

Kjell Keller, Bern

**Gegen Kurzfutter und Magermilch  
quasi una lettera**

Lieber Herr Professor,

auch wenn wir Studenten und Assistenten am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Bern anfangs der 70er Jahre auf akademische Titulierungen mehr und mehr verzichteten: Sie blieben für uns der "Herr Professor". Mit großem Respekt sprachen wir von Ihnen und sicher auch mit etwas Stolz. Ich erinnere mich, wie ich nach der Lektüre von Colin Masons Aufsatz über Sie (in **Musik der Zeit** 1954) schier erstaunt registrierte, daß ich ja bei diesem bedeutenden Komponisten studieren durfte.

Hin und wieder tauchte in mir dann allerdings auch die Frage auf, ob Sie sich in Bern auch wirklich wohl fühlen konnten. Gewiß, als Pädagoge am Konservatorium Bern - wieviele Schweizer Komponisten und weitere Musiker gingen durch Ihre "Schule"? - und ab Ende der 60er Jahre zusätzlich an der Universität Bern hatten Sie vielseitige Wirkungsfelder gefunden. Aber natürlich war - und ist - Berns Musikleben Provinz. In Bern lebt sichs gemütlich. Für die neue Musik vielleicht zu gemütlich. - Diese Gemütlichkeit hat freilich auch ihre Grenzen, besonders für Ausländer. Gerade heute zeigt sich in Bern und in weiten Teilen der übrigen Schweiz wieder einmal eine beschämende Fremdenfeindlichkeit. Der Slogan aus dem Zweiten Weltkrieg, "Das Boot ist voll", gegen jüdische Flüchtlinge gerichtet, taucht allerorten wieder auf.

Zurück zu meinen Fragen: Was bot die Stadt Bern dem Komponisten Sándor Veress? Empfingen Sie - außer durch die Malerei von Paul Klee - Anregungen? Hätten Sie sich als Komponist andernorts anders entwickelt? Hätten Sie mehr, hätten Sie anders komponiert? Wären Ihre Werke häufiger aufgeführt worden? Hätten Sie sich stärker für Ihre eigene Musik eingesetzt? Fragen, Fragen ...

\*\*\*

Seit gut zehn Jahren arbeite ich halbtags als Musikredakteur fürs Schweizer Radio (Radio DRS) in Bern, mit dem Schwergewicht auf der zeitgenössischen Kunstmusik. In den letzten Wochen interessierte mich, inwiefern sich meine Vorgänger beim Radio in Ihren ersten Berner Jahren für Sie und Ihre Musik eingesetzt hatten. In den Archiven des Berner Studios schaute ich mich um, welche Ihrer Kompositionen damals konzertmäßig mitgeschnitten oder im Studio produziert worden sind. Bis zu einem gewissen Grade widerspiegelt die Dichte von Rundfunkaufnahmen die Wertschätzung eines Komponisten in einer Region. - Natürlich ist hier Vorsicht am Platz. Es gibt Komponisten, die für jede ausgeschriebene Generalpause ein offenes Produzentenohr finden. Andere Komponisten überleben ohne Rundfunk-Lobby.

Die älteste Veress-Aufnahme, die ich im Studio vorfand, stammt vom Januar 1956. Sie hatten damals doch schon etliche Berner Jahre hinter sich. Die Pianistin Ilse von Alpenheim spielte Ihre sehr knapp konzipierte **Sonatina** aus dem Jahre 1932 ein. Im darauffolgenden Jahr gab es gleich drei Aufnahmen. Das Redditi Trio interpretierte Ihr **Streichtrio** von 1954. Dénes Marton und Musiker des Berner Stadtorchesters führten eine Bearbeitung des **Ungarischen Werbetanzes** von 1938 in der Fassung für Viola und Streichorchester auf. Und die 1939 entstandene **Seconda Sonata** für Violine und Klavier erlebte zwei Radioeinspielungen: das eine Mal (1957) war Hans Walter Stucki, das

andere Mal (1962) Jürg Wyttenbach Klavierpartner von Theo Hirsbrunner. - Hirsbrunner, in den letzten Jahren als Autor von Büchern über Debussy, Strawinsky und Boulez in der Fachwelt bekannt geworden sowie Jürg Wyttenbach, mittlerweile einer der profiliertesten Schweizer Komponisten, setzten sich als sehr junge Interpreten für Ihre Musik ein. Erfreulich, daß sich auch heute wieder eine Reihe von jungen Musikern im Raume Bern intensiv mit Ihren Werken beschäftigt und sie zur Aufführung bringt.

