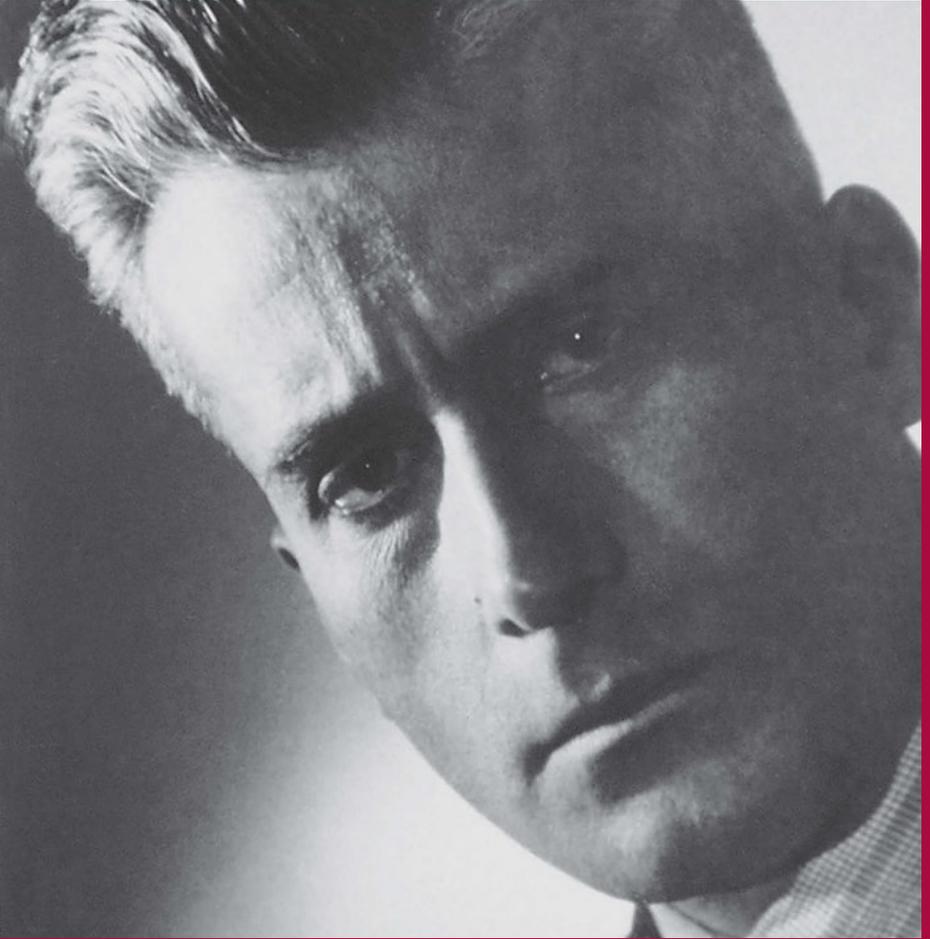


192/193 IV/2021

Ulrich Tadday (Hrsg.)

MUSIK-KONZEPTE



Sándor Veress

et+k

edition text+kritik

Ulrich Tadday (Hrsg.)

MUSIK-KONZEPTE

192/193 IV/2021

Sándor Veress

et+k

edition text+kritik

MUSIK-KONZEPTE

Die Reihe über Komponisten
Herausgegeben von Ulrich Tadday

Heft 192/193
Sándor Veress
Herausgegeben von Ulrich Tadday
April 2021

Wissenschaftlicher Beirat:

Ludger Engels (Berlin, Regisseur)
Detlev Glanert (Berlin, Komponist)
Jörn Peter Hiekel (HfM Dresden/ZHdK Zürich)
Laurenz Lütteken (Universität Zürich)
Georg Mohr (Universität Bremen)
Wolfgang Rathert (Universität München)

ISSN 0931-3311

ISBN 978-3-96707-389-8

E-ISBN 978-3-96707-390-4

E-Book-Umsetzung: Datagroup int. SRL, Timisoara
Der Abdruck der Notenbeispiele bzw. Abbildungen erfolgt
mit freundlicher Genehmigung der Paul Sacher Stiftung Basel.

Umschlaggestaltung: Victor Gegiu

Umschlagabbildung: Magyar Képszolgálat 1948 (PSS, Sammlung Sándor Veress)

Die Hefte 1–122 und die Sonderbände dieses Zeitraums wurden von
Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn herausgegeben.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
www.dnb.de abrufbar.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung,
die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen
Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen,
Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in
elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2021
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Satz: Olaf Mangold Text & Typo, 70374 Stuttgart
Druck und Buchbinder: Laupp & Göbel, Robert-Bosch-Straße 42, 72810 Gomaringen

Inhalt

Vorwort 5

I Zur Biografie von Sándor Veress

CLAUDIO VERESS

Auswandern – wohin, wann, wie?

Zur Vorgeschichte von Sándor Veress' Emigration 9

CLAUDIO VERESS

**Zu einem unerwarteten Fund in der Musiksammlung der
Budapester Széchényi-Nationalbibliothek (OSZK)**

Sándor Veress' Bühnenmusik zu Imre Madáchs *Az ember tragédiája*
(*Die Tragödie des Menschen*) 29

II Sándor Veress in der Kompositionsgeschichte: Fremd- und Selbstzeugnisse

SÁNDOR VERESS

New Trends in European Music since World War II

Herausgegeben von Thomas Gerlich 35

THOMAS GERLICH

Im Konflikt mit der Avantgarde

Zu Sándor Veress' Vortrag »New Trends in European Music
since World War II« 46

PETER LAKI

Ein Dauphin im Exil

Anmerkungen zum Lebenslauf von Sándor Veress 53

III Werkinterpretationen

ROLAND MOSER

Musikalische Spielobjekte und ihre durchlässigen Ränder

Mit Beispielen aus den *Sonatinen für Kinder* (1932–35)
und *Orbis tonorum* (1986) 63

DAGMAR SCHMIDT-WEHINGER	
Formale Strategien als Quelle musikalischen Ausdrucks in den <i>Sonatinen für Kinder</i> (1932–35)	
Sándor Veress als Musikpädagoge	81
PETER LAKI	
Eine »japanische« Episode in der 1. Sinfonie (1940) von Sándor Veress?	99
IOANA BAALBAKI	
<i>Quattro danze transilvane</i> von Sándor Veress	109
ANDREAS TRAUB	
Zur Zwölftonkomposition im 2. Satz des Streichtrios (1954) von Sándor Veress	118
HEINZ HOLLIGER	
Sándor Veress: <i>Passacaglia concertante</i> für Oboe und Streichorchester (1961)	123
GREGOR WITTKOP	
Verweigerter Einklang	
Sándor Veress vertont Hermann Hesse	130
BODO BISCHOFF	
»... bildend, verwerfend, abändernd ...«	
Zum kompositorischen Prozess des Kopfsatzes (<i>Madrigale I</i>) aus Sándor Veress' Komposition <i>Das Glasklängespiel</i> anhand der Skizzen und Entwürfe	137
BODO BISCHOFF	
»Sternbildern gleich ertönen sie kristallen«	
Zu einem harmonikalen Motiv im <i>Madrigale I</i> -Satz von Sándor Veress' Komposition <i>Das Glasklängespiel</i>	174
ANDREAS TRAUB	
Zum <i>Madrigale II</i> im <i>Glasklängespiel</i>	178
Abstracts	185
Bibliografische Hinweise	191
Zeittafel	194
Autorinnen und Autoren	198

