

# Kaum vorstellbares »Ausmaß an reaktionärem Muff«

Gerhard Rühm im Gespräch

**Thomas Combrink:** Wie haben Sie den 8. Mai 1945 erlebt?

**Gerhard Rühm:** Es war ja nicht nur ein Tag. Wir haben mit den übrigen Hausbewohnern drei oder vier Tage und Nächte im Keller unseres Hauses in Wien, im siebenten Bezirk, verbracht. Natürlich gab es dort weder Waschgelegenheiten noch Toiletten, und man kann sich vorstellen, was das für eine Gruppe zusammengedrängter, auch alter Menschen an Unannehmlichkeiten bedeutete. Als die Schießereien unmittelbar unser Haus erreichten, hatten wir noch das Glück, dass mit russischen Soldaten auch einige österreichische Widerstandskämpfer im Keller auftauchten und uns beruhigten. Aufgrund der Nazigräuelpropaganda hatten alle vor den Russen große Angst. Uns ist jedoch nichts Schreckliches passiert. Allerdings wurde eine Frau, die in ihrer Wohnung geblieben war, vergewaltigt. Ein Bezirks- oder Ortsgruppenführer, ein berüchtigter Nazi, war bei der Besetzung des Hauses aufs Dach geflüchtet. Als ein russischer Soldat sein Maschinengewehr auf ihn richtete, streckte er die Hand zum Hitlergruß aus, schrie: »Es lebe unser Führer!« und stürzte sich hinunter. Wir hatten eben den Innenhof betreten, als er knapp vor uns aufschlug. Ich höre noch heute den dumpfen Aufprall des Schädels, wenn ich mich daran erinnere. Mit heraushängendem Hirn hat man ihn weggeschleift. Auf den Straßen sah es wüst aus. Abgerissene Straßenbahndrähte, vor unserm Haus lag ein totes Pferd. Mein Vater

war übrigens zu dieser Zeit nicht bei uns. Als »Wiener Philharmoniker« war er mit seinen Kollegen vom Orchester anderswo untergebracht worden – ich glaube, im Keller der Staatsoper.

**Thomas Combrink:** Wie war die Kriegszeit für Sie, der 1930 geboren wurde?

**Gerhard Rühm:** Beim Einmarsch der deutschen Truppen, den ich eher als ein beunruhigendes und irritierendes Ereignis erlebte, war ich acht Jahre alt. Meine Großeltern mütterlicherseits, die aus Tschechien stammten, verhielten sich ungewöhnlich ernst und schweigend, ebenso meine Tante, mit der ich mich besonders gut verstand – sie war Jüdin. Die Nazizeit hat sie relativ unbeschadet überstanden, ihr Bruder wurde jedoch ins KZ Buchenwald deportiert und hat, nach der Befreiung 1945, die Schreckenszeit nicht lange überlebt. Zeuge der Judenverfolgung war ich bereits in den Tagen des »Anschlusses«, als zusammengetriebene jüdische Mitbürger gezwungen wurden, kniend und oft nur mit einer Zahnbürste in der Hand Kruckenkreuze wegzuscheuern – das Emblem der eben gestürzten austrofaschistisch-katholischen Schuschnigg-Regierung. Mein Vater war ein erklärter Gegner dieses Regimes gewesen – ich erinnere mich an eine Hausdurchsuchung, die meine Mutter in große Aufregung versetzte. Naiverweise erhoffte er sich vom Anschluss an Deutschland, den er an sich begrüßte, auch eine Verbesserung der sozialen Verhältnisse. Presse- und sonstiges Informationsmaterial

aus Nazideutschland war ja im schwarzen Österreich strengstens verboten gewesen. Die Übergriffe der Nazis gegenüber Juden und Andersdenkenden wurden dem Mob in die Schuhe geschoben. – Zu behaupten, nichts davon bemerkt zu haben, ist absolut lächerlich. Ich konnte auch beobachten, wie einzelne Personen, die einer Gruppe von Juden etwas zu essen zugesteckt hatten, von der Polizei abgeführt wurden. Nette Menschen, denen man gelegentlich begegnet war, wurden plötzlich wie Verbrecher behandelt. In höchst unangenehmer Erinnerung habe ich die Hitler-Jugend, der als Halbwüchsiger anzugehören bekanntlich Pflicht war. Das war eine ausgesprochen brutale Organisation, eine rüde Vorbereitung zum Militärdienst. Ich schaffte es, mich dort nur äußerst selten sehen zu lassen, und wenn es nicht zu umgehen war, mich möglichst schnell wieder zu verdrücken. Das war in Österreich offenbar etwas leichter als in Deutschland. Auf Nachfragen über meinen Verbleib entschuldigte mich mein Vater mit gesundheitlichen Gründen. Ich war ein ausgesprochen verträumter Junge und fühlte mich schon aufgrund meiner musischen Vorlieben vom sportlich-militanten Drill der Hitler-Jugend zutiefst abgestoßen.

