



„Zeitgenossen“ im Gespräch

Dokumente eines lebenden Archivs

Christine Rigler (Hg.)



„Zeitgenossen“ im Gespräch

Dokumente eines lebenden Archivs

Christine Rigler (Hg.)

EDITION
DONAU-UNIVERSITÄT
KREMS 

Impressum

Verlag Edition Donau-Universität Krems

Kontakt Archiv der Zeitgenossen

Sammlung künstlerischer Vor- und Nachlässe

Donau-Universität Krems

info@archivderzeitgenossen.at

www.archivderzeitgenossen.at

Herstellung tredition GmbH, Hamburg

Redaktionelle Mitarbeit Brigitta Potz, Hanna Prandstätter,

Reinhard Widerin und Gundula Wilscher

Gestaltung Christoph Fuchs

Coverfotos Hertha Hurnaus, Jon Super

ISBN Taschenbuch 978-3-903150-75-1

ISBN e-Book 978-3-903150-76-8

DOI 10.48341/0005-t381

© 2021

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (Druck, Fotokopie, Mikrofilm oder in einem anderen Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Die in der Publikation geäußerten Ansichten liegen in der Verantwortung der Autorinnen und Autoren und geben nicht notwendigerweise die Meinung der Donau-Universität Krems wieder.

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Inhaltsverzeichnis

Das Archiv als Labor. Eine Einleitung 8

Rückblenden

Am Tonhof16

Gertraud Cerha und Friedrich Cerha im Gespräch mit
Manfred Mittermayer

Skandal! 34

Zur legendären Aufführung des Klavierkonzerts von John Cage im
Jahr 1959. Gertraud Cerha, Friedrich Cerha und Kurt Schwertsik
im Gespräch mit Gundula Wilscher

Kunst und Wissenschaft im Dialog..... 68

Zur Entstehung der Alpensaga-Drehbücher. Wilhelm Pevny und
Ernst Bruckmüller im Gespräch mit Karin Moser

Ad Personam / Künstlerleben

Über den Tellerrand.....104

Peter Patzak im Gespräch mit Karin Moser

Ein Sonderfall im Üblichen 120

Der Verleger und sein Autor. Jochen Jung und Julian Schutting im
Gespräch mit Gerhard Zeillinger

Gertraud Cerha – Pionierin für Neue Musik..... 150

Friedrich Cerha, HK Gruber, Kurt Schwertsik und
Gertraud Cerha im Gespräch mit Gundula Wilscher

Werkstattgespräche

Mackie Messer – Brechts Dreigroschenfilm196

Zur Entstehung der Filmmusik. HK Gruber und Kurt Schwertsik
im Gespräch mit Matthias Henke

Sieben Sekunden Ewigkeit214

Sandra Cervik, Stephanie Mohr und Peter Turrini
im Gespräch mit Maria Teuchmann

Fremdenzimmer238

Ulli Maier, Erwin Steinhauer und Peter Turrini
im Gespräch mit Christine Rigler

Das Archiv als Labor

Eine Einleitung

Das Archiv der Zeitgenossen wurde im Jahr 2010 als Sammlung künstlerischer Vor- und Nachlässe des Landes Niederösterreich an der Donau-Universität Krems gegründet. Den Grundstock bildeten zwei besonders umfangreiche Privatsammlungen, nämlich die Vorlässe von Friedrich Cerha und Peter Turrini. Mittlerweile hat sich das Sammlungsprofil auf vier Kunstsparten erweitert und der Bestand ist beträchtlich gewachsen. Derzeit werden im Archiv der Zeitgenossen Vorlassbestände in den Sparten Musik (Kurt Schwertsik, Friedrich Cerha, HK Gruber), Literatur (Julian Schutting, Peter Turrini), Film (Peter Patzak) und Architektur (Wolf D. Prix) betreut. Im August 2019 wurde mit der Sammlung des Musikverlegers Alfred Schlee der erste Nachlass übernommen. Allesamt sind es herausragende Persönlichkeiten, die österreichische Kulturgeschichte seit 1945 mitgestaltet und geprägt haben. Mit Ausnahme von Alfred Schlee, der 1999 im 98. Lebensjahr verstarb, sind sie alle immer noch künstlerisch produktiv.

Es ist unter diesen Voraussetzungen naheliegend, dass es zu einem regelmäßigen Austausch zwischen den Bestandsbildnern und den Archivarinnen und Archivaren gekommen ist. Unklarheiten und Fragen sind mit Hilfe der betreffenden Personen oft schnell zu klären. Als Archiv, das nicht nur Materialien bewahrt und erschließt, sondern auch einen Forschungsauftrag erfüllt und mit gelegentlichen Veranstaltungen auch die allgemeine Öffentlichkeit ansprechen möchte, war uns dieser Austausch, der direkte Kontakt zu den Künstlern aber nicht nur aus pragmatischen Gründen ein besonderes Anliegen. Sie begegneten uns als faszinierende Gesprächspartner, von deren Erfahrung und Wissen wir, ergänzend zu den im Archiv bereits gesicherten Unterlagen, etwas bewahren wollen. Diese Vorgangsweise hat auch eine empirische Komponente: Das Archiv und seine Bestandsbildner beeinflussen einander gegenseitig, und es kommt

unweigerlich zu einer Reflexion der Praxis der archivarischen Vorlassbetreuung, die ebenso unweigerlich zu neuen Erkenntnissen in Bezug auf die Bestandsart „Vorlass“ führt. Nicht zuletzt wirkt sich die Beschäftigung mit dem eigenen Vorlass häufig auch auf die künstlerische Arbeit der betreffenden Person aus und kann neu entstehende Werke beeinflussen. Das Beispiel der mehrfachen Zusammenarbeit von Kurt Schwertsik und Julian Schutting zeigt, dass über den Umweg des gemeinsamen Archivs auch „Arbeitsbeziehungen“ gestiftet werden können.

Von interessierten Besuchern werden wir oft gefragt, was denn ein Vorlass überhaupt genau sei. Auch wenn die Analogie zum Begriff „Nachlass“ rasch erkannt wird, ist das Vorstellungsvermögen in Bezug auf die genaue Zusammensetzung dieser personenbezogenen Art von Sammlung begrenzt. Fachspezifische Definitionen sind für Laien auch nicht unbedingt aufschlussreich: *Ein Vorlass ist die Summe aller Materialien, die sich zu Lebzeiten einer Person bei ihr zusammengefunden haben und noch zu Lebzeiten übergeben werden.*¹ Tatsächlich ist ein Vorlass dem, was sich die meisten Menschen unter einem Nachlass vorstellen, ziemlich ähnlich. Der wesentliche Unterschied, dass Vorlässe im Gegensatz zu Nachlässen direkt von den Besitzern – also zu Lebzeiten – an eine Einrichtung übergeben werden, ist allerdings folgenreicher als die meisten Menschen vermuten würden. Die übergebende Person beeinflusst durch die Zusammenstellung und Kommentierung der Materialien nämlich unvermeidbar die Überlieferung. Aus diesem Grund ist es sinnvoll, mit diesen Selbstinszenierungen, die ein Bestandsbildner auf seine Materialien überträgt, bewusst umzugehen und sie transparent zu machen. Privatarchive sind so individuell wie die Personen, von denen sie stammen, sie sind einzigartig im Hinblick auf die vorliegenden Materialien und die dahinter wirkende Sammlungslogik. Für das Verständnis von Kunst und künstlerischen Prozessen liegt der Wert der Vor- und Nachlässe aber vor allem in der hohen Dichte an Primärquellen, also jener Unterlagen, die unmittelbar auf den Urheber oder die Urheberin der Werke zurückzuführen sind. Wir bewahren nicht nur die abgeschlossenen Werke in Form von Manuskripten, Partituren oder wie sie sich auch immer manifestieren

wollen, sondern wir bewahren auch Materialien, die den Schaffensprozess dokumentieren und diesen nachvollziehbar machen. Wir sehen nicht nur das Endprodukt, sondern ebenso den Weg dorthin, mit seinen Verwerfungen, Korrekturen, inneren und äußeren Entwicklungsfaktoren. Diese „Urquellen“ in Form von Skizzen, Notizen, Entwürfen, Korrespondenzen und anderen Aufzeichnungen sind der direkteste Zugang zum Kopf eines Künstlers, wenn dieser irgendwann nicht mehr verfügbar ist. Vor- und Nachlässe zählen außerdem zu den persönlichsten Bestandsarten, die man sich vorstellen kann. Das ist nicht etwa deshalb so, weil es sich in der Mehrzahl der Fälle um Dokumente des privaten Lebens handeln würde, sondern weil auch das Werk eines künstlerisch tätigen Menschen schwerlich als etwas vollkommen „Unpersönliches“ zu betrachten ist. Wenn sich also ein Schriftsteller, Filmemacher oder Komponist dazu entschließt, seine gesammelten Unterlagen einem Archiv zu übergeben, sichert er zwar das Fortbestehen dieser Unterlagen für die Nachwelt, exponiert sich aber zugleich als Forschungsgegenstand, der mitunter detailreich analysiert wird. Sammlungen, die Belege von Entscheidungsprozessen und Erfahrungen einzelner Menschen dokumentieren, werden uns immer auch an etwas Elementares erinnern: nämlich, dass Menschen in erster Linie von anderen Menschen lernen. Nicht nur im Privaten, sondern auch als Kollektiv.

Um auch der allgemeinen Öffentlichkeit Einblicke in die Archivarbeit, in die Forschung, in die Schatzkammer unserer Bestände zu eröffnen und Begegnungen mit außerordentlichen Künstlerpersönlichkeiten zu ermöglichen, haben wir über die Jahre verschiedene Typen von Gesprächs-Veranstaltungen entwickelt und ausprobiert. Die Grundidee war immer dieselbe, nämlich Hintergrundinformation aus erster Hand für das Archiv zu sichern und einen – meist kleinen – Kreis von Interessierten daran teilhaben zu lassen. *Werkstattgespräche* dienen der zeitnahen Auseinandersetzung mit neuen Werken und deren Eintritt in die öffentliche Sphäre. Die Initialzündung war eine Uraufführung des Theaterstücks *Aus Liebe* von Peter Turrini am 16. Mai 2013 am Theater in der Josefstadt. Es war der Beginn einer großzügigen Kooperation mit dem von Herbert Föttinger



Herbert Föttinger, Peter Turrini, Sandra Cervik, Ulrich Reinhaller (v. l. n. r.)

Archiv der Zeitgenossen, 15. 5. 2013

Foto: Archiv der Zeitgenossen/Andrea Reischer

geleiteten Wiener Theater, die uns noch weitere wunderbare Veranstaltungen bescheren sollte. Am Abend vor der Premiere – in einer Phase höchster Anspannung für alle an der Produktion beteiligten also – war im Archiv des Zeitgenossen ein Theatergespräch anberaumt. Es reisten an: Autor Peter Turrini, Regisseur Herbert Föttinger sowie die Schauspielerin Sandra Cervik und der Schauspieler Ulrich Reinhaller. Im Gepäck hatten sie eine eigens angefertigte, verkleinerte Version des gemalten Original-Bühnenbildes, das die Kulisse für das Gespräch bildete.

Ein weiteres Werkstattgespräch widmete sich der Oper *Onkel Präsident* von Friedrich Cerha. Die Oper war als Koproduktion der Wiener Volksoper mit dem Münchner Staatstheater am Gärtnerplatz im Juni 2013 zur Uraufführung gekommen. Anlässlich der österreichischen Erstaufführung im Oktober 2014 in Wien diskutierten der Komponist Friedrich Cerha, der Librettist Peter Wolf und der verantwortliche Dramaturg der Wiener Volksoper, Christoph Wagner-Trenkwitz über das Werk und seine Entstehung. Leider war eine Aufzeichnung der Gesprächsinhalte nicht möglich, zumindest aber existieren fotografische Belege.

Während die Werkstattgespräche sich dem aktuellen Geschehen widmen, richten wir mit *ZeitzeugInnen-Gesprächen* oder *Rückblenden* den

Blick in die Vergangenheit und versuchen Erinnerungsprozesse in Gang zu setzen. Ausgehend von Dokumenten, die wir im Archiv vorfinden, versuchen wir mit den Protagonisten von damals, bestimmte ausgewählte Vorgänge oder Begebenheiten zu rekonstruieren. Diese Ereignisse können spektakulär sein wie das „Skandalkonzert“ des Ensembles *die reihe* im Jahr 1959. Sie können aber auch im Hintergrund abgelaufen sein, wie etwa die Zusammenarbeit der *Alpensaga*-Autoren Turrini und Pevny mit dem Historiker Ernst Bruckmüller, die öffentlich kaum bekannt war. In allen Fällen erschien es lohnenswert, genauer hinzusehen und nachzufragen. Nach Möglichkeit wurden die Gespräche zu Dokumentationszwecken aufgezeichnet oder gefilmt. Einige Aufzeichnungen sind auch auf der Website des Archivs der Zeitgenossen verfügbar.

Für die Publikation wurde eine Auswahl der Gespräche, die seit 2013 geführt werden, niedergeschrieben und den Gesprächsteilnehmerinnen und -teilnehmern noch einmal zur Durchsicht vorgelegt. Die Inhalte wurden also noch einmal überprüft, wenn nötig korrigiert und stellenweise etwas präzisiert, sodass mit diesem Buch überarbeitete Versionen der Gespräche vorliegen. Dass die Schriftfassungen von den Originalgesprächen nun stellenweise abweichen, nehmen wir im Interesse der

Peter Wolf, Friedrich Cerha und Christoph Wagner-Trenkwitz (v. l. n. r.)

Archiv der Zeitgenossen, 11. 9. 2014

Foto: Archiv der Zeitgenossen/Andrea Reischer



Informationsgewinnung, der wir uns als forschendes Archiv verpflichtet fühlen, bewusst in Kauf. „Authentisch“ sind beide Fassungen, sowohl die mündliche als auch die schriftliche. Bildmaterialien waren in einigen Fällen bereits Teil der Veranstaltungsdramaturgie und wurden in das vorliegende Buch integriert. Weitere Abbildungen sind zu illustrativen Zwecken eingestreut und – sofern vorhanden – veranschaulichen Fotos oder Videostills die Gesprächssituation.

An der Entstehung und Gestaltung dieses Buchs war nahezu das gesamte Team des Archivs der Zeitgenossen beteiligt: Gundula Wilscher, Reinhard Widerin, Hanna Prandstätter und Brigitta Potz haben in vielen Arbeitsstunden Gespräche niedergeschrieben, mit den Beteiligten für die Überarbeitungen gesorgt und geeignetes Bildmaterial ausgehoben. Für das Zustandekommen der Gespräche bedanke ich mich bei all unseren Kooperationspartnern, bei den äußerst sachkundigen Moderatorinnen und Moderatoren und bei allen Gästen, die aus Interesse an den Themen ihre Beiträge geleistet haben. Ohne sie gäbe es dieses Buch nicht, mit dem wir anlässlich unseres zehnjährigen Bestehens nun zeigen können: Wir archivieren nicht nur „Zeitgenossen“, sondern wir versuchen auch, ein zeitgenössisches Konzept von Archiv zu leben.

Christine Rigler

Dezember 2020

Anmerkung

- 1 Diese Definition aus den RNA (Regeln zur Erschließung von Nachlässen und Autographen, Stand 2010) wurde in der mittlerweile zu RNAB überarbeiteten Fassung dieses Regelwerks wie folgt geändert: *Ein Vorlass ist demnach ein „Komplex von Ressourcen (Bestandsart) aus der Provenienz einer Person, die zu ihren Lebzeiten an eine bestandserhaltende Institution gelangt“.* *Ressourcenerschließung mit Normdaten in Archiven und Bibliotheken (RNAB) für Personen-Familien-, Körperschaftsarchive und Sammlungen. Richtlinie und Regeln.* Berlin, Bern, Wien 2019, S. 115, <https://d-nb.info/1186104252/34> (Abruf 2. 3. 2021)

Rückblenden

Am Tonhof

Gertraud Cerha und Friedrich Cerha im Gespräch mit Manfred Mittermayer

Der Tonhof in Maria Saal in Kärnten war im Besitz des Ehepaars Maja Weis-Ostborn (1919–2004) und Gerhard Lampersberg (1928–2002), die – selbst künstlerisch tätig – ihr Anwesen auch für andere Kunstschaaffende öffneten und auf diese Weise als Mäzene der Avantgarde-Kunst in den 50er- und 60er-Jahren wirkten. Einige der wichtigsten österreichischen Künstler und Künstlerinnen erfuhren in der restriktiven kulturpolitischen Nachkriegszeit am Tonhof Unterstützung und Anerkennung, darunter H. C. Artmann (1921–2000), Thomas Bernhard (1931–1989), Konrad Bayer (1932–1964), Gerhard Rühm (geb. 1939), Jeannie Ebner (1918–2004) und Christine Lavant (1915–1973).

In Maria Saal lebte seit 1945 auch Peter Turrini (geb. 1944) mit seiner Familie. Er hat seine Kindheit dort verbracht, kam als Jugendlicher mit den Bewohnern des Tonhofs in engeren Kontakt und lebte zeitweise dort. Sein schriftstellerisches Talent wurde vor allem von Gerhard Lampersberg erkannt und gefördert. Dem jugendlichen Peter Turrini eröffnete sich in diesem informellen Kunstzentrum eine ungeahnte neue Welt – und eine „Heimat“, die er im Dorf seiner Kindheit bis dahin nicht gefunden hatte.

Friedrich Cerha (geb. 1926) bewegte sich als aufstrebender junger Komponist in diesem Kreis, der einige seiner frühen Werke zur Uraufführung brachte. 1960 dirigierte Cerha die Uraufführung von Gerhard Lampersbergs Kammeroper Köpfe nach einem Libretto von Thomas Bernhard im legendären Stadel am Tonhof.

Im Gespräch mit dem Germanisten und Thomas-Bernhard-Experten Manfred Mittermayer erinnern sich Gertraud und Friedrich Cerha an ihre Begegnungen und Erfahrungen mit dem Ehepaar Lampersberg. Peter Turrini, der ebenfalls als Gesprächspartner vorgesehen war, musste seine Teilnahme aus gesundheitlichen Gründen absagen. Im Anschluss an das Gespräch wurde der Dokumentarfilm Peter Turrini. Rückkehr an meinen Ausgangspunkt (2014) von Ruth Rieser gezeigt. Die Dreharbeiten fanden am Tonhof statt – im ehemaligen Wohnhaus der Lampersbergs, im Garten und im Stadel. Durch Turrinis teilweise sehr persönliche Erzählungen in situ wurde nicht nur der Geist dieses Ortes wieder spürbar gemacht, sondern auch ein berührendes biografisches Dokument geschaffen.



Friedrich Cerha (links) im Gespräch mit Manfred Mittermayer (rechts)

Kino im Kesselhaus Krems, 17. 9. 2015

Foto: Archiv der Zeitgenossen/Andrea Reischer

MANFRED MITTERMAYER

Friedrich Cerha, dieses Gespräch leitet die Vorführung eines Films über Peter Turrini ein, der im Tonhof in Maria Saal entstanden ist. Dieser Ort war Ende der 1950er-Jahre und auch noch danach eine wichtige Heimstatt für die österreichische Avantgarde. Wir assoziieren ihn heute vor allem mit einem seiner berühmtesten Gäste, mit Thomas Bernhard. Auch Sie waren dort zeitweise anwesend und haben mit Bernhard künstlerisch zusammengearbeitet. Wie sind Ihre Erinnerungen an die Begegnungen mit Bernhard und Lampersberg?

FRIEDRICH CERHA

Am Tonhof war, als Junger, auch Thomas Bernhard. Wenn ich dort war, sind wir halbe Nächte lang zu dritt gesessen, Bernhard, Gerhard Lampersberg und ich, und haben endlos geredet. Eigentlich niemals über unsere eigenen Werke, wir haben auch keine Fragen zur Arbeit des anderen gestellt. Wir haben uns immer über andere unterhalten. Das war einfacher – über die zu schimpfen.

Die Seele des Tonhofs war aber eigentlich Maja Weis-Ostborn. Das war eine beeindruckende Frau, die ich sehr bewunderte: zurückhaltend,



Peter Turrini am Tonhof, 2013

Standbild aus Dreharbeiten zu *Rückkehr an meinen Ausgangspunkt*

© Ruth Rieser/RR*Filmproduktion, Foto: Karlheinz Fessl

aber sicher und bestimmt, mit dem, was man im 19. Jahrhundert „Herzensbildung“ nannte. Sie hatte eine herrliche, etwas dunkle Sopranstimme und hat wunderschön Schumann gesungen – in Kantaten, die die Bach-Gemeinde im Konzerthaus aufgeführt hat. Und meine *Minnelieder* hat nachher nie jemand so schön gesungen wie sie. Sie war in den oft heftigen Gesprächen immer der ausgleichende Charakter. Es ist niemals ein Ton des Vorwurfs oder der Zurechtweisung über ihre Lippen gekommen. Und ich erinnere mich an eine Begebenheit: Sie hatte eine zinnerne barocke, sehr schöne Teekanne und die hat irgendjemand auf die Elektroplatte gestellt. Sie ist in sich zusammengesunken und war zerstört. Ich habe beobachtet, wie sie zusammengezuckt ist – sie hat diese Kanne sehr geliebt. Aber sie hat kein Wort gesagt, keinen Ton des Vorwurfs.

Thomas Bernhard gilt bei vielen Zeitzeugen als einer, der in größerer Gesellschaft sprachlich dominiert hat. Damals war das überhaupt nicht so – im Gegenteil. Er war ein aufmerksamer Zuhörer bei unseren Diskussionen über Neue Musik. Das stimmt übrigens, was Bernhard in *Holzfällen* schreibt: Lampersberg hat ursprünglich Lampersberger geheißen. Und es war eine nicht ganz schöne, weil unnötige Konzession, dass er das „-er“

am Schluss angesichts seiner aristokratischen Umgebung verschwinden ließ. Bernhard wusste wenig über Musik des 20. Jahrhunderts, kannte aber, vermutlich aus Studientagen, sehr gut Schubert und Schumann, den er besonders geliebt hat.

Und dann kam der Vorschlag, *Köpfe*, ein Stück von Thomas Bernhard, das Gerhard Lampersberg vertont hat, in Maria Saal aufzuführen. In einer großen Scheune, die neben dem Tonhof gestanden ist. Man hat mich also geholt, zum Dirigieren. Ich war zunächst schockiert über das Interieur dieser Scheune, aber man hat das dann recht hübsch, wenn auch rustikal, adaptiert. Dort fand die Aufführung vor einem erlesenen Publikum statt. Inszeniert hat Herbert Wochinz, der damals noch nicht das Klagenfurter Stadttheater als Intendant hatte, aber in Spittal an der Drau schöne Aufführungen gemacht hat. Ich habe mich gut mit ihm verstanden, schon deswegen, weil wir beide frankophil orientiert waren. Er war mit einer bildschönen Französin verheiratet. Viele namhafte Leute waren als Zuseher da; ich erinnere mich an Jeannie Ebner. Die Ausstattung hat Annemarie Siller gemacht, von der ich den Eindruck hatte, dass sie in Thomas Bernhard verliebt war. Es war ein großer Erfolg; ich weiß nicht mehr – haben wir zweimal oder dreimal dort gespielt? Und in den 70er-Jahren wurde in der gleichen Regie und Ausstattung davon in Wien eine Fernsehaufzeichnung gemacht.

Vielleicht noch etwas zu Thomas Bernhard. Eines Tages beim Frühstück gab er mir ein Bändchen, *die rosen der einöde*, mit einer sehr schönen langen Widmung. Diese Zeilen habe ich sehr geschätzt, schätze ich bis zum heutigen Tag. Ich habe immer bedauert, dass er sich in späteren Zeiten der Lyrik ganz versagt hat. Ich habe der Frau des Opernkomponisten Rolf Liebermann davon erzählt und ihr beim nächsten Treffen den Band geliehen. Er ist nie wieder zurückgekommen. Mir tut es um die schöne Widmung leid.

In Maria Saal habe ich auch einmal Christine Lavant getroffen. Das war ein eindrucksvolles Erlebnis, in dieser ästhetischen Umgebung einer Frau, die aussah wie eine Bäuerin – mit Kopftuch und zerfurchtem Gesicht – zu begegnen. Und ich habe erst später ihre Gedichte und auch Prosa kennengelernt und bewundert.



Ensemble *die reihe* mit Thomas Bernhard und Gerhard Lampersberg
bei Fernsehaufzeichnungen zu *Köpfe*, o. J.

Foto: unbekannt, Quelle: AdZ/VFC

MANFRED MITTERMAYER

Sie haben nun eine große Zahl an Namen und Bezügen ins Spiel gebracht. Sie haben von Turrini einen großen Bogen geschlagen bis zu Christine Lavant, die ja dort auch eine sehr präzente Persönlichkeit gewesen ist.

Gertraud Cerha, gibt es Eindrücke, die Sie zu diesen frühen Erlebnissen noch ergänzen möchten?

GERTRAUD CERHA

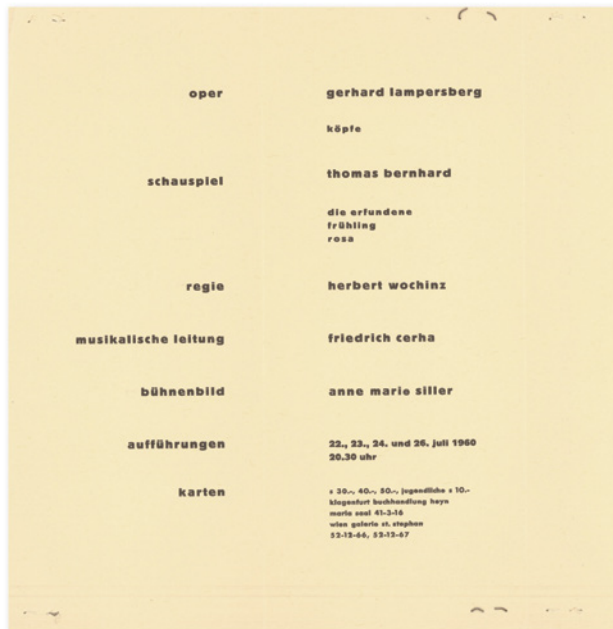
Christine Lavant war eine im Verborgenen präzente Persönlichkeit. Sie war immer still irgendwo. Ich kann nicht sagen, dass ich ihr begegnet bin. Ich habe zugehört, wie sie sich sehr viel und intensiv mit Maja Lampersberg unterhalten hat.

Mein Mann hat nicht erwähnt, dass auch in der Wiener Wohnung der Lampersbergs in der Gumpendorfer Straße immer solche Zusammenkünfte gewesen sind, Leute dort ein und ausgegangen sind. H. C. Artmann, Jeannie Ebner, Joana Thul ... alle diese Leute habe ich eigentlich in der Gumpendorfer Straße kennengelernt. Die Beziehung meines Mannes zu Gerhard war ja eine sehr alte und intensive, sie haben zusammen studiert, und ich bin „mitgenommen“ worden in diesen Kreis. Ich habe das als unglaublich anregend empfunden. Ich bin aufgewachsen in der Provinz, in Gmunden.

Wie ich nach Wien gekommen bin, war ich zunächst einmal glücklich, klassische Musik in wirklich wunderbaren Aufführungen live zu erleben. Ich habe das, was sich während unserer Studienzeit von 1946 bis 1950 ereignet hat, zunächst gar nicht mitgekriegt. Aber durch meinen Mann bin ich dann eben in die Secession, in den Art Club, in den Strohkoffer gekommen und habe alle diese Künstler – die dann wirklich, wie sich herausgestellt hat, ein Who-is-Who der österreichischen Kunstszene waren – kennengelernt und für mich war das unglaublich anregend und bereichernd. Einer jungen Musikwissenschaftlerin, die eine Dissertation über meinen Mann gemacht hat, habe ich vom Tonhof erzählt und sie hat gefragt: „Was war das? War das ein Festival?“ Nein. Das waren einfach junge Künstler, die zueinandergefunden haben, und Gerhard Lampersberg war eine sehr diese Gesellschaft synthetisierende Natur. Er hat sie alle angezogen, miteinbezogen, er hat sie nicht miteinander bekannt gemacht, sie haben einander kennengelernt. Und so ist dieser Kreis entstanden.

Einladung zur Uraufführung der Oper *Köpfe* am Tonhof-Theater, 1960

Quelle: AdZ-VKS



MANFRED MITTERMAYER

Sie haben damit zwei für die österreichische Avantgarde wichtige Orte zusammengebracht, den Tonhof und den sogenannten „Strohkoffer“ – einerseits einen künstlerischen Treffpunkt auf dem Land, andererseits einen, der in der Großstadt liegt. Wie man von Zeitzeugen hört, war bei der Aufführung *Köpfe* im Sommer 1960 auch tatsächlich der Großteil des Publikums aus Wien angereist; vieles von dem, was sich in Maria Saal künstlerisch abgespielt hat, war also aus dem urbanen Bereich implantiert. Aber die Atmosphäre, die Sie angesprochen haben, war natürlich so etwas wie ein kreatives Ferment für viele Persönlichkeiten, die dort – wie Sie gesagt haben – von Lampersberg zusammengeführt wurden.

GERTRAUD CERHA

Offensichtlich! Das war nicht nur die Atmosphäre am Tonhof, sondern es hat sich auch in Wien und überhaupt im Alltag ereignet – das wollte ich betonen. Diese Aufführungen am Tonhof waren dann ein besonderer Punkt, aber es war eine ständige künstlerische Begegnung. Und Gerhard Lampersberg hat sicher dazu beigetragen, dass die Komponisten beispielsweise mit den Literaten überhaupt erst in engeren Kontakt gekommen sind.

MANFRED MITTERMAYER

Bernhard sagt ja auch selber, dass er Lampersberg bei Jeannie Ebner in Wien kennengelernt hat. Turrini hat einmal gemeint – das ist eine

Peter Turrini (2. v. r.) mit seinen Eltern und seinen Brüdern in Maria Saal, 1957

Foto: Privat, Quelle: AdZ-VPT



vielzitierte Stelle, wo er versucht, seine Eindrücke aus Maria Saal zusammenzufassen –, dass es dort eine unglaublich kreative Situation der Grenzüberschreitung gab, in der auf der einen Seite eine Art Anarchie herrschte, während diese gesamte Community – wie man heute sagen würde – auf der anderen Seite von Maja Lampersberg als zentraler Person zusammengehalten wurde. Darum wollte ich Sie fragen: Wie kann man diese Atmosphäre beschreiben?

GERTRAUD CERHA

Darf ich zuerst noch etwas ergänzen? Man unterschätzt heute wirklich die Aktivitäten von Gerhard Lampersberg. Zum Beispiel als der Strohkoffer langsam versandet ist, war es Lampersberg, der im Domcafé die neuen musikalischen Ereignisse organisiert hat. Man vergisst eben auch, dass er in Klagenfurt als ORF-Abteilungsleiter tätig gewesen ist. Gerhard war also schon eine wichtige Figur. Der Strohkoffer war das Lokal des Art Clubs. Die österreichische Sektion des Art Clubs ist, wenn ich mich recht erinnere, 1949 gegründet worden. Sie haben das Lokal im ersten Bezirk gefunden, übrigens nicht direkt unter der Loos-Bar, wie immer behauptet wird, sondern im Haus daneben. Der Raum wurde von den Künstlern selbst mit Neusiedler Stroh ausgekleidet – daher hat es den Namen „Strohkoffer“ bekommen. Das war ein noch viel wilderer und wichtigerer Treffpunkt, wo viel mehr junge Künstler zusammengekommen sind. Aber das ist von der Malerei ausgegangen und die anderen sind dazu gekommen.

MANFRED MITTERMAYER

Herr Cerha, Sie haben beschrieben, wie Sie mit Lampersberg und Bernhard nächtelang zusammensaßen und Gespräche führten, in denen es nicht um Ihre Kunst und Ihre ästhetischen Konzepte ging. Turrini sagt, es war eine Möglichkeit, freier zu sein, Grenzen zu überschreiten, die in der sehr konservativen Kulturszene der 50er-Jahre doch ziemlich eng gezogen waren. Haben Sie das auch so erlebt, dass man dort andere Gedanken entwickeln, die Enge der österreichischen Kulturbürokratie überschreiten konnte? Oder was hat die Atmosphäre des Tonhofs sonst für Sie bedeutet?

FRIEDRICH CERHA

Es gab in dieser Umgebung die Faszination des Absurden. Einer versuchte den anderen durch besonders absurde Feststellungen zu übertreffen. Und wenn dann alle gelacht haben, dann sagte Thomas und auch Gerhard: „Es ist doch so.“ Und wenn ich diese Formel „Es ist doch so“ heute noch gebrauche, muss ich immer an ihre Herkunft denken. Natürlich geht die Freude am Absurden auch zurück auf die *Wiener Gruppe* und auf Jandl.

Vielleicht noch zu den Ausführenden der *Köpfe*: Für die anspruchsvolle Sopranpartie habe ich Marie-Thérèse Escribano geholt, die ich mit Aufführungen der *reihe* so gut wie bekannt gemacht habe. Sie hat das vorzüglich gemacht. Der Schlagzeuger war Peter Greenham, der damals an der Oper gespielt hat.

GERTRAUD CERHA

Der selber auch poetisch tätig gewesen ist. Peter und seine Frau Lilli, sie hat gemalt damals, waren auch zwei Menschen, die zu diesem Kreis gehört haben.

FRIEDRICH CERHA

Und natürlich wurde in diesen Gesprächen unendlich viel gelacht.

GERTRAUD CERHA

Aber das konstante Negativieren, nicht nur in einer Situation, die wirklich grauslich war und bei der man jede Ursache hatte, sie negativ zu beurteilen, ist etwas, das auch in der ganz normalen Alltagskommunikation in diesem Kreis sehr üblich gewesen ist. Der Gerhard hat einfach so geredet. Dieses permanente Negativieren alles Möglichen ist etwas sehr Charakteristisches gewesen. Wir haben ja später erst entdeckt, dass das bei Thomas Bernhard zum Stil geworden ist.

MANFRED MITTERMAYER

Darf ich dazu gleich weiterfragen? Das ist ja eine Zeit gewesen, in der es nach der Katastrophe des Nationalsozialismus darum gegangen ist, ein neues Österreich aufzubauen, neue Identitäten zu stiften, neue

ÖSTERR. POST- UND TELEGRAPHENVERWALTUNG	
Die Post- und Telegraphenverwaltung übernimmt hinsichtlich der Bezeichnung des Fernmeldegesetzes nach § 22 des Fernmeldegesetzes keine Haftung.	
Gattung: Telegramm 36	
Anzi: Peter Turrini	
Aufgabennummer: Maria Janez	
von Wlag.	
Aufgel. am 26.8. um 17 57	
durch G	
Übermittl./Zugangszeit an	
Anz./Tels. Am Wien tel. N. 4045 Worte 17 Aufgegeben um 26.8.1963	
Anz./Tels. um 16 20 Uhr	
Die obigen Angaben bedeuten: 1. den Namen des Aufgabearbeiters, 2. die Aufgabennummer, 3. die Wortzahl (auch in Bruchform), 4. den Monatstag, 5. die Aufgabenzahl.	
<p><i>Beifriedigung Telegramm Dienstag 30. komme wenn möglich Takt wird bezahlt Bitte um Rückantwort Germael</i></p>	

Telegramm von Gerhard Lampersberg an Peter Turrini, 1963
Quelle: AdZ-VPT

Stabilitäten, wobei man alle diese neuen Werte sehr ernst genommen hat. So dass es relativ schnell in Richtung Majestätsbeleidigung gegangen ist, wenn man diese Ernsthaftigkeit in Frage gestellt hat. Ich denke an die berühmte „Staatspreisrede“ Thomas Bernhards von 1968, in der er sagte, dass alles lächerlich sei, wenn man an den Tod denkt, aber auch das österreichische Volk als apathisch alles hinnehmend beschrieb und darauf ein Skandal folgte. Hatte diese Betonung des Absurden, dieses sich Freispielen von stabilen Ernsthaftigkeiten in Bezug auf den beschriebenen Zeitgeist auch eine subversive Bedeutung?

GERTRAUD CERHA

Das muss man die Psychologen fragen.

FRIEDRICH CERHA

In unseren Gesprächen ist der Wiederaufbau nie vorgekommen.

MANFRED MITTERMAYER

Wir sollten nicht nur über Thomas Bernhard, sondern auch über Peter Turrini sprechen. Wie haben Sie seine Anwesenheit am Tonhof wahrgenommen?

FRIEDRICH CERHA

Des Öfteren, wenn wir im Freien gegessen sind, war da auch ein Bub, von dem ich später erfahren habe, dass es der junge Turrini war. Gerhard Lampersberg war den Kindern sehr nahe. Er hat die Kinder verleitet, das zu tun, was ihnen die Eltern und die übrige Welt verboten haben. Die Kinder hat das unglaublich amüsiert und sie haben den Gerhard geliebt, auch meine Tochter Irina.

MANFRED MITTERMAYER

Wir werden im Film nachher sehen, wie Turrini selbst das erlebt hat, der aus einer stabil geordneten Welt kommt, aber sich durch seine Herkunft als Sohn eines Italieners, der sich nicht zugehörig fühlt, grundsätzlich als Außenseiter versteht und dann plötzlich zu Lampersberg kommt. Der aber dann später, und das schildert er sehr berührend, erkennen muss, dass seine Mutter das natürlich als Verlust erlebt hat, als Verrat: Da geht der Sohn weg, dorthin, wo es besseres Essen und interessantere Erlebnisse gibt usw. Da entstehen Konfliktfelder, die künstlerisch sehr fruchtbar geworden sind, sich aber sehr komplex entwickelt haben. Anders, als wenn jemand aus Wien kommt, wird er aus dem Kontext dieses Dorfes selbst herausgenommen und damit für neue Erlebnisse, für neue Möglichkeiten, für neue Welten und einen viel größeren Horizont geöffnet. Das Wort „subversiv“ passt, glaube ich, auch in diesem Zusammenhang. Kommen wir vielleicht noch einmal zu Ihren Erinnerungen an Gerhard Lampersberg, speziell zu Lampersberg als Komponisten.

FRIEDRICH CERHA

Ich habe die Violinstücke Lampersbergs gerne in Konzerten gespielt und wir haben auch mit der *reihe* seine Sinfonie aus der Taufe gehoben. Es stimmt schon, dass Gerhard Lampersberg in späterer Zeit an Webern angeknüpft hat, als reinen Webern-Epigonen, wie Thomas Bernhard das in *Holzfällen* tut, würde ich ihn aber nicht bezeichnen. Zwischen Bernhard und Lampersberg gab es damals eine enge freundschaftliche Vertrautheit. Wie es zum *Holzfällen* gekommen ist, ist mir völlig unerklärlich. [*Einwurf von Gertraud Cerha: „Mir nicht“*]. Irgendetwas muss zwischen den beiden

vorgefallen sein. Ich glaube, es macht keinen Sinn, Vermutungen anzustellen. Man muss das akzeptieren.

MANFRED MITTERMAYER

Wie es dazu kam, ist eine lange komplizierte Geschichte. Frau Cerha, Sie sagen, Ihnen ist dieser Bruch nicht unerklärlich – was ist Ihre Sicht der Dinge?

GERTRAUD CERHA

Ich möchte das hier nicht ausführen. Wenn man die entsprechenden Stellen in den 58 Gesprächen über Thomas Bernhard liest, die Sepp Dreissinger geführt hat, versteht man mehr. Ich habe manche Dinge nicht gewusst, über Freundschaften, familiäre Beziehungen, die der Thomas Bernhard gehabt hat. Zur Familie Hufnagl, zur Familie Altenburg. Da drängen sich dann einfach Analogien auf, dass da ein bestimmtes psychisches Muster abgelaufen ist. Aber das hat sicher bei der Beziehung zwischen Thomas Bernhard und Gerhard Lampersberg noch andere Gewichtungen gehabt.

MANFRED MITTERMAYER

Sie haben jetzt Namen genannt, die in Zusammenhang mit Bernhard immer wieder fallen, die – genau wie jene von Lampersberg und seiner Frau – zur österreichischen Aristokratie hinführen. Turrini hat ja gesagt, dass hier ein letztes Beispiel von Mäzenatentum stattgefunden hat. Nicht vom Staat, nicht von einem reichen Industriellen, sondern von einem Abkömmling der Aristokratie – der eine sehr freie Kunst ermöglicht hat, auch Menschen hingeführt hat zu ganz anderen Formen des Denkens, als es die Tradition vorgibt. Wenn Sie von heute aus darauf zurückblicken, ergeben diese eher soziologischen Überlegungen für Sie einen interessanten Aspekt?

FRIEDRICH CERHA

Die Weis-Ostborns hätten die Vorstellung des Mäzenatentums schroff zurückgewiesen. Es war einfach eine Gastlichkeit, eine Selbstverständlichkeit, eine natürliche.

GERTRAUD CERHA

Aber die natürliche Selbstverständlichkeit ist sicher auch in einer Tradition gewachsen.

MANFRED MITTERMAYER

Ich glaube, der Komponist Ernst Kőlz war es, der gesagt hat, es ist dort einfach so gewesen, dass man zu Besuch war und sich wohlgeföhlt hat und sich daraus Kunst, Denken und eine Befreiung des Horizonts entwickelt hat. Trotzdem ist diese Konstellation interessant, wenn man sich etwa auch die spätere Situation der Künstlerinnen und Künstler in Österreich und die der Kunstförderung allgemein vergegenwärtigt. Hat es ein solches Modell, einen solchen Ort des Zusammenlebens, wo man sich für gewisse Zeit trifft und versucht, Kunst wie in einer Art Labor – auch das ein Begriff, den Turini gebraucht – Ihrer Erfahrung nach später noch irgendwo gegeben?

GERTRAUD CERHA

Das hat sich natürlich entwickelt, aus einer bestimmten Zeitsituation heraus. Und als die sich geändert hat, ist das verschwunden. Wir haben vor nicht allzu langer Zeit mit einem jungen Komponisten gesprochen, mit Gerhard Resch, der beklagt hat, dass er und seine Kollegen sich sehr isoliert fühlen und keinen Kontakt untereinander haben. Es gibt in der jungen Generation Leute, die bedauern, dass es das nicht mehr gibt. Irgendwie ist mir klar, dass es nicht so sein kann. Der gleiche Komponist hat mir, als ich ihn gefragt habe: „Warum geht ihr eigentlich nicht in Konzerte, wo Werke eurer Freunde aufgeführt werden?“, geantwortet: „Wir können uns ja alles aus dem Internet herunterladen.“ Dieser natürliche und absolut notwendige Kontakt, die gemeinsame Neugier, die geherrscht hat, das gibt es einfach nicht mehr.

FRIEDRICH CERHA

Es sitzt zunehmend jeder an seinem Computer in seinem Kämmerlein allein.

MANFRED MITTERMAYER

Herr Cerha, ich habe vorher schon angedeutet, dass die Beziehung zu Thomas Bernhard ja weitergegangen ist. Sie haben später zwei Texte von Bernhard vertont, zumindest Ausschnitte daraus. Der zweite war interessanterweise der schon mehrmals erwähnte Roman *Holzfällen*, aber zunächst einmal die Erzählung *Gehen* aus dem Jahr 1971. Sie haben ein Requiem daraus gemacht; es heißt *Requiem für Hollensteiner*, eine Figur in diesem Text. Können Sie dazu noch etwas erzählen?

FRIEDRICH CERHA

Ich habe irgendwann in diesen Jahren den Großen Österreichischen Staatspreis bekommen. Sinowatz war damals, glaube ich, Unterrichtsminister.

MANFRED MITTERMAYER

Ich glaube, Herbert Moritz.

FRIEDRICH CERHA

Ja, Moritz. In meiner Dankesrede habe ich ausführlich Thomas Bernhard zitiert. *bevor es zu spät ist* – das ist später ein Satz geworden für Tenor und Orchester. Und Hollensteiner ist eine Figur von Thomas Bernhard, das wurde schon gesagt, ich habe einen Ausschnitt aus dieser Erzählung vertont. Ich war aber in Sorge, ob er damit einverstanden ist, da wir uns inzwischen nur ein paar Mal getroffen und keine nähere Beziehung hatten. Ich wusste ja, dass er auch schwierig sein kann. Ich bin dann in sein Haus in Ohlsdorf gefahren und er hat mich ganz freundlich aufgenommen und gesagt: „Nimm den Text, mach was du willst“. Es ist das *Requiem für Hollensteiner* entstanden, in dem der Staat beschuldigt wird, mit allen künstlerischen Ambitionen nicht zurecht zu kommen. Es wurde in Hamburg uraufgeführt.

MANFRED MITTERMAYER

Es hätte aber in Österreich uraufgeführt werden sollen.

GERTRAUD CERHA

Die Uraufführungsgeschichte war eigentlich eine typisch Bernhard'sche. Es war geplant, dass die Uraufführung in Graz stattfindet, mit dem Chor der Jeunesse Musicale, das Stück sollte beim *steirischen herbst* aufgeführt werden, dagegen hat es einen verborgenen Widerstand gegeben, gleichzeitig eine verschlammte Choreinstudierung, sodass es aus mehreren Gründen zu dieser Uraufführung nicht gekommen ist. Und die bereits festgesetzte deutsche Erstaufführung ist somit zur Uraufführung des Stücks geworden.

MANFRED MITTERMAYER

Es gibt Briefe im Archiv der Zeitgenossen, aus denen hervorgeht, dass der Sänger Theo Adam Schwierigkeiten damit hatte, Texte eines Autors vorzutragen, der im Ruf stand, Österreich ständig zu beschimpfen. Er sei hier in einem Land zu Gast, in dem er immer wieder auftritt, und solle nun Thomas Bernhard die Stimme leihen – er hat abgesagt. Das unterstreicht noch, was Sie gesagt haben, wie auch die Bernhard-Rezeption hineingewirkt hat. Aber wir müssen gar nicht bei Bernhard bleiben. Bei der Staatspreisverleihung haben Sie ja auch mit Minister Moritz eine eigentümliche Erfahrung gehabt, indem er zu Ihnen gesagt hat, wenn ich es richtig im Kopf habe, dass er über dieses Werk schockiert gewesen sei oder dass es ihn sehr erschüttert hätte, und Sie haben dann gesagt, das wäre eigentlich der Sinn dieser Aufführung gewesen.

Ist das auch ein Spiegel dieser Zeit, der damaligen kulturpolitischen Situation, wenn man feststellt, wie in den 80er-Jahren Thomas Bernhard auf eine Weise Skandale ausgelöst hat, die uns ja manchmal sehr fern erscheint?

GERTRAUD CERHA

Das war schon von uns geplant, dass die Verleihung des Staatspreises im Konzerthaus stattgefunden hat und nach der Verleihung dieses Konzert angesetzt war, in dem im ersten Teil drei Teile aus dem großen Orchesterzyklus *Spiegel* gespielt wurden und im zweiten Teil das *Requiem für Hollensteiner*. Aus der Korrespondenz geht auch hervor, dass Minister Moritz

darauf vorbereitet war, dass da etwas passiert, was ihm vielleicht nicht so wunderbar gefällt. Trotzdem hat er dann geantwortet: „Sie sehen in mir einen vor dem Kopf Gestoßenen“, und das hatte auch noch ein Nachspiel.

MANFRED MITTERMAYER

Der Text zu *bevor es zu spät ist*, das Sie erst angesprochen haben, ist ja aus *Holzfällen*. Es handelt sich um den Schluss, in dem der Erzähler unbedingt aufschreiben will, was er erlebt hat, und es in einem unheimlichen Getriebensein, wie Sie es in einem Kommentar formuliert haben, notieren möchte. Und es ist das Überraschende am Schluss von *Holzfällen*, dass er die Stadt Wien trotzdem als die seine erklärt und die Menschen in Wien als die seinen. Was hat Sie daran fasziniert?

FRIEDRICH CERHA

[überlegt einige Zeit] Ich weiß es nicht mehr.

GERTRAUD CERHA

Die ihm selber vertraute Situation.

**Friedrich Cerha, Minister Herbert Moritz bei der Verleihung des
Großen Österreichischen Staatspreises für Musik, 26. 10. 1986**

Foto: Unbekannt, Quelle: AdZ-VFC



MANFRED MITTERMAYER

Empfinden Sie eine ähnliche Ambivalenz? Wenn ich Aussagen von Ihnen über die 50er- und 60er-Jahre lese, in denen Sie auch reflektieren, wie Sie in der frühen Phase Ihres Lebens totalitäre Systeme erlebt haben, die Unmöglichkeit, individuell zu sein, als Einzelner aufzutreten – das ist ja etwas, das in Bernhards Werk sehr stark wiederkehrt. Dieses unbändige Bedürfnis, autonom zu sein und entscheiden zu können, was man denkt, sagt und – in Ihrem Fall – komponiert.

FRIEDRICH CERHA

Das Ende des Krieges war für mich fast eine zweite Geburt. Ich konnte wieder selber über mich verfügen. Selbst bestimmen, was ich tue und was ich lasse. Und dieses Gefühl, meiner Freiheit sicher zu sein, hat mich eigentlich ein ganzes Leben bestimmt.

MANFRED MITTERMAYER

In einem gewissen Sinn ist das Gespräch, das wir heute geführt haben, auch ein Beitrag zur Erklärung eines österreichischen Phänomens. Nämlich wie es sein konnte, dass aus einem Bundesland, aus Kärnten nämlich, eine Reihe großer Autorinnen und Autoren hervorgegangen ist, wo gleichzeitig das Fortwirken der totalitären Strukturen, über die wir gesprochen haben, immer wieder ein gesellschaftliches und politisches Problem dargestellt hat. Friedrich und Gertraud Cerha, ich danke Ihnen sehr für das Gespräch!

FRIEDRICH CERHA

Ich möchte noch etwas Persönliches ergänzen. Nach dem *Requiem für Hollensteiner* hatte ich einige Jahre keinen Kontakt zu Thomas Bernhard. Und dann, ein oder zwei Jahre vor seinem Tod, ist er mir plötzlich in Wien am Graben entgegengekommen, ganz freundschaftlich und wir haben uns begrüßt. Wir hatten sicher beide das Gefühl, uns gleich wieder zu verabschieden, haben aber begonnen zu reden, jeder hatte Freude an der originellen Formulierung des anderen. Wir sind dort, in der Nähe der Pestsäule, fünf Viertelstunden gestanden und haben geredet und haben das

beide sehr genossen und uns dann schnell verabschiedet. Das war das letzte Mal, dass ich ihn gesehen habe.

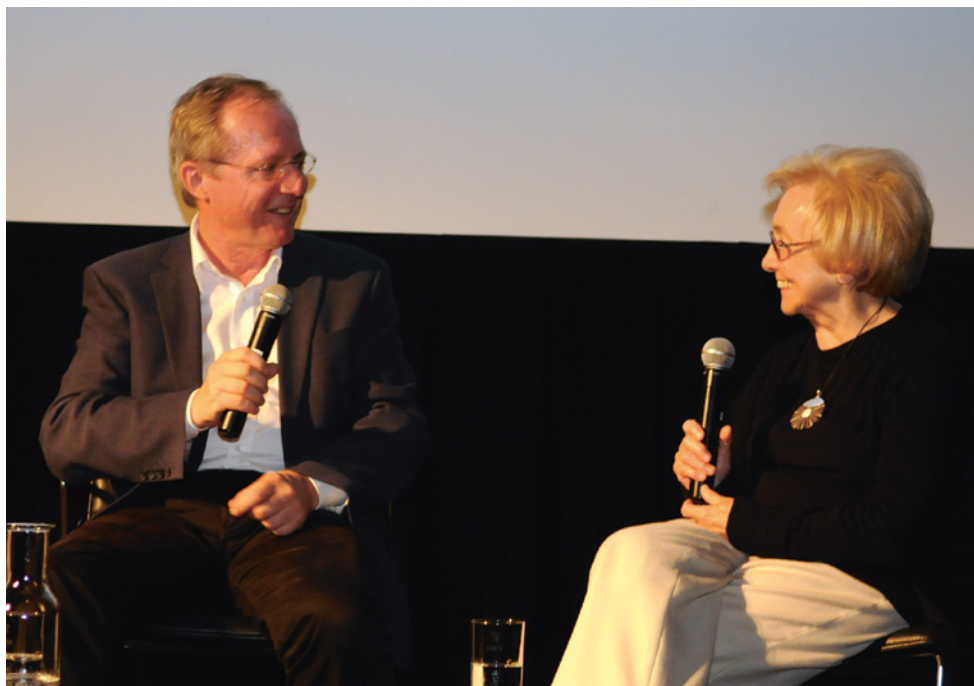
Das Gespräch wurde am 17.9. 2015 im Kino im Kesselhaus in Krems geführt.

Schriftfassung: Christine Rigler. Die Gesprächsbeiträge wurden für diese Publikation überarbeitet und autorisiert. Die Tonaufzeichnung des Gesprächs steht im Archiv der Zeitgenossen für die Benützung zur Verfügung.

Gertraud Cerha im Gespräch mit Manfred Mittermayer

Kino im Kesselhaus Krems, 17.9. 2015

Foto: Archiv der Zeitgenossen/Andrea Reischer



Skandal!

Zur legendären Aufführung des Klavierkonzerts von John Cage im Jahr 1959

Gertraud Cerha, Friedrich Cerha und Kurt Schwertsik
im Gespräch mit Gundula Wilscher

„Wenn das der Mozart hätt' erleben müssen ...“¹ – so lautete eine der zahlreichen Schlagzeilen nach der österreichischen Erstaufführung des Klavierkonzerts des amerikanischen Komponisten John Cage im Mozartsaal des Wiener Konzerthauses im Jahr 1959. Das im doppelten Sinne „unerhörte“ Konzert, bei dem sich die Musiker und Musikerinnen des Ensembles die reihe mit ihren Musik- und Geräuschinstrumenten auch unter die Zuschauer gemischt hatten und neben ungewohnten Klängen auch minutenlange Stille zum Besten gaben, löste bei Teilen des Wiener Konzertpublikums heftige Protestbekundungen aus.

Der österreichische Komponist und Hornist Kurt Schwertsik dirigierte damals das Ensemble die reihe, das er gemeinsam mit Friedrich Cerha ein Jahr zuvor gegründet hatte und in dem Gertraud Cerha als Cembalistin mitwirkte. 58 Jahre später berichteten die Akteure, wie sie selbst das „Skandal-Konzert“ erlebt haben. Begleitet wurde die Veranstaltung von Bild- und Tonmaterial aus dem Archiv der Zeitgenossen, das unter anderem die umfangreichen Vorlässe von Friedrich Cerha und Kurt Schwertsik sowie das Archiv des Ensembles die reihe beherbergt.

GUNDULA WILSCHER

Ich begrüße Sie sehr herzlich im Archiv der Zeitgenossen zu unserem ZeitzeugInnen-Gespräch mit Kurt Schwertsik, Gertraud Cerha und Friedrich Cerha. Ich werde jetzt am Anfang ein paar Hintergrundinformationen geben, um dann den PodiumsteilnehmerInnen das Wort zu überlassen.



Gundula Wilscher, Friedrich Cerha, Gertraud Cerha und Kurt Schwertsik (v. l. n. r.), 24. 5. 2017
Archiv der Zeitgenossen. Quelle: Archiv der Zeitgenossen

Als Assoziationshilfe oder auch Projektionsfläche für das heutige Gespräch habe ich den Scan eines Zeitungsartikels ausgewählt. Wir werden heute erfahren, was wir auf diesem Bild sehen können – vor allem aber auch, was wir nicht sehen können. Dies ist ein Gespräch mit Zeitzeugen und einer Zeitzeugin, und das sind Menschen, die sich an etwas Vergangenes erinnern. Dieses Sich-Erinnern ist ein komplexes Themenfeld und das Gedächtnis an sich ist in den letzten Jahrzehnten auch in den Fokus der Wissenschaft gerückt, sowohl in der Psychologie als auch in den Kulturwissenschaften, mit all den Funktionen und Mechanismen, die mit dem Erinnern verbunden sind. Anstatt einer Einführung in diesen Wissenschaftsbereich mache ich es mir aber leicht und möchte Ihnen ein hervorragendes Zitat aus einem Text von Kurt Schwertsik vorlesen. Er sollte sich im Rahmen eines Symposiums im Jahr 2004 an die Anfänge des von ihm und Friedrich Cerha gegründeten Ensembles *die reihe* erinnern:

„Sehr geehrte Damen und Herren, das erste Gedächtnis, das einen verläßt, ist das Namensgedächtnis. Immer öfter blicke ich ins Leere, hab’ keine Ahnung wo und wie ich nachsehen könnte in meinem imaginären Zettelkasten bzw. Karteiprogramm, irgendeine Taste im Kopf ist falsch gedrückt

worden und jetzt streikt der Computer. Das Gedächtnis für Ereignisse ist heimtückischer: die Begebnisse stehen klar vor Augen und was nicht vor Augen steht, ist eben nicht da, steht nicht zur Verfügung, kann daher nicht erinnert werden, ist also eigentlich nie geschehen.

Aha!

Die Bilder sind ausgesucht, vorgeordnet, bewertet, gesiebt, retuschiert, durchs Erzählen zu Geschichten geworden, denen man schließlich selber glaubt. Das bringt ein wenig Farbe in die eigene Vergangenheit.

Gewiß vollzieht sich meine Bildverarbeitung nach streng objektiven Kriterien, mit Hilfe derer ich meine Wirklichkeit herstelle und über die jeder andere sich vor Lachen rollen würde. Ich hingegen würde nicht begreifen, was daran komisch sein soll!

Naja, ich werde also lügen wie ein Augenzeuge!“²

Es geht auch uns hier nicht darum, das Unmögliche möglich zu machen und zu versuchen, etwas Vergangenes lückenlos zu rekonstruieren, sondern wir wollen eben das erfahren, was uns unsere sehr wertvollen, aber stummen Archiv-Quellen nicht verraten können, was wir nur von den beteiligten Personen erfahren können und das hat auch oft mit Emotionen zu tun. Wir wünschen uns genau diesen subjektiven Eindruck und diese Geschichten, aus denen Geschichte gemacht ist. – Ich habe noch zwei Dinge vor, bevor ich das Wort übergebe: Erstens möchte ich gerne skizzieren, an welchem Punkt ihres Lebens unsere drei Podiumsgäste zum Zeitpunkt des Konzerts 1959 jeweils standen. Danach möchte ich ein kurzes Video und etwas Archivmaterial zeigen. Ich fange bei Gertraud Cerha an.

1959 war Gertraud Cerha 31 Jahre alt. Sie hat damals schon das neunte Jahr Musikerziehung am Gymnasium unterrichtet, die Staatsprüfung für Klavier war 8 Jahre her und sie war mit Friedrich Cerha schon 7 Jahre verheiratet.

FRIEDRICH CERHA

Und sie hat auch die Reifeprüfung im Cembalo gemacht!

GERTRAUD CERHA

Stimmt nicht! In Klavier hab' ich sie gemacht, aber nicht in Cembalo!

FRIEDRICH CERHA

[amüsiert] Meine ersten Worte – und sie stimmen schon nicht.

GUNDULA WILSCHER

Gertraud, du hast dich eigentlich erst im Studium ab 1946 so richtig mit der Musik des 20. Jahrhunderts auseinandergesetzt?

