

**TOBIAS HARTMANN**  
**SPOOKY SPIELT JONNY**

**1. Rhythm Science** »The beginning. That's always the hard part. Once you get into the flow of things, you're always haunted by the way that things could have turned out. This outcome, that conclusion. The uncertainty is what holds the story together, and that's what I'm going to talk about. Rhythm Science.«<sup>1</sup>

Rhythm Science – so nennt Paul D. Miller seine auf alle kreativen Schaffensprozesse übertragbare Idee eines Storytelling, das grundsätzlich auf der Neuordnung von bereits bestehendem Material basiert. Als Rhythm Scientist sieht sich Miller damit in der Tradition der Griots – der Barden Westafrikas, die das kulturelle Erbe einer Gemeinschaft mit all ihren erdachten und erlebten Geschichten immer und immer wieder aufs Neue vortragen und damit in personalisierter Form in die jeweils aktuellen gesellschaftlichen Kontexte überliefern.<sup>2</sup> Daher handelt Rhythm Science auch von den ungeahnten Wegen nicht-linearer Prozesse, von Improvisation und spontaner Kreation auf der Basis aller verfügbaren Muster und Strukturen. Rhythm Science beschreibt nicht zuletzt auch »the forensic investigation of sound«, die endlos erscheinenden Möglichkeiten im kreativen Spiel mit Übertragungstechnologien und den Datensätzen der global verfügbaren Medienarchive.<sup>3</sup> Durch Fragmentieren, Neu-Arrangieren und Manipulieren, durch Cut, Copy und Paste, durch Sampling, Mixing und Remixing realisiert Paul D. Miller sein Konzept der Rhythm Science mit einem digitalen DJ-Setup unter dem Pseudonym DJ Spooky – That subliminal Kid.

In der Rezension des gleichnamigen Buches (*Rhythm Science*) von Paul D. Miller erklärt der Sampling-Experte, Musiker und Theoretiker Kodwo Eshun in seinen eigenen Worten das Konzept von Rhythm Science als das Resultat aus dem Zusammenspiel der Ideen Miller's: Demnach wirkt der DJ als ein kultureller Filter, der durch (Re-)Kombination und (Re-)Präsentation von bereits Vorhandenem in immer neuen (Re-)Mischen etwas Neues schafft, wodurch sich in der Performance des DJ Kultur als allumfassendes sowie in sich durch und durch verwobenes, digitalisierbares Netzwerk erfahren lässt, das allein auf repetitiven Strukturen basiert.<sup>4</sup>

Darüber hinaus merkt der Kritiker Antoni Pizá in seiner Rezension des Buches *Rhythm Science* zu den Ausführungen Millers an, dass dieser seine Idee als wegweisende Innovation (im Vergleich mit der Entdeckung der Fotografie, der Entwicklung des Films oder dem Aufkommen der digitalen Datenverarbeitung), stellenweise sogar als Paradigmenwechsel

<sup>1</sup> Paul D. Miller: *Rhythm Science*, London 2004, S. 4.

<sup>2</sup> Siehe dazu Tomas A. Hales: From the Griot of *Roots* to the Roots of *Griot*. A new Look at the Origins of a Controversial African Term for Bard, in: *Oral Tradition* 12 (1997), S. 249–278, [www.journal.oraltradition.org/issues/12ii/hale](http://www.journal.oraltradition.org/issues/12ii/hale) (21. Mai 2017).

<sup>3</sup> Miller: *Rhythm Science*, S. 5.

<sup>4</sup> Kodwo Eshun: Review zu »Rhythm Science«, [www.rhythmscience.com](http://www.rhythmscience.com) (21. Mai 2017).

Überführung des Leichnams von Max Reinhardt nach Salzburg im Jubiläumsjahr 1963 widersetzte er sich. Und das war dann auch das Ende der Zusammenarbeit.

**Produktion Film** In der brieflichen Korrespondenz bis zur Premiere wird die Möglichkeit einer Verfilmung nicht angesprochen. Es ist also anzunehmen, dass die Idee dazu tatsächlich erst während der Festspiele aufgekommen ist, wie das auch durch verschiedene Zeitungsmeldungen nahegelegt wird.<sup>16</sup> Am 12. August 1961 (ASF) bedankte sich Reinhardt in einem Schreiben an die Direktion der Salzburger Festspiele für die Zusage zur Verfilmung der *Jedermann*-Inszenierung. Verhandlungen darüber hat es sicher schon früher gegeben, aber frühestens wohl erst während der Probenarbeit, als Reinhardt schon in Salzburg war. Ob die mehrfach kolportierte Beteiligung von Erich Marischka und Alfred Stöger<sup>17</sup> tatsächlich jemals konkret geplant war, geht aus den überlieferten Quellen nicht hervor. Produziert wurde der Film letztlich von Otto Dürer.

