

Oberösterreichisches
Landesmuseum

I 91690/86

HAFTLICHE ARBEITEN AUS DEM BURGENLAND

Heft 86

Jenő Takács

Erinnerungen, Erlebnisse, Begegnungen



HERAUSGEGEBEN VOM BURGENLÄNDISCHEN LANDESMUSEUM
IN EISENSTADT

Geleitwort

Siegendorf, eine Marktgemeinde im Bezirk Eisenstadt, hat neben seiner Bedeutung als Standort einer Zuckerfabrik auch einen ganz besonderen Stellenwert in der burgenländischen Musikkultur. Hier wurde am 12. September 1902 Jenő Takács geboren.

Mit knapp fünfzehn Jahren hat der junge Pianist in Ödenburg und Eisenstadt seine ersten selbständigen Konzerte gegeben, bevor er nach Wien aufbrach, um an der Wiener Musikakademie sein musikalisches Rüstzeug für seine Laufbahn als Komponist und Pianist zu erwerben.

Jenő Takács hat buchstäblich die ganze Welt bereist. Seine Reisen als Konzertpianist führten ihn durch ganz Europa, nach China, Japan, die USA; während seiner Aufenthalte in Kairo und auf den Philippinen wußte er die Tätigkeit eines Musikpädagogen mit der des Musikforschers zu verbinden; 1952 schließlich wurde er an die Hochschule von Cincinnati berufen, wo er achtzehn Jahre lang wirkte.

Bei all seinem rastlosen Leben hat Jenő Takács niemals seinen Heimatort Siegendorf vergessen, an den er zurückgekehrt ist und wo er nun schon zwanzig Jahre lebt. Hier, in der Stille und Abgeschiedenheit, hat er Kraft und Inspiration gesucht und gefunden.

Persönlich kennengelernt habe ich Jenő Takács als junger Beamter anlässlich einer ihm gewidmeten Ausstellung zu Ehren seines 70. Geburtstages im Schloß Esterházy. Seitdem verbindet mich nicht nur mit Herrn Prof. Takács selbst, sondern auch mit seiner Frau Gemahlin eine tiefe Wertschätzung, die auch die Grundlage seiner engen Beziehungen mit dem Burgenländischen Landesmuseum darstellt. Der hiermit vorgelegte Abdruck seiner Lebenserinnerungen möge eine wichtige biographische Ergänzung zur umfangreichen Takács-Sammlung und -Dokumentation bilden, die das Burgenländische Landesmuseum nach der Absicht des Komponisten in der Gestalt von dessen kompositorischen Nachlaß besitzen wird.

Es freut mich ganz besonders, daß ich den biographischen Bericht mit einem wichtigen Ereignis ergänzen kann: Am 25. März 1990, dem Geburtstag Béla Bartóks, wurde Jenő Takács in Budapest der Béla Bartók-Ditta Pásztorj-Preis überreicht, der, von Bartóks Frau Ditta testamentarisch ausgesetzt, seit 1984 alljährlich je dreien Komponisten und drei ausübenden Musikern verliehen wird. Ich darf Herrn Prof. Takács im Namen des Burgenländischen Landesmuseums zu diesem freudigen und ehrenvollen Ereignis herzlich gratulieren!

Wirkl. Hofrat Dr. Hanns Schmid
(ehem. Leiter des Burgenländischen Landesmuseums)

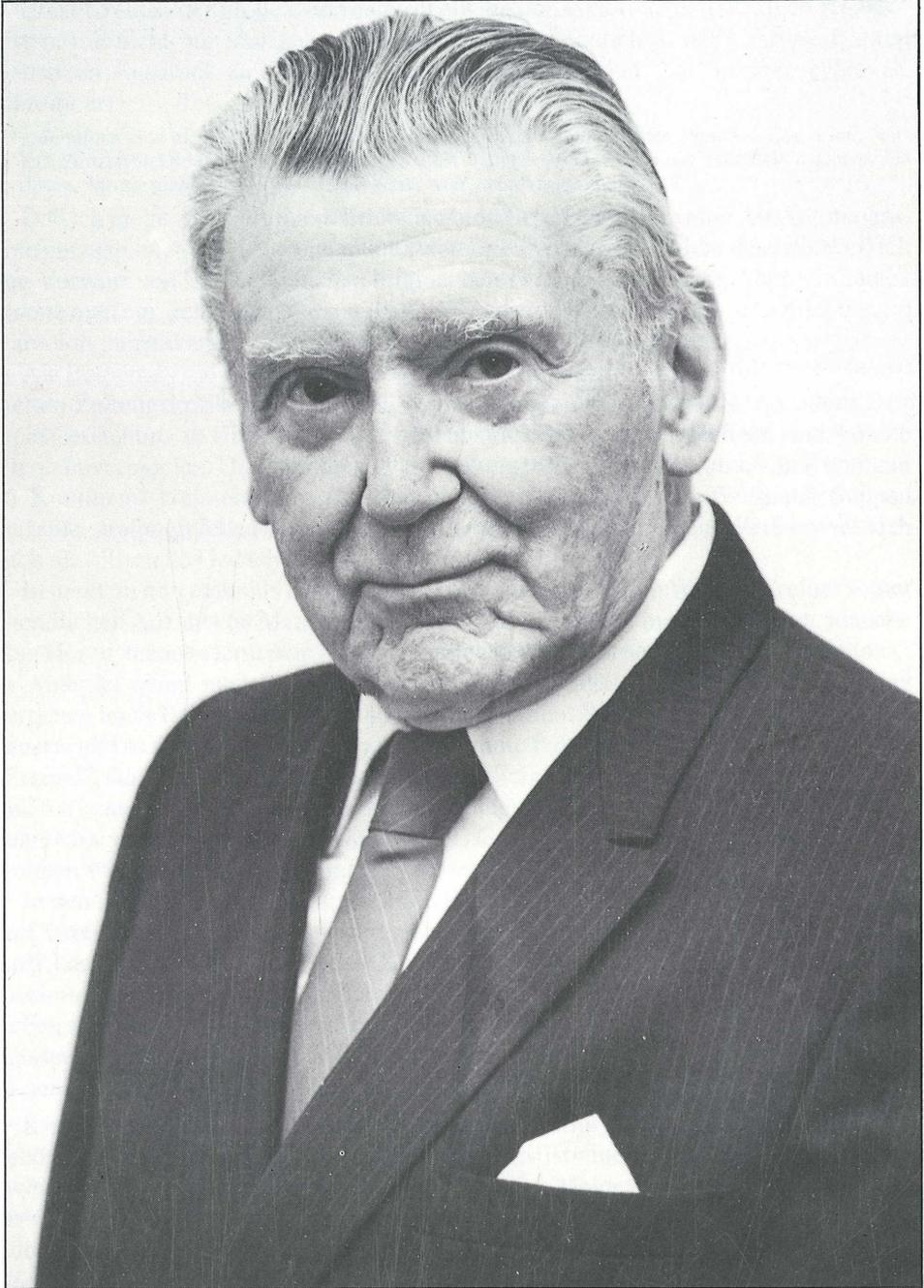
P.S.: Der AUSTRO MECHANA, Wien, sei an dieser Stelle für den ansehnlichen Druckkostenbeitrag zum vorliegenden Bände gedankt.



I 91690/86

Oberösterreichisches
Landesmuseum Linz / D
Bibliothek

Inv. Nr. 1864/1991



Jugend und Studien (1902 - 1927)

Ernst Krenek, der große österreichische Künstler, gehört zu den wenigen Komponisten, die nicht nur musikalisch, sondern auch sprachlich in der Lage sind, ihren Gedanken Ausdruck zu verleihen. In einem seiner Bücher, *Zur Sprache gebracht*, schreibt er:¹

„Memoiren sind nichts Ungewöhnliches. Präsidenten und Kammerdiener, Premierminister und Starslets, Prinzen und Bettelknaben sind gleichermaßen darauf bedacht, 'Geheimen' mitzuteilen, Dinge, von denen, wie sie glauben, die Welt nichts weiß, wohl aber wissen sollte...“

Daß ich meine Erinnerungen, Erlebnisse und Begegnungen in eine Art Autobiographie einzuspinnen versuche und nicht „Memoiren“ nenne, geschieht deshalb, weil ich den Vorwurf von Eitelkeit und Wichtigmacherei vermeiden möchte. Aber wie anders könnte man ein „Icherlebtes“ darstellen? Alles, was ich hier schreibe, ist subjektiv und wäre von jemand anderem sicher ganz anders geschildert worden.

Als Belegmaterial nahm ich – so weit noch vorhanden – meine seit 1916 gesammelten Zeitungskritiken und Artikel, Konzertprogramme und Fotos, vor allem aber mein Gedächtnis zu Hilfe. Daß dabei bedeutende Lücken zu verzeichnen sind, konnte ich nicht vermeiden. Die ständigen Übersiedlungen von Land zu Land, von Kontinent zu Kontinent, konnten nicht schadlos vorübergehen. Die von Wolfgang Suppan verfaßte, umfangreiche Dokumentation über mein Leben und mein Werk erwies sich auch als hilfreiche Gedächtnisstütze².

In meinem nun mehr als 87-jährigen Leben bin ich in vielen Weltteilen einer schier unendlichen Anzahl von Menschen begegnet. Manche kennt man vom Sehen, manche vom Hören, manche lernt man auch persönlich kennen und nennt sie dann „Bekannte“ In Amerika nennt man Bekannte: „friends“ – Freunde. Durch Zeit und Trennung vergehen auch Bekanntschaften und Freundschaften. Solche, die übers Grab hinaus dauern, gibt es nur selten. Es gibt auch unbekannte Bekannte, wie zum Beispiel meinen „Freund“, den Dichter und Schriftsteller Hans Weigel, dem ich persönlich nie begegnet bin. Ich kenne ihn nur durch seine Bücher, er kennt mich nur durch meine Musik – und dennoch schreiben wir uns zum Geburtstag: „Gut, daß es Sie gibt. Ihr Verehrer“. Dabei wohnen wir keine 50 km voneinander entfernt.

In den folgenden Ausführungen will ich nun versuchen, mich an einige Menschen und Ereignisse zu erinnern – und dabei vor allem an solche, an die ich gerne zurückdenke. Daß es vorwiegend Künstler sind, steht wohl mit meinem Beruf in Zusammenhang. Daß es sich in vielen Fällen um Menschen handelt, die nicht mehr am Leben sind, ist eine Tatsache, die betagte Schreiber von Erinnerungen in Kauf nehmen müssen. Besonders jüngeren Menschen werden viele Namen unbekannt sein. – Aber es genügt schon, wenn sie einige finden, deren Träger ihr Interesse anregt.

Ich bin am 25. September 1902 in Siegendorf im Burgenland geboren. Siegendorf gehörte damals zu Ungarn und hieß Cinfalva. Es ist eine kroatische Gemeinde, die zwischen Eisenstadt und Sopron (Ödenburg) liegt. Meine Vorfahren waren Ungarn, Österreicher und Italiener. Einige von ihnen waren Angestellte der Siegendorfer Zuckerfabrik, die im Besitze der Familie Patzenhofer stand. Mein Geburtshaus, ebenso wie das Haus, das ich gemeinsam mit meiner Frau jetzt bewohne, steht neben der Straße nach Eisenstadt. Haydn mußte sie oft befahren, wenn er auf dem Weg zum Schloß nach Eszterháza in Ungarn war. Schon als Kind liebte ich Noten. Ich bemalte sie mit

Buntstiften und ergänzte sie zu kleinen Eisenbahnen, die rauchend bergauf und bergab torkelten, je nach der Linie der Melodie. Klavier durfte ich nur auf den schwarzen Tasten „trommeln“ – meine Hände waren zu schmutzig. So gewöhnte sich mein Ohr an die „pentatonische Tonleiter“, jenes fünfstufige Tonsystem, von welchem die Volksmusik von Ungarn bis Ostasien und bis Schottland abzuleiten ist. Auch Franz Liszt lernte ich in meiner kindlichen Art früh kennen: Seine Büste, heute vor dem Kulturhaus in Sopron, lag damals – auf ihre Enthüllung wartend – vor unserer Schule im Gras, und wir Kinder versuchten, mit unseren Taschenmessern eine seiner sieben Warzen zu entfernen. So kam ich schon in recht frühen Jahren in ein unzertrennliches Nahverhältnis zum großen Franz Liszt.

Als Einzelkind wuchs ich in einsamer Melancholie auf. Als man mich mit acht Jahren nach Sopron zur Schule schickte, wurde ich vor lauter Heimweh krank und mußte den Unterricht privat fortsetzen. 1912 kam ich dann in die Realschule nach Sopron, das heutige Realgymnasium.

Sopron (Ödenburg) ist eine alte Kulturstadt im äußersten Winkel Westungarns, kaum einige Kilometer von der späteren burgenländisch-ungarischen Grenze entfernt. Theater und Musik können in Sopron auf eine mehrere hundert Jahre alte Tradition zurückschauen. Der Musikverein wurde 1829 gegründet und besteht bis heute. Er hatte damals, als ich nach Sopron kam (1912), mehrere Orchesterkonzerte im Jahr veranstaltet, verstärkt durch die Wiener Philharmoniker. Auch bedeutende Solisten kamen jährlich, um Konzerte im großen Saal des Casinos zu geben. Und es gab auch Kirchenkonzerte mit klassischen Messen.

Von meinen Eltern war mein Vater der musikalisch begabte Teil. Er hatte als Kind Zitherunterricht genossen und konnte auf allen Instrumenten spielen – aber natürlich nur als Amateur. Es war seine Idee, daß ich Klavierspielen lernen sollte.

Den ersten Unterricht erhielt ich von einem jungen Fräulein namens Flemisch, Tochter eines mährischen Militärkapellmeisters. Ich begann mit der Klavierschule Damm. Ungeachtet meiner Fortschritte wechselte ich nach ein bis zwei Jahren in die damals neugegründete Privatmusikschule Eugen Buresch am Deákplatz 38. Hier wurde die junge Ida Wasilkowsky, eine Polin, meine Lehrerin, die selbst eine begabte Pianistin war und bei der ich große Fortschritte machte. Bei einem Schülerkonzert der Musikschule durfte ich Beethovens Variationen in G-Dur zum Vortrag bringen.

Eugen (Jenö) Bures jr., der Sohn Eugen Bureschs, wurde bald mein Freund. Er gehört zu jenen meiner Freunde in Sopron, die einen nachhaltigen Eindruck auf mich gemacht hatten. Bures jr. war Schüler des bekannten Wiener Klavierpädagogen Georg von Lalewicz, Professor an der Musikakademie Wien. Bures ist heute Professor emeritus der Musikhochschule Buenos Aires, wo er mit seiner Gattin Haidy, der Tochter von Franz Schreker, lebt. Sie kamen in den letzten Jahren des öfteren zu Aufführungen von Schreker-Opern nach Europa. Unsere Freundschaft dauert nun schon mehr als 75 Jahre.

Zu meinen Schulkollegen in Sopron gehörte auch János (Hans) Scholz. Er war schon als Kind ein guter Cellist und wurde nach Absolvierung seiner Studien Mitglied des von dem Ungarn Feri Roth gegründeten Roth-Quartetts. Mit diesem bereiste er von seinem Wohnsitz New York aus die ganze Welt. Dabei stöberte er eine große Anzahl von Antiquariaten durch und erwarb eine Sammlung von Bildern, Graphiken, Stichen etc., die heute zu den bedeutendsten Amerikas zählt und zum Teil in der berühmten

Morgan-Collection in New York untergebracht ist. In Kunstsammlerkreisen ist er in aller Welt bekannt.

Ein anderer meiner Schulkollegen lebt ebenfalls in New York. Es ist der Arzt und Schriftsteller Richard Berczeller. 1938 aus Mattersburg im Burgenland, wo er als Arzt tätig war, vertrieben, landete er nach vielen Abenteuern über Paris, Französisch West-Afrika in New York. Hier wurde er als Mitarbeiter bedeutender amerikanischer Zeitschriften bekannt. Von seinen Büchern, die auch in deutscher Sprache erschienen, sei *Mit Österreich verbunden*³ erwähnt, ein Buch, in dem er in Zusammenarbeit mit dem Politologen Norbert Leser das Werden des Burgenlandes und dessen Integration in die gesellschaftliche Wirklichkeit Österreichs darstellt.

Mein Soproner Freund André Csatkai lebt nicht mehr. Er war Kunsthistoriker und zuletzt Direktor der Museen der Stadt Sopron. Geboren wurde er in Draßburg im Burgenland, einer Nachbargemeinde von Siegendorf. Ihm habe ich es zu verdanken, daß ich während meiner Studienzeit in Sopron und Wien bereits als Fünfzehnjähriger neben der ungarischen Literatur mit Kafka, Anatole France, Oscar Wilde, Bernard Shaw, Otto Weininger etc. bekannt wurde. Csatkais spezielles Gebiet war das Barock des pannonischen Raumes. Ab 1925 war er auch Sekretär des bekannten Eisenstädter Kunstsammlers Sándor Wolf, in dessen Häuserkomplex - damals im Ghetto - sich heute das Burgenländische Landesmuseum befindet. Auch an der Topographie des Nordburgenlandes hat Csatkai mitgearbeitet. Seine Aufsätze, Vorträge und Artikel gehen in die Tausende. 1986 wurde an seinem Geburtshaus in Draßburg im Burgenland eine Gedenktafel enthüllt, eine andere ziert sein Wohnhaus in Sopron.

Nach der Reifeprüfung, im Jahr 1920, beschloß ich, den Musikerberuf zu ergreifen, und wurde 1922 in Wien in die Musikakademie aufgenommen, in die Klavierklasse von Dr. Paul Weingarten, einem Pianisten von Rang, der Schüler von Emil Sauer, einem Liszt-Schüler, war. Ursprünglich hatte ich beabsichtigt, bei dem österreichischen Meister Franz Schmidt zu studieren. Daß auch Paul Weingarten Professor an der Akademie war, wußte ich damals nicht. (Es war sein erstes Jahr.) Franz Schmidt hatte mich angehört und empfahl mir, mich bei Weingarten zu melden, der mich gerne aufnehmen würde. Mein Verhältnis zu Franz Schmidt verlief in der Folge zwar oberflächlich, aber durchaus freundlich. Im Gasthaus Wimmer am Heumarkt, wo die „Großen“ zu speisen pflegten, durften wir Schüler an ihrem Tisch Platz nehmen. Joseph Marx bestellte oft doppelte Portionen seiner Lieblingspeise, z.B. Sauerkraut. Er reihte Teller vor sich auf und schaufelte deren Inhalt rapide in sich hinein, um dabei zu bemerken: „Ich bin der schnellste Esser von Mitteleuropa“ „Herr Brasch! Eine Virginia!“ war der Ruf von Schmidt zum Oberkellner nach Beendigung der Mahlzeit.

Unsere Professoren an der Akademie waren Richard Stöhr (Harmonielehre), Max Graf (Musikgeschichte) und Alexander Wunderer (Kammermusik). Wunderer war Philharmoniker und erpicht auf alles Neue. So brachten wir u.a. Strawinskys *Trois Poésies* nach japanischen Texten für Sopran und Kammerorchester zur ersten Aufführung in Wien.

Die Verhältnisse in Wien in diesen Jahren nach dem Ersten Weltkrieg zu beschreiben, würde zu weit führen. Galoppierende Inflation, Hunger, Kälte, Grippeepidemien, Börsenkrachs, Mangel an Unterkünften, Kriegsinvaliden, Bettler – kurz: ein Inferno von unbeschreiblichem Ausmaß. Die österreichisch-ungarische Monarchie mit 40 Millionen Einwohnern schrumpfte plötzlich zu sechs (Österreich) und sieben (Ungarn)

Millionen Einwohnern zusammen. Die Städte waren voll von Flüchtlingen aus den benachbarten Nachbarstaaten Tschechoslowakei, Jugoslawien, Rumänien und Polen. Die Menschen wohnten in Notquartieren, oft sogar in Eisenbahnwaggons. Trotz dieser schlechten Zeiten, des großen Elends und Mangels, erwies es sich aber – entgegen der Meinung von Politikern aller Epochen –, daß die Kultur den Menschen dennoch besonders wichtig ist. Konzerte und Theater waren immer voll. Es kamen auch besonders viele junge Musiker, Studierende und Debütanten aus dem reichen Ausland, um sich in Wien Kritiken zu erkaufen. Die Spesen – ein paar Dollar oder Pfund – konnten sie leicht verschmerzen. Das Publikum erhielt Freikarten für diese Konzerte.

Neben der Akademie inskribierte ich am Musikhistorischen Institut der Universität musikwissenschaftliche Vorlesungen bei Guido Adler, einem Freund Gustav Mahlers, Egon Wellesz und Hans Gál. Mit den letzteren beiden bedeutenden österreichischen Komponisten, besonders aber mit Wellesz und seiner Gattin Emmy, sowie seiner Tochter Elisabeth, verheiratete Kessler, verband mich später ein freundschaftlicher Kontakt. Hans Gál einer der feinsten Repräsentanten Wiener Musiktradition, verließ Wien bald, um Direktor der Musikhochschule in Mainz zu werden. 1933 wurde er von den Nazis vertrieben, worauf er dann seine Tätigkeit bis 1987 in England fortsetzte. Er starb vor nicht langer Zeit in Edinburgh im Alter von 97 Jahren. Als Komponist ist er heute – wie so viele der vertriebenen Österreicher – so gut wie vergessen. In den 1920er Jahren dagegen waren seine Opern in vielen deutschen Häusern im ständigen Repertoire.

Die meisten der erwähnten Freikartenkünstler waren bald wieder verschwunden. Es kamen aber andere, von denen manche bereits nach ein bis zwei Konzerten imstande waren, die Säle zu füllen. Zu diesen gehörte der junge Vladimir Horowitz, der bald die oberste Rangstufe unter den Pianisten erklimmen sollte. Er war bereits 85 Jahre alt, als er 1988 wieder in Wien auftrat.

Alle Pianisten aufzuzählen, die ich gehört habe, würde zu weit führen, und daher sollen hier nur einige aus dieser Reihe genannt werden. Der erste Pianist, den ich in Wien gehört hatte, war Arthur Schnabel, der an diesem Abend Beethovens Es-Dur-Konzert spielte. Dirigent war der Liszt-Schüler Felix von Weingartner.

Ein weiterer Pianist war Arthur Rubinstein, einer der „Great Gentlemen“ des Klaviers. Damals waren seine Konzerte allerdings noch nicht ausverkauft. Er galt als genialer Improvisator, geistreich, lebendig, großzügig, aber nicht immer präzise. Es war ein Aufenthalt in Amerika, wo er darauf aufmerksam gemacht wurde, daß es – seiner Begabung ungeachtet – viele Bereiche in der Musik gab, die er noch zu erlernen hätte. Angeblich soll er dann in einer stillgelegten Garage geübt haben, bis er soweit war, den höchsten Pianisten-Gipfel zu erreichen. Auf diesem blieb er bis ins hohe Alter. Ich hörte ihn sowohl in seinen frühen als auch in seinen späten Jahren und konnte daher den Unterschied feststellen. Die beiden Bände seiner Memoiren (1973 und 1980)⁴ gehören zu den liebenswertesten Plaudereien eines Lebens- und Klavierskünstlers, der bedeutende Persönlichkeiten wie Strawinsky, Prokofjew, Paderewski, Casals, Toscanini, Picasso, Einstein etc. zu seinen Freunden zählte. Ich begegnete ihm oft in Ägypten und später in Amerika und behielt ihn als einen ganz feinen und gebildeten Kosmopoliten in Erinnerung – geistvoll, witzig und vor allem immer liebenswürdig und kollegial.

Ein Meister-Chopinspieler war Ignaz Friedman, auch geistreicher Komponist virtuoser Klavierstücke. In den 1920er Jahren gab er in einer Saison zehn Konzerte im großen Musiksaal in Wien. Die Terzennette von Chopin war eine seiner unübertroffenen Leistungen.

Aus Südamerika kam der ganz junge Claudio Arrau, um seine Karriere in Wien zu beginnen. Er spielte uns Akademieschülern die 48 Praeludien und Fugen aus Bachs *Wohltemperiertem Klavier* vor.

Auch Rudolf Serkin begann damals seine Karriere, zuerst als Pianist im Schönbergkreis. Bald übersiedelte er in die Schweiz und später nach Amerika. Dort habe ich ihn kennengelernt als einen Künstler von höchster Qualität und mit großem Verantwortungsgefühl, aber dennoch einfach und bescheiden. Einmal sprach er sogar von den Schwierigkeiten bezüglich der Lösung einiger technischer Probleme und von seinen Händen, die seiner Meinung nach keine richtigen Pianistenhände wären. Er war ein glänzender Musiker, der viel mehr hergab als so manche, die ihm technisch vielleicht überlegen waren.

Einmal kam auch der große Eugen d'Albert, Lieblingsschüler von Franz Liszt, der sich bald dem Komponieren zuwandte. Seine Oper *Tiefland* wurde zum Welterfolg.

Ein anderer Großer, auch Liszt-Schüler, war Moritz Rosenthal, ein richtiger Klaviertitan. Er hatte bis 1938 seinen Wohnsitz in Wien, verließ Österreich gerade noch vor der Nazi-Katastrophe und nahm seinen Wohnsitz dann in New York. Dort habe ich ihm einmal im Steinway-Haus meine eigenen Kompositionen vorgespielt, u.a. meine *Tarantella* für Klavier und Orchester. Sie schien ihm nicht besonders beeindruckt zu haben, denn er setzte sich zum Flügel und spielte mir Chopins *Tarantella* vor, so als meinte er: „So eine Tarantella solltest Du schreiben“ In Wien gab Rosenthal oft ganze Zyklen von Konzerten mit fast allen wichtigen Klavierkompositionen der klassischen und romantischen Epoche. Man erzählte Legenden von ihm – er soll täglich acht bis zehn Stunden geübt haben.

Im Wien der 1920er Jahre gab es noch viele ältere Menschen, die Liszt, Goldmark, Brahms und vielleicht auch Wagner gesehen, gehört oder sogar gekannt hatten. Eine alte Dame, mit der ich hie und da vierhändig gespielt habe, sagte einmal, als wir vor dem Flügel saßen: „Auf dieser Bank saß Brahms, mit dem ich oft vierhändig spielte“

Ferdinand Löwe, unser Direktor an der Musikakademie, berühmter Dirigent und Mitbegründer der großen Konzerte des Konzertvereinsorchesters in Wien, war Schüler von Anton Bruckner und einer der wichtigen Interpreten seiner Symphonien. Aber auch den jungen Béla Bartók hatte er schon 1905 in Wien aufgeführt. Ich begegnete Löwe persönlich ein einziges Mal im Akademie-Theater, wo unsere Schülerkonzerte stattfanden – es war am 17. Juni 1922, als ich Schumanns *Humoreske* op. 20 spielte. Man geleitete mich zu Löwe in die Loge, er reichte mir die Hand und lobte mein Spiel. Es war für mich ein großes Ereignis, von diesem berühmten, aber, wie mir schien, recht mürrischen alten Herrn gelobt zu werden: mein erster Erfolg als Pianist.

Von den großen Liszt-Schülern war es Emil von Sauer, der uns junge Menschen am meisten begeisterte. Er wohnte damals in Wien und lehrte sogar einige Jahre als Leiter der Klavier-Meisterklasse in Wien. Bei Sauer fühlte man noch die Nähe von Franz Liszt, man hatte das Gefühl: So mußte einst Liszt gespielt haben. Wie man erzählt, hat sich ja auch Liszt nicht nur einfach hingestellt und gespielt. Sein Auftreten war fast wie inszeniert, das Podium wurde durch seine Erscheinung zur Bühne. Auch Liszts Musik

ist oft erzählend, programmatisch. Schon die Titel weisen darauf hin: *Gnomensreigen*, *Waldesrauschen*, *Orage* („Der Sturm“) und die anderen Stücke aus *Années de Pèlerinage*. Liszt, aber auch Sauer, mußte man gesehen haben: Die Körpersprache war ein wichtiger Teil ihrer Interpretation. Ich habe den alten ungarischen Staatsmann, Graf Albert Apponyi, in Kairo oft getroffen; er war ein intimer Freund von Franz Liszt gewesen und wußte viel über ihn zu berichten. Er war einer der wenigen, die den alten Liszt auch noch als Pianist im Freundeskreis erlebten. Seine Erzählungen schienen zu bestätigen, daß Liszt keinesfalls ein Nur-Virtuose war. „Aus dem Geist schafft sich die Technik“, gehörte zu seinen ersten Lehrsätzen, und er verlangte ein möglichst kantables, gesangliches Spiel. „Ich liebe nur das, was einer mit seinem Herzblut spielt“, soll Liszt gesagt haben. Von seinen Kompositionen sind die trivialsten und vulgärsten ebenso wichtig, wie die edelsten und abstraktesten, um ihn ganz zu begreifen. In einem englischen Artikel aus dem Jahr 1875, den ich hier zitieren möchte, wird über ein Leipziger Liszt-Konzert folgendes geschrieben:

„Der Saal war gefüllt mit einer Versammlung der hervorragendsten Musiker Leipzigs. [...] Pünktlich um elf Uhr bewegte sich ein silberner Haarschopf mit dem wohlbekannten Gesicht über einer Gestalt in der Soutane majestätisch durch den Raum und empfing mit Caesar gleicher Herablassung den Applaus der umgebenden Menge. Nachdem er lange genug ruhig gestanden war, um den Operngläsern hinreichende Sicht auf sein prächtiges Haupt zu gewähren, setzte sich Liszt in die erste Reihe und begann, die aufgeregten Chormitglieder und Solisten mit einem Nicken und mit einem Lächeln zu ermutigen. Zuletzt aber brach Sonnenschein durch die Dunstschwaden, von denen unser Intellekt umnebelt war, als Franz Liszt wie ein Fels sich an das Klavier setzte. In der Elegie, bei der er durch den Violoncellisten, Herrn Grützmaker aus Dresden, unterstützt wurde, und mit einem wahren künstlerischen Empfinden, welches nachzuahmen manche andere moderne Pianisten gut daran täten, beschränkte er sich darauf, die Lorbeeren ganz seinem Gehilfen zu überlassen. Als die Elegie vorbei war, bewies der allgemeine Beifall durch den ganzen Raum, daß man den alten Abbé nicht so leicht davonkommen lassen wollte, und man zwang ihn, wieder am Klavier Platz zu nehmen, diesmal allein und frei phantasierend. Nach ein paar Takten Vorspiel nahm er das Thema von Richard Wagners Kaisermarsch auf [...] und nach und nach arbeitete er sich hinauf in einen Sturm aus Gewitter-Läufen, Hagel-Trillern, Blitzen aus Arpeggios und Donner-Akkorden, bis zuletzt das Haar über die Stirne fiel, und, als er es zurückwarf, rief uns die Gestalt am Klavier den wohlbekannten inspirierten Blick der Bilder unserer Jugend in die Erinnerung zurück.“

So weit der Artikel über Liszt⁵. Er gehört zwar nicht ganz hierher, aber er ist so vielsagend und so bezeichnend für das Lisztbild der damaligen Zeit – und wohl auch für die Liszt-Schüler (von denen heute keiner mehr am Leben ist) –, daß ich ihn aus meinen Ausführungen nicht weglassen wollte. Zum Glück hat sich unsere Einstellung zu Liszt seitdem stark geändert, aber noch nicht sehr lange und vielleicht auch noch nicht bei allen? – Ich will nicht behaupten, daß Emil von Sauer die Persönlichkeit von Franz Liszt besaß, doch er war ein Meister in seiner Art. – Er absolvierte den Pflichtteil seines Programms mit klassischen Stücken. Nach der Pause kamen Werke von Chopin und Liszt, die er mit unglaublicher Virtuosität und Feinheit vortrug. Einmal spielte er sogar Debussy. Nach Beendigung des Programms stürmten wir alle von unseren Stehplätzen nach vorne und stellten uns zwischen das Podium und die erste Reihe und klatschten und riefen nach Zugaben, bis wir heiser wurden. Es war jedes Mal ein Fest!

Einmal kam auch Leopold Godowsky aus Amerika nach Wien zurück. Vor seiner Übersiedlung in die USA war er als Nachfolger Busonis Leiter von Meisterklassen in Wien und Berlin. Er stand im Rufe, die „größte Technik“ zu besitzen, die er aber nie als Selbstzweck benützte. Er war auch ein feinsinniger Komponist, vor allem aber als Bearbeiter alter Meister durch die Reihe „Renaissance“, aber auch durch seine Chopin-Bearbeitungen bekannt – irrsinnig schwer, aber immer pianistisch und klingschön.

Uns Akademieschülern spielte er in einem Spezial-Konzert im Akademie-Theater eine Reihe seiner Bearbeitungen Bachscher Solo-Suiten vor. Es ist schade, daß man heute, wo die Lisztschen Bearbeitungen bei den Pianisten mehr und mehr Interesse erregen, nicht auf Godowskys Arbeiten zurückgreift.

Schlicht und großartig waren die Beethoven-Abende von Wilhelm Backhaus. Das letzte Mal hörte ich Backhaus im Jahr 1968 in Salzburg. Er war – ungeachtet seiner 84 Jahre – immer noch erstaunlich. Er starb ein Jahr später in Villach, mitten in der Arbeit. Als ich ihm seinerzeit meine Bewunderung dafür zum Ausdruck gebracht hatte, alle 32 Klaviersonaten Beethovens ohne den leisesten Fehler vorgetragen zu haben, antwortete er mir: „Das wäre noch schöner“ (Fehler zu machen). – Die Bescheidenheit eines großen Künstlers – Perfektion in Person!

Was das Repertoire der großen Pianisten betraf, bestand es damals aus ein paar Dutzend Stücken der klassischen und romantischen Klavierliteratur – genau so wie heute, nach 80 Jahren, nur mit dem Unterschied, daß damals Mozart, Beethoven, Chopin, Schumann, Mendelssohn, Liszt und Brahms um 80 Jahre „jünger“ waren. Haydn und Schubert waren damals noch nicht so ganz konzertwürdig. – Es scheint, daß unsere Pianisten – mit wenigen Ausnahmen – auch heute noch bei dem althergebrachten Repertoire verbleiben. – Oder ist es das Publikum? Selbst Skrjabin, Prokofjew, Bartók, Rachmaninow, Debussy und Ravel haben nicht viel an dieser Tatsache geändert. Daß Edward Grieg von den Programmen nahezu ganz verschwand, ist schade.

Nicht nur Pianisten kamen damals nach Wien. Es kam auch der Cellist Pablo Casals mit einem ganzen Abendprogramm von Bachschen Solo-Suiten.

Auch die Konzerte des grübelnd-leidenschaftlichen Violinisten Bronislaw Huberman, dem späteren Begründer des Palästina-Symphonie-Orchesters, das ich 1937 in Kairo unter Arturo Toscanini hörte, gehörten zu den großen Ereignissen der Saison.

Der junge Vása Prihoda füllte die Wiener Konzertsäle gleich zehn Mal in einer Saison.

Joseph Szigeti, Béla Bartóks oftmaliger Partner, war auf allen Gebieten der Geigenkunst heimisch: alte italienische Meister, moderne Franzosen und natürlich Bartók. Ich werde später noch über meine seltsame Begegnung mit Szigeti sprechen.

Wenn man von so vielen Virtuosen – und dabei vor allem Klavier-Virtuosen – berichtet, drängt sich dem Leser wahrscheinlich die Frage auf: Wie haben diese großen Pianisten im Vergleich zu heute gespielt? Waren ihre Interpretationen anders? War ihre Technik vollkommener? Wie war ihr Anschlag, ihre Phrasierung, ihre Agogik? – Das sind schwer zu beantwortende Fragen. Selbst wenn uns Schallplatten aus dieser Zeit zur Verfügung stünden, würden sie uns wenig helfen. Von wissenschaftlich erarbeiteter Werktreue, Aufführungspraxis, notengetreuer Interpretation, von einer Wiedergabe im Sinne des Komponisten usf., war damals kaum die Rede. Wenn ich an Alfred Cortot denke oder an Ernst von Dohnányi, so denke ich nicht in erster Linie an eine überlegene Technik, wie z.B. bei Joseph Lhévinne. Bei den ersteren war sie zwar vorhanden, aber auch nicht immer unfehlbar; sie gehörten zu jenen Pianisten, die sich manchmal Freiheiten herausnehmen konnten, die, wenn andere sich diese erlaubt hätten, lächerlich gewirkt hätten. Rubinsteins überzogene Tempi und Patzer, Serkins gigantische Kämpfe mit dem Dämon gehören zu Eigenarten, die sich eben nur diese Pianisten leisten konnten und die gerade dadurch unvergeßliche Eindrücke hinterließen. Rubinstein berichtet in seinen Erinnerungen über seine Eindrücke von dem großen

Ignaz Paderewski, bei dem er als junger Mensch in der Schweiz zu Gast war⁶:

„Er [Paderewski] arbeitete an den Händel-Variationen von Brahms und wiederholte schwierige Passagen langsam wohl hundertmal. Mir fiel auf, daß sein Spiel sehr beeinträchtigt wurde durch gewisse technische Mängel, insbesondere in der Geläufigkeit der Finger, was zu rhythmischen Unausgewogenheiten führte. Ich gebe zu, daß er seine eigenen Sachen sehr geschmackvoll vortrug, ohne jene entstellende Phrasierung, die er anderen Werken angedeihen ließ.“

Wir erfahren hier die Fehler eines der berühmtesten Pianisten aller Zeiten, aus der allernächsten Nähe beobachtet.

Auch damals gab es schon Wettbewerbe. Über einen Wettbewerb für Klavier und Komposition in Paris (1905), berichtet Béla Bartók seiner Mutter⁷. Er selbst hatte daran teilgenommen.

[Paris, Anfang August 1905]

„Liebe Mama.

Leider muß ich Dir mitteilen, daß ich beim Wettbewerb keinen Erfolg hatte. Daß ich den Pianistenpreis nicht bekam, ist nicht ungewöhnlich und bedrückt mich nicht. Aber die Art und Weise, wie der Kompositionspreis erteilt wurde, ist empörend. [...] Der Klavierpreis ging an Backhaus. Nach ihm hatte Eisner die größte Chance. Für den Kompositionspreis gab es nur fünf Bewerber.

Die Preisrichter waren vor folgende Fragen gestellt:

1. Soll der erste Preis zuerkannt werden? (2 Ja, 13 Nein)
2. Soll der zweite Preis (frs. 2000) zuerkannt werden? (5 Ja, 10 Nein)
3. Sollen Ehrenurkunden verteilt werden, wenn es keine Preise gibt? (10 Ja, 5 Nein)
4. Wer soll solch eine Ehrenurkunde bekommen? (Brugnoli 10, Bartók 9, Flament 2, Weinberg 1)

Also Brugnoli an erster, ich an zweiter Stelle. Die beiden Letzten kriegen nicht einmal Ehrenurkunden. Und ich werde mein (Un-)Ehrendiplom an Auer (St. Petersburg) zurückschicken, sobald ich es erhalte. Solche Eiselei nehme ich nicht an.“

So weit Bartóks Bericht über den Pariser Wettbewerb. Es scheint, daß sich seit damals (1905) in Wettbewerbsbelangen nicht viel geändert hat.

In einem Gespräch, das ich 1984 in Eisenstadt mit dem hervorragenden amerikanischen Klaviervirtuosen und Pädagogen Jorge Bolet führte, kam die Rede auch auf die Unterschiede im Spiel der jungen und der älteren Pianistengeneration. Bolet meinte, daß alle Genies, die er gehört hatte – Rachmaninow, Hoffmann, Lhévinne, Moisewitsch, Cortot, Friedman – mit beneidenswerter Unverschämtheit frei gespielt hätten. Die jungen Pianisten, meinte Bolet, würden durch die modische Moral der Texttreue allzu nüchtern, was nichts anderes sei, als eine Art von Unvermögen. Schuld daran seien – nach Meinung Bolets – die vielen internationalen Wettbewerbe, die dazu führten, daß die Teilnehmer versuchten, den verschiedenen Geschmacksrichtungen der Jury gerecht zu werden. Dies führe dann zu einer Neutralisierung, einer Uniformierung, einer Vorzugschüler-Mentalität – eine Ansicht, der ich nur beipflichten kann. Viele der heute 40 - 50jährigen Pianisten kämpften Jahre hindurch, um dieses Hindernis loszuwerden. – Persönlich möchte ich dazu bemerken, daß auch der Komponist als Interpret eigener Werke nicht immer ausschlaggebend ist. Ich habe einige Interpreten meiner Klavierkompositionen gehört, deren Auffassung anders – oft besser und überzeugender – war als meine eigene. Die Interpreten zu beeinflussen ist außerdem meistens unmöglich, denn man kennt sie ja nur in den seltensten Fällen.

Es ist vielleicht nicht uninteressant, einige Zeitungskritiken aus Wien anzuführen, welche sich mit den vorher erwähnten legendären Meistern des Klaviers beschäftigten.

Ich erhielt sie von einem alten Kollegen in Cincinnati, Karol Lisznewski, einem gebürtigen Polen. Die meisten sind aus dem ersten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts. Die Kritiken beziehen sich auf jene Künstler, die ich 10 bis 20 Jahre später gehört habe:

Wiener Sonn- und Montagszeitung, 11. Dez. 1911, S. 4:

„Ignaz Friedmans genial musikalisches Wesen, sein in allen dynamischen Schattierungen gleich prachtvoller Anschlag und nicht zuletzt eine Technik, die gar keine Wünsche mehr offen läßt, waren auch diesmal in seinem Konzert wieder zu bewundern. Daß eine so starke Individualität wie Herr Friedman über die Auffassung der zu interpretierenden Tonwerke mehr nachdenkt als manch anderer, ist selbstverständlich, daß aber die Sucht, interessante Details herauszufinden, derart ausartet, daß dadurch fast Neubearbeitungen entstehen, ist nicht erfreulich. Besonders die Chopin-Friedman-Nummern litten unter der Zergrübelung. Vollendet war die Wiedergabe kleiner Stücke von Albeniz und Debussy, ebenso der Tschaikowskischen Sonate G-Dur, op. 37, die wohl hauptsächlich der Seltenheit halber gewählt wurde.“

„Wilhelm Backhaus' Finger gleichen Marionetten, die unbedingt, willenlos ihres Führers Lenkung gehorchen, deren aber kaum mehr zu bedürfen scheinen, denn sie spielen schon wie von selbst. Die todsichere Gelassenheit dieser Technik verneint siegreich alle Schwierigkeiten und wurde in Chopins Etüden, besonders der in A-Moll, op. 10, zu einem so idealen Gleiten, wie sich's der Komponist als sein herrlichstes legato erträumt haben mag. Die Zuhörer gerieten begreiflicherweise in helle Begeisterung.“

„Arthur Schnabel, dem wir neulich nachrühmen konnten, daß er seine bedeutende Virtuosität nunmehr als Musiker zu verwerten beginnt, hat einen ganzen Beethovenabend am Klavier mit glänzendem Erfolg absolviert. Er spielte fünf Sonaten, und zwar drei aus der mittleren, zwei aus der letzten Periode des Meisters, kein anderes System als das der gefälligen Abwechslung beobachtend. So kamen die 'kleine' und die 'große' As-Dur-Sonate von ungefähr zusammen, wobei sich herausstellte, daß die kleine eigentlich die große ist, was die konzertmäßige Wirkung anbetrifft. Die beiden letzten Sonaten Schnabel schloß mit op. 111 ab - wenden sich an einen intimeren Kreis; sie sind aus dem Musikzimmer in den Konzertsaal entschlüpft und haben sich dort heimisch gemacht, zum Nachteil ihrer älteren Geschwister.“

Moritz Rosenthal, der Dritte im Bunde dieser großen Pianisten hatte diesmal kein sonderlich günstiges Programm. Er gab sich vor allem Mühe, einer Pietätspflicht gegen seinen Meister Liszt gerecht zu werden, mußte aber während des Vortrages wahrnehmen, daß ein leises inneres Widerstreben seiner Dankbarkeit im Wege stand. Über gewisse Scherze der Lisztschen Virtuostentechnik ist Rosenthal glücklich hinaus, und es war, als schämte er sich heimlich, mit ihnen zu brillieren. Immerhin spielte der Künstler mit großer Bravour und übertaufelte den Mephistowalzer mit seiner diabolischen Technik.“

„Auch das Kapitel Godowsky als Chopin-Spieler soll nicht unerwähnt bleiben. Der Künstler ludmete seinem großen Landsmann einen ganzen Abend, und man hörte in seiner Wiedergabe das warme Herz eines Dichters schlagen. Originelle Auffassung interessierte speziell in den 'Mazurken', die nicht nur das Rhythmische betonte, sondern auch die nationale Note und jene wehmütige Empfindung der Nostalgie, die Chopin so oft sang.“

Von 1918 an fanden im Rahmen des von Arnold Schönberg gegründeten „Vereins für musikalische Privataufführungen“ zahlreiche Konzerte mit moderner Musik statt. Im Gründungsprospekt heißt es:

„Es wird keine Stilart bevorzugt. Von Mahler und Strauss bis zu den Jüngsten soll die gesamte moderne Musik [...] dargebracht werden. Während also Komponisten älteren Stiles aufgeführt werden können, wenn sie bekannt sind, kommen neue nur in Betracht, wenn sie Physiognomie haben.“

Zwar hat der Schönberg-Verein 1921 seine Tätigkeit beendet, doch erinnere ich mich einiger denkwürdiger Konzerte mit bedeutenden Interpreten aus dem Schönberg-Kreis. Die Aufführungen waren – im wahrsten Sinne des Wortes – vollendet. Schönberg, seine Schüler und Freunde Anton Webern, Alban Berg, Erwin Ratz und Erwin Stein wurden unterstützt von den Pianisten Rudolf Reti, Eduard Steuermann, Rudolf Serkin, dem Geiger Rudolf Kolisch (später Schönbergs Schwager und Gründer des Kolisch-Quartetts) und vielen anderen. Anfänglich verbot Schönberg die Aufführung seiner Werke. Ich erinnere mich aber an ein späteres Konzert im Mittleren Saal des

Konzerthaus (Schubert-Saal), bei dem Schönbergs *Pierrot Lunaire* aufgeführt wurde, mit Erika Wagner als Sprechstimme und mit Begleitung eines Kammerensembles. Ich glaube, daß sich kaum ein Mensch im Saal befand, der von dieser Musik nicht beeindruckt gewesen wäre.

Schönberg trat in seinem Verein auch sehr für Max Reger ein. In den Privataufführungen wurde er am meisten gespielt. – Auch ich hatte eine Vorliebe für Max Reger, die schon auf meine Schuljahre zurückging. Ich studierte viele seiner Klavierwerke, vor allem auch die schwierigen Variationen Op. 81 über ein Thema von J. S. Bach, die ich sogar auswendig spielte. Noch als Student in Sopron wartete ich ungeduldig auf die Post mit neuesten Noten von Max Reger. – Reger stand damals im Mittelpunkt des Interesses; sein jäher Tod im Alter von 43 Jahren schockierte uns alle. Reger komponierte und konzertierte (und trank) sich zu Tode. Sein ungeheuer schwieriges Klavierkonzert wurde damals von Rudolf Serkin gemeistert. Vielleicht war er der Einzige, der es bewältigte. – Reger hinterließ ein ungeheuer reiches Erbe. Es ist wohl dem raschen Wechsel der „Moden“ zuzuschreiben, daß Reger heute so selten aufgeführt wird. An seinem Genie und Können liegt es sicherlich nicht. – Greift der Interpret von heute lieber zum Alten oder zum Modischen? Reger-Tage beschäftigten sich kürzlich mit diesem Problem.

Was die Symphoniekonzerte betraf, stand Bruno Walter mit Aufführungen fast sämtlicher Werke von Gustav Mahler wohl an der Spitze der Gastdirigenten.

Clemens Krauss war an der Staatsoper besonders als Interpret der Werke von Richard Strauss bekannt. Außerdem war er der gefürchtete Leiter der Kapellmeisterschule an der Akademie.

Auch Richard Strauss erschien am Pult in Oper und Konzert.

Das Wiener Tonkünstler-Orchester wurde von Wilhelm Furtwängler geleitet, der 1921 auch Direktor der Gesellschaft der Musikfreunde wurde. Seine Zeichengebung war zwar umstritten, dennoch erzielte er aber wie durch Suggestion die wundervollsten Wirkungen. Furtwängler war ein Dirigent, wie es ihn kaum wieder geben wird!

In angenehmer Erinnerung verbleiben mir die Sonntagnachmittagskonzerte des Tonkünstler-Orchesters unter der Stabführung von Anton Konrath. Es war eine Gelegenheit für uns Musikstudenten, bei erschwinglichen Eintrittspreisen einen Teil der Orchesterliteratur kennenzulernen. In späteren Jahren hatte ich als Pianist selber Gelegenheit, unter der Stabführung dieses Dirigenten aufzutreten. Seine Interpretation war immer verlässlich vermittelnd und routiniert.

Auch Hans Pfitzner kam nach Wien, um seine Werke zu dirigieren. Dem Äußeren nach eine magere, asketische Erscheinung mit ungeschickten, eckigen Gesten, aber ein Meister, der nach „innen“ komponierte und vom Beifall und Geschäft unbekümmert schien. Er hat uns junge Menschen sehr beeindruckt, besonders durch seine Oper *Palestrina*. Ich habe sie öfters gehört und komponierte eine zeitlang unter ihrem Einfluß. Durch sie wurde meine spätere wachsende Vorliebe für Renaissance-Musik geweckt. Aber auch Pfitzners Lieder sind inspiriert. Er begleitete sie selbst in Konzerten. – Pfitzner: Wieder ein Meister, dem im Trubel der Geschenisse der Untergang droht. Es scheint, daß jeder Komponist seine eigene Zeit hat, oft sogar jedes einzelne Werk. „Ewig“ wird wohl niemand dauern. Brahms soll von der „Unsterblichkeit“ gesagt haben, daß man nicht wisse, wie lange sie dauert.

Die Musikkritik war am Anfang (um 1920) von Julius Korngold, Vater des

Komponisten Erich Wolfgang Korngold und Musikreferenten der *Neuen Freien Presse*, beherrscht. Die Musikkritiken erschienen damals wöchentlich als Feuilleton über mehrere Spalten auf den ersten Seiten der Zeitungen. Der stadtbekannteste, boshafte „alte Korngold“ galt als höchste Autorität – ein Diktator, ähnlich seinem Vorgänger Hanslick. Als wir junge Komponisten einen Abend mit eigenen Werken geben wollten, empfahl man uns, Korngold einen Besuch abzustatten, um ihn persönlich einzuladen.

Ein langjähriger Kritiker und Musikschriftsteller war Dr. Paul Stefan von der Zeitung *Die Stunde*. Er kam 1903 nach Wien und gehörte dort dem Mahler-Schönberg-Kreis an. Zu seinen frühen Schriften gehört: *Das Grab in Wien. Eine Chronik 1903-1911*⁸. Ab 1923 war er Hauptschriftleiter der *Musikblätter des Anbruch*⁹, einer Zeitschrift der Universal Edition, die sich ausschließlich mit Neuer Musik befaßte. 1939 in der Emigration in Paris, begegnete ich ihm im Salon Stefan Zweigs, wo er in einem Emigrantenquartett Geige spielte. – Wir junge Komponisten hatten Paul Stefan einiges zu verdanken. Wie so viele wertvolle Künstler und Wissenschaftler wurde er von New York verschluckt. Er starb unbekannt im Jahre 1943.

Mit dem Jahr 1924 begann meine Laufbahn als Konzertpianist. Sie führte mich im Verlauf der nächsten Jahrzehnte als Pianist und Lehrer in viele Länder auf mehreren Kontinenten. – Natürlich blieben auch mir die Anfangsschwierigkeiten einer solchen Laufbahn nicht erspart. Ich trat oft mit spezifisch ungarischen Programmen auf, besonders mit den damals noch weniger bekannten Klavierwerken von Béla Bartók. – Im Jahr 1925 fand auf meine Anregung hin eine Reihe von Konzerten im Rahmen der Ödenburger (Soproner) „Aufführungsreihe Moderner Musikwerke“ statt – ein Unternehmen, das mit Hilfe des Soproner Komponisten und Musikpädagogen Sándor Kárpáti und des Wiener Komponisten Otto Siegl, Redakteur der Zeitschrift *Der Musikbote*, durchgeführt wurde. Es fanden in Sopron vier Konzerte (mit Mitwirkenden aus Wien) statt, in denen Werke von Debussy, Ravel, Reger, Schönberg, Marx, R. Strauss, Korngold, Webern, Horwitz, Fall, Binkau, Eisler, Strawinsky, Bartók, Kodály, Kárpáti, Takács und Szymanowski gespielt wurden. Der Plan war die Errichtung einer Pflegestätte für Moderne Musik. Leider ist es trotz großen Publikumsinteresses nur bei diesem Anfang geblieben.

Nach meiner Diplomprüfung im Jahr 1926 an der Musikhochschule in Wien, habe ich Bartók in Budapest besucht – worüber ich in einem Kapitel meiner *Erinnerungen an Béla Bartók* berichte¹⁰ – und nahm auch andere Kontakte mit Ungarn auf. – Die Jahre 1926-27 verbrachte ich in Wien, den Sommer in Grundlsee im Salzkammergut, als Gast der Wiener Familie Ciccimarra. Der Name klingt zwar italienisch, doch war es eine altösterreichische Familie, deren Mitglieder Musikliebhaber und gute Amateurpianisten waren. In den folgenden Jahrzehnten wurde Grundlsee zu meiner sommerlichen Wohnstätte, von 1949-52 sogar unser Wohnsitz.

Am 15. Juli 1927, dem Tag des Justizpalastbrandes in Wien, unterzeichnete ich einen Vertrag, der mich als Lehrer an das Conservatoire des Musique (CM) nach Kairo, Ägypten, verpflichtete.

Im Herbst fuhr ich nach Bremen, um Gertrude Christy zu heiraten. Gertrude entstammte einer Altbremer Patrizierfamilie. Sie wurde in Brasilien geboren, wo ihr Großvater deutscher Generalkonsul war. Es kostete einige Mühe, mich „Halbwilden“ in das steife Zeremoniell der Hanseaten einzufügen. – An der Bremer Oper war damals Manfred Gurlitt als Generalmusikdirektor tätig, ein äußerst begabter Dirigent und

Komponist, der das Pech hatte, gleichzeitig mit Alban Berg den *Wozzeck*-Text zu vertonen. Gurlitts *Wozzeck* war ein beachtliches Musikdrama und blieb nicht ohne Erfolg; es konnte sich aber dann doch nicht im Repertoire behaupten. – In Bremen gab ich zahlreiche Konzerte, gemeinsam mit Mitgliedern des Philharmonischen Orchesters – den Geigern Karl Berla und Ernst Glaser sowie dem Cellisten Edmund Kurz und August Wenzinger. – Nach tapfer bestandener Heiratszeremonie – mit Zylinderhut am Kopf – nahmen meine Frau und ich ein Frachtschiff, das uns von Hamburg nach Port Said bringen sollte. Die Reise dauerte planmäßig drei Wochen, mit nur einem Aufenthalt in Rotterdam. – Damit begann ein neuer Abschnitt in meinem Leben, den ich als Beginn eines Lebens zwischen zwei Kontinenten – Europa und Afrika – bezeichnen könnte. In Österreich war ich von damals an bis zum Jahr 1970 nur zu Gast.

Kriegsjahre, Ungarn, Grundlsee (1927 - 1952)

Ägypten war in diesen Jahren noch so etwas wie ein Land aus Tausend-und-einer-Nacht, in dem sich jahrtausendalte Geschichte und moderne Zivilisation die Hände reichten. Das trat schon bei der Landung in Port Said in Erscheinung, ein normalerweise großes, schlummerndes Dorf, das aber vor oder nach der Durchfahrt eines großen Schiffes durch den Suez-Kanal erwachte. Die Geschäfte und Bistros öffneten ihre Tore, egal ob Tag oder Nacht, im Kaffeehaus fiedelte an jeder Ecke eine (europäische?) Damenkapelle, Straßenhändler, Zauberer, Wahrsager, Schlangenbeschwörer, kleine Schuhputzer, Teppichhändler und nicht zuletzt in Lumpen gehüllte Bettler belagerten die Straßen, die von Staub und Fliegen umnebelt waren. Bei der folgenden vier Stunden dauernden und durch die Wüste führenden Bahnfahrt nach Kairo belegte bald ein dicker Wüstensand Abteile und Insassen. – Die Ankunft in Kairo war nicht weniger chaotisch. Vom Direktor des Konservatoriums am Bahnhof empfangen, wurden wir in die für uns reservierte Pension geführt. Die Besitzerin, eine unglaublich dicke Dame, beherbergte ungefähr ein Dutzend Menschen, die aus vielen Ländern Europas und des Ostens gekommen waren und sich auf jiddisch verständigten. Jiddisch war damals noch eine internationale Sprache, die jetzt leider im Aussterben begriffen ist; leider – weil es eine sehr ausdrucksreiche Sprache ist und so charakteristisch für das damalige Judentum war. Wir gewannen viele Freunde unter ihnen und verblieben mehrere Jahre in der kleinen Pension der guten Frau „Mieme“, was hebräisch Tante heißen soll.