GERTRAUD CERHA

Auch das nicht. Weil ich aus der Provinz gekommen bin und von Neuer Musik überhaupt keine Ahnung gehabt habe und zunächst einmal genossen habe, die das Konzertprogramm dominierenden symphonischen Konzerte mit klassischer und romantischer Literatur live direkt zu hören. Und zu Neuer Musik bin ich eigentlich erst langsam und hauptsächlich durch Friedrich Cerha gekommen.

Zeitungsausschnitt, *Neues Österreich*, 21. 11. 1959

Quelle: AdZ-FC (KRIT008/11)

Samstag, 21. November 1959

NEUES ÖSTERREICH

Tumulte im Mozart-Saal des Konzerthauses

Musiker saßen im Publikum, Reindl, Wecker und Türen spielten mit – Ein Konzert der „reihre“ führte zu Demonstrationen – Klavierkonzert von Cage: mehr Sensation als Musik

Im Mozart-Saal des Konzerthauses kam es – wie das „Neue Österreich“ bereits berichtete – am Donnerstagabend zu allerlei Tumulten, als in dem „Klavierkonzert“ von John Cage die im Publikum verstreut herum-sitzenden Musiker nicht nur Töne produzierten, sondern eine ganze Menge in solchen Räumen noch nie gehörter Geräusche. Man war einigermaßen irritiert und erst recht schockiert, als in langwehrenden Pausen nichts als Stille geboten wurde, obwohl ein Dirigent unentwegt weiterruderte.

Auf dem Podium befand sich fast niemand. Man suchte dort vergeblich nach Musikern. Diese saßen teils auf der Galerie, teils im Parkett, weit über den ganzen Saal verstreut; um sie herum das Publikum, das nun nicht mehr wußte, in welche Richtung es seine Ohren richten sollte.

Das war der erste Eindruck, den man beim letzten Konzert des Ensembles „die reihre“ im Mozart-Saal empfing. Der zweite hatte sich mit einer Unzahl von Geräuschen und Tönen aller Art und Unart zu befassen. Hier tutete eine Posaune, dort rasselte ein Wecker,

schilderten. Das Werk soll allerdings nach der Absicht des Komponisten „kein Kunstwerk“ im üblichen Sinne sein. Immerhin provozierte die erste, fünfminütige Fassung dieses „Raumkonzertes“ sowohl bei „Lehres als dem Beifall, was nicht überraschte, denn es geschah immerzu etwas. In der zweiten, viel längeren Version (die am Ende des Programms folgt) geschah aber sehr wenig. Übrigens auch in den anderen Stücken der Cage-Schule, Arbeiten, in denen endlos lange Pausen dominierten. Und das vertragen die Hörer nicht. Diese lang anhaltende Stille erzeugte unerträgliche Spannungen, die das Publikum machte sich Luft. Dabei kam es bei den Stücken *Feldmann's, Brown's, Cardews* und *Wolffs* zu den meisten

Lärmexzessen, wiewohl sie durchaus herkömmlich auf dem Podium vorgeführt wurden.

Die „reihre“, ein an sich verdienstvolles und tüchtiges musikalisches Unternehmen, hat ihren Namen von einer Musik abgeleitet, die als „seriell“ das Maximum formaler Ordnung reklamiert. Diesmal führte sie das extreme Gegenteil vor, noch dazu in massierter Menge, und das wurde zum Spektakel, zur Sensation für ein paar Leute, deren Typ man schon recht gut kennt und die überall dort anzutreffen sind, wo etwas „extravaganter“ los ist. Im allgemeinen herrschte jedoch gute Laune, die Wiener faßten die Sache als Hetz' auf. Aber mit der Hetz' allein ist diese Angelegenheit nicht abgetan. Musik dieser Art ist vielleicht dem

Das elegante Damenkleid, auch Kleid mit Jacke
in reichster Auswahl und äußerst preisgünstig bei
TEXHAGES
Wien, VII., Neubaug 28-30
Linz, Hauptbahnhof
Einkauf-vertrauenssache



DER DIRIGENT AUF DEM LEEREN PODIUM, die Musiker mitten unter die Zuhörer verstreut und gleichzeitig mit traditionellen und ungewohnten Instrumenten ausgerüstet; Musik wird als Jox empfunden

GUNDULA WILSCHER

Und du warst auch ganz intensiv in alle Aktivitäten rund um das Ensemble *die reihe* involviert.

GERTRAUD CERHA

Ja, das ab ovo.

GUNDULA WILSCHER

Als Cembalistin natürlich selbst spielend, als Organisatorin Proben organisierend, Konzertreisen organisierend – man kann sich kaum vorstellen, wie schwierig das sein musste bei einem Ensemble, in dem fast alle Musiker in einem anderen Orchester spielen.

GERTRAUD CERHA

Sie sind aus fünf verschiedenen Orchestern gekommen.

GUNDULA WILSCHER

1959 im März war das erste Konzert des Ensembles. Ab 1960 hat Gertraud Cerha an der Musikhochschule auch Generalbass unterrichtet, das ist aber von unserer Warte aus ein Blick in die Zukunft und damit gehe ich weiter zu Friedrich Cerha. Er war zum Zeitpunkt des Konzerts 33 Jahre alt, hatte bis dahin schon sehr viel erlebt, ist zweimal aus der Wehrmacht desertiert. Er hat dann nach dem Krieg sein Studium zahlreicher Fächer wiederaufgenommen und seinen Doktor in Germanistik gemacht. Er war als Geiger sehr gefragt, hat viel konzertiert, war Musiklehrer an verschiedenen Wiener Gymnasien, wo er unter anderen auch unseren ehemaligen Bundespräsidenten Heinz Fischer unterrichtet hat, der das immer sehr gern erwähnt. Auch er war bereits mit Gertraud Cerha verheiratet. Die beiden sind viel gereist in dieser ersten Zeit – und es gab auch schon die erste Tochter, Irina, sie war damals drei Jahre alt. Friedrich Cerha hat in diesem Jahr, 1959, auch begonnen an der Musikakademie zu unterrichten.

GERTRAUD CERHA

Nebenfach Geige in der Schulmusik.

GUNDULA WILSCHER

Last but not least Kurt Schwertsik, zu diesem Zeitpunkt, 1959, 24 Jahre alt. Also war er damals fast zehn Jahre jünger als Friedrich Cerha – und ist es heute auch noch. Schwertsik hat den zweiten Weltkrieg als Kind erlebt und die prägenden Jahre als Jugendlicher und junger Erwachsener in der Nachkriegs- und Wiederaufbauzeit. Zum Zeitpunkt des Konzerts war er schon vier Jahre lang Hornist bei den Niederösterreichischen Tonkünstlern gewesen, hat aber in diesem Jahr dort aufgehört, um sich verstärkt dem Komponieren zu widmen und auch zu reisen ... nach Rom, London und Köln, wo er bei Stockhausen studiert hat. Er hat dann 1966 in Kalifornien an der Universität Komposition unterrichtet. Aber auch das ist jetzt ein Blick in die Zukunft. Wir versetzen uns nun wieder zurück ins Jahr 1959 und um dieses Bild abzurunden, wollen wir uns kurz ein Video ansehen. Nicht das Cage-Konzert, sondern eine Aufführung von Friedrich Cerhas *Relazioni fragili* aus dem Jahr 1960, also zeitlich sehr nahe am Konzert. Und das Besondere daran ist, man sieht alle drei in Aktion, man sieht Gertraud Cerha als Solistin am Cembalo, man sieht Kurt Schwertsik an der Celesta und Friedrich Cerha dirigiert.

Gertraud Cerha (Cembalo) und Kurt Schwertsik (Celesta) bei einer Aufführung von Friedrich Cerhas *Relazioni fragili* mit dem Ensemble *die reihe* im Wiener Konzerthaus 1960, Screenshot
Quelle: <https://www.youtube.com/watch?v=kSldQzUVtok> (Abruf: 8. 7. 2020)



Bevor wir jetzt ins Gespräch einsteigen, sehen wir noch ein paar Bilder aus dem Archiv an. Versetzen wir uns hinein in die Ereignisse an diesem Donnerstag, 19. November 1959.

[liest aus dem Zeitungsbericht] „Im Mozart-Saal des Konzerthauses kam es am Donnerstagabend zu allerlei Tumultszenen als in dem ‚Klavierkonzert‘ von John Cage die im Publikum verstreut herumsitzenden Musiker nicht nur Töne produzierten, sondern eine ganze Menge in solchen Räumen noch nie gehörter Geräusche. Man war einigermaßen irritiert und erst recht schockiert, als in langwährenden Pausen nichts als Stille geboten wurde, obzwar ein Dirigent unentwegt weiterruderte. Auf dem Podium befand sich fast niemand. Man suchte dort vergeblich nach Musikern. Diese saßen teils auf der Galerie, teils im Parkett, weit über den ganzen Saal verstreut; um sie herum das Publikum, das nun nicht mehr wußte, in welche Richtung es seine Ohren richten sollte. [...]“



Konzertsituation mit Musikern im Publikum

Quelle: AdZ-FC (FOTO0009/5)



Schwertsik beim Dirigieren,
Zeitungsausschnitt

Quelle: AdZ-FC (FOTO0009/4)

MUSIKALISCHE JUGEND ÖSTERREICHS
INTERNATIONALE GESELLSCHAFT FÜR NEUE MUSIK

DONNERSTAG, DEN 19. NOVEMBER 1959, 19.30 UHR

MOZARTSAAL

DIE REIHE III

JOHN CAGE KLAVIERKONZERT
1. VERSION
KURT SCHWERTSK KLAVIERSTÜCK
MORTON FELDMAN EXTENSIONS I
SYLVANO BUSSOTTI KLAVIERSTÜCKE 3 UND 5 (FOR DAVID TUDOR)
EARLE BROWN CELLOMUSIK

CORNELIUS CARDEW TWO BOOKS OF STUDY FOR PIANISTS
CHRISTIAN WOLFF MUSIC FOR MERCY CUNNINGHAM

JOHN CAGE KLAVIERKONZERT
2. VERSION

ENSEMBLE „DIE REIHE“

SOLISTEN: DAVID TUDOR (KLAVIER)
CORNELIUS CARDEW (KLAVIER)
FRITZ HILLER (CELLO)
FREDRICH CERHA (VIOLINE)
EDITH URBANCZYK (SINGSTIMME)

KLAVIER: BOSENDORFER

PREIS DES PROGRAMMES 2,50 SCHILLING

Entscheidungen herbeiführen. In diesem Moment würde die Spontanität echt.“

David Tudor, geboren 1926 in Philadelphia. Studierte Orgel und Theorie, Klavier (Irmis Wolpe) und Komposition (Stephen Wolpe). Er war früher als Organist und Lehrer tätig. Jetzt ist er ausschließlich Interpret und unterrichtet nur noch bei internationalen Kursen, hauptsächlich Neue Musik. Seit 1948 beschäftigt er sich vorwiegend mit der Interpretation zeitgenössischer Werke, deren viele, zum Teil ihm gewidmet, er uraufgeführt hat. Er spielte in der „League of Composers“ (New York), der IGMM (New York, Wien), „Composers Forum“ (New York), auf den Donaueschinger Musiktagen, in „Musik der Zeit“ (Köln), „Neues Werk“ (Hamburg), bei den „Concerts du Domaine musicale“ (Paris), den „Incontri musicali“ (Mailand, Venedig), auf der „Journé Internationale de musique expérimentale“ (Grande Exposition Universelle, Bruxelles) ect. Er kann als bester Interpret neuer Klaviermusik gelten. Besonders die Differenziertheit seines Anschlages und seine phänomenale Reaktionsfähigkeit finden allgemeine Bewunderung.

GRAPHISCHE MUSIK

Man fürchte keinen wissenschaftlichen Exkurs über dieses bereits verbreitete Schlagwort, welches übrigens besser „musikalische Graphik“ hieße. Es gilt lediglich, die Anwendung dieses Begriffs auf das richtige Gebiet einzuschränken.

Graphische Darstellungen entstanden, da man dem Ablauf der Zeit in der Notenschrift möglichst adäquat folgen wollte und bestrebt war, die Aktionen des Interpreten durch sinnvoll gezeichnete Symbole zu verdeutlichen. Sie gelten nur von Fall zu Fall, da es noch keine verbindlichen Konventionen für diese Zeichen und Symbole gibt. Immerhin müssen die Spielregeln den Beteiligten bekannt sein. Darum legen sie die Autoren schriftlich fest. Beherrscht man sie, sieht alles gleich viel vertrauter aus.

Im Allgemeinen heißt es, John Cage sei Vater und Vorbild aller graphischen Darstellungen. Das stimmt höchstens indirekt. Denn Cage gelangte als notwendige Folge bestimmter Zufallsmanipulationen zu Darstellungen, die im Ergebnis einer Graphik glichen. Man nahm inzwischen in Europa das Resultat zum Ausgangspunkt; hier wird a priori die Graphik im Hinblick auf ihre spätere musikalische Bestimmung gestaltet. Man plant und berechnet etwas, auch wenn diese Vorgänge das musikalische Ereignis kaum beeinflussen. Und man ist gespannt und neugierig, wie die Interpretation ausfallen wird. Der Musiker kann sich die Graphik in eine ihm geläufige Notation umsetzen und spielt dann eine ganz bestimmte Version. Sie kann selbstverständlich jedesmal anders und neu sein.

Der Autor einer Graphik regt die Inspiration des Ausführenden an, der somit die Rolle des Interpreten im eigentlichen Sinn einnimmt und „mitkomponiert“.

Es sollte jedoch nur dann von musikalischer Graphik die Rede sein, wenn eine geplante oder spontane Zeichnung vorliegt, die akustischer Vorgänge wegen entstand (also etwa beim dritten Stück von Bussotti).

Schließlich möge das Publikum genau zu überlegen versuchen, wem nun Befehl oder Ablehnung gebührt: dem Autor der Graphik, der Qualität der Graphik, der Interpretation der Graphik, dem Musiker als Komponisten, dem Musiker als Virtuosen! Und ob eine Trennung der Faktoren notwendig oder richtig ist.

L. - 4

„Wir werden im 20. Jahrhundert zwischen fremden Geschlechtern, neuen Bildern und unendlichen Klängen leben. Viele, die die innere Cyt nicht haben, werden Irrenen und nichts fühlen als eine Kühle und in die Ruten der Erinnerung Höchten.“
Franc Marc, 1915

Wiener Konzerthaus: Abendprogramm zum Konzert am 19. 11. 1959

Quelle: AdZ-FC (KR1008/6)

Sie haben eine Kopie des damaligen Konzertprogramms auf Ihren Sitzen liegen. Es ist erstens grafisch sehr ansprechend, wie ich finde, und man sieht auch, dass hier die Komponisten im Vordergrund stehen und eigentlich nicht die Interpreten. Ansonsten ist es ein traditionelles Konzertprogramm, so wie es auch in jedem anderen Konzert zu finden ist.

Ein Beispiel aus dem Bestand an Korrespondenzen zeigt einen Brief von John Cage, geschrieben am 15. Oktober 1959, also zirka ein Monat vor dem Konzert. Er steuert hier noch ein paar Titel bei und beschreibt, wie das Konzert zu „performen“ ist.

Man sieht an diesen Fotos auch, wie viel Raum dieses Konzert in der Berichterstattung eingenommen hat.

Stony Point, N.Y.
Oct. 15, 1959

Dear Dr. Cerha:

David Tudor has asked me to reply to certain questions you sent him regarding the program you plan in Vienna.

The title of Christian Wolff's piece is Music for Merce Cunningham.

The following is a program note for the piece by Wolff which I have prepared:

Christian Wolff's Music for Merce Cunningham was first performed at New London, Connecticut, August 14, 1959, as accompaniment for Merce Cunningham's dance (with company), Rune. The compositional method is such that, to varying degrees, indeterminacy of performance takes place. At times the performer is obliged to play a particular tone in a particular way, while at other times, he is free in certain respects, obliged in others. Again there are times when he is not in any way constrained. This presence or absence of freedom refers, of course, to single tone events. Details of Wolff's compositional procedure are included in his article to be published in Die Reihe, On Form. The present composition concludes with the use of 'cue sheets' by certain of the performers. They listen to one another, responding, in one of several indicated ways to what they hear. This insistence on hearing sounds is distinct from current attention given to the graphic aspects of composition.

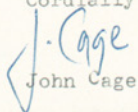
If you receive a program note from Christian Wolff, use it rather than the one I send. Also, if he gives you a different title, use it, ignoring the information I give above.

Within the week I will make a point of seeing the singer for whom I wrote a part to go with the Concerto. She has the only copy. I hesitate to send it to you, because it was written particularly for this other singer, Arline Carmen, and in a short-hand which she was prepared to understand. If I do send it and you do use it, plan for 5 minutes and place the version with voice after the version without. With regard to the instrumental parts. In general the average length (which may be shortened or lengthened by a player but in a way which he predetermined and strictly adheres to) of a system for the string players is 15 seconds, for winds, 20 seconds. Thus each part is sufficient material for a 20 minute version. When shorter versions are performed, less material, on the average, is required and each player may choose for himself which pages he will play. He need not know what pages or number of pages another player has

decided upon. At the Köln concert all pages were played. The important matter is that each performer plan ahead of time how much he is going to play and in what amount of time, marking his part at the end of each system so that he can relate his actions to those of the conductor who indicates time. The conductor's time is sometimes very slow, sometimes clock time and sometimes faster. The player must be able to play slowly, moderately or rapidly.

If you have further questions, please let me know.

Cordially yours,

A handwritten signature in blue ink that reads "J. Cage". The signature is stylized, with a large, sweeping initial "J" that loops around the first part of the name. Below the signature, the name "John Cage" is printed in a simple, black, sans-serif font.

John Cage

Moderne Musiker müssen miauen ...

Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik hatte gemeinsam mit der „Musik- und miauen, außerdem wird von allen Seiten gefiedelt und geblasen und auf dem Podium

Lärmorgie und Pfeifkonzert im Mozart-Saal

Der dritte Abend in der Konzertserie „die reihe“

Versuchte Jugendverdummung

Kritik sind keinen Tupf Namen „Mozart“ eindrang, ist Mr

Ein gutes Tier ist das Klavier

Gestern im Mozart-Saal: III. Konzert der „reihe“ leider fast ein Skandal

„Das dritte Konzert der ‚reihe‘ stellt Musik | Also das Klavier: es wird ... Hand-

Das Reind als Musikinstrument:

Johann Käfig ließ den Wecker rasseln

Der Amerikaner John Cage beglückte uns mit seinem „Klavierkonzert“ – Die Musiker saßen unter dem Publikum – Monsieur Mathieu beißt in die Tube – Das verkehrt aufgehängte Bild bekam den ersten Preis

Schlagzeilen-Collage aus den Presseberichten zum Konzert am 19. 11. 1959

Quelle: AdZ:FC (KR10008)



Verstreut im Publikum sitzen die Musiker und lassen — je nach Lust und Laune — von sich hören oder auch nicht



MAN BEACHT DAS HEFERL, das auf dem Sessel neben dem Cellisten steht. Im Konzert der „reihe“ ist es zum Musikinstrument avanciert

Gleich heuer's. Am Flügel der „Compass“ David Tuller in einem Diskothek oder Konzertsaal der jungen Amerikaner setzen Klavierstücke. Praktisch hat er den Klavierstuhl beiseite gelassen. Kein Zuhörer! Auch dieses Gedröbe war in dieser Diskothek zwischen Musikern vorgegeben.

Die Geige flüchtet. Sie dachte dem Herrn nur ein Ausrufezeichen, daß er flüchtet vor. Die Instrumente, die dieses er sich gedankt, haben mehrere. Es erwartet mit dem Schicksal, in der Flucht, und dem Dreck in der Hand, und er wackelt, um ihn auf den Fußboden zu lassen.

„Wenn das der Mozart hört“ erleben müssen . . .“

Wie soll man diesen haben? Auf die Gedächtnis der Zuhörer, mehr sich Bistingsler, Scherz und grünerer Regen. In einem Saal, ohne veränderte und ungenutzte, Konzertpublikum noch nicht, nicht, wie sie im Konzert über sich.

Da klickt vor Matwee. Die beiden jungen Männer geben und werden gedrückt, nicht in der Mithras, die Musikanten, von dem ersten, zu anderen können. Wie soll alle Zuhörer, es machen, nach, sie, nur, diesen, Herrn, Ja, auf

Musiker beim Konzert, Zeitungsausschnitte

Quelle: AdZ-FC (KRIT0008/11, 13 und 14)



Ensemble *die reihe* im Garten des Museums des 20. Jahrhunderts 1963.

(v. l. n. r.) HK Gruber, Viktor Redtenbacher, Kurt Prihoda, Käthe Wittlich, Friedrich Cerha, Rolf Eichler, Eugenie Altmann, hinter ihr Roland Altmann, Helmut Rießberger, Josef Plichta.

Foto: Unbekannt, Quelle: AdZ-FC (F0700009/10)

GUNDULA WILSCHER

Nun möchte ich noch zwei Fotos vom Ensemble außerhalb des Konzerts zeigen. Eine Aufnahme des Ensembles [siehe oben] und eine Probensituation [siehe Seite 47].

GERTRAUD CERHA

... bei der Eugenie Altmann Zeitung liest – so langweilig war ihr.

KURT SCHWERTSIK

Josef Spindler hat da Trompete gespielt – und der Schwertsik hinten am Schlagzeug.

GUNDULA WILSCHER

Ich war mir nicht sicher. Das sind Sie hinten!

KURT SCHWERTSIK

Jaja, mit leichter Glatze schon.

GUNDULA WILSCHER

Jetzt haben wir uns ein bisschen eingestimmt auf diesen Abend. Nun frage ich euch: ihr wart ja während des Konzerts in verschiedenen Rollen. Wie habt ihr euch gefühlt bei diesem Konzert, was könnt ihr uns berichten?

FRIEDRICH CERHA

Ich glaube, ich sollte vorausschicken: bis in die 50er-Jahre war die Gruppe um John Cage eigentlich in Europa überhaupt unbekannt. Es gab nur so nebulose Nachrichten von Zufallskompositionen und dergleichen. Um 1958 ist John Cage nach Darmstadt zu den Ferienkursen gekommen und sein Erscheinen hat dort wie eine Bombe eingeschlagen. Ich habe ja erwartet, dass die minutiösen seriellen Musikkonstruktoren Cage völlig ablehnen werden. Aber das Gegenteil ist eingetreten, die Leute waren vom Zufall fasziniert und es begannen die aleatorischen Akzente, nicht nur mit betont grafischer Musik, wie Haubenstock oder Logothetis, sondern der Gedanke

Ensemble *die reihe* bei einer Probe.

Fotograf unbekannt, Quelle: AdZ-FC (F0100009/17)



der Aleatorik ist auch bei Komponisten wie Stockhausen und Boulez und ganz besonders Lutosławski eingedrungen. Die eigentliche Initiative zu diesem Konzert ist übrigens von Kurt Schwertsik ausgegangen. Wir haben uns ja bei der Gründung der *reihe* vorgenommen, das Wiener Publikum mit allem Neuen aus dem 20. Jahrhundert, was es bis dahin gab, bekannt zu machen und da war die Gruppe um John Cage natürlich ein wichtiger Punkt.

GERTRAUD CERHA

Darf ich etwas dazu sagen? Also wir wollten wirklich mit allem bekannt machen, was man in Wien nicht kannte oder kaum kannte. Und dazu hat auch Schönberg, auch Webern, auch Varèse gehört, also viel klassische Literatur ...

FRIEDRICH CERHA

Ives ...

GERTRAUD CERHA

... Ives, Satie. Wir haben immer versucht, in den Programmen einen gewissen Zusammenhang zwischen den Stücken herzustellen, auch zwischen älteren und neueren. Im ersten Konzert zum Beispiel gab es Webern, Pousseur, Boulez, im zweiten Konzert waren es nur Italiener, Maderna, Nono und Berio, und das dritte war eben diese Gruppe – man sagt fälschlicherweise immer „die Schule um John Cage“, das ist ein Unsinn – also die Gruppe von Musikern um John Cage oder jene, die ähnlich orientiert gewesen sind. Und so sehr wir uns bemüht haben, dem Publikum etwas vernünftig zu vermitteln, so wenig „pädagogisch“ ist es natürlich gewesen, als drittes Konzert das Cage-Konzert zu machen.

GUNDULA WILSCHER

Das würdest du jetzt anders machen?

GERTRAUD CERHA

Nein! Aber es ist uns überhaupt nicht eingefallen darüber nachzudenken,

wie das Publikum darauf vorbereitet ist, oder was es bewirken könnte. Wir wollten das einfach präsentieren. Dessen ungeachtet hat man danach gesagt, wir haben dieses Konzert veranstaltet, um die Aufmerksamkeit auf uns zu lenken. Es war ein Wirbel und natürlich hat man nachher *die reihe* besser gekannt als vorher, aber unsere Intentionen waren sehr, sehr weit davon entfernt.

KURT SCHWERTSIK

Was mich eigentlich interessiert bei dem Ganzen und was verloren ist: *Die reihe*-Konzerte waren Insiderinformationen, also da sind Leute hingegangen, die sich prinzipiell dafür interessiert haben. Wieso an diesem Abend plötzlich so merkwürdige Randerscheinungen aufgetaucht sind – wie die nachfolgenden Berichte dann gezeigt haben: großseitige Bilder in Illustrierten. Ich weiß noch, wie Tudor zu mir gekommen ist und gesagt hat, es ist furchtbar, dauernd diese Fotografen, die ununterbrochen herumrennen und Blitzlichter machen. Mir ist diese Idee auch erst heute gekommen: Eigentlich hätte man die Medienverbreitung genauer untersuchen müssen. Wer hat diesen Zeitungen gesagt: da gibt's was, da geht's hin – weil normalerweise haben sich die ja überhaupt nicht dafür interessiert. Und das Publikum, das dort war, das hätte sich wahrscheinlich eher amüsiert als skandalisiert.

GERTRAUD CERHA

Wobei offensichtlich nicht nur an die Presse Informationen gegangen sein müssen, sondern auch an bestimmte Publikumskreise, sonst wäre nicht Frau Badura schon mit einem Trillerpfeiferl ins Konzert gekommen.

GUNDULA WILSCHER

Der bekannte Musikjournalist Lothar Knessl hat eine Theorie dazu: Möglicherweise sei schon über die Musiker ein bisschen etwas durchgesickert, sie könnten, weil es auch für sie etwas Ungewöhnliches war, erzählt haben: da sitze ich im Publikum mit einem Häferl ... sodass es ohne negative Absicht bekannt geworden ist.³

KURT SCHWERTSIK

Ja, freilich. Also es ist jedenfalls durchgesickert und die waren dort. Und das war das eigentlich Unangenehme dran.

FRIEDRICH CERHA

Ja, aber da muss ich korrigieren: die ersten zwei Konzerte haben auch fast in allen Zeitungen lange Rezensionen gehabt.

KURT SCHWERTSIK

Durchaus gemischt.

GERTRAUD CERHA

Ja, im Urteil durchaus gemischt. Aber dass es jetzt *die reihe* gibt, dass es ein Ensemble gibt, das diese Musik spielt, wurde beim ersten und zweiten Konzert auch schon berichtet. Es war jedoch unendlich viel mehr beim dritten.

KURT SCHWERTSIK

Das stimmt. Was ich noch sagen möchte: Mir ist natürlich eine pädagogische Absicht ferngelegen.

GERTRAUD CERHA

Absolut! Dir ja, mir nicht ganz so fern!

KURT SCHWERTSIK

Als ich im 1958er-Jahr bei Cage in Darmstadt diesen Kurs besucht habe, habe ich zum ersten Mal jemanden gesehen, der dort gelacht hat. Er hat zum Beispiel dann, wenn er alles ausgewürfelt gehabt hat und die Unebenheiten im Papier verstärkt hat, gesagt, jetzt zieht er die Notenslinien. Und dann hat er gesagt, bei dieser Phase der Komposition kann er besonders gut Fragen beantworten, worauf ein Sturm der Entrüstung unter den Zuhörern war, die gesagt haben, das ist doch eher ein privater Vorgang des Komponierens und so weiter ... also das war recht eine lustige Atmosphäre. Ich habe mich auf einmal endlich daheim, angekommen

gefühlt, wie man sagt. Mein Ideal waren die Zürcher Dadaisten und auf einmal war ich wieder dabei. Da ist schon damals mein Hang zur Nostalgie offenbar geworden.

GUNDULA WILSCHER

Kurt Schwertsik hat das Konzert dirigiert, Fritz, du hast Geige gespielt ...

FRIEDRICH CERHA

Ja, nachdem die Musiker überall im Saal verteilt waren, hat der Dirigent zum Publikum hin dirigiert und das Bild von Schwertsik ist mir noch sehr geläufig. Er hat im Frack dirigiert und die Zeitvorgänge werden im Klavierkonzert so angezeigt, dass sie wie eine Uhr ablaufen [*steht auf, hebt und bewegt die Arme wie die beiden Zeiger einer Uhr*]. Das geht so – und dann wieder hinauf. Und: das muss nicht gleich schnell sein ...

KURT SCHWERTSIK

Nein, da hat es eine zufallsgenerierte Tabelle gegeben, wo manche Minuten eine halbe Minute gedauert haben, manche Minuten haben zwei Minuten gedauert ...

FRIEDRICH CERHA

Ja, aber das Schöne war: wenn er beide Hände oben hatte, sind die Frackschöße so auseinandergegangen und er hat ausgesehen wie ein Drache, der zum Fliegen abhebt.

GUNDULA WILSCHER

Darf ich dazu kurz ein paar Sätze aus den Medienberichten vorlesen, denn dieses Bild ist tatsächlich ganz stark angekommen. Zum Beispiel steht in der *Presse*:

„Es erschien ein befleckter Herr, dessen Gesichtszüge die leidende Miene des der Zisterne entstiegene Jochanaan aufweisen und der beschwörend beide Arme erhebt. Diese gymnastische Geste löste einen Hexensabbat an Geräuschen aus, [...]“

Oder Rudolf Weishappel im *Kurier*: „Kurt Schwertsik und Friedrich Cerha mimten Dirigenten und benahmen sich dabei wie Spiritisten in Trance. Schwertsik hatte sich zu diesem Zweck einen rötlichen Vollbart wachsen lassen. Er war das Beste an diesem Abend.“

Oder in *Neues Österreich*: „Einsam und verlassen – wie ein Apostel einer fremden Religion – stand ein junger Mann an der Podiumrampe und betätigte sich – als Dirigent.“

Und die letzte, Marcel Rubin: „Am Dirigentenpult stand ein Jüngling mit schütterem Backenbart, ein Buddha im Frack, die Hände feierlich zum Gebet gefaltet, die Arme von Zeit zu Zeit in Trance bewegend.“⁴

GERTRAUD CERHA

Ein privater Kommentar: dieses Bild ist am Tag nach dem Konzert in der Zeitung erschienen und bei uns am Salzgries hat es an der Tür geläutet und Schwertsik ist vor der Tür gestanden und hat gesagt: Lasst's mich herein, ich komm' mir vor wie ein österreichisches Monument. Alle Leute auf der Straße schauen mich an!

FRIEDRICH CERHA

„I hoit des net aus – alle schau'n mi an“.

KURT SCHWERTSIK

Das war natürlich ein Beziehungswahn – es hat mich gewiss niemand angeschaut.

GUNDULA WILSCHER

Es ist natürlich amüsant, sich heute diese Kritiken anzuschauen, aber ich stelle mir vor, dass es in der Situation vielleicht gar nicht so lustig war. Können Sie sich erinnern, wie das in ihren jeweiligen Rollen war, ob im Publikum oder spielend – wie das losgegangen ist mit dem Lärm und so weiter?

FRIEDRICH CERHA

Ja, ich habe schon damit gerechnet, dass es einen Widerstand gegen diese

Musik gibt – dass es einen solchen Umfang annimmt, habe ich nicht abgesehen. Vielleicht noch etwas zur Situation des Musikers, die ja auch neu war. Und zwar: nach den Spielregeln hat jeder Musiker seine Stimme selbst hergestellt und ungefähr zwanzig oder fünfundzwanzig Leute waren im Saal überall verteilt. Der Musiker fühlt sich am Podium ja geborgen und geschützt vor dem Publikum. Da war es aber so, dass links und rechts vom Musiker und vorn und hinten Leute gesessen sind, die dann auch zwischengerufen haben, getrampelt haben, applaudiert haben, wenn ein Fortissimo kam, gelacht haben oder auch geschrien haben: „Aufhören!“. Und ich war ein bisschen besorgt, dass unsere Musiker, angesprochen durch das Echo im Publikum, auch zu einem Klamauk neigen würden – aber das war absolut nicht der Fall und hat mich überrascht: Sie haben alle wirklich inmitten des Tohuwabohus ganz ernst, fast zeremoniell, ihren Part absolviert. Wo sie natürlich verschiedenste Instrumente, Kochgeschirr et cetera, verwendet haben.

GERTRAUD CERHA

Da waren sie wirklich wunderbar.

FRIEDRICH CERHA

Oder ich erinnere mich, wie der Basstubist an einer kurzen Fortissimo-Stelle mit einer Pistole ...

KURT SCHWERTSIK

... hineingeschossen hat in die Tuba! Im elektronischen Studio in Köln haben sie eine Aufnahme gehabt von der Kölner Aufführung, und da flippen die Musiker gelegentlich aus – einer spielt plötzlich einen Schlagger hinein – und solche Sachen. Darunter hat Cage sehr gelitten. Er hat dann gesagt: vielleicht ist meine Aufgabe eher eine soziologische, denn er hat immer erwartet, dass jemand professionell seinen Part spielt. Und dass er das macht, was ein Musiker macht. Er hat dann auch bei einem französischen Orchester, wo auch ein Tohuwabohu ausgebrochen ist unter den Musikern, dem Orchester gegenüber einen Vortrag gehalten

und hat einen Zweig des Buddhismus erwähnt, der glaubt, dass auch Sachen belebt sind. Und er meinte, Töne haben auch ihr Eigenleben und er möchte gerne, dass diese Töne freigelassen werden. Das heißt: Er hat die Musiker gebeten, so zu spielen, wie sie nicht gelernt haben zu spielen, sondern entweder so laut zu spielen, dass sie keine Kontrolle mehr über den Ton haben, oder so leise, dass sie auch die Kontrolle über den Ton verlieren. Sodass der Ton macht, was er will. Und das hat ungefähr zehn Minuten lang gewirkt, aber dann ist wieder das Übliche passiert, dass die irgendwas gespielt haben.

FRIEDRICH CERHA

Ich war damals nachher auf unsere Musiker sehr stolz. Vielleicht sollte man aber noch eine Person erwähnen: David Tudor. Das war der Pianist aus der Gruppe Cage, der die Klavierwerke oder die Klavierparts von Werken dieser Gruppe gespielt hat. Ich habe ihn 1958 in Darmstadt kennengelernt und er hat mich dort als Geiger gehört und ist nach Wien gekommen und hat mir die *Extensions* von Morton Feldman mitgebracht, die wir im letzten Augenblick noch in das Programm hineingenommen haben. Er war ein Musiker, den ich sehr bewundert habe, von einer großen Sensibilität und einem Spürsinn für das Ästhetische. Und er konnte so gelassen spielen – diese Stücke von Feldman waren ganz einfach und ganz still, fast an der Grenze zum Schweigen. Es waren die ersten Stücke, die ich von Feldman kennengelernt habe. Und meine Vorliebe für ihn ist mir das ganze Leben geblieben. Ich finde ja, dass *Coptic Light*, das Orchesterstück, eines der schönsten Stücke dieses Jahrhunderts ist. Ich habe es leider erst einmal dirigiert, beim *steirischen herbst*. Von Feldman zu David Tudor zurück: als er zum Konzert nach Wien kam, hat er bei mir gewohnt, am Salzgries. Er war noch nie in Wien und hat nachmittags einen ersten Spaziergang in Wien gemacht. Zurückgekommen ist er mit kandierten Veilchen vom Demel.

GERTRAUD CERHA

Wenn man ihn gekannt hat: das war so typisch für ihn.

KURT SCHWERTSIK

Aber er war schon vorher einmal in Wien. Er hat in der IGMN [Internationale Gesellschaft für Neue Musik] einen Klavierabend oben in der Akademie gegeben – ich habe das Programm. Und da habe ich erstmals gesehen, dass jemand mit einem Trommelstock ins Klavier reinstößt – und eine Frau hat einen spitzen Schrei ausgestoßen. Das war sehr schön! Aber damals haben wir zum ersten Mal diese Musik kennengelernt in Wien. Ich weiß noch, wir waren dann mit ihm im Kaffeehaus – da, wo heut' schon lang kein Kaffeehaus mehr ist – und der Anestis Logothetis war auch dabei. Und David Tudor hat uns versucht zu erklären – ich habe das überhaupt nicht begriffen – dass dieses I-Ging-Orakel mit Münzenwurf entschieden wird. Und er hat uns versucht, diese Cage-Komposition zu erklären, wir haben aber alle nicht Englisch gekonnt damals. Er hat dann erzählt, „Pennies“ werden da geworfen und der Anestis war ganz hochinteressiert, er hat nämlich „Penis“ verstanden. Und da haben seine Augen aufgeleuchtet.

GUNDULA WILSCHER

Über David Tudor steht in der Presse vor dem Konzert, er esse am Tag Kräuter und schlafe in der Nacht unter dem Klavier ...⁵

GERTRAUD CERHA

Also ich kann bezeugen, er hat im Bett geschlafen. Nach dem Konzert bin ich einmal ins Musikzimmer gekommen und unsere damals drei Jahre alte Tochter war am offenen Klavier und hat herummanipuliert ...

FRIEDRICH CERHA

... mit einem Staubwedel auf den Saiten gefahren, den Klavierdeckel zugeschlagen ...

GERTRAUD CERHA

... und wir haben gesagt: „Was machst du denn da?“ – „Na, Klavier spielen!“.

FRIEDRICH CERHA

„Ich übe Klavier!“ hat sie gesagt. Völlig entwaffnend!

GUNDULA WILSCHER

Weil sie das gesehen hat bei David Tudor.

GERTRAUD CERHA

Ja, David Tudor hat allerhand zuhause ausprobiert.

FRIEDRICH CERHA

[zu Kurt Schwertsik] Vielleicht zu dem, was du über Cage gesagt hast: ich habe mit ihm einmal die *Variations* gespielt. Das ist ein Werk, notiert auf Transparentpapier mit Linienpunkten, die man übereinanderlegt, wodurch ganz variable Messungen oder Schätzungen entstehen. Und jeweils der Abstand der Punkte von den Linien gibt die Tonhöhen und auch die Dauern an. Und ich habe mir auch meine Stimme hergestellt. Also ich habe die Entfernungen geschätzt und dann meine Stimme gemacht. Dann habe ich erlebt, wie Cage das gemacht hat: er hat ganz langsam, aber auf den Millimeter genau gemessen und hat so eigentlich sehr lang gebraucht. Dann hat er gesagt: „Den Zufall muss man genau nehmen“.

KURT SCHWERTSIK

Das war lange ein Missverständnis, dass man geglaubt hat, das ist improvisiert und das wird so irgendwie gemacht. Es war immer die Strategie von John Cage, sich selbst als Komponist von der Erzeugung der Töne auszuschließen. Das sind alles Strategien: Um als Komponist nicht aktiv zu werden, hat er eben diese Zufallsoperationen erfunden, wie eben ein Blatt, in den *Variations*, mit Punkten verschiedener Größe und dann mehrere Blätter mit Koordinaten so quasi, kreuz und quer, die man irgendwie drüberlegen kann – aber dann muss man genau messen! Und dann muss man sich selbst eine Stimme machen – man entscheidet sich für die Länge eines Stücks und dann teilt man das innerhalb dieser Länge genauestens ein und spielt mit einer Stoppuhr. Und ich weiß auch noch, in Venedig ist er dann mit seinen Noten, die er vorbereitet gehabt hat für das Konzert im

La Fenice, zu Tudor gegangen und hat gesagt: „Was glaubst Du? Ist das ausreichend? Sollen wir mehr Events haben? Soll mehr drinnen stehen?“ Und natürlich hat Tudor gesagt: „Das ist schon ok.“

GERTRAUD CERHA

Ihr habt ja auch *Atlas eclipticalis* mit ihm zusammen gespielt.

KURT SCHWERTSIK

Im Museum des 20. Jahrhunderts. Es gibt dort kurze Noten und etwas längere – auch lange. Aber die kurzen Noten waren ihm sehr wichtig. Das erste, was er von jedem Musiker wissen wollte war: Spielen Sie einen kurzen Ton! Ich hab’ schon gewusst, was er wollte und hab’ den Ton im Moment des Erklingens beendet – und er hat gesagt „good musician!“.

GERTRAUD CERHA

Fritz betont immer, mit welcher Sorgfalt Cage selbst die Töne produziert hat. Es war wirklich erstaunlich – nachdem es ja Zufallsprodukte gewesen sind.

FRIEDRICH CERHA

Vielleicht noch etwas: in dem Konzert war Kurt Ohnsorg, der Keramiker, der jetzt eine schöne Ausstellung in St. Pölten gehabt hat. Er ist allerdings freiwillig aus dem Leben geschieden. Im Saal waren ein paar Leute, die im Gang gestanden sind, gestikuliert haben, geschrien haben, dergleichen. Und er ist aufgesprungen und hat etliche Leute beim Kragen gepackt und bei der Tür hinausbefördert.

GERTRAUD CERHA

Also etwas, das man von Josef Polnauer erzählt, bei dem Skandalkonzert 1913. Da hat sich angeblich Polnauer als „Kurvenal“ der Bewegung betätigt.

GUNDULA WILSCHER

Stimmt. Das Konzert steht ja in einer Tradition von Skandal-Konzerten! 1913 hat es dieses von Schönberg geleitete Konzert gegeben, das auch als

„Watschenkonzert“ in die österreichische Musikgeschichte eingegangen ist. Also Watschen hat es, glaube ich, keine gegeben bei euch ...

KURT SCHWERTSIK

Nein, da ist mir nichts aufgefallen. Aber ich wollte nur sagen zu der Frage, wie ich mich gefühlt habe: Mir hat das immer sehr gut gefallen, wenn was los war. Und noch etwas anderes: Ich habe ja gesagt, ich habe eine Aufnahme des Konzerts im elektronischen Studio in Köln gehört – und da haben sie mir erzählt, der Adorno ist gekommen und wollte auch das Cage-Konzert hören. Sie haben ihm also dieses Band vorgespielt und dann hat er gesagt: „Dass ein so liebenswürdiger Mensch so hässliche Musik schreibt, das ist doch sehr ermutigend“. So wurde mir jedenfalls erzählt, ich war nicht dabei. Aber für mich war dieser Eindruck von dem Konzert, diese ganz merkwürdige Art von chaotischem Klang ... Ich habe ja mit jedem Musiker einzeln seinen Part einstudieren und diskutieren müssen: Was machen wir da für ein Geräusch, was könnten wir alles machen. Und dann beim Konzert – natürlich haben wir eingeteilt, wer wo sitzt und alles das. Aber dann, wie ich den Auftakt gegeben habe und angefangen wurde zu spielen, kommt genau dieser Klang, der mir immer so merkwürdig vorgekommen ist! Und da kommt er aus dem Saal auf mich zu! Das war ein ganz großartiger Eindruck. Und etwas muss ich noch sagen: Sie haben vorhin gesagt, dass die Komponisten im Vordergrund stehen. Und ich bin auf dem Programm als zweiter angeführt – „Schwertsik“ steht da, weil er als zweiter drankommt – und das ist mir damals schon sehr unangenehm gewesen, weil an sich haben wir gesagt, wir führen unsere Sachen nicht auf. Ich habe aber im Sommer vor dem Konzert den Kurs bei Stockhausen gemacht, und er hat eine besondere Art, eine Komposition zu planen vorgestellt, die ich sofort verwendet habe. Und das hat ihm so gefallen, dass er meinen Plan als beispielgebend bezeichnet hat. Und dann habe ich das Stück komponiert, habe es fertiggeschrieben, und der David Tudor hat es in Darmstadt bei einem Konzert gespielt. Da war es dann irgendwie naheliegend, dass er das hier in Wien auch spielt. Ich habe aber damals schon das Gefühl gehabt, naja, das reicht aber nicht aus, das passt eigentlich überhaupt nicht in das

Konzert hinein. Und das Stück ist Gott sei Dank – ich weiß nicht, ich finde es nicht mehr – es ist verschwunden. Es war mir damals auch sehr unangenehm, das Stück anzuhören. Es hat überhaupt nicht reingepasst.

Sehr große Schwierigkeiten haben wir übrigens mit dem Material von Christian Wolff gehabt, weil das war eigentlich auch eine Transkription von dem, wie Wolff seine Sachen schreibt, wo viele Töne in Frage kommen. An einem Hals waren dann immer unendlich viele Töne, und von diesen unendlich vielen Tönen hat man sich in jedem Moment etwas aussuchen können. Das war absoluter Horror. Und David Tudor hat noch mit Cardew diese *Two books of study for pianists* gespielt – und da kann ich mich erinnern, war ich bei euch und der Cardew war auch bei euch, hat auch dort gewohnt.

GERTRAUD CERHA

Gewohnt hat nur der David bei uns.

KURT SCHWERTSIK

Aber er hat auf jeden Fall geübt.

GERTRAUD CERHA

Das kann sein!

KURT SCHWERTSIK

Er hat dort geübt und da habe ich mir diese Akkorde angehört und die sind mir sehr ungewöhnlich vorgekommen. Und ich habe das später in England noch einmal gehört und es war ein sehr merkwürdiger Eindruck. Dieses Konzert in London, wo ich es gehört habe, war für mich besonders bedeutend, denn nach diesem Konzert habe ich nach langer Zeit wieder einmal Mozart gehört, nämlich die Duos für Violine und Bratsche. Und damals habe ich mir gedacht, warum verzichten wir auf diese Klänge?

GUNDULA WILSCHER

Ich würde gern eine Frage an alle stellen. Ich habe versucht mir vorzustellen, wie das kulturelle Umfeld in Wien, oder in Österreich, zu dieser Zeit

war. Welche Konzerte hat es gegeben, was gab es für Aktivitäten. Ich habe herausgesucht, welche Veranstaltungen parallel zu eurem Konzert am 19. November in den zwei großen Konzerthäusern stattgefunden haben. Im Großen Saal des Wiener Konzerthauses gab es zum Beispiel eine Kundgebung der monarchistischen Bewegung Österreichs.

GERTRAUD CERHA

Das könnte man nicht besser erfinden!

FRIEDRICH CERHA

Das könnte vom Herzmanovsky sein.

GUNDULA WILSCHER

Am Tag vor dem Konzert, am 18. November, fand ein sogenannter „Hausfrauennachmittag“ statt. Das gab es anscheinend circa alle drei Wochen. Fritz Muliari war der Conférencier, es gab Can-Can-Tanz, Schlagerdarbietungen, eine „Original African Show“ eines „Prince Neckozolo“ und Cocktail Akrobatik auf einem Fahrrad. Das war am Tag vor dem Cage-Konzert im Konzerthaus. Im Konzerthaus in diesem Jahr gab es aber auch Jazz-Darbietungen: Oscar Peterson Trio mit Ella Fitzgerald im Großen Saal und parallel dazu eine Versammlung der Österreichischen Fischereigesellschaft im Schubertsaal; es gab die Modenschau der spö Landstraße, einen Festakt der Gesellschaft für Holzforschung, ein Konzert der Tamburizzafreunde, die Versammlung der Zeugen Jehovas und eine Akademie zugunsten herrenloser Tiere. Im Burgtheater war damals gerade noch der Brecht-Boykott aufrecht. Im goldenen Saal des Musikvereins gab es parallel zu eurem Konzert am 19. 11. übrigens die 5. Symphonie von Beethoven mit den Wiener Symphonikern.⁶

KURT SCHWERTSIK

Bei dem Fitzgerald-Konzert war ich!

GUNDULA WILSCHER

Ja, ich habe unlängst in Ihren Programmheften gesehen, dass Sie dort waren. Welche Veranstaltungen haben Sie noch besucht?

KURT SCHWERTSIK

Ich kann mich nicht so genau erinnern, aber eben viele Jazz-Konzerte. Auch Thelonius Monk war in Wien, die *Jazz-Messengers* waren in Wien mit Art Blakey. Aber so genau weiß ich es nicht mehr. Später sehr viele Pop-Konzerte, also es war wirklich fast alles in Wien. Auch *Mothers of Invention* waren zwei Mal in Wien. Das erste Konzert hat mit Frescobaldi begonnen. Als Vorprogramm gab es Frescobaldi. Und dann sind *Mothers of Invention* gekommen.

GERTRAUD CERHA

Wirklich?

KURT SCHWERTSIK

Jaja.

GERTRAUD CERHA

Das Konzerthaus war ab ovo das Haus in dem – und zwar seit der Gründung 1913 – viel Verschiedenes passiert ist. Und nach dem Krieg hat es ein unglaubliches Ungleichgewicht in den Subventionen für den Musikverein und für das Konzerthaus gegeben. Das Konzerthaus musste, eine kurze Zeit, aber immerhin, alle ernstesten Konzerte, also zum Beispiel einen Klavierabend von Alfred Cortot, im Musikverein machen.

KURT SCHWERTSIK

Wirklich wahr?

GERTRAUD CERHA

Wirklich wahr! Da ist auf dem Programm gestanden: „Wiener Konzerthausgesellschaft“, es war ein Konzert der Konzerthausgesellschaft, durfte aber nur im Musikverein stattfinden. Und es war Egon Seefehlner und Manfred

Mautner Markhof zu verdanken, dass die sich überhaupt irgendwie erholt haben, aber sie mussten dann natürlich auch, um Geld hereinzubringen, die kuriosesten Dinge veranstalten.

KURT SCHWERTSIK

Aber zweifellos ist es so: Im Konzerthaus habe ich meine Moderne gehört.

GERTRAUD CERHA

Natürlich.

KURT SCHWERTSIK

Da ist Strawinsky gekommen ...

GERTRAUD CERHA

Seefehlner ist 1946 Generalsekretär geworden und hat am ersten Tag seines Amtes 20 Telegramme an lebende Komponisten verschickt – und das waren natürlich alles Leute aus dem neoklassischen Lager. Der Neoklassizismus ist 1933 die Moderne gewesen, die Hitler abgewürgt hat. Und Seefehlner hat diese Sachen noch als *die* neue Moderne kennengelernt gehabt als ganz junger Mensch und hat das dann natürlich sofort nach Wien bringen wollen.

KURT SCHWERTSIK

Da gab es sehr viel, also Hindemith war im Musikverein ...

FRIEDRICH CERHA

... auch im Konzerthaus.

KURT SCHWERTSIK

Ja.

GERTRAUD CERHA

Ich habe mir einmal die Konzerthausprogramme der Gesellschaft von 1946 bis 1954 angeschaut. Da waren 72 Aufführungen von Hindemith, 53 herum

Strawinsky, um 10 weniger Bartók und Groupe des Six und Johann Nepomuk David. Das war der einzige Österreicher, der in dieser Kategorie mitspielen konnte.

KURT SCHWERTSIK

Der Herbert Häfner damals hat Krenek gemacht, *Karl V.*, konzertant.

GERTRAUD CERHA

Im Konzerthaus?

KURT SCHWERTSIK

Ja.

FRIEDRICH CERHA

Die *Lulu* – furchtbar!

KURT SCHWERTSIK

Ja, an alles Mögliche kann ich mich erinnern. Zum Beispiel *Blaubart*.

FRIEDRICH CERHA

Und es gab von der IGNM diese kleinen Konzerte im dritten Stock in der Lothringer Straße, die oft sehr gut besetzt waren. Erwin Ratz und Josef Polnauer haben unerklärlicherweise ein unendliches Vertrauen in mich gesetzt und ich habe dann die Konzerte programmiert und auch mit Eduard Steuermann dort gespielt, es wurde Eisler gemacht und Webern natürlich.

GERTRAUD CERHA

In den 40er-Jahren war aber die IGNM die einzige Institution, die wirklich Wiener Schule aufgeführt hat.

KURT SCHWERTSIK

Ja, Wiener Schule gab es relativ wenig.

GERTRAUD CERHA

In den offiziellen Konzerten ganz wenig.

KURT SCHWERTSIK

Ich kann mich erinnern, das Doppelkonzert von Berg ist einmal im Konzerthaus gewesen. Ich weiß noch, es hat mir überhaupt nicht gefallen, aber anderen hat es sehr gut gefallen – da sind furchtbare Diskussionen entstanden ...

FRIEDRICH CERHA

Mir fällt jetzt wieder ein Satz ein, in einer Zeitung, am Tag nach dem Konzert: „Wir“ – der Rezensent sprach im Plural – „wir haben bisher geglaubt, dass man solche Ereignisse nur mit der Linie 47 erreichen kann“. Das ist die inzwischen lange eingestellte Straßenbahnlinie nach Steinhof hinauf. Und vielleicht noch etwas zu der damals, vielleicht auch heute noch, weit verbreiteten Meinung, in diesen Kompositionen, die Zufallsoperationen einbeziehen kann alles möglich sein und alles klingen. Das Interessante ist, was mir lange unerklärlich war, dass sich bei wiederholten Aufführungen der gleichen Werke, zum Teil auch mit anderen Musikern unter anderen Voraussetzungen, so etwas wie ein Charakter der Werke herausgeschält hat.

GERTRAUD CERHA

Naja ...

FRIEDRICH CERHA

Natürlich entsteht das dadurch, dass die Spielregeln eben bei den verschiedenen Kompositionen unterschiedlich sind. Es ist aber ein interessantes Phänomen.

GERTRAUD CERHA

Im Ensemble ist es klar: wenn man so eine grafische Notation mehrfach spielt, dann schleift sich einfach eine Lesart ein. *Kulmination II* von Logothetis haben wir gespielt wie ein ausnotiertes Stück, im Wesentlichen sind

es die gleichen Vorgänge gewesen. Was nicht im Sinn des Erfinders war!
Ganz bestimmt nicht bei Cage.

KURT SCHWERTSIK

Cage ist ja ganz anders.

GERTRAUD CERHA

Ganz anders, das kann man nicht vergleichen.

FRIEDRICH CERHA

Die Informationen über Musik sind ja oft nicht leicht zu kriegen, wir erfahren vom Tod irgendeines Filmhelden ausführlich im Fernsehen, aber es gibt viele Komponisten, die einfach verschwinden, man hört nichts mehr. Christian Wolff – das Nonett, das wir da gespielt haben ist ein interessantes Stück. Aber was ist aus ihm geworden? Lebt er noch?

KURT SCHWERTSIK

Er lebt noch, ja, er lebt ganz im Norden der Vereinigten Staaten und schaufelt Schnee im Winter – dort fällt viel Schnee. Er ist ein paar Mal in Wien gewesen.

FRIEDRICH CERHA

Und Earle Brown war auch zweimal in Wien bei uns.

KURT SCHWERTSIK

Aber Earle Brown ist schon lange tot.

FRIEDRICH CERHA

Er war ganz erstaunt, mit welcher Selbstverständlichkeit wir seine *Pentatis* gespielt haben. Ein Stück, das mit der Zahl 5 operiert.

Ich habe schon gesagt, dass ich sehr vertraut war mit den Leuten, die aus dem Schönbergkreis noch in Wien waren, Erwin Ratz, Apostel, Polnauer, mit dem ich ja viel analysiert hab' und die waren – Apostel nicht, aber

Ratz und Polnauer – im Konzert. Und ich habe befürchtet, dass ich es mir mit ihnen verscherze, was mich sehr getroffen hätte. Und erstaunlicherweise waren sie tolerant – sie konnten „damit nichts anfangen“, das war der Ausdruck, der da immer fiel, aber sie haben mir das nicht übelgenommen. Das war eigentlich eine Toleranz, die ich nicht erwartet habe.

KURT SCHWERTSIK

Polnauer war ja immer tolerant, aber der Ratz, von dem hat man eher erwarten können, dass er einen Anfall kriegt, dass er einen Herzinfarkt kriegt ...

GERTRAUD CERHA

... die Zornesader schwillt und er zu randalieren anfangt ...

FRIEDRICH CERHA

Wenn er zornig wurde, dann sind die roten Adern da am Kopf herausgequollen.

GUNDULA WILSCHER

Es war wohl auch überraschend, wie das Publikum dann reagiert hat, eben nicht vorhersehbar. Aber ich möchte mich jetzt bei meinen Gästen dafür bedanken, dass sie ihre Erfahrungen mit uns geteilt haben. Ich habe einen Aphorismus gefunden, den ich am Ende vorlesen möchte: „Ein handfester Skandal ist ein Ärgernis, welches unendlich viele Menschen übergücklich macht“⁷.

Das Gespräch wurde am 24. 5. 2017 im Archiv der Zeitgenossen geführt.
Schriftfassung: Gundula Wilscher. Die Gesprächsbeiträge wurden für diese
Publikation überarbeitet und autorisiert.

Die Videoaufzeichnung des Gesprächs (Vollversion) ist unter folgendem Link
im Internet abrufbar: [https://www.archivderzeitgenossen.at/ueber-das-archiv/
zeitgenossenimgesprach/](https://www.archivderzeitgenossen.at/ueber-das-archiv/zeitgenossenimgesprach/)

Anmerkungen

- 1 Zeitungsausschnitt, Quelle: AdZ-FC (KRIT0008/14).
- 2 Kurt Schwertsik „die Anfänge der reihe“. In: Lukas Haselböck (Hg.): *Friedrich Cerha. Analysen – Essays – Reflexionen*. Freiburg i. Br. [u. a.]: Rombach 2006, S. 237–243.
- 3 Vgl. „Interview mit Lothar Knessl“. In: Martin Sierek: *Die Geschichte des Ensembles „die reihe“*. Dissertation Universität Wien 1995, S. 309–332, hier 325.
- 4 Sämtliche Zitate aus der Sammlung an Rezeptionsdokumenten: AdZ-FC (KRIT0008).
- 5 Marcel Rubín: „Versuchte Jugendverdummung“, [ohne Datum], Zeitungsausschnitt, Quelle: AdZ-FC (KRIT0008/8)
- 6 Vgl. Archivdatenbank Wiener Konzerthaus: <https://konzerthaus.at/datenbanksuche>
- 7 Gerd W. Heyse, <https://www.aphorismen.de/zitat/129314> (Abruf 9. 7. 2020)

Kunst und Wissenschaft im Dialog

Zur Entstehung der *Alpensaga-* Drehbücher

Wilhelm Pevny und Ernst Bruckmüller
im Gespräch mit Karin Moser

Als der ORF Wilhelm Pevny und Peter Turrini Anfang der 1970er-Jahre damit beauftragte, eine Fernsehserie zur Geschichte des österreichischen Bauernstandes zu schreiben, wurde mit ihnen vertraglich eine wissenschaftliche Begleitung vereinbart. Renommiertere Historiker des Instituts für Wirtschafts- und Sozialgeschichte der Universität Wien sollten die Drehbücher vor der Umsetzung begutachten. Aufgrund der fachlichen Zuständigkeit hat vor allem Ernst Bruckmüller diese Aufgabe wahrgenommen. Es wurden aber auch die Universitätsprofessoren Ludwig Jedlicka und Michael Mitterauer kontaktiert.

