

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2007)
Heft: 99

Artikel: Vertreibung, Verankerung : Überlegungen zur Kontextualisierung des Schaffens von Sándor Veress anlässlich des Berner Festivals "veress07" = Bannissement, enracinement : la création chez Sándor Veress examinée dans son contexte lors du festival "veress07..."

Autor: Beckles Willson, Rachel / Kunkel, Michael
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927746>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.07.2025

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

Bannissement, enracinement

La création chez Sándor Veress examinée dans son contexte lors du festival «veress07» de Berne

L'œuvre de Sándor Veress (1907–1992) s'est développée sous l'influence des trois phénomènes dominants du XX^e siècle : le nationalisme, le communisme et l'exil. Examiner la musique de ce siècle dans sa confrontation avec ces trois éléments conduit à une réflexion historique qui permet d'aborder sous un nouvel éclairage la production musicale, en particulier celle de Sándor Veress.

Das Werk von Sándor Veress (1907-1992) befindet sich im Spannungsfeld der drei fraglos dringlichsten Einflüsse des 20. Jahrhunderts: Nationalismus, Kommunismus und Vertreibung. Wenn wir die Musik jenes Jahrhunderts durch diese trianguläre Perspektive betrachten (anstelle immerzu autonome Genies und Meisterwerke zu feiern), erhalten wir einerseits ein Mittel zur geschichtsbildenden Reflexion des Schaffens von Komponisten, die ansonsten kaum Aufmerksamkeit auf sich zögen. Andererseits – bisher wurden vor allem in Deutschland und in der jüdischen Diaspora die bedeutendsten Modelle zur Erforschung von Nationalismus, Exil und, in geringerem Masse, Kommunismus entwickelt – erhalten wir durch die Betrachtung eines weiten Spektrums von Musikschaffenden durch dieselben drei Linsen die Möglichkeit, eben jene Linsen besser zu verstehen. In diesem kleinen Essay sei der Fokus auf Veress eingestellt; natürlich würden sich auch Wladimir Vogel, Andrzej Panufnik, Stefan Wolpe und noch sehr viele andere für den Versuch einer musikgeschichtlichen Kontextualisierung eignen. In diesem Fall kann uns Veress dazu bringen, auf neue Art über die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts nachzudenken.

Besonders interessant wird es, wenn wir die gegenseitige Verstrickung der drei Einflüsse zu entdecken beginnen, die selbst während der Berner Feierlichkeiten zu Veress' 100. Geburtstag während dreier Konzertwochenenden (1.–4. Februar, 1.–4. März, 3.–6. Mai 2007) deutlich zu Tage trat. Die rustikalen ungarischen Speisen, die am IGNM-Abend zwischen den Aufführungen aufgetischt wurden, riefen die quasi-exotische Herkunft von Veress aufs Appetitanregendste in Erinnerung, ohne dabei die Tatsache, dass es sich um einen durch und durch *schweizerischen* Anlass handelte, ernsthaft in Zweifel zu ziehen. Das kulinarisch Rurale stand denn auch in scharfem Kontrast zur durchaus städtisch anmutenden, kompromisslosen Musik, die an diesem Abend vom vorzüglichen Mondrian Ensemble Basel in kaum überbietbarer Intensität dargeboten wurde (neben Veress'