Kairo war damals eine internationale Stadt mit ungefähr einer Million Einwohnern. Außer der arabischen Mehrheit zählten Armenier, Griechen, Syrer, Libanesen, Palästinenser, Franzosen, Engländer, Italiener, Deutsche, Österreicher, Ungarn, Amerikaner usf. mit mehreren Zehntausenden bis zu einigen Hunderten zu den ständigen Einwohnern von Kairo. Dazu kamen im Winter wegen des wunderbar milden trockenen Klimas unzählige Touristen – allerdings nicht so wie jetzt in der Zeit des Massentourismus, denn Kairo war keine billige Stadt. – Dementsprechend herrschte auch ein Wirrwarr an Sprachen; Französisch war aber bei jedem – selbst bei Engländern – Voraussetzung. Aber auch Arabisch sollte man können, zumindest so viel wie man im Verkehr mit den Dienern und Händlern brauchte. Es gab aber viele Menschen, die arabisch, türkisch, griechisch, italienisch und natürlich französisch sprachen, dazu womöglich auch noch jiddisch. Das Beherrschen von fünf bis sechs Sprachen war keine Seltenheit. – Ich hatte mich in Kairo bald eingelebt und lebte sehr gerne dort – so gerne, daß ich insgesamt sieben Jahre in dieser Stadt verbrachte. Eigentlich waren es nur etwa sieben Halbjahre, denn im Juni nahm man das Schiff und blieb bis Ende Oktober in Europa, um der wohl kaum erträglichen Hitze auszuweichen. Die Wintermonate waren dagegen mild und sonnig. Regen gab es oft ein bis zwei Jahre keinen. Die Überschwemmung des Nil bewässerte die Kulturen.

Ich war nun also mit meinen 25 Jahren „Monsieur le Professeur“, Leiter einer Klavierklasse für Fortgeschrittene, meistens junge – und oft auch schöne – Damen der europäischen, koptischen und weniger der ägyptischen Gesellschaft. Das Conservatoire selbst war die einzige Institution in Kairo, an welcher westliche (europäische) Musik unterrichtet wurde. Es stand unter der Aufsicht der Musikhochschule Berlin. Zur

Pflege der orientalischen Musik gab es ein mit orientalischer Pracht eingerichtetes Institut der arabischen Musik. – Meine Kollegen am Conservatoire waren meistens aus den Ostländern Europas. Unter meinen Vorgängern waren u.a. der Wiener Sauer-Schüler Stefan Askenase und der Ungar Ivan Engel, ein Schüler von Bartók. Der Chopin-Spieler Askenase konzertierte noch nach seinem 90. Lebensjahr jährlich in Wien. Wir hatten auch ein gutes Streichquartett, das wöchentlich spielte. Aber auch wir gaben fleißig Konzerte. Das Publikum bestand, wie schon erwähnt, zum Großteil aus den in Kairo lebenden Ausländern, von denen viele schon seit Generationen in Ägypten lebten. Das Leben schien in Kairo leicht und angenehm. Es war immer etwas los – Einladungen, Parties, nächtliche Picknicks bei den Pyramiden oder in der Wüste, Kahnfahrten am Nil, Autoausflüge zu den benachbarten Oasen oder ans rote Meer. Es gab fast täglich angenehme Ablenkungen wie z.B. Golf, Tennis, Swimmingpool – alles Ausreden, um nicht Klavier üben zu müssen oder zu komponieren.

Nach einigen Jahren in der jiddischen Pension der Mieme übersiedelten wir in eine große Pension, die hauptsächlich von Engländern und deren Familien bewohnt war. Unser freundschaftlicher Verkehr hat zur nötigen Beherrschung der englischen Sprache viel beigetragen. Die meisten unserer neuen (englischen) Freunde waren im Dienst der ägyptischen Regierung: Lehrer, Professoren, Forscher, Weltreisende, Ägyptologen und andere Wissenschaftler – kurz, eine anregende Gesellschaft, die sich selbst nach einer Konsumation von 10 Whisky-Sodas korrekt zu benehmen wußte. – Ein Teil des gesellschaftlichen Lebens hat sich in den Botschaften und Gesandtschaften abge- spielt. Da wurde man mit den Berühmtheiten bekannt, die als Touristen nach Ägypten und Palästina kamen. Gewohnt haben diese Berühmtheiten im vornehmen Mena House bei den Pyramiden oder in den Stadthotels Shepherds oder Continental, umgeben von orientalischem Luxus, wie man sich dies sonstwo kaum vorstellen kann. Die österreichische Gesandtschaft war im Verhältnis zur deutschen eher bescheiden. Der damalige deutsche Gesandte Baron von Stohrer nahm eine privilegierte Stelle ein. Es war derselbe Stohrer, der später während des Krieges als Botschafter in Spanien Generalissimo Franco zum Eintritt in den Krieg bewegen sollte – wie bekannt, ohne Erfolg. Ansonsten spielten die diplomatischen Missionen in Kairo keine besondere politische Rolle. Ihre Hauptaufgabe schien im Repräsentieren zu bestehen. Und das taten sie auch reichlich. König Fouad I. regierte, wie es ihm die Engländer vorschrieben. Das Volk war arm, Allah tat den Rest. Es gab keine Proteste, keine Streiks, keine Revolutionen. Unser Lebensrhythmus war fünf Jahre hindurch derselbe: Im November, wenn es in Europa ungemütlich wurde, schifften wir uns in Venedig oder Genua ein und langten nach drei Tagen in wohliger Wärme in Ägypten an. Bis Dezember wurde das Abendessen auf der Terrasse der Pension unter freiem Himmel serviert. Im Mai ging's wieder nach Italien, nach Neapel, Rom oder Venedig. Im Sommer ein kurzer Besuch bei den Eltern in Siegendorf, dann kamen zwei Monate in Grundlsee. September/Okttober folgten Konzerte in Wien, Budapest, Berlin, München, Bremen, Den Haag, Utrecht, Genua etc., und dann ging's wieder nach Kairo zurück. Man gab die obligaten Klavierstunden, sonst aber genoß man das Leben – man war ja jung. – Nach Weihnachten begann die Touristen- und Konzertsaison. Sie war kurz, aber umso reichhaltiger. Interpreten, hauptsächlich Pianisten, kamen nur die größten. Sie erhielten gute Honorare, und fast jeder legte eine zwei bis drei Wochen dauernde Winter-Ruhepause im angenehmen Klima Ägyptens ein. Zu den musikalischen Gästen der

ägyptischen Hauptstadt gehörten u.a. Alfred Cortot, Arthur Rubinstein, Alexander Brailowsky, Ignaz Friedman und Emil von Sauer; es kamen auch Alfredo Casella mit dem Trio Italiano sowie Rudolf Kolisch mit dem Wiener Streichquartett. Von den Geigern kamen der große Bronislaw Huberman, Vása Prihoda, Jascha Heifetz, Joseph Szigeti. Alle diese großartigen Künstler spielten im sogenannten Kursalon, einem häßlichen Saal mit guter Akustik, der einzigen Stätte, die groß genug war, das interessierte Publikum zu fassen. Die Konzerte waren trotz hoher Eintrittspreise gesteckt voll. Diese großen Künstler waren sehr zugängliche Menschen und freuten sich, wenn man sich ihrer annahm, ihnen ein wenig bei Einkäufen in der Stadt behilflich war oder sie bei Ausflügen begleitete. – In dieser Hinsicht erinnere ich mich besonders gerne an Emil von Sauer, den ich immer dazu brachte, mir von seinem Lehrer, Franz Liszt, zu erzählen. Er tat er gern. – Ich lernte auch den Sohn Bronislaw Hubermans kennen, ein hübscher, blonder, junger Mann, der in mein Studio kam und sich mir vorstellte. Er hatte von seiner Mutter in Budapest gehört, daß ich in Kairo sei, und so kam er zu mir. Die Mutter des jungen Huberman war Elsa Galafres, eine berühmte Schauspielerin und Tänzerin, die in zweiter Ehe mit Ernst von Dohnányi verheiratet war. Der junge János pendelte in der Folge zwischen zwei Haushalten, von denen der eine in Wien (Huberman) lag und der andere in Budapest (Dohnányi), und sprach perfekt ungarisch. – Es kamen aber nicht nur Musiker nach Kairo. Thomas Mann, Emil Ludwig und Alfred Ehrenstein kamen zu Besuch, und John Knittel (Autor von *Via Mala*) verbrachte mit seiner Familie den ganzen Winter in Kairo. Es kamen auch Oskar Kokoschka und nicht zuletzt Franz Werfel mit seiner Gattin Alma Mahler. Sie kamen einige Male im Winter nach Kairo. Im Laufe der Jahre 1928 - 1955 begegnete ich Alma des öfteren in Wien, Breitenstein am Semmering, Paris und New York. Auch das Ehepaar Alban Berg lernte ich durch Alma Mahler kennen. In dem Artikel *Erinnerungen an Alma Mahler* habe ich darüber ausführlich berichtet¹¹.

In diesen Jahren begann ich auch in Radio Wien, damals RAWAG, zunächst als Pianist, später auch als Vortragender mitzuwirken. Das Studio war noch in der Johannesgasse in einigen einfachen Zimmern untergebracht. Die Empfänger benützten Kopfhörer.

Die jährlich sich ergebenden Durchreisen über Italien führten mich öfter nach Venedig, Siena, Florenz und Rom. Hier traf ich gerne Alfredo Casella, einen fabelhaften Musiker, Komponisten, Pianisten, Dirigenten, Schriftsteller und Journalisten, Lehrer, Organisator, Grand Seigneur der Musik in fünf Kontinenten und Freund von Ravel und Strawinsky. Sein Haus in Rom, in der Via Nicotera, war der Treffpunkt von Musikern der ganzen Welt. Um komponieren zu können, mußte er sich verstecken. Bis spät in den Abend erteilte er Unterricht an der Accademia di Santa Cecilia, und um Mitternacht nahm er müde seinen prosciutto crudo (Rohschinken), seine Lieblingspeise, und ein Bier zu sich. – Als ich im Herbst 1947 nach vielen Jahren wieder einige Wochen in Rom verbrachte, begegnete ich am Forum einer schwarz-verschleierten Dame; es war Yvonne Casella. – Witwe?! Alfredo war einige Wochen zuvor infolge einer mißlungenen Operation gestorben. Er hinterließ ein musikalisches und musikschriftstellerisches Werk von ungeheurem Wert und Ausmaß, von dem man heute nur mehr wenig Gebrauch macht. – Immer dieselbe Frage: Ist seine Zeit vorbei? – Es gibt keine Antwort.

Im Jahr 1931 hatte ich auch Gelegenheit, in Prag und Brno (Brünn) als Interpret vor

allem auch mit eigenen Kompositionen in Radio und Konzert zu wirken. Damals war die Tschechoslowakei sehr aufgeschlossen und interessiert an Neuer Musik der Nachbarländer. Dies war zum Teil der Prager Musikzeitschrift *Der Auftakt* und ihrem intelligenten Chefredakteur, Erich Steinhard, zu verdanken, der zu den Gründern der IGNM (Internationale Gesellschaft für Neue Musik, 1922) gehörte.

Aber auch das vornazistische Berlin besuchte ich öfters. Es war eine Stadt der unbegrenzten Möglichkeiten, in der immer etwas Interessantes und Neues zu vernehmen war.

Im gleichen Jahr (1931) hatte ich in Kairo die Gelegenheit, die Bekanntschaft des englischen Politikers und Zeitungsmagnaten Lord Rothermere zu machen. Er galt als sehr einflußreich. Das Interesse zog er vor allem durch seinen starken Einsatz für die Probleme Ungarns auf sich. „Justice for Hungary“ – Gerechtigkeit für Ungarn – war sein Slogan. Er ergriff Partei für das nach dem Ersten Weltkrieg verstümmelte Land, das als Folge des Friedensvertrages von Trianon viele, nur von Ungarn bewohnte Territorien an Rumänien, Jugoslawien und an die Tschechoslowakei hatte abtreten müssen. Damals gab er einen Empfang für die in Kairo ansässige ungarische Kolonie, bei welchem diese Probleme erörtert wurden. – Wie man erfahren konnte, sind die Bestrebungen dieses englischen Aristokraten mit der Zeit im Sand verlaufen. Die Widmung meiner *Rhapsodietta* aus Op. 10 nahm er wohlwollend entgegen.

In Kairo habe ich mich auch mit arabischer Musik beschäftigt. Das „Institute de la Musique Arabe“ bot dafür reichlich Gelegenheit. Man konnte wöchentlich mehrmals authentische Vorführungen der klassischen arabischen Musik hören, die von ausgezeichneten Künstlern auf Originalinstrumenten vorgetragen wurde. Aber eigentlich war es gar nicht nötig, in ein Konzert zu gehen; es genügte, die Straßen entlangzugehen, um immer wieder musizierenden Gruppen zu begegnen. Der laute, schrille Ton der Holzbläser, das Dröhnen der Trommeln waren von weitem zu hören. Die Araber sind äußerst musikliebend und besitzen auch ein feines Gehör. Die Verrichtung ihrer täglichen Arbeit ist ohne Gesang kaum denkbar. Anstatt wie bei uns „Ho-ruck“ zu rufen, singen die Araber Solo und Chor beim Transport, um den Rhythmus der Arbeit zu koordinieren. Auch in Ägypten sowie im ganzen Orient ist zwischen Volksmusik und klassischer Musik zu unterscheiden, genauso wie bei uns. Sie haben auch eine Art moderner Popmusik.

Worin liegt nun aber der Unterschied zwischen der europäischen und der arabischen Musik? Arabische Musik wird meist ohne Noten vorgetragen und oft improvisiert. Sie besteht aus Melodie und Rhythmus. Harmonie und Kontrapunkt in unserem Sinne sind ihr unbekannt. Auch die Klangfarbe der Gesangsstimme und der Instrumente ist verschieden. Sie ist heller, intensiver und nuancierter. Verglichen mit unserer westlichen Musik kommt sie uns ungewohnt, auch ermüdend, um nicht zu sagen langweilig vor. Daß die arabische Musik aus sogenannten Vierteltönen besteht, stimmt nur zum Teil. Sie ist grundsätzlich rein diatonisch, so wie unsere Musik, nur gibt es zwischen benachbarten Tönen hie und da Schritte, die kleiner oder größer sind als unsere temperierten Halbtöne. Dieser Umstand verleiht der orientalischen Musik eine Klangfarbe, die unser an unser westliches Tonsystem gewöhntes Ohr als befremdend empfindet.

Während unsere Musik sich seit 1000 Jahren in einem steten Wandel befindet, läßt sich bei der arabischen Musik ein Stillstand beobachten, der seit vielen Jahrhunderten

andauert. Wie lange er noch dauern wird, das kann man kaum voraussagen. Um über diesen Stillstand zu beraten, lud König Fouad I. im Frühjahr 1932 zu einem Kongreß nach Kairo ein¹². Eingeladen wurden Experten aus Europa, USA und dem Nahen Osten: Paul Hindemith, Béla Bartók, Egon Wellesz, Alois Haba, Henry George Farmer, Johannes Wolf, Hugo Leichtentritt, Baron Rodolphe d'Erlanger sowie die großen Männer der Musikwissenschaft aus Berlin: Curt Sachs und Erich Moritz von Hornbostel, die beide vertrieben wurden und im Exil starben: Hornbostel im Jahre 1935 in Cambridge und Sachs im Jahre 1959 in New York. Mein Interesse für Musikforschung habe ich – außer Béla Bartók – diesen beiden großen Gelehrten zu verdanken, im besonderen Curt Sachs, der schon vor dem Kongreß des öfteren in Kairo weilte, um sich dem Studium der Musik der altchristlichen koptischen Kirche zu widmen. Curt Sachs' Einflußnahme auf den Aufbau und die Entwicklung fast aller musikwissenschaftlicher Disziplinen des 20. Jahrhunderts ist nicht wegzudenken. Er war eine Persönlichkeit, deren Wirken über die Zeit seiner eigenen Tätigkeit hinaus den Gang der Forschung des 20. Jahrhunderts bestimmt hat. Seine grundlegenden Arbeiten, wie z.B. das *Real-Lexikon der Musikinstrumente*¹³ oder die *Weltgeschichte des Tanzes*¹⁴ – um nur einige zu nennen – sind für jeden Musikforscher unentbehrliche Handbücher. Die Aufzählung der Publikationen von Curt Sachs nehmen im *Riemann Musik-Lexikon* eine ganze Seite ein. – Ich bin im weiteren Verlauf meines Lebens Sachs noch oft begegnet – in Paris, New York und zuletzt in Cincinnati – und betrachte mich ein ganz wenig als bescheidenen kleinen Schüler dieses großen Mannes. – Bei der Veranstaltung dieses Kongresses wurde von der ägyptischen Regierung nicht gespart. Allen Teilnehmern wurden Reise- und Aufenthaltsspesen reichlich ersetzt, und für ihren Unterhalt und auch für ihre Unterhaltung wurde gesorgt. Ich selbst veranstaltete mehrere Ausflüge in die Wüste und in die Oasen. Einmal saßen in meinem kleinen Ford Bartók, Hindemith und Wellesz gedrängt beieinander. Es herrschte überhaupt eine frohe, ausgelassene Stimmung, ungeachtet des täglich zu absolvierenden anstrengenden Arbeitspensums und der oft abendlichen Konzerte der angereisten arabischen Orchester, die bis spät in die Nacht hinein dauerten. Über diese Musik bemerkt Egon Wellesz in *Egon Wellesz - Leben und Werk*¹⁵:

„[...] für den von westlicher Musik unberührten Orientalen besitzt das musikalische Erleben eine andere Bedeutung als für uns. Der Begriff der Zeit, der für westliche Musik bestimmend ist, spielt hier keine Rolle. Ein Lied mag weit über eine Stunde dauern, ein Instrumentalwerk um vieles darüber hinaus. Der Zuhörer ist nicht aktiv beteiligt, seine Aufmerksamkeit ist nicht auf das Werk als solches, auf seinen Aufbau gerichtet, er läßt sich vielmehr von der Musik tragen, ist ihr auf magische Weise verbunden.“

Diese Erfahrung habe ich selbst im Osten, vielleicht auch im Westen, gemacht und habe diese Tatsache mit dem religiösen, sakralen Ursprung der Musik in Zusammenhang gebracht. Der Orientale blieb ihr vielleicht unbewußt näher als wir im Westen, wo selbst die religiöse Musik als ein Zweig der sie umgebenden weltlichen Musik betrachtet werden kann. – Auch ein Abend mit der berühmten ägyptischen Sängerin Om el Kalsoum durfte nicht fehlen, und wer wollte, konnte sich auch an den berühmten „Bauchtänzen“ ergötzen. – Der Kongreß war ein Zusammentreffen einer Elite der Musik, ein Treffen, das sich in dieser glücklichen und sorglosen Gelöstheit vielleicht nie wieder ereignen wird. Die politischen Ereignisse, die kaum ein Jahr später durch die Ernennung Adolf Hitlers zum deutschen Reichskanzler folgten, sorgten zumindest auf Jahrzehnte hinaus dafür.

Noch während des Kongresses in Kairo erhielt ich eine Berufung nach Manila auf die Philippinischen Inseln. Das Konservatorium der staatlichen Universität der Philippinen bot mir die Stelle eines Vorstandes der Klavier- und Kompositionsklassen an. Nach einigem Zögern nahm ich an. Die Professoren Hornbostel und Sachs beeinflussten mich in positivem Sinne: In ihrem ostasiatischen musikethnologischen Material fehlten die Philippinen. Ich sollte diese Lücke durch Aufnahmen bei der Urbevölkerung schließen. Eine sicherlich interessante Aufgabe, obzwar sie mit meinem zukünftigen Wirkungskreis in Manila nichts zu tun hatte. Ich war meiner Ausbildung nach auch kein Musikethnologe und konnte mich nur darauf verlassen, was ich bei Bartók und Sachs erfahren hatte. – Wir nahmen also Abschied von Kairo, wo wir viele liebe Freunde zurückließen und traten eher schweren Herzens den Weg in die uns vollkommen unbekannte Welt an, wie es die Philippinen damals noch waren. Wir nahmen ein Schiff vom norddeutschen Lloyd, die „Fulda“, und schifften uns in Port Said ein. Versetzten uns die Jahre in Ägypten mit seinen pharaonisch-islamischen Kulturen in Erstaunen, so wurde dieses Erlebnis nach der Durchquerung des Suez-Kanals vielfach überboten. Der ferne Osten: größter Reichtum, ärgste Armut, tausend Jahre alte Hochkulturen (China, Indien, Malaysien, Indonesien), von ebenso alten, noch in der Steinzeit lebenden Dorfgemeinschaften oder nomadisierenden Hirtenvölkern umgeben, und das alles oft nur wenige Kilometer oder Stunden voneinander entfernt. Dazu kamen die „Segnungen“ der modernen europäisch-amerikanischen Zivilisation; man kam aus dem Staunen nicht heraus. Man gewöhnte sich aber schließlich daran und tat, als ob dies alles selbstverständlich wäre.

Die Reise von Port Said ging durch das Rote Meer, über Djibuti, Ceylon, Penang auf der Insel Sumatra und Singapur. Sie dauerte drei Wochen; Flugverbindungen gab es damals noch lange nicht. In Manila angekommen – es war sechs Uhr früh – begegneten wir erstmals der tropischen, feuchten Hitze. Am modernen Pier wurde ich zuerst von Journalisten überrannt, befragt und geknipst. Meine Ankunft in Manila schien ein Ereignis zu sein. Zum Empfang erschien die gesamte Musikfakultät des Konservatoriums mit dem Direktor und hieß mich willkommen. Meine Frau und ich wurden zu einem Hotel geleitet, einem stockhohen Holzbau, und bezogen ein Zimmer mit offenem Balkon. Die Holzwände hatten oben kleine, durchlässige Verzierungen, die gleichzeitig als Luftlöcher dienten – Klimaanlage gab es damals noch keine. Man hörte aber natürlich vom Nachbarzimmer jeden Seufzer. In der Nacht erwachten wir von einem Gepolter – die Wände waren voll von kleinen Eidechsen, welche Jagd auf die Moskitos machten. Wir schliefen natürlich unter einem Moskitonetz. Bald mieteten wir am Meeresstrand eine modern möblierte Wohnung mit amerikanischem Komfort.

Die Universität der Philippinen war unweit vom Stadtzentrum in einem schönen baumreichen Campus gebaut, ganz nach amerikanischem Muster. Jedes College hatte seinen schönen Pavillon. Meine Schüler, meist schon selbst Lehrer am Konservatorium, waren ausschließlich Filipinos. Während der 400 Jahre dauernden Herrschaft der Spanier im Inselreich, wurde auch die spanische Musik eingeführt. So betrachteten die zivilisierten städtischen Filipinos europäische Musik und die von spanischer Musik beeinflusste Volksmusik als ihre Musik. Sie hatten dadurch einen ausgeprägten Sinn und eine Vorliebe für unsere europäisch-amerikanische Musikkultur entwickelt. Da die Universität – nach amerikanischem Muster – verlangte, daß jeder der Fakultät ein Bachelor- oder Master-Diplom besitzen mußte, war es meine Aufgabe, in einer zwei

bis drei Jahre dauernden Schulung den Lehrkräften zu einem Diplom zu verhelfen. Meine Schüler waren also sozusagen auch gleichzeitig Kollegen, die gerne bereit waren, von mir etwas zu lernen. Ich stand damals im 30. Lebensjahr, war aber schon der ranghöchste auf der Liste der Fakultät.

Die Gelegenheiten, Konzerte zu geben, waren selten, aber umso abenteuerlicher. So begann beispielsweise während eines solch seltenen Konzerts ein heftiger Sturm (Taifun) mit Regen, der auf das Wellblechdach des Saales hämmerte. Ich selbst konnte mich kaum mehr hören, und zuguterletzt blies der Wind den Bühnenvorhang auf mich und das Klavier, sodaß ich aufhören mußte. Als ich das Podium verlassen wollte, nahm mich einer auf den Rücken und trug mich zum Auto. Der Saal wurde vom Regen überschwemmt. Das Publikum zog die Schuhe aus und verließ barfuß den Saal in kniehohem Wasser. – Dies war allerdings nicht in Manila, wo sehr schöne Konzert- und Theatersäle zur Verfügung standen. Leider wurde die gesamte Universität bei der Rückeroberung der Philippinen durch die Amerikaner von den Japanern im Jahr 1945 vollkommen zerstört. Sie wurde 20 km vom Stadtzentrum in Quezon-City nach dem Krieg wieder aufgebaut.

Im Jahr 1933, während der Sommerferien, unternahmen wir eine Schifffreise nach Hongkong und Japan. Die schönen Schiffe der „President-Line“ fuhren zweimal in der Woche von Manila über Hongkong, Jokahama und Hawai bis Seattle in den USA. In Hongkong gab ich eine Reihe von Konzerten, ebenso in Tokyo, wo ich zum ersten Mal außer eigenen Werken auch Béla Bartók und Ernst Krenek zur japanischen Aufführung brachte. Besuche in Kyoto, Nara, Kamakura und Kobe schlossen sich an.

In Tokyo nahmen wir im vornehmen Imperial-Hotel Quartier – ein großer, aus vielen ebenerdigen Pavillons bestehender Komplex, der vom amerikanischen Meisterarchitekten Frank Lloyd Wright (1869-1959) erdbebenfest erbaut wurde.

In Japan gab es damals schon eine Anzahl vorzüglicher Musiker europäischer Herkunft. Alte Bekannte waren der Geiger Robert Pollak und der Pianist Leo Sirota, hervorragende Künstler, die vorher in Wien tätig waren. Auch der Dirigent und Komponist Pringsheim, Schwager von Thomas Mann, war damals Lehrer an der kaiserlichen Musikakademie. Er kam von den Reinhardt-Bühnen aus Berlin und war u.a. auch kurz Schüler von Gustav Mahler in Wien. – Japan war damals schon eine aufstrebende Großmacht. Neben der Beibehaltung der alten Kultur bestand die westliche Zivilisation teils in Form von Imitationen von Europa und Amerika, die aber noch nicht immer gelungen waren. Tokyo hatte keinen Stadtplan, es gab verworrene Bezirke, die Straßen waren ohne Bezeichnung, die Häuser ohne Hausnummern – und all das in japanischer Schrift. Das Taxi war das einzige Verkehrsmittel für den ortsunkundigen Fremden. – Auffallend war auch die traditionelle japanische Tracht, die nicht nur von Damen, sondern auch von Herren auf der Straße und in Geschäften getragen wurde. – Im Hotel sprach mich eines Tages ein eleganter Herr an und fragte mich, ob ich ihm ein gutes Restaurant empfehlen könne. Auf meine Frage, ob er billig essen wolle, antwortete er, daß der Preis keine Rolle spiele. Am nächsten Morgen sah ich sein Bild auf der ersten Seite der (englisch-sprachigen) Zeitung: Es war Baron Rothschild aus Paris. Er hatte seinen Namen englisch ausgesprochen – Rosstscheild. Als solchen konnte ich ihn nicht erkennen.

Im April, dem Monat der Kirschblüte, wurde trotz Kälte auf öffentlichen Plätzen und in Parks getanzt. Man gesellte sich einfach zur tanzenden Gruppe und ging, wenn man

genug hatte, wieder seines Weges. Die traditionelle japanische Musik und das Musiktheater fand ich sehr interessant. Die Musikinstrumente waren prächtig gearbeitet, und es gab große Künstler und Künstlerinnen, die diese virtuos beherrschten.

Außer dem japanischen Leiter für Europäische Musik von Radio Tokyo habe ich kaum Japaner kennengelernt. Dieser bat mich damals, für das nächste Jahr ein Klavierkonzert zu komponieren und es mit Begleitung des japanischen Radio-Symphonie-Orchesters in Tokyo uraufzuführen. Als Honorar wurde die Reise von Manila nach Tokyo für zwei Personen sowie ein Aufenthalt von zwei Wochen im besten Hotel vereinbart. – Ein ganz gutes Angebot!

Von Japan aus nahmen wir dann ein Schiff, das uns von Kobe an der Koreanischen Halbinsel entlang nach China brachte: Eine Fahrt, die fast acht Tage dauerte. Es war ein kleiner japanischer Dampfer, der von Insel zu Insel steuerte. Im Hafen von Tien-Tsin angekommen, fuhren wir mit der Bahn nach Peking, damals eine herrliche ruhige Stadt, in der nur Rickschas und Fahrräder, aber keine Autos verkehrten. Eine Straßenbahnlinie von ungefähr 10 km Länge war das einzige öffentliche Verkehrsmittel. Peking ist voll von ungeheuer interessanten Sehenswürdigkeiten. Allein eine Wanderung entlang der Mauer, welche die Stadt umringt, ist ein Erlebnis. Sie ist an die 10 km lang und so breit, daß zwei Fuhrwerke nebeneinander Platz hätten. Die großen Stadttore, Men, genannt, wurden abends gegen 10 Uhr geschlossen und wehe, wenn man bis dahin nicht zurückgekehrt war! – Man wurde einfach ausgesperrt. – China war damals von unabhängigen, miteinander rivalisierenden Militärgruppen beherrscht, die sich gegenseitig bekämpften. Es herrschte in jeder Hinsicht ein chaotischer Zustand. Japan bemühte sich um den Besitz von Korea und entsandte Truppen, die in dieser Zeit bei der Großen Mauer kämpften. In unserem Zug von Tien-Tsin nach Peking gab es Eisenbahnwaggons mit japanischen, andere mit chinesischen Soldaten. Sie fuhren friedlich zum Kriegsschauplatz, um dann dort gegeneinander zu kämpfen.

Unter den vielen diplomatischen Vertretungen in Peking spielte die deutsche Botschaft eine kulturell wichtige Rolle. Eine österreichische Vertretung gab es nicht. Bei den Deutschen waren noch die alten Diplomaten am Platz, die aber infolge der Machtergreifung der Nazis im März 1933 bald abgelöst werden sollten. Viele standen dadurch vor einem schweren Konflikt. – Auch der Sinologe Wilhelm jr., Sohn des berühmten Chinagelehrten Richard Wilhelm, der 1927 ein ausgezeichnetes Buch über chinesische Musik herausgab, lebte schon seit vielen Jahren in Peking. Er sprach und schrieb das klassische und das neue Chinesisch besser als die Chinesen selbst. Er hatte sich meiner angenommen, sodaß ich in den drei Wochen in Peking möglichst alles Interessante zu sehen und hören bekam, u. a. auch die sogenannte Chinesische Oper, die an manchen Tagen von abends bis frühmorgens dauerte. Als Opernhaus diente eine große Scheune. Die Chinesische Oper hat mit unserem Begriff von Oper nichts zu tun; neben Gesang und chinesischen Instrumenten spielt Akrobatik eine wichtige Rolle.

Von Peking nach Shanghai fuhren wir im sogenannten „Shanghai Express“. Dieser Name mag vielleicht romantische Vorstellungen bei unseren Kinobesuchern erwecken. In Wahrheit aber war dies ein elender schmutziger Zug mit Abteilen, in denen es vier Liegeplätze gab und einen Kotzen zum Zudecken. Der Speisewagen war auch nicht viel besser, den Tee ausgenommen. Auch die Landschaft bot nicht viel Interessantes. In den Dörfern konnte man damals noch Männer mit langen Zöpfen sehen. Bei der Überquerung des Jang-Tse-Flusses mußte man den Zug wechseln. – In Shanghai

angekommen, bot sich uns das genaue Gegenteil von Peking. Shanghai war eine Großstadt amerikanischen Ausmaßes, mit einem Hafen und einem Handelszentrum, wo viele europäische Großmächte ihren eigenen Stadtteil besaßen; die Stadt hatte den Ruf eines Sündenbabels, es gab Rauschgift, Prostitution und Glücksspiele. Das beste Hotel war damals das „Astor House“ – ein Riesenkasten, nur fehlten WC's. Angeblich hatte der Architekt vergessen, sie einzubauen. So stand in jedem Zimmer ein viereckiger Kasten, bei dem man beim Öffnen erkannte, daß es ein Leibstuhl war.

Von Shanghai fuhren wir per Schiff wieder nach Hongkong, wo es diesmal feucht und tropisch warm war. In der Nähe des Zentrums, auf der anderen Seite des Hügels (Peak genannt), befand sich ein schönes großes Hotel direkt am Meer. Es war so langgestreckt, daß es eine geraume Fußwanderung beanspruchte, um vom Eingang ins Zimmer zu gelangen. Die Gattin des englischen Polizeipräsidenten nahm sich unser an und nahm uns mit dem offiziellen Motorboot auf Ausflüge mit. Sie war eine musikbegeisterte Russin.

Von Shanghai fuhren wir mit einem Flußdampfer nach Kanton, der nächsten Großstadt. Die Räume für die Passagiere erster Klasse befanden sich in einem großen Käfig aus dicken Eisenstangen. Er diente dem Schutz vor Piraten, die damals im Chinesischen Meer ihr Unwesen trieben. Jedes Schiff warf das vereinbarte Lösegeld an entsprechender Stelle und Zeit in ein wartendes Boot, welches es an die Piraten weiterleitete. Kanton ist eine Universitätsstadt, in der viele Mensch in Wohnbooten lebten, die an den verzweigten Flußbänken verankert waren. Der Zufall wollte es, daß ich in Kanton das „Schneider-Trio“ antraf, ein österreichisches Ensemble, das ich noch von Graz her kannte. Es blieb mehrere Jahre im Osten und konzertierte von Indonesien bis China. Anstatt Klavier hatten sie ein Cembalo, das leichter zu transportieren und stimmen war.

Von Kanton fuhren wir per Bahn in wenigen Stunden nach Hongkong zurück. Auch einen Ausflug nach Makao möchte ich nicht unerwähnt lassen. Die kleine portugiesische Kolonie war durch ihre Spielkasinos berühmt. In Wirklichkeit waren es dunkle, schmutzige Spielhöhlen und Spelunken, in denen gespielt und Opium geraucht wurde.

Nach der Rückkehr nach Manila war es an der Zeit, daß ich mit meinem Forschungsprogramm voranschritt. An der Spitze der Universität stand der Präsident, ein Politiker. Tatsächlich aber wurde das gesamte Unterrichtswesen vom Vizepräsidenten der Philippinen, einem Amerikaner, bestimmt. Bei oberflächlicher Betrachtung schien es, als ob im Inselland von der überlieferten Kultur nichts mehr übrig geblieben wäre. Während der spanischen Herrschaft, die länger als 400 Jahre gedauert hatte, hatte der Großteil der eingeborenen Bevölkerung die katholische Religion angenommen und mit ihr auch neue, europäische Lebensformen. Mit der 1898 beginnenden Herrschaft der Amerikaner kam eben noch das Amerikanische dazu. Kulturell und weltpolitisch spielten die Philippinen damals kaum eine Rolle, außer ihrer strategisch wichtigen Lage. In Zeitungen las man hie und da über Erdbeben und Taifune, Katastrophen oder Unabhängigkeitskämpfe. Erst im Zweiten Weltkrieg rückten die Philippinen durch die vernichtenden Kämpfe mit Japan und in den letzten Jahren durch die Prozesse, die gegen den ehemaligen Präsidenten Marcos und seine Gattin Imelda angestrengt wurden, auf die ersten Seiten der Weltpresse. – Aber auch schon in den Jahren nach 1930 erhob man die Stimme gegen die Amerikaner und wollte selbständig werden. Oft fragten mich hochrangige Politiker um meine Meinung. Als Gast enthielt ich mich

jeder Meinungsäußerung. Die Geschichte hat gezeigt, was alles seitdem geschehen ist. – Daß es trotz des Vorherrschens westlicher Kultur noch eine große Anzahl von Volksstämmen gab, die außerhalb der zivilisierten Gebiete lebten, wollte man in den offiziellen Kreisen des sogenannten zivilisierten Teiles der Bevölkerung nicht wahrhaben. Diese Stämme lebten in ihren Bergen und Urwaldhügeln im Norden Luzons, der größten Insel, auf der Manila liegt, und pflegten ihre Sitten und Bräuche unverändert weiter. Aber auch auf vielen der sieben- bis achttausend Inseln im Süden gab es unter der islamischen Bevölkerung noch vieles zu entdecken. Daß mich gerade diese Völker interessierten, wollte man nicht zur Kenntnis nehmen; mein diesbezüglicher Antrag an den Präsidenten wurde einfach abgelehnt. Alles, was ich unternahm, mußte ich aus eigener Kraft durchführen und aus eigener Tasche bezahlen. Die Resultate meiner Forschung, bestehend aus Phonogrammen, Tagebüchern und Musikinstrumenten usf. habe ich nach Europa mitgenommen. – Und das war gut so, denn bei der Wiedereroberung der Philippinen durch die Amerikaner, im Kampf mit den Japanern am Ende des Zweiten Weltkrieges, wäre alles gemeinsam mit der ganzen Universität, zerbombt worden und dabei verbrannt. – Die Phonogramme sandte ich an das Phonogramm-Archiv nach Berlin, wo sie von Hornbostels Nachfolger, Prof. Marius Schneider, in Notenschrift übertragen wurden. Da auch Schneider Berlin bald verlassen mußte, nahm er die Notierungen nach Spanien mit. Dort verfaßte er eine umfangreiche Studie in spanischer Sprache über meine Sammeltätigkeit, die 1951 in Barcelona erschien: *Musica Filipina*, im 6. Band des *Anuario Musical*¹⁶. Sie enthält 32 Beispiele in genauer Notierung der Aufnahmen bei den Volksstämmen von Luzon: Calingas, Tinguians und Igoroten von Bontoc und Lepanto. Unter diesen waren Lieder zur Heilung von Kranken, Siegeslieder zum Trennen des Kopfes vom Leib, Liebeslieder, Beschwörungen, Tänze der Berauschten, die oft Tag und Nacht dauerten usf.. Die Originale der Aufnahmen sind in Berlin verblieben und im Krieg in Verlust geraten. Meine Kopien auf Metallplatten sind mit der Zeit unbrauchbar geworden. So ist das klingende Material leider nicht mehr vorhanden. Dagegen sind mehrere Dutzend Instrumente in den Besitz des Museums für Völkerkunde in Wien übergegangen. Meine Forschungsergebnisse habe ich in einem Heft von 116 Seiten als Lexikon mit vielen gezeichneten Beispielen und Fotos veröffentlicht¹⁷. Der englische Text umfaßt ein alphabetisch geordnetes Material von Tonwerkzeugen, Liedern, Tänzen und Ritualen etc. der Philippinen. Es ist, so weit bekannt, das einzige umfassende Werk über die Philippinen, auf denen – ungeachtet meiner Vorschläge – erst 45 Jahre später ein musikethnologisches Institut in Quezon-City errichtet wurde. Einen Kontakt mit diesem herzustellen, war mir nicht möglich. Man mag über die Zeit staunen, die von 1934 (Forschung) bis 1975 (Veröffentlichung) verstrichen ist. Mein ausgearbeitetes Material, das Curt Sachs 1937 in Paris begutachtete, blieb einfach liegen, bis Dr. Alfred Janata vom Museum für Völkerkunde in Wien im Jahr 1974 die Veröffentlichung anregte. Ohne seine Hilfe wäre es nie dazu gekommen.

Meine erste Expedition, die ich im Rahmen dieser Forschungen durchführte, führte mich durch die zuckerrohrmrauschte Ebene der Provinz Pampanga in die unwirtlichen, von hohem Dschungelgestrüpp umgebenden Hügeln von Zambales ins Gebiet der Negritos. Man fand diese Zwergpygmäen, die kaum größer als 130 cm sind, in fast allen Provinzen der Inselgruppe in verstreuten Ansiedlungen. Sie werden allgemein als die Urbevölkerung der Inseln angesehen und scheinen nach ihren körperlichen Merk-

malen verwandt mit den Zwergpygmäen Afrikas und der malaischen Halbinsel, den Senangs und Sakais – aber es besteht darüber noch keine Klarheit. – Die Negritos waren sehr scheu und mißtrauisch; wenn Fremde nahten, versteckten sie sich im Buschwerk oder zogen sich behende auf die Bäume zurück, die ihnen oft auch als Schlafstätte dienten. Ich mußte oft stundenlang durch den stickigen, heißen, vom schwülen Duft der Orchideen erfüllten Dschungel wandern, von Hügel zu Hügel ziehend, begleitet von einem Dolmetsch und einigen Trägern, bevor ich auf die Spuren dieses Volkes stieß. Dann dauerte es häufig noch Stunden, bis ich sie selbst auffand. Und dann mußte ich erst damit beginnen, ihr Zutrauen zu gewinnen. Dies erreichte ich durch die Verteilung mitgebrachter Geschenke wie Tabak, Zigaretten, Zundhölzer, Salz, Glasperlen und farbiger Stoffe. War das Eis einmal gebrochen – wenn man davon bei 35 Grad im Schatten überhaupt sprechen konnte – dann wurden die Negritos sehr freundlich, hießen mich und meine Begleiter händeschüttelnd willkommen, luden uns ein, es uns auf den Bänken des öffentlichen Beratungsplatzes bequem zu machen, und bewirteten uns mit Reis, den sie uns auf einem Blatt darboten. Sie selbst aßen aus Kokosschalen; Eßgeräte waren ihnen unbekannt. Außer von Reis ernährten sie sich vom Fleisch erlegter Hirsche und Affen, Schlangen und Eidechsen, die alle auf der Glut geröstet, ohne jede Zutat verzehrt wurden. Zumeist lebten die Negritos in kleinen Gemeinschaften von 30 bis 60 Personen. Sie kannten kein Privateigentum, wengleich dieses nicht verboten war. Die Negritos waren ein friedliebendes Volk, das höchstens beim Handeln mit Honig oder Heilkräutern mit anderen in Berührung kam; wurden sie aber dabei betrogen oder mischte sich jemand in ihre Angelegenheiten ein – wobei es sich meistens um ihr Land handelte – so konnte es geschehen, daß eine ganze Gemeinschaft sich aufmachte, um an den Übeltätern und ihren Leuten blutige Rache zu üben und ihre Häuser in Flammen aufgehen zu lassen. In solchen Fällen waren die Behörden machtlos. – Im Alter von 13 - 15 Jahren pflegten die Negritos zu heiraten. Die Vielehe war ihnen zwar gestattet, meist aber lebten sie monogam. Für die Frau mußte dem Schwiegervater ein Kaufpreis von Lebensmitteln und Silbergeld entrichtet werden. – Kulturell standen sie auf einer eher niedrigen Stufe. Bezeichnend dafür war der vollständige Mangel an zeremoniellen Gesängen; außer einigen Liebesliedern kannten sie nur noch den Tanz, der ein Vorrecht der Männer war und – ebenso wie ihre Instrumentalmusik – ausschließlich dem Vergnügen diente. Ein Liebeslied, das ich aufschrieb, lautet – in ihrer Sprache – folgendermaßen:

Magwañg ko, i babañg
 iri kong patiñg, babai magpahambitin
 babañg piliug-piliñg
 iri pong patiñg magpahambitin.

In deutscher Übersetzung:

Du bist fürwahr ein hübsches Mädchen
 mit deinen Ohrgehängen, Mädchen hübsches, hübsches Mädchen, ich bin
 verstrickt in Deine Ohrgehänge.

Während die Negritos das warme Klima des Tieflandes bevorzugten, waren die Igoroten ein Gebirgsvolk, das auf einer viel höheren Kulturstufe stand. Die Bezeichnung „Igorote“ – das bedeutet: vom Gebirge her – ist ein Sammelname für die Gebirgs-völker Nord-Luzons: die Ifugaos, Kalingas, Lepantos, Bontoks und andere.

Die ungeheuren Reisterrassen der Ifugaos in Banaue könnten, gleich der chinesischen Mauer, zu den Weltwundern gerechnet werden. Die vom Meeresspiegel bis zu

Höhen von 3000 bis 4000m steil ansteigenden Berge des Ifugaolandes boten ihren Bewohnern keine Anbauflächen. Daher kam die Bevölkerung schon vor vielen 1000 Jahren auf den Gedanken, mit Hilfe hoher Steinmauern die Steilhänge hinan stufenförmig ansteigende Terrassen für den Reisanbau anzulegen. Die Zeit, die zur Errichtung dieser Mauern, die eine Länge von 20.000 km einnehmen, benötigt wurde, wird auf rund 1500 Jahre geschätzt. Diese bis zu 20 m hohen Mauern sind lediglich mit Holzverstärkung, ohne Inanspruchnahme von Mörtel oder gar Zement errichtet worden.

Die Kalingas waren Kopfjäger, und die Männer kehrten aus den Kriegen mit den abgeschlagenen Häuptionen ihrer Feinde heim, wo das Siegesfest bei Hundefleisch und Reiswein und zeremoniellen Tänzen und Gesängen begangen wurde.

Die Igoroten verfügten über eine reiche Auswahl an zeremonieller Musik. Besonders ergreifend waren ihre Totengesänge, die auch des Nachts im Hause des Toten angestimmt wurden, bevor der Leichnam, ihrer Sitte entsprechend, über dem Feuer geräuchert wurde und schließlich in sitzender Stellung der Gruppe der ebenfalls durch Rauch mumifizierter Leichname der bereits früher Verschiedenen beigesetzt wurde. Stand ein Kriegszug bevor, dann mußten alle Männer im Ato, dem Männerhaus, schlafen, denn bei den Igoroten waren alle Männer zugleich auch Krieger.

Das wichtigste Musikinstrument der Igoroten war der Gong, der während des Tanzes von 8-10 Tänzern geschlagen wurde. Weiters fand man verschiedene Bambusflöten, die zur Gruppe der in Indonesien sehr verbreiteten Nasenflöten gehörten, und Panflöten aus fünf zusammengefügtten Bambusrohren, die Fraueninstrumente waren. Aber auch Maultrommeln und verschiedene Arten von größeren und kleineren Trommeln waren nicht selten.

Einen Besuch der südlichen Inseln mit ihren islamischen Völkern, den sogenannten Moros, mußte ich leider unterlassen.

Im Frühjahr während der Semesterferien fuhren wir wieder nach Japan, wo ich das inzwischen fertigkomponierte Klavierkonzert zur Uraufführung brachte. Das mich begleitende Orchester bestand ausschließlich aus japanischen Musikern unter der sehr bewährten Leitung von Koscak Yamada, dem Senior der japanischen Komponisten. Zu meinen Ehren wurde auch ein Kammermusikkonzert im Klub des Oberhauses (Peers-Club) veranstaltet, bei dem meine *Trio-Rhapsodie* zur Aufführung kam und meine *Suite Arabe* für zwei Klaviere.

In Tokyo erreichte mich ein Telegramm, in dem mir mitgeteilt wurde, daß mein Kontrakt mit der Universität aufgrund der schlechten finanziellen Lage annulliert wurde. Dies glich einem Vertragsbruch. Ich kehrte nach Manila zurück, legte Protest ein und schlug vor, meine Tätigkeit bei Zahlung des Jahresbetrages zu beenden. Ein mit uns befreundeter Senator, ein Filipino, setzte sich für mich ein, und die Annullierung des Kontrakts wurde zurückgezogen. Aber nun war ich es, der nicht bleiben wollte. Ich hatte, offengestanden, genug von den Philippinen. So einigte man sich 50 zu 50 und wir packten unsere Koffer zur Heimreise. Mit dem Pro Arte Trio, das ich mit dem philippinischen Geiger Tapales und mit einer Schweizer Cellistin gegründet hatte, gab es ein Abschiedskonzert. Die gesamte Musikfakultät schien meinen Entschluß zu bedauern. Es waren liebe und begabte Menschen darunter.

Nach einem Aufenthalt von zwei Jahren nahm ich also Abschied von Manila. Wir fuhren per Schiff von Hongkong nach Port-Said. Es war Juli, gerade Monsunzeit im

Indischen Ozean, und die Wellen spülten ständig über das Deck. Es war fast wie in einem Unterseeboot. Ich litt sehr an Seekrankheit und konnte nur nach Einnahme einiger Gläser Whisky die Kajüte verlassen. Bis wir ins rote Meer kamen, war der Vorrat des Schiffes zu Ende, denn auch andere versuchten sich mit Whisky zu kurieren. – Unterwegs in Singapur erfuhren wir, daß der österreichische Bundeskanzler Dollfuß von Nationalsozialisten ermordet worden war. Es war eine Warnung für die kommenden Zeiten, die nicht viel Gutes versprach.

In Kairo waren wir froh, unsere Freunde wiederzusehen. Ich fuhr aber bald nach Alexandrien und blieb dort einige Wochen am Meeresstrand. Erst im September fuhren wir dann nach Europa, und zwar direkt nach Venedig zum herbstlichen internationalen Musikfest. Dieses war damals besonders interessant und führte zu Begegnungen mit alten Freunden.

Unter ihnen war Alban Berg, der zur Aufführung seiner Arie *Der Wein* nach Venedig gekommen war. Wir begegneten uns regelmäßig an den Vormittagen beim Festspielbüro im Palazzo Ducale, aber auch beim Mittagessen und sonstigen Gelegenheiten. Alban Berg wohnte in der Casa Mahler am Frari. Seine materielle Lage wurde durch den Ausfall der deutschen Bühnen nach 1933 problematisch: Bergs Musik war „entartet“. – Von seiner Musik abgesehen – ich kannte nur den *Wozzeck* – bewunderte ich Berg als einen rechtschaffenden Menschen und Künstler mit eigenartigem Charme. – In Venedig anwesend war auch mein Lehrer Joseph Marx, ja sogar Altmeister Wilhelm Kienzl war erschienen. Auch Ernst Krenek sah ich nach vielen Jahren wieder; ich glaube, seine Bearbeitung von Monteverdis *L'Incoronazione di Poppea* wurde aufgeführt.

Von Venedig fuhr ich nach Siegendorf, wo ich meine Eltern besuchte. Danach folgte eine bewegte Zeit voller Konzerte und Vorträge in Italien, Holland, Deutschland, Ungarn, usf..

Nach sieben Jahren ohne Frost und Schnee litt ich sehr unter der kalten, feuchten Witterung, besonders in Holland. So beschloß ich im Februar 1935, nach Ägypten zu reisen. Freunde, die länger abwesend waren, stellten uns ihre Villa in Maadi zur Verfügung. Dieses Villenviertel, 20 Minuten mit der Schnellbahn von Kairo entfernt, war eine Oase zwischen Nil und Wüste. Der Sportklub mit Schwimmbad und einem schönen Golfplatz befand sich in nächster Nähe. Schon in früheren Jahren spielte ich gerne Golf. Jetzt gehörte es zum täglichen Sport. Meistens beschränkten wir uns mit ein bis zwei Freunden den gepflegten Golfgrund, der hier, anstatt auf Gras, wie das sonst üblich ist, auf Sand gebaut war.

In dieser Zeit kam ein junger deutscher Musikwissenschaftler, Hans Hickmann, nach Kairo, teils, um aus Deutschland herauszukommen, aber auch, um sich mit altägyptischer Musik zu beschäftigen. Hickmann war Schüler von Hornbostel und Sachs in Berlin und wurde bald zu einem Spezialisten arabischer und altägyptischer Musik. Er gründete auch die Musica-Viva-Gesellschaft zur Pflege Neuer Musik und wurde nach dem Krieg Leiter des Deutschen Kulturinstituts in Kairo und Professor an der Universität Hamburg. In seinen letzten Lebensjahren – er starb jung – war er Sachbearbeiter für historische Musik der Deutschen Grammophon-Gesellschaft in Hamburg. – Meine Freundschaft mit Hickmann und seiner Kollegin Brigitte Schiffer war eine starke Bereicherung für mich, besonders was gemeinsam betriebene Forschungen betrifft. Diese erstreckten sich auf koptische Musik, auf die Musik in der

Oase Siwa (in der Westsahara zwischen Ägypten und Libyen) und pharaonische Instrumente aus den ägyptischen Museen.

Damals begann auch mein Kontakt mit dem ägyptischen Radio. Dieses Unternehmen war zu dieser Zeit zum Teil noch in britischen Händen. Es gab natürlich entsprechende Sendungen arabischer Musik, aber auch eine ausgiebige Sektion für europäische Musik. Dies schien ein Tätigkeitsfeld für mich zu werden, das ich auch in den folgenden zwei Jahren entsprechend ausbaute.

Im Sommer 1935 war ich wieder in Grundlsee, und im Oktober kehrte ich nach Kairo zurück. Dort übernahm ich wieder eine Professur am Konservatorium, dessen neuer Direktor ein bekannter polnischer Pianist, Ignaz Tigermann, war. Er beauftragte mich, eine Klavierklasse in Port-Said aufzubauen. So fuhr ich wöchentlich frühmorgens mit der Bahn nach Port-Said. Der ganze Nachmittag verging mit dem Unterricht, ebenso der Vormittag des nächsten Tages. Den Abend verbrachte ich im Hotel, oft in Gesellschaft von Ungarinnen, die als Tänzerinnen in einem Kabarett engagiert waren. Es waren durchaus liebe und sehr dezente junge Damen aus guten Familien, die ein eher mühsames Leben führten. – Interessant und amüsant zu beobachten war auch, wie die Stadt immer wieder, sowohl tagsüber als auch während der Nacht, bei Ankunft eines großen Schiffes aufwachte und danach wieder einschlief.

In Kairo begann ich im Radio einen Zyklus von 26 Lecture-Recitals, Konzertvorträge, unter dem Titel: *Von William Byrd to Igor Strawinsky*, eine Geschichte der Klaviermusik von vier Jahrhunderten. Jede Sendung dauerte 40 Minuten und wurde live gesendet. Die Vorbereitung des Textes und das Einüben der Klaviermusik war für 26 Wochen eine harte, aber interessante Arbeit. Die Programme waren nach Ländern zusammengestellt, z.B. Österreich: Wellesz, Gál, Krenek; Ungarn: Bartók, Kodály, Kadosa, Dohnányi usf.. Es kamen alle Länder dran, von Norwegen bis Bulgarien, von England und Amerika bis Palästina. Als die Serie zu Ende war, mußte ich auf Hörerwunsch noch einige zusätzliche Sendungen anschließen.

1935 rief Ernst Krenek in Wien einen Konzertzyklus zeitgenössischer Musik ins Leben. Er forderte mich auf, für ein Konzert, das Volksliedern in zeitgenössischer Bearbeitung gewidmet war, kroatische Volkslieder aus dem Burgenland zu bearbeiten. Ich hatte Jahre vorher vom Dechant Mersic aus Baumgarten eine kleine Sammlung solcher Lieder erhalten. Aus diesen entstanden *Fünf Kroatische Bauernlieder Op. 36*. Krenek begleitete die Aufführung in Wien am 25. Februar 1935 selbst. Dieser Zyklus gab dann später Ärger im ungarischen Radio. Es wurde behauptet, die Lieder wären ungarischen Ursprungs. Auf meine Bitte hin schuf Bartók Klarheit in dieser unliebsamen Debatte.

In diesem Jahr spielte ich auch mein Klavierkonzert, das ich für Tokyo geschrieben hatte, in Wien unter Guido Binkau und nachher auch in Budapest. Es wurden die letzten Aufführungen. Das gesamte Material ging während des Krieges in Klausenburg (Siebenbürgen) verloren.

Im folgenden Jahr 1936/37 gab ich mehrere Konzerte in Ismaila, der Zentrale der Suez-Kanal-Verwaltung. Diese idyllische Siedlung inmitten der Kanalzone war ausschließlich von Ausländern, Angestellten der Kanalgesellschaft bewohnt. Der Chef der technischen Verwaltung war Franzose und trug den Titel „Ingenieur en Chef“ – eine enorm hoch bezahlte Position. Mme. Solante, die Gattin des Chefs, war Vorsitzende der Musikgesellschaft, die beflissen war, sehr gute Konzerte zu veranstalten. Einige

Tage vor mir gab Arthur Rubinstein ein Konzert. Auf meine Frage, wie er es geschafft habe, am selben Abend wieder in Kairo zu sein, antwortete er, daß er „sehr schnell“ gespielt habe, um den Zug noch zu erreichen. „Aber nicht die *Appassionata*“, sagte ich ihm, „denn die war in Kairo schon ein Rekord“. – Ohne Spaß, Rubinstein war damals manchmal eben so.

Im Frühjahr 1937, am Tage meiner Abreise aus Kairo, reichte meine Frau die Scheidungsklage beim österreichischen Konsulargericht Kairo ein.

Von Alexandria nahm ich ein Schiff, das zunächst bis zur Insel Rhodos fuhr. Rhodos gehörte damals zu Italien. In Begleitung eines Wiener Freundes nahmen wir ein Zimmer in einer kleinen Pension. Das Essen war italienisch, die Weine – ohne Rücksicht auf die Quantität im Preis inbegriffen – aus Rhodos. Die Qualität war hervorragend. Daß ich dabei zu keinem Alkoholiker wurde, grenzt an ein Wunder. – Rhodos war damals fast ohne Touristen. Die befahrbaren Straßen waren kaum länger als 100 km. Vom Meeresstrand gelangte man in kürzester Zeit ins Gebirge. Die Altstadt selbst, mit ihren überbauten Kulturen – unten altgriechisch, darauf Mittelalter, Malteserorden und oben Westeuropa –, na und das Frühjahrsklima waren herrlich. Ich wäre am liebsten gar nicht weitergefahren. Nach drei Wochen durch den Kanal von Korinth nach Brindisi, von da per Auto ohne Eile nach Neapel, Rom, Florenz und Venedig bis Wien. Im Sommer fuhr ich nach Prag und Berlin. Da sah ich so richtig, was ein Nazi-Fackelzug war. – In Berlin sollte ich Ilse Meudtner kennenlernen, erste Solotänzerin der Staatsoper Berlin. Ich war ihr von Alfred Schlee, dem Geschäftsführer der Universal Edition in Berlin vorgeschlagen worden, um Musik für ihre Tanzabende zu komponieren. Sie besaß ein herrliches Studio mit einem Tanzsaal, dem sich eine prächtige Wohnung anschloß. In Berlin wurde sie allgemein die „Kuchenilse“ genannt; ihre Eltern besaßen nämlich große Bäckereien und Konditoreien. Ilse Meudtner war eine großartige Tänzerin: Ich besprach mit ihr die Tänze, die ich für sie komponieren sollte. Einige meiner früheren Kompositionen nahm sie sofort in ihr Repertoire auf.

Von Berlin fuhr ich über Wien nach Venedig und Florenz, um meinen Freund John Haussermann aus Manila zu treffen. Unterwegs auf der Semmeringstraße sah ich einen Wegweiser mit der Aufschrift: Breitenstein. Da fiel mir ein, daß Alma Mahler dort das berühmte Mahler-Haus mit dem Kokoschka-Fresko bewohnte, und ich lenkte meinen Weg in diese Richtung. Als ich ankam, traf ich beide, sowohl Alma Mahler als auch Franz Werfel, an. Ich blieb bei ihnen, bis es zu spät war, um meine Fahrt fortsetzen zu können; wir sprachen und tranken ganz schön viel. Auch am nächsten Tag ließen sie mich nicht gehen, sodaß ich erst am dritten Tag meinen Weg nach Italien fortsetzte.

