

Frieder Reininghaus

„Von surrealen Beißattacken und sangbar tonalem Humor“

Subversive Komik im Musiktheater Österreichs seit den 60er Jahren

Das Thema fordert nachgerade dazu heraus, nach gutem altem Brauch der Branche mit der Definition der Begriffe zu beginnen. Voilà: Humor ist, so die gängigste Begriffsbestimmung, wenn man trotzdem lacht – und Komik, so lässt sich – gestützt auf Helmut Bachmaiers 2005 erschienenen *Texte zur Theorie der Komik* – zusammenfassen, bezeichnet menschliches Verhalten oder Sprechen, aber auch Kunstprodukte (wie Texte, Filme oder Zeichnungen), die Gelächter oder Heiterkeit hervorrufen oder hervorrufen wollen¹. Bezeichnenderweise wird die Musik in der Regel von handelsüblichen Aufzählungen der zur Komik bzw. zum Komischen befähigten Gattungen ebenso wenig aufgeführt wie bei den genuin satireträchtigen Genres. Besonders schwer könnten wir es uns hier und heute mit dem Versuch machen, zu klären, was tunlichst unter dem Terminus „subversiv“ zu verstehen ist. Lassen wir es in unserem Kontext vielleicht dabei bewenden, dass „subversiv“ vor allem die Tonkünstler sind, die möglichst viel öffentliche Aufträge (vulgo „Staatsknete“) abgreifen und sich dabei nicht nur ins Täschchen lächeln, sondern sogar glauben, sie würden an dem Ast sägen, auf dem sie mehr oder minder komfortabel sitzen. Um einen friedlichen Fortgang zu ermöglichen, ersuche ich weiters ‚auf den Knien meines Herzens‘ (Kleist), von Bemühungen um abschließende Definition dessen abzusehen, was „österreichisch“ sei. Wer lange genug in diesem Land als Fremdarbeiter und Projektionsfläche für „gesunden“ Nationalismus unterwegs ist, könnte hinsichtlich des keineswegs parodistisch, humoristisch, komisch oder satirisch eingeforderten „Österreichischen“ Brechreiz entwickeln.

Das Team der *Österreichischen Musikzeitschrift* hat zu Beginn dieses Jahres über das Verhältnis von Musik und Satire nachgedacht. Gewissen Widrigkeiten zum Trotz wurde ein Heft zu diesem Thema auf den Weg gebracht (ÖMZ 3/2017). Wir stellten uns beziehungsweise den potentiellen AutorInnen drei Fragen: Bedarf es nicht immer eines Textes, um Satire in der Musik zu schaffen? Kann Musik aufgrund eines hohen ‚Abstraktionsgrades‘ und mangels konkreter Bedeutungsinhalte nicht nur sehr unbeholfen oder grobschlächtig parodistische Wirkungen generieren? Und was ist Satire überhaupt?

Die Münchener Journalistin Maria Goeth bemerkte zu Beginn ihres grundsätzlichen Textes zur *Kunst der bissigen Gleichzeitigkeit*: Die Beantwortung der letzten Frage ersparen sich beinahe alle Musiklexika, indem sie den Begriff „Satire“ gar nicht behandeln. Eine Ausnahme

macht das *Österreichische Musiklexikon*, das einen längeren Eintrag zu „Satire/satirisch“ anbietet – um gleich im ersten Satz klarzustellen, dass sich Satire nicht exakt definieren lasse:

„In der Musik fehlt eine genaue gattungsmäßige Bestimmung der Satire zugunsten der durch besondere Kompositionsweisen erzielten satirischen Prägung oder Färbung unterschiedlicher Gattungen; eine strenge Trennung von der Parodie ist nicht immer möglich.“²

Analoges gilt für Komik. Bezogen auf sie erläuterte Klaus Cäsar Zehrer, ein in Berlin lebendes aktives Mitglied der deutschen ‚Autorennationalmannschaft‘:

„Nicht nur einzelne wissenschaftliche Arbeiten, die wissenschaftliche Denkweise als solche kommt mit dem Komischen nur schwer zurande. Aus ihrer wesenseigen humorlosen Warte kann sie es nicht anders denn als ‚Problem‘ betrachten.“

Da dies nun einmal so (und nicht zu ändern) ist, lassen Sie uns bitte nun Augen- und Ohrenmerk auf nichts „denn ein ‚Problem‘ werfen.

