

Zur Geschichte der deutschsprachigen Funkoper

Antje Tumat

Der Begriff „Funkoper“ erscheint zunächst wie ein Paradox: Eine Oper ohne Bühne, ohne sichtbare Handlung, ohne feierliches Theaterereignis im Opernhaus? Musiktheater, für das Radio konzipiert und in privatem Rahmen zu hören?

Mit dem Entstehen des Rundfunks zu Beginn des 20. Jahrhunderts brachte das neue Medium zahlreiche Formen künstlerischen Ausdrucks hervor, die den speziellen Gegebenheiten des Radios angepasst wurden. So adaptierten Künstler auch die Oper, die ihrerseits im Laufe ihrer 400-jährigen Geschichte schon in höchst unterschiedlichsten Varianten aufgeführt worden war, nunmehr für den Funk. Dabei entstanden nicht nur *Funkoper*, sondern neben Hörspielen mit wenig bis gar keiner musikalischen Begleitung so genannte „Hörspiele mit Musik“ oder „Funkmelodramen“ – die Grenzen zur *Funkoper* waren dabei fließend und die Gattungsbezeichnungen sehr unterschiedlich. Die neuen Werke trugen Untertitel wie „Rundfunkoper“, „Märchenoper für den Rundfunk“, „Radio-Oper“ (Oster 2010, 5f.; Blum 1951, 68). Als erste „Märchenoper für den Rundfunk“ gilt die Weihnachtsoper *Christkinds Erdenreise* von Gustav Kneip (Erstausstrahlung im Sender Köln-Langenberg am 24. Dezember 1929).

DIE ANFÄNGE: AUS SENDEOPER UND HÖRSPIEL

Lange vor dem Beginn regelmäßiger Sendungen in Deutschland konnten die damals noch wenigen und durchaus privilegierten Hörerinnen und Hörer das erste Mal an einer Rundfunkübertragung aus der Berliner Staatsoper teilhaben: Puccinis *Madame Butterfly* wurde am 8. Juni 1921 ausgestrahlt. Radioübertragungen von Opern, zu denen man das Textbuch am Kiosk kaufen konnte, etablierten sich zunehmend, das Radiohören wurde zur Massenkultur.

Im Hörspiel und der Funkoper fehlten – anders als in den Bühnengattungen Schauspiel und Oper – zwar die Szene und damit die sichtbare Handlung. Gerade durch diese Einschränkungen eröffneten sich für die Funkgattungen zugleich aber auch neue Freiräume. Mit rein akustischen Mitteln konnten nun vor allem Stoffe gestaltet werden, die sich der sichtbaren Darstellung weitgehend entzogen: Märchen, abstrakte Inhalte, Phantastisches jenseits der Grenzen von Raum und Zeit. Demgemäß betont Gerhard Tannenberg 1937, dass dem Radio die „Freiheit zum Raume“ geschenkt sei, da es die „unsichtbare Welt zur Darstellung bringen“ (Tannenberg 1937, 277) könne. Es nimmt nicht Wunder, dass eines der ersten europäischen Hörspiele, „A Comedy of Danger“ von Richard Hughes (gesendet von der BBC am 15. Januar 1924), in einem walisischen Grubenschacht spielt, in dem drei durch eine Bergwerkskatastrophe eingeschlossene Menschen auf ihre Rettung warten. Der Ort des Geschehens, ein dunkler Schacht, rechtfertigt hier die Gattung Hörspiel, indem die rein akustische Darstellung glaubhaft wird.

Auch die Funkoper machte sich die neuen Möglichkeiten zu Nutze, zunächst durch die Vertonung von Sujets, in denen die Hörerinnen und Hörer in weit entfernte Orte entführt werden. Im *Lindberghflug*, der Radiokantate von Bertolt Brecht, Paul Hindemith und Kurt Weill (aufgeführt im Rahmen des *Baden-Badener Festivals für Neue Musik* 1929), die als „Geburtsstunde der Funkoper“ beschrieben wurde („Oper ohne Bühne“, Hörfunkfeature 2001), sollen die Zuhörer zusammen mit Charles Lindbergh den Flug über den Atlantik von New York bis Paris erleben. Der Protagonist in Werner Egks Funkoper *Columbus* (ausgestrahlt vom Bayerischen Rundfunk am 13. Juli 1933) überquert gleichfalls den Atlantik, allerdings in umgekehrter Richtung mit dem Schiff. Alexander Ecklebes Funkoper „Überallher aus der Welt“ (ausgestrahlt 1931 vom Sender Funk-Stunde Berlin), eine „Hymne auf die