Vorwort

Sándor Veress war Schüler Béla Bartóks und Zoltán Kodálys, dessen Nachfolger er als Professor für Komposition an der Franz-Liszt-Musikakademie in Budapest wurde. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurden dort György Kurtág, György Ligeti und Lajos Vass seine Schüler. Als der Stalinismus in Ungarn seinen Höhepunkt erreichte, emigrierte Veress in die Schweiz, wo er 1950 als Lehrer für Allgemeine Musikpädagogik, theoretische Fächer und Komposition an das Konservatorium Bern berufen wurde. Mit der Emigration wandte sich Veress in einer ihm eigenen, freien, undogmatischen Weise der Dodekaphonie zu und verfolgte einen kompositorischen Weg, der ihn nicht nur auf Distanz zum Darmstädter Serialismus brachte. Charakteristisch für Veress blieb eine gewisse Experimentierfreudigkeit, die sich erst in seinen späten Werken – melodisch gebrochen – abklären sollte. Veress ist als einer der bedeutendsten ungarischen Komponisten der Generation nach Bartók und Kodály anzusprechen. Er hat ein umfangreiches Œuvre hinterlassen, das es verdient, weiter entdeckt zu werden.

Die Autoren des vorliegenden Bandes geben gewissermaßen eine Gesamtschau über Sándor Veress' Leben und Werk, und dies in drei konzentrischen Kreisen: Während der erste, innere Kreis die Lebensgeschichte des Komponisten in den Blick nimmt, schließt der zweite, mittlere Kreis die Wirkungsgeschichte mit ein. Der dritte, äußere und größte Kreis umfängt Interpretationen seiner Werke in einer Reihe von Einzelanalysen, angefangen bei den *Sonatinen für Kinder* über die *Vier transsylvanischen Tänze* und die *Passacaglia concertante* bis hin zum *Glasklängespiel*.

Der Dank des Herausgebers gilt allen beteiligten Autoren und Autorinnen, zuallererst aber Bodo Bischoff, der die Anregung zu diesem Band gegeben und ganz wesentlich zu dessen Verwirklichung gemeinsam mit Thomas Gerlich, Andreas Traub und Claudio Veress beigetragen hat. Zu danken gilt es der Paul Sacher Stiftung, namentlich Heidy Zimmermann (Kuratorin des Sándor Veress Nachlasses) und Evelyne Diendorf (Bibliothekarin) für die Herstellung und Freigabe der Abbildungen und Balász Mikusi (Széchényi-Nationalbibliothek Budapest), der zahlreiche, bislang unbekannte biografische und kompositorische Quellen zugänglich gemacht hat. Dank gebührt nicht zuletzt Thomas Schipperges für die Ausrichtung des Internationalen Sándor Veress Symposions 2017 am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Tübingen, auf das einige Beiträge des vorliegenden Bandes zurückgehen.

Ulrich Tadday

I
**Zur Biografie von
Sándor Veress**

this will be the last time when I can think and be occupied only with my composition. Just when I shall be in again I shall have to ~~was~~ cut myself from it and be pulled by everyone and do hundred other things, which all really mean nothing for me. Times will be only more difficult I'm afraid even if this world - message finishes which I do hope will happen soon. Anyway I think there is no need for you being worried for your matter - things will be allright you will see.

This morning I visited our minister here. He seems to be a very nice man different from the usual type of the kind of people. He was our envoy in Ankara for six years before coming to Rome and you. Great admirer of Bartók who lived in his house in Ankara - when some for folk - songs - collection. Nice times do you remember Darling when he wanted me to send to Turkey?

I still keep thinking of our middle room and the newly covered furniture how it must look? Or the bookshelves or that big cupboard should go out from it to give place for the couch? We shall have to measure it somehow for I want to have a nice home. We also need a lamp in it or do you prefer a lamp with a big shade from the same material as the curtains?

What is with the electricity? I hope Cal. is all to help us. Did you get someone for the cleaning? How are you with money now Darling have you enough to measure your things? If there would be something why just send me a telegram.

All my love your own husband

P.S.



Ferenc - József - hid

Ⓢ Though that other drawing I would like to keep because it belongs to my class.

Abbildung: Sándor Veress an Enid Veress-Blake, Rom, 1. Mai 1942, S. 2 (PSS, Sammlung Sándor Veress)

Die Seite ist ein repräsentatives Beispiel für das Zusammentreffen unterschiedlichster Inhaltsebenen in den großmehrheitlich sehr ausführlichen Rom-Briefen Veress' an seine Frau in Budapest. Die Skizzen im »P.S.« sind eine liebevoll-humorige Erinnerung an die Adressatin, sich beim Schuhmachermeister unweit des Pester Brückenkopfs der Franz-Joseph-Brücke (heute: Freiheitsbrücke, Szabadság hid) nach dem Fortgang einer in Auftrag gegebenen Schuhreparatur zu erkundigen.

CLAUDIO VERESS

Auswandern – wohin, wann, wie?

Zur Vorgeschichte von Sándor Veress' Emigration

»Es ist ein Fluch, in interessanten Zeiten zu leben.«
Hannah Arendt

Die Biografie zu Sándor Veress sieht sich mit einer komplexen Situation konfrontiert: Einerseits kann sie sich auf autorisierte Darstellungen stützen, die v. a. im letzten Lebensjahrzehnt des Komponisten, eröffnet durch ein im Umfeld seines 75. Geburtstages (1. Februar 1982) neu erwachendes ungarisches Interesse an seiner Person und seinem Werk, erschienen sind.¹ Andererseits kann und muss sie von der Tatsache Gebrauch machen, dass Veress spät im Leben beschlossen hatte, seinen gesamten – nicht nur kompositorischen – Nachlass der Basler Paul Sacher Stiftung (PSS) zu Forschungszwecken zur Verfügung zu stellen. Und in diesem ausgesprochen reichhaltigen Material findet sich, wie nicht anders zu erwarten, etliches, das, nimmt man die erwähnten Selbstzeugnis-gestützten Publikationen zum Maßstab, Züge einer inoffiziellen Biografie erkennen lässt, deren Rekonstruktion durch nicht zuletzt *politisch* unwegsames Gelände führt. Die Herausforderung an Spätgeborene besteht darin, sich zu dieser Sachlage so objektiv, aber auch so besonnen wie möglich zu verhalten.

Aufgrund der schieren Tatsache der Emigration von Ost nach West in weltpolitisch bewegtester Zeit und der selektiven Hinweise, die Veress immerhin selbst gegeben hatte, versteht es sich fast von selbst, dass sich mit schon bald nach seinem Tod am 4. März 1992 einsetzender Quellensichtung biografische und schaffensbiografische Fragestellungen herausbildeten, die zu Re-Lektüren v. a. des Zeitraums 1939–49 führten. Der vorliegende Beitrag knüpft an diese Bemühungen an, ein möglichst differenziertes Bild des wohl kritischsten Jahrzehnts in Veress' Biografie zu gewinnen, indem er einerseits Ergebnisse aus Recherchen resümiert, die durch neuere Akquisitionen der Budapester Nationalbibliothek (Országos Széchényi Könyvtár, OSZK) aus dem Nachlass Endre Veress', des Bruders des Komponisten, und kürzliche Funde im Budapester Nationalarchiv (Magyar Nemzeti Levéltár, MNL) möglich wurden, andererseits Korrespondenz-Bestände der PSS Basel neu berücksichtigt, von denen man bisher nur eine vage Vorstellung

¹ János Demény, »Életmű-vázlat«, in: *Veress Sándor. Tanulmányok*, hrsg. von Melinda Berlász et al., Budapest 1982, S. 12–57. – Ferenc Bónis, »Three Days with Sándor Veress the Composer«, in: *The New Hungarian Quarterly* 28 (1987), H. 108, S. 201–210; 29 (1988), H. 109, S. 217–225; H. 111, S. 208–214. – Andreas Traub, »Lebensweg – Schaffensweg«, in: *Sándor Veress. Festschrift zum 80. Geburtstag*, hrsg. von Andreas Traub, Berlin 1986, S. 22–97.

hatte.² Der Focus wird dabei auf fünf thematischen Hauptkomplexen liegen: Rom 1940/41 und 1942, Budapest 1945, London 1947, schließlich Rom 1949. Der Anspruch kann im Rahmen des hier zur Verfügung stehenden Raums selbstredend nur sehr bescheiden sein. Gewonnen wäre schon einiges, wenn die gegebenen Hinweise geeignet wären, zu vertiefenden Untersuchungen anzuregen.