Alban Berg, kompositorisches Über-Ich des Musiktheaters in den 60er Jahren

Nach dem, was unverdrossen „Zusammenbruch“ genannt wird und zur neuerlichen staatlichen Trennung von Österreich und den deutschen Ländern führte, ging die Produktion für die Musiktheater und Konzertsäle in Mitteleuropa einerseits möglichst nahtlos weiter – man denke nur an den fortdauernd großen und erfolgreichen Reichsmusikkammerpräsidenten Richard Strauss (1864–1949), an den Brachial-Opportunisten Carl Orff (1895–1982), den agilen Nazi Werner Egk (1901–1983) oder den nicht minder emsigen Cäsar Bresgen (1913–1988), ein deutlich kleineres Licht auf der großdeutschen Torte. Es meldeten sich freilich auch neue Themen und kompositorische Schreibweisen mit Arbeiten wie Gottfried von Einems *Dantons Tod* (Salzburg 1947) oder Einems Kafka-Oper *Der Prozeß* (1953, ebenfalls Salzburg) bzw. mit Rolf Liebermanns direkt auf die Kriegsheimkehrer-Problematik bezogene *Penelope* (Salzburg 1954).

Ein Jahr später erst setzt in Österreich die Rezeption des Opernkomponisten Alban Berg ein – mit der von Karl Böhm an der Staatsoper dirigierten *Wozzeck*-Produktion³, dreißig Jahre nach der Uraufführung in Berlin.⁴ Von da an drangen die hochgradige Modernität, der strikt konstruktive Charakter und die soziale Schärfe dieser Oper ins Bewusstsein einer jungen Komponisten-Generation.⁵ Auch eine Ahnung von den grotesken Mitteln und Möglichkeiten der Musik; oder genauer: des Musiktheaters.

Was nun das genuin Wienerische bezüglich Musik und Satire betrifft, habe ich mir mittels eines Essays von Gerold W. Gruber die Wege weisen lassen. Es soll hier nichts verdoppelt werden, was in *Österreich (1945–2000). Das Land der Satire* dargelegt wurde, sondern auf einige ergänzende und weiterführende Aspekte verwiesen werden.⁶ Nur so viel: Gruber würdigt als Springquell der neueren österreichischen musikalischen Satire die Arbeit der *Wiener Gruppe* von H.C. Artmann, Gerhard Rühm und Konrad Bayer sowie als weiteren Zufluss der Salonkonzerte „Mobart & Tonart“ von Friedrich Cerha und Kurt Schwertsik, an denen sich auch Otto M. Zykan und H[einz] K[arl] Gruber beteiligten. Gruber kolportiert,

„dass die Zuhörer oft mit angestrengter Miene dasaßen und sich nicht zu lachen getrauten: möglicherweise aus Furcht, den Kunstgenuss zu versäumen und weil Kunst in den 50er Jahren etwas Heiliges, Sakrosanktes war“.⁷

Dieser „heilige Ernst“ deckt sich auch mit meinen Erinnerungen an Konzertbesuche in den späten 50er Jahren. Allerdings kam Schwertsiks Vertonung von Artmanns traurig dreinblickendem Uhu 1979 – ein Dutzend Jahre nach dem Umbruchpunkt 1967 – bereits in denkwürdiger Weise als Nachzügler angeflattert.⁸

Wir bleiben noch ein wenig im Jahr 1979, in dem der Uhu traurig schauen und musikalisch fliegen lernen sollte. 1979 wurde – dirigiert von Pierre Boulez, inszeniert von Patrice Chéreau – im Palais Garnier, der Pariser Opéra, Friedrich Cerhas Vervollständigung und Bearbeitung der Oper *Lulu* uraufgeführt, die Alban Berg bei seinem Tod am 24.12.1935 als Torso hinterließ. Cerhas große Bemühung um die Partitur des verehrten Vorbilds resultierte aus der in den 60er Jahren vorherrschenden Auffassung, dass das Fragment weder der musiktheatralen Dimension des (auf Frank Wedekinds Dramen gegründeten) Werks gerecht werden könne noch der vom Komponisten intendierten „formalen Geschlossenheit“ der Komposition.⁹ (nicht erst die postdramatische Dramaturgie ist da anderer Auffassung).