Segnungen der akustischen Signale aus dem Äther“ (Jeschke 2004, 203), feiert als frühe Radiovision die Entdeckung ferner Länder und Kulturen über Musik. Diese Vision wird die Geschichte der Funkoper bis zum Neuen Hörspiel (vgl. etwa John Cages *Roaratorio* 1979) begleiten.

Musik und Geräusch konnten in Hörspiel und Funkoper die fehlende Bühne ersetzen (ähnlich wie im konzertant aufgeführten Oratorium, das gleichfalls eine musikdramatische Handlung ohne Szene erzählt). Klänge regten die Phantasie der Zuhörer an, denn in deren Vorstellungsvermögen sollte ein fiktiver Raum entstehen, so der Hörspieltheoretiker Carl Hagemann 1931: „Der Spielplatz des Funks ist die menschliche Phantasie. Der Raum ist hier imaginär. Der Hörer schafft ihn sich selber. Aus der Idee, den Situationen und Charakteren des Stückes heraus“ (vgl. Schwitzke 1963, 44). Neben Sujets, welche die ferne Außenwelt vergegenwärtigten, wurden psychologische Themen im Zeichen der Verinnerlichung für die Radiogenres attraktiv.

Von Anbeginn bestimmte das einzigartige Zusammenspiel technischer Möglichkeiten und orchestraler Tradition die Gattung. Die Radiooper wurde auch in den eigens für den Funk konzipierten Werken in Opernformen wie Arien, Ensembles und Chören gestaltet, zudem kam ein Orchester zum Einsatz. Möglichkeiten der Klangaufnahmen und -übertragung wurden von der aktuellen technischen Entwicklung beeinflusst. Daher dominierten zu Beginn des Radiobetriebs (dem damaligen Stand der Technik gemäß) Fragen zur technischen Übertragung und der sich daraus ergebenden Musikqualität die Diskussion um die Funkoper. Angestrebt wurden Kompositionsweisen und Satztechniken, die Störgeräusche bei der Übertragung der Klänge möglichst minimieren sollten (Warschauer 1926, 375f.). In den frühen Radiokompositionen ist somit orchestraler Streicherklang weniger präsent, die Besetzungen sind klein und von Holzbläsern dominiert.

Viele radiophone Werke hatten selbstreferentiellen Charakter, indem sie Fragen um die technischen Möglichkeiten des Mediums in das Sujet integrierten: Hans Fleschs *Zauberei auf dem Sender* (SÜWRAG, 24. Oktober 1924) machte die Radioübertragung und seine Pannen zum Inhalt des Hörspiels, *Der Lindberghflug* thematisiert die Technikfaszination auf vielen Ebenen: In der berühmten ersten Nummer „Hier ist der Apparat, steig ein“ ist der Rundfunkhörer, der in das Radiogeschehen einsteigt, genauso angesprochen wie der Flieger Charles Lindbergh selbst. Im vertrauten Gespräch mit dem Motor wird in Kurt Weills Vertonung zudem ein technisches Gerät zum musikalischen Dialogpartner des Protagonisten.

DIE ZWEITE BLÜTEZEIT: NACH 1945

Die Gleichschaltung des Rundfunks im Nationalsozialismus zum Zwecke der Mobilmachung führte dazu, dass von 1938 bis 1946 keine Aufträge für Funkoper mehr vergeben wurden. Nach dem Zweiten Weltkrieg war überdies ein Großteil der Opernhäuser zerstört, und kollektiv zu rezipierende Gattungen wie die Bühnenoper hatten mit ihrer Diskreditierung durch ihre prominente Rolle für Hitler in der Nazizeit zu kämpfen. Der neu aufgebaute Rundfunk knüpfte nach Kriegsende unmittelbar an die Weimarer Tradition der Funkoper an: Die erste eigens komponierte Oper nach 1945, Boris Blachers *Die Flut*, op. 24, mit einem Libretto von Heinz von Cramer nach Guy de Maupassant (ausgestrahlt im BR am 20. Dezember 1946), war nicht auf einer Opernbühne zu sehen, sondern wurde im Studio produziert und im Radio gesendet.

