



•  
**35 Jahre  
Heinrich  
Gleißner  
Preis**  
•



Herausgegeben von  
Elisabeth Manhal und Josef Pühringer

**35 Jahre  
Heinrich  
Gleißner  
Preis**

Lobreden  
1985–2019

# 35 Jahre Heinrich-Gleißner-Preis

Herausgeber: Elisabeth Manhal und Josef Pühringer  
Medieninhaber: Kulturverein Heinrich-Gleißner-Haus, Obere Donaulände 7, 4010 Linz  
Gestaltung, Satz und Projektbegleitung: FORMDENKER, Linz  
Lektorat: Alfred Pittertschatscher, Doris Staudinger  
Hersteller: Kontext Druck, Linz  
Verlags- und Herstellungsort Linz  
Erste Auflage: 2020  
© für die Texte liegt bei den Autoren  
Bildnachweise siehe Abbildungsverzeichnis S. 188

ISBN: 978-3-200-06928-2  
Gefördert aus Mitteln der KulturOÖ



Diese Publikation ist eine Sammlung der Reden aus den vergangenen 35 Verleihungen des Heinrich-Gleißner-Preises und damit auch ein historisches Dokument. Um den Charakter der verschriftlichten Reden beizubehalten, haben wir auf nachträgliche Veränderungen soweit wie möglich verzichtet. Aus diesem Grund sind die Texte auch nur dort gegendert, wo die Laudatorinnen und Laudatoren dies selbst so vorgesehen haben. Darüber hinaus haben wir uns entschieden, auf die Nennung der akademischen und verliehenen Titel – sofern nicht in der Rede selbst verwendet – sowohl bei den Künstlerinnen und Künstlern, als auch bei den Laudatorinnen und Laudatoren oder auf Bildern abgebildeten anderen Personen zu verzichten. Die Titel der einzelnen Lobreden wurden teilweise nachträglich und ohne Autorisierung seitens der Redaktion gewählt.

Vorworte .....	5	2000 Fritz Fröhlich, Maler .....	105
2019 Hans Eichhorn, Schriftsteller .....	9	1999 Käthe Recheis, Autorin .....	112
2018 Therese Eisenmann, Malerin und Grafikerin .....	14	1998 Erwin Reiter, Bildhauer .....	123
2017 Maximilian Rudolf Luger & Franz Josef Maul, Architekten .....	18	1997 Fridolin Dallinger, Komponist .....	130
2016 Michi Gaigg, Dirigentin .....	23	1996 Roland Ertl, Architekt .....	137
2015 Margit Schreiner, Schriftstellerin .....	27	1995 Peter Kubovský, Maler .....	142
2014 Maria Moser, bildende Künstlerin .....	31	1994 Alois Brandstetter, Autor .....	148
2013 Andreas Gruber, Drehbuchautor und Regisseur .....	34	1993 Balduin Sulzer, Komponist .....	154
2012 Ernst Ludwig Leitner, Komponist .....	42	1992 Rudolf Kolbitsch, Maler .....	159
2011 Hans Puchhammer, Architekt .....	46	1991 Franz Rieger, Autor .....	164
2010 Franz Josef Altenburg, Keramiker .....	51	1990 Fritz Riedl, Textilkünstler .....	168
2009 Margit Palme, Grafikerin .....	57	1989 Alfred Stögmüller, Intendant und Regisseur .....	171
2008 Friedrich Achleitner, Architekturpublizist und Schriftsteller .....	62	1988 Rudolf Hoflehner, Maler und Bildhauer .....	177
2007 Anna Mitgutsch, Autorin .....	68	1987 Gertrud Fussenegger, Autorin .....	179
2006 Heinrich Gattermeyer, Komponist .....	76	1986 Helmut Eder, Komponist .....	182
2005 Marga Persson, Textilkünstlerin .....	80	1985 Karl Rössing, Maler .....	185
2004 Franz Riepl, Architekt .....	85	Abbildungsverzeichnis .....	188
2003 Friedrich Ch. Zauner, Autor .....	89	Quellenverzeichnis .....	188
2002 Augustinus Franz Kropfreiter, Komponist .....	98	LaudatorInnen .....	190
2001 Günter Rombold, Kunsthistoriker und Kunstvermittler .....	101	PreisträgerInnen .....	191
		FörderpreisträgerInnen .....	192
		Posthum Erinnerung .....	192

### Sehr geehrte Kulturschaffende und Kulturinteressierte!

Der Kulturverein Heinrich-Gleißner-Haus kann bislang stolz auf seine Geschichte zurückblicken. Seit 36 Jahren macht er sich mit enormer Kraft für das Schaffen und Wirken von KünstlerInnen stark und bietet ein Forum für Meinungsaustausch ganz im Sinne der politischen Leitlinien von Heinrich Gleißner. Oberösterreich braucht Handlungs- und Entwicklungsräume für Kunst und Kultur in allen Regionen, allen Sparten und allen Bereichen. Dafür gebührt mein besonderer Dank!

Die Entwicklung unseres Landes hängt vielfach von der Offenheit gegenüber Kunst und Kultur ab, von der Toleranz gegenüber freischaffenden Querdenkern, von der Bereitschaft zur Auseinandersetzung und der gesamten Vielfalt, die die Kunst und Kultur eines Landes zu bieten hat. Das hat auch Heinrich Gleißner gewusst und die Kunst in Oberösterreich massiv gestärkt. Oberösterreich ist ein Kulturland der Möglichkeiten, das für ein zeitgemäßes Verständnis von Kunst und Kultur auf allen Ebenen steht.

Zukunft ist nur möglich, wenn wir dem Kreativitäts- und Innovationspotential von Kunst und Kultur vertrauen, wenn



wir es fördern und fordern. Jährlich wird der Heinrich-Gleißner-Preis an eine künstlerisch wirkende Persönlichkeit vergeben, die mit ihrem Werk Einfluss auf das kulturelle Geschehen des Landes genommen hat bzw. nimmt. Der Heinrich-Gleißner-Preis ist somit nicht nur eine Ehrung für besonders verdiente KünstlerInnen, sondern auch so etwas wie eine Vorschau auf die große Kunst der nächsten Jahre.

Ich gratuliere dem Kulturverein Heinrich-Gleißner-Haus herzlich zur Veröffentlichung des neuen Buches und bedanke mich für das große Engagement. Dieses Buch wird dem Ziel des Vereins gerecht, an wichtige Kulturschaffende zu erinnern, den Austausch zu fördern und einen Brückenschlag zwischen den Generationen zu schaffen.

**Thomas Stelzer**  
**Landeshauptmann**

**Liebe Leserinnen und Leser!**  
**Liebe Kulturinteressierte und Kulturschaffende!**

Die Laudatio, die Gertrud Fussenegger anlässlich der erstmaligen Verleihung des Heinrich-Gleißner-Preises hielt, beginnt mit einem denkwürdigen Ausspruch: „Form und Farbe sind die eine Weise, in der uns die Welt zufällt (...). Anderes aber geschieht, wenn uns Form und Farbe im Kunstwerk begegnen. Hier ist nichts Zufall, hier sollte nichts Zufall sein. Hier ist Ereignis – und damit Bedeutung.“ Fussenegger, selbst Preisträgerin des Jahres 1987, brachte und bringt damit etwas sehr Wesentliches zum Ausdruck: *Künstlerisches Schaffen wurzelt immer in unserer Wahrnehmung. Aber es ist doch auch immer mehr als das. Kunst kommentiert und erweitert die Wirklichkeit, ja, schafft eine eigene Wirklichkeit. Sie beeinflusst und bewegt. Sie ist kein Ende, sondern ein Beginn.*

Künstlerische Arbeit steht also nie isoliert für sich selbst, sondern stets in einem Austausch – mit der Welt, aber auch mit anderen Künstlerinnen und Künstlern. Diesen Austausch, dieses „Bewegt-Werden“ wollen wir mit unserer Arbeit im Kulturverein Heinrich-Gleißner-Haus und im Speziellen mit diesem Buch fördern und unterstützen. Indem wir Texte zu prägenden oberösterreichischen Künstlerpersönlichkeiten aus 35 Jahren präsentieren, geben wir Einblicke in ausgewählte



Wurzelstränge des kulturellen Lebens in unserem Land. Als „unsere Wurzeln“ sind diese Persönlichkeiten es wert, erinnert zu werden. Sie sind eine Quelle der Inspiration, aus der Künstlerinnen und Künstler auch heute noch schöpfen können.

Speziell in diesem Zusammenbringen der Generationen sehen wir einen wichtigen Bereich unseres Engagements. Das spiegelt sich sowohl im dialog-orientierten Format der seit 2017 stattfindenden Heinrich-Gleißner-Gespräche, als auch bei unserem Förderpreis wider. Hier nominieren die für ihr Lebenswerk mit dem Heinrich-Gleißner-Preis Geehrten einen jungen Kollegen bzw. eine junge Kollegin. Diesen Gedanken verfolgen wir aber genauso mit diesem Buch: Es soll nicht nur ein historischer Rückblick sein. Uns ist es – ganz im Sinne Heinrich Gleißners – ein Anliegen, dass das Buch auch ein Impulsgeber für Gegenwart und Zukunft sein kann.

**Josef Pühringer**  
**Präsident**

**Elisabeth Manhal**  
**Obfrau**



Hans Eichhorn (Mitte) bei der Preisverleihung mit Thomas Stelzer und Elisabeth Manhal.

2019

Sparte  
Literatur

**Hans  
Eichhorn**

Schriftsteller

# Bestandsaufnahme des vielfältig Wahrgenommenen

Alexandra Millner

Das Eichhorn'sche Einmaleins geht so: 3 x Roman + 4 x Dramolette + 5 x Text-Bild-Band + 9 x Prosa + 11 x Lyrik = 1 Textkontinuum <sup>26 Jahre Buchpublikationen</sup>

Wenn man diese 32 Bücher nebeneinander auflegt, ergibt das eine 190 mal 70 cm große Tischfläche voller bunter Buchdeckel, auf denen Fische, Netze, Vögel und Pflanzen zu sehen sind, der Attersee und das Höllengebirge und abstrakte flächige Bilder, die vom malenden Autor selbst stammen. Ein farbenfrohes Bücher-Getümmel ist das und entfacht eine rechte Leselust. Auch die Titel sind so eigentümlich wie einprägsam:

Sie wurzeln im Bedeutungsfeld des Wassers und lauten: *Petruskomplex* (1998), *Plankton* (1999), *Das Eintauchen* (2000), *die Umgehung* (2002), *das Umrudern* (2005), *Treibgut* (2013) und

zuletzt *Immer noch See* (2018); sie kreisen um Formen der Bewegung, etwa in: *Verreisen auf der Stelle* (2000), *Die Liegestatt* (2008), *Das Fortbewegungsmittel* (2009); sie beziehen sich auf die Arbeitswelt wie in: *Der Wille zur Arbeit* (2006), *Handlungsbedarf* (2011), *Totalunternehmen* (2016); sie sprechen existenzielle Themen an und lauten: *Und alle Lieben leben* (2013), *Über das Wesentliche* (2013), *Im Ausgehorchten* (2017); sie geben Rätsel auf, heißen: *Das Zimmer als voller Bauch* (1993) *UND (Alles geschenkt)* (2015); *FAST das Große Haus* (2019); und bringen einen zum Schmunzeln, wie etwa in *Das Ichweißnicht-Spiel* (2008) oder *Unterwegs zu glücklichen Schweinen* (2006).

Was ich Ihnen bis jetzt erzählt oder vielmehr aufgezählt habe, das ist doch kein Zugang zu Literatur, werden Sie sich jetzt denken, und schon gar nicht ein Zugang, wie er sich für eine Literaturwissenschaftlerin geziemt! Da gebe ich Ihnen zum einen Recht, denn was in der Literatur vor allem zählt, das ist ja das, was zwischen den Buchdeckeln steckt und sich erst durch den Leseakt erschließt, Literatur wird erst durch das Aufschlagen des Buches und durch das Lesen aus seinem Dornröschenschlaf erweckt.

Zum anderen stellt ein Buch ein Gesamtkunstwerk dar, zu dem auch die Materialität und das Bildhafte, das Papier, sein Format, seine Oberflächenbeschaffenheit, seine Dicke, sein Farbton, sein Duft, die Typografie, der Satz und das Cover zählen. Zumindest lässt sich dieser Begriff des Gesamtkunstwerks auf Hans Eichhorns Bücher anwenden, und das hat er nicht nur seinen Verlagen zu verdanken – die da sind: Richard Pils und seine Bibliothek der Provinz, der Residenz Verlag (namentlich Jochen Jung, Herwig Bitsche und Claudia Romeder) und nicht zuletzt die von Hans Eichhorn selbst gemeinsam mit Klaus Costadedoi betriebene edition sommerfrische –, sondern vor allem auch der literarischen Ästhetik seiner Texte, die einen solch sorgsam Umgang mit Titel und Buchgestaltung geradezu einfordern.

## Zum anderen stellt ein Buch ein Gesamtkunstwerk dar, zu dem auch die Materialität und das Bildhafte, das Papier, sein Format, seine Oberflächenbeschaffenheit, seine Dicke, sein Farbton, sein Duft, die Typografie, der Satz und das Cover zählen.

Diese 32 Bücher weisen je nach Gattung zwar inhaltliche Unterschiede in der Schwerpunktsetzung auf: Die Gedichte sind häufig auf das unmittelbar Wahrnehmbare, die Landschaft, die Pflanzen, die Tiere, die Witterung, die Schreibumgebung und den Vorgängen darin bezogen, stellen durch poetische Verdichtung intensive Stimmungen her, die über das Unmittelbare, das rein Ding- und Vorgangsbezogene, weit hinausweisen. Manche von ihnen – wie die in den Bänden *morgenoper* und *logenplatz* versammelten Gedichte – resultieren aus einem Konzept, das dem Schriftsteller jeden Tag zu früher Morgenstunde einen bestimmten Platz mit guter Aussicht – den Logenplatz eben – zuweist, von wo aus er beobachtet und horcht und riecht und eine Bestandsaufnahme der

Gleichzeitigkeit und Gleichwertigkeit des vielfältigen Wahrgenommenen notiert.

In den Bild-Text-Bänden weisen die Attersee-Bilder des Fotografen Klaus Costadedoi die Gedichte und Notate einem eindeutigen topografischen Kontext zu: der Gegend um Hans Eichhorns Heimatort Attersee, in dem er bis vor kurzem auch die väterliche Fischerei betrieb und wo er – neben Kirchdorf an der Krems – auch wohnhaft ist.

In den Dramoletten werden Alltagssituationen und floskelhaftes Sprechen per Sprachspiel reflektiert und dekonstruiert, lustvoll auf ihre Haltbarkeit abgeklopft und hinterfragt, werden Probleme aus der Arbeitswelt thematisiert oder im grotesk-schlagfertigen Wortwechsel zwischenmenschliche Machtkämpfe ausgetragen. In diesen Szenen und Mikrogrammen kommt Hans Eichhorns Humor am besten zur Geltung.

Die beinahe regelmäßig alle 9 Jahre erschienenen Romane weisen auf den ersten Blick die wenigsten Zusammenhänge auf: In *Circus Wols* (2000) setzt Hans Eichhorn durch „Aufnahme und Projektion“ dem Wegbereiter des Tachismus Wolfgang Schulze, genannt Wols, ein ebenso intensives wie behutsames literarisches Denkmal. In *Das Ichweißnicht-Spiel* (2009) geht er auf subversive Weise den Mustern des Märchenerzählens nach. In seinem neuesten Text, dem Roman *FAST das Große Haus. Wiederholungen* (2019) setzt er zwei Figuren auf das aussichtslose Projekt an, ein Hanghaus als Atelier, Museum und Wohnhaus zu erbauen.

Doch mit einem inhaltsbezogenen Zugang ist Hans Eichhorns Literatur nicht beizukommen. Denn die Prosatexte beinhalten all die in Bezug auf Lyrik, Drama und Roman genannten Themen und Formen auch: Dialoge, die ins Innere der Erzählinstanz verlagert sind und der Skepsis gegenüber den eigenen Worten Ausdruck verleihen, in denen

Worte gewendet und gedreht und bewertet werden, in denen Erzählhaltungen hinterfragt werden;

starke Eindrücke von einer Seen- und Gebirgslandschaft, die in ihrer Abstraktion als poetische Bilder wunderbar funktionieren, den Attersee-Kennern jedoch ein zusätzlicher Genuss sind. Und die poetische Anrufung der Dinge, durch welche die gedanklich weit ausschweifende Erzählinstanz immer wieder in das Hier und Jetzt, auf die Liegestatt im Zimmer mit dem Blick über den See, auf die Brutstätte der Literatur, zurückgeholt wird.

*Die Liegestatt*, so heißt auch Hans Eichhorns Manifest, in dem er schreibend seine Poetik zu fassen versucht.

Diese Liegestatt ist der wiederkehrende Nullpunkt des Erzählens, der Ruhepol, der Stillstand, der es dem Erzähler immer wieder ermöglicht, von Neuem und mit neuer, unverstellter, reiner Wahrnehmungsbereitschaft aufzubrechen und den Worten, ihren Lauten, zu folgen, den Rhythmen der Sätze und den Assoziationen.

Dabei hat sich sein Schreiben stets weiterentwickelt – ich zitiere aus dem neuesten Roman *FAST ein Großes Haus*: „Erst jetzt, dachte er, kann es passieren, dass die Dinge und Eindrücke von außen und von innen gleichzeitig an mich herangetragen werden und sich eine fruchtbare Mischung ergibt, die es mir ermöglicht, dieses Herangetragene meinerseits an die Landschaft und an mich selbst zurückzugeben, damit sich ein permanenter Austausch vollzieht.“ (FAST, S. 480)

Hans Eichhorn hat sein Schreiben einmal mit dem Fischen verglichen: Auch beim Malen seiner Bilder, die dem Tachismus nahestehen, gehe er ähnlich vor. Er wirft seine imaginären Netze aus und wartet, was sich darin verfängt und was dieser Fang nach sich zieht. Nicht erzählbare Inhalte oder die Geschichten der Figuren stehen im Zentrum seiner Literatur, sondern – im Sinne eines experimentellen Schreibens – die Sprache selbst und ihre Möglichkeiten, das, was ist, das, was nicht ist, und das, was

## Hans Eichhorn hat sein Schreiben einmal mit dem Fischen verglichen: Auch beim Malen seiner Bilder, die dem Tachismus nahestehen, gehe er ähnlich vor. Er wirft seine imaginären Netze aus und wartet, was sich darin verfängt und was dieser Fang nach sich zieht.

sein könnte – Sätze und Gegensätze – nicht gegenüber- sondern nebeneinanderzustellen und in ihrer Gegensätzlichkeit bestehen zu lassen.

Im Eichhorn'schen Textuniversum geht es darum, Fragen aufzuwerfen, ohne Antworten zu geben, immer wieder neue Wege einzuschlagen, ohne jemals irgendwohin zu gelangen. So

wird das Schreiben zum Weg als Ziel, und das Lesen dieser Texte zu einem sprachlich geführten inneren Gehen – der Lesegenuss besteht in der Freude, sich vom Erzähler an der Hand nehmen und von Wort zu Wort, von sprachlich hergestelltem Bild zu Bild, von Gedanken zu Gedanken führen zu lassen. Wenn man dabei genau aufpasst, so zeigen sich einem plötzlich nie gesehene Facetten des scheinbar banalen Hier und Jetzt, die Vielfalt und Komplexität des Lebens, seine kleinen und großen Wunder, die Sinnlichkeit, aber auch die Konstruiertheit des Zeichensystems Sprache auf der Basis willkürlicher Übereinkünfte. Der Genuss stellt sich aber auch einfach durch die mit sicherer Hand gesetzten Worte ein, durch Wort- und Satz wiederholungen, die sich zu einer Sprachmelodie, einer Textmelodie fügen und einen in ihren Bann ziehen.

Hans Eichhorns Lebenswerk, für das er heute geehrt wird, besteht aber nicht nur in seinen literarischen Texten und seiner Malerei. Es zeigt sich auch in den zahlreichen Initiativen, die von ihm ausgehen:

- in der edition sommerfrische;
- in der Kuration der literarischen Schiene für den Kulturverein Dickau in Nussdorf am Attersee;
- in der Kuration der Veranstaltungsreihe „Werden Gedichte wie Häuser gebaut“ für das StifterHaus in Linz;
- in Jurytätigkeiten, in denen er sich für junge Kolleginnen und Kollegen einsetzt;
- in seinen Postkarten-Projekten mit Kollegen wie Richard Wall oder Erwin Einzinger, mit dem er auch gemeinsam ausgestellt und ein Langgedicht verfasst hat;
- und mit der Gründung des Attertheaters Lesesee (gemeinsam mit Andrea Holz-Dahrenstaedt, Fritz Göschl, Ursula Maier-Rabler, Alexandra Millner, Erich Weidinger) zum Zweck der vermehrten Darbietung lyrischer wie minidramatischer Texte.

Hans Eichhorns Lebenswerk umfasst weiters die integrativen Gesten des Autors als Fischer und Kleinlandwirt: die Krönung seiner Lesungen durch selbstgemachten Fischauflauf aus selbstgefangenen und selbstgeräucherten Fischen und durch den selbstgebrannten Schnaps namens Seezweitschke. Auch dies trägt zum tieferen Verständnis seines Werkes und der dahinter steckenden Haltung bei. Diese Haltung möchte ich als eine der Dankbarkeit und Demut gegenüber dem Gegebenen beschreiben, als tiefe Freude darüber und den Willen, diesem Gegebenen in seiner Schönheit, Vielfalt und Problematik Ausdruck zu verleihen – auch im Gestus des Widerständigen: „Die Formen der Herrschaft sind sehr unterschiedlich. [...] in erster Linie beginnt die Herrschaft im eigenen Kopf, also muss in erster Linie, um irgendetwas in Bewegung zu bringen, falls irgendetwas in Bewegung gebracht werden soll, doch die meisten sind sich einig, dass es so sein soll, obwohl auch das zu hinterfragen wäre, um also irgendetwas in Bewegung zu bringen, muss zuerst gegen den eigenen Kopf gedacht werden.“ (FAST, S. 66)

Lieber Hans, seit über 20 Jahren darf ich nun schon Dein literaturwissenschaftlicher Schatten sein, seither ist unser literarischer und persönlicher Dialog nicht mehr abgerissen. Ich habe sehr vieles und viele für mich sehr wichtige Dinge von Dir lernen dürfen. Dafür danke ich Dir von ganzem Herzen.

Und natürlich einen ganz herzlichen Glückwunsch zum Heinrich-Gleißner-Preis für Dein Lebenswerk! ●

# 2018

Sparte  
Bildende Kunst

## Therese Eisenmann

Malerin und freie Grafikerin



### Ich hab immer schauen müssen. Oder: Schönheit ist nicht die Absicht ...

Wiltrud Katherina Hackl

Sie sei ein ruhiges Kind gewesen – während die anderen auf Hochstände oder Bäume kletterten, setzte sie sich im Wald auf einen großen Stein oder den Boden und betrachtete die Umgebung, erzählt Therese Eisenmann in einem Fernsehinterview, das ich vor einigen Jahren mit ihr führen durfte: „*Ich hab' immer schauen müssen*“, sagt sie in diesem Interview und erzählt von Schmetterlingen oder Steinen, die sie entdeckt habe und davon, dass es ihr dabei nie langweilig geworden war. Dieses kindliche „Schauen müssen“ mag sich bei Therese

Eisenmann über die Jahre zu einer versierten, kundigen Form des professionellen Betrachtens ausgebildet haben – am Impetus aber, daran, dass die Künstlerin kaum anders *kann* als genauestens zu betrachten – *dem Müssen der Kindheit* – hat sich nichts geändert.

Ob tote oder lebende, ob wilde Tiere, verschiedenste Formen von Wasser, Prozesse von Transformationen, Frauen und Frauenkörper und nicht zuletzt die Künstlerin, ihre Rolle, ihre Person selbst – dem Anspruch dieser *fundamentalen Betrachtung* entzieht sich weder Therese Eisenmann, noch entlässt sie uns, ohne dass wir einen tiefen, *profunden* Blick getan hätten.

Therese Eisenmann lebt einen umfassenden Kunst- und Kunstproduktionsbegriff und einen intensiven Zugang zu den verwendeten Themen und Objekten – sodass sie gleichsam uns, die Betrachtenden mit in die Höhlen und die dunklen Wasser ihrer Bilder, das tiefe Schwarz ihrer Drucke nimmt – und uns gleichzeitig mit dem Kunstwerk quasi wieder ausspuckt. Wenn wir also vor einem ihrer Bilder stehen, stehen wir immer auch ein Stück weit uns selbst gegenüber – ein dialogischer Zugang des Betrachtens, der mir gerade in Bezug auf das Werk Therese Eisenmanns bedeutend scheint – weil er ein gleichberechtigter, nicht einseitiger, unterhaltsamer oder konsumistischer Betrachtungsprozess ist, einer, der dem Publikum eine Form der *Auseinandersetzung* mit dem Gesehenen gleichzeitig abringt wie anbietet.

Auf die Höhe getrieben wird diese Aufforderung zum Dialog in den Selbstportraits Eisenmanns (auch aber nicht ausschließlich der Umkehrtechnik des Drucks geschuldet): nicht wir blicken sie, sondern die Künstlerin blickt uns an – sieht uns direkt in die Augen, wie es sonst nur unser eigenes Spiegelbild tun würde. Das Selbstbildnis der Künstlerin wird zum Spiegel – jener kulturgeschichtlich erprobten wie „*mächtigen Ordnungsidee*“<sup>41</sup>, wie ihn Medienwissenschaftler Manfred Faßler

nennt, derer wir uns bedienen, wenn es um Selbstbeobachtung, Realitätsüberprüfung, Wissenserwerb, Wahrheitsgewinn oder Erkenntnis geht.

„Was blickt uns an?“ fragt auch die Künstlerin. „Was blickt uns an aus den Sternen?“ – „Heute Morgen strahlte eine ungewöhnlich helle Venus aus einem klaren Himmel. Ihr Blicken und Blinken war wie eine Einladung, ein Ruf“, notiert sie im November 2018.

In diesem *erblickt werden* und *erkannt werden* äußert sich die Sehnsucht, sich selbst als *Teil der Welt* zu beschreiben. Dieses bescheidene Ansinnen begleitet Therese Eisenmanns Werk und Leben durch viele ihrer Lebens- und Arbeitsstationen. Vielleicht gerade indem sie sich *entzieht*, indem sie sich in der Abgeschlossenheit eines Klosters, einer aufgelassenen Bergwerkskantine auf über 2000 Metern Höhe oder in einer Höhle selbst befragt, sucht sie Bilder, Ideen und Möglichkeiten, wie dieses *Teil der Welt sein* gelingen könnte. Setzt sich einem „Mit-sich-Alleinsein“ aus, das die Philosophin Hannah Arendt etwa als Voraussetzung für die Ausbildung eines Gewissens<sup>2</sup> (und dadurch Bedingung für Teilhabe an demokratischen Gesellschaften) beschreibt.

Unabhängig von Orten betrachtet Therese Eisenmann und stellt Fragen: „Was soll meine Rolle, meine Pflicht, mein Ziel sein inmitten dieses bestürzenden, atemberaubenden Dramas, in das ich verwickelt bin.“

In das ich verwickelt bin – erneut beobachtet sie, aus skeptischer Distanz zum eigenen Leben und lässt sich gleichzeitig jederzeit und gerne verwickeln, bringt die Verwicklungen zu Papier, schreibt sie, kratzt sie der Druckplatte ein. In diesem Kontext treten einige ihrer Themengruppen in den Vordergrund: Wasser, Zeit, Tod und vor allem Höhlen – als mythische, als mythologische Orte, als Orte der Selbstfindung. Wie in vielen ihrer Arbeiten vermittelt sich vor allem hier

## Diese Neigung hin zum Dunklen ist dabei keineswegs als romantisch oder gar als Koketterie zu verstehen und zu lesen, sondern viel eher als eine Form des Befreiens und sich unabhängig Machens von allem Gefälligen, Geschmäckerischen hin zur nüchternen Klarheit eines fast naturwissenschaftlichen, jedenfalls forschenden künstlerischen Zugangs.

gleichzeitig ein ganzheitliches Sinnerlebnis, die Betrachterin wird hineingesogen, riecht förmlich den warmen, weichen Lehm, oder spürt den Sandstein jener Höhlen. Eisenmanns Kunst ist plastisch – auf vielen Ebenen. Und sie ist schonungslos, mit uns als Publikum, vor allem aber mit sich

als Künstlerin. Kaum eine Tiefe, kaum ein Spalt, kaum ein Reiben, dem – so scheint es – die Künstlerin nicht bereitwillig nachspürt. Es ist ein forderndes, ein kritisches, ein zweifelndes Werk, es ist poetisch und hat gleichzeitig tiefe, authentische, auch politische Dimensionen. Umso mehr wenn es um zwei weitere Themengruppen in ihrer Arbeit geht: Zeit und Wasser.

Wer Teil der Welt ist, ist Teil der Zeit – und der Begriff der Gleichzeitigkeit einerseits und jener von Dichotomie von Zeit andererseits nehmen im Werk Therese Eisenmanns immer wieder Raum ein. Zweiteres etwa in Abbildungen unterschiedlicher Transformationen oder der Beschäftigung mit dem Tod – Bilder, die ein *davor* und *danach* brauchen, ein Diesseits und Jenseits, um fassen zu können, um abbilden zu können. Zeit als *notwendige Voraussetzung*, um Objekte überhaupt ins Werk aufnehmen zu können – etwa Verwitterung, wenn es um die toten Tiere und Skelette geht, denen sich Eisenmann widmet. Zeit auch als *formaler Faktor*, wenn es um das Serielle einer Druckgrafik geht – unter anderem im Zyklus „Wasser“ zu beobachten.

Andererseits eben Gleichzeitigkeit – teilweise als ein Fluss beschrieben, eine „*teilnahmslose, gleichmachende Flut*“, wie die Künstlerin es ausdrückt, die über alles hereinbricht, das sich kurz in diesem Zeitenstrom an die Oberfläche retten kann und aus den Wassern hervorragt. Unabhängig vom Bildinhalt beschreibt Therese Eisenmann hier die Radierung selbst als ein Mittel gegen diese Flut: ein „*behutsames Herausheben von Einzelaspekten aus dem Zeitenstrom*“ schreibt sie. *Meer, Wasser und Zeit, Wasser und Tod* oder *Von Wasser bedeckt* – Titel von Serien und Zyklen, die zeigen, welche Bedeutung das Element im Werk einnimmt. In diesen Bildern wird erneut spürbar, wie bedingungslos die Künstlerin bereit ist, in Welten einzutauchen, sie auszuloten, sie abzubilden, ohne ihnen auch nur das Geringste von dem zu nehmen, was sie zauberisch,

mythisch, dunkel macht – ohne aber auch sie zu verklären oder zu romantisieren. Es sind sehr dichte Bilder, die hier entstehen – Wasser kräuselt sich, verdichtet sich, bildet Flächen, zieht sich zusammen, fließt, bäumt sich auf, bildet viele Wasser, vereinzelt sich – Therese Eisenmann ist kein Weg zu mühsam und zu weit direkt hinein in diese Wasser, die stets dunkle Wasser sind, der Weg „*hinein in das Schwarze*“, ein künstlerischer Anspruch, der sich mit dem formalen Wesen der Druckgrafik gerade in diesen Serien so bemerkenswert vereint.

Diese Neigung hin zum Dunklen ist dabei keineswegs als romantisch oder gar als Koketterie zu verstehen und zu lesen, sondern viel eher als eine Form des Befreiens und sich unabhängig Machens von allem Gefälligen, Geschmäckerischen hin zur nüchternen Klarheit eines fast naturwissenschaftlichen, jedenfalls forschenden künstlerischen Zugangs. Ein Zugang, der offenbar auch ablehnend betrachtet werden kann. Darüber ist sich Therese Eisenmann durchaus im Klaren, wie sie auf einer der in diesem Katalog zur Freude und zum Glück so reichhaltig vorhandenen persönlichen Notizen und Tagebucheintragen formuliert: sie wisse, dass ihre Zuneigung zu toten Tieren („*meine Nähe zu allem Skelettösen*“) in ihren Bildern, denen sie *fundamentale Betrachtung* schenkt, skeptisch betrachtet wird – „*...weil ich in den Verruf geraten bin, tote Tiere zu mögen*“.

Diese angesprochenen Drucke mit toten Fischen, Vögeln, kleinen Skeletten in Eisenmanns Werk sind unglaublich zärtliche, anziehende, ganz offensichtlich mit größtmöglicher Neugierde und ebensolcher Demut betrachtete und gezeichnete tote Lebewesen. Sie sind wunderschön, sie sind Teil der Welt. „*Sie sind nicht von meinem Wohlwollen abhängig*“ schreibt Eisenmann und weiter – und dies sei am Ende dieses Textes als Schlusssatz ausgeliehen: „*Schönheit ist nicht die Absicht, sondern das Resultat von Natur*“.

# 2017

Sparte  
Architektur

## Maximilian Rudolf Luger & Franz Josef Maul

Architekten



## Sound of Oberösterreich

Romana Ring

Es ist mir eine große Freude und auch Ehre, zur Verleihung des Heinrich-Gleißner-Preises an Max Luger & Franz Maul heute hier im Steinernen Saal des oberösterreichischen Landhauses einige Worte sprechen zu dürfen. Der Steinerne Saal ist ein Ort mit Geschichte, mit Tradition, der die Bedeutung des heute verliehenen Preises unterstreicht. Seine feierliche Stimmung verdankt der Raum allerdings nicht nur den noblen Proportionen und den wertvollen namensgebenden Steinmetzarbeiten, sondern zu einem guten Teil auch seinen akustischen Eigenschaften.

Er ist – ganz ohne jede Metapher gesagt – ein Raum mit beträchtlicher Nachhallzeit, was einerseits zu langsamem Sprechen anhält und mir andererseits einen roten Faden in die Hand gibt. Einen jener Fäden nämlich, die bekanntlich sehr nützlich sein können, wenn es darum geht, im Labyrinth der Gedanken nicht nur zu einer ungefähren Mitte zu gelangen, sondern, im Sinne der geneigten Zuhörerschaft, auch innerhalb angemessener Frist einen plausiblen Ausgang zu finden.

Denn angesichts des heute mit dem Heinrich-Gleißner-Preis ausgezeichneten Werks des seit 28 Jahren bestehenden Architekturbüros Luger & Maul ist die Gefahr, den Rahmen dieser Feierstunde durch die Besprechung desselben ganz gewaltig zu sprengen, nicht von der Hand zu weisen. Würden wir nur die gut und gerne 300 in der Werkliste angeführten realisierten Objekte mit 30 Sekunden allerflüchtigster, nahezu wortloser Betrachtung multiplizieren: Wir kämen schon dafür auf eine Dauer von 150 Minuten und hätten am Ende dennoch kaum etwas darüber erfahren, was Max Luger & Franz Maul mit ihrer Architektur für Oberösterreich getan haben.

Wir könnten ihr Werk, wie es nicht ohne Grund üblich ist, vorweg hinsichtlich der Aufgabenstellungen sortieren: Hier schauen wir auf ein breites Panorama von städtebaulichen Großprojekten wie etwa den Masterplan für die Entwicklung des Linzer Hafens oder die Revitalisierung der ehemaligen Dragonerkaserne in Wels über zahlreiche öffentliche Objekte, Kulturbauten, Bauten für die Kirche, für den Tourismus und die Gastronomie, Gewerbe- und Geschäftsbauten, Wohnbauten größeren Maßstabes und, in einem konstant über die Jahre erhaltenen Schwerpunkt, vergleichsweise kleine private Wohnobjekte. Mit dem Teichwerk auf dem Gelände der Johannes-Kepler-Universität haben Luger & Maul sogar ein Objekt errichtet, das nach Auffassung der Behörde gar kein Gebäude ist. Es gibt kaum eine Bauaufgabe, die sie noch nicht gelöst hätten.

Das allein wäre allerdings noch lange kein Grund für die Auszeichnung mit dem Heinrich-Gleißner-Preis. Dieser liegt natürlich zu einem erheblichen Teil in der hohen Qualität, die ihre Lösungen durchwegs charakterisiert und die ihnen schon in ganz jungen Jahren, 1992 nämlich, die Auszeichnung mit dem oberösterreichischen Landeskulturpreis für Architektur eingetragen hat. Doch auch das ist noch nicht die ganze Antwort. An dieser Stelle möchte ich nach dem eingangs erwähnten roten Faden greifen: die Arbeit von Max Luger & Franz Maul hat viel und in vielerlei Hinsicht mit dem Begriff Echo zu tun. Mit der fortschreitenden Verlagerung unserer Kommunikation auf digitale Medien erfahren wir schmerzhaft, wie eng die Grenzen unserer Wahrnehmung werden, wenn wir in einer so genannten Echokammer gefangen sind. Wir hören nur noch, was wir hören wollen und halten uns dennoch für informiert und aufgeschlossen.

Kunst- und Kulturschaffende im Allgemeinen und Architekten im Besonderen sind davor nicht gefeit. Max Luger & Franz Maul hingegen haben die Gabe, vieles ohne das abschirmende Störgeräusch vermeintlich gesicherten Wissens wahrzunehmen. Diese Gabe befähigt sie, umfassend und genau auf ihr jeweiliges Gegenüber mit seinen Bedürfnissen einzugehen. Das erklärt nicht zuletzt die auf Vertrauen und Zufriedenheit gegründete Treue ihrer privaten Auftraggeber. Max Luger & Franz Maul verstehen es, mit Menschen, mit Orten und gleichermaßen mit Traditionen wie mit Zukunftsvisionen „in Resonanz zu gehen“, wie es so schön heißt. Ihre Herkunft aus dem ländlichen Raum Oberösterreichs – Max Luger ist in Kleinzell im Mühlviertel geboren, Franz Maul in Nussdorf am Attersee – und ihre dem Architekturstudium vorangestellte handwerkliche Ausbildung verleihen ihnen dabei jenen zusätzlichen Körper, den man für eine gute Resonanz eben braucht und der gerne als Bodenständigkeit bezeichnet wird.

**Ihr Qualitätsbewusstsein,  
ihr Gefühl für Technologien,  
für Materialien ruht fest  
auf diesem Fundament des  
Handwerks und verleiht  
ihnen jene Autorität,  
die unabdingbar ist, um  
Architektur in der ihnen  
eigenen Logik und Fein-  
heit der Detailgestaltung  
durchzusetzen.**

Ihr Qualitätsbewusstsein, ihr Gefühl für Technologien, für Materialien ruht fest auf diesem Fundament des Handwerks und verleiht ihnen jene Autorität, die unabdingbar ist, um Architektur in der ihnen eigenen Logik und Feinheit der Detailgestaltung durchzusetzen. Auf der Basis ihres handwerklichen Könnens und ihrer Fähigkeit zur partnerschaftlichen Zusammenarbeit mit ausführenden Firmen sind Luger & Maul denn auch zu Pionieren des konstruktiven Holzbaues in Oberösterreich geworden, was nicht zuletzt an den zahlreichen Auszeichnungen ihrer Bauten mit dem oberösterreichischen Holzbaupreis abzulesen ist. Ein nicht unwesentlicher Faktor in der Weiterentwicklung von Technologien, die ja auch wirtschaftlich bestehen müssen, ist die Bereitschaft und das Vermögen, einfach zu denken. Das Einfache, das Echte, Eigentliche scheint ohnedies dieser Tage sehr geschätzt zu werden. Für Max Luger & Franz Maul aber ist das Einfache keine Pose. In ihren Bauten wird man vergeblich nach zeitgeistiger Askese suchen. Nicht die Reduktion steht hier im Vordergrund, sondern was erscheint, wenn man Unnötiges weggelassen hat: Licht, Farbe, Stimmung und eine Funktionalität, die auf die gegenwärtigen Bedürfnisse der Nutzerinnen und Nutzer eingeht, ohne der Zukunft den notwendigen Raum zur Entwicklung zu nehmen.

Der Blick für das Wesentliche und der vertraute Umgang mit Traditionen bei gleichzeitiger Offenheit für Veränderungen befähigen Max Luger & Franz Maul nicht zuletzt zu einem ebenso behutsamen wie erfrischenden Umgang mit historischen, häufig als Denkmal geschützten Gebäuden. Hier spannt sich ein weiter Bogen vom Welser Rathaus und der mit dem Bauherrenpreis der Zentralvereinigung der Architekten ausgezeichneten Revitalisierung des Minoritenklosters in Wels über die Interventionen im Stift Schlierbach, das Kultur- und Jugendzentrum in Vorchdorf, das Bildungshaus Schloss Puchberg, die Schwimmschule Steyr und die bereits erwähnte

Welser Dragonerkaserne bis zur Neugestaltung der Repräsentationsräume der Johannes-Kepler-Universität, um nur einige der Bauten zu nennen, mit denen Luger & Maul Vorbilder in ein allzu häufig von Unwissen, Zaghaftigkeit und starre Fronten geprägtes Umfeld setzen konnten.

Ähnlich kontrovers wie der angemessene Umgang mit dem Baudenkmal wird mitunter das richtige Bauen im Landschaftsraum diskutiert. Insbesondere an den Ufern der Salzkammergutseen ist der Blick, den die Naturschutzbehörde auf geplante Bauvorhaben wirft – nicht zu Unrecht – streng. Doch gerade hier ist es Luger & Maul dank ihrer tiefen Verbundenheit mit der Landschaft und ihren Bautraditionen, dank ihres hartnäckig verteidigten Qualitätsanspruchs und nicht zuletzt dank ihrer durch Rückschläge nicht verminderten Bereitschaft zum Dialog gelungen, zeitgemäße Formen des Bauens in der Landschaft zu finden, was übrigens auch über Österreichs Grenzen hinaus anerkannt wird und mit einer Auszeichnung für „Neues Bauen in den Alpen“ gewürdigt worden ist.

Haben wir Max Luger & Franz Maul nun gleichsam als Virtuosen eines spezifisch oberösterreichischen Klanges kennengelernt, ist es an der Zeit, auch das Echo zu hören, das ihre Arbeit erzeugt. Ihre Architektur klingt nach. Davon können Sie sich jederzeit selbst überzeugen, denn viele ihrer Bauten sind öffentlich zugänglich. Sie haben sich als haltbar erwiesen; in mehr als bloß dem physischen Sinn. Sie halten dem Lauf der Zeit stand, in ihrer Funktionalität und – was uns Architekturschaffenden noch viel seltener gelingt – auch aus ästhetischer Sicht. Doch Luger & Maul sprechen nicht nur durch ihr Werk. Seit 1999 geben sie als Lektoren an der Linzer Kunstuniversität den Architekturstudentinnen und -studenten im Rahmen ihrer Hochbau-Vorlesungen ihr Wissen und natürlich auch ihre Haltung weiter. „Wie kann ich dem Land Oberösterreich dienen?“

ist eine Frage, die sie bei aller Freude an Weltoffenheit und internationalen Kontakten auch in diesem Kreis stellen und gleichzeitig klar machen, dass Architektur vieles sein kann, nur keine heiße Luft.

Sie selbst haben diese Frage nach dem Nutzen ihrer Arbeit für ihre Heimat in zahlreichen größeren und kleineren Projekten beantwortet, die ohne ihre Überzeugungsarbeit und ihren weit über die eigentliche Aufgabe eines Architektenbüros hinausgehenden Einsatz nicht oder nicht in dieser hohen Qualität entstanden wären. Die Würde des Menschen kann und muss auch in angemessenen Räumen ihren Ausdruck finden. Das haben Max Luger & Franz Maul mit zahlreichen Bauten und Anlagen gezeigt.

22

Natürlich muss auch und gerade der soziale Wohnungsbau in der Lage sein, die Brücke von der wirtschaftlichen Vertretbarkeit zu jener funktionalen und räumlichen Stimmigkeit zu schlagen, die eine Wohnung, unseren wichtigsten Kommunikations- und Rückzugsort, ausmacht. Mit den jüngst auf dem Areal des ehemaligen Pferdehospizes der Welser Dragonerkaserne fertiggestellten Wohnhäusern haben Luger & Maul genau das und noch einiges darüber hinaus geleistet. Denn diese Anlage ist ein weiteres Beispiel für ihren Mut, sich Herausforderungen – diesfalls neuen Förderungsrichtlinien für den sozialen Wohnungsbau – zu stellen und es sich eben nicht in der Echokammer allgemeiner Empörung bequem zu machen. Die Wohnhäuser stehen als sechsgeschossige konstruktive Holzbauten nicht nur technologisch an der Spitze neuester Entwicklungen, sondern weisen mit ihrem klugen Erschließungskonzept, ihrer ebenso robusten wie gediegenen Ausführung und der von Sorgfalt und gestalterischem Anspruch getragenen Erscheinung nach, dass man auch mit – zugegeben – sehr wenig Geld sehr guten Wohnbau machen kann.

Max Luger & Franz Maul kämpfen für Qualität, sie kämpfen für anständige Abläufe, sie treten für ihre Überzeugungen ein. Es kostet große Kraft, einen solchen Kampf über lange Zeiträume aufrecht zu erhalten. Sehr oft, aber beileibe nicht immer gelingt es ihnen, sich Gehör zu verschaffen. Wenn es ihnen aber geglückt ist, Politik, Behörden, Bauherren, Geldgeber oder ausführende Firmen von der Sinnhaftigkeit ihrer Vorschläge zu überzeugen, hat in den meisten Fällen auch Oberösterreich davon profitiert. Deshalb möchte ich mich jetzt an Sie, werte Festgäste wenden. Ihnen kommt ja heute auch aus akustischer Sicht besondere Bedeutung zu. Durch Ihre Anwesenheit haben sie die Nachhallzeit dieses Saales erheblich verkürzt und so dazu beigetragen, dass wir heute viel besser zuhören und verstehen können, als das ohne Sie gelungen wäre. Außerdem liegt es ganz in Ihren Händen, Max Luger & Franz Maul nun ein ganz besonderes, im Architektenleben viel zu seltenes Echo zu schenken: mit einem lange schallenden Applaus. ●



2016

Sparte  
Musik

**Michi  
Gaigg**

Dirigentin

# Anwältin der Barockmusik

Renate Plöchl

Warum eine Musikerin wie Frau Professor Michi Gaigg ausgerechnet von einer Nicht-Musikerin, die über keinerlei musiktheoretisches Wissen verfügt, gelobt werden will, ist ungewiss, aber es dürfen Vermutungen angestellt werden.

Obwohl Musik eine Sprache ist, die wir alle verstehen, wie Joseph Haydn zu Wolfgang Amadeus Mozart gesagt haben soll, ist auch sie auf Vermittlung angewiesen. Diese allgemein verständliche „Sprache“ kann ihren Inhalt erst dann transportieren, wenn sie erklingt. Und hier könnte die ehrenvolle Aufgabe angesiedelt sein. Der Auftrag könnte lauten: einfach das loben, was erklingt, im gewissen Sinn naiv, ohne das Einmischen der analytischen Stimme aus dem Hintergrund.

Viele Male – vor allem unmittelbar nach Konzerten – wurden Lob und Anerkennung spontan und emotional ausgesprochen, viele von Ihnen kennen die Situation. Aber nun soll das Lob, das üblicherweise unter vier Augen erfolgt, vor einer Festgesellschaft standhalten.

Die aufkeimende Unsicherheit soll vorsorglich mit dem sicheren und oftmals hilfreichen Griff zur Sekundärliteratur zur Raison gebracht werden. Die Landesbibliothek erweist sich – wie so oft – als verlässliche Partnerin: Das Historische Wörterbuch der Rhetorik ist eine der vielen Quellen. Aber zum großen Erstaunen wird die Lobrede in der Rhetorik stiefmütterlich behandelt.

Eine eindeutige Auskunft über Struktur und Aufbau wird nicht gefunden, wir werden eher mit einer Aneinanderreihung von Topoi wie Herkunft, Familie, geistiges und kulturelles Umfeld, Erziehung, geistige und moralische Eigenschaften, herausragende Taten, Leistungen und Werke konfrontiert. In jedem Fall ist die Laudatio dazu da, um zu erhöhen und auszuschnücken. Diesen Anspruch erfülle ich gerne. Die Lobrede konzentriert sich mit dieser Absicht auf drei herausragende Begegnungen.

Ganz nah ist noch der Klang vom Jubiläumskonzert zum 20jährigen Bestehen des L'Orfeo Barockorchesters hier im Steinernen Saal vor wenigen Wochen. Ob Orpheus Pate bei der Namensgebung des Orchesters war oder nicht, ist nicht ausschlaggebend, passend ist der Orpheus-Mythos jedenfalls, steht er doch als eindrucksvolles Symbol für die Macht der Musik. Der gefühlvolle Gesang bezaubert Götter und Menschen, selbst die wilden Tiere finden sich zum gemeinsamen friedfertigen Hören zusammen.

Wenn Michi Gaigg ihr Orchester, das sie 1996 gemeinsam mit Carin van Heerden gegründet hat, leitet – davor hat sie über 10 Jahre das ebenfalls von ihr gegründete Orchester „L'arpa

festante“ angeführt – dann sehen und vor allem hören wir, dass dieses Zusammenwirken von großem Vertrauen geprägt ist. Mit einer Selbstverständlichkeit leitet Michi Gaigg ihr Orchester durch das Konzert. In ihrer unpräzisen Gestik spiegelt sich die uralte Tätigkeit des musikalischen Leitens. Dirigieren ist so alt wie das gemeinsame Musizieren und fand offensichtlich in allen Kulturen statt.

Wenn Menschen gemeinsam musizierten, wählten sie eine Vertrauensperson, die durch Handzeichen die Einsätze gab, die auf gemeinsames Tempo und den Zusammenhalt der Gruppe achtete. Frühe ägyptische Bildzeugnisse, tausende Jahre vor Christus, zeigen Sänger und Musikanten, die durch Handzeichen geführt wurden. Michi Gaigg führt in einer Art und Weise, als würde sie die Musikerinnen und Musiker jedes Mal aufs Neue auffordern, Bestehendes loszulassen und erreicht damit eine Intensität in der Darbietung, die das Publikum tiefe Emotionalität empfinden lässt.

Das Publikum fühlt sich auf besondere Weise geschätzt, Michi Gaigg kommt ihm entgegen, ohne dabei ihren hohen künstlerischen Anspruch preiszugeben. Die künstlerische Inspiration, die versierten Fachkenntnisse, die verbindliche Art, die Musikerinnen und Musiker wie Publikum als echte Herzlichkeit und Menschlichkeit wahrnehmen, garantieren die Erfolgsgeschichte von L'Orfeo, die sich international an so wunderbaren Orten wie der Sixtinischen Kapelle oder bei unerwarteten großartigen Publikumsbegegnungen bei Konzerttourneen in Südafrika entfalten konnte.

Ein halbes Jahr davor, ein anderer Klang, ein anderes Szenario beim Lunchkonzert der Anton-Bruckner-Privatuniversität. „Barockvioline und Viola“, die Klasse Michi Gaigg präsentiert sich im kleinen Saal der Universität. Seit 1994 setzt Michi Gaigg am Institut für Alte Musik und Historische Aufführungspraxis an der Anton-Bruckner-Privatuniversität

neue Maßstäbe, davor hat sie pädagogische Erfahrungen am Straßburger Konservatorium sammeln können.

In Erinnerung ist eine herzliche Präsentation auf hohem Niveau. Das Programm anspruchsvoll, als würden die jungen Studierenden Zeugnis ablegen für die Haltung ihrer Professorin, von der man ganz nebenbei lernen kann, dass das Besondere nur erreicht werden kann, wenn die unterschiedlichsten Mühen wie das Selbstverständliche auf sich genommen werden. Im Lunchkonzert war unter anderem die Studentin Nina Pohn, die heute bei diesem Fest einen besonderen Platz bekommt, mit einer Bach-Interpretation zu hören. Nach dem gelungenen Konzert scharten sich alle um die Professorin, die immer wieder bereit ist, sich auf ein feinsinniges Wechselspiel von Fordern und Fördern einzulassen. Und wer nun meint, es ging um Kritik, der liegt daneben, das gemeinsame Feiern des Erfolges wurde besprochen.

Die Lehrerin selbst beruft sich immer wieder auf ein ganz großes Vorbild, Nikolaus Harnoncourt, der die Kunst als eine unverzichtbare Säule des Menschseins bezeichnet, hat sie bei einem Konzert mit dem Concentus Musicus so nachhaltig begeistert, dass dem Violinstudium das Studium der Barockvioline bei Ingrid Seifert und Sigiswald Kujken folgte.

Und noch einmal zeitlich einen Schritt zurück in ein ganz anderes akustisches Ambiente: Der Innenhof der Greinburg, der mittlerweile untrennbar mit Michi Gaigg verbunden ist.

Im Sommer 2012 ist in der Wiener Zeitung zu lesen „Regieblitze von höchster Stelle“, die pointierte Überschrift bezieht sich auf die Premiere von „Betulia Liberata“ von Wolfgang Amadeus Mozart in der Leitung von Michi Gaigg. Die zeitliche Planung der Aufführung war in günstige Hände gelegt. Die musikalische Spannung entlud sich punktgenau mit dem letzten Ton im realen Gewitter.

## In ihrer unpräzisen Gestik spiegelt sich die uralte Tätigkeit des musikalischen Leitens.

22 Opern wurden bei den Donaifestwochen Strudengau bislang aufgeführt, viele davon waren Neuentdeckungen. Damit erlangen die Festwochen eine Alleinstellung in der Aufführungspraxis Alter Musik.

26 Michi Gaigg schafft seit 2003 als Intendantin der Donaifestwochen Strudengau jährlich im Sommer in der Region, von der August Strindberg gemeint hat, hier beginnt das Ende der Welt, einen Anfang. Als Programmverantwortliche und Musikerin entwickelt sie gemeinsam mit einer von ihr sehr geschätzten Arbeitsgemeinschaft jährlich ein Programm, das dem Barock ebenso verpflichtet ist wie der zeitgenössischen Musik. Festwochen bedeuten aber immer auch Begegnung, und die mit Michi Gaigg sind immer Momente der Inspiration.

2007 wurde Frau Professor Gaigg folgerichtig für ihre hervorragende Arbeit als Intendantin mit dem Bühnenkunstpreis des Landes Oberösterreich ausgezeichnet.

Wenn die Zeit zwischen den Konzert- und Opernterminen zu lang und die Sehnsucht nach dem gewissen Hauch von Wahrheit, der sich beim Musikhören einstellt, zu groß wird, dann kann aus dem großen Angebot der Tonträger geschöpft werden. „Betulia Liberata“ ohne Blitz und Donner, wie in der zitierten Rezension beschrieben, ist einer von mittlerweile 30 Titeln der umfänglichen Discographie von L'Orfeo. Viele der Aufnahmen wurden ausgezeichnet. Die Liste der prominenten

und einschlägigen Medien, die die Aufnahmen des Barockorchesters geradezu bejubeln, ist lang.

In einer Besprechung der Johann Caspar Ferdinand Fischer-Aufnahme aus dem Jahr 2005 wird Michi Gaigg sogar als Anwältin dieser Musik bezeichnet.

Besonders gehuldet wurde die jüngste Aufnahme: die Jugendsymphonien von Felix Mendelsohn Bartholdy.

Dass Musik lebensnotwendig ist für die Entfaltung jener gesellschaftlichen Qualitäten, die das Menschsein im eigentlichen Sinn des Wortes ermöglichen, braucht vor diesem Auditorium nicht weiter ausgeführt werden. Die Mendelsohn-Aufnahme strömt genau diesen Geist aus, sie erreicht beim Zuhören – wenn sie so wollen – die Seele.

Auch wenn es Michi Gaigg im besonderen Maß gelingt, die Seele zu berühren, sollten wir die in Oberösterreich geborene und mittlerweile weitgereiste Dirigentin, Musikerin, Lehrerin und Intendantin nicht nur auf der Gefühlsebene verorten. Viele von uns haben sie als eine Frau erlebt, die ein verbindliches freundliches Wesen mit Festigkeit bei der Durchsetzung ihrer Anliegen verbindet.

Der Boden der Realität ist immer gegenwärtig, auch wenn Michi Gaigg die Gabe hat, in die Welt der Musik zu entschwinden. Vermutlich hat die Verankerung in der Familie und die Rolle als Mutter damit einiges zu tun.

Vielleicht ist man gerade als Frau in den unterschiedlichsten Herausforderungen immer wieder damit beschäftigt, die Frage der Autorität neu zu stellen. Jedenfalls können Frauen Dinge sehr entschieden sagen, mit Respekt und mit einer gewissen Art von Liebe. Lassen Sie mich mit den Worten von Carin van Heerden, die sich beim Jubiläumskonzert bei Michi Gaigg für die „Künstlerische Zauberkraft und den zutiefst menschlichen Umgang“ bedankt hat, schließen und zum Heinrich-Gleißner-Preis herzlich gratulieren. ●



# 2015

Sparte  
Literatur

## Margit Schreiner

Schriftstellerin

# Das Leben an sich. Der Margit-Schreiner- Kosmos

Manfred Müller

Eine Laudatio auf Margit Schreiner zu halten, ist gar nicht so einfach: Sie selbst schreibt in einem ihrer Bücher, sie habe im Grunde sechs Leben: eines als Leserin, eines als Schriftstellerin, eines als Mutter, eines als Frau, eines als Tochter und eines als Denkende. Natürlich geht es hier in erster Linie um die Autorin, insofern könnte man es sich leicht machen und bei den Büchern bleiben, aber diese sind, wie man bei Margit Schreiner sehr schnell sieht, nicht ohne weiteres vom Leben zu trennen, von den Orten, den Menschen, der Zeit.

Ich beginne fürs Erste mit den Eckdaten: In Linz geboren, in Salzburg Germanistik und Psychologie studiert, lebt als freie Autorin in Linz – das klingt, seien wir ehrlich, per se nicht sehr schillernd. Sieht man genauer hin, ist jedoch schon

die bloße Aufzählung der Wohnorte Margit Schreiners außerordentlich farbenfroh: noch während ihres Studiums ist sie, die gerade an einer Dissertation über das Faust-Motiv schrieb, nach Japan übersiedelt, wo sie drei Jahre lang blieb. Danach war sie wieder in Österreich – genauer gesagt in Salzburg –, aber nicht lange: die nächsten Jahre verbrachte sie unter anderem in Paris und Italien, und gleich acht Jahre lang lebte sie in Berlin. Seit etwa 15 Jahren wohnt sie nun wieder in Linz.

Bereits im Rahmen der ersten Auslandsstation, in Japan, begann sie zu schreiben, das erste Buch erschien 1989, die, wie es heißt, „Liebes und Hass-Geschichten“ mit dem Titel „Die Rosen des Heiligen Benedikt“. Danach sind noch einmal Erzählungen gefolgt, nämlich 1990 der Band „Mein erster Neger“.

Mit „Die Unterdrückung der Frau, die Virilität der Männer, der Katholizismus und der Dreck“ erfolgte dann sozusagen fließend der Übergang von der kleinen zur großen Prosa. Es hieß das Buch doch im Untertitel: „Roman in Geschichten“. Es folgten weitere längere Prosatexte: „Nackte Väter“, „Haus, Frauen, Sex“, „Heißt lieben“, das „Buch der Enttäuschungen“, „Haus, Friedens, Bruch“, der Essayband „Schreibt Thomas Bernhard Frauenliteratur?“, „Die Tiere von Paris“ und „Das menschliche Gleichgewicht“.

Denkt man an den anfangs erwähnten Satz von den sechs Leben, so zeigt sich, dass es zu jedem einzelnen davon zumindest ein Buch gibt, dass Margit Schreiner also ihr Leben und ihre Kunst auf eine besondere Weise miteinander zu verbinden versteht: Zum Leben als Tochter etwa hat sie gleich zwei Bücher geschrieben, zum Leben als Schriftstellerin und als Mutter zumindest je eines, als Denkende tritt sie vor allem im „Buch der Enttäuschungen“, aber natürlich auch in ihren Essays auf – dort selbstverständlich auch als Lesende –, und zum Leben als Frau passen sowieso alle. Missversteht man das „Frau“ als „Ehefrau“, dann findet sich sogar ein Buch, in dem sie in den Körper eines

verlassenen Ehemannes schlüpft und diesen über sein bemitleidenswertes Dasein monologisieren lässt.

Buch für Buch ist somit etwas entstanden, was ich als „Margit-Schreiner-Kosmos“ bezeichnen möchte: Es ist ein ganz spezieller, monumentaler Kosmos, der für mich wie eine aus verschiedenen Perspektiven angegangene, exakte, ziemlich allgemeingültige Gesamtdarstellung eines Lebens in unserer Zeit und in unserem Kulturkreis wirkt.

Dieser Kosmos ist geografisch meist ganz klar festzumachen: Margit Schreiner schreibt, so scheint es, nur über Orte, die sie wirklich gut kennt – und auch da nicht über alle. Tokio jedenfalls fehlt noch als Romanschauplatz. Alle anderen Lebensmittelpunkte finden sich aber auch in den Büchern wieder, vom Linzer Schreibtisch über Berlin, Paris und Palestrina bis hin zum Lieblingsurlaubsort, einer kroatischen Insel, auf der der größte Teil des Buches, „Das menschliche Gleichgewicht“, spielt.

Die ideale (und daher sehr häufig anzutreffende) Ausdrucksform im „Margit-Schreiner-Kosmos“ ist der Monolog, immer mit dem Anspruch, aus einer möglichst engen Perspektive möglichst viel zu erzählen – von einer Warte aus zudem, die Verwechslungsspiele, etwa zwischen der Erzählerfigur und der Autorin oder bestimmten realen und fiktiven Schauplätzen zulässt. Die Grenze zwischen Literatur und Wahrheit ist oft fließend, aus der Verbindung von realen Schauplätzen, erlebten Begebenheiten und fiktionaler Ausarbeitung entstehen Texte, die gleichermaßen vertraut und surreal, bekannt und überraschend wirken.

Im Lauf der Jahre sind die Bücher im Ansatz allgemeiner und damit im Anspruch fundamentaler geworden. Was Margit Schreiner im „Buch der Enttäuschungen“ beschrieben hat, war nicht weniger als das Leben an sich, vom Anfang bis zum Ende. „Haus, Friedens, Bruch“ ergänzt das Bild mit den

**Es ist ein ganz spezieller, monumentaler Kosmos, der wie eine aus verschiedenen Perspektiven angegangene, exakte, ziemlich allgemeingültige Gesamtdarstellung eines Lebens in unserer Zeit und in unserem Kulturkreis wirkt.**

Details, dem Alltag, den täglichen Sorgen, Mühen und Gedanken – und, vor allem – dem Schreiben als schöne, lästige, unmögliche und immer wieder durch „Hausfriedensbruch“ betreibende Gäste gestörte Arbeit.

„Die Tiere von Paris“, der als nächstes erschienene Roman, stellt die Grundfrage nach der menschlichen Natur – und versucht diese immer wieder neu im Spannungsfeld zwischen der tatsächlichen Natur und den selbstgemachten Welten einzugliedern. Eigentlich gehört man nicht mehr in diese, zu dieser Natur, schon gar nicht ist es aber möglich, die Natur ganz hinter sich zu lassen. Das Leben ist, so scheint es, ein permanentes Herumirren zwischen dem, was man eigentlich ist, und dem, was man sich zu sein wünscht. Und da man nie irgendwo wirklich ankommt, ist dieses Herumirren letztlich auch ein Verirren.

Nicht umsonst geht es in diesem Buch, wie übrigens auch im „Das menschliche Gleichgewicht“, sehr viel um das Verirren: Das Verirren in der Natur ist ebenso wie das Verirren in

Großstädten nicht die Ausnahme im geordneten Leben, es ist die Regel geworden.

„Das menschliche Gleichgewicht“ schließlich erzählt vom Urlaub auf einer Insel, von den Verbindungen, die es unter den anwesenden Menschen und mit der Vergangenheit gibt – vor allem aber erzählt es vom Gleichgewicht und davon, wie leicht es verloren gehen kann, wie vielfältig die Bedrohungen sind, denen es ausgesetzt ist und davon, wie schwer es wieder herzustellen ist, wenn man es einmal verloren hat.

Einerseits sind es also wieder ganz zentrale, große „Margit-Schreiner-Themen“, auch manche Figuren und Tonfälle, die sich in diesem Buch finden. Andererseits aber wagt sich „Das menschliche Gleichgewicht“ weit aus der Tradition der Schreinerschen Bücher heraus: So gibt es auf dem Umweg über alte Tagebuchtexte einer Figur eine zweite Erzählerstimme, einen zweiten Tonfall, einen zweiten Handlungsschauplatz und eine zweite Perspektive.

In der Darstellung des Lebens auf der Insel finden sich in nuce alle Facetten des meisterhaften Erzählens Margit Schreiners: Es passiert äußerlich nicht viel, ein paar Leute sind auf einer Insel, essen, schlafen, waschen das Geschirr ab, reden. Fast erinnert es an Astrid Lindgrens Saltkrokan-Bücher, wenn die größten Abenteuer aus nächtlichen Wanderungen und eher zufällig anlegenden Booten bestehen – und doch wird alles, was den Tagesablauf stört, als immense Bedrohung wahrgenommen, die nicht nur Angst erzeugt, sondern das eigene, auf den ersten Blick (und, wohlgemerkt, im Urlaub!) so harmonische Gleichgewicht auszuhebeln imstande ist. Und ganz gleich, ob die Verunsicherung vom Meer her oder aus der Vergangenheit kommt – ganz wenig reicht aus, um alles auf Dauer zu verändern.

Die unaufgeregte chronologisch, in kleinen Tagesabschnittshäppchen erzählte Handlung ist somit, wie immer bei Margit

Schreiner, nur ein winziger Teil des eigentlichen Geschehens, das sich unter der Oberfläche abspielt – und weit über die Buchseiten hinaus in den Köpfen weiter wirkt. Niemand wird dieses Buch lesen, ohne angesichts dieser Insel nicht auch an Europa in diesen Tagen zu denken, daran, wie wenig ausreicht, um unser Gleichgewicht zu stören, daran, dass Probleme „innen“ oft längst entstanden sind, bevor sie überhaupt von „außen“ kommen können und daran, wie wichtig es wäre, Themen wie „Sicherheit“ oder „Vertrauen“ nie unabhängig voneinander zu diskutieren.

Bei Margit Schreiner sind immer die ganz kleinen, die alltäglichen, die unaufgeregten Geschichten die Auslöser solcher Gedanken. Im Alltäglichen, Familiären, in unserer Mitte liegt der Keim für die großen Probleme. Die, die etwas Großes daraus machen, sind wir meist selber, mit unserer Sprache, unserer Unzufriedenheit, unseren Ängsten.

Im „Margit-Schreiner-Kosmos“ wird daher, mit der Erfahrung aus sechs minutiös eingearbeiteten Leben, über die kleinen Dinge mit großen Worten monologisiert, hier wird zwischen absolutem Pessimismus und absoluter Groteske, zwischen Tragödie und Komödie changiert. Viele Szenen in ihren Büchern sind fast schon unerträglich komisch, weil so entlarvend, andere wieder fast schon unerträglich traurig, weil ebenfalls so entlarvend. Und aus der Fallhöhe zwischen diesen Extremen resultiert eine ganz spezielle Ironie, eine Sprachgewalt, die ihresgleichen sucht, ein vollkommener Lesegenuss. Ich freue mich jetzt schon auf das nächste Buch, und gleich aufs übernächste.

Der Heinrich-Gleißner-Preis wird für ein Lebenswerk verliehen. Margit Schreiner ist demnach viel zu jung dafür. Und doch kann ich mir, ganz grundsätzlich, keine würdigere Preisträgerin vorstellen als sie. ●



# 2014

Sparte  
Bildende Kunst

## Maria Moser

Bildende Künstlerin

# Deuterin von Weltentstehung und Vergänglichkeit

Wilfried Seipel

Es ist wunderschön wieder in Oberösterreich zu sein – und teilzuhaben an der Ehrung einer der verdienstvollsten aber auch bescheidensten Künstlerinnen Österreichs: Maria Moser – vielfach geehrt und anerkannt, bewundert für ihre Stärke, Selbstdisziplin und auch Leidenschaft – bedenkt man das letzte Jahr, in dem sie einen tragischen Verlust hinnehmen musste.