Streichtrio von 1954 waren Kompositionen der «Enkelschüler» Wanja Aloe, Dieter Ammann und Isabel Klaus zu hören). Auch die höchst informativen, in rot und weiss gehaltenen Programmhefte trugen wenig dazu bei, den nationalen Charakter des Festivals zu verschleiern (zur Eröffnung des Festivals, das nun in Bern alljährlich mit unterschiedlichen Schwerpunkten¹ stattfinden soll, wurde Veress sogar als dynamische Kraft zur Generierung von lokalen kulturellen Synergien beschworen!). Dabei war Veress, obwohl er seit 1949 in Bern wirkte, in der Schweiz 42 Jahre lang staatenlos: Zwar besass er einen Personalausweis, wurde aber als «schriftenloser ungarischer Staatsbürger» eingestuft. Während der ersten fünf Schweizer Jahre versuchte er in die Vereinigten Staaten überzusiedeln, wo ihm ein Universitätsposten angeboten worden war, doch seine Mitgliedschaft in der Kommunistischen Partei erwies sich als unüberwindliche Hürde. Als er sich um den Schweizer Pass bemühte, war er mit einer Regelung konfrontiert, die vorsah, dass Ehepaare nur *zusammen* schweizerisch werden konnten (seine Ehefrau war aber nicht Willens, ihre britische Staatsbürgerschaft aufzugeben). Dadurch sah er sich jedes Mal, wenn er ins Ausland reisen wollte, der ganzen Vielfalt bürokratischer Schikanen ausgeliefert, was auch dazu führte, dass er Ungarn nach seiner Emigration nicht mehr besuchte. Drei Monate vor seinem Tod, im Dezember 1991, wurde Veress schliesslich die schweizerische Staatsbürgerschaft zugebilligt.²

Soweit einige Paradoxien politischer Verankerung und Vertreibung, wie sie einem nach erster Fühlungnahme mit dem Festival und der Biografie im Jahr 2007 erscheinen; doch auch wenn wir am anderen Ende beginnen, 100 Jahre früher, werden die Dinge nicht unkomplizierter. Veress war ein Kind der austro-ungarischen Monarchie, aber stammte als Ungar aus jener Gegend (sein Geburtsort ist Kolozsvár), die 1920 Rumänien zufiel. Obwohl er mit seiner Familie zu dieser Zeit schon in Budapest wohnte, sollte sich die Abtrennung seiner Geburtsregion vom neuentstandenen National-

1. Das Musikfestival Bern 09 steht unter dem Motto «Musik vom Himmel». Vgl. www.musikfestivalbern.ch

2. Die Autorin dankt Ilse von Alpenheim und Claudio Veress für diese Informationen wie auch für nachfolgende Diskussionen, durch die dieser Artikel substantiell bereichert wurde.

Sándor Veress
1950, kurz nach
seiner Emigration
in die Schweiz.

Foto: zVg



staat auf sein Komponieren auswirken. Die *Transsylianische Kantate* (1935) etwa ist keine Ausgestaltung verschiedener Volksmusiken der Gegend, sondern greift eine Gruppe spezifisch ungarischer Melodien auf. In der Tat könnte man versucht sein, Veress in eine musikalische Hauptströmung im Budapest der Zwischenkriegszeit einzuordnen, die sich über das Volksmusiksammlern und das Interesse an der Bewahrung nationalen kulturellen Erbes und nationaler Erziehung (nicht selten mit irredentistischem Beigeschmack) definiert. Seine ethnografische Forschung und pädagogischen Schriften, in denen die soziale Notwendigkeit des Zugangs zu dieser Musik im Interesse der nationalen Erneuerung betont wird, liegen denn auch auf dieser Linie. Und kaum hat man Veress aufs Bequemste zu verorten gemeint, drängen sich Widersprüche auf: Was ist zum Beispiel mit den beiden Streichquartetten (1931 und 1936), deren modernistische Ästhetik keineswegs zuallererst einer besonders einfachen «Zugänglichkeit» musikalischer Erfahrung Vorschub leistet? Solche Widersprüchlichkeit ist freilich in Bartóks Werk nicht weniger offensichtlich, aber um 1931 verliess Bartók die «experimentelle» Linie und wandte sich aus gesellschaftlicher Motivation unter anderem der Chorkomposition zu. War Veress damals in Ungarn unzeitgemäss? Oder suchte er sich an ausserungarischen ästhetischen Wertsystemen zu orientieren? In jedem Fall erschien seine Loyalität zu Ungarn nicht ungeboren. Seine Haltung entsprach einer Komplexität, wie sie nicht selten aus dem Zwang zu musikalischen Fahnen eiden zu erwachsen pflügt.