In nahtlosem Anschluss an die Kontinuität der Weimarer Tradition, die durch zahlreiche wieder eingestellte ehemalige Rundfunkmitarbeiter aus jener Zeit aufrechterhalten wurde, erlebte die Funkoper derart eine zweite Blüte. 1950 ist sie für **Wolfgang Hildesheimer als Experimentierfeld wieder „so neu [...], daß jeder, der sich mit ihr beschäftigt, das Gefühl hat, er sei ihr Erfinder“** (Hildesheimer 1955, 14). In den Musikfeuilletons der 1950er-Jahre,

im so genannten ‚Goldenen Jahrzehnt des Radios‘, wurde über die Gestaltung einer solchen „Oper für Blinde“ (Henze 1955, 14) weiterhin intensiv diskutiert, die *Neue Zeitschrift für Musik* widmete dem Thema Funkoper sogar ein Schwerpunktheft. Der Süddeutsche Rundfunk gab in demselben Jahr einen Gesamtzyklus von sechs Radiooperen in Auftrag. Der Hamburger Musikchef Harry Hermann Spitz beschrieb im *Spiegel* seine Motivation über Funkoperformen nachzudenken. Seine keineswegs neuen Argumente erinnern an Radiotheorien wie die Rudolf Arnheims (2001, 90). Es könne den Hörer nicht befriedigen, so Spitz, „immer nur funkisch umfrisierte Bühnen-Opern zu hören. Jede Opern-Uebertragung stelle nicht nur die Leute im Funkhaus, sondern auch die Hörer vor akute Schwierigkeiten“: „Die Bühnenoper muß auf eine ganz bestimmte Zeitdauer zusammengestrichen werden [...]. Ohne Fernsehempfang bleibt die Opernübertragung eindimensional: das visuelle Erlebnis fehlt. Dadurch kommt der Textverständlichkeit erhöhte Bedeutung zu, eine Forderung, die von der reinen Gesangsooper kaum erfüllt werden kann. [...] Folgende Forderungen sind heute bereits anerkannt: Die Funk-Oper muß, der Wortverständlichkeit wegen, sprechende Figuren als Träger der Handlung haben. Auch in den Gesangspartien darf das Wort nicht von der Musik erdrückt oder absorbiert werden. Eine Funk-Kurzoper darf nicht länger als eine Sendestunde dauern“ (Spitz 1951, 33). Marcel Mihalovici, der Komponist der Funkoper *Die Heimkehr* (Text von Karl Heinz Ruppel, ausgestrahlt im HR am 17. Juni 1955) forderte, man solle „Stoffen mit wenigen Personen“ den Vorzug geben, „damit der Hörer, der sie nicht sieht, leicht identifizieren kann – zuerst variierte Wahl der Stimmen, was zu dieser Identifizierung beitragen wird“ (Mihalovici 1955, 15). Alle diese Forderungen sollten letztlich dazu dienen, die fehlende Sichtbarkeit der Bühne zu ersetzen, indem der Fortgang der Handlung im Text durch zusätzliche Erläuterungen sowie in der Musik mittels Illustration oder Raumevokationen verständlich gemacht wurde.

