

In dieser Ausgabe **Thema Grenzen.** Mit Text-, Interview- und Fotobeiträgen von Aleida Assmann, Barbara Boisits, André Doehring, Andreas Dorschel, Lorenzo Fioroni, Barbara Frischmuth, Boris von Haken, Sven Helbig, Dirk Kaftan, Branko Lenart, Barbara Lüneburg, Manfred Nowak, Regina Polak, Regula Rapp, Stefan Lorenz Sorgner und István Szabó

magazin der kunstuniversität graz

grazkunst

04.2017

inhalt

- 6 **thema** Grenzen
- 8 **thema** Grenzen der Erinnerung
- 12 **thema** Vielfältig, wie Grenzen nun einmal sind
- 14 **thema** Grenzgängerin zwischen Interpretation, Komposition und Forschung
- 18 **thema** Grenz-Angst
- 20 **thema** Menschenrechte ohne Grenzen
- 24 **thema** Entgrenzung der klassischen Musik?
- 26 **thema** Entgrenzung? eine Diskussion
- 28 **thema** Übergrenzen
- 32 **seitenthema** »... nicht einfach nur verschwiegen«
- 34 **seitenthema** »Ohne Szene ist diese Musik absurd.«



thema „grenzen“

Texte von Aleida Assmann, Barbara Frischmuth, Barbara Lüneburg, Manfred Nowak, Regina Polak, István Szabó, Bilder von Branko Lenart.



diskurs: entgrenzung

Beiträge von André Doehring und Andreas Dorschel sowie eine Diskussion mit Sven Helbig (Bild), Regula Rapp und Stefan Lorenz Sorgner.



aufarbeitung

Barbara Boisits befragt Boris von Haken über seine Forschungen zu Erich Marckhl.



der silbersee

Ein Gespräch mit Lorenzo Fioroni und Dirk Kaftan über die Musiktheaterproduktion „Der Silbersee“.

MEDIENINHABERIN UND HERAUSGEBERIN

Universität für Musik und darstellende Kunst Graz
Rektorin Elisabeth Freismuth
Leonhardstraße 15, 8010 Graz

Redaktion: Sabine Göritzer, Hermann Götz

Fachlektorat: VR^m für Forschung Barbara Boisits

Korrektorat: Lissa Gartler, Margit Mahmoudi, Sieglinde Roth

Layout: Bader&Team, Wien / Philipp Sandpeck

Grafik, Satz und Bildbearbeitung: Bader&Team, Wien / Philipp Sandpeck

Titelfoto: Branko Lenart

Druck: Medienfabrik

Namentlich gekennzeichnete Artikel geben die Meinung der Autorin oder des Autors wieder und müssen mit der Auffassung der Redaktion nicht übereinstimmen. Redaktionelle Bearbeitung und Kürzung von Beiträgen vorbehalten. Die gendergerechte Formulierung der Texte wurde den AutorInnen freigestellt. Nachdruck unter Angabe der Quelle erlaubt.

Redaktionsschluss für Ausgabe 5: 30. Oktober 2017

E-Mail: grazkunst@kug.ac.at

ClimatePartner^o
klimaneutral

Druck | ID 10911-1706-1015

editorial



»... die ›Erste Grazer Schule‹, so hat sie Haas erst kürzlich in den USA genannt.«

„Es ist naheliegend, dass der Begriff der Freiheit in der Musik des 20. Jahrhunderts zum Schlüsselbegriff wird“, schrieb Georg Friedrich Haas in der ersten Ausgabe unserer Zeitschrift *Grazkunst*. Haas ist neben Kollegen wie Beat Furrer, Gerd Kühr, Bernhard Lang und Klaus Lang einer der weltweit renommiertesten Komponisten, die an unserem Haus lehren und hier gemeinsam mit dem Klangforum Wien ein international wahrgenommenes Labor der Neuen Musik begründet haben – die „Erste Grazer Schule“, so hat sie Haas erst kürzlich in den USA genannt. Richtungsweisendes wird auch in zahlreichen anderen Bereichen unseres Hauses geleistet, erinnern will ich an dieser Stelle beispielsweise an die künstlerisch-wissenschaftliche Forschung, den Jazz, die elektronische Musik – ebenso wie die ersten mutigen Schritte zur Neupositionierung der Orgel.

Warum gerade diese Auswahl? Alle eben genannten Bereiche greifen thematisch ineinander, wenn sich die Kunstuniversität Graz als Zentrum für den Diskurs um die Entgrenzung der „klassischen“ Musik positioniert. Der Anstoß dazu kam nicht zufällig aus unserem Institut für Musikästhetik, wo Auseinandersetzung mit Fragen wie dieser auf singuläre Weise im Grenzbereich von Philosophie und Musikwissenschaft stattfindet. Traditionelle Grenzziehungen hinterfragt zudem unser Institut für Jazzforschung, nicht zuletzt mit einem verstärkten Fokus auf Populärmusik.

Die vorliegende *Grazkunst* widmet sich folglich dem Thema „Grenzen“, es wird in bewährter Weise aus unterschiedlichsten Positionen heraus betrachtet und diskutiert, von internen wie von externen Autorinnen und Autoren.

Viel Freude bei der Lektüre und noch einen guten Sommer wünscht

Elisabeth Freismuth
Rektorin





Camera lucida

thema

Grenzen

Es gibt viele Grenzen, an denen man anhalten muss.
Es gibt viele Grenzen, die schwer zu übertreten sind.
Es gibt viele Grenzen, die man nicht übertreten kann.
Es gibt viele Grenzen, die man übertreten muss.

von István Szabó

Zunächst fällt mir Stefan Zweigs Werk *Die Welt von gestern* ein. Zweig beschreibt, wie wunderbar es vor dem ersten Weltkrieg war, sich in den Zug zu setzen und Europa zu bereisen, ohne, dass man irgendwo von jemandem angehalten wurde oder Reisedokumente vorzuzeigen hatte. Doch ich weiß, warum mir zunächst diese Lektüre eingefallen ist; für mich hatte die Grenze seit meiner Kindheit die österreichisch-ungarische Grenze bedeutet, die man Jahrzehnte lang nicht übertreten durfte. Wer sich ihr näherte, wurde von dem Drahtzaun unter Strom und vom verminten Grenzstreifen aufgehalten, und an den wenigen Grenzübergangsstellen war es selbst mit den schwer erworbenen Papieren eine Tortur, die Grenze zu

übertreten. Nach dem Fall der Berliner Mauer, nach der politischen Wende, bedeutete noch Jahre lang jeder Grenzübertritt Ängstigungen. Wer das nicht erlebt hat, versteht gar nicht, welchen Wert es darstellt, in der Europäischen Union zu leben.

Es gibt Grenzen in geographischem, historischem, politischem, sozialem, moralischem, wissenschaftlichem, künstlerischem und ästhetischem Sinne, aus kulturellem Grunde entstandene Grenzen und wer weiß noch wie viele Arten davon. Zur Überschreitung geographischer Grenzen bedarf es oft Brücken, Viadukte, Tunnel, auch die Grenzen zwischen Menschen werden oft durch geistige Brücken und Tunnel gelöst. Historische Grenzen

»Nach dem Fall der Berliner Mauer, nach der politischen Wende, bedeutete noch Jahre lang jeder Grenzübertritt Ängstigungen.«

werden durch Kriege und Revolutionen überschritten, und auch durch die Geschichte selbst werden Grenzen oft hin- und hergeschoben. An der slowakisch-ukrainischen Grenze liegt ein Dorf, das früher zu Ungarn gehört hatte, heute gehört der eine Teil des Dorfes zur Ukraine, der andere zur Slowakei, doch an beiden Seiten sprechen die meisten

ungarisch. Gesellschaftliche Grenzen ändern sich je nach Zeitalter, Nation oder Kontinent, es ist schwer, diese zu überschreiten und es gibt auch Gesetze, die den Grenzübertritt ahnden. Moralische Grenzen sind durch die Wurzeln einer Gesellschaft, durch ihre Vergangenheit, durch Emotionen und soziale Mentalitäten bedingt, und diese zu übertreten schickt sich nicht. Die bekannten Grenzen der Wissenschaft müssen übertreten werden, doch ist das eine Frage der Verantwortung. Die allgemein akzeptierten Grenzen der Kunst zu übertreten ist oft eine Frage von Zeitgeist und Geschmack, die Grenze ist aber der Sternenhimmel.

Ist Grenzenlosigkeit gut oder schlecht?

Früher hieß es, zweimal zwei ist vier. Wer diese Grenze übertreten hat, der wurde im besten Falle für verrückt oder dumm, für einen Hochstapler oder einen Betrüger gehalten. Heu-

te ist die Antwort auf die Frage, wie viel ist zweimal zwei, eine neue Frage. Wer fragt das, wann und warum? Denn es hängt ja davon ab, ob derjenige kaufen oder verkaufen will.

»Die allgemein akzeptierten Grenzen der Kunst zu übertreten ist oft eine Frage von Zeitgeist und Geschmack, die Grenze ist aber der Sternenhimmel.«

Über den Autor



István Szabó

Geboren 1938 in Budapest. Szabos Filme gewannen mehrere internationale Filmpreise, Vertrauen, Mephisto, Oberst Redl und Hannussen waren für den Oscar, Oberst Redl und Ein Hauch von Sonnenschein für den Golden Globe nominiert. Für die beste weibliche Hauptrolle gab es eine Oscar-Nominierung für Annette Benning in Being Julia. Mephisto gewann den Academy Award, Oberst Redl den British Academy Award. Die Drehbücher von Süße Emma, liebe Böbe und Ein Hauch von Sonnenschein wurden von der Europäischen Filmakademie ausgezeichnet. Zeit der Träumereien und Feuerwehrgasse 25 gewannen Preise beim Filmfestival in Locarno. Vater wurde mit dem Großen Preis des Moskauer Filmfestivals ausgezeichnet. Vertrauen und Süße Emma, liebe Böbe wurden bei den Internationalen Filmfestspielen in Berlin für die beste Regie preisgekrönt, Mephisto und Oberst Redl gewannen Preise beim Filmfestival in Cannes.

2012 führte er Regie in Hinter der Tür mit Helen Mirren und Martina Gedeck in den Hauptrollen, das Drehbuch stammt von Magda Szabó. István Szabó ist Gastprofessor am Reinhardt-Seminar der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.

Grenzen der Erinnerung

von Aleida Assmann

Es gibt klare Grenzen der Verfügbarkeit und Abrufbarkeit von Erinnerungen. Die Erinnerung, so hat es der niederländische Schriftsteller Cees Noteboom formuliert, ist wie ein Hund, der sich hinlegt, wo er will. Manche Perioden unseres Lebens entziehen sich uns über längere Strecken, denn nicht alles, was in der Vergangenheit hinter uns liegt, ist zu jedem Zeitpunkt auch gleich zugänglich. Manche Erinnerungen brauchen länger als andere, um sich zu konsolidieren und die Form einer Erzählung anzunehmen; wenn wir es mit einem technischen Bild ausdrücken wollen, können wir sagen: solche Erinnerungen verhalten sich wie photographische Abzüge im Entwicklerbad: sie treten nur langsam in den Status der Sichtbarkeit und Erkennbarkeit. Manche wiederum müssen warten, bis sie „dran“ sind, d.h. bis die Gesellschaft ein Zeitfenster für ihre Thematisierung öffnet. Im Falle von traumatischen und schuldhaften Erlebnissen vergeht oft sehr viel Zeit, bis die Voraussetzungen dafür geschaffen sind, dass die Erinnerung tatsächlich kommen und die Erzählung einsetzen kann.