Sie wird heute ausgezeichnet für eine stetige, beharrliche und unerschöpflich wirkende künstlerische Leistung, als eine der großen Malerinnen Oberösterreichs, ja Österreichs. Mit diesem Preis wird sie in die Reihe der bedeutendsten oberösterreichischen Schriftsteller, Architekten, Komponisten, Malerinnen und Maler aufgenommen, eine längst verdiente Ehrung. Sicher – Maria wurde schon 1997 mit dem Landeskulturpreis

ausgezeichnet, aber der Heinrich-Gleißner-Preis ist etwas Besonderes, hebt die Preisträger und Preisträgerinnen – mit Maria Moser beträgt der Frauenanteil übrigens genau 25 Prozent – in eine nicht nur der oberösterreichischen sondern der gesamtösterreichischen Kultur verpflichteten Kunst- und Kulturgemeinschaft im weitesten Sinn: Im Sinne des Vermächtnisses eines Landeshauptmanns, der unglaublich viel auch für die Kulturlandschaft Oberösterreichs und darüber hinaus initiiert, gefördert und realisiert hat – und dies in schwersten Zeiten des Wiederaufbaus.

Maria Moser wurde in Frankenburg geboren, wo sie heute noch mit ihrer Tochter Lena lebt und arbeitet. Ihre bereits in die frühe Kindheit zurückgehende Sehnsucht nach malerischen Aktivitäten hat sie ihr ganzes Leben begleitet und letztlich zu Erfolg und Anerkennung geführt. Wahrscheinlich konnte die kleine Maria, die in Wahlzeiten mit Begeisterung die schon damals die Umwelt verschandelnden Wahlständer als Staffeleien benutzte, kaum ahnen, dass sie einmal als (ober)österreichische Malerin geehrt werden würde. Die in ihr angelegten Talente entwickelten sich, die „Aussaat“ war gelegt. Das Studium der Malerei in Wien war die logische Konsequenz. Nach ihrem Studium und diplomierten Abschluss an der Akademie der bildenden Künste in Wien zog es sie mit ihrem Mann für ein Jahr in das Land der Pharaonen, eine Zeit, die ihre Erinnerung bis heute prägt. Nicht von ungefähr waren und bedeuten die ägyptische Kunst und Kultur, aber auch das Land selbst und seine Menschen, für Künstler der ganzen Welt eine anregende, faszinierende, bisweilen auch bedrohliche Herausforderung.

Doch Maria war nie verlegen, mit besonderen Herausforderungen fertig zu werden. Als Tochter eines Schmiedemeisters, dessen funkensprühende, hämmernde und zischende Arbeit in seiner Werkstatt sie seit Kindheit begleitet hatte, war sie

bereit, um nicht zu sagen gestählt, den ewigen Kampf dieser Welt – sei es Geburt oder Untergang, sei es Harmonie oder Chaos, – in Bilder zu fassen, malerisch zu bändigen. Die rohen Stahlplatten, Eisenbänder und Rohre, die samt der Ausstattung in der Werkstatt ihres Vaters unverändert ihren Lebensraum mitbestimmten, blieben Ausgangspunkt ihrer Arbeit, die Schlosserei wurde zu ihrem Atelier. In Erinnerung an die einst geschmiedete, rot glühende und dampfend-zischenden Materie, dem zwischen fest und flüssig, zwischen rot und schwarz changierenden Eisen als Inbegriff einer nur schwer fassbaren Urmaterie kündeten ihre Bilder von Ursprung und Ende, von Vergehen und Neugeborenen-Werden unserer Welt.

Monumentalität, amorphe weil geschmolzene Flächigkeit, durchbrochen von kraftvollen Einschüben, herabstürzende Linien und rot ausfließende Materienströme entwerfen einen Kosmos von packender, bedrohlicher Eindringlichkeit. Changierend vom glühenden Rot der in der Esse geschmiedeten Eisenklumpen und rohen Werkstücken über das kühlende Blau erkalter Materie bleibt oftmals nur ein russig-schwarzer Rest. Der vom Kampf mit der Materie bestimmte Kosmos Maria Mosers findet seine äußere Beschreibung und Ergänzung in den von ihr selbst gegebenen Bezeichnungen mancher Bilder: „Mächtig dröhnt der Hammerklang“, „An der Glutwand“, „Durchglüht“, „Zerfließend ins Blau“ etc. Erlöschenden Lavaströmen gleich, die sich aus den chaotischen Urgründen der Welt glühend Bahn verschaffen, als „Rubingeschiebe“ geschmolzener Materie, nähert sich die eherne und formlose Masse dem Licht, der Oberfläche der Welt. Es ist der Kreislauf vom glutroten Aufleuchten der sich stets neu gebärenden Schöpfung bis zu ihrem blaukalten Erlöschen, der ewige Kreislauf von Werden und Vergehen, von rötlicher Geburt und schwarz verlöschendem Ende. Doch das Licht durchglüht die Materie, verschafft sich aufstrahlend den Weg in die Welt hinein. Diese kraftraubende

Auseinandersetzung mit den verschiedenen Aggregatzuständen der Materie bestimmt ein dramatisches Ringen, dem sich Maria Moser seit jeher aussetzt.

Hier muss an die Glasfenster erinnert werden, die Maria Moser in den Pfarrkirchen von Grieskirchen, Schwanenstadt und von St. Konrad am Froschberg in Linz geschaffen hat, Zeugnisse einer Kunst, die über das rein Abbildhafte weit hinausgeht und zum Nachdenken herausfordert!

Auch wenn die Kindheitserlebnisse und -eindrücke in der väterlichen Schmiede Maria Moser entscheidend beeinflusst haben, hat sie sich davon entfernt, geht weit darüber hinaus und wird so zu einer Deuterin von Weltentstehung und Vergänglichkeit. Das Feuer als Urmaterie, wie es schon von Heraklit und den Vorsokratikern aufgefasst wurde, als lebensspendendes Element und Voraussetzung unserer Kultur – nicht zuletzt haben wir es Prometheus zu verdanken, der für den Diebstahl des Feuers jedenfalls schwer zu büßen hatte.

Lassen sie mich Ihnen zum Abschluss ein Gedicht von Friedrich Nietzsche vortragen, das fast als prophetische Interpretation der Malerei Maria Mosers aufgefasst werden könnte:

*Ja ich weiß woher ich stamme –  
ungesättigt gleich der Flamme  
glühe und verzehr ich mich –  
Licht wird alles was ich fasse,  
Asche alles was ich lasse,  
Flamme bin ich sicherlich!*

# 2013

Sparte  
Film

## Andreas Gruber

Drehbuchautor  
und Regisseur



Elisabeth Manhal im Gespräch mit Andreas Gruber.

## Spitzenleistungen in mehreren filmästhetischen Formaten

Wolfgang Müller-Funk

Bekanntlich beginnt die Verlegenheit beim Schreiben damit, wie man anfangen soll, was man zuerst sagen muss, was man vielleicht später vorzubringen hat und wie man enden wird. Das spielt bei Erzählungen eine Rolle, aber auch bei Textformaten wie einer Festrede, die zwar zwangsläufig und oft auch untergründig erzählerische Momente enthält, aber nicht eo ipso narrativ ist. Eine Erzählung ist, wie Peter Henisch einmal geschrieben hat, eine Bewegung einer Figur im Raum. Fragt sich nur in welchem.

Ich beginne vielleicht doch mit dem Erzählen, schon deshalb, weil dann Figuren ins Blickfeld rücken, in unserem Fall also die Hauptfigur der heutigen Feier und sozusagen randständig, die periphere des Erzählers. Wie alles Erzählen ist auch dieses tri-pronominal, das heißt alle drei Pronomina sind, wie die Kulturtheoretikerin und Filmemacherin Mieke Bal meint, im Spiel des Erzählens strukturell vorhanden: ich, du und die Trinität des er-sie-es. Erzählen heißt etwas oder über jemand berichten, erzählen heißt aber auch immer jemand etwas mitteilen. Erzählen ist im Film wie in der Festrede, die Sie gerade hören, ein dialogischer Prozess durchaus im Sinne Martin Bubers, einem der Lieblingsautoren des heute Honorierten.

Also wie haben wir uns kennengelernt? Ich beschränke mich auf zwei Episoden. Langsam, vorsichtig und aus der Distanz sind wir uns näher gekommen, und jedes Mal war es eine Anfrage des Filmemachers an den Theoretiker, eben jenen, der zum Beispiel ein Buch *Die Kultur und ihre Narrative* geschrieben hat. Und das Erzählen ganz generell, nicht nur der Sprechakt, das, was im Film nicht ohne Vorbehalt häufig als *voice off* oder *voice over* oder als Teil des Filmdialogs aufscheint, ist damit gemeint, vielmehr geht es um die Funktionen des Erzählens: um Wertsetzung, Sinngebung, Erinnerung, Vorgriff, Identitätsstiftung. Nicht zuletzt ist visuelles Erzählen das, was Gruber in einem seine Arbeit und Intentionen reflektierenden Aufsatz hintersinnig als *Weltanschauung* bezeichnet, womit eben nicht dogmatische Fixierung sondern die Erzeugung von Anschaulichkeit gemeint ist. Oder um es mit eigenen Worten zu sagen, Erzählen ist immer schon Interpretation von Alltag, Lebenswelt oder des Feldes des Politischen, das im filmischen Oeuvre von Andreas Gruber eine unverkennbar bedeutsame Rolle spielt und in eine spezifische Form von Bewusstheit rückt.

Diese – sagen wir einmal – konzeptuelle Interessensüberschneidung zwischen uns, dieser gemeinsame Fokus brachte mir eine im übrigen fast schon Tradition gewordene Einladung an die renommierte Münchner Hochschule für Fernsehen und Film ein, in der ich Dich, Andreas, in einer anderen Rolle kennenlernen durfte als in der des anerkannten und unverwechselbaren Filmemachers und Drehbuchschreibers, ich beziehe mich natürlich hier auf die Rolle des hoch motivierten Lehrers, der um die Notwendigkeit handwerklicher Vermittlung weiß und der glaubwürdig ausstrahlt, dass er die Menschen, von denen vielleicht auch einige es soweit bringen werden wie der Regisseur der *Hasenjagd*. Eine der wichtigsten Bedingungen des Unterrichtens ist eben jene eigene Begeisterung, die sich auf Schüler und Schülerinnen übertragen kann.

36

Und noch ein Detail aus dem persönlichen Bereich möchte ich erzählen, wiederum war es eine Anfrage diesmal zu einem Interview für ein Fernseh-Feature über den Kapitalismus (2008), aber nicht über seine problematischen sozialen, gesellschaftlichen und politischen Dimensionen, sondern über seine hintergründige, oft uneingestandene Faszination: Der Titel *Der Kurssturz des goldenen Kalbes auf der Grundlage des Fragments von Walter Benjamins „Kapitalismus als Religion“* beschreibt genau den Blickwinkel und die Stoßrichtung dieses Film-Essays. Was ich bemerkenswert finde, dass sich ein, salopp formuliert, gesellschaftskritischer Filmemacher auf den Spuren Benjamins für eben diese religiöse Dimension interessiert, was doch bedeutet, dass man von Religion etwas verstehen muss – das ist durchaus nicht selbstverständlich, vor allem dann nicht, wenn man die institutionalisierte Religion, die Kirche, doch zumeist als Produzentin von Enge erlebt hat. Spuren davon finden sich übrigens auch in dem überaus anspruchsvollen und ambitionierten Film von 1997 *Die Schuld der Liebe*, in der ein Geistlicher über den toten Vater der Heldin sagt, dieser wäre

wohl nicht Priester geworden, weil er nicht ängstlich war. Aber in dem Film-Essay über Kapitalismus als Religion geht es nicht so sehr um das Phänomen der Angst etwa im Sinne Kierkegaards, sondern um eine immanente Glücksverheißung, um

**[...] vielmehr geht es um die Funktionen des Erzählens: um Wertsetzung, Sinngebung, Erinnerung, Vorgriff, Identitätsstiftung. Nicht zuletzt ist visuelles Erzählen das, was Gruber in einem seine Arbeit und Intentionen reflektierenden Aufsatz hinter sinnig als Weltanschauung bezeichnet, womit eben nicht dogmatische Fixierung sondern die Erzeugung von Anschaulichkeit gemeint ist.**

Rituale, deren religiöse Strukturen unverkennbar sind, die aber immanent geworden sind.

Ich glaube, das ist auch der tiefere Grund dafür, dass Andreas Gruber sich in einem sehenswerten Film mit der Figur von Kardinal König einfühlsam, respektvoll, aber nicht liebedienerisch auseinandergesetzt hat. Ein gewisser *Sensus* für das Religiöse gehört dazu, man muss dabei keineswegs religiös, jedenfalls nicht traditionaliter, sein. Es setzt ein Maß an Differenzierungsvermögen voraus, das bei der narrativ aufgebauten filmischen Weltanschauung durchaus relevant ist.

Dass ich heute zu Dir, Andreas, und zu Ihnen, liebe Festgäste, spreche, ist das Ergebnis einer weiteren ehrenvollen Aufgabe, einer direkten und unkompliziert formulierten, aber doch immer auch delikaten Einladung, übrigens für beide Seiten des dialogischen Prozesses. Das hat dazu geführt, dass ich letzte Woche das kleinstmögliche Andreas-Gruber-Filmfestival organisiert habe, in der Höhle meines Hauses, um mir eben das Filmwerk des oberösterreichischen Filmemachers nochmals und einiges erstmals einzuverleiben, zu hinterfragen und auf seine Wirkung auf mich zu befragen.

Der einzige Besucher dieses Filmfestivals war selbstredend zunächst einmal der eingeladene und so verpflichtete Festredner. Aber so ein Filmfestival mit umfangreicherem Publikum hätte durchaus Charme und ich möchte meine privilegierte Position heute dazu nutzen, diesen Vorschlag ins Gespräch zu bringen, ihn zu ventilieren. Denn schließlich ist das, was man die erstaunliche internationale Präsenz des österreichischen Films der 1990er Jahren nennen könnte (eben seit Filmen wie *Die Hasenjagd*), nicht das Werk eines bzw. einer Einzelnen oder Einzigen, sondern ein kollektives Phänomen. Es sind rund ein Dutzend von Regisseuren und Regisseurinnen, die dem österreichischen Film nach jahrzehntelanger Bedeutungslosigkeit einen Namen gemacht, ihm ein unverwechselbares Profil

verschafft und ihn über die Grenzen der Republik hinaus bekannt gemacht haben.

Dabei spielte das Thema der gar nicht mehr so jungen, aber bis heute anhaltenden schrecklichen Vergangenheit des Dritten Reiches eine maßgebliche und einschneidende Rolle, die Schrecklichkeit der Ereignisse ebenso wie die so verständlich wie anstößige kollektive Abwehr ihrer Erinnerbarkeit, die das Schreckliche in gewisser Weise reproduzierte. Kunst, Literatur oder Film, sind – das ist wenigstens meine Auffassung der Dinge – nicht Abbilder der Wirklichkeit. In Umkehrung eines Marx-Zitates heißt es bei Lion Feuchtwanger, dem Weggefährten von Bert Brecht, dass die Welt anders zu interpretieren bedeutet, sie zu verändern. In diesem Sinne hat die Literatur der 1970 und 1980er Jahre und der Film der 1990er die österreichische Wirklichkeit bleibend verändert. Kunst macht Vorgaben, Kunst greift vor und Kunst macht in ihrer Verfremdungsfunktion gesellschaftliche, politische, soziale und kulturelle Wirklichkeit bewusst.

1994 einen Film vorzulegen, der die nicht nur individuellen, sondern auch kollektiven Verstrickungen der eigenen Landsleute diesen selbst „vorführte“, war brisant, riskant und provokant; eine solche Intention zielte darauf ab, die Wirklichkeit namens Österreich nach 1945 systematisch, sich auf gut belegte historische Ereignisse berufend, umzuschreiben. Der Untertitel des vielleicht erfolgreichsten Filmes von Andreas Gruber *Vor lauter Feigheit gibt es kein Erbarmen* macht dies exemplarisch deutlich. Die weltgeschichtlich betrachtet historische Episode der Ermordung russischer KZ-Gefangener in Oberösterreich unmittelbar vor dem absehbaren Ende des Zweiten Weltkriegs und der Niederlage des Nationalsozialismus und seiner Helfershelfer macht das Ausmaß der persönlichen Verblendung auf erschreckende Weise sichtbar. Da gibt es keinen Parteilbefehl oder die Ausrede, man hätte nicht anders handeln können, da

37

tritt eine Vernichtungswut hervor, in der sich die alte Aggression mit einer neuen Wut verbindet, Wut gegenüber denjenigen, deren bloße Anwesenheit einen moralisch und menschlich mehr als schlecht aussehen lässt. Noch in der Implosion des Regimes regiert dessen Schrecken. Wenn die noch immer nazistisch gestimmten Jäger diese Kriegsgefangenen wie Hasen zu Tode hetzen, dann doch auch, weil sie deren Blicke, die auf sie gerichtet sind, nicht ertragen können. Aber gerade diesen Blick will der Film in kathartischer Absicht rehabilitieren, zumal ja die meisten Menschen, die Opfer dieser Wahnwitztat geworden sind, nicht mehr sprechen und schauen können. Erst wenn dieser Blickwinkel möglich ist, dann kann eine Wende hin zur Versöhnung eintreten.

38

Ich kann hier nicht auf die Details des Filmes eingehen, aber für mich ist es bezeichnend, dass es unter dem potentiellen österreichischen Tätervolk doch auch andere Stimmen und Schattierungen gibt, Menschen, die nicht so weit gehen wollen, die nicht selbst Hand anlegen wollen, aber auch Menschen, die oft jenseits ideologischer Fixierungen Empathie zeigen und Menschen retten wollen, eben weil sie einfach Menschen sind, denen ein schrecklicher Tod droht. Erzähltechnisch ist das aus einer aristotelischen Perspektive vielleicht auch ästhetisch funktional: dass es neben den vielen schrecklichen Menschen, die ihren Aggressionen freien Lauf lassen, weil sie keine Bestrafung befürchten, doch auch, wenngleich minoritär, auch die anderen gibt, mit denen man sich vielleicht nicht vollständig identifiziert, die aber doch ein gewisses Maß an Menschlichkeit verraten, das – wiederum eine religiöse Vokabel – bis zu einem gewissen Grad anthropologisch tröstlich ist.

Diese anderen können zuweilen auch die politisch Bösen sein, so wie der Mann, der der jungen deutschen Kommunistin Lina Haag ein Gespräch mit Himmler verschafft, das den Zweck haben soll, die Freilassung ihres vom Tod im KZ Mauthausen

bedrohten Mann zu erwirken. Diese Frau, die Hauptfigur, die selbst als Hundertjährige im Großformat und mit der eigenen Stimme ins Bild kommt, ist, wenn man genauer hinschaut, wahrlich keine Heldin im klassischen Sinne, sie ist kontrolliert und verfügt über jene Form von Klugheit, die ich mit einem Ausdruck aus meiner Kindheit als *rosumi*, als praktischen Hausverstand, bezeichnen würde. Wofür sie zunächst kämpft, ist für ihr eigenes Überleben und für das Leben ihres Mannes. Ihrer Geschicklichkeit, ihrem *rosumi*, ist es zu verdanken, dass sie offenkundig keinen Preis bezahlen muss, der ihre menschliche Dignität zerstörte; zugleich aber ist sie, Mischung aus Klugheit und Glück, so unwahrscheinlich es auch klingen mag, partiell erfolgreich. Das ist, was kleine Geschichten so wertvoll macht, dass sie sich in einer Zwischenlage ereignen und dass sie nicht unbedingt einer Heroik bedürfen.

*Aug und Aug mit Himmler* hat mir auch klargemacht, warum sich Gruber in dem schon erwähnten Aufsatz so sehr an der Thematik des Augenblicks abarbeitet, diesen Begriff aber ebenso wenig trivial konnotiert wie den der Weltanschauung. Der lang erwartete Moment, als die ehemalige KZ-Insassin dem mächtigsten Mann der NS-Vernichtungsmaschinerie gegenübertritt, ist in mehrfacher Weise ein Augenblick, ein Höhepunkt der Filmerzählung, in dem scheinbar die Zeit stillgestellt ist, auch wenn es natürlich das historische Bild von dem Augenblick nicht gibt, sondern nur die sprachliche Wiedergabe im Minenspiel der alt gewordenen Frau. Etymologisch betrachtet leitet sich das Wort Ereignis, wie scharfsinnig bemerkt worden ist, nicht vom Eigenen, sondern vom Auge ab. Das Ereignis ist demnach ein visuelles Phänomen, dem der Film mimetisch und zugleich interpretatorisch „Weltanschauung“ verschafft. Und dieser Augenblick, der die Erzählung zugleich unterbricht, ist zugleich das Kernstück der Fabel, des Plots, der erzählten Geschichte.

## Kunst macht Vorgaben, Kunst greift vor und Kunst macht in ihrer Verfremdungsfunktion gesellschaftliche, politische, soziale und kulturelle Wirklichkeit bewusst.

Die Zeit reicht nicht aus, das gesamte Filmschaffen des Geehrten Revue passieren zu lassen, angefangen von dem TV-Erstling von 1983 *Drinne und Draußen*, der ein Langzeit-Thema der Zeit, die Psychiatrie ins Blickfeld rückt, über *Shalom General*, in dem das Vergangenheitsthema und damit verbunden der Generationskonflikt bereits grell aufleuchten, das dokumentarische Porträt des skurrilen Thomas Bernhard-Freundes Karl Ignaz Hennetmair bis eben schon zu dem erwähnten Film über die vielleicht bedeutsamste Figur des offiziellen österreichischen Katholizismus, Kardinal König, um nur einige Werke Grubers wenigstens namentlich abzurufen.

Was dabei auffällt, ist die Bandbreite des Filmschaffens, die von Dokumentar-Filmen mit Oral History-Technik über historische Filme und Doku-Fictions bis zu sehr unterschiedlichen Spielfilmen wie *Die Schuld der Liebe* oder der bizarren Slapstick-Komödie *Welcome Home* reicht. Bekanntlich gibt es

zwei Grundtypen künstlerischer Menschen, der oder diejenigen, die sich an einem einzigen Thema in unablässigen Variationen abarbeiten, und andere, die stets auf die Herausforderung eines neuen Themas, einer neuen ästhetischen Aufgabe reagieren. Es wäre billig und falsch, die erste vorschnell zu prämiieren, und das möchte ich natürlich auch schon deshalb nicht, weil Andreas Gruber zweifelsohne in die zweite Kategorie fällt. Ich finde es eine enorme Leistung, Spitzenleistungen in mehreren filmästhetischen Formaten zu erbringen, etwa in Dokumentation, Essay bzw. Feature und im Spielfilm.

*Welcome Home* (2004) ist ein rasanter und schneller Film, der die nicht enden wollende Thematik von Migration und Asyl und ihre absurde und zugleich inhumane polizistische Form der Problemlösung, wie sie im Fall von Markus Omofuma historisch aktenkundig geworden ist. Satire ist ein Mittel, den Menschen klein zu machen: lächerlich klein und kleinlich, das sind diese dienstefrigen Grenzwächter und Ordnungshüter in Kärnten allemal, die Jagd auf einen Schwarzafrikaner machen, dessen Namen und Herkunft changieren. Auf die Repression antwortet er, kein Unschuldslamm, aber ein Gezeichneter, abwechselnd mit Aggression und Schalk, mit Wut und Mimikry. Als das Trio, die beiden Provinz-Gendarmen und der abgeschobene Asylanter, in Ghana ankommt, kehren sich die Verhältnisse um, und die österreichischen Ordnungshüter geraten in all die Notlagen jener Rechtlosen, die der italienische Philosoph Giorgio Agamben als „homo sacer“ bezeichnet hat – so sehr, dass wir – ebenso wie ihr auf absurde Weise mit ihnen verbundener schwarzafrikanischer Gefangener mit dem sprechenden Namen Isaac – Mitleid mit diesen durch Afrika stolpernden Gestalten bekommen. Dass die Geschichte unwahrscheinlicherweise gut endet, darf nur in der Komödie vorkommen. Denn das Augenzwinkern dieser Filmkomödie bedeutet semiotisch gesprochen, dass der Bezug zur politischen Wirklichkeit gelockert ist.

39

Wenn am Ende der mittlerweile von seiner Xenophobie leidlich geläuterte österreichische Ober-Gendarm, lange Zeit im Film das Ekel vom Dienst, dem Asylanten, dem illegalen Einwanderer die Handschellen ablegt, damit dieser abermals und wohl erfolgreich seinen Häschern entrinnt, dann ist der Wunsch nicht nur – man kann das auch kritisieren – der Vater des Gedankens, sondern macht deutlich, wie viel die Kunst dem Spiel und dem Spielerischen verdankt. Für mich ist das Ende von *Welcome Home* auch eine ironische Replik auf das Prinzip Hoffnung.

Ganz anders, ungemein ernst bis in die Musik und getragen von einer programmatischen Langsamkeit ist hingegen der vielleicht ambitionierteste Film Grubers *Die Schuld der Liebe* mit einer bemerkenswert intensiv spielenden Sandrine Bonnaire in der Hauptrolle. Wenn ich in dieser Laudatio auf diesen Film ausführlicher eingehe, dann auch deshalb, weil er ästhetisch ungemein dicht und intensiv ist und weil seine doppelte Thematik, das Vater-Tochter-Verhältnis, aber auch die menschliche Einsamkeit und Kälte der Politik, nach wie vor ungemein aktuell ist. Gruber spielt mit den Genres, etwa mit dem Krimi, aber auch mit dem psychologischen Film, er überschreitet die Genre-Grenzen, er führt uns in die Irre und bringt die Geschichte zu einem höchst provisorischen Ende. Oder anders ausgedrückt: *Die Schuld der Liebe* ist nicht nur wegen des eindringlichen Gesichts der Hauptdarstellerin und der Schauspielkunst Voglers und Bonnaires europäisches Kino mit österreichischem Akzent. Aber das Gesicht der französischen Schauspielerin, das im Film als einer visuellen Kunstform eine „unvergleichliche Rolle“ spielt, wie Georg Simmel schreibt, führt uns in eine psychische Welt hinein, die vom Geheimnis bestimmt ist. Das Minenspiel, von Ausdruckslosigkeit bis hin zur Bestürztheit, offenbart und verdeckt zugleich die Befindlichkeit der jungen Frau, deren Gesicht eben kein offenes Buch ist, die Geheimnisse, die der Vater

## Das ist, was kleine Geschichten so wertvoll macht, dass sie sich in einer Zwischenlage ereignen und dass sie nicht unbedingt einer Heroik bedürfen.

mit sich ins Grab genommen hat und all jene schmutzigen Geheimnisse, die die Politik erzeugt.

Der ehrgeizige Film dringt in die Binnenarchitektur von Machtstrukturen vor und ein, die zum einen österreichisch, aber zum anderen recht weit verbreitet und generell sind. Und jene Einsamkeit des toten Vaters, der nicht mehr mit der Tochter sprechen kann, erinnert mich an den Ausspruch des ersten demokratischen Ministerpräsidenten des post-diktatorischen Griechenlands, Karamanlis, eines Konservativen, der auf die Frage, was der größte Preis gewesen sei, Politiker, erfolgreicher Politiker, gewesen zu sein, antwortete: die Einsamkeit. Politiker zu sein, heißt, niemandem vertrauen zu können und schlimmer noch, vertrauen zu dürfen. Das ist ein bedeutendes Thema und eines von Belang.

Bemerkenswert finde ich zudem, dass der Politiker in Grubers Film, wenn auch nicht besonders erfolgreich, so doch konservativ ist. Was ihn sympathisch macht, ist sein Eigensinn, seine Weigerung, bei allem mitzumachen, nur weil es der Akkumulation von

Macht, zumeist jener der Skrupellosen, dient. Diese Spielregel des Ja oder Nein, des Entweder-Oder ist eine der Macht, sie besitzt keine Gültigkeit auf den Spielfeldern der Künste: Gerade im Hinblick auf politische Kunst, die Andreas Gruber fest im Auge behält, kommt es auf die Fähigkeit zu Differenzierung, auf den Sinn für Ambivalenz, auf die Möglichkeit der Verfremdung an. Ich möchte an dieser Stelle nicht das Zitat des russischen Theoretikers Viktor Šklovsky, das ich bei meinem letzten Auftritt an der HFF in der Prolog-Woche 2013 vorgetragen und kommentiert habe, noch einmal zitieren. Wohl aber dessen Kern, dass Kunst nämlich die Aufgabe hat, bewusst zu machen, all jenes uns vor Augen zu führen, was im Alltag einer symbolischen Motorik der Neutralisierung und Unbewusstwerdung unterliegt. Insofern interpretiert der Film nicht nur das, was wir Welt nennen, sondern erschafft eine Welt, darin besteht zunächst einmal seine interpretatorische Leistung.

Ich schließe, nachdem ich, die erste Person über Andreas Gruber, ihn und sein Werk gesprochen habe, mit einer Anrede, die bekanntlich nur im Du möglich ist. Ich kehre ein letztes Mal zu Deinem Aufsatz zurück, in dem Du neben der Weltanschauung und dem Augenblick auch über die Authentizität nachdenkst. Diese Authentizität ist zumindest auf dem Feld der Theorie in Misskredit geraten, ein bestimmtes Hautgout von Eigentlichkeit wohnt ihr inne oder die Vorstellung, es gibt da irgendwo in uns etwas durch und durch Echtes. Aber in der Folge wird jenes Paradox deutlich, dass nämlich diese Authentizität im Sinne der Schaffung des richtigen Augenblicks nicht eigentlich, sondern künstlich, genauer künstlerisch ist. In diesem Sinn gibt es natürlich jene extreme Verdichtung, die die Erzählung anhält, ein Aufblitzen von Evidenz, so wenn in *Die Schuld der Liebe* die Tochter des toten Politikers (Sandrine Bonnaire) von dem Kommissar gefragt wird, ob sie denn ihren Vater geliebt habe. Man sieht ihr unentschlossenes Gesicht, ihr Zögern, ihre Unfähigkeit

mehr denn Unwilligkeit, eine Antwort zu geben. Sie steigt aus dem Auto aus, schlägt die Tür zu, die aber nicht zugeht, offensichtlich wegen des Sicherheitsgurtes. Ihre Reaktion ist „authentisch“, die Maske der kühlen und kontrollierten Frau fällt von ihr ab. Da kommt so etwas wie Epiphanie ins Spiel und zugleich aber wirkt dieser keineswegs handlungstragende Augenblick wie ein narrativer Verweis: Die Szene markiert den Wendepunkt der inneren wie der äußeren Erzählung.

Anfragen sind, und damit komme ich zum Schluss, stets ein Risiko, für beide Beteiligten. Sie tragen die Gefahr des Scheiterns in sich; im einen Fall die Erkenntnis, den Falschen ausgesucht zu haben, der über etwas, das öffentlich und zugleich intim ist, das Werk, zu sprechen hat (und wir sind kaum je verletzlicher als im Hinblick auf dieses unser eigenes Werk); im anderen Fall, der Anfrage und Bitte, nicht gerecht geworden, gescheitert zu sein. Ich hoffe, dass ich wenigstens ehrenhaft gescheitert bin und deshalb mit Pardon rechnen darf, zumal es ja eigentlich eine unlösbare Aufgabe ist, auf einigen wenigen Seiten etwas über einen Künstler zu sagen.

Ich wünsche Dir viele Erfolge, als Filmemacher, als Kollege und Hochschullehrer, viele Preise und – noch wichtiger – weitere ambitionierte Filme. Über ein Projekt haben wir miteinander korrespondiert, es führt womöglich zurück nach Oberösterreich, ja sogar nach Wels, die Stadt von Kindheit und Adoleszenz, wo Du jahrelang auch als cineastischer Vermittler aktiv gewesen bist. Aber mehr möchte und darf ich an dieser Stelle nicht veraten. In jedem Fall sind wir für das, was wir erzählen und wie wir es erzählen verantwortlich, ästhetisch, ethisch und politisch. In diesem Sinne möchte ich Dir Dank abstatten. ●

# 2012

Sparte  
Musik

## Ernst Ludwig Leitner

Komponist



### Experimentierfreudigkeit mit traditioneller Haltung vereint

Fridolin Dallinger

Es ist Usus, dass die mit dem Heinrich-Gleißner-Preis ausgezeichnete Person ihren Laudator selber bestimmt. Der Grund, warum Du dabei auf mich gekommen bist, mag darin liegen, dass wir uns schon seit Jahrzehnten kennen und als Komponistenkollegen auch schätzen, verbinden uns doch in unserem Schaffen ähnliche Anschauungen. Was ich an Ernst Ludwig Leitner besonders schätze, ist seine Beharrlichkeit, mit der er sein künstlerisches Credo verteidigt. Er lässt sich nicht von aktuellen Modetrends vereinnahmen, bleibt aber trotzdem zeitgemäß.

Und dass sein Schaffen beim Publikum Anklang findet, kann ihm wohl nicht negativ ausgelegt werden. Leitner denkt eben beim Schreiben sowohl an die Interpreten als auch an das Publikum. Seine Werke sind daher – bei allem hohen Anspruch – stets spiel-, sing- und hörbar.

Seine Musik ist zwar streng strukturiert, doch immer von Emotion bestimmt. Außer seinem Lehrer und Förderer Josef Friedrich Doppelbauer haben Johann Nepomuk David, Paul Hindemith und Olivier Messiaen Leitners Schaffen entscheidend beeinflusst. Auch die Wiener Schule prägte seine musikalische Denkweise. Schließlich fand Leitner zu einem polystilistischen Personalstil, der Experimentierfreudigkeit mit traditioneller Haltung vereint. Diese Symbiose von fortschrittlicher und konservativer Schreibweise macht sein Schaffen einer großen Hörerschaft zugänglich. Auffallend in seinem Werkverzeichnis ist der häufig verwendete Titel „Hommage“. Die Liste der von Leitner musikalisch Gewürdigten reicht von Hans Sachs bis Philip Glass. Ausgewählte Zitate werden zum Ausgangspunkt für Reflexionen und bilden die Keimzelle für eigenständige Entwicklungen. Das Oeuvre ist ungemein vielseitig und enthält fast alle Musikgattungen. Hervorgehoben seien 4 Symphonien, 8 Instrumentalkonzerte, Kammermusik, Orgelwerke, Vokalmusik (darunter das Oratorium „Requiem in memoriam Leonard Bernstein“) und die vier Opern „So weiß wie Schnee, so rot wie Blut“, „Die Sennenpuppe“, „Die Hochzeit“ und „Fadinger oder Die Revolution der Hutmacher“. Die Kompositionen Leitners wurden durch namhafte Interpreten in zahlreichen Ländern erfolgreich aufgeführt.

Wie Leitners Werke beurteilt werden, mögen einige Zitate belegen. Über die Uraufführung von seinem „Requiem in memoriam Leonard Bernstein“ im Brucknerhaus Linz schreibt Reinhold Tauber in den OÖ. Nachrichten: „Keine

frömmelerische Verbeugung. Erinnerung an den Musik-Universalisten in einer durchaus weltlichen, zitatereichen Sprache, in der Momente lächelnder Erinnerung aufblitzen.“ Florian Oberhammer berichtet am 11.8.2008 in der SVZ von der Uraufführung der Oper ‚Die Sennenpuppe‘ bei den Salzkammergut-Festwochen in Gmunden: „Nach zwei Stunden Jubel für eine zeitgenössische Volksoper, deren Weg bereits vorgezeichnet ist: 2009 erklingt „Die Sennenpuppe“ im Mozarteum und in Erl.“ Über die Uraufführung der Oper „Die Hochzeit“ bei den Tiroler Festspielen Erl berichtet Michael Wruss am 2.8.2010 in den OÖ. Nachrichten: „Ernst Ludwig Leitner hatte diesmal ganz andere Möglichkeiten, ein Riesenorchester, einen großen Chor und eine eigentlich große Bühne. Seine freitonale Klanglichkeit und die farbenprächtige Instrumentation ließen durchaus den Emotionen freien Lauf. Aber nicht ganz ungebremst, denn das Libretto verliert sich teilweise in fragwürdiger Selbstbetrachtung.“

Leitners Werke sind vorwiegend im renommierten Döblinger-Verlag erschienen, die Originale in der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrt. Eine Fülle von Preisen und Auszeichnungen zeigt die Wertschätzung, die man dem Welser Komponisten entgegenbringt. Abgangpreise des Unterrichtsministeriums, Förderungspreis des Landes Oberösterreich, Förderungspreise der Stadt Wels, Kulturmedaille der Stadt Wels, 1. Preis beim Internationalen Kompositionswettbewerb München, Kulturpreis des Landes Oberösterreich, Förderungspreis der Internationalen Bach-Akademie Stuttgart, Johann-Jakob-Froberger-Preis, Verdienstmedaille der Stadt Wels, Kulturmedaille des Landes Oberösterreich, Großer Kulturpreis des Landes Oberösterreich (Anton-Bruckner-Preis). Nun kommt noch der Heinrich-Gleißner-Preis dazu.

1943 in Wels geboren, nahm Leitner schon während seiner Ausbildungszeit an der Lehrerbildungsanstalt in Linz

Orgelunterricht bei Hedwig Ebermann und Kompositionsunterricht bei Augustinus Franz Kropfreiter. Nach Absolvierung des Musikstudiums am Mozarteum in Salzburg folgten Musikwissenschaftsstudien an der Universität Innsbruck.

Seine berufliche Laufbahn begann Leitner an Gymnasien in Salzburg und in Linz und ab 1968 an der Musikakademie in Graz. Seit 1970 lehrte er am Mozarteum, wo er 1978 zum Hochschulprofessor ernannt wurde. 2012 erfolgte seine Emeritierung als o. Universitätsprofessor.

Nach Anton Bruckner, Johann Nepomuk David und Helmut Eder hat mit Ernst Ludwig Leitner ein weiterer oberösterreichischer Komponist seine hauptberufliche Laufbahn als ausgebildeter Volksschullehrer begonnen und als Hochschullehrer beendet. Neben seiner Lehrtätigkeit war Leitner in seiner Heimatstadt Wels von 1970 bis 1996 Leiter des von Johann Nepomuk David gegründeten Bach-Chores und als Organist bewies er sein Können in zahlreichen Ländern.

Der Familienmensch Leitner lebt in seinem Haus in Wels und betreut auch seinen eigenen Garten. Für seine Frau Margareta, die als Sopranistin schon so manche Lieder ihres Gatten zur Aufführung brachte sowie für seine beiden Töchter Bettina und Gundula, deren musikalische Fähigkeiten bei der heutigen Feier unter Beweis gestellt werden, kreierte der begeisterte Hobbykoch schon so manche kulinarische Komposition. Über den Komponisten Leitner wurden schon zahlreiche Bücher und Artikel geschrieben. Über den Menschen Leitner mag die Beantwortung einiger an ihn gerichteten Fragen Aufschluss geben:

**Lieblingsdichter (-schriftsteller):** Lange Zeit Hermann Hesse (im Zusammenhang mit dem Maler Gunther Böhmer), jetzt gerade Daniel Kehlmann, auch Christoph Ransmayr, „Die letzte Welt“ ist ein faszinierendes Buch. Die Metamorphose spielt in meinen Werken eine ganz große Rolle. Siehe Titel wie „Metamorphosen nach Themen von W.A.Mozart“ (1978),

„Hommage à Haydn“ (1992), „Metamorphosen nach Mozarts KV 421“ usw. Im Bereich der Lyrik: Ingeborg Bachmann

**Lieblingsmaler:** Georg Eisler (der Sohn des Komponisten Hanns Eisler), mit dem ich bis zu seinem Tod befreundet war und von dem ich einige Bilder habe, die ich sehr liebe. Seine Witwe kam noch aus Wien zusammen mit der Witwe von Erwin Ringel zu einigen meiner Aufführungen. Gunther Böhmer (jüngerer Weggefährte von Hermann Hesse und Thomas Mann). Ich habe ihn mehrmals in Montagnola (im Tessin) besucht und er hat viel über Hesse und T. Mann erzählt. Auch von ihm habe ich einige Bilder (u.a. ein Portrait von Hermann Hesse). Xenia Thomas Hausner, von ihr habe ich leider noch kein Bild.

**Lieblingskomponist:** Immer wieder Mozart, aber auch Bruckner, Strauss und Mahler. Dass man als Organist Bach über alles lieben muss, versteht sich von selbst.

**Lieblingsgegend:** Gegenden im Gebirge. Nahe gelegen Hinterstoder (dort haben wir eine Ferienwohnung) oder z.B. Toblach (im Zusammenhang mit Gustav Mahler. Dort das „Lied von der Erde“ oder Mahlers IX. zu hören, ist jedes Mal ein ganz großes Erlebnis).

**Freizeitbeschäftigung:** „Freizeit“ habe ich kaum. Ich halte es nicht aus, „nichts“ zu tun. Ich muss zumindest lesen oder beim Gehen Musik denken.

**Tier:** Hund

**Lieblingsgericht:** Da kann ich mich nicht auf eines festlegen. Ich habe ein fast erotisches Verhältnis (frei nach Bartoli) zum Essen und Trinken.

**Lieblingsgetränk:** Italienische Weine (sowohl weiß als auch rot). Besonders schön finde ich, direkt beim Produzenten einzukaufen. Aber durchaus auch Weißweine aus der Retzer Gegend (Frühroter Veltliner).

**Bauwerk:** Gestern (22.10) war ich bei einer Führung im neuen Linzer Musiktheater. Dieses Haus ist (innen) unglaublich

beeindruckend und hat bereits jetzt im noch unfertigen Zustand eine unglaublich positive Atmosphäre.

**Ärger:** KollegInnen, die im Zusammenhang mit heutigem Komponieren glauben, im Vollbesitz der Wahrheit zu sein. Aussagen wie z.B. „man könne heutzutage keinen Dreiklang mehr schreiben“ finde ich schlicht und einfach dumm. Es gibt eine „Neue Musik Mafia“, die längst tot wäre, würde sie nicht durch Subventionen künstlich am Leben erhalten. Ich ärgere mich auch über sogenannte „Intendanten“, die, wenn sie z.B. selbst künstlerisch tätig sind, ihre Funktion missbrauchen, indem sie sich selbst aufführen (lassen) und Engagements von Ensembles grundsätzlich als „Gegengeschäft“ sehen. In diesem Zusammenhang ist auch die Politik, die solche Herrschaften bestellt, gefordert, diesen etwas genauer auf die Finger zu schauen.

**Freude:** Vor einer Woche hörte ich Juliane Banse im Brucknerhaus. Schon nach den ersten Tönen empfand ich ein Glücksgefühl, dass mir die Tränen kamen. Freude über die Erfolge der eigenen Kinder und logischerweise auch über die Erfolge der Studenten. Es ist aber nicht nur die Freude an der Musik oder über den Erfolg, sondern genauso wichtig die Freude, zu sehen, dass jene, die man liebt, auch einigermaßen glücklich und zufrieden sind.

**Liebtes eigenes Werk:** Eigentlich immer das letzte (derzeit „Fadinger“).

**Größter Wunsch für die Zukunft:** Dass es meiner Familie gut geht. Selbst möglichst lange geistig und körperlich fit zu bleiben.

Lieber Ernst, mögen Deine Wünsche in Erfüllung gehen. In kollegialer Verbundenheit gratuliere ich Dir herzlich zur Verleihung des Heinrich-Gleißner-Preises. Und künftig erwarten wir noch Vieles aus Deiner Feder! ●

# 2011

Sparte  
Architektur

## Hans Puchhammer

Architekt



## Die Suche nach der einfachen Lösung

Maximilian Luger

Am Weg zu meiner Hochbauvorlesung, die ich an der Kunstuni in Linz halte, rief mich Frau Präsidentin Orthner vorige Woche an mit den Worten, dass der vorgesehene Laudator Otto Kapfinger erkrankt sei und daher die Laudatio zu Hans Puchhammer nicht halten kann. Ich sei ja angemeldet und Otto Kapfinger würde mich als seinen Ersatz vorschlagen.

Ich fragte nach, ob es schon ein Manuskript dafür gäbe und ich gerne dies im Namen Kapfingers, wie vielfach üblich, vortragen würde. Ihre Antwort war, dass dies leider nicht der

Fall wäre. Na bumm – meine erste Laudatio und das für so einen Kapazunder! Nach kurzem Bedenken, ob ich so etwas überhaupt kann, war mir aber dann schnell klar, das ist meine Pflicht als oberösterreichischer Architekt über einen oberösterreichischen Architekten, und sei er noch so honorig, sich einige Gedanken zu machen und vor diesem Forum vorzutragen. Ich ersuche Sie, und vor allem Herrn Prof. Puchhammer, mir Nachsicht zu geben. Sollte dies schief gehen, werde ich sicher zu seinen „Übungen“ gehen oder eines seiner vielen Skripten nachlernen.

Es ist keine Laudatio mit geschliffenen Worten, da ich kein Schreiberling bin, sondern mit Worten von einem oberösterreichischen Architekten über einen oberösterreichischen Architekten und Lehrer, den ich sehr schätze. Der Oberösterreicher Hans Puchhammer ist ein großer Mensch. Der Oberösterreicher Hans Puchhammer ist ein großer Lehrer. Der Oberösterreicher Hans Puchhammer ist ein „großer Architekt“.

Was sagt mir das? Ich – einer aus der Generation von Schülern dieser großen Generation von Architekten und Lehrern, der mit Hochachtung, Respekt und Neugier dem vorhandenen und hoffentlich noch entstehenden Werk Zeitgenosse sein darf. Ich selbst war zwar nie Schüler von Puchhammer, da ich eher dem Meisterschulprinzip verschrieben war und autoritäre Meister wie Goffitzer und Spalt meine Lehrmeister nennen kann. Hans Puchhammer ist kein autoritärer Meister, er gehört zu jenen großartigen Architekten und Lehrern, die durch Erziehung, handwerkliche Vorbildung, Studium bis hin zu all den im Lebenslauf angeführten Tätigkeiten die Möglichkeiten der Autorität nie benötigte und anwandte.

Im ersten Teil meiner Gedanken möchte ich Hans Puchhammer als Mensch reflektieren. Es ist wohl eine Gabe bzw. eine Fügung der Geschichte, dass Architekten dieser

Generation mit diesem Format fast immer bescheiden, sozial reflektiert, gesellschaftlich integriert und damit hoch intelligent sind. Dies bestätigten mir, da ich ihn als Mensch nicht so gut kenne, viele seiner Freunde und Weggefährten. Er vermittelt, wenn auch etwas verborgen und damit viel echter und ehrlicher, eine Herzlichkeit, von der man schließen kann, dass dieser Mensch Werte wie Aufrichtigkeit, Treue, Verantwortung für sich als Grundlage lebt.

Der zweite, etwas ausführlichere Teil dieser Laudatio behandelt Hans Puchhammer als Lehrer und Hochschulprofessor. Seine akademische Lehrtätigkeit begann 1957 als Assistent am Institut für Hochbau der Fakultät für Bauingenieurwesen an der Technischen Hochschule Wien und dauerte bis 1994. 1978 wurde Hans Puchhammer zum Ordinarius für Hochbau und Entwerfen an der TU Wien, Fakultät Architektur, berufen. Es begann für ihn eine, ich möchte sagen, unvergleichliche Lehrtätigkeit, die an Engagement, Präsenz, Kompetenz wohl schwer erreichbar sein wird und jedem akademischen Vermittler Beispiel und Vorbild sein sollte. Er verstand es, ohne Rücksicht seiner physischen Grenzen Tausenden von Studenten jenes Fundament mitzugeben, auf dem man solide Häuser und nicht nur Häuser bauen kann.

Studentenzahlen von 200 bis 400 pro Vorlesung waren normal! In seinen Übungen wollten 23 Gruppen zu 30 Personen Korrekturen von Hans Puchhammer und sie bekamen sie auch persönlich und mit all seinem Wissen, seiner Erfahrung und seiner Ausdauer – 8.268 Studenten waren es in 16 Jahren nur zu Ihrer Information: In Österreich gibt es derzeit gut 3.000 Architekten mit aufrechter Befugnis. Hans Puchhammer prägte in dieser Zeit die Ausbildung an der TU Wien in einem Maße, das viele Absolventen zu herausragenden, internationalen Leistungen befähigt und noch viel wichtiger – den Standard der nationalen Architekturschaffenden extrem hob.

Hans Puchhammer schreibt über seine Lehrtätigkeit am Institut für Hochbau: „Hochbau ist jede Methode, mit der Architekten ihre Ideen und Entwürfe modifizieren, sodass sie im kulturellen, ökonomischen und legistischen Rahmen realisierbar werden. Hochbau ist ein Spektrum von Maßnahmen, mit denen Entwurfsideen für Bauaufgaben mit den Bedingungen des Umraums, der gesellschaftlichen Entwicklung, der Verfügbarkeit von Materialien, der Entwicklung der Bautechnik, der Tragwerkslehre, der Materialtechnologie sowie ökologischer Ziele u.a. in Einklang gebracht werden. Hochbau ist eine pragmatische, handwerkliche Aufgabe, die im Bewusstsein der kulturellen Bedeutung der Architektur vollzogen wird. Hochbau ist eine Kette von Regeln, mit denen der Bestand von Gebäuden auf deren Nutzungsdauer gewährleistet werden kann. Hochbau könnte ein Regulativ zur Verhinderung der Realisierung von unsinnigen Entwurfsideen sein.“

Er war, und das sind die Worte der zweiten Preisträgerin Romana Ring, einfach ein lieber Professor, kein abgehobener Geist. Ihm war wichtig, Einreich- und Polierplan von den wichtigsten Bauten von Loos und Welzenbacher zeichnen zu lassen und dadurch über die Analyse dieser Bauten samt der Konstruktionsforschung auf diese Verbindung von Entwurf und Konstruktion hinzuweisen. Der werdende Architekt sollte auf seine Koordinationsfunktion vorbereitet werden, aber vor allem die Auswirkung einer konstruktiven Entscheidung auf den Entwurf und die Rückwirkung des Entwurfes auf die Konstruktion kennenlernen. Dies alles mit handwerklichem Augenmaß.

Dem dritten Abschnitt unterliegt das architektonische Werk Hans Puchhammers. Einem Werk, das gerade in Oberösterreich viele herausragende Beispiele zeitgenössischer Architektur hinterlässt. Seine Vorbildung mit handwerklicher Prägung verbindet er in seinen Bauwerken mit solider

**Er versteht es, vereinfacht gesagt, alles Gute, was in Beständen steckt, richtig herauszuschälen, immer mit Respekt vor dem Ort, dem Bestand und damit mit Zurückhaltung gegenüber der Vergangenheit und den Leistungen anderer.**

akademischer Bildung zu zeitlosen, unangepassten Bauten, die Architektur sind. In all seinen Bauten wird das genetische Programm der Gebäude sichtbar oder spürbar. Sie sind handfest, ausgewogen, ganzheitlich gedacht mit ausgeprägtem Sinn für die jeweilige Bauaufgabe. Der Stellenwert von Umbau und die Sanierung im Werk Puchhammers gilt besondere Aufmerksamkeit und Wertschätzung. Er versteht es, vereinfacht gesagt, alles Gute, was in Beständen steckt, richtig herauszuschälen, immer mit Respekt vor dem Ort, dem Bestand und damit mit Zurückhaltung gegenüber der Vergangenheit und den Leistungen anderer.

Oberösterreich hat mehrere Beispiele dieser Auffassung von Puchhammer. Mit dem Einbau der Landwirtschaftsschule im

Benediktinerstift Lambach, die Puchhammer (mit G. Wannek und H. Karl) in mehreren Bauabschnitten von 1976 bis 1994 bearbeitete, präsentiert er ein Musterbeispiel der Integration neuer Architektur in wertvolle historische Bausubstanz. Sein Meisterstück – mir fällt leider keine qualitative Steigerung ein – liefert er mit der Generalsanierung des Wiener Konzerthauses. Dieses aus einem Wettbewerb 1997–2001 hervorgegangene Projekt zeigt die vielfältige Meisterschaft von Puchhammers Wissen. Er verstand es, sensibel Oberflächen, Farben, Materialien, technische Anforderungen, Akustik usw. in einem Gebäude mit beinahe 800 Räumen zu einem Gesamtkunstwerk für vielfältige Nutzungen in einer Sanierung und Erweiterung zusammenzuführen. Die vorhandenen Säle wurden ohne Veränderung des historischen Erscheinungsbildes mit Verbesserung von Akustik und Bühnentechnik zu einem der weltweit besten Veranstaltungsorte für anspruchsvolle musikalische Aufführungen. Diese Fähigkeit hat sich Puchhammer nicht zuletzt durch seine intensive Beschäftigung mit dem Denkmal erarbeitet. Er war 1976 bis 2010 Mitglied im Denkmalbeirat des Bundesdenkmalamtes in Wien und von 1998 bis 2007 Vorsitzender des Denkmalbeirates am Bundesdenkmalamt.

Ihm ist es zu verdanken, dass die Pfarrhäuser von Gampern und Pucking noch stehen, er war mit dem Einbau eines Museums in die alte Volksschule von Hallstatt einer der ersten, der funktionslose Bauten nicht abrisst, sondern mit neuem Inhalt füllt (übrigens durch Heinrich Gleißner eröffnet), und er adaptierte und erweiterte die Pfarrkirche von Seewalchen in einer Selbstverständlichkeit und Ablesbarkeit der einzelnen Maßnahmen, wo selbst die akribischsten Kritiker erstummen.

Ich zitiere Puchhammer aus seinem Aufsatz „Bauen kann Architektur sein“: Mein Weg war immer die Suche nach der einfachen Lösung für eine gestellte Aufgabe unter Rücksichtnahme auf die Bedingungen des Umfelds, wie des Maßstabs

und der ökologischen Einpassung, die Verfügbarkeit von Materialien, den angemessenen Einsatz von Werkzeugen und die damit möglichen Technologien.

Seine Neubauten, und ich nenne hier wiederum nur oberösterreichische Beispiele, setzen klare Bekenntnisse. Sie erfüllen vorbildlich Funktion, Integration und solide Ausführung. Puchhammer sieht neue Bauten nicht in kurzen modischen Intervallen, seine Bauten überdauern.

Die katholisch-theologische Universität (1985–1988 mit H. Karl), die Veranstaltungszentren Gunsirichen und Timelkam (mit Hubert Puchhammer) zeigen heute, nach 25 Jahren, noch die gleiche Ruhe und Ausstrahlung, die gute Architektur auszeichnet. Sie sind den sich immer schnelleren Veränderungen im Bauen sowie der Gesellschaft anpassbar, ohne ihre Identität zu verlieren.

Mich verbindet mit Hans Puchhammer eine Arbeit, die wesentlich auch in der Entwicklung von Luger & Maul beigetragen hat. Er war Vorsitzender der Jury für die Umgestaltung und Revitalisierung des Minoritenklosters in Wels. Seine umsichtige Wahl und Begleitung am Anfang des Projekts führte, wie ich meine, hier auch nicht zu einem schlechten Ergebnis. Wie überhaupt er in unzähligen Jurys, Gestaltungsbeiräten und sonstigen Gremien entscheidend die Entwicklung der österreichischen Architektur im 20. und 21. Jahrhundert mitgeprägt hat.

Sein künstlerisches Talent und seine Beobachtungsgabe stellt er stetig durch die Freihandzeichnung von vielen seiner Studienreisen unter Beweis. Bei unserer Besprechung über diese Laudatio im Café Brückl in Wien übergab er mir eine Mappe von Zeichnungen mit Sammlung von ca. 100 Blättern, in deren Vorspann Hans Puchhammer die Aneignung der historischen Darstellungstechniken und die damit verbundene „Schulung des Sehens“, wie er es bezeichnet, weiterhin als nützlich und vor allem vergnüglich anregt.

Auf meine Frage, was er zur derzeitigen Entwicklung der Architektur meine, bekam ich von ihm eine sehr nachdenkliche Antwort. Er erinnere sich noch sehr gut an die zerbombten Gebäude mit zerrissenen Fassaden am Bahnhof in Attnang – wohl meinte er hier den Dekonstruktivismus und seine Ausformung. Bei diesem Gespräch gefiel mir sein Ausdruck „Zeitfenster SS“ besonders gut. Ein Bauteil eines Bauwerkes mit der Beifügung des Vergänglichen. Puchhammer meinte hier die einem Architekten zur Verfügung stehende Zeit zum Erdenken und Ausführen von Architektur. Puchhammer hat sein „Zeitfenster“ quantitativ vielleicht aus seiner Sicht nicht ganz gefüllt. Qualitativ ist es aber prallvoll.

Hans Puchhammer steht in Oberösterreich in einer Reihe mit Friedrich Achleitner, Franz Riepl, Roland Ertl – alle Träger des Heinrich-Gleißner-Preises – auf einem Niveau, das uns Vorbild, Ansporn und Leitbild sein kann. In ihrem Fahrwasser folgen einige der nächsten Generation. Romana Ring – eine Vertreterin der schreibenden und lehrenden ArchitektInnenzunft ist eine davon. Ihre jahrzehntelange Berichterstattung über Architektur in OÖ. zählt heute zu einer der wichtigsten Kulturleistungen in diesem Segment. Es ist völlig unverständlich, dass ihr die Beiträge in der wichtigsten OÖ. Tageszeitung entzogen wurden und dies auf nicht gerade feine Art.

Lieber Herr Professor Puchhammer, im Namen aller oberösterreichischen und österreichischen Architekten alles Gute zum Heinrich-Gleißner-Preis. Vielen Dank für Ihre Aufmerksamkeit und ich hoffe, dass ich die Übung bestanden habe. Danke. ●



# 2010

Sparte  
Bildende Kunst

## Franz Josef Altenburg

Keramiker

# Monumente für noch zu erfindende Zeremonien

Richard Obermayr

## *Anekdote des Kruges*

*Ich stellte einen runden Krug auf einen Berg in Tennessee, so dass die wirre Wildnis nun den Berg umgab. Die Wildnis stieg hinan zu ihm, kroch ringsherum, war nicht mehr wild. Der Krug stand auf dem Boden rund und hoch und mächtig in der Luft. Er ward beherrschend überall. Der Krug war grau und nackt. Er kannte Vogel nicht noch Busch, wie kein Ding sonst in Tennessee.*

*Wallace Stevens, Collected Poems*

Für eine glaubwürdige Reise nach Asperding muss man die Geschichte auf ein langsames Gleis lenken. Während die Weltgeschichte im Orient-Express erster Klasse reist, nimmt eine nicht

im Fahrplan verbuchte Stunde den Regionalzug, der an jeder Station hält. Entlang der Strecke treten die Bahnhofsvorsteher wie Wettermännchen aus ihrem Häuschen heraus und salutieren dem Gedächtnis: Salzburg, Bad Ischl, Gmunden ...

Am besten für unsere Zwecke: da ist ein kleiner Junge, der mit dem Finger auf die beschlagene Fensterscheibe etwas zeichnet – ist das ein Fenster, ein Haus, ein Gesicht? – und sagt, gleich sind wir da, gleich sind wir in Breitenschützing. Gleich ist es Herbst. Und tatsächlich: hinter der Laderampe und dem Prellbock ein paar Büschel Kamille, Erlen und eine Buchenhecke ... wie aufs Stichwort aufgetreten, hängen aber fest, wie Schauspieler, die vergessen haben, wie man den Herbst zu Ende spielt, wie man verwelkt, wie man verwest, wie man zu Staub zerfällt und verweht.

Ein Pfiff, die Geschichte fährt fort und lässt uns zurück – wie Reisende in einem an irgendeinem Provinzbahnhof abgekoppelten und vergessenen Waggon. Aber wollten wir nicht genau das: uns eine Verspätung einhandeln, die man nicht mehr aufholen kann? Wir nehmen uns alle Zeit und die Straße nach Neukirchen. Ehe man auf die Schotterstraße abbiegt, die zum Haus der Altenburgs führt, kommt man an der Pferdekoppel des Trabers und Wirts Brandstätter vorbei. Um die Tränke herum ist die vom Regen aufgeweichte Erde tief von Hufen umgegraben. Der Regen hat die Hufabdrücke im Schlamm aufgefüllt. Die schmalen Erdwälle, die sich um die Tritte gebildet haben, sehen aus wie Riffe eines aus einem winzigen Meer ragenden Atolls. Die Sonne trocknet den Lehm und setzt jedem Schritt ein Denkmal. Jeden Huftritt fasst eine Stulpe aus getrocknetem Schlamm ein. Jeder Schritt bekommt seinen Anteil an Raum: genau: hierhin und genau: dahin hat ein Pferd seine Hufe gesetzt. Und schon, noch vor unserer tatsächlichen Ankunft, sind wir mitten in der Welt des Franz Josef Altenburg.

Der Zaun, der um die Pferdekoppel herum führt, die schwarzen Stangen, die ausgesteckt wurden, um den Straßenrand im Winter zu markieren, die Ackerraine zwischen den Feldern, die Lärmschutzwand entlang der Bahnstrecke: Alles und jeder scheint hier seine Grenzen zu kennen. Alles ist an seinem Platz. Nichts bewegt sich. Im Gras haben Licht und Schatten um jedes Blatt verhandelt und ihre Gebiete rund um den Nussbaum gerecht aufgeteilt. Der Frieden von Asperding. Ein Friede, ausgehandelt nicht nur zwischen Licht und Schatten, sondern auch zwischen hier und dort, zwischen oben und unten, zwischen so muss es gewesen sein und so soll es wieder werden. Wie lange wird dieser Frieden halten, ehe ein Fehler wie eine übersehene Klausel in diesem Vertrag wirksam wird und ihn ungültig macht? Daher wohl all diese Armierungen, Gitter, Pfetten, Pfähle und Sparren, als Drohe, wenn man diese Welt nicht ausreichend schützt, der leiseste Zweifel alles durcheinander zu wirbeln und zu vermischen.

Die umzäunten, verstreuten und ummauerten Lücken und Nischen sind die traurige Kehrseite der Hufabdrücke im Schlamm. Während diese Zeugnis von den Pferden ablegen, erinnern diese leeren Räume an etwas, was fehlt, was es vielleicht nie gegeben hat oder uns vorenthalten wurde: sie sind Platzhalter für Ereignisse, die noch nicht eingetroffen sind. Und vielleicht ist es der Glaube daran, dass sie eines Tages doch eintreffen, oder befestigt werden, von Gewichten niedergehalten, verstreut, niedergespannt werden muss, weil sonst alles aufliegen würde, aufliegen wie ein Vogel, aufliegen wie jemand, der enttarnt wurde: das, worauf Du wartest, gibt es gar nicht. Den Vogel, den Du hier auf diesem Pflock hast sitzen sehen, den gibt es nicht mehr, der ist längst fort. Und mit ihm, ist Dir das nicht längst aufgefallen, alles Übrige auch ... in alle Winde verstreut.

Ja, gewiss, früher gab es nur eine Richtung der Zeit: in die Zukunft. Ein Tag folgte auf eine Nacht und auf die ein nächster Tag, wie der Weg eines Bauern im Schach, der, über das Brett ziehend, abwechselnd auf einem schwarzen und weißen Feld zu stehen kommt. Das Gefühl, sich auf diesem Weg in die Zukunft zu befinden, war verloren gegangen. Vielmehr gewinnt man den Eindruck, dass man sich unter den Resten und Trümmern der Vergangenheit befindet. Die wegweisenden Himmelsrichtungen sind zerbrochen in kleine Fingerzeige, die Häuser der Kindheit in Winkel und Ecken und Traufen, das Panorama in lauter Blickwinkel. Hier liegen die Einzelheiten der Vergangenheit verstreut ... wie auf dem Grund eines Bassins, das man leerte und das nun im Schlamm und Moder seine Schätze offenbart. Zerrissen das ganze Netz von Verbindungen und Zusammenhängen, als hätte es diese andere Zeit nie gegeben. Der Wein verschüttet, das Blumenwasser von den Begonien aufgesogen, die Milch von der Katze getrunken. Der Tag als Ganzes: ausgeronnen und übrig nur noch die Skelette, die Konstruktionen aus Palen und Helling für den Stapellauf des nächsten Morgens ... Gerüste, die ein paar kostbare Reste an ihrem Platz halten sollen, damit man eine ungefähre Ahnung davon bekommt, wie es aussehen könnte, wenn, ja, wenn noch einmal Fülle und Reichtum des Lebens zur Verfügung stünden. Wie verhält es sich mit diesem weißen Sockel, jenem braunen Podest, diesem schwarzen Turm? Es verhält sich mit ihnen wie mit jenen aus dem Hafenbecken ragenden Holzpfählen, sogenannten Dalben, an denen die Schiffe festgemacht werden. So wenig man auf diese Dalben starren kann, ohne dass sich irgendwann das Bild einer Möwe einstellt, die sich darauf niedergelassen hat, so wenig kann man diese Podeste, Stelen und Säulen betrachten, ohne an das zu denken, was ihnen fehlt.

Ich sehe Franz Josef vor mir, wie er über die trockengelegten Gründe der Vergangenheit streift. Ab und zu leuchtet etwas in dem Gewühl der Dinge auf. Wohin gehört diese Erinnerung? Der Kellerschlüssel, das niedergebrannte Grablicht, der Blumentopf, der Wetzstein, die Backform? Der Sockel eines Teeglasses? So wie er seine Funde hier zusammengetragen hat, ähneln sie belastenden Gegenständen, die sich im Laufe eines langen Indizienprozesses auf dem Tisch des Anklägers angesammelt haben. Bloss, dass es in seinem Fall niemanden gibt, dem er den Beweis schuldet, dass sich hinter diesen Erinnerungen wirklich ein Leben, hinter diesen lückenhaften Inventarlisten wirklich ein Besitz, hinter dieser sinnlosen Anhäufung von Ecken und Kanten wirklich ein Zuhause befand. Die Tür, zu der dieser Schlüssel passt, gibt es nicht mehr. Ja, gab es das Haus überhaupt jemals? Schau Dich doch um: so sehen keine Dinge aus, die noch einmal, jemals, in irgendeinem Leben für irgendetwas gebraucht werden. Dieser Mantelhaken, der Treibriemen einer Mühle, die Drahtmaschen eines Bettgestells: sobald sie ihren Zweck verloren haben, sind sie jeder Gewöhnlichkeit beraubt und wirken einzigartig und fremd. Alles, wovon man glaubte, es sei einmal wichtig gewesen im Leben, ist verschwunden. Was übrig geblieben ist, wirkt wie der unverdaute Rest der Geschichte, ähnlich dem Gewölle aus Knochen, Federn und Haaren, das die Greifvögel auswürgen. Alles grau und rostbraun (wie das Herbstlaub, wie das alte Brot), als habe ihm das Gedächtnis die Erinnerungen wie eine Wäscherei die Kleider verwaschen zurückgebracht. Kein Gelb, kein Rot, schon gar kein Rot: eine Welt wie zur Gänze ausgeblutet.

Er probiert, ob ein paar dieser Erinnerungen zusammenpassen und einen Sinn ergeben. Wem keine Geschichte hilft, der sucht nach Mustern und Ähnlichkeiten. (Die Zähne auf dem Sägeblatt, die Rippen des Heizkörpers, die Anordnung der Ziegel im Schornstein.) Von den korrodierenden, schwarzen

Flecken auf dem alten, weißen Gartenstuhl ist es so nicht weit zu den schwarzen Pocken auf den Äpfeln ... (Der Staubzucker, der auf dem noch warmen Kuchen schmilzt und eine bröckelige Kruste bildet, verwandelt sich in den letzten Schnee auf den Gräbern im Frühling.) Der Schatten hinter dem Schuppen, die Schatten unterm Nussbaum, und noch ein paar andere tun sich zusammen und gründen eine eigene kleine Nacht, in der sich die Ängste seiner Kindheit erholen und zu neuen Kräften kommen können. Aus solchen Resten sucht er sich eine Stunde zusammen, hier, dieses Fleckchen Erde und diese Sprosse einer Leiter, die stückeln wir zusammen ... aber die Erlebnisse zu diesen Erinnerungen gibt es nicht mehr, hat es vielleicht nie gegeben. Seine Erinnerungen – seine von ihm errichteten Säulen und Mauern hüten eifersüchtig eine zerstörte Vergangenheit, Wächtern gleich, die vor einem Palast Wache schieben, in dem niemand mehr wohnt.

