

FRIEDRICH  
GULDA  
ICH-THEATER



IRENE SUCHY

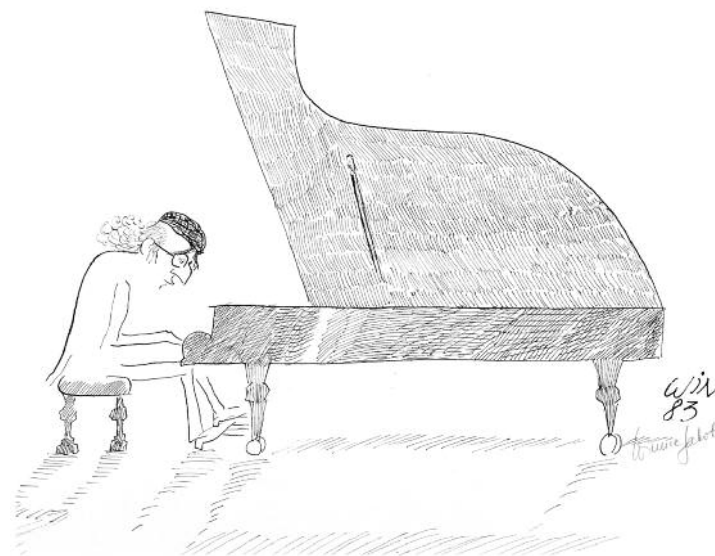
FRIEDRICH GULDA  
ICH-THEATER

:STYRIA



# INHALT

I. PROLOG Zur Arbeit der Biografin	9	XII. 1974–1982 Anders-Leben	245
II. 1930–1945 Wien, Wiege und Klavierkindheit	17	XIII. 1982–1998 Klaviersommer und Gogo-Paradies	255
III. 1946–1950 Der erste Preis der erste Jazz die erste Zigarette	39	XIV. 1999–2000 Guldass Tod und Mozarts Auferstehung	273
IV. 1950–1955 Lernen vom jungen Riesen Jazz	57	XV. EPILOG Spuren der Erinnerung	289
V. 1955–1962 Gulda-Orchester und andere Aushängeschilder	93	Vita, unangepasst	299
VI. 1962–1968 Krise und Gründungen	107	Literatur und Quellen	303
VII. Beethoven und der Beethoven-Ring	129	Register	308
VIII. Golowin und andere Masken des Komponierens	155		
IX. 1968–1971 Ossiach, Viktring und die ganze Welt	179		
X. 1971–1978 Anima, Animus und Consonanza	219		
XI. 1971–1974 Regelbrüche und andere Inszenierungen der Befreiung	229		







I. PROLOG

ZUR ARBEIT  
DER BIOGRAFIN



Eine Biografie zu schreiben ist ein Wagnis. „Glauben Sie mir: Biograph ist eines der undankbarsten Geschäfte. Vorher erfährt man nichts und nachher weiß es jeder besser und nur der Bezirksrichter kennt ein gleiches Maß unentwirrbarer Widersprüche“, klagt Ernst Decsey 1903 im Vorwort zu seiner Hugo-Wolf-Biografie. Bis in Publikationen des Jahres 2000 wurde Decsey, der seine Zeitgenossen Franz Lehár, Claude Debussy, Hugo Wolf, Johann Strauß musikwissenschaftlich porträtierte, von musikwissenschaftlichen Kollegen der Voreiligkeit und Störung beschuldigt. Er hätte die biografische Arbeit an sich gerissen und auf diese Weise die Materialsammlung behindert. Zeitgenossen berufsfremder Felder wie der Zahnarzt Heinrich Potpeschnigg bezweifelten, ob Ernst Decsey überhaupt der „erst abwägende Biograph“ sei.

Eine Biografie zu schreiben ist ein Wagnis. Das Wagnis der Recherche, der Auswahl, der Zusammenstellung, des Abwägens, der Darstellung „in abgerundeten Partien“, das Wagnis des vorgelegten Ganzen. „Bruchstücke von Porträts“ nennt Wilhelm Svoboda seinen stückhaften Gulda-Zugang, „Versuch eines Lebens“ nennt Ernst Decsey die Biografie seines Lehrers Anton Bruckner oder auch „Bekennnis zum Stückwerk“, „Auslassungen“ nennt Alphons Silbermann seine Jacques-Offenbach-Biografie in Form eines fiktiven Tagebuchs, einen „Reisebericht“ Marlene Streeruwitz ihre literarische Spurensuche nach der Bildhauerin Anna Mahler. Streeruwitz bekennt 2004: „Eine Biografie zu schreiben ist immer eine Anmaßung. Wer Biografien schreibt, behauptet ja unausgesprochen, die Wahrheit über ein bestimmtes Leben zu erzählen. Das ist eine Fiktion.“

Eine Biografie zu schreiben ist ein Wagnis. Je gegenwärtiger der Beschriebene, desto anmaßender die Arbeit der Biografin. Sie legt Maß an – vergleichend, verhältnismäßig einordnend, hörend, beobachtend. Sie stellt in Beziehung, formuliert Thesen, erkennt Zusammenhänge, folgert, schließt. Die Unverwandte, dem Porträtierten unbekannt Biografin findet und erfindet die Maßstäbe, sie kann als am Wettkampf Unbeteiligte die Maßstäbe erkennen, die noch nicht Kategorien geworden sind.



*Friedrich Gulda, 1967*

„Jene, die ihm am nächsten waren, würden nur die 100-prozentige Wahrheit über ihn verbreitet wollen wissen“, sagen manche und wollen, Vertraulichkeit fordernd, unzitiert bleiben. Das von einem sich innen wählenden Kreis entgegengebrachte Misstrauen an der





Arbeit, die Verleugnung der fachlichen Wertschätzung der Biografin ist kein Einzelfall. Ende 2001 wird eine öffentliche Auktion privater Briefe Herbert von Karajans an seine Eltern von der Erbin und Witwe beansprucht. Die Briefe, teilweise im Auktionskatalog der Versteigerung veröffentlicht, beweisen – bloß – Herbert von Karajans schlechten Geschmack in Zeiten, die dafür eine gute Plattform boten. Der junge Herbert von Karajan nennt die Volksoper der späten 30er- und frühen 40er-Jahre „ein Vorstadttheater“, in dem „das gesamte Palästina dort gesammelt“ sei. Originellerweise kann die Erbin als Argumentation „Despektierlichkeit“ ins Treffen führen und „berechtigte Interessen“, was ihr Anwalt in der *Hamburger Morgenpost* vom 23. Mai 2001 vertritt.

