

Bálint András Varga

Der Komponisten Mut  
und  
die Tyrannei  
des Geschmacks

Meinen Töchtern Fanni und Flora gewidmet  
in Dankbarkeit für ihre Ermutigung

© 2016 Bálint András Varga  
Alle Rechte vorbehalten  
Wolke Verlag, Hofheim  
Printed in Germany  
Typesetting in Simoncini Garamond  
Umschlaggestaltung: Friedwalt Donner, Alonissos  
ISBN 978-3-95593-071-4  
[www.wolke-verlag.de](http://www.wolke-verlag.de)

# Inhalt

Vorwort . . . . .	7
-------------------	---

## KOMPONISTEN

Hans Abrahamsen . . . . .	17
John Adams . . . . .	24
Vykintas Baltakas . . . . .	38
George Benjamin . . . . .	45
Friedrich Cerha . . . . .	46
Unsuk Chin . . . . .	53
George Crumb . . . . .	58
Chaya Czernowin . . . . .	59
Paul-Heinz Dittrich . . . . .	62
Pascal Dusapin . . . . .	64
Lorenzo Ferrero . . . . .	65
Uli Fussenegger . . . . .	68
Michael Gielen . . . . .	70
Detlev Glanert . . . . .	76
Sofia Gubaidulina . . . . .	79
Georg Friedrich Haas . . . . .	81
Gija Kantscheli . . . . .	86
György Kurtág . . . . .	87
Helmut Lachenmann . . . . .	93
Libby Larsen . . . . .	99
Liza Lim . . . . .	101
Luca Lombardi . . . . .	103
Siegfried Matthus . . . . .	111
Robert Morris . . . . .	112
Olga Neuwirth . . . . .	116
Enno Poppe . . . . .	129
Karl Aage Rasmussen . . . . .	135
Wolfgang Rihm . . . . .	140
Rebecca Saunders . . . . .	149
Allen Shawn . . . . .	155
Johannes Maria Staud . . . . .	159
Manfred Trojahn . . . . .	167



## Einführung

Schöpferische Menschen wollen uns etwas mitteilen – ob in Wort, Klang, Farbe oder Form. Der Wunsch, die Sehnsucht, ihre Vision Gestalt werden zu lassen steht am Anfang eines Prozesses, der durch die Tradition und die Zeitgenossen beeinflusst wird. Der Schöpfer steht am Ende und am Anfang der Geschichte seines Betätigungsfeldes. Er blickt zurück, er blickt um sich herum und er blickt nach vorne. Es hängt von der Art seiner Begabung ab, wie er auf das Wahrgenommene reagiert. Will er Bahnbrecher oder Fortsetzer werden? Will er sich zu anderen gesellen oder wagt er, einen einsamen Weg einzuschlagen?

Wie auch immer, er kommt auf Ideen, die ihn selbst überraschen werden. Man weiß ja nie, was einem das Hirn einflüstern wird. Es entstehen völlig unerwartete Situationen, in denen der Schöpfer eine Entscheidung treffen muss. Eine Entscheidung, worauf andere folgen müssen – ein Weg öffnet sich, eine Richtung zeichnet sich ab, das Ende ist noch unsichtbar.

Welche psychologischen Barrieren mussten wohl überwunden werden, damit James Joyce von *The Dubliners* von 1914 über *Ulysses* von 1918–20 hin zu *Finnegans Wake* von 1923–39 gelangen konnte? Könnte da Mut etwa eine Rolle gespielt haben? Er war sich in jedem Fall des Risikos bewusst, auf das er sich bei *Ulysses* einließ: „Jenes Buch war ein furchtbares Risiko. Ein durchsichtiges Blatt hat es von Verrücktheit getrennt.“<sup>1</sup> Das Motiv des Risikos, des Mutes, klingt auch bei Vincent van Gogh an: „Was wäre das Leben, hätten wir nicht den Mut, etwas zu riskieren?“<sup>2</sup>