Nach 1957 wurde es im Berner Radiostudio offenbar etwas ruhiger um Sie. Die Gründe kenne ich nicht. Erst ab 1963 finden sich weitere Veress-Aufnahmen, und bedeutende Werke wie etwa die beiden **Streichquartette** wurden erst in den 70er Jahren, mehr als 40 Jahre nach ihrer Entstehung, im Rundfunk produziert.

\*\*\*

Rundfunk und neue Musik. Auch wenn das Schweizer Radio in den vergangenen Jahrzehnten für die neue Musik nicht die gleiche zentrale Rolle spielte wie beispielsweise einige bundesdeutsche Rundfunkstationen, so ist seine Bedeutung doch nicht gering. Freilich: gerade in jüngster Zeit wird das Radio-Engagement für die neue Musik mehr und mehr in Frage gestellt. Das geschieht über neue Programm- oder Struktur-Pläne und über die Finanzen. Sendungen mit neuer Musik werden wieder stärker ghettoisiert. Dank dem Einschaltquoten-Terror - wer auf der Autobahn bei Tempo 130 die Hitparade einschaltet, zählt für unsere liebe Hörerforschung immer noch gleichviel wie ein Musikfreund, der sich konzentriert einer Konzertübertragung mit neuer Musik widmet - können auch noch diese Ghettos ausgehungert werden. Über die Finanzen. Die Produktionsgelder für die klassische - und damit auch für die neue - Musik werden von Jahr zu Jahr kleiner. Meine älteren Rundfunkkollegen träumen von den Zeiten, als unser Studio noch ein eigenes Kammerensem-

ble und einen Kammerchor zur Verfügung hatte. Was ließen sich da für radiophone Musiksendungen planen!

Aber heute? Das Radio wird - nicht nur in der Schweiz - primär in seinen "Begleitfunktionen" gesehen. Das Radio begleitet seine Hörerinnen und Hörer überall hin, wie ein treuer Hund. Ja, das Radio hat hündische Züge angenommen. Hündisch (ich verlasse mich auf den guten Duden) wird im Zusammenhang mit Unterwürfigkeit gebraucht. Oder mit etwas Kriechendem.

Die propagierten Begleitfunktionen prägen die Programme. Kurzfutter und Magermilch stehen im Vordergrund. Verdünnte Programmsubstanzen. Brechts viel zitierte Forderung, der Rundfunk sei "aus einem Distributionsapparat in einen Kommunikationsapparat zu verwandeln", wird mit unzähligen läppischen Telefonspielen persifliert. Zu-Hören ist nicht gefragt, gilt vielfach als überholt, wird den sogenannten Hörern nicht mehr zugemutet.

Und doch gibt es in den Rundfunkstationen allerorten noch einzelne Neandertaler, die festhalten möchten an Sendungen fürs Ohr, fürs Zu-Hören, für die Konzentration, für ein fantasievolles Zu-Hören. Sie produzieren Wort- und Musiksendungen, Hörspiele. Mozart und Mahler nicht nur als Background. Keine Klassik-Muzak. Diese Neandertaler sind überall in unselige Rückzugsgefechte verwickelt.

\*\*\*

Rundfunk und neue Musik. Es ist bestimmt nicht richtig, wenn ich an Sie, den Jubilaren, nur pessimistische Worte richte. Bei aller Skepsis ist meine Rundfunk-Arbeit auch immer wieder durch Freude und Entdeckungslust geprägt. Mich interessiert, wie sich junge und jüngste Komponisten artikulieren. Wo knüpfen sie an? Wie entwickeln sich gestandene Komponisten? Reagieren sie auf Modetrends, die es in der neuen Musik ja zwei-

fellos auch gibt? Mich fasziniert auch die Gegenüberstellung von lokal-regionaler und internationaler Musik. Ich erachte es als einen selbstverständlichen Auftrag, mich speziell für neue Musik in der Schweiz einzusetzen, ohne mich aber im geringsten abzukapseln.

