

KLANGSPUREN & SPRACHSALZ

FR, 12.09.

EIN ABEND FÜR OTTO M. ZYKAN

19.00 Uhr, Kurhaus Hall, Stadtgraben 17, Hall i. T.

Otto M. Zykán

Streichquartett aus der heilen Welt, auch 2. Streichquartett auch Satz für Streichquartett genannt
UA in Graz am 08.10.1977 durch Mitglieder des Orchesters der Vereinigten Bühnen Graz

Wiener Elegie für Sprechstimme und Streichquartett, auch Teil des 3. Quartetts
UA am 13.05.1985 in Wien durch das Artis Quartett

Nachtstück für ein Schiff für Sprechstimme, Violoncello und Klavier
Transkribiert vom Hugo Wolf Quartett für das Hugo Wolf Quartett
UA 1975 durch den Widmungsträger Heinrich Schiff

Beethovens Pferd, Vokal-Instrumentalstück nach eigenem Text für Sprechstimme, Viola oder Violoncello
UA in Wien am 21.03.2001

Aus Zyklus für Streichquartett mit teilhabenden Komponisten, auch Soloduo-trioquartett oder 5. Quartett genannt
für Sprechstimme und Streichquartett. UA bei KLANGSPUREN Schwaz am 23.09.2000

- Polemische Arie (über einen Schönbergausspruch), gewidmet Peter Greenham; UA in Ossiach am 29.06.1969
- Vorsatz
- dasdasistdasdas
- Die Viola
- Digitalis
- Vater unser
- Alte Dame

Hauskonzert-haus auch Konzerthausquartett auch 6. Quartett genannt
UA durch das Hugo Wolf Quartett in Wien am 21.03.2001

Hugo Wolf Quartett

Sebastian Gürtler (Violine)

Régis Bringolf (Violine)

Thomas Selditz (Viola)

Florian Berner (Violoncello)

Wolfgang Holzmair Sprechstimme

Irene Suchy Dramaturgie und Moderation

In Zusammenarbeit mit Sprachsalz. Internationale Literaturtage Hall 2014

WORTMÜLL MIT SYSTEM, ERFUNDEN IN DER MOBART-SANDKISTE – WAS OTTO M. ZYKAN UND HK GRUBER EINANDER VERDANKEN

Irene Suchy im Gespräch mit HK Gruber

Irene Suchy: Du und Otto, ihr beide kanntet euch lange und intensiv. Wie begann es, erinnerst du dich an euer erstes Zusammentreffen?

HK Gruber: Wir haben uns bei unser beider Kompositions-Diplomprüfung an der Wiener Musikhochschule kennengelernt. Ich hatte bei Alfred Uhl und er bei Karl Schiske studiert. Ottilie wurde gefragt, welche die nachschlagenden Instrumente bei Walzern sind. Und er hat gesagt: „Ich bin nicht ganz sicher, aber es könnten die zweiten Geigen sein.“ Ich habe dann eine Frage zu den *Goldberg-Variationen* gestellt bekommen und hab nicht einmal gewusst, wer die komponiert hat. Und so sind wir beide, als totale Außenseiter und Anti-Bildungsbürger, gleich einmal in die Diplomprüfungsgeschichte eingegangen.

Es gibt Fotos, die zeigen euch sehr jung ins Schachspiel vertieft. Für Otto war Schachspiel eine Übung im strategischen Denken.

Schach haben wir am Anfang unserer Freundschaft oft gespielt, ich hab damals noch Pfeife geraucht. Ottilie und ich haben geredet und geredet und geredet. Der Schluss solcher Gesprächsmarathons war immer, dass ich das Gefühl gehabt hatte, dass es Gespräche waren, von denen ich nie ohne Gewinn herausgegangen bin, einen Gewinn an Erkenntnis.

Ich fand im Nachlass Ottos eine zerknüllte Serviette adressiert an Otto-Bald Mizzi-Zy-Kann (wenn er noch kann).