Welche psychologischen Barrieren mussten überwunden werden, damit Kasimir Malewitsch von seinem farbenfrohen *Frühlingsgarten in Blüte* von 1904 innerhalb von elf Jahren sein abstraktes Gemälde *Schwarzes Quadrat auf weißem Grund* von 1915 zu konzipieren und publik zu machen vermochte? Spielte da etwa Mut eine Rolle? Wohl eine Verzweiflung: er beschrieb das Schaffen des schwarzen Quadrats als einen „verzweifelten Versuch, die Kunst vom Gewicht der Dinge zu befreien“. In unserem Gespräch sprach auch Jörg Widmann vom „Mut der Verzweiflung“. Auch von der „Angst vor der eigenen Courage“.

Angst war auch Webern nicht fremd. In einem Vortrag Anfang der 1930er Jahre gestand er ein, in welche Krise ihn die Aufgabe der Tonalität gestürzt hatte:

---

1 James Joyce, *The Critical Heritage*, hg. von Robert H. Deming. Routledge, London 1970, S. 22.

2 Dear Theo, *The Autobiography of Vincent van Gogh*, hg. von Irving und Jean Stone. Plume, New York 1995, S. 83.

„Das war natürlich ein heißer Kampf, da waren Hemmungen der fürchterlichsten Art zu überwinden, eine Angst: ‚Ist denn das möglich?‘“<sup>3</sup>

Dass Mut sehr wohl mit im Spiel war, als John Cage sich entschlossen hatte, mit seinem stillen Stück, 4'33" von 1952, an die Öffentlichkeit zu treten, wissen wir aus seiner Antwort auf die erste meiner drei Fragen, die ich zwischen 1978 und 2014 an zahlreiche Komponisten gerichtet hatte<sup>4</sup>. Ich zitiere sie unter den Beispielen, die ich als Anregung zusammengestellt und Komponisten zugeschickt habe, um sie zu bewegen, an dem vorliegenden Projekt teilzunehmen.

Mut ist eine der psychologischen Komponenten, die Entscheidungen der Schaffenden beeinflussen, selbst wenn manche diese Idee vehement ablehnen. Er hat aber auch einen soziologischen Aspekt: kann ein Schaffender, der ja mit seiner Botschaft Menschen treffen will, die Aufnahmefähigkeit, die Aufnahmebereitschaft der Gesellschaft außer Acht lassen? Allen voran die Meinung – den Geschmack – seines unmittelbaren Publikums: seiner Kollegen sowie derjenigen, die seine Produkte für die Gesellschaft vermitteln?

Welche Rolle spielt der Geschmack in der Entstehung und Verbreitung der Kunst?

Ich frage mich manchmal, wie der Zuspruch Weberns Œuvre beeinflusst hätte, den seine Musik erst nach seinem Tod erfahren hat. Er hätte sicherlich viel mehr, zwar nicht anders, komponiert, wenn er seine Musik in vorbildlichen Aufführungen erlebt und die ermutigende Gewissheit gehabt hätte, dass sein Schaffen von einer Schar begeisterter Anhänger erwartet und begrüßt würde. Ich muss an seine fast unterwürfigen Briefe an Zemlinsky denken, in denen er sich für eine Aufführung seiner *Passacaglia* bedankte und quasi nebenbei anmerkte, wie die bisherigen Interpretationen dem Werk nicht gewachsen waren.

Wieweit ist „es gefällt mir“, „es gefällt mir nicht“ von Vorurteilen und von Ideologien beeinflusst? Könnte man die Ideologie als institutionalisierten Geschmack auffassen? Wie stark ist der „Herdentrieb“ unter den Künstlern, irgendwo dazu zu gehören und damit das beruhigende Gefühl zu erringen, auf der Höhe der Zeit zu sein? Mir fallen die vielen Partituren ungarischer Komponisten in den 1970er Jahren ein, wo Wellenlinien statt Noten lange Abschnitte bestimmten. Sie haben wohl einschlägige Werke ihrer westlichen Kollegen in Warschau gesehen/ gehört und dachten: das ist heute modern, so muss man komponieren.