In den letzten Augusttagen<sup>18</sup> wurde mit den Dreharbeiten begonnen, wobei man die Inszenierung inklusive Ausstattung und Kostüme aufrecht hielt und lediglich der Schauspielplatz von der Domplatzbühne für die meisten Szenen an verschiedene sightseeing hotspots wie die Felsenreitschule, die Kirche Maria Plain und das Schloss Hellbrunn verlegt wurde. Hintergedanke der Zustimmung zur Verfilmung durch das Salzburger Direktorium war zweifellos die Hoffnung auf internationale Werbung für Salzburg als Urlaubstadt. Dies drückt auch Direktoriumsmitglied Josef Kaut in seinem Resümee in der Festspielzeitung vom 11. September aus: »Ein Film wird dieses Werk festhalten und in der Welt für Salzburg werben.« (ASF) Eine englische Synchronisierung dürfte geplant gewesen sein, ist aber nie realisiert worden, was die internationale Vermarktbarkeit sicher erheblich einschränkte. Wie effektiv die Verfilmung daher die geplante Werbefunktion erfüllte, kann nur spekulativ eingeschätzt werden: Allzu große Bedeutung dürfte der Film in dieser Hinsicht nicht gehabt haben. Internationale Film-Rezensionen gibt es kaum. Eine erschien am 17. Januar 1962 in der amerikanischen Zeitschrift *Variety's Film Review*, berichtete von einer österreichischen Vorführung im Forum Kino und fiel außerdem eher verhalten aus. Weitere internationale Aufmerksamkeit hätte eine Nominierung für die Preisverleihung der Academy of Motion Picture Arts and Sciences in der Kategorie »Bester ausländischer Film« gebracht, für die Österreich den *Jedermann*-Film eingereicht hat<sup>19</sup> – allerdings wurde er nicht nominiert. Mit Sicherheit lässt sich jedenfalls feststellen,

<sup>16</sup> Von gescheiterten Plänen mit US-amerikanischen Produktionsgruppen berichtete der *Express* in der Ausgabe vom 11. August 1961 (ASF). Dass das Filmprojekt mit der Dürer-Film AG noch in diesem Jahr 1961 realisiert werden würde, schrieben die Salzburger Nachrichten am 23. August.

<sup>17</sup> Vgl. zum Beispiel Peter Hajek: »Jedermann« in Salzburg, in: *Österreichische Film- und Kinozeitung* vom 2. September 1961, und »nd«: Festspielereien, in: *Illustrierte Kronenzeitung* vom 25. August 1961 (beide im ASF).

<sup>18</sup> Hajek bezeichnet in seinem Artikel (vgl. Anm. 17) den »vergangenen Donnerstag« – gemeint ist vermutlich der 24. August – als Drehbeginn.

<sup>19</sup> Zumindest informierte Otto Dürer Krenek über die Einreichung in einem Brief vom 29. Januar 1962 (EKI 43-09-28). Vgl. auch o. A.: »Jedermann« soll »Oscar« bekommen, in: *Salzburger Volkszeitung* vom

Im oben zitierten Brief versicherte Reinhardt Krenek, dass trotz aller negativen Kritiken seine Musik ohne jede Gegenstimme gelobt wird. Auch bei dieser Behauptung muss Reinhardt korrigiert werden,<sup>31</sup> selbst wenn tatsächlich bei manchen negativen Rezensionen die Musik positiv ausgenommen wird und sogar Hans Weigl sie in seinem vernichtenden Urteil in der *Kronen Zeitung* als das Beste der Neu-Inszenierung bezeichnete.

Als bekannt wurde, dass die Inszenierung auch verfilmt werden sollte, fühlten sich viele der negativ-Rezensenten in ihren Hollywood-Assoziationen bestätigt und sahen die Aufführungen als Stellprobe<sup>32</sup> für die vermeintlich eigentliche Absicht dieser Inszenierung entlarvt. Dass dies aber nicht der Fall war, und die Inszenierung tatsächlich als Bühnen-Stück konzipiert war, belegt die überlieferte Korrespondenz beziehungsweise das Fehlen jedweder Planung vor dem Probenbeginn. Die Schlussfolgerung der Journalisten auf eine umgekehrte Planungsreihenfolge ist dennoch bemerkenswert.

**Einschub Kulturpolitischer Kontext** Es ist zwar für die Frage nach Inter- oder Transmedialität von Kreneks Musik zum *Jedermann* nicht von entscheidender Bedeutung, aber es scheint doch lohnend zu sein, einen etwas genaueren Blick auf den kultur-politischen Kontext dieser Inszenierung und ihrer Rezeption zu werfen. Ich möchte aber einschränkend feststellen, dass es sich hier nur um eine Integration von Beobachtungen handelt, die sich zwar zu einem stimmigen Bild zusammenfügen lassen, die aber jedenfalls noch weiterer Recherche bedürften, welche allerdings weit von den zentralen Aspekten des Textes wegführen würden.