Das war meine erste Begegnung mit seiner Musik 1965: das Stück *Kammermusik für 12 Instrumente und was daraus wird*, im Mozartsaal des Wiener Konzerthauses vom Ensemble die Reihe uraufgeführt. Ich war entsetzt über dieses Stück. Mir war zum Kotzen. Ich bin nach dem Konzert ins „Wienerwald“ gegangen und hab dort ein Hendl gegessen, die Essensreste in eine Serviette eingepackt und in ein Kuvert gesteckt und mit den Worten „das ist aus Ihrer Kammermusik letztlich geworden“ ihm

geschickt. Er hat das Stück später revidiert, da war es kein Schock mehr für mich.

In diesem Stück müssen die Musiker Töne durch Vokale ersetzen. Wenn die nicht an ihrer Sprechstimme arbeiten, klingt das peinlich. Ich würde mich als Dirigent bei so einer Aufführung auf die Sprechparts konzentrieren, das Aufstehen und Niedersetzen üben und dies fast militärisch-präzise realisieren, so dass es nicht beliebig klingt.

Musik spielte sich bei Otto immer im Freundeskreis ab, das MOB / art & tone / ART Ensemble, von Schwertsik mit ihm begründet, komponierte, probierte zusammen, sogar Weihnachtsfeste wurden gemeinsam gefeiert.

Anfang der 1960er-Jahre gab's ja in Wien noch keinerlei Neue Musik im Plattenhandel. Ich hab mir viel Neue Musik aus dem Radio aufgenommen. Wir haben einander im Freundeskreis Aufnahmen aus dem Radio oder von Tonträgern vorgespielt. Ein Zentrum des Vorspiels war mein Haus in Ottakring am Pönningerweg. Ich war damals in den frühen 1960er-Jahren der einzige Stereoanlagen-Besitzer. Der engste Freundeskreis war Kurt Schwertsik, der Ottilie, die Altmann-Brüder Roland und Volker und Kurt Prihoda. Ich hab die Platten aufgelegt, ich war der Disc-Jockey. Auf diese Weise haben wir Komponisten entdeckt, wie zum Beispiel Kurt Weill, und die Musik des 20. Jahrhunderts kennengelernt.

Ihr, du und Otto, habt einander ein Leben lang eure Werke vorgespielt, in der Entstehungsphase und bei den Aufführungen, sei es am Radio, bei Generalproben warst du als unsichtbarer Beobachter, sei es mit einander übermittelten Tonträgern, das gegenseitige Feedback war euch wichtig.

Da Ottilie ein guter Pianist war, konnte er mir mehr von seinen entstehenden Werken demonstrieren als ich ihm. Wenn ich ihm meine Sachen gezeigt habe, dann war das meistens in Zeitlupe.

Für *Frankenstein!!* war er prägend. Wir waren mit dem *MOBart* Ensemble 1971 auf Tournee in Polen, am Programm stand Mauricio Kagels *Pas de cinq* und Zykans *Staatsmusik* und seine *Polemische Arie*. Die *Frankenstein-Suite* hat schon existiert, weil ich eine Background-Musik für eine CD mit Artmann-Texten komponierte. Ich hab diese Suite für das *MOBart* Ensemble – also für

meine Freunde – ohne Gesangspart geschrieben, und bei jeder Aufführung war sie ein totaler Renner, eine sehr aufmüpfige, demonstrativ tonale Musik in Sextett-Form. Als ich vom Verlag Boosey & Hawkes unter Vertrag genommen wurde, hat David Drew angeregt, aus dieser Suite ein größeres Stück zu machen. Ich hab die Aufnahme unserer *Frankenstein-Suite* als Playback-Band für die Aufführungen benützt. Die fehlenden Teile habe ich selber am Klavier eingespielt.

Bevor ich *Frankenstein!!* 1977 uraufgeführt habe, hab ich es Otti vorgeführt. Bei „Mi Ma Monsterchen“ hat er gesagt: „Sing nur die ersten zwei Zeilen und lass den Rest dieses Gedichtes weg, und sing stur immer diese zwei Zeilen und variiere das. Bei den Aufführungen wird der gesamte Text im Programmheft abgedruckt. Du wirst sehen, die Leute bekommen einen langen Hals und warten, bis der Rest des Textes kommt, und dann machst du eine Kadenz mit den Silben dieses Textes, indem du immer den Text um eine Silbe verkürzt. Aus dem Rest, der überbleibt, machst du Wortmüll“ – quasi ein kaputter Text aus einem bestimmten System entwickelt. Das war kein Eingriff in die Komposition, aber es war eine gute Idee, wie man sie präsentieren kann.