**Thomas Combrink:** Haben Sie die Zeit mit den Besatzern in guter Erinnerung?

**Gerhard Rühm:** Menschen, die sich schon vor der Nazizeit mit moderner Kunst beschäftigt hatten, aber auch Angehörige meiner Generation, die darüber nur wenig wussten, waren nach der erzwungenen Abstinenz begierig zu erfahren, was sich auf diesem Gebiet inzwischen in der freien Welt getan hatte. Wir Jungen hatten natürlich einen besonders großen Nachholbedarf. Ich kannte aus unserem Brockhaus-Lexikon zu dem Stichwort »Expressionismus« nur wenige Bildbeispiele: Die blauen Pferde von Franz Marc, ein kubistisches Gemälde von Picasso, eine abstrakte Komposition von Kandinsky, je ein Bild von Chagall und Munch sowie eine Plastik von Archipenko. Die stark verkleinerten Reproduktionen wirkten auf mich eigenartig faszinierend, besonders die Komposition Kandinskys. Auf Fragen antwortete mein Vater

nur lakonisch: Ach, das sei »entartete Kunst«. Diese für mich nichtssagende Erklärung steigerte nur noch mein Interesse. Doch mehr war nicht zu erfahren. So war das damals. Im Nachkriegs-Österreich bedurfte es noch etlicher Jahre, bis dieses stupide Verdikt allmählich verblasste. Es betraf ja nicht nur Musik, Literatur und bildende Kunst, sondern auch die Natur- und Geisteswissenschaften, deren oft wichtigste Vertreter totgeschwiegen worden waren – ich nenne nur Einstein, Freud, Russell und Wittgenstein.

Um ein Wiederentdecken, wenn auch primär in der bildenden Kunst, war der Wiener »Art Club« bemüht, den kurz nach Kriegsende eine Gruppe fortschrittlicher Künstler verschiedener Richtungen gegründet hatte. Ihre Ausstellungsräume wurden bald auch zum Treffpunkt gleichgesinnter Literaten und Komponisten, die dort Dichterlesungen und Konzertabende veranstalteten. Hier konnte ich meine ersten Arbeiten zur Diskussion stellen. Zurückgekehrte Emigranten wie Fritz Wotruba sorgten zusätzlich für Informationen, die uns bislang verschlossen geblieben waren. Aus den wechselseitigen intermediären Anregungen erwuchs ein fruchtbares Arbeitsklima, und die spartenübergreifenden Freundschaften waren ein besonderes Charakteristikum der progressiven Wiener Kunstszene.

Ein wichtiger Fundort war für uns zudem das amerikanische »Information Center«, wo man sonst unzugängliche Bücher und Schallplatten entleihen konnte – auch wenn der Bestand fast ausschließlich auf amerikanische Publikationen ausgerichtet war. So konnte ich mich begeistert in die vielfältigen Facetten des Jazz einhören, aber auch Musik von Charles Ives und John Cage kennenlernen. Die Cage-Kassette wurde allerdings – aus Sorge, seine Musik könne dem Ansehen der amerikanischen Kultur schaden – bald aus dem Bestand entfernt. Ein ähnliches Schicksal widerfuhr Autoren wie James Joyce und John Dos Passos, die in der McCarthy-Ära des Kommunismus verdächtigt wurden. Die für mich wichtigste Entdeckung, neben Joyce, waren jedoch Gertrude Steins *Last Operas and Plays*,

ein Buch, das bei mir einen bis heute anhaltenden Gertrude-Stein-Kult auslöste.

**Thomas Combrink:** Ihr Vater war bei den Wiener Philharmonikern und hatte mit Jazz wahrscheinlich nicht viel im Sinn.

**Gerhard Rühm:** Jazz war für ihn wie für seine philharmonischen Kollegen nervende »Negermusik«. Atonale Werke stießen allerdings noch auf weit heftigere Ablehnung. Als die dominanten Qualitätskriterien galten damals der melodische Einfall und seine handwerkliche Verarbeitung nach den bewährten Regeln der Kompositionslehre. Harmonisierung und Instrumentation folgten dabei dem Geschmack des späten 19. Jahrhunderts. Die Reduktion des musikalischen Kosmos auf einen schmalen, noch dazu epigonalen Ausdrucksbereich deckte sich entlarvend mit dem Kunstverständnis der Nazis, für die mit Richard Strauss, Hans Pfitzner und Franz Schmidt der evolutionäre Endpunkt der Musikgeschichte erreicht war. Was darüber hinausging, durfte einfach nicht mehr sein.

**Thomas Combrink:** Sie haben sich damals schon für avantgardistische Kunst interessiert?

**Gerhard Rühm:** Kaum für irgendetwas mehr. Es erwies sich freilich als sehr schwierig, überhaupt an entsprechendes Material heranzukommen. Buchhandlungen und Bibliotheken waren in der Nazizeit von der Kunst des Expressionismus, Dadaismus, Surrealismus und Konstruktivismus gründlich »gesäubert« worden. Als H. C. Artmann und ich einmal in der Nationalbibliothek nach expressionistischen Dichtern suchten, fanden wir lediglich zwei Broschüren: eine über Fritz von Unruh und eine über Georg Kaiser. Das war damals alles, vielleicht manches Vorhandene noch im Depot vergraben. Über Kurt Schwitters zum Beispiel, der für mich einer der bedeutendsten Künstler und Dichter des 20. Jahrhunderts ist, wusste ich nur Nebulöses vom Hörensagen. Man musste die wichtigen Namen erst umständlich eruieren, um gezielt nachforschen zu können. Später konnte ich im Dorotheum, der zentralen Pfandleihanstalt Wiens, wo auch Bücher versteigert wurden, ganz billig literarische Raritäten erwerben,

über deren Besitz ich mich noch heute freue. Darunter waren auch Erstausgaben expressionistischer Autoren. Germanisten und Antiquaren bedeuteten sie nicht viel, die meisten kannten noch nicht einmal ihre Namen. Im Dorotheum lag auch einmal der gewichtige Band *Dichtung und Dichter der Gegenwart. Im Banne des Expressionismus* von Albert Soergel zur Vorbesichtigung auf. Beim Durchblättern stieß ich erstmals auf Gedichte von Wortkünstlern des »Sturm« wie August Stramm, Franz Richard Behrens, Rudolf Blümner, Otto Nebel und Kurt Schwitters, die mich neugierig machten, mehr und Genaueres über diese radikale Poesie zu erfahren. Leider fehlte mir damals das Geld, den Band zu ersteigern. Erst Jahre später konnte ich ihn, ausgerechnet in einem Stettiner Antiquariat, äußerst preiswert erwerben. Auch wenn Soergel gerade jene Dichter, die ich besonders schätze, als Produzenten puren Unsinn negativ bewertet, ist das Buch, trotz solcher Fehlurteile, immer noch eine ergiebige Fundgrube.

