

**Rotraud A. Perner  
Herbert Kohlmaier  
(Hg.)**

# **Ungehorsam**



**aaptos**

# Inhaltsverzeichnis

|   |     |
|---|-----|
| Vorwort von Rotraud A. Perner                         | 7   |
| Vorwort von Herbert Kohlmaier                         | 9   |
| <br>  |     |
| Franz Küberl  |     |
| Helmut Schüller zur Vollendung des 60. Lebensjahres   | 12  |
| <br>  |     |
| Paul M. Zulehner                                      |     |
| Gehorsam oder „Gehorhsam“?                            | 22  |
| Zur Gehorsamsfalle rund um den                        |     |
| Aufruf der Pfarrer-Initiative                         |     |
| <br>  |     |
| Peter Trummer   |     |
| Von der Gehorsamsfalle – biblisch                     | 35  |
| <br>  |     |
| Konrad Paul Liessmann                                 |     |
| Räsoniert, soviel ihr wollt, aber gehorcht!           | 42  |
| <br>  |     |
| Peter Huemer  |     |
| Ungehorsam in Gottes Namen                            |     |
| Ungehorsam? Um Gottes Willen!                         | 52  |
| <br>  |     |
| Walter Kirchschräger                                  |     |
| Ich widerstand ihm ins Angesicht (Gal 2,11)           | 64  |
| Zur Tugend des aufrechten Ganges in der Kirche        |     |
| <br>  |     |
| Wilhelm Pratscher                                     |     |
| Ungehorsam gegenüber dem Staat im Neuen Testament     | 74  |
| <br>  |     |
| Anton Kolb  |     |
| Gehorsam, Wahrheit, Moral und Heiliger Geist          |     |
| als Mittel der Macht                                  | 88  |
| Ungehorsam als legitime Antwort auf diesen Missbrauch |     |
| <br>  |     |
| Erhard Busek  |     |
| Gehorsam und Ungehorsam – auch in der Kirche?         | 105 |

|                        |  |     |
|------------------------|--|-----|
| Irene Brickner         |  |     |
|                        | Etwas Richtiges tun  | 116 |
|                        | Ziviler Ungehorsam gegen Menschenrechtsverletzungen<br>im Zeitalter der „Normalität“ am Beispiel<br>Abschiebung und Fremdenrecht |     |
| Irmtraut Karlsson      |  |     |
|                        | Ungehorsam – dein Name ist Frau  | 130 |
|                        | Ein sehr persönlicher Befund   |     |
| Robert Kauer           |  |     |
|                        | Evangelischer Ungehorsam   | 140 |
| Josef Dirnbeck         |  |     |
|                        | Ungehorsam hat viele Gesichter   | 151 |
|                        | Ein kleiner Streifzug durch die Welt der Heiligen  |     |
| Hubert Christian Ehalt |  |     |
|                        | Verantwortung statt Gehorsam   | 166 |
| Rotraud A. Perner      |  |     |
|                        | Vom Aufrichten   | 178 |
| Peter Pawlowsky        |  |     |
|                        | Befehl oder Diskurs  | 188 |
|                        | Über die Unvereinbarkeit zweier Kommunikationsstile  |     |
| Herbert Kohlmaier      |  |     |
|                        | Ungehorsam – „Waffe“ der Reformbewegung  | 197 |
|                        | Betrachtungen eines Politikers   |     |
| Wolfgang Mazal         |  |     |
|                        | Ungehorsam   | 209 |
|                        | Skizze eines ‚weltlichen‘ Blicks auf<br>ein ‚kirchliches‘ Phänomen   |     |
| Heribert Franz Köck    |  |     |
|                        | Ungehorsam als legitimer Widerstand  | 220 |

|   |     |
|---|-----|
| Irene Dyk-Ploss   |     |
| Soziologische Überlegungen zum Innovationspotential von<br>„Ungehorsam“ als Motor des sozialen Wandels in gesellschaftli-<br>chen Institutionen | 248 |
| Gabriele Sorgo  |     |
| Fliehe den Bischof!   | 260 |
| Ungehorsam als Quelle der Erneuerung  |     |
| Christian Felber  |     |
| Nicht brav bleiben, sondern gehorsam!   | 278 |
| Judith Holzhöfer  |     |
| Vom „ausgestorbenen“ Ungehorsam   | 287 |
| Irene Suchy   |     |
| Ungehorsam – Der Klang der Regelüberwindung   | 303 |
| P. Josef García-Cascales †  |     |
| Verfügbarkeit für die Liebe   | 318 |
| Helmut Schüller – Biografie   | 329 |
| Über die Autoren  | 330 |



Irene Suchy

## Ungehörsam – Der Klang der Regelüberwindung

Die Musikgeschichte ist eine Geschichte der Ungehorsamkeiten, sie ist auch eine Leidensgeschichte der Musikkunst im Verhältnis zu den Kommunikationscodes der Zuhörenden. Die Musik ist eine besonders ungehorsame Kunst: sie arbeitet nach Regeln, die sie je nach Genre, nach Auftrag-Gebenden, nach Milieus, Regionen, nach Geschlechtern, nach Aufführungsorten und –räumen aufstellt. Es ist ein Regelwerk, das Schaffende wie Zuhörende betrifft, das die Zuhörenden zu Mitschaffenden macht. Die Geschichte der ungehörnsamen Musik ist auch eine Geschichte des Publikums, des Zuhörens. Die Musikkulturgeschichte ist auch eine Geschichte der Überwindung der Regeln, des Kampfes um die Anerkennung des Gebrauchs von Intervallen, Texten, Instrumenten. Komponisten und noch viel mehr Komponistinnen kämpften darum, dass ihre Kenntnis und Überwindung der Regeln als Kunst angesehen wird. Die Geschichte der ungehörnsamen Musik reicht von Pakistan und vom Iran bis zur Integration von Balletten bei Mozart bis zur österreichischen Friedensbewegung des Jahres 1982. Sie ist weder weiter weg noch beendet. Die Stimme stimmt um. Wenn sie auch nicht Tote erwecken kann, so doch Gesetze verändern, Regime stürzen, Gewerkschaften begründen, das Frauenwahlrecht ersingen.