Ideologie hat die Beziehung György Kurtágs zu Darmstadt geprägt. Hier ist ein Ausschnitt aus unserem Gespräch von 2007:

Kurtág: „Den dortigen Komponisten hat *Bornemisza* sehr missfallen. Über dreißig Jahre haben sie mich nicht mehr eingeladen.“

---

3 Anton Webern, *Vorträge 1932/33*, S. 48. Zitiert in Elmar Budde: *Anton Weberns Lieder op. 3. Untersuchungen zur frühen Atonalität bei Webern*. Franz Steiner Verlag, Wiesbaden 1971, S. 94.

4 Bálint András Varga, *Drei Fragen an 73 Komponisten*. ConBrio, Regensburg 2014.

Varga: „Doch du hättest gern zu ihnen gehört?“

Kurtág: „Das dachte ich. Heute möchte ich nicht mehr zu ihnen gehören.“<sup>5</sup>

Die Rolle des Geschmacks/der Ideologie und seine fundamentale Bedeutung für die Karriere eines Komponisten wird durch den „Fall Bornemisza“ veranschaulicht: die Komposition mag in Darmstadt den meisten Anwesenden nicht gefallen haben, aber einen Rundfunkredakteur hat sie ungeheuer beeindruckt: Wilfried Brennecke (1926–2012) erkannte die Bedeutung Kurtágs und setzte sich in den folgenden Jahren tatkräftig für ihn ein. Die Streichquartette op. 13 und 28 sowie die *Kafka-Fragmente* op. 24 für Sopran und Violine sind im Auftrag der Wittener Tage für Neue Kammermusik, deren künstlerische Leitung Brennecke innehatte, entstanden.

Es heißt, die Partitur von *Bornemisza* wäre durch Zufall in die Hände von Pierre Boulez gelangt. Dem Namen des Komponisten war er noch nie begegnet, aber die Musik machte einen gewaltigen Eindruck auf ihn, und sie bewog ihn dazu, Kurtág den Auftrag für die *Botschaften der verstorbenen R. W. Troussowa* op. 17 (1976–80) zu erteilen. Diese Komposition trug maßgeblich zu Kurtágs internationalem Durchbruch bei. Ich glaube, der „Fall Bornemisza“ liefert eine überzeugende Rechtfertigung für die Frage nach der Tyrannei – der Allmacht – der Subjektivität, der Ideologie, *vulgo* dem Geschmack.

Mut, Angst, Verzweiflung, Tyrannei: dieses Buch versucht herauszufinden, was in den Arbeitszimmern von Komponisten vor sich geht, welcher Kampf mit dem Material, mit den eigenen Grenzen, mit den tradierten Regeln, deren Überschreitung selbst für den 90jährigen György Kurtág einen mutigen Akt darstellt – also welcher Kampf hinter den Noten steckt, die man in den Konzerten zu hören bekommt. Noten, die einem „gefallen“ oder „missfallen“, je nach Geschmack, Intelligenz, Offenheit, Neugier und Erfahrung.

Dieses Buch ist auch ein Versuch, einen Blick in die Gedankenwelt der „Abnehmer“ – Kritiker und Festivaldirektoren – zu werfen. Sind sie sich der Subjektivität ihrer eigenen Urteile und Entscheidungen bewusst, und wie gehen sie damit um? Als ehemaliger Promotionmanager von Musikverlagen weiß ich ja aus eigener Erfahrung, welche wichtige Rolle mein Geschmack in meiner Arbeit einnahm. Dieses Bewusstsein war für mich eine permanente Mahnung, meine Subjektivität nicht als Maßstab anzulegen. Das war eine äußerst schwierige Gratwanderung, weil ich Werke, die mir aus irgendeinem Grund fremd waren, nicht einfach zynisch zu promoten vermochte. Ich musste – und mit der Zeit konnte ich – eine Lösung finden.

