



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Otto M. Zykan
zwischen Dadaismus und Strukturdenken
Untersuchung anhand seiner Oper „Der Zurückgebliebenen
Auszählreim“

Verfasserin

Veronika Clara Matousek

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 05. Juni 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Musikwissenschaft

Betreuer:

Ao.Univ.Prof. Dr. Wolfgang Gratzner

Wenn die Komplexität eines Systems (und herausragende Kunst ist so ein komplexes System) zunimmt, nimmt die Möglichkeit ab, präzise und signifikante Aussagen darüber zu machen. Je genauer ein Begriff definiert ist, desto ungeeigneter ist er für Kunst und Wissenschaft. Die Reinheit des Wassers ist nur als vager Begriff sinnvoll. Für einen Chemiker ist Wasser nur rein, wenn es ausschließlich aus H₂O besteht. Für einen Ökologen wäre so ein Wasser giftig. Exaktheit ist zu eng, als dass sie wahr sein könnte. Kunstsysteme und serielle Organisationen haben dieses Problem.

Otto M. Zykan

INHALTSVERZEICHNIS

I. Einleitung.....	7
II. Otto M. Zykan.....	10
II.1 Schaffen.....	12
II. 2. zur Arbeitsweise des Komponisten: Zykans Strukturdenken.....	18
III. Was ist Dada?.....	27
III.1. Selbstdarstellung der Dadaisten.....	28
III.2. Betrachtung Dadas ausgehend von wissenschaftlichen Texten.....	36
III.3. Fazit: ein bewegtes Weltbild.....	47
IV. „Der Zurückgebliebenen Auszählreim“ - eine dadaistische Oper?.....	48
IV.1. Grundlegendes zur Oper „Der Zurückgebliebenen Auszählreim“.....	48
IV.2. Szenen des „Auszählreims“.....	53
IV.2.1. Vorspiel.....	53
IV.2.2. Kosmos – Queue – Urlautarie.....	55
IV.2.3. Manager.....	56
IV.2.4. Präsentation Adam – Pas de deux.....	57
IV.2.5. Terzett.....	57
IV.2.6. L'air Brute.....	60
IV.2.7. Absturz.....	61
IV.2.8. Dialog – Schlägerei.....	61
IV.2.9. Diskurs.....	62
IV.2.10. Noctürn – Arie des Räsonierers – Spiegelgefecht.....	63
IV.2.11. Trinklied.....	64
IV.2.12. Jagdchor – Tanz.....	64
IV.2.13. Weltuntergang.....	66
IV.3. Dadaistische Elemente im „Auszählreim“.....	67
IV.3.1. Sprache.....	69
IV.3.2. Musik.....	71
IV.3.3. Szene.....	75
V. Fazit: zwischen Struktur und Dada.....	77
Anhang 1: Zusammenfassung.....	79
Anhang 2: Literaturverzeichnis.....	81
Anhang 3: Transkription des handschriftlichen Librettos zu Otto M. Zykan: „Der Zurückgebliebenen Auszählreim“	86
Anhang 4: Singstimmen 9. Terzett.....	135
Anhang 5: Lebenslauf.....	145

I. EINLEITUNG

Den Impuls für meine Themenwahl bekam ich in Form einer Lehrveranstaltung bei Herrn Ao. Univ.-Prof. Dr. Wolfgang Gratzer, der im Sommersemester 2006 am musikwissenschaftlichen Institut der Universität Wien ein Seminar mit dem vielsagenden Namen „Zykans wundersame Welt der Sprachmusik“ hielt. Damit lernte ich das Schaffen des mir bis dahin unbekannten Otto M. Zykan kennen; den Künstler persönlich leider nicht, was ich sehr bedaure, – das wäre geplant gewesen, wenn nicht sein Tod am 25. Mai 2006 das Seminarkonzept durchkreuzt hätte. Dennoch vermittelten mir einerseits der Vortrag von Wolfgang Gratzer, andererseits zahlreiche Referate der Studierenden¹ und eine Gesprächsrunde mit Frau Dr. Irene Suchy ein Bild von Otto M. Zykan. Da meine Begeisterung für den Wiener Künstler auch nach Ende des Seminars nicht nachließ, beschloss ich, meine Diplomarbeit über Otto M. Zykan zu schreiben.

Bei ersten Literaturrecherchen zu Zykan musste ich erkennen, dass die Anzahl der schriftlichen Quellen über ihn äußerst begrenzt ist. Irene Suchy legte im Juni 2008 einen Meilenstein für die Forschung zu Otto M. Zykan: Sie bietet mit „Otto M. Zykan. Materialien zu Leben und Werk“² einen Blick in ihr umfangreiches Archiv. Der Klappentext des Buches beschreibt den zweifachen Zugang der Autorin und Herausgeberin zu Otto M. Zykan: „den musikwissenschaftlichen der Nachlassverwalterin und den literarisch-biographischen der Lebensgefährtin.“³ Letzterer liefert wertvolle Informationen zu Zykans Persönlichkeit. Die sogenannten „Dialoge“ sind Gespräche mit einem unsichtbaren Otto Zykan, ein Nachdenken über ihn, seine Themen und seine Persönlichkeit. Begleitend zitiert Suchy seine „Zettelkasten-Notizen“ zum jeweiligen Thema. Diese behandeln Themen, die Zykan berührt haben, die auch in seinem Leben mit Irene Suchy eine Rolle spielten. An anderer Stelle des Werks werden alle fünf Zettelkastentexte vollständig aufgeführt. Besonders der erste und der fünfte sind für mich von großer Bedeutung, weil Zykan darin sein kompositorisches Handeln reflektiert.

Suchy schreibt schon in ihrer „Editorischen Notiz“:

-
- 1 Im Verlauf dieser Arbeit werden sich des Öfteren Formulierungen finden, die in der Mehrzahl beide Geschlechter zu vereinen suchen (wie an dieser Stelle). In Fällen, wo dies nicht möglich ist oder dem Textfluss schaden würde, verwende ich das generische Maskulinum. Wenn also eine weibliche Mehrzahl nicht extra angeführt ist, so geschieht dies nicht aus bösem Willen oder als Diskriminierung, sondern bezieht automatisch – den Regeln der deutschen Sprache gemäß – beide Geschlechter mit ein.
 - 2 Suchy, Irene: *Otto M. Zykan. Band I. Materialien zu Leben und Werk*. Wien: Gezeiten Verlag & Kommunikation, 2008
 - 3 Suchy 2008 Umschlagtext hinten

Ich weiß nicht, ob es Betrug oder Legende war, dass er uns ein Leben lang weiß [sic!] machte, er hätte nichts aufbewahrt. Archiv bedeutete ihm Sterben, ja Aufgeben; er wollte bis zum letzten Tag seines Lebens komponieren⁴

Diese Passage ist beispielhaft für viele Einzelheiten, die ungeklärt bleiben. Zwar kann Irene Suchy mit vielen falschen Meinungen über Zykan aufräumen und Missverständnisse beiseite schaffen, es bleiben aber auch viele Facetten im Leben und Werk des Dichterkomponisten verschwommen. Nicht alles kann eindeutig geklärt werden; Zykan muss ein Mann mit verschiedenartigen Wesenszügen gewesen sein. Dennoch ist Suchys Schrift sehr gehaltvoll – in keinem Satz steht ein Wort zu viel oder ein belangloses. So wird es mir möglich sein, dem Werk Aussagen zu den für mich relevanten Themen zu entnehmen und zu verwerten.

Abgesehen von dieser für mich unschätzbar wertvollen Materialsammlung existieren über Otto M. Zykan drei wissenschaftliche Abschlussarbeiten⁵ und einige Aufsätze (ein Großteil von Hartmut Krones⁶), sowie diverse Texte auf Internetseiten⁷.

In diesen Quellen wird Zykan auffallend oft als Dadaist gehandelt.⁸ Es reizte mich, diese bislang zu wenig argumentierte These zu prüfen: Ich hatte Otto M. Zykan als eigenwilligen, individualistischen Künstler eingeschätzt, der in keine „Schublade“ passt. Es ist zudem verbindendes Merkmal etlicher Dadaisten, dass sich diese gegen jegliche Einordnung wehrten⁹ – ein Paradoxon, das mir eine

4 Suchy 2008 S 8

5 vgl. Riessner, Karin: *Otto M. Zykan. Ein Portrait*. Diplomarbeit. Wien, 1985; Buland, Rainer: *Die „Neuen Wilden“*. *Die musikalische Entwicklung der Komponisten Otto M. Zykan, Kurt Schwertsik und Heinz-Karl Gruber bis zu den Salonkonzerten und der Konzeption der „MOB art & tone Art“*. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien, 1989; Novak, Andrea: *Otto M. Zykans „Staatsoperette“ und Thomas Bernhards „Heldenplatz“: zwei Kunstskandale - eine Inszenierung?* Diplomarbeit. Wien, April 2008

6 vgl. Krones, Hartmut: *Otto M. Zykan: Inszene 2*. In: Killmayer, Wilhelm; Siegfried Mauser; Wolfgang Rihm (Herausgeber): *Melos. Vierteljahresschrift für zeitgenössische Musik*. 49.1987.2 - Mainz 1987; Krones, Hartmut: *Dadaismus, 'in-Szene' und Gesellschaftskritik: Otto M. Zykans Konzept eines optisch-akustischen Musiktheaters der sechziger-Jahre*. In: Kuret, Primož: *Opera kot socialni alo politični angažma?/ Oper als soziales oder politisches Engagement*. Ljubljana: Festival 1993; Krones, Hartmut: *Vom Wortbruchstück zur Sentenz und zurück: Otto M. Zykans Konzept der Sprachkomposition zwischen Reihenmechanik und Neo-Dadaismus*. In: Danuser, Hermann (Herausgeber): *Musik als Text*. Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993. Kassel: Bärenreiter 1998; Krones, Hartmut (Herausgeber): *Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Erster Bericht über die von der Lehrkanzel „Musikalische Stilkunde und Aufführungspraxis“ an der Abteilung Musikpädagogik der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien veranstalteten Symposien zum Festival WIEN MODERN. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2001;

7 vgl. Suchy, Irene (Gestaltung): www.zykan.org, Stand vom 12.03.2009; Suchy, Irene: *Hommage an Otto von Irene*. <http://music.at/cms/index.php?section=21>. Stand vom 19.05.2009; Mütter, Bertl: *inadäquak /3 – Nachtrag: Meine Zykanbitte*. In: www.muetter.at/blog/. Eintrag vom 12.09.2006. Stand vom 19.5.2009

8 vgl. Buland; Riessner; Krones 1993; Krones 1998; Krones 2001; Krones, Hartmut: *Zykan, Otto M. (Matthäus)*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart 2. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Kassel, Basel, London, New York, Prag, Stuttgart: Bärenreiter-Verlag 2007, Spalte 1609 ff

spannende Entwicklung der Untersuchung zu versprechen schien.

Meine Überlegungen konzentrieren sich auf Zykans Oper „Der Zurückgebliebenen Auszählreim“ (1986), da hier die Vergleichsmöglichkeiten auf drei Ebenen der Kunst möglich sind: Musik, Sprache und bildende Kunst. An diesem beispielhaft ausgewählten Werk werde ich der Frage nachgehen, inwieweit die Behauptung einer „Wahlverwandtschaft“ zwischen Zykan und den Dadaisten aufrecht erhalten werden kann.

Methodisch gehe ich von Otto M. Zykans Persönlichkeit, Arbeitsweise und Schaffen aus. Einführend gebe ich einen Überblick über sein Werk, auch Zykans Persönlichkeit und seine Arbeitsweise werde ich zu Beginn der Arbeit kurz vorstellen. Im Speziellen die These, Zykan sei in seinem Denken stark strukturell orientiert gewesen, wie sie beispielsweise von Irene Suchy¹⁰ und Hartmut Krones¹¹ existiert, werde ich untersuchen.

Den zweiten Zugang stellt der Dadaismus dar. Der Versuch einer Charakterisierung ist unerlässlich für eine Gegenüberstellung mit Zykans „Auszählreim“; soweit überhaupt möglich, erarbeite ich Merkmale dadaistischer Kunst und deren Entstehung aus der Selbstsicht der Dadaisten und aus wissenschaftlicher Sicht.

Diese beiden Ansätze zusammenführend wird eine Gegenüberstellung der Oper „Der Zurückgebliebenen Auszählreim“ und dadaistischer Erkennungsmerkmale folgen. Sowohl Übereinstimmungen als auch Differenzen werde ich untersuchen, dabei zunächst die Oper als Ganzes betrachten und dann auf die Komponenten Sprache, Musik und Szene getrennt eingehen.

Diese Untersuchung soll erkennbar machen, ob Otto M. Zykan als Dadaist gesehen werden kann, ob er dadaistisch arbeitete und ob er dadaistische Kunst hervorbrachte.

10 vgl. Suchy, Irene: *Mein erster Tod*. in: Die Presse/ Spektrum/ Zeichen der Zeit, 10. Juni 2006

11 vgl. Krones 2007 Sp 1609 ff

II. OTTO M. ZYKAN

Am 29. April 1935 wird in Wien Otto M. Zykan geboren. Als Kind einer musikalischen Familie bekommt er ab 1939 Klavierunterricht bei seinem Vater. Dieser entdeckt Ottos absolutes Gehör; „*Spiel das Stück, das mit f beginnt.*“ zitiert Irene Suchy den jungen Otto.¹² Wenig später erhält er zusätzlich Klavierunterricht bei der Großmutter. Schon zu Weihnachten 1941 spielt Otto M. Zykan gemeinsam mit seiner Schwester Luise eine erste Platte mit Bachs „Zweistimmiger Invention“ ein.¹³ Sein „opus 1“ wird anlässlich des Muttertags 1942 komponiert und am Klavier vorgetragen.¹⁴

Am 1. Oktober 1945 tritt Otto M. Zykan den Wiener Sängerknaben bei, kein ganzes Jahr später erfolgt der Austritt. In der Schule wird der Klavierunterricht fortgesetzt, und ab dem Schuljahr 1946/47 ist Zykan Student der Wiener Akademie für Musik. Dort studiert er zunächst bei Viktor Ebenstein und Marianne Lauda, dann tritt er der Klavierklasse Richard Hausers bei und bleibt sieben Jahre lang dessen Schüler. Einen Teil der Studien-Nebenfächer, hauptsächlich jene zur Komposition, absolviert Otto M. Zykan bei Karl Schiske.

1954 wird Zykan Privatlehrer für Klavierunterricht am Gymnasium Kalksburg. 1956 nimmt er selbst weiter Klavierunterricht bei Josef Dichler und erhält am 28. November die Lehrbefähigung durch die Staatsprüfung Klavier. Zahlreiche Konzerte folgen, unter anderem in Innsbruck, der Schweiz und im Wiener Konzerthaus; auch verschiedene Anerkennungen und Preise bleiben nicht aus, darunter der Jugend-Kompositionspreis der Österreichischen Musikzeitschrift gemeinsam mit den Salzburger Nachrichten und 1958 der Erste Preis des Kranichsteiner Musikpreises im Rahmen der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt für besondere Leistungen auf dem Gebiete der Interpretation der Neuen Musik. Am 27. Juni 1960 legt Otto M. Zykan die Reifeprüfung Klavier mit vorzüglichem Erfolg ab und erhält eine Anerkennungen für die Interpretation moderner Musik.

Ab 1971 konzentriert sich Otto M. Zykan völlig auf seine kompositorische Tätigkeit. Mit Kurt Schwertsig und Heinz Karl Gruber zusammen gründet Otto M. Zykan die „Salonkonzerte“; das erste dieser Art findet am 7. Mai 1965 im Schubertsaal des Wiener Konzerthauses statt. 1966 wird vom gleichen Künstlerkreis Ensemble „MOB art & tone ART“ ins Leben gerufen. Zykans erste

12 Suchy 2008 S 48

13 vgl. Suchy 2008 S 48

14 vgl. Suchy 2008 S 48

Oper „Singers Nähmaschine ist die beste“ wird am 28. April 1966 auf die Bühne gebracht. Hartmut Krones schreibt 2007:

In der Folge wurde er zu einem der konsequentesten Vertreter des Neuen Musiktheaters, das Sprache, Musik, Gestik und Optisches, Skurriles und ostentativ Ernstes zu einer Art von Gesamtkunstwerk vereinigt¹⁵

Zykans pianistische Karriere ist jedoch noch nicht vorbei: 1968 gibt er erstmals bei einer großen Tournee eigene Werke, zwei Jahre später spielt er Arnold Schönbergs gesamtes Klavierwerk ein. (Diese Interpretation gilt noch heute als wegweisend.¹⁶) Im selben Jahr gibt er seinen letzten öffentlichen Klavierabend im Rahmen der Wiener Festwochen.

Sein Weg führte ihn hin zur Szene, zum Musiktheater¹⁷, stellt Rainer Buland fest. Diese These wird uns später noch, auch gestützt durch Krones' Aussagen, begegnen. Zykans wohl berühmtestes Werk aus dem Bereich des Musiktheaters, die „Staatsoperette“, eine Satire über die Politik der Ersten Republik, wird 1977 im ORF ausgestrahlt und löst einen Skandal aus, der Parlamentsdiskussionen und Zykans Verbannung aus der katholischen Kirche nach sich zieht. 1980 wird Otto M. Zykans Oper „Kunst kommt von Gönner“ in Stuttgart uraufgeführt, 1986 folgt beim steirischen Herbst sein „Auszählreim“.

Am 25. Mai 2006 stirbt er *plötzlich, aber nicht unerwartet¹⁸*, wie Suchy beschreibt, beim Radfahren unweit seines Hauses in Saxendorf im Alter von 71 Jahren.

Er war immer er selbst geblieben, war immer authentisch, war nie zu Kompromissen bereit – egal, ob er (wie in seinen frühen „Inszenen“ und danach immer wieder) postdadaistische Sprach- und Aktionskompositionen verfaßte, ob er (wie in der skandalträchtigen „Staatsoperette“) die österreichische Politszene der Zwischenkriegszeit mit beißender Ironie versah, ob er (wie in seiner über Auftrag der Gesellschaft der Musikfreunde geschriebenen „Messe!“) an die tiefsten Fragen der menschlichen Existenz rührte oder ob er (wie in seinem jüngst uraufgeführten Konzert „Beethovens Cello“) einfach gute Musik auf den Spuren der Tradition machte und dabei doch immer anders, eben Zykan, war.¹⁹

15 Krones 2007 Spalte 1609

16 vgl. Suchy 2008 S 179

17 Buland S 136

18 Suchy 2008 S 15

19 Krones, Hartmut: Avantgardist und „philharmonischer“ Komponist. Zum Tod von Otto M. Zykan. In: www.musikverein.at/monatszeitung.asp?idx=767, Zeitschrift der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Sept./Okt. 2006

So rekapituliert Krones treffend das Schaffen Zykans anhand einiger Beispiele. Einen umfangreicheren Querschnitt durch Zykans Werk und seine künstlerisch-kompositorische Entwicklung soll das nächste Kapitel liefern.

II.1 SCHAFFEN

Otto M. Zykan hat ein Werk geschaffen, durch das sich sein individueller Stil wie ein roter Faden zieht. Trotzdem ist es durch Heterogenität gekennzeichnet, die oft durch die Verwendung verschiedenster musikalischer Genres entsteht. Zykan hat sich weder auf Vokal- noch auf Kammermusik (oder anderes) spezialisiert, sondern im Gegenteil seine Ensembles gerne um fremde Elemente erweitert. Damit und mit paradoxer Benennung wusste er musikalische Systeme in Frage zu stellen und neue Kombinationen musikalischer, sprachlicher und gestischer Komponenten zu kreieren.

Sein Werk nach einem herkömmlichen Register zu gliedern wäre demnach mit großen Problemen verbunden. In ihrem Buch „Otto M. Zykan. Materialien zu Leben und Werk“ hat Irene Suchy ein individuelles Werkverzeichnis angelegt, das in fünf kleinere Verzeichnisse gegliedert ist. Jene tragen Namen wie *Musiktheater im weitesten Sinne – Werke für Vokalensemble oder Chor und Instrumentalensemble oder Orchester mit gestisch-theatralischen Elementen*^{20 21} und sind somit den Bedürfnissen des Zykan'schen Werkes angepasst.

Krones schreibt, Zykans Schaffen wäre

*von Anfang an auf ein „Gesamtkunstwerk“ verschiedenartigster musikalischer, sprachlicher, stimmlicher, gestischer und theatralischer Mittel gerichtet, also auf „Kompositionen“ im eigentlichen Sinne des Wortes „componere“.*²²

Zykans kompositorische Entwicklung ist auffällig geprägt durch große Stilvielfalt. Er erwirbt Kenntnisse in verschiedenen Kompositionstechniken, mit denen er sich den Weg zum Gesamtkunstwerk ebnet.

In seiner Studienzeit beschäftigt sich Otto Zykan sowohl interpretatorisch als auch komponierend viel mit bitonaler und Zwölftonmusik²³. Er besucht im Rahmen der Darmstädter Ferienkurse vier

20 Suchy 2008 S 148

21 Diese Arbeit beschäftigt sich hauptsächlich mit Werken aus diesem Verzeichnis, im Besonderen mit dem dort aufgelisteten „Auszahlreim“.

22 Krones 2006

23 vgl. Buland S 141f

mal den Unterricht bei Pierre Boulez sowie bei Karl Heinz Stockhausen, John Cage, Mauricio Kagel und Luigi Nono. In dieser Zeit zeigt sich Zykan fasziniert von serieller Musik und setzt dies 1965 in seinem seriell komponierten Klavierkonzert um, für das er beim Darmstädter Klavierwettbewerb den ersten Preis verliehen bekommt.²⁴ In den „6 Chansons ... die keine sind“ (1965) nähert sich Zykan der Tonalität wieder an. Nach eigener Aussage gäbe es keine genauere Einordnung als *“in dieser gewissen Tonartenbezogenheit“*²⁵ - Anfang und Ende des Stückes stützen sich auf den Basiston c. 1966 komponiert Zykan sein Klaviertrio „G-kettet“. Der erste Satz daraus, „Abschied“, ist ein impressionistisches Techniken verpflichtetes, verletzliches Klanggewebe, ein musikalischer Aphorismus.²⁶ Das „Nachtstück für meine Frau“ (1968) wiederum ist zur seriellen Musik zu zählen und verzichtet zudem auf eine Taktordnung.²⁷

Dies sind nur einige Beispiele stellvertretend für Zykans gesamtes Werk, durch das sich große stilistische Vielfalt zieht. Der Komponist lässt keine Grenzen zu, die seine tondichterische Freiheit gefährden könnten. Im Gegenteil: Er erweitert herkömmliche Mittel formaler Gestaltung um Komponenten, die nicht dem musikalischen Bereich angehören. Ein ganz wesentliches Merkmal Zykan'scher Tondichtung ist nämlich das sprachliche Element. Dieses findet sich nicht nur in den üblichen vokalen Formen, sondern in Solostücken ebenso wie in orchestralen Werken. Die Ausnahme stellen eher Stücke dar, die ganz ohne vokale Anteile auskommen. Dies lässt sich anhand folgender Tatsache verdeutlichen: Unter Suchys Werkverzeichnissen findet sich keines, das dem Namen nach vokale Elemente gänzlich ausschließt. In den Stücken aus den Werkverzeichnissen I, III und IV ist die Vokalstimme obligatorisch enthalten, in der Definition des Werkverzeichnisses II wird die Rolle der menschlichen Stimme nur etwas eingeschränkt:

*Stücke kleinerer Besetzung ohne solistische Stimme, die die Musizierenden aber sehr wohl zu einigen gesungenen oder gesprochenen Tönen verpflichten*²⁸

Keines der hier aufgelisteten Werke will völlig ohne Stimmen auskommen. Im Werkverzeichnis V, sind – neben drei kompositorischen Fragmenten – von zwölf vollendeten Stücken wieder drei dezidiert als mit Stimme aufzuführen angegeben. Das Werkverzeichnis VI führt *Angewandte Arbeiten*²⁹ auf. Hier finden sich einige Werke ohne vokale Elemente.

²⁴ vgl. Buland S 145

²⁵ Zykan, zitiert nach Buland S 150

²⁶ Schuster, Claus-Christian: *Otto M. Zykan: g-kettet*. http://www.altenbergtrio.at/?site=text&textid=ZYK_1996. Stand vom 19.5.2009

²⁷ vgl. Analyse in Buland S 146ff

²⁸ Suchy 2008 S 116

²⁹ Suchy 2008 S 182

Otto M. Zykan dichtete demnach nicht nur in Tönen, sondern zu einem bedeutenden Teil in Worten. Und das nicht nur in Verbindung mit Musik; viele ausschließlich sprachliche und rein literarische Werke sind erhalten³⁰. Krones erklärt:

Erste Anregungen zu Sprachschöpfungen und Sprachkompositionen empfing Otto M. Zykan in den späten fünfziger und frühen sechziger Jahren im Rahmen des Literatur-Zirkels „Die Wiener Gruppe“ [...] Die literarischen Einflüsse schlugen sich sehr bald in etlichen Arbeiten nieder, die entweder „Vertonungen“ durch Permutation, Verfremdung oder sonstige Desemantisierung der Sprache darstellten, also den klanglichen Eigenwert der Texte zuungunsten der „Bedeutung“ betonten, oder rein literarische Arbeiten im Sinne eines Spätdadaismus waren.³¹

Neben den Komponenten Ton und Sprache findet im Laufe der Zeit die gestische und in weiterer Folge die szenische Arbeit Eingang in Zykans Schaffen. Seine „Kammermusik für zwölf Instrumente und was daraus wird“³² (Uraufführung in Wien am 3.12.1965) beginnt die Aufgaben der Musiker betreffend konventionell, bald werden aber einzelne Buchstaben von den Musikern verbal eingeworfen, es entwickelt sich ein Zusammenklang und schließlich wird die Szene gestisch unterstützt durch eine Art Tanz.

Suchys kluge Auflistung lässt einige Schlüsse zu, was gestische Elemente in Zykans Werk angeht: Das Werkverzeichnis VI impliziert zumindest teilweise den theatralischen Aspekt in der Musik:

Angewandte Arbeiten – Werbespots, Bühnenmusik, Filme und Filmmusik, Hörspiele³³

Im Werkverzeichnis IV gibt es einen noch eindeutigeren Hinweis:

Musiktheater im weitesten Sinne – Werke für Vokalensemble oder Chor und Instrumentalensemble oder Orchester mit gestisch-theatralischen Elementen³⁴.

Diese Arbeiten, zu denen auch „Der Zurückgebliebenen Auszählreim“ zählt, beschäftigen mich in dieser Untersuchung vor allen anderen. Der Großteil der hier aufgelisteten Werke stammt aus den 80er- und 90er-Jahren des vergangenen Jahrhunderts, wohingegen die anderen Verzeichnisse keine so starke zeitliche Gewichtung aufweisen. Damit wäre auch Krones' schon zitierte These statistisch unterlegt, die meint, Zykans Schaffen sei

30 vgl. z.B. die „Zettelkastentexte“ in Suchy 2008

31 Krones 1987 S 90

32 vgl. Suchy 2008 S 119

33 Suchy 2008 S 182

34 Suchy 2008 S 149

*von Anfang an auf ein „Gesamtkunstwerk“ verschiedenartigster musikalischer, sprachlicher, stimmlicher, gestischer und theatralischer Mittel gerichtet*³⁵.

An anderer Stelle beschreibt Krones genauer:

*Ab der Mitte der sechziger Jahre [...] einer der führenden Vertreter des avantgardistischen Musiktheaters und der Sprachkomposition, ging Zykan in seinen Werken zumeist von einem ursprünglich semantischen Material aus, das oft einen besonders aggressiven Charakter aufweist.*³⁶

Innerhalb des besagten Werkverzeichnisses IV ist es nicht leicht, eine engere begriffliche Einteilung zu unternehmen. Das hängt im Wesentlichen mit Zykans *Freude der Benennung*³⁷ zusammen; mit den Titeln und Untertiteln seiner Werke lässt er den Rezipienten oft im Zweifel, um welches künstlerische Genre es sich handelt. Ob es eine *Oper oder Ode oder Opernode* ist, wie sein erstes Bühnenwerk „Singers Nähmaschine ist die beste“ untitelt ist, oder ein *Theater für ein Opernhaus* wie der „Auszählreim“ oder „6 Chansons, die keine sind“: Es lässt sich in allen Werken eine Affinität zum Gesamtkunstwerk feststellen.

Trotz aller begrifflichen Schwierigkeiten kann man unter dem engeren Begriff der „Oper“ drei Werke zusammenfassen: „Singers Nähmaschine ist die beste“ entsteht 1966 und gilt als Zykans erstes tatsächlich musiktheatralisches Werk. Das zweite Stück Musiktheater im engeren Sinne, „Kunst kommt von Gönner“, wird am 14. November 1980 in Stuttgart zur Uraufführung gebracht. „Der Zurückgebliebenen Auszählreim“ schreibt Zykan 1986; am 12. Oktober findet die Uraufführung im Rahmen des steirischen Herbstes statt.³⁸

Der Weg zum Gesamtkunstwerk weist mit „Singers Nähmaschine ist die beste“ einen ersten Meilenstein auf, wie auch Krones schreibt:

Höhepunkt aller dieser Bestrebungen wurde die abendfüllende Oper Singers Nähmaschine ist die beste, in der eine erste Zusammenfassung aller bisherigen Standpunkte stattfand, erstmals aber auch optisch-gestische Elemente strukturiert, „komponiert“ erscheinen. Was das Werk zusätzlich von allen bisherigen Versuchen, aber auch von vergleichbaren Stücken der Zeitgenossen, abhob, war die starke Basierung auf kurzen, sentenzhaften Texten, die durch Verfremdung, Schüttelung

35 vgl. Krones 2006

36 Krones 2006

37 Suchy 2008 S 8

38 Diese Gliederung findet sich auch auf www.zykan.org (Gestaltung Irene Suchy), Stand vom 19.05.2009.

*und Umstellung immer neue Gestalt annahmen und dabei sowohl lautlich-assoziative Bedeutung als auch immer wieder sprachlich-semantiche Verbalisierung erhalten konnten*³⁹; Zykan fasste damals (1966) also Errungenschaften aus Werken von Mauricio Kagel, aus Gedichten und Satztransformationen von Kurt Schwitters (und anderen Dadaisten) sowie aus John Cages Aktionskomposition zusammen und gelangte zu einem durchaus eigenständigen und von der Presse gebührend gefeierten Ergebnis.⁴⁰

Aus Zykans kompositorischem Schaffensprozess heraus ist die Entstehung dieser ersten Oper – wie gezeigt – ganz logisch. Doch wie sah die Entwicklung der Gattung in dieser Zeit aus? Dieter Zöchling gibt in seinem Werk „Die Chronik der Oper“ einen Einblick in die Satztechnik der Oper in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Er erläutert den nachlassenden Einfluss der Wiener Schule auf Bühnenwerke:

Schönberg selbst und in verstärktem Maße sein wichtigster Schüler Alban Berg wichen von dem rein mathematischen Prinzip zugunsten deutlich empfundener Stimmungswerte und theatralischer Wirkungen ab. Dies ist bei Schönbergs „Moses und Aron“ (1954) und noch viel mehr bei Alban Bergs „Lulu“ (1937) zu bemerken. Auch „Wozzeck“ (1925) ist in freier Atonalität unter Einbeziehung zahlreicher Formen der absoluten Musik, nicht jedoch unter konsequenter Anwendung der Reihentechnik angelegt. [...] In der Oper begann in den 50er Jahren eine geradezu hektische Suche nach neuen Formen, Klängen und Inhalten, die zu vielfältigen Formen des Musiktheaters führte. In jüngster Zeit⁴¹ läßt sich dagegen eine gewisse Trendwende zurück zu insgesamt „konservativeren“ Erscheinungsformen erkennen.⁴²

Zöchling versteht diese *vielfältigen Formen des Musiktheaters*⁴³ nicht als vielfältig innerhalb eines einzelnen Werkes, bei Otto M. Zykan findet man aber genau das: Er verbindet gänzlich unterschiedliche Stile in seinen Bühnenwerken.⁴⁴ Insofern zeigt sich hier die musikgeschichtliche Situation der Oper, wie von Zöchling beschrieben, in einem Komponisten und sogar innerhalb eines Werks.

Folge ich der These von der Entwicklung hin zum Gesamtkunstwerk, so ist es logisch und berechtigt, in Zykans letzter Oper „Der Zurückgebliebenen Auszählreim“ den Höhepunkt seines

39 Diese Art der Sprachkomposition wird im nächsten Kapitel ausführlich behandelt.

40 Krones 1987 S 90

41 Das Werk erschien 1990.

42 Zöchling, Dieter: *Chronik der Oper*, Dortmund: Chronikverlag 1990, S 590

43 Zöchling S 590

44 vgl. Anhang 3 „Auszählreim“, Spalte „Musikalischer Charakter“

Schaffens zu sehen. (Auch deshalb behandle ich dieses Werk in meiner Arbeit).

Rätsel gab es lange Zeit um Zykans Umgang mit der Vermarktung seiner Werke. Es herrschte die Meinung vor, Otto M. Zykan hätte seine Manuskripte größtenteils vernichtet, um sie vor der Vermarktung zu schützen. Suchy hat mit „Otto M. Zykan. Materialien zu Leben und Werk“ belegt, dass dem nicht so ist. Im Gegenteil: Zykan hat alles penibel geordnet aufgehoben. Krones hat jedoch Recht, wenn er meint, den Verlagen wäre keinen Zugriff auf Zykansche Werke gewährt worden:

Daß Otto M. Zykan angesichts aller dieser Vorzüge nicht zu höherer internationaler Berühmtheit aufgestiegen ist, hat viele Ursachen. Eine ist seine Weigerung, seine Stücke Verlegern zu überlassen; es gibt von einigen ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, keine gedruckten Werke. Zykan ist es viel zu wichtig, jede Aufführung selbst zu steuern, zu inszenieren, zu überwachen, als daß er sich dieser Möglichkeit durch das „Verlegen“ der Stücke begeben würde. Eine zweite Ursache ist natürlich die Basierung seines großartigen Wortwitzes und seiner sprachlichen Verfremdungen auf der deutschen Sprache – übersetzbar sind seine Kompositionen sicher nicht. Der wohl wichtigste Grund liegt aber in der Tatsache begründet, daß viele Stücke Zykans auch des Interpreten Zykan bedürfen. Wer diesen Stimmvirtuosen, diesen artikulatorischen Tausendsassa, diesen urkomischen und doch immer mit polemischer Schärfe agierenden Wortkünstler jemals gesehen und erlebt hat, der kann sich eine Interpretation durch andere in den seltensten Fällen vorstellen.⁴⁵

Der Posaunist Bertl Mütter schreibt in seinem Online-Tagebuch am 12.9.2006:

Lasst Lebendinge Zykans Werk aufführen, so wichtig und faszinierend seine konservierte Stimme uns nachklingen mag.⁴⁶

Die letzte Zeit hat bewiesen, dass Zykans vokalistische Parts durchaus von anderen Personen bewältigt werden können: Am 20.5.2008 beispielsweise wurde auf Ö1 die „Hörspielmusik für Joseph Fouché“ aufgeführt; in den Schauspiel- bzw. Sprechrollen waren unter anderen Silvia Fenz, Paulus Manker und Peter Matic zu hören.⁴⁷

Wenn Zykans Werke auch nicht übersetzt werden beziehungsweise übersetzt werden können, ist dadurch ein Bestehen von Otto M. Zykans Musik wenn nicht unbedingt über sprachliche Grenzen, so aber – wie sich gezeigt hat – über seinen Tod hinaus gesichert.

45 Krones 1987 S 110

46 Mütter

47 vgl. Anonym: ohne Titel. In: <http://www.zintzen.org/tag/datensculptur-otto-m-zykan/>. Eintrag vom 20.5.2008, Stand vom 19.5.2009

Abschließend möchte ich eine Textpassage von Andrea Novak zitieren, die sehr treffend einen Bogen um Zykans Schaffen zieht:

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.⁴⁸

II. 2. ZUR ARBEITSWEISE DES KOMPONISTEN: ZYKANS STRUKTURDENKEN

In der Presseankündigung zu „Otto M. Zykan. Materialien zu Leben und Werk“ würdigt Irene Suchy ihren langjährigen Lebensgefährten als *Komponist und Interpret gestischer Text-Musik-Strukturen*⁴⁹, wie sie schreibt. Was steckt hinter dieser Bezeichnung?