*Durch diese Maßnahme des ORF sollte die historische Glaubwürdigkeit der geplanten Serie abgesichert werden. Vielleicht wollte man auch dem Vorwurf einer politischen oder ideologischen Einseitigkeit in der Darstellung entgegenwirken, denn Pevny und Turrini waren Anfang der 1970er-Jahre gerade als aufstrebende junge Theaterautoren bekannt geworden und hatten sich offen als Sympathisanten der Kommunistischen Partei deklariert. Das Szenario einer öffentlichen Kontroverse wegen angeblicher Linkslastigkeit trat auch tatsächlich ein. Kurz vor Drehbeginn der ersten Folge, im Jänner 1976, attackierte der österreichische Bauernbund (und in dessen Gefolge auch die Österreichische Volkspartei) die *Alpensaga* als bauernfeindliches Unternehmen, verzögerte dadurch die Dreharbeiten und gefährdete kurzzeitig das gesamte Projekt.*

Die anfangs unfreiwillige Zusammenarbeit mit den Historikern entwickelte sich für Wilhelm Pevny und Peter Turrini aber zu einer wertvollen Unterstützung ihrer Schreibaarbeit und ist beiden sehr positiv in Erinnerung geblieben. Es war viel Recherche und Zugang zu Sachwissen erforderlich, um die Geschichte der österreichischen Bauernschaft von 1900 bis 1945 realistisch aufzuarbeiten, wie es sich die Autoren

vorgenommen hatten. Der direkte Kontakt zu den Experten erwies sich in vielen Detailfragen als hilfreich.

Im Gespräch mit der Zeit- und Medienhistorikerin Karin Moser erinnerten sich Wilhelm Pevny und Ernst Bruckmüller an ihre Zusammenarbeit. Michael Mitterauer und Peter Turrini konnten an der Veranstaltung nicht teilnehmen, waren aber im Zuge der Vorbereitung ebenfalls befragt worden.

KARIN MOSER

Einen schönen guten Abend. Wir sind jetzt mit Fotos und Filmausschnitten in die *Alpensaga* eingestiegen. Ich darf zuerst einmal unsere Gäste vorstellen. Zu meiner Rechten Wilhelm Pevny, er ist Schriftsteller und Drehbuchautor. Er war für experimentelle Gruppen und Bühnen in Wien, New York und Amsterdam tätig, seine Stücke wurden unter anderem im Caf theater, im Akademietheater, Volkstheater, Ensemble Theater, Mickery Theater Amsterdam und im La MaMa in New York aufgeführt. Er war auch einer der Autoren der *Alpensaga*, gemeinsam mit Peter Turrini. Er hat auch weitere Drehbuch-Arbeiten vollbracht, unter anderem *Junge Leute brauchen Liebe*, *Nachrichten richten nach*, *Der Bauer und der Millionär*. In Mosambik drehte er 1985 den Film *Safari – die Reise*. Im Wieser Verlag sind viele seiner Werke erschienen – *Palmenland*, *Luft*, *Die Erschaffung der Gefühle* und *Im Kreis* sowie im Rahmen einer Gesamtausgabe die Romane *Trance*, *Mord* und *Aus heiterem Himmel*.

Zu meiner Linken: Professor Ernst Bruckmüller, er ist Professor in Ruhe für Wirtschafts- und Sozialgeschichte der Universität Wien, er ist Vorsitzender des Instituts für  sterreichkunde und Mitglied der  sterreichischen Akademie der Wissenschaften. Seine Forschungsgebiete sind Sozialgeschichte, Agrargeschichte, Geschichte des Bürgertums, historische Geographik, Geschichte der Nationsbildung und natürlich die Geschichte Österreichs. Er hat vielfach publiziert, es wäre viel zu viel, um es hier anzuführen, ich möchte nur ein paar Titel nennen: *Sozialgeschichte Österreichs*, *Nation Österreich*. *Kulturelles Bewußtsein und gesellschaftlich-politische Prozesse*, *Austrian Nation. Cultural Consciousness and Socio-political*

Processes sowie *Österreichische Geschichte von der Urgeschichte bis zur Gegenwart* (2019 im Böhlau Verlag erschienen). Ich würde gerne, bevor ich dann an die beiden Herren Fragen stelle, zur Einstimmung ein Zitat bringen, nämlich eine retrospektive Stellungnahme der Autoren Peter Turrini und Wilhelm Pevny, nachdem die *Alpensaga* bereits ein Erfolg war. Ich denke, das gibt schon ein ganz gutes Stimmungsbild ab: „Acht Jahre haben wir gemeinsam an der *Alpensaga* gearbeitet. Am Ende hieß es, dies sei ein Meilenstein der Fernsehgeschichte. Das finale Lob täuscht über die Geschehnisse davor hinweg. Die zutiefst österreichische Haltung, zu verhindern was man nicht kennt, traf uns vor der Ausstrahlung der Filme. Als die *Alpensaga* später von vielen Fernsehstationen der Welt gesendet wurde, gab es etliche Väter des Erfolgs, auch unter den Verhinderern. [...] Wir wollten Geschichten aus der österreichischen Geschichte von 1900 bis 1945 erzählen, vor allem aus der bäuerlichen Welt, wie sie bis dahin nicht erzählt worden sind, aus der Perspektive von Bauern, Knechten und Mägden. Wir wollten Geschichte von ‚unten erzählen‘. [...] Und wir wollten dem Medium Fernsehen zeigen, daß es mehr sein kann, wenn es mehr sein will als nur eine Flimmerkiste des Immergeleichen.“¹

Ich möchte auch mit den beiden Ausschnitten beginnen, die wir vorhin zum Einstieg gesehen haben. Wir sind jetzt sozusagen mitten hinein gefahren in zwei Episoden [Episode eins und Episode fünf, Anm.]. Welche Erinnerungen und Assoziationen sind bei Ihnen hochgekommen?

WILHELM PEVNY

Ganz unterschiedliche, weil zwischen der ersten und der fünften Folge auch in der Entstehungsgeschichte ein paar Jahre liegen. Die erste Folge ist für mich ein Urgestein, archaisch auch in der filmischen Erzählweise, und die fünfte ist schon eine moderne Filmerzählung. Hier wird zum Beispiel nicht mehr mit der Kamera alles erfasst, die Sprechenden gezeigt, um zu verfolgen, was die sagen, es wird nicht immer umgeschnitten, sondern man sieht zum Beispiel eine Person mit jemandem reden, ohne sie

zu hören, und man begreift trotzdem, was geredet wird. Ich möchte auch anmerken, dass in der ersten Folge Xaver Schwarzenberger der Kameramann war und in der fünften Folge Michael Ballhaus. Das sind zwei ausgezeichnete, völlig unterschiedliche Kameraleute. Michael Ballhaus ist dreimal für den Oscar nominiert worden, ist der Kameramann von Fassbinder gewesen, bevor er zu uns gekommen ist, danach nach Hollywood gegangen und hat vorwiegend mit Martin Scorsese gedreht. Ein großartiger Köhner.

Bei der ersten Folge haben wir ja noch nicht gewusst, was aus der Sache wird. Wir haben die Bücher immer wieder umschreiben müssen. Am Anfang hätte die *Alpensaga* dreizehn Folgen umfassen sollen zu je einer Stunde, und wir hatten schon drei Folgen geschrieben (*Der Dorfschullehrer*, *Liebe im Dorf* und *Das große Fest*), als es plötzlich hieß: Kommando zurück, sechs Folgen zu 90 Minuten. Das klingt für Laien ganz lustig, wenn man sagt: Okay dann haben sie das eben zusammengestrichen, die erste und zweite Folge zusammengefügt, 30 Minuten weggenommen und passt. Wir haben auch zuerst geglaubt, dass es so geht. Schlussendlich haben wir gesehen, wir müssen völlig von vorn beginnen. Ein 90-Minuten-Film hat eine ganz andere Dramaturgie als ein Ein-Stunden-Film. Viele Szenen konnten wir nicht verwenden, weil sie auch von der Jahreszahl nicht gestimmt haben, zum Beispiel hätte die erste Folge 1900 gespielt, *Liebe im Dorf* wäre später gewesen, wir mussten das dann alles auf 1900 umschreiben. Wir mussten also von vorne beginnen, völlig neu recherchieren, vieles von dem was wir schon hatten mussten wir wegwerfen. Das war schlimmer, als wenn wir eine neue Folge hätten schreiben müssen. Daran erinnere ich mich immer, wenn ich die erste Folge sehe, dass das eine sehr schwere Zeit war. Es war ja auch nicht klar, ob überhaupt eine zweite Folge gedreht wird. Heute klingt das alles so gut, aber es wurde ja jeweils jede weitere Folge zuerst mal abgesagt; es war kein Geld da, es hat enorme politische Querelen gegeben, das blendet man heute aus, kann man sich auch gar nicht mehr vorstellen. Es hat im Parlament Anfragen gegeben, Beschuldigungen, dass der ORF ein Kommunistensender wäre. Es wurde unheimlich gehetzt, ich habe auch physisch ein bisschen Angst bekommen in dieser Zeit. Nach den ersten Auszeichnungen,

die dann sehr schnell gekommen sind, nach den Ausstrahlungen 1984/85 war das erledigt, da hat es keine Probleme mehr gegeben.

Eines möchte ich noch vorwegnehmen, was Sie vielleicht sowieso fragen werden: Der Historiker wurde uns von ORF-Generalintendant Gerd Bacher vorgesetzt. Bacher hat uns misstraut und geglaubt, die beiden Kommunisten machen da jetzt kommunistisches Fernsehen, es muss jemand von der Universität Wien beigezogen werden. Wir waren am Anfang sehr skeptisch, haben gesagt „Wir lassen uns nicht zensurieren, Schweinerei!“, aber wir sind mit den beiden Herren sehr schnell sehr freundschaftlich umgegangen, weil wir gesehen haben, dass das nicht zu unserem Schaden ist, sondern zu unserem Nutzen. Die beiden Herren (zuerst waren es zwei, dann ist es der Professor Bruckmüller geworden) wissen sehr viel, was wir nie recherchieren können. Die ersten drei einstündigen Folgen haben wir ja noch eigenmächtig recherchiert, da sind wir in die Archive gegangen und haben Bücher durchstöbert. Man muss sich vorstellen, man fängt mit so einer Serie an und fragt sich: Wo, wie, wann, womit beginnen? Was war das Problem der Bauern um 1900? Das muss man herauszufinden versuchen und anderes reduzieren – es gab natürlich viele Probleme, aber was war das Hauptproblem? Offenkundig war es Bildung und die wirtschaftliche Krise, so hat es eben diese zwei Stränge gegeben. Was die Krise betrifft: Auf der einen Seite die Tendenz, das Ganze noch mehr in die Hand eines einzelnen zu geben oder doch besser eine Genossenschaft gründen und die Probleme gemeinschaftlich versuchen zu lösen. Daran erinnere ich mich.

KARIN MOSER

Sie haben nun schon mindestens fünf meiner Fragen beantwortet.–

Herr Bruckmüller, haben Sie sich die *Alpensaga* danach eigentlich auch angeschaut?

ERNST BRUCKMÜLLER

Einiges schon, aber ich kann mich überhaupt nicht mehr erinnern². Das ist so unendlich lange her, muss ich zugeben. Die Geschichte war – ich habe gerade mein eigenes Gutachten gelesen, dadurch hab' ich mich wieder

an einiges erinnert – die Geschichte war natürlich keine Geschichte des „unteren Randes“ [E. B. bezieht sich hier auf eine Bemerkung in der Einleitung von Archivleiterin Rigler, Anm.]. Die Bauern, aber auch die kleinen Bauern, sind nicht der untere Rand der Gesellschaft. Um 1900 war der untere Rand der Gesellschaft jene Menschen, die total eigentumslos, total erwerbslos, vielleicht auch behindert waren, die in Wien oder in anderen großen Städten, auch in Industriezonen oder auch am Land – unter entsetzlichen Umständen vegetiert haben. Das waren nicht die Bauern. Die Bauern hatten Probleme, große, kleine, verschiedene Probleme, aber das war nicht der untere Rand.

Noch eine zweite Vorbemerkung: 1974 wurde gerade ein Buch fertig, das ich dann auch weitgehend redigiert habe (ich habe nicht alles geschrieben, nur einige Kapitel), das hieß *Bauernland Oberösterreich*.³ Das heißt, gerade in Oberösterreich habe ich mich damals ganz gut ausgedient, weil wir dieses große Buch herausgebracht haben – mein Chef, Professor Hoffmann, war das Oberhaupt dieses ganzen Vorhabens – und da waren auch sehr viele Beiträge lokalgeschichtlicher Art drinnen – wie schaut’s im Mühlviertel aus, wie im Innviertel und so weiter. So konnte ich aus dieser Erfahrung heraus auch meine Kritik formulieren, was, wie ich jetzt gelesen habe, durchaus scharf war.

Eines habe ich jetzt auch in dieser Wirtshausszene gesehen: Das „zomen holten“ ist Kärntnerisch, also meine Kritik, dass die den oberösterreichischen Dialekt nicht können, die kann ich zum Teil immer noch aufrechterhalten, da ist, glaube ich, dem Turrini sein Dialekt durchgegangen, er kommt ja vom Kärntner Land. Oberöreicher reden ganz anders. Meine Großmutter hat in Oberösterreich gelebt, die hat den niederösterreichischen Dialekt gesprochen, so wie wir alle zuhause – ich komme aus dem Mostviertel – und diese Mühlviertler haben einen gewissen Sing-Sang gehabt. Die reden wirklich anders, es hätte aber auch die Schauspieler [aus dem Mühlviertel, Anm.] so nicht gegeben. Insofern war meine Anfangskritik relativ hart, es war auch nützlich, weil wir dadurch wirklich schwere Fehler vermeiden konnten, und wir haben uns dann ganz gut zusammengediskutiert.

Alpensaga - Historiker.

Zur 2. Folge:

Veränderung der Dramaturgie was den Hopfen und Flachs betreffen, sind nicht möglich, da sie ein Umschreiben des ganzen Buches nach sich ziehen würden, also: was kann man statt des Höpfer und des Flachs einsetzen ?

Unter welchen Voraussetzungen ist die Grundhandlung, dass ein Städter aufs Land kommt, dort zusammen mit einem Grossbauern ein Unternehmen gründet, wozu er als Zulieferer oder in irgend einer anderen Form die Bauern benötigt, aufrechtzuerhalten ?

Dieses Unternehmen nimmt in der dritten Folge Industrielle Formen an.

a. Woher kommen die Arbeitskräfte ?

Gibt es Fremdarbeiter in der Gegend (es soll einen mährischen Fremdarbeiterbund in der Zeit gegeben haben).

b. Wo waren die Arbeiter untergebracht ?

Wie hoch war ihr Lohn (bitte Vergleiche mit Preisen)

Wie kommt man 1912 von Wien nach Bad Ischl (Bahn)?

Wielang braucht der Zug von Wien nach Lambach ?

Wielange dauert Militärzeit ?

Welchen Rang hat ein Bauer nach zwölf Jahren (Namen der militärischen Ränge 1912) ?

Wie waren die Urlaubsbedingungen ?

Wie hoch war der Sold ?

Hat es 1912 schon kriegswirtschaftliche Vorbereitungen gegeben ?

Wie waren die Verbindungen einzelner Industrieller zum Militär (private Unterstützungen).

Welche Industriezweige ~~profitieren~~ würden vom Krieg profitieren

Ist Krieg für die Flachsindustrie ~~wichtig~~ günstig ?

Ist Krieg für die Brauerei günstig ?

Wie war die allgemeine politische Lage 1912

Wie hat sich der Wirtschaftsverkehr (Beschränkungen etc.)
innerhalb der Kronländer abgespielt?
Welche Krankheiten waren am Land die häufigsten und wie
wurden sie behandelt ?
~~Welche ärztliche Versorgung gab es?~~
Wie war die ärztliche Versorgung.
Wie wurden Zahnbehandlungen durchgeführt ?
War das Heer beliebt um die Zeit im Bauernstand.
Uniformismus: Wer trug aller Uniformen (freiwillige Feuerwehr,
Lehrer ?)
Wie war die Situation der Lehrer ?
Welches Denken herrschte unter der Lehrerschaft vor ?
Buch über nationale Lieder und Gedichte.

Lehrer kommt aus Ried und führt den Turnverein im Ort ein.
Aussern sich 1912 schon städtische Elemente im Dorf:
Hat es eine Gemischtwarenhandlung gegeben.
Wie lauteten die militärischen Befehle für Übungen im auf
einer Wiese ?

Die Rolle der Kirche in der Vorkriegszeit.
Die Einstellung der dörflichen Pfarrer.

In welcher Form könnte ein Geschäft zwischen einem Militär
und einem Industriellen seine Auswirkungen auf bis in ein
oberösterreichisches Dorf haben.
Gab es antimilitaristische Kräfte ?
Einstellung der Arbeiterschaft ?
Seit wann gibt es Pensionsrecht für Beamte.
Welche nationalen Gedenktage gab es damals ?
Wurde die Meldepflicht in dieser Zeit streng gehandhabt ?
(am Land)
Welche Tratschgeschichten über den kaiserlichen Hof gab
es damals, die sich die Bevölkerung erzählte ?
Wer wurde damals in einem kleinen Dorf Stationsvorsteher
und wie war seine berufliche Situation, hatte er einen
Nebenverdienst ?
Ist es mögl
Hat es damals schon eine Poststation z.B. in einem Dorf
bei Lambach gegeben. Wenn ja, wie wurde die Post aus-
getragen.

Fragen der Autoren an die Historiker, Folge 2

Originaltyposkript mit handschriftlichem Vermerk (Pevny), 1973

Quelle: AdZ-Alpensaga (Konvolut zu Folge 2 der *Alpensaga, Der Kaiser am Lande*)

KARIN MOSER

Das mit dem „Mühlviertlerisch“ kann ich bestätigen, meine Mutter stammt aus dem Mühlviertel.

WILHELM PEVNY

Aber zu dem „zommen holten“ muss ich sagen: Es steht im Drehbuch schon „zammen halten“, aber das hängt auch, wie du gesagt hast, mit den Schauspielern zusammen. Eine derartige Regiearbeit zu leisten, bei der alle das gleiche Oberösterreichisch reden, ist praktisch unmöglich. Da hätte man wirklich nur oberösterreichische Schauspieler besetzen dürfen, oder Laien ... Natürlich ist es Oberösterreich, aber das wird nie erwähnt, das Dorf „Wegscheid“ wird einmal erwähnt. Die Geschichte sollte aber auch im Land des Co-Produzenten noch verständlich sein. Man kann sich vorstellen, dass das nicht so einfach war.

KARIN MOSER

Es war ja der ORF in den 70er-Jahren wirklich sehr innovativ, wirklich spannende Projekte sind dort entstanden. Man hat auch ganz gezielt verteilte Autorinnen und Autoren angefragt, Turrini/Pevny, Thomas Pluch, Christine Nöstlinger, Fritz Lehner und andere, fundierte Drehbücher zu schreiben. Man ist auch an Sie herangetreten. Wie ist eigentlich das Projekt ursprünglich zustande gekommen, und gab es damals spezielle Anforderungen an Sie?

WILHELM PEVNY

Nein, der erste Impuls zur Modernisierung im ORF ist eigentlich von einem Redakteur gekommen, der gleichzeitig Filmemacher war, das war der Herbert Brödl, der später auch selbst viele Filme gemacht hat. Der hat beim damaligen Fernsehspielleiter Jörg Mauthe versucht zu erwirken, dass auch österreichische lebende junge Autoren eingebunden werden sollen in diese filmischen Prozesse/Konzepte. Und da wurden, ich glaube, sechs oder sieben Filme gedreht, und einer davon war von mir. *Nachrichten richten nach* hat der geheißen. Das war eine Collage, um Worthülsen, die in den Nachrichten ununterbrochen passieren, und auch die Manipulation



Verleihung des Fernsehpreises der Österreichischen Volksbildung, Wien, 1979

(v. l. n. r.) Fritz Lehner, Thomas Pluch, Marcel Prawy, Dieter Berner, Wilhelm Pevny, Peter Turrini

Foto: unbekannt, Quelle: AdZ-PT

der Bilder vom Sport bis hin zur Politik darzustellen. – Diese Initiative war der erste Impuls. Die zweite große Welle, an der wir dann auch Teil hatten, aber die unabhängig davon geschah, ist durch den Intendanten Otto Oberhammer ins Leben gerufen worden. Der sehr verpönte Intendant hat erwirkt oder durchgehen lassen oder erlaubt, dass Geld so verteilt wird, dass 50 oder ich glaube sogar 54 Filme im Jahr gedreht werden konnten, eine unglaubliche Zahl. Das heißt: jede Woche ein österreichischer Film. Natürlich extrem Low Budget und Selbstaussbeutung, aber es geschah; und da waren unter anderen Michael Scharang, Gernot Wolfgruber, Peter Matejka, Hans Trummer, ich glaube auch Elfriede Jelinek darunter. Es wurden viele österreichische Autoren und Filmemacher beschäftigt. Das war einmalig und sensationell, das ist dann auch sehr bald wieder zurückgegangen, und mit dem Intendantenwechsel [1978 löste Gerd Bacher Otto Oberhammer ab, Anm.] war's vorbei.

KARIN MOSER

... und noch bevor die österreichische Filmförderung fürs Kino (1980) da war.

WILHELM PEVNY

Genau.

KARIN MOSER

Gab's eigentlich schon da Vorgaben, wie diese *Alpensaga* gestaltet werden soll? Was war für Sie die Herausforderung? Es war ja ein riesiges Projekt, dreizehn Teile zu je 60 Minuten, ein historisches Projekt, ein Zeitraum, in dem irrsinnig viel passiert ist, es war also auch ein Hintergrundwissen, das man sich aneignen musste ...

WILHELM PEVNY

Man muss dazu sagen: wir hatten diese dreizehn Filme ja schon entworfen, es hat schon die Storys dazu gegeben. Es war schon zum Teil recherchiert. Also nicht so profund natürlich, aber bereits skizziert ... Für mich war die *Alpensaga* ja eine große Herausforderung und deswegen so wichtig, weil es die Chance war, die österreichische Geschichte einmal anders zu präsentieren als wir sie in der Schule gelernt haben. Ich habe in der Schule bereits gefragt, wenn's geheißen hat, Maria Theresia habe Schönbrunn erbaut: „Sie allein?“ Umgehend hab' ich dafür einen Fleck kassiert. – Diese Verknappung hat mich gestört. Ich hab' mir sofort vorstellen müssen: Maria Theresia hat Schönbrunn erbaut ... – Aber wer hat denn jetzt wirklich gebaut? Wie haben die Arbeiter ausgesehen, wo haben die gewohnt, unter welchen Bedingungen? Das hat mich interessiert. Es hätte auch noch ein Film über das Schloss Belvedere von Turrini und mir entstehen sollen, der war schon im Gespräch, aber wir wollten dann beide nicht mehr, wir waren nach der *Alpensaga* erschöpft. Allerdings bedauere ich es heute noch, denn das wäre ein Film gewesen, ein Dreiteiler, in dem wir die Schicksale der Menschen, die das Belvedere erbaut haben, geschildert hätten. Das hätte mich gereizt. – Das ist jetzt schon die Antwort. Und das hat mich auch an der *Alpensaga* gereizt, das habe ich als große Chance gesehen, die ich unbedingt ergreifen wollte.

KARIN MOSER

Es gab ja dann 1974 den ersten Vertrag mit dem ORF, und darin stand

schon, es muss eine wissenschaftliche Überprüfung erfolgen, und da kommen jetzt Sie ins Spiel, Herr Professor Bruckmüller. Wie hat sich das abgespielt, wie sind Sie zu diesem Projekt gestoßen?

ERNST BRUCKMÜLLER

Das hängt damit zusammen, dass Michael Mitterauer vom damaligen Generalsekretär des ORF, Heribert Steinhauer, angesprochen wurde. Steinhauer ist ein enger Freund von Mitterauer, der hat gefragt: „Kennst du einen Historiker, der sich da auskennt?“ Mitterauer selbst war ja kein Agrarhistoriker, er hat zu Familienformen geforscht damals, diese Thematik war ihm also gar nicht so nahe, aber er hat gewusst, dass ich mich mit der Agrargeschichte Oberösterreichs auseinandersetze und hat mich quasi vermittelt.

KARIN MOSER

Und haben Sie irgendwelche Vorgaben bekommen? Wie hat man Ihnen das nahegebracht?

ERNST BRUCKMÜLLER

Ich habe einen Text bekommen, und dazu habe ich dann mein Gutachten geschrieben, wie man's halt macht in der Wissenschaft.

KARIN MOSER

Es ist ein sehr genaues Gutachten, ich habe es mir auch durchgelesen. Sie haben Motive aufgegriffen und kommentiert: das Motiv der Kommerzialisierung der Landwirtschaft, das Motiv Groß- und Kleinbauern – hier geht es um den Gegensatz, oder gab es keinen Gegensatz, und wenn ja, wie hat er sich dargestellt –, das Thema Liebes- und Zweckehe, und die Kritik ist auch immer sehr pointiert. In einem Schreiben an den Redakteur Werner Swossil schreiben Sie auch: Es ist vielleicht ein bisschen böse, aber ich möchte vermeiden, dass die Autoren nachträglich in die Kritik kommen. Also Sie haben vorgewarnt.

Man hat beispielsweise so bürgerliche Vorstellungen von der Liebesheirat, die es bei den Bauern im 19. Jahrhundert noch gar nicht gegeben

hat. Sie haben die Frage nach der räumlichen Einordnung gestellt: Wo soll das eigentlich angesiedelt sein? Weil Sie auch gemeint haben, das Alpenvorland war weniger von der Agrarkrise betroffen, Sie haben dann eher vorgeschlagen, das Traun- und Hausruck- oder vor allem das Innviertel zu wählen. Also eine sehr fundierte, genaue Analyse, aber das muss ja sehr viel gewesen sein, das muss eine ganze Menge an Drehbüchern gewesen sein, die Sie da durchgearbeitet haben.

ERNST BRUCKMÜLLER

Wie gesagt, wir haben ja gerade dieses Buch zur oberösterreichischen Landwirtschaftsgeschichte fertig gestellt. Ich erinnere mich daran, wir waren damals am Mondsee, und da war dann endlich auch das Register fertig – damals gab’s noch keinen Computer –, und meine Frau und ich haben tausende von Zetteln, mit denen man damals Register gemacht hat, feierlich am Ufer des Mondsees verbrannt. Damit war das Buch fertig. Das war genau zu der Zeit, das heißt, da war ich wirklich grad in der oberösterreichischen Agrargeschichte drinnen, insofern hat sich das ganz gut getroffen. Da konnte ich wirklich mit einiger Kompetenz etwas sagen. Also mit Tirol wär’s mir viel schlechter gegangen, da kenne ich mich nicht so gut aus.

KARIN MOSER

Das ist sehr, sehr genau. Sie gehen immer wieder darauf ein, dass vieles auf Kärntner Gegebenheiten basiert – bis hin zum Dialekt. Sie merken im Gutachten an, dass die Autoren unkritisch Klischees von Rosegger und Anzengruber übernommen hätten. Sie haben auch sehr genau beschrieben, wie die Verhaltensweisen der bäuerlichen Bevölkerung damals waren. Wie war die Arbeit zwischen dem Bauern und der Bäuerin verteilt, wie hat man sich in der Kirche verhalten, also auch sehr anschaulich. Es ist auch für die Drehbuchautoren sehr wichtig, dass man Dinge sehr authentisch wiedergibt.

ERNST BRUCKMÜLLER

[zuckt mit den Schultern] Das war meine Aufgabe, ich hoffe ich habe sie recht vernünftig erfüllt.

KARIN MOSER

[zu Wilhelm Pevny] Dieser Fragenkatalog, der dürfte von Ihnen erstellt worden sein.

WILHELM PEVNY

Ja, der ist von mir.

KARIN MOSER

... da sind viele Fragen dabei, auf die man sehr präzise Antworten geben kann, es waren aber auch Fragen, bei denen ich mir gedacht habe, da tun Sie mir jetzt nachträglich noch leid, Herr Bruckmüller, dass Sie das beantworten mussten, zum Beispiel: „Wie war die Einstellung der Arbeiterschaft?“, „Wie war die Einstellung der dörflichen Priester?“, das macht so ein Fass auf, da kann man ganze Abhandlungen darüber schreiben.

WILHELM PEVNY

Es war ja dann später schon leichter, da haben wir nicht mehr so sehr die Hilfe der Historiker gebraucht, als man Zeitzeugen interviewen konnte und man fragen konnte: Wie war das im 38er-Jahr? Wie hast du das erlebt? Wo man sowohl Bauern fragen konnte als auch Widerstandskämpfer oder vielleicht auch ehemalige Nazis, die sich zu ihrer Vergangenheit bekannt hatten: „Warum bist du ein Nazi worden?“ Unser Ehrgeiz war beispielsweise in der fünften Folge (*Der deutsche Frühling*), zu zeigen, warum die Menschen Nationalsozialisten geworden sind, und welche Formen und Arten von Nationalsozialisten es gab. Im *deutschen Frühling* gibt es neun oder zehn Typen von Nazis – man darf nicht vergessen, unser Bauer hat einen Vorteil gehabt, Erbhofbauernschaft usw. Oder der Chauffeur, den die Maria Huber in der Folge trifft, ist ein Nazi geworden, weil er immer benachteiligt wurde oder das Gefühl hatte, immer benachteiligt worden zu sein. Oder ein Schüler, der eigentlich nichts gelernt hat, der aber seinen Lehrer als Tyrannen empfunden hat, kann jetzt dem Lehrer ins Gesicht spucken, und so weiter und so fort. Wir haben also die verschiedensten Beweggründe gezeigt – dass die Leute aus ökonomischen, aus psychologischen, auch aus perversen Gründen Nazis geworden sind. Das war uns ganz wichtig, es möglichst genau zu zeigen.

Zur 4. Folge

Frühjahr 1918

1. Wie ist die Situation eines Rinder- und Pferde-
züchters ?
2. Wann und wie wurden die Tiere requiriert ?
3. Haben die Bauern für die Tiere eine Abgeltung be-
kommen ?
4. Wie war die Situation einer ländlichen Zucker-
fabrik ?
5. Wie war die Situation im Dorf: Welche Männer
wurden eingezogen ? Was war der Grund, dass
jemand nicht eingezogen wurde ?
Welche Jahrgänge wurden in den letzten Kriegsmonaten
eingezogen ?
6. Wie war die Situation des Adels am Land ?
7. Gab es zu dieser Zeit russische Kriegsgefangene
auf den Höfen in Oberösterreich ?
Wenn ja: Wie war ihre Situation ?
Wenn nein: Welche Kriegsgefangenen waren sonst auf
den Höfen ?
8. Ist es möglich, dass ein deutscher Soldat rus-
sische Gefangene zu beaufsichtigen hatte in Ober-
österreich ?
9. Wie war die ärztliche Betreuung in dieser Zeit ?
10. Waren Soldaten im Umkreis Lambachs stationiert ?

11. Allgemeines zur politischen und wirtschaftlichen Situation 1918 (Frühjahr) - Unterlagen, Quellen.
Wo verlief die Front 1918?
12. Kamen in dieser Zeit Städter aufs Land?
Tauschten sie Wertgegenstände gegen Lebensmittel?
Gab es Diebstähle durch Städter?
13. Gingen die Kinder in die Schule?
14. Gab es Frauen als Briefträger?
15. Wurde in dieser Zeit viel gewildert?
Wenn ja: Wie wurde Wilderei bestraft?
16. Wie ist das "Sterben des Adels" vor sich
gegangen?
*Hat es viele Enteignungen gegeben?
Hat der Adel Mangel an Diensthelfern gefühlt?
Wurden Bauern und Knechte gefangen
für Dienstleistung herangezogen?*
17. Aus welchen Kernen kamen die Gutverwalter?
18. Ist es denkbar, dass ein deutscher Soldat
in Österreich abotiviert?
19. Hat es in Formierung eines Kapplaters gegeben?
20. Haben Großindustrielle Knechtsverhältnisse
gemerkt?
Wardem 1918 noch Knechtsverhältnisse aufgelegt?
21. Wie ist eine Zuckerfabrik Pleite gegangen?
22. Ist es denkbar, dass Lebensmittellager
angelegt wurden?

Fragen der Autoren an die Historiker, Folge 3

Originaltyposkript mit handschriftlichen Ergänzungen (Pevny), 1975

Quelle: AdZ-Alpensaga (Konvolut zu Folge 3 der Alpsaga, Das große Fest)

ERNST BRUCKMÜLLER

Da hab' ich auch überhaupt nichts daran zu kritisieren gehabt, das hat alles unglaublich gut gestimmt. Da gab's in meinen Augen keine historischen Schieflogen. 1918 schon noch – ein deutscher Soldat, der einen russischen Gefangenen zu einem oberösterreichischen Bauernhof hinbringt (wobei man gerade mit den Russen den Friedensvertrag von Brest-Litowsk geschlossen hat), das geht nicht. Außerdem waren die Deutschen nicht hier, das waren – wenn schon – die eigenen Soldaten, die Kriegsgefangene herumgeführt haben. Und ab dem Friedensvertrag gab es ja die Repatriierungen: Das heißt, die Russen sind nach Hause geschickt worden und unsere Soldaten kamen, wenn sie nicht in Sibirien waren und ein Bürgerkrieg dazwischengekommen ist, so langsam zurück aus Russland. Also da gab's ein paar Probleme, aber mit [der Folge zu] 1938 hatte ich kein Problem.

KARIN MOSER

Wie kann ich mir das vorstellen? [zu Bruckmüller] Sie haben die ersten Drehbücher oder Treatments gelesen, [zu Pevny] Sie haben die Kritik bekommen, und dann sind Sie das erste Mal zusammengetroffen?

WILHELM PEVNY

Die ersten drei Folgen, die haben wir bereits geschrieben gehabt, dann wurde die Expertise gemacht, und dann sind wir zusammengetroffen. Am Anfang waren wir eben wirklich sehr skeptisch, aber wir haben sehr schnell – ich glaube beiderseitig – empfunden, dass wir zusammenarbeiten können. Wir haben in der Folge besprochen, was wir planen, und Professor Bruckmüller hat spontan sein Wissen eingebracht und auch speziell recherchiert. Mir fällt ein Beispiel ein, das immer wieder erwähnt wurde: die Fremdarbeiter, die in Kisten auf dem Feld übernachten mussten. Da haben alle gesagt: „das gibt's nicht, das ist nicht wahr“. Das war zum Beispiel einer der Hinweise vom Professor Bruckmüller, auf die Idee wären wir nicht gekommen. Die Skepsis liegt vielleicht auch an einem kleinen „Regiefehler“. Die Kisten sind funkelnagelneu, aus schönen Brettern gemacht, das wirkt ein wenig unwirklich, dass man diese schönen neuen Bretter für diese „miesen“ Fremdarbeiter verwendet. Da kann aber

der Berner nichts dafür, weil es am Set keine alten Kisten gegeben hat. Ich glaube deswegen haben sich die Leute immer gefragt: „Ist das wahr? Das kommt mir nicht richtig vor.“ Wären das alte Bretter gewesen, wäre niemand skeptisch gewesen.

ERNST BRUCKMÜLLER

... eigentlich ein Fehler des Bühnenbildes ...

WILHELM PEVNY

... der dann Fragen aufwirft. Aber diese Anregung kam vom Professor Bruckmüller, und wir waren wahnsinnig froh, solche Anregungen zu kriegen.

KARIN MOSER

Genau diese Geschichte ist immer wieder von Zeitungen aufgegriffen und immer wieder in Frage gestellt worden, deshalb finde ich es natürlich besonders spannend, Herr Bruckmüller, dass Sie das aufgebracht haben.

ERNST BRUCKMÜLLER

In Oberösterreich gab es relativ wenig, dieses Phänomen der Wanderarbeiter, die in Zuckerrübenbetrieben gearbeitet haben, das war eher in Niederösterreich verbreitet, vor allem im Marchfeld, dort kamen die Arbeiter aus der Slowakei herüber. Das hatte aber eine längere Tradition, mindestens über zwei Generationen. In Oberösterreich gab es das sicher sehr selten, weil dort häufig Familienbetriebe waren, mit je nachdem, ein, zwei, drei, vier, maximal fünf Fremdarbeitskräften. Fremdarbeitskräfte im oberösterreichischen Bauernmilieu waren aber selbst aus dem bäuerlichen Milieu. Das waren die „überschüssigen Kinder“ der Nachbarn, oft auch Verwandte. Das waren also keine fremden Arbeiter, die auf der Suche nach Arbeit dorthin gekommen sind, sondern sie sind in einem relativ engen Kreis von maximal 50 Kilometern in die Arbeit gegangen. Heute gibt es das alles nicht mehr, wir haben praktisch keine Fremdarbeitskräfte mehr in der Landwirtschaft, außer vielleicht noch bei den Liechtenstein in Niederösterreich.



Szene aus Folge 2 der *Alpensaga*, *Der Kaiser am Lande*.

Foto: ORF/Studio Film Wien, Quelle: AdZ-PT (Konvolut Drehbücher/*Alpensaga* – Photos)

KARIN MOSER

Wann haben Sie eigentlich das erste Mal den Widerstand gegen diese Serie gemerkt?

WILHELM PEVNY

Gleich von Beginn an. – Es war ja so: Kuno Knöbl [Unterhaltungschef des ORF, Anm.] hat die Idee gehabt, eine Serie über Bauern zu machen, aber auf lustig, wie die *Löwinger-Bühne*⁴. Er wollte eine moderne *Löwinger-Bühne*, einen *Kottan* auf bäuerlich. Den *Kottan* hat es damals noch nicht gegeben, aber so ungefähr hat er sich das vorgestellt. Für mich war das völlig inakzeptabel, die Bauern wieder einmal als die Dodeln darzustellen. Wir haben gesagt: Nein, wir machen sowas nur, wenn es einen realen Hintergrund hat, wenn das ernst genommen wird. Kuno Knöbl ist dann auf Weltreise gegangen und Gerald Szyszkowitz hat seinen Posten übernommen. Da hat sich der Zugang geändert, und er hat gesagt: Entwickelt einmal die Serie und machen wir mal eine erste Folge, das war *Der Dorfschullehrer*. Das Buch wurde dann nie verfilmt, weil inzwischen das ZDF eingestiegen war und ein

anderes Sendezeitschema wollte. Dazu ist zu sagen: Wenn das ZDF nicht gewesen wäre, wären wir überhaupt verloren gewesen. Das ZDF hat Interesse daran gehabt und hat für die erste Folge zugesagt, dass sie koproduzieren. Ein Problem war, dass der Dialekt in Deutschland nicht verstanden wurde und sie gesagt haben: Das ist alles großartig, die Bilder sind großartig, alles ist großartig, aber bitte unternimmt es, wir verstehen es nicht! Deswegen hat der Regisseur auch versucht, einen Kompromiss zu finden, dass zwar Dialekt gesprochen wurde, es aber doch verständlich war. Das ist schwer möglich gewesen und das war immer wieder in der Kritik, bis zuletzt. Aber das ZDF hat nach der ersten Folge gesagt: Das gefällt uns, macht einmal drei Folgen. Dann wurden drei gemacht, und dann sind auch schon die Preise gekommen. Ab diesem Zeitpunkt war das ein Selbstläufer, würde man glauben, aber dann gab es Probleme mit dem Geld. Es wollten immer mehr – so seh' ich das – an dem Film mitverdienen. Also ein Film, der vorher 3,8 Millionen Schilling gekostet hat, sollte plötzlich 7 Millionen kosten. Da hat es geheißen: Das ist zu teuer, ihr müsst den Zug herausstreichen. So ist in der fünften Folge aus dem Zug ein Bus geworden. Es ist dann also eher der Druck vom Geld her gewesen. Das ZDF, insbesondere der Redakteur Alfred Nathan, ist sehr dafür verantwortlich, dass die *Alpensaga* geschehen ist.

KARIN MOSER

Es gab ja ganz große Proteste seitens des Bauernbundes.

WILHELM PEVNY

Am Anfang ganz stark. Im Drehbuch steht: „Der Bauer frisst und schmatzt.“ Wir wollten zeigen, dass das sehr archaisch in dieser Zeit war. Ich habe es ja selbst noch erlebt in der Nachkriegszeit in Bayern, wo ich herstamme. Die Bauern sind stumm dagesessen und haben geschmatzt. Nicht alle natürlich, aber das hat es gegeben, und das wollten wir ausdrücken, dass das sehr urig und archaisch war, und da hat sich der Bauernstand natürlich irrsinnig aufgeregt. Die haben geglaubt, wir meinen die heutige Bauernschaft damit. Das wurde irrsinnig hochgespielt. Dann ist irgendwie ein Gerücht aufgekommen, dass Otto Muehl einen Priester spielen soll, das

hat das Fass dann zum Überlaufen gebracht. Es gab wirklich im Parlament nicht nur eine, sondern mehrere Anfragen und großen Gegenwind. Die Serie wäre abgeblasen worden, wenn das ZDF nicht drangeblieben wäre.

ERNST BRUCKMÜLLER

Man muss natürlich ein bisschen an die politischen Rahmenbedingungen erinnern: Die Bauern, also der Österreichische Bauernbund war als Teil der öVP seit 1970 in Opposition, und die hatten mit Bruno Kreisky einige Schwierigkeiten mit dem Milchpreis. Da gab es ziemliche Kontroversen. Das heißt, die waren auch hellwach. Sobald irgendwo was passiert ist, was in ihren Augen zu Ungunsten der Bauern war, waren sie gleich in der Höhe. Das war tatsächlich so, gerade in der ersten Hälfte der 1970er-Jahre. Insofern muss man diese politischen Rahmenbedingungen auch mitbedenken.

KARIN MOSER

Ich hab' ein kurzes Zitat aus der Zeitung der *Österreichische Bauernbündler* aus dem Jahr 1976, und zwar heißt es darin, man müsse dafür Sorge tragen, „daß hiebei nicht Millionen Schilling aus Steuergeldern in eine Serie investiert werden, die dem Bauernimage in völlig unhistorischer [...] Weise schwersten Schaden zufügt.“⁵ [Zu Bruckmüller] Das war ganz schön heftig, umso mehr, weil Sie zu diesem Zeitpunkt längst als ausgewiesener wissenschaftlicher Berater an dem Projekt *Alpensaga* beteiligt waren.

WILHELM PEVNY

Das Kuriose ist ja: das waren die ersten Filme, die sich wirklich ernsthaft mit dem Bauerntum auseinandergesetzt haben, und über die *Löwinger-Bühne*, die ja immer so pseudo-bäuerlich getan hat, da hat sich niemand aufgeregt, obwohl die Bauern dort als Dodeln dargestellt wurden.

KARIN MOSER

Es sind ja dann auch Pressekonferenzen abgehalten worden, um zu zeigen, schaut es euch an, so schaut die Serie aus. [Zu Bruckmüller] Waren Sie an diesen Pressekonferenzen auch beteiligt?

ERNST BRUCKMÜLLER

Ich kann mich nicht erinnern.

KARIN MOSER

... und es wurden dann Drehgenehmigungen wieder zurückgezogen, Sie haben wahnsinnige Probleme gehabt, dadurch war natürlich auch viel mehr Geld nötig – Sie mussten eine Kirche neu aufbauen, weil man plötzlich in der katholischen Kirche nicht mehr drehen konnte und so weiter. Wie ist es Ihnen eigentlich damit gegangen? Hat es Momente gegeben, in denen Sie sich gedacht haben, jetzt pfeif' ich drauf?

WILHELM PEVNY

Nein, nie! Ich glaube, ich habe schnell begriffen, das ist halt ein Kampf. Alles was neu ist, wird bekämpft, das ist so, egal ob es gut oder schlecht ist. Es war uns klar, dass wir auf Widerstand stoßen werden, aber wir waren reinen Herzens, weil wir uns wirklich bemüht haben, unsere Ideologie, die wir vielleicht in uns haben oder hatten, möglichst hintanzuhalten. Das ist sicher nicht immer gelungen, zum Beispiel die große Herausforderung war in der sechsten Folge, die Rolle der russischen Besatzungsmacht. Wir wollten nicht dieses Klischee reproduzieren, die Russen haben nur vergewaltigt und sind böse gewesen und die Amis waren super, sauber und lustig. Auf diese Klischees wollten wir uns nicht einlassen. Wir konnten aber diese Vergewaltigungen, die geschehen sind, ja nicht ausblenden. Und das haben wir nicht hundertprozentig hinbekommen, sage ich jetzt. Das ist uns nicht astrein gelungen. Wir haben es versucht, wir haben diese Vergewaltigungen erwähnt, aber das war nicht so gewichtet wie es hätte sein sollen. Auf der anderen Seite wollten wir die guten Seiten der Russen, wo sie geholfen haben, auch darstellen, weil das wurde immer unter den Tisch gekehrt. Es hat immer nur geheißt, die Erbsen waren wurmig, und aus – das war die russische Hilfe. Und das hat eben nicht gestimmt.

ERNST BRUCKMÜLLER

Die Russen hatten ja selbst nichts, das muss man auch laut sagen. Ihre wichtigste Kornkammer, die Ukraine, war zerstört durch drei Jahre Krieg,

Weißrussland war zerstört. Der Kern Russlands war ja auch stark mitgenommen vom Krieg. Die Russen konnten gar nicht helfen, das ist eine Illusion.

WILHELM PEVNY

Das hat es auf deutscher Seite auch gegeben, diese Vergewaltigungen ...

ERNST BRUCKMÜLLER

Aber das wurde vielleicht auch deswegen so massiv empfunden, weil es ja doch dieses rassistische Überlegenheitsgefühl gab – also unsere Frauen sind sowieso was Besseres als russische Frauen, umso schlimmer dann die Demütigung.

WILHELM PEVNY

Aber wir hätten irgendwie die Angst einer Frau vor einer solchen Situation schildern müssen. Das haben wir nicht hingekriegt. Unseren Ansprüchen entsprechend hätte das drin sein müssen. Das haben wir nur verbal abgehandelt, und das war nicht genug.

Pressekonferenz in Linz, 1976. (v. l. n. r.) Gerald Szyskowitz, Wilhelm Pevny, Peter Turrini, Hannes Leopoldseder (Intendant des ORF-Landesstudios Oberösterreich)

Foto: K.I.P.P.A., Quelle: AdZ-PT



KARIN MOSER

Ich finde schon, dass man merkt, dass Sie versucht haben, differenzierte Personen darzustellen; sich immer zu überlegen, warum tut jemand etwas in einer politischen Situation. Also nicht nur die reine Schwarz-Weiß-Malerei zu betreiben. Und es gibt sehr viele Figuren, bei denen ich das Gefühl habe, die agieren auch gar nicht politisch motiviert, sondern einfach aus einer Emotion, aus einer persönlichen Motivation heraus, wie auch die Maria in der fünften Folge ...

WILHELM PEVNY

Ja, die ist für mich unpolitisch.

KARIN MOSER

... die da irgendwie durchgetrieben wird und einfach nur ihren Bruder sucht, der von der Gestapo festgehalten und verhört wird; sie schlittert da hinein und landet schließlich selbst bei der Gestapo, aber nur, weil sie ihn sucht und man das Gefühl hat, sie will wissen, was mit ihrem Bruder los ist. Da gibt es sehr viele solche Figuren. Und was auch sehr schön ist, sind diese starken Frauenfiguren, die es so vorher noch nicht wirklich gegeben hat. Gerade die dritte Folge, die 1918, noch im Krieg, spielt, ist ja fast nur eine reine Frauen-Folge, das finde ich sehr schön herausgearbeitet.

WILHELM PEVNY

Aber auch in der sechsten Folge, zum Beispiel, dass die Anna, die alt gewordene Schwester des ursprünglichen Huber-Bauern, praktisch das Ganze dominiert. Sie ist jetzt die Chefin am Bauernhof und hat das Sagen, aber in dem Moment als der Bauer, ihr Bruder, wieder atmen konnte, hat er gesagt: So, du gehst jetzt wieder in den Stall. Und so war es auch, die „Trümmerfrauen“ waren sehr wichtig, aber in dem Moment als die Männer sich derrappelt haben, sind sie wieder an den Herd geschickt worden.

KARIN MOSER

Sie haben ja sehr viel literarisch gearbeitet, was ist so der Unterschied zwischen einem Roman oder einem Theaterstück und einem Drehbuch?

WILHELM PEVNY

Ein Riesen-Unterschied. Einen Roman kann man meiner Meinung nach nicht gemeinsam schreiben, weil da geht es um poetische Sprache und Bilder, die kann man sich ausdenken, für einen Film kann man sich ein poetisches Bild ausdenken, aber eine poetische Formulierung kann sich nur einer ausdenken. Das ist fast unmöglich zu zweit oder im Team. Ein Theaterstück ist meiner Meinung nach möglich, weil da gibt es eine Struktur. Man kann die Struktur vorgeben: Das passiert in der ersten Szene, in der zweiten das, in der dritten das ..., Theater ist möglich, und Film auch. Es gibt ja viele Filme, wo mehr als zwei Drehbuchautoren gearbeitet haben, nur sind die manchmal nicht nebeneinandergesessen, sondern haben dann hintereinander bearbeitet. Aber es gibt sehr viele Hollywood-Filme, wo zwei, drei Leute beim Drehbuch stehen. Bei der Regie gibt's das nie, da steht immer nur einer oder eine. Für einen Film zusammenarbeiten, das geht sehr leicht, wenn man einen Draht zueinander findet. Und wenn, dann ist die Arbeit sehr interessant. Schon die erste Frage: Womit beginnen wir? – Wenn's dann dort steht, sagen alle: „Ja, eh klar.“ – Und als nächstes: Wie staffeln wir das, was geschieht in der ersten Szene? Was ist der erste Satz? Wo befinden sich die Personen überhaupt? Warum ist das der erste Satz, warum beginnen wir so? Wäre es nicht gescheiter, so zu beginnen? Nein, weil mit diesem Satz reißen wir gleichzeitig das und jenes an. – Wir haben immer versucht, möglichst zwei, drei Dinge, die uns wichtig waren, die wir vermitteln wollten, unterzubringen, eigentlich in fast allem was wir getan haben, möglichst multidimensional unterwegs zu sein, nicht nur einen der Punkte, die uns wichtig waren, zu treffen, sondern mehrere – ästhetisch, optisch, auch akustisch, und natürlich inhaltlich, also in jeder Weise.

KARIN MOSER

Sie haben ja auch andere Drehbücher geschrieben, worin lag der Unterschied zur *Alpensaga*? Das war wahrscheinlich schon ein spezieller Fall, im Vergleich zu anderen Projekten, die Sie umgesetzt haben.

WILHELM PEVNY

Ja, natürlich. Zum Beispiel für meinen Film in Afrika – *Safari – die Reise* –

habe ich eher ein ausgefeiltes Drehkonzept geschrieben, da musste ich mich auch nach den Gegebenheiten richten, die ich vorfinde. Ich war dann zwei Monate in Tansania und insgesamt fast ein halbes Jahr in Mosambik und habe dort das Drehbuch geschrieben, aber trotzdem stößt man immer wieder auf Schwierigkeiten und kann nicht einfach sagen: Ich will das aber jetzt so und aus basta. – Ich bringe ein Beispiel von westlichem Denken: Ich wollte mosambikanische Fremdarbeiter, die in Südafrika arbeiten, beim Übertritt der Grenze filmen, wenn sie zurückkommen, und kontrolliert wird, was sie dort verdient haben und was sie mithaben, das wollte ich filmen. Dann haben sie gesagt, das geht nicht, ich kann an der Stelle, wo ich das will, nicht filmen. Und ich habe insistiert: „Ich will aber, das ist eine Frechheit“. Ich war irrsinnig angefahren und habe den Macher gespielt, aber es ging nicht. Während wir die geplante Szene dann woanders aufnahmen, hörten wir Schüsse. Und diese Schüsse waren genau dort, wo wir gedreht hätten. Die Armee begleitete uns vermutlich überall in Mosambik, und die haben vorausgesehen, dass sich dort, wo wir drehen wollten, der Kampf abspielen wird, und sie haben gesagt: „Da könnt ihr nicht drehen.“ Aber ich hab’ mich irrsinnig aufgeregt, dass ich dort nicht drehen darf. Ich hab’ viel gelernt in Afrika. Wenn ich wieder einmal meinen eigenen Willen durchsetzen will, dann denke ich heute anders darüber als früher – zum Beispiel: vielleicht ist’s gut, wenn ich ihn nicht durchsetzen kann.

KARIN MOSER

Ich würde jetzt gerne das Publikum einbinden. Gibt’s von Ihrer Seite Fragen?

PUBLIKUMSFRAGE

Wie entstand der Gedanke, dass man diese *Alpensaga* bei den Bauern spielen lässt – zu derselben Zeit ist ja die Sozialdemokratie in Österreich geboren worden –, dass man da nicht eine „Arbeitersaga“ macht? Dass man gerade in dieser Zeit, als es die Alleinregierung der Sozialdemokratie gab, deswegen gerade die ganzen Aufstände der Vertreter der Bauern, was war der zündende Punkt, dass man eine „Bauernsaga“ machte und nicht eine „Arbeitersaga“?

WILHELM PEVNY

Das ist eigentlich ganz banal, weil der Kuno Knöbl eine „Bauernsaga“ haben wollte, die lustig ist. Er wollte eine moderne *Löwinger-Bühne*, das ist am Anfang gestanden. Lustige Arbeitergeschichten gibt es nicht, da gibt es keine Vorbilder. Der „Mundl“ ist erst später gekommen, den gab es damals noch nicht. Aber ansonsten stimme ich vollkommen mit Ihnen überein, ich hätte sehr gerne eine Serie aus der Arbeiterschaft gemacht, sehr gerne. Aber das interessiert niemanden, hätten sie gesagt. Auf die Bauern sind sie ja auch nur gekommen, weil sie am Anfang geglaubt haben, das wird lustig, das wird eine Unterhaltungsserie.

Noch eine Bemerkung: Die Sozialdemokraten haben lange nicht begriffen, dass wir ihnen helfen. Die haben geglaubt, das sind die Linken, die uns links überholen wollen, und haben uns auch scheel betrachtet. Die SPÖ hat erst relativ spät begriffen: die schaden uns nicht, sondern die nützen uns ja eigentlich. Kreisky und ein paar Leute waren aufgeschlossen, aber da hat es noch etliche Betonköpfe gegeben in der Sozialdemokratie.

PUBLIKUMSFRAGE

Ich hätte eine Frage an Herrn Bruckmüller: Waren Sie dann bei anderen ORF-Produktionen ähnlich in beratender Funktion beteiligt oder war das einmalig?

ERNST BRUCKMÜLLER

Einmal und dann eigentlich nicht mehr.

PUBLIKUMSFRAGE

Inwieweit hattet ihr als Autoren die Möglichkeit, dem Regisseur zu sagen: „Das passt mir eigentlich nicht so wie du dir das vorstellst“?

WILHELM PEVNY

An und für sich ist es so, wir schreiben das Drehbuch, der Regisseur schaut sich das an und bespricht das noch mit uns; wenn er Ungereimtheiten entdeckt oder meint, dieses oder jenes wäre besser, geht man dem nach, behält es bei oder verändert es, aber dann gilt: Was liegt, das pickt.

Allerdings muss der Regisseur auf Begebenheiten reagieren, beispielsweise wenn es dort, wo er dreht, bildlich gesprochen keine Kuh gibt, muss er halt ein Pferd nehmen, und die Geschichte wird anders. Das musste hin und wieder passieren, und es hat schon manchmal Dinge gegeben, wo ich mit dem, was Berner gemacht hat, nicht einverstanden war. Er hat manches verbessert, indem seine Idee besser war als unsere, vielleicht in drei oder vier Fällen, aber er hat auch in drei oder vier Fällen etwas verschlechtert. Aber ansonsten hat der Regisseur die Verfügungsgewalt in dem Moment, in dem er das fertige Buch in der Hand hat. Wobei man sagen muss, beim Fernsehfilm ist das anders gewesen – jetzt ist es auch nicht mehr ganz so, da haben die Autoren ziemliche Macht gehabt, beim Kinofilm haben die Autoren immer schon weniger Macht, da hat der Regisseur die Hauptverantwortung. Aber in Fernsehfilmen bis zur Jahrtausendwende etwa waren die Drehbuchautoren die Sager und der Regisseur der Ausführende. Und Dieter Berner, ein sehr eigenwilliger Mensch, hat natürlich darunter auch manchmal gelitten. Da hat es doch immer wieder kleine Konflikte gegeben.

PUBLIKUMSFRAGE

Waren Sie eigentlich sehr viel Zeit dabei bei den Dreharbeiten, oder nur, wenn sie aufgetreten sind?

WILHELM PEVNY

Nur, wenn wir aufgetreten sind, sonst waren wir nicht dabei. Aber es war sehr lustig, außerdem lernt man auch sehr viel über den Film.

PUBLIKUMSFRAGE

Aber Sie haben ja in der Zeit zusammengewohnt, Dieter Berner, Peter Turini und Sie, Herr Pevny. Wurde nicht viel darüber gesprochen?

WILHELM PEVNY

Als wir zusammengezogen sind, hat Berner noch sehr viel in Zürich gearbeitet, da war er noch am Schauspielhaus beschäftigt, im ersten Jahr. Dann hat er bei uns gewohnt, ich glaube, es waren etwa zweieinhalb bis

drei Jahre, in denen wir zusammengewohnt haben. Aber besprochen haben wir es immer wieder, ob und wie dieses oder jenes geht. – Für einen Drehbuchautor ist es gut, wenn er hin und wieder statiert, also eine kleine Rolle spielt, weil man so das Filmgeschehen auch von unten und von hinten kennen lernt. – Eines weiß ich und das kann ich weiter geben für Leute, die einmal eine kleine Rolle in einem Film spielen: Film ist bezahltes Warten. Wer das nicht begreift, wird große Probleme haben. Man kommt dort hin und sagt: „Wo ist die Kamera? Ich bin da.“ Und die sagen: „Wart einmal, das dauert jetzt ein Bissel!“ und dann dauert dieses Bissel immer länger, und nach sieben Stunden sagt man einen Satz, und dann hört man: „Nein, Sie müssen noch dableiben“, und um neun am Abend sagt man den zweiten Satz. Ich war anfangs immer sauer, bis ich mir gedacht habe: Das hat doch keinen Sinn, ich ärgere mich dauernd, warum geht da nix weiter? – das bringt nichts. Und dann hab’ ich für mich eben die Formel gefunden „Film ist bezahltes Warten – wieder ein Schilling, wieder ein Schilling, jede Sekunde wieder einen Schilling verdient ... Und ab da konnte ich mich entspannt zurücklehnen.

PUBLIKUMSFRAGE

Würde heute noch jemand vom ORF auf die Idee kommen, einen Historiker beizuziehen? Wird das noch gemacht?

WILHELM PEVNY

Ich hoffe.

ERNST BRUCKMÜLLER

Ich glaube schon, dass das gemacht wird.

