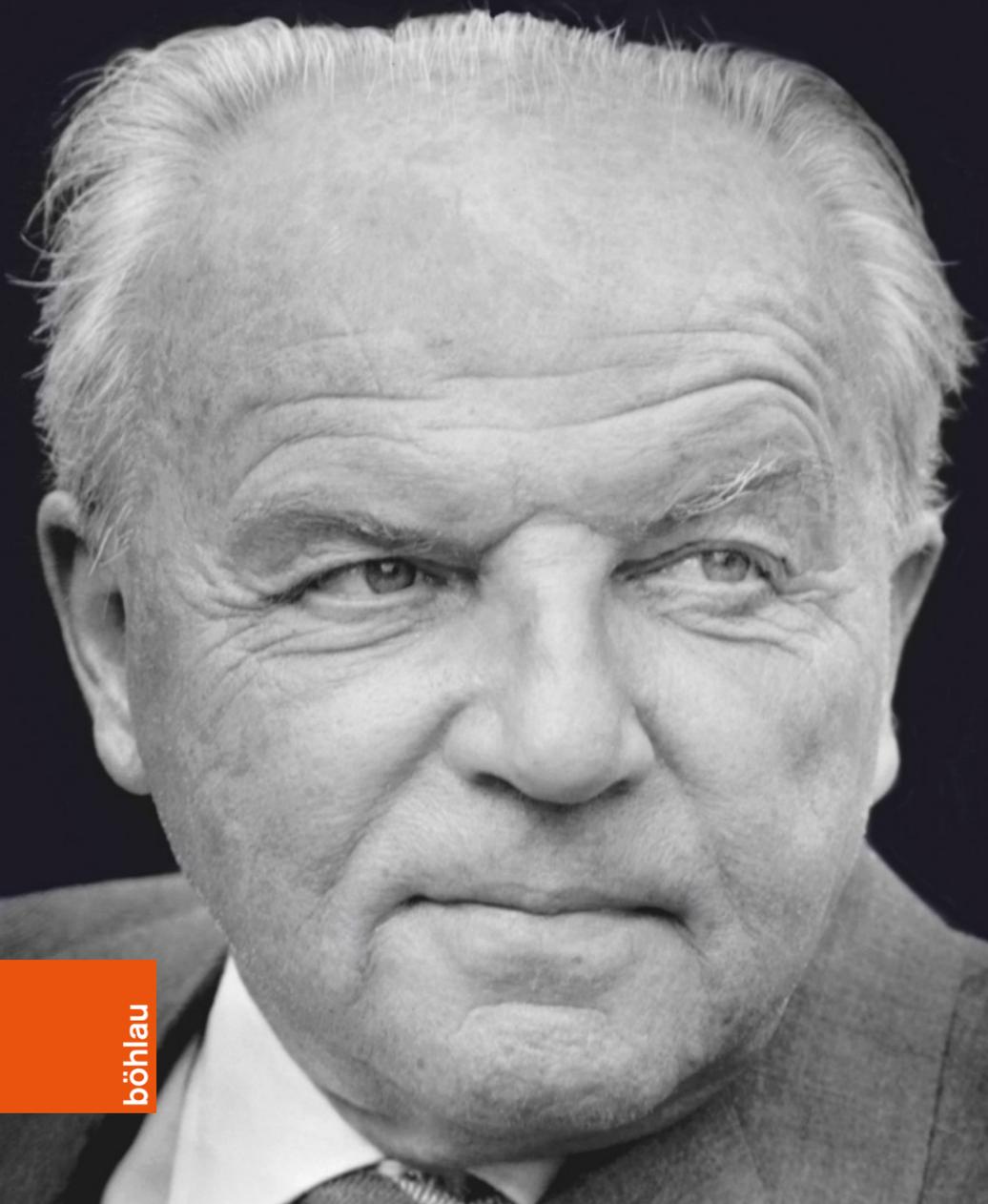


Claudia Maurer Zenck (Hg.)

Erinnerungen an Ernst Krenek



böhlau



Claudia Maurer Zenck (Hg.)

Erinnerungen an Ernst Krenek

BÖHLAU

Verlag und Herausgeberin danken Prof. Dr. Dr. Torsten Haferlach für seine Unterstützung, die die Drucklegung dieses Buches ermöglicht hat.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://portal.dnb.de> abrufbar.

© 2025 Böhlau, Zeltgasse 1, A-1080 Wien, ein Imprint der Brill-Gruppe (Koninklijke Brill BV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich)

Koninklijke Brill BV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Schöningh, Brill Fink, Brill mentis, Brill Wageningen Academic, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau und V&R unipress.

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung: Das Coverbild ist Teil einer s/w-Portrait-Fotoserie aus ca. den 1970er-Jahren aus dem Bestand der Ernst-Krenek-Institut-Privatstiftung (© Gladys N. Krenek)

Korrektur: Gabriela Schöckler, Wien; Anja Borkam, Jena

Einbandgestaltung: Michael Haderer, Wien

Satz: Michael Rauscher, Wien

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com
E-Mail: info@boehlau-verlag.com

ISBN 978-3-205-22199-9

Inhalt

Einführung: Wider das Vergessen	9
<i>Friedrich Cerha</i>	
Meine Beziehung zu Ernst Krenek	17
<i>Gösta Neuwirth</i>	
„... wie dem auch sei –“, sagte Krenek	27
<i>Wolfgang (und Eva-Maria) Timaeus</i>	
Verleger und Komponist	47
<i>Bernhard Batschelet</i>	
Die Basel Connection. Gedankenskizze	65
<i>Franz Willnauer</i>	
„Gehrt, doch unbegehr“	
Meine Erinnerungen an Ernst Krenek	77
<i>John Norman</i>	
My Association With Ernst Krenek	93
<i>James Ostryniec</i>	
He Got What He Wanted	97
<i>Katherine Arthur</i>	
A Meaningful Summer Afternoon of Music and Food	103
<i>Peter Burwik</i>	
Und nicht am Rande	107