---

5 György Kurtág, *Drei Gespräche mit Bálint András Varga und Ligeti-Hommagen*. Wolke, Hofheim 2010, S. 86f. Die Rede ist von *Die Sprüche des Péter Bornemisza*. Konzert für Sopran und Klavier op. 7 (1963–68).

Artur Rubinstein, der erste bedeutende Musiker, mit dem ich ein Gespräch führte (am 19. Oktober 1966), mahnte mich, den Ansichten der Komponisten kein Vertrauen zu schenken. Sie hätten keine Idee, wie ihre Werke zu interpretieren seien und änderten ihre Meinung schneller als die Künstler.

Ich messe den Aussagen der Komponisten sehr wohl eine große Bedeutung bei und sehe meine Aufgabe darin, sie ähnlich einer „Flaschenpost“ für zukünftige Generationen zu bewahren und damit an sie weiterzuleiten.

#### DER MUT DER KOMPONISTEN. BEISPIELE ZUR ANREGUNG

John Cage erzählte, dass ihm die unbemalten Bilder von Robert Rauschenberg den Mut gaben, seine Idee für sein stilles Stück 4'33'' zu realisieren<sup>6</sup>:

*Ich hatte auch über das stille Werk schon zwei Jahre, bevor ich es geschrieben hatte, nachgedacht. Und der Grund, warum ich es nicht zu dem Zeitpunkt geschrieben habe, als ich darüber nachdachte, liegt darin, dass mir bewusst war, dass viele Leute es für einen Witz halten und nicht ernst nehmen würden.*

*Als ich daher die leeren Bilder von Rauschenberg sah, war ich schon darauf vorbereitet, einen Partner bei diesem ernsthaften Bruch mit den Konventionen zu bekommen... Mit anderen Worten: Ich denke nicht, dass er mich beeinflusst hat – er hat etwas in mir ermutigt, von dem ich persönlich schon überzeugt war.*

In seiner Autobiographie *Hallelujah Junction* erinnert sich John Adams<sup>7</sup>:

*John Cage hat mir auch geholfen, mich den neuen Technologien zu nähern, mich mit ihnen in Einklang zu fühlen. Seine verspielte und doch disziplinierte Herangehensweise zu Objekten des Lebens im 20. Jahrhundert, wie Radios, Lautsprecher, Mikrophone, Tonbandgeräte und sogar Computer, hatten den Einfluss der Ermächtigung auf mich. Er hat mir den Mut gegeben, Technologie als fruchtbaren Boden für Kreativität zu betrachten.*

Goffredo Petrassi schöpfte Mut aus den Werken von Bruno Maderna und Alberto Burri<sup>8</sup>:

*Ich habe Madernas Musik zum ersten Mal um 1957 gehört – ich glaube, sein Stil war zu dem Zeitpunkt gereift und seine Persönlichkeit hatte sich von Darmstadt losgesagt. Die Begegnung mit Madernas Kunst war sehr hilfreich für mich – sie gab mir den Mut, einen großen Sprung nach vorne zu machen. Intuitiv war ich dazu bereit, aber es fehlte mir an Selbstvertrauen.*