Die insbesondere im Paris-Tableau des dritten *Lulu*-Akts enthaltene Gesellschaftssatire begann erst ein knappes halbes Jahrhundert nach der Konzeption der Oper und der Fertigstellung der beiden ersten Akte zu wirken: z.B. die Situation am Spieltisch vorm Hintergrund des Absturzes der *Jungfrau*-Aktie ins Bodenlose ist die Steilvorlage für die Turbulenz der „subversiven“ Komik Bergs. Da räsoniert die gute Mutter: „Rätselhaft, wo das viele Geld hinkam“.¹⁰

Ein langer Weg

Dem bedingt komischen Uhu Kurt Schwertsiks vorangegangen war fünf Jahre zuvor dessen Öperchen *Der lange Weg zur Großen Mauer*. Peter Tiefengraber, ein österreichischer

Organist, Dirigent und Musiktexte-Autor, hat im bereits erwähnten Satire-Heft der ÖMZ (3/2017) diesen „Beitrag zur Geschichte österreichischer musikalischer Chinoiserie im 20. Jahrhundert“ gewürdigt als den bislang einzigen, „der nach der Gründung der Volksrepublik China entstand“. Der *Lange Weg* kam mit einer Musik einher, die mit dem spielte, „was die europäische Musikgeschichte als typisch chinesische Klangmerkmale einordnen will“ (also z.B. pentatonische Klangfiguren, Quintolen-Rhythmen oder die Verwendung von Harfe, Vibrafon und Becken, was in Summe zu Exotismus light mit fernöstlichem Klangkolorit führte) Um dies besser verstehen zu können, wird kurz der Background dazu erläutert. 1974 begann eine Gruppe von Archäologen mit einer genauen Untersuchung der von Bauern zufällig entdeckten, aus dem dritten Jahrhundert v. Chr. stammenden Grabanlage des chinesischen Kaisers Qin Shihuangdi und legte eine Terrakotta-Armee mit tausenden Figuren frei. Als Schwertsik und sein Librettist Bletschacher mit ihrer Arbeit begannen, konnten sie von diesem Fund noch nichts wissen. „Denkbar ist“, mutmaßte Tiefengraber,

„dass Schwertsik Mitte der 1970er-Jahre politisch artikuliertes Feedback auf die Oper mit chinesischem Sujet erwarten konnte. Hätte sie aber als Aufforderung zum politischen Handeln verstanden werden sollen, so wahrscheinlich im Sinne Bertolt Brechts als ‚Übungen der Indirektheit‘. Schwertsiks Oper wurde wohl ohne greifbaren politischen Hintergrund geschrieben. Greifbar ist aber die Liebe zu dem, was der Komponist und der Librettist von alter chinesischer Kultur wussten. Ganz naiv? Oder gerade zur Zeit der Kulturrevolution eine melancholische Aktion?“

Ob Schwertsiks *Langer Weg* auf dem Konto „subversive Komik“ oder lediglich unter „tonalem Humor“ zu verbuchen ist, muss hier nicht entschieden werden. Der Publikation des Textes von Tiefengraber – der Name ist kein Pseudonym – schloss sich eine österreichische Realsatire im Café Museum am Karlsplatz an. Eine Koryphäe der Wiener Musikkritik rügte beim Verlängerten diesen, wie sie sagte, „schwachsinnigen“ Text. Er habe ihn zwar nicht gelesen, aber „der Kurt“ habe ihm gesagt, dass der Autor („wer ist das überhaupt?“ „Woher haben Sie den“? Ist das auch so ein Deutscher?) nicht bei ihm, Schwertsik, angerufen und ihn nicht gefragt habe, was er schreiben soll. Dass dieser Aufsatz „durchgegangen“ sei, zeige die „völlige Inkompetenz der Redaktion“.

