

Friedrich Geiger: Aspekte des Exils von Béla Bartók im Spiegel des *Concerto for orchestra*, in:
Komposition während der NS-Zeit, hrsg. von Friedrich Geiger und Thomas Schäfer, Hamburg 1999, S.
290-312.

Musik im "Dritten Reich" und im Exil

Schriftenreihe
Herausgegeben von
Hanns-Werner Heister und Peter Petersen

Band 3

Friedrich Geiger • Thomas Schäfer
(Herausgeber)

Exilmusik Komposition während der NS-Zeit

von Bockel Verlag
Hamburg 1999

Mus.th.

2000.

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

48

Exilmusik: Kompositionen während der NS-Zeit / Friedrich Geiger,
Thomas Schäfer (Hrsg.) - Hamburg: von Bockel, 1999
(Musik im "Dritten Reich" und im Exil, Bd. 3)
ISBN 3-928770-89-6

Copyright von Bockel Verlag

Simrockstr. 62 B - 22589 Hamburg

Druck und Bindung: Günter Stubbemann GmbH, Hamburg

Alle Rechte vorbehalten. Auch die fotomechanische Vervielfältigung der Schrift
bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages.

ISBN 3-928770-89-6

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Aspekte des Exils von Béla Bartók im Spiegel des *Concerto for Orchestra*

Die Situation des Exils ist für jeden Menschen, der von ihr betroffen wird, äußerst komplex. Kaum etwas bleibt am Platz, mit einem Schlag beherrscht das Trauma der Vertreibung die Wahrnehmung der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft. Denn das physische wie das psychische Überleben hängt nun von der Fähigkeit ab, zur gleichen Zeit den Verlust der Heimat zu verarbeiten, die Schwierigkeiten einer fremden Umgebung zu bewältigen und die Angst vor ungewissen Aussichten in den Griff zu bekommen.

Für den schöpferischen Menschen, dessen gesellschaftliche Position schon im gewohnten und gewachsenen Lebenszusammenhang eher instabil ist, treten weitere existentielle Schwierigkeiten hinzu. Zugleich mit der Ästhetik, die er vertritt, sieht er seine Person aggressiv negiert. Er sieht sich unvermittelt in den Kontext einer fremden Tradition und damit in ein künstlerisches Kommunikationssystem hineingestellt, das nicht das seine ist, zu dem er sich aber verhalten muß. Der Zwang, das Schaffen neu zu orientieren, verstärkt sich häufig durch eine dramatische ökonomische Bedrängnis. Dem künstlerischen Gewissen bürdet sich die heikle Frage auf, ob und wie weitgehend es bereit ist, sich an die Erfordernisse des vorgefundenen Marktes anzupassen.

Im Fall von Béla Bartók ist diese ohnehin komplizierte Situation noch schwerer zu durchschauen als bei anderen Komponisten, weil sich kaum Möglichkeiten zum Vergleich bieten. Die Gründe, die die Exilierung veranlaßten, sind nicht die üblichen. Bartók wurde weder politisch angefeindet noch hatte er rassistische Verfolgung zu befürchten. Auch seine Musik war niemals offiziell geächtet, sondern wurde, wie János Breuer kürzlich dokumentiert hat, im „Dritten Reich“ regelmäßig aufgeführt.¹ Dennoch verdichteten sich bei Bartók schließlich mehrere Ursachen und Anlässe zu der Entscheidung, Ungarn zu verlassen. Die Vielzahl der Beweggründe wirkte im Exil selbst fort, das von ganz unterschiedlichen Aspekten geprägt wurde:

1 Vgl. János Breuer, „Bartók im Dritten Reich“, in: *Studia Musicologica* 36/3–4, 1995, S. 263–284.

• So haderte der Komponist nachhaltig mit seinem Heimatland Ungarn, dessen Regierung eifrig mit den Nationalsozialisten kollaborierte. Schon 1938, zwei Jahre vor der definitiven Emigration, beschwor Bartók „die imminente Gefahr, daß sich auch Ungarn diesem Räuber- und Mördersystem ergibt. Wie ich dann in so einem Lande leben, oder – was dasselbe bedeutet – weiterarbeiten kann, ist gar nicht vorstellbar“, einem Land, in dem schon jetzt „die ‚gebildeten‘ christlichen Leute fast ausschließlich dem Nazisystem ergeben sind: ich schäme mich wirklich, aus dieser Klasse zu stammen.“²

• Nicht nur aus dieser Briefstelle tönt Bartóks Abscheu vor der primitiven Brutalität der nationalsozialistischen Weltanschauung. Die Belege, die seine antinazistische Haltung überliefern, zeigen, daß es vor allem die Geistfeindlichkeit und der Rassismus waren, die seine Verachtung hervorriefen.³

• Das Exil wirkte auf den Schaffensimpuls Bartóks lähmend. Das erste Werk in Amerika ist das *Concerto for orchestra*, das erst im dritten Exiljahr entstand. Ein Jahr zuvor hatte er seinem Verleger geschrieben: „Das künstlerische Schaffen ist im allgemeinen das Resultat eines Ausströmens von Kraft, Hochgestimmtheit, Lebensfreude etc. Betrüblerweise fehlen mir all diese Voraussetzungen.“⁴

• Zu der Resignation als Komponist traten bald eine lebensbedrohliche Erkrankung und eine immer desolaterere wirtschaftliche Situation. Bartók war nicht einmal in der Lage, die Kosten seines Krankenhausaufenthaltes selbst aufzubringen. So steckte er in einer tiefen Depression, als ihn der Dirigent Sergej Kusnezow aufsuchte und dazu überreden konnte, den Kompositionsauftrag für das *Concerto for orchestra* anzunehmen.⁵

2 Brief Bartóks vom 13. April 1938 an Anni Müller-Widmann. Zitiert nach Tadeusz A. Zielinski, *Bartók. Leben, Werk, Klangwelt*, München 1989, S. 347.

3 So verfaßte Bartók schon 1931 anlässlich der Mißhandlung Arturo Toscaninis durch italienische Faschisten ein Protestschreiben gegen „gewaltsame Eingriffe außerhalb der Kunst stehender Faktoren in das Leben der Kunst“ mit dem Ziel, „eine Weltorganisation zum institutionellen Schutz der Freiheit der Kunst ins Leben zu rufen“ (ein Faksimile des Schreibens in: Ferenc Bónis, *Béla Bartók. Sein Leben in Bilddokumenten*, Zürich–Freiburg i. Br. 1981, S. 189). Bartók gehörte auch zu den Unterzeichnern einer Deklaration, die am 5. Mai 1938 veröffentlicht wurde und den Protest ungarischer Künstler und Wissenschaftler gegen ein Gesetz zur Rassentrennung in Ungarn zum Ausdruck brachte (Abbildung der Deklaration ebenda, S. 234). Vgl. außerdem Zielinski 1989, S. 346–349.

4 Brief an Ralph Hawkes vom 30. Mai 1942: „Artistic creative work generally is the result of an outflow of strength, high spiritedness, joy of life etc. – All this [sic] conditions are sadly missing with me...“ (Zitiert nach Moricz 1993–94, S. 185f.)