**Thomas Combrink:** Sie waren auf dem Weg zum Berufsmusiker?

**Gerhard Rühm:** Meine Interessen und Ambitionen waren viel breiter gefächert. Mit dem Gedanken an eine pianistische Laufbahn habe ich zwar noch bis Mitte der fünfziger Jahre gespielt, doch war mir die eigene kreative Tätigkeit stets wichtiger. Komponieren und Dichten hatten für mich von Anfang an gleichrangige Bedeutung, wenn auch phasenweise das Eine oder das Andere dominierte. Mein Vater fand das alles gar nicht gut. Er hätte mich gern in einer sicheren Stellung als Orchestermusiker gesehen. Da dies für Pianisten nicht möglich ist, sollte ich Cello lernen – Cello ist nach dem Klavier mein Lieblingsinstrument. Immerhin habe ich mich zwei Semester lang an der Musikhochschule mit den Anfangsgründen des Cellospiels abgemüht, bald aber die Lust daran verloren, zumal ich auf dem Klavier bereits anspruchsvolle Werke wie Chopin-Etüden und Beethoven-Sonaten bewältigte. Mein Vater musste sich damit abfinden, dass ich das Cello-Studium schließlich abbrach und kompromisslos meinen eigenen Weg ging.

Gerhard Rühm im Café Hawelka, 1956



Foto © IMAGNO/Franz Hubmann

**Thomas Combrink:** Wie ging es weiter?

**Gerhard Rühm:** Zum Missvergnügen meines Vaters verlegte ich mich als Pianist zunehmend auf Neue Musik. So war ich auch der Erste, der bei einem öffentlichen Klavierabend der Hochschule Werke von Arnold Schönberg und Béla Bartók spielte. Der Kompositionsunterricht war jedoch dermaßen konservativ, dass ich mich schon bald nicht mehr sehen ließ. Mit Schönbergs Zwölftontechnik setzte ich mich allein auseinander und später – als Privatschüler – mit der ganz anders gearteten von Josef Matthias Hauer. Bedeutsam wurde für mich die Begegnung mit der Musik Anton Weberns, die man leider nur höchst selten zu hören bekam. Neuauflagen der Noten gab es noch kaum, doch fand ich in einem Notenantiquariat seine *Klaviervariationen op. 27*, was mir eine analytische und interpretatorische Auseinandersetzung ermöglichte. Webern beeinflusste indes weniger meine kompositorische als meine poetische Produktion. Die kristalline Form, der punktuelle Charakter der Intervallkonstellationen regten mich dazu an, Ähnliches in der Dichtung zu versuchen. So entstanden meine ersten »konstellationen« einzelner, aus dem Satzverbund gelöster Wörter und Laute, die auch in eine räumliche Beziehung zueinander gebracht werden konnten. Es waren Gebilde, die später die Bezeichnung »konkrete Poesie« erhielten. Vielleicht hat mich die Musik Weberns auch nur bestärkt in dem, was ich in der Dichtung bereits zu verwirklichen begonnen hatte. Schon früh war ich bestrebt, die Dichtung, die sich sonst unreflektiert den sprachlichen Konventionen unterwarf, von den Zwängen der Syntax zu befreien und auf den Material- und Bewusstseinsstand der zeitgenössischen Musik und bildenden Kunst zu bringen. Anfangs glaubte ich, mit meiner Art zu dichten völlig isoliert zu sein. Schriftstellerkollegen konnten damit überhaupt nichts anfangen, nur H. C. Artmann bestärkte mich weiterzumachen. Ein Bekannter, der eben aus der Schweiz gekommen war und meine Gedichte sah, wies mich darauf hin, dass es in der Schweiz jemanden gäbe, der ähnliche Dinge machte – es war Eugen Gomringer. Ich nahm brieflich

Kontakt mit ihm auf, und so erfuhr ich von der Berner Zeitschrift *spirale*, die sich ausschließlich der konkreten Kunst und Poesie widmete. Die Chronologie der Ereignisse ist mir nicht mehr genau gegenwärtig, jedenfalls besuchten Friedrich Achleitner und ich wenig später den Herausgeber der Zeitschrift Marcel Wyss in Bern. Dort begegneten wir auch Dieter Roth, mit dem mich bis zu seinem Tod eine enge Freundschaft verband. Damals produzierte er noch konsequent konkrete Kunst und Poesie. Die *spirale*, für deren Literaturteil Eugen Gomringer verantwortlich zeichnete, publizierte erstmals konkrete Texte von Friedrich Achleitner, Oswald Wiener und mir. Aber damit sind wir schon Ende der fünfziger, Anfang der sechziger Jahre.

