

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2006)
Heft: 96

Artikel: "Die alten Ungarn, das sind einfach alles Barone" : Kurt von Fischer im Gespräch über Sándor Veress = "Les vieux hongrois se prennent tous pour des barons" : Kurt von Fischer évoque Sándor Veress
Autor: Gerlich, Thomas / Kunkel, Michael / Fischer, Kurt von
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927596>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 19.02.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

«DIE ALTEN UNGARN, DAS SIND EINFACH ALLES BARONE»

VON THOMAS GERLICH UND MICHAEL KUNKEL

Kurt von Fischer im Gespräch über Sándor Veress

« Les vieux hongrois se prennent tous pour des barons » — Kurt von Fischer évoque Sándor Veress
Pendant des décennies, le musicologue le plus renommé de Suisse s'appelait Kurt von Fischer (1913-2003). Succédant à la chair de Paul Hindemith, il enseigna de 1957 à 1979 à l'université de Zürich. Avant sa nomination au poste de professeur, il fut longtemps Privatdozent et enseigna le piano à Bern ; des années durant lesquelles il se lia d'amitié avec le compositeur hongrois Sándor Veress (1907-1992). Emigré en Suisse en 1949, Veress était une figure centrale de la vie musicale suisse, qui souffrit de la problématique de l'exil jusqu'à la fin. Kurt von Fischer revint sur les années avec Veress et sur d'autres sujets lors d'une discussion réalisée le 21 juin 1999 à la « Berner Innere Enge », sans se complaire dans l'hagiographie. Sándor Veress aurait eu cent ans le 1^{er} février 2007. A cette occasion, *Dissonance* publie la discussion de Kurt von Fischer, ainsi que des lettres de Veress à Béla Bartók écrites peu avant le début de la deuxième Guerre Mondiale, et dans lesquelles il discute de la possibilité d'une émigration.

Der renommierteste Musikwissenschaftler der Schweiz hiess über Jahrzehnte Kurt von Fischer (1913-2003). Als

Nachfolger von Paul Hindemith war er von 1957 bis 1979 Professor an der Universität Zürich. Vorausgegangen waren Jahre als Privatdozent und Klavierlehrer in Bern, in denen sich eine enge Freundschaft mit dem ungarischen Komponisten Sándor Veress (1907-1992) entwickelt hatte. Der 1949 in die Schweiz emigrierte

Veress war eine zentrale Gestalt im helvetischen Musikleben, doch belastete ihn die Exilproblematik bis zuletzt. Über die Zeit mit Veress und manches mehr hat Kurt von Fischer in einem Gespräch am 21. Juni 1999 in der Berner Inneren Enge durchaus nicht hagiografisch Auskunft gegeben. *Dissonanz/Dissonance* veröffentlicht das Gespräch aus Anlass des 100. Geburtstags von Sándor Veress am 1. Februar 2007.

Herr von Fischer, als Sándor Veress 1949 in die Schweiz emigrierte, um an der Universität Bern eine Gastprofessur für Volksmusik zu übernehmen, waren Sie Lehrer für Klavier und Stilkunde am Berner Konservatorium. Können Sie sich an Ihre erste Begegnung mit Veress erinnern?

Kurt von Fischer: Welche die erste war, weiss ich nicht so genau. Ich war damals nicht nur am Konservatorium. Ich war habilitiert und habe genau damals begonnen, an der Universität Vorlesungen zu halten. Und so bin ich automatisch mit Veress, der während seiner Gastprofessur Fakultätsmitglied war, bekannt geworden. Als es zu dieser Zeit um die Nachfolge von Ernst Kurth auf dem musikwissenschaftlichen Lehrstuhl ging, hat er mir gesagt: «Wissen Sie, Sie sind nicht gewählt worden, sondern Professor Geering.» Sie können sich vorstellen, dass das ein bisschen ein Schock war. So sind wir uns eigentlich begegnet. Wir haben ihn dann gleich eingeladen zu uns nach Hause. Wir haben uns sehr gut verstanden, auch mit der Frau von Veress, die ja eine etwas merkwürdige Person war. Ich weiss nicht, ob Sie von ihr gehört haben: Enid – eine begabte Frau, eine hübsche Frau, eine attraktive Frau, halb Engländerin, halb Inderin. Sie hat das Faszinosum dieser Mischrasse gehabt. Aber eben ein bisschen verrückt. Sie waren sehr oft bei uns, das ging alles sehr gut. Wir haben natürlich auch über Musik gesprochen. Ich war, wie gesagt, auch am Konservatorium, und Alphonse Brun, der Direktor, hat Veress berufen. Veress hat dann am Konservatorium als Theorielehrer gewirkt, weil er von der