Die Zeit ist zerbrochen. Sie mag hier nur noch aus winzigen Pfeilen bestehen, die in alle Richtungen fliegen, quer durch den Raum, ein Schauspiel, das man sonst nur zu sehen bekommt, wenn man im Winter bei Dunkelheit mit dem Auto fährt und der Wind den Schnee über die Straße weht: im Licht der Scheinwerfer scheint die Luft voll kleiner eisiger Pfeile, die zwischen verfeindeten Äckern und Wiesen hin und her schießen.

Tatsächlich, die ganze Gegend wirkt miteinander verfeindet. Warum das? Weil hier auf engstem Raum, in diesem verarmten Paradies, die Dinge sehr nahe rücken müssen, Räume die eine und andere gemeinsame Wand haben oder einen gemeinsamen Balken. Wo mehrere Bäume gezwungen sind, sich voneinander die Äste zu leihen. Wo jene Toten wohnen, die es in den Erinnerungen ihrer Nachfahren zu nichts gebracht haben. Wo Gespenster, die sich kein eigenes Haus leisten können, in dem sie spuken dürfen, in winzigen Nischen hausen.

## Seine Erinnerungen (...) hüten eifersüchtig eine zerstörte Vergangenheit, Wächtern gleich, die vor einem Palast Wache schieben, in dem niemand mehr wohnt.

Ein leerer Bilderrahmen, in den sich alle Vorfahren zwingen müssen – es ist nicht genug Platz für alle da, wie bei der Reise nach Jerusalem, immer ein Stuhl zu wenig in diesem verarmten Paradies, es gibt nur eine begrenzte Anzahl von Ziegeln und Mauern und Ideen.

Das Kind, das in Bad Ischl den Zug bestiegen hat? Man hatte ihm Geheimnisse, Erinnerungen, Schlüssel zu Häusern anvertraut, ihm Empfehlungen und Ratschläge mitgegeben. Was ist davon übrig? Und: wo ist all das Gepäck hin? (Als wäre statt ihm aus dem Zug ein Vertreter seiner Kindheit ausgestiegen, im Musterköfferchen ein paar Proben seiner frühesten Erinnerungen: Bauklötze, Brotlaibe, Suppenteller... Hier wohnen, ganz für sich selbst, die Winkel, Etagen, Treppen, Balkons; hier wohnt das, was hätte geschehen können und dem Leben vorenthalten wurde. Eine Sammlung nicht preisgegebener Geheimnisse. Gebäude, wie aus den leerstehenden Kästchen im Kalender errichtet. In ihnen gibt es keinen Raum für große Gefühle. Ihre Räume sind eher dem erschöpften Rückzug eines gescheiterten, hochfliegenden Traums angemessen. Diese mit traurigen Ausblicken auf Ruinen vollgestopften

Fensterrahmen diese aus kümmerlichen Resten gepressten Extrakte eines Zimmers, Räume wie aus Brühwürfeln gebaut, die man nur in der Imagination auflösen müsste, um einen bitteren Ersatz für das Licht zu bekommen, das an einem bestimmten Nachmittag durch das Fenster in ein Zimmer fiel, für den Staub im Lichtkeil, für jedes Geräusch, das er hörte, für jeden Regentropfen am Fensterglas.

Wenn ich mich hier umblicke (»With this drop of ink at the end of my pen, I will show you the roomy workshop of Mr. Jonathan Burge, carpenter and builder, in the village of Hayslope, as it appeared on the eighteenth of June, in the year of our Lord 1799.« George Eliot, Adam Bede) und diese Gegenstände betrachte, wirken sie auf mich wie Zeugen von erfundenen Ritualen. Wie Formen, die so tun, als verdanke sich ihr Aussehen einer genau überlieferten Tradition; Oder als könnten sie eine neue begründen. Viele kleine Gedenksteine für die aus der offiziellen Geschichte der Handgriffe und Tätigkeiten ausgemusterten Fehlgriffe. Viele Grabmäler für die Stunden eines togeborenen Tages. ... Ein Podest für den Tod, der hier sesshaft geworden ist. Ein Grundstein, der nie gelegt wurde. Ein Paradies voller Nischen und toter Winkel: Irgendjemand muss ja für den Spalt, durch den die Katze schlüpft, einsteigen, für die steilen, unebenen Stiegen in den Keller, für die Schräge eines aufgeschlagenen Buchs. Auf Sockeln gestellte Anspielungen: an einen mit feierlichem Ernst verrührten Teig. An die hart gewordene Brotrinde. An das verlassene Wespennest. Hier haben unsere früheren Angewohnheiten die auf der Fensterlaibung abgestützten Arme und der Blick des Kindes nach draußen genaue Ausmaße angenommen ... als hätten die zu Stunden der Langeweile verklumpten Erinnerungen genau: diese Gestalt erwirkt.

Hinter diesen Säulen, in diesen von Mauern eingefassten, von Streben gestützten seltsamen Räumen: wohnen

bestimmte, noch nicht erlebte Augenblicke. Etwa der als Haken verbrämte Wunsch, es möge einmal eine Hand dahin greifen und die eine Bewegung erfinden, für die er gemacht ist. Er muss diese unerlösten Augenblicke von allen Seiten verstreben und abstützen. Er hat diesen verlorenen, schmerzlich vermissten, ersehnten oder nur erahnten Augenblicken einen Altar errichtet. Einen kleinen Raum für wen vorgesehen, eine Lücke, womit zu füllen? So wie die Dalbe auf die Möwe wartet: wartet da eine für uns ausgesparte Lücke in der Zeit: mach diesen Schritt, stell dich hierhin, mach mit der Hand die Bewegung, die hier in diesem Raum seit langem schon auf dich wartet, die einzig notwendige, einzig mögliche Bewegung, die hier noch fehlt. Leg den knochenweissen Ast, den du auf einer Schotterbank am Ufer der Ager gefunden hast, jetzt genau hierhin. Und halt dich ... hier fest, steh' da im Weg, lehn' dich dort an, stütz' dich hier ab.

Dieses unerlöste Mal, da in die Ecke gestellt. Dieses Podest, hier auf den Tisch gelegt. Dieses noch als Haken oder Astgabel verpuppte Kreuz, dort an die Wand genagelt. Ein jedes Ding wirbt in seinem Umkreis für seine eigene ihm verwehrte Zukunft. Hinter all den Gittern, zwischen den Balken und Säulen, unter den Firsten und Giebeln, in den Wannen und Becken, herrscht eine Leere, die die Umrisse dessen erahnen lässt, was fehlt: Was genau ist hier nicht zu sehen? Was ist am ehesten nicht zu sehen? Was genau enthalten uns diese Mauern, Stelen, Schwellen vor? Auf wessen Abwesenheit wird hier verwiesen? Beinahe meine ich zu sehen, was fast auf dem Sockel steht, was beinahe auf dem Podest liegt. Naheliegend erscheint mir der Zweck dieser Sparren zu sein.

Als ein einfaches Vorbild dafür kommt mir der Stiefelknecht in den Sinn, diese schräge hölzerne Rampe mit den beiden stumpfen Zapfen, der am Eingang vom Garten in den Flur neben der Tür steht. Der Stiefelknecht ist die stumme

Aufforderung, eine ganz bestimmte Bewegung mit der Ferse zu machen. Er ist ein Scharnier zwischen der Welt der unbelebten Gegenstände und der von ihnen vorgesehenen, genau bedachten Schritte oder Handgriffe. (Und selbst wenn kein Mensch da ist, der sich mit dessen Hilfe die Stiefel abstreift, stellt sich bei seinem Anblick dennoch das Bild schwarzer Gummistiefel ein, der Geruch von feuchter Erde.) Ich glaube, dass manche dieser Stücke verschlüsselte Stiefelknechte sind. Statt zu einer ganz bestimmten Bewegung aufzufordern, halten sie den Platz für Unmögliches und vielleicht auch Sinnloses frei. Sie sind kleine Monumente für noch zu erfindende Zeremonien. Mahnmale für unterbliebene Bewegungen. Gräber für Dinge, die es nicht bis ins Grab geschafft haben.

Dies war mein Lob auf das einzigartige Werk des Künstlers Franz Josef Altenburg. Heute feiern wir ihn. Weil er morgen bereits wieder in seiner Werkstatt sitzt. Dieses Bild vor Augen, kommt mir der im Keller aufbewahrte Ton in den Sinn, und mir geht mit einem Mal auf, was für eine traurige Allegorie das ist: Franz Josef Altenburg bekommt tatsächlich die Zukunft auf einmal als einen riesigen Klumpen Ton geliefert. Die ganze Zeit, das ganze Leben, das ganze Unglück unserer Existenz auf einmal. Wir wären nicht die, die wir sind, wenn wir nicht damit umzugehen wüssten. Wenn uns ein großes Unglück widerfährt, trennen wir es auf, bis nur noch das kleine, tägliche menschliche Elend überbleibt: wie man ein Stück hartes Brot, an dem man sich die Zähne ausbeißen würde, bricht, zerbröseln und es den Schwänen ins Wasser wirft. Wie man Holz kleinhackt und aufschichtet. So macht er sich an seine Arbeit, trägt mit geduldiger Besessenheit diesen Haufen ab, entnimmt der Zukunft eine Stunde, bringt sie in die gewünschte Form und schlichtet sie in die Vergangenheit.

Ich danke Dir, lieber Franz Josef, für diese Arbeit. ●



# 2009

Sparte  
Bildende Kunst

## Margit Palme

Grafikerin

## ... wende, windsbraut, wunschenken, frei, wohin?

Andrea Bina

*„Die Kunst ist das Um und Auf, das wirkliche Vergnügen für einen Künstler, das ihn am Leben erhält – braucht man dafür noch eine Belohnung, einen Preis?*

*Die Kunst ist aber auch Schwerarbeit, man muß in sehr guter Verfassung für sie sein, sie ist eifersüchtig und läßt keinen Nebenbuhler zu, das heißt oft Vernachlässigung oder gar Verzicht auf Familie, das heißt Einsamkeit, ringen um die Existenz dieser persönlichen Kunst, Kampf bis zum Zerbrechen – und wie viele sind daran zerbrochen: Gibt es einen Preis, der dafür groß genug ist?*

*Wenn sie wirklich einmal anerkannt, sogar verstanden sind, ist die Freude groß, die Welt scheint für einen Augenblick in Ordnung, und der Künstler ist mit sich und der*

*Umgebung versöhnt, er bekommt Kraft zu neuen Werken. Denn nicht nur Zorn und Ressentiment und was sonst immer, sondern auch Lorbeeren und Zuspruch können gleichermaßen Antrieb geben.“*

*(Auszüge aus der Dankesrede der Malerin Maria Lassnig für den Kärntner Landespreis, 1985.)*

Die Künstlerin Margit Palme blickt bereits auf eine fünf Jahrzehnte umfassende künstlerische Tätigkeit zurück. In dieser langen Laufbahn erhielt sie eine große Anzahl von Auszeichnungen und Preisen: 1963 den Preis der 14. Österreichischen Jugendkulturwoche Innsbruck, 1967 den Theodor-Körner-Preis, 1978 erhielt sie ein Stipendium der Niederösterreichischen Landesregierung und 1982 den Preis des Landes Salzburg beim Österreichischen Graphikwettbewerb in Innsbruck. 1999 wurde sie zur Universitätsprofessorin ernannt und im Jahr 2000 erhielt sie die Kulturmedaille der Stadt Linz. Die Künstlerin ist Mitglied bei der Künstlervereinigung Maerz.

Ihre Werke befinden sich im Besitz des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst, des Landes Oberösterreich, in den Museen der Stadt Linz, dem Lentos Kunstmuseum Linz und dem Stadtmuseum Nordico, der Stadt Klagenfurt und des Landes Tirol sowie in unzähligen Privatsammlungen.

Die Künstlerin lebt seit vielen Jahrzehnten in Linz an der Donau und hat gemeinsam mit ihrem Ehemann, dem Künstler Peter Kubovsky, ein Atelier im Kremsmünsterer Stiftshaus in der Linzer Altstadt. Geboren wurde Margit Palme in Amstetten, Niederösterreich. Ehe sie sich zu einem Kunststudium an der damaligen Kunstschule der Stadt Linz bei Professor Alfons Ortner entschloß, absolvierte sie für den Zeitraum von drei Jahren die Modeschule in Hetzendorf. Der intensive Zeichenunterricht von Modeentwürfen und modischen Accessoires, wie etwa von Hüten, Schuhen, Stoffen und Ähnlichem legte

einen wichtigen Grundstein für ihre spätere künstlerische Arbeit. In diesem Kontext versuchte sie damals die Ausbildung zur Modedesignerin auszublenden, denn in den 60er Jahren schienen die Sparten Kunst und Mode nicht miteinander vereinbar. Die Biographie der Künstlerin zeigt eine kontinuierlich rege Ausstellungstätigkeit, sowohl im Inland als auch im Ausland, auf. Die Graphikerin war lange Zeit freischaffend tätig, sie hatte gemeinsam mit ihrem Mann ein Studio im Egon Hofmann Atelierhaus am Römerberg. 1959 wurde die gemeinsame Tochter geboren. 1973 erhielt die Künstlerin einen Lehrauftrag in der Meisterklasse für Textiles Gestalten (heute Institut für Kunst und Gestaltung) an der Linzer Kunstschule (heute Kunstuniversität), den sie bis vor neun Jahren innehatte. Wenn sie von dieser Zeit spricht, leuchten ihre Augen: denn sowohl mit der Klassenleiterin Professor Marga Persson als auch mit den StudentInnen verband sie eine prägende Zeit der Zusammenarbeit, der gemeinsamen Projekte und des inhaltlichen Austausches.

Ich darf Sie nun, geschätztes Festpublikum, zu einem kleinen Exkurs meiner ersten Begegnung mit der Arbeit der Jubilarin einladen:

Im Frühjahr 2009 war ich zu einem Atelierbesuch bei einer Fotografin im Herzen von Linz eingeladen. In der angrenzenden Wohnung entdeckte ich ein wunderbares graphisches Blatt, das mich zutiefst rührte: eine Radierung mit der Darstellung der Ophelia. Ein kleines querformatiges Blatt, in der Bildmitte zentral positioniert eine liegende Schlafende, eine schlafende Liegende, eine Tote, eine Rastende inmitten einer Wiese, umgeben von zarten Blumen in unaufdringlich warmen Tönen. Der Titel „Schlafendes Mädchen“, die Datierung 1961 und die Signatur verwies auf die heutige Jubilarin. Ein frühes Blatt der Künstlerin Margit Palme. Sofort hatte ich Bildervergleiche im Kopf: augenblicklich erinnerte ich mich an

John Everett Millais berühmtes Gemälde der *Ophelia* aus der Londoner Tate Gallery of British Art aus dem Jahr 1852 sowie an Gustav Klimts 1912 entstandenes Gemälde *Ria Munk I*, die alle die gleichnamige Figur aus Shakespeares Tragödie Hamlet *Ophelia* darstellen. Diese erste unmittelbare Begegnung mit dem Werk von Palme bannte mich. Dies war der Initialfunke, meine Begeisterung, mein Interesse war geweckt. Ich fotografierte das Blatt mit meiner Digitalkamera ab und legte das Bild einerseits in meinem gedanklichen Ordner für zukünftige Ausstellungsexponate und andererseits in meinem Ordner am Schreibtisch meines Computers mit dem Titel „Künstlerwunschliste“ beziehungsweise „Wünsch dir was“ ab.

Eingeladen für eine Eröffnungsrede zu einer Gruppenausstellung in der Galerie Zauner-Pernkopf im Rahmen der Reihe *native nature*, traf ich erneut auf die Künstlerin und machte in diesem Zusammenhang ihre Bekanntschaft. Bei einem Atelierbesuch durfte ich das gesamte Spektrum ihrer künstlerischen Tätigkeit kennenlernen. Die Graphiken von Margit Palme erschienen mir in dieser Ausstellung zwischen den Werken der jüngeren Generation von bemerkenswerter Ausstrahlungskraft. *Margit Palme versteht es, den artifiziellen Umgang mit dem menschlichen Körper in ein wirkungsvolles und sinnliches System optischer Informationen zu integrieren.*<sup>1</sup>

Die Annäherung und die Recherche eines Themas sowie deren künstlerische Umsetzung, die sie zumeist für einen Zeitraum von rund zwei Jahren beschäftigt, erfolgt mit großer Sorgfalt. Die Künstlerin hält in Bleistiftskizzen ihre Ideen fest, um sie dann in Entwürfe umzusetzen. Behandelte Zyklen, serielle Auseinandersetzungen, der letzten Jahre waren Themengebiete wie „Welt des Sports“, „Jagd“, „Fremdsein“. Ihr grundsätzlich übergeordnetes Interesse ist aber stets fast ausschließlich das Frau-Sein. Sie bearbeitet in ihren Werken die Setzung der Frau in unserer Gesellschaft und die

verschiedenen Normen und Tabus, die so genanntes weibliches Verhalten generieren. Die Rollen und die Bilder ihrer Protagonistinnen sind ebenso vielfältig, wie die der Künstlerin selbst: Tochter, Schwester, Ehefrau und Geliebte, Mutter, Lehrende und Künstlerin. Sie dienen in diesem Zusammenhang als Ventil bzw. zur Gestaltung von persönlichen Erfahrungen aus ihrer Vergangenheit und Beobachtungen aus ihrer Alltagswelt. Männer scheinen auf den ersten Blick so gut wie nicht existent in ihrer künstlerischen Arbeit, beziehungsweise ist die selbstbewusste Haltung der Frauen eher auf Dialog als auf Konfrontation mit dem Mann gerichtet. Nicht eine kritische Hinterfragung dieser Rollenbilder ist in erster Linie für die Künstlerin interessant, sondern es sind die gesellschaftlichen Positionierungen und die damit verbundenen unterschiedlichen Möglichkeiten von Frauen gepaart mit einer formal-ästhetischen Auseinandersetzung. Die charakteristischen Festlegungen des Weiblichen in seinen unterschiedlichen Kategorien erscheinen in diesem Spannungsfeld von Bedeutung, wie etwa Schönheit oder Mutterschaft. Palmes Arbeiten spiegeln oftmals die Frau in einem Korsett der Schönheits- und Schlankheitsideale wieder, die ihren Wert als Objekt (männlicher Begierde) in unserer Gesellschaft determinieren. Simone de Beauvoir formulierte zu diesem Thema bewußt provokant: „Man bringt ihr bei, da sie, um zu gefallen, zu gefallen suchen, sich zum Objekt machen muss. Sie muss folglich auf ihre Autonomie verzichten.“ Der weibliche Körper dient somit in Palmes Arbeit als Austragungsort und Projektionsfeld für die Konflikte der weiblichen Identitätsfindung.

Die von der Künstlerin eingesetzte Technik für ihre Arbeit ist die der farbigen Aquatinta, eine ÄtZRadiierung. Eine alte Tiefdrucktechnik, die heute nur noch selten verwendet wird, da sie sehr material- und zeitaufwendig ist, vor allem wenn man so wie Margit Palme mit Farbe arbeitet. Die

*Künstlerin fand in der Druckgraphik und hier in der Farbradiierung mit mehreren Platten das für sie geeignetste Medium der ikonographischen Umsetzung. Auf Grundlage exakter Beobachtung von Bewegungsabläufen konzentrierte sich die Künstlerin z.B. im Zyklus „Welt des Sports“ bei jeder Sportart auf jene Momente, die in sich die charakteristischen motorischen Muster am signifikantesten wiedergeben. Jede Pose bzw. Haltung ist somit eine Momentaufnahme, die im Augenblick und festgehalten am Blatt auf größere Zusammenhänge verweist.*<sup>2</sup> Palmes Blätter wirken frisch und modern, sie erinnern in ihrer Farbigkeit und der bewusst gesetzten Flächigkeit an Pop-Art. Eine Verwandtschaft zu Arbeiten von Alex Katz ist vorhanden, auch an Werbegrafik und Mode. Ihre frühen Arbeiten zeigen Inspiration durch Henri Matisse, aber auch Anregungen durch den Deutschen Expressionismus, wie etwa von Emil Nolde: welch erfrischende und gut gelungene Mischung! Pro ÄtZRadiierung finden zwei bis drei, manchmal auch bis zu fünf Zinkplatten Verwendung. Für jede Farbe, die auf einer Radiierung aufscheint, bedarf es einer eigenen Zinkplatte. Die einzelnen Platten müssen nicht die gleiche Größe haben, sondern im Gegenteil: Palmes Spezialität ist die Arbeit mit Platten unterschiedlicher Größe und unterschiedlichen Formaten. Früher wurden kleine und kleinste Platten – auch aus Gründen der Sparsamkeit verwendet – heute setzt die Künstlerin diese bewußt eher zum Zwecke der Bildkomposition ein. Über die von ihr angewandte Technik der Radiierung hat die Künstlerin bereits vor Jahren einen wunderbaren grundlegenden Text verfaßt, um jedoch die Aufmerksamkeit des geschätzten Festpublikums nicht zu lange zu strapazieren, verzichte ich darauf und empfehle diesen aber unbedingt zur Selbstlektüre.

Die Auflage der Farbradiierung, allesamt Original Handabzüge auf Büttenpapier ist immer eher klein gehalten: maximal

drei bis acht Abzüge werden hergestellt. Eine geradezu marginale Anzahl angesichts des enormen Aufwandes!

*absprung, andacht, auftakt, aus dem rahmen, blendung, feurige dame, fischbeinbänder, das neue starke geschlecht, gemischtes doppel, helm, kokon, kontaktaufnahme, königin, lichtblicke, linzer punks, nomadin, orientalin, perücke, porzellan, rückenkorsett, stierkampf, strohhalm, sushi, ultramarin, umweht, überraschung, verummung, wende, windsbraut, wunschdenken, frei, wohin?*

Allesamt Titel der graphischen Arbeiten der Künstlerin Margit Palme – unsere Gedanken dazu entführen uns augenblicklich in geheimnisvolle, oftmals fremde Welten. Beim Rezipienten wird unmittelbar Narratives ausgelöst. Es gibt kaum ein Blatt, das mit dem oftmals so üblichen „Ohne Titel“ bezeichnet wurde: das dichte und intensive Spektrum der Titelvergabe (die Titel stehen oftmals vor Vollendung des Druckvorganges fest) umfaßt bei Margit Palme viele unterschiedliche Aspekte: Arbeits-Titel, Befindlichkeits-Titel, Bewegungs-Titel, Beziehungs-Titel, Bild-Titel, Emotionale-Titel, Erinnerungstitel, Fröhliche-Titel, Herz-Titel, Hirn-Titel, Humorvolle-Titel, Kummer-Titel, Leidenschaftliche-Titel, Leise-Titel, Poetische-Titel, Sonnen-Titel, Spöttische-Titel, Strand-Titel, Traum-Titel, Versuchs-Titel, Wolken-Titel, Zarte-Titel, ...

In den beiden letzten Jahren beschäftigte sich Margit Palme mit dem weiten und dem stets aktuellen Thema des Fremd-Sein. Es geht ihr dabei nicht um Ausgrenzung. Es geht ihr um Orte, um das Fremd-Sein, um das Festhalten einer spürbar merkbaren Veränderung. Durch die globale Migration der letzten Jahrzehnte hat auch unser Leben, unsere Umgebung eine Veränderung erfahren. Wie geht es einem selbst in der Fremde? Wie geht man mit Anderssein um? Welche Konsequenzen entstehen dadurch für sich selbst und die eigene Umwelt? Als die Künstlerin im Alter von 19 Jahren zum ersten Mal nach Paris reiste und das damalige Mekka der Kunst aufsuchte, erfuhr

sie unmittelbar das intensive Gefühl von Multikulturalität, von buntem Leben: ein Sog, der sie damals Ende der 50er Jahre, sofort gefangen nahm und sie voller sprühender Ideen heimkehren ließ. Ganz anders war damals das Nachkriegsklima in der gewohnten Umgebung der Heimat. Und nun – viele Jahre danach – macht sich dieses bunte Bild in den Straßen auch hierorts breit und die Künstlerin fängt dies in ihre Blätter ein. Sie ist auch hier wieder in erster Linie interessiert am Frauenbild: Ihre Portraits und Akte zeigen starke, selbstbewusste Frauen, die aufrecht und selbstsicher kokett Kontakt mit dem Betrachter aufnehmen: unterschiedliche Nationalitäten in all ihren Facetten werden von ihr fokussiert: die Kleidung, die Haarmode – die Frisur, unterschiedliche Kopfbedeckungen, wie etwa Turban, Kopftuch, Perücken, Kopfbedeckungen von Nonnen, Frisuren der Punkfrauen, Helme, die wie Entwürfe von Experimentellen Architekten aus den frühen 60ern, etwa von Haus-Rucker-Co oder Coop Himmelblau anmuten, Batwoman, skurill anmutende Strumpfmasken, Schildmützen, ...

Mental ist Margit Palme gerade mit der Vorbereitung eines neues Themas beschäftigt – wir sind gespannt.

Herzliche Gratulation zum Heinrich-Gleißner Preis, liebe Margit Palme! Und ich danke Ihnen, geschätztes Festpublikum, für Ihre Aufmerksamkeit. Ich schließe diese Rede wiederum mit einem Zitat von Maria Lassnig über die Vollendung der künstlerischen Form, die Margit Palme zweifellos und unverwechselbar für sich gefunden hat.

*„Die große Form finden, die die Vielheit aller möglichen Formen in sich einschließt, die Grenzen der von den Hagelschlägen des Stiftes gefurchten Felder entlanggehen, um an der unendlichen Peripherie die kleinsten Ausschläge zu verzeichnen, die das Zentrum setzt.“*

# 2008

Sparte  
Architektur

## Friedrich Achleitner

Architekturpublizist und  
Schriftsteller



## Das Loben bringt viel mehr als das Kritisieren

Romana Ring

Friedrich Achleitner zu loben ist leicht. Viele kennen ihn: einen Achleitner, also zumindest einen Band seines mehrbändigen, erstmals 1980 im Residenz-Verlag erschienenen Führers „Österreichische Architektur im 20. Jahrhundert“ hat jeder gepflegte Haushalt vorzuweisen. Wer ihn kennt, schätzt ihn. Schätzt seine klare Sprache und/oder – sofern man seine persönliche Bekanntschaft machen durfte, was bei einem so fleißigen, kontaktfreudigen und lebenslustigen Menschen wie Friedrich Achleitner gut der Fall sein kann – seine liebenswürdige Art.

Außerdem hat Friedrich Achleitner – angefangen bei dem ihm schon 1957 gemeinsam mit Johann Georg Gsteu verliehenen Theodor-Körner-Preis über den Staatspreis für Kulturpublizistik im Jahr 1984, den Oberösterreichischen Landeskulturpreis des Jahres 1995 für Architektur und den Mauriz-Balzarek-Preis, den „großen“ Kulturpreis des Landes Oberösterreich im Jahr 2004, um nur einige zu nennen – bereits zahlreiche Preise erhalten. Der „erich-schelling-architekturpreis“ für Architekturtheorie, eine der bedeutendsten Auszeichnungen für Architektur und Architekturtheorie in Deutschland, ist ihm, wie auch die Ehrenmitgliedschaft der Wiener Secession heuer etwa zeitgleich mit dem Heinrich-Gleißner-Preis verliehen worden. Wer Friedrich Achleitners Gedanken zur Architektur also nicht ohnedies aus Büchern, Fachzeitschriften, Tageszeitungen, aus seiner Lehrtätigkeit oder aber aus Juryprotokollen, Radiosendungen und Vorträgen kennt, dem haben das mediale Echo auf diese Preise und die damit verbundene Beschäftigung der Öffentlichkeit mit Person und Werk gerade in letzter Zeit vieles an Information in kurzer und leicht fasslicher Form zugetragen.

An dieser Stelle will ich Ihnen nicht verschweigen, dass Friedrich Achleitner und ich anlässlich meines in Vorbereitung dieses Nachmittages erfolgten Besuches in Wien einen Pakt geschlossen haben: weder ich noch er würden mit dem Manuskript für die Laudatio zum Heinrich-Gleißner-Preis respektive für die folgenden Dankesworte ein somit festgelegtes Maximum von dreißig Seiten überschreiten.

Sie wissen also aus all den über die Jahrzehnte unterschiedlich stark sprudelnden, jedoch nie ganz versiegenden Quellen der Information, dass Friedrich Achleitner 1930 in Schalchen, im Innviertel, in Oberösterreich geboren ist. Vielleicht kennen Sie auch das von Ö1 im September 2007 übertragene Gespräch zwischen Friedrich Achleitner und Renata Schmidtkunz, in

dem er – auch – von seiner Zeit in einer „Nazischule“ erzählt. Ein junger Deutschlehrer, der seinen Unterricht aus rätselhaften Gründen unbehelligt nach reformpädagogischen Grundsätzen anlegte, hat ihn dort *„mit dem Interesse für Sprache angesteckt“*. Die Matura jedenfalls hat Fritz Achleitner 1949 in der Abteilung Hochbau der Höheren Bundesgewerbeschule in Salzburg abgelegt. Von dort war der Weg zum Architekturstudium nach Wien, an die Akademie der bildenden Künste, in die Meisterschule Clemens Holzmeister praktisch vorgezeichnet. Denn der ländlichen Enge daheim, die im stockkonservativen Salzburg auch nur durch den Kontakt mit der Sommerakademie und den durch sie angezogenen Künstlern ein wenig gelockert wurde, wollte man jedenfalls entkommen. Außerdem: *„... was hätte man denn anderes studieren sollen? Man konnte ja gar nichts anderes nach der Gewerbeschule.“*

Friedrich Achleitner hat also, was nicht allzu viele wissen, nicht nur Architektur studiert sondern auch als freischaffender Architekt gearbeitet. Neben zahlreichen Wettbewerbsbeiträgen hat er in Zusammenarbeit mit Johann Georg Gsteu die Umgestaltung der Pfarrkirche Hetzendorf geplant. Somit hat auch die heutige Verleihung des Heinrich-Gleißner-Preises in der Sparte Architektur ihre Richtigkeit. Denn die Diskussion, welcher Kunst sein Werk nun eigentlich zuzuordnen sei, hält sich ebenso hartnäckig wie die Überzeugung, dass Friedrich Achleitner aus dem Blickwinkel zumindest zweier Disziplinen, der Literatur und der Architektur, der höchsten Ehre würdig ist. Das ist übrigens, wenn ich mich an eine Anekdote aus seinem – auch diesbezüglich – reichen Schatz richtig erinnere, zumindest in Oberösterreich nicht immer so gewesen. Der 1973 erstmals im Luchterhand Verlag in Darmstadt erschienene Quadratoroman konnte, von Friedrich Achleitner für den oberösterreichischen Landeskulturpreis für Literatur eingereicht, die Jury nicht überzeugen: wo immer man das

einordnen wolle, so wurde ihm damals beschieden, Literatur sei das jedenfalls nicht.

Diese Einschätzung hat sich – auch damit hält die Liste der Preise nicht hinter dem Berg – grundlegend geändert. Uns ist klar, dass Friedrich Achleitners Werk vor allen Dingen ein literarisches ist. Die Architekturpreise stehen zu dieser Behauptung in keinerlei Widerspruch. Man kann auch Architekt sein, ohne zu bauen. Leider – ich kann an dieser Stelle der Versuchung nicht widerstehen, diesen Umstand anzusprechen – müssen

**Denn die Diskussion, welcher Kunst sein Werk nun eigentlich zuzuordnen sei, hält sich ebenso hartnäckig wie die Überzeugung, dass Friedrich Achleitner aus dem Blickwinkel zumindest zweier Disziplinen, der Literatur und der Architektur, der höchsten Ehre würdig ist.**

viele Architekten sein, ohne zu bauen. Und leider verhält sich nur zu oft die Menge des Gebauten umgekehrt proportional zur Fähigkeit der Planenden. Friedrich Achleitner hat jedoch weder mangels Talent oder angesichts trister Auftragslage den Weg des planenden und die Ausführung überwachenden Architekten verlassen. Auch sein Zögern, sich der in Handwerkerkreisen gepflogenen barbarischen Unsitte auszusetzen, Architekten bereits um halb sieben in der Früh mit komplexen Fragen zu behelligen, wird nicht der eigentliche Grund für seine Entscheidung gewesen sein. Friedrich Achleitner hat sich im Wien der Nachkriegszeit, zu einer Zeit also, da die Bauwirtschaft praktisch jedem, der sich nicht ganz ungeschickt anstellte, hervorragende Chancen bot, während, wie er sagt *„keine einzige Zeile gedruckt wurde“*, „nur“ aus Neigung, „nur“ aus Respekt vor der Sache und wohl auch aus Respekt vor sich selbst von der Architektur ab- und seiner eigentlichen Liebe, der Literatur zugewandt, um fürderhin Dialektgedichte und konkrete Poesie zu schreiben. Das ist, um mit Heimito Doderer, den Friedrich Achleitner, Mitglied der legendären Wiener Gruppe und in die Literaturszene integriert, natürlich kannte, zu sprechen *„schon allerhand“*.

Doch damit nicht genug: bald darauf, im Jahr 1961 ergibt es sich zufällig, dass Friedrich Achleitner die Aufgabe der Architekturkritik für die „Abendzeitung“, *„ein schreckliches Revolverblatt, das dann bald eingegangen ist“*, wie er erzählt, übernimmt. Ein Jahr später, 1962 also wechselt er zur Tageszeitung „Die Presse“ und schreibt dort für die nächsten zehn Jahre ebenso vehement wie regelmäßig gegen eben die Hand an, von der er sich partout nicht füttern lassen wollte. Die ebenso pointiert wie allgemein verständlich formulierten Architekturkritiken aus dieser Zeit sind in dem 1986 im Residenz Verlag erschienenen Band mit dem Titel *„Nieder mit Fischer von Erlach“* nachzulesen. Wir müssen uns heute in einer – vielleicht gerade zu Ende gehenden – Epoche unglaublichen Wohlstandes den Verzicht

auf Architektur immer wieder mit den beiden Totschlagargumenten Zeitnot und Kostendruck erklären lassen. Sie können sich sicher vorstellen, wie viel Mut einer in der Wiederaufbauzeit haben musste, um gegen eine rein technokratische und/oder wirtschaftliche Sicht auf das Bauen aufzutreten und allen Ernstes Baukultur einzufordern. Ich kann mir nicht vorstellen, dass damals Friedrich Achleitner alle so lieb gehabt haben, wie wir das heute tun.

Friedrich Achleitner hat für die Architektur gekämpft und er hat manchen Kampf, wie etwa jenen um die Linzer Wollzeugfabrik, ein Werk des Linzer Barockbaumeisters Johann Michael Prunner, das 1969 vom österreichischen Bundesheer gesprengt wurde, verloren. Dennoch ist es ihm durch seine beständige Medienpräsenz gelungen, Architektur als ein öffentliches und beileibe nicht nur abgehobenen Eliten vorbehaltenes Anliegen im Denken der Menschen zu verankern. Die zweite große Leistung, zu der ihn sein weltoffenes, neugieriges und begeisterungsfähiges Naturell vor dem Hintergrund harter Ausbildungsjahre auf der von ihm keineswegs liebevoll so benannten „Galeere“ Gewerbeschule befähigt hat, liegt im Erkennen und Benennen von baukünstlerischer Qualität über die Grenzen der Epochen hinweg.

In seinem eingangs schon erwähnten, 1965 begonnenen und nach wie vor – mindestens bis 2010 – in Arbeit befindlichen Führer *„Österreichische Architektur im 20. Jahrhundert“* stellt er die Objekte zwar säuberlich nach Bundesland, Gemeinde und Aufgabe jedoch bewusst nicht chronologisch geordnet dar. Damit aber räumt er dem Gegenwärtigen und vielerorts noch Zukünftigen das gleiche kulturelle Gewicht wie dem Bekannten, Wohlerprobten ein. Von dieser Haltung kann man lernen, egal, ob man zu den Leuten gehört, für die grundsätzlich nur Neues Gültigkeit hat oder zur – heute wohl prominenten – Gruppe derjenigen, die sich von der Vergangenheit das

Meiste erhoffen. Lernen kann und konnte man von Friedrich Achleitner auch die korrekte Gründlichkeit, mit der er an diese, wie er selbst sagt, letzten Endes natürlich nicht zu bewältigende Aufgabe, alle bedeutenden österreichischen Bauten des 20. Jahrhundert zu dokumentieren, herangeht. Dahinter steht nicht nur ein unvoreingenommener Forschergeist sondern auch eine gehörige Portion Arbeit: Friedrich Achleitner hat jedes Haus, das er beschreibt, besichtigt, fotografiert und mit Planunterlagen und anderen Quellen belegt. Das ist viel mehr, als manche Mitglieder der Architektur beschreibenden Zunft von sich behaupten können. Nicht umsonst wurde sein Archiv – es umfasst 25.030 Karteikarten, 66.500 Foto-Negative, 37.800 Dia-Positive, 13.800 Foto-Abzüge, 570 Plandarstellungen, 250 Begehungspläne und 1030 Bücher, Broschüren, Kataloge und Zeitschriften – von der Stadt Wien angekauft und bildet jetzt den Grundstock einer Datenbank zur österreichischen Architektur.

Von Friedrich Achleitner konnte man natürlich auch im direkten Sinn des Wortes lernen: er hat als Lehrer – er lehrte von 1963 bis 1983 an der Akademie der bildenden Künste Geschichte der Baukonstruktion und war von 1983 bis 1998 Vorstand der Lehrkanzel für Geschichte und Theorie der Architektur an der Hochschule für angewandte Kunst – Generationen von Architekten inspiriert. Seit seiner Emeritierung widmet sich Friedrich Achleitner wieder verstärkt der Literatur, deren Betrachtung wir ja heute Nachmittag dezidiert ausgeklammert haben. Nur soviel sei gesagt: seine drei zuletzt im Zsolnay Verlag erschienenen Bücher „einschlafgeschichten“, „wiener linien“ und „und oder oder und“ beispielsweise will ich Ihnen an dieser Stelle als wunderbare Lektüre wärmstens empfehlen.

Friedrich Achleitner ist der Architekturszene trotz der seinerseits vorgenommenen Gewichtsverlagerung zugunsten

der Literatur nicht abhanden gekommen. Wiewohl er zunehmend an der Sinnhaftigkeit von Architekturkritik im engeren Wortsinn zweifelt – „*das Loben bringt viel mehr als das Kritisieren*“ – ist Friedrich Achleitner ebenso begeisterungsfähig wie kämpferisch geblieben. Er ist nach wie vor auf der Suche nach neuen, spannenden Tendenzen und interessanten, jungen Baukünstlern. Er ist nach wie vor bereit, sie zu unterstützen, wie er einst die Vorarlberger Baukünstler mit dem allseits bekannten Ergebnis unterstützt hat, dass Vorarlberg nun für seine Architektur eben allseits bekannt ist. Nach wie vor erhebt Friedrich Achleitner seine Stimme, wenn ihm Entwicklungen suspekt vorkommen. Wie scharf er bei solchen Gelegenheiten zu argumentieren versteht, ist etwa in dem offen in der Presse ausgetragenen Briefwechsel zwischen ihm und prominenten Exponenten des Denkmalschutzes zu dem von Friedrich Achleitner in seiner kulturellen Redlichkeit vehement angezweifelten Instrument „Weltkulturerbe“ nachzulesen.

Wir, das heißt: wir Durchschnitts-Oberösterreicherinnen und Oberösterreicher, kennen Friedrich Achleitner wohl eher von seiner verbindlichen Seite. Diese Seite zeigt er zunächst in seinen Texten: ihm gelingt es wie kaum einem anderen, die offenbar so vertrackt komplexen Zusammenhänge der Baukunst ohne Abstriche an der Qualität einem breiten Publikum zu vermitteln, indem er es eben nicht mit einem nur dem Eingeweihten verständlichen Jargon langweilt und verärgert. Er nutzt die Macht der Sprache um, wie er selbst sagt „*eine eigene Wirklichkeit zu erschaffen, die nicht an die Wirklichkeit herankommt*“, denn Architektur sei mit Sprache nicht zu beschreiben. Umso verdienstvoller ist es, wenn dennoch Licht aus der einen Wirklichkeit auf die Anliegen der anderen fällt. Wir, das heißt jetzt: wir Oberösterreicherinnen und Oberösterreicher, die sich um eine möglichst breite und dennoch

**[...] ihm gelingt es wie kaum einem anderen, die offenbar so vertrackt komplexen Zusammenhänge der Baukunst ohne Abstriche an der Qualität einem breiten Publikum zu vermitteln, indem er es eben nicht mit einem nur dem Eingeweihten verständlichen Jargon langweilt und verärgert.**

fundierte Architekturdiskussion in Oberösterreich bemühen, haben in Friedrich Achleitner immer wieder einen unkomplizierten und in seiner Begeisterung für qualitativvolles Bauen verlässlich ansteckenden Partner gefunden. Seine Vorträge beeindruckten weniger durch rhetorische Brillanz denn aufgrund der durch Wort und Bild leuchtenden Gewissheit, dass hier einer weiß, wovon er redet und meint, was er sagt. Diese Kombination hat schon viele Baukunst-Skeptiker zumindest bis zur nächsten heiklen Entscheidung tief beeindruckt.

Friedrich Achleitner scheint gelegentliches Scheitern nicht tragisch zu nehmen. Sein enormes Wissen hindert ihn nicht daran, Sätze zu sagen wie: „*Ich muss ja jedes Mal von Null anfangen.*“ Friedrich Achleitner hat außerdem keineswegs immer Recht. Wenngleich man durch Gespräch und Lektüre schnell merkt, dass er die in ihrer Selbsteinschätzung weniger zimperlichen Zeitgenossen nicht besonders ins Herz geschlossen hat, so findet er selbst für galoppierende Beratungsresistenz noch erklärende Worte: man müsse wohl so sein, „*wenn man seine eigene Sache durchziehen will*“. Sie sehen selbst, dass Friedrich Achleitner nicht Recht hat: wenn jemand seine eigene Sache durchgezogen hat, dann ist es er.

Friedrich Achleitner zu loben ist unheimlich schwer. Er nimmt einem die Arbeit nicht ab: ich habe selten jemanden so gar nichts über seine Heldentaten schwadronieren gehört wie ihn. Mit seiner Erzählung über einen Schulaufsatz mit dem Titel „Aus dem wird nichts“, an dem er, das Scheitern beschreibend gescheitert ist, wofür er allerdings nicht, wie von ihm erwartet, mit „nicht genügend“ sondern mit „sehr gut“ benotet wurde, hat er mir allerdings einen Strohalm hingehalten, für den ich mich hier bedanken will. Ich bin für meinen Teil mit einem Vierer ganz zufrieden.

Herzliche Gratulation zum Heinrich-Gleißner-Preis und ebensolchen Dank für die Aufmerksamkeit. ●

2007

Sparte  
Literatur

Anna  
Mitgutsch

Autorin



## Vergessen und Erinnern

Markus Kreuzwieser

*Die Sprache ist ein gefährliches Terrain für einen, der dazu bestimmt ist, nach dem Unsagbaren zu greifen.*

*Anna Mitgutsch*

### **Zeigen und Verschweigen**

„Ich wollte mich mitteilen, wie jeder sich mitteilen will, was voraussetzt, daß man nicht ganz durchschaubar ist – nicht einmal für sich selbst –, Verschlossenheit als Voraussetzung für eine gewährte, selbstbestimmte Offenheit.“<sup>41</sup>

Diese Sätze notiert der Autor Uwe Timm in Bezug auf das spannungsreiche, ja für Autorinnen und Autoren oft prekäre Verhältnis von Mitteilen und Verschweigen. Diese Sätze scheinen mir auch ein Fingerzeig für Literaturvermittler zu sein – und als ein solcher stehe ich ja heute hier, um in Ihrem Namen der Dichterin Anna Mitgutsch zum Heinrich-Gleißner-Preis zu gratulieren und dabei ihr facettenreiches Werk zu würdigen.

Worin besteht der Fingerzeig Uwe Timms? Er spricht von der „gewährte[n], selbstbestimmte[n] Offenheit“ der Autorinnen und Autoren, und die ist eben nicht durch biographistische Fahndungen zu haben, sondern im Werk, in den Texten der Künstlerinnen und Künstler selber gegeben. Damit habe ich einen Ast, auf dem manche Laudatoren sitzen, angesägt. Keine nachgezeichnete Lebensgeschichte der Geehrten, keine biographischen Details. Aber das ist kein Unglück. Denn Ihnen, den Freundinnen und Freunden, den Wegbegleitern der Dichterin Anna Mitgutsch biographische Fakten anbieten zu wollen, wäre vermessen.

Sie wissen, ohne Zweifel gehört Anna Mitgutsch mit ihren acht großen, in viele Sprachen übersetzten Romanen, ihren zahlreichen Essays und literaturwissenschaftlichen Publikationen zur anglophonen und deutschsprachigen Literatur, ihren Rezensionen sowie ihren Übersetzungen zu den wichtigen Autorinnen der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur.

Sie wissen auch, dass die Bücher von Anna Mitgutsch von jener Literaturkritik, die noch in sprachliche und inhaltliche Tiefenstrukturen von Texten zu dringen vermag, stets hoch gelobt sind. So hat man sie, wie Sie der Einladung zum heutigen Abend entnehmen können, mit zahlreichen wesentlichen Preisen und Stipendien gewürdigt. Dass sie sich als Autorin außerdem im so genannten Literaturbetrieb engagiert, z.B. als Mitglied der Grazer Autorenversammlung und als Vizepräsidentin der IG Autorinnen und Autoren, sowie als Lehrerin

internationaler Hochschul-Schreibseminare und Dozentin für Literatur tätig ist, darf ergänzt werden.

Es ist für Anna Mitgutschs Werk von Bedeutung, dass sie Germanistik und Anglistik studierte, mit einer Dissertation über englische Lyrik promovierte, am Institut für Amerikanistik der Universität Innsbruck arbeitete und sie ihre Lehrtätigkeit nach England und Südkorea führte. In den Jahren 1979 bis 1985 lebte und lehrte sie in den USA. Nach der Publikation ihres ersten Romans *Die Züchtigung* (1985) kehrte sie nach Österreich zurück und lebt seither abwechselnd in Linz und Boston.

Die literarischen Texte selber gilt es aufzusuchen, sagte ich, denn sie fokussieren Anna Mitgutschs Weltwissen und ihre Lebenserfahrungen – , denn gelungene Literatur vermag „mehr über die menschliche Seele [zu] enthüllen als jede Wissenschaft, auch die Psychologie“<sup>2</sup>, hält sie in ihren Grazer Poetik-Vorlesungen *Erfinden und Erinnern* von 1999 fest. Und so möchte ich Ihnen einige meiner Sichtweisen auf dieses Werk anbieten.

### Lebensarbeit und Lebenswerk

„So hat auch das Lebenswerk als Ganzes seine Leitmotive, die dem Versuche dienen, Einheit zu schaffen, Einheit fühlbar zu machen und das Ganze im Einzelwerk gegenwärtig zu halten. Aber gerade darum wird man dem einzelnen nicht gerecht, wenn man es gesondert ins Auge faßt, ohne seinen Zusammenhang mit dem Gesamt-Lebenswerk zu betrachten und dem Beziehungssystem Rechnung zu tragen, in dem es steht“<sup>3</sup>, heißt es bei keinem Geringeren als Thomas Mann. Die Sätze stehen in seiner viel zitierten Vorlesung *Einführung in den ‚Zauberberg‘*, die er für die Studenten der Universität Princeton im Jahr 1939 hielt. Und wie sehr treffen sie auf Anna Mitgutschs Prosawerk zu: Denn alle ihre Arbeiten entfalten in

unterschiedlichsten Handlungen und mit Hilfe verschiedener poetischer Methoden Leitmotive, die ihre Lebensthemen sind. Ihre Bücher erschließen sich eben nicht *nur* als einzelne Kunstwerke, sondern entfalten ihre poetische Einheit im größeren Deutungsrahmen des Gesamtwerks.

### Ein literarisches Geflecht – Lebensthemen

Welche Lebensthemen und Leitmotive sind es, die uns seit 1985 lesend faszinieren? Es sind Fragen um die Dichotomien von Fremdsein und Zugehörigkeit, von Vergessen und Erinnern, von Behaustheit und Unbehaustheit, denen Anna Mitgutsch seit ihrem Erstling auf vielfältige Weise bohrend und bedrängend nachspürt. Bei genauerem Zusehen ist eine Kontinuität zu entdecken, in der diese Themen weiterentwickelt und tiefer durchdrungen und in ausgefeilter Sprache gefasst wird.

*Zwei Leben und ein Tag* (2007) heißt der jüngste beeindruckende Baustein von Anna Mitgutschs Arbeit an diesem Ganzen. In dünnen Worten ließe sich der Inhalt so wiedergeben, dass die Leben von Edith und Leonhard und ein Tag aus dem Leben ihres Sohnes Gabriel erzählt werden. Dies geschieht anhand von nicht abgeschickten Briefen Ediths an Leonhard. In ihnen zeichnet die Briefschreiberin Stationen des gemeinsamen Lebens nach und sucht insistierend nach Erklärungen für das Scheitern der Ehe und das Anderssein, die „Krankheit“ des gemeinsamen Kindes. Edith kehrt schließlich mit Gabriel nach Österreich zurück, während sich Leonard in wechselnde Liebesaffären flüchtet und bei seinen Versuchen der Selbstvergewisserung immer weiter in Leben und Werk Herman Melvilles (1819-1891) eintaucht.

Unschwer sind in dieser knappen Skizze Leitmotive auszumachen und Beziehungsfäden zu anderen Werken Anna Mitgutschs zu knüpfen. Etwa zum im Jahr 1989 erschienenen

dritten Roman *Ausgrenzung*. Der Romananfang – Anna Mitgutsch weist Romananfängen sowohl als kompositorischem Prinzip als auch als dem Dialogeinstieg mit den Lesern eine entscheidende Rolle zu<sup>4</sup> – lautet:

„Und jetzt überlegen wir einmal, wo es begonnen haben könnte, sagte die Ärztin. Marta saß zusammengekauert in einem ledernen Armstuhl vor einem sauber ausgeräumten Kamin, und es fror sie, obwohl die Aprilsonne durchs hohe Fenster schien. Vielleicht war es gar nicht die Kälte des Raumes mit den grob verputzten Wänden, die dieses Zittern hervorrief. Sie zitterte schon seit Tagen, seit dem Augenblick, als die Psychiaterin ihr Testmaterial, ihre Würfel, Kugeln und Steckbretter wegräumte und Martas angstvoll gespanntem Blick nur kurz standhielt. Haben Sie nicht vorhin selbst Autismus gesagt? fragte sie jetzt, nickte, seufzte. Nein, ich habe nicht Autismus gesagt, rief Marta flehend, ich habe gesagt, Autismus kann es nicht sein.“<sup>5</sup>

Leserinnen und Leser werden hier mit sprachlicher Wucht in die klinisch-kalte Expertenwelt der „Götter in Weiß“ gestoßen. Jakob, Martas Sohn, fällt wie Gabriel in *Zwei Leben und ein Tag* aus der Norm. Sein „Anderssein“ wird hier, allerdings nicht von der Erzählerin, sondern von einer medizinisch-psychologischen Wissenschaft, deren Grundlagen der französische Philosoph Michel Foucault so klar wie bedrängend analysiert hat, als „Autismus“ klassifiziert. Der Mutter wird die „Schuld“ daran zugewiesen – und schon stehen die Marta und Jakob in jenem Ausgrenzungsprozess, den Foucault als gesellschaftliche Disziplinierungsmaßnahme, als „Machtyp“ herausarbeitet. Anna Mitgutsch setzt dieses Wissen in kunstvoll-obsessive Prosa um, die uns nicht los lässt, wenn wir am verzweifelt-mutigen Kampf um ein menschenwürdiges Leben von Sohn und Mutter teilnehmen und in „Augenblicken der Zuversicht“ den skeptisch-unsentimentalen Hoffnungsschimmer der Erzählerin

teilen, „daß der Planet bewohnbar und die Menschen vertrauenswürdig und liebenswert“<sup>6</sup> seien.

Michel Foucault anzitiertes „Machtyp“, seine Gedanken zu „Überwachen und Strafen“ lassen uns auch an Anna Mitgutschs erstes Buch *Die Züchtigung* aus 1985 denken. Im poetisch klug komponierten Wechsel der Erzählebenen gibt die Ich-Erzählerin Vera ihrer Tochter Marie über die Großmutter beziehungsweise die Mutter Marie Auskunft. Geboren 1922 wächst diese auf einem Bauernhof in der österreichischen Provinz auf. „Die Lieblosigkeit und die Demütigungen ihrer Kindheit verwandelten sich in Einsamkeit und abgrundtiefe Selbstverachtung ihrer Jugend“<sup>7</sup>, lesen wir, und von Ausbeutung und Leibeigenschaft hören wir:

„Es gab nun kein Entkommen mehr nach dem Melken und dem Grasmähen, bis zum Abend, wenn sie todmüde ins Bett fiel. Melken, Grasmähen, Rahmsuppe mit Brotbröckeln zum Frühstück, Heu umkehren, Ausmisten, Mistführen, Bauchfleisch mit Mehlknödeln und Rüben zu Mittag, Vieh füttern, Holz tragen, Heu auf Leiterwagen schupfen und in der stickig heißen Scheune abladen, Melken, Milch abtreiben und Milchpitschen zum Dorfstand schleppen, Speck, Topfen und Brot mit Rahmsuppe zum Abendessen, das würde jetzt ihr Leben sein, Tag für Tag, bis ein Mann sie wegholte und auf einem anderen Hof unter der Fuchtel der Schwiegermutter dasselbe von vorne beginnen würde. Sie wollte aber gar nicht heiraten, ihr ekelte vor Männern, ihr ekelte vor dem, was die Erwachsenen heimlich auf Heuböden, zwischen Erdäpfelzeilen und in den Betten trieben, sie wollte gar nichts davon wissen, nie etwas damit zu tun haben.“<sup>8</sup>

Maria flieht aus diesem Leben in die Ehe mit einem Häuslersohn, den sie nicht liebt. Nach dem Krieg geht sie in die Stadt, um dort in jener geduckt-aggressiven kleinbürgerlichen Aufsteigermentalität der 50er Jahre all ihre unerfüllten

Wünsche in die Tochter Vera zu projizieren und diese mit dem „Teppichklopfer“ zu Anstand, Disziplin, Fleiß, Männerhass und Körperfeindlichkeit in eine „bessere Zukunft“ zu prügeln. Das in dichten, quälenden Bildern entfaltete Leiden des psychisch und physisch geschundenen Kindes wird nicht als Fehlverhalten einer perversen Mutter geschildert. Die Leserin, der Leser schlittern so nicht in den lustvoll-angeekelten voyeuristischen Blick, der in der aktuellen medialen Berichterstattung solcher Fälle evoziert wird. Vielmehr leuchtet Anna Mitgutsch differenziert auf Ursachen solchen Verhaltens, zunächst auf jenes patriarchalisch-christliche „Wer sein Kind liebt, züchtigt es“<sup>9</sup>, dann auf die autoritär-menschenverachtenden Erziehungsideale der nationalsozialistischen Zeit, auf die sozialpsychologischen und mentalen Zurichtungen der NS-Zeit, die jene „menschlichen Trümmer“<sup>10</sup> hinterließen, die Thomas Mann so ängstigten und vor denen ihm so graute.

Denn die auch an Theodor W. Adorno geschulte Literaturwissenschaftlerin weiß, dass das Private das Politische ist. Es geht ihr immer um diese Zusammenhänge. Man sollte sich also hüten, diesen Text als autobiographisches Bekenntnisbuch der feministischen Literatur zu verstehen. „Es ist mir nicht gelungen, die Kette zu unterbrechen. Ich bin auch hier die Tochter meiner Mutter geblieben“,<sup>11</sup> lautet ein oft überlesenes, bitter-selbstkritisches Resümee der Ich-Erzählerin. Mit Recht hält Anna Mitgutsch in ihren Poetik-Vorlesungen, die sich unter anderem mit politischen Dimensionen und Implikation des Schreibens und der Literatur beschäftigen, fest, dass „Literatur nicht verpflichtet“ sei, „Antworten zu geben, sondern Fragen zu stellen“, sie „sei nicht Lebenshilfe und Anleitung zum besseren oder sinnhafteren Leben, sondern ein Sich-Einlassen auf die Komplexität der Wirklichkeit“.<sup>12</sup> Und zustimmend zitiert sie Ingeborg Bachmann in diesem Zusammenhang: „Zeitlos freilich

sind nur die Bilder, das Denken, der Zeit verhaftet, verfällt auch wieder der Zeit.“<sup>13</sup>

Biographistische Deutung und eine Schubladierung in die autobiographische Frauenliteratur der 70er und frühen 80er Jahre griffen also zu kurz. Es ist das Artifizielle der Sprache, der Narration und der Bilder, die die anhaltende Qualität von Anna Mitgutschs Schaffen jenseits aller literarischen Trends ausmacht.

Selbstverständlich stehe „am Anfang des Schreibens die Erinnerung“, meint Mitgutsch. Erinnerungen „im Vorfeld der literarischen Produktion“ seien „keine neutralen Inhalte, sondern von unseren subjektiven Bildern, Metaphern, Stimmungen bereits eingefärbt“.<sup>14</sup> Entscheidend aber ist, dass es ihr gelingt, diese Erinnerungen mit Formwillen und Gestaltungskraft in eine ästhetische Form zu gießen. Diese erst ermöglicht es, Historisches oder persönlich Erfahrenes und Erlittenes für das Publikum gültig zu gestalten.

Dies gilt auch für den Roman *Das andere Gesicht*, der 1986 auf *Die Züchtigung* folgte. Gestatten Sie mir hier ein persönliches Wort: Ich weiß noch genau, wie mich dieses Buch in seinen Bann zog. Anna Mitgutsch entwickelt, wieder mit zwei Erzählstimmen, ihre Leitmotive Fremdheit und Außenseiterexistenz weiter. Das Leben aus dem Rucksack, auf den Pisten Asiens und den Highways der USA, das kannte auch ich. Und die Sehnsucht nach dem andern Leben voller Musik und „Togetherness“, die Aufbrüche und die Enttäuschungen. Wanderjahre einer Jugend. Hier fand ich solche Erfahrungen literarisch formuliert. Von „Ich-stärkender Literatur“ hat Karin Struck einmal gesprochen. Im April 1987 hast Du mir, liebe Anna, nach unserem ersten Gespräch bei einer Lesung in Vöcklabruck in mein Exemplar geschrieben: „Für Markus – einen Späthippie“.

Verfolgen wir das Netz der Leitmotive weiter: Nicht nur Edith, die Briefschreiberin aus *Zwei Leben und ein Tag*, erlebt

**Entscheidend aber ist, dass es ihr gelingt, diese Erinnerungen mit Formwillen und Gestaltungskraft in eine ästhetische Form zu gießen. Diese erst ermöglicht es, Historisches oder persönlich Erfahrenes und Erlittenes für das Publikum gültig zu gestalten.**

zunehmende Fremdheit in den verschiedenen Ländern, auch der Roman, der 1992 auf *Ausgrenzung* folgte, rückt dieses Thema ins Zentrum. Die Protagonistin von *In fremden Städten* ist die in Österreich verheiratete Amerikanerin Lillian, die durch den Verlust der eigenen Sprache in eine Identitätskrise gerät. „Ich gehöre dahin, wo ich nicht bin“, lesen wir. Die Frau, die alle Bindungen aufgibt, muss erkennen: „Was sie entsetzte, war das Wissen, dass sie im eigenen Land heimatlos sein werde, während sie in Europa eine Fremde blieb“. Schon hier fasst Anna Mitgutsch die existentielle Verlorenheit einer Frau zwischen verschiedenen Ländern und Kulturen, die auch für Edith auch so kennzeichnend ist.

Der Roman *Abschied von Jerusalem* (1995) vertieft und verschärft die angesprochenen Dichotomien auf weiteren Ebenen – den Zusammenprall – nicht den Kampf – der Kulturen, der politischen Gegensätze und der Geschlechter. Es geht um die vielen Wahrheiten im Nahost-Konflikt, und abermals folgt Anna Mitgutsch ihrer zugespitzten poetologischen Formel „Erinnern und Erfinden“.

Einen Höhepunkt ihrer literarischen Verfahrensweise, verschiedene Erzählkreise ineinander zu verweben, finden wir in *Haus der Kindheit* (2000). Die Themen Auswanderung, Fremdwerden in unterschiedlichen Kulturen und Ländern, Versuche der Rückkehr werden am Beispiel des prekären Verhältnisses von Juden und Österreichern entfaltet. Der diesmal männlichen Protagonist Max Bermann hat das Haus seiner Kindheit 5-jährig mit seinen hellsichtigen Eltern bereits 1928 verlassen. Ein Foto dieses Hauses in der „Stadt H“, eine vieldeutige Abkürzung, steht in der New Yorker Wohnung und macht „jede neue Wohnung“, in die eingezogen wird, „zu einem weiteren Ort des Exils.“<sup>15</sup> So lesen wir in einem weiteren Romananfang, und wieder führt er direkt hinein in das Generalthema. Erst nach Jahrzehnten und nach vielen Demütigungen durch

die Behörden und die Bewohner von H. bezieht Max dieses Haus, aber es wird ihm keine Heimat. „Das Haus war fremd und abweisend, es enttäuschte ihn“. „Von seiner Mutter hatte Max gelernt, daß die Erinnerungen, das einzige waren, was einem nicht verloren gehen konnte“<sup>16</sup>, und so versucht er, eine Chronik des jüdischen Lebens in H. seit dem Mittelalter zu schreiben. Als sein Freund, der ohne jeden Ethno- oder „Sozialkitsch“<sup>17</sup> gezeichnete jüdische Gemeindevorsteher Spitzer, stirbt und auch die ehemalige Geliebte Nadja ums Leben kommt, muss Max erkennen, dass sein Haus „nichts mit ihm zu tun“ habe, es sei „unpersönlich und weit weg“. Er beschließt, nach New York zurückzukehren – „Er mußte sich vor dieser Stadt und diesem Haus retten, wenn er leben wollte.“<sup>18</sup> Und schon im Flugzeug imaginiert er, von einer „Woge der Wärme“ erfasst, wie ihm eine langjährige Freundin mit dem Ruf „welcome home“<sup>19</sup> in die Arme fallen würde.

Viele Register ihrer Sprach- und Erzählkunst ziehend, gestaltet Anna Mitgutsch komplexe historische Konstellationen, leuchtet sensibel in Beziehungen, dehnt und rafft Erzählzeit und erzählte Zeit, verknüpft Geschichte und Gegenwart und stellt sich in differenzierten Analysen den schwer verheilenden Wunden österreichischer Geschichte, etwa dem prekären Zusammenleben von Juden und ehemaligen Nazis und deren Nachkommen.

Ein Haus bildet also ein Leitmotiv, und der Weg von Max Berman führt wieder in die Vereinigten Staaten, jenem Land, dem auch Anna Mitgutsch so vielfach verbunden und in kritischer Liebe zugetan ist.

Ihr Roman *Familienfest* (2003) ist ein Generationen- und Familienroman, in dem sie die Geschichte einer jüdischen Familie erzählt, die in Boston ansässig geworden ist. Entfaltet wird das Schicksal der Familie Leondurie beziehungsweise Schatz, die trotz Integration und versuchter Assimilation von Anbeginn im

Zeichen der Vergänglichkeit, des Zerfalls steht. Edna, die etwa 80jährige Matriarchin, Tochter des schillernden levantinischen Einwanderers Joseph Leondurie, bereitet heimlich die Übersiedlung aus ihrem Haus ins Altersheim vor, während dort gleichzeitig die Vorbereitungen zum Pessach-Fest laufen. Noch einmal wird dieses Fest im Kreise der verzweigten Familie gefeiert. Am Tisch gibt Edna ihre Antworten auf die rituellen Fragen, sie erinnert sich, erzählt die Familiengeschichte und beschwört die genealogische Ordnung, bewahrt die Geschichte. Obwohl die Akzente auf den familiären Geschehnissen liegen, gelingt es Anna Mitgutsch gleichzeitig, eine kenntnis- und facettenreiche Geschichte der Stadt Boston, der amerikanischen Landschaft und vieles aus der amerikanischen Geschichte zu erzählen. Zur Sprache kommen etwa die Prohibitionszeit, der Zweiten Weltkrieg, der Vietnam-Konflikt, die Jugendaufbrüche der 60er Jahre oder die Rassenunruhen. Dies macht den Generationen auch zu einem Epochenroman. Alle diese Erzählstränge werden durch das vom Pessach-Fest vorgegebene Thema des Auszugs, der Diaspora, der Flucht, des Exils, der Außenseiter-Rolle des jüdischen Volkes ästhetisch stimmig verklammert.

Der zweite Teil des Buches gehört Ednas Großneffen Marvin, einem Collegeprofessor, der seine Geschichte während des Thanksgiving-Festes erinnert. Sein Alter, seine problematische Ehe, die Beziehung zu seinem behinderten Sohn, all dies lässt ihn über das Glück und das Recht der Menschen auf Glück reflektieren, das, einem gängigen Mythos zu Folge, in der Unabhängigkeitserklärung niedergeschrieben sei.

Der dritte Teil des Buches steht im Zeichen von Ednas Großnichte Adina, ein Mädchen, an das Edna den Schatz ihrer Geschichten weitergibt. So wird das jüdische Erinnerungsgebot bewahrt, denn, so zitiert Edna am Beginn des Romans die Kabala: „Das Wort ‚Ende‘ bezeichnet jenen Ort, wo das Gedächtnis nicht mehr ist.“<sup>20</sup>

Anna Mitgutsch befolgt das angesprochene Erinnerungsgebot seit vielen Jahren erzählend, und zwar in jener Weise, wie sie das in *Erinnern und Erfinden* nachdrücklich eingefordert hat: Erinnerung könne in der Literatur nur dann bestehen, wenn sie durch ihre ästhetische Form gedeckt sei.<sup>21</sup>

Ich komme nochmals auf Mitgutschs jüngsten Text *Zwei Leben und ein Tag* zurück. Von ihm ausgehend habe ich ja versucht, jenen „musikalisch-ideellen Beziehungskomplex“<sup>22</sup> im Werk von Anna Mitgutsch nachzuzeichnen, von dem Thomas Mann spricht.

Wir haben die Inhaltsskizze des Romans an jener Stelle verlassen, in der Edith mit Gabriel nach Österreich zurückkehrt, während Leonard, verstrickt in Liebesaffären, über den amerikanischen Autor Herman Melville (1819-1891) nachdenkt.

Anna Mitgutsch erweitert die Handlung mit der Lebens- und Werkgeschichte des Autors von *Moby-Dick oder Der Wal* (1851), die einen vielschichtig-beziehungsreichen Erzählstrang bildet: Die gemeinsame Leidenschaft für den amerikanischen Schriftsteller macht diesen für lange Zeit zum Bindeglied zwischen den Eheleuten. „Melville war für uns zum Vehikel für etwas geworden, das wir zu verstehen suchten“, schreibt Edith und fragt: „Was wäre verwerflich daran, sich Trost zu holen von einem Leben, dem man seit langem nachforscht und das einem fast so vertraut geworden ist wie das eigene?“<sup>23</sup>

Es sind die drängenden Fragen nach dem menschlichen Schicksal, Lebenssinn und Glück, denen mit Hilfe dieses Dichterlebens nachgespürt wird. In ihren Briefen widmet Edith Melville und seinem tragischen Leben mehr und mehr Raum. Dabei entwirft sie anhand von Fakten und fiktionalen Szenen das Portrait eines „gottlosen Metaphysikers“ – so hat ihn Anna Mitgutsch mir gegenüber einmal bezeichnet –, dessen Anliegen es war, jenseits der Religion Antworten auf die großen Sinn-Fragen des Lebens zu finden.

Als *Moby Dick* 1851 erschien, fiel das Buch, das heute noch manchmal als simples Abenteuerbuch missverstanden wird, bei der zeitgenössischen Kritik durch. Mehr als zehn Jahre beschäftigte Anna Mitgutsch sich vor der Niederschrift ihres Romans mit Melville, den sie als genialen Außenseiter deutet, der an der Ignoranz seiner Zeitgenossen und des Literaturbetriebes zerbricht.

