Wien Modern 37 | Und jetzt alle zusammen | 30.10. – 30.11.2024 | Festivalkatalog | Band 2

Inhalt

003 Vorwort

UND JETZT ALLE ZUSAMMEN

007 *Das Wiener Publikum für neue Musik.* Gertraud Cerha im Gespräch mit Bernhard Günther
037 Ivana Pilić: *Vielstimmigkeit als Weg zur Transformation* 041 Sidonie Forstreiter: *There is more than one way to eat an onion. Alison Knowles* 049 Katrin Bicher: *Eine der problematischen Formen unserer menschlichen Ordnung* 060 Bernhard Günther: *Anweisungen an das Publikum*

ARNOLD SCHÖNBERG

078 Therese Muxeneder: *Wer war Arnold Schönberg?* 080 *Ich kann immer nur gegen den Strom schwimmen.* Wien Modern befragt Arnold Schönberg 088 Arnold Schönberg: *Neue Musik ist niemals von allem Anfang an schön* 090 Klaus Lippe: *Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen und die Erfindung des Publikums* 111 *Bitte vergessen Sie alles, was Sie je über Zwölftonmusik gehört haben.* Ulrike Anton und Bernhard Günther im Gespräch mit Angela Heide

DIE PRINZESSIN

128 *Magische Übersetzungsarbeit.* Margareta Ferek-Petrić und Nina Kusturica im Gespräch mit Angela Heide 137 *Die Prinzessin. Ein Schönbergmärchen.* Libretto

HE' S SOO BLUE! SCHÖNBERG PFEIFEN

151 *Wie spielt man miteinander?* Marino Formenti und Thomas Marschall im Gespräch mit Barbara Fränzen 160 Barbara Fränzen: *Schönberg pfeifen*

ARNOLD ELEVATORS

167 *Ich denke in gewisser Weise nur ans Publikum.* Manos Tsangaris im Gespräch mit Bernhard Günther 186 Lydia Jeschke: *Mittendrin und außen vor zugleich* 192 Manos Tsangaris: *Wo* 197 Manos Tsangaris: *Arnold Elevators. Libretto* 217 Elsa Bienenfeld: *Eine Bilderausstellung von Arnold Schönberg* 220 Konrad Bayer: *erstens will ich fröhlich sein.* Gedichte und Textausschnitte 231 Gerd Zillner und Klemens Gruber: *Wien 1924 – New York 1926*

MARGARETE SCHÜTTE-LIHOTZKY

242 Sabina Riss: *Entwicklung emanzipatorischer und feministischer Ansätze im Wohnbau*
248 Christine Zwingl: *Frauen der Moderne. Margarete Schütte-Lihotzky und die Pionierinnen der Architektur* 256 Untere Reklamationsbehörde / Maria Huber und Julia Mihály: *[K]1 Zimmer Wohnung* 264 *K[1] Zimmer Wohnung.* Texte

PORTRÄTS UND PROJEKTE

271 Gregor Pompe: *Sensibler Pragmatismus.* Die Komponistin Nina Šenk auf der Suche nach dem Schönen 277 Tamara Štajner: *Mit allen Sinnen über die Ohren hinaus. Clara Iannotta* 283 Reinhard Kager: *An einem See der Tränen. In memoriam Péter Eötvös* 289 Stefan Fricke: *Augen auf, Ohren eh (und ggfs. mitmachen). Zu Dieter Schnebels visiblen (Publikums-)Musiken* 295 Bernhard Günther: *Never stop if anything goes wrong. Das Arditti Quartet wird 50. Warum?* 301 Karlheinz Roschitz: *Für alles Neue offen. 50 Jahre Ensemble Kontrapunkte im Wiener Musikverein* 307 *Keine Angst vor Begegnungen.* Über das historisch-biografische Projekt *O! A Biography*. Eva-Maria Schaller und Matthias Kranebitter im Gespräch mit Angela Heide 317 Beat Furrer: *Begehren.* Libretto 323 *Caretakers of the dancefloor.* Über die choreografische Komposition *when we play*. Jorge Sánchez-Chiong und Brigitte Wilfing im Gespräch mit Angela Heide 330 Brigitte Wilfing: *She dances* 333 Anne Faucheret: *How to resist disaster?* About Anne Juren's *WAAM – We are all mothers* 341 Cordula Bösze: *Let's start again from scratch!* Cornelius Cardew und das Scratch Orchestra

PARTNER:INNEN UND IMPRESSUM

350 Partner:innen 351 Impressum

Vorwort

Liebe Leser:innen,
liebe Hörer:innen,

wenn ein Festival für Musik der Gegenwart plötzlich einen 150. Geburtstag organisieren soll, passieren interessante Dinge. Die Stadt Wien hat für 2024 Wien Modern und das Arnold Schönberg Center zusammen mit der Koordination des Jubiläums von Arnold Schönberg beauftragt. Wir nutzen die Gelegenheit, um ein uraltes Gerücht einer aktuellen Prüfung zu unterziehen: Seit Schönberg – konkret seit seinen von Mythen umrankten Skandal- und Vereinskonzerten – heißt es immer wieder, dass neue Musik und Publikum nicht zusammenpassen. Wien Modern tritt als großes «Publikumsfestival» mit zehntausenden Besucher:innen eigentlich jedes Jahr mit größtem Vergnügen den Gegenbeweis an. Aber einmal genau zu schauen, wo das Klischee herkommt und wie sich in Wien in den letzten rund 100 Jahren das Publikum, die Musik und ihr Verhältnis zueinander entwickelt haben, war bei der Arbeit an dieser Festivalausgabe und diesem Katalog besonders spannend.

Vom alt-wienerisch patriarchalen «Bedürfnis, am Gleichklang der Dinge möglichst wenig zu ändern» (Gertraud Cerha, S. 8), bis zum heutigen Blick auf «die unterschiedlichen Stimmen unserer urbanen, heterogenen Gesellschaft» (Ivana Pilić, S. 39) ändert sich vieles in der Gesellschaft wie in der Kunst, und zwar seit Langem, unaufhörlich und mit spürbarer Dynamik. Bei Wien Modern 2024 ermöglichen vielfältige künstlerische Blicke auf diese Entwicklungsprozesse inspirierende Erkenntnisse für die Gegenwart: Margareta Ferek-Petrić, Nina Kusturica, Marino Formenti und Thomas Marschall blicken auf Schönberg, Manos Tsangaris eher auf Arnold, das Kollektiv Untere Reklamationsbehörde auf die Wiener Architekturpionierin Margarete Schütte-Lihotzky. Viele weitere Blicke in erfreulich viele Richtungen finden Sie auf der linken Seite.

Wir danken herzlich allen Gesprächspartner:innen, allen Künstler:innen und Autor:innen, Therese Muxeneder, Eike Feß, Ulrike Anton und dem gesamten Team des Arnold Schönberg Center, Gundula Wilscher und Helmut Neundlinger vom Archiv der Zeitgenossen sowie allen weiteren Menschen, die dazu beigetragen haben, dass dieser Band zu einer anregenden Lektüre quer durch ein gutes Jahrhundert des Hörens neuer Musik in Wien geworden ist. Wir wünschen Ihnen viel Vergnügen beim Lesen sowie bei vielfältigen gemeinsamen Momenten im Festival Wien Modern!

Bernhard Günther
und das Team von Wien Modern

UND DET ALLE ZUSAM MEN



Gertraud und Friedrich Cerha mit Bruno Maderna
(links, von hinten)
1968
AdZ-FC, FOTO0003/4
Fotograf unbekannt
Archiv der Zeitgenossen

Das Wiener Publikum für neue Musik

Versuch einer unsystematischen Betrachtung von Arnold Schönberg bis heute
Gertraud Cerha im Gespräch mit Bernhard Günther

GC Ich find es sinnvoll, davon auszugehen, dass wir von Kunst in unserem Kulturraum innerhalb einer bestimmten Zeit reden, die von Künstlern geschaffen wird und die Rezipienten aufnehmen sollen, können, wollen. Dem Künstler ist wichtig, seine Idealvorstellungen, seine Ideen aufgrund seiner Erfahrungen in die für ihn schlüssigste, überzeugendste Form zu bringen. Und soweit er sich dafür interessiert, ist für ihn natürlich der ideale Rezipient der, der möglichst viel von dem, was sich in seinem Werk manifestiert hat, auch wirklich aufnimmt.

Es hat mich gereizt, darauf zu reagieren, dass du ein vom heutigen Standpunkt aus berührendes Experiment erwähnt hast – die Gründung des Vereins für musikalische Privataufführungen im Jahr 1918, wo zahlende Mitglieder, Künstler und Kunstfreunde neue Werke, nicht nur die der eigenen Gruppe, geschützt vor dem «korrumpierenden Einfluss der Öffentlichkeit» wahrnehmen konnten. Wie kam es dazu? Seit Beethoven ist einerseits die Wahrnehmung der Bedeutung des Künstlers, des schöpferischen Individuums, gewachsen, andererseits ist der Kreis derer, die das wahrnehmen, was die Künstler hervorbringen, immer größer und breiter geworden. Die Chance, das, was der Künstler in seinem Kunstwerk geschaffen hat, *umfassend und adäquat* wahrzunehmen, ist immer geringer geworden. Diese adäquate Wahrnehmung ist aber, in welchem gesellschaftlichen Umfeld auch immer, das primäre Interesse des Künstlers. Es ist offensichtlich nicht unerheblich, ob es ein Publikum gibt, denn sonst hätte Schönberg diesen Verein nicht gegründet. Primär von Bedeutung ist aber bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts, als die Kunst anfing, sich selbst infrage zu stellen, zunächst einmal das Kunstwerk.

BG *Ganz entscheidend beim Nachdenken über das Phänomen Publikum ist ja die Frage: Was ist der Mittelpunkt der Betrachtung? Ich bin sozialisiert worden in diesem Kunstbereich der zeitgenössischen Musik ab den 1980er-Jahren, und zum damaligen Zeitpunkt gab es zwei Möglichkeiten – es ist das Werk, oder es ist der Komponist. Das musste man damals noch nicht einmal gendern. Und selbst da gab es ja schon Leute, die gesagt haben, was soll denn die ganze Hermeneutik, ihr sollt gar nicht die Person des Künstlers anschauen wollen, schaut's auf das Werk, alles andere ist unsittlich. Ich erinnere mich an ein Streitgespräch mit Rudolf Frisius; als ich mich [1996 in Darmstadt] aufgeregt habe über Stockhausens Auslassungen, sagte er sinngemäß: «Meine Generation [*1941] hat dafür gekämpft, dass wir uns nicht ablenken lassen von dem ganzen Biografischen, sondern dass wir ausschließlich auf das Werk schauen.» Punkt. Bis ich das erste Mal in unserem Kunstbereich vom Publikum habe reden hören – in einer anderen Weise, als dass es erzogen werden müsse –, hat es Jahrzehnte gedauert. Was wir jetzt versuchen, ist tatsächlich einmal den Fokus unserer Optik zu verschieben. Wir sagen: Wir wissen, da gibt es das Werk, da gibt es die*

Das Gespräch wurde am 23.05.2024 in Wien geführt.

Komponist:innen, da noch die Interpret:innen, da den Saal – aber jetzt schauen wir einmal auf das Publikum in seiner ganzen Komplexität und versuchen zu enträtseln, welchen Part es spielt in dieser ganzen Konstellation der zeitgenössischen Musik.

In allem, was ich erfahren, erlernt, erlebt habe, wovon ich, glaube ich, wirklich etwas begriffen habe, geht es um die Zusammenhänge zwischen der Persönlichkeit des Künstlers, der Zeit, in der sich diese Persönlichkeit entwickelt hat, und dem Werk, mit dem man sich auseinandersetzt. Sich mit der Persönlichkeit des Künstlers auseinanderzusetzen, solange man nicht wirklich diesen gesamten Einblick hat, halte ich für relativ unergiebig. Was bleibt, ist das Werk.

Was die Künstler interessiert hat, hat sich schon lange Zeit gegen das Tradierte in ihrer Gesellschaft gerichtet. *Die* Moderne hat es ja in der Form nicht gegeben, es gab gleichzeitig an vielen Orten verschiedenste Bewegungen, in denen durchaus neue, überraschende, skandalisierende Dinge passiert sind. Es ist ja kein Zufall, dass 1913 der Skandal beim *Sacre* in Paris und das Skandalkonzert in Wien stattgefunden haben. In Wien war es nur so, dass ein relativ … – also wie es zu Beethovens Zeiten war, wissen wir, von Clara Schumann habe ich einen Brief gesehen, wo sie sich nach einem Wiener Konzert negativ ausgelassen hat über die Reaktionen des großbürgerlichen Publikums. Das lag wohl auch daran, dass sie aus ihrem Kreis an ein ideales kulturelles Umfeld gewöhnt war, das im späten 19. Jahrhundert im großbürgerlichen Wien so nicht vorhanden war. Immer heftiger geworden sind diese Kontroversen in Wien an der Wende zum 20. Jahrhundert. Da ist ja dann ein evidenter Bruch passiert.

