

Zeitschrift: Lenzburger Neujahrsblätter
Herausgeber: Ortsbürger-Kulturkommission Lenzburg
Band: 66 (1995)

Artikel: Laterna Magica : 7. Teil [Fortsetzung]
Autor: Mieg, Peter
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-918039>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 27.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Laterna Magica (7. Teil)

von Peter Mieg

Viele Empfänge habe ich bei Paul und Maja Sacher erlebt, darunter einen sehr bewegten nächtlichen, bei dem sich die Gäste in allen Räumen von Erdgeschoss und Keller herumtrieben. Irène Zurkinden lehnte in der Bierchwemme im Keller unter einem Fenster. Ein rostroter Vorhang verdeckte ihren Oberkörper; sichtbar waren nur ihre Beine, die ganz allein und für sich tanzten. In diesem Augenblick kam Paul Sacher herein und rief: «Irène, du bisch e Urveeh», womit er etwas vom vehementen Temperament der Malerin angedeutet haben mochte.

Wie ungezählt Viele traf ich bei Sachers! Vor allem natürlich Musiker. Willy Burkhardt, Conrad Beck, Bohuslav und Charlotte Martinu, Tippett, Honegger und Andrée Vaurabourg. Martinu und Honeggers wohnten immer wochenlang im alten Bauernhaus, konnten da ruhig arbeiten, erschienen nur



Uraufführung des Balletts «Aschenbrödel» mit der Musik von Frank Martin am Basler Stadttheater: Die Stiefmutter und die bösen Schwestern.

zu den Mahlzeiten bei Sachers. Auch Frank und Maria Martin wohnten oft dort. Martin lernte ich bei einer von Pauls Wiedergaben kennen, nämlich bei der Uraufführung des Balletts «Aschenbrödel» im Basler Stadttheater nach dem Szenario von Marie-Eve Kreis, die eine Begegnung mit dem Komponisten ermöglichte. Einige seiner Werke kannte ich. Gerade das Ballett «Aschenbrödel» vermittelte mir einen musikalischen Ausdruck, der mir vorschwebte, den ich aber für meine eigenen Arbeiten nicht anzuwenden wagte, das Einfache, das Unmittelbare, die Melodie, die Chromatik. Ausserdem die lapidare Eindringlichkeit im Rhythmischen.

Das Rhythmische und Tänzerische spielte wohl in meinen Dingen, den verschiedenen Konzerten für zwei Klaviere, auch in der Violinsonate, eine wichtige Rolle. Auf der Suche nach einer der Dodekaphonie angenäherten Musik war ich zu einer komplizierten Schreibweise gelangt, die mich nicht befriedigte. Ich fühlte, dass weder die Beziehung zu Bartok, die in den beiden Streichquartetten gewiss zu spüren ist, noch zur Dodekaphonie, wie sie etwa in dem Notturmo für Violoncello und Klavier zu verfolgen ist, meinem Wesen entsprach. Die Begegnung mit der Aschenbrödel-Musik glich einer Erlösung. Eine gewisse Verwandtschaft in der menschlichen und künstlerischen Haltung bei Martin liess mich mit der Frage an ihn herantreten, ob er mich unterrichten würde. Das konnte nicht heissen, schulgerechten Kompositionsunterricht bei ihm zu haben, sondern Besprechung anhand von Beispielen, von Stücken, an denen ich schrieb. Martin hat auch zur Zeit, da er an der Musikhochschule Köln unterrichtete, nie fachgerechten Unterricht erteilt, sondern mit seinen Schülern am entstehenden Stück gearbeitet, wobei er selber ein Mitsuchender war.

Die Zusammenarbeit mit Martin hatte zweifellos massgebenden Anteil an meiner musikalischen Entwicklung, wobei es kaum richtig ist, von einem unmittelbaren Einfluss zu sprechen, auch wenn gewisse chromatische Wendungen, wohl am ehesten im Cembalokonzert, eine Verwandtschaft aufweisen. Diese nur sehr oberflächliche Verwandtschaft wurde namentlich in der welschen Schweiz dauernd hervorgehoben. Wie alle Missverständnisse war auch dieses unausrottbar. Ein genaueres Hinsehen hätte den Beurteilern zeigen müssen, dass keine Note, keine Notenfolge, keine harmonische Wendung bei Martin vorkommt. Vollends alle nach dem Cembalokonzert entstandenen Stücke entfernen sich von der Haltung Martins immer deutlicher.

