

## Eine unvollendete Geschichte Sándor Veress' *Geschichten und Märchen für zwei Schlagzeuger*

von Thomas Gerlich

Das mit dem *Glasklängespiel* (1977/78) einsetzende Spätwerk von Sándor Veress ist heute, knapp 30 Jahre nach seinem Tod, gut erschlossen: Die Stücke sind kritisch ediert,<sup>1</sup> zu den meisten liegen eingehendere Analysen vor. Die einzige Ausnahme bilden die 1988 entstandenen *Geschichten und Märchen für zwei Schlagzeuger*, ein kurzes zweisätziges Stück, das nicht publiziert ist und auch in der Veress-Literatur bisher nicht beachtet wurde. Dies mag mit seinem Fragmentstatus zusammenhängen, denn das auf uns gekommene Stück ist lediglich der Torso eines umfangreicher gedachten Werks. Veress hat diesen Torso allerdings, indem er ihn zur Uraufführung freigab, als zumindest vorläufige Werkgestalt autorisiert. Die in der Paul Sacher Stiftung erhaltenen Reinschriften, Werkstattmaterialien und begleitenden Briefe erlauben es, im Folgenden ein erstes philologisches Lebenszeichen von diesem Stück zu geben.

Will man die werkgenetischen und kompositorischen Eigenheiten der *Geschichten und Märchen* verstehen, scheint eine zumindest minimale biographische und œuvregeschichtliche Situierung unumgänglich. Im Frühjahr 1986 wurde bei Sándor Veress eine Krebserkrankung festgestellt, an deren Folgen er im März 1992 starb. Zum Zeitpunkt der Diagnose arbeitete er am *Orbis tonorum* für Kammerensemble.<sup>2</sup> Veress begann eine Therapie und konnte die Partitur bald darauf fertigstellen; im November 1986 wurde das späte Hauptwerk unter Heinz Holligers Leitung uraufgeführt. Nach Auskunft von Andreas Traub sah Veress damals «mit dem *Orbis tonorum* sein Schaffen als abgeschlossen an».<sup>3</sup> Man darf annehmen, dass sowohl die

---

Der Text geht auf einen Vortrag zurück, der am 26. November 2017 beim Symposium «Sándor Veress (1907–1992): 25 Jahre Edition seiner Werke» an der Universität Tübingen gehalten wurde.

- 1 Siehe Andreas Traub, «Zur *Editio critica* der Werke von Sándor Veress», in: *Musikedition als Vermittlung und Übersetzung. Festschrift für Petra Weber zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Christian Speck, Bologna: Ut Orpheus 2016, S. 249–65.
- 2 Brief an Andreas Traub vom 21. September 1986, in: Sándor Veress, *Aufsätze, Vorträge, Briefe*, hrsg. von Andreas Traub, Hofheim: Wolke 1998, S. 186–87.
- 3 Andreas Traub, *Zeitschichten. Zum «Orbis tonorum» (1986) von Sándor Veress*, Saarbrücken: Pfau 1999, S. 8.

Krankheit als auch der Gedanke vom *Orbis tonorum* als einem bewusst gestalteten Œuvre-Schlussstein Veress' letzte Arbeitsjahre mitbestimmt haben.

Die Idee, doch noch ein weiteres Stück – nämlich die *Geschichten und Märchen* – zu schreiben, könnte im November 1987 geboren worden sein. Veress lernte Mitte dieses Monats Michael Haefliger kennen,<sup>4</sup> der damals Intendant des Davos Festivals war. Haefliger plante zu dieser Zeit das Festivalprogramm für Sommer 1988. Die beiden verabredeten für Davos einen kleinen Schwerpunkt mit Werken Veress', und in einem Brief Haefligers vom 1. Dezember wird erstmals der Auftrag für ein «Stück für Schlagzeug solo» greifbar. Da zu den von Haefliger bereits vorgesehenen Musikern zwei New Yorker Schlagzeuger gehörten, liegt es nahe, dass dieser Umstand Veress' Besetzungswahl beeinflusst hat. Veress musste damit allerdings nicht «wider seine Natur» komponieren. Ausgedehnte und strukturell wesentliche Schlagzeugpartien finden sich wiederholt in seinem Werk, etwa im Streichquartettkonzert von 1961. In einem Brief von 1980 liest man von der später nicht realisierten Idee, «eine Musik für Bratsche, Horn und einen Schlagzeuger» zu schreiben.<sup>5</sup> Vollends zur Hauptsache wurde das Schlagzeug im sechsten Satz des *Orbis tonorum*, einem «Piccolo concerto per Xilorimba, Arpa e Percussione», an das Veress im zweiten Satz der *Geschichten und Märchen* anknüpfte.