Wer an der Musiker-Biografie der unmittelbaren Vergangenheit arbeitet, erlebt Misstrauen, Verheimlichung und Zurechtweisung. Das Karajan-Filmporträt-Team Claire Alby und Alfred Caron bringt es im Jahr 2000 auf den Punkt: „Die Schwierigkeiten bestanden weniger in direkten Widerständen oder Weigerungen als in der Unmöglichkeit, das Schweigen zu durchbrechen, in das Karajan seine Person gehüllt hatte. Die Archive lieferten nur sehr wenig Informationen. Und was die Zeitgenossen betraf, seien es Nahestehende oder Menschen, die seinem musikalischen Universum angehört hatten, so sprachen sie immer nur dann, wenn keine Kamera in der Nähe war. Während der gesamten Vorarbeiten für den Film hatte ich das Gefühl, wie Lewis Carolls *Alice im Wunderland* den Befehl zu bekommen, von meinem eingeschlagenen Weg abzuweichen. Die Einschüchterung konnte nur dazu führen, immer noch weiter zu gehen und eine Person zu finden, die mir helfen würde, das Siegel des Schweigens zu brechen.“

Manche verweigern sich der Aussage. Sie lassen sich nicht bitten, sie wollen nichts sagen. Der böse Bub Gulda hat ihre Erwartungen nicht erfüllt, ihnen Schande bereitet, er hat sie überflügelt, mehr noch, er hat sich der Messbarkeit entzogen, dem Wettbewerb der Pianisten-Interpreten. Dieser Entzug allein ist strafbar. Er entzieht Gulda den Kategorien, den Würdigungen, die die Kategorien erhärten, er lässt



die anderen in ihrem Wettkampf mit ihresgleichen unter sich, er lässt den anderen nicht einmal den zweiten Platz. So demonstrativ sich aus der Reihe zu stellen, um zu demonstrieren, dass auch der erste Platz kein Gewinn wäre, dass die ganze Kategorie zu überspringen ist, zu vergessen, nichts wert, das setzt das Konkurrenzspiel außer Kraft. Jene, die mit jenem naseweisen Unterton in der Stimme, der nur ihre Verbitterung überspielt, vom nicht erfüllten Talent sprechen: „So ein Talent“, sagen sie und sprechen Gulda die Größe ab. Und wollen die von Gulda neu geschaffene Kategorie, das neue Terrain nicht sehen.

„Wahrheit und Klarheit auch in die letzten biografischen und psychologischen Verästelungen zu bringen, wenn die Person der Zeitgeschichte angehört“, fordert Franz Willnauer für die biografische Arbeit an Alban Berg in der *ÖMZ* 2007. „Was und für wen“, fragt sich Silbermann 1957, „bleibt zu fragen: für eine im Abseits stehende Soziologie, für eine in Ausgrabungen versunkene Musikwissenschaft, für die Stellung des Künstlers, des Musikhörers oder gefälligst für sich selbst?“

Meine Vorgänger – seltener Vorgängerinnen – in der Musikgeschichte wussten um die Problematik der Biografie. Franz Niemetschek, erster Biograf Mozarts, ging vorsichtig und vorbehaltlich mit den Materialien um, die ihm Mozarts Witwe gegeben hatte, „weil ich nicht alles glaube, was Madame Mozart sagt oder zeigt“. Niemetschek wusste jene Distanz zu wahren, die ihn veranlasste, „manches Interessante lieber auszulassen“, wenn ihm dessen Wahrheit zweifelhaft erschien. Ernst Decsey schreibt in seiner Hugo-Wolf-Biografie von der Lust und Qual des Biografierens am Subjekt der Gegenwart: „Es mag nun wohl angedeutet sein, daß in dem entworfenen Bilde mancher Zug nur angedeutet blieb, manche Linie nur schwach ausgezogen wurde – später, in Jahren, wird man die blassen Striche farbiger und kräftiger nachziehen können, wenn nicht mehr die Gedanken an noch lebende Personen dem Zeichner in den Arm fallen und dem Erzähler das Leben alle seine Archive geöffnet haben wird. So mußte ich manchen Baustein, der mit Mühe



herbeigeschafft worden war, wieder beiseite legen, um am Ende zu vermissen, was der Arbeit zur letzten besten Zierde gereicht hätte.“

„Gulda konnte nur Gulda sein, wenn er lebte, das war klar. Es musste ein Publikum geben, das ihn wahrnahm und auf der anderen Seite die ‚großen Toten‘, wie Gulda sie nannte, deren Werke er vor seinem Publikum interpretierte, wenngleich widerwillig.“ Was Klaus Georg Koch in der *Berliner Zeitung* am 28. Jänner 2000 formuliert, also einen Tag nach Guldas Tod, ist Auftrag für die Biografin, Gulda zu erfassen, wie er live spielt, agiert, lenkt, wie er seiner Zeit voraus ist und ihr nachläuft, wie er den Zeitgeist trifft, ihn beeinflusst oder daneben liegt, wie er Themen vorgibt oder sich ihnen unterwirft. Angesichts des breiten Raums, den die Musikkritik in den deutschsprachigen Feuilletons der 50er-, 60er- und 70er-Jahre einnimmt, schöpft eine Gulda-Biografie nicht nur aus der Reichhaltigkeit der zeitgenössischen Kommentare, sondern auch aus der Qualität, die nicht allein aus dem gewährten Umfang erklärbar ist. Es waren die Besten ihres Faches, mit wenigen Ausnahmen alles Männer, die sich an Guldas Arbeit rieben und für ihn ihren treffendsten sprachlichen Ausdruck suchten.