DIE «KOMMUNISTISCHE» PERIODE

Veress' kommunistische Periode ist schwerer zu fassen, nicht zuletzt deswegen, weil sie in der Emigration verschwiegen und bis heute kaum erwogen wurde. Nur ein einziges Werk dieser Periode, das einen Hinweis auf eine ideologische Involviertheit vielleicht geben mag, wurde publiziert: Die *Lieder nach Gedichten von Attila József* (1945), die auch auf dem Berner Festival aufgeführt wurden. Doch obwohl József in der Zwischenkriegszeit Mitglied der Kommunistischen Partei gewesen (und nach 1945 von ihr als «Arbeiterpoet» in Beschlag genommen worden) ist, entbehren gerade die von Veress ausgewählten Gedichte der Möglichkeit politischen Bekenntnischarakters. Die Vertonung ist der Volksliedstilistik und deklamatorischem Pathos etwa in der Art von Bartóks *Ady-Lieder* verpflichtet. Etwas aussagekräftiger schien der

ebenfalls auf dem Festival gezeigte Film *Talpalatnyi föld* («Ein Stück Erde»), zu dem Veress (zusammen mit Ferenc Farkas) 1948 die Musik komponierte. Dieser Film war die erste Veröffentlichung nach der Übernahme der ungarischen Filmindustrie durch die Kommunistische Partei. Allerdings geht es bis zu den Schlussminuten eher um National-Geschichte als um kommunistische Propaganda: der Revolutionsplot folgt einem Roman von 1942 und kulminiert in einem lokalen Aufstand der Bauern gegen die Landbesitzer. Entsprechend basiert Veress' Musik auf lokalen Musikstilen.

Bei einer eingehenden Untersuchung von Veress' Verhältnis zum Sowjetkommunismus müssten wohl vor allem zwei andere Werke in Betracht gezogen werden, die nur im Manuskript existieren und die seit ihrer Uraufführung im Jahr 1948 nicht mehr gehört werden konnten: *Respublica nyitány* («Respublica Ouvertüre») für Orchester und *Föltámadott a tenger* («Das Meer ist aufgewühlt») für Männerchor. Doch diese Werke beziehen sich auf die Dichtung von Sándor Petőfi, der dem gescheiterten ungarischen Aufstand von 1848 gegen die austro-ungarische Monarchie eine leidenschaftliche Stimme verlieh. Sind nun Veress' 100 Jahre später entstandene Werke als Bekenntnis zum Kommunismus aufzufassen (ein Bekenntnis, das sich im gleichen Jahr in der positiven Reaktion auf die berühmte Schdanowsche Resolution manifestierte)?³ Oder sind sie – wie Veress später erklärte – Versuche des Ausdrucks von Petőfis republikanischem Streben nach Unabhängigkeit und damit Widerworte gegen den Sowjetkommunismus? Letzteres beleuchtet Veress als tragische Figur fast vom Schlag Schostakowitschs, dessen Schicksal er 1949 durch seine Emigration zu entgehen hoffte – und wirft auch Licht auf die deprimierende Entwicklung nationalistischer wie revolutionärer Ideen über den Zeitraum von 100 Jahren.

«EIGENES» UND «FREMDES»

Die Beschäftigung mit Veress' Vertreibung ist der interessanteste wie auch komplizierteste Schritt. Ein Zugang liegt in der Betrachtung seiner Werke in der Nachfolge von Bartók und Kodály, und zweifellos ist, wie Andreas Traub sehr überzeugend aufzeigen konnte, ein volksmusikinspiriertes *Melos* ihr Herzstück. Eine andere Möglichkeit eröffnet sich darin, prominente «ungarische» musikalische Merkmale in seinen Kompositionen – oder auch Texte, die «Heimat» respektive ihren Verlust aspektieren – zu ermitteln, um

3. Veress' Reaktion auf Schdanow wird von der Autorin eingehend diskutiert in: *Veress and the Steam Engine*, in: Doris Lanz et al. (Hrsg.), *Komponist – Lehrer – Forscher. Sándor Veress zum 100. Geburtstag*, Kassel etc: Bärenreiter 2007 (in Vorb.).