**Thomas Combrink:** In welchem Jahr hat sich die Wiener Gruppe formiert?

**Gerhard Rühm:** Eigentlich geht alles auf meine Freundschaft mit H. C. Artmann zurück, den ich 1949 oder 1950 im »Art Club« kennenlernte. Der »Art Club« war inzwischen in den sogenannten »Strohkoffer« umgezogen, das mit Stroh austapezierte Untergeschoss der berühmten »Loosbar« an der Kärntner Straße. Wahrscheinlich kam ich mit Artmann ins Gespräch nach einem Konzert mit Werken von Friedrich Cerha, Ernst Kölz und mir. In einem Winkel an der Treppe stand ein Klavier, und Cerha war ein ausgezeichnete Geiger. Wenn nicht gerade Neue Musik auf dem Programm stand, spielten Uzzi Förster, gelegentlich auch Friedrich Gulda, mit dem ich seit unserer gemeinsamen Studienzeit bei Bruno Seidlhofer befreundet war, nahezu täglich Jazz. Der »Keller« war stets überfüllt, er bestand ja nur aus zwei schmalen, ineinander übergehenden Räumen, an deren Wänden jeweils im Wechsel Bilder der Clubmitglieder ausgestellt waren. Hier, in der typisch verrauchten Atmosphäre eines exklusiven Künstlerlokals, traf ich mich regelmäßig mit Artmann, denn es gab immer viel zu bereden. Artmann war damals der einzige Autor, dessen Gedichte mir wirklich gefielen. Er war fast ein Jahrzehnt älter als ich und wusste Dinge, die mir noch unbekannt waren. Nach einer Parisreise erzählte er mir von Beckett und Ionesco, die



in Wien noch unbekannt waren, sowie von Isidore Isou und den »Lettristen«, die eine absolute Lautdichtung propagierten. Um uns ungestört unterhalten zu können, trafen wir uns auch privat, entweder in seinem engen Kabinett in Breitensee oder bei mir zu Hause in der Westbahnstraße.

1951 spaltete sich vom »Art Club« die avantgardistische Speerspitze unter dem Namen »Hundsgruppe« ab. Neben Fritz Hundertwasser gehörten dazu, als ihre radikalsten Protagonisten, Arnulf Rainer und Maria Lassnig, mit denen ich mich schon aufgrund ihrer kompromisslosen Arbeiten und Ansichten verbunden fühlte. So kam es zu mehreren, inzwischen legendären Kooperationen, etwa dem Vortrag meiner Einton-Stücke und frühen Lautgedichte im Rahmen einer Eintagesausstellung Arnulf Rainers im Keller des Café Landtmann gegenüber dem Burgtheater. Zur ersten öffentlichen Präsentation der »Hundsgruppe« führten der Pianist Hans Kann und ich eine gemeinsam noch auf Tontraht produzierte »Geräuschsymphonie« vor. Wir wussten damals allerdings noch nichts von der zeitgleich in Paris entwickelten »Musique concrète«, für die im Rundfunkstudio ungleich größere technische Möglichkeiten zur Verfügung standen.

Etwa zu dieser Zeit machte mich Artmann auf einen jungen Dichter aufmerksam, der ihm vielversprechende Texte gezeigt hatte: es war Konrad Bayer. Jeder, der nach neuen künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten suchte, konnte uns nur willkommen sein. In unserem Umkreis gab es zwar einige begabte Autoren, aber keinen, dem man besondere avantgardistische Neigungen nachsagen konnte. Konrad Bayer interessierte sich vor allem für den Surrealismus, der damals ebenso engagiert wie kontrovers diskutiert wurde. In einem Gespräch mit ihm erwähnte ich meinen Max-Ernst-Katalog, den ich irgendwo aufgetrieben hatte. Bayer wollte ihn gern sehen, und so besuchte er mich. Wir verstanden uns sofort ausgezeichnet, wir hatten die gleiche Freude an extremen Positionen – nicht nur in der Kunst. So begann unsere Freundschaft, die später zu einer fruchtbaren

Zusammenarbeit führte. Wie in Wien üblich, trafen wir uns mit Gleichgesinnten im Caféhaus. Man saß da bei einem kleinen Mokka – für mehr reichte das Geld nicht – oft bis zur letzten Straßenbahn beisammen und diskutierte über alte und neue Literatur. Bayer brachte bald auch Oswald Wiener mit in die Runde. Von uns angeregt und ermuntert, schrieb er seine ersten Gedichte – das war etwa 1953/54. Die »Wiener Gruppe« begann am Horizont zu »wetterleuchten«. Gemeinsames kristallisierte sich immer klarer heraus, unsere Texte setzten sich in ihrer Radikalität erheblich ab von denen unserer Schriftstellerkollegen, die gerade noch bereit waren, die Arbeiten H. C. Artmanns ernst zu nehmen. Am nächsten standen uns Friederike Mayröcker, René Altmann und Ernst Jandl, der damals noch sogenannte »Großstadt-Lyrik« verfasste. Den Stilwandel zur »konkreten Poesie« vollzog er erst einige Jahre später. Andreas Okopenko, mit dem wir ebenfalls näher bekannt waren, publizierte in der Zeitschrift *alpha* eine Glosse über den »Unsinn« der konkreten Poesie, deren feindseliger Ton mich doch überraschte.

1954 gründeten wir einen spartenübergreifenden Künstlerclub mit dem polemischen Titel »Exil«. Standort war die »Adebar« in der Annagasse. Hier fanden rege besuchte Veranstaltungen statt, eine Jazzband mit Ossi Wiener als Trompeter und Konrad Bayer als Banjospieler sorgte für aufgeheizte Stimmung. Auch da gab es Ausstellungen, unter anderem meiner visuellen »Wort- und Lautgestaltungen«.