Nach einigen Wochen in Florenz fuhr ich mit meinem Freund nach Wien und später nach Grundsee. Leider war es da nicht mehr so wie sonst. Alte Bekannte wurden zu Nazis und hatten nichts anderes zu tun, als Putschversuche zu planen und geheime Zusammenkünfte zu organisieren. Die Situation wurde immer unerfreulicher für mich und meine Freunde aus Grundsee, die für diese Dinge nichts übrig hatten. – Ich habe mir zwar vorgenommen, über Dinge, die man in jedem Geschichtsbuch oder jedem Lexikon nachlesen kann, nicht zu berichten. Aber die politischen Verhältnisse greifen manchmal stark ins Privatleben ein, sodaß man sie nicht ganz aus dem Spiel lassen kann.

Das Jahr 1937 war für mich in vieler Hinsicht bedeutungsvoll und verhalf mir zu einem künstlerischen Durchbruch. Ich hatte im Ausseerland im Gasthof auf der

Pötschenhöhe ein Stück für Klavier und Orchester beendet: *Tarantella*, ein virtuoses Konzertstück von 12 Minuten Dauer. Es war für meine zukünftigen Konzerte gedacht. Meine kompositorische „Ausbeute“ war aufgrund der Umstände, wie ich sie zuvor geschildert habe, nicht sehr reich. Der Mangel eines ständigen Wohnsitzes war jedenfalls eine Erklärung dafür. Die *Tarantella* trägt zwar die Opuszahl 39, das heißt aber nicht, daß ich vorher 38 brauchbare Stücke komponiert hätte. Unter den Opuszahlen waren viele Jugendwerke, die ich später in meinen Katalog nicht aufnahm, sodaß vor Opus 37 nur zehn Werke mit Opuszahlen stehen. Die Uraufführung der *Tarantella* war in Wien, im September 1937. Dirigent war mein Freund Max Schönherr, ein Musiker höchster Qualität. (Schönherr promovierte noch im Alter von 73 Jahren an der Wiener Universität mit einer Arbeit über Carl Michael Ziehrer.)

Von Wien fuhr ich nach Budapest, wo ich die *Tarantella* unter der Leitung von Ludwig Rajter spielte, einem Jugendfreund, der bis heute oftmaliger Gast bei uns ist. (Er war lange Jahre hindurch Chefkapellmeister beim ungarischen Radio und nach 1945 Dirigent der Slowakischen Philharmonie.) Einige Tage nach der Aufführung bekam ich einen Brief von Gustav Oláh, dem genialen Regisseur an der – damals noch königlichen – Oper von Budapest. Er bot mir ein Libretto für ein Ballett mit einem orientalischen Sujet an: *Eine Nacht der Cleopatra*, nach einem Roman von Théophile Gautier. Es scheint, daß der etwas exotische Charakter meiner *Tarantella* ihn dazu bewogen hatte, mir dieses Libretto anzubieten. Ich ließ es mir schicken und skizzierte sofort einige Ideen. Mit diesen fuhr ich nach Budapest, spielte sie dem Choreographen der Oper, Gyula Harangozó und Gustav Oláh vor, und noch am selben Tag unterzeichnete ich einen Kontrakt mit der Oper. Die Frage war nur: Wie komme ich zum Komponieren? Wo finde ich Zeit und Ruhe dazu? Es waren nämlich Konzerte und Vorträge, aber auch eine Amerikareise am Plan.

Am 12. Dezember spielte ich dann die *Tarantella* mit den Wiener Symphonikern im Großen Konzerthausaal unter der Leitung von Anton Konrath in einem sogenannten volkstümlichen Sinfonie-Konzert. Die Kritiken fielen sehr gut aus, u.a. auch eine von Joseph Marx.

Es war mein alter Wunsch, einmal einige Tage im Winter in Grundlsee zu verbringen. Dazu bot sich zu Weihnachten 1937 eine Gelegenheit. Ich fuhr in Gesellschaft von drei jungen Damen nach Grundlsee; sie haben sehr aufeinander achtgegeben.

Die politische Lage in Österreich wurde immer kritischer. Bundeskanzler Schuschnigg war eben bei Hitler. – Am 12. März fuhr ich nach London, um von Southampton aus die Reise in die USA anzutreten. – Zur selben Zeit marschierten die deutschen Truppen in Österreich ein. Auf dem Schiff befanden sich bereits einige Flüchtlinge aus Österreich.

Als wir nach einer stürmischen Seefahrt in New York angekommen waren, wurde ich am Pier von meinem Freund John Haussermann erwartet, der sich inzwischen in der Nähe New Yorks, in Westchester County, angesiedelt hat. Ich war verblüfft, als ich in ein Schloß mit Park geführt wurde, das einen angebauten Konzertsaal mit einer großen Orgel und Platz für 150 Personen hatte. – Haussermann hatte ich noch in Manila kennengelernt. Sein Vater war Ende des vorigen Jahrhunderts mit den Amerikanern auf die Philippinen gekommen. Durch glückliche Spekulationen wurde er zum Hauptaktionär der ergiebigsten Goldminen der Inseln und zählte zu den reichsten

Leuten der Philippinen. Aber auch in Amerika stand er auf der Rangliste nicht an letzter Stelle. Als ich John in Manila kennenlernte, war er zum Besuch seiner Eltern gekommen. Er studierte in Paris Komposition bei Le Flem und Orgel bei Marcel Dupré.

Durch meine Konzerte in New York, Philadelphia, Ossining usw. und auch durch einige Privatkonzerte, hatte ich zumindest diesen Teil Amerikas kennengelernt. Ich begegnete auch vielen Menschen, zum Teil Bekannten aus Europa, die bald in großer Schar in Amerika ankamen. Der erste, den ich traf, war mein Freund Hans Heinsheimer, der nur zwei Wochen vor mir im Auftrag der Wiener Universal Edition in New York angekommen war. Wäre er in Wien verblieben, wäre er sicher ins Konzentrationslager gekommen. Seinen ersten Job konnte ich ihm gleich verschaffen, er wurde musikalischer Sekretär meines Freundes John. Heinsheimer machte bald eine große Karriere in den USA. Er kam zum Verlag Boosey und Hawkes, dem Verleger Bartóks und Kodálys, und stand Bartók in seinen letzten Lebensjahren in den USA bei. Dann kam er als Direktor zu Schirmer, dem größten Musikverlag in den USA. Zur Zeit lebt er fast neunzigjährig in New York.

In New York, im Great Eastern Hotel, wo ich zeitweise logierte, traf ich zufällig Paul Hindemith. Er war gekommen, um seine Wege in die USA zu ebnen, nachdem er in Deutschland zwar Unterricht erteilen durfte, aber auf Hitlers Befehl die Aufführungen seiner Werke verboten worden waren. Dies geschah dem „deutschen“ Komponisten Hindemith, dem bedeutendsten Repräsentanten seines Landes.

Curt Sachs arbeitete unter anderem in der New Yorker Public Library und brachte es bald zu großen Ehren und großer Anerkennung.

Mein alter Freund aus meiner Schulzeit in Sopron, János Scholz, war ebenfalls in New York. Seine Schwiegermutter, Lucy Bigelow Rosen, war Amateurmusikerin. Sie spielte das Theremin, ein Ätherwelleninstrument, das die Töne elektronisch erzeugte, ähnlich dem in Frankreich bekannten Ondes-Martenot: Man denke dabei an einen Kasten in der Größe eines Fernsehgerätes, bei dem man die Tonhöhe mit einer Hand und die Tonstärke mit der anderen Hand kontrolliert. Natürlich konnte man damit nur einstimmige Musik erzeugen. Da es für dieses Instrument keine Originalliteratur gab, vergab Frau Lucy Bigelow Aufträge an mehrere Komponisten. Auch ich kam zu einem solchen und schlug ein symphonisches Stück vor. Es wurden schließlich *Deux Mouvements Symphoniques pour Thérémine et Orchestre* Op. 41, daraus. Die Uraufführung fand 1939 in Paris statt. Da sich – so weit mir bekannt ist – niemand sonst mit dem Theremin beschäftigt, kann das Stück auch nicht aufgeführt werden, außer ich würde eines der neuen elektronischen Tongeräte dazu verwenden lassen, wozu es aber bis heute noch nicht gekommen ist.

Mein Freund John veranstaltete eine Herrenparty, zu der ich einladen durfte: Es kamen Curt Sachs, Paul Hindemith, Roy Harris, János Scholz, Hans Heinsheimer und andere.

Ich habe damals auch einen kleinen Chor-Zyklus für Frauenstimmen komponiert, *Five Fragments* betitelt, nach altchinesischen Dichtern. Ursprünglich wollte ihn der Verlag Schirmer herausbringen, doch im letzten Augenblick lehnte er ab. Ich spazierte mit meinem Manuskript unterm Arm etwas unglücklich durch die Straßen von New York, als ich merkte, daß ich mich vor dem Verlagshaus Ricordi-Americana befand, die Überseebranche des großen italienischen Verlags. Ich meldete mich beim Direktor, dem Italiener Mr. Colombo und bot ihm mein Manuskript, da ich Geld brauchte, für

eine unbedeutende Summe an. Er riet mir ab, mein Manuskript für einen fixen Betrag zu verkaufen. Einige Tage darauf rief er mich an, daß er die Chöre gerne in den Verlag aufnehmen würde. Erst nach Jahren, nach dem Krieg, stellte sich heraus, wie gut sein Rat gewesen war. Von den angesammelten Tantiemen schickte er uns zahlreiche Pakete mit Tee, Kakao und Kaffee nach Ungarn, was damals Mangelware war. Aber auch sonst bahnte sich bald eine Geschäftsverbindung an, die in den folgenden Jahren zu ergiebigen Publikationen führte.

Mein New Yorker Debut fand am 30. April 1938 in Briarcliff Manor vor 120 geladenen Gästen statt, im privaten Konzertsaal meines Freundes John Haussermann. Privatkonzerte sind in den vornehmen Residenzen reicher Amerikaner durchaus keine Seltenheit. Sie konnten durch die Anwesenheit der Presse und wichtiger Persönlichkeiten oft zu wertvollen Kontakten führen.

Die Altistin Ellen Repp sang meine *Fünf kroatischen Bauernlieder*, gefolgt von einer Reihe von Klavierstücken von mir und Haussermann, die ich vortrug. Zum Schluß kam meine *Trio-Rhapsodie*, Op. 15, mit Jenö Antal (Violine) und János Scholz (Violoncello).

Die im Staat New York entlang des Hudson-Flusses gelegene Westchester County war eine sehr interessante Gegend. Es gab schöne Villen und Schlösser mit großen Parks und gepflegten Landstraßen. Wich man aber nur ein wenig von diesen ab, so gelangte man in einen fast undurchdringlichen Wald mit dichtem Busch und einem von Klapperschlangen, Vipern, Skunks, Eichhörnchen, Chipmonks und allerhand Kleintier besiedelten wilden Zoo. Eines Tages drang ich, mit hohen Gummistiefeln bekleidet, ins Dickicht ein und fand die herrlichsten Walderdbeeren, von denen ich für meine Abschiedsparty eine große Menge pflückte, um damit eine Erdbeerbowle zu mixen. Das Getränk sollte diesmal nicht Whisky sein, sondern ein guter kalifornischer Weißwein, mit Erdbeeren angesetzt. Meine Freunde spotteten über ein derart leichtes Getränk. – Zur Party kamen hundert Gäste, die Polizei ordnete die Zufahrt der Autos. Im Freien war ein Picknick bei offenem Feuer geplant. Der Verlauf der Party zeigte, daß die Erdbeerbowle ihre Wirkung nicht verfehlte. Noch spät nach Mitternacht sprang man über die lodernden Flammen.

In Anbetracht der Nachrichten, die aus Österreich kamen, und der vielen Flüchtlinge wäre es natürlich besser für mich gewesen, in Amerika zu bleiben. In New York traf ich auch meinen ehemaligen Klavierprofessor, Dr. Paul Weingarten, der nach einer Gastprofessur in Japan auf der Heimreise nach Wien war, aber nach Wien konnte er ja gar nicht mehr. Da ich aber an Österreich nur insoweit interessiert war, als meine Eltern in Siegendorf wohnten, aber im Begriff waren, nach Ungarn zu übersiedeln, beschloß ich, die Heimreise anzutreten. Nachdem ich auf meinen österreichischen Paß kein englisches Visum erhalten hatte, erreichte ich am 19. Juli, an Bord der Aquitania, Frankreich. In Paris war niemand meiner Bekannten anzutreffen, es war Urlaubszeit. Da ich zufällig mit einer Bekannten aus New York zusammentraf, ließ ich mich überreden, mit ihr in die Normandie zu fahren. Sie wollte die Stefan Zweigs treffen. So fuhren wir nach Varangeville, einem Badeort in der Nähe von Dieppe. Stefan Zweig war nicht mehr da, nur Frau Zweig und eine ihrer Töchter. Die andere Tochter war noch in Salzburg.

Schließlich mußte ich überlegen, wie ich heimreisen konnte. Über Deutschland wollte ich nicht reisen, so nahm ich den Weg über Italien. Bei der Grenze ließen mich

die Italiener fast nicht durch: Warum ich noch immer mit einem österreichischen Paß reiste, wo ich doch schon längst „Deutscher“ sein müßte usf.. Endlich, mit der Ausrede, ich müßte meinen Verlag Ricordi in Mailand konsultieren, ließ man mich fahren. Ich nahm aber meinen Weg nach Triest, um von dort nach Ungarn zu reisen, wo meine Eltern in Héviz am Plattensee zum Kuraufenthalt weilten. In Triest war der erste Mensch, dem ich begegnete, Sándor Wolf, der bekannte Kunstsammler aus Eisenstadt. Es war ihm gelungen, den Nazis zu entkommen. Seine Schwester und andere Familienmitglieder – Sándor war Junggeselle – waren noch in Wien und warteten auf eine Ausreise nach Palästina, wohin auch er sich begeben wollte. Ein sehr netter ungarischer Konsul in Triest gab mir dann ein Visum, mit dem ich ohne Schwierigkeiten nach Héviz reisen konnte. Meine Eltern versicherten mir dort, daß ich ruhig nach Siegendorf kommen könne, es könne mir nichts passieren. Mir ging es aber nicht einmal so sehr darum, daß die Nationalsozialisten die Absicht haben könnten, mir etwas anzutun. Ich hatte ja fast ausschließlich im Ausland gelebt, und meine politische Einstellung war kaum bekannt. Wovor ich mich aber fürchtete, war, daß – im Falle eines längeren Aufenthaltes im besetzten Österreich – ein Kontakt kaum zu vermeiden sein würde. Es hätte ja schon eine Einladung zu einer Mitwirkung in einem politisch betonten Konzert genügt, oder eine Aufforderung, bei einer Kundgebung zu erscheinen. Schnell wären die Photographen dagewesen, und man wäre mit einem Braun- oder Schwarzhemd, einem SA- oder SS-Mann, geknipst worden. Ein solches Photo hätten mir meine vertriebenen Freunde kaum verzeihen. – Aber das Glück wollte es, daß es anders kam. Mein Vater, langjähriger Bürochef der Zuckerfabrik Siegendorf, erreichte das pensionsfähige Alter und übersiedelte mit allen behördlichen Genehmigungen nach Sopron. Er mietete in einer ruhigen Gegend der schönen Stadt eine große Wohnung, mit einem Zimmer für mich. Hier sollte ich endlich dazukommen, an meinem Ballett zu arbeiten, vor allem mich der mühevollen Instrumentation zu widmen. Ich plante eine Partitur mit ganz großem Orchester, mit einer Gruppe von original-orientalischem Schlagwerk.

Im September 1938, vor dem sogenannten Münchner Abkommen zwischen Hitler und den Westmächten, war ich schon am Sprung nach Amerika. Nachdem der Krieg nicht ausgebrochen war, blieb ich noch und arbeitete zunächst daran, das geplante Orchesterwerk für das Theremin zu beenden, das im Februar in Paris zur Uraufführung gelangen sollte. Nach Fertigstellung der umfangreichen Partitur von ungefähr 18 Minuten Dauer, fuhr ich Anfang 1939 nach Paris. Dort wollte ich auch die Komposition meines Balletts beenden. In dem kleinen Hotel Helvetia in der Rue de Tournon, nahe des Palais Luxembourg, ging ich an die Arbeit. Der Zufall wollte es, daß im ersten Stock, über dem gegenüberliegenden Bistro, Joseph Roth sich eingerichtet hatte. Tagsüber saß er in einem dunklen Raum des Bistros und schrieb und trank. Er war schon in den Vormittagsstunden alkoholisiert, aber doch noch gesprächsfähig. Ich mußte mit Erstaunen feststellen, daß er ein habsburgtreuer Monarchist war und sich bemühte, seine in Paris befindlichen Landsleute zu einem Gottesdienst zu vereinen. Sein Gesundheitszustand verschlechterte sich von Tag zu Tag. Stefan Zweig gab Roth Geld für einen Anzug. Nachdem Roth es verunken hatte, brachte ihn Zweig zu einem Schneider, der ihm einen Anzug anmessen sollte. Wenige Wochen nach meiner Abreise aus Paris erreichte mich die Nachricht, daß Joseph Roth gestorben war. Was er wirklich war, hat die Nachwelt erst Jahrzehnte später so richtig vernommen. – Ein

österreichisches Genie, das, vertrieben, verkannt, verarmt in der Fremde, elend zugrunde ging. Die gute Madame, die Besitzerin des kleinen Bistros, die bis zuletzt für ihn gesorgt hatte, mußte ein Ehrendiplom erhalten.

Paris war damals voll von deutschen und auch österreichischen Emigranten. Ein Zentrum der Österreicher befand sich in der Wohnung von Friederike Zweig-Winternitz. In ihrem winzigen Salon wurde sogar Wiener Streichquartett gespielt, mit Paul Stefan als Geiger.

Hier erfuhr ich, daß die Werfels sich auch in Paris befanden – Franz Werfel und Gattin Alma. Ich besuchte sie sehr bald und war oft mit Alma zusammen¹⁸.

Mein Hotel befand sich unweit des Cafés „Deux Magot“, dem Lieblingskaffeehaus der Pariser Künstler, in dem ich oft Picasso mit seiner neuen Freundin sah. Ich besuchte auch meine Freunde aus Ägypten, Mr. und Mme. Solante. In den Pariser Salons hatte man an einem Tag in der Woche einen „jour fixe“. Da lernte ich den berühmten Altmeister der französischen Komponisten, Florent Schmitt kennen, einen Zeitgenossen Debussys und Ravel. Er genoß großes Ansehen und erregte Aufsehen mit seinen bärbeißigen Bemerkungen. Er wohnte in der Nähe von Paris in Neuilly-sur-Seine, einer damals noch reizenden Kleinstadt, wo ich ihn bei seinem „jour fixe“ besuchte.

Im Auftrag des Wiener Impresarios Albert Morini, einem Bruder der berühmten Geigerin Erika Morini, komponierte ich für ein Sängerpaar aus den USA schnell zwei kurze Stücke für Sopran, Tenor und Kammerorchester. Das Honorar war eine angenehme Zubuße zu meinen nicht zu üppigen Pariser Finanzen. Später, als ich selbst in Amerika war, forschte ich vergeblich nach den beiden, und so ging meine kleine Komposition verloren.

Die Aufführung meiner *Mouvements Symphoniques* für Theremin und Orchester fand in der Salle-Pleyel statt. Solistin war Lucie Bigelow-Rosen, Dirigent Charles Bartsch. Die Solistin war bis zum letzten Tag krank, konnte daher kaum proben. Der Dirigent und das Orchester hatten großes Gefallen an meinem Stück gefunden und meinten, daß es so gut klinge, daß man es fast auch ohne Solisten aufführen könnte.

Zu dieser Zeit fanden in Paris auch Konzerte des Ehepaares Bartók statt:

„Bald erschienen Plakate in den Straßen, welche ein Konzert des Ehepaares Bartók ankündigten. Ich wußte es: Bartók liebte Paris über alles. Es war die Stadt, in der er sich immer am wohlsten gefühlt hat. Das erste Konzert fand am 27. Februar 1939 in der Salle Gaveau statt. Unter dem Dirigenten Hermann Scherchen spielten die Bartóks zuerst das Doppelkonzert von Mozart und nach der Pause die *Sonate für zwei Klaviere und Schlagwerk* von Bartók. [...] Als ich in der Pause das Künstlerzimmer betrat, empfing mich Bartók sofort mit der Frage: Emigrant?“

Das nächste Konzert fand am 3. März in einem Theater statt. Bartók sollte unter der Leitung von Ernest Ansermet sein 2. Klavierkonzert spielen. [...] Aber, wie das vorkommen kann, waren die Noten für das Orchester aus Wien nicht angekommen, und so entschloß sich Bartók, [...] einige Solonummern zu spielen. Er wählte dazu einige Stücke aus dem *Mikrokosmos*, die noch nicht veröffentlicht waren. Ich saß mit [...] Florent Schmitt, Darius Milhaud und dem in Paris lebenden ungarischen Komponisten Tibor Harsány in einer Loge. Das Programm bestand aus [...] lauter vollklingende[n] moderne[n] Orchesterwerke[n]. Zwischen diesen spielte Bartók! Er durchmaß die große Bühne mit seinen so charakteristischen vorsichtigen Schritten, klein, blaß, plazierte sich vor dem Flügel und begann in seiner eigenartigen, etwas harten und spitzen, aber sehr präzisen und sachlichen Vortragsweise, die Stücke aus dem *Mikrokosmos* zu spielen. Sie waren alles, nur nicht in diesen Rahmen passend, und erregten Befremden bei den Hörern. [...] Milhaud meinte, ich sollte Bartók nahelegen, diese Stücke in seinen nächsten Konzerten in Paris lieber nicht zu spielen. Ich stand zwar mit Bartók in guten freundschaftlichen Beziehungen, aber ich kannte ihn viel zu gut, um so eine heikle Aufgabe auf mich nehmen zu können, ohne ihn zu kränken. [...] Wie gut ich tat, mich da nicht hineinzumischen, habe ich erst einige Jahre später gesehen: Ich bekam die sechs Hefte des *Mikrokosmos*, die 1940 in Amerika erschienen,

zugeschickt und machte mich ans Studium. Und siehe da, ich entdeckte, daß diese 153 Stücke in fortschreitender Schwierigkeit zu Bartóks genialsten Schöpfungen gehören. Sie enthalten fast alle Elemente der Musik des 20. Jahrhunderts, aber auch vieles, was schon vor und noch kommen soll. In mancher Hinsicht lassen sie sich mit dem *Wohltemperierten Klavier* von Bach vergleichen.¹⁹

Anfang April 1939 mußte ich nach Budapest reisen. Ich war vom Präsidenten der Philharmoniker, Ernst von Dohnányi, eingeladen worden, in einem Galakonzert mit meiner *Tarantella* mitzuwirken. Diese Konzerte fanden im Königlichen Opernhaus statt und gehörten zu den Ereignissen der Konzertsaison. Gewöhnlich wurde ein berühmter ausländischer Dirigent eingeladen wie Mengelberg, Ansermet oder Furtwängler. Diesmal war es Issay Dobrowen, damals Direktor der Philharmonie von Oslo. Einen Tag vor dem Konzert kam Dobrowen bestürzt auch mich zu: „Das Konzert ist abgesagt!“ Die Polizei hatte die Bewilligung verweigert. Es war nicht schwer zu erraten, daß es hier nicht mit rechten Dingen zugeht. Was war tatsächlich geschehen? Wie ich vom Sekretär der Philharmoniker erfuhr, hatte angeblich die Gesandtschaft eines „fremden“ Staates gegen das Konzert Einspruch erhoben. Nun wußte jeder, daß dieser fremde Staat der deutsche Nazistaat war, der opponierte, weil Dobrowen angeblich jüdischer Abstammung war. Als Bartók davon erfuhr, rief er mich sofort an und erbat eine Unterredung, die ich ihm noch für denselben Abend versprach. Er hatte noch ein Rundfunkkonzert zu absolvieren und wollte mich danach im Restaurant der Redoute am Donauufer treffen. Der Druck der Ereignisse, daß so etwas in einem „freien“ Land möglich sei, lastete auf uns. Bartók meinte, daß man unter solchen Umständen kaum noch Pläne machen könne. Das beste wäre, das Land zu verlassen, die Frage sei aber nur, wohin man gehen könne? Gegen 11 Uhr abends fuhr ich die Bartóks zu ihrem in den Hügeln um Budapest gelegenen Domizil. Es war mein letztes Zusammentreffen mit Béla Bartók.

Alfred Schlee verständigte mich, daß er einige Herren in Wien erwartete, die ich vielleicht gerne kennenlernen würde. Schlee war von Berlin nach Wien übersiedelt, um die Leitung des Musikverlages Universal Edition übernehmen. Fast alle Herren in leitender Stellung hatten Wien bereits verlassen müssen. Schlee sollte nun als Vertrauensmann der früheren Besitzer die Leitung übernehmen und retten, was sich noch retten ließ. So fuhr ich nach Wien und begegnete bei Schlees dem italienischen Komponisten Goffredo Petrassi, der damals Intendant des Teatro Fenice in Venedig war. Auch Intendant Hartmann von der Duisburger Oper war da. Als er hörte, daß ich soeben im Begriffe war, ein Ballett *Ägyptische Liebeslegende* mit einem anziehenden Sujet zu beenden, wollte er es sofort hören, und ich spielte es ihm vor. Er war begeistert und nahm es sofort zur Aufführung an.

Nach Sopron zurückgekehrt, konnte ich mich endlich in aller Ruhe der Orchestrierung meines Balletts widmen. Die Partitur war in vier bis fünf Monaten fertig. Sie umfaßte mehr als dreihundert Seiten, und ich brachte die jeweils fertigen Szenen selbst nach Budapest. Die Premiere wurde vom Winter auf das Frühjahr verschoben, sodaß die Weltpremiere schließlich nicht in Budapest, sondern in Duisburg im April 1940 stattfand. Ich wurde natürlich vom Intendanten eingeladen. Ich muß gestehen, daß – selbst in so weiter zeitlicher Distanz – mein Entschluß, der Premiere nicht beizuwohnen, ein sehr schwerer war. Für den Komponisten ist jede Uraufführung wichtig, dann das, was er im einsamen Kämmerlein in oft monatelanger Arbeit seinem gequältem Hirn entlockt hat, kommt bei der Premiere zum Leben. Aber auch rein technisch gesprochen: Bei den Orchesterproben ergeben sich Möglichkeiten, durch Retouchen

die Känge dahin zu bringen, wie man sie sich vorgestellt hat. Ich wage es, von mir zu behaupten, ein guter Orchestrirer zu sein, nur weil ich vielen Proben beiwohnte, mitten im Orchester sitzend und lauschend. Orchestrirer kann man nicht aus dem Buch lernen. Warum ich nach all diesen Gründen nicht gefahren bin? Es wäre einfach gegen meine Überzeugung gewesen. Auch als ich etwas später vom deutschen Botschafter Ungarns nach Berlin eingeladen wurde, fuhr ich nicht hin. Es wurde ein Fest in der Reichskanzlei gegeben – „Der Führer lädt die Künstler ein“ –, wo meine *Tarantella* vom deutschen Staatsballett getanzt wurde.

In Budapest nahmen die Vorbereitungen ihren Fortgang. Der Direktor der Oper sah die *Nilusi Legenda* erst knapp vor der Generalprobe. Im 2. Bild sollte Cleopatra im Bade, wie man es später „oben ohne“ nannte, erscheinen – damals eine Sensation für Publikum und Presse. Der Direktor hatte nicht ganz unrecht, wenn er einen Skandal befürchtete. Auch Béla Bartóks Ballett *Der wunderbare Mandarin*, später auch von meinem Choreographen Gyula Harangozó einstudiert, konnte erst lange nach 1945 in Budapest aufgeführt werden, des gewagten Sujets wegen. Aber es passierte nichts dergleichen. Ein spezielles Lob möchte ich hier dem Orchester und dem Dirigenten Jenő Kenessey spenden. Das von mir beanspruchte große Opernorchester, die Philharmoniker, war mir sehr freundlich gesinnt, vor allem geduldig meinen speziellen Wünschen entsprechend, wie z.B. die Beschäftigung von insgesamt fünf Schlagwerkern usf.. Die Premiere am 24. Mai 1940 war besonders festlich und der Erfolg außergewöhnlich. Die Choreographie wurde vom Ballettchef Harangozó kreiert. Harangozó, selbst begabter Tänzer, geriet manchmal in eine Sackgasse, Änderungen verlangend. Einmal geschah es sogar, daß er bis zum nächsten Morgen einen längeren Gruppentanz haben wollte. Ich wurde förmlich über Nacht in das Opernstudio gesperrt, um den Tanz sofort zu komponieren. Zum Glück hatte ich eine fabelhafte Primaballerina in der Person von Frau Karola Szalay. Sie war ein berechtigter Liebling des Publikums und war eine an Schönheit, Intelligenz und Phantasie unübertreffliche Tänzerin, die soeben ihre kunstgeschichtlichen Studien an der Universität Budapest mit dem Dokortitel beendet hatte. Die tänzerisch und darstellerisch sehr schwierige Rolle der Cleopatra war also in besten Händen. Auch die übrigen Damen und Herren waren hervorragend. Es muß gesagt sein, daß das Ballett in Budapest eine besondere Rolle spielte und nicht wie an anderen Häusern – oft auch in Wien – zur Einlage von Opern diente. Damals herrschte in Budapest auch eine Hochkultur, was Bühnenbilder und Kostüme betrifft. Ging der Vorhang auf, so ertete das Bühnenbild oft speziellen Applaus. Mein Ballett hatte drei Bilder: im Prunkboot der Cleopatra, das zweite Bild mit Stufen, die zum Bade führen, von Pflanzen umgeben, und das dritte Bild, eine altägyptische Säulenhalle, am Ende die Ankunft von Antonius in einem Segelboot inmitten einer Bacchanalie. Die Dekorationen wurden von Zoltán Fülöp entworfen, die Kostüme von Tivadar Márk und die Beleuchtung war von Gustav Oláh, dem hochbegabten Regisseur und Initiator der ganzen Ballettidee. Nach einem so rauschenden Erfolg konnte die Pressekritik nicht schlecht ausfallen. Mit Ausnahme von ein bis zwei vernünftigen Stimmen ging sie auf Sensation aus, die es ja freilich gab. Ein ungarischer, enorm reicher Waffenfabrikant – es war ja damals schon Krieg – lud das ganze Ballett, es waren 40-50 Personen, zu einem Sektfest ein. Am Ende nahm der Gastgeber die Prunkteller des Kellerlokals von der Wand und schenkte sie den Damen.

Die *Nilusi Legenda* hat sich lange im Repertoire gehalten. nach über 25 Aufführun-

gen in den folgenden Jahren, beschädigte ein vom Krieg verursachter Brand die Ausstattung, womit es für immer aus zu sein schien. Ob an eine Wiederbelebung gedacht wird oder gedacht werden könnte?²⁰ Daß ich selbst dazu keine Schritte unternommen habe, geschah aus dem einfachen Grund, weil die Musik und auch die Ballettkunst in den vergangenen Jahrzehnten eine Entwicklung genommen haben, die sich von derlei Ausstattungsstücken weit entfernte.

Die 1939 verschobenen drei philharmonischen Konzerte, in welchen ich in Budapest mit meiner *Tarantella* mitwirken sollte, fanden 1940 statt. Ursprünglich sollte Ernst von Dohnányi dirigieren. Durch eine Krankheit verhindert, sprang der junge János Ferencsik ein, der spätere Generalmusikdirektor Ungarns, ein hochbegabter Musiker, der im Verlauf der Jahre mehrere Erstaufführungen meiner Kompositionen dirigierte. Einmal hatte ich bei einer Probe irgendwelche Einwände geäußert, worauf Ferencsik meinte, daß ihm „tote Komponisten“ lieber seien als lebende, die dreinreden. Dessen ungeachtet blieben wir gute Freunde. Bei einem der Konzerte wurde ich einer auffallend schönen, eleganten jungen Dame vorgestellt: Agnes Butcher war aus Kanada nach Budapest gekommen, um bei Béla Bartók Klavier zu studieren. Ich begegnete ihr in späteren Jahren in Wien, Salzburg und auch in Toronto. Da erzählte sie mir über Bartóks tragische letzten Jahre in New York, wo sie ihre freundschaftlichen Kontakte mit dem Ehepaar Bartók fortgesetzt hatte.

In Budapest lernte ich Ernst von Dohnányi kennen. Dohnányi gehörte zu den größten Musikern seiner Zeit. Er war Pianist, Dirigent, Komponist, und seine Ausstrahlung auf das europäische und zum Teil auch amerikanische Musikleben war, besonders in den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts, eine äußerst starke. Wie Béla Bartók beschloß auch Dohnányi sein Leben in der amerikanischen Emigration. Ich hätte gerne meine vielfachen freundschaftlich-väterlichen Kontakte zu diesem Meister ausführlich behandelt; aus Platzmangel ist dies aber leider nicht möglich. So möchte ich hier nur meiner grenzenlosen Verehrung für diesen großen Musiker und liebenswerten „Great Gentleman of Music“ Ausdruck verleihen. Vielleicht kann ich meinen Dohnányi gewidmeten Artikel ein anderes Mal veröffentlichen.

In Budapest lernte ich noch viele ausgezeichnete Musiker kennen. Da war z.B. János Viski, Schüler von Zoltán Kodály. Er war Gutsbesitzer in Siebenbürgen und betrieb lange Zeit über beide Berufe – Landwirtschaft und Musik – gleichzeitig. Erst nachdem Kodály ihn nach Budapest geholt hatte, gab er die Landwirtschaft auf. Eine solche Laufbahn war in Ungarn nicht selten, wo es schon im 17./18. Jahrhundert Gelehrte und auch Musiker gab, die dem Landadel angehörten. Ich lernte später auch Kodály kennen; weiters die Komponisten Ferenc Farkas, András Szöllösy und Rudolf Kókay, der mit seinem Kollegen Zoltán Gárdonyi auch Musikwissenschaftler war. Einer der bedeutendsten unter ihnen war Sándor Veress.

In Ungarn gelang es mir in kürzester Zeit, mir als Komponist und Pianist einen Namen zu machen. Um aber damit einen Lebensunterhalt bestreiten zu können, genügte es kaum. Die Grenzen waren gesperrt. Reisen waren unmöglich. Der Krieg schien für Deutschland siegreich fortzuschreiten. In den Wirtshäusern prostete man sich auf den deutschen Endsieg zu. Ich gehörte zu den wenigen, die an einen Sieg der Deutschen nicht einen Moment glaubten. Ich kannte die Welt, gegen welche Deutschland Krieg führte, allzugut, um einem Zweifel zu unterliegen. Der Eintritt Amerikas war nur eine Frage der Zeit.

Die städtische Musikschule in Szombathely (Steinamanger) bot mir eine Stelle als Klavierlehrer an. Diese in Westungarn gelegene und eine Stunde Bahnfahrt von Sopron entfernte Stadt hatte den Vorteil, daß ich meinen Wohnsitz in Sopron behalten konnte. Ungeachtet der Tatsache, daß ringsherum ein schonungsloser Krieg zu wüten begann, schien man in Ungarn unbekümmert weiterzuleben. Es mangelte weder an Speise noch an Trank. Die Geschäfte waren voller Ware, und die Menschen schienen den Ernst der Lage kaum wahrnehmen zu wollen. Auch das geistige Leben, wo eines vorhanden war, schien keine Einbuße zu erleiden.

Während Sopron eine Stadt der Kleinbürger und Beamten war – mit einer deutschsprachigen Urbevölkerung, die sich mit Weinbau beschäftigte –, war Szombathely von den um die Stadt liegenden Latifundien beherrscht; tausende von Hektar Grundbesitz in Händen von fürstlichen und gräflichen Familien, mit Namen, die viele Jahrhunderte in die Geschichte Ungarns zurückreichen. Dazu kamen die Offiziere in ihren bunten Uniformen. Es kam mir oft wie in einer Kálmánschen Operette vor, wenn die Parade-Equipagen durch die Straßen fuhren. Meine Siegendorfer Freunde, die Besitzer der 1852 von Konrad Patzenhofer sen. gegründeten Zuckerfabrik, besaßen ebenfalls ein Gut in Vassurány, mit einem geräumigen Schloß, ganz in der Nähe von Szombathely. – Eine willkommene Gelegenheit für Wochenendbesuche.

Unterwegs von Sopron nach Budapest hielt ich mich auch oft in dem Dörfchen Ács auf, wo dieselben Patzenhofer eine Zuckerfabrik besaßen, die unter der Führung meines Jugendfreundes Herbert stand. In dieser ländlichen Umgebung, unweit von Győr an der Donau, entstand ein von altungarischer höfischer Musik inspiriertes Orchesterwerk, *Antiqua Hungarica*, das am 28. Nov. 1941 unter der Leitung von Ernest Ansermet in Budapest zur Uraufführung gebracht wurde. Das Violinsolo spielte Sándor Végh, damals Konzertmeister des städtischen Orchesters und später Gründer des Végh-Quartetts. Ich erinnere mich gerne der Abende in Budapest, die ich mit Ernest Ansermet verbrachte, diesem großen Schweizer Dirigenten, der sich durch seinen persönlichen Einsatz für Ravel, Debussy, Honegger, Strawinsky, Bartók, ja fast alle bedeutenden Komponisten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, einen wichtigen Platz in der Musikgeschichte gesichert hat. Ansermet veröffentlichte 1961 ein vielumstrittenes, gegen die atonale Musik (speziell Schönbergs) gerichtetes Buch mit dem Titel: *Die Grundlagen der Musik im menschlichen Bewußtsein*²¹, das zahlreiche Polemiken auslöste (u.a. von Dahlhaus, 1966)²². Aus den Partituren, die das Budapester Management Ansermet übersandte, wählte er meine *Antiqua Hungarica* aus. „Ich habe eine Perle gefunden“ äußerte er sich in einem Zeitungsinterview. Ich war natürlich sehr stolz auf diesen Erfolg, der später in Genf seine Fortsetzung finden sollte, wo ich meine *Tarantella* mit dem Orchestre de la Suisse Romande unter Ansermet spielte.

Ende Sommer 1942 erschien plötzlich die Tänzerin Ilse Meudtner in Sopron. Ich habe bereits erwähnt, daß ich seinerzeit in Berlin einige Stücke für ihre Tanzabende komponiert hatte. Sie war nach wie vor der Star der Staatsoper Berlin. Je mehr Gebiete von Deutschen besetzt wurden, desto größere Tournéen konnte sie unternehmen. Sie kümmerte sich um keine Politik, um keinen Krieg. Sie war eine Vollbluttänzerin, ihr Leben war ganz dem Tanz gewidmet, dem sie sich nicht nur technisch-akrobatisch, sondern auch mit reichlicher künstlerischer Phantasie hingab. Am Badestrand von Sopron fragte man, ob sie vom Zirkus sei, als sie auf den Händen auf und ab spazierte. Ilse Meudtner war, bevor sie die tänzerische Laufbahn ergriff, Olympiasiegerin im

Turmspringen gewesen. Sie kam mit einem genau durchdachten choreographischen Plan zu mir. Ich sollte die Musik dazu schreiben. So entstand in wenigen Tagen meine *Napolitana*, Tanzszenen für Klavier. Das unveröffentlichte Manuskript wurde von Max Schönherr instrumentiert und erschien in der Universal Edition. Ich fuhr mit Ilse, um ihr Ungarn zu zeigen, in den Bakonyer Wald, einem nördlich vom Plattensee gelegenen großen Waldgebiet mit dem Zisterzienserstift Zirc als zentralem Punkt. Da gab es noch echte dörfliche Märkte und nomadisierende Zigeuner. Es war mein letztes Treffen mit Ilse Meudtner. Nach dem Krieg bekam ich einen Brief aus Ostdeutschland, in dem sie mich um Noten bat. Sie hatte alles verloren. Das war die letzte Nachricht.

Im Jahr 1942 bot man mir die Stelle eines Direktors der städtischen Musikschule von Pécs (Fünfkirchen) an - ein Angebot, über das es sich nachzudenken lohnte. Pécs, am südlichen Abhang der Mecsek-Bergkette, liegt genau im Dreieck Transdanubiens beim Zusammenfluß von Drau und Donau – eine große Stadt mit Bischofssitz und drei Kunstmuseen. (Mit dem römisch-pannonischen Namen Sopianae ist Pécs auch Sitz der ältesten Universität Ungarns, die 1367 gegründet wurde.). Der damalige Bürgermeister, Lajos Esztergár, ein gebürtiger Siebenbürgener, war voller Ambitionen: Er wollte Pécs zu einer Kulturstätte großen Formats entwickeln. Die Städte um die reichen Kohlenbergwerke der Umgebung sollten miteinbezogen werden. Die Musikschule befand sich in einem argen Zustand. Es sollte zu meinen Aufgaben gehören, die Fakultät und die Anzahl der Schüler zu vergrößern und zu verbessern. Auch der Rang eines Konservatoriums sollte angestrebt werden. Es sollten Schriftsteller, Künstler und Schauspieler herangezogen werden, um dieser, von europäischen Verkehrsstraßen abseits gelegenen und etwas südländisch verschlafenen Metropole zu einer neuen Blüte zu verhelfen. – Ich trat die Stelle Ende 1942 an. Ich war 40 Jahre alt geworden, alt genug, um endlich seßhaft zu werden und meine versäumten und immer wieder aufgeschobenen Pläne in Ruhe durchführen zu können. Dazu schien mir Pécs, eine schöne Stadt, der richtige Ort zu sein. Daß es doch nicht das ersehnte Paradies werden sollte und ich nach einigen Jahren weitere Phasen des Wanderns auf mich würde nehmen müssen, dafür sorgten die politischen Veränderungen der osteuropäischen Regionen.

Gleichzeitig mit mir kam ein junges Musiker-Ehepaar, Rudolf Maros, Komponist und Bratschist und Klara Molnár, Geigerin, beide frische Absolventen der Musikhochschule von Budapest. Maros, Schüler von Zoltán Kodály, wurde in den folgenden Jahrzehnten zu einem der bedeutendsten Komponisten der mittleren Generation Ungarns. Er wurde später Professor für Kammermusik an der Hochschule Budapest und starb im Alter von 65 Jahren. Der nächste, den ich nach Pécs brachte, war der venezianische Geiger Sirio Piovesan, Meisterschüler von Ede Zathureczky, dem Rektor der Musikhochschule Budapest. Piovesan, ein Musiker europäischen Formats, gründete bald ein Streichquartett, das sich hören lassen konnte. – Zu meinen Aufgaben gehörte auch die Planung einer Abonnement-Konzertreihe im Nationaltheater. Es kamen die Philharmoniker von Budapest mit Ernst von Dohnányi, die Pianisten Annie Fischer, Julian von Károlyi, die Geiger Johanna Martzy, Tibor Varga, der Opernsänger Endre Koréh und die berühmte Konzert- und Oratoriensängerin Maria Basilides, die Schumanns *Dichterliebe*, von mir begleitet, zum Vortrag brachte usw.. Tibor Varga, der spätere Gründer des „Festival Varga“ in Sitten, Schweiz, war einer der größten geigerischen Begabungen, die mir je begegnet sind. Er sollte einmal, mit meiner Begleitung, meine *Rhapsodie* in Salzburg spielen. Ohne die Noten jemals zuvor

gesehen zu haben, spielte er nach einer kurzen Probe das Stück auswendig. 1945 verließ er Ungarn und begann eine internationale Karriere. Das letzte Mal sah ich ihn in London, es mag 1955 gewesen sein. Er zeigte mir stolz einen Brief Arnold Schönbergs, der ihm für die Interpretation seines Violinkonzerts höchste Lobesworte spendete. Nach Erhalten einer Schallplatte schrieb Schönberg ungefähr: „Ihre Interpretation ist so reif, so ausdrucksvoll und wohlgeformt. Ich gestehe es, noch nie habe ich eine so gute Aufführung meiner Werke gehört, außer wenn ich selbst mitgewirkt habe.“

Der Anfangsschwierigkeiten ungeachtet, ging in Pécs alles zufriedenstellend vor sich. Ein stellvertretender Direktor und eine tüchtige Sekretärin erledigten die Amtsgeschäfte; nicht zuletzt auch der Amtsdienner, ein altes, devotes Möbelstück. Im Verkehr mit den Behörden kannte er sich besser aus als wir alle zusammen. Horváth („Bácsi“), ein schlauer Bauernsohn mit Witz und natürlichem Menschenverstand, versah mich mit so manchen guten Ratschlägen. Da mir auch die Leitung der lokalen Orchesterkonzerte übertragen wurde, mußte ich sehen, ob ich überhaupt dirigieren konnte. Hans Swarowsky gab 1943, als Assistent von Clemens Krauss, einen Dirigentenkurs anlässlich der Kriegsfestspiele in Salzburg. Da mein Vater sein gesamtes Vermögen in Wien zurücklassen mußte, war das eine willkommene Gelegenheit, wenigstens einen kleinen Teil davon zu verbrauchen. Man gestattete mir 50 Mark pro Tag, eine Unsumme, da ja alles rationiert war und daher spottbillig. Ich quartierte mich im Hotel Pitter in Salzburg ein. Zu meiner Freude gab mein ehemaliger Lehrer Joseph Marx auch eine Serie von Vorträgen, die ich gleich belegte. Die Festspiele waren gut, aber sehr schlicht. Die Besucher waren hauptsächlich Soldaten und eine kleine Anzahl von Salzburgern. Nichts vom alten Glanz war vorhanden. Swarowsky drillte uns schlagtechnisch täglich mehrere Stunden hindurch, Clemens Krauss nur bei den Orchesterproben. Aber so weit kam es bei mir gar nicht. Ich begnügte mich mit Swarowsky. Die Kursteilnehmer waren berechtigt, den Proben der Festspiele beizuwohnen. – An die gute ungarische Kost gewöhnt, begann mein Magen nach einigen Tagen empfindlich zu knurren. Zum Glück konnte ich aufgrund meiner reichlichen Geldvorräte einiges am schwarzen Markt erwerben, sogar ein paar Flaschen Wein, der hoch im Kurs stand. Oft aß ich mit Joseph Marx, einem der Herren Thimig und dem Komponisten Franz Salmhofer, dem ersten Staatsoperndirektor von Wien nach dem Krieg, zu Mittag. Man konnte beim besten Willen nicht behaupten, daß die Mitglieder dieser illustren Tafelrunde nazifreundlich gewesen wären. Einmal kam auch Meister Richard Strauss. Er probierte und dirigierte seine *Alpensymphonie*. Auch Ernest Ansermet begegnete ich als Gastdirigenten einiger Konzerte wieder.

Nach Pécs zurückgekehrt – ich war in meinen Amträumen –, meldete der Diener, daß ein junger Herr mich sprechen möchte. Es war Sándor Weöres, der damals die Stelle eines Leiters der städtischen Bücherei bekleiden sollte. Ungeachtet seiner kaum 30 Jahre war Weöres damals schon ein bekannter, man könnte sagen: berühmter ungarischer Dichter, Lyriker, Autor mehrerer sehr erfolgreicher Gedichtsbände. Er sollte in unserem Kulturprogramm die Dichtkunst vertreten. Weöres, ein kleiner, exotisch anmutender, dünner Mann mit großen, ausdrucksvollen Augen, erschien in einem zerknitterten Anzug. (Wenn ich an diese erste Begegnung denke, kommt mir eine andere Begegnung in Erinnerung, meine erste Begegnung mit Béla Bartók im Jahre 1926, die mit dieser gemeinsam hat, daß sie so einprägsam war, daß ich mich noch Jahrzehnte später an sie erinnern kann.) Wir gingen in ein kleines Gasthaus, wo ich zu

speisen pflegte. Ich trank auch gerne ein Glas Wein. Wie ich so den zarten, schwächlichen, kleinen Weöres betrachtete, zögerte ich; ich sollte vielleicht heute keinen Wein bestellen? Auf die Frage, ob er gerne trinke, antwortete er mit größter Offenheit: „Du verkennt mich! Ich bin ein Trinker!“ So tranken wir einige Viertel, bis Sándor so gelöst war, daß er vorschlug, wir sollten nun der dramatischen Heldin des Theaters einen Besuch abstatten. Ich sollte sie unbedingt kennenlernen. Es dürfte 11 Uhr abends gewesen sein, also keinesfalls Zeit für einen „Antrittsbesuch“. Aber er ließ sich nicht überzeugen. Inzwischen hatte ein heftiger Regen eingesetzt; Pécs, an einem Berghang gelegen, war überschwemmt vom Regen. Auf den Straßen stand bis zu den Knöcheln das Wasser. Wir kamen zum Haus der Dame. Sándor fischte einige Steine aus dem fließenden Wasser und warf sie gegen das Fenster. Nach einer Weile gab er es auf, und wir zogen unverrichteter Dinge ab. Sándor, in Gegensatz zu dem immer korrekten und auf strenge Formen achtenden Bartók, war das Gegenteil von all dem. Während sein Leben in scheinbarer Unordnung seinen Tages- und Nachtablauf nahm, mußte er in seinem Schaffen mit strengster Disziplin vorgegangen sein, denn sonst hätten nicht Meisterwerke von solcher Vollkommenheit entstehen können. Bartók mußte eine lange Entwicklung durchmachen, bis er fähig wurde, Meisterwerke zu schaffen. Weöres hatte mit 15 Jahren bereits die Reife eines Vierzigjährigen. Wenn ich diese beiden großen ungarischen Männer vergleiche, so sind es lediglich die genialen Züge, welche sie verbinden.

Im Jahr 1943 bekam ich vom hauptstädtischen Orchester Budapest und dem Franz-Liszt-Chor den Auftrag, ein Chor-Orchesterwerk zu komponieren. Ich habe ein Gedicht von Weöres ausgewählt. Der ungarische Titel hieß *Ének a Teremtésről*, in deutscher Übersetzung *Das Lied von der Schöpfung*. Es wurde zu einem meiner Hauptwerke und erlebte nach der Uraufführung in Budapest am 12. März 1944 zunächst Aufführungen in Amerika, z.B. unter Joseph Krips. – Nach der Fertigstellung lud ich meine Freunde ein, um ihnen das neue Werk am Klavier vorzuführen. Weöres brachte zu dieser kleinen Party eine junge Dame aus Budapest mit, die einige Tage im Hotel Mecsek zur Erholung abgestiegen war. Sie war die Gattin des bekannten Dichters Zoltán Jékely, von dem sie sich soeben scheiden ließ. Sie hatte eine Stelle in der Széchényi-Bibliothek in Budapest angenommen. Nach dieser ersten Begegnung kam es zu mehreren Treffen in Pécs und in Budapest. Ich will es kurz fassen: Im Dezember 1943 heirateten wir. Eva, mit ihrem Mädchennamen Pasteiner, entstammt einer Intellektuellenfamilie aus Nordungarn (heute Slowakei). Ihr Großvater war Apotheker in Rozsnyó, ihr Großonkel, Gyula Pasteiner, war der Verfasser der ersten bedeutenden ungarischen Kunstgeschichte, ihr Onkel Dezső war Ministerialrat usw.. Ihr Vater, Rechtsanwalt, war im Ersten Weltkrieg, vor Evas Geburt, gefallen. Ihre Mutter hatte ihre Tochter alleine erzogen.

Im November 1943 fuhr ich nach Siebenbürgen, das damals, leider nur bis 1945, an Ungarn rückangeschlossen wurde. Kolozsvár (Klausenburg, rumänisch Cluj), eine Stadt mit reicher Historie, veranstaltete ein Musikfest, bei dem ich als Pianist mitwirkte. Das philharmonische Orchester wurde von Hans Swarowsky als Gast geleitet. Ich freute mich, diesen hochintelligenten, bedeutenden Menschen und Musiker, meinen „Quasi-Lehrer“, mitten im Krieg wohl auf wiederzusehen. Seine Meisterschule für Dirigenten in Wien erlangte nach dem Krieg weltweite Anerkennung: Zubin Mehta und Claudio Abbado waren u.a. seine Schüler. Nach Swarowskys Tod veröf-

fentlichten seine Jünger seine gesammelten Aufsätze in Form eines Buches: *Die Wahrung der Gestalt*. Es soll ein bedeutendes Werk sein.

In Pécs hatten Eva und ich bald eine schöne Wohnung mit Blick auf die Stadt gefunden, die Eva mit viel Geschick und Geschmack einrichtete. Für mich war es das erste eigene Heim. Neben Aufhalten im Elternhaus hatten mir bis dahin immer Hotels und Pensionen, oft aber nur Zimmer in Untermiete als Wohnstätte gedient. Wir führten ein gastfreundliches Haus. Auch Maskenbälle gab es bei uns, die oft bis spät in die Nacht dauerten. Der Zustrom von Poeten, Schriftstellern und Musikern machte es uns bald vergessen, daß wir ja eigentlich in einer Provinzstadt lebten. In den folgenden Monaten gab es oft Luftalarm, was sich bis Kriegsende wiederholte. Bei solchen Anlässen rannten wir zu benachbarten Freunden, die gleich am Stadtrand einen Weingarten mit Wohnhaus besaßen. Dort fühlte man sich geborgen. Bomben fielen auf Pécs keine.

Antal Németh, Direktor des Nationaltheaters Budapest, nahm ein Märchenspiel von Sándor Weöres zur Aufführung an. Es ging in die deutschsprachige Literatur unter dem Titel *Der Kahnfahrer im Mond* ein. Németh bat mich, eine Bühnenmusik dazu zu komponieren. Entgegen den üblichen Bühnenmusiken, die sich gewöhnlich auf kurze Untermalungen beschränken, handelte es sich hier um Musik, die fast das ganze Geschehen begleiten sollte, fast wie in einer Oper. Es war eine Aufgabe, der ich mich mit viel Begeisterung hingab. Direktor Németh kam jedes Wochenende nach Pécs, um mit Weöres und mir die Einzelheiten zu besprechen und den Fortschritt der Musik von Szene zu Szene zu überprüfen. Als Berater kam auch György Székely, Theaterwissenschaftler und Direktor des lokalen Theaters. Die Figuren des Stückes waren lebende Marionetten aus der ungarischen vorgeschichtlichen Phantasiewelt. Die einzelnen Szenen wechselten von Kreta nach Lappland, vom Land der Kelten nach China und zum Land der Affen, bis in den Dschungel von Afrika usw.. Dementsprechend bestand auch die Musik aus Solo-Songs der Prinzessin bis zum Echo-Chor der Höhlenbewohner, Klänge der Nacht, Jungle Music, Wolkenritt etc.. Die wichtigsten Stücke wählte ich nachher aus und vereinte sie in einer Suite für Orchester, die in meinem Katalog als *Miniatures* für Orchester, Op. 53, aufgenommen wurde. Die fortschreitenden Kriegsgeschehnisse verhinderten die geplante Aufführung in Budapest. Auch das Originalmanuskript der Musik ging verloren. Zum Glück besaß ich eine Teilkopie und die *Miniatures*, aus welchen sich die Musik rekonstruieren ließ. Die Erstaufführung fand erst im Jahre 1979 im Nationaltheater von Pécs und später in Budapest, unter der Regie von Ferenc Sik, mit dem Bühnenbildern und Kostümentwürfen von Ferenc Martyn, statt. Martyn, einer unserer Freunde in Pécs, gehört zu den besten Malern und Graphikern Ungarns. Sein Lebenswerk ist in Pécs in einem ihm gewidmeten Museum aufbewahrt. – Natürlich kamen wir, Weöres und ich, zu dieser späten Premiere nach Pécs. Es war unsere letzte Begegnung. Er starb 1988. *Der Kahnfahrer im Mond* wurde auch in Österreich aufgeführt anlässlich der Festspiele in Koberdorf im Jahr 1985, sowie im Römersteinbruch von Sankt Margarethen im Burgenland.

Als ich im März 1944 nach der Uraufführung von *Das Lied von der Schöpfung* aus Budapest nach Pécs zurückkehrte, begannen die Bomben auch auf Ungarn zu fallen, – vorläufig auf Industrie- und Eisenbahnanlagen. Im Frühjahr wurde Ungarn von deutschen Truppen besetzt. Den Sommer verbrachten wir in einer Villa in der Nähe von Sopron, im sogenannten Lövergebiet. Eines Tages wurden Teile der Stadt gesperrt. Es

ging das Gerücht, daß Juden abtransportiert werden. Vom Fenster des Stadthauses meiner Eltern sahen wir, wie Frauen, Kinder und Greise wie Schafe angetrieben wurden in Richtung Bahnstation. Ein unvergeßlich herzerreißender Anblick. Einige Bekannte winkten uns zu. Wohin es ging, wußte niemand zu sagen. Erst später begann man von Konzentrationslagern und Vernichtungsstätten zu hören. Das Unglaubliche war Wahrheit geworden. – Unseren Freunden aus Wien gelang es, in den Westen zu entkommen, in Ungarn waren die Männer im sogenannten Arbeitsdienst eingesetzt. Nur wenige blieben am Leben. Unser Bürgermeister in Pécs gab den jüdischen Mitbürgern der Stadt die Möglichkeit, ihre Musikinstrumente dem Konservatorium zur Aufbewahrung zu übergeben, ebenso ihre Werte, Tafelsilber, Keramik, Möbel etc. in der heilgebliebenen Synagoge unterzubringen. Es war eine glückliche Idee, denn auf diese Weise blieb wenigstens so viel vor dem Verfall oder vor Plünderung bewahrt und konnte nach dem Krieg ihren rechtmäßigen Besitzern oder deren Hinterbliebenen zurückgegeben werden. Es waren u.a. an die 40 Konzertflügel und mehr als 200 Hohner-Akkordeons, Streich- und Blasinstrumente auf diese Weise vor der Zerstörung verschont geblieben.

