

Maßgeblich war der Großvater mütterlicherseits. Perjamos, schwäbisch-ungarisches Dorf, Südungarn, von dort kam er. Sein Vater, der angesehenste Großbauer im Dorf, sehr reich. Vier Söhne und zahlreiche Töchter. Die Brüder meines Großvaters waren groß gewachsen, doch schwerfällig im Denken. Ihre Frauen waren verstummte Wesen, die Schwestern piepsten halblaut vor sich hin. Urgroßvater fand, dass allen seinen zahlreichen Kindern etwas fehlte. Die groben Klötze waren zwar stark, aber auch auf dem Bauernhof ist es nicht schlecht, wenn man dazu auch noch denken kann. Denken konnte mein Großvater, jedenfalls für die praktischen Belange, aber er war zu klein und schwächlich, als Hoferbe nicht geeignet. Ich habe die Körpermaße von ihm: 162 cm groß.

Weil er den Hof nicht übernehmen konnte, ging mein Großvater von zu Hause weg und blieb erst in Győr, in meiner Vaterstadt, stehen. Seine Erbschaft war sehr ansehnlich, hieß es. Er richtete in Győr den schönsten und größten Herrenfriseurladen ein: Mahagoni-Holz, venezianische Spiegel und Messinggriffe. Er hatte die feinste Kundschaft in Győr, verdiente gut, und abends spielte er auf einer Laienbühne. Als hübscher Mann mit schöner Stimme wurde er der Liebhaber der Kompanie, und die Liebhaberin der Bühne, eine üppige Schönheit mit warmer Altstimme, wurde seine Frau: meine künftige Großmutter. Zwei Kinder kamen, dann marschierte mein Großvater in den Krieg. Er war gerade groß genug, um nicht ausgemustert zu werden. Das Vermögen floß in die Kriegsanleihen. Als er zwei Jahre nach Kriegsende heimkehrte, waren sieben Kinder da: Bei jedem Heimaturlaub, nach Przmysl, nach Verdun, nach den Isonzoschlachten, hat er die Familie vergrößert. Der Krieg und diese Zeugungen in den kurzen Pausen haben sich in seinem Geist zu einem undurchsichtigen Chaos verdichtet. Er wusste selbst nicht mehr, wie das alles geschehen war, er hatte zwar alle Glieder, doch sein Blick berührte nur flüchtig sein früheres Leben: seine Frau und die ganze Familie, sein Geschäft. Er wollte keinen Lärm mehr, keinen Tumult. Er drehte sich um und löste sich wie in einem Nebel auf.

Als Kind zeichnete ich dann seine Front-Erlebnisse, niemand wusste, wie ich zu den Bildern kam, denn Großvater saß nur neben mir und er hat kaum etwas gesagt. Er wunderte sich nur: „Kind, woher weißt du, wie der Krieg ist?“ Es war ein geheimnisvoller Weg, auf dem seine Botschaften zu mir kamen.

Den Zweiten Weltkrieg habe ich dann schon unmittelbar unter Bombenhagel erleben dürfen. Der erste Tag des Zweiten Weltkrieges war mein erster Schultag. Der Krieg war und ist mein Lehrmeister. Die Protagonisten meiner Kindheit: Der jüdische Kinderarzt, später von Nazischergen auf offener Straße umgebracht, er hat meine Linkshändigkeit verteidigt. Der Benediktinerpater, der dann jüdische Kinder nach Pannonhalma gerettet hat und unterwegs im Wagen niedergeschossen wurde, er hat mir Mythologie und die Schönheit der klassischen Dichtung nahegebracht. Durch seine Erzählungen über Odysseus kam es mir vor, dass sowohl mein Mentor wie Homer selbst Krieg und Leben gleich setzten. Und dann habe ich das, was nach der Dichtung kam, als Bestätigung der Wahrhaftigkeit der großen Dichtung verstanden. Zeugung und Tötung folgen aufeinander, und dieser Tumult ist dann unser Leben.

Doch es kamen auch Freundschaften, es kamen Liebschaften. Und in der Kirche habe ich die große Musik gehört. Die Musik, ein Element, das den sonstigen Mitgliedern meiner sehr ausgedehnten Familie über dem Operettenniveau unzugänglich war, wurde meine Heimat. Niemand wusste es. Vormittags Gymnasium, nachmittags Konservatorium, trotzdem wollte ich nicht aus der Musik leben, man lebt doch nicht aus seiner großen Liebe. Doch der Staat griff in meine Existenz ein und ließ meinen Berufsplan nicht gelten: inzwischen sind wir aus der Horthy-Diktatur in die Stalinistische