Bei einem chaotisch ausufernden Gartenfest, zu dem Arnulf Rainer in sein Vöslauer Weingut eingeladen hatte, lernte ich 1955 Friedrich Achleitner kennen. Während unserer Gespräche zeigten sich viele Übereinstimmungen, und ich animierte ihn, an unseren Zusammenkünften im Café Glory, schräg vis-à-vis der Universität, teilzunehmen. Bald wurde klar, dass er mit seinen puristischen Texten zu uns gehörte. Nachdem eine Reihe von Gemeinschaftsarbeiten entstanden war, präsentierten wir uns 1957 im »Intimen Theater« in der Liliengasse demonstrativ als

eigenständige Gruppe: Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Dorothea Zeemann machte die Bezeichnung »Wiener Gruppe« dann in einem Pressebericht publik. Als Artmann mit dem Dialektband *med ana schwoazzn dintn* einen überraschend breiten Erfolg erzielte, ging er bald seiner eigenen Wege, die ihn auch geographisch von uns entfernten. Wir vier anderen schlossen uns nur noch enger zusammen. Im Dezember 1958 und im April 1959 veranstalteten wir die beiden »Literarischen Cabarets«, die durchaus hätten als »happenings« gelten können, wäre diese Bezeichnung schon bekannt gewesen. Nach einer Reihe weiterer Aktivitäten führten wir 1964 in Uzzi Försters Jazzlokal am Graben die gemeinsam verfasste »Kinderoper« auf. Es wurde die Abschiedsvorstellung der »Wiener Gruppe«: Ich emigrierte nach Berlin, Konrad Bayer beging am 10. Oktober 1964 Selbstmord.

**Thomas Combrink:** Haben Sie die literarischen Entwicklungen in Deutschland damals wahrgenommen?

**Gerhard Rühm:** Am nachhaltigsten beeindruckte mich Wolfgang Borchert. Nicht nur sein die Nachkriegsstimmung exemplarisch erfassendes Bühnenstück *Draußen vor der Tür* – es wurde auch in Wien aufgeführt –, sondern ebenso seine überzeugende Prosa. Vier seiner Gedichte vertonte ich übrigens 1950 als Chansons. Nach einem halben Jahrhundert habe ich das Gesamtwerk wieder hervorgeholt und festgestellt, dass es nichts von seiner inhaltlichen wie sprachlichen Faszination eingebüßt hat. Vor allem die Erzählung »Die lange lange Straße lang« halte ich mit ihrem insistierenden Repetitionsstil und den oft lakonisch verknüpften, an den Expressionismus erinnernden Sätzen nach wie vor für einen literarischen Höhepunkt der zweiten Jahrhunderthälfte.

Von progressiven deutschen Autoren wurden mir zuerst Helmut Heißenbüttel und Claus Bremer durch Publikationen in Eugen Gomringers Reihe »konkrete Poesie« bekannt. Bremer, der durch seine »Tabellen«-Texte mein Interesse geweckt hatte, wurde Anfang der sechziger Jahre Dramaturg am Ulmer Theater.

Anlässlich meiner ersten Ausstellung in Ulm lud er mich ein, für eine geplante Produktion kurzer Stücke in offener oder von Aufführung zu Aufführung variabler Form etwas beizutragen. So entstand mein Stück *gehen*, das zusammen mit Stücken von Daniel Spoerri, Paul Pörtner und Eugène Ionesco 1962 uraufgeführt wurde. Bremer, ein anregender und liebenswerter Freund, starb viel zu früh an einer schrecklichen Krankheit, die ihn langsam lähmte. Franz Mon lernte ich erst einige Jahre später kennen und schätzen. Damals hatte ich nur wenige Gedichte von ihm in einer Literaturzeitschrift gelesen, die noch nicht in die Richtung wiesen, für die er heute bekannt ist. In Ulm begegnete ich übrigens auch Siegfried Unseld. Er kaufte in der Galerie ein großformatiges Buchstabenbild von mir und wollte später auch mein totales Buch *rhythmus r* im Suhrkamp Verlag herausbringen – leider haben es ihm seine Lektoren mit Erfolg ausgeredet. Unseld schickte mir das eben erschienene Bändchen *Felder* von Jürgen Becker zu, einen Prosatext, der mich – anders als später seine Gedichte – sehr ansprach. Wenn auch Becker, wie mir scheint, eher am Rande zur »Gruppe 47« gehörte, konnte ich diesem poetologisch konservativen Zirkel nichts abgewinnen. Eine fast ausschließlich mit Geschichtenerzählen beschäftigte Schriftstellerei hat mich nie interessiert. Ich möchte sogar sagen, dass die experimentierfeindliche Grundhaltung der »Gruppe 47«, gepaart mit ihrer medialen Dominanz, die Rezeption sprachlich kreativer Literatur nachhaltig behinderte. Es mag sein, dass ihre marktbeherrschende Stellung gerade in der Zeit kulturellen Aufbruchs mitverantwortlich war für die weitgehend versäumte Aufarbeitung der im Dritten Reich verfemten Wortkünstler der klassischen Moderne von Arno Holz bis Kurt Schwitters. Bedauerlicherweise spielt sie bis heute im literarischen Bewusstsein bestenfalls eine periphere Rolle.

**Thomas Combrink:** Ist die reduzierte literarische Redeweise, die Sie in der »Wiener Gruppe« praktizierten, eine Reaktion auf die von den Nazis missbrauchte Sprache gewesen?

**Gerhard Rühm:** Die Sprache wird von totali-

oben Konrad Bayer, H. C. Artmann, Gerhard Rühm und Friedrich Achleitner  
(Rücken von Oswald Wiener) im Café Hawelka, 1956

unten Das literarische Cabaret der Wiener Gruppe. In der Nummer »2 welten« zertrümmern  
Friedrich Achleitner und Gerhard Rühm ein Klavier auf der Bühne. Wien 1958





tären Regimen als Herrschaftsinstrument missbraucht. Absolutistische Ideologien und Organisationen wie Faschismus, Stalinismus und Kirchen aller Couleurs kennzeichnet ein apodiktischer Sprachstil, der seine Behauptungen außer Diskussion stellt, selbst wenn sie so offenkundig absurd sind wie »Jesus lebt« oder »Jesus liebt Dich!« – was ich schon mehrfach plakatiert sah. Wenn sich die »konkrete Poesie« in geradezu puristischer Weise auf die Grundelemente der Sprache besann, gewissermaßen am Nullpunkt ansetzte, kann darin durchaus auch das Bedürfnis nach einer Generalreinigung von Überresten des stereotypen Nazijargons gesehen werden.

