

1. Frühes Leben

Hans Gál wurde am 5. August 1890 in Brunn am Gebirge geboren, einem Dorf in der Nähe von Wien, wo die Familie in der Sommerfrische war. Der Name Gál ist ungarischer Herkunft, und beide Eltern stammten aus dem ungarischen Teil der damaligen Monarchie. Leopold Alt, Gáls Großvater mütterlicherseits, stammte aus Sopron (Ödenburg) und kam, nachdem er erst als achtzehnjähriger Schneidergesell lesen und schreiben gelernt hatte, nach Wien (wo er 1848 auf den Barrikaden stand), um Medizin zu studieren. Er wurde homöopathischer Arzt. Seine älteste Tochter, Gáls 'Tante Jenny', ist in Weimar Opernsängerin unter dem jungen Richard Strauss geworden. Auch auf der väterlichen Seite war Gáls Großvater Ungar und Arzt. Gáls Vater, Josef Gál, der Leopolds jüngere Tochter Ilka heiratete, kam als Student nach Wien; auch er wurde homöopathischer Arzt.

Gál hatte drei Schwestern, Edith (Ditta), die älteste (geb. 1888), Grete (geb. 1895) und Erna (geb. 1899). Die Familie bewohnte eine schöne Sechszimmerwohnung in der Wipplingerstraße (Nr. 14), in der Innenstadt Wiens. Vater Gál benötigte zwei der sechs Zimmer für seine Praxis. Grete und Erna teilten ein Zimmer, aber Hans mußte im ärztlichen Wartesaal schlafen, und hatte sonst einen Kastenraum zur Verfügung, wo zwischen einem riesigen Wäscheschrank und einer ebenso großen Garderobe gerade genug Raum für einen Stuhl und einen kleinen Tisch übrig blieb. Die ideale Lage der Wohnung hatte aber den Nachteil, daß vier Zimmer nach Süden lagen. In der verbauten Innenstadt war es im Sommer unausstehlich heiß. Zu dieser Jahreszeit übersiedelte die Familie in eine möblierte Mietwohnung in der Probusgasse (Nr. 1), im Vorort Heiligstadt und in der Nähe des Beethovenhauses. Das Haus hatte einen großen Garten. Hanna Gál erzählt:

"Die Kinder fanden Spielgenossen, die Eltern Kartenpartien, usw. Vater Gál organisierte gemeinsame Ausflüge für die Hausbewohner, für die ein Leiterwagen gemietet wurde. Einer der Hausbewohner, der gern wanderte, nahm Hans auf seine Ausflüge mit. Hans erwarb dadurch eine ungewöhnlich gute Kenntnis auch der weiteren Umgebung von Wien: Mödling, Helenental, Rekawinkel, etc. Außerdem nahmen beide immer Skizzenbücher mit und Hans wurde in die Mysterien der Perspektive eingeweiht." [Privatbrief, Dezember 1988.]

[© Copyright York 1985, 1988, 1990, 1996, 2001 by Eva Fox Gál & Anthony Fox]

2. Musikalische Ausbildung

Obwohl Gáls Familie nicht besonders musikalisch war, war sein Vater Opernenthusiast und führte Hans und seine drei Schwestern in die Oper, was sein musikalisches Interesse erweckte. Als er acht Jahre alt war, erkannte die Tante Jenny, die dort zu Besuch war, sein musikalisches Talent, und sie bestand darauf, daß Hans Klavierunterricht bekam. Dem jungen Hans war das tägliche Üben langweilig, und er gab später zu, daß er die Uhrzeiger heimlich vorrückte, um die Zeit zu kürzen. Nach einer Reihe von Klavierlehrerinnen wurde er schließlich Schüler von Richard Robert (1861-1924), Leiter des Neuen Wiener Konservatoriums, einem der angesehensten Lehrer Wiens. April 1909 erwarb Gál unter der Aufsicht Roberts die Staatslehrerprüfung, die Klavierspiel, Musikgeschichte und Harmonie mit einbezog.

Hanna Gál erklärte:

"In Wien gab es im ersten Viertel des Jahrhunderts gleichzeitig drei hervorragende Klavier-Pädagogen. An der Akademie wirkte Emil Sauer, der selbst noch Schüler von Liszt gewesen war und seine Studenten vor allem auf höchste Virtuosität trainierte. Auch der weltberühmte Lescheticki hatte sich in Wien niedergelassen. Seine Schüler waren erkenntlich an ihrer wunderbar durchmodellierten Klangkultur. Der dritte hochangesehene Klavierpädagoge war Professor Robert. Seine Schüler waren keine bloßen 'Klavierpianisten', wie Hans das nannte. Sie mußten imstande sein, vom Blatt zu transponieren, Gesangsbegleitung und Partiturspiel wurden geübt. Klara Haskill, ehe die Familie nach Paris übersiedelte, [Georg] Szell, Hans, [Rudolf] Serkin, Rudi [Rudolf] Schwarz und viele andere Musiker kamen aus seiner Schule. Frau Robert bemühte sich um den gesellschaftlichen Zusammenhalt der Robertschüler. Szell fand dort seine erste Frau." [Privatbrief, 10.10.1989.]

Durch seine gesellschaftlichen Kontakte im Robertkreis lernte Gál auch Skifahren, was ihm, wie Hanna erzählte, "eine neue Welt eröffnete und eine große Freude für ihn war." [op. cit.]

Als Gál vierzehn Jahre alt wurde, entwickelte sich rasch seine Begeisterung für die Musik. Am Ende seiner Schulzeit (zu seinen Schulfreunden zählte Erich Kleiber - man nannte sie 'die Zwillingbrüder', weil sie am gleichen Tag geboren wurden und die zwei kleinsten Schüler der Klasse waren) war er bereits ein gewandter Pianist und hatte, jedoch ohne jeglichen technischen Kompositionsunterricht, etwa hundert Lieder, vier Opernentwürfe in Klavierfassung und unzählige Klavierstücke komponiert - alle später als Werke seiner Lehrjahre vernichtet. Durch Robert erhielt er 1909 eine Anstellung als Lehrer für Harmonie und Klavier am Neuen Wiener Konservatorium, die es ihm finanziell ermöglichte, weiter zu studieren. Er hatte das Glück - wieder durch Robert -, in Eusebius Mandyczewski (1857-1929), der zum intimen Freundeskreis von Brahms gehört hatte, seinen idealen Mentor und 'geistigen Vater' zu finden. Unter ihm arbeitete Gál zwei Jahre intensiv an Formenlehre und Kontrapunkt. Gál liebte und verehret Mandyczewski und blieb bis zu dessen Tod in engster Verbindung mit ihm.

Mit Bezug auf das Verhältnis Gáls zu Mandyczewski erzählt Hanna Gál:

"In seiner Junggesellenzeit verbrachte Hans zweimal die Sommerferien in Mönichkirchen, einem waldigen Höhenort oberhalb von Aspang. Dort ließ sich damals Mandyczewski, ganz nach seinen Wünschen, ein Haus bauen. Als es fertig war, malte ihm ein befreundeter Künstler al fresco eine orgelspielende Heilige Cäcilie auf die Wand. Im Wirtshaus überhörte Hans zwei Einheimische, die sich über das neue Haus und seinen Schmuck unterhielten. Einer: 'Ja, warum hat er denn nicht die Heilige Maria auf das Haus gemalt?' Antwort: 'Die hat ja net Klavier spielen können'.

Hans hatte eine glückliche Zeit dort. Er wohnte sehr behaglich bei Fräulein Loni, der ehemaligen Pfarrersköchin, der der Herr Pfarrer das Haus hinterlassen hatte, arbeitete viel, wanderte täglich stundenlang in der wunderschönen Gegend herum, und konnte immer bei Mandyczewskis vorsprechen, mit der reizenden kleinen Viki,

damals etwa 4 Jahre alt, spielen, sich mit Herrn oder Frau M. über ideale und triviale Gegenstände unterhalten. Er hatte es sich nicht schöner wünschen können."
[Privatbrief, Oktober 1889.]

Gleichzeitig (1909-11) studierte Gál Musikwissenschaft am Musikhistorischen Institut der Universität unter Guido Adler (1855-1941), dem namhaften Musikhistoriker und Begründer der Serie *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*. 1913 schloß er sein Studium mit einer Doktorarbeit über die Stileigentümlichkeiten des jungen Beethoven ab, der die seltene Ehre verliehen wurde, in Adlers eigenen *Studien zur Musikwissenschaft* aufgenommen zu werden.

[© Copyright York 1985, 1988, 1990, 1996, 2001 by Eva Fox Gál & Anthony Fox]

3. Frühe Werke

In der Zeit vor dem ersten Weltkrieg - die er als seine Lehrjahre betrachtete - hatte Gál eine Oper, eine Symphonie, für die er 1915 unter 78 Bewerbern den damals zum ersten Mal ausgeschriebenen 'Staatspreis für Komposition' erhielt, und andere Orchester- und Kammermusikwerke vollendet. Diese frühen Werke wurden größtenteils 'weggelegt'; selbst die preisgekrönte Symphonie wurde vor der bevorstehenden Aufführung zurückgezogen und durch eine neue Komposition ersetzt. Fast alle Werke, die in einem ganz seinen Kompositionen gewidmeten Konzert im April 1915 am Wiener Musikverein aufgeführt wurden - darunter *ein Quintett für Klavier und Bläser*, ein *Klaviertrio*, und einige Vokalwerke -, wurden nie veröffentlicht. Ein ähnliches Schicksal erlebten *ein Quintett für Flöte und Streichquartett* (1915 vom Rosé-Quartett aufgeführt), eine Ouvertüre zu Grillparzers *Weh dem, der Lügt* (1916 aufgeführt), und ein weiteres Orchesterstück, *Vorspiel zu einer Tragödie*, das 1917 im Konzertverein aufgeführt wurde.

Trotzdem überlebten einige Werke dieser Periode das kritische Urteil des Komponisten. Darunter sind *Männerchöre* und *Frauenchöre* aus den Jahren 1910-1911 (Op.11 und Op.12), die frühesten seiner erhaltenen Werke, und die Kantate *Von ewiger Freude* aus dem Jahre 1912, die ihn in weiteren Kreisen bekannt machte. Dieses Werk kam im Februar 1913 in einem Konzert in der Gesellschaft der Musikfreunde, vom Chor Albine Mandyczewskis gesungen und von Mandyczewski selbst dirigiert, zur Uraufführung. Es wurde 1916 bei der Universal-Edition als sein Opus 1 veröffentlicht [Anm.: Eine Opuszahl gab er seinen Werken zeitlebens erst bei der Veröffentlichung, sodaß die Opuszahlen nur unter den günstigsten Umständen mit der Kompositionsfolge übereinstimmen]. Der Text dieser halbstündigen Kantate ist ein deutsches Gedicht aus der Barockzeit, einer Periode, zu der er bei anderen Gelegenheiten zurückkehren sollte. Das Werk zeigt auch erstmals seine Vorliebe für Frauenstimmen, die auch in vielen späteren Werken zum Vorschein kommt.

Unter den überlebenden Instrumentalwerken dieser Periode sind die *Drei Skizzen* für Klavier (op. 7), 1910-11 geschrieben, die im Jahr 1914 komponierten Fünf *Intermezzi* für Streichquartett (Op.10), das *Klavierquartett* (Op.13) und die stets beliebten *Variationen über eine Wiener Heurigenmelodie* (Op.9), Juli 1914, knapp vor dem Ausbruch des ersten Weltkriegs geschrieben. Der Titel bezieht sich auf die 'Heurigen', die Wiener Weinlokale, vor allem diejenigen, die am Rand des Wienerwalds liegen, wo im November und Dezember bei Essen und Musik der neue Wein ausgetrunken wird. Die Heiterkeit dieses Werks, das aus Variationen über eine beliebte Heurigenmelodie besteht und auch das bekannte Lied 'O, du lieber Augustin' enthält, spiegelt die damalige unbekümmerte Stimmung in Österreich treffend, wenn auch leicht karikierend, wider. Gál äußerte sich viel später über die Entstehung dieses Werks:

"Vor mehr als einem halben Jahrhundert trieb in den volkstümlichen Weinschenken der Wiener Vororte ein buckliger Stegreifsänger namens Ungrad sein Wesen. Für ein ihm heimlich zugestecktes Honorar mit den nötigen Informationen pflegte er zu der Melodie dieser Variationen humoristische und nicht unbedingt salonfähige Verse zu improvisieren, deren Gegenstand eine beliebige anwesende Dame war, und eine solche Huldigung in der Form einer Verulking wurde im allgemeinen nicht übelgenommen. Das vorliegende Stück ist am Tag nach einer solchen Gelegenheit entstanden, als Bussetribut an das dabei betroffene Opfer.

Das geschah im Juli 1914, zwischen dem österreichischen Ultimatum an Serbien und dem Ausbruch des ersten Weltkriegs, und ist ein dokumentarischer Beweis dafür, daß die Jugend damals den Ernst der Weltlage bei weitem unterschätzte. Die Verse des Stegreifdichters habe ich leider vergessen; aber sie dürften doch wohl kaum druckfähig gewesen sein."