Neben den unterschiedlichen Rhythmen des Erinnerns werden unserer Erinnerung auch Grenzen gesetzt durch soziale Rahmen, die darüber entscheiden, was zur Sprache gebracht werden kann und was

nicht. Der Soziologe Maurice Halbwachs, dem wir eine soziale Gedächtnistheorie aus den 1920er Jahren verdanken, hat betont, dass ein völlig einsamer Mensch gar kein Gedächtnis entwickeln könnte. Die Evolution stattet uns Menschen mit einem Gedächtnis aus, um aus Schaden klug zu werden und Gefahren zu vermeiden, aber die eigentliche Funktion des Erinnerns besteht im Austausch mit anderen und der Gruppe, zu der man dazugehören möchte. Er stellte die wichtige Frage nach dem, was er die sozialen Rahmenbedingungen des Erinnerns nannte (*les cadres sociaux de la mémoire*). Darunter sind die Anlässe und die Relevanzkriterien zu verstehen, die persönlichen Erinnern orientieren und die gesellschaftliche Kommunikation über Vergangenes steuern. Wie ein Bilderrahmen schließen auch die sozialen Rahmen etwas ein und vieles aus. Durch sie wird entschieden, wie Halbwachs zeigen wollte, was wichtig und was unwichtig, was als erinnerungswürdig festgehalten wird und was zu vergessen sei.

Da das Erinnern aus sich heraus ins Erzählen und Kommunizieren mündet, befinden wir uns also immer schon auf einer sozialen Ebene. Soziales Erinnern ist aus zwei Gründen grundsätzlich offener Prozess: erstens weil sich die Gegenwart ständig wandelt, in der Vergan-

genes zur Sprache gebracht wird, und zweitens weil sich die Generationenverhältnisse auf der Zeitachse ständig verschieben. Mit politischem, kulturellem und generationellem Wandel verschiebt sich deshalb permanent das Erinnerungsprofil einer Gesellschaft.

Fragen wir also etwas spezifischer nach den Erinnerungs-Thematisierungs-Regeln einer Gesellschaft. Worüber kann, soll, darf gesprochen werden und was wird übergangen und ins Schweigen verbannt? Welche Erinnerungen lässt man wieder aufleben, welche behält man für sich? Wofür gibt es Interesse, Aufmerksamkeit, Empathie, was bleibt ausgeschlossen und im Dunkeln? Diese Frage hängt aufs Engste mit den Emotionen zusammen, die die Stütze der Erinnerung sind und ihren Treibstoff bilden. Während Stolz, der Wunsch nach Anerkennung und ein positives Selbstbild die Auswahl des zu Erinnernden bestimmen, sind Gefühle wie Schuld und Scham verantwortlich für die Ausgrenzung und Verdrängung von Gedächtnisinhalten.

Das hat Nietzsche bereits genau gewusst:

„Das habe ich getan, sagt mein Gedächtnis. Das kann ich nicht getan haben, sagt mein Stolz und bleibt unerbittlich. Endlich gibt das Gedächtnis nach.“

»Die Erinnerung,
so hat es der
niederländische
Schriftsteller Cees
Noteboom formuliert,
ist wie ein Hund,
der sich hinlegt,
wo er will.«

Es ist sehr schwer, sich gegen diese psychologische Grundregel zu richten und dem sozialen Konformitätsdruck zu widerstehen. Denn man erinnert und vergisst, um dazugehören und vermeidet tunlichst alles, was den Ostrazismus einer Gruppe nach sich ziehen könnte.

»Mit politischem, kulturellem und generationellem Wandel verschiebt sich deshalb permanent das Erinnerungsprofil einer Gesellschaft.«

Grenzen und Schwellen gibt es auch für das Gedächtnis einer Gesellschaft. Nach 20, 30, 40, 50, 60, 70 Jahren treten historische Ereignisse in einen neuen Aggregatzustand. Die Spanne von 20 bis 40 Jahren gilt als ein erster wichtiger Wendepunkt im Bio-Rhythmus des sozialen Gedächtnisses, weil ungefähr in diesem Abstand eine Generation auf die andere folgt. Nicht immer folgen die Erinnerungen jedoch diesem vorgegebenen Zahlen-Raster. Um das Jahr 2000 zum Beispiel konnten wir erleben, wie sich ein neuer Erinnerungs-Themenkomplex um Bombenkrieg, Flucht und Vertreibung aufbaute. In einer Züricher Poetik-Vorlesung im Jahre 1997 hatte der Schriftsteller W. G. Sebald bereits von einem „Sich-Ausschweigen“ gesprochen und eine Absenz relevanter schriftstellerischer Auseinandersetzungen mit der Erfahrung des Bombenkriegs konstatiert. Im Jahre 2000

wunderte sich Günter Grass darüber, „wie spät und immer noch zögerlich an die Leiden erinnert wird, die während des Krieges den Deutschen zugefügt wurden.“¹ Diese Sätze schrieb Grass, während er an seiner Novelle *Im Krebsgang* arbeitete, in der er das Thema

des Leidens deutscher Opfer 2002 ins Bewusstsein der Deutschen und auf die Tagesordnung der Medien zurückholte. Sein Buch war nur eines von vielen Medienereignissen, die die öffentliche Aufmerksamkeit auf diese Geschichte lenkten. Im Jahr 2003 überschlugen sich die Medienangebote, die das Leiden der Deutschen nach 58 Jahren für nachwachsende Generationen aufbereiteten und öffentlich wirksam inszenierten. Ereignisse wie Flucht und Vertreibung aus dem Osten, die Flächenbombardierung deutscher Städte und die Massenvergewaltigungen deutscher Frauen am Ende des Krieges wurden in Bildern und Berichten, Büchern und Filmen, Interviews und Dokumentationen eindringlich präsentiert und mit großer emotionaler Anteilnahme erörtert.

Warum, so fragte damals Ulrich Raulff in einem Artikel

in der Süddeutschen Zeitung, konnten diese Erinnerungen nicht noch weitere zwei Jahre warten, bis sie „dran“ waren? 2005, runde 60 Jahre nach Kriegsende, so argumentierte er, wäre ihnen ein ordnungsgemäßer Wiedereintritt ins kollektive Gedenken gestattet gewesen.² Ihn irritierte, dass diese geballte Erinnerungsladung kurz vor einem ordentlichen Gedenktermin zurückgekehrt war. Offensichtlich gibt es für die Rückkehr von Erinnerungen, zumal für schmerzhaft, verstörend, beschämend, noch andere Rhythmen als die des offiziellen Gedenkkalenders. Traumatisierung und soziale Tabus hemmen über lange Strecken die öffentliche Kommunikation von Erinnerungen, aber auch diese Tabus unterliegen Verfallsdaten. Manche waren damals alarmiert, weil sie glaubten, es bei dieser ‚wilden Erinnerung von unten‘ mit einem revanchistischen politischen Gesinnungswandel zu tun zu haben; gewandelt hat sich aber wohl eher die historische Gefühlkultur. Wichtiger als der äußere Anstoß eines Jahrestages war in diesem Falle offensichtlich die Publikation des Bestsellers *Im Krebsgang* (2002) des Nobelpreis-Autors Grass, der das inoffizielle Familiengedächtnis wieder aufleben ließ, indem er für diese Themen eine öffentliche Aufmerksamkeit mobilisierte und dabei eine große Resonanz erreichte.

[1] Günter Grass, in: Die Zukunft der Erinnerung, hg. v. Martin Wälde, Göttingen 2001, 27-34; 32f.

[2] Ulrich Raulff, in: Süddeutsche Zeitung vom 30.1. 2003

Über die Autorin



Aleida Assmann

Studium der Anglistik und Ägyptologie; von 1993-2014 Professorin für Anglistik und Allgemeine Literaturwissenschaft an der Universität Konstanz. Zahlreiche Fellowships (Wissenschaftskolleg zu Berlin, Aby-Warburg-Haus Hamburg) sowie Gastprofessuren an den amerikanischen Universitäten.

Forschungsthemen: Semiotik und Hermeneutik, individuelles und kulturelles Gedächtnis, Gewalt, Trauma und vergleichende Geschichtspolitik.

Aktuelle Publikationen: *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur* (2013); *Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Niedergang des Zeitregimes der Moderne* (2013), *Im Dickicht der Zeichen* (2015), *Formen des Vergessens* (2016).





Prohibition

thema

Vielfältig, wie Grenzen nun einmal sind

von Barbara Frischmuth

Welchem Umstand sind Grenzen geschuldet? Haben wollen oder schützen sollen? Das kommt auf den Standpunkt an, auf den Grenzabstand, aber auch auf den Vermögensstand des Eingegrenzten oder des Ausgegrenzten, des Grenzziehenden oder des Grenzüberschreitenden. Darauf, welche Besitzstände es einzugrenzen und welche Bedarfsstände es auszugrenzen gilt. Ob das Überschreiten der Grenze schrittweise oder im Laufschrift vor sich geht, hängt davon ab, wie die Grenzgänger die Grenze wahrnehmen, als gezogen, behauptet oder vermutet, als gemauert, umzäunt oder fantasiert.

Der Grenzübertritt ist der Gegensatz von Grenzüberschreitung. Legal gegen illegal. Mit dem falschen Fuß ins richtige Land oder mit dem richtigen Fuß ins unrechte Land. Gelegentlich werden Grenzen von Schranken bewacht, die den Übertritt einschränken, wohingegen schrankenlose Bahnübergänge für Mensch und Tier Gefahr im Verzug bedeuten.

Man kann mit Grenzen eine Menge anstellen, sie setzen (auf wie viele Stühle?), sie ziehen (sie sich hinziehen lassen?), sie zur Trennlinie machen (wie dick muss der Strich sein, um als Grenzstrich wahrgenommen zu werden, millimeter-, zentimeter- oder meterdick?).

Was aber kann die Grenze selbst? Sich angrenzen, abgrenzen, begrenzen? Sich entgrenzen? Das käme ihrer Selbstvernichtung gleich.

und die Grenzstreife besteht nicht nur aus Schrankenwärttern.

Wer zieht sie oder schiebt sie vor sich her, die Grenze? Die Natur? Mit reißenden Flüssen, unüberwindlichen Gebirgen (gibt es nicht mehr), einer Wachstumsgrenze für alles und jedes? Was ist, so gesehen, die Grenze zwischen Fleisch und Haut? Eine Gewebeveränderung oder ist die Haut die Begrenzung des Fleisches? Wenn die Natur uns Grenzen

»Erst durch den Umstand, dass nicht nur hier und dort, sondern auch wer und was sich voneinander unterscheiden (wollen? müssen?), wird die Grenze zum Zustand, der uns allen zu schaffen macht.«

Wenn sie verläuft, heißt das noch nicht, dass sie auch ein Ziel hat. Was Länder angeht, kehrt sie zu ihrem Ausgangspunkt zurück. Der Streifen in den Streifen. Grenzen können aber auch Todesstreifen sein,

setzt, heißt das, dass wir ihr grenzenlos ausgesetzt sind? Vergrenzt sozusagen? Nicht bloß eingeschränkt, sondern dazu gezwungen, die Grenzen des Seins hinter uns zu lassen? Aber da *sind* wir schon nicht

mehr und bar jeder Vorstellung. Müßig, darüber zu diskutieren.

Es gibt auch unsichtbare Grenzen, Ausgrenzungen innerhalb des Eingegrenzten. Wer zieht sie oder werden sie immer nur gezogen? Erst durch den Umstand, dass nicht nur hier und dort, sondern auch wer und was sich voneinander unterscheiden (wollen? müssen?), wird die Grenze zum Zustand, der uns allen zu schaffen macht.

Der Grenzverkehr hieß nicht von ungefähr einmal der kleine. Er beschrieb die Notwendigkeit für die jeweils Angrenzenden, in der Nähe zu bleiben, falls die Grenze sich einmal von sich selbst erholen muss und zum Beispiel aus der Form eines Eisernen Vorhangs in die eines symbolischen Clusters mutiert, der nur mehr an den äußeren Grenzen kontrolliert wird. Das bedeutet einen größeren Umfang, innerhalb dessen Grenzen nur mehr erinnert, nicht aber als Trennlinien akzeptiert werden.