Um Guldas musikalische Kunst zu erfassen, genügt es nicht, Zitate aneinanderzureihen, Bruchstücke anzubieten, es müssen Schlüsse gezogen werden, ein Resümee, ein Zeitschnitt. Um Gulda gerecht zu werden, muss die wissenschaftliche Beobachterin sich an seine Seite stellen, seinen Blickwinkel einnehmen, wie auch jenen seiner Kritiker und Kritikerinnen.

Die Gegenwart für die Zukunft sichern. Möglichst viel nicht vergessen lassen. Der Weg ist, eine Weise zu finden, vieles für die Musikwelt Unerlässliches zu sagen, nichts Unnötiges auszuplaudern und Wenige zu verletzen. Und wenn schon nicht erwartet, so doch geduldet, ertragen zu werden – das wünschen sich Biografinnen und Biografen, oft ungerne gesehene Gäste der Musikgeschichte.

*Nächste Seite: mit Schwester Hedy, 1936*





II. 1930–1945

WIEN, WIEGE  
UND  
KLAVIERKINDHEIT



Die Kindheit ist ein Leben lang Heimat. In Erich Jantschs Gulda-Biographie ist Paul Hindemith zitiert: „Unter all den hunderten professionellen Musikern, denen ich begegnet bin, gibt es wenige, die ihren Weg zur Quelle der Musik zurückgefunden haben, und es gibt kaum mehr als eine Handvoll, die ihre wunderbare Frische aus der Zeit ihrer musikalischen Kindheit erhalten haben.“

Friedrich Gulda wird am 16. Mai 1930 in Wien 3, Seidlgasse 21 geboren. Er ist das zweite Kind eines im Lehrberuf tätigen Ehepaars; die zwei Jahre ältere Schwester Hedwig „Hedy“ Gulda-Millian bleibt ihm ein Leben lang verbunden – betreuend, umsorgend, sich dem Star in der Familie unterordnend, viele seiner Werthaltungen übernehmend. Der Vater Friedrich Johann Gulda (1888–1957), in der Familie als „Amateur-Cellist“ bezeichnet, unterrichtet jedoch Cello an der Musikschule Schallinger in Wien 10, Keplerplatz 5. In einem Konzertprogramm eines Schülerkonzertes des Schuljahres 1918/19 ist er als Cellolehrer angeführt; neben so prominenten Kollegen wie dem Komponisten Felix Petyrek, der für die Bereiche „Klavier und Inspektion“ zuständig ist.

„Wie jedes Lehrerskind musste auch ich Klavier lernen“, erinnert sich Hedy Millian. Die Musik spielt über das Maß der Konvention hinaus eine Rolle im Familienleben. Die Familienmitglieder singen und spielen gemeinsam: „Was an Liedern, an Oratorien aufzutreiben war – ich musste mitsingen, ich hatte ja einmal eine schöne Singstimme, meine Eltern mussten auch singen; solange mein Bruder noch seine Knabenstimme hatte, sang er Sopran.“ Der Jazz ist noch weit weg. Roland Kovacs, Jazzer und Gefährte seit Kindheit, erinnert sich an den skeptisch fragenden Jugendlichen: „Bist noch beim Jazz?“. Das Klavier spielende Lehrerskind, das im Kreise seines frühen häuslichen Publikums mit dem Vorspielen auch das Erzählen erprobt, wird die Kunst des Ansagens seiner Musik, des Hinmoderierens und Verbindens in Worten in den Konzertsaal tragen. Gulda führt mit seinem Vortrag in Worten und Tönen eine Tradition weiter, die in einigen Tondokumenten von Livekonzerten nachweisbar ist: Lotte Lehmanns Moderationen zu Schubert-Liedern, untermalt von



ihrem präludierenden Klavierbegleiter Paul Ulanovski, sind Teil dieser Tradition. Auf Youtube ersteht sie neu.

Kein Fußball-Spielen: „Der Fritzi ist nicht zu sprechen“, erinnert sich der Jazzmusiker Roland Kovacs, zwei Jahre jünger als Gulda. Ab dem 5. Lebensjahr übt Gulda acht Stunden, ab dem 18. Lebensjahr fünf Stunden, ab dem 25. Lebensjahr nur mehr drei. Franz Liszt soll zwölf Stunden am Tag geübt haben. Art Tatum sechzehn. Letzteren hat Gulda bewundert – aber er spricht nicht viel über andere Pianisten. Klavierspielen wird eine in die Tiefen des körperlichen Bewusstseins dringende Meisterschaft: Mit 13 spielt er in den Ferien am Mondsee Roland Kovacs Fugen vor und erzählt währenddessen pointiert. „Der Körper spielt allein, sonst macht der Geist Fehler“, nennt es Kovacs. In dieser Zeit erarbeitet Gulda sich die Souveränität, die ihn zum Showstar macht, der im Abtreten Witze erzählt, die Karl Löbl am Bühneneingang sitzend wiederum auffängt, die Souveränität, die ihn mit ausgewählten Zuhörerinnen flirten und seine jeweilige Liebe klavierspielend im Auge behalten lässt.

Sentimentalität und Pathos kommen nicht auf – das Leid, das eine Jugend in dieser Ausschließlichkeit möglicherweise verursacht, schon gar nicht. Keiner hört ihn später klagen, über die Mutter, den Vater und deren produktive Gewalt – „Gott sei Dank, welch ein Glück“, sagt Roland Kovacs und spricht mit der Stimme des Publikums.