Ich habe das damals so einstudiert, wie wir unsere inszenierten Musikstücke bei der *MOBart* einstudiert haben: die Körpersprache aus-getimed, der Gesichtsausdruck aus-mathematisiert und nicht spontan dem Text angepasst. Das beruhte auf den Systemen der inszenierten Musik, die Otti entwickelt hat. Da wir keine Schauspieler waren und nicht gewohnt waren, uns schauspielerisch zu bewegen – hat Otti Bewegungspartituren geschrieben, wo die Bewegungen notiert sind.

Die *MOBart* – das Ensemble existierte bis etwa in die 1970er-Jahre, bis Roland und Volker Altmann und Kurt Prihoda Mitglieder der Wiener Philharmoniker wurden, Schwertsik ebenfalls Orchestermusiker bei den NÖ Tonkünstlern, du im ORF- Radiosymphonieorchester – ihr hattet eine eigene Schreibweise, einen Stempel, eine Art zu arbeiten.

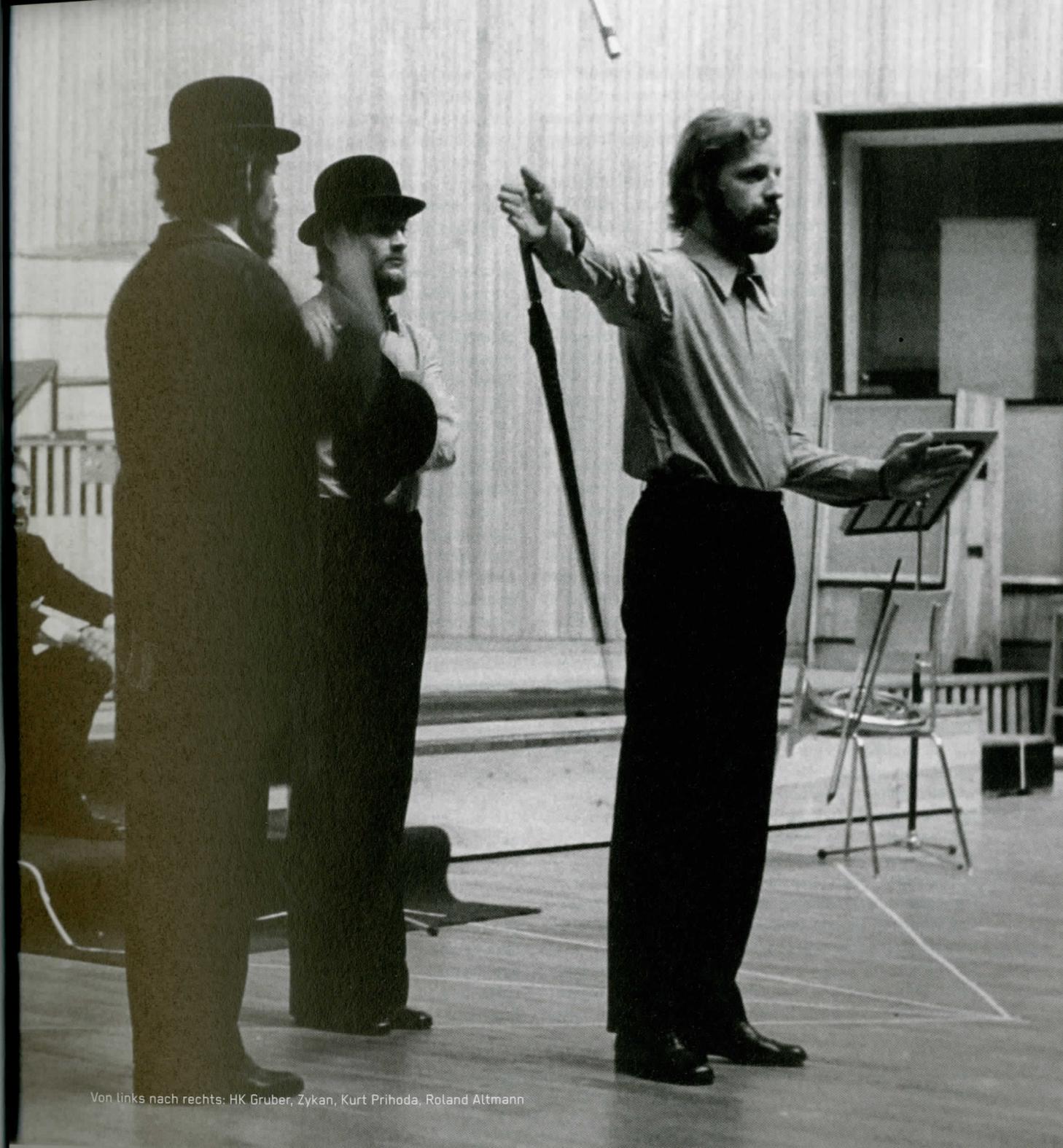
Unser erstes gemeinsames Musikprojekt war 1966 *Singers Nähmaschine ist die beste*. Da haben wir im Sommer ganze Nächte durchgeplant, wie wir die Szenen umsetzen. Otti hat dann ein Protokoll über unsere gemeinsame