Sándor Veress
1965, auf dem
Transatlantik-
Dampfer
«United States».

Foto: zVg



durch deren Interpretation Aufschluss zu erhalten über sein Verhältnis zu seinem Land (auch diese Fragestellung wurde von Andreas Traub eingehend untersucht⁴). Ein weiterer Ansatz ergäbe sich durch den Vergleich von Veress' Musik im Westen und der etwa zeitgleichen Entwicklung der Musik seiner Zeitgenossen, die *vor Ort* verblieben waren. Ich wähle diesen letzten Weg.

Als erstes ist festzustellen, dass seine Landsleute bis wenigstens 1953 (manche, wie Ferenc Szabó, viel länger und mit Begeisterung) damit fortfuhren, Musik nach den Vorgaben der Partei zu schreiben. Veress war in der Schweiz nicht dazu gezwungen, politische Programme durch Musik zu erfüllen und vermochte sich in den Werken des helvetischen «Neuanfangs» frei zu entfalten (*Hommage à Paul Klee*, 1951). Zweitens: Während in Budapest verbliebene Komponisten erst nach 1956 die Möglichkeiten der Reihentechnik zu nutzen begannen, hatte sich Veress damit schon unmittelbar nach seiner Emigration auseinandergesetzt. Anders als bei seinen Landsleuten zeitigte die Reihentechnik in Veress' Schaffen nachhaltige Konsequenzen. Veress' Vertreibung setzte eine Beschleunigung musikalischen Experimentierens in Gang und dadurch eine tiefgreifende, produktive Transformation seiner Schreibweise. Des Weiteren wurde im Ungarn der sechziger Jahre das Verhältnis zwischen Reihentechnik und nationalem Idiom neu austariert, und zwar, wenn auch zuweilen in chromatischer Anreicherung, zu Gunsten von Letzterem. Veress blieb dieser Rückschritt erspart, wie entdeckungsfreudige Stücke wie die *Cellosonate* (1967) und *Diptych* (1968) belegen. Diese Werke entstanden während kurzzeitiger professoraler Aufenthalte in den Vereinigten Staaten und in Australien, und es ist nicht ausgeschlossen, dass auch die aussereuropäische Horizontöffnung sich letztlich produktiv auf die grossen – immer reihentechnisch geerdeten – Würfe des Spätwerks auswirkten: Mit zum Teil vorbildlichen

Aufführungen des *Klarinettenkonzerts* (1980-81), von *Orbis tonorum* (1986) und der *Tromboniade* (1990) wurde beim Berner Festival der Blick frei auf die Landschaft von Veress' Spätwerk, das zu einer Zeit entstand, als in Ungarn der etwa gleichaltrige Ferenc Farkas es sich in folkloristischer Syntax zur Pflege nationalen Erbes wohl einrichtete. Die Polarität der beiden musikalischen Ideen – Volksmusikstil als das «Eigene», Reihentechnik als das «Anderer», «Fremde» – ist wichtig für das Verständnis der damaligen Situation in Ungarn, wo sich eigene Identität in Abgrenzung zu einem fremden Konzept konstituierte. Ausserhalb Ungarns war es Veress möglich, den Zwängen dieser Dialektik zu entkommen.