Gastprofessur ein Semester leben konnte, und dann war Schluss. Er war Theorielehrer und Kompositionslehrer. So kamen sehr viele junge Schweizer Komponisten zu ihm als Schüler. Die ganze Garde: Holliger, Wyttenbach, Moser, und verschiedenste. So haben wir uns gefunden auf der Basis Konservatorium plus Universität. Er kam sogar einmal zu einer Vorlesung von mir. Ich glaube, es war eine Volkshochschul-Vorlesung, wo ich über Mittelalter gelesen habe. Also, Veress und seine Frau waren oft bei uns zuhause, und wir haben viel über moderne Musik gesprochen. Sein Hauptverdienst war damals von mir aus gesehen, dass er mich für Bartók sehr begeistert hat. Er konnte sehr viel vermitteln, den ganzen *Blaubart* zum Beispiel, über den er einen sehr schönen Aufsatz geschrieben hat.¹ Dann gibt es merkwürdige Sachen. Ich muss hier etwas vorausnehmen. Zu seinem 80. Geburtstag hat György Kurtág eine Komposition angeboten, Veress hat das abgelehnt. Er wollte das nicht haben – so viel ich gehört habe.

«Életút» war zum 85. Geburtstag.² Hat das etwas damit zu tun?

Das weiss ich nicht. Ich weiss nur, dass er das abgelehnt hat, und das zeigt irgendwie die Position von Veress zur damals neuen Musik. Seine Auseinandersetzung mit der Zwölftontechnik hat ja erst in der Schweiz begonnen. Wir haben ab und zu natürlich über Zwölfton diskutiert, besonders, weil ich persönlich auch skeptisch war, ich war auch ein bisschen hinter dem Mond. Da haben wir uns gut verstanden. Aber natürlich musste diese Auseinandersetzung dann kommen. Ich habe nicht mehr genau in Erinnerung, ob schon in der *Hommage à Paul Klee* ein Stück dodekaphon angelegt ist, oder ob erst das Streichtrio die erste Auseinandersetzung Veress' mit der Dodekaphonie ist.

Das war vielleicht sogar ein bisschen früher. Die 2. Sinfonie (1952/53) ist vor dem Streichtrio (1954) entstanden, und dort spielt Reihentechnik eine Rolle, auch in der «Sonata per orchestra» (1952/53), während in der «Hommage à Paul Klee» – Fantasien für zwei Klaviere und Streichorchester (1951) der letzte Satz ein zwölftöniges Thema verwendet, aber das hat mit Reihentechnik nicht sehr viel zu tun.

Ja, das ist der wesentliche Unterschied. Frank Martin war auch kein Dodekaphonist, er hat das sogar verdammt. In seiner Oper *Der Sturm* hat Martin den Caliban mit

1. Sándor Veress, *Bluebeard's Castle*, in: *Tempo* Nr. 13 (Herbst 1949), S. 32-36, und Nr. 14 (Winter 1949/50), S. 25-35; wiederabgedruckt in: Sándor Veress, *Aufsätze, Vorträge, Briefe*, hrsg. von Andreas Traub, Hofheim: Wolke 1998, S. 41-61.

2. György Kurtág, *Életút – Veress Sándor 85-ik születésnapjára* für zwei Klaviere und zwei Bassethörner op. 32 (1992). Kurtág war zwischen 1946 und 1948 Schüler von Veress an der Budapester Musikakademie.

einer Zwölftonreihe versehen, als Protest gegen diese Technik, die er dem Bösen zugewiesen hat.

Veress hat uns, wie gesagt, Bartók vermittelt. Man muss wissen, dass Bern sehr konservativ war, ganz im Gegensatz zu Basel oder Zürich. Ich erinnere mich, es wurde in Bern einmal das 2. Klavierkonzert von Bartók aufgeführt, da sind Leute rausgelaufen. Im *Wozzeck* sind sie 1951 scharenweise rausgelaufen. Bern war unglaublich konservativ. So war Veress von dieser Ambiance vielleicht doch ein bisschen beeinflusst, ich weiss es nicht. Interessant wäre es, das Verhalten von Veress und – nur wenige Jahre später – von György Ligeti zu vergleichen, der ja genau dieselbe Entwicklung durchmachte, aber in Ungarn darunter litt, dass er die neue westliche Entwicklung nicht mitmachen konnte. Sobald er dann im Westen war, ist er gleich nach Köln gegangen und hat sich mit dieser neuen Musik beschäftigt. Das war bei Veress eben anders. Schon durch sein Temperament: langsam, etwas schwerfällig – das lag ihm nicht. Und darum kann man sagen, dass die Auseinandersetzung mit der Zwölftontechnik für Veress schon etwas ganz Zentrales war: dass er das wagte, sich selber gegenüber wagte.

Wahrscheinlich besteht doch in dem Punkt ein entscheidender Generationsunterschied zwischen Veress und Ligeti. In dem Moment, wo Veress mit der Avantgarde Darmstädter Provenienz konfrontiert wird, hat er bereits als Komponist eine Statur, ein Alter erreicht, in dem eine radikale Neuorientierung einen viel grösseren Schritt bedeutet hätte als im Fall von Ligeti, der Anfang 30 ist, als er Ungarn verlässt.