So untersuchten wir, wie Zeichen funktionieren, wie sich Bedeutungen je nach Kontext verändern, wie ein Wort in seiner Lautgestalt wirkt, welchen Ausdruckscharakter die einzelnen Phoneme haben. Wir setzten uns mit dem Neopositivismus, mit Wittgenstein und verschiedenen Sprachtheorien auseinander. Betrachtet man Sprache nicht nur als abstrakten Mitteilungsträger, sondern auch in ihrer sinnlich wahrnehmbaren Materialität, kommt es zwangsläufig – wie schon de Saussure erkannte – zu einer grundsätzlichen Unterscheidung von geschriebener und gesprochener Sprache, einer Bimedialität, die für die »konkrete Poesie« konstitutionell ist. Sie wurde jedoch anfangs nur als visuelle praktiziert, und ich glaube, mein spezifischer Beitrag zur »konkreten Poesie« besteht nicht zuletzt in der Erarbeitung ihres auditiven Pendants, bis hin zur genauen Notation der musikalischen Parameter gesprochener Sprache.

Übrigens habe ich die Bezeichnung »konkrete Poesie« rigoroser verstanden als manche Kollegen. Nimmt man Begriffe wörtlich, also »konkret«, schließt das die Verwendung von Metaphern, deren sich Lyriker ja nach wie vor bis zum Überdruß bedienen, prinzipiell aus. Für mich hat die Metapher stets einen gewissen semantischen Verschmutzungseffekt. Dass dem Symbolismus gerade damit schöne Gedichte gelangen, möchte ich unbestritten lassen – doch das ist Nostalgie. Die Metapher ist abzugrenzen vom bloßen Vergleich, dem Gleichnis, und ebenso von

den Begriffskoppelungen des konsequenten Surrealismus, etwa bei Benjamin Péret und Robert Desnos. Hier handelt es sich nicht um Vermischungen, sondern im Gegenteil um Konfrontationen, um assoziative Spannungsfelder, ähnlich der Alogik des Traumgeschehens.

Vergleicht man damit etwa die vielgerühmte Lyrik Paul Celans, der zumindest mit seinen einschlägigen Übersetzungen dem gemäßigten Surrealismus nahesteht, wird deutlich, dass sich hier der Rückfall in eine salbungsvolle Bekenntnis-Metaphorik vollzog, worauf freilich ihr Erfolg beim »tieferen Sinn« suchenden Leser beruht.

**Thomas Combrink:** Haben Sie Celan noch kennengelernt?

**Gerhard Rühm:** Ja, durch Monsignore Mauer, den Initiator und Leiter der legendären Wiener Galerie St. Stephan. Otto Mauer war ein aufgeschlossener Priester, der es verstand, vielversprechende junge Künstler wie Arnulf Rainer, Maria Lassnig, Josef Mikl und Markus Prachensky um sich zu scharen. Auch mir ermöglichte er zwei Einzelausstellungen und mehrere Lesungen, obwohl er wusste, dass ich ein bekennender Ungläubiger war. Anlässlich eines Wienbesuchs von Paul Celan fragte er mich nach meiner Meinung über ihn. Auf meine Antwort, Celan vertrete gewissermaßen die Gegenposition zur »Wiener Gruppe«, schlug er vor, ein literarisches »Streitgespräch« zwischen Celan und mir in der Galerie zu veranstalten. Ein Termin wurde vereinbart, und Celan tauchte zum gegebenen Zeitpunkt auch tatsächlich auf. Er machte auf mich einen scheuen, leicht nervösen Eindruck. Als genügend Gäste eingetroffen waren und Mauer begrüßende Worte gesprochen hatte, formulierte ich einige Thesen zur »konkreten Poesie« und erwartete eine Stellungnahme Celans. Doch er reagierte kaum darauf. Ich hatte den Eindruck, er fühlte sich in der Situation, vor Zuhörern nun diskutieren zu sollen, höchst unbehaglich und hätte sich am liebsten unauffällig entfernt. Nach wenigen Worten versickerte das Gespräch, noch bevor es eigentlich begonnen hatte, und Celan wurde nicht mehr gesehen.

**Thomas Combrink:** Wie würden Sie mit dem Ausdruck Avantgarde umgehen?

**Gerhard Rühm:** Auch wenn der Begriff »Avantgarde« gegenwärtig keinen hohen Kurswert hat, halte ich ihn doch für ganz treffend, um die innovative Vorhut jeder Künstlergeneration von ihren Mitläufern abzugrenzen. So gesehen, hat es die Avantgarde immer gegeben. Ihr gehören die wirklich kreativen Künstler jeder Epoche an, die mit ihren neuen Ideen und Werken befremden, wenn nicht Ablehnung provozieren, bevor ihre Leistung anerkannt wird und sie dann als die eigentlichen Repräsentanten ihrer Zeit gelten. Ich erinnere nur an den späten Beethoven, an Richard Wagner und an Debussy. Ich kenne eine ganze Reihe jüngerer Künstler aller Sparten, die man als die heutige Avantgarde bezeichnen könnte. Die sogenannte »Postmoderne« ist ebenfalls nichts anderes als ein Modewort für etwas längst Bekanntes, nämlich den ewigen Tross der Nachzügler und Epigonen.

**Thomas Combrink:** Aber Avantgarde bedeutet für Sie doch nicht nur Innovation. Sie fädeln sich auch in eine Tradition ein.