Immer wieder zieht Edith Verbindungslinien zwischen ihm und Gabriel, denn auch für sein „Anderssein“ mit all seinen Talenten hat die Welt kein Verständnis. „Wir hatten nie darüber geredet, weil der Gedanke uns absurd erschien, doch manchmal kam es uns so vor, als habe er unseren Sohn Gabriel erfunden“, heißt es in einem Brief. Melvilles Romanfiguren Billy Budd und Bartleby stehen so in artifizierlicher Weise Pate für Ediths Sohn Gabriel: „Was mich an Melville von Anfang faszinierte, waren seine Figuren, vor allem Bartleby, Billy Budd, die aus jedem gesellschaftlichen Kontext herausfallen, jedoch keine Antihelden im eigentlichen Sinne sind. Der Autor lässt ihnen ihr Geheimnis und deshalb lassen sie uns auch nicht los. Sie stehen vor uns wie Paradigmen einer bestimmten menschlichen Existenzweise.“<sup>24</sup> So schließt sich der Kreis der eingangs angesprochenen Leitmotive in Anna Mitgutschs Lebenswerk: „Die Sprache“, heißt es in ihrem letzten Roman, „ist ein gefährliches Terrain für einen, der dazu bestimmt ist, nach dem Unsagbaren zu greifen.“<sup>25</sup>

Ich gratuliere Dir, liebe Anna Mitgutsch, im Namen aller hier Versammelten von ganzem Herzen zum Heinrich-Gleißner-Preis. Ich wünsche uns allen, dass Du Dich in Deinen neuen Werken wieder auf dieses Terrain einlässt und uns so Gelegenheit bietest, lesend nach den Geheimnissen Deiner Figuren zu haschen. ●

# 2006

Sparte  
Musik

## Heinrich Gattermeyer

Komponist



### Alles mit lustvoller Begeisterung ausprobieren

Balduin Sulzer

Eine Vorbemerkung: Eine Laudatio soll, so meine ich, vom aktuellen Preisträger ein Bild skizzieren, dabei auch Dinge, die möglicherweise längst bekannt sind, in konzentrierter Form nochmals ins Gedächtnis rücken und die Motive erahnen lassen, welche die Jury zu ihrer Entscheidung bewogen haben.

Nun denn: Heinrich Gattermeyer, meine Damen und Herren, weist als Musikerpersönlichkeit zwei signifikante Qualitäten auf: zum ersten ist er – wie ein Blick in seinen umfangreichen Werkkatalog verrät – ein Komponist von außergewöhnlicher

Fruchtbarkeit; zum anderen scheint er von einer annähernd charismatischen Fähigkeit geprägt, Musik zu vermitteln.

Als Komponist fördert Gattermeyer Musik zutage, die springlebendig und positiv ausstrahlend wirkt, fallweise freilich auch kitzelt, zwickt und kratzt. Und wenn der Komponist seine rhythmische Impulskraft organisiert, bisweilen auch folkloristische Elemente ins Spiel bringt – bodenständig österreichische, slawische, magyrische oder spanische – dann springt sein unwiderstehliches Musikantentum den Zuhörer direkt an, seine Töne gehen dann nicht nur ins Ohr, Hirn oder Herz, sondern schnurstracks in die Füße, egal, ob er sich dabei in tonalen, in freitonalen Harmonien oder in Grenzgebieten zu 12-Tonmusik bewegt: blut- und glutvolle Spielfreude ist für Gattermeyer die oberste Maxime des Musikmachens. Das gilt für seine 16 symphonischen und für seine konzertanten Orchesterwerke genau so wie für die fein geschliffene, in meisterhafter Satztechnik gearbeitete und oft für extravagante Besetzung konzipierte Kammermusik – die „Elegie für Singende Säge und Cembalo“ beispielsweise.

Die Linzer Musikfreunde erinnern sich noch an Gattermeyers erfolgreiche Opernproduktion „Kirbisch“ nach Anton Wildgans am Linzer Landestheater, welche 1987 unter dem Dirigenten Roman Zeilinger und in der Regie Alfred Stögmüllers nicht nur eine glanzvolle Premiere, sondern 10 zusätzliche Vorstellungen und einen Rundfunk-Mitschnitt als wertvolle Dokumentation sicherte. An „Kirbisch“ zeigte der Komponist seine zielsichere Theaterpranke, seinen szenischen Instinkt, und die Fähigkeit, dramaturgisch sensibel gestaltete Bühnenvorgänge sinnfällig in Musik umzusetzen.

Eine sensible Hand beweist Gattermeyer in der Erstellung von Chorwerken, die er, ohne die Singstimmen gesangstechnisch zu überfordern, mit Möglichkeiten ausstattet, differenzierten Ausdruck und sorgsam gestaltete Klangkultur einzubringen.

**Gattermeyer [...] weist als Musikerpersönlichkeit zwei signifikante Qualitäten auf: zum ersten ist er [...] ein Komponist von außergewöhnlicher Fruchtbarkeit; zum anderen scheint er von einer charismatischen Fähigkeit geprägt, Musik zu vermitteln.**

Die 6 Oratorien, darunter „Der Turmbau zu Babel“, 5 Messen, die Kantaten, Motetten, Madrigale und die zahlreichen, oft sehr effektbewussten Volksliedersätze geben davon Zeugnis. Ein besonderes Kapitel in Gattermeyers Schaffen sind die Arbeiten, die er in den Nachkriegsjahren für Rundfunk und das eben erst startende Fernsehen bereitgestellt hat. So zeichnet er für rund 200 Schulfunksendungen verantwortlich, welche diverse Themen aus dem Gebiet der Musikgeschichte, Instrumentenkunde, Formenlehre ansprachen oder auch werkkundliche Informationen in einprägsamer Verständlichkeit lieferten.

Im Fernsehen produzierte er zwischen 1960 und 1974 36 „Schattenspiele“ mit den schönsten Märchen, an denen unter anderem auch Burgschauspieler Ernst Meister, Heinz Moog und Fred Liewehr mitwirkten.

Außerdem machte er die Fernsehreihen „Klang aus Menschenhand“, 36 Portrait-Sendungen mit österreichischen Komponisten, 6 Musicals und 36 Pantomimen, die allesamt europaweit ausgestrahlt wurden.

Womit wir eigentlich beim Thema „Gattermeyer als Musikvermittler“ angekommen wären, bei seinen hochkarätigen pädagogischen Fähigkeiten, Musik an die Menschen heranzutragen und die Menschen für die Musik zu öffnen. Da muss man einfach den pädagogischen Enthusiasmus Gattermeyers miterlebt haben, den er etwa in seinen rund 40 Chorleiterkursen am Bildungshaus Grillhof/Igls vom Stapel ließ (ich durfte 18 mal als sein Assistent dabei sein): Atemtechnik, Stimmtraining, rhythmische Bewegungen, klatschen, stampfen, den Text auf Konsonant – und Vokalpflege abklopfen, schlagtechnische Grundlagen vermitteln, sie sukzessiv verfeinern, dabei alles mit lustvoller Begeisterung an qualitätvoller Literatur ausprobieren: an Palestrina, Orlando, Bach, an Mozart, Schubert, Bruckner und natürlich an einer ausgiebigen Portion Gattermeyer.

Die Begeisterung der oft 80–100 Kursteilnehmer nach dem Abschlusskonzert war überwältigend, man versprach dem Meister, alle von ihm erlernten Tipps und Tricks fleißig anzuwenden und im nächsten Jahr wiederzukommen; selbstverständlich, man kam wieder und das durch 20 Jahre! In ähnlicher Art war Gattermeyer in den Wiener Gymnasien zu erleben, an denen er 1946–1968 unterrichtete, oder beim „Wiener Schubertbund“, den er gleichzeitig als Chorleiter betreute. Gattermeyers Lehrtätigkeit an der Wiener Musikhochschule, die er als ordentlicher Hochschulprofessor für Tonsatz und Komposition 1971–1992 wahrnahm, entwickelte sich emotional grundiert und praxisorientiert, vor allem stellte er seinen Kompositionsunterricht immer auf die künstlerische Individualität der Studierenden ein.

Die Tätigkeit als engagierter Vermittler Neuer Musik brachte ihn 1973–1984 in die Position eines Präsidenten der Österreichischen Gesellschaft für Zeitgenössische Musik (ÖGZM), von der aus er über 150 Konzerte mit Musik lebender österreichischer Komponisten organisierte, darunter viele groß besetzte Orchesterkonzerte; von diesen Konzerten wurden in den meisten Fällen ORF-Mitschnitte angefertigt, die bei PREISER RECORDS in der Reihe „Zeitgenössische österreichische Musik“ als Langspielplatten veröffentlicht wurden.

Gattermeyer hat dabei vielen oberösterreichischen Komponisten den Zugang zu dieser Reihe ermöglicht – ich nenne nur Namen wie David, Schollum, Kropfreiter, Kubizek, Dallinger, Eder, Würdinger und meine Wenigkeit war auch dabei. Die oft außerordentlich mühsamen Aktivitäten zur Durchsetzung von Anliegen der zeitgenössischen Musik führte Gattermeyer als Präsident der AKM und des Österreichischen Komponistenbundes konsequent weiter.

Nun meine Damen und Herren, komme ich zu den Schlusstakten meiner Ausführungen, der sogenannten „Coda“ und darf bei dieser Gelegenheit noch einige persönliche Daten unseres

Preisträgers ins Spiel bringen: Heinrich Gattermeyer wurde 1923 in Sierning als Sohn des oberösterreichischen Heimatdichters Karl Gattermeyer geboren – an Karl Gattermeyer erinnert in Linz/Urfahr der Gattermeyerweg – der junge Heinz Gattermeyer maturierte 1941 am Akademischen Gymnasium in Linz, erwarb nach dem Krieg in Wien die Lehramter für Musik und Germanistik und begann in der Bundeshauptstadt seine später so bedeutsame berufliche Laufbahn als einfacher Gymnasiallehrer.

Seine Verbindung zu Oberösterreich war naturgemäß über seine dicht gewachsene oberösterreichische Verwandtschaft abgesichert, aber auch für viele Aufführungen seiner Kompositionen, etwa im ORF-Studio OÖ; ich nenne nur: Bläserquartett 1965; Concertino für Gitarre und Streichorchester; das Oratorium „De Profundis“; „Der cherubinische Wandersmann“, „Koreanische Impressionen“. Gerne erinnert sich Gattermeyer an die vorzügliche Aufführung seines „Concerto grosso I“ im Steinernen Saal. Weiterhin gab es im Linzer Dom die Uraufführung seiner „Missa Sancta Barbara“, im Stift Wilhering das „Capriccio für Orgel“ sowie das „Millenniums-Duo für 2 Klaviere“ ... und ... und ... und

Eine weitere Festigung der Achse Gattermeyer-Oberösterreich bahnt sich an, weil der Professor gerade dabei ist, seinen persönlichen Nachwuchs gezielt in Oberösterreich anzusiedeln. Und noch etwas – eine scheinbar unbedeutende Nebensache, die aber Symbolwert aufweist: Prof. Gattermeyer benützt zur Zeit den von seinem Vater ererbten Gehstock und möchte nach seiner eigenen Auskunft die wertvolle Reliquie oft und oft in der ihr angestammten Heimat „äußerln“ führen.

Lieber Heinz, wir wünschen Dir, dass Du gestützt auf die Geh-Hilfe Deines Vaters, noch weite Strecken Deines heimatlichen Bundeslandes durchwandern kannst und Du das Gefühl verspürst, dass man Dich hierzulande wohl wahrnimmt und Deine Persönlichkeit und künstlerische Arbeit zu schätzen weiß! Danke!

# 2005

Sparte  
Bildende Kunst

## Marga Persson

Textilkünstlerin



## Wenn der Faden reißt, muss man neu anfangen

Angela Völker

Zuerst möchte ich versichern, daß ich mich sehr freue, die Laudatio auf Marga Persson halten zu dürfen, weil ich sie als Mensch und als Künstlerin besonders schätze, ihre ruhige und verbindliche Art, ihre Offenheit und Neugier. Es ist wunderbar, wie einfühlsam und doch bestimmt und bestimmend sie ihrer Umwelt, den Mitarbeitern und Studenten gegenübersteht; bewundernswert, wie sie sich für die Kunst anderer einsetzt und wie selbstverständlich sie ihre eigenen künstlerischen Positionen vertritt. Im Nachhinein erscheint es deshalb nur

folgerichtig, daß Marga Persson, die 1992 die erste Professorin an der Linzer Hochschule für Gestaltung war, dafür gesorgt hat, daß Frauen an der Kunstuniversität Linz heute, 2005, zu einer Selbstverständlichkeit geworden sind. Man wird davon ausgehen können, daß dies kein leichter Weg war, aber ein durchaus erfolgreicher, den sie zurückgelegt hat und sie selbst, aber auch die Linzer Kunstuniversität kann stolz darauf sein. Das kommt nicht zuletzt heute mit der Verleihung des Heinrich-Gleißner-Preises 2005 zum Ausdruck.

Damit sind wir bei ihrem Lebenslauf, den ich kurz skizzieren und charakterisieren möchte. Marga Persson wurde in der Nähe von Lund in Schweden geboren und kam nach in Lund begonnenem Studium 1965 nach Wien, um an der Akademie für angewandte Kunst ihr Studium weiterzuführen und 1970 mit einem Diplom bei Grete Rader-Soulek abzuschließen.

Zunächst begann sie in ihrem Atelier in Wien als freie Künstlerin zu arbeiten, bevor sie als Assistentin Grete Rader-Souleks 1974 einen Lehrauftrag annahm, den sie bis 1977 ausführte, um den Studenten ihr Metier, das Weben zu vermitteln. 1977 bis 1980 hatte sie bei Fritz Riedl in Linz an der Hochschule für künstlerische und industrielle Gestaltung eine ähnliche Position und konnte zusammen mit Fritz Riedl hier eine Ausbildungsstätte aufbauen, die Künstlern die Möglichkeit bot und heute in noch viel erweiterter Form bietet, textile Materialien kennenzulernen und deren Techniken zu erlernen, um sie als künstlerische Ausdrucksmittel einzusetzen. Ihr persönliches Atelier in Linz verlegte sie 1991 nach Kefermarkt, wo sie heute noch lebt und arbeitet. 1992 übernimmt Marga Persson als Nachfolgerin Fritz Riedls seine Professur und wird zur Leiterin der Meisterklasse Textil. Nachdem die Linzer Hochschule 1999 in die Kunstuniversität umgewandelt wurde, ist sie die Leiterin der Abteilung I für allgemeine Kunstlehre und Kunst-erziehung. Seit 2000 leitet Marga Persson das Institut für Kunst

und Gestaltung der Kunstuniversität. Marga Persson war 1974 bis 1987 Mitglied des Wiener Künstlerhauses und ist seit 1978 Mitglied der Linzer Künstlervereinigung MAERZ. Die öffentlichen Ehrungen für Marga Persson beginnen 1982 mit dem Kunstpreis von Skanes Konstförening, setzen sich 1994 mit dem Kulturpreis des Landes Oberösterreich fort und finden 2005 einen gewissen Höhepunkt mit dem hier zu überreichenden Heinrich-Gleißner-Preis. Als eine besondere Ehre sieht Marga Persson ihre Einladung im Jahr 2000 zum Symposium „Textil und Industrie“ in die Kun Shan University of Technology nach Tainan in Taiwan und ihre Einzelausstellung „sculpture/ textile art“ in der schwedischen Botschaft in Tokyo zusammen mit dem in Oberösterreich lebenden japanischen Bildhauer Osamu Nakajima, eine offizielle Auszeichnung ihres Heimatlandes.

Seit 1970 hat sich Marga Persson an mehr als 55 Ausstellungen beteiligt und seit 1975 über vierzig Einzelausstellungen veranstaltet. Neben Österreich, Schweden und Deutschland fanden diese in der Schweiz, in England, Polen, in der Slowakei und in Japan statt. 1984/85 gewinnt sie den geladenen Wettbewerb der Johannes-Kepler-Universität mit dem Kepler-Stein für die Bibliothek. 1985 nimmt sie an einem weiteren Wettbewerb für das Neue Rathaus in Linz teil (Blues for Linz). Für das Austria Center in Wien entsteht 1985-87 die Tapiserie „I have a dream“. Öffentliche Aufträge in Schweden erteilen 1986 die Sydkraft in Malmö und das Karolinka Institutet in Stockholm. Im selben Jahr entsteht für die Salzburger Finanzlandesdirektion „Made in April“. 1988-90 erarbeitet sie für die Johannes-Kepler-Universität in Linz eine Wandgestaltung im Institutsgebäude 3, im Managementzentrum. 1989 entscheidet sich die Filiale der Oberbank in der Mozartstraße in einem Wettbewerb für ein Werk Marga Perssons und im selben Jahr das AKH in Wien, für die Tapiserie „Ein Stück Wildnis“, die 1991 fertig wird. 1997 entwirft Marga Persson eine neue

Wandbespannung in Siebdruck auf Leinen für den Renaissanceaal des Alten Rathauses in Linz: „Masse und Macht“. In Kefermarkt erteilt ihr das Amthaus 1999/2000 den Auftrag für einen Wandteppich, während 2000 für das Brucknerhaus eine Wandbespannung nach ihren Farbvor schlägen entsteht, die „den blauen Himmel in das Haus zieht“, wie es in einem Presseartikel heißt.

Schließlich sind nicht zuletzt an Innovation interessierte Kirchen als großzügige Auftraggeber zu nennen: Für die Herz-Jesu-Kirche in Linz kreiert Marga Persson schon 1987 einen Wandteppich, für die Kirche in Zwettl an der Rodl gestaltet sie 1997/98 den gesamten Altarraum, ebenso 1998 für die Pfarrkirche in Stainach in der Steiermark und 2000/ 2001 im Stift Wilhering, für das Marga Persson schon 1988 arbeitete und 1990 im Kapitelsaal die Installation „Der harte Weg“ schuf, beauftragt man sie 2001 mit der Neugestaltung der Nordkapelle, dem Totengedenkraum, eine Installation, die sie „Dich kennt keiner ...“ nennt. Heuer, im Frühjahr 2005 entstand Marga Perssons künstlerische Intervention zur Passions- und Osterzeit „unsichtbar – anwesend“ in der Kirche St. Leopold in Linz: ein ganz besonderes Fastentuch.

Allein diese Aufzählung ihrer wichtigsten großformatigen Werke zeigt sie als eine vielseitige Künstlerin, die es versteht, mit unterschiedlichen Materialien und Techniken, wie Stein, Tapiserie, Stoffdruck und Textilien für den jeweiligen Ort und Anlaß adäquate, ergreifende Werke zu schaffen.

Ich habe Marga Persson in Wien kennengelernt, nicht lange nachdem sie eine Ausstellung im Österreichischen Museum für angewandte Kunst hatte. Einer der ersten Ankäufe, die ich tätigen durfte, war ihre Tapiserie „Das blaue Gitter“, zu der das Museum auch den Entwurf und den Karton kaufte. Die Arbeit zeigt neben der eindringlichen Wirkung einer perfekten Weberei die Aufnahme innovativer Tendenzen, indem

das namensgebende blaue Gitter als zweite, plastische Schicht vor dem Bildhintergrund erscheint, eine Art phantastisches Fensterkreuz, das den Blick in eine ferne Welt vermittelt. Wie bei den anderen Arbeiten, die ich von Marga Persson kenne und liebe, ist eine strenge Ordnung der Oberfläche zu spüren, hinter der Tiefe, Subtilität und Anrührendes, auch Beunruhigendes zu ahnen ist.

Innovation und Hintergründigkeit sind ebenso in Marga Perssons Werken der achtziger Jahre zu spüren, oft mehrteilig – wie ihr zweites Werk im MAK, eine Leihgabe der Wiener Artothek und aus drei Teilen bestehend -, oder von unregelmäßigen Umrissen bestimmt. Die Gedanken und Vorstellungen der Künstlerin sind darin verarbeitet und – im wahrsten Sinne des Wortes – verwebt, aber auch der Rezipient sieht sich mit seiner eigenen Welt konfrontiert, vielleicht sogar gespiegelt, läßt er sich auf eine intensivere Betrachtung ein. Neben textilen Arbeiten entstehen grafische, beide ergänzen einander. Peter Baum findet 1982 dazu treffende Worte: „Marga Persson verbindet Kraft und Sensibilität im Sinne einer, von einem inneren Rhythmus getragenen Harmonie.“

In den neunziger Jahren bevorzugt Marga Persson in ihren Tapisserien wieder rechteckige Formen und Umrisse, die über die Bildfläche hinausgehen können, weiterhin entstehen mehrteilige Werke. Streifen, ein überaus strenges Rastersystem für die Fläche, beschäftigen sie jetzt und werden zu ihrem bevorzugten Ausdrucksmittel. Ihre Farbpalette, immer subtil und ausgesucht, wird kontrastreicher, bunter. Jetzt muß man noch genauer hinschauen, um hinter der geradezu minimalistisch streng vertikal oder horizontal geordneten Oberfläche die subtilen Zeichen und Zeichnungen zu erkennen, oft auch Schrift oder Schriftzeichen. In der einfachen Streifenform liegen unendliche Variations- und Ausdrucksmöglichkeiten, viele abhängig von der Farbe, andererseits von den Proportionen und

**„Wenn der Faden reißt, muß man neu anfangen, da kann man sich die Zusammensetzung des Fadens neu erschaffen und weiterspinnen, weiterspinnen im kreativen Denken und Handeln.“**

vor allem vom Rhythmus. Es sind starke, bestimmende Werke, die ihren Platz behaupten, aber auch Werke, deren offensichtliche „Ordnung“ – nicht zuletzt durch das Material und die Technik bestimmt – hinterfragt wird durch ihre Oberflächenwirkung, die Struktur, durch Farbübergänge und die kleinen und größeren „Zeichen“.

Der Zeitlosigkeit dieser Arbeiten stehen Werke Marga Perssons gegenüber, die unmittelbar einen Bezug zu einer aktuellen politischen Situation herstellen und Stellung nehmen zum Leiden der Menschen. Wie schon 1990 mit dem „Harten Weg“ in Wilhering, das die Verfolgungen in der Nazizeit zum Thema hatte, ist ihre Arbeit „die Zeit – der Ort“ in der Krypta der Ursulinenkirche in Linz, von Aschermittwoch bis Karfreitag 2003 präsentiert, eine Auseinandersetzung mit Geschichte, jetzt mit dem Krieg in Bosnien und besonders mit dem Leid in Kriegszeiten, von dem eine Frau 1992 berichtete: Das fragmentierte und vergrößerte, auf Stoff gedruckte fotografisch genaue

Bild einer schreienden Frau wird wie ein Fastentuch vor die Tapiserie gehängt, um den Betrachter mit dem Leiden und dem Tod zu konfrontieren.

Der inhaltliche Bezug steht im Vordergrund, die Verwendung neuer Mittel geben ihm Ausdruck. Marga Persson arbeitet mit Steinen, grafischen Techniken, mit Fasern, aber auch mit bedruckten Stoffen, wie im alten Rathaus in Linz oder nur mit Farbmustern, wie im Saal Foyer des Brucknerhauses und mit Industrielack wie 1992 im Linzer Offenen Kulturhaus bei „Malwerke“, Tendenzen der Malerei 1992. Raumgreifend, den Raum verändernd und bestimmend sind ihre Arbeiten in den Altarräumen von Stainach und Zwettl, die auf die vorhandene Architektur reagieren.

84

Diese Vielfältigkeit und Offenheit für künstlerische, aber auch aktuell „menschliche“ Probleme, führt uns schließlich zu ihrer Tätigkeit als Lehrerin, als Vermittlerin für zukünftige Künstler und Künstlerinnen, die sie als Lehrstuhlinhaberin seit 1992, also seit 14 Jahren mit unbestritten großem Erfolg ausübt. Immer wieder konnten sich die Studenten in Ausstellungen in Linz und in Wien präsentieren. Kataloge wie „Tatort Textil“ 1998 und „kontextil“ 2000 ziehen Bilanz auch für die Öffentlichkeit.

Die Ausstellung „Fabrics. Textil Design/ Fashion Design“ 2004 im MAK dokumentierte die technischen und kreativen Möglichkeiten, die der Kunstuniversität Linz dank Marga Perssons Initiative zur Verfügung stehen. Ein digitaler Textildrucker und ein digitales Jacquard-Webgerät, einzigartig an einer österreichischen Kunstschule, eröffnen Möglichkeiten für das Entwerfen und Weben von Textilien, die sonst nur der Industrie zur Verfügung stehen. Die Studenten können so die neuesten Techniken des aktuellen Produktionsprozesses kennen lernen. Die „Werke“, Arbeiten, die aus dieser Innovation resultierten, konnte die Klasse für „Textil/ Kunst &

Design“ bei der jährlich stattfindenden internationalen Designmesse „Indigo“ in Paris mehrmals mit großem Erfolg präsentieren. Damit wird eine Verbindung von Lehre und Praxis geschaffen, die beiden Bereichen zugute kommen wird. Marga Persson hat sich für eine Zukunft eingesetzt, die „unsere künstlerische Experimentier- und Entwicklungsarbeit wesentlich verbessern wird“, wie sie in einem Interview bemerkt. Sie unterstützt damit den künstlerischen Prozess, in dem „Geschehen lassen ein notwendiger Bestandteil und Zeithaben eine individuelle Konstante“ sei – wie sie selbst formuliert – auf programmatische Weise.

Marga Persson ist es gelungen, das Gleichgewicht zwischen eigener künstlerischer Aktivität und einer innovativen, am Zeitgeist orientierten Lehre zu finden. Das Engagement für Neues, die Bereitwilligkeit selbst offen zu sein für das Lernen verbindet sie mit der Ruhe und dem Selbstbewußtsein des Künstlers, der seiner Kreativität und seinem Beobachtungs- und Beurteilungsvermögen vertraut.

Ich möchte mit einem Zitat Marga Perssons schließen, das sie und ihre Arbeit meiner Meinung nach besonders treffend charakterisiert: „Da keine Kunstform mehr mit Faden zu tun hat, als die, die sich des Mediums Textil bedient, gehe ich davon aus, daß diese Kunstform für Kontinuität prädestiniert ist, wenn sich auch diese Kontinuität zeitweise sehr an den Rändern des Kunstgeschehens abspielt. Der individuell gesponnenen Faden ist unregelmäßig, manchmal sehr dünn, ..., dann wird er wieder dicker und manchmal reißt er auch. Wenn der Faden reißt, muß man neu anfangen, da kann man sich die Zusammensetzung des Fadens neu erschaffen und weiterspinnen, weiterspinnen im kreativen Denken und Handeln.“ ●



# 2004

Sparte  
Architektur

## Franz Riepl

Architekt

# Würde der Schlichtheit und Zurückhaltung

Romana Ring

„Kurz und bündig und bitte keine Lobeshymne!“ Anlässlich unseres Vorbereitungsgespräches für den heutigen Tag hat mich Professor Riepl über seine Präferenzen keineswegs im Dunkeln gelassen. Und er hat mich damit vor eine wirklich schwierige Aufgabe gestellt; nicht nur in Hinblick auf die Bedeutung des Heinrich-Gleißner-Preises. Es ist auch angesichts der Größenordnung des Werkes, welches Franz Riepl den heutigen Anlass eingetragen hat, nicht leicht, sich kurz zu fassen. Die Dimensionen seines Werkes zeigen sich zunächst in einer erstaunlichen Breite, die von Kirchen über Kindergärten und Schulen, bis zu Wohn-, Geschäfts-, Industrie- und landwirtschaftlichen Bauten reicht. Dazu kommt eine für jeden, der Franz Riepl ein wenig kennt, keineswegs überraschende Tiefe. Und zuletzt die Größe

eines Zeitraumes von mehr als vierzig Jahren. Sie werden mir zustimmen, dass es nahezu unmöglich ist, die Arbeit von vier Jahrzehnten in wenigen Minuten mehr als gerade nur an sich vorüber huschen zu lassen. In wenigen Stunden, vielleicht.

Nun will ich meinerseits – zu Ihrer Erleichterung – zugeben, dass gerade Franz Riepl als Architekt eine Botschaft für uns hat, die er zwar selbst am besten und auch er mit der größten Eindringlichkeit über seine Bauten überbringt, die sich aber in ihrer über die Jahre unveränderten Klarheit der Vermittlung nicht entziehen wird. Diese Botschaft lässt sich zunächst ganz kurz mit „angemessen bauen!“ umreißen.

Und wenn Sie Franz Riepls Bauten besuchen, werden Sie sehen, wie vielfältig sich das Angemessene einem Menschen zeigt, der sich die Mühe macht, den Dingen auf den Grund zu gehen. Das in Arbeitsgemeinschaft mit Othmar Sackmayer entstandene Kirchenzentrum St. Joseph in Wels beispielsweise, um eines der frühesten Werke Franz Riepls in Oberösterreich zu nennen, hat sich einer Festung gleich um den Bergfried des Glockenturmes gruppiert. Die Kirche als das größte Volumen wird von niedrigen Gebäuden flankiert, die zum Teil befestigte, teils als Garten ausgebildete Höfe umschließen. Die Mauern sind dick und sie haben kaum Öffnungen. Löcher, wie der Kircheneingang an der von der Straße abgewandten Nordseite sind in tiefen Wandnischen geborgen. Und alles, alle Wände, außen und innen, alle Böden, auch die der Höfe und Umgänge wurden aus den gleichen Sichtziegeln zusammengefügt. Die größte Kraft – und Kraft ist ein Kernthema in St. Joseph, wie ein Blick auf die gewaltigen Balken der Dachkonstruktion zeigt – geht aber weniger von der physischen Geschlossenheit der Anlage aus als von der Geschlossenheit des Systems. Der einmal gewählte und konsequent raumbildend eingesetzte Baustoff Ziegel ist aber nicht nur das Zeichen eines unbeugsamen Gestaltungswillens. Er stellt auch den Bezug zu den unverputzten Vierkantern der Umgebung

her, die ihrerseits – wie Franz Riepl uns erklärt – eine Erscheinung frühester Industrialisierung und des extrem rationalen Elementes sind, welches das Bauen für die Landwirtschaft stets ausgezeichnet hat. Das Kirchenzentrum St. Joseph – die gesamte Anlage konnte von einer mittelgroßen ländlichen Baufirma ohne technische Schwierigkeiten errichtet werden – zeigt Franz Riepl aber auch in seiner Affinität zum Unmittelbaren und Handwerklichen, die nicht zuletzt seine Lehrtätigkeit geprägt hat. Als ordentlicher Professor und Vorstand des Institutes für ländliches Siedlungswesen an der TU Graz war es Franz Riepl immer ein Anliegen, seinen Studenten klar zu machen, dass es bei aller Internationalisierung die regionalen Leistungsfaktoren sind, die Qualitäten erzeugen. Er hat versucht, sie das Lesen von Zusammenhängen aus Grundrissen zu lehren und das Verstehen von Form aus den Gebrauchsansprüchen.

Sein Umbau des Krennmayerhofes im Traunviertel etwa ist heute noch, 25 Jahre nach seiner Entstehung, ein zukunftsweisendes Beispiel modernen landwirtschaftlichen Bauens. In einem sich über geraume Zeit erstreckenden Planungs- und Bauprozess ist ein Gebäudekomplex entstanden, in dem die Funktionen des Wohnens für mehrere Generationen mit den funktionellen Anforderungen eines wachsenden Schweinezuchtbetriebes verbunden und zugleich entflochten sind. Von außen gleicht das Gehöft den Vierkanthöfen des Landstriches, was auf den Entschluss von Architekt und Bauherrschaft zurückzuführen ist, sich bei dem Neubau, der lediglich auf alten Grundfesten steht, traditioneller Baumethoden zu bedienen. Franz Riepl hat dennoch nicht als Archäologe, sondern als Architekt gehandelt und gerade sein völlig unbefangener Umgang mit modernen Technologien wie etwa industriell gefertigten Fenstern, verleiht dem Haus große Authentizität. Der Mut zum Unspektakulären, die Hinwendung zu einer nicht nur dem landwirtschaftlichen Bauen eingeschriebenen Pragmatik, welche Schönheit in der Wahrheit, nicht in der

Wirkung sucht, zeitigt jene Selbstverständlichkeit als Ergebnis, die Franz Riepls Bauten immer zu einem Bestandteil des umgebenden Landschaftsraumes macht.

So sucht auch die Fleischmanufaktur, die er für seinen Neffen Anton Riepl in Gallneukirchen geplant hat, zunächst und vor allem den Dialog mit den Vorgaben des Umfeldes. In einer kleinen Senke an der Straße gelegen, nimmt der Gebäudekomplex mit seinen lang gestreckten Hallen die Richtung der Flur auf. Parallel zur Straße liegt eingeschossig, mit einem etwas erhöhten und somit natürlich belichteten Kellergeschoss, der Bürotrakt. Eine überdachte Zufahrt führt in den ersten Hof, der sich, mit einer Mauer zum Gewerbegebiet hin abgeschirmt, zu den Feldern öffnet. Büros und Produktion flankieren den Hof in Sichtbeziehung zueinander. Ein weiterer Hof birgt – schon weit hinten und abgeschirmt gelegen – die weniger appetitlichen Bereiche des Betriebes. Die Anlage ist das Ergebnis einer perfekt koordinierten Zusammenschau auf so unterschiedliche Vorgaben wie jene des Landschaftsschutzes, der Ortsentwicklung, betrieblicher Zusammenhänge, der Hygieneauflagen oder menschengerechter Arbeitsbedingungen. Alle Überlegungen sind einem kompromisslosen gestalterischen Konzept unterworfen, das die Komplexität der Zusammenhänge mit äußerster Geradlinigkeit und Reduktion beantwortet, ohne sie jedoch damit zu banalisieren. Über die Rücksichtnahme auf die Abläufe in einem hochmodernen Betrieb hinaus hat Franz Riepl auch dem Aspekt der menschlichen Befindlichkeiten Rechnung getragen: Teamgeist, Überschaubarkeit und die unmittelbare Anwesenheit der Betriebsleitung im Arbeitsalltag werden durch die sorgfältige Planung von Wegen und Blickbeziehungen gleichermaßen symbolisiert und erleichtert.

Diese Fähigkeit Franz Riepls zur liebevollen Analyse von Lebenszusammenhängen macht ihn als Planer von Wohnbauten zu einem Anwalt der Nutzer, für die er mitunter gegen massiven

Widerstand der trägen Systeme alles andere als alltägliche Qualitäten erkämpft. So stellt beispielsweise seine Wohnanlage auf dem Ennsfeld in Ebelsberg allein durch ihre Größe – es haben hier immerhin 1300 Wohnungen Platz gefunden – eine städtebauliche und menschliche Herausforderung dar. Durch einen langen, gekrümmten Baukörper von Hauptverkehrslärm abgeschirmt, ist die Anlage über Wohnstraßen und -höfe erschlossen, somit überschaubar gegliedert und öffnet sich im Südosten dem unverbauten Landschaftsraum. Trotz des Wirkens mehrerer Architekten in der Ausführungsplanung ist die Architektursprache unter Franz Riepls Oberaufsicht einheitlich geblieben und verleiht so dem Gesamtkomplex die Würde der Schlichtheit und Zurückhaltung.

88

Dieselbe radikale Unaufdringlichkeit zeichnet auch seine Wohnanlagen in Traun, in Bad Zell oder das Wohn- und Bürogebäude am Mayburger Kai in Salzburg aus, welches sich ohne großes Spektakel in das von Reihen- und freistehenden Wohnhäusern geprägte Umfeld fügt. Zwei etwa nord-süd gerichtete Zeilen parallel zum Fluss mit einem großzügigen Grünraum dazwischen und ein in seinem Volumen den Villen der Umgebung nicht unähnliches Gebäude am nördlichen Rand weichen in Ausstattung und Behandlung der Oberflächen nicht allzu weit von den Gepflogenheiten der Branche ab. Erst wer genau schaut, erkennt an vielen Details, wie den zarten Rändern der Dächer, der Entwässerung der Balkons oder den durchscheinenden, hinter die Geländer gespannten Sichtschutzbahnen die sorgfältig ordnende Hand eines Meisters, der viel über Bauherrenwünsche und Sachzwänge weiß und sich die Qualität seiner Arbeit dadurch nicht zerstören lässt. Dass man in dieser Haltung keine lauthals akklamierten Knüller baut, ist Franz Riepl bewusst und nur insofern nicht völlig gleichgültig, als er die Schäden, welche Originalität um jeden Preis in unserer gebauten Umwelt anrichtet, als solche benennt. Franz Riepl ist

kein Freund des Auskostens aller Möglichkeiten sämtlicher Materialien. Ich kenne einige ambitionierte Projekte, die von Franz Riepl nicht zu Unrecht – als „Baumusterausstellung“ bezeichnet werden, „die in Wohnbau, einer Dienstleistung an der Gesellschaft, nichts verloren haben und ihren Erhaltern noch einiges Kopfzerbrechen bezüglich der Wartung bereiten werden. Dieses sein Denken in längeren Zeiträumen ist in einer Branche, die zuweilen für ein paar spektakuläre Fotos zu bauen scheint, um das Gebaute dann relativ bedenkenlos den Kräften der Erosion preiszugeben, natürlich ebenso selten wie unbequem. Ehe Sie sich aber entspannt zurücklehnen, um die Unzulänglichkeiten zeitgenössischer Architektur Revue passieren zu lassen, will ich nicht verabsäumen, Sie daran zu erinnern, dass Franz Riepls hartnäckige Forderung nach sinnvollem, angemessenem und somit nachhaltigem Bauen in allen Bereichen sich nicht nur an die Architektenschaft richtet.

Seine Warnung an unsere Zeit, nicht unwissend und gleichgültig alle Grundlagen für Qualität aufs Spiel zu setzen und Bauen unter Vermeidung persönlichen Engagements zu einer möglichst unbeteiligten Umsetzung von Subventionen zu degradieren, steht im Raum und gewinnt vielleicht gerade in Erinnerung an eine Persönlichkeit wie Heinrich Gleißner Farbe und Plastizität. Wie er schöpft auch Franz Riepl seine Überzeugungskraft aus dem Umstand, seinen Grundsätzen entsprechend zu leben und zu arbeiten. Er verlangt nichts von uns, was er nicht selbst als berechtigt und vor allem als durchführbar nachgewiesen hätte.

Ich weiß nicht, ob dieser Überblick für Ihren Geschmack nun wirklich kurz genug ausgefallen ist. Sollte er zu einer Lobeshymne geraten sein, so lade ich Sie ein, meine Erleichterung zu teilen, dass diese nur zu lesen, aber nicht zu singen war.

Sehr geehrter Herr Professor Riepl: Herzlichen Glückwunsch zum Heinrich-Gleißner-Preis! ●



2003

Sparte  
Literatur

**Friedrich Ch.  
Zauner**

Autor

# Regionale Literatur als Bestandteil der Weltliteratur

Alfred Pittertschatscher

## Ein Literat als Ethiker, Sprachkritiker, Lebens- und Wirtschaftsfaktor

Friedrich Ch. Zauner hat etwa zwei Dutzend Bücher (Romane, Erzählungen) geschrieben, ein Dutzend Theaterstücke, 24 Hörspiele, er hat Drehbücher für mindestens zwölf Filme verfasst; zirka 60 literarische Beiträge von ihm sind in diversen Büchern und Anthologien enthalten. Es gibt über ihn Publikationen und Dissertationen sowie zahlreiche Übersetzungen seines Werks. Anfangs dominierten eher dramatische Arbeiten, in den späteren Jahren widmete er sich schwerpunktmäßig der Prosa. Schrieb er in jüngeren Jahren für den gesamten deutschsprachigen Raum, so wurde er zunehmend regionaler, österreichischer. Er erhielt viele Auszeichnungen und Preise. In Österreich zählt

er zu den meistaufgeführten Hörspielautoren. Die derzeit aktuellste mir bekannte Veröffentlichung ist sein episches Gedicht, das Requiem „Als er anklopfte, der mit seiner Knochenhand“. Sein umfangreichstes Werk, sein Opus Magnum, bildet die Tetralogie „Das Ende der Ewigkeit“ mit 1000 Seiten. Über die Kritiken und Reaktionen zu diesem Werk informiert ein Band mit einer Sammlung von Rezensionen zu diesem vierbändigen Roman in der edition neunzig. Wer mehr Details zum Werk und zur Person des Autors und die Übersetzungen erfahren will, dem sei die Lektüre des lesenswerten und aufschlussreichen Rampe-Portraithefts über den Autor empfohlen, das Walter Kohl umsichtig redigiert hat. Ich kenne den Autor seit 1982, habe die meisten Bücher von ihm eingehend, zum Teil mehrmals, gelesen und u.a. vier Hörspiele für den ORF inszeniert.

Zauner steht stilistisch und inhaltlich für einen Realismus des Regionalismus, für ein Verweigern aller kategorisierenden -Ismen, trotz Anknüpfung an literarische Traditionen für weitgehend literarische Autonomie, Eigenart und für radikales, trotziges und berechtigt-stolzes Einzelgängertum. Er ist Synonym für regionale Literatur als Bestandteil der Weltliteratur. Er ist ein Beispiel für Literatur, die sich als Gegenöffentlichkeit zur Globalisierung versteht. Er ist ein Protagonist einer stillen Protest- und „Stille-Post“-Bewegung gegen mainstream-Literatur. Es bestünde unbestritten ein riesiger weißer Fleck auf Oberösterreichs Literaturlandkarte ohne Zauners literarischem Programm.

Den Mittelpunkt der Welt bildet für Zauner Rainbach bei Schärding. Hier ist Zauner Ehrenbürger, von hier aus umkreist er die Welt, und zieht und zog von Zeit zu Zeit aus, um Expeditionen zu machen nach innen und nach außen, immer wieder zurückkehrend zu sich und nach Rainbach. Mit Zwischenaufenthalten in Linz, Wien, Rom, London, Sizilien, aber auch Tirol. Fast wäre er ausgewandert, nach Amerika, weil er ein typischer Oberösterreicher ist. Die Oberösterreicher zieht es entweder immer in

**Zauner steht stilistisch und inhaltlich für einen Realismus des Regionalismus, für ein Verweigern aller kategorisierenden -Ismen, trotz Anknüpfung an literarische Traditionen für weitgehend literarische Autonomie, Eigenart und für radikales, trotziges und berechtigt-stolzes Einzelgängertum. Er ist Synonym für regionale Literatur als Bestandteil der Weltliteratur.**

die Welt, zumindest in die Metropolen, oder sie bleiben. Zauner hat entschieden zu bleiben. **Innerlich reist er, äußerlich bleibt er. Innerlich bleibt er, äußerlich reist er.**

Weitab von Metropolen, weitab von Linz und Wien, strahlt Zauners Literatur in aller Ernsthaftigkeit und Ausdauer aus und hat Erfolg erwirtschaftet, beachtlichen.

Friedrich Ch. Zauners (Ch. steht übrigens für Christoph) bisheriges Lebenswerk kann sich lesen und sehen lassen, es ist außerordentlich. Am 14. Oktober 2003 beschlossen die Mitglieder des künstlerischen Beirates des Kulturvereines Heinrich-Gleißner-Haus, dass Friedrich Ch. Zauner den diesjährigen Heinrich-Gleißner-Preis erhält. Dies ganz im Sinne des Namensgebers dieser Auszeichnung, der beispielsweise in der 28. Sitzung des Oberösterreichischen Landtages am 18. Dezember 1952 insgesamt auf die Bedeutung schöpferischer Leistungen für die Gesamtentwicklung der oberösterreichischen Gesellschaft mit der pragmatischen Feststellung hinwies: „Denn der wahre Fortschritt kommt natürlich aus geistiger Regsamkeit und aus der hier geistig-schöpferischen Tätigkeit der kulturschaffenden Kreise und Personen...“

Seit heute sind es insgesamt fünf Autoren, deren Namen in der ausgewählten Reihe der Heinrich-Gleißner-Preisträger stehen. Gertrud Fussenegger, 1987; Franz Rieger, 1991; Alois Brandstetter, 1994; Käthe Recheis, 1999; Friedrich Ch. Zauner, 2003. Sie sind Persönlichkeiten, die das künstlerische Gesicht dieses Bundeslandes mit großer Nachhaltigkeit durch ihr Lebenswerk prägen.

## Friedrich Ch. Zauner als Wirtschaftsfaktor

Was heißt das schon preiswürdig? Autorinnen und Autoren wird im allgemeinen Tagesgeschäft nur ein sehr knappes gesellschaftliches Würdigungsbudget zugebilligt. Ideell geschweige denn materiell wird die Rezeption ihnen nie auch nur annähernd

gerecht. Auch ihre fürs Schreiben aufgewendete Arbeitszeit wird miserabel honoriert. Während sie zehn Prozent pro Buch erhalten, ermöglichen sie doch – als Voraussetzung – erst die Wertschöpfung anderer Einrichtungen.

Auch Zauner ist ein freier Unternehmer und ein Arbeitgeber: Buchhandel, Druckerei, Verlag, Redakteure, Journalisten, Schauspieler, Bühnenbildner, Theaterintendanten leben von ihm, Zauner sichert ihnen Arbeit und Folgeaufträge. Wertschätzung, Dank und Respekt sind auch deshalb schon angemessen.

Allein schon vom Faktum, aus dem literarischen Schaffen einen Beruf und Broterwerb machen zu können, leitet sich der Anspruch auf Hochachtung ab. Und gar nicht zu sprechen von den damit einhergehenden Risiken. Stichwort: Altersversorgung, Verdienstentgang bei Krankheit, Wegfall eines Kündigungsschutzes, Eigenfinanzierung, Sozialversicherung, Buchhaltung, Steuererklärung etc. Noch gar nicht zu sprechen von der chronischen Rezession in der Buchbranche durch Fusionen und Globalisierung und dem täglichen Zusammenbruch vieler Einnahmequellen, vom Schrumpfen vieler Etats bei Verlagshäusern, in den Fernseh- und Radiostationen, von der Sparmentalität überall, wo doch unser Land objektiv zu den reichsten Ländern der Welt gehört. (Weltweit spielt Gelderwerb durch Arbeit und Dienstleistung – also auch die Arbeit und die Leistung von Autoren – im Verhältnis zum Gelderwerb durch Geldspekulationen und Geldtransaktionen eine immer geringere Rolle, und daher wird die Arbeitslosigkeit, scheint's, immer mehr als Normalität akzeptiert.)

#### **Zauner als Literat und Sprachkritiker**

Zauner existiert in unserem Bundesland als freier Schriftsteller und das fern aller Dogmen, Ideologien, Parteilichkeiten. Aber trotzdem hat Friedrich Ch. Zauner – abgesehen von Roswitha Zauner, von der heute einmal nicht die Rede sein soll, sie wird es

mir nicht übel nehmen – Verbündete. Da ist einmal der Dramatiker Zauner, der dem Prosa-Autor hilft. Da steht der Essayist dem Romancier Zauner zur Seite. Da berät der Theaterwissenschaftler Zauner den an Geschichte interessierten Epiker, da hinterfragt der Regisseur Zauner die literarischen Plots des Fernsehfilm-Drehbuchautors Zauner, des Feature-Zauner. Da kooperiert der Germanist mit dem Theaterwissenschaftler, und der Psychologe hält den Diskurs mit dem Philosophen Zauner usw. usf. So gesehen hat es Friedrich Ch. Zauner leicht. Denn wer sonst kann sich so viele Berater leisten?

Freilich sonnen auch wir uns heute verständlicherweise gern im Glanz literarischer Erfolge dieses Schriftstellers, anerkennen und bewundern seine außenseiterische Kompetenz und seinen Mut, die Welt beim Namen zu nennen. Wärmen uns an seiner Sonne, treten aus unserem Schatten heraus. Dass einer von uns überhaupt in einer weitgehend durchorganisierten, kontrollierten und vielfach vor allem auch auf Gewinn durch Konsum und Passivität ausgerichteten Gesellschaft als „freier Schriftsteller“ Erfolg haben kann, wirft auch auf die Gesellschaft einen wohltuenden Schein von Toleranz und Aufgeschlossenheit. Aber der Schein trügt. Es ist auch in Österreich, in Oberösterreich ein immenses Risiko, mit Schriftsteller-Risiko zu leben. Allein darauf aufbauen zu müssen, von Lesern gelesen oder nicht gelesen, im Radio gehört oder nicht gehört, im Fernsehen wahrgenommen oder ignoriert und in Theatern gesehen oder nicht gesehen, gekauft oder nicht gekauft zu werden. Es gibt keinen Schriftsteller-Bonus in diesem Land. Längst hat die Globalisierung auch die Gefühlswelt und daher auch die Bücherwelt erfasst, Verlage kamen und gingen, Lektoren wechselten oder wurden rausgeschmissen, die Welt der Bücher hat sich technologisch revolutioniert und inhaltlich zerfleddert. Viele Leser fallen aus, weil sich Leser der Einfachheit halber statt zu lesen lieber selbst ihr Buch schreiben.

**Ohne ihn wüssten die Oberösterreicher weniger, wer sie sind. Ohne ihn wüssten die Oberösterreicher nicht, wie sie sind.**

Die literarische Welt besteht heute auf der einen Seite aus Büchern, – wenn wir andere literarische Medien ausklammern – die einem Autor, wenn's funktioniert, 600 Euro pro Wort einbringen können, die in Millionen-Auflage den Erdball erobern. 60 Millionen Lesern stehen fünf Hauptwerke zur Verfügung, und auf je 15 Millionen Leser entfällt ein Bestseller. So stellt es sich der globalisierte Markt vor. Und die ganz großen Verlagsburgen sind mittlerweile in anonymen Hochhäusern untergebracht. Zwanzig, dreißig, vierzig Verlage firmieren unter einem gemeinsamen Dach, etwa im Random-House. Die Bücherbranche ist filialisiert und filetiert. Der Pressesprecher sitzt in Berlin, die Werbedame in München und die Buchhalterin in Freising oder Hongkong. Niemand weiß mehr, wo die Urheberrechte liegen, und der Daumen weiß nicht mehr was der Zeigefinger tut. Autoren sind unbekannte Zwerge in diesen Megakonzerne, die die Bücher im wörtlichen Sinn vertreiben.

Aber: Glückhaft gibt es zwischen diesen ganz großen anonymen Verlagen persönliche, kleine, kleinere, ganz winzig-kleine. In Oberösterreich zu nennen der Verlag Franz Steinmassl, die Edition Geschichte der Heimat in Grünbach bei Freistadt und der Ennsthaler-Verlag in Steyr mit der edition neunzig. Hier geht es um zehn Prozent des Umsatzes und nicht um Sonderverträge, hier geht es um Tausender-Auflagen und Hunderter-Auflagen, und hier geht es vor allem um Inhaltliches, um lokale Identität und existenzielle Erinnerung. Was fast dasselbe ist.

Inmitten dieses Strukturwandels wie Friedrich Ch. Zauner weiterhin existieren zu können und sich durchzusetzen, da gehört allein schon immense Kompetenz und besessene Tüchtigkeit dazu. Von der Bedrohung durch Umverteilung materieller und geistiger Güter ganz zu schweigen. Literatur hat zwar viele Funktionen aufgegeben und an andere Medien übergeben, aber sie ist nach wie vor eine Voraussetzung des Menschen, eine Bedingung alles Menschlichen. Ohne Literatur keine

## Zauner schreibt Texte wie ein Nothelfer, erschafft Notliteratur, im Gegensatz zur feisten Literatur des Wohlstands.

Erinnerung, ohne Erinnerung keine Identität. Wir verändern uns nur durch Literatur.

### Die Rezeption

Wer also schlau ist und auf sich schaut, und schon deshalb dem Werk des Autors Friedrich Ch. Zauner und damit sich selbst nichts vorenthalten will, der liest darin eben, hört es an oder blättert darin, schaut es an. Er wird diesen einen Ort aufsuchen, weil er sich dort wieder (er)findet, auch wenn er sich vorübergehend verloren haben mag oder verloren fühlt. Er kann sich auf die Suche nach seiner verlorenen Zeit machen. Er wird die Zeit als Zeit wiedererleben und nicht nur als vernebelten Zwischenraum zwischen zwei hektischen Terminen. Er wird sein eigenes Buch lesen, und kein Buch Zauners wird in den Händen eines Lesers dem Buch eines anderen Lesers ähneln, auch wenn beide dasselbe Buch zu lesen vermeinen. Zauners Bücher nehmen immer auch den Stallgeruch ihrer jeweiligen Leser an. Und auch an den Lesern haften nach der Lektüre Spuren der Bücher. Gute, mit Recht erfolgreiche Bücher sind so. Sie geben frei. Die Figuren in Zauners Roman-Tetralogie und allen seinen Büchern und Stücken enthalten gewiss autobiographische Elemente, entspringen eigener erfahrener, eigener erarbeiteter Weisheit, ihnen ist Identität eigen, Wandlung findet statt, Erkenntnis ereignet sich, die Welt kann verstanden und begriffen werden, hier gibt es sie, die Literatur des Seins, die Welt wird benannt, hat eine Adresse.

### Der Chronist

Friedrich Ch. Zauner ist mit seinem Schreiben ein kundiger und umsichtiger Chronist oberösterreichischer Identität. Ohne ihn wüssten die Oberöreicher weniger, wer sie sind. Ohne ihn wüssten die Oberöreicher nicht, wie sie sind. In einer Zeit des deutlichen Umbaus sämtlicher Strukturen wird die

Ausgangssituation von Zauner, sein Lebensmilieu, wieder ein wenig dem ähnlich, aus dem Heinrich Gleißner gleich nach dem Krieg schöpfte. Nur die Vorzeichen haben sich geändert. Aus einer Aufbauzeit wurde eine Umbauzeit. Dem Hunger folgte nach und nach allmählich der Überfluss, der existenziellen Armut die differenzierte Armut, eine Verarmung auf hohem Niveau, Wohlstandsverwahrlosung, der geistigen Suche nach Visionen und Zielen in der Not folgte die Orientierungslosigkeit des Wohlstands. Auf die Solidarität der Egoismus. Überleben musste damals wie heute erarbeitet werden. Die gesellschaftlichen Reaktionen – unter veränderten Vorzeichen – sind vergleichbar.

Auf das Investieren folgte das Sparen. Auf das Sparen der Neid. Und ob sich auf das Sparen der Wohlstand fortsetzt oder die Not sich vermehrt, das wird sich in Bälde zeigen. Auch unter Heinrich Gleißner musste zwischen 1945 und 1975 ein radikaler Strukturwandel bewältigt werden.

### Stichwort: Wertewandel

Es mögen die früheren Ziele und früheren Werte gewiss auch nicht alle unbedingt objektiv und unbestritten gewesen sein, mit Gewissheit nicht, aber es hat sie zumindest gegeben. Und unsereriner hat gewusst, wofür oder wogegen er ist. Zauner jedenfalls ist als Zeitgenosse und Verbündeter ein unabdingbarer literarischer Philosoph und Lebensführer in dieser, unserer Zeit. Zauner schreibt Texte wie ein Nothelfer, erschafft Notliteratur, im Gegensatz zur feisten Literatur des Wohlstands.

Wir zeichnen heute auch seinen Charakter aus. Freilich staunen wir, wenn wir einem Literaten wie Zauner begegnen, der ein freier, autochtoner Mann ist, der eben so lebt, wie er lebt und der insofern intellektuell ein Billiardär ist. Im Lebensluxus der Bescheidenheit. Andererseits wollen wir es gar nicht recht wahrhaben, wie schwer es ist, frei aber am Rand, reich im Innern, aber

immer ein jobsuchender Gelegenheitsarbeiter zu sein, immer nach einem Verlag, nach einem Publikum, nach einer Bühne Ausschau halten zu müssen. Immer seine Kräfte messen zu müssen. An der gesellschaftlichen Reichtumsgrenze im Intellektuellen zu leben ist schön, an der materiellen nicht.

Es ist schwer verdient, dieses Nur-Tun-Was-Man-Tun-Will. Es ist mit viel Einbußen erkämpft, dieses Am-Rand-Stehen. Freilich schreibt Zauner was er will, wird ihm aber die Anerkennung nicht zugebilligt und nur Ablehnung entgegengebracht, so leidet auch ein Resistenter wie er.

Selbst wenn er es nicht wahrhaben will, und wir es nicht wahrhaben wollen, Frei-sein und Seine-Meinung-sagen oder Anderer-Meinung-sein ist auch in unserer Gesellschaft nicht leicht. Und es ist nicht leicht, in einer aufs Funktionieren ausgerichteten Gesellschaft womöglich als ein Schwieriger zu gelten, als Starrkopf, als Eigenbrötler. Schnell wird ein Schwieriger, wenn er sich zu Wort meldet, aus der Öffentlichkeit getilgt, gelöscht.

### Biographisches

Biographische Details, aufschlussreich zusammengefasst von Emmerich Schierhuber, entnehmen Sie bitte der Zauner-Portrait-Rampe. Nur so viel: Zauners Biographie zeichnet sich durch Extreme aus. Der Vater, von Beruf Binder, fiel dem Weltkrieg zum Opfer, die Mutter blieb Witwe, Zauner das einzige Kind. Bei Kriegsende war Zauner acht. Schreiben wollte er, seit er Kind war, Mitschüler nannten ihn Goethe. Atomphysiker hätte er werden können oder Elektriker. Theaterwissenschaft, Germanistik, Philosophie und Psychologie hat er studiert. Und auch Lehrer ist er eine Zeitlang gewesen. Geblieben ist er dessen ungeachtet ein Literat, weil er schon immer einer war. Auch wenn es abwegig scheint, die biographischen Sedimente in seinen literarischen Werken sind deshalb, geht man auf die Suche, deutlich, sie im Einzelnen mit Motiven und Triebfedern in

seinem Leben zu vergleichen müsste ein aufregendes, Lohnendes Abenteuer sein. Obwohl sein Werk andererseits dennoch merkwürdig verallgemeinerbar, objektiv, ja autobiographisch scheint.

Seit 1965 geht Zauner seiner Berufung, der Schriftstellerei, nach. Von den kleinen und großen Enttäuschungen, Kränkungen und Ärgernissen wollen wir heute nichts hören, die Zauner überwinden musste. Wir wollen sie nur erwähnen. Auch sie hat es gegeben und Rückschläge. Sie zu überwinden und immer wieder aufzustehen und gegen jeden Strom, woher er immer auch wehen mag, zu schwimmen, gehört zum literarischen Geschäft. Einzelgänger haben es schwerer als Gruppenmenschen.

#### Die Poetik und Motivik

Ja, Zauner weiß auch um viel Hassenswertes. Ins höhere Alter gekommen, noch weit vom Altsein entfernt, kann er es sich leisten. Mittlerweile ist bei ihm oft Schluß mit lustig. Er hasst die Eile, die Hast, den Trott, den Kult der Dauerfröhlichkeit, der Maskerade: „Ich hasse, wie wir asthmatisch der Vergänglichkeit hinterher hinken, wie wir uns auf jung verkleiden und nach Naphtalin stinken.“ Seine Strategie: Ausklinken oder Einklinken, seinen eigenen Weg gehen, beständig, trotzig, etwas tun statt jammern. Es ist auch gegen Zauner *mehr als einmal bemerkt worden, dass er nur das Kleine bildet, und dass seine Menschen stets gewöhnliche Menschen seien. Menschen, die immer viel abwerfen, wegwerfen müssen, um Mensch zu bleiben, Mensch zu sein. (...) Ein ganzes Leben voll Gerechtigkeit, Einfachheit, Bezwingung seiner selbst, Verstandesmäßigkeit, Wirksamkeit in seinem Kreis, Bewunderung des Schönen, verbunden mit einem heiteren, gelassenen Sterben haltet er für groß.*

Ja, da gibt es etwas Gemeinsames zwischen dem lügenden Dichter aus dem Innviertel, wo es keine Schande ist, zu „loign“,

zu flunkern, sondern ganz im Gegenteil, und Adalbert Stifter. Ist das etwas typisch Oberösterreichisches? Was macht den Oberösterreicher, die Oberösterreicherin aus? In Einzelteile zerlegt, schauen selbst die prototypischen Oberösterreicher und Oberösterreicherinnen nach wenig aus, stattlich werden sie erst, wenn sie zusammengebaut sind.

Friedrich Ch. Zauner beschreibt mit Vorsatz eine Gesellschaft, die aus Jedermännern und Jederfrauen besteht, er entwirft oder verwirft die fortgeschriebenen Visionen einer ständelosen, evolutionär orientierten Gesellschaft. Bei Zauner setzt immer das Schicksal den Hobel an und hobelt alle gleich – aber, beim Hobeln kommt die Maserung des Holzes zum Vorschein, das Hobeln macht nicht nur gleich, sondern eigentlich lässt es das Individuelle erst recht zum Vorschein kommen. In Zauners Literatur haben Individuen die Chance, sich zu bewähren und erkannt zu werden. In Zauners Literaturwelt gibt es noch immer auch das Gegenteil, den Gegensatz, These und Antithese. Einseitigkeit liegt ihm nicht. Es gibt den Konflikt und es gibt die Reinigung, die Katharsis. Hier ist das Böse nicht Gutes geringerer Güte. Hier ist die Unwahrheit nicht nur das Verschweigen von Wahrheit, hier ist nach wie vor das Gute das Gegenteil vom Schlechten, das Böse das Gegenteil vom Guten, das Schöne das Gegenteil vom Hässlichen. Während sonst oft der Gegensatz aufgehoben wird als Ent-Gutung, Ent-Hässlichung, Ent-Lügung und Ent-Wahrheitung.

Zauner windet sich nicht durch die Literatur, indem er zwanzig Teilwahrheiten als Patchwork zusammenbastelt. Oder mit zwanzig Teil-Unwahrheiten immer noch Wahrheit, so falsch sie auch sein möge, suggeriert. Oder von Entschleunigung schreibt und Beschaulichkeit meidet. In Zauners Werk ist Krieg der Gegensatz von Frieden und „Gegenschläge nach erfolgten Terroranschlägen“ haben bei ihm nicht das Wort Krieg verdrängen können.

**Bei Zauner setzt immer das Schicksal den Hobel an und hobelt alle gleich – aber, beim Hobeln kommt die Maserung des Holzes zum Vorschein, das Hobeln macht nicht nur gleich, sondern eigentlich lässt es das Individuelle erst recht zum Vorschein kommen.**

#### Schlussbemerkung

Wir alle landen einmal im Grab. Zauner lebt in seiner Schreibklausur, fernab von Metropolen. Nicht erst, seit es Internet gibt. Auch, als die Post noch Briefe austrug, überlebte er den Zug zum Zentralismus. Man könnte sagen, im tiefsten Innviertel, dort oben im Wald bei diesen Leuten, er ist ein prototypischer Innviertler. Wir alle landen einmal im Grab. Oberösterreicher gehen immer fort oder sie bleiben im Land. Zauner wollte fortgehen und blieb dann doch. Sogar dort, wo er geboren wurde. Hier gelang ihm der Blick in die Welt. Zauner kennt das Dorf und er kennt die Großstadt. Zauner ist ein Dorfbewohner und ein Mann von Welt. Ein Mann von Welt ist er, weil er im Dorf lebt. Gelungen ist ihm das durch seine Literatur und durch sein gelebtes und erworbenes Wissen darüber, was im Leben wichtig ist und was nicht. Wir alle landen einmal im Grab. Zauners Literatur ist eine Nacherzählung des Lebens und eine Vision. Er ergreift Partei, aber er ist nicht parteiisch.

In seinem Requiem „Als er anklopfte, der mit seiner Knochenhand“ schreibt er über jenen Stoff, aus dem und zu dem jedes Leben wird, über das Sterben und den Tod. In freier Anlehnung an die Abschlussverse in diesem Buch möchte ich folgendermaßen schließen: Zauner liebt das Wort, und die Töne und die Farben des Regenbogens. Er liebt die Erde und was auf ihr wächst und die Himmel darüber. Er ist den Kindern gut, wird erkannt von allen Geschöpfen mit runden Augen.

Er versteht die Menschen, nimmt sie an der Hand, nicht um sie zu führen, sondern um sich führen zu lassen. Vieles, das Meiste, nicht alles ist ihm gelungen. Er schenkt uns: Eine Handvoll Wasser, das zwischen den Fingern verrinnt. Dieses Wasser löscht unseren Durst.

Ich danke Ihnen für die Aufmerksamkeit, und schließe mit dem Appell: Lesen Sie Zauner, lesen Sie sich selbst. Entdecken auch Sie Ihre Wirklichkeit! In der seinen! ●

# 2002

Sparte  
Musik

## Augustinus Franz Kropfreiter

Komponist



## Soli Deo Gloria – Allein Gott zur Ehre

Fridolin Dallinger

Als ich zu Beginn der Sechzigerjahre Kropfreiters „Toccata francese“ für Orgel höre, werde ich erstmals aufmerksam auf meinen drei Jahre jüngeren Komponisten-Kollegen. Kurz darauf lernen wir einander persönlich kennen, unterrichten wir doch beide am Gymnasium der Kreuzschwestern in Linz, – Kropfreiter im Fach Orgel, ich in Musik und Klavier. Seither sind wir freundschaftlich verbunden, wohl ein Grund, warum ich zum Laudator bestimmt bin. Ich werde versuchen, in aller Kürze – und daher zwangsweise

lückenhaft – ein Bild des großen Komponisten und Organisten zu zeichnen.

Augustinus Franz Kropfreiter – damals fehlt der „Augustinus“ allerdings noch in seinem Namen – wird am 9. September 1936 als drittes von neun Kindern in Hargelsberg unweit von St. Florian als Sohn eines musikalischen Tischlermeisters geboren. Nach seiner Ausbildung am Gymnasium Petrinum in Linz, wo er Musikunterricht bei Hermann Kronsteiner hat, tritt Kropfreiter 1953 als Frater in das Augustiner Chorherrenstift St. Florian ein und wird dort (nach Absolvierung des Studiums an der Musikakademie Wien) für Jahrzehnte als Stiftsorganist tätig. Zudem unterrichtet er die St. Florianer Sängerknaben und leitet den Stiftschor. Seine erfolgreiche Konzerttätigkeit als Organist, die ihn vor allem als exzellenten Improvisator berühmt macht, hat er seit einiger Zeit zugunsten des Komponierens aufgegeben. Mit Anton Bruckner verbindet ihn nicht allein die Wirkungsstätte, sondern auch so manche Eigenschaft. So ist der im Grunde bescheidene Künstler bestrebt, dass sein Schaffen entsprechende Anerkennung erfährt. Sein SDG (Soli Deo Gloria – Allein Gott zur Ehre), das er am Schluss aller seiner Werke hinsetzt, bezeugt seine Religiosität.

Anfänglich orientiert sich Kropfreiter an der Polyphonie Johann Nepomuk Davids und der Harmonik Paul Hindemiths. Auch durch seinen Kompositionslehrer Helmut Eder wird sein Schaffen beeinflusst. In der Folge beeindruckt ihn die farbige Harmonik der neuen französischen Musik, sein großes Vorbild ist Frank Martin. Eine allmähliche Loslösung erfolgt sodann durch den verstärkten Einsatz der Polyphonie, doch auch Zwölftonreihen finden sich nun in seiner Musik. In den späteren Werken, die ihn unverkennbar machen, bevorzugt Kropfreiter ein freitonales – vorwiegend bitonales – System, doch die Rhythmen werden nun komplizierter

und die Klänge schärfer. Obwohl Kropfreiters Musik durchaus dem Heute verbunden ist, sind ihre Wurzeln in der Tradition verankert. Neuem durchaus aufgeschlossen, lässt sich Kropfreiter aber nicht von modischen Strömungen irritieren. Sein reichhaltiges Schaffen ist noch nicht abgeschlossen, sein Stil kann noch einen Wandel erfahren. Das vorliegende Oeuvre weist ihn als einen der führenden Kräfte unseres mit Talenten reich gesegneten Landes aus. Doch auch gesamtösterreichisch, ja international hat sich Kropfreiter einen klingenden Namen gemacht, seine Orgelwerke werden in der Tat in aller Welt gespielt. Mit Ausnahme von Bühnenwerken finden sich alle Sparten in Kropfreiters Schaffen: Orgelwerke, Lieder, Kammermusik, Orchesterwerke (darunter drei abgeschlossene Symphonien, eine vierte ist in Arbeit) und zwei Oratorien: die im Rahmen der „Donauschule“-Ausstellung 1965 in St. Florian unter der Leitung des Komponisten uraufgeführte „Altdorfer Passion“ und das im Brucknerhaus Linz 1982 von Theodor Guschlbauer aus der Taufe gehobene „Severin Oratorium“. Einen Höhepunkt im Schaffen Kropfreiters stellt die 1984 erfolgte Uraufführung seines Konzertes für Orgel und Orchester („Leipziger Konzert“) in Leipzig mit dem von Kurt Masur dirigierten Gewandhausorchesters dar.