Da stimme ich Ihnen ganz zu. Und noch etwas ganz Wichtiges muss man hier sagen: Dass Sándor natürlich in Ungarn ein Kodály-Schüler war, mit Kodály gearbeitet hat und auch mit Bartók eng verbunden war. Das war eine ganz andere Ausgangsposition, die starke Persönlichkeit dieser beiden Ungarn war natürlich entscheidend. Veress hat am Berner Konservatorium in seinem Theorieunterricht noch Kodály-Methoden unterrichtet. Auch da hat er eine wichtige Stellung gehabt, diese Vermittlung, die dann durch die Kodály-Schule in Zürich fortgesetzt worden ist. Veress ist eben doch so aufgewachsen und lange Zeit in dieser alten Tradition geblieben.

Interessant ist in dieser Hinsicht auch, dass Veress einmal sagte, er habe die ersten Anregungen in Richtung Zwölftontechnik von Ligeti empfangen, als dieser in Budapest sein Schüler war. Das sagt er in einem Interview mit Clytus Gottwald.³ Er hat zwar erst in der Schweiz angefangen, zwölftönig zu komponieren, aber der erste Anstoss kam von Ligeti.

Das wusste ich nicht. Ich kannte Ligeti gut. Ich habe einmal mit ihm einen Gesprächsabend in Luzern gemacht. Als Temperament ist er ein extremer Gegensatz zu Sándor, impulsiv, kommt einem gleich entgegen, spricht dauernd ... Ich habe eine Vorlesung bei mir in Zürich gehalten und ihn engagiert, ein wunderbarer Mensch in der Hinsicht. Er hat mir Vian-Literatur vermittelt. In Luzern haben wir abends zusammen gegessen, und da meinte er: «Was, Sie kennen Vian nicht?», ist gleich in sein Zimmer gerannt, hat ein Paperback mit Vian-Geschichten geholt und mir gegeben – ich weiss nicht, welche; *L'Écume des jours* oder etwas.⁴ Mit Sándor hätte sich so etwas in Tage und Wochen gezogen. Ich glaube, das ist ein ganz wichtiger Charakterzug von Sándor Veress.

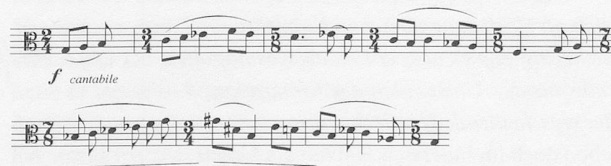
Veress hat mich inspiriert, Konzerte mit Bartókscher Musik zu veranstalten. Bartók war, wie gesagt, hier in Bern fast ein bisschen ein Fremdling. 1951 gab es einen Klavierabend von Walter Baracchi aus Mailand, da hat er eine Einführung gemacht. Aber viel wichtiger war, dass 1955 an



Sándor Veress in den fünfziger Jahren.

Foto: Paul Sacher Stiftung, Basel, Sammlung Sándor Veress

zwei oder drei Abenden sämtliche Bartók-Streichquartette in Bern aufgeführt wurden, nicht von den Végys, sondern vom Parrenin-Quartett, einem Pariser Quartett. Und er hat eine Einführung gemacht.⁵ Insofern war Veress in Bern ein sehr wichtiger Mann für die ganze Rezeptionsgeschichte Bartóks. Nachdem ich verschiedene Aufsätze von Veress über Bartók gelesen hatte, sagte ich ihm: «Jetzt wirst Du doch bestimmt auch einen Aufsatz über das Konzert für Orchester schreiben.» Das war ein relativ neues Werk damals. Da sagt er: «Nein, das kann ich nicht.» Das ging ihm emotionell zu nahe. Vielleicht ist das etwas vom Wichtigeren, dass Veress diesen Text nicht schreiben wollte. Dieses Konzert ist ja im Grunde ein Heimwehstück. In Bartók lebte die ganze Fremdheit von Amerika, die Sehnsucht nach Ungarn. Und so ist es ein ergreifendes Werk. Es gibt dort im 4. Satz diese grosse ungarische Melodie [singt]:



Béla Bartók, Konzert für Orchester (1943), 4. Satz, T. 42-50 (Viola)

Und dann, mittendrin [singt]:



Béla Bartók, Konzert für Orchester, 4. Satz, T. 76-84 (Klarinette)

3. *Einzelgänger und Weggefährte. Eine Sendung zum 75. Geburtstag von Sándor Veress*, Süddeutscher Rundfunk 1982.

4. Unter seinen literarischen Vorlieben hat György Ligeti immer wieder auch das *Ceuvre* von Boris Vian (1920-1959) angeführt. Er fand hier «a mixture of fear and grotesque humor» und sah in Vian «a humorous brother of Kafka» (*György Ligeti in Conversation*, London: Eulenburg 1983, S. 46f.).

5. Siehe auch Sándor Veress, *Einführung in die Streichquartette von Béla Bartók*, in: SMZ 90 (1950), S. 437-443; wiederabgedruckt in: ders., *Aufsätze, Vorträge, Briefe* (siehe Anm. 1), S. 63-75.