Schauen wir einmal konkret auf jenes Publikum, das sich zeitgenössische Musik anhört. Wenn man 1913 bei den Berichten vom Skandalkonzert beginnt …

Man muss schon sagen, dass in Wien der Traditionalismus ein besonderes Phänomen ist. Die patriarchalisch geprägte Wiener Gesellschaft einerseits und andererseits das Bedürfnis, am Gleichklang der Dinge möglichst wenig zu ändern, sind für das Publikum der Jahrhundertwende um 1900 und auch darüber hinaus hier sehr spezifisch. Aber so ausfällig, so heftig und lautstark, wie auf die Moderne aller Sparten reagiert worden ist, das war etwas Besonderes. Es wurde ja nach dem Skandalkonzert nicht wirklich besser, Schönberg ist ja weggegangen nach Berlin. Er war eine der Leitfiguren, unter deren Schutzmantel und Lenkung sich eine bestimmte Wiener Avantgarde bewegt hat. Dass das die Avantgarde der Wiener Schule war, war für die Folgezeit nicht egal. Heftig bekämpft wurde die bereits vor der Nazizeit, dafür sorgte die konservative Gesinnung insbesondere der Kunstkritik – Joseph Marx war einer der führenden Kunstkritiker und gleichzeitig Staatsrat für Kultur [von den 1930er-Jahren bis in die 1960er-Jahre]. Man hat versucht, eine spezifisch österreichische Kultur zu schaffen, es gab [seit 1950] einen eigenen Staatspreis. Aber die Ästhetik dieser Kulturschicht mit ihrer Orientierung an Heimat und Scholle war von der Nazizeit mit ihrem Blut und Boden nicht besonders weit entfernt.

Du erwähnst den Faktor des patriarchalisch geprägten, auf möglichst geringes Ausscheren aus der gemeinsamen Linie bedachten Wiener Publikums, das per se eher innovationsfeindlich war, seit frühen historischen Belegen dafür, wie beispielsweise das Spätwerk von Beethoven für legendären Unmut gesorgt hat. Schauen wir doch vielleicht noch einmal zurück auf das Skandalkonzert von 1913, soweit das möglich ist. Die einen im Publikum haben die Musik verteidigt, die anderen haben sie ausgebuht, mit Schlüsseln geklappert – wie lange gab es diese Lagerbildung in Wien, oder gibt es sie noch?

Diese Lagerbildung gab es, mit sehr ungleich verteiltem Gewicht, auf jeden Fall bis zur Nazizeit, weil im Austrofaschismus eine Ästhetik gefördert wurde, die der konservativen Seite, der Naziästhetik und darüber hinaus, ähnlich war. So gesehen hatten Künstler aus dem Kreis um Schönberg einerseits geringe Chancen. Andererseits war in den 1920er-Jahren das Rote Wien ein politisches Gebilde mit Führungsanspruch, das ganz bewusst eine Kultur für das Volk, für das Publikum betrieben hat, wobei ein Kulturstadtrat wie David Bach, der jemanden wie Webern als Dirigenten der Arbeitersinfoniekonzerte engagierte, in seiner Partei ja auch angefeindet wurde. Dahinter steckte der politische Wille, dass das Volk, das Publikum wirklich an der Kultur teilnehmen sollte, die Kultur in das Volk hineingetragen werden sollte. Es gab das Volksbildungswerk – Fritz [Friedrich Cerha] hat alle frühen Stummfilme in Volksbildungshäusern gesehen, viele Vorträge gehört und viele Anregungen dort bekommen, auch wenn es ihn bei den Roten Falken, der Jugendorganisation der Partei, nicht lange gehalten hat, weil dort gesinnungsmäßig der Geist herrschte, «wir sind die Guten, die anderen sind die Schlechten». Und es war ein wirklich spürbarer Antisemitismus vorhanden, der sich daraus erklärte, dass die in Ottakring lebenden Juden die reichere Gesellschaftsschicht bildeten. Aber in Zusammenhang mit der Frage nach dem Wiener Publikum ist festzuhalten, dass das Rote Wien sich jede Mühe gegeben hat – David Bach hat sinngemäß gesagt: «Mir ist das Beste für meine Arbeiter gerade gut genug.» Und das Beste war für ihn die *Achte* von Mahler. Er kam aus einer Bildungsschicht, die Berührungspunkte mit der Wiener Schule hatte. Aber offizielle Möglichkeiten, Lehrstellen zu bekommen oder Konzerte zu organisieren, gab es für die Wiener Schule nicht.

Nun hat sich von den teilweise bürgerkriegsähnlichen Zuständen des Austrofaschismus bis in die Nachkriegszeit das politische Farbenspiel ja zunächst einmal sehr stark verändert. Es blieb ja kaum ein Stein auf dem anderen, auch durch riesige Emigrationswellen und viele Menschen, die in Konzentrationslager deportiert wurden. Aber hältst du es für möglich, dass diese ästhetischen Lagerbildungen auch später noch mit den politischen Farbenspielen zu tun haben?

Die Lagerbildungen hatten nach dem Krieg ganz eindeutig mit diesem Farbenspiel zu tun. Wien war eine in der ganzen Welt geachtete musikalische Metropole, und es ist wirklich berührend zu sehen, wie schnell nach dem Krieg das Kulturleben wieder begonnen hat – das erste philharmonische Konzert zwei Tage nach der Proklamation der Republik, zehn Tage nach Beendigung der Kampfhandlungen, erste Opernaufführung am 1. Mai 1945, vor dem offiziellen Frieden. In meiner Generation [*1928] war

es unglaublich berührend zu sehen, mit welcher Intensität das Kulturleben wieder aufgegriffen wurde. Nach dem Krieg hieß es insgesamt Wiederaufbau, und in der Musik hieß das leider sehr schnell auch Restitution der alten Verhältnisse. Dazu haben sehr wesentlich die politischen Lagerbildungen beigetragen.

Dann blicken wir doch einmal kurz in diese Nachkriegszeit. Im Wiener Konzerthaus wurde recht bald auf Tendenzen gesetzt, die eigentlich in den 1920er-Jahren modern gewesen waren, Hindemith, Strawinsky.

Die Prädominanz des Konservativismus war in den ersten Nachkriegsjahren noch nicht so spürbar. Um die 1950er-Jahre hat die konservative Seite der Volkspartei entschieden das Übergewicht bekommen, und damit sind viele Dinge, die unmittelbar nach dem Krieg zunächst möglich waren, weniger geworden oder gar verschwunden. In den fünf Jahren bis 1950 wurde die Lagerbildung extrem wirksam. Im Konzertleben hatten definitiv die Leute, die vor 1933 die Wiener Schule bekämpft haben, wieder das Sagen. Die IGNM – der Schönberg-Kreis – hat mit sehr geringen finanziellen Mitteln hauptsächlich im Vortragssaal der Musikakademie in der Lothringerstraße regelmäßig kleine Konzerte organisiert; ganz wenige große, wie ein Konzert zu Schönbergs 80. Geburtstag, waren nur mit Hilfe von Karl Halusa vom Rundfunk möglich. Als Lehrer hatten diese Leute überhaupt keine Chance. Josef Polnauer, der während des Kriegs in Wien als U-Boot gelebt hatte, wurde Hofrat im Finanzministerium, weil er früher Jurist gewesen war; für die Akademie kam er überhaupt nicht infrage. Er war Schönberg-Schüler, und er war Jude. Eisler kam noch weniger infrage, der war zusätzlich Kommunist. Ich betone das so, weil ja gerade die Schönberg-Schule diejenige war, auf der dann in Darmstadt in den 1950er-Jahren die neue Generation gewachsen ist – allerdings konzentriert auf Webern. In Wien hatte sie tatsächlich aufgrund einer evidenten Lagerbildung keine Chance, während die Konservativen und die zunächst herausgeflogenen Nazis sehr bald wieder in der Akademie unterrichtet haben. In den 1950er-Jahren hat in Wien tatsächlich das rigideste Klima geherrscht, gegen das ja auch alle an Neuem, Lebendigem Interessierten opponiert haben.

Jetzt habe ich eine Frage an dich als Mitglied verschiedener Publika in Wien in der Nachkriegszeit. Wohin bist du gegangen, um dir Konzerte anzuhören? Konzerthaus, Oper, Musikverein, aber auch Strohkoffer[1] und Teppichgeschäft[2]?

Das ist alles komplizierter. Ich bin als Provinzkind nach Wien gekommen und mit Fritz ja erst um 1950 zu einem Paar geworden. So habe ich nicht wahrgenommen, was die Besatzungsmächte in den späten 1940er-Jahren in Wien gemacht haben, die sehr an der Präsenz ihrer zeitgenössischen Kultur interessiert waren. Fritz war natürlich dort. Wie das Publikum dort ausgeschaut hat, weiß ich nicht. Ich bin sicher, dass politische Würdenträger oder Argumente dafür gesorgt haben, dass in die von den Russen veranstalteten Konzerte eine entsprechende Publikumsschicht gegangen ist. Soweit ich von Fritz gehört habe, waren diese Konzerte durchaus gut besucht.

Wo haben die stattgefunden?

[1] Kellerlokal des Art Club unter der Loos-Bar im Kärntner Durchgang, 1010 Wien.

[2] Vgl. z. B. Immanuel de Gilde: «‹Wenn wir nichts tun, geschieht gar nichts.› Friedrich und Gertraud Cerha im Interview.» In: *VAN*, 20.02.2019, van-magazin.de/mag/friedrich-gertraud-cerha.

Im Musikverein, der wurde von allen vier Besatzungsmächten verwaltet, aber die Russen hatten dort vornehmlich das Sagen.

Und dann wurde Tschaikowski gespielt?

Eben nicht nur, sondern Vissarion Shebalin, Nikolai Mjaskowski, Dmitri Schostakowitsch, Aram Chatschaturjan, wirklich auch zeitgenössische Musik. Die Russen haben am direktesten den Konzertbetrieb gelenkt.

1946 wurde Egon Seefehlner Generalsekretär der Wiener Konzerthausgesellschaft. Die 1913 gegründete Konzerthausgesellschaft ist von vornherein viel jünger als der Musikverein, und als er sein Amt antrat, sagte er, es sei die Aufgabe der Konzerthausgesellschaft gegenüber der Gesellschaft der Musikfreunde als «Treuhänderin der konservativen Musikauffassung in Österreich», sich dem «Interessanten, Neuen und Lebendigen» zu öffnen. Für Seefehlner war die letzte Moderne vor 1933 der Neoklassizismus gewesen, nicht der Expressionismus, nicht die Wiener Schule. Am Tag seines Amtsantritts schickte er 20 Telegramme an internationale zeitgenössische Komponisten, dass er ihre Werke aufführen will. Ich habe einmal die Konzerthausprogramme 1946–1954 analysiert, und es gab ein eindeutiges Übergewicht des Neoklassizismus, das galt damals als die Moderne, auch international.

Jetzt lass mich bitte noch einmal zu meiner vorigen Frage zurückkommen: Du gehst in den 1950er-Jahren in Konzerte – wohin gehst du, und wie unterschiedlich fühlt sich dort jeweils das zuhörende Publikum an?

Ich gehe in den frühen 1950er-Jahren, von Fritz mitgenommen, in bedeutende Aufführungen von neoklassischen Werken ins Konzerthaus, …

Was sitzen dort für Leute?

Das ist vielleicht charakteristisch: Ich habe nicht so aufs Publikum geachtet. Ich war Publikum, und es war ein Publikum da.