Dieser kleine Frontbericht deutet an, wie sich im 21. Jahrhundert im österreichischen Musikjournalismus Kompetenz konstituiert und warum die Wiener Musikkritik auf das singulär hohe Niveau gelangte, auf dem sie sich befindet.

Was nun die Arbeiten des kompetenten Komponisten betrifft, so avancierten diese zeitweise zu Exportartikeln in andere kulturell flachgelegte deutschsprachige Regionen. Anlässlich von Schwertsiks *Fanferlieschen Schönefüßchen* 1983 in Stuttgart bemerkte der FAZ-Kritiker Gerhard R. Koch, dass Stücke dieser Art, „in einiger Hinsicht zum Kunstanspruch, zumindest

der Modernität querstehen“.¹¹ Weniger gütig ging einer von Kochs Kollegen in der FAZ zu Werke, als 1995 in Bonn Schwertsiks *Der ewige Frieden* uraufgeführt und ihm attestiert wurde: „Es fehlt im Grunde alles“.¹² Thomas Körners Libretto entführte zu einer KGB-Agentinnen-Story unter den Stuck und falschen Marmor eines österreichischen Herrensitzes und gebar, wider aller politischen Logik, das Liebespaar Sonja/Zefir, die sich im einsamen Kahn mit kundigen Händen nicht enden wollend der Unterwäsche entledigten. Exemplarisch bot der *Ewige Frieden* mit tonalem Humor das auf, wozu Niederösterreich einst in puncto subversiver Komik befähigt war (ich glaube mich zu erinnern, bei der Premiere in der tiefen Bonner Provinz auch gelacht zu haben). Jochen Schmidt aber legte strengere, quasi internationale Maßstäbe an und nahm die Sache grundsätzlich:

„Nicht, als ob Schwertsik keine Walzer schreiben könnte; er hat es mit der Musik für Jochen Ulrichs Ballett *Walzerträume* (Köln, 1977) hinlänglich bewiesen. Nicht, als ob ihm sangbare Melodik schwerfiele; *Der ewige Friede* ist voll davon. Doch bricht jede Kantilene kurzatmig ab, kaum daß jemand sie intoniert hat. Schwertsik macht fast an allen Etappen der abendländischen Musik Station, hält sich aber nirgendwo lange auf. Er grüßt Vivaldi und Prokofjew, macht seinen Kratzfuß vor Wagner, Verdi und Puccini, um immer mal wieder, aber ja nicht zu deutlich, beim *Rosenkavalier* zu landen. Es gibt Rezitative wie bei Mozart, Schrammelmusik und Geigenschluchzer aus dem Salon und schließlich sogar eine karibische Combo. Doch scheint es dem Wiener Komponisten, mit ironischem Gurren beim schweren Blech, vor allem ums Parodieren zu gehen: musikalische Heiterkeit aus zweiter Hand, die sich mit gestelzter Tonsprache über die Dummheit menschlicher Verhaltensweisen lustig macht.“

Die FAZ gelangte zum Fazit, dass man der toten Gattung Operette „nach der Uraufführung von Schwertsik-Körners *Der ewige Friede* nur ein aufrichtiges ‚Ruhe sanft!‘ nachrufen“ und hoffen könne, „daß diese Ruhe nicht durch weitere, ähnliche Wiederbelebungsversuche gestört wird – und seien sie noch so ironisch und parodistisch gemeint“.¹³

Surreale Beißattacke

Sehr viel empfänglicher für grelle Komik und den Sinn fürs Groteske zeigte sich ein Hamburger Blatt, als 2002 in der Hansestadt *Bählamms Fest* von Olga Neuwirth aufgeführt wurde. Das Herren-Magazin *Der Spiegel* feierte eine „Surreale Beißattacke“ und ergänzte: „Das bühnenwirksame Schlachten der Lämmer war jedoch nicht das einzige Highlight des burlesken Horrorabends“. Auch die Musik erntete elaboriertes Lob:

„Der Bogen von kecker Kakophonie zu Jagdmotiven und Ballroom-Akzenten wurde von den Musikern elegant und federleicht gespannt, die großen Dynamik- und Lautstärke-Gegensätze gelangen exzellent. Die zwischen Geräusch, abstraktem Tonbild und klassischem Arrangement pendelnde Neuwirth-Klangwelt verlangt höchste Aufmerksamkeit und Offenheit vom Publikum. Zumal wenn eine so agile (und körperlich fitte!) Bühnentruppe Lust auf Spektakel hat. Man lachte und klatschte

Beifall für alle Beteiligten – wenn auch das Publikum ähnlich erschöpft wirkte wie die Akteure. Schön schräg war's – aber nach 105 Minuten auch genug des Guten.“¹⁴

Wir könnten die Kampfzone des Komischen nun noch ausweiten und auf die eine oder andere Komponente in Gottfried von Einems *Jesu Hochzeit* zurückkommen – einem skandalbegleiteten, bei ruhiger Betrachtung freilich lammfromm-christlichen Bekenntnisstück aus dem Jahr 1980. Dieser keineswegs auf Satire erpichten „Kirchenoper“ mit starken mystisch-erotischen Komponenten standen differenziertere Stilmittel wie Ironie oder Sarkasmus nicht ernsthaft zu Gebote (en détail nachzulesen in ÖMZ #5/2016).

Oder wir könnten noch ein wenig ausfliegen zu H[einz]K[arl] Grubers *Frankenstein!!* (1997) bzw. zu Grubers bei den Bregenzer Festspiele 2013 kreierten *Geschichten aus dem Wiener Wald* (die recht getreulich der Vorgabe des Theaterstücks Ödön von Horváths folgten).

Erwähnt werden jedoch nur mehr zwei Arbeiten, von denen die eine wohl unfreiwillig zur Satire der Spitzenklasse avancierte, die andere von Anfang an dort angesiedelt war. Die Rede ist von Gerhard Lampersbergs *rosen der einöde* und von Otto M. Zykans *Staatsoperette* (die aber, als genuine Fernseh-Produktion, hier außer Konkurrenz läuft, da einem anderen Genre zugehörig).

Eine sehr verspätete Uraufführung

Die Geschichte der Kammeroper *rosen der einöde* reicht in die 50er Jahre zurück. Vor sieben Jahrzehnten bahnte sich im „kreativen Chaos“ des *Tonhofs*, einem auch künstlerisch genutzten Anwesen in Maria Saal (Kärnten), und in der Wiener Wohnung des Ehepaars Lampersberg zwischen dem zu schriftstellerischen Ehrgeiz erwachten jungen Literaten Thomas Bernhard, dem Tonsetzer Lampersberg und dessen als Muse fungierenden Gattin Maja etwas an, was zunächst wohl irgendwie als „romantischer Freundschaftsbund“ zu begreifen war. In einer Zeit neuerlicher künstlerischer „Gruppenbildung“ zielte die Liaison, ideengeschichtlich betrachtet ein Nachzügler aus dem Geist einer dem Alltag enthobenen Kunst, in vermuteter Seelenverwandtschaft und mit Drang zu wechselseitiger Erhöhung auf einen eigenwilligen Weg in einem Kulturbetrieb, der in der Hauptseite ohne tiefergreifende „Entnazifizierung“ in „bewährten Bahnen“ funktionierte, an den Rändern freilich ein wenig zu brodeln begann und zu Modernisierung aufbrechen wollte. Man diskutierte und rezitierte die Produkte, die in der Nachfolge Anton Weberns und im Dunstkreis des bereits erwähnten Art Clubs von Artmann & Coll. entstanden. Versuche allzumal, die auf aphoristische Verknappung setzten. Doch die Zeiten waren so gar nicht mehr romantisch gestimmt. Schon