Veress hat mir gesagt, das sei ein bewusstes Zitat nach Schostakowitsch⁶, weil Bartók eine solche Musik verdamme.⁷ Ich habe dann gemerkt – Veress hat das nicht gewusst –: Das ist natürlich schon bei Schostakowitsch Ironie, das darf man auch bei ihm nicht für bare Münze nehmen, sondern auch bei ihm ist es eine Kritik. Bereits bei Schostakowitsch ist das ja ein Zitat, aus der *L. stigen Witwe*.⁸ Vorläufer ist natürlich Mahler. Bartók hat Schostakowitsch wahrscheinlich summarisch als Kommunisten verstanden.

Ich war einmal in Ljubljana zu Gastvorlesungen, und da war ein Konzert mit Tichon Chrennikow, dem Pianisten und Generalsekretär des Sowjetischen Komponistenverbandes. Er hat ein Klavierkonzert von sich gespielt. Das war grauenhaft, mit Pomp, also genau wie die stalinistische Architektur. Anschliessend kam die 5. Sinfonie von Schostakowitsch. Und obwohl sich Schostakowitsch dort zurückerinnert, war das vom ersten Ton an wirklich wieder Musik. Dann kam der Schluss dieser Fünften. Da ist mir aufgegangen, dass dieser Schluss absolut ironisch gemeint ist. Es gibt eine unendliche Wiederholung, fast wie bei Beethoven: Tonika, Dominante ... Einfach eine Musik, von der Schostakowitsch zu sagen scheint: Das ist die Musik, die ihr wollt – habt sie nun.

Also von Affirmation keine Spur.

Ja, es war absolut genau das. Veress hat wahrscheinlich Schostakowitschs sinfonische Werke nicht so gut gekannt. Jedenfalls konnte er als Ungar diese Ironie bei Schostakowitsch wohl nicht nachvollziehen. Tiefenpsychologisch ist es sicher erklärlich.

Allerdings gibt es durchaus ironische Züge in Veress' Musik, vor allem im Spätwerk, wenn man an «Orbis tonorum» denkt, ein Werk, das sehr pessimistische Züge hat. Da kommen Sachen wie das «Intermezzo turbolento» mit dem Beethoven-Zitat⁹, oder die musikalische Tinguely-Apparatur.¹⁰

Ja, das sind ganz ähnliche Sachen. Aber er hat das zu jener Zeit, in den frühen fünfziger Jahren, wahrscheinlich nicht gesehen. Das scheint mir typisch für ihn zu sein. Das ist gar keine Kritik, im Gegenteil. Die Emigration war eben auch für Veress eine sehr schwere Sache, ähnlich wie für Bartók. Darin steht er Bartók näher als einem Ligeti.¹¹ Ich weiss nicht, ob Ligeti – ich kenne ihn zu wenig sonst – auch unter dieser Emigration gelitten hat. Aber er war eben viel jünger. Veress war schon Anfang 40 und Ligeti ein junger Mann.

Ligeti bezeichnet sich oft als dem ungarischen Kulturkreis zugehörig, und gleichzeitig sagt er, dass er sich als Kosmopolit verstehe, eben gerade aus den Umständen der Emigration. Das ist vielleicht der entscheidende Unterschied.

Während Veress eben doch im innersten Herzen ein Ungar geblieben ist.

Hat Veress sich Ihnen gegenüber einmal direkt über die Exilsituation und die Problematik der ungarischen Identität geäussert?

Mir gegenüber nicht. Ich wusste nur, dass er sich ganz intensiv mit der Volksmusik beschäftigte, und nicht nur mit ungarischer Volksmusik, sondern ähnlich wie Bartók weitgestreut. Er war oft Experte bei Volksmusikwettbewerben in Wales. Mit England war er verbunden, da kommt vielleicht wieder die Verbindung mit seiner Frau Enid zum Zug. London war ja auch eine Station vor der Emigration.¹² Er hat schon von diesen Dingen gesprochen, aber nicht direkt ... Man spürte einfach, dass das sein Herz war, eine ganz wichtige, zentrale Angelegenheit für ihn.

In Ihren Ausführungen über «Das Neue in der europäischen Kunstmusik als soziokulturelles Problem» kommen Sie zu dem Schluss, «dass gerade das Infragestellen des Bestehenden die Hoffnung auf neue und zukünftige künstlerische Möglichkeiten nicht auszuschliessen braucht.»¹³ Veress hat bekanntermaßen eine völlig andere Position vertreten, die sich auch zu einem massiven Geschichtspessimismus verdichten konnte. Entsprechend stand er völlig abseits der Hauptströmungen der Avantgarde. Wie würden Sie ein solches Rückzugsverhalten interpretieren?