DER TEXT: MISCHUNG VON EPISCH UND DRAMATISCH

Zu diesem Zweck wurde zumeist mindestens eine Sprecherrolle eingeführt, die vom Orchester melodramatisch begleitet werden konnte. Die so entstehende „Verknüpfung von epischen und dramatischen Momenten“ war für Winfried Zillig „das Stigma des Funkischen überhaupt“ (Zillig 1959, 229). Seine mit groß besetztem Orchester gänzlich durchkomponierte Vertonung der Novelle *Die Verlobung in St. Domingo* nach Heinrich von Kleist begriff er als seinen „Versuch [...] hier eine echte Funkoper zu schaffen“ (Zillig, 1957, 5). Unter Verwendung einer 12ton und einer Rhythmusreihe als musikalisches Material integrierte er epische Momente durch einen Erzähler in seine Funkoper. Für Zillig ist „Kleists Novelle im Original bereits das ideale Funkopernbuch [...]. Die Novelle enthält einen Bericht über die Ereignisse, der in seiner epischen Kühle und Distanziertheit fast an eine moderne Reportage erinnert. Aber wenn die Leidenschaften zu glühen beginnen, verlässt Kleist seinen Bericht und erteilt seinen handelnden Personen das Wort. In Dialogen führt er seine Handlung jeweils bis zu den Höhepunkten.“ (Zillig 1959, 229). Die genannten emotionalen Höhepunkte der Handlung, die dramatischen Dialoge, komponiert Zillig als Opernszenen, danach setzt der rhythmisch und tonal frei sprechende Erzähler unter melodramatischer Begleitung als Distanzierungsmoment wieder ein. Ganz anders versucht Hermann Reutter in *Die Brücke von San Luis Rey* nach Thornton Wilder (HR, Aufnahme 20. Juni 1954) die epischen und dramatischen Ebenen zu vermischen, indem etwa ein Sprecher eine Arie kommentiert, während diese gerade gesungen wird oder aber er die Stimme eines Briefschreibers einblendet, just in dem Moment, als dieser von einer anderen Person gelesen wird.

Alternativ konnte auch ein Chor nach antikem Vorbild das Geschehen kommentieren. Ein Kammerchor erläutert die Vier-Personen-Handlung in fast jeder Nummer in Boris Blachers

frei atonaler Funkoper *Die Flut*. Am Ende der Oper wendet er sich schließlich in einer resignierenden Mahnung über die Vergänglichkeit alles Daseins an die Zuhörer. In vielen Funkoperen der 1950er-Jahre zog die kommentierende Instanz, ein Sprecher oder der Chor, ein solches moralisches Fazit, so dass die Radiooperen – im Sinne der damals noch sehr präsenten Auffassung des Rundfunks als Erziehungsinstrument – zu einem Lehrstück oder einer Parabel wurden. In solchen Werken ist immer noch der Einfluss Bertold Brechts spürbar, der bereits in seiner Radiotheorie Ende der 1920er-Jahre die Vision entworfen hatte, den mündigen Radio-Hörer durch distanzierte Aktivierung aus seiner passiven Identifikation mit dem Gehörten zu lösen.

DIE MUSIK: ORCHESTER UND ELEKTROAKUSTIK

Funkoperen wurden zudem in einer im Dienste des Textverständnisses möglichst durchsichtigen Satztechnik komponiert. Das Orchester konnte durch die fortgeschrittenen technischen Möglichkeiten (anders als in den 1930er-Jahren) groß besetzt sein. Kompositionstechnisch dominieren antilyrische Tendenzen und der Einfluss der Neuen Sachlichkeit die Funkoperen nach 1945, zudem gibt es reihenbasierte Kompositionen, seltener auch Unterhaltungsmusik wie Schlager und Jazz.

Die durch die fortschreitenden technischen Möglichkeiten veränderten Klangexperimente Neuer Musik nach 1945 blieben nicht ohne Auswirkung auf die Entwicklung der Funkoper, denn viele Studios für elektroakustische Musik waren ursprünglich zunächst als Labore für spezifisch radiophone Musik konzipiert worden. Pierre Schaeffers Experimente mit der Kompositionstechnik der *musique concrète* in seinem Pariser Studio seit Ende der 1940-er Jahre faszinierten die Komponisten von Radiooperen genauso wie jene mit elektroakustischer Musik, wie sie etwa Karlheinz Stockhausen im Kölner Studio durchführte. So schrieb Hans Werner Henze aus Paris an Herbert Hübner, er sei dort „ziemlich oft zusammen mit pierre henry und pierre schaeffer, dem kampfvortreter der ‚musique concrete‘, [...] ich habe viel gelernt für den ‚landarzt‘ und gleich verschiedene errungenschaften für meinen eigenen gebrauch ‚umgedacht‘.“ (Henze an Hübner, 10. März 1951). Dementsprechend ist auch der damalige theoretische Diskurs über die Funkoper von dem Faszinosum Radiotechnik durchzogen. Der Niederländer Henk Badings zeigt sich 1955 davon überzeugt, dass „die Funkoper mittels der heutigen Technik eine akustische Ausstattung vorführen [kann], zu der weder Konzert noch Operntheater imstande sind“ (Badings 1955, 15).