Im Oktober 1944 verkündete der ungarische Reichsverweser, Admiral Horthy, in einem Funkspruch Ungarns Austritt aus dem Krieg. Deutschland habe den Krieg verloren und eine Fortsetzung des Krieges wäre sinnlos, sagte Horthy. Kurz darauf wurde er abgesetzt. Bald folgte eine von Deutschen eingesetzte Marionettenregierung unter dem ungarischen „Führer“ Szálasy. Ihr Symbol war das Pfeilkreuz. In Pécs wurde unser Altbürgermeister Esztergár und viele andere verhaftet und bald interniert. Der neue Bürgermeister lud uns zu einem Antrittsbesuch ein, und genau in dem Augenblick, als er uns zur Fortsetzung unserer Arbeit aufgefordert hatte, gab es einen furchtbaren Knall – es waren die russischen Kanonen, die unweit von Pécs, von der Donau, angerollt kamen.

Die Herrschaft der „Pfeilkreuzler“, wie man die ungarischen Nazis nannte, dauerte in Pécs nur wenige Wochen. Im übrigen Ungarn, so leider auch in Budapest, dauerte sie lange genug, um einem Teil der im Ghetto eingepferchten Juden und Regimegegner das Leben zu kosten. Daß ein Teil dieser Menschen trotzdem überlebte, war wohl dem Umstand zu verdanken, daß es zum einen an Verkehrsmitteln mangelte und daß zum anderen doch auch viele untertauchen konnten.

Die Luftangriffe auf Ungarn nahmen in dieser Zeit an Intensität zu. Es kam schließlich zur regelrechten Belagerung Budapests, die mehrere Wochen hindurch andauerte und der Bevölkerung unsägliches Leid zufügte. Aber so weit sind wir noch gar nicht.

Gegen Ende November 1944 verließen die deutschen Truppen Pécs im Eiltempo. Die gesamte Bevölkerung wurde aufgerufen, die Stadt zu verlassen. Um einer eventuellen Zwangsräumung der Stadt zu entweichen, verabredeten wir uns mit einigen Freunden, ins Mecsekgebirge zu fliehen. Wir packten unsere Rucksäcke und warteten ab. Viele Menschen waren als Nazis oder Pfeilkreuzler kompromittiert, viele fürchteten die Russen und benützten die Gelegenheit, die bereitstehenden Züge zu nehmen und nach Westen zu flüchten. Wohin, das wußte niemand genau. Wir blieben. Als die russischen Truppen sich näherten, begaben wir uns in einen öffentlichen Luftschutzbunker. In Pécs war die ganze Stadt von alters her zwei bis drei Stock tief unterkellert. Eines Morgens, Ende November, rief ein kleiner Junge bei der Kellertür:

„Die Russen sind da!“ Die Stadt wurde kampfflos eingenommen, ohne jeglichen Schaden. Wir hatten sogar elektrisches Licht und waren auch mit Lebensmitteln versorgt.

Die Kampftruppen verließen bald die Stadt. Es kamen Besatzungstruppen, deren Betragen viel zu wünschen übrig ließ. Die reich gefüllten Weinfässer taten ihr übriges. Das erste war, daß alle Radioapparate konfisziert wurden. Zeitungen gab es keine. So verblieb man vollkommen ohne Nachrichten, mit Ausnahme von Schreckensgerüchten. Einige Wochen hindurch herrschte ein Chaos, bis sich die Lage allmählich wieder normalisierte. Wir hatten junge jugoslawische Freunde, die eben ihre juristischen Diplome an der Universität Pécs erworben hatten. Einer von ihnen war Branislaw Doroslowacki. Er nahm Kontakt mit dem russischen Kommando auf, später mit der zweiten Besatzung, den jugoslawischen Partisanen, und sorgte dafür, daß wir unbehelligt blieben.

Unser Bürgermeister wurde von den Russen wieder eingesetzt. Er bat uns, dem Wunsche der Russen entsprechend, die Konzerttätigkeit wieder aufzunehmen. Mein Sonatenspartner, der Violonist Piovesan, und ich gaben schon zwei Monate nach Besatzungsbeginn, am 6. Februar 1945, im Nationaltheater das erste Konzert mit klassischen und natürlich auch russischen Komponisten. Das zum Teil aus Militärs bestehende Publikum erwies sich als aufmerksam und äußerst dankbar.

Die öffentlich Angestellten mußten sich einem Legitimationsverfahren unterwerfen. Ihr Betragen während des vorangegangenen Regimes wurde geprüft. Es wurden „Volksgerichte“ mit politisch beeinflussten Volksrichtern ins Leben gerufen. Die deutschen Volksgruppen wurden zum Teil ausgesiedelt. Endlich wurden Wahlen ausgeschrieben und eine Regierung auf demokratischer Basis gebildet. Die Majorität erlangte die konservative Kleinlandwirtepartei; die Sozialisten und die Bauernpartei bildeten die Opposition zusammen mit einer verschwindend kleinen kommunistischen Partei, die nur auf massiven Druck der Russen entstanden war. Inzwischen begann eine Inflation, deren Ausmaß in der Weltgeschichte einzigartig war. Ein Ei kostete mehrere Billionen mal Millionen Pengö. Die Löhne wurden täglich ausbezahlt.

Von meinen Eltern aus Sopron hatte ich monatelang keine Nachricht. Sie hatten die argen Bombenangriffe auf Sopron knapp überlebt. Ihr Haus wurde beschädigt, ein Nachbarhaus mit allen Bewohnern bis in den Keller zerstört.

In Pécs begann das kulturelle Leben bald wieder zu florieren: Wir bildeten eine Arbeitsgemeinschaft, man nannte sie „Gewerkschaft der Schriftsteller, Künstler und Wissenschaftler“ Es folgten öffentliche Veranstaltungen, oft von beträchtlichem Niveau, aber oft auch vom Gegenteil, denn alles sollte zu Wort kommen. Es kam auch der bedeutende Komponist Sándor Veress, der damals noch an der Musikhochschule Budapest unterrichtete.

Später etablierte er sich in der Schweiz, wo er Professor am Konservatorium von Bern und Ordinarius für Musikwissenschaft wurde. Am 25. September 1945 kam auch Zoltán Kodály mit Gattin Emma für mehrere Wochen nach Pécs. Einen ausführlichen Bericht über dieses Ereignis enthält das Kapitel „So sah ich Kodály“ (siehe Anhang).

Im Sommer 1947 trat ich nach langen Jahren meine erste Auslandsreise an. Henri Gagnebin, Direktor des Genfer Konservatoriums und Präsident des Internationalen Musikwettbewerbs Genf, lud mich zu einem Konzert mit ungarischen Komponisten ein. – Ein kurzer Aufenthalt in Wien bot einen traurigen Anblick. Überall Schutt und

Ruinen, Lebensmittel nur auf Karten – aber Wien sonst doch schön wie immer. – Die Schweiz kam mir vor wie ein Paradies. Beim Konzert im altherwürdigen Conservatoire de Musique in Genf hatte ich das Glück, daß als meine Partnerin Johanna Martzy, die fabelhafte junge ungarische Geigerin, gewonnen werden konnte. Martzy hatte 1945 Ungarn verlassen und war gerade dabei, ihre Weltkarriere von Genf aus zu beginnen. Sie wurde durch ihren unerwarteten Tod allzu früh beendet. In Genf traf ich damals auch Sándor Végh, den Primgeiger des nach ihm benannten Streichquartetts, das in den folgenden Jahrzehnten zu einem der besten der Welt wurde. Végh wurde nach seiner Emeritierung an der Musikhochschule von Detmold Leiter einer Streichergruppe am Mozarteum in Salzburg, mit der er bis heute Reisen über die ganze Welt unternimmt. Soeben hörte ich, daß er in Japan war. Er ist als Mozart- und Bartók-Dirigent bekannt. Ich verdanke ihm eine schöne Aufführung meiner *Passacaglia* für Streichorchester, Op. 73, im Mozarteum in Salzburg.

Im Herbst 1947 wurden meine Frau und ich zu einem mehrmonatigen Aufenthalt nach Rom in die Ungarische Akademie eingeladen. Diese befindet sich im altherwürdigen Palazzo Falconieri, in der Via Giulia. Die Accademia d'Ungheria sollte Kulturschaffenden ohne Altersunterschied die Möglichkeit geben, einige Zeit in Ruhe und Geborgenheit arbeiten zu können. In dieser Zeit waren Bildhauer, Maler, Dichter, Musiker und Wissenschaftler in Rom, die zumindest bei den gemeinsamen Mahlzeiten Gelegenheit hatten, Gedankenaustausch zu pflegen. Damals waren z.B. der schon alte marxistische Philosoph Georg Lukács, der Bildhauer Béni Ferenczy, der Dichter und Schriftsteller Gyula Takáts, von unserem Freundeskreis aus Pécs die Dichter Gyöző Csorba und Sándor Weöres mit Gattin, der Violinist Peter Szervansky, der Pianist Peter Solymos und noch etliche andere an der Akademie. Der fast ungeheizten Räume ungeachtet waren die Monate November bis März anregend und interessant. Vor allem bot sich Gelegenheit, Rom und Umgebung wirklich kennenzulernen. Und diese nutzten wir in ausgiebigen Maße. Wir benützten zwar hie und da eine Straßenbahn oder einen Bus, meistens aber gingen wir zu Fuß – das beste Mittel, um eine Stadt kennenzulernen.

Im Dezember fuhr ich auf kurze Zeit in die Schweiz. Radio Lausanne hatte mich eingeladen, mein neuestes *Concerto* für Klavier, Streichorchester und Schlagwerk zur Uraufführung zu bringen. Das Kammerorchester von Lausanne war zwar ein kleines, aber sehr homogenes Streicherensemble. Der Dirigent war Victor Desarsens.

Weihnachten und Neujahr erlebte ich wieder in Rom, vor allem aber den lauten Trubel am 6. Jänner, die Epifania, in Italien die Zeit der Weihnachtsgeschenke.

Bald fuhr unsere Gruppe nach Sizilien. Wir sollten anlässlich der 100-Jahrfeier des Risorgimento Konzerte geben. Die ungarischen und italienischen Freiheitskämpfe, Risorgimento genannt, hatten fast gleichzeitig stattgefunden (1848-1849). – Unsere erste Station war Catania, dann das schöne Palermo und Taormina. Wir gaben überall recht erfolgreiche Konzerte.

In Ungarn fanden inzwischen wieder Wahlen statt. Der offenkundigen Manipulation ungeachtet wurde die kommunistische Partei immer noch von einer Majorität der anderen Parteien überstimmt. Im Frühjahr 1948 war ich kaum nach Pécs zurückgekehrt, da wurde im Radio verlautbart, daß die Arbeiterparteien, namentlich die sozialistische und die kommunistische, sich vereinten und dadurch in den Besitz der Majorität gelangten. Als Folge davon betrat Ungarn den Weg des „Marxismus-

Leninismus“, d.h. das Land wurde in den östlichen (russischen) kommunistischen Block eingereiht.

Als ich eine Partitur an die Universal Edition nach Wien senden wollte, teilte mir das Postamt in Pécs mit, daß ich dafür eine ministerielle Bewilligung vorzuweisen hätte. In diesem Moment kam mir der Gedanke, daß ich in einem Land mit solchen Beschränkungen der persönlichen Freiheit kaum weiter bleiben könnte. Vielleicht habe ich meine ganze Zukunft mit all ihren radikalen Änderungen diesem, fast unscheinbaren Ereignis zu verdanken?

Im Sommer gelang es mir und Eva, eine Ausreisebewilligung zu erhalten. Wir verbrachten einige Wochen in Wien, in Salzburg und bei unseren alten Freunden in Grundlsee. Im September mußte ich wieder um eine Bewilligung ansuchen, die zu erhalten immer schwieriger wurde. Der „Eiserne Vorhang“! Die Pässe wurden bei jeder Rückreise an der Grenze abgenommen. Man mußte in jedem Einzelfall bei Polizei und Ministerium Grund und Zweck der Reise angeben und warten, lange warten. Der Zweck meiner Reise: Teilnahme am Genfer Internationalen Musikwettbewerb 1948 als Mitglied der Jury. Im Ministerium wollte man mit allen Mitteln verhindern, daß *ich* nach Genf fuhr. Man wollte wahrscheinlich einen linientreuen Kommunisten entsenden. Aber der Präsident der Jury, Mr. Gagnebin erklärte, wenn nicht ich, dann käme eben niemand. So fuhr ich doch nach Genf zum Concours. Die Juroren bestanden aus einer Elite von Pianisten und Komponisten. Aus Italien war Francesco Malipiero, Direktor des Conservatorio Benedetto Marcello in Venedig, gekommen, aus Frankreich der Meisterpianist Robert Casadesus, aus Holland Marinus Flipse, Vaclav Holzknicht aus Prag und einige Schweizer Herren. Als eines der Pflichtstücke wurde sogar meine *Toccata*, Op. 54, vorgeschrieben. Ohne daß ich genaue Daten anführen kann, war die Anzahl der Teilnehmer eine beträchtliche und die Leistungen auf einem hohen Niveau. Einer der Gewinner war der junge Ungar Béla Siki, der durch Zufall 30 Jahre später mein Nachfolger in Cincinnati wurde. Die Krönung war das Schlußkonzert in der Reformationshalle in Genf. Die Träger der ersten Preise konzertieren mit Begleitung des Genfer Hausorchesters, des Orchestre de la Suisse Romande. Ich lernte in Genf bei dieser Gelegenheit viele Menschen kennen, so auch die hervorragende junge Schweizer Pianistin Hedy Salquin, Schülerin von Dinu Lipatti, die später nicht nur als Pianistin, sondern auch als Dirigentin prominent hervortrat. – Direktor Henri Gagnebin war voller Anteilnahme und Hilfsbereitschaft. In den folgenden 10 Jahren lud er mich jährlich ein, als „Professeur-Expert“ am Conservatoire von Genf zu wirken. Unter meinen neuen Freunden herrschte die einstimmige Meinung, daß ich Ungarn unbedingt verlassen und mich im Westen, vielleicht sogar gleich in der Schweiz, niederlassen sollte. Das konnte ich natürlich nicht gleich tun, da meine Frau in Ungarn war und kaum die Möglichkeit gehabt hätte, mir nachzuzufolgen.

Von der Schweiz fuhr ich nach Siegendorf im Burgenland, von Siegendorf mit dem Pferdewagen nach Sopron. Dadurch gelang es mir, meinen Paß zu behalten. Auf diese Weise hoffte ich, mit unserem gemeinsamen Paß in absehbarer Zeit mit meiner Frau die endgültige Ausreise aus Ungarn antreten zu können. Da ich keine Geldmittel ausführen durfte und ich damit rechnen mußte, im Westen ohne einen Groschen anzukommen, sicherte ich mich vorsichtshalber bei meinen hilfsbereiten Freunden in Siegendorf in dieser Hinsicht ab. Auch auf Konzertengagements konnte ich nicht

rechnen, denn es war ja inmitten der Saison. Eine vorbereitende Korrespondenz war unmöglich, denn jeder Briefwechsel mit dem westlichen Ausland hätte Verdacht erregen können. Aber es war noch nicht so weit.

In Pécs angekommen, besprach ich die Pläne mit Eva. Sie war vollkommen einverstanden und fuhr nach Budapest, wo es ihr gelang, ein italienisches Visum zu erhalten. Nun sollte unser gemeinsamer Paß von der Polizei mit einer Bewilligung versehen werden. Diese zu erhalten, war damals schon sehr unwahrscheinlich. Wir beschlossen daher, unseren „nicht mehr ganz“ gültigen Paß zu benutzen. Das Wenige, das wir uns mitzunehmen getrauten, war bald gepackt. Von der Stadtverwaltung von Pécs erhielt ich einen offiziellen Urlaub für eine Konzerttournee in Italien. Es war für mich kein leichter Entschluß, Ungarn zu verlassen. Ich hatte die höchstmögliche Rangstufe eines Hochschulprofessors erreicht; ich hatte einen schönen Wirkungskreis, Eva eine gute Stelle in einem wissenschaftlichen Institut, wir hatten viele liebe Freunde und nicht zuletzt eine eigene bequeme Wohnung, Bücher, Noten, Klaviere, Schallplatten etc.. Wir waren uns dessen bewußt, daß wir das Leben wieder ganz von vorne beginnen müssen. Ich war schon 46 Jahre alt und kannte die Welt zu gut, um mir Illusionen zu machen. Hätte Eva mit ihren 33 Jahren und ihrem jugendlichen Optimismus unsere Pläne nicht unterstützt, wäre ich wahrscheinlich geblieben. Andererseits hatte ich genug von Diktatur, egal ob rechts oder links.

Wir traten die Ausreise von Sopron an, wo die Formalitäten von ungarischer und österreichischer Seite am selben Bahnhof erledigt werden. Es folgte eines unserer aufregendsten Erlebnisse. Es war ein grauer Dezembermorgen. Der ungarische Polizeibeamte blätterte in unserem Paß, bis der Österreicher ungeduldig wurde und ihn mahnte, endlich den Stempel hineinzudrücken, denn der Zug war schon bereit. Endlich war es so weit. Wir stürmten zum Zug und blieben stumm, bis wir weit auf österreichischem Gebiet waren. Von weitem sah ich den Rauchfang der Zuckerfabrik von Siegendorf und im fernen Nebel auch mein Geburtshaus. – Wir verließen Ungarn in letzter Minute. Der „Eiserne Vorhang“ war bereits heruntergelassen. In Ungarn folgte eine Gewaltherrschaft des Personenkults unter dem unbeliebten Parteiführer Mátyás Rákosi. Niemand war seiner Freiheit, ja nicht einmal seines Lebens sicher, selbst die Kommunisten nicht. Schauprozesse, bei welchen Geständnisse durch Folterung erzwungen wurden, Todesurteile, Deportation, Verhaftungen ohne Angabe von Gründen waren an der Tagesordnung – genau so, wie es Arthur Köstler in seinem *Darkness at Noon*²³ beschreibt.

Von Wien fuhren wir sofort nach Rom weiter. Wir hatten die Idee, daß ich versuchen sollte, in der Filmbranche als Komponist unterzukommen. Ich glaubte nicht so recht daran, denn ich war nie ein Schnellkomponierer, außerdem gab es in Italien viel zu viele Komponisten, die keine Gelegenheit ausließen. Auf Empfehlung von Yvonne Casella, Witwe meines Freundes Alfredo, fuhr ich von Rom auf einen Tag nach Siena. Casella war lange Jahre hindurch Direktor der Meisterkurse in der Accademia Chigiana gewesen. Schirmherr war Graf Guido Chigi-Saraceni. Er besaß riesige Latifundien in Umbrien und der Toscana. In seinem Archiv in Siena befanden sich wertvolle Manuskripte und Erstdrucke altitalienischer Musik, die darauf warteten, entdeckt und veröffentlicht zu werden. Es war zwar nicht gerade in meiner Linie, aber zu jener Zeit wäre es keine schlechte Lösung gewesen, in einem der Schlösser des Grafen zum Musikforscher zu werden. Der Graf, ein eleganter Sechziger, empfing

mich in seinem Palais mit der größten Liebenswürdigkeit, doch zu meinem Unglück hatte er gerade eine Amerikanerin für solche Zwecke engagiert. So fuhr ich unverrichteter Dinge wieder nach Rom zurück.

Bald etablierten wir uns in Venedig, im Hause meines Kollegen und Freundes Sirio Piovesan. Um zu einem Klavier zu kommen, mußte ich in das benachbarte Armenhaus gehen, wo mir die Alten gerne beim Üben zuhörten. Doch bald kam Maestro Francesco Malipiero zu Hilfe: Er war damals Direktor des Konservatoriums von Venedig. Ich gab einige Vorträge und Konzerte in Venedig, Udine und Padua. Im Mai fuhren wir dann nach Grundlsee, denn im Juli sollte ich mit meiner Tätigkeit im Conservatoire von Genf als Professor-Expert beginnen.

In Grundlsee wohnten wir zuerst über einem Bäckerladen, zogen aber dann in die Villa Meran, die sich damals im Besitz der liebenswürdigen Gräfin Lore Meran befand. Es war ein ehemaliges Jagdschloß des Erzherzogs Johann, das wunderschön direkt am See liegt. Grundlsee war damals von einer Anzahl von Fremden bevölkert, die sich, ebenso wie wir, vor dem Kommunismus in den Westen abgesetzt hatten. Manche unserer damals gewonnenen Freundschaften dauern bis heute weiter. Das Zentrum bildete ein von einem Herrn von Asboth errichtetes technisches Planungsbüro mit zahlreichen Ingenieuren, Zeichnern und Sekretärinnen. Der junge Ingenieur Otto Goebel (heute in Chur, Schweiz), der Rechtsberater Dr. Tibor Kiss (heute Wien), der vielseitig begabte Oswald Kostřba und Ute Asboth (ebenfalls in Wien) sind unsere Freunde geblieben. In der Villa Meran war der Schriftsteller Bruno Brehm unser Nachbar, Autor zahlreicher bekannter Bücher. Wir begegneten ihm im Salon der Gräfin Meran, wo er des öfteren aus seinen neuesten Schriften vorlas; Bruno war ein gescheiter, herzenguter Mann mit viel Humor. Ob die weit verbreitete Meinung, daß er dem Nazi-Regime verfallen war, den Tatsachen entspricht, kann ich nicht beurteilen.

Unser ständiger Wohnsitz von 1949 bis 1952 wurde somit Grundlsee. Es war kein Zufall: von Afrika, Asien, Amerika zog es mich immer an diesen herrlichen Ort zurück. Seit 1924 verging fast kein Sommer ohne Grundlsee. In den Anfangszeiten lernte ich dort Felix Salten, Alexander von Zemlinsky, Egon Wellesz, Hans Heinsheimer, Traute van Witt, den Maler Hanns Kobinger, die Mauthners, die Grafen Kesselstatt und viele andere kennen, von den Annerln, Purgerln und Luzies gar nicht zu sprechen. Aus der Ferne hatte ich sogar Sigmund Freud beobachten können, wie er, auf seiner Terasse auf und ab gehend, seiner Tochter diktierte.

Von Grundlsee aus unternahm ich zahlreiche Reisen. Mein Hauptziel wurde die Schweiz. Außer meiner Tätigkeit an den Konservatorien von Genf und Lausanne war ich auch ständig Gast von Radio Zürich, Bern, Basel, Genf und Lausanne. Ich gab aber auch Konzerte in Wien, Salzburg, Graz bis Köln, wo ich zum ersten Mal die *Bagatellen* von Bartók aufnahm. Köln lag damals in Ruinen.

In Lausanne machte ich die Bekanntschaft zweier hervorragender Komponisten. Beide waren Professoren am Konservatorium. Hans Haug, bedeutender Komponist und Dirigent, war ein Weltbürger großen Formats. Carlo Hemmerling war ein echter Vaudois. Er besaß ein schönes altes Familienhaus am Genfer See, von herrlichen Weingärten umgeben, die er selbst bewirtschaftete. Seine Musik war mit den Traditionen seines Kantons verbunden und lag im Bereich der Volksmusik. So komponierte er die Musik zum Festival „Fêtes des Vignerons“, dem größten Massenspektakel des Kantons, das nur alle paar Jahrzehnte einmal veranstaltet wird. – Meine Vorträge und

Konzerte, Béla Bartók gewidmet, waren stets gut besucht und erregten größtes Interesse, so auch beim Musikfest in Vevey.

1951 unternahmen wir eine längere Westeuropareise nach Paris, London, Rom und schließlich Venedig, wo wir diesmal Gäste unserer Freunde Matter waren. Signora Annamaria Matter entstammt einer alten venetischen Familie und war Besitzerin eines prächtigen Landgutes am Festland, mit einem Herrenhaus in Carpenedo bei Mestre. Frau Matter war eine sehr kunstfreundliche Dame. Durch sie wurde ich mit dem jungen Luigi Nono und dessen Gattin Nuria, einer Tochter Arnold Schönbergs, bekannt. Sie wohnten an einem der schönsten Flecken von Venedig, auf der Giudecca. Luigi arbeitete gerade an einer Riesenpatitur, die er, am Boden ausgebreitet, mit Noten in verschiedenen Farben beschrieb.

1949 fand im September in Venedig das 12. Internationale Musikfest der zeitgenössischen Musik statt. Es wurde diesmal besonders festlich mit einem Konzert des Orchesters der Scala unter Arturo Toscanini eröffnet. Hans Rosbaud, Rafael Kubelik, Mario Rossi und Igor Markevitch dirigierten weitere Konzerte im schönen Teatro La Fenice, wo auch das Hauptereignis stattfand: *Lulu* von Alban Berg, Dirigent Nino Sanzogno, Regie Giorgio Strehler. Es war ein großes Erlebnis für mich, diese Oper das erste Mal zu hören. Ein nicht minderes war die Aufführung aller sechs Streichquartette von Béla Bartók durch das Végh-Quartett an drei aufeinanderfolgenden Abenden – eine der großen Taten dieses in kurzer Zeit berühmt gewordenen Ensembles von vier hervorragenden ungarischen Streichern. Nach venezianischem Brauch begannen alle Vorführungen um 21 Uhr 30. Auch ein Konzert mit Werken von drei unserer italienischen Freunde, Malipiero, Petrassi und Casella, sei erwähnt, mit Mario Rossi am Pult. Ich selbst gab im Conservatorio Benedetto Marcello einen Abend ungarischer Komponisten, desgleichen in Udine. Überschattet wurde das Festival von der Todesnachricht von Richard Strauss. Er starb am 8. September 1949 in Garmisch.

Der Chef der Kammermusik von Radio Zürich war damals Dr. Herrmann Leeb, gleichzeitig ein Gitarrist von professioneller Qualität. Seiner Anregung folgend komponierte ich 1949/50 ein Stück für Gitarre-Solo und Orchester. Ich nannte es *Partita*, Op. 55. Die Uraufführung fand in Schloß Nymphenburg mit den Münchner Philharmonikern statt, Dirigent war Fritz Rieger, Solist Herrmann Leeb. – Bei einem Wettbewerb der Accademia Chigiana in Siena wurde mir auf Wunsch von Andres Segovia, Präsident der Jury, ein Sonderpreis zugesprochen.

Im Mai 1951 kam mein *Concerto* für Klavier, Streichorchester und Schlagwerk in Wien zur österreichischen Erstaufführung. Das Kammerorchester des Konzerthauses wurde von Franz Litschauer dirigiert, Solist war Alfred Brendel, der damals noch am Anfang seiner großen Karriere stand.

Ungeachtet dieser intensiven Tätigkeit als Pianist, Komponist und Vortragender, dachte in Österreich niemand daran, mir eine Beschäftigung mit der Möglichkeit ständiger Ansiedlung anzubieten. Ich habe mich zwar nie um eine Stelle beworben – die Freiheit hatte sicherlich ihre Reize -, war aber bald 50, und es wäre an der Zeit gewesen, mein Wanderleben zu beenden und mit einem festen Wohnsitz zu tauschen. Da kam mir ein Angebot aus Amerika wie gewünscht. Ich sollte eine Klaviermeisterklasse am Conservatory of Music in Cincinnati, im Staate Ohio in den USA übernehmen. Die Bedingungen der mir offiziell zugestellten Berufung waren annehmbar. Es dauerte aber noch eine geraume Zeit – das amerikanische Visum etc. – bis wir im

Februar die Reise von Cherbourg an Bord der „Queen Elisabeth“ nach New York antreten konnten.

Es war eine stürmische Überfahrt. Am Hafen erwarteten uns unsere lieben Freunde aus Wien, die Geiringers. Sie nahmen uns gleich in ihr schönes Heim in Bronxville Manor, in der Nähe von New York, mit. Paul Geiringer besaß schon in Wien ein erfolgreiches technisches Büro, das er nach 1938 in New York neu aufgebaut hatte. Er war der jüngere Bruder des Musikwissenschaftlers Dr. Karl Geiringer, ehemals Archivar der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien und zur Zeit Professor in Kalifornien. Pauls Gattin, Nana Krieger, hatte zu meinen liebsten Kolleginnen in Wien gezählt. Sie war ebenfalls Schülerin von Paul Weingarten und entwickelte sich zu einer ausgezeichneten Konzertpianistin. Ein Besuch bei Hans Heinsheimer, der damals das Verlagshaus Schirmer in New York leitete, brachte mir sofort eine interessante Arbeit ein: Ich sollte die Tonbandaufnahmen des Richters am obersten Gerichtshof, William D. Douglas, die dieser am Himalaja gemacht hatte, für sein Buch *Beyond the High Himalaias* notieren²⁴.

Am Bahnhof von Cincinnati wurden wir vom Dean des Konservatoriums empfangen und – da staune man! – in eine komplett möblierte Dreizimmerwohnung gebracht, die man für uns gemietet hatte. Es war sogar ein Klavier dabei, und im Eisschrank waren von den zukünftigen Kollegen Lebensmittel für einige Tage bereitgestellt worden.

Das Konservatorium war eine der ältesten Musiklehranstalten Amerikas. Es war von einer deutschen Musikpädagogin namens Bertha Bauer Mitte des vergangenen Jahrhunderts gegründet worden. In den eleganten Unterrichtsräumen standen je zwei Baldwin-Flügel, eine der führenden Marken, die in Cincinnati selbst hergestellt wurden. So begann meine neue Laufbahn als Klavierpädagoge. Wie ich bald erfuhr, ist der Musikunterricht in Amerika anders als in Europa; ob man im Conservatory of Music, einer School of Music oder im Rahmen einer Universität studiert, bedeutet keinen besonderen Unterschied. Alle werden von einem state-board, einem staatlichen Kontrollkomitee, auf ihr Niveau geprüft. Die Güte hängt fast nur von der Güte der Lehrkräfte ab. Natürlich können sich die großen, reichen Universitäten teurere Lehrkräfte leisten. Im Hauptfach muß jeder Schüler eine volle Stunde in der Woche belegen, die er alleine, also nicht mit anderen zusammen (wie es bei uns in Wien war) besucht. Da fast jede Schule daran interessiert ist, ihre Einnahmen möglichst günstig zu gestalten, ist die Auswahl der Schüler(innen) nicht immer streng. Ich hatte all die Jahre – es waren 18 – viele gute, ja hervorragende Schüler, aber mitunter auch schlechte, die man mir im Rahmen meiner 20-Stunden-Verpflichtung aufgehalst hatte. Dies änderte sich auch dann nicht, als das Conservatory of Music von der University of Cincinnati übernommen wurde. Daß das Musikdepartment durch die Zugehörigkeit zur mehr als 30.000 Hörer zählenden Universität sich besser entwickeln konnte und schließlich durch Stiftungen einzelner Mäzene ein neues Gebäude mit Konzertsälen und einem Opernhaus zu erbauen vermochte, liegt im Wesen der amerikanischen Kunstförderung. Die größten Universitäten, die Orchester, die Opernhäuser, Museen usf. werden in Amerika von privaten Spenden gegründet und in Gang gehalten. – Nebst Klavierunterricht mußte ich auch Vorträge über Klavierliteratur halten. Wie ich den Unterricht gestaltete, war ganz mir überlassen, wie überhaupt der Unterricht gänzlich Sache des Lehrers war, ohne daß die Obrigkeit (Direktor, Dean = Dekan, etc.) mit Ratschlägen,

Kontrollen oder gar mit kritischen Mahnungen einzugreifen versucht hätte – etwas, was für europäische Verhältnisse fast undenkbar ist. – Unter meinen Kollegen und Kolleginnen befanden sich noch einige Europäer von der alten Schule, die vor vielen Jahren aus Rußland, Polen oder Ungarn nach Amerika gekommen waren. Sie waren enthusiastische Klavierpädagogen und erfreuten sich bei den Studenten großer Beliebtheit. Heute gehört dieser Typ des großen europäischen Lehrers bereits der Vergangenheit an. An seine Stelle traten Amerikaner. Die Aussichten fremder Musiker in den USA sind heute sehr gering. Mit Ausnahme berühmter Dirigenten ist die Zeit der europäischen Elite vorbei. Das von Walter Levin gegründete Lasalle-Quartett, unser „Quartett in Residence“, erlangte von Cincinnati aus Weltformat, besonders als Interpret der Zweiten Wiener Schule.

Um auch von der Stadt Cincinnati etwas zu sagen: Von Deutschen Anfang 1800 an den Ufern des Ohio gegründet, liegt die Stadt wie Rom auf sieben Hügeln. Greater Cincinnati hat anderthalb Millionen Einwohner und darf eine Kulturstadt genannt werden, die ihren deutschen Ursprung erst in den letzten Jahrzehnten eingebüßt hatte. Um den Stadtkern herum gibt es schöne, gepflegte Parkanlagen, ein wundervolles Glashaus (Conservatory of Flowers). Die Stadt hat ein Theater, eine bekannte Sommeroper und ein Symphonieorchester mit mehr als hundert erstklassigen Musikern. Im Jahr 1895 gegründet, ist es das fünftälteste in den USA. Unter seinen ständigen Dirigenten waren u.a. Leopold Stokowski, Eugène Isaye, Fritz Reiner, Eugène Goossens, Max Rudolf, Thomas Schippers und Michael Gielen, sowie Richard Strauss und Igor Strawinsky als Gastdirigenten. Unter den Solisten finden wir fast alle berühmten Namen, v.a. Busoni, Rachmaninoff, Bartók usw.. Das Cincinnati May Festival, das seit 1873 besteht, ist ein Musikfest für Chor und Orchester.

Die amerikanischen Musikschüler sind im allgemeinen sehr fleißig, gewissenhaft und diszipliniert. Sie wollen um ihr teures Lehrgeld ein Wissen erwerben, mit dem sie im Leben etwas anfangen können. Dies zeigt sich besonders in den sogenannten „Nebenfächern“ wie Musiktheorie, Geschichte, Blattlesen, Klaviernebenfach, Partiturspiel, Instrumentation, Liedbegleitung, Orchesterspiel, Chorübung, Dirigieren etc. – alles Fächer, die im Verlauf des vier bis sechs Jahre andauernden Studiums bewältigt werden müssen. Es kommt immer wieder vor, daß der amerikanische Musikstudent über eine naive Vorstellung von dem angestrebten Studium verfügt. Es kamen z.B. junge Menschen – meist waren es junge Männer – und baten mich, sie aufzunehmen, weil sie Musik so gerne hätten und weil sie schon immer den Wunsch gehabt hätten, Musik zu studieren. Daß der Musikerberuf ein sehr harter Beruf ist, konnten sie sich gar nicht vorstellen.

Mein erster Klavierabend fand bald nach unserer Ankunft in Cincinnati, noch im Februar, statt. Es war ein großer Erfolg, was in Anbetracht einer Dauerposition sehr wichtig war. Ich wurde im Verlauf der nächsten Jahre eine Art Starlehrer. Man drängte sich, in meine Klasse aufgenommen zu werden. Viele kamen von entfernten Staaten wie Texas oder Georgia, um bei mir zu studieren.

Im Verlauf der folgenden Monate stellte sich heraus, daß ich mit meinem „Visitors Visum“ nicht arbeiten durfte. Es würde hier zu weit führen, wenn ich all die Schwierigkeiten beschreiben würde, die ich zu überwinden hatte. Nur von einer will ich berichten, weil sie grotesk-amüsant ist. Ich brauchte ein sogenanntes polizeiliches Führungszeugnis (Sittenzeugnis) von Pécs, wo man längst draufgekommen sein

mußte, warum wir Ungarn verlassen hatten. Ich bat meinen Vizedirektor, mir ein solches Zeugnis zuzuschicken, was dieser prompt tat. Es stand nicht nur darin, daß ich unbestraft war – obwohl man meinen Besitz beschlagnahmt hatte –, sondern auch, daß ich „politisch verläßlich“ sei. Ein solches Zeugnis der US-Behörde einzureichen schien mir äußerst bedenklich. Aber ebenso wie in Ungarn, so auch in Amerika „weiß eine Hand nicht, was die andere tut“, und dieser Passus schien niemanden aufgefallen zu sein. Der Kampf um eine Dauerbewilligung zog sich dahin, bis endlich das Konservatorium jemanden nach Washington sandte, der nach zwei Tagen mit dem gewünschten Dokument zurückkam. Jetzt kam aber erst die Prozedur der Einwanderung. Dazu mußten wir ein Konsulat auswärts der USA finden, das sich bereit erklärte, unseren Fall zu behandeln. Zum Glück war dieses in Niagara Falls in Canada und nicht womöglich in Cuba oder noch weiter entfernt. Wir fuhren also nach Niagara Falls – berühmt durch seine Wasserfälle – und verbrachten den ganzen Tag in einem von Menschen angefüllten engen Warteraum des Konsulats, um von Zeit zu Zeit um eine Unterschrift, einen Fingerabdruck, ein Lungenröntgen oder ich weiß nicht was, aufgerufen zu werden. Endlich war es so weit. Wir fuhren über die Niagarabrücke nach Buffalo als „permanent Residents“, ständige Bewohner der USA (nicht Staatsbürger).

Nach einer schweren Lungenentzündung fuhr Eva über den Sommer nach Europa. Mein Freund Otto Goebel und ich fanden in dieser Zeit eine neue Wohnung. Sie lag im obersten Stock eines großen Einfamilienhauses in einem ruhigen Villenviertel, von großen schattigen Bäumen umgeben, deren Wipfel unsere Fenster beschatteten. Im Garten liefen wilde Kaninchen umher, und die Eichhörnchen kamen zu Besuch bis in unser Zimmer. Wir begannen mit gemieteten Möbeln und warteten auf Evas Rückkehr. Otto spielte Köchin, ich das Stubenmädchen. Nach Evas Rückkehr ging sie fleißig zu Auktionen, sodaß wir bald ein schön eingerichtetes Heim hatten – nun schon das dritte in 10 Jahren.

Im Konservatorium hatten sich zu viele Studenten in meine Klasse gemeldet, sodaß ich eine Auswahl treffen konnte.

Der Herbst in Cincinnati ist schön und angenehm, durch eine große Anzahl von Parks und Gärten sehr farbenreich. Der Winter ist eher mild, mit wenig Schnee.

Im Jahr 1953 erreichte mich eine Nachricht des Unterrichtsministers aus Wien, daß ich mit dem Titel „Professor“ ausgezeichnet wurde. In Amerika zählen Titel nichts, aber in Europa, besonders in Österreich, erwies sich dieser Titel als brauchbar. Vor den Behörden, beim Einkaufen in den Geschäften, in der Bank usf. macht es sich gut, wenn man als „Herr Professor“ begrüßt wird.

Den Sommer verbrachten wir in einem kleinen Fischerdorf am Atlantik, in Rehoboth Beach im Staate Delaware. Es liegt südlich von New York, nicht weit von den berühmten Badeorten Atlantic City und Ocean City entfernt. Freunde aus Washington und wir mieteten einen hübschen Bungalow. Wir fuhren an den wunderbaren Sandstrand, der meistens menschenleer war. Eines Nachmittags erschienen plötzlich zwei Polizisten und erklärten, daß ich verhaftet sei. Ich hatte keine Ahnung, was ich verbrochen hatte. Die Polizisten sagten, daß sie mich wegen „undecent exposure“, das heißt undezenter Zurschaustellung verhaften mußten. Ich wußte immer noch nicht, was sie meinten. Sie sagten, daß von Augenzeugen eine Anzeige gegen mich erstattet worden sei. Nun dämmerte es mir: Ich hatte nach dem Bade meinen feuchten Anzug gewechselt und dürfte mich daher kurz „entblößt“ haben. Dabei schien mich jemand

mit einem Fernrohr beobachtet zu haben und rief die Polizei an. Eva und ich stiegen ins Polizeiauto und fuhren zum Distriktrichter, der nicht weit vom Strand amtierte. Der Richter empfing uns freundlich und erzählte, daß seine Frau Schwedin sei und er wisse, daß man in Schweden gerne nackt bade. Aber in Maryland gäbe es nun einmal ein Gesetz, das nicht nur das Baden ohne Bekleidung verbietet; selbst im geschlossenen Auto mit Vorhängen sei der Wechsel von Kleidern verboten. Der Richter riet mir, eine Strafe von 15 Dollar anzunehmen. Ein Protest würde nur Unannehmlichkeiten verursachen und schließlich auch mehr kosten. Die Polizisten fuhren uns dann zur Wachstube, wo meine Fingerabdrücke abgenommen wurden. Dann fuhren sie uns höflich zu unserem Bungalow und verabschiedeten sich freundlich. Tatsache ist, daß es in Amerika in manchen Bundesstaaten veraltete Gesetze gibt, über die man heute nur lächeln kann. Beispielsweise gab es ein Gesetz, das besagte, daß man nach dem Genuß von Knoblauch eine Straßenbahn erst nach zwei Stunden besteigen durfte, oder ein anderes: Eine Frau durfte den Strand nur mit einem Prügel betreten, um sich vor Vergewaltigung schützen zu können.

In Rehoboth gab es ein Amateurtheater, in dem wir eine urkomische Aufführung der Operette *The Pyrates of Penzance* von Gilbert und Sullivan erlebten, den berühmten Autoren des *Mikado*, deren Melodien weltbekannt sind.

Ich fuhr auf einen kurzen Besuch zu einem Freund, einem Amerikaner, der in Atlantic City als Lehrer und Kirchenorganist tätig war. Dabei sah ich die wolkenkratzenenden Hotels, das ins Meer ragende Casino und die berühmte Bordpromenaden: breite Holzstege entlang des Meeres; für ein paar Dollar konnte man sich in einem Korbkarren, der von Schwarzen geschoben wurde, spazieren fahren lassen. Mir fielen die Rikschas von Singapur und Peking ein, die von Kulis gezogen wurden.

Eines Tages fragte mich Walter Levin vom Lasalle-Quartett, ob ich nicht den Unterricht eines kleinen Jungen übernehmen wollte. Es war der Sohn einer mit ihm befreundeten Familie. Walter hatte sich mit dem Jungen musikalisch beschäftigt und meinte, daß er einen strengen Lehrer brauche, um in seinem Klavierspiel weiterzukommen. Ich sollte ihn privat im Haus der Eltern unterrichten. Die Familie wohnte in einer Gartenvilla unweit von uns. Ich wollte mir den Jungen zuerst ansehen, vor allem anhören, bevor ich eine Entscheidung treffen wollte. Ich fand einen von der ersten Begegnung an sympathischen Buben, etwas weichlich und verwöhnt, äußerst musikalisch und wohlgezogen, der leidenschaftlich gerne musizierte. Am liebsten spielte er Mozart. Seine Technik war für sein Alter von 13 Jahren zwar erstaunlich, aber noch nicht ausreichend, um mit seinen Ambitionen Schritt halten zu können. Etüden sollte er, wie das früher üblich war, ja gar nicht spielen, dafür aber Fingerübungen, die ich immerhin als wichtig erachtete, falls er sich für eine pianistische Laufbahn vorbereiten wollte. Auch für Bach konnte ich ihn nicht begeistern. Alles, was ihn am Unterricht wirklich interessierte, war Mozart, den er sehr hübsch, mit angeborener Musikalität und instinktivem Stilgefühl vorzutragen wußte. Ich will es nun nicht weiter verschweigen: Der kleine Schüler war Jimmy (James) Levine, der nun berühmte amerikanische Dirigent und Musikdirektor der Metropolitan Opera in New York, Gast der Wiener Philharmoniker und der Bayreuther und Salzburger Festspiele usw.. Da Walter Levin quasi sein Theorielehrer war, hatte ich hauptsächlich mit seiner pianistischen Ausbildung zu tun. Aber es zeigte sich schon damals, daß er an der Oper mehr interessiert war. Er kam öfters zu uns zu Besuch, und als er erfuhr, daß Eva eine Platte von Alban Bergs

Wozzeck besaß, nahm er sie mit und brachte sie vollkommen abgespielt erst nach Monaten zurück. Außer Mozart studierten wir auch Beethoven und die Romantiker, sodaß er nach etwa einem Jahr mit Erfolg ein Konzert geben konnte. Er spielte sogar – als einziges modernes Stück – meine *Toccata* für Klavier. Als ich im Herbst 1957 für zwei Semester als Gastprofessor in den Westen nach Montana wechselte, mußte ich den Unterricht Jimmys aufgeben.

Eine wichtige Begegnung für mich war mein Zusammentreffen mit Paul Badura-Skoda in Cincinnati. Er kam, von seiner jungen Frau Eva begleitet, zum ersten Mal nach Amerika, wo er – ungeachtet seiner Jugend – bereits einen Namen infolge seiner Schallplatten hatte. Sein Konzert mit dem Cincinnati Symphony Orchestra war ein triumphaler Erfolg und bestätigte den Ruhm, der ihm vorausgegangen war. Ich glaube nicht, daß ich die Badura-Skoda hier vorstellen muß: Paul – ein Pianist von Weltklasse, Eva – Musikwissenschaftlerin, Autorin und Herausgeberin zahlreicher sehr wichtiger Traktate. Unsere Bekanntschaft wurde im nächsten Sommer erneuert und entwickelte sich zu einer jener Freundschaften, die fortauern, auch dann, wenn man einander mitunter jahrelang nicht begegnet. Wer hat heute schon Zeit, um Freundschaften zu pflegen? Mit Paul kam es bald zu einer künstlerischen Zusammenarbeit, wie sie heute nur mehr ganz selten vorkommt. Als ich 1954 meine *Partita* für Klavier, Op. 58, komponierte, sandte ich ihm eine Skizze nach Wien, mit der Absicht, ihm das Stück zu widmen. Es entspann sich ein brieflicher Gedankenaustausch darüber, ein seltenes Beispiel einer Schöpfer-Interpret-Beziehung. Auf diese Weise konnte sich Paul das Werk aneignen und so vortragen, „als habe er selbst komponiert“ (Mozarts Forderung an den Interpreten). – Das hervorragende Buch über Mozart-Interpretation von Eva und Paul Badura-Skoda sollte in keinem Bücherregal eines Musikers fehlen²⁵.

Im März 1955 kam das Berliner Philharmonische Orchester mit Herbert von Karajan nach Cincinnati. Es war die erste Reise nach dem Krieg. Die amerikanische Musikergewerkschaft tat alles, um dieses Konzert zu verhindern. Selbst am Abend des Konzerts fanden laute Kundgebungen statt, und es wurden Flugblätter verteilt, die auf Karajans bekannte politische Vergangenheit hinwiesen und das Publikum aufriefen, das Konzert zu boykottieren. Das Publikum ließ sich aber nicht beeinflussen, und der Applaus war laut und herzlich, selbst bei den jüdischen Zuhörern. Das Protektorat des Konzerts trug Bundeskanzler Konrad Adenauer, Sponsor war der deutsche Botschafter.

Die folgenden drei Jahre genügten, um feststellen zu können, daß ich in Amerika wohl zu einem geachteten Klavierlehrer wurde, aber nichts sonst. Meine kompositorischen Pläne, ebenso wie meine – nicht allzu großen – pianistischen Ambitionen waren in eine Sackgasse geraten. Das Musikleben Amerikas – außer New Yorks und einiger anderen großen Städte – beschränkte sich hauptsächlich auf die Universitäten, derer es mehr als hundert gibt. Jede hat Pianisten „in Residenz“, Komponisten, Dirigenten, Streichquartette usw., die alle füreinander musizieren – oft auch gegeneinander. Eine musikalische Inzucht. Da die großen Universitäten, wie z.B. Indiana University in ganz kleinen Städtchen versteckt sind – Bloomington hat 10.000 Einwohner, die Universität 40.000 Hörer – gibt es kein Publikum. Selbst so große Komponisten wie Bartók, Hindemith, Schönberg, Toch usw. hatten es bekanntlich nicht leicht, weder materiell noch künstlerisch. Dabei waren sie bereits berühmt, als sie nach Amerika kamen. Daß die Zuwanderung so vieler großer Persönlichkeiten auf das

Geistesleben Amerikas wohltuend einwirkte, ist unleugbar. Allerdings gingen die, denen dies zu verdanken war, oft mit leeren Händen aus (Atomphysiker ausgenommen!). – Ich beschloß jedenfalls, ohne meine Position aufzugeben, meine eingefrorenen Kontakte in Europa wieder aufzunehmen. Am besten schien es mir, wenn ich dies durch die europäischen Rundfunkstationen versuchte. Es gab außer Livesendungen schon überall Tonbandaufnahmen mit der Möglichkeit, Programme zu wiederholen. Vorher aber gründete ich mit Kollegen die „Cincinnati New Music“ mit dem Zweck, jährlich eine Anzahl von Konzerten mit Neuer Musik zu veranstalten. Im ehemaligen herrschaftlichen Palais der Familie Taft gab es ein Museum mit einem schönen kleinen Konzertsaal, der dazu geeignet schien. Auch die exklusiven „Freunde der Kammermusik“ hielten dort ihre Abonnementkonzerte. Leider verfüge ich über keine genaueren Daten unserer Tätigkeit, doch so weit ich mich erinnere, gaben wir in 14 Jahren an die 40 Konzerte mit Musik des 20. Jahrhunderts. Es kamen fast alle europäischen Komponisten und natürlich Amerikaner zur Aufführung, wobei bei den Konzerten jeweils an die 100 bis 150 Personen anwesend waren.

Vor meiner Europareise mußte ich noch nach Texas und Georgia reisen. In Wychita Falls, Texas, war mein junger ungarischer Freund Ernő Daniel Musikdirektor. Ursprünglich war er Pianist, einer der besten Schüler Ernst von Dohnányis in Budapest. Wie so viele Pianisten (Entremont, Anda, Barenboim, Solti etc.) griff auch er zum Taktstock; mein *Lied von der Schöpfung* nahm er als amerikanische Erstaufführung in sein Programm auf. – Ich fuhr mit der Bahn nach Texas. Vor Morgengrauen mußte ich den Zug in einer kleinen Station verlassen, wo ich mit dem Auto abgeholt wurde. Wir fahren, nein, wir rasten drei Stunden lang durch eine Wüste. Auf dem einzigen kahlen Baum saß eine riesige Eule! Mein Fahrer hatte vorsorglich einen Rasierapparat mitgebracht, denn um 9 Uhr war bereits eine Fernsehaufnahme vorgesehen, um 10 Uhr eine Probe, um 13 Uhr ein Essen im Rotary-Club usw.. Keine freie Stunde bis zum Abend. Die Aufführung war ein Ereignis für die ganze Stadt und Umgebung. Es sangen an die 250 Choristen, die in Autobussen angereist waren, auch viele Schulkinder. Alles war mit viel Liebe und Eifer einstudiert und der Erfolg entsprechend groß. Leider sind solche Ereignisse selten. Diese Chorkultur ist bezeichnend für Amerika. Es gibt in der ganzen Welt kaum so viele und so gute Chöre wie in Amerika, die vom Blatt singen können. Dasselbe gilt aber auch von den sogenannten „Bands“, den Bläserorchestern. Jede Schule hat ihre Band. Es gibt eine große und gute Literatur, die Musikern und Musikliebhabern reiche Möglichkeiten bietet; auch Komponisten und Arrangeuren.

Eine Reise führte mich nach einem anderen südlichen Staat, nach Georgia. Dort gab ich ein Konzert und hielt „Masterclasses“, die in Amerika sehr beliebt sind: Einige Studenten spielen vor, danach übt man wohlwollende, sanfte Kritik an ihrem Spiel, spielt ihnen eventuell selbst vor, und zum Abschluß gibt man ein Konzert. Die anschließende „Rezeption“ ist eine amerikanische Sitte: Man steht an der Eingangstür und drückt allen Eintretenden die Hand. Dohnányi sagte mir einmal: „Stelle Dir vor, da kommt so ein kleiner Student und sagt mir: Mr. Dohnányi, Sie haben heute sehr gut gespielt“. Es werden alkoholfreier Punsch und Süßspeisen gereicht, dann fährt man ab und hört und sieht die Anwesenden wahrscheinlich nie mehr im Leben.

Schön war der Frühling in Georgia, diesem warmen Südstaat. Im März stand alles in voller Blüte. Es gab wildwachsende, riesige Rhododendronsträucher.

Auf der Durchreise nach Europa im Juni besuchte ich Alma Mahler-Werfel in ihrem

vornehmen drei Stock hohen Heim in New York. Leider war dieser Besuch mein letztes Zusammentreffen mit dieser bemerkenswerten Frau.

Es war das erste Mal, daß ich den Ozean mit dem Flugzeug zu überqueren beabsichtigte, was bei mir einige Nervosität auslöste. Nicht, daß ich Angst gehabt hätte; es war das übliche Reisefieber, das mich selbst vor den kleinsten Reisen immer befiel. Es ist wie Lampenfieber, die Ursache ist unergründlich. Auch wenn ich eine Komposition von mir im Konzert höre, schlägt mein Herz etwas schneller, als würde ich die Kreation dieser Komposition noch einmal nacherleben. 1955 gab es noch keine Jets, mit der Propellermaschine dauerte es 12 Stunden, oft mit mehreren Zwischen- und nicht selten mit Notlandungen, bis man von einem Kontinent zum anderen gelangte. Es gab kaum einen Flug, der pünktlich und ohne Zwischenfälle verlief. Seitdem überflog ich wohl an die dreißig Mal den Atlantik, aber eine Reise per Bahn ziehe ich immer noch vor.

Ich flog nach Genf, um wieder an der Seite meines Freundes Gagnebin als Expert-Professor an den Konservatorien in Genf und Lausanne tätig zu sein. Diesmal war ich Gast bei den Eltern meiner Kollegin Hedy Salquin in Versoix.

Nach Absolvierung meiner Schweizer Tätigkeit begann ich eine deutsche Tournee. Ein junger Freund, Peter Girardoni, kam aus Siegendorf. Wir trafen uns am Bodensee und fuhren dann über Köln, Stuttgart, Baden-Baden, Freiburg und München nach Wien. Es war eine recht vergnügliche Fahrt mit vielen Unterbrechungen und Besichtigungen. Im Radio spielte ich überall meine neue *Partita*, mein einziges Zwölftonstück, und fand bei den anwesenden Musikern Beifall.

Meine Frau Eva kam direkt aus Amerika nach Siegendorf. Von hier aus fuhren wir in die Schweiz. Dann fuhren wir nach Bruxelles, wo ich noch einmal zu spielen hatte. Nach Gent und Brugge setzten wir mit der Fähre nach England über. In einem Mietauto fuhren wir bis zum äußersten Westen der Britischen Inseln, nach Cornwall. Neben vielen Schlössern besuchten wir auch das reizende Fischerdorf Mawagassy, wo Benjamin Britten längere Zeit gewohnt und komponiert hatte.

Am Rückflug nach Amerika mußten wir in Glasgow zwischenlanden, einer unschönen Industriestadt. Unvergeßlich blieben mir die Ausmaße des Hotels, in welchem wir untergebracht waren. Es gab Riesenzimmer, Betten für Riesen und eine mehr als zwei Meter lange Badewanne, in der man sich endlich ausstrecken konnte.

Nach Cincinnati zurückgekehrt, nahm unser Leben seinen gewöhnlichen Lauf. Eva fand bald eine Beschäftigung im Forschungslabor des Kinderspitals. Der Vorstand, ein ehemaliger Österreicher, Dr. Josef Warkany mit Vorfahren aus dem Burgenland, war eine Leuchte auf dem Gebiet der Teratologie. Eva, als Bibliothekarin ausgebildet, hatte sich auf diesem selbst für Mediziner oft nicht sehr geläufigem Gebiet, das sich mit Mißbildungen vor der Geburt beschäftigt (prenatal malformations), schnell eingearbeitet. Zu Experimenten wurden u.a. auch weiße Laboratoriumsratten eingesetzt, die für diese Zwecke gezüchtet wurden. Im Verlauf der nächsten Jahre wurde sie zu Kongressen in Amerika, Dänemark und Schweden eingeladen. Eva liebt Tiere. Ihre Ratten brachte sie oft nach Hause, die wir dann Max und Moritz oder Poggi und Bonzi nannten oder nach gut Soproner Art Schamu. Tatsächlich waren diese Kleintiere äußerst gelehrt und intelligent. Sie kannten ihre Namen und waren imstande, allerlei Kunststücke zu erlernen. In unserer Wohnung liefen sie frei herum und zogen sich nur zum Ausruhen in ihre Käfige zurück. Daß sie so manches annagten und Besucher in

Eine burgenländische Zeitung schrieb einmal über mich:

„Man kann Jenő Takács wohl als den burgenländischen Pendler mit dem größten Pendleradius bezeichnen. Denn obwohl ihn sein Leben durch vier Kontinente geführt hat, obwohl er bereits seit 17 Jahren in den USA wirkt, ist er doch Burgenländer geblieben und kehrt jedes Jahr in seine Heimat zurück, nach Siegendorf, von wo er aufbrach in die Welt, zu jenem Wandern, das an die Wanderschaften von Sigmund Kusser, Joseph Joachim, Johann Nepomuk Hummel oder Franz Liszt erinnert und in dem Schicksal und Tradition burgenländischer Musikgeschichte sinträchtig wieder aufgenommen werden.“²⁶

Noch im Jahr 1952 hatte ich in Cincinnati die *Volkstänze aus dem Burgenland*, Op. 57, für Orchester komponiert. Der Anlaß war die 100-Jahr-Feier der Siegendorfer Zuckerfabrik. Als Vorlage dienten mir Tänze, wie sie damals noch (ob heute ?) in Dörfern bekannt waren. Vier Sätze sind aus dem deutschen, der letzte Satz aus dem kroatischen Sprachgebiet. Ich glaube, daß diese Folge die einzige ist, in welcher burgenländische Volksmusik symphonisch verarbeitet wurde. Die Uraufführung fand in Radio Nürnberg im Juni 1953 statt.

1956 entstand meine *Sonata Concertante*, Op. 65: eine Auftragskomposition der Musikfreundin Mrs. Frances Wymann. Sie ist dem Konzertmeister des Cincinnati Symphony Orchestras, Sigmund Efron, gewidmet, der sie zur Uraufführung brachte.

Eine der Hauptinterpreten meiner Violinwerke war das Ehepaar Dénes Zsigmondy (Violine) und Annelise Nissen (Klavier) aus Bayern. Fast jährlich unternahmen sie eine Tournee rund um die Welt.