Zykan war sowohl Komponist als auch Interpret, wie ich erläutert habe. Auch wurde schon besprochen, dass sich viele seiner Stücke aus den Komponenten Text, Musik und Gestik zusammensetzen.⁵⁰ Somit bleibt aus Suchys Beschreibung der Begriff „Strukturen“ zu klären. In ihren Arbeiten findet man diesen auffällig oft in Zusammenhang mit Otto M. Zykan, und zwar sowohl auf privater als auch auf beruflicher Ebene (sofern diese in einem Künstlerleben zu trennen sind). Suchys Text „Mein erster Tod“ – aus den poetischen „Dialogen“ – enthält folgende Passage:

Sterben war eine Weltabgewandtheit, die alle – von Rilke bis Goethe – am Ende ausdrücken, eine Verzweiflung über die Welt und den Mangel an Sinn, Sinn war Struktur, nichts verstörte dich so sehr wie Mangel an sinnvoller Struktur, was du „Flucht in das sich selbstregulierende 'Gedichte' der Struktur“ nanntest; Struktur war Innigkeit, Strukturlosigkeit herzlos, Struktur musste erobert werden, nichts Vorgegebenes konnte dafür verwendet werden, alles musste zu gegebenem Anlass neu entwickelt werden, das, was einmal stimmte, stimmt beim nächsten Mal nicht mehr. Und schon gar nicht für einen andern. Die Verzweiflung über die Welt war auch die Verzweiflung über Formen, die nicht funktionierten.⁵¹

48 Novak S 18

49 Suchy, Irene in: *Presseankündigung von „Otto M. Zykan. Materialien zu Leben und Werk“*

50 Theatralische, szenische Elemente sind hier von Irene Suchy ausgelassen, weil diese nicht in jedem Stück Platz finden können.

51 Suchy 2008 S 15

Weiters schreibt Suchy, Zykan wollte *nichts Vorgefertigtes vorfinden*⁵². Aus diesen Zitaten lassen sich Rückschlüsse auf Zykans Arbeitsweise ziehen: Der Komponist Zykan arbeitete innerhalb von selbst geschaffenen Strukturen. Dass das Berufliche in diesem Fall seinen Ursprung im Alltäglichen hat, zeigt Zykans sogenannte „Hutszene“, die Suchy wie folgt beschreibt:

*Während einer den Hut zog, reichte der andere die Hand. Du erkanntest die Struktur in den Missverständlichkeiten, so wurde Musik. Das Menschliche war das Maß deiner Musik. In einem deiner Stücke wurden Vokale, Worte gegen Gesten ausgetauscht. Sukzessive immer mehr. Bis zur Stummheit. Die Struktur zeigte sich zuerst als Irrtum, dann als Klamauk. Sie kam aus einer Haltung, die Menschenfreundlichkeit, Respekt, Ernst-Nehmen einschloss.*⁵³

Der Privatmensch Zykan ging auf der Suche nach Strukturen durchs Leben und nahm das Beobachtete mit in sein Schaffen. Rainer Buland nennt dies *Materialbeschaffung aus der unmittelbaren Lebenswelt*⁵⁴. Es ist klar, dass hier keine Trennung von täglichem und Berufsleben stattfinden kann; die Inspiration des Künstlers kommt aus der Umwelt, die ihn unweigerlich prägt.

*Struktur bedeutete, die Gegebenheiten anzunehmen, sie nicht auflösen oder verändern wollen, sondern das Systematische, Übertragbare darin sich nützlich, eigen zu machen. Struktur war niemals weltfremd, niemals menschenfern. Struktur war sichtbar, körperlich, dreidimensional. Sie betraf die Auswahl und Anordnung von Tönen in einer Auswahl und Anordnung von Menschen. Nichts davon war außerhalb; Alles – Auftritt, Stimmen, Umblättern, Abgehen – war einbezogen, mitgedacht, ausgemacht. Dein Komponieren war umfassend, durchinszeniert, theatralisch. Es gab nicht den unkomponierten Raum, das schwarze Loch, die Pausen beim Diaabend. Struktur ging vom Notwendigen aus – Stimmen, Auftreten – und ging zum Möglichen hin, auch wenn es so noch nicht gedacht war. Das Mögliche, dass [sic!] du aus dem Material gewannst, wurde zum Notwendigen, zum einzig Möglichen: sei es, dass die Musizierenden bei deinem Quintett singen müssen, dass die Solistin im Violinkonzert den Frosch ganz aufschraubt, um mit dem Bogen zwischen Steg und Korpus alle vier Saiten zum Choral spielen zu können. Struktur bezog die Möglichkeiten und Wünsche der Menschen ein, um sie zum Teil deiner Musik zu machen. Deine Musik wurde ihre Musik: „Das mit der Stimme“ wurde Patricias Stück. Du ließest sie gewähren, ließest die Veränderung zu, du wusstest deine und ihre Grenzen zu wahren.*⁵⁵

52 Suchy 2008 S 18

53 Suchy 2008 S 24

54 Buland S 186

55 Suchy 2008 S 24 f

Bestehende Strukturen nahm Otto M. Zykan also an und bezog sie in sein Werk ein.

Notwendigkeiten, die üblicherweise nicht zur Kunstdarbietung gezählt werden, wurden nicht als Übel betrachtet, sondern hineingehoben ins Gesamtkunstwerk. Die Interpreten oder das Publikum haben nicht selten die Möglichkeit, das Stück mitzugestalten. Diese Komponenten lassen auf den ersten Blick den Komponisten Zykan in den Hintergrund treten. Dass er aber keineswegs eine passive Rolle spielte, verdeutlicht Zykan selbst anhand eines Beispiels:

Ich habe nun in Erinnerung [...], daß ich als junger Mensch einigermaßen erstaunt war, als ich auf eine Notiz Tschaikowskys stieß, in der er die mühsame Rechenarbeit an einem Satz einer seiner Symphonien beklagte. Gerade er war nach meiner damaligen Einschätzung einer, der ausschließlich aus dem Reservoir verinnerlichter Erfahrung schöpfte. Der Gegensatz ist aber nur ein vermeintlicher! Vor dieser Rechenaufgabe steht irgendwann jeder Komponist – wenn ich von mir auf meine Kollegen schließen darf. Und er steht dann vor dieser Aufgabe, wenn er einen Einfall zu verwirklichen hat, ihn aufs Papier bringen soll, dessen Komplexität sein handwerkliches Können in gewisser Weise übersteigt.⁵⁶

Nach Zykans Theorie liegt es am Komponisten, die gesammelten äußeren Eindrücke in eine Form zu bringen. Er ist dafür verantwortlich, eine übergreifende Struktur aufzubauen, in die sich die schon gegebene einfügen kann. Diese komplexe Tätigkeit bezeichnete Otto M. Zykan als *Rechenaufgabe*. Wenn diese erledigt ist, endete die Arbeit für ihn jedoch nicht. Er gab sich nämlich meist nicht mit der bis dahin konstruierten Systematik zufrieden: Er baute eine Unregelmäßigkeit ein, die sich systematisch durch die Struktur zieht und auch systematisch eine Veränderung herbeiführt. Dies hat zur Folge, dass sich musikalische und/oder inhaltlich-textuelle Sinnverschiebungen ergeben. Für eine genauere Erklärung dieser Systematik möchte ich zunächst wieder Krones zu Wort kommen lassen:

Seine Vokalwerke gehen oft von einem ursprünglich semantischen Text aus, der dann manipuliert, verändert, hinterfragt wird, und zwar einerseits so, daß einkomponierte >Strukturfehler< zu Aktionen führen und dadurch erkennbar, sichtbar, verspottbar werden, andererseits aber auch, um durch sich neu ergebende, eindringliche Sätze besonders schlagkräftige Botschaften zu verkünden. Auch in seiner Instrumentalmusik weben Zitate, Anklänge, Verfremdungen und Stilparaphrasen ein dichtes inhaltliches Beziehungsnetz und werden solcherart zu Trägern ironischer oder auch politisch anklagender Aussagen.⁵⁷

⁵⁶ Suchy 2008 S 109 f

⁵⁷ Krones 2007 Spalte 1610

Ein Gedanke Zykans zu seinem Verfahren und der Reihenfolge des Arbeitens soll an dieser Stelle auch zitiert werden:

*Man beachte: zuerst die Vision einer musikalischen Struktur, dann die Suche nach Methoden des Konkretisierens. S. [Anm.: Schönberg] hingegen ist tönegewordene Materialbewältigung. Zäumt das Pferd von hinten auf. [...] Er hat die Theorie der Praxis vorangestellt! [...] Man muss also annehmen, dass auch er lieber probiert als kalkuliert hat!*⁵⁸

Zykans spezielle Methode hat in wissenschaftlichen Schriften oft Niederschlag gefunden und statt eine neue Definition zu finden, möchte ich hier noch einen Ausschnitt aus jener von Buland bringen, der besonders gut die Umsetzung des Zykans'schen Systems beschreibt. Buland spricht von

*kurzen, sentenzhaften Texten, die durch Verfremdung, Schüttelung und Umstellung immer neue Gestalt annahmen und dabei sowohl lautlich-assoziative Bedeutung als auch immer wieder sprachlich-semantische Verbalisierung erhalten konnten*⁵⁹.

Als Beispiel bringt Buland Zykans „Postdienststörung“⁶⁰. Hier werden aus den Wörtern „Wertsack“, „Wertbeutel“, „Versackbeutel“ und „Wertpaketsack“ durch Lautveränderungen ganze Sinnketten gebildet: zack, was sagt, verzagt, packt, wert, vermehrt, leert, versehrt, entehrt. Zykan bringt einen Kinderreim ins Spiel – *Wien war ihm zu groß, da kauft er sich ein Schloss* – und führt von diesem aus zurück zur ursprünglichen Thematik. Mit der systematischen Veränderung, die Musik und Stimme durchmachen, initiiert Zykan gleichzeitig einen Streifzug durch unterschiedliche Themengebiete. Buland geht sogar einen Schritt weiter, indem er meint,

*daß die Variationen und Mutationen letztlich nicht musikalisch oder klanglich motiviert sind, sondern durchaus inhaltlich, wenn auch nicht in herkömmlich logischem Sinnzusammenhang.*⁶¹

In Bezug auf Zykans Oper „Der Zurückgebliebenen Auszählreim“ werde ich diese These untersuchen, denn nicht nur in der „Postdienststörung“ bedient sich Zykan bekanntlich der besprochenen Methodik.

*Wie treffend, kurz und bündig Zykan – durch die Verbindung von reinen Lautbildungen mit eingestreuten, überraschenden Aussagen – Situationen schildern und kritisieren kann, zeigt auch der für die Friedensbewegung geschaffene „Auszählreim“*⁶²

58 Suchy 2008 S 110

59 Buland S 165

60 Buland S 167 ff

61 Buland S 172

62 Buland S 171

Zu jenem „Auszählreim“ wird im Kapitel III viel zu sagen sein, vorerst bleibe ich aber bei Zykans Umgang mit Inhaltlichem.

Mit Zykans Verfahren pointierte Aussagen aneinander zu reihen, ist nicht immer eine durchgehende Entwicklung der Gedanken, ein „roter Faden“ verbunden. Oftmals ist es mehr ein Kreisen um ein Thema.⁶³

So analysiert Buland die vorhin beschriebene Methode Zykans, neue Inhalte systematisch einzuführen. Es fällt auf, dass Zykans *pointierte Aussagen*⁶⁴, wie Buland sie nennt, so willkürlich sie auch gesetzt wurden, im fertigen Stück oft den Eindruck machen, sie wären assoziativ aus den davor stehenden Sinnsentenzen entstanden. Dies rührt vermutlich daher, dass es dem Zuhörer, der sich vorher nicht intensiv mit der Systematik des Stückes auseinandergesetzt hat, nicht möglich ist, in musikalischer Echtzeit Zykans Strukturen zu entdecken oder gar zu durchschauen. Eher noch auf Anheb zu erkennen ist

[e]in von Zykan selbst stammender Formalismus, der immer wieder zitiert wird, sobald die Rede auf Zykans szenische Komposition kommt, [...] der Dualismus von Instruktion und Exekution.⁶⁵

Ich lasse Zykan selbst erklären:

Es gibt in meinen wichtigeren Stücken seit 1966 (mindestens) zwei bewußt kalkulierte und unschwer erkennbare Ebenen: Instruktion und Exekution. Auf der Ebene der Instruktion findet die „Benennung“ statt. Dazu gehört alles, was man gemeinhin als konkreten Hinweis bezeichnen würde. Solche Hinweise finden sich im gestischen wie im verbalen Bereich. Die Exekution (auch sie findet sich in beiden Bereichen) reagiert auf die Instruktion. Sie verdichtet, deutet und intensiviert sie, dreht sie aber auch um, führt sie ad absurdum, relativiert sie. Und das, weil sie einer eigenen (anderen) Gesetzlichkeit unterworfen ist, sich verselbständigend entfernt. Solche Abweichung bleibt natürlich nicht ohne Auswirkung auf die Instruktionsebene, die nun (deformiert) rückwirkend die Exekution beeinflusst. Und hier – eigentlich auf einer dritten Ebene – spielt sich das Stück ab.⁶⁶

Zur Verdeutlichung möchte ich dies auf eine Szene mit zwei Figuren übertragen: Eine Figur gibt eine Handlungsanweisung, sie benennt einen Handlungswunsch oder einen Hinweis auf eine Handlung. Diese Benennung kann durch Worte oder Gesten stattfinden. Die zweite Figur reagiert

63 Buland S 158

64 Buland S 158

65 Buland S 188

66 Zykan, zitiert nach Buland S 188

auf die Instruktion, das heißt, sie führt die Handlung durch, hat die Anweisung aber nicht so verstanden, wie sie gemeint war. Diese Missverständnisse können in mehrere Richtungen ausarten, wie Zykan schreibt. Die zweite Figur hat andere Maßstäbe und Regeln als die erste, dadurch kommt es zur Verschiebung der Exekution, und der Instruktur muss auf die falsch ausgeführte Exekution reagieren.

Zykan verfolgt mit solchen Dialogen vielerlei Ziele: Er möchte auf Missstände aufmerksam machen und belehren, jedoch dabei auch unterhalten. Mit Krones gesprochen:

*Ihm war dabei – überspitzt gesprochen – eine verschlüsselte, gleichsam subkutan vermittelte Botschaft genauso wichtig wie eine gleichsam marktschreierisch-plakative, lehrhaft pädagogisierende an Hand von eingängigen Sentenzen, deren unterschiedlichste Variation bei ihm wieder eine spezielle demonstrative Funktion besaß [...]*⁶⁷

Die Botschaft selbst ist also essentiell in Zykans Arbeiten. Sie spielt sich, wie Krones sagt, auf zwei Ebenen ab: einmal eine, die laut heraus geschrien wird, und eine zweite, die sich unter der Oberfläche versteckt. Auch in Kapitel III wird zu sehen sein, dass die Interpretation des „Auszählreims“ schon rein inhaltlich gehaltvoll ist. Umso mehr erstaunt Zykans Aussage:

*[D]en Inhalt gibts gar nicht. Weder abhängig noch unabhängig von der Form. Das Medium ist die Botschaft.*⁶⁸

Möglicherweise handelt es sich hierbei um eine Aussage Zykans, die zur Mythisierung seiner Kunst beitragen soll⁶⁹, vielleicht aber einfach um Ironie. Seiner medialen Möglichkeiten war sich der Komponist ja deutlich bewusst. Als die Technik noch nicht so viel erlaubte wie heute, konzentrierte sich Otto M. Zykan speziell auf die Wirkung des Raumes. Dieser definiert oft einen Musikstil, wie zum Beispiel Kirchenmusik, Kammermusik oder Filmmusik. Zykan nutzte den Salon für viele seiner Stücke, weil dieser ungewöhnlich gestaltet werden konnte und viele Möglichkeiten zur räumlichen Nutzung bot. Die Protagonisten – bei Zykan sind dazu die Musiker wie auch das Publikum zu zählen – konnten interagieren.⁷⁰ Der Raum förderte die Kommunikation der Anwesenden, die Reaktionen des Publikums konnten sofort improvisierend in den Konzertablauf eingebaut werden. Dieses Konzept setzte Zykan gemeinsam mit Heinz Karl Gruber und Kurt Schwertsig bei ihren sogenannten „Salonkonzerten“ erstmals 1965 ein. Es ging auf, und viele Jahre

67 Krones 2006

68 Zykan, zitiert nach Buland S 157

69 vgl. Suchy 2008 S 8

70 vgl. Buland S 28 f

lang wurden diese Konzerte veranstaltet; das letzte 2005⁷¹.

Später entdeckte Zykan die Arbeit mit den neuen Medien. Er bereicherte nicht nur Film und Fernsehen durch seine Musik, sondern machte sich auch mit der Verwendung neuester Computerprogramme vertraut:

*Zykan war [...] ein Freund neuer Technologien: Er lernte die Arbeit mit elektronischer Musik, investierte in diese Geräte und war dadurch imstande Projekte wie die Linzer Klangwolke umzusetzen. Er war einer der ersten, die die Notenschrift am Computer erlernten und damit den Trend der veränderten Verlagslandschaft erfassten.*⁷²

Otto M. Zykans Strukturdenken ist aber auch – abgesehen von medialen Strukturvorgaben und seinen Struktur-Fehler-Kompositionen – ein allgemeingültiges Prinzip seiner Arbeit. Seine Arbeitsweise war geprägt von geordnetem Denken, für jeden Arbeitsschritt musste es im übertragenen Sinn eine Folie geben, nach der Zykan sich richtete. Um diese schon erwähnte Tatsache noch deutlicher zu unterlegen, ziehe ich eine Textpassage von ihm selbst heran:

*Ich änderte den Ablauf der Messe, indem ich zwischen den zeitlosen und letztlich abstrakten Ordinarien subjektive Überlegungen einschob und damit ein dramatisches Element wirksam machte, das auch durch die Einführung eines Gegenchores Auswirkungen auf die musikalische Struktur hatte. Es sollte auch den Zuhörer verführen, sich in opernhafte Strukturen ablenken zu lassen, die in einer Messe, einem Konzertstück üblichen Sinns möglicherweise nicht diesen Raum haben.*⁷³

Um dem Publikum die Messe leichter zugänglich zu machen, ändert Zykan also den Aufbau, die Struktur des Stückes. Wie er schreibt, gestaltet er die Messe subjektiver und somit dramatischer. Der Gegenchor setzt einen Kontrapunkt und unterteilt die Gesamtstruktur noch einmal, um sie verständlicher zu machen. Zykan beweist uns hier, dass er nicht nur im Detail strukturiert arbeitet, sondern auch den Aufbau eines ganzen Werkes und die Verständlichkeit des Stückes betreffend.

Nicht nur der Aufbau eines Werkes kann zur musikalischen Linie beitragen, sondern auch die – in Zusammenhang mit Zykan oft genannte – Demontage. Diese ist bei ihm Teil der Struktur; Montage und Demontage wechseln sich ab. Eine Struktur wird aufgebaut und durch einen Fehler wieder (strukturell) zunichte gemacht. Zykan demontiert aber nicht nur seine eigenen Muster, sondern stellt

71 vgl. Suchy 2008 S 64 und 88

72 Suchy: Presseankündigung

73 Zykan, Otto M.: *Eine neue Position formulieren. Zur „Messe!“*. In: Zeitschrift der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Ausgabe Mai/ Juni 2002

auch die Musiktradition und den Umgang mit Kunst in Frage. Er zieht Althergebrachtes ins Lächerliche und stellt Bewährtes in Frage. Er macht auf die fragliche Behandlung dieser vermeintlich unverrückbaren Werte aufmerksam und bietet gleichzeitig (meist humoristische) Alternativen zum herkömmlichen Umgang damit. Ein Beispiel für diese Art der Demontage bringt Rainer Buland:

Otto M. Zykan hat sich in einem kurzen Sprechstück, das in der Zeit der Salonkonzerte entstanden ist, dezitiert [sic!] zum Kitsch bekannt. Mit dem Bekenntnis zum Kitsch ist aber auch immer eine Demontage der so hohen und ernsten Kunst (oder besser: der so ernst genommenen Kunst) verbunden. Und die ernsthaften Menschen fühlen sich auf den Schlips getreten, und genau das war beabsichtigt, und genau das ist der Skandal. So steht am Beginn von Zykans Sprechstück „Kitsch“ eine Demontage: „Kitsch ist“, so schreit Zykan ins Publikum, „die Verniedlichung der großen Werte.“ Zykan wäre nicht er selbst, würde er nicht sofort auch seine eigene Aussage ad absurdum führen: „Da die großen Werte auch Kitsch sind, ist Kitsch die Verniedlichung des Kitsches.“ Und am Ende bekennt Zykan unmißverständlich ein [sic!]: „(...) ist Kitsch jene Form menschlicher Kommunikation, die von Herz zu Herz geht!“⁷⁴

Der Dichterkomponist definiert einen Begriff, bildet ein Paradoxon, eine Demontage und führt den Diskurs zu einem versöhnlichen Ende.

Krones zitiert einen Kommentar Zykans zu seiner strukturellen Kompositionsweise und schreibt einleitend, dass Zykan mit seiner ironischen Aussage

sowohl die Grundeinstellung zu seinem eigenen Schaffen als auch seine – goldrichtige – Einstellung zur Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts schlechthin umreißt: „Die Methode betrachte ich als mein persönliches Eigentum. Sie ist also unveräußerlich und geheim, um Nachahmer vor unbedachtem Fehlverhalten zu schützen. Man denke nur an die verheerenden Folgeerscheinungen der Publikmachung von Schönbergs sogenannter Zwölftonerfindung. (Jahrzehnte – wie man weiß – verwechselten hoffnungsvolle Tonsetzer das Komponieren mit Buchhaltung.)“⁷⁵

Nicht anhand des „Ave Schwermut“, um das es in diesem Zitat geht, sondern anhand des „Auszählreims“ werde ich in Kapitel III die, wie ich meine, nicht völlig geheime Methode stellenweise analysieren.

74 Buland S 42

75 Krones 2006

Aus den einzeln beleuchteten Beispielen lässt sich nun schließen, dass Otto M. Zykan auf mehreren Ebenen strukturell dachte: Seine Arbeitsabläufe strukturierte er, schuf ein Muster, nach dem er vorging. Auch der Gegenstand seiner Arbeit wurde systematisch geordnet, auf der Textebene sowohl semantisch als auch formell und auf der Formebene des ganzen Stückes. Sogar die üblichen Nebensächlichkeiten eines Konzertabends nahm Zykan in seine Struktur hinein. Auch gesellschaftliche Strukturen nutzte Zykan je nach Gutdünken, wie Suchy schreibt:

*Um also in der Struktur keinen Feind zu erblicken, in ihren Protagonisten keine Widersacher, suchtest du Strukturen, in denen du Freundschaft bilden konntest; die unbesetzt von Neidern und Kleingeistern waren.*⁷⁶

Otto M. Zykan machte sich demnach Systeme zu Eigen, die unbenutzt und unverbraucht waren oder aber deren Nutzer ihn in seinem Schaffen nicht beeinträchtigen konnten – sei es allein durch Zykans (negative) Einstellung ihnen gegenüber oder durch ein Überschneiden persönlicher Tätigkeitsbereiche und ein Nichtüberschneiden der Ideale innerhalb einer Struktur.

Otto M. Zykans Arbeitsweise war auf allen Ebenen stark an Strukturen gebunden. Der kreative Prozess des Komponierens musste bei ihm in einer gewissen Ordnung ablaufen, und dies trug, wie gezeigt, zur Einzigartigkeit seiner Musik bei. Otto M. Zykans Werk ist untrennbar mit Strukturen verbunden, und nichts wird dem Zufall überlassen.

76 Suchy 2008 S 24

III. WAS IST DADA?

*Was ist Dadaismus? Jeder hat von dem Wort gehört und niemand weiß, was es bedeutet.*⁷⁷

Diese Aussage von Richard Huelsenbeck gilt wohl zumeist heute noch. Wer sich nicht explizit mit dem Gebiet des Dadaismus oder einem verwandten Thema auseinandersetzt, kann leicht ein verschwommenes Bild von Dada haben: avantgardistische, collagenartige Kunst, die anders sein will als alles davor. Ähnlich war auch mein Eindruck des Dadaismus, bevor ich zu recherchieren begann, und teilweise hat er sich bestätigt.

Die Kunstrichtung Dadaismus als solche zu bezeichnen ist an sich schon ein Wagnis, ist doch eines ihrer wichtigsten Charakteristika, dass sie sich nicht einordnen lassen will und kann. Gewisse Merkmale des Dadaismus kehren in der Literatur jedoch immer wieder und sollen mir zu einer Definition verhelfen, die unabdingbar ist, um glaubhaft arbeiten zu können.

Viele Quellen haben sich bislang mit der bewussten Problematik auseinandergesetzt, darunter Lexika aus den Bereichen der bildenden Kunst, der Literatur und der Musik, größere fachbezogene Werke und wissenschaftliche Arbeiten.⁷⁸ Eine objektive Sicht auf das dadaistische Schaffen und die Rezeption desselben ermöglicht der Zugang über die Sekundärliteratur. Unmittelbarer beschreiben die Dadaisten selbst ihre Kunst. Das *Dadaistische Manifest*⁷⁹, ein Flugblatt, verfasst 1918 von einigen der wichtigsten Protagonisten Dadas (darunter Tristan Tzara, Franz Jung, Georges Grosz, Richard Huelsenbeck, Raoul Hausmann, Hugo Ball und Hans Arp), gibt eine mehr oder weniger exakte Beschreibung des Dadaismus. Auch im Alleingang hat Richard Huelsenbeck, Mitbegründer und Vorreiter Dadas, mehrfach eine Einordnung dieser Kunstrichtung versucht. Seine gesammelten Schriften bezeugen eine künstlerische Selbstsicht, die naturgemäß etwas verzerrt ist und nicht in jedem Punkt der Wirklichkeit entsprechen muss, sie können jedoch wertvolle Einblicke in die Intentionen der Dadaisten geben.

⁷⁷ Huelsenbeck S 22

⁷⁸ vgl. Kapitel III.2.

⁷⁹ vgl. Tzara, Tristan/ Jung, Franz/ Grosz, George/ Janco, Marcel/ Huelsenbeck, Richard/ Preiß, Gerhard/ Hausmann, Raoul/ Lüthy, O./ Glauser, Frederic/ Ball, Hugo/ Birot, Pierre Albert/ d'Arezzo, Maria/ Cantarelli, Gino/ Prampolini/van Rees, R./ van Rees, Madame/ Arp, Hans/ Thäuber, G./ Morosini, Andree/ Mombello-Pasquati, Francois: *Dadaistisches Manifest*. In: Best, Otto F./ Schmitt, Hans-Jürgen (Herausgeber): *Die deutsche Literatur. Ein Abriß in Text und Darstellung*. Band 14. Expressionismus und Dadaismus. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1974, S 293 ff

III.1. SELBSTDARSTELLUNG DER DADAISTEN

Das *Dadaistische Manifest*⁸⁰ kann mir hier nicht als Ausgangspunkt dienen, obwohl die Bezeichnung „Manifest“ ja darauf schließen lässt, dass sich der Text als *öffentliche Erklärung, Programm, Aufruf, Rechtfertigungsschrift*⁸¹ versteht. Ganz so eindeutig wie der Titel vermuten lässt, können selbst die Dadaisten ihre Kunst nicht definieren; eine Erklärung Dadas mit Hilfe des Adjektivs „dadaistisch“⁸² beispielsweise ist unzureichend und für einen Außenstehenden nicht einleuchtend. Der Text selbst ist passagenweise in dadaistischer Manier verfasst, sehr assoziativ und symbolisch, aber noch lange nicht selbsterklärend.

Aus diesem Grund werde ich zunächst das Sammelwerk „Wozu Dada“, herausgegeben von Herbert Kappler, für eine Definition heranziehen. Es vereint eine Reihe von Schriften, die Huelsenbeck zwischen 1916 und 1936 verfasste⁸³. Als *Mitbegründer und eifrigster Propagator der Dada-Bewegung*⁸⁴ beschreibt der Autor in ein paar Texten sehr speziell seine Kunst und die der Gleichgesinnten, versucht Dada zu charakterisieren und verständlich zu machen.⁸⁵ Diese Texte zeigen somit Dadas Ursprung: die Ideologie und zentralen Ziele der Künstler. Um Dada zu erfassen, ist es sinnvoll, diese Sammlung als ersten Ansatzpunkt heranzuziehen; nur die Selbstdefinition der Dadaisten kann in der Verworrenheit der Analyse Dadas ein annähernd stabiles Fundament bilden. Auf diese Auszüge aus „Wozu Dada“ werde ich mich also konzentrieren, um einen ersten Merkmalkatalog zu erstellen, der später durch das „Dadaistische Manifest“ und die Sekundärliteratur komplettiert beziehungsweise korrigiert wird.

Das erste Ziel der sich zusammenschließenden Künstler war, etwas gänzlich Neues zu schaffen.

*Dadaismus ist eine neue Kunstrichtung, die etwas Neues will und sich in bewußten Gegensatz zu allen älteren Kunstrichtungen setzt.*⁸⁶

Hier wird eine Kunst angestrebt, die keiner schon bestehenden Kunstrichtung zugeordnet werden kann. Indem die Bewegung als „-ismus“ benannt und ein gemeinsames Ziel erklärt wird, findet aber

80 Best/ Schmitt S 293 ff

81 Pfeifer, Wolfgang (Herausgeber): *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. Band 2: H-P. Berlin: Akademie-Verlag Berlin 1989, S 1057

82 vgl. Best/ Schmitt S 246

83 vgl. Huelsenbeck

84 Best/ Schmitt S 297

85 In Huelsenbeck: *Der Dadaismus* S 22, *Die dadaistische Bewegung. Eine Selbstbiographie*. S 33, *Dadaismus* S 42, *Wozu war Dada da? Ein Rückblick auf eine nun schon historisch gewordene Bewegung* S 48, *Von Dada zur Weltordnung* S 72, *Dada lives* S 80

86 Huelsenbeck S 22

gleichzeitig schon der erste Schritt in die Richtung der Gruppierung und Definition statt.

Huelsenbeck ist jedoch der Meinung, dass niemals eine berechtigte Definition erfolgen kann:

[Dada as an artistic direction in painting, the plastic arts and literature could never be accurately defined (in contra-distinction to Futurism and Cubism which were artistic creeds with definite programs).]^{87 88}

Eine Abgrenzung von anderen Kunstrichtungen zu treffen fällt leichter, als eine passende Definition zu finden. Huelsenbeck bestreitet zudem, dass überhaupt von Kunst die Rede sei – und widerspricht hier seiner eigenen oben zitierten Aussage, *Dadaismus* [sei] *eine neue Kunstrichtung*⁸⁹.

Künstlerische Aspekte wären wohl Teil des Dadaismus, das politische Moment der Bewegung würde jene aber überwiegen, meint er:

*[In itself it is not an artistic movement. [...] the revolutionary element in Dada was always greater than its constructive element.]*⁹⁰

Das wirklich Neue und Bahnbrechende an der Dada-Bewegung wäre demnach seine politische Aktion. Das erste Merkmal Dadas, das sich aus diesen Zitaten ableiten lässt, ist der Anspruch, etwas Neues zu schaffen, das bis zu einem gewissen Grad von der Kunst allgemein abweicht und nicht exakt definierbar ist.

Ausgehend von diesem Aspekt lässt sich leicht nachvollziehen, dass der Dadaist die Bewegung schätzt; Neues kann nur durch Aktivität und Veränderung entstehen.

*Der Dadaist ist also für die Bewegung.*⁹¹

*[S]eine Religion ist die Aktivität, und sein Sakrament liegt in dem raschen Umsatz aller vitalen Kräfte.*⁹²

Des Dadaisten Aktivität drängt aus ihm hinaus, er muss sich begreiflich machen und will auf sich aufmerksam machen. Er hat den Drang, seine Ideale zu verbreiten und auf Missstände aufmerksam zu machen.

Der Dadaismus gehört auf die Bühne, ja ich möchte sagen auf die Straße, wo er vom Lärm der

87 Huelsenbeck S 82

88 Man beachte, dass hier die Musik als Teilgebiet Dadas gänzlich ausgespart wird.

89 Huelsenbeck S 22

90 Huelsenbeck S 82

91 Huelsenbeck S 22

92 Huelsenbeck S 35

*Räder und der Automobilhupen umgeben ist. Alles in ihm drängt zum Leben, er will keine Ruhe.*⁹³

Ruhe bedeutet dem Dadaisten Stillstand und Untätigkeit. Er aber muss etwas bewegen, verändern, tätig sein in jeder Minute und in allem, was er unternimmt. Diese Unruhe führt künstlerisch gesehen schließlich

*zum bruitistischen Gedicht – zum Geräusch-Gedicht, das mit Pauken und Trommeln auf dem Podium vorgetragen werden muß. Mit den Instrumenten wird die Unmittelbarkeit des Lebens dem Zuhörer näher gebracht.*⁹⁴

Konsequenterweise erwartet der Dadaist auch von sich selbst Bewegung. Er will in seinen Gedanken frei sein und sich von seiner Person lösen können, wenn nötig. Unbedingt aber ist er Individualist und weicht von seinen Idealen nicht ab:

*Der Dadaist ist ein eminent elastischer Mensch. Er fordert jedes Recht für seine Individualität und ist doch imstande, die Konturen seiner Persönlichkeit aufzulösen, sich auf sich selbst zurückzuziehen oder sich loszulassen wie ein Lasso, je nachdem es ihm gutscheint.*⁹⁵

Geistig beweglich zu sein und verschiedene Blickwinkel geltend zu machen ist ein Prinzip des Dadaismus. Es gelingt durch verschiedene Sichtweisen, von den Dingen Abstand zu gewinnen, auch von sich selbst. Und erst dadurch ist es möglich, Ironie und Selbstironie in die Kunst fließen zu lassen.

Obwohl die Ironie in der Kunst nicht neu ist, harmonisiert sie mit dem dadaistischen Prinzip der Bewegung, ja muss auch als Folge dessen gesehen werden: Nur durch Mobilität des Künstlers ist ein Wechsel des Blickwinkels auf das Weltgeschehen möglich und somit *das Lachen Dadas an einer Schmerzgrenze*⁹⁶ oder die Sicht auf das Ich gewürzt mit Selbstironie. Ein wesentliches Merkmal des Dadaismus ist also

*das dadaistische Moment der Ironie, die sich selbst gegen das richtet, was man im Augenblick schreibt; denn indem man es schreibt, verstößt es schon als Feststehendes gegen das Gesetz der Bewegung.*⁹⁷

93 Huelsenbeck S 25

94 Huelsenbeck S 27

95 Huelsenbeck S 34

96 Frenkel, Cornelia: *Raoul Hausmann. Künstler, Forscher, Philosoph*. Dissertation. St. Inberg: Röhrig 1996, S 39

97 Huelsenbeck S 24

*Der Dadaist lacht über die Welt.*⁹⁸

Aus dieser ironischen Haltung lässt sich ableiten, dass der Dadaist gerne (mindestens) einen exakten Standpunkt den Dingen gegenüber einnimmt. Das bedeutet, dass er nicht unwillig ist, seine oft kontroverse Meinung kundzutun; der Dadaismus bringt demnach eine starke Subjektivität mit sich.

*Niemals auf der Welt hat es eine subjektivere Bewegung gegeben.*⁹⁹

Die Subjektivität lässt sich darin wiederfinden, dass jeder Mensch den mit präzisen Kriterien schwer zu fassenden Dadaismus für seine eigene Einstellung und seine Interessen passend auslegen kann. Jede Person, ob Künstler oder nicht, kann aus ihrer subjektiven Position heraus etwas zum Dadaismus beitragen, als Dadaist betrachtet werden und den Dadaismus auf ihre eigene Art betrachten.

Der Dadaismus beobachtet alles: sich selbst, seine unmittelbare Umwelt und das gesamte Weltgeschehen. Er ist sehr zeitgebunden; sein Fokus liegt auf aktuellen Geschehnissen, Entwicklungen und Systeme. Dada möchte den Sinn seiner Zeit hinterfragen und ein Ausdruck seiner Zeit sein. Hier begegnet uns wieder das Moment der Bewegung, denn Dada geht mit der Zeit und bleibt nicht auf der Stelle, um zu reproduzieren¹⁰⁰.