Gulda erfindet weniger als er fortführt. Dass einzelne Musikstücke durch Moderation oder Improvisation verbunden werden, ist im 20. Jahrhundert noch gut geübt. Gulda gibt dieses Wissen auch lehrend weiter; Roland Batik, einer seiner wenigen Schüler, erlernt sie bei ihm. Batiks Erfahrungen des Hinpräludierens auf den ersten Programmpunkt schriftlich fixierter Musik, des Einstimmens auf die vom Komponisten geforderte Tonart hat Karl Löbl in einer *Kurier*-Kritik vom 2. März 1975 beschrieben: „Quasi una fantasia‘ war der Abend betitelt. Wörtlich genommen: Gulda saß schon während des Einlasses auf dem Podium, phantasierte pianissimo vor sich hin,



modulierte zuletzt nach Es-Dur, nach der Tonart jener Sonate, mit der das Programm begann.“

Guldas Führungsrolle im österreichischen Musikleben der Zweiten Republik zu erkennen heißt, seine Kunst des Fortführens zu erkennen. Viele seiner Kunststücke, wie das Moderieren und das improvisierende Präludieren, verschwinden mit ihm, was weniger an seiner nur minimalen Lehrtätigkeit liegt, sondern mehr eine Tendenz im österreichischen Musikleben erkennen lässt: Gulda ist der Ausnahmekünstler, der letztlich wenig mit den Anderen zu tun hat. Er bekommt den Stempel des Narren aufgedrückt, was es den Anderen leichter macht, ihn außerhalb der Traditionslinie zu stellen. Ihm erlaubt man, was Anderen verboten bleibt, den Regelbruch der Kleidung, den Regelbruch der Genre Grenzenüberschreitung oder des ungedruckten, handgeschriebenen Plakats. Man nimmt es bei ihm, der die Säle füllt, in Kauf.

Der Außenseiter, der als Kind auf ein Podest gehoben wird, wird sich im Laufe seines Lebens immer mehr von den Menschen entfernen, lebt schließlich in Weißenbach am Attersee allein in einer von seiner Gefährtin abgetrennten Wohneinheit. Er stirbt allein. Die Schwester Hedy erlebt lange mit ihrem Bruder eine Vertrautheit, die sich erst am Ende des Lebens in Menschenfeindlichkeit, oder wie sie sich gleich darauf im Gespräch ausbessert, Zurückgezogenheit wandelt: „Vielleicht mehr einsiedlerisch, sehr empfindlich gegen jede Störung. Wer seinen Gedankengang unterbrochen hat, sei es bloß durch den Eintritt in seine Tür, war schon nicht willkommen.“

Es gibt sehr früh, lassen Gespräche erkennen, eine Unterordnung der Familienmitglieder unter den Sohn und Bruder, eine Ausrichtung des Familienlebens nach Guldas Bedürfnissen, ein Mitleben, in dem die anderen wie Trabanten um die Sonne Gulda kreisen. Sie leben sein Leben, ihn betreuend, begleitend, sich selbst hintanstellend. In einem Brief an Hermann Frischler aus dem Jahr 1953 schreibt Gulda: „Steuer: Danke für die Informationen, meine Mutter wird sie nutzbringend verwerten. Bitte bleiben Sie mit ihr über



*Mit Hedy, 1940*

diesen Punkt in Korrespondenz, falls sie es verlangt. Sie ist der beste Steuersachverständige der Welt.“

1939 schafft die Familie für den talentierten Knaben ein Klavier an. Gulda hält in einem Schulaufsatz in Kurrentschrift das Ereignis fest. Der Text in seiner kindlichen Knappheit – bewahrt von Hedy



Millian – ist fast wie eine Werbeschrift für die Klavierfirma Bösendorfer; er erinnert in seinem Enthusiasmus über das Instrument an den jungen George Gershwin – nur mit dem Unterschied, dass Gershwins Klavier über die Außenmauer durch ein Fenster in das Wohnzimmer der Familie gehievt wurde.

## ALS ICH MEIN NEUES KLAVIER BEKAM.

26.1.39

Wie ich mich am 24. Jänner anzog, um in die Schule zu gehen, stand noch immer das alte Klavier an seinem Platz. Das neue Klavier sollte um 9h kommen. Ob es um diese Zeit gekommen ist weiß ich nicht; denn ich war ja in der Schule. In der Schule paßte ich nicht besonders auf, da das neue Klavier in meinem Kopf rumorte. Gott sei Dank war an dem Tag nur bis 1/2 11h Schule. Ich ging mit meinem Freund Futschek nach Hause und erzählte ihm am Heimweg vom neuen Klavier. Als ich zu Hause ankam fragte ich gleich, ob das neue Klavier schon da wäre? Mein Vater antwortete: ‚Das neue Klavier sei noch nicht da und ich könnte noch auf der alten Kist’n spielen.‘ Doch ich erkannte an seinen Augen schon, dass er mich zum besten hielt. Durch die Tür, die einen Spalt offen war sah ich den neuen Flügel stehen. Ich stürzte ins Zimmer, setzte mich sogleich zum Klavier und spielte. Wie süß das klang! Es war ja ein ‚Bösendorfer‘!“

Es ist die Mutter, eine geborene Maria Aloysia Suttay (1893–1984), die die flüchtige Bekanntschaft zu Bruno Seidlhofer, dem prominenten Klavierlehrer an der Reichshochschule für Musik nützt, um dem Sohn den weiteren Ausbildungsweg zu ermöglichen. Von 1942 bis 1947 wird Friedrich Gulda bei Bruno Seidlhofer Klavier studieren sowie Tonsatz und Musiktheorie bei Joseph Marx. Das Matrikelblatt des Studenten Friedrich Gulda befindet sich im Archiv der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien. „Herr Gulda, ich kann Ihrem Sohn nichts mehr zeigen. Marsch, auf die Akademie mit ihm“, sagt der erste Lehrer Guldas, Friedrich Pazovsky, zu Gulda senior. Es ist die Schwester, die ihre Schulkollegin Alice Hoffelner-Harnoncourt einlädt, mit Vater und Bruder

Klavier-Trio zu spielen. Alice Hoffelner-Harnoncourt erinnert sich, was auch die Schulkollegen vom jungen Gulda berichten: Geschwindigkeit ist damals ein pianistisches Ziel, das Gulda anpeilt und das ihm hilft, innovative Lösungen für Fingersätze und andere pianistische Techniken zu entwickeln. Der Fingersatz der chromatischen Tonleiter wird, erzählt Guldas Schulkollege Walter Kamper, von der als Schulmethode gelehrt Daumen- und Mittelfinger-Abfolge bei Gulda zur Abfolge des Einsatzes aller Finger. Gulda ist kein Revolutionär aus Überzeugung oder Ideologie, sondern einer aus Notwendigkeit.