Ich kenne Fotos – ab und zu wurde ja auch mal eine Kamera in den Saal gehalten, auch beispielsweise bei dem berühmten Skandalkonzert 1959 im Mozart-Saal, als es schon das Ensemble «die reihe» gab –, da sieht man einen hohen Anteil an Männern, Altersdurchschnitt vielleicht unter 50, viele tragen Anzug …

Ich wurde mitgenommen in die kleinen Konzerte der IGNM im Vortragssaal der Akademie. Da war ein kleines, durchaus verständiges, williges, offenes Publikum. Ich habe nicht geschaut, ob das Frauen oder Männer waren, wir haben uns alle gefreut, wenn es mehr Leute waren. Wichtig waren die Kunst und der Künstler. Ich glaube, das war aber nicht nur bei mir, sondern insgesamt so. Natürlich sind im konservativen Wiener Publikum bei großen Konzerten nach wie vor, wie auch im 19. Jahrhundert, Leute zu einem gesellschaftlichen Ereignis gegangen. Aber wer neugierig auf Neues war, war wirklich an der Sache interessiert. Ich wurde mitgenommen in den Strohkoffer, in kleine Konzerte, die an allen möglichen Orten stattgefunden haben. Nach dem Krieg gab es ein

unglaubliches Bedürfnis, wieder Musik für andere Leute zu machen, es gab viele private Kreise, auch bei den Malern und bei den Dichtern. Nicht nur, aber auch dadurch, dass Gemälde und Bücher leichter zugänglich waren, als es überhaupt zu Aufführungen von neuer Musik kam, hatten die viel schneller wieder Kontakt zur Vorkriegskunst. Dass Konzerte in Teppichgeschäften und Lokalen gespielt wurden, kam ja nicht aus dem heutigen Bedürfnis, eine breitere Basis für etwas Vorhandenes zu finden, sondern überhaupt eine Möglichkeit, das, was einen beschäftigt, zu Gehör zu bringen.

Jetzt noch einmal Wien, 1950er-Jahre.

Erzkonservativ.

Du hörst dir an einem Abend etwas an im Musikverein, dann im Konzerthaus und dann im Strohkoffer. Wie hat sich das Publikum angefühlt, wo liegen die Unterschiede? Kann man sagen – da jünger, da älter, da reicher, da ärmer, da konservativer, da radikaler, da informeller, da formeller?

Wenn du es so nebeneinanderstellst, war es nicht miteinander vergleichbar. Das Musikvereinspublikum war sicher älter, das Konzerthauspublikum – aber das sage ich nicht aus der Beobachtung, sondern das sagt mir mein Verstand – war gemischter, und die Atmosphären in den einzelnen Lokalen, wo man als Künstler oder Informierter hinging, sich traf oder spielte, waren schon verschieden, durch die Leute, die sie frequentierten. Im Literaturkreis um Hans Weigel waren das andere als im Art Club, zum Beispiel im Strohkoffer, zu dem ich durch Fritz Zugang hatte, wobei ich nicht hätte unterscheiden können, wer dort Beteiligter und wer Publikum war. Publikum waren alle, die dort gesessen sind. Die Maler haben dort nicht gemalt, die Dichter haben manchmal etwas vorgetragen, Friedrich Gulda hat Jazz und Cerha gespielt, Paul Kont und Gerhard Rühm spielten Neoklassisches und Eigenes. Aber ansonsten wurde auch einfach diskutiert. Im Frauenclub in den Tuchlauben, wo ich mich an Christine Busta erinnere, waren vermutlich mehr Frauen unter den Lesenden und Zuhörern, aber das war ein sehr kleines Lokal. Dort hat Fritz mit Maja Lampersberg, damals noch Maja Weis-Ostborn, seine *Hofmannsthal-Lieder* vorgetragen.

Jetzt warst du damals eine junge Frau in deinen 20ern; wie willkommen hast du dich an den unterschiedlichen Orten gefühlt?

(lacht) Im Musikverein und im Konzerthaus hat das überhaupt keine Rolle gespielt. Im Konzerthaus hat man eher Gleichgesinnte getroffen. Ich bin ja erst in den frühen 1950er-Jahren hineingewachsen in etwas, das sich seit 1945 entwickelt hat. In den kleineren Gemeinschaften, in die man mitgenommen wurde, hat man sich, je nachdem, wie man sich ausgekannt oder nicht ausgekannt hat, schon mehr oder weniger neugierig beteiligt – oder einfach alles in sich aufgenommen.

Jetzt lassen wir den Blick mal ein paar Jahre in Richtung Gegenwart schweifen: Noch in den 1950er-Jahren habt ihr dann die Initiative ergriffen und das Ensemble «die reihe» gegründet – und euch ab dem Moment ja auch aktiv daran beteiligt, ein Publikum zu bilden.

Im Lauf der 1950er-Jahre habe ich begriffen, wie versteinert, erzkonservativ und unerträglich für lebendige Künstler und Kunst die Verhältnisse waren. Es war ja kein Zufall, dass sich gleichzeitig, ohne dass sie voneinander wussten, in Graz das Forum Stadtpark gründete, Karl Prantl seine Symposien für Bildhauer begann, und wir «die reihe» gründeten. Künstler hatten die Notwendigkeit empfunden, selbst etwas zu tun, damit etwas entsprechend Vernünftiges passiert.

Kann man das als eine Art Unzufriedenheit mit der Öffentlichkeit bezeichnen?

Eine Unzufriedenheit mit dem öffentlichen Kulturleben. Wobei in der Musik die Besuche in Darmstadt ausschlaggebend gewesen sind. Paul Kont war als Erster dort, hat aber niemandem etwas erzählt. Kurt Schwertsik war dann 1955 dort, Fritz durch Karl Schiske 1957, ich erstmals 1958, in einem insofern wunderbaren Jahr, als damals gerade der orthodoxe Serialismus mit John Cage unmittelbar zusammenstieß. Das war, glaube ich, für die weitere Entwicklung sehr wichtig.

Jetzt habt ihr konstatiert, dass die Öffentlichkeit für Kunst und Kultur in Wien nicht so beschaffen war, wie sie hätte sein können. Wie seid ihr vorgegangen, um langsam eine neue Öffentlichkeit entstehen zu lassen?

Wie seid ihr dazu gekommen, ein Publikum zu bilden? … Jetzt komme ich auf meinen allerersten Satz zurück: Ich habe ja ganz am Anfang gesagt: Wichtig ist die Kunst, wichtig ist der Künstler. Wir sind davon ausgegangen, etwas, das evident im österreichischen Kulturleben nicht vorhanden war, das neu und lebendig war und das uns interessiert hat, in diesem Kulturleben präsent zu machen.

Aber irgendwie muss die Menschheit das ja mitkriegen.

Es war wirklich so, dass wir uns das mit Blick auf die Kunst überlegt haben, und dann gab es zufällige Gegebenheiten. Kurt Schwertsik kannte Joachim Lieben, der in den frühen 1960er-Jahren ein unglaublicher, unersetzbarer Innovator war. Er war wirklich neugierig auf alles, was sich außerhalb der ausgetretenen Pfade tat. Er war Generalsekretär der Jeunesse musicale, die als Teil einer internationalen Gesellschaft in Wien um 1947/1948 installiert wurde. Leute haben dort angefangen, in einem kleinen Orchester zu spielen, es wurde ermöglicht, dass junge Leute in Proben gehen können, dass Konzerte übernommen werden, es wurde also eine Organisation gegründet, aufgebaut und betrieben, um junge Leute mit klassischer Musik in Kontakt zu bringen. Joachim Lieben hat das dann ausgebaut, und ohne ihn wäre «die reihe» nicht das geworden, was sie dann wurde. Dasselbe gilt für das Alban Berg Quartett, die Musica Antiqua, das Jeunesse-Orchester und den Jeunesse-Chor, den Concentus Musicus, der aus privat-aristokratischen Kreisen den Weg in öffentliche Konzerte fand – all das war unter anderem das Verdienst von Joachim Lieben. Es gibt ein sehr schönes Plakat von der «reihe», wo er unten die nächsten Konzerte der Camerata Frescobaldiana und des Concentus Musicus angekündigt hat. Also – dass Schwertsik Joachim Lieben

kannte, war ein wesentlicher Faktor dafür, dass so etwas in Wien entstehen konnte. Das Zweite war, dass er als Hornist in einem Orchester spielte, also viele Musiker kannte. Und das Dritte war, dass Fritz das Vertrauen der alten Herren des Schönberg-Kreises genoss. Er war ja Privatschüler bei Polnauer, dann Interpret in den IGNM-Konzerten und hat dann dort immer mehr mit programmiert. Die sind zwar von Seefehlner in Konzerten nicht besonders intensiv wahrgenommen worden, waren aber eine Art moralischer Instanz.

Haben die, wie man so sagt, auch Leute mitgezogen?

Nein, die hatten geradezu eine Idiosynkrasie gegenüber der Öffentlichkeit. Aber die haben dem Seefehlner gesagt: Geben Sie denen eine Chance. Die Musiker und die Jeunesse allein wären vielleicht nicht ohne Weiteres ins Konzerthaus gekommen, aber durch dieses Zusammenspiel der Umstände kam es dazu. Und dort haben wir in der Programmierung – wobei ich noch sehr ahnungslos war und Fritz und Kurt das gemacht haben – einfach das vorgestellt, was uns wichtig vorkam – alles, was unbekannt, nicht beachtet und zu wenig präsent war.

Um kurz nachzufragen zum Stichwort Idiosynkrasie [Abneigung] gegenüber dem Publikum: Hatten diejenigen aus dem Schönberg-Kreis, die nach 1945 noch oder wieder in Wien waren, ein bisschen eine Allergie gegenüber der Öffentlichkeit im Kontext von Musikaufführungen?

Jein. Erstens war die Atmosphäre ihnen gegenüber ja nicht freundlich. Sie hatten Mitglieder wie den Halusa, der dann Chef im Rundfunk wurde und da wirklich etwas getan hat. Polnauer hatte eine aus seiner Lebensgeschichte verständliche wirkliche Idiosynkrasie.

War er menschenscheu, wie man heute sagen würde?

In der Watschenkonzert-Zeit sicher nicht. Er war Vortragsmeister im Verein für musikalische Privataufführungen und gehörte im Skandalkonzert 1913 Berichten zufolge zu den Leuten, die brachial dafür gekämpft haben. Aber er hat in der Nazizeit völlig versteckt im Untergrund gelebt. Erwin Ratz war viel tätiger, am Anfang mit Hanns Eisler, die beiden verband eine enge Freundschaft aus der Jugendzeit, die dann auf tragische Weise aus politischen Gründen auseinanderging, weil Ratz an einem bestimmten Punkt nicht mehr fähig und willens war, Eislers politische Einstellung mitzutragen. Aber Ratz war auch später noch ein Kämpfer, setzte sich weiterhin für Eislers Musik ein, hatte, wenn ich mich recht erinnere, die Mahler-Gesellschaft mitbegründet, war ihr Präsident und betreute die Mahler-Gesamtausgabe. Und er unterrichtete [ab 1945] Formenlehre an der Akademie. Hanns Jelinek begann erst später [1958] an der Akademie und unterrichtete Zwölftontechnik. Unter diesen IGNM-Leuten gab es auch Friedrich Wildgans, Sohn von Anton Wildgans [Lyriker, Dramatiker und Burgtheaterdirektor], er war Trompeter, Komponist und Kommunist, wie manche in der IGNM, die in dem kommunistischen Kulturstadtrat Viktor Matejka [1945–1949] eine Fortsetzung von David Bach aus den 1920er-Jahren sahen. Wildgans, Präsident der IGNM-Sektion, und seine Frau Ilona Steingruber, eine erfolgreiche Sängerin, waren weniger orthodox als Ratz und Polnauer. Wildgans und Steingruber hatten Kontakt zum eigentlich schwarzen, tendenziell nazifreundlichen Rudolf Gamsjäger [1945–1972 Generalsekretär der Gesellschaft der Musikfreunde], und dann gab es auch IGNM-Konzerte im Kammersaal.

Jetzt erzählst du immer wieder von den Leitfiguren, die Entscheidungen treffen. Aber wie kommt denn das Publikum letztlich in den Saal? War das die Kommunikation der Jeunesse, das, was man heute Marketing nennt?

Halten wir das auseinander: Bei der IGNM im Kammersaal des Musikvereins werden es wenige Leute gewesen sein.

So 20 bis 50?

Ja. Wenn Michael Gielen zu einem Jubiläumstag von Webern im Schubert-Saal dirigiert hat, waren da mehr Leute. Das Publikum vom ersten «reihe»-Konzert hat ganz anders ausgeschaut.

Was ist da passiert?

Das eine war die Jeunesse, die einen Teil des Publikums gestellt hat, das andere waren die bis 1958 entstandenen Beziehungen zwischen den Künstlern und Intellektuellen verschiedener Sparten, wo sich herumgesprochen hat, was die einen tun und was die anderen tun. Es hat sich schnell verbreitet, dass diese Konzerte stattfinden – publiziert hatte es die Jeunesse. Und vom ersten Konzert an war der Schubert-Saal voll. Die ersten beiden Konzerte fanden dort statt, auf dem ersten Programm standen Weberns *Saxophonquartett op. 22*, Henri Pousseurs *Quintette à la mémoire d'Anton Webern* und *Improvisation sur Mallarmé* von Boulez, wobei wir Webern zweimal gespielt haben – eine erste pädagogische Aktion, damit die Leute das besser verstehen lernen. Das war eigentlich ein Retake des Vereins für musikalische Privataufführungen.