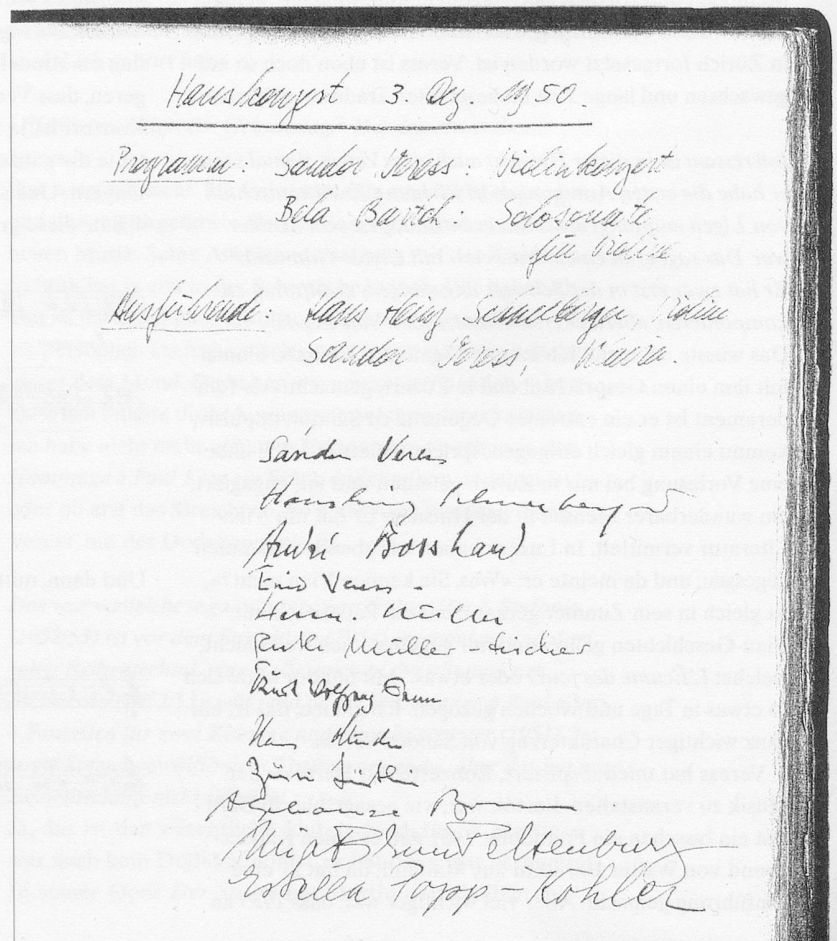
Ich möchte sagen: im weitesten Sinn genealogisch, herkunftsmässig. Ich kenne die Jugend von Veress nicht, aber er muss ganz starke Wurzeln gehabt haben, kulturell und vor allem auch seelisch. Ein ganz bewusster Ungar. Und die Ungarn sind ja sehr besondere Menschen. Es gibt ein Beispiel. Die Ungarn benehmen sich im Ausland wie grosse Herren – im Allgemeinen, Ligeti wahrscheinlich nicht. Aber die alten Ungarn, das sind einfach alles Barone. Veress ist doch immer Taxi gefahren, obwohl er kein Geld hatte. Es hat uns immer verwundert: Wenn wir ihn eingeladen hatten, kam er mit dem Taxi. Er konnte einfach nicht anders, er war ein ganz vornehmer Mensch. Das hat uns manchmal etwas schockiert. Wir hatten damals gerade Möbel geerbt und wussten nicht recht wohin mit ihnen. Sie waren in einem *garde-meuble*. Dann kam Veress, und ich habe gesagt: «Gut, nimm diese Möbel!», und er hat einige Jahre in diesen Möbeln gelebt. Das war gar keine Wohltätigkeit, sondern wir waren ganz froh, das zu tun, eine selbstverständliche Hilfe an einen Kollegen. Aber eben: Er kommt dann im Taxi und führt sich auf, als ob er ein Krösus wäre. Das ist kombi-

6. Vgl. Dmitri Schostakowitsch, 7. Sinfonie op. 60 (1941), 1. Satz, Takt 154ff. Das von Bartók Zitierte – schon bei Schostakowitsch allerdings ein Zitat (siehe Anm. 8) – ist in der Sinfonie Mittelglied eines Variationenthemas.

7. Zum Hintergrund und zur Konnotation des Zitats gibt es divergierende Angaben aus Bartóks Umfeld; siehe Benjamin Suchoff, *Bartók: Concerto for Orchestra. Understanding Bartók's World*, New York: Schirmer 1995, S. 157–159, und David Cooper, *Bartók: Concerto for Orchestra*, Cambridge etc.: Cambridge University Press 1996, S. 54f.