Arbeit geschrieben, das war die Komposition. Da kam zum ersten Mal die Idee auf, dass wir über das rein Instrumentale hinausgehen, jeder singt oder schauspielert. Wir haben unsere Art des Sprechens neutralisiert, indem wir uns auf helle Vokale, auf überdeutliches Aussprechen der Konsonanten und ein rollendes Rrrr konzentriert haben. Wir haben Sprache und Klang verschmolzen – je klangvoller, desto deutlicher. Mein Außenseitertum als Opernmensch beruht ausschließlich darauf, dass man Worte zum Klingen bringt, die Vokale hell nimmt und die Konsonanten so setzt, dass sie platzen wie Handgranaten und das rollende Rrr so einsetzt, dass man damit den Rasen mähen könnte. Das führt zu einer Sprache, die fast wie vom Computer überdeutlich klingt. Durch die Sprache entstehen Bilder im Kopf des Zuhörers, dieser braucht kein Bühnenbild und keine Kostüme. Ich habe für meine Oper *G'schichten aus dem Wiener Wald* die Worte Ödön von Horvaths zum Klingen gebracht und bin dadurch draufgekommen, wie ich kompositorisch damit umgehen will. Und so haben wir in der *MOBart*-Sandkiste unsere Stücke erarbeitet und sind durch den Klang zur Körpersprache gekommen, die genauso ausformalisiert wurde wie die Sprache selbst. „O Sonne Sonne Afrika“ aus Ottis *Singers Nähmaschine ist die beste* nach einem Text von HC Artmann war unser erster Hit, indem jeder von uns aus seinem instrumentalen Schatten herausprang wie ein wildes Tier: Das war für das Publikum damals die große Überraschung. Ich habe am Bass gespielt und Otti am Klavier, und wir haben im Duett gesungen.

Es gab in der *MOBart*-Freundesgruppe ein Begrüßungssignal, pfeifst du's mal?

Das B-A-C-H-Motiv war der Gruß unter allen *MOBart*-Artisten. Es gab ja keine Türglocken, ich habe das Motiv gepfiffen, und Otti hat dann die Umkehrung dazu gepfiffen. Wir waren immer sehr an Musik und Formelhaftigkeit interessiert.

Otto hat in seinen Studios gern auf Türglocken verzichtet, was den Zugang entweder erleichtert hat – man ging in Sachsendorf einfach über die Wiese zu ihm – oder erschwert – man musste im Studio in Wien-Landstraße vorher anrufen, was in der Vor-Mobiltelefonie-Zeit mit dem Anruf aus einem Telefonhüttl verbunden war. Eines



der berühmtesten Fotos aus eurer Zusammenarbeit zeigt Otto auf deinen Schultern, es dokumentiert das Stück *Lehrstück am Beispiel Schönberg*, ausgehend vom Brief Schönbergs an den Fürst Fürstenberg in Donaueschingen.

Das Stück, aufgeführt in Bonn im Rahmen eines IGM -Fests – also einer Art Komponistenmesse für Neue Musik – war einer unserer Hits. Das letzte Mal habe ich es mit ihm bei der Verleihung des Würdigungspreises an ihn im Jahr 1985 gespielt. Ich sollte die Laudatio sprechen, und statt der Laudatio habe ich mit ihm gemeinsam dieses Stück gemacht und zwar am Rednerpult. Das war toll. Es war das letzte Mal, dass ich ihn auf den Schultern tragen konnte. Ich hatte damals schon Probleme mit meiner Hüfte.