5 Zur Entstehungsgeschichte siehe die in Anm. 7 angeführte Literatur.

• Mit diesem Werk fand Bartók seine Selbstsicherheit als Komponist wieder. Er schuf danach noch die *Sonata für Violine solo* und das *Dritte Klavierkonzert*. Das *Violakonzert* konnte er nicht mehr vollenden, er starb am 26. September 1945 im Alter von sechsundsechzig Jahren in New York.

Obleich das *Concerto for Orchestra* Bartóks populärstes Werk ist, wurde es bislang kaum unter dem Gesichtspunkt untersucht, inwiefern sich die Umstände seiner Entstehung darin niedergeschlagen haben. Doch die Voraussetzungen für eine solche Untersuchung sind gut. Die fünf Exiljahre in Bartóks Biographie hat Yves Lenoir in seiner Arbeit über das amerikanische Œuvre minutiös dokumentiert.⁶ Durch jüngste Forschungen sind die Entstehungsgeschichte des *Concerto for Orchestra* und die Quellen des Notentextes philologisch detailliert aufgearbeitet, ist eine kritische Neuausgabe erstellt und die kompositorische Faktur akribisch analysiert worden.⁷ Zu alledem liegen Erläuterungen aus Bartóks Feder vor, in denen sich ungewöhnlicherweise auch knappe Bemerkungen zur Programmik des *Concerto* finden.⁸

Über die einfache Tatsache hinaus, daß es sich um eine Auftragskomposition für ein amerikanisches Orchester handelt, ist die Erscheinungsform des *Concerto* substantiell mit den Umständen des Exils verbunden. Die grundsätzliche Idee zu einem Orchesterkonzert geht auf eine Anregung des Verlegers Ralph Hawkes zurück, der Bartók mit Blick auf den US-Markt die Komposition von *concerti grossi* nach Art der *Brandenburgischen Konzerte* empfohlen hatte.⁹ Außerdem scheinen in die Gestaltung des zweiten und des vierten Satzes Pläne für Kompositionen eingegangen zu sein, die amerikanischen Balletten zugeordnet

6 Yves Lenoir, *Folklore et transcendance dans l'œuvre américaine de Béla Bartók (1940-45)*, Louvain-la-neuve 1986.

7 Siehe Klára Moricz, „New Aspects of the Genesis of Béla Bartók's *Concerto for Orchestra*: Concepts of ‚Finality‘ and ‚Intention‘“, in: *Studia Musicologica* 35/1-3, 1993-94, S. 181-219; dieselbe, „Operating on a Fetus: Sketch Studies and Their Relevance to the Interpretation of the Finale of Bartók's *Concerto for Orchestra*“, in: *Studia Musicologica* 36/3-4, 1995, S. 461-476; Benjamin Suchoff, *Bartók: Concerto for Orchestra. Understanding Bartók's World*, New York 1995; David Cooper, *Bartók: Concerto for Orchestra*, Cambridge Music Handbooks, Cambridge 1996; sowie mehrere Passagen in: László Somfai, *Béla Bartók. Composition, Concepts and Autograph Sources*, Berkeley/Los Angeles 1995 (vgl. das Register, S. 325). Die Neuausgabe des Notentextes besorgte Malcolm MacDonald. Sie erschien 1993 bei Boosey & Hawkes, 1997 auch als Studienpartitur in *The Boosey & Hawkes Masterworks Library*.

8 „Explanation to Concerto for Orchestra“, in: *Béla Bartók Essays*, Hg. Benjamin Suchoff, London 1976, S. 431.

9 Vgl. Móczis 1993-94, die diese Frage auf S. 186ff. mit Blick auf das Skizzenmaterial diskutiert.

waren. Bartók hatte diese Pläne zwischen 1939 und 1942 mit Hawkes brieflich erörtert.¹⁰

Der erste Satz hebt mit einer langsamen Einleitung an („Andante non troppo“, T. 1-75). György Kroó fühlte sich durch diese Einleitung an Bartóks Oper *Herzog Blaubarts Burg* erinnert.¹¹ In der Tat handelt es sich um ein offenkundiges Zitat des Anfangs bzw. des sich auf diesen rückbeziehenden Schlusses der Oper (vor Z. 1 bzw. Z. 138-140). An diesen Stellen wird eine gedehnte Linie der tiefen Streicher in pentatonischem fis-Moll mit einem Wechselnotenmotiv der Bläser kombiniert. Dieselbe Kombination erscheint in der Einleitung des *Concerto*. Die Oberstimmen des Wechselnotenmotivs zeigen annähernde Über-

The image shows a page of a musical score for Béla Bartók's *Concerto for Orchestra*. It is divided into two parts. The top part is labeled 'Meno mosso d. 72' and shows the beginning of the piece with a pentatonic bass line and a changing-note motif in the woodwinds. The bottom part is labeled 'Andante d. 92' and shows the beginning of the piece with a pentatonic bass line and a changing-note motif in the woodwinds. The score includes parts for Violins (Vcl.), Violas (Vlc.), Cellos (Cb.), and Woodwinds (Fl., Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.)).

Notenbeispiel 1a: Béla Bartók, *Herzog Blaubarts Burg*, T. 1-17

10 Siehe ebenda.

11 György Kroó, *Bartók-Handbuch*, Wien 1974, S. 218.

T. 1

Violoncellos
pizzicato
p

Double Basses
pizzicato
p

[30]
Tempo I, 64

[...]
7. 38

I, II
pp

III
pp

IV
pp

V
pp

VI
pp

VII
pp

VIII
pp

Notenbeispiel 1b: Béla Bartók, *Concerto for Orchestra*, T. 1–30 und T. 38–43 (Baß- und Wechselnotenmotiv)

In der Oper ist diese Motivkombination der Situation zugeordnet, in der Blaubarts Burg, ein Symbol für die verschlossene Psyche des Herzogs, in völliger Finsternis liegt. Daß der Beginn des *Concerto* auf diese Situation anspielt, konkretisiert Bartóks vagen Hinweis auf den „Ernst“ („sternness“), mit dem das Orchesterwerk anhebe.¹² Denn die Figur des Blaubart war schon in der Oper leicht als das *alter ego* des Komponisten zu erkennen, ihre Zeichnung trägt

12 Bartók, „Explanation...“.

deutlich die Züge eines Selbstporträts.¹³ So ist das *Blaubart*-Zitat als Chiffre für Bartóks psychische Befindlichkeit, die zur Entstehungszeit des *Concerto* desolater, „finsterer“ nicht sein konnte, kaum mißzuverstehen. Zugleich aber handelt es sich um einen Akt kompositorischer Selbstvergewisserung, indem die erste Komposition im Exil mit einem Rückverweis auf einen Höhepunkt des eigenen Schaffens eröffnet wird.