8. Siehe Franz Lehár, *Die lustige Witwe* (1905), Nr. 12, Takt 393ff. («Da geh ich zu Maxim») etc. Die 7. Sinfonie entstand während des Vormarschs der deutschen Wehrmacht auf Leningrad. Für den Abschnitt mit dem Lehár-Zitat (siehe Anm. 6) hat Schostakowitsch 1951 in einem – freilich offiziellen – Text den Arbeitstitel «Invasion» erwähnt (Dmitri Schostakowitsch,

Einträge in Kurt und Esther von Fischers Gästebuch vom 3. Dezember 1950 anlässlich eines Hauskonzerts, bei dem Bartóks Solosonate für Violine und Veress' Violinkonzert von Hansheinz Schneeberger (Violine) und Sándor Veress (Klavier) gespielt wurden.



niert mit dieser konservativen Grundhaltung, wahrscheinlich auch mit der Langsamkeit. Man könnte auch da Beziehungen herstellen mit der Langsamkeit des Mannes. Denn das war schon frappant. Ich persönlich habe es nur schwer ausgehalten, einen Vortrag von ihm anzuhören. Es ging einfach unendlich lang. Die Vorträge waren auch lang, zwei Stunden und mehr. Immer klug und interessant, aber im Tempo ... Ich bin ein rascher Mensch und habe das nur schwer ausgehalten.

Sándor Veress hatte ein unglückliches Leben, muss man sagen. Er war nicht nur langsam, er war auch umständlich. Auch bei Kompositionsaufträgen: das Klaviertrio zum Beispiel, das dauerte, glaube ich, zwölf Jahre.¹⁴ Wir haben ihm auch einen kleinen Kompositionsauftrag gegeben – es kam nie etwas zustande.

Für was für eine Besetzung? Wissen Sie das noch?

Was wir wollten, war ein Stück für Flöte und Klavier, weil unser Sohn sehr gut Flöte spielte. Aber das ist nie entstanden, wir haben auch nie mehr darüber gesprochen. Die Pianistin und langjährige Lebensgefährtin von Veress Ilse von Alpenheim hat uns dann dazu gesagt: «Doch, es gibt ein Stück. Er stellt sich das vor: ein Mann, der durch den Wald spaziert, nur leicht bekleidet.» Ein lockeres Schäferstück sollte es geben. Aber es ist nie entstanden.

Sie kamen schon auf die Schweizer Schüler von Veress. Einige der bedeutendsten zeitgenössischen Schweizer Komponisten gingen bei ihm in die Lehre. Wie würden Sie Veress' Einfluss auf das Musikleben der Schweiz aus dieser Perspektive beurteilen?

Der Einfluss war damals schon sehr wichtig, weil die Schweiz auch von den Komponisten her sehr konservativ war. Es gibt ein berühmtes Beispiel, das ich etwas besser kenne, weil ich darüber geforscht habe: Erich Schmid.¹⁵ Schmid war der erste Schweizer, der sich mit Zwölfton beschäftigte, noch vor Wildberger, er ist ja auch älter. Am Schweizerischen Tonkünstlerfest 1931 wurde seine Sonatine für Klavier und Geige aufgeführt, und die Kollegen haben nur gelacht. Für das nächste Tonkünstlerfest hat er wieder ein Werk eingeschickt, sein Streichquartett, das war nun ganz seriell komponiert. Es wurde kommentarlos zurückgeschickt. So hat er also kompositorisch in völliger Isolation gelebt. Er war dann als Dirigent sehr engagiert und hat einfach aufgehört zu komponieren, schon in den frühen vierziger Jahren. Das ist ein sehr typisches Beispiel, das ich vorausschicken wollte, wenn wir jetzt von den Jüngeren sprechen. Die Jüngeren sind eben in einer ganz anderen Situation gewesen. Da hat Hermann Scherchen sehr viel geleistet für die Schweiz, der dann ja aus der Schweiz rausgeschmissen wurde. Wildberger und Liebermann waren bei Wladimir Vogel, der auch eine solche Bresche geschlagen hat. Und zu diesen Leuten gehört eben Veress nicht. Wenn nun die Jungen zu ihm gegangen sind, ist das eigentlich ein recht merkwürdiges Phänomen. Ich weiss nicht, wie Roland Moser – den ich übrigens sehr hoch schätze im Rahmen der jüngeren Schweizer Komponisten – sein Verhältnis zu Veress kommentiert. Das wäre eine ganz wichtige Frage an ihn.¹⁶ Moser hat sich sehr mit Schmid beschäftigt, er ist der, der damals zum 80. Geburtstag ein Schmid-Rezital am Radio gemacht hat, einen ganzen Schmid-Abend. Schmid war absolut vergessen, niemand kannte ihn, oder nur als Dirigent, nicht als Komponist. Dabei ist er als Komponist wirklich bedeutend. Er gehört zu den Schönberg-Schülern, in Anführungszeichen,

Kurt von Fischer,
1978

Foto: Thea
Goldmann



denn bei Schönberg wurde nie über Zwölfton gesprochen. Es hat ihn überhaupt nicht interessiert, ob man zwölftönig oder nicht zwölftönig komponiert.

Man muss aber doch sagen: Wenn auch Veress sicherlich bestimmten Strömungen, sowohl in der Vorkriegs- als auch in der Nachkriegsavantgarde, sehr kritisch gegenübergestanden hat, so repräsentierte auch er doch einen Zug der Moderne, nämlich einen Zug der Moderne über Bartók zum Beispiel, der natürlich in die zweite Jahrhunderthälfte hineingewirkt hat und der für junge Komponisten durchaus interessant gewesen ist.