Er ist kein Rebell, er respektiert den Vater, liebt die Mutter. Guldas „rüde“ Art, „wenn er der Meinung war, dass jemand zu Unrecht seine Meinung nicht teilte“, schätzt die Schwester nicht als Rebellion ein. Die Schwester Hedy, Lehrerin und Judaistin, erkennt als zwei Jahre Ältere seit Kindheit die Führungsposition des Bruders in der Familie an: in der Themenvorgabe beim Gespräch, in der Hierarchie der künstlerischen Begabung. Des Vaters musikalische Begabung im Vergleich zum Bruder, der Neffen Klavierspiel im Vergleich zum Bruder – immer geht dieser klar als Erster hervor. Die Schwester folgt den Themen des Bruders, fragt weder nach, noch zurück. „Über die Musik zu reden war er nie sehr willig“, sagt sie und reiht sich ein in den Kreis der Gulda Dienenden, den die Eltern von Anfang an für Gulda gebildet haben. Neid oder Eifersucht werden – hätte es sie auch nur aufkeimend gegeben – nicht eingestanden. Das Klavier, eine Selbstverständlichkeit im Lehrer-Haushalt der 30er-Jahre Wiens, wird zum Mittelpunkt des Lebens der Familie. „Er war vom Klavier nicht mehr wegzubringen. Er wurde unterstützt, soweit es ging. Er musste unterstützt werden, denn man trat ja sofort fordernd an ihn heran.“

Der Schwester musikalische Kenntnisse dienen dazu, Betreuer und Mitspielende für den Bruder zu finden. Sie gibt auf, mit dem Bruder mithalten zu wollen, beendet ihr eigenes Klavierspiel. „Da hat mein Vater gesagt: Bitte hör auf, geh zu deinen Büchern.“ Sie verlässt die Wege, die Gulda geht: nach ein paar „Strohkofer“-Besuchen, nach



ein paar Besuchen im Art-Club kehrt sie um: „Ich bin am Anfang viel mitgelaufen, bald habe ich aber gesehen, es ist doch nicht meine Gesellschaft und ich habe mir eine andere gesucht.“ Noch fünfzig Jahre später erinnert sie sich, fast ein wenig wehmütig, an Uzzi Förster, Gerhard Rühm, Friedensreich Hundertwasser und Martin Kink, wie sie sie im „Strohkoffer“, dem Lokal des Art-Clubs im Keller der heutigen Loosbar auf der Wiener Kärntner Straße, erlebt hatte.

Prägend ist für Gulda nicht nur der Wohnort der Kindheit, sondern mehr noch das schulische Milieu. Er besucht das Gymnasium Stubenbastei in Wien I und hat das Glück, in seiner Schulzeit spätere Persönlichkeiten aus dem österreichischen Kulturleben zu treffen. Der spätere Burgtheater-Schauspieler Rudolf Melichar, der Klarinettenist Alfred Prinz, der Pianist Walter Kamper, der spätere Burgtheater-Schauspieler Fritz Grieb sind Klassenkollegen, der spätere Sektionschef im Unterrichtsministerium Hans Temnitschka und der Autor und Schauspieler Helmut Qualtinger sind Schulkollegen. Otto Schenk schwärmt 2005 im Interview von den wohlinszenierten Schulpausen-Auftritten, in deren Performance etwas Überraschendes wie Verbotenes lag. Einer der Mitschüler muss sich den Schlüssel zum Festsaal sichern, sogar von einem verbotenen Nachschlüssel ist die Rede, die Gemeinde aus Schulkollegen schleicht sich an den verbotenen Ort, umringt Gulda stehend am Klavier, der hier die Nähe erprobt und die Interaktion des spielen wie moderierenden Interpretieren. „Er war Klavier. Ich habe immer das Gefühl: ich bin Theater“, sagt Otto Schenk. „Wenn er Bach gespielt hat, hat er immer die Themen benannt. ‚Pass auf, jetzt kommt er. Hör dir den Kurtl an, der von der Seite kommt, jetzt von oben, jetzt streiten sie, pass auf, jetzt gewinnt der Eine, jetzt hörst du den anderen kaum, ui, jetzt kommt ein Dritter.‘“ Gulda unterhält seine Schulklasse, uneitel und unpathetisch, spielt, was man ihm vorlegt – auch einmal *Rigoletto*. „Musik war etwas Selbstverständliches für ihn“, sagt Schenk. „Er hat geradezu magisch Klavier gespielt, wir waren das so aus der Nähe gar nicht gewohnt und hielten gar nicht für möglich, wie sich der relativ unscheinbare Bub, der er war,

verwandelte. Da hat ein Dämon plötzlich Klavier gespielt und nicht zu reden aufgehört dabei. Wir haben geglaubt, seine Hände sind von jemandem Anderen, weil er weitergeredet hat. ‚Hör dir das an‘, hat er gesagt, ‚das ist doch ein Wahnsinn, pass auf...‘. Wir sind alle kopfschüttelnd und mit Gänsehaut um ihn herum gestanden und wollten ihn hinaustragen vor Begeisterung.“

Gulda setzt seinem eigenen Auftrittstheater Grenzen. Er ist nicht Franz Liszt, der sich auf den Schultern seiner Fans tragen lässt (wenn er auch wie Liszt umringt von Publikum vorträgt). „Weil ich nicht haben will, dass jetzt die Fußballplatzatmosphäre des so genannten Erfolges ausbricht. – Gehen Sie nach Hause und denken Sie über das Konzert nach“, zitiert ihn der Wiener Kritiker Karl Löbl. Der vierstimmige Summchor aus Bizets *Carmen* ist das Glanzstück des Schülers Gulda und als seine Glanzleistung seiner Schullaufbahn von ihm selbst oftmals weitererzählt und von den Seinen wiedergegeben. Otto Schenks Erinnerung lässt Gulda zum Helden der Schulzeit werden: „Das haben wir in Mathematik gesungen, Saubeck hat der Mathematik-Lehrer heißen, ich liebe ihn heiß, er ist im Himmel, schon weil er bei uns so viel mitgemacht hat.“ Saubeck, der Gequälte, reagiert raffiniert gegenüber der mit geschlossenem Mund summenden Bubenschar. „Mit einem Mal hat er sich aufgeregt, dass einer falsch gesungen hat. ‚Sing das richtig‘, hat der Saubeck gesagt, ‚Sie sind der Rädelsführer‘, und hat ihn erwischt gehabt.“