6 Bálint András Varga, *Drei Fragen an 73 Komponisten*. Ibid., S. 136.

7 John Adams, *Hallelujah Junction: Composing an American Life*. Farrar, Straus and Giroux, New York 2008, S. 203f.

8 Bálint András Varga, *Drei Fragen an 73 Komponisten*. Ibid., S. 267.

*Ein paar Jahre zuvor hatte mich ein Maler auf ähnliche Weise beeinflusst. Ich war unsicher. Ich wusste nicht, wie ich mit der seriellen Technik umgehen sollte. Eines Tages stand ich vor den Bildern von Alberto Burri – und kaufte vom Fleck weg zwei davon. Burri ist ein großer Künstler von internationalem Ansehen. Er hatte mit den traditionellen Ausdrucksformen gebrochen und experimentierte mit neuen Techniken und Materialien: An Stelle von Farbe und Pinsel arbeitete er mit Teer und Sackleinwand und einer Auswahl anderer, sehr simpler Materialien. Trotzdem machten seine Bilder einen starken Eindruck auf mich. Ich dachte, auch ich sollte den Mut aufbringen, mich von meiner früheren Vorstellung von Musik abzuwenden, einen Sprung zu wagen und meine eigene Persönlichkeit, meine Maßstäbe mit seriellen Techniken zu konfrontieren.*

In einem Interview mit György Ligeti zu seinem 75. Geburtstag 1998 fragte ich ihn, ob er Mut brauchte, sein Horn-Trio zu komponieren<sup>9</sup>. Seine Antwort: Komponieren sei keine Frage des Mutes oder der Feigheit. Man schreibe die Musik, die einem vorschwebt und schere sich nicht um die Reaktion, die sie auslöse.

In seinem „Bericht zur eigenen Arbeit“ (geschrieben zur Uraufführung von *Lontano* am 22. Oktober 1967 in Donaueschingen) heißt es jedoch<sup>10</sup>:

*Es war um das Jahr 1950, als ich zu der Einsicht kam, dass die Weiterführung des nachbartókschen Stils, in dem ich bis dahin komponiert hatte, kein richtiger Weg mehr für mich war... Damals hatte ich die ersten Vorstellungen einer statischen, in sich ruhenden Musik, die keine Entwicklung und keine herkömmlichen rhythmischen Gestalten kennt. Diese Vorstellungen waren zunächst vage, und ich hatte zu der Zeit weder den Mut noch die kompositorisch-technischen Mittel, sie in Werke umzusetzen.*

In unserem ersten Interview (1982/85) erzählte György Kurtág, welche Bedeutung für sein kompositorisches Denken die Tätigkeit des Budapester Studios für Neue Musik hatte. Mit Hinweis auf die frühen 1970er Jahre sagte er<sup>11</sup>:

*Überhaupt, die zu der Zeit sich ausbildende Sprache des Studios spielte eine große Rolle in den Anfangsphase der Játékok: Es zu wagen, mit noch weniger Tönen zu arbeiten.*

Als ich Kurtág anlässlich eines Telefongesprächs im Dezember 2015 an seine Aussage erinnerte, meinte er: „Wann immer ich mich in keiner geeigneten Verfassung zum Komponieren befinde, vervielfachen sich die Noten sofort.“

---

9 Bálint András Varga, *From Boulanger to Stockhausen*. University of Rochester Press, Rochester 2013, S. 54.

10 „Bericht zur eigenen Arbeit.“ György Ligeti, *Gesammelte Schriften*, Bd. 2. Schott, Mainz 2007, S. 75.

11 Bálint András Varga, *Drei Fragen an 73 Komponisten*. Ibid., S. 198.

In seinem Gesprächsband mit Fiona Maddocks, *Wild Tracks*, erzählt Harrison Birtwistle, wie die Begegnung mit Picassos Auseinandersetzung mit Velazquez' *Las Meninas* ihn ermutigt habe, Musik der Ars subtilior, Dunstable sowie Bach zu bearbeiten<sup>12</sup>. Früher sei er abgeneigt gewesen, weil er wusste, wie unangenehm berührt er wäre, sollte seine eigene Musik von anderen Komponisten auf diese Weise behandelt werden.