Zunächst ist einmal auffallend, dass mehrere an der Inszenierung beteiligte Personen die biographische Gemeinsamkeit des amerikanischen Exils aufweisen. Dies beginnt bei Ernst Häussermann, der eine Initiativrolle in der Einladung von Reinhardt und Krenek gespielt haben dürfte. Er gehörte vor seiner Emigration in die USA zu dem Personenkreis um Max Reinhardt, mit dem er vor und nach deren Emigration als Schauspieler und als Regieassistent zusammenarbeitete. Nach 1945 kehrte er als US-amerikanischer Staatsbürger nach Österreich zurück und übernahm zunächst in den amerikanischen Sektoren Salzburg und in Wien leitende Funktionen in verschiedenen Theatern und Rundfunksendern und integrierte sich im Weiteren erfolgreich in das Nachkriegskulturleben.

Krenek und Reinhardt zeigten sich weniger versöhnlich gegenüber ihrer ehemaligen Heimat, in der sie vielfach die Rehabilitierung von Personen beobachten konnten, die

**31** Norbert Tschulik beschrieb die Musik in seiner Rezension für die *Wiener Zeitung* vom 1. August 1961 als »teils modern gemixte, teils Mittelalter vortäuschende Dutzendarbeit, die jeder halbwegs versierte Theaterkapellmeister genausogut hätte komponieren können.« Weitere Beispiele für verhaltene Kritiken, die Musik betreffend: Friedrich Langer: Salzburger Sprechtheater, in: *Die Bühne* Nr. 36 (September 1961), S. 6; Alexander Witeschnik: »Jedermanns« Entlarvung auf dem Domplatz, in: *Österreichische Neue Tageszeitung* vom 8. August 1961; Hans Kutschera: »Jedermann« erstickt im Maskenwust, in: *Salzburger Volksblatt* vom 31. Juli 1961 (alle im ASF).

**32** Th. F. Meysels: »Jedermann« als Stellprobe, in: *Abend Zeitung* Nr. 205/2 vom 25. August 1961, S. 5 (im Archiv der Salzburger Festspiele inkorrekt auf den 26. August 1961 datiert).

Vorlagen mit überzeitlicher Dimension in Frage kamen.<sup>39</sup> Im Ergebnis legte Bayr eine Übersetzung in freier Metrik und einer eher schlichten (in Kritiken bisweilen auch als spröde bezeichneten) Gegenwartssprache vor, wobei er die jeweilige Wortfolge des Originals beibehielt und die etwa auch von Wolfgang Schadewaldt als problematisch erachteten Interjektionen (ai, oimoi, otototoi et cetera) im Original beließ beziehungsweise deren Behandlung in den Bereich der Inszenierung verschob.<sup>40</sup>

**Kreneks Musik zu König Ödipus, op. 188, und Ödipus auf Kolonos, op. 181** Die Zusammenarbeit von Ernst Krenek mit dem künstlerischen Leitungsteam der Salzburger *Ödipus*-Produktionen intensivierte sich im Grunde nur mit Rudolf Bayr, da dieser schon im Zuge seiner Neubearbeitungen der Übersetzungen in brieflichem Kontakt mit Krenek stehen musste, um diesem die unmittelbaren Textvorlagen vor allem für die Chor-Komposition zu liefern. Doch abgesehen von diesem teilweise recht regelmäßigen Austausch, der sich inhaltlich allerdings weitgehend auf Terminfestlegungen und die Frage vorgesehener und noch möglicher Striche beschränkte,<sup>41</sup> scheinen die Vorabsprachen zwischen Krenek und etwa Gustav Sellner nur sehr lose gewesen zu sein. Gleich zu Beginn der Korrespondenz zu Kreneks Beitrag waren einige grundsätzliche Themen angesprochen worden. So fragte Bernhard Paumgartner in seiner ersten Kontaktaufnahme Krenek direkt an, ob dieser gedenke, »das Werk durchzukomponieren, so dass also die Sprache ständig der Musik subordiniert wäre oder ob der ›Ödipus‹ als Sprechdrama mit Musik [...] behandelt werden müsse«. <sup>42</sup> Krenek hatte kurz darauf geantwortet, dass er vermute, Sellner würde »sich die Wiedergabe nicht ›durchkomponiert‹ (also im Opernstil), sondern als Schauspiel mit musikalischer Untermalung vorstel[en]. Selbstverständlich plane ich, mich in allen Details nach seinen Intentionen zu richten, denn das ist ja seine Produktion.« <sup>43</sup> Doch war es Paumgartner weniger um künstlerische Entscheidungen, sondern eher um Fragen der Honorierung und Disponierung gegangen (etwa, ob eigens ein Opernchor benötigt werden würde). Ansonsten bat er Krenek, sich für »alle Fragen der Inszene [...] mit Sellner in Berlin ins Einvernehmen zu setzen«. <sup>44</sup> Sellner selbst hatte schon im Mai 1963 in Sachen *Ödipus* Kontakt zu Krenek aufgenommen, ohne allerdings