Funktechnik, *musique concrète* und andere elektroakustische Klänge fanden in der Radiooper auf unterschiedlichste Art und Weise Verwendung: Zunächst wurden die klanglichen Mittel illustrativ eingesetzt, um insbesondere jene Inhalte zu vergegenwärtigen, die auf einer Bühne schwer darstellbar waren. In Henzes Rundfunkoper *Das Ende einer Welt* (im Auftrag des NWDR, gesendet am 4. Dezember 1953) nach der gleichnamigen satirischen Erzählung von Wolfgang Hildesheimer aus den *Lieblosen Legenden* feiert die vermeintlich kulturellen Elite auf der künstlichen Insel der Marchesa Montetrasto in der Lagune von Venedig ihren Untergang. Während einer musikalischen Darbietung versinkt die Insel mit ihrer Dekadenz im Meer – die stoisch zuhörenden Gäste lauschen weiter der Musik und gehen mit der Insel in die Tiefe, einzig Herr Fallersleben (die Sprecherrolle in dieser Funkoper), überlebt das Ende dieser Welt. Das Unwirkliche der Szenerie, das Absinken der Insel, erklingt mittels rundfunkspezifischer Technik durch Collagen, zu schnell oder rückwärts laufenden Tonbändern und elektronischen Hall- und Raumeffekten.

In der „Radiophonischen Fabel“ *Die Frösche wollen einen König*, mit einem Text von Heinrich Strobel nach La Fontaine, setzten der Komponist Karl Sczuka und sein Toningenieur Paul Send jenseits des traditionellen Orchesterapparates elektrische Tonerzeugungsgeräte zu illustrativen Zwecken ein; diese stammten zu großen Teilen aus der Radiotechnik wie etwa

vom Messdienst ausgeliehene Tongeneratoren, Filter oder Oktavsiebe. Diese waren ursprünglich für die Bearbeitung von analogen Signalen gedacht und wurden hier ausschließlich zur Erzeugung von Klangeffekten benutzt. Die Funkoper entstand aus Anlass der Ausschreibung des begehrten Prix Italia für das beste Europäische Radiowerk (SWF, 1. November 1953). Die Bewerbung für den Preis verlangte ein Musikwerk, das neben den traditionellen künstlerischen Mitteln auch mit den besonderen technischen Möglichkeiten des Rundfunks erarbeitet wurde. In der letzten Szene der Radiooper ist eine rhythmische Geräuschmontage hörbar, in welcher – der Moral der La Fontaine'schen Fabel gemäß – der Schrecken inszeniert wird, zu dem ein Despot als Staatslenker führen kann: Geräusche von Marschritten, Maschinengewehren und Granateinschlägen werden hier geschnitten, gefiltert, und in normaler, doppelter und halber Geschwindigkeit kopiert. Durch die Kriegsassoziationen dieser Szene wurde die Fabel für die Radiohörer 1953 ein Lehrstück im Sinne der jüngsten Vergangenheitsbewältigung.

Neben dem Einsatz zu illustrativen Zwecken, als akustischer Ersatz für sichtbare Raumeindrücke, wurden in Hörspiel (vgl. *Träume* von Günther Eich, gesendet vom NWDR am 19. April 1951) und Funkoper Geräusche vielfach zur psychologisierenden Darstellung von Innenwelten eingesetzt, als Beispiel sei Henzes Vertonung des *Landarztes* nach Franz Kafka 1951 (NWDR, 29. November 1951), der ersten Kafka-Oper überhaupt, angeführt. Sie gewann den Prix Italia 1953, der Stoff eignete sich aufgrund seines inneren Monologs und des surrealistischen Sujets besonders für eine Funkoper. Kafkas atmosphärisch dichter Text ist aus der Traumdeutung Sigmund Freuds heraus interpretierbar, und Henzes Musik scheint diese Deutung aufzugreifen. Abgesehen von der für Henze typischen Verwendung der freien Reihentechnik auf der Grundlage einer Zwölftonreihe interpretiert der Komponist mit traditionellen musikalischen Mitteln die Innenwelt des Protagonisten: Er lässt in farbenreichem Orchester unter anderem mit differenziertem Schlagzeugapparat eine Geräuschwelt entstehen, die in den Szenen erklingt, in denen das „Unbewusste“ im Kopf des Landarztes hörbar wird. Auch die Aufnahmen in Hallräumen verweisen auf verschiedene psychologische Ebenen: Gesang und Sprechgesang ohne Hall erklingen zum neutral distanzierten Bericht des Arztes. Die zweite Hörwelt, aufgenommen im Hallraum, beginnt dann, wenn der Arzt mit den anderen Agierenden in Kontakt tritt, die Teile seines abgespaltenen Ichs symbolisieren.