Richard Huelsenbeck stellt fest,

*daß die dadaistische Bewegung ein direktes Kind ihrer Zeit und die Dadaisten Menschen sind, die den Sinn der Zeit am tiefsten erfaßt haben.*¹⁰¹

*Dada legt großen Wert darauf, ein Kind und Ausdruck dieser Zeit zu sein, die an Buntheit und phantastischen Möglichkeiten von keiner Periode der Weltgeschichte übertroffen wird.*¹⁰²

Aus den bis hierher erarbeiteten Merkmalen – und natürlich aus Huelsenbecks Texten – ergibt sich ein ganzheitlicher großer Nenner: eine Art der Weltanschauung, die den Dadaismus eigentlich prägt.

*Der Dadaismus ist nämlich viel weniger Kunstbewegung als ein Ausdruck einer ganz bestimmten Weltanschauung gewesen.*¹⁰³

Der Dadaist ist ein Mensch, der, ehe er überhaupt begreift, daß sich Menschen mit Dichten und

98 Huelsenbeck S 34

99 Huelsenbeck S 42

100 vgl. Huelsenbeck S 32

101 Huelsenbeck S 33

102 Huelsenbeck S 33 f

103 Huelsenbeck S 42

*Malen beschäftigen, die Probleme dieser Zeit bis in seine Fingerspitzen zu Ende gedacht hat. [...] Der Dadaist ist deshalb ein Mensch, der, der Struktur seines Hirns und seiner Erfahrungsmöglichkeit gemäß, das große Buch des Lebens, die ungeheuere Phantasmagorie des Jetzt mit seinen tausend Tiefen und Untiefen, die menschliche Existenz insgesamt mit Mord, Jammern und Kalbsbraten als sein Ethos und seine Logik mit aller Inbrunst umfaßt.*¹⁰⁴

Die allumfassende Erkenntnis – wie weit sie für ein einfaches Individuum erreichbar ist, sei dahingestellt – ist ein Ziel des Dadaisten. Er möchte seine Kunst aus dem Bewusstsein aller Zusammenhänge und Probleme der Welt im Hier und Jetzt schöpfen.

*Dada ist das Lallen des Kindes und zugleich das letzte Erstaunen des differenzierten Menschen vor der Geistigkeit einer Maschine. Dada ist die Erhebung der Welt in das transzendente Bewußtsein.*¹⁰⁵

Die dadaistische Kunst ist insofern Ausdruck des „Weltwissens“ und verfügt über die ganze Bandbreite expressiver Möglichkeiten: von den einfachsten Umlauten bis zu komplexesten Darstellungsabläufen.

*Dada ist uns nur ein Symbol für das primitivste und intensivste Verhältnis zur umgebenden Welt. Wir sind keine Säuglinge, aber Dichter, die gewissermaßen von vorn anfangen wollen.*¹⁰⁶

Alles vor Dada Geschehene soll nicht beachtet werden, damit eine unvoreingenommene, kindliche Sicht möglich wird. Erst aus dieser primitiven Perspektive kann ein völlig reines Verhältnis zur Welt erreicht werden, erst dann ist ein intensives, verstehendes Kunstschaffen möglich. Der ideale Dadaist begreift alles und kann in alle Rollen schlüpfen; er ist Politiker und Psychologe¹⁰⁷, Philosoph und Künstler, Kind und Techniker gleichzeitig. Er durchblickt das Weltgeschehen und versucht, dieses und die daran teilhabenden Menschen zu verbessern.

*Der Dadaismus wurde geschaffen von Menschen, die an dieser Zeit ungeheuer litten, und die nichts mehr ersehnten, als sie besser und gerechter zu machen.*¹⁰⁸

*Denn der Dadaismus war in seinen letzten Absichten gegen die Seele des Normalmenschen gerichtet, ihr sollte eine außerordentliche Handlung entgegengesetzt werden.*¹⁰⁹

104 Huelsenbeck S 34

105 Huelsenbeck S 36

106 Huelsenbeck S 22

107 vgl. Huelsenbeck S 35

108 Huelsenbeck S 42 f

109 Huelsenbeck S 51

Durch seine Aktionen will der dadaistische Künstler den Menschen aus seinem gewohnten Trott holen und dessen Augenmerk auf die Missstände seiner Zeit lenken. Er möchte das menschliche Innere verändern, zu jenem höheren Bewusstsein führen, zu dem er selbst gefunden hat.

Ich stelle zusammenfassend fest: Der Dadaismus besitzt – ausgehend von Richard Huelsenbecks Schriften – verschiedene Komponenten, schöpferische Prioritäten, unter denen sich in jeder Richtung Querverbindungen herstellen lassen: Neues schaffen – in Bewegung bleiben – (Selbst-) Ironie – Subjektivität – Ausdruck der Zeit – Weltanschauung.

Zu diesem Zeitpunkt ist es sinnvoll, das *Dadaistische Manifest* heranzuziehen. Ich werde untersuchen, ob in dieser Offenlegung von Absichten und Zielen die oben erarbeiteten Komponenten dadaistischer Kunst bestätigt werden.

Die Intention, etwas Neues zu schaffen ist in dieser Schrift eindeutig gegeben:

Die Unterzeichner dieses Manifestes haben sich unter dem Streitruß DADA!!!! zur Propaganda einer Kunst gesammelt, von der sie die Verwirklichung neuer Ideale erwarten.¹¹⁰

Die zu verwirklichenden Ideale werden nicht genannt, eine Abgrenzung fällt den Autoren hingegen leicht:

Gegen die ästhetisch-ethische Einstellung! Gegen die blutleere Abstraktion des Expressionismus! Gegen die weltverbessernden Theorien literarischer Hohlköpfe! Für den Dadaismus in Wort und Bild, für das dadaistische Geschehen in der Welt.¹¹¹

Die Fürsprache benennt keine exakten Ziele, sondern betont lediglich, dass der Dadaismus gewünscht ist. Die hier ausgesparte Definition ist höchstens durch ein Ausschlussverfahren zu gewinnen, aber auch dann nur ansatzweise, denn die Menge des Ausgeschlossenen reicht nicht aus, um die für den Dadaismus in Frage kommenden Eigenschaften einzugrenzen. Eines jedoch steht fest: Auch das Manifest nennt das Schaffen von etwas gänzlich Neuem als wichtige Eigenschaft des Dadaismus, ja sogar als Basis, Ausgangspunkt und erstes Anliegen der dadaistischen Bewegung.

Die geistige Beweglichkeit Dadas und ihrer Protagonisten offenbart sich im Dadaistischen Manifest besonders deutlich:

Dada ist ein CLUB, der in Berlin gegründet worden ist, in den man eintreten kann, ohne Verbindlichkeiten zu übernehmen. Hier ist jeder Vorsitzender und jeder kann sein Wort abgeben,

110 Best/ Schmitt S 293

111 Best/ Schmitt S 293

*wo es sich um künstlerische Dinge handelt. Dada ist nicht ein Vorwand für den Ehrgeiz einiger Literaten (wie unsere Feinde glauben machen möchten), Dada ist eine Geistesart, die sich in jedem Gespräch offenbaren kann, so daß man sagen muß: dieser ist ein DADAIST – jener nicht; der Club Dada hat deshalb Mitglieder in allen Teilen der Erde, in Honolulu so gut wie in New-Orleans und Meseritz. Dadaist sein kann unter Umständen heißen, mehr Kaufmann, mehr Parteimann als Künstler sein – nur zufällig Künstler sein – Dadaist sein, heißt, sich von den Dingen werfen lassen, gegen jede Sedimentsbildung sein, ein Moment auf einem Stuhl gesessen, heißt, das Leben in Gefahr gebracht haben [...] Ein Gewebe zerreißt sich unter der Hand, man sagt ja zu einem Leben, das durch Verneinung höher will. Ja-sagen – Nein-sagen: das gewaltige Hokuspokus des Daseins beschwingt die Nerven des echten Dadaisten – so liegt er, so jagt er, so radelt er – halb Pantagruel, halb Franziskus und lacht und lacht. Gegen die ästhetisch-ethische Einstellung! Gegen die blutleere Abstraktion des Expressionismus! Gegen die weltverbessernden Theorien literarischer Hohlköpfe! Für den Dadaismus in Wort und Bild, für das dadaistische Geschehen in der Welt. Gegen dies Manifest sein, heißt Dadaist sein!*¹¹²

Bewegung zeigt sich hier innerhalb des Clubs Dada in der Position, die ein Mitglied annehmen kann: Der Dadaist muss kein Künstler sein, er hat in jedem Fall ein Mitspracherecht, er muss nicht einmal vor Ort sein. Ein Verharren, und sei es nur für einen Augenblick, warnen die Autoren, sei lebensbedrohlich. Der Geist muss derart beweglich sein, dass er sich vom Geschehen in der Welt tragen und leiten lässt, und eine Reaktion ist unabdingbar. Der Dadaist belacht und verneint vieles, seine Einstellung ist prinzipiell kontrovers.

Dies gipfelt im Satzsatz des Manifests: Die Vorreiter des Dadaismus verkünden ihre Anliegen, aber am Ende stellen sie selbst fest, wer dieses Manifest verneine, wäre Dadaist. Dieser Satz ist vielleicht der dadaistischste von allen, denn er verdeutlicht die Notwendigkeit der Bewegung Dadas; nachdem auf mehreren Seiten Ziele und Absichten klargemacht wurden, muss diese nun in statische Form gebrachte Aussage ironisiert werden, damit sie nicht erstarrt. Mit der Verneinung als Schluss wird der gesamte Text in Frage gestellt und die Position der Verfasser verundeutlicht. Die Autoren lachen hier über ihren eigenen Versuch einer Definition, sich durchaus dessen Kläglichkeit und Unmöglichkeit bewusst. Gleichzeitig schaffen sie mit diesem Satzsatz ein letztes, überaus treffendes Beispiel für dadaistische Prinzipien. In diesem letzten Satz ist die Ironie Dadas ganz deutlich zu spüren. Die vorausgehende lange Erklärung führt zu einer Potenzierung der Selbstironie in der Schlusspointe. Dem Leser wird hier schließlich freigestellt, wie er den Dadaismus sehen will.

112 Best/ Schmitt S 295 f

Er kann die Schrift ernst nehmen und somit den Dadaismus anerkennen, oder er kann dem Schlusssatz gemäß das Manifest ablehnen und damit erst recht seine Position im Sinne Dadas festlegen. Zwei Meinungen zu diesem Text sind möglich, aber keine, die dessen Aussage zunichte machen könnte. Durch diese Art der Selbstironie wird demnach eine Grundidee des Dadaismus untermauert. Eine neue Form des Subjektivismus wird außerdem dadurch ermöglicht, dass der Rezipient nicht überzeugt werden soll, sondern dass vielmehr verdeutlicht wird, dass er eine Position seiner Wahl einnehmen kann (und sich dennoch nicht gegen den Dadaismus aussprechen kann).

Die Subjektivität wird vor allem deutlich, wenn die Autoren betonen, jeder könne Dadaist sein – unabhängig von seinem Beruf und seiner Herkunft. Es spielt keine Rolle, wie der Mensch bis dahin geprägt wurde, in welcher Kultur er aufgewachsen ist oder welche Ausbildung er hat. Es brauche nur eine bestimmte Geistesart, ein Nachdenken über das Weltgeschehen, und der Mensch wird (vielleicht auch unbewusst) Dadaist. Hier begegnet uns die These wieder, dass es sich bei Dada um eine Art der Weltanschauung handelt. Auch der folgende Absatz bestätigt diesen Aspekt im textlichen Rahmen des Dadaistischen Manifestes:

Das Wort Dada symbolisiert das primitivste Verhältnis zur umgebenden Wirklichkeit, mit dem Dadaismus tritt eine neue Realität in ihre Rechte. Das Leben erscheint als ein simultanes Gewirr von Geräuschen, Farben und geistigen Rhythmen, das in die dadaistische Kunst unbeirrt mit allen sensationellen Schreien und Fiebern seiner verwegenen Alltagspsyche und in seiner gesamten brutalen Realität übernommen wird. [...] Der Dadaismus steht zum erstenmal dem Leben nicht mehr ästhetisch gegenüber, indem er alle Schlagworte von Ethik, Kultur und Innerlichkeit, die nur Mäntel für schwache Muskeln sind, in seine Bestandteile zerfetzt.¹¹³

Dieses Leben mit all seinen verwirrenden Eindrücken und Geschehnissen will der Dadaist begreifen und ausdrücken – durch einen ursprünglichen Zugang einerseits, andererseits aber gleichzeitig auf einer hohen, philosophischen und psychologischen Ebene.

In der Ablehnung der Ästhetik sehen die Autoren den Aspekt des Neuen im Dadaismus. Kunst wird nicht der Schönheit verpflichtet, sondern die reine, wenn auch oft harte Wahrheit wird dadurch gezeigt, dass alle beschönigenden und verschleiernenden Maßnahmen vom eigentlichen Thema entfernt werden.

Das Wort Dada weist zugleich auf die Internationalität der Bewegung, die an keine Grenzen,

113 Best/ Schmitt S 294

*Religionen oder Berufe gebunden ist. Dada ist der internationale Ausdruck dieser Zeit, die große Fronde der Kunstbewegungen, der künstlerische Reflex aller dieser Offensiven, Friedenskongresse, Balgereien am Gemüsemarkt, Soupers im Esplanade etc. etc.*¹¹⁴

Diese Passage vereint einmal mehr verschiedenste Situationen im Weltgeschehen unter dem Schlagwort Dada. Die Allgemeingültigkeit dieser künstlerischen Bewegung und das weltumfassende Begreifen wird hervorgekehrt und somit die vollkommene Weltsicht als wichtige Komponente Dadas. Ebenso wird festgestellt, dass Dada zeitgemäß sein will und thematisch und ideologisch an seine Zeit gebunden ist. Auch im folgenden Zitat wird dieser Aspekt argumentiert:

*Die Kunst ist in ihrer Ausführung und Richtung von der Zeit abhängig, in der sie lebt, und die Künstler sind Kreaturen ihrer Epoche.*¹¹⁵

Aus dem Heranziehen der Schriften Richard Huelsenbecks und des Dadaistischen Manifests ergibt sich eine Auflistung von Komponenten des Dadaismus, rein aus der Sicht der Dadaisten:

Neues – Bewegung – (Selbst-) Ironie – Subjektivität – Ausdruck der Zeit – Weltanschauung

III.2. BETRACHTUNG DADAS AUSGEHEND VON WISSENSCHAFTLICHEN TEXTEN

Den ersten Zugang zur Sekundärliteratur stellt immer der Griff zum Lexikon dar. Über Dada lassen sich Artikel finden, welche die Kunstform von unterschiedlichen Seiten betrachten. Meine Prioritäten liegen hier auf der literarischen und musikalischen Sicht, also ziehe ich zunächst die „Geschichte der Musik“¹¹⁶ (kein Lexikon im herkömmlichen Sinn, sondern „Ein Studien- und Nachschlagebuch“¹¹⁷) und die „Deutsche Literatur“¹¹⁸ heran.

Die „Geschichte der Musik“ bringt unter dem Stichwort „Dadaismus“ folgende Beschreibung:

Der Begriff steht für eine anti-künstlerische Strömung, die 1916 in der Schweiz entstand (Kabarett Voltaire in Zürich), auf den Dichter Tristan Tzara zurückgeht und als Avantgardebewegung die Auflösung des gesamten traditionellen Kanons künstlerischer, vor

114 Best/ Schmitt S 293

115 Best/ Schmitt S 294

116 Wörner, Karl H.: *Geschichte der Musik. Ein Studien- und Nachschlagebuch*. 8. Auflage. Neu bearbeitet von Wolfgang Gratzner, Susanna Großmann-Vendrey, Horst Leuchtmann, Siegfried Mauser, Lenz Meierott und Bernhold Schmid. Herausgegeben von Lenz Meierott. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1993

117 Wörner

118 Best/ Schmitt

allem literarischer Produktion betrieb (Lautgedichte, absurde und konkrete Poesie).

Charakteristisch sind synästhetische Tendenzen, die beispielsweise Kurt Schwitters als etwas späteren Exponenten sowohl als Dichter wie Maler und Musiker („Ursonate“ in Lauten) hervortreten ließen.

Dadaistische Tendenzen in der Musik finden sich zeitgleich, doch unabhängig davon bei Eric Satie; eine Spätwirkung ist vor allem bei John Cage und experimentellen Techniken (Kagel, Schnebel) [...] festzustellen.¹¹⁹

Die „Deutsche Literatur“ zeichnet ein sehr differenziertes Bild des Dadaismus – immerhin ist dem Expressionismus und Dada ein ganzer Band gewidmet. Es heißt hier, bei Dada handle es sich um

Anti-Kunst, die sich in einer provozierten und kalkulierten Interaktion mit dem Publikum (vgl. Happening) entfaltet. Nicht Normen will sie setzen, sondern Normen aufheben, als Schock, als Provokation und Entlarvung.¹²⁰

Es werden das Simultangedicht, Klang- und Lautgedicht und die *drei Prinzipien des Bruitismus, der Simultaneität und des neuen Materials in der Malerei*¹²¹ als geltend erörtert. Laut den Autoren tritt *das Absolute im Nichts in Erscheinung*¹²²; *in der Verneinung öffnet sich höchste Freiheit*¹²³. Es folgt ergänzend in der „Deutschen Literatur“ ein Abdruck des „Dadaistischen Manifestes“.

Was haben die beiden Einträge nun gemeinsam? Sie vorerst auf einen Nenner zu bringen ist für eine Definition von Nöten, soll aber nicht bedeuten, dass ich hier die Musik und Literatur Dadas in einen Topf werfen möchte. Im Gegenteil: Für die nachfolgenden Kapitel werden mir die getrennten Begriffsbestimmungen sehr nützlich sein.

Vorerst bleiben folgende Merkmale, isoliert aus den beiden Erklärungen, festzuhalten: Dada ist als Anti-Kunst zu sehen, die den bis dahin gültigen (literarischen) Kanon auflösen möchte. Dies geschieht durch provokante experimentelle Techniken und synästhetische Tendenzen wie beispielsweise das Simultangedicht und künstlerische Interaktionen.

Eine in diesem Zusammenhang interessante Quelle ist das Buch „Dada, konkrete Poesie, Multimedia. Bausteine zu einer transgressiven Literaturdidaktik.“¹²⁴ von Klaus H. Kiefer und Margit

119 Wörner S 532

120 Best/ Schmitt S 291

121 Best/ Schmitt S 292

122 Best/ Schmitt S 292

123 Best/ Schmitt S 292

124 Kiefer, Klaus H./ Riedel, Margit: *Dada, Konkrete Poesie, Multimedia. Bausteine einer transgressiven*

Riedel. Es gewährt einen kleinen Einblick in die vielen Möglichkeiten, den Dadaismus Schülern (oder anderen Menschen, denen Dada wenig vertraut ist) zugänglich zu machen. An dieser Stelle möchte ich einige Passagen aus dem Werk zitieren, die Material für eine Definition liefern können. Die Autoren stellen zunächst fest:

Auch wenn die Frage „Was ist Dada?“ Richard Hülsenbeck zufolge „undadaistisch und schülerhaft“ sein sollte, bedarf der Begriff „Dada“ oder „Dadaismus“, der bislang nur nominal mitgeführt wurde, in der Schule wohl doch einer Erklärung oder wenigstens einer Verbaldefinition.¹²⁵

Jedoch bringt „Dada, konkrete Poesie, Multimedia“ weder die erwähnte Erklärung noch eine Verbaldefinition, wie angekündigt. Gerade im Unterricht darf, ja muss man sich aber wohl das Recht herausnehmen, schülerhaft nachzufragen. Ansätze zu einer Antwort sehen die Autoren im Verstehen rhetorischer Muster, die in dadaistischer Kunst erkennbar wären.¹²⁶

Jugendliche sollen indes im „transgressiven“ Literaturunterricht ihre rhetorische Kompetenz so erweitern, daß sie die sprachlichen Anomalien der Avantgarde ihres Jahrhunderts verstehen¹²⁷

Dies ist im weitesten Sinne das Fazit, das die Autoren zum Verständnis dadaistischer Literatur treffen; eine „Gebrauchsanweisung“ können die Autoren nicht liefern. Es werden zudem einige Projekte beispielhaft angeführt, bei denen Schüler selbst nach Lektüre einiger dadaistischer Texte solche verfassen sollten. Wie schon Kiefer feststellt:

Für denjenigen, der eine derartige Arbeit verrichtet hat, ist der Sinn glasklar.¹²⁸

Die Devise heißt offenbar: Learning by doing. Dieses Prinzip ist im Unterricht durchaus anwendbar, jedoch nicht auf wissenschaftlicher Basis. Es bleibt die Frage: Bezieht Kiefer in seiner Aussage das Verstehen des Sinnes auf dieses eine, gerade geschaffene Kunstwerk? Dann müsste der Schluss folgen, dass jeder, der dadaistische Kunst schafft¹²⁹, ihr einen neuen individuellen Sinn einhauchen kann oder sie aus einer bestimmten Intention schafft, die ihm als Künstler natürlich klar ist. Oder aber meint Kiefer, der Künstler würde automatisch durch das Schaffen dadaistischer Kunst den Sinn

Literaturdidaktik. Bayreuther Beiträge zur Literaturwissenschaft. Herausgeber: Walter Gebhard, Janós Riesz, Richard Taylor. Band 19. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien: Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften 1998

125 Kiefer/ Riedel S 26

126 vgl. Kiefer/ Riedel S 46

127 Kiefer/ Riedel S 49

128 Kiefer/ Riedel S 12

129 Ich setze hier voraus, dass die *derartige Arbeit* im Zitat als dadaistische Arbeit zu verstehen ist, wie aus besagter Passage abzuleiten ist.

der ganzen Kunstrichtung erfassen? Das würde heißen, jedes dadaistische Kunstwerk gehorche einem höheren Sinn, der den Dadaismus ausmacht. Möglicherweise ist dieser höhere Sinn in der Dada-Weltanschauung zu finden.

Kiefer und Riedel tragen zu einer Begriffsbestimmung demnach bei: Dadas Sinn erschließt sich erstens während des Schaffensprozesses und zweitens durch rhetorische Kompetenz. Bedenkt man die oben erarbeiteten Merkmale Dadas, so lässt sich hier zum Vergleich die Selbstsicht des Künstlers heranziehen. Der Schaffensprozess, der Dada sinnvoll macht, ist etwas durch und durch Subjektives.

Es wird sich zeigen, wie weit das Konzept Neues – Bewegung – (Selbst-)Ironie – Subjektivität – Ausdruck der Zeit – Weltanschauung beim weiteren Erfassen des Phänomens Dada aus wissenschaftlicher Sicht standhält. Dazu möchte ich folgende weitere Werke hinzuziehen: „Raoul Hausmann“¹³⁰, „Aspekte der Dada-Rezeption“¹³¹, „Dadaistische Verwandlungskunst“¹³² und „Keiner wusste, wovon sie sprachen. Theorie der Avantgarde“¹³³.

Zahlreiche allgemeine Feststellungen finden sich hier zu Dada, die zwar wenig zu einer exakten Bestimmung beitragen, hier aber dennoch zitiert werden sollen, weil sie deutlich zeigen, wie auch auf (scheinbar) wissenschaftlicher Basis das Bild Dadas des Öfteren verschwimmt.

Besonders eine Erklärung Dadas durch die Bewegung selbst wird gerne unternommen, zurückgehend auf Aussagen der Dadaisten¹³⁴: Andreas Puff-Trojan beispielsweise folgt Huelsenbeck in seiner Aussage, daß *'Dada da war, bevor Dada da war'*.¹³⁵

*'Dada ist mehr als Dada'*¹³⁶ nennt Cornelia Frenkel den Leitsatz der Bewegung 1921 als Kernpunkt¹³⁷ einer Definition. Einer solchen kommt das folgende Zitat gleich, wenn auch der Gehalt der Aussage gering bleibt: Es handle sich bei Dada um einen

Abschnitt der europäischen Kunstgeschichte [...], der unter dem Namen Dada bis heute einer der

130 Frenkel 1996

131 Müller, Maria: *Aspekte der Dada-Rezeption 1950 – 1966*. Essen: Verlag Die blaue Eule 1987

132 Schaschke, Bettina: *Dadaistische Verwandlungskunst. Zum Verhältnis von Kritik und Selbstbehauptung in DADA Berlin und Köln*. Dissertation. Berliner Schriften zur Kunst. Herausgegeben vom historischen Institut der Freien Universität Berlin. Band XX. Berlin: Gebrüder Mann Verlag 2004

133 Puff, Andreas: *Kein Mensch wusste, wovon sie eigentlich sprachen. - Fragmente einer Theorie der frühen Avantgarde, praktiziert nach den Reisen des Dr. Walter Serner*. Dissertation aus Deutscher Philologie an der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien, 1989

134 vgl. Kapitel III. 1.

135 Puff S 61

136 Frenkel S 19

137 vgl. Frenkel S 19 f

*vielschichtigsten und lebendigsten der Kunst des 20. Jahrhunderts geblieben ist.*¹³⁸

Oft wird dadaistische Kunst an den wiederkehrenden Varianten der Produktion festgemacht:

*Simultanismus, Bruitismus, Dynamismus, das sind die 'Prinzipien', welche die Aufführungen von Dada- Gedichten [sic!] begleiteten und sicher in einem verwandtschaftlichen Verhältnis zu futuristischen Vorstellungen stehen.*¹³⁹

*Dadaistische Werke zählen im allgemeinen zur Werkgruppe der Collage.*¹⁴⁰

Das Moment der Ironie als Charakteristikum für den Dadaismus taucht relativ häufig in wissenschaftlichen Texten auf. Sowohl der Humor an sich als auch die Selbstironie werden erwähnt und belegt: Bettina Schaschke nennt die *humoristische Aneignung der Tradition*¹⁴¹ und spricht damit Collagen der Dadaisten aus alten Werken an, denen durchaus Überlegenheit zugestanden und womit wiederum die eigene Kunst ins Lächerliche gezogen wird. Die Selbstironie als Erkennungsmerkmal Dadas findet sich auch bei Puff: Er spricht von *Selbstwiderlegung*¹⁴² beziehungsweise *Selbstinszenierung*¹⁴³, auch nennt er *schwarze[n] Humor*¹⁴⁴ und *Zweifel als Schlüsselbegriff*¹⁴⁵. Dies schließt den Zweifel an sich selbst, mit dem der dadaistische Künstler nicht spart, mit ein.

Frenkel geht in „Raoul Hausmann“ auf die Ironie des Dadaismus sehr genau ein. Sie schreibt von lachendem Denken¹⁴⁶ und sieht *das programmatisch eingesetzte Lachen [als] Teil einer philosophischen Aktion*¹⁴⁷. Allerdings fände das *Lachen Dadas an einer Schmerzgrenze*¹⁴⁸ statt, gleichzeitig würde durch den Humor eine gewisse Distanz geschaffen.

*Mit Humor wurde das vermeintlich Endgültige dementiert, wurden feste Rollen und Haltungen, Normen und Verpflichtungen überwunden.*¹⁴⁹

Dadurch sei den Dadaisten – und auch dem idealen Rezipienten – die Fähigkeit zu Eigen, *auch an ernstesten Dingen nicht zu verzweifeln*.¹⁵⁰

138 Müller S 9

139 Puff S 146

140 Schaschke S 16

141 Schaschke S 19

142 Puff S 193

143 Puff S 193

144 Puff S 195

145 Puff S 197

146 vgl. Frenkel S 36

147 Frenkel S 36

148 Frenkel S 39

149 Frenkel S 39

150 Frenkel S 39

Psychoanalytisch betrachtet läßt der Humor auf eine besondere Beweglichkeit und Durchlässigkeit der psychischen Instanzen schließen, was die Freisetzung libidinöser und kreativer Energien impliziert.¹⁵¹

Dadaistischer Humor ist somit für das Kunstschaffen genau wie für das Rezipieren von Vorteil, er liefert laut Frenkel sogar auf wissenschaftlicher Basis den Beweis für die geistige Beweglichkeit der Dadaisten (auf die ich an späterer Stelle dieses Kapitels eingehen werde).

Das politische Engagement der Dadaisten (als ein Teilgebiet ihrer Weltanschauung) wird von machen Autoren in Frage gestellt:

[D]ie Dadaisten griffen nicht 'aktiv' ins Tagesgeschehen ein, sie kümmerten sich herzlich wenig um die Züricher Arbeiterunruhen von 1917.¹⁵²

Puff berücksichtigt hier jedoch meines Erachtens nicht, dass die Möglichkeiten eines Künstlers, politisch wirksam zu sein, vorwiegend im Kunstschaffen selbst liegen. Politische Kunst kann Menschen überzeugen und somit Politik beeinflussen. Es ist also in Frage zu stellen, inwiefern die Bezeichnung 'aktiv'¹⁵³ hier zutrifft.

Maria Müller spricht im politischen Zusammenhang von *massiven Angriffen der Dadaisten auf bürgerliche Ordnungen und Systeme*¹⁵⁴ und macht somit klar, dass besagte Angriffe auch auf künstlerischer Ebene stattfinden können.

Für Puff ergibt sich aus den vielen Einzelaspekten Dadas (wie eben des subtilen politischen Engagements) *kein lückenloses Mosaik von einem dadaistischen 'Weltgefühl'*¹⁵⁵. Dada besteht aus Widersprüchen, ja spielt bewusst damit, um den Rezipienten aufzurütteln. Dada will eine Weltsicht vermitteln, welche die Probleme des Heute aufzeigt und dazu aufruft, kritisch zu sein und aktiv zu werden.¹⁵⁶ Der Dadaist selbst ist sich dessen bewusst, dass diese Einstellung nicht erfunden werden konnte (bestenfalls gefunden) und dass sie nicht zeitlich begrenzt sein kann wie eine ausschließliche Kunstrichtung. Dada sieht sich selbst als Weltanschauung, und auch die Sekundärliteratur hat dies (bis auf wenige Ausnahmen¹⁵⁷) erkannt. Puff sieht *'Beweis[e] für die Existenz Dadas vor Dada'*¹⁵⁸ und schließt somit aus, Dada könne auf eine in sich geschlossene Kunstrichtung beschränkt werden.

151 Frenkel S 41

152 Puff S 134

153 Puff S 134

154 Müller S 10

155 Puff S 150

156 vgl. Kapitel III. 1.

157 siehe oben

158 Puff S 94

Frenkel spricht über die künstlerischen Strömungen bis Dada von einer *Entwicklung hin zu einem bewegten Weltbild*¹⁵⁹. Ein bewegtes Weltbild – das trifft wohl sehr genau, was Dada darstellen möchte.

In dem Aspekt der dadaistischen Weltanschauung ist eigentlich schon inbegriffen, dass der Dadaist am aktuellen Geschehen interessiert ist. Er muss sich damit beschäftigen, was in der Welt vorgeht, ein Ausdruck seiner Zeit sein, um sein Weltbild nicht erstarren zu lassen. Schaschke sei belegend zitiert: Sie stellt fest, dadaistische Kunst müsse *ein Äquivalent zur im ständigen Wandel erlebten Wirklichkeit sein*¹⁶⁰. Auch spricht sie von einer *Reflexion über die eigene Zeit*¹⁶¹. Nach Untersuchung der Sekundärliteratur in Hinblick auf die Merkmale Weltanschauung und Ausdruck der Zeit erachte ich es als sinnvoll, diese beiden Aspekte zu einem zusammenzufassen, der Frenkel folgt: Dada zeichnet ein bewegtes Weltbild.

Hierin steckt schon das Schlagwort Bewegung, doch soll es hier explizit betrachtet werden, denn sobald es um eben diese Beweglichkeit des Dadaismus geht, wird die Sekundärliteratur sehr konkret. Frenkel schreibt pointiert von der *Absage an die Zentralperspektive*¹⁶² und der *Dezentralisierung des Ichs*¹⁶³. Zum ersten Punkt findet sich im selben Werk auch eine differenzierte Erklärung, aus der ich zitieren möchte:

*Die Stationen von Impressionismus, Expressionismus, Kubismus, abstrakter Kunst und Dada werden als Rückzug aus der illusionistischen Repräsentation und objektivierenden Sicht der Dinge verstanden, als Entwicklung hin zu einem bewegten Weltbild, zu einem anderen Raumbegriff beschrieben; zu einem Raumbegriff, der die Vorstellung widerlegt, daß der Betrachter einen herausgehobenen Standpunkt einnehmen kann.*¹⁶⁴

Vom Räumlichen auf die Sinnebene übertragen bedeutet dies laut Schaschke:

Daß die Dinge – die Wörter und die Bilder – bei Dada nie 'wörtlich' zu nehmen sind, sondern stets ein vom Künstler genutztes Potenzial zur Mehrdeutigkeit in sich tragen [...] Vermutlich sahen sie in der Mehrdeutigkeit zweierlei: ein probates Mittel im Umgang mit Gegnern und den treffenden Ausdruck von Leben sowie ihre Anschauung davon. Als strategisches Mittel diente ihnen die Mehrdeutigkeit dazu, der Macht im Zeitalter der Zensur¹⁶⁵ nicht mehr als Opfer

159 Frenkel S 67 (Der vollständige Satz Frenkels ist auf S 17 dieser Arbeit zu finden.)

160 Schaschke S 190

161 Schaschke S 191

162 Frenkel S 69

163 Frenkel S 72

164 Frenkel S 67

165 Fußnote dazu im Text Schaschkes: *Alle dadaistischen Zeitungen waren von der Zensur betroffen: vgl. [...]*

*gegenüberzustehen, sondern sie durch Verkehrung des Verhältnisses bloßzustellen.*¹⁶⁶

Demnach nutzen die Dadaisten die Zerstreuung der Standpunkte im positiven Sinne, um unangreifbar zu werden und doch auszudrücken, was ihnen ein Anliegen ist. Auch künstlerisch ist diese Flexibilität von Vorteil, wie Schaschke, sich auf Huelsenbeck berufend, erklärt:

*Laut Huelsenbeck ist der Dadaist mittels seines besonderen Geisteszustands befähigt, mit der eigenen Identität zu spielen und in die eines anderen zu schlüpfen: „Der Dadaist nützt die psychologische Möglichkeit aus, die in seiner Fähigkeit liegt, seine eigne Individualität loszulassen wie man ein Lasso losläßt. Er ist heute nicht mehr derselbe wie morgen, er ist übermorgen vielleicht <gar nichts>, um dann alles zu sein. Er ist der Bewegung des Lebens ganz hingegeben, er steht innerhalb der <Kanten> - aber er verliert doch niemals die Distanz zu den Erscheinungen, weil er zu gleicher Zeit die schöpferische Indifferenz, wie Dr. Friedländer-Mynona das nennt, nicht aufgibt.*¹⁶⁷

Die Autorin erklärt weiter, dass die Dadaisten durch diese schöpferische Indifferenz im Stande waren,

sich jede beliebige Meinung anzueignen sowie andere gegen ihren Willen zu vereinnahmen.^{168 169}

Zusammenfassend sei noch einmal Schaschke zitiert:

*Präfiguriert in Grosz' Rollenspiel als elastischer „Kautschukmann“ [...], werden in zahlreichen Dada-Texten Elastizität, Beweglichkeit, Standpunktlosigkeit und Indifferenz zu Maximen, ja sogar zum dadaistischen Geisteszustand erklärt.*¹⁷⁰

In den Zitaten zum Thema Bewegung sind (unter anderen) folgende Begrifflichkeiten gefallen: Mehrdeutigkeit, Dezentralisierung, Flexibilität, Standpunktlosigkeit, beliebige Meinung, Individualität fallen lassen, mit der Identität spielen. Dada bleibt seiner Widersprüchlichkeit treu: Die Subjektivität aus dem Merkmal-Katalog steht teilweise im Gegensatz zu den anderen Punkten. Subjektiv ist Dada definitiv – das habe ich im vorangegangenen Kapitel festgestellt. Aber wie lässt sich dies mit den genannten Zitaten aus der Sekundärliteratur vereinen? Stellt man dem Wort

166 Schaschke S 338

167 Schaschke S 114 f

168 Schaschke S 11

169 Dies erinnert (wie schon in „Dada, konkrete Poesie, Multimedia“ anklang) an die rhetorische Kunst der Sophisten, die sich – völlig unabhängig von ihrer tatsächlichen Meinung – darin übten, zu zwei gegensätzlichen Standpunkten überzeugende Reden zu verfassen und zu halten. Im Unterschied dazu können die Dada-Persönlichkeiten in ihrer geistigen Beweglichkeit jede Meinung annehmen.

170 Schaschke S 11

„Subjektivität“ ein Adjektiv voran, scheint dies schon weniger unmöglich: flexible Subjektivität. Objektivität wäre, alle Standpunkte neutral zu betrachten. Der Dadaist aber potenziert seine Subjektivität mit dem Ergebnis, dass er alle Standpunkte einnehmen kann. Das Merkmal der Subjektivität ist so betrachtet im Prinzip der beweglichen Identität enthalten.