KARIN MOSER

Das kann ich aus eigener Erfahrung sagen, dass das gemacht wird. Ich bin einmal bei einem Spielfilm herangezogen worden, interessanterweise aber nicht vom Regisseur oder Drehbuchautor, sondern von der Frau, die die Requisiten gemacht hat. Sie hat gesagt: „Schauen Sie sich bitte das

Drehbuch an, ich glaube da steht ein Blödsinn drin.“ Sie hat das weitergegeben und ich wurde dann auch dafür bezahlt. Es war insofern schlimm, weil es eine historische Geschichte war, und die Hauptfigur war eine Historikerin. Also da wäre dann ziemlich viel blöd gelaufen. Es wird schon gemacht, ich weiß nur nicht, ob es immer gemacht wird, und manchmal braucht es offensichtlich andere Kräfte, die sagen: „irgendwas stimmt da nicht, ich glaube, man muss da noch einmal drüber schauen.“

Ich habe auch mit Michael Mitterauer im Dezember gesprochen – über die *Alpensaga*, und er hat dann auch eingebracht, dass damals Turrini und Pevny noch gar nicht zurückgreifen konnten auf das, was dann ab den 1980er-Jahren passiert ist, nämlich dass die lebensgeschichtlichen Erinnerungen auf einmal so wichtig geworden sind. Dann wurde nämlich damit begonnen, die Leute zu fragen (Haushaltsgehilfinnen und so weiter): „Schreibt doch eure Geschichten auf. Wie ist es euch gegangen?“ Da sind dann Bücher entstanden, auf einmal war ein Interesse da, und neue Quellenmaterialien sind auf einmal entstanden.

Peter Turrini (l.) und Wilhelm Pevny (Mitte) als Darsteller in Folge 1 der *Alpensaga*, *Liebe im Dorf*, mit Regisseur Dieter Berner, 1976.

(Foto: K.I.P.P.A.), Quelle: AdZ-PT (Konvolut Turrini als Schauspieler)



ERNST BRUCKMÜLLER

Das eine oder andere gab es schon, aber natürlich viel weniger. Diese große Mitterauer-Reihe *Damit es nicht verlorengeht* ... [ab 1983 im Böhlau Verlag erschienen, Anm.], die gab es natürlich noch nicht. Die hat unendlich viele Detaileinblicke in viele Lebensformen und Lebensweisen geboten. Das ist sein Verdienst, dass das etwas geworden ist, und darauf kann man natürlich heute auch zurückgreifen. Das sind über 50 Bände, vom Leben eines Gendarmen bis zum Leben einer Magd. Das ist eine Serie, die der Böhlau Verlag herausgegeben hat. Das sind biographische Texte, die teilweise schon existiert haben, aber eben nicht von „bedeutenden Persönlichkeiten“, sondern von Jedermann und Jederfrau. Die erste war die Maria Gremel⁶ aus der Buckligen Welt – ein bäuerliches Frauenschicksal, uneheliches Kind und so weiter. Ich weiß nicht mehr, wie der Michael dazu gekommen ist, vielleicht über den Rundfunk. Die hat aber das Manuskript gehabt. Dann hat er systematisch begonnen, die Menschen aufzufordern, zu suchen, es sind dann auch ganz alte Texte aufgetaucht, die Autobiografie von einer uralten Frau aus Südtirol, die schon um 1850 gestorben ist. Alle diese Texte sind in dieser Reihe *Damit es nicht verlorengeht* ... publiziert worden. So hat man jetzt für „alltägliche Geschichte“ oder „Geschichte von unten“ eine wirklich große Fülle von Quellen bequem zur Hand. Außerdem haben wir ja zwei Archive: Das eine ist die „Dokumentation lebensgeschichtlicher Aufzeichnungen“, die hinter der Reihe *Damit es nicht verlorengeht* ..., steht, das macht Günter Müller vom Institut für Wirtschafts- und Sozialgeschichte, und es gibt die „Sammlung Frauennachlässe“, ebenfalls auf der Uni Wien, betreut von der Kollegin Christa Hämmerle. Das ist auch so ein großer Bestand an Originalquellen, von denen einige bereits gedruckt wurden, aber andere harren noch der Publikation.

Ich habe übrigens schon ein Problem gehabt mit der *Alpensaga*, das habe ich bis jetzt, nämlich mit dem Titel. Das Ganze spielt ja nicht in den Alpen, sondern im Mühlviertel.

WILHELM PEVNY

Ich habe das auch immer gesagt, aber „Voralpensaga“ interessiert keinen.

ERNST BRUCKMÜLLER

„Mühlviertelsaga“ geht auch nicht.

WILHELM PEVNY

Alpensaga war so griffig, die Griffigkeit hat über die Seriosität gesiegt.

PUBLIKUMSFRAGE

Wer hatte eigentlich den Einfall für den Titel „*Alpensaga*“?

WILHELM PEVNY

Das war, glaube ich, der Turrini. Damals gab es die *Forsyte-Saga*, und da ist dann *Alpensaga* entstanden. Ich weiß es ehrlich gesagt nicht mehr, von wem es ist. Wir haben es gemeinsam diskutiert, aber es klingt eher nach Turrini, denn ich bin eher ein bisserl genauer und weniger spektakulär und er agiert eher öffentlichkeitswirksam, und der Titel klingt eher öffentlichkeitswirksam.

ERNST BRUCKMÜLLER

Das war's ja dann auch.

KARIN MOSER

Welche Bedeutung hatte die *Alpensaga* für Ihr Schaffen? Und glauben Sie, dass sie auch etwas bewirkt hat?

WILHELM PEVNY

Das glaub' ich schon. Also insofern überhaupt ein Film etwas verändern kann, aber es haben so viele junge Leute, in unserem Alter damals, gesagt, das war so wichtig für sie. Es hat echte Auseinandersetzungen gegeben, weil damals hat's ja nur FS1 und FS2 gegeben, und der Papa hat gesagt: „Nix da, wir schauen FS2.“ Das war meistens irgendwas Lustiges, und die Kinder beziehungsweise die aufgeschlossenen Jugendlichen haben gesagt: „Nein, wir wollen die *Alpensaga* sehen.“ Da hat's richtige Kämpfe gegeben, diese Auseinandersetzungen, die wir geführt haben, sind auch in den Familien noch zum Teil geführt worden. Es haben schon viele aus dem

bäuerlichen Milieu dann gesagt, das war für sie unglaublich wichtig, dass das bäuerliche Leben einmal von dieser Seite dargestellt und ernstgenommen wird, nicht verblödet oder so. Und auch fernsehgeschichtlich hat es sehr viel bewirkt. Es ist eigentlich ein Meilenstein geworden. Man mag dazu stehen, wie man will, aber es ist nicht wegzuleugnen.

Für mich persönlich war die *Alpensaga* aber auch eine wunde Geschichte, weil sie ja doch immer eher dem Turrini zugeschrieben wurde. Am Anfang war mir das wurscht, mir ging's nur darum, dass es gemacht wird. Am Anfang war das mit der Namensungleichheit auch noch nicht, aber es ist sehr bald so geworden. Wir sind ja beide als die „gleichen“ Autoren gestartet, ich war sogar etwas bekannter, als wir beide 1971 am Volkstheater aufgeführt wurden, nur „Alpen“ hat man mehr mit dem Kärntner als mit dem Wiener verbunden. Das allein genügt schon, dass die Sache ins Rollen kommt, und wenn das einmal im Rollen ist, dann weiß jeder Bescheid, dann sagt jeder: „is eh kloa.“ Ich hab' sehr viel gelernt über Vorurteile, auch meine eigenen, Bilder, die man draufpappt auf die Menschen, die nicht stimmen, und ich hab' das eben zum Teil leidvoll erfahren müssen. Allein diese Formulierung „Autor/Co-Autor“ – es hat keinen Co-Autor gegeben, es hat zwei Autoren gegeben. Ich habe schon viel schlucken müssen, habe aber auch gelernt, dass es nichts nützt, wenn man sich aufregt.

ERNST BRUCKMÜLLER

Eine österreichische Erfahrung ...

WILHELM PEVNY

Wissen Sie was passiert, wenn man sich aufregt? Da sagt man: „Der regt sich auf, an dem kann nichts sein.“ Also man ist chancenlos, das ist eine „Lose-Lose-Situation“. Diese Wunde ist sicher Teil meiner künstlerischen Geschichte, aber dafür habe ich eben die *Alpensaga* gekriegt und bin wahnsinnig froh, dass wir das gemacht haben.

KARIN MOSER

Ich würde auch sagen, das ist ein Meilenstein, weil einfach einmal andere

sozialen Gruppen gezeigt worden sind, die sehr lang ausgeblendet wurden. Dann auch die *Arbeitersaga*, die in den 1980er-Jahren gedreht wurde. Da werden auf einmal andere Personen, auch Frauen, ins Zentrum gestellt. Das ist auch ganz wichtig für die Identifikation der Menschen, dass sie sich aufgenommen fühlen, und eigentlich ist es ja auch Aufgabe des öffentlich-rechtlichen Rundfunks, würde ich sagen, alle Leute irgendwie abzuholen und abzubilden. Wir hoffen, dass dieser Auftrag auch in Zukunft wahrgenommen wird.

Ich möchte mich bei allen bedanken, bei den Gästen für die interessante Diskussion, wir können nachher noch weiter plaudern. Danke fürs Kommen und für Ihr Interesse!

Das Gespräch wurde am 13. 2. 2020 im Archiv der Zeitgenossen geführt.

Schriftfassung: Reinhard Widerin. Die Gesprächsbeiträge wurden für diese Publikation überarbeitet und autorisiert.

Die Videoaufzeichnung des Gesprächs (Vollversion) ist unter folgendem Link im Internet abrufbar: <https://www.archivderzeitgenossen.at/ueber-das-archiv/zeitgenossenimgespraech/>

Anmerkungen

- 1 DVD-Booklet „Alpensaga“, Folgen 5 und 6, 2007 (= Edition „Der Standard“. Nr. 78)
- 2 Ernst Brückmüller hat später angemerkt, dass er damals noch gar keinen Fernseher hatte.
- 3 Alfred Hoffmann: *Bauernland Oberösterreich. Entwicklungsgeschichte seiner Land- und Forstwirtschaft*. Linz: Trauner 1974.
- 4 Die „Löwinger-Bühne“ war ein familienbasiertes österreichisches Theaterunternehmen, das bereits 1892 gegründet wurde und lange Zeit als artistisches Wandertheater aktiv war. In den 1950er-Jahren war die Löwinger-Bühne in Wien sesshaft geworden und hatte sich auf sehr einfache Stücke im bäuerlichen Milieu spezialisiert. Ab dieser Zeit wurden die Aufführungen für das Unterhaltungsprogramm des ORF aufgezeichnet und bis in die 1990er-Jahre ausgestrahlt.
- 5 Der Österreichische Bauernbündler, Jg. 32, Nr. 7 (12. 2. 1976), S. 1.
- 6 Maria Gremel: *Mit neuen Jahren im Dienst. Ein Leben im Stübl und auf dem Bauernhof 1900–1930*. Wien u. a.: Böhlau 1983. (= Damit es nicht verlorengeht ...; 1)

Ad Personam / Künstlerleben

Über den Tellerrand

Peter Patzak im Gespräch mit Karin Moser

Mit dem Vorlass des Künstlers und Filmemachers Peter Patzak wurde 2018 die Kunstsparte Film als neuer Sammlungsbereich im Archiv der Zeitgenossen eröffnet. Das Gespräch wurde anlässlich der Auftaktveranstaltung im Anschluss an ein Filmscreening geführt. Patzak selbst hatte für den Abend eine 15-minütige Schnitfassung aus dem Film Im Kreis der Iris zusammengestellt. Diese Fernsehproduktion aus dem Jahr 1992 mit Philippe Léotard und Marthe Keller in den Hauptrollen thematisiert das Leben eines rumänischen Arztes als Flüchtling in Österreich. „Ich habe diesen Film und einige Ausschnitte aus einem der Erzählstränge gewählt, weil sie die Vertreibung einer Familie aus ihrem Land zeichnen. Seine Heimat verlassen zu müssen – als Weg des Überlebens – ist ein tiefsitzender Schmerz. Er hat die Kraft in alle Richtungen zu wirken. Und es gibt noch einen sehr persönlichen Grund“ – so begründete Peter Patzak seine Filmauswahl in einem Statement.

Karin Moser und Peter Patzak im Gespräch, Kino im Kesselhaus, 23. 10. 2018

Foto: Andrea Reischer, Quelle: Archiv der Zeitgenossen



KARIN MOSER

Peter, du weißt, dass ich mich wahnsinnig freue, dass ich heute mit dir hier sein kann. Ich habe mich auch wahnsinnig gefreut, wie ich gehört habe, dass du der erste Filmschaffende bist, der ins Archiv der Zeitgenossen aufgenommen wird, weil damit dein Werk auch nochmals gewürdigt wird und weil, wie ich denke, auch endlich einmal in Österreich die Filmkultur als Hochkultur wahrgenommen wird – die sie auch ist – und daran bist du auch maßgeblich beteiligt.

Wenn man dein Werk kennt, dann weiß man, wie vielfältig es ist, an Genres, an Themen, an Inhalten. Es ist auch vielfältig, weil es immer wieder zum Nachdenken angeregt hat, weil es berührt, weil es erschüttert, weil es einen aber immer wieder auch zum Lächeln und sehr oft mit einem sehr gewieften Humor wahnsinnig zum Lachen bringt.

Ich weiß, wie schwer dir die Auswahl gefallen ist für den heutigen Abend. Du hast lange nachgedacht und geworden ist es *Im Kreis der Iris*: Ein sehr berührendes Werk, ein persönliches Werk. Es ist 25 Jahre her, mehr als 25 Jahre, das glaubt man gar nicht, wenn man so mache Szenen sieht, sind sie doch sehr gegenwärtig. Ich würde dich einfach bitten, uns zu sagen, warum du diese Wahl getroffen hast und was dich ganz persönlich mit diesem Film verbindet.

PETER PATZAK

Gerne, aber zunächst ein großes Dankeschön, dass ich hier mit diesen fünfzig Jahre lang gesammelten Dokumenten einen Platz und ein Zuhause gefunden habe. Es gab viele Anfragen. Es war die Kinemathek in Berlin, die Wienbibliothek, aber ich habe ja keine Heimat gesucht für diese Sammlung. Es kam dann das Angebot von hier und es war vollkommen klar, in einer Sekunde: Hier gehört es her! Zumal auch viele Freunde bereits hier Platz gefunden haben. – Ich habe diesen Filmausschnitt gewählt, weil ich eigentlich wollte, dass dieser Abend auch irgendwo ein Freundes- und Familienfest wird. Und meine Söhne haben es geschafft hierher zu kommen, einer aus Los Angeles. Meine Frau hat es nicht geschafft, sie ist zu Hause. Aber ich werde ihr nachher berichten. Denn die Geschichte ist rein ihre Geschichte. Diese Dame, die im Film in diesen Schulsaal hineingeht,



Standbild aus *Im Kreis der Iris* (Darsteller: Philippe Léotard), 1992

Foto: Milan Poupa, Quelle: AdZ-PP (B121)

um mit den ankommenden Menschen über ihre Situation zu sprechen, das ist meine Frau. Meine Frau war zu diesem Zeitpunkt die Leiterin des Kinderhauses in Gugging, das heutige wunderbare, fantastische Art-Brut-Museum in Klosterneuburg/Gugging. Es kam ein Arzt zu ihr, der als Pfleger angestellt war, ein Neurologe, und hat ihr seine Geschichte erzählt. Und es ist ihr tatsächlich in einem wunderbaren, konsequenten Behördengang gelungen, ihn wieder zu einem Arzt zu machen, zurück zu seiner Familie zu bringen, damit er ein entsprechendes Leben führen und tätig sein konnte. Und diese Geschichte wollte ich ganz einfach damals erzählen und habe sie auch erzählen dürfen. Heute wäre das gar nicht so einfach.

KARIN MOSER

Wir haben auch Philippe Léotard gesehen, mit dem dich, glaube ich, auch eine persönliche Geschichte verbindet.

PETER PATZAK

Ja, natürlich. Ich habe mein ganzes Leben Schauspieler gesucht, wo ich etwas Besonderes gespürt habe: Wenn es Kraft war, war es Kraft, wenn es Verletzlichkeit war, war es Verletzlichkeit. Bei ihm war beides immer da.

Er ist ein Leben lang ein Ausländer gewesen, wo immer er war. Ganz einfach durch seinen Kopf und durch sein Herz. Zu der großartigen Marthe Keller bin ich gekommen, weil sie bei einem Festival in Monaco eine Schnitzler-Verfilmung von mir gesehen hat, *Frau Berta Garlan*, und gesagt hat, mit diesem Menschen möchte ich arbeiten. Und dann ein paar Jahre später habe ich mich gemeldet und habe gesagt, es wird zwar kein großes Angebot sein, aber eine Fernsehproduktion und sie hat gesagt: „Was ich gesagt hab' gilt! Und es ist mir egal!“ Und sie ist gekommen.

KARIN MOSER

Es zeigt sich natürlich in dem Film auch und das wurde schon angesprochen, dass du immer schon sehr global und international gedacht hast und zwar zu einem Zeitpunkt, zu dem das in Österreich noch überhaupt nicht üblich war, in den 1970er-Jahren. Da warst du eine Ausnahmeerscheinung. Ich denke da an Rita Tushingham in einem deiner ersten Filme, Kristin Scott Thomas, Franko Nero, Elliott Gould, eigentlich ein Alter Ego von dir, William Berger und so weiter. Wie schwierig war es damals, international zu produzieren?

Bei Dreharbeiten zu *Im Kreis der Iris*, 1992

(v. l. n. r.) Peter Patzak, Marthe Keller, Philippe Léotard

Foto: Milan Poupa, Quelle: AdZ-PP (B121)



Rita Tushingham in

SITUATION



Filmplakat *Situation* (Darstellerin:
Rita Tushingham), 1972
Quelle: AdZ-PP (B3)

PETER PATZAK

Eigentlich unmöglich! Aber mein Blick über den Tellerrand hat natürlich begonnen, nachdem ich sehr früh das Land verlassen habe und nach New York gegangen bin. Und ich bin mehr mit dem neuen amerikanischen freien unabhängigen Kino aufgewachsen als mit den Produkten der 1950er- oder 1960er-Jahre, die hier damals noch im Unterhaltungsbereich produziert wurden. Also für mich waren Altmann oder Ashley die interessanten Regisseure und nicht der Kollege Antel, obwohl ich auch vor ihm Respekt habe. – Als ich zurückgekommen bin, war das immer so ein Hin und Her zwischen den zwei Ländern. Eigentlich bin ich Ende der 60er-Jahre zurückgekommen, weil meine Eltern gesagt haben, wir stehen kurz vor dem Ausbruch eines Krieges und die amerikanischen Zeitungen haben den Prager Frühling natürlich wahnsinnig hochgespielt. Und ich habe gesagt, da will ich schon zu Hause sein. Aber das war dann natürlich ganz anders.

KARIN MOSER

Du hast ja auch Schwierigkeiten gehabt, weil du auch in englischer Sprache produziert hast. Das war ja gar nicht so leicht in dieser Zeit.

PETER PATZAK

Na ja, es war die Frage, wo will man gezeigt werden und was will man denn für wen erzählen? Und so wie die Sprache der Diplomatie damals Französisch war – heute ist es ja sicher auch anders –, war aber die Sprache des Films damals schon Englisch. Ich meine, es gibt Produkte, die kannst du nur in der eigenen Sprache erzählen. Einen *Kottan* hätte ich nie in einer anderen Sprache erzählen müssen, aber in dem Moment, wo ich ein globaleres, ein internationales Thema angreife, auch die Finanzierung minimalisieren muss durch Verkäufe in andere Länder und Auftritte bei internationalen Festivals, war das ja eine ganz klare Entscheidung.

Nur muss man sich die Situation von damals im Vergleich zu heute vollkommen anders vorstellen. Es gab leider kein Filmförderungsgesetz. Das haben der Kollege Turrini – der auch im Hause vertreten ist – und ich, damals dem Herrn Bruno Kreisky erklärt, dass das sein muss. Und es wurde auch. Aber als ich angefangen habe, waren wir „Schlepper“ im besten Sinne. Wir haben Pakete mit Filmrollen aus Zelluloid getragen, 30 bis 35 Kilo schwer. Ich erinnere mich, ich bin einmal die Champs-Élysées auf- und abgegangen, bei einem extremen Sommerregen. Dann habe ich meine Augengläser verloren, die habe ich nicht gefunden, hinten hab' ich 35 Kilo am Rücken gehabt und hab' gesagt: „Was für ein komisches Leben ist das, ich gehe da mit einer Kiste von Verleih zu Verleih.“ Es hat ja auch nichts gebracht, aber es hat was anderes gebracht. Man weiß nie, was was bringt.

KARIN MOSER

Das stimmt. Ja, man begegnet dann auch vielen Leuten und *Kassbach* war dann durchaus ein Film, mit dem du durch die ganze Welt gereist bist, von Moskau über Indien bis nach New York.

PETER PATZAK

Ist unglaublich ... auf diesen Film wurde ich so viele Jahre noch ange-

sprochen, wo immer ich aufgetaucht bin. Ich hatte schon eine Ahnung, denn viele Kinematheken haben Negative bestellt damals und auch bezahlt. Das war ja eine Sensation, nicht? Und vor einigen Monaten gab es im Wiener Künstlerhaus-Kino, dem heutigen Stadtkino, wieder eine Aufführung und ich bin drinnen sitzengeblieben und der Saal war mucksmäuschenstill. Es hat genau so funktioniert, der Film hat inhaltlich funktioniert, aber er hat auch ästhetisch funktioniert, was toll ist.

KARIN MOSER

Und *Kassbach* kann man auch bis heute immer wieder sehen und es ist auch ganz wichtig, finde ich, dass er immer wieder gezeigt wird. Auch mit ganz großartigen Schauspielern, muss man sagen, Walter Kohut, Hanno Pöschl und viele, viele andere.

PETER PATZAK

Ja, er wird, glaub' ich, noch dieses Jahr im Wiener Metro-Kino gezeigt, wieder einmal.

KARIN MOSER

Peter, wenn ich Lehrveranstaltungen halte, und ich halte sehr viele zum Thema Film, dann bist du ein Fixpunkt.

PETER PATZAK

Danke!

KARIN MOSER

Ja! Und zurzeit habe ich wieder eine Filmvorlesung und es gibt sozusagen drei Fixstarter, die da immer vorkommen. Und ich würde jetzt kurz auf sie eingehen und wenn du willst, dann sagst du etwas dazu. Ist das okay?

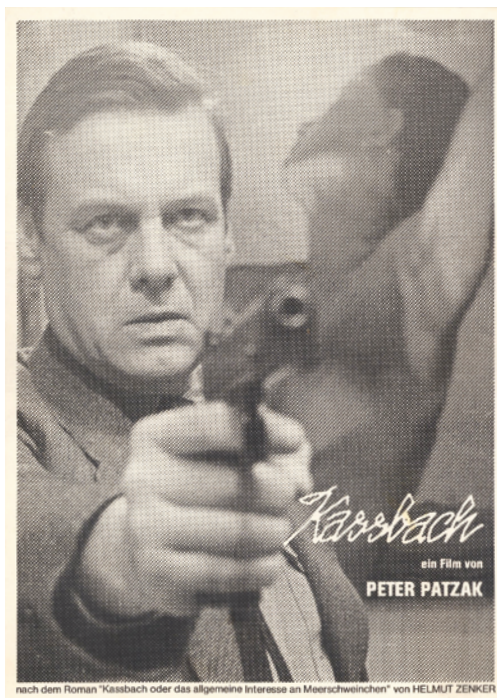
PETER PATZAK

Okay. Aber, wenn es besser ist als das, was ich zu sagen habe, sag' ich nix.

Filmplakat *Kassbach*

(Darsteller: Walter Kohut), 1978

Quelle: AdZ-PP (B18)



KARIN MOSER

Na gut! Aber das hoffe ich doch nicht. Der erste Film, der bei mir immer vorkommt ist *Gavre Princip – Himmel unter Steinen*, aus dem Jahr 1990, weil hier der Erste Weltkrieg völlig anders aufgegriffen wird, als das bis dahin in Österreich der Fall war. Nämlich aus der Perspektive der Sarajevo-Attentäter und weil das damals tatsächlich noch ein Tabubruch gewesen ist.

PETER PATZAK

Das stimmt. Aber ich habe, glaub ich, über kein anderes Thema so viel Literatur verschlungen wie über dieses Attentat. Und mein Vater war Kadett auf der *Viribus Unitis*, die den Leichnam von Franz Ferdinand von Sarajevo nach Triest gefahren hat. Ich habe dieses Verbiegen der Figur ganz einfach nicht ausgehalten. Jeder hat ihn verwendet. Die Nazis haben ihn natürlich zum Juden gemacht, das ist ja ganz klar und jede politische

Richtung hat ihn in eine Ecke gestellt und die „Schwarze Hand“ wurde, was sein Leben betrifft, vollkommen überschätzt. Das war ein fanatisierter, hochintelligenter, nein ein fanatisiertes, hochintelligentes Kind.

KARIN MOSER

Das waren tatsächlich noch Kinder, ja absolut. Und du bist ja damals auch von der *Kronen Zeitung* angegriffen worden. Ich glaube die Schlagzeile war: „Peter Patzak setzt Mörderbuben ein Denkmal“, so auf die Art.

PETER PATZAK

Ja, das ist ganz dumm, aber damit lebt man. Und wenn solche Abende wie heute passieren, dann ist das ja alles nicht mehr wichtig.

KARIN MOSER

Das weiß man zu dem Zeitpunkt nicht. Aber wie gesagt, der zweite Film von dir, der immer wieder bei mir vorkommt, ist *Jugendliche*, eine TV-Produktion aus dem Jahr 1972. Ihr habt damals sechs Jugendliche aus Österreich befragt, habt unterschiedliche Bundesländer in den Fokus genommen, auch ganz unterschiedliche Milieus, und man erkennt da Ängste, Wünsche, Hoffnungen von Jugendlichen, die zum Teil natürlich heute ähnlich sind, aber manchmal auch ganz anders. Das ist auch ein Zeitkolorit, das sich hier niederschlägt. Es ist für mich ein sozial-, gesellschafts- und kulturgeschichtliches Dokument und ich erinnere mich zum Beispiel immer an dieses steirische Mädchen, an dieses Lehrmädchen, das tatsächlich am Abend um 18 oder 19 Uhr von ihrer Lehrherrin immer im Zimmer eingesperrt worden ist und in der Früh, wenn sie wieder arbeiten musste, wurde aufgesperrt. Ihr habt dann mit ihr zum Teil über das Fenster kommuniziert. Das kann man sich heute gar nicht mehr vorstellen.

PETER PATZAK

Nein, aber es ist gar nicht so lange her! Es ist erschreckend! Ich habe damals überhaupt nicht gewusst, wenn ich eine Idee oder ein Bedürfnis hatte, etwas zu erzählen, an wen wende ich mich. Ich habe von Jörg


Mauthe ein Buch gelesen und wusste, dass Jörg Mauthe in der Argentinierstraße in einem alten ORF-Gebäude sitzt. Ich wusste gar nicht, was der dort macht, aber ich habe gedacht, er wird schon eine Funktion haben, er ist ein großartiger Autor. Und ich habe ihn besucht und habe gesagt, ich möchte eine Geschichte erzählen über den Zustand der Jugendlichen, der Vierzehn- bis Sechzehnjährigen. Weil das unterscheidet sich sehr, sehr von dem, was sonst auf der Welt passiert. Er sagt: „Das Thema interessiert mich auch.“ Da habe ich gesagt: „Na, dann kann ich das machen!“ Sagt er: „Ja, das können Sie machen, aber ich werde ihnen einen Volontär geben vom ORF, der hat sich gerade beworben und der wird ein bisschen aufpassen, dass das historisch alles stimmt.“ Da habe ich gesagt: „Ja bitte!“ Das war Peter Huemer und seitdem sind wir ganz enge Freunde und er ist einer der wenigen Menschen, die mir geblieben sind.

KARIN MOSER

Das dritte Werk von dir, das für mich sehr zentral ist, ist eine ganze Serie, das ist natürlich *Kottan ermittelt*. Nicht nur, weil es Unterhaltung ist, sondern weil *Kottan ermittelt* auch beweist, dass du und Helmut Zenker Unterhaltung auch immer mit Haltung verbunden habt. Das muss man, glaube ich, auch einmal sagen. Es ist in vielen Bereichen auch eine Sozialstudie, eine Milieustudie, die ihr da geboten habt. Und weil es auch ein Beweis dafür ist, dass in den 1970er- und 1980er- Jahren im ORF wahnsinnig viel möglich war. Und zwar auch deswegen, weil ja *Kottan ermittelt* durchaus auf viel Widerstand gestoßen ist. Es gab erboste Anrufe beim ORF, es gab sogar eine parlamentarische Anfrage, ob man denn Beamte, also Polizisten und Bundesheerangehörige, überhaupt so darstellen darf.

PETER PATZAK

Ja, aber sie haben sich dann im Leben ja eh selbst immer wieder dargestellt, auch in Begegnungen mit mir. Da waren tolle Begegnungen und da waren auch schreckliche Begegnungen. Manche haben gesagt: „Da ist der Türstock, da läufst du jetzt dreimal dagegen!“ Und ich habe gesagt: „Das mache ich nicht!“ Haben die gesagt: „Na, das machen *wir* dann!“ Und es

KOTTAN, Adolf	"Kottan ermittelt"
alias Lukas Resetarits,	Major im Sicherheitsbüro, ziemlich jung für sein Alter, bekannt für Untersuchungsmethoden, die nicht immer legal und auch nicht immer erfolgreich sind. Verheiratet, z.Zt. ein Sohn, Familienleben kontrovers. Hobby: Schlager singen.
	05.11.1982 – 20'15 Uhr
	19.11.1982 – 20'15 Uhr
	03.12.1982 – 20'15 Uhr
	17.12.1982 – 20'15 Uhr
	07.01.1983 – 20'15 Uhr
	21.01.1983 – 20'15 Uhr

Kottan Steckbrief, 1982

Foto: ORF Fotodienst, Quelle: AdZ-PP (B47)

gab auch Begegnungen, wo sie mich nach Hause eskortiert haben und sich gefreut haben, mich getroffen zu haben, weil sie sagten, die Wirklichkeit kann noch viel mehr.

Aber diese Zusammenarbeit ist ja nicht zufällig entstanden. Helmut Zenker und ich sind gemeinsam ins Gymnasium gegangen, in unterschiedliche Klassen, und sind uns sehr früh auf einer literarisch schriftstellerischen Ebene begegnet. Ich habe sehr viel geschrieben für diverse Zeitungen und er war sehr früh aktiv auch mit literarischen Zeitungen wie *Wespennest* und dergleichen mehr. Und als *Kassbach* [Roman von Helmut Zenker, erschienen 1974, Anm.] erschienen ist, wussten wir gleich, von wem er da geschrieben hat. Die Figur war uns klar, die kannten wir alle und wir konnten nicht nur die eine Figur, sondern auch die vielen Ableger dieser Figur, die es gibt. Und dann kam ein Skript bei mir an, das sollte ein Drehbuch sein. Es war aber kein Drehbuch, es waren nur Namen, Doppelpunkt und Dialoge, Name, Doppelpunkt, Dialoge. Und ich muss sagen, ich habe – und das ist als ganz großes Kompliment zu verstehen! – ich habe so ein Drehbuch bis dahin noch nicht in der Hand gehabt und später auch nicht mehr. Denn nur aus den Dialogen haben sich die Figuren, die Haltungen, hat sich

alles ergeben. Die Kostüme, wer sie sind, wie sie leben. Alles hat sich ergeben aus dem, was sie sagen und wie sie es sagen. Und das ist ein großes Kompliment für einen österreichischen Schriftsteller!

KARIN MOSER

Absolut. Ich finde, es ist heute auch schon einmal gesagt worden: Wenn man dich kennt und wenn man dein Umfeld kennt und die Menschen, die dich umgeben, dann hat man so das Gefühl, du bist ein Menschensammler, ein Menschenentdecker, ein Menschenliebhaber, würde ich sogar sagen. Und jemand, der sofort die Essenz und das Besondere an einem Menschen erkennt. Dabei ist es dir völlig egal, woher er oder sie kommt oder was er oder sie ist, wie auch immer man das interpretieren möchte. Wir haben ja damals ein Buch gemacht, wo ganz viele Weggefährten und Weggefährtinnen „Tributes“ geschrieben haben, sehr persönliche Geschichten. Und das Vorwort hat ein gewisser Martin Scorsese geschrieben. Wo hast du denn diesen Mann kennengelernt oder wie ist das passiert?

PETER PATZAK

Das war auch wieder so ... das hat mich gesucht. 1982, als China wirklich noch nicht offen war, hat das Peking-Studio zum ersten Mal versucht, ein internationales Symposium zu machen, um ausländische Regisseure, Autoren, Filmemacher einzuladen, um in einer geschlossenen Veranstaltung, nicht vor Publikum, sondern vor Filmschaffenden, einen Dialog zu eröffnen. Da waren tausende Filmschaffende von Südchina bis in die Mongolei, das war ungeheuer aufregend. Auf einmal waren wir da. Ich wusste gar nicht, warum ich auch da bin. Hinterfragen kann man das ja bei den Chinesen nicht: „Warum bin ich da?“, da lächeln sie und wenn man fragt: „Warum ist der nicht da?“, dann lächeln sie auch. Bertolucci war da und Nomura aus Japan, Shyam Benegal aus Indien und eben Martin Scorsese. Aus dem ganzen deutschsprachigen Raum haben sie mich ausgewählt mit dem Film *Die letzte Runde*.

Daraus wurde eine ganz, ganz große Freundschaft mit dem Herrn Scorsese, die bis heute anhält. Er hat damals gesagt, im nächsten Film, den er dreht,

MARTIN SCORSESE

January 23, 2002

Mr. Peter Patzak
Filhaus

Dear Peter

Thanks so much for your letter; it's good to hear from you and of all the good work you're doing.

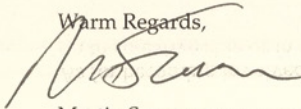
I certainly can appreciate your interest in Max Ophuls. I, too, am a great admirer of his work and am familiar with LA RONDE. I had the opportunity to visit the Munich Film Museum in 1998 where we screened parts of Ophuls' LOLA MONTES for a restoration of the full cinemascope frame.

As for becoming involved in your project, perhaps I could help on the creative side or in casting. I'm not sure what your financial needs are, but lately I have found it difficult to raise funds in America for special projects like this. Again, though, I'd be happy to try and help.

I am currently locked away in my editing room working on GANGS OF NEW YORK, but you can contact me through Gretchen Campbell and she will know how to reach me. Gretchen can be reached by phone, (212) 533-5333, or by email, gcampbell@scorsese.com

It was good to meet your son; he reminds me of you.

Warm Regards,



Martin Scorsese

Faxnachricht von Martin Scorsese an Peter Patzak, 23. 1. 2002

Quelle: AdZ-PP (B219)

muss ich mitspielen. Da habe ich gesagt: „Naja, da werde ich mitspielen, werde schon mitspielen.“ Dann hat Scorsese gefragt: „Wer hat den Film *Die letzte Runde* gefilmt?“ Ich gab darauf die Antwort: „Das war der geniale Dietrich Lohmann“ – der dann eine große Karriere gemacht hat bei DreamWorks in Los Angeles, bei Spielberg, aber mit 51 Jahren an Blutkrebs verstorben ist. Scorsese: „Diesen Kameramann nehme ich mir und du spielst eine Rolle!“ Irgendwann hat er die Produktion dann tatsächlich begonnen und hat sich erkundigt: „Wer ist der Kameramann, der Deutsche, der bei Patzak und bei Fassbinder sehr viel gearbeitet hat?“ Da haben alle gesagt: „Der Ballhaus.“ Was zu dem Zeitpunkt gestimmt hat – aber Lohmann war davor. Scorsese hat gesagt: „Schickt mir den!“ Und so, aus diesem Irrtum heraus, hat der großartige Kameramann Ballhaus eine ganz große amerikanische Karriere gemacht. – Ich habe keine amerikanische Schauspieler-Karriere gemacht, weil ich irgendeinen Fernsehfilm unterschrieben hatte. Ich habe nicht damit gerechnet, dass das wahr wird! Und dann hieß es: „In vierzehn Tagen musst du in New York sein! Leseproben! Es geht los!“ Dann habe ich gesagt: „Das kann ich nicht machen. Ich kann diesen kleinen Film nicht alleine lassen.“

Dann später in Zürich war die Premiere dieses Films von Martin Scorsese und ich wollte ihn mir anschauen. Das, was ich hätte spielen können, das habe ich eigentlich nicht erkannt. Da gab es einen bisserl feisteren Barkeeper, der aber ganz witzig war. Vielleicht wäre ich das gewesen, aber es gab die Hauptfigur in dem Film, die unerklärlicherweise ununterbrochen, wo immer sie sich befindet, zum Telefon geht und Peter Patzak anrufen möchte. So bin ich in diesem Film doch ein bisschen vorgekommen.

KARIN MOSER

So ist es. Jetzt ist das Werk, die ganze Sammlung deines bisherigen Filmschaffens – ich sage bisherig, weil ich doch hoffe, dass da noch etwas kommt – im Archiv der Zeitgenossen. Das sind ganz großartige Filme, tolle Fotos, Schriftgut, alles, was man sich als HistorikerIn nur wünschen kann und worin man herumwühlen kann, aber auch als angehende/r Filmschaffende/r. Was wünschst du dir eigentlich? Also wie wünschst du dir, dass zukünftig mit deinem Vorlass gearbeitet wird?

PETER PATZAK

Genauso wie jetzt in dieser Sammlung gearbeitet wird. Ich habe beim ersten Besuch schon eine Publikation über das Werk von Peter Turrini in anderen Ländern gesehen. Die Reflexion geht weiter und es ist mir nichts verloren. Ich darf ja anklopfen und mir etwas anschauen. Es sind ja nicht nur Dokumente da. Es sind ja alle Bänder da, die Originalbänder. Wirklich toll erhaltene Aufzeichnungen und Filme, teilweise auch Positive auf Filmspulen.

KARIN MOSER

Natürlich auf Filmspulen, das digitale Zeitalter ist noch nicht sehr lang da!

PETER PATZAK

Jaja, aber das weiß man heute ja nicht mehr so genau!

KARIN MOSER

Du hast noch Filmkopien geschleppt und keine DVDs und bist nicht mit dem USB-Stick herumgerannt. Es ist heute etwas einfacher. Nun sind wir, glaube ich, auch schon zeitlich am Ende. Ich möchte mich ganz herzlich bei dir bedanken.

PETER PATZAK

Ich danke *dir*.

*Das Gespräch wurde am 23. 10. 2018 im Kino im Kesselhaus in Krems geführt.
Die Gesprächsbeiträge wurden für diese Publikation überarbeitet und autorisiert.
Schriftfassung: Brigitta Potz. Die Tonaufzeichnung des Gesprächs steht im Archiv
der Zeitgenossen für die Benützung zur Verfügung.*

Peter Patzak mit Chris Lohner, 23. 10. 2018, Archiv der Zeitgenossen

Foto: Andrea Reischer, Quelle: Archiv der Zeitgenossen



Ein Sonderfall im Üblichen

Der Verleger und sein Autor

Jochen Jung und Julian Schutting
im Gespräch mit Gerhard Zeillinger

Im November 2017 fand unter der wissenschaftlichen Leitung von Gerhard Zeillinger in Krems ein Symposium zum Werk von Julian Schutting statt. Anlass war der 80. Geburtstag des Schriftstellers, der auch selbst anwesend war. Einer der Programmpunkte war das Gespräch mit dem Verleger Jochen Jung. Julian Schutting hatte im Vorfeld des Symposiums erklärt, an dem Gespräch nicht teilnehmen zu wollen, beteiligte sich dann aber sehr lebhaft aus dem Zuhörerbereich. Das Gespräch über ihn entwickelte sich zu einem Gespräch mit ihm.



Ein für den Vorlass von Julian Schutting
typisches Bündel von Notizen

Quelle: AdZ-JS

GERHARD ZEILLINGER

Herr Jung, Sie sind *der* Verleger Julian Schuttings. Sie waren, zunächst bei Residenz, und sind es jetzt in Ihrem eigenen Verlag wieder, der Lektor, der am längsten mit Julian Schutting zu tun hat, der so nah wie kein anderer an seinen Texten dran ist. Wenn man einen Autor so lange so gut kennt – das sind jetzt über 40 Jahre –, was prägt sich da am meisten ein: die Person, die Literatur, die der Autor schreibt, oder ist das irgendwann gar nicht mehr voneinander zu trennen?

JOCHEN JUNG

Im Literaturbetrieb ist das Verhältnis Autor–Verleger ein sehr spezielles. Das muss man vorweg sagen. Anders als Sie, die Leser, die Literaturwissenschaftler. Der Verleger arbeitet nicht wirklich mit dem Kopf, das tun Sie, Sie denken lange nach, Sie grübeln, Sie überlegen, Sie wägen ab. Der Verleger wartet auf die Anmutung, und wenn sie kommt, dann akzeptiert er sie auch als Zumutung, und dann wird etwas daraus. Aber es gibt keine Analyse eines Textes vorweg, bevor man sich dazu entschließt, etwas aus ihm zu machen. Man hat einen gewissen Begriff von Literatur, den man sowieso mit sich herumträgt, man hat einen Begriff von dem eigenen Verlag und weiß, welche Sorte von Literatur in diesem Verlag erscheinen sollte und welche nicht. Und man hat eine Vorstellung von dem Autor, der einem gegenüber sitzt, mit dem man entweder schon ein Buch gemacht oder von dem man etwas gehört hat, oder von dem einem irgendwie sonst etwas zugeflogen ist, oder auch mal von dem man gar nichts weiß, außer dem Text selber. Und der Text ist der Autor. Es kann nicht so sein, dass man jetzt sagt, die Dame ist aber entzückend, fehlt uns eigentlich in unserer Runde, oder dass man sagt, so ein Herr, der strampelt da schon jetzt herum, das ist eine Zumutung – eine Zumutung anderer Art jetzt –, den wollen wir uns lieber nicht erlauben. Es ist eine Beziehung, die sich immer aus dem Text entwickelt und dann hat es natürlich auch immer mit dem Typ des Autors oder der Autorin zu tun, wie sich das weiterentwickelt. Und Julian ist jetzt nicht jemand, mit dem ich, obwohl ich ihn so lange kenne, die Nächte durchgesoffen habe, oder dass wir uns sonst irgendwie auf eine Art und Weise die Zeit miteinander vertrieben oder ins Herz getrieben

haben, wie man das mit manch anderen gemacht hat, zumindest gelegentlich. Wir beide, die wir ja edle Gestalten sind, haben uns diese Art des Umgangs eher versagt. Es war vielmehr immer eine Vorstellung davon, dass das eine sehr würdige Figur ist, das ist jetzt nicht so ein Straßenläufer oder ein Kneipensitzer, oder ein aufdringlicher Autor, das kommt ja auch häufiger mal vor, der dauernd seine Wünsche hat, die man ihm nicht alle erfüllen kann, sondern das ist einer, der nachdenkt, der überlegt, und wenn er einen dann mit dem neuen Text oder mit sich selbst konfrontiert, kann man sich darauf verlassen, dass das alles auf einer noblen und überschaubaren Weise vor sich geht.

JULIAN SCHUTTING

Und der bitte Ablehnungen gut verträgt. Hab' ich dir nie übel genommen ...

JOCHEN JUNG

Kam natürlich auch kaum vor. Bis zur Übung sind wir da gar nicht vordrungen. Sie sehen, dass ich hier noch lebendig sitze: Er hat nicht versucht, mir irgendwie was abzuschneiden, nein, wir hatten ein wirklich unkompliziertes Verhältnis auch miteinander, würde ich sagen.

GERHARD ZEILLINGER

Und wenn Sie sagen, es steht der Text im Vordergrund, ist das heute auch noch so? Nach all der langen Zeit, wenn Sie heute von ihm einen Text bekommen, richtet sich der Blick zunächst nur auf den Text? Oder ist im Hintergrund die Person schon auch da?

JOCHEN JUNG

Ja, die Person kenn ich schon ein bisschen, den Text kenn ich noch nicht, mit dem muss ich mich also noch etwas beschäftigen. Aber es ist schon wahr, dass man nach so vielen Jahren, trotz gelegentlicher Ablehnungen, schon so viel miteinander gemacht hat, da geht man davon aus, dass das, was da vor einem liegt, ein gelungener Text ist. Also ich geh' erstmal nicht davon aus, dass das jetzt danebengehen könnte, sondern mit

positiver Einstellung. Und dann weiß ich ja auch noch – das sind natürlich Überlegungen, die ein Verleger macht –, wann haben wir das letzte Buch gemacht, wann könnte das nächste wieder kommen und passt das mit unserer Programmgestaltung und kriegen wir das da gut untergeschoben oder nicht? Also auch solche Überlegungen kommen natürlich noch dazu, und dann kann ich aber immer davon ausgehen, dass es bis dahin, mit einem Autor wie ihm, keine Extra-Komplikationen gibt oder irgendetwas, das das jetzt durcheinanderbringt oder Schwierigkeiten machen würde, inklusive Fragen nach Geld, Honorar oder so was, was bei manchem Autor ja ein prominentes Thema gleich am Anfang ist – hatten wir nie.

GERHARD ZEILLINGER

Also es gibt bestimmte Erwartungen, aber auch die Neugier auf jeden neuen Text.

JOCHEN JUNG

Es gibt die Neugier, was hat er diesmal denn gemacht? Er ist ja auch in allen Literaturarten bewährt und bewandert und kann das. Und dann schaut man, sind es Gedichte, ist es wieder etwas Romanähnliches oder jedenfalls Erzählendes, sind es Überlegungen, oder ist es, wie immer bei ihm, eine Mischung von allem?

GERHARD ZEILLINGER

Und in dieser langen Zeit der Zusammenarbeit hat es ja auch eine Entwicklung gegeben. Haben da Wellen stattgefunden, oder hat es Einschnitte gegeben, wenn Sie das jetzt rückblickend betrachten würden?

JOCHEN JUNG

Einschnitte, würde ich sagen, hat es eigentlich nicht gegeben, es war ein sehr konsequentes Miteinander-Weiterarbeiten und es ist auch nicht so – also nach meinem Eindruck, das wissen Sie alle wahrscheinlich besser –, dass er jetzt, was seine Literatur selbst angeht, da plötzlich Hopser und

Sprünge gemacht hat und ganz woanders unterwegs war, als ich von ihm erwarten konnte. Es hat eigentlich das gesamte Werk von ihm – soweit ich das kenne und das ist auch recht viel – einen sehr konsequenten Weiter-schub, würde ich mal sagen.

GERHARD ZEILLINGER

Aber es hat da auch eine bestimmte Entwicklung stattgefunden.

JOCHEN JUNG

Es hat natürlich auch Entwicklung stattgefunden, und seine Texte von heute sind nicht mehr identisch mit denen vor vierzig Jahren. Das ist eigentlich eine Selbstverständlichkeit. Also das ist auch so. Ich würde jetzt mal sagen, das was ihn, in meinen Augen, auszeichnet, ist diese absolute Aufmerksamkeit für Konkretes. All sein Schreiben geht immer von Beobachtung aus, von Wahrnehmung: etwas sehen, etwas mitkriegen und aus dem etwas herausarbeiten, sich darauf konzentrieren und sehen, was ist das Besondere, das Spezielle daran, warum hat mich das jetzt so beschäftigt. Und das ist auch das, was ich immer das Anziehende an diesen Texten gefunden habe, da er ja gleichzeitig ein sehr klar und deutlich formulierender Autor ist, der keine nebulösen Texte schreibt und mich auch nicht in irgendwelche Gewitterzonen hineinzieht, wo ich mich dann nicht mehr auskenne. Das Schöne ist, dass man sich in seinen Texten eigentlich in der Regel durchaus auskennt, natürlich gibt's dann immer noch viel im Untergrund, was man nicht auf den ersten Blick mitkriegt ...

JULIAN SCHUTTING

Weil das Deutsch halbwegs in Ordnung ist, halbwegs deutsch schreiben ...

JOCHEN JUNG

[zu Schutting] Du sagst es. Und wie. Das ist ja schon fast lateinisches Deutsch, das du schreibst und insofern in schönster grammatikalischer Ordnung und Konsequenz.

GERHARD ZEILLINGER

Herr Jung, Sie haben für unser Gespräch den Titel „Ein Sonderfall im Üblichen“ gewählt – der Sonderfall ist klar, das ist einfach die unverwechselbare Literatur, die Julian Schutting schreibt und die in den 1970er-Jahren genauso einzigartig war, wie sie es heute ist. Aber was meinen Sie mit dem Üblichen? Ist das der Rest der Literaturlandschaft?

JOCHEN JUNG

Das ist der Rest der Literaturlandschaft, eigentlich, ja. Also Julian ist natürlich aus vielen Gründen ein besonderer und einzigartiger Autor – einzigartig sind alle Autoren, aber besonders sind sie nicht alle. Ich würde denken, dass er, ja, wie soll man das jetzt vernünftig sagen? Er ist ein Sonderfall innerhalb der ganzen österreichischen Literatur der Nachkriegszeit und er macht es einem damit auch nicht immer leichter.

GERHARD ZEILLINGER

Dem Leser und dem Verleger ...

JOCHEN JUNG

Da ich ein Verleger bin, bin ich auch ein Buchverkäufer, muss also auch ein Publikum vor mir sehen und mitbedenken, in der Hoffnung und in der Annahme, dass es ein Interesse von der anderen Seite gibt. Und das ist jetzt nicht eine Karriere à la Thomas Bernhard oder Peter Handke, auch nicht Barbara Frischmuth. Julian ist kein Autor, der das Gefühl hatte, dass er diesem Publikum entgegenkommen müsste mit irgendetwas, und sei es, dass er das Interesse des Publikums an bestimmten Themen teilt und sich dazu auch äußern müsste, wie wir zu den Flüchtlingen jetzt stehen sollten oder nicht, oder Ähnliches. Das gibt es bei ihm überhaupt nicht und er hat sich deswegen in Wahrheit um sein Publikum eigentlich nie geschert. Ich glaube, es war ihm ziemlich wurscht, was am Ende dabei rauskommt, was das wird, wie das aufgenommen wird. Und das ist nicht der Regelfall bei Autoren. Also das ist sicher ein Sonderfall. Die meisten Autoren sind zwar, während sie am Satz arbeiten, ganz mit sich und dem Satz beschäftigt, aber es ist ihnen hinterher doch nicht ganz egal, was das

Publikum damit anfängt, oder was es dazu denkt und macht und ob es das überhaupt haben möchte. Was ja nicht zuletzt auch heißt, ob ich von dem leben kann, was ich da die ganze Zeit mache. Und da hat er sich eine vernünftige Lebensorganisation eingerichtet, mit dem Beruf, den er vorher hatte', und einer bescheidenen, aber für einen bescheidenen Mann offenbar, hoffe ich, doch ausreichenden Pension, und so kommt er mit seinem Leben als ein Bürger dieser Republik einigermaßen zurecht. Und als Autor braucht man Bleistift und Papier, das kann man sich noch leisten.

GERHARD ZEILLINGER

Wenn ich Sie jetzt trotzdem frage, ist Julian Schutting ein politischer Dichter? Und Sie haben die Frage eigentlich schon verneint, weil sie gesagt haben, er nimmt in seinen Büchern zu aktuellen gesellschaftlichen Veränderungen nicht Stellung. Es gibt aber doch etliche Texte von ihm, erschienen in Zeitungen und Zeitschriften, wo er das sehr wohl tut, aber in den Büchern, da geb' ich Ihnen recht, da kommt das weniger vor, und Julian Schutting bezeichnet sich selber auch nicht als politischen Dichter. Aber gerade in der Zeit, in der ich ihn kennengelernt habe, Anfang der 1980er-Jahre, da haben sich mir gerade seine politischen Gedichte sehr stark eingeprägt.

JOCHEN JUNG

Na ja, wir kennen ja alle diesen Sager, dass es überhaupt keine Texte gibt, die nicht politisch sind. Alle Literatur ist politisch, jede Form der Äußerung hat einen politischen Kontext, und insofern ist alles politisch. Aber wenn wir das alles mit einer kleinen Distanz betrachten, dann gibt es eben doch Texte, die sich konzentrierter auf bestimmte gesellschaftliche Probleme einlassen, und es gibt Autoren, die nicht unbedingt immer nur über Sonnenuntergänge und aufgehende Mohnblumen schreiben müssen, um sich unpolitisch zu geben. Und bei Julian ist das so, er ist ein mitlebender Zeitgenosse und kann nicht übersehen, was um ihn herum sich abspielt und was sich da tut. Und er kann auch nicht verhindern, dass ihm dabei etwas durch den Kopf geht. Und was einem Autor durch den Kopf geht, das muss auch irgendwann durch den Bleistift aufs Papier. Das ist, glaub'

GERHARD ZEILLINGER

Nun wird von Literatur gleichzeitig verlangt, dass sie die gesellschaftliche Wirklichkeit abbilde und auf zeitbezogene Probleme reagiere. Das ist bei Schutting aber nicht der Antrieb zu schreiben. So gesehen ist es aber auch kein Widerspruch zwischen seiner Auffassung von Literatur und einer Literatur im politisch-gesellschaftlichen Kontext. Würden Sie dem zustimmen?

JOCHEN JUNG

Durchaus. Julian ist ein Beobachter, und als solcher ein kritischer Weltbegleiter.

GERHARD ZEILLINGER

Ich würde jetzt ganz gerne noch einmal auf die Entwicklung sowohl bei Julian Schutting als auch im Literaturbetrieb zu sprechen kommen. Schutting hat ja als Avantgardist begonnen, zu einer Zeit als gerade der Aufstand gegen das konventionelle Erzählen im Gang war. Da lag er also völlig im Trend, und er lehnt das ja auch bis heute kategorisch ab. Gleichzeitig – und das wissen Sie am besten – wird aber in den 1970er-Jahren sehr heftig erzählt, wenn man nur an Handke oder etwa Gernot Wolfgruber denkt. Dann hat es so die Gegenposition gegeben: H. C. Artmann, Andreas Okopenko oder Ernst Nowak zum Beispiel, die ja auch alle Residenz-Autoren waren, das heißt, es hat gerade im Residenz Verlag diese Vielfalt an unterschiedlichen Strömungen gegeben. Und das ist heute eigentlich verloren gegangen, das klassische Erzählen hat sich fast flächendeckend wieder durchgesetzt und man hat bei Julian Schutting den Eindruck, also wenn man jetzt von bewährten Literaturpositionen wie einer Friederike Mayröcker absieht, dass er hier mehr oder weniger allein auf weiter Flur übrig geblieben ist, und meine Frage: Ist er so etwas wie ein Relikt der Moderne, oder einfach zeitlos in seiner Literatur?

JOCHEN JUNG

Also zeitlos ist überhaupt kein Autor, das geht gar nicht. Das Wort kann man nicht damit verknüpfen. Aber, er ist auch kein Zeitanbiederer, das

sicherlich nicht. Also er ist keiner, der mitschnüffelt, was im Moment so rennt und läuft und gut ankommt, und dann probiert er das halt auch einmal. Das, glaube ich, liegt ihm gar nicht. Insofern hat er sich ein kleines bisschen, auch was das Publikum angeht, ein wenig an die Seite manövriert. Er ist kein Autor, der Renner publiziert, nach denen alle sofort greifen, die alle sofort haben wollen, das bestimmt nicht. Und natürlich hat das auch etwas damit zu tun, dass die Art seines Schreibens eine ist, die ihre Wurzeln vielleicht in den Fünfzigern oder vielleicht auch noch früher hat und die sich jetzt nicht versucht an das anzubiedern, was im Moment gerade das Gefragte ist, und das ist natürlich diese dämliche, ewige Erzählerei, egal wie interessant die Geschichten auch immer sind. Auf so was lässt er sich ganz sicherlich nicht ein. *[Zu Schutting]* Und es fällt mir auch immer auf, wenn du etwas erzählst, von irgendwem, den du getroffen hast – andere Leute kommen mit irgendeiner kleinen Anekdote oder einem kleinen Histörchen daher, mit dem sie jemanden darstellen wollen oder auch den Zuhörer fangen, und du gehst irgendwie gleich anders zur Sache, so dass man eher nochmal nachfragen möchte, um aus dem eigenen Wahrnehmen und der Ungeduld, die Details nicht erst mal für sich zu lassen, sondern gleich in nachvollziehbare Zusammenhänge zu bringen, herauszufinden – wir sind ja auch alle selber versaut mit dieser Erzählerei und basteln ja selbst diese Geschichten auf diese Art, wenn wir über Leute reden und vielleicht auch ich im Moment, wo ich jetzt über dich rede, weiß ich nicht, ich krieg das selber jetzt nicht so mit. – Aber. Jetzt hab' ich mich verrannt, jetzt weiß ich nicht weiter.

GERHARD ZEILLINGER

Sie haben das eine angesprochen, und das möchte ich aufgreifen, Julian Schutting hätte sich mehr oder weniger selbst an den Rand manövriert, indem er einfach auf seiner Literatur beharrt. In den letzten vierzig Jahren hat sich aber auch die Literaturlandschaft sehr stark verändert, die Kriterien der Markttauglichkeit sind ganz andere geworden, das Feuilleton in den Printmedien ist eigentlich gewaltig geschrumpft, das wissen wir ja, schwierige Literatur wird eigentlich kaum noch besprochen und es

hat sich leider Gottes auch die Germanistik wieder in den Elfenbeinturm zurückgezogen. Es fehlen Persönlichkeiten wie Schmidt-Dengler, die sich wirklich für Autoren eingesetzt haben. Ist es für einen Autor wie Julian Schutting damals in den 1970er-Jahren leichter gewesen, am Buchmarkt zu reüssieren als heute? Als es das heute wäre?

JOCHEN JUNG

Das ist sicher damals leichter gewesen. Diese Art der Literatur war damals tatsächlich eher die, die man als Literaturinteressierte erwartet hat und auch eigentlich haben wollte, und ich glaube, dass, wenn er heute mit solchen Texten antreten würde bei einem Verlag, als junger Autor, um jetzt loszulegen, er es sehr schwer haben würde. Nicht nur er, alle Autoren heute ...

JULIAN SCHUTTING

Darf ich noch etwas dazu sagen?

JOCHEN JUNG

Du darfst immer etwas dazu sagen.

JULIAN SCHUTTING

Ich meine, das stimmt. Ich hätte es aber als junger Autor genauso schwer gehabt. Es war ja eine rein äußerliche Sache, dass der Gerd Bacher mit dem Besitzer des Residenz Verlags so gut war. Es sind damals einfach alle unsere Bücher, bitte, im Fernsehen, in so einer Kultursendung besprochen worden. Der Schaffler² ist durch die Innenstadt von einer Buchhandlung zur anderen: „Es kränkt ihn so, wenn seine Autoren nicht in der Auslage sind.“ Und vor Weihnachten und Ostern hat er allen Buchhändlern eine Mozartkugel gebracht, nicht? Ich meine, das ist ja an sich lächerlich, dass da einer mit einem Bauchladen herumgeht, aber das war halt eigentlich doch alles nur dem Bacher zu verdanken. Am Rand wären wir sonst immer gewesen, wenn nicht durch diese Beziehung mit dem ORF so viel für den Residenz Verlag getan worden wäre.