Das Werk wurde erst nach dem Krieg veröffentlicht, und war sehr beliebt, wie die folgenden Rezensionen zeigen:

"Gänzlich unbeschwerte, echte Wiener Volksmusik sind Hans Gáls 'Variationen über eine Wiener Heurigenmelodie Op. 9.' Das ist der Wiener Schubert, das ist Österreich mit seiner Sangeslust und seiner Musizierfreudigkeit, die beim 'Heurigen' in gesteigerter Weise Ausdruck sucht und findet." [*Breslauer Zeitung*, 15.1.1925.]

Und wieder:

"Die Neuheit des Abends: 'Variationen über eine Wiener Heurigenmelodie' stellte sich als eine famose Sache heraus - Hans Gál hat damit einen Treffer zu verzeichnen" [*Die Tonkunst*, Berlin, 1.12.1925.]

[© Copyright York 1985, 1988, 1990, 1996, 2001 by Eva Fox Gál & Anthony Fox]

4. Der erste Weltkrieg

Bis zum Ausbruch des ersten Weltkriegs hatte sich Gáls Karriere bereits ausnehmend gut angelassen, mit erfolgreichen Aufführungen seiner Werke, nicht nur in Österreich sondern auch weiter weg in Deutschland. Der Krieg war eine unwillkommene Unterbrechung, die selbstverständlich alles - zumindest auf Jahre - zunichte machte. 1915 wurde er in die Armee eingezogen, zunächst nach Serbien. Sein Kriegsdienst scheint aber nicht allzu aktiv gewesen zu sein, denn der Strom seiner Kompositionen ließ nicht nach. Rettend bewährte sich in dieser Zeit, wie auch später im Leben, seine durch enge häusliche Verhältnisse von Jugend auf entwickelte Fähigkeit, jegliche Störung der Außenwelt einfach auszuschalten und sich ganz auf seine eigene Arbeit zu konzentrieren. So entstanden in diesen zerrissenen Jahren dennoch einige Werke von Bedeutung: die Kantate *Vom Bäumlein, das andere Blätter hat gewollt* aus dem Jahre 1916, für Altsolo, sechsstimmigen Damenchor und kleines Orchester, die gleich als sein Op.2 veröffentlicht wurde. Seine Erlebnisse in Belgrad, wo er in den Kaffeehäusern Volkslieder zu hören bekam, bildeten die Grundlage seiner 1916 in Belgrad geschriebenen *Serbischen Weisen* für Klavier zu vier Händen, die erst nach dem Krieg im Druck erschienen (Op.3), aber dann in kurzer Zeit ihrer Popularität halber in mancherlei Kaffeehausbesetzungen kursierten, die es dem Komponisten unumgänglich machten, ihnen eine eigene Orchesterfassung (Op.3b) entgegenzusetzen; ein ebenfalls 1916 vollendetes Streichquartett, welches noch im selben Jahr in Wien vom Rosé-Quartett uraufgeführt und (im Gegensatz zu zwei früheren Streichquartetten) seiner mit reiferen Jahren geschärften Selbstkritik weiterhin genüge tat und schließlich 1924 als sein *Quartett Nr. 1* (Op.16) veröffentlicht wurde. Erwin Kroll bezeichnet es als

"eine der wenigen Schöpfungen neueren Datums, die wirklich etwas vom Geiste Schubert's atmen. Schubertisch ist dieses Quartett in seiner Dur-Moll-Seligkeit, seiner Melodienfülle, seiner pikanten Rhythmik und tänzerischen Beschwingtheit" [*Vom Schaffen Hans Gáls*, *Simrock Jahrbuch 2*, 1929, S.172]

Im Herbst 1917 wurde Gál in die polnischen Karpaten, in den nordöstlichen Teil der österreich-ungarischen Monarchie, umgesetzt. Er war mit einer Baukompagnie, die eine Bergbahn zu errichten hatte - glücklicherweise weit hinter der Front. Aber seine Pläne gingen noch weit über dieses Bauvorhaben hinaus:

"Ich war meiner schlechten Augen halber nicht mehr in der Truppe, die mit dem Gewehr zu tun hatte. Mein Gewehr ist zu gefährlich geworden für die eigenen Leute, mit meinen schlechten Augen. Na kurzum, ich kam zur Verwaltungstruppe und war dort verhältnismäßig sicher aufgehoben. Meine Hauptbeschäftigung war, eine Oper zu schreiben." [Zitiert nach *Hans Gál zum 100. Geburtstag*. Kulturdezernat der Stadt Mainz, 1986.]

Die Oper - *Der Arzt der Sobeide* - wurde ein Jahr später in Italien vollendet (s. unten). Es war wieder kein erster Versuch; als 20-jähriger hatte er schon eine Oper *Der Fächer*, nach einem Text von Goldoni, geschrieben - und wieder 'weggelegt'. Der Schauplatz seiner letzten Kriegserlebnisse war Südtirol. Als ihm klar wurde, daß der Krieg hoffnungslos verloren und die Front im Zusammenbrechen war, beschloß er, ohne auf das Kommando zu warten, mit seiner Truppe Rückzug zu machen. An der Grenze zwischen Italien und Österreich mußte er noch über die Verkehrsmittel der Kompagnie, ein Fuhrwerk mit Pferden und Ochsen, verfügen. Die ordnungsgemäß gestempelte Quittung für die Abgabe ist erhalten geblieben.

5. 'Der Arzt der Sobeide'

Das Hauptwerk aus der Kriegszeit ist die komische Oper *Der Arzt der Sobeide*, zu einem Text von Fritz Zoref. Es stammt aus den Felddienstjahren, während Gál (Winter 1917-18) hoch in den Karpathen mit einer Baukompagnie eine Bergbahn zu errichten hatte. Danach wurde es in Italien zu Ende geschrieben und - als einzige Kriegstrophäe - unversehrt heimgebracht. Es erschien bereits 1919 als sein Opus 4 und kam am 2. November des selben Jahres im Breslauer Stadttheater unter dem Dirigenten Julius Prüwer zur erfolgreichen Uraufführung.

Waldstein charakterisiert diese im christlich-maurischen Granada des 16. Jahrhunderts spielende Oper als "ein Mantel- und Degenstück mit einigem poetischen Einschlag aus Tausendundeiner Nacht" und schildert einige Anziehungspunkte eines solchen Stoffes für den Komponisten:

"Für Gál mag die Frohlaune, die Buntheit der Situationen und gewiß auch das Lokalkolorit bestimmend gewesen sein, die Anregung zu schlanker Lyrik, zu Fandangorhythmen, zur graziösen Mischung südlicher Sinnenfreude und ironischen Heldentons". [Wilhelm Waldstein: *Hans Gál: eine Studie*. Wien: Elisabeth Lafite, 1965. S.22.]

Einige Eigenschaften dieser Oper charakterisieren auch seine letzten Bühnenwerke: die rein vokalischen Teile sind nur leicht orchestriert, um die Stimmen durchkommen zu lassen, aber die orchestralen Intermezzi werden viel freier behandelt; sie könnten unabhängig gespielt werden - und wurden es tatsächlich. Das Werk ist, wie auch seine letzte Oper *Die Beiden Klaas*, eine 'Nummern-Oper', die aus einer Reihe einzelner Stücke besteht. Die melodische Linien werden frei entwickelt, mit vielen Einfügungen.

Die Uraufführung brachte dem jungen Gál höchste Anerkennung. Folgendes Beispiel gibt einen repräsentativen Eindruck der damaligen Aufnahme:

"Es finden sich hier alle Vorzüge vereint, die den Meister seines Faches verraten. Ein verschwenderischer Reichtum an melodischen Einfällen durchzieht das ganze Werk, mit besonderem Nachdruck natürlich die lyrischen Episoden unterstreichend und steigernd, getragen von einer freien, aber immer trotz aller Kühnheiten sich wie ungezwungen einstellenden Harmonik. Ganz besonders glücklich scheint das Gefühl für einen belebenden, keine tote Stellen aufkommen lassenden Rhythmus entwickelt. Hinter dem natürlichen Fluß der Stimmen, namentlich der wirklich gesangsmäßig geführten Singstimmen, verbirgt sich eine wie selbstverständlich anmutende, reife, satztechnische Kunst..." [Georg Jensch: *Volkswacht*]

[© Copyright York 1985, 1988, 1990, 1996, 2001 by Eva Fox Gál & Anthony Fox]

6. Neuer Anfang

Wenn Gál dem Krieg irgend etwas verdankte, so war es der erzwungene Abstand zu seinem eigenen Frühwerk, der ihm die kritische Distanz ermöglichte, später nur das zu veröffentlichen, wovon er auch dann noch überzeugt war. Das galt nur einem Bruchteil der vorhandenen Kompositionen aus der Zeit vor 1918; zu diesen Auserwählten aber bekannte er sich noch im hohen Alter. Seine vor seinem dreißigsten Lebensjahr komponierten Werke weisen zwar oft nur in einzelnen Zügen auf das Gesicht des späteren, charakteristischeren Gál, aber gemeinsam ist ihnen allen eine schwungvolle Frische und Ursprünglichkeit, wie auch ein sehr früh entwickelter Sinn für Form und Klarheit.

Mit dem Ende des Kriegs begann der Wiederaufbau seiner Musikerexistenz in Wien. Das nächste Jahrzehnt war wohl für seine kompositorische Entwicklung, wie auch für seine Rezeption, ausschlaggebend, und sein eigener Stil wurde weitgehend in dieser Zeit geprägt. Aber angesichts der politischen und materiellen Nachkriegsnot Österreichs - und darüber hinaus der galoppierenden Inflation, die im Jahre 1922 den Geldwert auf etwa ein Vierzehntausendstel reduzierte - waren die Verhältnisse für den jungen Komponisten zunächst äußerst schwierig und kräftezehrend. Im Jahr 1919 wurde ihm der Rotschildpreis verliehen, und er wurde als 'Lektor' für Musiktheorie an der Universität Wien angestellt. Die Stelle war unbesoldet, und er mußte noch ein Jahr warten, bis er einen Lehrauftrag, mit bescheidenem Gehalt, für Harmonie, Kontrapunkt, Formenlehre und Instrumentation erhielt, dieselbe Stelle, die einstmalig Bruckner innegehabt hatte. Er trat auch zunehmend als Musizierender, vor allem bei Kammermusik, auf.

Einen bedeutenden finanziellen Beitrag brachte auch, abgesehen vom Privatunterricht, seine Tätigkeit an der Neuen Wiener Bühne, wo er für die Schauspiele passende Musik zu versorgen hatte. Hier war es, daß er Karl Michael von Levezow kennenlernte, der für alle späteren Opern die Texte schreiben sollte. Gál schrieb die Musik zu Levezows Stück *Ruth*, das am Theater aufgeführt wurde. Später erschien diese Musik als Suite, die von den Wiener Philharmonikern gespielt wurde, aber dann wurde sie schließlich, wie so viele andere Werke, vom Komponisten abgelehnt und 'weggelegt'. Erst 1924, nach dem phänomenalen Erfolg der *Heiligen Ente* (s. unten), schloß er einen exklusiven Vertrag mit dem Verleger Simrock ab, der ihm finanzielle Sicherheit gewährte.

Insgesamt brachte der kulturelle Aufschwung der zwanziger Jahre in Deutschland für Gál eine Periode rapiden Aufstiegs. Verleger umwarben ihn, und es gab Aufführungen aller seiner Werke. Er lebte und arbeitete weiter in Wien, aber er fand hauptsächlich in Deutschland zunehmend Wirkungsmöglichkeiten. Er reiste oft dorthin, um Aufführungen seiner Werke beizuwohnen.

7. Heirat und Familie

Im Jahr 1922 - inmitten der Inflation und der damit verbundenen finanziellen Schwierigkeiten - heiratete Gál Hanna Schick, aus einer distinguierten und kultivierten Wiener Familie, zu der der Philosoph und Psychologe Wilhelm Jerusalem gehörte. Sie lernten sich durch die Pianistin Louise Wandel kennen, die zufällig Hannas Mutter kannte und, nachdem sie krank gewesen war, eingeladen wurde, bei den Schicks zu wohnen, wo Hans, ein alter Freund, sie besuchte. Hanna hatte seine Musik bei Wiener Konzerten kennengelernt, aber kannte ihn persönlich nicht. Sie erklärte: 'Als diese Pianistin bei mir anfragte, was zu meiner Begrüßung ich für Kammermusik mir wünsche, sagte ich unter anderem: Klavierquartett von Hans Gál. Bei der Gelegenheit spielte er Cello. Nun, und sechs Wochen später waren wir verlobt'.

Hannas Mutter schätzte zwar Gál sehr, und malte auch sein Porträt, aber sie war wohl mißtrauisch dem 12 Jahre älteren Komponisten als künftigem Ehemann gegenüber, denn sie gab sich die Mühe, ihre Handschriften vor der Verlobung einem sehr berühmten Graphologen zur Begutachtung zu geben. Der Graphologe widerriet der Verbindung mit der Begründung, Gál sei offenbar zu egoistisch. Beim neunundneunzigsten Jahrestag von seinem Geburt, und nach 65 Jahren Ehe, gab Hanna zu, daß das an sich eine richtige Beurteilung war, aber

"Was er natürlich nicht sehen konnte, war, daß dieser Egoismus kein grob materieller war, sondern einzig seinem Schaffen diente, für das er sich, manchmal ziemlich rücksichtslos, Zeit und Freiheit erkämpfen mußte. Aber meine Mutter war sehr besorgt und durchaus darauf gefaßt, daß unsere Ehe nicht lange halten würde." [Privatbrief, 5.8.1999.]