Der Dadaismus ist auch auf Seite des Rezipienten eine sehr subjektive Sache – immerhin kann sich dieser nicht selten von mehreren Deutungsmöglichkeiten eine aussuchen. Der Rezipient muss demzufolge, um Dada vollständig zu begreifen, auch mehrere Perspektiven einnehmen können. Der Dadaist sowie der (ideale) Dada-Rezipient müssen über eine flexible Identität verfügen.

(Gleichzeitig wären die Momente der Bewegung und der Subjektivität vereint.)

Das Prinzip der Bewegung ist somit in zwei Teile gespalten: jenen der zeitlichen Beweglichkeit unter dem Stichwort „bewegtes Weltbild“ und jenen der persönlichen Beweglichkeit unter dem Merkmal der „flexiblen Identität“. Es wäre möglich, beide Aspekte zusammenzufassen, dies würde jedoch die Präzision der Dada-Definition gefährden, deshalb nehme ich davon Abstand.

Es bleiben noch zwei Merkmale Dadas zu prüfen: Das Moment der Innovation ist aus der Literatur zu Dada wohlbekannt und wird ja, wie in den oben zitierten Lexikoneinträgen sichtbar, als wesentliches Charakteristikum Dadas angeführt. Müller spricht von *konstruktiven und innovativen Bildfindungen*¹⁷¹ und Schaschke stellt fest,

*[d]aß die Dadaisten gerade und überraschenderweise – bedenkt man die Rezeption Dadas als Anti-Kunst – nicht mit der Tradition brachen, sondern sie (und speziell die Mimesis) entgegen einem Trend der Avantgarde und Kunstkritik sogar neu belebten [...].*¹⁷²

Aber nicht nur die Tradition und die Mimesis wurden neu belebt, es wurde eine Kunstrichtung geschaffen, die von Anfang an selbstständig neben anderen stand. Parallelen können zwar gezogen werden, sind aber nicht die Regel, meint Müller:

*Eines ist sicher, indem man sich auf Kandinsky als geistigen 'Vorreiter' berief, konnte Dada seine Selbstständigkeit gegenüber Expressionismus, Kubismus und Futurismus behaupten, die Grenzen (und Übergänge) waren damit abgesteckt.*¹⁷³

Auffallend oft wird der Ekel als Teil der neuen Kunstrichtung erwähnt, der im dadaistischen Schaffensprozess einen wichtigen Stellenwert einnimmt und vorher nicht als Ursache des

171 Müller S 37

172 Schaschke S 340

173 Puff S 138

Produzierens von Kunst gesehen worden war. Müller zitiert eine Aussage Tristan Tzaras aus einem Vortrag auf dem Dadakongress 1922:

*Die Anfänge Dadas waren nicht die Anfänge einer Kunst, sondern die eines Ekels.*¹⁷⁴

*Mit dem Ekel vor allen eingefahrenen und tradierten Weisheiten, vor festgelegten Stilen und dem bürgerlichen Kunstverständnis einher ging der Wille aller Dadaisten nach größtmöglicher Freiheit, die sich im Leben und in allen schöpferischen Bereichen ausdrücken sollte.*¹⁷⁵

Dieser schöpferische Prozess wäre den Dadaisten bedeutend wichtiger als das Endprodukt, konstatiert Puff.¹⁷⁶

Die Innovation betonten die dadaistischen Künstler besonders durch ihren Wunsch, keiner künstlerischen Sparte zugeteilt zu werden. Sie wollten nicht durch Stilbezeichnung festgelegt werden, sondern ihre Kunst geprägt wissen von Materialien, Umfeld und Rezeption.¹⁷⁷ Die angesprochenen Materialien mussten keineswegs herkömmlich künstlerische sein. Müller spricht von der

*Einführung genuin außerkünstlerischer Materialien in ein künstlerisches Umfeld*¹⁷⁸.

Dada-Kunst wurde nicht immer mit offenen Armen empfangen; die Künstler mussten jahrelang arbeiten, bis das Unverständnis ihren Neuerungen gegenüber nachließ.

*Dada wurde [in Zürich] nicht mehr allein als bloßer Ulk oder Wutanfall einiger Künstler vor einer historischen Kulisse gesehen [...], sondern – sicher auch bedingt durch die künstlerischen Tendenzen der frühen 60er Jahre – erkannt als eine der fruchtbarsten und vitalsten Strömungen des beginnenden 20. Jahrhunderts, die ihre Kraft nicht zuletzt gerade aus der Stillosigkeit zog.*¹⁷⁹

Ebenso wie der Aspekt der Neuerungen zieht sich die These durch die Sekundärliteratur, dass es sich bei Dada um Anti-Kunst handelt. Dies war auch die ursprüngliche Intention der Dadaisten selbst, wie sich in dieser Arbeit schon gezeigt hat.¹⁸⁰ Im Versuch, Anti-Kunst zu schaffen, ist der Aspekt des Neuen schon inbegriffen; dadaistische Künstler wollten sich ja von allem schon Dagewesenen absetzen, wie auch Müller anschaulich erklärt:

¹⁷⁴ vgl. Müller S 131

¹⁷⁵ Müller S 131

¹⁷⁶ Puff S 135

¹⁷⁷ vgl. Tzara, Tristan: *7 Dada Manifeste*. Hamburg 1978, S 12 f. In: Müller S 93

¹⁷⁸ Müller S 66

¹⁷⁹ Müller S 34

¹⁸⁰ vgl. Kapitel III. 1.

Das destruktive, antikünstlerische Moment Dadas kann als Motor der gesamten Bewegung gelten, selbst wenn es, am Beispiel der bildenden Kunst gemessen, weit weniger Bedeutung hatte als in den verbalen Äußerungen der Literatur und Theoretiker wie Tristan Tzara oder Richard Huelsenbeck. Denn anders als jede neue Stilrichtung vor Dada wandten sich die Dadaisten nicht gegen Expressionisten, Futuristen und Kubisten als direkte Vorläufer und geistige 'Ziehväter', sondern grundsätzlich gegen Kunst bzw. gegen darüber gültige existierende Ideen.¹⁸¹

So wurde Dada-Kunst meist als Anti-Kunst definiert, im selben Atemzug aber darauf hingewiesen, daß die Dadaisten dieses selbstgesteckte Ziel nicht erreichten, vielmehr der Kunst neue Wege öffneten.¹⁸²

Die Autorin relativiert den Ausdruck „Anti-Kunst“ in diesem Satz, indem sie darauf aufmerksam macht, dass Kunst sehr vielseitig sein kann. Sogar indem sich eine Bewegung gegen alles stellt, was bis dahin als Kunst galt, entsteht eine neue Form von Kunst. Diese unterscheidet sich unter anderem in Produktionsideen von althergebrachten Techniken: Frenkel spricht von einer

Ablehnung künstlerischer Willkür, verbunden mit der prinzipiellen Infragestellung des künstlerischen Subjekts, das er [Raoul Hausmann] in einer selbstherrlichen, egozentrischen Position befangen sieht.¹⁸³

Der Künstler soll durch eine Erneuerung des Schaffensprozesses in den Hintergrund gerückt werden. Das Kunstwerk selbst soll selbstständiger werden und so weit wie möglich vom Schaffenden abgelöst sein. Frenkel erklärt dies wie folgt:

Dada wird mit einem Geburtsvorgang verglichen, dessen planmäßige Durchführung ausgeschlossen war. Im ganzen wird der Eindruck vermieden, daß Kontrolle über die dadaistische Bewegung möglich gewesen sei. Sichtbar zu machen sind allerhöchstens Anfang und Verlauf, nicht etwa der Ursprung.¹⁸⁴

Andreas Puff spricht in seiner Dissertation von einer *kreative[n] Widersprüchlichkeit, um die sich alle Diskurse polarisieren können.¹⁸⁵* Er sieht das *Erleben des Zufalls als 'Zentralerlebnis' Dadas¹⁸⁶*, wie er schreibt. Es lässt sich dennoch nicht leugnen, dass diese unübliche Schaffensweise dem Wunsch nach etwas völlig Neuem entsprungen ist. Somit möchte ich das Zufallsprinzip dem

181 Müller S 131

182 Müller S 84

183 Frenkel S 83

184 Frenkel S 23

185 Puff S 142

186 Puff S 142

Dadaismus-Merkmal der Innovation unterordnen. Wie sich in den vorausgegangenen Zitaten des Kapitels gezeigt hat, ist der Prozess auf mehreren Ebenen (gegen den Kunstbetrieb, gegen Strukturen allgemein, gegen Politik) in der Dada-Bewegung vordergründig. Dies geht so weit, dass es der überzeugte Dadaist ablehnt, als Künstler bezeichnet zu werden.¹⁸⁷ Auch die Meinung, eine kunsthistorische Analyse dieser Anti-Kunst sei demnach nicht möglich, werde nicht selten vertreten, schreibt Schaschke:

*[D]ie Auffassung, dadaistische Werke seien uninterpretierbar, wird noch immer vertreten.*¹⁸⁸

Diese Aussage muss ich anzweifeln, wenn ich hier davon ausgehe, Zykans Werk wäre zumindest teilweise dadaistisch, und wenn ich nicht den Sinn dieser Arbeit in Frage stellen möchte. Es ist in jedem Fall mein Ziel, hier den Beweis anzutreten, dass besagte Auffassung nicht (oder zumindest nicht vollständig) der Wahrheit entspricht.

III.3. FAZIT: EIN BEWEGTES WELTBILD

Das Ergebnis der vorangegangenen Untersuchungen ist eine Definition Dadas, die mir für diese Arbeit im Weiteren als Grundlage dienen soll.¹⁸⁹

Das aus dadaistischer Selbstsicht ursprünglich erstellte Konzept hat seine Gültigkeit durch Einbeziehung der Sekundärliteratur nicht verloren: Neues – Bewegung – (Selbst-)Ironie – Subjektivität – Ausdruck der Zeit – Weltanschauung. Diese Aspekte wurden nur leicht modifiziert, und ich folgere:

Dada ist innovative Anti-Kunst, die ein bewegtes Weltbild vermitteln möchte. Das bedeutet, alles wird angezweifelt: das Weltgeschehen, das Ich, der Alltag, Kunst, Politik und Systeme. Dada will den Zeitgeist spiegeln, der Stillstand ist verpönt. Der Dadaist verfügt über eine flexible Identität, die ihm Bewegung innerhalb seiner Subjektivität möglich macht (gleiches verlangt er vom Rezipienten). Dies drückt sich in seiner Kunst durch Mehrdeutigkeiten, Ironie und Selbstironie aus.

¹⁸⁷ vgl. Puff S 231

¹⁸⁸ Schaschke S 17 f

¹⁸⁹ Dass bestimmte Formen wie zum Beispiel das bruitistische oder das Lautgedicht in dadaistischer Kunst öfter genutzt werden, ist wissenschaftlich belegt (siehe Best/ Schmitt, Stuttgart 1974, S 291 f), jedoch nicht ausschließlich für den Dadaismus charakteristisch. Meine Überlegungen konzentrieren sich daher auf jene Merkmale, die Dada von allen anderen Bewegungen abgrenzen und eindeutig erkennbar machen.

IV. „DER ZURÜCKGEBLIEBENEN AUSZÄHLREIM“ - EINE DADAISTISCHE OPER?

Stellvertretend für Zykans drei Opern soll hier „Der Zurückgebliebenen Auszählreim“ aus dem Jahre 1985 besprochen werden. Im Kapitel II.2., welches Zykans Schaffen zum Thema hat, habe ich erläutert, dass diese relativ spät komponierte Oper innerhalb Zykans Entwicklung als ein Höhepunkt gesehen werden kann. Es ist das letzte Werk des Komponisten, das eindeutig dem Bereich Musiktheater zugeordnet werden kann. Da ein Stück Musiktheater mehrere Ebenen der Analyse bietet, erachte ich den „Auszählreim“ als gut geeignet für eine genaue Analyse: Musik, Text und Inszenierung werden mir Material liefern, das ich auf dadaistische Merkmale hin untersuchen werde.

Im nächsten Kapitel stelle ich die Oper kurz vor, wobei ich das Programmheft der Uraufführung heranziehe. Die Transkription des gesamten Stückes findet sich im Anhang. Diese sowie die Untersuchung in Kapitel IV.2. folgt der Videoaufnahme der Uraufführung vom 12.10.1986 in Graz. Die unterschiedlichen Quellen betone ich deshalb, weil sich die Angaben im Programmheft oft von der tatsächlichen Umsetzung des Stoffes unterscheiden. So folgt Kapitel VI.1. hauptsächlich dem Programmheft, nur ergänzend nehme ich hier Bezug auf die Uraufführung. Im Kapitel IV.2. gehe ich ausschließlich nach der Videoaufnahme vor.

IV.1. GRUNDLEGENDES ZUR OPER „DER ZURÜCKGEBLIEBENEN AUSZÄHLREIM“

Otto M. Zykan schrieb „Der Zurückgebliebenen Auszählreim“ im Rahmen der Friedensbewegung „Künstler für den Frieden“, der er 1983 beigetreten war. Die erste Version des Stückes war eine Solofassung, aus der er später ein Chorstück und dann die Oper entwickelte.¹⁹⁰ Die Uraufführung, bei der Otto M. Zykan auch Regie führte, fand am 12.10.1986 beim Festival steirischer herbst im Grazer Opernhaus statt.

Der Friedensgedanke ist im „Auszählreim“ zentral: Das Stück dreht sich um Krieg und Frieden, gleichzeitig um Erschaffung und Zugrundegehen der Welt. Die vielen Figuren, die anfangs zur

¹⁹⁰ vgl. Ronninger, Michaela: *Musiktheater beim steirischen herbst*. Diplomarbeit zur Erlangung des Mastergrades der Philosophie an der Grund- und Integrativwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien 1992, S 102

Handlung beitragen, verschwinden im Laufe der Zeit, sterben oder werden im Kampf getötet, bis am Ende nur noch eine Stimme aus dem All verkündet:

*Die Lücke, die ihr einmal hinterlassen werdet, wird euch restlos ersetzen...*¹⁹¹

Zykan meint zum Titel der Oper:

*Der volle Titel ist ganz bewußt doppelbödig, doppelsinnig gemeint. Zunächst im Sinne: Hinterbliebener nach einer (selbst verursachten) weltweiten Katastrophe und dann auch im Sinne 'geistig zurückgeblieben' (als Mitverursacher der Katastrophe).*¹⁹²

Das Thema des Stückes könnte als trist aufgefasst werden, Zykan versteht es aber, das Geschehen nach der für ihn typischen Methode mit viel Humor und Sprachwitz zu würzen. Oft weiß der Zuhörer nicht, ob er aus Freude oder Bitterkeit lacht. Diesen Zwiespalt bezeichnet Zykan in seiner Einleitung zum „Auszählreim“ als *Heiterkeit des Scheiterns*¹⁹³. Treffender als Zykan es in seiner persönlichen Ein- oder auch Anleitung im Programmheft der Uraufführung tut, kann das Stück nicht beschrieben werden, außerdem bekommt man einen Eindruck seines unverwechselbaren Stils.

Deshalb möchte ich diesen Ausschnitt hier ganz zitieren:

„Wir sind immer oben! Und wenn wir einmal unten sind, ist unten oben!“

Die mit der Schöpfung beginnende (und sicherlich bis zur Erschöpfung der Welt fortdauernde) „HEITERKEIT DES SCHEITERNS“ ist die zentrale Motivik und Aussage der etwa 30 Szenen und Bilder dieses Stückes, das ich als ein „Theater für ein Opernhaus“ verstanden haben will.

„Was er nicht sagt! Sagt er nicht was? Ist er was, sagt er nicht was er sagt – Sagt er was nicht ist, sagt er nicht was ist: Nichts!“

Gestische VERBOSITÄT, wie sie eher im Theater beheimatet ist, steht neben musikalischen Ausdrucksformen, wie sie nur in der Oper üblich sind.

„Letztlich glaube ich doch, daß es Untermenschen gibt! Es sind die, welche glauben, daß es Untermenschen gibt!“

Die Ebenen DARSTELLUNG, TEXT, MUSIK, stehen in weiten Teilen des Stücks gleichrangig nebeneinander. Ihre Zu- und Ineinanderführung sollte in den entsprechenden Phasen strukturell

191 Zykan, Otto M.: *Der Zurückgebliebenen Auszählreim. Theater für ein Opernhaus*. Erstausgabe. Herausgeber: Heinz Hartwig. Graz: TheaterBibliothek im Verlag Droschl 1986, S 54

192 Zykan, zitiert nach Ronninger S 103

193 Zykan 1986 S 5

„anderes Musiktheater“ spürbar, und wie ich hoffe, vorstellbar machen.

„Wird hier zufällig frei? Nein, absichtlich!“

Manchmal ist es der Inhalt, der das Stück weitertreibt. Manchmal eine musikalische Phrase, ein gestischer Ablauf. Nicht selten eine ausschließlich auf optische [sic!] Eindrücken fußende Assoziation.

„Wissen die Dinosaurier, daß sie ausgestorben sind?“

Jedes Bild könnte für sich alleine bestehen. Es ist eine „Nummernoper“. Allen Episoden ist aber ein gewisser Hang zu letalem Ende gemeinsam...

„Ich träumte, ein aus einem Zoo entlassener Löwe stieß einen Rentner nieder, der arglos auf der Suche nach ewiger Geborgenheit, auf dem Weg zum Fleischerladen war...“

Bestimmte Elemente bzw. Bausteine der tragenden Ebene wiederholen sich und gehen, wie in einem Rondo, neue Verbindungen ein. Es scheint mir das die adäquate Form für eine Unternehmung zu sein, die alles so deutlich wie möglich sagen und zeigen will, ohne irgendwann einer missionarischen Überredungskunst oder gar „unwiderlegbarer Eindeutigkeit“ anheim zu fallen.

„natürlich war der da der da war natürlich der der da der der war der da war.“

Denn nichts ist eindeutig, was nicht zweideutig ist. Und wenn einmal etwas eindeutig ist, dann ist es eindeutig zweideutig...

„Wir sind immer unten! Und wenn wir einmal oben sind, ist unten oben!“

Otto M. Zykan¹⁹⁴

Somit wäre die Struktur des Stückes geklärt – worin aber besteht die Handlung? Schon der Titel erklärt das Handlungsprinzip: Jeder Kinderauszahlreim hat zum Ziel, ein Kind nach dem anderen aus der Runde ausscheiden zu lassen, bis nur noch eines zurückbleibt. Nun bezeichnet Zykan sein „Theater für ein Opernhaus“ als einen Auszahlreim der schon Zurückgebliebenen.¹⁹⁵ Somit ist klar: Es existieren von Anfang an nur einige Personen in dieser auf der Bühne dargestellten Welt. Diese sehr verschiedenen und zueinander in krassen Gegensätzen stehenden Personen bestimmen in ihrem

¹⁹⁴ Zykan 1986 S 5f.

¹⁹⁵ Der Genitiv im Titel mutet auf den ersten Blick wie ein Artikel-Substantiv-Komplex an und verwirrt beim ersten Hören oder Sehen. Vielleicht auch deshalb wurde das Stück später nur noch „Auszahlreim“ genannt.

Charakter weite Teile des Geschehens auf der Bühne.

Die drei Hauptpersonen sind die drei Räsonierer, *clowneske Geschöpfe*¹⁹⁶, wie sie Zykan in der Regieanweisung zu ihrem Auftritt beschreibt. In der Uraufführung spielte Otto M. Zykan selbst den Räsonierer 1, dem er seine typische Sprachmusik zuschreibt: Schnelle rhythmische Silben, Wörter, Halbsätze und Sätze bilden in nur scheinbar wildem Durcheinander eine Einheit – eine Arie, einen Reim oder eine Erzählung mit musikalischer Begleitung.

Die Räsonierer treten meist gemeinsam auf, zu zweit oder zu dritt, wobei sie über scheinbar weltbewegende Dinge diskutieren, räsonieren und Überlegungen anstellen, die groteskerweise oft nur aus Wortspielen oder Assoziationsketten bestehen. Alle Räsonierer werden von Männern gespielt, obwohl in Szene 23, der „Konversation“, Räsonierer 1 und 2 ein Ehepaar darstellen und Räsonierer 3 ihren Gast spielt.¹⁹⁷ Der Räsonierer 1 tritt auch alleine auf¹⁹⁸, beziehungsweise zusammen mit dem Pantomimen.

Dieser Pantomime *sieht aus wie die Räsonierer, sein Kostüm ist aber deutlich weniger abgetragen*.¹⁹⁹ Er ist beteiligt an sehr zugespitzten Dialogen (meist mit Räsonierer 1), die vom Sprachwitz leben.²⁰⁰ Im Programmheft ist angegeben, er solle aus dem Soufflierkasten heraus auftreten. Dies erwies sich – so mutmaße ich – als nicht praktikabel. Zykan ließ Walter Bartussek, der die Rolle in der Uraufführung übernahm, auf altbewährte Weise aus der Gasse auftreten.

Neben diesen das Stück dominierenden Personen gibt es zahlreiche andere skurrile Personen, die eher am Rande der Erzählung stehen. Beispielsweise ist es die Aufgabe einer Gruppe von Managern, zwei Mal verwirrt aber geschäftig über die Bühne zu stolpern²⁰¹.

Ein Zwerg, in eine Uniform gekleidet, spricht keinen Text, sondern befindet sich überwiegend regungslos in der Szene²⁰² – auch dies ein im Programmheft nicht angeführtes Bild.

Die Figur des Außenseiters hat es nicht in die Uraufführung geschafft. Dem Programmheft ist zu entnehmen, dass er – der nicht mal in der Besetzungsliste erwähnt wird – nur zwei Wörter während eines Kinderchors zu sagen gehabt hätte. Er unterbräche an diesen Stellen mit „Juchhu“ und „Juche“, worauf er sofort vom Chor mit „Kusch du!“ zum Schweigen gebracht und von der Bühne

196 Zykan 1986 S 15

197 vgl. Zykan 1986 S 37ff. und Kapitel IV.2.12.

198 vgl. Kapitel IV.2.10.

199 Zykan 1986 S 17

200 vgl. z. B. Kapitel IV.2.9.

201 vgl. Zykan 1986 S 14 und S 25

202 vgl. Kapitel IV.2.5. und IV.2.6.

gejagt würde.²⁰³

Die Requisite trägt einen wesentlichen Teil zur Aussage des Stücks bei; im Programmheft sind teilweise Erklärungen zur Symbolik in die Regieanweisungen eingegliedert. Der Riesenqueue zum Beispiel steht *im weiteren Verlauf für das „Unwägbare“, das „Zufällige“*²⁰⁴. Gegenstände, die derart überzeichnet oder verfremdet sind, begegnen dem Zuschauer im „Auszählreim“ häufig. Neben einer Wohnzimmerattrappe, einem Schalltrichter, der als *Kosmosei* bezeichnet wird, und zwei Fallschirmen, fallen dem Betrachter besonders die vielen Stühle ins Auge: Kleine und übergroße sowie ein fahrender Stuhl, der *Fahrstuhl*.

Die Requisite hat genau wie die Darsteller unter dem Weltuntergang und der allgegenwärtigen Zerstörung zu leiden: Oft wird sie zertrümmert oder willkürlich zerstört, wie beispielsweise der Pfeil in der Szene „Absturz“²⁰⁵. Doch umgekehrt zerstört oder verletzt auch die Requisite; so in Szene 13, als der Riesenqueue das Zugrundegehen der modellhaften Weltkugel auslöst²⁰⁶.

Otto M. Zykan macht dieses *Theater für ein Opernhaus* zu einem Stück Musiktheater: Es wirkte bei der Uraufführung das Grazer Philharmonische Orchester mit, Heinrich Schiff am Solocello, ein Chor und ein Soloquartett. Abgesehen davon sind einige der Rollen für Schauspieler und Sänger konzipiert (beispielsweise der von Zykan selbst dargestellte Räsonierer 1). Szene 9²⁰⁷ ist ein Terzett der drei Räsonierer, das im Programmheft in Noten gesetzt vollständig wiedergegeben ist. Die Textangabe davor hingegen kann nicht annähernd alle Äußerungen dieses Terzetts auflisten, da die Sätze sich in komplexer Weise überschneiden und über weite Teile alle drei Personen sprechen oder singen. Auch werden die Sätze nach dem bekannten Zykan'schen Prinzip in einzelne Wörter oder Silben zerlegt, die staccato-artig wiederholt und kombiniert werden. Mit dieser Sprach- und Klangkomposition ist ein Textbuch schlicht überfordert.²⁰⁸

Im Programmheft wird verdeutlicht, dass fast die Hälfte aller Szenen des „Auszählreims“ musikalischen Charakter aufweisen. Auch Musik aus einer sekundären Quelle, dem Lautsprecher, wird oft eingesetzt. Zykan erklärt:

Es gibt zunächst 'untermalende' Filmmusik, die gleichsam 'Bilder' instrumentiert; sie wird im wesentlichen elektronisch hereingespielt. Dann gibt es autonome Musikstücke, wo es mir darum

203 vgl. Zykan 1986 S 36

204 Zykan 1986 S 13

205 vgl. Kapitel IV.2.7.

206 vgl. Kapitel IV.2.6.

207 vgl. Zykan 1986 S 17ff.

208 vgl. Anhang 3

*geht, eine gewisse musikalische Ästhetik hauptgewichtig darzustellen [...] Schließlich kommt noch Musik von ironischer Art vor, die direkte Bezüge zu gegebener Opernmusik besitzt.*²⁰⁹

Neben der Musik ist auch das Klangarrangement, für das bei der Uraufführung Walter Werzowa verantwortlich war, unverzichtbar für die Handlung. Diese reagiert oft auf einen Knall oder auf Geräusche.²¹⁰

Wie ich gezeigt habe, besteht dieses Stück „Der Zurückgebliebenen Auszählreim“ aus vielen Komponenten, die alle zusammen die Handlung tragen. Diese sollen im folgenden Kapitel genauer unter die Lupe genommen werden.

IV.2. SZENEN DES „AUSZÄHLREIMS“

Hier werde ich – wie schon erwähnt – nach der DVD „Auszählreim. Theater für ein Opernhaus von Otto M. Zykan“ vorgehen, die die Uraufführung in Graz am 12. Oktober 1986 zeigt. Teilweise sind Bewegungen auf der Bühne durch Zoomeffekte überdeckt oder Kleinigkeiten durch Schnitte ausgelassen. Soweit unter diesen Umständen möglich werde ich den „Auszählreim“ hier analysieren, und zwar geordnet nach Szenen, wie ich sie auch im Anhang aufgelistet habe. In der Partitur vorgesehene Szenen, die in Graz aber nicht zur Aufführung gelangten, finden sich in der Transkription, werden aber in diesem Kapitel nicht explizit erwähnt. Szenen hingegen, die bei der Uraufführung eingeschoben wurden, behandle ich im Folgenden, erlaube mir aber, sie eigenhändig zu benennen („Trinklied“ und „Tanz“).

IV.2.1. VORSPIEL

Die erste Szene des „Auszählreims“ ist – wie der Name „Vorspiel“ schon sagt – ähnlich einem Prolog gestaltet: Vor dem geschlossenen Vorhang sitzen zwei Mädchen, die sich *im Stile älthlicher Damen der Bildungsbürgerschaft*²¹¹ über das Stück unterhalten. B erklärt A Szenen der Oper. Die Musik spielt hier eine dem Text untergeordnete Rolle:

Tosende Musik aus dem Lautsprecher verebbt.

Die clusterhafte Musik zu Beginn wird verbal sofort thematisiert:

Ach Freunde, nicht diese Töne! Lasst uns angenehmere und freudenvollere anstimmen.

²⁰⁹ Zykan, zitiert nach Ronninger, S 105

²¹⁰ vgl. Kapitel IV.2.10.

²¹¹ Sofern nicht anders vermerkt, stammen alle Zitate in diesem Kapitel aus der Transkription (Anhang 3).

B erklärt sogleich die Berechtigung dieser von A als unangenehm empfundenen Töne: Der Komponist habe tagelang daran gearbeitet, bis sie mit dem Text harmonierten. Zwischen den Zeilen ist hier zu lesen, dass Text und Musik der Oper nicht als gefällig bezeichnet werden können.

Die szenische Anordnung ist zu Beginn sehr auffällig: Beide Mädchen sind gekleidet wie alte Frauen, stark geschminkt, und auch ihr Gebaren entspricht eher dem älterer Damen. Zykan gibt in den Regieanweisungen an:

Eine der beiden strickt, die andere spielt mit einer Puppe

Letzteres wurde in Graz verändert; beide sind mit Stoffen zugange, was als typische Beschäftigung alter Damen gilt. Noch skurriler wird die Diskrepanz zwischen wirklichem und vorgegebenem Alter der Figuren durch den Dialog der beiden Mädchen, der in seinem überheblichen Stil einen starken Kontrast zu den hellen, jungen Stimmen bildet. Besonders grotesk wirkt ein Kommentar des jüngeren Mädchens zur Handlung der Oper:

Ein Fall von orgasmatischer Halluzination.

Ähnlich diesem Ausspruch legt Zykan den kindlichen Figuren Sätze in den Mund, die nicht untypischer für ihr Alter sein könnten. Auch ihre Körpersprache steht im Widerspruch zu ihrem Alter:

A ist ein wenig aufgebracht, B ist etwas überheblich und gelangweilt.

Die Kinder wirken, wie sie so die Oper unter die Lupe nehmen, enorm altklug. Ihr Text wirkt bedeutungsschwanger und ist äußerst sorgfältig formuliert. Die grundsätzlich logisch aufgebaute Konversation aus Besprechung und Urteilen über das Stück wird von Unregelmäßigkeiten und Mehrdeutigkeiten unterbrochen, wie zum Beispiel, als B abwertend über Künstler spricht und behauptet, diese *Schmutzfinken* würden Tiere in ihrer Kunst missbrauchen. A unterbricht:

Finken? Trotz allem ist es „CATS“ was ich schätz!

B hat den vorhergehenden Satz nicht richtig verstanden (das beweist dieser Kommentar), sie bleibt aber trotzdem beim Thema: A zieht das bekannte Musical Zykans Oper vor. B greift die Tierthematik auf und tut, was sie vorher an Dichtern und Komponisten kritisiert hat: Sie benutzt Tiere metaphorisch für eine Bemerkung zur Tondichtung. Abschließend führt B zu einem Zitat aus dem Stück, das die Diskussion über den „Auszahlreim“ wieder in Gang bringt:

Ich weiß nicht, ich weiß nicht! Mich soll der Kuckuck holen, wenn dieses Gemieze und Gemauze

nicht ein Hundeleben ist. Man muß schon ein Pferd mit Elefantenhaut sein, um sich diese Katzen als Bären anhängen zu lassen! Zudem glaube ich: Es schadet häufig, ist man allzu läufig...

Zykan baut, wie in diesem Beispiel, mehrfach Sprachspiele ein, die zu einer nur scheinbaren Themenabweichung führen. Die Figuren bleiben trotz kleiner Umwege beim Thema und lenken durch ihre Unterhaltung über die Opernaufführung die Erwartungshaltung des Publikums.

Nicht nur die zwei Figuren in diesem Vorspiel werden ironisiert, Zykan übt sich mehrfach in Selbstironie:

So recht verstehen kann man den Text in einer Oper ja nie.

In jedem seiner Stücke wird geschossen – ohne, dass er jemals ins Schwarze getroffen hätte.

[...] ohne, dass dabei etwas ins Ohr gegangen wäre.

Nichts ist auf seinem Platz. Seine Sänger springen, seine Statisten singen, er dichtet komponierend und komponiert dichtend.

Das Gewäsch hat keinen tieferen Sinn.

Freilich bleibt es dem Hörer überlassen, diese Aussprüche für bare Münze zu nehmen oder sie dem Nichtverstehen der kleinen Damen zuzuschreiben.

Als die Mädchen über das Verschwinden der Figuren sprechen, kommt aus dem Nichts wieder Musik hinzu. Ohne durch Takt oder Rhythmus gegliedert zu sein, verstärkt diese durch Klingeln und vibrierenden Klang die geheimnisvolle Atmosphäre. Mit Gedanken zum auszählreimartigen Verschwinden, das den Kern des Stückes bildet, schließt das Vorspiel, die Musik begleitet bis zum Ende der Szene.

IV.2.2. KOSMOS – QUEUE – URLAUTARIE

Aus dem schon in der ersten Szene tönenden Lautsprecher erklingen jetzt hörbar schwingende dissonante Töne, der Vorhang gibt das Bühnenbild frei. Links vorne auf der Bühne befindet sich ein kleiner, weiß beleuchteter Stuhl. Die Musik aus dem Synthesizer wird vielschichtiger, und flächige Klänge greifen dissonant ineinander. Diese sphärisch anmutende Musik wird rhythmisch nur sehr vage gegliedert durch die Schwingungen, die sich innerhalb der Töne entwickeln: Anfangs beginnt jeder Klang flach, und wie leise beginnendes Vibrato setzt die Schwingung nach einer kurzen Weile ein. Eine Bewegung findet dennoch statt: Langsam schwingen die einzelnen Töne mehr und die

schwingungslose Phase wird kleiner. Dadurch und durch Crescendi und Decrescendi verleiht Zykan der Musik eine Richtung und eine unbestimmte Ruhelosigkeit.

Der „Riesenqueue“, *der im weiteren Verlauf für das „Unwägbare“, das „Zufällige“ steht*, erscheint und wird durch eine an ihm angebrachte Lichterkette schrittweise sichtbar gemacht. Gleichzeitig gesellt sich zu den flächigen Klängen eine rhythmische Komponente: dem Klangbild eines Tasteninstrumentes ähnlich begleiten aufsteigende Töne das Licht des Queues hinauf. Die anderen Stimmen gleichen sich an den unregelmäßigen Rhythmus an, die Töne setzen sich kurz und deutlich voneinander ab und wandern in nicht definierbaren Tonhöhen mit dem Riesenqueue nach oben. Ein einsetzender Klangteppich der Streicher untermalt dies zusätzlich

Der Queue beginnt sich bedrohlich durch den Raum zu bewegen, er bedroht ständig das „Kosmosei“. Als die Reise des Queues über die Bühne beginnt, ergänzen menschliche Stimmen das Klangarrangement. Zykan beschreibt:

In einem musikalischen Prozess filtern sich aus synthetischen Klängen vorerst menschliche Laute und dann schrittweise konkrete Aussagen.

Diese Aussagen werden zunächst – in ihre silbischen Teile zerlegt – von einer Stimme verbalisiert, dann von mehreren, sich unterbrechenden. Bühnentechnisch verändert sich nichts; der Queue wandert durch den Raum. Die Musik ist in dieser Szene eindeutig dominant und verdeutlicht die einleitende Thematik. Es kristallisiert sich folgender Text heraus:

Wir sind immer oben und wenn wir einmal unten sind, ist unten oben.

Das Kosmosei sinkt langsam zu Boden und öffnet sich. Adam ist in diesem gefangen.

IV.2.3. MANAGER

Polternd und spukhaft fällt eine Gruppe von Managern ein. Geschäftig stolpernd, sich wieder aufrichtend, wieder stolpernd, scharen sie sich um ihren Boss, eine Riesin. Sie verschwinden so spukhaft, wie sie gekommen waren.

Dies ist die Regieanweisung Zykans; in Graz hat man die Riesin, um sie deutlicher als solche erkennbar zu machen, mit einem Kopf ausgestattet, der durch eine Schere ausgefahren werden kann. Dadurch und durch ihren eckigen Körper ist die Riesin einem Roboter nicht unähnlich. Die sie umgebenden Manager tragen Anzüge, Aktentaschen, Hüte und Sonnenbrillen, was Uniformität und Charakterlosigkeit dieser Figurengruppe unterstreicht.

Von einem Text kann man in dieser Szene nicht sprechen, es ruft jedoch eine Stimme in militärischem Ton unverständliche Befehle. Die Klangmischung aus Percussion, Klingeln und pfeifenden Tönen sowie die Pantomimik geben dieser Szene ihre unwirkliche, gekünstelte Stimmung. Ein starker kontinuierlicher Grundschatz begleitet das Geschehen und gibt ihm etwas Aufgeregtes: Von ihm geht eine ähnliche Wirkung aus wie vom Horrorszenario eines Films.

