspielt. Ernst Kreneks gedankenbelastete ‚Spiel‘-Oper wurde im Fernsehen uraufgeführt“, in: *Die Presse*, 27.7.1962, Zeitungsausschnitt, o. P., EKI, Konvolut zu op. 179.

habe. Er hätte es vorgezogen, „eine richtige Premiere zu veranstalten“ und die Oper auf diese Weise adäquat zu würdigen.⁹

Doch die Kritiker der Ursendung formulieren auch Schwächen von Werk und Produktion. Willnauer erkennt eine „seltsame Starre“ sowie „Unglaubwürdigkeit im Psychologischen“, mit der er wahrscheinlich auf die sich im Finale allzu rasch entwickelnde Liebesgeschichte anspielt.¹⁰ Kraus kritisiert in *Die Presse* die schauspielerische Leistung der weiblichen Hauptdarstellerinnen als mangelhaft und empfindet die Oper als „zu intellektuell, zu sehr getüftelt, um dem Zuschauer oder Zuhörer irgendwie unter die Haut gehen zu können“¹¹ – ein nachvollziehbarer Einwand, da Krenek seine Theorieartikel zum Serialismus im Libretto verarbeitete und zahlreiche Themen von philosophischen Fragestellungen über die Macht des Zufalls bis hin zu möglichen Grenzen der Erforschbarkeit anschnidet. Der Rezensent wirft Krenek vor, trotz seiner Bühnenerfahrung den „ohnehin schon schwer gedankenbelasteten Text durch die beispiellos unsangliche Führung der Stimmen [...] um jede Möglichkeit verständlicher Deklamation zu bringen“ und bezeichnet die Musik in den Phasen, in denen sie „ein Eigenleben“ besäße, als „von quälender Sinnlosigkeit und Häßlichkeit“.¹² Eine persönliche Rückmeldung zur Ursendung erhielt Krenek überdies von Friedrich Torberg, der „vom ersten bis zum letzten Augenblick“ von der Oper „gefesselt“ gewesen sei, die „einleuchtende Koordination zwischen Wort und Musik“ lobt und Regie, Kameraführung sowie Ausstattung mit den Worten „Es war eine rechte Freude und ein rechter Genuß“ positiv hervorhebt.¹³ Als Kritikpunkt nennt der Literat lediglich Kreneks Verwendung von Anglizismen im Libretto.¹⁴ Der Komponist zeigt sich in seiner brieflichen Antwort sehr erfreut von Tor-

9 Th. F. Meyels, „Sieben Tage Ferngesehen“, in: *Die Presse*, 30.7.1962, Zeitungsausschnitt, o. P., EKI, Konvolut zu op. 179.

10 Willnauer, „Eine moderne Fernseh-Oper“, o. P.

11 Kraus, „Ausgerechnet und doch verspielt“, o. P.

12 Ebd.

13 Friedrich Torberg, „Brief an Ernst Krenek“, 26.7.1962, in: ders., *In diesem Sinne*, S. 191 f.

14 Vgl. ebd., S. 192. Torberg vermutet, dass „Das gab mir die Idee“ eine allzu wörtliche Übersetzung des englischen „That gave me the idea“ sei.

bergs „literarische[r]“ Musikkritik“ und antwortet auf dessen Lob für das Libretto, dass er sich in seiner Oper ja auch „um das Wort bemüht“ habe.¹⁵

Nach der Ursendung reichte der ORF Kreneks Fernsehoper als österreichischen Beitrag zum Salzburger Fernsehoperpreis 1962 ein, für den die Jury unter der Leitung Gerhard Freunds,¹⁶ seinerzeit ORF-Direktor, sechs weitere Werke angenommen hatte: Arthur Bliss' *Tobias and the Angel* (BBC, 1960), Marcel Delannoy's *La nuit de temps* (RTF, 1962), Helmut Eders *Der Kardinal* (ORF, 1962), Yoshirō Irinos *Aya no Tsuzumi* (NHK, 1962), Riccardo Malipieros *Battono alla porta* (RAI, 1961) und Svend Erik Tarps *Kroner 9.90* (DR, 1962).¹⁷ In einer Rede anlässlich der Preisverleihung im August 1962 hob Scheib vor allem die inhaltliche und musikalische Bandbreite der für den Opernpreis entstandenen Werke hervor: Zum einen bildeten sie für ihn in diesem Jahr insofern einen Querschnitt der Neuen Musik ab, als serielle Techniken wie auch elektronische Musik verwendet worden seien, zum anderen umfassten die angenommenen Fernsehoper Sujets „vom poetischen Märchen bis zum biblischen Stoff“ und „von der Burleske bis zum brennenden Zeitproblem“.¹⁸ Scheib kann diesbezüglich Recht gegeben werden, verarbeitet doch *Aya no Tsuzumi* eine alt-japanische Legende, hat *Tobias and the Angel* das apokryphe Buch Tobit zur Vorlage und drehen sich die burlesk anmutenden Geschehnisse

15 Krenek, „Brief an Friedrich Torberg“, 9.8.1962, S. 193.

16 Die vollständige Besetzung der Jury für den Opernpreis 1962 lautet: Arne B. Arnbom (Schweden), Mario Labroca (Italien), Pierre Mercure (Kanada), Bernhard Paumgartner (Österreich), Lionel Salter (Großbritannien), Heinrich Sutermeister (Schweiz), Joan Tardieu (Frankreich) und Winfried Zillig (Deutschland). Mercure vertrat hierbei Peter Herman Adler (vgl. [ohne Autorenangabe,] *Beschlussprotokoll der konstituierenden Sitzung des Salzburger Opernpreises*, 23.8.1962, 2 Seiten, unv. Ts., IMZ, Konvolut 1962, hier S. 1).

17 Vgl. Donald Shetler, *Short Report International Congress „Music in Television“*, 1962, 4 Seiten, Ts., IMZ, Konvolut 1962, hier S. 1. Die Reihenfolge, in der die Jury die Werke zu sehen bekam, löste in diesem Jahr die Kammersängerin Graciella Sciutti aus. An die Vorführung schlossen sich geheime Wahlgänge der Jurymitglieder an (vgl. Gerhard Freund, *Ansprache des Direktors des Österreichischen Fernsehens*, 1962, 4 Seiten, unv. Ts., IMZ, Konvolut 1962, hier S. 3 f.).

18 Scheib, *Einführung*, S. 2.

in *Kroner 9.90* um einen Hutsalon und dessen Kundinnen.¹⁹ Da abgesehen von Kreneks *Ausgerechnet und verspielt* keines der Werke aktuelle Themen aufgreift, zielte der Fernsehponier mit dem „Zeitproblem“ augenscheinlich auf dessen Oper ab und hob sie in seinem Resümee besonders heraus. Mit den Ausführungen zur stilistischen Offenheit des Opernpreises suchte Scheib offenbar, die Auszeichnung als wichtiges Förderinstrument für die Fernsehoper einerseits und die Neue Musik andererseits zu präsentieren.

Von den sieben eingereichten Werken erhielt in diesem Jahr Yoshirō Irinos *Aya no Tsuzumi* den Opernpreis, während man den Anerkennungspreis Bliss' *Tobias and the Angel* verlieh.²⁰ Hinsichtlich des Auswahlprozesses betonte die Jury, im Sinne der Fernsehoperästhetik nicht nur Wert auf eine mediengerechte Inszenierung, sondern auch auf musikalische Qualität gelegt und die Möglichkeit einer Bühnenadaptation nicht in die Wertung einbezogen zu haben.²¹ Trotz solch mediensensibler Kriterien sah sich die Entscheidung Kritik ausgesetzt: So beklagt es Heinrich Lindlar von der *Theater-Rundschau*, dass man die ORF-Beiträge Kreneks und Eders in „stiller Vereinbarung der Juroren außer Konkurrenz“ laufen gelassen habe, da mit Angerers *Paßkontrolle* schon drei Jahre zuvor ein österreichisches Werk ausgezeichnet worden war.²² Der Autor bezeichnet *Ausgerechnet und verspielt* aber als von „kompositorische[r] und dramaturgische[r] Überlegenheit“ gegenüber den übrigen eingereichten Opern und wirft der Jury vor, nicht ausschließlich nach künstlerischen, sondern nach politischen Maßgaben entschieden zu haben.²³ Wenn Lindlar Glauben geschenkt werden darf und die Jury durch die erneute Dotierung eines Werkes österreichischer Provenienz den Verdacht der Vor-

19 Zu *Die Seidentrommel* vgl. Bertz-Dostal, *OiF*, Bd. 1, S. 332–335; zu *Kroner 9.90*, ebd., S. 474 ff.; zu *Tobias and the Angel*, ebd., S. 278–284.

20 Vgl. Alfred Bäck, *Ansprache des Bürgermeisters von Salzburg*, 1962, 4 Seiten, unv. Ts., IMZ, Konvolut 1962, hier S. 3.

21 Vgl. Scheib, *Einführung*, S. 2 und Freund, *Ansprache des Direktors*, S. 2.

22 Lindlar, „Oper und Musik im Fernsehen“, o. P.

23 Ebd. In den archivierten Dokumenten des IMZ befindet sich lediglich das Protokoll der konstituierenden Jury-Sitzung vom 23.8.1962 (vgl. im vorl. Band S. 296, Fn. 16). Das Protokoll der Sitzung vom 25.8.1962, in der laut Beschlussprotokoll der konstituierenden Sitzung über die Preisvergabe entschieden werden sollte, ist dort nicht erhalten.

teilsnahme nicht aufkommen lassen wollte, kann dies im Fall Kreneks als bittere Entscheidung bezeichnet werden, da er sich aus nicht mehr gänzlich nachvollziehbaren Gründen dagegen entschieden hatte, ein Werk für den ersten Opernpreis im Jahr 1959 einzureichen.²⁴

Die deutsche Erstsending im WDR

Um den Fernsehoperen nach den Ursendungen zu mehr als einer Ausstrahlung zu verhelfen, hatten sich NDR und WDR dahingehend verständigt, dass ersterer Yoshirō Irinos preisgekrönte Oper *Aya no Tsuzumi* (NHK, 1962) und zweiterer *Ausgerechnet und verspielt* wiederholen sollte, letztere am 4. März 1963 um 22:40 Uhr.²⁵ Infratest vermerkt dazu den Urteilsindex plus drei sowie eine Sehbeteiligung von 32 Prozent²⁶ – Werte, die in Anbetracht der Sendezeit sowie des Sujets als sehr gut gelten können.

Die Rezensionen der zweiten Ausstrahlung des Werkes haben in den meisten Fällen eher Notizcharakter, in denen sich Lob und Kritik die Waage halten: Die *Rheinische Post* erkennt die „spielerische Meditation über das eigene Komponisten-Handwerk“ an, die *Aachener Nachrichten* nennen die Produktion ein „interessantes musikalisches Experiment“ mit „verblüffenden Kameraeinstellungen“, während die *Ruhr-Nachrichten* die Regiearbeit als „originell“ und das Libretto als „vordergründig amüsant“

24 Vgl. im vorl. Band S. 149.

25 Vgl. [ohne Autorengabe,] „Ausgerechnet und verspielt. Eine interessante ‚Spiel-Oper‘ von Ernst Krenek“, in: *TV-Hören und Sehen*, undat. Zeitungsausschnitt, o. P., Archiv des Bärenreiter Verlages (Kassel), Konvolut zu op. 179.

26 Vgl. WDR (Pressestelle), *Kritiken zur Fernsehsending „Ausgerechnet und verspielt“*, 1963, 9 Seiten, EKI, Konvolut zu op. 179, hier S. 1. „Wenn Herr Koch vom WDR schreibt, daß der Urteilsindex der Fernsehsending ‚Ausgerechnet und verspielt‘ Plus 3 sei, so ist das nach meinen Informationen eine sehr erfreuliche Statistik“, so Timaeus an Krenek (Wolfgang Timaeus, *Brief an Ernst Krenek*, 24.5.1963, 2 Seiten, unv. Ts., EKI, Briefe 3/18, hier S. 2). Die Resonanz des Publikums auf die Sending war umso positiver, je näher die Werte des Urteilsindex gegen fünf tendieren, und umso negativer, je mehr sie sich null annähern (vgl. Winfried Schulz, „Fernsehkritik – Urteil in wessen Sache?“, in: Marcus S. Kleiner [Hg.], *Grundlagentexte zur sozialwissenschaftlichen Medienkritik*, Wiesbaden 2010, S. 596).

herausheben.²⁷ Der Autor des betreffenden Artikels in der *Stuttgarter Zeitung* stellt das Werk zudem in die Reihe wichtiger Bekenntnisoperen wie Hans Pfitzners *Palestrina* (1915) und gesteht Kreneks Oper hier das komödiantische Element als Alleinstellungsmerkmal zu. Überdies betont er die feinen Tönungen wie die indirekten Verweise auf die Musikgeschichte im Libretto.²⁸ Doch die Rezensenten kritisierten das Werk gleichermaßen, indem *Der Mittag* Krenek zwar einen „beweglichen Geist“ attestiert, jedoch ein „Übermaß von gelehrter Kombination“ und eine zu „mühsam geknüpft[e]“ Handlung moniert.²⁹ Die Musik der Oper wird von den *Ruhr-Nachrichten* ferner als „zum Abschalten“ bezeichnet, da „dem Ohr [...] jegliche Orientierungsmöglichkeit“ fehle. Ihr Kritiker mutmaßt des Weiteren, dass bei der Besetzung für Lucile und Ginette „Mannequin-Qualitäten wohl das sängerische Unvermögen verdecken sollten“.³⁰ Mehrere Autoren merken teils sarkastisch an, dass die späte Sendezeit der musikalischen Anlage und dem Gehalt des Werkes angemessen sei.³¹ Ein gänzlicher Verriss erschien in *Kirche und Fernsehen*, in welcher der ungenannte Verfasser das Werk als „tragische Blamage“ bezeichnet, Krenek eine „amusische Behandlung“ des Textes vorwirft und „peinlich unfreiwillige Komik“ in der Regie Lanskes entdeckt.³² Im Gegensatz zu den Kritikern der ORF-Ursendung wurden Kreneks Anspielungen auf die musikgeschichtlichen Entwicklungen Mitte des 20. Jahrhunderts oder die Suche nach neuen Ausdrucksformen für die Oper von den Rezensenten der WDR-Ausstrahlung offenkundig kaum gewürdigt.

Die Ausstrahlungen in ORF und WDR spiegeln das Ausmaß der Bemühungen um die Oper aber nur zum Teil wider, brachte man doch beispielsweise die „Roulette-Sestina“ anlässlich des Konzerts „Ernst Krenek dirigiert eigene Werke – spricht über seine Musik“ am 14. Oktober 1964

27 WDR, *Kritiken* „Ausgerechnet und verspielt“, S. 2 f., 5.

28 Vgl. ebd., S. 5.

29 Ebd., 2f.

30 Ebd., S. 3f. Der *Mannheimer Morgen* bezeichnet die Musik zudem als „nur schwer zugänglich“ (ebd., S. 6).

31 So die Rezensenten der *Rhein-Zeitung* (vgl. ebd., S. 4), der *Stuttgarter Zeitung* (vgl. ebd., S. 5) oder des *Mittag* (vgl. ebd., S. 2).

32 Ebd., S. 7f.

in Mannheim nochmals zur Aufführung. Losgelöst von der Oper erklang sie hier nach dem *Alpbach-Quintett* op. 180 (1962) und einem Vortrag des Komponisten mit dem Titel „Meine serielle Kompositionsweise“.³³ Da man in der ORF-Produktion, abgesehen von wenigen Versen, auf die „Roulette-Sestina“ verzichtet hatte, konnte Krenek so eine Uraufführung des Stücks in vollständiger Form realisieren. Der Komponist erinnert sich, dass man die „Roulette-Sestina“ unter lebhafter Belustigung und zum großen Spaß des Publikums“ gegeben habe³⁴ – wohl aufgrund des Losverfahrens für die Verse, das eine „junge Konzertbesucherin“ im Rahmen der Aufführung vornahm.³⁵ Daneben bemühte man sich besonders von Seiten des Bärenreiter-Verlages um weitere Ausstrahlungen und – obwohl das Werk dezidiert im Hinblick auf das Fernsehen entstanden war – um Bühneninszenierungen. In diesem Zuge interessierten sich zwar die Hamburgische Staatsoper und das Kasseler Staatstheater für eine Bühnenadaptation; Aufführungen an diesen Häusern ergaben sich jedoch nicht.³⁶ Timaeus teilt dem Komponisten 1963 mit, dass „durch Programmreduzierung“ sowie am „Publikumsgeschmack“ orientiertem Repertoire die Situation für erneute Produktionen und Bühnenaufführungen von Fernsehoperen schwieriger geworden sei.³⁷ Zwar gelang es ihm, für 1969 eine Wiederholungssendung der Oper im ORF in die Wege zu leiten, die Rundfunkanstalt sagte sie aber – zur großen Verärgerung Kreneks – ab.³⁸ So bemühte sich der Komponist nach der ORF-Produktion selbst um die Verbreitung seiner Oper, indem er sie etwa einem interessierten Publikum

33 Vgl. Gesellschaft für Neue Musik (Mannheim), *Programmheft „Konzert 14. Oktober 1964“*, EKI, Programmhefte 1962.

34 Krenek, *Über eigene Werke*, S. 4.

35 Stewart, *Ernst Krenek*, S. 387.

36 Vgl. Wolfgang Timaeus, *Brief an Ernst Krenek*, 20.9.1961, 2 Seiten, unv. Ts., EKI, Briefe 3/18, hier S. 2 und ders., *Brief an Ernst Krenek*, 3.1.1963, 2 Seiten, unv. Ts., EKI, Briefe 3/18., hier S. 1. Aus welchem Grund sich die Inszenierungen zerschlugen, konnte nicht eruieren werden.

37 Wolfgang Timaeus, *Brief an Ernst Krenek*, 14.1.1963, 2 Seiten, unv. Ts., EKI, Briefe 3/18, hier S. 2.

38 Vgl. Ernst Krenek, *Brief an Wolfgang Timaeus*, 10.12.1969, 1 Seite, unv. Ms., Archiv des Bärenreiter Verlages (Kassel), Konvolut zu op. 179.

in den USA vorspielte; wer bei diesen Vorführung(en) anwesend war und in welchem Rahmen sie stattfanden, konnte jedoch nicht eruiert werden.³⁹ Hierbei seien der Fernsehoper Chancen für eine Ausstrahlung im nicht-kommerziellen „Educational TV“ bescheinigt worden, sodass Krenek auf eine österreichisch-amerikanische Kooperation hoffte, die jedoch nicht in die Wege geleitet wurde.⁴⁰ Auch ein 1965 in Washington gehaltener Vortrag über *Ausgerechnet und verspielt* brachte nicht das gewünschte Ergebnis:⁴¹ Eine Ausstrahlung seiner Oper in den Vereinigten Staaten kam nie zustande. Erst rund 40 Jahre später sollte sein Werk wieder vor Publikum gezeigt werden, da man es am 5. Mai 2003 innerhalb der Veranstaltungsreihe „TV-Sternstunden im ORF KulturCafe“ vorführte, in der besondere Produktionen aus den Anfängen des Fernsehzeitalters gezeigt und kommentiert wurden.⁴² Obwohl Krenek einen gegenteiligen Eindruck gewonnen hatte, war das Werk beim ORF demnach auch nach langer Zeit nicht in Vergessenheit geraten, sondern erfuhr in diesem Zusammenhang eine erneute Würdigung.

39 Krenek forderte zu diesem Zweck von Gerhard Freund, dem damaligen Fernsehdirektor des ORF, eine Kopie der Fernsehsendung an (vgl. Gerhard Freund [ORF], *Brief an Ernst Krenek*, 30.12.1964, 1 Seite, unv. Ts., EKI, Briefe 23/1). Die Transformation der österreichischen Aufnahme in das amerikanische System erwies sich jedoch als zu kostspielig, sodass Krenek sein Werk in den USA lediglich über Tonband abspielte (vgl. Ernst Krenek, *Entwurf eines Briefes an Wilfried Scheib*, 1 Seite, unv., undat. Ms., EKI, Briefe 15/47).

40 Vgl. ders., *Brief an Wolfgang Timaeus*, 20.3.1967, 1 Seite, unv. Ms., Archiv des Bärenreiter Verlages (Kassel), Konvolut zu op. 179.

41 Vgl. ders., *Brief an Wolfgang Timaeus*, 26.11.1965, 1 Seite, unv. Ms., Archiv des Bärenreiter Verlages (Kassel), Konvolut zu op. 179. Hierbei handelt es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um einen Vortrag Kreneks in der Washingtoner German Language Society mit dem Titel „Die neue Oper“, bei der er auch ein Tonband einsetzte; vermutlich eine Aufnahme von *Ausgerechnet und verspielt*. Diese Auskunft verdanke ich Claudia Maurer Zenck (E-Mail vom 8.10.2015 an die Verf.).

42 Vgl. [ohne Autorenangabe,] „TV-Sternstunden im ORF KulturCafe“, undat. Zeitungs-ausschnitt ohne Quellenangabe, EKI, Konvolut zu op. 179. In der Reihe zeigte man unter anderem eine Fernsehadaptation von Giovanni Battista Pergolesis *Der Musikmeister* aus dem Jahr 1963 (vgl. <http://oe1kalender.orf.at/index.php/show,3857.html>, Abruf am

Die szenische Uraufführung in Bielefeld

Nachdem in den 1960er Jahren alle Bemühungen um eine erneute Inszenierung gescheitert waren, nahm sich 1990 John Dew Kreneks Fernsehoper an und adaptierte sie für die Bühne des Bielefelder Stadttheaters.⁴³ Er kombinierte das Werk mit Kreneks Einakter *Die Zwingburg*, der als ernstes Stück mit politischem Inhalt der komödiantischen Fernsehoper zwar diametral entgegensteht, mit ihr aber das Streben der Figuren nach Freiheit teilt – ein zentrales Thema in Kreneks Musiktheaterschaffen.⁴⁴ Konnte sich der Komponist 1968 eine Umarbeitung der Oper für die Bühne aufgrund ihres Zuschnitts auf das Medium nur unter grundlegenden Veränderungen vorstellen,⁴⁵ reagierte er auch 1990 verwundert auf die Nachricht einer szenischen Uraufführung und hielt die Bühnenadaptation für ein schwieriges, wenn nicht gar kaum mögliches Unterfangen.⁴⁶ Dew schien sich dessen bewusst gewesen zu sein, bediente er sich doch verschiedener Mittel der Bühne, um die fehlende Kameraarbeit in seiner Inszenierung auszugleichen: Zum einen ließ er nicht näher beschriebene „Versatzstücke“ einer U-Bahn oder aber des Rechenzentrums auf die Bühne herunter und setzte so die häufigen Szenenwechsel der Fernsehoper

13.3.2016) oder ließ den ehemaligen Staatsoperndirektor Egon Seefehlner als Zeitzeugen zu Wort kommen (ebd.). Rezensionen dieser Aufführung sind dem EKI nicht bekannt.

43 David de Villiers leitete bei der Premiere am 27.10.1990 Chor und Orchester der Bühnen des Bielefelder Stadttheaters, während Gottfried Pilz für Bühnenbild und Kostüme verantwortlich zeichnete. Die Besetzung der Rollen lautete: Ginette: Daniela Amos, Geraldine und Stimme der Sestina: Susan Benkin, Lucile: Susan McLean, Markus: Nikolaus Bergmann, Bürochef in der Flugzeugfabrik: Helmut Kegler, Fernando: Ulrich Neuweiler, Hamilton: Michael Vier (vgl. [ohne Autorenangabe,] „Ausgerechnet und verspielt“, in: *Kulisse. Zeitung der Bühnen der Stadt Bielefeld*, 2.10.1990, Sonderbeilage Neue Westfälische, S. 3). Von den Beteiligten der Inszenierung war leider keine Stellungnahme mehr zu erhalten.