Der zweite Satz („Giucoco delle coppie“) ist als dreiteilige Kettenform angelegt. Im ersten Teil präsentieren wechselnde, in verschiedenen Intervallabständen fast durchgängig parallel geführte Instrumentenpaare ihre Themen, die in der Reprise variiert aufgegriffen werden:

Teil A („Allegretto scherzando“)

- T. 1: Kleine Trommel
- T. 9: Thema a: Fagotte, in kleinen Sexten
- T. 25: Thema b: Oboen, in kleinen Terzen
- T. 45: Thema c: Klarinetten, in kleinen Septen
- T. 60: Thema d: Flöten, in Quinten
- T. 90: Thema e: gestopfte Trompeten, in großen Sekunden
- T. 120: Kleine Trommel

Teil B („lo stesso tempo“)

- T. 123: Choral der Blechbläser; zwischen den Choralzeilen kleine Trommel

Teil A'

- T. 156: Kleine Trommel
- T. 165: Thema a
- T. 181: Thema b
- T. 198: Thema c
- T. 212: Thema d
- T. 228: Thema e
- T. 254: Kleine Trommel

Sämtliche Themen der Instrumentenpaare lassen sich auf volksmusikalische Ursprünge zurückführen.¹⁴ Bartók gab somit im zweiten Satz, der als erster kom-

13 So z. B. Zielinski, 1989, S. 149.

14 Siehe Suchoff 1995, S. 139ff., sowie Lenoir 1986, S. 368ff. und Elliott Antokoletz, „Concerto for Orchestra“, in: Malcolm Gillies (Hg), *The Bartók Companion*, London 1993, S. 526–537, hier: S. 530ff.

poniert wurde,¹⁵ das Verfahren vor, von dem das gesamte *Concerto* durchzogen ist: Jedes Thema ist „abgeleitet aus einem spezifischen Volksmusikstil, der einen gegebenen Abschnitt oder Satz charakterisiert“.¹⁶

Dieses Verfahren läßt sich in direkte Beziehung zu den Ansichten setzen, die Bartók kurz vor dem *Concerto* in dem Aufsatz „Race purity in music“ vertreten hatte. Die in diesem Zusammenhang wichtigsten Auszüge lauten:¹⁷

„Heutzutage wird – zumeist aus politischen Gründen – viel über die Reinheit und Unreinheit der menschlichen Rasse geredet, wobei gewöhnlich angenommen wird, daß die Reinheit der Rasse bewahrt werden sollte, sogar mit Hilfe gesetzlicher Verbote. [...] Im gegenwärtigen Stadium des Streites über Rassenfragen mag es an der Zeit sein, die Frage zu untersuchen: Ist rassische Unreinheit der Volksmusik (zum Beispiel der Bauernmusik) günstig oder nicht? (Ich wende das Wort ‚rassisch‘ hier auf die Musik selbst an und nicht auf die Menschen, die die Musik schaffen, überliefern oder aufführen). [...]“

Als das Resultat einer ununterbrochenen gegenseitigen Beeinflussung zwischen der Volksmusik der verschiedenen Völker ergeben sich eine gewaltige Mannigfaltigkeit und ein riesiger Reichtum an Melodien und Melodietypen. Die ‚rassische Unreinheit‘ ist entschieden zuträglich. [...] Eine vollkommene Absperrung gegen fremde Einflüsse bedeutet Niedergang“.

Im *Concerto for Orchestra* setzte Bartók diese positive Bewertung „rassischer Unreinheit“ in Musik. Er erhob entschieden Einspruch gegen die nationalsozialistische Rassedoktrin, indem er für eine lebendige Vielfalt von Themen aus aller Herren Länder sorgte. Im zweiten Satz wird gezeigt, wie sie harmonisch koexistieren. Am Schluß finden sich gar, die Botschaft könnte kaum klarer sein, die Instrumente zu einem Dominantseptakkord zusammen, der im klanglichen Kontext des *Concerto* sehr entspannt wirkt und „in den jedes Instrumentenpaar sein charakteristisches Intervall als Gütezeichen einbringen kann“¹⁸ – klingendes Bild einer pazifistischen Utopie.

15 Mórnicz 1993–94, S. 190.

16 Antokoletz 1993, S. 527.

17 Zitiert nach der deutschen Übersetzung („Rassereinheit in der Musik“) in: Béla Bartók, *Musiksprachen. Aufsätze und Vorträge*, Leipzig 1972, S. 124–127. Die englische Originalfassung erschien 1942 in *Modern Music*, S. 153–155.

18 Hildegard Finger, „Béla Bartók: Konzert für Orchester“, in: *Werkanalyse in Beispielen*, hg. von Siegmund Helms und Helmuth Hopf, Regensburg 1986, S. 277–296, Zitat S. 287.

Notenbeispiel 2: Béla Bartók, *Concerto for orchestra*, 2. Satz, T. 246–263

Doch die kleine Trommel schafft für diesen einträchtigen Reigen einen Rahmen, der bedrohlich wirkt. Sie ist, nicht erst seit Strawinskys *Histoire du soldat*, Chiffre für den Krieg. An ihn, der einer Verständigung der Völker immer wieder

zerstörerisch entgegenwirkt, läßt Bartók durch die kleine Trommel von ferne mahnen.¹⁹

Beim dritten Satz hätte es der Überschrift „Elegia“ nicht bedurft, um kundzutun, daß es sich um eine Musik der Klage handelt. Sie durchlebt sämtliche Nuancen von der in sich gekehrten Trauer bis zum verzweifelten Schmerzensschrei, der vor allem im Mittelteil (T. 34–100) ausbricht. Für diesen Mittelteil griff Bartók auf osteuropäische Lamentationen zurück.²⁰

Da das Werk dem Andenken von Natalie Kussewitzky, der kurz zuvor verstorbenen Ehefrau des Auftraggebers Sergej Kussewitzky gewidmet ist, könnte man auf den Gedanken verfallen, die „Elegia“ sei eine Totenklage für sie.²¹ Doch die Bezüge zu zwei weiteren Werken sprechen dafür, daß die Trauer in diesem Satz andere Inhalte hat. Zum einen identifiziert sich Bartók auch hier mit der Hauptfigur seiner *Blaubart*-Oper, mit der die „Elegia“ durch eine Vielzahl von Verweisen in einem inneren Zusammenhang steht.²² So in den Rahmenteilen, wo Bartók nicht nur die Pentatonik aus der langsamen Einleitung zum Kopfsatz, sondern vor allem die Musik zur „Tränensee“-Szene in Erinnerung ruft. Der Vergleich des Notentextes zeigt sofort die nahezu identische Gestaltung bis in die Instrumentation hinein.

19 Schon 1931 hatte Bartók seine Materialwahl mit dem Ideal der Völkerverständigung in Verbindung gebracht: „Meine eigentliche Idee aber, deren ich – seitdem ich mich als Komponist gefunden habe – vollkommen bewusst bin, ist – die Verbrüderung der Völker, eine Verbrüderung trotz allem Krieg und Hader. Dieser Idee versuche ich – soweit es meine Kräfte gestatten – in meiner Musik zu dienen; deshalb entziehe ich mich keinem Einflusse, mag er auch slowakischer, rumänischer, arabischer oder sonst irgendeiner Quelle entstammen. Nur muss die Quelle rein, frisch und gesund sein!“ (Brief an Octavian Beu vom 10. Januar 1931, in: *Béla Bartók: Briefe*, hg. von János Demény, Budapest 1973, Bd. 2, S. 79–86, Zitat S. 81.)