Das war die Attraktion von Veress, dass er Bartók-Schüler war. Das Kodály-Schülertum hat die Leute weniger interessiert, das war mehr pädagogisch. Kodály hat ja als Komponist lange nicht die Bedeutung von Bartók. Immerhin, es gibt ein paar sehr gute Stücke von ihm. Ich glaube, das war der Punkt, das Bartók-Schülertum. Für Jürg Wytenbach jedenfalls. Er war damals, als Gymnasiast, mein Klavierschüler. Als Veress kam, ging Wytenbach zu ihm, ich habe ihm gesagt: «Da musst Du hingehen, das ist ein Bartók-Schüler.» Da hatte er schon zu komponieren begonnen. Es war ein Stück, das mit dem späteren Wytenbach überhaupt nichts zu tun hat, etwas bartókisch. Er ging zu Veress, um es mit ihm durchzuschauen. Was er mitgekriegt hat, weiss ich nicht mehr. Er hat auch nur ganz kurz bei Veress studiert. Bartók: das ist die Linie, nicht die Avantgarde. Bartók war auch nicht Avantgarde, wenn auch unglaublich fortschrittlich auf seiner Linie. 3. und 4. Streichquartett, das sind ungeheure Stücke, wie auch *Im Freien* und die *Musik für Saiteninstrumente*.

Bartók wie Veress sind keine Komponisten, die sich zu einer Avantgarde bekennen, die aber gleichzeitig einen sehr differenzierten Umgang mit Tradition gepflegt haben, der nicht abrutscht in Richtung Epigonentum, wie das bei Kodály oder jedenfalls den Kodály-Schülern oft der Fall ist.

So ist es selbst beim ganzen späten Bartók! Nehmen Sie das 3. Klavierkonzert. Und auch das Konzert für Orchester hat diese rückwärtsgewandten Züge. Der grosse Durchbruch

Erfahrungen. Aufsätze, Erinnerungen, Reden, Diskussionsbeiträge, Interviews, Briefe, hrsg. von Christoph Hellmund und Krzysztof Meyer, Leipzig: Reclam 1983, S. 86; vgl. S. 249; Isaak Glikman, einer der engsten Freunde, hat diese Deutung noch in den neunziger Jahren bestätigt (Dmitri Schostakowitsch, *Chaos statt Musik? Briefe an einen Freund*, hrsg. und kommentiert von Isaak Dawydo-witsch Glikman, Berlin: Argon 1995, S. 23). Es ist aber nicht dokumentiert, dass sich Schostakowitsch je über das Vorliegen eines Zitats an dieser Stelle oder die Frage, warum er gerade Lehár zitiert, geäußert hätte.

9. Siehe Sándor Veress, *Orbis tonorum für Kammerensemble* (1986), 7. Satz, Takt 32-43. Zitiert werden Horn-Stellen aus dem Trio (3. Satz) von Beethovens *Sinfonia eroica*.

10. Siehe Sándor Veress, *Orbis tonorum*, 5. Satz, Takt 117ff.

11. Siehe Andreas Traub, *Bartóks Gedanken zur Emigration. Ein verschollen geglaubter Brief von Béla Bartók an Sándor Veress*, in: *Dissonanz* Nr. 74 (April 2002), S. 26f.

12. Enid Mary Blake (1912-1994) lernte Veress 1937 in Budapest kennen, wo sie ihr in London absolviertes

bei Bartók sind für mich die Klavier-Bagatellen, ein Werk, das für meine Begriffe viel zu wenig bekannt ist. Das ist ein Katalog von modernen Techniken.

Kann man Ihrer Meinung nach davon sprechen, dass es in irgendeiner Form eine Veress-Schule, dass es direkte Einflüsse gibt?

Das glaube ich nicht. Da müssen Sie vor allem Moser fragen, der ist der Kompetenteste. Holliger ist einfach ein grosser Fan von Veress, im Grunde merkwürdig.

Es gibt sogar in Holligers «Schneewittchen» Veress-Allusionen.¹⁷ Holligers Verhältnis zu Veress ist ein ganz besonderes, auch erklärbar durch die Vielseitigkeit Holligers. Ich glaube, Wyttenbach hat nicht sehr viel von Veress, denn er ist einen ganz eigenen Weg gegangen und geht immer noch eigene Wege.

Sándor Veress war nicht nur ein bedeutender Komponist, sondern in der Nachfolge von Bartók ein grossartiger Pianist.

Er hat bei Bartók Klavier studiert. Der wiederum war sehr beeindruckt von Veress' Klaviersonate (1929), die lange verschollen gewesen ist. Wie würden Sie Veress als Pianisten beschreiben?