Ähnlich den unsichtbaren Grenzen, wenn auch nicht mit

ihnen zu verwechseln, sind fließende Grenzen, was heißt, dass sie beweglich sind, nicht bloß in ihrer Bedeutung, auch in ihrer Verortung. Erst recht, wenn sie durch einen Fluss laufen, grüne Welle hier, blaue Welle dort. Schaum hier, Abschaum dort. Funktioniert unser Gehirn tatsächlich so? Als sei Grenze weniger ein Zustand als eine Bewegung, die die Grenze in Grenzen hält? Ein Spielfeld, das der Grenze Raum lässt, sich in ihrem Umfeld zu bewegen, um sie als unverbindlich erscheinen zu lassen? Als Grenze, die Ausnahmen gewährt, aus triftigen wie aus wirtschaftlichen, aus humanitären wie aus korrupten, aus logischen wie aus unbegreiflichen Gründen? Doch ist auch die fließende Grenze eine Grenze. Eine Grenze, die das eine vom anderen trennt und auf dem Unterschied von da und dort, von wer und was besteht, bloß weniger deutlich.

Eine fließende Grenze heißt manchmal, Gott einen guten Mann sein zu lassen. Im Bewusstsein, dass der Fluss sich bewegt und die Grenzboote

schnell zur Stelle sind, sollte die Zeit den Fluss stauen. Oder wenn Hochwasser und Überschwemmungen drohen, die die fließende Grenze außer Kraft setzen.

Mitunter sind Grenzen bloß eine Linie, die sich verwischen lässt, ein Halt, der die Passage verhindert. Sie können aber auch eine Wahrnehmung sein, eine Empfindung, das Gefühl, man sei ausgeschlossen, auch wenn es nur eines gültigen Passes oder eines Visums bedarf, um sie zu passieren.

Das denken wir, wenn wir nur an uns denken, die wir gültige Pässe haben und problemlos ein Visum bekommen, egal, über welche Grenze es uns zieht. Was uns erlaubt hat, auch Grenzen in unserem Kopf zu fließenden zu machen. Aber sobald das Wasser gefriert, macht es den Fluss, schneller als wir denken, wieder als Grenze sichtbar, nämlich den ganzen Fluss als Grenze und somit als eine Art Niemandsland, dessen Grenzen wie immer scharf kontrolliert werden.

Über die Autorin



Barbara Frischmuth

1941 in Altaussee (Steiermark) geboren, studierte Türkisch, Ungarisch und Orientalistik und ist seitdem freie Schriftstellerin. Seit einigen Jahren lebt sie wieder in Altaussee. Ihr letztes Buch *Der unwiderstehliche Garten. Eine Beziehungsgeschichte* stand lange auf den österreichischen Bestsellerlisten. Nach ihrem von der Kritik hochgelobten Debüt *Die Klosterschule* (1968) wurde sie vor allem mit der *Sternwieser-Trilogie* (1976-1979) und dem verfilmten Roman *Die Schrift des Freundes* (1998) bekannt. Neben Erzählungen und Essays erschienen zuletzt die Romane *Vergiss Ägypten* (2008) und *Woher wir kommen* (2012) sowie literarische Gartentagebücher wie *Löwenmaul und Irisschwert* (2003) und *Mardex, Rose, Fink und Laus* (2007).

thema

Grenzgängerin zwischen Interpretation, Komposition und Forschung

von Barbara Lüneburg

Über die Autorin



Barbara Lüneburg

hat eine Professur für Ensemble und Digitale Medien an der Musikhochschule Trossingen und arbeitet als Forscherin an der Kunstuniversität Graz. Sie war Dozentin an der Europäischen Orchester Akademie, seit 2010 des „LandesJugendEnsemble für Neue Musik“ Schleswig Holstein und der Internationalen Sommerakademie der Musikuniversität Wien.

Als Interpretin liegt ihr Schwerpunkt auf zeitgenössischer Musik, Violine, Viola, E-Violine und Multimedia. Lüneburg hat Auftritte bei internationalen Festivals in ganz Europa, den USA, Asien und Neuseeland, von 1997 bis 2012 war sie künstlerische Leiterin des *Ensemble Intégrales*.

www.transcoding.info

Als eine Grenzgängerin zwischen Klassik und neuer Musik, zwischen Interpretation, Komposition und Forschung und nicht zuletzt zwischen unterschiedlichen Ländern wurde ich gebeten, für die Sommerausgabe der Zeitschrift *grazkunst* über die Überschreitung traditioneller Grenzen zwischen Forschung und Kunst zu reflektieren, was ich gerne anhand meiner eigenen Biografie tun möchte.

Meine Musikerinnenkarriere begann mit dem Violinspiel. Ausgebildet wurde ich zu einer Interpretin, die Paganini Capricen, Tschaiakowsky Violinkonzert und Bach Partiten auf die klassischen Bühnen brachte. Eine zutiefst erfüllende Erfahrung. Viele Berufsjahre später ist das Interpretentum für mich jedoch mehr, als das, was es zu Beginn meiner Karriere war. Es steht nicht mehr nur ausschließlich im Dienste von Komponisten früherer Jahrhunderte (oder der heutigen Zeit). Über die langjährige künstlerische Leitung meines eigenen Kammermusikensembles, über meine Auftritte auf vier verschiedenen Kontinenten, und über die

künstlerische Forschung wurde ich allmählich über die reine Musik und ihre Darstellung auf der Bühne hinaus auch an den psychologischen und sozialen Strukturen interessiert, die Publikum, Komponist*innen und Interpret*innen im Konzertsaal zum gemeinsamen Erleben zusammenbringen.

Ich habe als Musikerin in Deutschland, der ehemaligen Sowjetunion, den Niederlanden, England und Österreich gelebt und gearbeitet. Ich bin im Amsterdamer Concertgebouw ebenso aufgetreten wie in besetzten Häusern, kleinen lokalen Kirchen oder Medienzentren mit internationaler Ausstrahlung. Nun ist der musikalische Geschmack eines Landes, einer Gegend oder des örtlichen Publikums beeinflusst vom kulturellen, historischen, lokalen und sozialen Kontext. Kulturpolitik und Finanzierungssysteme unterscheiden sich in jedem Land, ästhetische Wertvorstellungen sind wandelbar, und unser Publikum ist nie das gleiche. Warum sollten wir Künstler*innen dann immer gleich sein? Mit jedem neuen Land, in dem ich lebte,

wurden mein Wertesystem und meine Vorstellungen von „richtig“ oder „falsch“, von gültiger oder nicht-gültiger Ästhetik, wieder auf den Kopf gestellt. Ich begann systematisch darüber nachzudenken, in welchem Kontext ich meine Konzerte gab und Musik präsentierte. Meine erste künstlerische Forschung an der Brunel University, London, beschäftigte sich denn auch nicht nur mit dem Thema Kollaborationen zwischen Interpret*in und Komponist*innen, sondern auch mit den Wertevorstellungen unseres Publikums und mit der Kommunikation von der Bühne aus, mit Konzertaurea und Charisma.

Auch über die Arbeit mit meinen Studierenden wurden die Grenzen meiner Kunst erweitert. Gelehrt habe ich auf Medienhochschulen z.B. Seminare zu Filmmusik, Audio-branding oder Medientheorie, an der Kunstuniversität Graz zu künstlerischer Forschung, Gender und Musikvermittlung, und an der Musikhochschule Trossingen unterrichtete ich Ensembles und digitale Performance. Vor allem die Studierenden

der Medienhochschulen hatten durch ihren so völlig anderen kreativen Hintergrund und ihr anderes Denken Einfluss auf mein heutiges künstlerisches Tun und Forschen. In Seminaren schauten wir gegenseitig mit Interesse auf unsere unterschiedlichen Welten und tauschten uns kritisch über Luigi Nono und K-Pop, über Purcell und Social Media oder audiovisuelle Installationen und Elektronische Avantgarde Popmusik aus. Diese Studierenden standen mir vor Augen, als ich über das Zielpublikum für mein PEEK-Forschungsprojekt *TransCoding – From 'Highbrow Art' to Participatory Culture* nachdachte. In *TransCoding* ermutigten wir eine Community via Social Media, sich kreativ an der Komposition einer Multi-mediashow zu beteiligen. Im Rahmen dieser künstlerischen Forschung wurde ich zur Bloggerin, die über Kunst und Identität schrieb, und tat dann auch endgültig den Schritt von der Kollaboratorin zur Komponistin, die in der Kommunikation mit ihrem online-partizipierenden Publikum die Grenze zwischen Hochkultur und Popularkultur auslotete.

»Kulturpolitik und Finanzierungssysteme unterscheiden sich in jedem Land, ästhetische Wertvorstellungen sind wandelbar, und unser Publikum ist nie das gleiche. Warum sollten wir Künstler*innen dann immer gleich sein?«

Damit sind wir nun bei der künstlerischen Forschung angelangt, meinem dritten großen Standbein. Die künstlerische Forschung lässt mich nach dem Wesen der Kunst und der Erkenntnis durch Kunst fragen und in die Tiefe meines eigenen kreativen Tuns und das anderer Künstler*innen dringen. Sie wandelt mein Selbstverständnis von innen heraus. Durch die systematische Untersuchung und Reflexion meines künstlerischen Schaffens, durch die Herausforderungen, die PEEK-Projekte wie *TransCoding* bieten, wachse ich, weite ich meine Grenzen und wandle ich mein Selbstbild als Performerin: von der reinen Interpretin und Dienerin der klassischen Musik zur Kommunikatorin

mit meinem Publikum, von der gemeinsamen Arbeit mit anderen Komponist*innen zur eigenen Kompositionspraxis, und vom Nachdenken über meine Arbeit als Interpretin zur Forscherin, die ihr eigenes künstlerisches Tun als Grundlage der Erkenntnisgewinnung nutzt.



Lost Horizon



thema

Grenz-Angst

von Regina Polak

Über die Autorin



Regina Polak

geboren 1967 in Wien, 1985-1997 Studium der Selbständigen Religionspädagogik, Psychologie und Philosophie, 2000-2005 Studium der Katholischen Fachtheologie: Dissertation: *Religion kehrt wieder. Handlungsoptionen für Kirche und Gesellschaft*. (Universität Wien), 2004-2007 Vorstand des Instituts für Pastoraltheologie der Katholisch-Theologischen Fakultät, 2007-2009 Vorstand des Instituts für Praktische Theologie, 2011-2013 Assistenz Professor, seit 2013 Assoziierte Professur am Institut für Praktische Theologie der Universität Wien. Theologische Beraterin der Migrationskommission der Deutschen Bischofskonferenz. Mitglied im Wiener Lokalkomitee des Koordinierungsausschuss für christlich-jüdische Zusammenarbeit. Seit 2005 Lehraufträge an den Universitäten Innsbruck, Bamberg, Szeged/Ungarn, Haifa/Israel und der Jagiellonen-Universität Krakau/Polen.

Wer Grenzen überschreitet, kann zwiespältige Erfahrungen machen. Als Übergänge in Zonen des Neuen und Unbekannten, des Udenkbaren und oft auch Verbotenen stimulieren sie die Phantasie. Gleichzeitig können Grenzüberschreitungen diesseits und jenseits der Grenze als Grenz-Verletzung wahrgenommen und dementsprechend brutal geahndet werden. Grenzen sind mitunter Orte unvorstellbarer Grausamkeit. Denn Grenzüberschreitungen können auch provozieren: jene Zentren der Macht, deren Erfindung Grenzen sind, um Sicherheit, Macht und Kontrolle über die Peripherie zu bewahren.