Von den zahlreichen Preisen und Auszeichnungen seien hervorgehoben der Österreichische Staatspreis (den Kropfreiter bereits mit 28 Jahren erhält!), der Kulturpreis des Landes Oberösterreich, der Berufstitel Professor, der Anton-Bruckner-Preis und der heuer verliehene Würdigungspreis des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst.

Einige Schlaglichter mögen noch auf den Menschen Kropfreiter gerichtet werden. Gerne diskutiert Kropfreiter im Kreise künstlerisch interessierter Menschen. Da kann es schon passieren, dass nach Konzertbesuchen im legendären Linzer Altstadtlokal Braida bis spät in die Nacht Fragen der Kunst erörtert

werden. Oder nach den Orgelkonzerten dann im Stiftskeller St. Florian zwischen Komponisten und Interpreten heftige Diskussionen entbrennen.

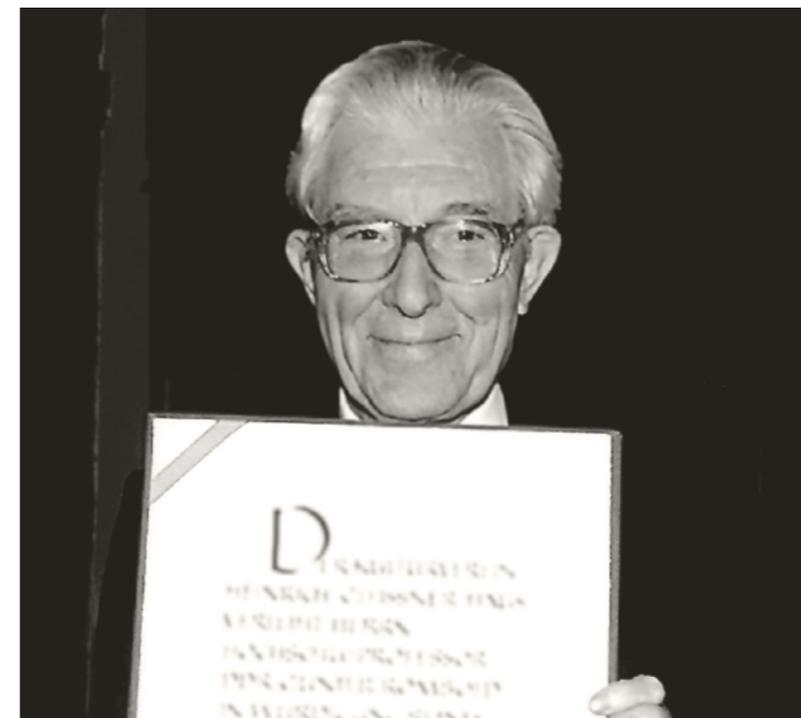
Kropfreiter, dessen Sinn für Ästhetik bereits in seiner Handschrift offenkundig wird, ist auch ein Freund der Dichtkunst wie auch der Bildenden Kunst. Seine Reisen – vorwiegend nach Italien und Griechenland – sind daher stets Bildungsreisen. Als Sammler hat er eine ausgeprägte Vorliebe für etruskische Kunst. Dass Kropfreiter aber auch ein Blumenliebhaber und ein Freund der Kochkunst ist, dürfte weniger bekannt sein.

Augustinus, wie ihn seine Freunde nur nennen, ist auch ein humorvoller, nicht witziger Mensch. In letzter Zeit, die auch von schwerer Krankheit geprägt war, findet sich das bekannte Volkslied „O du lieber Augustin“ immer häufiger als Zitat in seinen Werken. Vielleicht gerade weil er den Großteil seines Lebens im Kloster verbracht hat, hält der Familienmensch Kropfreiter auch den Kontakt zu seinen zahlreichen Verwandten aufrecht. Bis zu ihrem Tode besucht er regelmäßig seine nach Eferding übersiedelte Mutter, zu der er ein besonders inniges Verhältnis hatte.

Georgina Szeless zitiert am 29. Oktober 2001 im „Neuen Volksblatt“ den gerade mit dem Österreichischen Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst I. Klasse ausgezeichneten Kropfreiter mit folgendem Satz: „Den Gleißner-Preis hätte ich halt gerne.“

Lieber Augustinus, dein Wunsch ist in Erfüllung gegangen, mehr als verdient.

Herzlichen Glückwunsch! ●



# 2001

Sparte  
Kunstvermittlung

## Günter Rombold

Kunsthistoriker und  
Kunstvermittler

# Brückenschlag für Kunst und Kirche

Wilhelm Zauner

„Ein katholischer Priester, der sich leidenschaftlich für die neue, die gerade entstehende Kunst einsetzt. Dieser Mann war Otto Mauer: ein ‚brennender Mensch‘.“ Dieser Satz trifft auch auf den zu, der ihn geschrieben hat: Günter Rombold. Auch er ist ein ‚brennender Mensch‘, leidenschaftlich und engagiert in Gage (Bürgschaft) genommen – für Kunst und Kirche.

Die Entdeckung dieser beiden Welten war jeweils mit einer tiefen Erschütterung verbunden. Im Haus seines Verwandten Max Fischer in Stuttgart, der eine große Kunstsammlung besaß, wurde er schon als Kind mit der modernen Kunst konfrontiert. Er erinnert sich an seine erste Begegnung mit Bildern von Kubin, die im Treppenhaus hingen („schau-rige Gestalten“), und erzählt: „Das hat mich so fasziniert, ja

schockiert, dass ich die Treppe verfehlt habe und heruntergefallen bin und unten nur noch Sterne gesehen habe. Es war meine erste Begegnung mit der modernen Kunst.“ Das war das Erlebnis eines Achtjährigen, aber der Eindruck dieser Bilder löste in ihm einen Prozess aus: Er erlebt immer wieder eine überraschende Irritation im Blick auf ein neues Bild, das ihn anspricht, weil es eine Botschaft enthält.

Die zweite Erschütterung brachten ihm die Schrecken des Krieges, die er vor allem bei der Wehrmacht (als Funker bei den Panzern) miterlebt hat. Unter diesen Belastungen blieb er getragen von der Gemeinschaft der Jugend und ihren Seelsorgern am Linzer Dom, die er als Gymnasiast erlebt hat. In der Kriegs- und Nachkriegszeit erfuhr er die Kirche als hilfreiches Netz von Beziehungen sowie als ein kohärentes System von Werten, für deren Vermittlung er sich als Priester zur Verfügung stellen wollte.

Kunst und Kirche, das sind die Brennpunkte der großen Ellipse, in der sich sein Leben abspielt. Sie haben sich seit der Aufklärung weit voneinander entfernt; der Papst hat sogar von einem Graben gesprochen, der sich zwischen Kunst und Kirche aufgetan hatte. Rombold versuchte, über diesen Graben Brücken zu bauen. Sein Vater Karl hat ja in mehreren Ländern als Ingenieur Brücken gebaut, von denen man noch heute sagt: „Und jede seiner Brücken hält, sei’s über Rhein, Nil oder Belt.“ Jetzt war der Sohn dran, als Pontifex zu handeln.

Die Zeit war reif. Rombold schreibt: „1945 war für die österreichische Kunstszene die Stunde Null. Der vom Nationalsozialismus verschuldete Krieg hatte ein Trümmerfeld hinterlassen, nicht nur ein materielles sondern auch ein geistiges. Es dauerte einige Zeit, bis sich neues Leben regte. Um 1950 tritt dann deutlich das Neue hervor.“ Das Neue trat in der Kunst hervor, aber auch in der Kirche. Während einzelne Philosophen und Theologen noch benommen fragten, ob man nach

Auschwitz noch Gedichte schreiben und wie bisher Theologie treiben könne, malten junge Künstler Bilder, die Botschaften der Hoffnung enthielten. Auch in der Kirche begriffen einzelne rasch, dass es Zeit war, aufeinander zu hören und Grenzen zu überschreiten. Das war die große Stunde des Günter Rombold.

Er ließ sich in beiden Bereichen professionell ausbilden: Promotion in Graz zum Doktor der Theologie, Promotion in München zum Doktor der Philosophie und Kunstgeschichte. Als Religionslehrer am Akademischen Gymnasium in Linz gelang es ihm, seine Schüler nicht nur für die eigene Kirche und für die Religionen der Erde zu interessieren, sondern ihnen auch die Botschaft der Kunst zu erschließen. 1969 wurde er als Dozent für christliche Kunst und 1971 als Professor für Philosophie und Religionsgeschichte an die diözesane Hochschule, die heutige Katholisch-theologische Privatuniversität berufen. Dort verankerte er 1984 seine Initiativen institutionell durch die Errichtung eines Instituts für Kunst und Kirchenbau, heute „Institut für Kunst“ genannt.

Für das erste seiner Anliegen, die Kirche und ihre Seelsorger der Botschaft der Kunst zu öffnen, kam ihm sehr gelegen, dass er schon 1958 eingeladen wurde, die Redaktion der „Christlichen Kunstblätter“ zu übernehmen. Diese Zeitschrift hatte damals nur noch wenige Abonnenten, aber sie wurde jetzt zu einem Instrument, den Blick vor allem auf die zeitgenössische Kunst zu lenken. Das ging nicht ohne Konflikte ab, aber Rombold kämpfte sich durch und brachte das kleine Blatt auch in Deutschland zu einem solchen Ansehen, dass ihm 1970 eine Fusion mit der evangelischen Zeitschrift „Kunst und Kirche“ angeboten wurde. Er nahm an und arbeitete dann bis 1990 in der gemeinsamen Redaktion mit.

In den sechziger Jahren gab das 2. Vatikanische Konzil den Anstoß zu einer großen Reform der Liturgie, die auch den Umbau und Neubau vieler Kirchen zur Folge hatte, zumal es

**Künstler sind auf ihre Weise Seelsorger. Bei jeder Begegnung mit ihnen geht es in qualifizierter Weise um die ungelösten Rätsel des menschlichen Daseins**

der wirtschaftliche Aufschwung dieser Zeit möglich machte. Rombold ergriff sofort diese Chance zu einem Brückenschlag zwischen Kunst und Kirche. Er veranstaltete Tagungen für Architekten, um mit ihnen zu diskutieren, wie man „Kirchen für die Zukunft bauen“ kann. Er übernahm aber auch als Mitglied des diözesanen Kunstrates und mit Hilfe „seiner“ Zeitschrift die etwas schwierigere Aufgabe, den Entscheidungsträgern der Kirche die moderne Kunst und Architektur zu erklären. Er veranstaltete Kunstgespräche im Bildungshaus Schloss Puchberg und wirkte an den „Künstlersonntagen“ des

Katholischen Akademikerverbandes mit. Er schrieb und redigierte unentwegt; sein Literaturverzeichnis umfasst etwa 400 Publikationen, darunter Buchtitel wie „Kunst: Protest und Verheißung“ (1976), „Christus in der Kunst des 20. Jahrhunderts“ (1983), „Der Streit um das Bild“ (1988) sowie „Ästhetik und Spiritualität“ (1998). Er wurde im ganzen deutschen Sprachbereich und auch im fremdsprachigen Ausland zu Vorträgen eingeladen.

Besondere Höhepunkte der vielen Ausstellungen, die er mitberaten, eröffnet und Besuchern erläutert hat, bildeten zwei in der Neuen Galerie, die er zusammen mit Peter Baum konzipiert und verantwortet hat: 1981 zum Thema „Christusbild im 20. Jahrhundert“, und 1999 zum Thema „Expression und Meditation – Sammlung Rombold“. Das erste Blatt dieser Sammlung zeitgenössischer Kunst ist eine Bleistiftzeichnung, die Alfred Kubin im Jahre 1933 Rombolds Mutter geschenkt hat.

Otto Mauer, mit dem Rombold bis zu dessen Tod im Jahre 1973 eng befreundet war, besaß wie er eine bedeutende Kunstsammlung, die er seinem Universalerben Prälat Strobl hinterließ. Dieser schenkte sie der Erzdiözese Wien mit der Auflage, alljährlich einen festgesetzten Betrag in den 1980 gegründeten Otto-Mauer-Fonds einzuzahlen. Rombold war seit der Gründung Vorstandsmitglied dieses Fonds und konnte auf diese Weise über die Förderung vieler künstlerischer und wissenschaftlicher Projekte mitentscheiden. Außerdem war er auch 15 Jahre lang Vorsitzender der Jury, die alljährlich den Monsignore-Otto-Mauer-Preis, zuletzt dotiert mit 150.000 Schilling, zu vergeben hat. Mit dem gleichen Instinkt, mit dem einst Otto Mauer Künstler wie Hollegha, Mikl, Prachensky, Prantl, Rainer, Urteil u.a. entdeckt bzw. durch seine „Galerie St. Stephan“ gefördert hatte, entdeckte und förderte nun Rombold Künstler wie Bohatsch, Damisch, Klinkan, Zitko und Zobernig, um nur einige zu nennen.

Einer von den Künstlern, für die Rombold ein besonderer Freund und Förderer wurde und blieb, ist Herbert Friedl. In einer Festschrift zum 65. Geburtstag Rombolds schildert er seine Begegnungen mit ihm als Redakteur und Publizisten, als Kunstkennner und Philosophen und nennt ihn „einen einfühlsamen, scharfsinnigen, aber auch kritischen Interpreten“.

Als Seelsorger reiht sich Rombold gerne in die cura ordinaria ein. Er war Kaplan auf dem Land und in der Stadt, er predigt und tauft, hält Sonntagsmessen und Werktagsgottesdienste, Hochzeiten und Begräbnisse. Seelsorge ist aber keine Einbahn; sie findet auf einer Brücke statt, die von beiden Seiten begangen wird. Künstler sind auf ihre Weise Seelsorger. Bei jeder Begegnung mit ihnen geht es in qualifizierter Weise um die ungelösten Rätsel des menschlichen Daseins, wie sie das 2. Vatikanische Konzil aufzählt: „Was ist der Mensch? Was ist Sinn und Ziel unseres Lebens? Was ist das Gute, was ist die Sünde? Woher kommt das Leid, und welchen Sinn hat es? Was ist der Weg zum wahren Glück? Was ist der Tod, das Gericht und die Vergeltung nach dem Tode? Und schließlich: Was ist jenes letzte und unsagbare Geheimnis unserer Existenz, aus dem wir kommen und wohin wir gehen?“

Dieses letzte Geheimnis, das wir Gott nennen, gibt darauf Antwort in vielen Sprachen. Gott ist polyglott. Er spricht nicht unbedingt die Sprache des Marktes, von der Jürgen Habermas jüngst gesagt hat, sie dringe heute in alle Poren ein. Er spricht aber auch nicht nur durch die Kirche, sondern auch durch die Kunst. Er spricht durch die nicht-christlichen Religionen, er spricht durch Musik und Theater, durch Dichtung und Malerei, durch Literatur und Architektur, durch die Geschichte und durch das ganze Universum. Rombold hat diese Sprachen verstehen gelernt. In respektvollem Austausch, in gemeinsamer Suche nach Antwort auf die Rätsel unseres Daseins hat er viele Freunde gewonnen. Er wurde aber auch ihnen ein preiswürdiger Freund. ●



# 2000

Sparte  
Bildende Kunst

## Fritz Fröhlich

Maler

## ... bei der Relativität, auch bei der Selbstironie

Johannes Jetschgo

Ich freue mich, dass man mir die Rolle zugeordnet hat, dem Doyen oberösterreichischer Kunst ein Wort der Anerkennung und Hochachtung aus gegebenem Anlass auszusprechen. Ich sage das ohne jede Koketterie, aber mit dem Bewußtsein, dass viele berufene Kunsthistoriker über Fritz Fröhlich geredet und geschrieben haben und dass wir in diesem Jahr mit der Ausstellung im Linzer Stadtmuseum Nordico eine sehr verdienstvolle und gediegene Aufarbeitung dieses Lebenswerks erhalten haben.

Es wäre vermessen, im Rahmen dieser rhetorischen Übung einen vergleichbaren schon gar kunsthistorischen Anspruch stellen zu wollen. Daher deklarieren wir uns doch gleich – es geht darum, einige wenige Schlaglichter zu setzen,

Schlaglichter auf eine Lebensreise, die – so konzentrisch sich ihre Kreise immer wieder um Linz herumgelegt haben – an Dauer und ehrgeiziger künstlerischer Suche kaum zu überbieten ist.

Fritz Fröhlich hat kürzlich in einem selbstentworfenen Katalog seinen eigenen *orbis pictus* geöffnet, die gemalte Welt, eine Bilderwelt, wie sie dem kombinierenden und bei Fritz Fröhlich im besonderen auch kommentierenden Auge entspricht. Und dabei fällt auf, daß er sich dort, wo er über seine eigene Entwicklung als Zeichner und Maler spricht, die einzelnen Phasen und Entwicklungsschritte selbst immer wieder relativiert, in Frage stellt.

Dieses Relativieren hat viel zu tun mit dem vergangenen 20. Jahrhundert, seinem Jahrhundert, das in seiner ersten Hälfte an Absolutheitsanspruch soviel an sich trug, vielleicht deshalb, weil in Europa seit dem 19. Jahrhundert sich der Hegelsche Weltgeist anschickte, in unterschiedlichem, ideologischem Kostüm, aber geschichtsphilosophisch mit großer zielgerichteter Beharrlichkeit den einzelnen Nationalstaaten ihre Glücksverheißung einzuhauchen.

Fritz Fröhlich wurde in dieses Saeculum hineingeboren kurz ehe es seine ersten Energien ex negativo auslebte. Am 13. Mai 1910. Und er erfährt in der frühen Kindheit, was Grenzsituationen mit sich bringen. Die elterliche Wohnung liegt im Weichbild der Stadt Linz, in Gaumberg. Der Vater ist Verschub-Aufseher bei der k.k. Elisabeth-Westbahn, ein Mann, der noch das Handwerk des Messerers gelernt hatte, der allerdings durch den Schritt vom Land, von Sierning, in die langsam ausgreifende Stadt, in ein sozial polarisiertes Umfeld geraten war. Die Mutter kommt aus dem Mühlviertel, sie trägt als soziales Stigma ihre uneheliche Geburt mit sich, heute nicht fassbar, damals möglicherweise ein Grund zur Landflucht.

Im zweiten Kriegsjahr, es ist das Todesjahr Kaiser Franz Josefs, erlebt die kleine Familie ihre Deklassierung: trotz pünktlicher Mietzahlung wird sie vom Hausherrn vor die Tür gesetzt, einfach deshalb, weil ein neuer Mieter imstande war, was der kleine Beamte und Vater des 5-jährigen Bubens nicht vermochte – auf dem Schwarzmarkt Kohle-Rationen zu organisieren. Fritz Fröhlichs erste einprägsame Lebenszäsur war eingetreten. Geschaffen durch Kriegswirtschaft und die Tücken des Mangels. Irgendwann, Jahrzehnte später, wird der Maler unter eines seiner Bilder den erzählerischen Titel setzen: „Der Mensch ist des Menschen Wolf.“

Neben der Vorstadt, der wanzenverseuchten Arbeiterwohnung, dem vielleicht verborgenen aber doch erfolgten sozialen Abstieg des Vaters gab es damals eine zweite Lebenskulisse, die wie ein verflossenes Déjà-vu des mütterlichen Lebenswegs erscheint – die Sommerfrische (ohne Familie) in Mardetschlag, in einem – Zitat Fritz Fröhlich – „gottverlassenen Nest an der böhmischen Grenze“, wo ihn der bäuerliche Alltag aufnimmt, mit einer kargen Selbstverständlichkeit, die nichts zu tun hat mit agitierenden Heimatidyllen. Das muss vergegenwärtigt werden, wenn man den spärlich erhaltenen Bildern des Malers aus der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg begegnet. Die Familie integrierte sich kaum, weder in die ländliche noch in die proletarische Umgebung der Ersten Republik. Fritz Fröhlich erlebt seine Mutter nach eigenen Worten als eine „auf rigorosen Ideologiekatholizismus“ fixierte Frau, die ständig das Bewusstsein wachhielt, die „Schande ihrer eigenen unehelichen Geburt dadurch gutzumachen, dass sie mich zwang, alle von ihr als Seelenrettung verstandenen frommen Übungen mitzuvollziehen“. Erst viel später entdeckt der Künstler die Wesensverwandtschaft mit ihr in der beharrlichen Sinnsuche und darin, dass er resümiert: „Ich blieb in der sogenannten Gesellschaftswelt irgendwie immer Beobachter, der von außen, sozusagen als Fremder, zuschaute.“

Der Vater ist es, der den Zwölfjährigen nach dem überraschenden Tod der Mutter weiterführt, in einer auch für heutiges Verständnis großzügigen Weise, der zwar apodiktisch darauf beharrt – „Lerne Deine Sache!“, der trotzdem als 50-jähriger sich selbst – dem Sohn folgend – noch in kleinen Malstudien übt.

Der Tag der Weltwirtschaftskrise, der Freitag, der 4. Oktober 1929 ist ein Glücksdatum für Fritz Fröhlich, an diesem Freitag wird er mit 15 anderen unter 130 Bewerbern in die Wiener Akademie am Schillerplatz aufgenommen. Fritz Fröhlich lernt über die Vermittlung eines Schulfreundes die Linzer Musikerfamilie Weißgärber kennen, die einen Teil der Wiener Wohnung als Studentenquartier an die beiden vermietet, für Fröhlich eine lebensbestimmende Weichenstellung: denn Frau Weißgärber leiht ihm, der nach vier Jahren als akademischer Maler absolviert, schließlich auch ihr Sommerhaus auf dem Dürnberg über Ottensheim als Atelier. Und – was sich ohne ihr Kalkül ergeben sollte – der Nachhilfelehrer ihrer Tochter Beatrix wurde später deren Ehemann. Bei aller Distanz zum akademischen Betrieb, in Wien lernte Fritz Fröhlich bei Ferdinand Andri (einem Mitbegründer der Secession) die Freskotechnik, was nach 1945 wie wir wissen zunächst den Einstieg in einen Brotberuf ermöglichte.

Und er studierte auch bei dem „pathetischen Naturalisten“ Wilhelm Dachauer, der selbst aus dem Innviertel stammte. Während sich aber diese Lehrergeneration selbst gerade von der historisierenden Götter- und Heldenwelt ihrer eigenen Lehrer abgewandt und vielfach ebenso idealisierend wie zuvor die Antike die Bauernwelt entdeckt hatte, bereitet sich bei Fröhlich ein eigener Weg vor.

Wilhelm Dachauer verknüpft in der Zeit des Nationalsozialismus in seinen Vorlesungen „Bauerntum und deutschen Mythos“, Fröhlichs frühe Bilder vermeiden derartige Idealisierung und verhängnisvolle Überhöhung. Das Landleben, wie er es in der

Frühzeit wiedergibt, hat Authentizität und Protestpotential, jedenfalls dort, wo er nicht auf den Markt angewiesen ist.

Wir sollten, wenn von der Kunst der Zwischenkriegszeit in Österreich die Rede ist, die äußerst unterschiedliche und widerspruchsvolle Konstellation in der Kunstlandschaft von damals bedenken. Hannes Ettlstorfer hat es das „janusköpfige Gesicht des kulturellen Lebens“ genannt – Österreich wurde einerseits zum Fluchtpunkt für Künstler, die dem faschistischen Italien den Rücken kehrten, andererseits erlebte man Proteste gegen einen Staatsoperndirektor und seine Beziehungen zum nationalsozialistischen Deutschland, das bereits daran ging, die Moderne zu verfemen und als „entartete Kunst“ zu diffamieren. Die Moderne hatte sich in Wien der dreißiger Jahre, in dem Fröhlich studierte, nie breit präsentiert. Sie war ein Zirkel geblieben und hatte die Öffentlichkeit kaum erreicht, schon gar nicht über die Akademien: „Kokoschka, Faistauer, Kolig resümiert Fritz Fröhlich sind für uns gar nicht in den Blickwinkel gekommen.“

Auch die Materialkenntnis wird an der Akademie kaum vermittelt, was den jungen Künstler auf die Museen ausweichen lässt. Hier, bei den Alten Meistern, bei Breughel oder der Donauschule erfährt er nicht zuletzt durch wache Begleitung von Kopisten dieser Klassiker, was ihm die institutionalisierte Malschule vorenthält. In diesem Rückbezug auf die Alten Meister ist er in bester Gesellschaft mit den Vertretern der Neuen Sachlichkeit, die technische Virtuosität als Kriterium ihrer Arbeit nehmen – ein Faktum, das vom Publikum honoriert wurde. Die Neue Sachlichkeit, die parallel zu Kubismus und Expressionismus entsteht, hatte sich im Zusammenwirken vornehmlich italienischer und deutscher Stilströmungen entwickelt. Sie gewinnt mit George Grosz und Otto Dix eine klar sozialkritische Ausprägung, sie gestattet es Fröhlich brillant nach der Natur zu zeichnen ohne deswegen beschönigend und idealisierend zu werden. Das mochte schon seine persönliche Befindlichkeit nicht zulassen.

Ähnlich wie seine Eltern, die auf Solidarität angewiesen, trotzdem für sich geblieben waren, ging auch Fritz Fröhlich, wenn auch zunehmend flankiert vom bürgerlichen Umgang der Familie Weißgärber, seinen Einzelweg. Kunsthistoriker lesen aus den Figuren des Frühwerks, aus ihrer verhaltenen, verschlossenen Gestik, aus ihrer Isolation selbst in der Gruppe die Vorboten einer Entfremdung und Beziehungslosigkeit, deren Darstellung dann in den fünfziger Jahren zum unverwechselbaren Charakter des Fröhlich'schen Werks wird.

Die marionettenhaften, in bühnenartig ausgeführten Räume und Landschaften eingeführten Akrobaten, Masken, zerrbildartig gestalteten Protagonisten seiner späteren Bilder, die bewusst mit gesellschaftlichen Versatzstücken kostümiert sind, haben ihre Vorfahren in den introvertierten Gestalten der dreißiger Jahre. Ob zunächst Land und danach Stadt: „In der Regel ist es doch so, dass wir uns aneinander vorbeiswindeln“, diagnostizierte der Maler. Diese gleichermaßen eingehaltene Distanz kennzeichnet auch seinen gesellschaftlichen Einzugsbereich. Er läßt sich nicht vereinnahmen, nicht von der Linken und nicht von der Rechten.

Für das Blut-und-Boden-Genre taugten seine Bilder schon deshalb nicht, weil in ihnen unverstellt Resignation, Trauer, Einsamkeit, Armut und Auflehnung zutage traten. Das heißt, wo der junge Künstler durch seine klassische Maltechnik, selbst durch sein Sujet (vielfach ländliche Themen und Menschen) in den um sich greifenden Stil der Nazikunst gepasst hätte, wurden seine Bilder zugleich durch ihren Ausdruck unbrauchbar für die Demagogie.

Bezeichnenderweise kamen nach seinem ersten großen Erfolg in der Ausstellung des Oberösterreichischen Kunstvereins 1937, Fröhlich erhält in diesem Jahr den ersten seiner Staatspreise, wohlmeinende Ratschläge, er, der Junge möge doch seine „Scheu vor Schönheit und Gesundheit“ ablegen. Fritz Fröhlich erinnert

sich später und kommentiert dieses Ansinnen deutlich: es sei ein Schönheitsbegriff gewesen, der sich rasch zur Richtlinie verbreiterte. „Man täusche sich nicht: diese Lüge wird gern von totalitären Staaten in Dienst genommen, virulent aber ist sie überall: auch hierzulande in unserer unmittelbaren Gegenwart (Fröhlich schreibt das 1985) hat sie ihre honorigen Vertreter.“ Es gehört freilich zu den missliebigen Erfahrungen dieses Künstlerlebens, dass wo die eigene Haltung kompromisslos ist, sich Umstände ergeben können, die stilistische Zugeständnisse an den Publikumsgeschmack der Zeit abverlangen.

Im Herbst des Jahres 1938 vernichtet ein Brand das Holzhaus auf dem Dürnberg, sein Atelier und sämtliche Arbeiten, das Haus gehört nicht ihm, er verpflichtet sich zum Wiederaufbau. Diese individuelle Katastrophe zwingt den Maler und Zeichner zur Auftragsarbeit, um Geld zu verdienen. Viel Zeit bleibt ohnedies nicht, weil der Dreißigjährige 1941 den Einberufungsbefehl erhält, der ihn als Kanonier nach Rumänien bringen sollte. Solche Verwerfungen, die bei Fritz Fröhlich aber nie dazu führten, irgendeinem politischen Lager willfährig zu sein, können – kunstgeschichtlich betrachtet – Irritation auslösen. Aber gerade die Kunstgeschichte muss ins Kalkül ziehen, dass Existenzangst, fehlende soziale Absicherung und materielle Notwendigkeit auch im Oeuvre großer Meister ihre Spur hinterlassen.

Es war ein Spezifikum österreichischer Kunst nach 1945, dass hier die Moderne noch kaum ins Bewusstsein gelangt war. Jene, die noch in der Zwischenkriegszeit erste künstlerische Erfahrung geschöpft hatten, fanden sich umgeben von jenen, die vielleicht nur fünf Jahre jünger waren, die allerdings aufgrund der fehlenden Prägung durch Ständestaat und Nationalsozialismus als eine andere Generation erschienen. Über die Jahre 1946 und 47 notiert der Maler Fröhlich in einem seiner jüngsten Katalogen lakonisch: „Der Versuch, an die Periode 1937 anzuschließen, wird ergebnislos abgebrochen. Staatspreise. 1947-52: Es fluktuieren

unterschiedliche Experimente zur Bildung einer tragfähigen Basis. Es gelingt keine befriedigende Lösung anstehender künstlerischer Probleme. Annahme von Aufträgen zur Restaurierung barocker Fresken.“

Fritz Fröhlichs Erfahrungen aus der ersten Nachkriegszeit lassen sich wahrscheinlich nicht wiedergeben ohne einen generationstypischen Befund zu stellen. Zwei Bilder sind es, die ich nicht beschreiben will, aber die signifikant dastehen in ihrer Thematik. – Auch wenn sie stilistisch nicht nachhaltig sein sollten. Es sind die „Drei Kriegsfrauen“. Da sind die Lebensalter des Menschen quasi ausschließlich am weiblichen Gesicht wiedergegeben. Und da ist das Porträt „Meine Frau und ich selbst“: ein fahles Männerbildnis vor niederbrennender Landschaft, links dahinter – wie ein mädchenhafter Schutzgeist die im Gegensatz zum aufgelöst wirkenden Künstler adrett gewandete, wenn auch traurig blickende Musikerin mit Flöte. Es ist eine authentische Komposition. Beatrix Fröhlich hat damals mit ihrem Lehrer-Einkommen den Haushalt der beiden finanziert. Wer den Künstler privat kennenlernt, weiß auch um die Bedeutung seiner umsichtigen Gattin, die im eigentlichen Wortsinn – wenn nicht hier, wo dann wäre diese Bezeichnung angebracht – zu seinem Lebensmenschen geworden ist.

Wer Prof. Fröhlichs Arbeit verfolgt, gerade auch die jüngeren Werke, wird sehen, dass der Krieg ihn bis zuletzt nicht loslässt, dass er dem Krieg immer wieder ein Tribunal malt und zeichnet, indem er die Absurdität des Kriegs hervorkehrt. Die Absurdität und der Abgrund, der in jedem Menschen vorhanden ist, das sind wichtige Sujets des Zeichners und Malers. Selbst oder gerade der biedermeierliche Adalbert Stifter hat „das Tigerartige in uns“ thematisiert – von Alfred Kubin nicht zu reden. Und Fritz Fröhlich hatte genügend Anschauung davon.

Erneut erfährt er, wie schon nach der Zerstörung seines Ateliers auf dem Dürnberg, den „Würgegriff der Verhältnisse“.

Er kann sich den Weg nicht leicht machen. Aber er bleibt auf dem Weg. Immerhin – jetzt kann er nützen, was ihm die Akademie mitgegeben hat: die Kunst des Freskantens. Wechselweise in der Rolle des Restaurators und eigenständigen Freskenmalers. Auch hier stellen sich Polarisierungen ein, der Maler wehrt sich gegen Gefälligkeiten, aber Auftraggeber reden zwangsläufig mit.

So will Fritz Fröhlich im Stift Engelszell im Deckenfresko der Kirche den Engelsturz aus der Apokalypse darstellen, wie es Bartolomeo Altomonte schon vor ihm getan hatte. Nachdem das Barockfresko im 19. Jahrhundert allerdings abgetragen worden war, nutzte der neue Konventsvorstand die Gelegenheit der Kirchenrenovierung, dem zeitgenössischen Meister auch ein neues Thema nahelegen – „Maria inmitten der Chöre der Engel“. Man mag solches als Anekdote hinnehmen, für den Künstler ist es allemal ein Kompromiss. Ansinnen und Ausführung waren oft zweierlei – gerade in der Freskenmalerei Mutationen (die Fresken im Linzer Landestheater 1958). Das etwa erklärt des Malers heute freundlichen Abstand zu dem einen oder anderen Werk.

Vollinhaltlich ausleben konnte sich der Maler in den Wandmalereien der von Fritz Goffitzer neu erbauten Linzer Synagoge, in der er mit den Stämmen Israels die Stämme der Menschheit schlechthin wiedergibt und im Deckenfresko des ehemaligen Wilheringer Klosterrefektoriums.

Wir dürfen aus dem Lebenswerk Fritz Fröhlichs die archetypische Spannung des Künstlers herauslesen, die schon von den Romantikern formuliert wurde.

Bei einem meiner Besuche meinte Professor Fröhlich, er hätte sich immer gewünscht, als Taugenichts leben zu dürfen, was nicht gelungen sei. Der Taugenichts ist ja eine spätrömantische Figur, Josef von Eichendorff hat ihn geschaffen, zu einer Zeit, als die Utopien des Idealismus schon hinter das Biedermeier zurückgetreten waren, aber immerhin: eine Figur, die abstreift, was sich als realistisch oder pragmatisch aufnötigt. Der es gestattet

ist, uneingeschränkt der Kunst und nur ihrem Prinzip zu leben. Fritz Fröhlich ist aber kein Wanderer geworden, sondern ein Seßhafter in Wilhering und dort ein Aufklärer.

Dank der Vermittlung von Pater Gabriel Weinberger erhielt die Fritz-Fröhlich-Sammlung im Stift ihr Dauerquartier. Seine Botschaft kann man im Festsaal nachlesen, im bereits erwähnten Deckengemälde, in dem er Sebastian Brants „Narrenschiff“ illustriert, eine Moralsatire, eine Zeitklage des späten Mittelalters, die gar nichts an Aktualität eingebüßt hat. Sebastian Brant hat vor mehr als 500 Jahren als Humanist seinen Zeitgenossen ins Gewissen geredet und er hat das erfolgreichste Buch vor Goethes „Werther“ geschrieben. Ein Bestseller, wiewohl er am Schluß warnt: „Steht auf, erwachet von dem Traum wahrlich die Axt steht an dem Baum.“ Das Buch war nicht von ungefähr „auf die Fasnacht“ erschienen und es mochte für Fritz Fröhlich eine Seelenverwandtschaft zum Ausdruck gekommen sein, wie sie sich in den Szenarien spiegelt, die den Menschen in seiner puppenhaften Maskerade zeigen, ehrgeizig, aber voller Verstellung, nicht imstande das „Welttheater“ zu verlassen.

Der Maler hat mit dem „Narrenschiff“ 1993 nicht nur als Freskant, immerhin als 83-jähriger, eine physische Meisterleistung vollbracht. Er zieht darin eine metaphorisch eingekleidete Bilanz seines, unseres 20. Jahrhunderts. Und er malt dieses Fresko vom Narrenschiff nahe genug an der Donau, an dem Strom, der Geschichte transportiert und begleitet hat, der Schauplätze im eigentlichen Sinn verbindet von Linz bis Wien, von Budapest bis Belgrad.

Fritz Fröhlich findet in der Zeitkritik sein angemessenes Medium, er ist Zeitzeuge, das ist nicht zwingend. Nicht jeder, der beinahe ein Jahrhundert durchmessen hat, ist Zeitzeuge. „Der Mensch ist für mich das beunruhigendste Wesen“, sagt der Künstler. „Die Tatsache, dass durch den Menschen und nur

durch ihn das Universum erwacht, gibt dem Menschen eine schwerwiegende Bedeutung.“ Dieses Gewicht gestaltet Fritz Fröhlich auch an seinen weltgeschichtlichen Figuren, an Kaiser Karl V, am Abglanz der Habsburger in Spanien, an Napoleon, an anderen Helden „unter Anführungszeichen“, denen er beredte Pastellskizzen widmet. Das ist seine Kammermusik neben den Großformaten. Und meines Erachtens hat dieses Genre des Zeichnerischen eine mindestens so hohe Eindringlichkeit.

Fritz Fröhlich hat am Mittelmeer die Farbe neu entdeckt. Nach seinem großen Erlebnis, die Wirkung einer Picasso-Ausstellung in den frühen fünfziger Jahren war, erinnert er sich, „die denkbar stärkste“ auf ihn, bereist er zwischen 1958-61 Spanien und Italien. Unter diesem Eindruck formuliert er ein eigenes Farbenalphabet.

Damals sind viele der kleinen Arbeiten entstanden, die nie Illustration allein sind, sondern die die Figuren, ich habe sie schon genannt, durchleuchten, um nicht zu sagen bloßstellen, jedenfalls ihnen den historischen Helden, ihren Gipsbüstencharakter nehmen, ihre Absolutheit. Die Größen der Geschichte sind ihm durch ihr Sendungsbewußtsein verdächtig, mit ihrer Mission verlassen sie den nämlichen Maßstab des Menschlichen.

Fritz Fröhlich war immer auch ein schreibender Maler, er hat das, was er gesehen hat, in zwei Medien weitergegeben. Seine Bildtitel unterstreichen das Erzählerische, den Episoden- und Szenencharakter. Er hat das Scheitern von heilsgeschichtlich verpackten Visionen erlebt und tritt seither als Künstler und erklärter Pazifist dagegen auf.

Fritz Fröhlich hat mehr als einmal postuliert, dass Mitmachen dort gefährlich wird, wo es als Erlösung von der eigenen Entscheidung empfunden wird. Damit wird er zum Verfechter einer offenen Gesellschaft, dem jegliches Lagerdenken obsolet erschien, der den Zwischenraum schätzt, weil Distanz den Blick schärft.

„Ich würde“, hat Fritz Fröhlich einmal gesagt, „nicht auf den Gedanken kommen zu malen, wenn ich die Welt verstünde.“ Wir sind wieder dort, wo wir begonnen haben, bei der Relativität, auch bei der Selbstironie. Der Künstler pflegt sie. Fritz Fröhlich hat sie selbst einmal eine Nestroy'sche Stimmung genannt. Immer erinnert er damit auch im alltäglichen Umgang an unsere Begrenztheit und daran, dass, wo dieser Gedanke der Begrenztheit verschwindet, auch humanes Handeln problematisch wird.

Der Gleißner-Preisträger des Jahres 2000 hat eine Botschaft, sie ist unverblümt und ohne Schmeichelei. Es ist die Botschaft eines Aufklärers, die einzigartig, bis ins hohe Alter, nichts von ihrem vitalen Engagement verloren hat.

Sehr geehrter Herr Professor Fröhlich, sehr geehrte Frau Fröhlich! Es war persönliche Freude, dass Sie unter jenen, die für die Rolle des Laudators in Frage kamen, mich gewählt haben – das verkleinert auch das Risiko, das bei großen Worten immer mit im Spiel ist. Ich gratuliere Ihnen zum Heinrich-Gleißner-Preis. ●

# 1999

Sparte  
Literatur

## Käthe Recheis

Autorin



Angela Orthner (l.) mit Preisträgerin Käthe Recheis und dem damaligen Landeshauptmann Josef Pühringer.

## Respekt vor der Schöpfung und Liebe zu Mensch und Natur

Alfred Pittertschatscher

*„Die meisten Menschen legen ihre Kindheit ab wie einen alten Hut. Sie vergessen sie wie eine Telefonnummer, die nicht mehr gilt. Früher waren sie Kinder, dann wurden sie erwachsen, aber was sind sie nun? Nur wer erwachsen wird und ein Kind bleibt, ist ein Mensch.“*

*Erich Kästner*

Eigentlich ist auch die heutige Lobrede bereits längst gehalten worden, denn: Geehrt ist Käthe Recheis insbesondere von ihrer

– ihre Bücher lesenden – Leserschaft in ihren fast vierzig Jahren als schreibende, übersetzende und publizierende Autorin bereits seit 1961 hinlänglich worden. Wenn wir alle Auszeichnungen von Käthe Recheis annähernd zusammenzählen, – die Staatspreise, die Kinder- und Jugendbuchpreise, die Übersetzerpreise, die Würdigungspreise, den oberösterreichischen Landeskulturpreis, die Ehrenmedaillen, in Holland 1991 den „Silbernen Griffel“, etliche Kulturpreise im In- und Ausland, Preise der Bundesministerien und der Bischofskonferenz, sowie die anderen Auszeichnungen für ihre von ihr verfassten oder von ihr übersetzten Bücher, so hat sie womöglich bislang mindestens an die 30 Mal Lobreden über sich ergehen lassen müssen. Und da sie ein eher zurückhaltender Mensch ist, dürfte das Lob an ihre Adresse für die Adressatin, wie das heute genannt wird, nicht immer nur angenehm gewesen sein. Aber zweifellos gibt es Schlimmeres, als gelobt zu werden. Schlimmer ist es, ignoriert zu werden. Von mir musste sie sich erstmals 1987 den Versuch einer Laudatio anhören, anlässlich der Verleihung des oberösterreichischen Landeskulturpreises, ich war damals in der Jury; und zu ihrem Geburtstag gestaltete ich eine Portraitheft-Ausgabe der Literaturzeitschrift des Landes OÖ „Die Rampe“ mit. Auch eine Geburtstagsfeier in Hörsching. Die Autorin ist mir also schon von daher relativ vertraut. Von unseren Gesprächen für das Radio ganz zu schweigen.

Ich gestatte mir deshalb, den heutigen, erfreulichen Anlass auch wahrzunehmen, mitunter einige grundsätzliche Gedanken zur Person Recheis und zu den Leistungen unserer Preisträgerin, sowie zum Umfeld ihrer Tätigkeit, beizumengen. Diese Gedanken umkreisen stets Käthe Recheis und sind von ihrem Werk ausgelöst worden.

**1**

Namens der würdigenden Öffentlichkeit sich definierendes Preisverleihungsritual gleicht für mich stets einem gemein-

samen Essen mit wirklich guten Freunden. Nicht von ungefähr entlarvt sich laut minutiöser biblischer Schilderung einer von zwölf als Verräter in der Tafelrunde beim gemeinsamen Mahl. Wo, wenn nicht beim gemeinsamen Mahl, gilt absolute Aufrichtigkeit. Wer miteinander isst, muss einander mögen. So wie jetzt anlässlich dieser Würdigung von Käthe Recheis. Verräter fühlen sich in Tafelrunden unwohl. Deshalb ist oftmaliges gemeinsames Speisen und Trinken der beste Garant für Loyalität.

Mir persönlich scheint aber, manchmal würde andernorts nach wie vor erst zu spät oder besonders knapp vor dem erwartbaren Hinscheiden von Künstlern, wenn potentielle Auszeichnende also bereits hochbetagt sind, am Stock gehen, manchmal besonders gern erst etwas belohnt und zerklatscht, was davor womöglich zu wenig geschätzt oder gar missachtet oder verkannt oder nicht verstanden worden ist. Oder die Juryentscheidungen und Würdigungen kommen zu spät. Ich denke da etwa an die Bildende Kunst, es fällt mir da beispielsweise sofort der Name Clemens Brosch ein.

Neuerdings gibt es für mich eine neue, postmoderne Form des Zu-spät-Kommens: Was etwa in den späten 60ern zähneknirschend aber immerhin längst zur Kenntnis genommen wurde, wird dreißig, vierzig Jahre später quasi da capo – als angeblich zeitgenössischer Skandal neuerlich missverstanden. Ganze Kunstsparten und die Medien leben gut davon, dreißig Jahre zu spät zu kommen, jedenfalls, nach wie vor, neuerlich missverstanden zu werden oder misszuverstehen. Ich denke da beispielsweise an die heftigen Reaktionen auf das Werk von Hermann Nitsch. Das hat nichts mit „Zeitgenössischer Kunst“ zu tun. Aber viel damit, wie sie definiert wird und wie mit ihr oft noch, nach dreißig Jahren nach wie vor, umgegangen wird. Fragen drängen sich auf: War die damalige Öffentlichkeit damals weniger intolerant oder war sie intoleranter als die

heutige? Gibt es eine Zensur der 90er Jahre, die posthum die 60er ungeschehen machen will?

## 2

Unser Preis, benannt nach Heinrich Gleißner, hält seit 1984 die Erinnerung an Heinrich Gleißner wach, den ersten Kulturreferenten des Landes Oberösterreich in der zweiten Republik. Dass es in Oberösterreich meines Wissens die Landeshauptmänner sind und möglicherweise fürderhin womöglich einst auch Landeshauptfrauen sein könnten, die dieses Kulturreferat zu verantworten haben, ist ein bemerkenswertes Signum Oberösterreichs. Kultur ist hier nicht Repräsentations- und Chefsache, sondern deutlich auch eine Herzensangelegenheit, die stets und grundsätzlich ein Mehr an Kultur geradezu aufzwingt.

Der Heinrich-Gleißner-Preis orientiert sich dabei primär an der zeitgenössischen Kunst und will Versäumnisse auch an jungen Künstlern vermeiden, indem er insbesondere auch diese fördert. Aber Vorsicht, jeder kluge Kulturförderer weiß: Mit Kultur Staat zu machen, ist dennoch kaum möglich. Wo Kultur Staat macht, wurde sie bislang häufig missbraucht. Die Kulturschaffenden haben die Freiheit zu allem und zu jedem. Wobei mir persönlich ausdrücklich immer wichtig ist, daß nie eintreten darf, was einst so umschrieben wurde „Wes Brot man izt, des Lied muß man singen.“ Wie immer Kunst sich definiert: Ob als „Das Wahre, das Gute, das Schöne“, ob als der „Goldene Schnitt“, ob als das „Offene Kunstwerk“, ob als „Verlust der Mitte“... oder als „Kunst im Offenen Raum“, als Event-Kultur, Indoor-Kultur, Outdoor-Kultur, Internetkultur oder als „Fünfte Macht im Staate“, kurz Kultur, Literatur, Kunst muss nie schmeicheln. Sie kann und darf bisweilen schmeicheln müssen, soll sie aber nicht müssen. Ein ausgezeichnete Künstler darf auch nicht durch die Auszeichnung vereinnahmt werden. Etwa

im Sinne: „Du gehörst zu uns!“ Vielmehr gilt: „Wir schätzen dein Werk, weil es Dein Werk ist! Und wir danken dafür...“

Mir ist, auch wenn es zynisch klingen mag, die Botenschaft eines womöglich hungernden Künstlers lieber als die kalkulierte eines satten, der den Geldgebern schmeichelt. Wobei ich nicht das zynische Loblied auf die Hungerkünstler singen will. Aber wir sollten uns immer vor Augen halten, wie viele Menschen weltweit für ihre Kunstausübung nicht ausgezeichnet, sondern verfolgt werden. 700 sind es allein im Bereich der Literatur laut P.E.N. Club weltweit. Sie sitzen im Gefängnis, werden gefoltert oder zum Tod verurteilt. Hierzulande geht es freilich glimpflicher ab. Hierzulande wird vor unerwünschten Wirkungen und Nebenwirkungen der Literatur oder Kunst bisweilen bestenfalls gewarnt, denn bekanntlich kann Literatur und Kunst Vorurteile gefährden. Und für erwünschte oder unerwünschte Nebenwirkungen sorgen sich Medien, Ministerien, Kulturabteilungen und die Künstlerorganisationen.

## 3

Als Käthe Recheis, Jahrgang 1928, zu veröffentlichen und zu schreiben begann, galten freilich andere Bedingungen. Alles war kälter, alles war dunkler und alles war härter, und Recheis wurde dennoch das, was sie bis heute blieb. Weil sie dennoch eine warme, helle, geborgene Kinderstube hatte, und ihr eigenes Leben entwerfen konnte. Vielfach gleichen Lebensläufe und Lebensalltage ja heute Kopien von vorgegebenen Mustern, in die wir uns einordnen. Käthe Recheis musste sich in einem gewissen Maße, angesichts der historischen Konstellation paradoxerweise, kein Recht auf ihren eigenen Lebenslauf erkämpfen, ihr sehr eigenes, individuelles Leben führte sie schon als Kind, weil ihre Familie sich das Recht auf ein eigenes Leben trotz widrigster Bedingungen nicht nehmen ließ.

Käthe Recheis hat bereits als Jugendliche geschrieben, sie schreibt sich seit ihrer Kindheit durchs Leben. Sie versucht früh als Leserin von anderen Schriftstellern zu lernen. Außer den Klassikern ist während der Nazi-Diktatur nicht viel Auswahl vorhanden. Nach dem Krieg lernt sie Bücher von Sartre und Camus schätzen. Ein faszinierendes Erlebnis. Schon als Kind ist Recheis entschlossen, Schriftstellerin zu werden. Jedenfalls liest sie alles, was ihr unterkommt.

Eine Zeitlang überlegt sie, Malerin zu werden. Der Großvater väterlicherseits stammt aus Thaur bei Hall in Tirol, einem Krippenschnitzerdorf, und betätigt sich als Maler. Sein Stil steht dem Nazarenern nahe. Der Vater, Arzt, prägt sie durch seine Toleranz, die Mutter prägt die Atmosphäre in der Familie. Immer versteht sich Käthe Recheis als Lernende und die Frage nach persönlicher Reife und Begabung stellt sich ihr auffallend oft. Von sich spricht sie auch heute kaum in der ersten Person, sie formuliert im solidarisierenden „Wir“ oder schützenden „Man“. Einer ihrer Brüder veranlasst sie einmal, für ihn eine Indianergeschichte zu schreiben. Daraus wird mehr. Hans Weigel wird auf Recheis aufmerksam. Sie veröffentlicht in Weigels „Stimmen der Gegenwart“. Zunächst schreibt sie naiv und unbekümmert dahin, bereits mit ihrem ersten Buch gelingt ihr ein überdurchschnittlicher Erfolg. Sie nimmt das Schreiben ernst und ihr wird bewusst, dass sie es nicht neben ihrem damaligen Beruf in voller Konsequenz ausüben kann. Sie ist zu diesem Zeitpunkt in einem Büro tätig, das nach dem Staatsvertrag Auswanderer berät. Nach und nach wird Recheis ihre Begabung speziell für Literatur für Kinder und Jugendliche klarer.

Die Leser von Büchern unserer Preisträgerin wachsen kontinuierlich nach. Lediglich eine sinkende Geburtenrate kann Recheis-Auflagen beeinflussen. Darin unterscheidet Recheis sich von anderen Autoren, die oft genug gemeinsam mit ihren

Leserinnen und Lesern kommen und gehen. Anders bei Käthe Recheis: Jedes Kind kommt früher oder später nicht umhin, ein Buch von Recheis zu lesen. Käthe Recheis hat zeitlebens für ihr Schaffen schon allein dadurch angemessene Anerkennung erhalten und zu erwarten; freilich ist das, was sie geschaffen hat, niemals mit Materiellem annähernd aufzuwiegen. Bei der Honorierung von Autoren von Stundenlohn zu sprechen wäre blanker Hohn. Aber andererseits: an nichts mangelt es dem Schriftsteller meist mehr als an einer materiellen Grundsicherung. Und sorgenfrei war Künstlerleben bis dato, auch das von Käthe Recheis, keineswegs. Auch Käthe Recheis verzichtete auf ein gut bürgerliches, fixes soziales Netz, das sie hätte haben können. Sie entschied sich für ihr Talent und ihren Fleiß; die Tätigkeit als freie Schriftstellerin. Und damit für die Literatur. Sie verfasst Lebensliteratur. Und dafür wird ihr heute gedankt. Und eine Tat gesetzt: Das ehrt den Preisstifter, die Geehrte darf darin zurecht Genugtuung empfinden.

Recheis maturiert 1947 in Linz. Zunächst ist sie sieben Jahre im Veritasverlag tätig. Später als Büroleiterin für die Betreuung von Auswanderern. 33 ist sie, als sie ihren Beruf wechselt. Und plötzlich beginnt sie sich für das Kinderbuch zu interessieren. Und sie gelangt zu ihrem zweiten Beruf. Zu ihrem Engagement für Indianer. Eine ihrer Schulfreundinnen war in Bolivien im Schulwesen und in der Sozialfürsorge tätig und hatte ein Indianerkind adoptiert. Diese Freundin war die Tochter eines hochrangigen Politikers in der oberösterreichischen Landesregierung vor 1938, der viele Jahre in Dachau im KZ verbrachte. Recheis wurde eingeladen, in einer Provinz in Bolivien eine Mädchenschule aufzubauen. Durch eigenes Erleiden und eigenes Erleben während der Diktatur stellt sie sich auf die Seite der Unterdrückten und Verfolgten. Dazu gehört der verfolgte, geknechtete Mensch genauso wie die ausgebeutete Pflanze oder das missachtete Tier. Recheis ist

## Jedes Kind kommt früher oder später nicht umhin, ein Buch von Recheis zu lesen.

grün, schon lange bevor es die Grünen gibt, sie tritt in steter moralischer Opposition zum Unrecht auf. Die immense Kraft, die Schriftsteller etwa in ihrem Schreiben letztlich für eine – lesende – Gesellschaft binden, weiß erst zu schätzen, wer die Höhen und Tiefen eines Autors zwischen dem Zeitraum des Schreibens und des Erscheinens seiner Bücher kennt. Dieser Berufsstand ist beides. Er ist furchtbar, er ist schön. Er ist furchtbar schön.

Die meisten verstehen nichts von dem Geschäft, aber sie reden mit. Es sind die Wenigleser, die am eifrigsten mitreden, denn ihre Urteile sind die gefestigsten. Leser zögern ihr Urteil immer hinaus, daran erkennen wir sie. Als einmal Niki Lauda in seiner aktiven Zeit als Rennfahrer von einem Reporter gefragt wurde, was denn der Motorsport mit Sport zu tun habe, reagierte Lauda sehr deutlich. Denn keiner, der körperlich nicht fit ist und deshalb der Fliehkraft in einem Rennwagen nicht körperlichen Widerstand leisten kann, wäre in der Lage, einen Rennboliden mit 300 km/h durch den A1-Ring

zu fahren. Niki Lauda brauchte die Fitness, damit ihm beim Autofahren nicht das Blut aus den Extremitäten entweicht und er trotz Fliehkraft bei Bewusstsein und vollem Reaktionsvermögen bleibt. Schon allein deshalb ist Motorsport Hochleistungssport.

Beim Schriftstellern ist es ähnlich: Allein die körperliche Anstrengung vor der Schreibmaschine, sitzen, sitzen, sitzen, schreiben, schreiben, schreiben, sitzen, sitzen, sitzen, denken, denken, denken, – bedarf einer immensen Kondition, will der Autor / will die Autorin nicht Opfer werden. Vom gedanklichen und seelischen Stress, ja zeitweiliger Angst und Depression kaum zu reden.

Dazu kommt die gesellschaftliche Akzeptanz. Wenn manchmal Literatur als eine Facette von Kunst und Kultur oberflächlich in Frage gestellt wird, und gefragt wird, wozu sie denn gut sei, dann könnte man sagen: nicht nur in vorgeblich schlechten, gerade besonders auch in sogenannten guten Zeiten bekommt sie einen besonderen Stellenwert. Denn sie gestaltet etwas, bei dessen Fehlen uns allen fad würde, langweilig. Die weitere Folge: wir würden alle zu Fadesse-Opfern und Sattheitsmenschen degenerieren, wenn wir uns nicht das gestalten würden, was gute Zeiten und – relativer Wohlstand – mit sich bringen: die uns zur Verfügung stehende Zeit. In der die Steigerung von schnell/ schneller/ am schnellsten dabei die nächste Steigerung nur „Langsamer“ heißen kann. Dazu verhilft Literatur. Und die Kurzweiligkeit ersetzt die lange Weile.

#### 4

Nach dem Zweiten Weltkrieg entwickelte sich langsam eine neue, zeitgenössische österreichische Literatur und österreichische Kultur, die sich der ideologischen Indoktrination der Jahre zuvor dem Vernehmen nach entzog. Freilich ist so etwas nie abrupt möglich – in keiner Gesellschaft und in

keiner politischen Konstellation. Daher befanden sich nach 1945 viele Schriftsteller durchaus noch länger im Dunstkreis der vorhergegangenen Jahre und schafften nicht gleich den Bruch zum Dritten Reich.

Anders Käthe Recheis, Jahrgang 1928. Zehn Jahre alt beim Anschluss, 17 bei Kriegsende, 27 bei der Unterzeichnung des Staatsvertrages. Sie brauchte nie einen Bruch zu vollziehen, weil sie in der Kontinuität der eigenen Biographie bereits in den vorausgegangenen Jahren unbeeinflusst und im Widerspruch zur Indoktrination zu schreiben begann. So gesehen betätigte sie sich für mich auch als Widerstandskämpferin, im kleinen. Was, wie wir wissen, schon genügte, um zu Tode gebracht zu werden.

In einem Privatgespräch schilderte sie mir zwar, bei der Durchsicht ihrer Jugend-Tagebücher durchaus auch unreflektierte Spuren der NS-Indoktrination auch bei sich aufgefunden zu haben, aber im Kern war Recheis aufgrund ihrer familiären Sozialisation seit jeher widerstandsfähig.

Alle ihre Texte stellen geradezu ein Gegenprogramm zur Schreckenszeit dar. Ihre Indianergeschichten widersprachen per se den zuvor gepredigten nationalistischen Rassegesetzen; ihre naive politische Erzählung „Das Schattennetz“, ein Kapitel wurde von Hans Weigel vorabgedruckt, fand dennoch später, als das Buch erschienen war, auf ein überreiztes und vorbelastetes Publikum und stieß sogar auf Missverständnisse. Recheis erhielt dafür einen Staatspreis. In diesem Buch schildert Recheis aus der Perspektive eines Mädchens die Zustände und auch die Missstände in einem Krankenlager unmittelbar nach dem Krieg. Grundlage bildet eigenes Erleben und die Tätigkeit ihres Vaters in einem Krankenlager in Oberösterreich.

Interessant ist in diesem Zusammenhang, wie Recheis auf diese Missverständnisse bei etlichen Kritikern reagierte

und wodurch sich Missverständnisse konstituierten. Es waren lediglich kleine Korrekturen nötig, die die ohnedies vorhandene Distanz noch vergrößern halfen. Einzelne Beifügungen, Attribute, wurden weggelassen, Naturschilderungen nicht in einen direkten Bezug zu Menschen gestellt, manchmal historisch zeitliche Zuordnungen eingefügt. An sich winzige, subtile Details, die aber letztlich zu viel Missverständnis geführt hatten.

In einer nächsten, redigierten Auflage hieß das Buch „Geh‘ heim und vergiß‘ alles“ und überzeugte uneingeschränkt. Alles ein bemerkenswertes Beispiel dafür, wie ein ideologisch unbelasteter Autor auf ideologisch belastete Leser trifft und auf diesen Umstand reagieren kann.

118

5

Je besser es einer Gesellschaft im großen und ganzen geht, desto notwendiger braucht die Gesellschaft Kultur. Die Sinnfindung wäre nicht möglich ohne Kultur. Je materialistischer ausgerichtet die Welt, desto wichtiger das Antimaterielle, das Sinnliche und Geistige, das Kulturelle, die Kraft der Vorstellung, der Imagination. Das Antimaterielle, das Ideelle bewirkt erst die Mündigkeit und Unabhängigkeit und Befreiung des Menschen von der Last des Mangels und von der Last des Überflusses. Beides kann ein Todfeind werden: sowohl der Mangel wie auch der Überfluss. In unserer heutigen Gesellschaft begegnen wir beidem nebeneinander, wir haben es also mit zwei Todfeinden zu tun. Das macht das Reden über Kultur nicht leichter. Und das macht das Reden über Kultur sehr leicht.

Käthe Recheis wurde am 11. März 1928 in Engelhartzell (Bez. Schärding) in Oberösterreich geboren und wuchs in Horsching bei Linz auf. Seit 1961 ist sie als freiberufliche Schriftstellerin tätig. Ihr bisheriges Schaffen ist allein im

Umfang nicht nur gigantisch, es ist geradezu unfassbar. Bis heute hat Recheis rund 40 eigene Bücher, sieben Bücher gemeinsam mit anderen Autoren und 13 Titel mit indianischen Originaltexten herausgebracht. Die mit zahlreichen internationalen und nationalen Preisen bedachte Schriftstellerin hat vor allem Kinder- und Jugendbücher verfaßt. Darüber hinaus zu nennen sind allein 51(!) durch Recheis aus dem Englischen übersetzte Bücher, 17 von ihr herausgegebene, 3 Bände Nacherzählungen, 180 Beiträge in deutschsprachigen Lesebüchern. In ihrem engeren Freundeskreis finden sich Autoren wie Friedl Hofbauer, Lene Mayer-Skumanz, Georg Bydlinski und die 1995 verstorbene Mira Lobe. Daneben hält sie Kontakt zu amerikanischen Autoren wie Nora Marks Dauenhauer oder Joseph Bruchac. Dass sie deren Texte ins Deutsche überträgt, ist nur ein Aspekt dieser Freundschaft. Dass sie mit diesen beiden auch soziale Anliegen verbindet, sei zusätzlich erwähnt.

6

Kinder- und Jugendbücher im deutschsprachigen Raum befanden sich nach Kriegsende in einer ähnlichen dramatischen Situation wie die Literatur insgesamt. Während der NS-Zeit ideologisch benutzt, war nach Kriegsende Neubeginn angesagt bzw. Neuanfang behauptet. Literaten waren zum Teil emigriert, zum Teil im Land verblieben. Vielfach mislang der Versuch eines Neubeginns. Das Jahr 1945 war keinesfalls die Stunde Null. Der Konflikt erstreckte sich auch auf die Jugendliteratur. Angeblich soll Hitler sogar ein Bewunderer Karl Mays gewesen sein und habe dessen Werk, was verwunderlich ist, deshalb lediglich wohlwollender zensurieren lassen, wie mir ein Karl-May-Kenner einmal sagte. Deshalb mag der Betrachter den Eindruck haben, Kinderliteratur sei vom NS-System toleranter gehandhabt worden. Dem war natürlich nicht so.

## Je materialistischer ausgerichtet die Welt, desto wichtiger das Antimaterielle, das Sinnliche und Geistige, das Kulturelle, die Kraft der Vorstellung, der Imagination.

Wir brauchen nicht nur auf die bedenkliche Figur des Hitlerjungen Quex zu sprechen kommen, um die gleichgeschaltet-pragmatische Nutzung des Genres dokumentiert zusehen. Ein kurzer Exkurs in die Entwicklung der Jugendbuchliteratur seit der Weimarer Zeit zeigt den Bogen, an den auch Käthe Recheis historisch anschließen mußte. Ich habe dabei eine Arbeit einer langjährigen Leserin von Kinderbüchern zu Hilfe genommen: Die Verfasserin dieser erstklassigen Fachbereichsarbeit am Peuerbachgymnasium, mit dem Titel „Über die Entwicklung von Kinder- und Jugendliteratur von der Weimarer Republik bis heute“, Anna Maria Sauter aus Linz, beginnt nicht von ungefähr die Geschichte der deutschsprachigen Jugendliteratur gerade in der Weimarer Republik. Die Polarisierung der Politik und der widersprüchlichen Interessen in der Weimarer Republik, 1918 -1933, finden eine Antwort in den 20er-Jahren, wo sich

auch, als Gegenpol, eine „linke“ Kinderliteratur mit Umweltgeschichten und Geschichten für Heranwachsende heranbildet und gegen die rechte Literatur zu Wort meldet. Das Arbeiterkind, das Kind der Stadt und auf dem Land stehen im Mittelpunkt. Die Jugendliteratur wehrt sich auf ihre Weise gegen die Vereinnahmung der jeweiligen Gegen-Seite. Das Ereignis Ende der 20er Jahre: Erich Kästners „Emil und die Detektive“. Die Großstadt wird Austragungsort. Der skandinavische Raum, etwa Selma Lagerlöf oder aus dem Amerikanischen, Mark Twain, befruchten die Kinderliteraturszene. Die national-erzieherische Kinder- und Jugendliteratur will vorübergehend Bücher von Erwachsenen auch für heranwachsende Leser lukrativ machen. Etwa Remarques „Im Westen nichts Neues“. Soweit einige verkürzte Blitzlichter auf die literaturhistorische Entwicklung der Jugendliteratur. Über etliche Entwicklungsstufen hin gab es schließlich Bestseller wie die legendäre Pippi Langstrumpf von Astrid Lindgren, und ich wage es, etwa „Professor Du siehst Gespenster“ von Recheis ebenfalls zu den Bestsellern der Kinderbuch-Weltliteratur zu zählen.

Recheis ist keine – wohlgemerkt im besten Sinn des Wortes – Heile-Welt-Autorin, auch keine antiautoritäre oder emanzipatorische Schriftstellerin, sie ist keine alternative Autorin. Sie ist von allem etwas. Literaturhistorisch steht Recheis meiner Meinung nach der kritischen Reformliteratur der späten 60er nicht unmittelbar nahe, sie beansprucht jedoch zweifellos eine eigene Entwicklung. Mit ihrer Hinwendung zu ethnischen und ethisch motivierten Themen, zeitgeschichtlichen Themen, würde ich sie als ethikorientierte, problemorientierte Autorin einstufen, die in ihren Büchern alle Genres vom Abenteuerroman angefangen, über die Tiergeschichte, von der phantastischen Erzählung bis hin zum Bilderbuch und zur Parabel und zur realistischen Erzählung, von der Fabel zum Gedicht anwendet – alle Formen werden genutzt.

119

**Recheis ist keine – wohl-  
gemerkt im besten Sinn  
des Wortes – Heile-Welt-  
Autorin, auch keine anti-  
autoritäre oder emanzipa-  
torische Schriftstellerin, sie  
ist keine alternative Autorin.  
Sie ist von allem etwas.**

7

Welt, Fantasie, Träume, Pflanzen, Tiere, Menschen sind bei Recheis noch Anschauungsmaterialien, Realien zum Angreifen mittels Sprache. Damit schließt sie an Weltliteratur an. Im 19. Jahrhundert war es nicht nur für Adalbert Stifter geradezu selbstverständlich, in Schilderungen manchmal Himmelsrichtungen und Zeitangaben nicht zu entkoppeln. Die Formulierung „Gegen Mitternacht“ ist bei ihm gleich bedeutend mit in Richtung Norden, „Abend“ bedeutet West, „Morgen“ Ost, „Mittag“ ist gleichzusetzen mit Süd. Die Gestirne werden noch in

Verbindung gesehen mit der Zeit, der Mondlauf und der Stand der Sonne steht in Beziehung zu Jahreszeiten und zur Natur. Die Sonne als wärmende Urkraft bestimmt auch den Weltenlauf. Ebenso verhält es sich mit dem Licht und der Erscheinung der pflanzlichen und tierischen Natur. Alle Autoren der Weltliteratur überwinden und ignorieren in ihren Texten zeitliche, räumliche, örtliche Grenzen. Käthe Recheis ist eine davon. Bei ihr gibt es keine Vergangenheit oder Zukunft im herkömmlichen Sinn, eher findet sich Gegenwart. Gegenwart in ihrer unmittelbarsten Form. Wie bei Shakespeare finden wir Feen, Zwerge, Gespenster, Märchenfiguren, Fabelwesen, Geister alles ist gleichrangig unter dem Zeichen der Schöpfung. Recheis ist durchstrahlt von dieser „Freundschaft mit der Erde“ und „zieht einen Kreis aus Gedanken“. Der Wind, der Adler, der Wolf, sie alle werden beseelt. Wo ihnen, wie dem Wolf, Unrecht zugefügt wird, schreitet Recheis ein. Die Ureinwohner der Welt sind für sie jene Boten, die dem Menschen als Weise der Gegenwart die Zukunft weisen.