44 Vgl. im vorl. Band S. 216f.

45 Vgl. Krenek, „Musiktheater – Fernsehen – Film“, S. 21.

46 Vgl. ders., *Brief an Wolfgang Timaues*, 11.5.1990, 1 Seite, unv. Ts., Archiv des Bärenreiter Verlags (Kassel), Konvolut zu op. 179.

auch auf der Bühne flexibel um.⁴⁷ Zum anderen vergrößerte ein Spiegel die Vorgänge am überdimensional großen Rouletterad.⁴⁸ Mit diesen Requisiten konnte man dem Publikum den Verlauf der Spielrunden verständlich machen, da es für Krenek von großer Wichtigkeit war, die Zuschauer nachvollziehen zu lassen, auf welche Zahl die Roulettekugel fällt.⁴⁹ Die Vergrößerung wichtiger Objekte beziehungsweise der Details einer Aktion auf der Bühne lässt sich dabei als ein charakteristisches Element für Bühnenadaptionen von Fernsehoperen festhalten, gilt es in diesem Rahmen doch – wenn nicht mit technischer Unterstützung wie Videoeinspielungen gearbeitet wird – die Mittel der Kamera wie Heranfahrt oder Großaufnahme zu kompensieren.

Die vom musikalischen Leiter David de Villiers eigens für die Bielefelder Inszenierung eingerichtete Partitur gibt Hinweise auf den musikalischen Ablauf der Bühnenadaption. So verzichtete man auf das Nachspiel oder ließ zu Beginn statt Kreneks eigentlicher Introduction das Intermezzo erklingen, wie es auch in der Fernsehproduktion gehandhabt worden war. Im Gegensatz zu letzterer entschied man sich in Bielefeld aber dafür, einige Szenen von Versen der „Roulette-Sestina“ interpunktieren zu lassen und löste im Vorfeld der Premiere nach den Maßgaben des Komponisten eine komplette „Roulette-Sestina“ aus. Kreneks Dramaturgie hinsichtlich der Verse übernahm der Regisseur wie schon bei der österreichischen Produktion jedoch nicht, sondern ließ zu Beginn der Oper nicht die erste, sondern die zweite Strophe der Bielefelder „Rou-

47 Michael Beughold, „Erfolg mit Ernst Krenek“, in: *Neue Westfälische*, 29.10.1990, Zeitungsausschnitt, o. P., Archiv der Bielefelder Theater. Eine Skizze des Bühnenbildes (Archiv der Bielefelder Theater) gibt überdies den Hinweis, dass ein Flugzeugrad und ein -flügel die Flugzeugfabrik beziehungsweise den Flughafen verdeutlichen sollten.

48 Vgl. Andreas K. W. Meyer, „Ausgerechnet eine Zwingburg. Zwei Krenek-Einakter in Bielefeld“, undat. Zeitungsausschnitt ohne Quellenangabe, o. P., Archiv der Bielefelder Theater.

49 Vgl. Krenek, „Musiktheater – Fernsehen – Film“, S. 22.

50 Es erklangen die Verse: „Genau berechnet, aber doch verspielt“, „Wir wissen nichts, doch haben wir's berechnet“, „Das Rad der Welt dreht rätselhafter Zufall“, „Durch Zufall ist die Rechnung aufgegangen“, „Verzweigung macht aus Untergang Gewinn“ und „Den Herren spielt, wer der Maschine dient“ (vgl. Eingerichtete Partitur *Ausgerechnet und verspielt*

lette-Sestina“ intonieren,⁵⁰ die nächsten Verse erst nach der 8. Szene, dem ‚Fernsehen im Fernsehen‘ folgen,⁵¹ oder eine Zeile nach der Casino-Szene ertönen, obwohl der Komponist an dieser Stelle keine „Roulette-Sestina“-Verse notiert hatte.⁵² Dew und de Villiers sahen 1990 die Intonierung von „Roulette-Sestina“-Versen zwischen den Szenen demnach nicht gänzlich als Überforderung des Publikums an, wie es noch 1962 in der ORF-Produktion der Fall gewesen war.

Die Rezensenten der Bielefelder Premiere vom 27. Oktober 1990, bei der Krenek anwesend war, finden tendenziell begeisterte Worte für Werk und Aufführung: Besonderes Lob erhält der heitere Charakter der Oper, wenn Egon Bezold im *Südkurier* die „spritzige Komödiantik“ hervorhebt, die „jeglichen intellektuellen Konstruktivismus“ abstreife, und den Stil der Inszenierung als „knallbuntes Hollywood-Flair“ bezeichnet.⁵³ Dieter Lechner fügt in der *Neuen Osnabrücker Zeitung* an, dass dem Werk „der Schalk aus allen Knopflöchern“ geschaut habe,⁵⁴ und Johannes K. Glauber von der *Rheinisch-Westfälischen Zeitung* erkennt sogar revuehafte Züge im Libretto.⁵⁵ Rein A. Zondergeld nennt die Aufführung in *Musica* ferner die

op. 179 zur Inszenierung des Bielefelder Stadttheaters 1990, Archiv des Bärenreiter Verlages [Kassel], Konvolut zu op. 179).

- 51 De Villiers und Dew entschieden sich für die drei ersten Verse der dritten Strophe, obwohl Krenek in der Partitur vier Verse wünschte. Es erklangen „Vertrau dem Zufall, hast Verlust verdient“, „Gewonnen wie gefunden, schon verspielt“ und „Mit Überraschung haben wir gerechnet“ (vgl. Eingerichtete Partitur *Auv.*).
- 52 Vgl. ebd. Um den Bezug der Verse zu den Themen Zufall und Spiel kenntlich zu machen, schien man bei der Bielefelder Inszenierung die Kugel und das Rouletterad während der „Sestina“-Verse in Bewegung gesetzt zu haben (vgl. Meyer, „Ausgerechnet eine Zwingburg“, o. P.).
- 53 Egon Bezold, „Tänzer auf vielen Festen. Ernst Krenek mit zwei Opern in Bielefeld“, in: *Südkurier*, 13.11.1990, Zeitungsausschnitt, o. P., Archiv der Bielefelder Theater.
- 54 Dieter Lechner, „Zufall regiert die Welt. Krenek-Kurzoper als Farce erstmals auf der Bühne“, in: *Neue Osnabrücker Zeitung*, 29.10.1990, Zeitungsausschnitt, o. P., Archiv der Bielefelder Theater.
- 55 Vgl. Johannes K. Glauber, „Über China in den Spielsalon. Zwei Einakter von Ernst Krenek“, in: *Rheinisch-Westfälische Zeitung*, 3.11.1990, Zeitungsausschnitt, o. P., Archiv der Bielefelder Theater.

„gelingenste“ Krenek-Inszenierung des Sommers; zuvor waren zu dessen 90. Geburtstag auch in Schwetzingen und Leipzig Opern inszeniert worden.⁵⁶ Die Musik Kreneks findet ebenfalls fast durchweg lobende Erwähnung, wird sie von Glauber doch als „herrlich filigran“ und von Krekeler in *Die Welt* als „kulinarische[r] Serialismus“ beschrieben.⁵⁷ Edwin Baumgartner hebt in der *ÖMZ* die starke Verbindung von Text und Musik hervor und resümiert, dass sogar „serielle Musik lustig wirken“ könne.⁵⁸ Lediglich Frieder Reininghaus, der die Inszenierung im Rahmen einer WDR 3-Sendung besprach, nennt die „Sechziger-Jahre-Serialität“ und Kreneks „Hang zu geschwellenem Philosophieren“ über das Thema Zufall als Grund für seine negative Einschätzung des Stücks. Einzig die Bielefelder Sänger konnten den Rezensenten überzeugen.⁵⁹

An *Ausgerechnet und verspielt* wird abermals deutlich, dass man von Seiten des Feuilletons entweder die meisten Fernsehoperproduktionen kaum bis gar nicht behandelte oder den Sendungen grundsätzlich weit kritischer als einer Bühnenaufführung gegenüberstand.⁶⁰ Folglich besprachen nahezu alle großen Qualitätszeitungen die Bühnenaufführung von *Ausgerechnet und verspielt*, während sich zur Ursendung im ORF zwar umso ausführlichere, aber doch weit weniger Rezensionen finden. Daneben lesen sich die Kritiken der Bielefelder Inszenierung weit positiver als die Rezensionen zu den beiden Ausstrahlungen im Fernsehen. Die Kritiker nahmen die Bühnenszenierung augenscheinlich auch hier als die künstlerisch höherstehende und somit beachtenswertere Aufführung wahr.

56 Rein A. Zondergeld, „Vom Verstreichen der Zeit. Krenek-Opern in Schwetzingen, Leipzig und Bielefeld“, in: *Musica* 1 (1991), S. 29.

57 Glauber, „Über China in den Spielsalon“, o.P. sowie Elmar Krekeler, „Wenn die Freiheit zum Blutbad gerinnt“, in: *Die Welt*, 29.10.1990, Zeitungsausschnitt, o.P., Archiv der Bielefelder Theater.

58 Edwin Baumgartner, „Krenek-Einakter in Bielefeld“, in: *ÖMZ* 46 (1991), S. 84.

59 Frieder Reininghaus, „Die Zwingburg/Ausgerechnet und verspielt. Krenek-Aufführungen am Musiktheater Bielefeld“, 4 Seiten, Ts., Archiv der Bielefelder Theater, hier S. 2 f.

60 Vgl. im vorl. Band S. 35 f.

Die Auswirkungen der Fernsehproduktion

Auswirkung I: *Zu Gast bei Ernst Krenek* (ORF, 1970) – ein österreichischer Schulfernsehfilm

Eine besondere Art der Rezeption von Kreneks erster Fernsehoper stellt ein Schulfernsehfilm des österreichischen Regisseurs Franz Eugen Dostal aus dem Jahr 1970 dar, in dem der Komponist die serielle Technik am Beispiel von *Ausgerechnet und verspielt* erläutert.⁶¹

Das österreichische Schulfernsehen hatte seinen Anfang genommen, als man am 23. September 1959 die erste Sendung mit dem Titel „Rund ums Weinviertel“ ausstrahlte.⁶² Die ORF-Beiträge sollten anfangs helfen, den nationalen Lehrermangel in den naturwissenschaftlichen Fächern auszugleichen. Als Höhepunkt des österreichischen Schulfernsehens gilt das Schuljahr 1968/69, in dem 75 Filme entstanden.⁶³ Doch schon ab 1973 verringerte sich die Anzahl der Produktionen drastisch, als man bei der Rundfunkanstalt gewahr wurde, dass nur wenige Lehrer die Beiträge tatsächlich im Unterricht verwendeten.⁶⁴ Die Entstehung des Schulfernsehfilms über Krenek fällt folglich in die Hochphase des österreichischen Schulfernsehens.

Zu Beginn des Beitrags stellt der Komponist den Zuhörern die wichtigsten Etappen seiner Biografie und seines Gesamtwerks vor. Die Kamera

61 Vgl. *Zu Gast bei Ernst Krenek* (ORF, 1970), Regie, Buch und Gestaltung: Franz Eugen Dostal, Produzent: Karl Stanzl, Kopie der Sendung vom 27.10.1970, EKI, DVD 021. Die Aufnahmen fanden am 17.10.1969 in einem Filmstudio des ORF statt und dauerten neun Stunden. Ursprünglich hatte man angedacht, in Kreneks Wiener Wohnung zu drehen, um „seine reale Umwelt [...] analog dem Tonmaterial“ aufzuspalten, nahm von diesen Planungen aber aufgrund seiner dort lebenden Mutter Abstand (vgl. Franz Eugen Dostal, „Zu Gast bei Ernst Krenek. Anmerkungen zu einem Schulfernsehfilm“, in: *Musikerziehung* 24 [1970], S. 22–24, hier S. 24).

62 Vgl. Walter Schludermann, *Schulfernsehen aus mediendidaktischer Sicht* (= Reihe Unterrichtstechnologie, Mediendidaktik 7), Alsbach 1981, S. 52f.

63 Vgl. ebd.

64 Vgl. ebd., S. 54.

nimmt ihn hier frontal sowie im Profil auf, während seine Stimme aus dem Off eingespielt wird und er zu seinen eigenen Ausführungen die Lippen nicht bewegt. Der Regisseur unterstreicht Kreneks Aussagen mit den Mitteln der Kamera: So fährt sie schnell heran, als er den Serialismus erwähnt, blendet Dostal eine Detailaufnahme von Ohr und Augen des Komponisten während der Erläuterung seiner unterschiedlichen Schreibweisen ein, lässt er bei der Aufzählung verschiedener musikalischer Parameter den Kopf des Komponisten in je einer anderen Ecke des Bildschirms erscheinen oder zeigt er bei der Erwähnung von Kreneks *Karl V.* ein Porträt des Kaisers neben Kreneks Kopfpattie. Dostal rückt auf diese Weise nicht nur die Komponistenpersönlichkeit in den Fokus der Zuschauer, er hatte seine Kameraarbeit auch von Prinzipien der seriellen Technik abgeleitet, wie er darlegt:

Entsprechend der in der seriellen Musik bis ins kleinste Detail reichenden Durchdringung des Tönenden [...], wird hier angestrebt, den Kopf und das Gesicht Kreneks zu durchdringen, Details darin aufzuspüren. Indem Ernst Krenek kurz sein Leben erzählt, ohne für das Publikum wahrnehmbar „die Lippen zu bewegen“, entsteht jener a-realistische Eindruck, der dem konstruierten Wesen der seriellen Musik entspricht.⁶⁵

Seine Vorstellung des Klangeindrucks serieller Musik setzte er um, indem er durch die Einspielung von Kreneks Stimme aus dem Off Klang und Klangquelle trennt und so das angesprochene „a-realistische“ Ergebnis erzielt. Durch Großaufnahmen vom Gesicht des Komponisten interpretiert er darüber hinaus die „bis ins kleinste Detail reichende Durchdringung des Tönenden“ serieller Musik. Dostal wandte demnach mediale Mittel an, um dem jungen Publikum gleich zu Beginn des Films die Ästhetik des Serialismus atmosphärisch greifbar zu machen und die kompositorische Technik materialsensibel auf filmisch-künstlerischer Ebene zu reflektieren.

Im Anschluss an die geschilderte Szene tritt der Komponist aus dem dunklen Hintergrund an das Klavier und präsentiert den Zuschauern die

65 Dostal, „Zu Gast bei Ernst Krenek“, S. 24.

Zwölftonreihe von *Ausgerechnet und verspielt*.⁶⁶ Den Rollenwechsel von Komponist zu Lehrer unterstreicht Dostal, indem Kreneks Stimme nun nicht mehr aus dem Off eingespielt wird. Zur Visualisierung von dessen Erläuterungen blendet der Regisseur zu den einzelnen Reihentönen je einen Gegenstand wie eine Vase oder ein Spielzeugpferd ein, die bei der Umkehrung der Reihe auf dem Kopf und beim Spielen der Krebsform in umgekehrter Reihenfolge zu sehen sind. Neben der Darstellung atmosphärischer Aspekte des Serialismus bedient sich Dostal an dieser Stelle des Unterrichtsprinzips der Anschaulichkeit, um den Zuschauern die serielle Technik adäquat nahezubringen.⁶⁷

Nach der Erklärung der Reihentechnik und der dem Serialismus innewohnenden Dialektik von Zufall und Berechnung kommt Krenek auf seine Fernsehoper zu sprechen: „Später fand ich, dass die Zeit kam, sich darüber [über den Serialismus] ein wenig lustig zu machen und einen Spaß zu treiben und dieser Spaß ist eben die Oper ‚Ausgerechnet und verspielt‘“,⁶⁸ kommentiert der Komponist und bestätigt, dass sein Werk eine komödiantische Auseinandersetzung mit der seriellen Technik darstellt. Die Sestina-Rotation erläutert er nun anhand der Zahlen eins bis sechs auf einem Notizblock, den die Kamera einfängt, um die Zuschauer besser an seinen Ausführungen teilhaben zu lassen. Über die Entstehung seiner „Roulette-Sestina“ berichtet er, dass er „eine weitere Sestina geschrieben“ habe, „keine so ernste wie die alte, sondern eine lustige, weil es sich hier schließlich um einen Spaß handelt“.⁶⁹ Während er das Gedicht verliest, wird jedes Schlüsselwort und somit jede Zeile mit einem Gegenstand visualisiert, beispielsweise steht ein Rouletterad für das Spiel oder ein drehender Globus für den Zufall, die um der „Dynamisierung des Filmgeschehens“ willen allesamt in Bewegung sind.⁷⁰ Wie auch schon im Fall

66 Hierbei handelt es sich um die Grundreihe C1, die im Libretto fest verankert ist (vgl. im vorl. Band S. 228)

67 Vgl. Ernst Klaus Schneider, Art. „Unterrichtsprinzipien“, in: Sigmund Helms u. a. (Hg.), *Neues Lexikon der Musikpädagogik*, Kassel 1994, S. 285.

68 Aussage Kreneks im Schulfernsehfilm *Zu Gast bei Ernst Krenek*, Min. 16'22.

69 Ebd., Min. 18'36.

70 Dostal, „Zu Gast bei Ernst Krenek“, S. 23. Folgende Gegenstände visualisieren in Dostals

der Reihentöne arbeitet Dostal während der Erklärungen zur „Roulette-Sestina“ mit medialer Veranschaulichung.

Der Schulfernsehfilm bringt zwar kaum neue Erkenntnisse zur Oper, da er mit pädagogischer Intention auf die Vorstellung des Komponisten und der seriellen Technik abzielt. Abgesehen von dem Umstand, dass man sicher auch aus arbeitsökonomischen Gründen die Fernsehoper in den Mittelpunkt stellte, konnte man doch auf bereits produziertes, visuelles Material zurückgreifen, zeigt der Schulfernsehfilm aber, dass Krenek das Werk als eine seiner zentralen seriellen Kompositionen ansah. Möglicherweise aufgrund des Sujets und der spielerischen Elemente – so dem Auslösen der „Roulette-Sestina“-Verse – machte seine Fernsehoper für ihn die serielle Technik auch Laien leichter zugänglich. Zudem wird offenbar, dass der ORF Krenek und sein Werk nicht nur weiterhin zu fördern gedachte, sondern dass die Programmverantwortlichen auch seine Kommentare zum Serialismus für unterrichtsrelevant hielten.

Auswirkung II: Die Zusammenarbeit zwischen Krenek und Scheib

War Scheib schon in den Arbeitsprozess an *Ausgerechnet und verspielt* stark eingebunden, so lässt sich auch im Nachgang der Fernsehproduktion eine intensive Zusammenarbeit zwischen ihm und Krenek für die Jahre 1962 bis 1973 nachweisen. Scheib förderte den Komponisten demzufolge nicht nur durch Kompositionsaufträge, sondern verbreitete dessen Werke auch, indem er *Ausgerechnet und verspielt* beispielsweise 1964 auf dem Wiener Film- und Fernseh-Schulkongress vorstellte. In den Jahren 1969 und 1973 widmete er ihm zudem zwei IMDT-Workshops, in denen die Teilnehmer anhand des Ensemblestücks *Alpbach-Quintett* und des Fernsehspiels *Flaschenpost vom Paradies* die Inszenierung eines Werkes für das Fernsehen erproben beziehungsweise sich mit den Möglichkeiten einer medialen Originalkomposition auseinandersetzen sollten.

Krenek schätzte Scheibs Arbeit in ORF und IMZ und empfand ihn bezüglich des Spektrums Musik und Medien als sehr informiert, kommen-

Produktion die sogenannten Schlüsselworte der „Roulette-Sestina“: „-spielt“ – Rouletterad, „-dient“ – Zahnräder, „Zufall“ – Globus, „Gewinn“ – Roboter, „-gangen“ – Uhr, „-rechnet“ – Tonband.

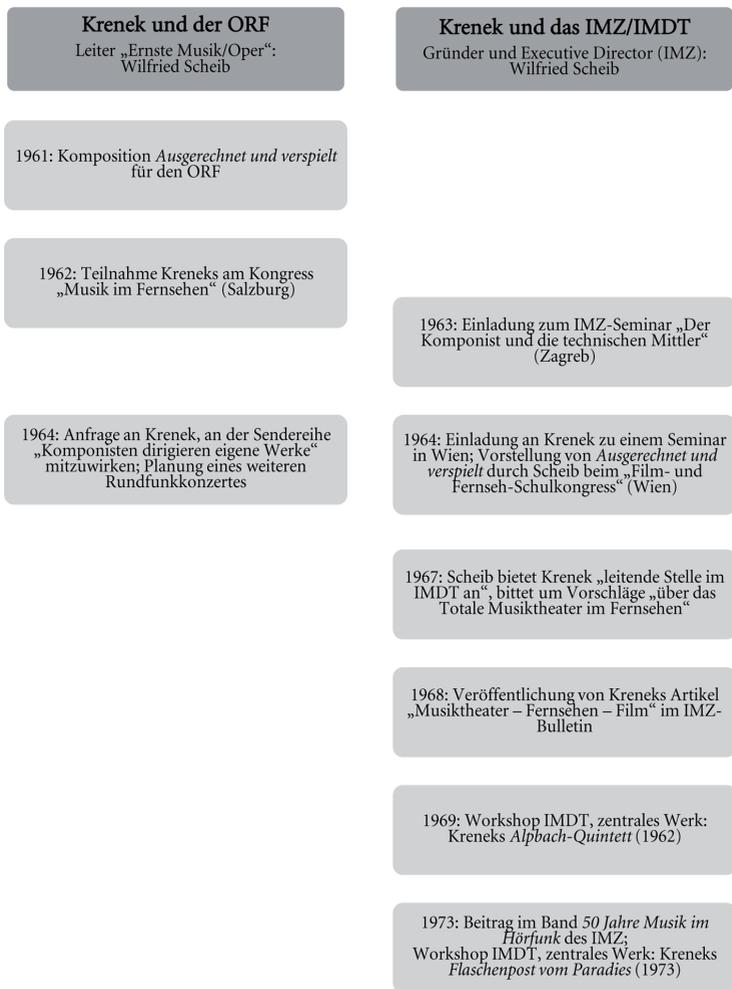


Abb. 31: Ernst Kreneks Beziehung zum ORF und zum IMZ/IMDT⁷¹

71 Nachweise für die tabellarisch aufgeführten Ereignisse: Kongressteilnahme 1962: vgl. im vorl. Band S. 43; Einladung zum Seminar nach Zagreb 1963: Wilfried Scheib (IMZ),

tiert er doch, dass „sein [Scheibs] IMZ das Gras in Australien wachsen“ höre.⁷² Überdies ist die Mitgliedschaft des Komponisten im IMZ belegbar,⁷³ dem er sicherlich beitrug, da die Ausrichtung des Instituts mit der Förderung der Verbindung zwischen audiovisuellen Medien und Musik seinem künstlerischen Schaffen entsprach. Durch die den IMZ-Mitgliedern regelmäßig zugehenden Informationen bezüglich neuer Werke und Kongresse – beispielsweise über das *IMZ-Bulletin* – war Krenek hinreichend über die (institutionellen) Entwicklungen der österreichischen wie der internationalen Fernsehoper informiert.