Als ich 1977 mit Ottilie in Bonn mit dem *Lehrstück am Beispiel Schönberg* aufgetreten bin, waren da alle wichtigen Boosey & Hawkes-Verlagsvertreter. Wir zwei sind ohne Instrumente aufgetreten. Ottilie beginnt mit einem sehr langen Brief Schönbergs an Fürst Fürstenberg. Er war in Bestform! Er hat gegläntzt wie nie zuvor und meiner Meinung nach auch nie danach. Er hat den Text so gut rezitiert, dass die Leute sich vor Lachen zerbogen haben. Wie konnte denn Schönberg, ein Wiener Komponist, der Jude war, solche Worte schreiben. Das passt eher zum Hitler'schen Ton. Und dann komme ich raus und im Moment des Herauslaufens fällt mir mein erstes Wort nicht ein und schon gar nicht, was ich dann sagen sollte. Und ich dachte mir, jetzt hat der Ottilie seinen schönsten und erfolgreichsten Abend, und ich mach ihm das jetzt, weil ich ein Blackout habe, kaputt. Ich hätte ihm wahrscheinlich nicht zuhören sollen. Ich war total aus mir, voller Begeisterung und hab mich selber vergessen. Ich habe dann wie ein Computer funktioniert. Ich renne heraus, beginne zu dirigieren, stehe neben ihm, und der Text kommt wie automatisch aus der Bewegung herausgeschossen, als hätte ich auf einen Knopf gedrückt. Sogar die Angelika Kirchschrager sagt, dass diese Methode unfassbar ist. Ich dirigiere mich selber in einem sehr schnellen Tempo. Das Dirigieren war ein kompositorisches Motiv, aus dem sich weitere Motive ergeben haben.

Die Aufführung war wahrscheinlich die brillianteste, die wir je gemacht haben. Nach dem Konzert sind wir dann ausgegangen, der David Drew und seine Frau waren dabei.

David war für mich der mächtigste Verlagsdirektor. Ich habe den Vertrag mit dem Verlag kurz vorher unterschrieben. Am 13. Juli 1976 kam die Nachricht, dass ich ein Boosey & Hawkes-Dirigent bin, der David hat mich um 1 Uhr nachts angerufen und sagte: „Nali, we have one more Boosey & Hawkes Composer!“

Ab diesem Moment hat es zwischen Ottilie und mir eine Verstimmung gegeben. Nach eben diesem Konzert hat mich David Drew zur Seite genommen und mir gesagt: „Wirke auf den Ottilie ein, wir möchten, dass er bei uns unter Vertrag ist. Ich möchte ihn als Komponist an Land ziehen!“

Nach dem Konzert sind wir im Schlafwagen nach Wien gereist, ich habe eine Flasche Sekt gekauft und ihn versucht unter Alkohol zu setzen und zu überreden.

„Drew will dich haben! Überlege dir das bitte, das ist der mächtigste Verlag der Welt. Britten, Strawinsky, Ravel, Schostakowitsch waren alle bei ihm unter Vertrag, die würden dich managen.“ Und seine Antwort war: „Nein, da weiß ich ja dann nicht, was ich im Februar dann tue.“ Ich war so erstaunt, weil für jeden österreichischen Komponisten wäre Boosey & Hawkes die Rettung gewesen. Ottilie hätte ein B & H-Komponist sein können. Das wäre der Beginn gewesen, aus dem Ottilie auch orchestermäßig einen Profi zu machen, weil er dann dazu gezwungen gewesen wäre. Seine Redewendung dazu war: „Dann werde ich vermarktet.“ Ich hatte nie den Eindruck, dass ich vermarktet werde.

Ich habe dann durch meine Arbeit mit dem Verlag meine Arbeit mit dem Ottilie mehr und mehr einschränken müssen. Unser letzter gemeinsamer Auftritt war 1980 im szenischen Konzert *Symphonie aus der heilen Welt*. Ich bin ein Komponist geworden und hab als solcher Knochenarbeit geleistet und versucht Karriere zu machen und war auch noch im ORF-Symphonieorchester.