IV.2.4. PRÄSENTATION ADAM – PAS DE DEUX

Aus dem Kosmosei schält sich Adam hervor. Er stolpert ins Freie und wird von einem Lichtkegel gesucht. Langhaarig und mit einer Unterhose bekleidet, die Nacktheit vortäuschen soll, erprobt er seinen Bewegungsapparat.

Elektronische Musik, den Urlauten nicht unähnlich, untermalt die Szene mit liegenden Tönen und sich immer stärker verwebenden rhythmischen Elementen. Eine weibliche Stimme singt hohe spitze Töne, die in Phrasierung und Intervallen an klassische Opernkoloraturen erinnern. Bei diesen Klängen blickt Adam auf. Er sieht einen rosafarbenen Strang von Haaren, an dessen Ende Eva liegt. Der Strang entfernt sich nach oben und lässt Eva mit einer Glatze zurück. Sie ist – im Gegensatz zu Adam – mit einem Fell oder ähnlichem bekleidet und von einer Schlange umwickelt.

Die Musik, in ihrer gewissen *Tonartenbezogenheit*²¹², deren Bezugston fast ständig wechselt, ist nun um menschliche Stimmen bereichert und wird intensiver und grotesk, konform zu Adams und Evas ungeschickten Gehversuchen.

Adam und Eva versuchen einander das Gehen zu lehren. Dem Stolpergang der Manager nicht unähnlich quälen sie sich über die Bühne. Kaum das Gehen beherrschend versuchen sie einen grotesken Tanz.

Es taucht eine leuchtende Wand auf, Adam und Eva werden durch diese *von oben herunterkommende Wohnzimmerattrappe getrennt*. Eva steht nun dahinter. Ein ovales Fenster zeigt sich, in dem plötzlich eine Jalousie herunterfällt. Diese öffnet und schließt sich, *Eva verschwindet mit der wieder hochfahrenden Attrappe*.

IV.2.5. TERZETT

Die Musik aus der letzten Szene verhallt leise. Ein riesiger, leuchtender Finger taucht auf, auf ihm stehen die drei Räsionierer, alle gleich skurril gekleidet: Sie tragen Melonen auf dem bärtigen Kopf,

212 vgl. Buland S 150

Stoffhosen und Stoffhemden mit großen Rüschenkragen, darüber Fräcke. Ihr jeweils rechter Schuh ist überdimensional groß und wird durch Wippen im Takt deutlich gezeigt. Im Rhythmus des Gesprochenen beziehungsweise Gesungenen stoßen die drei Gestalten einander an oder heben die Hüte. So entsteht eine Choreographie, die dem Terzett etwas Marionettenhaftes verleiht.

Zu Beginn der Szene wird der Text rhythmisch gesprochen, aber noch ohne musikalische Begleitung. Diese kommt an einer Stelle dazu, wo es wenig sinnvoll schien, den Text mit getrennten Rollen zu transkribieren, weil hier ein Wortgeflecht entsteht, das aus Silben und Wortfetzen besteht. Den Kern dieser Sprachkomposition habe ich (ohne Rollenaufteilung) dennoch in die Transkription aufgenommen. In der musikalischen Transkription der drei Solostimmen²¹³, die an der besagten Stelle einsetzt, ist dieser Text enthalten.

Otto M. Zykan bedient sich hier seines schon erläuterten sprachkompositorischen Verfahrens: Er zerpflückt aus dem vorhergehenden Text schon bekannte Wörter in ihre Einzelteile, Silben und Buchstaben. Dann verteilt er diese auf die drei Tenorstimmen und verwebt sie miteinander, sodass teilweise neue Wörter und Bedeutungszusammenhänge entstehen. Zu *Nein* gesellt sich *Kein*, daraus wird *Kain*. Diesem wird *Abel* zur Seite gestellt, daraus ergibt sich *aber* und der Kreis schließt sich mit *Nein Abel, Abel!* *Abel* löst eine zweite Sinnverwandlung aus mit der Transformation zu *Babel*; die Sprachverwirrung wird weiter verbalisiert, sodass sie auf der musikalischen und textuellen Metaebene überdeutlich spürbar ist: *Kain Abel aber Babel, Abelbla, babab, blabab, babp babpbp babpbp*. Die Lautfolge endet in groteskem Gackern, das durch die *babp*-Laute und ihre Betonung auf *ba* entsteht. Davor und danach findet eine Wandlung von *Kain* zu *Ka a, Ka ka* und *Kakadu* statt, womit wieder die Komik der Vogellaute verdeutlicht wird. Das Wort *Gegacker* kristallisiert sich heraus, daraus ergibt sich *geknackte Gicht, kicher ich dein Kaktus, Nußsucht, deine genußte Sicht, Ko ka ge kennt*.

Die genannten Beispiele sind nur Auszüge aus Zykans Sprachspielerei. Noch weit komplexer ist diese Szene: Der Komponist verwandelt die Wörter *nicht, ich, mich, mein, dein, sein, kann, nennen, kennen, Hennen* und etliche mehr. Die einzelnen Wandlungen werden ineinander verwoben, zum Beispiel:

Kakai Kakadu nein niemand ist notwendig, niemand ist Nihilist, Ka e i nix ist fix, Ko ka in, wir Nihilisten beißen, Kaka du er sie es wir heißen nein.

Mit diesem Schlusssatz wird inhaltlich der Kreis zum Anfang geschlossen, wo sich die drei

213 vgl. Anhang 3

Räsonierer jeweils mit „Nein“ benannt hatten. Die Buchstaben *N E I N* waren von ihnen sogleich als Abkürzung verschieden interpretiert worden, dem jeweiligen Zweck gemäß:

Z/1: Ich heiße NEIN. N-E-I-N. Nur einer ist notwendig.

Z/2: (taucht unvermittelt rechts von Z/1 auf) Ich heiße NEIN. Noch einer ist notwendig.

Den sprachlichen Rhythmus des Terzetts unterstützen zupfende Streicher, die solistischen Stimmen bleiben aber deutlich im Vordergrund. Mit klassisch anmutenden Melodielinien begleiten Blasinstrumente. An der eben zitierten Passage verebben die Streicherklänge. Die ganze Passage ist durch den Text dermaßen anspruchsvoll und verworren, dass es nicht notwendig ist, durch viele Tonartenwechsel Spannung in das Terzett zu bringen: Die schrägen Begleitakkorde beziehen sich zunächst auf den Grundton a, dann unterstreicht eine Modulation zu H-Dur die musikalische Steigerung.

Nachdem die Räsonierer ihren Gesang beendet haben, erscheint der Pantomime (im Libretto mit *HBI* gekennzeichnet) und behauptet grinsend, er hieße „Ja“. Diese oppositionelle Haltung wird mit einem vernichtenden Fall bestraft. Der Finger mit den drei Räsonierern versinkt, nachdem diese den Sturz des Pantomimen mit *Nein sowas, nein sowas!* (verwandt mit *Nein Abel, Abel!*) kommentiert haben. Der Pantomime rappelt sich auf und wandelt folgende Sätze ab:

*Was er nicht sagt! Sagt er nicht was? Ist er was, sagt er nicht was er sagt – Sagt er was nicht ist, sagt er nicht was ist: Nichts!*²¹⁴

Hierbei wird er seiner Rolle als Pantomime gerecht, denn er verleiht den verworrenen Sätzen durch seine Mimik Sinn und Ausdruckskraft.

Nachdem der Pantomime abgegangen ist, fährt eine Schräge auf die Bühne. Auf dieser stehen Menschen, die als Fische kostümiert sind. In ihrer Mitte befindet sich ein volkstümlich gekleideter Mann, der eine Arie zum Besten gibt. Der Text derselben ist unverständlich.

Klassisch harmonisierte Klavierläufe und -akkorde, die künstlich zerrissen nebeneinander stehen, leiten die Arie ein. Der Tenor beginnt in der selben abgehackten Art Silben wie *hollali lahi laho* zu singen. Übertriebenes Pathos, weites Vibrato und unmelodiös große Intervalle überzeichnen die Dramatik des Liedes. Ein zweiter Teil klingt wehmütiger und endet mit einem langen dramatischen Ton. Dieser bricht abrupt ab, der Tenor setzt sich und singt währenddessen ein kurzes Echo des Tones, was dem dramatischen Lied einen sehr komischen Abschluss verleiht.

214 Zykan 1986 S 6

Nach dieser Arie treten die Räsionierer wieder auf. Im choralartig abgewandelten Stile des eben beendeten Terzetts singen sie weiter: Von liegenden Streicherakkorden begleitet intonieren sie ein Trio, in dem immer eine Stimme rhythmische Sechzehntel singt, die, sich abwechselnd mit Vierteln, durch Silben einen sprachlichen Sinn vorgaukeln; die beiden anderen Stimmen übernehmen die tonale Basis. Diese Struktur und auch der Tonartenbezug halten sich nicht lange, sondern werden bald nach dem schon bekannten Zykan'schen Prinzip verdichtet. Die Orchesterbegleitung wird intensiver. Auch der Zusammenklang der aneinandergereihten Silben (andere als zuvor: *mo, mu*, und ähnliche) wird kontinuierlich gesteigert, bis der Text in die Worte *moderne Musik* mündet. Dieses Schlagwort karikiert im Nachhinein das Vokalstück.

Die Räsionierer verlassen nach ihrem Gesang und einem kurzen Dialog die Bühne, der letzte wieder mit einer ironischen Pointe: *Ich bin genauso ein Zykan, wie alle anderen auch!*

Romantisch anmutende Musik leitet die nächste Szene ein: Die Sicht auf einen Mann mit Boxhandschuhen wird freigegeben, der unter einem überdimensionalen Stuhl steht. Auf diesem befindet sich ein Zwerg in Uniform mit einem Palmwedel und eine Sirene. Am vorderen Rand der Bühne singen in Rot gekleidet ein Räsionierer (erkennbar an seinem rechten großen Schuh) und der Pantomime ein Duett – vorerst mit in Silben zerkleinertem Text, der sich langsam zu sinnhaften Sequenzen zusammensetzt: *I glaub, ich spinn!* Die musikalische Stimmung, anfangs melancholisch und leidend, verwandelt sich jetzt analog zum Text in Ungläubigkeit, dargestellt durch Läufe in den Querflöten und unvermittelte Pausen.

Ein puppenhafter, zitternder Chinese überquert die Bühne. Auf dem Stuhl, neben dem Zwerg, der ihr den Rücken zukehrt, entkleidet sich langsam die Sirene. Bei diesem Anblick werden die beiden Sänger vor dem Stuhl schwärmerisch in ihrer Darstellung und schunkeln hin und her, während sich die Worte *Diva divina, du nur du, du dann und wann* aus ihrem Gesang herauskristallisieren.

Der Fahrstuhl rollt auf die Bühne. Mit diesem verlassen Räsionierer und Pantomime dieselbe, als die Sirene vollständig entkleidet ist.

IV.2.6. L'AIR BRUTE

Zykans Regieanweisungen lauten hier:

Leere Bühne. Der Queue beginnt langsam zu schwingen. Ein im Hintergrund auftauchender Mensch wird angezielt. Zuletzt getroffen stürzt er rücklings ab.

In der Uraufführung ist dieser Absturz etwas anders umgesetzt: Der Zwerg in Uniform steht regungslos ganz hinten auf der Bühne und trägt – einem Atlanten gleich – eine Weltkugel auf dem Kopf. Der Queue fährt durch den Raum und bleibt, auf diese Erde aus Plastik gerichtet, stehen.

Aus dem Lautsprecher kommen lang gehaltene, flirrende Töne, die jedoch deutlich voneinander abgesetzt werden. Der Komponist hat diese mit Geräuschen versehen, die einem Anschlag ähnlich mit jedem neuen Klang einsetzen. Lange bestehen diese Tongebilde nur aus einem einzigen Dreiklang, bis sie sich zu vielschichtigeren Akkorden entwickeln und Läufe diese verzieren. Die Dramatik nimmt zu, die Instrumentierung wird durch neue Klänge, zum Beispiel Klingeln, voller.

Während dieser musikalischen Steigerung färbt sich der bis dahin mit kleinen, weißen Lichtern befleckte Boden rot. Der Atlant öffnet ein Ventil am Erdball, dieser verliert Luft und schrumpft, bis er völlig in sich zusammensinkt. Der Queue hat sich entfernt. Der Zwerg verharrt regungslos, bis das Licht ausgeht.

IV.2.7. ABSTURZ

PANT. schwingt in schwindelnder Höhe. Wird unmerklich durch eine Puppe ersetzt, die dann abstürzt. [...]

Dieser Sturz wurde durch Schüsse ausgelöst, die den großen Pfeil und schließlich den daran hängenden Pantomimen treffen. Ein Schrei begleitet den Fall, dann deklamiert eine Stimme, die mehrfaches Echo auslöst:

Wir sind immer oben und wenn wir einmal unten sind, ist unten oben!

In der handschriftlichen Partitur ist diesen Geschehnissen ein kurzer Handlungsstrang mit Geräuschklang angefügt, der in Graz nicht zur Aufführung gelangte. Hier hingegen ist die Wirkung der Szene ganz dem erschreckenden Absturz des vermeintlich lebendigen Menschen zuzuschreiben.

IV.2.8. DIALOG – SCHLÄGEREI

Der Pantomime sitzt neben dem Fahrstuhl balancierend auf dem Boden, Arme und Beine angewinkelt in die Luft erhoben. Der Räsonierer kommt dazu, den Fuß mit dem großen Schuhe beim Gehen weit vor sich streckend, und es findet folgender Dialog statt:

RÄS.: Wird hier zufällig frei? - PANT .: Nein, absichtlich! - RÄS.: (wie bei einer Peinlichkeit ertappt) ah! Pardon!

Dieser Dialog wird musikalisch gespiegelt in einem lyrisch weichen und tonalen Duett zweier Geigen.

Während er spricht, erhebt sich der Pantomime umständlich; nach dem Dialog wenden die beiden Figuren einander den Rücken zu und bewegen ihre Beine wie beim Gehen, ohne jedoch von der Stelle zu kommen.

Der Fahrstuhl fährt ab, die Sirene erscheint in ihrem Schleier und entblößt sich kurz. Hier endet die fließende Musik abrupt, und der Pantomime fängt eine geordnete Schlägerei an, die wie in Zeitlupe ausgeführt wird und bewusst choreographiert ist. Angestrenzte Ächz- und Stöhnlaute aus dem Lautsprecher untermalen die Schlägerei. Als Räsonierer und Pantomime zu Boden gehen, schreitet die Sirene, ihren Schleier verlierend, davon. Wie menschliche Singstimmen klingende flirrende Akkorde setzen ein, der Schleier sinkt von oben auf den Räsonierer und mit hohen Glissandi verklingt die Szene.

IV.2.9. DISKURS

Räsonierer und Pantomime sinken, an Fallschirmen hängend, vom oberen Bühnenrand herab. Der Pantomime trägt eine Haube, eine Brille und einen Anzug aus Luftpolsterfolie. Der folgende Diskurs ist ein für Zykan typischer: Es werden mittels Wortspielerei neue Sinnkomponenten aufgezeigt und Ironie prägt den Dialog.

Während des Diskurses heben und senken sich die Fallschirme mit den Protagonisten, was zu Wortspielereien Anlass gibt:

Wie kommen Sie denn darauf? - Wie kommen Sie denn da rauf?

Als beide am Boden stehen, kommt wieder die Sirene auf die Bühne, und es wiederholt sich die Schlägerei. Nachdem die Sirene verschwunden ist, nicht ohne wieder ihren Schleier zurückzulassen, setzt sich der Dialog fort: Der Räsonierer stellt Überlegungen über die Existenz Gottes und Religionskriege an. Es folgt diese Gedanken illustrierend eine kurze Schlägerei zwischen den beiden Figuren, mit einer nur scheinbaren Versöhnung.

Bis auf das Intermezzo mit der Sirene, in dem sich auch die Musik aus der „Schlägerei“ wiederholt, kommt diese Szene ganz ohne Musik aus.

IV.2.10. NOCTÜRN – ARIE DES RÄSONIERERS – SPIEGELGEFECHT

Elektronische Klänge mischen sich mit Orchestralem, ein Cello spielt sich in den Vordergrund. Intervalle wiederholen sich und wandern durch die Stimmen. Die Musik ist langsam und in klassisches Moll gesetzt. Die tropfenhaften Töne des Synthesizers bilden einen Kontrast zum weichen Celloklang.

Halbnackte Menschenkörper liegen auf der Bühne, bäumen sich langsam auf und sinken wieder ab. Als der Räsonierer – diesmal ohne Hut – auf die Bühne stürzt, klettern sie auf ein metallenes Gerüst, das hinter ihnen liegt. Der Räsonierer entdeckt an der Spitze der Schanze den Pantomimen und zieht zunächst eine kleine, dann eine riesige Kanone heran. Die Nackten flüchten. Auch der Pantomime versucht zu flüchten, bleibt jedoch hängen und wird erschossen.

Der bewegtere Teil des „Noctürn“ ist musikalisch dem Synthesizer überlassen. Als es ans Töten geht, wird die Musik ironischerweise wieder lyrisch und ruhig. Dies drückt aus, dass der Räsonierer [s]eelenruhig und genüßlich mordet, wie der Komponist in den Regieanweisungen angibt.

Die Schanze fährt mit dem toten Pantalon darauf nach oben und der Räsonierer beginnt seine Arie. Zykan beschreibt:

Heuchlerisch erhebt er seine Stimme zu beschwörerischer Weltanklage. Die Kaiserhymne mit dem Deutschlandlied, Göthe, Nestroy und Kleist verwechselnd...

Die Streicher und der Synthesizer begleiten den Sprechgesang mit dissonanten Klängen, die bewegter werden. Bläser und Schlagwerk kommen dazu, ein pochender starker Puls untermalt die skurrile Dramatik. Das Thema aus dem Noctürn erklingt und wird bewegter, darüber hört man rasselnde Geräusche und ein Klicken, wie beim Entsichern einer Waffe. Es erscheinen Figuren aus Licht, teils mit Gewehren ausgestattet, die den Räsonierer bedrohen. Dieser wird hin- und hergetrieben, auch die kleine Modellkanone von vorhin kann ihm nicht helfen.

Als die Lichtfiguren hinauffahren, werden sie durch ein fast tonloses Zischen begleitet. Ein lauter Schuss ertönt und ein Tonband erklingt aus der Ferne:

Heut' sagen manche Leut' wär's Zeit beinander z'stehn, weil wann's so weitergeht, sagen manche Leut', könnt die Welt dabei untergehn.

Der Räsonierer hört reglos zu. Plötzlich rast der Queue mit einem roten Licht an der Spitze herunter (musikalisch durch tiefer werdendes Rauschen begleitet). Der Räsonierer betastet ihn und setzt ihn durch einen Stoß in Schwingung. Dieses Betasten und Experimentieren wird durch ein leises

Staccato im Chor verdeutlicht.

IV.2.11. TRINKLIED

An einem Tisch sitzen in Tracht gekleidete Menschen, die sich mit steinerner Miene zuprosten und Bier trinken. Vor ihnen sitzt der Räsonierer, der zuerst versetzt gegen eine Stimme aus dem Lautsprecher redet, dann schweigt, aber den Mund zur Lautsprecherstimme bewegt. Diese Passagen werden von lauter und leiser werdenden Akkorden begleitet. Ein rhythmisches Motiv zieht sich durch den Text, der dadurch entstellt wird. Dieser Text wird nach dem schon bekannten Zykan'schen Prinzip in seine Silben zerlegt präsentiert. Der Räsonierer gestikuliert wild simultan zum Rhythmus. Später setzen Stimmen aus dem Lautsprecher ein, die Menschen am Tisch rufen *hol Bier* und *holst du Bier*. Die Musik wird lauter und ist in erster Linie vom Rhythmus geprägt.

Geräuschkomponenten kommen dazu, die Menschen in Tracht bewegen sich stärker, sie schlagen mit den Bierkrügen im Takt auf den Tisch. Langsam sinken sie, einer nach dem anderen, zu Boden. Hier bleibt der gesprochene Text zusammenhanglos und verliert sich fast im klanglichen Chaos. Die Thematik des Gesprochenen bewegt sich, soweit fassbar, in Richtung Trinkspruch. Dies belegt erstens der Text, der vielfach das Wort *Bier* beinhaltet, zweitens die zu Boden sinkenden Menschen und drittens das Klopfen auf den Tisch. Einen starken Kontrast innerhalb dieses Trinkszenarios bildet die Nüchternheit der ernstesten Schauspieler, die starr geradeausblickend keine Miene verziehen.

IV.2.12. JAGDCHOR – TANZ

Die musikalische Einleitung dieser Szene erinnert an das Szenenvorspiel einer Oper, den Eindruck von Indifferenz vermittelnd spielt die Querflöte Melodielinien dazu, die Begleitung wirkt konventionell und beschaulich. Langsam verliert sich die Belanglosigkeit, die Musik wird konkreter.

Das Bühnenbild zeigt Folgendes: Die drei Räsonierer sitzen Kaffee trinkend in einem kleinen Häuschen, zwei sind als Ehepaar verkleidet, und der dritte ist deren Gast. Zwischen ihnen steht eine große Schüssel mit Götterspeise. Bei besonders akzentuierten Tönen schleudern sie Teile dieser grünen Masse mit langstieligen Löffeln durch den im Häuschen eng bemessenen Raum.

Die drei Protagonisten singen im Stil eines begleiteten Rezitativs. Ihr Text weist wieder folgende Merkmale auf: Sprachspiele, Ironie und willkürliche Themenwechsel mithilfe von Zweideutigkeiten. Das Gespräch dreht sich um Wissen und Nichtwissen. Das Ehepaar entgegnet dem Räsonierer 1:

Er dichtet und weiß nicht, wovon er spricht.

Der Komponist und Dichter lässt hier wieder Selbstironie anklingen. Die Musik wird stellenweise dramatischer und setzt aus, was den so hervorgehobenen Textpassagen besondere Bedeutung verleiht.

Es verschachtelt sich in der für Zykan typischen Weise ein Satz, der in etwa lautet:

*Natürlich war der da der da war natürlich der der da der der war der da war.*²¹⁵

Satzteile des davor Gesungenen kommen hinzu und verstärken die sprachliche Komplexität des „Jagdchors“. Nach dieser Passage stellt die *gnädige Frau*, wie sie dauernd genannt wird, fest:

Wer für den Frieden ist, ist gegen den Krieg.

Man spinnt diesen Gedanken weiter und kommt zu dem Schluss:

Nie wieder Eintracht, weil sie Unfrieden schafft.

Im Laufe der Diskussion entwickelt sich Gesang zu Sprechgesang, dann wird ohne Begleitung und rhythmisches Gerüst gesprochen. Die Thematik wandert von einem Thema zum nächsten, bis die Unterhaltung unvermittelt endet. Dieser letzte Auftritt der drei Räsonierer ist gegenteilig zu ihrem ersten, dem Terzett strukturiert: Dort entwickelte sich ein Dialog langsam zu Sprechgesang und zu einem komplexen Terzett. Im letzten Teil des Kaffeekränzchens wird aus Gesang Sprechgesang und dann ein Gespräch ohne musikalische Gliederung.

Das kleine Haus fährt auf der Bühne herum und schließlich ab, begleitet von der wieder einsetzenden Musik. Diese klingt wirr und ist von menschlichen Stimmen durchzogen, die einzelne Wörter aus der endenden Szene einwerfen. So wird ein Nachklang des soeben Geschehenen erzeugt, der ungeordneten Gedanken und Eindrücken ähnelt.

Klänge aus der Urlautarie leiten über zur nächsten Szene. In dieser tanzen der Räsonierer, der ein rotes Megaphon trägt, befrackte Herren und bunt-glitzernd gekleidete Frauen. Der Räsonierer spricht *na sowas...* und *der, der da war* und einiges Unverständliche durch den Lautsprecher. Die Menschen führen einen Tanz auf, bedrohen den Räsonierer, kreisen ihn ein, stoßen ihn umher und tragen ihn schließlich von der Bühne.

Rhythmische, laute Geräuschmusik aus dem Synthesizer begleitet den Tanz, sehr hohe Töne schmerzen den Hörer.

215 vgl. Zykan 1986 S 5f

IV.2.13. WELTUNTERGANG

Töne aus der Urlautarie leiten die Szene ein, während das Bühnenbild langsam freigegeben wird: Dampf wabert auf der Bühne, Stühle in verschiedenen Größen stehen auf einer sich drehenden Fläche. Der Himmel hängt bedrohlich tief, auf einem sehr hohen Stuhl sitzt der Räsonierer.

Zwei Kinder sprechen langsam und bedeutend einen Text, der folgendes Szenario beschreibt:

Man wird eines Tages mit dem Einverständnis aller, ausnahmslos aller, diesen Erdball in einer Dichte, die keinen Quadratzentimeter unberücksichtigt lässt, verkabeln und vernetzen, um ihn mit einer einzigen Explosion in jene Spurlosigkeit zurückzuschicken, aus der er, kraft ähnlicher Ereignisse, aufgetaucht ist.

Dieser künstlich herbeigeführte Weltuntergang wird weiter als präzise geplant beschrieben. Kein Lebewesen hat die Chance zu überleben, wird jedoch

Zeuge dieses letzten, beglückenden, sakralen Aktes sein, der von unvergleichlicher Schönheit und tiefer Beseeltheit erstmals alle Geschöpfe in pulsierenden Gleichklang bringen wird.

Der Text ist klar, wenn auch kompliziert formuliert. Die Mädchen sprechen ihn fehlerlos (bis auf eine absichtliche Ausnahme, die die Stimme eines Erwachsenen aus dem Lautsprecher verbessernd unterbrechen lässt), schaffen es aber nicht immer, den Inhalt der Worte klar zu machen. Beim einmaligen Hören der Sätze fällt es schwer, lückenlos zu folgen. Die Szene erleichtert das Aufnehmen aber: Auf der Bühne, die sich langsam dreht, stehen Stühle in verschiedenen Größen. Der Himmel hängt, dem Endzeitszenario angemessen, bedrohlich tief, und dichter Nebel umgibt die Szene. Der Räsonierer sitzt zurückgeblieben auf einem großen Stuhl. Nichts vom Text Ablenkendes geschieht. Auch die Musik bleibt im Hintergrund: In den kurzen Sprechpausen werden die leisen Anklänge an die ersten Szenen musikalisch leicht abgewandelt, etwas bewegter und differenzierter bewahren sie jedoch ihre geheimnisvolle Stimmung.

Dem Untergangstext folgt ein kurzer Lärm und ein Lachen. Der Fahrstuhl kommt auf die Bühne. Ein Dialog zwischen Lautsprecher und Räsonierer folgt:

Hier wird zufällig frei. - Wie absichtlich ist der Zufall? - Er ist zufällig absichtlich. - Zufällig absichtlich? Was ist er dann wirklich? Wirklich und wirklich? Hallo Sie! Es kann doch nicht die ganze Menschheit verschwinden? - Natürlich kann sie das. Und die Lücke, die diese Menschheit hinterlässt, ersetzt sie restlos. Ich wiederhole für die Zurückgebliebenen: Die Lücke, die ihr einmal hinterlassen werdet, wird euch restlos ersetzen.

Dramatische Musik setzt ein: Eine Violine spielt stark vibrierende, hohe Töne, welche an den Sirengesang erinnern, findet dann in traurige lyrische Melodielinien. Geräuschzusammenklänge untermalen dieses Klagen, und Pauken schlagen dazwischen.

Der Himmel sinkt herab, gibt die Sicht auf den Queue frei und verdeckt bis auf einige im Vordergrund, alle Stühle. Ganz hinten war bis dahin ein undeutlicher Lichtfleck zu sehen. Nun fährt eine Plastikwand hinauf, und man sieht den größten Stuhl, auf dem ein kleiner thront. Dieses Arrangement zweier reinweißer Stühle erinnert an eine Götterstatue. In die letzten Töne hinein senkt sich der Vorhang.

IV.3. DADAISTISCHE ELEMENTE IM „AUSZÄHLREIM“

Vorerst sei wiederholt, was das Ergebnis der Untersuchung Dadas im Kapitel III ergab. Dadaistische Elemente sind: Neues – Bewegung – (Selbst-)Ironie – Subjektivität – Ausdruck der Zeit – Weltanschauung. In eine Definition gepackt bedeutet dies:

*Dada ist innovative Anti-Kunst, die ein bewegtes Weltbild vermitteln möchte. Das bedeutet, alles wird angezweifelt: das Weltgeschehen, das Ich, der Alltag, Kunst, Politik und Systeme. Dada will den Zeitgeist spiegeln, der Stillstand ist verpönt. Der Dadaist verfügt über eine flexible Identität, die ihm Bewegung innerhalb seiner Subjektivität möglich macht (gleiches verlangt er vom Rezipienten). Dies drückt sich in seiner Kunst durch Mehrdeutigkeiten, Ironie und Selbstironie aus.*²¹⁶

In Hinblick auf diese Feststellung möchte ich im Folgenden erst dadaistische Elemente in Zykans Oper, als Gesamtwerk betrachtet, ermitteln, um mich dann mit den Komponenten Sprache, Musik und Szene getrennt zu befassen. Danach werde ich Differenzen zwischen Zykans Schaffen und dem Dadaismus beleuchten.

Der Titel der Oper „Der Zurückgebliebenen Auszählreim“ ist zweideutig gemeint, wie Zykan schreibt: Mit den „Zurückgebliebenen“ meint er einerseits „die Letzten“, andererseits „die Einfältigen“.²¹⁷ Der mehrfach auslegbare Titel verlangt vom Rezipienten eine gewisse Flexibilität, die zusätzlich durch den nicht ganz leicht zu verstehenden Genitiv strapaziert wird. Ein erstes dadaistisches Element ist somit gefunden: Dada legt Wert auf die geistige Beweglichkeit des Individuums, und diese fordert Zykan schon in der allerersten Botschaft seines Werkes.

²¹⁶ Kapitel III

²¹⁷ vgl. Kapitel IV.1.

Der Untertitel „Theater für ein Opernhaus“ stellt die beiden Kunstformen Theater und Oper in Frage und will sich als Musiktheater zwischen den beiden behaupten. Zweifel am Kunstsystem sind hier inbegriffen sowie eine Ironisierung der Kunstformen, die Selbstironie einschließt. Diese Merkmale sind auch dem Dadaismus zueigen.

Wie schon im Kapitel IV.2. festgestellt, handelt es sich beim „Auszählreim“ um eine Nummernoper. Es zieht sich keine stringente Handlung durch das Stück, höchstens ein Motto: die *Heiterkeit des Scheiterns*²¹⁸. Zykan schreibt in seiner Einleitung zum Programmheft der Uraufführung, allen Szenen sei *ein gewisser Hang zu letalem Ende gemeinsam...*²¹⁹ Dieser Aufbau der Oper erinnert an die Collagetechniken der Dadaisten.²²⁰ Verschiedene Einzelteile werden zu einem großen Ganzen vereint und bekommen einen gemeinsamen Vermittlungsauftrag. Im Fall von Otto M. Zykans „Auszählreim“ bedeutet dies: Die formelle Gliederung ist flexibel. Das zeigen schon die Differenzen zwischen Partitur und Umsetzung: Szenen werden weggelassen (wie der namensgebende „Auszählreim“ selbst), andere hinzugefügt²²¹. Die Thematik des Scheiterns und des Todes vereint alle zu einem Reigen, die Oper ist dennoch zu keiner festen Form erstarrt, sie bleibt beweglich. Demnach lässt sich feststellen, dass Zykans Oper rein formal ein wesentliches Merkmal des Dadaismus aufweist: Flexibilität und Beweglichkeit.

Eine bewegte Subjektivität des Künstlers ist bei Otto M. Zykan gegeben: Er fungiert im „Auszählreim“ nicht nur als Dichter, Komponist und Regisseur des Stückes, sondern stellt den Räsonierer dar, der auch gesangliche Aufgaben bewältigen muss, und übernimmt gleichzeitig die Rolle des Kritikers: Im Vorspiel lässt er die kleinen Damen das Stück und vor allem dessen Komponisten kritisch beäugen²²². Das Terzett schließt mit den Worten „Moderne Musik“ und karikiert somit den bis dahin unverständlichen Text und die Atonalität des Gesanges.²²³ Auch die einzelnen Figuren des Stückes bleiben beweglich: Zwei der drei Räsonierer sind im „Jagdchor“ als Ehepaar verkleidet; Zykan lässt sogar geschlechtliche Verwandlungen zu.

Ein ganz wesentliches Element des Gesamtwerkes Zykans und somit auch des „Auszählreims“ ist eine bestimmte Art von Weltanschauung, die der Komponist vertritt. In seiner Oper kritisiert er stark den Umgang des Menschen mit Maschinen, Technik und Waffen, der nicht nur den Tod einiger Individuen nach sich zieht, sondern letztlich die Zerstörung der Erde. Diese Kritik entsteht aus

218 Zykan 1986 S 5

219 Zykan 1986 S 6

220 vgl. Schaschke S 16

221 vgl. Anhang 3

222 vgl. Kapitel IV.2.1.

223 vgl. Kapitel IV.2.

aktuellen Geschehnissen wie Umweltverschmutzung, Missbrauch von Technik und politischen Geschehnissen; Zykan drückt die Probleme seiner Zeit aus. Er selbst sagt:

*Ich würde mich selbst natürlich am ehesten als einen politischen Künstler sehen. Immer wenn ich ein neues Stück herausbringe, das ist ja bestenfalls einmal im Jahr, habe ich eine bestimmte Überzeugung, die ich unter die Leute bringen will.*²²⁴

Zykans Bühnenstück will eine Weltanschauung vermitteln und Ausdruck seiner Zeit sein. Mit diesen Charakteristika ist eine weitere Übereinstimmung mit dem Dadaismus gefunden.

Betrachtet man die Szenen einzeln (so geschehen im vorhergehenden Kapitel), so fällt auf, dass meist ein Medium (Sprache, Musik oder Szene) im Vordergrund steht: Im „Vorspiel“ dominiert der Text ganz klar die Szene, dies ist ebenso der Fall im „Jagdchor“ und im „Weltuntergang“. Eher musikalisch geprägt sind beispielsweise „Kosmos“, „Urlautarie“ und „Terzett“; die pantomimische und tänzerische Darstellung steht in der „Präsentation Adam“ und im „Tanz“ (wie der Name schon sagt) im Vordergrund. Auch die Requisiten spielen eine nicht unbedeutende Rolle: Immer, wenn der Riesenqueue auftaucht, bestimmt er die Handlung. Die Elemente Sprache, Musik, Darstellung und Requisite stehen, betrachtet man das gesamte Werk, im „Auszählreim“ gleichberechtigt nebeneinander. Diese möchte ich im Folgenden kurz einzeln betrachten.