Scheib war auch bestrebt, Krenek in Institutionen einzubinden, die sich der Verbindung von Musik und Medien verschrieben hatten und bot ihm in diesem Zuge eine „leitende Stelle im IMDT“ an.⁷⁴ Aus der Bitte des Fernsehproduzenten um Vorschläge des Komponisten zum „Totale[n] Musiktheater im Fernsehen“ wird ebenfalls deutlich, wie stark er zu dieser Zeit – und somit auch der ORF und das IMZ – Krenek als Ansprechpartner wahrnahm. Den ‚rauen Wind‘, der Krenek zuweilen aus Öster-

Brief an Ernst Krenek, 21.2.1963, 2 Seiten, unv. Ts., EKI, Briefe 15/47, hier S. 1; geplantes Konzert 1964: Wolfgang Timaeus, *Brief an Ernst Krenek*, 5.4.1963, 1 Seite, unv. Ts., EKI, Briefe 3/18; Planung „Komponisten dirigieren eigene Werke“ 1964: ders., *Brief an Ernst Krenek*, 30.8.1963, 2 Seiten, unv. Ts., EKI, Briefe 3/18, hier S. 2 und Wilfried Scheib, *Brief an Ernst Krenek*, 24.3.1964, 1 Seite, unv. Ts., EKI, Briefe 15/47; Angebot der leitenden Stelle im IMDT 1967: ders., *Brief an Ernst Krenek*, 19.6.1967, 1 Seite, unv. Ts., EKI, Briefe 23/1; Kreneks Beitrag 1973 in: IMZ (Hg.), *50 Jahre Musik im Hörfunk*, Wien 1973, S. 131; IMDT-Workshops: Scheib, „Musik und Fernsehen“, S. 146; Fernsehporträt des ORF und Übertragung *Jonny spielt auf* 1980: ebd., S. 145 f.

72 Ernst Krenek, *Brief an Wolfgang Timaeus*, 13.3.1969, 1 Seite, unv. Ms., Archiv des Bärenreiter Verlages (Kassel), Konvolut zu op. 179.

73 Die Mitgliedschaft Kreneks im IMZ ist durch eine Zahlungsaufforderung zum Mitgliedsbeitrag in seinem Nachlass belegbar (vgl. Gerhart Rindauer [IMZ], *Brief an Ernst Krenek*, 15.6.1976, 1 Seite, unv. Ts., EKI, Briefe 15/47). Wann Krenek Mitglied im IMZ wurde, konnte nicht eruiert werden.

74 Das Angebot muss Krenek jedoch ausgeschlagen haben. Seine Antwort ist aufgrund des verschollenen Nachlasses Wilfried Scheibs leider nicht mehr erhalten.

reichs entgegenwehte,⁷⁵ suchte Scheib demnach abzumildern, indem er ihn maßgeblich förderte, ja mit dem Angebot einer Leitungsfunktion im IMDT möglicherweise sogar den Versuch machte, ihn wieder nach Europa zu holen.

75 Im Zuge der Ursendung von *Ausgerechnet und verspielt* bezeichnet ihn beispielsweise die Zeitschrift *Neues Österreich* als „resignierte[n] [...] Musiklehrer in den USA“, um den es „längst still geworden“ sei und bemerkt, dass „der Weg ins Zwölftonland nicht für jeden zu papierumkränzttem Ruhm und [...] verbesserter finanzieller Ernte“ führe ([ohne Autorenangabe,] „TV-Oper: ‚Ausgerechnet‘“, o. P.). Krenek verfasste auf diesen Artikel hin eine schriftliche Beschwerde an die Redaktion, in der er klarzustellen versucht, dass die „Stille in den letzten sechs Monaten durch sechs Ur- und Erstaufführungen gestört worden“ sei und der Autor dieses „Geräusch überhört haben“ müsse (Ernst Krenek, *Entwurf eines Briefes an die Zeitung „Neues Österreich“*, 2 Seiten, unv., undat. Ms., EKI, Briefe 23/1).

Resümee und Ausblick

Kreneks Fernsehoper *Ausgerechnet und verspielt* öffnet den Blick für zahlreiche Aspekte der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts und seines Œuvre, die wissenschaftlich bisher noch keine Beachtung fanden: Anhand bislang noch nicht ausgewerteter Artikel zur Fernsehoper oder aber Archivalien wie den Statuten zum Salzburger Fernsehoperpreis konnten in der vorliegenden Arbeit die Geschichte und die Theoriebildung der Gattung näher beleuchtet werden. Als besonderes Kennzeichen der frühen Fernsehoper kristallisiert sich dabei eine starke Orientierung an der Bühnenoper heraus, die sich nicht nur in Diskursen um fernsehopernspezifische Aspekte, sondern auch produktionspraktisch und kompositorisch zeigt. Zum Teil befürchtete man sogar, mit den Ausdrucksformen des Fernsehens zu stark in bisherige Inszenierungstraditionen der Oper einzugreifen. Erst zur Hochphase der Gattung begannen Rundfunkanstalten und Komponisten vermehrt, die Mittel und Möglichkeiten des Zielmediums stärker einzubinden. Die Briefwechsel und Autobiografien von Fernsehopernkomponisten wie Strawinsky, Kont oder Menotti wurden erstmals auf ihre Beziehung zum Medium hin untersucht, die von Faszination bis hin zu Distanzierung reicht und als Gradmesser für die Zugehörigkeit des jeweiligen Werkes auf das Fernsehen gewertet werden kann. Ferner lassen sich mit produktionspraktischen Aspekten einerseits und ästhetischen Gesichtspunkten andererseits zwei Argumentationsstränge aufzeigen, derer sich Autoren bedienen, um Antworten auf die Frage zu finden, warum der erwartete Durchbruch der Fernsehoper ausblieb. Die Gründe für die endgültige Abkehr von der Fernsehoper Ende der 1980er Jahre sind dabei vorrangig innerhalb der Fernsehgeschichte zu verorten, in deren Zusammenhang die Gattung erstmals gesehen werden konnte: Ihre Entwicklung befand sich gerade auf dem Höhepunkt, als die Sendeanstalten ihr Programm zugunsten eines höheren Unterhaltungsanteils veränderten, oder aber gab es schlichtweg kaum Kritiker, die sich dem Gegenstand Fernsehoper adäquat nähern konnten, sodass die

meisten Werke nur marginal rezensiert wurden. Die Untersuchung der Entstehungszusammenhänge von Kreneks *Ausgerechnet und verspielt* ermöglichte auch Einblicke in das kulturelle Engagement von Rundfunkanstalten wie des ORF, in dessen Geschichte die Übertragung von Opern schon von Beginn an eine wichtige Rolle spielte und der die Fernsehoper sowie ihre Komponisten international stark förderte – ein bis dato noch nahezu unbekannter Aspekt.

Aber auch Kreneks Beziehung zu den audiovisuellen Medien von ersten theoretischen Artikeln zu Film und Filmmusik in den 1930er Jahren über einen eigenen Filmentwurf aus dem Jahr 1934 bis hin zur Komposition mehrerer Fernsehoperen stellt einen wichtigen Baustein seiner Biografie wie seines kompositorischen Schaffens dar. Als Kennzeichen von Kreneks Reflexion medialer Aspekte kann herausgehoben werden, dass sich seine theoretischen Artikel eng mit der praktischen Arbeit verzahnen: Nach einem Kinobesuch zeigt er sich etwa stark von dem Umstand beeindruckt, mit Hilfe der Kamera auch kleinen Gegenständen Bedeutung verleihen zu können, diskutiert diese Beobachtung in seinen Theorieartikeln zu Film und Fernsehen und arbeitet schließlich in *Ausgerechnet und verspielt* an zentraler Stelle mit einem Schmuckstück, das der Regisseur mehrmals in Großaufnahme ins Bild nahm. Die Wichtigkeit von Kreneks Theorieartikel zur Fernsehoper für Werk und Produktion zeigt sich überdies, indem das Libretto beispielsweise keine Massenszenen vorsieht oder aber der Regisseur auf Großaufnahmen von singenden Akteuren verzichtete.

Der Verknüpfungsgedanke findet sich in *Ausgerechnet und verspielt* noch auf weiteren Ebenen: Seine theoretischen Überlegungen zum Serialismus der Darmstädter Schule verarbeitete der Komponist wie aufgezeigt insofern, als er unter anderem seine Artikel zum Themenspektrum serielle Musik als Subtext Eingang in das Libretto finden ließ, er den Grundkonflikt der Oper, die Vorausberechnung des Zufalls, seiner theoretischen Auseinandersetzung mit der musikalischen Technik entnahm oder mit der Parametervorordnung von Tonhöhen, Dichtegraden und Tondauern arbeitete. Musik und Handlung verbindet Krenek überdies, indem er etwa die Szenen der beiden Figuren Markus und Fernando analog zu ihrer jeweiligen Lebensphilosophie – von der Berechnung hier, vom Zufall geprägt dort – gestaltet oder die C-Tonreihe nicht nur für die Tonhöhenordnung gebraucht, sondern sie auch im Libretto verankert: Ihre

verschiedenen Intervalle gemessen in Halbtonschritten ergeben Zahlen, die Fernando schlussendlich zum Sieg am Roulettetisch verhelfen. In der Fernsehproduktion des Werkes brach sich schließlich besonders Kreneks und Lanskes Willen zur Verbindung von Mitteln der Oper und des Fernsehens Bahn, da sie mit dem Inneren Monolog oder den in die Handlung eingebundenen Bildern aus Markus' Fernsehgerät die Mittel der Kameraarbeit für die Fernsehoper erproben. Zudem verzahnte der Regisseur die auditive und die visuelle Ebene miteinander, indem er die Bewegungen der Sänger an die Musik koppelte oder hinsichtlich der Szenenausstattung von der Partitur ausgehend argumentierte.

Im Zusammenhang mit der vorgelegten Arbeit lassen sich aber zugleich große Lücken in der Forschungslandschaft herausstellen, die vor allen Dingen im Themenkomplex der Fernsehoperngeschichte, ihrer Ästhetik und ihrer Merkmale ausgemacht werden können. Zu diesem Zweck steht beispielsweise eine systematische Aufarbeitung der Gattung aus, als deren generelle Schwierigkeit sich dabei der hohe Grad an Komplexität des Forschungszweiges erweist, müssen doch musikalische wie auch mediale Aspekte analytisch sauber untersucht und in bestehende Diskurse eingeordnet werden. Die in der vorliegenden Arbeit angestoßenen Aspekte gilt es, weiterzuführen, um die Worte Boris Blachers von 1956 zu widerlegen: „Heute spricht kein Mensch mehr von einer Funkoper. Werden wir in abermals zwanzig Jahren noch von einer Fernsehoper sprechen?“¹

1 Mündliche Aussage Boris Blachers, zit. n. Rutz, „Die Oper der Zukunft“, S. 746.

Quellen- und Literaturverzeichnis

In eckigen Klammern finden sich die Entstehungsdaten beziehungsweise das Datum des Erstabdrucks der Veröffentlichungen. In diesem Verzeichnis werden lediglich mehrfach zitierte Publikationen beziehungsweise solche von besonderer Wichtigkeit aufgeführt.

Primärquellen

1. Musikalische Quellen

Ausgerechnet und verspielt op. 179

- Partitur *Ausgerechnet und verspielt* op. 179, eine „Spiel“-Oper, für Solisten (S, A, 2 M, 2 T, 4 Bar, 1 Sprechrolle), Chor und Orchester, Text von Ernst Krenek (deutsch), Kassel u. a. 1961, BA 4322
- „Ausgerechnet und verspielt“ [Libretto, 1961], in: Ernst Krenek, *Das musikalische dramatische Werk*, hg. von der Gesellschaft für Musiktheater, Bd. 3 (= Österreichische Dramatiker der Gegenwart 24), Wien 1990, S. 18–40
- Eingerichtete Partitur *Ausgerechnet und verspielt* op. 179 zur Inszenierung des Bielefelder Stadttheaters von 1990, Archiv des Bärenreiter Verlages (Kassel), Konvolut zu op. 179

Sestina op. 161, für Sopran und Orchester, Text von Ernst Krenek (deutsch), Kassel u. a. 1957, BA 3824

The dissembler/Der Versteller op. 229, Monolog für Bariton und Kammerorchester, Text von Ernst Krenek, Kassel u. a. 1978, BA 6759

2. Skizzen und Entwürfe zu *Ausgerechnet und verspielt*

Konvolut *Ausgerechnet und verspielt*, 1960/61, 234 Seiten, unv. Ms., Wienbibliothek im Rathaus, Musiksammlung, Teilnachlass Ernst Krenek, Archivbox 1.3.2.4, Sign. MH 14754 und MH 14755

- Notiz I
- Notiz II
- Szenenentwurf I
- Szenenentwurf II
- Szenenentwurf III
- Libretto
- Particell

Vorläufiges Szenarium, Hilversum, 10.3.1961, 4 Seiten, unv. Ts., EKI, Briefe 23/1

3. Sendungsmitschnitte

Ausgerechnet und verspielt (ORF, 1962), Dirigent: Ernst Krenek, Regie: Hermann Lanske, Bühnenbild: Gerhard Hruby, Ginette: Veronika Kusmin, Lucile: Mary Richards, Fernando: Paul Späni, Hamilton: Max Hechenleitner, Markus: Paul Schöffler, Geraldine: Elisabeth Höngen, Bürochef: Friedrich Nidetzky, Marcel: Wolfgang Aichinger, Stimme der Sestina: Marie-Therese Escribano, Fernsehoperateure: Marshall Raynor und Peter Stummer, Kopie der Sendung vom 25.7.1962 (ORF), EKI, DVD 046

Zu *Gast bei Ernst Krenek* (ORF, 1970), Regie, Buch und Gestaltung: Franz Eugen Dostal, Produzent: Karl Stanzl, Kopie der Sendung vom 27.10.1970 (ORF), EKI, DVD 021

4. Libretti und Filmentwurf Ernst Kreneks

„Das geheime Königreich“ [1926/27], in: Ernst Krenek, *Das musikdramatische Werk*, hg. von der Gesellschaft für Musiktheater, Bd. 1 (= Österreichische Dramatiker der Gegenwart 21), Wien 1974, S. 151–167

Entwurf für einen österreichischen Film, 1934, 4 Seiten, unv. Ms., Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Teilnachlass Ernst Krenek, Archivbox 1.3.2.4, Sign. ZPH 291

- „Jonny spielt auf“ [1925/26], in: Ernst Krenek, *Das musikdramatische Werk*, hg. von der Gesellschaft für Musiktheater, Bd. 1 (= Österreichische Dramatiker der Gegenwart 21), Wien 1974, S. 99–136
- „The Belltower/Der Glockenturm“ [1956], in: Ernst Krenek, *Das musikdramatische Werk*, Bd. 2 (= Österreichische Dramatiker der Gegenwart 23), Wien 1977, S. 201–212
- „Dark Waters“ [1950], in: Ernst Krenek, *Das musikdramatische Werk*, hg. von der Gesellschaft für Musiktheater, Bd. 2 (= Österreichische Dramatiker der Gegenwart 23), Wien 1977, S. 157–171
- The Neighbors, or: The Test. An American Legend* [1955]
- 1955, 17 Seiten, Ts., EKI, Sign. LM 137-01
 - Privatdruck in Freundesgabe für Friedrich T. Gubler zum 60. Geburtstag am 1.7.1960, Winterthur 1960, EKI, Sign. P 049-01

5. Selbstständige Publikationen

- Adorno, Theodor W. und Eisler, Hanns: *Komposition für den Film* [1947], textkritische Ausgabe von Eberhardt Klemm, Leipzig 1977
- Angerer, Paul: *Mein musikalisches Leben – Ein Capriccio*, Wien 2010
- Arnheim, Rudolf: *Der Film als Kunst* [1932], München 1974
- Balázs, Béla:
- *Schriften zum Film*, hg. von Helmut H. Diederichs und Wolfgang Gersch, 2 Bde., München 1984
 - *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* [1924], Frankfurt/M. 2001
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [1935], Berlin 2010
- Bornoff, Jack:
- *Music and the Twentieth Century Media* (= Music and Communication 3), Florenz 1972
 - *Music Theatre in a Changing Society. The Influence of the Technical Media*, Paris 1968
- Cage, John: *Silence: Lectures and Writings* [1961], Middletown 1973
- Internationales Musikzentrum (Hg.): *Musik in den technischen Medien. Probleme der Aus- und Fortbildung. Bericht über eine Fachtagung des IMZ*, Wiesbaden 1979

- Kracauer, Siegfried: *Werke*, hg. von Inka Mülder-Bach
- Bd. 3: Theorie des Films [1960], Frankfurt/M. 2005
 - Bd. 6.2: Kleine Schriften zum Film 1828–1931, Frankfurt/M. 2004

Krenek, Ernst:

- *De rebus prius factis*, Frankfurt/M. 1956
- *Gedanken unterwegs. Dokumente einer Reise*, hg. von Friedrich Saathen, München 1959
- *Horizons Circled. Reflections on my music*, Berkeley, London 1974
- *Im Atem der Zeit. Erinnerungen an die Moderne*, hg. von Friedrich Saathen, revidierte Übersetzung von Sabine Schulte, Hamburg 1998
- *Im Zweifelsfalle. Aufsätze über Musik*, Wien u. a. 1984
- *Komponist und Hörer. Ein Vortrag* [1960] (= Musikalische Zeitfragen 12), Kassel u. a. 1964
- *Music here and now*, New York 1939
- *Über neue Musik* [1937], Darmstadt 1977
- *Zur Sprache gebracht. Aufsätze über Musik*, hg. von Friedrich Saathen, München 1958

Steinecke, Wolfgang (Hg.): *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik I*, Mainz 1958

Wagner, Manfred (Hg.): *Paul Kont. Kunst – Leben*, Wien 2006

6. Aufsätze, Zeitungsartikel und Vorträge Ernst Kreneks

Unveröffentlicht

Appendix to VI, 2 Seiten, unv., undat. Ts., Teilnachlass Ernst Krenek, Palm Springs

Handschriftlicher Notizzettel I, Mai 1962, 1 Seite, unv. Ms., EKI, Briefe 23/1

Neue Anwendungsmöglichkeiten in der seriellen Technik, 1958, 7 Seiten, unv. Ts., EKI, Sign. LM-39

Über eigene Werke, 1964, 6 Seiten, unv. Ms., EKI, Sign. LM 181

Veröffentlicht

„A Composer's Influences“, in: *Perspectives of New Music* 3 (1964), S. 36–41

„Amerikanisches Barock“, in: *Wiener Zeitung*, 28.10.1934, S. 11

„Ausgerechnet, aber sehr verspielt“, in: *Forvm* 9 (1962), S. 467–470

„Beherrschtes Lächeln. Ernst Kreneks Nachwort zur Darmstädter ‚Orest‘-Krise“, in: *Darmstädter Tagblatt*, 24.11.1961, o. P. [S. 18]

- „Bemerkungen zum amerikanischen Filmwesen“, in: *Wiener Zeitung*, 30.1.1938, Sonntagsbeilage, S. 1–2
- „Bemerkungen zur Rundfunkmusik“, in: Ernst Krenek, *Im Zweifelsfalle. Aufsätze über Musik*, Wien 1984, S. 262–280, zuerst in: *Zeitschrift für Sozialforschung* 7 (1938), S. 148–165
- „Bericht über Versuche in total determinierter Musik“, in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik I*, hg. von Wolfgang Steinecke, Mainz 1958, S. 17–21
- „Der schaffende Musiker und die Technik der Gegenwart“, in: Ernst Krenek, *Im Zweifelsfalle. Aufsätze über Musik*, Wien 1984, S. 225–239, zuerst in: Leo Kestenberg (Hg.), *Kunst und Technik*, Berlin 1930, S. 141–155
- „Fernseh-Oper“, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 12.7.1950, S. 1, 3
- „Filmfragen“, in: *Wiener Zeitung*, 24.6.1934, Sonntagsbeilage, S. 1
- „Filmschau ‚The Green Pastures‘“, in: *Wiener Zeitung*, 26.3.1937, S. 9
- „Fliegiertod und Mädchenschule“ [1938], in: Ernst Krenek, *Gedanken unterwegs. Dokumente einer Reise*, hg. von Friedrich Saathen, München 1959, S. 195–198
- „Freiheit und Rechtfertigung“, in: *Oper (der städtischen Bühnen Frankfurt/M.)* 2/4 (1950/51), S. 11–21
- „Gesang der Greise“, in: *Forum* 10 (1963), S. 353
- „Kinematographisches“, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 21.4.1923, o. P. [S. 6]
- „Kleine Vorrede zu ‚Ausgerechnet und verspielt‘“, in: *Der Opernfreund* 7 (1962), S. 9
- „Materialbestimmtheit‘ der Oper“, in: Ernst Krenek, *Zur Sprache gebracht. Aufsätze über Musik*, hg. von Friedrich Saathen, München 1958, S. 25–30, zuerst in: *Oper. Jahrbuch der Universal Edition. Musikblätter des Anbruch* 9/1–2 (1927), S. 48–52
- „Mickey-Mausefalle“, in: *Frankfurter Zeitung*, 5.9.1931, S. 3
- „Musik im Tonfilm“, in: *Neues Wiener Tagblatt*, 24.12.1933, S. 31–33
- „Musiktheater – Fernsehen – Film“, in: *IMZ-Bulletin* 7/3–4 (1968), S. 21–28
- „Musik und Mathematik“, in: *Der Auftakt* 13 (1933), S. 125–127
- „Opernerfahrung“, in: Ernst Krenek, *Zur Sprache gebracht. Aufsätze über Musik*, hg. von Friedrich Saathen, München 1958, S. 57–63, zuerst in: *Anbruch* 11 (1929), S. 233–237
- „Persönliches zur Oper“, in: *Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins* 84/85 (1980/81), S. 275–281
- „Rundfragen über Film“, in: *Biografbladet* 29 (1949), S. 242–243
- „Selbstporträt“, in: *Melos* 37 (1970), S. 340–346
- „Sestina“, in: *Melos* 25 (1958), S. 235–238

- „Text an der Kassa. Zur Problematik des Opernlibrettos“, in: *Forvm* 3 (1956), S. 152–154
- „The Future of Opera: Two Questions“, in: *Musical America: The Journal of Classical Music* 70 (1950), S. 113, 252
- „Tonfilm, Opernfilm, Filmoper“, in: *Frankfurter Zeitung*, 23.5.1930, S. 1–2
- „Vom Altern und Veralten der Musik“, in: *Forvm* 3 (1956), S. 446–448
- „Vom Verfall des Einfalls“, in: *Prisma der gegenwärtigen Musik* (= Soziale Wirklichkeit 6), hg. von Joachim E. Behrendt und Jürgen Uhde, Hamburg 1959, S. 137–144
- „Von Krenek über Krenek zu Protokoll gegeben“ [1980], in: Otto Kolleritsch (Hg.), *Ernst Krenek* (= Studien zur Wertungsforschung 15), Wien, Graz 1982, S. 9–14
- „Was es im Tonfilm immer noch gibt“, in: Ernst Krenek und Friedrich T. Gubler, *Der hoffnungslose Radikalismus der Mitte. Briefwechsel zwischen Ernst Krenek und Friedrich T. Gubler*, hg. von Claudia Maurer Zenck, Wien 1989, S. 188–195, zuerst in: *Frankfurter Zeitung*, 20.2.1932, S. 1
- „Was ist ‚esoterische‘ Musik?“, in: *Mittag: Zeitung für Rhein und Ruhr*, 17.4.1951, o. P.
- „Wochenschau“, in: *Frankfurter Zeitung*, 2.1.1931, Reichsausgabe, S. 1
- „Zur Frage des Textverstehens in der Oper“, in: *Der Scheinwerfer* 4 (1931), S. 12–13
- „Zur Psychologie der Micky- und Silly-Welt“, in: *Wiener Zeitung*, 1.1.1935, Neu-jahrsbeilage, S. 4

7. Aufsätze, Zeitungsartikel und Vorträge weiterer Autoren

Unveröffentlicht

- Freund, Gerhard: *Ansprache des Direktors des Österreichischen Fernsehens*, 1962, 4 Seiten, unv. Ts., IMZ, Konvolut 1962
- Scheib, Wilfried:
- *Einführung in das Thema „Der Salzburger Opernpreis 1962“ anlässlich des internationalen Kongresses „Musik im Fernsehen“*, 1962, 3 Seiten, unv. Ts., IMZ, Konvolut 1962
 - *Musik im Fernsehen und die Montage*, 1962, 7 Seiten, unv. Ts., IMZ, Konvolut 1962