I Rom 1940/41

Veress war im November 1939, knappe drei Monate nach Kriegsausbruch, aus London, wo er fast ein Jahr zusammen mit seiner Freundin und späteren Ehefrau, der aus Bombay im damaligen Britisch-Indien gebürtigen Pianistin Enid Blake, verbracht hatte und wo sich vielversprechende Verbindungen zur Musikabteilung der BBC und zum Verlagshaus Boosey & Hawkes ergeben hatten³, nach Ungarn zurückgekehrt – von außen und im Nachhinein betrachtet wider alle kalkulierende Vernunft, aber mit der Vision einer humaneren Gesellschaft vor Augen, zu deren Verwirklichung auf ungarischem Boden er seinen Beitrag leisten wollte.⁴ Das Projekt – gleichzeitig ein persönlicher Lebensentwurf – lässt sich mit vier Stichworten charakterisieren: Musikethnografie, Musikpädagogik, Klavier, Komposition »guter Musik«⁵. Dem erstgenannten Anliegen konnte er immerhin in einer staatlich geförderten Position nachleben – einer schon 1936 angetretenen Assistenzstelle unter Bartóks, später Kodálys Federführung im großen Anthologie-Projekt der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, das ab 1951 zur Edition des *Corpus Musicae Popularis Hungaricae* führen sollte.⁶ Ein existenzsicherndes

2 Ich danke Balázs Mikusi für seine Unterstützung bei der Sichtung der Neuzugänge zu den Veress-Beständen des OSZK, Erzsébet Nagy für die Übersetzung einer Reihe amtlicher Dokumente aus dieser Sammlung sowie Anton Zwolenszky, der mich bei Recherchen im MNL unterstützt und das zentrale Dokument der Akte Veress-Ortutay übersetzt hat, herzlich. – Bei den neu aufgetauchten Korrespondenzbeständen der Sammlung Sándor Veress der Paul Sacher Stiftung (PSS, SSV) handelt es sich um den Rom-Budapest-Briefwechsel zwischen Sándor Veress (SV) und Enid Blake (EB) bzw. Enid Veress (EV) aus den Jahren 1940–42, in dem allein 39 umfangreiche Briefe von der Hand des Komponisten zum Vorschein gekommen sind.

3 Das verlagsseitige Angebot, von dem Veress *nicht* Gebrauch machte, bestand in einem auf den 6.7.1939 unterschriftsreif datierten Generalvertrag, der 17 Partituren aus seiner bisherigen Produktion integriert hätte. Vgl. die Vertragsdokumente in der Sammlung Sándor Veress der Paul Sacher Stiftung Basel (PSS, SSV). – Zu den musikpädagogischen Bezügen des London-Aufenthalts siehe Dagmar Schmidt-Wehinger, »Formale Strategien als Quelle musikalischen Ausdrucks in den *Sonatten für Kinder* (1932–35). Sándor Veress als Musikpädagoge«, im vorliegenden Band, S. 81.

4 Andreas Traub, »Emigration nach Utopia. Briefe von Sándor Veress an Béla Bartók«, in: *dissonanz/dissonance* 96 (2006), S. 23, sowie »Verlust und Utopie. Bemerkungen zum Lebens- und Schaffensweg von Sándor Veress«, in: *Sándor Veress. Komponist – Lehrer – Forscher*, hrsg. von Doris Lanz und Anselm Gerhard, Kassel et al. 2008, S. 77–87.

5 Zur zentralen Bedeutung dieses normativen Konzepts für das in der Kodály-Schule vorherrschende Verständnis von Musikpädagogik und Musikästhetik siehe Anton Zwolenszky, *Zoltán Kodály und das Phänomen der ungarischen Musikerziehung*, Bern et al. 2013, S. 526–528.

6 Materiell warf diese Stelle freilich bestenfalls ein Junggesellen-Existenzminimum ab: »It was called an ÁDOB job ([...] National Committee for Jobless Graduates).« (Bónis, »Three Days with Sándor Veress the Composer, Part II« [Anm. 1], H. 109, S. 221).

Lehramt, vorzugsweise an der Liszt-Akademie, lag aber noch in weiter Ferne. Und was die Komposition guter Musik angeht, lag zwar eine respektable, wenngleich weitgehend unpublizierte Reihe von Partituren kleiner und mittlerer Besetzungsgrößen – darunter etliche unter Beteiligung des Klaviers – vor, noch nicht aber *das* öffentlichkeitswirksame Werk sinfonischen Anspruchs. Die Komposition der 1. Sinfonie kurz nach der Rückkehr aus England liegt in der Logik dieser Konstellation.⁷ Indem Veress sie als *Hungarian Greetings* zum 2600-Jahr-Jubiläum des japanischen Imperiums einreichte, lief er freilich Gefahr, sein erstes groß besetztes Werk der politischen Instrumentalisierung durch die aktuell dominierenden Mächte auszuliefern. Dieses Risiko scheint in seiner Einschätzung weniger schwer gewogen zu haben als der stark gefühlte – nicht zuletzt familiär kultivierte – Imperativ, von seiner Kunst *auch* materiell existieren zu sollen.

Ein ähnlich dimensioniertes, jedoch in ganz anderem Gattungsfeld angesiedeltes Projekt eröffnete sich Veress Ende 1940 durch seine auf das Jahr 1937 zurückgehende Freundschaft mit dem Choreografen, Tänzer und Regisseur Aurél von Milloss. Dieser hatte 1938/39 in Zusammenarbeit mit Béla Paulini und dessen Truppe *Magyar Csopajáték* Veress' Kammer-Ballett *A Csodafurulya* (*Die Wunderschalmel*) in je ca. 30 Vorstellungen in Budapest und London zur Aufführung gebracht und für November 1940 weitere Aufführungen des Stücks am Teatro delle Arti zu Rom – seinem Lebensmittelpunkt seit 1937 – unter der musikalischen Leitung von Fernando Previtali aufs Programm gesetzt.⁸ Im Anschluss an die dritte Aufführung vom 24.11.1940, die Veress ursprünglich selbst hätte leiten sollen, zu der er aber offenbar erst im letzten Moment hatte anreisen können⁹, wollten Komponist und Choreograf, unterstützt durch einen Dritten im Bunde, den Maler und Bühnenbildner István Pekáry, »etwas wirklich (S)chönes und (G)rosses (...) schaffen«¹⁰: ein längeres, größer besetztes Stück, dessen Plot wiederum auf einem ungarischen Volksmärchenstoff basieren sollte und das sich in den großen Häusern Italiens – Scala di Milano, Gran Teatro La Fenice di Venezia, Teatro del Maggio musicale Fiorentino, Teatro Reale dell'Opera di Roma –, mit denen Milloss vernetzt war, realisieren ließe. Diesem Zweck sollte ein längerer Aufenthalt in Rom dienen, der aber finanziert werden musste. Daher hatte sich Veress in seiner Eigenschaft als ausgewiesener Musikethnograf im Herbst 1940 beim Nationalen Ungarischen Stipendienrat auf ein einsemestriges Forschungsstipendium an der Römer Regia Accade-

7 Andreas Traub, »Ein verlorenes Werk. Die Erste Sinfonie von Sándor Veress«, in: *Die Musikforschung* 53 (2000), S. 288–294, sowie Peter Laki, »Eine ›japanische‹ Episode in der 1. Sinfonie (1940) von Sándor Veress?«, im vorliegenden Band, S. 99.