20 Lenoir 1986, S. 335.

21 So etwa Robert C. Marsh im Booklettext zu der legendären Einspielung des *Concerto*, die dem Chicago Symphony Orchestra 1955 unter Fritz Reiner glückte (RCA Victor Gold Seal GD 60175).

22 Vgl. Finger 1986, S. 288–291, sowie Króó 1974, S. 220.

91 (Es ist, als ob sich ein Schatten über die Halle legen würde; sie verdunkelt sich ein wenig)
(A csarnokon mintha árny jutna keresztül; sötétedik a terek)

Adagio ♩. 80
(Arpa, Klar. Fl.)

Tranquillo ♩. 80
(Harp.)

Tranquillo ♩. 80

Notenbeispiel 3a: Béla Bartók, *Herzog Blaubarts Burg*, Ziffer 91

Fl. I

Ob. I

Cl. I
in Bb

Timp.

Harp I

VL. I
div. in 3

VL. II

VL. I

Vcl.

D. Bs.

Notenbeispiel 3b: Béla Bartók, *Concerto for Orchestra*, 3. Satz, T. 10f.

Der Tränensee symbolisiert in *Herzog Blaubarts Burg* die verborgene Trauer des Protagonisten. Daß Bartók in der „Elegia“ diese Stelle zitiert, läßt schon zu Beginn darauf schließen, daß hier eine Trauer gemeint ist, die sich seiner selbst bemächtigt hat.

Die Trauer, die der Komponist verspürt, charakterisiert er dann näher, indem er auf die 9. *Sinfonie* von Ludwig van Beethoven anspielt. Bartóks Verehrung für Beethoven ist vielfach belegt.²³ Mit dem Rubathema T. 62ff., das in der Mitte dieses Satzes und damit genau im Zentrum des gesamten *Concerto* steht, erinnert er an die berühmte Rezitativstelle, mit der das Finale beginnt.²⁴ Dort sind es Celli und Kontrabässe, bei Bartók die Bratschen, die *unisono* und *forte* im Dialog mit den Einwüfen des Orchesters zu größtmöglicher Sprachnähe finden:

62 Poco agitato, mosso, molto rubato, ♩ ca 80

67

Viol. I
Viol. II
Vcl. I
Vcl. II
Vcl. III
Vcl. IV
f, molto espr. legato

Cel. I, II
in A

Bas. I

Harp I

Harp II

poco rallent. - - - - - tornando al - - - - -

Vcl. I (div.)
Vcl. II (div.)
Vcl. III
Vcl. IV

Notenbeispiel 4:
Béla Bartók,
Concerto for orchestra,
3. Satz, T. 62–72

23 Zeugnisse noch für die amerikanische Zeit, in der sich Bartók intensiv mit Beethoven beschäftigte, finden sich bei Frank Spinosa, *Beethoven and Bartók: A comparative study of motivic techniques in the later Beethoven quartets and the six string quartets of Béla Bartók*, masch. Diss., Urbana (Illinois) 1969, z. B. S. 181.

24 Für diesen Hinweis danke ich Peter Petersen.

In der betreffenden Stelle der 9. *Sinfonie* lehnen sich die Instrumentalrezitative bekanntlich gegen jene „Töne“ auf, die der Solobariton kurz darauf durch „angenehmere“ und „freudenvollere“ zu ersetzen plädiert. Daraufhin feiert der Chor mit Schillers Worten die „Freude“ als Erlöserin von besagten „Tönen“. Semantisch repräsentieren also die Instrumentalrezitative einen Zustand der Freudlosigkeit. In der „Elegia“, so verdeutlicht die zentral positionierte Allusion auf die Instrumentalrezitative, wird Klage über den Verlust aller Freude erhoben, der den Komponisten im Exil getroffen hat.

Wo über das *Concerto for Orchestra* geschrieben wurde, fehlt kaum einmal der Hinweis, der vierte Satz, das „Intermezzo interrotto“, stünde offenkundig mit dem zeitgeschichtlichen Hintergrund im Zusammenhang.²⁵ Dabei bezogen sich die Autoren stets auf die berühmte programmatische Deutung, die zuerst der Dirigent Ferenc Fricsay in seinem Buch über Bartók überlieferte. Berühmtheit erlangte diese Deutung vor allem deshalb, weil Fricsay als ihren Urheber den Komponisten selbst nannte:

„Er [Bartók] wies auch auf einen verdeckten dramatischen Inhalt gerade des 4. Satzes hin, was er außer in diesem Gespräch [mit dem Pianisten György Sándor] nie der Öffentlichkeit preisgegeben hat [...]. Ein junger Liebhaber, ein Idealist, bringt seiner Angebeteten eine Serenade dar, die nach der Einleitung in eine große Bratschenkantilene, die dann von der Geigengruppe aufgenommen wird, mündet. Der verborgene Sinn hierbei ist, daß mit dem Serenadengeber eine Nation personifiziert wird; und das Ideal, zu dem er singt, ist sein Vaterland. Diese große Kantilene nämlich kennt in Ungarn jedes Kind; sie war in einer Märchenoperette berühmt geworden [...]. Der Text davon ist [...], frei übersetzt, folgenden Inhalts:

Schön, wunderschön bist du, Ungarn,
Schöner als die große Welt. [...]

Diese Melodie hat Bartók adaptiert, in eine edlere Form gebracht, und singt sie mit dem Serenadengeber aus vollem Herzen.

In diesem Augenblick kommt eine betrunkene Gesellschaft vorbei [...], die brutalerweise den armen Idealisten [...] unterbricht. Mehr noch als dies: Der brutale Zerstörer dieser Szene entpuppt sich als Stiefelträger, als roher Machthaber, der mit seinen Schritten Verwüstung und Ruinen

25 Etwa bei Króo 1974, S. 221.

hinterläßt; er pfeift eine triviale Melodie, einen Gassenhauer, der eine große Ähnlichkeit mit einer ausgelassenen Lehárschen Melodie hat.

Wie sich damals Bartók Sándor gegenüber geäußert hat, charakterisiert der Stiefel die Besatzungsmacht, die in dem Moment, wo man mit idealeren Dingen beschäftigt war, schreckliche Spuren der Übermacht und der Gewalt hinterläßt.²⁶

Die Deutung, die Fricsey mitteilt, entspricht bei aller Blumigkeit der Diktion in frappierender Weise dem Eindruck, den diese instrumentale Szene auf den Hörer macht. Das war, gemeinsam mit der Authentizität, die Fricsey reklamierte, der Grund, weshalb diese Interpretation in der Bartók-Literatur so häufig reproduziert wurde und das bisherige Verständnis des *Concerto for Orchestra* maßgeblich prägte.