Der Jahrgangskatalog des Jahres 1946 ist im Archiv des Gymnasiums Stubenbastei erhalten. 1946 ist Guldas Schulzeit zu Ende, als er seine Schultasche packt und die Schulbank mit den Worten verlässt: „Ich möchte austreten.“ In einem Interview 1989 erzählt er das so: „Ja, ich hab’ gesagt, Herr Professor darf ich aufs Klo und bin nicht wieder gekommen, ich glaub’, es war in der Mathematik-Stunde.“ Gulda geht während der Schulstunde, weil es in der Pause „fad gewesen wäre“. Keiner lacht. Die Tür ist eh offen. „Ich wollte schon, daß es prickelt.“ Die Inszenierung des vorzeitigen Verlassens der Bühnen seines Lebens setzt sich fort bis zum vorzeitig angekündigten unwirklichen Tod im Jahr 1999. Gulda geht voraus, er nimmt



die Dinge vorweg, er ist schon da, wo die anderen noch ängstlich zurückbleiben, er erlaubt sich, was seine Zeitgenossen noch zögerlich als allgemeine Regel gestattet haben wollen. Er holt das Wierlied in den Konzertsaal, lange bevor es von Opernsängern hineingetragen wird. Er verbindet musikalische Genres aller Welten der Musik, lange bevor die anderen von Weltmusik sprechen. Er verbindet Wissenschaft und Kunst, lange bevor österreichische Forschungsförderungsinstitutionen deren Verwandtschaft erkennen. „Feigheit“ ist es und „ein tödlicher Fehler“, wenn man „für Frieden und etwas weniger Progressivität ist“.

Gulda wird in ein unspektakuläres Milieu geboren, das beim ersten Hinsehen weder besonderen Wohlstand noch Armut, weder Mitläufertum noch Widerstand, weder politische Parteinahme noch Religiosität erkennen lässt. Beim zweiten Hinsehen erweist sich das familiäre Umfeld als subtil dem Zeitgeist zuwiderlaufend und unbürgerlich modern. Beide Elternteile sind berufstätig, die Kinder werden nach altkatholischem Ritus getauft, was nicht nur von der österreichischen Amtskirche abweicht, sondern auch eine sublimale Geste des Nicht-mit-dem-Strom-Schwimmens ist. In Guldas Leben wird sich diese Haltung fortsetzen: der Künstler, der die Grenzen so feinfühlig überschreitet, dass er sich niemals aus dem Konzertbetrieb hinaus katapultiert.

Als ihn der Komponist Gerhard Heinz – später AKM-Vorstandsmitglied – zur Hitler-Jugend abholt, öffnet die Mutter die Tür: „Der Fritz geht nicht zu den Pimpfen, der Fritz wird ein großer Künstler.“ Die Ablehnung ist zwecklos. Gulda wird zur HJ zwangsverpflichtet, was ihm 1950 eine Internierung auf Ellis Island einbringen wird. Es ist auch sublimarer NS-Widerstand in der sozialdemokratischen Familie, dass der Vater – dessen antiklerikale Haltung der Sohn in einem Brief vom 16. Juni 1953 bestätigt – die Kinder als ausflüchtiges Zugeständnis nicht zum Beitritt zur ständestaatlichen katholischen Kirche anmeldet, sondern altkatholisch taufen lässt; Friedrich wird 1934 vom Vater zur Altkatholischen Kirche angemeldet. Die Tauf- bzw. Übertrittsunterlagen Guldas befinden sich

im Archiv der Altkatholischen Kirche Österreichs in Wien. Der Vater Friedrich Gulda erlebt als politisch Verfolgter die Zeit des Ständestaates und der NS-Zeit in der Zwangspension des Hauptschuldirektors. Wie ein Großteil des Lehrer- und Lehrerinnen-Stands, wie ein Fünftel der Schulleiter, war auch Friedrich Gulda senior 1934 nach der Verhaftung des sozialdemokratischen Schulreformers Otto Glöckel vom Zwangsurlass betroffen. Er wird gegen Ende des Krieges eingezogen, muss noch die Gefangenschaft überstehen und kehrt erst im September 1945 zurück. Das Kind Gulda muss die NS-Vertreibung seiner Kindergärtnerin und anderer Bekannter der Familie erleben.

In seiner Kindheit wird die Mutter den Knaben vor den Begehrlichkeiten der Hitler-Jugend zu schützen versuchen, ohne die gesamte Familie in Gefahr zu bringen. Die Familie bleibt während der Kriegszeit weitgehend zusammen. Das Klavier ist Vorwand und Schutz. „Gulda musste nicht politisch revoltieren, sondern menschlich“, sagt Roland Kovacs. Dem sozialdemokratischen Elternhaus seien „die Kommunisten innerhalb des fortschrittlichen Lagers“ suspekt gewesen, „suspekt und gefährlich“, meint Gulda und vergleicht die politische Haltung des Vaters mit seiner musikalischen: „Aber ich weiß, daß mir das Zwangssystem der Zwölfton-Leute musikalisch ebenso suspekt und gefährlich erscheint.“ Mit Aussagen wie dieser arbeitet Gulda dem Narren-Image zu. „Ich bin sehr glücklich, daß ich in meiner Jugend mit Beethoven und Schubert gefüttert wurde und nicht mit Schönberg.“

Gulda wird niemals verfemte Komponisten wie Schönberg als pianistisches oder politisches Anliegen sehen. Im kleinen Kreis, in undokumentierten Konzerten im Zwanzger-Haus, dem damaligen Wiener Museum des 20. Jahrhunderts, spielt er Arnold Schönbergs Musik, zum Jeunesses Musicales-Manager Joachim Lieben sagend: „Wann ma des net urdentlich einstudiert, wird es nichts.“