8 Max Uwe Stieren, »Aurél M. Milloss und Sándor Veress«, in: Traub (Hrsg.), *Sándor Veress. Festschrift zum 80. Geburtstag* (Anm. 1), S. 197 f.

9 SV an Alfred Schlee, Budapest, 18.10.1940 sowie SV an EB, Rom, 25.11.1940 (PSS, SSV).

10 SV an EB, Rom, 8.12.1940 (PSS, SSV).

mia d'Ungheria (alias Collegium Hungaricum¹¹) beworben. Als akademisches Vorhaben definierte er ein Feldforschungsprojekt, das ihn wahrscheinlich in Dörfer des Latium geführt hätte, wäre es realisiert worden.¹² Das Stipendium wurde dem Gesuchsteller zwar kurz nach dessen Ankunft in Rom durch das Budapester Unterrichtsministerium bestätigt und hätte ihm einen kontinuierlichen Aufenthalt bis Ende Juni 1941 ermöglicht.¹³ Veress reiste jedoch schon nach einem Monat wieder ab, verbrachte Jahreswechsel und Januar zuhause und begab sich Anfang Februar 1941 zunächst mit dem Geiger Sándor Végh auf eine kurze Konzerttournee durch Norditalien, bevor er sich Ende des Monats wieder in Rom niederließ. In der Folge erwiesen sich allerdings die praktischen Hindernisse, seine Lebensgefährtin – immer noch Inhaberin eines britischen Passes, da nicht mit Veress verheiratet – nach Rom nachreisen zu lassen, als derart unüberwindbar, dass er den Versuch (vermutlich gegen Mitte April) abbrach, nach Budapest zurückkehrte und das Stipendium verfallen ließ. Was eigentlich intendiert war, die Utopie eines gemeinsamen *freien* Lebens in Rom, schildert einer der ersten Briefe an Enid Blake vom Dezember 1940:

»Du würdest dich (hier) sehr gut (be)finden, da trotz andere(r) kleine(r) Schwierigkeiten wir etwas haben könnten, was uns in Bpest so sehr fehlt: Unabhängigkeit und ein viel freieres Leben als in der Hunfalvy-utca. (...) Selbstverständlich nur so, dass wir uns verheiraten. Man weiss() freilich nicht, wie die Verhältnisse sich verändern werden, aber jetzt sieht es jedenfalls so aus, dass (...) für mich, mit de(m) Erfolg meines Balletts, weitere Möglichkeiten sich geben werden. Aber wenn auch nichts, nur, dass ich die Möglichkeit habe, ein halbes Jahr mit Milloss zusammen (zu) arbeiten (...), es ist der Mühe wert, diese Möglichkeit auszunützen.«¹⁴

11 Diese Institution war 1928 auf Initiative des Ministerpräsidenten István Bethlen und seines Unterrichtsministers Kuno v. Klebelsberg im Palazzo Falconieri an der Via Giulia 1 gegründet worden, um die ungarische Jugend in wissenschaftlichen und künstlerischen Belangen zu fördern (Accademia d'Ungheria in Roma [Hrsg.], *Palazzo Falconieri. Sede dell'Accademia d'Ungheria in Roma*, Rom o. J., S. 3–5). – Kulturpolitische Initiativen dieser Art – italienischerseits gehörten die Scuole Italiane in Ungheria der Società Dante Alighieri dazu, an deren Budapester Filiale der junge Sándor Veress 1927 ein *Diploma di primo grado* erwarb (OSZK, Slg. SV) – dokumentieren den im Laufe der Zwischenkriegszeit stetig enger werdenden Schulterschluss zwischen Horthys Ungarn und Mussolinis Italien, der am 5.4.1927 mit einem Abkommen über Freundschaft und Zusammenarbeit seinen staatsvertraglichen Anfang nahm (Jörg K. Hoensch, *Geschichte Ungarns 1867–1983*, Stuttgart et al. 1984, S. 119–127).

12 Sándor Veress, *Az Orsz. Ösztöndíjtanács tek. Igazgatóságának*, Budapest 2.6.1943 (PSS, SSV).

13 SV an EB, Rom, 8.12.1940 (PSS, SSV). – Bestätigung des Religions- und Unterrichtsministeriums vom 21.11.1940 (OSZK, Slg. SV).

14 SV an EB, ebd. Veress schreibt aus Rom entweder auf dem normalen Postweg auf Deutsch, wo er mit Zensuröffnung rechnen muss, oder aber auf Englisch, wenn er den Brief einem offiziellen Kurier des Collegiums oder einem zuverlässigen Bekannten, der zurück nach Budapest reist, mitgeben kann. – Mit der *Hunfalvy utca* (Nr. 4) ist die familiäre Drei-Generationen-Hausgemeinschaft an der Budaer Adresse dieses Namens gemeint, die in der Korrespondenz regelmäßig als psychologisch kompliziert und insbesondere akustisch störungsintensiv beklagt wird.

II Rom 1942

Der abgebrochene Versuch des Frühjahrs 1941 fand ein Jahr später eine erstaunliche Fortsetzung: Veress hatte im Sommer bei der Behörde nachgehakt und ein Folgestipendium erwirken können, diesmal auf acht Monate angelegt.¹⁵ Zwischen Ende März und Anfang August 1942 lebte er wiederum im Collegium Hungaricum, kehrte dann für einen kurzen Monat nach Budapest zurück und brach schon im September wieder Richtung Venedig auf, um am 8.9.1942 an der dortigen Biennale mit Véghe seine drei Jahre zuvor komponierte *Seconda Sonata* aus der Taufe zu heben.¹⁶ Den Oktober und November verbrachte er nochmals – und diesmal zusammen mit Enid Blake, die er am 12.7.1941 in Budapest geheiratet hatte – in Rom.