Pink 's Fragen an *Dear Mr. President* zu Kokain-Besitz und Obdachlosigkeit brachten George Bush in Erklärungsnotstand, Joan Baez sang gegen Irak- und Vietnam-Krieg an, Vaclav Havels Auftritt im Jahr 1989 gab dem kommunistischen Regime der CSSR sanft den letzten Tritt. Die Gruppe „Misthaufen“ half mit ihrem Song *Schabernack* mit, dass dort, wo der Wiener Naschmarkt ist, keine Autobahn gebaut wurde, die Aufführung der *Proletenpassion* durch die Schmetterlinge konnte die temporäre Bühne der Arena in Wien 1976 ausdehnen. Die Geschichte des ungehörnsamen Singens hat ihren letzten Höhepunkt in der Affäre um die drei Frauen der Gruppe „Pussy Riot“, die vom russischen Regime seit März 2011 inhaftiert sind, die Untersuchungshaft bis Jänner 2013 ausgedehnt, mit einer angedrohten Haftstrafe von sieben Jahren. Die Frauen-Punkband „Pussy Riot“ hatte im Februar in einer Moskauer Kathedrale ein *Punk-Gebet* gegen Wladimir

Putin – damals noch Ministerpräsident, jetzt wieder Präsident – gesungen. Den Sängerinnen Nadeschda Tolokonnikowa, Jekaterina Samuzewitsch und Marina Alechina wird „Rowdytum“ vorgeworfen.

## Widerstand als ästhetische Kategorie

Liest man Biographien österreichischer Künstler und Komponisten, wobei der männliche Plural bedeutsam ist, ist Widerstand eine ästhetische Kategorie geworden. Der Skandal um Gottfried von Einems Oper *Jesu Hochzeit* nach dem Libretto Lotte Ingrischs, mehr noch von Einems erfolgreicher Einsatz für die Verleihung der österreichischen Staatsbürgerschaft an Bertolt Brecht und sein erfolgloser Versuch, für Brecht einen Auftrag einer dramatischen Dichtung für die Salzburger Festspiele zu erreichen, schließlich der Konflikt, ausgelöst durch die Mysterienoper *Jesu Hochzeit*, brachte von Einem trotz höchster Ehren und Auszeichnungen und Funktionen – er war AKM-Präsident – den Status des Widerständigen, des Ungehorsamen und des Unangepassten. Dieser Status erhöhte seinen künstlerischen Wert, prägte seine Biographie, ohne dass das Anliegen oder die Haltung, gegen den er Widerstand geäußert hatte, Eingang in die öffentliche Diskussion gefunden hätte.

Der Ungehorsam gegen die sogenannte öffentliche Meinung wird zu einem Bewertungsparameter des Künstlertums, die Inhalte, gegen die aufbegehrt werden, werden überhört. Parteinahmen für Brecht werden noch Jahrzehnte danach mit Verleumdungsklagen belegt, Funktionäre aus Politik und Kultur rücken von Bertolt Brecht ab. „In Wien verschweigen die Bühnen, die Säle, die Straßen Brecht. Die Schmuser der ‚freien Welt‘ – ihnen versschlägt Bert Brecht die Rede“, kommentiert Joachim Kaiser 1961.<sup>358</sup>

Im Falle der Diskussion um *Jesu Hochzeit* erweisen sich Spielarten des Ungehörens, der Ungehörigkeiten: Der Skandal wird heruntergespielt, seine Auswirkungen der Agitation einer bestimmten Gruppe zugeschoben, in diesem Fall dem Opus Dei, alles eher, als dass von Einems Gedanken Ausgangspunkt einer Diskussion würden. Das Werk wurde nach einer turbulenten Premiere im Theater an der Wien nur von einem weiteren Opernhaus nachgespielt. Einem und Ingrisch ließen ihre Botschaft ei-

<sup>358</sup> Joachim Kaiser: Heißer Krieg gegen kühle Dramen. Zu Torbergs Anti-Brecht-Thesen. In: Der Monat 14 (1961). Zitiert nach [http://de.wikipedia.org/wiki/Wiener\\_Brecht-Boycott](http://de.wikipedia.org/wiki/Wiener_Brecht-Boycott) (Abgerufen am 30. Juli 2012).

ner Möglichkeit des Glaubens an einen Gott außerhalb der katholischen Amtskirche nicht allein durch das Libretto verkünden, der Komponist bekräftigte es auch: „Die Amtskirchen, gleich welche, seien es die aggressiven des vorderen Orients, seien es andere, sind stellvertretend für ein menschliches Gebrechen.“<sup>359</sup> Die Botschaft wie das Werk verhalten, ungehört und ungehört.