Diktatur gerutscht, und mein Vater, ein HTL-Ingenieur mit eigenem Geschäft, war politisch unverlässlich, so durfte ich zur Aufnahmeprüfung der Technischen Universität, Fach Architektur, nicht einmal antreten. Hätte ich nicht ab dem siebten Lebensjahr verschiedene Fächer Musik studiert, wäre ein weiteres Studium wohl nicht möglich gewesen. Nur im Fach Musik konnte die offizielle Bildungspolitik ihr System nicht umsetzen, da mit 18 oder 19 Jahren niemand ein Instrumentalstudium beginnen kann. Die Fächer, die ich offiziell belegte, waren: Schlagzeug, Musiktheorie (was man hochtrabend auch Komposition nennen könnte) und als Tasteninstrument: Klavier. Mein praktischer Plan war, in irgendeinem Orchester als Schlagzeuger aufgenommen zu werden und damit dem Dirigenten gegenüber zu sitzen und abzuschauen, was er macht. Mit 23 Jahren, während des Ungarischen Aufstandes, kam ich über die Grenze und sah doch bald, dass dieser Plan hier nicht umsetzbar war. Jedoch gleich nach der Flucht, mit Hilfe von Empfehlungsbriefen meiner Budapester Professoren, bekam ich einen Termin bei Bernhard Paumgartner, Ende November 1956, in der Wiener Staatsoper, wo er gerade eine Art Supervision im Auftrag der Firma Philipps zu einer Così-Aufführung absolvierte. Er hat mich musikalisch streng aber gütig geprüft, Bach musste ich spielen und improvisieren, er war bereit, auf mein gebrochenes Deutsch Rücksicht zu nehmen und manche französische, italienische und lateinische Worte zu tolerieren, denn er beherrschte diese Sprachen alle, ich nur sehr mangelhaft. Mein schwäbischer Großvater war ab dem Zeitpunkt seiner Flucht von Perjamos nicht bereit, Schwäbisch (d.h. Deutsch) zu sprechen. Damals befürchtete ich sehr, dass ich nie in der Lage sein würde, flüssig Deutsch zu sprechen - der Grund, dass ich begonnen habe, zu schreiben. Die erste Arbeit hatte den Titel „Ein Missverständnis“ und wurde bereits 1961 als Hörspiel vom ORF Graz produziert. Bernhard Paumgartner hat mir einen Studienplatz in seiner Opernregieklasse angeboten und dazu ein hochwertiges Rockefeller-Stipendium. So studierte ich also bei ihm vom 1. Dezember 1956 exakt bis 23. April 1959 an der Hochschule Mozarteum Opernregie, von den musikalischen Fächern war ich aufgrund meines abgeschlossenen Studiums in Ungarn (Staatliches Bela-Bartok-Konservatorium) befreit. Bei Professor Hochkofler belegte ich noch Partiturspiel, bei Eberhard Preußner Musikgeschichte. Doch es kam mir vor, dass ich in die blaue Luft hineinstudiere, und ich wollte unbedingt arbeiten. Bei sämtlichen deutschen Rundfunkanstalten habe ich mich beworben, und in Hamburg, in der Musikabteilung des Fernsehens, 1. Programm, habe ich die Chance bekommen, für drei Monate Probezeit: Regieassistent. Kairós hat am ersten Tag meines Einsatzes hilfreich in mein Schicksal eingegriffen, indem der Korrepetitor, der für die Proben hätte spielen müssen, erkrankt war. Von meinen Benediktiner-Mentoren einigermaßen gut erzogen, habe ich unaufdringlich erwähnt, dass ich gegebenenfalls den aktuellen Klavierauszug spielen könnte. Es war eine Haydn-Oper, „Der Apotheker“, wirklich sehr leicht. Und nach Paumgartners Opernstudio war es auch nicht schwierig, die Einsätze einzusingen, ob Sopran, Alt oder Bass, am liebsten Tenor, so war ich bereits am ersten Tag davor bewahrt, als Kaffeeträger o.ä. missbraucht zu werden. Mein Chef war zwar Doktor der Theaterwissenschaft, aber von Musik hat er keine Ahnung gehabt. Es war sehr schön, dass er mich ohne Groll gelten ließ und bald, nach einigen Wochen schon, in Besetzungsfragen zu Rate gezogen hat. Ein gutmütiger 50-jähriger Familienvater: „Na, wie gefällt Ihnen der Herr Soundsso als Tom Rakewell?“ (in „The Rake's Progress“, Strawinsky). Der Sänger war stiernackig und stemmte furchtbar. Ich habe mich höflich erkundigt, ob er schon einen Vertrag unterschrieben habe. Gottlob noch nicht. „Also, der gefällt Ihnen nicht?“, ich erzählte ihm, wie ich mir im Gegensatz zu diesem stiernackigen Menschen Tom Rakewell vorstelle. Mein Chef hat sich zwar sehr geärgert und sogar einige Male auf den Tisch geschlagen „Also, er gefällt Ihnen nicht, und woher nehmen wir jetzt