Obwohl der Komponist sein erklärtes Ziel, das während des Frühsommers konkrete Gestalt annehmende neue Ballett *Térszili Katicza* in einem der erwähnten Häuser zu lancieren, schließlich nicht realisieren konnte, brachte ihm der zweite Rom-Aufenthalt eine Fülle von Anregungen, deren Bedeutung für seine künstlerische Entwicklung gar nicht überschätzt werden kann. Das Geschenk eines ungestörten Arbeitsorts in einzigartiger Umgebung, mitten im historischen Zentrum der Stadt und mit Aussicht auf den nahen Tiber gelegen, deblockierte nach fast zwei Jahren schmerzlich erlebter kompositorischer Unfruchtbarkeit im Budapester familiären Bienenkorb seine kreativen Energien. Milloss befand sich zwar zwischen Ende April und Ende Juni gar nicht in Rom: Grund dafür war – ausgerechnet – ein Engagement an der Budapester Oper.¹⁷ Aber die Klammer von Perioden fast täglichen Austauschs, die sich um diese Abwesenheitslücke des Freundes schloss, scheint doch die weitgehende Fertigstellung der *Katicza*-Partitur ermöglicht zu haben. Am 6.7.1942 schreibt Veress aus Rom nach Budapest, sowohl Mario Labroca in Florenz (Maggio Musicale) als auch Tullio Serafin in Rom (Teatro dell'Opera) zeigten substanzielles Interesse an einer italienischen Uraufführung des Balletts. Der Kriegsereignisse wegen konnte es aber weder in der italienischen Saison 1942/43 noch im Budapester Winter 1943/44, wie vom Komponisten ursprünglich erhofft, zu einer solchen kommen. Vielmehr sollte es bis Februar/März 1949 dauern, bis sich in Stockholm und Rom wieder eine entsprechende Konstellation ergab.¹⁸

Die künstlerische Atmosphäre, die Veress in Rom vorfand, war trotz mancherlei ideologisch motivierter Beschränkungen, die sich seit Beginn

¹⁵ Bestätigung des Religions- und Unterrichtsministeriums vom 22.7.1941 (OSZK, Slg. SV).

¹⁶ SV an Enid Veress (EV), Rom, 2.4.1942 (PSS, SSV). – *La Biennale di Venezia, Festival Internazionale di Musica Contemporanea. I programmi 1930–1972*, S. 30, online unter: http://www-5.unipv.it/girardi/2015_DM1/1930-1972_BiennaleMusica.pdf [letzter Zugriff: 20.1.2021].

¹⁷ Es handelte sich ursprünglich um ein *Sacre*-Projekt, das von den ungarischen Behörden aber aus politischen Gründen abgeblockt wurde: SV an EV, Rom, 17.4.1942 (PSS, SSV).

¹⁸ Zum Werk und seiner Aufführungsgeschichte siehe Andreas Traub, »Sándor Veress, *Térszili Katicza* (1941–1942)«, in: *Festschrift für Jürgen Maehder zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Peter Ross et al., Bern 2021 (in Vorb.).

der 1930er Jahre auch im faschistischen Italien immer deutlicher bemerkbar gemacht hatten, verglichen mit den Zuständen in Ungarn und dem Deutschen Reich, auffällig offen für progressive Impulse. Näher gesehen handelte es sich hierbei um die eine, quasi-liberale (und von Mussolini persönlich weitgehend gedeckte) Seite einer komplexen Gemengelage, die Umberto Eco in seinem Essay *Eternal Fascism* wie folgt beschreibt:

»Der italienische Faschismus war zweifellos eine Diktatur, aber er war nicht durchgehend totalitär (...). Es gab keinen faschistischen Sdhanow, der eine strikte kulturpolitische Linie vorschrieb. Es gab in Italien zwei bedeutende Kunstpreise: Der Premio Cremona wurde von einem ungebildeten und fanatischen Faschisten wie Roberto Farinacci kontrolliert, der eine propagandistische Kunst förderte (...); der Premio Bergamo wurde von dem gebildeten und einigermassen toleranten Faschisten Giuseppe Bottai finanziert, der sowohl die L'art-pour-l'art-Richtung schützte als auch die vielen Arten der Avantgardekunst, die in Deutschland als ›entartet‹ und ›kryptokommunistisch‹ galten, da allein der Germanenkitsch zugelassen war.«¹⁹

Ein ähnliches Bild – spezifisch auf die Verhältnisse in der Musikszene gemünzt – zeichnet Goffredo Petrassi, von 1937 bis 1940 Intendant des Teatro La Fenice di Venezia und seit 1939 Kompositionslehrer am Römer Conservatorio di Santa Cecilia, in einem von Harvey Sachs 1987 veröffentlichten Interview.²⁰

So befremdlich es »with the benefit of hindsight« erscheinen mag: Freiräume dieser Art, die es in Ungarn und Nazi-Deutschland nicht mehr gab, machten anscheinend den entscheidenden Unterschied aus, den der junge Komponist in seiner existenziellen Suche nach einem geschützten Ort kreativer Unbelangbarkeit wahrnahm – und der ihn geradezu euphorisierte. Da er das Zufallsglück hatte, nicht persönlich von ihnen betroffen zu sein, konnte er die Tatsache, dass es inzwischen auch in Italien rigide Rassengesetze nach dem Modell des Dritten Reiches²¹ gab, die die jüdischen Beiträge

¹⁹ Umberto Eco, *Der ewige Faschismus*, München 2020 (*Eternal Fascism*, New York 1995), S. 22, 25. – Farinacci und Bottai, Faschisten der ersten Stunde, amtierten in den späten 1930er Jahren beide in Regierungsfunktionen, Ersterer als Staats-, Letzterer als Erziehungsminister.

²⁰ Harvey Sachs, *Music in Fascist Italy*, London 1987, S. 139–147, insb. S. 141 f.

²¹ Paradoxerweise war Italien bis ca. 1937 ein Zufluchtsort verfolgter europäischer Juden. Dies nicht etwa aus dem Grund, dass der italienische Faschismus per se nicht rassistisch gewesen wäre: Im Gegenteil nahm er schon während des Libyenkrieges ab 1922, später im Rechtfertigungskontext des Abessinienkrieges ab 1935 eine aggressiv antiarabische bzw. antiafrikanische Prägung an – mit schrecklichen Folgen für die indigenen Bevölkerungen. *Antisemitisch* wurde er jedoch erst ab den – wesentlich von Farinacci mitinspirierten – *leggi razziali* vom Herbst 1938: Damit wurden nun ganz explizit jüdische Schüler und Studenten, Angehörige des Lehrkörpers, Journalisten, Intellektuelle, Künstler, Beamte, Freiberufler sowie Unternehmer aus allen Institutionen des faschistischen Staates ausgeschlossen bzw. mit Berufsverboten belegt, allerdings bis zu Mussolinis Sturz im Juli 1943 und Re-Installation als Staatsoberhaupt der Italienischen Sozialrepublik durch die Deutschen im September 1943 wenigstens nicht systematisch an Leib und Leben bedroht (Wolfgang Schieder, *Der italienische Faschismus*, München 2010, S. 58–65, 100–106). – In Ungarn gab es rassistische Ge-

zum kulturellen Überbau systematisch von diesem ausschlossen, gleichsam dem – wenn auch unliebsamen – »Hintergrundrauschen« der Zeit zuschlagen, vor dem die relative Toleranz seines Gastlandes gegenüber avantgardistischem Schaffen erkennbar abstach.²² Im Briefwechsel mit seiner Frau finden sich denn auch Tagträume, in denen er – vermutlich nicht gänzlich unbeeinflusst von kulturpolitischen Elementen mussolinischer Rhetorik auf dem damaligen hegemonialpolitischen Höhepunkt der »Achse Rom-Berlin«²³ – Wunschprojektionen auf eine Nachkriegszeit unter der kulturellen Ägide Italiens freien Lauf lässt und die belegen, dass die Rom-Fluchten in seiner Biografie alles andere als akzidentelle Episoden, vielmehr höchst ernsthaft unternommene Emigrations-Proben waren. Dabei taucht zum ersten Mal in bislang bekannten Selbstzeugnissen auch die Kategorie »Europa« auf, die in späteren Reflexionen des Emigrationskontexts unter inzwischen gewandelten Vorzeichen in der Formel vom »weiten europäischen Horizont« zum nicht nur geografisch-politischen, sondern ästhetischen Bekenntnis²⁴ werden sollte:

»Ich habe Dir mehr als einmal über meinen Glauben und meine Überzeugung geschrieben, wonach Italien im neuen Nachkriegs-Europa die führende Nation in allen kulturellen und künstlerischen Belangen sein werde. (...) Der hohe Standard der Musik, ihr (der Italiener, Anm. CV) Ernst und ihr Bestreben, ihr Bestes zu geben, ihr Interesse an moderner Musik, der Reichtum der Konzert- und Theaterprogramme und ihr gesunder Internationalismus, der auf nichts anderes als die Qualität der Kunst achtet (...), geben Anlass zu bester Hoffnung für dieses Volk. Ich muss sagen, dass ich mehr und mehr beginne, ein Bürger Europas als eines bestimmten Landes zu sein, was nicht bedeutet, dass ich Ungarn nicht lieben würde – aber was ich sicherlich nicht liebe, ist Budapest und jenen scheusslichen Ungeist, der jede tiefergehende künstlerische Initiative tötet. Ich kann mir vorstellen, mein Leben gerade so glücklich in Rom oder London zu verbringen, wie es sich andere Ungarn ausschliesslich vorstellen können, in Budapest zu leben.«²⁵

setze – z. B. einen *Numerus clausus* für Hochschulen – bereits seit 1920. Ab Mitte der 1930er Jahre bahnten sich auf gesetzgeberischer Ebene gesellschaftlich ausgeweitete Analogan an, die 1938/39, vergleichbar mit Italien, parlamentarisch verabschiedet wurden (Hoensch, *Geschichte Ungarns 1867–1983* [Anm. 11], S. 136–142).

22 Im Brief vom 18.5.1942 aus Rom an EV findet sich allerdings im Kontext eines zu beschaffenden Ariernachweises für Enid Veress ein deutlicher Betroffenheitsreflex: »It's just like they (die rassistischen Inspiratoren rassistischer Gesetze, Anm. CV) are and I'm really sick of these things.« (PSS, SSV).

23 Schieder, *Der italienische Faschismus* (Anm. 21), S. 76–83. – Man denke in diesem Zusammenhang auch an Projekte wie das EUR (*Esposizione Universale die Roma*), an dem bis 1942 gearbeitet wurde.

24 Näheres dazu bei Traub, »Lebensweg – Schaffensweg« (Anm. 1), S. 63–65.

25 SV an EV, Rom, 29.6.1942 (PSS, SSV): »I wrote you more than once about my belief and conviction, that in the new, post-war Europe Italy will be the leading nation in all cultural and artistic things. (...) The high standard of music, the(i)r seriousness and aim to give the best, the(i)r interest in mo-

Aus den Konzertereignissen neuer Musik – auf ein schlechthin prägendes des Spätherbstes wird noch näher einzugehen sein – stechen v. a. ein Radiokonzert unter der Leitung Previtalis Ende April und der Florentiner Maggio Musicale von Ende Mai hervor. Bei Ersterem handelte es sich um Veress' initiale Begegnung mit Bartóks *Divertimento* und einem Werk Luigi Dallapiccolas für Frauenchor und Kammerorchester: »ein hervorragendes Stück, das ich sogar noch mehr genoss als den Bartók«²⁶ (welch bemerkenswertes Urteil!). Über das zweite Ereignis berichtet prospektiv – ob der Plan verwirklicht wurde, lässt sich anhand der erhaltenen Korrespondenz nicht zweifelsfrei belegen – ein Brief an Alfred Schlee bei der Universal Edition:

»Ende dieses Monats fahre ich nach Florenz um Busonis Doktor Faust und die von Dallapiccola neulich bearbeitete Oper von Monteverdi ›Il ritorno di Ulisse‹ anzuhören. Kommen Sie nicht hin? Es wäre schön, ein wenig Zeit zusammen mit unseren Freunden in Florenz zu verbringen.«²⁷

Es steht stark zu vermuten, dass Dallapiccola von Veress als zu dem hier erwähnten »Freundes«-Kreis gehörig mitgemeint ist. Der Florentiner Kollege schreibt jedenfalls gut drei Wochen früher ebenfalls an Schlee, dass er Veress seine *Canti di prigionia* anlässlich eines Besuchs in Budapest Anfang März überlassen habe und fest damit rechne, dass jener nach Florenz komme und ihm die Partitur dieses Werks zurückbringe, er wolle sie nämlich Anton Webern schicken.²⁸ Andreas Traub vermutet zu Recht, dass eine solche Überlassung eines frischen Manuskripts – noch dazu eines politisch so klar Stellung beziehenden – nicht unter Kollegen hätte stattfinden können, die nicht in einem Vertrauensverhältnis zueinander standen.²⁹ Leider gibt die Rom-Korrespondenz – und geben auch andere bisher bekannte Dokumente dieser Periode – keine weiteren Aufschlüsse über einen engeren Austausch zwischen Veress und Dallapiccola. Hätte es einen gegeben, dürften wir ihn

dern music and the richness of the programs of concerts and theatres as well as the(i)r healthy internationalism which doesn't look (at) anything else but the quality of art (...) gives the best hopes to these people(). I must say that I begin to be more and more a citizen of Europe than of one country, which doesn't mean that I don't like Hungary, but I certainly dislike Budapest and that awful spirit, which kills there every sound artistic movement. I can think to live my life in Roma or in London just as happily as other (H)ungarians can only think to live in Budapest.«

26 SV an EV, Rom, 28.4.1942 (PSS, SSV): »(...) an excellent piece (...) which I enjoyed even more than the Bartók (...).« – Gemeint sein könnten die *Sei cori di Michelangelo Buonarroti il giovane, seconda serie* von 1934/35, vgl. online unter: <https://www.flaminioonline.it/Biografie/Dallapiccola-catalogo-diviso.html> [letzter Zugriff: 20.1.2021].

27 SV an Alfred Schlee, Rom, 7.5.1942 (PSS, SSV). – Mit Schlee stand Veress seit 1940 in regelmäßiger Verbindung. Die UE brachte im Laufe der 1940er Jahre den *Ungarischen Werbetanz* und die *Wunderschalmei* heraus, darüber hinaus kam es aber nicht zu einer dauerhaften Kooperation. – Im Brief vom 21.6.1942 aus Rom an seine Frau (PSS, SSV) macht Veress eine Andeutung (»I don't like [...] the Universal for certain reasons«), in die man einen politischen Vorbehalt hineinlesen kann, dessen nähere Ausführung aber – vermutlich aus Vorsicht vor möglicher Zensuröffnung – unterbleibt.

28 Hartmut Krones/Therese Muxeneder (Hrsg.), *Luigi Dallapiccola, die Wiener Schule und Wien*, Wien et al. 2013, S. 34–36.