<sup>39</sup> Vgl. zu Bayrs Ansätzen im Kontext der Übersetzungsdebatten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts Nina Mindt: Geschmack, Einfühlung, Inspiration. Nicht-objektivierbare Größen in Übersetzungsreflexionen, in: *Übersetzung antiker Literatur. Funktionen und Konzeptionen im 19. und 20. Jahrhundert*, hg. von Martin S. Harbsmeier u. a., Berlin 2008, S. 171–188, hier S. 181 f., sowie dies.: Von 1927 bis zur Gegenwart, S. 251–254.

<sup>40</sup> Vgl. Bayr: *Delphischer Apollon*, S. 68 ff. sowie auch seine Bemerkung zur Sprache: »Könige und Unheil dürfen kommen und gehen, brauchen also nicht zu schreiten, zu stürzen, um königlich oder unheilvoll zu sein.« (Ebd., S. 69).

<sup>41</sup> Die Briefe Bayrs, die den Zeitraum von November 1964 bis Mai 1965 umfassen, haben sich in Kreneks Nachlass erhalten (EKI), die Gegenbriefe Kreneks sind derzeit nicht auffindbar.

<sup>42</sup> Brief Bernhard Paumgartners an Krenek, Salzburg 1. September 1963 (EKI).

<sup>43</sup> Brief Kreneks an Bernhard Paumgartner, Tujung 16. September 1963 (Abschrift im NL Sellner).

<sup>44</sup> Brief Bernhard Paumgartners an Krenek, Salzburg 1. September 1963 (EKI).

Zusätzliche Musik zu Sophokles' *Ödipus auf Kolonos*

Ernst Krenek  
(1965)

Instr. 1 S. 1 <sup>\*)</sup>  
Antigone: Weit draußen, Vater...

Langsam, zart  
(♩ = ca. 66)

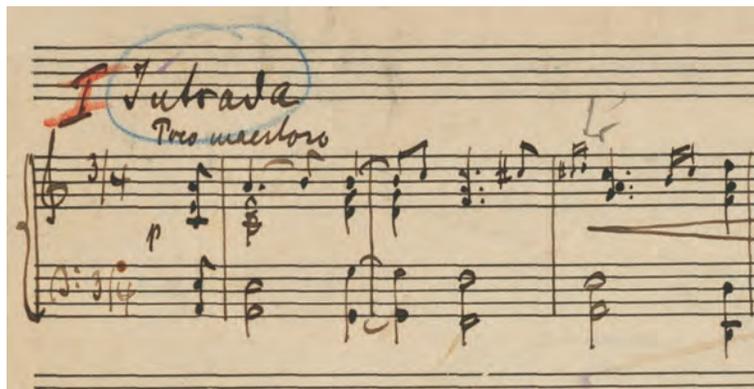
**NOTENBEISPIEL 1** Ernst Krenek: *Ödipus auf Kolonos*,  
Auftrittsmusik Antigone. Archiv der Salzburger Festspiele

Im weiteren Verlauf des Briefes verwendete Krenek mehrmals den Begriff »musikalische Untermalung« im Zusammenhang mit bestimmten Vorgängen oder auch mit Ausrufen auf der Bühne.<sup>52</sup> Insgesamt ergab sich, abgesehen von den Chorpässagen, auf diese Weise eine sehr zurückhaltende musikalische Gestaltung der Bühnenmusik, die, ähnlich wie Wotrubas Bühnenbild, vor allem darauf abzielte, bestimmte Atmosphären, eine Art musikalische Beleuchtung zu erzeugen. Dabei setzte Krenek auf signifikante Koppelungen von Instrumentierungen und Tonsatzverfahren mit einzelnen Personen und auch dem Chor, dem – im Sinne des ritualhaften Zugangs Sellners – in der Regel umfangreiche Schlagwerkpassagen und eine bisweilen an modale Harmonik erinnernde Klanglichkeit beigegeben wurden. Ein aufschlussreiches Beispiel für dieses Koppelungs-Verfahren liefert die Auftrittsmusik des blinden Propheten Teiresias (Nr. 4), die Krenek als einen kurzen, in Reihenform organisierten, nur von wenigen Gongschlägen begleiteten Solopart der elektrischen Gitarre gestaltete (Notenbeispiel 2).<sup>53</sup>

Ähnlich wie etwa in der kurz davor komponierten Oper *Der goldene Bock* brachte Krenek hier »elektronisch« veränderte Klänge mit Figuren zusammen, die in den Bereich

<sup>52</sup> Auszug aus einem Brief von Ernst Krenek an Rudolf Bayr (Abschrift), o. O., o. D. [vermutlich Januar/Februar 1965] (NL Sellner).