## DIE TYRANNEI DES GESCHMACKS UND DER IDEOLOGIEN

Der Titel hätte auch anders formuliert werden können: Mut gegen die Tyrannei des Geschmacks und der Ideologien. Die meisten der folgenden Beispiele zeigen auf, wie die beiden Themen des Buches eng miteinander verbunden sind – sowie auch mit der Musikgeschichte der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Die Idee, das ursprüngliche Thema des Buches (Der Mut der Komponisten) mit der Tyrannei des Geschmacks zu ergänzen, gab mir folgender Abschnitt im Beitrag des dänischen Komponisten Karl Aage Rasmussen:

*Als Künstler ist man jedoch immer einem Druck seitens der umgebenden lingua franca ausgesetzt – das ist wohl unvermeidlich – und die Angst, ein Paria zu werden, ist in den meisten Menschen tief verankert. Ende der 1960er Jahre, als Kompositionsstudent unter nicht besonders akademischen Modernisten, war es mir trotzdem intensiv bewusst, dass es einer Selbstsicherheit bedurft hätte, die ich damals nicht besaß, den späten Strauss der Metamorphosen – um ein Beispiel zu nennen – offen zu bewundern. Von der Musik Prokofjews liebevoll zu sprechen, war undenkbar, man hat sowieso die eigene Faszination geheim gehalten. Einige von Adornos Bonmots („man kann kaum eine Note hören, ohne ein Lächeln verbergen zu müssen“<sup>13</sup>) waren wie Schläge eines Lehrers auf das Handgelenk; sie ließen eine Angst entstehen, immer zu versuchen, nur „das Richtige“ zu sagen – oder gar nichts. Es war ein Gedankenmuster, das in meinen frühen Jahren eigentlich alle meine künstlerischen Ansichten umbüllte.*

In meiner E-Mail-Korrespondenz habe ich Komponisten mit dieser Aussage Rasmussens mehrfach konfrontiert, wenn sie mir als Diskussions-Anstoß wichtig erschienen.

In unserem Gespräch 1998 mag György Ligeti die Idee des Mutes im Schaffensprozess dezidiert abgelehnt haben, anderswo jedoch, als er sich seiner Anfänge als Komponist erinnerte, zögerte er nicht, sich zu seinem fehlenden Mut zu bekennen (siehe oben seinen „Bericht zur eigenen Arbeit“).

---

12 Harrison Birtwistle, *Wild Tracks. A conversation diary with Fiona Maddocks*. Faber & Faber, London 2014, S. 136.

13 Rasmussen hörte diesen Satz in einer Rundfunkdiskussion mit Adorno; das Zitat ist aus der Erinnerung wiedergegeben.

Im folgenden Zitat kommt der Begriff des Mutes nicht zur Anwendung, er spielte jedoch sehr wohl eine Rolle: Ligeti musste ja wissen, dass die von ihm verwendeten Mittel in einem Bläserquintett Schwierigkeiten seitens des Komponistenverbandes verursachen würden:

*Ende September 1956 wurden an der Budapester Franz-Liszt-Akademie zum erstmaligen Tage der neuen ungarischen Musik veranstaltet und auf Initiative des Jeney-Quintetts endlich meine Bagatellen für Bläserquintett aufgeführt. Doch hießen sie nun Fünf Bagatellen, da Nr. 6 selbst für das damalige politische Tauwetter zu viele kleine Sekunden enthielt: Dissonanzen und Chromatik waren „kosmopolitisch-volksfeindlich“, nur im Herbst 1956 etwas weniger als in den vergangenen Jahren. Im Publikum, das aus Musikern und Intellektuellen bestand, herrschte Ratlosigkeit, ob einem das gefallen, und ob man klatschen darf. Einer meiner früheren Lehrer versuchte, mir behutsam „zum Erfolg“ zu gratulieren, indem er meine Hand schüttelte und verlegen von einem Bein auf das andere wechselte.<sup>14</sup>*

Ein anderes Beispiel für den Mut eines Komponisten in Zeiten der Tyrannei wird von Péter Eötvös in seinem jüngsten Gesprächsband erzählt<sup>15</sup>. Es handelt vom Mut seines Kompositionsprofessors an der Budapester Musikakademie, János Viski, der dem daraus resultierenden ungeheuren ideologischen und existenziellen Druck nicht gewachsen war und daran gestorben ist<sup>16</sup>. Dieser Abschnitt stellt aber auch dar, in welchem Ausmaß die Komponisten hinter dem Eisernen Vorhang von angeblich ideologisch schädlicher Musik – etwa der der Zweiten Wiener Schule – abgeschnitten waren und welchen gewaltigen Einfluss die Begegnung mit dem verbotenen Œuvre eines Anton Webern auf einen jungen Komponisten, der Eötvös Ende der 1950er Jahre war, ausübte.