29 Briefliche Mitteilung an den Vf., 21.8.2020.

möglicherweise zu den frühesten kollegialen Auseinandersetzungen zu Fragen der Reihentechnik in Veress' Entwicklung als Komponist zählen.³⁰

Was im Falle Dallapiccolas – zumindest bis auf Weiteres – vage bleiben muss, lässt sich im Fall des oben schon erwähnten Goffredo Petrassi wesentlich besser belegen.³¹ Schon kurz nach Veress' Ankunft kam es hier zu einer ersten Begegnung:

»Freitag (a)bends war ich bei Petrassi eingeladen. Ich schätze ihn sehr hoch, als Künstler ebenso wie menschlich. Es ist in diesem Manne etwas so rein und unverdorben, was man heutzutage sehr selten finden kann. Dabei ist er ein ernster und hochbegabter Musiker. Es ist bemerkenswert, dass er vom Lande kommt, seine Eltern waren Bauern. Er ist also die erste Generation, welche immer so fein und stark ist.«³²

In Petrassi lernte Veress einen Kollegen kennen, der neben verwandten ästhetischen Idealen auch seine eigenen musikethnografischen Interessen teilte. Dies geht u. a. aus dem Schlussbericht hervor, den er dem Nationalen Stipendienrat im Sommer 1943 einreichte, wo er die von Petrassi und Giorgio Nataletti 1930 herausgegebene Sammlung *Canti della campagna romana* besonders lobt.³³ Dabei verrät der Hinweis auf Petrassis bäuerliche Herkunft viel über Veress' eigenes ästhetisches Ideal, das er in der Person des anderen – in scharfem Kontrast zur Situation seiner eigenen »sentimentalischen« Vermitteltheit³⁴ – geradezu verkörpert sehen konnte. Aus anfänglichen Sympathien scheint sich über die Wochen ein recht eigentlich freundschaftliches Verhältnis entwickelt zu haben (»Petrassi ist sehr liebenswürdig mit mir und ich habe ihn sehr gerne.«³⁵) – und im Frühsommer kam es sogar seitens des Italieners zu einem professionellen Sukkurs, der für Veress' künftige Laufbahn als Komponist von entscheidender Bedeutung werden sollte – einer Empfehlung an das Mailänder Verlagshaus Edizioni Suvini Zerboni:

»Ich habe gute Nachrichten. Es scheint, dass ich hier in Mailand durch einen sehr guten Verleger publiziert werden soll, der sich sehr für die Musik unserer Zeit interessiert und sehr schöne Editionen von moder-

30 Wegweisend für Veress waren in der zweiten Hälfte der 1940er Jahre, noch in Budapest, Gespräche mit seinem Schüler György Ligeti sowie nach der Emigration, 1951, mit Fritz Büchtger in München.

31 Zu den politischen Physiognomien Petrassis und Dallapiccolas siehe Jürg Stenzl, *Von Giacomo Puccini zu Luigi Nono. Italienische Musik 1922–1952: Faschismus – Resistenza – Republik*, Buren 1990, S. 139–162. »(...) ihr Weg durch die beiden faschistischen Jahrzehnte zeigt (...) auffallende Übereinstimmungen. Die fraglos bedeutungsvollste besteht darin, dass beide – wenn auch wiederum auf unterschiedliche Weise – von einem bestimmten Zeitpunkt an einen Bruch mit dem Faschismus auskomponiert haben, dass sie versucht haben, so aufrecht es eben ging, durch das Ende der finsternen Zeit zu gehen.« (S. 139). – Dank an Doris Lanz für diesen Hinweis.

32 SV an EV, Rom, 5.4.1942 (PSS, SSV).

33 Sándor Veress, *Az Orsz. Ösztöndíjtanács tek. Igazgatóságának* (Anm. 12), S. 2.

34 Friedrich Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, Tübingen 1795.

35 SV an EV, Rom, 17.4.1942 (PSS, SSV). – Heinz Holliger erinnert sich einer späteren Äußerung Petrassis: »Siamo stati amici!«. Mündliche Mitteilung an den Vf., August 2020.

nen italienischen Komponisten wie Dallapiccola, Petrassi, Malipiero etc. herausbringt. Er kannte meinen Namen, aber es ist eigentlich Petrassi, der seine Aufmerksamkeit auf die Tatsache gelenkt hat, dass ich noch nicht verlegt bin, und ich habe ihn hier in Rom getroffen.«³⁶

Was sich hier anbahnte, konnte sich zwar erst volle sieben Jahre später in größerem Umfang zu entfalten beginnen – Veress sollte Rom und Italien erst 1949 wiedersehen –, markiert jedoch nichtsdestoweniger die Grundlage dessen, was im Sommer 1939 in London noch versäumt worden war, nämlich die stabile Bindung an ein seriöses, an neuer Musik substantziell interessiertes und international tätiges Verlagshaus.

Veress hat in späteren Jahren nur sehr sparsam über seine Rom-Erlebnisse der frühen 1940er Jahre gesprochen. *Wenn* er aber darüber sprach, malte er *ein* Ereignis in lebendigsten Farben aus – die italienische Erstinszenierung von Bergs *Wozzeck*, die am 3., 7. und 11. November 1942 unter der musikalischen Leitung Tullio Serafins in der Regie Aurél von Milloss' am Teatro dell'Opera über die Bühne ging.³⁷ Für Petrassi aus der Rückschau Schlüsselbeispiel des nicht nur unabhängigen, sondern sogar antifaschistischen Geistes der damaligen Römer Musikszene,³⁸ hatte für Veress das Erlebnis dieser Aufführungen – er hörte sie alle und verfolgte auch die Proben – die Bedeutung einer ästhetischen Initiation.³⁹ Die Werke der Wiener Schule hatten in seiner bisherigen künstlerischen Entwicklung so gut wie keine Rolle gespielt – im Ungarn der 1920er und 1930er Jahre gab es auch keine nennenswerte Rezeption dieser Impulse.⁴⁰ Mit dem *Wozzeck* ging ihm eine neue Welt auf, wie er in einem nach der Rückkehr nach Budapest geschriebenen Brief an Schlee freimütig gesteht:

»Wie geht es Ihnen nach den schönen, vom *Wozzeck* gekrönten Tagen, die wir in Rom verbrachten? Ich höre noch immer diese wunderbare Musik, die mich so gefesselt hat, wie nur wenige zwischen den modernen Werke(n), die ich in den letzten Jahre(n) kennenlernte. Künstlerischer Stil und die Art, auf welche() Berg seine Gedanken in dieser Partitur dem Zuhörer mit(zu)teilen weiss – nichts zu sagen von seinem ungeheuren musikalischen Können – erscheinen mir in so einer vollkommenen Harmonie, die nur bei den grössten Künstler(n) vorhanden

36 SV an EV, Rom, 27.6.1942 (PSS, SSV): »I have some good news. It seems I am going to be published here in Milano by a very good publisher who is interested very much in the music of our times and has very nice editions of the modern (I)talian composers like Dallapiccola, Petrassi, Malipiero, etc. He knew my name, but it's actually Petrassi who drove his attention to the fact that I am not published yet and I saw him here in Rome.« – Konkret dürfte Veress mit Ladislao (László) Sugar und/oder Paolo Giordani von ESZ verhandelt haben.

37 http://archiviostorico.operaroma.it/edizione_opera/wozzeck-1942-stagione-di-opere-contemporanee/ [letzter Zugriff: 20.1.2021].