Aber es wurde nicht vor Publikum geprobt, und es gab keine Gespräche?

Nein.

Gab es ein Programmheft mit Texten?

Ja, es gab ein Programmheft, das Kurt Schwertsik, Fritz und ich mehr blödelnd als wirklich arbeitend irgendwie fabriziert haben. Im Konzert waren dann wirklich die Intellektuellen, die Künstler, die jungen Leute, die an Kunst interessiert waren – und sie waren begeistert. Auch die Kritiken waren nicht durchwegs feindlich, wenn ich mich richtig erinnere. Irgendwer schrieb: «Ich habe geglaubt, man kommt nur mit der Nummer 47 zu so einer Veranstaltung» – das war die Straßenbahn, die auf den Steinhof ins Irrenhaus führte. Aber es gab auch sehr positive, differenzierte Berichte, es gab Lothar Knessl, der seinen Beitrag mit «Sensationeller Erfolg mit seriellen Träumen» übertitelte. Im zweiten Konzert standen nur die jungen Italiener am Programm, Luigi Nono, Luciano Berio, Bruno Maderna. Und das dritte Konzert war mit dem Cage-*Klavierkonzert* und Komponisten rund um Cage. Wichtig zu sagen ist: Wir haben das aus purem Bedürfnis nach Information

gemacht – es ist wichtig, wir müssen das hier haben, wir müssen das bekannt machen.

Aber die Information war nicht für euch selbst bestimmt – ihr hattet diese Information ja bereits –, sondern für die Wiener Öffentlichkeit.

Ja, aber alles, was wir getan haben, ist letzten Endes natürlich entsprungen aus dem Bestreben, das, was uns wichtig ist, einem größeren Kreis von Menschen zugänglich zu machen. Und diese Intention ist geblieben. Es gab dann die berühmten Reaktionen auf das Skandalkonzert [das dritte der oben genannten Konzerte der «reihe» mit dem Cage-*Klavierkonzert* 1959 im Mozart-Saal]. Das Publikum, das dort hingegangen ist, hat teilweise sicher nicht verstanden, worum es bei Cage wirklich ging. Es ging im Unterschied zum Skandalkonzert 1913 um etwas von der bisherigen hehren Kunst *sehr* Verschiedenes, nämlich um Kunst an sich. Es ging um Komponiertes versus durch Zufallsmanipulationen Festgelegtes – in der Diktion einer selbst in Wien schon vor dem Konzert entstandenen Fama etwas «durch Würfelspiel Produziertes». Dass es im Grund um ein anderes Verhältnis von – und zu – Kunst und Leben ging, hat, glaube ich, damals niemand wirklich verstanden. Aber traditionelle «Musikkenner» sind schon mit Trillerpfeifen vorbereitet hingegangen und haben den losbrechenden allgemeinen Wirbel noch übertönt.

Sie waren darauf vorbereitet, sich aufzuregen?

Ja, aber es gab auch eine Menge Leute, die spontan aufgestanden sind und die Türen zugeknallt haben.

Wie fand denn die Kommunikation statt, aufgrund derer dann manche gesagt haben, da pack ich mir mal lieber eine Trillerpfeife ein? Stand das vorher in der Zeitung, kam das im Radio, hat sich das herumgesprochen?

Das müsste jemand genau erforschen, ich weiß es nicht. Wir haben das Publikum nicht pädagogisch auf dieses Ereignis vorbereitet, sondern es einfach gemacht.

Hat denn da die alte Lagerbildungstendenz wieder zugeschlagen, oder was war da los?

Nein, die war schon ein bisschen erodiert, aber insgesamt hatte das etablierte traditionelle Lager noch jahrelang das Heft in der Hand. Wir haben am Anfang kein Geld bekommen und dann erst recht nicht. Das Ensemble ist jahrelang nicht unterstützt worden. Seine Tätigkeit war nur durch ein neugieriges, aufnahmebereites, durch bestimmte Erfahrungen irgendwie doch qualifiziertes Publikum ein evidenter, wirklicher Erfolg. Es gab auch Stimmen, die sagten, wir hätten den Skandal provoziert, um uns wichtig zu machen. Nichts lag uns ferner als das.

Hatte der Skandal insofern auch positive Auswirkungen, als er Aufmerksamkeit erzeugt hat?

Das hat er ganz sicher. Er hat aber Gott sei Dank bei Seefehlner, der ein verantwortungsbewusster Kulturmanager war, nicht be-

Rechte Seite: **Bericht vom Skandalkonzert des Ensembles «die reihe» im Mozart-Saal des Wiener Konzerthauses am 19. November 1959**
Wiener Samstag, 05.12.1959
Archiv der Zeitgenossen

Das Reindl 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

Vor einigen Tagen stand auf dem Kapellmeisterpodium des Mozart-Saales im Wiener Konzerthaus ein junger Mann: Schweißperlen tropften von seiner Stirne, er keuchte wie ein Himalajabergsteiger ohne Sauerstoffgerät und ruderte dabei in sonderbarem Rhythmus mit den Händen. Man hätte glauben können, es mit einem Schlangenbeschwörer zu tun zu haben. Nein! — Falsch geraten! Der Mann mit dem wirren Blick dirigierte, wenn es auch im Saale ruhig blieb. Seine Musiker saßen irgendwo im Parkett, mitten unter dem Publikum, und bald tutete eine Posaune, dann krachte eine Tür ins Schloß, der Cellist hieb mit einem Kochlöffel auf ein altes Reindl und ein Primgeiger ließ seinen Wecker rasseln. Das ganze war angeblich kein Gschnas, sondern ein „zeitgenössisches Klavierkonzert", geschrieben von einem gewissen Mr. John Cage aus Amerika.

Das Publikum, das teils im Parkett und teils auf der Galerie saß, wußte nicht, wohin es seine Ohren richten sollte. Auf dem Podium saßen nur wenige Orchestermitglieder und die Musiker, die verstreut zwischen den Zuhörern saßen, erzeugten lediglich noch nie gehörte Geräusche. Dort quietschte eine Oboe, da fledelte eine Violine, unterbrochen von den schrillen Koloraturen einer Sängerin, hinten brummte ein Kontrabaß und dann ließ — scheinbar programmgemäß — der Schlagwerker seine messingblitzende Taschinelle zu Boden fallen.

Am Klavier saß ein gewisser David Tudor und hämmerte — allerdings nur hie und da — mit aller Gewalt auf die Tasten. Dann gab es wieder Pausen, schier endlose Pausen, in denen der Dirigent wie ein Hampelmann weiterruderte, obwohl sich nichts rührte. Doch wie mir ein Experte versicherte — der Maestro dirigierte nicht, er schlug nicht etwa den Takt, sondern er gab mit seinen sonderbar kreisenden Armbewegungen gleich einem Sekundenzeiger die Zeit an, die allerdings verschieden rasch ablaufen kann. Denn die ganz anderes. Es fiel weiter nicht auf, denn auf ein paar falsche Töne in diesem nur aus Dissonanzen bestehenden Werk kam es nicht mehr an. Und was sagte der Komponist nach der Uraufführung? — Er sprang spontan auf, schüttelte dem Primgeiger gerührt die Hand und flüsterte: „Ich bin in meinen kühnsten Erwartungen übertroffen worden . .."

Und da gibt es noch Kritiker, die alles besser wissen wollen und in gewundenen Referaten die Oeffentlichkeit noch kopfscheuer machen, als sie ohnehin schon ist. Keiner traut sich offen zu sagen: Alles Betrug, Schwindel, Bauernfängerei. Der Komponist ist kein Künstler, sondern ein Scharlatan.



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

PENATEN Creme, Puder, Oel, Seife zur Kinderpflege

Keiner unterzieht sich der Mühe und prüft einmal nach, was solch ein „Ultramoderner", wie etwa der oben zitierte John Cage — zu deutsch Johann Käfig — in den er auch hineingehört — schon Positives geleistet hat. Es handelt sich meist um Leute, die von Kontrapunkt und Instrumentation nicht die blasseste Ahnung haben. Aber sie müssen ein Klavierkonzert schreiben, denn sie sind dazu „berufen"! Und der Krebsschaden: Das Publikum will eine Sensation erleben und macht mit . . .

Herr Mathieu zieht die Weste aus

In der Malerei ist es auch nicht anders: Kam doch erst im Frühjahr ein gewisser Georges Mathieu aus Paris nach Wien und beglückte uns im Fleischmarkttheater mit seiner Kunst. Fünf handfeste Burschen schleppten einen großen Holzrahmen herbei, über den eine Leinwand gespannt war. Der Meister, ein kleiner Mann mit sorgsam abwärts gezwirbelten Schnurrbart, hüpfte darauf herum, tanzte gewissermaßen zuerst einen Paso doble. Er mußte sich doch seine „Inspiration" holen.

Dann stellten die Gehilfen die Leinwand auf. Der Meister schlüpfte aus seinem eleganten Rock, legte die silbrig ressenkelte Weste ab, packte ein Dutzend Maltuben, quetschte sie auf der Leinwand aus und verschmierte den Inhalt zu sonderbaren Zickzacklinien. Das tat er sehr tänzerisch, sehr elegant, mit verlorenem Blick. Dann kamen die Farben: Schwarz, Gelb, Rot und Blau. Immer eine über die andere geschmiert.

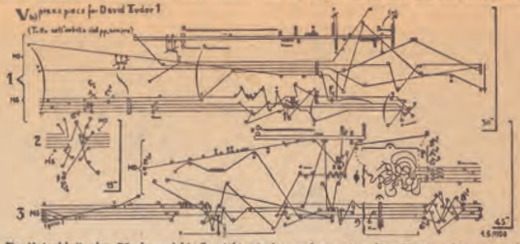
Der Meister hatte alle Hände zu tun, um die 6 × 2,5 Meter große Leinwand programmgemäß zu bekleckern, denn nach eigenen Angaben durfte er nicht länger als 45 Minuten brauchen. Ein Magnetophon plärrte und gab sonderbare Musik von sich: Kompositionen seines Landsmannes Pierre Henry. Ohne das Gequietsche konnte nämlich Mathieu nicht arbeiten. „Da fällt mir nichts ein . . ." erklärte er einem Kritiker huldvoll.

Zum Schluß setzte der Maler seinem Machwerk noch einige Glanzlichter auf: Er nahm einen Pinsel, steckte ihn bis zum Schaft in eine große Kanne mit weißer Farbe, stellte sich zur Leinwand und sprang wie ein Heuschreck, immer den Pinsel nachziehend, an der Malfläche empor. Die Farbe färbte ihn selber. Mit Farberhänden, einem roten Fleck auf der Stirne und einer in allen Regenbogenfarben besudelten Hose ließ er sich dann erschöpft in einen Lehnsessel fallen. Vor Aufregung — gewissermaßen, um die noch nachwirkende schöpferische Spannung abzureagieren — biß er noch kräftig in eine Farbtube.

Die Dummheit kostet 200.000 Schilling

Nun — für die „Bilder" des Monsieur Mathieu werden von „ernstzunehmenden Kunstsachverständigen" bis zu 200.000 Schilling pro Stück bezahlt, wie einer seiner Anhänger ehrfurchtsvoll erzählte. „Aber auf die Presse ist er böse", meinte der Jüngling mit der Künstlermähne und dem protzigen Siegelring am Zeigefinger, „die Kritiker in Düsseldorf haben geschrieben, er sei kein Malertalent!"

Da hatte jener junge Maler, der einen völlig undefinierbaren Farbklecks an eine Galerie schickte, schon mehr Glück. Sein Bild kam in die engere Wahl und wurde aufgehängt. Es bekam sogar den ersten Preis. Der vielversprechende junge Künstler wurde herbeigeholt und im grellen Licht der Elektronenblitze schüttelte man ihm die Hand. Der solcherart Geehrte war jedoch seltsam nervös: „Das Bild hängt ja verkehrt", raunte er dem Galeriedirektor ins Ohr. Es wurde dann auch um 180 Grad umgedreht, und einige Kritiker



Ein Notenblatt, das Bände spricht. Es steht gewissermaßen unter dem Motto: „Wie es euch gefällt"

verstiegen sich zur Feststellung, „daß es auf diese Art noch besser wirke".

Um es gleich vorwegzunehmen: Dies geht nicht gegen die moderne Kunst. Sie ist gewiß Außergewöhnliches zu leisten imstande. Es geht gegen die Pseudokünstler vom Schlage eines Georges Mathieu oder eines John Cage. In solchen Fällen müßte man einen genauen Trennungsstrich machen: Keine Publicity, nicht einmal negative Kritik. Vielmehr einfach totschweigen. „Gar net ignorieren", wie der Wiener sagt.

H—d

Spitz Slivowitz Kenner sagen: Prima!

