

3. Februar 2007, Neue Zürcher Zeitung

Komponist in prekärer Zeit

Zum 100. Geburtstag von Sándor Veress

Ungar von der Herkunft, Schweizer von der Wirkung her, war Sándor Veress eine Vaterfigur für manchen Musiker unserer Tage. Sein runder Geburtstag wird in Bern mit einem grossen Festival begangen.

Von Victor Ravizza

Hatte man das Privileg, Sándor Veress persönlich zu kennen und von ihm als älterem, väterlichem Kollegen freundschaftlich akzeptiert zu werden, dann stellen sich noch heute lebendige Erinnerungen ein an seine unverwechselbare, respekterheischende Erscheinung, die in eigenartigem Gleichklang schien zu dem, was man von ihm als Komponisten kannte. Zwar ist bekannt: Äusseres und Inneres eines schöpferischen Menschen finden nur selten zu jener Deckung, wie sie noch das 19. Jahrhundert idealistisch zurechtzurücken versuchte. Bei Veress aber, und somit eher die Ausnahme, trafen sich der Grundklang seiner Musik und jener seiner Persönlichkeit in fast überraschender Kongruenz.

Man erinnert sich: die gepflegte, gemessen sich bewegende Erscheinung, den Kopf leicht vorgeneigt und den Mund fest verschlossen. Zwei markante Falten über der Nasenwurzel schienen Spuren auch des intensiven Nachdenkens und Nachsinnens zu sein und trugen bei zum Eindruck von gefestigtem Ernst, von Zweifel auch und Skepsis. Und dann die durch die Lider leicht verschleierten Augen, die einer seiner bekanntesten Schüler, Heinz Holliger, nicht anders als «tieftraurige» erinnern kann und die zusammen mit der monotonen Wortkargheit den Eindruck eines «einsamen, geheimnisvollen Menschen» noch verstärkten.

Hatte man freilich die Gelegenheit, Veress des Abends in seinem Studio zu besuchen und mit ihm eine pikante Paprikawurst und ungarischen Wein zu geniessen, dann gelang unschwer auch ein Blick auf den privaten Künstler. Seiner Jacke und offiziellen Förmlichkeit entledigt, fand er zu berührender Geselligkeit. Man fühlte sich wohl bei ihm und getragen, er liess auch seine jüngeren Besucher ausführlich zu Worte kommen, erkundigte sich und pflegte im Alter noch den neugierigen Dialog. Dann konnte er auch von sich selbst erzählen, von Gegenwärtigem oder längst Vergangenen, und es verfestigte sich das Bild eines aussergewöhnlichen Menschen, dem seine Kunst nicht zuletzt auch Mittel war der eigenen Rechtfertigung und Selbstbehauptung in einer Zeit, der er sich zusehends entfremdete.

GRANITFUNDAMENT

Sándor Veress, am 1. Februar 1907 im transsylvanischen Klausenburg (dem heutigen rumänischen Cluj) geboren, beschrieb seine Jugend als ungetrübte und behütete. In der bildungsbürgerlichen, von Intellektuellen und Künstlern geprägten Familie hörte er klassische Musik, in den ausgedehnten sommerlichen Ferien am Plattensee lauschte er fasziniert der «Bauernmusik». Und während der im fernen Wien von Arnold Schönberg in seinem zweiten Streichquartett inszenierte krisenhafte Übergang in die freie Atonalität ihn in seinen Konsequenzen noch nicht zu beunruhigen vermochte, erlebte er wohl auch den Zuwachs an internen politischen Spannungen in der Doppelmonarchie höchstens diffus und unbewusst.

Er erhielt frühen Musikunterricht, der nach der Übersiedlung 1916 in die Hauptstadt Budapest intensiviert wurde und schliesslich zu solch angesehenen Lehrern wie Bartók (Klavier) und seit 1925 Kodály (Theorie, Komposition) führte. Und es bildete sich dank den Erfahrungen und Prägungen durch die Volksmusik künstlerisch in ihm das, was er sein unerschütterliches «Granitfundament» nannte, auf welchem solide aufzubauen war. Auch er, wie früher schon seine Lehrer, beschäftigte sich auf Forschungsreisen mit dem Sammeln und anschliessenden Auswerten von Volksliedern, und 1934 erhielt er denn auch eine Assistenzstelle an der wissenschaftlichen Akademie bei Bartók.

Daneben freilich entstanden in regelmässigen Abständen seine ersten bedeutenden Kompositionen, das grundlegende erste Streichquartett (1930/31), verschiedene Sonatinen, das zweisätziges Violinkonzert (1938/39) u. a. Es folgten, auch im Zusammenhang mit seinem wachsenden Interesse an musikpädagogischen Fragen, einige Auslandsreisen. Als er dann im Spätherbst 1943 nach einem längeren Aufenthalt in Rom wieder nach Budapest zurückkehrte, erwarteten ihn als positive Überraschung die Nachfolge von Kodály als Professor für Komposition an der Musikhochschule (Schüler wurden u. a. Ligeti und Kurtág), als bald niederschmetternde Erfahrung der mit der deutschen Besetzung im März 1944 nun auch in Ungarn Einzug haltende Weltkrieg und mit dem russischen Einmarsch im darauffolgenden Februar dessen längerfristige, durch die «Wühlarbeiten» des Stalinisten Rákosi ins schwer Erträgliche getriebene Folgen. Vieles brach in ihm zusammen. Im Februar 1949 verliess der 42-jährige Veress Ungarn in einem Nachtzug für immer.