Ich bin eine ausgesprochene Spätentwicklung. Entscheidendes, das sei nochmals betont, trug die Begegnung mit dem «Aschenbrödel», mit Frank Martin bei. Dass er wagte, eine Mazurka zu schreiben, dass er das Tänzerische so ausgesprochen zum gestalterischen Element erhob, dass er sich der Farbe, dem Wohllaut hingab, wirkte auf mich befreiend. Das Wissen um die Mühseligkeit der kompositorischen Arbeit bei Martin bestätigte meine eigenen Schwierigkeiten. Die vielen gemeinsam angestellten Versuche, das stundenlange Ausprobieren einer einzelnen Note, einer Notenfolge galten mir als Beispiel handwerklichen Ringens: Martin konnte sich unermüdlich um den einzig mögli-

4 II 43

14 rue des Eaux Vives

Cher ami

Jeune

Vous êtes très gentil de m'envoyer
15 francs pour la leçon de l'autre jour.
J'espère n'avoir pas été alors trop sévère et
décourageant? Il faut beaucoup de cran pour
faire de la composition. Allez y donc
courageusement, en tâchant d'éclaircir
le plus possible votre écriture.

Croyez à mes sentiments les meilleurs

bien cordialement à vous

Frank Martin

Brief Frank Martins an seinen Schüler:

«Cher ami. Vous êtes très gentil de m'envoyer 15 francs pour la leçon de l'autre jour. J'espère n'avoir pas été alors trop sévère et décourageant? Il faut beaucoup de cran pour faire de la composition. Allez y donc courageusement, en tâchant d'éclaircir le plus possible votre écriture.

Croyez à mes sentiments les meilleurs bien cordialement à vous

Frank Martin»

chen Ausdruck mühen. Wenn wir während der Besprechung nicht zum überzeugenden Ergebnis gelangt waren, schrieb er mir hinterher das, was ihm zu dem Problem noch eingefallen war. Dabei drängte er niemals die ihm entsprechende Formulierung auf, sondern suchte sie gemäss Anlage und Persönlichkeit beim Andern zu finden.

Diese Besprechungen fanden meist in seiner Genfer Wohnung statt, vielmehr dem zugemieteten Arbeitszimmer auf einem andern Stockwerk. Dann trafen wir uns auch in Basel, arbeiteten im Musikzimmer bei Sachers, in Zürich, auch einmal hier im Sonnenberg. Martin übernachtete bei mir in jener primitiven Mansarde, die heute meine Rahmenkammer ist. Er war von rührender Anspruchslosigkeit, Zeichen dafür, dass er nur Ansprüche an sich selber stellte.

Am folgenden Morgen bestand er darauf, einen bestimmten Zug zu erreichen. Es gab weder ein Taxi noch sonst irgend ein Auto. So mussten wir im Trab zum Bahnhof SBB eilen. Er hatte eine Indianertechnik, die abwechselnd in Gehen und Laufen bestand; so waren wir in genau 8 Minuten dort. Dass ich mit Martin diesen Rekord aufstellte, gehört zu den Merkwürdigkeiten meines Lebens. Wir konnten hinterher noch oft über den Gewaltmarsch lachen, wie sich Martin überhaupt gern harmlosem Scherz überliess, eine Seite seiner Liebenswürdigkeit und Menschenfreundlichkeit, die bei ihm Hand in Hand mit seiner ernsten Innerlichkeit, seiner strengen Gläubigkeit ging.

Martin und das Aschenbrödel-Ballett angehend, ergab sich aus der damals geknüpften Beziehung zwischen ihm und dieser Musik der Auftrag, für eine Radiofassung die verbindenden Texte zu schreiben. Es war ein Text, der sich an die damalige Inszenierung am Basler Stadttheater hielt. Vor einigen Jahren wurde unter Paul Sacher mit neuen Solisten und in Gegenwart von Martin eine weitere Radio-Fassung, ebenfalls mit meinen Texten, aufgenommen, in einem Aufnahmerraum in Riehen, von wo aus Frank und Maria Martin mit mir zu Sachers auf den Schönenberg zum Mittagessen fuhren.