Einem politisches Engagement, das er innerhalb und außerhalb seiner künstlerischen Arbeit artikulierte, wurde ihm zwar in der öffentlichen Wertschätzung „angerechnet“, das Lob für den Ungehorsam wusste sich aber nur in der Verneinung des Tadels zu artikulieren. Erhard Busek, der auch die Grabrede zu von Einems Tod hielt, sagte in der Laudatio zu dessen 75. Geburtstag: „Er ist nicht ein Bewohner eines Elfenbeinturms, sondern ein Aktivist, der mitten im Leben steht. Wir haben in ihm keinen Träumer, sondern einen wachen Beobachter und Gestalter von Vorgängen.“<sup>360</sup> Es bleibt bei diesem Lob immer die Frage, welche Komponisten mit dem Label „Träumer“ oder „außerhalb des Lebens“ etikettiert werden.

Solange der Ungehorsam als Widerstand die Kategorie des Musikschaffenden standhaft stützt, solange ist er willkommen. Es gibt Regelbrüche, die diese Grenze der Wertsteigerung überschreiten und ins Gegenteil, in die Verachtung kippen. Vor der Verachtung, die bis zum Ausschluss führt, steht die Verweigerung des Ernstnehmens. Die, die die Kategorien ins Wanken bringen, werden Clown oder Enfant terrible genannt.

## Der Ungehorsam der Nacktheit

Die Nacktheit in der Szene der klassischen Musik ist solch eine Grenze, die die Kategorie gefährdet. Während die Szene außerhalb der klassischen Musik die Nacktheit und das nackte Fleisch kommentiert, der Umstand aber nicht zur einer Verweigerung sondern zu einer Hebung der Aufmerksamkeit führt, ist die klassische Musikszene gegenüber der Nacktheit erbarmungslos. Nacktheit ist ein Ausschließungsgrund.

Madonna lüftet den Büstenhalter bei einem Konzert in Istanbul im Juni 2012, Lady Gaga tritt im September 2010 bei der Verleihung der MTV-

359 Eickhoff, Thomas: Politische Dimensionen einer Komponistenbiographie im 20. Jahrhunderts. Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Band 43, Stuttgart. S. 290.

360 Leibnitz, Thomas: Lebenslauf auf [http://www.einem.org/de/komp\\_11.htm#Skandal](http://www.einem.org/de/komp_11.htm#Skandal) (Abgerufen am 30. Juli 2012).



Awards nackt, nur mit Fleisch-Fetzen bedeckt, auf. Das geht gerade noch an. Jedoch: Fjodor Schaljapin trat von der Idee zurück, die Partie des Mephisto in Boitos Oper *Mefistofele* 1901 an der Scala vollkommen nackt zu singen, und sang den Prolog bloß halb-nackt, die Brust entblößend. Seine profunde kulturhistorische Vorbereitung und seine das Fach- wie das übrige Publikum überzeugende Darbietung übertönten die Missfallensteine.



Zykan und die Nacktheit: In seinen musiktheatralischen Werken spielt die Nacktheit eine Rolle, in der Oper *Der Zurückgebliebenen Auszählheim* 1986, noch viel mehr in der *Staatsoperette* 1977, wo drei Tänzerinnen mit nacktem Oberkörper vor der Mussolini-Karikatur Muffo und der Seipel-Karikatur Prälat Schwarz tanzen. Die Nacktheit seiner eigenen Tochter auf einem Schallplattencover

einer Platte mit dem Klavierwerk Schönbergs bei der Firma Amadeo Wien anno 1969 war der französischen Firma Erato, die dasselbe Material in Frankreich herausbrachte, zu heiß. Sie lehnte das Bild des vollkommen nackten zweijährigen Mädchens als Plattencover ab.<sup>361</sup>

Guldas Nacktheit ruiniert seinen Ruf nachhaltig. Als Gulda-Biographin<sup>362</sup> wurde ich viel weniger mit Dankbarkeit oder Wertschätzung für die Forschung als mit Skepsis konfrontiert und mit der Frage, ob nicht andere Pianisten wie etwa Alfred Brendel ein wertvolleres musikwissenschaftliches Objekt der Biographie seien. Was beging Gulda, das seine einzigartige Karriere als schaffender und in gesellschaftspolitisch innovativen Dimensionen handelnder Künstler in ihrem Ruf mindern konnte? Er brach die Regeln der Konzertkleidung, indem er mit nacktem Oberkörper, in Turnschuhen, im Hemd, den Kopf bedeckt mit einem Käppi, auftrat. Sein Publikum folgte ihm, die Regelbrüche seiner Dramaturgie hinnehmend, jedoch, den Regelbruch der vollkommenen Nacktheit akzeptierte es nicht. Guldas musiktheatrales Werk *Opus Anders* ist der Stein des Anstoßes, das er 1980 im TV aufführt; in den vielen Verkleidungen der Szenenfolge ist die Nacktheit eine, sie ist das Kostüm der Befreiung in der von ihm sogenannten „Freien Musik“ von den Folgen der Musikerziehung, in der Freiheit,

361 [http://www.usc.edu/libraries/archives/schoenberg/as\\_disco/labels/reccerato.htm#STU70570](http://www.usc.edu/libraries/archives/schoenberg/as_disco/labels/reccerato.htm#STU70570) (Abgerufen am 30. Juli 2012).

362 Suchy, Irene: Friedrich Gulda Ich-Theater. Wien Graz Klagenfurt: Styria 2010.



die von der Musik bis zur Sexualität reicht. In dieser für Gulda zentralen Szene ist die Nacktheit, in deren Kostüm er Krummhorn – sic – spielt, die Begleitung der ebenso nackten Lebensgefährtin Ursula Anders in der Darstellung ihrer Befreiung. Gulda ist niemals nackt vor Publikum live aufgetreten, er gab der Nacktheit den TV-Rahmen, die Absolution des klassischen Musikpublikums konnte er trotzdem nicht erreichen.