EUROPÄISCHER HORIZONT

Als er im Herbst 1949, wiederum in Rom und ohne berufliche Aussichten, die Einladung zu einer Gastprofessur nach Bern erhielt, war ihm das ein «Wunder». Und als er schon im Folgejahr an das Konservatorium der gleichen Stadt berufen wurde, um Theorie, Komposition und allgemeine Musikpädagogik zu unterrichten, schien es sich zu bestätigen. Er sollte, von einigen Unterbrüchen abgesehen, bis zu seinem Lebensende am 4. März 1992 mehr als vierzig Jahre in Bern sesshaft bleiben. Ende 1991, keine drei Monate vor seinem Tod, erhielt er endlich die Schweizer Staatsbürgerschaft - und wurde so gar zu einem «Schweizer Komponisten».

Er selbst sprach auch im Nachhinein vom «weiten europäischen Horizont», den er nun viel deutlicher wahrzunehmen und zu überblicken sich in der Lage fand, und kaum ein Zufall war folglich das erwachende Interesse an der Zwölftontechnik, die er im Konzert für Klavier, Streicher und Schlagzeug von 1952, das unmittelbar nach der bekannteren siebenteiligen «Hommage à Paul Klee» entstanden war, erstmals intensiver einsetzte. Und er verdankte «dem helvetischen Boden» ausdrücklich die Möglichkeit zur «Entfaltung seiner Kunst» und seiner weiteren Karriere, die 1968 mit der Berufung an die Universität Bern, wo er Musikethnologie und Musik des 20. Jahrhunderts zu unterrichten hatte, einen weiteren gewichtigen Schritt nahm. Er erhielt in regelmässiger Folge Aufträge und einige Musikpreise (1976, 1986, 1987), und als Musikpädagoge durfte er sich im Rückblick rühmen, eine ganze Anzahl der wichtigsten und originellsten Schweizer Komponisten der Folgegeneration unterrichtet zu haben (u. a. Heinz Holliger, Jürg Wyttenbach, Heinz Marti, Roland Moser, Urs Peter Schneider).

Aber Veress blieb trotz alledem ein «Fremder», ein Emigrant, der seinen ungarischen Akzent sowohl beim Sprechen wie beim Komponieren nie ablegen konnte und wollte. Er fühlte sich als Aussenseiter und unverstanden, und sein hoher künstlerischer Anspruch fand in einer damals «etwas griesgrämigen, meist fugierten, quartenfreudigen Schweizer Musik» (Heinz Holliger) wenig Echo und Resonanz. Der Unterricht an der Universität seinerseits wurde ihm

«eine zunehmend schwere Last», und der pädagogische «Versuch, die introvertierten Bärensöhne mitzuschleppen», schien ein fruchtloses Unterfangen.

KULTURPESSIMISMUS

Sándor Veress war ein skeptischer Mensch, konnte dies aber vorerst im Kreis ähnlich gesinnter ungarischer Musiker dämpfen und schöpferisch kompensieren. Erst durch die hautnah erlebten Kriegserfahrungen und die gleich anschliessende auch in Ungarn um sich greifende gesellschaftliche Verrottung verschaffte sich sein Misstrauen zunehmend ungefilterten Ausdruck und wurde in der zweiten Lebenshälfte, verstärkt durch das «Trauma des Exils», zu einem umfassenden, auch philosophisch untermauerten Kulturpessimismus. Er beklagte die rapide «Enthumanisierung» der Welt, den Verlust an «natürlichem Instinkt», die um sich greifende «Verantwortungslosigkeit» und «Unbildung», und Oswald Spenglers «Untergang des Abendlandes» wurde ihm solcherart zum griffigen Sigel. Und war Veress im öffentlichen Umgang ein über die Massen zurückhaltender Gesprächspartner, so konnten in privaten sein Unmut und seine Enttäuschung sich in eigentlichen Kaskaden Thomas-Bernhardscher Persistenz Luft verschaffen.