Im übrigen hatte ich mehrere Aufsätze Martins ins Deutsche übertragen, wobei ich mir der Schwierigkeiten der Übertragung bewusst wurde. Wörtlich? dem Sinn nach? das ist stets die Frage. Eine grössere Übersetzung über Komponisten der welschen Schweiz ging so vor sich, dass ich, nachdem ich mich etwas eingearbeitet hatte, drei Viertel des Textes sofort in die Maschine schrieb, nur dem Sinn nach. Wesen und Leben der verschiedenen Idiome wurden mir dabei bewusst, auch die ungeheure Schwierigkeit des Übertragens. Gut und richtig übertragen können im Grunde nur zwei- oder mehrsprachige Menschen, wobei Mehrsprachigkeit die Güte einer Übertragung noch keineswegs gewährleistet.

In meine Erinnerungen, die, so unfolgerichtig, eher als «Blätter im Wind» zu bezeichnen sind (um einen Buchtitel von Annette Kolb zu verwenden), bin ich unterbrochen worden durch das Erscheinen des Filmteams aus Zürich, Walter Marti, Reni Mertens und Erich Langjahr, die den Film über den Sonnenberg

Vivace COMBRAY

«Combray», 1977, Skizze mit Korrekturen, Seite 1

Combray, Skizze des Beginns mit Korrekturen

und seine Bewohner drehten. Als Kameramann wirkte später Urs Thoenen mit, der die Absichten von Walter Marti deutlicher zu verwirklichen wusste, wobei zu sagen ist, dass auch Erich Langjahr sehr schöne Aufnahmen machte.

Die Unterbrechung war auch bedingt durch den 70. Geburtstag und seine Konzerte und Ausstellungen, die beanspruchend waren, weiter durch kompositorische Arbeiten, die zu bestimmtem Termin zu beenden waren. Namentlich ist da das Stück für Paul Sacher zu nennen. Er hatte mich gefragt, woran ich arbeite, worauf ich antwortete, mein grosser Wunsch sei, ein Stück für reines Streichorchester zu schreiben. Darauf sagte er: dann wolle er die Uraufführung dirigieren. Daraus ergab sich der Auftrag für das Stück, das, in Erinnerung an Proust und sein Kinderland, «Combray» genannt wurde. Ich fragte Paul, ob der Titel des ersten Satzes «La Salle à manger» nicht allzu frivol klinge. Er lächelte hintergründig und fand, ich dürfe ihn belassen. Ich konnte doch nicht gut das Zimmer der Tante Léonie als Ausgangspunkt dieser Musik nehmen, auch wenn der Blick aus dem Bett der jahrelang untätigen Léonie auf die Strasse des kleinen Orts den Mikrokosmos der Provinz vermittelt hätte. La Salle à manger war etwas allgemeiner und hing dennoch mit Léonie zusammen. Im Esszimmer zu ebener Erde wird von Tellern gegessen, auf denen Szenen aus Tausendundeiner Nacht abgebildet sind, die Léonie nicht müde wird zu betrachten. Ausserdem findet sich um den runden Tisch die ganze Familie samt den Sommergästen aus Paris zusammen und bekommt die Wunderwerke von Françoise zu kosten, Wunderwerke, die mit farbenreichen Worten beschrieben sind. Auch Swann, ein Mann von Welt und gehätschelter Liebling des Pariser Faubourg, doch von den ahnungslosen Schwestern der Léonie als *quantité négligeable* behandelt, nimmt an den Gastmählern teil. Auf eine der auf den Tellern abgebildeten Szenen, nämlich Alibaba und die vierzig Räuber, bezieht sich eine kleine Solostelle der Violine, die als Zitat aus einem Lied der dreissiger Jahre aufgefasst werden kann. Irène Zurkinden, die Malerin, hatte die ersten Takte dieses Lieds dauernd auf den Lippen. Im übrigen handelt es sich bei dem ganzen dreisätzigen Combray-Stück durchaus nicht um Programm-Musik, sondern um absolute, was ich auch in der Einführung zu dem Stück festgehalten habe.