JOCHEN JUNG

Das ist aber doch nur ein Teil der Geschichte. Also erstmal muss ich dazusagen, es ist wahr, ich gehe nicht mehr mit der Mozartkugel durch die Stadt. Liegt mir nicht so. Man würde sie mir wahrscheinlich gar nicht abnehmen, man hätte Angst, da wär' was anderes drin als Mozart.

GERHARD ZEILLINGER

Also wenn die Mozartkugel von *Fürst* ist ...

JOCHEN JUNG

Aber als Unternehmer würd' ich nicht die teuerste gekauft haben.

JULIAN SCHUTTING

Es würde auch nicht mehr die Buchhändler geben, die über so was gerührt sind, dass einer Salzburg in einer Mozartkugel bringt.

JOCHEN JUNG

Die sind durch Verlage wie Diogenes schon mit ganz anderen Dingen verstopft worden. Aber es ist nicht nur dieses eine gewesen, man muss das ein kleines bisschen distanzierter, in einem größeren Umfeld sehen. Bacher alleine reicht nicht. Es ist wahr, ich durfte zweimal im Jahr in den Zwölf-Uhr-Nachrichten, zwischen zwölf und eins, antreten und das neue Programm des Residenz Verlages erzählen, was da jetzt kommt. Und das ist dann natürlich nach Bacher auch sofort aus gewesen, solche Dinge und Vorzüge gab es tatsächlich nicht mehr. Ich glaube aber, dass es eher damit zusammenhängt, dass die deutsche Literatur, also aus Deutschland, sich schneller verändert hat und sich politisierte, in hohem Maße und sehr ausdrücklich, und die ganze gesellschaftliche Szenerie in Deutschland ja ganz anders als in Österreich davon bestärkt, beeinflusst und irritiert war, alles gleichzeitig, und diejenigen, die sich jetzt für die Literatur interessierten und nicht nur politische Äußerungen haben wollten, griffen zu den Österreichern. Das Aufsteigen und So-Wichtig-Werden der österreichischen Literatur in jenen Jahren hängt mit der Politisierung der deutschen Autoren zusammen, glaube ich.

JULIAN SCHUTTING

Die haben das Anachronistische geschätzt, nicht? Die Dorfgeschichte, dass es bei uns in der Kleinstadt spielt und nicht in Berlin. Das hat Reich-Ranicki einmal völlig unpassend auf die Jelinek gesagt, dass ihr Ruhm nur darauf beruht, dass sie aus einem anachronistischen Milieu stammt und aus diesem zurückgebliebenen Österreich kommt. Und das haben die Deutschen gern gelesen, das Zurückgebliebene.

JOCHEN JUNG

Ich darf die Deutschen eine Spur ernster nehmen, wenn du erlaubst. Sie hatten auch ein etwas intelligenteres Verhältnis zu dem, was wir Kunst nennen, und sie erwarteten beim Literatur-Lesen auch den Kontakt mit Kunst und dem, was sie leistet, was sie mit der Sprache anstellt, und nicht nur mit netten Geschichten und Histörchen. Das würde ich mal unterstellen wollen.

JULIAN SCHUTTING

Und haben von unserer Sprachverliebtheit dann bald einmal genug gehabt.

JOCHEN JUNG

Irgendwann hat's ihnen dann vielleicht auch gereicht, aber eine ganze Weile haben sie es sehr genossen und sehr gern gehabt. Und auch die österreichischen Verlage, nicht zuletzt den Residenz Verlag, zu dem werden lassen, was er wurde, oder was er mal war.

GERHARD ZEILLINGER

Aber egal ob jetzt Deutschland oder Österreich, würden Sie dem zustimmen, dass die Siebzigerjahre grundsätzlich spannender waren?

JOCHEN JUNG

Kommt immer darauf an, was einen spannt, aber wenn es jetzt wirklich nur um die Literatur geht ...

GERHARD ZEILLINGER

Wenn ich an das Programm des Residenz Verlages denke und es mit dem

Programm des heutigen Residenz Verlages vergleiche, oder mit dem Programm anderer Verlage ...

JOCHEN JUNG

Das sollten wir netterweise, glaub ich, jetzt nicht tun.

GERHARD ZEILLINGER

Ich würde gern etwas vorlesen zu dieser Entwicklung im Literaturmarkt. Und zwar hat Werner Thuswaldner 2007 eine Besprechung von Julian Schuttings *Zu jeder Tageszeit* folgendermaßen eingeleitet: „Langsam und unausweichlich hat sich etwas verändert. Die Avantgarde von gestern hat sich in die Unsichtbarkeit verflüchtigt, und eine Generation der flotten Erzähler hat sich fest und sicher im Literaturbetrieb eingenistet. Sie bekommt jede Aufmerksamkeit, sie rangiert ganz oben auf den Bestsellerlisten und sie wird hofiert von den Rezensenten. Und die guten alten Namen von ehemals, die angetreten waren, die Literatur auf eine neue sprachkritische Ebene zu hieven, verschwanden allmählich aus dem Blickfeld der Wahrnehmung.“ – Meine Frage an den Verleger: Wie kann man heute dennoch Aufmerksamkeit schaffen? Wie kriegt man Literatur wie die Julian Schuttings von diesem Rand weg?

JOCHEN JUNG

Kriegt man nicht. Da ist sie, da gehört sie vielleicht auch hin. Man kann nicht erwarten, dass diese Art von Literatur auf dem Buchmarkt, oder auch nur bei den Lesern, den gleichen Stellenwert kriegt wie Dan Brown. Das ist einfach nicht zu erreichen. Das ist nicht so und das verträgt sich auch nicht. Das muss man einfach akzeptieren. Da muss man sagen, damit sind wir auch zufrieden. Ist ja schon gut, wenn es so ist, dass es das überhaupt noch gibt. Es gibt ja genug Verlage, die solche Literatur in ihren Programmen schon gar nicht mehr haben und sofort zurückschrecken, wenn ihnen jemand mit so was entgegenkommt. Das ist, glaube ich, nun mal so die Situation. Das wird sich auch so bald nicht wieder ändern.

GERHARD ZEILLINGER

Also Rand würde dann etwa auch bedeuten, dass die Literatur, die Julian Schutting schreibt, eigentlich ein Gegenentwurf zum Geist der Zeit ist. Was gute Literatur ja eigentlich immer sein sollte. Und ich hab' mir da eine Aussage von Schutting notiert, wo er sagt: „Ich preise wie Handke das einfache Leben“, mit dem Zusatz: „nur nicht lehrerhaft, wie er“.

JOCHEN JUNG

[zu Schutting] Diesen kleinen Nachsatz solltest du wieder streichen. Das ist völlig unnötig.

JULIAN SCHUTTING

Das war auch mehr so geplaudert.

JOCHEN JUNG

Ja, also vergessen Sie es.

GERHARD ZEILLINGER

Noch einmal zum Sonderfall, der ja im Titel hier angesprochen ist: In einer ö1-Sendung zu seinem 80. Geburtstag haben Sie kürzlich über Julian Schutting gesagt: „in gewissem Sinne eine Randfigur, die sich aber zu einem eigenen Zentrum entwickelt hat“. Und mich hätte interessiert, was ist dieses Zentrum Julian Schutting?

JOCHEN JUNG

Das hat man davon, wenn man solche Äußerungen in einem Gespräch absondert. Das schreibt dann einer mit und dann kriegt man es nochmal um die Ohren.

GERHARD ZEILLINGER

Dann versuche ich eine Brücke zu bauen: Ist das die hohe Kunst des Julian Schutting, dass er versucht hat, aus der Randposition ein Zentrum zu machen?

JOCHEN JUNG

Nein, das, glaube ich, meinte ich nicht. Es ist eher so etwas, wenn ich jetzt das mit dem Rand stehen lasse, was die gesamte Literaturwelt so angeht. Es bildet jeder Autor sich als eigenes Zentrum aus und ist eine Welt für sich und ist etwas sehr Eigenes und Nicht-Verwechselbares. Und wenn man das erreicht hat, ist ja schon sehr viel erreicht.

JULIAN SCHUTTING

Es darf ja in einem großen Kreis auch einen kleinen Randkreis geben. Und es war doch bitte zu Residenz-Zeiten, dass der Herr Schaffler, der Besitzer, zu mir gesagt hat, immer so ein bisschen verlegen: „Naja, die Vertreter sagen, wenn das ein bisschen anders und lesbarer geschrieben wäre, dann würden wir gut verkaufen.“ Ich konnte nichts tun, als – immer wissend, der kann nicht viel davon verkaufen –, als mit schlechtem Gewissen zum Schaffler zu sagen: „Ich kann das bitte nur so. Das ist die einfachste Art, wie ich schreiben kann.“ Ich hab’ immer gefunden, ich muss mich entschuldigen. Das ist ja auch nicht schlecht, wenn man findet, man schadet dem Verlag, der macht kein Geschäft, im Gegenteil, man ist so der Verlustposten und wird trotzdem gedruckt. Und ist dafür dankbar.

JOCHEN JUNG

Da sehen Sie, wie weit das schlechte Gewissen eines Autors reicht. Da sitzt er mit fünfzig Büchern, die er produziert hat, und er wird noch weitere fünfzig machen. *[Zu Schutting]* Aber ja, ich versteh das schon, was du sagst. Natürlich, die Vertreter saßen tatsächlich da und konnten nicht viel damit anfangen. Der Verleger las ja sowieso keines seiner Bücher, insofern konnte er immer sehr schön drüber reden. Und du hast das durchgestanden.

JULIAN SCHUTTING

Wo ich zu publizieren begonnen hab’, meine Entwicklung hab’ ich vorher erledigt. So wie der Bernhard gesagt hat – der hat auch relativ spät zu publizieren begonnen, ich glaub, ich war 35, er vielleicht 30 –, er muss sich nicht für Jugendwerke genieren, weil er die nicht publizieren hat lassen. Natürlich hab’ ich mich in vielem verändert und die erste Manier ist immer: Seht her,

ich bin ein Virtuose! Das hat so was leicht Eitles oder Manieriertes, da wird man dann freier davon. Aber Entwicklung hab' ich keine mehr durchgemacht, die hab' ich vorher für mich privat gehabt. Veränderungen, nicht? Ich mein', es ist der *Werther* – wenn ich diesen hochgegriffenen Vergleich gebrauchen darf – mindestens auch so gut wie *Faust 2*. Ich mein', das lässt sich überhaupt nicht vergleichen, aber der Goethe hat da keine Entwicklung unternommen. Also ich komm' mir jetzt für mich auch schon klassisch vor.

JOCHEN JUNG

Das lassen wir gelten.

GERHARD ZEILLINGER

Trotzdem bleibt die Herausforderung: Das Unverwechselbare dieser Literatur bedeutet ja auch bestimmte stilistische Eigenwilligkeiten, wo man dann als Lektor überlegen muss, kann man das den Lesern auch zumuten? Gleichzeitig, kann man aber auch dem Autor abverlangen, manche Stellen einfacher zu schreiben? Sie haben einmal über Schutting gesagt: „Er war von Beginn an anders.“ Wie geht man da als Lektor und als Verleger mit dieser Verantwortung um, beziehungsweise hat sich da in der Zusammenarbeit mit Julian Schutting irgendetwas geändert im Laufe der Jahre?

JOCHEN JUNG

Also wenn ein Manuskript auf den Tisch kommt, oder immer wenn eines von ihm auf den Tisch kam – Sie lesen drei Seiten, und Sie wissen, was Sie da haben. Und Sie wissen auch, wie weit an dieser Art von Text Reparaturen überhaupt denkbar sind, oder einem überhaupt nur in den Sinn kommen können. Ob das nicht in seinem Kern, in seinen Absichten und seinem Wollen, am Ende auch in seinen Sätzen das ist, was es ist. Wo es jetzt nicht darum geht, ihn sachte darauf aufmerksam zu machen, auf diese klassischen Lektorenhinweise – der ist doch mit dem BMW angekommen, wie kann der jetzt mit dem Fiat wieder abfahren? Oder so irgendetwas. Solche Fehler hat er sowieso nie gemacht und wenn er sie gemacht hat, dann war es Absicht. Das ist bei den großen Autoren immer so.

JULIAN SCHUTTING

Da möchte ich schon sagen, beim Jung, wie er wirklich Lektor war – das war mein erstes Buch bei ihm –, da hat er zu mir gesagt, dass ich manchmal so genau bin, dass man sich das nicht mehr vorstellen kann, also eine Übergenauigkeit. Und mir ist da eingefallen von Stefan Zweig die *Marie Antoinette*, die ja so, in allen Körperfasern genau ist, und umso genauer sie ist, umso mehr löst sie sich wie ein Gespenst auf. Das ist eben das Gegenteil von dem, was er wollte, die ganz zu einem Menschen zu machen. Und mit dieser Übergenauigkeit hat sie plötzlich keinen Körper mehr. Davor habe ich mich zu hüten gelernt.

JOCHEN JUNG

Und ich muss auch zugeben, du wirst dich auch daran erinnern, dass ich manchmal ein bisschen, nicht grade herzlos, aber doch, Absätze rausgenommen habe, ohne dass ich das groß mit dir verhandelt hätte. Natürlich vor den Fahnen, du hast das dann gesehen und es abgeseget.

JULIAN SCHUTTING

Oder einen Strichpunkt abgerungen?

JOCHEN JUNG

Der kommt sowieso viel zu selten vor in der Literatur.

GERHARD ZEILLINGER

Der ist im Aussterben begriffen.

JOCHEN JUNG

Ja, das ist schade.

GERHARD ZEILLINGER

Ich glaub', es hat jetzt wenig Sinn, Sie zu fragen, ob Sie je versucht haben, Julian Schutting zu animieren, ein wenig publikumswirksamer, unter Anführungszeichen, zu schreiben.

LIEBER JULIAN
SEIT MEHR ALS ZWEI JAHRZEHNEN KENNEN WIR UNS. KENNEN ?
WISSEN WIR VONEINANDER, VERFOLGEN, WAS WIR TUN, HABEN UNS VERLOREN,
WIEDERGEFUNDEN, DISTANZ BEWAHRT UND WOHL GERADE DESHALB AUCH
DISTINKTION. WENN ES DENN EINEN KAKANISCHEN GENTLEMAN GEBEN KANN,
DANN BIST DU ES IN DEINER SELBSTVERSTAENDLICHEN MISCHUNG AUS ANSTAND,
ERNST, HUMOR UND MANNHAFTIGKEIT. DER VERLEGER DEINER BUECHER ZU SEIN,
IST TEIL MEINES LEBENS. SIE LESEN ZU KOENNEN, ERKENNTNIS UND GLUECK.
ICH GRATULIERE
JOCHEN

NNNN

FXC944 TFO635

Telefonische Telegrammannahme	zum Ortstarif:	022900 für alle Teilnehmer in Österreich
	oder:	180 für OES - Teilnehmer
Telegrammannahme über FAX	zum Ortstarif:	0229042

24/10 '97 15:25

SE./EM. NR.8031

S.001

Telegramm von Jochen Jung an Julian Schutting, 24. 10. 1997

Quelle: AdZJS

JOCHEN JUNG

Das können Sie sich tatsächlich jetzt schenken. Das ist beantwortet.

GERHARD ZEILLINGER

Mein Gedanke war der, natürlich aus der Sicht des Verlegers, weil es hat ja doch immerhin ein paar Schutting-Bücher gegeben, die wirklich Verlagserfolge waren. Ich kann mich erinnern, wie 1982 die *Liebesgedichte* erschienen sind, das war im Herbst, ist in den Wiener Buchhandlungen – und damals hat es noch viele Buchhandlungen in Wien gegeben – auf jedem Ladentisch, manchmal sogar ganze Stapel davon, dieser Gedichtband gelegen, und vor Weihnachten war das Buch ausverkauft.

JOCHEN JUNG

Es war natürlich auch ein raffinierter Titel, muss man sagen.

GERHARD ZEILLINGER

Das war raffiniert. Und dann hat's 1995 die *Katzentage* gegeben, die sich ähnlich gut verkauft haben – das einzige Buch von Julian Schutting, wo es nach wenigen Monaten eine zweite Auflage gegeben hat.

JOCHEN JUNG

Ich hab' ihm vorgeschlagen, ob wir nicht doch lieber die Hunde nehmen, davon gibt's noch mehr, aber ...

GERHARD ZEILLINGER

Die *Hundegeschichte* hat es ja vorher bereits gegeben, 1986. Wenn man dann als Verleger sieht, aha, das lässt sich unter gewissen Umständen leichter verkaufen, sagt man da nicht, lieber Autor, bitte mehr in der Richtung?

JOCHEN JUNG

Ich glaube, das hab' ich wirklich nie getan.

GERHARD ZEILLINGER

Hätte nichts gebracht wahrscheinlich.

JOCHEN JUNG

Es hätte nichts gebracht. Aber es gibt auch Autoren, die einem da irgendwie ein Pflaster auf den Mund hauen. Das würde mir gar nicht aus dem Mund herausgekommen sein, ihm gegenüber. Es gibt immer Autoren, bei denen man sich da eher Frechheiten erlaubt, auch mal Unsinnigkeiten, aber nicht bei so einem.

GERHARD ZEILLINGER

Es gibt von Julian Schutting bisher neun Gedichtbände – quantitativ betrachtet, ist er also vorwiegend Prosaautor, aber seine eigentliche Bedeutung, scheint mir, erfährt er wirklich in der Lyrik. Wie sehen Sie das?

JOCHEN JUNG

Also ich habe sowieso eine große Liebe zur Lyrik, und ich denke, jemand, der so konzentriert arbeitet, kann eigentlich nichts Besseres als Ausgangsform finden als die Lyrik. Um einfach alles, was nicht nötig ist, was überflüssig ist, was er uns sagen will, konzentriert in den Text hineinzubringen. Es ist auch jene Form – und damit will ich ein schönes altmodisches Wort einbringen, weil er auch dafür viel Sinn hat –, die nämlich die Schönheit eines Textes, die in der Lyrik noch am allerdeutlichsten, direktesten, überzeugendsten, überwältigendsten auch, zum Ausdruck gebracht werden kann, offenbart.

JULIAN SCHUTTING

Diese Misch- oder sagen wir lyrische Prosa, wie im *Zersplitterten Erinnern*, das beginnt ja in Gedichtform und nimmt immer wieder dann die Gestalt von Gedichten zwischendurch an.

GERHARD ZEILLINGER

Lieber Julian, du nimmst alle meine Fragen vorweg.

JOCHEN JUNG

Und meine Antworten.

JULIAN SCHUTTING

Naja, das ist ja eigentlich ein dilettantisches Verfahren, Prosa mit Gedichten dazwischen, aber da geht ja eins ins andere über. Das ist ja nicht so, dass da Prosa ist und dort steht ein Gedicht.

JOCHEN JUNG

Es steckt eben das Gedicht in der Prosa schon drinnen und dann schüttelt sich die Prosa und dann fliegt das andere irgendwie weg und dann bleibt nur noch das Gedicht, das schlanke, dort stehen.

GERHARD ZEILLINGER

Ich hab' das mit den Gedichten deswegen jetzt gefragt, weil Sie beim

Residenz Verlag ja zunächst nur mit Schuttings Prosa zu tun hatten, die ersten Lyrikbände sind ja bei Otto Müller erschienen und erst 1982 kamen dann eben die *Liebesgedichte*. War das für Sie damals Neuland, oder war das ganz selbstverständlich im Spektrum dieses Autors angelegt?

JOCHEN JUNG

Im Spektrum dieses Autors schon, im Spektrum des Verlagsprogramms natürlich nicht, denn da hat's die Lyrik ja immer schwer, sie ist unbeliebt und ungeliebt, gilt als total unverkäuflich und als Unglück für jeden Verlag, wenn wieder ein Autor mit so was auf einen zukommt. Das kann man sich vielleicht einmal erlauben, aber dann kommen schon die Mahnungen: „Könnten Sie nicht doch mal einen kleinen Roman versuchen?“ Weil wenn in der Prosa das Gedicht stecken kann, dann kann vielleicht auch im Gedicht die Ballade oder der kleine Roman stecken? Aber das war hier nie nötig, wurde auch nicht so gemacht.

GERHARD ZEILLINGER

Das mit den Genregrenzen hat Julian ja nun angesprochen. Und das ist ja wirklich so bei ihm, da beginnt ein Text in Prosa und nach ein paar Seiten geht's in Gedichtform weiter.

JOCHEN JUNG

Und die Prosa ist ja auch nicht mehr erzählend, die ist nachdenkend und Dinge irgendwie ordnend, also es ist auch immer ein großer Teil essayistisches Arbeiten in der Prosa.

JULIAN SCHUTTING

Das ergibt sich einfach so.

GERHARD ZEILLINGER

Er beherrscht eigentlich alle Genres und kann das auch innerhalb eines Textes zum Ausdruck bringen. Ist das für den Verleger, wenn er ein solches Buch dann verkaufen muss, eine Schwierigkeit? Weil bei Prosa steht

meistens dann „Roman“ darunter, obwohl's eigentlich keiner ist, das funktioniert ja bei Julian Schutting überhaupt nicht. Wie offeriert man als Verleger eine solche Literatur?

JOCHEN JUNG

Ja, das ist auch durchaus nicht einfach und der Verlag hat's ja erstmal immer mit den Vertretern zu tun. Das sind die Ersten, denen man etwas erzählt, was da jetzt als Nächstes kommt, und denen man Bücher irgendwie nahebringen will. Und die Vertreter hören mit dem Ohr der Buchhändler, nicht mit dem eigenen, und machen sehr schnell deutlich: da müssen wir uns jetzt aber am Cover was überlegen, oder irgendwas Zusätzliches ausdenken, damit man dieses Buch auch wirklich unter die Leute bringen kann, weil man sofort ahnt, der erzählt keine Geschichte, das hat keine farbigen Figuren, die da irgendwie weiterverfolgt werden innerhalb des Erzählens, das wird schwierig sein. Und so ist es eben auch, das ist einfach so. Das muss man zur Kenntnis nehmen, das muss man aushalten und akzeptieren.

GERHARD ZEILLINGER

Gut. Jetzt will ich Sie nochmal mit etwas konfrontieren, was Sie 2013 über Julian Schutting gesagt haben, als er den Buchpreis der Salzburger Wirtschaft erhielt, da haben Sie die Laudatio gehalten. In dieser Laudatio bezeichnen Sie ihn als „romantischen Konjunktivisten“ und „liebenden Wolkenskuckuck“. Das ist natürlich ein sympathisches, aber auch ganz erstaunliches Bild. Der Konjunktiv bei Schutting steht, wie wir wissen, für einen ganz rationalen Umgang mit der Sprache, und auf der anderen Seite dieses Maß an Emotionalität. Das ist jetzt zugegeben schwierig, aber ist Julian Schutting, bei aller Wissenschaftlichkeit im Schreiben, ein Romantiker?

JOCHEN JUNG

Ich glaube, dass er das ist, ja. Ich glaube, dass er durchs Leben geht und wartet, dass ihm etwas zufliegt, ihn etwas emotional herausfordert. Er ist nicht der große Weltsortierer, der immer unterwegs ist, eher der, der darauf lauert, dass ihn etwas anspringt, dass ihm der Vogel auf die Schulter

fliegt. Dann ist die Freude da, dann fühlt er sich angesprochen, dann weiß er, jetzt geht's auch um mich und jetzt geht's auch um alles andere, was da ist. Und dann macht er das auch. [Zu Schutting] Das darf man schon so sagen, du bist ein durchaus gefühlsbetonter, lebendiger ...

JULIAN SCHUTTING

Und was die Gattungsbezeichnungen betrifft, hast ja du, wie soll ich sagen, die Frechheit gehabt, als Titel, nicht Untertitel – es ist ja auch gar kein Roman –, einfach dieses Buch, in dem nur Augenblicke sind, einfach als *Liebesroman* herausgebracht. [Schuttings umfangreichstes Buch *Liebesroman* erschien 1983 im Residenz Verlag, Anm.]

GERHARD ZEILLINGER

Das ist aber eine geniale Frechheit.

JULIAN SCHUTTING

Man darf auch so was als *Liebesroman* bezeichnen. Nämlich den Namen geben und nicht als Untertitel.

GERHARD ZEILLINGER

Ich bitte jetzt gleich um Entschuldigung, denn es kommt schon wieder ein Jochen-Jung-Zitat. Das haben Sie kürzlich auf Ö1 gesagt: „Er ist ein Autor für gescheite Leser, aber durchaus auch für gescheiterte Leser.“ Was meinen Sie damit? Allgemein gilt Schutting ja als schwieriger, schwer zu lesender Autor. Ich frage jetzt ganz provokant: Wie gescheit und gescheitert muss man sein, dass man Julian Schutting richtig versteht?

JOCHEN JUNG

Sie haben ja eben das Wort Konjunktiv ins Spiel gebracht. Also seine Art, Sätze zu bauen und zu konstruieren, nutzt alle Möglichkeiten, die die Grammatik einem bietet, der Lateinlehrer ist unüberhörbar, und das ist schon mal etwas, das es nicht allen Lesern leichter macht. Also insofern gescheit, dass man schon auch mit Intelligenz lesen muss, was er schreibt,

weil es von Nebensatz zu Nebensatz und zu Einschub und kleiner Apposition ..., dass da ständig in der Konstruktion der Sätze neue Gedanken, Zusätzlichkeiten kommen, die man auch alle einbauen muss und die man dann in die richtige Mischung bringen muss. Man muss schon ein bisschen Leseerfahrung haben, wenn man sich in seinen Texten wohlfühlen will und zu Hause fühlen will und das Gefühl haben will, die sind auch für mich geschrieben. Und gleichzeitig gescheitert, jetzt in dem Sinne, dass die meisten Leser heute mit dem törichten Herumerzählen, das ihm ja so gar nicht liegt, durch und durch versaut sind – ich muss das leider so aussprechen –, denn das macht es ihnen dann auch nicht leichter, in so einer Literatur zurechtzukommen, weil sie ungeübt, untrainiert sind. Und sie wollen das auch gar nicht lernen. Und dann stehen sie etwas befremdet vor der Art Erzählen, oder Schreiben, wie Julian das macht, und sind insofern gescheitert.

GERHARD ZEILLINGER

Aber diese Leser könnten ja nun anfangen dazuzulernen und aus ihrem Scheitern einen Gewinn ziehen.

JOCHEN JUNG

Ja, sie könnten, aber sie können nicht, sie haben es sich ausgetrieben. Das epische Zeitalter liegt hinter uns, wir haben es mit Smartphone und mit Twitter zu tun, und das heißt, die Literatur wird zunehmend etwas für Spezialisten.

GERHARD ZEILLINGER

Wenn ich Sie jetzt frage, welches Buch Sie für sein wichtigstes halten, oder welches Sie uns jetzt ans Herz legen wollen, gilt dann immer noch das, was Sie vor vier Jahren in Salzburg gesagt haben, bei der Laudatio?

JOCHEN JUNG

Ich muss mich offenbar auswendig lernen, bevor ich mich hier mit Ihnen zusammensetze. Was hab' ich denn da wieder gesagt?

GERHARD ZEILLINGER

Sie haben damals das Buch *Am Schreibplatz* genannt. Und das ist wirklich ein wunderschönes Buch.

JOCHEN JUNG

Das würde ich nach wie vor empfehlen. Die Fülle ist ja derartig ... Das ist wirklich ein Buch, das einem einen Zugang zu diesem Menschen und diesem Autor gibt wie wenige. Das fängt am Morgen an und hört am Abend auf und dazwischen kriegt man alles geboten, was das Besondere an diesem Autor ist. Das ist auch mit einer Präzision und einer Genauigkeit versucht worden. Er hat versucht, das, was er da die ganze Zeit macht, selber zu erkunden. Man merkt, dass er eigentlich selber der neugierigste Leser in diesem Buch ist, weil er sich mit gutem Grund für sich interessiert, und wer das als Leser auch machen möchte, der kommt in diesem Buch am deutlichsten und direktesten zu ihm. Das würde ich denken. Was meinst du, Julian?

JULIAN SCHUTTING

Ich würde auch das Arbeitsbuch *Am Schreibplatz* wählen.

GERHARD ZEILLINGER

Für mich ist das Spannende an dem Buch der große geistige Raum, den ein Schriftsteller besetzt. Julian beginnt ihn aber ganz im wörtlichen Sinn zu beschreiben, und er schreibt da von dem kleinen Fensterplatz in seiner Wohnung, einer quadratischen Platte 65 x 65 cm – aber bei aller Zurückhaltung und Kontemplation, die ihm eigen ist, das, was da auf dieser kleinen Fläche geschieht, was da ausgebreitet wird, ist ja doch eine Art Weltbeschreibung. Oder sagen wir die Beschreibung der Welt im Kleinen, so wie das auch Stifter getan hat. Die kleinen Dinge setzen das Große zusammen. Haben Sie da manchmal auch an Stifter denken müssen, oder überhaupt bei der Literatur von Julian Schutting – erinnert Sie das manchmal an Stifter?

JOCHEN JUNG

Eigentlich nicht. Es gibt sehr gute Gründe, um an ihn zu denken, aber das gilt für mich, glaube ich, nicht. Und nicht, weil ich nicht Stifter läse,

das tue ich sehr wohl. [Zu Schutting] Ich kann mich auch erinnern, als du damals anfingst mit mir zusammenzuarbeiten, war Stifter ja für etliche Autoren ...

JULIAN SCHUTTING

Der Handke, der Rosei, alle haben sich auf Stifter bezogen, weil der uns vorführt, dass wir Österreicher zum Roman nicht begabt sind. Das sind Gespräche, Rituale, es geschieht ja überhaupt nichts. Der *Nachsommer* ist so wenig ein Roman wie der *Mann ohne Eigenschaften*.

JOCHEN JUNG

Also ganze Armeen hauen sich in die Pfanne, weil Stifter im *Witiko* zeigen will, dass er sowas auch kann.

GERHARD ZEILLINGER

Ich würde noch einmal auf den Romantiker zurückkommen wollen – oder eben den „liebenden Wolkenkuckuck“. Das zentrale Thema im Werk von Julian Schutting, die Liebe, ist bei diesem Symposium ja nicht wirklich vorgekommen (das wäre vielleicht zu naheliegend gewesen), ich würde mir aber von Ihnen eine Einschätzung dazu wünschen. – Sie haben 2013 gesagt: „Ich halte Julian Schutting für den größten Troubadour und Minnesänger der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts.“

JOCHEN JUNG

Julian Schutting ist nicht auf Superlative angewiesen, aber seine Literatur hat viel Musik, und das hört man.

GERHARD ZEILLINGER

Angesichts der Dominanz des Themas Liebe, aber auch der Wissenschaftlichkeit seiner Texte wird oft übersehen, dass Julian Schutting auch komische Literatur schreibt. Ich erinnere mich, Professor Schmidt-Dengler hat mir gegenüber einmal geklagt, dass Diplomanden und Dissertanten alle über sprachphilosophische Aspekte bei Schutting schreiben wollen, und

er hätte immer gerne gehabt, dass jemand einmal über das Komische in seiner Literatur schreibt. Glauben Sie, dass man vor Schuttings Literatur zu großen Respekt hat, dass man das dann übersieht oder als nicht so wichtig erachtet?

JOCHEN JUNG

Also auch vor komischen Texten sollte man Respekt haben, sie gehören zur schwierigsten Literatursorte, wenn sie wirklich funktionieren sollen. Und ich würde auch bei Julian nicht in erster Linie an Komik denken, wenn ich an seine Bücher denke. Und es ist dann auch immer noch die Frage, wenn komisch, war das dann Absicht, oder ist das passiert. Also ich glaube nicht, dass er tatsächlich einer ist, der mit dem Bleistift dasitzt und sich jetzt ganz drollige, wunderliche Dinge ausdenkt und sich denkt, da werden sich alle ausschütten vor Lachen, wenn sie das lesen. An einigen Stellen merkt man, mit welchem Vergnügen er dasitzt und wie er selber etwas drollig und komisch gefunden hat und das jetzt in den Text hineinbringt. Aber das ist nicht die erste Seite seines Schreibens.

GERHARD ZEILLINGER

Ilse Aichinger hat einmal über ihn gesagt: „Schutting will nicht um jeden Preis ernst genommen werden, deshalb nimmt man ihn ernst.“ Da könnte man natürlich entgegenen, stimmt nicht, natürlich will er ernst genommen werden. Wie haben Sie ihn eigentlich in den Siebzigerjahren erlebt und wie ist das heute? Wenn er für Sie kein komischer Autor ist, schreibt er dann mehr in Richtung Tragödie hin?

JOCHEN JUNG

Also in Richtung Tragödie, das würde ich jetzt nicht so direkt sagen, außer dass wir in einem höheren Alter alle auf etwas sehr Tragödienhaftes zusteuern. Er ist ein sehr ernstzunehmender Autor, in der Tat. Er nimmt sich selber sehr ernst und er nimmt auch seinen Leser sehr ernst. Der Leser, der daran sein Vergnügen haben will, sollte sich selber auch ernst nehmen, sonst erkennt er sich da nicht wieder. Komisch?

JULIAN SCHUTTING

Hat ganz gute Manieren.

JOCHEN JUNG

Es ist mir noch nichts anderes aufgefallen.

GERHARD ZEILLINGER

Es war ja von Goethe schon die Rede, und Sie haben 2013 in Ihrer Salzburger Laudatio auch gesagt: „Nach Goethe und Kleist ist Schutting der Meister des ‚Ach‘.“ Wenn ich das richtig verstanden habe, und ich sag’s jetzt überspitzt, dann haben Sie damit die Erotik der Zeichensetzung gemeint, die ja bei Schutting mindestens so wichtig ist wie in der Syntax von Kleist. Welche Affinität gäbe es zu Goethe?

JOCHEN JUNG

Wenn ich mir vorstelle, Julian kommt abends nach Hause, geht vor die Bücherregale und überlegt, was er jetzt noch eine halbe Stunde lesen könnte, dann ist Goethe vermutlich nicht die erste Wahl, aber vielleicht die zweite. Beide Autoren reagieren zunächst emotional und rufen sich dann zur Ordnung. Und beide haben das Reale als Ausgangspunkt ihres Nachdenkens und nicht die Philosophie.

GERHARD ZEILLINGER

Wenn man jetzt versuchen müsste, das Werk Schuttings literaturgeschichtlich einzuordnen, wo müsste man da ansetzen?

JOCHEN JUNG

Bevor er anfang, muss er Musil gelesen haben, nicht unbedingt Doderer und Ingeborg Bachmann, nicht Thomas Bernhard.

GERHARD ZEILLINGER

Die letzte Frage an den Verleger: Was wird das nächste Schutting-Buch bei Jung und Jung sein?

JOCHEN JUNG

Das nächste Schutting Buch ist ein Gedichtbuch, *Unter Palmen*.

JULIAN SCHUTTING

Ein Palmen-Buch.

JOCHEN JUNG

Wir werden eine Präsentation im Palmenhaus machen, er wird als Schmetterling fliegen und wir schauen ihm alle zu. Das kann er.

*Das Gespräch wurde am 10. 11. 2017 an der Donau-Universität Krems geführt.
Schriftfassung: Hanna Prandstätter. Die Tonaufzeichnung des Gesprächs steht im
Archiv der Zeitgenossen für die Benützung zur Verfügung.*

Erstveröffentlichung in:

Gerhard Zeillinger (Hg.): *Julian Schutting, Schreibprozesse. Werk und Material*.
Wien, Innsbruck: Studien Verlag 2019, S. 155–174 (= Archiv der Zeitgenossen –
Schriften. Bd 5).

Anmerkungen

- 1 Julian Schutting unterrichtete von 1966 bis 1987 das Fach Deutsch am Technischen Gymnasium in Wien.
- 2 Wolfgang Schaffler ist der Gründer und langjährige Leiter des Salzburger Residenz Verlags.

Gertraud Cerha

Pionierin für Neue Musik

Friedrich Cerha, HK Gruber, Kurt Schwertsik und Gertraud Cerha im Gespräch mit Gundula Wilscher

Gertraud Cerha ist Musikpädagogin und Musikerin. Als im Jahr 1959 das Wiener Ensemble die Reihe gegründet wurde, war sie maßgeblich am Aufbau dieses ambitionierten Unternehmens zur Verbreitung Neuer Musik beteiligt, sowohl in der Programmgestaltung als auch im Management. Am 25. Juli 2018 feierte Gertraud Cerha ihren neunzigsten Geburtstag. Im Gespräch mit Freunden und Kollegen erinnerte sich die Ehefrau und Weggefährtin des österreichischen Komponisten Friedrich Cerha an ihre vielfältigen Aktivitäten rund um die Vermittlung der Musik des 20. Jahrhunderts.

Gundula Wilscher, Friedrich Cerha, Gertraud Cerha, Kurt Schwertsik und HK Gruber
(v. l. n. r.) im Gespräch, 23. 11. 2018
Foto: Archiv der Zeitgenossen



GUNDULA WILSCHER

Ich möchte hier im Archiv der Zeitgenossen unsere Gäste begrüßen und freue mich, dass Sie uns an Ihren Erinnerungen und Erfahrungen teilhaben lassen. Es ist eine Herausforderung, solch eine Runde zu moderieren, denn da sitzen vier Personen, die sehr viel zu erzählen haben und alle auf ihre Art ganz enorm eloquent sind. Wir haben aber Gottseidank einen Fokus, und der ist Traude Cerha. Wir wollen uns heute über ihr Leben und ihre Aktivitäten unterhalten. Vielleicht haben Sie schon Gelegenheit gehabt, unsere Benutzerräume zu besichtigen, dann wissen Sie, dass es vier Räume sind, die identisch ausgestattet, aber jeder aus einer anderen Holzart gemacht sind. Sie stehen für die vier Sparten, die im Archiv vertreten sind und die ersten Vertreter dieser Sparten durften sich „ihre“ Holzart aussuchen. Friedrich Cerha hat sich damals den Kirsch-Raum ausgesucht, Turrini den Birke-Raum und Traude, wenn du einen Raum hättest im Archiv der Zeitgenossen, dann müsste er aus Ulmenholz sein.

GERTRAUD CERHA

Wieso?

GUNDULA WILSCHER

Du bist nämlich nach dem keltischen Baumkreis im Zeichen der Ulme geboren. Solche Horoskope sind für die wissenschaftliche Erkenntnisgewinnung nicht sehr anerkannt, aber Erinnerungen sind das ja auch nicht immer und darum erlaube ich mir vorzulesen, welche Charaktereigenschaften man den Ulme-Geborenen zuschreibt:

„Im Baumzeichen der Ulme geborene Menschen sind Realisten. Sie sind stets hellwach. Vor ihnen haben beschönigende Worte oder Handlungen keinen Bestand. Ihr Streben ist es, jeder Sache auf den Grund zu gehen, um anhand von Fakten die Ursachen zu ergründen. Mit fester Entschlossenheit suchen sie nach Klarheit und Wahrheit. Ihre Mitmenschen bewundern sie wegen ihrer Geradlinigkeit und ihres beeindruckenden Sachverstands. Bei ihnen kann man sicher sein, dass sie es so meinen, wie sie es sagen. Ehrlichkeit gegenüber sich selbst und ihren Mitmenschen ist ihre

wertvollste Tugend. Daher fällt es ihnen leicht, sich fest entschlossen für ihre eigenen Interessen und die ihrer Mitmenschen einzusetzen“.¹

GERTRAUD CERHA

Die ersten beiden Epitheta stimmen nicht, die späteren schon.

GUNDULA WILSCHER

Also keine Realistin.

GERTRAUD CERHA

Nein.

GUNDULA WILSCHER

Nicht hellwach.

GERTRAUD CERHA

Darüber lässt sich streiten.

GUNDULA WILSCHER

Definitiv aber hast du dich eingesetzt für die Interessen anderer. Du hast dich dafür eingesetzt, vielen Menschen einen Zugang zur Neuen Musik, zur zeitgenössischen Musik zu ermöglichen und das vor allem mit deinen Aktivitäten im Ensemble *die reihe*. Das Ensemble *die reihe* ist 1958 gegründet worden und war eines der ersten Spezialensembles für Neue Musik in Europa. Diese Gruppe hier ist ganz eng durch dieses Engagement miteinander verbunden. Kurt Schwertsik und Friedrich Cerha – und ich sage jetzt immer dazu: *und* Gertraud Cerha – haben dieses Ensemble gegründet. HK Gruber hat bereits sehr früh im Ensemble mitgespielt und später auch die Leitung des Ensembles übernommen. – Was haben wir heute vor: zuerst möchte ich alle Gesprächsteilnehmer etwas näher vorstellen und dann würde ich gerne mit Traude Cerhas Hilfe versuchen, ihr Leben vor der „reihe“ und vor diesen Herren ein bisschen nachzuzeichnen. Danach werden wir noch etwas Archivmaterial sehen und uns darüber unterhalten.

Ich beginne mit der Vorstellung bei dir Gertraud Cerha, auch wenn wir über deinen Lebenslauf noch ausführlicher sprechen werden. Du bist am 25. 7. 1928 geboren, hast Geschichte und Musikerziehung, Klavier und Cembalo studiert. Du hast Jahrzehnte lang an einer Begabtenförderungsschule mit musikischem Schwerpunkt in Wien-Landstraße und an der heutigen Universität für Musik und darstellende Kunst Wien unterrichtet. Im 1958 gegründeten Ensemble *die reihe* hast du mitgespielt, organisatorisch mitgearbeitet – oder eigentlich „gearbeitet“, Programme gestaltet und so weiter. Dazu werden wir noch kommen. Du hast zahlreiche Texte zum Musikleben in Österreich nach 1945 publiziert und Vorträge zu diesem Thema in Europa und den USA gehalten, eine Sendereihe im ORF gestaltet und u. a. das Symposium zum ersten *Wien Modern* Festival im Jahr 1988 konzipiert und geleitet. Du bist Ehrenmitglied der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik und wurdest 2009 mit dem österreichischen Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst I. Klasse ausgezeichnet. Seit 1952 bist du mit Friedrich Cerha verheiratet, ihr habt zwei Töchter.

Jetzt komme ich zu den Männern und beginne beim jüngsten Mitglied der Runde: HK Gruber ist 1943 geboren. Sie sind Komponist, Chansonnier und Dirigent. Sie haben sehr früh eine intensive musikalische Ausbildung bei den Wiener Sängerknaben genossen und haben später an der damaligen Wiener Musikhochschule Horn, Kontrabass, Elektronische Musik, Filmmusik und Komposition studiert. Unter Ihren Lehrern waren Alfred Uhl, Erwin Ratz und Gottfried von Einem. Als Kontrabassist waren Sie Mitglied des *Tonkünstler-Orchesters* und des ORF Radio-Symphonieorchesters. Sie haben später zu dirigieren begonnen, waren seit dem Jahr 1960 Mitglied beim Ensemble *die reihe*. Ich glaube, da haben Sie einen Kontrabassisten vertreten.

HK GRUBER

Ich bin eingesprungen für den Dürer und Cerhas waren so begeistert von mir, sodass ich die Ehre und das Vergnügen hatte, fortan permanent eingeladen zu sein.

GUNDULA WILSCHER

1984 haben Sie dann auch die Leitung des Ensembles übernommen. Gemeinsam mit Kurt Schwertsik und Otto Zykan haben Sie das Ensemble *MOB art & tone ART* gegründet. Sie sind als Komponist, als Chansonnier und als Dirigent international aktiv und wurden ebenfalls mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet. – Bleiben wir in der Chronologie: Kurt Schwertsik, du wurdest 1935 geboren und hast ebenfalls an der Akademie für Musik in Wien Komposition und Horn studiert. Deine Lehrer waren Joseph Marx und Karl Schiske. Du bist auch Präsident der Joseph Marx Gesellschaft. Horn hast du bei Gottfried von Freiberg studiert. Es folgten dann noch weitere Studienaufenthalte u. a. in Rom und Köln. 1966 hast du selbst an der Universität von Kalifornien in Riverside Komposition unterrichtet. Als Hornist warst du Mitglied beim Tonkünstler-Orchester Niederösterreich und später bei den Wiener Symphonikern. Mitte der 50er-Jahre hast du dich bei den Darmstädter Ferienkursen intensiv mit der damaligen Avantgarde auseinandergesetzt und 1958 gemeinsam mit Friedrich Cerha und mit Gertraud Cerha das Ensemble *die reihe* gegründet.

FRIEDRICH CERHA

Eigentlich den Anstoß zur Gründung der *reihe* hat Kurt Schwertsik geliefert.

GERTRAUD CERHA

Wenn ich mich recht erinnere, ist das passiert auf einer Rückreise aus Darmstadt im Jahr 1958. Aber vielleicht erinnere ich mich falsch.

KURT SCHWERTSIK

Ja, aber was da alles geredet worden ist ... [*Gelächter*]

GUNDULA WILSCHER

Das wüssten wir alle gern!

FRIEDRICH CERHA

Schwertsik ist ja eine besondere Erscheinung: er gründet Dinge, stößt

Dinge an, und wenn die Dinge laufen, verliert er allmählich das Interesse. Und so war es auch mit der *reihe*. Ich war natürlich von Anfang an beteiligt, aber nicht als initiierende Kraft. Ich bin erst dann hineingewachsen, als er sich empfohlen hat.

GUNDULA WILSCHER

Kurt Schwertsik hat dann lange Jahre eine Kompositionsklasse am Konservatorium Wien geleitet und hat als ordentlicher Professor Komposition an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien unterrichtet. Auch er wurde mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet. – Last but not least Friedrich Cerha:

Du wurdest bereits kurz nach Beginn deines Studiums zur Wehrmacht eingezogen, bist zweimal desertiert und hast dann nach dem Krieg dein Studium zahlreicher Fächer wiederaufgenommen. Du hast an der Wiener Musikakademie Violine, Komposition und Musikerziehung und an der Universität Wien Musikwissenschaften, Germanistik und Philosophie studiert und in Germanistik über den Turandotstoff dissertiert. 1958 hast du gemeinsam mit Kurt Schwertsik und deiner Frau Gertraud Cerha das Ensemble *die reihe* gegründet.

FRIEDRICH CERHA

Ich habe über den Turandotstoff gearbeitet. Eine germanistische Dissertation über ein Thema, das mit Germanistik eigentlich überhaupt nichts zu tun hat.

GUNDULA WILSCHER

Großartig. Das war doch möglich zu dieser Zeit!

FRIEDRICH CERHA

Ich habe einen Doktorvater gesucht und habe ihn in Professor Hans Rupprich, der international durch seine Arbeit über die Volksbücher des 15./16. Jahrhunderts bekannt geworden ist, gefunden. Er war sehr großzügig und hat sich auf der germanistischen Seite damit begnügt zu

registrieren, dass Schiller das italienische Theaterstück ins Deutsche übersetzt hat. Ursprünglich kommt der Stoff natürlich aus Persien.

GUNDULA WILSCHER

Du warst dann lange neben deiner kompositorischen und auch editorischen Tätigkeit gefragter Interpret, dann vor allem Dirigent und hast an verschiedenen Wiener Gymnasien und an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien unterrichtet. Und natürlich hast auch du unzählige Auszeichnungen erhalten. Ich glaube, der ehemalige Landeshauptmann, Erwin Pröll, hat einmal gesagt, du bist „ausdekoriert“, hast also bereits alle Auszeichnungen erhalten, die es gibt. – Alle drei hier sind übrigens Mitglieder des österreichischen *Kunstsensats*. HK Gruber ist Vizepräsident des österreichischen *Kunstsensats*. Alle drei leben in Wien und Niederösterreich und alle drei verbindet, glaube ich, eine Freundschaft. Ihr habt miteinander musiziert, diskutiert und ihr seid heute hier, um gemeinsam über Traude Cerha zu sprechen. Zuerst aber möchte ich um eine kleine Wortmeldung bitten, in der Sie Ihre Beziehung zu Traude Cerha schildern, vielleicht können Sie sich an die erste Begegnung oder ein besonderes Erlebnis erinnern ...

HK GRUBER

Also ich war 1960 17 Jahre alt und man hat mir gesagt: wenn du die verrücktesten Musiker, die es derzeit in Wien gibt, sehen und hören möchtest, dann musst du in den Mozart-Saal gehen und die Konzerte des Ensembles *die reihe* besuchen. Ab der Gründung bin ich also zwei Jahre im Publikum gesessen und ab 1960, also nach zwei Jahren, war ich dann selbst Mitglied. Ich war sehr stolz darauf, dieser Runde von Verrückten anzugehören. Und das Verrückteste an der Sache war, dass *die reihe* damals ja ein Sammelsurium von allen Orchestermusikern aus Wien war, also es haben Mitglieder der Philharmoniker, Symphoniker, Volksoper, Tonkünstler gespielt und es brauchte jemand, der das koordiniert, also der die Dienstpläne für die diversen Projekte machte – und das war die Traude. Und ich glaube, sie hat das an die zehn Jahre gemacht?

GERTRAUD CERHA

Nein, nein ...

HK GRUBER

Jedenfalls ziemlich lange. Das ist glaube ich überhaupt die größte Leistung gewesen, abgesehen davon, dass die Programme natürlich originell waren, aber so viele Musiker und deren Dienstpläne unter einen Hut zu bringen – es gab ja Projekte, wo bis zu 30 Musiker auf der Bühne gesessen sind – das hat die Traude in den ersten Jahren gemacht. Und ich habe immer gesagt, die Traude Cerha ist der Caterpillar vom Fritz. Ohne Traude hätte es keinen Fritz gegeben. Das war also von Anfang an mein Eindruck von ihr.

KURT SCHWERTSIK

Ich glaube, ich habe dich kennengelernt, weil ich euch besucht habe. Ich weiß nicht mehr, wie die Gasse geheißen hat.

GERTRAUD CERHA

Salzgries. Oder in der Landsteingasse.

KURT SCHWERTSIK

In der Landsteingasse im 16. Bezirk und das war immer sehr lustig dort. An das erinnere ich mich. Aber dann war der Salzgries. Da war auf jeden Fall schon eine Tochter vorhanden, Irina, und ich erinnere mich noch genau, dass ich sie hinaufgeschupft hab' und sie ist mit dem Kopf am Plafond angestoßen ... die Arme! Es ist eine Eigentumswohnung gewesen, die nicht so hoch gewesen ist. Ich habe das unterschätzt, wie hoch ich jemanden werfen kann. Bei dieser Fahrt von Darmstadt erinnere ich mich hauptsächlich daran, dass wir die Sitze nach vorn geschoben haben und dort herumgelegen sind. Ja, das war sehr lustig.

GERTRAUD CERHA

Aber am Salzgries haben dann auch schon unsere „reihe-Séancen“ stattgefunden.

KURT SCHWERTSIK

Ja! Die „reihe-Séancen“ habe ich immer wieder mit dem Fritz gehabt. Ich erinnere mich, dass wir am Graben gestanden sind und wieder einmal lang geredet haben, immer hin- und hergehend, und dann wieder stehen bleibend, dass man doch ein Ensemble gründen sollte. Ob wir das schaffen, das war die Frage. Aber das haben wir ohne den Wirt gemacht, der dann schließlich die Hebearbeit mehr oder weniger übernommen hat. Das war Traude.

GUNDULA WILSCHER

Ich glaube, du hast einmal erzählt, dass Fritz und du bei der Gründung so viel geblödelst habt, dass Traude schon ganz ungehalten war, weil irgendwie nichts weitergegangen ist.

GERTRAUD CERHA

Man musste ja reale Unterlagen schaffen, die man beim Veranstalter auch einreichen konnte, das heißt, es musste ein programmatischer Entwurf festgelegt werden. Und das haben wir am Boden sitzend im Salzgries zu dritt gemacht.

KURT SCHWERTSIK

Nur: Traude und ich haben diskutiert über jedes einzelne Wort und der Fritz hat die Geduld verloren und sich hingesetzt, eine Popenmütze aufgesetzt und Stößel auf einer schiefen Ebene durchs Zimmer rollen lassen ...

GERTRAUD CERHA

... während wir beide Formulierungen diskutiert haben. So war das in Wirklichkeit!

KURT SCHWERTSIK

Das Resultat unserer Formulierungen haben wir zunächst nicht herzeigen können, weil ich bin dann eigentlich so nebenbei zum Joachim Lieben, dem Leiter der *Jeunesse musicale* gegangen und habe ihm gesagt, wir möchten gerne ein Ensemble für Neue Musik gründen und er hat

geantwortet: „Ja darauf warten wir eh schon die ganze Zeit!“. Es hat kein Manifest gebraucht und gar nichts. Und dann haben wir das erste Konzert dauernd verschoben, weil keine Proben zustande gekommen sind. Das ist uns erst damals bei dem ersten Konzert aufgefallen, wie schwierig es ist, Musiker von verschiedenen Orchestern unter einen Hut zu bringen.

GERTRAUD CERHA

Ja, also *das* weiß ich wirklich, wie schwierig das ist.

KURT SCHWERTSIK

Und da haben wir halt immer wieder verschoben. Und dann haben wir vom Jochi Lieben ein Telegramm bekommen: „Termin am Sound-sovielten ...“

GERTRAUD CERHA

22. März 1959.

KURT SCHWERTSIK

Und das hat dann auch funktioniert. Da haben wir dann zugebissen.

GERTRAUD CERHA

Im ersten Programmheft sind dann auch unsere Formulierungen erschienen.

FRIEDRICH CERHA

Ich erinnere mich auch, wir haben am Salzgries einen Gang gehabt, wo links und rechts die Räume waren. Und das Telefon war in diesem Gang. Und Traude hat also telefoniert, zumeist wenn die Konzerte der Musiker aus waren, und das hat kein Ende genommen.

GERTRAUD CERHA

Meine Kinder haben gesagt, diese Telefonate sind ihr Traumännlein.

FRIEDRICH CERHA

Es ist auf Kosten ihres Schlafs gegangen, denn um acht Uhr morgens musste sie ja unterrichten.

GUNDULA WILSCHER

Fritz, Du hast auch einmal gesagt, dass die Musiker, obwohl die Proben oft sehr früh angesetzt waren oder sehr spät am Abend, eigentlich sehr gut mitgespielt haben. Jetzt frage ich dich, Traude, wie hast du das gemacht, dass sich die Musiker nicht beschwert haben.

GERTRAUD CERHA

Das war nicht mein Verdienst. Sie waren einfach interessiert, das zu machen und haben's gemacht, auch wenn es um Mitternacht war.

GUNDULA WILSCHER

Ich möchte jetzt gern gleich bei dir bleiben und gemeinsam mit dir den Beginn deines Lebens rekonstruieren. Du bist 1928 geboren – und damit man von diesem Jahr eine kleine Ahnung bekommt: außer dir wurden noch geboren Che Guevara, Stanley Kubrick, Andy Warhol oder Alfred Hrdlicka ... Die Oper *Jonny spielt auf* von Ernst Krenek wird in Wien erstmals aufgeführt, in Berlin wird die *Dreigroschenoper* von Bertolt Brecht und Kurt Weill uraufgeführt. In der Medizin wird die Wirkung von Penicillin entdeckt, Walt Disney erfindet die legendäre Mickey Mouse und der erste Mensch durchschwimmt den Panamakanal. Und Gertraud Cerha wurde geboren. – Du bist an einem besonders schönen Ort aufgewachsen. Friedrich Cerha bezeichnet dich als „Insulanerin“ ... möchtest du uns etwas davon erzählen?

GERTRAUD CERHA

Ich bin in Markgrafneusiedl in Niederösterreich geboren, aber Gottseidank mit einem Jahr dann nach Gmunden direkt ins Seeschloss Orth übersiedelt.

GUNDULA WILSCHER

An den Traunsee.

GERTRAUD CERHA

Das war dann wirklich sehr schön.

FRIEDRICH CERHA

Der Geburtsort hat mir immer wieder Schwierigkeiten bereitet, denn Markgrafneusiedl hat 16 Buchstaben, die meisten Meldezettel sehen aber nur 12 Buchstaben vor. Also ich musste immer „Markgrafneus“ schreiben.

GUNDULA WILSCHER

Du bist dann, nehme ich an, in die Volksschule gegangen in Gmunden. Und zu deiner Matura gibt es auch eine Geschichte.

GERTRAUD CERHA

Als wir in die 7. Klasse gegangen sind, sind die Schulen nach zwei Monaten geschlossen und zu Lazaretten umgewandelt worden und wir mussten Lazarettendienst machen. Nach dem Krieg hat man dann erwartet, sinnvollerweise, dass wir die Klasse, von der wir nur zwei Monate gemacht haben, noch einmal machen. Das wollte ich nicht. Das war meine erste Selbstständigkeitsaktion, dass ich mir eine Schule gesucht habe, in der ich das nicht musste – und ich habe sie in Ried im Innkreis gefunden. Ich habe einen Direktor gefunden, der mich in eine Kriegsteilnehmerklasse genommen hat. Also ich bin dann mit 24 jungen Männern – deren älteste 24 waren – in so eine Kriegsteilnehmerklasse, geisteswissenschaftlicher Zweig, gegangen. Dort habe ich 1946 maturiert.

GUNDULA WILSCHER

Du warst vorher in einer Mädchenschule?

GERTRAUD CERHA

Ich war vorher in einer deutschen Oberschule für Mädchen.

GUNDULA WILSCHER

Stelle ich mir recht aufregend vor ...

GERTRAUD CERHA

Nein.

GUNDULA WILSCHER

... also später dann in der Bubenklasse, in der Mädchenschule nicht.

GERTRAUD CERHA

Ja, es war ein bisschen erschreckend, in diesen Raum hineinzukommen, wo diese erwachsenen Männer gegessen sind, aber ich habe mich schnell daran gewöhnt.

FRIEDRICH CERHA

Das waren Leute, die zum Teil aus der Gefangenschaft gekommen sind.

GERTRAUD CERHA

Es war ein einziger dabei, der 18 war, die anderen waren wirklich im Krieg, haben als Soldaten natürlich zum Teil schreckliche Erfahrungen hinter sich gehabt.

GUNDULA WILSCHER

Und wie du sagst, Gmunden war ja auch eine Lazarettstadt. Ich habe nachgelesen, dass über 4000 Verwundete in der Stadt untergebracht gewesen sein sollen und sie auch deshalb nicht bombardiert worden sei.

GERTRAUD CERHA

Das weiß ich nicht, aber dort habe ich ein „gutes Hölzel“ gezogen. Ich habe kühn behauptet, dass ich stenographieren kann, was nicht gestimmt hat, und bin mit dem Ärztstab durchgegangen und musste nicht wirklich als Krankenschwester arbeiten.

GUNDULA WILSCHER

Und hast du dann stenographieren gelernt?

GERTRAUD CERHA

Ich habe dann meine eigenen medizinischen Kürzel erfunden.

GUNDULA WILSCHER

War das von Vorteil, dass dein Vater Tierarzt war?

GERTRAUD CERHA

Ein bisschen ja, weil ich manche Begriffe natürlich ganz gut gekannt habe.

GUNDULA WILSCHER

Später bist du nach Wien gegangen, um zu studieren, Musikerziehung an der Akademie für Musik und darstellende Kunst Wien und Geschichte an der Universität Wien, hast auch Cembalo studiert ...

GERTRAUD CERHA

Cembalo zu studieren habe ich erst begonnen, da war ich schon mit Fritz verheiratet, also das war viel später. Ich habe Klavier studiert – mein Hauptfach war Klavier und ich habe Musikerziehung studiert und Geschichte als Nebenfach. Es gab damals nur zwei Möglichkeiten: entweder Mathematik oder Geschichte und da war die Entscheidung für mich sehr leicht.