Bei näherem Zusehen tun sich jedoch mehr und mehr Widersprüchlichkeiten auf. Schon daß Bartók, der mit Kommentaren zu seinem Werk mehr als zurückhaltend war, sich derart ausufernd zur Programmatik eines Satzes geäußert haben soll, ist Anlaß genug, die Authentizität des Zitats in Zweifel zu ziehen. Ich richtete daher eine entsprechende Nachfrage an György Sándor, den Fricsey als Gewährsmann nennt. Sándors Antwort brachte Klärung:²⁷

„Diese Information erhielt ich *nicht* von Bartók, ich teilte sie Fricsey als meine eigene Interpretation mit! Ich habe sein Buch nicht gelesen, aber andere haben mir erzählt, daß sie als Äußerung Bartóks zitiert wird.“

Die Lesart Fricseys ist also nicht authentisch. Das berechtigt dazu, sich der Programmatik des „Intermezzo interrotto“ von neuem zu nähern und nun auch die Sachverhalte einzubeziehen, die zu der bisherigen Deutung quer standen.

Der wichtigste Gesichtspunkt ist die offenkundige Ironie, mit der Bartók die von Fricsey so genannte „große Kantilene“ präsentiert. Gemeint sind die B-Teile (T. 43–61 bzw. T. 120–135) des Satzes, dessen formale Anlage der Komponist selbst mit „A B A – Unterbrechung – B A“ umschrieben hat.²⁸ Das Lied, das die Kantilene zitiert, entstammt der Operette *Die Hamburger Braut*, die der

26 Ferenc Fricsey, *Über Mozart und Bartók*, Kopenhagen / Frankfurt am Main 1962, S. 59f.

27 „This information was *not* given to me by Bartók, I passed it on to Fricsey as my own interpretation! I did not read his book, but was told by others that this was quoted as Bartók's statement.“ Brief György Sándors, New York, dem ich für seine Auskunftsbereitschaft herzlich danke, an mich vom 20. Mai 1996.

28 Bartók, „Explanation...“

ungarische Komponist Zsigmond Vincze 1926 geschrieben hatte.²⁹ Im Einklang mit der stark nationalistischen Tendenz des Stückes formte Vincze sein musikalisches Idiom der ungarischen Volksmusik nach, so auch in diesem Lied.

Bartók brachte Vinczes Hymne auf Ungarn jedoch keineswegs „in eine edlere Form“, wie Fricsey meinte, sondern persiflierte im Gegenteil mit der zum Klischee übersteigerten Kadenzharmonisierung und der süßlichen Melodieführung die Trivialität des Originals. Er setzt sich also von Vincze ab, indem er sich über dessen verfälschenden Umgang mit der ungarischen Volksmusik lustig macht.³⁰ Was hier vorgeführt wird, ist ein zu sentimentalem Kitsch herabgesunkener ungarischer Nationalismus, der sich, die immergleichen Formeln repetierend, an sich selbst berauscht. Mit anderen Worten: Bartóks Zitat zielt nicht auf ein ideales, sondern auf ein höchst gegenwärtiges Ungarn, das seine Ideale verraten hat.

In dieses Zitat drängt sich dann eine zweite Melodie hinein, die „Unterbrechung“ (T. 75–119). Über deren Provenienz kursieren in der Bartók-Literatur zwei Meinungen. Laut der einen (stellvertretend sei József Ujfalussy genannt³¹) greift der Komponist hier das Couplet „Da geh ich ins Maxim“ aus der *Lustigen Witwe* von Franz Lehár auf. Die Anhänger der zweiten Meinung (beispielsweise Tadeusz A. Zielinski³²) betrachten die Stelle hingegen als ein Zitat aus dem Kopfsatz der *Siebten (Leningrader) Sinfonie* von Dmitri Schostakowitsch. Hier die drei fraglichen Stellen im Vergleich:



Notenbeispiel 5a: Béla Bartók, *Concerto for orchestra*, 4. Satz, T. 76–80



Notenbeispiel 5b: Franz Lehár, *Die lustige Witwe*, Auftrittslied des Danilo

29 Lenoir 1986 gibt das Original S. 431f. im Notenbeispiel wieder.

30 So auch Lenoir 1986, S. 429–433.

31 József Ujfalussy, *Béla Bartók*, Budapest 1973, S. 378.

32 Zielinski 1989, S. 373.



Notenspiel 5c: Dmitri Schostakowitsch, 7. Sinfonie, 1. Satz, nach Ziffer 21

Es kann kein Zweifel bestehen, daß Bartók beabsichtigte, Schostakowitsch zu zitieren. Es entsprechen sich nicht nur die Phrasenschlüsse mit der charakteristischen *staccato*-Repetition, sondern sogar die genauen Tönhöhen.

Außerdem stützen gewichtige Argumente außerhalb des Notentextes die Schostakowitsch-These. Von zwei Seiten, nämlich dem Sohn des Komponisten, Peter Bartók,³³ und dem Dirigenten Fritz Reiner,³⁴ wird bezeugt, daß Bartók die *Leningrader Sinfonie* im Rundfunk hörte. Ihre Uraufführung am 19. Juli 1942 durch das NBC Orchestra in New York wurde von allen amerikanischen Radiosendern übertragen. In der Konzertsaison 1942/43 kam es zu über 60 Aufführungen in den USA.³⁵ Als Bartók am *Concerto* arbeitete, war die *Leningrader Sinfonie* allgegenwärtig.

Und schließlich berichtet Antal Dorati folgende Unterhaltung, die kurz nach der Uraufführung des *Concerto* stattgefunden haben soll:³⁶

„[Bartók fragte mich:] ‚Weißt Du eigentlich, Tony, was ich im vierten Satz des *Concerto* parodiert habe?‘ [...] ‚Ich weiß, Meister. Die *Lustige Witwe*.‘ Dann kam die große Überraschung. Perplex fragte Bartók: ‚Wer ist denn das?‘ Es war kaum zu glauben; er kannte Lehárs weltbe-

33 Siehe Halsey Stevens, *The life and music of Béla Bartók*, New York 1964, S. 280.

34 „Bartók war öfter bei mir in Westport. Einmal konnte ich ihn dazu bewegen, im Rundfunk die VII. Symphonie von Schostakowitsch anzuhören. Er ließ danach kein einziges Wort darüber verlauten, ob ihm das Werk gefiel oder nicht. Er war ein wortkarger Mensch.“ In: Ferenc Bónis, *Béla Bartók. Sein Leben in Bilddokumenten*, Zürich / Freiburg i. Br. 1981, S. 260.