1955 kam Rolf Liebermann, der bekannte Schweizer Komponist, nach Amerika, um in Louisville bei der Uraufführung seiner Oper *School for Wives* anwesend zu sein. Wir luden ihn ein, in Cincinnati einen Vortrag zu halten. Liebermann war damals Leiter des Schweizerischen Landessenders und kam dann bald an den norddeutschen Rundfunk nach Hamburg. Mehrere Jahre hindurch war er Intendant der Staatsoper Hamburg, Generaldirektor der Oper Paris usw.. Er ist eine äußerst interessante Persönlichkeit als Komponist und auch als Musikmanager. Seine 1979 erschienenen Erinnerungen gehören zu den kurzweiligsten Schriften, die uns zeigen, wie es hinter den Kulissen zugeht²⁷

Es dürfte 1954 gewesen sein, als ich hörte, daß die Grazer Gitarristin Marga Bäuml die Absicht habe, meine *Partita* für Gitarre und Orchester in Graz aufzuführen; aber der Zürcher Hermann Leeb kam ihr zuvor. Zum Trost beschloß ich, für das Grazer Duo, bestehend aus Walter Klasinc (Violine) und seiner Gattin Marga Bäuml, ein Stück zu schreiben. Es wurde das *Divertimento*, Op. 61. Bald lernte ich die Klasinc' kennen. Klasinc erinnert sich an meinen ersten Besuch in Graz in einem Brief

„Bei unserem Kennenlernen in der Elisabethstraße haben wir Ihnen etwas vorgespielt und Sie sind dabei wie ein junger Tiger im Zimmer hin und hergegangen. Wann das war, das weiß ich nicht mehr, aber Sie haben sehr dezidierte Wünsche geäußert.“

Dies war der Anfang einer Künstlerfreundschaft, wie es sich ein Komponist gar nicht besser wünschen kann. Ich hatte zwei Menschen mit hervorragenden musikalischen und menschlichen Qualitäten kennengelernt, Interpreten meiner Werke. Ich bat Walter Klasinc um eine Liste, in welcher die Anzahl meiner von ihnen aufgeführten Werke festgehalten ist. Walter Klasinc, Marga Bäuml, Werner Tripp (Flöte) und das Hochschulkammerorchester Graz (Cappella Academica, unter der Leitung von Klasinc) haben bis 1989 insgesamt 309 Aufführungen von Takács-Werken erreicht;

darunter das *Divertimento* (79 Aufführungen), *Dialoge* (18 Aufführungen), *Partita* für Gitarre und Streicher (25 Aufführungen), *Variationen über ein Thema von Paisiello* für Flöte und Violine (44 Aufführungen), *Serenade* (17 Aufführungen), *Rhapsodie* für Violine und Streichorchester (46 Aufführungen) etc.. Daß diese große Anzahl von Aufführungen außer in Europa auch in Nord- und Südamerika, China, Japan und auch in Ländern des Nahen Ostens stattgefunden haben, sollte nicht vergessen werden.

Im Sommer 1956 war ich in London, Amsterdam, Basel, München und Wien, wo ich mit dem Rundfunkorchester meine *Volkstänze aus dem Burgenland* dirigierte. In Zürich spielte ich mein *Concerto* in einer umgearbeiteten Fassung unter dem Dirigenten Reinshagen. Badura-Skoda ging mit meiner *Partita* auf Tournee in die USA, nach Australien und Japan. Natürlich verbrachte ich wieder einige Wochen in Grundlsee.

Im Spätherbst 1956 brach der Aufstand in Ungarn aus, der die ganze Welt erschütterte. Wir veranstalteten Konzerte in Cincinnati zugunsten der ungarischen Flüchtlinge. Leider war der Kampf gegen die Gewalt schon von Anfang an vergeblich – oder vielleicht doch nicht? Es schien nämlich, daß danach eine kleine Wende zum Besseren begann. Evas junger Cousin aus Budapest, 15 Jahre alt, verließ seine Mutter und flüchtete nach Österreich. Durch Zufall wurde er am Weihnachtstag am Neusiedlersee vom Chefarzt des Eisenstädter Krankenhauses, Dr. Breyer, aufgenommen. Als wir das erfuhren, veranlaßten wir, daß der junge István Pasteiner nach Amerika zu uns geschickt werde. Er traf 1957 in Cincinnati ein, mit Rucksack und Skistiefeln. Er blieb vier Jahre bei uns und absolvierte seine Mittelschulstudien. Er war von Kindheit ein Autonarr. Heute ist er als Modellfachmann in leitender Position bei General Motors in Detroit.

1957 wurde ich eingeladen, beim Europäischen Forum von Alpbach in Tirol ein Konzert mit Werken von Bartók zu geben. Bei dieser Gelegenheit hatte ich das Glück, gleich zwei hervorragenden Komponisten zu begegnen: Karl Schiske und György Ligeti.

Karl Schiske war nach Alpbach gekommen, um seine Messe aufzuführen. Dieser bedeutende österreichische Komponist – jung verstorben – erwarb sich nicht nur als Komponist, sondern auch als Kompositionslehrer einen unauslöschlichen Namen. Zu seinen Schülern zählen u.a. Iván Eröd, Kurt Schwertsik, Otto Zykan, Erich Urbanner, Stefan Gazualas, Bojidar Dimow und Ingomar Grünauer. Im Gespräch kamen wir auf den Verlag Doblinger. Schiske erzählte mir, daß sich der neue Produktionsleiter Herbert Vogg, ein junger Musikwissenschaftler, besonders für zeitgenössische österreichische Komponisten interessierte. Er empfahl mir, mich mit ihm in Verbindung zu setzen. Dies umso mehr, als ja bereits ein oder zwei Werke von mir bei Doblinger erschienen waren. Ich trat mit dem Verlag in Verbindung und wurde mit offenen Armen empfangen: Vogg nahm gleich einige meiner noch unverlegten Werke an, und es begann eine intensive, bis heute andauernde Beziehung Komponist-Verleger, die sich zu einer Freundschaft entwickelte, die zu den wichtigsten Ereignissen meines Lebens zählt.

György Ligeti war, wie so viele Ungarn, auch Komponist (Iván Eröd, Andor Losonczy, Josef Maria Horváth usf.), nach den unglücklichen und tragischen Ereignissen von 1956 nach Österreich gekommen. Er war noch unentschlossen: Einerseits wollte er Europa nicht gern verlassen, andererseits dachte er auch an die Möglichkeit, eine fixe Stelle in Amerika anzunehmen. Als Kenner der Situation aus eigener

Erfahrung riet ich ihm, in Europa zu bleiben, vorausgesetzt, daß er die Kraft habe, die mit einer solchen Laufbahn in Zusammenhang stehenden Anfangsschwierigkeiten auf sich zu nehmen. Ich bin mit Ligeti seitdem befreundet und kann feststellen, daß ich mit meinem Rat recht hatte. Seine Laufbahn hat sich, wie bekannt, in der bestmöglichen Richtung entwickelt.

Die Jahre 1957-58 brachten für mich eine wesentliche Veränderung. Es wurde mir angeboten, das akademische Jahr als Gastprofessor an der Montana State University in Missoula im Staate Montana zu verbringen. Dieses Städtchen liegt im Westen des amerikanischen Kontinents in den Rocky Mountains, in 700 m Seehöhe. Da ich in Cincinnati immer häufiger von Asthmaanfällen geplagt wurde, glaubte ich, daß mir ein Aufenthalt in der reinen Gebirgsluft nur gut bekommen könnte. Der Dekan der Universität war ein guter Bekannter, er wechselte von Cincinnati nach Missoula und versprach, alle meine Wünsche zu erfüllen.

Ich fuhr mit der Bahn von Cincinnati über Chicago nach Missoula. Die Reise dauerte fast drei Tage und Nächte, war aber äußerst interessant und bequem. Es gab Waggons, die als Salon eingerichtet waren, mit Tischen und bequemen Klubfauteuils, extra Bade- und Duschräumen, Schlafabteilen und einem sogenannten Vistadom, ein Wagen mit erhöhten Sitzen und einer durchsichtigen Kuppel, sodaß man die ganze Umgebung überblicken konnte.

Die Universität selbst war nicht groß, aber schön gelegen und modern eingerichtet. Die Kollegen waren fast alle Jäger, aber auch gute Musiker. Besonders freute es mich, einen amerikanischen Hindemith-Schüler anzutreffen: Eugen Weigel, der Komposition und Theorie unterrichtete. Ich sollte nur Klavier unterrichten, die höchsten Klassen. Unter meinen Schülern war eine besonders begabte junge Frau. Sie war mit einem Farmer verheiratet, der eine große Rinderzucht betrieb. Als die sympathische Farmersfrau, Phyllis Ross, mir vorspielen sollte, fragte sie, was ich hören möchte. Sie hatte ein erstaunlich großes Repertoire, das für mehrere Konzerte ausgereicht hätte. Täglich ritt dieses Cowgirl aus, um die Herden zu inspizieren. Sie übte aber auch fleißig, ohne daran zu denken, Musik professionell auszuüben oder gar Konzerte zu geben. Mir schien, daß sie in einer Umgebung aufgewachsen war, die sie hinderte, Ambitionen zu haben, die nicht zu ihr paßten.

Im November fiel der erste Schnee, aber es hieß, daß dieser Winter ein äußerst milder war. Da nichts los war, höchstens Kino, hatte ich genügend Zeit zu komponieren, aber auch spazieren zu gehen und Ausflüge in die schöne Umgebung zu machen. Montana ist eine der großen Staaten mit der geringsten Einwohnerzahl. Wenn man mit dem Auto fuhr, hatte man kaum Gegenverkehr. Beim Picknick im Wald warteten große Vögel, um einem im Sturzflug das Essen von der Hand zu rauben. Man nennt sie deshalb auch „Picnicbirds“

Ich komponierte die *Sonata Missoulana* für Oboe (oder Fagott) und Klavier, Op. 66, und die *Sonata Breve* für Trompete und Klavier, Op. 67. Die erste wurde in Zürich uraufgeführt, von der zweiten machte ich eine Bearbeitung für Orchester, die in Cincinnati (1959) uraufgeführt wurde. Die Weihnachtsferien verbrachte ich in Cincinnati und fuhr den langen Weg mit der Bahn hin und zurück.

Das May Music Festival gehört zu den musikalischen Ereignissen, nicht nur in Cincinnati, sondern auch im ganzen mittleren Westen Amerikas. Von Theodor Thomas, seinem ersten Dirigenten, 1873 gegründet, findet es alle zwei Jahre statt.

Damals, es war das 42. „May-Festival“, stand es unter der Direktion des Wiener Dirigenten Josef Krips. Aufgeführt wurden Chor- und Orchesterwerke von Respighi, Hindemith, Brahms, Florent Schmitt, Richard Strauss und von mir: *Chant of the Creation* (Das Lied von der Schöpfung). Dieses Ereignis konnte ich mir nicht entgehen lassen und fuhr daher wieder den langen Weg nach Cincinnati und nach Missoula zurück. Zuvor war ich einmal noch in Nord Dakota, dem Nachbarstaat, wo mein Gastgeber mich fragte, ob ich gerne Antilopenfleisch esse. Ich erläuterte ihm, daß es immer schon meine „Lieblingsspeise“ gewesen sei. Nach dieser Lüge wartete ich gespannt auf das Essen. Es schmeckte genau wie unser Hirschbraten, der tatsächlich zu meinen Lieblingsspeisen gehört.

Ein Ausflug im Mai in den Glacier Nationalpark war ein unvergeßliches Erlebnis. Die Straße vom Norden Montanas bis hinauf zum Kanadischen British Columbia führt über 2000 Meter in das Massiv der Rocky Mountains, mit Bergspitzen von mehreren tausend Metern. Die Straßen waren eben für den Verkehr freigegeben worden, doch fuhr man immer noch durch meterhohe Schneemauern. Der große Gebirgssee Flathead Lake, nach dem gleichnamigen Indianerstamm benannt, lag vollkommen unverbaut, ohne Häuser, ohne Hütten, ohne Schiffsverkehr. Ebenso der kleinere St. Mary Lake. Hoch oben sah man weiße Schneeziegen.

Bevor ich im Juni Abschied von Missoula nahm, hatte ich noch ein wichtiges Erlebnis in musikalischer Hinsicht. Joseph Szigeti, der große ungarische Geigenvirtuose, war nach Missoula gekommen, um ein Konzert zu geben. Als ich nach dem Konzert ins Künstlerzimmer trat, fiel Szigeti buchstäblich fast um. Nun, so unmöglich dürfte es nicht gewesen sein, mich hier anzutreffen, denn wenn ein Künstler wie Szigeti herkam, warum sollte ich dann nicht auch hier sein? Für mich war diese Begegnung von großer Bedeutung. Ich wußte, daß Szigeti mit Béla Bartók bis zu dessen Tod im Jahre 1945 in engem Kontakt gestanden hatte. Im Hause eines Musikfreundes plauderten wir bis spät nach Mitternacht. Szigeti war auf seiner letzten Amerikatournee. Kurz danach zog er sich nach Genf zurück, wo seine Tochter, die mit dem Pianisten Nikita Magaloff verheiratet ist, lebte. Hier schrieb Szigeti seine Erinnerungen: *With strings attached*²⁸.

Von Missoula flog ich nach Boston zu meinem Freund Otto Goebel. Dort war man eben dabei, das Gebäude des altherwürdigen Opernhauses abzutragen. Anscheinend brauchte man den Platz für einen Wolkenkratzer oder Supermarkt? Seit damals, glaube ich, hat Boston kein Opernhaus. In Boston hatte ich eine interessante Begegnung mit Agatha Fassett, der Autorin des Buches *The naked face of a Genius. Béla Bartók's American Years*²⁹. Agatha Fassett war geborene Ungarin. In den Jahren 1940-1945 war sie fast täglich mit Béla Bartók und seiner Gattin Ditta zusammen und versuchte dem Ehepaar in seiner schwierigen, von Sorge und Krankheit geplagten Zeit beizustehen.

In dem vornehmen, in der Altstadt Bostons gelegenen Heim der Fassetts begegnete ich einem bedeutenden Musiker, Nicolas Slonimsky. In Rußland geboren, kam er über Paris nach Amerika. Als Dirigent setzte er sich in Europa und Amerika besonders für zeitgenössische Musik ein. Auch als Komponist und Musikpädagoge übte er eine weitreichende Tätigkeit aus und arbeitete auch als Musikwissenschaftler: Seine bekanntesten Werke sind vielleicht das *Lexicon of Musical Invective*³⁰ und die Überarbeitung von *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*, eines der verbreitetsten Lexika im englischen Sprachraum³¹.

1958 gab ich einen Klavierabend in Washington, in der Phillips Gallery, einer

privaten Bildersammlung. In Amerika war es üblich, daß Vereine, Klubs und Galerien, deren es unendlich viele gibt, Künstler einladen, meistens ohne Bezahlung. Es gibt in Amerika so viele gute Künstler, die die Einladung gerne annehmen, nur um bekannt zu werden.

1959 kam ein neuer Dirigent an die Spitze des Cincinnati Symphony Orchestras: Max Rudolf. In den bösen Dreißigerjahren war er aus Frankfurt zuerst nach Schweden und später nach New York an die Met gekommen. Während ich mit dem bisherigen Dirigenten absichtlich keine Kontakte pflegte, war ich froh, in Max Rudolf nicht nur einen hervorragenden Dirigenten und Musikforscher, sondern auch einen Menschen von großer Bildung kennengelernt zu haben. Durch ihn eröffnete sich auch die Möglichkeit, daß einige meiner Kompositionen mit seinem ausgezeichneten Ensemble zur Aufführung gelangten. Der Kontakt mit ihm dauerte nach den 10 Jahren seiner Tätigkeit in Cincinnati fort. Mein Briefwechsel mit Rudolf gehört zu meinen positivsten Erlebnissen.

1959 wurden meine *Volkstänze* im Haydn-Saal des Schlosses Esterházy in Eisenstadt mit dem Wiener Tonkünstlerorchester unter Gustav Koslik zur Aufführung gebracht. Meine Freunde aus Siegendorf benützten diese Gelegenheit, um mich, anschließend an das Konzert, mit einem glänzenden Fest zu ehren. Zu dem köstlichen Buffet waren an die 100 Leute geladen, u.a. kam auch Maestro Joseph Marx nach Eisenstadt.

Der Sommer 1960 begann mit einer Reise nach Paris und Avignon; ich fuhr mit meinen Freunden Dr. Georg Guest und seiner Gattin; Guest war Vorstand der pädiatrischen Klinik in Cincinnati, seine Gattin, ML genannt, eine Dichterin von Format.

In Paris lernte ich den Dichter Jacques Prévert kennen. Er schenkte mir seinen Gedichtband *Spectacle* mit einer Widmung. Prévert war so populär, daß er selbst unserem Taxifahrer bekannt war.

In Avignon hatten wir in Villeneuve, einer reizenden, als Hotel eingerichteten alten Mühle, Quartier genommen. In den Ruinen um die päpstliche Burg hausten Zigeuner, die recht pittoresk aussahen. Ausflüge nach Arles (Maison Carrée), Pont du Gard, mit dem herrlichen römischen Aquädukt, das das Wasser 50 km bis Nîmes leitete, nach Orange, mit dem antiken Theater, und zum Moulin de Daudet standen an der Tagesordnung. Merkwürdig war die Ruinenstadt Les Baux, Schlupfwinkel zahlreicher Maler und Bildhauer. Der Menschentyp in der Provence erinnerte mich in Sprache, Gestik, sogar in den Bewegungen so sehr an Darius Milhaud, diesen echten Provençalern und großen Komponisten.

Den Juli verbrachte ich an der Adria, in der Nähe von Ravenna. Diese prächtige Stadt, auf Sumpf gebaut, veranlaßte uns, unseren Aufenthalt von Tag zu Tag verlängern. Ich kehrte auch in späteren Jahren immer wieder gerne nach Ravenna zurück.

Im August flog ich nach Finnland. Nach einem Konzert in Radio Helsinki fuhr ich auf Besuch zu meinem Kollegen und Freund Felix Krohn nach Lahti, wo er Direktor des Konservatoriums war. Felix Krohn war im Jahr davor in Amerika gewesen und dabei auch zu Gast in Cincinnati. Sein Vater war der berühmte finnische Komponist und Musikforscher Ilmari Krohn, dessen Name mir durch Bartók bekannt war. Neben wissenschaftlichen Werken, die Krohn verfaßte, erfand er ein System, Volkslieder zu ordnen, das auch Bartók und andere ungarische Forscher angenommen hatten. Ilmari

Krohn war eben in dem Jahr, als ich in Finnland war, im Alter von 94 Jahren gestorben.

Felix Krohn besaß eine kleine Insel mit Sauna, zu der wir mit dem Motorboot fuhren. Es war das einzige Mal, daß ich dieses Naturbad genoß. Erhitzt sprangen wir in den See und tranken dazwischen rauhe Mengen von Whisky, was ja nicht unbedingt zur Sauna gehört.

August war auch die Zeit, in der man in Helsinki Flußkrebse zu essen pflegte. Diese Delikatesse, bei uns leider total ausgestorben, schien auch in Finnland nicht mehr zu existieren. Man führte die Krebse aus Polen ein.

Zwei berühmte finnische Musiker lernte ich auch kennen: den Dirigenten Paavo Berglund, der inzwischen international bekannt geworden ist, und den Komponisten Erik Bergmann, Professor an der Sibelius-Akademie in Helsinki.

Leider war es mein einziger Besuch in diesem sympathischen Land, in dem immer wieder das eine oder andere meiner Werke zur Aufführung gebracht wird. Zur Zeit wirken in Helsinki zwei ungarische Musiker, die Brüder Géza und Csaba Szilvay. Sie gründeten ein Jugendorchester. Meine *Postkartengrüße* komponierte ich 1987 für diese „Helsinki Junior Strings“

In Cincinnati wurden meine *Essays on the madrigal* für Chor uraufgeführt – eine humoristische Parodie auf die Zwölftonmusik. Sie beginnen mit einem Madrigal im Renaissance-Stil, gefolgt von einer beschwingten Episode mit einer dissonanten Zwölftonreihe. Das Ende ist zwar zwölftönig, aber vollkommen tonal.

Weitere Reiseziele des Jahres waren London, Bern, Paris und Venedig. Es war dies das zweite Jahr, in dem meine Mutter, mittlerweile 80 Jahre alt, von Ungarn nach Siegendorf kommen konnte, da man ihr jahrelang keinen Paß ausstellen hatte wollen. – Auf den Rückflug nach New York begegnete ich dem großen Musiker Eduard Steuermann, dem ehemaligen Pianisten des Schönberg-Kreises in Wien, zu jener Zeit hochgeachteter Professor an der Juilliard School in New York.

Für das Jahr 1961 kündigte ich eine Klasse im Konservatorium für Zwölftonmusik an. Ich habe zwar, außer meiner *Partita*, Op. 58, nie mit dieser Technik gearbeitet, habe sie aber aus Interesse als Komponist und Lehrer studiert: Lehrbücher von Krenek, Rufer etc., auch das Zwölftonwerk von Hanns Jelinek, hauptsächlich aber Übungen, waren mir da hilfreich. Am Ende des Semesters gaben meine Studenten ein kleines Konzert, das sehr beachtet wurde. Es war interessant, daß Talent und Antitalent auch in dieser flüchtig angeeigneten Kompositionstechnik deutlich zu unterscheiden waren. Einer meiner Schüler, Walter Mays, zeigte besondere Begabung. Ich werde auf ihn noch zu sprechen kommen.

Ich faßte Mut und veranstaltete in Cincinnati einen Kompositionsabend. Im allgemeinen bin ich nicht dafür, denn selbst große Komponisten wirken oft ermüdend, wenn man sie den ganzen Abend hindurch zu Gehör bringt. Aber in einem Konservatorium, wo man so viele hervorragende Lehrer und auch Schüler hat, die gerne bereit sind mitzuwirken, ist es wohl am Platz. Dieser Vorteil zeigt sich auch beim Komponieren als sehr nützlich; möchte man wissen, wie eine neue problematische Stelle klingt, z.B. im Fagott, so ruft man an und schon kommt jemand, der einem die Stelle vorspielt. Auch den Unterricht macht es interessant, wenn man die Werke lebendig aufführt und nicht von einer Schallplatte, wie das sonst bei Vorträgen üblich ist.

Meine *Passacaglia*, Op. 73, für Streichorchester, die ich 1960 komponiert hatte, kam zu einer sehr guten Uraufführung durch das Radioorchester Zürich unter dem

Dirigenten Jean Marie Auberson. Die *Passacaglia* ist dem Andenken meines lieben ungarischen Freundes János Viski gewidmet. Dieser begabte Komponist, Professor an der Musikhochschule in Budapest, starb im Alter von 56 Jahren. Zu Viskis begabtesten Schülern zählt József Soproni, der auch sein Nachfolger wurde und zur Zeit Rektor der Musikhochschule in Budapest ist.

In Wien kaufte ich mir einen alten Schweighofer-Flügel, der mir in Siegendorf als Werkzeug für meine zukünftigen Arbeiten dienen sollte. Auch einen VW-Käfer erwarb ich für meine Fahrten in Europa.

1961/62 komponierte ich *Eine kleine Tafelmusik* für Bläserquintett, Op. 74. In Zürich hatte ich einen sehr netten und sehr musikbegeisterten Herrn kennengelernt. Es war Josef Haeringer, Seppi genannt. Er hatte die Idee, daß ich für eine Zunftfeier, die mit einem Festessen verbunden war, ein Stück komponieren sollte. So entstand die *Tafelmusik*. Die Sätze entsprechen dem Anlaß: *Apéritif*, *Introduzione* und *Arie für Feinschmecker*, *Scherzino* und *Choral-Meditation*. Der abschließende Marsch ist dem Heimweg bei Morgengrauen gewidmet; man hört die Alphörner von der Ferne. Das vorzügliche Stalder-Quintett übernahm die Uraufführung. Die *Neuen Züricher Nachrichten* (21. Mai 1962) sprachen von „leichter aber keineswegs oberflächlicher Faktur“ und „einem wirklichen musikalischen Leckerbissen“

Am 13. Oktober 1962 war die amerikanische Erstaufführung meiner *Passacaglia* durch das Cincinnati Symphony Orchestra. Im selben Konzert trug Isaac Stern das Violinkonzert von Alban Berg vor, dem Andenken Manon Gropius', der jungen Tochter Alma Mahlers, gewidmet, der ich noch kurz vor ihrem tragischen Tod im Haus Almas auf der Hohen Warte begegnet bin.

Mit dem Cincinnati Symphony Orchestra waren 1962/63 die Pianisten Robert Casadesus, Van Cliburn und Glenn Gould als Solisten zu Gast. Goulds Auftritt war wohl einer seiner letzten, denn bald danach zog er sich zurück, um nur mehr Platten einzuspielen. Sein Auftreten war unvergeßlich. Er war jung und elegant, er konnte spielen, doch seine Podiummanieren waren eigenartig. Er kam mit einem Glas Wasser heraus, das er aufs Klavier stellte. Während seiner Pausen (er spielte das 5. Klavierkonzert Beethovens) saß er mit gekreuzten Beinen, sich die Hände wärmend. Er begann in einem auffallend langsamen Tempo seine ersten Passagen zu spielen. An diesem noch nie gehörten Tempo hielt er bis zum Schluß fest. Joachim Kaiser schrieb über diese Aufnahme Goulds in der *Süddeutschen Zeitung* vom 8. Oktober 1982:

„Er leistet sich unüberzeugende rhythmische Absurditäten. Und dazu heult er bei seinen Studioaufnahmen rücksichtslos singend mit, um sich selber in Stimmung zu bringen. [...] Ob dieser klug-originelle Phönix aus Kanada nicht schon lange krank war?“

Gould kam bei zwei weiteren Gelegenheiten zu uns an die Universität; das erste Mal im Jahre 1964. Er hielt einen sehr klugen Vortrag über Arnold Schönberg, den er über alles verehrte, wenn auch nicht immer kritiklos. Das letzte Mal kam Gould 1967 als Festredner zu unserer 100-Jahr-Feier. In seinem sehr guten Vortrag analysierte er den gegenwärtigen Stand der Musik. – Gould starb 1982 an einem Schlaganfall im Alter von 50 Jahren. Seine Platteneinspielungen sind das Vermächtnis eines unvergeßlichen Pianisten und Menschen, dem Musik mehr bedeutete, als nur Klavierspiel.

Zu den interessantesten Ereignissen des Jahres 1963 zählte meine Begegnung mit Andres Segovia, dem großen Gitarristen oder – wie es heißt – dem „größten“ Gitarristen. Er spielte beide Male in der Music Hall in Cincinnati, einem Konzertsaal mit mehr

als 2000 Sitzen. Der guten Akustik ungeachtet klang sein Instrument zwar gut hörbar, aber doch sehr leise. Den Vorschlag, einen elektronischen Lautverstärker zu benutzen, wies er kategorisch zurück. Da ich Bekannte hatte, die Gitarre spielten, wurde ich zu einer Party mit Segovia eingeladen. Er war ein sehr jovialer, liebenswürdiger Herr, mit dem ich bald Freundschaft schloß. In Amerika gab es eine wachsende Vorliebe für Gitarre, und als Folge bildeten sich Klubs, die sogenannten „Guitar Societies“, die Zusammenkünfte veranstalteten, um sich gegenseitig vorzuspielen. Die Guitar Society von Cincinnati gab für ihn diesmal eine große Party im Hause eines Arztes. Es waren an die hundert Gäste eingeladen. Nach dem Konzert erklärte Segovia plötzlich, er habe genug von den ewigen Guitar Societies, er wolle nicht zur Party gehen. Er war damals wohl über 70 und wollte lieber einer Einladung einiger Damen folgen, die ihn nach dem Konzert umschwärmten. Es drohte in einen kleinen Skandal auszuarten. Die Gastgeber waren in Verzweiflung und baten mich, auf Segovia Einfluß zu nehmen, denn das Haus sei voller Gäste. Da schlug ich Segovia unter vier Augen vor, doch zu erscheinen, wenn auch nur für kurze Zeit. Er tue es mir zuliebe, sagte er dann und kam.

Im Jahr 1963 wurde mir der Österreichische Staatspreis verliehen, und zwar für meine *Sonata Missoulana*. Es war die erste und wie es scheint auch die letzte Ehrung, die ich vom Staat Österreich erhalten habe. Der damalige Staatspreis ist nicht mit dem „großen“ Staatspreis zu verwechseln, der für das Gesamtwerk zur Verleihung gelangt. Es ist jener Anerkennungspreis, den fast jeder österreichische Komponist früher oder später erhält. Ich wurde auch zum Ehrenbürger meiner Geburtsgemeinde Siegendorf ernannt und erhielt vom Land Burgenland das Große Ehrenzeichen. Beide Auszeichnungen wurden mir im Rahmen einer Feier übergeben.

Nach Oberschützen fuhr ich, um an den Internationalen Kammermusiktagen teilzunehmen. Diese wurden von Adolf Schaeffer ins Leben gerufen, dem strebsamen Organisator dieses Unternehmens, das alle ein bis zwei Jahre eine Anzahl bedeutender Dozenten aus dem In- und Ausland und eine große Anzahl junger Studierender in diesem idyllischen Örtchen des südlichen Burgenlandes versammelt. Es war der Beginn einer Freundschaft mit Gerhard Schönfeldinger, dem hervorragenden Klarinettenisten und späteren Leiter der Expositur der Musikhochschule Graz in Oberschützen.

Kein Sommer ohne Grundlsee, könnte ich schon bald sagen. In diesen Jahren nahm ich bei meinem Freund Tibor Kiss Quartier. Er hatte sich in einem Bauernhaus mit großer Wohnküche, zwei Stuben und einer Gaststube am Stock eingerichtet. Dort hausten wir und führten einen Junggesellenhaushalt mit vielen Besuchern. Unser Ruf war schlechter als wir in Wirklichkeit waren. Es waren Zeiten, die ich gerne ins Gedächtnis zurückrufe, wenn Freund Tibor zu uns kommt oder wir ihn in seinem Waldhaus Schlangenburg bei Gföhl im Waldviertel besuchen.

In der Konzertsaison 1964 kam als prominenter Gast Rudolf Serkin nach Cincinnati. Nach seinem Konzert waren wir bei Freunden eingeladen, wo ich reichlich Gelegenheit hatte, mich mit Serkin zu unterhalten. Es sind viele Jahre vergangen, daß wir uns nicht gesehen haben. Es würden wieder mehr als 20 Jahre vergehen, daß ich ihn 1987 in Wien wieder spielen hören würde. Die zweisätzigte Sonate, Op. 111, die letzte in der Reihe der 32 Sonaten, war da für mich fast wie ein Abschied von Serkin.

Zwei Kritiken zu diesem Konzert möchte ich ausschnittsweise anführen:

„Es war ein großer Abend. Der 84jährige Rudolf Serkin hat hier - [...] - unsere Maßstäbe zurechtgerückt.“

Er hat demonstriert, wie scheinbar selbstverständlich leicht das offenkundig aberwitzige Schwere ist: nämlich Beethovens Musik in Geist und Leben zu verwandeln. [...] Er spielt Beethoven nicht motorisch, nicht klassizistisch, nicht gefühlsselig verwirrt und schon gar nicht passiv-langweilig-neutral. [...] Doch wie soll man Serkins Kunst positiv umschreiben? Vielleicht so: Er versteht Beethoven rhapsodisch und frei. Dieser 84jährige unbedingte Jüngling [...] vermag den Strom des Geistes, die Unmittelbarkeit des Lebens in den Noten und Tasten zu wecken oder zu entdecken. [...] Rudolf Serkin, und dafür schuldet die Welt ihm Dank, hat sich von einem langen und wahrlich nicht leichten Leben [...] Reinheit und Zartheit auch nicht rauben lassen." (Joachim Kaiser, in *Süddeutsche Zeitung*, 29. Oktober 1987)

Auch Géza Anda kam wieder, diesmal mit dem 2. Klavierkonzert von Béla Bartók. Es war eine großartige Interpretation eines großartigen Werkes, das in seiner kontrapunktischen Verzweigtheit und seiner thematischen Dichte wegen fast problematisch wirkt. Der Allegroteil im 2. Satz mit seinen fast unmöglichen Doppelgriffen: Ich erinnerte mich, wie Bartók in meinem Zimmer in Kairo auf meinem Piano immer wieder versuchte, die Probleme bei diesen Stellen in den Griff zu kriegen. Für Anda war es kein Problem.

Anda kannte ich schon seit seinen jungen Jahren, als er noch Schüler von Ernst von Dohnányi in Budapest war. Damals virtuoser Liszt-Interpret, wandelte er sich bis zu seinem frühen Tod zu einem subtilen Mozart-Spieler.

In Nazi-Deutschland war Neue Musik als „entartete Kunst“ auf den Index gesetzt gewesen. Um das Versäumte nachzuholen, gründete Wolfgang Steinecke im Jahr 1945 die Kranichsteiner Musikwochen. Viele junge Komponisten kamen, um ihre Probleme zu besprechen. In den folgenden 20 Jahren wuchs diese Institution zu einem internationalen Forum der Neuen Musik. Der Campus liegt in der Nähe von Darmstadt auf der Marienhöhe. Das Seminar selbst besteht aus Vorträgen, Klassen und Konzerten. Diesmal, 1964, war das Thema: „Probleme der neuen musikalischen Notation“. Einige Vorträge waren interessant, so das Seminar des Amerikaners Milton Babbitt, Direktor des elektronischen Studios an der Columbia University. Allerdings mußte man ein Mathematiker sein, um ihm folgen zu können. Er sprach von den internen Relationen der Zwölftonreihe. Selbst Schönberg habe damit manchmal Schwierigkeiten gehabt, und ein wenig mathematisches Wissen hätte ihm die Arbeit wesentlich erleichtern können.

Unter uns war auch Hans Heinz Stuckenschmidt, der bekannte Berliner Musikwissenschaftler und Schriftsteller.

Wir hörten auch eine elektronische Wiedergabe einer Invention von Bach. Interessant war auch Ligetis Analyse seiner *Aventures* und *Apparitions*. Ligeti ist nicht nur ein wichtiges Mitglied der sogenannten „Avantgarde“. Er erwies sich auch als ein kluger, intelligenter Vortragender. Als Komponist fand er eigene Wege, die weder von Bartók noch von der Schönberg-Webern-Schule ausgehen.

Es schien, als ob die „serielle Kompositionsweise“ (die „Reihen“-Strukturierung nicht nur der Tonhöhen wie in der Zwölftonmusik, sondern auch der Länge der Töne, des Rhythmus und der Klangfarbe), damals noch Gegenstand des Interesses, bald außer Gebrauch geriet. Daß Neue Musik neue Symbole zu ihrer Notation benötigt, ist ohne Zweifel. Dies ist besonders bei der „aleatorischen“ (Zufallsmusik) der Fall. Der Komponist gibt nur Anhaltspunkte und überläßt es dem Spieler, die Musik zu gestalten. Diese Notation, die sogenannte graphische Notation, wurde von dem griechisch-österreichischen Komponisten Anestis Logothetis wenn vielleicht nicht erfunden, so doch konsequent angewendet. Natürlich ist dabei „ein und dasselbe“ Stück bei jeder Aufführung verschieden.

Zurückgekehrt nach Amerika hielt ich einen Vortrag mit Lichtbildern und Musikbeispielen über meine Erfahrungen in Darmstadt, der bei Lehrern und Studenten große Beachtung fand.

Ein Ausflug von Darmstadt nach Kassel darf nicht unerwähnt bleiben. Die gigantische „Documenta“ war eine glänzende Einführung in die Kunst des 20. Jahrhunderts. Ich beschränke mich auf die Aufzählung einiger Namen: Miró, Braque, Picasso, Klee, Giacometti, Corinth, Kirchner, Beckmann, Chagall, Macke, Vedova usw.. Aber auch bewegliche Skulpturen und Steinkombinationen im Freien waren zu sehen: eine Schau der gesamteuropäischen Kunst, wie ich sie vorher nie gesehen hatte.

Daß meine Erfahrungen, die ich in Darmstadt machte, meine Kompositionsweise besonders verändert hätten, könnte ich nicht behaupten. Die Ausnahme bildet vielleicht ein einziges Stück: *Sons et Silences* („Klänge und Pausen“) für Klavier, Op. 78. Ich hatte auf ein Blatt Notenpapier kurze Gedanken notiert, ohne Zusammenhang, ohne Taktstriche und ohne Tempoangabe. Dieses Blatt erblickte mein sehr begabter und interessierter Schüler Kenneth Bruscia einmal am Pult meines Klaviers. Er versuchte, es zu entziffern und fand es irgendwie interessant. Er würde bei seinem nächsten Konzert gerne so ein Stück spielen, meinte er, nur müßte ich die einzelnen Teile zu einem ganzen Stück zusammensetzen. Der Gedanke begann mich zu interessieren. Ich schnitt die einzelnen Teile heraus und klebte sie auf ein leeres Blatt, so daß gewisse, vielleicht kontrastierende Partikel einander folgten. Man nennt dieses Verfahren in der bildenden Kunst eine „Collage“. So entstand dieses Stück als Versuch von etwas ganz Neuem, zumindest für mich Neuem, das Bruscia sehr verständnisvoll, mit viel Klangsinn zu spielen wußte. Er erntete bei seinem Konzert viel Beifall, und Doblinger nahm das Stück gerne in seinen Verlag auf. Auch bis heute kommt es bei manchen Gelegenheiten zur Aufführung.

In diesem Sommer war ich das erste Mal in Sopron, um meine Mutter zu besuchen. Man brauchte ein Visum dazu.

In Eisenstadt fand ein Takács-Wettbewerb für Burgenländer statt. Man konnte den Fortschritt und das Interesse für Neue Musik (in diesem Fall für meine Musik) bei der Jugend des Burgenlandes mit Freuden konstatieren. Es kamen beachtliche Talente zum Vorschein.

Bei der Abreise nach Jugoslawien sahen wir auf den transparenten Nachrichten des Südbahnhofes Wien, daß mein Freund und Meister Joseph Marx am 3. September 1964 in Graz verschieden war. Ich war ihm noch kurz vorher in Wien begegnet und hatte ihn in sein Heim in der Traungasse begleitet, wo er sehr einsam, in Gesellschaft von zwei Katzen, lebte. In einem Artikel, den ich anläßlich seines 100. Geburtstages verfaßt habe, berichte ich über meine fast 40 Jahre dauernde Verbindung zu Joseph Marx als dessen Schüler und Freund³².

In Jugoslawien verbrachten wir zwei Wochen in der schönen alten Stadt Dubrovnik und fuhren dann über Portugal nach Amerika zurück.

Nach meiner Rückkehr nach Cincinnati war der Besuch von Igor Strawinsky das Ereignis des Jahres. Er gab einen Vortrag und dirigierte ein Konzert. Beides war an und für sich nicht allzu bemerkenswert, außer der Person des großen Komponisten. Beim Konzert am 15. Oktober dirigierte er sein Orchesterwerk *Feu d'artifice* und das Ballett *Le Baiser de la fée*; sein Assistent Robert Craft dirigierte die *Symphonie für Bläser* und *Sacre du Printemps*. Strawinsky schien ziemlich gealtert, seitdem ich ihm in Venedig

begegnet war, war aber beim Vortrag bzw. Interview recht lebendigen Geistes. Strawinsky zu sehen und zu hören war für alle, die anwesend waren, ein Erlebnis.

Die reiche Konzertsaison nahm ihren weiteren Verlauf mit Géza Anda, David und Igor Oistrach und nicht zuletzt Duke Ellington. Diesem wunderbaren Musiker war ein ganzes Programm gewidmet. Er spielte Klavier und dirigierte. Rudolf Serkin kam auch wieder, auch Claudio Arrau und Nathan Milstein. – Ein großartiges Jahr für Cincinnati.

Den Sommer 1965 verbrachte ich in Straßburg, Grundlsee und Oberschützen bei den Internationalen Kammermusiktagen. Auch wurde ich nach Budapest zu einem Kompositionsabend im Künstlerklub „Fészek“ eingeladen, wo Tibor Bisztricky einige meiner Violinwerke zum Vortrag brachte. Bei dem nachfolgenden Bankett traf ich meinen lieben Freund Rudolf Maros, der zu einem der profiliertesten Komponisten Ungarns herangewachsen war, sowie die Dichterfreunde Zoltán Jékely und Sándor Weöres, die, jahrelang zum Schweigen verurteilt, allmählich wieder ihre Stimmen erheben lassen durften.

Am nächsten Tag gab der Verein ungarischer Tonkünstler einen Empfang für mich, bei dem ich viele Mitglieder dieser, an Begabungen so reichen Gruppe, kennenlernen konnte. Besonders erinnere ich mich an den Vorstand István Láng und den Musikschriftsteller und Kritiker János Breuer, dessen gescheite Artikel ich immer mit Vergnügen lese.

Mein Kontakt mit Budapest wurde seit damals immer intensiver, besonders durch meine Freundschaft mit Ferenc Bónis, einem vielseitigen Musikforscher und Schriftsteller. Er ist auch Leiter der Musikabteilung für die Jugend beim Ungarischen Rundfunk und Herausgeber von *So sahen wir Bartók*³³ und *So sahen wir Kodály*³⁴, eine Sammlung von Interviews, zu welchen auch ich beigetragen habe.

Ein Besuch der Indiana University in Bloomington gehört mit zu meinen interessantesten Erlebnissen. Diese berühmte und große Universität liegt im Bundesstaat Indiana in der kleinen Stadt Bloomington. Die Universität hat an die 30.000-40.000 Hörer; die School of Music, wie sie sich einfach nennt, hatte damals etwa 1800 Studenten und eine Fakultät von 150 Professoren. Darunter waren viele Europäer von Rang, auch mehrere Ungarn. Daß ich bei unserem kurzen Besuch in der Hauptsache mit diesen zusammentraf, war kein Zufall. Da waren János Starker, ein Cellist von internationalem Rang, der Geiger Ede von Zathureczky, bis kurz vorher Rektor der Musikhochschule Budapest, der Leiter der Opernschule Tibor Kozma und Béla Nagy, Pianist, Schüler von Dohnányi.

In Genf und Lausanne absolvierte ich meine sommerliche Gastprofessur. Dort begegnete ich einem berühmten Pianisten, Vlado Perlemuter. In Litvanien geboren, studierte er am Conservatoire in Paris, wo er erste Preise gewann. In Lausanne hielt er sich damals aus gesundheitlichen Gründen auf, setzte aber seine Tätigkeit in Paris bald wieder fort. Er war ein ungemein feinnerviger Pianist, besonders als Ravel-Interpret, dessen sämtliche Klavierwerke er auf Platten eingespielt hatte.

Meinen Geburtstag feierten wir im Freundeskreis in Oggau am Neusiedlersee, diesem kleinen Ort, zu welchem ich als Kind von Rust aus zu Fuß mit meinem Großvater gewandert war. Es zog mich immer mehr in diese Gegend zurück, ich kam und ging mit den berühmten Ruster Störchen.

Natürlich ging das Jahr nicht vorbei, ohne daß ich nicht immer wieder an neuen Kompositionen arbeitete. Auf Anregung meines Schülers James Hafner entstand

meine *Sonata Capricciosa* für Tuba und Klavier, Op. 81. Jamie war ein Künstler auf diesem unförmig großen Blechblasinstrument. Er klagte, daß es ihm an entsprechenden Stücken fehle. So schrieb ich eine Sonate, die recht schwierig geriet, aber doch gerne und oft gespielt wird. Ich war selber erstaunt, als wir uns mit der Tuba beschäftigten, wie beweglich dieser Goliath sein kann. Bei einem Wettbewerb „Jugend musiziert“ in München, wurde die Sonate auf einer Schallplatte verewigt.

Das Jahr 1966 war ein Reisejahr von einem zum anderen Ende Europas. Im Juni landeten wir in Portugal und mieteten ein Auto, um Portugal kennenzulernen; nicht nur die Umgebung von Lissabon, wie Estoril und Cas Cais, sondern auch das Landesinnere und vor allem den Norden des Landes. Durch das schöne Fischerdorf Nazaré nach Leira, in die Universitätsstadt Coimbra und Avero kamen wir bis zu unserer nördlichsten Station, nach Porto. In dieser schönen Großstadt blieben wir dann einige Zeit. Es war amüsant, altmodische Hotels und Kaffeehäuser im Stil des 19. Jahrhunderts zu finden. Eindruck machte es auch, die ungeheuren Kellereien mit Portwein, dem Hauptprodukt dieser Gegend, zu besuchen, wo in Reihen von Riesenfässern dieser berühmte Wein reift.

Leider sprachen wir nicht portugiesisch, eine Sprache, die keiner anderen europäischen Sprache gleicht. In der Musik der Sprache meint man eher etwas Ostasiatisches zu vernehmen.

Die Menschen waren alle sehr entgegenkommend, es gab keinerlei Betrügereien und Touristenneppereien – arme, anständige Leute. Auffallend war auch die Kinderarbeit, selbst in Hotels fand man kleine Jungen von zehn Jahren als Diener.

Zurück in Lissabon gerieten wir in eine Hitzewelle, sodaß wir in nördlichere Gegenden flohen. In guter Erinnerung bleiben uns die staatlich geführten Touristenhotels, die sogenannten Posadas, die gewöhnlich an den Landstraßen lagen. Sie waren sehr bequem eingerichtet, rein, hatten gute Küche, gute Weine und waren sehr preiswert.

In diesem Jahr waren wir statt in Grundlsee in Altaussee, wo wir viele Stunden mit den Brehms verbrachten.

Im Herbst richtete ich meine Wege, diesmal mit Eva zusammen, dem Norden zu. Sie hatte beruflich in Dänemark zu tun, und so trafen wir uns in Kopenhagen, wo ich ein Konzert im Radio gab. Bei dieser Gelegenheit begegnete ich zufällig Eugene Ormandy. Wir fuhren in einem bequemen Passagierschiff von Kopenhagen nach Arhus, einer schönen Stadt, umgeben von entzückenden alten Dörfern.

Auf einer überfüllten Fähre, auf der sich vor allem Schweden, die Fleisch in Dänemark eingekauft hatten, befanden, fuhren wir von Fredrikshaven nach Göteborg in Schweden – einer Stadt mit großangelegten Straßen, großen Gebäuden, als wäre alles auf Größe und Ausdehnung angelegt.

Von Göteborg fuhren wir nach Stockholm, um am Weltmusikfest der Internationalen Gesellschaft für zeitgenössische Musik (ISCM) teilzunehmen. Diese Feste finden alle paar Jahre immer in einem anderen Land statt und sind manchmal eher langweilig. Vom Publikum oft gemieden, sind sie Treffpunkt von Komponisten und Kritikern. Die Auswahl der Stücke obliegt einer internationalen Jury. Man wundert sich dabei oft, wo wohl diese Jury ihre Augen oder ihre Ohren gehabt hat? Ich habe bereits berichtet, daß ich 1922 in Salzburg bei der Gründung dieser Gesellschaft dabei war, wo es Aufführungen u.a. von Bartók und Berg gab. Aber leider ist ein solches Jahr kaum wieder

Von den damals aufgeführten und zum Teil anwesenden Komponisten sollen einige genannt werden, deren Namen man auch später oft hörte, die aber zum Teil auch damals schon nicht unbekannt waren: Karl Amadeus Hartmann, Charles Ives, Mauricio Kagel, Edgar Varése, David Bedford, Enrique Raxach usw.. An neuen Opern wurden *Herr von Hancken* und *Aniara* von Birger Blomdahl und *Pretenders* von Gunnar Bucht aufgeführt. Entzückend waren die Aufführungen alter Opern im Theater von Drottningholm, einem kleinen Rokokotheater unweit von Stockholm. Die Bühne war mit Kerzenlichtern beleuchtet, und die Musiker trugen alte Kostüme.

Es gab viele Einladungen, wobei sich die schwedische Küche besonders hervortat. Unvergeßlich bleiben die reichen Fischspeisen: Fisch als Vorspeise, Fisch als Hauptspeise und Fisch als Nachspeise – aber immer in reicher, raffinierter Abwechslung.

Die Schönheit Stockholms zu beschreiben, ist überflüssig. Man muß sie gesehen haben.

Im Jahr 1967 kamen wieder Arthur Rubinstein, Rudolf Serkin und der russische Meistercellist Rostropowitsch nach Cincinnati. An der Universität bildete diesmal John Cage, als Gastprofessor für das Wintersemester, die Hauptattraktion. Es entbrannten heftige Auseinandersetzungen – pro und kontra. Ich persönlich fand Cage, nebst manchen unleugbaren Meriten, eher als einen, wie Schönberg sagte: „Erfinder“, denn als einen Musiker. Obwohl Cage nur zehn Jahre jünger ist als ich, ist unser Begriff von Musik so grundverschieden, daß ich Cage ziemlich verständnislos gegenüberstand. Die Manifestationen, die ich unter seiner persönlichen Leitung miterlebte, konnten meine Auffassung kaum ändern.

Bis zu dieser Zeit hatte ich an der Universität Klavier unterrichtet; nun bekam ich einen Auftrag, eine Kompositionsklasse zu übernehmen. Ich muß aufrichtig gestehen, ich wußte nicht viel mit ihr anzufangen. Bartók hatte recht, wenn er behauptete, daß man Komposition nicht lehren könne. Man kann nur die Wege ebnen, wie man die eigenen Gedanken richtig setzen und vernünftig weiterentwickeln soll. Die folgenden vier Jahre hatte ich nur zwei Kompositionsschüler. Sie waren über das Anfangsstadium schon weit hinaus und besaßen in fast allen Disziplinen bereits eine beachtliche Fertigkeit. Mein „Unterricht“ beschränkte sich lediglich auf das Studium von Werken, die mich interessierten und von denen ich annehmen konnte, daß sie auch meine Schüler interessierten. Nun dachte ich, wenn ich schon nichts von Cage lernen kann, sollten wenigstens meine Schüler etwas von ihm lernen. Sie dürften die einzigen unter den Kompositionsschülern unserer Musikschule gewesen sein, die dazu fähig waren. Wenn ich Cages Biographie lese, an wie vielen Universitäten er unterrichtete, so kann ich das sehr gut begreifen. Eigentlich hat er ja nicht unterrichtet, sondern vielmehr seine Ideen mit ein paar willigen jungen Leuten vorgeführt. Wenn er damit zu Ende kam, war es aus. Die Ideen wurden dann zum Teil weiterentwickelt oder sind einfach versickert. Ich frage mich: Gäbe es heute ohne Cage keine Computermusik? Oder: Gäbe es ohne Cage heute keine aleatorische (Zufalls-)Musik? Ich muß gestehen, daß Cage mich, trotz meiner direkten Kontakte mit ihm, nicht überzeugen konnte. Ich erinnere mich zum Beispiel an einen Abend, den Cage mit einer Gruppe von Studenten veranstaltete. Im Saal wurden in Plafondhöhe sechs Lautsprecher montiert, drei rechts, drei links. Am Podium stand ein Tisch mit einer Schreibmaschine, vor dem Podium ein Tisch mit allerhand Gegenständen. Alles war mit elektrischen Drähten verbunden, die zu den

Lautsprechern führten. Nun begannen die „Ausführenden“ an diesen Gegenständen zu kratzen und zu klopfen, sodaß durch die stets überdrehten Lautsprecher furchtbar laute Geräusche entstanden. Es war ein chaotischer Lärm, der die Ohren schmerzte. Ein junger Mann kroch sogar auf das hohe Fenster und schlug von außen her auf die Metallverschlüsse. Das war Musik im Raum „von außen“ Nachdem all das ohne Abwechslung eine Stunde lang so dahinplärrte, kam das Solo des Meisters. Er bestieg das Podium und begann, auf der Schreibmaschine zu schreiben. Jede niedergedrückte Taste klang wie ein Schuß aus einem Maschinengewehr. Dazu trank er Wasser aus einem Glas. Da er auch am Hals einen Verstärker angebracht hatte, gluckste es wie ein Wasserfall. Nachdem er das 40 Minuten lang getan hatte, war das Konzert – ohne einen Ton Musik – aus. Der inzwischen erschienene Nachtwächter wollte die Studenten zurechtweisen. Er wußte nicht, daß es ein „Konzert“ war und dachte, die Studenten trieben Unfug. – Bei einer anderen Gelegenheit kam das Cunningham Ballett: Cage und sein Freund setzten sich links vom Vorhang und lasen abwechselnd vor. Es waren unzusammenhängende Sätze, deren Sinn man nicht zu deuten vermochte. Auf der Bühne führte das Ballett irgendwelche Bewegungen vor, die den Anschein einer Improvisation gaben. Ein Zusammenhang zwischen Sprechern und Tänzern war nicht feststellbar. Daß mit solchen Darbietungen das Interesse für Cage, nachdem die erste Neugierde der Leute befriedigt war, kaum aufrechtzuerhalten war, ist wohl zu verstehen. – Noch eine andere Veranstaltung kommt mir in den Sinn: Es wurde angekündigt, daß Cage einen Abend gebe, an dem er vorlesen und dabei von fünf Tonbändern begleitet werde. Er las von einem Blatt Papier etwas vor, und die fünf Lautsprecher wiederholten dasselbe in verschiedenen Zeitabläufen. Das Resultat: ein Chaos. Und all das laut und lang. – Auch das berühmte „Präparierte Klavier“ trat in Erscheinung. Das hatten wir schon Jahre vorher gehört. Für eine kurze Zeit mag das ja ganz hübsch sein, ja es klang fast exotisch. Aber seine Musik ist nichtssagend, unbedeutend. Es mag sein, daß Cage als ein Bastler in die Geschichte der Neuen Musik (?) Eingang findet oder schon gefunden hat. Es ist auch möglich, daß die Musik nur aus Geräuschen bestehen wird: Eine solche Entwicklung ist soeben im Gange. – Als ich Cage fragte, ob es denn notwendig sei, daß Lautsprecher bis zum Bersten aufgedreht würden, sagte er, daß dies unbedingt nötig sei. Sie müßten so laut wie nur möglich sein. Dasselbe gilt ja heute auch bei der Rockmusik! Ich muß gestehen, daß ich leider zu alt bin, um mich mit derartig neuen Wegen zu beschäftigen. Meine Hörerfahrungen mit elektronischer Musik gehen zwar schon auf mehrere Jahrzehnte zurück, ich vermag aber keinen Unterschied oder gar Fortschritt festzustellen. Die Erstlingswerke klingen fast genauso, wie die späteren Werke. Daß die Musikwissenschaft, besonders aber der Musikjournalismus sich mit Cage gerne beschäftigt, darüber wundere ich mich nicht. Besonders für letztere ist Cage ein prächtiger Fall: Musiker, Erfinder, Zen-Buddhist, Vater der Avantgarde, Anhänger des chinesischen I-Ching, ernährt sich makrobiotisch etc. und ist dabei noch ein schlauer Bursche von 75 Jahren – was will man noch mehr an Sensationen? Wie es um die experimentelle Musik steht, geht u.a. aus folgendem Bericht von Barbara Zuber hervor: *Mehr Basteleien als musikalische Versuche. Anmerkungen zum Festival der experimentellen Musik, München.*

„Aber auch das muß vorausgeschickt werden: Hier geht es ganz gewiß nicht darum, solche Versuche zu denunzieren. Die experimentelle Musik der Gegenwart verdient es, ernstgenommen zu werden. Und

zwar so ernst wie jede andere Richtung in der zeitgenössischen Musik auch. Was also will die experimentelle Musik? Einen neuen Raum für die musikalische Phantasie suchen und schaffen. Am Herumsuchen hapert es ganz gewiß nicht. Eher an der Frage beziehungsweise der mangelnden Reflexion darüber, wie experimentell Gefundenes, neues Material kunstfähig werden kann. Von alledem war in den Stücken, die im Festival III in der TU-Mensa vorgestellt wurden, nur zum Teil etwas, meist jedoch überhaupt nichts zu erkennen. [...] eine gewisse Bastlermentalität greift immer mehr um sich. Beispiel: die Dynamik. Laut muß es sein, laut bis über das Maß des physisch überhaupt Erträglichen wie in den Klänginstallationen der Gruppen SLP, P16, D14, und S.B.O.T.H.I aus Frankfurt/Main [...]. Die wortreiche Beschreibung von Material-Recycling und Mail-Music-Experimenten, eine neue technische Art der Collagierung und Klangpermutation, hört sich vielversprechend an. Die klingenden Ergebnisse dagegen sind in ihrer lärmenden Trostlosigkeit das adäquate Gegenbild eines allgemeinen gesellschaftlichen Zustandes, den wir zur Genüge kennen: Sie signalisieren in potenzierte Form die aggressive Ohnmacht gegenüber dem Klangmüll, der uns tagtäglich um die Ohren geschlagen wird, am Arbeitsplatz oder in der Disco. [...] Dagegen sind die technisch-materiellen Innovationen eines Luigi Nono oder eines Stockhausen, eines Lachenmann, Hespero oder Spahlinger um Lichtjahre voraus, weil sie alle in ihren experimentellen Neulanderkundungen aus dem Klangmaterial ein künstlerisch reflektiertes Instrument formen können. Das ist der große Unterschied zwischen Komponisten und Bastlern.“ (*Süddeutsche Zeitung*, 22. Dezember 1988)

Ein unvergeßliches Erlebnis war der Klavierabend von Wilhelm Backhaus im Mozarteum Salzburg am 12. August 1967. Der große Pianist stand damals im 83. Lebensjahr. Viele Pianisten pilgerten zu seinem Konzert, weil sie immer befürchteten, daß es das letzte sein könnte. Das letzte war es nicht; er konzertierte mit fast unbehinderter Jugendkraft noch weitere zwei Jahre bis zu seinem berühmten allerletzten Konzert in der Stiftskirche Ossiach am 29. Juni 1969. In Salzburg spielte er Sonaten von Beethoven, Op. 101 und Op. 109. Backhaus spielte so wie zuvor, als ich ihn alle 32 Beethoven-Sonaten spielen hörte. Daß sich sein Spiel im Alter nicht veränderte, nahm man als etwas Selbstverständliches hin; er bewahrte im Alter auch seine oft als zurückhaltend anmutende Neutralität, das „Über-dem-Werk-stehen“

In Cincinnati wurde 1967 mein Ballett *The Songs of Silence* zur 100-Jahr-Feier unseres College-Conservatory (1867-1967) von unserem Tanz-Department aufgeführt. Es war eine Produktion mit Gaststars in den Hauptrollen. Meine Musik war allerdings nicht für diese Zwecke komponiert. *Essays in Sound* und *Sons et Silences* wurden vom Choreographen und mir zu einer Collage verschmolzen. Dazu gestaltete ich noch eine farbenreiche Schlagwerkstimme. Die Story war eher abstrakt: Mann-Frau-Probleme, wie beim Ballett so oft. Als wir nach der Premiere das Theater verließen, gingen zwei junge Mädchen vor uns und sprachen über das Ballett – die Handlung schien ihnen nicht klar gewesen zu sein. „Beruhigt Euch“, sagte ich zu ihnen, „ich bin der Komponist des Balletts, aber auch mir ist nicht klar, was auf der Bühne vor sich ging“

Anläßlich dieses Jubiläums komponierte ich auch eine *Serenade* für Orchester nach Altgrazer Kontratänzen aus dem 18. Jahrhundert. Die Uraufführung fand unter dem Dirigenten Frederic Balázs in Cincinnati statt; in Europa unter Rupert Doppelbauer in Oberschützen.