8

Käthe Recheis erschafft und gestaltet mit ihren Büchern Lesezeit. Zeit zur Betrachtung. Zeit für eigenes Wahrnehmen. Damit erringt ihr Werk irgendwie auch so etwas wie den Status von Schöpfung. Aufgewachsen in einer Epoche, als Menschen mit den sogenannten Rassegesetzen in Menschen-Rassen unterschiedlichen Wertes eingeteilt wurden, ist ihr Gesamtwerk ein umfassendes radikales Bekenntnis gegen jeden Verstoß gegen die Menschenrechte. Recheis hat eine „zeitlose“ Literatur geschaffen, deren Botschaft in verschiedenen Umfeldern überzeitliche Orientierung bietet. Dabei durchstreift sie Raum und Zeit, ignoriert Typisierungen und Kategorisierungen. Welche Auswirkung diese Verweigerung haben kann, zeigt sich, wie bereits erläutert, am Beispiel der beiden Bücher „Das Schattennetz“, 1964 bei Herder

erschienen, und „Geh heim und vergiß alles!“ Herder, 1980. Diese beiden Bücher sind miteinander ident, in der Auflage von 1980 sind lediglich kleine Korrekturen durchgeführt. Sie zeigen, wie heikel es ist, mit der Belastung der Vergangenheit als Autorin konfrontiert zu werden.

Käthe Recheis erschafft für ihre Leser Zeit, um gegen Allgemeinplätze andeuten zu können, um gegen Schablonen der Wahrnehmung, gegen vorgegebene Denkmuster und Kurzschlüsse anzulesen. Die Jugendlichen, die Kinder und freilich auch Erwachsenen müssen heute von einer Wahrnehmungsvervielfältigung ausgehen. Ein schwieriger, sich erweiternder Wahrnehmungsprozess bestimmt täglich unser aller Alltag. Ein Beispiel: Unlängst sehe ich ein Plakat mit der Aufschrift „Santa Mouse“, es wird gerade affiziert. Erst die Hälfte des Plakats ist angeklebt. Ich denke nach, was das mit „Santa Mouse“ denn soll. Denke nach und sage mir, aha, Santa Claus, nehme daraufhin einen halben Santa Claus Kopf mit Mütze wahr und die Automarke Nissan, und denke, aha, so läuft der Hase und schon fällt mir eine andere Automarke (oder Sparkasse) ein? Das zeigt dieses Beispiel, vervielfacht sich, die Wahrnehmung muss sich auch durch Verschleierung und Mehrdeutigkeit – als Konnotationen – fräsen. Gerade in einer komplexen Welt wäre es sehr notwendig, eine Grundausstattung an Wahrnehmung zu gewährleisten, damit die Anforderungen einer absurd vielschichtigen Welt besser bewältigt werden könnten. Literarische Lektüre ermöglicht das. Sie schärft den Blick. Käthe Recheis als Autorin ermöglicht diesen geschärften Blick bereits für Erwachsene ab fünf und Kinder bis 103! Recheis schafft durch ihr Schreiben ermöglichte Lektüre ihrer Bücher Zeit, eine Zeitzone; Unmittelbarkeit. Ohne Unmittelbarkeit im Erleben gibt es auch keinen ethisch verarbeitbaren Zugang zur virtuellen Welt. Fällt die Unmittelbarkeit im Erleben aus, wozu, bezogen auf das Innenerleben, das Lesen zweifellos immer wesentlichen Beitrag leistet, dann kippt etwas ins Labile

und führt zur Verrohung. Viele ihrer Bücher werden zudem gemeinsam, familiär gelesen. Vom Vater oder der Mutter dem Kind vorgelesen. Es ist also heute nicht nur auszuzeichnen, dass Käthe Recheis über vierzig Bücher und -zig Geschichten geschrieben hat. Es ist auch auszuzeichnen, dass Recheis Menschen zu einem Vorlese- und Leseerlebnis verholpen hat, es sind Generationen der Leserkinder aus der Lektüre ihrer Publikationen hervorgegangen, aus denen Lesermütter und Leserväter wurden. Bücher von Recheis erreichen eine große Nachhaltigkeit, sie haben eine stets vorhandene überzeitliche Aktualität.

9

Abschließend noch das Stichwort Kinderlyrik. Unlängst, nach einer Lesung beim P.E.N. Club OÖ, schilderte Recheis dramatisch die jüngste Not der Kinderlyrik. Mittlerweile gebe es keinen Verlag mehr, klagte sie, der Kinderlyrik im deutschsprachigen Raum drucke, und damit werde das Kreativpotential der Leser wie Autoren ausgehungert. Im Rahmen der Wiener Gruppe von Kinder- und Jugendbuchautoren hat Recheis viel für die Kinderlyrik gemacht. Aber auch der Verlagsmarkt für Kinderlyrik spielt offenbar mit dem Marktpotential vieler Jugendlicher, die angeblich nur dann zum Buch greifen, wenn es sich dabei um eine Bedienungsanleitung für den Computer handelt. Nach Einschätzung von Prof. Wolfgang Schneider, dem Direktor des Instituts für Kulturpolitik der Universität Hildesheim, soll die Lesekultur unter Jugendlichen „erheblich in Gefahr“ sein. Das Buch spiele für Kinder und Jugendliche kaum mehr eine Rolle, meinte Schneider unlängst auf einer Fachtagung in Bad Münstereifel. Die Aufforderung „Lies mal wieder ein Buch“ greife bei Kindern schon lange nicht mehr. Nach Spielen, Fernsehen, Computer, CD und Kassette rangiere das Buch bei Kindern an letzter Stelle. Das Lesen von Belletristik wird nach Ansicht von Schneider zunehmend als Zeitverschwendung empfunden. Vor allem Schulen

könnten Kindern durch Autorenlesungen, Patenschaften mit Büchereien oder Erarbeiten von Hörspielen einen Zugang zum Lesen verschaffen.

10

Ich glaube, dass Jugendliche heute mehr denn je komplexer entschlüsseln können und müssen und ihnen weniger die modernen Medien, sondern bestenfalls die fürchterliche, seinerzeit die Buchstabiermethode ersetzende Einwortmethode in Sachen Schreibunterricht in der Volksschule vor Jahren geschadet hat. Heute muss dem Leser zusätzlich viel an Konnotationskompetenz abverlangt werden können, wenn er etwa auf dem Fahrzeug einer Fahrschule „Schein oder nicht Schein“ liest. Einiges an Zusatzwissen ermöglicht erst das Dekodieren dieser Werbeaufschrift und darüber hinaus schwingt auch Bedenkliches mit. Denn Sein ist mehr als Schein. Und selbst diese Überlegung müsste ein Leser im Jahr 1999 wie selbstverständlich zwischen den Zeilen mitlesen können. Das heißt, er benötigt unverhältnismäßig mehr Wissen als Leser früher, um alle Konnotationen zu verstehen. Und wer kann es einem Leser versagen, wenn er Fairsicherung statt Versicherung schreibt. Immerhin hat eine Werbung diese semantische Vermischung angeboten. In diesem Umfeld kulturpessimistisch nur von schlechteren und zunehmend unwilligeren Lesern unter den Heranwachsenden zu sprechen, scheint mir höchst problematisch. Dennoch wird das Kulturgut Literatur durch die Kommerzialisierung des Marktes zum reinen Absatzprodukt degradiert. Was im Frühjahr produziert wird, ist im Herbst nicht mehr en vogue. Trotz der 70.000 Neuerscheinungen im Jahr konzentriert sich der Verkauf tatsächlich auf einen Bruchteil des Angebots.

Die Kinderlyrik als ein Genre innerhalb der Jugendliteratur, ist als Gattung zweifellos besonders in Gefahr. Sie findet

kaum mehr Verbündete. Hier möchte ich im nächsten Jahr, anknüpfend an Anregungen von Käthe Recheis, eine Schwerpunktaktion starten, um dieser Gattung zu helfen. Ich denke da an einen Kinderlyrikschwerpunkt im Literaturprogramm von Radio Oberösterreich, in synergetischer Verbindung mit anderen Trägern und Print-Medien. Ich bin sicher, dass sich dafür Ansprechpartner in den oberösterreichischen Städten und im Land Oberösterreich finden lassen werden. Damit nicht eintritt, was Erich Kästner einmal befürchtete: „Die meisten Menschen legen ihre Kindheit ab wie einen alten Hut. Sie vergessen sie wie eine Telefonnummer, die nicht mehr gilt. Früher waren sie Kinder, dann wurden sie erwachsen, aber was sind sie nun? Nur wer erwachsen wird und ein Kind bleibt, ist ein Mensch.“

Käthe Recheis meint in einem Statement zum Thema Kinderliteratur, 1970, als die Fantasie gesellschaftspolitisch als suspekt galt: „Nicht jener, der Kinder besonders gut versteht, sie studiert hat, kann Kinderbücher schreiben, sondern jener, der sich einen möglichst ungebrochenen Zugang zu seiner eigenen Kindheit bewahrt hat, in dem das Kind noch lebendig ist, das er einmal war.“

Die oberösterreichische Schriftstellerin Käthe Recheis erhält heuer wieder einen Preis, heuer den Heinrich-Gleißner-Preis 1999. Der mit 75.000 Schilling dotierte Würdigungspreis wird heuer zum 15. Mal vergeben. „Das Werk von Käthe Recheis besticht durch literarische Qualität, die alle Generationen für sich und für eine Idee einnehmen kann“, begründete die Vorsitzende des Kulturvereins, Landtagspräsidentin Angela Orthner, und Fridolin Dallinger, der Vorsitzende der Jury, die Auszeichnung. Beeindruckend und Vorbild gebend sei auch das große Engagement von Käthe Recheis für ethnische Minderheiten, das auch in ihren Büchern zu großem Ausdruck finde.

Ich gratuliere Käthe Recheis zum Heinrich-Gleißner-Preis und danke Ihnen für Ihre Aufmerksamkeit. ●



# 1998

Sparte  
Bildende Kunst

## Erwin Reiter

Bildhauer

# Mit Widersprüchen leben und weise werden

Wolfgang Müller-Thalheim

*„Die Welt klingt. Sie ist ein Kosmos der geistig wirkenden Wesen.*

*So ist die tote Materie lebendiger Geist.“*

*Wassily Kandinsky, 1909*

Ich habe mich gefragt, weshalb gerade mir die Ehre zuteil wurde, anlässlich der Verleihung des Heinrich-Gleißner-Preises an Prof. Erwin Reiter die Laudatio zu halten. Es betrifft heute einen Künstler, der weit über die Grenzen unseres Landes hochgeschätzt ist, und dessen Werk schon weltweit ausgestellt wurde, in Europa und in Amerika. Zahlreiche Kunstbücher dokumentieren bereits seine Verdienste um die zeitgenössische Bildhauerei. Was kann ich da noch beitragen, um Ihnen Leben und Werk und die

darüber hinausweisende Bedeutung dieses Mannes zu beleuchten? Vielleicht von eben einer anderen Seite, als es die Experten und Kritiker zu tun pflegen? Erwin Reiter begegnete mir 1971 auf einer Tagung, die sich mit den Begriffen „Psyche, Kunst und Kreativität“ befasste. Er war einer der Referenten und überraschte mit seinem Thema „Graphik, ein Tötungsritual“. Wir verstanden uns gleich. Da war ein Künstler, der seine Gestaltungen in einem höheren Sinn sah, als Symbol von Machtausübung, als Kampf mit den Elementen, und als Vernichten und Gebären neuer Wesen. Da war also einer, der sich in einer Geschlechterreihe von Jahrtausenden einreichte, wissen wollte und Verantwortung fühlte. Als Frau Landtagspräsidentin Orthner mich einlud, mitzuhelfen bei dieser Feier, konnte sie nicht ahnen, in welcher Weise ich mich mit dem Namensträger dieses Preises, dem verewigten Herrn Landeshauptmann von Oberösterreich verbunden fühle.

Er war mir ein väterlicher Freund. Als ich im Jahr 1969 den Kongress für „Psychopathologie und Kunst“ auf österreichischem Boden auszurichten hatte, gab er mir jede denkbare Unterstützung und hielt beim Empfang vor den Fachgelehrten eine fulminante Rede, von der noch nach Jahren gesprochen wurde. Er sprach, wie bemerkt wurde ohne Manuskript, was Heinrich Gleißners umfassende humanistische Empathie noch unterstrich.

In diesem Geist möchte ich versuchen, ohne über die Sprache der Kunstkritiker und Kunstgeschichtler zu verfügen, eine Beziehung herzustellen zwischen dem Sohne Oberösterreichs, der bereits ein berühmter Bildhauer, aber auch Maler ist, und seiner Integration in die heutige Zeit und mit dem Hinblick auf eine weitgehend vorprogrammiert erscheinende Zukunft. Dieser Blick ist angesichts der bevorstehenden Jahrtausendwende von ziemlicher Aktualität. Wenn ein Preis nach einer historischen Persönlichkeit benannt ist, stellt sich eo ipso eine Verbindung zu

dem damit Geehrten her, eine humanistisch-geistige Verwandtschaft. Es tut gut, denn unter Verwandten kann er sich zu Hause, angenommen und geschätzt fühlen.

Zunächst noch die Personalien Erwin Reiters: Am 25. September 1933 hineingeboren in eine Zeit großer Veränderungen. Damals schrieb Henry Miller den „Wendekreis des Krebses“, Barlach schuf die „Lesende“, und in Deutschland war gerade der folgenschwere politische Umbruch. Reiter stammt aus dem kargsten und windigsten Winkel des Mühlviertels, ganz nahe der bayrischen und der böhmischen Grenze. Dazu fällt mir ein, in Griechenland sagt man, die bedeutendsten Persönlichkeiten kommen von den steinigsten Inseln. So wie Alfred Adler lehrte, dass besondere Reifung und Leistungsfähigkeit sich jeweils an Schwierigkeiten in der Umwelt hochentwickeln.

## Die Entwicklung

Erwin Reiter bekam bereits mit 24 Jahren erste Würdigungen und Preise zuerkannt, doppelt wertvoll, da er sich auf dem als eher schwierig bekannten Wiener Parkett zu bewähren hatte. Mit 26 Jahren in Paris, auf einem noch anspruchsvolleren Boden. Der junge „Wilde“ aus dem Nordwald entdeckte seine „Inneren Schwingungen“ und setzte sie in Beziehung zum kreativen Erregungszustand, das war bereits der Beginn der Arbeit an seinen Lamellenfiguren. Damit nahm er in aller Stille etwas vorweg, was ein Prof. Roland Fischer, Biophysiker in USA, Jahre später wissenschaftlich herausbrachte, das „Rhythmisch-Ornamentale“ als expressive Grundbefindlichkeit (A.Bader). Seine eigenen Überlegungen führten ihn also zur Darstellung der Wellenbewegung. Er identifizierte sie mit psychischen Prozessen, die nach seinen eigenen Worten die Lesbarkeit, Verstehbarkeit des Werkes, insgesamt also die Akzeptanz, erleichtern könnten. Man stelle sich vor, Erwin, damals ein Newcomer, erfasste Zusammenhänge, die heute, nach fast vierzig Jahren zum feststehenden

Form-Kanon in der Bildnerie gehören. Es ist das eben jene Brücke zum Psychischen und Anthropologischen, über die sich nur wenige Künstler wagen. Hier noch dazu reflektierend, das heißt, wohl überlegt und gedanklich untermauert. Kein Widerspruch, wenn Erwin Reiter von sich und den anderen fordert: „Man muss sich seinem eigenen Rhythmus ausliefern. Die kritische Betrachtung, die aus dem Intellekt kommt, kann erst nach Vollendung der Arbeit einsetzen!“

Wir sehen in Reiter also einen, der sich vor allem mit dem Menschsein befasst. Er fühlt sich als Interpret dieses

**Da war ein Künstler, der seine Gestaltungen in einem höheren Sinn sah, als Symbol von Machtausübung, als Kampf mit den Elementen, und als Vernichten und Gebären neuer Wesen.**

unerschöpflichen Themas. Otto Mauer erkannte das früh: „Er sucht den inneren Ausgangspunkt aller Triebe, Antriebe und alter willentlichen Akte. Von diesem Zentrum beginnen sich seine Figuren zu winden, zu drehen, zu bewegen.“ Die Krümmungen und Wellenbewegungen seiner Gestaltungen bedeuten keine Unsicherheit, kein Schwanken. Sie entsprechen der immanenten Bewegung der Materie, der molekularen Unruhe. Bekanntlich ist ja physikalisch alles Welle, vom Licht über Wärme bis zur Elektrizität und Telemechanik. Niels Bohr prägte den Begriff des Welle-Teilchen-Dualismus in der Mikrophysik. Und als Betrachter Reiter'scher Objekte, spürt man da nicht ein innerliches Vibrieren, das überspringt, ein Fluktuieren, welches anhebt, ja abhebt? Ihren Bewegungen folgend hebt sich der Blick, seine Gestalten weisen häufig nach oben, oftmals gleichsam flammend. Sie können unschwer als Stelen, als Andachtsobjekte und Meditationsgegenstände empfunden und angenommen werden.

### Orientierungen

Wellenbewegung verweist zwingend auf die vierte Dimension, auf die Zeit! Der Zeitablauf gehört zu den wichtigsten Faktoren in unserem Leben. Alles Leben ist in sich begrenzt, als eine Bewegung auf ein Ende hin, auf den Tod des Individuums.

„Herr, lehre uns bedenken, dass wir sterben müssen, auf dass wir klug werden“. (Ps. 90:12) Weise zu werden, sollte eigentlich uns allen ein Anliegen sein. Auch hier geht der wahre Künstler voran, denkt und empfindet voraus. Woher hat er das, woraus schöpft er? Es muss da wohl eine besondere Naturverbundenheit gegeben sein, im weitesten Sinne. Die Verwurzelung in der Erdgeborgenheit. Man könnte Reiter mit dem König Antaios der griechischen Mythologie vergleichen, der beim Kampf mit Herakles, dem Sohn des Zeus widerstand, indem er durch die Erdberührung immer neue Kräfte gewann.

Eine zweite Quelle erscheint die Sehnsucht nach Überwindung der Schwerkraft. Fasziniert vom Beginn der Weltraumfahrten, konnte er den Gedanken weiterspinnen: Öffnet sich uns eine neue Lebenswelt mit Rohstoffressourcen und Siedlungsgebieten? Oder ist das schon Vorbereitung zum Absprung weg von diesem zum Tod verurteilten Planeten, aus welchen Gründen auch immer? Sind es Wissensbegierde oder Hybris, so weit vorzudringen? Die Künstlerseele Reiters liefert eine Antwort, diese ist allerdings keine Beurteilung, sondern tiefempfundenes Mitgefühl. 1972 entsteht so seine monumentale Gruppe „Saal der toten Astronauten“, nach dem Werkverzeichnis sind es achtzehn Objekte.

Der Astronaut erscheint dann auch später unter den Gestalten des „Platzes der Menschheit“, bekannt unter der Bezeichnung „Plaza“, – als „der Mensch, der in den Kosmos aufbricht, vielleicht an der Schwelle einer Mutation der seelisch-geistigen Existenz zu einem neuen kosmischen Wesen hin“. Wiederum hatte Erwin Reiter damit ein untrügliches Gespür gezeigt für das Bedrohliche aus jener Gleichung „Mensch-Maschine-Macht“, lange Jahre, bevor man heute wissenschaftstheoretisch die Notwendigkeit einer Anpassung des Denkens und Empfindens und sogar der Ethik an die technischen Gegebenheiten der Zukunft ernsthaft diskutiert. (J. Götschl 1994) Wissenschaftsforscher sprechen allen Ernstes von der Computerisierung des Menschen.

### „Arbeitsweise“

Das Bannen von Mächten, die bedrohlich erscheinen und Angst auslösen, geschieht seit Jahrtausenden in vorzüglich dreidimensionaler Gestalt. Das ist ein uraltes Ritual, verfolgbar von den mesopotamischen Rollsiegeln über die romanischen und gotischen Fratzen an den Kirchen, bis zu den Installationen von heute. So gesehen sind die Bildhauer die Schamanen unserer Tage. Bei Erwin Reiter ist das nachzuvollziehen. In der Beschwörung der Elemente erweist er sich als der Meister. So sehe ich ihn

vor mir: alsammerschwingenden Hephaistos, der Metallkünstler des Olymp, umgeben von Glut und Feuer, so wie im römischen Götterhimmel der Vulcanus. Und etwas Vulkanisches ist Erwin nicht abzusprechen. Vom Aussehen her ruhig, stämmig, fast behäbig, und doch ein Revolutionär mit Ausbrüchen. Keiner von den Schnellredenden, von den Präpotenten, von denen, die ständig ihren Nimbus polieren. Seine Plastiken erzählen auch von der Werkarbeit, vom respektvollen Umgang mit der Materie, vom Arbeitstag oft ab 4 Uhr früh, vom monatelangen Dienen an einer auszuführenden Idee. Dazu braucht es Charakterfestigkeit, und es ist gut, dass wir diesen Begriff so wie „Leistung“ und „Fleiß“ wieder ungeniert erwähnen können. Die moderne Psychologie ist dabei, die lange Zeit verpönten Worte „Law and Order“, Recht und Ordnung, wieder gesellschaftsfähig zu machen und sogar allmählich wieder in die pädagogischen Zielsetzungen aufzunehmen. Unser Bildhauer kümmert sich wenig um Wortklaubereien. Er blieb stets kritisch, bedachtsam und schaffensorientiert. Eine seiner Ausstellungen betitelte er „Gegen den Zeitgeist“. Peter Baum nannte ihn einmal einen „überzeugten Nonkonformisten“, das scheint mir ein besonderes Lob in Zeiten wie diesen. Eigenständigkeit ermöglichte ihm, die Einflüsse der Wiener Bildhauerschule hinter sich zu lassen. Die ruhenden Formen bei Wotruba entwickelte er logisch weiter in bewegte. Das kommentierten die Kunsthistoriker bereits ausführlich. Er war in den Avantgardismus der Fünfziger und Sechziger Jahre hineingewachsen, ohne je daraus eine zwanghafte Doktrin zu machen. Dadurch blieb er offen gegenüber dem praktizierten Menschentum, ohne sich dem damals verbreiteten ideologischen Wunschenken zu verschreiben. Dementsprechend war sein Lebenskampf zunehmend erfolgreich. Lehrauftrag in Wien, Studienreisen und Arbeiten in Frankreich, Holland und Schweden, Professur an der Kunsthochschule Linz, Aus- und Umbauten des Ateliers. Zahlreiche Ausstellungen im In- und Ausland.

An seiner Frau Edda Seidl-Reiter hatte er das große Los gezogen, mit einer kongenialen Partnerin, Graphikerin und Textilkünstlerin, Hausfrau und Mutter seiner Kinder. Bald vierzig Ehejahre zeugen davon. Wie Ulrich von Hutten sagte „Was einen nicht umwirft, macht ihn stärker“. Die beiden ergänzen sich in vollendeter Weise, nicht ohne scharfe Diskussionen gelegentlich in künstlerischen Fragen. Wenn man genau hinschaut, sieht man im Werk der einen, Elemente des anderen und umgekehrt.

Über dem Alltag steht turmhoch der kreative Ernst, die Hingabe an den kreativen Ausdruck und dessen oft kräfteverzehrende Umsetzung in die Realität. Das spielerische Element beherrscht Reiter naturgemäß, er setzt es kontrolliert ein, sozusagen ein Mühlviertler Temperament mit vulkanischem Potential. Dabei schwingt immer der anthropologische Zug mit, das Wissen um die Störbarkeit des Menschseins. Hier darf ich einblenden, weshalb wir gerne von den Begriffen „Psychopathologie und Kunst“ sprechen. Pathos bedeutet nicht Krankheit, sondern Leiden, und das wahre kreative Schaffen ist immer ein mehr oder minder schmerzhaftes Gebären. Der Künstler und der Psychopathologe stehen dabei meist am Rand der Gesellschaft und schauen hinein, beobachtend, registrierend, vor allem der Künstler deutend, vorausahnend. Sigmund Freud beneidete Arthur Schnitzler, den Dichter, dass er mehr über das Seelenleben wusste als er, der Arzt. Wir bewundern die Künstler wie Erwin Reiter, die dank ihrer Antennen Jahrzehnte früher erfassten, worum es heute und morgen geht. Andererseits vermerken wir traurig, wenn Kunst sich als belanglos und bloß geschwätzig erweist.

### „Psychische Materialien“

Erwin Reiter hat sich früh für die Lehre von Leo Navratil interessiert, dass das Kreative mit innerpsychischen Spannungen zusammenhängt, die sozusagen in Reinkultur bei psychisch

Kranken ohne Schulbildung zu studieren sind. Die sogenannten schizomorphen Strukturen sind beim gesunden Künstler ebenso nachweisbar und führen zum speziellen Ausdrucksbedürfnis, zu Schaffensdrang und Formfindung, zum schöpferischen Ausnahmezustand, ja Schaffensrausch, mit solcherart „zustandsgebundenen“ Dauer- und Höchstleistungen. Müdigkeit und Hunger werden nicht gespürt, unter dem Einfluss der Endorphin-Schübe. Endomorphine werden vom eigenen Körper produziert und wirken wie eine Droge, nur sind sie nicht schädlich.

Im Gegenteil, es ist äußerst wünschenswert, wenn man über eine Endorphin-Ökonomie verfügt, d.h. die individuellen Bedingungen ihrer Entscheidungen trainiert und nützt. Reiter meiste damit seinen oft vierzehnstündigen Arbeitstag. Originalton: „Diese Konsequenz macht stark und verdreifacht die Leistung.“ Er hatte es gelernt, aus Arbeit und erbrachter Leistung ein belohnendes Lustgefühl zu gewinnen, ohne an das kulturpolitische Schlagwort „Selbstaubeutung“ zu denken, dafür, wenn einer um des Werkens willen fleißig ist. Psychopathologie interessiert die Beziehungen zwischen der Befindlichkeit des Künstlers in seiner Epoche, und seine eigenen Reaktionen darauf. Aufzuspüren sind die Widersprüchlichkeiten, so weit sie sich in der Gegenwartskunst und in der Kulturszene finden. Zu analysieren sind sie nach Ursache und Wirkung.

### Denkanstöße

Unsere Zeit krankt daran, dass man die Polarisierungen nicht mehr wahrnimmt. Plakative Parolen, wie Fortschritt, Freiheit, Menschenrechte werden nicht als programmatisch und virtuell, sondern als real, also verwirklicht eingeschätzt. Fixiert auf das Erfolgsversprechen durch die Werbung, werden Mängel nicht mehr erkannt. Als Beispiele: die weltweite und allgegenwärtige telefonische Erreichbarkeit lässt die Abnahme der individuellen Kommunikationsfähigkeit übersehen. Der Zugriff zu allen

Wissensdaten im Internet lässt den zunehmenden Prozentsatz der „funktionellen Analphabeten“ vergessen. Auch andere Schwachstellen, besser gesagt, Symptome werden nur punktuell ausgeleuchtet, dann wieder vergessen und verdrängt. Da sind die alltäglichen Kriegshandlungen und Gräueltaten in der Welt, da ist der Animateur, der den Übersättigten sagt, wie sie ihre Freizeit gestalten sollen. Nicht zu vergessen die Zunahme von psychosomatischen Erkrankungen bereits bei Kindern, die Depressionen aller Art, und leider auch die in der psychiatrischen Praxis feststellbare Abnahme der Urteilsfähigkeit bei Erwachsenen in ich-nahen Bereichen.

Für Professor Reiter gilt nicht, dass der Mensch durch Kunst nicht mehr zu erreichen sei. Er will das Mitschwingen. Die zu ihrer Zeit bedeutsame und befreiende Parole „l'art pour l'art“ hat inzwischen ausgedient. Sie hatte wesentliche schöpferische Kräfte mobilisiert, bis an die Grenzen des Darstellbaren, des Materials und der Konzepte. Heute aber wird, angesichts der völlig neuen Zukunftsaspekte der Erdgeschichte und der möglichen Eingriffe in die Menschheitsentwicklung alle Gestaltung, alles was mit Kunst zusammenhängt, direkt oder indirekt auf das Humanum zurückgeführt werden müssen. Gefragt sind wieder Akzeptanz, Verarbeitungsfähigkeit, Verinnerlichung und Bedeutungsgewinn. Die Frage nach dem Sinn stellt sich also nicht nur in der Erziehung und in der Psychotherapie, – Alfred Adler und Viktor Frankl sind da längst vorangegangen.

In der Epoche des DaDa, also vor 90 Jahren, und dann nochmals vor 30 Jahren glaubte man, die Zeit sollte mit Heute und Morgen neu anfangen, das Abgelebte gehöre vernichtet. Davor warnen die heutigen Denker. Ich zitiere den Philosophen Hans-Georg Gadamer: „Der Anspruch, die Tradition, in der man steht, durch und durch zu kennen und hinter sich lassen zu können, erweist sich als folgenschwerer Irrtum“. Und weiter „Das eigentliche Rätsel, das uns die Kunst aufgibt, ist gerade

die Gleichzeitigkeit von Vergangem und Gegenwärtigem. Was wird bleiben?“ Erwin Reiter stellt sich diesen Fragen. Seine Plastiken und gemalten Bilder bleiben haften in der Erinnerung. Er zeigt die Größe und Anfälligkeit des Menschlichen, die Störbarkeit, die Verrenkungen, die man macht, um zu gefallen, erfolgreich zu sein, zu überleben. Alles legitime und biopositive Aspekte!

Seine Bezeichnungen deuten es an, „Menschheitsfamilie“, „Pionier“, „Tänzer“, „Reste der Gewalt“, „Schauender“, „Verzweiflung“, aber auch „Polarität und Spannung“, „Vogelgottheit“. Es fehlt nicht das Warnende, der „Gestürzte Astronaut“ und der alte mythologische „Ikarus“, sein Vorläufer.

Zustandsgebunden dürfte einmal aus Chromnickelstahl die „Partnerschaft“ entstanden sein (1981), zwei stachelige, zähnefleischende Gestalten einander gegenüber. War das vielleicht doch die selbstironische Dokumentation einer ehelichen Krise?

### Ausblick

Die bereits beschriebene vertikale Orientierung seiner meisten Plastiken weist in die Richtung des letzten Abschnittes unseres Daseins. Die Transzendenz, die Seinsüberschreitung wird nicht ausgeklammert. Fast unmerklich, aber vom Theologen Kurt Lüthi besonders beachtet, gelang ihm in einigen Werken eine Einbeziehung jener geistigen Wesen, die als unsichtbar, um uns herum seit altersher angenommen werden. Bei Ezechiel 1-5 werden sie in ihrem gewaltigen Glanz und im Psalm 91, 11-12 in ihren wohlthätigen, segensreichen Funktionen beschrieben. Reiter nennt die Engel einen semantischen Schlüssel zur Öffnung der Kunst in Richtung einer Metamorphose. Sie sind Hoffnungsträger. Die Psychopathologie und gewiss auch die Poetik sind darob erfreut, hat man doch die „Entmythologisierung“ in vergangenen Jahren als eher bedenklich bilderstürmerisch und depravierend empfunden.

So schließt sich der Kreis. In Erwin Reiters Oeuvre kommen die Stimmen der Menschheit zum Tragen, die Liebe zum Kreatürlichen, aber auch mit Ironie und Schärfe die Besorgnis um die Weiterentwicklung der Spezies, angesichts der aufklaffenden Schere zwischen rationalem Zugewinn und zurückbleibender kultureller Kompetenz weltweit. Vergessen wird auf den Zeitfaktor.

Die Anpassung der rationalen und der emotionalen Fähigkeiten des Einzelnen und der Masse an den technischen Fortschritt wird noch immer missachtet. Es geht einfach zu schnell. Damit öffnet sich auch der Spalt, aus dem die Aggressionen, Depressionen und Regressionen herausquellen können.

An diesem Angelpunkt trifft sich wieder der Künstler mit dem Psychopathologen. Denn: Mit Widersprüchen leben und Divergentes in einen Sinnzusammenhang und als künstlerisches Denkmal und Vorbild zum Ausdruck zu bringen, das entspricht der vitalen, belastbaren Humanitas.

So können wir auch weiter gespannt sein, was uns der Denker und Kunder Erwin Reiter noch bildhaft und plastisch vor Augen führen wird. Große Kunst ist immer auch Botschaft. Die Anmutung muss stimmen, die Botschaft mag versiegelt liegen bleiben. ●

# 1997

Sparte  
Musik

## Fridolin Dallinger

Komponist



## Menschen zum bewußten Erleben der Musik bringen

Gerhard Ritschel

Sie erleben heute ein Debüt, nämlich jenes meiner ersten Laudatio. Mir ist die Ehre widerfahren – frei nach dem *Rosenkavalier* – sie zur Verleihung des Heinrich-Gleißner-Preises an den Komponisten und Musikerzieher, Oberstudienrat Professor Fridolin Dallinger zu halten, den ich seit vielen Jahren kenne und schätze, mit dem mich manch gemeinsames Erlebnis verbindet und über den ich zahlreiche Rezensionen geschrieben habe. Meistens waren diese von journalistischer Kürze, nun kann ich mich aber, indem ich Ihre Geduld in Anspruch nehme,

ausführlich mit der Person meines – Du erlaubst, Fridolin, daß ich das so sage – mit der Person meines Freundes, mit seiner Persönlichkeit, mit seinem Leben und Werk beschäftigen. Es ist aber, wie gesagt, ein Debüt, und ich hoffe, daß ich den in mich gesetzten Erwartungen entsprechen kann. Wenn man etwas Neues macht, so ist der Anfang bekanntlich das schwierigste, und man sucht sich Vorbilder. Alt-Landeshauptmann Ratzenböck beginnt seine Würdigungen und Laudationes meist mit einem archäologischen, zumindest aber mit einem historischen Ausgangspunkt. Manchmal wird mit der Frage begonnen, warum wohl wird gerade mir die Ehre der Laudatio zuteil?

Da erinnerte ich mich an ein Konzert im Brucknerhaus, in welchem Fridolin Dallinger und ich nebeneinander saßen, beide als Kritiker, er des Volksblattes, ich der Nachrichten, und von dem Gebotenen mehr oder weniger begeistert waren. Wir unterhielten uns über Pläne, Begebenheiten, private Dinge usw., wie man halt so unter Freunden in einem Konzert alles mögliche bespricht. Kein einziges Wort sagten wir über die Werke und über die Künstler, denn beide wissen wir, daß Kritiker beeinflussbar sind bzw. nicht das schreiben wollen, was ein Kollege bereits gesagt hat. Als wir uns nach einigen Tagen wieder trafen und unsere Kritiken in den Zeitungen erschienen waren, lächelten wir uns wie einst die Auguren zu. Hatten wir doch beide ganz ähnliche Kritiken geschrieben, nicht nur inhaltlich, sondern teilweise sogar mit derselben Wortwahl. Und ich kann mich gut erinnern, wie Fridolin zu mir mahnend sagte: „Erzählen wir niemandem, daß wir über das Konzert kein Wort mitsammen gesprochen haben, jeder würde glauben, wir lügen.“

Als mir diese „Anekdote“ einfiel, dachte ich, daß ich vielleicht den Grund gefunden hatte, warum also ich hier stehe. Fridolin und ich haben in so vielen Dingen die selben Anschauungen, Empfindungen, und dann üben wir ja auch die gleichen

Berufe aus – abgesehen vom Komponieren, an das ich mich nie heranwagte. Wir stammen beide aus Lehrerfamilien, haben beide die gleiche musikalische Ausbildung (Staatsprüfung aus Klavier und Schulmusik), wir waren Kollegen in der Lehrer- und Lehrerinnen-Ausbildung, Fridolin an der Pädagogischen Akademie der Diözese, ich an jener des Bundes, beide hatten wir Freude an der Heranbildung der Jugend und sahen darin unseren Lebenssinn, und uns beiden war es ein Anliegen, durch Werkeinführungen und Werkerklärungen die jungen Menschen zum bewußten Erleben der Musik zu bringen.

Dies hier soll nun kein Exkurs über Musikerziehung werden, aber da Fridolin Dallinger mit dem Heinrich-Gleißner-Preis nicht nur als Komponist, sondern *expressis verbis* auch als Musikerzieher ausgezeichnet wird, darf ich an dieser Stelle doch auch auf die Situation der Musikerziehung hinweisen. Erst in allerletzter Zeit wurde wieder ein Angriff auf die Qualität unserer Musiklehrerausbildung gestartet, Hochschulen, Konservatorien und Musikschulen haben dagegen Stellung genommen und sich gewehrt, ob mit Erfolg, wird sich erst herausstellen.

In Oberösterreich sind wir ja etwas verwöhnt, was Musik und Jugend anbelangt. Unser Musikschulwerk ist weltweit beispiellos, und der Ausspruch unseres Herrn Alt-Landeshauptmannes, des Schöpfers dieses Musikschulwerkes, daß, *wenn man etwas haben will, man auch das Geld dafür hat*, ist ja inzwischen ein geflügeltes Wort geworden. Ratzenböck sagte es vor Jahren zu Vertretern anderer Bundesländer, die sich darüber wunderten, daß Oberösterreich fast 200 Millionen Schilling jährlich dafür ausgibt. Damals war das Musikschulwerk noch in seinen Anfängen. Inzwischen kostet es mehr als eine halbe Milliarde Schilling, und nicht von ungefähr haben bereits andere auch aus der Wirtschaft – ein begerliches Auge auf diese beträchtliche Summe geworfen.

Aber auch von Landeshauptmann Josef Pühringer gibt es ein geflügeltes Wort, nämlich jenes, daß *Kultur zwar viel Geld kostet, Unkultur aber noch viel mehr*. Das Musikschulwerk bleibt in Oberösterreich unbestritten und ist nicht mehr wegzudenken. Nebenbei bemerkt, auch aus wirtschaftlichen Gründen – Stichwort: Umwegrentabilität. Und bald wird es in Oberösterreich auch die Krönung dieser musikalisch-künstlerischen Bildungspyramide geben, das um ein Musiktheater erweiterte Landestheater, das der Jugend unseres Landes die Erhaltung der umfassendsten und für viele der bedeutendsten Kunstgattung – Oper, Operette, Musical und Ballett – in räumlich angemessener und künstlerisch niveauvoller Form garantiert. Als Ergänzung zum Brucknerhaus, das vor seinem Bau umstritten war, dem wir aber den musikalischen Aufschwung der letzten Jahrzehnte in unserem Lande und in unserer Stadt verdanken. Ich erwähne diese Umstände deshalb so ausführlich – und habe damit schon längst die Einleitung verlassen und befinde mich mitten in der Laudatio für Fridolin Dallinger –, weil eben Fridolin Dallinger als Musikerzieher ganz wesentlich dazu beigetragen hat, daß in Oberösterreich ein hohes Niveau der Musikausübung und des Musikkonsums erreicht wurde.

Dallinger selbst besuchte die bischöfliche Lehrerbildungsanstalt, unterrichtete als Pflichtschullehrer an verschiedenen Orten, bildete sich daneben weiter fort und legte die Lehrbefähigung für Mittelschulen ab. Nach einigen Jahren an der Schule der Kreuzschwestern wurde er an die Pädagogische Akademie der Diözese berufen, wo er bis zu seiner Pensionierung unterrichtete und wofür er vom Bundesminister mit dem Titel Oberstudienrat ausgezeichnet wurde. Wie viele Volks- und Hauptschullehrer sind durch seine Hände gegangen und geben das Wissen in Musikgeschichte, Instrumentenkunde, Werkkunde und Musiktheorie wieder an ihre Schüler weiter! Wie viele Besucher der Aufführungen im Landestheater und

**Er war an Experimenten interessiert, er analysierte andere Werke, erkannte mit scharfem Blick das darin für ihn selbst Brauchbare, hatte aber beim Komponieren immer „das Publikum“ vor Ohren.**

im Brucknerhaus verdanken ihm den verständnisvollen Genuß der dargebotenen Musik! Er gab aber seinen Schülern und Studenten außer dem Wissen noch etwas viel Wichtigeres mit: die Liebe zur Musik und die Freude an ihrer Ausübung, und damit Lebensqualität und Menschlichkeit. Viele danken ihm dies, und ich weiß, daß jetzt ehemalige Schüler und Studenten hier anwesend sind und mit ihrem Lehrer Fridolin Dallinger feiern.

Aber auch Fridolin Dallinger und damit nehme ich jetzt die Kurve zum Kapitel „Komponist Dallinger“ – auch er selbst fühlt sich in vieler Hinsicht seinen Studenten zu Dank verpflichtet. Oft hat er mit ihnen musiziert, hat seine Werke „ausprobiert“, hat Rückmeldungen bekommen und hat dadurch als Komponist nie den Bezug zur Praxis, zu den Interpreten, zu den Hörern, eben zu den Adressaten seiner Musik verloren.

Auch das gibt Gelegenheit, so wie bei der Musikerziehung, ganz allgemein auf den gegenwärtigen Stand der Dinge hinzuweisen. Im 20. Jahrhundert haben sich die Komponisten immer mehr vom Publikum entfernt, sind in einen elfenbeinernen Turm gezogen, in den ihnen nur Wenige folgen konnten. Arnold Schönberg hat sich geirrt, wenn er glaubte, in hundert Jahren würden die Menschen die Zwölftonreihen ebenso singen wie tonale Lieder. Wir, ich meine Fridolin Dallinger und ich, und wahrscheinlich Sie auch, sehr geehrte Damen und Herren, halten Schönberg trotz dieses Irrtums für einen der wichtigsten Komponisten unseres Jahrhunderts. Nur ist die Entwicklung anders gelaufen. Der Komponist Dallinger gehört zu jenen, die dies sehr bald erkannten und nicht versuchten, durch immer mehr Verkomplizierung der Kompositionstechnik, seien es nun Reihentechniken oder elektronische Möglichkeiten, etwas Neues zu konstruieren. Er war an Experimenten interessiert, er analysierte andere Werke, erkannte mit scharfem Blick das darin für ihn selbst Brauchbare, hatte aber beim Komponieren immer „das Publikum“ vor Ohren.

Dabei halfen ihm seine Studenten, um nochmals auf seine Doppeltätigkeit als Komponist und Musikerzieher hinzuweisen. Erleichtert wurde ihm dies wohl auch dadurch, daß er an der Unterhaltungsmusik Freude hatte, sich in jungen Jahren so manchen Nebenverdienst verschaffte, um sein karges Gehalt etwas aufzubessern – die gut verdienenden Lehrer hat es nicht immer gegeben. Und nichts macht ihm bis heute mehr Spaß, als mit Studentengruppen zu jazzen und zu improvisieren – über seinen Praxisbezug habe ich ja schon gesprochen.

Es ist jetzt vielleicht an der Zeit, etwas Ordnung in die Darstellung des Lebenslaufes von Fridolin Dallinger zu bringen. Einzelheiten habe ich zwar schon mehrere genannt, nun seien sie aber der Reihe nach aufgelistet. Dallinger wurde in Eferding geboren, 1933, und im Alter von fünf Jahren bereits erhielt er Unterricht in Geige und Klavier. Seine erste Komposition schuf er mit zwölf, wobei das Vorbild Helmut Eder war. Eder wirkte damals als Lehrer in Eferding, er war auch der erste Kompositionslehrer von Dallinger am Bruckner-Konservatorium, als dieser Schüler der Lehrerbildungsanstalt in Linz von 1948 bis 1953 war. Daneben holte sich Dallinger kompositionstheoretischen Rat bei Robert Schollum, der an der Musikschule der Stadt Linz lehrte. Nach der Lehrbefähigungsprüfung unterrichtete Dallinger an verschiedenen, zum Teil recht abgelegenen Orten Oberösterreichs, scheute aber keine Mühen, Kontakt zum Musikschaffen zu halten, etwa durch die Teilnahme an den „Österreichischen Jugendkulturwochen Innsbruck“, wohin er in den Jahren bis 1962 pilgerte. Der Wunsch nach weiteren musikalischen Studien, die er neben dem Beruf betrieb, führte ihn nach Wien, wo er an der Musikakademie das Fach „Klavier“ studierte und mit der Staatsprüfung abschloß, und nach Salzburg, wo er das Lehramt für Musikerziehung absolvierte. Die Anstellung an der Kreuzschwernerschule bis 1975 fiel zum Teil mit den Salzburg-Studien zusammen. Dort

hatte er wieder Kontakt mit Helmut Eder, lernte aber auch Cesar Bresgen kennen. Eder blieb aber die prägende Kraft, vom Kindesalter an bis zum Jahr 1965, das eine Zäsur in Dallingers Entwicklung bedeutete. In diesem Jahr erhielt er den Staatspreis für sein Ballett „Die sieben Todsünden“, das seine Uraufführung 1968 am Linzer Landestheater erfuhr, am „Theater an der Wien“ in der Ausstattung von Ernst Fuchs und Arik Brauer zwei Spielzeiten lang auf dem Spielplan stand und 1971 in adaptierter Form für das Fernsehen produziert wurde.

Über diese Fernsehfassung schrieb damals Josef Laßl in den OÖN: „Gefreut habe ich mich auf die Wiedergabe des Balletts ‚Die sieben Todsünden‘ von Fridolin Dallinger. Es sei ihm nicht nur der lukrative Sprung ins Fernsehen gegönnt, sondern daß das Gelungene seines Werkes durch die Szenenbilder zu größtmöglicher Wirkung gekommen ist. Vor etlichen Jahren haben ‚Die sieben Todsünden‘ im Landestheater Linz ihre Uraufführung erlebt und dem Tonschöpfer ist 1965 der Österreichische Staatspreis für Musik verliehen worden. Die jetzige Einstudierung hat sich vom ursprünglichen Libretto gelöst und nach neuem Ausdruck gesucht. Fridolin Dallinger darf mit seinem Erfolg zufrieden sein.“ Ähnlich positiv schrieben damals auch die anderen Linzer Zeitungen, ebenso die Salzburger Nachrichten und die Wiener Zeitungen, die unter anderem die Farbigkeit der Instrumentierung, die Spannung und Rhythmik, die überzeugende Funktion der Charakterisierung hervorhoben. Dies waren – und sind – Merkmale von Dallingers Musik, die bereits in seinen früheren Werken zutage traten und die sich in der folgenden Zeit noch verstärkten. Die Vokabeln, die seine Musik beschrieben, waren „musikantisch“, „spielfreudig“, „ausdrucksvoll“, „gefühlvoll“, „geistreich“. Sie klingen so aneinandergereiht vielleicht etwas allgemein, standen aber in einem bewundernden Kontext, der ausdrückte, daß Dallinger zwar anspruchsvolle Musik

machte, immer aber auch an die Hörer dachte. Ich wiederhole mich absichtlich, weil ich persönlich glaube, daß dies die vielleicht wichtigste Eigenart des Komponisten Dallinger ist. Er achtete aber nicht nur auf die Zuhörer, sondern auch auf seine Interpreten, denen er so manches Stück auf den Leib schrieb. Dallinger komponiert für das virtuose Akkordeon von Alfred Melichar ebenso wie für die stimmungsvolle, volksnahe Zither von Wilfried Scharf, für Gesangsstimmen a cappella und solistisch, für kleine Besetzungen und für großes Orchester. Kaum eine Besetzung, kaum eine musikalische Form, der er nicht seine Aufmerksamkeit widmete und in der er nicht Wesentliches zu sagen wußte.

Sein überregionaler Anwert als Komponist blieb nicht ohne Folgen. Doch als ihm 1977 die Stelle eines Tonsatzlehrers an der Hochschule Mozarteum in Salzburg angeboten wurde, lehnte er ab. Zum einen, weil er gerade in Linz seine Lehrtätigkeit vom Gymnasium in die Pädagogische Akademie verlegt hatte und zum anderen, weil er eben dabei war, ein neu errichtetes Haus in Eferding zu beziehen. Der innere Beweggrund war aber wohl der, daß er als überzeugter Oberösterreicher seine Heimat nicht verlassen wollte.

Nach zahllosen Werken für Kammermusik unterschiedlichster Besetzungen, nach dem Ballett und drei Konzerten näherte sich Dallinger bewußt behutsam der Symphonie. 1976 ergab sich ein Anlaß für die erste Symphonie, da wir in Oberösterreich und Linz der Bauernkriege vor 350 Jahren gedachten. Helmut Eder erhielt den Auftrag für eine Oper „Der Aufstand“ wurde im Linzer Landestheater uraufgeführt und im Fernsehen produziert – Dallinger erhielt den Auftrag für eine „Bauernkriegs-Symphonie“. Der Wirkung der Uraufführung des Bruckner-Orchesters unter Theodor Guschlbauer am 11. Mai 1976 konnte sich niemand entziehen, und Sie gestatten, daß ich aus meiner Kritik in den OÖN zitiere: „Im

Kopfsatz der Symphonie, in dem sogleich eine aufbegehrende Klarinettenstimme den Konfliktstoff andeutet, wird der Aufruhr und das Aufbäumen gegen Unmenschlichkeit und Zurücksetzung mit vollem Orchester samt großer und kleiner Trommel geschildert. Zaghafte Holzbläsersoli stehen dem gegenüber, doch das Auf und Ab, das auch ein mahnender Posaunenruf nicht beschwichtigen kann, entlädt sich in Krieg. Diesen hat der zweite Satz, ‚Alla marcia‘, zum Inhalt. Über dem Rhythmus einer Landsknechtstrommel kommt es zur Katastrophe, zurück bleiben Resignation und Leere. Die Totenklage des dritten Satzes, ‚Adagio‘, wird von der Harfe angestimmt, zu deren Akkorden die Geigen eine sehnsuchtsvolle Melodie intonieren. Ein Ausdruck des Schmerzes sinkt wie sinnlos in sich zusammen. Bassklarinette, gestopfte Trompete und Röhrenglocken beschließen die Klage. Das Finale, in welchem, wie in der ganzen Symphonie, ein marschartiger Rhythmus vorherrscht, bringt die Klärung. Nach dynamisch wechselnden Abschnitten stimmt das Horn den Choral ‚Eine feste Burg ist unser Gott‘ an, der zu einem ergreifenden Abschluß führt. Fridolin Dallinger hat mit dieser Symphonie ein Werk geschaffen, das Popularität erlangen könnte. Seine Sprache ist eindringlich und klar, die musikalische Substanz expressionistisch-bildhaft, keineswegs abschreckend verarbeitet. Dazu kommt eine leicht verständliche, manchmal sogar recht einfach wirkende formale Gliederung, die vor allem durch den Wechsel von Klangfarben – die Soli werden sozusagen im Orchester weitergereicht – erkennbar wird.“

Soweit dieses Zitat – auszugsweise (!) – aus meiner Kritik. Heute gibt sie mir zweifach zu denken. Einmal, daß Musikkritiken in den vergangenen 21 Jahren wesentlich kürzer geworden sind, zum anderen, daß ich mit meiner Vermutung, daß nämlich diese Symphonie populär werden könnte, nicht richtig lag. Nicht daß sie als Werk nicht das Zeug dazu hätte,

sondern es hat sich ein allgemeines Phänomen verstärkt: Die Uraufführung eines großen Werkes ist allemal möglich. Weitere Aufführungen oder, bei Opern, gar Inszenierungen, sind fast außer Reichweite. Hier bleibt Fridolin Dallinger mit seinem Ballett „Die sieben Todsünden“ ohnehin eine bemerkenswerte Ausnahme, weil es, wie erwähnt, nach Linz auch in Wien und im Fernsehen produziert wurde. Der Erfolg der Uraufführung von Dallingers symphonischem Erstling war ungeteilt. Herbert Saxinger schrieb im „Volksblatt“, daß Dallinger mit dieser Symphonie zeigt, „daß auch ein zeitgenössisches Werk einem größeren Publikumskreis ohne Abstriche von künstlerischen Qualitäten zugänglich gemacht werden kann“. Franz Lettner im „Tagblatt“ bezeichnete sie als „eine reife, wirkungsvolle und ideenreiche Komposition, hervorragend instrumentiert und voll von dramatischen Impulsen und ansprechenden melodischen Erfindungen“, und Balduin Sulzer in der „Kronzeitung“ bestätigte, daß Dallinger „die Eigenheiten der symphonischen Themenerfindung, ihre geräumige Durchführung und instrumentale Einkleidung hervorragend beherrscht und bis zum letzten Ton zu interessieren weiß.“ Ein ähnlicher Erfolg war Dallinger mit seiner zweiten Symphonie beschieden, die, wie die erste, vom Bruckner-Orchester unter Theodor Guschlbauer uraufgeführt wurde. Mit einem großen Chorwerk, den „Bildern einer Einstellung“, weckte Dallinger überregionales Interesse, das sich alleine schon auf Grund des Themas mit dem weltlichen Oratorium „Die Donau“ noch weiter streute.

Auf musiktheatralischem Gebiet, sieht man, wie beschrieben, vom „Todsünden“ Ballett ab, teilt Dallinger das Schicksal vieler Komponisten, die auf der vergeblichen Suche nach geeigneten Libretti sind. Eine Kammeroper ist derzeit aus diesem Grund auf Eis gelegt. Aber auch das Musical „Die goldenen Zwanzigerjahre“, das 1989 im Linzer Landestheater eine

gelungene Uraufführung erlebte, leidet am Handicap eines nicht wirklich tragfähigen Textbuches. Dabei sprüht die Musik Dallingers von Einfällen. Balduin Sulzer lobt (die Musik) und tadelt (das Textbuch): „Das vorzugsweise durch ‚ernste‘ Elemente köstlich verfremdete Schlageridiom, das bisweilen gewollt deplazierte Opernpathos, seine Tango-, Foxtrott- und Charleston-Parodien oder die harmonisch total verbeulten Nazi-Lieder: diese unbestrittenen musikalischen Qualitäten hätten wohl auch ein adäquates Buch verdient.“

Sehr geehrte Damen und Herren! Ich habe versucht, das Bild eines vielseitigen, aufgeschlossenen, immer neugierigen, experimentierfreudigen, aber dem Publikum und seinen Studenten verpflichteten Komponisten und Musikerziehers zu zeichnen, nicht nur, um die Verleihung des Heinrich-Gleißner-Preises zu begründen, sondern auch um Fridolin Dallinger zu dieser Auszeichnung zu gratulieren. Da er nun als Musikerzieher nicht mehr tätig ist, möge er noch mehr Kraft und Zeit haben, durch seine musikalischen Werke zu den Herzen der Zuhörer zu finden und dadurch beitragen, für die Musik unseres zu Ende gehenden Jahrhunderts Verständnis, Anerkennung und vielleicht auch Liebe zu wecken.

Lieber Fridolin, ich gratuliere Dir sehr herzlich und wünsche Dir weiterhin viel Erfolg! ●



# 1996

Sparte  
Architektur

## Roland Ertl

Architekt

# Gelassen und großzügig, bescheiden und selbstbewußt

Friedrich Achleitner

Die Einladung des Kulturvereins Heinrich-Gleißner-Haus, anlässlich der Verleihung des Heinrich-Gleißner-Preises an Roland Ertl die Laudatio zu halten, habe ich gerne angenommen, da hier ein Architekt des Landes geehrt wird, der nicht nur in einem Zeitraum von über dreißig Jahren beharrlich und mit einem hohen Ethos ein bewunderungswürdiges architektonisches Werk verwirklicht, sondern der darüber hinaus auch die Aufgaben eines kulturbewußten Bürgers dieser Stadt und des Landes wahrgenommen hat. Ich werde mir also erlauben, nicht nur von seinen Arbeiten zu sprechen, sondern notwendigerweise auch von seiner Rolle in der Herstellung eines öffentlichen Bewußtseins über Architektur, um das es, leider bis heute, gerade in der Regierung

und der Verwaltung des Landes noch immer nicht zum besten steht.

Roland Ertls Arbeit zeigt nicht nur eine beeindruckende Kontinuität, eine beharrliche Verfeinerung ihrer Instrumente, einen ständigen Erweiterungsprozeß der architektonischen Mittel, sondern auch ein zunehmend klärendes Durchdringen der anwachsenden Komplexität der Bauaufgaben. Natürlich kann man etwa im Kulturzentrum von Hörsching Spuren einer „klassischen“ Grundhaltung entdecken, die schon in der Totenhalle von Thening vorhanden sind, genauso wie dieses frühe Werk schon eine Weichenstellung für spätere Ziele vornahm.

Ertl ging, wenn man in einem Lande der Gegenreformation das so sagen kann, einen protestantischen Weg, für den die Tugenden der Schlichtheit, der Ausgewogenheit von Aufwand und Wirkung, der sozialen Verantwortung, der Bindung an Vernunft, Gediegenheit und was es in diesem Spektrum noch alles geben mag, selbstverständliche Voraussetzungen für die Arbeit sind.

Ertl ist Linzer (ich habe den Eindruck, mit Leib und Seele), er wurde in ein Schlüsseljahr der österreichischen Zeitgeschichte, in das Jahr 1934 hineingeboren, und ich vermute, er ist als Kind und heranwachsender Jugendlicher von den Ereignissen bis 1945 genauso traumatisch geprägt worden, wie viele seiner Generation, für die einmal eine „Gnade der späten Geburt“ erfunden wurde und die gar nicht so gnädig war.

Roland Ertl hat in Wien an einer Technischen Hochschule studiert, die in den späten fünfziger Jahren noch eine stockkonservative Ausbildungsstätte war (mit den Schäden und einigen professoralen Ruinen des Dritten Reiches) und die sich erst später, durch die aufmuckenden Studenten und die sukzessive Erneuerung des Lehrkörpers, in eine modernere Architekturschule verwandelte.

Die Gründung eines eigenen Architekturbüros fällt in das Jahr 1966 und Roland Ertl gehört vom ersten Tag an zu jener Gruppe Linzer Architekten, deren Arbeit eine Wende im oberösterreichischen Baugeschehen verspricht.

Es gehört zum Ritual einer Laudatio, daß man, wenigstens kurz die Stationen der ausgezeichneten Arbeit in Gedanken Revue passieren läßt. Schon ein Jahr vor der Totenhalle in Thening und Jahre vor der Ateliergründung entstand eine kleine Talentprobe, die luzide Kapelle des Diakonissenkrankenhauses in Linz (1962-64), die mit ihrer Kreisform einen anderen Bezug zu einer klassischen Raumtypologie herstellt. Nach der Mitarbeit am Brucknerhaus bei Heikki und Kaja Siren entsteht der Wettbewerbsentwurf für das Kongreßhaus Innsbruck (1967), eine vertiefte Auseinandersetzung mit einem Kreissegment als Auditorium, das schließlich erst ein Viertel Jahrhundert später in einem anderen Kontext (eben in Hörsching) verwirklicht werden konnte. Solche typologischen Marathonläufe kann man im Werk Roland Ertls mehrere finden, denken Sie nur an die anhaltende Auseinandersetzung mit dem Einfamilienhaus, nicht nur in der Beziehung von Innen- und Außenraum und der Bindung an den Ort, denken Sie an seine Pionierarbeit in der architektonischen Entwicklung von Industrie- und Gewerbebauten (Pichler, wofür er 1982 den Preis der Zentralvereinigung der Architekten Österreichs erhält oder Teufelberger u.a.), bei der scheinbar nichts anderes geschah, als dass die typologischen Grundelemente solcher Anlagen (Verwaltung, Entwicklung, Produktion, Versand etc.) neu gesehen und ablesbar artikuliert wurden und zwar auf einem architektonischen und bautechnischen Niveau, das auch den Produkten und dem Standard der Firmen entsprach und somit auch Architektur als Element der Firmenpräsenz in der Öffentlichkeit verstand. Erinnern Sie sich an die fast dreißigjährige Auseinandersetzung mit dem Bürohaus oder, nicht zuletzt, an so radikale

typologische Transformationen, wie beim Gemeindezentrum Hörsching (1978-82), die, im Lande des Vierkanterers, diesem uralten Bautyp eine ganz neue urbane Qualität abgerungen haben.

Bei der Auseinandersetzung mit dem Krankenhausbau, der bekanntlich dem Architekten kaum einen gestalterischen Spielraum läßt, gelang es Ertl, einer zunehmend durch Maschinen besetzten Welt, durch kleine, aber beharrlich vorgetragene Interventionen eine humane, fast wohnliche Atmosphäre abzutrotzen. Dabei verläßt die Architektur ihre vordergründig ästhetische Präsenz und wird zur psychischen Helferin, Begleiterin, buchstäblich zur Krankenschwester eines auf existentielle Probleme besonders fixierten Menschen.

Ich habe einmal behauptet, daß Roland Ertls Arbeit nicht das Handschriftliche, die ästhetische „Duftmarke“ charakterisiert, sondern die gründliche Auseinandersetzung mit den Bauaufgaben, die selbstverständlich auch architektonische Zeitmerkmale mitteilen. So gesehen spiegelt sein Werk auch dreißig Jahre Zeitgeist wider, aber zurückgebunden an und korrigiert durch ein berufliches Ethos, das seine Wurzeln in einer Baumeisterfamilie hat. Mit anderen Worten, Ertl reagiert auf die Strömungen der Zeit, ohne sich ihnen auszuliefern. Manchmal sind diese Reaktionen sogar antizyklisch, gegensteuernd, wie man bei seinem reifsten architektonischen Werk, dem Kulturzentrum von Hörsching sehen kann. Die Anlage von Hörsching zeigt eine Haltung, die zur Zeit etwas aus der Mode gekommen ist: Wenn man auch mit dem Begriff Zeitlosigkeit vorsichtig und sparsam umgehen sollte, so gibt es doch eine architektonische Grundhaltung, die sich an bewährten Modellen des Städtebaus und der funktionalen Raumorganisation orientiert und die zu Ergebnissen gelangt, die man eben nicht zu unrecht als zeitlos bezeichnet, weil sie eine in Jahrhunderten entwickelte Sprache sprechen, die noch einmal

## Ertl reagiert auf die Strömungen der Zeit, ohne sich ihnen auszuliefern.

in der sogenannten klassischen Moderne weltweit zu verbindlichen Maßstäben geführt hat. Das Kulturzentrum Hörsching verstrahlt etwas vom Glanz dieser weißen Moderne, gelassen und großzügig, bescheiden und doch selbstbewußt.

Im Zusammenhang mit Hörsching möchte ich auf zwei zentrale Begriffe im Werk Roland Ertls eingehen, auf Angemessenheit und Verhältnismäßigkeit. Erlauben Sie mir dazu ein Selbstzitat: Da heute Architektur überall und fast gleichzeitig wahrgenommen wird oder werden kann, sind auch ihre regionalen Maßstäbe fragwürdig und ihre geographischen Schutzräume aufgelöst. Verhältnismäßigkeit stellt sich nicht mehr ausschließlich im Einklang mit der Umwelt, den kulturellen Bedingungen und der Bautradition dar, sondern sie ist allgemeineren Kriterien oder Standards verpflichtet. Außerdem ist Kultur (besser „Hochkultur“) heute nicht mehr ausschließlich das Produkt städtischer oder autonomer Gesellschaften, schon gar nicht ihre Rezeption. Architektur auf dem Lande, die natürlich unter örtlichen oder regionalen Bedingungen entsteht, von ihnen abhängig ist und sie auch trägt, ist dadurch in ganz besondere, vielleicht sogar polare oder kontroversielle Verhältnisse verspannt; es wird ihr mehr als in der Stadt Einsichtigkeit, Mittelbarkeit und Angemessenheit abverlangt,

ohne den Anspruch auf zeitgemäße Architektur zu verlassen oder gar aufzugeben.

Natürlich haben kulturelle Konventionen – wie sie etwa die humanistisch-klassische Tradition darstellt – auch in ihrer Transformation in heutige Verhältnisse mehr Chance auf Verständnis als etwa individualistische Anstrengungen jeglichen Niveaus. Roland Ertl fühlt sich zweifellos dieser aufklärerischen Tradition verpflichtet, seine Architektur signalisiert Nachvollziehbarkeit, sie ist argumentativ auf der Ebene des Gebrauchs, sie liegt in einer funktionalen Tradition, weil sie ihre Ästhetik durch den Gebrauch und die Leistung gerechtfertigt, diese aber gelassen interpretiert, also letztendlich in einer beruhigten Form überwindet.

Angemessenheit und Verhältnismäßigkeit sind eben Begriffe aus der Tradition der Aufklärung, die der Architektur nicht eine scheinbare, sondern eine tatsächliche Verbesserung der Welt abverlangt. Damit bleibt Architektur, soweit sie in überschaubaren gesellschaftlichen Verhältnissen entsteht, an die Verantwortung gebunden. Daß sie in besonderen ländlichen Situationen befreiend wirken, Konventionen aufbrechen und lokale Maßstäbe sprengen kann, dafür ist gerade Hörsching ein geglücktes Beispiel.

Roland Ertl hat sich vom ersten Tag seiner freiberuflichen Tätigkeit an auch öffentlich eingemischt. Sozusagen vom Start weg hat er sich mit seinen Kollegen Gerhard Luger, Heinz Pammer, Edgar Telesko und Helmut Werthgarner der Aufarbeitung, Publikation und Ausstellung der Linzer Moderne von 1900–1930 angenommen, deren informative Schau auch in den Räumen der Österreichischen Gesellschaft für Architektur in Wien gezeigt wurde. Ich habe da auch nachträglich noch persönlich zu danken, denn bei der Begehung von Linz war zumindest für diesen Zeitraum schon ein qualitatives Grundgerüst vorhanden. Noch wichtiger scheint mir aber

seine inzwischen schon legendäre Rettung des ebenso legendären „Hauses am Attersee“ zu sein, einer österreichischen Architekturikone für das Bauen in der Landschaft, das heute der oberösterreichische Landschaftsschutz im Salzkammergut nicht mehr genehmigen würde. Ertl konnte den damaligen Neubesitzer des Hauses, der eigentlich zunächst nicht wußte, was er da erworben hatte, in langen Saunagesprächen davon überzeugen, daß er hier ein Kleinod der architektonischen Kultur der dreißiger Jahre gekauft hatte. Schließlich konnte er noch den Kontakt zu Prof. Ernst Anton Plischke herstellen, der noch Pläne für einen kleinen Umbau entwarf. Roland Ertl machte die Bauleitung und so wurde 1972 der siebzigste Geburtstag eines glücklichen Architekten und einer inzwischen sehr zufriedenen und stolzen Bauherrenschaft gefeiert.

Es ist vielleicht symptomatisch für die Baukultur des Landes, daß sich gleich in der Nachbarschaft des Hauses eine Tragödie an Ignoranz und Hilflosigkeit ereignete. Die Villa Eichmann, eine der frühen und bedeutendsten Privatbauten von Clemens Holzmeister wurde vom Land Oberösterreich erworben. In das weltberühmte Bootshaus – das in einschlägigen Publikationen als ein besonders Vorbild für Bauten in einer Seenlandschaft gefeiert wurde – hat man einen Surfklub einquartiert, dessen Mitglieder offenbar in dem Objekt nur eine alte Hütte sahen und sie dementsprechend behandelten. Die Villa selbst geriet später in die Mühlen des Mobilienshandels und ist heute mit Appartements ausgebaut, also zerstört.