6	Inhalt
<i>Martin Haselböck</i>	
„Für Orgel komponieren ...?“	123
<i>David Geringas</i>	
Meine Begegnungen mit Krenek	137
<i>Geoffrey D. Madge</i>	
A Masterclass With Ernst Krenek in the Recording Studio .	145
<i>René Staar</i>	
Mödlinger Septembertage mit Ernst Krenek	149
<i>Marion Diederichs-Lafite</i>	
Erfüllter Lebensbogen?	155
<i>Otto Biba</i>	
Ernst Kreneks unerwartete Begegnung mit seiner Jugend .	165
<i>Thomas Angyan</i>	
Meine Erinnerungen an Ernst Krenek	173
<i>Albrecht Dümling</i>	
Letzte Begegnungen mit Ernst Krenek	
Späte Wiederentdeckung seiner Musik in Kalifornien	177
<i>Claudia Maurer Zenck</i>	
Distanz und Nähe (1976–1991)	197
<i>Reinhard Schmiedel</i>	
Was ein Klavierauszug bewirkte	229
<i>Christian Prosl</i>	
Die Muse des Meisters	
Erinnerungen an Gladys Nordenstrom Krenek	241

Inhalt	7
Ernst Kreneks Lebenslauf in Daten	247
Die AutorInnen	253
Abkürzungen	263
Namenregister	265

Einführung: Wider das Vergessen

Der Komponist Ernst Krenek (1900–1991) war schon in jungen Jahren auch ein Mann des Wortes: Er betätigte sich als Schriftsteller, Librettist, Publizist, Kritiker, auch als Musikwissenschaftler. Ab 1942 verfasste er *Memoirs*, in denen er sein Leben in Europa bis 1937 beschrieb. Am Ende jedes der sechs großen Teile der umfangreichen, später als *Im Atem der Zeit* publizierten Autobiographie fügte er eine Reflexion über sein Verhalten und sein Wesen in dem betreffenden Lebensabschnitt an. In seinen *Amerikanischen Tagebüchern*, die die folgenden Zeitspannen 1937–1939 und 1939–1942 dokumentieren, hielt er zunächst – es waren die Jahre der Flucht aus Europa und der Unruhe in der ersten Exilzeit – eine Fülle von Begebnissen und Begegnungen fest, während später, mit der ersten festen Stellung und der Niederlassung in den USA, Notizen und Reflexionen über sein Schaffen und über die Zeitgeschichte überwogen. Beide Selbstzeugnisse zeigen das Bild des Menschen Krenek – notabene in einer Selbstdarstellung, wie er 1948 auch sein gleichnamiges Büchlein benannte, mit dem er sich seinem früheren Publikum in Mitteleuropa wieder in Erinnerung bringen wollte.

Zu diesen Blicken Kreneks auf sich selbst kommen nun die Blicke anderer auf ihn hinzu: als Erinnerungen von Zeitgenossen, die ihm begegneten und mit ihm in Kontakt traten.

Erinnerungen an eine berühmte Persönlichkeit sind nicht eben selten, gerade wenn es sich um Menschen handelt, die sich in einer der Künste betätigten. Es ist kein neues Genre, im Gegenteil: Seit den 1840er Jahren wurden einzelne Erinnerungen an große Musiker niedergeschrieben und später ganze Sammlungen angefertigt und veröffentlicht, während im Laufe des 20. Jahrhunderts allmählich das Interesse an solchen Sammlungen abnahm. Wozu solche „Erinnerungen an ...“? Es gab dafür verschiedene Gründe. Dass

Robert Schumann nicht an eine Veröffentlichung seiner Erinnerungen an den bewunderten, seit dem Umzug 1843 nach Berlin schmerzlich vermissten Kollegen und Freund Felix Mendelssohn Bartholdy, die er unmittelbar nach dessen Tod 1847 niederschrieb, dachte, lässt auf psychologische Notwendigkeit schließen. Anders die Erinnerungen an den zwei Jahrzehnte zuvor verstorbenen Ludwig van Beethoven: Sie sollten zwar biographische Details korrigieren und ergänzen – später im Falle Franz Schuberts eine Biographie überhaupt erst vorbereiten –, aber vor allem ging es darum, die historische Darstellung durch Reaktionen von Zeitgenossen zu ergänzen. „Was einen großen Mann betrifft, ist immer interessant“, meinte Franz Grillparzer 1844/1845 in seinen *Erinnerungen an Beethoven* und versicherte, er wolle alles „treu“ über seine Begegnungen mit Beethoven erzählen. Und er fügte noch an, dass es ihm Vergnügen bereite, sich seine „Erinnerungen an ihn bei dieser Gelegenheit wieder vor die Seele zu führen“.

Solche Perspektiven und Gründe sind auch in dieser Sammlung von Erinnerungen an Ernst Krenek ausschlaggebend. Die Erfahrung, dass Rückblicke sowohl für das breitere Interesse als auch für die Forschung nützlich sein können, verband sich mit der Einsicht, dass es bedauerlich wäre, wenn die Erinnerungen an eine Persönlichkeit wie Ernst Krenek von allen, die ihn noch gekannt hatten, in absehbarer Zeit verloren gingen. Dass es ohnedies schon sehr spät für solch ein Projekt war, ist offensichtlich, da seit seinem Tod inzwischen 33 Jahre verstrichen sind. Und da Krenek in hohem Alter starb, waren keine Zeitgenossen aus seiner Jugend und den frühen mittleren Jahre in Europa und den USA mehr zu finden. Was hier zu lesen ist, bezieht sich daher auf die letzten Jahrzehnte seines Lebens, also auf die Zeit seit den 1950er Jahren, in der er als naturalisierter Amerikaner in den USA oder in Europa tätig war.