Die Nacktheit ist ein Verstoß gegen die Verhaltensregeln des klassischen Musikpublikums, ein Verstoß gegen den Altar Musik, dem seit dem Ende des 19. Jahrhunderts mit Maßregelungen an das Publikum geopfert wurde: Regeln, die Stillschweigen nach einem Akt verordneten, die den verspäteten Eintritt ahndeten, die das Musik- und Konzertleben veränderten. Die Nacktheit ist ein Symbol des Teufels. Eines der Kostüme des Teufels in den Darstellungen des christlichen Abendlandes ist die Nacktheit, das Gewand verdeckt Bocksfuß, Flügel, Ziegenbart und Schwanz. Dass die Nacktheit der bildlichen Darstellung gerade in einem klösterlichen Umfeld bei den Bewohnern des Klosters Irritation auslöst, konnte ich 1992 anlässlich eines von mir kuratierten *Tages der Aspekte* für das Kammermusikfestival *Allegro Vivo* feststellen, wo unter mehreren Weltmusik-Gruppen auch die „Tam Tam d’Afrique“ auftraten, spärlich bekleidet, in ihren tanzenden, in die Kniebeuge gehenden Bewegungen die klösterlichen Bild- und Vorstellungswelten auf eine harte Probe stellend.

Eine Gedankenbrücke von den „Tam Tam d’Afrique“ zu einem „klavierspielenden Neger“: Otto M. Zykans musikalische Arbeit für die *Staatsoperette* umfasste nicht nur Komposition, Herstellung des Notenmaterials und Korrepetition, sondern auch die Rolle des „klavierspielenden Negers“. In einem Brief vom 6. Jänner 1977

heißt es: „Zu allem Überdruß eröffnete Herr Novotny mir gestern, daß es den vorgesehenen Klavier spielenden Neger nicht gibt, und ich im off dazuklimpern sollte und was schlimmer ist, am 11. eine virtuose Paraphrase über ‚Hänschen klein‘ als Playback herstellen soll ... (das alles neben der vor-



gesehenen Einstudierung!)“<sup>363</sup> Der Klavierspieler ist in der TV-Version aus dem ursprünglich geplanten Off ins Bild gerückt worden. Der Kosename Zykans bei den Wiener Sängerknaben war Neger.

Nicht nur die Nacktheit in ihrem Entblößen ist ein Tabu, der nackte Körper soll auch unentblößt unter dem Opernkostüm unversehrt sein. Der Sänger Jewgeni Nikitin musste seine Rolle des *Fliegenden Holländers* in Bayreuth 2012 zurückgeben, weil sein Oberkörper mit Tattoos von Hakenkreuzen und anderen Rechtsextremismus verherrlichenden Zeichen tätowiert war. Kuratiert von Horst Gerhard Haberl und der gerade verstorbenen Grita Insam, führte der Arnold Schönberg-Chor mit dem Komponisten Otto M. Zykan in einer *Nacht in der Oper* 1981 im Grazer Opernhaus ein gestisches a capella Chor-Stück *Inscene* 3 auf. Es legt den künstlerischen Finger auf die Verbindung von Nacktheit in Darstellung oder Text mit musikalischen Strukturen.

Dem Text liegt ein Ausspruch Johannes XXIII zu Grunde: „Es meinte der Mönch, vom Dekolleté der Gastwirtin schockiert: Ach, nehmen sie doch von diesem Apfel! Auch Eva merkte erst ihre Nacktheit, als sie vom Baum der Erkenntnis aß! Warum, sagte da die schöne Frau (nicht überliefert) sollt ich mich verführen lassen, wenn ich selbst, selbst Satan verführen kann! Es dankte der Mönch (auch nicht überliefert) dem wahrhaft christlichen Weib. Von nun an war klar, dass Nacktheit schicklich war.“<sup>364</sup>

## Der Ungehorsam des Humors

Es braucht nicht allein Wohlwollen oder Sympathie für die Person des Musikschaftenden, es braucht Vorwissen, das nicht im Moment verbal vermittelt werden kann, sondern etwas, das die Zuhörenden als Haltung, als Können beherrschen müssen. Der Musikpublizist Max Nyffeler nennt Joseph Haydn einen „Meister immanent-musikalischer Regelverletzungen“. Haydns Humor sei sein unendlich erfinderisches Bestreben, die durch Konvention geprägten Erwartungen seines Publikums zu enttäuschen; er konfrontiere es mit ungewöhnlichen motivischen und harmonischen

363     Suchy, Irene: Das Werden der Staatsoperette in Originaldokumenten – Rekonstruktion eines Prozesses. In: Polt-Heinzl, Evelyn: Staatsoperetten – Kunstverstörungen. Das kulturelle Klima der 1970er Jahre. ZIRKULAR Sondernummer 75, S. 86–122, hier S.95.

364     Auszug aus dem Programmheft zu Die Nacht in der Oper am 28. November 1981.

Wendungen, führe mit Trugschlüssen aufs Glatteis und brächte durch Verkürzung und Verlängerung von Satzgliedern die musikalische Rede aus dem Gleichgewicht. Schon diese Analyse bringt Laien und Laiinnen um den Musikverstand: Was ist ein Trugschluss, was sind harmonische Wendungen, was sind Harmonien?