Wir haben 1952 die Uraufführung der *Hommage à Paul Klee* gehört, die hat er ja mit seiner Frau aufgeführt und dem Berner Kammerorchester unter Hermann Müller. Da waren wir sehr beeindruckt, ein sehr farbiges, eigentlich leicht eingängliches Stück, einfach schöne Musik, muss ich sagen. Er hatte wahrscheinlich nicht das Niveau von Bartók, aber er war ein sehr guter Pianist. Seine Frau war eine ausgezeichnete Pianistin. Das war sehr beeindruckend, die *Hommage* von den beiden zu hören. Er hat nie einen Klavierabend gegeben. Aber mehr wage ich nicht zu sagen. Wenn man wüsste, dass man einmal 50 Jahre später befragt wird über diese Dinge ... Ich habe nie Tagebuch geführt, ich habe immer nur vorwärts geschaut.

(Interview: Thomas Gerlich, Michael Kunkel)

Klavierstudium fortsetzen wollte. Sie waren 1938/39 und 1947 jeweils längere Zeit zusammen in England und sondierten beide Male Emigrationsmöglichkeiten (vgl. Ferenc Bónis, *Three Days with Sándor Veress the Composer*, in: *The New Hungarian Quarterly* Nr. 109 (1988), S. 221ff.).

13. Kurt von Fischer, *Das Neue in der europäischen Kunstmusik als soziokulturelles Problem* (1971), in: ders., *Aufsätze zur Musik*, Zürich: Hug 1993, S. 29-40, hier S. 40.

14. Siehe Thomas Gerlich, *Sándor Veress' Klaviertrio über drei Gemälde alter Meister*, in: *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* Nr. 9 (1996), S. 30-34.

15. Kurt von Fischer, *Erich Schmid*, Zürich: Hug 1992.

16. Siehe bereits Roland Moser, *Unterricht bei Sándor Veress. Erinnerungen nach 18 Jahren*, in: *SMZ* 122 (1982), S. 274-275; und *Forscher, Lehrer und Komponist. Zum Gedenken an Sándor Veress (1907-1992)*, in: *Dissonanz* Nr. 32 (Mai 1992), S. 29.

17. Vgl. Heinz Holliger, *Schneewittchen*, Oper nach Robert Walser (1997/98), 2. Szene, Takt 127-129, und Veress, *Elegia* für Bariton, Harfe und Streicher nach Waltherr von der Vogelweide (1964), Takt 119ff.

Bücher von Kurt von Fischer:

- *Die Beziehungen von Form und Motiv in Beethovens Instrumentalwerken*, Strasbourg: Heitz 1948
- *Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento*, Bern: Haupt 1956
- *Aufsätze zur Musik*, Zürich: Hug 1992
- *Die Passion – Musik zwischen Kunst und Kirche*, Kassel etc.: Bärenreiter/Stuttgart etc.: Metzler 1997

Zu Sándor Veress:

- *Festschrift zum 80. Geburtstag*, hrsg. von Andreas Traub, Berlin-West: Haseloff 1986
- *Aufsätze, Vorträge, Briefe*, hrsg. von Andreas Traub, Hofheim: Wolke 1998
- Andreas Traub, *Zeitschichten: zum «Orbis tonorum» von Sándor Veress (= fragmen Heft 28)*, Saarbrücken: Pfau 1999
- Thomas Gerlich/Michael Kunkel, *«Tempi passati» or «Tempi da venire ...?»: Seeking Melody in the Music of Sándor Veress and György Kurtág*, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 43 (2002), S. 421-438
- Andreas Traub, *Bartóks Gedanken zur Emigration. Ein verschollen geglaubter Brief von Béla Bartók an Sándor Veress*, in: *Dissonanz* Nr. 74 (April 2002), S. 26f.
- Andreas Traub, *(K)ein Konzert für zwei Posaunen und Orchester. Die «Tromboniade» von Sándor Veress*, in: *Dissonanz* Nr. 83 (Dezember 2003), S. 22-27
- Melinda Bérilas, *Sándor Veress's Image of Kodály: A Bilateral, Authentic Testimony*, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 46 (2005), S. 295-324
- CD «Hommage à Paul Klee»: *Hommage à Paul Klee*, Klavierkonzert, Sechs Csárdás; A. Schiff, D. Várjon, Klavier; Budapest Festival Orchestra, Heinz Holliger, Leitung, Teldec 0630-19992-2
- CD «Chamber Music»: Trio (Tre quadri), Trio in si bemolle minore, *Canti Cerissimi, Memento, Introduzione e Coda*, Hungaroton HCD 32013

Im Entstehen begriffen ist eine kritische Neuausgabe der Werke von Sándor Veress bei Edizioni Suvini Zerboni, Milano, hrsg. von Andreas Traub; bisher erschienen: Sonate für Klavier (1929), 1. Sinfonie (1940), *Elegia* (1964), *Diptych* (1968), *Introduzione e coda* (1972), Konzert für Klarinette und Orchester (1981/82), *Memento* (1983), *Orbis tonorum* (1986), *Tromboniade* (1989/90).

Musikmanuskripte, Briefe etc. von Sándor Veress werden in der Paul Sacher Stiftung, Basel, verwahrt.

Das Musikfestival Bern steht von Februar bis Mai 2007 ganz im Zeichen der Musik von Sándor Veress (siehe: www.musikfestivalbern.ch).