Deren Uraufführung war auf den 30. Juli 1988 angesetzt. Die Korrespondenz aus der ersten Jahreshälfte mit Haefliger einerseits, dem involvierten Schlagzeuger Eric Charlston andererseits belegt nun, dass Veress mit der Arbeit am Stück nicht in der gewünschten Weise vorankam und in arge Zeitnot geriet.<sup>6</sup> In einem Brief an Charlston vom 6. Juli schreibt er:

I am under unusually great pressure of work on two new compositions one of them being the piece for you. [...] I am looking forward with pleasure to work with you in Davos thus gathering more experiences for a further, perhaps bigger piece I intend to write in the future. The present composition will be a series of shorter movements each one of different character and, according to that, engaging a certain combination of instruments. I am planing [sic] to give a title for the whole as: Stories and Tales.

Der Brief erweist sich als eine zentrale entstehungsgeschichtliche Quelle. Er ist das einzige bekannte Dokument, in dem Veress sein ursprüngliches zyklisches Konzept andeutet, zudem findet sich hier erstmals ein Zyklustitel formuliert. Ob Veress, wie er behauptet, tatsächlich parallel mit einem zweiten Werk beschäftigt war – und wenn ja: mit welchem –, lässt sich momentan nicht eruieren. Deutlich wird jedenfalls, dass er zu diesem Zeitpunkt, gut drei Wochen vor der Uraufführung, noch unter Hochdruck am

---

4 Brief von Michael Haefliger an Veress, 16. November 1987 (Sammlung Sándor Veress, PSS); alle im Weiteren erwähnten Archivalien ebenda.

5 Brief von Veress an Rolf Looser (Pro Helvetia), 17. März 1980.

6 Siehe z. B. den Brief an Michael Haefliger vom 28. April 1988.

*Baron Münchhausen* *Sándor Veress*

*Allegro, ♩ = 132*

(-1-) 16

Abbildung 1: Sándor Veress, *Geschichten und Märchen*, «Baron Münchhausen», Fotokopie der Partiturreinschrift mit hss. Eintragungen, S. 1 (Sammlung Sándor Veress, PSS).

Schlagzeugstück arbeitete. Aufgeführt wurden in Davos dann letztlich nur zwei Sätze von vier respektive zwei Minuten Dauer.<sup>7</sup> Während Veress' Reinschriften dafür die Satztitle «Little Snow-White» (Schneewittchen) und «Baron Münchhausen» (*Abbildung 1*) angeben, fehlt ein autographes Titelblatt, so dass für den Zyklustitel einstweilen die Angabe «Geschichten und Märchen» in der Davoser Programmbroschüre maßgeblich sein dürfte.

Es kann kein Zweifel bestehen, dass es Veress eigentlich auf eine umfangreichere Sammlung abgesehen hatte und er zunächst auch gewillt war, an dem Stück weiterzuarbeiten. Kurz nach der Uraufführung ließ Eric Charlston, auch im Namen seines Duopartners Gordon Gottlieb, den Komponisten wissen: «Gordon and I both enjoyed very much playing your music and look forward to the completed score. Maybe we can come over

7 Von der Uraufführung existiert ein Mitschnitt von Radio DRS; er dokumentiert einige markante Abweichungen vom Notentext der Reinschriften (u. a. im zweiten Satz eine Wiederholung der Takte 4 bis 18).