Ottilie war ein Querdenker, der mir manchmal auf die Nerven gegangen ist. Wenn ich seine Theorien berücksichtigt hätte, wäre aus mir wahrscheinlich kein Komponist geworden, der für Orchester schreibt.

Es ist wirklich erstaunlich: Es gibt im reichen Nachlass keine reinen Orchesterwerke, es gibt allerdings in den szenischen Musiktheaterwerken Orchester-Intermezzi und mehrere Konzerte für Soloinstrumente und Orchester.

Die Soloinstrumente kamen in Ottilies Werken vor, wenn ein Freund – wie zum Beispiel Ernst Kovacic – gesagt hat: „Schreib was für mich“. Die Idee, für Orchester zu schreiben, hat er abgelehnt: „Für Musiker die im Dienst spielen, komponiere ich nicht. Dienst machen ist unehrlich.“

Ottilie hatte den Mut, seine Ansichten zu revidieren.

Einmal gehen wir – ungefähr im Jahr 2000 – im Waldviertel spazieren, er bleibt auf einmal stehen und sagt: „Geh Nali, könntest du mir nicht einen Verlag beschaffen?“ Da hätte ich heulen können, das war ein Eingeständnis seines Fehlers. Das war für mich der erschütterndste Moment in meiner Freundschaft mit ihm, weil ich ihm nicht wirklich helfen konnte. Das Notenmaterial für seine Sachen war meist notdürftig gemacht.

... wovon ich als Nachlassverwalterin ein Lied singen kann ...

Verlegerisch nicht betreut zu sein, nimmt sehr viel Substanz eines Komponisten. Ottilie hat immer gesagt, dass der Verlag so viel Geld kassiert, und er bekommt 100% von seinen Aufführungen. Und ich hab drauf gesagt: „Ja, Ottilie: WENN etwas von dir aufgeführt wird.“ Ich bekomme eine Aufführungsliste, wo draufsteht, wo meine Stücke aufgeführt werden, dann kassiert der Verlag seine 20% beim Leihmaterial. Na und? Dafür habe ich mehr Aufführungen! Dieser Logik konnte er einfach nicht folgen. Und vor dieser Frage hat er mich immer wieder beschimpft, und ich war dann sauer. Ottilie war der Weltmeister im Stursein und auch selbstzerstörerisch. Erst durch dein Eintreten in

sein Leben 1994 hat er sich wieder stärker als Komponist für Orchestermusik verstanden. Offensichtlich hast du das gemacht, was ich in den 1960ern gemacht habe: du hast ihm Musik vorgespielt.

Kannst du dich an den 25. Mai 2006 erinnern? Ottilie starb etwa um 7.30 Uhr in der Früh, ab 10 Uhr lief die Nachricht über Teletext und über die ORF-Radios.

Damals war ich mit einem Orchesterstück für das Lucerne-Festival beschäftigt und eigentlich für niemanden zu sprechen. Ich sitze in meinem Haus am Pönningerweg und habe ein Stimmführungsproblem, und dann läutet das Telefon und Roland Altmann sagt, dass der Ottilie gestorben ist. Ich sage darauf: „Das hab ich noch nicht mit dem Ottilie besprochen, ich habe gerade ein Stimmführungsproblem, und wenn ich das gelöst habe, werde ich ihn anrufen und das mit ihm besprechen.“ Und dann habe ich aufgelegt, und dann ist mir erst bewusst geworden, was passiert ist. Dann habe ich das Stimmführungsproblem gelöst – der Ottilie hätte dasselbe gemacht. Als das Begräbnis war, war ich gerade im Flieger nach Stockholm: abends habe ich mit seiner Tochter telefoniert; stundenlang hat sie mir erzählt, wie das Begräbnis war, von deiner Rede, dass Schwertsik etwas sagen wollte, aber nicht konnte, die Choreografie der Prozession. Und so habe ich drei Stunden mit einem Glaserl Rotwein über das Begräbnis und über den Ottilie gesprochen, und wir haben irrsinnig viel gelacht. Selbstverständlich war Trauer dabei, aber wenn man über den Ottilie geredet hat, hat man immer über konkrete Szenen geredet.