Sie erzählte auch, wie Gál sie einige Wochen vor der Heirat unangemeldet zu Mandyczewskis führte:

"Frau M. öffnete die Tür und Hans sagte zu ihr: 'Frau Professor, ich habe da eine junge Dame mitgebracht, die bei Ihnen kochen lernen möchte.' Frau M. war für einen Augenblick perplex, dann rief sie enthusiastisch 'Ich durchschaue alles!' und ich wurde herzlich empfangen." (Privatbrief, 5.10.1989.)

Später erinnerte sich Hanna ihrer glücklichen und privilegierten Kindheit in Prag:

"Bis 1918 standen große Teile Böhmens im Besitz einiger Hocharistokraten. Diese hohen Herren hatten ihre herrlichen Stadtpalais in Prag und Wien, ihre Jagdschlösser in geeigneten Gegenden. Ihre Ländereien verpachteten sie mit langfristigen Verträgen an Landwirte. Mein Großvater bewirtschaftete mit der Zeit drei Güter. Das erste Gut war Welen, wo alle seine Töchter zur Welt kamen. Dann kamen Letnan und Gbell dazu. Gbell, ein gräflich Czerninscher Besitz, war das schönste und größte der drei Güter, und am nächsten zu Prag gelegen, so daß meine Mutter und ihre drei Schwestern täglich im Wagen zu einer Vorstadt Prags gebracht wurden, von wo aus sie mit der Straßenbahn zum Lyzeum gelangen konnten.

Am entferntesten Teil von den Stallungen stand das weitläufige Herrenhaus. Der sehr große Hof enthielt entlang der rechten Seite eine Reihe von Häusern; das Haus des Verwalters, die ständigen Sommerwohnungen der zwei ältesten verheirateten Töchter, auch Unterkünfte für die Saisonarbeiter. Auf der linken Seite gab es Remisen für die Fahrzeuge und die landwirtschaftlichen Geräte, Hühner-, Gänse- und Pferdeställe. Die ganze Breite des Hofes, gegenüber dem Herrenhaus, nahmen die Kuhställe ein: Unterbringung für mehr als 100 Milchkühe. An dieser Stallfront befand sich die Tür zu dem riesigen Garten. Die Rückwand der Kuhställe war mit Spalierobst bepflanzt. Davor, entlang des langen Kieswegs zum Tennisplatz, lagen die Erdbeerbeete. Auf der anderen Seite dieses Weges gab es Ribisl-, Stachelbeer- und Himbeersträucher. Rechts vom Garteneingang und tiefer in den Garten gelangte man zuerst zu einigen Gemüsebeeten, einer Pumpe mit Wasserbottich und dann einer leicht erhöhten Wiese mit ein paar einzelnen Obstbäumen. Das war der Spielplatz für meine Cousine Elly und mich. Täglich füllten die beiden Kindermädchen zwei

Kinderbadewannen bei der Pumpe und stellten eine in die pralle Sonne, die andere in den Halbschatten. Wir wurden niemals müde, uns abwechselnd in das wärmere oder kältere Wasser zu legen. Wenn wir Lust hatten, etwas zu essen, gab es Karotten und Kohlrabi im Gemüsebeet und alle Arten reifen oder unreifen Obstes. Die beiden Kindermädchen saßen unter einem Baum, schwatzten und nähten, häkelten oder stickten für ihre Ausstattung. Später, als mein drei Jahre jüngerer Bruder Karl und sein gleichalter Cousin Heini schon laufen konnten, hatten es die beiden Kindermädchen nicht mehr ganz so bequem. Die Buben rannten davon, fielen auf dem Kiesweg und schlugen ihre Knie wund, bekamen Bauchweh von dem vielen Obst und natürlich gab es ständig Balgereien, Geschrei und Kämpfe.

Im Jahr 1908 - ich war damals sechs Jahre alt - übersiedelten wir nach Wien und das war das Ende der paradiesischen langen Sommer in Gbell." [Privatbrief.]

Die Übersiedlung nach Wien fand knapp ein paar Wochen vor dem sechzigjährigen Regierungsjubiläum des Kaisers Franz Josef, woran sich Hanna mit derselben Klarheit erinnerte:

"Es konnte natürlich nicht die Rede davon sein, daß wir uns am aktuellen Festtag in die Stadt gewagt hätten, aber ein paar Tage vorher fuhren wir im Wagen der Fabrik - ich auf dem Bock neben Herrn Stummerer, dem Kutscher, in die Stadt und sahen etwas von den Vorbereitungen und Proben für die große Gelegenheit. Ich erinnere mich besonders an die Votivkirche, deren reicher Zierat, rosig angeleuchtet, wie das Kunstwerk eines Konditors wirkte. Wir fuhren über die ganze Ringstraße und kehrten entlang des Flusses zu unserem Heim zurück, das sich zwischen Brigittebrücke und Franz Josefsbahnhof befand." [Privatbrief.]

Um das Einkommen der Familie ergänzen zu können, studierte Hanna am Wiener Ambulatorium für Sprach- und Stimmstörungen im Allgemeinen Krankenhaus die Logopädie. Im Jahr 1923, ein Jahr nach der Eheschließung, wurde das erste Kind, Franz, geboren; ihm folgte, ein Jahr später, Peter.

[© Copyright York 1985, 1988, 1990, 1996, 2001 by Eva Fox Gál & Anthony Fox]

8. 'Die Heilige Ente'

Für Gál kam der entscheidende Durchbruch mit dem großen Erfolg seiner zweiten Oper, *Die Heilige Ente* (Op.15), einer lyrisch-komischen Oper im chinesischen Milieu, die 1923 in Düsseldorf unter Georg Szell uraufgeführt und von der Universal Edition als sein Op.15 veröffentlicht wurde. Sie wurde dann von weiteren sechs Theatern sofort aufgenommen und während der nächsten zehn Jahre mit nachhaltigem Erfolg an etwa zwanzig Bühnen gespielt, darunter Breslau, Weimar, Aachen, Chemnitz, Kassel, Königsberg, Prag und Berlin. Sie wurde auch im Jahr 1929 als erste moderne Oper von Radio Wien produziert. Die Hauptrolle wurde bei vielen Aufführungen vom bekannten Opernsänger Josef Witt gespielt. Das Werk war bis 1933 im Spielplan der deutschen Opernhäuser, aber dann hörte sein langer Lauf plötzlich auf, als Folge der politischen Situation. Die Heilige Ente war Gáls erste Zusammenarbeit mit dem Textdichter Michael Freiherr von Levezow, von dem Richard Strauss gesagt hatte: "Hätte ich nicht Hofmannsthal gefunden, so hätte ich gerne mit Levezow gearbeitet" [zitiert nach Waldstein, op. cit., S.40]. Von Levezow wird noch unten die Rede sein.

Gáls Aufsatz 'Zum Problem der Komischen Oper' von 1927 erwähnt zwar gar nicht seine eigenen Opern, ist aber besonders aufschlußreich über sein Verhältnis zum textlichen Stoff und ließe sich gänzlich auf seine *Heilige Ente* beziehen:

"Die komische Oper hat nun einmal (von dem veristischen Mittel einer spannenden, brutal nervenaufpeitschenden Handlung kann sie naturgemäß keinen Gebrauch machen) nur dann eine echte Wirkungsmöglichkeit, wenn sie auch imstande ist, eine starke gefühlsmäßige Reagenz hervorzurufen. Das muß die heitere wie die ernste vermögen. Dazu braucht sie - die binsenste aller Binsenwahrheiten! - Musik. Wirkliche, empfundene und erfundene, gesungene und beseelte Musik! Und nun kommt das schöpferische Geheimnis des dramatisch empfindenden Musikers: er braucht unbedingt einen ihn innerlich ergreifenden Stoff, um Ergreifendes produzieren zu können... Eines scheint mir klar: was im Künstler, gerade wenn er wirklich einer ist, Schaffensenergien auslösen kann, wird - vom Gebiet der komischen Oper gesprochen - keine alberne Posse und keine noch so gescheite, witzige Parodie sein, sondern nur eine echte, tiefere menschliche Motive behandelnde Charakterkomödie. Im Menschlichen steckt der Kern aller echten Musikdramatik..." [Musikblätter des Anbruch IX, Heft 1/2, S.91-2, 1927]

Die Oper behandelt tatsächlich menschliche Charakter; manchmal grenzt sie an das Tragische, aber sie enthält auch Humor. Mit Göttern, einem Mandarin, einem einfachen Kuli, Opium, Identitätswechsel und nicht zuletzt einer Ente bot sie der schaffenden Einbildungskraft Gáls vollen Spielraum, vom Zarten und Ausdrucksvollen bis zum Ironisch-Humoristischen, und das Ganze mit einem orientalischen Schlag. Sie war auf der Bühne äußerst wirksam. *Die Heilige Ente*, wurzelnd in der Tradition der deutschen komischen Oper, wurde von Paul Nettl als "ein neuer Höhepunkt der Entwicklungsreihe Lortzing-Nicolai-Cornelius-Götz" begrüßt [zitiert nach Waldstein, op. cit., S.41].

[© Copyright York 1985, 1988, 1990, 1996, 2001 by Eva Fox Gál & Anthony Fox]

9. 'Das Lied der Nacht'

Nach dem Erfolg der Heiligen Ente erschien Gáls dritte Oper, *Das Lied der Nacht* (Op.23), ein im Sizilien des 12. Jahrhunderts spielendes romantisches Drama mit einem *Turandot*-ähnlichen Stoff [Die Oper ist 1924-25, also fast gleichzeitig mit *Turandot* entstanden und kam gerade einen Tag vor *Turandot* (am 24.4.1926) zur Uraufführung]. Sie wurde 1926 in Breslau uraufgeführt und dann in Düsseldorf, Königsberg und Graz gespielt. Diese 'dramatische Ballade' benannte Oper, wiederum mit einem Text von Levetzow, brachte weitere Bestätigung seines Ranges als Bühnenkomponist. Der Kritiker der *Schlesischen Tagespost* schrieb von der Uraufführung:

"Ein großer Erfolg. Für mich persönlich gehört der Abend zu den stärksten Eindrücken in der Oper überhaupt! Musik und poetischer Vorwurf gehen auf das glücklichste zusammen."

In Breslau, wo alle bisherigen Gál-Opern gespielt worden waren (und im Jahre 1924 sogar eine *Karnevalsparodie Die Heilige Rente: nach der Oper von Gans Ega*), wurde das *Lied der Nacht* als neuer Höhepunkt empfangen:

"Man weiß nicht, ob man der erstaunlichen Vielseitigkeit und Farbenfröhlichkeit der Ausdrucksmittel seiner Musik, wie sie uns in der Exposition entgegentritt, den Vorzug geben soll, oder dem herrlichen musikalischen Aufbau des zweiten 'Bildes', dem nur wenig in der Opernliteratur gleichkommt. Diesem in Stimmung und Weihe überschwänglichen Lyriismus entspricht die Tiefe der symphonischen Ideen, ihre Durchgestaltung bewährt die Hand des reifen Könners. Die harmonischen Mixturen sind durchweg modern, aber modern im besten Sinne, sie bedeuten eine Bereicherung der Ausdrucksfarben, sind seelisch erfüllt, vermitteln durchweg ein ursprüngliches Erleben des Schönen... Alles in allem bedeutet die neue Oper deshalb einen enormen Fortschritt des Komponisten, weil sie neben der Meisterschaft und Erfindungskraft, die wir auch in der 'Heiligen Ente' zu bewundern hatten, zum erstenmal die warme Fülle seines Herzens uns erschließt. Und so wird sie als das bisher vollgültigste Zeugnis seiner Begabung immer zu gelten haben." [*Breslauer Zeitung*]

Hanna Gál schrieb über die Entstehung der Zusammenarbeit mit Levetzow (dessen Texte auch von Schönberg in seinem Opus 1 vertont worden waren), und zeigte dabei etwas vom ungewöhnlichen Charakter des Textdichters:

"Nach dem Erfolg der 'Heiligen Ente' erhielt Hans zahlreiche Manuskripte von Dichtern, Schriftstellern und solchen, die sich dafür hielten, mit Vorschlägen für eine Zusammenarbeit an einer neuen Oper. Hans zeigte sich völlig uninteressiert, und nahm sich kaum die Mühe, die Manuskripte zu lesen. Erst ein paar Jahre später bekam er wieder Lust, eine Oper zu schreiben, wollte dafür aber unbedingt Levetzow als Textdichter. Aber wo war der Kerl hingeraten? Ein Brief an die letzte Hans bekannte Adresse in Paris blieb unbeantwortet. Schließlich erfuhr Hans von einem der hocharistokratischen Cousins des Dichters [er war mit Ulrike von Levetzow, der letzten Liebe von Goethe und Gegenstand seiner Marienbader Elegie, verwandt], daß Levetzow sich in Corsica befinde und erhielt die Adresse. Levetzow zeigte lebhaftes Interesse, und so beschloß Hans, daß unsere Ferien uns nach Italien und Corsica führen sollten.