einen anderen?“, ich meinte, Deutschland wäre voll mit bestausgebildeten amerikanischen Absolventen, die aufgrund ihrer Qualität mit guten Stipendien nach Deutschland kamen, so dass ihnen die magere Gage nichts ausmache. „Also gut, Sie fahren herum und holen mir binnen einer Woche einen wirklich guten Tom Rakewell. Aber länger als eine Woche kann ich den Vertrag nicht verzögern.“ Und ich fuhr nach Braunschweig und fand William Blankenship auf der Bühne, und er wurde unser Tom Rakewell. Von nun an wurde ich ständig herumgeschickt für verschiedene Besetzungen, denn das Fernsehen selbst hat kein Ensemble gehabt. Bald habe ich die Verbindung zwischen Kamera und Musik auch als Aufgabe übernehmen dürfen, denn die Kameraleute hatten nicht die zusätzliche musikalische Ausbildung, die ihnen ermöglicht hätte, mit der Kamerafahrt eine der Musik entsprechende Geschwindigkeit zu nehmen. Ich war also eine Art missing link zwischen den verschiedenen Medien, und das wird der Grund gewesen sein, dass ich bald nicht nur in Hamburg, sondern von Bremen, von Saarbrücken, von Köln, von München, später von Mainz, praktisch aus ganz Deutschland Angebote bekam, auch von Berlin, was ich aber nicht annahm, denn dazu hätte man die Grenze zum Warschauer Pakt, wenngleich mit Flugzeug, überschreiten müssen, und dazu war ich nicht bereit. So schön war es beim Deutschen Fernsehen also. Ja, es war schön, was die Kameradschaft, was die Vielfältigkeit der Arbeit, was das Geld betrifft, aber das Fernsehen selbst passte nicht zu der Gattung Oper, die wir produzierten. Blankenship sang „Die letzte Rose“ aus Flotows Martha, man sah ihm in den Mund, und anderen Sängern auch, wo man verschiedene dentistische Spuren entdecken konnte, also man musste eigentlich die Sänger auch nach diesen Gesichtspunkten auswählen, was notwendig und zugleich lächerlich war. Das Kamerastativ berührte die Dekoration, plötzlich wackelte irgendeine Wand, weil wir nicht wie der Regisseur Joseph Losey in Originalbauten spielten. Ich konnte mir nicht weiter verhehlen, dass die Oper für die Distanz eines Opernhauses kreierte wurde und kein Fußballspiel ist, wo man einmal Großaufnahme und einmal Totale macht, ich dachte also, wenn überhaupt Oper, dann müsste man ständig Totale machen, aber da hat der Fernsehregisseur nichts zu tun, man stellt die Kamera ein und nimmt alles aus der Position etwa Rang 3, Mitte, auf. Diese Gedanken behielt ich für mich, um zumindest Konzerte als Bildregisseur aus einer fixen Position als Dokumentation zu drehen, aber es war zu schwierig, gegen die allgemeine Naivität anzukämpfen, der durchschnittliche Bildregisseur war erschreckend stolz darauf, dass er wusste: „Jetzt kommt die Piccoloflöte, Schnitt, und jetzt kommt das Fagott, Schnitt“, und so wurde dann die ganze Partitur zerschnitten. Das Fernsehen braucht eine eigene Kunstgattung, wurde mir immer klarer. Ich wollte eine Denkpause einschalten, und da ich ohnehin die österreichische Staatsbürgerschaft angestrebt habe, nahm ich ab 1962 meinen ständigen Wohnsitz wieder in Salzburg, doch für einzelne Produktionen fuhr ich bis einschließlich 1972 immer wieder nach Deutschland. Inzwischen aber habe ich, um meinen Wunsch, österreichischer Staatsbürger zu werden, besser zu untermauern, am Salzburger Musikschulwerk eine Theorieklasse übernommen und dort in erster Linie mit Sängern gearbeitet, oder jedenfalls mit Personen, die Sänger werden und sehr gerne auch noch die musikalische Seite des Singens berücksichtigen wollten, was bei einem Stimme-Inhaber nicht unbedingt selbstverständlich ist. Doch einige GesangslehrerInnen haben ihre Schüler mit diesem Vorsatz zu mir geschickt. Hier habe ich dann die Gelegenheit gehabt, diesen Sängern eine konkrete Aufgabe zu stellen, u.a. etwa die Madrigale von Hofhaymer einzustudieren, was grausam schwierig war, so dass es möglich ist, dass ich mit Hofhaymer einige verscheucht habe. Andere aber kamen, später auch solche, die unzufrieden damit waren, dass man an der Hochschule bestimmte Epochen der Musik nur auf erzählende Weise zur Kenntnis nehmen, nicht aber kennenlernen konnte. Es ist mir noch heute ein Rätsel, warum man