IV.3.1. SPRACHE

Im Kapitel IV.2. hat sich gezeigt, dass zwei Methoden, die Texte zu bearbeiten, in diesem „Theater für ein Opernhaus“ vorherrschen:

Zum Ersten schreibt Zykan Dialoge, die thematisch sehr dicht verlaufen. Der Zuhörer hat oft Mühe, den kompliziert formulierten Aussagen zu folgen, zumal diese oft doppeldeutig sind. Der Dichter baut Sprachspiele ein, die von den Figuren aufgenommen und weitergeführt werden, nicht ohne gleichzeitig die Thematik zu verfolgen. Die Komplexität dieser Gespräche wird noch verstärkt durch Missverständnisse und Uneinigkeiten der Dialogpartner.²²⁵

Zum Zweiten unterteilt Zykan die einzelnen Sätze in ihre Elemente und diese wiederum in Silben. Durcheinandergewürfelt werden die Kleinstteile mit starker Akzentuierung und Rhythmus versehen. Dem Zuhörer ist der Inhalt dieser zerhackten Texte unverständlich. Die vollständigen und

224 Painitz, Hermann J. (Idee und Realisierung): *Antworten. Gespräche mit Wiener Künstlern*. Wien: Edition Tusch 1980, S 163

225 vgl. Kapitel IV.2.1., IV.2.9. und VI.2.12

geordneten und somit völlig klaren Aussagen werden vor- oder nachher präsentiert.²²⁶ Dieser Umgang mit Text entspricht der Praxis im Lautgedicht, das auf den Dadaisten Hugo Ball zurückgeht.²²⁷

Wenn auch dieses Lautgedicht in seiner Form nicht neu ist, so kann man dennoch den musikalischen Umgang Zykans mit diesen Sprachspielen als innovativ bezeichnen.²²⁸ Auch die oben erklärte Weise der Dialogführung ist ausschließlich in Zykans Werk zu finden. Neues zu schaffen ist Zykans Intention: Der Dichter arbeitet mit Erwartungshaltungen des Publikums, die er systematisch enttäuscht. Ein Beispiel ist die erste Szene: Zwei Mädchen sitzen auf der Erde. Dies ist typisch für Kinder; Erwachsene setzten sich im Allgemeinen nicht auf den Fußboden. Die Kleidung und das Gehabe der Mädchen widerspricht ihrem Alter: In Kleider und Tücher gehüllt und mit Hüten bedeckt würde man keine Kinder vermuten, ebenso wenig stickend. Der Dialog der beiden bedient das Klischee von älteren Damen, die mit Verstand und überheblich eine Oper besprechen. Otto M. Zykan spielt hier mit den an Konventionen gebundenen Erwartungen der Zuhörer. Er enttäuscht diese aber, indem die Logik spielend durchbricht und kurzfristig ignoriert. Rainer Buland schreibt zu diesem Thema, Zykan würde *den Identitätssatz $A=A$, eines der grundlegendsten Gesetze der Logik*²²⁹ aufheben. Dies bestätigt sich im Terzett, als der Räsonierer am Ende behauptet, genau wie alle anderen auch, Zykan zu sein. Der Dichter *konstruiert ein logisches Dilemma*²³⁰, wie Buland erkennt. Dieses verhindert Ernsthaftigkeit durch Mimik und Gestik der Figur und stellt eine humoreske Pointe des Stückes dar. Buland stellt fest:

*Die Konstruktion von Dilemmata, der Hang zu logischen Widersprüchen liegt ganz auf der Linie der Dadaisten.*²³¹

Ein weiteres Kennzeichen Dadas findet sich im „Auszählreim“: die Ironie. Der Text strotzt vor Zynismus und ironischen Verwandlungen auf inhaltlicher und Metaebene. Einige Beispiele hierfür möchte ich nennen: Das Vorspiel bewegt sich naturgemäß ausschließlich auf der Metaebene. Einen humorigen Wechsel auf die Metaebene, der mit einem Wortspiel verbunden ist, findet im „Diskurs“ statt, als der Räsonierer unvermittelt die räumliche Position des Pantomimen anspricht:

Wie kommen Sie denn darauf? - Wie kommen Sie denn da rauf?

226 vgl. Kapitel IV.2.5. und IV.2.12

227 vgl. Buland S 174

228 vgl. Kapitel IV.3.2.

229 Buland S 172

230 Buland S 172

231 Buland S 173

Im Jagdchor gibt es einen Satz, der zugleich auf inhaltlicher und Metaebene stattfindet. Das Gespräch dreht sich um das Thema Wissen beziehungsweise Nichtwissen. Der erste Räsonierer gibt etwas Unverständliches in Versform von sich, worauf das Ehepaar feststellt:

Er dichtet und weiß nicht, wovon er spricht.

Gleichzeitig ist hier ein Verweis auf das Vorspiel inbegriffen, in welchem der Dichter kritisiert wird. Aufmerksame Zuseher werden außerdem feststellen, dass Zykan selbst in die Rolle des Räsonierers geschlüpft ist. Auch mit dieser Tatsache und der Möglichkeit der Gleichsetzung des Komponisten mit der Figur spielt die Aussage.

IV.3.2. MUSIK

Otto M. Zykan schreibt über die Musik im „Auszählreim“:

*Es gibt zunächst 'untermalende' Filmmusik, die gleichsam 'Bilder' instrumentiert; sie wird im wesentlichen elektronisch hereingespielt. Dann gibt es autonome Musikstücke, wo es mir darum geht, eine gewisse musikalische Ästhetik hauptgewichtig darzustellen [...] Schließlich kommt noch Musik von ironischer Art vor, die direkte Bezüge zu gegebener Opernmusik besitzt.*²³²

Untermalende Funktion übernimmt die Musik beispielsweise in der Szene „Manager“²³³: Das Marschieren und Stolpern der Manager wird unterstrichen durch einen dominanten Grundschlag, Geräuschmusik und befehlsartiges Schreien. Wie diese Klangmontage die Szene instrumentiert, erinnert an Filmmusik. Auch die beiden Schlägereien sind auf ähnliche Art musikalisch unterlegt.²³⁴

Autonome Musik, die eine musikalische Ästhetik transportiert, dominiert das „Noctürn“²³⁵. Die Handlung wird erst durch die Musik verständlich gemacht, diese zeigt die Gleichgültigkeit des Tötenden. In der „Urlautarie“ tritt dieses Phänomen noch stärker hervor: Die Evolution der Erde und des Menschen wird hier verdeutlicht: Sphärische Klänge deuten die Entstehung der Erde an, und die Urlaute, die sich langsam zu Worten entwickeln und sich zum Schluss zu einem verständlichen Satz formieren, stehen für den Fortschritt des Menschen.²³⁶

Ironische Musik mit direktem Bezug zur Opernmusik findet sich im Zwischenteil des Terzetts. Inmitten von in Schuppengewänder gekleideten Menschen singt ein Mann in Tracht eine Arie.²³⁷

232 Zykan, zitiert nach Ronninger S 105

233 vgl. Kapitel IV.2.3.

234 vgl. Kapitel IV.2.8. und IV.2.9.

235 vgl. Kapitel IV.2.10.

236 vgl. Kapitel IV.2.2.

237 vgl. Kapitel IV.2.5.

Diese ist keine Arie im herkömmlichen Sinne, sondern weist Merkmale auf, die sie zu einer Ironisierung derselben machen: Die Klaviereinleitung und -begleitung besteht aus Läufen und Akkorden, die jedoch nicht musikalisch miteinander verbunden sind, sondern auf skurrile Weise durch kurze Pausen getrennt sind. Der Tenor nimmt diesen kurzatmigen Stil auf und singt einen Text, der aus den Silben *hollali lahi laho* und ähnlichen besteht. Dabei gestaltet er Vibrato und Dynamik übermäßig, sodass die Arie zu einer Karikatur wird. Der heroische beziehungsweise wehmütige Ausdruck wird ebenfalls übertrieben. Der lange Schlusston wird – im Gegensatz zu den dynamisch meist fein gestalteten Spitzentönen in der klassischen Oper – völlig bewegungslos gehalten, gewinnt aber durch ein kleines, leises Echo danach, währenddessen sich der Sänger hinsetzt, eine sehr komische Komponente.

Die lyrische aber bewusst langweilige Einleitung zum „Jagdchor“ enthält ähnliche ironische Anspielungen auf Opernmusik.²³⁸ Ihre belanglosen Klänge, die von Melodielinien in der Querflöte beherrscht werden, müssen aber bald aussagekräftigeren Tönen weichen.

Nicht nur Opernmusik wird im „Auszahlreim“ ironisiert, sondern auch die im „Terzett“ sogenannte *moderne Musik*²³⁹. Hier wird ein in Melodik und Sprache größtenteils unverständliches Trio durch seinen Schluss mit einer Aussage versehen, die das ganze Stück auf würdevolle Weise in Frage stellt. Wie im zweiten Kapitel beschrieben, nützen auch die Dadaisten diese Methode, ihre Kunst anzuzweifeln, beispielsweise im „Dadaistischen Manifest“ von Richard Huelsenbeck.²⁴⁰ Hier wird die exakt gleiche Technik angewandt, die Zykan in seinem „Terzett“ heranzieht: Am Ende des Werkes wird mit einem einzigen Satz der gesamte Inhalt des zuvor Gesagten scheinbar widerrufen.²⁴¹

Die dadaistischen Merkmale Bewegung, (Selbst-)Ironie und Subjektivität sind dem „Auszahlreim“ zu Eigen: Die verschiedenen Stile, denen Zykan einen Platz in seinem Musiktheater zugesteht, bedeuten Bewegung in demselben, es wird kein formeller oder stilistischer Stillstand geduldet. Selbstironie ist Zykans Musik, wie oben beschrieben, in vielen Szenen dieser Oper immanent und musikalische Darbietungen sind ihrer Natur nach subjektiv.

Die Kennzeichen Innovation und Ausdruck der Zeit bleiben, was das Musikalische des „Auszahlreims“ betrifft, zu klären. Zykans Einordnung in eine musikalische Strömung ist problematisch. Im Seminar „Zykans wundersame Welt der Sprachmusik“ bei Wolfgang Gratzner

238 vgl. Kapitel IV.2.12.

239 vgl. Kapitel IV.2.5.

240 vgl. *Dadaistisches Manifest*. In: Best/Schmitt S 293 ff

241 vgl. Kapitel III.1.

wurde die Nähe zur Wiener Gruppe besprochen, die Gegenkunst proklamierten. Gleichzeitig wurde eine Abgrenzung vorgenommen mit der Begründung, dass die Wiener Gruppe mit dem kulturellen Klima unzufrieden war, Zykan jedoch nicht.²⁴² In dieser Lehrveranstaltung wurden als Einflüsse Zykans auch der Dadaismus und Gerhard Rühm genannt, sowie die „Sonate in Urlauten“ (1923-1932) von Schwitters.²⁴³ Diese mag, in der Namensgebung und Lautdichtung Zykans „Urlautarie“ beeinflusst haben. Im Aufbau unterscheiden sich die Stücke: Schwitters' Sprachkomposition folgt dem klassischen Aufbau einer Sonate, Zykans „Arie“ erzählt von der Entwicklung der Erde und des Menschengeschlechts. Letztere beginnt mit spärlichen Klängen, die das All andeuten und lässt die menschliche Stimme erst später in die Klangwelt eintauchen. Schwitters' „Sonate in Urlauten“ ist ausschließlich für Stimme geschrieben, die rhythmische Silben spricht beziehungsweise singt. Die Art der Lautdichtung und der rhythmischen Bearbeitung ähnelt Zykans „Urlautarie“. Trotz einiger Unterschiede ist demnach die Feststellung einer Verwandtschaft zwischen Schwitters' „Sonate in Urlauten“ und Zykans „Urlautarie“ berechtigt. Dies trägt aber noch nicht zu einer musikgeschichtlichen Einordnung Zykans bei.

Karl H. Wörner erwähnt Zykan nur in einem einzigen Satz seiner „Geschichte der Musik“, der da lautet:

Eine eigenen Tradition historisch-parodistischer Komposition bildet sich ab den 1960er Jahren in Österreich durch Heinz Karl Gruber (1943 in Wien), Kurt Schwertsik (* 1935 in Wien), Otto M. Zykan (* 1935 in Wien) und Werner Pirchner (* 1940 in Tirol) aus.*²⁴⁴

Auch Buland reiht Zykan neben Kurt Schwertsik und Heinz-Karl Gruber, nämlich zu den sogenannten „Neuen Wilden“, die seiner Definition nach nicht durch serielle Musik, sondern innerhalb der Dur-Moll-Tonalität durch Witz und (Selbst-)Ironie überraschen wollen.²⁴⁵ Ist diese im Sinne des Dadaismus Kompositionsweise innovativ? Gruber meint dazu:

*Tonal zu schreiben bedeutet aber nicht eine Rückkehr zum Klassizismus. Man benützt sozusagen ein Vokabular, das dem Publikum bekannt erscheint, und hat dadurch die Möglichkeit, es an der Hand zu nehmen und behutsam durch eine musikalische Landschaft zu führen, in der es dann aber nicht zu gewohnten Ereignissen kommt*²⁴⁶

242 vgl. Gratzner, Wolfgang: „SE Otto M. Zykans wundersame Welt der Sprachmusik“, Mitschrift von Veronika Matousek zum Seminar an der Universität Wien, WS 2006/07, Mitschrift vom 9.10.2006

243 vgl. Gratzner SE, Mitschrift vom 9.10.2006

244 Wörner S 599

245 vgl. Buland S 3f

246 Gruber, Heinz Karl: *ohne Titel*. In: Österreichische Musikzeitschrift 1981, Band 36, Seite 212

Das Neue an diesem Ansatz ist nicht die klassische Tonalität, sondern die Wege, die von ihr ausgehend beschritten werden. Altbekanntes wird genützt, um das Publikum zu bannen und behutsam in unbekannte Gefilde zu geleiten. Zykan geht diesen Weg mit Hilfe der Ironie, die das Publikum ihm wohl gesonnen stimmt. Doch nicht immer macht er es sich so leicht; viele seiner Szenen im Auszählreim tauchen gleich ein in eine dem Großteil des Publikums unbekannte Welt.²⁴⁷ Zykan will eben auch Ausdruck seiner Zeit sein; so sehr, schreibt Buland, dass er ein einmal aufgeführtes Werk nur ungern in der gleichen Form zu einem anderen Zeitpunkt aufgeführt sah. Um die Kontrolle über Aufführungen und die Qualität derselben zu behalten, lehnte Zykan die Verlagsindustrie ab, so Buland.²⁴⁸

Das Phänomen der Sprachmusik zeichnet Otto M. Zykan nicht allein aus; es ist im 20. Jahrhundert weit verbreitet. Neue Vokaltechniken finden sich beispielsweise bei Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen und Steve Reich.²⁴⁹ Wolfgang Gratzers Definition für Sprachmusik lautet:

*Musik, bei deren Komposition die Übertragung sprachlicher Merkmale in musikalische Strukturen [...] bedeutsam ist.*²⁵⁰

In Zykans „Terzett“ ist dies innerhalb des „Auszählreims“ am deutlichsten der Fall.²⁵¹

Diese Überlegungen abschließend, lässt sich nun schwer sagen, ob Zykans Musik im „Auszählreim“ innovativ ist: In einigen Punkten sind Neuerungen offensichtlich, in anderen bewegt sich der Komponist innerhalb von musikalischen Traditionen und Strömungen. Er lässt sich nicht eindeutig in eine musikalische Linie einordnen.

Das selbe Ziel verfolgten die Dadaisten: Eines ihrer Ziele war, in keine Kunstrichtung eingeordnet werden zu können. Zykan ist zwar, wie gezeigt, auch ein musikalischer Einzelgänger, der sich in keine Sparte einordnen lässt. Im Gegensatz zu den Dadaisten verfolgt er diese Intention aber nicht aktiv, sondern sein Einzelgängertum ergibt sich aus seinen Prinzipien. Zykan will rational Botschaften vermitteln, er plant und setzt um. Dadaistische Arbeit mit Zufall hat in seinen Kompositionen keine Berechtigung. Auch mit der typisch dadaistischen Künstlerpersönlichkeit hat Otto M. Zykan wenig gemein:

247 vgl. z.B. Kapitel IV.2.2. und IV.2.6.

248 vgl. Buland S 136

249 vgl. Gruber Seite 212

250 Gratzner, Wolfgang: „VO Zeitgenössische Musik im Überblick“. Onlinematerial zur Vorlesung an der Universität Wien, WS 2008/09, VI. Sprachmusik (Folien)

251 vgl. Kapitel IV.2.5.

*Der Dadaist sollte eher für einen kurzen Moment Abenteurer und Dandy zugleich sein, in einem gewissen Sinn der Romantiker.*²⁵²

Zykans Bodenständigkeit macht ein Dasein als Dandy unmöglich, ja lächerlich, und ein Abenteurer erlebt er höchstens innerhalb der Skurrilität des Alltags, die ihm Inspiration für sein Werk ist.

Ein deutlicher Widerspruch zwischen Zykans Komposition im „Auszählreim“ und Dada ergibt sich aus folgendem Zitat von Maria Müller:

*Mit dem Ekel vor allen eingefahrenen und tradierten Weisheiten, vor festgelegten Stilen und dem bürgerlichen Kunstverständnis einher ging der Wille aller Dadaisten nach größtmöglicher Freiheit, die sich im Leben und in allen schöpferischen Bereichen ausdrücken sollte.*²⁵³

Otto M. Zykan pflegt einen Umgang mit musikalischen Traditionen, der das Gegenteil verheißt: Er ist sich dessen bewusst, dass er sich gegen die Wurzeln der europäischen Kultur nicht wehren kann, da diese im kollektiven Gedächtnis verwurzelt sind.

In Hinblick auf das musikalische Material des „Auszählreims“ kann schlussfolgernd keine Zuordnung zum Dadaismus getroffen werden.

IV.3.3. SZENE

Die Regie im „Auszählreim“ hat Otto M. Zykan selbst geführt. Zunächst fällt auf, dass viele der Requisiten mit symbolischem Gehalt versehen sind. Der Queue steht für das „Unwägbare“, das „Zufällige“²⁵⁴, die Fallschirme dienen als Versinnbildlichung von Fall und Aufstieg, aus dem Kosmosei entsteigt wie aus einer Gebärmutter der infantile Adam.²⁵⁵ Die vielen Stühle transportieren eine verstecktere Bedeutung: Das kleinere der beiden Mädchen erklärt im „Vorspiel“, man habe auf den Stuhl gesetzt, dieser habe sich jedoch abgesetzt.²⁵⁶ Der Fahrstuhl kann sich im wahrsten Sinne des Wortes absetzen, nämlich von der Bühne fahren. Man sieht ihn im „Weltuntergang“ flüchten, sozusagen als es ernst wird.²⁵⁷ Das kleine Haus, in dem der „Jagdchor“ spielt, begrenzt sichtbar die Welt des Ehepaars, die beim Kaffeekränzchen teils nur vermeinen,

252 Puff S 150

253 Müller S 131

254 Zykan 1986 S 13

255 vgl. Kapitel IV.2.4.

256 vgl. Kapitel IV.2.1.

257 vgl. Kapitel IV.2.13.

bedeutsame Dinge zu sprechen.²⁵⁸ Die Sirene steht für die Verführung²⁵⁹, die Manager für das wirtschaftliche System²⁶⁰, und das Zusammensinken der Plastikweltkugel für den sich ankündigenden Untergang der Erde²⁶¹.

So sind die szenischen Elemente und Figuren leicht zu deuten. Zwar haben Zykans Szenen collagenartigen Charakter, die Zusammensetzung ist bei ihm aber keinesfalls zufällig oder sinnfrei, wie es die Maxime des Dadaismus ist. Wenn Kostüme und Gehabe der Figuren oft skurril wirken, so wird damit immer ein Zweck verfolgt: Das Stolpern Adams symbolisiert die Evolution des Menschen²⁶², das Marschieren der Manager soll zeigen, dass sie von einer höheren Instanz (der Riesin) gelenkt werden und keinen Selbstbestimmungswillen haben²⁶³.

Der Mann in Tracht mit seiner Arie inmitten von Fischmenschen hat auf den ersten Blick zwar keine konkrete Aufgabe, dennoch transportiert er einen ironischen Blick auf die Musiktradition.

Höchstens den Fischmenschen selbst ist schwer ein Symbolgehalt zuzuschreiben.²⁶⁴

So zeigt sich, dass Zykan zu sehr auf Rationalität und Bedeutung in seiner Regiearbeit bedacht ist, um ein dadaistisches Bühnenbild zu schaffen. Der Neo-Dadaismus ist – zumindest in der bildenden Kunst – vom Dadaismus zu unterscheiden, wenn auch eine der größten Differenzen in der Datierung festzustellen ist.²⁶⁵ Von den ursprünglichen Zielen Dadas hat sich die neue Strömung insofern entfernt, als der dadaistische Protest, der sich gegen alles richtet, nicht mehr angestrebt wird.²⁶⁶

Wenn Zykan dem Neo-Dada auch (zeitlich) näher steht, so kann man ihn trotzdem – wissend um seine Arbeitsweise und sein Werk – nicht als neo-dadaistischen Künstler bezeichnen.

258 vgl. Kapitel IV.2.12.

259 vgl. Kapitel IV.2.8. und IV.2.9.

260 vgl. Kapitel IV.2.3.

261 vgl. Kapitel IV.2.6.

262 vgl. Kapitel IV.2.4

263 vgl. Kapitel IV.2.3.

264 vgl. Kapitel IV.2.5.

265 vgl. Anonym: *Neo-Dadaismus*. In: <http://www.wooop.de/app?service=external/LexiconDetail&sp=1777376>, Stand vom 19.05.2009

266 vgl. Müller S 93

V. FAZIT: ZWISCHEN STRUKTUR UND DADA

Betrachtet man Zykans Oper „Der Zurückgebliebenen Auszählreim“ als Ganzes, fällt auf, dass die Sinnhaftigkeit ihr Gehalt gibt. Symbolik und Wortspiele fordern den Zuseher und -hörer zum Interpretieren heraus; von den Gedanken der Rezipienten lebt dieses Bühnenstück. Otto M. Zykan ist nicht daran interessiert, verworrene Szenen auf die Bühne zu bringen, die den Zuseher im Dunkeln tappen lassen. Er will auf verständliche Weise eine Botschaft vermitteln.

Der „Auszählreim“ ist zudem exakt konstruiert, nichts wird dem Zufall überlassen; eine starke Ordnung prägt das Stück, die sich sogar in den Bewegungen der Figuren (zum Beispiel der Räsonierer im Terzett²⁶⁷) ausdrückt.

Es gibt wohl, wie gezeigt, einige Übereinstimmungen mit dem Dadaismus, besonders in der dichterischen Arbeit, dennoch ist Zykans Grundintention eine andere als die dadaistischer Künstler: Er will eine Botschaft transportieren und seine Zweifel nicht bis zur Sinnlosigkeit verzerren. Rainer Buland zieht aus seinen Untersuchungen eine ähnliche Schlussfolgerung. Diese ist auf Zykans Gesamtwerk bezogen, sie soll aber – oder auch deshalb – hier meine These für das „Theater für ein Opernhaus“ untermauern. Buland schreibt:

Steht Zykan in erwähnten Punkten auch dem Dadaismus nahe, so ist er dennoch kein Dadaist. Dada will eine Gegenwelt zur Realität, ein Leben in freier Kreativität, was kindliche Irrationalität bedeutet. Dada will den Menschen befreien aus dem Korsett der ihn einengenden Ratio. Dada will letztlich [sic!] den freien Menschen [...]. Dada will die Sicherheit, die Ordnung verlassen, sich dem „Nichts“ ausliefern (ein zentraler Begriff des Dadaismus!), oder psychologisch ausgedrückt: Dadaismus will keine Verdrängung mehr, will vorstoßen zu den Trieben und Ängsten des Menschen, um so zu befreien und zum „wahren Menschsein“ zu kommen. (Daher die ernste Feierlichkeit der ersten dadaistischen Abende in Zürich und Berlin. Es ist grundfalsch im Dadaismus nur das komische und heitere Element zu sehen, dies ist nur eine Facette.) Die Intention Zykans ist eine davon grundverschiedene. Zykan ist in erster Linie Kritiker. Er hinterfragt [sic!] die Realität, enttarnt die Aggression hinter der Ordnung. Dada will Irrationalität freisetzen, sozusagen Irrationalität an sich. Zykan will die Irrationalität der

²⁶⁷ vgl. Kapitel IV.2.5.

*Rationalität aufzeigen, und zwar – das ist hier kein Widerspruch – durch eine bis ins Letzte durchdachte, also rationale, Darstellungsweise. Schlagwortartig ausgedrückt: Zykan ist Dadaist in seinem Hang zur Irrationalität, als auch in einigen seiner Mittel, seiner Intention nach ist er Kritiker, Aufdecker. Er prophezeit kein neues Menschsein. Er will wachrütteln, zum Denken anregen und – in zunehmenden [sic!] Maße – die Menschen warnen.*²⁶⁸

Was Buland hier artikuliert, gilt für das „Theater für ein Opernhaus“ genauso: Zykan bedient sich dadaistischer Mittel, um Irrationales aufzuzeigen, bleibt aber stark strukturiert in der Komposition seiner Oper. Er will eine kritische Sicht des Weltgeschehens vermitteln, keine Sinnlosigkeiten.

Die vorangegangene Untersuchung hat gezeigt, dass die Oper „Der Zurückgebliebenen Auszählreim“ nicht der dadaistischen Kunst zuzurechnen ist. Auch wenn auf den ersten Blick einige Elemente Merkmale des Dadaismus aufweisen oder an ihn erinnern, ist dieses Bühnenstück nach eingehender Untersuchung nicht als dadaistisch zu bezeichnen.

Dass Zykans Kunst keiner Sparte zuzuordnen ist, macht ihn im Sinne Dadas zum wahrhaftigsten Dadaisten. Der dadaistische Künstler versteht sich als Individualist und ist doch, aus der Sicht der Wissenschaft durch die hier erforschten Kennzeichen als einer Kunstrichtung zugehörig zu identifizieren. Er hat Elemente der persönlichen Einstellungen, seiner Arbeitsweise und des Werks mit anderen Künstlern gemeinsam. Die wissenschaftliche Untersuchung Dadas macht dem Dadaisten einen Strich durch die Rechnung.

In dieser Arbeit darf ich mich nicht den Autoren des „Dadaistischen Manifests“ anschließen, die Zykan vermutlich als einen der Ihren charakterisieren würden, unter anderem indem sie sagen:

*Gegen dies Manifest sein, heißt Dadaist sein.*²⁶⁹

Ich muss hier aus wissenschaftlicher Sicht feststellen: Zykan richtet sich weder nach diesem Manifest noch nach anderen Vorgaben. Er arbeitet nicht nach vorgegebenen Strukturen, sondern nach jenen, die er sich selbst schafft. Dadaistisches Chaos ist ihm fremd, sein Denken und Arbeiten braucht die Ordnung.

268 Buland S 174f

269 *Dadaistisches Manifest*. In: Best/ Schmitt S 296

ANHANG 1: ZUSAMMENFASSUNG

Die Fragestellung dieser Arbeit lautet: Lässt sich die These, Otto M. Zykan sei ein dadaistischer Künstler, durch eine Untersuchung seiner Oper „Der Zurückgebliebenen Auszählreim“ bekräftigen oder widerlegen?

Um zu einer Antwort zu kommen, gehe ich vom Künstler und seiner Arbeitsweise aus, versuche dann eine Definition des Dadaismus und interpretiere im Hinblick auf die Resultate dieser beiden Kapitel Zykans „Auszählreim“, Sprache, Musik und Szene getrennt betrachtend.

Otto M. Zykan war in seiner musikalischen Entwicklung sehr vielseitig: Er bediente sich unterschiedlicher kompositorischer Techniken, von klassischer Harmonisierung bis zur seriellen Musik und Dodekaphonie. Seine Werke sind oft mit vokalen und szenischen Elementen ausgestattet. Typisch sind seine systematischen Modifikationen, die durch einen Fehler wirksam gestört und weiterentwickelt werden. Strukturen sind bestimmend in Otto M. Zykans Werk und waren es auch in seinem Leben und jedem künstlerischen Schaffensprozess.

Was ist Dadaismus? Nähere Beschäftigung mit dadaistischen Texten und Sekundärliteratur lässt mich eine Definition formulieren: Dada ist innovative Anti-Kunst, die ein bewegtes Weltbild vermitteln möchte. Das bedeutet, alles wird angezweifelt: das Weltgeschehen, das Ich, der Alltag, Kunst, Politik und Systeme. Dada will den Zeitgeist spiegeln, der Stillstand ist verpönt. Der Dadaist verfügt über eine flexible Identität, die ihm Bewegung innerhalb seiner Subjektivität möglich macht (gleiches verlangt er vom Rezipienten). Dies drückt sich in seiner Kunst durch Mehrdeutigkeiten, Ironie und Selbstironie aus. Es ergeben sich somit stichwortartig folgende Merkmale: Neues – Bewegung – (Selbst-)Ironie – Subjektivität – Ausdruck der Zeit – Weltanschauung.

„Der Zurückgebliebenen Auszählreim“ stellt als drittes (und letztes) musiktheatralisches Gesamtkunstwerk Otto M. Zykans einen Höhepunkt innerhalb seines Schaffens dar. Das Stück vermittelt ein Weltuntergangsszenario mit dem Motto der „Heiterkeit des Scheiterns“. Scurrile Protagonisten geraten in abstruse und gefährliche Situationen. Eigensinnige Dialoge werden geführt, andere Bilder sind szenisch oder musikalisch dominiert. Die Personen verschwinden nacheinander und das Stück schließt mit der Prophezeiung eines vom Menschen absichtlich herbeigeführten Weltuntergangs.

Sprachliche Besonderheiten des „Auszählreims“ sind die durch jene für Zykan typischen Systemfehler ins Lächerliche gezogenen Aussagen und die Zerteilung von Sinnsequenzen in kleinste Teile, nämlich ihre Silben. Diese verwebt Zykan miteinander, kombiniert sie neu und lässt so neue Inhalte entstehen. Diese Vorgangsweise ähnelt dem Lautgedicht der Dadaisten; auch Ironie und Aufhebung der Logik entsprechen im Text dadaistischen Grundsätzen.

Musikalisch wechseln untermalende Klänge und autonome Stücke. Zykan spielt auf ältere und neuere musikalische Phänomene an (Opernmusik, „moderne“ Musik) und ironisiert dieselben. Er reflektiert damit seine Zeit und ist innovativ; dies alles deutet auf eine Verwandtschaft mit Dada hin. Zykan negiert jedoch die musikalische Tradition nicht, wie dies bei den Dadaisten üblich war und im Neo-Dadaismus noch üblich ist. Einige Charakteristiken hat die Musik des „Auszählreims“ demnach mit dem Dadaismus gemeinsam, Zykans bewusster Umgang mit der Tradition und die Systematisierung des Notenmaterials verwehren aber eine Gleichsetzung mit Dada. Auch eine Einordnung in eine andere Sparte ist unmöglich: Im musikgeschichtlichen Vergleich finden sich zwar Personen und Kompositionen, die Zykan beeinflusst haben, der vielseitige Komponist kann aber nicht eindeutig einer Richtung zugewiesen werden.

Regietechnisch arbeitet Otto M. Zykan viel mit leicht deutbarer Symbolik. Die Szenerie hat oft collagenartigen Charakter, der für Dada typisch ist. Doch ist bei Zykan jeder Gegenstand mit einem Sinngehalt versehen, Rationalität und das Vermitteln von Botschaften stehen auch hier im Vordergrund.

„Der Zurückgebliebenen Auszählreim“ will konkretes Gedankengut transportieren und ist von einer starken Ordnung geprägt. Irrationalität hat ihren Platz in diesem Musiktheater, aber sie wird rational kritisiert. Somit bleibt festzustellen, dass sich Otto M. Zykan dadaistischer Mittel bedient, seine Intention aber, Sinn auszudrücken, einen unüberbrückbaren Kontrast zu den Zielen der Dadaisten bildet.

ANHANG 2: LITERATURVERZEICHNIS

Best, Otto F./ Schmitt, Hans-Jürgen (Herausgeber): *Die deutsche Literatur. Ein Abriss in Text und Darstellung*. Band 14. Expressionismus und Dadaismus. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1974

Bontinck, Irmgard: *Angebot, Repertoire und Publikum des Musiktheaters in Wien und Graz*. Veröffentlichung des Instituts für Publikumsforschung Nr II. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1985

Buland, Rainer: *Die „Neuen Wilden“. Die musikalische Entwicklung der Komponisten Otto M. Zykan, Kurt Schwertsik und Heinz-Karl Gruber bis zu den Salonkonzerten und der Konzeption der „MOB art & tone Art“*. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien 1989

Dostal, Helga/ Franz, Eugen: *Musiktheater in Österreich*. Herausgeber: Österreichische Sektion des Internationalen Theaterinstituts der UNESCO und der Gesellschaft für Musiktheater. Wien: Gesellschaft für Musiktheater 1972

Finscher, Ludwig (Herausgeber): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart 2. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. begründet von Friedrich Blume. Sachteil 6 und Sachteil 7. Kassel, Basel, London, New York, Prag, Stuttgart, Weimar: Bärenreiter und Metzler 1997

Frenkel, Cornelia: *Raoul Hausmann. Künstler, Forscher, Philosoph*. Dissertation. St. Inberg: Röhrig 1996

Gratzer, Wolfgang: *„VO Zeitgenössische Musik im Überblick“*. Onlinematerial zur Vorlesung an der Universität Wien, WS 2008/09

Gratzer, Wolfgang: *„SE Otto M. Zykans wundersame Welt der Sprachmusik“*, Mitschrift von Veronika Matousek zum Seminar an der Universität Wien, WS 2006/07

Gruber, Heinz Karl: *ohne Titel*. In: Österreichische Musikzeitschrift 1981, Band 36

Huelsenbeck, Richard: *Wozu Dada. Texte 1916-1936*. Mit einem Nachwort herausgegeben von Herbert Kapfer. 1. Auflage. Giessen: Anabas Verlag 1994

Kiefer, Klaus H./ Riedel, Margit: *Dada, Konkrete Poesie, Multimedia. Bausteine einer transgressiven Literaturdidaktik*. Bayreuther Beiträge zur Literaturwissenschaft. Herausgeber:

- Walter Gebhard, Janós Riesz, Richard Taylor. Band 19. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien: Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften 1998
- Kleinbeck, Uwe/ Ernst, Gerd (Herausgeber): *Zur Psychologie der Arbeitsstrukturierung*. New York, Frankfurt am Main: Campus-Verlag 1981
- Knessl, Lothar: *Zykan, Otto M.* In: Sadie, Stanley and Tyrell John (Editors): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. London: Macmillan Publishers Limited 2001
- Krones, Hartmut/ Schollum, Robert: *Vokale und allgemeine Aufführungspraxis*. Wien, Köln: Böhlau 1983
- Krones, Hartmut: *Otto M. Zykan: Inszene 2*. In: Killmayer, Wilhelm/Mauser, Siegfried/Rihm, Wolfgang (Herausgeber): *Melos. Vierteljahresschrift für zeitgenössische Musik*. 49.1987.2. Mainz 1987
- Krones, Hartmut: *Dadaismus, 'in-Szene' und Gesellschaftskritik: Otto M. Zykans Konzept eines optisch-akustischen Musiktheaters der sechziger-Jahre*. In: Kuret, Primož: *Opera kot socialni alo politični angažma?/ Oper als soziales oder politisches Engagement*. Ljubljana: Festival 1993
- Krones, Hartmut: *Vom Wortbruchstück zur Sentenz und zurück: Otto M. Zykans Konzept der Sprachkomposition zwischen Reihenmechanik und Neo-Dadaismus*, in: Danuser, Hermann (Herausgeber): *Musik als Text*. Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993. Kassel: Bärenreither 1998
- Krones, Hartmut (Herausgeber): *Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Erster Bericht über die von der Lehrkanzel „Musikalische Stilkunde und Aufführungspraxis“ an der Abteilung Musikpädagogik der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien veranstalteten Symposien zum Festival WIEN MODERN. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2001
- Krones, Hartmut (Herausgeber): *Struktur und Freiheit in der Musik des 20. Jahrhunderts. Zum Weiterwirken der Wiener Schule*. Zweiter Bericht über die von der Lehrkanzel „Musikalische Stilkunde und Aufführungspraxis“ an der Abteilung Musikpädagogik der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien veranstalteten Symposien zum Festival WIEN MODERN. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2002
- Krones, Hartmut: *Avantgardist und „philharmonischer“ Komponist. Zum Tod von Otto M. Zykan*. In: www.musikverein.at/monatszeitung.asp?idx=767, Zeitschrift der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Sept./Okt. 2006

Krones, Hartmut: *Zykan, Otto M. (Matthäus)*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart 2. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Kassel, Basel, London, New York, Prag, Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, 2007

Müller, Maria: *Aspekte der Dada-Rezeption 1950 – 1966*. Essen: Verlag Die blaue Eule 1987

Mütter, Bertl: *inadäquat /3 – Nachtrag: Meine Zykanbitte*. In: www.muetter.at/blog/. Eintrag vom 12.09.2006. Stand vom 19.05.2009

Novak, Andrea: *Otto M. Zykans „Staatsoperette“ und Thomas Bernhards „Heldenplatz“: zwei Kunstkandale - eine Inszenierung?* Diplomarbeit. Wien, April 2008

Painitz, Hermann J. (Idee und Realisierung): *Antworten. Gespräche mit Wiener Künstlern*. Wien: Edition Tusch 1980

Petersen, Peter (Herausgeber): *Musiktheater im 20. Jahrhundert*. Mitherausgeber: Constantin Floros, Hans Joachim Marx. *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Band 10. Hamburg: Laaber-Verlag 1988

Pfeifer, Wolfgang (Herausgeber): *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. Band 2: H-P. Berlin: Akademie-Verlag Berlin 1989

Puff, Andreas: *Kein Mensch wusste, wovon sie eigentlich sprachen. - Fragmente einer Theorie der frühen Avantgarde, praktiziert nach den Reisen des Dr. Walter Serner*. Dissertation aus Deutscher Philologie an der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien, 1989

Riessner, Karin: *Otto M. Zykan. Ein Portrait*. Diplomarbeit. Wien, 1985

Ronninger, Michaela: *Musiktheater beim steirischen herbst*. Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades der Philosophie an der Grund- und Integrativwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien, 1992

Roselt, Jens: *Die Ironie des Theaters*. Deutsche Erstausgabe. Wien: Passagen-Verlag 1999

Schaschke, Bettina: *Dadaistische Verwandlungskunst. Zum Verhältnis von Kritik und Selbstbehauptung in DADA Berlin und Köln*. Dissertation. *Berliner Schriften zur Kunst*. Herausgegeben vom historischen Institut der Freien Universität Berlin. Band XX. Berlin: Gebrüder Mann Verlag 2004

Schuster, Claus-Christian: *Zykan, Otto M.: g-kettet*. In: www.altenbergtrio.at/?site=text&textid=ZYK_1996. Stand vom 19.05.2009

- Suchy, Irene: *Mein erster Tod*. In: Die Presse/ Spektrum/ Zeichen der Zeit, 10. Juni 2006
- Suchy, Irene: *Otto M. Zykan. Band I. Materialien zu Leben und Werk*. Wien: Gezeiten Verlag & Kommunikation, 2008
- Suchy, Irene: *Hommage an Otto von Irene*. <http://music.at/cms/index.php?section=21>
- Suchy, Irene in: *Presseankündigung von „Otto M. Zykan. Materialien zu Leben und Werk“*
- Suchy, Irene (Gestaltung): www.zykan.org. Stand vom 19.05.2009.
- Wörner, Karl H.: *Geschichte der Musik. Ein Studien- und Nachschlagebuch*. 8. Auflage. Neu bearbeitet von Wolfgang Gratzer, Susanna Großmann-Vendrey, Horst Leuchtmann, Siegfried Mauser, Lenz Meierott und Bernhold Schmid. Herausgegeben von Lenz Meierott. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1993
- Zöchling, Dieter: *Chronik der Oper*, Dortmund: Chronikverlag 1990
- Zykan, Otto M.: *Auszählreim*. DVD der Uraufführung am 12.10.1986 in Graz im Rahmen des steirischen herbstes. Archiv Irene Suchy
- Zykan, Otto M.: *Auszählreim (Probe)*. CD. Archiv Irene Suchy
- Zykan, Otto M.: *Auszählreim/Kind*. CD. Archiv Irene Suchy
- Zykan, Otto M.: *Auszählreim/Nein*. CD. Archiv Irene Suchy
- Zykan, Otto M.: *Der Zurückgebliebenen Auszählreim. Theater für ein Opernhaus*. Erstausgabe. Herausgeber: Heinz Hartwig. Graz: TheaterBibliothek im Verlag Droschl 1986
- Zykan, Otto M.: Eine neue Position formulieren. Zur „Messe!“. In: Zeitschrift der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Ausgabe Mai/ Juni 2002
- Zykan, Otto M.: *Hausmusik. Staatsoperette. Kunst kommt vom Gönnen*. DVD. Archiv Irene Suchy
- Anonym: *Neo-Dadaismus*. In: <http://www.wooop.de/app?service=external/LexiconDetail&sp=1777376>. Stand 19.05.2009
- Anonym: *ohne Titel*. In: <http://www.zintzen.org/tag/datensculptur-otto-m-zykan/>. Eintrag vom 20.5.2008, Stand vom 19.05.2009

ANHANG 3

TRANSKRPTION DES HANDSCHRIFTLICHEN LIBRETTOS ZU OTTO M. ZYKAN „DER ZURÜCKGEBLIEBENEN AUSZÄHLREIM“

Einleitung

Diese Transkription basiert auf der handschriftlichen Reinschrift des Librettos von Otto M. Zykan selbst. Diese ist im umfangreichen Archiv von Irene Suchy aufbewahrt und findet sich im Werkverzeichnis IV „Musiktheater im weitesten Sinne – Werke für Vokalensemble oder Chor und Instrumentalensemble oder Orchester mit gestisch-theatralischen Elementen“.