Veröffentlicht

- Adler, Peter Herman: „A Cruel Medium“, in: *Opera News*, 14.6.1969, S. 9–11
- Adorno, Theodor W. u. a.: „Die Dozenten der Ferienkurse antworten“, in: *Darmstädter Echo*, 14.9.1961, S. 14
- Adorno, Theodor W.: „Zur Praxis des Musiklebens. Konzeption eines Wiener Operntheaters“ [1969], in: ders., *Musikalische Schriften VI* (= Gesammelte Schriften 19), hg. von Rolf Tiedemann und Klaus Schultz, Frankfurt/M. 1984, S. 496–515
- Balázs, Béla: „Stilprobleme der Filmoper“, in: *Pariser Tageszeitung*, 7.1.1939, S. 4
- Bornoff, Jack: „Der 7. Internationale IMZ-Kongress. Auszug aus dem Generalbericht“, in: *IMZ-Bulletin* 7/3–4 (1968), S. 3–5
- Boulez, Pierre: „Alea“, in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik I*, hg. von Wolfgang Steinecke, Mainz 1958, S. 44–56
- Brasch, Alfred:
- „Musik für Zuschauer ARD/ZDF. Versuch einer Vorschau“, in: *Melos* 1 (1975), S. 487–488
 - „Musik für Zuschauer von morgen. Fernsehoperpreis und IMZ-Kongreß in Salzburg“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 135 (1974), S. 640–643
- Dostal, Franz Eugen: „Zu Gast bei Ernst Krenek. Anmerkungen zu einem Schulfernsehfilm“, in: *Musikerziehung* 24 (1970), S. 22–24
- Goslich, Siegfried: *Musik im Rundfunk*, Tutzing 1971
- Konzelmann, Gerhard: „Das Fernsehen und die Oper“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 127 (1966), S. 263–264
- Koster, Ernst:
- „Television Opera in Germany“, in: *Opera* 8 (1957), S. 755–759
 - „Zur Ästhetik der Fernsehoper“, in: *Fernseh-Rundschau* 5 (1961), S. 352–359
- Kracauer, Siegfried: „Terra A.G.‘ Filmoper und Staat“, in: *Frankfurter Zeitung*, 13.5.1930, S. 1–2
- Mielke, Georg: „Musiktheater auf dem Bildschirm“, in: *Jahrbuch der Komischen Oper Berlin* 7 (1966), S. 232–240
- Münster, Clemens: „Die Oper im Fernsehen: technische Voraussetzungen und künstlerische Möglichkeiten“, in: *Gravesaner Blätter* 4 (1958), S. 158–173
- [Ohne Autorenangabe:] „Ausgerechnet und verspielt“, in: *Kulisse. Zeitung der Bühnen der Stadt Bielefeld*, 2.10.1990, Sonderbeilage Neue Westfälische, S. 3

- [Ohne Autorenangabe:] „Eine Filmrundfrage“, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 15.7.1934, S. 3
- Rutz, Hans: „Die Oper der Zukunft. Ein Kongreß von Kunst, Film, Funk und Fernsehen“, in: *Musica* 10 (1956), S. 744–747
- Salter, Lionel: „Gedanken über die Fernsehoper“, in: *IMZ-Bulletin* 3/1 (1964), S. 1–2
- Scheib, Wilfried:
- „Fernsehoper und zeitgenössisches Musiktheater auf dem Bildschirm“, in: Wilfried Scheib und Gerhard Rindauer (Hg.), *Internationales Seminar Rundfunk und Neue Musik. Baden-Baden/Freiburg im Breisgau 11.–13. September 1976. Referate und Beiträge*, Kassel 1980, S. 82–84
 - „Johann Strauss im ORF“, in: Monika Fink und Walter Pass (Hg.), *Straussiana 1999. Studien zu Leben, Werk und Wirkung von Johann Strauss (Sohn)*, 2 Bde., Tutzing 2002, S. 185–189
 - „Musik im Fernsehen“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 20 (1965), S. 62–65
 - „Musik und Fernsehen“, in: Landeskulturreferentenkonferenz der österreichischen Bundesländer (Hg.), *Künstler in Österreich. Die soziale Lage der Komponisten, bildenden Künstler und Schriftsteller*, Salzburg, Wien 1984, S. 143–148
 - „Zur Übertragung musikalischer Ereignisse durch das Fernsehen“, in: *Gravesaner Blätter* 7 (1966), S. 10–12
- Shetler, Donald: *Complete Report International Congress „Music in Television“*, 1962, 9 Seiten, Ts., IMZ, Konvolut 1962
- Steinecke, Wolfgang: „Eine Kranichsteiner Orestie. Zum Abbruch der Beziehungen durch das Landestheater – Briefe von Wolfgang Steinecke an Gerhard F. Hering“, in: *Darmstädter Echo*, 14.9.1961, S. 14
- Thiel, Jörn: „Musikdramaturgie für den Bildschirm“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 126 (1965), S. 138–142
- Thorp, Edward O.: „The Invention of the First Wearable Computer“, 1998, 5 Seiten, in: <http://monet.cs.columbia.edu/courses/mobwear/resources/thorp-iswc98.pdf>, Abruf am 23.10.2016
- Weill, Kurt: „Tonfilm, Opernfilm, Filmoper“, in: Karsten Witte (Hg.), *Theorie des Kinos. Ideologiekritik der Traumfabrik*, Frankfurt/M. 1972, S. 187–191, zuerst in: *Frankfurter Zeitung*, 24.5.1930, o. P. [S. 1]
- Whelen, Christopher: „Thoughts on Television Opera“, in: *Composer* 24 (1967), S. 15–17

8. Briefe und Tagebücher

Bekker, Paul: „Brief an Ernst Krenek“, in: Friedrich T. Gubler und Ernst Krenek, *Der hoffnungslose Radikalismus der Mitte. Briefwechsel zwischen Ernst Krenek und Friedrich T. Gubler*, hg. von Claudia Maurer Zenck, Wien 1989, S. 245–249, zuerst in: *Frankfurter Zeitung*, 5.11.1932, Reichsausgabe, S. 9

Boulez, Pierre und Cage, John: „Dear Pierre“, „Cher John“. *Pierre Boulez und John Cage. Der Briefwechsel*, hg. von Jean-Jacques Nattiez, Hamburg 1997

Krenek, Ernst:

- „Antwort an Paul Bekker“, in: Friedrich T. Gubler und Ernst Krenek, *Der hoffnungslose Radikalismus der Mitte. Briefwechsel zwischen Ernst Krenek und Friedrich T. Gubler*, hg. von Claudia Maurer Zenck, Wien 1989, S. 250–253, zuerst in: *Frankfurter Zeitung*, 25.11.1932, Reichsausgabe, S. 9
- „Brief an Friedrich Torberg“, 9.8.1962, in: Friedrich Torberg, *In diesem Sinne. Briefe an Freunde und Zeitgenossen*, hg. von David Axmann u. a., München 1981, S. 193
- „Brief an Theodor W. Adorno Nr. 62“, in: Theodor W. Adorno und Ernst Krenek, *Theodor W. Adorno und Ernst Krenek. Briefwechsel*, hg. von Wolfgang Rogge, Frankfurt/M. 1974, S. 151–155
- *Die amerikanischen Tagebücher 1937–1942. Dokumente aus dem Exil*, hg. von Claudia Maurer Zenck, Wien u. a. 1992

Krenek, Ernst und Gubler, Friedrich T.: *Der hoffnungslose Radikalismus der Mitte. Briefwechsel zwischen Ernst Krenek und Friedrich T. Gubler*, hg. von Claudia Maurer Zenck, Wien 1989

Lanske, Hermann:

- *Brief an Ernst Krenek*, 3.4.1962, 1 Seite, unv. Ts., EKI, Briefe 18/29
- *Brief an Ernst Krenek*, 7.3.1962, 2 Seiten, unv. Ts., EKI, Briefe 23/1

Scheib, Wilfried:

- *Brief an Ernst Krenek*, 29.7.1958, 1 Seite, unv. Ts., EKI, Briefe 23/1
- *Brief an Ernst Krenek*, 9.6.1959, 2 Seiten, unv. Ts., EKI, Briefe 23/1
- *Brief an Ernst Krenek*, 28.3.1961, 1 Seite, unv. Ts., EKI, Briefe 23/1
- *Brief an Ernst Krenek*, 7.7.1961, 2 Seiten, unv. Ts., EKI, Briefe 23/1
- *Brief an Ernst Krenek*, 16.8.1961, 1 Seite, unv. Ts., EKI, Briefe 23/1
- *Telegramm an Ernst Krenek*, 28.8.1961, 1 Seite, unv. Ts., EKI, Briefe 23/1
- *Brief an Ernst Krenek*, 19.6.1967, 1 Seite, unv. Ts., EKI, Briefe 23/1

Torberg, Friedrich: „Brief an Ernst Krenek“, 26.7.1962, in: ders., *In diesem Sinne. Briefe an Freunde und Zeitgenossen*, hg. von David Axmann u. a., München 1981

9. Abgedruckte Interviews oder Diskussionsrunden

- Bachmann, Claus-Henning: „Kann man serielle Musik hören?“, in: *Melos* 28 (1961), S. 223–229
- Klemm, Eberhardt: „Gespräch mit Ernst Krenek“, in: *Jahrbuch Peters* 3 (1980), S. 200–218
- Maurer Zenck, Claudia: „Der verletzliche Komponist. Ein Gespräch mit Ernst Krenek“, in: Otto Kolleritsch (Hg.), *Ernst Krenek* (= Studien zur Wertungsforschung 15), Wien, Graz 1982, S. 15–28
- Ogdon, Will: „Conversation with Ernst Krenek“, in: *Perspectives of New Music* 10 (1972), S. 102–110
- Ringguth, Rudolf und Schmidt, Felix: „Musik im Fernsehen ist Brimborium. SPIEGEL-Gespräch mit Theodor W. Adorno“, in: *Der Spiegel* 22/9 (1968), S. 116–124
- Scherzer, Ernst: „Gehrt, doch unbegehrt. Der Komponist Ernst Krenek im Gespräch“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 147 (1986), S. 26–29

10. Rezensionen

- Bezold, Egon: „Tänzer auf vielen Festen. Ernst Krenek mit zwei Opern in Bielefeld“, in: *Südkurier*, 13.11.1990, Zeitungsausschnitt, o. P., Archiv der Bielefelder Theater
- Glauber, Johannes K.: „Über China in den Spielsalon. Zwei Einakter von Ernst Krenek“, in: *Rheinisch-Westfälische Zeitung*, 3.11.1990, Zeitungsausschnitt, o. P., Archiv der Bielefelder Theater
- Hgb [unaufgeschlüsseltes Kürzel]: „Die Werke des Salzburger Opernpreises“, in: *Salzburger Nachrichten*, 28.8.1962, Zeitungsausschnitt, o. P., Archiv des Bärenreiter Verlages (Kassel), Konvolut zu op. 179
- Kraus, Gottfried: „Ausgerechnet und doch verspielt. Ernst Kreneks gedankenbelastete ‚Spiel‘-Oper wurde im Fernsehen uraufgeführt“, in: *Die Presse*, 27.7.1962, Zeitungsausschnitt, o. P., EKI, Konvolut zu op. 179

- Lindlar, Heinrich: „Oper und Musik im Fernsehen. Noch sehr viele ungelöste Probleme beim Salzburger Fernsehkongreß“, in: *Theater-Rundschau*, Oktober 1962, nicht genauer datierter Zeitungsausschnitt, o. P., EKI, Konvolut zu op. 179
- Meyels, Th. F.: „Sieben Tage Ferngesehen“, in: *Die Presse*, 30.7.1962, Zeitungsausschnitt, o. P., Archiv der Bielefelder Theater
- Meyer, Andreas K. W.: „Ausgerechnet eine Zwingburg. Zwei Krenek-Einakter in Bielefeld“, undat. Zeitungsausschnitt ohne Quellenangabe, o. P., Archiv der Bielefelder Theater
- [Ohne Autorenangabe:] „Ausgerechnet und verspielt. Eine interessante ‚Spiel‘-Oper von Ernst Krenek“, in: *TV-Hören und Sehen*, undatierter Zeitungsausschnitt, o. P., Archiv des Bärenreiter Verlages (Kassel), Konvolut zu op. 179
- [Ohne Autorenangabe:] „TV-Oper: ‚Ausgerechnet‘“, in: *Neues Österreich*, 20.7.1962, Zeitungsausschnitt, o. P., EKI, Briefe 23/1
- WDR (Pressestelle): *Kritiken zur Fernsehsendung ‚Ausgerechnet und verspielt‘*, 1963, 9 Seiten, EKI, Konvolut zu op. 179
- Willnauer, Franz:
- „Ausgerechnet und verspielt – eine Fernsehoper von Ernst Krenek“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 123 (1962), S. 417–418
 - „Eine moderne Fernseh-Oper. Uraufführung von Ernst Kreneks ‚Ausgerechnet und verspielt‘ in Wien“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 31.7.1962, Zeitungsausschnitt, o. P., EKI, Konvolut zu op. 179

11. Sonstiges

- [Ohne Autorenangabe:] *Beschlussprotokoll der konstituierenden Sitzung des Salzburger Opernpreises*, 23.8.1962, 2 Seiten, unv. Ts., IMZ, Konvolut 1962
- [Ohne Autorenangabe:] *Teilnehmerliste Internationaler Kongress „Musik im Fernsehen“*, Salzburg, Kongresshaus, 26.8. bis 2.9.1962, 1962, 7 Seiten, unv. Ts., IMZ, Konvolut 1962
- ORF: *Salzburg Opera Prize. Rules of procedure (revised)*, April 1958, 7 Seiten, unv. Ts., EKI, Briefe 23/1

Sekundärliteratur

Achberger, Karen: *Literatur als Libretto*, Heidelberg 1980

Amort, Andrea und Wunderer-Gosch, Mimi: *Österreich tanzt. Geschichte und Gegenwart*, Wien 2001

Archibald, Bruce und Barnes, Jennifer: Art. „Gian Carlo Menotti“, in: *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18410>, Abruf am 18.1.2016

Barnes, Jennifer:

- Art. „Television. IV: Television opera“, in: Stanley Sadie (Hg.), *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 25, London, New York 2001, S. 238–238
- *Television Opera: The Fall of Opera Commissioned for Television*, Woodbridge u. a. 2003

Beimdieke, Sara: „Innovation und Rückgriff. Die Paßkontrolle (ORF, 1958) – eine Fernsehoper von Paul Angerer und Hans Friedrich Kühnelt“, in: Matthias Henke und Sara Beimdieke (Hg.), *Das Wohnzimmer als Loge. Von der Fernsehoper zum medialen Musiktheater* (= Thurnauer Schriften zum Musiktheater 32), Würzburg 2016, S. 75 – 92

Bertz-Dostal, Helga:

- *Oper im Fernsehen: Grundlagenforschung im Rahmen des Forschungsprogramms des Instituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien*, 2 Bde., Wien 1970
- „Oper im Fernsehen: Abriss ihrer Entwicklung am Beispiel einiger Fernsehstationen“, in: *Oper heute* 1 (1978), S. 67–81

Bowles, Garret H.: *Ernst Krenek. A Bio-Bibliography* (= Bio-Bibliographies in Music 22), New York u. a. 1989

Bullerjahn, Claudia: „Von der Kinomusik zur Filmmusik. Stummfilm-Originalkompositionen der zwanziger Jahre“, in: Werner Keil u. a. (Hg.), *Musik der zwanziger Jahre*, Hildesheim 1996, S. 281–316

Butterfield, Jeremy: Art. „Determinism and Indeterminism“, in: Edward Craig (Hg.), *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, Bd. 3, London 1998, S. 33–39

Bruns, Heiner: *Entartet, Verdrängt, Vergessen. Bielefelds Oper erhebt Einspruch. 1980–1993*, Bielefeld 1993

- Capelle, Irmind: „Spieloper‘ – ein Gattungsbegriff? Zur Verwendung des Terminus, vornehmlich bei Albert Lortzing“, in: *Die Musikforschung* 48 (1995), S. 254–256
- Csoklich, Fritz: „Massenmedien“, in: Erika Weinzierl und Kurt Skalnik (Hg.), *Das neue Österreich. Geschichte der Zweiten Republik*, Graz 1975, S. 259–276
- Dahlhaus, Carl:
- „Über Form in der Neuen Musik“, in: Ernst Thomas (Hg.), *Form in der Neuen Musik* (= Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik 10), Mainz 1966, S. 71–75
 - „Was ist eine musikalische Gattung?“, in: Siegfried Mauser (Hg.), *Theorie der Gattungen* (= Handbuch der musikalischen Gattungen 15), Laaber 2005, S. 85–91
- Danuser, Hermann: Art. „Gattung“, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. neubearbeitete Ausgabe, Sachteil Bd. 3, Kassel u. a. 1995, Sp. 1042–1069
- Dietlinger, Barbara: „Die Anfänge der Fernsehoper in den USA am Beispiel des NBC Opera Theatre“, in: Matthias Henke und Sara Beimdieke (Hg.), *Das Wohnzimmer als Loge. Von der Fernsehoper zum medialen Musiktheater* (= Thurnauer Schriften zum Musiktheater 32), Würzburg 2016
- Diller, Ansgar u. a.: Art. „Rundfunk und Fernsehen“, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. neubearbeitete Ausgabe, Sachteil Bd. 8, Kassel u. a. 1998, Sp. 611–640
- Ergert, Viktor: *50 Jahre Rundfunk in Österreich*, 3 Bde.
- Bd. 1: 1924–1945, Salzburg 1974
 - Bd. 2: 1945–1955, Salzburg 1975
 - Bd. 3: 1955–1967, Salzburg 1977
- Fabris, Hans H. und Luger, Kurt (Hg.), *Medienkultur in Österreich*, Wien 1988
- Fischer, Erik: Art. „Oper“, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. neubearbeitete Ausgabe, Sachteil Bd. 7, Kassel u. a. 1997, Sp. 635–641
- Fischer, Jens Malte: „Der Bilder gehorsame Tochter? Zur Geschichte und Situation der Oper im Film und im Fernsehen“, in: ders., *Oper – Das mögliche Kunstwerk. Beiträge zur Operngeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts* (= Wort und Musik 6), Anif, Salzburg 1991, S. 228–239

Forster, Meret:

- *Reflexionen kultureller Modernisierung*, Frankfurt/M. 1997
- „Keime geistiger Universalität. Kreneks Theorie und Praxis der Volksmusik“, in: Matthias Schmidt (Hg.), *Echoes from Austria. Musik als Heimat. Ernst Krenek und das österreichische Volkslied im 20. Jahrhundert* (= Ernst-Krenek-Studien 3), Schliengen 2007, S. 115–136

Gehler, Fred: Art. „Phantom“, in: Günther Dahlke und Günther Karl (Hg.), *Deutsche Spielfilme von den Anfängen bis 1933. Ein Filmführer*, Berlin 1988

Greulich, Walter (Red.): *Lexikon der Physik: in sechs Bänden*, 6 Bde., Heidelberg u. a. 1999

Hansen, Mathias (Hg.): *Komponieren zur Zeit. Gespräche mit Komponisten der DDR*, Leipzig 1988

Hickethier, Knut:

- *Geschichte der Fernsehkritik in Deutschland*, Berlin 1994
- *Geschichte des deutschen Fernsehens*, Stuttgart 1998
- *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart 2007

Heister, Hanns-Werner: „Medialisierung“, in: Siegfried Mauser (Hg.), *Musiktheater im 20. Jahrhundert* (= Handbuch der musikalischen Gattungen 14), Laaber 2002, S. 413–429

Henke, Matthias:

- „Vom Maß der Dinge. Gedanken zu Kreneks Glockenturm“, in: <http://www.novoflot.de/content/menue02/prod01/de/prod01de-04b.html>, Abruf am 12.9.2016
- „Von den Zwängen der Freiheit zur Freiheit der Zwänge. Thematische Kontinuitäten in Kreneks Einaktern“, in: Claudia Maurer Zenck (Hg.), *Der zauberhafte, aber schwierige Beruf des Opernschreibens. Das Musiktheater Ernst Kreneks* (= Ernst-Krenek-Studien 2), Schliengen 2006, S. 45–54
- „Kreneks Verhältnis zur Volksmusik in der Zeit des Ständestaats“, in: Matthias Schmidt (Hg.), *Echoes from Austria. Musik als Heimat. Ernst Krenek und das österreichische Volkslied im 20. Jahrhundert* (= Ernst-Krenek-Studien 3), Schliengen 2007, S. 137–145
- „Kunst der Stunde Null? Zu den Anfängen der Fernsehoper“, in: Matthias Henke und Sara Beimdieke (Hg.), *Das Wohnzimmer als Loge. Von der Fernsehoper zum medialen Musiktheater* (= Thurnauer Schriften zum Musiktheater 32), Würzburg 2016, S. 11–22

- *Das Wohnzimmer als Loge. Von der Fernsehoper zum medialen Musiktheater* (= Thurnauer Schriften zum Musiktheater 32), Würzburg 2016 [gemeinsam mit Sara Beimdieke]
- Henzel, Christoph: „Die erste Filmoper der Welt ‚Die verkaufte Braut‘“, in: Dorothea Redepenning und Joachim Steinheuer (Hg.), *Inszenierung durch Musik. Der Komponist als Regisseur. Liber amicorum für Silke Leopold*, Kassel 2011, S. 221–236
- Kandler, Rebecca: *Phantom. Textgenese und Vermarktung: ein Roman von Gerhart Hauptmann, ein Film von F. W. Murnau*, München 1996
- Kinnebrock, Werner: *Bedeutende Theorien des 20. Jahrhunderts. Ein Vorstoß zu den Grenzen von Berechenbarkeit und Erkenntnis*, München 2002
- Koebner, Thomas (Hg.): *Filmklassiker*, 5 Bde., Stuttgart 2006
- Kolleritsch, Otto (Hg.): *Ernst Krenek* (= Studien zur Wertungsforschung 15), Wien, Graz 1982
- Konold, Wulf und Ruf, Wolfgang: Art. „Musiktheater“, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. neubearbeitete Ausgabe, Sachteil Bd. 6, Kassel u. a. 1997, Sp. 1670–1714
- Kuhn, Markus: *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Modell*, Berlin 2011
- Kutsch, K. J. und Riemens, Leo (Hg.): *Großes Sängerlexikon*, 5 Bde., Bern 1997
- Landeskulturreferentenkonferenz der österreichischen Bundesländer (Hg.): *Künstler in Österreich. Die soziale Lage der Komponisten, bildenden Künstler und Schriftsteller*, Salzburg, Wien 1984
- Lindley, David: *Die Unbestimmbarkeit der Welt. Heisenberg und der Kampf um die Seele der Physik*, München 2008
- Luger, Kurt: „Es ist alles irgendwie so vorbeigezogen“, in: Hans H. Fabris und Kurt Luger (Hg.), *Medienkultur in Österreich*, Wien 1988, S. 45–102
- Mainzer, Klaus: *Quanten, Chaos und Dämonen. Philosophische Aspekte des physikalischen Weltbildes*, Mannheim 1994
- Matis, Herbert: *Die Wundermaschine. Die unendliche Geschichte der Datenverarbeitung: von der Rechenuhr zum Internet*, Bonn 2002
- Mattner, Lothar: „Musik im Fernsehen“, in: Helmut Schanze und Bernhard Zimmermann (Hg.), *Das Fernsehen und die Künste* (= Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland 2), München 1994, S. 137–158
- Maurer Zenck, Claudia:
 - *Ernst Krenek – Ein Komponist im Exil*, Wien 1980