Nach ein paar all zu kurzen Tagen in Venedig and Florenz erreichten wir Livorno, von wo einmal in der Woche ein Schiff nach Bastia ging. Die Überfahrt durch das geradezu unwahrscheinlich blaue Mittelmeer war ereignislos. In Bastia mußten wir die Nacht verbringen. Ziemlich scheußlich. Dann bestiegen wir den Zug, der der Küste entlang einmal im Tag von Bastia bis Ajaccio (dem Geburtsort Napoleons) fuhr. Der Zug machte an jedem Örtchen Station. Auf die Frage nach einer gewissen sanitären Einrichtung erhielten wir die Antwort 'Le pays est large'. An Levetzow's Wohnort angelangt, fanden wir das Örtchen fast menschenleer. Es war eine Malariagegend und während des Sommers zogen die Bewohner mit ihren Tieren auf das nächste Bergplateau in ihre Sommerquartiere. Levetzow konnte das nicht tun, denn er und sein Freund Jean Baptiste hatten buchstäblich keinen sou in der Tasche.

Glücklicherweise war J.B. ein Berganzi, stammte von einer der berühmtesten Räuberfamilien der Insel ab und hatte überall Kredit.

In Paris war es nicht mehr weitergegangen und so beschlossen die beiden nach Corsica zu ziehen und dort von Jagd und Fischerei zu leben. Mit der Jagd hatten sie Pech. Levetzow glaubte, einen Gamsbock zu erlegen, aber es war der Ziegenbock des Nachbarn, sozusagen der Zuchtstier der Gemeinde. Und mit dem Fischen war es auch nicht das Richtige, denn Jean Baptiste mochte keine Fischsuppe. Wie sie es machten, weiß ich nicht, aber sie hatten jedenfalls immer reichlich Wein und Zigaretten, und durch unser Kommen kam auch wieder etwas Bargeld in Umlauf. J. B. kochte das Essen. Levetzow: 'Tu n'a pas oublié le poivre?' J.B.: 'Non, je n'ai pas oublié le poivre.' Auf dem Bett von Levetzow sitzend wurden die ersten Ideen für 'Das Lied der Nacht' skizziert und diskutiert. . .

Hans war entsetzt über die Lebensumstände seines Freundes und setzte alle Hebel in Bewegung um ihm die Rückkehr in die Zivilisation zu ermöglichen. Und so erschien Levetzow ein paar Wochen später in Wien. Der Direktor der Universal Edition zahlte ihm eine Monatspension à conto späterer Tantiemen, meine Mutter kaufte ihm einige Bilder ab, die er geerbt hatte, und so war ein Anfang gemacht. Er wollte Sprachstunden geben, aber damit ging es so ähnlich wie mit der Jagd und Fischerei in Corsica. Doch ohne Jean Baptiste war es nicht das Richtige. Eines Tages erschien dieser mit einem Dackel an der Leine in Wien. Der Höhenunterschied zwischen Dackel und Jean Baptiste war der gleiche wie zwischen J.B. und Levetzow. Natürlich wurde nichts aus den guten Vorsätzen für eine bürgerliche Existenz, und er mußte schließlich zu einem Neffen ziehen, der auf einem verschuldeten Gut in Mähren saß. Dort geriet er in politische Schwierigkeiten und in Untersuchungshaft, und starb im Gefängnis ehe es zur Verhandlung kam.

Er war der einzige echte Bohemien, den ich je kannte." [Privatbrief, Oktober, 1989.]

[© Copyright York 1985, 1988, 1990, 1996, 2001 by Eva Fox Gál & Anthony Fox]

10. Werke der 20er Jahre

Die Opern standen im Mittelpunkt in den Jahren des Aufstiegs, aber Gál war nicht weniger aktiv auf anderen Gebieten. In dieser Schaffensperiode (1919 bis 1929) sind viele Chorwerke entstanden, darunter die *Phantasien nach Gedichten von Rabindranath Tagore* (Op.5), die Kantate *Requiem für Mignon* (Op.26), *Motette* nach einem Gedicht von Matthias Claudius (Op.19) und *Epigramme* nach Gedichten von Lessing (Op.27), beide für achtstimmigen gemischten a-capella Chor, und *Drei Lieder* nach Gedichten von Rilke (Op.31) für dreistimmigen Frauenchor mit Klavierbegleitung.

Die Vokalmusik spielte von Anfang an eine zentrale Rolle. Er ging schon als Gymnasiast in die Chorproben des Singvereins der Gesellschaft der Musikfreunde, nahm dann als Schüler Mandyczewskis an seinen sonntäglichen 'Bachiaten' teil und war 1912 zusammen mit dem Oboisten Alexander Wunderer Mitbegründer der Wiener Bachgemeinde gewesen. 1927 gründete er eine eigene Madrigalvereinigung, die damals der einzige Chor in Wien war, der a-capella Werke aufführte. Gál galt als "einer der ersten, die durch ihr Schaffen die Renaissance des a cappella-Musizierens eingeleitet haben" [Erwin Kroll, S.175]. Er selbst schrieb in einem Aufsatz über 'Vokale Kammermusik':

"Was unserem Musikleben not tut, ist... eine Wiederbelebung der Freude am Musizieren, ein frischer Antrieb für die Hausmusik... Die Herrlichkeiten der A-capella-Epoche sind in den letzten Jahrzehnten größtenteils durch Neuausgaben zugänglich gemacht worden. Hier ist für die Praxis ein Schatz zu heben, der an Bedeutung mit jenem verglichen werden kann, den das Musikleben durch die Wiederentdeckung des Lebenswerkes von Johann Sebastian Bach gewonnen hat. Aber vor allem liegt auf diesem Gebiet eine Aufgabe für die schaffenden Musiker unserer Zeit, deren Lösung geeignet wäre, unerhört befruchtend auf die ganze musikalische Entwicklung zu wirken: eine neue Vokalmusik ist zu schaffen, Musik, die, aus dem Geist unserer Zeit geboren und mit Nutzung der neuerworbenen Ausdrucksmöglichkeiten, zu den lange verschütteten Quellen echter Vokalität zurückführt, eine Kammermusik im wahren Sinn des Wortes, die nicht nur zu hören, sondern auch zu singen Freude und Anregung bietet." ['Vokale Kammermusik', *Musikblätter des Anbruch* X, H.9-10, 1928]

In diesen Werken findet man bereits eine volle Eigenständigkeit und Reife des persönlichen Stils, wie auch einen stoffbedingten Abwechslungsreichtum, welche seinen Vokalkompositionen einen besonderen Reiz verleihen. Sie fanden auch in der zeitgenössischen Rezeption hohe Anerkennung, wie es folgende Zeitungsauszüge bezeugen:

[Op.27 *Epigramme*] "Diese Madrigale zählen zu dem Besten, was die letzten Jahre auf diesem Gebiet hervorgebracht haben" [*Allgemeine Musikzeitung*]

oder wiederum:

"Frischer und witziger ist auch in der Glanzzeit des Madrigals, im XVI. Jahrhundert, nicht chormäßig musiziert worden" [Adolf Aber in *den Leipziger Neuesten Nachrichten*]

Es erschien in diesen Jahren ein ständiger Strom an Klavier- und Kammermusik, darunter die *Suite für Violoncello und Klavier* (Op.6), die *Violinsonate* (Op.17), das Klaviertrio (Op.18), das für das Kieler Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins komponierte *Divertimento für Bläseroktett* (Op.22) und das *Zweite Streichquartett* (Op.35), das vom Rosé-Quartett in Wien uraufgeführt wurde und dann im Jahre 1932 (vom Kolisch-Quartett gespielt) im Tonkünstlerfest in Zürich höchste Anerkennung fand als "eine von der ersten bis letzten Note entzückende, einfallreiche, prachtvoll melodiose und rhythmisch lebendige Musik" [Bericht über die 62. Tonkünstler-Versammlung in Zürich, *Kieler Zeitung* 16.6.1932].

11. Erfolg und Anerkennung

In der zweiten Hälfte der 20er Jahre brachte jedes Jahr neue Erfolge. Allein aus den Aufführungstabellen neuerer Verlagswerke im Simrockverlag sieht man wie vielfach die Aufführungsgelegenheiten in den späteren Zwanzigerjahren waren: vom Juli 1926 bis Juni 1927 sind bei 10 Klavier- Kammer- und Chorwerken Gáls insgesamt 24 Aufführungen verzeichnet; für das folgende Jahr, wo Rundfunksendungen schon eine größere Rolle spielen, sind es 38 Eintragungen. (*Simrock Jahrbuch* I, 1928, S.159,160; II, 1929, S.207, 220). Ein ähnliches Bild bekommt man in der Opernstatistik des *Oper-Jahrbuchs* der Universal-Edition (die damals 104 Opern im Vertrieb hatte), in der die bis zum Jahresende 1926 meist aufgeführten Opern aufgereiht werden. *Die Heilige Ente* (mit 13 Bühnen) steht an 12. Stelle, immerhin aber in einer Liste, in der auch ältere Werke, wie *Jenufa* (1901) oder Webers *Oberon* in der Bearbeitung von Gustav Mahler (1913), wie auch die allerbeliebtesten Neueren, Schillings *Mona Lisa* (1915), mehrere Opern Schrekers und Korngolds *Schneemann* (1910) vertreten sind.

Mit Orchesterwerken hatte Gál ebenfalls in dieser Periode nennenswerten Erfolg. Vor allem die *Ouvertüre zu einem Puppenspiel* (Op.20) wurde zu einem international beliebten Konzertstück und erlebte in kurzer Zeit über hundert Aufführungen, von Stockholm bis Basel, unter Dirigenten wie Furtwängler, Keilberth, Szell, Weingartner und Busch. Für die *Symphonie in D-Dur* (Op.30), die als seine 'Erste' erschien (nachdem zwei vorangegangene 'weggelegt' worden waren, wurde ihm 1928 ein Preis der Columbia Broadcasting Corporation anlässlich der Feier zum hundertsten Todestag Schuberts verliehen. Andere Anerkennungen seiner Kompositionen waren der Rothschildpreis im Jahre 1919 und der Kunstpreis der Gemeinde Wien im Jahre 1926.

Während dieser Periode schuf Gál viele gute Verbindungen mit Freunden und Kollegen. Einige bekannte Musiker waren seit seiner Schul- und Studentenzeit mit ihm befreundet: die Dirigenten Erich Kleiber, Georg Szell und Carl Prohaska, und der Komponist Egon Kornauth. Jetzt schloß er Freundschaften mit - unter vielen Anderen - den Komponisten Julius Bittner und Karl Weigl und dem Oboisten Alexander Wunderer. Trotz der ganz anderen Musikauffassung hatte er ein gutes Arbeitsverhältnis mit Alban Berg und Anton von Webern und hatte auch mit dem Komponisten Erich Wolfgang Korngold zu tun.

12. Wissenschaft

Von seinen eigenen Kompositionen und Lehraufträgen abgesehen war Gál während der späten 20er Jahre Mitarbeiter Mandyczewskis bei der Gesamtausgabe der Werke von Brahms. Gál war für die ersten 10 Bände und Mandyczewski für die übrigen 16 verantwortlich. Die Ausgabe erschien 1926-7 bei Breitkopf und Härtel. Dabei kam ihm seine enge Freundschaft mit Mandyczewski zugute. Hanna erinnerte sich:

"Zur Zeit, da die beiden die Brahmsgesamtausgabe vorbereiteten und Hans ständig im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde zu tun hatte, das von Mandyczewski betreut wurde, kamen sie fast täglich zusammen und Hans, der sonst das Staubschlucken in Archiven haßte, war von der Klugheit Mandyczewski's, seinem Wissen und dem Reichtum an Erinnerungen so beglückt, daß diese Zusammenheit ihm doch Freude machte." [Privatbrief, 10.10.1989.]

Hanna erinnerte sich auch an einen ziemlich unbequemen Urlaub in Aspang - "kein Gas, ein schwieriger Küchenherd, und vor allem ein unverlässliches Kindermädchen":

"Hans entfloh der häuslichen Misere so oft er konnte und klomm den Berg hinauf nach Mönichkirchen zu den Mandys . . . Die alten Leute waren beide leidend und recht unglücklich. Die Besuche von Hans taten ihnen wohl. Es war die Zeit, in der Mandy und Hans an der Brahmsgesamtausgabe arbeiteten. Da fehlte es nicht an Gesprächstoff, und das war gut und nützlich für alle Beteiligten. Ein Jahr später war Mandy tot." [Privatbrief, Oktober, 1989.]

Eine weitere wissenschaftliche Arbeit war das Herausgeben von Bänden der *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*. Gáls Beitrag dazu war die in den Jahren 1926 und 1928 herausgegebenen Walzer von Johann Strauss (Vater und Sohn). Er unternahm auch vielerlei andere Bearbeitungen und Ausgaben, darunter etwa hundert Partituren in der damals von der Universal-Edition neugegründeten Philharmonia Reihe. Seine ebenfalls für die Philharmonia Reihe verfaßte *Anleitung zum Partiturlernen* wurde 1923 veröffentlicht.