Ebenso wie seine Selbstdarstellungen lassen auch diese Rückblicke auf Krenek kein objektives Bild des Menschen und Komponisten in seiner zweiten Lebenshälfte erwarten, sondern sie bestehen aus individuellen Darstellungen Kreneks aus dem Blickwinkel einer zweiten Person und aus großer zeitlicher Distanz. Vorausset-

zung ist die Interaktion beider auf beruflicher Ebene und zuweilen auch im Privatleben. Erinnert wird der Eindruck, den Krenek machte, und wohl auch umgekehrt Kreneks Reaktion auf sein Gegenüber. Mehrfach gibt es große Übereinstimmung in der Sicht auf seine Persönlichkeit, sein Verhalten und sein Werk. Wenn gelegentlich der gleiche Sachverhalt doch stark unterschiedlich eingeschätzt wurde, so wundert auch dies nicht, denn die Differenzen zwischen den Einzelnen und ihren Verbindungen zu Krenek sind zuweilen beträchtlich.

Es war der Wunsch, AutorInnen mit Berufen von einiger Bandbreite zu finden. Beabsichtigt war auch, dass sie unterschiedlichen Alters sind und die Länder, die für Krenek am wichtigsten waren, ebenso wie die Sprachen, die er sich aneignete, vertreten. Es sind zwei Komponisten der nachfolgenden Generationen dabei, eine Sängerin, viele Musiker und Solisten – einige sind auch Komponisten – unterschiedlicher Instrumente, die als Interpreten seiner Werke, zuweilen auch zusätzlich als seine Kompositionsschüler mit ihm zu tun hatten; andere sind Dirigenten, einige Musikvermittler und Kulturmanager, vier MusikwissenschaftlerInnen. Sie kommen aus unterschiedlichen Ländern und Kontinenten, sprechen und schreiben Deutsch oder Englisch, ihre Altersspanne reicht von den Jahrgängen 1926 bis 1959.

Leider fanden sich nicht alle, die um Beiträge gebeten wurden, dazu bereit. Zudem fielen aus Krankheitsgründen auch die Pianistin Carolyn Horn, eine der US-amerikanischen Interpretinnen Kreneks und auf einigen der Orion Records mit seinen Werken zu hören, und der Musikkurator und -schriftsteller Lothar Knessl aus Wien, der vor nahezu 60 Jahren das erste ausführliche Buch über Krenek geschrieben hatte, aus; beide sind inzwischen nicht mehr am Leben. Und es waren auch nicht mehr alle Weggefährten zur Zeit des Beginns der Sammlung erreichbar: so etwa in Kalifornien der Bariton Michael Ingham, der mit Krenek viele seiner Werke mit Gesang aufnahm, und der Autor der wertvollen Biobibliographie, der Bibliothekar Garrett H. Bowles; so auch der Schweizer Flötist und Komponist Bernhard Batschelet – sie alle verstarben in den

ersten Monaten des Jahres 2020. Auch vier der Zeitgenossen, die sich noch an Krenek erinnerten, erleben die Publikation leider nicht mehr: Wolfgang Timaeus, Friedrich Cerha, John Norman und James Ostryniec.

Die hier versammelten AutorInnen steuerten Originalbeiträge bei, mit zwei Ausnahmen: Batschelet hatte bereits 2015 seine Erinnerungen an Krenek bei einem diesem gewidmeten Festival in Basel vorgetragen; sie werden hier einbezogen und zum ersten Mal gedruckt. Und nachgedruckt wurde der Beitrag des Cellisten David Geringas, der seinem im vorletzten Jahr veröffentlichten autobiographischen Buch entnommen werden konnte.

Einige AutorInnen haben in der Zeit ihrer Begegnungen mit Krenek Aufzeichnungen gemacht, die nun die Basis ihrer Erinnerungen bilden. Manchmal ist ein Briefwechsel oder ein Interview mit im Spiel, wodurch unter Umständen eine zusätzliche Tiefenschärfe entsteht. In fast allen Beiträgen wird – zuweilen sehr ausführlich – dargelegt, welches der eigene Werdegang war, der schließlich zum Kontakt mit Krenek führte. (Andernfalls geben die Curricula Vitae Aufschluss darüber.) Der Umfang der Beiträge ist sehr unterschiedlich. Das hängt nicht nur mit der Häufigkeit der Treffen und der Dauer der Beziehung, sondern auch damit zusammen, ob nur eine charakteristische Begegnung dargestellt werden sollte, die sich eingepreßt hatte, oder die ganze Zeitspanne der Beziehung.

Das Vorhaben der Sammlung stand ursprünglich nicht im Zusammenhang mit einem Gedenktag. Aber sie nach und nach zusammenzutragen, brauchte mehr Zeit als erhofft – schließlich wurden es vier Jahre –, daher wird sie nun zum 125. Geburtstag des Komponisten erscheinen. So mögen die Erinnerungen, wie der Gedenktag selbst, zum einen die Biographie John L. Stewarts, die noch zu Lebzeiten Kreneks erschien, durch biographische Einzelheiten ergänzen. Zum anderen soll den Reaktionen des Historikers auf das Schaffen und auf die Persönlichkeit des Komponisten hier die individuelle Sicht von Zeitgenossen zur Seite gestellt werden – ohne die Absicht, Geschichte zu schreiben –, eine Sicht, die zuweilen

auch sehr private Geschichten enthält. Und die Ergebnisse der Erinnerungsarbeit lassen hoffentlich die Freude daran durchscheinen.

Zuletzt sei ein weiterer Zweck genannt über diese hinaus, die – nach Grillparzer – auch schon die frühen Erinnerungen an Komponisten wie Beethoven und Mendelssohn motivierten: Bei diesen scheint noch keine Rolle gespielt zu haben oder es wurde zumindest nicht ausgesprochen, dass sie der abnehmenden Rezeption oder gar dem Vergessen entgegenwirken mögen.