- „Ein Komponist im Chaos. Ernst Kreneks Ordnungsversuche“, in: Otto Kolleritsch (Hg.), *Musikalische Gestaltung im Spannungsfeld von Chaos und Ordnung* (= Studien zur Wertungsforschung 23), Wien 1991, S. 202–212
 - „Und dann ins Eck gestellt. Ernst Krenek als vermittlungswillige (und verschmähte) Vaterfigur“, in: Rudolf Stephan u. a. (Hg.), *Von Kranichstein zur Gegenwart. 1946–1996. 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse*, Stuttgart 1996, S. 157–163
 - „Die unaufhörliche Suada. Ernst Kreneks Erfahrungen mit dem Rundfunk 1925–1945“, in: Nils Grosch u. a. (Hg.), *Emigrierte Komponisten in der Medienlandschaft des Exils 1933–1945*, Stuttgart 1998, S. 31–46
 - *Der zauberhafte, aber schwierige Beruf des Opernschreibens. Das Musiktheater Ernst Kreneks* (= Ernst-Krenek-Studien 2), Schliengen 2006
- Michaels, Bianca: *Musik – Fernsehen – Video. Amerikanische Opern im Medienzeitalter*, Amsterdam 2006
- [Ohne Autorenangabe:] Art. „Elisabeth Höngen“, in: K. J. Kutsch und Leo Riemens (Hg.), *Großes Sängerlexikon*, Bd. 3, Bern 1997, S. 1614
- Rest, Franz: „Die Explosion der Bilder. Entwicklung der Programmstrukturen im österreichischen Fernsehen“, in: Hans H. Fabris und Kurt Luger (Hg.), *Medienkultur in Österreich*, Wien 1988, S. 265–316
- Rose, Brian G.: *Television and the Performing Arts. A Handbook and Reference Guide to American Cultural Programming*, Westport 1986
- Sandberg, David: „Leo Spies“, in: D. Brennecke u. a. (Hg.), *Musiker unserer Zeit. Mitglieder der Sektion Musik der Akademie der Kunst*, Leipzig 1979, S. 100–109
- Sandkühler, Hans Jörg (Hg.): *Enzyklopädie Philosophie*, 3 Bde., Hamburg 2010
- Schludermann, Walter: *Schulfernsehen aus mediendidaktischer Sicht* (= Reihe Unterrichtstechnologie, Mediendidaktik 7), Alsbach 1981
- Schmidt, Matthias:
- „Die Maske des Satirikers. Stichworte zu Ernst Krenek und Karl Kraus“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 52 (1997), S. 26–33
 - *Im Gefälle der Zeit. Ernst Kreneks Werke für Sologesang*, Kassel u. a. 1998
 - *Theorie und Praxis der Zwölftontechnik. Ernst Krenek und die Reihenkomposition der Wiener Schule*, Laaber 1998
 - „Geborgte Masken. Eine Chronologie der Musik Ernst Kreneks“, in: Matthias Schmidt (Hg.), *Ernst Krenek. Zeitgenosse des 20. Jahrhunderts. Zum 100. Geburtstag*, Wien 2000, S. 58–87

- „Ernst Krenek und die Freiheit der Reflexion“, in: Thomas Daniel Schlee (Hg.), *Ordnung und Freiheit, Almanach zum Internationalen Beethovenfest Bonn 2000*, Laaber 2000, S. 159–177
- „Ernst Krenek, Paul Bekker und die ‚gesellschaftsbildende Macht‘ der Oper“, in: *Musiktheorie* 16 (2001), S. 59–72
- „Zitierte Weiblichkeit. Zu einigen Frauenfiguren in Kreneks Opern“, in: Carmen Ottner (Hg.), *Frauengestalten in der Oper des 19. und 20. Jahrhunderts*, Wien 2003, S. 255–273
- *Echoes from Austria. Musik als Heimat. Ernst Krenek und das österreichische Volkslied im 20. Jahrhundert* (= Ernst-Krenek-Studien 3), Schliengen 2007
- Schmidt-Sistermanns, Johannes: *Opernregie im Fernsehen. Medienspezifische Regiekonzepte zur Visualisierung von Oper im Fernsehen*, Wien 1991
- Schwob, Rainer J.: „Zur Geschichte des Salzburger Fernsehoperpreises“, in: Matthias Henke und Sara Beimdieke (Hg.), *Das Wohnzimmer als Loge. Von der Fernsehoper zum medialen Musiktheater* (= Thurnauer Schriften zum Musiktheater 32), Würzburg 2016, S. 43–74
- Siebert, Ulrich E.: Art. „Filmmusik“, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. neubearbeitete Ausgabe, Sachteil Bd. 3, Kassel u. a. 1995, Sp. 446–474
- Stewart, John L.: *Ernst Krenek. Eine kritische Biographie*, aus dem Amerikanischen übersetzt und bearbeitet von Friedrich Saathen, Tutzing 1990
- Supper, Martin: Art. „Computermusik“, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. neubearbeitete Ausgabe, Sachteil Bd. 2, Kassel u. a. 1995, Sp. 967–982
- Taggatz, Christoph: *Der Gesang des Greises. Ernst Krenek und die historische Notwendigkeit des Serialismus* (= Ernst-Krenek-Studien 4), Schliengen 2008
- Venus, Theodor: „Vor 30 Jahren: Die Fernsehlawine rollte nur langsam. Zur Frühgeschichte des Fernsehens in Österreich“, in: *Medien-Journal* 10/1–2 (1986), S. 36–54
- Vorndran, Edgar P.: *Die Entwicklungsgeschichte des Computers. Eine kurzgefaßte Geschichte der Rechen- und Datentechnik*, Berlin 1986
- Weber, Johannes: *Handbuch der Film- und Videotechnik. Die Aufnahme, Speicherung, Bearbeitung und Wiedergabe audiovisueller Programme*, München 1998
- Wedel, Michael: *Der deutsche Musikfilm. Archäologie eines Genres 1914–1945*, München 2007

Wiesmann, Sigrid:

- „Das Fernsehen – ein Weg zur Demokratisierung des Musiktheaters?“, in: International Music Council, Akad. Kiadó (Hg.), *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae, T. 24, Supplementum: Report of the Musicological Congress of the International Music Council (1982)*, Budapest 1982, S. 115–119
- „Die Oper im Fernsehen und ihr Publikum. Möglichkeiten ästhetischer Identifikation“, in: *Maske und Kothurn* 30 (1984), S. 367–371

Wilson, Richard: „Krenek and Melville. Three American Operas“, in: Claudia Maurer Zenck (Hg.), *Der zauberhafte, aber schwierige Beruf des Opernschreibers. Das Musiktheater Ernst Kreneks* (= Ernst-Krenek-Studien 2), Schliengen 2006, S. 193–200

Zielinski, Siegfried: „Zur Technikgeschichte des BRD-Fernsehens“, in: Knut Hickethier (Hg.), *Institution, Technik und Programm. Rahmenaspekte der Programmggeschichte des Fernsehens* (= Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland 1), München 1993, S. 135–170

ANHANG

Abkürzungs- und Siglenverzeichnis

Die vollständigen bibliografischen Angaben finden sich
im Literaturverzeichnis.

Abgedr. = abgedruckt

AdZ = Ernst Krenek: *Im Atem der Zeit* (1998)

Anm. = Anmerkung

Auv = Ernst Krenek: *Ausgerechnet und verspielt* op. 179 (1961)

BBC = British Broadcasting Corporation

BR = Bayerischer Rundfunk

CBS = Columbia Broadcasting System

DDR = Deutsche Demokratische Republik

DFP = Deutscher Fernsehfunk

DR = Danmarks Radio

EKI = Ernst Krenek Institut Privatstiftung (Krems an der Donau)

Fn. = Fußnote

IMDT = Institute for Music, Dance and Theatre
(heute: Mediacult, Wien)

IMZ = Internationales Musikzentrum (Wien)

IZf = Ernst Krenek: *Im Zweifelsfalle* (1984)

MGG2 = Ludwig Finscher (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. neubearbeitete Ausgabe

Min. = Minute

Ms. = Manuskript

NBC = National Broadcasting Company

NDR = Norddeutscher Rundfunk

NET = National Educational Television

NHK = Nippon Hōsō Kyōkai (Japan Broadcasting Corporation)

NTS = Nederlandse Televisie Stichting

NZfM = Neue Zeitschrift für Musik

NZZ = Neue Zürcher Zeitung

OiF = Helga Bertz-Dostal: *Oper im Fernsehen* (1970)

ÖMZ = Österreichische Musikzeitung

o. P. = ohne Paginierung

ORF = Österreichischer Rundfunk

R = Regie

RAI = Radiotelevisione Italiana

RAVAG = Österreichische Radio-Verkehrs-Aktiengesellschaft

RTB = Radiodiffusion-Télévision Belge

RTF = Radiodiffusion-Télévision Francais

Sign. = Signatur

ST = Sveriges Television

T. = Takt

Tb = Ernst Krenek: *Die amerikanischen Tagebücher 1937–1942* (1992)

Ts. = Typoskript

UA = Uraufführung

UCLA = University of California, Los Angeles

UFA = Universum Film AG (heute: UFA Film & TV Produktion GmbH)

Und. = undatiert

unv. = unveröffentlicht

USA = United States of America

Verf. = Verfasserin

vorl. = vorliegend

WDR = Westdeutscher Rundfunk

Wb-Hs = Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung

Wb-Ms = Wienbibliothek im Rathaus, Musiksammlung

ZDF = Zweites Deutsches Fernsehen

ZSg = Ernst Krenek: *Zur Sprache gebracht* (1958)

Die Statuten des Salzburger Fernsehoperpreis (1958)¹

Österreichischer Rundfunk
Fernsehen, Programmdirektion
Wien XII, Singrienergasse 21.

Vienna, April 1958

SUBJECT: „Salzburg Opera Prize 1959“

RULES OF PROCEDURE (revised)

1. Following a recommendation made by the Conference on “Opera in Radio, Television and Film” organised jointly by the Österreichischer Rundfunk (ÖR) and the International Music Council (CIM) in August and September 1956 to mark the Mozart bicentenary year, the town of Salzburg is offering a prize which will be awarded once only, in 1959, for an opera composed specifically for television. This prize, worth \$ 1.000 U.S. (one thousand United States dollars), will be awarded to a work of the “chamber opera” type having a maximum duration not exceeding 90 minutes.
2. Only broadcasting organisations which are members or associate members of the European Broadcasting Union (EBU) and which, on 1 October 1957, were already operating a television service (even though only experimentally) are invited to enter a work for this prize.

1 ORF, *Salzburg Opera Prize. Rules of procedure (revised)*, April 1958, 7 Seiten, Ts., EKI, Briefe 23/1. Abdruck mit freundlicher Genehmigung des EKI. In Kreneks Teilnachlass im EKI befindet sich noch eine Version der Statuten von 1961, dem Jahr, in dem der ORF *Ausgerechnet und verspielt* beim Salzburger Fernsehoperpreis einreichte. Das Statut unterscheidet sich von der ersten Version aus dem Jahr 1958 lediglich in Bezug auf die aktualisierten Daten, die Höhe des Preisgeldes (1958: 1.000 \$, 1961: 2.500 \$) und die Anzahl der einzureichenden Kopien von Produktion, Klavierauszug und Partitur.

3. Each organisation defined in Article 2 above wishing to take part in the competition may choose, regardless of nationality the authors and composers of the work it wishes to enter.
4. Each work entered has to be unpublished at the time of its being chosen by the organisation taking part in the competition this restriction does not necessarily apply to the libretto. However the work entered by a given organisation may have been televised once or more by this organisation alone, on condition that its first television production will have taken place after 1 October 1957, the opening date of the present competition.
5. In its choice of a work to be entered, each of the competing organisations should consider its suitability for transmission or production by all the other participants as well as for stage adaptation. Works having, even if only partially, an advertising or propaganda character are expressly excluded from the present competition. The nature of the works entered should be such as to allow of their translation without their artistic value thereby being impaired.
6. Two copies of the telerecording (kinescope) of the works entered should be sent to the Oesterreichischer Rundfunk, Radio Salzburg, Hofstallgasse, Salzburg, before 15 June 1959. The type of sound recording employed is left to the choice of participants. The telerecording must be accompanied by two copies at least of the complete score, ten copies at least of the original libretto, ten copies at least of a free translation into German, French and English (as the case may be) of the libretto, as well as the statement mentioned in Article seven below.
7. The organisations participating should accompany the work entered by a statement testifying:
 - a) that the author or joint authors of the work, or their representatives, as well as any other person who might claim copyright in the recording, have authorised its broadcast according to the conditions outlined in Article 14 below;

- b) that the remuneration to authors and representatives (as detailed in paragraph a) above) which might result from the said broadcasts shall not exceed those obtaining in the country of each of the organisations participating, and that no extra remuneration will be demanded the reason of the works winning the competition;
- c) that, if a publishing contract has been entered upon for the work, the publisher shall receive for the broadcasts detailed in Article 14 below no more than the hiring fees foreseen in the standard contracts between the EBU and the Music Section of the International Union of Publishers;
- d) that the performers and musicians will not raise any objection to the broadcasts detailed in Article 14 below and shall receive for the latter no more than the fees foreseen under the relevant agreement between the EBU and the International Artists' and Musicians' Federations; or that, failing such an agreement, they shall receive no more than the remuneration normally granted by the organisation submitting the chosen work, should other organisations use a recording similar to that detailed in Article 14 below;
- e) that copies of the original recording, as detailed in Article 14 below, can be provided by the organisation which has entered the chosen work, without detracting from the rules defined in paragraphs a), b), c) and d) above;
- f) that the author or joint authors of the work, as well as their representatives, in particular the publisher, grant to the Town of Salzburg represented by the Salzburg Festival the option foreseen in Article 15 below, and that, should this option be exercised, they authorise in advance stage production under the conditions usually applicable to theatrical presentations of this sort and will afford the Town of Salzburg and the Salzburg Festival every possible assistance in staging the work.

The jury will examine only works which are accompanied by the statement mentioned at the beginning of this Article.

8. The competition jury will be selected before 15 April 1959 and will consist of a president and eight members, all having equal voting rights in the deliberations, under the following conditions:
The president will be designated by the Oesterreichischer Rundfunk, four members will be designated by the EBU, one of them at the suggestion of its associate members in the U.S.A. and Canada, of the remaining four members, two will be designated by the Town of Salzburg and two by the IMC.
By the agreeing to serve on the jury, members of the jury undertake not to participate in the present competition in any way whatsoever.
9. The jury will assemble in August 1959 during the Salzburg Festival.
10. The Oesterreichischer Rundfunk undertakes to meet the traveling and accommodation expenses of the president of the jury; the EBU likewise for the four members it designates; and the IMC and the Town of Salzburg will do the same for the four other members of the jury.
11. A quorum of the jury consists of not less than seven members (including the president).
The jury will settle its own rules of procedure but these will ensure:
 - a) that voting is secret;
 - b) that decisions are taken on a simple majority of the members present;
 - c) that the order in which the works are shown is settled by lot; representatives of the organisations taking part, of the EBU, and of the IMC may ask to be present when lots are drawn;
 - d) that the prize is awarded to only one of the works entered, that the jury may however commend other works which it considers deserving of special praise;
 - e) that only the representatives of the organisations taking part, of the EBU, of the IMC, of the Town of Salzburg and of the Salzburg Festival, as well as the authors of the works entered may be present, as observers, during the showing of the works; they will, however, be excluded from all deliberations of the jury and from the voting;

- f) that the secretariat of the jury will be constituted jointly by the EBU, the IMC and the Oesterreichischer Rundfunk.
12. The showing of the works to the jury and to the other individuals authorised by this ruling to be present will be of a completely private nature and may not therefore be considered as a public performance of the works.
 13. The prize will be paid to the organisation having entered the work chosen; the allocation of the prize money between the author(s) and composer(s) will be the subject of a prior arrangement between these and the organisation in question and need concern neither the organisers of the present competition nor the jury.
 14. The prizewinning work may be broadcast once, within a period not exceeding sixty days from the date on which the prize is awarded, in the form in which it was entered for the competition, by all the organisations taking part in the exchanges known as EUROVISION. To this end, each of the organisations competing undertakes, if the work it has entered is chosen, to provide the other organisations with a copy of the telerecording (kinescope) entered for the competition in adequate time and strictly at cost price of the copy.
 15. The Town of Salzburg, through the Salzburg Festival, reserves the right to give the first stage performance of all the works entered. However if, within a period of three months dating from the day on which the prize is awarded, the Town of Salzburg has not formally notified the competing organisation of its decision to exercise its rights over the work entered, the latter may then be freely offered for staging elsewhere.
 16. All practical questions concerning the organisation of the competition, and particularly the installation of the necessary equipment for the work of the jury, devolve on the Oesterreichischer Rundfunk in cooperation with the IMC. The Oesterreichischer Rundfunk may,

within the framework of its agreements within the EBU, ask for advice and assistance from the latter and from members.

17. Applications from organisations wishing to take part in the present competition should reach the Oesterreichischer Rundfunk/Fernsehdirektion, Wien XII, Singrienergasse 21, before 1 August 1958.
18. The present Rules of Procedure are issued in three versions: English, French, German. In case of dispute the French version is definitive.

Ernst Krenek: *Fernseh-Oper*²

K-k. Selbst in Amerika, wo technische Perfektion das ist, was neue Erfindungen am ehesten erreichen, ist das Fernsehen noch eine recht unvollkommene Kunst. Die Bilder sind manchmal verschwommen, an den Rändern der leicht gekrümmten Bildschirme etwas verzerrt, hie und da rast ein kleines Schneegestöber über die Bildfläche, und das Betrachten der flimmernden Unrast in den meist sehr kleinen Aufnahmeapparaten ist ermüdend. Alle diese Uebelstände werden zweifellos früher oder später beseitigt werden. Nach dem heutigen Stand des Radios würden wir es kaum für möglich halten, daß man noch vor wenig mehr als zwanzig Jahren nur selten zwei Minuten Musik ohne Sausen, Knattern, Heulen und Zähneknirschen vernehmen konnte.

Eine weitere wichtige Frage ist, was das neue Verteilungsinstrument seinen Besitzern auf die Dauer zukommen lassen wird. Genau wie seinerzeit das Radio, wird heute der Fernsehapparat von jedem halbwegs anspruchsvollen Menschen als eine Plage empfunden, nicht so sehr, weil die Bilder unvollkommen sind, sondern weil die meisten Darbietungen armselig und stumpfsinnig sind. Wie das Radio, so ist auch das Fernsehen ein privates, auf Profit berechnetes Unternehmen. Die Kosten der Darbietung müssen von jemandem gedeckt werden, der geschäftlich daran interessiert ist, daß das Spektakel von möglichst vielen Leuten betrachtet werde, und das ist der Reklameagent, der, wenn er die Kundschaften durch ein interessantes Schaustück an den Apparat gelockt hat, in den Zwischenpausen seine Ware anpreisen wird. Da vorläufig nur eine geringe Minderheit von Leuten die ziemlich teure Apparatur besitzt, rentiert es sich für die Reklameagenten nicht, sehr viel Geld in die Fernsehdarbietungen hineinzustecken. Das bildlose Radio erreicht immer noch unvergleichlich größere Menschenmengen. Das ist jedoch ein *circulus vitiosus*. Wenn die Fernbildsender für ihre Schauspiele nicht viel einnehmen, können sie auch nichts sehr Anspruchsvolles senden. Und wenn die Sendungen nicht interessanter werden, wird die Zahl der Kunden nicht sehr schnell anwachsen.

2 Ernst Krenek, „Fernseh-Oper“, in: NZZ, 12.7.1950, S. 1, 3.

Aber selbst unter den gegebenen Umständen übt das Fernsehen eine unglaubliche Faszination aus, wahrscheinlich mehr als das Radio. Das amerikanische Familienleben hat einen selbst von Pfarrern kaum erhofften Aufschwung genommen, weil sie jetzt am Abend zusammensitzen und Television schauen, anstatt in Nachtcafés zu rennen. Andererseits beklagen sich die Schullehrer, daß die akademischen Leistungen der Schüler bedenklich zurückgehen, weil die Kinder, die gewöhnt waren, ihre Hausarbeiten mit Radiobegleitung zu machen, jetzt die Moritaten auf dem Bildschirm anstarren und überhaupt nichts mehr arbeiten. Das Vergnügen, in seinem eigenen Haus sehen und hören zu können, was anderswo vorgeht, ist so gewaltig, daß die meisten Leute kaum fragen, was es zu sehen gibt. Diese primitive Freude an einem neuen Spielzeug wird wohl kaum für immer vorhalten. Das Fernsehen wird einen wirtschaftlich gesicherten Platz nur behaupten können, wenn die Apparate billiger und die Darbietungen besser werden.

Während die Techniker das erste Problem leicht lösen können, sobald sich die Methoden der Massenproduktion in großem Stil anwenden lassen, wird das zweite Problem manchen Kampf kosten. Die Veranstalter der populärsten Sportmanifestationen Amerikas, Fußball und Baseball, haben bereits Fernsehübertragungen ihrer Spiele eingestellt, da sich der Ausfall jener, die den Match zuhause anschauen, in den Kassenrapporten der Spielplätze fühlbar machte. Ein naheliegendes Objekt für Fernschaulendungen sind Filme. Aber schon jetzt haben die Film potentaten schlaflose Nächte, da es sich zeigt, daß viele Leute lieber zuhause sitzen und gratis zuschauen, wie in den unglaublich beliebten Ringkämpfen große, brutale Kerle einander stundenlang um den Boden hauen, anstatt zu einem erstklassigen Film ins Kino zu gehen. Eine neue Erfindung, „Phone-Vision“, wird es dem Besitzer ermöglichen, aus einer Liste verfügbarer Filme einen auszuwählen, den er sehen möchte, worauf er mit dem Kino, in dem der Film läuft, verbunden wird und den Film über eine Telephonleitung in sein Fernsehkästchen gepumpt bekommt. Die Gelehrten sind sich noch nicht darüber einig, ob diese Einrichtung die Rettung oder das Ende der Kinopaläste bedeuten wird. Auf jeden Fall ist die Nervosität sehr groß, da jede einzelne dieser Bewegungen ungeheure Kapitalien disloziert.

Ein Feld, das sich dem nach interessantem Material jagenden Televisio-
när anbietet, ohne ihn in wahnwitzige Unkosten zu stürzen oder den Zorn

etablierter Großkapitalinteressen auf ihn herabzuziehen, ist das Theater. In der Tat sind die technisch besten und interessantesten Fernsehdarbietungen, die man heute in Amerika wahrnehmen kann, Theaterstücke. Das dringende Bedürfnis nach Erweiterung dieses Gebietes hat die Veranstalter auch auf die Oper hingewiesen, und einige Experimente wurden, mit mehr oder weniger Glück, aber jedenfalls viel Erfindungsgabe, ausgeführt. In diesen mußten natürlich zunächst Opern des bestehenden Repertoires verwendet werden, da eine Originalliteratur noch nicht existiert. Jedoch, wenn die Experimente sich bewähren, das heißt wenn die Fernsehdirektionen den Eindruck gewinnen, daß genug Leute diese Sendungen anschauen, um sie den Reklameagenten als Vehikel zu empfehlen, wird der Bedarf an Material die Schaffung neuer Fernsehopern notwendig machen.

Theoretisch betrachtet ist die Fernschau dem Film nahe verwandt. Hier wie dort wird die Darstellung nicht direkt angeschaut, sondern durch eine Apparatur in eine Reihe von bewegten Bildern verwandelt, die dem Beschauer vorgeführt werden. Der Schauspieler weiß oft gar nicht, welcher Aspekt seiner Leistung dem Betrachter zugänglich gemacht wird. In den Fernsehproduktionen, die ich beobachten konnte, waren stets zwei Kameras auf die Szene gerichtet, und der Bildregisseur, der in der Operateurkabine saß, gab von Moment zu Moment über ein Mikrophon Befehle, welches von den beiden Bildern auf die Sendemaschinerie übertragen werden sollte. Manchmal ließ er den Schauspieler blind weiter agieren und schaltete ihn ganz aus, während die andere Kamera irgendwelche Details der Szenerie herausholte. Mit anderen Worten, die Kontinuität des Ganzen ist nicht identisch mit der Kontinuität der dargestellten Handlung, sondern beruht auf dem Phantasiegebilde, das sich der Regisseur gemacht hat.