Ich war während der Komposition des Stücks einigemal bei Sachers und spielte Paul das Ding vor. Wieviele Komponisten haben ihm an dem Flügel des Musikzimmers mit den Bildern von Picasso und Max Ernst ihre Stücke vorgespielt! Ich musste den Hausstand des Schönenbergs bitten, auf meine Diät Rücksicht nehmen zu wollen. So gab es denn auch die leichtesten Dinge, sogar einen Topf Hafersuppe, der so gewaltig war, dass er für eine Woche hingereicht hätte. Und zum Dessert Apfelmus. Die Tafelrunde stürzte sich darauf, als wäre es die ausgefallenste Delikatesse. Ganz klar: im Schönenberg gibt es nicht alle Tage Apfelmus (wie bei mir).

Mit dem Streicherstück Combray bin ich erneut in die Gegenwart gelangt. Ich treibe im Fluss der Tage und Gezeiten. Ach, Gezeiten: dies Wort erinnert fatal an Stefan George, über den ich, vor Jahrzehnten durch Nold Halder ver-

mittelt, die Parodie eines Deutschen besitze. Diese Parodie sandte ich kürzlich Hans von Salis, da unsere Korrespondenz Rilke und George betraf. George mochte ich nie; ich fand ihn immer gestelzt und hatte umso weniger Beziehung zu ihm, als Walter Boeschs Schwägerin Reni, die einst Sekretärin von George gewesen war, erzählte, er hätte immer schmutzige Fingernägel gehabt. Im Deutschen Seminar bei Professor Faesi hatte ich einst eine Arbeit über Seele und Engel bei Spitteler und George verfassen müssen, gewiss ein unzulängliches Referat.

Nein, ich war nie ein Wissenschaftler. Aber war ich ein Journalist, ein Kritiker? Auch das nicht. War ich ein Musiker? War ich ein Maler? Ich stand immer zwischen diesen Berufen und Tätigkeiten, hatte an allem Teil, auch an den Menschen, doch alles nur bedingt: das lag an meiner physischen und psychischen Anlage: überall waren mir Grenzen gesetzt. Vielschichtigkeit ist schön. Sie hat auch ihre Schwierigkeiten. Jeder muss mit sich auskommen, und so oft sagte mir mein weiser Arzt Fritz Meyer: du musst dich akzeptieren. Das war sehr richtig.

Nach dieser Erkenntnis zu leben, wie schwer war das! Keine Philosophie bitte, davon verstehe ich nichts, auch wenn ich einige Anläufe in dieser Richtung machte, sogar Vorlesungen belegt hatte, auch wenn Paul Sacher zu mir sagte: «Du bisch e Philosoph». Nein, ich glaube nicht. Das Kreative stand immer im Vordergrund. Dabei bin ich mir bewusst, wie sehr relativ das von mir Geschaffene ist. Es sind so unterhaltende Dinger, die dem Hörer und dem Beschauer Freude bereiten sollen, mehr nicht. Wenn dies gelungen ist, bedeu-



Peter Mieg und Gottfried von Einem anlässlich einer Ausstellung mit Bildern von Peter Mieg in der Galerie Wölfrum in Wien 1981. Foto Markus Müller

tet das schon viel. Wie unendlich schwer ist es, zumal auf dem Gebiet der Musik, dies Leichte, dies beim ersten Hören zu Erfassende zu geben. Welche Umwege hatte ich zu gehen!

In Zürich, bei einer Einladung von Hans und Elsie Salis, hatte ich Gottfried von Einem kennengelernt, der im Direktorium der Salzburger Festspiele sass und dessen erste Oper «Dantons Tod» ihn weltbekannt machte. Seit dem Jahr 1948 dauert unsere Freundschaft. Und im Zeichen dieser alten Freundschaft stand das Erscheinen von Gottfried beim Konzert des Musikvereins zum 70. Geburtstag, stand seine kurze, so richtige Ansprache. Gottfried ermunterte mich stets zur Musik, und wie vieles haben wir uns vorgespielt bei seinen oft wochen- und monatelangen Aufenthalten in Zürich, wo er einen grossen Teil seiner Werke schrieb, im Haus von Charlotte Bareiss, die, teils in Zürich, teils in Salach (zwischen Stuttgart und Ulm) lebend, den ihr unbekanntem jungen Komponisten aufnahm. Die Freundschaft zwischen ihr, ihrem Mann und ihm, aber auch zwischen ihr und mir war dauerhaft und innig und getragen von grossherzigem Verstehen.