Die Reihenfolge der Beiträge entspricht mit einigen Ausnahmen ungefähr der Chronologie des Beginns der Verbindung der AutorInnen mit Krenek. Am Anfang stehen die Berichte von fünf Zeitgenossen, die zufällig aus den drei Ländern stammen, in denen schon der junge Krenek wirkte: die der Komponisten Friedrich Cerha und Gösta Neuwirth aus Österreich, die Kreneks Musik bereits vor der ersten Begegnung mit ihm – bei den Darmstädter Ferienkursen von 1956 bzw. 1958 – gespielt oder gehört hatten; die von Wolfgang Timaeus von Bärenreiter aus Kassel, der Krenek zuerst Mitte der 1950er Jahre traf und ihn seit 1961 als Verleger betreute; die Bernhard Batschelets aus Basel, des Einzigen, der schon Kindheitserinnerungen an Krenek hatte, da er in den späten 1950er Jahren den Freund seiner Eltern kennenlernte; und die des Kulturmanagers und Musikschriftstellers Franz Willnauer, der Ende der 1950er Jahre in Wien bei Konzerten mit Neuer Musik Kreneks Mutter begegnete, Kreneks Musik hörte und über sie seine ersten Kritiken verfasste. Am Ende stehen die Erinnerungen des Pianisten und Dirigenten Reinhard Schmiedel aus Weimar, der auch eine Perspektive aus der ehemaligen DDR einbringt, und des damals in Los Angeles tätigen Diplomaten Christian Prosl; beide gehen über Kreneks Lebenszeit hinaus und rücken vor allem seine Gefährtin während dieser mehr als 40 Jahre, Gladys Nordenstrom Krenek, in den Blick. Sie unterstützte ihren Mann von Anfang an, sowohl in der Arbeit als auch, besonders in seinem hohen Alter, im täglichen Leben, setzte sich bis zu ihrem Tod 2016 umsichtig und unermüdlich für Kreneks

Schaffen und seine Rezeption ein und hat daher hier auch ihren Platz.

Die Beiträge aus den USA, dem Land, das Krenek 1938 Zuflucht bot und wo er mehr als 50 Jahre seines Lebens verbrachte, stammen von John Norman und James Ostryniec, die beide um die Mitte der 1960er Jahre mit Krenek in Kontakt kamen. Und wie Ostryniec, der zuerst dem Kompositionslehrer Krenek begegnete, bevor er als Oboist seine Musik spielte, erinnert sich die damals beruflich am Anfang stehende Sängerin Katherine Arthur an eine Szene in Palm Springs aus dem Jahr 1988, die erahnen lässt, wie sich Krenek in den USA als Lehrer verhielt.

Peter Burwiks erster Kontakt mit Krenek datiert vom Anfang der 1970er Jahre, als er als Dirigent in Wien zu arbeiten begann. Mitte der 1970er Jahre nahm der Wiener Organist Martin Haselböck mit Krenek Kontakt auf, um dessen Orgelwerke auch in Europa bekannt zu machen, und weitere Solisten folgten in den 1980er Jahren: der litauische, damals an der Lübecker Musikhochschule wirkende Cellist David Geringas und der australisch-niederländische Pianist Geoffrey Douglas Madge aus Den Haag, der große Teile von Kreneks Klavierwerk einspielte. Der Geiger, Dirigent und Komponist René Staar spielte Kreneks Musik in Burwiks Ensemble, bevor er sein eigenes gründete, und trug zur Feier von Kreneks 85. Geburtstag in Ossiach nicht ein Ständchen, sondern ein *Sitzchen* vor. In den 1980er Jahren kam es auch zu persönlichen Kontakten Kreneks mit mehreren MusikwissenschaftlerInnen: Zu diesen gehört Marion Diederichs-Lafite. Da sie in den Musikverlag ihrer Mutter Elisabeth Lafite eingebunden war, die ihn seit 1950 führte, zeichnet sie auch ein Panorama der Wiener Musikszene der ersten Nachkriegsjahrezehnte aus Sicht der Verlegerin der *Österreichischen Musikzeitschrift*. Otto Biba, damals Archivdirektor der Gesellschaft der Musikfreunde, erinnert sich besonders an einen der Besuche Kreneks im Archiv, bei dem er diesem eine Überraschung bereiten konnte. Und über die Gesellschaft der Musikfreunde trat auch der Jurist Thomas Angyan an Krenek heran. Er war 1988 zu deren Generalsekretär ernannt worden und plante die Aufführung von Kreneks Werken

anlässlich seines 90. Geburtstags. Im selben Jahr 1988 stellte Albrecht Dümling seine Rekonstruktion der Ausstellung *Entartete Musik* von 1938 vor – zu der auch Kreneks Musik gezählt worden war –, die in mehreren Ländern Europas und im Frühjahr 1991, leicht adaptiert, auch in Los Angeles gezeigt wurde. Dafür führte er Ende 1989 mit Krenek ein Gespräch und interviewte ihn Anfang 1990 noch einmal für den Dokumentarfilm *Verbotene Klänge. Musik unter dem Hakenkreuz*.

Dass die Erinnerungen der Herausgeberin erst zwischen Dümlings und den beiden letzten oben genannten Beiträgen steht, obwohl sie Krenek schon 1976 zum ersten Mal traf, schien ihr inhaltlich naheliegend: Sie knüpfen an Kreneks durch die Nazis verursachtes Exil an und umfassen Ereignisse und Eindrücke aus den letzten anderthalb Jahrzehnten von Kreneks Leben bis zu seinem Tod.

Drei Texte wurden nicht von ihren Autoren selbst schriftlich fixiert, sondern im Gespräch mit ihnen aufgenommen; die Transkriptionen ihrer Berichte lassen deren mündlichen Sprachduktus weitgehend bestehen. Ergänzt werden einige Beiträge durch Übersichten über Konzerte oder Schallplatten- und CD-Aufnahmen. Da diese Sammlung von Erinnerungen sowohl von MusikliebhaberInnen als auch von MusikhistorikerInnen gelesen werden mag, schien es angebracht, die in den Beiträgen erwähnten Werke und Aufführungen, Personen, Orte und Ereignisse genauer zu erklären oder zu datieren, selbstverständlich mit Zustimmung der jeweiligen AutorIn. Diese Zusätze wurden, um die Texte nicht zu beschweren, in Anmerkungen gefasst. Für sie zeichnet größtenteils die Herausgeberin verantwortlich – Otto Biba verfasste die Anmerkungen in seinem Text selbst, mit Marion Diederichs-Lafite und Albrecht Dümling kam es zur Zusammenarbeit, Franz Willnauer verzichtete ganz auf Fußnoten –, sie wurden daher auch in den englischsprachigen Beiträgen auf Deutsch geschrieben.