Die folgende Tabelle gliedert sich in fünf Spalten. In der ersten Spalte ist der Text der Oper niedergeschrieben. Die zweite Spalte zitiert wörtlich Zykans Regieanweisungen, die in der handschriftlichen Version zu finden sind. Kommentare zur DVD „Auszählreim. Theater für ein Opernhaus von Otto M. Zykan“ (Eine Produktion der VEREINIGTEN BÜHNEN GRAZ und des STEIRISCHEN HERBSTES anlässlich der WIENER FESTWOCHEN 1987 im THEATER AN DER WIEN. Eine Produktion des ORF 1987) finden sich in der dritten Spalte, hauptsächlich bestehend aus Abweichungen vom originalen Libretto. Bei Szenen, die in dieser Produktion nicht zur Aufführung gelangten, bleibt diese Spalte leer. Die vierte Spalte gibt einen kleinen verbalen Eindruck des musikalischen Charakters der jeweiligen Passage. Die fünfte Spalte beinhaltet Anmerkungen zur Werkgenese: Zykan hatte die Angewohnheit, eigenständige Vokal- oder Instrumentalstücke oder auch einzelne Teile aus größeren Werken in geeignete Stellen späterer Werke zu transportieren. Solche Zitate und Verwandtschaften werden in dieser fünften Spalte angeführt.

Das „Terzett“ der drei Räsonierer ist in Form eines Partiturauszugs beigelegt.¹ Hier besteht der Text aus in Zykan'scher Manier vielfach zerstückelten und in kleinen Teilen wiederholten Sätzen, die aus sich heraus wieder modifiziert und zu neuem Sinn geführt werden. Ähnliche Stellen habe ich in vereinfachter Textform eingetragen. Das Terzett eignete sich besonders zur Veranschaulichung dieser Zykan'schen Kompositionsart, da die drei Singstimmen einen übersichtlichen Auszug aus der Partitur darstellen.

Ähnlich ist der Komponist auch mit dem Text der Nummern 10. Chor der Geschöpfe, 12. Sirene und 12 a. Duett verfahren. Beim Terzett jedoch war es möglich, aus dem Text des Partiturauszuges ein Grundgerüst zu rekonstruieren, das hier stellvertretend für das ganze Konstrukt angeführt ist.

Offensichtliche Ungereimtheiten bezüglich der Rechtschreibung habe ich behutsam bereinigt.

Veronika Matousek, am 17.12.2008

¹ vgl. Anhang 2

ZYKAN

1. Akt

- | | | |
|-----|---------------------|---|
| 1. | Vorspiel | 2 Mädchen |
| 2. | Ouvertüre, Sketch I | Pantomime, (F. Stuhl) |
| 3. | Kosmos | |
| 4. | Queue | |
| 5. | Urlautarie | + Adam |
| 6. | ADAM | Adam |
| 7. | Manager | Ballett (Scherenkopf) |
| 8. | Pas de deux | Adam und Eva (Wiss, Rille) |
| 9. | Terzett | 3 Räsonierer, Pantomime (Souffleurkasten) |
| 10. | Chor der Geschöpfe | Chor (Wagen) |
| 11. | Zwischenspiel | Statisterie (Atlant) + Riesenstuhl, Eva |
| 12. | Sirene | Eva (Strip) |
| a. | Duett | 2 Räsonierer (Strip) |
| 13. | L'Air brute | |
| 14. | Absturz | Pantomime (Puppe + Eingeweide), Kinderballett |
| 15. | Auszählreim | Räsonierer 1, Kinderballett, Ballett |
| 16. | Sketch II | Pantomime (fahrender Stuhl) |
| a. | Manager | Ballett (wie 7.) |
| b. | Dialog | Pantomime und Räsonierer 1 |
| c. | Schlägerei | dazu Eva |

2. Akt

- | | | |
|-----|-----------------|---|
| 17. | Diskurs | Räs. 1 und Pantomime (Fallschirme) |
| 18. | Nachspiel | Räs. 1, Atlant, Zwerg |
| 19. | Noctürn | Ballett, Pantomime, Räs. 1 (Pyramide) |
| 20. | Arie | Räs. 1, 6 Statisten (Wände), 1 Lichtkostüm (Atlant) |
| 21. | Spiegelgefecht | wie 20. + Queue |
| 22. | Ballade | Räs. 2 und 3 |
| a. | Chor der Kinder | dz. 8 + 4 Statisten |
| b. | Jagdchor | dz. Chor (Wagen) |

- | | |
|-----------------------|---|
| 23. Konversation | 3 Räsonierer (Puppenkiste) |
| 24. Treibjagd | Ballett |
| 25. Sketch III | Räs. 3 und Pantomime (Feuerzeug) |
| 26. Klägerei | Räs. 1 und 2 Statisten (Riesenwände) |
| 27. Place du Carousel | 1 Mädchen (A) (Puppen) |
| 28. Weltuntergang | Räs. 1 und Pantomime (F. Stuhl) wie 16.b. (Drehscheibe, Stühle) |

TEXT	ZYKANS REGIEANWEISUNGEN	KOMMENTARE ZUR DVD	MUSIKALISCHER CHARAKTER	KOMPOSIT. KONTEXT, QUERVERBINDUNGEN
1. VORSPIEL				
	Vor dem Vorhang sitzen zwei Mädchen. Eine der beiden strickt, die andere spielt mit einer Puppe, die mit jener der Szene 27. identisch ist und eine Miniaturausgabe jener der Szene 14. ist.	Szene 1. Mädchen sind gekleidet wie alte Frauen (Kleider und Hüte, Handschuhe), sind stark geschminkt [04'05"]		
(A und B führen den Dialog im Stile älterer Damen der Bildungsbürgerschaft. A ist ein wenig aufgebracht, B ist etwas überheblich und gelangweilt.) TOSENDE MUSIK AUS DEM LAUTSPRECHER VEREBBT A: Oh Freunde, nicht diese Töne! Laßt uns angenehmere und freudenvollere anstimmen! B: Dagegen spricht, daß er wochenlang an dieser Stelle herumgerechnet hat und sie dann tagelang mit Onkel Walter ins Pianino gedroschen hat, bis sie ihm endlich zum Text paßte!			„tosende Musik“ zu Beginn, verlischt	

A: Wie lautet der Text an dieser Stelle? B: Es geht um den Schlachtopparat des Zoodirektors, mit dessen Hilfe der Löwe „Löwi“ zu Gulasch gemacht werden soll... A: Ach, wie schrecklich! B: Nachdem der Löwe freilich die Katze „Katzi“, diese das Vöglein „Vogi“, jenes das Marienkäferchen „Marili“ und Letzteres die Blattlaus „Lausi“ gefressen hatte... Oder so ähnlich. So recht verstehen kann man den Text in einer Oper ja nie! A: Das Ganze scheint jedenfalls ein wenig überspitzt und exzentrisch! B: Ja! Und immer sind es die armen Tiere, über die sich die Meute einfallsloser, ehrloser, dichtender und komponierender Schmutzfinken hermacht! A: (fällt ihr ins Wort) Finken? Trotz allem ist es „CATS“ was ich schätz! B: Ich weiß nicht, ich weiß nicht! Mich soll der Kuckuck holen, wenn dieses Gemieze und Gemauze nicht ein Hundeleben ist! Man muß schon ein Pferd mit Elefantenhaut sein um sich diese Katzen als Bären anhängen zu lassen! Zudem glaube ich: Es schadet häufig, ist man allzu häufig...				
--	--	--	--	--

A: Du zitierst aus dem Stück? B: Da wüßt ich nicht wo anfangen und wo aufhören! Es hat keinen Anfang keinen Schluß. A: Keine Handlung? Keinen Guß? B: Einmal fällt ein Schuß! A: Ja! Das kenne ich bei ihm. In jedem seiner Stücke wird geschossen. Ohne daß er jemals ins Schwarze getroffen hätte. B: (altklug) Ein Fall von orgasmatischer Halluzination! A: Ganz richtig! Orgasmatisch! Ohne daß dabei was ins Ohr gegangen wäre! Er schießt und keiner ist tot! B: Was freilich nicht alltäglich ist! A: Ich meine, er kommt mir vor, wie einer, der auf den Mond schießt. B: (unterbricht) Er schießt nicht auf den Mond! A: (erstaunt) Er schießt nicht auf den Mond? B: Er schießt auf den Neumond. A: (aufgebracht) und wer es nicht gesehen hat, ist ein Voll... B: ...mond willst du wohl sagen?! A: Nichts ist auf seinem Platz. Seine				
---	--	--	--	--

Sänger springen, seine Statisten singen, er dichtet komponierend und komponiert dichtend... B: Dichtend dichten müssen nur die Installateure! Meine Liebste! A: So!!! Muß man den Installateuren überlassen?! (nach einer Pause) Und wer muß noch aller Wasser lassen? B: Ein Ehepaar mit Gast schwatzt. Schwatzt dies und das. Es geht hin und her, her und hin. A: Sein Gang, wie ich ihn kenne: Das Gewäsch hat keinen tieferen Sinn. B: Immerhin, der Ehemann entdeckt, daß sie mit ihm A: Mit ihm dem Gast? B: Mit ihm dem Gast in einer Zuckerdose steckt. A: Mein Gott! Wie aufgeweckt! B: Ein andres Mal sieht man, daß Adam stolpert, ehe er mit Eva poltert. Und, wie könnt es anders sein: Drei Nichtse heißen „NEIN“. Ein vierter nennt sich „JA“ und schon ist er nimmer da! LEISE MUSIK AUS DEM LAUTSPRECHER A: Er verschwindet? Er kann doch nicht einfach verschwinden?				
---	--	--	--	--

aus dem Nichts
kommt leises
Klingeln und
Virbieren, wird etwas

B: (entrückt, als würde sie etwas unerklärliches beobachten) Es verschwindet, was sich ewig findet. A: (in heller Aufregung) Wieso? Woher? Ist er plötzlich wieder da? Wer hat wen dort wo gefunden? B: (immer mehr entrückt) Daher oder dorthin, woher wehts wohin? A: Du! Das gibt keinen Sinn! B: Im Grunde hab' ich nur eine Sache verstanden. Der Stuhl, den sie sich mühevoll bauten, kam ihnen zuletzt abhanden. A: Was hast du verstanden? B: Der Stuhl, auf den sie so gesetzt, hat sich abgesetzt!			stärker bis zum Ende der Szene	
	Ferngesteuerter Stuhl fährt auf die Vorbühne.			
2. OUVERTÜRE				
FESTLICHE MUSIK AUS LAUTSPRECHER				
	„PANTOMIME“ führt einen Kampf mit diesem Stuhl, der für die vom Menschen beherrschte, bzw. ihn beherrschende Maschine steht. In der			

	Schlußkadenz der Ouverture öffnet sich der Vorhang.			
3. KOSMOS				
WEITERHIN LAUTSPRECHERMUSIK				
	In einem weiten kosmischen Raum ist ein kleiner Stuhl (kaum beleuchtet) zu erkennen. Anschließend erkennt man (von aufsteigenden Licht langsam freigegeben) einen Riesenqueue, der im weiteren Verlauf für das „Unwägbare“, das „Zufällige“ steht.	Szene 2 Der Vorhang hebt sich langsam und gibt das Bühnenbild frei.	flirrend dissonant	
4. QUEUE				
	Über den nach oben weisenden Queue wird die Verbindung zu einem „Kosmosei“ hergestellt. Es ist das eine Art Schalltrichter, der die „Urlautarie“ transportiert.	Szene 3, kein Übergang zu erkennen	differenziertere, „kosmische“ Klänge	
5. URLAUTARIE				
(In einem musikalischen Prozess filtern sich aus synthetischen Klängen vorerst		Szene 4, wieder fließender Übergang	eine menschliche Stimme wird	

menschliche Laute und dann schrittweise konkrete Aussagen.)		[Szene 2 – 4 04'20"]	erkennbar, dann mehrere	
Zuletzt: Wir sind immer oben und wenn wir einmal unten sind, ist unten oben.				
	In einer Schrägfahrt nach unten, so als würde man den Kosmos mit einer Riesenzeitlupe absuchen, landet das Kosmosei am Boden. ADAM erscheint im Zentrum des Eies, ist eingefangen.			
6. PRÄSENTATION ADAM				
		Szene 6. Adam hat lange Haare, Unterhose, die Nacktheit vortäuscht	den Urlauten ähnlich, dann polternd	
7. MANAGER				
	Polternd und spukhaft fällt eine Gruppe von Managern ein. Geschäftig stolpernd, sich wieder aufrichtend, wieder stolpernd, scharen sie sich um ihren Boss, eine Riesin. Sie verschwinden so spukhaft, wie sie gekommen waren.	Szene 5. Manager tragen Aktentaschen, Hüte, Anzüge, Riesin besitzt mittels einer Schere ausfahrbaren Kopf [50"]	aufgeregt, ständiger Beat im Hintergrund, „Horrorzenario“, Stimme, die Unverständliches ruft	

8. PAS DE DEUX				
	Nun erscheint auch EVA. ADAM und EVA versuchen einander das Gehen zu lehren. Dem Stolpergang der Manager nicht unähnlich quälen sie sich über die Bühne. Kaum das Gehen beherrschend versuchen sie einen grotesken Tanz.	Szene 7. Eva erscheint an meterlangem rosafarbenem Haar, das dann verschwindet, ist mit einem Fell (oder ähnlichem) bekleidet und von einer Schlange umwickelt	fließender Übergang, nur weibliche Stimme dazu, die schwirrende Töne hält, verwirrt	
	Kaum das Gehen beherrschend und zueinandergekommen, werden sie durch eine von oben herunterkommende Wohnzimmerattrappe getrennt. Eva verschwindet mit der wieder hochfahrenden Attrappe.	zuerst eine leuchtende Wand, dann ovales Fenster, eine Jalousie fährt hinunter, wird auf- und wieder zugeklappt Musik bewegt sich mit der hochfahrenden Attrappe hinauf.		
	Der erstaunte ADAM sieht sich plötzlich drei clownesken Geschöpfen gegenübergestellt und flüchtet.	die Räsonierer fehlen hier [Szene 6 und 7 04'20"]		
9. TERZETT				
Z/1: Ich heiße nein! N-E-I-N! Nur einer ist notwendig! Z/2: (taucht unvermittelt rechts von Z/1		Szene 8. riesiger leuchtender Finger taucht auf, darauf Z/1, links Z/2,	letzte Musik verschallt im ppp	Nr. 9 „1. Räsonierer“, Nr. 10 „3 Räsonierer“ in „Staatsoperette“, Fernsehfilm, Erstaussstrahlung

auf) <u>Ich</u> heiße nein! Noch einer ist notwendig! N-E-I-N! Neue Erfahrung ist nützlich! Z/3: (taucht unvermittelt links von Z/1 auf) <u>Ich</u> heiße nein! Niemand ist notwendig! Nur ein intaktes Nichts! N-E-I-N! Nur ein intaktes Nichts! Neue Erkenntnis ist närrisch! Z/1: (zu Z/2) Noch ein Nihilist! Z/2: Nein! Noch einer ist Niemand! Z/3: (empört) Noch Niemand nihilist nirgends! N-E-I-N! Nach einem interkontinentalen Nukleardesaster, (plötzlich verlegen) nach einem interkontinentalen Nukleardesaster... Z/1: (zurechtweisend) Nach einem interkontinentalen Nukleardesaster? Z/3: (wie erlöst) Niedrige Emission im Neandertal! (sich bestätigend) N-E-I-N! Niedrige Emission im Neandertal! (lacht) Z/2: (vertraulich zu Z/1) Er meint Niederösterreich?! Z/1: (scharf) Kein nein!! Z/3: (einer neuen Idee _____) N-E-I-N Niedrige Emission im... Niedrige Emission im?.. Z/1: (zurechtweisend) Niedrige Emission im?		rechts Z/3, alle gleich gekleidet: Vollbart, Melonen, große, rüschenhafte Krägen, Stoffhemden, Stoffhosen, Fräcke, rechts großer clownesker Schuh, mit dem im Takt gewippt wird, stoßen einander ruckartig im Takt, heben Hüte in Takt		30.11.1977 7. „Räsonierer“ (Tonband) in „Staatsoperette Konzertfassung 2000“, UA Tulln 6.10.2000
---	--	---	--	--

Z/3: (wie erlöst) Niemandsländ! Z/1: (aufgebracht) Nein, kein Nein! Knie nieder Krieg! Z/2: Knein! Ich heiße Kain! Z/1: (beschwichtigend) Nein Abel Abel! Kein Kain Ka a? i en. Kann er kein nein sein, Kain sein, nein sein nein pein kein. Nein kein en, nein! Ka a kann an en was an! Nachsicht endet immer nirgends nirgends. Kann er kein nein kein Kain kann er pein. Er kann es sein. Kain Abel, Abel. Kakai Kakadu Kaka er sie es, wir heißen nein! Kain Abel aber Babel, Abelbla babab blabab babp babpbp babpbp [...] Wir heißen ich, ich heiße ich, ich heiße nein, ich heiße Kain, ich heiß Kaka a i en, ich kann kain Kaka i Kakadu, kanns nicht nennen, nein, denn ich kann im Kennen kanns nicht sein im Hennenhain, dein Gegacker, seine geknackte Gicht, kicher ich dein Kaktus, Nußsucht, deine genußte Sicht, Koka ge kennt. Ich kann mich, du kannst mich nicht, Keiner kann mich, er kann sie sicher, kann sicher nicht, ihr könnt mich. Kakai Kakadu nein niemand ist notwendig, niemand ist Nihilist, Ka e i nix ist fix, Ko ka in, wir Nihilisten			sehr rhythmisch, Streicher zupfen, Stimmen im Vordergrund, begleitend teils Soloinstrumente, Blasinstrumente mit klassischen Melodielinien, Streicher zupfen, weicher Streicherausklang	
---	--	--	--	--

beißen, Kaka du er sie es wir heißen nein. HB1: Ich heiße ja! (fällt in die Grube) Nein sowas, nein sowas!				
Was er nicht sagt. Sagt er nicht was? Er nicht was ist: Nichts!		Szene 9. Finger versinkt mit Z/1, 2, 3, dann Pantomime mit ausgebautem Text [Szene 8 und 9 05'30"] Szene 10. Arie eines volkstümlich gekleideten Mannes, der, von Fischmenschen umgeben, auf einer Schräge steht. [02'00"] Szene 11. Räs treten auf, Terzett geht weiter...? „sehr gern“ „Moderne Musik“ „Ich weiß, was ich gemacht habe“ „Jaa, blöd gesungen hat er“ „Ich weiß, was ich machen werde.“ „Ja, blöd singen wird er.“ „Ich weiß aber nicht, was ich jetzt mache.“ „Nur nicht blöd singen – bitte...“ „Abtreten“ (zwei gehen ab) „Ich bin	Klaviermusik, die klassisch anmutet, Tenor singt mit großem Vibrato große Intervalle mit übertriebenem Pathos, Klavier begleitet, Text unverständlich zu Beginn choralähnlich, Silben (mo, mu...) immer dichter, ruhiger, wieder Steigerung, „Moderne Musik“ ohne Begleitung, dann Sprechen	„Moderne Musik“, gestisches Vokalensemble-Instrumentalensemblestück. 3 Männerstimmen, B-Klarinette, Trompete, Violoncello, Kontrabass, Klavier. (wann unbekannt)

		genauso ein Zykan, wie alle anderen auch!“ [03'50"] Szene 12. Mann mit Boxhandschuhen, Sirene entkleidet sich darüber vor einem Zwerg. 2 Rotgekleidete (Räsonnierer, erkennbar an dem einen größeren Schuh) singen unten „I glaub', ich spinn.“ (geht über in 12 a. Duett)	lyrisch, fließend	
10. CHOR DER GESCHÖPFE				
Ist was? Ist nicht was nicht ist, ist nicht, ist mich? Mist ist Mist. ha ha ha. Ist dir was? Ist er was, sagt er nicht was er sagt, - Ich heiße mich! Ist nicht was nicht ist, ist nicht, ist mich? Sagt er was nicht ist, sagt er nicht was. Ha – au – u ö e i ü i e ö o a – ach au. Ich kann nicht das auch noch. Kann (/kram) ich am Ohnmachtsbaum Hochschaubahn, schau ich dann doch hinauf, ist's kaum noch was. Ich kann mich! Du kannst mich, ihr könnt mich. Ist ihm was? Sagt er nicht was er sagt? Ist er was sagt er nicht was er sagt er was nicht ist sagt er				

nicht was ist – nichts.				
11. ZWISCHENSPIEL				
12. SIRENE				
	mit sinnlichem Ausdruck			„1. Lied der Sirene“ aus „Kunst kommt von Gönner“?, UA Stuttgart 14.11.1980 „Sirene“ in „Melzer oder Die Tiefe der Jahre“?, nach Motiven aus dem Roman „Die Strudlhofstiege“ von Doderer, Film in 2 Teilen. Erstausstrahlung 6.1.1990
12a. DUETT				
Du – ich? – du! Du i du i du i glaub i spinn! Nur du die du die du, die Diva divina, divina. Du nur du die du dann und wann – nein, Divan mein. Du i du i glaub i spinn!	Räs. 2 entdeckt Sirene, Räs. 3 beobachtet den Epileptiker, imitiert den Epileptiker. Räs. 3 entdeckt Sirene, Räs. 2 entdeckt Epileptiker, stolpert wie Epileptiker	Szene 12 a. Sirene entkleidet sich auf riesigem Stuhl, unter dem der Boxer steht, Räs. verlassen mit Fahrstuhl die Bühne. [Szene 12 und 12a 04'50"]	weiter lyrisch, aufsteigende Melodielinien, Duett schwelgend, (Räs. schunkeln), gesanglich, pompöse Akkorde im Hintergrund	

13. L'AIR BRUTE				
	Leere Bühne. Der Queue beginnt langsam zu schwingen. Ein im Hintergrund auftauchender Mensch wird angezielt. Zuletzt getroffen stürzt er rücklings ab.	Szene 13. mit Riesenqueue und Atlant (trägt Erde), Lichterkette am Boden, diese färbt sich später rot, aus Plastikerdkugel wird am Schluss Luft rausgelassen [05'15"]	voneinander getrennte, flirrende, gehaltene Töne aus dem Lautsprecher, jedes Mal mit einem Geräusch, wie „Anschlagen“, später vielschichtige Akkorde, Läufe dazu, gegen Ende vollere, dramatischere Klänge, (Orgel, Cembalo?) harmonisch klassischeres Ende	
14. ABSTURZ				
(aufgeregte Zitate aus der Urlautarie) „Wir sind immer oben und wenn wir einmal unten sind, ist unten oben!“		Szene 14		
	PANT. schwingt in schwindelnder Höhe. Wird unmerklich durch eine Puppe ersetzt, die dann abstürzt. Aus allen Ecken strömen aufgeregte Menschen (in Kinderkleidung) zusammen.	[15"] dann Szene 15		
GERÄUSCHMUSIK				

	Sie zerlegen die Puppe und steigern sich mit den aufgefundenen Röhren und Schläuchen in eine aggressive Musik. Dabei geraten sie über vorerst harmlose Kriegsspiele in eine mörderische Hetzjagd, deren Zielscheibe vor allem der 1. Räs. ist, der der vortragende Solist des Auszählreims ist. (Playback)			
15. AUSZÄHLREIM				
RÄS. 1: Ping peng peng katakomb, bomb bomb knatteratta tatterattata pistol puscha pestilenz, schieß sies suicid düsentschüß sui schieß sß---- sß----sß---- Ich tu dir nichts, sagt der Dings, sagt der Dongs. Ping peng peng allerdings, schlag den Schädel ist dir ein, leuchtet es dir gar nicht ein... Dings denkt der Dongs schlechterdings allerdongs ping peng peng katakomb, waff wau wafflauf wau Hau auf trau auf Waffenlauf. Tollwutvoller Treppenroller Truppenkoller Lügenholler! Aber waff war wiff ist wenn, waffenwiffe wegwerfwische Waffen bündeln Affen zündeln? Ping peng peng katakomb, bomb bomb knatteratta tatteratta da wo die den				1982 erstmals für „Künstler für den Frieden“. „Auszählreim“, auch „Kinderreim“ genannt, „Ping peng peng“, Soloversion für Sprechstimme, UA Wien, 6.11.1982 Zykan: „Der Kinderreim entstand als Auftrag für „Künstler für den Frieden“ und sollte vor tausenden Menschen in der Stadthalle 1983 von einem notenunkundigen Partisanenchor uraufgeführt werden. Das Stück war ihnen zu schwer und so führte ich es in einer Soloversion (fast aus dem Stehgreif) vor und hatte zum

Widerstand, drum widerstand wer Böses ahnt! Sand Strand Wald Brand, Deckenstrecker Doppeldecker Phrasenquäker: Saaaaaaaalve Cäsar morituri te saaaaaaaalutant Sand Wald Brand! Salutant sand lad zu tant! Salutschand nur Unflat tarnt! Beiß den Finger, küßt die Hand! Ping peng peng katakomb bomb bomb knattetatta tatteratta da ja wie ja wo ja wann ja so! So läuft der Hase! Phrasen auf der Nase aber Zündstoff in der Blase! Ui je weh iu weh o je. Kriegsdreh Unglücksklee Schießpulverschnee und wenn der Neben aufsteigt, der Rest auf hohlen Knochen geigt... Depperte Debatte patentiert Debakelpack! Ob der die da, ob die der da, ob der da war, ob der Diva wer den Darmverschluß als Gagenvorschuß buckeln muß, wenn bei Torschlußpanik plötzlich dann der ping peng peng katakomb Bunkersong, seine letzte Strophe singt, wenn sein letzter Marsch erklingt Ping peng peng katakomb... Ping peng bumsti paff! Wer singt denn schon wenn alles schlaff!?				ersten Mal Gelegenheit, eine Komposition von mir vor so großem Publikum zu erproben. Es stellte sich heraus, dass ich neben Größen der Popmusik (u.a. Harry Belafonte und Konstantin Wecker) bestehen konnte, die alle einigermaßen erstaunt waren, weil mich natürlich niemand kannte.“ „Kinderreim“ - „Das das ist das das, ping peng peng“, Vokalensemble mit Solosprechstimme, UA Wien 11.12.1983 „Ping peng peng“, Werbespot für Humanic, 1983 „Auszählreim“ - Version für Chor, Streichquartett und Glockenspiel. Sprechstimme, Chor, Vibraphon, Timpani, Streichquartett, Glockenspiel. (wann unbekannt) „Polemische Arie – Kinderreim“ in „Wahr ist, daß der Tiger frißt.“, Choroper, UA Berlin 10.5.1994
---	--	--	--	--

Wenn krummer Kriege Gruselkrallen grölend in die Häuser fallen? Knall Fall Schlußanal, drängen in den Schußkanal! Für wen, ja von wo, ja nur wie? Für den über die ja von dort? Dort wo man Tauben schießt, gibt's auch den stinkenden Mistkäfer fliegt wo zu fressen er kriegt! Knibber knabber Dummian, nimmt Urin statt Lebertran und wunder sich dann schief und böse, warum, wieso er so nervös, warum in seinem Kopfgekrös, so störend quält das Kriegsgetös... Ping peng peng katakomb, bomb bomb knatteratta tatteratata Pistol, puschka, pastilenz, schieß sie's suicid düsentschüß suischieß. Ich tu dir nichts, sagt der Dings sagt der Dongs, könnt man glauben, was sie meinen, ja dann gings, ja dann gings! Allerdings muß der ping peng peng Bunkersong dann ausgeblasen, weggelassen, ohne hassen: unterlassen. Denn Ping peng peng ist zu eng. Knatterattatata macht uns taub, mit Verlaub! Bomb bomb Bombenzank, Horrorboom Waffengang. Bumm bumm Bumerang, macht uns bang!!				„5.1. „Polemische Arie & Kinderreim“ in „Bilder einer Ausstellung“, auch genannt “Fingierte Zusammenhänge“, Chor-Orchester-Stück. UA Wien 14.11.1997, für „Wien modern“ 1997
--	--	--	--	---

	RÄSONIERER flüchtet vor den ihm bedrohlich folgenden Kindern.			
16. SKETCH 2				
	PANTOMIME taucht Zeitung lesend aus der Versenkung auf. Er sitzt (wie in der 2.) auf seinem „Fahrstuhl“.			
16a. MANAGER				
	Die Manager stolpern an ihm vorbei. Spöttisch sich erhebend beobachtet er deren „Hinfälligkeit“. Ist aber anschließend selbst Opfer seiner Hinfälligkeit indem er sich neben den (selbsttätig wegrückenden) Stuhl setzt.			
16b. DIALOG				
	RÄS. taucht erschöpft auf.	Szene 15		
RÄS.: Wird hier zufällig frei? PANTOM.: Nein, absichtlich! RÄS.: (wie bei einer Peinlichkeit ertappt) ah! Pardon!		Pantomime sitzt zeitunglesend neben dem Fahrstuhl auf dem Boden, die Beine in der Luft balancierend. geht über in Szene 16 c	Streicher-Duett	
16c. SCHLÄGEREI				

	Während sie sich (im Pantomimenschritt) an der Stelle tretend „entfernen“, kommt die SIRENE auf den RÄS zu und ohrfeigt ihn. RÄS schlägt zurück, PANTOM schlägt RÄS. SIR schlägt PANTOM. Dieser will SIR schlagen, RÄS fängt den Schlag ab. SIR geht ab. Verliert dabei versehentlich ihren Schleier. (Er hängt an einem Faden, der sich durch ihren Abgang spannt und sie so entkleidet. Musikalisch untermalt senkt sich der vorerst hochfliegende Schleier langsam auf den Boden und sollte so eine ssoziative Verbindung zum Stückschluß herstellen, in dem sich das Firnament senkt.)	Sirene entblößt sich kurz, Pantomime fängt Schlägerei an, Schleier am Schluss fällt herab (sinkt nicht langsam). [01'30"]	flirrende Akkorde, während der Schlägerei angestrengte Ächz- und Stöhnlaute	
		-- PAUSE --		
17. DISKURS				
	RÄS. und PANT. schweben langsam vom oberen Bühnenrand (Fallschirm).	Szene 16. PANT trägt Anzug aus Luftpolsterfolie, Haube, Brille		
PM: (euphorisch) Wir sind überm Berg,				

wir sind überm Berg! RÄS: (trocken) Ja, es geht bergab... PM: Es ist vielleicht ein wenig herablassend, vielleicht ein wenig herablassend – herablassend (stockt) RÄS: (scharf) Ein wenig herablassend?! PM: Es ist vielleicht ein wenig von oben herab, aber letztlich glaube ich doch, daß es Untermenschen gibt. RES: (schaut hinunter) Untermenschen? PM: Ja! Letztlich glaube ich doch, daß es Untermenschen gibt und es sind die, welche glauben, daß es Untermenschen gibt!				
	Etwa die Mitte der Strecke erreicht, bleibt PM hängen, während RÄS im Folgenden den Boden erreicht.			
RÄS: (aufgebracht, schnell) Wenn die, die glauben, daß es Untermenschen gibt, die sind, die glauben, daß es Untermenschen gibt, dann glaube ich, daß es Untermenschen gibt, die glauben, daß es Untermenschen gibt! PM: Mit den Idioten läuft es ähnlich. RÄS: Ja, auch ich halte sie für idiotisch! PM: (in Sturzfahrt herunter) Wen halten				

Sie für idiotisch? RÄS: (während er wieder langsam hochfährt) Die Idioten! Wen sonst, Sie idiotischer Untermensch? (schaut auf ihn hinunter) PM: (schaut zu ihm hinauf) Wie kommen Sie denn da-rauf? RÄS: Rauf kommt man mit dem Paternoster.				Parallele zu „Pater noster“? für „Klangspuren“ UA 23.9.2000 innerhalb des „Zyklus für Streichquartett und teilhabenden Komponisten“, „Pater noster“ in der Übersetzung Kurt Kusenbergs
	SIRENE taucht ganz unvermittelt auf. PM starrt sie entgeistert an. Sie kommt auf ihn zu. RÄS hat sie auch bemerkt. Kommt herunter. Neben PM angelangt.			
PM: (noch völlig entgeistert) Wie sagten Sie? Rauf kommt man mit dem Paternoster? RÄS: Ja, wenn man nicht festsitzt im Nonnenkloster!				
	[handschriftlich durchgestrichen] SIRENE deutet eine Entkleidung an. PM stößt in seiner Aufregung RÄS. Dieser mißversteht und schlägt zurück. SIR mischt sich ein. Es kommt zum gewohnten		einzelner Akkord	

	Schlagabtausch. SIR ab. (Verliert den Schleier.)			
PM: Wo waren wir stehengeblieben? RÄS: Im Paternoster. PM: Gott behüte! (vertraulich) Es fehlt an Pietät, wenn einer im Paternoster steht! Versuchen Sie es doch mit einem Stoßgebet!				
	PM steigt wieder langsam hoch.			
RÄS: Manchen hats dabei ins All verweht! PM: (von oben) Wie kommen Sie denn darauf? RÄS: Wie kommen sie denn da rauf? PM: Es ist vielleicht ein bisschen von oben herab, aber unter Menschen, unter Menschen, unter (stockt) RÄS: (scharf) Untermenschen? PM: Unter Menschen ist mir das Gestoße leid. Hier oben in Gottes weitem Schoße stört einen niemand! Weit und breit! RÄS: Ihre Verslein hör ich wohl. Allein! Mir fehlt die Gartenlaube! PM: (stürzt herunter) Es fehlt der Glaube? Dann fehlts an Gott! RÄS: Ich weiß nicht, ob Er das glaubt?				