Charlotte Bareiss hatte als junges Mädchen den Schritt über die Konvention hinaus gemacht, war aus dem Neuen Schloss zu Stuttgart (wo ihr Vater der nächste Berater des letzten Württembergischen Königs war) ausgebrochen, um Musik zu studieren, im übrigen durchaus im Einverständnis mit ihrer Patin, der Königin Olga, wirkte während des Ersten Weltkrieges in Lazaretten, wo sie ihren spätern Mann, den bedeutenden Industriellen Conrad Bareiss kennenlernte. Beide lebten nachher in Amerika. Oft war ich zu Tisch an der Aurorastrasse 60 (welche Strassenbezeichnung und -nummer von Gottfried in die Oper «Der Prozess» hineingeheimnisst wurde), und eines Tages, mitten während des Mahles, fragte mich Conrad Bareiss: «Where do you have your tablemanners?» Ich war höchst überrascht und konnte nichts anderes antworten als «from at home». Allseitiges Gelächter über Frage und Antwort.

Man durfte an der Aurorastrasse überhaupt offen sein, und sehr oft sagte mir Charlotte, wenn ich in ihrem kleinen eigensten Revier, ihrem Schreib- und Ruhezimmer, weilte: «Setz dich in den Beichtstuhl und erzähle.» Sie war eine der für mich wesentlichsten Persönlichkeiten, und sie kannte mich ganz, hatte auch eine wunderbare Art, lachend davon Kenntnis zu geben, dass sie einen durchschaue. Conrad und Charlotte Bareiss waren zur Uraufführung des «Prozesses» nach Salzburg gefahren; wir stiessen vor dem Festspielhaus zusammen, und Charlotte sagte: «Ich bin schrecklich aufgeregt. Ich schwitze vor Aufregung.» Ich meinerseits war erstaunt, von ihr diesen Ausdruck zu hören, denn gewiss durfte ihn die ehemalige Baroness Ressler nicht gebrauchen.

Sie hatte alles hinter sich gelassen, ich betonte es schon, gewährte sich alle Freiheit der Formen und war dennoch eine grosse Dame. Als sie einmal eine Flasche Mineralwasser an den Mund setzte und ohne Glas trank, rief Gottfried: «Aber ist denn so etwas möglich!» Worauf Charlotte, Gottfried und ich gemeinsam schallend lachten. Charlotte neigte zur Fülle, wohl bedingt durch

Der «Prozess» ist eine unheimliche, eine hintergründige, zwielichtig beängstigende Oper, grau in grau, und sie ist ebenso musikalische Darstellung von Kafka wie von Gottfried.

Beim Anlass dieser Uraufführung gab Gottfrieds Mutter im Goldenen Hirschen ein Déjeuner, wo die wichtigen Musikleute geladen waren. Die Dirigenten Mitropoulos und George Szell waren dort, Elisabeth Furtwängler vertrat ihren Mann, der Inszenator Oskar Fritz Schuh und seine Frau, der Bühnenbildner Caspar Neher, die Verleger Schlee und Hartmann, die Liebermanns waren dabei. Ich glaube, der Tischnachbar von Elisabeth Furtwängler gewesen zu sein. Mit der Nennung des «Prozesses» habe ich wieder vorgegriffen; denn ich war schon 1948 bei den Salzburger Festspielen, die zu besuchen und über die zu schreiben Gottfried mich veranlasst hatte.