Henk Badings gestaltet den Wahn des Protagonisten in der Funkoper *Orestes* (NRU, 1954; BR, April 1957, Text von Jan Starink) ebenfalls mit rundfunkspezifischen Mitteln. Während der Anfang und das Ende dieser Funkoper die rahmende Liebesgeschichte um Hermione mit spätromantischem vollem Orchesterklang exponiert, wird vor allem der innere Raum des zerrissenen Orests mit elektroakustischen Mitteln dargestellt. Die Partitur, in der das Thema Schuld und Entschuldung an dem antikisierenden Stoff mit Elektroakustik, Klangmontagen und großem Orchester in einer komplexen Handlung umgesetzt wird, erhält viele unübliche Anweisungen: umgekehrte Becken- und Tamtam-Schläge, zugefügte Sägezahngeneratoren, magnetische Echos und einen Männerchor, der durch Verdoppelung der Bandgeschwindigkeit eine Oktave angehoben wird und die singenden Furien verkörpert. Die Szenen begleiten Orests Wahnsinn. Auch diese Radiooper entstand im Auftrag des Niederländischen Rundfunks als Bewerbungsstück für den Prix Italia 1954 und gewann ihn auch das erste Mal für die Niederlande, die deutsche Version wurde 1957 im Bayerischen Rundfunk gesendet. Wegen des großen Erfolgs der Rundfunksendungen wurde in Den Haag eine konzertante Saalaufführung mit Lautsprechern auf dem Podium veranstaltet, die Folgeaufführungen nach sich zog. *Orestes* wurde von fast allen Europäischen Radiostationen und den Columbia Broadcasting Studios in den USA gesendet. Gerade die Furien als Männerchor in verdoppelter Bandgeschwindigkeit, sind allerdings für heutige Ohren

untrennbar mit dem Klangbild der damaligen Zeit verknüpft. Dem ästhetischen Problem, dass neue technisch erzeugte Klangwelten schnell als veraltet empfunden werden können, versuchte Henze durch ihre moderate Anwendung in Verbindung mit der Tradition zu entgehen. Henze hat die Funkoper als „eine Art MondschiFF“ bezeichnet, „auf dem man alle paar Jahre einmal anheuern kann, besonders, weil es immerfort verbessert und verfeinert wird. Die Rückkehr auf das Schiff ist jedesmal wie ein Besuch aus der Provinz: fassungsloses Erstaunen über den rasenden Fortschritt, neue Moden, die die älteren unmöglich, neuen Techniken, die die älteren unbrauchbar, ja lächerlich machen [...]“ (Henze 1955, 14). Mihalovici distanziert sich gänzlich vom Einsatz der Funktechnik als kompositorischem Mittel: „Ich weiß, dass es gewisse Komponisten gibt, denen Klangphänomene, die nur am Mikrophon zu erzielen sind, für eine Funkoper sehr wichtig erscheinen. Ich folge ihnen nicht in dieser Hinsicht. Denn diese Phänomene, heute neu, werden morgen ihre Frische verlieren und sind somit ein Repertoire-Hindernis vielleicht für Zwecke, die sich ihrer bedienen“ (Mihalovici 1955, 15).