Was ich hier so abstrakt-philosophisch beschreibe, lässt sich derzeit an den Grenzen Europas beobachten: Menschen auf der Flucht, ausgesetzt der Mehrdeutigkeit des Grenzüberganges – der Hoffnung auf das bessere Leben, aber auch der Gewalt der Grenze.

Aber spiegeln die Tragödien an Europas Grenzen nicht zugleich auch wider, dass ganz Europa, dass die Welt schon längst Grenzen überschritten hat? Politische und ökonomi-

sche Ordnungsgrenzen, die in einem global angelegten Konkurrenz- und Ausscheidenspiel zu viele VerliererInnen zurück lassen? Grenzen eines Lebensstiles, in der eine Minderheit auf Kosten der Mehrheit lebt? Ökologische Grenzen globaler Ressourcenausbeutung?

»Einem demographisch alternden Kontinent fällt es offenbar sehr schwer, sich auf nötige Veränderungsprozesse einzulassen.«

Der Soziologe Zygmunt Baumann bezeichnet die Flüchtlinge als „Botschafter“, deren Ankunft den Kollaps einer globalen Ordnung verkündet, die ihren inneren Zusammenhang verloren hat und schlechte Nachrichten aus aller Welt vor Europas Haustür bringt. Die Grenzübertreter der einen spiegeln die Grenzübertreter der anderen.

Kein Wunder also, dass Flucht und Migration heftige Emotionen wecken, allem voran Angst. Es sind einfallslose PolitikerInnen, die die Menschen glauben lassen, die Fremdheit geflüchteter Menschen seien deren Hauptursache. Dass dies bereitwillig geglaubt wird, mag daran liegen, dass alle anderen Ursachen, Angst zu haben, zwar weitaus begründeter, aber umso bedrohlicher wären.

Der Historiker Dominique Moïsi hat Europa als Kontinent der Angst bezeichnet. Nicht, weil diese nun besonders ängstliche ZeitgenossInnen wären, sondern weil sie – zu Recht – nach jahrhundertelanger Welthegeemonie die Wirtschaftskraft jener „aufholenden Länder fürchten, die nun ihrerseits ihren Anteil vom ökonomischen ‚Kuchen‘ einfordern: Brasilien, Russland, Indien, China, Mexiko und Südafrika“. Die damit verbundene „Verlust-Angst“ ist durchaus begründet. Desgleichen die sogenannte „Schuld-Angst“: Europa fürchtet lt. Moïsi das „Ressentiment“ jener Länder, die sich durch den europäischen (Wirtschafts-)Kolonialismus und den US-amerikanischen Imperialismus gedemütigt fühlen und Widerstand zu

leisten beginnen: die muslimischen Länder von Marokko bis Pakistan, aber auch Teile Asiens und Lateinamerikas. Europa hat demnach Angst, ökonomisch überholt bzw. beherrscht zu werden sowie durch Gewaltausbrüche, Terrorakte und Vergeltungsakte im Bereich der Versorgung mit fossilen Brennstoffen zerstört zu werden.

rung. Macht abgeben? Teilen lernen? Eine Politik der Versöhnung?

Es gibt also jede Menge guter Gründe, Angst zu haben. Einfacher ist es, sich vor „den Flüchtlingen“ zu fürchten, vor allem vor Kopftüchern. Eine kollektive Angstneurose? Grenz-Angst ist ein wichtiges Gefühl. Sie warnt, sie aktiviert,

größer als die der Welt.“ (Joh 16,33). Die irdische Angst wird also anerkannt. Aber sie hat nicht das letzte Wort. Es gibt eine größere Macht, die diese Angst besiegen kann. Dies ist jedoch nicht die Macht autoritärer Männer. Die Macht, von der Jesus spricht, ist die Macht des (Heiligen) Geistes. Dieser schenkt den Mut, die schwierigsten Herausforderungen beim Namen zu nennen, und das Vertrauen, gemeinsam nach Lösungen zu suchen. Diese Macht verbindet, vernetzt und stiftet an zum gemeinsamen Handeln. Das ist die Antwort auf die Angst aus der Sicht des christlichen Glaubens: Sie ist praktisch. Denn nichts trennt so sehr von Gott als die schicksalhafte Ergebung in jene Angst, die behauptet, man könne ohnedies nichts tun. Eine Angst, die sich Menschen auf der Flucht übrigens gar nicht leisten können.

»Grenzen sind mitunter Orte unvorstellbarer Grausamkeit.«

Angst entsteht auch, wenn Veränderung ansteht: die sogenannte „Entwicklungs-Angst“ vor den Aufgaben und dem Wachstum, die eine neue Lebensphase bringen. Einem demographisch alternenden Kontinent fällt es offenbar sehr schwer, sich auf nötige Veränderungsprozesse einzulassen. Viele haben es sich im System bequem gemacht und dementsprechend wenig Interesse an Verände-

sie stimuliert. Umso wichtiger ist die Frage: Welche Deutungen dieses Gefühls sind wir bereit zu akzeptieren?

Die Aufforderung: „Fürchtet Euch nicht!“ zieht sich wie ein roter Faden durch die Bibel. Das meint natürlich nicht, naiv in die Katastrophe zu laufen. Im Evangelium des Johannes sagt Jesus: „In der Welt habt Ihr Angst. Aber seid mutig, meine Macht ist

Literatur

- Baumann, Zygmunt: *Die Angst vor den Anderen. Ein Essay über Migration und Panikmache*, Berlin 2016.
- Milchrahm, Johannes / Schachinger, Marlen / Söregi, Rebecca (Hgg.): *übergrenzen*, Wien 2015.
- Moisi, Dominique: *Kampf der Emotionen. Wie Kulturen der Angst, Demütigung und Hoffnung die Weltpolitik bestimmen*, München 2009.

Menschenrechte ohne Grenzen

von Manfred Nowak

Über den Autor



Manfred Nowak

ist Professor für Internationalen Menschenrechtsschutz und Direktor des Forschungszentrum Menschenrechte an der Universität Wien. Seit Januar 2016 ist er als Generalsekretär des European Inter-University Centers for Human Rights and Democratization in Venedig tätig. Er ist außerdem Direktor des Ludwig Boltzmann Instituts für Menschenrechte and stellvertretender Vorsitzender der EU-Grundrechteagentur in Wien. Von 2004 bis 2010 diente er als UN-Sonderberichterstatter über Folter. Im Oktober 2016 wurde Manfred Nowak zum unabhängigen Experten und Hauptautoren der UN Global Study on Children Deprived of Liberty ernannt. Er ist Autor von über 600 Publikationen im Bereich der internationalen Menschenrechte.

In Reaktion auf zwei Weltkriege und die Barbarei des Holocaust haben die Vereinten Nationen eine Neue Weltordnung auf den drei Säulen der Sicherung des Weltfriedens, der internationalen Entwicklung und der universellen Menschenrechte errichtet beziehungsweise versprochen und in rechtlich verbindlicher Form kodifiziert. Universelle Menschenrechte bedeuten, dass alle bürgerlichen, politischen, wirtschaftlichen, sozialen und kulturellen Menschenrechte allen Menschen auf diesem Planeten in gleicher Weise garantiert werden, und dass die Staaten verpflichtet sind, diese Rechte nicht nur zu respektieren, sondern auch durch entsprechende positive Maßnahmen zu gewährleisten und gegen Dritte zu schützen. Gleichzeitig verpflichten sich die Staaten, jede Form der Diskriminierung auf Grund der Rasse, Hautfarbe, des Geschlechts, der Religion, der sexuellen Orientierung und Gender-Identität, des Alters, einer Behinderung, der ethnischen oder sozialen Herkunft, der Zugehörigkeit zu einer Minderheit oder eines sonstigen Unterscheidungskriteriums zu unterlassen und die Menschen gegen solche Diskriminierungen durch private Machttäger wie Arbeitgeber, Hoteliers, Unterkünftegeber oder sonstige Dienstleister zu schützen. Auch in der Praxis haben wir seit dem 2. Weltkrieg enorme Fortschritte im Abbau

von Diskriminierungen und in der Anerkennung der gleichen Menschenrechte von Frauen, Menschen anderer Hautfarbe, der LGBTIQ-Community, von Kindern, Senioren und Menschen mit Behinderung, von Angehörigen ethnischer und religiöser Minderheiten, indigenen Völkern und anderen benachteiligten Gruppen erstritten. Nur eine Gruppe von Menschen sind von diesem umfassenden Diskriminierungsschutz ausgenommen: AusländerInnen jeglicher Art, und insbesondere MigrantInnen und Flüchtlinge aus armen Ländern. Gegenüber diesen Menschen wachen die Nationalstaaten mit Argusaugen über ihre Souveränität und ihre „souveräne“ Freiheit zu entscheiden, wen sie in ihr Territorium eintreten lassen und wer die Grenzen dieses Territoriums nicht überschreiten darf.

Es ist in Wahrheit paradox, denn wir leben in einer globalisierten Welt, und die Globalisierung kennt keine Grenzen. Wir kommunizieren im Internet ohne jegliche Grenzen, transnationale Konzerne treiben globalen Handel ohne Grenzen, die internationalen Finanzmärkte kennen schon lange keine Grenzen mehr, wir führen „globale Kriege“ gegen Drogen und Terror ohne jede Grenzen, unsere Geheimdienste überwachen die Menschen weltweit ohne Grenzen und töten gezielt Menschen mit Drohnen ohne Rücksicht

auf nationale Grenzen. Wir nehmen unser Recht, weltweit ohne Grenzen zu reisen, als selbstverständlich in Anspruch, aber wir beharren mit der gleichen Selbstverständlichkeit auf unserem „Recht“, Flüchtlinge und sonstige Verfolgte, die dringend unserer Hilfe und unseres Schutzes bedürfen, an unseren Grenzen zurückzuweisen, nur weil sie aus armen Ländern kommen beziehungsweise das Pech haben, in armen Ländern geboren worden zu sein. Dabei übersehen wir geflissentlich, dass diese Flüchtlinge aus Gegenden kommen, wo die Menschen mit unseren Waffen und nicht selten zur Verteidigung der Interessen transnationaler Konzerne Kriege führen, die Umwelt zerstören und wo wir Regime unterstützen, die für schwerste Menschenrechtsverletzungen verantwortlich sind.

Womit begründen wir diese globale Ungerechtigkeit und westliche Arroganz? Mit dem Nationalstaatsdenken des 18. und 19. Jahrhunderts. Während die moderne Informations- und Kommunikationstechnologie, transnationale Konzerne und die internationalen Finanzmärkte schon längst die Fesseln des Nationalstaats gesprengt haben und dessen Grenzen nicht mehr akzeptieren beziehungsweise geschickt umgehen, schüren rechtspopulistische Politiker bewusst Ängste vor der drohenden „Überfremdung“, um dem

Nationalstaat eine neue Legitimität und eine nostalgische Verklärung durch nationalistische Propaganda, die Bewahrung der nationalen Identität und Sicherheit durch Heimat zu verleihen. Autoritäre Politiker in den USA und Europa versprechen den verunsicherten Menschen, sie durch verschärfte Grenzkontrollen und Mauern mit Stacheldraht vor einer Flut der Zuwanderung aus den armen und krisengeschüttelten Ländern des Nahen Ostens, Asiens, Afrikas und Lateinamerikas zu beschützen. Dabei wird freilich übersehen, dass auch mit Militär, der Europäischen Grenzschutzagentur FRONTEX und einer grenzenlosen geheimdienstlichen Überwachung die „Festung Europa“ nicht gegen den Ansturm verzweifelter Menschen geschützt werden kann, die alles aufgeben und nichts mehr zu verlieren haben.