Eine gemeinsame Reise mit Eva nach Norddeutschland, Hamburg und Lübeck, schloß unsere diesjährige Europareise ab. In Hamburg lud uns Opernintendant Rolf Liebermann zu einer Aufführung von Mozarts *Entführung* ein.

1968 beauftragte mich die Erste Unitarische Kirche von Cincinnati, eine Festmusik zum 400jährigen Bestand des „Manifestes von Torda“ (Siebenbürgen) zu komponieren. Zur Zeit der Reformation war Siebenbürgen ein selbständiges Fürstentum, dessen Volk aus Ungarn, Deutschen und Rumänen bestand; es war damals das einzige Land

in Europa, in dem „laut Manifest von 1568“ alle Konfessionen gleichberechtigt behandelt werden sollten: Katholiken, Orthodoxe, Lutheraner, Calvinisten und die Unitarier oder Antitrinitarier, die die Einheit Gottes betonten, jedoch die Trinität ablehnen. Es war dies wahrscheinlich das erste ökumenische Manifest der Welt, aber nur von kurzer Dauer, da es durch die Kämpfe der Gegenreformation ausgelöscht wurde.

Die Uraufführung meiner *Toccata Mistica*, nach Worten des Manifestes, fand am 6. Mai in der Unitarischen Kirche in Cincinnati statt, die erste Aufführung in Österreich am 29. Juni 1975 durch den Chor des Musikgymnasiums in Wien unter dem Dirigenten Friedrich Lessky. Der Chor wird von einer konzertanten Orgel begleitet, daher der Titel *Toccata Mistica*. Als interessante Feststellung sei noch bemerkt, daß Béla Bartók in seinen späteren Jahren sich der unitarischen Religionsgemeinschaft angeschlossen hatte. Sein älterer Sohn Béla, der in Budapest lebt, ist führender Unitarier in Ungarn. Er berichtete über meine Komposition in einem der Mitteilungsblätter der Religionsgemeinschaft.

Unser Aufenthalt in Europa im Jahr 1968 erstreckte sich auf sechs Monate. Von Juni bis Ende Dezember hatte ich akademischen Urlaub von der Universität. Ich flog zusammen mit meiner Frau direkt nach Oslo, um einen Vortrag im norwegischen Radio zu halten. Ich sollte ihn in Englisch halten, in Form eines Gesprächs mit der Leiterin der Musikabteilung, begleitet von einer Reihe meiner Kompositionen.

In Oslo besuchten wir meinen alten Freund und ehemaligen Partner, den Geiger Ernst Glaser, Konzertmeister des philharmonischen Orchesters. Das letzte Mal hatte ich ihn in Bremen, im Jahr 1927, bei einem gemeinsamen Konzert gesehen. Bei einem Ausflug im Oslo-Fjord, den wir mit einem Gleitboot unternahmen, fuhren wir an der Insel vorbei, bei der 1939 das deutsche Schiff mit den Zivil-Nazibehörden versenkt worden war. (Der Kommandant der kleinen Festung hatte gemerkt, daß sich ein fremdes Schiff näherte. Er gab Befehle, und die alte Kanone feuerte einen Schuß auf das Schiff ab. Es war ein Volltreffer, das Schiff sank in wenigen Minuten samt der Gestapo mit den Namenslisten der zu verhaftenden Norweger. Dadurch gelang es vielen Menschen, vor dem folgenden Überfall nach Schweden zu fliehen.)

Nach einem Aufenthalt im Burgenland bei unserer Freundin Gräfin Edith Hoyos flogen wir im Dezember nach Portugal, und zwar an die südlich gelegene Küste Algarve, nach Faro. Es herrschte durchwegs mildes, angenehmes Herbstwetter, es reiften gerade die Orangen. Zu Weihnachten waren wir wieder in Cincinnati.

Es meldeten sich einige Studenten bei mir, um an ihrer Dissertation zu arbeiten. Im Gegensatz zu Europa ist es in Amerika möglich, an jeder größeren Musikschule auch ein Doktorat zu erwerben, und zwar nicht nur in Musikwissenschaft, sondern auch im Instrumentalfach. Man kann z.B. einen Doktor in Klavier, Violine oder fast jedem anderen Instrument machen. Die Voraussetzungen sind eine entsprechende praktische und theoretische Ausbildung. Der Kandidat muß sich auch einer theoretischen Prüfung unterziehen, in welcher er über alles, was Musik betrifft, befragt werden kann. Diese Prüfungen sind äußerst schwierig, besonders wenn es um zeitgenössische Musik geht, die ja schließlich das ganze 20. Jahrhundert bis zu unseren Tagen umfaßt. Meine Aufgabe war, mit meinen Studenten so viel wie möglich zeitgenössische Werke zu studieren und zu analysieren. Einer meiner Studenten absolvierte sein Studium nach insgesamt drei Jahren. Ich nannte seinen Namen bereits an anderer Stelle: Walter Mays

– er ist heute Professor für Komposition an der Wychita Universität im Staate Kansas. Zwischen Mays und mir entwickelte sich eine Art Lehrer-Schüler-Verhältnis, bei dem ich ebenso gelernt habe wie er. Der „Unterricht“ erfolgte entweder bei mir zu Hause oder bei ihm. Walter Mays wuchs zu einem äußerst originellen Komponisten heran, mit einem Einschlag der kontrollierten Aleatorik etwa eines Witold Lutoslawski. In jedem anderen Land wäre Mays bereits berühmt geworden. In Amerika? Die großen Musikzentren nehmen kaum wahr, welche Talente in den kleinen Enklaven verborgen sind.

Es waren nun mehr als 16 Jahre vergangen, die wir in Amerika verbracht hatten, und es wurde Zeit, daran zu denken, ob wir weiterhin in Amerika verbleiben oder lieber nach Europa zurückkehren sollten. Im Jahre 1967 ließ die Universität ein neues Gebäude für die Musikschule errichten, das mit allen modernen Erfordernissen ausgerüstet wurde. Mein Studio am ersten Stock stand zu meiner alleinigen Verfügung, zwei Baldwin-Flügel, Telefon, Klimaanlage, schalldämmende Wandbekleidung (die nicht ganz schalldicht war), anschließend ein Konzertsaal mit 800 Plätzen, eine computergesteuerte Bühne mit versenkbarem Podium, ein kleiner Saal mit 200 Plätzen, geräumige Vortragssäle, sechs Studios mit Übungorgeln, eine Radiostation, eine Bibliothek mit Schallplatten und Mikrofilmen etc.. Erbaut wurde es von einer Stiftung von Ralf und Patricia Corbett, einem kunstliebenden Ehepaar, das die Hälfte ihres Vermögens (ungefähr 20 Millionen Dollar) für solche und ähnliche Zwecke zur Verfügung gestellt hatte. Zu jeder Summe mußte die Universität 50% dazulegen. Später wurde auch noch ein Opernhaus errichtet, das Patricia Corbett Theatre. Unsere Schule verfügte über ein Symphonie-Orchester mit bis zu 100 Mitgliedern, ein Kammerorchester mit 40 Mitgliedern, drei große und kleine Chöre, ein Brassensembel etc.. Auch das bekannte Lasalle-Streichquartett war in Residenz. Es war natürlich zu überlegen, ob man einem Institut von solchem Rang und solchen Ausmaßen einfach den Rücken kehren oder weitermachen sollte bis zur Altersgrenze, die ich erst in sechs bis sieben Jahren erreicht hätte.

Meine Beziehungen in Europa entwickelten sich günstig. Meine Kompositionen sind im Verlag Doblinger und in der Universal Edition erschienen. Auch meine Beziehungen zu dem großen amerikanischen Verlag Colombo (Ricordi Americana) schienen sich zu verbessern. Dazu kam eine neue Sparte: katholische Kirchenmusik. Bei der in Cincinnati ansässigen World Library of Sacred Music erschienen eine Anzahl meiner Psalmen, eine Messe und weitere Chöre, die in vielen tausend Exemplaren zum Verkauf kamen. Aufführungen meiner Kompositionen mehrten sich in der ganzen Welt, und es schien, daß ich optimistisch der Zukunft entgegensehen konnte.

Im Juni flogen wir wieder nach Europa, diesmal nach London. Wir beschlossen, einen Teil des Sommers in England zu verbringen. Wir fuhren nach Mittelengland, in den sogenannten Cotswold, eine sehr liebliche, von alten Städten und Dörfern umsäumte Landschaft, die Ruhe und Tradition ausstrahlt. Landhäuser, Parks, alte Bäume und Hecken verleihen dieser Gegend einen besonderen Charme. Wir besuchten viele der schönen Kathedralen in Worcester, Gloucester, Tewksbury, waren in Oxford, Cambridge und im Vogelparadies von Burton on the Water, wo die tropischen Vögel, wie z. B. Papageien, frei herumfliegen. In Stratford upon Avon besuchten wir Shakespeares Geburtshaus. Unser liebster Aufenthalt war im Friedhof des kleinen

Ortes. Die englischen Dorffriedhöfe sind wunderschön, nicht so wie bei uns, wo protzige Grabsteine dicht gedrängt fast den Durchgang versperren. In England (und auch in Amerika) gleichen Friedhöfe einem schönen Park. Die Grabsteine liegen flach im Gras, ohne aufdringlich zu sein. Manche tragen sogar humoristisch anmutende Aufschriften, als wollten sie den Lebenden das Sterben erleichtern.

Auf der Durchreise waren wir in Paris, wo wir am 20. Juli den Mondflug im Fernsehen miterlebten.

Eva fuhr dann in die USA zurück und ich ins Burgenland. In Eisenstadt hatte ich eine interessante Unterredung mit dem damaligen Landesrat für Kultur, Dr. Fred Sinowatz, dem späteren Unterrichtsminister und Bundeskanzler, der sich für meine Rückkehr nach Europa und einer eventuellen Tätigkeit im Burgenland interessierte. Das im Jahr 1970 zu eröffnende burgenländische Haydn-Landeskonservatorium sollte dafür einen entsprechenden Rahmen bieten. Bis es aber so weit gewesen wäre, hatte Dr. Sinowatz bereits höhere Aufgaben zu bewältigen, sodaß dieser schöne Plan niemals zur Verwirklichung kam. Auf diese Art und Weise war es mir nicht vergönnt, meiner Heimat, Österreich und dem Burgenland, meine Erfahrungen als Pädagoge zur Verfügung zu stellen.

Siegenderdorf, Burgenland

Oft heißt es, ein Komponist brauche nichts sonst als ein Stück Papier und eine Feder. Das stimmt aber nur teilweise: Er braucht auch Ruhe, Abgeschlossenheit, möglichst keine Nachbarn, die musizieren oder ständig das Radio plärren lassen. Wie traurig sind die Berichte von Béla Bartók: Fast vier Jahre seines sonst an Schaffen so reichen Lebens komponierte er während seines Aufenthaltes in New York aus eben diesen Gründen keine einzige Note. Eine ruhige Wohnstätte ist das Um und Auf eines Komponisten, um überhaupt von Arbeit reden zu können. Die andere Voraussetzung ist die, daß der Ort nicht allzuweit von Kultur- und Verkaufszentren entfernt liegt. Man muß auch an die Frau denken, die für den Haushalt sorgt. Auch das ist wichtig, um den Schaffensmotor in Bewegung halten zu können.

In diese Zeit (1969/1970) fiel ein Ereignis, das mich eher dazu verleiten hätte können, in Cincinnati zu bleiben: Ich wurde zum „Fellow of the Graduate School“ der Universität ernannt. Nach dem Muster der englischen Universitäten werden jedes Jahr ein bis zwei Mitglieder der verschiedenen Fakultäten, die besondere Leistungen erbracht haben, zu „Fellows“ ernannt. Als Komponist war ich nach Jahren – wenn nicht überhaupt – der Einzige. Zum „Fellow“ ernannt zu werden bedeutet, daß man lebenslang der Fakultät angehört, mit einem Arbeitszimmer und einem gewissen Mitspracherecht. Ich mußte mich nun entscheiden zu bleiben oder zu gehen – kein leichter Entschluß. Falls wir uns zum Gehen entschließen sollten, so wollten wir nach Siegenderdorf oder Wien und Umgebung oder in ein Land, wie z.B. die Schweiz, wo wir viele Freunde hatten; Ungarn kam wohl kaum in Betracht. Da kam die Nachricht, daß unsere Freunde in Siegenderdorf uns jenes Haus anboten, in dem ich mit meinen Eltern von 1916-1939 gewohnt hatte, eine geräumige Villa mit großem Garten. Wir griffen natürlich zu: Es sollte unser neues Heim werden.

So kam das Jahr 1970 heran, das letzte, das wir in Amerika verbrachten. Ich reichte mein Gesuch zur Emeritierung ein, das etwas Konsternation verursachte, da man eben dabei war, meinen Status zu verbessern. Das Symphonieorchester unter der Leitung meines Freundes Max Rudolf war eben dabei, meine *Antiqua Hungarica* zur amerikanischen Erstaufführung zu bringen. Es sollte mein Abschiedskonzert für Cincinnati werden. Es folgten noch viele Anlässe, um Abschied zu feiern. Abschied nehmen mußte ich so oft in meinem Leben, daß ich mich gerne einen „Abschiedsathleten“ nenne. Man konnte es mir kaum anmerken, wie schwer es mir oft fiel, liebe Menschen verlassen zu müssen, oft auf Nimmerwiedersehen.

Mit der Universität vereinbarte ich, daß ich in den nächsten Jahren für einige Semester als Gastprofessor wiederkommen würde; ein Vorhaben, das leider nicht durchgeführt werden konnte – wie immer aus Geldmangel.

Im Juli 1970 begleitete uns mein ehemaliger Schüler Kenneth Bruscia in New York zum Flughafen. Er ist heute leitender Professor für Musiktherapie an der Temple University in Philadelphia.

Wir flogen direkt nach Norwegen und landeten in Bergen, dieser herrlich schön gelegenen Stadt, dem Geburtsort von Edvard Grieg. Dort trafen wir wieder unseren Freund Ernst Glaser, der inzwischen Direktor des Konservatoriums geworden war. Von Bergen aus unternahmen wir eine dreitägige Fahrt nach Oslo. In dem großen Bus befanden sich außer uns nur noch ein junges Ehepaar, die Stewardess und der Fahrer.

Wir blieben am Gletscher stehen und lieferten uns eine Schneeballschlacht, übernachteten in prächtigen Hotels und genossen die herrliche norwegische Landschaft, aber auch die Küche.

Unsere nächsten Stationen waren Genf und Zürich. Dann kehrten wir schließlich, nach 18jähriger Tätigkeit in den USA, nach Siegendorf in die Heimat zurück. Diesmal für immer. Meine entscheidenden Lebensphasen hatten hier ihren Anfang genommen: die ersten Kompositionsversuche, die Reisen, die ersten Erfolge. Heimatgefühl steht bei mir weit über jedem Nationalismus, der mir von jeher nichts bedeutete. Ich spreche ungarisch ebenso fließend wie deutsch oder englisch, dazu noch französisch und italienisch, und ich fühlte mich als Kosmopolit in allen Ländern rasch zu Hause. So konnte es geschehen, daß ich als ungarischer Komponist in Österreich, als Österreicher in Ungarn, als ungarischer Komponist in Amerika, als ägyptischer Bartók (Joseph Marx), als amerikanischer Komponist in bezeichnet wurde. Ich empfand immer große Sympathie für die Landschaft im Grenzgebiet Österreich-Ungarn, als Teil des ehemaligen Pannoniens. Fast jährlich, der großen Distanz ungeachtet, besuchte ich meine Eltern und Freunde in Siegendorf und Sopron. Von Jahr zu Jahr konnte ich beobachten, wie sich das Burgenland entwickelte: Eisenstadt wurde ein Kultur-, Handels-, Gewerbe- und Touristenzentrum, eine Kongreßstadt. Das Gebiet um den Neusiedlersee (ich war als Kind viel in Rust bei den Großeltern gewesen) wurde zu einem Bade- und Naturparadies. Leider machten sich bald auch die Kehrseiten bemerkbar: zuviel des Guten brachte zuviel Beton, zuviel Asphalt, zuviel verbaute Hütten, zuviel Tourismus, zu viele Weingärten, zuviel Müll, zu viele Autos usw. – die unvermeidlichen Begleiterscheinungen, die unsere Welt bedrohen.

Es begann nicht nur ein neuer Lebensabschnitt, sondern ein neues Leben. Der Pendler hatte aufgehört zu pendeln. Die Uhr blieb zwar nicht stehen, doch wie es sich für Uhren gehört, blieb sie am selben Fleck hängen, an einer der vier Wände. Diese waren für mich mein Arbeitszimmer, derselbe Raum, den ich 30 Jahre zuvor verlassen hatte. Man würde meinen, daß ein Mensch, der so viel in der Welt herumgekommen ist wie ich, sich plötzlich beengt fühlen muß oder sich gar langweilt, wenn er in ein und demselben Ort als ständigem Aufenthalt verbleiben muß. Ich glaube, meinem Wesen nach war ich immer eher ein Mensch mit einer Neigung zur Selbsthaftigkeit. Vielleicht waren es nur meine Lebensumstände, die mich zum fortwährenden Wandern zwangen?

Jedenfalls gelang es Eva nun schon zum x-ten Mal, unser Haus in kürzester Zeit gemütlich zu gestalten. Wir hatten genügend Platz für uns und auch, um ein bis zwei Gäste beherbergen zu können. An ihnen fehlte es dann auch nicht.

Unser erster Gast war Evas ehemaliger Gatte, der ungarische Dichter Zoltán Jékely. Ich war dann auch öfters bei ihm in Budapest und in Visegrád in der Familienvilla an der Donau. Dort begegnete ich auch seinem Vater, Lajos Áprily (Dichtername), dessen Name jedem Ungarn, ob jung oder alt, ein Begriff ist.

Die Jahre, die nun folgten, vergingen, reich an inneren Erlebnissen, viel zu rasch. Eines ist sicher: Es war eine Zeit regelmäßigen Schaffens angebrochen, das meinen Tag fast gänzlich ausfüllte. Dazu kam eine ausgedehnte Korrespondenz in mehreren Sprachen, die ich selbst zu erledigen hatte, und nicht zuletzt das Verfassen einer Anzahl von Artikeln, Vorträgen und wissenschaftlichen Arbeiten für Zeitschriften, Radio etc.. Auch machten wir Reisen in die Nachbarländer Schweiz, Italien, Ungarn, Jugosla-

wien, hielten uns – vor allem in der Faschingszeit – gerne in Bad Aussee, Grundlsee oder Mondsee auf und machten Erholungsurlaube in Kärnten, namentlich in Warmbad Villach, Salzburg usf. – alles Aufenthalte, wie sie jeder hier erleben kann und die daher keiner besonderen Erwähnung bedürfen. Im folgenden will ich mich nur auf Ereignisse beschränken, von denen ich glaube, daß sie interessant genug sind, um erwähnt zu werden.

Noch im Dezember des Jahres 1970 lud mich Prof. Dr. Erich Marckhl, Präsident der Musikhochschule Graz, zu einem Kompositionsabend ein. Dabei kam durch das Grazer Duo Klasinc-Bäumler mein neuestes Werk *Späte Gedanken* für Violine und Gitarre, Op. 90, zur Uraufführung. Es gehört zu meinen weniger bekannten Kompositionen und gelangt selten zur Aufführung. Dabei glaube ich aber, daß es zu meinen interessantesten Werken gehört. In den *Späten Gedanken* gibt es kein Thema, das vorgestellt, entwickelt, variiert, durchgeführt wird; es fehlt die Takteinteilung und damit das rhythmische Ordnungselement; tonale Beziehungen sind nicht vorhanden. Der Zugang zu einer solchen Komposition kann daher nur durch die reine Faktenbeschreibung erfolgen, aus der sich Tabellen von Intervallproportionen und Dichtefeldern dynamischen Verhaltens kristallisieren. Ich möchte auch auf die Tatsache hinweisen, daß oft gerade jene Werke, die der Komponist am liebsten hat, am wenigsten Anklang finden.

Im selben Konzert habe ich auch mit Gerhard Schönfeldinger einiges aus meinen Werken für Klarinette und Klavier zur Aufführung gebracht. Schon früher habe ich auf Anregung dieses ausgezeichneten Klarinettenisten ein Stück für vier Klarinetten mit dem Titel *Hommage to Pan*, Op. 87, komponiert, das 1969 von ihm und seinen Schülern im ORF zur Uraufführung gebracht wurde.

Im Frühling 1971 verbrachten wir einige Wochen als Gäste des österreichischen Kulturinstituts in Rom. Dort begegneten wir György Ligeti und seiner Frau Vera; sie waren zur Aufführung einiger seiner Werke durch das österreichische Ensemble „Die Reihe“ unter Leitung von Friedrich Cerha nach Rom gekommen. Mit bewundernswerter Konsequenz und großem Arbeitswillen verfolgte Ligeti seine Laufbahn, die ihn zu einem der bedeutenden Gestalten der neuen Musikszene machten. Wie immer war Gyuri (ungarischer Kosename für György = Georg) ein netter, geistvoller, vor allem witziger Partner.

In Venedig sahen wir auf der Kaffeeterrasse am Zattere von der Ferne Ezra Pound. Alt, in sich gekehrt, schweigsam saß er da, von seiner Sekretärin begleitet. Ein merkwürdiges Menschenschicksal ging nach vielen Irrungen und Verfolgungen dem Ende zu. Ich verehere ihn als den größten Dichter Amerikas.

Mein ehemaliger amerikanischer Schüler Jerry Perkins gab damals in der Town Hall in New York ein Konzert mit meinen Klavierkompositionen. Es dürfte das wichtigste Konzert in Amerika für mich gewesen sein.

Im August war ich bei den Internationalen Kammermusiktagen in Oberschützen. Diese, nun fast schon jährlich abgehalten, gehören zu den sympathischsten Veranstaltungen des Burgenlandes.

Ein seltsames Ereignis war das Konzert in Siegendorf: Der Saal des Jugendheimes war gesteckt voll – eine große Ausnahme, denn im allgemeinen lassen sich unsere Mitbürger vom Lande kaum zu einem Konzertbesuch bewegen. Die Laudatio hielt Kulturlandesrat Dr. Fred Sinowatz. Mitwirkend waren die besten Kräfte des Burgen-

landes und das Duo Zsigmondy-Nissen, das extra aus Amerika eben angekommen war, sowie die Sängerin Maria Schuller aus Siegendorf. Es wurden ausschließlich meine Kompositionen vorgetragen. Aus Sopron war meine Mutter gekommen, 91 Jahre alt, und hatte Freude an dem Erfolg ihres Sohnes.

Im Sommer besuchte uns Freund Bures aus Buenos Aires und verbrachte einige Tage bei uns. Es war ein Wiedersehen nach 50 Jahren.

Das Jahr 1972 stand im Zeichen meines 70. Geburtstages. Am 3. Mai fanden eine Sonderausstellung und ein Kompositionskonzert im Empire-Saal des Schlosses Esterházy in Eisenstadt statt. Im neu eröffneten Haydn-Landeskonservatorium wurde ein Takács-Wettbewerb für die musizierende Jugend des Burgenlandes veranstaltet.

In Wien fanden im Großen Musikvereinsaal 10 Aufführungen meiner *Serenade* für Orchester unter der Leitung von Friedrich Lessky statt. Es waren Konzerte, welche das Jugendamt der Stadt Wien für die Schuljugend veranstaltet hatte. Dieser direkte Kontakt mit der Jugend war ein guter Auftakt für mich, der ich doch so viele Kompositionen für die Jugend geschrieben habe.

Tibor Bisztriczky gab mit einem Takács-Liszt-Programm einen Violinabend im Wiener Collegium Hungaricum.

Auch eine erste Schallplatte erschien mit fünf meiner Orchester- und Kammermusikwerke in der Österreichischen Phonotek (ÖPH 10025).

In Klagenfurt fand eine Tagung zeitgenössischer Komponisten statt. Eingeladen hatten die Stadtverwaltung und der Rundfunk. Mehrere Tage hindurch diskutierten wir über unsere Probleme, vor allem aber lernten wir einander kennen. Moderator war der Leiter der E-Musik des ORF/Klagenfurt, Nikolaus Fheodoroff, der – trotz seines fremdartig klingenden Namens – ein waschechter Kärntner ist. Er war Schüler und Freund von Josef Matthias Hauer, auch „Zwölfton-Hauer“ genannt. Fheodoroff ist ein vielseitiger Musiker, Komponist, Dirigent, Chorleiter und auch Organisator voller Ideen. Auf seine Anregung hin veranstaltete man in Klagenfurt Kompositionsmatinee mit Uraufführungen. Jedes österreichische Bundesland hatte seine eigene Matinee. So kamen meine *Essays in Sound* für Klarinette und Klavier, Op. 84, mit dem Duo Rieger-Kayser zur Uraufführung sowie im Jahre 1974 mein *Monolog* für Violoncello solo durch Heinrich Schiff.

Im Herbst fand ein Musikfest der Internationalen Gesellschaft für zeitgenössische Musik in Graz statt. Sein Höhepunkt waren Werke des polnischen Komponisten Witold Lutoslawski, der selbst dirigierte. Leider versäumte ich es damals, diesen großen Komponisten persönlich kennenzulernen. Unsere Verbindung wurde später durch einen Briefwechsel hergestellt. Lutoslawskis Kompositionsmethoden haben viele zeitgenössische Komponisten beeinflusst.

Die Oper *Der Teufel von Loudon* von Penderecki, dem anderen großen zeitgenössischen polnischen Komponisten, wurde auch aufgeführt.

Auch den in Deutschland lebenden jugoslawischen Komponisten Vinko Globokar, der im wahrsten Sinne des Wortes zur Avantgarde gehört, lernte ich in Graz kennen. Seine Partituren haben Riesenformat und gehören zu den graphischen Wunderwerken.

Anlässlich des Geburtstages von Franz Liszt am 22. Oktober brachte ich einige Klavierstücke des Meisters in seinem Geburtshaus zum Vortrag. In den engen Räumen des kleinen Hauses befindet sich ein Gedächtnismuseum. Daß mir dieses Konzert besonders in Erinnerung blieb, erklärt sich damit, daß mir die Finger in dem ungeheiz-

In Raiding lernte ich auch Prof. Dr. Erich Schenk kennen. Dieser große Musikgelehrte, Schriftsteller, Forscher und Lehrer, der wie kaum ein anderer sein Fach in Österreich zur akademischen Geltung gebracht hatte, starb leider zwei Jahre später. So war es nicht mehr möglich, einen näheren Kontakt herzustellen. Mit seiner Frau Margarethe Schenk verbindet mich eine dauernde Freundschaft.

Ein Konzert des Franz-Liszt-Symphonieorchesters in Sopron mit Gyula Horváth am Pult beendete meine Geburtstagsfeiern; am Programm standen meine *Tarantella* für Klavier und Orchester, die *Miniatures* und das *Ländliche Barock*, das ich selbst dirigierte – wie 1941 bei der ebenfalls in Sopron stattgefundenen Uraufführung.

Das Jahr 1973 begann für uns in Salzburg mit den Mozart-Wochen. Celibidache dirigierte die Wiener Philharmoniker, David Oistrach gab mit Badura-Skoda einen wundervollen Sonatenabend. Beim Abendessen nach dem Konzert im Österreichischen Hof, zu dem mich Badura-Skoda einlud, lernte ich den großen russischen Geiger kennen. Er sprach gut deutsch und erzählte in vorgerückter Stimmung köstliche erlebte Anekdoten. Seine Frau erzählte mir, wie glücklich Oistrach war, mit Badura-Skoda musizieren zu können. Sie musizierten, als atmeten sie im gleichen Rhythmus.

Von Salzburg fuhren wir zum Fasching nach Bad Aussee. Seit unseren Jahren in Grundlsee haben wir dieses ursprünglich bäuerliche Fest noch in bester Erinnerung. Der Faschingszug war genau so bunt und lustig wie in der Vergangenheit. Da im Hotel „Erzherzog Johann“ am Faschingsdienstag bis in die Frühe getanzt und gejoht wurde, bis endlich der Fasching begraben war, feierten auch wir bis zur Morgenstunde mit. Die Musik und die Bräuche waren unverändert ursprünglich, ohne irgendwelche modernistische Bestrebungen.

Am 13. Februar 1973 fand in Wien die Uraufführung eines kurz vorher beendeten Werkes für zwei Klaviere und Schlagwerk statt: *Tagebuch-Fragmente*, Op. 93. Hans Kann und Naoyuki Taneda waren die Aufführenden. In den *Tagebuch-Fragmenten* versuchte ich, neue Klänge und Techniken zu entwickeln. Ich ließ auch die Klaviersaiten im Inneren des Instruments zupfen und streichen und Cluster mit der flachen Hand anschlagen, was zur Folge hatte, daß eine Pianistin die Noten mit der Begründung zurückgab, daß man ihr so etwas nicht zumuten könne! Auch mein Studienkollege Armin Kaufmann empörte sich über das Stück, indem er wörtlich sagte: „Takács, das ist deiner nicht würdig“

Kurz vor dem Wiener Konzert war meine Mutter in Sopron im Alter von 93 Jahren verschieden. Sie war bis zuletzt bei guter Gesundheit gewesen. Ich war damals 72 Jahre alt. Nur Wenigen ist es vergönnt, so lange eine Mutter zu haben.

Im April unternahmen wir mit Freunden eine Italienreise. Wir fuhren über Venedig nach Ravenna, Siena und Lucca bis Orvieto und blieben stehen, wo es uns gefiel. Am Schluß folgte in Udine der übliche Schuheinkauf. Ein Abendessen nahe Trecesimo in der berühmten alten Mühle soll nicht vergessen werden.

Im Herbst fuhren wir nach Opatija in Jugoslawien. Seitdem verbrachten wir meistens den Vorfrühling an diesem klimatisch milden Ort an der Adria. Durch Zufall begegneten wir dort Bani Doroslowacki, dem alten Freund aus den Kriegsjahren in Pécs.

Im Juli 1974 kam mein ehemaliger Student Walter Mays mit seiner Frau aus den USA zu einem kurzen Besuch zu uns. Da in Breitenbrunn am Neusiedlersee gerade

Musiktage stattfanden, hörten wir uns mit Mays und Andor Losonczy einige Konzerte an. Auch die Schweizer Akkordeonistin Elsbeth Moser lernte ich kennen, eine hervorragende Künstlerin und Virtuosin ihres Instruments, welches sie auf eine höhere künstlerische Ebene zu bringen versucht. Sie kam noch öfters zu uns, um mich von den künstlerischen Möglichkeiten des Instruments zu überzeugen. Durch die Bekanntschaft einer jungen Wiener Akkordeonistin, Barbara Faast, hatte ich Gelegenheit, mich mit dem Instrument eingehender zu beschäftigen. Ich übertrug einige Klavierstücke auf Akkordeon und komponierte auch einige Originalwerke.

1974 entstand ein Heft mit 15 Klavierstücken unter dem Titel *Klänge und Farben*. Ihrem Inhalt nach sind die Stücke sehr verschieden, von konservativ bis avantgardistisch. Ich beabsichtigte damit, der klavierspielenden Jugend eine Auswahl von mittelschweren Stücken zu widmen, die möglichst viele Richtungen der zeitgenössischen Musik umfassen.

Dr. Redtenbacher, Konzertmeister des ORF-Symphonieorchesters und Leiter der Kammermusikvereinigung des Österreichischen Rundfunks, war schon einige Zeit zuvor mit der Bitte an mich herangetreten, ein Kammermusikwerk mit größerer Besetzung für sein Ensemble zu komponieren. Ich beschloß, ein Oktett zu schreiben, und zwar für Bläserquintett, Violine, Violoncello und Kontrabaß. Ich versuchte, meine kompositorische Palette möglichst zu erweitern, das heißt, Mittel anzuwenden, die ich vorher noch nicht verwendet hatte – kurz: etwas „Neues“ zu machen. Es wurde ein mehrsätziges Werk, zwar genau notiert, doch dem Interpreten möglichst große Freiheiten einräumend. Die Uraufführung fand im Empiresaal des Schlosses Esterházy in Eisenstadt am 22. Jänner 1975 durch die Auftraggeber statt. Friedrich C. Heller schrieb bei dieser Gelegenheit im Programmheft des Eisenstädter Konzerts:

„Takács ist es gelungen, bei mannigfaltiger Verwendung neuer Kompositionstechniken doch immer eine humane, den Menschen menschlich ansprechende Musik zu schreiben.“

Neben kompositorischen Arbeiten war das Jahr auch reich an Aufführungen. Im Haydn-Saal in Eisenstadt spielte Alexander Jenner meine *Tarantella* für Klavier und Orchester mit dem ORF-Orchester unter Milan Horvat. Ich selbst gab mit dem Geiger Ehrenhofer ein Konzert. Auch in Budapest wirkte ich bei einem Konzert des ungarischen Radios mit.

In Wien gab der Generalsekretär des Konzerthauses, Hans Landesmann, nach einem Konzert des Lasalle-Quartetts einen Empfang, bei dem ich Nike Wagner wiedersah. Die Urenkelin Richard Wagners war Ende der 60er-Jahre in Cincinnati, wo sie Germanistik studierte. In Wien hielt sie sich damals auf, um Studien über Karl Kraus zu betreiben. Nike Wagner, Tochter Wielands, ist eine durchaus kluge und intelligente junge Dame, und es tut mir leid, daß wir uns nur so selten begegnen. Ihr 1982 im Suhrkamp-Verlag erschienenenes Buch *Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne* ist eine interessante Studie des Zeitabschnittes um die Jahrhundertwende. Nike Wagner sandte mir das Buch mit folgender Widmung:

„Für Jenö 80, der noch grün hinter den Ohren war, als die Wiener Modernen es schon faustdick dortselbst hatten. Mit Dank fürs herrliche Bartók-Buch! Und immerwährende Grüße von Nike. Paris Nov. 82.“

Es kann nicht Zweck meiner Erinnerungen sein, daß ich mit einer Aufzählung meiner Aufführungen fortfahre. Andererseits sind Aufführungen im Leben eines Komponisten wichtig. Sind sie doch die Bestätigung, daß er nicht für die Schreibtischlade arbeitet.

In Halbtum im Burgenland, bekannt durch das schöne Barockschloß des Prinzen Eugen, fand ein Pflingstsymposion statt. Es kamen die Komponisten Schollum, Bresgen, Marckhl, Urbanner, Fheodoroff, Scholz, die Musiksoziologin Elisabeth Haselauer und der Verlagsleiter des Musikverlages Doblinger, Herbert Vogg. Letzterer, unser aller Verleger, hielt ein Referat mit Tonbändern. Aber das Wichtigste waren ja nicht so sehr die Vorträge. Man kam zusammen und lernte einander kennen – etwas, was ich in Österreich vermisste. Man trifft die Kollegen nur bei Empfängen, wo es immer gedrängt voll ist und wo man kaum Gelegenheit findet, selbst nur einige Worte zu wechseln.

In Halbtum lernten wir auch Baronin Marietheres von Waldbott kennen.

Mit Andor Losonczy führte ich meine *Tagebuchfragmente* für zwei Klaviere in einem Konzert der Gesellschaft für zeitgenössische Musik in Klagenfurt auf. Das Ehepaar Losonczy gehört seit langem zu unserem Freundeskreis. Andor studierte in Budapest und kurze Zeit bei mir in Pécs. Am Mozarteum tätig, ist er nicht nur ein sehr erfindungsreicher Komponist, sondern auch ein ausgezeichnete Pianist. Als Komponist gehört er dem experimentierenden Typ an; Verfremdungseffekte, Elektronik und zuletzt auch Computermusik gehören zu seinem Interessensgebiet. Während dies bei so manchem Komponisten eine Flucht ins Ungewisse bedeutet, scheint es bei Losonczy ein wirkliches Interesse zu sein. Er besitzt Talent, um sich in jedem beliebigen Idiom ausdrücken zu können, und alles, was er tut, geschieht aus innerer Überzeugung. Diese Ehrlichkeit ist es, was ich besonders an ihm schätze.

Ein anderer meiner Schüler aus der Zeit in Ungarn war Josef Maria Horvath, ebenfalls am Mozarteum tätig. Er debütierte mit einigen recht interessanten Kompositionen, die einiges Aufsehen erregten.

Im Jänner 1976 erhielt ich als erster Burgenländer den Landeskulturpreis für Musik. Landeshauptmann Theodor Kery überreichte das Diplom.

Das Institut für Musikedokumentation veranstaltete im Hoboken-Saal der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien ein Konzert mit Werken von Hauer, Albinoni, Haydn und Takács. Bei allen Werken war ein Kontrabaß dabei. Bei Hauers *Zwölftonspiel* für Klavier zu vier Händen, Violine, Viola, Violoncello und Kontrabaß spielte ich selbst mit. Joseph Matthias Hauer äußerte sich selbst über diese Musik (1954):

„Ist es nicht selbstverständlich, daß diese von der 'Totalität' herbezogene Musik alle Melodien, Themen, Motive enthält, die jemals 'komponiert' wurden? und selbstverständlich auch alle satztechnischen Finessen? die Harmonie des Alls?“³⁵

Es war das erste Mal, daß ich einem Werk von Hauer begegnet bin. Jedenfalls mußte ich mehrere Tage hindurch üben, bis ich dieses, zwar technisch nicht schwierige, aber sonst ungewöhnliche Stück meistern konnte.

Zur Aufführung gelangte mein Stück *Musica Reservata* für Kontrabaß und Klavier, Op. 91 (1971). Mit diesem Titel, der in der Renaissance besonders anspruchsvolle Musikformen für höfische und patrizische Kreise bezeichnete, wollte ich auf die satztechnische und melodische Komplexität meiner Komposition hinweisen.

Das Ereignis des Jahres 1976 war die Franz-Schreker-Retrospektive im Rahmen des Steirischen Herbstes in Graz. Es kamen Frau Schreker, die Witwe des Komponisten, die in Berlin lebte, und natürlich Tochter Haidy mit ihrem Mann, meinem alten Freund Bures aus Buenos Aires. Die Aufführung von Schrekers Oper *Der ferne Klang*, mit der Schreker seine große Karriere als Opernkomponist begonnen hatte, sollte eine Schre-

ker-Renaissance herbeiführen. In meiner Studienzeit in Wien war Schreker schon Direktor der Musikhochschule in Berlin gewesen, und so bin ich ihm persönlich nie begegnet. Seine Opern wurden damals an allen Opernhäusern der Welt aufgeführt.

Der junge Komponist Gösta Neuwirth ebenso wie Carl Dahlhaus, Hans Mayer, Ernst Hilmar, Rudolf Stephan, vor allem aber Otto Kolleritsch, der im Namen des Instituts für Wertungsforschung zu diesem Symposium eingeladen hatte, setzten sich mit dem Problem Schreker auseinander.

Von fast übernationalem Interesse war ein Liszt-Klavierwettbewerb der italienischen Jugend in Livorno. Es war bereits das dritte Mal, daß dieser Wettbewerb stattfand; er wird seitdem jährlich veranstaltet. 1976 war ich als Präsident der Jury anwesend. Es nahmen damals 118 junge Pianisten teil – eine erstaunliche Anzahl, wenn man bedenkt, daß die Teilnehmer ausschließlich Italiener waren!

Am dritten Tag erkrankte ich an einer fiebrigen Grippe und mußte mehrere Tage in einem Hotel im Bett verbringen. Ein italienischer Dottore, ein netter Mann, versorgte mich. Ich war noch recht klapprig, als wir heimfuhren und – obwohl es bereits Ende März war – ab Venedig in einen frostigen Winter gerieten.

Es war das letzte Mal, daß ich an einem Wettbewerb als Juror teilnahm. Der Wettbewerb brachte den Beweis, daß es in Italien viele junge Talente gibt und daß die Musik von Franz Liszt sich großer Beliebtheit erfreut, weit mehr als z.B. in Österreich, wo die studierende Jugend – Musikhochschulen und Konservatorien inbegriffen – kaum Liszt spielt.

In diesem Zusammenhang möchte ich auch darauf hinweisen, daß seit Beginn der 50er-Jahre in aller Welt Liszt-Vereine gegründet wurden, die sich der Pflege von Liszts Musik und der Erforschung seines Lebens und Werkes widmen. Auch in Eisenstadt konstituierte sich auf Anregung von Otto Bremer, dem italienischen Präsidenten, ein solches „Liszt-Centre“. Der Direktor in Österreich wurde Dr. Emmerich Karl Horvath, von Beruf Religionslehrer. Es gelang ihm, mehrere Liszt-Symposien zu veranstalten, an denen Liszt-Experten aus Europa und Amerika teilnahmen. Ich selbst bekleidete in diesem Liszt-Centre die Stelle eines musikalischen Beirats. Meine Aufgabe war die Beratung der öffentlichen Veranstaltungen, vor allem der Konzerte. Meine Verehrung für Franz Liszt geht weit in meine Jugend zurück, in eine Zeit, als man seiner Musik oft noch Unverständnis entgegenbrachte.

Am 22. August 1976 fand die Eröffnung des Kulturzentrums in Mattersburg statt, wobei das Niederösterreichische Tonkünstlerorchester meine *Volkstänze aus dem Burgenland* aufführte. Das Kulturzentrum war das erste der vier Kulturzentren, welche im Rahmen eines großzügigen Kulturprogrammes der Burgenländischen Landesregierung unter Landeshauptmann Kery errichtet wurden. Es folgten die Kulturzentren in Güssing, Jennersdorf, Eisenstadt und Oberschützen. Diese aufwendigen Betonburgen der Kultur sollten der Bevölkerung die Möglichkeit bieten, sich in kultureller Hinsicht entfalten zu können. Es wurden Räume geschaffen für Theater, Konzert, Kunstausstellungen, aber auch für Geselligkeit, Sport usw.. Die Monatsschrift *Kukuruz* berichtet über die Tätigkeit dieser Zentren. Bei der Eröffnung in Mattersburg geriet ich wegen der schlechten Akustik sofort mit dem Architekten in Streit. Daß der Saal als Mehrzwecksaal (Theater, Konzert) geplant war, konnte mich nicht überzeugen, denn auch ein Mehrzwecksaal sollte gute Akustik haben.

Wie weit die Kulturzentren ihre Zwecke zu erfüllen vermögen, soll hier nicht

Im Jahr 1976 wurde die „Burgenland-Stiftung Theodor Kery“ durch Gruppen von Industriellen und Geschäftsleuten ins Leben gerufen. Ich sagte meine Mitarbeit im wissenschaftlichen Beirat zu. Die Stiftung umfaßt: Natur-, Geistes-, Wirtschafts- und Sozialwissenschaften, Kunst und Kultur, Publizistik, Sport und Soziales. Der wissenschaftliche Beirat umfaßt eine Anzahl der bedeutendsten Burgenländer: Anton Lehmden (Maler), Rudolf Kedl (Bildhauer), Matthias Szauer (Architekt), Karl Messner (Komponist), Anni Pirch (Schriftstellerin), Gertraud Schober (Leiterin einer Ballettschule) usw.. Das Kuratorium besteht aus: Eugen Horvath (Generaldirektor), den Direktoren und Unternehmern Emil Steiner, Dr. Heinrich Huber, Ernst Bittner usw.. Seit Bestand der Stiftung wurden jährlich an die 15 Preise verteilt, die sicherlich zur Förderung des Burgenlandes ein Wesentliches geleistet haben. Vor allem seien die Spenden an das Rote Kreuz erwähnt; die Stiftung hat seit seiner Gründung 27 Rettungswagen, einen Notarztwagen und einen Blutspendebus gestiftet.

Zum Abschluß des Jahres kam Freund Ferenc Farkas nach Wien, um den Herderpreis zu übernehmen und an einem Kompositionsabend im Collegium Hungaricum teilzunehmen, der seinen Werken gewidmet war. Dieser große Senior der ungarischen Musik wurde von Dr. Klein interviewt und erntete Beifall und Respekt. Mich verbindet mit Farkas eine langjährige Freundschaft, die sich während meiner Jahre in Pécs besonders intensiv gestaltet hatte. Nach dem Krieg wurde Farkas Direktor der Musikschule in Székesfehérvár – wahrlich keine Position für einen Mann seiner Qualitäten. Er entstammte einer Offiziersfamilie, was bei dem damaligen Regime ein unverzeihliches Verbrechen war. Doch selbst in der ärgsten Zeit (1948-1956) konnte der kommunistische Rektor der Musikhochschule Budapest, Ferenc Szabó, auf eine Fachkraft wie Farkas nicht verzichten. Er wurde als Leiter einer Meisterklasse nach Budapest berufen. Fast alle bedeutenden Komponisten der Generation der 40- bis 50jährigen waren seine Schüler, Szabó dagegen ist verschwunden.

Bei einer Gelegenheit, bei der von Kirchenmusik die Rede war, hatte Szabó, der Atheist, deren Bedeutung für die Musikgeschichte bezweifelt, worauf Kodály erwiderte: „Wenn jemand die Wichtigkeit der Kirchenmusik nicht anerkennt und schätzt, der komponiert dann eben so wie Sie“ (Was keinesfalls als Kompliment aufzufassen war!)

Solche und ähnliche Anekdoten kursierten damals in Budapest über Kodály. Mutig, wie er war, sagte er seine Meinung und ließ sich durch nichts beirren.

In einem Kammerkonzert im Zyklus „Österreichische Musik der Gegenwart“, veranstaltet von der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, wurde meine *Serenade* für Bläserquintett aufgeführt. Weitere Aufführungen folgten in Graz, Paris und Halbtorn (Niederösterreichisches Bläserquintett).

Im April 1977 fand ein Franz-Liszt-Wettbewerb in Sopron statt. Das Präsidium hatte der ungarische Komponist Pál Kadosa inne, gemeinsam mit Mitgliedern aus der Bundesrepublik Deutschland, der Tschechoslowakei, Italien, Ungarn und Österreich. Die Leistungen der jungen ungarischen Pianisten waren hervorragend – ein Beweis, wie hoch der Lisztikult in Ungarn steht. Die Vertreter der anderen Länder – mit Ausnahme Italiens – standen weit dahinter. Bei dieser Gelegenheit wurde auch das alte Lisztendenkmal meiner Kindheitserinnerungen auf einen neuen Platz gestellt, diesmal in einen öffentlichen Park. Jetzt steht es vor dem Kulturzentrum in der Innenstadt.

Nach einigen Tagen, die wir bei unserem Dichterfreund Gyözö Csorba in seinem Haus am Plattensee verbrachten, folgte eine kleine Reise nach Südungarn in die Bildhauerkolonie à la Sankt Margarethen in den Weinbergen von Villány sowie zur Burg von Siklós.

Am 18. Oktober kam der ungarische Pianist Adám Fellegi aus Budapest, um meine eben fertiggestellte Komposition *Le Tombeau de Franz Liszt* in Eisenstadt zur Uraufführung zu bringen. Diese dem Andenken Liszts gewidmete Komposition besteht aus zwei Teilen, einem Klagelied (*Lacrimosa*) und einer Toccata (*Totentanz*).

1977 erschien im Auftrag der Kulturabteilung der Burgenländischen Landesregierung eine umfassende Dokumentation von Wolfgang Suppan, in Zusammenarbeit mit Lujza Tari, unter dem Titel: *Jenő Takács. Dokumente, Analysen, Kommentare*³⁶ über mich. Diese über 200 Seiten starke Dokumentation enthält alles Wesentliche über mein Leben und Werk bis zum Jahr 1976, u.a. sehr gelungene Analysen aller wichtigen Kompositionen, Faksimilia von Briefen, Notenbeispielen, ein Werkverzeichnis und reiches Fotomaterial. Es wird gerne als Quellenmaterial über mich verwendet. Zur Präsentation des Buches und zum Anlaß meines 75. Geburtstages fand am 24. Oktober im Blauen Salon des Verlages Doblinger in der Dorotheergasse in Wien ein Empfang statt, zu dem an die hundert Personen geladen waren. Miklós Forrai, Generalsekretär der Franz-Liszt-Gesellschaft von Budapest, überreichte mir bei dieser Gelegenheit eine Liszt-Medaille.

Erwähnen möchte ich den Besuch von Béla Bartók junior, dem älteren Sohn des Komponisten, in Siegendorf. Er lebt in Budapest, wo er sich mit dem Privatarchiv seines Vaters beschäftigt. In einem Zimmer seiner Wohnung befinden sich sämtliche, von Bartók in Ungarn hinterlassenen Dokumente. Bartók hatte die Gewohnheit, alles aufzubewahren: Briefe, Programme, Zeitungen, Notizen und Konzepte; Mineralien-, Gesteins-, Käfer- und Schmetterlingssammlungen, ja sogar Eisenbahnfahrtscheine befinden sich in diesem kuriosen Konglomerat. Bartók junior ist auch Herausgeber von zwei wichtigen biographischen Dokumentationen: der Ausgabe von mehr als 900 Familienbriefen des Komponisten³⁷ sowie der *Chronik des Lebens meines Vaters*, einer tageweisen Beschreibung des Lebensweges des Komponisten³⁸. Der Löwenanteil von Bartóks Nachlaß, alle Originalmanuskripte und Tausende von Briefen, befindet sich aber in Amerika, verwaltet von Bartóks jüngerem Sohn Peter. Eine umfassende Publikation steht noch aus.

Die Erstaufführung meiner *Partita* für Gitarre und Orchester, in einer neuen Fassung für Gitarre und Streichorchester, fand, zusammen mit einer Rundfunkproduktion, in Villach am 10. Mai 1977 durch das Grazer Kammerorchester und eine Wiederholung in Klagenfurt am 11. Mai statt. Das Kulturamt der Stadt Villach lud uns dazu ein.

Meine zwei neuen Stücke für Gitarre solo, *Meditation und Reigen*, Op. 64 (1955/77), kamen in Wien durch den Siegendorfer Gitarristen Christian Horvath zur Uraufführung. Das junge Ehepaar Christian (in Wien tätig) und Maria Horvath zählt zu unseren besten Freunden.

Im Jahr 1978 mehrten sich Ur- und Erstaufführungen meiner Werke in Europa und Amerika. Anlässlich des Beethoven-Jahres 1977 (Beethovens 150. Todesjahr) komponierte ich auf Anregung meines Freundes Dr. Werner Schulze, Komponist und Fagottist des Niederösterreichischen Bläserquintetts, *Fünf Bagatellen für zehn Bläser*, Op. 102. Das Motto, das ich aus dem Buch Hiob dazu ausgewählt hatte, lautete: „Non

est potestas super terram quae comperatur ei” („Auf Erden ist Ihm niemand gleich“ nach der Luther-Übersetzung). Es wurde in einem Konzert der Jeunesse Musicale Wien am 19. Februar im Großen Musikvereinsaal uraufgeführt. Ausführende waren das Österreichisch-Ungarische Bläserensemble, dirigiert von Stefan Soltesz. In den ersten und letzten Satz flocht ich Motive von Beethoven ein.

Das Österreichische Kulturinstitut in Budapest veranstaltete in diesem Jahr mehrere Konzerte mit dem ungarischen Geigenduo Tibor Bisztriczky und Erika Hantó. Bisztriczky, der letzte der Meisterschüler des großen ungarischen Violinvirtuosen und Pädagogen Jenő Huby, hatte mich dazu angeregt, Violinduos für ihn zu schreiben. Ich benannte diese 1977 komponierten acht Duos nach den Taufnamen der Künstler Tibor und Erika *Tiberika-Duos*. Aufgeführt wurden sie in Pécs, Sopron, Budapest, Eisenstadt etc.. In denselben Konzerten spielte Bisztriczky auch Originalwerke für Violine und Klavier von Franz Liszt. Diese schönen Kompositionen, meist Spätwerke, sind kaum bekannt.

Beim Steirischen Herbst wohnten wir der Uraufführung der Oper *Orpheus ex machina* von Iván Eröd und Peter Vujica bei. Es ist ein durchaus kurzweiliges abendfüllendes Werk mit angenehmer, sehr melodioser Musik und einem geistvollen Libretto. Mit Eröd selbst und seiner charmanten Frau verbindet mich eine Freundschaft, die über das übliche kollegiale Maß hinausgeht. Ich verfolge mit Freude Eröds Erfolge und bewundere seinen Fleiß. Er unterrichtet an der Musikhochschule Graz und wurde eben nach Wien berufen. Er scheint zu den wenigen Komponisten zu gehören, die sich auch mit Zuversicht dem Kompositionsunterricht widmen. Als ich bei einem meiner Vorträge in Graz darauf hinwies, daß man meines Erachtens Komposition kaum unterrichten kann, erwiderte er humorvoll, daß ich ihm mit solchen Meinungen seine – teils anwesenden – Schüler vertreiben könnte. Es gibt natürlich vieles, das man erlernen kann und muß. Allerdings glaube ich, daß das Handwerk des Komponisten der neuen Zeit aufgrund der Entwicklung der Musik mit dem Handwerk des Komponisten früherer Zeit kaum mehr etwas zu tun hat. Heute scheint der Computer bald notwendiger zu werden als die Harmonielehre oder die Lehre vom Kontrapunkt.

Im November 1978, anlässlich des 10jährigen Bestandes des Kammerchores des Wiener Musikgymnasiums kam mein Acapella-Chor *Hymnus ad Completorium*, nach einem lateinischen Text des Aurelius Prudentius Clemens, zur Uraufführung. Er ist dem Chor und seinem Dirigenten, Friedrich Lessky, gewidmet.

Die früher erwähnten, für das Beethoven-Jahr komponierten *Fünf Bagatellen* kamen in einem Galakonzert in Nashville (Tennessee/USA) zur amerikanischen Erstaufführung.

Das wichtigste Ereignis des Jahres 1979 war für mich die Aufführung des Märchenspiels *Der Kahnfahrer im Mond*. Wenn man hier zurückblättert in das Jahr 1944, so habe ich einiges bereits darüber erwähnt. 1979 kam der ungarische Regisseur Ferenc Sik auf die Idee, dieses, 1944 in Pécs entstandene, von Weöres und mir verfaßte Märchenspiel im Nationaltheater von Pécs nach 35 Jahren zur verspäteten Uraufführung zu bringen. Die Figuren, Kostüme und die Bühnenbilder kreierte ein Dritter aus meinem Freundeskreis: Ferenc Martyn. Martyn hatte vor dem Krieg viele Jahre hindurch in Spanien und in Paris gelebt. Er war ein hervorragender Graphiker, Maler abstrakter Richtung und Bildhauer, und zählte in Ungarn zu den großen Alten seines Faches. Der Staat richtete schon zu seinen Lebzeiten ein Martyn-Museum ein.

Die Premiere des *Kahnfahrers im Mond* war durchaus erfolgreich. Es folgten Serien-Aufführungen auch in Budapest und anderen Städten Ungarns. Zur Aufführung waren wir drei alten Freunde und Weggenossen nach Pécs gekommen: Sándor Weöres, Ferenc Martyn und ich. Radio, Fernsehen und offizielle Bankette ergänzten diesen Aufenthalt. Leider war es der letzte, bei dem wir alle drei gegenwärtig waren. Martyn starb 1984, Weöres 1989.

1979 führte Werner Schulze zur 100-Jahr-Feier des modernen Kontrafagotts mein *Quodlibet*, ein für ihn komponiertes Stück, auf. Es ist bemerkenswert, daß ich als Komponist für tiefe Instrumente in die Verlagskataloge eingegangen war. In Cincinnati hatte ich, wie erwähnt, eine Sonate (*Sonata Capricciosa*) für Tuba sowie Stücke für Kontrabaß und Klavier komponiert. Es waren dies Beiträge zur zeitgenössischen Musikliteratur auf einem Gebiet, auf dem es an entsprechenden Vortragsstücken mangelt. Über mein nächstes, späteres Werk für Kontrabaß und Klavier, *Altungarische Hofballmusik*, will ich später berichten.

Betrachtet man die große Musikliteratur aus der Nähe, so wird man mit Erstaunen feststellen, wie viele Kompositionen „auf Bestellung“ oder als „Kommissionsauftrag“ geschrieben wurden. Besonders Musikliebhaber staunen oft und fragen, ob man denn auf Bestellung schreiben könne. Wo bleibt die „Inspiration“, wo die „Muse“, deren Küsse den Künstler „inspirieren“? Auch wird die Frage, wie ich komponiere, oft an mich gerichtet. Paul Hindemith behandelt diese Frage sehr eingehend in seinem Buch *A Composer's World*³⁹. Er schreibt von Einfällen und Visionen.