[© Copyright York 1985, 1988, 1990, 1996, 2001 by Eva Fox Gál & Anthony Fox]

13. Berufung nach Mainz

1929 starb Mandyczewski, und es war vielleicht dieses Ereignis, in Verbindung mit dem Erfolg seiner Werke in Deutschland, das ihn dazu brachte, sich für die Direktorenstelle der Mainzer Musikhochschule zu bewerben. Wie er sich in seinem Bewerbungsschreiben ausdrückte: 'Meine Werke sind in deutschen Verlagen erschienen und so ziemlich in sämtlichen deutschen Städten zur Aufführung gelangt; ich glaube also im Sinne meines ganzen bisherigen Wirkens, im Deutschen Reiche nicht als Ausländer zu gelten.' Er war einer von 120 Bewerbern, aber er hatte gewichtige Befürworter, darunter Wilhelm Furtwängler, der damals Dirigent der Berliner Philharmoniker war, Fritz Busch, Dirigent und Direktor der Dresdner Oper, und die Direktoren der Breslauer und der Frankfurter Opern. Es ist auch möglich, daß Richard Strauss dabei seinen Einfluß im Interesse Gáls ausübte. Nach sorgfältigem Auswahlverfahren wurde Gál einstimmig von der Kommission und dem Stadtrat zur Direktorenstelle ernannt, die er am 3. Dezember 1929 antrat. Seine Familie folgte ihm im März 1930 dorthin, und sie ließen sich in einem prachtvollen Jugendstilhaus mit Aussicht auf den Rhein nieder.

"Der Blick auf den Rhein und der lebendige Verkehr dort, den hab' ich immer wunderschön gefunden. Wir hatten ein Fenster auf den Rhein 'raus, das rund war, so im Jugendstil und das ein häßliches Wegzeichen in Mainz sozusagen war. Aber 'raussehen aus diesem runden Fenster war wunderbar."

Die Stelle war sicher kein Ruheposten; das Konservatorium hatte an die tausend Studenten und 70 Lehrer, und Gál setzte sich bei den Veranstaltungen voll ein. Er leitete selber die Chöre und Orchester, dazu die Dirigentenklasse und die Kontrapunkt-, Harmonie- und Kompositionskurse, und hatte immer noch ein paar Klavierschüler. Seine Ziele für das Konservatorium stellte er in einem Zeitungsartikel dar, der schon ein paar Wochen nach seiner Berufung in der Lokalpresse erschien:

"Auch der zur Musik Prädisponierte muß sozusagen erst zu einem höheren, intensiveren, dem eigentlich künstlerischen Musikempfinden, als Musizierender wie als Hörender, geweckt werden. . . . Und eben diese Fähigkeit des produktiven Hörens und Miterlebens, die ich künstlerische Aufnahmefähigkeit nennen möchte, ist, wie ein jeder aufmerksame Beobachter wird konstatieren können, heute bedenklich im Abstieg, trotz aller in die Breite getragenen Bildungsbestrebungen. Woran es in dieser Beziehung meist fehlt, ist, kurz ausgedrückt, die Fähigkeit des Lehrers, das musikalische Kunstwerk, das er dem Schüler vermitteln soll, diesem wirklich lebendig zu machen. . . . Echte Begeisterung, wahre Freude an der Musik geht eben bloß vom Meisterwerk aus, niemals von Wert- oder Belanglosem, das niemand auf die Dauer befriedigen kann. Darum ist schlechte Musikkritik viel, viel schädlicher, als man gemeiniglich annimmt, sie verdirbt nicht bloß den Geschmack, sondern schädigt indirekt die Lust zur Musik. . . . Künstlerisches Empfinden, damit Musikenthusiasmus, lernt man . . . nur an den Meisterwerken der Großen; und der beste Weg, der dazu führt, ist naturgemäß das *praktische Musizieren*." [Mainzer Anzeiger, 31.12.1929]

Um diese Ziele zu erreichen, berief Gál noch einige Musiker nach Mainz, darunter die Wiener Pianistin Louise Wandel. Darüber hinaus gründete er einen Frauenchor und ein Madrigal-Ensemble - man nannte ihn bald 'Hans Madri-Gál'.

Otto Schmidtgen, ein damaliger Student - und viel später Nachfolger als Direktor der Musikhochschule, der sich sehr für seine Musik engagierte - hat ein lebhaftes Porträt vom Unterricht Gáls gegeben:

"Der Unterricht bei Gál war äußerst instruktiv, getragen von umfassendem Wissen und einer außerordentlichen Literaturkenntnis, die mich noch heute immer wieder in Staunen versetzt. Ein von so hoher Warte gestalteter Unterricht läßt sich kaum in einem 'Lehrplan' einordnen. . . . Dabei war niemals nur von dem gerade besprochenen Werk die Rede, der Horizont war sehr weit gezogen, so daß z. B. bei der Besprechung des 'Rosenkavaliers' plötzlich Probleme erörtert wurden, die sich

mit Bach und Mozart befaßten. Der Unterricht hatte überhaupt so gar nichts Schulmeisterliches, trug mehr den Charakter einer freundschaftlichen Aussprache . . . Alle spürten, daß er eine Persönlichkeit von ganz besonderer Prägung und allen anderen turmhoch überlegen war." [Waldstein, op. cit., s. 91-2.

Charakteristisch für Gál war auch die Tatsache, daß keiner von seinen Studenten je eines von seinen eigenen Werken studieren durfte, und kein Werk von ihm wurde am Konservatorium gespielt. Bei Konzerten in der Stadt Mainz war es selbstverständlich anders. Seine Werke wurden dort mit großem Erfolg aufgeführt.

Hanna Gál meinte, daß der äußerst intensive Arbeitseinsatz Gál eine Möglichkeit gäbe, den Verlust seines Friends und Mentors zu verkraften. Wie sie es ausdrückte:

"Die anregende und sehr anstrengende Arbeit in Mainz half ihm über den Verlust hinweg. In Wien wäre es schrecklich gewesen! Ohne Mandy im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, ohne Mandy in der Direktionsloge der Gesellschaft der Musikfreunde im Musikvereinssaal, ohne Mandy, der mehr wußte als das beste Lexikon, ohne Mandy, den guten, weisen Freund und Berater!" [Privatbrief, Oktober, 1989.]

[© Copyright York 1985, 1988, 1990, 1996, 2001 by Eva Fox Gál & Anthony Fox]

14. Die Mainzer Zeit

Die Mainzer Periode war für Gál höchst anregend und vielseitig. Außer seiner Tätigkeit am Konservatorium war er, mit Ernst Toch und Alban Berg, im Vorstand des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, einer angesehenen Organisation, die die regelmäßigen Tonkünstler-Feste zeitgenössischer Musik, jeweils in einer anderen Stadt, veranstaltete. Jedes eingesandte Werk wurde von zwei Juroren beurteilt, die ein detailliertes schriftliches Gutachten auszuarbeiten hatten. Für die Sektion Österreich waren Berg und Gál zuständig, und es ist erstaunlich und spricht für die Integrität beider Männer, daß sie, ungeachtet ihrer so sehr verschiedenen Auffassungen der Musik, fast immer gleicher Meinung waren, was die Originalität und musikalische Kompetenz der Werke betraf.

Gál hatte diese Gelegenheiten gern, weil sie ihm Kontakt zu Direktoren anderer Musikhochschulen und zu Universitätsprofessoren aus dem gesamten Deutschland verschuf. Hans kam immer mit einer Fülle amüsanter Anekdoten aus der Welt der deutschen Musik zurück. Hanna begleitete ihn bei einigen dieser Ausflüge, aber die Konzerte selbst besuchten sie meist nur, wenn ein Stück von Gál auf dem Programm stand. Das war in Krefeld der Fall, wo seine *Epigramme* ihre Uraufführung erhielten, in Königsberg, für seine *Ballettsuite* für Orchester (Op. 36) und schließlich in Zürich im Jahr 1932, für eine Aufführung seines *Zweiten Streichquartetts* (Op. 35).

Natürlich ließ der Strom seiner eigenen Kompositionen keineswegs nach. Hierher gehören die obengenannte *Ballettsuite* für Orchester (Op.36), das Märchenspiel *Der Zauberspiegel* (Op.38), das 1930 als Weihnachtsspiel im Breslauer Theater uraufgeführt wurde, die 1932 geschriebene *Serenade* für Violine, Bratsche und Violoncello (Op.41), das *Violinkonzert* (Op.39), das auch im Jahr 1932 geschrieben wurde, und vor allem eine neue Oper *Die beiden Klaas* (Op.42), dessen Schicksal uns unten noch beschäftigen wird. Er war jetzt allgemein anerkannt und galt weithin als einer der angesehensten Komponisten seiner Generation.

Im Sommer machten die Gáls oft Urlaub in Österreich, oder gelegentlich in der Schweiz. Kürzere Urlaube wurden im naheliegenden Rheingau oder dem Taunus verbracht. Einige Zeit verbrachten sie auch an einem Kinderheim im Schwarzwald; das war ein Kontakt, dem sie später etwas zu verdanken hatten.

15. Die Nazi-Machtübernahme

Die Machtergreifung Hitlers im Frühjahr 1933 bedeutete für Gáls Laufbahn in Deutschland wegen seiner jüdischen Herkunft ein jähes Ende. Im März 1933 besetzten die Nationalsozialisten Mainz - die Stadt war bisher keine Nazihochburg gewesen, und ein Trupp mußte aus Worms kommen - und hißten auf jedem öffentlichen Gebäude, einschließlich dem Konservatorium, die Hakenkreuzfahne. Bald darauf erschienen in der Lokalpresse verleumderische Artikel gegen die 'jüdische Herrschaft' der Musikhochschule - wovon einer mit den Worten 'Weg mit dem Juden Gal, die Mainzer Musikhochschule der Deutschen Kunst!' abschloß. Am 29. März ist ein Brief von der Stadtverwaltung gekommen, der ihm kurz mitteilte: 'Ich beurlaube Sie hiermit mit sofortiger Wirkung'. Die Sekretärin berichtete: 'Direktor Gál nahm nur seinen Hut und ging.' Aber dadurch verlor er nicht nur seine Stelle; von nun an war jede Aufführung sowie Veröffentlichung seiner Werke in Deutschland verboten, was ihn mit einem Schlag seiner ganzen Existenz beraubte. Das Violinkonzert war noch einen Monat vorher zur Uraufführung gekommen, aber die Oper *Die beiden Klaas* (Op.42), von Fritz Busch in Dresden vorbereitet, konnte durch den Umsturz in Deutschland nicht mehr auf die Bühne gelangen.

Zunächst protestierte Gál heftig gegen seine Entlassung und wollte zu seinem Recht kommen. Er wollte nicht glauben, daß diese Situation lange anhalten könnte. Kurz nach der Machtübernahme war er bei der Feier zum 50. Todestag Wagners gewesen und saß nicht weit von Hitler. Gál hatte das Gesicht Hitlers ständig betrachtet und daraus geschlossen, kein Mensch könnte ihn ernst nehmen. Leider haben die späteren Ereignisse auf tragische Weise das Gegenteil bewiesen.

Die Gáls blieben vorläufig in Mainz, aber es wurde bald klar, daß das auf die Dauer nicht ginge, weil sie sonst die vielen Freunde in Gefahr hätten bringen können, deren Besuche ins Haus, um ihr Mitleid und ihre Unterstützung darzustellen, durch Naziposten sorgfältig notiert wurden. Ihre Kinder wurden auch in der Schule zunehmend Beschimpfungen ausgesetzt. Deshalb verließen sie Mainz und zogen sich in den Schwarzwald bei Bekannten zurück, von wo aus Gál seine Rechtssache weiterführte, die übrigens noch ein Jahr dauerte. Es ist ihm auch auf charakteristische Weise gelungen, trotz der verzweifelten Lage weiter zu komponieren. Das Ergebnis war sein Op.44, *Nachtmusik*, für Männerchor, Flöte, Violoncello und Klavier, nach einem Gedicht von Grimmelshausen, dessen Text bezeichnenderweise lautet: 'Komm, Trost der Nacht, o Nachtigall'. Da Gál keine Lust hatte, sich von seinen kulturellen Wurzeln durch Emigration zu trennen, kehrten sie im selben Jahr nach Wien zurück.

Nebenbei bemerkt: ihr Mainzer Hausherr hat sich geweigert, für die Zeit zwischen April und August 1933 die Miete anzunehmen - sein persönlicher Protest gegen das Naziregime.

16. 'Die Beiden Klaas'

Das erste musikalische Opfer der Ereignisse in Deutschland war die Oper, *Die beiden Klaas* (Op. 42). Die Ironie des Schicksals schien dieses Werk mit besonderer Akribie zu verfolgen. 1933 vollendet, als Gál auf der Höhe stand, wetteiferten die bedeutendsten Opernhäuser um die Uraufführung. Geplant war schließlich eine Doppelpremiere, mit gleichzeitigen Uraufführungen in Hamburg und in Dresden, die noch im Jahre 1933 hätten stattfinden sollen, wären sie nicht den politischen Umständen zum Opfer gefallen. Danach wurde das Werk von Bruno Walter für eine Uraufführung an der Wiener Staatsoper ins Auge gefaßt, aber es erhoben sich seitens der Direktion Bedenken: die Oper sei anstößig und könne die öffentliche Moral verletzen - deutliche Vorläufer der Nazi Verfolgung 'entarteter' Kunst. Sie wurde jedoch von der Wiener Volksoper aufgenommen und war Anfang 1938 in Vorbereitung, wurde aber abgesetzt, als die Volksoper wirtschaftlich zusammenbrach - kurz bevor die Nationalsozialisten Österreich an Deutschland 'anschlossen'. Sie wurde endlich 57 Jahre später posthum zum 100. Geburtstag des Komponisten in York (in englischer Übersetzung) ohne jegliche Katastrophe und mit viel Erfolg zur Uraufführung gebracht.