<sup>53</sup> Partitur *König Ödipus*, Nr. 4, S. 6 f.



**NOTENBEISPIEL 1** Zettel und die Handwerker, Nr. 5  
Klaviersatz, MM 106-02, S. 2 (oben)

**NOTENBEISPIEL 2** Oberon-Motiv, Nr. 1 Intrada  
Klaviersatz, MM 106-02, S. 1 (Mitte)

**NOTENBEISPIEL 3** Schlafmotiv, Nr. 27 und 28  
Klaviersatz, MM 106-02, S. 17 (unten)

## ERNST KRENEK

### MUSIK IM SCHAUSPIEL, AUF DER BÜHNE UND IM RUNDFUNK<sup>1</sup>

Die Aufgaben der Bühnenmusik im Schauspiel scheinen ziemlich einfach umschrieben zu sein, und man wird vielleicht meinen, daß hier wieder ein Gebiet mit Gewalt problematisch gemacht werden soll, auf dem es eigentlich nichts Problematisches gibt. Es ist ja eine Untugend unserer Zeit, überall da Probleme zu suchen, wo keine sind, und nachher enttäuscht zu sein, daß man keine gefunden hat.

Immerhin läßt sich auch an den Aufgaben der Szenenmusik mancherlei Interessantes ersehen. Die primitivste Art von musikalischem Apparat auf der Bühne sind jene akustischen Erscheinungen, die vom gesprochenen Text gefordert werden. Wenn also eine handelnde Person auf der Bühne äußert, daß sie einen Trompetenstoß gehört hat, so muß dieser vorher auch für das Publikum hörbar ausgeführt worden sein. Die Musik ist in diesem Falle nicht mehr als ein Requisit des Schauspielers und steht auf gleicher Stufe mit Stühlen, auf die er sich setzt, mit Peitschen, die er in die Hand nimmt, oder Schwertern, die er zieht. Im allgemeinen strebt die moderne Art der Spielgestaltung dahin, das sinnfällige Requisit tunlichst zu vereinfachen, und somit wird auch das musikalische Requisit sich auf die notwendigste Andeutung beschränken.

Aber schon bei dieser einfachsten Art von Musik auf der Bühne wird man eine eigenartige Wirkung beobachten können. Jedes musikalische Geschehen, das sich in Form von melodischer oder harmonischer Verbindung von Tönen äußert, hat sein eigengesetzliches Leben. Eine noch so einfache melodische Wendung, ja ein einziger Akkord, repräsentiert die Äußerung eines naturhaften Geschehens in einer in sich abgeschlossenen Materie, dem Klang, die an und für sich keine greifbaren Beziehungen zu den Gesetzen anderer Lebensäußerungen [Seite 2] hat. Hier ist auch schon der problematische Punkt einer Musik gegeben, die von vornherein die Aufgabe hat, sich in ein anderes Geschehen, nämlich das des Schauspiels, einzufügen, und sich ihm unterzuordnen. Es wird also in jedem Falle darauf ankommen, inwieweit die Eigengesetzlichkeit der klingenden Materie zurückzutreten hat, oder in den Rhythmus des Schauspiels fördernd einzugreifen oder ihm bewußt und eigentümlich entgegenzutreten hat.

Während in der ersten besprochenen Form des musikalischen Requisites die Eigengesetzlichkeit der Musik gar keine Rolle zu spielen hat, sondern im Gegenteil auf eine so einfache Weise wie möglich, und ganz konventionell, ohne wieder das Moment dieser Konvention in irgendeiner Hinsicht typisch zu unterstreichen, dem Schauspieler das Stichwort zum Weitersprechen zu liefern hat, ergeben sich gerade aus der Beobachtung der eigentlich musikalischen Triebkräfte höhere Aufgaben der Schauspielmusik. Sie sind

<sup>1</sup> Von Krenek später mit »Radio Kassel 1926« gekennzeichneter Vortrag, unveröffentlicht, Ms., 5 Bl., Wienbibliothek im Rathaus/Handschriftensammlung – Teilnachlass Ernst Krenek/ZPH 291, Archivbox 2, Sign. 1.9.1.9. Zur Datierung vgl. Anm. 5.

The image shows two pages of handwritten musical sketches for 'Eroica I' by Ernst Krenek. The left page is labeled 'Eroica I' and '1', and the right page is labeled 'Eroica I' and '2'. Both pages feature multiple staves of musical notation in black ink. The sketches are annotated with red and blue markings, including letters (A, B, C, D, E, F) and arrows, indicating specific points of interest or corrections. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The paper shows signs of age and wear, with some tape repairs visible at the top and bottom edges.