„Einfälle“: es „fällt einem etwas ein“, plötzlich, ohne es zu wollen – Johann Strauß notierte sie oft auf seine Manschetten. Der Komponist spinnt diesen Einfall weiter, und die Komposition ist da. Das ist die allgemeine Einstellung der Laien, die nicht bedenken, daß ein Einfall ja meistens nur ein Motiv ist, bestehend aus ein paar Tönen. Dem Einfall folgt die Ausarbeitung, die 99 Prozent der kompositorischen Arbeit ausmacht. Dabei kommt es oft vor, daß der ersten Version eine zweite, ja eine dritte und noch mehrere folgen, bis das Werk in seiner endgültigen Form fertig dasteht. Wie oft kommt es vor, daß man erst Jahre später merkt, oft erst nach der Veröffentlichung, wo und wie man es besser hätte machen können. Junge Komponisten sind in dieser Hinsicht besonders gefährdet. Sie wollen um jeden Preis gedruckt werden.

Visionen sind – laut Hindemith – eine andere Sache. Er vergleicht sie mit einer vom Blitz beleuchteten Landschaft, bei der sich alle Einzelheiten ins Gedächtnis einprägen. solche Visionen haben nur sehr wenige Komponisten. Dazu gehört die moralische Kraft der Überzeugung, das Werk bis zur höchsten Vollendung zu bringen. So entstehen die großen Meisterwerke der Musik, bei denen alles „stimmt“

Ein Kapitel, das den Laien interessiert, ist das Verhältnis des Komponisten zum Geld. Kann man überhaupt für Geld komponieren? In früheren Zeiten waren es die Könige, die Fürsten, die Prinzen, die sich einen Hofkomponisten leisteten. Heute gibt es kaum mehr Mäzene. In meiner langen Laufbahn bekam ich nur wenige Aufträge von Einzelpersonen. Heute sind es vielmehr die Stiftungen, die Banken, die Industriefirmen, die Rundfunkanstalten und natürlich der Staat, die als Mäzene auftreten. Oft sind es Musiker, Solisten, Kammermusikvereine oder Orchester, die sich beim Komponisten ein Stück bestellen, das sozusagen maßgeschneidert ihren Wünschen angepaßt sein soll. Bezahlen wollen sie, wenn überhaupt, möglichst wenig; aber der Komponist hat zumindest die Garantie, aufgeführt zu werden – Aufführungstantieme sind ja auch

Geld. Es gehen Gerüchte durch die ganze Musikgeschichte, daß Komponisten auf der einen Seite oft arme Schlucker und auf der anderen Seite Geizkrägen waren. – Beethoven soll täglich mit seiner Wirtschafterin gestritten haben. Er war zwar imstande, die kompliziertesten musikalischen Probleme zu lösen, aber rechnen konnte er nicht. Um zu multiplizieren, schrieb er die Zahlen untereinander und addierte sie. – Strawinsky kam nach dem Ersten Weltkrieg nach Prag, um sein Klavierkonzert aufzuführen. Nach Wien kam er nicht, weil man ihm das Honorar von 500 Dollar nicht zahlen konnte (oder wollte?). – Ich sah selbst, wie Béla Bartók ein Paket Zigaretten zurückgab, als er den Preis erfuhr. Er verlangte eine billigere Sorte. – Man sagt, Richard Strauss sei ein guter Rechner gewesen. Der Verlust seines beträchtlichen Vermögens durch den Ersten und den Zweiten Weltkrieg soll ein unüberwindliches Ärgernis für ihn gewesen sein. – Richard Wagner war anders. Er gab das Geld der anderen aus! Es stellt sich die Frage, ob nun Komponisten besonders geizig waren und – wenn ja – warum. Man kann im allgemeinen annehmen, daß Komponisten meistens nicht aus begüterten Familien hervorgingen. Die meisten mußten bis zum Erfolg einen langen, dornenvollen Weg zurücklegen, wenn sich der Erfolg überhaupt zu Lebzeiten einfand. Armut und Entbehrungen gingen oft voran. Daß sie dann im Umgang mit Geld vorsichtig waren, ist wohl begreiflich. Geld bedeutet Freiheit, Unabhängigkeit – Vorbedingungen zum künstlerischen Schaffen. Daß Entbehrungen, Hunger und Not das Schaffen fördert, ist ein weitverbreiteter romantischer Irrtum, ebenso wie die Annahme, daß alle großen Komponisten arme Hungerleider gewesen seien und erst hundert Jahre nach ihrem Tod berühmt wurden. Mozart, zum Beispiel, verdiente recht gut. Aber sein Leichtsinn und auch seine letzte Krankheit brachten ihn in fatale Situationen, die er nicht mehr zu bewältigen vermochte.

Bekommt man einen sogenannten „Auftrag“, so sind die Instrumente (das Orchester) bereits vom Auftraggeber bestimmt. Auch die Form des Stückes und seine Dauer sind ungefähr umrissen. Ich, z.B., pflege am Klavier zu improvisieren, um Einfälle hervorzurufen, die ich dann prompt aufschreibe. An manchen Tagen geht es leicht von der Hand. Es gibt mehr Ideen als man brauchen kann. Manchmal (selten) geht es gar nicht. Die festgehaltene Idee versuche ich dann weiterzuführen, wobei ich immer auf neue Ideen stoße. Das Schwierige ist dabei, die Proportionen richtig einzuschätzen. In zwei bis drei Stunden Arbeit kann man ja kaum mehr Musik als in der Dauer von ein bis zwei Minuten aufzeichnen. Werde ich unterbrochen – Telefon, Mittagessen, Besuche etc. – so stört mich das nur im Augenblick. Ich kann wieder dort fortsetzen, wo ich aufhörte. Ich arbeite also Skizzen am Klavier aus. Komponisten wie z.B. Hindemith, der seine Stücke im Speisewagen komponierte, bewundere ich. Ich gehöre nicht zu ihnen. Oft muß ich über meine Kritiker lächeln, die behaupten, daß manche meiner Stücke leicht hingeworfen klingen und fast den Eindruck einer Improvisation hervorrufen. Sie meinten es oft sogar gut. Sie wissen aber nicht, wie schwer es ist, das „Improvisierte“ zu notieren, wie oft ich mehrere Reinschriften verfertige und selbst an der letzten noch herumfeile, ja sogar vom Verlag das Manuskript zurückverlange, um letzte Änderungen einzutragen. Es kommt auch vor, daß ich wochenlang an einem Stück arbeite und es dann unvollendet weglege. Wenn ich das Gefühl habe, daß es nicht das wird, was ich mir vorstelle, lasse ich es lieber bleiben. Es gibt bei mir hunderte Seiten solcher Skizzen, die ich nicht verwendet habe.

Was den musikalischen Einfall betrifft, so geht Béla Bartók noch einen Schritt

weiter als Hindemith: Den Vorwurf, statt eigener Ideen Themen aus der Volksmusik zu verwenden, weist Bartók zurück. Er behauptet, daß es nicht auf Themen ankomme, sondern darauf, was der Komponist aus ihnen zu gestalten vermag.

Das Jahr 1980 brachte einige Aufführungen meiner *Dialoge* für Violine und Gitarre im Sender Freies Berlin, in Vercelli, Italien usw.. Das Grazer Kammerduo, ergänzt durch den Flötisten Werner Tripp, spielte mein *Divertimento* in London. Für das Duo Werner Tripp (Flöte) und Walter Klasinc (Violine) komponierte ich eine Reihe von *Variationen über ein Thema von Paisiello* (Op. 107). Dasselbe Thema verwendete auch Beethoven für Klaviervariationen. Bei meinen Variationen ist fast jede einem anderen Komponisten gewidmet: Bach, Schubert, Liszt, Paganini, Debussy und Bartók.

1981 lud die ungarische Botschaft in Wien zu einer Feier, bei welcher Bartók-Medaillen an folgende Personen überreicht wurden: an den Verlagsdirektor der Universal-Edition Alfred Schlee, den Generalsekretär des Konzerthauses Wien Hans Landesmann, den Komponisten Robert Schollum und mich.

Prof. Wolfgang Suppan hielt im Internationalen Klub in Wien einen Vortrag unter dem Titel: *Begegnung zwischen österreichischer und islamischer Musik. Jenő Takács in Kairo*.

Es ist für mich immer ein freudiges Ereignis, wenn Musiklehranstalten meine Kompositionen, die ich für die Jugend schrieb, aufführen. Diese Kompositionen nehmen einen wichtigen Platz in meinem Schaffen ein und erstreckten sich auf fast alle Instrumente. Ein mir unbekannter Herr Emmo Diem veranstaltete in der Musikschule Steyr ein ganzes Konzert mit meiner Musik für die Jugend.

Mein einziges Liederheft, *Der Sommer zerfiel*, nach Gedichten der Burgenländerin Anni Pirch, wurde von unserem Dichterfreund Gyözö Csorba ins Ungarische übersetzt und durch die Mezzosopranistin Terezia Csajbók in Ungarn aufgeführt.

Beim Steirischen Herbst 1981 hörte ich die Oper von Ligeti, *Le Grand Macabre*, und auch die von Cerha ergänzte *Lulu* von Alban Berg. Ich selbst hielt in Graz einen Vortrag über Bartók.

1982 war mein 80. Geburtstag. In einem Konzert der Jeunesse Musicale am 16. September im Kulturzentrum Eisenstadt kam meine Kantate *Das Lied von der Schöpfung* mit dem ORF-Chor und -Orchester unter der Leitung von Lothar Zagrosek zur österreichischen Erstaufführung. Daß die österreichische Erstaufführung erst fast 40 Jahre nach der ungarischen und amerikanischen erfolgte, finde ich äußerst bezeichnend.

Die Musiksammlung der Nationalbibliothek in Wien veranstaltete, gemeinsam mit dem Verlag Doblinger, am 27. September ein Konzert mit meinen Werken und eine Takács-Ausstellung, bei der an die 90 Exponate zur Schau gestellt wurden. Es erschien auch ein Programmheft mit Beiträgen von mir und einem Takács-Lexikon von Werner Schulze, in dem er in geistvoller Weise alles über mich Wissenswerte „von A bis Z“ anführte⁴⁰.

Das Landesmuseum in Eisenstadt veranstaltete ebenfalls ein Konzert mit Ausstellung, bei deren Eröffnung ich persönlich die Führung übernahm.

Auch die Expositur der Musikhochschule Graz in Oberschützen folgte mit einem Konzert und einer Ausstellung. Im Kulturzentrum Güssing wurde am 15. März 1983 ein Dokumentarfilm über mein Leben und Werk vorgeführt.

Noch im Jahr 1981 hatte ich ein symphonisches Werk komponiert, das ich dem

Andenken des großen und von mir so verehrten Landsmannes Joseph Haydn gewidmet habe. Die Uraufführung der *Sinfonia breve*, Op. 108, fand am 4. Juli 1982 im historischen Schloß Eszterháza (auch Fertöd genannt) in Ungarn statt, an der einstigen Wirkungsstätte Haydns. Ausführende waren das Philharmonische Orchester von Győr unter der Leitung von Antal Jancsovics. Wir begaben uns einige Tage vor der Aufführung nach Győr, um den Proben beiwohnen zu können. So entstand eine Aufführung ganz nach meinem Wunsch. Wiederholungen gab es, mit demselben Orchester, in Győr, Sopron und Budapest.

Dr. Hellmuth Heinz Herrmann schrieb anlässlich der Aufführung in Wien am 15. April 1984 folgende Programm-Notizen:

„Die im März und April komponierte 'Sinfonia breve' ist dem Andenken Joseph Haydns gewidmet, womit der Komponist einen stilistischen Hinweis geben wollte. Takács schrieb das Werk im Geiste Haydns, wobei es ihm aber fern lag, eine Stilkopie vorzulegen. Er wollte, wie er selbst bekennt, schöne Musik schreiben und griff auf kompositorische Elemente zurück, die wir aus dem Schaffen Haydns kennen. In erster Linie sind in diesem Zusammenhang die klassische Sonatenform, in der alle drei Sätze dieser Sinfonia breve stehen, und die motivische Arbeit zu nennen, die von Haydn bekanntlich mit genialer Meisterschaft angewendet wurde. Ein paar kurze Motive aus Haydns Klaviersonaten, die verwendet werden, stärken die Bindung an das große Vorbild.“

In dieser Zeit entstand noch ein Orchesterwerk, die *Pannonische Rhapsodie*, Op. 109. Ich komponierte sie im Auftrag der Europäischen Musikschulunion, EMU, die ihre Tagung in Eisenstadt hielt. Dieses kurze Werk ist für großes Orchester mit Klarinetten-Solo gesetzt. Der Titel weist auf die römische Provinz hin, unseren heutigen Lebensraum. Entsprechend verwendete ich ungarische und südslawische Motive, bis zum Balkan, mit türkisch-orientalischem Einfluß. Da es ein Stück sein sollte, das auch Jugendorchester bewältigen können sollten, hielt ich die Streicher einfach, die Bläser dagegen stark besetzt. Die Uraufführung war im Haydnssaal in Eisenstadt am 7. Oktober 1982. Es spielten die Philharmoniker von Szombathely, eines der besten Orchester Ungarns, unter dem Dirigenten János Petró.

Meine *Fünf Bagatellen für zehn Bläser* wurden vom Österreichisch-Ungarischen Bläserensemble im Rahmen des Carinthischen Sommers in Villach aufgeführt. Obereschützen und Mattersburg gaben auch Geburtstagskonzerte. Aus den USA, meiner langjährigen Wirkungsstätte, bekam ich ebenfalls viele Programme, von Glückwünschen begleitet.

In den Jahren 1982/83 war ich recht fleißig. Im Auftrag der Wiener Instrumentalisten komponierte ich ein mehrsätziges Werk unter dem Titel *Changing Moods*, Op. 110. In deutscher Übersetzung könnte man es „Wechselnde Launen“ nennen. Die Besetzung ist etwas merkwürdig: Flöte, Posaune und Klavier. So wollte es der Auftraggeber, ein Ensemble, das vom Posaunisten der Wiener Symphoniker, Helmut Ascherl, gegründet wurde. Die Aufgabe war herausfordernd. man mußte beweisen, daß es nicht auf die Besetzung ankommt, sondern was man mit ihr zu machen vermag. Nach meinem Gefühl ist es mir gelungen, eines meiner originellsten Stücke zu schreiben. Der Erfolg nach zahlreichen Aufführungen und Einspielungen scheint mir recht zu geben. Es sieht so aus, daß diesmal auch der Kritiker der Klagenfurter Zeitung vom 8. Mai 1984 meine Meinung teilt. Er schreibt:

„Zwei taufrische Werke standen ebenfalls am abwechslungsreichen Programm, nämlich Kurt Rapps 'Trio für Flöte, Posaune und Klavier' (1981) und Jenő Takács 'Changing Moods', Op. 110, (1983) für dieselbe Besetzung. Wirkt Rapps Opus formal etwas spröde, so war für mich Takács' Komposition - trivial gesagt - aufregend: Klangeffekte - auf Obertonreihen basierend - werden hier offensichtlich nicht

um des Effektes Willen verwendet, sondern unterstreichen das balladeske Programm.“

1983 beendete ich auch ein Album mit leichten bis mittelschweren Klavierstücken, die ich im Auftrag der Universal Edition komponiert hatte. Dem Titel *Von Nah und Fern*, Op. 111, entsprechend, verarbeitete ich für die 21 Stücke Themen aus verschiedenen Ländern. Bald erschien auch eine Ausgabe in Ungarn in der Editio Musica Budapest. Sie sollte für Ungarn und die benachbarten Ostländer bestimmt sein.

Für ein Trio in San Francisco komponierte ich ein kurzes Werk für Flöte, Viola und Gitarre mit dem Titel *Drifting Leaves*. Das Wort „drifting“ kann nur schlecht ins Deutsche übertragen werden. Am besten ist noch „dahintreiben“; „am Wasser dahintreibende Blätter“ Die Uraufführung durch das Ensemble Douglas Hensley fand am 4. April 1984 in San Francisco statt.

*Erinnerungen an Béla Bartók*⁴¹ habe ich mein kleines Buch betitelt, das zu Bartóks 100. Geburtstag im Verlag Doblinger mit einem Jahr Verspätung erschien. Mit Artikeln und Vorträgen hatte ich nie Schwierigkeiten; sie gehörten zu meinem Metier. Aber ein Buch, wenn auch noch so klein, ist eine andere Sache. Ich habe geschworen, nie mehr ein Buch zu schreiben, und doch ließ ich mich zu diesem hinreißen. Es ist aber eigentlich gar kein Buch, es sind einfach Aufzeichnungen aus meiner Vergangenheit, ohne irgendwelche Ansprüche, mich dadurch als einen „Schriftsteller“ bezeichnen zu wollen. In der Zeitschrift *Opernwelt* 8/9 1984, S. 113, erschien eine Kritik meines Bartók-Buches:

„Ein verhältnismäßig schmales Bändchen, das gleichsam zum Ausklang des Bartók-Jahres 1981 herausgegeben wurde. Daß es in einem Wiener Verlag erschienen ist, ist zwar in erster Linie wohl dem als Komponist, Pianist, Volksmusikforscher und Pädagogen hervortretenden Burgenländer Jenő Takács (geb. 1902) zu verdanken. Doch haben Bartóks Beziehungen zu Wien fast vierzig Jahre, von seinem ersten Besuch 1897 bis zu einem Konzert des Jahres 1936 gewährt, die Universal-Edition war seit 1918 zu seinem - ausschließlichen - Verlag geworden. Ihr damaliger Direktor Emil Hertzka bewies damit mehr Weitsicht als der mit Bartók gleichaltrige Joseph Marx als Kritiker im 'Neuen Wiener Journal'. Diese, sich überdies nicht nur auf Wien beschränkenden, Beziehungen zu Österreich und den eigenen Briefwechsel stellt Takács in den Mittelpunkt seiner Erinnerungen. 1926 ergaben sich zwischen den beiden, nicht zuletzt durch ihr gemeinsames Interesse an der Volksmusik, die ersten Kontakte. [...] Ein authentisches Bild von Bartók entsteht vor allem durch die vielen Zitate, mit denen der Autor seine Ausführungen unterstützt.“

Vom 11. bis 15. August 1984 fand in Graz ein von Werner Schulze organisierter internationaler Doppelrohrblatt-Kongreß statt: „International Double Reed Society, 13. Jahreskongress Graz.“ Es kamen an die 500 Teilnehmer aus mehr als 30 Ländern. Beim Wettbewerb wurde meine *Sonata Missoulana* für Oboe und Klavier als eines der Pflichtstücke aufgenommen, dazu wurde ich in die Jury eingeladen. Der sehr ereignisreiche Kongreß wurde mit einem großen Konzert im Hofe des Landhauses Graz beendet. Dabei wurde meine *Serenade nach Alt-Grazer Kontratänzen*, Op. 83, in einer Fassung für Doppelrohrblattensemble aufgeführt (14 Oboen, 4 Oboen d'amore, 9 Englischhörner, 2 Baritonoboen, 2 Heckelphone, 10 Fagotte, 3 Kontrafagotte und Kontrasarusophon). Der Effekt in dem unbedeckten, stark akustischen Landhaushof war überwältigend. Bei dem nachfolgenden Stück, *Feuerwerksmusik*, von Händel, verbrannte man im Hof bengalische Kerzen, die bald einen solchen Rauch entwickelten, daß die Spieler ihre Noten nicht mehr sehen konnten. Es wurde fast zu einer „Feuerwehrmusik“, wie man es auf den Plakaten irrtümlich angegeben hatte.

Das Erste Frauenkammerorchester von Wien beschloß, seinen Konzertzyklus mit meiner *Suite altungarischer Tänze*, Op. 42, zu eröffnen, die zu meinen meistgespielten

Das Vienna Flute-Trombone-Piano-Trio spielte meine *Changing Moods* in Hongkong, Singapur und Manila, meiner Wirkungsstätte von 1932 bis 1934. Ungeachtet der vergangenen 50 Jahre behaupteten einige Menschen, sich an mich erinnern zu können.

Das Grazer Kammerorchester unternahm eine Tournee in die USA und Kanada. Es trat aber auch in vielen kleineren Orten Österreichs, wie z.B. Baden, Pressbaum, Bruck a.d. Mur, Judenburg etc. auf – ein Beweis dafür, daß es auch in kleineren Städten Musikfreunde gibt, die gerne ein Konzert hören und selbst vor neuen Werken nicht zurückschrecken.

Im Seminar für klassische Musik, das alljährlich in Eisenstadt von der University of Iowa, USA, veranstaltet wird, habe ich eine sogenannte Masterclass in Klavier abgehalten. Die Teilnehmer bestanden ausschließlich aus Amerikanern, die nach Eisenstadt kamen, um ihr Wissen und ihre Eindrücke in diesem, von Haydns Geist geprägten Milieu zu bereichern.

Im südlichen Burgenland gründete der Geigenlehrer Hans Peindl ein aus Streichinstrumenten bestehendes Orchester, das er mit meinem Einverständnis „Jenő Takács Kammerorchester“ nannte. Es hat bereits einige Konzerte und sogar Plattenaufnahmen gemacht.

Am 18. April spielte das Wiener Haydn-Trio meine *Trio-Rhapsodie* in Wien in einem seiner Abonnementkonzerte. Ungeachtet des großen Publikumserfolges führte es sie seither nicht wieder auf. Konzertagenturen streichen neue Werke vom Programm?

Mein alter Freund Sándor Végh, von dem ich bereits berichtete, ließ sich in Salzburg nieder und betätigt sich am Mozarteum als Lehrer einer Meisterklasse für Streicher. Vor allem aber gründete er, der große Quartett-Primus, die Camerata Academica des Salzburger Mozarteums. Mit diesem Kammerorchester bereist er ganz Europa und findet besonders als Mozart-Interpret weltweit Anerkennung.

Auf einer unserer Reisen in die Schweiz besuchten wir Sándor und Alice Végh in Salzburg. Es war eine Freude, ihn, an den mich so viele Erinnerungen binden, wiederzusehen. Im ersten Konzert der Saison 1984/85 führte er meine *Passacaglia* für Streichorchester, Op. 73, im Mozarteum auf. Eine andere Aufführung erlebte dasselbe Werk mit den Solisten von Philadelphia unter dem Dirigenten Max Rudolf. War die Auffassung der Dirigenten auch verschieden, so besaßen beide Aufführungen die klangliche Qualitäten, die nur große Musiker hervorzubringen imstande sind.

Das Jahr fand seinen Abschluß mit einem Konzert, an das ich mich gerne erinnere: ein Konzert von Kindern für Kinder. Genauer hieß der Titel: „Kompositionen – der Jugend gewidmet“ Gestaltet war es von Elizbieta Wiedner-Zajac, Professorin einer Vorbereitungs-klasse an der Hochschule für Musik in Wien. Es spielten ausschließlich Kinder im Alter von 7 bis 15 Jahren. Das Publikum bestand ebenfalls zum Großteil aus Kindern, die den Vortragssaal füllten und sich als äußerst dankbare Zuhörer erwiesen. Ich war glücklich, dabei zu sein und zu erfahren, daß diesmal meine Bestrebungen, für die Jugend zu komponieren, auf so fruchtbaren Boden gefallen waren. Nach einigen Stücken aus meinem *Wenn der Frosch auf Reisen geht* und *4 x 4 Klavierstücke zu 4 Händen* folgte die Uraufführung meiner 21 Stücke *Von Nah und Fern*, Op. 111. Ich war fasziniert von der Musikalität der Kinder, die alle auswendig spielten, wobei manche Stücke garnicht so leicht waren.

Es dürfte noch im Jahre 1980 gewesen sein, daß ich die Bekanntschaft des burgenländischen Ornithologen Stefan Aumüller aus Neudörfel machte. Bei einem Besuch übergab er mir mehrere seiner Artikel über Vogelstimmenforschung. Er gab mir auch einen Artikel des ungarischen Forschers Péter Szöke, *Three Spheres of Music – on the Physical, the Animal and the Human Level of Existence*⁴². Da mich der Gesang der Vögel durch langjährige Beobachtungen interessierte, erwarb ich das Buch von Dr. Szöke. Es enthält zahlreiche Notenbeispiele des Gesanges der Vögel verschiedener Erdteile. Durch originale Tonaufnahmen, die er dann durch starke Verlangsamung in den Mittelbereich unseres Tonsystems brachte und notierte, ermöglichte er eine Systematisierung ähnlich der von Volksmusik. Mein Versuch ging nun dahin, eine Anzahl von diesen verlangsamten Vogelstimmen von einem rein musikalischen Standpunkt auf zwei Notenblätter im Tonbereich einer Querflöte zu notieren. Die Anordnung, die ich traf, sollte es dem Spieler ermöglichen, diese – aus zwei bis zehn Tönen bestehende – Gruppen nach Belieben zu gestalten. Rafael Leone, der als erster meine mit *Vogelstimmen* betitelte Komposition am 8. Februar 1984 zur Aufführung brachte und später im Studio Burgenland einspielte, brachte es auf 6 Minuten und 25 Sekunden, ohne an Spannung zu verlieren und das Publikum zu langweilen. Meine von der Vogelwelt „entlehnte“ kleine Komposition gehört bereits zu den beliebten Solo-Flöte-Stücken. Ich kann nur hoffen, daß mich meine gefiederten Freunde nicht wegen Plagiats verklagen werden.

Mein französischer Zeitgenosse, Olivier Messiaen, hatte sich bereits mit Problemen des Gesanges der Vögel beschäftigt (*Oiseaux exotiques*), doch setzen sich seine diesbezüglichen Kompositionen in einer „transzendierenden“ Weise mit den Stimmen der Vögel auseinander. Sie wurden in seinen eigenen Stil eingebettet. Bei mir handelt es sich um eine strikt „physikalische“ Verwendung derselben, und sie bleiben sozusagen so belassen, wie sie „sind“

Eine Bearbeitung meiner *Vogelstimmen* für Klavier zweihändig erschien im Heft: *Vogelstimmen in der Musik* in der Universal Edition unter dem Titel: *Musica Biologica*.

Die wichtigste der Aufführungen des Jahres 1985 war für mich *Der Kahnfahrer im Mond*, aus dem Ungarischen übersetzt von Robert Stauffer, in der Inszenierung von Hans Rochelt, am 5./6. Juli bei den Schloßspielen Kobersdorf sowie am 20. und 27. Juli im Römersteinbruch St. Margarethen..

Der prachtvolle Schloßhof von Kobersdorf, ebenso wie die Naturbühne der Passionsspiele im Römersteinbruch boten – vom aufgehenden Mond beleuchtet – wohl die schönsten Kulissen, die mein Stück haben konnte.

Im Mai des Jahres fuhren wir als Gäste des ungarischen Radios nach Budapest, um meine neuesten Klavierstücke *Von Nah und Fern* aufzunehmen. Ich habe sie selbst gespielt. Es war das letzte Mal, daß ich im Radio eine Aufnahme machte.

Dem einzigen Freund, dem ich in Budapest damals noch begegnete, war Ferenc Farkas, der immer tätige Seniorkomponist und Meister.

Im Juni kam meine *Ungarische Hofballmusik*, Op. 115, im Empire-Saal des Schlosses Esterházy zur Uraufführung. Ich erwähnte bereits, daß ich als Komponist der tiefen Instrumente bekannt wurde. Uwe Wolff, Professor am Haydn-Konservatorium in Eisenstadt, machte mich auf seinen Freund, Ludwig Streicher, aufmerksam. Professor Streicher ist einer der bekanntesten Kontrabaßvirtuosen Europas, Mitglied der

Wiener Philharmoniker, Hochschulprofessor etc. Er ist nicht nur ein hervorragender Meister seines Instruments, sondern auch ein von Humor überquellendes Original, sodaß seine Konzerte, wie ich es selbst erlebte, nicht nur einen musikalischen Leckerbissen verabreichen, sondern gleichzeitig eine „Gaudi“ sind, um einen wienerischen Ausdruck zu gebrauchen. Ich wußte, daß mein erstes Kontrabaßstück, *Musica Reservata*, ihm nicht behagte. Er brauchte eine Musik wie einen auf den Leib geschneiderten, gut sitzenden Frack. Aber wie soll eine solche Musik sein? Es muß gute Musik sein, die ich verantworten kann, sie muß aber auch so sein, daß er sie überall spielen kann, nicht nur in einem Kreis ausgewählter Kenner – ein Problem, das immer wieder zum Vorschein kommt, wenn Komponisten nicht von vornherein auf den Erfolg verzichten wollen. Die rettende Idee, wie so oft, war die ungarische Musik; nicht Volksmusik, sondern Musik aus dem 18. Jahrhundert, wie man sie damals an den adeligen Residenzen pflegte. Die kurzen Themen müssen dem Instrument und der Musik gerecht werden. Ich glaube, ich habe – nach dem Erfolg zu urteilen – das richtige getroffen. Ludwig Streicher war begeistert von der Komposition und erntete mit ihr Beifall über Beifall. In den folgenden Monaten oder Jahren fehlte sie in keinem seiner Konzerte.

Damals waren wir auch wieder in Pécs – als Gäste der Stadt. In einem modernen Schulzentrum hatte ich Gelegenheit, den „musischen“ Unterricht kennenzulernen. Es wäre zu kompliziert, darüber ausführlich zu berichten. Kurz: Die Schüler im Alter von 6 bis 16 Jahren werden in Musik, Dichtkunst und darstellender Kunst unterrichtet, und zwar so, daß sie sich selbst dabei kreativ betätigen. Es wird z.B. ein Gedicht vorgelesen. Dieses wird zuerst graphisch, in Form einer Zeichnung, dargestellt und anschließend am Klavier improvisiert. Der Ausgangspunkt kann eines der drei Elemente sein – Musik, bildende Künste, Literatur. Der Zweck scheint darin zu bestehen, das Kind, das in einer Musikschule den Unterricht beginnt (und oft bald die Lust verliert), auch in andere Gebiete einzuführen, um damit seine kreative Phantasie anzuregen und zum Ausdruck zu bringen. Der Endzweck ist, musisch interessierte Menschen zu erziehen. Der Direktor, Ferenc Lantos, ist Maler, die Musikpädagogin heißt Maria Apagyí. Es tut mir leid, daß ich keine weitere Gelegenheit hatte, die Arbeit dieses aufgeschlossenen Projektes zu verfolgen. Ich bin sicher, daß es ein nachahmenswertes Experiment zur musischen Erziehung der Jugend darstellt.

Der Kulturverein der Ungarn in Oberwart (A Burgenlandi Magyarok Kultúregye-szélete) ehrte mich mit einer Feier anläßlich der Verleihung einer Ehrenmitgliedschaft. Ich brachte bei dieser Gelegenheit einen Satz meiner neuesten *Miss Sona Tina* für Klavier zur Uraufführung. Eine Gruppe von sechs jungen Leuten spielte Zither, ein in Ungarn fast ausgestorbenes Volksinstrument.

Die 5. Matinee vom 29. September 1985 im ORF-Studio Burgenland trug den Titel: „Sándor Weöres - Jenő Takács. Eine Künstlerfreundschaft“. Der Frauenchor Szilágyi Erzsébet aus Budapest sang dabei als Uraufführung meine soeben beendeten Chöre nach Gedichten von Weöres. Diese Reihe schlichter Kompositionen, die den Sammelnamen *Sanfter Hügel* und die Opuszahl 117 tragen, gehören zu meinen bevorzugten Kompositionen. Von Maria Katanics geleitet, sangen die 22 jungen Damen auch noch meine *5 Fragmente aus Jade*.

Damals erhielt ich auch ein Plakat aus der nördlichsten Provinz Finnlands, aus Lappland, wo meine *Meditation* für Oboe und Streichorchester aufgeführt worden war,

offenbar von einem aus Lappländern bestehenden Kammerorchester. Es war wohl die am nördlichsten gelegene Aufführung einer meiner Kompositionen. Komponisten erfahren ja nur selten, wo und wann sie aufgeführt werden, außer man sendet ihnen ein Programm. Durch die jährlichen Abrechnungen der AKM erfährt man zwar später, was aufgeführt wurde, aber nicht, von wem. So bleiben Komponist und Interpret meist unbekannt füreinander, was bedauernswert ist.

Anläßlich seines Wiener Klavierabends im Brahms-Saal nahm der junge österreichische Pianist (und Organist) Robert Lehrbaumer meine *Toccata*, Op. 54, eines meiner bekanntesten Klavierstücke, ins Programm. In der *Wiener Zeitung* vom 7. März 1986 schrieb Edwin Baumgartner u.a. folgenden Bericht:

„Den Anfang machte die 'Toccata', Op. 54, von Jenő Takács. Es ist dies einer jener österreichischen Komponisten, deren Vernachlässigung im Konzertleben man nicht begreifen kann. Takács' Musik besitzt nämlich neben hervorragender kompositionstechnischer Arbeit eine Komponente, die nicht unterschätzt werden darf: echten Unterhaltungswert, freilich auf hohem Niveau. Die 'Toccata' sprach für sich und bot so nebenbei (und wie wichtig dieses 'so nebenbei' ist!) Lehrbaumer gleich einmal die Möglichkeit, seine Bravour unter Beweis zu stellen.“

Nun, so schlecht steht es mit mir doch nicht. Würden die Kritiker öfters in Konzerte gehen, so könnten sie feststellen, daß ich, wenn auch nicht genug, doch immerhin oft in Wien aufgeführt werde – allerdings meistens, ohne von der Kritik wahrgenommen zu werden; so z.B. die Aufführung meines *Oktetts*, Op. 96, im Zyklus „Neue Musik von der Nähe“ im Konzert des Ensembles Kontrapunkte (Dirigent Peter Keuschnig) am 27. Februar 1986, oder die eines meiner wichtigen Spätwerke, der *Changing Moods*, von den Wiener Instrumentalsolisten gespielt, auch die der *Ungarischen Hofballmusik* für Kontrabaß, von Ludwig Streicher in seinen Wiener Konzerten zum Vortrag gebracht usw.. Meine Verleger pflegen die Kritiken zu sammeln und mir hie und da eine Kopie zu senden. In all den Jahren wurde ich kaum in der Wiener Presse in Erwähnung gebracht. Aber selbst wenn die Kritiken positiv ausfallen und sich mit dem Werk eingehend beschäftigen – in Wien unüblich –, glaube ich, daß ich von den Tausenden von Kritiken, die über mich in der Presse der ganzen Welt erschienen sind, kaum eine Lehre gezogen habe. Man freut sich oder ärgert sich – Einfluß auf meinen künstlerischen Werdegang hatten sie keinen.

Vom 8. bis 10. Mai 1986 fand in Eisenstadt ein internationales Liszt-Symposium statt, diesmal gemeinsam vom ORF-Landesstudio Burgenland und dem Burgenländischen Landesmuseum veranstaltet. Da ein Bericht erschienen ist, will ich hier nicht weiter darauf eingehen. Von den Teilnehmern möchte ich Imre Sulyok aus Budapest erwähnen. Er ist einer der Redakteure der *Neuen Liszt Ausgabe* (NLA): in Anbetracht der ungeheuren Anzahl von verstreuten Liszt-Manuskriptwerken eine dornenvolle Arbeit, für welche ein Menschenleben kaum genügt. Mein Freund, Dr. Zoltán Gárdonyi, den ich von meinem Soproner Jahren her kannte (ab 1939), hatte die Arbeit begonnen, aber sie infolge seines Ablebens nicht mehr weiterführen können.

Eine weitere Veranstaltung des Lisztjahres - zum Anlaß seines 175. Geburtstages und seines 100. Todesjahres – organisierte die Sektion Österreich der European Piano Teachers Association (EPTA). Sie fand in den Räumen des Schlosses in Eisenstadt, in der Zeit vom 26.-27. September statt. Es gab zahlreiche Konzerte mit Liszt-Werken, Vorträge über Liszt, die leider vor leeren Stühlen stattfanden, ebenso wie das Konzert des Meisterpianisten Nikita Magaloff, der aus Genf angereist kam. Für die Organisation der EPTA, aber auch für das Publikum von Eisenstadt, war es eine wahre Schande,

diesen gefeierten großen europäischen Pianisten, der in Wien den Großen Musikvereinssaal zu füllen vermag, vor kaum 30 Menschen im Haydn-Saal auftreten zu lassen. Um Magaloff auszusöhnen, haben wir unsere Hände wundgeklatscht. Ich kenne Magaloff von Genf her, wo er einige Zeit am Konservatorium unterrichtete; ich war im Prüfungsausschuß und mußte öfters seine Schüler beurteilen. Von den schlecht besuchten Konzerten, die ich in Eisenstadt erlebt habe, war dieses das ärgste!

Bei dieser Gelegenheit lernte ich den späteren Rektor der Musikhochschule Graz, Prof. Sebastian Benda, den Nachfolger von Prof. Otto Kolleritsch kennen.

Der ungarische Pianist, Endre Hegedüs, brachte anläßlich des Lisztjahres mein zu einem gleichen Anlaß Jahre zuvor komponiertes *Le Tombeau de Franz Liszt* in zahlreichen Konzerten zur Aufführung.

Am 20. Juni hielt ich eine kurze Festansprache vor dem Liszt-Geburtshaus in Raiding.

Mit meiner Begeisterung für Franz Liszt stehe ich nicht alleine da: man kann nachlesen, daß so große Komponisten wie Debussy, Schönberg, Bartók, ja sogar der junge Anton Webern ebenfalls große Begeisterung für Liszt hegten. Als letzterer 1902 der Aufführung von Liszts Oratorium *Christus*, unter Ferdinand Löwe, beiwohnte, notierte er in sein Tagebuch: „Das Werk ist von großartiger Schönheit. Nun bin ich erst recht von Liszt begeistert und ideal stellte ich es mir vor, diesen großen Meister im Volke zu verbreiten.“

Gerhard Schönfeldinger, Leiter der Expositur der Grazer Musikhochschule in Oberschützen, überraschte mich mit einem Konzert seiner Schüler, in welchem ausschließlich Werke zur Aufführung gelangten, die ich für die Klarinette komponiert hatte. Es waren Werke für Klarinette und Klavier, für drei und vier Klarinetten dabei. Ich hatte bis dahin selbst nicht wahrgenommen, daß, wie es schien, die Klarinette mein bevorzugtes Blasinstrument ist.

Meine *Alt-Grazer Kontratänze* bearbeitete ich für das Berner Klarinettenquartett (The Suisse Clarinetplayers) für vier Klarinetten.

Das Jahr 1987 stand im Zeichen meines 85. Geburtstages. Wollte ich all die Feiern, Aufführungen, Vorträge, Radiosendungen und Konzerte, die veranstaltet wurden, anführen, würde ich ziemlich lange brauchen. Sie freuten mich – angefangen von den großen Ehrungen bis zum kleinsten Konzert – wirklich alle.

Begonnen hat es mit einem Radiogespräch unter dem Titel: „Jenő Takács. Vermittler zwischen Ungarn und dem Burgenland“. Dr. Mayer, Leiter der E-Musik im Studio Burgenland, war immer bemüht, die guten Beziehungen, die zwischen Österreich und Ungarn bestehen, durch Sendungen, Gespräche und Einladungen ungarischer Künstler zu beleben. Die Ungarn wissen das anzuerkennen.

In Radio Budapest wurden im September und Oktober fünf Sendungen mit meinen Kompositionen und mit Interviews, die Prof. Ferenc Bónis bei mir in Siegendorf aufgenommen hatte gesendet. Sie wurden nicht – wie bei uns in Österreich üblich – zu mitternächtlicher Stunde ausgestrahlt, sondern an Sonntagnachmittagen. Der Text der Gespräche ist in einem zwölf Seiten umfassenden Artikel von Ferenc Bónis unter dem Titel: *Der Lebensweg von Jenő Takács, oder: eine Musikerlaufbahn von Cinfalva bis Siegendorf* in der Literaturzeitschrift *Kortárs* (Budapest, Februar 1989) erschienen. Ein ähnlicher Artikel von András Borgó erschien in der ungarischen Musikzeitschrift *Muzsika* (Budapest, September 1989).

Die Grazer Hochschule für Musik begann das Jahr 1987 gleich mit zwei meinen Werken gewidmeten Konzerten im schönen Florentinersaal im Palais Meran am 20. und 21. März. Von den *Vogelstimmen* für Flöte-Solo (Karoline Waidacher) bis zu meiner *Serenade nach Alt-Grazer Kontratänzen* kamen elf meiner Kompositionen, unter Mitwirkung der Professoren Klasinc, Bäuml, Tripp, Erhold und von Schülern der Hochschule, zum Vortrag.

Im April fand die Uraufführung und Radioaufnahme meiner eben beendeten Komposition *Musik für 6 Bläser und Klavier*, Op. 114, im ORF-Studio Burgenland statt. Vorgetragen wurde sie von den Wiener Instrumentalsolisten, in deren Auftrag ich das Stück komponiert hatte.

Aus Amerika kam mein ehemaliger Meisterschüler Jerry Perkins, inzwischen Professor an der University of Tennessee. Er gab im Landesmuseum Eisenstadt ein Konzert, das meiner Klaviermusik gewidmet war. Es war eine gemeinsame Veranstaltung mit dem ORF und gleichzeitig eine neue Art von Veranstaltung: Dr. Mayer vom ORF und ich saßen an einem Tisch mit Mikrophon und besprachen die dann folgenden Kompositionen.

„Ein Fest für Takács“ betitelte sich die Veranstaltung, die im Schloß Kobersdorf, unter der Regie von Hans Rochelt, durchgeführt wurde. Auf dem Programm stand ein Ballett nach meinen *Two Fantastics*, mit Tänzern der Staatsoper Budapest, Choreographie Herbert Nitsch (Wien); es wirkten weiters mit: der Szilágyi Erzsébet Frauenchor (Budapest), Barbara Faast (Akkordeon), Alois Loidl (Trompete), das Jenö-Takács-Kammerorchester, Jerry Perkins (Klavier) und Christian Horvath (Gitarre).

In Frankfurt wurde *Hommage to Pan* für vier Klarinetten aufgeführt, in New Carrolton, im Staate New Jersey (USA), gaben Schüler meiner ehemaligen Schülerin Ann Gibbens Davis ein Geburtstagskonzert, in Wien fand eine prächtige Aufführung meiner *Passacaglia* durch das Wiener Kammerorchester unter der Leitung des hervorragenden französischen Pianisten und Dirigenten Philippe Entremont statt.

Das wichtigste Ereignis des Jahres war für mich die Verleihung der Ehrenmitgliedschaft der Hochschule für Musik in Graz. Sie fand am 16. November im Hochschulzentrum Oberschützen statt. Eingeleitet wurde das Fest durch das Trompeten-Ensemble von Prof. Meister. Die Laudatio sprach Prof. Wolfgang Suppan, Leiter des Institutes für Musikethnologie. Die Verleihung der Ehrenmitgliedschaft nahm der Rektor, Prof. Sebastian Benda, vor. Ich bedankte mich in einer kurzen Ansprache. Dann folgten meine *Fünf Bagatellen für zehn Bläser*, die vom Bläser-Ensemble unter der Leitung von Prof. Gerhard Turecek aufgeführt wurden, und schließlich meine *Sinfonia Breve* unter der Leitung von Bernhard Klebel. Zur Feier, die offiziellen Charakter hatte, erschienen Vertreter des Wissenschaftsministeriums, der burgenländischen Landesregierung usw..

In diesem Jahr trat ich auch als Orgelkomponist in Erscheinung, eine Sparte, die ich bis dahin außer acht gelassen hatte, und zwar mit einer Bearbeitung meiner Suite *Ländliches Barock* für Orgel. Noch in meiner Soproner Zeit, im Jahre 1941, hatte ich nach dem sogenannten Starkschen Notenbüchel, das sich im Museum zu Sopron befindet, eine Suite für Orchester komponiert. Dieses Notenbüchel – ein kleines Denkmal ungarischer Musikgeschichte – trägt das Datum 1689 und enthält eine Anzahl kurzer Stücke wie *Gavotte*, *Ungarischer Tanz*, *Präludium* usw.. Sie dürften dem jungen Stark als Übungsstücke gedient haben. Die Uraufführung meiner Suite für

Orchester, *Soproni Barokk Muzsika*, hatte unter meiner Leitung im Oktober 1941 mit dem Soproner Orchester stattgefunden. Die Suite war später unter dem Titel *Ländliches Barock*, Op. 48, bei der Universal Edition, Wien, erschienen. Die Bearbeitung (1987) für Orgel wurde von Prof. Franz Haselböck in zahlreichen Konzerten vorgetragen. (Demselben Notenbüchlein hatte ich auch die Ideen für ein anderes Orchesterwerk entnommen, das unter dem Titel *Eisenstädter Divertimento* Op. 75, ebenfalls bei Universal Edition erschienen ist.)

Es schien fast, als ob es der Konzerte und Ehrungen zu viel gewesen wären, denn Anfang Dezember 1987 bekam ich plötzlich hohes Fieber. Unser Freund und Hausarzt, Obermedizinalrat Dr. Rudolf Leitgeb, stellte eine Lungenentzündung fest und wies mich ins Krankenhaus der Barmherzigen Brüder nach Eisenstadt ein. Nach einer sehr intensiven Behandlung konnte ich das Krankenhaus nach 14 Tagen verlassen und Weihnachten zu Hause feiern.

Das Jahr 1988 begann mit einer Aufführung der *Partita* für Gitarre und Orchester und der *Serenade* für Orchester in einem Konzert des Österreichischen Komponistenbundes in Wien. Ausführende waren wieder das Kammerorchester Graz. Das Konzert wurde auch in Graz wiederholt. Zwei verspätete Geburtstagskonzerte folgten: eines in Wien in der städtischen Musikschule Rudolfsheim-Fünfhaus und eines in der staatlichen Musikschule von Sopron.

Im Jahr 1988 fanden noch zahlreiche Aufführungen statt. Die Wiener Instrumentalisten nahmen einige meiner Werke auf ihre 10 Konzerte umfassende US-Tournee und auch in die DDR mit (7 Konzerte). Das Duo Schulze (Kontrafagott) – Zajac-Wiedner (Klavier) konzertierte in der Türkei, der BRD, der Schweiz und in Österreich mit meinem *Quodlibet*.

Vom 12. bis 17. Juli wurde in Oberschützen der 8. Internationale Kongreß zur Erforschung und Förderung der Blasmusik abgehalten. Bei dieser Gelegenheit fanden auch zwei Konzerte im Kultur- und Hochschulzentrum statt, zu welchen das Verbandsjugendorchester Karlsruhe mit Kapellmeister Manfred Keller angereist kam. Dieses, meist aus Teenagern bestehende Orchester, zählt 80, wie mir schien, ausgezeichnet geschulte und disziplinierte Musiker. Es brachte zwei meiner für Blasorchester bearbeitete symphonischen Werke zur Aufführung: die *Suite altungarischer Tänze* und – als Neuheit – die *Pannonische Rhapsodie* für symphonisches Blasorchester und Solo-Klarinette (arrangiert von Armin Suppan).

Vortragende und Teilnehmer aus aller Herren Länder, aus den USA, Südafrika, Indien, Österreich, Ungarn, Italien, Spanien, BRD, Jugoslawien, Bulgarien, Finnland, Luxemburg, England usw. waren bei diesem Kongreß anwesend. Nur das heimische Publikum glänzte durch Abwesenheit.

Paul Badura-Skoda spielte anlässlich seines am 13. November 1988 im überfüllten Großen Musikvereinssaal gegebenen Wiener Konzerts wieder meine *Partita*. Für den großen Publikumserfolg konnte ich mich selbst bedanken. Wie immer war Badura-Skoda in Hochform. Es sind nun 36 Jahre her, daß ich ihn in Cincinnati kennenlernte. Er ist inzwischen 60 Jahre alt geworden, doch seine Erscheinung am Podium hat nichts von seinem jugendlichen Zauber verloren. Bei diesem Konzert stellte er einen neuen Bösendorfer-Flügel der Öffentlichkeit vor: eine computergesteuerte Version des ehemaligen Player-Pianos, welches das eben abgespielte Stück mit all seinen Nuancen (des Anschlags etc.) wiederzugeben vermag. Den bekannten Militärmarsch von

Schubert spielte er vierhändig mit sich selbst. Bei einem anderen Stück, das er intonierte, verließ er das Klavier, das alleine weiterspielte. Nach dieser Erfindung wäre es möglich, daß nicht der Pianist, sondern das Klavier auf Tournee geht. Und doch ist es unvorstellbar, einem Konzert beizuwohnen, ohne den Künstler zu sehen. Für Studienzwecke oder – viel mehr noch – zum Archivieren könnte diese Erfindung große Zukunft haben. Sie würde weit über die beste Schallplatte hinausgehen, deren Klang ja das Original nie wird ersetzen können. Mit dieser Erfindung der Firma Bösendorfer bleibt das Original bis ins kleinste Detail erhalten.

Von den Wiener Pianisten bin ich vor allem auch mit Hans Kann seit langem befreundet und verdanke ihm mehrere Aufführungen meiner Klaviermusik. Dieser hervorragende Pianist, Komponist und hochintelligente Musiker besitzt die seltene Gabe, eine Partitur nach kurzer Durchsicht vollkommen zu beherrschen. Sein Repertoire ist als Folge unendlich groß, ebenso wie sein Interesse für selten gespielte Werke, seien sie der Vergangenheit oder der Gegenwart zugehörig. Im letzten Jahr hatte er die glänzende Idee, Konzerte zu Mittag zu veranstalten, wobei er sämtliche Klaviersonaten von Joseph Haydn aufführte – eine Tat, die ich besonders hoch zu schätzen weiß. 1989/90 spielte er sämtliche Klavierkonzerte von Mozart.

Das Interesse für neue Musik ist bei den Wiener Pianisten im allgemeinen nicht besonders groß. Selbst die jüngere Generation spielt meist dieselben Stücke, die ihre Urgroßväter, die noch Schüler Liszts waren, spielten. Sie vergessen dabei, daß Franz Liszt fast ausschließlich Werke seiner Zeitgenossen zur Aufführung brachte, die zu jener Zeit neu waren, inzwischen aber alt geworden sind.

In Eisenstadt besuchte ich das Konzert des jungen Violinisten Wolfgang Wölfer, eines Burgenländers, der in Wien bei Prof. Frischenschlager studiert. Er spielte – nach Werken von Mozart und Schubert – als Schlußstück meine sehr schwere *Goumbri* („Orientalische Rhapsodie“). Wölfer scheint eine Begabung zu sein, von der man noch hören wird.

Im folgenden möchte ich über eine interessante Begegnung berichten: Im Herbst 1988 rief unsere Freundin Frau Schenk, die Witwe von Professor Erich Schenk, daß sie uns besuchen wolle und ob sie auch Kommerzialrat Hans Wertitsch und Gattin mitbringen dürfe. Wertitsch, so sagte sie, sei ein begeisterter Sammler von Musikautographen. Ich sah dem Besuch mit Interesse entgegen, umso mehr, da mich Musikautographie schon immer beeindruckt hatten. Um es kurz zu sagen: Ich habe in Wertitsch einen liebenswerten Menschen und einen interessanten Sammler kennengelernt, der weder Geld noch Zeit zu sparen scheint, wenn er seiner Sammelleidenschaft nachgeht. Wertitsch überbrachte mir als kleines Geschenk ein Heftchen, *Kostbare Blätter. Musik zum Hören und Sehen* tituliert. Es enthält faksimilierte Handschriften, deren Originale seiner Sammlung angehören: Haydns Trio Hob. XV:7, Mozarts Quartett KV 298, Beethovens Übertragung von Fugen aus Händels *Concerti grossi*, César Francks Sonate für Violine und Klavier A-Dur, Johann Nepomuk Davids *Chaconne* für Orgel, Mozarts *Miserere* und weitere Handschriften von Schubert, Liszt, Schumann, Brahms und Debussy. Wie ich dem Artikel von Günter Brosche, *Die Musikautographen-Sammlung Hans P. Wertitsch* in der *Österreichischen Musikzeitschrift* (3-4, 1989, S. 158) entnahm, enthält diese Sammlung Handschriften aus dem 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Sie nimmt in mehrfacher Hinsicht eine Sonderstellung ein, vor allem wegen der Qualität der Einzelstücke. Es werden nur Autographie von *ganzen* Werken

gesammelt. Die üblichen „Albumblätter“, beliebte Einzelblätter, gibt es in dieser Sammlung nicht. Sie gewinnt auch dadurch Bedeutung, daß sie jederzeit der Forschung zur Verfügung steht, indem sie als Dauerleihgabe in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek deponiert wird. Anlässlich des Symposions, „Musiker-Autographe“, das vom 5. bis 8. Juni 1989 in Wien stattfand, erschien ein Katalog der Sammlung Wertitsch mit mehr als hundert Faksimilia, 16 in Farbe und 85 in Schwarzweiß. Die Publikation trägt den Titel: *Beiträge zur musikalischen Quellenkunde*⁴³. Bei einem weiteren Besuch in Siegendorf regte Hans Wertitsch mich an, etwas für seine Sammlung zu komponieren. Es sollte ein Orgelwerk werden. Ich griff die Idee gerne auf, umsomehr, als ich bisher fast nichts für Orgel geschrieben hatte. So entstanden 1988/89 meine *Metamorphosen*, Op. 121, sechs Stücke für Orgel. Jedes dieser Stücke ist eine Art Hommage an Komponisten, die mir besonders nahestehen: 1. *Gedanken über Themen von Joseph Haydn*, 2. *Pastorale für Darius Milhaud*, 3. *Elegie nach einem Motiv von Béla Bartók*, 4. *Hommage à une Cornemuse*, 5. *Variationen über ein Thema von Zoltán Kodály*, 6. *Toccata, Hommage à Maurice Ravel*. Die Uraufführung der Stücke fand am 9. Juni 1989 in der Ulrichskirche in Wien statt; Organist war Wolfram Koloseus.

Im März fand eine Aufführung meines *Concerto*, Op. 60 für Klavier, Streichorchester und Schlagwerk in einem Konzert der Österreichischen Gesellschaft für zeitgenössische Musik statt. Ausführende waren der junge, sehr begabte Pianist Thomas Larcher und das Niederösterreichische Tonkünstlerorchester, unter der Leitung von Alfred Eschwé. Die Aufführung war für mich von gewisser Bedeutung, da ich dieses, im Jahr 1947 in Pécs komponierte Werk nach seiner Uraufführung in Lausanne umarbeitete.

Zum Abschluß möchte ich noch von den Entscheidungen über meinen Nachlaß berichten. Mein Nachlaß besteht aus handschriftlichen Noten sowie Skizzen und Reinschriften, Zeitungsausschnitten, Artikel über mich und von mir, Vorträge, Briefe an mich und von mir geschrieben, Photographien, Bücher, Noten und was es sonst noch so alles gibt. Ich habe lange nachgedacht: Soll ich diesen Nachlaß der Musiksammlung der Nationalbibliothek in Wien überlassen oder soll er im Burgenland bleiben? Wien hätte einerseits den Vorteil einer fachgemäßen Eingliederung in die Sammlung, andererseits konnte ich mir aber – seit das Landesmuseum Eisenstadt einen musikwissenschaftlichen Mitarbeiter besitzt – eine Unterbringung im Haydn-Museum gut vorstellen. Denn ich habe das Gefühl, daß meine Musik aus dieser (burgenländischen) Landschaft herausgewachsen ist, und ungeachtet meiner Aufenthalte in vielen Ländern weht doch ein Hauch der heimatlichen Landschaft über mein gesamtes Lebenswerk. Solche und ähnliche Gedanken führten mich zu dem Entschluß, daß mein Nachlaß im Burgenland verbleiben soll. Eine diesbezügliche Abmachung mit dem Landesmuseum wurde im Prinzip vereinbart. Der musikwissenschaftliche Mitarbeiter des Landesmuseums, Dr. Gerhard Winkler, fertigte einen Katalog der bei mir in Siegendorf befindlichen Musikhandschriften. Dieser soll als Grundlage dienen.

In diesem Zusammenhang möchte ich meine freundschaftlichen Beziehungen zur Musiksammlung der Nationalbibliothek Wien, insbesondere zu Herrn Hofrat Dr. Günter Brosche, ausdrücklich betonen. Ich habe ihm eine Ausstellung und Konzerte in Wien zu verdanken, die anlässlich meines 80. Geburtstages in der Musiksammlung stattfanden. Dr. Brosche zeigte für meine Entscheidung volles Verständnis, und wir be-

schlossen, von sämtlichen handschriftlichen Originalen eine Kopie für die Musiksammlung zu machen. Dies wurde in den vergangenen Jahren durchgeführt.

Ich habe auch einen Gesamtkatalog meiner musikalischen und literarischen Werke zusammenstellen lassen. Wenn er auch nicht vollkommen ist, so ist er doch gut genug, um als Grundlage zu dienen.

Beim Abschluß dieser Zeilen stehe ich in meinem 88. Lebensjahr. Ob ich meine Opuszahlen noch zu vermehren imstande sein werde, hängt nicht nur von mir ab.

Nach einem mehrwöchigen Aufenthalt in Lovran an der Adria sowie in Warmbad Villach, im Frühjahr 1989, kamen wir im April nach Siegendorf zurück. Kurz danach besuchte uns ein Team des ungarischen Fernsehens, um mit mir über mein Leben einen Film zu drehen. Angeführt wurde die Gruppe von Ferenc Bónis, der auch der Drehbuchautor und Reporter war. Der Film: *Ein Komponistenportrait. Jenő Takács*, wurde am 3. Dezember 1989 in Ungarn gesendet.

Das Jahr 1989 war ein Jahr, das Geschichte machte. Die Schulkinder werden es sich merken müssen, wie 1789, das Jahr der Französischen Revolution. Politische Systeme von „Ewigkeitsdauer“ stürzten mit atemberaubender Geschwindigkeit – wie man zu sagen pflegt – „wie Kartenhäuser“ zusammen; Polen, Ungarn, die DDR, die Tschechoslowakei und zuletzt die Hochburg der Tyrannei, Rumänien. Wer wagte vor ein paar Monaten nur zu träumen, daß Papst Johannes Paul II. mit dem ersten Mann der Sowjetunion in Rom zusammentrifft oder, daß der greise Kardinal Tomasek für denselben KP-Generalsekretär und Staatschef Gorbatschow im St. Veitsdom in Prag offiziell beten wird.