Von allen AutorInnen gibt es über die Andeutungen hier und die autobiographischen Teile ihrer Texte hinaus kurze Curricula Vitae. Ein etwas umfangreicherer Überblick über Kreneks Lebenslauf an-

hand von Daten ist ebenfalls beigefügt; auf ihn kann bei der Lektüre rekuriert werden. Darüber hinaus schien es sinnvoll, die lebendigen Berichte auch durch ein Foto zu ergänzen, das die Autorin oder den Autor mit Krenek womöglich in einer Situation, die erinnert wird, zeigt. Wenn es in wenigen Fällen kein solches Foto gab, dann fand sich eines mit einem Bezug zum Kontext der Erinnerungen. Alle ursprünglich analogen Aufnahmen wurden später digitalisiert.

Mein herzlicher Dank für die konstruktive Zusammenarbeit gilt allen, die ihre Erinnerungen für diesen Band beigesteuert haben, großer Dank auch denen, die die Autoren unterstützt haben: so Gertraud Cerha (Wien), die Friedrich Cerha die Niederschrift abnahm; Greg Schneider (Miami), der die Erinnerungen von James Ostryniec festhielt; Angela von Moos (Freiburg), die die Aufnahme des Gesprächs mit Gösta Neuwirth ermöglichte. Dank auch denjenigen, die Auskünfte gaben, Materialien zur Verfügung stellten oder gegenlasen; genannt seien Eva-Maria Timaeus (Kassel), die den Bericht ihres Mannes noch ergänzte, Anna Massini und Sebastian Meyer (Basel) für den Bruder und Freund Bernhard Batschelet, Jan Brachmann (Frankfurt am Main) für David Geringas, wie so oft Clemens Zoidl vom Ernst Krenek Institut, auch Gundula Maria Wilcher vom Archiv der Zeitgenossen (Donauuniversität Krems) sowie Juliane Brand (San Rafael/CA), Nicole Ristow (Pinneberg) und Matthias Schmidt (Basel). Dem Böhlau Verlag danke ich für die sorgfältige Betreuung durch Lektorat und Redaktion und einem privaten Sponsor für den großzügigen Druckkostenzuschuss.

Hamburg, 2024/2025
Claudia Maurer Zenck

Friedrich Cerha

Meine Beziehung zu Ernst Krenek

Ich weiß eigentlich nicht, wann und wo ich Ernst Krenek kennengelernt habe; seiner Musik bin ich jedenfalls früher begegnet als ihm persönlich. Als Geiger habe ich wiederholt seine Sonate für Violine und Klavier¹ gespielt – ein Stück, das ich heute noch schätze – und zweimal auch seine zweite Solosonate, die mir als Druck oder Kopie seiner Handschrift in die Hände gefallen ist.² Bei den Ferienkursen 1956 in Darmstadt habe ich ihn nur als Vortragenden im Zusammenhang mit der Vorstellung seines elektronischen Werks *Spiritus intelligentiae, Sanctus* erlebt,³ 1958 spielte ich aber dann dort meine „avancierten“ Stücke *Deux éclats en reflexion* und *Formation et solution* für Geige und Klavier,⁴ und da muss er wohl einen ersten Eindruck von meiner Arbeit gewonnen haben. Ich erinnere mich allerdings nicht, dass wir damals miteinander gesprochen haben.

-
- 1 Gemeint ist op. 99 von 1944/1945. Die Sonate op. 3 für Violine und Klavier war zu der Zeit noch nicht gedruckt, da ihr Autograph noch verschollen war.
 - 2 Die 2. Solosonate für Violine op. 115 von 1948 erschien erst nach 1964 im Hermann Assmann Verlag.
 - 3 Kreneks op. 152 von 1955/1956 war im elektronischen Studio des WDR entstanden, wie gleichzeitig die ersten elektronischen Werke von Henri Pousseur, Karel Goeyvaerts, Bengt Hambraeus, Gottfried Michael Koenig, Herbert Eimert und Hermann Heiß, und wurde mit diesen und Stockhausens *Gesang der Jünglinge* auf Demonstrationsabenden aufgeführt. Bei den Ferienkursen wurden fünf dieser elektronischen Werke am 19.7.1956 abgespielt, und am nächsten Tag leitete Krenek die Diskussion *Kompositorische Möglichkeiten der elektronischen Musik*, nach der auch noch elektronische Werke von Luciano Berio, Bruno Maderna und eine zweite Komposition von Heiß gespielt wurden.
 - 4 Das Konzert, in dem Cerha die Uraufführung beider Werke zusammen mit Iván Eröd am Klavier spielte, fand als 1. *Kompositions-Studio*, geleitet von Maderna und Luigi Nono, am 10.9.1958 bei den Ferienkursen statt. Krenek bezog sich wenige Monate später in seinem Empfehlungsschreiben darauf; s. u., Anm. 11.