Fred Prieberg sieht in seiner Vision im Eintrag „Funkoper“ im *Lexikon der neuen Musik* von 1958 die Zukunft der Funkoper in der Nähe einer Radiokunst, die später mit dem Namen „Neues Hörspiel“ umschrieben werden sollte: „Neuerdings verlagert sich das Interesse der Komponisten naturgemäß vom Orchester zu den neuen radiogenen Musikmitteln der elektronischen und elektroakustischen Studios. Hier deutet sich denn auch die Zukunft der Radiophonie an. Eine eigentliche Funkoper wird sich außer der menschlichen Stimme nur solcher Ausdrucksmittel bedienen, die im Studio mit der technischen Apparatur und gestützt auf die vielseitige Funktion der Elektronenröhre erzeugt werden können. Sie wird das Orchester auf weite Sicht ausschalten“ (Prieberg 1958, 151). Die Grenzen zwischen den Gattungen verschwimmen in der neuen Radiokunst zusehends, wenn auch wenige Merkmale der Funkoper aus den Anfangszeiten geblieben zu sein scheinen: zum einen ihr Trend zu aktuellen Themen, so werden Kapitalismuskritik im Zeitalter des westdeutschen Wirtschaftswunders (Johannes Aschenbrenner/Heinz Huber in *Don Rodrigos Laden* 1955), Republikflucht (Kurt Schwaen, *Fetzers Flucht* 1959, Libretto Günter Kunert) oder die Frage des Todesurteils (Hans-Ulrich Engelmann, *Der Fall van Damm* 1968) zu Funkopernsujets. Zum anderen ist aber das einzigartige künstlerische Zusammenwirken von Technik und Tradition noch immer gattungsbestimmend für die Radiooper. Hans-Ulrich Engelmann betont 1968, dass das „Synthetisieren möglichst aller Elemente [...] ja die eigentlich spezifisch formale Kontur der Funkoper aus[macht]“: „Jene allumfassende Mischungstendenz zur Erzielung der Funk-Opern-Form bediente sich der Addition der tradierten Gattungen Oper, Oratorium, Kantate, Ballade, Schauspiel, Kabarett – sie alle steuerten zur musikdramatischen Arbeit für den Rundfunk ihre Beiträge hinzu unter Einbeziehung der sich entwickelnden Technika: Tonbandmöglichkeiten, konkrete und elektronische Tonproduktion, Montagetechniken, Raumakustik“ (Engelmann 1968, 420).

Literatur

„Oper ohne Bühne“, Hörfunkfeature über die Funkoper vom 4.3.2001, gesendet in SWR 2, geschrieben von Christian Bauer, Andreas van Leeuwen, Silke Leopold, Gregor Herzfeld und Isabella Plachcinska.

Andersch, Alfred (Hg.), *das ende einer welt, funk-oper, text: wolfgang hildesheimer, musik: hans werner henze*, Frankfurt/Main 1953.

Arnheim, Rudolf, *Rundfunk als Hörkunst und weitere Aufsätze zum Hörfunk*, Frankfurt/Main 2001.