35 Vgl. das editorische Vorwort zur 7. Sinfonie in der Schostakowitsch-GA, Band 4, Moskau 1981, S. 3.

36 Antal Dorati, „Notes on a Masterpiece“, in: G. Somlyo (Hg), *Arion 13. Almanach International de Poésie*, Budapest 1982, S. 33–53. Die Stelle findet sich auch in: Malcolm Gillies (Hg), *Béla Bartók im Spiegel seiner Zeit*, Zürich / St. Gallen 1991, S. 220. Ich gebe sie hier in meiner Übersetzung wieder.

rühmte Operette nicht, oder falls er sie kannte, zeigte er es nicht, und sie lag ihm so fern, daß der Titel keine Assoziation hervorrief. [...] Und dann sagte er mir, daß es Schostakowitsch war, den er parodiert hatte.“

Doratis Darstellung ist jedoch insofern zu korrigieren, als nach József Ujfalussy Bartóks Kenntnis der *Lustigen Witwe* belegt ist. Der Komponist habe dieses Werk „schon in einem Brief aus den Jugendjahren empört als Beispiel für den seichten, entwurzelten Publikumsgeschmack“³⁷ angeführt.

Demnach lautet die Antwort auf die Frage, ob nun Schostakowitsch oder Lehár gemeint sei: sowohl als auch – und das ist typisch für die komplexe Art, in der Bartók Zitate einsetzt, wobei mehrere Bedeutungsschichten ineinander verwoben sind. Zum einen wird die Semantik aufgerufen, die Schostakowitsch dem Thema im ersten Satz der *Leningrader Sinfonie* einschrieb. Es wird dort ohne jegliche harmonische Veränderung, lediglich unter Hinzufügung immer neuer Instrumente, mehrere Minuten lang repetiert, um den unerbittlichen Vormarsch des Naziheeres zu symbolisieren. Indem die „Unterbrechung“ im „Intermezzo interrotto“ klar auf diese Stelle rekurriert, ist auch sie als ein klingendes Symbol für Nazideutschland zu verstehen. Dieses Symbol verdrängt das persiflierte Vincze-Lied, das für einen überheblichen, unechten ungarischen Nationalismus steht. So zeigt der Komponist auf einer ersten Bedeutungsebene des Zitates, wie ein korruptes ungarisches Regime der faschistischen Ideologie eine leichte Beute wurde.

Das Zeugnis, das der Protestemigrant Bartók hiermit seiner einstmaligen geliebten Heimat ausstellt, fällt umso vernichtender aus, als noch sein abfälliges Urteil über Lehár mitschwingt. Die Primitivität der Nazis, durch die sich Ungarn kompromittieren ließ, wird auf dieser zweiten Bedeutungsebene angeprangert und verhöhnt.

Doch die Funktion der Lehár-Allusion reicht noch weiter. Als Chiffre für Primitivität und Banalität nutzt Bartók sie zugleich für einen Seitenhieb auf Dimitri Schostakowitsch. Indem er die Lehár-Melodie über den Umweg der *Leningrader Sinfonie* zitiert, spielt er auf die dort praktizierte, seiner Ansicht nach allzu plakative Art an, die historischen Vorgänge musikalisch abzubilden.³⁸

Die Idiosynkrasie gegenüber Schostakowitsch wirft ein weiteres Schlaglicht auf Bartóks Situation im Exil. Er war nicht wenig verbittert über den

37 Ujfalussy 1973, S. 378.

38 Vgl. zu Bartóks Einschätzung der *Leningrader Sinfonie* Stevens 1964, S. 282.

enormen Erfolg, den der Russe mit der *Leningrader Sinfonie* in den USA erungen hatte, während man ihm selbst kaum Beachtung schenkte.³⁹ Einen großen Teil seiner amerikanischen Popularität hatte Schostakowitsch Sergej Kussewitzky zu verdanken, der seine Werke in zahlreichen Aufführungen herausstellte. Es muß darum eine Genugtuung für Bartók gewesen sein, daß der Auftrag für das *Concerto* ausgerechnet von seinen Kussewitzkys erging. Deshalb konnte er sich nach der Uraufführung den brieflichen Hinweis an seine amerikanische Klavierschülerin Wilhelmine Creel nicht verkneifen.⁴⁰

„Kussewitzky ist von der Komposition ganz begeistert und behauptet, sie sei das beste Orchesterwerk der letzten 25 Jahre (einschließlich der Werke seines Abgotts Schostakowitsch!)“.

So verstanden, setzt das Zitat auf einer letzten Bedeutungsebene die alte Gepflogenheit Bartóks fort, in seine Kompositionen kleine musikalische Adressen an die jeweiligen Auftraggeber einzuflechten.⁴¹

Der fünfte Satz des *Concerto for Orchestra* ist mit „Finale“ überschrieben. Die prozeßhafte, zielorientierte Gesamtdramaturgie ist durchaus symphonischen Zuschnitts, was dem Werk gattungsmäßig einen Platz zwischen dem konzertanten Genre und dem der Symphonie zuweist:

„Die allgemeine Stimmung des Werkes stellt – mit Ausnahme des scherzhaften zweiten Satzes – einen allmählichen Übergang dar, vom Ernst des ersten Satzes und der schmerzlichen Totenklage des dritten zur Behauptung des Lebens („life-assertion“) im letzten.“⁴²

Der Ausdruck „Behauptung des Lebens“ in Bartóks Beschreibung bezieht sich zwar durchaus auch auf das individuelle Schicksal des Komponisten, der mit Hilfe dieses Werkes die todbringende Krankheit fürs erste besiegt hatte. Doch darüber hinaus ist das Leben, das sich hier behauptet, in einem ganz umfassenden Sinn gemeint. Denn am Ende des Satzes wird offenkundig auf die Kriegssituation Bezug genommen.

39 So Tibor Tallián, „Bartók's Reception in America, 1940–1945“, in: Peter Laki (Hg), *Bartók and his world*, Princeton, New Jersey 1995, S. 101–118, hier: S. 111f.

40 Zitiert nach: Everett Helm, *Béla Bartók*, Reinbek bei Hamburg 2¹⁹⁸⁶, S. 136.

41 Siehe zu dieser Gewohnheit Ferenc Bónis, „Quotations in Bartók's music“, in: *Studia Musicologica* 5, 1963, S. 355–382, hier: S. 380.

42 Bartók, „Explanation...“

Der Blick über die Form zeigt eine ziemlich komplizierte und ereignisreiche Disposition, die sich in freier Anlehnung an die Sonatenhauptsatzform entwickelt:

T. 1: Blechbläser-Fanfare I (*Pesante*)

Exposition

T. 5: Bereich Erstes Thema (*Presto*)

T. 148: Episode 1 (unter Verwendung von Fanfare I)

T. 161: Episode 2 a

T. 175: Episode 2 b

T. 188: Bereich Seitensatz (Fanfare II ab T. 201)

Durchführung

T. 256: „Gamelan“-Einschub

T. 265: Polyphone Verarbeitung des Seitensatzes

T. 356: Hinleitung zur Reprise

Reprise

T. 384: Bereich Erstes Thema (*Tempo primo*)

T. 449: Episode 2 b (variiert)

T. 482: Episode 1 (stark variiert)

T. 556: Seitensatz (Fanfare II)

Coda

T. 573 (T. 615ff. Reminiszenz an Fanfare II)

Etwa ab der Hälfte der Reprise (T. 482) taucht die erste Episode aus der Exposition wieder auf, jedoch in einer stark variierten Form. Das fanfarenartige Thema, das wie ein Motto auch den Satz eröffnet (Fanfare I), wirkt hier wie in dichten Nebel getaucht (Begleitung triolische Streicher, *sul ponticello*, *pianissimo*, tremolierende Kontrabässe). Die Bläser deuten in ihren Stimmen lediglich Fragmente des Themas an, sich imitierend und in der Dynamik stetig anwachsend, so daß der Eindruck entsteht, mehrere Fanfaren rücken aus verschiedenen Richtungen heran. Die Steigerung läuft auf das Erscheinen des Seitensatzes zu, der, jetzt im vollen Blechbläsersatz, als glanzvolle, triumphale Apotheose aus dem Klangnebel hervorbricht. Diese Stelle ist zweifach semantisch befrachtet. Erstens stilisierte Bartók im Thema des Seitensatzes einen Kriegstanz der Haiduken, ungarischer Freischärler, die in den Türkenkriegen gegen die Besatzungsherrschaft kämpften.⁴³ Nicht nur auf den Krieg im allgemeinen wird