Ob die Kamera die Aktion direkt auf die Fernsehwellen überträgt und so dem Zuschauer ermöglicht, sie zu sehen, während sie vor sich geht, oder ob die Kamera die Aktion zunächst auf einem Filmstreifen festhält, der später durch den Sendeapparat läuft, macht keinen wesentlichen Unterschied, ebenso wenig als es einen Unterschied macht, ob man über das Radio ein Orchester hört, während es tatsächlich spielt, oder ob man ein Tonband abhört, das von dem Orchester früher eingespielt wurde. Demzufolge wird die Fernsehoper praktisch so zu produzieren sein, als

ob sie eine Filmoper wäre, und in dieser Hinsicht stellt das Vorhaben kein neues Problem. Die Problemstellung ist nur deshalb neu, weil die Möglichkeiten der Filmoper bisher nie richtig studiert wurden. Wo sich der Film mit Oper befaßt hat, ist er über eine gewöhnlich steife und nichts-sagende Photographie von Bühnenvorgängen kaum hinausgelangt. Was man jetzt über die Fernsehoper lernt, hätte längst im Film erzielt werden können. Dem Film ist hier gewissermaßen eine zweite Chance gegeben, eine bedeutungsvolle und künstlerisch befriedigende Verbindung mit Musik einzugehen. Ob die Chance wahrgenommen werden wird, hängt von so viel außerkünstlerischen Faktoren ab, daß man die Entwicklung zwar mit Hoffnung, aber gewiß nicht ohne Furcht beobachten muß.

An technischen Daten hat sich bisher etwa das Folgende herausgestellt: So wie der Film, ist auch die Fernsehmaschinerie durch große Beweglichkeit ausgezeichnet. In manchen der Opernproduktionen in New York wurde ein Filmstudio benützt, in welchem man bis zu zehn Szenerien nebeneinander bereitstellen konnte. Man operiert nicht nur mit mehreren Kameras, sondern jede von ihnen kann auch leicht herumgeschwungen werden, um ein anderes Bild in den Fokus zu bekommen. Es ist leicht, zu jeder Zeit Filmstreifen einzuschalten, die die Handlung plastischer machen. In einer Produktion von Kurt Weills kurzem Singspiel „Down in the valley“ wurde ein Zwischenspiel von wenigen Takten ausgenützt, um einen davonrollenden Eisenbahnzug zu zeigen, wodurch es unmittelbar klar wurde, daß die nächste Szene an einem entlegenen Ort spielte.

Der begrenzte Schwinkel der Kamera macht es notwendig, daß die Aktion auf engen Schauplätzen vor sich geht, und diese sollen in der Regel von kaum mehr als drei bis vier Personen bevölkert sein, da bei größeren Menschenansammlungen die Kamera zu weit von der Szene abrücken muß, wodurch diese in den kleinen Sehschirmen der Zuschauer leicht wie ein konfuse Gewimmel von Ameisen aussehen. Andererseits empfiehlt und ermöglicht die Maschinerie die Großaufnahme, so daß Details sichtbar gemacht werden können, die im Theater unter den Tisch fallen. Aktionen, die die Hände des Darstellers mit kleinen Objekten beschäftigen, kommen mit Eindringlichkeit und Ausdruckskraft heraus.

Der Komponist muß sich vergegenwärtigen, daß es kein Vergnügen ist, einen mit der Produktion hoher Töne angestregten Sänger von der Nähe zu betrachten. Darum ist es besser, im allgemeinen nur mittlere Stimm-

lagen zu verwenden. Der Vorteil der Fernsehoper ist, daß man bei der Auswahl der Sänger nicht an die Größe einer hausfüllenden Stimme zu denken braucht, da der Sänger nur das direkt vor ihm baumelnde Mikrofon, aber nicht die vierte Galerie zu erreichen hat. Man kann also Musikalität und schauspielerische Intelligenz in den Vordergrund stellen. Eine große Wohltat ist natürlich, daß das technische Arrangement jede Silbe des Textes verständlich macht.

Ein Problem, das im Fernsehen zweifellos schwieriger zu lösen ist als im Theater, ist die Koordination von Sänger und Orchester. Da zwischen der Kamera und dem Sänger kein Platz ist, muß das Orchester irgendwo placiert werden, wo es den ausfahrenden Bewegungen der zahlreichen und mit hunderten von Drähten miteinander verknüpften mechanischen Ungeheuer nicht im Wege steht und davor sicher ist, unversehens in den Schwinkel der elektrischen Augen zu geraten. Infolgedessen kann der Sänger kaum hoffen, den Dirigenten jemals zu sehen, und jeder, der mit dem Operntheater zu tun hatte, wird wissen, wieviel Angstschweiß für beide das bedeutet. Es erfordert zunächst außerordentlichen Drill, begrenzt aber auch einigermaßen die musikalischen Möglichkeiten. Die Musik darf rhythmisch und agogisch nicht allzu kompliziert werden, und intrikate, schnelle Ensembles, wie sie etwa in einem Mozart-Finale oder in „Falstaff“ vorkommen, sind völlig ausgeschlossen. In allen diesen Belangen wird viel mehr gelernt werden, wenn die Versuche weiter gedeihen.

Alles in allem läßt sich sagen, daß das Fernschauwesen der Oper neue Anregungen und fesselnde Möglichkeiten eröffnet, die in vieler Hinsicht genau auf der Linie der in vielen zeitgenössischen Opern zu beobachtenden Tendenzen liegen. Man kann nur mit angehaltenem Atem hoffen, daß die Geschäftsleute nicht wieder alles verderben, indem sie das Publikum für anspruchsloser halten, als es ist, oder es in angestrengter Arbeit dumm machen, wie es leider Gottes im Film geschehen ist.

Die Arten der Fernsehoper³

Allegorie	David van de Woestijne – <i>Débat de Folie et d'Amour</i> (BRT, 1959) ⁴
(Antike) Tragödie	Jurriaan Andriessen – <i>Kalchas</i> (NTS, 1959) Jean Prodromides – <i>Les Perses</i> (ORTF, 1961) Phyllis Tate – <i>Dark Pilgrimage</i> (BBC, 1962) Ton de Leeuw – <i>Alceste</i> (NTS, 1963) Iša Krejčí – <i>Antigone</i> (ČST, 1964) Witold Rudziński – <i>Odprawa Posłów Greckich</i> (PRT, 1965) Yasushi Akutagawa – <i>Orpheus in Hiroshima</i> (NHK, ca. 1967)

3 Die Aufstellung der Opern erfolgt nach Bertz-Dostals Publikation *Die Oper im Fernsehen* (Wien 1970), in der sie alle Fernsehoper bis 1970 mit Handlungsangabe bespricht. Die Daten weisen das Jahr der Produktion aus.

4 BRT – Belgische Radio en Televisie, Brüssel; BBC – British Broadcasting Corporation, London; BR – Bayerischer Rundfunk, München; CBS – Columbia Broadcasting System, New York; ČST – Československá televize, Prag; DFF – Deutscher Fernsehfunk, Berlin; DR – Danmarks Radio, Kopenhagen; HR – Hessischer Rundfunk, Frankfurt; ITV – Independent Television, London; JRT – Jugoslovenska Radio-Televizija, Belgrad; KRO – Stichting Katholieke Radio Omroep, Hilversum; MAINOS – Mainos-TV, Helsinki; NBC – National Broadcasting Company, New York; NCE – The University of North Carolina, Educational Television Studio, Raleigh; NDR – Norddeutscher Rundfunk, Hamburg; NET – National Educational Television, New York; NHK – Nippon Hōsō Kyōkai, Tokio; NTS – Nederlandse Televisie Stichting, Hilversum; ORF – Österreichischer Rundfunk, Wien; ORTF – Office de Radiodiffusion-Télévision Française, Paris; PRT – Polskie Radio i Telewizja, Warschau; RAI – Radio Televisione Italiana, Rom; RÉ – Radio Éireann, Dublin; RTB – Radio Diffusion Télévision Belge, Brüssel; SCOTT – Scottish Television, Glasgow; SRG – Schweizerische Radio- und Fernsehgesellschaft, Zürich; SRT – Sveriges Radio Television, Stockholm; SSR – Societe Suisse de Radiodiffusion et Television, Bern;

Ernste Oper	<p>Cesar Bresgen – <i>Ercole</i> (NDR, 1956) Stanley Hollingworth – <i>La Grande Bretèche</i> (NBC, 1957) Gian Carlo Menotti – <i>Maria Golovin</i> (NBC, 1958/59) Riccardo Malipiero – <i>Battono alla Porta</i> (RAI, 1961) Otar Wassiljewitsch Taktakischwili – <i>Nagrada</i> (TSS, vor Mai 1963) Wladimir Alexandrowitsch Wlassow – <i>Wjedma</i> (TSS, vor Dezember 1964) Mark Bucci – <i>The Hero</i> (NET, 1965) Tauno Marttinen – <i>Päälysviitta</i> (MAINOS, 1965) Rudolf Weishappel – <i>Elga</i> (ORF, 1965) Manfred Niehaus – <i>Bartleby</i> (WDR-III, 1967) Ib Nørholm – <i>Invitation til Skafottet</i> (DR, 1967) Christopher Whelen – <i>Some Place of Darkness</i> (BBC-II, 1967) David van de Woestijne – <i>De zoemende Muzikant</i> (BRT, 1967) Josef Maria Horváth – <i>Auftritt des Oberstleutnants der Guardia Civil</i> (ORF, 1968)</p>
Historienoper	<p>Norman dello Joio – <i>The Trial at Rouen</i> (NBC, 1956) Carlisle Floyd – <i>The Sojourner and Mollie Sinclair</i> (NCE, 1963) Frederik Devreese – <i>Willem van Saeftinghe</i> (BRT, 1964)</p>

TSS – Television des Republiques Socialistes Sovietiques, Moskau + Leningrad; WAVE – WAVE Inc., Radio and Television, Louisville, Kentucky; WDR – Westdeutscher Rundfunk, Köln; YLE – Oy Yleisradio, Helsinki; ZDF – Zweites Deutsches Fernsehen, Mainz.

	<p>A. J. Potter – <i>Patrick</i> (RÉ, 1964) Osamu Shimizu – <i>Shunkan</i> (NHK, 1964/65) Heinrich Sutermeister – <i>La Croisade des Enfants</i> (SSR, 1969)</p>
Kinderoper	<p>Lukas Foss – <i>Griffelkin</i> (NBC, 1955)</p>
Komische Oper	<p>Bohuslav Martinů – <i>The Marriage</i> (NBC, 1953) Vittorio Giannini – <i>The Taming of the Shrew</i> (NBC, 1954) Malcolm Henry Arnold – <i>The Open Window</i> (BBC, 1956) Ivo Lhotka-Kalinski – <i>Putovanje</i> (JRT, 1957) Pierre Wissmer – <i>Léonidas</i> (ORFT, 1958) Guy Halahan – <i>The Spur of the Moment</i> (BBC, 1959) Hans Poser – <i>Die Auszeichnung</i> (NDR, 1959) Svend Simon Schultz – <i>Marionetterne</i> (DR, 1959) Heinrich Sutermeister – <i>Seraphine</i> (SRG, 1959) Jaroslav Křička – <i>Kalhota</i> (ČST, 1962) Svend Erik Tarp – <i>Kroner 9.90</i> (DR, 1962) Georges van Parys – <i>Le petit Musicien</i> (ORTF, 1963) Hans Poser – <i>Die Baßgeige</i> (ZDF, 1964) Jiří Smutný – <i>Věstkyně</i> (ČST, 1964) Heinrich Sutermeister – <i>Das Gespenst von Canterville</i> (ZDF, 1964) Gerhard Wimberger – <i>Dame Kobold</i> (HR-III, 1964) Norbert Schultze – <i>Peter der Dritte</i> (ZDF, 1965) René Defossez – <i>À Chacun son Mensonge</i> (RTB, 1966) Tauno Marttinen – <i>Kihlaus</i> (YLE, 1966) Věroslav Neumann – <i>Opera o Kominku</i> (ČST, 1967)</p>

	<p>Zbigniew Turski – <i>Rozmówki</i> (PRT, 1967) Kurt Anton Hueber – <i>Schwarz auf Weiß</i> (ORF, 1968) Karel Salomon – <i>Viermal Methusalem</i> (ZDF, 1968) John Purser – <i>The Undertaker</i> (SCOTT, 1969)</p>
Künstleroper	Ernst Krenek – <i>Der Zauberspiegel</i> (BR-III, 1967)
Musikalische Legende	<p>Lee Hoiby – <i>Beatrice</i> (WAVE, 1959) Yoshirō Irino – <i>Aya no Tsuzumi</i> (NHK, 1962) Tadeusz Paciorkiewicz – <i>Usziko</i> (PRT, 1966) Zbigniew Wiszniewski – <i>Neffru</i> (PRT, 1966) Ingvar Lidholm – <i>Holländarn</i> (SRT, 1967)</p>
Lehrstück	<p>Arthur Benjamin – <i>Mañana</i> (BBC, 1956) Paul Angerer – <i>Die Paßkontrolle</i> (ORF, 1958) Gian Carlo Menotti – <i>Labyrinth</i> (NBC, 1963) N. Giuri – <i>Nastawnik</i> (TSS, 1964) Hendrik Andriessen – <i>De Spiegel uit Venetië</i> (KRO, 1967)</p>
Märchenoper	<p>Richard Arnell – <i>The Petrified Princess</i> (BBC, 1959) Werner Haentjes – <i>Leonce und Lena</i> (WDR, 1962) Jiří Smutný – <i>Dalskabáty, hříšná ves</i> (ČST, 1962) Norman Kay – <i>The Rose Affair</i> (BBC, 1968)</p>
Mysterienoper	<p>Gian Carlo Menotti – <i>Amahl and the Night Visitors</i> (NBC, 1951) Arthur Bliss – <i>Tobias and the Angel</i> (BBC, 1960) Edwin Coleman – <i>A Christmas Carol</i> (BBC, 1962) Igor Strawinsky – <i>The Flood</i> (CBS, 1962)</p>

	<p>Lino Liviabella – <i>Canto di Natale</i> (RAI, 1963) Paul Kont – <i>Inzwischen</i> (ORF, 1966) Zbigniew Wiszniewski – <i>Genesis</i> (ČST/ZDF, 1968) Thomas Eastwood – <i>The Rebel</i> (BBC, 1969)</p>
Opéra-ballet	<p>Marcel Delannoy – <i>La Nuit de Temps</i> (ORFE, 1962)</p>
Science-Fiction-Oper	<p>Henk Badings – <i>Salto Mortale</i> (NTS, 1959) Guy Barbier – <i>Cœur de Robot</i> (RTB, 1963) Roman Vlad – <i>La Fantarca</i> (RAI-II, 1966)</p>
Sozialistische Oper	<p>Kurt Schwaen – <i>Fetzers Flucht</i> (DFE, 1962/63) M. Magidenko – <i>Warina Ljubow</i> (TSS, vor Dez. 1964) Jean Kurt Forest – <i>Hete</i> (DFE, 1966)</p>
Volksstück	<p>Winfried Zillig – <i>Die Bauernpassion</i> (BR, 1955)</p>
Zeitoper	<p>Paul Kont – <i>Peter und Susanne</i> (ORF, 1959) Václav Kašlík – <i>Krakatit</i> (ČST, 1961) Ivo Vyhnaněk – <i>Reportáž, psaná na oprátce</i> (ČST, 1961) Helmut Eder – <i>Der Kardinal</i> (ORF, 1962) Ernst Krenek – <i>Ausgerechnet und verspielt</i> (ORF, 1962) Julius Kowalski – <i>Slavnost Lampiónů</i> (ČST, vor Juni 1963) Carl Davis – <i>The Arrangement</i> (BBC-II, 1965) Harry de Groot – <i>Crossfade</i> (NTS, 1965) Robin Orr – <i>Full Circle</i> (SCOTT, 1968)</p>

Ernst Krenek: *Entwurf für einen österreichischen Film*⁵

Musik

I. Strophe des Nachtwächterliedes von Pötsching:
„Um achte betrachte...“

acht Glockenschläge.

Bild

- 1) Nächtliches Bild der Freistadt Rust. Man muß der Aufnahme ansehen, daß sie „künstlich“ ist. Durch die Straßen geht ein Nachtwächter in altertümlichem Kostüm (Biedermeier). Durch Überblendung geht das Bild über in eine Aufnahme des heutigen Rust. Man muß sehen, wie wenig sich an dem Stadtbild verändert hat. Die Kamera bleibt zuletzt an der Kirchenuhr stehen, die acht Uhr zeigt. Während des Schlagens erscheint das Bild des Weinschankes von Valentin Sagmeister. (Hof) Sagmeister mit einem altertümlichen Horn in der Hand, das er betrachtet. Sein Sohn Franz kommt herein, zurück von der Arbeit im Weinberg (entsprechendes Requisit).
- Franz: „Was hast denn da, Vater?“
Vat.: „Auf dem Horn hat mein Großvater noch blasen, wie er Nachtwächter g’wesen is.“
Franz: „Von dem wir die alten Lieder haben?“
Vat.: „Ja. Heut war einer da, der will das Hörndl kaufen – fürs Landesmuseum. Was bleibt mir übrig, wenn das G’schäft so geht wie heut?“
Franz: „Wart, Vater, morgen is Sonntag; wenn’s schön bleibt, kommen sicher viel Leut’ aus Wien.“

5 Ernst Krenek, *Entwurf für einen österreichischen Film*, 1934, 4 Seiten, unv. Ms., Wb-Hs, Teilnachlass Ernst Krenek, Archivbox 1.3.2.4, Sign. ZPH 291. Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Wienbibliothek im Rathaus und des EKI.

ferne Marschmusik, übergehend in leise Musik, die während der ganzen Seebilder und des Dialogs anhält.

- 2) Sonntag Morgen. Vor der Kirche. Die Messe ist aus, die Leute kommen aus der Kirche. Franz spricht Marie Holzer an, die auch aus der Kirche kommt. Sie gehen zusammen, längs des Kanals, der von Rust zum Neusiedler See führt. Landschaftsbilder vom See und seinen Ufern während des Dialogs der beiden. Inhalt des Dialogs etwa:

Franz: Jetzt kennst du mich schon so lang, wir könnten bald heiraten.

Marie: Ich hätte nichts dagegen, wenn es mit dem Weinbau nicht so schlecht ginge.

Franz: Hast du vielleicht etwas Besseres in Aussicht?

Marie beruhigt ihn, immerhin bleibt ein Verdacht bei ihm bestehen. Er begleitet sie zu ihrem Haus, man sieht ein Schild: „Fanny Holzer, Wäscherei.“

- 3) Die Straße von Wien nach Eisenstadt (Wegweiser mit Kilometerangaben, die immer kleiner werden), dann die von Eisenstadt nach Rust, mit Autos, Motorrädern, Postauto etc. (Ausflugsrückkehr des Sonntagnachmittags).

Heurigenmusik (leise)

- 4) Zwei Autos halten vor Sagmeisters Schenke. Eine größere Gesellschaft nimmt im Hof Platz. Valentin holt Weinkrüge aus dem Preßraum (alte Presse), Franz bedient.

- 5) Das Holzersche Häuschen. Es kommt Besuch (mehrere Leute). Fanny: „Jessas, der Schwager aus Wien lasst sich auch einmal anschauen.“ Sie führt die Gäste in das Gärtchen hinter dem Haus. Zur Tochter: „Geh, Mizzi,

hol uns gleich einen Wein!“ Marie: „Vom Sagmeister?“ Fanny, indem sie ihr einen verständnisvollen Blick zuwirft: „Ja, meinetwegen vom Sagmeister.“ Marie mit einem Krug ab.

- 6) Sagmeisters Schank. Einer von den Gästen: „Singt doch einmal ein Volkslied!“ Der Sänger (oder die Sängerin) bespricht sich mit den Musikanten und beginnt dann: „Es wollt ein Maderl ganz früh aufstehn...“ Hier kommt Marie mit dem Krug, Franz gibt ihr Wein. Einer von den Gästen, Fritzl Hallhuber, ein wienerischer Gast, stößt seinen Nachbarn an, macht ihn auf Marie aufmerksam. Dieser ermuntert ihn im Scherz, sich an sie heranzumachen. Fritzl: „Du glaubst, die krieg ich nicht, wenn ich will?“ (alles stumme Gesten). Der andere ungläubig. Fritzl: „Das werden wir schon sehen. Wetten?“ Der andere schlägt ein. Marie hat ihren Wein bekommen und geht. Fritzl ihr nach. Franz wird aufmerksam, lässt Gläser und Krüge stehen.
- 7) Marie in der Straße. Fritzl in einiger Entfernung hinter ihr.
- 8) Marie kommt ins Gärtchen, stellt den Wein auf den Tisch, geht ins Haus, in ihr Zimmer. Fritzl draußen, sieht durchs Fenster, wie sie Licht macht. Er klopft ans Fenster. Sie macht auf: „Wer is denn da?“ Fritzl: „Bitt schön, Fräulein, is das hier die Straßen nach Eisenstadt? Ich komm nämlich im Auto von Oedenburg und find den Weg nicht.“ Marie: „Im Auto? Wo haben S' denn das Auto?“

Strophe: „Des Müllers-
bursch über d’Gassen
sprang...“

„Da draußen, bei der Wegteilung.“ Marie (impressioniert und ungläubig zugleich): „Bei der Wegteilung? Ich weiß dort keine Wegteilung.“ Fritzl: „Ja wie komm ich denn da weiter? Vielleicht kann ich Ihnen das auf der Karte zeigen, was ich mein – aber es is so finster da – darf ich einen Moment hereinkommen?“ Marie geht stumm zur Haustür, die sie öffnet, Fritzl tritt hinein.

- 9) Man sieht den Schankgarten Sagmeisters, die Musikanten, groß das Notenblatt mit dem Text.
- 10) Franz entfernt sich schnell und unbemerkt aus dem Schankgarten, läuft zum Holzerschen Haus, bleibt an der letzten Straßenecke stehen. Man sieht von fern noch einmal, wie Fritzl ins Haus eintritt. Franz: „Geh, da hört sich alles auf! So ein hergelaufener Kerl is ihr lieber, weil er im Auto aus Wien kommt! Ich hab’ genug g’sehn!“ Kehrt wütend um.
- 11) Im Flur des Holzerschen Hauses. Marie erwartet, daß ihr Fritzl die Landkarte zeigen wird. Er will sie sofort umarmen. Sie stößt ihn zurück, öffnet die Tür, stößt ihn hinaus, er fällt in eine Pfütze (komisch), das Hainstor fällt zu. Er steht auf, befühlt sich, merkt, daß er ganz naß ist. „So kann ich nicht unter die Leut zurück – was mach’ ich jetzt?“ Er schleicht hinter ein Gebüsch.
- 12) Sagmeisters Schank. Franz hantiert wütend mit den Gläsern etc., wobei er immer nach der Uhr schaut, die in drei Etappen je eine

Letzte Strophe des Liedes.

Von hier an zusammenhängende Begleitmusik

Viertelstunde vorrückt, und immer einen Blick nach Fritzls Platz wirft, der immer noch leer ist. Bemerkungen des Vaters zu Franz. Bemerkungen an dem Tisch, wo Fritzl so lang bleibt. Sein Nachbar leise: „Was der für Glück bei die Menschen hat!“

13) Fritzl sitzt hinter einem Gebüsch, auf diesem hängt seine Hose zum Trocknen. „Nur ein Glück, daß so warm is.“

14) Im Schankgarten. Allgemeiner Aufbruch. Fritzl kommt zurück. Sein Nachbar: „Na?“ Fritzl: „Was fragst du noch? Wo wär' ich denn so lang gewesen?“ Franz hört das, schlägt im Zorn eine Flasche zusammen. Die Gäste ab.