**Gerhard Rühm:** Etwas Neues kann man nur schaffen, wenn man weiß, was es bereits gibt, was man daher nicht mehr zu wiederholen braucht. Ein waches, also kritisches Traditionsbewusstsein ist schon zur Bestimmung der eigenen Position unverzichtbar. Alle bedeutenden Revolutionäre, ob in der Politik, der Wissenschaft oder der Kunst hatten auf ihrem Gebiet ein profundes Geschichtswissen. Allerdings gibt es zwei verschiedene Traditionsbegriffe: einen konservativen, den Gustav Mahler meinte, wenn er sagte: »Tradition ist Schlamperei«, und einen progressiven, der sich an den jeweiligen Avantgar-den orientiert. Wie man beispielsweise die Französische Revolution aus gegensätzlichen Blickwinkeln beurteilen kann, so auch die Literaturgeschichte von der mittelhochdeutschen Dichtung bis zur Gegenwart. Friedrich Achleitner und ich wollten einst eine alternative Literaturgeschichte schreiben – eine wünschenswerte Aufgabe, die allerdings nur

ein größeres Arbeitsteam bewältigen könnte.

**Thomas Combrink:** Welche Bedeutung hatte Otto Basil in Wien?

**Gerhard Rühm:** Ich kann mich nicht erinnern, Otto Basil persönlich begegnet zu sein, doch war er mir als Publizist, vor allem aber als Herausgeber der Kulturzeitschrift *Plan* wohlbekannt. Der *Plan* war nach Kriegsende die vielleicht wichtigste Informationsquelle über jene Kunst, zu der die Nazis den Zugang versperrt hatten. Die Zeitschrift wurde unter vorgehaltener Hand verdächtigt, mit der russischen Besatzungsmacht in Verbindung zu stehen. Um alle Nazi-Opfer – ob Kommunisten, Widerstandskämpfer, Juden oder Emigranten – machte der Normalbürger einen scheuen Bogen, teils aus schlechtem Gewissen, teils aus Unsicherheit, wie er sich verhalten sollte, hatte sich doch an seiner eingebleuten Gesinnung nichts geändert. Tatsächlich schrieben im *Plan* regelmäßig auch erklärte Stalinisten wie der aus sowjetischer Emigration zurückgekehrte Hugo Huppert. Immerhin verdanke ich seinen ausgezeichneten Nachdichtungen die Entdeckung Majakowskis, die bei mir eine intensive Auseinandersetzung mit der progressiven Literatur der Sowjetunion bis zur stalinistischen Gleichschaltung auslöste. Eine nicht minder nachhaltige Wirkung hatte auf mich ein instruktiver, 1947 im *Plan* publizierter Aufsatz Werner Riemerschmids über den Surrealismus, in dem er Gedichte von Paul Éluard und Benjamin Péret zitierte. Weiteren Aufschluss über die damals so umstrittene wie missverstandene Kunstrichtung gaben die wenig später in Klagenfurt erschienenen *Surrealistischen Publikationen* und Alain Bosquets materialreicher Band *Surrealismus* von 1950. Einflüsse des Surrealismus sind bei H. C. Artmann, noch stärker aber bei Konrad Bayer deutlich erkennbar, und auch mich hat er, gewissermaßen als Gegenpol zur »konkreten Poesie«, theoretisch wie praktisch immer wieder beschäftigt. Gerade in Wien fiel diese Kunstrichtung auf fruchtbaren Boden. Wer diese freudianische Stadt näher kennt, wird sich darüber nicht wundern.

**Thomas Combrink:** Ein Förderer der Wiener Gruppe war ein eher konservativer Schriftsteller, Heimito von Doderer.

**Gerhard Rühm:** So konservativ, wie es vielleicht scheinen mag, war er gar nicht. Man sollte bei dem Namen Doderer nicht immer nur an *Die Strudlhofstiege* denken. Mir kam zuerst seine frühe, noch dem Expressionismus nahestehende Novelle *Die Bresche* in die Hände. Eine formale Analyse ihrer Struktur würde ein dicht gesponnenes Netz motivischer Beziehungen aufdecken, wie es für seine konstruktive Arbeitsweise bezeichnend war. Bevor er einen Roman zu schreiben begann, entwarf er stets einen peniblen Konstruktionsplan. *Die Bresche* enthält übrigens gegen Schluss eine kurze Passage, die aus einer literarischen »Montage« der »Wiener Gruppe« stammen könnte. Sehr eindrucksvoll sind sein Roman *Das Geheimnis des Reichs* und die Fragment gebliebene Lesbengeschichte *Jutta Bamberger*, aber auch seine späteren Romane wie *Die erleuchteten Fenster* und *Die Dämonen* habe ich mit viel Vergnügen gelesen.

Doderer interessierte sich bis zuletzt für neue Tendenzen und Entwicklungen. So besuchte er, sofern es ihm möglich war, gerne unsere Veranstaltungen. Privat lernte ich ihn durch Dorothea Zeemann kennen, mit der Achleitner und ich gut befreundet waren. Im *Wiener Kurier*, einer vielgelesenen Tageszeitung, betreute Doderer regelmäßig eine Literaturseite, auf der er auch die »Wiener Gruppe« vorstellen wollte. Die schon druckfertige Seite verstörte einen Setzer derart, dass er damit schnurstracks zur Redaktion eilte. Aus Angst, Abonnenten zu verlieren, wurden Achleitner, Bayer, Wiener und ich kurzerhand hinausgeworfen und das ganze Blatt mit Artmann gefüllt, der dem Redakteur gerade noch vertretbar erschien. Doderer war über den Vorgang so verärgert, dass er die ganze Sache hinwarf. Die Literaturseite war damit gestorben. Wir haben ihm diese Haltung hoch angerechnet. 1959 schrieb er zu dem Dialektband *hosn ros n baa* von Achleitner, Artmann und mir ein engagiertes Vorwort,

was ihm bei manchen seiner Verehrer verständnisloses Kopfschütteln eintrug.