Es ist mir anlässlich dieser Feierstunde schon ein Anliegen, noch ein Faktum anzusprechen, das mich als Oberösterreicher traurig macht. Während in anderen Bundesländern eine mehr oder minder aufgeschlossene Beamtenschaft der neuen Architektur ihrer Länder vielleicht kritisch, aber im Grunde positiv gegenübersteht und in vielen Fällen sogar zum Helfer

des Architekten wird – man verlangt ja keine Komplizenschaft – hat man in der oberösterreichischen Landesbaudirektion offenbar den Zusammenhang von Kultur und Architektur noch nicht erkannt. Ich habe schon einmal in einer Laudatio für einen Landeskulturpreis an das Land appelliert, es möge nicht nur Preise vergeben, sondern sich auch praktisch zu seinen Preisträgern bekennen. Roland Ertl, der schon 1982 den Oberösterreichischen Landeskulturpreis erhielt, hat in seiner langen Berufskarriere weder vom Land Oberösterreich noch von der Stadt Linz einen Auftrag erhalten. Und es gäbe eine Reihe anderer, international geschätzter Architekten dieses Landes, die zwar durch Preise geehrt, aber sonst in ihrer Tätigkeit weder wahrgenommen noch gefördert wurden. Ich weiß, es ist hier nicht ganz der richtige Ort dies auszusprechen, aber das Land und dessen Kulturpolitik ist wiederum nicht so groß, daß es auch ganz der falsche wäre.

Es hat sich in Oberösterreich einiges und in der Stadt Linz viel verändert, dank einer unermüdlichen Anstrengung von Architekten wie Roland Ertl. Oberösterreich hat inzwischen auch eine jüngere Architektenschaft, die keinen Vergleich mit anderen Regionen, wie etwa der Steiermark oder Vorarlberg zu scheuen braucht, aber der Funke, wenn ich das so sagen darf, ist noch nicht auf die Politik und auf die Bürokratie übersprungen. Architektur ist für die kulturelle Identität des Landes noch nicht erkannt worden. Woran es liegt, weiß ich nicht, aber sicher sind Architekten wie Roland Ertl, die das Vertrauen vieler und bedeutender Bauherren hatten und haben, nicht daran „schuld“.

Lieber Roland, ich freue mich, daß Dir dieser schöne Preis verliehen wurde. Ich glaube, es freuen sich viele Kollegen mit Dir. Die Zeiten für die Architektur werden nicht besser, vermutlich sogar noch härter werden, also hat man unterwegs solche Aufmunterungen nötig. Herzliche Gratulation. ●

# 1995

Sparte  
Bildende Kunst

## Peter Kubovsky

Maler



## Gestik und Motorik, das Innere, das Seelische über die Hand auf das Blatt

Peter Baum

Der heutige Tag, vor allem aber die Auszeichnung, die Peter Kubovsky aus der Hand von Herrn Ratzenböck erhalten wird, gibt wirklich in mehrfacher Weise Anlaß, nicht nur einen Künstler angemessen zu würdigen, sondern auch Rückblick zu halten auf 50 Jahre eines Wiederaufbaus und letztlich eines künstlerischen Schaffens, das in Oberösterreich nicht zuletzt auf Grund eines einvernehmlichen Verständnisses in wichtigen grundlegenden Fragen zwischen den großen Parteien zu dem wurde, was man heute als Basis für eine gedeihliche Kulturarbeit bezeichnen

kann. Das Entscheidende war, daß das Grundsätzliche, die Freiheit der Kunst, die Anliegen des Künstlerischen, der Ästhetik, der Erbauung für den Menschen, des Zu-Sich-Selbst-Findens und der geistigen Nahrung als Indizien auch eines Lebensprozesses angesehen wurden, an dem wir alle mehr oder minder stark, mehr oder minder lange, Anteil nehmen konnten.

In diesem Klima, das anfangs durch viele, viele Schwierigkeiten in den Jahren des Wiederaufbaus gekennzeichnet war, das aber dann mehr und mehr zu dem wurde, was man ein wenig mit dem großen Begriff des kulturellen Selbstverständnisses und eben einer gedeihlichen Grundlage zum Entstehen von Kultur bezeichnen kann, wuchs hier, zwar 1930 geboren in Lundenburg, aber gleich nach dem Krieg hierher kommend, Peter Kubovsky auf.

Es sind eigentlich 50 Jahre der Geschichte, die er zum Teil mitprägte, die er aber auf jeden Fall miterlebte. Von den schwierigen Anfängen, von den Anfängen auch der Kunstschule der Stadt Linz mit der Findung von geeigneten Lehrerpersönlichkeiten für den Unterricht. Ausgestattet mit dem auch seismografischen Gespür, das man haben muß, wenn man nicht nur Lehrpersonen als Chefs von Klassen nominiert. Man muß dieses Gefühl auch dafür haben, ob eine künstlerische Substanz in ausreichendem Maß, in einem gewissen Territorium vorhanden ist, in die man „investiert“. Diese ersten gedeihlichen Schritte waren die Grundlage für Peter Kubovsky. Er hat schon mit 17 Jahren begonnen, seine künstlerischen Möglichkeiten zu testen und letztlich – ich würde sagen mit etwa 20, 21 – in dem Maß auch zu finden, was man im Sinne einer künstlerischen Selbstfindung und eines Standpunktes artikulieren kann.

Peter Kubovsky ist und war zeitlebens primär Zeichner. Das gäbe nun Anlaß grundlegend einiges über die Zeichnung zu sagen. Es gibt aber auch Gelegenheit, die Zeichnung und ihren

Stellenwert kurz zu beleuchten. Bevor ich auf andere Fakten eingehen möchte, erinnere ich mich an ein ganz kurzes Gespräch, das wir gestern hatten und in dem Peter Kubovský unter Charakterisierung der Situation der 50er Jahre hier in Linz sagte, welcher schwierigen Standpunkt die Zeichnung hatte. Die Zeichnung war durch die Bank unterschätzt. Sie wurde als kleine Schwester der großen Malerei – Essig und Öl fällt einem da nur ein – angesehen. Sie wurde gleichsam an den Rand gestellt, als Weg zu größeren, bedeutenderen Werten klassifiziert, aber nicht in ihren autonomen Möglichkeiten erkannt, geschweige denn von einer größeren Anzahl Interessierter gesammelt. Dass die Zeichnung überhaupt das Substantielle, das Grundlegende, das Essentielle der Bildenden Kunst ist, das weiß jeder, der in die Dinge eindringt und der sich, egal in welcher Epoche, mit Kunstgeschichte beschäftigt hat. Das Zeichnen ist eigentlich das Schwierigste, was ein bildender Künstler zum Teil als Talent mitbekommt und dann unter Anleitung und mit Hilfestellungen von wem immer weiterentwickelt. Das Zeichnen bekennt im besten Sinn des Wortes Farbe. Ein Zeichner kann sich nicht herumschwindeln. Er muß, wenn er nur mit der Feder und der Tusche arbeitet, wenn er nur mit dem Bleistift ans Werk geht, im besten Sinn des Wortes Farbe bekennen. Die Zeichnung steht immer wieder als Gradwanderin vor uns.

Ich war sehr froh über die spannungsvolle auch ungemein sensibel strukturierte Musik von Anton Dvorák. In den Fortissimusstellen ist mir die Zeichnung in der ganzen Rasanz, in der Vehemenz, auch in der Offenheit, die sie einfach braucht, in den Sinn gekommen. Auch mit den Möglichkeiten abzustürzen, immer, vor den Schlußstellen dieser Musik, kam sozusagen der Absturz der Zeichnung, der Ausrutscher. Und diese Ausrutscher sind es, diese Abstürze, das gilt auch für ganz ganz große Zeichner, wie Picasso oder Matisse, die den Zeichner letztlich weiterbringen. Nicht die Festigung von Perfektionismen, nicht

die Routine. Bei all dem Können, bei all dem Vermögen sich in großer Schnelligkeit zu artikulieren gilt es, sich eine Offenheit, eine Risikofreudigkeit zu bewahren; da man bei der Zeichnung, beim Zeichnen, materiell nicht so abhängig ist, wie bei anderen Techniken. Denken Sie an einen Bildhauer, was der alles mit-schleppen muß, bis es ans Werk geht. Denken Sie an ein großes Gemälde mit Acryl oder Öl, oder an die neuen Medien. Also das alles ist von vielem Ballast mitbegleitet.

Die Zeichnung ist die direkteste, die spontanste, die ehrlichste, aber auch die schwierigste Kunstform. Es ist meiner Meinung nach die schönste Form der bildnerischen Mitteilung. Sie ist es auch deshalb, weil sie ähnlich ist wie das Wort. Denn das Wort muß eben nicht unbedingt erst dargestellt werden, wenn man nur liest und in die eigenen Phantasien Schwung bringt. So ähnlich geht es mit der Zeichnung, wenn man die Zeichnung gleichsam fortsetzt, weiter entwickelt von dem ausgehend, was der Künstler auf seinen Blättern notiert hat.

Peter Kubovský kommt aus einem Landstrich, der viele wichtige Künstler, vor allem Architekten hervorgebracht hat – Loos, der berühmte Josef Hofmann, Olbrich, aber auch der Bildhauer Hanak – also substanzvoll aus der Vergangenheit schöpfend, gleichsam mitbelastet aus einer kulturell ergiebigen Ecke unseres Mitteleuropas. Er kam hierher, in eine noch unstrukturierte, noch einerseits belastete, andererseits durch einige wenige positive Rückerinnerungen gekennzeichnete Situation. Wenn ich jetzt Rückerinnerungen sage, dann meine ich damit natürlich die beste Zeit der beiden Künstlervereinigungen, des OÖ. Kunstvereins und der Galerie MAERZ mit Beginn ihrer Gründung in den 20er Jahren, in den 10er Jahren und so weiter fort.

Peter Kubovský hat meiner Meinung nach, angeregt durch Prof. Ortner, der ihn bestärkt hat und ihn an die Kunsthochschule holte, in den ersten wichtigen Jahren aus sich selbst, aus seinen Erfahrungen, aus seiner Neugierde am Werk anderer Künstler,

## Das Zeichnen bekennt im besten Sinn des Wortes Farbe.

gelernt. Das merkt man, wenn man seine Arbeiten, etwa die Illustrationen zu Romanen in der Weltliteratur aus den 40er Jahren ansieht. Man merkt es auch noch in der Phase des starken expressionistischen Einflusses, sowohl in der Zeichnung, als auch in den wenigen Jahren einer doch relativ ausgeprägten und durchaus sehr erfolgreichen malerischen Praxis. Der eigentliche und entscheidende Durchbruch auch im Sinne einer Anerkennung durch Künstler, die für ihn Maßstab waren in unserem Land, in der Republik Österreich, das war Mitte der 50er Jahre.

Als Peter Kubovský zu einer großen Ausstellung österreichischer Kunst 1956 in das Stedelijkmuseum in Amsterdam mit eingeladen wurde, war das eine große Auszeichnung, als Zeichner überhaupt dabei zu sein. Zum zweiten war es wirklich so, daß Sandberg, der Direktor des Stedelijkmuseums in Amsterdam, bei einem Besuch in Linz die Zeichnungen eines jungen österreichischen Künstlers sah und sich gleich in sie verliebte. Er wollte, daß Peter Kubovský in dieser Ausstellung mit dabei ist, was für die Hiesigen und auch für die Wiener, die damals die Szene dominierten sehr, sehr überraschend war.

Durch diesen Anstoß über Sandberg wurde die Aufmerksamkeit für Peter Kubovský auch unter prominenten Künstler-

kollegen aktualisiert. Ich denke nur an Paul Flora, vor allem an Kurt Moldovan und an andere mehr, die damals am Beginn der 50er Jahre, zusammen mit Kurt Absolon die Grundlage der Zeichnung der Zeit nach 1945 bildeten, bei aller Unterschiedlichkeit und Verschiedenheit. Wenn man diese Phalanx der Namen, von dem eher ins karikaturistische cartoonhafte tendierenden Paul Flora jener Zeit hernimmt und aufzählt, über Kurt Moldovan, über Herbert Braiter, über Rudolf Radiles in Salzburg bis eben herauf in unsere Zeit, wenn wir also diesen Typus des energetischen Zeichners, des fast nur Zeichners in dieser Dringlichkeit verspüren, dann ist ein ganz kurzer Rückblick, an den Beginn der österreichischen Kunst dieses Jahrhunderts gestattet: mit so entscheidenden zeichnerischen Werken wie jenen von Kubin, von Klimt, von Schiele und von Kokoschka. Die Zeichnung begleitet uns in der Essenz der bildnerischen Bemühungen. Sie gibt immer wieder Grundlage, Anstoß und auch selbstkritische Rechenschaft über den Standpunkt der Kunst, in ihrer Dezipiertheit auf der einen Seite und Offenheit auf der anderen Seite. Vorausgesetzt, daß der Betreffende oder die Betreffende wirklich zeichnen kann, wird emotionale und sinnliche Spannweite mitgeliefert. Das weiß jeder, der in die Zeichnung sozusagen investiert hat, der auch die Muße, der auch die Zeit und auch das Sehen aufbietet, das die Zeichnung verlangt. In der inflationistischen, visuellen Gesellschaft, in der wir heute leben, ist das Ansehen von Bildern, das Ausloten von Bildern, geschweige denn das Ausloten von Zeichnungen, schon fast höhere Akrobatik. Die vielen tausenden Bilder, die wir täglich aufnehmen und letztlich nicht aufnehmen, weil wir sie nicht sehen, sondern nur übersehen, belehren uns in dieser Hinsicht eines Schlechteren.

Peter Kubovský hat ab Mitte der 50er Jahre das mehr und mehr ausspielen können, was ihm substantiell als Zeichner auszeichnet, konzentriert auf die Landschaft, auf Veduten, auf Architektur und Stadtansicht. Er bevorzugt immer wieder jene

Städte, zu denen er auch starke persönliche Bindungen hat: das ist Prag auf der einen Seite, das sind Paris und Rom und Venedig.

Welche Vorteile bringt es mit sich, wenn man sich einer Stadt wiederholt und dann eben sehr intensiv widmet? Man lernt sie besser kennen, man lernt sie in allen Facetten kennen, zu verschiedenen Jahres- und Tageszeiten, unter verschiedenen Stimmungen, denen man selbst unterliegt, unter verschiedenen Aspekten der Anregung, vielleicht auch der Abstumpfung, wenn man wo zulange ist, oder wenn es zu heiß ist und die Zeichnung nicht in Schwung und Fluß kommt. Man lernt vieles auch kennen und das ist eigentlich das Entscheidende. Nicht die Maßstäblichkeit, nicht die Wiedergabe von Fakten, sondern die Wiedergabe von Atmosphäre und Fluidum in einem strukturierten Gerüst, das bis zu einem gewissen Grad austauschbar sein kann, das aber über die Qualitäten verfügen muß, die man mit der Zeichnung im ursprünglichen Sinn verbindet. Das sind eben formale Qualitäten. Qualitäten, die aus Spannung und Spannungsausgleich resultieren. Es ist die Art und Weise der Strichführung, nicht nur die Rasanz, die Sicherheit, sondern es ist gleichsam all das, was als Ausfluß unserer Gestik und Motorik, das Innere, das Seelische über die Hand auch auf das Blatt transportiert.

Da gibt es nichts zu schwindeln, das ist auch nicht durch Mätzchen und durch Tricks zu verstellen. Ich kann mich nur wiederholen, in dem Sinn bekennt der Zeichner Farbe.

Peter Kubovsky hat sich diesen Momenten, diesen Kriterien, immer und wiederholt zugewandt. Er ist nicht müde geworden, die Zeichnung stets auch als Exerzitium an sich selbst zu erproben und weiterzuführen. Wenn man versucht ihn einzuordnen, innerhalb der verschiedenen Stile der verschiedenen Bewegungen der Kunst unserer Zeit, dann kann man das mit dem Begriff der klassischen Moderne tun.

Heute am Ende des 20. Jahrhunderts ist ja die klassische Moderne mindestens 96 Jahre breit. Man kann auch noch 20 Jahre des vorigen Jahrhunderts dazugeben. Es kommt eben darauf an, was man darunter versteht. Ich würde bevorzugt den Begriff anwenden, der auch einen Aspekt des Traditionellen beinhaltet. Ich würde ihn bevorzugt auf den Zeichner Kubovsky anwenden, weil durch seine Praxis das Nicht-Modische der Kunst, das sich nicht von Tagesmoden und -trends beeinflussen lassen, damit in Verbindung steht. So eine Haltung kann positiv sein, man muß da jedoch sehr vorsichtig sein und man darf sich nicht ins Fäustchen lügen oder hineinblicken in eine Abgeschiedenheit im Sinn des Rückzugs, wenn man mit derartigen Begriffen operiert.

Wenn man Peter Kubovsky als einen Vertreter der österreichischen klassischen Moderne bezeichnet, dann eben deshalb, weil er einerseits in den Anfangsjahren nach 1945, um 1950, 1955 herum, grundlegend Möglichkeiten erschloß, in einer Art, die im wesentlichen die Tradition eines Zeichners wie Wilhelm Thöny aber aus einer ganz anderen inneren und seelischen Motorik, aus einer anderen Strukturierung, die auch eine gewisse Standortsuche beinhaltet geboren war.

Dann kommen die Jahrzehnte der Verfestigung der Mittel der Möglichkeiten und auch einer fortlaufenden Überprüfung dieser Möglichkeiten. Hier hat sich Kubovsky meiner Meinung nach in einem zweiten Terrain der Selbstkritik und der Erneuerung gestellt, in dem er lehrte. In dem er viele Jahre und Jahrzehnte der Hochschule hier in Linz in sehr sehr enger Art und Weise als Lehrer, als Professor verbunden war und vielen jungen Menschen etwas mitgeben konnte, das nur aus dem Dialog des Künstlerischen erwächst.

Wieder mit der Absicht, dem Anderen bei seiner künstlerischen Selbstfindung zu helfen. Dieses entscheidende Verständnis einerseits auf die Linie, auf die Zeichnung und ihre Struktur bezogen, andererseits aber auch mit der ganzen

Emotionalität auf den Partner Student bezogen, auf den Dialog, den ja Kunst in jeder Form benötigt, macht Peter Kubovsky in seiner Konstanz, in seiner Exaktheit, auch in seiner herben Eleganz aus. Sie sehen ja, er ist ja heute auch dem Anlaß entsprechend gekleidet, in der für ihn charakteristischen Mischung von eleganter Zurückhaltung. Das macht ihn eben aus, sein dezidiertes Wort, das nicht im Sinne eines Wasserfalls kommt, sondern das dann kommt, wenn er was zu sagen hat und wenn es nur eine Art von bestätigendem Nicken ist. Viel mehr kann man eigentlich bei einem guten Lehrer nicht erwarten. Oskar Kokoschka hat, wenn er besonders gut gelaunt war, bei seiner „Schule des Sehens“ in Salzburg seine Studenten vor allem damit belohnt, wenn sie sehr gut gezeichnet haben: Er war ein Korrektor, vielleicht zum Unterschied von Dir. Er hat sie mit einem Stückchen Zucker, so wie man sonst Pferde füttert, belohnt, hat aber diesem im Stückchen verpackten Zucker seine Signatur im Sinn von OK hinzugefügt. Das war das höchste der Gefühle, was man erreichen konnte. Peter Kubovsky hat immer den Dialog gesucht und er hat viele Studenten mitbegleiten können auf ihrem Weg, auf dem Weg ihrer künstlerischen Entwicklung.

Ich hab sicher vieles vergessen. Am Beginn so einer Rede denkt man an viele, viele Anlässe, Auszeichnungen, die der Künstler auch schon vorher erhalten hat. Es sind große und wichtige Ausstellungen. Es ist nicht zuletzt auch seine aktive Präsidentschaft bei der Künstlervereinigung MAERZ gewesen. Es waren manchmal Anlässe, schon in Wien in den 60er Jahren, wo wir uns kennenlernten, kleinere Einzelausstellungen von Peter Kubovsky, die Künstler, Kunstfreunde, Kunstsammler, zusammenbrachten über etwas, das den anderen viel zu fad, viel zu uninteressant ist im Sinn auch eines Entzündens, eines Funkens, der überspringt, wenn man eine Zeichnung genießt und analysiert.

Daß dieser Preis unter Bezug und als Hommage auch Heinrich Gleißners hier und heute durch Herrn Ratzenböck überreicht wird, hat mich erinnert an ein Foto, das ich gleichsam symbolisch zitieren darf. An eine Fotografie, die ich in den 60er Jahren machen konnte anlässlich der Eröffnung einer Picasso-Ausstellung in Wien. Da war ein schöner später Kopf, fast so ein Rembrandt'esker Kopf zwischen Clown und altem Mann von Picasso zu sehen. Ein Selbstporträt. Vor diesem Selbstporträt stand Heinrich Gleißner mit seinem guten älteren Freund Clemens Holzmeister. Und dieses Triumphirats, in der Mitte, der imaginäre Kopf von Picasso, dieses Foto habe ich noch. Es fiel mir eben ein und ich darf das vielleicht an den Schluß der Hommage für Peter Kubovsky stellen, sozusagen auch als Bindeglied für den Hinweis auf den Stifter dieses Preises, der ja hier grundlegend in den ersten Jahren, Jahrzehnten Kulturarbeit neben all den anderen schweren Arbeiten geleistet hat.

Lieber Peter Kubovsky! Ich möchte Dir sehr, sehr herzlich gratulieren. Wir freuen uns, daß wir in Dir – ich meine das jetzt im besten Sinn zum Künstlerischen aber auch Menschlichen – einen aufrechten Zeichner besitzen. Der aufrechte Gang des Zeichners an den Klippen, die er mit Sicherheit meistern muß, um immer wieder zu einem neuen Anstoß und auch zu einem inneren Impuls zu gelangen. Da ist das Zeichnen die beste Rezeptur. Zeichne weiter so lang Dich die Hand leitet. Uns und Ihnen darf ich jene Auseinandersetzung wünschen, die der Zeichner braucht, der ja oft im Dialog gestört wird, durch größeres mächtigeres Lauteres usw.

Alles Gute weiterhin und viel, viel Glück und herzlichen Glückwunsch zu dieser schönen und hohen Auszeichnung. ●

# 1994

Sparte  
Literatur

## Alois Brandstetter

Autor



## Plädoyer für das Verschollene und Vergessene

Johann Lachinger

Eine Laudatio, also eine Lobrede auf Alois Brandstetter zu halten, ist eine ehrenvolle, wenn auch nicht leichte Aufgabe. Man müßte ein geschickter Rhetor sein, um dem Schriftsteller, der die ars rhetorica – die Redekunst – so blendend beherrscht, und dessen Redner in seinen Büchern nie um Worte verlegen sind, einigermaßen gerecht zu werden. Und man müßte auch ein ebenbürtiger Polyhistor sein, um den „poeta doctus“, der er ist, einigermaßen adäquat zu würdigen.

Ich bin zwar ein begeisterter Brandstetter-Leser, aber leider ein schlechter Brandstetter-Vorleser: das intellektuelle Vergnügen beim Lesen vieler Texte schlägt einfach zu häufig um in ein Nicht-mehr-an-sich-halten-Können: Es ist mir z.B. noch nie gelungen, seine Erzählung „Der Vater“, über den so bieder-männisch souverän sich gebenden Familienvater aus dem Band „Der Leumund des Löwen“ vorzulesen, ohne mich selbst vor Lachen immer wieder unterbrechen zu müssen. Ich werde nicht versuchen, Ihnen diese bissige witzige Humoreske hier vorzutragen.

Und schließlich meine ich, daß es mir vielleicht ein bißchen an der nötigen objektivierenden Distanz gebricht, um das Phänomen Brandstetter in eine objektive Perspektive zu rücken, da ich den Schriftsteller bereits als 10- oder 11-jähriger als Zögling am Kollegium Petrinum kennenlernte und auch später unsere Wege eine Zeitlang nebeneinander verliefen, so daß sich viele persönliche Erinnerungen mit dem Bild des Schriftstellers fast untrennbar vereinen. Aber es war der freundliche und ehrenvolle Vorschlag des heute zu Ehrenden, die Laudatio auf ihn zur Verleihung des Heinrich-Gleißner-Preises zu übernehmen. Ich muß Sie also bitten, mildernde Umstände walten zu lassen.

Was an Alois Brandstetters literarischem Werk fasziniert, ist seine Leichtigkeit und die stilistisch-rhetorische Brillanz und Versatilität, mit der er seine Leser für seine Themen interessiert und zugleich ihnen seine Meinung sagt. Seine Meinung sagen: bei näherem Hinsehen ist es nämlich immer er selbst, der spricht, auch wenn er dieses Sprechen in verschiedene Rollen kleidet.

Worüber spricht Brandstetter in seinen Büchern? Über Gott und die Welt, könnte man lapidar sagen, ohne es böse zu meinen, denn tatsächlich ist in den Erzählungen viel von

Religion und dem profanen Weltleben die Rede, es muß aber noch konkreter hinzugefügt werden: er spricht über die Menschen in seiner Welt, über Gelehrte und Ungelehrte, und oftmals noch konkreter – er spricht über Land und Leute hier und heute und er spricht viel über sich selbst, und er spricht viel über die Sprache. Insgesamt ist es der eigene Erfahrungs- und Wissenshorizont, aus dem er schöpft, von dem er ausgeht, mit dem er künstlerisch spielt: das biografische Erfahrungspotential bietet den Stoff zum kritischen und auch selbstkritischen Rasonnement. Brandstetter räsoniert, er ist so etwas wie ein Rasonierer, aber kein grantiger, verdrießlicher Besserwisser und Querulant, sondern einer, der mit der Unvollkommenheit ja Unzulänglichkeit der Menschen sein literarisches Spiel treibt, ein witziges Spiel, hinter dem aber durchaus Ernst und Betroffenheit über die gravierenden Defizienzen der Wirklichkeit steht.

Kurz zur Biographie Alois Brandstetters: Ich muß mich hier auf einige knappe biographische Angaben beschränken: Alois Brandstetter wurde am 8. Dezember 1938 in Aichmühl in der Gemeinde Pichl bei Wels geboren. Er entstammt einer Müller- und Kleinbauernfamilie, zeitweise wurde neben Mühle und Landwirtschaft auch ein Sägewerk und eine Schwarzbäckerei betrieben; man kann sich vorstellen, daß es ein arbeitsreiches Leben war, das Alois Brandstetter in seiner Kindheit kennenlernte, und keine Landidylle. Nach der Volksschule in Pichl kam Brandstetter 1949 an das Bischöfliche Gymnasium Kollegium Petrinum in Linz, wegen Anpassungsschwierigkeiten in Schule und Internat – er war damals schon ein kritischer Individualist – mußte er die Schule wechseln und er absolvierte die Gymnasialstudien 1957 am Bundesrealgymnasium in Wels mit Auszeichnung.

Von 1957 bis 1961 studierte Brandstetter Germanistik und Geschichte an der Universität Wien. Bereits nach acht

Semestern konnte er mit einer Dissertation bei Eberhard Kranzmayer über das Thema „Laut- und bedeutungskundliche Untersuchungen an der Mundart von Pichl bei Wels“ im Februar 1962 den Doktorgrad erwerben. Mit 23 Jahren wurde er von Prof. Hans Eggers als Assistent für Altgermanistik und Sprachwissenschaft an die Universität des Saarlandes nach Saarbrücken geholt. Neben der akademischen Lehrtätigkeit veröffentlichte er Publikationen zur strukturalistischen Linguistik. 1968 trat er mit ersten literarischen Werken an die Öffentlichkeit. Nach der Habilitation über die frühneuhochdeutschen Prosaauflösungen mittelalterlicher Versepen wurde er 1971 zum Professor ernannt, 1971/72 war er Gastprofessor an der Universität Salzburg, seit 1974 ist er Ordinarius an der Universität Klagenfurt.

Er ist mit einer Kärntnerin verheiratet, der Ehe entstammen zwei Söhne. Sein Herkunftsland Oberösterreich spielt im literarischen Werk Brandstetters bekanntlich eine Hauptrolle, mit dem Ankauf eines Bauernhauses in Weinberg bei Pichl als Feriendomizil, in dem er mittlerweile ein kleines Museum zur bäuerlichen Arbeitswelt eingerichtet hat, hat Brandstetter auch einen neuen biographischen Stützpunkt in Oberösterreich. Mit seiner beruflichen Doppelsexistenz als Literatur- und Sprachwissenschaftler auch mit dem Hintergrund seiner Geschichtsstudien und als Autor hat sich Brandstetter einen Bildungs- und Produktionshorizont geschaffen, der es ihm ermöglicht, sein Bildungswissen jederzeit in Literatur umzusetzen. Damit kann er im künstlerischen Medium jener geistreich witzigen Kombinatorik freien Lauf lassen, die für seine Schreibkunst charakteristisch geworden ist.

Brandstetters literarischer Weg war zunächst wie das Kreuzen eines Seglers mit seinem Segelboot oder eines Surfers mit seinem Surfbrett gegen den Wind, so lange, bis der Wind umschlägt, so daß das Boot nun schon geraume Zeit in voller

Fahrt sozusagen vor dem Wind segelt. Gemeint ist seine Position an der Wende zur Postmoderne. Was mich an Brandstetters Schreiben von Anfang an frappiert hat, ist – rhetorisch gesprochen – die Art seiner Inventio, die Art der Findung seiner literarischen Stoffe. Mit einer Selbstbewußtheit sondergleichen servierte er den Lesern seine eigenen künstlerischen Speisen unbekümmert, ob er sich künstlerisch „auf der Höhe der Zeit“ befand, d.h. den etablierten modernen und modischen Kunstrichtungen entsprach oder nicht. Er konterkarierte mit seinen Erzählungen z.B. vom einfachen Leben auf dem Lande, mit

**[...] er spricht über die Menschen in seiner Welt, über Gelehrte und Ungelehrte, und oftmals noch konkreter – er spricht über Land und Leute hier und heute und er spricht viel über sich selbst, und er spricht viel über die Sprache.**

seiner witzigen Kritik der Modernisierungsprozesse, mit seiner unbekümmerten Verwertung von Autobiographischem, ja mit seinem scheinbar saloppen, anekdotischen Geschichten. Sie erzählen von der Geschichte aller avantgardistischen kunstautonomen Konzepte, wie sie auch in der österreichischen Literatur, speziell von der Grazer Gruppe durchexerziert wurden. Er pflege mit einer gewissen Kühnheit einen selbstverständlichen Anti-Avantgardismus und war darin „postmodern“, bevor sich die Postmoderne etabliert hat.

Der „poeta doctus“, der über das historische Potential verfügende und mit ihm souverän literarisch spielende Schriftsteller ist heute „in“, das verschmähte Mittelalter etwa hat geradezu Konjunktur, wenn man an Umberto Ecos „Der Name der Rose“ oder an Adolf Muschg's Parzival-Remake „Der Rote Ritter“ denkt. Die großartige Ovid-„Metamorphose“ in Christoph Ransmayrs Roman „Die letzte Welt“ ist wohl das bekannteste Beispiel postmoderner Literatur aus Österreich. Was Peter Bürger zum komplexen und nicht eindeutig definierbaren Phänomen der „Postmoderne“ umschreibend sagt, kann man Alois Brandstetters Texten nachvollziehen – bei Bürger heißt es: „Die Tabus, die die werkorientierte Moderne aufgerichtet hat, werden erneut in Frage gestellt: War die Moderne der 50er und 60er Jahre geprägt durch das Streben nach Reinheit des künstlerischen Mediums, so scheint heute geradezu das Unreine programmatischen Stellenwert zu erhalten. Das reicht von der bedenkenlosen Rückkehr zum Gegenstand in der Malerei und zur Leichtigkeit anekdotischen Erzählens, über die Freude am Zitat bis zum ironisch vorgezeigten Verzicht auf ästhetische Durchgestaltung ...“

Auf Brandstetter trifft dies alles zu, es ist aber zu sagen, daß ihm das programmatische und postmoderne Schreiben, die kalkulierte Anwendung einer modischen Schreibtechnik, kein Problem ist. Er ist ebensowenig ein auf eine bestimmte

Ästhetik eingeschworener Künstler wie etwa auch z.B. Marlen Haushofer nicht als avantgardistische Feministin apostrophiert werden kann.

Der spielerische Umgang mit der Tradition, das Zitieren und Konfrontieren der Vergangenheit mit der Gegenwart ist ein Brandstetterisches literarisches Markenzeichen, ein Habitus, der mit seiner Herkunfts- und Bildungsgeschichte zusammenhängt, und heute durchaus wie konformistisch-postmodern wirkt. Die Zitierkunst und das Neoadaptieren von Kunst beherrscht der Germanist und Schriftsteller Brandstetter souverän, das sei kurz am Beispiel der Adaption der Klopstock-Ode „Der Eislauf“ demonstriert. Sie findet sich in Brandstetters poetischem Wörterbuch „Remulus und Wörthersee“. Das erhabene dichterische Zitat wird konfrontiert mit der prosaischen Wirklichkeit und Lebenswelt und man meint, es werde letztlich beides: die hohe Kunst und die niedere Realität parodiert. Es sind Kontraste oder auch Spiegelreflexe zwischen konträren Kunstebenen. Aber vielleicht wird man dazu ange- regt, auch wieder einmal ein Klopstock-Gedicht zu lesen in der sonst so prosaischen Alltagswelt von heute.

Brandstetter wollte vielleicht auch an das sarkastische Epigramm von Lessing über seinen Dichterkollegen Klopstock erinnern, wo es heißt: „Wer wird nicht einen Klopstock loben? Doch wird ihn jeder lesen? – Nein. Wir wollen weniger er- hoben, und fleißiger gelesen sein.“ Brandstetter wird fleißiger gelesen! Brandstetter ist der Postmoderne vorausgeeilt und er hat auf seinem literarischen Weg auch andere moderne Trends in der Literatur hinter sich gelassen, nämlich, wo er zeitgemä- ße Themen unzeitgemäß behandelte. Dies war und ist im be- sonderen der Fall bei einem Hauptthema der österreichischen Literatur seit den 60er Jahren: der sogenannten kritischen Hei- matliteratur, der Anti-Heimat-Literatur. Auch hier bewährt sich Brandstetters Prinzip der Eigenständigkeit, die einfach aus der

## **Ausgangspunkt seines Schreibens über das Land ist das Biografische, das eine stark emotionale Bindung an die Herkunftswelt und zugleich eine intellektuell-reflektierende Distanz ergibt.**

authentischen Erfahrung einer ländlich-provinziellen Heimat und der Verarbeitung des Erfahrenen in der intellektuellen Sphäre von Universität und Stadtmilieu sich ableitet.

Ausgangspunkt seines Schreibens über das Land ist das Bio- grafische, das eine stark emotionale Bindung an die Herkunftswelt und zugleich eine intellektuell-reflektierende Distanz ergibt. Wenn in den autobiografischen Kindheitstexten von „Über den grünen Klee der Kindheit“ der Ich-Erzähler wieder- holt auf den aus dem Bauernstand desertierten Helmbrecht im mittelalterlichen Epos „Meier Helmbrecht“ anspielt, so zeigt sich hier ebenso die Ambivalenz wie im Titel, wo etwas an- scheinend „über den grünen Klee gelobt“ werden soll. Was sich

dann nicht immer als Leben in einem gelobten Land heraus- stellt. Brandstetter nimmt die Heimat ernst, auch wenn er sich in kritischen und grotesken Satiren über Fehlentwicklungen, Mißstände und Vorurteile lustig macht. Hatte man bei seinen ersten Büchern den Eindruck, der Literaturneuling reihe sich ein in die Linie der radikalen Heimat-, Vergangenheits- und Ös- terreichkritiker Bernhard, Innerhofer, Scharang usw. – nur daß er mit seinem sarkastischen, quasi-naiven Erzählungen und kaustischen Sprachwitz eine neue Variante der Kritik einbrach- te –, so schlägt er in seinem Schreiben über die ländliche Welt schon bald eine andere Richtung ein: In der Rückbesinnung auf seine Herkunftswelt wird er zum Beobachter und Kriti- ker des umfassenden (ökonomischen, sozialen und geistigen) Strukturwandels im Zuge des allgemeinen Modernisierungs- prozesses auf dem Land.

Ökologische Bedenkenlosigkeit wird ihm ebenso zum Problem wie der Verlust gewachsener Kulturtraditionen und Identitäten. Daß Brandstetters „Heimatkunst“ über die eigene Region, die sich wiedererkennt, hinaus verstanden wird, längst abgesehen von der pointierten Komik in der Darstellung des Allzumenschlichen, auch mit der Treffsicherheit im Aufgreifen und der Triftigkeit des Aufgegriffenen zusammen.

In der Einleitung zur Anthologie „Daheim ist daheim“ sagt der Herausgeber Brandstetter: „Von einer Heimatgeschich- te wird man Genauigkeit erwarten und nicht Unschärfe. In keinem anderen Fall ist der Schriftsteller mit seinem Gegen- stand enger vertraut als im heimischen Glücksfall ... Wenn denn weder Betriebs- noch Ortsblindheit den Autor behindern, dann wird sich in seinem Text eine Evidenz und Stimmigkeit einstellen, die auch dem fremden und ortsunkundigen Leser unmittelbar einleuchtet ... Eine derartige regional-überregio- nale Plausibilität in der Darstellung von Land und Landsleuten kennzeichnet meines Erachtens die gute Heimatliteratur ...“

Brandstetter bringt Heimat, seine Heimat, zur Sprache, sie wird aber nicht nur in der Perspektive des witzigen Humors und der drastischen Satire erkennbar, in der sich eine topische Tradition der Landliteratur sozusagen auf höchstem Niveau fortsetzt. Brandstetter bringt mit Hilfe seiner redegewaltigen Erzähler auch die einfachen Menschen, die wortkargen Bauern und Pointler zur Sprache. Er verschafft ihnen „Gehör“ und mit ihnen den Dingen, mit denen sie umgehen, ja auch den Dingen, die längst außer Gebrauch sind. Gerade sein jüngster Roman „Almträume“ ist ein Plädoyer für das Verschollene und Vergessene der kleinen Leute und ihrer Welt.

Brandstetter setzt hier erneut einen Gegenakzent zum allbekannten Trend. Ohne in idyllisierende Affirmativität zu verfallen, davor bewahrt ihn sein relativierender Sprachwitz und die erzählerische Selbstreflexion. Brandstetters literari- sche Entwürfe sind bei aller Vergangenheitsbezogenheit auf die Gegenwart ausgerichtet, das Vergangene wird auf die Gegenwart projiziert, es ist eine Art von Gewinn- und Verlust- rechnung, die einer anstellt, der von einem christlich-huma- nistischen Wertekanon geprägt ist. Wenn der Autor auch diffe- renzierend mit der Geschichte umgeht und vor allem auf die inhumane jüngere Vergangenheit als schreckliche Aberration hinweist, so stimmt ihn doch die Gegenwart trotz oder wegen der materiellen Prosperität in ihrer Geschichtsvergessenheit skeptisch. Mit dem unentwegten Zitieren des bewährten Alten will Brandstetter Zeichen geben gegen die Zeit, gegen den Zeitgeist, dem fast alles möglich und erlaubt erscheint, dem die verbindlichen Werte, jedenfalls die alten humanistischen Werte, abhanden gekommen sind. Bei allem Spielerischen und Verspielten in Brandstetters Kunst, das einen eminent moder- nen, postmodernen Faktor darstellt, ist es dem Satiriker ernst, die zynische Vernunft ist nicht sein Bier, um brandstetterisch zu schließen. ●

# 1993

Sparte  
Musik

## Balduin Sulzer

Komponist



## Spielerische Lust und abgeklärte Weisheit

Reinhard Kannonier

Ich habe vorgestern in Zürich den „Rosenkavalier“ gehört und bei diesem Rosenkavalier war die Musik so, wie man sie sich eigentlich wünscht. Die Klangfarbe bei der Übergabe der Rosen war tatsächlich stilimprägniert feinvoll. Die Oper hatte Dramatik, sie hatte Lyrik, sie hatte all das, was Strauss eben zu Strauss macht.

Warum ich Ihnen das jetzt erzähle, hat zwei einfache Gründe. Der erste Grund ist der, daß der „Rosenkavalier“ zu einer der Lieblingsopern von Balduin Sulzer zählt und er sie,

ich weiß nicht wie oft, ich glaube 50, 60, 70 Mal gehört hat. Der zweite Grund ist der, daß der Dirigent dieser Züricher Aufführung Franz Welser-Möst war, und ich brauche in diesem Kreis wohl nicht auf die Verbindung zwischen ihm und Professor Balduin Sulzer hinweisen.

Nun, wenn es um Klanggaben ging, um effektvolle Einfälle und Übergänge, war Strauss selten verlegen wie auch andere Komponisten, und da stellt sich die Frage, was steht nun eigentlich am Anfang so einer musikalischen Idee, was ist das eigentlich?

Es gibt da verschiedene Varianten dazu. Eine Variante kennen wir von Beethoven, wo es heißt: Am Anfang stand ein poetischer Einfall, eine poetische Idee, eine Eingebung: also eigentlich etwas Außermusikalisches. Wie sich die Inspiration Anton Bruckners bemächtigt haben könnte, vermutet der Schriftsteller Richard Engländer, der besser bekannt ist unter dem Namen Peter Altenberg, auf die folgende auch außermusikalische Weise. Ich zitiere Peter Altenberg: „Meister wie, wann, wo ist euch das göttliche Motiv zu Eurer Neunten eingefallen?“ Darauf Bruckner: „Des war a so, ich geh‘ auf den Kahlenberg und wie mir heiß wird und ich hungrig werd‘, setz ich mich ans Bachl und pack mein‘ Emmentaler aus. Wie ich’s fette Papier aufmach, fällt mir die verflixte Melodie ein.“

Nun, solche außermusikalische Inspirationen sollten auch am Anfang von so manchem gesprochenen Wort stehen. Ich muß Ihnen gestehen, als ich mir überlegt habe, was ich denn wohl zu dieser Ehrung von Balduin Sulzer sagen könnte, da bin ich sehr schnell auf den Unterschied gekommen zwischen den wirklich schöpferisch tätigen Menschen und unsereinem. Was aber auf der anderen Seite nicht heißt, daß ich nicht genug Assoziationen hätte, wenn es um den Namen Balduin Sulzer geht. Und das wiederum liegt nun keineswegs an

meiner Fähigkeit zur überformenden Phantasie, sondern liegt einzig und allein an der Person von Balduin Sulzer selbst.

Erlauben Sie mir also, daß ich in zwei, drei Stichworten einige Gedanken dazu aus der möglichen Vielfalt, die zu sagen wäre, sagen kann.

Die ersten beiden Assoziationen, die ich hatte, waren ohne Zweifel die große Bandbreite der Persönlichkeit von Balduin Sulzer und seine ebenso große Toleranz. Wobei ich gleich dazu sagen möchte, in beiden Fällen, sowohl was die große persönliche Bandbreite anlangt, als auch was die Toleranz anlangt, kann man schon in bestimmten Fällen kleine Widerhaken entdecken und das soll wohl auch so sein, die gehören ja eigentlich zur Definition dazu. Die große Bandbreite seiner Persönlichkeit ist erstens einmal menschlich, jeder der ihn kennt, seine Bekannten, seine Freunde, seine Kollegen, seine Schüler, können einiges davon erzählen und viel mehr und besser als ich nämlich, da er Tag und Nacht für Dialoge bereit ist. Die große Bandbreite bezieht sich, was mir auch besonders nahe liegt, auf die Interessensvielfalt des Künstlers. Balduin Sulzer ist literarisch interessiert. Er ist Historiker, wie ich, er liebt Italien, wie ich. Beides verbindet uns ein bißchen. Er ist zeitungssüchtig, weiß Bescheid um die Dinge, die in der Welt vor sich gehen und auch bei uns natürlich. Er liebt Natur und Berge und vieles andere ließe sich noch in dieser Kette der Interessen von Professor Sulzer hinzufügen.

Und drittens schließlich ist er auch fachlich von großer Bandbreite, und das soll ja nun heute im Vordergrund stehen. Seine musikalische Welt ist keineswegs eng, sondern faßt sehr vieles.

Professor Balduin Sulzer steht nicht besonders auf Grenzbeziehungen zwischen U- und E-Musik wie andere, er schätzt die hohe Symphonik genauso wie ein gutes Blasmusikkonzert. Die Musik darf nur eines nie sein, nämlich langweilig. Wenn die Musik langweilig wird, dann ist auch seine Toleranz meist zu

Ende. Die fachliche Kompetenz erstreckt sich auf die Tätigkeiten als Komponist, als Pädagoge, als Dirigent, als Kritiker, als Ratgeber, usw. Die Bandbreite findet statt in Unterrichtsräumen und Konzertsälen. Im Rahmen von liturgischen Feiern, im Gasthaus, kurzum überall, wo sich Balduin Sulzer aufhält und das ist nun gerade nicht sehr eng begrenzt.

Seine kompositorischen Fähigkeiten sind umfassend, sie bewegen sich außerhalb von stilistischen Zuordnungen von zeitgeistigen Strömungen. Balduin Sulzer, und das möchte ich ganz besonders betonen, komponierte antimodern während die Moderne noch in ihrer Spätblüte stand, und er komponiert modern in Zeiten der Postmoderne. Seine stilistischen Mittel sind für ihn nie Mittel zum Zweck, sind nie Selbstzweck, sondern verfolgen immer ein bestimmtes Ziel. Wahrscheinlich wohl auch deshalb, weil sein Musikverständnis in außermusikalischen Wurzeln verankert ist, und weil auch das Ziel dieses Musikverständnisses jenseits von abstrakten musikalischen Konstruktionen liegt. Sie ist deshalb auch sehr menschlich und das meine ich ganz im unpathetischsten Sinn des Wortes. Sie ist menschlich im konkreten Sinn mit Fehlern, sie ist dramaturgisch im menschlichen Sinne, erfüllt und auch erdacht wie eben auch menschliches Tun, Denken, Fühlen mit all seinen Widersprüchen, Unfertigkeiten und Sehnsüchten, wie wir das alle eben kennen.

Ich erinnere mich noch sehr gut an ein Gespräch, das wir über seine Zeit in Rom hatten, und wo er mir erzählt hat, wie der Leiter der Capella Sistina, Domenico Bartolucci, den Palestrina dirigiert hat, und Balduin Sulzer völlig überrascht war, daß man einen Komponisten wie den Palestrina so dramatisch, mit so viel dramaturgischem Impetus überhaupt dirigieren kann. Was auch ein Licht wirft auf diesen dramaturgischen Zugang, den Balduin Sulzer, wie ich meine, zur Musik hat. Seine bislang einzige Oper „Don Perlimplin“ beinhaltet all diese

## Seine stilistischen Mittel sind für ihn nie Mittel zum Zweck, sind nie Selbstzweck, sondern verfolgen immer ein bestimmtes Ziel.

Aspekte, die ich jetzt eben angesprochen habe und noch vieles andere mehr. Die Problematik von Eros und von menschlichen Seelenlandschaften mit Licht und mit Schatten. Ich meine, daß der Erfolg dieser Oper nicht zufällig ist. Der Erfolg gründete sich auf sehr vielen Ebenen – auf der Ebene der Kritik, auf der Ebene des Publikums – und Kritik und Publikum waren in diesem Fall nicht gegeneinander, wie das auch oft der Fall ist, sondern miteinander.

Ich habe früher von Widerhaken gesprochen und diese Widerhaken sind auch bei Balduin Sulzer vorhanden. Man soll sich nicht unbedingt täuschen lassen von seiner breitgefächerten ausgeprägten Persönlichkeit, die Toleranz und Gemütlichkeit ausstrahlt. Hinter dieser Gemütlichkeit und hinter dieser Toleranz steckt kein Unbequemer. Wie könnte es auch anders sein, weil ja persönliche Breite und Toleranz per se nie unbequem sein können. Insofern, wie wir alle wissen, ist das eines der schwierigsten Dinge im Leben, wenn man sie in die Praxis

umsetzen will, und insofern sehe ich sehr wohl eine Kohärenz zwischen den, wenn man so will, moralischen Begriffen von persönlicher Bandbreite, Toleranz und dem musikalischen Schaffen von Balduin Sulzer.

Eine seiner liebsten Beschäftigungen ist die Erzeugung von Unruhe. Und er vollbringt sie mit einer eigenartigen Mischung von spielerischer List und gleichzeitig abgeklärter Weisheit. Balduin Sulzer kann äußerst unbequem und kompromißlos sein, gegen sich selbst, wenn es um Arbeit und um Anspruch von Qualität geht. Er kann äußerst unbequem und kompromißlos sein gegenüber Schülern, vor allem dann, wenn er merkt, daß diese begabt sind. Er kann unbequem sein als Kritiker, wenn er seine Zeit besser zu Hause im Lehnstuhl als im Konzertsaal verbracht hätte, weil er dort ungestörter hätte schlummern können. Und er kann unbequem sein als Komponist. Er mag es nicht, wenn in seinen Werken allzu lange ungestörte Ruhe herrscht, wenn der musikalische Fluß ungetrübt dahinplätschert. Er stößt den Zuhörer ganz gern manchmal von der Luftmatratze in das Wasser hinein, aber nicht ohne ihm nachher wieder auf die Luftmatratze hinaufzuhelfen.

Noch eine letzte Bemerkung zum Komponisten Balduin Sulzer. Es geht da um etwas, was mir persönlich sehr am Herzen liegt und was oft sehr unterschätzt wird. Es gibt ein zentrales Schlagwort in unserer modernen Informationsgesellschaft und dieses Schlagwort lautet Kommunikation.

Eine Kommunikation, die gleichwohl immer unpersönlicher wird, weil sie, wie wir fast täglich erleben können, sich eigentlich nur mehr in technologischen Systemen und in den Trägern von technologischen Systemen vollzieht und in den allerseltensten Fällen nur mehr zwischen den Menschen selbst verläuft.

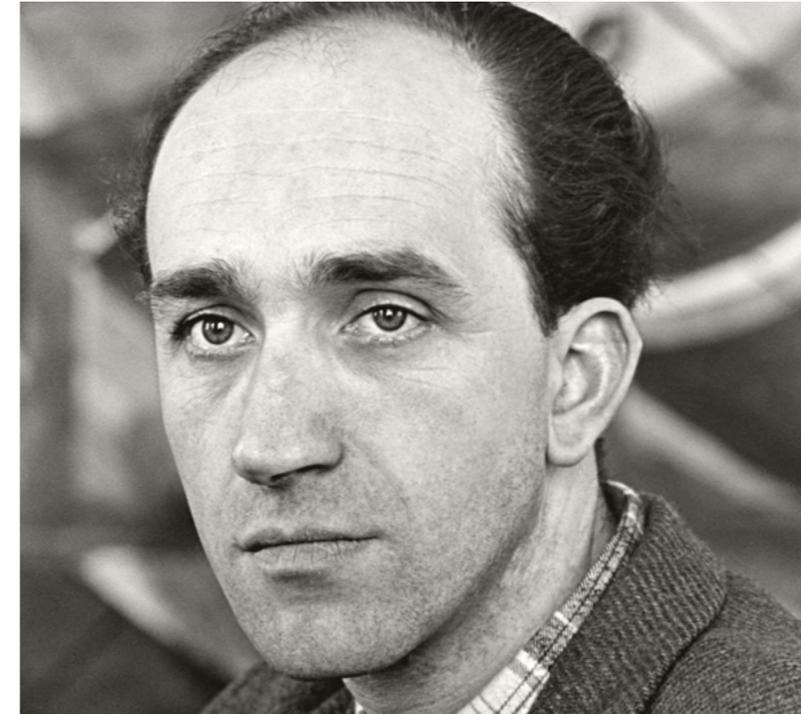
Eine der bemerkenswertesten Vorzüge nun von Balduin Sulzer für mich ist das Anknüpfen an eine gute, mittlerweile aber schon – eigentlich seit fast Jahrhunderten „verschüttete“

**Seine Musik [...] ist menschlich im konkreten Sinn mit Fehlern, sie ist dramaturgisch im menschlichem Sinne, erfüllt und auch erdacht wie eben auch menschliches Tun, Denken, Fühlen mit all seinen Widersprüchen, Unfertigkeiten und Sehnsüchten, wie wir das alle eben kennen.**

alte Tradition, einer kommunikativen, produktiven Kommunikationsbeziehung, zwischen Komponisten und ausübenden Musikern. Es ist dies eine Beziehung, die im 20. Jahrhundert zunehmend der Persönlichkeit entkleidet wurde.

Balduin Sulzers Werk beinhaltet auf der einen Seite Kunstwerke von höchster Gattung und ohne zu schauen, wer die Rezipienten dieses Kunstwerkes sind. Auf der anderen Seite aber das, was man im aller positivsten Sinne Gebrauchsmusik nennen kann, d.h. er schreibt für konkrete Ensembles. Er schreibt nicht ins Blitzblaue hinein, sondern er weiß, wer was spielt und auch wie wer was spielt und er komponiert auch danach. Und das ist nicht nur eine Fähigkeit, dazu gehört ein ausgeprägter besonderer Wille. Das ist ja nicht etwas Leichtes, sondern ganz im Gegenteil eher schwierig. Das schätze ich an ihm so ganz besonders. Gerade in einer Zeit wie wir sie jetzt erleben, wo ich persönlich glaube, daß sich der Musikgroßbetrieb im Opern-, Konzertwesen usw. haarscharf an der Grenze des ökonomischen, aber auch künstlerischen Kollaps befindet. Wobei ich Sie bitte, mich nicht mißzuverstehen. Ich bin Historiker und wenn ich sage haarscharf, dann meine ich damit schon Jahrzehnte und nicht Sekunden oder Stunden. Aber die Tendenzen sind unverkennbar. Also gerade in einer Zeit, wo diese Entpersönlichung der Kommunikation auch im künstlerischen Bereich so voran geschritten ist, meine ich, daß Balduin Sulzer eine Komponente in sich birgt, die den Schritt von der Vergangenheit in die Zukunft macht.

Balduin Sulzer hat einerseits einen Fuß als Mensch und als Komponist in seinem Lieblingsjahrhundert, dem 19. Jahrhundert, und auf der anderen Seite hat er einen Fuß im 21. Jahrhundert, von dem wir allerdings nicht wissen, was es uns bringen wird. Dazwischen steht er aber, Gott sei Dank, fest in unserer Mitte, und es ist mir eine ganz persönliche und große Freude, lieber Balduin Sulzer, daß Dich die Auszeichnung des Heinrich-Gleißner-Preises zu einem Zeitpunkt ereilt hat, wo dies noch so ist, wo Du in unserer Mitte stehst, und wo wir noch so viel von Dir erwarten dürfen. ●



# 1992

Sparte  
Bildende Kunst

## Rudolf Kolbitsch

Maler

# Kontinuität und Beharrungsvermögen

Peter Kubovsky

„Es ist erfreulich, daß die durch das Schielen nach dem Kupferstich Dürers und durch die Pedanterie des Exlibris verkümmerte Radierung auch in Österreich einen experimentierfreudigen Neuerer gefunden hat. Der 33-jährige Linzer Rudolf Kolbitsch hat die von Picasso durch fast alchemistische Einfälle technisch revolutionierte Radierungskunst aufgegriffen und in seine eigene Hexenküche übergeführt.“

Kurt Moldovan

Diese Einleitung ist nicht von mir, sie stammt aus der Feder von Kurt Moldovan, der sich in den Jahren 1954 bis 56 in der Wiener Tageszeitung „Bild-Telegraf“ auch als Kritiker betätigt hat.

„Paganini der neuen Radierung – Eine Begabung aus Linz“, so lautete die Überschrift.

Solche Urteile eines „Zuständigen“ gehören zum wohligen Schauer erster Beachtung. Diese Wertung stammte von jemand, mit einem sicheren Instinkt für Zeichnung und Handwerk, von jemand der „mehr verstanden“ hat. Worte, die wir als von einem aufgenommen, dem eine gewisse Aureole der Unfehlbarkeit zukam. Moldovan galt uns als Anwalt für graphische Qualität.

Ich spreche in der „Wir“-Form und fühle mich in all dies eingebunden, was ich hier, in der Laudatio für Dich, unseren Rudolf Kolbitsch, berichten will. Eingebunden ist das Auf und Ab. Über Erfolg und Mißerfolg im Streben in einer Stadt kurz nach dem Krieg, in der man – nach Qualtinger – gewesen „sein müßte“. Ich war keine 17 Jahre alt, als wir beide, Kolbitsch und ich, im September des Jahres 1947 die Aufnahmeprüfung in die, als Experiment neugeplante Kunstschule der Stadt Linz bestanden haben.

Die Lehrer der ersten Stunde – des ersten Schuljahres 1947/48, das vorerst nur mit Malerei und Graphik begann, – waren Karl Hauk, Herbert Dimmel und Alfons Ortner. Ein Jahr später entstanden eine Bildhauerklasse unter Walter Ritter, eine Innenarchitekturklasse unter Wolfgang von Wersin, und noch ein Jahr später eine Klasse für Schrift- und Buchgestaltung unter Friedrich Neugebauer.

Der Beginn dieser Schule – dies muß hier vermerkt werden – war auch gleichzeitig die Geburtsstunde ihrer Nachfolgerin, der heutigen Hochschule für künstlerische und industrielle Gestaltung, die im kommenden Jahr 1993 bereits ihr zwanzig-jähriges Bestandsjubiläum feiern wird. Und daß es dazu kam, ist zu einem wesentlichen Teil dem Ansehen dieser damaligen Kunstschule zu danken. Und vor allem waren es die Erfolge der Absolventen dieser Anstalt, die das kulturelle Image der

aufstrebenden Industriestadt mitgeprägt haben und jene Voraussetzungen schufen, die dann – mit der Initiative meines damaligen Lehrers und späteren Gründungsrektors Prof. Alfons Ortner – zur Errichtung dieser Hochschule geführt haben. Zu den strahlungskräftigen jungen Künstlern dieser Zeit gehörte vor allem Rudolf Kolbitsch.

Wir feiern ihn heute als den Heinrich-Gleißner-Preisträger des Jahres 1992, wobei es gerade mir zugefallen ist – mir, dem einstigen Rivalen, Konkurrenten, Gegner auf den „Kunst-Schlachtfeldern“ – in einer Laudatio kurz etwas vom gemeinsamen Weg zu streifen und einiges aus der Vielzahl seiner Leistungen herauszugreifen.

Rudolf Kolbitsch wurde 1922 in Wels geboren. Das heißt, er feiert heuer seinen Siebzigster! Keiner wird es ihm anmerken, so verjüngt hat ihn dieses ewig Kindliche im Künstler, dieser spielerisch-kämpfende Zustand eines sich oft Selbst-Ironisierenden, sich In-Frage-Stellenden.

Vor dem Krieg erlernte er das Goldschmiedehandwerk. Dann ereilte auch ihn das Schicksal: Er mußte in den Krieg. 1947 wechselte er – direkt aus Jüngers „Stahlgewittern“ (die ihn seinen linken Arm kosteten) – in das Studium der Kunstschule über, wo wir einander zum ersten Male begegneten. Kaum jemand kann sich den Eifer vorstellen, mit dem 1947 studiert wurde!

Gemeinsam mit weiteren zwanzig wackeren „brennenden“ Menschen, die das gleiche Aufnahmeglück wie wir hatten, füllten wir am ersten Tag den Aktsaal des neuen Musentempels. Einem Weltenbrand gerade noch entronnen, durften wir anstreben, das zu werden, zu dem wir uns berufen fühlten, durften wir uns „verwirklichen“ (wie man das heute nennt). Wir durften studieren, ohne schwer arbeiten zu müssen. Denn nur wer arbeitete in diesen Jahren, bekam etwas zu essen. Lebensmittelkarten hieß das. Wir wollten aufbauen – auch im schöpferischen

Bereich – was in den unheilvollen, vergangenen Jahren zerstört und ungläubwürdig geworden war.

Hier in Linz wehte ein freier Wind – eine ungeheure Chance für die damalige Schule. Stadt und Schule wurden in diesem Fall die unfreiwilligen Nutznießer der Besatzungszeit. Wegen der vierfachen Besetzung Wiens haben Studenten aus den Bundesländern dem „freieren Linz“ den Vorzug vor der Wiener Akademie gegeben, Mit der gleichzeitigen Existenz einer Neuen Galerie des Berliner Kunsthändlers Wolfgang Gurlitt wurde Linz für eine kurze, aber umso fruchtbarere Zeit, ein „Mekka“ in Sachen Bildender Kunst

Ein Teil der Kunstschulprofessoren war – insbesondere die beiden Lehrer Kolbitschs, Hauk und Dimmel – fest verankert in der Tradition von Einheit in bildender Kunst und Architektur. Sowohl Hauk (ein Sterrer-Schüler), als auch Dimmel (Schüler von Ferdinand Andri) verknüpften zu Recht das Ethos eines jungen Studierenden in der Malerei, mit deren ausschließlicher Funktion im Bereich der Architektur. Die Kunst eines Giotto, eines Mantegna, eines Piero Della Francesca waren uns da unverrückbare Vorbilder.

In der Welt des Wiederaufbaues der Nachkriegsjahre hatte diese Tendenz einen zusätzlich aktuellen – jedenfalls einen, heute kaum noch nachvollziehbaren – Stellenwert. Die Begabung Kolbitschs, des jungen Goldschmieds (den es ganz kurz auch zu Pirchans Bühnenbildnerie hinzog), kam in dieser künstlerisch-handwerklichen Atmosphäre der Linzer Kunstschule voll zum Durchbruch.

Kolbitsch, eigentlich ein Doppeltalent: Mit den bekenntnis-haften Niederschriften seiner Kriegserlebnisse in seinen technisch immer ausgereifteren Radierungen, war er ganz „Expressionist“. Andererseits faszinierte ihn die Ästhetik der Technik, dieselbe in eigenständige Materialerlebnisse umzuwandeln, sie autonom wirkende Materie erleben zu lassen. Für eine seiner

Eisenradierungen wurde er 1954 beim 3. Innsbrucker Graphikwettbewerb mit dem Preis des Landes Oberösterreich ausgezeichnet. Im gleichen Jahr wurde ihm, während der umfangreichsten und bedeutendsten Wettbewerbs-Ausstellung „Junger Künstler Oberösterreichs“, der Preis für Malerei des Landes verliehen. 1955 stellte er in Wien aus, was Moldovan zu dem eingangs zitierten Satz bewog. 1956 wurde ihm der Auftrag für die Glasfenster des von Architekt Karl *Rebhahn* erbauten Linzer Landeskinderkrankenhauses übertragen.

Neben seinem umfangreichen, hervorragenden graphischen Werk nahmen in der Folge seine Entwürfe für Wandbilder, aber vor allem für Glasfenster, einen immer breiteren Raum ein. In der Arbeit an der Radierung und der Vervollkommnung im Bereich der Stahlätzung setzte sich auch hier seine Befähigung zur Bewältigung monumentaler Arbeiten immer mehr durch. 1957 wurde er mit acht weiteren oberösterreichischen Künstlern in das vom damaligen Direktor der Neuern Galerie der Stadt Linz, *Walter Kasten* initiierten und neu errichteten „Atelierhaus“ des Kulturrings der Wirtschaft Oberösterreichs aufgenommen. Dies galt gleichfalls als Anerkennung. Im gleichen Jahr gewann er zum zweiten Mal einen Preis beim 6. Österreichischen Graphikwettbewerb in Innsbruck. Kolbitsch wurde auch zu bedeutenden, vom ehemaligen Albertina-Direktor *Benesch* zusammengestellten Österreich-Ausstellungen für das Ausland ausgewählt.

Er nahm 1956 teil an der 4. Biennale für Farblithographie in Cincinnati (USA). 1958 an der I. Triennale für farbige Originalgraphik in Grenchen, Schweiz, und war 1958 und 1960 an den Österreich-Ausstellungen in Kamakura und Istanbul mit dabei.

1961 wurde Kolbitsch mit dem erstmals vergebenen Kulturförderungspreis des Landes Oberösterreich ausgezeichnet. 1964 kam es zu einer aufsehenerregenden Leistung in der Zusammenarbeit mit dem damaligen *Wersin*-Schüler – dem heutigen Leiter

der Meisterklasse für Architektur unserer Hochschule, Architekt Profi *Fritz Goffitzer*. Es war dies die künstlerische Ausgestaltung des Österreich-Pavillons der Triennale Mailand nach den Entwürfen von Architekt Goffitzer.

Die künstlerischen Arbeiten der letzten 30 Jahre für sakrale Bauten Oberösterreichs, aber auch darüber hinaus, umfassen 70 Projekte! Aus der Fülle seien hier einige wesentliche kurz herausgegriffen: Die Glasfenster für die Hl. Theresia-Pfarrkirche in Linz-Keferfeld des Architekten-Ehepaars Rudolf und Maria *Schwarz* im Jahre 1961, die Fensterwand für das Allgemeine Krankenhaus in Wels des Architekten Hans *Feichtinger*, 1963 die Fenster für die Pfarrkirche St. Severin in Linz des Architekten Franz *Wiesmayr*, 1966, die 17 abstrakten Glasfenster für die Pfarrkirche St. Georg in Wernstein der beiden Architekten *Werthgarner* und *TELESKO*, 1967. 18 weitere Fenster schuf Kolbitsch 1967 im Auftrag von Architekt *Nobl* für das Linzer Petrinum und für dessen 1971 erbaute Pfarrkirche St. Leopold in Linz-Auberg. Im gleichen Jahr wurde Rudolf Kolbitsch der Berufstitel *Professor* verliehen!

1974 gestaltete er die ganze gleichfalls von Architekt *Nobl* konzipierte neue Priesterseminar-Kapelle in der Linzer Harrachstraße mit Wandgemälden und schuf mit dem großen inneren Eingangstor eine seiner sakralen Stahlätzungen.

Als besondere Auszeichnung für Kolbitsch gelten – ein Geschenk der Diözese Linz an Polen – die 15 Stahlätzungen von Kreuzwegstationen des Jahres 1979 für die Kirche Nova Huta bei Krakau.

1981 entstanden 2 bemalte Goldwände, eine Türe in Stahlätzung und 2 Bleiglasfenster für das Bildungszentrum St. Hippolyt in St. Pölten. Als einen Höhepunkt in Kolbitschs Biographie muß man die Ehrung durch die Verleihung des Österreichischen Ehrenkreuzes für Wissenschaft und Kunst 1981 bezeichnen. Kolbitsch wurde damit für ein künstlerisches Leben geehrt, über

## In einer Zeit, in der Begriffe der Wirtschaft, des Managements, der Karrieren sich mit der Kunst vermischen, sich die „Show“ der Beweggründe künstlerischer Notwendigkeit bemächtigt, ändert sich zwangsläufig auch die Bewertungsskala.

dessen Bewältigung – insbesondere der physischen – sich kaum einer eine Vorstellung machen kann. Als verdiente Anerkennung eines arbeitsreichen Lebensabschnittes erschien im Jahr 1983 im Oberösterreichischen Landesverlag eine umfangreiche Bildmonographie, herausgegeben von *Otto Wutzel* und *Erich Widder*.

Es wäre etwas stiller geworden um ihn, um Rudolf Kolbitsch, wird behauptet; und erlauben Sie mir, meine Damen und Herren, die Bedeutung dieses Umstandes etwas zu relativieren.

In einer Zeit, in der Begriffe der Wirtschaft, des Managements, der Karrieren sich mit der Kunst vermischen, sich die „Show“ der Beweggründe künstlerischer Notwendigkeit bemächtigt, ändert sich zwangsläufig auch die Bewertungsskala. In einer Welt von „Innovationen“, zeitgemäßer Produkte, wo die Kunst nur die Begleitmusik zur Gegenwart darstellt, sind Kontinuität und Beharrungsvermögen im klassischen Sinne nicht gefragt!

Wir alle leben heute in einer – das muß hier auch gesagt werden – einerseits gerechteren, aber auch unerbitterlichen, kälteren Zeit! Das geht in der Konsequenz so weit, daß unter den vielen künstlerisch Tätigen, die es heute gibt – oder sich dafür halten – jeder einmal zum Zuge kommt, wenn auch nur für kurze Zeit (wie bei den Schlagern, den „Hits“!).

Ich wünschte mir, daß zumindest einige der heute ernsthaft kämpfenden jüngeren Zeitgenossen ebenso lange im Gedächtnis bleiben wie unser Preisträger!

Und damit lassen Sie mich, meine Damen und Herren, zum guten Ende kommen. Und so, wie ich mit „fremder Feder“ meine Laudatio begonnen, will ich mit einer solche – dem Schlußsatz aus dem Kolbitsch-Essay von *Walter Beyer* – den Schlußpunkt setzen, wonach es auch für uns „außer Zweifel steht, daß mit der bereits im Entstehen begriffenen Wiederentdeckung der Kunst der Nachkriegszeit auch Dein Werk den gebührenden Stellenwert erhalten wird, ganz einfach deshalb, weil sich innerer Wert und Qualität durchsetzen müssen!“

# 1991

Sparte  
Literatur

## Franz Rieger

Autor



Preisverleihung durch Landeshauptmann Josef Pühringer.