ABBILDUNG 2 Ernst Krenek: Eroica-Skizzen, Blatt 1 und 2

ten Skizzen zur Exposition und zur Durchführung des *Eroica*-Kopfsatzes. Hier sind die Noten sorgfältiger mit schwarzer Tinte geschrieben<sup>19</sup> und haben rote und blaue Markierungen (Abbildung 2).

Ebenso verhält es sich mit der »Final version« auf Blatt 10 und 11, die die ersten 103 Takte und sodann den Durchführungsschluss (ab Takt 338) umfasst, aber auf den Anfangsteil der Wiederholung (Reprise) verzichtet. Neben diesen elf Blättern, die die dritte (erhaltene) Phase der Beschäftigung mit den *Eroica*-Skizzen ausmachen,<sup>20</sup> gibt es noch drei weitere, unnummerierte Blätter mit Synopsen von den Skizzen und der Endfassung dieser beiden Formteile.

Das dritte der drei Blätter mit handgezogenen Notenlinien und etwas flüchtiger Beschriftung, die zweite Phase der Niederschrift, enthält aber auch noch einige Stichworte,

<sup>19</sup> Die »Final version« (Bl. 10 u. 11) ist mit Bleistift ergänzt durch Zusätze von wichtigen Nebenstimmen oder Akkorden.

<sup>20</sup> Es muss ein weiteres, analytisches Zwischenstadium gegeben haben, da die Markierungsbuchstaben H und I nirgendwo erscheinen.

## CLEMENS ZOIDL

### DER SCHWIERIGE BLICK IN DIE VERGANGENHEIT. ÖSTERREICH IN DEN JAHREN 1933 BIS 1938<sup>1</sup>

Ernst Krenek war gerade auf einer Urlaubsreise in Südfrankreich, als er aus Zeitungsberichten von einer Revolte der Linken in Wien erfuhr, die zu einem Brand im Justizpalast führte. Mehr als zwanzig Jahre später deutete er diese *leftist revolt* vom 15. Juli 1927 in seinen Memoiren als »unheilverkündendes Vorzeichen für die Dinge, die da kommen sollten«. Es ist dies die Betrachtung eines vom Nationalsozialismus aus seiner Heimat Vertriebenen, der aus seiner subjektiven Perspektive die Geschehnisse in einen zeitlichen Entwicklungszusammenhang stellt und interpretiert. Auch wenn Vertreter und Vertreterinnen der professionellen Geschichtswissenschaft zumindest ein gewisses Maß an Objektivitätsanspruch für ihre Tätigkeit reklamieren, kann sich auch deren methodisch geführte Vergangenheitsbetrachtung nicht vollständig von der Standortabhängigkeit ihrer Erkenntnisse befreien oder von der Notwendigkeit, die von ihnen untersuchten Quellen zu interpretieren. Das Betrachten, Analysieren und Interpretieren von Vergangenheit ist demnach weder ein Privileg eines kleinen Kreises professionalisierter SpezialistInnen, noch lässt sich (auf der Ebene der Darstellung der Vergangenheit in Form von Geschichtsschreibung) eine scharfe Demarkationslinie zwischen wissenschaftlicher und nicht-wissenschaftlicher Vergangenheitsbetrachtung ziehen. Alle historiographischen Ergebnisse lassen sich letztlich als Organisation der Vergangenheit in ihrer Funktion für die Gegenwart (Lucien Febvre) verstehen, oder auch, falls die Stützung einer hegemonialen gesellschaftlichen oder politischen Position allzu deutlich wird, als Legitimierungsleistung auslegen (Peter Schöttler). Um die Darstellung der Zwischenkriegszeit in Österreich, insbesondere der Jahre 1933–38, hat sich eine bis heute andauernde, oft leidenschaftlich geführte Diskussion entwickelt. Im folgenden essayistischen Beitrag soll diese Diskussion in ihren Umrissen und markantesten Eckpunkten skizziert werden.

**Der Weg in den »Ständestaat«** Die Ereignisse vom 15. Juli 1927 werden oft als Wendepunkt der österreichischen Zwischenkriegsgeschichte wahrgenommen und beschrieben (zum Beispiel Weinzierl 1995). Gesellschaftliche und politische Spannungen zwischen Anhängern der Sozialdemokratie und der Arbeiterbewegung auf der einen Seite und Anhängern der Christlichsozialen auf der anderen Seite führten schon im Vorfeld immer wieder zu Auseinandersetzungen, wobei das Potential zur gewaltsamen Austragung der Konflikte durch den Aufbau von bewaffneten, paramilitärischen Organisationen

<sup>1</sup> Der Vortrag wurde unter dem Titel »Standpunkte und Interpretationen: Österreich und die Jahre 1934–38 als Herausforderung für die (österreichische) Geschichtsschreibung« gehalten. Alethea Popovitsch, Charlotte Lejeune und Hannah Kvarda sei für ihre Beiträge zur Gestaltung des Textes gedankt.