Eine der besten Möglichkeiten, mich mit Entwicklungen der internationalen neuen Musik auseinanderzusetzen, bietet sich mir jährlich bei der "Tribune internationale des Compositeurs", an der ich seit 1980 als Vertreter des Schweizer Radios teilnehme. Kennen Sie diese Plattform? Sie wurde 1954 durch vier europäische Rundfunkanstalten, darunter der Schweizer Radio- und Fernsehgesellschaft, gegründet mit dem Ziel, den internationalen Austausch von Radioproduktionen mit neuer Musik zu intensivieren. Mittlerweile sind im Schnitt etwa 35 Länder an den Abhörsitzungen in Paris bei der UNESCO mit dabei. Die Europäer mit rund 20 Ländern bilden immer noch die Mehrheit, was im Zusammenhang mit neuer Kunstmusik auch nicht überrascht. Vertreten sind aber auch diverse Länder von anderen Kontinenten, vor allem aus Asien, Nord- und Südamerika, dann auch Australien und Neuseeland. Mehrere heute weitherum bekannte Komponisten fanden erstmals via "Tribune" eine Hörerschaft über ihre Landesgrenzen hinaus. Im Zusammenhang mit Werken aus nicht-europäischen Ländern kommt es immer wieder zu interessanten und notwendigen Diskussionen, auf welche Weise Komponisten dieser Länder ihre eigenen musikalischen Traditionen einbringen können, einbringen sollen. Fragen auch des musikalischen Kolonialismus und Imperialismus.

Vielleicht interessiert es Sie, daß ich an dieser "Tribune" wiederholt exzellenten Komponisten und Kompositionen begegnet bin. 1983 präsentierte das Ungarische Radio beispielsweise die **Botschaften der verstorbenen R.V. Trussowa** für Sopran und Kammerorchester auf 21 russisch gesungene Gedichte von Rimma Dallos, ein beeindruckendes Werk, das die "Tribune"-Delegierten bei ihrer Schlußabstimmung klar auf den ersten Platz stellten,

unter rund 70 Kompositionen. Der Komponist? Ja, ein ehemaliger Schüler von Ihnen aus den 40er Jahren: György Kurtág. (1986 erschien bei Boosey & Hawkes ein kleines Kurtág-Buch, das ihn auch im deutschsprachigen Raum etwas bekannter machen sollte. György Ligeti beschreibt in diesem Buch, wie er 1945 zusammen mit Kurtág die Aufnahmeprüfung für Ihre Budapester Kompositionsklasse absolvierte.)

Auch 1985 stellte das Ungarische Radio einen faszinierenden Komponisten vor: Zoltán Jeney, 1943 in Szolnok geboren. Jeney war von 1961 bis 1966 Schüler von Ferenc Farkas, bei dem ja auch Ligeti und Kurtág früher studiert hatten, nachdem Sie Ungarn verlassen hatten. (Ein Kurzporträt von Jeney publizierte Hartmut Lück im Juli 1985 in MusikText Heft 10 unter dem Titel "Zustand, Kreis und Continuum - drei Aspekte der Stille".)

Von Zoltán Jeney erklang in Paris ein Liederzyklus für eine Frauenstimme, Violine und Klavier, entstanden zwischen 1975 und 1983. Jeney verwendete primär Texte von e.e.cummings, dann auch von Dezső Tandori, William Blake, Sándor Weöres und Friedrich Hölderlin. Ich will hier keine detaillierten Analysen vortragen, sondern nur einige Anmerkungen anbringen. Gegenüber dem weitherum grassierenden neoromantischen Schwulst - gerade bei zahlreichen sehr jungen Komponisten - fesselte mich in Jeneys **12 Songs** (herausgegeben bei der Editio Musica Budapest, Z. 13 069) unmittelbar die extreme Transparenz, die Sparsamkeit der Mittel - in 5 Liedern pausiert zum Beispiel jeweils eins der Instrumente - und das Spiel mit repetitiven Elementen - keinesfalls epigonal im Fahrwasser amerikanischer Vorbilder. Das Ganze erhält etwas merkwürdig Insistierendes. Zwischen Text und Musik kommt es immer wieder zu verblüffend einfachen Verbindungen und Übereinstimmungen. Sinn und Unsinn, Witz und tiefster Ernst stehen im Liederzyklus direkt nebeneinander.