Faulhaber IHR RUNDFUNK- UND FERNSEHBERATER
EIN BEGRIFF BESTER ZUFRIEDENHEIT!
V, Schönbrunner Straße 88, Telephon 43 01 57
Radio – Fernsehen – Tonmöbel
Heimvorführung – Weihnachts-Reservierung
10 % Angabe, Rest 24 Monate
Harmonika-Schallplatte, Te', 43 01 21



„Wenn das der Mozart hätt' erleben müssen . . .“

Gleich knallt's. *Am Flügel: der „Komponist“ David Tudor. In einem Rhythmus ohne Beispiel hackte der junge Amerikaner seinen Klavierpart herunter. Mehrmals ließ er den Klavierdeckel knallend zufallen. Kein Zufall! Auch dieses Getöse war in Mister Tudors seltsamem Machwerk vorgesehen.*

Die Geige täuschte. *Sie diente dem Herrn nur als Ausweis dafür, daß er Musiker sei. Die Instrumente, an denen er sich produzierte, sahen anders aus: Er rasselte mit dem Schlüsselbund in der Hosentasche, und den Deckel in der Hand brauchte er später, um ihn auf den Fußboden zu krachen.*

Was soll man davon halten? *Auf den Gesichtern der Zuhörer malten sich Ratlosigkeit, Erheiterung und grimmiger Ärger. So etwas hatte Wiens verwöhntes und anspruchsvolles Konzertpublikum noch nicht erlebt! Was sie im Mozartsaal über sich ergehen lassen mußten, empfanden die meisten der Konzertbesucher als Entweihung der nach dem großen Musikgenius benannten Kunststätte.*

Da blieb nur Notwehr. *Die beiden jungen Männer (oben und rechts) gehörten nicht zu den Mitwirkenden des Skandalkonzerts, wie man irrtümlich annehmen könnte. Wie fast alle Zuhörer, so machten auch sie nur ihrem Herzen Luft: mit gellenden Schreien und schrillen Pfiffen. Gegen die dargebotene Katzenmusik half nur eins: mitlärmen! Und durch den Mozartsaal tobte ein Geräuschorkan.*

Bericht vom Skandalkonzert des Ensembles «die reihe» im Mozart-Saal des Wiener Konzerthauses am 19. November 1959,
AdZ, KRIT008/14
Archiv der Zeitgenossen

wirkt, dass er uns danach den Mozart-Saal wieder weggenommen hätte, den er uns aufgrund des Erfolgs der ersten beiden Konzerte gegeben hatte.

Hat es dann je wieder vergleichbare Erregungen gegeben?

In unserer Zeit eigentlich nicht.

Was ist deine Vermutung, warum es sich dann kalmiert hat?

Einerseits, weil es vor allem für Fritz, stärker als für Kurt, ein Programmprinzip war, immer etwas aus der klassischen Moderne in möglichst sinnvoller Weise mit Neuem zu verbinden. Das mag ein Moment gewesen sein, dass ein für klassische Moderne ja eigentlich offenes Publikum weiter bei der Stange gehalten hat. Neugierde wird es wohl weiterhin auch gewesen sein, von jüngeren Leuten. Es hat sich ruhig und gut etabliert, ohne Unterstützung. Dass es in dem Maß wahrgenommen wurde, dazu hat das Skandalkonzert sicher beigetragen, aber ausgelöst hat das eigentlich schon das erste Konzert. Es war damals auch noch üblich, dass sich die vielen Tageszeitungen für kleine Veranstaltungen interessiert haben.

Da kämen wir sehr schnell auf fundamentale Unterschiede zwischen der Bildung von Öffentlichkeit in den 1950er-Jahren und heute. Ich möchte aber noch etwas in den 1950er- und 1960er-Jahren bleiben. Ihr habt ja irgendwann begonnen, wie du das gerade genannt hast, das Publikum pädagogisch vorzubereiten. Wie fing das an?

Das war in den späten 1970er-Jahren. Wenn ich von den 1960er-Jahren noch kurz weitererzählen darf, weil das für das Interesse neuer Publikumsschichten wichtig ist: Werner Hofmann hat 1962 das 20er Haus [Museum des 20. Jahrhunderts, heute Belvedere 21] übernommen und uns eingeladen, auch dort Konzerte zu geben; wir hatten also Zyklen im Konzerthaus bis 1968 und im Museum. Dort waren Abende – heute würde man Events sagen – möglich wie jener, an dem Cage selbst, Cerha, Schwertsik und David Tudor Cages *Atlas eclipticalis* gespielt haben, Merce Cunningham parallel dazu mit seiner Truppe getanzt und der Fluxus-Künstler Robert Rauschenberg im Hintergrund ein Happening veranstaltet hat. Ereignisse wie dieses waren für Wien wichtig. Dass andererseits im Konzerthaus «Highlights» wie ein – in Wien erster – Abend mit Stummfilmen aus den 1920er-Jahren mit ihrer Original-Musik gezeigt wurden, hat die Basis weiter verbreitert.

Es ist ein Wort, das ja immer von blinden Flecken zeugt, aber es interessiert mich, ob man sagen könnte, dass eure Konzerte «Stadtgespräch» waren.

Sie waren Stadtgespräch in bestimmten Kreisen, bei den allerersten Konzerten und natürlich beim Skandalkonzert, aber sicher nicht in dem Maß wie große Opernabende oder Auftritte großer Solisten. Es war ja auch von den ökonomischen Bedingungen her etwas, das sich wirklich auf Sparflamme und durch Enthusiasmus erhalten hat.

In den 1970er-Jahren hat sich die Szene wesentlich verändert. Otto Sertl, der in Saarbrücken ein Radio-Symphonieorchester gegründet

Foto folgende Doppelseite:
Gertraud Cerha (Cembalo), Friedrich Cerha und das Ensemble «die reihe» bei einer Aufführung der *Relazioni fragili* von Friedrich Cerha 1963 im Museum des 20. Jahrhunderts
AdZ-FC, FOTO0009/6
Fotograf unbekannt
Archiv der Zeitgenossen



hatte, übernahm 1968 die Leitung der Hauptabteilung Musik im ORF und war der Meinung, dass auch Wien ein solches dringend nötig hätte, was zur Gründung des heute so genannten RSO führte. Als auch diesbezüglich sehr begabter Mensch hat Sertl rasch ein sehr gutes Verhältnis zum Musikverein entwickelt und mit dem Musikverein den Zyklus *Musica viva* gegründet, den das RSO bestritten hat. Ich erinnere mich gut an Jubelstürme im Goldenen Saal, wenn dort gut programmierte Konzerte mit Klassisch-Modernem und ganz neuer Musik erklangen. Die Radio-Symphonieorchester, nicht nur in Wien, haben aber auch viel Musik aufgeführt, die aus der ästhetischen Ecke der Darmstädter Schule kam und die nicht von vornherein publikumskompatibel war, weil sie Elemente, die in unserem Kulturkreis Identifikation befördern – Melodik, Harmonik, Rhythmik –, im strengen Serialismus bewusst vermieden und später nicht wirklich wieder aufgegriffen hat. Und dann sind epigonale Produkte durch die Konzertsäle gegeistert und haben das Interesse für neue Musik nicht wirklich erhöht, sondern ihm eher geschadet. Inzwischen waren auf anderen Gebieten in den frühen 1950er-Jahren die Wiener Gruppe und in den 1960er-Jahren der Wiener Aktionismus entstanden, also völlig andere Arten von Avantgarde, die das Interesse von Kunstinteressierten von der Musik abzogen.

Und jetzt komme ich zu dem Punkt, nach dem du vorhin gefragt hast: Als Hans Landesmann 1977 das Konzerthaus übernommen hat, hat er uns gesagt: Das Publikum hat sich verlaufen, die jetzt jungen Leute sind um 20 Jahre jünger als das Publikum, das ihr damals am Anfang hattet, tut etwas, womit man so ein Publikum wieder erreicht. Da haben wir zum ersten Mal etwas aus einer wirklich pädagogischen Intention Geborenes getan. Landesmann bat Fritz, einen Zyklus grob auf die nächsten fünf Jahre zu entwerfen. Fritz tat das, und weil für ihn die Entdeckung der klassischen Moderne nach dem Krieg so wichtig gewesen war und weil die zumindest in Form des Neoklassizismus dem Publikum ja noch immer nahestand, kamen wir auf eine Idee, im ersten Jahr nur die verschiedenen Positionen der klassischen Moderne zu präsentieren – auch, weil *die* Moderne, genau wie *die* neue Musik, ein Konstrukt ist, das es nie gegeben hat. Das waren total verschiedene Formen neuer Musik, die manchmal im Übergang, manchmal in eklatanter Opposition zu anderen Formen entstanden sind. Vielleicht ist es sinnvoll, ein Publikum, das sich offensichtlich damit nicht mehr wirklich auskennt, damit vertraut zu machen, wie diese verschiedenen Formen ausgesehen haben. So haben wir diesen Zyklus *Wege in unsere Zeit* erfunden, und damit auch die Idee, nicht nur ein Programmheft zu schreiben, sondern den Leuten vor dem Konzert eine Idee vom Geist der Zeit und des Stils, aus dem das jeweilige Programm kam, zu geben. Die Vorträge waren vor dem Konzert, von 18:00 Uhr bis 18:45 oder 19:00 Uhr, um 19:30 Uhr war dann das Konzert.

Wie viele der Menschen, die später im Konzert saßen, waren bereits im Vortrag?

Um die praktische Reaktion vorauszunehmen: Als dieser Zyklus vom Konzerthaus publiziert wurde, war er schneller ausverkauft als der Zyklus *Große Solisten*. Die Idee hat für ein kulturbürgerliches Publikum absolut ins Schwarze getroffen. In der Praxis hat sich





Foto rechte Seite oben:
Österreichische Erstaufführung des *Concert for piano and orchestra* von John Cage durch das Ensemble «die reihe» im Mozart-Saal des Wiener Konzerthauses am 19. November 1959 (David Tudor, Klavier; Kurt Schwertsik, Leitung)
AdZ-FC, FOTO0003/5
Kopie eines Fotos, ohne Vermerk (wahrscheinlich Pressefoto)
Archiv der Zeitgenossen

Foto rechte Seite unten:
Friedrich Cerha und das Ensemble «die reihe» bei der Uraufführung von *Exercises* von Friedrich Cerha in der Wiener Zentralsparkasse
1968
AdZ-FC, FOTO0009/21
Fotograf unbekannt
Archiv der Zeitgenossen





herausgestellt, dass die Vorträge, die von mir wirklich anspruchsvoll mit Bildern, Musik und einem, glaube ich, guten Text gestaltet waren, zunächst ein großer Erfolg waren. Im ersten Vortrag war der Schubert-Saal zu 2/3 voll, im zweiten bummvoll – also es hat sich herumgesprochen. Im Nachhinein betrachtet war das eine anspruchsvolle Veranstaltung für sich, und du hast schon ein gutes Ausmaß an Interesse und Nicht-Müdigkeit gebraucht, um das aufzunehmen. Weil ich insgesamt so viel gearbeitet habe, konnte ich nicht alle Vorträge selbst machen. Ich habe Lothar Knessl, Friedrich C. Heller, Sigrid Wiesmann, Hartmut Krones gebeten, mir zu helfen. Da ging es teilweise um Vorträge und teilweise um die Programmhefte. Dann kam der Moment, an dem Leute sagten, sie würden das, was sie in den Vorträgen hören, gern kompakt nach Hause tragen, also auch in den Programmheften haben. Das hat für mich bedeutet, die Vorträge in der Essenz niederzuschreiben. Das Interesse für die Vorträge blieb im ersten Jahr konstant, wurde aber in den folgenden Jahren allmählich weniger. Es gab übrigens noch etwas, wo ich mich von meiner Lehrtätigkeit her eingebracht habe: Ich hatte vorgeschlagen, die Programme nicht nur vom Konzerthaus auszuschicken, sondern auch von der Arbeitsgemeinschaft der Musikerzieher den Musiklehrern. Die Lehrer haben so viele Schüler dafür geworben, dass es bei ausverkauftem Konzerthaus 380 Schüler zu viel gab. Da haben wir wieder einen – ideell bedingten – Fehler gemacht *(lacht)*, nämlich die Konzerte zu wiederholen. Wir mussten neue Orte dafür suchen, die waren nicht immer die geeignetsten. Die Lehrer sind ja selbst in diese Konzerte gekommen und haben in ihrer Begeisterung teilweise viel zu junge Schüler geworben. Die sind brav vom Anfang bis zum Ende geblieben, und ich bin später mit den Lehrern in Kontakt geblieben, es gab lange einen Austausch mit den Schulen. Insgesamt war das ein gut funktionierendes Projekt, das in dieser Form natürlich auf keine Weise heute fortsetzbar wäre.