Wenn wir die Idee der universellen Menschenrechte für alle Menschen wirklich ernst nehmen und konsequent zu Ende denken, dann müssen wir uns eingestehen, dass diese nur in einer ökonomisch und sozial gerechten Weltordnung geschützt werden können, in der die politischen Grenzen zunehmend ihre Bedeutung verlieren und globale politische Organisationen wie die Vereinten Nationen die globalen Märkte effektiv kontrollieren. Es kann auf die Dauer nicht gut gehen, dass wir den

Menschen in allen Kontinenten die „Segnungen“ der Globalisierung oktroyieren und mit großer Selbstverständlichkeit die Vorteile einer grenzenlosen Weltgesellschaft in Anspruch nehmen, aber uns gleichzeitig auf den heimeligen Schutz des National-

und Nationen als gleichberechtigt anerkennen. Nur auf der Basis dieser Gleichberechtigung wird es uns gelingen, die nationalen Grenzen behutsam abzubauen, ohne gleichzeitig große Migrationsbewegungen auszulösen. In einer ökonomisch und

»Nur auf der Basis dieser Gleichberechtigung wird es uns gelingen, die nationalen Grenzen behutsam abzubauen, ohne gleichzeitig große Migrationsbewegungen auszulösen.«

staats berufen, wenn andere das gleiche tun. Das schürt den Hass auf den Westen, wie ihn Jean Ziegler so treffend beschrieben hat, und führt zu Terrorismus und neuen bewaffneten Konflikten. Wir werden die globale Migration in die reichen Staaten nur dann in den Griff bekommen, wenn wir deren Ursachen wie Kriege, Armut, Terrorismus und Umweltzerstörung an ihren Wurzeln bekämpfen, die neoliberale globale Wirtschaftsordnung grundlegend reformieren und eine gerechte Weltordnung auf der Grundlage der von den Vereinten Nationen beschlossenen „Agenda 2030“ mit ihren 17 nachhaltigen Entwicklungszielen wirklich umsetzen und in einer globalen Partnerschaft die Souveränität anderer Völker

sozial gerechten Weltordnung, in der wir unsere Grenzen nicht mehr mit Stacheldraht und Mauern schützen müssen, wird es auch möglich sein, das Ideal der universellen Menschenrechte für alle Menschen, ungeachtet ihrer Staatsbürgerschaft oder nationalen Herkunft, zu verwirklichen.



Division

R05

6



6

thema

Entgrenzung der klassischen Musik?

von Andreas Dorschel

Grenzöffnungen können von innen erwünscht sein oder von außen erzwungen werden. Die sogenannte klassische Musik öffnet sich bereits seit Jahrzehnten immer wieder einmal gegenüber anderen Genres wie Jazz, Pop und Rock. Die Ergebnisse sind oft ernüchternd, gelegentlich aufregend. Woran es liegt, dass Crossover jeweils ästhetisch gelingt oder aber scheitert, darüber liegen bislang weder aus dem Journalismus noch aus der Wissenschaft sonderlich erhellende Wortmeldungen vor. Was die Motive der Grenzöffnung betrifft, so kommen sowohl ästhetische wie soziologische (manchmal letzten Endes ökonomische) in Frage.

Ästhetisch ist der Wunsch, einer Gattung jeweils Qualitäten einer anderen zu injizieren: zum Beispiel einer Popmusik, die als allzu simpel gestrickt empfunden wird, etwas von der

Subtilität, welche die sogenannte klassische Musik weithin auszeichnet, oder einer sogenannten klassischen Musik, die sich zu sehr im Ausdrucksbereich des Erbaulichen hält, etwas

anderen, mit ihr ‚gekreuzten‘ Gattung, zu gewinnen. Soziologisch liegen die Motive auf dem Feld dessen, was gelegentlich unter dem Titel ‚Krise der klassischen Musik‘ diskutiert

»Wollen wir hierüber frei nachdenken, dann sollten wir weder voraussetzen, Grenzen seien an sich schlecht und Entgrenzung gut, noch das Umgekehrte.«

von der Wildheit des Rock. Kehrseite dieser Hoffnung ist eine Gefahr: nämlich, dass eine Musik jene Qualitäten verliert, derentwegen man sie aufsucht(e), ohne die Qualitäten der

wird: Wenn selbst Spitzeninstitutionen wie der Metropolitan Opera oder dem Philadelphia Orchestra der Bankrott droht, weil es an Publikum mangelt, dann liegt es nahe, traditionelle

Barrieren einzureißen, die offenbar verhindern, dass sich neues, jüngeres Publikum einfindet. ‚Entgrenzen‘ kann sich also die sogenannte klassische Musik nicht nur gegenüber anderen Genres, sondern auch – zugleich oder eben auch nicht zugleich – gegenüber anderen, bislang unerschlossenen Publikumsschichten sowie gegenüber bisher nicht bespielten Räumen.

Und auch damit hat es noch nicht sein Bewenden. Die ersten etwa zweihunderttausend Jahre ihres Daseins musste die Spezies *Homo sapiens* mit der in ihren Gehirnen realisierten natürlichen Intelligenz auskommen. Im 20. Jahrhundert unserer Zeitrechnung hat sie diese natürliche Intelligenz um zunächst dem Körper externe künstliche Intelligenz ergänzt. In ihrer Leistungsfähigkeit übertrifft diese in einzelnen Aspekten inzwischen die natürli-

che Intelligenz; in der Robotik wird die Informationsverarbeitung überdies tätig: sie beginnt zu arbeiten. Diese Überschreitungen des natürlich Gegebenen werden im 21. Jahrhundert in unseren Körpern so nahe Bereiche wie die medizinische Versorgung und in so private Bereiche wie familiäre oder individuelle Haushalte eindringen. Es ist unwahrscheinlich, dass Kunst im allgemeinen und speziell die Musik von dieser technologischen Entgrenzung menschlicher Fähigkeiten unberührt bleiben werden. Ihr elektronischer Maschinenpark könnte die europäische Kultur der Musik als Spiel bereichern oder zerstören. Es steht uns an, auch darüber nachzudenken.

Wollen wir hierüber frei nachdenken, dann sollten wir weder voraussetzen, Grenzen seien an sich schlecht und Entgrenzung gut, noch das Umgekehrte. An Musik und musikalischen Prak-

tiken, die es schon gibt oder die jetzt im Entstehen begriffen sind, werden wir herausfinden müssen, wann und wozu genau einerseits Grenzen, andererseits Entgrenzung gut sind – und für wen.

Über den Autor



Andreas Dorschel,

Andreas Dorschel ist seit 2002 Professor für Ästhetik an der Kunstuniversität Graz (Österreich). Zuvor unterrichtete er an Universitäten in England, Deutschland und der Schweiz, wo er 2002 an der Universität Bern für das Fach Philosophie habilitiert wurde. 2006 war er Gastprofessor in Stanford. Zu seinen Büchern zählen: *Nachdenken über Vorurteile* (Hamburg: Felix Meiner, 2001), *Gestaltung – Zur Ästhetik des Brauchbaren* (Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 22003) (Beiträge zur Philosophie, Neue Folge), *Verwandlung. Mythologische Absichten* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2009) (Neue Studien zur Philosophie 22) sowie *Ideengeschichte* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2010). Aufsätze Andreas Dorschels erschienen u.a. in *The Cambridge Quarterly*, in *The Oxford Handbook of the New Cultural History of Music* und in *Philosophy* (Cambridge University Press).

thema

Entgrenzung? eine Diskussion



Biografie



Sven Helbig

ist ein deutscher Musiker, Produzent, Komponist und Regisseur. Er realisierte mit großem internationalen Erfolg eine Reihe von musikalischen Grenzüberschreitungen. Als Produzent verantwortet er ebenso Arbeiten von Rammstein und den Pet Shop Boys wie des Fauré Quartett.

Am 6. Juni 2017 war im Rahmen des 200-Jahre-Jubiläums der Kunstuniversität Graz ein Gespräch mit Musikproduzent Sven Helbig, dem Philosophen Stefan Lorenz Sorgner von der John Cabot University in Rom, der Rektorin der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart Regula Rapp sowie Andreas Dorschel vom Institut für Musikästhetik der Kunstuniversität Graz zu erleben. Das Thema: „Entgrenzung der klassischen Musik?“ Grazkunst bringt daraus einige Auszüge, die den Tenor der Diskussion spürbar machen sollen.

H: Ich hatte bereits als Kind angefangen, klassische Musik zu hören, begann dann ein klassisches Instrument zu spielen, die Klarinette, habe dann auch Jazzschlagzeug studiert und lange Zeit als Jazzschlagzeuger gelebt und später

zudem komponiert. Doch nach einer Veröffentlichung bei der Deutschen Grammophon, die aus meiner Sicht überhaupt nicht funktioniert hatte, bin ich auf die Idee gekommen, dass ich nicht mehr komponieren und die Partitur an das Orchester schicken möchte, ich wollte auf jeden Fall ein Teil des musikalischen Vorgangs auf der Bühne sein.

Um mich in meinem Freundeskreis in Dresden waren damals Komponisten und Orchestermusiker, es ging immer um die Oper, um Konzertliteratur etc. Dann ging ich mit einem Streichquartett, an dem ich arbeitete, nach New York. Dort habe ich für mich völlig neue Musik kennengelernt. Und ich habe, wenn ich mit den Leuten dort redete, festgestellt, dass sie alles aus meiner Welt kennen: Brahms, Bruckner etc., diese

Leute wussten wunderbar Bescheid. Aber zugleich öffneten sie mir eine riesige musikalische Welt, von der ich überhaupt nicht wusste, was das ist. Dronen Musik etwa, die nur aus einem Ton bestand. ... Wenn ich mich aber mit New Yorker Freunden aus dem Opernbetrieb traf, stellte ich fest, dass die keine Ahnung hatten, wo das alles stattfand, nicht einmal die Namen der Lokale hatten sie gehört: ... das Village Underground, das Small, die 55 bar – alle diese wunderbaren Orte, an denen jeden Tag live Musikgeschichte geschrieben wurde! Die kannten maximal das Bluenote. Von den brasilianischen Communities, von den afrikanischen Communities, von den chinesischen, vom Jazz oder der Avantgarde-Musik, von John Zorn und der Knitting Factory – von alldem hatten sie keine Ahnung. Es

hat mich wahnsinnig gestört, dass ich das Gefühl bekam, in einer kleinen Blase zu leben, wo sich alles um „klassische“ Musik dreht – und wenn es dort „Öffnung“ heißt, ist immer nur von der Auflösung der inneren Strukturen, der Harmonik und der Rhythmik die Rede – Öffnung ist nicht adressiert, hat keinen Bezug zum Publikum. In Harlem habe ich erlebt, wie Leute am Sonntag aus der Kirche in die Clubs gehen, wo es Open Stages gibt, jeder kann da ein Lied singen oder spielen. Ich bekam dort zum ersten Mal das Gefühl, auf der Bühne eine Verdichtung dessen zu sehen, was vor der Bühne vor sich geht: Kommunikation zwischen Bühne und Auditorium. Es ist dort Teil des musikalischen Codes, dass man Musik für die Community macht und immer hinterfragt, ob sie auch ankommt. Und irgendwie wollte ich Teil dieser Sache sein. Es hat mich nach Jahren im Orchestergraben fasziniert, etwas zu machen, wo ich nicht die ganze Zeit ausschließlich mit mir selbst kommuniziere. ... Das Streichquartett habe ich nie wieder angerührt.