bald nach der Entstehung eines gemeinsamen Opus, *die rosen der einöde* genannt, gingen die Wege seiner Urheber auseinander. Bernhards Ausschließlichkeitsanspruch wurde nicht entsprochen (war wohl auch kaum zu erfüllen). Der in künstlerische Radikalität und Einsamkeit aufbrechende Autor zeigte sich entnervt vom „hysterischen Unterton“ der höheren Tochter Maja. Man ging sich aus dem Weg – bis die Beerdigung einer gemeinsamen Freundin und das anschließende „künstlerische Abendessen“ das Trio Jahrzehnte später wieder zusammenführte.

Bernhard reflektierte, die eigenen Idiosynkrasien ironisierend, künstlerische Entwicklung respektive Stillstand in der verstrichenen Zeit – das, was aus der einstigen Emphase in seinem Kopf und was aus den beiden geworden war, die er zu den „Eheleuten Auersberger“ stilisierte:

„Dreißig Jahre ist es her, daß sie dich in die Falle gelockt haben und daß du in ihre Falle hineingegangen bist, dachte ich auf dem Ohrensessel. Dreißig Jahre ist es her, daß sie dich tagtäglich erniedrigt und daß du dich ihnen auf gemeine Weise unterworfen hast, dachte ich auf dem Ohrensessel“.

Das Buch *Holzfällen* (1984), ausdrücklich *eine Erregung* genannt, wogte bis in die Höhen der Österreichischen „Gesellschaft“, ihrer Justiz und Politik. Bernhard verfügte daraufhin ein Vertriebsverbot für seine sämtlichen Werke in Österreich (dies wurde aber von seinen Verlagen Suhrkamp/Frankfurt und Residenz/Salzburg nicht durchgesetzt).

Es vergingen weitere Jahre. Bernhard starb 1989. Lampersberg lebte bis 2002, fleißig weitertrinkend, vor sich hin. „Ich bin mir selber immer sehr treu geblieben“, unterstrich er 1995 in Bonn unmittelbar vor der Uraufführung von *rosen der einöde* (und bestätigte damit eine zentrale Beobachtung des beklagten Romans). „Er“, sagte Lampersberg bei der Pressekonferenz über den vormaligen Freund, habe doch „keine Ahnung von Musik gehabt“. Man hätte ihm erst beibringen müssen, wie man „Texte für Musik“ schreibt. Als ob er Bernhards Parodie nochmals parodieren wolle, murmelte der Tonsetzer – und niemand lachte: „Ich liebe es, auf der Bühne skurril zu sein – im Leben bin ich sehr ernst“.¹⁵

Der skurrile Ernst des Lebens, der durch das künstlerische Nadelöhr von Bernhard und Lampersberg musste, kam also im Dezember 1995 in der Bundeskunsthalle Bonn zum Vorschein in Gestalt der integralen *rosen der einöde*. Die differenziert instrumentierte Kammermusik unterstrich in ihrer aphoristischen Knappheit noch einmal, wie ernst es Lampersberg mit der Webern-Nachfolge gemeint haben mochte. *Ansager* und *stimme*, Frau und Mann, tasteten sich – auf Samuel Beckett anspielend – in eine Kunstwelt, *ihre welt*. Von der hieß es, sie sei ein Ei. Und siehe da: der Vorhang in der Bundeskunsthalle teilte sich und

gab den Blick frei auf ein monströses schwarzes Ei und den robusten Alpenländer Walter Raffeiner.