Gorbatschow schreibt in seinem Buch *Perestroika*:

„Die Phantasie ist außerstande, sich jene Hölle und jene Vernichtung des Menschen selbst vorzustellen, wenn nur ein kleiner Teil des jetzt vorhandenen Kernwaffenpotentials eingesetzt wird. [...] Eine zweite Arche Noah wird aus der nuklearen Sintflut nicht hervorgehen. Jahrhundertlang suchten die Menschen nach Wegen der Unsterblichkeit. Man kann sich schwer damit abfinden, daß jeder von uns sterblich ist. Es ist aber unmöglich, sich mit dem Ende der gesamten Menschheit abzufinden.“

Es besteht ein kleiner Lichtstrahl der Hoffnung auf ein neues Europa, auf eine Verbrüderung der Völker der Donaugebiete mit ihren umliegenden Nachbarn, auf eine Zeit, die „bestrebt sein wird, jede grobe und gewaltsame Vermischung der Partei-Politik mit der Kunst zu verurteilen“, wie es in einer Resolution heißt, die Béla Bartók 1931 im Völkerbund in Genf einbrachte. Wenn es mir auch nicht vergönnt sein wird, die zu erwartenden Früchte dieser kommenden Zeit des Friedens und der Freiheit genießen zu können, so erfüllt es mich mit Freude, sie wenigstens als Zeuge ihrer Anfänge miterlebt zu haben.

Auf die Frage, wie ich mein Leben und Werk in einem Satz am prägnantesten beschreiben könnte, möchte ich mit folgenden Zitat antworten:⁴⁴

„Jenő Takács, der am 25. 9. 1902 in Siegendorf geboren und nach zahlreichen ausgedehnten Auslandsaufenthalten wieder dort lebende Komponist, verkörpert gleich seinen Freunden Bartók und Kodály den Typus des gebildeten Musikers, in seinen Werken Anregungen auch außereuropäischer Kulturen aufgreifend.“

Zoltán Kodály habe ich viel später kennengelernt als Béla Bartók. Bartók habe ich 1926 in Budapest besucht, Kodály begegnete ich das erste Mal gegen Ende der Dreißigerjahre. Er stand in Budapest zufällig am Gehsteig einer verkehrsreichen Straße neben mir. Er wollte sie gerade überqueren, als ein Auto daherraste. Ich zog ihn an seinem Ärmel im letzten Moment zurück und „rettete sein Leben“!? – dachte ich. Er sah mich durchdringend an und ging weiter, ohne Dank, ohne Gruß. Er hatte natürlich keine Ahnung, daß ich ein Komponistenkollege von ihm war.

Schon bei dieser ersten Begegnung fiel mir der Unterschied zwischen Bartók und Kodály auf: Bartók hätte sich in einem ähnlichen Fall ganz anders verhalten. Bevor er den Gehsteig verließ, schaute er nach rechts und links, und erst dann überschritt er vorsichtig die Gefahrenzone.

Im eigentlichen Sinne des Wortes „begegnete“ ich Kodály erst am 18. November 1941. Wieso ich das so genau weiß? An diesem Abend wurde meine neue Komposition *Antiqua Hungarica* durch den berühmten Schweizer Dirigenten Ernest Ansermet und das Hauptstädtische Orchester Budapest zur Uraufführung gebracht. Sándor Végh spielte das Violin-Solo. Kodály war im Konzert – er war mit Ansermet befreundet. In der Pause des Konzerts stand ich mit einigen Kollegen im Foyer. Sie ermutigten mich, Kodály zu fragen, ob ihm meine Komposition gefallen habe. Sie alle kannten Kodály – Viski war sein Schüler und Nachfolger – und wußten genau, fände er keinen Gefallen, würde sein Urteil rücksichtslos und niederschmetternd ausfallen. Ich ging also zu Kodály, stellte mich ihm als Komponisten des eben aufgeführten Werkes vor und fragte den „Herrn Professor“, wie es ihm gefallen habe? Er sah mich einige Sekunden lang an (der bekannte stechende Kodályblick!), zuckte einige Male mit der Schulter: „es war ganz gut“. Danach drehte er sich um und ließ den lästigen Frager stehen. Das war meine erste persönliche Begegnung mit Zoltán Kodály.

Das Schicksal wollte es, daß ich mich während des Krieges aus Abneigung gegen das nationalsozialistische Österreich in Ungarn niedergelassen hatte und zum Direktor des Konservatoriums in Pécs berufen wurde. Während Bartók Ungarn inzwischen verlassen hatte, entschloß sich Kodály zu bleiben, um – wie er sagte – zu helfen, „den Karren des Landes so gut wie möglich aus dem Dreck zu ziehen“. Im September 1945 kam Kodálys Mitarbeiter, Dr. Lajos Kiss, aus Budapest nach Pécs und erzählte uns, daß es den Kodálys recht schlecht ginge. Sie hatten während der Belagerung von Budapest mehrere Monate im Keller des Opernhauses verbracht; ihre Wohnung war von Bomben beschädigt, sie selbst seien schlecht versorgt und hätten an Kleidung und Schuhen nur das, was sie am Leib trugen.

Wir in Pécs, das von den Russen kampflos eingenommen worden war, hatten reichliche Vorräte an Lebensmitteln, die Stadt war von Bomben unbeschädigt geblieben. Mein Kollege Rudolf Maros und ich gingen entschlossen zu unserem Bürgermeister und baten ihn, die Kodálys als Gäste der Stadt einzuladen. Er unterstützte unseren Plan und übernahm die Versorgung, nur sollten wir uns um die Wohnung und den Transport der Lebensmittel kümmern.

Zoltán und Emma Kodály nahmen die Einladung gerne an! Die Stadt sandte ihr einziges klappriges Auto nach Budapest, um sie abzuholen. Sie kamen am 25. September 1945 in Pécs an und waren in einem ziemlich erbärmlichen Zustand. Ihre

erste Frage war: „Was ist mit Béla (Bartók)?“ Die ausländischen Sender hatten über Bartóks damals leider schon hoffnungslosen gesundheitlichen Zustand täglich berichtet. Am 26. September meldeten sie seinen Tod. Allen Anzeichen nach haben sich die Kodálys in Pécs wohlfühlt. Maros versorgte sie täglich reichlich mit Lebensmitteln. Eines Morgens besuchte ich den Meister, der gerade beim Frühstück saß. „Frühstück ohne Butter?“ fragte ich. Es stellte sich heraus, daß Frau Kodály sie eingeschmolzen hatte, um sie nach Budapest mitzunehmen, wo große Not herrschte.

Es gab zahlreiche Episoden im Zusammenhang mit Kodály; an eine lustige erinnere ich mich besonders: Der lokale Gesangsverein der Lederfabrik bat Kodály um ein musikalisches Motto und wollte dafür Material für zwei paar Schuhe geben. Kodály verlangte drei Paar und bekam sie auch.

In der Musikschule richteten wir eine Solmisationsklasse ein, die die erste im Land und überhaupt sein sollte, in der nach der später so genannten Kodály-Methode unterrichtet wurde. Für Kodály war das eine willkommene Gelegenheit, Erfahrungen zu sammeln. Er kam fast täglich in die Musikschule. Besonders interessierte ihn der musikalische Kindergarten, denn: „Man kann nie früh genug damit anfangen – am besten schon vor der Geburt“, pflegte er zu sagen. Einmal versammelten sich mehrere hundert Schulkinder zu einem Volksliederwettbewerb. Kodály selbst verteilte die Preise.

Am 22. Oktober organisierten wir wohl das erste Bartók-Gedächtniskonzert der Welt. Kodály, als sein bester Freund und Weggenosse, hielt die Ansprache, die er mit den Worten schloß: „Bartók hat uns ein reiches Erbe hinterlassen. Wir sollten uns würdig erweisen, es auch richtig zu bewahren und zu verwalten.“

Der Chor des Domes (damals existierte er noch) brachte Kodálys Orgelmesse, die *Missa brevis*, zur Uraufführung. Er hat sie im Luftschutzkeller komponiert.

Ende Oktober, als es kalt wurde, hatte Kodály keinen warmen Mantel. Ich borgt ihm meinen alten Pelz. Diesen hatte auch Bartók 1932 in Kairo getragen. Wir hatten öfters nächtliche Autofahrten im offenen Wagen unternommen, da hatte ich meinen Pelz über Bartóks Schultern gelegt.

Die Kodálys blieben bis zum 23. November 1945 in Pécs. Dann fuhren sie zu Freunden in das benachbarte Dombóvár. Dort waren die Eltern der zweiten Frau Kodály zu Hause, die er nach dem Tod seiner Gattin Emma heiratete. (Emma selbst war eine geborene Schlesinger; in ihrem Salon in Budapest hatten vor 1910 außer Kodály auch Ernst von Dohnányi und Béla Bartók verkehrt, dessen Schülerin sie war; sie half Kodály bei seinen Volksmusikforschungen.).

In den nachfolgenden Jahren sah ich Kodály leider nur selten. Als wir ihn nach seiner Amerikareise fragten, wie es war, antwortete er: „Unterhosen sind sehr billig in Amerika“

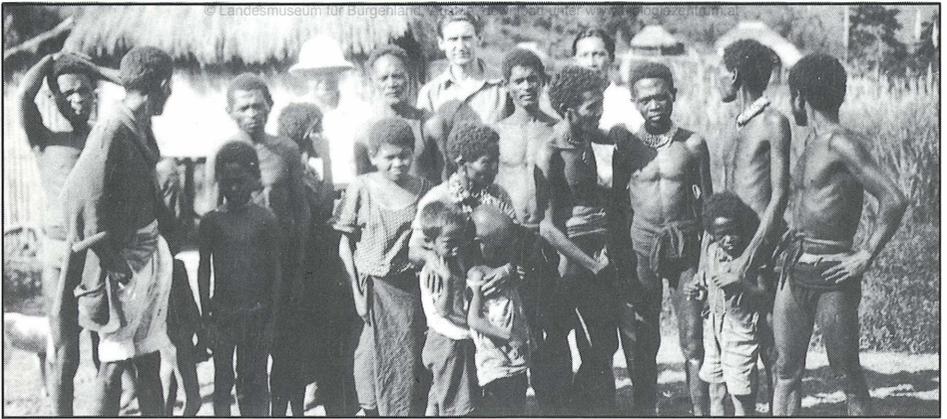
Kodály war ein sehr bemerkenswerter Mensch, wortkarg, verschlossen. Er sprach nur, wenn er etwas zu sagen hatte, dann aber umso kräftiger und mutiger. Trotz Schrofheit strahlte er eine väterliche Wärme und Güte aus und war voller Hilfsbereitschaft, wenn verdient. Sein Einfluß auf das ungarische Musikleben war bei weitem größer als der von Bartók, der nur als Pianist an die Öffentlichkeit trat. Der Chorkomponist Kodály betätigte sich als Dirigent der eigenen Werke, als Erzieher vom Kindergarten an bis zur Universität, als Kompositionslehrer von Generationen hervorragender Musiker, als Volksmusikforscher, Sprachwissenschaftler, Musikhistoriker;

er war Doktor der Philosophie, Präsident der Akademie der Wissenschaften, Ehrendoktor der Universität Oxford, Organisator usw.. Béla Bartók hatte über Kodály gesagt: „Er war Gründer einer neuen, spezifisch ungarischen Musiksprache, die beweist, daß das tonale Prinzip seine Berechtigung nicht verloren hat.“ Er war der letzte „Great old Man“ der europäischen Musikgeschichte. Als er 1967 verstarb, begleiteten ihn Hunderttausende zur letzten Ruhe!

- 1 Ernst Krenek, *Zur Sprache gebracht*, München-Wien 1958.
- 2 Wolfgang Suppan, *Jenő Takács. Dokumente, Analysen, Kommentare (=Burgenländische Forschungen, Heft 66)*, Eisenstadt 1977.
- 3 Richard Berczeller, Norbert Leser, *Mit Österreich verbunden*, Wien 1975.
- 4 Arthur Rubinstein, *Erinnerungen. Die frühen Jahre*, Frankfurt 1973; *Mein glückliches Leben*, Frankfurt 1980.
- 5 *The Monthly Musical Record*, 1875; zitiert nach: *Liszt heute*, hrsg. v. Gerhard J. Winkler u. Johannes-Leopold Mayer (=Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland, Band 78), Eisenstadt 1987, S. 144.
- 6 Arthur Rubinstein, *Erinnerungen. Die frühen Jahre* (siehe Anm. 4), S. 101-102.
- 7 Zitiert nach Jenő Takács, *Erinnerungen an Béla Bartók*, Wien-München 1982, S. 78. (Original in: siehe Anm. 37, S. 131)
- 8 Paul Stefan, *Das Grab in Wien. Eine Chronik 1903-1911*, Berlin 1913.
- 9 *Musikblätter des Anbruch*, Wien 1919-1937.
- 10 Jenő Takács, *Erinnerungen an Alma Mahler*, in: *Wortmühle* 1 + 2/1982, Eisenstadt 1982, S. 122- 129.
- 12 Über den Congrès de la Musique arabe, Kairo 1932, siehe *Erinnerungen an Béla Bartók* (siehe Anm. 7), S. 89-96, mit Photos der Teilnehmer, sowie Bildteil in diesem Band S. 113.
- 13 Curt Sachs, *Real-Lexikon der Musikinstrumente*, Berlin 1913.
- 14 ders., *Weltgeschichte des Tanzes*, Berlin 1933.
- 15 Egon u. Emmy Wellesz, *Egon Wellesz Leben und Werk*, hrsg. v. Franz Endler, Wien-Hamburg 1982, S. 157.
- 16 Marius Schneider, *Música Filipina*, in: *Annuario Musical* 6 (1951), S. 91 ff.
- 17 Jenő Takács, *A Dictionary of Philippine Musical Instruments*, in: *Archiv für Völkerkunde* 1975, Heft 29.
- 18 Vgl. dazu Jenő Takács, *Erinnerungen an Alma Mahler* (siehe Anm. 11).
- 19 Zitiert nach: ders., *Erinnerungen an Béla Bartók* (siehe Anm. 7), S. 28-29.
- 20 Es gibt von der *Nilusi Legenda* zwei Fassungen: die Duisburger und die Budapester. Die letztere ist fast 15 Minuten kürzer. Die Partitur der Duisburger Fassung befindet sich als Dauerleihgabe in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien. Von der Budapester Fassung besitzt der Autor eine Kopie der Partitur. Das Orchestermaterial befindet sich im Besitz der Staatsoper Budapest. Zur Entstehungsgeschichte des Balletts siehe auch Aristid Valkó, *Adalékok Takács Jenő „Nilusi Legenda“*, in: *Magyar Zene* 1979, Heft 3, S. 45-49.
- 21 Ernest Ansermet, *Die Grundlagen der Musik im menschlichen Bewußtsein*, München 1965.
- 22 Carl Dahlhaus, *Ansermets Polemik gegen Schönberg*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 127 (1966), S. 179 - 183.
- 23 Arthur Koestler, *Darkness at Noon*, London 1940.
- 24 Jenő Takács, *Music Transcriptions by Jenő Takács*, in: William D. Douglas, *Beyond the High Himalaias*, New York 1952, S. 332-339.
- 25 Eva und Paul Badura-Skoda, *Mozart-Interpretation*, Wien 1957.
- 26 *Burgenländer und Weltbürger. Zum 70. Geburtstag des Komponisten Jenő Takács*, in: *Burgenländisches Leben* Nr. 45/1972, S. 15.

- 27 Rolf Liebermann, *Opernjahre*, München 1979.
- 28 Joseph Szigeti, *Zwischen den Saiten*, Zürich 1962.
- 29 Agatha Fassett, *The naked face of a genius. Béla Bartók's American Years*, Cambridge (Mass.) 1958.
- 30 Nicolas Slonimsky, *Lexicon of Musical Invective*, New York 1953.
- 31 ders., *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*, New York 1953.
- 32 Jenő Takács, *Joseph Marx*, in: *Zum 100. Geburtstag von Joseph Marx*, Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Institut für Musikdokumentation, Wien 1982, S. 10-16.
- 33 *Igy láttuk Bartókot*, hrsg. v. Ferenc Bonis, Budapest 1981.
- 34 *Igy láttuk Kodályt*, hrsg. v. Ferenc Bonis, Budapest (in Vorb.).
- 35 Zitiert nach Programmheft, Institut für Österreichische Musikdokumentation, Kontrabaßarchiv, 29. April 1976.
- 36 siehe Anm. 2.
- 37 *Bartók Béla Családi Levelei*, hrsg. v. Béla Bartók jr., Budapest 1981.
- 38 Béla Bartók jr., *Apám életének kronikája*, Budapest 1981.
- 39 Paul Hindemith, *A Composer's World. Horizons and Limitations*, Cambridge 1953, S. 44-56.
- 40 Werner Schulze, *Takács-Lexikon*, in: *Jenő Takács zum 80. Geburtstag*, Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Institut für Österreichische Musikdokumentation, Wien 1982, S. 12-19.
- 41 siehe Anm. 7.
- 42 Péter Szöke, *A zene eredete és három világa*, Budapest 1982.
- 43 *Beiträge zur musikalischen Quellenkunde. Katalog der Sammlung Hans P. Wertsch in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek*, hrsg. v. Günter Brosche u. Hans Schneider (=Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation, Band 15), Wien 1989.
- 44 Ausstellung der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien 1984, Katalog, S. 259.
- 45 In ungarischer Sprache zuerst erschienen in *Igy láttuk Kodályt* (siehe Anm. 34).

Bildteil



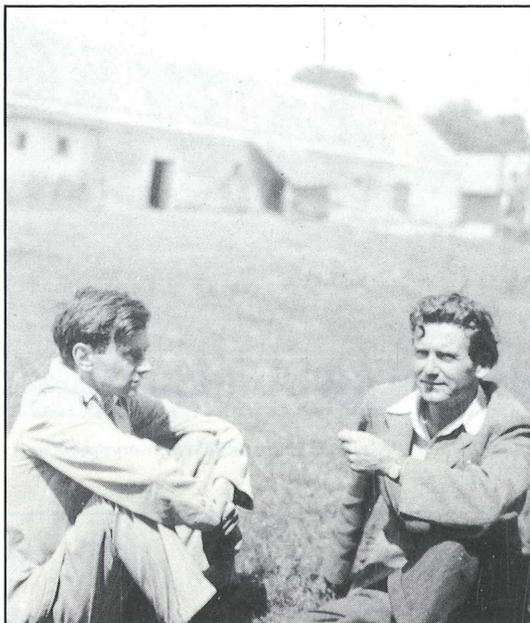
Philippinen 1932; unter philippinischen Zwergpygmäen



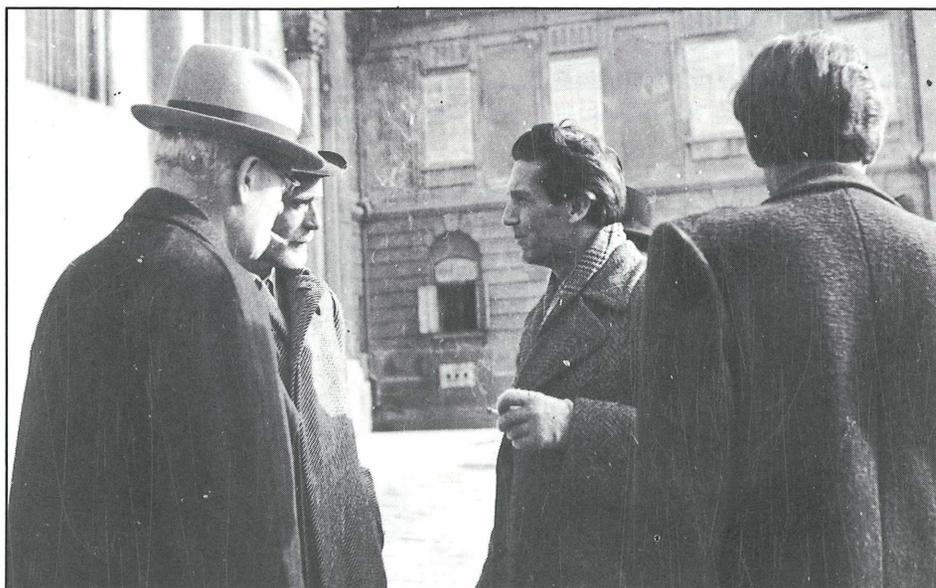
Kairo 1932; von links: Bartók, Hindemith, dessen Frau, v. Hornbostel, Takács, Schindler, Wellesz



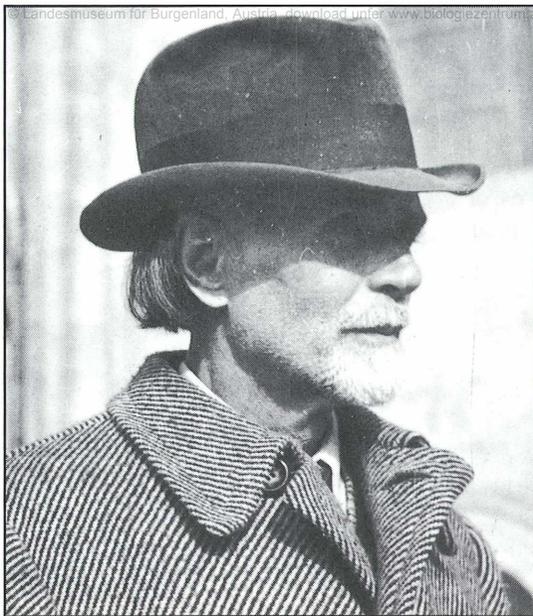
Kairo 1932; mit Hindemith und Bartók bei den Pyramiden



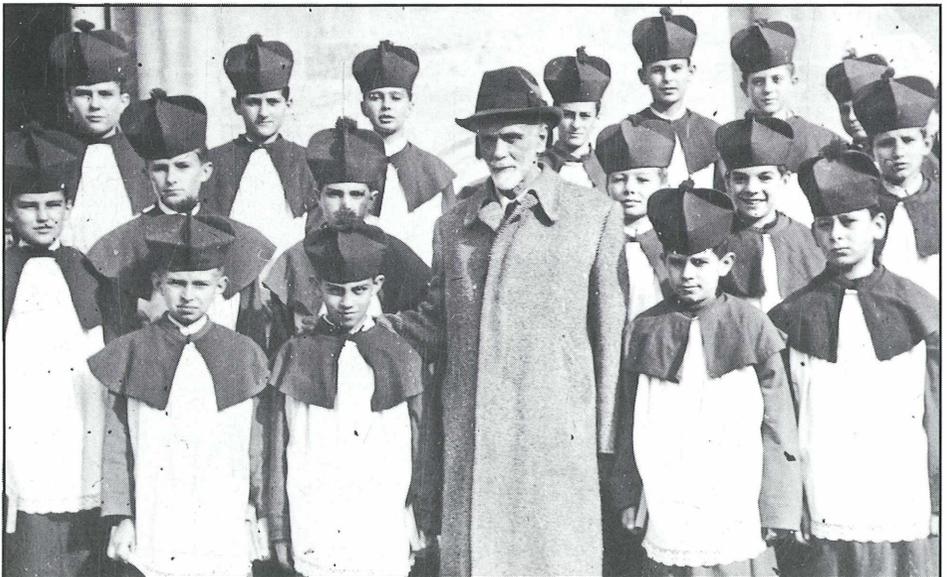
Mit Sándor Weöres, Ungarn 1944



Mit Zoltán Kodály (2. v.l.), Pécs 1945



Zoltán Kodály, Pécs 1945



Kodály mit den Pécses Sängerknaben, 1945



Cincinnati 1956; von links: James Levine, Jenő Takács, Paul und Eva Badura-Skoda



Mit Ernst von Dohnányi, Athens (Ohio/USA) 1954



Mit Andres Segovia, Cincinnati 1956/57



Mit Herbert Vogg, Wien 1972



Verleihung der Bartók-Medaille, Wien 1981; von links: Hans Landesmann, Jenő Takács, Robert Schollum, Alfred Schlee



Siegenderdorf 1990



Eva und Jenő Takács, Cincinnati 1953



Eva und Jenő Takács, Siegendorf 1990



*Verleihung des Béla Bartók-Ditta Pásztory-Preises, Budapest, 25. März 1953;
rechts im Bild: József Soproni, Direktor der Franz-Liszt-Musikhochschule Budapest*

Personenregister

- Abbado, Claudio 46
 Adenauer, Konrad 59
 Adler, Guido 10
 Albeniz, Isaac 15
 Albert, Eugene d' 11
 Albinoni, Tomaso 86
 Anda, Géza 60, 70, 72
 Ansermet, Ernest 38, 42, 44, 106
 Antal, Jenő 36
 Apagyí, Mária 98
 Apponyi, Albert 12
 Aprily, Lajos 81
 Arrau, Claudio 11, 72
 Asboth, Ute 52
 Ascherl, Helmut 94
 Askenase, Stefan 20
 Auberson, Jean Marie 68
 Aumüller, Stefan 97
 Babbit, Milton 70
 Bach, Johann Sebastian 13, 16, 39, 58, 70, 93
 Backhaus, Wilhelm 13, 14, 15, 76
 Badura-Skoda, Eva 59, 116
 Badura-Skoda, Paul 59, 63, 84, 102, 116
 Bäuml (Klasinc), Marga 62, 82
 Baumgartner, Edwin 99
 Balázs, Frederic 76
 Barenboim, Daniel 60
 Bartók, Béla 11, 13, 14, 17, 20, 23, 24, 25, 32, 35, 38f.,
 40, 41, 42, 44, 45, 49, 52, 53, 56, 59, 63, 65, 66, 67,
 70, 72, 74, 77, 80, 81, 85, 89, 92, 93, 95, 100, 104,
 105, 106ff, 113
 Bartók, Béla jr. 77, 89
 Bartók (Pásztory), Ditta 25
 Bartók, Peter 89
 Bartsch, Charles 38
 Basilides, Maria 43
 Bauer, Bertha 55
 Beckmann, Max 71
 Bedford, David 74
 Beethoven, Ludwig van 8, 10, 13, 15, 59, 68, 69, 70,
 76, 89f., 92, 103
 Benda, Sebastian 100, 101
 Berczeller, Richard 9
 Berg, Alban 15, 18, 21, 31, 53, 59, 68, 74, 93
 Berglund, Paavo 67
 Bergmann, Erik 67
 Berla, Karl 18
 Binkau, Guido 17, 32
 Bisztricky, Tibor 72, 83, 90
 Bittner, Ernst 88
 Blomdahl, Birger 74
 Bolet, Jorge 14
 Bónis, Ferenc 72, 100, 105
 Borgó, András 100
 Brahms, Johannes 11, 13, 14, 16, 65, 103
 Brailowsky, Alexander 21
 Braque, Georges 71
 Brehm, Bruno 52, 73
 Bremer, Otto 87
 Brendel, Alfred 53
 Bresgen, Cesar 86
 Breuer, János 72
 Breyer, Stefan 63
 Britten, Benjamin 61
 Brosche, Günter 103, 104
 Bruckner, Anton 11
 Bruscia, Kenneth 71, 80
 Bucht, Gunnar 74
 Bures, Eugen (Jenő) jr. 8, 83, 86
 Bures, Haidy (siehe Schreker-Bures)
 Buresch, Eugen 8
 Busoni, Ferruccio 12, 56
 Butcher, Agnes 41
 Byrd, William 32
 Cage, John 74f.
 Casadesus, Robert 50, 68
 Casals, Pablo 10, 13
 Casella, Alfredo 21, 51, 53
 Casella, Yvonne 21, 51
 Celibidache, Sergiu 84
 Cerha, Friedrich 82, 93
 Chagall, Marc 71
 Chigi-Saraceni, Guido 51
 Chopin, Frédéric 11, 12, 13, 15, 20
 Christy (Takács), Gertrude 17
 Clemens, Aurelius Prudentius 90
 Cliburn, Van 68
 Colombo, Franco 36
 Corbett, Patricia 78
 Corbett, Ralf 78
 Corinth, Lovis 71
 Cortot, Alfred 13, 14, 21
 Craft, Robert 71
 Csajbók, Terezia 93
 Csataki, André 9
 Csorba, Gyözö 49, 89, 93
 Dahlhaus, Carl 42, 87
 Daniel, Ernő 60
 David, Johann Nepomuk 103
 Davis, Ann Gibbens 101
 Debussy, Claude 12, 13, 15, 17, 38, 42, 93, 100, 103
 Desarsens, Victor 49
 Diem, Emmo 93
 Dimow, Bojidar 63
 Dobrowen, Issay 39
 Dohnányi, Ernst von 13, 21, 32, 39, 41, 43, 60, 70,
 107, 116
 Dollfuß, Engelbert 31
 Doroslawacki, Branislaw 48, 84
 Douglas, William D. 55
 Dupré, Marcel 35
 Efferon, Sigmund 62
 Engel, Ivan 20
 Ehrenhofer, Werner 85
 Ehrenstein, Alfred 21
 Entremont, Philippe 60, 101
 Einstein, Albert 10
 Eisler, Hanns 17
 Ellington, Duke 72
 Erlanger, Rodolphe d' 23
 Eröd, Iván 63, 90
 Eschwé, Alfred 104
 Esztergár, Lajos 43, 47
 Faast, Barbara 85, 101
 Fall, Frederic 17
 Farkas, Ferenc 41, 88, 97
 Farmer, Henry George 23
 Fassett, Agatha 65

Fellegi, Adám 89
 Ferencsik, János 41
 Ferenczy, Béni 49
 Fheodoroff, Nikolaus 83, 86
 Fischer, Annie 43
 Flipse, Marinus 50
 Forrai, Miklós 89
 Fouad I. 20, 23
 France, Anatole 9
 Franck, César 103
 Franco Bahamonde, Francisco 20
 Freud, Sigmund 52
 Friedman, Ignaz 11, 14, 15, 21
 Frischenschlager, Michael 103
 Fülöp, Zoltán 40
 Furtwängler, Wilhelm 16, 39
 Gagnebin, Henri 48, 50, 61
 Gál, Hans 10, 32
 Galafres, Elsa 21
 Gárdonyi, Zoltán 41, 99
 Gautier, Théophile 34
 Gazualas, Stefan 63
 Geiringer, Karl 55
 Geiringer, Paul 55
 Gielen, Michael 56
 Gilbert & Sullivan 58
 Girardoni, Peter 61
 Glaser, Ernst 18, 77, 80
 Globokar, Vinko 83
 Godowsky, Leopold 12f., 15
 Goebel, Otto 52, 57, 65
 Goldmark, Carl 11
 Goossens, Eugène 56
 Gorbatschow, Michail 105
 Gould, Glenn 68
 Grieg, Edvard 13, 80
 Gropius, Manon 68
 Grünauer, Ingomar 63
 Guest, Georges 66
 Gurlitt, Manfred 18
 Haba, Alois 23
 Händel, Georg Fiedrich 14
 Haeringer, Josef 68
 Hafner, James 73
 Hanslick, Eduard 17
 Hantó, Erika 90
 Harangozó, Gyula 34, 40
 Harris, Roy 35
 Harsányi, Tibor 38
 Hartmann, Georg 39
 Hartmann, Karl Amadeus 74
 Haselböck, Franz 102
 Haselauer, Elisabeth 86
 Hauer, Joseph Matthias 83, 86
 Haug, Hans 52
 Haussermann, John 33, 34f., 36
 Haydn, Josef 7, 13, 86, 94, 96, 103, 104
 Hegedüs, Endre 100
 Heifetz, Jascha 21
 Heinsheimer, Hans 35, 52, 55
 Heller, Friedrich C. 85
 Hemmerling, Carlo 52
 Hensley, Douglas 95
 Herrmann, Hellmuth Heinz 94
 Hertzka, Emil 95
 Hespos, Hans-Joachim 76 at
 Hickmann, Hans 31
 Hilmar, Ernst 87
 Hindemith, Paul 23, 35, 59, 64, 65, 91, 92, 93, 113
 Hitler, Adolf 23, 34, 35, 37
 Hoffmann, Joseph 14
 Holzknecht, Vaclav 50
 Honegger, Arthur 42
 Hornbostel, Erich Moritz von 23, 24, 28, 31
 Horowitz, Vladimir 10
 Horthy, Nikolaus 47
 Horvat, Milan 85
 Horvath, Christian 89, 101
 Horvath, Eugen 88
 Horváth, Gyula 84
 Horvath, Josef Maria 63, 86
 Horvath, Emmerich Karl 87
 Horvath, Maria 89
 Hoyos, Edith 77
 Hubay, Jenő 90
 Huber, Heinrich 88
 Huberman, Bronislaw 13, 21
 Hummel, Johann Nepomuk 62
 Isaye, Eugène 56
 Ives, Charles 74
 Jancsovcics, Antal 94
 Janata, Alfred 28
 Jékely, Zoltán 72, 81
 Jelinek, Hanns 67
 Jenner, Alexander 85
 Joachim, Joseph 62
 Johann, Erzherzog 52
 Johannes Paul II. 105
 Kadosa, Pál 32, 88
 Kafka, Franz 9
 Kagel, Mauricio 74
 Kaiser, Joachim 68, 70
 Kálmán, Emmerich 42
 Kalsoum, Om el 23
 Kann, Hans 84, 103
 Karajan, Herbert von 59
 Károlyi, Julian von 43
 Kárpáti, Sándor 17
 Katanics, Maria 98
 Kaufmann, Armin 84
 Kayser (siehe Rieger-Kayser, Duo)
 Kedl, Rudolf 88
 Keller, Manfred 102
 Kenessey, Jenő 40
 Kery, Theodor 86, 87, 88
 Kesselstatt, Grafen 52
 Kessler, Elisabeth 10
 Keuschnig, Peter 99
 Kienzl, Wilhelm 31
 Kirchner, Ernst Ludwig 71
 Kiss, Lajos 106
 Kiss, Tibor 52, 69
 Klasinc, Walter 62, 82, 93
 Klebel, Bernhard 101
 Klein, Rudolf 88
 Klee, Paul 71
 Knittel, John 21
 Kobinger, Hanns 52
 Kodály (Schlesinger), Emma 48, 106f.
 Kodály, Zoltán 17, 32, 35, 41, 43, 48, 72, 88, 105,

- 106f., 114, 115
 Koestler, Arthur 51
 Kókay, Rudolf 41
 Kokoschka, Oskar 21, 33
 Kolisch, Rudolf 15, 21
 Kolleritsch, Otto 87, 100
 Koloseus, Wolfram 104
 Konrath, Anton 16, 34
 Koréh, Endre 43
 Korngold, Erich Wolfgang 17
 Korngold, Julius 17
 Koslik, Gustav 66
 Kostrba, Oswald 52
 Kozma, Tibor 72
 Kraus, Karl 85
 Krauss, Clemens 16, 44
 Krenek, Ernst 7, 25, 31, 32, 67
 Krieger, Nana 55
 Krips, Josef 45, 65
 Krohn, Felix 66f.
 Krohn, Ilmari 66f.
 Kubelik, Rafael 53
 Kurz, Edmund 18
 Kusser, Sigmund 62
 Lachenmann, Helmut 76
 Lalewicz, Georg von 8
 Landesmann, Hans 85, 93
 Láng, István 72
 Lantos, Ferenc 98
 Larcher, Thomas 104
 Leeb, Hermann 53, 62
 Le Flem, Paul 35
 Lehmden, Anton 88
 Lehrbaumer, Robert 99
 Leichtenritt, Hugo 23
 Leitgeb, Rudolf 102
 Leone, Rafael 97
 Leser, Norbert 9
 Lessky, Friedrich 77, 83, 90
 Levine, James 58f., 116
 Levin, Walter 56, 58
 Lhévinne, Joseph 13, 14
 Liebermann, Rolf 62, 76
 Ligeti, György 63, 64, 70, 82, 93
 Ligeti, Vera 82
 Lipatti, Dinu 50
 Lisznewski, Karol 15
 Liszt, Franz 8, 9, 11, 12, 13, 21, 62, 70, 83, 87, 88, 89,
 90, 93, 99, 100, 103
 Litschauer, Franz 53
 Löwe, Ferdinand 11, 100
 Logothetis, Anestis 70
 Loidl, Alois 101
 Losonczy, Andor 63, 85, 86
 Ludwig, Emil 21
 Lukács, Georg 49
 Luther, Martin 90
 Lutoslawski, Witold 78, 83
 Macke, August 71
 Magaloff, Nikita 65, 99, 100
 Mahler, Gustav 10, 15, 16, 17, 25
 Mahler-Werfel, Alma 21, 33, 38, 61, 68
 Malipiero, Francesco 50, 52, 53
 Mann, Thomas 21, 25
 Marckhl, Erich 82, 86
 Marcos, Ferdinand 27
 Marcos, Imelda 27
 Márk, Tivadar 40
 Markevitch, Igor 53
 Maros, Rudolf 43, 72, 106f.
 Martyn, Ferenc 46, 90f.
 Martzy, Johanna 43, 49
 Marx, Joseph 9, 17, 31, 34, 44, 66, 71, 81, 95
 Matter, Annamaria 53
 Mayer, Hans 87
 Mayer, Johannes-Leopold 100, 101
 Mays, Walter 67, 78, 84, 85
 Mehta, Zubin 45f.
 Meister, Hans 101
 Mendelssohn-Bartholdy, Felix 13
 Mengelberg, Willem 39
 Meran, Lore 52
 Messiaen, Olivier 97
 Messner, Karl 88
 Meudtner, Ilse 33, 42f.
 Milhaud, Darius 38, 66, 104
 Milstein, Nathan 72
 Miró, Juan 71
 Moisewitsch, Benno 14
 Molnár, Klara 43
 Monteverdi, Claudio 31
 Morini, Albert 38
 Morini, Erika 38
 Moser, Elisabeth 85
 Mozart, Wolfgang Amadeus 13, 38, 49, 58, 59, 70,
 76, 84, 92, 96, 103
 Nagy, Béla 72
 Németh, Antal 46
 Neuwirth, Gösta 87
 Nissen, Annelise 62, 83
 Nitsch, Herbert 101
 Nono, Luigi 53, 76
 Nono, Nuria (siehe Schönberg)
 Oláh, Gustav 34, 40
 Oistrach, David 72, 84
 Oistrach, Igor 72
 Ormandy, Eugene 73
 Paderewski, Ignacy 10, 14
 Paganini, Nicolo 93
 Pasteiner, Dezsö 45
 Pasteiner, Eva (siehe Takács)
 Pasteiner, Gyula 45
 Pasteiner, István 63
 Pásztory, Ditta (siehe Bartók)
 Patzenhofer, Herbert 42
 Patzenhofer, Konrad 42
 Peindl, Hans 96
 Penderecki, Krzysztof 83
 Perkins, Jerry 82, 101
 Perlemuter, Vlado 72
 Petrassi, Goffredo 39, 53
 Petró, János 94
 Pfitzner, Hans 16
 Picasso, Pablo 10, 38, 71
 Piovesan, Sirio 43, 48, 52
 Pirsch, Anni 88, 93
 Pollak, Robert 25
 Pound, Ezra 82
 Prévert, Jacques 66
 Prihoda, Vása 13, 21

- Pringsheim, Klaus 25
- Prokofjew, Sergej 10, 13
- Rachmaninow, Sergej 13, 14, 56
- Rajter, Ludwig 34
- Rákosi, Mátyás 51
- Rapf, Kurt 94
- Ratz, Erwin 15
- Ravel, Maurice 13, 17, 21, 38, 42, 72, 104
- Raxach, Enrique 74
- Redtenbacher, Viktor 85
- Reger, Max 16, 17
- Reiner, Fritz 56
- Reinshagen, Victor 63
- Repp, Ellen 36
- Respighi, Ottorino 65
- Reti, Rudolph 15
- Rieger-Kayser (Duo) 83
- Rieger, Fritz 53
- Rochelt, Hans 97, 101
- Rosbaud, Hans 53
- Rosen, Lucy Bigelow 35, 38
- Rosenthal, Moritz 11, 15
- Ross, Phyllis 64
- Rossi, Mario 53
- Rostropowitsch, Mstislaw 74
- Roth, Feri 8
- Roth, Josef 37
- Rothermere, Lord 22
- Rothschild 25
- Rubinstein, Arthur 10, 13, 14, 21, 33, 74
- Rudolf, Max 56, 66, 80
- Rufer, Josef 67
- Sachs, Curt 23, 24, 27, 31, 35
- Salmhofer, Franz 44
- Salquin, Hedy 50, 61
- Salten, Felix 52
- Sanzogno, Nino 53
- Sauer, Emil 9, 11, 12, 20, 21
- Schaeffer, Adolf 69
- Schenk, Erich 84, 103
- Schenk, Margarethe 84, 103
- Scherchen, Hermann 38
- Schiff, Heinrich 83
- Schiffer, Brigitte 31
- Schippers, Thomas 56
- Schiske, Karl 63
- Schlee, Alfred 33, 39, 93, 118
- Schlesinger, Emma (siehe Kodály)
- Schmidt, Franz 9
- Schmitt, Florent 38, 65
- Schnabel, Arthur 10, 15
- Schneider, Marius 28
- Schober, Gertraud 88
- Schönberg, Arnold 11, 15f., 17, 42, 44, 53, 59, 68, 70, 74, 100
- Schönberg (Nono), Nuria 53
- Schönfeldinger, Gerhard 69, 82, 100
- Schönherr, Max 34, 43
- Schollum, Robert 86, 93, 118
- Scholz, Gottfried 86
- Scholz, Hans (János) 8, 35, 36
- Schreker, Franz 8, 86
- Schreker-Bures, Haidy 8, 86
- Schubert, Franz 13, 103
- Schuller, Maria 83
- Schulze, Werner 89, 91, 93, 95, 102
- Schumann, Robert 13, 43, 103
- Schuschnigg, Kurt 34
- Schwertsik, Kurt 63
- Scrjabin, Alexander 13
- Segovia, Andres 53, 68f., 117
- Serkin, Rudolf 11, 13, 15, 16, 69f., 72, 74
- Shakespeare, William 79
- Shaw, George Bernard 9
- Siegl, Otto 17
- Sik, Ferenc 46, 90
- Siki, Béla 50
- Sinowatz, Fred 79, 83
- Slonimsky, Nicolas 65
- Solymos, Peter 49
- Soltész, Stefan 90
- Solti, Georg 60
- Soproni, József 68, 120
- Stalder-Quintett 68
- Stark, Johann 101
- Starker, János 72
- Stauffer, Robert 97
- Stefan, Paul 17, 38
- Stein, Erwin 15
- Steinecke, Wolfgang 70
- Steiner, Emil 88
- Steinhard, Erich 22
- Stephan, Rudolf 87
- Stern, Isaac 68
- Steuermann, Eduard 15, 67
- Stockhausen, Karlheinz 76
- Stöhr, Richard 9
- Stohrer, Baron von 20
- Stokowski, Leopold 56
- Strauß, Johann 91
- Strauss, Richard 15, 16, 17, 44, 53, 56, 65, 92
- Strawinsky, Igor 9, 10, 17, 21, 32, 42, 56, 71, 72, 92
- Strehler, Giorgio 53
- Streicher, Ludwig 97, 98, 99
- Stuckenschmidt, Hans Heinz 70
- Sulyok, Imre 99
- Suppan, Armin 102
- Suppan, Wolfgang 7, 89, 93, 101
- Swarowsky, Hans 44, 45, 46
- Szabó, Ferenc 88
- Szálasi, Ferenc 47
- Szalay, Karola 40
- Szauer, Matthias 88
- Székely, György 46
- Szervansky, Peter 49
- Szigeti, Joseph 13, 21, 65
- Szilvay, Csaba 67
- Szilvay, Géza 67
- Szöke, Péter 97
- Szölösy, András 41
- Szymanowski, Karol 17
- Takács, Eva (Pasteiner) 45, 46, 50, 51, 57, 58, 59, 61, 63, 73, 76, 79, 81, 119
- Takáts, Gyula 49
- Taneda, Naoyuki 84
- Tari, Lujza 89
- Thimig, Hans 44
- Thomas, Theodor 64f.
- Tigermann, Ignaz 32
- Toch, Ernst 59

Tomasek, Frantisek 105 Landesmuseum für Burgenland, Austria, doi
 Toscanini, Arturo 10, 13, 53
 Tripp, Werner 62, 93
 Tschaikowsky, Peter I. 15
 Turecek, Gerhard 101
 Urbanner, Erich 63, 86
 Varése, Edgar 74
 Varga, Tibor 43
 Vedova, Emilio 71
 Végh, Alice 96
 Végh, Sándor 42, 49, 53, 96, 106
 Veress, Sándor 41, 48
 Viski, János 41, 68, 106
 Vogg, Herbert 63, 86, 117
 Vujica, Peter 90
 Wagner, Erika 16
 Wagner, Nike 85
 Wagner, Richard 11, 12, 85, 92
 Wagner, Wieland 85
 Waidacher, Karoline 101
 Waldbott-Bassenheim, Marietheres 86
 Walter, Bruno 16
 Warkany, Josef 61
 Wasilkowsky, Ida 8
 Webern, Anton 15, 17, 70, 100
 Weigel, Eugen 64
 Weigel, Hans 7
 Weingarten, Paul 9, 36, 55
 Weingartner, Felix von 10
 Weininger, Otto 9
 Wellesz, Egon 10, 23, 32, 52
 Wellesz, Emmy 10
 Wenzinger, August 18
 Weöres, Sándor 44ff., 49, 72, 90f., 98, 114
 Werfel, Alma (siehe Mahler-Werfel)
 Werfel, Franz 33, 38
 Wertitsch, Hans P. 103f.
 Wiedner-Zajac, Elizbieta 96, 102
 Wilde, Oscar 9
 Wilhelm, Richard 26
 Winkler, Gerhard J. 104
 Witt, Traute van 52
 Wölfer, Wolfgang 103
 Wolf, Johannes 23
 Wolf, Sandor 9, 37
 Wolff, Uwe 97
 Wright, Frank Llyod 25
 Wunderer, Alexander 9
 Wymann, Frances 62
 Yamada, Koscak 30
 Zagrosek, Lothar 93
 Zajac-Wiedner (siehe Wiedner-Zajac)
 Zathureczky, Ede 43, 72
 Zemlinsky, Alexander von 52
 Ziehrer, Carl Michael 34
 Zsigmondy, Dénes 62, 83
 Zuber, Barbara 75
 Zweig, Stefan 17, 36, 37
 Zweig-Winternitz, Friederike 38
 Zykan, Otto M. 63

Nara 25
Nashville 90
Nazaré 73
Neapel 20, 33
Neudörf 97
Neuilly-sur-Seine 38
New Carrolton 101
New York 8, 9, 11, 17, 21, 23, 34, 35, 36, 41, 54, 55,
57, 58, 61, 66, 67, 80, 82
Niagara Falls 57
Nimes 66
Nürnberg 62
Oberschützen 69, 72, 82, 87, 93, 94, 100, 101, 102
Ocean City 57
Ödenburg (siehe Sopron)
Oggau 72
Opatija 84
Orange 66
Orvieto 84
Oslo 39, 77, 80
Ossiach 76
Ossining 35
Oxford 78
Padua 52
Palermo 49
Paris 9, 14, 17, 21, 23, 25, 36, 38, 53, 62, 66, 67, 72,
79, 85, 88, 90
Pécs (Fünfkirchen) 43 ff., 49, 50, 51, 56, 84, 88, 90,
91, 98, 104, 106f., 114, 115
Peking 26, 58
Penang 24
Philadelphia 35, 80, 96
Pont du Gard 66
Porto 73
Port Said 18, 19, 24, 31, 32
Prag 22, 92, 105
Pressbaum 96
Quezon-City 25, 28
Raiding 83f., 100
Ravenna 66, 84
Rehoboth Beach 57f.
Rom 20, 21, 33, 49, 51, 53, 56, 82
Rotterdam 18
Rozsnyó 45
Rust 72, 81
Salzburg 13, 41, 44, 49, 50, 52, 73, 76, 82, 84, 96
San Francisco 95
Sankt Margarethen 46, 89, 97
Seattle 25
Shanghai 26, 27
Siegendorf (Cinfalva) 7, 9, 20, 31, 36, 37, 42, 50, 51,
61, 62, 67, 68, 69, 80ff., 89, 100, 104, 105,
118, 119
Siena 21, 51, 53, 84
Siklós 89
Singapur 24, 31, 58, 96
Sitten 43
Sopron (Ödenburg) 7f., 9, 16, 17, 35, 37, 39, 42, 47,
48, 50, 51, 81, 83, 84, 88, 90, 94, 99, 101, 102
Southampton 34
Steinamanger (siehe Szombathely)
Steyr 93
Stockholm 73f.
Straßburg 72
Stratford upon Avon 78

Stuttgart 61
Székesfehérvár 88
Szombathely (Steinamanger) 42, 94
Taormina 49
Tien-Tsin 26
Tokyo 25, 26, 32
Torda 76
Toronto 41
Trecesimo 84
Trianon 22
Triest 37
Udine 52, 53, 84
Utrecht 20
Varangeville 36
Vassurány 42
Venedig 20, 21, 31, 33, 39, 50, 52, 53, 67, 72, 82, 84,
87
Vercelli 93
Versoix 61
Vevey 53
Villach 13, 82, 89, 94, 105
Villány 89
Visegrád 81
Washington 57, 66
Westchester County 34
Wien 8, 9f., 12f., 17, 20, 21, 25, 28, 32, 33, 34, 35, 36,
37, 38, 39ff., 44, 45, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 59,
61, 63, 67, 71, 77, 80, 83, 84, 85, 86, 87, 90, 92, 93,
95, 96, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 117, 118
Wychita Falls 60
Zirc 43
Zürich 52, 53, 64, 68, 81

Verzeichnis der im Text erwähnten Kompositionen von Jenő Takács

- Altgrazer Kontratänze* (siehe *SERENADE für Orchester nach Altgrazer Kontratänzen*)
ALTUNGARISCHE HOFBALLMUSIK für Kontrabaß und Klavier Op. 115 (1985) 91, 97, 99
ANTIQUA HUNGARICA Op. 47 (1941) 42, 80, 106
AUS EINEM ALTUNGARISCHEN NOTENBÜCHEL (siehe *LÄNDLICHES BAROCK*)
CHANGING MOODS für Flöte, Posaune und Klavier Op. 110 (1982/83) 94f., 96, 99
CONCERTO No. 2 für Klavier, Streichorchester und Schlagwerk Op. 60 (1947) 49, 63, 104
DAS LIED VON DER SCHÖPFUNG (*The Chant of the Creation; Ének a Teremtésről*), *Kantate für gemischten Chor und Orchester Op. 44* (1943/44) 45, 46, 60, 65, 93
DER KAHNFAHRER IM MOND (1944) 46, 90f., 96
DER SOMMER ZERFIEL, *Sechs Lieder für mittlere Stimme Op. 101* (1977) 93
DEUX MOUVEMENTS SYMPHONIQUES pour Thérémine et Orchestre Op. 41 (1938) 35, 37, 38
DIALOGE für Violine und Gitarre Op. 77 (1963) 63, 93
DIALOGE NACH VOGELSTIMMEN für Flöte solo (1983) 97, 101
MUSICA BIOLOGICA (Bearbeitung für Klavier) (1986) 97
DIVERTIMENTO für Flöte oder Violine und Gitarre Op. 61 (1954) 62, 63
DRIFTING LEAVES (*Verwehte Blätter*) für Flöte, Viola und Gitarre *Op. 113* (1983) 95
EINE KLEINE TAFELMUSIK für Bläserquintett Op. 74 (1961/62) 68
Eine Nacht der Cleopatra (siehe *NILUSI LEGENDA*)
EISENSTÄDTER DIVERTIMENTO, Orchestersuite Op. 75 (1961/62) 102
ESSAYS IN SOUND für Klarinette Op. 84 (1967) 76, 83
ESSAYS ON THE MADRIGAL Op. 70 67
FIVE FRAGMENTS OF JADE (*Fünf Fragmente aus Jade*) *Op. 40* 35, 98
FÜNF BAGATELLEN FÜR ZEHN BLÄSER Op. 102 (1977) 89f., 94, 101
Fünf Fragmente aus Jade (siehe *FIVE FRAGMENTS*)
FÜNF KROATISCHE BAUERNLIEDER aus dem Burgenland für mittlere Stimme und Klavier Op. 36 (1934) 32, 36
GOUMBRI (*Oriental Rhapsody*) für Violine und Klavier *Op. 20* (1931) 103
HOMAGE TO PAN für vier Klarinetten Op. 87 (1968) 82, 101
HYMNUS für Chor a capella (1978) 90
KLÄNGE UND FARBEN für Klavier zu zwei Händen Op. 95 (1973/74) 85
KONZERT für Klavier und Orchester Op. 38 (1933/34) 30, 32
LE TOMBEAU DE FRANZ LISZT Op. 100 für Klavier solo (1976/77) 89, 100
LÄNDLICHES BAROCK (*SOPRONI BAROKK MUZSIKA*), *Orchestersuite nach einem altungarischen Notenheft Op. 48* (1941) 84, 101f.
AUS EINEM ALTUNGARISCHEN NOTENBÜCHEL (Bearbeitung für Orgel) (1941) 101f.
MEDITATION für Oboe oder Fagott und Streichorchester und Harfe Op. 66a (1958) 98
MEDITATION UND REIGEN für Gitarre solo Op. 64 (1955-1977) 89
MINIATURES für Orchester Op. 53 (1943/44) 46, 84
MISS SONA TINA für Klavier Op. 118 (1986) 97
MONOLOG für Violoncello solo Op. 94 (1973/74) 83
MUSICA BIOLOGICA (siehe *DIALOGE NACH VOGELSTIMMEN*)
MUSICA RESERVATA für Kontrabaß und Klavier Op. 91 (1969) 86, 98
MUSIK für sechs Bläser und Klavier Op. 114 (1984) 101
NAPOLITANA, Tanzszenen für Klavier (1940) 43
NILUSI LEGENDA (*Ägyptische Liebeslegende*), *Ballett* (1938/39) 34, 37, 39ff.
OKTETT Op. 96 (1974/75) 85, 99
PANNONISCHE RHAPSODIE für großes Orchester Op. 109 (1988) 94, 102
PARTITA für Gitarre oder Cembalo und Orchester Op. 55 (1949/50) 62, 102
(Fassung für Gitarre und Streicher) 63, 89
PARTITA für Klavier Op. 58 (1954) 59, 61, 63, 67
PASSACAGLIA für Streichorchester Op. 73 (1960) 49, 67, 68, 96, 101
POSTKARTENGRÜSSE, 7 Stücke für Streichorchester (1987) 67
QUODLIBET für Kontrafagott oder Fagott und Klavier Op. 104 (1978) 91, 102
RHAPSODIE (*Ungarische Weisen*) für Violine und Klavier *Op. 49* (1941) 44
(Bearbeitung für Violine und Streichorchester *Op. 49a*) 63
Rhapsodieta (aus *DREI BAGATELLEN Op. 10*) (1927) 22

Sanfter Hügel (siehe *SZELID DOMB*)

SECHS METAMORPHOSEN für Orgel Op. 121 (1989) 104

SERENADE nach Altgrazer Kontratänzen für Orchester Op. 83 (1966) 63, 7, 83, 95, 100, 101, 102
(Bearbeitung für Bläserquintett) (1973) 88

SINFONIA BREVE für Orchester Op. 108 (1981) 94, 101

SONATA BREVE für Trompete und Klavier Op. 67 (1958) 64

SONATA CAPRICCIOSA für Tuba und Klavier Op. 81 (1965) 73, 91

SONATA CONCERTANTE für Violine und Klavier Op. 65 (1956) 62

SONATA MISSOULANA für Oboe oder Fagott und Klavier Op. 66 (1958) 64, 69, 95

SONS ET SILENCES für Klavier Op. 78 (1963/64) 71, 76

SOPRONI BAROKK MUZSIKA (siehe *LÄNDLICHES BAROCK*)

SPÄTE GEDANKEN für Violine und Gitarre Op. 90 (1969) 82

SUITE ALTUNGARISCHER TÄNZE für Streicher Op. 42 (1946) 95, 102

SUITE ARABE für zwei Klaviere Op. 15 (1929) 30

SZELID DOMB (*Sanfter Hügel*), Chöre Op. 117 (1985) 98

TAGEBUCH-FRAGMENTE für zwei Klaviere und Schlagwerk Op. 93 (1972) 84, 86

TARANTELLA für Klavier und Orchester Op. 39 (1937) 11, 34, 39ff., 42, 84, 85

TIBERIKA, 8 Duos für 2 Violinen Op. 103 (1977) 90

THE SONGS OF SILENCE, Ballett in einem Bild für Klarinette, Klavier und Schlagwerk (1967) 76

TOCCATA für Klavier Op. 54 (1945) 50, 99

TOCCATA MISTICA für vierstimmigen Chor und Orgel Op. 86 (1968) 76f.

TRIO-RHAPSODIE für Violine, Violoncello und Klavier Op. 11 (1926) 30, 36, 96

TWO FANTASTICS für Alt-Saxophon und Klavier Op. 88 (1969) 101

VARIATIONEN über ein Thema von Paisiello für Flöte und Violine Op. 107 (1980) 63, 93

4 x 4 *KLAVIERSTÜCKE ZU 4 HÄNDEN* (1979/80) 96

VOLKSTÄNZE AUS DEM BURGENLAND Op. 57 (1952) 62, 63, 66, 87

Vogelstimmen (siehe *DIALOGE FÜR VOGELSTIMMEN*)

VON NAH UND FERN, 21 leichte Stücke für Klavier Op. 111 (1983) 95, 96, 97

WENN DER FROSCH AUF REISEN GEHT, 6 Stücke für Klavier (1971) 96

Geleitwort	S. 3
Jugend und Studien (1902 - 1927)	S. 7
Naher und Ferner Osten -- Kriegsjahre, Ungarn, Grundlsee (1927 - 1952)	S. 19
Cincinnati, USA (1952 - 1970)	S. 55
Siegenderdorf, Burgenland	S. 80
Anhang: Begegnung mit Zoltán Kodály	S. 106
Bildteil	S. 111
Register	S. 121