Ich glaube nicht, dass Er das weiß! PM: (scharf) Das ist nicht Sein Problem! RÄS: Er glaubt? PM: Er weiß! RÄS: Was? PM: (etwas kleinlaut) Er weiß was. RÄS: Dann weiß Er sicher auch, PM: (geistesabwesend) Wer? RÄS: ER!!! Dann weiß Er sicher auch, daß die Hypothese, die besagt: es gibt ihn, PM: Wen? RÄS: IHN!!! Und die Hypothese, die besagt, es gibt ihn nicht, das selbe bedeuten und die selbe Ursachen hat. Nämlich die Angst vor der Ungewißheit! Die Leuchten wollen einfach wissen, wie sie dran sind! PM: Wo? RÄS: Da!!! PM: Da-ran? RÄS: Daran! Dennoch kann nicht geleugnet werden, daß die Annahme, daß es einen Gott gäbe, etwas problematischer ist. Denn niemand, wie die Geschichte bisher bewiesen hat,		„weiß“ ausgebaut		
--	--	-------------------------	--	--

konnte bisher vermeiden, daß dieser angenommene Gott in verschiedenen Religionen, unter verschiedenen Rassen, verschiedenen Klassen, unterschiedliche Namen trägt und so Ursache von Kontroversen, Krisen und endlosem Gemetzel ist. Läßt man Ihn nun PM: (unterbricht) Wen? RÄS: IHN!!! Läßt man Ihn nun – wie immer er heißen mag, geheißen werden mag, was immer er nun für die jeweilige Sekte, Gruppierung, Interessensgemeinschaft bedeuten mag – einfach aus dem Spiel, indem man sagt: Es gibt ihn gar nicht, käme das einer Entwaffnung gleich! PM: (aufgeregt) Abrüstungsgespräche führen zum Krieg!! Weil man sich nicht einigen kann! RÄS: (aufgeregt) Es ist doch schwer vorstellbar, daß sich jemand veranlaßt sehen könnte, sein Nichts gegen ein anderes Nichts verteidigen zu müssen!				
	(wildes Handgemenge)		Stöhnlaute	
PM: (erschöpft, nach langer Überlegung, dümmlich) Aber, ist nicht was nichts ist, ist nichts? RÄS: Wo bist nichts, Wicht, wo sich		aber – aber, aber... ist nicht...		

nicht picht?!? PM: (sein Fallschirm trägt ihn wieder nach oben. Gottergeben, als hätte er die Antwort verstanden) Mir soll's recht sein, wenn ich nur in den Himmel komme!		Schwimmbewegungen, Hände betend zusammen		
	[handschriftlich: RÄS steigt aus, Zug hinauf] PM verschwindet am oberen Bühnenrand.	[04'30"]		
18. NACHSPIEL				
RÄS: (aufgeregt) Wache!				
	Wamps, ein Riese – der Atlant von vorher –, tritt auf.			
RÄS: Holen Sie den Mann da oben wieder herunter!				
	Z ab [Zykan? Räs? wie in Terzett?]			
WAMPS: (zum auftretenden Zweg) Holen Sie den Mann da oben wieder herunter!				
	Wamps ab			
ZWERG: Da oben? Da oben ist keiner! (zum wieder auftretenden Wamps) Holen Sie den Mann da oben wieder herunter!				

	Zwerg ab			
WAMPS: Da oben? Da ist keiner!				
	Wamps ab			
19. NOCTÜRN				
	Inzwischen hat das „Noctürn“ begonnen. Langsam, dem lyrischen Charakter des Stückes entsprechend, heben sich die Zwischenvorhänge, die schließlich den Blick auf eine Schanze freigeben, auf der menschliche Geschöpfe nach oben streben. Im bewegteren Mittelteil des Stücks tritt der RÄS 1 auf. Schwer bewaffnet mit Gewehren und Kanonen, schickt er sich an, den „Mann da oben“ herunterzuschießen. Bald verwirft er diesen Plan und richtet seine Geschütze gegen die näherliegende Menschenpyramide, die daraufhin fluchtartig die Schanze verlässt. Nur einer (PANT) verhängt sich unglücklich und muß zurückbleiben. Seelenruhig und genüßlich – inzwischen ist der wieder lyrische Schlußteil des Stücks erreicht – knallt er den	Szene 17	elektronische Klänge gemischt mit Klavier und Streichern, weich verlaufende Melodielinien, Cello oft im Vordergrund (neben Synthesizer und Klavier), dann bewegter Knall musikalisch,	Schluss des 1. Cellokonzerts? „Violoncellokonzert – auf der Suche nach konventionellen Gefühlen – 3 unterschiedliche pathetische Sätze für Violoncello & Orchester“ (Schlusssequenz ist Schluss der Oper „Auszählreim“ und Schluss von „Beethovens Cello“). Piccoloflöte, Flöte, 2 Oboen, 3 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 3 Posaunen, 1 Tuba, 1 Harfe, Streichorchester, 4 Schlagzeuger. UA Wien, 7.6.1982. Auftrag des Kulturstadtes der Stadt Wien.

	Hilflosen ab. Heuchlerisch erhebt er seine Stimme zu beschwörerischer Weltanklage. Die Kaiserhymne mit dem Deutschlandlied, Göthe, Nestroy und Kleist verwechselnd...	Schanze fährt mit totem PANT nach oben nahtloser Übergang zu Szene 18	dann Generalpause	
20. ARIE DES RÄSONIERERS				
RÄS: Der eine knallt und der andere fällt. Da spürt der Raum einen Hauch [...] ruhest du auch. Überoi der Nestroy. Stimme: RUHE!! RÄS: Was heißt da Ruhe, ungehobelte Person das, stört meinen Höhenflug... Da Krug geht zum Wasser bis es bricht – da stimmt was nicht, merkt man aber nicht rechtzeitig und scho sitzt ma drein und is hin, na, na, aber der Krug geht zum Wasser und is hin – da stimmt was net – jetzt hat di mi do tatsächlich durchananderbracht! So einen kleinen Mann einfach niederschießen, unglaublich, a anderer hätt den nie getroffen... Jaja, verstehn' S' mi richtig! Treffen muß ma den erst amol, ein Künstler bin ich, sag ich, ein Poet! Gott erhalte, Gott beschütze alles Übel in Übler alles. A [...] nur was si reimt is		Szene 18 nicht vollständiger Text [07'20"]	begleitende Dissonanzen in den Streichern, die bewegter werden, Bläser kommen dazu und Schlagwerk, Räsonierer singt teilweise, teils Sprechgesang	

guat gleimt. Stimme: RUHE!! RÄS: Was, was scho wieda? Habt's es nonet gnua mit an Wötkriag? Wollt's es no an 2.? Nur hereinspaziert, es [...], es rosarote Nachgeburten. Aber umadumschrein, aber umadumschrein, mitten in der Nacht! Wenn's aber dort und dort kracht, wird die Pappn net aufg'macht! Der Krug, der Krug geht solange zum Brunnen, bis er bricht! So geht die G'schicht! Heut sagen manche Leut', was Zeit beinander z'stehn [??]. Nur wanns so weitergeht sagn manche Leut, könnt die Wöt dabei untergehn, könnt dabei untergehn.				
21. SPIEGELGEFECHT				
Tonband: (weit entfernt) Heut' sagen mache Leut' wär's Zeit beinander z'stehn, weil wann's so weitergeht, sagen mache Leut', könnt die Welt dabei untergehn.		Szene 19. Figuren aus Licht (teils mit Gewehren) erscheinen, bedrohen RÄS. RÄS wird hin- und hergetrieben (Variante Spiegelgefecht?) RÄS mit Modellkanone ab, wieder zurück, Lichtfiguren fahren hinauf	keine Pause, zu den Melodielinien kommen rasselnde Geräusche und Klicken, wie Entsichern einer Waffe, dazu, grimmige Bässe bauen Spannung auf, Hinauffahren	

			musikalisch unterlegt (fast tonloses Zischen), Knall, jetzt erst Tonband „Heut sagen manche Leut'...“	
	Queue rast herunter.	hat rotes Licht am (unteren) Ende. RÄS betastet ihn vorsichtig, lässt ihn dann schwingen (Schnitt) Szene 20. Menschen in Tracht mit Dirndl sinken langsam, im Lauf des Stücks zu Boden, RÄS (mit normaler und Lautsprecherstimme), Stimmen von zwei Stammtischbesuchern dazu, „holst du Bier“, RÄS „wütet“ vorne [Szene 19 und 20 10'30"]	tiefer werdendes Rauschen, beim Betasten vorsichtige Stakkato-Klänge im Chor, langsam kommen liegende Töne aus dem Orchester dazu hauptsächlich Stimmen, bei jener aus dem Lautsprecher Begleitung, anfangs liegende Klänge, dann bewegter (mit „hol Bier“), Schläge mit Bierkrügen auf den Tisch	
22. BALLADE				
Z/2 – Z/3 (alternierend): Ich träumte, ein aus dem Zoo entlaufener Löwe stieß				„KatziMausi Neu 4“ in „Wiener Elegie“, Stück für

einen Rentner nieder, der arglos auf dem Weg zum Fleischer war. Unbegründeterweise sich schuldig fühlend erklärte er dem inzwischen herbeigeeilten Zoodirektor, daß er das leichtbeschädigte Tier gerne mit nach Hause nehmen möchte, da es ihn an seine Katze „Mausi“ erinnerte. Der Zoodirektor, Herr Geier, Verständnis für den Rentner heuchelnd, antwortete daß er nicht so ohne weiteres auf den Löwen verzichten könne, weil er als Gulasch schon fixer Bestandteil des nächsten Zoospeisezettels sei, machte aber dem Rentner das Angebot, mit seinem Löwen „Katzi“ noch auf einen kleinen Café zu gehen, anschließend aber das Tier schleunigst nach Hause zu schicken. Den Rentner enttäuschte dieses Angebot; er ließ sich daher vom Löwen ganz einfach auffressen. Das befriedigte nicht nur sein Bedürfnis nach ewiger Geborgenheit, sondern enthob ihn auch jeder Verantwortung für das Tier. Unbegründeterweise sich schuldig fühlend ging nun der Löwe „Katzi“ für den Rentner zum Fleischerladen, um das Schnitzel für die Katze „Mausi“ zu holen. Als „Mausi“ dann das Schnitzel genüßlich verzehrt hatte, fraß der Löwe „Katzi“ das Katzi „Mausi“. Unbegründeterweise sich				Sprechstimme und Streichquartett (wann unbekannt) „Wiener Elegie“, auch „Ich“ oder „KatziMausi“ genannt. Sprechstimme, Viola, Fassung von Walter Haas, UA Linz 21.9.2007 Parallele zu „Ich“, Chorinstrumentalstück nach Rilke? „KatziMausi“ in „Wahr ist, daß der Tiger frißt.“, Choroper, UA Berlin 10.5.1994 5.2 „Wiener Elegie“ in „Bilder einer Ausstellung“, auch genannt „Fingierte Zusammenhänge“, Chor-Orchester-Stück. UA Wien 14.11.1997, für „Wien modern“ 1997 „Ich“ in „Fouché. Fragmente nach Otto M. Zykan“, Lesetheater nach einer Idee von Irene Suchy und Wolfgang Winkler, UA Linz, Brucknerfest, ORF
--	--	--	--	--

schuldig fühlend lief der Löwe „Katzi“ schleunigst zurück in den Zoo, wo der Direktor, Herr Geier, der Aasgeier, schon mit dem Schlachtopparat wartete. So erfüllten sich doch noch alle von der Vorsehung ersonnenen Abläufe zur allgemeinen Zufriedenheit: dem Mausi sein Schnitzi und dem Katzi sein Schnitzimausi und dem Zoodirektor sein Schnitzimausikatzi. Und auch des Rentners ewige Geborgenheit sollte nicht vergessen werden.				Landesstudio OÖ, 21.9.2007
23. JAGDCHOR				
Freudig erwacht erschrak ich aber jäh: Ich lebte ja noch! Hatte man mich vergessen, wollt' mich denn keiner fressen? Wat man mich vergessen? Wie kommt man dazu? Verloren ist meine Ruh, wie kommt man dazu? Ja, wollt mich denn keiner fressen? Juchu! Kusch der! Ja wollt mich denn keiner fressen? Wie kommt man dazu? Ach wie fein, den Vogel frisst die Mietzekatze, die Mietzekatze frißt der Hund, die Katze beißt der Hund. Wer lebt ist wund, wer tot ist, ist g'sung. Hallo, Halli, Hilla, Holla.		Szene 21. 3 RÄS sitzen in einem kleinen Häuschen beim Kaffekränzchen, verkleidet als ein Paar mit Gast Text erst ab „Ich hab sie zum Fressen gern“		später als Ausschnitt „Gestörtes Ständchen“ für Violoncello und Klavier und Elektronik Walter Werzowas und Georg Mittermayrs. (wann unbekannt)

Im Wald und auf der Heide, da quält man sich zu Leide, man jagd einander so lange es geht, zum Kuckuck quält man sich so lang es geht bis selbst im Grabe man steht... mehrere Zwischenrufe: Juchee! Kusch! Ich wusste jetzt, zu guter Letzt würde auch ich eines Tages gefressen sein und schlief glücklich wieder ein. Nie wieder Eintracht, weil sie Unfrieden schafft, nie wieder Krieg, weil er Frieden macht! Z/1: Das ist doch paradox. Z/3: Paradox? Was ist nicht paradox? Meine Großmutter, meine Großmutter... Z/1: Ihre Großmutter? Z/3: Meine Großmutter war winzig klein! (nach kurzer Pause) Nun? Irritiert Sie das nicht? Z/1: Hinter manchem Monster steckt oft nur ein Wicht! Es wundert mich nicht, wenn selbst die Dinosaurier nur winzig klein gewesen sein! Z/3: Jedenfalls muss man gestehn: Niemals hat man jemals, niemals hat man jemals... Z/1: Niemals hat man jemals!?				
---	--	--	--	--

Z/3: Niemals hat man jemals die Dinosaurier gesehen! Sie müssen winzig klein gewesen sein! Z/1: Die Dinosaurier sind ausgestorben!! Z/3: Wissen sie das? Die Donisaurier? Z/1: Natürlich! Man hat sie erst kürzlich gefragt! Z/3: Haben sie sich beklagt? Z/1: Der Befragte war sehr betagt, erinnerungsschwach und beinamputiert... Z/3: Was hat er gesagt? Spendeten sie ihm Trost, dem armen Siechen? Z/1: Ich sagte ihm, daß auch Tausendfüßler langsam kriechen! Z/3: Hatte dieser Trost Gewicht? Z/1: Er kannte sie nicht! Z/2: Gehbehindert wie er nun einmal war, hatte er sie versäumt! Z/3: Ja, auch meine Urgroßmutter, Urgroßmutter... Z/1: Ihre Urgroßmutter!? Z/3: Auch meine Urgroßmutter kam stets zu spät! Z/1: Solange sie nicht ausgestorben war?!...			ab hier Text in Grundzügen vorhanden, aber variiert. dann „der, der da war“ gleichmäßige, indifferente Linien in der Querflöte, beschauliche Begleitung langsam Steigerung	
---	--	--	---	--

[alle 3 alternierend]: Ich hab' ihn zum Fressen gern, alter Freßsack. Ich weiß nicht, ich weiß nicht. Ich weiß, daß Sie nicht wissen. Du weißt? Man weiß oft mehr, als man glaubt. Weiß man das oder glaubt man das? Wo ist der Unterschied? Wissen ist Macht! Und nichts wissen macht nichts. Für wie blödsinnig hält man mich? Man bewundert Sie! Ja warum, ja von wo, ja nur wie? Deshalb dort und innig. Wer Bewunderung auslöst, hat sich falsch verhalten, denn er hat sich die Dummheit der anderen zu Nutze gemacht. Intelligenz kennt nur Anerkennung, keine Bewunderung, Respekt und Einverständnis. Gnädige Frau, ich weiß nicht. Ich weiß, daß Sie nicht wissen. Aber seien Sie unbesorgt, mein alter Freßsack läuft kaum Gefahr, Bewunderung auszulösen. Aber warum, aber von wo, aber nur wie? Das heißt doch nur, daß ich mich ganz richtig verhalten habe. Ein Freßsack, dem pfeifend die Luft ausgeht, ist bestenfalls ein Dudelsack. Mag keine Seile, mag kein Blatt. Weil du es umgeblättert hast! Aber nur dann reimt sich Literatur auf Kur und l'Amour, so dreht sich des Abschieds Galgenschnur um Freiheit, die uns von			Orchester hat Generalpause Einsatz Orchester „der, der da war“ eingeschoben,	
---	--	--	---	--

Dummheit befreit. Die einen haben die großen Ideen, die sie bei jeder Gelegenheit verraten und die andern die kleinen Hirngespinnste, an denen sie manisch festhalten. Nichts als Idioten, wo immer man hinschaut. Z/3: Jawohl, gnädige Frau. Er dichtet und weiß nicht, wovon er spricht. Nun komm, alter Junge, komm! Komm, wir sind nicht zu zweit und unser Gast ist gegen Dummheit gefeit. Ja hats was Schatz? Nur keine Eintracht, die uns lahmarschig macht. Wer für den Frieden ist, ist gegen den Krieg! Na und? Das liegt auf der Hand. Das hätt' ich gedacht. Und schafft so Zwietracht, die uns wachsam macht. Z/3: Gehbehindert, wie sie nun einmal war, hat sie ihr Aussterben versäumt. Z/2: In mancher Behinderung liegt ein Vorteil. Es schadet häufig, ist man allzu läufig. Schnell führt man beispielsweise den Hastigen hinters Licht! Z/1: Was vor Läufigkeit bewahrt, ist meist nur die Gicht! Manch einer liefe gerne in sein Unglück, wenn er nur laufen könnt'. Z/3: Nicht jedem ist sein Unglück			hektisch rasender Text, "Ich hab sie zum Fressen gern", „Nun komm, alter Junge“, „Jawohl“ dazu - Text fehlt - dann „Meine Großmutter“, anschließend ab „Gehbehindert“	
--	--	--	--	--

vergönnt... Z/2: Nie ist gefragt, wie oder wo einer läuft, oder auch nur geht. Gefragt ist immer nur, wie und wo einer gerade steht! Z/3: Gerade <u>steht</u> oder <u>gerade</u> steht? Z/2: Man ist heute schon zufrieden, wenn einer so steht, daß es gerade noch geht. Z/3: Meine Urgroßmutter, meine Urgroßmutter... Z/1: Ihre Urgroßmutter?! Z/3: Hat's auf der Suche nach einem Standpunkt gar ins All verweht! Z/2: Ja warum? Ja von wo? Ja, nun wie? Hat sie was gebläht? Sie sagte nur, daß sie Milch holen geht. Ich weiß nicht... Ich weiß, daß du weißt, daß ich weiß... Sie sind nicht gefragt. Ich weiß, daß du weißt, daß ich weiß, daß auch du nur Milch und keinen Zucker nimmst in den Kaffee. Richtig, mein Schatz. Aber unser Gast könnte möglicherweise Zucker möchten, würdest du welchen holen? Auch er, mein Schatz, nimmt keinen Zucker. Du weißt... zufällig?		bis hier, dann aus Lautsprecher „gnädige Frau“. kleines Häuschen fährt auf der Bühne herum und schließlich ab [11'40"] Szene 22. RÄS und bunt und glitzernd gekleidete Frauen und Männer in Fräcken tanzen, er spricht „na sowas...“ [unverständlich], „der, der da war“, springen, werfen Räsonierer hin und her, tragen ihn weg [04'15"]	Musik setzt ein, Gesang und Orchester (aus Lautsprecher) rhythmische Geräuschmusik aus Synthesizer, schmerzende hohe Töne, Räsonierer mit Schalltrichter spricht größtenteils Unverständliches, dann „der, der da war“	

24. TREIBJAGD				
Paßt auf!! Die Betrogenen seid ihr! Die Betrogenen sind wir? Die Betrogenen seid ihr, denn die andern spielen's Klavier! Die anderen spielen's Klavier? Die anderen spielen's Klavier! Und während ihr innig und ergriffen horcht, auf ihrer Klänge Laut, haben sie eure Mütze geklaut! Ihr habt ihnen nicht auf die Finger geschaut. Nun ist man verbittert, man jammert und schreit, manch einer zittert und tut sich gar leid, tatsächlich geschieht euch aber vollkommen recht. Wer nicht hören will, der muß fühlen. Sich blind stellen ist schlecht. Während sie atemlos ihre Klangblasen blähen, sie virtuos ihre Phrasen krähen, weiß die Rechte nicht, daß sie's mit der Linken tut, die Linke nicht, daß sie's mit der Rechten tut, daß der beiden Fingersatz im Schlatzpatztatz ins Chaos führt. Hurtig in jedem Fall trillern ihre Pfoten im Überschall den Hochstapel Schlatzpatztatz, fuhrwerken über die Tastaturia, Wahrheit nur als Hosenmatz und spielen dich aus eh du dich versiehst, weil wogeln schlicht etwas menschliches ist. Der großen Geste Hinterteil ist das versteckte Lügendetail, denn wenn man auch den				

Elefantendreck als groß und mächtig preist, ist's doch die Fliege, die uns die Fenster vollschießt.				
25. SKETCH				
	RÄS 3 taucht mit dem „Fahrstuhl“ auf. Man hört jemanden die Bühne queren ohne ihn zu sehen.			
RÄS: (den Schritten zugewendet) Haben Sie zufällig Feuer?				
	RÄS geht in Flammen auf... PANT taucht überraschend auf.			
PANT: Oh, pardon, das habe ich natürlich nicht absichtlich gemacht!				
	PANT steckt das überdimensionierte Feuerzeug ein, das er RÄS freundlich entgegengehalten hatte... Dampfend taucht RÄS 1 aus der Versenkung auf. Er wird eine sich bis zur Atemlosigkeit steigende Anklage exekutieren, an deren Ende er von auf ihn zufahrenden Wänden eingeschlossen wird. Nur sein auf das Publikum gerichteter Arm ragt eingeklemmt raus.			

26. KLÄGEREI				
27. PLACE DU CAROUSEL				
Auf der Place du Carrousel an einem schönen Sommerabend rann das Blut eines erletzten Pferdes, das ausgespannt dort reglos stand, aufs Pflaster. Und das Pferd stand dort aufrecht reglos auf drei Beinen und das vierte, das verletzte Bein, abgerissen und allein, hing herab. Dicht [?] daneben, aufrecht reglos, stand der Fuhrmann, stand der Wagen reglos nutzlos, wie eine gebrochene Uhr. Und das Pferd schwieg still, es klagte nicht, es wieherte nicht, es stand dort und wartete und war so schön, so traurig, so schlicht, so vernünftig, daß man seinen Tränen nicht gebieten konnte.				1966 „Place du Carrousel“, Chanson von Jaques Prévert, deutscher Titel „Place du Carrousel“ in der Nachdichtung von Kurt Kusenberg, Reinbeck 1962. Stimme und Klavier, UA Wien 6.3.1967
28. WELTUNTERGANG				
		Szene 23. Dampf auf der Bühne, Stühle in verschiedenen Größen auf	Klänge aus dem Synthesizer, wie in den ersten Szenen	

		einer sich drehenden Fläche, Fahrstuhl Himmel hängt bedrohlich tief, auf einem sehr hohen Stuhl sitzt RÄS. Kind spricht: „Man wird eines Tages mit dem Einverständnis aller, ausnahmslos aller, diesen Erdball in einer Dichte, die keinen Quadratzentimeter unberücksichtigt lässt, verkabeln und vernetzen, um ihn mit einer einzigen Explosion in jene Spurlosigkeit zurückzuschicken, aus der er, kraft ähnlicher Ereignisse, aufgetaucht ist. [Pause] Es wird das mit einer Perfektion geschehen, die auch die Ameisen und jedes andere, noch so feuerfeste, wasserdichte oder gepanzerte Kleingetier von zynischer Überlebenschance befreien wird. [Pause]“ jüngeres Kind: „Alles, was diese letzten Menschen in Hinblick auf ihre erhabene	präzise und ernst sprechende Kinderstimme in Sprechpausen leise, geheimnisvolle Synthesizerklänge	
--	--	--	---	--

		Endzeiterkenntnis mit Hingabe erhalten und geschützt haben werden, weit mehr, als wir Vorzeitbarbaren es je getan hätten, wird Zeuge dieses letzten, beglückenden, sakralen Aktes sein, der von unvergleichlicher Schönheit und tiefer Beseeltheit erstmal alle Geschöpfe in pulsierenden Gleichklang bringen wird. Der Mensch wird zum ersten Mal, und da in unmissverständlicher Eindeutigkeit beweisen dürfen, dass er nicht zuletzt deshalb die Krönung dieser Schöpfung ist, weil er sie als einziger wieder abschaffen kann. [Pause]“ älteres Kind: „An jenem Tag der atemlosen Stille, an dem mit Lichtgeschwindigkeit das Einverständnis jedes, ausnahmslos jedes Menschen den computergesteuerten Erlöser in Funktion setzen wird, werden über parametrische Verstärker die in		
--	--	---	--	--

		Schallwellen transformierten Signale der Atome und kleinsten Teilchen gehört werden können und die Atmosphäre mit einem Klang überziehen, der als Passacaglia alle existierenden physikalischen Schwingungen zu stufenlos einsetzenden Kanon zu Kettenreaktionen zwingen wird. Sein rauschendes Weiß wird wie ein Blitz allen Beteiligten die Erinnerung jener Ordnung wachrufen, die vor jenem Knall gewesen war, der uns jene eigenartig unvollendete oder zu hastig vollendete Urgeburt der Welt beschert hat. [Pause]“ jüngeres Kind: „Jenes Licht und jener Klang dieser urzeitlichen Ordnung wird gepaart mit jener millionenfachen Leiderfahrung aller Generationen verhindern, dass eifernder Weltverbesserung -“	verbessernder Erwachsener Krawall, leises	
--	--	---	---	--

		[09'00"]		
--	--	----------	--	--

9. Terzett

Otto M. Zykan

Tenor 1

Kein Kain Ka a Ka a i en

Tenor 2

Ka a? nein Ka e i en

Tenor 3

Ka a? nein kein Kain

4

T. 1

Kann er kein Ka a e i en en?

T. 2

T. 3

Ka a i en nein nein sein Kain sein kein nein sein

6

T. 1

nein kein en mein

T. 2

Ka

T. 3

nein sein kein kein Ka a i e i a i e i en

9. Terzett

2
8

T. 1

nein!! en e i en Nach richt en det im mer nir gens nir gens

T. 2

a kann an en was an!

T. 3

nein! en e i en Nach sicht en det im mer nir gends nir gends

10

T. 1

er kann es sein ka ka

T. 2

Kann er kein nein kein Kain kann er sein er kann Ka ka i

T. 3

er kann es sei Ka ka

12

T. 1

e i en Ab el Ab el Ka a?

T. 2

Ka a a a Ka a Kann an en was an! Ka ka i Ka ka du Ka ka er sie

T. 3

e i en Ab el Ab el Ka a?

15

T. 1

8

nein Ka a i Ka e i

T. 2

8

es wie hei ßen nein Kain nur kann es sein a ber

T. 3

8

nein Ka a i Ka e i

17

T. 1

8

Ka a bel bla ba bel ba bel ba bl bla ba ba bab bla bab bab ba bel

T. 2

8

Ba bel A bel bla ba ba bab bla bab bab ba bel bla ba ba bab

T. 3

8

Ka a bel bla ba bel Ba bel a bel bla ba ba bab bla bab bab

19

T. 1

8

bla ba ba ba ba bab bab bab ba bel

T. 2

8

bla bab bab ba bel bla ba ba bel

T. 3

8

ba bel bla ba ba bab bla bab bab

9. Terzett

4

20

T. 1

8

bab ba ba bel a bel ba ba bla ba — ba bp ba bp ba bp ba bp bp ba bp bp

T. 2

8

Ab el ba ba bla ba ba bel ba ba bla bab — ba bp ba bp ba bp ba bp bp ba bp bp

T. 3

8

ba bel bla ba ba bel A bel ba ba bla — ba bp ba bp ba bp ba bp bp ba bp bp

23

T. 1

8

bp bp bp bp bp bp bab bp bp bab bp bp bab bp bab bp bp bab bp

T. 2

8

bp bp bp bp bp bp bab bp bab bp bp bab bp bp bab bp bp bab bp bp

T. 3

8

bp bp bp bp bp bp bab bp bp bab bp bp bab bp bp bab bp bab bp bab

26

T. 1

8

bab bp bp bab bp bp bab bp bab bp bp bab bp bab bp bp bab bp

T. 2

8

bab bp bab bp bp bab bp bp bab bp bab bp bp bab bp bp bab bp bp

T. 3

8

bp bp bab bp bab bp bp bab bp bab bp bp bab bp bab bp bp bab bp

29

T. 1
8
Wir hei ßen ich ich ich ich ich hei ich hei ich hei ße

T. 2
8
Wir hei ßen ich ich ich hei ich hei ich hei ße

T. 3
8
Wir hei ßen ich ich ich hei ich hei ich ße

32

T. 1
8
nein ich heiß Kain Ka ka ka a i en e i en ich _____ du

T. 2
8
nein ich heiß Kain Ka ka ka _____ ich _____ ich heiß Kain ka ka ka a i

T. 3
8
nein ich _____ heiß ich heiß Kain Ka ka ka a i en e i en

35

T. 1
8
ich kann Kain ka ka i ka ka du ihr ich kann ich

T. 2
8
Du en e i Ja en kann ich _____ kein Ka ka

T. 3
8
Du ich _____ kann kein Ka Ka i ka ka du du ich kann

9. Terzett

6

37

T. 1
8
— kanns nicht nen nen nein denn ich kann im Hen nen

T. 2
8
i ka ka du du ich nein kann kanns nicht nen nen denn

T. 3
8
ich kanns nicht nen nen denn nein ich kann im Kenn nen hain nicht sein

39

T. 1
8
Kain nicht sein kei ne geh ich ga cker Sicht ei ne ge

T. 2
8
ich ich kann im Hen nen hain ei nicht sein ei nein

T. 3
8
nein dei ne ge ga cker Sicht kei ne ge kna ckte Gicht

41

T. 1
8
kich knak te ka gicht kich er ich dein

T. 2
8
Kich Dei ne ge nuß er Sicht dei

T. 3
8
ki cher ich dein Kak tus Nuß sucht Ko

42

T. 1
8
Kak tus muß sucht Ko ka ge kennt muß dei ner Sucht Gicht sicht

T. 2
8
ne ge nuß Knack such te Gicht ken ter ich muß dein Kak tus nuß sucht

T. 3
8
ka ge nuß dei ner Sucht gicht sicht kennt dei ne Ei ge sicht Gicht nicht

44

T. 1
8
Ich kann nicht Du kannst mich nicht kann kei

T. 2
8
Ich kann nicht Du kannst dich mich nicht kann

T. 3
8
Ich kann mich nicht Du kannst mich nicht kann

45

T. 1
8
er kann mich er kann sie sich er kann si cher nicht

T. 2
8
er kann mich er kann sie sich er kann si cher nicht Ihr könnt mich

T. 3
8
er kann er kann sie sich er kann sie si cher nicht Ihr könnt mich

9. Terzett

8

47

T. 1
8
Ka ka i ka ka du nein nie mand ist Ka ka e i Ka a i en ich nix ist

T. 2
8
Ka ka i ka ka du nein nie mand ist not wen dig ka e i ka a i en ka e

T. 3
8
Ka ka i ka ka du nei nie mand ist Ni hi list Wir Ni hi Ka a i en Ka fix ist

49

T. 1
8
nix ist fix ko ka ka in ja fix ist

T. 2
8
ka a i ko ka ka in e nix ist

T. 3
8
Ka a i ko ka ka in bei ßen Wir ni hi

50

T. 1
8
e Ka e i nein i kenn kein not wen dig Wir Ni hi lis ten nur Du_____

T. 2
8
lis ten nur nix ist fix nein i kenn kein ich ka e i Du_____ bei ßen

T. 3
8
lis ten nur ich nein i kenn kein Du_____ nix ist fix ist nix ist fix

52

T. 1
8
en e i en Du _____ lis ten nur

T. 2
8
en e i en bei ßen Du _____

T. 3
8
en e i en nix ist fix fix ist nix ist

53

T. 1
8
Ni hi list not wen dig nein i kenn kein ka e i

T. 2
8
ka e i ich nein i kenn kein nix ist fix

T. 3
8
Du _____ nein i kenn kein ich

54

T. 1
8
e fix ist ka ko ka ka in Ka ka i Ka ka du er sie es wir hei ßen

T. 2
8
lis ten nur nix ist e ko ka ka in Ka ka i Ka ka du er sie es wir hei ßen

T. 3
8
lis ten nur Ni hi list bei ßen ko ka ka in Ka ka i Ka ka du er sie es wir hei ßen

9. Terzett

10

56

T. 1

nein

T. 2

nein

T. 3

nein

58

T. 1

T. 2

T. 3

60

T. 1

nein so was nein so — was!

T. 2

nein so was nein so — was!

T. 3

nein so was nein so — was!

ANHANG 5: LEBENSLAUF



Persönliche Daten

Name	Veronika Clara Matousek
Anschrift	Kettenbrückengasse 13/9 1050 Wien
Geburtsdatum	20.01.1985
Geburtsort	Wien
Staatsbürgerschaft	Österreich, Deutschland
Familienstand	ledig

Ausbildung

09/91 bis 06/95	Montessori-Volksschule Kindermannngasse, 1170 Wien
09/95 bis 06/00	HIB Wien 3, Boerhaavegasse, 1030 Wien – Ballettweig
09/00 bis 06/03	HIB Wien 3, Boerhaavegasse, 1030 Wien – musikalischer Zweig Abschluss: Matura mit Auszeichnung
09/91 bis 06/00	Tanzausbildung an der Ballettschule der Wiener Staatsoper
seit 10/03	Studium der Fächer Deutsche Philologie (Germanistik) und Musikwissenschaft

Berufliche Erfahrung

seit 09/04	Anstellung im Publikumsdienst der Wiener Staatsoper
seit 09/05	Instrumentalunterricht (Viola), gelegentlich Unterrichtsvertretung für Axel Kircher in der Volksschule Mondweg, 1140 Wien
09/05 bis 06/06	DaF-Unterricht für koreanische Schüler
02/06	Lektorat für Balázs Bárány „Informationsverlust durch die Digitalisierung“

03/07 bis 06/07	ehrenamtliche Mitarbeit am wissenschaftlichen Projekt „Wörterbuch der Phraseologie“ bei Peter Ernst
08/07	Ferialpraktikum in der Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus
seit 08/07	Veranstaltungsbetreuung in der Wienbibliothek im Rathaus
seit 10/07	Tanzlehrerassistentin in der Tanzschule Hernalers Grossmann
02/08 bis 12/08	Schallplattenarchivierung im Auftrag von Thomas Markus
03/08	Lektorat für Joseph Lerner „Das fünfte Element der Philosophie“
05/08 bis 10/08	Librettotranskription von Otto M. Zykans „Der Zurückgebliebenen Auszählreim“ im Auftrag von Irene Suchy
10/08	Praktikum bei der Tageszeitung „Die Presse“, Ressort Feuilleton

Weitere Qualifikationen

09/00 bis 06/01	Seminar „Gordon-Gesprächstraining“ an der HIB Wien 3
09/01 bis 06/02	Schulsprecherin der HIB Wien 3
09/01 bis 06/03	Projekt „Peers im Einsatz“ an der HIB Wien 3
06/02	Seminar Körpersprache

Sprachen	Englisch: fließend in Wort und Schrift Französisch: Schulkenntnisse
EDV-Kenntnisse	MS-Office Linux: Kubuntu

Interessen

Reisen
Standard-Formationstanz
Fotografie

Wien, 20.05.2009