- Nr. 1, 1. Januar 1932
- Rechtfertigung [mit Berg, Ploderer und Reich]
  - Humor des Auslandes
  - Schön ist die Welt
  - Liebe Kinder
  - Zur Geschäftsordnung [mit Ploderer und Reich]
- Nr. 2, 23. Februar 1932
- Erstes Echo [mit Ploderer und Reich]
  - Was der »Tag« und zuträgt
  - Seid verschlungen, Millionen
  - Österreichischer Prohibitionismus
  - Hingegen: Österreichischer Annexionismus
  - Aber auch dieses
- Nr. 3, 23. März 1932
- Eichendorff und Liliencron von Gottes Gnaden, in einer Person [Autor: Reich?]
- Nr. 4, 1. Mai 1932
- Zwei Seelen wohnen, ach! in seiner Brust
  - Die Rattenfänger
  - Ein kurzer Blick ins »Musikleben«
- Nr. 5, 1. Juli 1932
- Der Verwesung lieber als der Freiheit!
  - Woher das nur sein mag?
- Nr. 6, Ende Oktober 1932
- Ausgeburten der Hundstage
  - Ein preisgekrönter Meister
- Nr. 7, 23. Dezember 1932
- Ein Briefwechsel
- Nr. 8/9, 23. Februar 1933
- Was sollte Musikkritik leisten?
  - Die »braven und vollständig korrekten« Methoden
  - Teufelsküche der Prominenz
  - Als Nachspeise
- Nr. 10, 15. Mai 1933
- Der Sachs ist ja da
- Nr. 11/12, 30. Juni 1933
- Zu einigen Thesen des Herrn Dr. Goebbels
  - Der Fall Artur Schnabel
  - Das Wiener Konzertorchester [Autor: Reich?]
  - Aus dem Schlafcoupé eines Bearbeiters
  - Das lederne Wiener Herz
  - Österreichische Phänomene
- Nr. 13, 1. November 1933
- Eine Kleinigkeit vergessen
  - Der Wiener Verdi
  - Eine begrüßenswerte Erfindung
- [Ende 1933
- (ungedr.) Nachruf auf Rudolf Ploderer]
- Nr. 14, Ende Februar 1934
- Freiheit und Verantwortung (EK)
- Nr. 15/16, 25. Oktober 1934
- Karl Kraus und Arnold Schönberg (EK)
  - Zur Idee eines »Studios« für zeitgenössische Musik (EK)
  - Ravag-Sendung und österreichische Sendung (Pseud.: Austriacus)
- Nr. 17/19, 15. Dezember 1934
- Die Blubo-Internationale (Austriacus)
  - + Offener Brief (EK)
  - Aufbauendes (EK)
  - Blubo-Sektion Österreich (Austriacus)
- Nr. 20/21, 25. März 1935
- Chronik der Unzulänglichkeit (Austriacus)
  - Volksabstimmung in aner dur (Austriacus)
- Nr. 22/23, 10. Oktober 1935
- Eau de Vichy auf unsere Mühle (EK)
  - Mitteilung über die Studio-Konzerte (EK)
- Nr. 24/25, 1. Februar 1936
- Am Grabe (Rede beim Begräbnis A. Bergs) (EK) + Nachwort (EK)
- Nr. 26/27, 8. Juni 1936
- Was erwartet der Komponist von der Musikerziehung? (EK)
- Nr. 28/30, 10. November 1936
- Erinnerung an Karl Kraus (EK)
  - Hoch vom Olymp (Austriacus)
- Nr. 31/33, 15. September 1937
- Zur dramaturgischen Bearbeitung von Monteverdis »Poppea« (EK)
  - Von der Pariser Tagung der IGMN (EK)
  - Fallobst (Austriacus)

TABELLE 2 Kreneks Veröffentlichungen in der Musikzeitschrift 23



**ABBILDUNG 1** Brief von Ernst Krenek an Wilhelm Kienzl vom 22. Oktober 1934 (Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftenabteilung, IN 179440)