Guldas Repertoire entspricht dem Zeitgeist und den Vorlieben seines Lehrers Bruno Seidlhofer. Es sind, sieht man sich die Pro-



gramme der Vortragsabende 1942–1945 an, Frédéric Chopin, Louis Spohr, Max Reger, Joseph Marx, Carl Loewe und Johannes Brahms, mit denen die pianistische Jugend im NS-Österreich und kurz danach „gefüttert“ wird. Als einer von wenigen regt im Nachkriegs-österreich Erwin Ratz seinen Kollegen an der Wiener Musikakademie Richard Hauser an, dessen Schüler Otto M. Zykan für Arnold Schönbergs Klavierwerk zu gewinnen. Zykan wird 1968 erstmals das Gesamtwerk Arnold Schönbergs für Klavier einspielen und damit einen Markstein setzen. Gulda, ein Opfer seiner Lehrzeit, wird das Potenzial im Oeuvre Schönbergs und anderer verfehmter Komponierender nicht erkennen.

Nur ein einziges Mal, im Jahr 1952, gibt Gulda öffentlich Schönberg. Voll Stolz wird die Begebenheit von seinen Anhängern und Anhängerinnen weiter erzählt: wie er auf Schönbergs opus 19 Johann Sebastian Bachs Choral „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“ folgen lässt. Schönberg mit Bach verhöhnen. Gulda feiert sein 250. Konzert mit dem Sieg über die neue Musik.

Was für manche Hohn und Ironie bedeutet, ist für andere Intuition. Willi Schuh schreibt in der *Weltpresse* vom 31. Jänner 1952: „Die zum Abschluß gespielten kleinen Klavierstücke op.19 von Arnold Schönberg sind Musterbeispiele einer ‚intuitiven Atonalität‘ und in der musikalischen Deutung von Gedankensplittern und Augenblicksbildern extremster Expressionismus. Jeder Ton hat das Gewicht eines Erlebnisses, kurze Gedanken und Stimmungen haben hier eine äußerste musikalische Konzentration gefunden. Musikalisches Stenogramm gewissermaßen – als Reaktion auf eine Zeit des spätromantischen Überschwanges und der klanglichen Hypertrophie zu verstehen. (...) Gulda hat an diesem Abend in Programmzusammenstellung und Wiedergabe eine künstlerische Ruhmestadt vollbracht. Dies hat auch das Publikum des ausverkauften Großen Musikvereinsales erkannt, das mit echter Anteilnahme und Begeisterung dem jungen Künstler auf (für Wien) ungewohnte Wege zu folgen bereit war. Die von gewisser Seite stets geäußerte Meinung, daß das Wiener Publikum moderne Musik niemals akzeptieren werde, scheint eben



doch nicht ganz richtig zu sein – was für den einen Geräusch und Mißklang, ist für sehr viele doch schon die verständliche künstlerische Sprache der Gegenwart.“

Seltsamer Weise ist es nicht Ungläubigkeit, sondern Gläubigkeit, die Friedrich Gulda Arnold Schönberg ablehnen lässt. Im Gespräch mit André Müller im Jahr 1989, nochmals abgedruckt 2005, führt Gulda folgenden Dialog:

„Ich bin, jenseits aller Konfessionen, ein gläubiger Mensch. Ich unterscheide zwischen einer metaphysischen Ordnung, die sich herleitet aus einer göttlichen Quelle, und einer vom Menschen erfundenen, die mit Tyrannis endet.

*Kann ein Mensch erfinden, was Gott nicht gewollt hat?*

Nein, aber er kann es behaupten. Er kann sagen, meine Theorie ist wissenschaftlich beweisbar, einen Gott brauch ich nicht. Was dann entsteht, sehen Sie bei Herrn Marx und Herrn Schönberg.“

Was immer es war, das Gulda Klavierliteratur Arnold Schönbergs und andere neuere Klaviermusik ablehnen ließ – manche meinen, es sei das notwendige Übensum gewesen –, der gedankliche Schluss für seine Ablehnung geht so: nach dem Ende der alten Regeln darf die Freiheit nicht ins Chaos münden, ein von Menschen erdachtes System zur Verhinderung des Chaos lehnt Gulda aber auch ab. So ist ein „12-Ton-System“ als von Menschen erdacht abzulehnen, demgegenüber wird die Dur-Moll-Tonalität in die Nähe einer metaphysischen Ordnung gerückt. Gulda spricht von einer „göttlichen Quelle“. Das ist Guldas Glaube: wenn er Tonalität spielt, betet er.

Im *Standard* vom 20. Juni 1994 sagt Gulda zu Ljubisa Tomic: „Irgendwann habe ich aber einen inneren Drang verspürt, tonal zu schreiben. Ich hatte sogar ein schlechtes Gewissen. Ich, ein rabiatier Free-Mensch, schrieb da plötzlich wieder einen Blues in f-moll. Mittlerweile sage ich: Das Verlassen der Tonalität war ein Sündenfall.“

Eine feine Ausnahme im Meiden der Zeitgenossen ist Guldas Auftritt in Willi Forsts Film „Wien, der Stadt meiner Träume“, eine



österreichische musikalische Liebesfilmkomödie aus dem Jahre 1957, am 19. Dezember 1957 uraufgeführt.