Wir sind jetzt bis in die 1970er-Jahre gekommen, in den 1980ern entstanden dann ja schon das Klangforum und Wien Modern.

Die Geschichte geht weiter, aber es gibt etwas nachzutragen: Schwertsik, Otto M. Zykan und Heinz Karl Gruber haben ab Mitte der 1960er-Jahre in übrigens auch von der Jeunesse veranstalteten «Salon-Konzerten» mit ästhetisch ganz anders orientierten Programmen ein neues, junges Publikum gewonnen. Ihre Grundhaltung war anti-expressionistisch, anti-elitär und vor allem anti-ideologisch, und ihre Musik stellte durch die Wiederaufnahme tonaler Qualitäten bewusst einen Tabu-Bruch der Darmstädter Ge- und Verbote dar. 1968 kam es zur Gründung eines Ensembles, dem Schwertsik mit MOB art & tone ART – wie er sagte – «einen Titel mit einer geistigen Funktion verlieh». Jener von Zykans Opern-Ode *Singers Nähmaschine ist die beste* (1965) ist, wie auch seine Humanic-Werbung, ein Hinweis auf derartige Intentionen. Seine *Polemische Arie* (1971) über Schönbergs Satz «Ich habe eine Erfindung gemacht, die die Vorherrschaft der deutschen Musik für die nächsten 100 Jahre sicherstellt» war einer der Höhepunkte seines steten, bewussten Kampfs gegen die Dominanz von Ideologien in der Kunst wie im Leben. Die Aufzeichnung seiner *Staatsoperette* [1977] hat dann einen politischen Skandal ausgelöst, der jenem rund um Thomas Bernhards *Heldenplatz* [1988] nicht nachstand.

Foto linke Seite oben:
Salon-Konzert im Museum des 20. Jahrhunderts
AdZ-ZYK-140
Fotograf unbekannt
Archiv der Zeitgenossen

Foto linke Seite unten:
Gertraud und Friedrich Cerha mit Gladys Krenek
1988
AdZ-FC, FOTO0003/10
Foto: Peter Strauss
Archiv der Zeitgenossen

Cerha hat 1983 die Leitung der «reihe» niedergelegt und seinen Freunden Schwertsik und Gruber übergeben. Das geschah – auch für mich überraschend – am Ende eines Konzerts innerhalb eines wunderbaren Webern-Fests[3], wo Landesmann 14 oder 15 Konzerte mit der internationalen Crème de la Crème veranstalten konnte und wo auch wir drei Konzerte spielten. Schwertsik und Gruber haben sich in der Folge bemüht, unter dem Titel «die neue reihe» das zu programmieren, was bei uns bisher zu kurz gekommen war, wie Hanns Eisler zum Beispiel. Sie haben auch versucht, Brücken zur Szene der Wiener Aktionisten zu bauen, und Peter Weibel zu einem Konzert im Mozartsaal eingeladen – oder auch mit dem Penguin Cafe Orchestra eines jener Ensembles, die damals eine ganz spezifische Ästhetik zwischen Klassik, Folk- und Rockmusik entwickelten.

Hat sich diese Repertoire-Entwicklung dann Schritt für Schritt erweitert, wie in einem Schneeball-System, auf andere Ensembles wie das ensemble XX. jahrhundert von Peter Burwik?

Nicht in die zuletzt genannte Richtung, aber insofern, als sich die anderen Ensembles programmatisch mindestens teilweise ergänzt haben. Wien hat vor anderen Musikstädten immer ausgezeichnet, dass, wenn Leute Ambitionen hatten, etwas Eigenes zu machen, von dem sie das Gefühl hatten, das gehört gemacht, auch weil es bisher fehlt, das geschehen ist, ohne dass es je zu ‹kriegerischen› Konfrontationen gekommen ist. So haben in den Salon-Konzerten mit Schwertsik und Gruber viele Musiker gleichzeitig in der «reihe» gespielt. Das hat niemanden gestört. Peter Keuschnig kam [1965] mit dem Ensemble Kontrapunkte, die gerne Darius Milhaud und sonstige klassische Moderne gemacht haben. Peter Burwik gründete [1971] das ensemble XX. jahrhundert; über die Intentionen, die dahinterstanden, weiß ich nichts Genaues. Aber es gab nicht wie in Paris rund um Boulez zwischen Domaine musical und L'Itinéraire eine ausgeprägte Konfrontation. Ein wesentlicher Schritt in die geschilderte generelle Richtung war, dass die jüngere Generation von Beat Furrer und Bruno Liberda sich nicht mehr entsprechend wahrgenommen gefühlt hat. Und Beat hat ja dann auch zunächst [1985] die Société de l'art acoustique gegründet, die eine Vorform des Klangforum Wien war.

Wie hat sich dieses Ökosystem, die Öffentlichkeit rund um neue Musik in Wien, dadurch verändert, dass von einem einzigen Ensemble 1959 ausgehend peu à peu immer mehr Gruppen gegründet wurden?

An den gleichen Orten, im Konzerthaus, im Museum, im Musikverein, haben verschiedene Ensembles verschiedene Sachen gemacht. Dadurch, dass «die reihe» das erste war, dass sie spektakulär in Erscheinung getreten war, dass sie kontinuierlich nach einem bestimmten Konzept funktionierte, war sie das auffälligste dieser Glieder.

Aber wenn du versuchst, die Situation kurz vor der Gründung von Wien Modern 1988 mit der Lage 1957 zu vergleichen – da war die öffentliche Wahrnehmung zeitgenössischer Musik in Wien ja viel stärker entwickelt.

Unendlich viel stärker. Die Arbeit, die 1959 begonnen hat und sich auf vielfältige Weise abgespielt hat, und die aller anderen – nicht zuletzt auch des RSO – hat einen riesigen Unterschied gebracht. […]

[3] in Verbindung mit dem Internationalen Webern-Kongress (27.11.–13.12.1983) im Wiener Konzerthaus, u. a. mit London Symphony Orchestra / Claudio Abbado, Wiener Philharmoniker / Zubin Mehta, Wiener Symphoniker / Peter Keuschnig, Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI / Friedrich Cerha, RSO Wien / Lothar Zagrosek, Ensemble intercontemporain / Pierre Boulez, LaSalle Quartet u. v. a.

1966 hatte die erste Premiere der *Stimmen der Welt*, die Größen der Popularmusik wie Jimi Hendrix, Joan Baez ins Wiener Konzerthaus brachten, vor allem jugendliches Publikum an- und teilweise von Ensembles mit neuer Musik abgezogen. Frank Zappa hatte übrigens damals die Idee, ein symphonisches Werk zu schreiben. Joachim Lieben, der auch die *Stimmen der Welt* mitbegründet hat, bemühte sich um die Symphoniker, und beinahe hätte Fritz ein Werk von Frank Zappa dirigiert; es kam dann nicht dazu. Aber es ist schon wichtig, dass in den *Stimmen* diese Musiker und andere großen Publikumsmagneten mit Opernstars wie Agnes Baltsa, Montserrat Caballé oder dem Chansonsänger Maurice Chevalier gemischt wurden. Dann gab es Edek Bartz und Wolfgang Kos, die das Festival Töne – Gegentöne veranstalteten [1983–1991 im Rahmen der Wiener Festwochen]. Das waren Versuche, unterschiedliche Welten einander näherzubringen.

Es gab ja auch noch Franz Koglmann mit seinem Third Stream und andere. Waren das für dich im Rückblick damals Versuche, eine bereits bestehende Kluft zwischen ‹Hochkultur› und dem ‹breiten Publikum› zu überbrücken?

Ernst Jandl war ein großer Koglmann-Fan und hat sich im Kunstsenat immer wieder für ihn eingesetzt, das war schon auch ein Versuch, die Grenzen aufzuheben.

Aber das Publikum, das zu Franz Zappa kam, und das, das sich das Klangforum oder «die reihe» anhörte, war nur in kleinen Teilen deckungsgleich.

Das war sehr verschieden. Aber natürlich gab es in der sogenannten klassischen Hochkultur viele Leute, die für anderes offen waren, und wie wir wissen, hat es in den anderen Szenen genug Interesse für neue Musik gegeben. In der Entwicklung des Jazz und der Popularmusik sind ja viele Dinge entstanden, die ohne die neue E-Musik gar nicht vorstellbar gewesen wären.

Mal eine Vermutung in den Raum gestellt, die nur mit den haarsträubenden Vereinfachungen des Rückblicks auf weit entfernte Perioden denkbar ist: Gab es von diesem vermuteten Lagerdenken von 1913 bis in die 1980er-Jahre eine allmähliche Vermischung, war das ein Prozess der komplexeren Schichtung und Aufteilung von Publika?

Ich glaube, dass dem Lagerdenken auch politische Steuerungsmechanismen zugrunde lagen. Und die Publikumsschichten, die früher durch das Lagerdenken gesteuert oder beeinflusst worden waren, sind diesbezüglich offener geworden. Das ist eine normale gesellschaftliche Entwicklung. Natürlich gibt es aber das parteigebundene Lagerdenken immer noch – und ganz erschreckende Phänomene, wie stark das in ganz anderen Bereichen wie eben auch in der Kultur in anderen Ländern wirksam ist und bei uns wieder werden könnte.

Stichwort Populismus. Aber wie weit lässt sich ein Publikum steuern? Habt ihr das je versucht?

(lacht) Nein. Wir haben es in unserer Begeisterung einmal mitgenommen, ganz am Anfang. Wir haben es in einem Sonderfall

einmal, 1978 mit *Wege in unsere Zeit*, versucht, es direkt in seinen vermuteten Ansprüchen und seinen bis zu einem gewissen Grad gediehenen Interessen zu erreichen. Furchtbar finde ich es, das Publikum erziehen oder belehren zu wollen. Das ist wirklich das Letzte, was man in der Kunst soll und kann.

In den 1980er- und 1990er-Jahren war das oft zu hören – wenn Komponisten mit dem Publikum unzufrieden waren, weil es zu ihren Konzerten nicht kam, landeten sie bald bei der Ansicht, man müsse das Publikum erziehen. Das war ja auch eine hilflose Vermutung.

Eine total hilflose Vermutung. Frag mich nicht, wie man es besser macht, denn wie gesagt war es bei mir einmal reine, ideelle Begeisterung, und beim zweiten Mal wieder, aber in Erwägung dessen, was für dieses Publikum sinnvoll sein könnte.

Jetzt gab es ja in ganz anderen Bereichen berühmte Österreicher, die vielzitierte Überlegungen zum Publikum angestellt haben. Billy Wilder zum Beispiel, der als Filmemacher weltweit extrem erfolgreich war und der in seinen diversen Theorien immer wieder über das Publikum nachdenkt. Sehr stark beeinflusst von Ernst Lubitsch – du sollst das Publikum nicht unterfordern. Er zitiert ihn sinngemäß: «Lass dein Publikum zwei und zwei selbst zusammenzählen, sie werden dich ewig lieben.» Hat diese lebhafte und leidenschaftliche Auseinandersetzung von Lubitsch, Wilder und anderen im Filmbereich mit dem Publikum irgendwo im Bereich der ‹Hochkultur› Beachtung gefunden?

Damit, wie das Publikum ausschaut – das ist eine aus der Luft gegriffene Vermutung –, hat sich die Hochkultur per se wohl tatsächlich lange zu wenig befasst. Film ist vielleicht am allerstärksten auch eine Frage des Geschäfts: Wie verkaufe ich jemandem etwas? Und es stimmt natürlich absolut nicht, dass das schon zu Beethovens und Mozarts Zeit in der Musik keine Rolle gespielt hätte.

Aber dann kam irgendwann Adorno mit seiner Kulturindustrie-Schelte, und spätestens da hat sich die neue Musik davon entfernt, auf die geschäftliche Seite zu schauen. Es war ja konstitutiv für die neue Musik, das nicht anzuschauen.