Das Werk - es ist eine Nummernoper im Stil des deutschen Singspiels - beruht auf der niederdeutschen Urfassung des mittelalterlichen Schwankstoffes, der dem Andersen-Märchen vom Großen und vom Kleinen Klaus zugrundeliegt, und es entstand wieder in enger Zusammenarbeit mit Levetzow. Der Märchenstoff ist aber mit anderen frei erfundenen Motiven zu einer zwar zeitlosen aber dabei zeitnahen Satire gegen sexuelle Heuchelei und Kleinstadt'moral' verwoben. In der Figur der Wehfrau, die über die traditionelle Kupplerin/Klatschbase zu einer Art surrealistischen Führerfigur stilisiert wird, mit ihrem Gefolge von grotesk-komischen Spießbürgerinnen - die selbst ernannten 'Furien der Ehrbarkeit' - kann man einige Parallelen zur Straßenpolitik der späteren Weimarer Republik ziehen. Man spürt vor allem in dieser Oper den scharf satirischen Humor Levetzows, der (mit Wolzogen) Leiter des Münchener Kabarets *'Die Elf Scharfrichter'* gewesen war, aber der bittere und skeptische Grundzug ist völlig einverleibt in einem derben, volkstümlichen Humor und einer entsprechend heiter-humorvollen Musik.

[© Copyright York 1985, 1988, 1990, 1996, 2001 by Eva Fox Gál & Anthony Fox]

17. Rückkehr nach Wien

Im Jahre 1933 aus Deutschland vertrieben, kehrten die Gáls zunächst nach Wien zurück. Sie waren nicht die Einzigen; das musikalisch aktive Deutschland war in den zwanziger Jahren für österreichische Musiker, viele davon jüdischer Abstammung, wie ein Magnet gewesen, und viele kamen jetzt zurück. Andere zogen die Emigration in die Tschechoslowakei, in die Schweiz, nach Frankreich oder weiter nach England oder den USA vor. Die Rückkehr nach Österreich war für die Gáls zwar das Natürlichste - sie hatten dort Familie, Freunde und sogar noch Geld, und Gál wollte seine kulturellen Wurzeln nicht ausreißen - aber Österreich war eigentlich für Flüchtlinge vor dem Naziterror in Deutschland das denkbar ungünstigste Land. Faschistische Tendenzen, die parallel zu den Entwicklungen in Deutschland verliefen, waren schon deutlich in Erscheinung getreten. In den frühen dreißiger Jahren unterdrückte Kanzler Dollfuß sozialistische Bewegungen und wurde selber im Juli 1934 bei einem Nazi-Putschversuch ermordet. Die Saat des späteren 'Anschlusses' wurde schon gesät.

Für die neu wiederkehrenden Exilierten lagen die Schwierigkeiten nicht nur in der Verlust ihrer Stellen; Deutschland, mit seinen vielen Opernhäusern, Orchestern und Verlagen, war für österreichische Komponisten bei weitem der wichtigste Absatzmarkt, und dieser Markt war ihnen jetzt gesperrt. Für Gál blieben jetzt nur ganz wenige Aufführungsmöglichkeiten für seine Werke übrig. Eine davon fand im Dezember 1934 in Zürich statt: die Uraufführung des Theaterstücks *Hin und Her* von Ödön von Horváth (der auch ein Wiener Flüchtling aus Deutschland war), wofür Gál die Musik geschrieben hatte, mit dem Komponisten am Dirigierpult. (Bezeichnenderweise handelt es sich um die erfolglosen Versuche eines Mannes, der sich auf einer Brücke zwischen zwei Staaten befindet, überhaupt einen Paß für einen jeglichen zu bekommen.)

Gál mußte nun versuchen, die Fäden seiner vorherigen Existenz in Wien anzuknüpfen, aber nachdem er keine feste Anstellung hatte, mußte jetzt für den Broterwerb hauptsächlich der Privatunterricht erhalten. Er dirigierte das damals neue Wiener Konzertorchester und übernahm wieder die von ihm im Jahre 1927 selbst gegründete Madrigalvereinigung, wie auch die Konzerte der Bachgemeinde. Das wichtigste Werk dieser Periode ist die nach einem von ihm selbst zusammengestellten Zyklus von Barockgedichten komponierte Kantate *De Profundis* (Op.50), eine großangelegte Vokalsymphonie in fünf Sätzen, für Solisten, Chor, Orchester und Orgel, deren Texte (vom Dreißigjährigen Krieg handelnd) mit apokalyptischer Anschaulichkeit Gáls derzeitige Stimmung innerer und äußerer Bedrängnis widerspiegeln. Dennoch bezeugt das damals ganz ohne Aussicht auf eine Aufführungsmöglichkeit geschriebene Werk einen unerschütterlichen Glauben an die Gültigkeit und Entwicklungsfähigkeit der musikalischen Tradition, in der es so fest verankert ist. Durch diese Komposition befreite sich Gál als schaffender Künstler von dem Trauma von 1933. Waldstein (op. cit., S. 62) hat darauf hingewiesen, daß fast alle Sätze dieses Werks in Dur enden, also trotz der Verzweiflung positiv und lebensbejahend. Wie Waldstein es ausdrückt:

"Die Sätze dieser Kantate sind nicht wie Akte eines Dramas, die einander fortzuführen hätten, erst in der Folge ein ganzes ergäben. Sie sind wie Variationen über dasselbe Thema, jeder gelangt zu dem gleichen Ergebnis des Ja-sagens zu dieser Welt und diesem Leben mit allen seinen Bitternissen, des letzten Einverständnisses mit Schöpfer und Schöpfung durch demütige Hingabe; verschieden sind nur die Wege, sind Licht, Farbe, Landschaft, verschieden die bedrängenden Gefahren und deren Überwindung." [loc. cit.]

Eine weitere Komposition dieser Zeit waren die *Variationen über ein Thema von Mozarts 'Don Giovanni'* (Op. 60), für Mandoline und Streicher geschrieben. Sonst beschäftigte sich Gál mit etlichen Bearbeitungen, z. B. von der G-Dur-Symphonie von Gluck (1934) wie auch der Musikgeschichte von Olga Kurt-Schab (1935).

Schon vor dem Anschluß im Jahre 1938 aber wurde es zunehmend deutlich, daß es für die Gáls auch in Österreich keine Zukunft gab. Wie Hitler einmarschierte und Österreich an das 'Dritte Reich' 'anschloß', war es klar, daß es nur noch die Flucht gäbe, zumal die österreichische Bevölkerung Hitler mit offenen Armen empfing. Binnen drei Tage nach dem Einmarsch verließ Hanna Österreich, um den Weg für Hans vorzubereiten und festzustellen, ob die Flucht noch möglich wäre. Hans kam nach, und die Familie begab sich nach London, mit der Absicht, nach Amerika auszuwandern.

[© Copyright York 1985, 1988, 1990, 1996, 2001 by Eva Fox Gál & Anthony Fox]

18. Emigration

Die Gáls kamen im März 1938 in London an, zuerst Hanna und dann, eine Woche später, Hans. Die Kinder folgten erst nach zwei Monaten. Von den Schwestern Gáls kam im Frühjahr 1938 auch Gretl, während Erna, die nach Norwegen geflüchtet hatte, gleich vor der deutschen Invasion Norwegens folgte. Die dritte Schwester Edith und ihre Mutter Ilka hatten weniger Glück. 1939 hatten sie Wien verlassen um mit der Tante Jenny Fleischer in Weimar zu leben, aber die Zustände wurden dort immer schwieriger. Ilka Gál starb im März 1942 an den Folgen eines schweren Unfalls; Jenny und Edith starben im April 1942 von eigener Hand, um sich vor der bevorstehenden Abtransportierung ins Konzentrationslager zu retten.

Wie so viele andere Flüchtlinge ließen sich die Gáls zunächst in London nieder, wohnten abwechselnd in schäbigen Mietquartieren und bei gutherzigen Gastgebern, hatten aber vorläufig keine Aussicht auf eine Arbeitsgenehmigung. Ein ehemaliger Student von Gál, der durch eine Rundfunksendung von seinem Schicksal erfuhr, verschaffte ihm Kontakt zu einem 82ig-jährigen Aristokraten, der allein - abgesehen von seinen acht Bediensteten, sieben Gärtnern und einem Chauffeur - lebte und nur Porridge aß. Die Gáls verbrachten einen Monat in seiner Gesellschaft und wurden daraufhin von gutgesinnten und besorgten Gastgebern untergebracht.

Es war ein starker Kontrast mit dem Leben, das sie verlassen hatten. Hanna erinnerte sich an ihre damaligen Eindrücke:

"Frühjahr 1938 war ganz besonders schön. Wochenlang war jeden Tag strahlende Sonne. Die Parkanlagen waren ein Traum. In den naheliegenden Kensington Gardens sahen wir fasziniert zu, wie alte Männer in Gummistiefeln sowie Kinder in die Teiche hineinwateten, um ihre Modellboote anzusehen und zu lenken; Menschen spazierten und spielten auf dem Rasen - was auf dem Kontinent streng verboten ist. Die große Vielfalt von blühenden Blumenkästen und Büschen, die sorgfältig gepflegten Beete mit Tulpen und anderen Frühlingsblumen, all das faszinierte und verwirrte uns. In unserer respektablen Pension zog die Besitzerin zum Abendessen ein häßliches Abendkleid an, aber das ganze Haus roch fast widerlich nach Hammelfleisch. Eines Tages war Hans ganz allein im Salon mit einer ältlichen Dame, wo sie die Neun-Uhr-Nachrichten hörten, wie das Kammermädchen ihn zum Telephon rief. Als er zurückkam war, die Nachrichtensendung schon zu Ende, aber die alte Dame stand während der Nationalhymne kerzengerade in der Mitte des leeren Salons. Er konnte diese Episode nie vergessen. Auch vergaß er den ersten Samstag Aprils nicht. Nach einem sehr ermüdenden Vormittag schlief er ganz fest auf seinem Bett, als Nelly, das Kammermädchen, an die Tür klopfte mit den Worten: 'Oxford hat gewonnen'. [Privatbrief, 1.4.1988.] "

Eine zufällige Begegnung mit Sir Donald Tovey, einem distiguierten Musiker und Musikwissenschaftler, in dem Gál einen Gleichgesinnten erkannte, führte jedoch zu einer Einladung nach Edinburgh, wo Tovey den Lehrstuhl für Musik an der Universität innehatte. Tovey wollte Gál für die Universität gewinnen. Nachdem aber keine Stelle zu dieser Zeit frei war, beauftragte er ihn einstweilen mit der Reorganisation und Katalogisierung der Reid-Musikbibliothek, was ihm eine willkommene Arbeitsmöglichkeit für den Sommer und Herbst 1938 bereitete. Aber Tovey erkrankte kurz danach und starb, bevor er ihm den erhofften Lehrauftrag verschaffen konnte. Gál kehrte wieder nach London zurück, wo seine Frau Hanna inzwischen die Erlaubnis erreicht hatte, sich als Sprachtherapeutin zu betätigen; schließlich wurde ihr sogar für ein ganzes Jahr ein Haus zur Verfügung gestellt, das ihnen und ihren beiden Söhnen endlich ein Familienheim bot.

Aber kurz danach (Herbst 1939) brach der Krieg aus, und Hanna verlor sofort ihren Erwerb. Nun entschlossen sie sich, nach Edinburgh zu ziehen, wo sich dadurch eine günstige Wohnmöglichkeit ergab, daß Hanna Sir Herbert Grierson, einem emeritierten Ordinarius für englische Literatur an der Universität, die Wirtschaft führte. Gál fühlte sich in dieser überaus kultivierten Umgebung wohl,

wo es gute Unterhaltung, Kammermusik and Gesang gab. Er komponierte wieder, bildete einen Madrigalchor, dirigierte ein Flüchtlingsorchester, gab Konzerte. Er schloß auch viele dauernde Freundschaften mit intellektuellen und gebildeten Menschen, die nicht in erster Linie Musiker waren. Darunter waren der spätere Nobelpreisträger Max Born, mit dem Gál Kammermusik spielte, die Neurologin Käthe Hermann, der Biologe Willy Gross und der Zahnarzt Hugo Schneider.