Guldas Leben zeigt Haltung, bleibt aber ein Leben lang frei von politischer Parteinahme. Punktuelle Aktionen gegen Künstler aus politischen Motiven bleiben Einzelereignisse. Aktionen aus persönlicher Rache bringen ihm Unverständnis, der „Trotzkopf“ isoliert sich. Ewald Markl, der Gulda als Plattenproduzent für die „Deutsche Grammophon“ und für „Amadeo“ begegnet, erinnert sich 2004 an eine Anti-Karajan-Aktion Guldas: „Im Sommer 1989, als Karajan gestorben ist, hätte er mit Agnes Baltsa beim Münchner Klaviersommer auftreten sollen. Er verehrte sie sehr, er liebte die griechischen Lieder, er hat sie eingewickelt nach allen Regeln der Kunst, sie stand schon auf dem Programmzettel: Woran ist es gescheitert? Da bei ihm jeder Einleitungssatz vorbereitet war und Karajan gerade gestorben war, wollte er ironische Worte zu Karajan sagen. Baltsa sagte: ‚Das können Sie sagen, aber dann singe ich nicht.‘ Gulda darauf: ‚Sie haben doch auch so viel mitgemacht mit ihm.‘ Baltsa: ‚Das ist aber nicht das Forum, um das auszutragen. Ich habe ihm sehr viel zu verdanken, meine schönsten interpretatorischen Erlebnisse.‘ Sie war dann im letzten Moment indisponiert.“

Guldas Abneigung gegen die Firma „Deutsche Grammophon“ begründet er so, wie vermerkt in Siegmund Bergelts Notizen: „DGG kommt Image-mäßig überhaupt nicht in Frage! Ein reiner Nazi- und Idioten-Klub!“. Nichtsdestotrotz bringt er wesentliche Aufnahmen bei der DGG heraus: „Vier berühmte Klavierkonzerte“ Mozarts mit Claudio Abbado und den Wiener Philharmonikern 1976. Gulda war auch nicht sehr konsequent in der Abneigung gegen Mitglieder des „Nazi- und Idioten-Klubs“, er spielte mit Freunden des „Führers“ wie Wilhelm Backhaus oder Karl Böhm.

Gemessen an der Nähe zu Politikern und Politikerinnen, an Funktionen des öffentlichen Lebens, gemessen auch an seinem Publikum, ist Gulda ein unpolitischer Künstler. Er hält Abstand zur Parteilpolitik, meldet sich zu politischen Themen nicht zu Wort, drückt



Karl Böhm, von Gulda stets respektiert

selten Sympathie und Wertschätzung zu einzelnen Politikern aus, Bruno Kreisky bildet da eine Ausnahme, schließt sich niemals gesellschaftspolitischen Gruppierungen – weder der überparteilichen Bewegung „Künstler für den Frieden“ noch einer politischen Partei – an. „Und gerade das muß ich der sogenannten Neuen Linken allerschwerstens zum Vorwurf machen: daß ihre Gemeinschaftsbildungen diesen Vergewaltigungstrend in sich bergen und – durch Perversion der Ziele – zu noch größerer Verein-

samung führen können.“ Solch angreifbare politische Vorwürfe und Einschätzungen machen Gulda zum politischen Außenseiter; der Einzelgänger, der er vorgibt zu sein, ist er trotzdem nur beschränkt. Sein Leben lang ist er gestützt von Menschen, die, sich ihm unterordnend, sich zur Verfügung stellen. Gemessen an seinen musikalisch-dramaturgischen Taten, die Musik mit Diskurs über die Fragen der Gesellschaft verbanden, ist er einer der wenigen Gesellschaftspolitiker unter den Musikern der zweiten Republik.

Wie die Anderen ihn zum Mittelpunkt ihrer Welt erwählen, so erwählt er zum Mittelpunkt seiner Welt das Klavierspiel. Dem ist alles nachgeordnet, seien es seine Bedürfnisse, seine Beziehungen zu Frauen und Kindern und Freunden. Er ist genügsam, ja gleichgültig dem gegenüber, was er isst; so gewöhnt er sich schnell an die Anforderungen des Tourneelebens, wo er auf allen Komfort verzichten kann, der nicht unmittelbar der pianistischen Qualität dient. Ein



paar Renommee-Erwerbungen wie Sportwägen dienen dem Image, abgesehen davon wird Gulda ein auf das Klavierspiel konzentriertes Leben führen, das in seiner Kargheit und Ausschließlichkeit konsequent ist. Gulda ist unverführbar, er genießt die Musik, aber nicht das Leben. Disziplin und Reduktion auf das Wesentliche werden sich in seinem Leben noch verstärken, rückblickend rügt er sich für Leichtfertigkeit. 1989 sagt er: „Lauter Blödsinn, teure Autos gekauft, einen Sekretär engagiert, der mir die Koffer gepackt hat, was man halt so macht, wenn man jung und deppert ist und plötzlich viel Geld hat.“

Noch etwas bleibt ihm aus der Kindheit: das Schachspiel, mit dem Vater begonnen, ein Leben lang geübt, Konzentrationstraining und Inszenierung. Im „Strohkoffer“ werden seine musikalischen Partner zu Gegnern im Schachspiel, auf Reisen sind es die Tourneebegleiter, in der Familie werden es die Söhne. Die erste Begegnung mit seinem Manager Siegmund Bergelt beinhaltet Schach und Tee. Beim ersten Anruf sagt Gulda zu Bergelt: „Aber gerne. Sie können kommen, wann immer Sie wollen. Es kann auch gleich sein. Ich lade Sie gerne auf eine Partie Schach und einen Tee ein. Nur von Konzerten wird lieber nicht geredet!“. „Außer Tönen (und dem Schachspiel) hat er nichts, womit er sich beschäftigen wollte“, schreibt der *Stern* am 24. Juni 1993. Höhepunkt der Schach-Inszenierung ist, als er 1980 in Kärnten Schach spielt, „Bach for the People“ im Wiener Konzerthaus absagt und sich vom österreichischen Fernsehen dabei „ertappen“ lässt.

In den von Siegmund Bergelt protokollierten Telefonaten in Vorbereitung auf das 1. Internationale Musikforum Ossiach 1968 spricht Gulda von Leo Trotzki, der seine Ideen beim Schachspielen, beim Rauchen und beim Herumlungern im Wiener Café Central entwickelt hätte. Gulda betont, dass das Österreichische eine Rolle spielen müsse, „nicht als blutiger Ernst, sondern als Spiel“. Bergelt protokolliert Guldas Worte: „Und noch österreichischer finde ich es, daß sich dieses Durchspielen der Weltkonflikte und Probleme unter der Schirmherrschaft und im Schutze und im Spiegel der Musik abspielt.“



Mit Hedy, 1933