Wenn es in zeitgenössischer Musik oft schwierig ist, das Bezugssystem zu erfassen, war es einem bestimmten Publikumskreis in Haydns Zeit möglich, das Bezugssystem so gut zu kennen, dass es den Verstoß als Manifestation des Geistreichen erkennen und es von Fehlern unterscheiden konnte. Das, was Nyffeler Konvention nennt, ist eine durch langes theoretisches wie praktisches Studium erworbenes Wissen.

Haydns musikalischer Humor ist dem schallenden Lachen entgegengesetzt; er verschafft nicht Befriedigung in Form einer augenblicklichen psychischen Entladung, wie es dem Lachen eigen ist, sondern appelliert an die Kennerschaft und erzeugt eine durch Reflexion vermittelte, sublimierte Art von Genuss. Voraussetzung dazu sind allerdings eine allgemein verbindliche Musiksprache und die Kenntnis ihrer Regeln, gegen die verstoßen wird.<sup>365</sup>

Wolfgang Fuhrmann versucht 1991 in seiner Arbeit *Strategien des Witzes – Versuch über Haydn* den Erfahrungshorizont des Publikums zu definieren:

„Zum Erfahrungshorizont eines Hörers des Jahres 1792 gehörte als kaum wahrnehmbare Grundierung, als stets in Kauf genommener und nur schmal durch den Orchesterklang dringende Farbe das von Haydn selbst gespielte Continuo-Instrument. Der Wechsel zwischen dieser Continuo-Funktion und einem solistischen Kommentar, so üblich er im Klavierkonzert gewesen sein mag, muß auf einen Hörer, der eine Symphonie zu vernehmen glaubte, ebenso befremdlich gewesen sein, wie es auf uns wirken würde,

<sup>365</sup> Nyffeler, Max: <http://www.beckmesser.de/themen/lachen.html> 2010, (Abgerufen am 30. Juli 2012). Der Text basiert auf einem Beitrag für die vom Bayerischen Staatsministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst herausgegebene Zeitschrift *Aviso* Nr. 1/2011 und auf dem Referat „Bitte nicht lachen!“, gehalten 2006 beim Münchner Pfingstsymposium.



wenn ein Dirigent seinen Stab plötzlich zum Rhythmusinstrument umwidmete.“<sup>366</sup>

Man ahnt: Der Humor in der Musik, schon – angeblich – von Schubert angezweifelt, später immer mehr und öfter, ist eine verschwindende Größe geworden, zu allem Übel ist die Parodie einer Melodie urheberrechtlich verboten. So ist der Ungehorsam in der Musik humorlos geworden, der Humor muss sich dem Gehorsam fügen, weil für die Ungehörigkeit das Verständnis fehlt.

„Komische Musikstücke sind aber Verstöße. Wo Mozart es fertigbringt, mit dem Erwarteten zu überraschen, glänzt Haydn im Unerwarteten“, sagt Alfred Brendel im Interview mit Alexander Dick von der Badischen Zeitung am 4. Jänner 2011 und erklärt, dass man gegen die abgeschlossenen Formstrukturen der Klassik „mit Vergnügen“ verstoßen konnte, während dieses Vertrauen der Aufklärung in ein rationales und überschaubares Universum in der Romantik verloren gegangen sei: „Man musste die eigene Ordnung in sich selbst finden oder erschaffen. Das Persönliche und Außerordentliche wird so zur Norm, die Ausnahme die Regel.“<sup>367</sup>

Im *Club 2*, der TV-Live-Diskussionssendung des österreichischen Fernsehens, im Anschluss an die Ausstrahlung der *Staatsoperette* am 30. November 1977, stellte der Komponist und Co-Autor Otto M. Zykan dem Mediensprecher der ÖVP, Heribert Steinbauer, eine rhetorische Frage: „Finden Sie nicht, dass unsere Aufgabe als Künstler die Aufforderung zum Misstrauen ist?“

Die Literaturwissenschaftlerin Sabine Zelger hat im Katalog zur Ausstellung *Staatsoperetten – Kunstverstörungen* im Literaturhaus Wien 2010 das Misstrauen als grundlegenden Parameter in der *Staatsoperette* entdeckt: auf verschiedenen Ebenen werde Misstrauen erregt, „gegenüber dem Staat, der Rhetorik seiner Führungskräfte, gegenüber Kulturgütern und Symbolen und gegenüber Erzählungen, die das Staatsbewusstsein konstruieren und reproduzieren.“

366 Fuhrmann, Wolfgang: „Strategie des Witzes – Versuch über Haydn“. Unveröffentlichtes Typoskript. o.J.[1991].

367 <http://www.badische-zeitung.de/klassik-2/interview-alfred-brendel-und-der-humor-in-der-musik-39575155.html>.

„Otto M. Zykan und Franz Novotny haben ihre Zweifel am Staat in der Staatsoperette materialisiert. Sie haben gezeigt, wie wir Staat denken und werten, haben Inszenierungen des Staates persifliert und zur Diskussion gestellt. Eingeübte Denkmuster und kollektive Wertschemata aufzubrechen, ist provokant und schmerzhaft. Das gilt umso mehr, wenn der hegemoniale Staatsdiskurs nicht nur auf rationale Weise analysiert wird, sondern der Zweifel auch unmittelbar wirkt. In den Kämpfen um die Deutungsmacht stehen der Kunst unterschiedliche Techniken zur Verfügung. Die Staatsoperette hat Bewährtes und Riskantes verschränkt und Neues erprobt. Sie hat in beiden Bereichen, dem des staatlichen Denkens und dem der künstlerischen Auseinandersetzung mit Gewohnheiten gebrochen und ein autonomes Kunstwerk geschaffen.“<sup>368</sup>

Zwei Jahre vor der TV-Ausstrahlung weist Otto M. Zykan auf die deeskalierende Funktion der Musik hin: „Der Stoff ist so hart, daß die operettenhaften Melodien ihn entschärfen müssen.“<sup>369</sup> Zykan weist – was durchgehender Teil seines künstlerischen Arbeitsprozesses ist – auf die Wahl seiner kompositorischen Mittel hin.