Es war ein No-Go, man durfte nicht primär oder vordergründig wahrnehmbar schauen, wie sich etwas verkauft. Von der Kunst selbst her gesehen ist es allerdings auch kein Zufall, dass ein System wie der Serialismus in dieser Zeit entstanden ist. In seiner extremen Ausprägung führte die systematische Gleichbewertung aller Elemente der Musik – der Höhe, der Dauer, der Lautstärke und der Klangfarbe eines Tons – und ihre reihenmäßige Verwebung im Ergebnis dazu, alte, gewachsene Formen von Beziehungen zwischen diesen Elementen in Melodien, Harmonien oder Rhythmen aufzulösen und daher auch Identifikations- und Anknüpfungspunkte für das Hören zu eliminieren oder zumindest stark einzuschränken. Das heißt, es entsteht eine Musik, in der das schöpferische Individuum in seiner direkten Gestaltungsmöglichkeit und der Hörer im unbewussten, bisher vertrauten Mitvollzug der Musik auf ein Minimum reduziert ist. Wenn du andererseits alles an musikalischen Ereignissen Zufallsprozessen überantwortest oder aus ihnen ableitest und wie Cage dann ganz präzise aufzeichnest, was sie ergeben, hinderst du das Individuum ebenfalls an der unmittelbaren schöpferischen Gestaltung. Und dass diese beiden Erscheinungen zu einer Zeit entstanden sind, in der die lenkende Wirksamkeit mächtiger, prägender Führerfiguren und deren weltpolitisch katastrophale Folgen bewusst hinterfragt wurden, ist kein Zufall.

Es gibt eine sehr interessante Theorie des Wiener Kultursoziologen Gerhardt Kapner, der die Entwicklung der Auftragsvergabe von Kunst betrachtet. Im Mittelalter war es die Kirche, dann die Höfe und die Aristokratie, in der Beethoven-Zeit ging es über zum Bürgertum, dann konstatierte er eine Phase der Macht der Vermittler wie Fernsehen, Medien, Rundfunk. Und dann hat er um 1980 prognostiziert, dass in Zukunft vielleicht einmal das Publikum in den Mittelpunkt rücken wird – dann könnte eventuell der Fokus auf die Werke abnehmen und sich mehr, wie bei den großen Festen des Barock, auf die Dokumentation von Aufführungen und Ereignissen verlagern.

Bei Cage ging es ja nicht nur um Ordnung und Zufall, System und Befreiung, sondern um ein anderes Verhältnis von Leben und Kunst. Ich habe Musiker erlebt, die begeistert und verzweifelt in streng seriellen Werken auf den Millimeter eine bestimmte Dauer oder Tonhöhe an einem bestimmten Punkt fixiert haben, extrem ambitioniert und korrekt, während für den Hörer oft Feldwirkungen dabei herausgekommen sind. Dort, wo ausgerechnet Stockhausen sich sehr schnell von extremer serieller Kontrolle zu von Cage beeinflussten Positionen wandelte, ist ja auch im Musikbetrieb etwas passiert. Die Komponisten entdeckten die Aleatorik, die Instrumentalisten die Freude an der Aleatorik und an der Improvisation. Insgesamt rückte die Bedeutung des lebenden, gestaltenden menschlichen Individuums in aleatorisch konzipierten Stücken – das heißt in Partituren mit verschiedenen, oft auch grafisch notierten Deutungsmöglichkeiten – sogar besonders deutlich wieder in den Mittelpunkt. Der hinter all dem stehende gesellschaftliche Wandel ist ja aus heutiger Sicht in den gesellschaftlichen Ereignissen der 1968er-Jahre extrem in Erscheinung getreten und hatte Auswirkungen, die dazu führen, dass er sich jetzt fast schon wieder ins Gegenteil verkehrt. Die Idee, in den Orchesterkonzerten von Wien Modern heuer Werke aus der Wende von den 1950er- und frühen 1960er-Jahren einzubauen, weist auf einen wichtigen Angelpunkt der Entwicklung hin. Ich verstehe, dass du immer wieder zurückkommst auf die Situation, in der du dich befindest und die ich für extrem schwierig halte.

Du meinst, im Jahr 2024 ein Festival für zeitgenössische Musik zu leiten?

Ja – es ist heute sehr schwer, ein derartiges Festival zu leiten.

Ich glaube, das war immer schwierig.

Ja, aber die Schwierigkeiten waren anderer Natur. Du hast jetzt eine Entwicklung, die einerseits in Richtung einer maßgeblichen Freude an individueller Betätigung geht. Und andererseits gibt es die Hochkultur, wie sie sich heute präsentiert. Ich verfolge mit großem Interesse und großer Anteilnahme dein Bemühen, das Spektrum auszuweiten, Neues zu ermöglichen, andere Ausgangs-

situationen zu schaffen. Und andererseits hast du den Konzertbetrieb, in dem du dich auch bewegen musst und möchtest.

Ich sehe das gar nicht so sehr als Widerspruch.

Ich auch nicht, aber du siehst das miteinander, ich sehe es eher nebeneinander.

Wien Modern hat ja heute die Möglichkeit – in Wien, und mit dieser langen Vorgeschichte, wie sich hier das Publikum entwickelt hat –, mit nichts als neuer Musik tatsächlich ein zahlenmäßig großes Publikum zu erreichen. Das haben in diesem Ausmaß die wenigsten Festivals in unserem Bereich. Wir sind da ja in einer sehr glücklichen Situation, denn erstens gibt es Wien Modern seit fast vier Jahrzehnten, zweitens gab es ja hier bereits jahrzehnte-, um nicht zu sagen jahrhundertlang vorher schon Aktivitäten in diesem Bereich. Und auch, wenn heute niemand mehr darauf aufbaut, dass es irgendwann einmal den Verein für musikalische Privataufführungen gegeben hat, wo vielleicht die Urgroßmutter dem Schönberg zugehört hat, gibt es in Wien doch diese ungeheure Bedeutung, die der Kultur beigemessen wird.

Diese Bedeutung der Kultur ist in Wien wirklich über Jahrhunderte gewachsen, das kann man nicht anders sagen. Auf der aufbauend, in der gedeihend ist all das entstanden, von dem wir geredet haben.

Lass uns noch einmal einen kleinen Schritt zurück machen. Du hast den Serialismus und Cage als Punkte auf einer Entwicklungslinie beschrieben, die einen Einfluss darauf hatten, wie sehr ein Publikum Anknüpfungs- und Identifikationsmöglichkeiten finden mag oder nicht.

In Bezug auf die Aleatorik ging es zunächst darum, welcher Freiraum für das schöpferische oder nachschöpferische Individuum entsteht. Das Publikum ist immer etwas, das einer Sache gegenübersteht. Ich war in der Situation eines Lehrers.[4] Da stehst du jungen Menschen gegenüber, die du an dem teilhaben lassen möchtest, was dir wertvoll und wichtig erscheint, was Freude bereitet und das Leben lebenswert macht. Das heißt, ich war damals in der glücklichen Lage, jungen Leuten, die nicht ununterbrochen durch andere Dinge beansprucht und abgelenkt waren, etwas nahebringen zu können – wirklich nahe-bringen, nicht aufsetzen. Für mich ist das die Aufgabe jedes Menschen, der einem anderen etwas anbietet in einer kommunikativen Beziehung – die natürlich vom Fall eines Filmproduzenten bis zu dem eines Lehrers sehr verschiedene Formen annehmen kann. Wir haben an dieser Schule aber auch aktiv gemeinsam Musikstücke gestaltet oder aleatorisch Aufgezeichnetes, etwa von Anestis Logothetis, interpretiert.

Da geht es dir ja doch ganz zentral um die Richtung auf die Öffentlichkeit, das Publikum, andere Menschen, eine Community, die sich dann stärker und stärker für Musik interessieren.

Natürlich haben diejenigen, die einem Publikum etwas zugänglich machen wollen, die Aufgabe, sich anzuschauen, was dieses Publikum auszeichnet, und sich zu überlegen, wie sie das tun. Materiell geht es darum, wie sie etwas verkaufen, ideell darum, was sie damit bewirken, wen sie damit erreichen wollen.

[4] Gertraud Cerha war von 1950 bis mindestens 1980 Musiklehrerin an der Bundeserziehungsanstalt, später BRG Wien III, in der Boerhaavegasse.

Wenn man das Ganze jetzt betrachtet als das Entwickeln einer Gemeinschaft, einer Community, einer Öffentlichkeit durch das Teilen von Begeisterung und begeisternden Momenten – hat es sich die neue Musik durch diesen L'Art pour l'art*-Zugang dann nicht besonders schwer gemacht?*

Das war nicht *L'Art pour l'art* …

Naja, nehmen wir noch einmal den Serialismus: Stockhausen wird Anfang der 1950er in Darmstadt von einem Flötisten gefragt, ich zitiere ungefähr aus dem Gedächtnis: «Lieber Herr Stockhausen, bitte erklären Sie uns doch mal, wie funktioniert das denn jetzt, wir sind doch alle vom selben Metier.» Und Stockhausen schnappt zurück: «Wer ist von meinem Metier?» Diese gefühlte Arroganz von bestimmten Figuren in der neuen Musik, die der Notwendigkeit, das mit Gemeinschaften zu teilen, entgegenwirkte …

Das Problem war – wie am Anfang schon besprochen –, dass in Zeiten immer komplexerer Voraussetzungen, in einer Atmosphäre immer vielfältigerer Erfahrungen und immer schwierigerer Entscheidungen auch in der Kunst starke, patriarchalische Naturen auftraten, die von dem, was sie getan haben, für jetzt und die Zukunft vollkommen überzeugt waren. Das waren beispielsweise Schönberg in der Musik und Stefan George in der Literatur, das waren die Futuristen, das waren später auch Stockhausen und Boulez. Die waren damals noch dieser Typus von Musiker. Ich war andererseits ganz am Anfang eher der Typus eines von patriarchalischen Strukturen geprägten Publikums, das einem schlüssig, überzeugend, imponierend vorgetragenen Vorhaben zunächst mit hohem Interesse, mit Begeisterung und auch einer prägenden Gläubigkeit anhing. Ich habe eine gute Weile gebraucht, bis ich diese Art von Prägung an mir entdeckt und zu hinterfragen begonnen habe. Wobei ich mit jemandem verheiratet war, der sachliche Anregungen aus der Richtung in sich aufgesogen und damit seine Vorstellungen erweitert hat, ohne aber die pure Theorie des Serialismus zu übernehmen. Boulez sagte von sich selbst, er habe nur ein einziges serielles Stück geschrieben, die *Structures I*. Ligeti ist dem überhaupt am erfolgreichsten ausgewichen, in die Elektronik. Die Künstler selbst haben sehr schnell auf die Grenzen dieser Musik im Blick auf ihre Kommunizierbarkeit reagiert und angefangen, Musik wieder so zu gestalten, dass es für den Hörer fassbare Zusammenhänge gab.

So gesehen hat diese, überspitzt ausgedrückt, patriarchale Behauptung des einzig wahren Weges ja sehr früh angefangen, große Teile des Publikums auch abzuschrecken. Sie waren eben nicht bereit, willig auf den Spuren von Schönberg oder Stockhausen …

Das sage ich ja – ich kam ahnungslos nach Wien und habe mich zunächst nur gefreut, klassische Musik zu hören. Dann bin ich an einen jungen Komponisten geraten *(lacht)*, der das auch wollte – sonst hätte es nicht funktioniert –, der aber auch ganz andere Ideen und Vorstellungen hatte und mich dann [nach Darmstadt] mitgenommen hat. Und da habe ich allmählich mitbekommen, was man sonst alles noch hören, lernen und wahrnehmen kann. In dieser Atmosphäre hat dann jemand sehr intelligent, sehr eloquent, sehr überzeugend erklärt, was der wahre Weg ist. Aber ich kam dort hin, als gleichzeitig auch John Cage dort war.

Cage stand ja doch für eine Öffnung weg von diesem patriarchalischen Denken.

Er und das, was er tat, bedeuteten eine Öffnung. Ich war 1958 und 1959 in Darmstadt, da haben ja die Parteien angefangen aufeinanderzustoßen. Stockhausen war im Grunde keine sehr stabile Persönlichkeit, er wurde durch Cage viel grundsätzlicher beeinflusst, als Boulez es hätte werden können.

Morton Feldman sagte später in einem Vortrag zu jungen Musikwissenschaftsstudierenden: «Ihre Aufgabe ist es, nachzuweisen, dass Stockhausen alles, aber auch alles von Cage geklaut hat.»

(lacht) Das stimmt nicht. Stockhausen war in einer erzkatholischen Umgebung aufgewachsen und war als Mensch, als Person durch das autoritäre Patriarchat geprägt. Ab dem Jahr 1959 hat er sich aber sichtbar gewandelt, hat Leute um sich geschart, die ähnliche Ideen verfolgt haben. Aber er ist auch da noch ein Zentrum geblieben.

Von Cage aus gehen mehrere Spuren von Schritten auf das Publikum zu. Für mich ist da sein Stück 0′00″ [1962] *ein wichtiger Moment; er schreibt in den Erläuterungen, die Aufführung solle anderen gegenüber eine Pflicht erfüllen, «fulfill an obligation to others». Er selbst hat das Stück uraufgeführt, indem er für das Publikum einen Smoothie zubereitet hat.*

Cage war eine so einmalige Figur, das würde ich liebend gern mit dir ausdiskutieren, aber das bringen wir jetzt hier nicht zu einem Ende.