## Aber das Elend ist gut

Laudatorin Jutta Skokan  
Text: Anna Mitgutsch

Franz Rieger gilt als Außenseiter der Literaturszene, er sucht die Abgeschlossenheit, ist ungern im Mittelpunkt und arbeitet konsequent und in aller Zurückgezogenheit an seinen Texten. Als „*Stiller im Land*“, als „*literarischer Einzelgänger*“ wird er bisweilen beschrieben.

„*Man muss sich verbergen, ganz klein machen, um entdeckt zu werden*“, heißt es in einem Text des Schweizer Dichters Robert Walser. Und dieses Verbergen, diese Art Versteckspiel ist eine der Eigenheiten im Leben des 1923 in Riedau (Oberösterreich)

**Sechs handgeschriebene Zeilen ergeben bereits eine Buchseite; ein ganzer Roman findet auf elf eng beschriebenen Manuskriptseiten Platz.**

geborenen Schriftstellers. Franz Rieger gibt nicht gern Interviews, ist keiner, der sich lautstark in der literarischen Öffentlichkeit bemerkbar macht. Angesprochen auf seine Lebensphilosophie, zitiert er mit Vorliebe Hermann Hesse: „*Seltsam im Nebel zu wandern! / Leben ist Einsamsein. / Kein Mensch kennt den andern, / jeder ist allein...*“ Zum Schreiben zieht er sich in sein Haus in Oftring (Oberösterreich) – inmitten weit gestreckter Felder – zurück, im Winter sieht man ihn dort oft mit Langlaufskiern seine Spuren ziehen. Als ein vom Schreiben

Besessener wird er oft dargestellt. Seine Manuskripte schreibt er mit der Hand – mit einer dünnen Feder, auf den ersten Blick ohne Lupe gar nicht lesbar. Sechs handgeschriebene Zeilen ergeben bereits eine Buchseite; ein ganzer Roman findet auf elf eng beschriebenen Manuskriptseiten Platz. Dieses Hineinkriechen in die Buchstaben, in die Schrift, dieses Kleinschreiben kommentiert er mit den Worten: *„Es ist mir ein Bedürfnis, so klein und eng zu schreiben. Ich trage viel Chaos in mir. Um das Chaos zu ordnen, muss man Ordnung halten. Dazu bedarf es einer großen Selbstdisziplin, auch beim Schreiben.“*

Disziplin lernte er bereits in jungen Jahren im Gymnasium und Knabeninternat Petrinum in Linz. In seinem Roman *Internat in L.* (1986) beschreibt er autobiografisch das Schicksal eines Jungen, der plötzlich mit dieser neuen Situation fertig werden muss: *„Der Knabe baut sich ein zweites, geheimes, eigenes Leben auf; nur so kann er mit der Ordnung, die er nicht versteht und die ihn dort, wo er sie versteht, nicht zu überzeugen vermag, halbwegs leben. Der Junge gehorcht, nach außen hin – und versucht, sein Innenleben – so gut es geht – zu verbergen.“*

Riegers Vater war Lehrer an der Volksschule Riedau, später Schuldirektor; breiteres Interesse an der Literatur fand der Sohn allerdings eher bei seiner Mutter vor, einer sehr musisch orientierten Frau. Die Vorfahren waren vor allem Bauern und Handwerker gewesen. Ab 1938 – mit dem Einmarsch der Nationalsozialisten in Österreich – kam der 15-Jährige in das ehemalige Jesuiten-Gymnasium in Passau, wobei seine Schulzeit von langen krankheitsbedingten Unterbrechungen überschattet war. 1941 wurde er zum Reichsarbeitsdienst eingezogen, musste 1942 nach Russland an die Front, geriet 1944 nach schwerer Verwundung in amerikanische Kriegsgefangenschaft und kehrte 1946 aus dieser zurück.

1951, heiratete er; zwei Söhne – Markus und Kajus – kamen zur Welt. Er arbeitete in der Finanzverwaltung, ehe er von

**„Es ist mir ein Bedürfnis, so klein und eng zu schreiben. Ich trage viel Chaos in mir. Um das Chaos zu ordnen, muss man Ordnung halten. Dazu bedarf es einer großen Selbstdisziplin, auch beim Schreiben.“**

1955 bis zu seiner Pensionierung 1983 Bibliothekar bei den Büchereien der Stadt Linz wurde.

Schon in den 60er und 70er Jahren veröffentlichte Franz Rieger Erzählungen, Hörspiele und Lyrik, u.a. die Romane *Papst* (1973) und *Die Landauer* (1974). Dieser Text ist das erste Beispiel für seine Beschäftigung mit der systematischen Ermordung – vor allem psychisch – kranker Menschen durch die Nazis, was in Schloss Hartheim bei Eferding, in der Nähe seines langjährigen Wohnorts Oftring, einen besonderen Brennpunkt fand. Auch in den Romanen *Feldwege* (1976) und *Der Kalfakter* (1978) geht es um das Schicksal seelisch erkrankter Personen zur Zeit des Nationalsozialismus. Den Höhepunkt dieser zentralen thematischen Linie in Franz Riegers Werk bildet der Roman *Schattenschweigen oder Hartheim* (1985). Damit

hat er eines der wichtigsten politischen Bücher der zeitgenössischen Literatur geschrieben. Das Fremde und das Fremdsein, die „*Verstörungen*“ des Menschen, vor allem in ländlichen Gebieten, sowie geschichtliche Ereignisse sind Stoffe für Franz Riegers literarisches Schaffen. Der Krieg und seine Folgen sowie Landschaftsbeschreibungen ziehen sich konstant durch seine zahlreichen Romane, Hörspiele und lyrischen Gedichte.

Der Autor repräsentiert auf signifikante Weise die von Sinn- und Identitätsfragen sowie von gesellschaftspolitischer Skepsis geprägte Lyrik und Prosa der 1960er und frühen 1970er Jahre in der österreichischen Literaturlandschaft. Zunehmend wurde Franz Rieger sein eigenes Schreiben immer vorrangiger: Ein beharrliches Weiterschreiben, das sich nicht an Verkaufszahlen und literarischen Modeströmungen orientiert, zieht sich durch alle seine Bücher. Zeitlebens verband sich mit ihm das Image eines ausschließlich seiner literarischen Arbeit Verpflichteten, dessen Werk nur einem recht überschaubaren Publikum bekannt war; mehrere Verlagswechsel waren notwendig, um seine erzählerischen Arbeiten in angemessener Form publizieren zu können. Sein Erzählen ist durch die Beschreibung wiederkehrender Alltagsverrichtungen gekennzeichnet, in die er seine Handlungsabläufe einbettet: Die Texte bestehen, abgesehen von ihrem Ereigniskern, „*aus minimalen, aber darum desto genauer registrierten Abweichungen vom Immergleichen*“. Dabei tritt in auffälliger Häufung das Thema des unablässigen Beobachtens auf: *„Beobachtungszwang als Form individueller Deformation wie sozialer Entfremdung. Die ländliche Siedlung ist eine Gemeinschaft von Beobachtern, ein lückenloses System der Kontrolle.“*

Lange Zeit als „*Geheimtipp*“ gehandelt, ist man in den letzten Jahren mehr und mehr auf ihn und sein umfangreiches Werk aufmerksam geworden, was auch eine Reihe an Auszeichnungen, so wie eben jetzt im Jahr 1993 die Zuerkennung

**Ein beharrliches Weiterschreiben, das sich nicht an Verkaufszahlen und literarischen Modeströmungen orientiert, zieht sich durch alle seine Bücher.**

des Heinrich-Gleißner-Preises, beweist. Franz Rieger hat sich ganz dem Schreiben verschrieben, dem Schreiben und dem Gehen, dem Schauen, draußen in der Landschaft. Denn so wie das Erleben, das Beobachten, das Wahrnehmen der kleinsten Veränderungen in seinen Büchern aufscheint, so ist auch für ihn selbst das Hinausgehen, das Draußen-Sein ungeheuer wichtig: *„Einsame Gegenden und die unendliche Weite sprechen mich unheimlich an. Ich könnte durchaus in der Tundra von Finnland leben“*, sagt er über seine Liebe zu weiten, endlosen Landschaften. Zum Leben überhaupt meinte er einmal: *„Eigentlich ist das Leben ein Elend, aber das Elend ist gut.“* Dieses „gute Elend“ hinterlässt in den so vielfältigen wie vielschichtigen Formen des literarischen Schaffens von Franz Rieger unverkennbare, einprägsame und unvergessliche Spuren. ●

# 1990

Sparte  
Bildende Kunst

## Fritz Riedl

Textilkünstler



## Eine gewebte, eine gestrickte und gewirkte Frage

Edda Seidl-Reiter  
(Niederschrift einer Rede von Fritz Riedl)

(...) Was ist das? Es hat einen Stich, ein Wort, einen Stich, ein Wort, etc ... Es sind gewebte Stichwörter. Mir kommt es rätselhaft vor, dass noch wenige Kunsttheoretiker dieses intensive Material als das gesehen haben, was es ist: Das Medium zur Intensivierung jener Symbolik, welche den humanitären Gedanken am stärksten befürwortet. Kurt Lüthi, Theologe und Kunsttheoretiker, ist einer von ihnen. In einem Katalogvorwort schreibt er: „...wenn textile gestaltungen auf das ziel einer ‚homogenität des disparaten‘

*aus sind, so geben sie impulse zum aufbruch, verweigern aber fertige antworten...“*

Das Gedankenspektrum, welches sich aus Textopia, Tex, Text alles ergibt, ist eine große Ideenpflanze, die weiter wächst... faszinierend ist es, mit ihr zu wachsen! Man wird dadurch zur Blume, eine Blume, die Polster aussucht und behauptet, diese würden (können) Aggressionen abbauen, sobald sie in einer Polsterschlacht Verwendung finden. Dieses Weiterwachsen bezeugt auch, dass die Pflanze, welche ihr biologisches Gewebe als Formenvokabular zur Verfügung stellt, als Anregung dienen kann. Ich, die polsterausspuckende Pflanze, habe eine meiner Aktionen „textiler regenerator“ genannt, allgemein als Polsterschlacht bekannt.

(...) Was bedeutet der „textile regenerator“ für mich? Ein Spielinstrument u.v., welches Aggressionen abbauen kann. Natürlich gibt es viele andere Arten, seinen Aggressionsstachel weiterzugeben: z.B. den anderen anbrüllen, seine eigenen Fehler den anderen aufbürden – wobei mich Bürde wieder an ein Binkerl, an ein textiles Paket, erinnert. Doch bevorzuge ich die spielerische Abgabe von Aggressionen. Denn sie stärkt alle Beteiligten.

(...) Welches Material ist all das Besprochene, welches durch optische Wiedergabe gestärkt werden soll. In meinen Arbeiten wird es zu verinnertem Material, welches virtuelle Formen annimmt. Wird dieses das Einarbeiten von Weichem in den Gesamtgestaltungsprozess unseres Gesellschaftsbildes fördern? Warum gibt es eine generelle Abneigung in der Kunstszene zu Gewebtem (Stofflichem?). Können wir den Grund darin suchen, daß der Humanitätsgedanke hauptsächlich auf Lippenbekenntnissen beruht? (...) Würde sich durch Eingliederung von „weichem“ Material in die Kunstszene und in die Politik eine Änderung im Zusammenleben der Menschen ergeben? Ein fantastisches Spiel kommt mir jetzt

in den Sinn: Politiker bei Polsterschlachten. Der eine breit und behäbig, kann kaum den am Boden liegenden Polster aufheben. An den Dürren fliegen die Polsterbomben vorbei. Die Damen der Politiker trauen sich nicht an die Ungetüme heran, da sie staubig sein könnten ... währenddessen die eingeladenen Außenseiter den Verlauf des Spiels in die Hand nehmen. Plötzlich besitzen zwei die meisten Wurfgeschosse und wollen sie nicht mehr hergeben. Korruption! ... Wer getraut sich dieses „simple“ Spiel zu verwirklichen?

Wer getraut sich mitzumachen?

(...) Alle meine Textil-Objekte versuchen sich als positive Symbolgestaltung. Und es gibt „Innengewebe“ und „Außengewebe“; wobei ich mich manchmal selbst als Web- und Flechtmaterial ansehe. Eines meiner Außengewebe, eine chlorophyll-assimilierende, benetzte Wand, könnte auch einen wichtigen Beitrag zur Begrünung von Städten bringen: Schlingpflanzen klettern auf einem Netz, 10 Zentimeter von der Mauer entfernt, empor. (...) Und wenn dieses Projekt gelingt und ein weiteres folgen kann, möchte ich einzelne aktive Geister aus der jeweiligen Umgebung, wo solch ein „Naturgewebe“ entstehen soll, aktivieren und zum Mitmachen einladen. Jeder könnte sich dann sein Projekt als Photo mit nach Hause nehmen. Kollektivkunst, „art commun“, wird dadurch mithelfen, Kunst dem Nichtkünstler verständlicher zu machen. Der Probeversuch fand anlässlich des world craft council in Oberlaa-Wien 1980 statt, und jene, die mitmachten, waren begeistert... so werde ich ein Blumenpolsterleben lang versuchen, das „weiche“ Material in die Gesellschaft zu integrieren. ●

**Das Gedankenspektrum,  
welches sich aus Textopia,  
Tex, Text alles ergibt,  
ist eine große Ideenpflanze,  
die weiter wächst...  
faszinierend ist es,  
mit ihr zu wachsen!**



# 1989

Sparte  
Kunstvermittlung

## Alfred Stögmüller

Intendant und Regisseur

## Der Regisseur dichtet das Stück weiter

Gertrud Fussenegger

Sie alle kennen das „Vorspiel auf dem Theater“, das Goethe seinem „Faust“ vorangestellt hat, dieses herrliche Streitgespräch zwischen dem Dichter, dem Theaterdirektor und der sogenannten lustigen Person. Alle drei sind vom Theater besessen, Theaterfanatiker reinsten Wassers, – und doch sind sie einander Widerpart und Antagonisten: der Direktor denkt nur an sein Unternehmen, an dessen Attraktivität und materiellen Erfolg. Der Dichter hat nur die Poesie im Sinn, das freie Schweben der Phantasie und seine Selbsterfüllung; die lustige Person, die eigentlich gar nicht so lustig ist, sie stellt den Schauspieler dar, den vom Augenblick Faszinierten, dem die Wirkung auf das Publikum über alles geht, der aber zugleich um die Brüchigkeit des Scheins, um die Flüchtigkeit und Vieldeutigkeit der Wirkung

weiß – und sich lächelnd darüber hinwegsetzt: ein Weiser im Narrenkleid, ein kritischer Geist in der Vermummung des Spaßmachers, ich möchte fast sagen: ein Vorläufer Wittgensteins. Alle drei Figuren hat Goethe aus eigenem Erleben und Erfahrungen geschaffen, war er doch selbst Theaterdirektor, Dichter, Darsteller, Kritiker in einer Person. Über diese Identifikation ließe sich eine Menge sagen ...

Aber lassen wir das. Sie haben ohnehin schon längst gemerkt, wo ich hinauswill. Denn derjenige, zu dessen Ehrung wir uns heute zusammengefunden haben, ist gleichsam das wandelnde goethische „Vorspiel auf dem Theater“, er verkörpert die Dialektik seines Berufes, ist die leibhaftige Dynamik auf dem Feld theatralischer Faszination.

Alfred Stögmüller, oder Stög, wie er sich lieber nennen hört, Professor honoris causa, Träger des Ehrenkreuzes für Kunst und Wissenschaft der Republik Österreich, der Verdienstmedaille der Stadt Linz, designierter und in wenigen Minuten feierlich bestätigter Träger des Heinrich-Gleißner-Preises usw. seit 1946 Aktivist auf der kulturellen Szene des Landes, dann nach einer längeren Bewährzeit in Wien und Deutschland – seit 1963 als Mitdirektor am Landestheater tätig, seit 1968 bis 1986 Intendant, achtzehn volle Jahre! Man bedenke! Wer hält schon so lange auf einer so ausgesetzten Kommandobrücke aus? Wessen Spannkraft ist nicht schon früher abgenützt? Alfred Stögmüller ist noch heute – drei Jahre nach seiner Pensionierung der unentwegte Feuergeist, der theaterbesessene Regisseur, der leidenschaftliche Planer und Kämpfer für sein Metier. Ein Phänomen, darf ich sagen, und jeder hier im Raum weiß es!

Aber ich darf, wie sich's bei einer Laudatio gehört, auf den Anfang zurückgreifen. Alfred Stögmüller ist 1925 in Kirchdorf an der Krems geboren und ist dort als Sohn eines Lehrers aufgewachsen. Gute Lehrer sind auch gute Selbstdarsteller. Ich könnte mir vorstellen, daß Stögmüller senior dem Sohn ein

darstellerisches Talent mitgegeben hat. Auch die Landschaft von Kirchdorf hat etwas von einer Bühne – das breite Tal zwischen den Kulissen der Berge – der Gegensatz von Lieblichkeit und lastendem Ernst von Offenheit und klausenhafter Verengung. Spielt da nicht schon Dramatisches, Dramaturgisches herein?

Der Vater schenkt dem kleinen Jungen ein Kasperltheater und macht ihn so mit einer der Urzelle theatralischer Erfahrungen bekannt. Man weiß ja, wie wichtig frühe Prägungen sind! In Heimarbeit werden die Puppenköpfe modelliert, werden die Puppenkostüme geschneidert. Man muß sich Texte ausdenken, Texte auswendig lernen, man lernt an Hanswurst und Krokodil, an der Prinzessin und dem Königssohn die Grundtypen von

**[...] er ist gleichsam das wandelnde goethische „Vorspiel auf dem Theater“, er verkörpert die Dialektik seines Berufes, ist die leibhaftige Dynamik auf dem Feld theatralischer Faszination.**

Charakterrollen kennen. Bald tritt der Volksschüler auch öffentlich auf, er hat ein Negerlein zu spielen, dem ein Bein fehlt, „es ist sich ab“, wie es in kindlicher Nonsenssprache heißt. So etwas prägt sich ein und wird zum Modell ...

Andere schwerwiegende Dramatik bricht über das junge Leben von ganz anderer Seite herein. So still und ländlich idyllisch kann es nirgends zugehen, daß nicht die Wellenschläge der Politik den Ort erreichen. Das empfindsame Gemüt spürt die unterirdisch heranbrandende Bedrohung. Zwar scheint die Schule, die den Elfjährigen aufnimmt, das Kloster Kremsmünster, ein Hort des Friedens und unerschütterlicher Beständigkeit. Und dort wird der Knabe auch in eine Gemeinschaft eingereiht, die ihm Beglückung und – in wachsendem Ausmaß auch Bewährung ermöglicht: Er wird Sängerknabe, Kremsmünsterer Sängerknabe, er hat eine schöne Stimme, ein präzises Gehör, er fällt auf, darf in Solopartien brillieren. An ihm kann das alte Lutherwort wahr werden: Der schönsten und herrlichsten Gaben Gottes ist die Musik, die viel Anfechtungen und betrübte Gedanken vertreiben kann.

Nun, die Anfechtungen bleiben trotzdem nicht aus. Im Jahr 38 wird der Vater von den neuen Machthabern als Hauptschullehrer degradiert und an die Volksschule Spital am Pyhrn versetzt. Eine finanzielle Einbuße! Der Sohn muß Fahrschüler werden, da das Internat nicht mehr bezahlt werden kann. Dann kommt der Krieg. Der Besuch der Schule wird durch die sogenannte Kriegsmatura abgekürzt. Nun folgt der Arbeitsdienst. Auch hier gibt es Gesang und quasi theatralische Auftritte. Noch ist die Börsartigkeit des Regimes nicht so leicht zu durchschauen. Die militante Staatsmaschinerie schiebt die jungen Leute mal als Arbeitsmänner, mal als Rekruten dahin und dorthin. Deutschland ist groß und seine Reichweite wird immer größer: da ist der junge Stög mal im Nordwesten am Atlantik, mal am Balkan. Er möchte freigestellt werden, um die Schauspielschule

Schönbrunn, das ehemalige Reinhardtseminar besuchen zu können, wo er sich das Grundwerkzeug der mimischen Kunst aneignen möchte: Sprechtechnik, Ausdruck, Gestik und Verständnis für den Aufbau eines Dramas.

Leider: das Seminar Schönbrunn wird ihm vorenthalten. Dafür saugt ihn das große Welt drama des Krieges aufs neue ein. Eines Tages findet sich der Luftwaffensoldat Stögmüller in den Turbulenzen eines überstürzten Rückzugs. Der Verbündete Rumänien ist abgesprungen, die Front ist nicht mehr zu halten, Soldat Stögmüller rollt auf dem Trittbrett des letzten regulären D-Zugs Bukarest – Budapest in einer Gewalttour heimwärts zurück. Die Nacht darf er bei Muttern ausschlafen, dann geht es von neuem in Stellungen und Bunker. Das Flammenmeer von Würzburg signalisiert das nahe Ende. Mai 45 amerikanische Gefangenschaft. Zum Glück währt sie nur kurz. Denn nun hat es der Heimkehrer eilig, nach versäumten Jahren in ein geregeltes Stadium zu kommen. Nach wie vor ist sein Ziel die Bühne.

Und die Eltern, was sagen die dazu? Immerhin ist die Bühnenlaufbahn etwas Ungewöhnliches, Ausgesetztes, voll Risiken – und daher zumeist von Eltern und Verwandten mit Mißtrauen betrachtet. Der Vater hatte zwar den Jungen selbst mit seinem Puppenspiel theatralisch infiziert. Nun hat er Bedenken, ist ängstlich. Die Mutter jedoch, hellsichtig wie manche Mütter sind, glaubt an den Sohn, ist voll Zuversicht, flößt schließlich auch dem Vater Zutrauen ein. So wird das ersehnte Studium möglich, zuerst der Germanistik und der Theaterwissenschaft in Innsbruck, dann in Wien, wo Kralik und Kindermann lehren.

Aber sehr bald erfolgt der unerläßliche Einstieg auch in die Praxis, denn in keinem Handwerk, in keiner Kunst ist die Praxis so nötig, so vielgestaltig und – von Fall zu Fall – voll lehrreicher Überraschungen wie in der Bühnenkunst. Dazu kommt: in Zeiten wie den damaligen kurz nach Kriegsende – waren alle Unternehmungen Wagnisse. Hinter jeder Ecke lauerten Hindernisse,

konnten aber auch gefährliche Fallen lauern: Unverstand, Inkompetenz und in diesem besonderen Fall auch die schwer zu kalkulierenden Launen der russischen Besatzungsmacht. Denn Alfred Stögmüller machte ausgerechnet in Urfahr Theater.

Da hatte sich ein Volkstheater etabliert in irgend einer verlassenen Halle, die übrigens noch jetzt steht und als Magazin dient. Man spielte „Barrabas“ von Weigel und die „Weiße Krankheit“ von Capek, eine Menge von dem, was so lange verboten gewesen war, auch Operetten, Singspiele, was eben nötig scheint und ankommt, da gibt es keine saubere Abtrennung von Rollenfächern und Funktionen, der Regisseur singt mit im Chor, der Beleuchter tanzt, jedermann ist Mädchen für alles. Dabei bewegt sich das Ganze auf schwankendem Boden, man hat es mit Partnern zu tun, auf die kein Verlaß ist: ein ehemaliger Schusterbub fungiert als Polizeipräsident, die Anwesenheit russischer Offiziere im Zuschauerraum kann ebensogut wohlwollendes Interesse als auch Bedrohung bedeuten.

Hatte sich der junge Stögmüller bei Kralik und Kindermann mit Theatergeschichte befaßt, so boten sich nun plötzlich ganz neue Medien an: der Rundfunk und da vorab das Hörspiel. Hier war noch viel zu lernen, zu entwickeln, zu entdecken in einer noch nie erprobten Kunstsparte, die nur das Ohr anspricht. Wieviel war das, der Stimme anzuvertrauen, wie stark war sie zwischen Musik und Geräusch einzubinden? Eine neue Schule für Alfred Stögmüller. „Wir hatten keine Ahnung“, erzählte er mir, „wir sind eben einfach ins Wasser gesprungen“.

Aber das Hörspiel allein konnte ihn auf die Dauer nicht fesseln. Dazu war er wohl zu viel Augenmensch, war zu dynamisch gestisch, zu dynamisch raumgreifend angelegt. Er konnte auf die optischen Möglichkeiten der Bühne nicht verzichten. So spielte er in einer Gruppe mit Namen „Scheinwerfer“ mit – mit Profis und Laien – und entdeckte für sich die dramatischen Wirkungen non-verbaler Darstellung. Dann wurde die Neue Galerie zur

Spielstätte. Da klangen heimische Namen auf wie Wiesinger, Zemme, Klinger und Bronnen, immer wieder Bronnen.

1953 trat eine Wende ein im Linzer Theaterwesen. Der berühmte Oskar Wallek übernahm die Leitung und brachte, obschon ziemlich bejahrt, nicht nur seinen bedeutenden Namen und seine profunden Erfahrungen, sondern auch sein unermüdliches theatralisches Engagement ein. Er wurde Stögmüllers großer Lehrmeister.

Drei Jahre später finden wir Stög in anderen Gefilden: in Deutschland. Dort bereitet sich soeben das große neue Theater vor. In Mannheim öffnet das nach der Zerstörung neu erbaute Haus seine Pforten mit den „Räubern“ unter der Regie von Piscator. Und wer führt Regie im zweiten Stück, dem „Kreidergarten“ von Enid Bagnol? Alfred Stögmüller. Nach Piscator – Stögmüller, nicht schlecht. Dann geht es weiter – nach Bonn, zu Lippert nach Bremen, nach Hof an der Saale, an die Schauspielerschule von Bochum, zur Deutschen Welle. Hier wird intensivst gearbeitet, tägliche Vorstellungen zehn Monate lang, der Schauspielregisseur entfaltet dabei die Schubkraft einer Lokomotive.

In diese Zeit fällt auch die Begegnung mit seiner Frau: Hildgard Sieger spielte in Bremerhaven, in Hof kreuzten sich die Wege zum ersten Mal, die Heirat erfolgte in Bremen 1961.

Bald steht wieder eine große Wende ins Haus. Die Heimat bringt sich in Erinnerung, das Landestheater beruft nicht so sehr den Schauspieler als den Regisseur, als den Planer, Programmgestalter und Schauspielregisseur ins Direktorium. Unter Hebenstreit wollten die Kulturbeflissenen von Land und Stadt, Hofrat Wopelka und Senatsrat Krejci, nach einigen, eher kurzfristigen Intendanten eine effektive Theaterleitung aufbauen, eine auf Dauer. Das war 1966. Ab 1969 ist Alfred Stögmüller Intendant.

Nun hat er zwei Häuser zur Verfügung, das große, das vorab Opern spielen wird und das kleine, das vorab das Schauspiel

pflegt, und zehn Jahre später ist noch eine dritte Spielstätte da, der Keller im Ursulinenhof; denn unterdessen ist das Experiment zum festen Bestand kultureller Bemühungen geworden. Nun weiß man, wo man das Publikum herausfordern und mit höchst aktuellen Themen, aber auch mit hermetischen Versuchen konfrontieren kann.

Aber so weit sind wir noch nicht. Stögmüller ist eben noch frisch in der Intendanz, da wagt er sich an eine große Aufgabe. In ihm regt sich – lang ist's ja her – der Sängerknabe aus Kremsmünster. Damals hatte er nur seine schöne Stimme, sein feines Gehör zur Verfügung. Jetzt verfügt er über ein sängerisches Ensemble, über ein gereiftes Orchester, er darf aus der Weltliteratur der Opern auswählen – nicht nur, um andere Regie führen zu lassen, sondern um selbst Regie zu führen – und beginnt gleich mit einem Riesenopus, mit Verdis Othello.

Hier droht nun ein massives Mißgeschick. Sieben Tage vor der Erstaufführung erkrankt der Othello – und vielleicht aus masochistischer Sympathie auch gleich die Desdemona. Großes Zittern. Aber dem Glücklichen hält das Glück ein Hölzchen hin, mittels eines organisatorischen Kraftaktes werden die Erkrankten ersetzt, es sind sogar gute Leute. Othello wird ein großer Erfolg.

In den folgenden Jahren teilt Alfred Stögmüller seinen randvoll gefüllten Arbeitstag in Intendanz und Regie und daneben in die überaus nötige Präsentation der Öffentlichkeit und der Vertretung seines Hauses der Hohen Politik gegenüber. Er ist also an vier Fronten tätig – und er macht es sich nicht leicht. Er ist auf der Suche nach neuen Stücken, neuen Autoren, nach Uraufführungen, sogar moderne Opern! Jedesmal ein Wagnis. Er engagiert sich in den Jurien für die Landeskulturpreise. Er öffnet seine Häuser der Jugend und läßt das Publikum einen Blick hinter die Kulissen tun. Er bespielt auch andere Häuser und organisiert die Umzüge. Und immer wieder führt er Regie.

Unvergessen ist der düster-grandiose Entwurf des „Peer Gynt“ von Ibsen die Haupt- und Staatsaktion der „Johanna auf dem Scheiterhaufen“ von Honegger, die „Rauhnacht“ von Billinger, die stille Radikalität des Molnarschen „Liliom“, die Österreichischen Erstaufführungen von Skokolays „Bluthochzeit“ und „Samson“; neben dem „Freischütz“ von Weber der „Krampus“ von Bahr, der „Palestrine“ von Pfitzner, der „Prof. Bernardi“ von Schnitzler und zuletzt der „Wilhelm Tell“, „Guillemo Tell“ von Rossini. Et cetera. Ein ungeheures Pensum an Regieleistung und an organisatorischem Einsatz.

In meiner Jugend hörte ich manchmal die Redensart: Junge Mädchen seien schwerer zu hüten als ein Sack voller Flöhe. Aber ich vermute: Weit über die Hüterarbeit an jungen Mädchen geht die Leitung eines Intendanten, der sein Haus – geschweige denn gleich drei Häuser – lenken und leiten will. Allein der Probenplan – so kommt mir vor – ist schwieriger als die Quadratur des Kreises, und alle die Schauspieler, Mitregisseure, Bühnenbildner, Kostümschneider, Tonmeister, Beleuchter und gar Autoren und Komponisten bei guter Laune und nötigem Eifer zu erhalten, ist heroischer als die sieben Arbeiten des Herkules.

Ich selbst habe Stög dreimal als Regisseur von je einem meiner Stücke erlebt. Das erste war das Libretto zu Helmut Eders Oper „Der Aufstand“. Das zweite war eine Szenenfolge zur „Passion Christi“ für den Carinthischen Sommer in Ossiach. Das dritte ein Märchenstück: „Der Teufel mit den drei goldenen Haaren“.

Ich möchte dabei zweierlei anmerken: erstens den ungeheuren Respekt, mit dem Intendant und Regisseur Stögmüller gegenüber dem Text agierte. Ich hatte, ehrlich gestanden, so viel Respekt nicht erwartet. Man hört ja meist ganz anderes. Besonders beim „Aufstand“ und bei „Pilatus“ fiel mir die Rücksichtnahme auf. Da hieß es manchmal: Erlauben Sie, daß wir hier eine Zelle einsparen? Oder: „Wir brauchen noch sechs

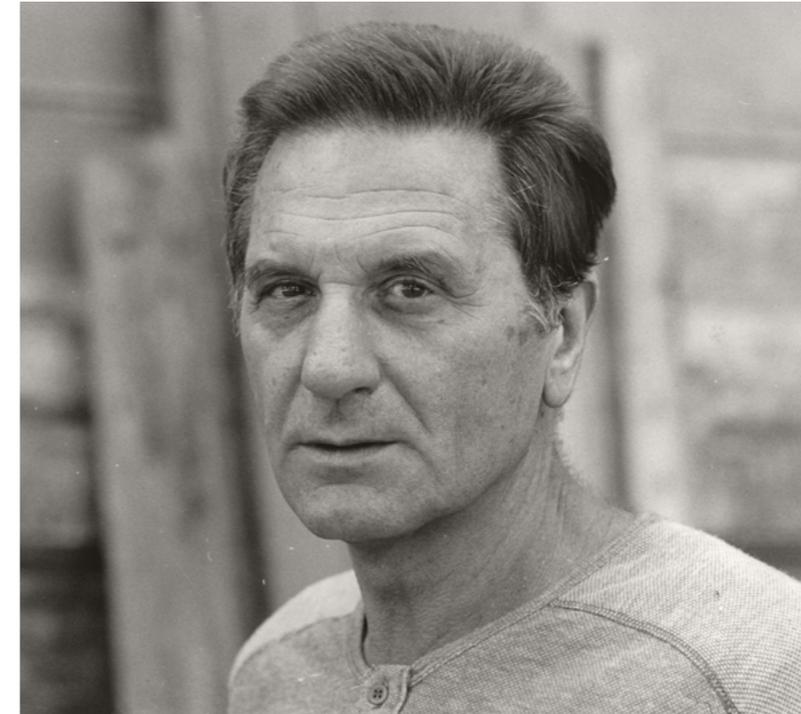
Silben für die Musik. Können Sie die uns schreiben?“ Ja, ich konnte und wollte das auch. Zweitens: Ich war nicht selten bei der Probenarbeit dabei. Wir saßen im Zuschauerraum, zwischen Parkett und Bühne etliche Stufen, ein schmaler Steg. Ich sah, mit welchem Engagement der Regisseur bei der Sache war. Da ging es manchmal um winzige Nuancen. Aber selbst bei den Massenszenen: es stand Stögmüller dafür, für die Handhaltung eines einzigen Statisten aufzuspringen, über Stufen und Steg zu balancieren und die Korrektur anzubringen. Eine solche Intensität der Arbeit habe ich nur bewundern können.

Anfang meines Vortrages habe ich über Goethes „Vorspiel auf dem Theater“ gesprochen. Über die streitbare Dreieinigkeit auf dem Theater: Direktor, Schauspieler und Dichter. Und: daß sie alle drei in unserem Preisträger vereint seien. Daß Alfred Stögmüller als Schauspieler und Direktor seine jahrzehntelangen Erfolge einfahren konnte, das wissen wir. Aber wieso meine ich, daß er sogar auch den Dichter mitverkörpert?

Dichter? Was hat denn Stögmüller gedichtet?

Ich kann da nur noch einmal meine Erfahrungen als Autor heranziehen. Der Autor liefert mit seinem Stück eine Art Skizze, eine flächige Vorzeichnung, zweidimensional. Der Regisseur läßt sie aufblühen. Er verleiht Farbe, Tiefe, er gestaltet den optischen Rahmen, er modelliert die Charaktere mittels seiner Schauspieler. Er läßt Stimmung entstehen, er schafft den Echoraum im Publikum. Er dichtet also das Stück weiter. Er vollendet es. Wenn das keine poetische Leistung ist?

Liebe Hildegard, lieber Stög, ich wünsche Euch beiden alles Gute. Der kleine Junge, der das einbeinige Negerlein spielte, hat ein großes theatralisches Werk geschaffen und schafft noch weiter, denn, Gott Lob, das Bein ist sich nicht ab... ●



# 1988

Sparte  
Bildende Kunst

## Rudolf Hoflehner

Maler, Bildhauer

## Wandel und Kontinuität

Wieland Schmied

(...) Rudolf Hoflehner, geboren 1916 in Linz, Eisenbildhauer, Maler und Zeichner, gehört zu jenen Künstlern, die sich den wechselnden Launen modischer Kunstrichtungen stets verweigerten. Sein umfangreiches bildhauerisches, zeichnerisches und malerisches Werk entstand abseits einer breiten Öffentlichkeit. Es ist von schonungsloser Aufrichtigkeit: eine Kunst, die herausfordert und sensibilisiert, Widersprüche offenbart und von tiefer Menschlichkeit getragen ist. Ihr Thema ist die Sinnfindung des Menschen in einer absurden Zeit: „Ich möchte“, sagt Hoflehner, „das Schicksal des Menschen so eindringlich, so unausweichlich vorzeigen, es hinaus-schreien, plakatieren, daß jemand, der vor meine Bilder tritt und sie anschaut, sich erkennt und verstummt.“ Hoflehners Skulpturen, eiserne

**Es ist von schonungsloser Aufrichtigkeit: eine Kunst, die herausfordert und sensibilisiert, Widersprüche offenbart und von tiefer Menschlichkeit getragen ist.**

Torsi, Krieger, Wächter, Göttinnen zusammenschweißt aus gespaltenen, eingeknickten, verformten Rundstücken und Vierkantblöcken, roh belassen mit allen Spuren ihrer Bearbeitung, sind stoische Wesen mit allen Spuren ihrer Verletzungen, überlebende, aufbegehrende Helden des Sinnlosen, Schöpfer und geschundene Geschöpfe, Täter und Opfer. In den späten sechziger Jahren stößt er an die Grenze des Mediums Bildhauerei, das er so meisterhaft beherrscht hat; es verweigert sich seinem gewandelten Menschenbild. Seine Figuren schwanken, stürzen in den Raum, Organisches keimt auf. Hoflehner glaubt nicht mehr an die sich verteidigende starke Gestalt, die trotz ihrer Wunden bestehen kann. In den Mittelpunkt rückt immer stärker der empfindliche, ungeschützte Organismus, der Mensch in seiner ganzen Hinfälligkeit und Verletzbarkeit. Zeichnungen leiten diesen Wandlungsprozeß ein. Mit dem Wandel in Hoflehners innerer Notwendigkeit korrespondiert der radikale künstlerische Bruch. Aus dem Bildhauer erwächst der Maler. Die Geschöpfe seiner seit etwa 1965 entstandenen Bilder haben nichts mehr mit seinen Figuren in Eisen und Stahl gemeinsam. Es sind verschnürte und hilflose Wesen, deren Fleisch bloßliegt – verloren in einer absurden Landschaft wie hoffnungslose Gestalten in den Stücken von Beckett. ●



Gertrud Fussenegger mit den Gratulanten Angela Orthner und Alfred Pittertschscher.

# 1987

Sparte  
Literatur

## Gertrud Fussenegger

Autorin

## Die Pflicht, nicht zu vergessen

Friedrich Denk, Ria Endres und Dieter Borchmeyer

(...) Als sie 1912 in Pilsen zur Welt kam, wurde das tschechische Land noch von Wien aus regiert. Sie entstammte einer Offiziersfamilie: Die Mutter war Böhmin, der Vater kam aus Vorarlberg. So konnte Gertrud Fussenegger noch einen Zipfel des alten österreichischen Völkerverbundes packen.

Ihre Jugend verbrachte sie in der Heimat des Vaters, später in Tirol. Sie studierte Geschichte, Kunstgeschichte und Philosophie. 1934 promovierte sie in Innsbruck. Nun begann sie zielbewußt zu schreiben. Sie konnte sich dramatische Konflikte ausmalen, die in grauer Vorzeit spielten. Oder in der Zeit der Kreuzzüge, als es zu Begegnungen und Konflikten zwischen verschiedenen Kulturen und verschiedenen sogenannten „Rassen“ kam (Mohrenlegende, 1937). Bald wandte

sie sich der Geschichte und dem Schicksal Böhmens zu. „Die Brüder von Lasawa“ sind Söhne eines böhmischen Adligen, die in der Zeit des Dreißigjährigen Kriegs leben und sich auf verschiedene Weise durchzuschlagen versuchen. Der Roman, 1948 publiziert, erhielt 1951 den Adalbert-Stifter-Preis. Hier wie in vielen späteren Büchern wurde die gegenwärtige Not durch die historische Dimension verfremdet. Die Figuren der guten oder bösen alten Zeit stellen die Balladenparallele zu unserer Gegenwart dar. Fussenegger hielt sich an die Spielregeln des historischen Romans. 1951 folgte „Das Haus der dunklen Krüge“, ein Buch über eine Pilsener Brauherrndynastie, das im alten Österreich, aber nicht in der literarischen Landschaft von Musils Kakanien spielt.

Der Roman „Das verschüttete Antlitz“ (1957) schildert die Gegenwart des zwanzigsten Jahrhunderts: Die alten Einheiten fallen auseinander. Aber selbst in der schlimmsten existenziellen Bedrohung und Verrohung gibt es eine rettende Kraft. Gertrud Fussenegger ist von einem katholischen Glauben geprägt, der mit der alten Weltsicht ihrer Heimat harmonisiert. (...) Diese Form des Vertrauens existiert außerhalb des Bereichs der intellektuellen Ansprüche. Sie lebt von der Kraft der überlieferten Bilder und der Traditionen einer fast schon mythischen Mütterlichkeit, die mit Maria Theresia ebensoviel zu tun hat wie mit Mater Ecclesiae. Seit 1945 hat Gertrud Fussenegger sich immer wieder mit der Schuld der Deutschen – auch der eigenen – auseinandergesetzt. Das schonungsloseste (wenn auch etwas reißerische) Beispiel ist ihr Roman „In deine Hand gegeben“ (1954). „Abrechnung, monologisch“ lautet ein Kapitel in ihrer Autobiographie „Ein Spiegelbild mit Feuersäule“ (1979). „Ich bekenne mich, ideologischer Süchtigkeit erlegen zu sein“, schreibt sie da. (...) „Ich habe gejubelt, ich habe mitgejubelt, sagte der alte Mann und hämmerte mit seiner dünnen Faust auf den Tisch, und keine Träne wäscht den

## Fussenegger kennt die möglichen Schrecken, weiß über Mord und Totschlag Bescheid. Doch letztendlich läßt die göttliche Gnade die Herzen zur Ruhe kommen.

Makel ab.“ Mit diesen Zeilen beginnen die Selbstgespräche eines bejahrten Österreicherers über das Jahr 1938, die Gertrud Fussenegger 1987 unter dem Titel „Jubel und bittere Reue veröffentlichte.“ (...) Gertrud Fussenegger kennt die möglichen Schrecken, weiß über Mord und Totschlag Bescheid. Doch letztendlich läßt die göttliche Gnade die Herzen zur Ruhe kommen. Demut ist lernbar. Das ist kein vor- und auch kein nachkonziliarer Katholizismus. (...) Natürlich dürfen die Vor-Urteile, die zu dieser Weltsicht gehören, nicht abgebaut

werden. Denn dann entstünden Risse. Dann bricht jene Strömung ein, die Gertrud Fussenegger „Nihilismus“ nennt. Sie hat sehr viel geschrieben: Romane, Novellen, Kinderbücher, Hörspiele, Essays, kulturgeschichtliche Aufsätze, Texte für Bildbände. Sie verfaßte Dramen und Lyrik, sie war als Herausgeberin tätig. Sie versuchte auch einen modernen Erzählstil zu entwickeln. In dem Roman „Zeit des Raben – Zeit der Taube“ (1960) schildert sie in Parallelführung das Leben des kämpferischen französischen Katholiken Léon Bloy und das der zweifachen Nobelpreisträgerin Marie Curie. Hier wird das männliche dem weiblichen Prinzip gegenübergestellt, die Welt der Religion dem naturwissenschaftlichen Denken. Daß sich am Schluß das Gefühl der Verbundenheit einstellt, entspricht dem Geist der Autorin. Man kann Gertrud Fussenegger sehr falsch interpretieren. (...)

Als Tochter eines k.u.k. Hauptmannes wurde Gertrud Fussenegger am 8. Mai 1912 in Pilsen geboren. Nach den ersten Lebensjahren in Neu-Sandez (Galizien), Dornbirn (Vorarlberg) und Telfs (Tirol) lebte sie nach dem Tod der Mutter in Pilsen, wo sie 1930 ihr Abitur am Realgymnasium machte. Anschließend entschied sie sich für ein Studium der Geschichte, Kunstgeschichte und Philosophie an den Universitäten von Innsbruck und München, welches sie 1934 mit einer Dissertation über den zweiten Teil des altfranzösischen Rosenromans abschloß (Gemeinschaft und Gemeinschaftsbildung im Rosenroman von Jean Clopinel von Meun). Zwei Jahre später stellten sich die ersten Erfolge ihrer schriftstellerischen Tätigkeit ein. Während des Zweiten Weltkrieges und danach lebte sie in München und Hall in Tirol. 1961 zog sie nach Leonding bei Linz. Fussenegger war in erster Ehe mit dem Bildhauer Elmar Dietz, in zweiter Ehe seit 1950 mit Alois Dorn, ebenfalls Bildhauer, verheiratet und hatte fünf Kinder sowie 12 Enkelkinder. ●

# 1986

Sparte  
Musik

## Helmut Eder

Komponist



## Pluralistischer Kompositionsstil

Fridolin Dallinger

Mit Anton Bruckner und Johann Nepomuk David, deren Reihe Eder würdig fortsetzt, verbinden ihn berufliche Gemeinsamkeiten. Begannen doch alle drei Komponisten als Volksschullehrer und erlangten schließlich dank ihres unermüdlichen Fleißes und ihrer hervorragenden Kunstlerschaft die Stelle eines Hochschullehrers: Bruckner an der Universität Wien, David an der Hochschule Stuttgart und Eder an der Hochschule Salzburg. Mit Bruckner und David verbinden Eder jedoch auch das hohe Berufsethos und die

Strenge dem eigenen Schaffen gegenüber. Helmut Eder wurde am 26. Dezember des Kriegsjahres 1916 in Linz geboren. Der Vater war Bahnhofsvorstand in Ramingdorf bei Steyr, die Mutter verrichtete den Orgeldienst an der evangelischen Kirche in Steyr, als der kleine Helmut den ersten Klavierunterricht erhielt. Die Hauptschule besuchte er in Vöcklabruck, denn der Vater war nun Bahnhofsvorstand in Timelkam geworden. Der Gesangsverein, dem der Vater vorstand, vermittelte dem aufnahmefähigen Buben eine erste Begegnung mit Schubert-Werken. War auch im Elternhaus ein musikalischer Nährboden gegeben, so deutete doch nichts auf ein außergewöhnliches Talent. Eder sollte – und hierin ist er wieder Bruckner und David ähnlich – ein Spätberufener sein.

In Linz besuchte er die Staatliche Lehrerbildungsanstalt und fiel als Pianist und Geiger angenehm auf. Als Autodidakt schrieb er seine ersten Kompositionen, bei Prof. Carl Steiner nahm er privat Klavierunterricht. Nach der 1937 abgelegten Matura meldete sich der postenlose Junglehrer als Einjährig-Freiwilliger zum Österreichischen Bundesheer, kam nach der Machtübernahme zum Militär des Dritten Reiches und trug den Waffenrock insgesamt acht Jahre, bis er im Herbst 1945 als Hauptmann aus der Gefangenschaft heimkehrte. Während des Krieges konnte er immerhin am Klagenfurter Konservatorium bei Robert Keldorfer studieren und 1944 die Prüfung als Klavierlehrer ablegen. 1939 hat Eder seine erste Frau Pauli geheiratet, die ihm zwei Kinder schenkte, die Tochter Ilse und den Sohn Gerhard. Nach dem Krieg ließ sich die Familie in Eferding nieder. Hauptberuflich unterrichtete Helmut Eder an der Knaben-Volksschule, nebenberuflich lehrte er an der Städtischen Musikschule die Fächer Klavier und Theorie. Bei den Musikschulkonferenzen fanden auch fachliche Vorträge oder musikalische

Darbietungen statt, die der Fortbildung dienten. So etwa hielt Eder 1947 einen Vortrag über zeitgenössische Musik. Zusammen mit Kollege Karl Kubizek spielte er dann die Klarinettensonate von Hindemith. Am Bruckner-Konservatorium in Linz betrieb Helmut Eder Kompositionsstudien bei Helmut Schiff und schloß diese mit der Reifeprüfung ab. 1948 gründete er den Davidchor Eferding mit der Zielsetzung, vorwiegend Werke des in Eferding geborenen Joh. Nep. David sowie anderer zeitgenössischer Komponisten aufzuführen. Zusammen mit Paula von Mack wurden ausschließlich Chor- und Orgelwerke Davids aufgeführt. In Linz, wo Eder nun hauptberuflich am Bruckner-Konservatorium tätig war, übernahm er zusätzlich den „Sängerbund Frohsinn“ (jetzt: „Linzer Singakademie“) und den von ihm gegründeten Kammerchor des Bruckner-Konservatoriums. (...) Helmut Eders eigene Werke erfuhren zunehmend Aufführungen und wurden auch schon gedruckt. Trotzdem ließ sich der Konservatoriumsprofessor für ein Jahr beurlauben, um in München Komposition bei Karl Höller und dramatische Komposition bei Carl Orff zu studieren und anschließend in Stuttgart in die Kompositionsmeisterklasse Joh. Nep. Davids einzutreten. (...) Daheim gründete der an Erfahrungen reich gewordene Komponist zusammen mit der Musikdirektion die Konzertreihe „Musica nova“, in der neben Klassikern der Moderne auch stets Werke heimischer Komponisten vorgestellt wurden. Der Komponist Helmut Eder war voller Tatendrang. Mit Hans Puluj errichtete er auf dem Froschberg ein elektronisches Studio. Für das Wiener Burgtheater schrieb er mehrere Bühnenmusiken. Das Linzer Landestheater brachte erfolgreich das Ballett „Der moderne Traum“ heraus, das auch vom Fernsehen übertragen wurde. In der Folge kamen die Opern „Ödipus“, „Der Kardinal“, „Der Aufstand“ (nach einem Libretto Gertrud Fusseneggers) und „Georges

Dandin“ in Linz zur Uraufführung. Bekannte Solisten und Ensembles nahmen sich nun der Werke Eders an, die im Wiener Musikverlag Doblinger herausgebracht wurden. Für Linz war es ein schwerer Verlust, als Eder 1967 an die Hochschule Mozarteum Salzburg berufen wurde. ●

**Mit Anton Bruckner und Johann Nepomuk David verbinden Eder das hohe Berufsethos und die Strenge dem eigenen Schaffen gegenüber.**



# 1985

Sparte  
Bildende Kunst

## Karl Rössing

Maler

## Weg innerer Festigkeit

Gertrud Fussenegger

Form und Farbe sind überall. Form und Farbe sind die eine Weise, in der uns Welt zuteil wird, in der uns Welt zufällt – und damit auch zufällig wird. Wir wissen: wir können in der Sekunde bis zu fünfzig optische Signale aufnehmen. Indem wir sie deuten und filtern, finden wir unseren täglichen Weg, können wir unsere biologische Existenz bestehen. Anderes aber geschieht, wenn uns Form und Farbe im Kunstwerk begegnen. Hier ist nichts Zufall, hier sollte nichts Zufall sein. Hier ist Ereignis – und damit Bedeutung. Hier hat ein Mensch geschaffen, also unseresgleichen; ein Wagnis ist unternommen worden in Richtung Selbstwerdung, und ich, der Beschauer, bin zum Urteil aufgerufen: ist diese Selbstwerdung geglückt?

Karl Rössing ist am 25. September 1897 in Gmunden geboren worden. Für das Kind, das hier aufwuchs, „gab es viel zu sehen“: Fuhrwerke und Reiter, feierlich und gelassen Promenierende das Seeufer entlang, der See selbst in wechselnder Stimmung, die vorüber gleitenden Schwäne, die seltsam gehäuschte Silhouette des Traunsteins – und die Gestalt der „Schlafenden Griechin“ dahinter. Das Romantisch-Urtümliche und dabei doch Urbane des Salzkammergutes mögen den Knaben und Heranwachsenden tief beeindruckt haben (des Kaisers Kammergut war ja schon immer eine Gegend eher elitärer Formgebung: auch der kleine Mann hatte hier stets auch die große Welt vor Augen). Noch vor der Matura verließ der junge Rössing das Gymnasium und wandte sich, seinen Talenten gemäß, der bildenden Kunst zu. Schon sehr früh hatte er sich von Graphischem und drucktechnisch Interessantem angezogen gefühlt. Nun, mit sechzehn Jahren, folgte er dieser Faszination.

Das war, wie ich glaube, eine glückliche Wendung, denn der bildende Künstler kann nicht früh genug Auge und Hand üben, er kann sich nicht früh genug mit den Geheimnissen und auch Tücken des Materials bekannt machen. Der junge Rössing ging nach München an die Kunstgewerbeschule zu Prof. Ehmke. Mit knapp zwanzig Jahren fand er Form und Technik, die beinahe für sein ganzes Leben ausschlaggebend sein sollten: vor einem Stück Hirnholz, mit einem Holzstichel, Geißfuß genannt, in der Hand, startet er die ersten unsicheren Versuche in Richtung Druckgraphik und ist alsbald von den hier angebotenen Möglichkeiten kreativ begeistert. Er schreibt: „Von Jugend auf den aus dem Dunkel ins Licht tretenden Erscheinungen zugetan, fand ich diese Technik ganz nach meinem Sinn. Allmählich erwuchs mir die Erkenntnis, daß die Auseinandersetzung von Hell und Dunkel im geistigen und formalen Sinn für mich nicht aus der flüchtigen

**Form und Farbe sind die eine Weise, in der uns Welt zuteil wird, in der uns Welt zufällt – und damit auch zufällig wird. Anderes aber geschieht, wenn uns Form und Farbe im Kunstwerk begegnen. Hier ist nichts Zufall, hier sollte nichts Zufall sein. Hier ist Ereignis – und damit Bedeutung.**

Handzeichnung, sondern aus der Sprödigkeit (des Materials) und aus der Tiefe der Druckerschwärze kommen müsse.“ Rössing sucht also schon in jungen Jahren den Widerstand, die Spannung – und im ringenden Eingehen auf Widerstand und Spannung – das Geistige in formaler Verwirklichung.

So wurde Karl Rössing fürs erste Holzstecher, Holzschneider – und als solcher ein gesuchter Buchillustrator. (...) Karl Rössing will sich mitteilen, er wird schon mit 25 Jahren Lehrer, mit 30 Professor an der angesehenen Folkwangschule in Essen. Von 1931 bis 1934 lebte Karl Rössing in Linz. Dann wurde er als Professor an die Staatliche Hochschule für Kunst nach Berlin gerufen. Im vorletzten Kriegsjahr erreichte auch ihn die Einberufung. Er mußte Soldat werden. Das Ende des Krieges verschlägt ihn in den Harz. Doch schon 1947 tritt für den Künstler eine Wende ein. Er wird an die Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart berufen. – (...) Es waren, wie ich glaube, auch gute Jahre; eine Zeit fruchtbarer Erprobung neuer Freiheit auf einem offenen, nach Jahren der Bedrückung und Eingrenzung weit geöffnetem Feld. Und im Sinne dieser allgemeinen Öffnung beginnt auch für Karl Rössing eine neue Phase seines Schaffens. (...)

# Abbildungsverzeichnis

- Seite 5: Land OÖ/Joachim Haslinger  
Seite 7: Seniorenbund OÖ (Pühringer); Andreas Röbl (Manhal)  
Seite 9: Hermann Wakolbinger  
Seite 14: Margarete Klug  
Seite 18: Denise Stinglmayr  
Seite 23: Ulli Engleder  
Seite 27: privat  
Seite 31: Landesarchiv OÖ – Allg. Fotosammlung Nr. 27557  
Seite 34: Hermann Wakolbinger  
Seite 42: privat  
Seite 46: Land OÖ/Stinglmayr  
Seite 51: Kulturverein Heinrich-Gleißner-Haus  
Seite 57: privat  
Seite 62: privat  
Seite 68: Land OÖ/Max Mayrhofer  
Seite 76: Land OÖ/Kraml, Abdruck honorarfrei  
Seite 80: Hermann Wakolbinger  
Seite 85: Kulturverein Heinrich-Gleißner-Haus  
Seite 89: www.zauner-literatur.at
- Seite 98: OÖ Landespresse/F. Linschinger  
Seite 101: OÖ Landespresse/Kraml  
Seite 105: Landesarchiv OÖ – Allg. Fotosammlung Nr. 27525  
Seite 112: Foto Hans Pilz, Volksfeststr. 4, Linz  
Seite 123: Landesarchiv OÖ – Allg. Fotosammlung Nr. 27544  
Seite 130: Land OÖ/Kraml  
Seite 137: privat  
Seite 142: privat  
Seite 148: Sandra Schauer  
Seite 154: Kulturverein Heinrich-Gleißner-Haus  
Seite 159: Landesarchiv OÖ – Allg. Fotosammlung Nr. 18262  
Seite 164: Landesarchiv OÖ – Allg. Fotosammlung Nr. 28154  
Seite 168: Votava / Imagno / picturedesk.com  
Seite 171: Landesarchiv OÖ – Allg. Fotosammlung Nr. 28081  
Seite 177: Votava / Imagno / picturedesk.com  
Seite 179: Land OÖ/Haider  
Seite 182: APA / picturedesk.com  
Seite 185: Landesarchiv OÖ – Allg. Fotosammlung Nr. 04060

188

# Quellenverzeichnis

Bei den Quellen wurde auf eine nachträgliche Vereinheitlichung verzichtet.

## 2018 (Seite 14)

Mündliche Zitate der Künstlerin sind einem Interview mit der Autorin in der Reihe „Aus reiner Gegenwart“ Dorf TV, 2016, und schriftliche Zitate der Künstlerin aus Katalogen entnommen.

- 1 Ohne Spiegel leben. Sichtbarkeiten und posthumane Menschenbilder, Hg. und Vorwort von Manfred Faßler, Wilhelm Fink Verlag 2000
- 2 Hannah Arendt, Sokrates. Apologie der Pluralität, Matthes & Seitz Berlin, 2016

## 2009 (Seite 57)

- 1 Martin Hochleitner, 2002
- 2 Martin Hochleitner, 2002

## 2007 (Seite 68)

- 1 Uwe Timm: Der Freund und der Fremde. Köln: KiWi 2005. S. 50
- 2 Anna Mitgutsch: Erinnern und Erfinden. Grazer Poetik-Vorlesungen. Graz – Wien: Literaturverlag Droschl 1999. S. 39.
- 3 Thomas Mann: Einführung in den ‚Zauberberg‘ (1939). In: Ders.: Werke. 13 Bde. Bd. 11. Frankfurt a. M.: Fischer 1990. S. 603.
- 4 Anna Mitgutsch: Erinnern und Erfinden. Wie Anm. 2. S. 145ff.
- 5 Anna Mitgutsch: Ausgrenzung. Frankfurt a. M.: Luchterhand Literaturverlag 1989. S. 7.
- 6 Ebda. S. 280.
- 7 Anna Mitgutsch: Die Züchtigung. Ulm: Claasen 1985. S. 26.

- 8 Ebda. S. 29.
  - 9 Ebda. S. 21.
  - 10 Vgl. Thomas Mann: Warum ich nicht nach Deutschland zurückkehre (1945). In: Ders.: Werke. 13 Bde. Bd. 12. Frankfurt a. M.: Fischer 1990. S. 957.
  - 11 Anna Mitgutsch: Die Züchtigung. Wie Anm. 7. S. 158.
  - 12 Anna Mitgutsch: Erinnern und Erfinden. Wie Anm. 2. S. 89.
  - 13 Ebda. S. 90.
  - 14 Ebda. S. 6, 7.
  - 15 Anna Mitgutsch: Haus der Kindheit. München: Luchterhand 2000. S. 7.
  - 16 Ebda. S. 7.
  - 17 Anna Mitgutsch: Erinnern und Erfinden. Wie Anm. 2. S. 86.
  - 18 Anna Mitgutsch: Haus der Kindheit. Wie Anm. 15. S. 327, 328.
  - 19 Ebda. S. S. 333, 332.
  - 20 Anna Mitgutsch: Familienfest. München 2005 (= btb). S. 28.
  - 21 Vgl. Anna Mitgutsch: Erinnern und Erfinden. Wie Anm. 2. S. 9ff.
  - 22 Thomas Mann: Einführung in den ‚Zauberberg‘. Wie Anm. 3. S. 611.
  - 23 Anna Mitgutsch: Zwei Leben und ein Tag. München: Luchterhand 2007. S. 15.
  - 24 Zit. nach Sabine Kieslich: Unaufhaltsam wie der Fluss. Luchterhand Online Magazin. [http://www.randomhouse.de/dynamicspecials/mitgutsch\\_zweileben/](http://www.randomhouse.de/dynamicspecials/mitgutsch_zweileben/)
  - 25 Anna Mitgutsch: Zwei Leben und ein Tag. Wie Anm. 24. S. 34.
- 2003 (Seite 89)**

189

- 1 Heinrich Gleißner, zitiert von Karl Pömer in: „Oberösterreicher, Zeitgenossen berichten“, Bd.4, S. 129
- 2 Adalbert Stifter, Vorrede „Bunte Steine“
- 3 Rudolf Bayr
- 4 „Norbert Bolz, einer der originellsten Mediensoziologen, konstatiert einen Megatrend zum Bösen und zum Hässlichen. Er nennt das die „Entübelung der Negativwerte“, die „Enthässlichung des Hässlichen“, die „Entböschung des Bösen“. Wörtlich: „Wenn man Gut und Böse, Wahr und Falsch, Schön und Hässlich unterscheidet, dann liegt in dieser Unterscheidung traditionell auch schon die Vorentscheidung für den jeweils ersten Wert – also für das Gute (gegen das Böse), für das Wahre (gegen das Falsche), für das Schöne (gegen das Hässliche). Das habe sich ins Gegenteil verwandelt: Eine Normalisierung der Gegenwerte findet statt. Es wachse der Reiz der Negativwerte...“ In: Gerd Bacher, Wahrheit m.b.H. In: Die Presse, 13. September 2003, Seite Ill, Spectrum

### 1988 (Seite 178)

Text aus: Wieland Schmied – Hoflehner. Wandel und Kontinuität. Eine Monographie. Das Gesamtwerk, Skulptur, Malerei, Zeichnung. Stuttgart, Wien 1988.

### 1987 (Seite 180)

Endres, Elisabeth: Österreichische Reminiszenzen. Gertrud Fussenegger wird Achtzig. Süddeutsche Zeitung vom 8.5.1992

## LaudatorInnen (alphabetisch)

**Achleitner**, Friedrich (1996, Roland Ertl)

**Baum**, Peter (1995, Peter Kubovsky)

**Bina**, Andrea (2009, Margit Palme)

**Dallinger**, Fridolin  
(1986, Helmut Eder)

(2002, Augustinus Franz Kropfreiter)

gelesen von Balduin Sulzer

(2006, Heinrich Gattermeyer)

(2012, Ernst Ludwig Leitner)

**Endres**, Elisabeth

gelesen von Friedrich Denk, Ria Endres und  
Dieter Borchmeyer (1987, Gertrud Fussenegger)

**Fussenegger**, Gertrud  
(1985, Karl Rössing)

(1989, Alfred Stögmüller)

**Hackl**, Wiltrud

gelesen von Clara Callistl (2018, Therese Eisenmann)

**Jetschgo**, Johannes (2000, Fritz Fröhlich)

**Kannonier**, Reinhard (1993, Balduin Sulzer)

**Kreuzwieser**, Markus (2007, Anna Mitgutsch)

**Kubovsky**, Peter (1992, Rudolf Kolbitsch)

**Lachinger**, Johann (1994, Alois Brandstetter)

**Luger**, Maximilian (2011, Hans Puchhammer)

**Millner**, Alexandra (2019, Hans Eichhorn)

**Mitgutsch**, Anna  
gelesen von Jutta Skokan (1991, Franz Rieger)

**Müller**, Manfred

gelesen von Claudia Woitsch (2015, Margit Schreiner)

**Müller-Funk**, Wolfgang (2013, Andreas Gruber)

**Müller-Thalheim**, Wolfgang (1998, Erwin Reiter)

**Obermayr**, Richard (2010, Franz Josef Altenburg)

**Pittertschatscher**, Alfred  
(1999, Käthe Recheis)

(2003, Friedrich Ch. Zauner)

**Plöchl**, Renate (2016, Michi Gaigg)

**Ring**, Romana  
(2004, Franz Riepl)

(2008, Friedrich Achleitner)

(2017, Maximilian Rudolf Luger & Franz Josef Maul)

**Ritschel**, Gerhard (1997, Fridolin Dallinger)

**Schmied**, Wieland (1988, Rudolf Hoflehner)

**Seidl-Reiter**, Edda (1990, Fritz Riedl)

**Seipel**, Wilfried (2014, Maria Moser)

**Völker**, Angela (2005, Marga Persson)

**Zauner**, Wilhelm (2001, Günter Rombold)

## PreisträgerInnen (nach Sparten)

### Architektur

2017 Maximilian Rudolf Luger & Franz Josef Maul,  
Architekten

2011 Hans Puchhammer, Architekt

2008 Friedrich Achleitner, Architekturpublizist und  
Schriftsteller

2004 Franz Riepl, Architekt

1996 Roland Ertl, Architekt

### Bildende Kunst

2018 Therese Eisenmann, Malerin

2014 Maria Moser, Malerin

2010 Franz Josef Altenburg, Keramiker

2009 Margit Palme, Grafikerin

2005 Marga Persson, Textilkünstlerin

2000 Fritz Fröhlich, Maler

1998 Erwin Reiter, Bildhauer

1995 Peter Kubovsky, Maler

1992 Rudolf Kolbitsch, Maler

1990 Fritz Riedl, Textilkünstler

1988 Rudolf Hoflehner, Maler und Bildhauer

1985 Karl Rössing, Maler

### Film

2013 Andreas Gruber, Drehbuchautor und Regisseur

### Kunstvermittlung

2001 Günter Rombold, Kunsthistoriker und Kunstvermittler

1989 Alfred Stögmüller, Intendant und Regisseur

### Literatur

2019 Hans Eichhorn, Autor

2015 Margit Schreiner, Autorin

2007 Anna Mitgutsch, Autorin

2003 Friedrich Ch. Zauner, Autor

1999 Käthe Recheis, Autorin

1994 Alois Brandstetter, Autor

1991 Franz Rieger, Autor

1987 Gertrud Fussenegger, Autorin

### Musik

2016 Michi Gaigg, Dirigentin

2012 Ernst Ludwig Leitner, Komponist

2006 Heinrich Gattermeyer, Komponist

2002 Augustinus Franz Kropfreiter, Komponist

1997 Fridolin Dallinger, Komponist

1993 Balduin Sulzer, Komponist

1986 Helmut Eder, Komponist

## FörderpreisträgerInnen

Die FörderpreisträgerInnen werden jeweils auf Vorschlag des/der Preisträgers/In ernannt.

- 2019 David Bröderbauer
- 2018 Anna Maria Brandstätter
- 2017 Sandra Gnigler, Gunar Wilhelm
- 2016 Nina Pohn
- 2015 Matthias Rettenbacher
- 2014 Linus Riepler
- 2013 Felicitas Sonvilla
- 2012 Martin Fabjan
- 2011 Romana Ring
- 2010 Kristiane Petersmann
- 2009 Ingrid Tragler
- 2008 Gabriele Kaiser
- 2007 Patricia Josefine Marchart
- 2006 Wolfgang W. Mayer
- 2005 Elfriede Wimmer
- 2004 Herbert Schrattenecker

## Posthum Erinnerung

Der Heinrich-Gleißner-Preisträger kann einen Künstler nennen, an den wir uns im Rahmen der Preisverleihung erinnern und der einen wesentlichen Anteil am Schaffen des Preisträgers hatte.

- 2019 Gregor M. Lepka
- 2018 Gerwald Sonnberger

*Künstlerisches Schaffen wurzelt immer in unserer Wahrnehmung. Aber es ist doch auch immer mehr als das. Kunst kommentiert und erweitert die Wirklichkeit, schafft eine eigene Wirklichkeit. Sie beeinflusst und bewegt. Sie ist kein Ende, sondern ein Beginn.*

Der Heinrich-Gleißner-Preis wird seit 1985 an prägende Künstlerinnen und Künstler aus Oberösterreich verliehen. Dieses Buch versammelt die 35 Lobreden, die seither anlässlich der Preisverleihungen gehalten wurden – und ermöglicht so einen teils intimen Einblick in das Leben und Wirken der Geehrten. Die Texte sind aber nicht nur als historische und biographische Rückblicke wertvoll. Sie können und sollen sowohl das Verständnis, den Austausch und Dialog zwischen den Generationen fördern, als auch Quelle für neue Inspiration sein.

ISBN: 978-3-200-06928-2

Preis: € 29,-