Im Spätsommer 1960 rief er mich jedenfalls an und wollte mich kontaktieren und ich fühlte mich geehrt, dass ein „Altmeister“ wie er mich kennenlernen wollte. Er war in Wien, besuchte mich am Salzgries⁵ und fand auf meinem Arbeitstisch die in Rom entstandene Partitur zu meinem Orchesterwerk *Espressioni fondamentali*.⁶ Er setzte sich hin, blätterte sie aufmerksam und langsam durch und sagte dann, er habe im November ein Konzert beim SFB (Sender Freies Berlin) in Berlin zu dirigieren und wolle dieses Stück uraufführen. Da ich zu dieser Zeit noch keinen Verlag hatte, der das zu übernehmen bereit gewesen wäre, musste ich schnell das Stimmmaterial selbst herstellen. Die Uraufführung fand am 17. November 1960 statt, das Stück hatte großen Erfolg, und der Leiter von Kreneks Verlag Bärenreiter kam nach dem Konzert zu mir und nahm die *Espressioni* sofort für sein Haus an. Kreneks im gleichen Konzert aufgeführtes Werk *Quaestio temporis* op. 170 hat mich damals durch seine konstruktive Strenge und Konsequenz sehr beeindruckt.

Unsere Begegnung in Berlin war offenbar für beide Seiten eine erfreuliche, und wir beschlossen, unsere Gespräche in Wien fortzusetzen. In den folgenden Jahrzehnten war Krenek häufig hier und ich hatte den Eindruck, dass er mich gern anrief, wenn er da war. Er kam dann meist schon am späten Nachmittag zu mir, und wir verabschiedeten uns oft mit einem letzten Glas Wein erst zu nächtllicher Stunde. Ob seine Frau Gladys von Anfang an mit ihm kam, kann ich mich nicht erinnern. Jedenfalls waren wir aber bald regelmäßig zu viert und meine Frau⁷ und ich haben die beiden auch

5 Die Cerhas bewohnten von 1958 bis 1971 eine Eigentumswohnung am Salzgries 3 im 1. Bezirk.

6 Cerha lebte von Februar bis Juli 1957 in Rom, da er für das Sommersemester vom Bundesministerium für Unterricht ein Stipendium erhalten hatte. Er wohnte im Österreichischen Kulturinstitut.

7 Cerha war seit 1951 mit der Musikerin, Musiklehrerin, Musikvermittlerin und Generalbasslehrerin an der Musikhochschule Gertraud Cerha verheiratet. Beide arbeiteten sehr viel zusammen – zuerst auf dem Gebiet der Alten Musik, dann der Neuen Musik – und gründeten 1958 auch gemeinsam das Ensemble die reihe.

besucht, wenn sie im Sommer einige Zeit im Schönberghaus in Mödling verbrachten.

Bei unseren Zusammenkünften sprachen wir über Gott und die Welt, über Komponisten, Programme, Verlage, Rundfunk- und Fernsehanstalten, aber sehr wenig – und manchmal gar nicht – über Musik. Ich hatte den Eindruck, dass er es nicht liebte, über die seine befragt zu werden, und auf seine vornehme Art vermied er es, abschätzige Urteile über andere abzugeben. Ein diesbezüglich für mich erstaunliches Erlebnis war ein Gespräch, das ich mit ihm über Schreker führte. Ich hatte damals einige Male dessen *Kammersymphonie* dirigiert, ein Stück, das ich bis heute liebe. Seine Reaktion auf den Namen seines Lehrers hat mich völlig überrascht. Er lächelte abschätzig und sagte: „Der war doch nie da; er reiste immer den Aufführungen seiner Opern nach.“ und an anderer Stelle: „Ich habe wenig von ihm gelernt.“ Krenek war am Beginn seines Studiums 16 Jahre alt und sicher noch kein versierter Komponist, und er ist seinem Lehrer 1920 immerhin nach Berlin gefolgt,⁸ wo er sich allerdings bald stilistisch erheblich umorientiert hat. Von Jugenderlebnissen geprägte, ungefilterte Äußerungen hatte ich gerade von einem Mann wie ihm nicht erwartet, sie sprechen aber für die lockere Atmosphäre, in der unsere Gespräche stattfanden.

Wiewohl ich um seine diesbezügliche Reserviertheit wusste, versuchte ich doch gelegentlich, mit ihm auch über seine Musik zu sprechen. Eines der Themen war die Sinfonie aus der Oper *Pallas Athene weint*, die ich besonders schätze und dirigieren wollte.⁹ Ich

8 Kreneks Bemerkung über Franz Schrekers Abwesenheit bezog sich auf seine Studienzeit in Berlin (Ende 1920–1922), die mit Schrekers erfolgreichsten Jahren zusammenfiel: Dessen Opern waren sehr erfolgreich, seine Orchesterwerke wurden in ganz Europa und den USA aufgeführt, und der Komponist ließ infolgedessen häufig seinen Unterricht an der Musikhochschule ausfallen.

9 Die *Symphony Pallas Athene* op. 137 entstand 1954 vor der Revision der Oper *Pallas Athene weint* op. 144 und ihrer Uraufführung. – Dass Cerha sie dirigiert hatte, lässt sich nicht nachweisen. Er dirigierte aber neben den in der Liste unten angeführten Werken auch (laut eigenen Angaben in seinen 2000 geschriebenen Erinnerungen an Krenek anlässlich von dessen 100. Geburtstag, in:

habe sie sorgsam studiert und befragte ihn darüber, wie sie zustande gekommen sei. Und er, von dem man allgemein eher annahm, dass er – wie sein gewaltiges Œuvre beweist – leicht und flüssig komponierte, erläuterte mir ausführlich seine Schwierigkeiten, die aus der Oper gewählten Teile in ein schlüssiges symphonisches Gefüge zu bringen. Was ich zu hören bekam, klang jedenfalls nach vielfältigen, komplexen Überlegungen und sehr gründlicher Arbeit. Ich habe bedauert, dass ich ihn zu Spätwerken, wie etwa seinem Orchesterstück *Arc of Life* op. 234, mit dem ich mich eine Zeitlang beschäftigt hatte, nicht mehr befragen konnte.