15) Franz in seiner Kammer. Packt ein. Nach dem Lied: „Ja wohl, das laß ich bleiben!“ Schreibt etwas auf einen Zettel, nimmt seinen Rucksack etc. und geht ab. Man sieht ihn auf der Landstraße gehen, dann die Eisenbahnstation Eisenstadt, Einfahrt eines Zuges mit Richtungstafeln „Wulkaprodersdorf – Wien Ostbf.“, Franz steigt ein, der Zug fährt ab.

16) Wien. Verschiedene Bilder, aber besonders aus den Industrievierteln (Simmering, Laaerberg, Donaulände etc.)

17) Franz an verschiedenen Arbeitsplätzen. Kurze Bilder, die durch Überblendung ineinander übergehen. Er ist meist in untergeordneten Beschäftigungen zu sehen (Heizen im E-Werk, Lastträger im Lagerhaus der Stadt

Wien, Kohlenschaufler am Nordbahnhof, Wagenwäscher in einer Garage u. dgl.) Immer wieder wird er entlassen wegen Mangel an Arbeit. Zwischen diese Bilder schieben sich immer häufiger andere, die den Verlauf der Wirtschaftskrise darstellen, so daß sein Schicksal in einen allgemeineren Rahmen gestellt wird. Eine Montage von Diagrammen, die die steigende Kurve der Arbeitslosigkeit zeigen, die Stilllegung von Betrieben, man sieht einigemal dieselbe Fabrik, jedes Mal weniger Arbeiter, weniger rauchende Kamine, Bahnhöfe mit stillstehenden Lastwagen, das Arbeitsamt mit immer mehr Arbeitslosen. Eventuell auch andeutungsweise die politische Vernetzung der Arbeitslosen: Flugblätter, drei Pfeile, die quer durch das Bild laufen, ein Hakenkreuz, das durch das Bild wirbelt u. dgl., marschierende Polizei, ein Überfallsauto, ein Demonstrationszug u. s. w., alles ganz kurz und immer schneller, dazwischen immer wieder Franz in immer elenderem Aufzug. Er schläft in einem Park auf der Bank, sucht in Abfallkörben brauchbare Dinge, Zigarettenstummel, bettelt an Kaffeehaustischen u. dgl. Wie eine Reminiszenz hört man das Volkslied „Es wollt ein Maderl...“, man sieht Franz, wie er es bettelnd in einem Stadtbahnwagen singt, in dem auch Fritzl zeitungslasend sitzt. Er gibt dem Sänger, ohne aufzuschauen, 10 Groschen. Dieser erkennt ihn, singt heftiger gegen ihn, wird von den Passagieren hinausgedrängt, sinkt verzweifelt auf einer Bank der Stadtbahnhaltestelle nieder. Da fällt sein Blick auf ein

Von ferne Gesang der
Arbeitsfreiwilligen.

Begleitmusik

Hier eventuell elegi-
sches Moment (mit
Landschaft etc.) Kärnt-
ner Lied „Geh i außē...“

Musik

Flugblatt, das für den freiwilligen Arbeits-
dienst wirbt. Er hebt es auf, liest es, verfällt in
Nachdenken.

- 18) Langsames Aufblenden. Bild der Hohen Tau-
ern, verschiedene Stellen. Dann von weitem
die Arbeitsplätze an der Trasse der Groß-
glocknerstraße, immer näher kommend und
größer werdend. Ein Arbeitsplatz nahe, wo
Arbeiter eingestellt werden, darunter Franz.
Von hier ab eine Bilderfolge, in der in ein-
zelnen Szenen dargestellt wird, wie der an-
fängliche Unwille, die höhnische Skepsis
gegenüber der neuen Arbeit bei Franz nach
und nach einem verständnisvollen Eifer Platz
macht. Er fängt an, besser auszusehen u. s. f.
Er meldet sich zu einer besonders schwie-
rigen Arbeit (Spannen eines Drahtseils oder
etwas derartiges), wobei er verunglückt (Ab-
sturz). Alle eilen hin, schwierige Bergung,
man bringt ihn auf einer Bahre weg.
-

- 19) Nervöses Intermezzo: Spielen des Tele-
graphen, einer Redaktion, Tippen einer
Nachricht, laufendes Band, Rotationsmaschi-
ne (alles schnell und kurz, soll nur das Tem-
po weiter führen) zuletzt Marie mit einem
Zeitungsblatt, durch die Straßen von Rust
laufend, zum alten Sagmeister. Zeigt ihm
die Nachricht „Unfall auf der Großglockner-
straße ...“ entsprechender kurzer Text. „...
Jetzt wissen wir, wo der Franz is – das heißt,
wir wissen's nicht, es steht ja nicht, wo sie

ihn hingebracht haben.“ Marie beginnt zu schluchzen, der Alte in wortlosem Kummer, während draußen Gäste lärmten und lachen.

- 20) Franz im Spital. Man fragt: „Sollen wir jemanden verständigen?“ Er, heftig: „Nein – niemandem schreiben – kein Wort.“ Der Arzt (nennt irgendeine Art Verletzung): „Wird nicht so arg sein wie’s zu Anfang ausgesaut hat. In 14 Tagen sind Sie wieder beisammen.“

Musik: altes Marienlied
aus Niederösterreich

- 21) Marie entschließt sich zu einer Wallfahrt nach Maria Zell. Wallfahrtsbilder mit vielen Menschen etc. Glocken, Fahnen, Details zu den Devotionaliengeschäften sehr groß (nicht parodistisch, sondern ergreifend!) Zuletzt etwa das Bild der neuen 5-Schilling Münze, und der Aufschrift „Magna Mater Austriae“, die allein leuchtend zurückbleibt.

Begleitmusik

- 22) Franz geht zum ersten Mal aus dem Spital in Zell am See aus. Genießt den Sommer, die Ruhe, das Ausspannen. Bilder, die das Aufleben charakterisieren: Segelboote von dem Wind, ein Schulausflug von Kindern, ein vorbeisauer Expresszug, die Schmitenhöhebahn, das Strandbad. Dann Franz in einem Wirtshausgarten, bestellt Wein. Kurzer, volkstümlich-sachlicher Dialog mit der koketten Kellnerin. Sie schreibt ihm auf einem Rechnungszettel: „9 Uhr – beim dritten Fensterl im Hof.“

- 23) Franz zurück im Spital, pfeift vergnügt, sucht bei einem Fenster des Korridors die Gelegenheit zum abendlichen Aussteigen auszukundschaften. Ein zweiter Rekonvaleszent bei ihm: „Hast was vor heut auf d’Nacht?“ Franz bejaht. Der andere: „Da schau her, da hast die Dachrinnen, dann haltst dich dort an dem Hollerbusch, und unten steht eh ein Tisch und a Bank.“ Franz: „Mir scheint, du kennst dich da aus?“ Der andere: „No was denn. Bin a alter Tachinierer...“
- 24) Abends im Spital. Franz schaut auf die Uhr, 5 Minuten vor 9. Schleicht zum Gangfenster, steigt über das Fensterbrett und schickt sich an, längs der Dachrinne abzustei-gen, da sieht er hinunter, und erblickt (Aufnahme aus der Vogelperspektive) zwei Gäste an dem Tisch unten sitzend. „Fix Laudon noch einmal...“ Man hört die zwei reden: „Da schau’n S’ her, Herr Kollege, was ich mir da vom Urlaub mitgebracht hab.“ – „Wieder so ein altes Instrument für Ihre Sammlung?“ – „Ja, ein altes Nachtwächterhorn aus Rust im Burgenland.“ – Franz zuckt zusammen, horcht angestrengt. – „Ja, da hat noch der Großvater von dem Wirt drauf geblasen, von dem ich’s gekauft hab. Und eine sehr interessante Handschrift hat er mir dazu gegeben, die alten Nachtwächterlieder, die man dort gesungen hat. Da sind Strophen von unglaublicher, direkt barocker Wucht dabei – schau’n S’, zum Beispiel hier: Um neune alleine die Keuschheit behüte und nicht gleich wie Venus die Laster ausbrüte...“ Franz fährt zurück, mit der Hand über die Augen. Dann zieht er aus

Chor (unsichtbar) singt die Strophe des Nachtwächterliedes, sehr wuchtig.

der Brieftasche, heftig suchend, ein Bild Marias. „Mizzi!“ Geht zurück, schreibt schnell eine Korrespondenzkarte an Marie. Man sieht während des Chores das Schreiben der Adresse, dann des Textes: „Liebe Mizzi! Ich war im Arbeitsdienst und nimm mir einen Urlaub. Komm am ... nach Wien.“

25) Am Westbahnhof in Wien. Marie erwartet Franz. Ankunft des Zuges. Begrüßung, etwas steif und befangen. Die zwei gehen etwas einsilbig durch die Straßen. Marie: „Hab soviel Sorg ghabt um dich!“ Franz, jetzt bockig: „Hättest früher haben sollen!“ Längeres stummes Weitergehen. Marie: „Hast mich nimmer lieb?“ Franz: „Hast schon genug von deinem Kavalier?“ Marie: „Was für an Kavalier?!“ Franz ärgert sich: „Geh mach mich nicht blöd!“ Marie will weinen. Franz: „Ah jetzt fangst zum Heulen an? Dazu bin i net nach Wien kommen! I will mich unterhalten – i geh in Prater!“

Musik

26) Im Prater. Die beiden ziehen etwas planlos herum, gehen in ein Marionettentheater, immer noch grantig. Man sieht eine Szene des Puppenspiels mit Musik und Gesang (Singspiel), die analog in der Situation den des zuschauenden Paares ist: ein Soldat und ein Mädchen haben gezankt, der Soldat will nie wieder versöhnen (entsprechender Text). Dazwischen immer wieder kurz die Gesichter der beiden, die sich nach und nach aufhellen, einander verstohlen zublinzeln, ihre Hände, die sich näherkommen und sich verschlingen. Schluß des Puppenspiels.

Musik übergehend in die Hochzeitsmusik

27) Von der Kirche in Rust, Franz und Marie als Hochzeitspaar aus der Kirche tretend, in Positur, da sie von einem aufgeregten Photographen aufgenommen werden sollen. Der alte Sagmeister und Fanny Holzer, andere aufgedonnerte Verwandte etc., alles etwas komisch.

28) Abends in Sagmeisters Schank Hochzeitsfeier. Im Auto kommt zufällig wieder jene Gesellschaft aus Wien wie damals, mit Fritzl. Begrüßung des alten Sagmeister. Einer der Gäste: „Da geht's ja großartig zu heut – was is denn da los?“ Sagmeister: „Hochzeit hammer – mein Sohn hat heut g'heiratet.“ Fritzl: „Ah – Hochzeit? Ah das is ja kolossal – darf man gratulieren?“ Zu diesem Augenblick tritt das Hochzeitspaar hinzu; sowie Fritzl Marie erblickt, bleibt er mit auffallend blödem Gesichtsausdruck stehen, stottert etwas und zieht sich blamiert zurück.

29) Am Morgen: Franz zieht ein neues Motorrad aus dem Stall. Zu Marie: „Von der Remuneration, die ich für meine Verwundung bekommen hab', hab' ich auf das Radl da angezahlt – damit wir doch a ordentliche Hochzeitsreise machen können. Jetzt zeig' ich dir, wo ich gearbeitet hab.“ Marie setzt sich zu ihm auf das Rad, sie fahren ab.

Schnelle Musik des Fahrens, übergehend in die letzte Strophe des Nachtwächterliedes.

30) Anfang der Glocknerstraße. Franz und Marie auf dem Motorrad. Man verfolgt eine Weile ihre Fahrt, dann entfernt sich die Kamera langsam von der Straße immer höher

„O Mensch tu aufstehn“,
sehr feierlich.

(Fliegeraufnahme?), so daß man das Gebirge
immer weiterhin überblickt. Die Straße mit
dem fortfahrenden Rad wird immer klei-
ner und ferner. Zuletzt sieht man nur noch
die Gletschergürtel der Hohen Tauern, vom
Großglockner hoch überragt.

ENDE

Gargellen/Galtür
Juli/August 1934

Tonhöhenreihen *Ausgerechnet und verspielt*

A-Reihen

AI.1–AVI.1



AI.1
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

AII.1
3 1 5 2 7 4 9 6 10 8

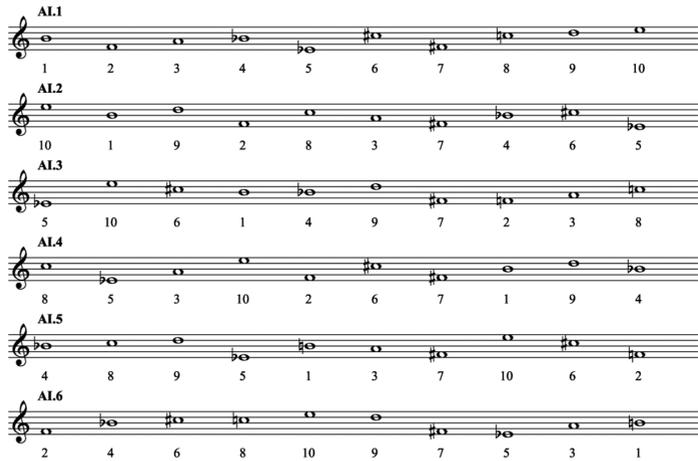
AIII.1
5 3 7 1 9 2 10 4 8 6

AIV.1
7 5 9 3 10 1 8 2 6 4

AV.1
9 7 10 5 8 3 6 1 4 2

AVI.1
10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

Sestina-Rotationen von AI.1–AVI.1



AI.1
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

AI.2
10 1 9 2 8 3 7 4 6 5

AI.3
5 10 6 1 4 9 7 2 3 8

AI.4
8 5 3 10 2 6 7 1 9 4

AI.5
4 8 9 5 1 3 7 10 6 2

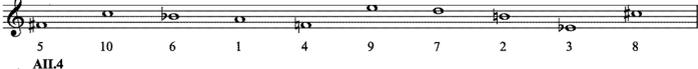
AI.6
2 4 6 8 10 9 7 5 3 1

AIII.1

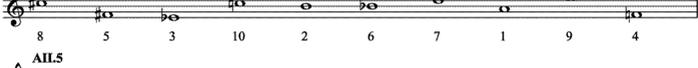

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

AIII.2

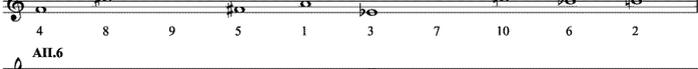

10 1 9 2 8 3 7 4 6 5

AIII.3


5 10 6 1 4 9 7 2 3 8

AIII.4


8 5 3 10 2 6 7 1 9 4

AIII.5


4 8 9 5 1 3 7 10 6 2

AIII.6

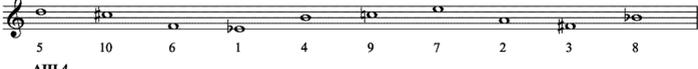

2 4 6 8 10 9 7 5 3 1

AIII.1

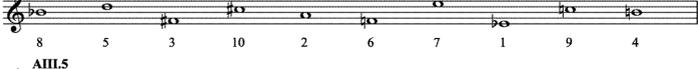

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

AIII.2

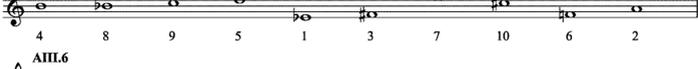

10 1 9 2 8 3 7 4 6 5

AIII.3


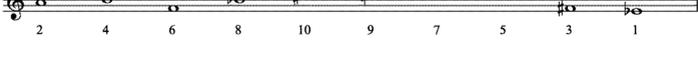
5 10 6 1 4 9 7 2 3 8

AIII.4


8 5 3 10 2 6 7 1 9 4

AIII.5


4 8 9 5 1 3 7 10 6 2

AIII.6


2 4 6 8 10 9 7 5 3 1

AIV.1

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

AIV.2

10 1 9 2 8 3 7 4 6 5

AIV.3

5 10 6 1 4 9 7 2 3 8

AIV.4

8 5 3 10 2 6 7 1 9 4

AIV.5

4 8 9 5 1 3 7 10 6 2

AIV.6

2 4 6 8 10 9 7 5 3 1

AV.1

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

AV.2

10 1 9 2 8 3 7 4 6 5

AV.3

5 10 6 1 4 9 7 2 3 8

AV.4

8 5 3 10 2 6 7 1 9 4

AV.5

4 8 9 5 1 3 7 10 6 2

AV.6

2 4 6 8 10 9 7 5 3 1

AVL1

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

AVL2

10 1 9 2 8 3 7 4 6 5

AVL3

5 10 6 1 4 9 7 2 3 8

AVL4

8 5 3 10 2 6 7 1 9 4

AVL5

4 8 9 5 1 3 7 10 6 2

AVL6

2 4 6 8 10 9 7 5 3 1

B-Reihen

BI.1-BVI.1

BI.1
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
BII.1
 3 1 5 2 7 4 9 6 10 8
BIII.1
 5 3 7 1 9 2 10 4 8 6
BIV.1
 7 5 9 3 10 1 8 2 6 4
BV.1
 9 7 10 5 8 3 6 1 4 2
BVI.1
 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

Sestina-Rotationen von BI.1–BVI.1

BI.1
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
BI.2
 10 1 9 2 8 3 7 4 6 5
BI.3
 5 10 6 1 4 9 7 2 3 8
BI.4
 8 5 3 10 2 6 7 1 9 4
BI.5
 4 8 9 5 1 3 7 10 6 2
BI.6
 2 4 6 8 10 9 7 5 3 1

BII.1

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

BII.2

10 1 9 2 8 3 7 4 6 5

BII.3

5 10 6 1 4 9 7 2 3 8

BII.4

8 5 3 10 2 6 7 1 9 4

BII.5

4 8 9 5 1 3 7 10 6 2

BII.6

2 4 6 8 10 9 7 5 3 1

BIII.1

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

BIII.2

10 1 9 2 8 3 7 4 6 5

BIII.3

5 10 6 1 4 9 7 2 3 8

BIII.4

8 5 3 10 2 6 7 1 9 4

BIII.5

4 8 9 5 1 3 7 10 6 2

BIII.6

2 4 6 8 10 9 7 5 3 1

BIV.1

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

BIV.2

10 1 9 2 8 3 7 4 6 5

BIV.3

5 10 6 1 4 9 7 2 3 8

BIV.4

8 5 3 10 2 6 7 1 9 4

BIV.5

4 8 9 5 1 3 7 10 6 2

BIV.6

2 4 6 8 10 9 7 5 3 1

BV.1

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

BV.2

10 1 9 2 8 3 7 4 6 5

BV.3

5 10 6 1 4 9 7 2 3 8

BV.4

8 5 3 10 2 6 7 1 9 4

BV.5

4 8 9 5 1 3 7 10 6 2

BV.6

2 4 6 8 10 9 7 5 3 1

BVL1

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

BVL2

10 1 9 2 8 3 7 4 6 5

BVL3

5 10 6 1 4 9 7 2 3 8

BVL4

8 5 3 10 2 6 7 1 9 4

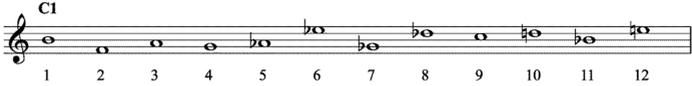
BVL5

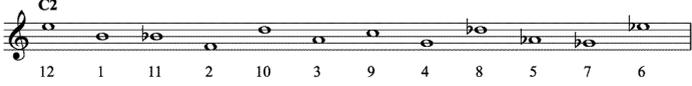
4 8 9 5 1 3 7 10 6 2

BVL6

2 4 6 8 10 9 7 5 3 1

C-Reihen:

C1

 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

C2

 12 1 11 2 10 3 9 4 8 5 7 6

C3

 6 12 7 1 5 11 8 2 4 10 9 3

C4

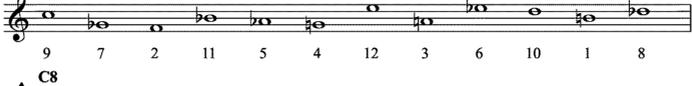
 3 6 9 12 10 7 4 1 2 5 8 11

C5

 11 3 8 6 5 9 2 12 1 10 4 7

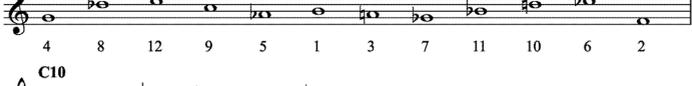
C6

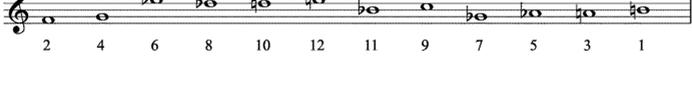
 7 11 4 3 10 8 1 6 12 5 2 9

C7

 9 7 2 11 5 4 12 3 6 10 1 8

C8

 8 9 1 7 10 2 6 11 3 5 12 4

C9

 4 8 12 9 5 1 3 7 11 10 6 2

C10

 2 4 6 8 10 12 11 9 7 5 3 1

D-Reihen

D1

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

D2

12 1 11 2 10 3 9 4 8 5 7 6

D3

6 12 7 1 5 11 8 2 4 10 9 3

D4

3 6 9 12 10 7 4 1 2 5 8 11

D5

11 3 8 6 5 9 2 12 1 10 4 7

D6

7 11 4 3 10 8 1 6 12 5 2 9

D7

9 7 2 11 5 4 12 3 6 10 1 8

D8

8 9 1 7 10 2 6 11 3 5 12 4

D9

4 8 12 9 5 1 3 7 11 10 6 2

D10

2 4 6 8 10 12 11 9 7 5 3 1

Personen- und Werkregister

Achberger, Karen	56
Adler, Peter Herman	53, 66, 117, 296
Adorno, Theodor W(iesengrund)	33, 49, 61 f., 64, 85, 102, 129, 130 ff.
<i>Komposition für den Film</i> (1947)	101
Aichinger, Wolfgang	258, 260, 262 f.
Aiken, Howard Hathaway	189
Akutagawa, Yasushi	
<i>Orpheus in Hiroshima</i> (NHK, 1967)	71, 353
Albert, Clément	25
Almoslino, Edith	275
Amos, Daniela	302
Andriessen, Jurriaan	
<i>Kalchas</i> (NTS, 1959)	72, 353
Angerer, Paul	37, 50, 52, 141, 150
<i>Agamemnon muss sterben</i> (1954)	144
<i>Das verräterische Herz</i> (1958)	49
<i>Die Paßkontrolle</i> (ORE, 1958)	47, 49, 53, 143 ff., 147, 258, 260, 297
Antheil, George	77, 99
Arens, Hans	188
Aristoteles	212
Arnbom, Arne B.	296
Arnheim, Rudolf	86
<i>Der Film als Kunst</i> (1932)	83

Backus, John	187
Badings, Henk	
<i>Salto Mortale</i> (NTS, 1959)	61, 72, 357
Balázs, Béla	29, 63, 82, 84
„Abschied vom stummen Film“ (1930)	83
<i>Der Film: Werden und Wesen einer neuen Kunst</i> (1949)	108
Barbier, Guy	
<i>Cœur de Robot</i> (RTB, 1963)	72, 357
Baumgartner, Edwin	305
Beethoven, Ludwig van	
<i>Fidelio</i> op. 72 (1805)	139, 175
<i>Egmont-Ouvertüre</i> op. 84 (1810)	139
Bekker, Paul	168 f., 204
Benjamin, Walter	
„Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (1935)	85, 110 f.
Benkin, Susan	302
Berg, Alban	181
<i>Wozzeck</i> (1921)	49
Bergmann, Nikolaus	302
Bertz-Dostal, Helga	34, 36 f., 61, 72, 145, 265
<i>Oper im Fernsehen</i> (1970)	18, 70 f., 73
Bezold, Egon	304
Blacher, Boris	15, 315
Blackmur, Richard P.	135
Blech, Leo	
<i>Versiegelt</i> (1908)	31
Bliss, Arthur	
<i>Tobias and the Angel</i> (BBC, 1960)	296 f., 356
Bock, Hans-Michael	38
Böhm, Paul	257
Bornoff, Jack	31 ff., 45, 47, 49, 53