EXIL-REAKTIONEN

Die Tatsache, dass sich Veress' Vertreibung letztlich geradezu fruchtbar auf sein Schaffen auswirkte, dass sie ihn davor bewahrte, sich wie seine vor Ort verbliebenen Landsleute den Zwängen des Regimes unterzuordnen, mag verstören. Freilich liegt der Fall komplizierter. Während die Sublimation und Kompensation der verlorenen ungarischen Heimat nur einen Teil seiner Schreibmotivation ausmacht, sind auf anderem Gebiet die Stichworte «Bewahrung und Neuvermittlung» durchaus von grosser Bedeutung: Zum einen vermittelte Veress in der ungarischen Diaspora sein Bekenntnis zur künstlerischen Integrität seiner hochgeschätzten Mentoren – davon zeugen unter anderem Beiträge über Bartók und Kodály im ungarischsprachigen Exil-Organ *Látóhatár* («Horizont»). Zum anderen zeitigt dieses Bekenntnis auch Konsequenzen auf Veress' pädagogisches Wirken in Bern (er führte die «Kodály-Methode» am dortigen Konservatorium ein und bekleidete zwischen 1968 und 1977 an der Universität Bern eine Gastprofessur für Musikethnologie und Musik des 20. Jahrhunderts). Auf diese Weise also konstruierte Veress «Heimat» auch in der Schweiz, und

4. Vgl. unter anderem: Andreas Traub, Sándor Veress: *Lebensweg, Schaffensweg*, in: ders. (Hrsg.), *Sándor Veress: Festschrift zum 80. Geburtstag*, Berlin: Haseloff 1986, S. 22-120; ders., *Sándor Veress und das Exil: Von der Transsylvanischen Kantate (1936) zur Elegie (1964)*, in: Péter Csobádi et al. (Hrsg.), *Das (Musik-) Theater in Exil und Diktatur*, Salzburg: Müller-Speiser 2005, S. 533-540.

produktive Weise konfliktreichen Auffassung musikalischer Ideen, inklusive «ungarischer», zeugt. Eine kreative Krise (im Sinne der «ersten Phase»?) macht sich im Brachliegen der Schaffenskraft zwischen 1967 und 1977 bemerkbar, während *Das Glasklängespiel* (1977-78) auf Hesse-Gedichte, die von Isolation und Verlust handeln, an «Phase 2» erinnern mag. Auf diese Weise macht sich bei Veress eine gewissermassen *verspätete Reaktion* auf das Eintreten der Exilsituation beziehungsweise eine charakteristische Trennung von geopolitischer Situation und künstlerischer Expression bemerkbar. Andererseits wäre aber zu fragen, inwiefern auch biografische Umstände (unter anderem die Berner Professur ab 1968 sowie Lehraufträge in Übersee) für diese Situation verantwortlich sein können. Hierfür wäre eine eingehende Untersuchung des unvollendeten *Requiem in memoriam J.F. Kennedy*, das während der «Brachzeit» begonnen wurde und 1976 in Washington uraufgeführt werden sollte, gewiss aufschlussreich.⁶ Gerade die Tatsache, dass es sich um ein «vereiteltes» Werk handelt, ist höchst bezeichnend für die damalige Situation von Veress, der sich zu jener Zeit bemühte, nach Nord-Amerika zu emigrieren. Das Scheitern der Auswanderung in die «Wahlheimat» wie das Scheitern wichtiger Werkpläne war wohl nicht ohne Auswirkung auf die weitere kompositorische Praxis.