S: In einem Kurs zu Posthuman Studies, in dem ich auch auf posthumane Musik eingehe, habe ich zahlreiche Arbeiten von Sven Helbig vorgestellt. Es war sofort zu merken, dass diese Musik bei den jungen internationalen Studierenden ein emotionales Verständnis, eine Wertschätzung erfährt. Sie funktioniert bei Amerikanern wie bei Indern oder Leuten aus dem Irak. Wenn ich hingegen in anderen Kontexten darüber spreche und diese

Musik reflektiere, wie jüngst bei einer Tagung zur posthumanen Ästhetik in Aarhus sowie einem geladenen Vortrag an der renommierten European Graduate School, und dabei Begriffe wie Schönheit und Schönklänge in den Raum stelle, dann wird darauf in einer gewissen Tradition reagiert: Nein, das ist zu schön, um gute Musik zu sein, um heute als hochwertige Musik anerkannt zu werden. Die Leute sagen selbst: Wir kommen aus einer Adorno-Tradition, so viel Harmonie und Schönklänge dürfen nicht mehr komponiert werden. Das ist, denke ich, gerade im deutschsprachigen Bereich besonders weit verbreitet und ein starkes Hindernis für jene Art von musikalischem Verständnis, wie es eben skizziert wurde. Das führt dann auch zu einer Abkoppelung der klassischen Musik bzw. des intellektuell hochwertigen Musikbegriffs von einer breiteren Bevölkerung und ist ein Hindernis für die Weiterführung dieser Tradition.

R: Regula Rapp: Ich glaube, dass diese Kämpfe nicht mehr so stark geführt werden. Ich erlebe eher, dass es viele junge Festivalleiter gibt, Vermittler, Konzertveranstalter, die versuchen, die Grenzen aufzubrechen und sich neuen Räumen, neuen Aspekten, neuen Themen zu öffnen. Die Verteidigung von Grenzen im Sinne der Einzeldisziplin würde ich schon ein Stück weit hochhalten wollen, ich glaube, dass trans- oder interdisziplinäres Arbeiten erst dann möglich ist, wenn die eigene Disziplin im besten Sinne hervorragend gepflegt wird. Meine Erfahrung ist aber, dass

es heute an der Zeit ist, junge Künstlerinnen und Künstler so früh wie möglich an die Vielfalt heranzuführen. Ich würde nicht mehr sagen, zuerst einmal muss das Konzertexamen bestanden werden, ich glaube, dass man früh gelernt haben muss, sich auf Neues einzulassen, zu experimentieren. Das kann schon im Bachelor-Studium sein. Denn ich glaube natürlich auch, dass alles, was sich abschottet, nach außen verteidigt, im Elfenbeinturm bleibt, überhaupt keine Zukunft hat. Nur wer über Mauern springt, kann dazu beitragen, dass wir die Künste weiter als etwas wahrnehmen, das menschlich unbedingt und lebensnotwendig ist, als etwas, das Platz in unserem Leben hat und haben muss.

Wir sollten überlegen, ob wir es nicht mit der Krise von Institutionen zu tun haben, statt mit einer Krise der Gattungen. Was bedeutet das? Erstens müssen junge Menschen Verantwortung übernehmen in diesen Institutionen. Und zweitens geht es um junge Vermittlung. Und natürlich ist das dann nicht mehr der alte Programmheftbeitrag oder die traditionelle Einführung, die 15 Minuten vor Garderobenabgabe sagt, um was es in einem Stück geht und wie es endet. Die Jungen müssen sich in ihrer Sprache und mit ihren Medien und ihren visuellen Mitteln diesen Gattungen nähern können. Das bedeutet für uns Verantwortliche in der Bildung und Ausbildung: Wir müssen jungen Künstlerinnen und Künstlern verständlich machen: Du studierst zwar klassisches Fagott, aber eigentlich bist du Kulturvermittler. Oder du wirst untergehen.

Biografien



Stefan Lorenz Sorgner

Professor an der John Cabot University Rom (IT), ist ein deutscher posthumanistischer und transhumanistischer Philosoph, Nietzsche-Forscher, Musikphilosoph und Experte im Bereich der Ethik der neuen Technologien.



Regula Rapp

ist Rektorin der Staatlichen Hochschule für Musik und darstellende Kunst Stuttgart (D). Zuvor leitete die Musikwissenschaftlerin und Cembalistin die Schola Cantorum Basiliensis (CH).

thema

Übergrenzen

von André Doehring

Über den Autor



André Doehring

ist seit dem Sommersemester 2016 Professor für Jazz- und Populärmusikforschung und Institutsvorstand am Institut für Jazzforschung. Er studierte Musikwissenschaft und Soziologie, promovierte mit einer musiksoziologischen Arbeit an der Universität Gießen, wo er von 2005 bis 2016 Wissenschaftlicher Mitarbeiter war. Er ist im Wissenschaftlichen Beirat der Gesellschaft für Populärmusikforschung (GfPM) sowie der Internationalen Gesellschaft für Jazzforschung (IGJ) und ist Mitherausgeber der GfPM-Publikation samples.de, ab 2017 Beiträge zur Jazzforschung/Studies In Jazz Research sowie der Jazzforschung/Jazz Research.

Die Frage, ob eine Musik „noch“ Jazz ist oder „schon“ Popmusik (und vice versa), ist uns allen geläufig. Und obgleich sie uns den Bedarf an Orientierung signalisiert, sind für die Hörer immer wieder kaum befriedigende Antworten hervorgegangen; berühmt etwa Louis Armstrongs Bonmot auf die Frage nach dem Wesen des Jazz: „Man, if you gotta ask, you’ll never know.“

Inmitten der ungeheuren Dynamik der Digitalisierung ist der heutige Bedarf an Orientierung angesichts des verfügbaren Angebots an Musik erheblich gewachsen. Begriffe wie Jazz oder Pop als Leitplanken musikalischer Erfahrungen wurden sogar noch wichtiger. Hier kommen nun Benennungsprozesse als Grenzziehungen zum Tragen, die durch ökonomische Zielsetzungen geprägt wurden. Um Musik als Ware am Markt zu präsentieren, benötigt sie ein klar abgegrenztes Profil, das sich in Begriffen wie Jazz, Rock, Pop usw. manifestiert, die dann erlernt und später wieder von allen am musikalischen Prozess Beteilig-

ten (Hörer, Verkäufer, Musiker) verwendet werden können.

In Plattenläden etwa, manche werden sich erinnern, war Musik stets nach Genre und Stilistik in verschiedene Kisten sortiert. Beispielsweise blieben Frank Zappas Platten der 1970er Jahre für immer im Rock-Fach, obwohl Musiker wie musikalische Materialien

mit einem Produkt in zwei avisierten Zielgruppen Gewinne zu realisieren.

Für die Wissenschaft heißt es, sich diesen Grenzziehungen kritisch und umfassend zuzuwenden, denn hier sind erhellende Einsichten in die Prozesse der Bedeutungszuschreibung an Klangstrukturen zu erkennen. Beide

»Inmitten der ungeheuren Dynamik der Digitalisierung ist der heutige Bedarf an Orientierung angesichts des verfügbaren Angebots an Musik erheblich gewachsen.«

auch andere Einsortierungen erlaubt hätten. Oder ein anderes Beispiel: Die Kategorie des „Cross-Over“ mag für manche Hörer zwar darauf hindeuten, dass hier musikalisch ästhetische Grenzen überschritten würden. Dabei bezeichnet der Begriff in der Sprache der Musikindustrie zunächst bloß den gelungenen Marketingerfolg,

Begriffe, Jazz wie populäre Musik, habe ihre Bedeutungen im Laufe der Zeit immer wieder verändert. Sich wandelnde ästhetische Vorlieben, soziale Aggregate, vor allem aber ökonomische Interessen machten es notwendig, Grenzen zu errichten, die ein Eigenes, Unverwechselbares und – für den Markterfolg

wichtig – Wiedererkennbares betonten. Was dabei immer wieder in Vergessenheit gerät: Der Soziologe Simon Frith hat darauf hingewiesen, dass Jazz wie auch populäre Musik aufgrund ihrer Geschichtlichkeit konzeptionell hybride Musiken sind, die aus Fusionen unterschiedlichster Stilistiken hervorgegangen sind. Die Idee also, es gäbe „reinen“, das heißt klar abzugrenzenden Jazz oder Pop, wie sie sich in den Begriffen selbst bzw. in der oben gestellten Frage danach andeutet, resultiert auch aus dieser Materialkonstellation, die nach Orientierung im selben Maße verlangt, wie sie für Verwirrung sorgt.

Derlei Grenzziehungen zu erfassen und zu analysieren, aber auch existierende Übertretungen bzw. Entgrenzungen zu untersuchen, wie sie sich im konkreten Handeln von Musikern tagtäglich realisieren, dies kann Voraussetzung einer möglichen Änderung dieser Praxen sein.

»Sich wandelnde ästhetische Vorlieben, soziale Aggregate, vor allem aber ökonomische Interessen machten es notwendig, Grenzen zu errichten, die ein Eigenes, Unverwechselbares und – für den Markterfolg wichtig – Wiedererkennbares betonten.«



The Pencil of Nature



»... nicht einfach nur verschwiegen«

Biografie



Boris von Haken

Dr. Phil., studierte Musikwissenschaft, Philosophie, griechische Philologie sowie neuere und neueste Geschichte an der Freien Universität Berlin und der Goethe-Universität Frankfurt am Main. Promotion an der Freien Universität mit der Arbeit *Der 'Reichsdramaturg': Rainer Schlösser und die Musik-Theaterpolitik in der NS-Zeit* (Hamburg 2007). Zahlreiche Publikationen zur Kultur- Medien- und Musikpolitik, musikalischen Rezeptionsforschung sowie der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts. Lehraufträge am Institut für Geschichte der TU-Darmstadt und am Institut für Musikwissenschaft der Goethe-Universität.

Der Musikwissenschaftler und Historiker Boris von Haken ist ein gefragter Experte für die Aufarbeitung der NS-Zeit und ihrer Auswirkungen auf den Musikbetrieb. Von der Kunstuniversität Graz wurde er aus Anlass des 200-Jahre-Jubiläums im Studienjahr 2016/17 eingeladen, die Karriere des ehemaligen Rektors und Ehrenmitglieds Erich Marckhl zu beleuchten, ein Forschungsprojekt zur „Grenzlandpolitik“ am Haus folgt. Im Gespräch mit Vizerektorin Barbara Boisits erläutert er die wichtigsten Erkenntnisse aus seinen Marckhl-Recherchen, die er am 2. Mai 2017 auch bei einem Vortrag im Florentinersaal vorstellte.

B: Für die Kunstuniversität Graz hat Erich Marckhl als erster Präsident der aus dem Konservatorium des Landes Steiermark 1963 hervorgegangenen Akademie für Musik und darstellende Kunst den Status eines „Gründervaters“. Seine Verstrickungen im NS-System waren nicht unbekannt, doch wusste man

kaum Details. Im Rahmen des 200-Jahr-Jubiläums der Kunstuniversität Graz wurden u.a. verschiedene Initiativen zur Aufarbeitung der KUG-Geschichte angestoßen. Sie haben sich in diesem Zusammenhang ausführlich mit Marckhls NS-Vergangenheit beschäftigt.

H: Der methodische Ausgangspunkt meiner Recherchen war die Erkenntnis, dass Marckhls NS-Vergangenheit nicht einfach nur verschwiegen wurde, sondern dass hier gezielte Manipulationen stattgefunden haben; der Ausgangspunkt für diese biographische Geschichtsfälschung war natürlich Marckhl selbst, was in gewisser Weise nachvollziehbar ist. Bedenklich ist jedoch, dass diese manipulierte Selbstdarstellung Marckhls schließlich übernommen und weiter verbreitet wurde. Ich nenne hier nur als Beispiel die Marckhl-Monographie von Erik Werba, erschienen 1972. Werba war ein langjähriger Weggefährte Marckhls, später gehörte er zeitweise zum Lehrkörper der

Grazer Akademie für Musik und darstellende Kunst, und er hätte es besser wissen müssen, doch Werba hat sich für die Geschichtsklitterung entschieden.