Aber was ich in unserem Zusammenhang bei ihm sehe, ist, dass er viel intensiver über das Publikum nachdenkt. Es gibt diesen berühmten Fernsehauftritt, bei dem er Water Walk *aufführt* [1959/1960], *und dann fragt ihn etwas provokant der Moderator: Ist es okay, wenn das Publikum lacht? Und er sagt: Ja sicher, Lachen ist besser als Weinen. Er hat viel spielerischer auch über Publikumsreaktionen nachgedacht …*

… er war ein höchst vielschichtig strukturierter, höchst intelligenter Mensch, dem jede Art von Naivität ferngelegen ist und der von seiner ganzen Persönlichkeit her ganz anders war als andere Künstler in diesem Bereich.

Um noch auf dich als berühmte Zuhörerin und Konzertbesucherin zu sprechen zu kommen – ich erinnere an die überlieferte Formulierung: «Die Cerhas sind da, jetzt kann nichts mehr passieren.» Oder an Nali Gruber, der sagt, du kannst Stücke so erzählen, dass er weiß, wie sie sind.

Das Zitat «die Cerhas sind da» freut mich noch immer als Zeugnis dafür, dass zu einer Zeit, in der viele junge Komponisten schon aufgehört hatten, in die Aufführungen ihrer gleichaltrigen Kollegen zu gehen, wir sehr wohl noch immer hingegangen sind.

Genau das macht es ja aus: Du hast diese Entwicklung des Bereichs der neuen Musik über viele Jahrzehnte intensivst miterlebt. Deswegen bin ich ja auch so neugierig darauf, dir zuzuhören. Können wir bitte noch ein paar Blicke in die frühen Jahre von Wien Modern werfen? Du warst ja selbst daran beteiligt mit dem von dir konzipierten ersten Symposion 1988. Aber zunächst einmal als Teil und mit Blick auf das Publikum – wie hast du die Entstehung von Wien Modern empfunden?

Vor der Entstehung von Wien Modern gab es zwei wichtige Momente: Einerseits gab es junge, renommierte Dirigenten wie Claudio Abbado, Zubin Mehta oder Christoph von Dohnányi, die, wie Abbado, mit Nono im Darmstädter Kreis aufgewachsen sind, oder, wie Mehta, in Wien aufgewachsen sind und durch Hans Swarowsky die Wiener Schule kennengelernt haben. Er hat bei seinem ersten großen Auftritt als Einspringer die *Kammersymphonie* von Schönberg dirigiert, wenn ich mich richtig erinnere. Gott sei Dank gab es diese Dirigenten. Einer davon, Abbado, nahm sich vor, in Wien, wo es ihm gut ging und ihn die Philharmoniker mochten, deren Qualität er ebenso kannte wie das Interesse des Publikums, so etwas ins Werk zu setzen. Und aufgrund seines Renommees haben ihm die Orchester und die Politiker zugehört. Auf diese Weise wurde es möglich, dieses Festival zu installieren.

Was andererseits das erste Programm von Wien Modern 1988 anbelangt – wenn du schaust, wann das passiert ist –, war das zwar höchst qualitätsvoll, aber vor allem, was Orchesterwerke betrifft, eher anachronistisch. Die konnten wir vorher nicht vorstellen, weil wir die Mittel dazu nicht hatten, aber es war auch ein Hochkulturprogramm neuer Musik mit Betonung einer tendenziell aus Darmstadt kommenden Ästhetik und Entwicklung. Wolfgang Rihm war ein neuer, junger Komponist, der einen etwas anderen Zugang hatte, aber vieles Wesentliche kam von dort her. Alles Neue aus der angloamerikanischen Welt, wie beispielsweise der Minimalismus, kam überhaupt nicht vor. Und in dieser Situation erlebe ich jetzt ein Publikum, das in einem Klangforum-Konzert, das mit der klassischen Tradition, mit deren Melodik, Harmonik, Rhythmik sehr wenig zu tun hat, begeistert sitzt und frenetisch applaudiert, was ich bemerkenswert finde und mich gleichzeitig sehr freut.

In meinem Gespräch im Radio habe ich gemeint: «Wien Modern gemeindet in den allerletzten Jahren langsam den Zeitgeist ein.»[5] Ich wollte dir damit gar nicht nahetreten …

… und ich habe mich da auch gar nicht missverstanden gefühlt. Denn wenn ich das nicht machen würde, …

… wäre niemand da, …

… dann würde ich der Entwicklung dieses Publikums und der Szene und der neuen Musik als Ganzes einen schlechten Dienst erweisen.

Nein, du tust absolut das Richtige. Wie wichtig ist dir aber eigentlich, dass in Orchesterkonzerten immer noch vorwiegend Werke vorkommen, die in bestimmten Grundvorstellungen auf Entwicklungen aus den 1950er- und 1960er-Jahren, einschließlich der Klangfarbenmusik, beruhen? Ich sage das nicht wertend, nur als Feststellung.

Das Orchester hat stark beharrende Kräfte, inklusive des RSO Wien, von dem man das am wenigsten annehmen sollte.

Naja, das RSO spielt aber auch anderes «Neues», unter Marin Alsop zum Beispiel Adams.

[5] Ö1 Klassik-Treffpunkt 10.02.2024 im Gespräch mit Elke Tschaikner.

Erstens spielen die ja nicht John Adams, sondern John Luther Adams. Und zweitens ist aus traditioneller Wiener Neue-Musik-Erwartung ja auch sehr unerwartet.

Was ist das für ein Stück?

Become Ocean *ist eine räumliche Arbeit mit Klangflächen. Ich habe bei Orchestermusik, die ähnlich weit weg von der Wiener Traditionslinie der neuen Musik liegt, schon gehört: «Was ist das für eine amerikanische Sauce?» Aber das Stück war tatsächlich mein Vorschlag, nicht der von Marin Alsop. Kurz zu den Orchesterprogrammen allgemein: Es gibt viele Ideen für Orchester, die sich mit dem Apparat nicht realisieren lassen. Schon wenn Olga Neuwirth Lotosflöten einsetzt, muss ja diskutiert werden, dass es dafür nicht 80 Mal Erschwerniszulage geben kann. Dann geht es darum, welches Orchester was wie gut kann. Wenn die Wiener Symphoniker heuer beispielsweise das* Konzert für Orchester *von Nina Šenk spielen, die sehr gut und wirkungsvoll orchestrieren kann, dann passt die Kombination sehr dankbar zusammen. Dann traue ich mich aber auch, im selben Konzert noch etwas völlig Experimentelles unterzubringen.*

Für mich ist eher die Frage, *was* sie instrumentiert – bleibt sie im Bereich der Klangflächenkomposition, oder schert es über diesen Bereich aus?

Da tut sich schon einiges. Es gibt auch Leute, die tatsächlich wieder motivisch-thematisch schreiben, Enno Poppe beispielsweise. Oder Clara Iannotta, die stark mit Geräuschen arbeitet, ohne dass das Lachenmann 2.0 wäre, da passieren neue Dinge. Aber ich habe ja tatsächlich auch immer wieder Orchesterwerke gerade aus den 1960er-Jahren ausgewählt, Hans Werner Henzes Floß der Medusa *beispielsweise, denn in den letzten 70 Jahren ist so viel in Vergessenheit geraten.* […] *Wir haben eine permanente Übersetzungsarbeit zwischen Musik und Publikum. Du misst Aufführungen, die du heute hörst, an den 1950er- und 1960er-Jahren – daran erinnert sich sonst kaum jemand. Das Durchschnittsalter des Publikums ist so, dass das für die meisten heute das Mesozoikum*[6] *ist.*

Und du meinst, man soll ihnen eher Dinge aus dem Mesozoikum wieder in Erinnerung bringen als Dinge, die etwas aus dem Paläozoikum[7] wieder in neue Zusammenhänge stellen?

Die Tektonik schichtet laufend, dauernd gibt es Verwerfungen, ich habe da keinen systematischen Zugang, solange es vielfältig bleibt. Das ist für mich das Wichtigste. Wir spielen jetzt Schönberg, beim Festkonzert im Rathaus. Und wir kombinieren das mit einer Wegbegleiterin von John Cage, Alison Knowles aus der Fluxus-Bewegung, deren Stück darin besteht, dass das Orchester fürs Publikum einen Salat zubereitet.

Du wolltest damit provozieren?

Nein, das kann ich mir nicht vorstellen.

Wir haben uns auch immer geärgert, wenn das jemand von uns angenommen hat. Aber du schaffst eine Situation, in der das, worüber wir im Zusammenhang mit Darmstadt und Cage geredet haben, für das Publikum erlebbar wird: Die einen spielen Schönberg, die anderen bereiten – als Wiederaufnahme eines Happenings von 1962 – einen Salat zu; so gesehen finde ich das interessant.

Ich sehe das immer mehr wie ein Ökosystem. Ich habe seit ein paar Monaten mit einem sehr guten Bodenkundler zu tun, der sagt: Wenn du nichts machst, nimmt der Humusanteil jedes Jahr ab. Am Ende hast du eine Wüste. Was ich gegenüber diesen ganzen Klischeevorstellungen von elitärer neuer Musik versuche, ist, den Eindruck zu verbreiten – als Gerücht, durch Begeisterung oder wie auch immer –, dass hier viel los ist, dass es spannend ist, dass es sich lohnt, dass man hier einen angenehmen Abend verbringt, tolle Dinge zu hören bekommt, interessante Leute trifft und vieles mehr. Ich arbeite mit den verrücktesten Argumenten, nur um von der Tendenz her darauf zu schauen, dass es ein lebendiges Feld bleibt. Deswegen denke ich immer sofort ans Publikum und daran, wie wir dem Publikum das alles erzählen können.

Das hat sich ja bisher auch gelohnt.

Aber das ist auch notwendig: Vom Image her steht der ganze Kunstbereich teilweise noch immer im patriarchalischen Eck, während sich das beispielsweise mit sehr vielen jungen Komponistinnen inzwischen längst in Richtung einer Vielfalt entwickelt hat, die sehr zeitgenössisch ist.

Leute in meinem Alter müssen sich daran gewöhnen, dass «zeitgenössisch» kein irgendwie festgelegtes Qualitätskriterium mehr ist.

Ich bin davon überzeugt, dass die Dominanz des Qualitätsurteils ein patriarchalisches Prinzip ist. Dass es heißt: Es geht nur so. Du darfst die Butter nur von einer Seite anschneiden. Das Qualitätsargument wird schwächer.

Nein, da muss ich dir – als Großmutter – widersprechen: Der Qualitätsanspruch verschiebt sich nur. Für viele, vor allem junge Menschen, hat heute etwas anderes Qualität.

Jetzt haben wir dreieinhalb Stunden geredet, viel zu lange, und du hast kein Gespräch, das du brauchen kannst.

Wir werden jeden einzelnen Buchstaben drucken. Ich danke dir sehr für das Gespräch.

Gertraud Cerha (geb. Möslinger) wurde 1928 in Markgrafneusiedl/NÖ geboren und wuchs im oberösterreichischen Gmunden auf. Ab 1946 studierte sie in Wien Klavier, Musikerziehung und Geschichte, ab 1955 Cembalo. An der damaligen Bundeserziehungsanstalt (heute BRG Wien III, Boerhaavegasse) unterrichtete sie 1950–1980 Musik und war maßgeblich am Aufbau des musikalischen Schwerpunkts beteiligt. 1961-1987 lehrte sie an der heutigen Universität für Musik und darstellende Kunst Wien Generalbass. Ihren späteren Ehemann, Friedrich Cerha, lernte sie noch während des Studiums kennen. Mit der Gründung des Ensembles «die reihe», gemeinsam mit Kurt Schwertsik, und später des Ensembles Camerata frescobaldiana begann die lebenslange künstlerische Zusammenarbeit des Ehepaars. Die beiden traten gemeinsam auf und konzipierten unter anderem den Konzertzyklus *Wege in unsere Zeit* (1978–1983), für den Gertraud Cerha vielbeachtete multimediale Einführungsvorträge gestaltete. Als aktiv Teilhabende, als Beobachterin und Vermittlerin der Neue-Musik-Szene über Jahrzehnte hinweg wurde sie zur Expertin für musikkulturelle Entwicklungen in Österreich nach 1945 und ist in diesem Zusammenhang auch heute noch eine gefragte Referentin und Autorin. Als Rahmenprogramm des ersten Wien-Modern-Festivals konzipierte sie 1988 ein wegweisendes Begleitsymposium. Für ihre Verdienste wurde ihr 2009 das österreichische Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst verliehen. (Gundula Wilscher)

[6] Über 70 Mio. Jahre alt.

[7] Über 250 Mio. Jahre alt.