Im Juni jenes Jahres 48 war ich zusammen mit Rudolf Baumgartner nach Wien gefahren. Er hatte richtig und freundschaftlich gehandelt, als er mich nach dem Tod meines Vaters in eine völlig veränderte Sphäre zog. Die Fahrt mit dem Schlafwagen nach Wien dauerte von Zürich 22 Stunden. Die Trassees waren vom Krieg her noch in Mitleidenschaft gezogen, und die Züge durften nicht schnell fahren. Zudem kam auf der Ennsbrücke die Zonenkontrolle; morgens zwischen zwei und drei ein sonderbares Erlebnis, als erst die Amerikaner, dann die Russen an das Coupéfenster klopfen, hernach Pässe und Kof-



Lisa della Casa (Leni) und Max Lorenz (Josef K.) in der Uraufführung der Oper «Der Prozess» von Gottfried von Einem bei den Salzburger Festspielen 1953.

fer untersuchten. Tiefste Stille herrschte während des einstündigen Aufenthalts mitten auf der Brücke. Nur das Rauschen des Flusses in der Tiefe war zu vernehmen.

Die Fahrt in den beginnenden Tag durch den Wienerwald, mit dem Frühlicht auf den weissen niedrigen Häusern, mit den Vorortbahnhöfen, war aufregend malerisch und neu, und die Ankunft auf dem Westbahnhof, der keiner mehr war, nicht minder abenteuerlich, oder der Aufenthalt im Hotel Erzherzog Rainer, das von russischen Okkupanten bewohnt war. Der Concierge sprach russisch, links und rechts russische Offiziere; auf der Heimkehr aus der Oper wurde man von einem russischen Soldaten angesprochen. Man rechnete schon mit Verhaftung. Er wollte nur Feuer für seine Zigarette.

Die Tage waren erfüllt mit Musik. Immer traf ich da Gottfried, er machte mich mit Komponisten, Dirigenten, Solisten bekannt, unendlich vielen, denn während der Wiener Musikfestwochen versammelte sich alles, was mit Musik und Musiktheater zu tun hatte. So lernte ich Kodaly kennen, Böhm, Fricsay, Kleiber, Ferencik. Die Opern gingen im Theater an der Wien vor sich, da die Staatsoper noch in Schutt und Asche lag, die Konzerte im Konzerthaus. Es gab auch Besuche zu machen, Besprechungen einzuhalten, genau wie später in Salzburg, wo der Tag aus Verabredungen und Rendez-vous bestand von morgens bis abends, wo man sich erneut in der Oper traf.

Ich sah auch öfters den Intendanten Egon Seefehlner, Schlee und Hartmann von der Universal Edition, sah Anton und Erna Heiller, den Organisten und die Pianistin. Mit Erna Heiller spielte ich bei einem der vielbesuchten Hauskonzerte der Universal Edition mein Konzert für zwei Klaviere, jenes oft gespielte Stück, das auch bei den Wiener Musikwochen des Jahres 52 gegeben wurde, durch Kurt Rapf und Hermann Schwertmann. Eines Sonntagnachmittags war ich bei Karl Böhm in seiner Wohnung, um ihm mein Klavierkonzert Nr. 1 vorzuspielen, das er aufzuführen bereit war, wenn ich ihm einen Solisten vorzuschlagen hätte. Ich kümmerte mich nie um diesen Solisten. Nur einmal kam es bei einer der Orchester-Leseproben des Tonkünstlervereins zu einer Wiedergabe mit Niklaus Aeschbacher. Ich war wohl selber unbefriedigt von dem Ding, an dem ich mit Unterbrüchen während mehrerer Jahre geschrieben hatte und das ich später aus meinem Werkverzeichnis zurückzog.

Mit Rudolf Baumgartner teilte ich im Erzherzog Rainer ein Zweierzimmer. Eines Morgens brach um sieben Edmond de Stoutz ein, der mit dem gleichen Zug aus der Schweiz angefahren kam, um Konzerte zu hören und um mit Krips Kontakt aufzunehmen. Die Bekanntschaft mit Edmond war erheiternd, denn er erzählte sofort einen Witz, der kein Witz war, sondern ein Gespräch zwischen Mutter und Kind im spitzesten Dialekt der Ostschweiz wiedergab. Mit «Mamme!» «Wa isch, Buob?» begann es. Als Einführung eines jungen Dirigenten war solcher Sprachwitz unnachahmlich, wie sich denn erweisen sollte, das Edmond unglaublichen Sinn für alles Komische hatte und dass er mit der nämlichen sprühenden Verve erzählen konnte, mit der er dirigierend gestaltete. Es war eine Kunst der musikalischen Darstellung, die für mich

unendlich wichtig werden sollte. Bei jenem Gespräch im Wiener Hotelzimmer, da Ruedi und ich noch halb schlafend in den Betten lagen, Edmond aber in überwältigender Frische hereinstürmte, war all das nur zu ahnen, und erst Jahre später, 1952, ging von ihm die Anregung aus, für sein Kammerorchester ein Stück zu schreiben, das in meiner Arbeit eine Schlüsselstellung einnahm.