Ich möchte Ihnen lediglich die Anfänge der beiden letzten Lieder im Notenbild vorstellen, um auf zwei Dinge hinzuweisen: auf den radikalen Einsatz der Pause, der Stille und auf die enge, schier intime Verbindung von Singstimme und Instrument, die den ganzen Liederzyklus mitprägt. In diesen beiden Liedern ist neben der Singstimme nur die Violine eingesetzt. Nach dem relativ lebhaften, bewegten Lied Nr. 10, **annie died the other day**, beginnt das elfte Lied ganz karg (Notenbeispiel 1).

Das Lied besteht vorwiegend aus Pausen. Bei ihren vereinzelt Einsätzen sind die Singstimme und die Violine sehr eng aneinander gebunden, zeitlich, dynamisch, in den Tonhöhen.

Die Stille von Lied Nr. 11 - das "normale" Verhältnis von artikulierten Tönen/Klängen und Pausen erscheint nachgerade umgekehrt - hat möglicherweise auch die Funktion, die notwendige Ruhe für die den Zyklus abschließende Hölderlin-Vertonung zu schaffen (Notenbeispiel 2).

Aus den langsamen Figuren der Violine greift die Stimme Einzeltöne heraus, singt sie zur Violine. Für meine Ohren: eine unglaubliche Expressivität, in dieser Transparenz, in dieser Einfachheit, in dieser Ruhe. Die Worte zu diesem Lied: ein Hölderlin-Fragment:

Ein Zeichen sind wir, deutungslos,  
Schmerzlos sind wir und haben fast  
Die Sprache in der Fremde verloren.

Ich wünsche Ihnen von Herzen alles Gute.

Ihr kjell keller

11  
[♩ = 108-116]

tw  
- e. e. cummings -

tw σ σ l d  
[t- -u: au- -l-d  
p p p

x)

σ wa- n ce u por  
-n-s a- po-

p f mp p (8)

p f mp p (8)



12

Mnemosyne  
- Friedrich Hölderlin -

[♩ = 63]

Ein Zeichen sind

*mp*

*cantabile, espressivo*

*mp sostenuto*

tacet

Detailed description: This system contains the first two staves of music. The vocal line (top staff) begins with a treble clef and a common time signature. It features a melodic line with lyrics 'Ein Zeichen sind' under measures 8, 15, and 20. The piano accompaniment (middle staff) starts with a bass clef and a common time signature, providing harmonic support with chords and moving lines. Performance markings include 'mp' (mezzo-piano), 'cantabile, espressivo', and 'mp sostenuto'. A 'tacet' instruction is placed below the piano staff.

wir, deu- tungs- los,

Detailed description: This system contains the third and fourth staves of music. The vocal line continues with the lyrics 'wir, deu- tungs- los,' under measures 25 and 31. The piano accompaniment continues with similar harmonic textures. The system concludes with a fermata over the final notes of the vocal line.

Schmerz- los sind

Detailed description: This system contains the fifth and sixth staves of music. The vocal line concludes with the lyrics 'Schmerz- los sind' under measures 37 and 44. The piano accompaniment provides a final harmonic setting for the phrase. The system ends with a fermata over the final notes.

*Sándor Veres*

**Festschrift zum 80. Geburtstag**

herausgegeben von Andreas Traub

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Sándor Veress : Festschr. zum 80. Geburtstag / hrsg.  
von Andreas Traub. - Berlin : Haseloff, 1986.

(Wissenschaftspublikation : Musikwissenschaft)

ISBN 3-926148-01-2

NE: Traub, Andreas [Hrsg.]; Veress, Sándor  
Festschrift

Copyright: Verlag Haseloff, Berlin 1986

Alle Rechte vorbehalten

Text: multitext Berlin

Druck: Haseloff Berlin

Printed in Germany

ISBN 3-926148-01-2