B: Können Sie einige Eckpunkte zu Marckhls Leben in den 1930er und 1940er Jahren nennen?

H: Die zentralen Punkte in der Biographie Marckhls, die also verschwiegen wurden, sind kurz zusammengefasst folgende: Marckhl unterhielt während seines Studiums in Wien in den 1920er Jahren Kontakte zum deutsch-nationalen und völkischen Lager, was noch als milieu- und zeittypisch zu bewerten ist. Er trat im Frühjahr 1933, offenkundig inspiriert durch die Machtübernahme im Deutschen Reich, in die österreichische NSDAP ein sowie in den NS-Lehrerbund. 1936 flüchtete er, enttarnt als illegaler Nationalsozialist, in das Deutsche Reich, wo er mit einer Anstellung an der Hochschule für Lehrerbildung in Dortmund versorgt wurde. Nach seiner

»Mit diesen drei unterschiedlichen Ämtern erlangte Marckhl somit die umfassende Kontrolle über die gesamte Musikerziehung, auf allen Ebenen, für die Stadt Wien in den Jahren 1940 bis 1945.«

Rückkehr nach Wien 1939 konnte er drei entscheidende Positionen zugleich übernehmen: zunächst war Marckhl „Fachberater für Musik beim Reichsstatthalter in Wien“ innerhalb des Bildungsressorts der Reichsstatthalterei, dann war er Gebietsmusikreferent der Hitlerjugend für den Bezirk Wien, wobei er als HJ-Funktionär den Dienstrang eines „Obergefolgschaftsführers“ erreichte. Drittens übernahm Marckhl die Leitung der Abteilung Musikerziehung an der Musikschule der Stadt Wien. Diese Abteilung überführte er an die neu formierte „Reichshochschule für Musik“ und errichtete hier eine Art Hochschule in der Hochschule. Mit diesen drei unterschiedlichen Ämtern erlangte Marckhl somit die umfassende Kontrolle über die gesamte Musikerziehung, auf allen Ebenen, für die Stadt Wien in den Jahren 1940 bis 1945.

B: Welche Folgen hatte das Ende der NS-Herrschaft für Marckhls Laufbahn?

H: Es sind hier die unmittelbaren und die langfristigen Folgen zu unterscheiden.

Zunächst bedeutete der Untergang des NS-Regimes natürlich das sofortige Ende seiner Laufbahn. Zwei der Institutionen, in denen er Karriere gemacht hatte, waren liquidiert worden:

»Im Rahmen des 200-Jahr-Jubiläums der Kunstuniversität Graz wurden u.a. verschiedene Initiativen zur Aufarbeitung der KUG-Geschichte angestoßen.«

die Reichsstatthalterei in Wien und die Hitlerjugend. Offenkundig hat Marckhl auch nicht den Versuch unternommen, seine Stelle an der ehemaligen

Reichshochschule für Musik zu behalten. Hier gab es einen internen Entnazifizierungs-Ausschuss, dem er sich anscheinend nicht einmal gestellt hat. Er wurde 1946 schließlich aufgrund seiner nationalsozialistischen Betätigung vor seiner Flucht in das Reich 1936 entlassen. Beinahe hätte Marckhl 1947 noch von einer Teil-Amnestie für „Illegale“ profitiert, da er jedoch seine Anstellung ausschließlich den Behörden in Berlin verdankte, wurde er hier nicht weiterbeschäftigt. Der zweite Teil der Geschichte ist jedoch, dass Marckhl in der Steiermark seine im NS-Regime so erfolgreiche Laufbahn in einem zunächst kleineren Rahmen ungehindert fortsetzen konnte, bis er schließlich als „Präsident“ der heutigen KUG erneut eine Spitzenposition einnehmen konnte. Aus dieser Perspektive wird deutlich, dass Marckhl als Profiteur des NS-Regimes gelten muss, dem er seinen rasanten Aufstieg verdankte.

Biografie



Barbara Boisis

Studium der Musikwissenschaft und Kunstgeschichte an der Universität Graz. 1991–2010 am Institut für Alte Musik und Aufführungspraxis an der Kunstuniversität Graz tätig, 1994–1999 beim Spezialforschungsbereich „Moderne – Wien und Zentraleuropa um 1900“ an der Universität Graz, seit 1999 Mitarbeiterin am Institut für kunst- und musikhistorische Forschungen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, seit 2013 Abteilungsleiterin und stv. Institutsdirektorin. Lehraufträge und 2003/04 Gastprofessur an der Wiener Musikuniversität, seit Oktober 2014 Vizerektorin für Forschung an der Kunstuniversität Graz.

»Ohne Szene ist diese Musik absurd.«

Biografien



Lorenzo Fioroni

1972 in Locarno geboren, studierte Lorenzo Fioroni nach einer Ausbildung zum Cellisten und einer intensiven Konzerttätigkeit Opernregie an der Staatlichen Hochschule für Musik und Theater Hamburg und arbeitete mit Ruth Berghaus und Götz Friedrich. Eigene Regiearbeiten realisierte er in Münster, Osnabrück, Heidelberg, Augsburg und Luzern, an den Staatstheatern in Oldenburg, Mainz und Kassel, an der Deutschen Oper Berlin sowie bei den Dresdner Musikfestspielen. An der Oper Graz inszenierte er in der Saison 2015/16 die Grazer Erstaufführung von Bohuslav Martinůs *Die Griechische Passion*.

Dirk Kaftan

2013 bis 2017 war Dirk Kaftan Chefdirigent der Oper Graz und des Grazer Philharmonischen Orchesters. 2016 initiierte und leitete er das bis dato größte Musikvermittlungsprojekt der Oper Graz und des Grazer Philharmonischen Orchesters in Kooperation mit der Kunstuniversität Graz. Mit der Saison 2017-18 tritt er seinen Posten als Generalmusikdirektor in Bonn an. Er dirigierte Opern und Konzerte u.a. in Berlin, Gran Canaria, Montpellier, München, Hannover und Dresden. Nach Engagements in Münster, Bielefeld und Dortmund war Dirk Kaftan bereits von 2006 bis 2009 als Erster Kapellmeister in Graz, dann von 2009 bis 2013 als Generalmusikdirektor in Augsburg.

Ein Gespräch über *Der Silbersee*

Am 21. März 1933 musste der Komponist Kurt Weill aus Nazi-Deutschland fliehen. Sein letztes dort uraufgeführtes Bühnenwerk *Der Silbersee*, eine Zusammenarbeit mit dem Dramatiker Georg Kaiser, war durch die neuen Machthaber bereits am 4. März nach genau zwei Wochen abgesetzt worden. Bis heute gilt das Werk als Rarität. Die Premiere am 10. Juni 2017 im Rahmen des Hauptabonnements an der Kunstuniversität Graz war daher auch eine große Besonderheit. Im Gespräch mit Grazkunst erzählen Regisseur Lorenzo Fioroni und Dirigent Dirk Kaftan ihren Zugang zu diesem „Wintermärchen“, das in vielem noch immer – oder bereits wieder – hochaktuell zu sein scheint.

Der Silbersee wurde sofort nach seiner Uraufführung verboten, die Nationalsozialisten haben die Musik als „entartet“ bezeichnet und speziell dieses Stück als „musikalischen Bastard“. Wie würden Sie diese Musik beschreiben?

K: In gewisser Weise haben das die Nazis ganz gut erkannt. Es ist zuerst einmal ein Stück, das sich inhaltlich gegen das Entstehen dieses NS-Regimes wendet. Kurt Weill hat zwar gemeint, das sei eine Eintagsfliege und Hitler würde nach ein paar Monaten wieder weg sein, aber trotzdem gibt es im *Silbersee* etwa die Ballade über Julius Caesar, die voller Anspielungen auf die Zeit und auf Adolf Hitler ist. Und es ist tatsächlich auch so,

dass die Musik sozusagen entartet – die Nazis sagten eben entartet. Es ist eine Musik, die sich nicht in Schubladen stecken lässt. Es gibt große Oper, es gibt Chanson, es gibt Unterhaltungsmusik und es gibt fast schon so etwas wie Agitprop: politisch linksgerichtete Kampflieder, die an Hanns Eisler erinnern. Es ist eine sehr experimentelle Art, mit der damaligen Zeit umzugehen, aufzusaugen, was gerade passiert, das macht diese Musik so authentisch und so echt. Und das hat sie natürlich für diese Leute gefährlich gemacht.

Ein paar Worte zur Handlung von Seiten des Regisseurs ...

F: Das Stück ist von großen Spannungen zwischen verschiedenen gesellschaftlichen Gruppen geprägt. Die Hauptfigur ist ein mittelloser Mann, Severin. Er und seine Freunde sind völlig verarmt, sie können sich keine Wohnung leisten, nichts, und irren durch das Niemandsland des verwüsteten Deutschland nach dem ersten Weltkrieg. Diese Leute um Severin klauen, weil sie Hunger leiden – die berühmte, metaphorisch bedeutsame Ananas. In dieser Situation kommt eine andere Hauptfigur ins Spiel: Olim, zu Beginn ein typisch deutscher bürokratischer Polizist, der einfach seinen Dienst tut. Er schießt auf die Leute, Severin wird getroffen und schwer verletzt: zum Krüppel geschossen. Dann gibt es eine interessante Szene, das gestaltet unser Chor, der als in-

tere Stimme des Polizisten auftritt. Olim ringt mit sich und es fängt an, ihm Leid zu tun. – Wenn er Geld hätte, meint er, wäre er ein ganz anderer. Und paff: kommt ein Lotterieticket und sagt, Olim hätte den Hauptpreis gewonnen: das sind Millionen. Olim beschließt, dass er diesen Severin, der da als Krüppel im Dreck liegt, aufnehmen wird – er möchte ihm etwas Gutes tun und sich damit quasi reinwaschen. Er erwartet dafür aber – das ist eine wichtige Sache in diesem Stück – auch Dankbarkeit von Severin. Olim kauft sich in ein Schloss ein, das verarmten Adeligen, die es damals ja auch zuhauf gab, gehörte. Die Adeligen, die keine Kohle haben, aber ihr Leben weiterführen wollen wie davor, versuchen das auf seine Kosten. Es gelingt ihnen letztlich sogar, ihn zu vertreiben. Dann gibt es eine weitere sehr wichtige Figur: Fennimore, eine Heimatlose wie Severin. Sie sieht die enorme Ungerechtigkeit, die in diesem Stück thematisiert wird. Und während die Adeligen besinnungslos feiern – wir verorten das in unserer Inszenierung mittels Radioaufnahmen aus der Zeit in den Tagen der Reichstagswahlen von 1933 – revoltiert sie und singt Caesars Ballade, mit der sie die Leute warnt vor dem was passieren wird. Olim und Severin, die zwei unterschiedliche gesellschaftliche Standpunkte repräsentieren – der eine ein Bürokrat im Dienste des Staates, der andere ein Opfer





der sozialen Verwerfungen dieser Zeit – machen schließlich etwas, was als große Utopie dieses Stückes betrachtet werden kann (und den Nazis bestimmt auch nicht gefallen hat): Sie versuchen, trotz der unvereinbaren Gegensätze ihrer gesellschaftlichen Stellungen, einen Kompromiss: Indem sie sich vertragen. Und einander verzeihen. Man kann das so interpretieren, dass Kaiser und Weill versucht haben, im Vorfeld des neuerlichen Hereinbrechens einer Menschheitskatastrophe, einen Kompromiss zwischen den unvereinbaren Gegensätzen der Linken und der Rechten, die sich in Berlin Straßenschlachten lieferten, zu finden. Diese beiden Figuren leben vor, was eigentlich möglich gewesen wäre.

Was sagt uns das heute – die politischen Utopien, die soziale Kritik?