„Tatsächlich schöpfte ich alle Motivation und Kraft für das Stück und seine öffentliche Durchsetzung – eine ungemein leidvolle Geschichte – ausschließlich aus der Überzeugung, daß ich belastendes Dunkel, das zu diesem Zeitpunkt noch immer von gesellschaftlicher Relevanz war, aufhellen könnte und somit einen Beitrag zu einer Konfliktverminderung leisten würde.

Daraus ließ sich m. E. folgender Schluß für diese Art Provokation ziehen: Es gibt keinen Provokateur. Es gibt nur Provozierte! Und der Grad des Provoziertseins steht in einem direkten Verhältnis zur Aufrichtigkeit des vermeintlichen Provokateurs.

Einen Schritt weiter: je genauer die Aussage die Wahrheit trifft: besser: die Empfindung von dem, was man für wahr hält – (Wahrheit ist ja nur eine Empfindung), desto mehr ist jemand provoziert, der sich aus vermeintli-

368 Zelger, Sabine: Die Störung des nationalen Blicks oder Warum der österreichische Bildungskanon nicht auf die „Staatsoperette“ verzichten darf. In: Polt-Heinzl, Evelyne: Staatsoperetten. Kunstverstörungen. Das kulturelle Klima der 1970er Jahre. Zirkular, 2010, Sondernummer 75, S. 123-134, hier S. 124 ff.

369 Kronenzeitung, Leserbriefseite vom 11.12.1975.

chen Gründen des Selbstschutzes, aus Statusgründen, aus Kompromiskuität in einer vorgeschobenen Wahrheit gemächlich eingerichtet hat.

Wie gesagt, es gibt unzählige Arten der Provokation. Für mich ist aber nur diese entschuldigbar und nur solange sympathisch, als sie ihre Ursache in so etwas wie lauterer Naivität oder naiver Lauterkeit hat. (Solange also der reine Tor nicht die Schwelle des Bewußtseins überschritten hat.)

Jene Art von Provokation, die bewußt eingesetzt wird um etwas zu bewegen, oder nur zu beschleunigen, könnte zwar (im günstigsten Fall) auch naiv sein, ist aber aus meiner Sicht unentschuldigbar.

Mit keinem Trick der Welt, mit keiner – noch so gut gemeinten – Provokation läßt sich irgend etwas überspringen. Heute bin ich überzeugt, daß nur Geduld mit den Langsameren und Respekt für die Schnelleren dauerhafte gesellschaftliche Lösungen zeitigen kann.

Es gehört für mich zu den gravierendsten Erinnerungen aus dieser Zeit, daß damals eine der größten Tageszeitungen kurze Zeit eine Seite einrichtete, die wütende Leserbriefe betreffs Staatsoperette festhielt. Kopf und Markierung dieser Spalte war ein lachendes Zykanportrait. Eine Provokation der anderen Art. Es war jedem klar, was das signalisieren sollte, was die Redaktion von diesen Leserbriefen hielt ...

Mir wurde damals schmerzlich bewußt, daß alle meine Mühe vergeblich war.<sup>370</sup>

Zykans Wahl der kompositorischen Mittel ist im *Profil* vom 15. November 1977 beschrieben: „Zykan [...] zitierte dabei Klangklischees von Mozart bis Tschaikowsky.“ In der *Presse* vom 2. Dezember 1977 sieht Franz Endler im Vergleich zu Brecht und Weill und Heimo Erbses *Julietta* schwerwiegende kompositorische und dramaturgische Defizite. Die *Kronenzeitung* vom 11. Dezember 1975 – dank des Medienredakteurs Werner Urbanek und des Kulturredakteurs und ehemaligen VdU-Politikers Viktor Reimann – gibt Zykan Gelegenheit zur Stellungnahme: „Der optimale Eindruck wäre, wenn mein Publikum glaubt, daß die Musik gestohlen ist.“

370 Suchy, Irene: Das Werden der Staatsoperette in Originaldokumenten – Rekonstruktion eines Prozesses. In: Polt-Heinzl, Evelyne: Staatsoperetten – Kunstverstörungen. Das kulturelle Klima der 1970er Jahre. ZIRKULAR Sondernummer 75, S. 86–122, hier 86ff.



Zykans Musik zur *Staatsoperette* blieb von Musikwissenschaft und Musikjournalismus bis vor wenigen Jahren unbeachtet und unanalysiert, in augenfälligem Kontrast zur Behandlung seiner anderen Werke. Das führte zwar zu einer leidvollen Erfahrung im Moment der Ausstrahlung, bewirkte aber keinen Bruch in der Karriere Zykans.