GUNDULA WILSCHER

Du hast aber studiert, um Lehrerin zu werden?

GERTRAUD CERHA

Eigentlich ja. Ich hatte im Sommer vorher meiner späteren Klavierprofessorin vorgespielt und sie hat gefunden, dass ich sehr begabt, aber pianistisch nicht so weit bin, um noch eine Solo-Karriere anzudenken, was ich im Stillen auch nicht wirklich gedacht habe. Und ich komme aus einer Familie, in der pädagogische Talente weit verbreitet waren. Also war es mir eine sehr natürliche Sache, mich dafür zu entscheiden.

GUNDULA WILSCHER

Du kommst auch aus einer musikalischen Familie.

GERTRAUD CERHA

Mein Vater hat Cello gespielt, meine Mutter hat sehr schön gesungen. Nur hat die Musik in meinem Elternhaus bei Haydn begonnen und mit Bruckner aufgehört. Ich habe wirklich bis zu meinem 18. Lebensjahr sehr wenig gewusst.

FRIEDRICH CERHA

Es gibt auch heute noch Leute, für die das gilt.

GERTRAUD CERHA

Auch Bach hat es in meinem Klavierunterricht in der Provinz nicht gegeben. Bei Bach habe ich mir selbst irgendwann einmal die Noten aus einer Kiste, die unter unserem Klavier gestanden ist, herausgesucht. Also das war meine musikalische Vorbildung.

GUNDULA WILSCHER

Das heißt, die zeitgenössische Musik oder die damalige zeitgenössische Musik war dann komplett etwas Neues für dich.

GERTRAUD CERHA

Es war überhaupt so: als ich nach Wien gekommen bin, habe ich zunächst einmal genossen, die klassische Literatur live in guten Aufführungen zu hören. Das war für mich ganz neu. Und mit zeitgenössischer Musik bin ich eigentlich erst im Laufe meines Studiums ganz allmählich in Kontakt gekommen. Das *Buch mit sieben Siegeln* von Schmidt habe ich im Singverein gesungen, aber wirklich intensiv mich zu beschäftigen habe ich dann eigentlich durch meinen Mann begonnen.

FRIEDRICH CERHA

Und zum Cembalo ist sie durch mich gekommen. Ich war fasziniert vom italienischen Frühbarock, also die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts, und

habe an italienischen Bibliotheken massenweise gesammelt, zum Teil abgeschrieben, zum Teil Mikrofilme bekommen. Bis zum heutigen Tag gebe ich Dinge, die ich damals gesammelt habe, heraus. Wir haben das mit Klavier gespielt, aber das war natürlich nicht das Richtige – es musste also ein Cembalo sein.

GERTRAUD CERHA

Ich habe mich für die Literatur interessiert und daher also auch für das Instrument. Und für meine sehr kleinen Hände war das gegenüber dem Klavier natürlich ein Riesenvorteil. Und ich hatte interessante Lehrer: Gustav Leonhardt und die große alte Dame des Cembalo, Eta Harich-Schneider. Das war wirklich ein Erlebnis und ich habe von ihr auch wissenschaftlich sehr viel gelernt.

GUNDULA WILSCHER

Du hast dann selbst unterrichtet – ich springe jetzt ins Jahr 1950 –, da hast du begonnen an der Bundeserziehungsanstalt Wien III, Boerhaavegasse zu unterrichten und warst dort am Aufbau dieses musikalischen Schwerpunkts beteiligt.

GERTRAUD CERHA

Es hat dort immer eine bevorzugte Wahrnehmung von künstlerischen Fächern gegeben, sowohl was bildende Kunst als auch was Musik betrifft. In bildender Kunst hat gleichzeitig mit mir Grete Yppen, also eine tätige Malerin, unterrichtet. Der musikalische Zweig als Sonderzweig ab der 5. Klasse – ich kann nicht einmal mehr genau sagen, ab wann es den gegeben hat. Ich habe mich immer wieder dafür eingesetzt, dass Kinder beides machen können, aber das war nicht zu machen. Obwohl es diesen Schwerpunkt und diese ganz besondere Wahrnehmung gegeben hat, haben wir nicht durchgesetzt, dass Kinder beides machen dürfen. Was Musik betrifft, hat sich mit der Zeit dann ergeben, dass wir an der BEA ein wunderbares Team geworden sind. Als der alte Musiklehrer in Pension gegangen ist, habe ich Fritz gefragt, was es an jungen Leuten gibt, die das machen

könnten und er hat uns Herwig Reiter empfohlen, der ein hervorragender Chormann war und wir haben uns den Unterricht dann geteilt, er hat Chor und Unterstufe unterrichtet, ich habe Oberstufe unterrichtet, Liesl Zykan hat Gitarre unterrichtet, der Cembalist Hans Sonnleitner hat Tasteninstrumente unterrichtet. Es war einfach eine wunderbare Teamarbeit und das Ergebnis eine wirklich gute musikalische Bildung.

GUNDULA WILSCHER

Bei Konzerten kann man beobachten, dass noch viele von deinen ehemaligen Schülerinnen und Schülern in der Pause zu dir kommen und dich begrüßen. 1952 hast du dann geheiratet, 1956 die erste Tochter, Irina, bekommen. 1958/59 warst du in Darmstadt bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik und hast dort auch die damalige Avantgarde kennengelernt. 1958 wurde *die reihe* gegründet – und da steigen wir jetzt ein mit Archivmaterial. Es ist eine bunte Mischung aus dem Archiv sozusagen, nicht immer chronologisch, aber schauen wir einfach einmal hinein. *[Es wird ein Filmausschnitt gezeigt, in dem Gertraud Cerha am Cembalo spielt.]*



Gertraud Cerha am Cembalo in der ORF-Dokumentation *Zu Gast bei Friedrich Cerha*, 1975

Quelle: <https://www.youtube.com/watch?v=dxWt7syrA44> (Abruf: 16. 7. 2020)

FRIEDRICH CERHA

Das war eine Sonate von Giovanni Batista Fontana.

GERTRAUD CERHA

Ich würde sagen, es war eine Sonate von Dario Castello, aber das ist wirklich nicht so wichtig in diesem Zusammenhang.²

GUNDULA WILSCHER

Es war auf jeden Fall eine Dokumentation aus dem Jahr 1975. Das wissen wir ziemlich genau. – Für das nächste Bild springen wir aber mehr als 10 Jahre zurück.



Gertraud Cerha (Cembalo) und das Ensemble *die reihe* bei einer Aufführung der *Relazioni fragili* von Friedrich Cerha, Wiener Festwochen im Museum des 20. Jahrhunderts (Cerha-Personale), Mai 1963

Foto: Unbekannt, Quelle: AdZ-FC (F0700009/6)

GUNDULA WILSCHER

Wieder Gertraud Cerha am Cembalo. Das ist aus dem Jahr 1963 und muss im Rahmen der Wiener Festwochen gewesen sein, eine Cerha-Personale im Museum des 20. Jahrhunderts. Da hast du wahrscheinlich gerade *Relazioni fragili* von Friedrich Cerha gespielt, ein Werk, das für dich komponiert wurde und das ihr sehr oft gespielt habt.

GERTRAUD CERHA

Das haben wir auch – *horribile dictu* – auf Tourneen gespielt, denn es hat neun Schlagzeuger gebraucht und das war auf Tourneen wirklich eine schwierige Angelegenheit.

FRIEDRICH CERHA

Das Schlagzeug war in Wien in dieser Zeit verwaist.

GUNDULA WILSCHER

Das glaube ich: während ihr auf Tournee wart, konnten in der Stadt keine anderen Konzerte stattfinden.

Hier ist ein Bild aus dem Jahr 1968. Links von hinten sieht man Bruno Maderna. Bei welcher Gelegenheit weiß ich nicht – wisst ihr das noch?



Gertraud und Friedrich Cerha mit Bruno Maderna (von hinten), 1968
Foto: Privat, Quelle: AdZ-FC (F010003/4)



Probenarbeiten zum Kammerkonzert von György Ligeti, 1972
(v. l. n. r.) Charlotte Zelka (verdeckt), Gertraud Cerha, György Ligeti,
Käte Wittlich (verdeckt) und Friedrich Cerha
Foto: Unbekannt, Quelle: AdZ-FC (F0700009/24)

GERTRAUD CERHA

Nein, weiß ich auch nicht.

GUNDULA WILSCHER

Du, Traude, warst damals 40 Jahre alt und siehst unglaublich jung aus. Du hast zu dieser Zeit schon seit acht Jahren an der Hochschule unterrichtet – Generalbass. Dann sehen wir als nächstes zwei Probenfotos. Eines aus dem Jahr 1972 [siehe oben]. Das muss eine Probe für das Kammerkonzert von Ligeti gewesen sein. Man sieht Gertraud Cerha, György Ligeti, Charlotte Zelka und Käte Wittlich. Da hast du die Uraufführung gespielt, nicht?

GERTRAUD CERHA

Ja. Und zwar hat Ligeti erst nur drei Sätze fertig gehabt – damit sind wir in Amerika auf Tournee gegangen – und dann hat er noch einen vierten dazugefügt. Aber ich habe beide Male die Uraufführungen gespielt.

FRIEDRICH CERHA

Und einen Satz hat er ihr gewidmet.

GERTRAUD CERHA

Den Zweiten.

GUNDULA WILSCHER

Wir springen sechs Jahre zurück. Hier ist ein Probenfoto aus dem Jahr 1966, es muss die Uraufführung zu den *Nouvelles Aventures* von Ligeti in Hamburg gewesen sein. Da spielst du auch. Wann hast du eigentlich aufgehört, im Ensemble Cembalo zu spielen?

Gertraud Cerha am Cembalo bei einer Probe zu *Nouvelles Aventures* von György Ligeti, Hamburg, Mai 1966

Quelle: AdZ-FC (F0700009/20), © Paul Sacher Stiftung, Basel/Slg. György Ligeti



GERTRAUD CERHA

Ich habe immer gespielt so lange Fritz noch dirigiert hat. Er hat wohl 1983 Nali [d. i. HK Gruber, Anm.] und Kurt die Leitung der *reihe* übergeben, aber er hat nachher noch Konzerte dirigiert, zum Beispiel Ligetis *Kammerkonzert* haben wir oft noch nachher gespielt. Also ich würde sagen bis in die 90er-Jahre.

GUNDULA WILSCHER

Schauen wir uns das nächste Foto an.



HK Gruber, Helmut Rießberger und Kurt Schwertsik (v. l. n. r.) auf dem Weg zu einem Konzert anlässlich „Cento anni Webern“, Venedig 1983

Foto: Privat, Quelle: AdZ-FC (FOTO0009/28)

GERTRAUD CERHA

Das ist mein Lieblingsfoto! Mein absolutes Lieblingsfoto!

GUNDULA WILSCHER

Das ist ein Foto aus dem Jahr 1983.

HK GRUBER

Venedig! Das Konzert war in einer Kirche und wir sind unterwegs dorthin in die Probe. Und vorne ist der Dr. Rießberger, der übrigens auch lange Zeit die Organisation gemacht hat.

GERTRAUD CERHA

Ich wollte grad sagen – *[zu Kurt Schwertsik]* dafür lobst du mich immer zu sehr und zu lang.

HK GRUBER

Der war dein Nachfolger.

GERTRAUD CERHA

Es war dann so, dass ich eigentlich alle Management-Sachen und geschäftlichen Dinge gemacht habe – aber Proben organisiert hat dann der Dr. Rießberger.

HK GRUBER

Und das, was wir da tragen, ist mein Kontrabass.

KURT SCHWERTSIK

In Wirklichkeit ist ein Toter drin ...

HK GRUBER

... der was gehört hat von uns ...

GUNDULA WILSCHER

Ist schon verjährt ...

HK GRUBER

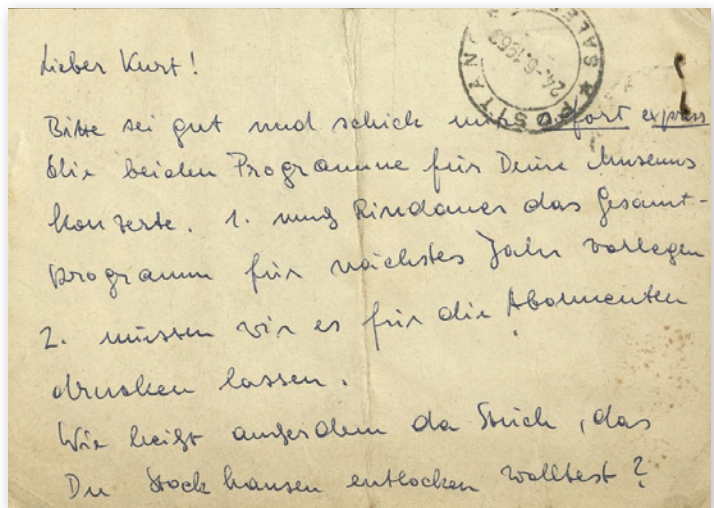
Wird entsorgt.

GUNDULA WILSCHER

Das nächste Exponat ist eine Postkarte, geschrieben von Gertraud Cerha

an Kurt Schwertsik aus dem Jahr 1963. Ich lese kurz vor: „Lieber Kurt! Bitte sei gut und schicke mir sofort express die beiden Programme für Deine Museumskonzerte. 1. mag Rindauer das Gesamtprogramm für nächstes Jahr vorlegen 2. müssen wir es für die Abonnenten drucken lassen. Wie heißt außerdem das Stück, das du Stockhausen entlocken wolltest?“. Und falls man hier noch nicht die Dringlichkeit verspürt, schauen wir uns die Rückseite an: „Bitte sofort“. Traude, war das notwendig?

Postkarte von Gertraud Cerha an Kurt Schwertsik, 1963
Quelle: AdZ-KS



GERTRAUD CERHA

Offenbar ja.

HK GRUBER

Beim Kurti immer.

KURT SCHWERTSIK

Aber bittschön, in Positano waren wir damals! Da haben wir nicht viel machen können.

GUNDULA WILSCHER

Als Archivarin ist es natürlich wunderschön, so eine Postkarte zu sehen. Und für meine Generation auch eine Freude und etwas ganz Besonderes, weil man diese Korrespondenzen so schön nachvollziehen kann und damals alles einfach auch ein bisschen langsamer von statten gegangen ist.

GERTRAUD CERHA

Ja, das war schwierig noch.

HK GRUBER

Aber „durch Eilboten zugestellt“! Das war sozusagen „SMS“.

GUNDULA WILSCHER

Nun ein Brief von Joachim Lieben an Gertraud Cerha:

„Sehr geehrte Frau Dr. Cerha, vielen Dank für Ihr Epistel vom 16. Juli. Leider sind die Bestellkarten schon mit S 130, — je Abonnement gedruckt, sodass wir da schwer was ändern können. Immerhin sind aber unsere Konzerte besser wie die vom Weiser, so dass man das wahrscheinlich schon irgendwie verantworten kann. Diese Bestellkarten harren im Übrigen seit längerer Zeit der Abholung durch irgendwen von der IGNM. Wenn Sie mir sagen, wohin damit, kann ich sie auch weiterbefördern lassen. Das Escribano-Programm ist recht hübsch, nur sind halt für unsere Leute ein nur-Liederabend-Programm-Stücke nicht das Wahre. Haben wir nicht was

Gescheiteres? Bin in Wien bis 4. und wieder ab 12. August. Alles Schöne und beste Grüsse Ihr Joachim Lieben.“ Ich habe diesen Brief zum einen deshalb ausgesucht, weil Joachim Lieben ein großer Unterstützer für das Ensemble *die reihe* war, du hast es schon angesprochen, und auch, weil man an diesem Brief sieht, welche verschiedenen Aufgaben du im Ensemble übernommen hast. Das reicht von der Bepreisung der Karten bis zur Konzertprogramm-Gestaltung. In diesem Jahr ist übrigens auch deine zweite Tochter Ruth geboren. Der Brief ist vom 25. Juni 1963.

GERTRAUD CERHA

Ruth ist am 13. August geboren.

GUNDULA WILSCHER

Da hast du noch ordentlich gearbeitet.

GERTRAUD CERHA

Ja, also Babypause hat es damals nicht gegeben.

FRIEDRICH CERHA

Joachim Lieben hat uns sehr geholfen, sehr unterstützt. Wir haben Glocken und anderes Schlagzeug von der Oper ausgeborgt und Joachim Lieben hat das Schlagzeug mit dem Auto transportiert – die Glocken haben beim offenen Fenster herausgeschaut. Die Kreuzung Schwarzenbergplatz-Ring war damals noch persönlich geregelt und er hat, damit er ungestört fahren konnte, dem Polizisten immer eine Weinflasche gegeben. Das war der Joachim Lieben.

HK GRUBER

Aus dem Auto rausgereicht?

GERTRAUD CERHA

Ja!

GUNDULA WILSCHER

Wir haben im Bestand auch einen Brief von den Wiener Symphonikern, in dem es um die Koordination der Probentermine geht. Ich habe beim Lesen ein bisschen lachen müssen, weil der Tonfall des Briefschreibers etwas eingeschüchtert klingt. So auf die Art – Frau Dr. Cerha, ihre Unternehmung ist ja sehr schön, aber die Wiener Symphoniker müssen auch irgendwann proben. Du hast dich aber nicht nur um die Proben, sondern auch um das „liebe Geld“ gekümmert und Subventionsansuchen geschrieben. Im Bestand befindet sich ein Ansuchen an die österreichische Sparkasse aus dem Jahr 1978, bei dem es um die Finanzierung des Konzertzyklus *Wege in unsere Zeit* gegangen ist. Möchtest du uns ein bisschen etwas zu dieser Unternehmung sagen?

GERTRAUD CERHA

Wir haben im Konzerthaus unsere erste Heimat gehabt, Joachim Lieben hat das Publikum gebracht und das Konzerthaus hat den Raum zur Verfügung gestellt. Die alten Herren der IGNM, also des Schönberg-Kreises, hatten Vertrauen zu Fritz und haben dem damaligen Generalsekretär Dr. Seefehlner gesagt: „Geben Sie denen eine Chance!“ So sind wir ins Konzerthaus gekommen. Leider ist Seefehlner aber 1961 nach dem großen IGNM-Musikfest, das sehr viel Geld gekostet und sehr viel Schulden gemacht hat, weggegangen ...

FRIEDRICH CERHA

... worden ...

GERTRAUD CERHA

... und Herr Weiser hat das Konzerthaus übernommen. Und da wurde *die reihe* zum ungeliebten geerbten Kind. Weiser war jemand, der von Neuer Musik wirklich überhaupt keine Ahnung hatte. Normalerweise macht man Programme, geht zu einem Veranstalter, legt ihm diese Programme vor, diskutiert sie mit ihm und dann kommt eben ein Konzert oder ein Konzertzyklus zustande. Mit Weiser war das nicht möglich, weil er nichts davon verstanden hat, also musste er unsere Programme mehr oder weniger

schlucken. Und das hat ihm natürlich nicht geschmeckt. Wir waren eine Art kleiner Staat im Staat und seinen Unwillen hat er dann auf eine für uns inakzeptable Weise kundgetan. Er hat 1968 in einer Pressekonferenz gesagt, dass es in Wien weder wirklich gute Komponisten Neuer Musik, noch Leute gibt, die das wirklich gut spielen können. Das war zu einem Zeitpunkt, in dem *die reihe* wirklich schon ein sehr gutes internationales Renommee gehabt hat. Auf diese Pressekonferenz hin haben wir dann beschlossen auszuziehen, also da sind Kurt, Fritz, Ligeti und *die reihe* aus dem Konzerthaus weggegangen. Wir haben dann zehn Jahre tatsächlich nicht im Konzerthaus gespielt. Wir haben Glück gehabt – genau zu dem Zeitpunkt hat Dr. Otto Sertl den Rundfunk übernommen, der *die reihe* dann natürlich mit offenen Armen aufgenommen hat. Und außerdem hatten wir im Museum des 20. Jahrhunderts von Anbeginn an eine neue Heimat. Werner Hofmann hat *die reihe* zur Eröffnung des Museums eingeladen, und wir haben dann jahrelang dort einen richtigen Zyklus mit Neuer Musik gehabt. Das war möglich, weil Dr. Heinrich Drimmel, der damals Unterrichtsminister war, das Museum zu einem Haus aller Künste erklärt hat und Werner Hofmann daher auch Geld für Musik ausgeben konnte. Später ist das dann von einer weniger verständigen Ministerialrätin abgedreht worden. Es wurde ihm gesagt, er darf Geld nur mehr für bildende Kunst ausgeben und dann konnten diese Museumskonzerte nicht fortgesetzt werden, was wirklich sehr schade war. Ich weiß nämlich, dass es den Leuten viel gebracht hat, in einer wunderbaren Klee-Ausstellung zum Beispiel Webern zu hören. Meine kleine Tochter hat gesagt: „Mama, jetzt gehen wir ins 20. Jahrhundert.“

GUNDULA WILSCHER

Und dann seid ihr zurückgekommen ins Konzerthaus ...

GERTRAUD CERHA

Ja, dann sind wir von Hans Landesmann, der das Konzerthaus 1978 übernommen hat, wieder zurückgeholt worden ins Konzerthaus. Das war dann eine Situation, in der Landesmann, der sehr wohl etwas von Musik verstanden hat, uns gebeten hat, irgendetwas zu tun, das ein Publikum

wiedergewinnt. Da ist dann die Idee entstanden, aufbauend auf die Musik der Jahrhundertwende einen Zyklus bis zur Gegenwart zu machen. Und das war wirklich ein insofern interessantes Unternehmen, als wir eine Saison entwickelt haben, in der alle wichtigen Positionen der Moderne im beginnenden 20. Jahrhundert vertreten waren und wir haben das angekündigt mit Einführungsveranstaltungen ...

KURT SCHWERTSIK

Die du dann gemacht hast.

GERTRAUD CERHA

Die ich gemacht habe. Und dieser Zyklus war – noch vor dem Solistenzyklus – im Konzerthaus ausabonniert. Das bedeutet, dass das Publikum wirklich auf so etwas gewartet hat damals. Was andererseits passiert ist, war, dass junge Leute, um Beat Furrer zum Beispiel, gesagt haben, *die reihe* spielt nur mehr alte Musik. Und dass die ihrerseits dann diese *société de l'art acoustique* – glaube ich, hat das am Anfang geheißen – gegründet haben. Die haben also das Gefühl gehabt, die machen nur mehr alte Sachen und wir müssen jetzt etwas Neues tun. Das war übrigens etwas, wodurch sich Wien wirklich positiv von anderen Städten, zum Beispiel von Paris, unterschieden hat. In Paris, wenn etwas Neues entstanden ist, neben *Domaine musical*, zum Beispiel *L'itinéraire*, hat das immer so *[überkreuzt Zeige- und Mittelfinger]* geendet. Es hat immer Konflikte zwischen diesen Gruppen gegeben. In Wien nicht. In Wien, wenn irgendwas gefehlt hat in der Programmatik, ist etwas entstanden, dass das gebracht hat, habe ich den Eindruck. Zum Beispiel: die zweite Generation klassischer Moderne haben wir nicht gespielt – fast nicht. *Kontrapunkte* haben das dann getan. Dann ist das *ensemble xx. Jahrhunderts* entstanden.

GUNDULA WILSCHER

Du hast bei diesen Konzerten ganz großartig ausgearbeitete multimediale Einführungsvorträge gehalten, mit Dias, wo du auch Werke aus der Kunst gezeigt und viele Assoziationen geknüpft hast.

GERTRAUD CERHA

Ja, der Zyklus hat ja *Wege in unsere Zeit* geheißen, daher ist es mir notwendig und sinnvoll erschienen, diese Einführungsvorträge so zu machen, dass sie nicht nur auf die Musik fokussiert sind, sondern eben auch auf die bildende Kunst, auf die Literatur. Ich habe es eben gemacht, so gut ich konnte.

GUNDULA WILSCHER

Und aus diesen Vorträgen hast du auch eine Sendung gemacht, die im Rundfunk gespielt worden ist.

GERTRAUD CERHA

Ja, es war so: Lothar Knessl hat ja Serien über Neue Musik gemacht und während seiner Urlaubszeit hat Gottfried Kraus, der Chef im Rundfunk damals, einen meiner Vorträge gehört und mich dann gebeten, ob ich das nicht in der Zeit auch im Rundfunk machen könnte – natürlich ohne Bilder und daher weniger schön ...

GUNDULA WILSCHER

Da haben wir auch etwas dazu. Ein Manuskript von Gertraud Cerha genau zu diesen Sendungen. [Abb. auf S. 181, Anm.] Man sieht, wie viel Arbeit dahintersteckt. Es ist natürlich großartig, das im Archiv zu haben, man sieht die vielen Überarbeitungen auf einem Blatt.

GERTRAUD CERHA

Ich habe meine Vorträge zu *Wege in unsere Zeit* ja nicht aufgeschrieben, die habe ich eigentlich frei gehalten. Die Programmhefte zu diesen Konzerten hat zunächst ein anderer gemacht und dann haben die Leute gesagt, sie möchten lieber das, was ich da rede auch im Programmheft haben. Und als ich die Rundfunksendungen machte, wollte ich die adaptierte Fassung nicht noch einmal schreiben und habe die alte dann ummontiert irgendwie.

FRIEDRICH CERHA

Und *Wege in unsere Zeit* war natürlich ein wunderbares Unternehmen. Wir konnten auch für vier Jahre jedes Jahr sechs Konzerte planen.

GERTRAUD CERHA

Im ersten Jahr waren es sieben.

FRIEDRICH CERHA

Die *Wege in unsere Zeit* haben aus 25 Konzerten bestanden.

GERTRAUD CERHA

Wobei ich eigentlich heute im Rückblick sagen muss, dass ich glaube, dass die Kombination von so voluminösen Einführungsvorträgen und den Konzerten zu viel gewesen ist.

HK GRUBER

Also ich habe den Eindruck nie gehabt. Es waren ganze Abende – ich glaube, die Einführungsvorträge haben meistens um 18 Uhr begonnen und das ist dann ungefähr bis 19 Uhr gegangen, manchmal ein bisschen überzogen – und dann ist es fast nahtlos mit einer kleinen Pause ins abendfüllende Konzert gegangen. Und die Einführungsvorträge, also *Wege in unsere Zeit* haben ja nicht nur zu den Klassikern des 20. Jahrhunderts geführt, sondern tatsächlich zu „Tinte-Noch-Nass“-Musik. Also insofern war es, wenn das ein Vorwurf gewesen sein soll, nicht berechtigt, dass man uns gesagt hat, wir hätten nur Klassiker des 20. Jahrhunderts gespielt. Es ist ja wirklich bis in die Gegenwart gegangen.

GERTRAUD CERHA

Ja, im ersten Jahr hat es angefangen mit Wagners *Siegfried Idyll*, dem *Lied der Waldtaube* von Schönberg und dann kam dessen *Kammersymphonie*. Und das zweite Konzert hat angefangen mit Liszt und Ravel und hat dann zu einer Boulez-Bearbeitung von Debussy geführt. Und das dritte Konzert war Janáček und Bartók. Und das vierte war Varèse – es war ein schlagzeuglastiges Konzert.

HK GRUBER

Wir haben da auch die Zwischenaktmusiken aus der *Nase* von Schostakowitsch gespielt, wo der Joachim Lieben am Schlagzeug auch noch mitgespielt hat.

Sendung II / 178

Wir sind in der ersten Sendung davon ausgegangen, daß klassische Formen ideal aus ^{klassischen} ~~klassischen~~ Gestalten sind und die harmonischen Grundgefüge in den herrschenden Dur- und Molltonarten ebenso geschlossene Systeme darstellen, wie die thematischen, die auf ihnen beruhen. Das "Ausgehen von einem festen harmonischen Bezugspunkt, zu dem nach Erzeugen von Spannung und Wechsel zurückgekehrt wird, hatte wesentlichen Anteil am Zustandekommen ^{der} klassischen Formen. Wir haben in der letzten Sendung beobachtet, wie gerade auch die Beziehungen ^{bestimmen, dass} in der Romantik zunehmend über die idealen, klassischen Ordnungen hinausgedrängt haben. Lassen Sie mich hier noch ^{einem} einen Anknüpfungspunkt für wesentliche Vorgänge in der Klaviersonate op 1 von Alban Berg aufsuchen, die in den Jahren 1907/08 ^{von Alban Berg} ~~entstanden~~ ^{entstanden} ~~ist~~ ^{ist}, wieviel sie Bergs Beschäftigung mit der Musik seines Lehrers, besonders auch ~~dessen~~ Kammer-symphonie op 9, nicht verleugnet.

A. Schönbergs

Schon Robert Schumann war das Klaviersonate op 1 von Alban Haydn ^{etwa} fand, zu viel - oder nur anderen Komponisten die Harmonien empfohlen, er hat sie eingesetzt. So beginnt sein Klei- setz eine Spannung -, nicht mit sondern mit einem gespannten Akkord, einem Septakkord. Von dort aus drängt er weiter und löst die Spannung erst am Ende der ersten Phrase auf, allerdings nicht um dort stehenzubleiben: im folgenden überlappt ein Spannungsbogen den nächsten und treibt so das Geschehen fort (BEISPIEL). 30' 1 Der Hörer geht also nicht von einem gesicherten Bezugspunkt aus, sondern tritt gleichsam mitten in ein begonnenes Geschehen ein. (Wir haben Ähnliches - in sich verstärkter ^{Maße} - am Anfang des 3. Tristan-Akts und auch ^{in gewisser Weise Schönbergs} Kammer-symphonie erlebt.) ^{Die Spannung ist das -} Nach dem ersten Haltepunkt wird man weniger veranlaßt, die Maße des Neuen mit dem Vorhergehenden zu vergleichen, sondern man wird mitgenommen in eine ~~weitere~~ ^{weitere} Entwicklung. ~~Wenn wir~~ ^{Wenn wir} ~~damit~~ ^{damit} nun den Beginn der Sonate von Alban Berg vergleichen, so ^{sehen wir} ~~sehen wir~~ zwar etwas kompliziertere Akkorde, aber ein im Prinzip sehr ähnliches Geschehen: auch hier eine Spannung am Anfang, die weiterzieht und sich erst am Ende der Phrase ^{im 4. Takt} ~~im 4. Takt~~ im Hauptdreiklang der Grundtonart h-moll löst. (in reiner Form ist sie darüberhinaus übrigens ~~erst wieder am Schluß der Reprise erkennbar~~.) (BEISPIEL). 7' VS 2) Der melodische Verlauf zeichnet die Spannungskurve genau mit: die Bewegung strebt in zwei Schritten - Quart und übermäßige Quart-rasch ^{zu} einem die Dissonanz verstärkenden Ton auf, dann kehrt sich die Bewegungsrichtung um und fällt langsamer ab als sie sich aufgebaut hat. Das Weitere wächst

Sendungstext zu Wege in unsere Zeit von Gertraud Cerha, Typoskript, 1978

Quelle: AdZ-FC (Kryptobestand Gertraud Cerha/Wege in unsere Zeit)

GERTRAUD CERHA

Und das letzte Konzert ist eines, auf das ich eigentlich bis heute noch stolz bin: Es ist unter dem Titel „Engagierte Musik“ gelaufen und hat begonnen mit Wedekind-Chansons und dann – da waren Erwin Ortner und der Schönberg-Chor dabei – kamen Eisler und Tucholsky. Also zuerst der kritische Eisler, dann der agitatorische Eisler und vor der Pause sind alle am Podium geblieben und aus dem Lautsprecher ist sein *Marsch der Zeit* gekommen. Und nach der Pause waren die *Sieben Todsünden* von Weill. Und ich habe gefunden: wer dann nicht begriffen hat, was engagierte Literatur kann und was sie nicht kann, dem kann man nicht helfen.

GUNDULA WILSCHER

Am nächsten Foto sieht man Gertraud Cerha mit Pierre Boulez und Jeffrey Tate. Das war eine Probe zur Erstaufführung der 3-aktigen *Lulu* von Alban Berg in Paris 1979, für die Friedrich Cerha den 3. Akt hergestellt hat. Boulez hat damals dirigiert.

Pierre Boulez, Gertraud Cerha, Jeffrey Tate und Friedrich Cerha
(v. l. n. r.) bei Probenarbeiten zu *Lulu* von Alban Berg in Paris, 1979
Foto. Susanne Schapowalow, Quelle: AdZ-FC (F070003/6)



Wir haben übrigens auch einen raren Fernsehauftritt von dir im Archiv gefunden. Das ist ein bisschen ein Schmankerl aus der Archiv-Box, finde ich. Schauen wir einfach einmal hinein. *[Es wird ein Filmausschnitt gezeigt.]* Das ist ein Französischkurs gewesen aus dem Jahr 1985 auf rs1. Vorher sieht man noch, wie Vokabel geübt werden und danach sieht und hört man dich fließend französisch sprechen. Wie kommt es, dass du so gut französisch sprichst?

GERTRAUD CERHA

Ja, in der Schule habe ich Englisch gelernt, aber mit einer Schweizer Bekannten meiner Eltern französisch sprechen, aber nie schreiben gelernt.

GUNDULA WILSCHER

1988 hast du anlässlich des ersten *Wien Modern*-Festivals ein Programm zu einem Symposium konzipiert und geleitet. *[Abb. auf S. 184]* Du hast dazu unglaublich viele internationale Gäste eingeladen und es haben viele hochkarätige Persönlichkeiten gesprochen. Du hast auch eine besondere Idee gehabt, und zwar durften sich die Künstler ihre Gesprächspartner aussuchen.

GERTRAUD CERHA

An der Konzeption vom ersten *Wien Modern* war niemand beteiligt, der in Wien Neue Musik gespielt hat. Wir alle haben mehr oder weniger von der Entstehung dieses Festivals nichts gewusst, nichts mitgekriegt und irgendwie ist ein bisschen in der Kommunikation dann auch der Eindruck entstanden – und der herrscht international zum Teil bis heute – dass man mit *Wien Modern* angefangen hat, in Wien Neue Musik zu spielen, was einfach nicht stimmt und womit wir damals auch keine große Freude gehabt haben natürlich. Aber ich habe mir dann damals – und das war wirklich meine Idee – überlegt, wenn schon „Wien Modern“, dann soll man jetzt einmal wirklich fragen, was bedeutet dieser Begriff – vor allem, was ist die Ideologie, die dahintersteht, wie funktioniert die Ideologie und wie wirkt sie sich aus, wenn sie zu einem Glaubensbekenntnis mit utopischen

Ideen, Ideologien, Wirklichkeiten

Beiträge zu einem „Moderne“-Bewußtsein heute

SYMPOSION KÜNSTLERGESPRÄCHE

Eine Veranstaltungsreihe der IGNM
Im Rahmen von WIEN MODERN

Ehrenschutz: CLAUDIO ABBADO

Symposion

Österreichisches Museum für angewandte Kunst
1010 Wien, Stubenring 5
29. und 31. Oktober, 4. bis 6. November 1988

Hervorragende Wissenschaftler aus den Gebieten der Physik, Zoologie, Verhaltensforschung, Psychoanalyse, Soziologie, Politikwissenschaft, Kunstwissenschaft und Kulturforschung beleuchten und diskutieren vom Stand ihrer Disziplin her relevante Erkenntnisse zum im Titel umrissenen Bezugsfeld.

Künstlertgespräche

GYÖRGY LIGETI: Konzerthaus, 30. Oktober 1988
WOLFGANG RIHM: Konzerthaus, 7. November 1988
GYÖRGY KURTÁG: Musikverein, 12. November 1988
PIERRE BOULEZ: Konzerthaus, 14. November 1988
LUIGI NONO: Konzerthaus, 19. November 1988

Komponisten geben mit Partnern ihrer Wahl Einblicke in die Welt ihrer Ideen und Interessen.

Das von Claudio Abbado ins Leben gerufene Musikfest birgt die Chance zu einer effektiven Auseinandersetzung mit „Modernem“. Was ihr im Weg steht, sind traditionelle, aber auch nicht durchdachte modische Erwartungshaltungen und Vorurteile. Unsere Veranstaltungsreihe will dazu beitragen, sie bewußt zu machen und abzubauen. Sie bietet einerseits von den Künstlern selbst gewählte Zugänge zur Welt ihrer Ideen und Interessen und macht andererseits menschliches Verhalten, lenkende Mechanismen und Prozesse zum zentralen Thema eines Symposions.

Unsere Erfahrungen mit den grauenhaften Folgen einer blinden Hingabe an Ideologien und die Erkenntnis, daß das Erlernen eines möglichst fruchtbaren Umgangs mit Wirklichkeiten vom Lebenszum Überlebensproblem geworden ist, legen nahe, die Frage nach „Modernem“ heute nicht ausschließlich im Bereich kunstphilosophischer Debatten anzusiedeln.

Wir fragen vielmehr von verschiedenen relevanten Blickpunkten her, was dem als notwendig erkannten Lernen im Weg steht und welche Funktionen Kunst, die in unserem Jahrhundert in außergewöhnlichem Maß den Ruf einer gesellschaftskritischen Instanz erworben hat, tatsächlich ausübt und ausüben kann.

Programm zum Symposium *Ideen – Ideologien – Wirklichkeiten* (Titelseite)

Wien Modern, 1988

Quelle: AdZ-FC (Kryptobestand Gertraud Cerha)

Zukunftsperspektiven wird. Der Moderne-Begriff in der Musik war damals ja noch sehr präokkupiert von dem, was von Darmstadt her als modern gegolten hat. Ich habe also ein Symposium unter dem Titel: „Ideen – Ideologien – Wirklichkeiten“ organisiert, Trägerveranstalter war die IGNM, die Internationale Gesellschaft für Neue Musik, die hat auch einen Teil bezahlt, einen Teil haben wir von Sponsoren dafür gekriegt. Im Festival hat es fünf Hauptkomponisten gegeben, das waren Pierre Boulez, Luigi Nono, interessanterweise nicht Karlheinz Stockhausen, sondern Wolfgang Rihm, György Ligeti und György Kurtág. Das Programm an sich hat überhaupt nicht ideologisch orientiert ausgeschaut, oder nicht sehr, nur waren allgemein noch viel stärker als heute ideologische Positionen zu spüren. – Ich habe die Künstlergespräche initiiert, das heißt, die Künstler konnten sich aussuchen, mit wem sie in einer eigenen Veranstaltung vor einer ihrer Aufführungen sprechen wollen. Ligeti hat sich Gerhard Kubik, den Ethnologen, der afrikanische Musik erforscht, ausgesucht und einen Physiker, der sich mit komplexen dynamischen Systemen beschäftigt hat. Rihm hat sich Peter Sloterdijk ausgesucht und Kurt Kocherscheidt, der dann leider vorher gestorben ist. Kurtág hat sich Dietrich Eberhard Sattler ausgesucht, das war ein Hölderlin-Forscher. Und Nono hat sich einen Elektroniker, Hans Peter Haller vom Südwestfunk-Studio und Heiner Müller ausgesucht. Mit Hilfe unter anderem von Ligeti ist es mir gelungen, auch für eine zweite Reihe von Veranstaltungen, ein wissenschaftliches Symposium, Verhaltensforscher, Psychologen, Soziologen, Politikwissenschaftler und Philosophen zu gewinnen, die von ihrem Gebiet her diese Situation von Idee und Ideologie zur Wirklichkeit beleuchten sollten. Ich habe wirklich gute Referenten aus dem Ausland gekriegt – zum Beispiel in der Philosophie habe ich Hermann Lübbe aus Deutschland für einen Vortrag gewonnen – und danach haben hiesige Wissenschaftler, wie der damals noch junge Konrad Paul Liessmann und Rudolf Burger darüber diskutiert – es war immer ein Vortrag und nachher war eine Fach-, nicht Publikums-, sondern Fachdiskussion, in der Hoffnung, dass dabei wirklich etwas einigermaßen Vernünftiges herauskommt. Abbado hat dann, als er das Programm gelesen hat, gemerkt, dass wir nicht gerade erst vom Baum heruntergestiegen sind.

PUBLIKUMSFRAGE

Hat Abbado das ins Leben gerufen, *Wien Modern*?

GERTRAUD CERHA

Ja. Nicht, dass zum ersten Mal Neue Musik gespielt wurde, aber Abbado war wirklich zu verdanken, dass die beiden Konzertinstitutionen und die Stadt und der Bund konzentriert für eine Sache, die wahrgenommen wird, in der Auslage liegt, Geld hergeben. Also die neue Plattform für die Neue Musik war wirklich Abbado zu verdanken.

HK GRUBER

Auch Helmut Zilk hat mitgemacht.

GERTRAUD CERHA

Und Ursula Pasterk war damals Kulturstadträtin. Abbado hat erreicht, dass das ermöglicht worden ist.

GUNDULA WILSCHER

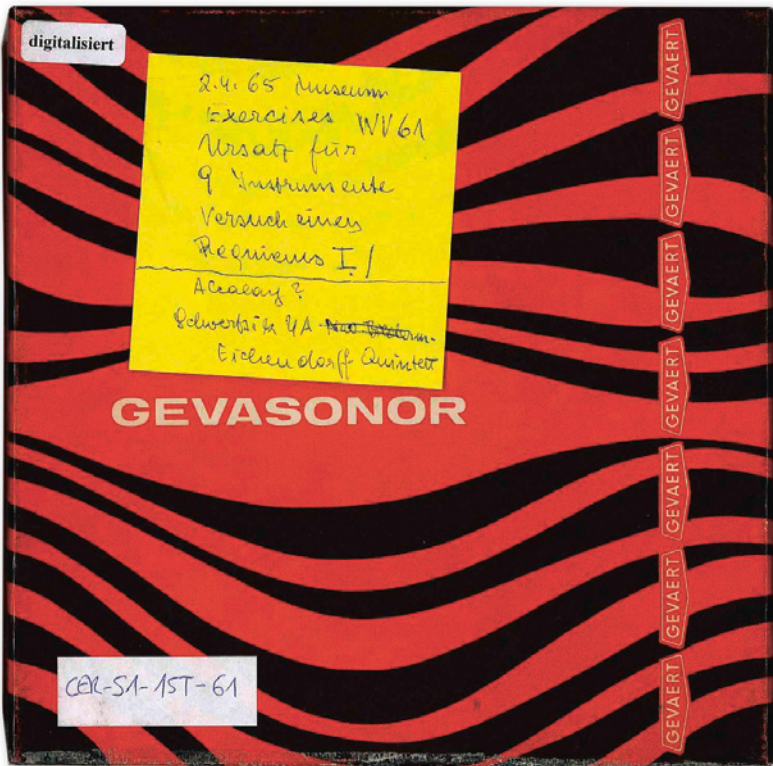
Wenn du die Gelegenheit hättest, heute ein solches Symposium zu konzipieren, welches Thema würde dich interessieren?

GERTRAUD CERHA

Ich würde so ein Symposium nicht mehr konzipieren. Damals hat es wirklich bewirkt, dass nicht nur Musiker sich für dieses neue Festival interessiert haben, sondern weil ein bekannter Literaturwissenschaftler einen Vortrag gehalten hat, sind viele junge Leute gekommen, um ihn zu hören. Und die sind dann auch zu einem größeren Teil in die Konzerte gegangen. Heute würde, glaube ich, für so eine Sache nicht mehr das gleiche Interesse bestehen.

GUNDULA WILSCHER

Wir müssen langsam zum Ende kommen. Was ich nicht auslassen möchte, weil das für uns im Archiv so wichtig ist, ist die Arbeit, die du geleistet hast,



Tonbandschachtel, beschriftet von Gertraud Cerha.

Foto: Archiv der Zeitgenossen, Quelle: AdZ-FC

indem du nämlich den Vorlass deines Mannes Friedrich Cerha gesammelt und vorgeordnet hast.

Dieses Bild als Beispiel für die vielen, vielen Tonaufnahmen auf ganz unterschiedlichen Schallträgern und auch Bildträgern, bei denen du geholfen hast, den Inhalt zu identifizieren.

Und zuletzt – dieses Bild darf irgendwie nicht fehlen, auch wenn ich dazusagen muss, es ist nicht Teil des Bestands, sondern stammt aus dem Archiv Schiske.

Hier sieht man dich im Jahr 1958. Es ist ein Foto, das bei den *Darmstädter Ferienkursen* entstanden ist, und ich habe es auch deshalb ausgewählt, weil es auch ein bisschen die Situation widerspiegelt, in der wir uns



Bei den *Internationalen Ferienkursen für Neue Musik Darmstadt* (v. l. n. r.) Gösta Neuwirth (von hinten), Erich Urbanner, Iván Erőd, Friedrich Cerha, Gertraud Cerha, Karl Schiske, Lothar Knessl, 1958

© Archiv Schiske, Orth

gefunden haben, als wir dieses Gespräch hier geplant haben. Wir haben uns überlegt, wen wir für dieses Podium einladen werden und haben festgestellt, es ist ein Männerüberhang da. Aber es war damals auch einfach Realität – du bist hier eine Frau inmitten von ...

GERTRAUD CERHA

... eine nicht komponierende Frau ...

GUNDULA WILSCHER

... eine nicht komponierende Frau inmitten von Komponisten und ich würde dich gern fragen, wie das für dich war, als Frau in einem doch so männerdominierten Feld zu arbeiten?

GERTRAUD CERHA

Ich habe es nicht so empfunden. Ich war einfach da, ich habe getan, was ich tun wollte oder tun musste, und ich habe mich eigentlich darin nie behindert gefühlt.

KURT SCHWERTSIK

Eines muss ich sagen zu 1958 – es hat damals auch eine Komponistin aus Österreich gegeben, die Friederike Gottwald, die schon lange tot ist leider, aber wenn jemand komponiert hat, dann wurde er damals nicht wegen seines Geschlechts benachteiligt.

GERTRAUD CERHA

Ich weiß nicht, ob Luna Alcalay einmal in Darmstadt war, aber ich weiß, dass sie sich benachteiligt gefühlt hat.

GUNDULA WILSCHER

Ist die Situation jetzt anders? Oder – wie anders ist die Situation jetzt?

GERTRAUD CERHA

Sehr!

HK GRUBER

Ich glaube, das ist überhaupt kein Problem.

KURT SCHWERTSIK

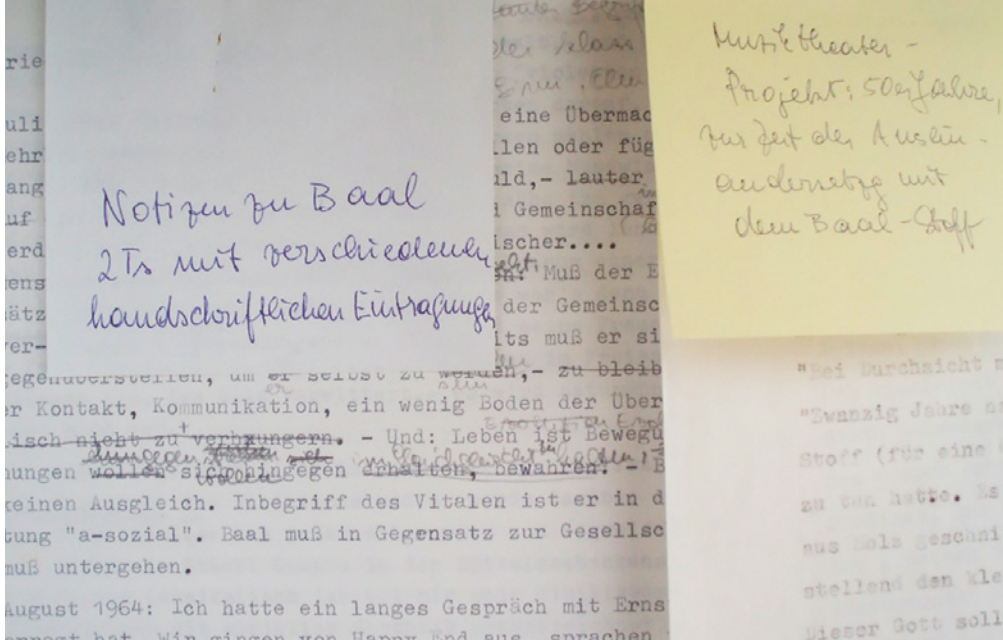
Es war damals auch keins ...

GERTRAUD CERHA

Ja, es war damals auch keins.

HK GRUBER

Wenn wer gut komponiert hat – Germaine Tailleferre war ja auch damals schon anerkannt, in Paris. Nadia Boulanger hat unterrichtet!



Archivmaterial, geordnet und beschriftet von Gertraud Cerha

Foto: Archiv der Zeitgenossen, Quelle: AdZ-FC

GERTRAUD CERHA

Ja, aber heute ist es sogar eher umgekehrt. Die gleichaltrigen Komponisten mit der Olga Neuwirth, zum Beispiel, sind eine geraume Zeit lang sehr beleidigt gewesen, dass bei irgendwelchen Gelegenheiten immer die Olga vorgezogen wurde, weil sie die einzige Frau war, die in Frage gekommen ist. Und wenn man heute das Programm von *Wien Modern* anschaut, finde ich wirklich alle Frauen vertreten, von denen ich weiß, dass sie komponieren. Vollinhaltlich – alle.

GUNDULA WILSCHER

Jetzt noch eine letzte Frage an dich. Wenn du dir aussuchen könntest, noch eine bestimmte Fertigkeit zu erlernen, ein Instrument, etwas Künstlerisches, eine Sprache, gibt es irgendwas? Was würdest du auswählen?

GERTRAUD CERHA

Ich weiß nicht, das weiß ich wirklich nicht – nein.

GUNDULA WILSCHER

Du hast einmal gesagt, du bist kreativ völlig unbegabt.

GERTRAUD CERHA

Das stimmt. Ich habe keine schöpferische Fantasie. Es wäre vielleicht schön, das zu haben. Fritz hat das, meine Kinder haben das, ich habe das nicht. Ich bin aber nie neidisch gewesen, dass ich das nicht habe. Ich habe mich gefreut, dass ich mit der Zeit – weil ich ja viel geschrieben hab’ – angefangen habe, zu verstehen, welche Schritte in einem „kompositorischen“ Prozess bei mir auch greifen. Das heißt, mit Material, das mir zugänglich und gefügig ist, dann irgendetwas Sinnvolles zu bauen. Aber einfallen tut es mir nicht!

HK GRUBER

Das muss auch nicht sein! Das passt ganz gut zum Thema: Die Traude hat ein geradezu „fotografisches“ Gehör und es ist oft vorgekommen, dass Stücke aufgeführt worden sind, die ich nicht hören konnte, weil ich keine Zeit gehabt habe, und es war mit der Traude abgesprochen, sie wird das Stück hören und ich rufe sie am nächsten Tag an und sie erzählt mir, was sie gehört hat. Und eine Woche, ein Monat nach dem Telefonat habe ich dann endlich die Gelegenheit, auf einer CD genau dieses Stück zu hören und es klingt hundertprozentig so, wie es die Traude mir erzählt hat. Takt für Takt – das ist phänomenal!

GERTRAUD CERHA

Zuviel der Ehre. Na, ich habe einfach wirklich viel gehört in meinem Leben und das Verbalisieren hat auch zu meinem Beruf gehört.

GUNDULA WILSCHER

Das ist auch eine kreative Tätigkeit. – Damit kommen wir zum Ende des Gesprächs. Fritz, ich muss etwas erzählen, das du in einer Rede zum Geburtstag von Gertraud Cerha gesagt hast, und zwar hast du verraten, dass die Lieblingsblume von Traude Cerha die Seerose ist. Jetzt wissen wir natürlich, dass du ein sehr guter Schwimmer bist und wahrscheinlich

auch ein guter Taucher, aber wie hast du das gemacht, wenn du ihr Blumen schenken wolltest? Seerosen haben die Stiele ja schon recht weit unten ...?

FRIEDRICH CERHA

Man kann Seerosen bestellen.

GUNDULA WILSCHER

Tatsächlich! Jetzt wollte ich sagen, wir haben es genauso wie du nicht geschafft, Seerosen zu beschaffen, aber ... du beschämst uns.

FRIEDRICH CERHA

Also Seerosen gedeihen besonders an geschützten Stellen in relativ seichtem Wasser. Und in der Bucht gegenüber von Schloss Orth gedeihen diese Seerosen und Traude hat eben diese lieb gewonnen. Meine Schwiegermutter hat zu unserer Hochzeit alles mit Seerosen gedeckt.

Das Gespräch wurde am 23. 11. 2018 im Archiv der Zeitgenossen geführt.

Schriftfassung: Gundula Wilscher. Die Gesprächsbeiträge wurden für diese Publikation überarbeitet und autorisiert.

Die Videoaufzeichnung des Gesprächs (Vollversion) ist unter folgendem Link im Internet abrufbar: <https://www.archivderzeitgenossen.at/ueber-das-archiv/zeitgenossenimgespraech/>

Anmerkungen

1 www.baumkreis.de

2 Es handelt sich um: Dario Castello: *Sonata prima* (Venice 1629).

Werkstattgespräche

Mackie Messer – Brechts Dreigroschenfilm Zur Entstehung der Filmmusik

HK Gruber und Kurt Schwertsik
im Gespräch mit Matthias Henke

Der Film Mackie Messer – Brechts Dreigroschenfilm kam im Herbst 2018 in die Kinos. Regisseur Joachim A. Lang legte damit ein erzählerisch äußerst komplexes Werk vor, das auf Texten von Bert Brecht basiert und biografische sowie zeithistorische Bezüge in einen aktuellen Kontext setzt. Im Zentrum steht der gescheiterte Versuch eines unbeirrbar politisch denkenden Autors, seine Dreigroschenoper, die als Bühnenstück 1928 erfolgreich uraufgeführt worden war, nach seinen Vorstellungen zu verfilmen.

Untrennbar ist Brechts Dreigroschenoper mit der Musik von Kurt Weill verbunden, deren Verwendung im Film aus rechtlichen Gründen zeitlich limitiert war. Und auch wenn der Film von Joachim A. Lang nicht eine Verfilmung der Dreigroschenoper ist, sondern die Möglichkeiten einer solchen Verfilmung thematisiert, ist Musik als durchgängiges Gestaltungselement essentiell. Unter Mitwirkung der Komponisten HK Gruber und Kurt Schwertsik wurde mit großem Aufwand ein musikalisches Konzept erstellt, arrangiert, teilweise neu komponiert und eingespielt. Im Gespräch mit dem Musikwissenschaftler Matthias Henke – zu dieser Zeit gerade Gastprofessor an der Donau-Universität Krems – beleuchten HK Gruber und Kurt Schwertsik die Hintergründe dieses Arbeitsprozesses. Im Anschluss wurde im Kino im Kesselhaus der Film gezeigt.

MATTHIAS HENKE

Danke für die freundliche Begrüßung durch das Archiv der Zeitgenossen. Ich bin hier auch, weil ich wissenschaftlicher Beirat der Kurt-Weill-Gesellschaft in Dessau bin und dort bin ich auch Herrn Gruber einige Male begegnet, der ein gern gesehener Gast ist in Dessau beim *Kurt Weill Fest*,



HK Gruber, Matthias Henke, Kurt Schwertsik (v. l. n. r.)

im Gespräch, Filmbar Campus Krems, 17.5.2019

Foto: Archiv der Zeitgenossen

das jährlich einmal stattfindet, Anfang März, anlässlich des Geburtstages von Kurt Weill, der bekanntlich ja in Dessau geboren ist. Herr Gruber ist gut befreundet mit Herrn Schwertsik, dessen Vorlass ja hier am Archiv der Zeitgenossen liegt, und beide sind – das ist ein schöner Zufall heute? – beteiligt an dem Film *Mackie Messer – Brechts Dreigroschenfilm*.

Ich möchte ein paar Worte zum Film selber sagen, aber vor allen Dingen auch zur Entstehung des Filmes, und ich hoffe, dass wir auch einen Blick hinter die Kulissen werfen können. Denn dieser Film ist äußerst komplex von der Entstehungsgeschichte, aber auch von der Produktion her, weil dort Schauspieler, Musiker, Tänzer, Bühnenbildner beteiligt sind, verschiedene Spielorte, all das musste organisiert werden und das muss erst mal eine öffentlich-rechtliche Anstalt stemmen. Dahinter steht der swr Baden-Baden beziehungsweise Stuttgart.

Ich möchte mit einem Zitat zur Einstimmung beginnen, das aus dem Brecht-Jahrbuch von 1976 stammt, und dann kommen wir vielleicht allmählich ins Gespräch. Das Zitat stammt von Boris Singermann und beginnt so: „Brecht [...] zeigt in der Dreigroschenoper nicht den kriminellen Charakter gerissener Unternehmer, sondern den unternehmerischen Charakter gewisser Verbrecher. Mackie Messer ist nicht nur ein brutaler und wagemutiger Geschäftsmann, ein zukünftiger Bankier oder Politiker – er ist auch ein Mann der Straße, ein Dieb, ein Zuhälter. Er hat den Habitus eines vollendeten Bürgers und zugleich den eines Verbrechers. Er führt ehrbare Gespräche, aber er spricht auch Verbrecherjargon. Wir sind bereit, zu glauben, dass aus ihm eine Finanzgröße wird, aber wir vergessen niemals seine Kriminalität. Er ist ein polierter Unternehmer, aber dies widerspricht nicht der Tatsache, dass er auch ein faszinierender Verbrecher ist.“¹

Soweit Boris Singermann 1976. Der Film *Mackie Messer – Brechts Dreigroschenfilm* ist 2018 in die Kinos gegangen und hat gleich ein enormes Presseecho ausgelöst. Ein sehr kontroverses Echo, das ich mit zwei kleinen Zitaten darstellen möchte, also diese Kontraste in der Beurteilung dieses Films. Die renommierte Filmkritikerin Ursula Scheer schrieb in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*: „[...] Regisseur Joachim A. Lang weiß zu viel und überfrachtet sein Werk damit bis zur Ermüdung. [...] Es fehlt an Leichtigkeit und dem Willen zur klugen Selbstbeschränkung. Dieser ‚Dreigroschenfilm‘ erstickt an seiner Fülle.“² Soweit ein Kontra gegen diesen Film. Jetzt eine Meinung „pro“ von Anke Westphahl in der Filmzeitschrift *epd Film*: „*Mackie Messer – Brechts Dreigroschenfilm* ist eine fiebrige Tour de Force – ein Film, der die Dreigroschenoper bis in den Finanzkapitalismus unserer Gegenwart hinein verlängert und dessen Aktualität hinsichtlich des damals aufkommenden Faschismus schon fast beklemmend wirkt. Es ist eine Regiearbeit, die das Publikum ebenso irritieren wie verblüffen dürfte – und ungeheuer reich beschenkt.“³

Ja, das sind zwei sehr polare Äußerungen. Sie können sich ja bald eine eigene Meinung dazu bilden. Aber wie sehen Sie das Herr Gruber, Herr Schwertsik? Auf welcher Seite stehen Sie? Mehr des Reichen oder ist das überfüllt, wie das der andere Kritiker sagte?