**Thomas Combrink:** Sie haben sich damals isoliert gefühlt?

**Gerhard Rühm:** Die öffentliche Ablehnung und Ausgrenzung ging in Österreich so weit, dass der Schriftsteller Gerhard Fritsch als Redakteur der staatlich geförderten Glanzbroschurzeitschrift *wort in der zeit* fristlos gekündigt wurde, weil er Texte von Konrad Bayer und mir publiziert hatte. Obwohl sie inhaltlich weder staatsfeindlich noch »sittenwidrig« waren, lösten sie nur aufgrund ihrer poetischen Andersartigkeit eine Protestwelle aus. Auch der österreichische Rundfunk war für uns gesperrt. Ich wurde sogar wegen eines Gedichts in *hosn ros n baa* des spektakulären Opfernords an einem Ballettmädchen verdächtigt und musste für die Tatzeit ein Alibi erbringen.

**Thomas Combrink:** Wann kamen die ersten Publikationen?

**Gerhard Rühm:** In den fünfziger Jahren plante Eugen Gomringer eine repräsentative Anthologie »konkreter Poesie« – sie hatte sich rasch zu einer internationalen Bewegung mit Vertretern auch in Brasilien, Japan und den USA entwickelt. Da Gomringer für das Projekt keinen Verleger fand, löste er das gesammelte Material in eine Reihe von Einzelheften auf, die er selbst herausgab. Heft 3 ist meinen »konstellationen« gewidmet – es war meine erste selbständige Publikation. Die erste Buchveröffentlichung war *hosn ros n baa*, Dialektgedichte von Achleitner, Artmann und mir – ein Buch, von dem sich der Verleger einen ähnlichen Erfolg versprach, wie ihn Artmann ein Jahr zuvor mit dem Bestseller *med ana schwozzn dintn* gehabt hatte. Eine Fehleinschätzung! Der neue Band enthielt weit extremere Gedichte als die *schwozze dintn* und auch von Artmann jene Texte, die sein Verleger ängstlich ausjuriert hatte. *hosn ros n baa* erhielt, wenn überhaupt, abfällige Kritiken und wurde von den Buchhändlern boykottiert. Heute ist das Buch mit den beiliegenden Schallplatten eine begehrte Rarität.

In den sechziger Jahren in Deutschland ging es dann merklich aufwärts. Nach mehreren Einzelpublikationen in Berliner Kleinverlagen erschien 1968 im Rowohlt Verlag, wo ich zuerst das Werk Konrad Bayers und den Sammelband *die wiener gruppe* herausgegeben hatte, meine erste größere Textsammlung unter dem Titel *fenster*.

**Thomas Combrink:** Wovon haben Sie in Wien gelebt?

**Gerhard Rühm:** Ich schrieb für Wiener Kellerbühnen Theatermusiken, die ich meist selbst am Klavier begleitete, darunter »Songs« zu Günther Weisenborns Drama *Die Illegalen*, die mich zur Produktion zahlreicher eigener Chansons anregten. Bei einer solchen Gelegenheit lernte ich auch Helmut Qualtinger kennen. Er war schon damals ein Original und dem Alkohol ziemlich zugetan. Unter dem Titel *Schwarze Lieder* besang er eine Schallplatte mit Dialektgedichten von H. C. Artmann und mir, die unser Freund Ernst Kolz kongenial vertont hatte. Anfangs wohnte ich noch bei meinen Eltern, die Jahre darauf lebte ich freilich meist von einem Minimum, denn ich widmete mich stets kompromisslos nur meiner künstlerischen Arbeit. Erst ab 1971 unterrichtete ich auch an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg – eine anregende Tätigkeit, die ja mit meiner Arbeit unmittelbar zu tun hatte.

**Thomas Combrink:** Welche Bedeutung hat die Stadt Wien für Sie?

**Gerhard Rühm:** Wien ist heute, erfreulicherweise, nicht mehr das Wien der fünfziger und sechziger Jahre. Junge Leute können sich das Ausmaß an reaktionärem Muff in dieser Zeit

kaum vorstellen. In Filmen und Zeitschriften wurde schon ein Stück nackter Busen herausgeschnitten oder mit schwarzen Balken verdeckt, sogenannte »Verunglimpfung« österreichischer Staatssymbole und christlicher Glaubenssätze war strafbar. Das alles hat sich mit dem Amtsantritt Bruno Kreiskys entschieden zum Besseren gewendet, und damit auch meine Einstellung zu Wien. Wie mein kosmopolitisch denkender Freund H. C. Artmann fühle ich mich durchaus als Wiener und den guten Traditionen der Stadt verbunden. Dazu gehört die unverfälschte Wiener Volksmusik, das Wiener Volkstheater um Nestroy und Raimund und natürlich auch die Wiener Moderne der Vorkriegszeit von Gustav Mahler bis Anton Webern. Wie man sich unmöglich Karl Kraus, Peter Altenberg, Klimt und Schiele als Tiroler vorstellen kann, so umgekehrt den Maler Egger-Lienz nicht als Wiener. Die österreichischen Bundesländer sind in ihrem Charakter genauso unterschiedlich wie die deutschen. Ein Salzburger steht einem Bayern nicht nur geographisch, sondern auch in seiner Wesensart näher als dieser einem Hamburger oder ein Wiener einem Vorarlberger. Es gibt gewachsene Stadt- und Regionalkulturen, aber nur eine verordnete Nationalkultur. Ich habe mich als Wiener in Berlin oder Köln nie als »Ausländer« gefühlt.