[© Copyright York 1985, 1988, 1990, 1996, 2001 by Eva Fox Gál & Anthony Fox]

19. Internierung

Die frühen Kriegsjahre brachten große Sorgen. Der Krieg auf dem Kontinent ging schlecht und eine Invasion rückte bedrohlich immer näher. Die Behörden griffen nach Panikmaßnahmen. Hanna mußte das Küstengebiet, das auch Edinburgh einbezog, verlassen, und Gál wurde interniert. Ausländer wurden in drei Kategorien geteilt: A (zu internieren), B (Einschränkungen unterworfen) und C (frei). Aber angesichts der Niederlage Frankreichs, einer zunehmend ängstlichen Bevölkerung und der Ermahnung Churchills 'Collar the lot!' ('Die ganze Bande packen!') wurde Mai 1940 die Internierung erweitert, bis sie Kategorie B und einen großen Teil von Kategorie C erfaßte. Insgesamt wurden etwa 27.000 Ausländer interniert, einschließlich jüdische Flüchtlinge, ausgerechnet die Gruppe die am meisten Grund hatte, auf der Seite der Alliierten und gegen die Nazis zu sein. Diese Maßnahme hatte natürlich den Zweck, etwaige gefährliche Feinde zu kontrollieren, aber daß sie nicht nur echte Nazis sondern auch diejenigen, die vor ihnen flohen, betraf, und sogar beide ganz unbekümmert zusammen einkerkerte, kann nicht nur als unberechtigt sondern auch als eine ernsthafte Fehleinschätzung betrachtet werden.

Gál, sowie alle anderen Flüchtlinge aus Edinburgh, wurde im Mai 1940, am Pfingstsonntag, festgenommen und zunächst in einem leerstehenden Krankenhaus untergebracht. Nach ein paar unbequemen Tagen wurden sie in ein Lager in Huyton bei Liverpool versetzt. Einen Monat später kamen sie nach Douglas auf der Insel Man. Die Gesellschaft enthielt viele der distinguiertesten Intellektuellen, und es brauchte nicht lange, bis eine Lageruniversität, mit Vorlesungen, Studiengruppen, usw., zustande kam. Einige der Flüchtlinge blühten bei dieser üppigen intellektuellen Diät auf; auch Gál fand die Gesellschaft anregend, aber das Erlebnis war wegen der Entbehrungen der Flüchtlinge und vor allem ihrer völligen Machtlosigkeit der ganzen Situation gegenüber äußerst qualvoll. Er war auch von Meldungen über den Verlauf des Kriegs abgeschnitten und hatte wochenlang keine Nachricht über das Schicksal seines älteren Sohns Franz, der gleichzeitig mit ihm verhaftet aber dann sofort von ihm getrennt wurde. Seine Angst wurde durch das Versenken in der Irischen See vom Flüchtlingsschiff *Arandora Star*, das auf dem Weg nach Kanada war, geradezu panisch, denn es war möglich, daß Franz an Bord war. Im Lager erkrankte er auch an einem Hautleiden, das so schlimm wurde, daß er etliche Wochen im Lagerspital verbrachte und schließlich frühzeitig freigelassen wurde.

Zum ersten Mal in seinem Leben führte Gál während dieser Zeit ein Tagebuch, mit dem Titel *Musik hinter Stacheldraht: Tagebuchblätter aus dem Sommer 1940*. Darin dokumentiert er das Leben eines Internierten und seine eigenen Reaktionen, die Unbequemlichkeiten, die Kleinlichkeit und Inkompetenz der Behörden, die Ängste und Frustration; aber auch die menschlichen Werte die sich trotz - und vielleicht sogar wegen - der Entbehrung noch weiter behaupteten. Viele Edinburgher Freunde waren mit ihm interniert, und er traf auch alte Freunde und Bekannte dort.

Am Anfang hatte Gál keinen Appetit für Musik, aber im Laufe der Zeit kam sein Schaffensdrang wieder. In Huyton komponierte er für Flöte und zwei Geigen (die einzigen Instrumente, die im Internierungslager vorhanden waren) seine *Huyton Suite* (Op.92). Die Heiterkeit dieses Werks zeugt von der charakteristischen Fähigkeit Gáls, den äußeren Umständen zum Trotz aus inneren Kräften zu schöpfen. Außerdem komponierte er die Musik für eine Lagerrevue, '*What a Life*'. Die Spannungen und schließlich die Begeisterung beim Inszenieren dieser Revue bilden einen ständigen und tragi-komischen Hintergrund zum Tagebuch. Trotz seinem Widerwillen gegen die Internierung blieb er wegen einer zweiten Aufführung noch einen Tag nach seiner Entlassung im Lager. Die Vorstellung war ein Riesenerfolg.

Im Herbst 1940 wurde durch die Intervention von liberalen Politikern und Anderen und angesichts des Versenkens der *Arandora Star* die Verücktheit der

Internierungspolitik erkannt. Gál konnte im späten September dieses Jahres als freier Mensch wieder nach Edinburgh zurückkehren.

[© Copyright York 1985, 1988, 1990, 1996, 2001 by Eva Fox Gál & Anthony Fox]

20. Edinburgh

Nach der Internierung kehrte Gál nach Edinburgh zurück. Aber ohne Arbeit, Unterkunft oder Einkommen waren die Aussichten keineswegs hoffnungsvoll. Trotzdem bot sich eine Möglichkeit: eine freie Stelle als Hausmeister und Feuerwache in einer evakuierten Mädchenschule. Auf charakterische Weise nützte Gál diese Gelegenheit aus, um regelmäßig Musiker zu einem 'Collegium Musicum' ins Haus zu bringen. Es wurde jeweils ein Programm geprobt, das dann für Familienangehörige vorgetragen wurde. Die Beteiligten erinnern sich noch heute an die feinen belegten Brötchen, die Hanna trotz Kriegsrationen immer bei diesen Gelegenheiten aufbrachte.

Die Schwierigkeiten nahmen doch kein Ende: ihr jüngerer Sohn, der anscheinend die großen Belastungen der Situation nicht mehr verkraften konnte, schied freiwillig aus dem Leben. Die Geburt einer Tochter, Eva, im Jahr 1944 kann wohl als Entschluß betrachtet werden, diese verheerende Tragödie zu überwinden.

Mit dem Ende des Kriegs wurde die Situation für die Gáls schon merklich besser. Als Erstes verschaffte ihm Sidney Newman, der neue Musikprofessor, eine feste Lehrstelle an der Musikfakultät der Universität. Es war eine Ironie, daß ihm gerade zu dieser Zeit ein Lehrauftrag an der Wiener Akademie angeboten wurde. Aber nach so vielen Umwälzungen konnte er sich nicht entschließen, sich noch einmal verpflanzen zu lassen, zumal er jetzt schon Mitte Fünfzig war. So blieb er bis ins hohe Alter an der Universität tätig und war bis an sein Lebensende in Edinburgh ansäßig. Er wurde zu einer wohlbekannten Persönlichkeit des Edinburgher Musiklebens, als Komponist, Interpret, Gelehrter und Lehrer geschätzt.

Gál war auch mit dem Wiener Rudolf Bing, der damals Direktor der Glyndebourne Opera und später der Metropolitan Opera New York war, an Diskussionen über die Möglichkeit eines Festivals in Edinburgh beteiligt. Gál hielt sich skeptisch; es schien ihm kaum möglich, da

das damals kulturell provinzielle Edinburgh mit Salzburg konkurrieren könnte. Bing konnte aber den Plan verwirklichen: die Edinburgher Internationale Festspiele, die sich in eines der wichtigsten kulturellen Ereignisse der Welt entwickelten, wurden 1947 gegründet. Gál war jahrelang daran beteiligt; er spielte im Jahr 1952 sogar selber bei einer unvergeßlichen Aufführung *der Drei Vokalquartette* (op. 64) und *der Liebeslieder-Walzer* (Op. 52) von Brahms und der vierhändigen F-moll *Fantasie* von Schubert mit, zusammen mit Clifford Curzon, Irmgard Seefried, Kathleen Ferrier, Horst Günter und Julius Patzak.

Gáls musikalischen Werte waren immer noch fest in der deutsch-österreichischen Tradition verwurzelt, und er wurde nie im kulturellen Milieu seiner adoptiven Heimat einheimisch. Bereits 1948 kam er zum ersten Mal wieder nach Wien, um an einer Aufführung teilzunehmen. Im selben Jahr fuhr er zur Uraufführung seiner Kantate *De Profundis* wieder nach Deutschland, und wieder 1956 zur Uraufführung seiner im Auftrag der Mainzer Liedertafel komponierten *Lebenskreise*. 1958 wurde ihm der österreichische Staatspreis verliehen, und mit dem Preisgeld machte er zum ersten Mal seit dem Krieg mit seiner Familie in Österreich Urlaub. Andere Auszeichnungen waren die Doktorwürde *honoris causa* von den Universitäten Edinburgh (1948) und Mainz (1977), der Order of the British Empire (1964) und der Große Orden 'Litteris et Artibus' der Österreichischen Republik (1981).

21. Werke der Kriegszeit

Nach dem Krieg konnte Gál wieder versuchen, die fast fünfzehn Jahre lang durch Verbot und Exil unterbrochenen Verbindungen wieder aufzunehmen, aber die Zeiten hatten sich verändert, und die musikalischen Werte, die Gáls Musik verkörpert, hatten (zwar nicht beim Publikum, aber bei den maßgeblichen Instanzen) ihren Kurswert verloren. In England, wo er vor 1938 kaum bekannt war, mußte er ohnedies neu anfangen, um auf fremdem Boden überhaupt Fuß zu fassen, aber er komponierte unbeirrt weiter, ohne Rücksichtnahme auf äußere Geltung. In Deutschland und in Österreich, wo sein Ansehen den Krieg gewissermaßen überstanden hatte, konnte seine Musik wieder aufgeführt werden, wenn auch in viel beschränkterem Maße als vorher. Seine "dem Andenken dieser Zeit, ihres Elends und ihrer Opfer" gewidmete Kantate *De Profundis* (Op.50), 1948 in Wiesbaden von Otto Schmidtgen uraufgeführt, hatte dort eine besonders tiefgreifende Wirkung. Werke aus der Kriegszeit wie die *Pickwickier Ouvertüre* (Op.45), die Orchestervariationen über die Melodie *Lilliburlero* (Op.48), das *Cellokonzert* (Op.67) und die *Zweite Symphonie* (Op.53) kamen alle unter Schmidtgen zur deutschen Erstaufführung.

Viele erst später veröffentlichte Werke stammen ebenfalls aus diesen Kriegsjahren: zum Beispiel das *Violin-Concertino* (Op.52), die *Sonate für Bratsche und Klavier* (Op. 101), die *Sonate für zwei Violinen und Klavier* (Op.96) und das *Trio für Oboe, Violine und Bratsche* (Op.94), die er als Partnerstück zur *Huyton Suite* schrieb. In der völligen Asynchronie der Opuszahlen wie auch in der Vielfalt der Verleger sind die Spuren der durch Naziverfolgung, Krieg und Exil bedingten Wirrnisse deutlich zu lesen.

[© Copyright York 1985, 1988, 1990, 1996, 2001 by Eva Fox Gál & Anthony Fox]

22. Neue Werke

In den späteren Vierziger- und Fünfzigerjahren folgten zahlreiche neue Werke, darunter die *Dritte Symphonie* (Op.62), die Orchestersuiten *Kaledonische Suite* (Op.54), *Mäander* (Op.69) und *Idyllikon* (Op.79); das *Klavierkonzert* (Op.57); und die 'der Mainzer Liedertafel zur Feier ihres 125 jährigen Bestehens und ihrem Dirigenten Otto Schmidtgen' zugeeignete Kantate *Lebenskreise* (Op.70), die auf Gedichten von Goethe und Hölderlin beruht und ein lebensbejahendes Gegenstück zu *De Profundis* bildet. Gál äußerte sich folgendermaßen zu seinem Werk:

"Das Leben geht in Phasen vor sich, in denen sich ein steter Wandel, eine unablässige Entwicklung erkennen läßt. Diese Phasen sind in sechs Episoden geteilt, deren jede einen bestimmten Aspekt des Lebens und seiner Anschauung zum Gegenstand hat. Das Werk hat insofern eine symphonische Struktur, als jeder der sechs Teile wie ein Symphoniesatz selbständig durchgeführt ist und die Sätze zueinander in einem Verhältnis stehen, das dem zyklischen Prinzip einer Symphonie entspricht". [Zitiert nach Waldstein, S.93]

Er selber bezeichnete die beiden Kantaten als Kernstücke seines Schaffens.

Daß soviele Orchesterwerke zu dieser Zeit entstanden, ist sicher teilweise durch die Anregung reeller Aufführungsmöglichkeiten zu erklären, sowohl in England (vor allem unter seinem ehemaligen Schüler Rudolf Schwarz, dem Dirigenten des Bournemouth Symphony Orchesters und dem einzigen Dirigenten, übrigens, der alle vier Symphonien dirigierte), wie auch in Deutschland und in Österreich. Es war für Gál eine glückliche Schaffenszeit, die durch den tragisch frühen Tod Otto Schmidtgens im Jahre 1964 plötzlich abriß. Wie immer aber schrieb er neben den großen Orchesterwerken noch eine ganze Reihe Vokal- Klavier- und Kammerwerke: darunter mehrere *Chorwerke* (Op.61, Op.63, Op.72, Op.75, Op.76, Op.77); *Klavierwerke* (Op.58, Op.74); das Klarinetten trio (Op.97) und die *Cellosonate* (Op.89).