Das betraf auch die musikalische Entwicklung vor allem nach 1945. Er, der sich seiner eigenen ungarischen Tradition, seinen Lehrern, aber auch beispielsweise einem Strawinsky oder Hindemith verpflichtet fühlte, die Schönberg-Schule mit Ausnahme Weberns demgegenüber mied, empfand den Darmstädter Aufbruch nach dem Zweiten Weltkrieg als künstlerisch wie moralisch fragwürdig. Er war durch die Vorherrschaft ordnender Rationalität irritiert, beklagte den Rückzug kompositorischer Verantwortung in den kühlen, seriellen Strukturen eines Boulez oder Stockhausen und empfand andererseits in den aleatorischen Konzepten eines Cage schlicht «intellektuelle Primitivität». Für ihn, der für jeden, auch dodekaphon gesetzten Ton die volle gehörmässige Verantwortung tragen musste, waren präeterminierende oder auf Zufall beruhende Prinzipien künstlerisch schwer denkbar und deshalb mit Entschiedenheit abzulehnen. Mittlerweile wird man einer solchen, vor noch nicht allzu langer Zeit gar belächelten Haltung mindestens wieder mehr Verständnis entgegenbringen.

HERBE KONTRAPUNKTIK

Wollte man dem eingangs entworfenen Porträt ein ähnlich gestimmtes musikalisches gegenüberstellen, fände man es wohl am treffendsten in einem Werk seiner auch bei grösserer Besetzung stets kammermusikalisch geprägten Instrumentalmusik. Zu denken wäre an die herbe, streng kontrollierte atonale Kontrapunktik seines unorthodox zwölftönig fundierten Streichtrios (1954) oder an die gute zehn Jahre später entstandene, durch vereinheitlichende Bewegungscharaktere grossformal gestaltete «Musica concertante» für zwölf Solostreicher (1965/66), deren zweiter Satz zu einem scheinbar ereignislosen, weitgespannten meditativen Ablauf von höchster Intimität wie Intensität wird.

Aber in kaum einem anderen Werk, so scheint es, verdichtet sich des Komponisten Personalstil in derart charakteristischer Weise wie im späten Meisterwerk des 1982 uraufgeführten zweisätzigen Klarinettenkonzerts. Ähnlich wie schon Brahms diente auch ihm der sonore, etwas eingedunkelte Gesangston der sowohl in der Kunst- wie in der Volksmusik verwendeten Klarinette zu gleichsam letzten, in einem späten Licht nochmals aufglühenden eigenen Klängen: Wie in vorsichtigem, jedem Ton nachlauschendem Vortasten beginnt das Werk bei sparsamstem Einsatz, weitet sich dann, von kurzen ungarischen Akzenten durchzogen, zu einer klanglich-sinnlichen Farbigeit von elegischer Weite, die trotz ihrer scheinbar freien Entfaltung zugleich immer den Eindruck des strengen kompositorischen

Handwerks und der durchgehend selbstkritisch kontrollierten schöpferischen Phantasie vermittelt.

Hier hört man den eigentlichen Veress, und man glaubt ihn auch zu sehen. Und den gleichen Respekt, den man seiner Person entgegenbrachte, glaubt man auch diesen zwingenden suggestiven Klängen schuldig. Man wünscht sich ihnen die entsprechend aufmerksame Hörerschaft.

Prof. Dr. Victor Ravizza wirkt an der Universität Bern.

«Veress 07»

hmn. Der 100. Geburtstag des Komponisten, Pädagogen und Musikethnologen Sándor Veress hat in Bern und Umgebung zu einer einzigartigen Initiative geführt. Erstmals finden zehn vorwiegend in der Stadt und der Region Bern ansässige Institutionen zu einem Verbund, der unter der Bezeichnung «Musikfestival Bern» ein ausladendes Programm zu Ehren von Veress anbietet. Unter den Mitwirkenden finden sich das Berner Symphonie-Orchester und das Berner Kammerorchester, die Orchestergesellschaft Biel sowie die Hochschule der Künste Bern und das Zentrum Paul Klee mit seinem Ensemble. An drei Wochenenden Anfang Februar, Anfang März und Anfang Mai wird in über zwanzig Veranstaltungen das Werk von Sándor Veress vorgestellt. Begleitet und umrahmt wird die Musik von Veress durch Kompositionen seiner Lehrer Béla Bartók und Zoltán Kodály sowie durch Werke seiner Schüler.

Das erste Wochenende bringt die Eröffnung mit einer Ansprache des Komponisten Roland Moser, eines Schülers von Veress, und einem Konzert für Kammerorchester, bei welchem dem Stück «Orbis tonorum» von Veress die Sinfonie in g-Moll, Hob. I:39, von Haydn und das Hamburgische Konzert des Veress-Schülers György Ligeti gegenüberstehen. Ein international besetztes Symposium in der Hochschule der Künste zu Fragen der Kompositions- und der Wirkungsgeschichte führt dann weiter zu einem Sinfoniekonzert mit der Sonate für Orchester und dem Klarinettenkonzert von Veress auf der einen Seite und der Suite aus dem «Wunderbaren Mandarin» von Bartók auf der anderen. Das zweite Wochenende steht im Zeichen der «Finger-Lerchen», der pädagogischen Klaviermusik von Veress, Bartók und Kurtág sowie einer «Langen Nacht der IGMN» mit vielen neuen Stücken von Enkelschülern Veress'. Im Mai schliesslich kommen mit Jürg Wyttenbach, Heinz Holliger und Roland Moser die bekanntesten Schweizer Veress-Schüler zur Geltung.