Die Bonner Produktion profitierte als Suite relativ heiterer Bagatellen von den Nachzuckungen der großen Entladung, durch die in den 80er Jahren noch einmal geklärt werden sollte, wie das so ist mit der Kunst und den Künstlern in einer späten Etappe dieser Art Kultur. Früh legte Thomas Bernhard ein Kuckucksei in ein gemachtes Wiener Nest – und mit *Holzfällen* nach: „Künstlertum heißt in Österreich für die meisten, sich dem Staat, gleich welchem, gefügig zu machen und sich von ihm aushalten zu lassen, lebenslänglich“, heißt es da. Und weiter, wie an die Adresse der Cerhas, Schwertziks, Grubers, Neuwirths und hinunter bis zu den Kersch- und Kratzbaumers gerichtet:

„Das österreichische Künstlertum ist ein gemeiner und verlogener Weg des Staatsopportunismus, der mit Stipendien gepflastert und mit Orden und Ehrenzeichen tapeziert ist und der in einem Ehrengrab am Zentralfriedhof endet.“¹⁶

Aber es gibt allenthalben die allfälligen Ausnahmen zur Regel. Die TV-Produktion *Staatsoperette* von Franz Novotny und Otto M. Zykan aus dem Jahr 1977 befasste sich mit der austrofaschistischen Machtergreifung des Theologen, Juristen und WK-1-Offiziers Engelbert Dollfuß. Auch mit dem zum Staatsbesuch sich einstellenden Duce aus dem benachbarten Italien, mit der Finanzierung konterrevolutionärer Repression und nicht zuletzt der öffentlich-rechtlichen „Aufarbeitung“ eines der heißen Kapitel der österreichischen Geschichte.¹⁷

¹ Vgl. Helmut Bachmaier, *Texte zur Theorie der Komik*, Ditzingen bei Stuttgart 2005

² Federico Celestino, *Satire/satirisch*. In: Österreichisches Musiklexikon online. http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/Satire.xml. Zugriff: 15.03.2017.

³ Vgl. Alban Berg, *Wozzeck*; CD Teldec 0630-14108-2; Dir.: Daniel Barenboim; CD 2, Take 1.

⁴ Der 1925 in Berlin uraufgeführte *Wozzeck* wurde zwar bereits ein Jahr später in Prag herausgebracht, kam aber erst erstmals 1930 nach Wien.

⁵ Wilhelm Sinkowitz schrieb am 26.3.2013 in der Wiener *Presse* mit charakteristischer Unschärfe hinsichtlich der Fakten und hochgradig tendenziös: Die Rezeption des *Wozzeck* in Wien „begann mit der Erstaufführung unter Clemens Krauss und war in der Folge durch die Namen Heinrich Hollreiser und – vor allem – Karl Böhm sicher in der wissenden Verbundenheit von Interpreten und Komponisten verankert. Mit der Ablöse der geradezu klassischen Inszenierung Oscar Fritz Schuhs war es mit der ‚Überlieferung‘ freilich auch schon zu Ende“.

⁶ Gerold W. Gruber, *Satire in der österreichischen Musik nach 1945*. In: Jeanne Benay / Gerald Stieg (Hg.): Österreich (1945–2000). *Das Land der Satire*. Bern: Lang 2002 (Convergences 23), S. 285–295.

⁷ Ebenda S. 288.

⁸ Vgl. K. Schwertsik, *da uhu schaud me so draurech au*, CD Largo 5125, Take 1.

⁹ Rudolf Stephan, *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 1, S. 287.

¹⁰ Vgl. Alban Berg, *Lulu*; CD DG 463 617-2; Besetzung der UA Paris 19979; Dirigent: Pierre Boulez; CD 3, Take 7.

¹¹ *Fanferlieschen Schönefüßchen*, FAZ v. 1.12.1983.

12 Jochen Schmidt, Es fehlt im Grunde alles – Schwertsiks Oper „Der ewige Friede“ in Bonn, FAZ v. 13.1.1995.
13 Ebenda.

¹⁴ Werner Theurich, „*Bählamms Fest*“ in Hamburg Surreale Beißattacke; in: Der Spiegel, 21.6.2002.

¹⁵ Vgl. Rheinischer Merkur v. 12.12. und Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 14.12.1995.

¹⁶ Thomas Bernhard, *Holzfällen*, 1984.

¹⁷ Vgl. Otto M. Zykan, *Staatsoperette* (1977); bei 56:30: Die drei Damen mit nicht viel an und dann Mussolini dazu.