KURT SCHWERTSIK

Ich bin zuerst einmal gefragt worden, ob ich den nicht-vertonten Text eines Songs von Brecht, den Kurt Weill keine Zeit mehr hatte zu vertonen, schreiben würde und das habe ich sehr gern gemacht, denn ich wollte immer schon diese Art sozialistische Agitprop-Musik schreiben. Und gleichzeitig wollte der Regisseur auch, dass ich mich der Nicht-Weill-Musik annehme. Er hat die Erlaubnis gehabt, eine halbe Stunde Musik von Weill zu benutzen und die übrige Zeit sollte mit Musik ausgefüllt werden.

Ich war an sich schon sehr interessiert, aber ich habe es nicht sehr gerne, wenn im Film viel Musik ist. Ich hatte damals gerade einen Aki-Kaurismäki-Film gesehen, wo überhaupt keine Musik zu hören war, außer einem Straßenmusikanten, der in einer Szene Gitarre gespielt hat. Und ich kann mich erinnern, ich habe das Manuskript des Dreigroschen-Films gelesen und hab' überall hingeschrieben: „Dialog ohne Musik“, an einigen Stellen schien mir Musik möglich, dann wieder: „Dialog ohne Musik“. Das traf dann auf den Wunsch des Regisseurs: „Das muss ein Musikfilm werden!“, hat er mir gesagt.

Da gab es dann einige mühevollen Zusammenarbeiten mit einem anderen Komponisten, der mir an sich zur Seite gestellt werden sollte, damit er mir hilft, das Ganze zu instrumentieren und zeitgerecht fertig zu werden. Der ist aber noch langsamer gewesen als ich, und so wurde dann ein Österreicher, der in England Filmmusiken macht, ein gewisser Walter Mair, gewonnen, der das in kürzester Zeit bewerkstelligt hat.

Und ich habe – das muss ich jetzt noch vorausschicken – immer wieder diese kleinen Filmszenen gesehen. Wenn eine Szene fertig war, habe ich sie mir anschauen können, sie wurde mir auf den Computer geschickt. Und das hat mich oft sehr enttäuscht. Es wurde mir immer versichert: „Jaja, das ist noch nicht fertig, da muss noch das und jenes passieren. Es ist noch nicht wirklich fertig, die Farben stimmen nicht, es muss noch geschnitten werden,“ und alles Mögliche. Ich war also am Anfang, als ich diese kleinen Schnipsel des Filmes gesehen habe, nicht sehr optimistisch, was den Film anlangt.

Und jetzt geh' ich gleich zum Schluss: Sobald ich dann den ganzen Film gesehen habe, musste ich mich korrigieren und habe ihn doch im

Zusammenhang sehr beeindruckend gefunden. Wobei mir die ersten Szenen, die ich gesehen habe, zu lehrhaft vorgekommen sind, das hat sich dann aber gemildert für mich im Film.

Was mich besonders beeindruckt hat, waren manche Räume, wie zum Beispiel die Fabrik von Mister Peachum mit seinen falschen Armen und Beinen und den ganzen Bettlerutensilien, mit den armen verhungerten Hunden und diese eigenartige Perspektive auf den großen Raum, der ganz trostlos war. Oder zum Beispiel der Amtsräum mit den vielen Beamten, die alle stempeln und Papiere weitergeben, von Tisch zu Tisch. Das ist, meiner Meinung nach, ein sehr eindrucksvolles Bild.

Was mich interessiert hat, war nämlich: Wie funktioniert die Idee von der dauernden Musik? Besonders eben die Produktion von Herrn Mair, der dann diese Musik mit einem Kompagnon geschrieben hat. Das Komische war für mich, ich habe genau aufgepasst, aber ich konnte die Musik nicht wirklich wahrnehmen.

Ich hoffe, Sie können es heute besser hören. Von mir ist also nur dieser Song, wo sich die Gauner in Banker verwandeln, während sie über die Brücke gehen, und der Abspann, der ist von mir. Und ein kleines Stück, ein Dialog zwischen Mackie Messer und seiner Frau, von dem ich sagen muss, das hat jemand instrumentiert, aber ich weiß doch ungefähr, wie die Musik geht und ich habe sie trotzdem nicht wirklich verfolgen können: Ich hab's einfach nicht gehört! Der Dialog lag drüber und die Musik war ziemlich leise und nicht wirklich wahrzunehmen. Es hätte irgendetwas sein können.

Ich habe sehr viel gelernt über Filmmusik in gewisser Weise. Also letzten Endes – man wollte mich nicht ganz weghaben – habe ich diesen Abspann gemacht. Diese beiden Dinge sind mir wirklich gelegen. Bitte passen Sie auf, die sind ganz gut.

MATTHIAS HENKE

Darf ich zu dem Abspann gleich mal was fragen? Da fiel mir auf, dass die Musik eine ganz andere ist als die im Film selber. War das jetzt speziell für den Abspann ein Auftrag? Weil sie klingt eher so lyrisch und nicht so dramatisch wie oft die Musik im Film selber.

KURT SCHWERTSIK

Sie meinen den Weill, oder?

MATTHIAS HENKE

Ja, Weill natürlich auch. Aber auch durch die Collage kommen immer Brüche zustande und Ihre Musik wirkt eher fast lyrisch bei dem Abspann, hatte ich den Eindruck.

KURT SCHWERTSIK

Das ist eine *déformation professionnelle*, habe ich das Gefühl! Ich habe so eine lyrisch-melancholische Grundhaltung. Dieser Abspann, den ich schließlich geschrieben habe, ist zum Teil für eine Szene geschrieben gewesen in dem Film ... einer meiner Versuche, eine Filmmusik zu schreiben, die im Bordell spielt, und sie sollte einen Übergang bringen.

Sie haben in unserem Vorgespräch ja auch gesagt, dass es fast wie ein Weill-Zitat klingt an einer Stelle, und das ist bewusst gemacht, es sollte sich doch eingliedern in das Ganze. Sie meinen lyrisch? Naja.

MATTHIAS HENKE

Das ist ein anderer Zungenschlag, meine ich.

KURT SCHWERTSIK

Ja, im Song, das ist mehr ein Song. Das ist schon richtig, ja.

MATTHIAS HENKE

Herr Gruber, jetzt darf ich mich an Sie wenden. Sie hatten als musikalischer Leiter der Filmproduktion eine ganz spezielle Aufgabe, mit der viele Dirigenten eigentlich gar nicht vertraut sind, nämlich mit Schauspielern Musik zu erarbeiten. Vielleicht können Sie dazu etwas sagen?

HK GRUBER

In die Entstehungsgeschichte dieses Films bin ich eingestiegen am Tag einer *Dreigroschenoper*-Aufführung in Augsburg. Der Joachim Lang war der Intendant des Brechtfestivals in Augsburg. Und einen Tag nachdem ich dort

eine konzertante Aufführung hatte – ich mach’ manchmal mit dem *Ensemble Modern* Tourneen, wo wir *Dreigroschenoper*n konzertant aufführen – hat er mich in die Opernkantine eingeladen. Das Ganze hat in der Oper in Augsburg stattgefunden, das ist ja die Geburtsstadt von Brecht. Und er hat mir dieses Drehbuch gezeigt – sehr dick – und hat mich eingeladen, die Musik für den ganzen Film zu schreiben, abgesehen von den dreißig Minuten, die original Weill *Dreigroschenoper* sein sollten. Ich war damals beschäftigt mit meinem Klavierkonzert und konnte also keinerlei Aufträge mehr annehmen. Ich habe zuerst vorgeschlagen, man solle original Weill-Musik verwenden und zwar aus diversen symphonischen Werken von Weill für die diversen Brücken, die man in diesem Film braucht. Die Oberschichten, die Oberstimmen abtragen und nur die Chassis, also da wo der Rhythmus ist, verwenden, denn in einem Film braucht man in erster Linie so Bewegungsdinge in der Musik, die von A nach B und von B nach C führen. Ich habe vorgeschlagen, ich nehme vom Gesamtwerk von Weill einfach Material, nehme die Oberstimmen weg und verwende nur den Puls, die Bässe und vielleicht einmal zwei Mittelstimmen und dann wäre der ganze Film original Weill-Musik gewesen. Und dann habe ich noch angeboten, ich kann mich um das rein Theatralische kümmern. Die Schauspieler waren ja schon alle engagiert. Der Macheath war Tobias Moretti, und alle anderen waren schon fix engagiert und dann habe ich gefragt: „Können die singen?“ – „Nein, eigentlich nicht.“ Und ich habe befürchtet, dass wieder einmal der übliche Pfusch entsteht, dass man also prominente Schauspieler krächzen lässt und behauptet, das, was sie singen, sei Brecht-Weill. Das war meine Aufgabe, diese Schauspieler so zum Singen zu bringen, dass sie in Konkurrenz stehen können zu den Schallplatten-Aufnahmen, die wir kennen aus dem Jahre 1930, wo Lotte Lenya die Polly singt und Erika Helmke die Lucy usw. Es war dann so, dass die *Kurt Weill Foundation*, die natürlich immer wieder um Bewilligung gefragt werden musste, gesagt hat: „Nein, diese Idee mit dem Abtragen von den diversen Linien, das passt uns nicht, das muss extra komponiert werden von irgendwem.“ Und ich habe dann Kurt Schwertsik vorgeschlagen und der hat dann diese Brücken, die man braucht, in Form von Klavierstücken abgeliefert und die sollten instrumentiert werden. Und jetzt

kam der Produzent immer wieder ins Spiel. Und dem war – also Kurt hat das in Form von Klavierstücken abgeliefert – die Musik von Kurt auf lange Strecken zu modern, zu wenig passend. Es handelt nämlich dieser Film nicht nur von der Entstehung der *Dreigroschenoper*, er handelt auch davon, wie oft sich Kommerz einschleicht in künstlerische Produktionen und dann letztlich das Ziel verstümmelt, weil der Kommerz siegt. Mir hätten diese Brücken, die er fürs Klavier komponiert hat, die dann jemand arrangieren sollte, gefallen. Denn es war ja von Anfang an klar, es würde uns das große Südwestrundfunk-Symphonieorchester Stuttgart zur Verfügung stehen, das ist jetzt das Konglomerat der ehemaligen Sinfonieorchester Baden-Baden und Stuttgart, diese beiden Orchester wurden ja fusioniert.⁴ Und uns stand dieses große Orchester zur Verfügung, das waren im Endeffekt so hundert Mann. Es kommt selten vor, dass heute ein Radiosymphonieorchester für eine Filmmusik zur Verfügung steht. Es war sehr viel Geld da für dieses Projekt.

Diese Klavierbrücken, die der Kurt komponiert hat, waren dem Produzenten nicht passend, er wollte etwas Gefälligeres haben. Und dann kam dieser Walter Mair ins Spiel – ein Wiener, der in London lebt, und er sollte die Restmusiken schreiben. Auflage war, es darf nichts zitiert werden, es darf kein Weill zitiert werden. Rein musikalisch-stilistisch sollte sich die Musik in Anspielung zwischen Hanns Eisler und Weill bewegen. Ja, das war dann das, was im Endeffekt an symphonischer Musik aufgenommen werden sollte. Und eben der Nachspann von Kurt. Und dieses mir wahn-sinnig wichtige Banden-Lied. Das ist ein Brecht-Text, den weder der Eisler noch der Weill komponiert hat, und den der Kurt auf geniale Weise geschrieben hat – eine Mischung aus einem Eisler-Agitprop-Song oder es hätte auch von Weill so in Nachbarschaft zur Ölmusik sein können. Aber, was für mich natürlich erstaunlich ist, die Handschrift vom Komponisten Schwertsik ist zu erkennen. Ja, da merk ich schon, das ist sein musikalischer Intellekt.

KURT SCHWERTSIK

Lyrisch-melancholisch.

HK GRUBER

Ja, lyrisch-melancholisch. Übrigens, ich finde, der Nachspann, der bäumt sich am Schluss schon ganz schön auf. Ich habe das ja dirigiert, da kommt das Orchester knapp vorm Schluss. Was dann das Lyrische ausmacht, die Musik macht so ein kleines Fade-out, die Flöte bleibt oben ein bisschen hängen und es macht nicht „bumm!“. Aber knapp davor haben die Blechbläser ziemlich viel zu machen. Also ich finde den Nachspann wahnsinnig gut.

So ist der Film jedenfalls entstanden. Die Idee, dass ich die ganze Musik schreibe, konnte ich nicht umsetzen, weil ich war mit meinem Klavierkonzert beschäftigt, aber ich habe dann alles dirigiert. Vor allem diese Musikbrücken von Walter Mair, dem Londoner, und das war manchmal wirklich sehr spannend, weil es kamen oft drei Minuten, vier Minuten, fünf Minuten, zwei Sekunden Musik geliefert und schon mussten wir es aufnehmen. Manches wurde uns ins Studio reingeschmissen und wir haben es schon gespielt. Aber ich musste natürlich vorher die Partituren ein bisschen einrichten, damit ich weiß, wo der Hase läuft.

Für mich war die interessanteste Arbeit eigentlich die mit den Schauspielern. Und das war die deutsche Schauspiel-Prominenz! Also wenn man sich die Schauspielernamen alle anschaut, das ist das, was Sie fast täglich im Fernsehen sehen. Die besten, attraktivsten Schauspielernamen. Und die jetzt so weit zu bringen! Manche von den Schauspielern konnten auch nicht Noten lesen. Uns stand als Instrumentarium ein kleines Orchester zur Verfügung, rekrutiert aus dem großen swr Symphonieorchester und mit ihnen habe ich einen Weill-Sound entwickelt, so wie ich ihn vorher nur mit dem *Ensemble Modern* entwickeln konnte. Die waren sehr, sehr flexibel.

Aber das Größte war natürlich für mich, dass in meinem Vertrag vereinbart war, wenn einer dieser Schauspieler meinen Anforderungen, was den Stil beim Singen betrifft, nicht entsprochen hätte, dann hätte ich drauf bestehen können, dass ihm die Stimme geliehen wird von einem Schauspieler oder einer Schauspielerin, die dann für ihn die Songs singt. Die waren alle auch einstudiert von mir. Für jede Rolle für den Tag x, an dem sich herausstellt, der Schauspieler – sagen wir, der Moretti – packt das hohe [*singt*] „-us“ nicht, hätten wir einen Schauspieler gehabt, der uns das macht. Und mein Ehrgeiz war natürlich – wie bei einem Workshop für Sänger – die

Leute so weit zu bringen, dass sie den Respekt vorm Singen verlieren und so singen, wie ein Spatz am Dach sich herstellt und singt. Und ich war erstaunt, wie ich den Film dann gesehen habe, die haben das wirklich hingekriegt! Wir haben alles im Playback gemacht, wir haben immer zuerst die Musik aufgenommen und dann die Schauspieler-Sänger im Studio gehabt, die dazu gesungen haben. Ich bin vor ihnen gestanden wie ein Schlangenbeschwörer und hab' ihnen gestisch beizubringen versucht, was sie tun oder lassen sollten und so ist das eben entstanden. Das war die ersten zwei Wochen im Jänner 2017, da muss das gewesen sein, wo die Hauptarbeit zu leisten war. Der Rest war dann der Luxus, mit dem wirklich tollen SWR Synchronorchester alle diese Musiknummern aufzunehmen.

Und mir tut es leid, dass der Produzent sich soweit einmischen konnte, dass die fantastische Musik, die der Kurt für den ganzen Film geschrieben hätte – sie existiert als Klavierzyklus – nicht verwendet wurde! Das wäre für mich die beste Lösung gewesen. Abgesehen davon, dass eigentlich die beste Lösung gewesen wäre, original Weill zu manipulieren, sodass es immer Weill gewesen wäre. Aber da hat die *Weill Foundation* meines Erachtens einen Denkfehler begangen, dafür kann ich nichts.

Aber jedenfalls, was mir an dem Projekt trotzdem sympathisch ist, ist, dass wir als Musiker bei so einem attraktiven Spielfilm unsere Handschrift hinterlassen konnten. Und es war zum Beispiel eine sehr begeisterte Kritik von Norbert Mayer in der *Presse*, in der er hauptsächlich über die Musik schreibt und wie sie betreut ist.⁵ Also, das hat mir wirklich Spaß gemacht.

Bei den Aufnahmen war's auch für mich ungewohnt. Man muss ja bei einer Filmmusik von einem Punkt aus ein Tempo halten und dann bis zu einem nächsten Punkt hin spielen. Um das zu gewährleisten, hatten wir „Klicks“. Nicht das ganze Orchester, sondern nur ich: Am linken Ohr Kopfhörer, am rechten Ohr höre ich, was das Orchester spielt. Nach „Klick“ zu spielen eine Musik, die eigentlich ihren eigenen Atem entwickelt – und man möchte ja eigentlich gerne nachgeben als Dirigent – und trotzdem „am Klick“ zu bleiben, das war eine gewisse Herausforderung. Und manche dieser Passagen durfte ich dann gelegentlich auch ohne „Klick“

aufnehmen, das war eine Befreiung. So ist jedenfalls das Kapitel „Musik“ entstanden.

Der Film an sich – ich habe ihn erst ganz am Schluss gesehen, ich wollte eigentlich nur schauen, dass das rein Musikalische passt. Als ich den Film dann gesehen habe, habe ich gefunden, naja es gibt fast keine Szene, wo nicht irgendwo irgendjemand herumtanzt, es ist sehr viel Choreographie dabei, für meinen Geschmack zu viel. Aber im Wesentlichen fand ich ihn deswegen gut, weil das Thema „Einfluss von Kommerz in der Kunst“ sehr gut behandelt ist. Ein Appell an uns Künstler, sich vom Kommerz nicht unterdrücken zu lassen!

HK Gruber mit Schauspieler Lars Eidinger (Bert Brecht) bei den Aufnahmen

© SWR/Alexander Kluge





HK Gruber mit dem Vokalensemble bei den Aufnahmen

© SWR/Alexander Kluge

MATTHIAS HENKE

Ja, ich habe auch so meine eigenen Erfahrungen mit dem Film. Als ich ihn zum ersten Mal gesehen habe, habe ich ihn vielleicht nicht so richtig verstanden, weil ich davon ausgegangen bin, dass er den ersten *Dreigroschenoper*-Film reflektieren würde, die Verfilmung von Georg Wilhelm Pabst von 1931. Und ich hatte den Text von Brecht, das Exposé zu dem Film, den er haben wollte, auch nicht mehr so gut im Kopf. Und dann habe ich mich dingfest gemacht und habe den Film zum zweiten Mal gesehen – mit großem Gewinn, muss ich sagen. Wenn man die richtigen Vorinformationen hat, dann ist das eine große Hilfe! Ich würde Ihnen das kurz mal zeigen, und auch etwas aus dem Exposé von Brecht vorlesen, das werden Sie später im Film wiedererkennen. Denn die Idee von Lang war auch, dass Lars Eidinger, der den Brecht spielt, nur Sätze von Brecht spricht. Das war auch die Schwierigkeit der Rolle. Man muss sich vorstellen, vorgestanzte Sätze, die aus einem Exposé stammen, zu spielen, das war schwer, fand ich, für ihn und er hat es den Umständen entsprechend recht gut gemacht. Aber das muss man wissen, dass alles original Brecht ist. Es hört sich im Film vielleicht manchmal etwas papieren an und so ist es ja auch.

Beim zweiten Mal war mir das Exposé von Brecht bekannt. Er hat es einerseits geschrieben, weil er Ärger hatte mit der Filmfirma, mit dem

Produzenten, mit der Nero Filmgesellschaft, und sein Gegenüber, mit dem er verhandelt in dieser Filmgesellschaft, das war Seymour Nebenzahl, der Produzent. Er taucht als Figur auch immer wieder auf im Film und hat die Aufträge an verschiedene Drehbuchautoren vergeben. Er hat Brecht hinterücks hintergangen, kann man vielleicht sagen. Dann hat Brecht eben ein eigenes Exposé verfasst, das seinen Ansprüchen genügen sollte, und es ist aber nicht nur der Hintergrund, dass er sich da über den Tisch gezogen fühlte, sondern ist auch der Hintergrund der Verschärfung der politischen Situation in dieser Zeit. 1928 ist die Uraufführung der *Dreigroschenoper* und danach 1929 Weltwirtschaftskrise in New York und 1930 rückt die NSDAP prominent in den Reichstag ein und auch diese zwei Jahre, die so beschleunigen ins Negative, wollte Brecht berücksichtigen in dem Film. Und darum ging es ihm. Das Exposé hat auch nicht mehr den Namen *Die Dreigroschenoper*, sondern heißt *Die Beule*. Klingt schon unangenehm, denn man denkt an Eiterbeule, und das war für ihn so ein Synonym vielleicht für den Zustand der Gesellschaft. Ich lese Ihnen aus dem Text, den Sie später nochmal hören werden, einen kleinen Ausschnitt vor, den werden Sie gut wiedererkennen.

„Bertolt Brecht, *Die Beule. Ein Dreigroschenfilm*, Erster Teil: Liebe und Heirat der Polly Peachum – Liebe auf den ersten Griff“ heißt dieses Kapitel: „Die Old Oak Straße, eine krumme Zeile baufälliger Lagerhäuser, Kornspeicher und Mietshäuser, führt an einem schmutzigen Kanal entlang, über den einige Holzbrücken laufen, von denen die größte die St George Brücke ist. An einem frühen Nachmittag, aus dem in dieser Straße liegenden Bordell *Zum Sumpf von Drury Lane* tretend erblickt Herr Macheath ein Mädchen beim Bierholen, das ihn innerhalb weniger Stunden an den Traualtar und vor Ablauf weniger Tage in die nächste Nähe des Galgens bringen soll. Er sieht sie nur von hinten. Er folgt ihr auf der Stelle und weiß: diesen entzückenden Hintern wird er heiraten. Ein kleiner Volksauflauf um einen schäbigen Moritatensänger am Ende der Straße gibt ihm Gelegenheit, Fräulein Polly Peachum menschlich näher zu treten. Der Inhalt der Moritat ist ein dürftiger Bericht von den entsetzlichen und ihrer Unbeweisbarkeit wegen nur noch entsetzlicheren Schandtaten eines gewissen Mackie Messers. An einer bestimmten Stelle des Liedes, die

diese Unbeweisbarkeit traurig und bewundernd betont, erlaubt sich Herr Macheath einen höchst bedenklichen Trick: Hinter dem bewundernden Mädchen stehend, fasst er plötzlich über den Nacken den schmalen Hals mit Daumen und Mittelfinger – ein allzu geübter Griff eines Verführers des Docks. Auf ihren betroffenen Blick wiederholt er lächelnd den letzten Vers der Moritat: ‚Dem man nichts beweisen kann‘. Sofort wendet sich die Attackierte zum Gehen, sofort folgt er ihr. Sie wird ihm nicht mehr entkommen. Aber die Umstehenden weichen jetzt vor ihm zurück wie vor einem Raubtier. Die Köpfe fahren hinter ihm zusammen und dem hinter dem Mädchen mit dem Bierkrug Hereilenden folgt ein böses Getuschel.“⁶

Diesen Text werden sie hören und die Idee von Lang ist dann, diesen Text ins Filmische zu übertragen. Also diese Szene wird dann ausgespielt und mit der Musik von Mair umgeben.

Und der Film beginnt mit der Uraufführung, oder genauer gesagt erst noch mit den Proben zur Uraufführung der *Dreigroschenoper*, die ja bekanntlich recht problematisch war. Weill wollte, dass seine Frau nicht auftritt, weil ihr Name auf dem Programmzettel nicht erwähnt war. Ein Schauspieler hat auf einer hellblauen Fliege bestanden aus Gründen der Eitelkeit, und es gab jede Menge Ärger. Die Uraufführung hat dann stattgefunden, auch am geplanten Tag und wurde ein Sensationserfolg, mit dem keiner gerechnet hat. Und von da aus entwickelt sich die Story weiter. Weil die Oper so viel Erfolg hat, kommt man auf die Idee, sie in das relativ neue Medium Film zu übertragen und dann entwickelt sich die Geschichte so weiter. Vielleicht noch eine kleine Hilfe beim Sehen: Es werden manchmal Standbilder gezeigt, etwas nostalgische Schwarz-Weiß-Fotos, und dann ist immer eine filmische Umsetzung zu erwarten von Lang, also die filmische Umsetzung des jeweiligen Abschnitts aus dem Exposé von Brecht. Diese Art Standfotos, die nostalgischen in Schwarz-Weiß, gehen dann in Farbe über und dann fangen die Figuren an, sich zu bewegen. Das ist auch sehr kunstvoll gemacht.

Ja, dann finde ich noch, dass dieser Film – wir haben es gehört – so eine Art Beschleunigung erfährt, das kommt vielleicht auch aus dieser Zeit. Denn nach 1928 wird alles nochmal schneller. Die Entwicklung zum Negativen hin nimmt rasant an Fahrt auf. Ich finde, das kann man auch

bei dem Film erleben, dass sich da am Ende so eine Sogwirkung entfaltet. Herr Gruber, Ihnen ist es, glaube ich, auch so ähnlich gegangen.

HK GRUBER

Ja. Ich finde es auch sehr reizvoll, dass der Film sich immer auch selbst unterbricht. Gelegentlich sind wir in der *Dreigroschenoper* und dann treten die Darsteller aus ihrer Rolle heraus und machen Dialoge, aber nicht als Darsteller der *Dreigroschenoper*.

Der Sänger übrigens mit der blauen Schleife, Harald Paulsen, das ist eine lustige Geschichte. Eine Woche vor der Premiere steht er auf der Bühne und sagt zum Brecht: „Meine Rolle ist mir nicht attraktiv genug!“ Der Harald Paulsen war ein abgehalfterter Tenor. Er hat in seinen besten Zeiten noch mit Richard Tauber zusammen gesungen, so wie die drei „Freiluft-Tenöre“, die jetzt nicht mehr singen, ihr hohes C weltweit verkaufen in ausverkauften Stadien. Und der sagt zum Brecht: „Meine Rolle ist mir nicht attraktiv genug! Und ich brauche eine Auftrittsarie mit blauer Schleife.“ Und Brecht, anstatt ihn hinauszuschmeißen – eine Woche vor der Premiere wäre das riskant, einen so talentierten Mann wie den Paulsen rauszuschmeißen – verlässt für zirka vierzig Minuten das Schiffbauerdamm-Theater, wo die Premiere war, das heutige Berliner Ensemble in Berlin, und kommt rein und drückt dem Weill einen Zettel in die Hand. Der geht raus, verbringt auch zirka vierzig Minuten im Foyer und drückt dann dem Theo Mackeben einen Zettel in die Hand, der das Ensemble von etwa sieben Musikern leitete, die alle drei Instrumente gespielt haben. Also wenn wir mit dem *Ensemble Modern* zum Beispiel die *Dreigroschenoper* konzertant aufführen, dann haben wir einen Flötisten und einen Saxofonisten und einen Klarinettenisten und diese drei Instrumente wurden damals natürlich von nur einem Musiker gespielt. Daher, wenn ich die Partitur von der *Dreigroschenoper* anschau, sehe ich nur sieben Linien, sieben Musiker. Der Schlagzeuger war zum Beispiel der Posaunist. Also wenn wir einmal keine Posaune hören, dann spielt der Posaunist Schlagzeug. Theo Mackeben, der hat das Ensemble vom Klavier aus geleitet, er hatte eine „Direktionsstimme“, so hieß das damals. Und ich habe

übrigens, wie ich die *Dreigroschenoper* zum ersten Mal dirigiert habe, die Klavierstimme vom Theo Mackeben gehabt, die hat mir der Kim Kowalke geschickt, wo alle Regieanweisungen drin sind in der Handschrift vom Theo Mackeben, das war sehr interessant. Da kommt die Lotte Lenya von links und dann kommt der Sowieso von rechts. Und der Theo Mackeben kriegt also den Zettel in die Hand gedrückt, und was ist es? Dambabambam, bambabimbim [*singt den Beginn des Mackie-Messer-Songs*]. Und das Geniale an diesem Mackie-Messer-Song, der wahrscheinlich einer der berühmtesten Songs des 20./21. Jahrhunderts nach wie vor ist – jeder Spatz pfeift ihn vom Dach! –, er hat sieben Strophen und in der ersten und zweiten Strophe hört man nur die Begleitung vom Bandoneon und ab der dritten Strophe ist immer eine neue Begleitungsformel zu hören. Das heißt, wir hören sieben Mal dieselbe Melodie, aber ab der zweiten Strophe unten ein anderes Chassis. Und das ist das Geniale an dem Mackie-Messer-Song, dass dieser „Ausreibfetzen von Melodik“ ständig bereichert wird durch die Begleitung, die Weill schnell da hinzufügt. Man könnte fast sagen, „mit der linken Hand“. Er war einer der genialsten „Linke-Hand-Komponisten.“

MATTHIAS HENKE

Ja. Was beim Betrachten des Films auch zunimmt, ist, dass man die Bezüge zur Jetztzeit mehr herstellt. Es gibt einen Songtext, auf den ich auch nochmal aufmerksam machen will, den Brecht in das Exposé hinzugefügt hat, der nicht in der *Dreigroschenoper* enthalten ist. Das ist der sogenannte *Tünche-Song*. Ich glaube, er wurde später von Eisler vertont. Ich lese nun mal den Text vor, dann erkennen Sie ihn später auch wieder.

Bertolt Brecht

Song von der Tünche

Ist wo was faul und rieselts im Gemäuer
Dann ists nötig, daß man etwas tut
Und die Fäulnis wächst so ungeheuer
Wenn das einer sieht, das ist nicht gut.

Da ist schon wieder ein neuer
Fleck am Gemäuer
Das ist nicht gut! (Gar nicht gut!)
Da ist Tünche nötig! Tünche ist da nötig!
Wenn der Saustall einfällt, ists zu spät!
Gebt uns Tünche und wir sind erbötig
Alles so zu machen, daß es nochmal geht.
Gebt uns Tünche, macht doch kein Geschrei!
An uns fehlt es nicht, wir sind bereit!
Gebt uns Tünche, dann wird alles neu
Und dann habt ihr eure neue Zeit.
Sie brüllen herunter:
Sie! Da ist was faul! Da rieselts im Gemäuer!
Ist es denn nicht möglich, daß man da was tut?
Sie! Die Fäulnis wächst so ungeheuer!
Wenn uns einer sieht, das ist nicht gut! (Gar nicht gut!)⁷

Und so weiter. Also da geht es eben um das Verkleistern von Verbrechen, von Wirtschaftsverbrechen und anderen Verbrechen. Da ist so eine Hinzufügung, an der man merkt, dass der von Brecht angedachte Film keine Abfilmung der Oper sein soll, sondern ein neues, autarkes Kunstwerk. Und daran entbrannte der Streit mit seinem Produzenten, mit der Filmfirma Nero.

Am Ende wird der Film etwas nachdenklich, finde ich. Man sieht das Theater am Schiffbauerdamm. Wenn ich heute Exkursionen mit meinen Studenten nach Berlin mache, dann gehe ich da auch immer gerne vorbei, der ganze Platz hat etwas Anrührendes. Eigentlich ist es ein völlig bürgerliches Theater mit Logen und gepolsterten Sitzgelegenheiten, mit Lüstern. Und wenn man sich denkt, dass da die *Dreigroschenoper* uraufgeführt wurde, dieses aufmüpfige Bühnenwerk, dann versteht man vielleicht auch die explosive Kraft besser, die es in der Zeit hatte und bis heute entfaltet. Und das macht Lang finde ich auch ganz schön, er zeigt diesen Platz am Schiffbauerdamm und dort wandeln die Figuren und Protagonisten seines Films wie Weill und Brecht und unter diese Protagonisten mischen sich dann

heutige Passanten. Damit gibt er auch nochmal symbolisch den Fingerzeig, dass das eben zur Gegenwart gehört und Themen der Gegenwart berührt.

Wir haben jetzt einen kleinen Einblick gegeben auch hinter die Kulissen, was ich ganz toll fand. Ganz herzlichen Dank auch für Ihre offenen Worte! Das ist ja etwas, was man nicht einfach woanders lesen kann, das kann man eher hören und ich fand das sehr spannend. *[Zum Publikum]* Ich hoffe, dass Sie auch viel Freude und Erkenntnisgewinn an dem Film gleich haben. Danke!

Das Gespräch wurde am 17.5.2019 in der Filmbar im Kesselhaus am Campus Krems geführt. Schriftfassung: Brigitta Potz. Die Gesprächsbeiträge wurden für diese Publikation überarbeitet und autorisiert.

Die Videoaufzeichnung des Gesprächs (Vollversion) ist unter folgendem Link im Internet abrufbar: <https://www.archivderzeitgenossen.at/ueber-das-archiv/zeitgenossenimgesprach/>

Anmerkungen

- 1 Boris Singermann: „Brechts Dreigroschenoper: zur Ästhetik der Montage“. In: *Brecht-Jahrbuch* 1976, S. 64.
- 2 Ursula Scheer: „Brechts Dreigroschenfilm' – Fast wär's Kino geworden“. In: FAZ.net, 15. 9. 2018, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/joachim-a-lang-bringt-brechts-dreigroschenfilm-ins-kino-15786959.html> (Abruf 25. 3. 2020)
- 3 Anke Westphal: „Kritik zu Mackie Messer – Brechts Dreigroschenfilm“. In: epd Film, 24. 8. 2018, <https://www.epd-film.de/filmkritiken/mackie-messer-brechts-dreigroschenfilm> (Abruf 25. 3. 2019).
- 4 Das SWR Sinfonieorchester ging aus der Zusammenführung des Radio-Sinfonieorchesters Stuttgart des SWR und des SWR Sinfonieorchesters Baden-Baden und Freiburg im September 2016 hervor.
- 5 Norbert Mayer: „Mehr als nur ein Dreigroschenfilm“. In: *Die Presse*, 14. 9. 2018. <https://www.diepresse.com/5496187/mehr-als-nur-ein-dreigroschenfilm> (Abruf: 25. 3. 2018).
- 6 Werner Hecht (Hg.): *Brechts Dreigroschenoper*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1985, S. 249.
- 7 Zitiert nach Werner Hecht (Hg.), *Brechts Dreigroschenoper*, vgl. Anm. 6, S. 262.

Sieben Sekunden Ewigkeit

Sandra Cervik, Stephanie Mohr und Peter Turrini im Gespräch mit Maria Teuchmann

Das Theaterstück Sieben Sekunden Ewigkeit von Peter Turrini wurde am 12. Jänner 2017 im Theater in der Josefstadt uraufgeführt. Das Stück in Monologform, an dem Turrini im Herbst 2015 zu arbeiten begonnen hatte, ist eine literarische Annäherung an das ungewöhnliche Leben der Filmlegende und Erfinderin Hedy Lamarr und die verschiedenen Facetten ihrer Persönlichkeit. In der Inszenierung von Stephanie Mohr verkörperte Sandra Cervik die weibliche Hauptfigur. Das Gespräch moderierte Maria Teuchmann, die als Leiterin des Wiener Bühnenverlags Thomas Sessler Turrinis Theaterwerk betreut und die Uraufführung begleitet hat.

Stephanie Mohr, Maria Teuchmann, Peter Turrini, Sandra Cervik (v. l. n. r.)
vor Originalrequisiten, 19. 1. 2017, Archiv der Zeitgenossen
Foto: Archiv der Zeitgenossen/Andrea Reischer



MARIA TEUCHMANN

Einen schönen guten Abend an das Publikum und an meine Mitredner. Ich möchte gleich den abwesenden Herbert Föttinger entschuldigen.¹ Er ist mitten in den Proben einer Uraufführung – eines Stücks von Daniel Kehlmann, *Heilig Abend*. Herbert Föttinger ist ein bemerkenswerter Intendant: einer, der so viele Gespräche mit Autoren führt, der so viele Autoren einlädt, Stücke für sein Haus zu schreiben. Stephanie Mohr hat ja auch vorgestern zu proben begonnen für *Galápagos* von Felix Mitterer – also wir sehen diese Spielzeit drei Uraufführungen hintereinander. – Peter Turrini und Herbert Föttinger, das ist eine ganz treue kontinuierliche Zusammenarbeit. Immer wieder Uraufführungen, aber immer wieder auch Auf-die-Bühne-Bringen von älteren Stücken, die du, Peter, dann meistens noch ein bisschen modernisierst und für die Josefstadt adaptierst. Es ist wirklich ein Geschenk, wenn Autoren für ein Theater so schreiben können. Als nächstes begrüße ich Frau Kammerschauspielerin Sandra Cervik. Vor einer Woche um diese Zeit waren wir alle sehr, sehr nervös. Zwei Stunden später waren wir alle sehr, sehr gelöst. Wir feierten einen Triumph! Sandra wird für uns jetzt einen Teil aus dem Stück, eine ganze Szene lesen. Die Szene heißt „Spiel 1998 Altamonte, Memorial Hospital, Psychiatrische Abteilung“.

[Sandra Cervik liest etwa sechs Minuten lang die besagte Szene aus dem Stück.]

MARIA TEUCHMANN

Dankeschön. Höchstwahrscheinlich haben einige von Ihnen diesen wunderbaren Theaterabend schon gesehen. Wenn nicht, war das jetzt Anregung, in die Josefstadt zu gehen.

SANDRA CERVIK

Es ist ein bisschen eigenartig für mich, wenn man es gerade szenisch spielt und dann sitzt man.

MARIA TEUCHMANN

Ich komme später darauf zurück, dir ein paar Fragen zu stellen. Du kannst

dich jetzt ein bisschen von deiner Darbietung entspannen. Ich fange mit Peter Turrini an, dem Schöpfer dieses Werks. Peter, du hast ja zahlreiche Interviews in Vorbereitung auf diese Uraufführung gegeben. Und manchmal klagst du in unseren zahlreichen Telefonaten, dass du ständig dieselben Fragen beantworten musst. Die Turrini-Fans, die hier sitzen, und die das meiste vielleicht sogar gelesen haben, wissen, Peter Turrini gibt aber nie dieselben Antworten. Er macht sich ungeheure Mühe, Variationen von Antworten zu geben. Ich möchte nun nicht eine dieser ewig selbigen Fragen stellen. Ich zitiere eine Frage aus deinem Stück, die für dich als Dramatiker sehr zentral ist. Ich komme wieder auf eine Szene der *Sieben Sekunden Ewigkeit* zurück und erzähle sie kurz. David O. Selznick Junior, dargestellt als Null, der Enkel des genialen Produzenten David O. Selznick, der *Vom Winde verweht* produzierte, sitzt in seinem Büro. Hedy Lamarr kommt herein und spricht vor. Nicht aber als Schauspielerin. Sie will Drehbücher schreiben und pitcht ihm einen Stoff nach dem anderen. Sie verkleidet sich, beginnt Filmstoffe und Geschichten zur erzählen, aber alles wird vom Hollywood-Produzenten abgelehnt. Sie wird zusehends verzweifelter. Und dann sagt dieser nicht sehr klug dargestellte David O. Selznick jr. doch noch einen sehr klugen Satz. Übrigens einen Satz, den ich schon oft gehört habe, wenn ich mit Autoren bei Herbert Föttinger im Büro sitze: „Und wo bleibt der Schmerz?“ Peter Turrini, ist das eine Frage, die du dir oft stellst, die du an deine Figuren stellst? Schafft dieser Schmerz eine zentrale dramaturgische Situation? Und weiter gefragt, gibt es einen Schmerz beim Schreiben? Gibt es einen Schmerz beim Besuch von Proben und am Premierenabend?

PETER TURRINI

Ich versuche, all diese Fragen zu beantworten, soweit ich sie mir gemerkt habe. Aber lasst mich zuerst zur Sandra Cervik etwas sagen. Wenn ich sie jetzt vorlesen höre, dann geht mir das Dichterherz auf. Ein Theaterdichter befindet sich ja immer in Geiselnhaft seiner Schauspieler, sie müssen ja seine Worte auf die Bühne bringen und damit zum Leben erwecken. Und wenn diese Erweckung so großartig erfolgt wie bei der Sandra, dann ist

das für den Dramatiker ein Geschenk. Was das Schreiben eines Theaterstückes betrifft, so gibt es natürlich einen Schmerz oder verschiedenste Arten von Schmerzen. Das erste ist die Qual beim alltäglichen Anblick des weißen Blattes. Immer wieder starre ich auf dieses, bevor ich den ersten Satz hinschreibe und empfinde ein tiefes Ungenügen. Dieses überwinde ich zumeist damit, dass ich mit einem schlechten Satz anfangen und mir vornehme, ihn später wieder zu korrigieren. Hauptsache ich wage einen Sprung über diesen Abgrund, der sich da jeden Tag vor mir auftut. Und dann gibt es eine bestimmte Art von Qual oder Schmerz beim Schreiben eines Stückes im Unterschied zu völlig anderen literarischen Formen. Wenn ich einen Roman schreibe, dann kann ich davon ausgehen, dass der Leser die Geduld aufbringt, zurück zu blättern, wenn er etwas nicht versteht. Wenn ihm etwas nicht gefällt, legt er das Buch weg und ich kann darauf hoffen, dass er es bei Zeiten wieder zur Hand nimmt. Dieser freie Umgang mit der Zeit ist bei einem Theaterstück nicht möglich. Da sitzen die Zuschauer mehr oder weniger festgenagelt in ihren Sitzreihen und es muss mir gelingen, in diesen eineinhalb oder maximal zwei Stunden alles zu erfüllen: Das Spannende, das Ernste und das Heitere, das Abgründige und das Menschliche. Ich habe nur diese kurze Zeit für meinen Weg durch die menschliche Seele und wenn ich bei diesem Weg außer Atem komme oder langweilig werde, dann wird es für den Zuschauer ebenso langweilig. Deshalb brauchen Figuren Brüche, die Geschichte braucht unerwartete Wendungen, die Freude wird vom Schmerz abgelöst und umgekehrt. Am Theater muss alles möglich sein und das in neunzig Minuten.

MARIA TEUCHMANN

Und das gilt auch für die Komödie?

PETER TURRINI

Natürlich ist die Komödie, vor allem eine gute, davon nicht ausgenommen. Jede Pointe, jeder Lacher wird aus einem Schmerz geboren. Die Zuschauer sollen lachen, aber sie sollen auch spüren und wissen, über welche menschlichen Abgründe sie da eigentlich lachen. Also schreibe

ich Tragikomödien, da fühle ich mich zu Hause. Und noch einen Schmerz beim Schreiben von Stücken möchte ich kurz erwähnen: Wenn man endlich die ersten Sätze auf Papier gebracht hat und wenn man dann für Stunden mit immer mehr Leidenschaft schreibt und mit der Gewissheit, dass man am richtigen Weg ist, dann hat man oft am nächsten Tag beim Durchlesen das Gefühl, das Geschriebene ist lange nicht so gut wie man geglaubt hat und dann werfe ich alles wieder weg. Neunzig Prozent von dem, was ich am Vortag geschrieben habe, werfe ich in der Regel wieder weg. Um mich herum türmen sich die zerknüllten DIN A4-Blätter.

MARIA TEUCHMANN

Aber ich glaube, es ist für dich noch schmerzvoller, nicht schreiben zu können.

PETER TURRINI

Ich beklage die Anstrengung des Schreibens, aber du hast vollkommen recht: Ich war einmal in einer psychisch sehr schwierigen Situation, ich konnte wegen Depressionen überhaupt nicht mehr schreiben. Und diese Sprachlosigkeit, dieses Ausbleiben der Möglichkeit, die Welt in Sprache zu verwandeln, das war das Schmerzhafteste. Als ich in der Psychiatrie landete, hat mir ein sehr kluger Arzt gesagt, dass ich hier nicht mehr herauskommen werde, wenn ich ihm nicht jeden Tag bei der Visite etwas Geschriebenes vorlege. Ich habe gedacht, der ist verrückt, nicht ich, aber ich habe seine Auflage befolgt und Gedichte geschrieben, jeden Tag eines. Das hat mir geholfen aus der Depression wieder herauszukommen. Die Sprache, die Sätze waren wie eine Leiter, auf der man nach oben steigt.

MARIA TEUCHMANN

Und der Nicht-Schmerz des Probenbesuches? Manchmal ist es schmerzlich, aber hier war es nicht schmerzlich?

PETER TURRINI

Also grundsätzlich ist es immer schmerzlich, aus einem ganz einfachen

Grund. Wenn ich so ein Stück schreibe, das dauert ungefähr ein Jahr, habe ich ziemlich genaue Vorstellungen davon, wie das auf der Bühne ausschauen könnte. Hier war es ein bisschen anders, weil ich das Stück ja für die Sandra geschrieben habe und dadurch war mir ihr Bild immer gegenwärtig. Aber natürlich habe ich meinen eigenen theatralischen Fieberkopf, komme dann auf die erste Probe, wenn ich endlich zugelassen werde und sehe etwas, was sich in meinem Kopf völlig anders abgespielt hat. In den ersten Jahren meines Dramatikerdaseins war ich immer schwer enttäuscht, inzwischen habe ich eine Form für diese Enttäuschung gefunden. Ich bitte um eine halbe Stunde Pause, gehe schnell in die Kantine, kippe ein paar Whiskys hinunter, gehe wieder hinauf auf die Probe und bin dann in der Lage zu sehen, wo ich vielleicht doch gerade beschenkt wurde und nicht nur, was mir genommen wurde. Ich habe über die Jahre gelernt, von meinen eigenen Kopfbildern Abschied zu nehmen und offen zu sein für die eigenständigen Leistungen von Schauspielern und Regisseuren.

MARIA TEUCHMANN

Macht es einen Unterschied, ob es eine Uraufführung ist oder die hundertste Inszenierung von *Josef und Maria*?

PETER TURRINI

Es geht immer um die Uraufführung. Manchmal gibt es bei den Proben aber auch das Gefühl allergrößten Glücks. Ich bin dann einfach hingerissen und denke mir, die haben das viel schöner gemacht, als ich es mir ausgedacht habe. In solchen Momenten habe ich das Gefühl, dass das Stück jetzt beendet ist, dass ich die Figuren aus meinen Kopf entlassen kann. Ich kann wieder etwas Neues beginnen. Die Romanautoren beschreiben ja, dass sie ihre Geschichten nie ganz aus dem Kopf kriegen und dass jeder ihrer Leser noch einmal seine eigenen Fantasien entwickelt.

MARIA TEUCHMANN

So lange er nicht verfilmt wird, ja. Wenn er verfilmt wird, ist es vorbei.

PETER TURRINI

Ja, das ist dann oft eine Enttäuschung. Das Theater aber ist immer eine Überraschung, auch bei den sogenannten Repertoire-Aufführungen. Stell dir vor, ein Schauspieler spielt einen verliebten Mann, hat aber einen schweren Schnupfen. Der Satz „Ich liebe dich“, klingt völlig anders mit oder ohne Schnupfen. Ohne Schnupfen ist es ein erhabener Moment, mit Schnupfen ist es zum Lachen.

MARIA TEUCHMANN

Ich durfte das auch schon einige Male mit dir erleben, zum Beispiel bei *Josef und Maria*, das ja unglaublich oft inszeniert wird. Da geht man ja eigentlich viel weniger vorbereitet in die Vorstellung. Bei einer Uraufführung weißt du ganz viel vorher. Du besuchst Proben und redest mit dem Regisseur, diskutierst vielleicht doch noch über ein paar Sätze. Und wenn du dann in eine Vorstellung gehst, in eine Premiere von einem vielgesehenen Stück, dann ist das ja auch ein tolles Erlebnis und viel überraschender, weil du nicht so vorbereitet bist.

PETER TURRINI

Trotzdem weißt du bei einer Uraufführung – und das ist die größte Überraschung – nie, wie die Menschen reagieren. Die Vorstellung, man könne eine Pointe setzen und hätte dann eine Lachgarantie – oder umgekehrt, wie bringe ich die Zuschauer in der Szene zum Schluchzen – ist eine irri- ge Vorstellung. Das Publikum hat seinen eigenen Kopf und sein eigenes Gemüt. Das macht den Beruf noch riskanter.

MARIA TEUCHMANN

Manchmal auch jeden Abend ein bisschen anders.

PETER TURRINI

Ja! Vor allem jetzt in der Grippezeit!

MARIA TEUCHMANN

Oder auch die Frage bei einem ernsten Stück, wie bei *Sieben Sekunden*

Ewigkeit, wann darf ich lachen, wann verstehe ich, dass ich da auch lachen darf?

SANDRA CERVIK

Ja absolut! Das Publikum denkt sich vermutlich immer, die hat so viel Text ... bloß nicht rausbringen durchs Lachen. Irgendwann im Laufe der Vorstellung dann kann ich sie „überreden“, dass es durchaus positiv und beflügelnd ist, wenn sie lachen.

MARIA TEUCHMANN

Darf ich zu dir jetzt kommen Stephanie? Du bist als Regisseurin ja eine Uraufführungsspezialistin, du hast an der „Josefstadt“ schon einige österreichische Autoren zur Uraufführung gebracht. Zuerst muss ich einmal sagen, ich bewundere es wirklich sehr, einen Monolog zu inszenieren. Bei einem Stück mit mehreren Protagonisten, die Konflikte auf der Bühne austragen, ist das ja wesentlich leichter. Du hast 20 dieser Puppen auf die Bühne gestellt; du hast ein Stück von einem Autor, der, wie ich weiß, sehr an seinen Sätzen hängt, und der ein Jahr an einem Stück schreibt und

Original-Requisiten der Produktion im Veranstaltungsraum des Archiv der Zeitgenossen

Foto: Archiv der Zeitgenossen



seine Partitur vorgegeben hat. Er hat vorgegeben, dass der Filmausschnitt, mit dem Hedy Lamarr berühmt geworden ist, immer im Hintergrund spielt, dann hat er vorgegeben, dass sich die Figur oft umzieht, also waren relativ viele Vorgaben. Wie gehst du damit um und wie kommunizierst du mit Peter Turrini, dem seine Uraufführung heilig ist?

STEPHANIE MOHR

Tatsächlich, ja, ich habe schon viele Uraufführungen inszeniert und empfinde es wiederum umgekehrt als besonderes Geschenk, zum ersten Mal ein Stückuniversum betreten, miterfinden zu dürfen. Da ist natürlich auch manchmal ein starker Druck, eine große Verantwortung, weil man dem Stück, dem Autor und dem jeweiligen Universum unbedingt gerecht werden möchte – und auch hofft, dass es die Zuschauer annehmen und es genauso liebend sehen, wie man selber. Aber das ist zugleich auch immer unheimlich schön.

MARIA TEUCHMANN

Sind da die Zuschauer oder ist da der Autor erst einmal das Wichtigste in deinem Kopf?

STEPHANIE MOHR

Es ist immer erst mal der Autor, verbunden mit der Entstehung eines gesamten Theaterabends. Es geht mir zunächst darum, das Universum eines Dichters zu verstehen und die von ihm erzählte Geschichte auf die Bühne zu bringen – und dabei ist es letztendlich ganz egal, ob es eine Uraufführung ist oder ein Stück von Kleist oder Schiller. Bei einer Uraufführung kommt aber natürlich dazu, dass man den Umgang mit dem Text mit dem Autor bespricht, ihm erzählt, was man vorhat, welche Ideen einem durch den Kopf gehen, wie sich das Bühnenkonzept entwickelt. Konkrete Regieanweisungen haben für mich unterschiedliche Bedeutungen. Es gibt Regieanweisungen, bei denen ich weiß, die kann und möchte ich eins zu eins theatralisch benützen. Andere wiederum sind eher Anregung, Inspiration, und ich spüre eine andere bildliche

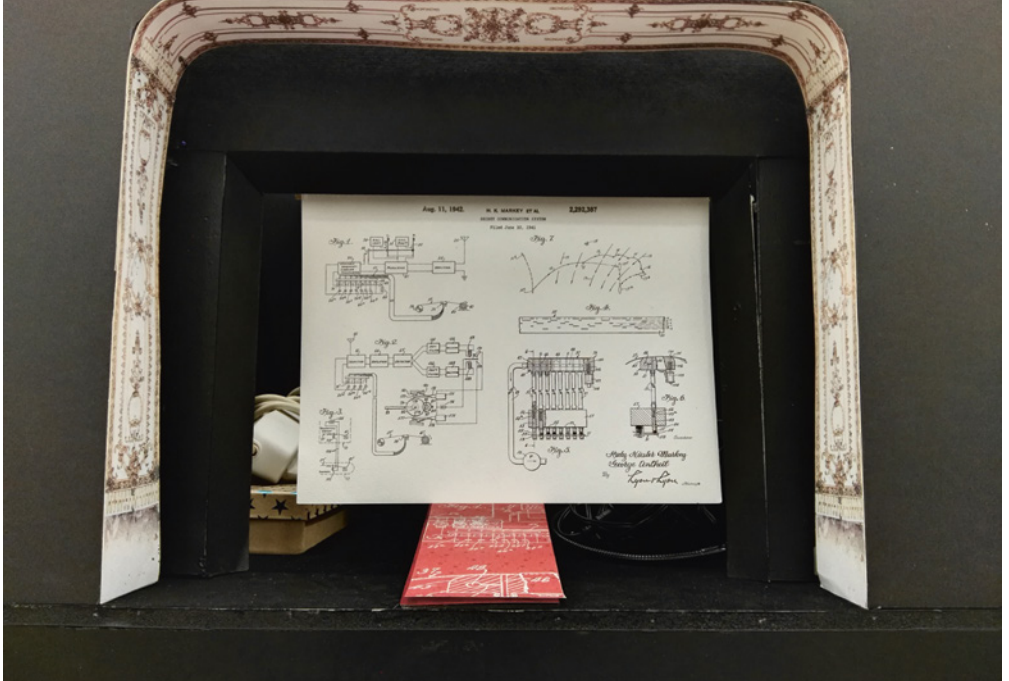
oder handwerkliche Umsetzung dafür. Zum Beispiel eben das häufige Umziehen. Es steht geschrieben, dass die Frau immer wieder abgeht und in einer neuen Aufmachung für eine neue Szene hereinkommt. In diesem Falle war für mich wichtig, um die Spannung zu halten, dass man als Zuschauer mit dieser Frau durch die diversen Stationen mitgeht, dass der ständige Wandel auf der Bühne präsent bleibt und sich jede Verwandlung inhaltlich aus der jeweiligen Situation ergibt. Auch das Thema Nacktheit und schlagartige Berühmtheit durch diese Nacktheit spielt eine Rolle. Das wird dadurch fühlbar, dass das Aus- und Umziehen und damit neu Erfinden einer Gestalt bei uns in verschiedensten Variationen auf der Bühne stattfindet. Neben dem Filmleben gibt es das Erfinderinnenleben, das Leben der Mutter, das Leben der Frau, das der mehrfachen Ehefrau, sie schillert in den wahnsinnigsten Farben. Deswegen hatte ich die Idee, diese merkwürdigen Partnerinnen in Form von Kleiderpuppen auf die Bühne zu stellen, in den verschiedensten Kostümen, von denen Sandra Cervik einige anzieht, viele aber auch nicht, sodass alle möglichen Facetten ständig präsent und spürbar sind.

MARIA TEUCHMANN

Für mich ist dieses Konzept mit den vielen Mitspielerinnen ganz toll aufgegangen.

PETER TURRINI

Darf ich kurz zu Stephanie etwas sagen oder über sie? Es hat bei dieser Produktion auch Debatten, Auseinandersetzungen gegeben. Und das für mich Besondere mit Stephanie Mohr war, dass die Basis unserer Sympathie durch die Auseinandersetzungen nie geschmälert, sondern vergrößert wurden. Das ist eigentlich das schönste, was ich von einer Regisseurin sagen kann. Wir haben beispielsweise über Texte und über Striche gestritten. Und zwar wollte Steffi unbedingt einen Text drin lassen, den ich aber raushaben wollte. Sie hat mit dem Satz „Und jetzt verteidige ich den Turrini gegen Turrini!“ in großer Leidenschaft argumentiert und das Ergebnis war, dass ich mir gedacht habe, mit dieser Frau muss ich unbedingt das



Auch das Modell des Bühnenbilds von Miriam Busch reiste für das Werkstattgespräch nach Krems

Foto: Archiv der Zeitgenossen

nächste Stück machen. Nach jedem vehementen Einwand von ihr wurde mein Vertrauen zu ihr immer größer. Und das geschieht, wie wir alle wissen, im Leben nicht immer.

STEPHANIE MOHR

Manchmal gab es auch die umgekehrte Situation – in derselben Debatte. Mir geht es ja wahrscheinlich gar nicht anders als dem Peter, der etwas schreibt und mit Herzblut daran hängt. Das kenne ich auch. Ich inszeniere etwas, was mir wahnsinnig gut gefällt, und das will ich dann natürlich zunächst nicht ändern oder streichen. Aber auch da war die Auseinandersetzung sehr konstruktiv und hat mitunter dazu geführt, dass ich, selbst wenn ich besonders an einer Szene hing, mich dazu entschieden habe, einen emotionalen Bogen im Sinne der Sache anders zu führen und mich von manchen Dingen zu verabschieden. Diese Art von Debatte, bei der

man um den Inhalt, um den emotionalen Gehalt eines Abends positiv streitet, und nicht etwa aggressiv oder zerstörerisch, ist etwas sehr Schönes, Spezielles und Kostbares.

MARIA TEUCHMANN

Ich habe ja auch genug Erfahrungen mit Autoren, die für das Theater schreiben. Nicht alle von ihnen lieben das Theater auch. Es gibt Autoren, die schreiben für das Theater, geben ihren Text ab und haben manchmal gar nicht so viel Verständnis für das Theater. Dann gibt es viel größere Diskussionen um Streichungen. Und es gibt die Autoren wie Peter Turrini, die Theater lieben, die auf eine Probe gehen und einfach sehen, dass irgendetwas auf der Bühne nicht funktioniert und dann sogar die heißgeliebten eigenen Sätze streichen wollen. Das ist ein sehr schönes, aber sehr seltenes Erlebnis. – Und habt ihr während der Probenzeit oft telefoniert? Du hast ihn nicht um acht in der Früh angerufen, schätze ich, du warst im Umgang etwas rücksichtsvoller als der Herr Direktor.

STEPHANIE MOHR

Ich bin da anders. Ich kann nicht während der Proben jeden Tag mit dem Autor kommunizieren. Ich brauche den Fokus auf Probenraum und dann immer wieder zwischendurch einmal die Auseinandersetzung. Wobei Peter dieses Mal viel früher auf den Proben war, als ich das normalerweise gewöhnt bin. Was ich aber sehr schön fand!

MARIA TEUCHMANN

Ich glaube, ihr hattet schon in der Vorbereitungszeit einen intensiveren Dialog geführt. Und was waren da die Themen? Die fiktive Figur? Oder die reale Person?

PETER TURRINI

Die Reihenfolge! Das hat mich am Anfang schwer irritiert. Stephanie fand das Stück toll, aber hat gesagt, das ist alles zu chronologisch und hat angefangen zu rütteln ...

STEPHANIE MOHR

... dahin zu rütteln, wo du schon einmal warst. Das ist das Interessante.

PETER TURRINI

Stephanie hat sich andere Fassungen besorgt und gelesen. Insgesamt gibt es ja 20 Fassungen, weil der Grad der Verwerfungen bei mir sehr hoch ist.

MARIA TEUCHMANN

Wie viele Fassungen gab es, *bevor* du das Stück der „Josefstadt“ gegeben hast?

PETER TURRINI

20 ungefähr. Danach gab es nur mehr Veränderungen an verschiedenen Stellen. Die Hauptveränderung bezog sich auf die Chronologie. Die Stephanie hatte ein Hauptargument und das lautete: Wenn man es zu chronologisch macht, durchschaut der Zuschauer den Mechanismus der Erzählung, also würde sie gerne Szenen durcheinanderbringen, damit die Chronologie des Lebens durcheinanderbringen, und sie hat sich davon mehr Aufmerksamkeit versprochen und hatte recht damit.