- Arnoldussen, Andrea, *Karl Sczuka (1900-1954) – Leben und Werk*, Baden-Baden 1995, (Südwestfunk-Schriftenreihe: Rundfunkgeschichte, Bd. 4).
- Badings, Henk: "Electronic music, its development in the Netherlands", in: *Delta, a review of arts, live and thought in the Netherlands 1958/59*, S. 85-93.
- Badings, Henk, „Spezielles Gesicht der Funkoper“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 116 (1955), S. 15.
- Benedictis, Angela de, „Art à la radio – art pour la radio: réflexions sur le Prix Italia, suivies d’un panorama des éditions 1949-1970“, in: Laurent Feneyrou (Hg.), *Musique et Dramaturgie*, Paris 2001, S. 657–700.
- Blum, Klaus, „Funkoper ist Höroper, Wege in die Zukunft“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 116 (1955), S. 7-8.
- Blum, Klaus, *Die Funkoper, Phänomenologie und Geschichte einer neuen Kunstgattung*, Köln, Diss. 1951.
- Eickmeyer, Jost / Tumat, Antje, „... als habe dort niemals eine Insel gestanden.‘ Wolfgang Hildesheimers und Hans Werner Henzes *Das Ende einer Welt* als Erzählung und Rundfunkoper“, in: *literatur für leser, Wolfgang Hildesheimer*, Jg. 38, Heft 15/3, S. 169–186.
- Engelmann, Hans-Ulrich, „Selbstgespräch über die Funkoper“, in: *Melos* 11/35 (November 1968), S. 418-423.
- Grosch, Nils, *Die Musik der Neuen Sachlichkeit*, Stuttgart 1999.
- Henze, Hans Werner an Herbert Hübner, Paris, 10.3.1951, Nachlass Herbert Hübner, SUB Hamburg: NHH: Ba: H6: 10.
- Henze, Hans Werner, „...sozusagen eine Oper für Blinde“. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 116 (1955), S. 14.
- Hildesheimer, Wolfgang, „Keine allgemeingültige Dramaturgie“. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 116 (1955), S. 14.
- Hilger, Silke, *Autonom oder angewandt? Zu den Hörspielmusiken von Winfried Zillig und Bernd Alois Zimmermann* (= Kölner Schriften zur Neuen Musik), Mainz 1996.
- Jeschke, Lydia, „Von überall her aus der Welt“, Technik und Fortschritt in der Funkoper, in: Nils Grosch (Hg.), *Aspekte des modernen Musiktheaters in der Weimarer Republik*, Münster 2004, S. 193-207.
- Leeuwen, Andreas van, „Winfried Zillig (1905-1963) Die Verlobung in St. Domingo, Analyse und Interpretation einer vergessenen Funkoper“, in: *Acta musicologica* LXXII–2000, S. 189–218.
- Lemmerich, Christian, *Winfried Zillig. Komponist unter wechselnden Vorzeichen*, Tutzing 2012.
- Mäckelmann, Michael, „Hans Werner Henzes frühe Einakter *Das Wundertheater*, *Ein Landarzt* und *Das Ende einer Welt*: Ein Vergleich“, in: Michael Jakob et al. (Hg.), *Geschichte und Dramaturgie des Operneinakters*, Laaber 1991, S. 387–400.
- Mihalovici, Marcel, „Zugleich für Funk und Bühne“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 116 (1955), S. 15.
- Morawska-Büngeler, Marietta, *Schwingende Elektronen. Dokumentation über das Studio für Elektronische Musik des Westdeutschen Rundfunks in Köln*, Köln 1988.
- Oehl, Klaus, „Oper auf der Couch, Hans Werner Henzes Funkoper *Ein Landarzt*“, in: Ulrich Tadday (Hg.): *Hans Werner Henze. Musik und Sprache* (= Musik-Konzepte. Neue Folge. Bd. 132), München 2006, S. 81–103.
- Oster, Andrew, *Radio, Rubble, and Reconstruction: The Genre of Funkoper in postwar occupied Germany and the German federal republic, 1946-1957*, Diss. Princeton 2010.
- Prieberg, Fred, *Musica ex machina, Über das Verhältnis von Musik und Technik*, Berlin 1960.

- Prieberg, Fred, Eintrag „Funkoper“, in: *Lexikon der neuen Musik*, Freiburg/München 1958, S. 148-151.
- Schwitzke, Heinz, *Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte*, Köln, Berlin 1963.
- Spitz, Harry Hermann, „Funkoper: In festem Auftrag“, in: *Der Spiegel*, 17. Januar 1951, S. 32-33.
- Stöck, Katrin, „Das Verschwinden der Funkoper im Hörstück. Funktionen von Arienformen und Monologstrukturen in Werken von Bohuslav Martinů bis Olga Neuwirth“, in: Wolfgang Hirschmann (Hg.), *Aria, Festschrift Wolfgang Ruf*, Hildesheim 2011, S. 727-738.
- Strobel, Heinrich, „Die Frösche wollen einen König, Radiofonische Fabel nach La Fontaine“, in: *Rufer und Hörer* 8 (1953), S. 150-158.
- Tannenberg, Gerhard, „Beziehungen zwischen Filmmusik und Musik im Hörspiel“, in: *Die Musik* 29 (1937), S. 275-278.
- Tumat, Antje, „„Oper auf der Couch‘. Die Funkoper der Nachkriegszeit zwischen Technik und Tradition“, in: Holl, Ute (Hg.), In: *Katalog zur Wanderausstellung Radiophonic spaces* Basel/Berlin/Weimar, Heidelberg 2018, Derz.i.Vorb.
- Warschauer, Frank, „Musik im Rundfunk“, in: *Musikblätter des Anbruch* 8 (1926), S. 374-379.
- Zillig, Winfried, „Epik und Dramatik der Gattung“, in: *Musica*, 13/1959, S. 228-231.
- Zillig, Winfried, „Gibt es die Gattung Funkoper?“, in: *Hamburger Echo*, 25. Juni 1957, S. 5.