gen Österreich zugrunde liegt«. Eine »laue Kompromisshaltung« sei das letzte, worauf eine solche Bestrebung ziele: Traditionalisten und »Radikale« sollten vielmehr »verstehen, wieso sie gleichzeitig da sind und zusammengehören« – und zwar unter der Maßgabe der Qualitätsmerkmale »guter Musik«. Die »kulturelle Aufgabe, die Österreich heute zugefallen ist«, so spitzt Kreneks Ansprache zu, bestehe darin, »einen wesentlichen Beitrag zur Kontinuität der europäischen Geisteskultur zu leisten, indem wir einen Ausweg aus der fast überall seit Jahren festgefahrenen Vorurteilslast der neuen Kunst zu zeigen versuchen«. <sup>25</sup> Kreneks Plan war es mithin, »Programme an[zub]ieten, die spezifisch österreichische Entwicklungen in der modernen Musik aufzeigen sollten, und in diese Programme auch Vertreter der sogenannten konservativen Gruppe mit einbeziehen, nicht so sehr, um sie zu beschwichtigen, sondern vielmehr, um sie vorzuführen«: indem er »ihre besten Leistungen mit einigen der besten Produkte der ›Radikalen‹ kombinierte und konfrontierte« und »die verschiedenen Werke durch sorgfältig vorbereitete Einführungsvorträge ins rechte Licht rückte«. <sup>26</sup>

**Programmablauf** Krenek programmierte in der Saison 1934/35 insgesamt fünf Konzerte, die einen möglichst facettenreichen Einblick in die österreichische Musikszene der Zeit geben sollten (siehe Anhang): Begonnen wurde mit den drei jüngst Sechzig gewordenen Arnold Schönberg, Julius Bittner und Franz Schmidt als zueinander »disparate Erscheinungen«, die aber gleichwohl »organisch zusammengehör[en]«. Unter dem Stichwort der Identität von »konservativ« und »radikal« sieht Krenek Schönberg als von

<sup>25</sup> Alle Zitate ebd., S. 1 f.

<sup>26</sup> Krenek: *Im Atem der Zeit*, S. 886.

»Weisheit« als eines »Helden« oder »Dämons« bedurft hätte, um seine Österreich-Idee im Lichte der Wirklichkeit zu rechtfertigen. Und eine solche »Weisheit« gebot ihm nun offenbar, sich in Hinkunft wieder von der Tagespolitik fernzuhalten.

**Anhang** »Österreichisches Studio«, Konzerte 1934/35

Ehrbar-Saal Wien, IV., Mühlgasse 30

*Erstes Konzert, 25. Oktober 1934*

Arnold Schönberg: *Klavierstücke* op. 11, op. 19, *Suite* op. 25 (1910–1923) [Auszüge]  
(Eduard Steuermann, Klavier)

Julius Bittner: *16 Lieder von Liebe, Treue und Ehe* (1923) [daraus vier ausgewählte Lieder]  
(Hertha Glatz, Gesang; Paul Ulanowsky, Klavier)

Franz Schmidt: *Zweites Streichquartett* G-Dur (1929)

*Zweites Konzert, 3. Dezember 1934*

Ausgewählte Messsätze von: Heinrich Finck, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Franz Philipp, Claudio Monteverdi, Ettore Desderi, Josef Lechthaler, Johannes Hafner

Motetten von: Josef Venantius von Wöss, Karl Koch, Giulio Bas

Andreas Hammerschmidt: *Dialogi* [Auszüge]

(Wiener Kammerchor; Andreas Weißenbäck, Dirigent; Else Schmidt, Anton Strobl, Heinrich Braun, Gesangssoli; Ernst Krenek, Klavier)

*Drittes Konzert, 21. Januar 1935*

Othmar Schoeck: *Notturmo* für Gesang und Streichquartett op. 47 (1932) (Felix Loeffel, Gesang; Graf-Kurz-Quartett)

Henri Sauguet: *Fünf Lieder nach Friedrich Schiller und Louise Labé* (1927–1928) (Hedda Kux, Gesang; Ernst Krenek, Klavier)

Igor Strawinsky: *Klaversonate* (1924) (Peter Stadlen, Klavier)

Igor Strawinsky: *Rag-Music* (1919) (Peter Stadlen, Klavier)

*Viertes Konzert, 25. Februar 1935*

Ladislav Vycpálek: *Mährische Balladen* op. 12 / *Der Krieg* op. 13 (1915) [Auszüge]

Józef Koffler: 4 Lieder aus: *Polnische Volkslieder* op. 6 (1925) (UA) (Lola Urbach, Gesang; Ernst Krenek, Klavier)

Josef Lechthaler: *Der Bauer. Alpenländische Volkslieder in neuem Gewande* op. 36a (1934)  
(Wiener Kaufmännischer Gesangsverein; Julius Katay, Dirigent)

Béla Bartók: Drei Lieder aus *Zwanzig ungarische Volkslieder* (Hertha Glatz, Gesang; Ernst Krenek, Klavier)

Jenő von Takács: *Vier kroatische Bauernlieder aus dem Burgenland* op. 36 (1934) (Lola Urbach, Gesang; Ernst Krenek, Klavier) (UA)

Ernst Krenek: *Österreichische Volkslieder* für gemischten Chor (1934) (Wiener Kaufmännischer Gesangsverein; Julius Katay, Dirigent; Josefine Weinschenk, Sopransolo; Karl Lahr, Klavier) (UA)