die Vor-Bach-Zeit auch Sängern nicht singender Weise vermittelt. Dem Werk „Nuper rosarum flores“ von Dufay hat man zwei Unterrichtseinheiten gewidmet, doch niemand hat sich vorstellen können, wie das Wunderwerk wirklich klingt. Die Neugierigen aber bekamen Wind davon, dass im Musikschulwerk so etwas möglich ist. Diese Basis ermöglichte dann die konsequente Arbeit mit Werken der Niederländischen Polyphonie, die der einzig legitime musikalische Hintergrund für Hofhaymers Werke ist. Also u.a. die Arbeit mit Werken von Palestrina, die ich schon mit 5 Jahren in der Kirche gehört habe, wo die Eltern mir aber verboten hatten, auf der Bank stehend mit dem Chor mitzusingen. Aus anderen Gründen durfte ich nicht zu den Ministranten vordringen. Das hat mir dann die Lust genommen, in die Kirche zu gehen. Und jetzt hier in Salzburg, kurioserweise im Rahmen des Musikschulwerkes war es dann möglich, in den Kirchen dieser schönen erzbischöflichen Residenzstadt solche Werke aufzuführen, die Missa, die größte Form dieser Zeit, die die Funktion der späteren Symphonie der Klassik und Romantik vorwegnimmt, die großen Motetten, realisierbar mit 5 – 6 guten Sängern, eventuell ein 4 – 5-stimmiger Posaunenchor dazu. Der Anfang der europäischen Musik liegt in Frankreich mit der Schule der Nostre Dame. Machaut, Vitry, Perotinus, Leoninus, 1400 wird schon Dufay geboren, gefolgt von Ockeghem, Obrecht, Josquin des Prez, vorwärts bis zu Sweelinck „Mein junges Leben hat ein End“. Mit diesem melancholisch scheinenden Variationswerk haben wir im April 81 unsere Reihe „Alte und Neue Musik“ eröffnet.

In Zusammenarbeit mit dem Institut für Musikwissenschaft der Universität Salzburg wurde in den 1980er-Jahren ein weiteres Vorhaben der im Jahr 1978 gegründeten Internationalen Paul Hofhaymer Gesellschaft realisiert: Unter der Leitung von Professor Walter Pass, Universität Wien, wurde das Projekt einer kritischen Gesamtausgabe der Werke Hofhaymers so weit konkretisiert, dass Hofhaymers Oeuvre auf der Grundlage des gegenwärtigen Wissensstandes und heutigen editorischen Anspruchs in drei Bänden vorgelegt werden soll. In diesem Jahr erschien der erste Band: deutsche Lieder und Carmina, nächstes Jahr soll der Band für Instrumentalkompositionen und schließlich 2006 oder 2007 der abschließende dritte Band mit der Vertonung lateinischer Versmaße vorliegen. Hofhaymers Gesamtwerk wollen wir auf der Grundlage dieser neuen Ausgabe in den Jahren 2005 und 2007 präsentieren.

In Salzburg war mir also bei allen kleineren und größeren Schwierigkeiten möglich, eine interessante Entdeckungsreise von der Vor-Bach-Zeit zurück bis zu der Schule von Nostre-Dame mit vielen jungen Sängern zu unternehmen. Meine Überzeugung, dass man nicht nur rückwärtsgerichtet denken darf, sondern heute Entstehendes gerade in Gegenüberstellung zu aus anderen Gründen nie gehörter Musik pflegen muss, hat Unterstützer gefunden, sowohl bei den Ausführenden wie auch bei verständigen Vertretern der Kulturpolitik. So wurde möglich, Kompositionen in Auftrag zu geben, ein ähnlich geheimnisvoller Vorgang wie meine ursprüngliche Verständigung mit meinem Großvater war, betreff des Ersten Weltkrieges, ohne Worte oder fast ohne Worte.

Vielleicht fällt es manchen Beobachtern auf, dass die Hofhaymer Gesellschaft fast nur durch menschliche Stimmen dominierte Auftragswerke aufführt. Möglich ist, dass dahinter meine große Liebe für die menschliche Stimme überhaupt, vielleicht ganz früh vermittelt durch die Stimmen meiner Großeltern steckt, und (die Frauen werden mich jetzt prügeln) auch durch den Männergesangsverein meines Großvaters, wo, jawohl nur Männerstimmen, sogar in der Diskantlage eingesetzt waren, so wie man es auch in der frühen Musik vorfindet. Ich kann nichts dafür. Man kann nur das realisieren, was der Komponist geschrieben und gedacht hat. Die kläglichen Versuche, Werke der frühen Jahrhunderte für gemischten Chor zu transponieren, wegen der Absetzbarkeit der Editionen er-