MARIA TEUCHMANN

Sandra Cervik, das ist ja eine ganz besondere Ehre, wenn ein Autor wie Peter Turrini ein Stück einer Schauspielerin widmet und es für die Uraufführung einer bestimmten Schauspielerin auf den Leib schreibt. Ab wann durftest du etwas von dem Stück lesen? Oder wurde dir nur erzählt? Wann hast du den Text das erste Mal bekommen? Auch erst die 21. Fassung?

SANDRA CERVIK

Zunächst, das ist wirklich eine große Ehre und besondere Freude, so ein wunderbares Werk auf den Leib geschneidert zu bekommen. Ich glaube, ich habe auch eine späte Fassung bekommen und zwar bei einer Premiere. Stephanie hat *C'est la vie* in der Josefstadt inszeniert² und Peter kam mit einer gelben Mappe mit einem roten Bändchen und hat es mir überreicht.



Szenenfoto der Uraufführung *Sieben Sekunden Ewigkeit* von Peter Turrini mit Sandra Cervik, 12. 1. 2017, Theater in der Josefstadt

Foto: Sepp Gallauer, Quelle: Theater in der Josefstadt

Ich weiß tatsächlich nicht die wievielte Fassung das war, aber sicher eine spätere und es kamen noch einige danach.

PETER TURRINI

Ja, ich habe gehofft, es ist die Endfassung, es war aber doch nur eine Zwischenfassung. Im Buch, das wir heute auch präsentieren, ist die endgültige Theaterfassung abgedruckt und die ist verbindlich.

MARIA TEUCHMANN

Jetzt müssen alle ins Theater und dann das Buch lesen und schauen, welche Szenen noch da sind und welche rausgeschmissen wurden. – Und habt ihr vorher schon gesprochen, Peter und Sandra?

SANDRA CERVIK

Ja natürlich, viel. Ganz zu Beginn, als das noch in der Entstehungsphase war, haben wir einmal geredet und auch später hast du immer wieder

etwas erzählt. Und ich saß da mit offenem Mund und hörte zu und freute mich von Herzen und hatte nur, „Klingt wunderbar, schreib weiter!“ beizutragen.

MARIA TEUCHMANN

Hast du dich vorher, während er geschrieben hat, schon mit der Figur Hedy Lamarr befasst?

SANDRA CERVIK

Ja natürlich! Ich denke, ich habe ziemlich alles gelesen und gesehen, was es über diese ungewöhnliche Frau so gibt. Aber es ist ja nicht nur Hedy Lamarr, es ist ja vor allem „eine große Ausdenkung“, Peter nennt sie ja „Die Frau“, es ist also vielleicht gar nicht Hedy Lamarr.

MARIA TEUCHMANN

Ich habe eine interessante Beobachtung gemacht – bei der Probe, bei der ich war, und auch bei der Premiere. Man sieht ja immer diesen einen Filmausschnitt, diese sieben Sekunden Ewigkeit (übrigens für mich einer der poetischsten Theatertitel überhaupt), wie sie nackt durch den Wald läuft, und einmal sieht man ein Close-up von ihr, in dem Hedy Lamarr als sehr junge Frau zu sehen ist. Nicht der spätere Hollywoodstar. Am Anfang denkt man sich, ja, Sandra Cervik spielt jetzt Hedy Lamarr, hier ist die Schauspielerin und dort ist Hedy Lamarr. Für mich hat sich dann auch optisch so eine Annäherung entwickelt. Auf einmal habe ich mir gedacht, Sandra sieht ja aus wie Hedy Lamarr. Das war für mich schön, dieses langsame Verschmelzen mit der Figur und mit diesem Bild, das immer wieder kommt. Und bei einem Bild das immer wieder kommt, entdeckt man immer andere Züge, es ist nicht dieselbe Frau, die da im Close-up zu sehen ist. Das fand ich auch einen tollen Trick, dass es sich in der Wahrnehmung verändert. Je mehr du von dieser Figur erfährst, desto „anders“ schaut dieses Bild aus.

SANDRA CERVIK

Das sehe ich ja leider nicht, weil es hinter mir ist.

STEPHANIE MOHR

Aber es stimmt, das habe ich auch so empfunden.

MARIA TEUCHMANN

Die Szene, die du heute für uns gelesen hast, enthält ein Thema, von dem ich glaube, dass es für dich als Schauspielerin oder auch für alle Menschen sehr gültig ist: das Altwerden. Man sucht ja immer nach ewig gültigen Themen in Stücken. Hedy Lamarr galt als schönste Frau der Welt und du als Bühnenfigur ringst und bangst um das Erhalten dieser Schönheit mit allen Mitteln. Das finde ich spannend und das berührt. Man ist an so vielen Stellen in diesem Stück berührt, aber das Verlieren von Schönheit, an Kraft, an Vitalität ist ein zentrales Thema. Hast du diese Stellen auch deswegen ausgewählt?

Szenenfoto der Uraufführung *Sieben Sekunden Ewigkeit* von Peter Turrini mit Sandra Cervik, 12. 1. 2017, Theater in der Josefstadt

Foto: Sepp Gallauer, Quelle: Theater in der Josefstadt





Hedy Lamarr im Film *The Heavenly Body*, 1944
Von Employee(s) of MGM – source, gemeinfrei, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=44898216>

SANDRA CERVIK

Ja, du hast vollkommen recht, es ist tatsächlich eine spezielle Lieblingszene von mir. Es gibt auch noch eine zweite Szene, „Diamonds are a girl’s best friend“, in der die ältere Hedy erfährt, dass Howard Hawks einen Film dreht, *Gentlemen Prefer Blondes* und zu ihrem großen Entsetzen erfährt, dass Marilyn Monroe und Jane Russell die Hauptrollen spielen sollen. Also erstürmt „die Frau“ das Studio und singt dort in blonder Perücke *Diamonds are a girl’s best friend*. Dann kippt das Ganze und es gibt eine Passage, in der sie darüber spricht, was sie alles getan hat oder tun musste, um im Scheinwerferlicht zu stehen, wieviel sie ertragen musste, um durch dieses Scheinwerferlicht glücklich zu werden. Und ehe sie sich versieht und noch auf das Scheinwerferlicht wartet, zieht der Schweinwerfer plötzlich weiter und sie steht im Dunkeln. Das ist eine wunderbare Metapher für das Älterwerden in diesem Geschäft und für mich als Schauspielerin mit 50 schon ein Thema. Wenn man wirklich merkt, so leicht ist es mit dem Älterwerden in diesem Beruf nicht, nämlich halbwegs würdevoll älter zu werden. Und

natürlich, Thema Schönheitsoperation, man schaut Kolleginnen an und denkt sich „Oh my goodness!“, soll oder muss ich das jetzt auch machen? Man darf ja nicht so tun, als ob das kein Thema wäre. Es gibt, in der Tat, kaum einen Film, in dem man nicht Kolleginnen meines Alters sieht, die einfach viel machen haben lassen. Dann sehe ich mich im Fernsehen und es stellt sich die große Frage, muss oder soll ich mich diesem Zwang auch unterwerfen? Ist es nicht ein Stückweit meine Aufgabe als Person des öffentlichen Lebens, ein bisschen etwas anderes vorzuleben, ein wenig anders damit umzugehen? Sie werden das alle kennen, man altert ja im Kopf nicht so, man nimmt das eigene Alter im Kopf anders wahr, als es möglicherweise dem biologischen entspricht. Und als Schauspielerin wird man natürlich zuweilen mit seinem realen Alter auf bedrückende Art konfrontiert. Ich spiele jetzt die Mütter, das ist auch toll, aber in meinem Kopf bin ich doch selber gerade ans Theater gekommen. Und dann sind da meine jungen Kolleginnen, die tatsächlich alle meine Töchter sein könnten und du denkst, wo ist die Zeit eigentlich hin? Wie geht man damit um, dass man auch vielleicht Platz macht für das Neue und Jüngere. Das sind schon Themen, die Peter in seinem Werk angesprochen hat, die mich sehr berühren. Zuweilen haben mich Passagen so mitgenommen, dass Steffi sagen musste, „Achtung, jetzt wird es zu sentimental“. „Wenn du plötzlich schwitzt ohne Grund“, bist du nicht mehr so interessant. Natürlich ist man nicht mehr die junge knackige sexy Maus und das ist ja auch gut so. Nur man muss halt damit umgehen, auch mit der näher rückenden Endlichkeit und mit der Frage, was habe ich erreicht, was wollte ich eigentlich erreichen, was wollte ich erzählen, was sollte alles passieren? Und was von diesen Dingen hat sich eingelöst? Und das alles ist in diesem Monolog auf unglaublich literarisch-poetische und auch humorvolle Weise ganz stark da.

MARIA TEUCHMANN

Ich bin ja nicht so dafür, dass Theatertexte gedruckt und dann verkauft werden, aber das ist ein Text, den man wirklich lesen sollte, weil es ein sehr poetischer Text ist. Man erfährt einen ganzen Kosmos, von Leben, von einer Biografie von einer realen, aber auch einer fiktiven Geschichte.

Man kann diesen Text auch verstehen, wenn man überhaupt nichts über Hedy Lamarr weiß. In den Kritiken ist vorwiegend von Biopic oder Bioplay gesprochen worden, das ist es für mich gar nicht vorrangig.

SANDRA CERVIK

Ich denke, diese „sieben Sekunden“ stehen ja stellvertretend für ein System im Menschen. Viele haben etwas erlebt, von dem sie ein Leben lang sprechen und zehren. Also ich vermutlich von dieser Premiere. *[lacht]* Das sind jetzt meine sieben Sekunden. Ich glaube, jeder Mensch hat so ein Erlebnis oder Ereignis, von dem er/sie zehrt, um das sich sehr viel dreht, dem man möglicherweise nachhängt. In diesem Fall sind es halt diese besonderen sieben Sekunden Nacktheit, auf die „die Frau“ manchmal auch reduziert wird, nach denen sie sich manchmal sehnt – in diesem Spannungsfeld lebt der Abend.

MARIA TEUCHMANN

Peter, du sitzt bei Premieren ja nicht im Publikum.

PETER TURRINI

Nach 50 Jahren des Theaterdichtens und vielen Premieren halte ich das einfach nicht mehr aus. Und zwar aus einem einfachen Grund: Wenn du drinsitzt, haben Menschen in deiner Nähe manchmal das Gefühl, sie müssen dich anschauen und etwas mitteilen. Da sitze ich lieber in der Kantine, schaue auf den Monitor und der Kantinenwirt stellt mir einen Grappa nach dem anderen hin. Das ist friedvoller und kaschiert die Nervosität.

MARIA TEUCHMANN

Aber bei der nächsten Vorstellung geht das schon wieder, auch wenn die Leute dich anschauen?

PETER TURRINI

Das ist mir dann wurscht. Es geht immer um die Uraufführung. Es ist wie die Kindswerdung. Es ist wirklich der Abend der Geburt, es ist nicht

entschieden, was herauskommt. Ich erinnere mich an die Salzburger Festspiele: Ich stehe mit dem Peymann in der sogenannten Gasse, es ist kurz vor Ende der Uraufführung meines Stückes *Da Ponte in Sante Fe*, die Schauspieler gehen hinaus, verbeugen sich und werden bejubelt. Der Peymann drückt meine Hand und sagt, „Mensch Peter, das wird ein Triumph!“. Wir gehen miteinander hinaus und das gesamte Publikum, 700 Tiger von Eschnapur brüllen uns an. Ich bin wirklich getaumelt. Dass man sein literarisches Kind nach einem Jahr herzeigt und alle schreien, als hätten sie nie etwas Hässlicheres gesehen. Und außerdem habe ich noch die blöde Eigenart, die ich schon in der Schule gehabt habe, dass ich zu grinsen anfangе, wenn ich mich bedrängt oder attackiert fühle. Da kam dann die zweite Tigerwelle. Ich bin mit verschränkten Armen vorne an der Rampe gestanden und habe gegrinst. Der Peymann hat von hinten die Zunge gezeigt. Ich war minutenlang in einem Orkan. Meine Liebste hat im Publikum einsam Bravo gerufen, es war nicht vernehmbar. Dann taumelte ich hinaus ins Foyer und dann passierte überhaupt das Schlimmste, wenn Menschen auf einen zukommen und sagen: „So schlecht wars auch wieder nicht!“.

SANDRA CERVIK

Das kenn' ich auch!

PETER TURRINI

Das ist das Erschießungskommando.

MARIA TEUCHMANN

Aber in dieser schlimmen Form hast du das in deinem langen Dramatikerleben nur einmal erlebt oder?

PETER TURRINI

Ich kann mit mehreren Katastrophen aufwarten, zum Beispiel die Uraufführung meines Stückes *Sauschlachten* in den Münchner Kammerspielen 1972. In diesem Stück geht es darum, dass der jüngste Sohn einer bäuerlichen Familie die Sprache verweigert und nur noch grunzt. Am

Beginn ist die Familie verzweifelt, aber dann holen sie sich Rat bei den Dorfhonoratioren und die erklären diesen grunzenden Menschen zu einer subhumanen Erscheinung und fordern die Bauern auf, ihn zu entfernen. Die Familie schlachtet ihren eigenen Sohn. Mitten in diese Szene schreit einer aus dem Publikum, man solle doch lieber den Autor schlachten, den Turrini. Das Publikum begann zu lachen und zu pfeifen und zu grölen und die Schauspieler konnten nicht weiterspielen. Ich bin auf die Bühne gegangen, habe mich vor die Schauspieler gestellt und gegrinst. Der Rumor im Publikum wurde immer lauter, das Stück konnte nicht zu Ende gespielt werden. Das sind wirklich harte Erfahrungen, man fühlt sich wie in einer römischen Arena, alle Daumen zeigen nach unten. Meine Freunde, die Romane schreiben, erzählen mir, dass sie ihre Buchkritiken in einem Zeitraum von sechs bis acht Wochen bekommen, alle paar Tage eine neue und das sei nicht so dramatisch. Am Theater trifft dich am Ende einer Vorstellung ein Faustschlag oder es umfängt dich das ganze Lob der Welt. Das ist sehr dramatisch. Die Belobigungen vergesse ich schnell wieder, die Niederlagen ziehe ich mir immer wieder hinein. Man könnte ja denken, dass ich nach fünfzig Jahren der Theaterdichterei mein Gewerbe kenne und ein bisschen abgebrüht bin, aber das bin ich nicht. Meine Antwort auf die Niederschläge ist – nach einigen Wochen des Rückzugs – das Schreiben des nächsten Stückes. Meine größte Rache an meinen Gegnern ist es immer gewesen, dass es spätestens ein Jahr nach einem Misserfolg die nächste Uraufführung gibt. Etwas hat sich allerdings doch verändert: Bedenken Sie, dass in den 70er-Jahren Menschen wie die Elfriede Jelinek oder ich, also diese damals junge Generation von Theaterautoren, in den ersten Jahren voller Aggression abgelehnt wurde. Das Volkstheater wurde mit Polizeikordonen gesichert. Tagelang schrieben die Zeitungen, dass wir Theaterverunstalter seien, es gab Morddrohungen und so weiter. Es schien, als hätte nicht eine neue Generation mit neuen ästhetischen Methoden die Bühnenwelt betreten, sondern eine Gruppe von Verbrechern. Inzwischen, fünfzig und mehr Jahre danach, sind aus den Würgeattacken von damals die Schulterklopfereien geworden. Diesem Lob misstraue ich noch immer, weil die

Hand, die einem auf die Schulter klopft, nur fünfzehn Zentimeter vom Hals entfernt ist und das Ganze sehr leicht wieder zur Würgerei werden könnte.

SANDRA CERVIK

Aber das teilen alle Theaterschaffenden mit dir.

MARIA TEUCHMANN

Ich hatte einmal ein ganz interessantes Gespräch nach einer Premiere mit einem Autor, der hauptsächlich Romane schreibt und sich dann am Theater versucht hat. Er war so wahnsinnig enttäuscht, empört und traurig darüber wie vernichtend Theaterkritiken sein können. Und der hat gesagt – weil du ja auch die Romanautoren ein bisschen beneidest, wie sie kritisiert werden – wenn ein Rezensent einen Roman von 600 Seiten liest, hat er sehr viel Lebenszeit damit verbracht und hat sich in die Geschichte eingelebt und würde nie so vernichtend kritisieren wie am Theater. Wenn man eineinhalb Stunden ins Theater geht, man denkt sich, „schlecht“, schreibt eine schlechte Kritik, die am nächsten Tag um neun in der Redaktion ist. Der Rezensent ist vielleicht schlecht gelaunt, geht ins Theater und vernichtet. Und diese Lebenszeit und diese Mühe, der es bedarf um eine Rezension eines Romans zu schreiben, ist wertvoller und daher ist das Ergebnis fast nie so vernichtend.

PETER TURRINI

Ein befreundeter Romanautor hat mich einmal nach einer Aufführung bei den Salzburger Festspielen, nachdem die Kritiken erschienen waren, weinend angerufen, weil er das Gefühl hatte, die Art der Kritiken sei so, als wäre hier ein Verbrechen rezensiert worden und nicht ein gutes oder schlechtes Theaterstück.

MARIA TEUCHMANN

Ich sehe, es gibt Fragen ...

PUBLIKUMSFRAGE

Herr Turrini, warum Hedy Lamarr jetzt? Warum gerade jetzt?

PETER TURRINI

Jetzt ist insofern nicht ganz richtig, weil mich der Stoff jahrelang beschäftigt hat. Ich hatte erst nach längerer Zeit das Gefühl, eine Form für diesen Stoff gefunden zu haben. Erst dann hatte ich den Mut, aus Vorfindungen Erfindungen zu machen. Ich habe die Form des Monologs gewählt. Das ist, theaterpraktisch gesehen, ein hohes Risiko, weil man alles auf eine Schauspielerin setzt. Da gibt's keine Auftritte und Abtritte, eine einzige Figur muss den ganzen Abend tragen. Gott sei Dank hat Sandra Cervik diese Rolle gespielt, ein Glück für mich und das Publikum. An einer Frau wie Hedy Lamarr hat mich fasziniert, welche Bilder die Welt von ihr hat und wie viel doch in ihnen an Unterschiedlichem wohnte. Die Welt sah Hedy Lamarr als eine Schönheit und mittelmäßige Schauspielerin, und als ihre Schönheit verging, fiel sie der Lächerlichkeit anheim. Aber diese Frau war eine große Erfinderin, sie hatte den Mut aus ihren erkalteten Ehen auszubrechen, in ihren letzten Jahren war sie wegen Kleptomanie mehrere Male im Gefängnis, heute werden internationale Technikkongresse nach ihr benannt.

PUBLIKUMSFRAGE

Bei dem Stück, waren Sie da mehr erfindender Autor oder mehr entdeckender Autor?

PETER TURRINI

Ich kann das schwer trennen. Bei mir vermischt sich ständig das Vorgefundene mit dem Erfundenen, die Recherche mit der Ausdenkung. Die Wirklichkeit finde ich hochinteressant, aber gleichzeitig ist sie nur mein Anlass zum Fantasieren. Wenn ich meiner Liebsten von einer Geschichte erzähle, die ich gelesen habe, dann liest sie sie nach und sagt lachend, ich hätte ihr eine ganz andere Geschichte erzählt. Offensichtlich dichte ich schon beim Lesen eine Geschichte um. Natürlich habe ich reale Stationen aus Hedy Lamarrs Leben ins Stück genommen, aber eben solche, die es

in ihrem Leben nie gegeben hat. Sie war nie bei Fellini in Rom und sie hat auch nie beim Hollywood-Produzenten David O. Selznick jr. wegen eines Drehbuchs vorgesprochen. Aber sie hatte eine große Sehnsucht, den dümmlichen Büchern, die sie angeboten bekam, durch eigene Drehbücher zu entkommen. Vieles in meinem Stück ist in einem dokumentarischen Sinne nicht wahr, aber ich denke doch, dass es wahrhaftig ist: Was treibt eine Figur wie diese im Innersten an? Das ist mein nunmehr sechzigjähriges Ziel beim Schreiben von Theaterstücken. Ich habe zwei, drei Jahre gebraucht, um sehr viel über die reale Hedy Lamarr zu wissen, aber im Schreibprozess habe ich sie immer wieder verlassen.

MARIA TEUCHMANN

Wir kommen zum Ende. Wenn es keine weiteren Fragen mehr gibt, bedanke ich mich für das Gespräch!

Das Gespräch wurde am 19. 1. 2017 im Archiv der Zeitgenossen in Krems geführt. Schriftfassung: Christine Rigler. Die Gesprächsbeiträge wurden für diese Publikation überarbeitet und autorisiert.

Die Tonaufzeichnung des Gesprächs steht im Archiv der Zeitgenossen für die Benützung zur Verfügung.

Die Veranstaltung fand in Kooperation mit dem Theater in der Josefstadt statt.

Anmerkungen

- 1 Herbert Föttinger war als Intendant des Theaters in der Josefstadt ebenfalls eingeladen, musste aber aus Termingründen absagen.
- 2 Das Stück *C'est la vie. Eine Revue* hatte sich Peter Turrini selbst zum 70. Geburtstag geschrieben. Es wurde am 17. 9. 2014 am Theater in der Josefstadt in der Inszenierung von Stephanie Mohr uraufgeführt.

Fremdenzimmer

Ulli Maier, Erwin Steinhauer und Peter Turrini
im Gespräch mit Christine Rigler

Erste Entwürfe zu seinem Theaterstück Fremdenzimmer schrieb Turrini im Jänner und Februar 2016 unter dem Eindruck der Europäischen Flüchtlingskrise nieder. Der Computerausdruck der ersten Fassung des Stücks ist in Turrinis Vorlass mit 10. November 2016 datiert. Herbert Föttinger sicherte die Uraufführung von Fremdenzimmer für das Wiener Theater in der Josefstadt und übernahm selbst die Regie. In den Hauptrollen verkörperten Ulli Maier und Erwin Steinhauer jenes ältere Paar, das durch das zufällige Auftauchen eines syrischen Flüchtlings in der eigenen Wohnung aus seiner Beziehungslethargie erweckt wird. Im Werkstattgespräch – eine Matinee im Rahmen der „Peter-Turrini-Personale“ im Literaturhaus Niederösterreich – gaben die beiden Schauspieler zusammen mit dem Autor Einblicke in den Entstehungsprozess dieser Produktion.

Erwin Steinhauer, Ulli Maier, Christine Rigler, Peter Turrini (v. l. n. r.)

17. 2. 2018, Literaturhaus Niederösterreich Krems

Foto: Literaturhaus Niederösterreich, Quelle: Archiv der Zeitgenossen



CHRISTINE RIGLER

Ich begrüße Sie sehr herzlich im Namen des Archivs der Zeitgenossen an der Donau-Universität Krems. Ich bedanke mich beim Literaturhaus Niederösterreich für die Kooperation. Wir arbeiten sehr gerne mit dem Literaturhaus zusammen, weil wir uns perfekt ergänzen. Beide Institutionen haben mit Literatur zu tun, machen aber vollkommen unterschiedliche Dinge. Im Archiv konzentrieren wir uns auf den wissenschaftlichen Umgang mit Literatur. Wir arbeiten mit *Vorlässen* von Schriftstellern, das heißt, wir können noch mit den Personen, deren Material wir betreuen, kommunizieren und auf diese Weise Information gewinnen. Das Veranstaltungsformat *Werkstattgespräch* hat folgenden Hintergrund: Wenn das Literaturarchiv mit dem Material der Schriftsteller die „Werkstatt“ des Autors für die Nachwelt konserviert und zugänglich macht, dann befinden wir uns in diesem Moment mit dem Theater und den Beteiligten dieser Produktion in einer erweiterten Werkstatt des Dramatikers. Weil das Werk des Dramatikers nicht vollendet ist, indem er es schreibt und einem Verlag gibt, sondern es wird erst vollendet, indem es zur Aufführung gelangt. Ich möchte mich noch einmal sehr herzlich dafür bedanken, dass die Schauspieler Ulli Maier und Erwin Steinhauer sich die Zeit genommen haben und hierhergekommen sind, um dieses Gespräch zu führen. Es geht heute um das neueste Stück von Peter Turrini, das am 25. Jänner im Theater in der Josefstadt uraufgeführt wurde, in der Regie von Herbert Föttinger. Es gab erst ein paar Vorstellungen, die aber alle ausverkauft waren. Die mediale Aufmerksamkeit war groß. Das Stück wird von einem jungen Publikum stark frequentiert, wurde uns berichtet. Um Ihnen eine Vorstellung zu verschaffen, würde ich Peter Turrini gerne bitten, uns kurz zu erklären, worum es in diesem Stück geht.

PETER TURRINI

Ich möchte zuerst die Menschen begrüßen. Vor allem die, die gestern Abend bei der Lesung schon da waren. Ich finde das wirklich ein schönes Zeichen, diese zweitägige Treue, die hier ein Großteil des Publikums an den Tag legt. Das Stück *Fremdenzimmer* – ich versuche es ganz kurz zu erzählen – hat einen sehr einfachen Plot. Ein älteres Ehepaar,

er ein frühpensionierter Postler, sie auch Pensionistin, leben am Rande von Wien in einer Gemeindewohnung, in einer sehr erkalteten und abgewirtschafteten Beziehung. Eigentlich ist am Anfang zwischen diesen zwei Menschen nur Hass zu spüren. Plötzlich steht ein syrischer Flüchtling namens Samir in der Wohnung, der sein Handy aufladen möchte und kaum oder gar nicht Deutsch spricht. Am Anfang trifft ihn die Summe aller Abweisungen und Ablehnungen und Vorurteile, zu denen viele Menschen im Stande sind, aber im Lauf des Stückes verändert sich etwas Grundlegendes. Dieser nichtsprechende syrische Flüchtling wird mehr und mehr zum Katalysator, zur Gelegenheit, dass diese zwei Menschen, dieses abgewirtschaftete Ehepaar, wieder ins Gespräch kommt und in einem gewissen Sinn sogar zueinander findet. Das war eine schnelle Inhaltsangabe des Stückes und wir haben das Massel, dass die beiden Darsteller ein bisschen etwas vorspielen werden.

ERWIN STEINHAUER

Unter der Bedingung, dass du mitspielst.

PETER TURRINI

Das trifft mich hart.

ERWIN STEINHAUER

Wir geben kurze Kostproben, damit Menschen, die vielleicht von uns in ihrer Theatergieer erweckt werden, nach Wien kommen und sich das Stück wirklich ansehen. Wir beginnen mit einer Szene, in der Herta und Gustl das erste Mal des Flüchtlings ansichtig werden. Sie stehen an einer Feuermauer. Das Bild ist sehr karg, es ist eine sehr leere Bühne.

[Ulli Maier und Erwin Steinhauer spielen in einer ca. 18-minütigen Darbietung einige Szenen. Peter Turrini übernimmt die Rolle des Flüchtlings Samir.]



**Erwin Steinhauer, Ulli Maier
während ihrer Darbietung**

Foto: Literaturhaus Niederösterreich,
Quelle: Archiv der Zeitgenossen

ERWIN STEINHAUER

Peter, du warst sehr gut! Danke vielmals.

CHRISTINE RIGLER

Vielen Dank für diese Kostproben der beeindruckenden, mitreißenden und auch wirklich sehr berührenden Leistung der Darsteller. – „Was geht das den Araber an?“ Dieser Satz ist gerade gefallen und das habe ich mich auch die ganze Zeit gefragt. Es ist nämlich kein Stück über Flüchtlinge, es geht eigentlich um die Menschen, die diesem Flüchtling begegnen, in deren Wohnung der Flüchtling auftaucht. Er löst in diesen Menschen und in der Beziehung zwischen diesen Menschen etwas aus. Nun gibt es ja auch den Darsteller des Samir, einen jungen Mann. Könnten Sie zu ihm ein paar Sätze sagen? Wer er ist, wie er gefunden wurde, ob er selbst tatsächlich auch ein Flüchtling ist?

ULLI MAIER

Der junge Mann heißt Tamim Fattal. Er ist zwanzig und mit achtzehn tatsächlich aus Syrien geflüchtet.

ERWIN STEINHAUER

Die Geschichte ist die, dass seine Eltern in Aleppo zu ihm gesagt haben: Du hast jetzt zwei Möglichkeiten: Entweder du bleibst da, dann musst du einrücken und Soldat werden. Oder, wir haben Geld gespart, das waren genau 5000 Dollar, du versuchst zu flüchten und nach Europa zu kommen. Dann sind diese 5000 Dollar an Schleppergeldern draufgegangen und er ist über die Türkei und über Griechenland, mit einem Schlauchboot, das auch im Stück eine Rolle spielt, wirklich nach Europa gekommen und spricht mittlerweile sehr gut Deutsch und fühlt sich, glaube ich, sehr wohl.

ULLI MAIER

Er hat auch Asyl. Zwei seiner Geschwister sind auch unterwegs. Es ist eigentlich eine furchtbare Geschichte und wenn ich Kinder hätte, was würde ich machen? Bevor die einrücken, würde ich ihnen auch das Geld in die Hand drücken und sagen: Renn soweit du kannst. Und genau das hat er gemacht. Er ist ein zauberhafter, sehr begabter junger Mann.

Szenenfoto der Uraufführung *Fremdenzimmer* von Peter Turrini,
mit Ulli Maier, Erwin Steinhauer und Tamim Fattal, 25. 1. 2018, Theater in der Josefstadt
Foto: Herbert Neubauer, Quelle: Theater in der Josefstadt



CHRISTINE RIGLER

Und wie hat er auf das Stück reagiert? Haben Sie auch darüber gesprochen?

ULLI MAIER

Ich glaube, er hat das sehr gut verstanden.

ERWIN STEINHAUER

Es war ein bisschen eine Schwierigkeit – es gibt eine längere Passage, die ihr auch sehr spät bearbeitet habt. Peter, vielleicht kannst du das erzählen? Ich meine diesen Monolog, den er hat.

PETER TURRINI

Da dies heute ein Werkstattgespräch ist, ist das ein guter Anlass, um über diesen Werkstattvorgang zu reden. Es gab in der Vorlage meines Stückes auf Englisch eine sehr genaue Beschreibung dieser Flucht. Und auf den Proben hat Samir oder Tamim mehr und mehr diesen meinen vorgegebenen Text zu einer Beschreibung *seiner* Flucht gemacht und das war wohl überzeugender als der vorgegebene Text. Ich fand das interessant, als ich auf einer Probe sah, wie er seine persönliche Geschichte erzählt, es war besonders aufwühlend und berührend. Und daran sehen Sie grundsätzlich Glück und Elend des Autors. So wie das Stück in der Ursprungsfassung geschrieben ist, so sehen Sie es zu Recht nie auf der Bühne. Das ist jetzt keine Beschreibung einer Verzweiflung, sondern es ist die Beschreibung eines Vorganges, der lautet: Im Unterschied zu Lyrik oder Prosa ist das Theater einfach ein Ort der gemeinsamen Kunstausübung. Und ich wäre schlecht beraten, wenn ich diese gemeinsame Kreativität, wie sie auf den Proben mit den Schauspielern, in den Vorphasen mit dem Regisseur entsteht, nicht mittragen oder nicht mitdiskutieren würde. Sie haben ja erlebt, wie sehr ein Dramatiker in Geiselhaft seiner Schauspieler ist – auch wenn sie so grandios ist wie heute Vormittag.

ERWIN STEINHAUSER

Auch umgekehrt ist das so, möchte ich nur sagen! Vice versa.

PETER TURRINI

Im Unterschied zu den anderen Literaturgattungen, die ungleich solistischer sind und mehr mit Einsamkeit zu tun haben, hatte ich zwar am Anfang am Theater diese Sturheit in mir, und war immer verzweifelt, warum die nicht alles so machen wie ich es mir vorgestellt habe. Aber ich habe natürlich im Laufe der Jahre gelernt, nicht nur zu empfinden, was mir da weggenommen wird, sondern stärker zu empfinden, was mir eigentlich geschenkt wird. Es ist ja so, dass am Theater die anderen auch kreative Menschen sind oder, um es unfreundlich auszudrücken, autistische Irre, die ihre eigene Version im Kopf haben, so wie ich auch. Theaterkunst besteht im Wesentlichen darin, wie man es schafft über die Wochen und mit dem Föttinger sogar über zwei Jahre zu einer gemeinsamen Lösung zu kommen. Die Ehe oder die Beziehungen sind leichter zu lösen, denn da kann man davonrennen, wenn man einander nicht mehr aushält oder die Bilder des anderen nicht mehr erträgt. Das Theater entsteht aber nur dadurch, dass man *nicht* davonrennt, sondern dass man lernt, die Kreativität des anderen zu schätzen. Die Übung, das zu lernen, hat bei mir ungefähr 50 Jahre gedauert. Nur damit Sie wissen, dass etwas, was ich jetzt so gelassen von mir gebe, ein schmerzhafter und langer Weg war.

CHRISTINE RIGLER

Es gibt also das Elend des Dramatikers, aber es gibt vielleicht auch das Elend der Schauspieler. Frau Maier, Herr Steinhauer, wie ist es für Sie, mit einem zeitgenössischen Autor zusammenzuarbeiten? Wie angenehm oder unangenehm? Ist das eine zusätzliche Einengung oder dann doch eher eine Bereicherung? Man hat den Regisseur, man hat seine eigene Vorstellung von der Figur, die man verkörpert, dann kommt auch noch der Autor, der manches wieder ganz anders sieht ...

PETER TURRINI

... weil er noch lebt. Dauert eh nicht mehr lang.

ULLI MAIER

Es ist sehr unterschiedlich. Es ist natürlich immer eine Aufgabe, Urauf-



Szenenfoto der Uraufführung *Fremdenzimmer* von Peter Turrini, mit Ulli Maier, Erwin Steinhauer und Tamim Fattal, 25. 1. 2018, Theater in der Josefstadt

Foto: Herbert Neubauer, Quelle: Theater in der Josefstadt

fürungen zu machen. Eine sehr verantwortungsvolle Aufgabe. Man wägt dreimal ab, nicht wie bei einem Klassiker, wo du schon ein bisschen herumwurschteln kannst, auch Fassungen machen und überschneiden kannst. Aber bei einem neuen Werk hast du so eine Verantwortung dafür und die spürt man schon mehr. Dann ist es auch unterschiedlich, wie der Autor damit umgeht. Es gibt Autoren, die sich leichter darauf einlassen, die sehen, das ist etwas, das noch wächst. Und es gibt Autoren, denen das schwerer fällt, oft ist das bei fremdsprachigen Autoren so. Die kommen, haben den Verlag auch da und der will jedes Wort drin haben, da muss man dann sehr am Text bleiben. Hier war es ein Glücksfall, weil alle mitgearbeitet haben, weil ihr [zu Turrini] schon vorher gearbeitet habt, weil es ein Stück im Entstehen war. Dann macht es einen Riesenspaß. Es ist trotzdem eine Verantwortung, aber auch eine Freude, dass es so wächst.

CHRISTINE RIGLER

Aber es gab auch Meinungsverschiedenheiten, habe ich gehört.

PETER TURRINI

Ja! Man muss das auch ein bisschen klarer sagen. Oder vielleicht noch einen anderen Aspekt hinzufügen. Im Grunde genommen hat das sehr viel mit Beziehung zu tun. Wenn man einen Menschen schätzt, ihm vertraut, dann erträgt man seine Einwände gegen das eigene Verhalten einfach leichter. Von einem, den man nicht mag und den man nicht schätzt, lässt man sich ungern etwas sagen. Und wenn Sie dieses Modell auf das Theater übertragen, dann ist es so: Der Herr Föttinger und ich arbeiten jetzt seit zwölf Jahren zusammen und er geht mir manchmal mörderisch auf die Nerven. Der Erwin hat mich einmal beruhigt und gesagt, jetzt schreck dich nicht immer vor seiner Schreierei, es ist auch viel Schauspielerei dahinter. Das hat mich enorm getröstet, weil Föttinger manchmal die Art hat, einen so grundsätzlich in Frage zu stellen, dass man schon viel Zuwendung und innere Stärke braucht, um dieses Randalieren zuzulassen und nicht zu sagen, ja, wenn du mich und meine Arbeit nicht mehr magst, suche ich mir halt ein anderes Theater oder einen anderen Intendanten. Es ist manchmal sehr schwierig mit ihm und das war bei allen Stücken bisher so. Aber es ist halt auch die Qualität der Infragestellung wichtig oder anders gesagt: Randaliiert der jetzt intelligent oder blöde? Ist der nur laut oder hat er auch recht? In Wahrheit lernt man ja etwas bei Infragestellungen. Wenn so eine glorreiche Uraufführung stattfindet, sind alle Schmerzen vergessen und man liegt sich glücklich und verlogen in den Armen und behauptet, es war die schönste Arbeit, die man je miteinander hatte. So müssen Sie sich Theater vorstellen. Man schreitet schon am Premierenabend zu Überlegungen einer nächsten Uraufführung. Nur damit Sie das verstehen: Ich schreibe ungefähr ein Jahr lang an einem Stück und ich habe die Eigenart, nicht nur an der Sprache zu arbeiten, sondern an meinen sicherlich laienhaften Vorstellungen der Interpretation. Weniger nobel ausgedrückt, ich hüpfte in meinem Arbeitszimmer in Kleinriedenthal nach jeder Szene herum und spielte sie mir selber mehr schlecht als recht vor. Aber ich habe eine Vorstellung davon. Ich bin ein auch verkappter Schauspieler. Und

dann komme ich auf eine Probe und sehe ganz sicher nicht das, was ich mir in Kleinriedenthal vorgehüpft habe, und das ist auch gut und richtig so. Wie gesagt, ich lerne zunehmend, mich nicht betrogen, sondern beschenkt zu fühlen. Und ich wiederhole es in Krems und vor der Weltöffentlichkeit: Diesmal war ich von den Schauspielern besonders beschenkt. Ich habe vor drei Tagen eine Aufführung gesehen. Es war teilweise atemlose Stille in der Josefstadt. Es bestand, was ich dort noch nie gesehen habe, das halbe Publikum aus jungen Leuten und es gab einen besonders großen Schlussjubel, weil die Schauspieler einfach so grandios gespielt haben. Oder anders ausgedrückt: Das Stück lebt von diesem Bogen der Mieselsucht, der Ausgrenzung eines anderen bis zur Akzeptanz des anderen. Diese Geschichte glaubwürdig in eineinhalb Stunden auf der Bühne zu erzählen, ist die Kunst gegenüber dem Stück und das haben die drei ganz toll gemacht.

CHRISTINE RIGLER

Würdest du dann so weit gehen, zu sagen, das Stück wird, wenn man sich dieser Auseinandersetzung als Dramatiker stellt, dadurch auch besser? Du bist jemand, der keine Endfassungen von Stücken hat, sondern du bearbeitest sie immer wieder neu – im Archiv der Zeitgenossen sind diese unterschiedlichen Fassungen von Stücken, die für die jeweiligen Produktionen angefertigt werden, gelagert. Wenn du nun so gute Schauspieler hast, deren Darstellung du als Bereicherung empfindest, nimmst du davon etwas in eine nächste Fassung auf?

PETER TURRINI

Ja! Du triffst ins Zentrum meiner inneren Auf und Abs. Ich erkläre gerne die Demarkationslinie. Ich habe mehr und mehr gelernt, dass die Mithilfe guter Schauspieler oder eines guten Regisseurs auf ein Stück Einfluss haben kann und sogar *soll*. Wenn man es zulassen kann, dass die Phantasie von Menschen, die man schätzt, ein Beitrag und kein Verlust ist, dann bin ich immer wieder bereit auf Einwände von den Schauspielern oder vom Regisseur einzugehen. Da werde ich gefragt, ich setze mich hin und versuche, diese Einwände in Szenen oder manchmal nur Sätzen umzusetzen.

Die Demarkationslinie ist eine andere. Mein wirklicher Ingrim, mein wirklicher Hass beginnt dort, wo ich nicht mehr gefragt werde und wo das Selbstdichten der Regisseure und Dramaturgen beginnt. Ich habe manchmal das Gefühl, dass am Theater jeder, der einen Bleistift in der Hand halten kann, meint, er könne auch dichten. Es herrscht vor allem an deutschen Theatern eine maßlose Respektlosigkeit gegenüber dem geschriebenen Wort. Nicht in Polen, nicht in Frankreich, es ist ein Spezifikum des deutschsprachigen Theaters, dass jeder Regisseur in Deutschland, der etwas auf sich hält, etwas in den Text hineindichtet oder fremde Texte hineinnimmt. Darunter leide ich unvorstellbar.

ERWIN STEINHAEUER

„Work in Progress“ heißt das.

PETER TURRINI

Wie diese Schweinerei heißt, ist mir völlig egal. Ich wiederhole es, weil es so wichtig ist. Ich habe gelernt, wirklich gute Einfälle anzunehmen. Ein Beispiel aus *Fremdenzimmer*: In meiner Urfassung besteht die Bühne ausschließlich aus Plüschtieren. Dieses Ehepaar sitzt in einer Wohnung mit hunderten von Plüschtieren. Daraus ist eine ganz nackte Bühne geworden, das Team hat sich entschlossen, diesem realistischen Blick auf Kleinbürgerwohnungen, den ich hatte, nicht zu folgen, sondern zu zeigen, dass Vorurteile gegen Ausländer nicht nur in Kleinbürgerwohnungen vorkommen. Dementsprechend abstrakt schaut das Bühnenbild aus. Ich akzeptiere also, dass ich auf der Bühne nichts von dem sehe, was ich mir ausgedacht habe. Aber sie haben nicht zu dichten angefangen.

ERWIN STEINHAEUER

Das ist ganz wichtig, wir verändern den Text nicht. Wir streichen nur manchmal Sachen.

CHRISTINE RIGLER

Würden Sie manchmal gerne etwas hinzufügen?

ERWIN STEINHAUER

Das ist nicht unsere Aufgabe.

ULLI MAIER

Es gab kleine Veränderungen. Zum Beispiel für den Anfang haben wir Peter gebeten, noch eine kleine Einführung für meine Rolle zu schreiben. Wenn man das Stück in der Buchfassung liest und mit der Aufführung vergleicht, dann kann man ganz schön den Weg von einem Stück bis zur Aufführung sehen – die in Zusammenarbeit mit dir passiert ist und trotzdem ein bisschen etwas anderes ist.

PETER TURRINI

Für mich ist das Stück beendet, wenn die Uraufführung stattgefunden hat. Dann bin ich nicht mehr willens weiter zu dichten. Das Stück wird es jetzt an einigen Theatern geben, auch in Übersetzungen, dann geht das literarische Kind in die Welt oder auch nicht. Aber dieser Prozess der Stückwerdung ist ein gemeinsamer Vorgang. Ich betrete das Theater inzwischen erhobenen Hauptes durch den Lieferanteneingang. Das ist schon in Ordnung. Eine gute Kantine braucht eine gute Wurstsemmel.

CHRISTINE RIGLER

Das liegt aber auch an deiner Autorenbiografie oder nicht? Du bist immer ein Autor gewesen, der dem kollaborativen Schreibansatz nie vollkommen feindselig gegenübergestanden ist.

PETER TURRINI

Das ist nobel ausgedrückt. Ich kann es auch anders ausdrücken. Meine Biografie besteht darin, dass ich seit 50 Jahren mit größtenwahnsinnigen Regisseuren zu tun habe, einschließlich Claus Peymann, der ja nicht anders war. Umgangsformen gibt es unter Regisseuren ganz selten. Oder sie erpressen den anderen mit Güte. George Tabori war so einer, der besonders ruhig und nett gesagt hat, könntest du, Peter, da nicht etwas ändern, aber nur, weil du mich lieb hast ...

CHRISTINE RIGLER

Ich habe aber gar nicht nur deine Theaterarbeit gemeint, sondern auch deine Filmarbeit, deine Drehbücher ...

PETER TURRINI

Ich wurde schon früh geschändet! Das gilt natürlich auch für den Film. Den Lyrikern konzidiert man gerne, dass sie nicht von dieser Welt sind. Ein Dramatiker muss von dieser Welt sein, sonst findet keine Aufführung statt. Und ein Schauspieler muss wahrscheinlich noch mehr von dieser Welt sein.

ERWIN STEINHAEUER

Weil unsere Arbeit ja auch nicht nach der Premiere aufhört. Nach der Premiere finden ja Veränderungen statt. Wir reproduzieren ja nicht die Premiere bis zur Endlosigkeit, sondern wir beide probieren immer wieder neue Facetten aus, ohne am Text etwas zu ändern.

PETER TURRINI

Ich habe die dritte Aufführung gesehen und finde es atemberaubend, wie sehr sie sich in der kurzen Zeit, nach wenigen Wochen, noch stärker intensiviert hat.

ERWIN STEINHAEUER

Am 19. Juni ist die letzte Vorstellung vor dem Sommer, wenn du dir das aufschreiben möchtest. Ich hoffe, du erkennst es dann noch wieder.

ULLI MAIER

Nimm das Blutdruckgerät mit!

CHRISTINE RIGLER

Das ist der Unterschied zum Film, dass jede Aufführung anders ist. Darin liegt ja die Faszination des Theaters. Was an diesem Stück und an der Inszenierung auffällt, ist die „Filmförmigkeit“. Es gibt harte Schnitte zwischen vielen, oft kurzen, Szenen, das Bildhafte ist sehr betont.

Diese Schnitt-Technik steckt in dem Stück schon drin und wurde durch die Inszenierung auch noch hervorgehoben. Das bringt mich zu einer anderen Frage: Film ist ein auffallend starkes Thema am Theater in der Josefstadt. Es werden Drehbücher, Filmstoffe adaptiert und aufgeführt. Es ist einerseits verständlich, dass man sich als Theater mit dieser Konkurrenz auseinandersetzt, aber wie sinnvoll ist es wirklich, den Film so sehr ans Theater zu holen? Man könnte auch den umgekehrten Weg gehen und sagen, wir betonen genau das, was der Film nicht bietet, nämlich die Präsenz der Schauspieler und die Einzigartigkeit der einzelnen Vorstellungen?

PETER TURRINI

Für mich ist dieses Überhandnehmen von Filmadaptionen am Theater ein Irrweg. Ich bin der Meinung, dass das Theater eine eigene Kunstform ist und dass ihr das Medium Film technisch so überlegen ist, dass jeder Versuch, mit der Ästhetik des Films zu konkurrieren, ein blödsinniges Unterfangen ist. Das Theater kann etwas ganz anderes. Es kann den Moment nutzen. Es kann im Moment berühren durch lebende Personen. Der Film wird ja bekanntlich am Schneidetisch emotional entschieden. Das Theater aber wird vor Menschen verhandelt. Und wenn man sich durch ein Überangebot an technischen Mitteln am Theater dieses Moments beraubt, dass da Menschen Menschen beobachten und von ihnen etwas annehmen oder mitempfinden wollen, dann nimmt man dem Theater sein Wesentliches. Und je älter ich werde, desto mehr bin ich dem Theater verfallen. Ich mache auch keine Filmdrehbücher mehr, obwohl ich viele gemacht habe. Ich schätze diesen schönen anachronistischen Ort, wo Menschen in der unglaublichen Geschwindigkeit unserer heutigen Existenz einander noch bis zu zwei Stunden zuhören. Das findet ja kaum mehr in einer Ehe statt. Laut Statistik hören Ehepartner einander acht Minuten am Tage zu. Jetzt stellen sie sich vor, die Theaterzuschauer würden nach acht Minuten hinausgehen, weil sie das so gewohnt sind. Das Theater ist ein übrig gebliebener Ort und je mehr er übrigbleibt, desto wertvoller wird er mir.

ERWIN STEINHAEUER

Ich vermute, dass es mit einer großen Feigheit der Intendanten zu tun hat, den zeitgenössischen Autoren zu vertrauen. Sie sagen, sie brauchen volle Häuser und müssen Geld einspielen, weil mit den Subventionen kein Auslangen zu finden ist. Und sie vertrauen vielen zeitgenössischen Autoren nicht, dass diese mit ihren Stücken die Häuser füllen können. Darum greifen sie auf Filme zurück, die irgendwann einmal erfolgreich waren und die dann bearbeitet werden.

PETER TURRINI

Oder Romane. Ich habe mit Herbert Föttinger darüber diskutiert, einmal auch öffentlich. Wenn du heute *Buddenbrooks* auf die Bühne bringst, wissen 80 Prozent der scheingebildeten Zuschauer, was sie erwarten wird.

ULLI MAIER

Bei Romanen, finde ich, ist es ein bisschen anders. Was an der gegenwärtigen Bühnenliteratur fehlt, sind große Themen. Der *Faust* von heute, zum Beispiel. Die ganz großen Themen, die werden fast nicht mehr geschrieben. Deshalb wird auf Romane zurückgegriffen, die solche Themen behandeln.

PETER TURRINI

Ich muss dir widersprechen! Ich glaube einfach nicht, dass das große Thema durch die großen Fragen entsteht. Ich glaube, es ist umgekehrt. Je regionaler, je lokaler, je provinzieller Autoren ihre Blicke in die Umgebung werfen, auf einen Postler zum Beispiel, desto mehr Welt fangen sie ein. Mit all den Stücken, in denen ich versucht habe, die große Welt einzufangen und die letzten Fragen zu stellen, habe ich Schiffbruch erlitten.

ERWIN STEINHAEUER

Tod und Teufel, Minderleister würdest du als Schiffbruch bezeichnen?

PETER TURRINI

Minderleister nicht, *Tod und Teufel* komplett. Ist zweimal aufgeführt worden und nachher nie wieder. Es gibt so Stücke, bei denen ich mit der Frage angetreten bin, lasst uns doch schauen, was die Welt im Innersten zusammenhält. Diese Stücke sind nach wenigen Inszenierungen gleich wieder verschwunden. Es ist nicht so wesentlich, aus welchem philosophischen oder literarischen Großgedanken ein Werk entsteht, sondern aus welchen Sympathien zu Menschen entsteht es. Mich haben schon immer die sogenannten kleinen Leute wie dieser Postler interessiert, weil sie zu den vernachlässigten der Literatur gehören. Das wissen wir seit Büchner und Horváth. Sie waren scheinbar nicht wichtig genug, um Eingang in die große Literatur zu finden. Für mich sind sie die großen Figuren. Für mich ist zum Beispiel, weil du *Minderleister* angesprochen hast, der Hochofenmeister eine große Shakespearefigur und ich habe in diesem Stück sogar eine Sprache dafür erfunden. Dort pocht mein Herz, dort geht meine Neugier hin.

CHRISTINE RIGLER

Man kann auch große Themen an „kleinen“ Figuren abhandeln.

PETER TURRINI

Das habe ich gemeint. Ich argumentiere außerdem aus der Position der noch lebenden Dramatiker und habe eine Innungsmeinung. Die lautet, bitte bestellt doch bei den lebenden Dramatikern und nicht bei den gestorbenen Romanciers.

ERWIN STEINHAUER

Ich bin nun seit 44 Jahren im Beruf und es ist erst meine zweite Uraufführung. Meine erste Uraufführung war *In der Löwengrube* von Felix Mitterer. Dieses Stück war sehr erfolgreich und ist nicht nachgespielt worden – erst jetzt, nach 21 Jahren wurde es bei uns in der Josefstadt zur Aufführung gebracht. Es ist ein großes Geheimnis, warum das Stück nie nachgespielt wurde.

PETER TURRINI

Mein Bekanntheitsgrad hat viel mit den Übersetzungen zu tun. Das deutschsprachige Theater ist nicht erfüllt vom Mut des Nachspielens. Uraufführungen wollen alle machen, um sich eine Gloriole auf den Kopf zu heften, dann geht man gleich zur nächsten Novität über. Von den 50 Stücken, die ich geschrieben habe, hat die Mehrheit das Licht der Uraufführung nicht überlebt. Aber manche machen eben die Weltenrunde, wie zum Beispiel *Josef und Maria*, von diesem Stück lebe ich seit Jahrzehnten. Das Stück spielt – um an das Thema des Lokalen und Allgemeinen anzuknüpfen – sozusagen auf der Wiener „Jesuitenwiese“ und erzählt die Geschichte einer Putzfrau und eines Mannes von der Wach- und Schließgesellschaft. Offensichtlich spiegelt sich in diesem kleinteiligen Blick die große Frage der Einsamkeit von alten Leuten wider. Das läuft derzeit in Honolulu – ich habe gedacht, das ist ein Witz, als ich die Information vom Verlag zugeschickt bekommen habe. *Rozznjogd* ist auch so ein Stück, das auf der ganzen Welt gespielt wird.

CHRISTINE RIGLER

Das Schicksal dieser Stücke ist zum Zeitpunkt der Uraufführung eben noch nicht entschieden, manchmal braucht es den zeitlichen Abstand zur Rezeption. – Wir möchten an dieser Stelle gerne auch das Publikum einbeziehen. Gibt es Fragen oder Wortmeldungen?

PUBLIKUMSFRAGE

Herr Turrini, haben Sie darüber nachgedacht, warum ihr Stück *Tod und Teufel* nicht angekommen ist? Das war eines der allerbesten Stücke, die ich jemals von Ihnen am Burgtheater gesehen habe.

PETER TURRINI

Ich denke ungern darüber nach, weil alle meine literarischen Kinder meinem Vaterherzen gleich nahe sind. Eine sehr simple Erklärung wäre: Es ist eines jener Stücke, die sehr viel Personal erfordern. Bei *Tod und Teufel* sind es in Summe 28 Figuren und diese Bereitschaft eines Theaters, so viele Leute an ein Stück zu binden, ist einfach selten. Ich bin ja

kein Intendant, aber ich nehme an, das spricht gegen eine Inszenierung. Andererseits aber – *Der Riese vom Steinfeld* benötigt einen ganzen Zirkus und wird trotzdem oft gespielt. Also ganz klar ist es mir auch nicht.

ERWIN STEINHAUER

Ist *Grillparzer im Pornoladen* eigentlich nachgespielt worden?

PETER TURRINI

Das handelt ja von Pornografie –

ERWIN STEINHAUER

Das ist doch im Atem der Zeit!

PETER TURRINI

Ja, aber die Pornografie ist durch das Internet sehr normal geworden. Als das Stück in den 90er-Jahren uraufgeführt wurde und Otto Schenk oder Dolores Schmidinger mit einem Dildo auf die Bühne kamen, hat das Publikum teilweise protestiert und sich geärgert. Heute haben die Leute so etwas zu Hause. Die Pornografie hat sich in einem unvorstellbaren Ausmaß normalisiert und kommerzialisiert und es gibt auch keine moralischen Reibepunkte mehr.

ERWIN STEINHAUER

Aber Stücke, die nicht so vordergründig aktuell sind, können trotzdem irgendwann wiederkommen.

PETER TURRINI

Ist ja auch egal. Ich bin eh besessen und arbeite schon wieder am nächsten Stück.

PUBLIKUMSFRAGE

Es wurde erwähnt, dass *Fremdenzimmer* auch in Deutschland aufgeführt werden soll, und ich habe mich gefragt, wie wird das Stück in Deutschland

rezipiert werden? Wie wird man in Deutschland das Wesen eines Wiener Postlers aufnehmen? Ich bin als Schweizer seit über zehn Jahren in Österreich und habe beispielsweise bei der *Alpensaga* über Pointen gelacht, die für Österreicher gar keine waren.

PETER TURRINI

Diese Erfahrung haben wir mit der *Alpensaga* auch gemacht. Während sie vor vierzig Jahren in Österreich ein Riesenskandal war, stand in einer großen deutschen Zeitung, nichts sei komischer und schöner als diesen irren Österreichern beim Landleben zuzuschauen. Die haben einfach einen folkloristischen Blick auf uns.

PUBLIKUMSFRAGE

Wie stehen sie zu Karl Valentin?

PETER TURRINI

Ich habe eine Karte mit einem Spruch von Karl Valentin über meinem Schreibtisch hängen: „Kunst ist schön, macht aber viel Arbeit“. So schaut mein Leben aus.

ERWIN STEINHAUER

Ich möchte gerne mit meinem Lieblingsgedicht von Karl Valentin antworten [*rezitiert in bayerischem Dialekt*]

Zwei Mädchen pflückten im Felde Blumen
Da ist der Aufseher gekommen
Der hat ihnen die Blumen weg genommen
Da sind ihnen die Tränen runtergeronnen.

CHRISTINE RIGLER

Das war jetzt der perfekte Schluss. Vielen Dank für das Gespräch!

Das Gespräch wurde am 17. 2. 2018 im Literaturhaus Niederösterreich in Krems am zweiten Tag der „Personale Peter Turrini“ geführt. Schriftfassung: Christine Rigler.

Die Gesprächsbeiträge wurden für diese Publikation überarbeitet und autorisiert.

Die Tonaufzeichnung des Gesprächs steht im Archiv der Zeitgenossen für die Benützung zur Verfügung.

GesprächsteilnehmerInnen

Ernst Bruckmüller

geb. 1945, österreichischer Historiker

Friedrich Cerha

geb. 1926, österreichischer Komponist, Musiker und Dirigent

Gertraud Cerha

geb. 1928, österreichische Musikerin und Musikpädagogin

Sandra Cervik

geb. 1966, österreichische Schauspielerin

HK Gruber

geb. 1943, österreichischer Komponist, Chansonnier und Dirigent

Jochen Jung

geb. 1942, deutsch-österreichischer Verleger, Schriftsteller und Kunstsammler

Ulli Maier

geb. 1957, österreichische Schauspielerin

Stephanie Mohr

geb. 1972, österreichische Theaterregisseurin

Peter Patzak

1945–2021, österreichischer Filmregisseur, Autor und Maler

Wilhelm Pevny

geb. 1944, österreichischer Schriftsteller

Julian Schutting

geb. 1937, österreichischer Schriftsteller

Kurt Schwertsik

geb. 1935, österreichischer Komponist und Musikpädagoge

Erwin Steinhauer

geb. 1951, österreichischer Schauspieler und Kabarettist

Peter Turrini

geb. 1944, österreichischer Schriftsteller

Moderatorinnen und Moderatoren

Matthias Henke

Universitätsprofessor i. R. und Musikwissenschaftler an der Universität Siegen,
Gastprofessor an der Donau-Universität Krems

Manfred Mittermayer

Germanist an der Universität Salzburg, Leiter des Literaturarchivs Salzburg

Karin Moser

Zeit- und Medienhistorikerin an der Universität Wien

Christine Rigler

Germanistin und Leiterin des Archivs der Zeitgenossen,
Donau-Universität Krems

Maria Teuchmann

Geschäftsführerin des Bühnen- und Theaterverlags Thomas Sessler

Gundula Wilscher

Musikwissenschaftlerin und Archivarin am Archiv der Zeitgenossen,
Donau-Universität Krems

Gerhard Zeillinger

Historiker, Germanist und Literaturkritiker

Verzeichnis der Abkürzungen

AdZ Archiv der Zeitgenossen

AdZ-FC Vorlass Friedrich Cerha

AdZ-JS Vorlass Julian Schutting

AdZ-KS Vorlass Kurt Schwertsik

AdZ-PP Vorlass Peter Patzak

AdZ-PT Vorlass Peter Turrini

AdZ-Alpensaga Pevny-Turrini-Alpensaga-Archiv