Veress scheint einen ungewöhnlichen Fall darzustellen, der sich mit dem angenommenen dreiphasigen Modell musikalischer Reaktion auf Vertreibung keineswegs vollständig zur Deckung bringen lässt. Wahrscheinlich könnte eine Untersuchung, die eine gewisse Anzahl von Komponisten einbezog, zu einem differenzierten und nuancenreichen Bild führen. Ausgehend von diesem knappen Überblick liegen Schlüsselfragen in der *Natur* des Überschreitens der Grenze (handelt es sich um Flucht infolge existentieller Bedrohung wie im Fall des bereits ausgewanderten Seiber? Erfolgt die Auswanderung aus frei gefasstem Entschluss?) sowie darin, inwiefern bewährte Redeweisen einer bestimmten musikalischen «Heimat» sich in neuer Umgebung als sinnvoll erweisen können bzw. inwiefern die Realität von «Heimat» *anderswo* mittels einer spezifischen «Erzähltechnik» sich konstituiert. Die Emigration im Jahr 1949 machte es Veress möglich, der sowjetkommunistischen Belastung seines Landes zu entkommen und eine produktive, wenn auch idealistische Verbindung zur musikalischen «Heimat» zu pflegen. In seinen Kompositionen fand dies statt auf eine Weise, durch die jenes «andere» musikalische Konzept, die Reihentechnik, zugänglich wurde. So wurde die musikalische «Heimat» transzendiert in einem Prozess, der in der Schaffensperiode von 1949 bis 1968 auch gewisser Züge von Selbstentfremdung nicht völlig entbehrte – was letztlich dazu führte, dass die Verstörung angesichts der Schwierigkeit, im Spannungsfeld von Nationalismus, Kommunismus und Vertreibung eine gültige kompositorische Redeweise zu finden, erst dreissig Jahre nach der Emigration (nach jenem Jahrzehnt des «vereitelten» Schaffens) auf *produktive* Art eine Stimme erhielt. Ein Hauptmerkmal dieser Stimme ist, dass sich in Ungarn spezifisch konnotierte Komponenten wie Volksmusik und Reihentechnik in ihr nicht mehr im Sinne einer eindeutigen Identitätsbestimmung auseinanderdividieren lassen.

Übersetzung aus dem Englischen von Michael Kunkel

5. Dieses Modell entwickelt Florian Scheding in seiner momentan in Arbeit befindlichen Dissertation *Mátyás Seiber: Composition in Exile* (Royal Holloway, University of London).

6. Umfangreiches Manuskript-Material zu diesem Werk befindet sich in der Sammlung Sándor Veress der Paul Sacher Stiftung, Basel.

zwar ohne sich zu allzu grossen Zugeständnissen an die veränderten örtlichen und zeitlichen Gegebenheiten hinreissen zu lassen.

Als weiterer Vergleich sei noch das Beispiel von Veress' Zeitgenossen und Landsmann Mátyás Seiber (1905-1960) herangezogen, der 1925 freiwillig nach Deutschland emigriert war, aber, als Jude, 1935 nach England flüchten musste. Sein Schaffen nach dieser Flucht liesse sich als dreistufiges Modell künstlerischer Exil-Erfahrung verallgemeinern:

- Phase 1: Schock und kreative Krise;
- Phase 2: selbstreflexive Krisenbewältigung und Nostalgie;
- Phase 3: Entwicklung einer neuen Schreibweise, die Vergangenes und aktuelle musikalische Ideen teilweise mit einbezieht.⁵

Die ersten beiden Phasen sind im «Schweizer» Schaffen von Veress, der auch in der Neuorientierung eine klassisch zu nennende Formvorstellung und volksliedhaftes *Melos* nicht über Bord warf, zunächst schwer zu erkennen. Symptome der Krise finden sich eher im plötzlichen Aufgreifen eines geistlichen Textes im während des Zweiten Weltkriegs entstandenen Oratorium *Sancti Augustini Psalmus* oder in den wenig später geschriebenen «politisch» engagierten («kommunistischen»?) Werken, während erste «helvetische» Werke wie die *Hommage à Paul Klee* wohl kaum traumatische Züge oder solche politischen Engagiertseins tragen. Veress erste Zeit im Westen mag so zunächst als Zeit der Wiederherstellung und der Erholung erscheinen. Der schweizerische Kontext gewährte genug Sicherheit zur schrittweisen Aneignung etwa der Reihentechnik – jener in Ungarn historisch dämonisierten «anderen» musikalischen Idee.

Veress' Spätwerk (*Klarinettenkonzert, Orbis tonorum, Tromboniade*) trägt indes Symptome der «dritten Phase» insofern, als es von einem neuerdings fragmentierten diskursiven Stil geprägt ist, der von einer komplexeren und auf