Kreneks Verhältnis zur Sprache war ein besonderes: Er sprach langsam und leise, aber immer in ganzen, sinnvoll gebauten, fast druckreifen Sätzen, und ich bewunderte diese heute sehr selten gewordene Sprachkultur immer sehr. Seine Autobiographie *Im Atem der Zeit*,¹⁰ die ich selbstverständlich und zum Teil mehrmals gelesen habe, ist über die wichtigen zeitgeschichtlichen Informationen hinaus vor allem auch ein diffiziles, sensibles Sprachkunstwerk; beim Lesen lag mir manchmal die Vorstellung nahe, dass diese Sprache auf rhythmischen Ordnungen beruhe.

Kein Komponist in der Musikgeschichte hat seinen Werken so unterschiedliche Titel gegeben wie Krenek. Ihre Vielfalt entsprach seiner Freude an Sprache schlechthin und sofern sie sich nicht traditionell auf Besetzung und technische Machart beziehen, entsprangen sie wohl seiner freien Phantasie; dass sie nicht immer eine unbedingt zwingende Beziehung zur Musik haben, kann ich angesichts meiner Arbeit in den letzten Jahrzehnten gut nachvollziehen.

Dass die freie Phantasie im kompositorischen Denken für Krenek einen hohen Stellenwert hatte, konnte ich früh einer schönen Empfehlung entnehmen, die er zu Beginn unserer Begegnungen der meinigen ausgestellt hat.¹¹ Und offenbar war die Akzeptanz

Ernst Krenek 100, ÖMZ 55/8–9 [2000]) *Durch die Nacht* op. 67a, *Sestina* op. 161 und *Marginal Sounds* op. 162.

10 Ernst Krenek, *Im Atem der Zeit. Erinnerungen an die Moderne*, Hamburg 1998.

11 Krenek verfasste sie am 14. Januar 1959 in Wien und richtete sie, ohne konkreten Anlass oder Empfänger, „An alle, die es betrifft“ (die Übertragung des

allem gegenüber, was ihm seine eigene eingab und sein Verstand kontrollierte, groß. Das bezog sich auf alle Bereiche der Gestaltung: auf Melodik und Harmonik ebenso wie auf Form, Technik und Konstruktion.

Krenek war für mich kein großer Entdecker grundsätzlich neuer Vorstellungen. Aber er hat hellwach und mit scharfem Auge Ansatzpunkte für musikalische Entwicklungen beobachtet und sie, wo er Neues vermutete, angenommen und mit großer schöpferischer Intensität weiterentwickelt. Daraus resultiert die stilistische Vielfalt seines Œuvres, das bekanntlich von der Romantik und dem Neoklassizismus zur Zwölftönigkeit, zu Serialismus und Aleatorik reicht und auch Elektronik mit einschließt. Die Phasen waren aber nicht streng getrennt; so löste Verwunderung aus, dass Werke, die zur selben Zeit entstanden sind, erhebliche stilistische Unterschiede aufweisen konnten und andere, deren Entstehungszeit weit auseinanderlag, erstaunliche Gemeinsamkeiten.

Kritiker, die ihm ob der Vielfalt seiner Stile Charakterlosigkeit vorgeworfen haben – was angesichts seiner Persönlichkeit absurd war –, haben leider auch dort, wo sie „sachlich“ argumentierten, vielfach nicht wahrgenommen, dass und wie sehr sich Kreneks Entwicklung logisch und zwangsläufig „im Atem der Zeit“ vollzogen hat; vor allem waren sie aber häufig nicht bereit, sich ohne ideologische Prämissen mit seinem Werk auseinanderzusetzen. Zur Zeit meiner Begegnung mit ihm haben Ideologien, die alles historisch Gewachsene radikal ablehnten, die „Neue-Musik-Szene“ extrem beherrscht. Krenek lag jegliche Doktrin in der Beurteilung von Musik Zeit seines Lebens fern und darin fühle ich mich ihm verwandt.

Unsere persönlichen Kontakte waren von den frühen 1960er Jahren bis zur Mitte der 1980er Jahre, in denen ich am meisten

im Englischen gebräuchlichen Titels eines Empfehlungsschreibens „To whom it may concern“); im Cerha-Archiv des Archivs der Zeitgenossen, Donauuniversität Krems, Sign. AdZ-FC, BRIEF004/84. Aus der Empfehlung geht hervor, dass Krenek tatsächlich die beiden in Darmstadt uraufgeführten Werke Cerhas gehört hatte (s. o., S. 17).

dirigiert und auch Werke von ihm aufgeführt habe,¹² wohl am intensivsten, sie haben sich aber auch später fortgesetzt. So waren Krenek und Gladys einmal zwei Tage in unserem Landhaus in Maria Langegg bei uns zu Gast und wir besuchten ihn anlässlich meines ersten Dirigats beim Cleveland-Orchester im März 1986 gemeinsam mit Charlotte Zelka,¹³ die Gladys gut kannte, in Palm Springs. Ich erinnere mich an die Freude, mit der er mir seinen damals innovativen Synthesizer zeigte.¹⁴

Wenn man sein Haus betrat, kam man in ein kleines Vorzimmer. Dort gab es ein kleines Pult und dahinter an der Wand ein Telefon mit kurzem Anschluss – und rechts daneben hing ein Foto von Marilyn Monroe. Ich war überrascht und sah ihn fragend an. Und er sagte schlicht, aber bestimmt: „Ich bewundere ihre Schönheit.“ Das schien mir typisch für ihn, für seine Art, Dinge in ihrer Bedeutung für sich anzunehmen und zu bewerten.

Über mein Komponieren hat Krenek nie mit mir gesprochen und er stellte auch keine Fragen danach. Ich kannte ihn, akzeptierte das und machte keinen Versuch, etwas daran zu ändern.

Umso überraschter war ich, als ich im Nachhinein davon erfuhr, dass er ohne mein Wissen und Zutun die Texte meiner *Keintate*, eines umfangreichen Zyklus auf Sprüche im Wiener Idiom aus der *Wiener Grottenbahn* und dem *Wiener Panoptikum* von Ernst Kein,¹⁵

¹² Vgl. die Zusammenstellung im Anschluss an den Text.

¹³ Vgl. zur Pianistin Charlotte Zelka den Beitrag von Katherine Arthur in diesem Band und dort Anm. 3.