and premiere the new entire piece for you in Switzerland or elsewhere.»<sup>8</sup> Veress antwortete: «especially after having heard your wonderfully artistic playing, I feel inspired to continue composing for your Duo.»<sup>9</sup> Doch die vervollständigte Partitur, mit der Charlston rechnete, sollte es nicht geben. Ein weiterer Satz der *Geschichten und Märchen* (oder auch nur eine Skizze dazu<sup>10</sup>) ließ sich bis jetzt jedenfalls weder im Veress-Nachlass noch bei den beteiligten Musikern finden, und nach meinen Erfahrungen mit Veress' eigener Ordnung seiner Arbeitsmaterialien ist es unwahrscheinlich, dass sich dies noch ändert. Es handelt sich bei der zweisätzigen Version folglich um ein Fragment, und zwar – nach der Fragment-Kategorisierung von Andrea Lindmayr-Brandl – nicht um ein Überlieferungs-, sondern ein Kompositionsfragment, also um ein «Teilstück eines fiktiven Ganzen, das als Totalität nie existiert hat».<sup>11</sup>

Weniges lässt sich über dieses «fiktive Ganze» noch ergänzend ermitteln. Aus zweiter Hand gibt es einen Hinweis auf den Umfang der Sammlung, der Veress zeitweilig vorschwebte. «Die beiden fertiggestellten Sätze (geplant sind insgesamt fünf bis sieben) stellen Charakterbilder bekannter Figuren wie Schneewittchen und Münchhausen dar», wusste der Rezensent der *Berner Zeitung* über die *Geschichten und Märchen* zu berichten und bezog sich dabei vermutlich auf ein öffentliches Gespräch mit dem Komponisten, das am Tag der Uraufführung stattgefunden hatte.<sup>12</sup> Ob weitere Sätze in irgendeiner Weise konkreter projiziert waren, ist nicht überliefert. Die Sammlung sollte aber offensichtlich aus Stücken mit Bezug auf literarische Figuren oder Stoffe bestehen, und Veress hat mehrere Listen angelegt, in denen er einerseits potentielle Protagonisten solcher Schlagzeug-«Geschichten», andererseits Ideen für den Zyklustitel wie etwa «Mesevilág» (Märchenwelt) festhielt (stellvertretend *Abbildung 2*). Leider lassen sich die undatierten Listen nicht chronologisch in die Werkgenese einordnen. Die dort am häufigsten genannte Figur ist Cervantes' Don Quijote.

Warum Veress die Arbeit an dem Stück letztlich doch nicht fortgesetzt hat, darauf geben die vorliegenden Quellen keinerlei Hinweise. Zu konstatieren ist schlicht, dass er im Lauf des Jahres 1989 angefragt wurde, ein Konzert für zwei Posaunen und Orchester zu komponieren, und er daraufhin seine im März 1991 uraufgeführte *Tromboniade* zu schreiben begann.

---

8 Brief von Eric Charlston an Veress, 9. August 1988; vgl. den Brief von Hans Ott (Radio DRS) an Veress, 2. August 1988.

9 Brief von Veress an Eric Charlston, 31. August 1988.

10 Zu den ausgeführten Sätzen existieren insgesamt acht Blätter mit Skizzen und Entwürfen sowie weitere Notate in den Skizzenbüchern B V (fol. 7r) und B VI (fol. 17v–18v).

11 Andrea Lindmayr-Brandl, *Franz Schubert. Das fragmentarische Werk*, Stuttgart: Steiner 2003, S. 36.

12 Andreas Kramer, «Der Einfluss der Volksmusik auf die Klassik», in: *Berner Zeitung*, Nr. 179, 3. August 1988, S. 9.

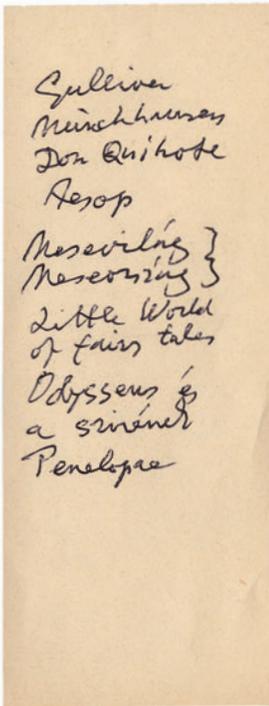


Abbildung 2: Sándor Veress, Notizzettel zu den *Geschichten und Märchen* (Sammlung Sándor Veress, PSS).