F: Ich finde das so offensichtlich, dass es keiner Übersetzung bedarf. Ich spreche vom gesellschaftlichen Kompromiss und von Menschen mit extremen Positionen innerhalb einer Gesellschaft, die aufeinander zugehen. Das klingt alles so banal, aber es ist das Handwerk der Demokratie, dass man Kompromisse schließt. Doch es ist zweifellos so, dass dies seit geraumer Zeit immer seltener passiert und die extremen Seiten in fast allen Ländern stärker werden. Das Stück vermittelt zudem das Gefühl von virulenter Ungerechtigkeit. Auch das ist heute von großer Aktualität.

Was ist die Rolle der Musik in einer solchen Geschichte?

K: Die Musik funktioniert hier nicht wie in einer richtigen Oper so, dass sie die Geschichte erzählt. Die Musik wird von Weill auf ganz unterschiedliche Arten eingesetzt. Teilweise treibt sie die Handlung voran, teilweise kommentiert sie das Geschehen. Es entspricht schon ein bisschen dem Brecht'schen Theater, dass man etwas auf der Bühne sieht und hört, aber nicht im Wagner'schen Sinne eintaucht. Man

wird nicht in den großen Strom der Gefühle hineingezogen, der Intellekt ist immer gefordert. Weill möchte auf jeden Fall, dass man Musik nicht hört, um sich zu entspannen. Selbst wenn die eine oder andere Nummer klingt wie aus der Werbung, ist es so, dass vom Zuhörer verlangt wird, diese Musik richtig einzuordnen. Das ist das Besondere der Weill'schen Herangehensweise: dass es bei Musik um ein Mittel geht – und auch immer der Missbrauch, den Musik erleiden kann, miterzählt wird. Denken wir zum Beispiel daran, wie die Nazis die Neunte Beethovens missbraucht haben. Das ist ja Musik voller positiver Energie: Alle Menschen werden

»Das klingt alles so banal, aber es ist das Handwerk der Demokratie, dass man Kompromisse schließt.«

Brüder. Die Nazis haben das quasi auf ihre Energien umgemünzt. Eben vor dieser Art von Missbrauch will Weill warnen: Seine Musik möchte den Geist wachhalten.

Wurde die Ironie in der Musik damals verstanden? Versteht man sie heute?

K: Ich glaube, dass die Ironie damals sehr genau verstanden wurde, sonst wären die Reaktionen nicht so ausgefallen, wie sie ausgefallen sind. Aber das ist ja das Schicksalhafte: Kurt Weill

war gezwungen, zu emigrieren und musste dann Musik im quasi amerikanischen Sinne schreiben, um zu überleben. Daraus wurde diese Weill-Romantik, der Mackie-Messer-Song etc., da ist die Ironie verloren gegangen. Diese Art von Musiktheater hatte nicht die Chance, sich weiterzuentwickeln. Ich glaube aber, dass man heute, wenn die Musik mit der richtigen Szene gepaart ist, die Ironie durchaus mitbekommt. Ohne Szene ist diese Musik absurd, es ist eben Musiktheater. Da gehört das Theater dazu.

Was ist das Besondere an der Arbeit mit Studierenden?

F: Die Arbeit mit den Studierenden war bei uns beiden die große Lust und Herausforderung aber auch die zentrale Intension dieser Produktion. Es war unser Hauptziel, dass die Studierenden ihre Leidenschaft, ihre Professionalität und ihre Kunst mit einbringen. Und dieses Stück eignet sich auch sehr gut dafür, weil die Studierenden sehr viele Dinge ausprobieren können.

In einer Produktion im Opernhaus wäre wahrscheinlich in der Regie das Konzeptionelle noch mehr im Vordergrund gestanden. Hier war es zum Beispiel so, dass ich Szenen eigens so gestaltet habe, dass Studierende gewisse Dinge ausprobieren konnten. Auch der Bühnenbildner war ein Student. Es war mir sehr wichtig, ihm seinen Raum zu lassen. Das Konzept ist auch deshalb so. Seine Assoziationen, die sich nicht mit meinen decken mussten, sollten ihm nicht genommen werden. Ich persönlich musste mich mit dem Stück nicht konzeptionell verwirklichen, es ging mir um die Studierenden.

Das Opernfrühstück

Als ganz besonderes Vermittlungsprogramm präsentiert sich das Opernfrühstück der Kunstuniversität Graz: Einige Tage vor der Premiere ist das Publikum eingeladen, an der Produktion Beteiligte und ihre Ideen und Geschichten zum Stück kennenlernen. Auch sind erste Live-Ausschnitte aus der Oper zu erleben. Das hier wiedergegebene Gespräch mit Dirk Kaftan und Lorenzo Fioroni besteht zu großen Teilen aus dem Mitschnitt einer solchen von Sieglinde Roth moderierten Veranstaltung.

Zu den Bildern

Aufnahmen der Produktion „Der Silbersee“: Seite 35 Valentino Blasina als Severin und Mi Ji Seong als Fennimore, Seite 36 Ensemble (oben) und Valentino Blasina als Severin mit Tino Sekay als Olim (auf der Leinwand), Ausstattung Christoph Gehre



Mutig – Frisch – Innovativ

So charakterisierte Rektorin Elisabeth Freismuth „OpernKurzgenuss“, das neue Gemeinschaftsprojekt zwischen Kunstuniversität und Oper Graz. Nicht die Menschen kommen zu diesen Opern, sondern die Opern kommen – mitunter an durchaus ungewöhnlichen Orten – zu den Menschen und bringen den Charme klein besetzter Werke auf diese Weise ganz besonders zur Wirkung. War Ermanno Wolf Ferraris „Susannas Geheimnis“ noch auf der Studiobühne der Grazer Oper zu erleben, bot die Orangerie im Burggarten eine prachtvolle Kulisse für Claudio Monteverdis „Il combattimento di Tancredi e Clorinda“. Die Opern-Collage „Hotel Elefant“ im Hotel Wiesler und „Das Telephon“ von Gian Carlo Menotti auf der Murinsel sorgten für Begeisterung und überzeugten das Publikum von der Idee. Die Ensembles und die MusikerInnen wurden je nach Produktion von der Kunstuniversität und der Oper zusammengestellt.

Die Fortsetzung dieser Erfolgsgeschichte ist in Planung, als Spielstätten sind der Landhaushof, die Needle des Kunsthauses sowie der Dom im Berg angedacht.

Gastspiel in Moskau

Am 18. April lud der österreichische Botschafter Emil Brix zu einem Empfang, um die Reise Sigismund von Herbersteins vor 500 Jahren nach Moskau feierlich zu begehen. Die Kunstuniversität Graz, die mit ihrer Gründung vor 200 Jahren im laufenden Studienjahr auch ein Jubiläum feiert, war mit Rektorin Elisabeth Freismuth und einem Ensemble des Instituts für Alte Musik und Aufführungspraxis unter Leitung der Professorin für Barockvioline Susanne Scholz vertreten. Der Empfang fand im historischen Saal der Österreichischen Botschaft statt. Über hundert Gäste aus Wirtschaft, Wissenschaft und internationaler Diplomatie waren begeistert von den musikalischen Beiträgen aus Graz.

Im Auftrag Maximilians I. und Karls V. leitete der steirische Adelige Herberstein (1486–1566) eine kaiserliche Gesandtschaft ins Reich der Moskowiter Großfürsten. Seine Reisebeschreibungen sind bis heute von Relevanz, da sie frühe authentische Einblicke in das Land zu dieser Zeit geben. Als Abgesandter des Kaisers war Herberstein ein erster Diplomat. Daher stand auch der Empfang unter dem Zeichen der Bedeutung der diplomatischen Beziehungen von Österreich und Russland. Das Gastspiel des Studierenden-Ensembles an diesem Abend setzte, so Freismuth in ihrer Rede, „ein deutliches Zeichen, wofür unser Haus steht: Wir bilden Studierende aus der ganzen Welt für die ganze Welt aus.“

Neben Susanne Scholz spielten Manako Ito, Vera Otasek, Ala Yakusheuskaya und sang die Sopranistin Birgit Stöckler Musik aus der Zeit Herbersteins, der Komponisten Salomone Rossi und Claudio Monteverdi.

Die Gastspielreise wurde ergänzt durch Treffen mit Moskauer Kunstuniversitäten, um Kooperationen zu intensivieren bzw. auszuloten.



< notizen

Take five! Die Lange Nacht der österreichischen Musikuniversitäten

Fünf Kunstuniversitäten, rund hundert AkteurInnen und ein Programm, das auf drei Säle verteilt von 18.00 bis Mitternacht dauerte – die Lange Nacht der österreichischen Musikuniversitäten war ein musikalisches Fest der Superlative. Und das galt nicht zuletzt für die Qualität des Gebotenen. Zu Gast in Graz waren am 17. März 2017 die Anton Bruckner Privatuniversität aus Linz, die Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien, die Universität Mozarteum Salzburg, von der Take Five im Vorjahr aus der Taufe gehoben wurde, sowie die Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.

„Die Kraft steckt in der Qualität“, zitierte Rektorin Elisabeth Freismuth zum Start Friedrich Nietzsches und gab damit das Motto des Abends aus. „Dieser Erkenntnis folgend“, so die Rektorin, gilt es auch heute, unsere Tradition, als Tradition der Qualität zu verstehen. Durch Bildung und Ausbildung wurde vor 200 Jahren dem ureigensten Wesen der Musik entsprechend Gegenwart von Kunst möglich gemacht – und damit nicht zuletzt: die jeweilige Kunst der Gegenwart.“

Und tatsächlich wurde von den fünf Musikuniversitäten zwischen Barockmusik und Georg Friedrich Haas, Schauspiel und Jazz, Tanz und Performance ein Programmbogen aufgespannt, der die international herausragende Positionierung österreichischer Musikausbildung hörbar machte.

Branko Lenart: „Hand:Work“ Zu den Fotos der Themenstrecke

„Hand:Work“ ist ein Werkzyklus, der in den Jahren 1975 bis 2012 entstand. Das Konzept dieser Arbeiten ist, dass der Autor in das Bild eingreift und dieses somit formal als auch inhaltlich frei gestalten kann. Der Fotograf wird zu seinem eigenen Model – die perfekte Symbiose. Die Titel nehmen häufig Bezug auf die Kunstgeschichte und die stilistische als auch technische Geschichte der Fotografie. Bei allen Arbeiten handelt es sich um analoge straight photography, ohne jegliche nachträgliche Bearbeitung. Die Originale sind Gelatine Silber Abzüge.

Fotocredits (für das ganze Heft)

Cover – Johannes Gellner | Seite 2 von links nach rechts – Branko Lenart, Clemens Nestroy, Foto beige stellt, Johannes Gellner | Seite 3 – Christian Jungwirth | Seiten 4/5 – Branko Lenart | Seite 7 – beige stellt | Seite 9 – Jespah Holthof | Seiten 10/11 – Branko Lenart | Seite 13 – Christian Jungwirth | Seite 14 – Johannes Gellner | Seiten 16/17 – Branko Lenart | Seite 18 – Joseph Krpelan | Seite 20 – Daniel Schaler | Seiten 22/23 – Branko Lenart | Seiten 25/26/27/28 – Clemens Nestroy | Seiten 30/31 – Branko Lenart | Seite 32 – beige stellt | Seite 33 – Marianne Greber | Seite 34/35/36 – Johannes Gellner | Seite 38 von links nach rechts – Werner Kmetitsch, Christian Mayer | Seite 39 – Johannes Gellner

DIE ALLGEMEIN
AKZEPTIERTEN GRENZEN
DER KUNST ZU
ÜBERTRETEN IST OFT
EINE FRAGE VON
ZEITGEIST UND
GESCHMACK,
DIE GRENZE IST ABER
DER STERNENHIMMEL.

ISTVÁN SZABÓ