Mehrmals trafen wir uns mit Willy von Teufenstein, dem Bruder und Schwager von Charlie und Anne Marie von Teufenstein-Bally, mit denen ich durch die Musik verbunden war und bin. Ich traf auch die betagte Dora Kofler-Göbl, Tochter von Wiener Freunden meiner Grosseltern Hünérwadel, die im Jahr 1891 meine Mutter auf der Durchreise nach Sofia für einige Tage aufgenommen hatten. Dora Kofler zeigte mir das Haus, das sie damals bewohnt hatten, unweit der Westbahnstrasse, wo sie in einer der charakteristischen Wiener Wohnungen lebte. Durch Jahre hat sich die Korrespondenz mit Dora Kofler hingezogen; ich war darin an die Stelle meiner Mutter getreten. Ihr Bruder Hermann war ein begabter Maler, und nach dem Ersten Krieg kamen mehrere seiner Aquarelle zu uns; eines davon hängt in meinem Esszimmer, mit dem Blick auf den Stockalper-Palast in Brig.

Im damaligen verarmten Wien von 1948 hielt das Ehepaar Fritz Wotruba offene Tafel für Studenten und ausländische Gäste. So war ich mehrmals dort bei Tisch, zusammen mit Gottfried, auch mit dem Schweizer Hellmuth Kolbe, mit dem ich, Jahre später, wieder zusammentraf: er leitete Schallplattenaufnahmen, darunter auch solche mit meinen Stücken. Mehrmals traf ich Hans Rutz, damals Pressechef der Konzerthausgesellschaft, später einer der Leiter der Deutschen Grammophongesellschaft.

Die Rückfahrt aus Wien trat ich mit Edmond an (Ruedi Baumgartner war schon vorher zurückgefahren). Die Abreise erfolgte gegen Mitternacht, nach einem Abend im Konzerthaus mit der Uraufführung eines Orchesterstücks von Gottfried. Damals konnte ich im Zug noch schlafen. Die Stunden des folgenden Tags war ich durch ein Schreibspiel völlig in Bann genommen, das Edmond als dessen Erfinder unermüdlich und geradezu besessen betrieb. Ich hätte so gern die schönen österreichischen Landschaften genossen, für die mir kaum Zeit gelassen wurde.

Mit Rudolf Baumgartner und Edmond de Stoutz, diesmal mit ihren Gattinnen Kathrin und Marlyse, traf ich zwei Monate später wieder zusammen: in Salzburg, über dessen Festspiele zu schreiben mich Gottfried angeregt hatte. Sie fanden nach dem Zweiten Weltkrieg zum zweitenmal statt, und es bedurfte in dem armen Land unglaublicher Anstrengungen, um sie durchzuführen. Der Wunsch und der Wille des Landes aber war da, auch die Verpflichtung der grossen Tradition, die, mit der Aera Hofmannsthal-Reinhardt begonnen, einer Fortsetzung rief. Baumgartners und Stoutzens wohnten als Privatgäste in Hellbrunn. Charlotte Müller, Gaudenz Hübscher und ich, die wir mit Kathrin Baumgartner zu Viert hingefahren waren, wohnten in der Stadt.