Wenn zutrifft, was Heinz Holliger bemerkt hat, dass nämlich Veress in dem Konzert die Möglichkeit sah, auf umwegige Weise ein in den frühen 1980er Jahren geplantes Orchesterstück zu realisieren, dann würde die Interessenverlagerung weg von den *Geschichten und Märchen* ein Stück weit plausibel.<sup>13</sup> Das Gleiche gilt für Andreas Traubs Deutungsansatz, die *Trombonade* sei «die sinfonische Entfaltung der den Orbis tonorum beschliessenden – oder müsste man nun sagen: offenhaltenden? – Frage.»<sup>14</sup> Doch hier bewegt man sich bereits auf dünnem Eis.

Oder kamen die Hindernisse für eine Weiterarbeit nicht von außen, sondern lagen im Stück selbst, sei es im Gesamtkonzept oder im zweisätzigen Nukleus? Die Frage ist von Veress' Seite her nicht zu beantworten, führt aber auf unabweisbare andere Fragen, die letztlich kaum voneinander zu trennen sind. Wie sind, gemessen am übrigen Spätwerk, die komposi-

13 Vgl. Andreas Traub, *Zeitschichten* (siehe Anm. 3), S. 8. Holligers Hinweis auf das Orchesterstück lässt sich archivalisch ergänzen durch einen Brief von Veress an Rolf Looser (vom 26. Januar 1982), in dem er «zwei Stücke für grosses Orchester (die eine Einheit bilden)» mit dem Titel «Deux essais» als laufendes Arbeitsprojekt erwähnt und dessen Sätze «Homo homini lupus» und «Per aspera ad astra» kurz charakterisiert.

14 Andreas Traub, «(K)Ein Konzert für zwei Posaunen und Orchester. Die *Trombonade* von Sándor Veress», in: *Dissonanz*, Nr. 84 (Dezember 2003), S. 22–27, hier S. 24.

torische Ambition und der Stellenwert des Stücks einzuschätzen? Ist der zweisätzige Torso – ungeachtet dessen, dass Veress ihn unter Termindruck autorisiert hat – als «Werk» im Konzertsaal tatsächlich lebensfähig? Was bedeutet das Auftauchen der *Geschichten und Märchen* für Veress' Werk und die Forschung? Wie soll editorisch mit dem Fragment umgegangen werden? Es ist klar, dass diese Fragen nicht zuletzt eine analytische Auseinandersetzung mit «Little Snow-White» und «Baron Münchhausen» nötig machen, die an dieser Stelle nicht geleistet werden kann. Stilistisch erkennt man in den beiden kleindimensionierten Sätzen wohl den Komponisten des *Orbis tonorum* wieder, ohne dass hier aber die gleiche satztechnische und formale Komplexität angestrebt wurde. Gerade bei diesem Vergleich wird allerdings nochmals deutlich, wie prekär der Fragmentstatus des Schlagzeugstücks ist. Wir hätten ein völlig falsches Bild vom *Orbis tonorum*, dessen acht Sätze ästhetisch und kompositorisch nur in ihrer Interdependenz angemessen zu verstehen sind, wenn lediglich zwei seiner Sätze überliefert wären. Wohin hätte Veress entsprechend in einem umfang- und beziehungsreicheren Schlagzeugzyklus gewollt, und in welchem Licht stünden bei einem solchen Kontext «Little Snow-White» und «Baron Münchhausen»? Die *Geschichten und Märchen* sind ein schwieriger Fund.