Andrea Novak charakterisiert 2008 die Musik Zykans: „Die Musik ist tonal. Es werden sämtliche Klischees vom Gregorianischen Choral, pathetischen und lieblichen Wendungen über Marsch, Walzer, Schlager, Revue-Musik, bis zu sozialistischen Hymnen eingesetzt. Einzelne Personen und Sachgebiete werden mit eigenen Themen verknüpft. Ein signalhaftes Thema, das Assoziationen an Beethovens 5. Symphonie weckt, wird funktionell eingesetzt, um die existentielle Bedrohung des Fürsten in der Verhaftungsszene auszudrücken. Es wird mit den Erwartungen des Publikums gespielt, indem musikalische Zitate aus Operette, Klassik und Schlager verwendet, diese aber verfremdet werden. Stellt man die Musik aus *Staatsoperette* der Musik aus früheren Phasen gegenüber, so könnte man daraus eine Rückwendung zur Tradition erblicken. Doch Zykan spielt mit dieser Tradition ebenso wie er es mit der Dodekaphonie tut. Er ironisiert, durchbricht bewusst Regeln und verfremdet das Ausgangsmaterial. Diese Verfremdung erinnert in der Technik wiederum an das Musiktheater von Brecht und Weill.

Zykan entwickelt nach dem Abgang von der Musikhochschule ein Sensorium für groteske Szenen und erobert sich so die Narrenfreiheit, jederzeit und mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln die Lächerlichkeit festgefahrener Klischees und Konventionen bloßzustellen. Das mit Sprachmusik, theatralischen Aktionen, in der Regel verquer betitelten Musikstücken, Fernsehfilmen, Bühnen und Filmmusiken gefüllte Werkregister kommt einem Spiegelkabinett österreichischer ‚Normalitäten‘ gleich.“<sup>371</sup>

In einem undatierten Textdurchschlag erklärt Zykan vier Nummern seiner Musik:

---

<sup>371</sup> Novak, Andrea: Otto M. Zykans „Staatsoperette“ und Thomas Bernhards „Heldenplatz“: zwei Kunstkandale – eine Inszenierung? Diplomarbeit. Wien, April 2008. S.20.

## „STAATSOPERETTE: EIN BEISPIEL FÜR ANGEWANDTE MUSIK

Staatsoperette ist eine plakative Verfilmung der politischen Scene Österreichs von 1920–30.

Es galt für einen Fernsehfilm eine Musik zu machen, die den spezifisch österreichischen, tragisch komischen Aspekt jener Zeit auszudrücken im Stande war. Die Musik musste darüber hinaus dem Text Vorrang lassen und zugleich jene opernhafte Gestik entwickeln, mit der das breite Fernsehpublikum sog. ‚Ernste Musik‘ assoziiert.

Freilich musste sie aber soweit kulinarisch sein, daß das Interesse dieser Publikumsschicht zumindest für die Dauer der Sendung wachgehalten werden konnte. Es galt also das musikalische Material weniger nach seiner Originalität, als nach seiner Brauchbarkeit zu sondieren.<sup>372</sup>

In einer ebenso undatierten Notiz gibt der Schöpfer Zykan den Maßstab für seine Schöpfungen an: „Wirkliche Aufgabe: zu forschen, warum alle Kunstwerke gleich gut, wahr, wertvoll sind. Kriterien entwickeln, die ihr Bezugssystem nicht innerhalb, sondern innerhalb und außerhalb der Kunstproduktion haben, bzw. es überhaupt zu lassen.“<sup>373</sup>

„Unverbindlichkeit“ und „Belanglosschwätzer“ sind Angriffspunkte für Zykan, wie er in einem Briefentwurf an die *FORVM*-Redaktion festhält, veröffentlicht im *Neuen FORVM* im September 1985. Seine Kunst kommt von Notwendigkeit, seine Regeln, auch jene der Rechtschreibung, sind dem hörenden Verständnis aber seiner eigenen Richtigkeit, verpflichtet, für die *Staatsoperette* formuliert er in der *Kronenzeitung* vom 11. Dezember 1975: „Gesungen wird nur, wenn sie außer sich geraten.“ Sein Verständnis von Kunst als politische Äußerung umreißt Zykan in einem Interview mit Peter Huemer am 12. November 1989 im Rahmen der ZDF-Fernsehsendung *Live Kunst*:

„Huemer: Ein Kritiker hat vor 20 Jahren geschrieben, was will Zykan: protestieren, provozieren oder unterhalten?

Zykan: Also ich würde sagen, ich will interessieren. Und auch nicht für mich, sondern für eine bestimmte Art von musikalischer Formulierung.

Huemer: Verstehen Sie sich selber als politischer Künstler?

372 Archiv Suchy, Ordnungseinheit Nr. 236.

373 Archiv Suchy, Ordnungseinheit Nr. 232.

Zykan: Politische Kunst, glaube ich, kann es, glaube ich, nicht geben, weil Kunst an sich eine politische Äußerung ist. Jede Art von Kunst ist eine politische Äußerung. Jetzt gibt es natürlich diesen engen Kreis von politischer Kunst, wo konkret Bezug genommen wird auf Ereignisse. Das habe ich ja in extremer Weise gemacht. Ich war ja in dem Staat gefährdet einmal sogar deswegen. Ich bin heute, etwas älter ...

Huemer: ... als mit der Staatsoperette ...

Zykan: ja, ... und sehe das nicht mehr ganz als die richtige Form der politischen Äußerung. Ich glaube, dass jemand, der etwas in Frage stellt, und jeder Künstler der etwas macht, stellt das, was vorher ist, nicht das Gestrige unbedingt, aber das, was vorher ist, stellt er in Frage. Etwas in Frage stellen ist ein politischer Akt. Jeder Mensch, der das Gegebene in Frage stellt, verhält sich politisch richtig.“

Ungehörig in seinen Spielarten erweist sich als ästhetische Kategorie, als Kategorie des Clowns, als Reichtum an Geist, als Misstrauen, als Notwendigkeit<sup>374</sup>, als Bedingung. Peter von Matt charakterisiert in der Festrede anlässlich der Eröffnung der *Salzburger Festspiele 2012* die Kunst als Raum der aufgehobenen Verbote.