[© Copyright York 1985, 1988, 1990, 1996, 2001 by Eva Fox Gál & Anthony Fox]

23. Spätwerke

Nach den fünfziger Jahren verminderte sich die Anzahl der größeren Orchesterwerke. In den sechziger Jahren schrieb er zwei *Sinfonietten für Mandolinenorchester* (Op.81, Op.86) für seinen Freund Vinzenz Hladky, der ein Mandolinenorchester an der Wiener Akademie dirigierte (er hatte schon früher seine *Improvisation, Variationen und Finale über ein Thema von Mozart* (Op. 60) und sein *Capriccio für Mandolinenorchester* für Hladky geschrieben) und das *Cello-Concertino* (Op.87), und in den Siebzigerjahren kamen noch eine Orchestersuite, *Triptych* (Op.100) und seine vierte Symphonie: *Sinfonia Concertante* für Flöte, Klarinette, Violine, Violoncello und Orchester (Op.105). Aber bezeichnend für seine letzten 25 Jahre ist vor allem die Konzentration auf Kammermusikwerke für ganz verschiedene Instrumente und Kombinationen, darunter das *Concertino für Blockflöte und Streichquartett* (Op.82), *Sonaten* für Klarinette (Op.84) und Oboe (Op.85), das *Dritte* und das *Vierte Streichquartett* (Op.95 und Op.99), drei *Duos* (Op.90(1), Op.90(2), Op.90(3)), *Trios* (Op.88 und Op.104), das *Streichquintett* (Op.106) und das *Klarinettenquintett* (Op.107), beide aus dem Jahre 1977, als der Komponist schon 87 Jahre alt war..

Zu erwähnen wäre noch Gál's Hauptwerk für Klavier, die *24 Präludien* (Op.83), die ihren Ursprung einem vierzehntägigen Spitalsaufenthalt im Jahre 1960 verdanken, währenddem er jeden Tag ein Präludium schrieb, "um nicht aus der Übung zu kommen", wie er es scherzhaft ausdrückte.

"Das unter so ungewöhnlichen Umständen Begonnene wurde in den folgenden Monaten fortgesetzt, ausgebaut und umgearbeitet. Mehrere Stücke wurden dabei durch neue ersetzt, sodaß in der endgültigen Fassung des ganzen Werkes von den 'Spitalstücken' .. nur noch wenige enthalten sind. Nach Fertigstellung des Ganzen meinte der Komponist, daß, wenn Bach das wohltemperierte Klavier seinerzeit geschrieben habe, um zu zeigen, daß man in allen Tonarten komponieren könne (was damals keineswegs als selbstverständlich galt), es wohl an der Zeit sei, zu zeigen, daß man heute noch immer in allen Tonarten schreiben könne." [Otto Schmidgen: 'Hans Gál's neues Klavierwerk', *Das Podium* 1/2, 1961. Monatliche Mitteilungen der Mainzer Liedertafel und Damengesangsverein, Mainz]

Über das Werk sagte Gál selbst:

"Die Präludien habe ich mir zum siebzigsten Geburtstag geschenkt. Sie sind Studien in Klavierklang, Klaviertechnik und konzentrierter Miniaturform. Jedes dieser drei Elemente ist für mich ein Bereich unerschöpflicher Möglichkeiten, und ich hatte, als ich die Stücke schrieb, das Gefühl, daß es noch einmal 24 hätten werden können, ohne mich zu wiederholen, angesichts der unglaublichen Mannigfaltigkeit dessen, was sich zwischen schwarzen und weißen Tasten abspielen kann. Alle Präludien sind so knapp, wie es eben möglich ist, einen Gedanken präzise zu formen". [Zitiert nach Waldstein, op. cit., S.38]

Ebenfalls als eigenes Geburtstagsgeschenk - aber diesmal zu seinem neunzigsten Geburtstag - schrieb Gál *24 Fugen* für Klavier (Op.108) und führte sie noch mehrmals öffentlich auf, sowohl in Großbritannien wie auch in Deutschland. Im Jahre 1982 schrieb er zwei Werke für Solocello (Op.109a und Op.109b); im folgenden Jahr kamen noch *Vier Bagatellen* und eine *Sonatine für Blockflöte* (Op.110a und b), obwohl er schon seit Jahren behauptet hatte, daß seine 'Werkstatt geschlossen' sei. Seine im Alter vorherrschende Zuwendung zur Kammermusik reflektiert wohl die persönlichere, mehr nach innen gekehrte Situation eines Komponisten, der nun fern der Öffentlichkeit und in zunehmender Verseinsamung lebte, und es ist wohl bezeichnend, daß seine allerletzten Werke alle für Soloinstrumente sind. Dazu käme aber auch eine stets wachsende Erfahrung und Meisterschaft. Er sagte (mit Bezug auf sein *Duo für Fagott und Cello*): "Ich war 40, bis ich lernte, für drei Stimmen - und 60, bis ich lernte für zwei Stimmen zu schreiben" [zitiert nach Waldstein, op. cit., S.38].

24. Forschung und Schrifttum

Gál war (und bleibt bis zum heutigen Tag) wohl besser bekannt durch seine Tätigkeiten als Wissenschaftler und Schriftsteller als durch seine Musik. Im Laufe der Jahre verfaßte er eine Anzahl Bücher, die ihm breite Anerkennung und Erfolg brachten. Was seinen Büchern ihren besonderen Reiz und Wert verleiht, ist die Tatsache, daß sie alle aus einer lebenslänglichen Beschäftigung mit der Musik der Großen und einer tiefen Werkkenntnis stammen, aber auch aus der persönlichen Perspektive seines inneren Wissens um die Geheimnisse des Schaffensprozesses. Folglich sind seine Schriften keine bloßen Darstellungen der 'Tatsachen', der äußeren Umstände ihres Gegenstands, sondern dringen, manchmal auf unkonventionelle Weise, tiefer hinein.

Sein erstes Buch der Nachkriegszeit, *The Golden Age of Vienna* (1948), kann vielleicht als Huldigung seiner Heimat gelten - es ist 'meinen österreichischen Freunden auf der ganzen Welt' gewidmet. Es ist eher populär als wissenschaftlich, aber auf charakteristische Weise setzt es die Darstellung der Musik und Musiker von Gluck bis Schubert in einen breiten historischen und kulturellen Rahmen und bietet verständnisvolle und originelle Einsichten in das Leben und die Werke der Komponisten selbst.

In den frühen 60er Jahren verfaßte Gál Monographien über Brahms (1961) und Wagner (1963). Das sind keine trockenen Bände - Gál haßte das 'Staubschlucken' der Bibliotheksforschung - sondern stammen aus seinen intimen Kenntnissen der Werke selbst. Als Freund und enger Kollege von Mandyczewski und mit ihm Herausgeber der Brahms-Gesamtausgabe, hatte er mit Brahms eine tiefe Verwandtschaft, die ihm ermöglichte, in Werk und Persönlichkeit einzudringen. Bei Wagner versuchte er einen mittleren Weg zwischen der Größe seiner Musik und der Ungeheuerlichkeit seiner Ideologie einzuschlagen. Der große Wert beider Bücher liegt darin, daß sie von der Perspektive nicht eines bloßen Wissenschaftlers sondern eines praktizierenden Musikers geschrieben sind. In den 70er Jahren kamen noch zwei Monographien dazu: über Schubert (1970) und Verdi (1975). Eine große Liebe für die Musik Schuberts durchdringt das erste Werk; im zweiten tragen Gáls eigene Erfahrungen als erfolgreicher Opernkomponist sicherlich zu seinem Verständnis der dramatischen und literarischen wie auch der musikalischen Aspekte der Werke bei.

Über diese Monographien hinaus veröffentlichte Gál *Briefe großer Komponisten* (1965), eine Ausgabe von Brahmsbriefen (1979) und einen Führer in die Orchesterwerke Schumanns (1979).

25. Die Musik Gáls

Charakteristisch für die Musik Gáls ist die bemerkenswerte Beständigkeit und Eigenständigkeit des Stils. Tief verwurzelt in der deutsch-österreichischen musikalischen Tradition, hatte er jedoch bereits in den frühen zwanziger Jahren seine eigene musikalische Sprache gefunden, der er, obwohl neuen Formen und Kombinationen stets zugewandt, treu blieb. Er hielt sich zu jeder Zeit von Modeerscheinungen und -richtungen sowohl seiner eigenen wie auch späterer Generationen fern. Die Liste seiner veröffentlichten Werke ist lang und umfaßt Kompositionen jeder Art. Kennzeichnend für alle ist aber eine Klarheit und Präzision, die von der vollkommenen Beherrschung der Materie herrührt. Seine Musik vereinigt polyphone Struktur mit fließender Melodik, freie ausdrucksvolle Lyrik mit emotionaler Zurückhaltung. Manchmal kompliziert, ist sie niemals unverständlich; oft witzig, ist sie niemals trivial; durchwegs optimistisch, ist sie nie oberflächlich.

Sein persönlicher Stil ist keinem einzelnen oder bestimmten 'Einfluß' herzuleiten, aber man kann gewisse ihm besonders gemäßige Affinitäten identifizieren: darunter die Frühklassik, deren Klarheit, Plastizität und spielerischer Humor bei Gál Grundelemente sind; Brahms, dessen lyrische aber enthaltsame Romantik in ähnlicher Weise ihm wesenseigen ist; die chromatische Harmonik und erweiterte Tonalität der pre-seriellen Frühmoderne; eine Schubert-ähnliche Liebe zur Melodie; ein Kontrapunkt, der von früh auf zum Grundwesen seines Stils gehörte und ihm aus einer lebenslänglichen Beschäftigung mit J.S.Bach zur zweiten Natur wurde.

Mit der Unbeständigkeit der musikalischen Mode, vor allem in den Nachkriegsjahren, ist die Musik Gáls oft mißverstanden und sogar ablassend als konservativ, als Rückfall in eine frühere Zeit abgelehnt worden. Dieser Eindruck wurde vielleicht durch sein langes Leben verstärkt: als lebender Komponist müßte er 'modern' sein. Das wäre aber eine Fehleinschätzung. Freilich hielt er an die musikalischen Werte fest, die den großen Klassikern zugrundeliegen, zu einer Zeit, wo diese Werte, wenigstens in gewissen Kreisen, aus der Mode geraten waren. Aber seine Werke liefern reichlich Beweise für die Entwicklungsmöglichkeiten der Tradition, in der er komponierte, und für seine eigene Fähigkeit, einen persönlichen Stempel auf diese Tradition aufzudrücken, indem er seinen eigenen, deutlich erkennbaren Stil und musikalischen Charakter entwickelte.

[© Copyright York 1985, 1988, 1990, 1996, 2001 by Eva Fox Gál & Anthony Fox]

26. Nachwort

Hans Gál starb an Krebs am 3. Oktober 1987, im Alter von 97 Jahren. Hanna Gál erinnerte sich an seine letzten Tage:

"Er hatte, wofür ich ewig dankbar sein werde, noch keine Schmerzen zu leiden, aber er vertrug keine Nahrung mehr und wurde von Tag zu Tag schwächer. Trotzdem kam er täglich, vollkommen angekleidet, mit dem Stiegenlift herunter und blieb bis zum Schlafengehen in seinem Zimmer, lesend, Musik hörend . . . Gegen den wohlgemeinten Rat des Arztes entschied ich, ihn so lange wie nur irgend möglich zuhause zu behalten, wo er bei seinen Büchern, Noten, Radio, etc. ein fast normales Leben führte, obwohl er durch den Mangel an Nahrung ständig schwächer wurde.

Erst fünf Tage vor dem Ende kam er in das wunderbar geführte Hospiz. Er hatte dort ein eigenes Zimmer, ich konnte so lange bei ihm sein als ich wollte, und als schließlich die gefürchteten Schmerzen einsetzten, wurde ihm geholfen." [Privatbrief.]

In seinem letzten Lebensjahr konnte er sich deutlicher Zeichen einer größeren Anerkennung seiner Musik erfreuen, darunter der ersten britischen Rundfunkaufnahme von *De Profundis*, wie auch des ganzen Zyklus seiner Streichquartette. Die im März 1988 anlässlich des fünfzigsten Jahrestags vom Anschluß Österreichs veranstaltete Wiener Erstaufführung des *De Profundis* hat er nicht mehr erlebt.

Seine Frau Hanna, die ihm 65 Jahre lang zur Seite gestanden hatte und ohne die er bestimmt weder so lang noch so schöpferisch-produktiv gelebt hätte, verschied sanft im Dezember 1989, konnte also weder der zum 100. Geburtstag geplanten Uraufführung der *Beiden Klaas* noch der ersten Wiederaufführung seit dem Krieg der *Heiligen Ente* von der Deutschen Oper Berlin in der Reihe 'Die vergessenen Zeitgenossen: Oper am Klavier' beiwohnen.

Von Modeerscheinungen abgesehen haben die politischen Ereignisse des letzten Jahrhunderts und die Verwirrungen des Kriegs schwere Verluste verursacht. Viele von Gáls früheren Werken waren vergriffen und nicht erhältlich und Aufführungen viel zu selten. Die letzten Jahre haben aber eine Wiederbelebung gesehen, und ein erneutes Interesse hat sich bemerkbar gemacht. Vergriffene Werke werden wieder in Umlauf gebracht, und es gibt einen ständigen Strom von Aufführungen und Aufnahmen. Es steht zu hoffen, daß dadurch eine neue Generation die Musik Hans Gáls neu erleben und beleben wird.

[© Copyright York 1985, 1988, 1990, 1996, 2001 by Eva Fox Gál & Anthony Fox]