43 Vgl. dazu Lenoir 1986, S. 424f.

angespielt, sondern Bartók präzisiert durch die Wahl des Materials, daß es sich um einen Befreiungskrieg handelt.

Zweitens stellte er klar, wem in diesem Fall die Rolle des Befreiers zukommt. Denn das Thema tritt im prachtvollen Gewand amerikanischer Jazz-Symphonik auf den Plan:

Notenbeispiel 6: Béla Bartók, *Concerto for orchestra*, 5. Satz, T. 556–572 [ohne verdoppelnde Holzbläser]

Mit souveräner Stilsicherheit konzipierte Bartók die Stelle à la Gershwin.⁴⁴ Im Vordergrund steht der Blechsatz, dem er eine pentatonisch-anhemitonische Skala afro-amerikanischen Ursprungs zugrundelegte. Die volle Harmonisierung verwendet Terzen, Sexten und Oktaven. Die Dynamik ist *fortissimo*, die Artikulation *marcatissimo*, was dem rauhen Klangideal des Blues entspricht. Die flexible Metrik suggeriert improvisatorischen Charakter, die Rhythmik ist ternär und synkopiert. Der Schluß von *An American in Paris* dürfte bei der Komposition dieser Takte Pate gestanden haben:

44 Vgl. auch ebenda, S. 435f.

Notenbeispiel 7: George Gershwin, *An American in Paris*, nach Z. 77

Wie bei Gershwin ist auch bei Bartók (ab T. 560) der Ton *F* das tonale Zentrum, der signalartige Gestus des Bläsermotivs ist derselbe, in beiden Fällen unterstützt ein Paukenwirbel das heroische Pathos.

Bartók geht es bei dieser Allusion weniger um eine Reverenz an die musikalischen Traditionen des Gastlandes, wie Yves Lenoir meint,⁴⁵ als vielmehr darum, die Amerikaner als die nahenden Befreier Europas zu feiern. Dafür bot sich *An American in Paris* nicht nur des Titels, sondern auch des Komponisten wegen an. Denn Gershwin war für die amerikanische Öffentlichkeit seit 1937,

⁴⁵ Lenoir 1986, S. 435.

dem Jahr seines frühen Todes, und vollends mit Kriegsbeginn zu einer zentralen Identifikationsfigur geworden. Das zeigte auch ein bemerkenswertes Ereignis, das kurz vor Kompositionsbeginn des *Concerto* stattfand. Am 22. April 1943 war in New York ein US-Kriegsschiff der Liberty[!]-Klasse auf den Namen *SS George Gershwin* getauft worden.⁴⁶ Daß Bartók davon Kenntnis erlangt hat, ist höchst wahrscheinlich, und es mußte sich geradezu aufdrängen, das Idiom Gershwins als musikalisches Symbol für die Kriegsmacht USA heranzuziehen. Zwischen August und Oktober 1943, als das *Concerto for orchestra* entstand, berechnete das siegreiche Vorgehen der Alliierten und der Zusammenbruch des faschistischen Italiens zu der Hoffnung auf ein baldiges Ende des Terrors in Europa. Dieses Vorgehen und den ersehnten Sieg setzte Bartók im Finale in klangliches Geschehen um. Die tänzerische, freudige Coda antizipiert die Feier der Befreiung.

Dieser cursorische Überblick über die fünf Sätze zeigt, wie sich unterschiedliche Aspekte der Entstehungssituation in der Komposition spiegeln. Mit dem *Concerto for Orchestra* versuchte Bartók, sich von den lähmenden Erfahrungen des Exils zu befreien, indem er ihnen Ausdruck verlieh. Die Heterogenität der Erfahrungen, die Facetten seiner Stimmungen prägten die Gestalt des Werkes. Dieser Umstand hat, wo die Entstehungssituation nicht mitbedacht wurde, zu massiven Vorbehalten geführt. Bei Bartóks Biographen Serge Moreux etwa regten sich „Widerstände, die auf einigen stilistisch sehr gemischten, beschwerlichen Partien beruhen“, er konnte das *Concerto* „unmöglich als vollkommen betrachten“. ⁴⁷ Und auch das Urteil des amerikanischen Musikwissenschaftlers Gilbert G. French, der die Diskontinuität des Stückes beklagte,⁴⁸ ist ein Musterbeispiel für ein rezeptives Mißverstehen von Exilwerken. Exil ist immer eine biographische Krisen- und Extremsituation, daher ist es sinnlos, eine ästhetische Bewertung anhand von Kriterien wie Homogenität und Kontinuität vorzunehmen.

Den Exilkontext zu ignorieren, führt also zwangsläufig zu einem unvollständigen oder schiefen Verständnis. Andererseits zeigt sich am Beispiel von Friscays Fehldeutung des „Intermezzo interrotto“, daß allzu schnelle Rückschlüsse und Spekulationen, die die Entstehungssituation nahelegt, den Zugang zu dem

⁴⁶ Siehe David Ewen, *George Gershwin. Vom Erfolg zur Größe*, zweite erweiterte Ausgabe, Wien 1988, S. 296f.

⁴⁷ Béla Bartók. *Leben – Stil*, Zürich/Freiburg i. Br. 1950, S. 123.

⁴⁸ „Continuity and Discontinuity in Bartók's *Concerto for orchestra*“, in: *The Music Review* 28, 1967, S. 122–134.

Notenbeispiel 7: George Gershwin, *An American in Paris*, nach Z. 77

Wie bei Gershwin ist auch bei Bartók (ab T. 560) der Ton *F* das tonale Zentrum, der signalartige Gestus des Bläsermotivs ist derselbe, in beiden Fällen unterstützt ein Paukenwirbel das heroische Pathos.