38 Sachs, *Music in Fascist Italy* (Anm. 20), S. 147.

39 Traub, »Lebensweg – Schaffensweg« (Anm. 1), S. 42 f.

40 Ebd., S. 30.

ist. Es ist eigentlich merkwürdig, dass ein musikalischer Stil wie die Schönbergische Schule in so kurzer Zeit mit Berg sich zu dieser Verfeinerung – Plastizität und Elastizität des künstlerischen Materials – entwickeln k(o)nnte. – Oder ist es vielleicht nicht einmal so merkwürdig; d(as) Genie braucht nur die Sprache – die immer zeitgenössische Sprache – um sich ausdrücken zu können und dann erfüllt e(s) die Form mit jenem unfassbaren, latenten Geist, der das Wesen alles wahren künstlerischen Schaffen(s) ist. War es nicht derselbe Fall mit den Mannheimer(n) und Mozart?«⁴¹

III Budapest 1945 – und einige der Folgen

Ende 1943 wurde Veress als Nachfolger Kodály's auf dessen Kompositionslehrstuhl an der Liszt-Akademie berufen. Kurz danach setzten in Ungarn jene Entwicklungen ein, die Budapest zu einem der entsetzlichsten Schauplätze des letzten Kriegsjahres auf europäischem Boden werden ließen: die Besetzung durch die deutsche Wehrmacht im März 1944, die unter Adolf Eichmanns persönlicher Überwachung und mit Beteiligung ungarischer Gendarmerie erfolgenden Deportationen von gegen einer halben Million jüdischer Menschen in die Vernichtungslager (bis internationaler Druck Anfang Juli bewirkte, dass Horthy die Transporte vorläufig wenigstens für den Großraum Budapest stoppte), das offen-faschistische Terrorregime der Pfeilkreuzler nach Horthys Sturz Mitte Oktober, die 50 Tage dauernde Belagerung und Eroberung der von Hitler zur »Festung« erklärten Hauptstadt durch die Rote Armee, eine der blutigsten Schlachten des Krieges (Dezember 1944 bis Februar 1945). Im Ergebnis war Ungarn am Tag der bedingungslosen Kapitulation Nazi-Deutschlands im militärischen und politischen Einflussbereich von Stalins Sowjetunion angelangt – und Veress in Budapest im Begriff, der Ungarischen Kommunistischen Partei (MKP) beizutreten.⁴²

Wie es im Detail dazu kam, worin insbesondere die Motivationslage des Aspiranten *damals und dort* bestand, wissen wir nicht, da uns direkte Zeugnisse bislang fehlen.⁴³ Weil die schiere Tatsache des Parteibeitritts aber we-

⁴¹ SV an Alfred Schlee, Budapest, 6.12.1942 (PSS, SSV).

⁴² Hoensch, *Geschichte Ungarns 1867–1983* (Anm. 11), S. 143–180. – Bei der MKP des Jahres 1945 handelte es sich um eine 17%-Partei – d. h. eine unter zahlreichen anderen politischen Kräften –, die sich während der ersten beiden ungarischen Nachkriegsjahre, der sog. Koalitionsperiode, an die Spielregeln demokratisch legitimierter Machtteilung in wechselnden Koalitionsregierungen hielt.

⁴³ Zurzeit ist unklar, was im Budapester Nationalarchiv dazu aufbewahrt wird. – Insbesondere wäre es interessant, Hinweise über mögliche Verbindungen Veress' zur (nicht im engeren Sinne parteipolitisch definierten, aber klar antinazistisch positionierten) *Ungarischen Unabhängigkeitsbewegung* (MFM) der Jahre 1941–44 zu finden. Veress macht in der weiter unten beleuchteten Konfession von 1955 Aussagen, die die Hypothese solcher Kontakte zu stützen scheinen. Mindestens mit einer zentralen Figur der seinerzeitigen Bewegung, Géza Soós, stand er ab 1951 tatsächlich in brieflichem Austausch. Zum Ganzen siehe Nóra Szekér, *Die Ungarische Unabhängigkeitsbewegung (MFM) in Konfrontation mit Nazismus und Kommunismus*, unveröff. Ms. 2020.

nige Jahre später, in den für Veress' Westemigration entscheidenden Jahren ab 1948/49, zum politisch-bürokratischen Problem wurde, konnte sie letztlich nicht spurlos bleiben, auch wenn die offiziellen Lebensläufe des nachmaligen »ungarisch-schweizerischen« oder gar »Schweizer« Komponisten Veress⁴⁴ – inklusive der eingangs erwähnten biografischen Berichte der 1980er Jahre – dieses zentrale Stück seiner Nachkriegsbiografie konsequent verschweigen.

Dank der erwähnten Spuren sind wir immerhin in der Lage, die Situation von 1945 aus der Sicht relativ zeitnaher Selbst- und Fremdzeugnisse rekonstruieren zu können.⁴⁵ Deren Corpus besteht einerseits aus einem zwischen 1952 und 1955 in mehreren Fassungen entstandenen Rechtfertigungstext⁴⁶, andererseits aus einem diesen begleitenden Briefwechsel mit drei Exponenten der ungarischen Emigration in den Vereinigten Staaten: István Borsody, Géza Soós und István Csicsery-Rónay. Pragmatischer Kontext des Austauschs wie der rechtfertigenden Konfession ist der – letztlich nie verwirklichte, jedoch bis 1955 auch nicht völlig aufgegebene – Plan einer Amerika-Emigration, der sich aus einer erstmals 1948 ausgesprochenen Einladung Veress' als *visiting professor* ans Pennsylvania College for Women (heute Chatham University) ergeben hatte. Borsody, seines Zeichens Jurist, Historiker und Ex-Diplomat, inzwischen Professor für russische und osteuropäische Geschichte an ebendieser Institution, war ihr Promotor vor Ort. Um die MKP-Mitgliedschaft seines Freundes wissend, war er von Anfang an bestrebt, diesen darin zu beraten, *wie* genau man den US-Behörden im sich verschärfenden Klima der Kongressvorladungspraxis des HUAC (*House Un-American Activities Committee*⁴⁷) jenen Beitritt von 1945 »verkaufen« könne. Veress selbst wollte zumindest seiner künftigen Universitätsleitung gegenüber so ehrlich wie möglich auftreten. In diesem Sinne muss er Paul Anderson, dem Präsidenten derselben, im Frühjahr 1949 eine Erklärung unterbreitet haben⁴⁸, die die Karten offen auf den Tisch legte und in Retrospektive auf das Frühjahr 1945 Sympathien zumindest für *bestimmte* Anliegen der MKP zugab. Borsody, offensichtlich in Kenntnis dieses Textes, versuchte Veress – sinngemäß – vor Augen zu führen, dass, was man Ander-

44 Exemplarisch etwa: SUIA-Stiftung für Musik (Hrsg.), *Schweizer Komponisten unserer Zeit*, Winterthur 1993, S. 414–416.

45 Zum Folgenden siehe Rachel Beckles Willson, »Letters to America«, in: *Centre and Periphery, Roots and Exile. Interpreting the Music of István Anhalt, György Kurtág, and Sándor Veress*, hrsg. von Friedemann Sallis, Robin Elliott, Kenneth Delong, Waterloo (Ontario) 2011, S. 129–173, sowie Claudio Veress, »Komponieren im Zeichen skeptischer Parteilichkeit. Der Film ›Talpalatnyi föld‹ im Kontext der letzten ungarischen Jahre von Sándor Veress«, in: Lanz/Gerhard (Hrsg.), *Sándor Veress. Komponist – Lehrer – Forscher* (Anm. 4), S. 36–76. Der erstgenannte Aufsatz integriert in einem Appendix vollständige Faksimiles der zweiten und dritten Überarbeitungsstufe der im Folgenden beleuchteten Konfession.

46 Im Folgenden als *Exposé USA* zitiert (PSS, SSV, Ordner »USA/Antrag zur Immigration«).

47 https://de.wikipedia.org/wiki/Komitee_für_unamerikanische_Umtriebe [letzter Zugriff: 20.1.2021].

48 István Borsody an SV, Pittsburgh, 31.7.1949 (PSS, SSV).