¹⁴ Krenek hatte sich 1967 eines der ersten, 1963 von Donald Buchla entwickelten Exemplare des analogen und modularen Buchla Synthesizers liefern und von Buchla selbst aufstellen lassen, so dass er unabhängig von den großen elektronischen Studios zu Hause in seinem Arbeitszimmer elektronische Musik produzieren konnte. Der Buchla bot durch die freie Verbindungsmöglichkeit der Module eine größere Flexibilität der Klangerzeugung als der an der Ostküste der USA entwickelte Moog Synthesizer. Außerdem wurde er nicht mittels einer Tastatur, sondern durch Touchpads und Drehregler haptisch gesteuert; dies übernahm in der Regel Gladys Krenek nach den Vorgaben des Komponisten. Der restaurierte Synthesizer steht jetzt im EKI.

¹⁵ Die Uraufführung des Werkes für „mittlere Stimme (Chansonnier) und Instru-

in ein „colloquial American“ übersetzt hat.¹⁶ Meine Frau erinnert sich in diesem Zusammenhang an ein weit zurückliegendes Gespräch über Köstliches im Wiener Dialekt, das er aus seiner Jugend kannte. Eine Mischung aus reiner Freude an der Sprache, Amusement und einer Spur von Nostalgie mögen dazu beigetragen haben, dass er sich dieser Arbeit angenommen hat. Sein Verhalten in dieser Sache war für ihn kennzeichnend und hat mich sehr berührt.

Kreneks Übersetzung ist 1993 im Booklet zur ersten CD meiner *Keintate* erschienen¹⁷ und wurde im gleichen Jahr bei einem Festival *Alternative Vienna* in London¹⁸ zu einer Aufführung für das Publikum an die Wand projiziert. Krenek hat auf diese Weise – lange nach seinem Dirigat meiner *Espressioni* am Anfang meiner Laufbahn – ein weiteres Mal dazu beigetragen, meine Arbeit einem größeren Hörerkreis zugänglich zu machen, wofür ich ihm noch immer Dank schulde.

Wann Krenek und Gladys uns zum letzten Mal in unserer Wohnung in Hietzing besucht haben, können wir nicht mehr sagen. Wie immer haben wir jedenfalls unserer Vorliebe für einen guten Tropfen gefrönt; er liebte meine naturbelassenen Wachauer Weine, und es blieb, ebenfalls wie immer, nicht bei einem Tropfen. Ich erinnere

mente“ fand am 20. Juni 1983 durch HK Gruber und „Ernst Kovacic & Co“ im Lokal Metropol in Wien-Hernals statt. – Der Wiener Ernst Kein (1928–1985) war Autor und Mundartdichter, der auch Kolumnen in der Kronenzeitung veröffentlichte (z. B. seine *Weana Schbrüch*).

- 16 Kreneks Übersetzung war für die Aufführung am 9. November 1983 bei der Veranstaltung *New Sounds from Vienna* des Austrian Cultural Forum New York gedacht. Im Programmheft wurde sie nicht abgedruckt, sondern vermutlich auf einem separaten Blatt beigelegt.
- 17 Die *Keintate* wurde 1984 im ORF aufgenommen und erschien 1993 zusammen mit *Eine letzte Art Chansons* auf einer CD bei Amadeo (445306-2); Text im Booklet S. 9–28.
- 18 Das Festival, bei dem nicht nur Werke lebender österreichischer Komponisten, sondern auch älterer wie Gustav Mahler und Leopold Spinner, Igor Strawinsky (!) und Johann Strauß aufgeführt wurden, fand vom 15. April bis 16. Mai im South Bank Centre statt; Cerhas *Keintate* wurde am 30. April in der Veranstaltung *Songs and Poetry* zusammen mit H. C. Artmann, Ernst Jandl und Gerhard Rühm aufgeführt.

mich, dass Gladys und ich – sie rechts und ich links – ihn die Stufen, die vom Haus in unseren Garten und zum Ausgang führen, gestützt haben. Dazu dürfte uns allerdings vor allem seine beginnende Altersgebrechlichkeit veranlasst haben.

Anhang

Vom Ensemble die reihe aufgeführte Werke Kreneks¹⁹

2.2.1962	Mozarteum Salzburg	
20.4.1963	Palais Erzherzog Carl, Wien	<i>Vier Gesänge nach alten Gedichten</i> op. 53
5.9.1964	Forum Alpbach	<i>Suite für Flöte und Klavier</i> op. 147
30.10.1972	ORF-Sendesaal (Leitung Richard Dufallo)	<i>Sonate für Geige und Klavier</i> op. 99
21.8.1974	Mozarteum Salzburg	<i>Instant Remembered</i> op. 201 (ÖEA)
2.11.1974	Kasseler Musiktage	<i>Von vorn herein</i> op. 229 (UA)
27.4.1975	Wittener Tage für neue Kammermusik	<i>Von vorn herein</i> op. 229 (DEA)
5.5.1975	ORF Sendesaal	<i>Von vorn herein</i> op. 229
2.4.1979	Wiener Konzerthaus	<i>Von vorn herein</i> op. 229
23.10.1980	Steirischer Herbst, Musikprotokoll, Graz (Leitung Ernst Krenek)	<i>3 lustige Märsche für Militärmusik</i> op. 44
31.3.1984	Wiener Konzerthaus	<i>The Dissembler</i> op. 220, <i>Statisch und ekstatisch</i> op. 214, <i>Kitharaulos</i> op. 213
4.12.1990	Wiener Konzerthaus	<i>Instant Remembered</i> op. 201
8.4.1993	Muzicki Biennale Zagreb	<i>Von vorn herein</i> op. 229

¹⁹ Wenn nicht anders angegeben, unter Leitung Friedrich Cerhas.



27.7.1988, Salzburg, Peterskeller: Ernst und Gladys Krenek, Friedrich und Gertraud Cerha, Foto: Peter Strauss, München