„Auch diese Normverstöße hängen zusammen mit dem Festcharakter der Kunst, nicht weniger als die Tatsache, dass in allen Diktaturen die Künstler, die ihren eigenen Weg verfolgen, grundsätzlich verdächtig sind. Selbst den Bildersturm, die Vernichtung von Kunst allein deshalb, weil sie Kunst ist, gibt es ja heute noch und sogar wieder vermehrt. Das hängt direkt zusammen mit dem gesetzlosen Kern der Kunst. Die Verwandtschaft der Kunst mit dem Fest macht deutlich, dass ihre innerste Mitte, die uns bald zwielichtig erscheint und bald abgründig, bald unerschöpflich und bald rätselhaft, ein Ereignis der Freiheit ist. Es speist sich aus einem Raum der aufgehobenen Verbote. Diese Freiheit jenseits der Gesetze pulsiert im Kunstwerk wie die Sexualität im Menschenleib. Sie ist, wie diese, immer uralte und brandneu, ein Ärgernis und ein Jubel, verstörend und – um mit dem schwierigsten Wort zu enden – schön.“<sup>375</sup>

Im künstlerisch-reflexiven Arbeiten entsteht das Andere, ist das Ungesagte gesagt, das Verborgene geborgen, das Gegebene angezweifelt, die

374 Winkler, Josef: „Ich rufe zum zivilen Ungehörig auf“ – im Interview mit Elisabeth Steiner in *Der Standard* vom 19. Juli 2012.

375 <http://oe1.orf.at/artikel/311107> (Abgerufen am 30. Juli 2012).



Begrenzungen überschritten. Dass hier allein von Künstlern und nicht von Künstlerinnen die Rede ist, ist Peter von Matts Gehorsamkeit an sein Publikum. Künstlerinnen und Wissenschaftlerinnen, Frauen, die gehört werden wollen, wissen um den Ungehorsam des Erhebens der Stimme, dieser bringt eine neue Spielart ins Spiel. Es ist nicht jene des Ausgeschlossen-Werdens, es ist jene des Spielausschlusses, des Nicht-Dazugehörens, des Nicht-Einmal-Mitspielen-Dürfens. Qualität ist konsequenter Weise eine eigene Kategorie, das habe ich mir gegenüber oft erlebt, sie ist unmessbar dem gültigen männlichen Maß. Elfriede Jelinek sagte anlässlich der Buchpräsentation *Sexualisierte Gewalt – Weibliche Erfahrungen in NS-Konzentrationslagern* von Helga Amesberger, Brigitte Halbmayr und Katrin Auer, erschienen 2004 im Mandelbaum Verlag:

„Das ist die Wahrheit, [...], daß man sich ändern muß, um menschlich zu werden, also die Dinge durchschauen zu können, die man selbst gemacht hat und immer noch macht und immer wieder machen könnte. Daß man etwas versteht, heißt, über sich hinauszugehen und anders werden zu können. Schon die Wahrheit zu sagen, bedeutet ja, daß man dazu erst noch ein anderer werden muß.“<sup>376</sup>

## Literatur

Wolfgang Gratzer: „Otto M. Zykan“. In: Österreichisches Musiklexikon. Bd 5. Hg. von Rudolf Flotzinger. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2006, 27–53.

Ders.: Schauplätze der Erregung. Otto M. Zykan „Staatsoperette“ (mit Film von Franz Novotny) und die verdrängten Siebzigerjahre. In: Österreichische Musikzeitschrift. 11/12, 2002, 16–24.

Ders.: Die „Staatsoperette“ – ein signifikanter Skandal. In: Politische Mythen und nationale Identitäten. Hg. von Peter Csobádi u.a. Anif/Salzburg: Speiser 2003, 890–903.

Andrea Novak: Otto Zykans „Staatsoperette“ und Thomas Bernhards „Heldenplatz“: Zwei Kunstskandale – eine Inszenierung. Diplomarbeit. Wien 2008.

Irene Suchy: Otto M. Zykan. Materialien zu Leben und Werk Band 1. Wien: Gezeiten 2008.

Otto M. Zykan: Zykan Musik Reden. Graz: Droschl 1999.

---

376 Jelinek, Elfriede: Das weibliche Nicht-Opfer, Vortrag gehalten am 23. Juni 2004 im Jüdischen Museum Wien.

## Suchy

Mag<sup>a</sup>. art. Dr<sup>in</sup>. phil. Irene Suchy, Journalistin, Literatin, insbesondere Gestaltung und Moderation von Musiksendungen im Österreichischen Rundfunk. Vielfache kuratorische Tätigkeit, unter anderem „Staatsoperetten. Kunstverstörungen. Das kulturelle Klima der 70er Jahre“ im Literaturhaus Wien sowie „Schmuck im Salon“ im Künstlerhaus Wien. Zahlreiche universitäre Lehraufträge im Bereich Kulturgeschichte, Musikwissenschaft, Medien und Japanologie.

Musikwissenschaftliche und historische Publikationen in japanischer, englischer und deutscher Sprache, u. a. zu Paul Wittgenstein, Otto M. Zykan, Friedrich Gulda; sowie: Strasshof an der Nordbahn, die NS-Geschichte eines Ortes und ihre Aufarbeitung.

[www.irenesuchy.org](http://www.irenesuchy.org)