Der hektische Konzert- und Theaterbetrieb, mir nun von Wien her bekannt, prägte auch den Salzburger Alltag, der sich gegen Abend immer fest-

lich gestaltete mit erlesenen Aufführungen im Festspielhaus, im Landestheater, in der Felsenreitschule. Man fand sich bei gemeinsamen Mahlzeiten, etwa im Peterskeller, im Stieglbräu, im Münchnerhof, wo ich wohnte, auch in Hellbrunn, und zweimal war ich bei Gottfried, der mit Lianne damals in Sankt Jakob am Thurn wohnte. Lianne verstand köstliche Marillenknödel herzustellen, eine Speise, die ich seither nie mehr ass. Man traf sich auch mehrmals am Tag im Tomaselli, dem Café am Residenzplatz. Man entging sich nirgends. Spätestens abends sah man sich erneut bei den Aufführungen und Konzerten.

Gottfried hatte bei den Festspielen als Neuerung durchgesetzt, dass alljährlich ein zeitgenössisches Werk zu bieten sei, was, bei der allgemein konservativen Haltung der Hörer, ungemein schwierig war. Im Jahr 48 war es die szenische Wiedergabe des «Vin herbé» von Frank Martin, die diese Neuerung als wesentlich und wertvoll bestätigte. Frank und Maria Martin traf ich des öfters. Es war mir eine Freude, über diese Aufführung schreiben zu können.



Edmond de Stoutz. Foto Thomas Cugini

Von besonderer Eindrücklichkeit die Darstellung von «Orpheus» in der Felsenreitschule. Was Oscar Fritz Schuh und Caspar Neher aus der architektonischen Gegebenheit mit den wenigen Figuren, mit den Chören in den Bogennischen der Felswand erreichten, war wunderbar. Die Felsenreitschule als szenischen Grund erlebte ich noch etlichemale; jedesmal waren die Arkaden auf neue, phantasievolle Art in den Handlungsverlauf einbezogen. Der Zuschauer war ganz nach der sehr breiten Bühne und dem Arkadenhintergrund ausgerichtet, vergass die unendlich vielen Sitzreihen und Zuhörer. Vor allem konnte ich die Architektur des Zuschauerteils vergessen, die ich nicht mochte, wie alle andern Salzburger Theaterarchitekturen von Holzmeister, dessen eckig harte Art mir zu den Schweifungen des österreichischen Barocks in heftigem Widerspruch zu stehen schienen.

Es waren wohl auch die aufdringlichen Architekturen von Holzmeister im neuen, durch Karajan veranlassten Festspielhaus in seinen monströsen Ausmassen, die mich von weitem Salzburger Festspielbesuchen in jüngerer Zeit abhielten. Salzburg ist eine kleine Stadt, deren Masse immer überblickbar sind. Sie dem heutigen Tourismus entsprechend auszuweiten kam mir absurd vor. Ich hatte die Stadt während vieler Jahre regelmässig aufgesucht und kannte sie in ihren Ausmassen. Sie war niemals kleinlich, Architektur und Gärten hatten Grösse. Das Treppenhaus vom Mirabell hätte sich auch in Wien finden lassen können. Der Garten des Mirabell aber, wie überschaubar ist er! Er gehört zu den kostbarsten Herrlichkeiten der Stadt, und in ihm zu weilen, dort zu zeichnen oder zu malen bedeutete mir immer höchsten Genuss. Und der Blick über die Blumenrabatten zur Festung, und das Rosa der Wände, das Kupfergrün des Dachs, das österreichische Gelb anderer Häuserfronten: mit wieviel Sinn für die Farbe war all das komponiert!

Legenden zu den Abbildungen in den Neujahrsblättern 1994

S. 88 *Das Gärtnerhaus in Spiez, 1936.*

S. 89 *Franz Max Herzog zusammen mit seiner Mutter auf der Fahrt nach Brissago, ca. 1938.*

S. 91 *Franz Max Herzogs Wohnung an der Rue de Varenne in Paris anfangs der 50er Jahre.*

S. 95 *Programm eines Konzertes mit Werken von Othmar Schoeck, am Klavier Peter Mieg.*

S. 98 *Aquarell von Peter Mieg: Interieur Mauensee, 1972.*

S. 100 *Programmzettel des Konzertes, in welchem Bela Bartok unter der Leitung von Paul Hindemith sein 2. Klavierkonzert spielte. Unten an der Seite hatte Peter Mieg vermerkt: «après-concert im Metropole mit Bartok, Roussel und Hindemith, Annie Tschopp stellte mich Bartok vor».*