*Er [János Viski] war ein einmaliger Mensch, äußerst streng, aber unglaublich human, ein echter Meister, ein wahrer Schutzengel für einen jungen Mann, der ich damals war. Nach anderthalb Jahren gemeinsamer Arbeit lud er mich einmal zu sich ein. Er ließ mich neben seinem Tonbandgerät, einem gewaltigen, Ehrfurcht gebietenden Grundig, Platz nehmen und sagte: „Nun werde ich Ihnen eine Musik zeigen, die Sie noch nie gehört haben. Ich lasse Sie allein, hören Sie sie sich an...“ Dann fügte er hinzu: „Es sind die Werke des Herrn Anton von Webern.“*

---

14 „Zu meinen Bläserquintetten.“ György Ligeti, *Gesammelte Schriften*, Bd. 2. Schott, Mainz 2007, S. 156.

15 Péter Eötvös/Pedro Amaral, *Parlando-Rubato. Beszélgetések, monológok, és egyéb kitérők*. Rózsavölgyi, Budapest 2015.

16 János Viski (1906–1961) war ein erfolgreicher Komponist vor dem Zweiten Weltkrieg; manche seiner Orchesterwerke wurden überall in Europa aufgeführt, unter Dirigenten wie Willem Mengelberg. 1942 wurde er zum Kompositionsprofessor an der Budapester Musikakademie ernannt, eine Position, die er bis zum seinem Tod innehatte. Péter Eötvös studierte bei Viski zwischen 1958 und 1961.

*Ich war erstaunt, oder soll ich lieber sagen, fasziniert? Ich hatte keine Ahnung gehabt, dass Musik dieser Art existieren konnte. Es war verblüffend, schier unglaublich, wie sich eine bis dahin ungeahnte Klangwelt in ihrer Totalität vor mir öffnete; sie bezauberte mich, riss mich hin. Ich erlebte einen der schönsten, unwiederholbaren Momente meiner ganzen menschlichen Existenz.*

*Um eine ziemlich kindliche Metapher zu verwenden, ich kroch in jene Musik, wie eine Wespe in einen Honigtopf, und konnte viele Jahre lang nicht mehr wieder heraus. Verstehe mich nicht falsch: die Versuchung war nie da, im Webernschen Stil zu komponieren, aber die Reinheit seiner Musiksprache, ihre Transparenz und natürliche Geometrie faszinierten mich enorm. In solchem Maße, dass dieselbe Musik auch einen negativen Einfluss auf mich ausübte, indem sie mich jahrelang behinderte, mein eigenes Idiom, meinen Stil, meine eigene Welt zu entdecken. Ich spürte, ich war immer viel zu weit weg von jener Webernschen Form der Vollkommenheit, ich vermochte nie eine so klare Architektur zu schaffen, ich war außerstande, jenen hohen Grad der technischen, künstlerischen und geistigen Leistung zu erreichen. Das Webernsche Licht war viel zu hell, sein Œuvre wurde ein unüberwindbares Hindernis, das ich viele Jahre lang nicht besiegen konnte.*