Boulez, Pierre	130
<i>Structure Ia</i> (1952)	126
„Alea“ (1958)	125, 129, 196, 199
<i>Improvisations sur Mallarmé</i> (1959)	257
Brand, Max	186
Brasch, Alfred	47
Brauner, Ernst	143, 146
Britten, Benjamin	16, 18, 49, 54, 121
<i>Owen Wingrave</i> (BBC, 1971)	31, 55
Brown, Earle	130
Bucci, Marc	
<i>The Hero</i> (NET, 1965)	48, 354
Bullerjahn, Claudia	97 f.
Buñuel, Luis	
EIN ANDALUSISCHER HUND (1929)	78
Busch, Fritz	256
Busoni, Ferruccio	
„Entwurf eines Vorwortes zur Partitur des „Doktor Faust““ (1921)	174
<i>Doktor Faust</i> (1924)	256
Butler, David	
THAT’S RIGHT – YOU’RE WRONG (1939)	87
Cage, John	195 ff., 200
<i>Music of Changes</i> (1951)	198
Calvino, Italo	
<i>Das Schloss</i> (1973)	206
Canudo, Ricciotto	83
Capelle, Irmlind	169 f., 172
Caruso, Enrico	25
Cerha, Friedrich	141, 257
Charell, Erik	
DER KONGRESS TANZT (1931)	28
Chotzinoff, Samuel	66
Clair, René	85

Coates, Albert	
<i>Mr. Pickwick</i> (1936)	29
Cocteau, Jean	
LE SANG D'UN POÈTE (1932)	78
Colerus, Egmont	
<i>Von Pythagoras bis Hilbert. Die Epochen der Mathematik und ihre Baumeister</i> (1937)	181
Connelly, Marc	
THE GREEN PASTURES (1936)	88
Cremer, Ludwig	30
Crosland, Alan	
THE JAZZ SINGER (1927)	28
Czerny, Ludwig	27
Dahlhaus, Carl	66 f., 198
Dalí, Salvador	
EIN ANDALUSISCHER HUND (1929)	78
Danuser, Hermann	65, 69
Delannoy, Marcel	
<i>La nuit de temps</i> (RTF, 1962)	296, 357
Deval, Jacques	
CLUB DE FEMMES (1936)	77
Devreese, Frederik	
<i>Willem van Saeftinghe</i> (RTB, 1964)	48, 72, 354
Dew, John	302, 304
Dostal, Franz Eugen	
<i>Zu Gast bei Ernst Krenek</i> (ORF, 1970)	306 – 309
Dostojewski, Fjodor Michailowitsch	
<i>Schuld und Sühne</i> (1866)	179
Downes, Olin	32
Dreyer, Carl T.	
LA PASSION DE JEANNE D'ARC (1928)	83
Dürrenmatt, Friedrich	
<i>Der Besuch der alten Dame</i> (1956)	30
Duvivier, Julien	
DAVID GOLDBER (1931)	100

Dyke, W.S. van	
MARIE ANTOINETTE (1938)	77
E der, Helmut	
<i>Der Kardinal</i> (ORF 1962)	43, 143 f., 146 f., 296, 357
Egk, Werner	
<i>Columbus</i> (1931)	113
Ehrenfort, Karl Heinrich	238
Einem, Gottfried von	
<i>Der Prozeß</i> (1953)	39
Einstein, Albert	218 f.
Eisler, Hanns	102
<i>Komposition für den Film</i> (1947)	101
Erdmann, Eduard	95
Escribano, Marie Therese	257 f.
F aulstich, Werner	268
Fejös, Pál	
MARIE, EINE UNGARISCHE LEGENDE (1932)	100
Feldman, Morton	
<i>Intersection III</i> (1953)	197
Fiske, John	63
Flesch, Hans	113
Flotow, Friedrich von	
MARTHA ODER DER MARKT ZU RICHMOND (1847)	27, 108
Forest, Jean Kurt	
<i>Hete</i> (DFE, 1966)	73, 357
Forster, Meret	84, 91, 94, 101, 110
Freund, Gerhard	46, 296, 301
Fritsch, Gerhard	143
Fromm, Paul	133, 135
G alileo Galilei	212
Gardner, Martin	181

Gershwin, George	131
Glauber, Johannes K.	304 f.
Goering, Gerd Hans	184
Goethe, Johann Wolfgang von <i>Faust</i> (1808)	188
Goslich, Siegfried	39, 58 f.
Grädler, Theodor	260
Green, Alfred E. SOUTH OF PAGO PAGO (1940)	79
H abermas, Jürgen	215, 217
Hamilton, Rowan	219
Hanslick, Eduard	100 f.
Harbou, Thea von	95
Hauer, Josef Matthias <i>Die schwarze Spinne</i> (1966)	256
Hauptmann, Gerhart	36, 95
Hechenleitner, Max	258
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich	125
Heinsheimer, Hans	89 f., 94, 117
Heisenberg, Werner	218 ff.
Heister, Hanns-Werner	68
Henke, Matthias	16, 19, 54, 118, 127, 134, 217
Henz, Rudolf	40
Henze, Hans Werner <i>Novae de infinito laudes</i> (1962)	16 256
Hering, Gerhard	130 f.
Hickethier, Knut	15, 35, 263, 269
Hilbert, David <i>Grundlagen der Geometrie</i> (1899)	182 181
Hiller, Lejaren A. <i>Illiac-Suite</i> (1956)	190
Hiller, Wilfried <i>Niobe</i> (BR/ORE, 1977)	144

Hindemith, Paul	
<i>Cardillac</i> (1926)	256
Hine, Giulia	184
Hitchcock, Alfred	
SUSPICION (1941)	78
Hofmannsthal, Hugo von	27
<i>Jedermann</i> (1911)	99
Höngen, Elisabeth	257, 294
Hopkins, John	50
Hruby, Gerhard	258
Hueber, Kurt Anton	
<i>Schwarz auf weiß</i> (1968)	143, 146, 356
Huizinga, Johan	205
Hummel, Ferdinand	
JENSEITS DES STROMES (1922)	27
I riino, Yoshirō	43
<i>Aya no Tsuzumi</i> (NHK, 1962)	296 ff., 356
J acoby, Georg	
DER BETTELSTUDENT (1931)	88
Jarmila Novotná	
JARMILA NOVOTNA SINGT: WENN EIN ALTES WIENER LIED DURCH DEN JUNGEN FRÜHLING ZIEHT (1931)	87 ff.
K agel, Mauricio	257
Kalmus, Ernst	184 f.
Kant, Immanuel	215, 217
Karajan, Herbert von	36
Kegler, Helmut	302
Kepler, Johannes	213
Kneip, Gustav	
<i>Christkindleins Erdenreise</i> (1929)	27, 113
Kollwitz, Käthe	85

Kont, Paul	20
<i>Amores pastorales</i> (1950)	145
<i>Die traurigen Jäger</i> (1952)	145
<i>Annoncen</i> (1955)	145
<i>Peter und Susanne</i> (ORF, 1959)	52
<i>Monoballette</i> (1963/69)	145
<i>Inzwischen</i> (ORF, 1966)	44, 52
„Medienkomposition“ (1974)	62
Konzelmann, Gerhard	60
Koster, Ernst	31, 58 ff.
Kracauer, Siegfried	29, 85, 104, 107 f.
„Terra‘ A. G. Filmoper und Staat“ (1930)	103
<i>Theorie des Films</i> (1960)	108
Kraus, Gottfried	294 f.
Krenek, Ernst	
<i>Die Zwingburg</i> op. 14 (1922)	167, 217, 302
<i>Orpheus und Eurydike</i> op. 21 (1923)	113
<i>Sprung über den Schatten</i> op. 17 (1923)	175, 217
<i>Das geheime Königreich</i> op. 50 (1926)	159, 162, 167, 175, 206
<i>Der Diktator</i> op. 49 (1926)	162, 167, 217
<i>Jonny spielt auf</i> op. 45 (1926)	80, 168, 171, 288, 311
„Materialbestimmtheit‘ der Oper“ (1927)	169, 171
<i>Schwergewicht oder Die Ehre der Nation</i> op. 55 (1927)	162, 167, 217
<i>Leben des Orest</i> op. 60 (1928)	81, 130, 132, 167
„Opernerfahrung“ (1929)	237
„Banalitäten“ (1930)	84
„Tonfilm, Opernfilm, Filmoper“ (1930)	82, 104
<i>Kehraus um St. Stephan</i> op. 66 (1930)	167
„Mickey-Mausefalle“ (1931)	101
„Zur Frage des Textverstehens in der Oper“ (1931)	235
„Was es im Tonfilm immer noch gibt“ (1932)	82, 87

<i>Karl V.</i> op. 73 (1933)	79f., 156, 167, 257, 307
„Musik im Tonfilm“ (1933)	82
„Musik und Mathematik“ (1933)	100, 182
„Eine Filmrundfrage“ (1934)	85
<i>Entwurf für einen österreichischen Film</i> (1934)	21, 89 – 95
„Zur Psychologie der Micky- und Silly-Welt“ (1935)	82
„Zahlen und Menschen“ (1937)	181
<i>Über Neue Musik</i> (1937)	182
„Bemerkungen zur Rundfunkmusik“ (1938)	109f.
<i>Music here and now</i> (1939)	110, 113
<i>Tarquin</i> op. 90 (1940)	167, 171
<i>Lamentatio Jeremiae Prophetae</i> op. 93 (1942)	127
<i>The Santa Fé Timetable</i> op. 102 (1945)	130
<i>What price confidence?/Vertrauenssache</i> op. 111 (1945)	167, 174
<i>Musik im Goldenen Westen</i> (1949)	123
<i>Dark Waters/Dunkle Wasser</i> op. 125 (1950)	75, 114 – 117, 120, 148f., 163
„Fernseh-Oper“ (1950)	118
„The Future of Opera: Two Questions“ (1950)	114
<i>Pallas Athene weint</i> op. 144 (1953)	186
<i>The Neighbors, or: The Test. An American Legend</i> (1955)	148f.
<i>The Belltower/Der Glockenturm</i> op. 153 (1956)	21, 133f., 163, 190, 221
<i>Kette, Kreis und Spiegel</i> op. 160 (1957)	127, 134
<i>Sestina</i> op. 161 (1957)	21, 128f., 135f., 153, 222f., 234, 249, 250
<i>Spiritus intelligentiae, Sanctus</i> op. 152 (1957)	126f.
„Bericht über Versuche in total determinierter Musik“ (1958)	209
<i>Echoes from Austria</i> op. 166 (1958)	147
<i>Sechs Vermessene</i> op. 168 (1958)	147, 205

6 Motetten nach Worten von Franz Kafka	
op. 169 (1959)	147
„Die große Musikmaschine“ (1959)	210
Flötenstück neunphasig op. 171 (1959)	147
Hausmusik op. 172 (1959)	147
Quaestio Temporis op. 170 (1959)	128, 147
Basler Maßarbeit op. 173 (1960)	205
Komponist und Hörer (1960)	208 f.
Jedermann op. 176 (1961)	99 f.
Jedermann op. 178 (1961)	99 f.
Alpbach-Quintett op. 180 (1962)	45, 300, 309
„Ausgerechnet, aber sehr verspielt“ (1962)	43, 180, 229
Der goldene Bock op. 186 (1963)	81
„Gesang der Greise“ (1963)	131
„A Composer's Influences“ (1964)	184
Fibonacci Mobile op. 187 (1964)	198 f.
Der Zauberspiegel (1966)	11, 167, 356
Horizons Circled op. 196 (1967)	254
Instant Remembered op. 201 (1968)	240
„Musiktheater – Fernsehen – Film“ (1968)	23, 114
Sardakai op. 206 (1969)	171
Flaschenpost vom Paradies oder	
Der englische Ausflug op. 217 (ORF, 1973)	11, 45, 79, 167, 256, 309
They knew what they wanted op. 227 (1977)	186
The dissembler/ Der Versteller op. 229 (1978)	159, 206, 219
„Persönliches zur Oper“ (1980)	109
„Selbstporträt“ (1980)	161
Im Atem der Zeit (1998)	77 f., 169, 204, 212
Krenek, Gladys	109, 116
Kühnelt, Friedrich	143
Kunert, Günter	
Fetzers Flucht (DFE, 1962)	73
Kusmin, Veronika	258

Labroca, Mario	296
Lagerlöf, Selma	85
Lang, Fritz	
DR. MABUSE, DER SPIELER (1922)	272
Lanske, Hermann	22 f., 123, 139, 146, 150, 170, 172, 235, 255 – 299, 315
<i>Nathan der Weise</i> (ORF, 1964)	255
<i>Der eingebildete Kranke</i> (ORF, 1965)	255
<i>Wiener Blut</i> (ZDF, 1972)	255
Laplace, Pierre-Simon	214, 218
<i>Mécanique céleste</i> (1799–1825)	219
Lechner, Dieter	304
Ligeti, György	126, 130
Lindlar, Heinrich	44, 297
Logothetis, Anestis	141
Lorenz, Edward	218
Lortzing, Albert	167 ff.
Lubitsch, Ernst	
MONTE CARLO (1930)	161
TROUBLE IN PARADISE (1932)	85, 176
M achatý, Gustav	
<i>Ekstase</i> (1933)	83
Mackeben, Theo	28
Maderna, Bruno	130
Malipiero, Riccardo	
<i>Battono alla porta</i> (RAI, 1961)	296, 354
Mamiya, Michio	
<i>Narukami</i> (NHK, 1974)	47
Martin, Reiner	143, 146
Martinů, Bohuslav	16, 355
Massenet, Jules	177
Mattner, Lothar	33

Maurer Zenck, Claudia	19, 78, 96, 113, 127 f., 131, 137, 301
McLean, Susan	302
McLeod, Norman Z.	
LADY BE GOOD (1941)	87
Melville, Herman	133
<i>The Confidence Man</i> (1857)	115
Menotti, Gian Carlo	18, 55, 112, 121, 313
<i>The Old Maid and the Thief</i> (1939)	257
<i>The Medium</i> (1945)	20, 40, 257
<i>Amahl and the Night Visitors</i> (NBC, 1951)	15 f., 30 ff., 53 f., 61, 63, 72, 123
<i>Maria Golovin</i> (NBC, 1958)	354
<i>Labyrinth</i> (NBC, 1963)	356
Mercure, Pierre	296
Messiaen, Olivier	127, 130
Meyels, Th. F.	294
Mielke, Georg	56, 67
Milestone, Lewis	
THE GENERAL DIED AT DAWN (1936)	78
Milhaud, Darius	
<i>Christophe Colomb</i> (1928)	80
Mitropoulos, Dimitri	114
Monaco, James	38
Mozart, Wolfgang Amadeus	175
<i>Die Hochzeit des Figaro</i> (1786)	170
<i>Così fan Tutte</i> (1789)	170
Münster, Clemens	38 f., 55
Murnau, Friedrich Wilhelm	
PHANTOM (1922)	95 f., 99, 101
Neuweiler, Ulrich	302
Nidetzky, Fritz	258

Nielsen, Kaj L.	
<i>College Mathematics. Basic Course in Essentials of Algebra, Trigonometry, Analytic Geometry Calculus</i> (1958)	181
Noé-Nordberg, Hermann	235
Nonguet, Lucien	
DER VERLIEBTE MAX (1910)	76
Nono, Luigi	129
Novalis	206
O gdon, Will	156, 196
Oliveros, Pauline	186
Ophüls, Max	
DIE VERKAUFTE BRAUT (1932)	28, 88
Oppenheimer, Robert	185
P asolini, Pier Paolo	
IL VANGELO SECONDO MATTEO (1964)	89
Paumgartner, Bernhard	296
Penderecki, Krzysztof	
<i>Dies Irae</i> (ZDF, 1968)	48
Pergolesi, Giovanni Battista	
<i>La serva padrona</i> (1781)	174
Petersen, Peter	71
Pilz, Gottfried	302
Planck, Max	217, 219
Poincaré, Henri	218
Potter, A. J.	
<i>Patrick</i> (RÉ, 1964)	72, 355
Puccini, Giacomo	179
R aynor, Marshall	258
Reich, Steve	
<i>Three Tales</i> (1998–2002)	19
Reich, Willi	181

Reinhardt, Gottfried	99 f.
Reinhardt, Max	103
Reininger, Robert	212
Reininghaus, Frieder	305
Richards, Mary	258
Ringelnatz, Joachim	85
Rosenthal, Evelyn B.	
<i>Understanding the New Mathematics</i> (1966)	181
Roth, Josef	85
Ruf, Wolfgang	67
Rutz, Hans	40
S	
Sacher, Paul	257
Salter, Lionel	39, 57, 63, 120, 296
Sandberg, David	96
Scheib, Wilfried	22, 34, 38, 42, 45 – 48, 54, 59 f., 64, 123, 141 – 151, 156, 162, 255, 265, 283, 287, 296 f., 309 – 312
„Perspektiven der Video-Technik bei der Weckung künstlerischer Qualität“ (1972)	142
„Der Künstler und die Medien“ (1976)	142
„Fernseher und zeitgenössisches Musiktheater auf dem Bildschirm“ (1980)	142
Schmidt, Hans-Christian	57
Schmidt, Matthias	93, 127, 175, 217
<i>Theorie und Praxis der Zwölftontechnik</i> (1998)	19 f., 183
Schöffler, Paul	256, 258
Schönberg, Arnold	221
<i>Fünfzehn Gedichte aus „Das Buch der hängenden Gärten“ von Stefan George</i> op. 15 (1908/1909)	238
<i>Pierrot Lunaire</i> op. 21 (1912)	257
<i>Von heute auf morgen</i> op. 32 (1929)	294

Schönwald, Gustav	26
Schopenhauer, Artur	215, 217
Schubert, Franz	111, 131
Schwaen, Kurt	
<i>Fetzers Flucht</i> (DFE, 1962)	72, 357
Schwertsik, Kurt	257
Sciutti, Graciella	296
Seebers, Guido	76
Shakespeare, William	
<i>Kaufmann von Venedig</i> (1605)	179
Shannon, Claude	191, 193
Sharpless Hickman, C.	116
Shearer, Norma	77
Sherman, George	
SOUTH OF THE BORDER (1939)	116
Shetler, Donald	44
Sinowatz, Fred	42
Sittner, Hans	44 f.
Späni, Paul	257 f., 294
Spies, Leo	95 ff.
Stanzl, Karl	306
Steinecke, Wolfgang	129 ff.
Stekeler-Weithofer, Pirmin	211
Stevenson, Adlai E.	185 f.
Stewart, John	81, 114, 131, 175 f., 185 f., 221
Stockhausen, Karlheinz	129 ff.
<i>Klavierstück XI</i> (1956)	198
Stöhr, Adolph	212
Strauss, Richard	27
Strawinsky, Igor	16, 20, 49, 52, 158, 313
<i>Dialogues</i> (1982)	51
<i>The Flood</i> (CBS, 1962)	31, 356
Stummer, Peter	258

Sutermeister, Heinrich	33, 43, 49
<i>Die Zauberinsel</i> (1942)	257, 296
<i>Das Gespenst von Canterville</i> (ZDF, 1964)	36, 47, 61
T aggatz, Christoph	20 f., 124, 129, 166, 222 f., 226, 252
Tardieu, Joan	296
Tarp, Svend Erik	
<i>Kroner 9.90</i> (DR, 1962)	296 f., 355
Thiel, Jörn	57
Thiele, Wilhelm	
DIE DREI VON DER TANKSTELLE (1930)	28
Thorp, Edward O.	191 – 194
„The Invention of the First Wearable Computer“ (1998)	192
Tietjen, Heinz	103
Timaeus, Wolfgang	298, 300
Torberg, Friedrich	278, 295
Twardowski, Hans Heinrich von	95
U hl, Alfred	141
V erdi, Guiseppe	131
Vier, Michael	302
Villiers, David de	302 ff.
Vlad, Roman	
<i>La Fantarca</i> (RAI-II, 1966)	72
Vostell, Wolf	
<i>9 Décollagen</i> (1963)	30
W agner-Régeny, Rudolf	148
Wagner, Richard	241
Watzdorf, Dietrich von	42
Weber, Carl Maria von	
<i>Der Freischütz</i> (1821)	178
Wedel, Michael	26, 28

Weill, Kurt	29, 104, 108
<i>Der Protagonist</i> (1926)	256
„Tonfilm, Opernfilm, Filmoper“ (1930)	107
<i>Down in the Valley</i> (1945)	119
Weishappel, Rudolf	36
Wense, Hans-Jürgen von der	95
Whelen, Christopher	
<i>Some Place of Darkness</i> (BBC, 1967)	50
Wiene, Robert	27
Wiesmann, Sigrid	41, 62 ff.
Willnauer, Franz	178, 293
Wimberger, Gerhard	63, 141
Winter, Hans Gerd	71
Wirén, Dag	
<i>The Evil Queen</i> (ST, 1960)	48
Wolpe, Stefan	130
Zielinski, Siegfried	37
Zillig, Winfried	296
Zondergeld, Rein A.	304

BAND 1

Matthias Henke, Francesca Vidal (Hg.):
[Ton]Spurensuche –
Ernst Bloch und die Musik

BAND 2

Sara Beimdieke:
„Der große Reiz des Kamera-Mediums“
Ernst Kreneks Fernsehoper
Ausgerechnet und verspielt

BAND 3 [in Vorbereitung]

Matthias Henke:
Nach(t)-Musiken.
Anmerkungen zur Instrumentalmusik
Friedrich Cerhas

Ankündigungen:

Matthias Henke (Hg.):
„Hindemith im Frack sah komisch aus“
Die jüdische Mäzenatin Emmy Rubensohn
im Licht ihres Briefwechsels

Merle Clasen:
„Wie hast Du's mit der Religion?“
Studien zu Bertolt Brecht, Kurt Weill und
ihrer *Dreigroschenoper*

SARA BEIMDIEKE

DER GROÙE REIZ DES KAMERA-MEDIUMS
ERNST KRENEKS FERNSEHOPER
AUSGERECHNET UND VERSPIELT

Der österreichische Komponist **Ernst Krenek (1900–1991)** widmete sich nahezu allen Stilen und Strömungen des 20. Jahrhunderts, angefangen vom Neoklassizismus über die Zwölftontechnik und den Serialismus bis zur Elektroakustischen Musik. Mit dem Hörfunk, dem Film und dem Fernsehen rezipierte Krenek auch die Massenmedien seiner Zeit. Besonders beschäftigte ihn die Fernsehoper. Er veröffentlichte 1950 nicht nur den ersten Theorieartikel zur Gattung, sondern schrieb auch drei entsprechende Werke.

Ausgehend von seiner ersten Fernsehoper **Ausgerechnet und verspielt** (ORF, 1962) lassen sich mehrere weitgehend noch unerforschte Themenkomplexe beleuchten: Einerseits die Geschichte der (österreichischen) Fernsehoper, die Theoriebildung um die noch junge Gattung oder die Inszenierung und Produktion einer Fernsehoper. Andererseits zentrale Aspekte von Kreneks Œuvre, wie sein Interesse an Naturwissenschaften, Philosophie und Technik oder seine Beziehung zum Serialismus, den er in **Ausgerechnet und verspielt** intensiv reflektierte.