\* \* \*

*Nach der Entdeckung Weberns begann ich eine Musik zu komponieren, die nicht mehr viel mit Kodály zu tun hatte; ich bewegte mich in Richtung eines moderneren Stils, der Spuren der westlichen Musik aufwies. Das heißt, die Art von Idiom, das für die sowjetische Diktatur als unakzeptabel galt. Chruschtschow war natürlich kein Stalin, aber die geistige Unterdrückung war weiterhin spürbar und die mindeste Sympathie für die westliche Kultur wurde sofort als Zeichen einer gefährlichen politischen Infektion betrachtet, die unverzüglich auszumerzen war.*

*Die Direktion der Budapester Musikakademie hatte Ferenc Szabó inne<sup>17</sup>. Er war nicht nur Komponist, sondern auch Offizier der Roten Armee und wurde von den Russen beauftragt, jedes verdächtige Moment des kulturellen Lebens zu melden. Szabó war ein Anhänger Stalins, widmete ihm mehrere seiner Kompositionen; es wurde gemunkelt, dass er zur Zeit der großen Säuberungen in der zweiten Hälfte der 1930er Jahre im berüchtigten Moskauer Prozess eine Rolle spielte, in dem eine Reihe seiner alten Genossen kurzerhand verurteilt, hingerichtet oder deportiert wurden. Er war ein sehr gefährlicher Mann mit der Macht, jeden ins Gefängnis stecken zu lassen, wenn er befand, dass dieser die künstlerischen Prinzipien der feindlichen westlichen Kultur vertrat.*

*Als dann meine auf einigermaßen verdächtigen ästhetischen Kriterien basierenden Werke bei einer Prüfung vorgelegt wurden, bestellte dieser Mann meinen Pro-*

---

17 Ferenc Szabó (1902–1969), ungarischer Komponist, Schüler von Zoltán Kodály (1923–1926).

*fessor zu sich und befragte ihn, wieso und warum er es zuließ, dass ich so etwas komponierte. Ich sollte nie erfahren, was genau bei jener Konferenz tatsächlich passierte, ich weiß nur, dass, als Prof. Viski nach Hause zurückkehrte, sein Herz aufhörte zu schlagen und er starb. Niemand war im Stande, einen direkten Zusammenhang zwischen der Konferenz und seinem Tod nachzuweisen, es hätte auch ein Zufall gewesen sein können, aber für mich war der Zusammenhang nie eine Frage.<sup>18</sup>*

Ich erinnere mich eines Treffens in einem Prager Kaffeehaus mit dem tschechischen Komponisten Miloslav Kabeláč (1908–1979). Er schenkte mir ein paar Partituren und schlug vor, sie mit der Titelseite nach innen gekehrt zu tragen, damit man seinen Namen – den eines verfeimten Künstlers – nicht sähe. Ich war zutiefst erschüttert.

Meine Begegnung in Budapest mit Tikhon Khrennikow (1913–2007), dem langjährigen Generalsekretär des Sowjetischen Komponistenverbandes, seine Reaktion auf die Namen mancher fortschrittlichen russischen Komponisten, auf die ich mich berief, zeigte allzu klar, unter welchen schwierigen Bedingungen etwa Edison Denisow zu arbeiten hatte. Ich entsinne mich eines der Komponisten, die Khrennikow als Gegenbeispiel nannte: Boris Tischtschenko (1939–2010) vetrat in seinen Augen die echte sowjetische Musik.

In den Jahren, in denen die Darmstädter Ästhetik eine Diktatur über die neue Musik ausübte, bedurfte es wohl des Mutes, eigene Wege zu gehen. Ich weiß aus Erfahrung, wie Komponisten in Ungarn versuchten, ihren Kollegen im Westen zu folgen und die als „modern“ empfundenen Techniken in ihren eigenen Werken anzuwenden. Ich erinnere mich, wie Sándor Balassa (1935) den Mut aufbrachte, mit der „neuen Musik“ zu brechen und wieder tonal zu komponieren.

---

18 Péter Eötvös/Pedro Amaral, *Parlando-Rubato. Beszélgetések, monológok, és egyéb kitérők*. Ibid., S. 216 (aus dem Ungarischen von Bálint András Varga).