Bartók geht es bei dieser Allusion weniger um eine Reverenz an die musikalischen Traditionen des Gastlandes, wie Yves Lenoir meint,⁴⁵ als vielmehr darum, die Amerikaner als die nahenden Befreier Europas zu feiern. Dafür bot sich *An American in Paris* nicht nur des Titels, sondern auch des Komponisten wegen an. Denn Gershwin war für die amerikanische Öffentlichkeit seit 1937,

45 Lenoir 1986, S. 435.

dem Jahr seines frühen Todes, und vollends mit Kriegsbeginn zu einer zentralen Identifikationsfigur geworden. Das zeigte auch ein bemerkenswertes Ereignis, das kurz vor Kompositionsbeginn des *Concerto* stattfand. Am 22. April 1943 war in New York ein US-Kriegsschiff der Liberty[!]-Klasse auf den Namen *SS George Gershwin* getauft worden.⁴⁶ Daß Bartók davon Kenntnis erlangt hat, ist höchst wahrscheinlich, und es mußte sich geradezu aufdrängen, das Idiom Gershwins als musikalisches Symbol für die Kriegsmacht USA heranzuziehen. Zwischen August und Oktober 1943, als das *Concerto for orchestra* entstand, berechnete das siegreiche Vorgehen der Alliierten und den Zusammenbruch des faschistischen Italien zu der Hoffnung auf ein baldiges Ende des Terrors in Europa. Dieses Vorgehen und den ersehnten Sieg setzte Bartók im Finale in klangliches Geschehen um. Die tänzerische, freudige Coda antizipiert die Feier der Befreiung.

Dieser kursorische Überblick über die fünf Sätze zeigt, wie sich unterschiedliche Aspekte der Entstehungssituation in der Komposition spiegeln. Mit dem *Concerto for Orchestra* versuchte Bartók, sich von den lähmenden Erfahrungen des Exils zu befreien, indem er ihnen Ausdruck verlieh. Die Heterogenität der Erfahrungen, die Facetten seiner Stimmungen prägten die Gestalt des Werkes. Dieser Umstand hat, wo die Entstehungssituation nicht mitbedacht wurde, zu massiven Vorbehalten geführt. Bei Bartóks Biographen Serge Moreux etwa regten sich „Widerstände, die auf einigen stilistisch sehr gemischten, beschwerlichen Partien beruhen“, er konnte das *Concerto* „unmöglich als vollkommen betrachten“.⁴⁷ Und auch das Urteil des amerikanischen Musikwissenschaftlers Gilbert G. French, der die Diskontinuität des Stückes beklagte,⁴⁸ ist ein Musterbeispiel für ein rezeptives Mißverstehen von Exilwerken. Exil ist immer eine biographische Krisen- und Extremsituation, daher ist es sinnlos, eine ästhetische Bewertung anhand von Kriterien wie Homogenität und Kontinuität vorzunehmen.

Den Exilkontext zu ignorieren, führt also zwangsläufig zu einem unvollständigen oder schiefen Verständnis. Andererseits zeigt sich am Beispiel von Fricays Fehldeutung des „Intermezzo interrotto“, daß allzu schnelle Rückschlüsse und Spekulationen, die die Entstehungssituation nahelegt, den Zugang zu dem

46 Siehe David Ewen, *George Gershwin. Vom Erfolg zur Größe*, zweite erweiterte Ausgabe, Wien 1988, S. 296f.

47 *Béla Bartók. Leben – Werk – Stil*, Zürich/Freiburg i. Br. 1950, S. 123.

48 „Continuity and Discontinuity in Bartók's *Concerto for orchestra*“, in: *The Music Review* 28, 1967, S. 122–134.

Werk ebenso nachhaltig verstellen können. Komposition im Exil bedeutet eine denkbar enge Verschränkung von Werkästhetik und biographischer Situation. Es ist entscheidend, nicht einen der beiden Bereiche isoliert in den Blick zu nehmen, sondern das Verstehen des einen stets aufs neue am andern zu vertiefen.

Diskussion zum Vortrag von Friedrich Geiger

Ferdinand Zehentreiter:

Etwas ins Unreine gesprochen, im Grunde müßte ich erst in die Partitur sehen, aber dennoch: Mir scheint, daß im vierten Satz dieses „Calmo“-Thema motivisch mit dem trivialen Thema verwandt ist, in seiner skalenförmigen Faktur. Man hat fast den Eindruck, daß hier dasselbe Thema in zwei verschiedenen Formen dargestellt wird, im Sinne einer frühen Polarität bei Bartók, nämlich „Ideal“ und „Groteske“. Also das Ideal Ungarn einerseits und das grotesk verzerrte Ungarn auf der anderen Seite.

Kunstwerke sind ja immer überdeterminiert und mehrschichtig, so daß zu dem, was Sie sagten, vielleicht auch noch anderes eine Rolle spielt. Diese Ideal/Groteske-Polarität zum Beispiel verweist auch auf die *Deux Portraits*, wo sie zum ersten Mal auftaucht. Dort geht es um die Liebesbeziehung zu Stefi Geyer. Vielleicht könnte man in dieser Richtung noch weiter bohren, mit Blick auf Prozesse biographischer Verdichtung in Spätwerken. Inwieweit dort frühe Dinge erinnernd mitaufgenommen werden, ein bißchen nostalgisch, aber auch künstlerisch sublimiert. In diesem Sinne wird der *Blaubart* zitiert, und bestimmte Stellen verweisen auf Richard Strauss, der für den jungen Bartók sehr wichtig war. Die Stelle etwa mit den Blechbläsern [2. Satz, T. 105–111, die Hrsg.] scheint mir auf eine Stelle am Anfang von *Don Quixote* [T. 34–36, die Hrsg.] anzuspielen. Meine Frage ist, inwieweit hier eine Verarbeitung von frühen Erfahrungen auch im Sinne eines großen Lebensromans eine Rolle spielte.

Friedrich Geiger:

In biographischer Hinsicht scheint mir im *Concerto for Orchestra* in erster Linie die aktuelle Situation reflektiert. Aber in ästhetischer Hinsicht ist das Werk sicherlich eine umfassende Erinnerung an die kompositorische Identität, die Bartók im Exil abhanden gekommen war. Er vergewissert sich gleichsam ihrer charakteristischen Bestandteile. In diesen Kontext würde sich ein Strauss-Zitat gut einfügen, und auch Ihrer Anregung bezüglich des Ideal/Groteske-Topos müßte unbedingt nachgegangen werden. Ich glaube allerdings weniger an eine inhaltliche Besetzung, wie Sie sie angedeutet haben – dazu ist das „Ideal“ zu deutlich ironisch gestaltet – als eben daran, daß es in erster Linie um ein affirmatives Bekenntnis zu den eigenen Sprachmitteln geht.

Ingo Schultz:

Eine Fußnote nur: Es ist wahrscheinlich nicht bekannt, daß auch Viktor Ullmann ein *Konzert für Orchester* geschrieben hat, im Jahre 1928. Es wurde 1929 in Prag und noch einmal am Frankfurter Rundfunk aufgeführt, beide Male unter Hans Wilhelm Steinberg. Das Werk ist dreisätzig, man hat keine allzu genaue Vorstellung davon, aber das Studium der zeitgenössischen Presseberichte zeigt, daß Ullmann offensichtlich eine ganz eigenständige Lösung für diese damals doch recht neue Gattung des Orchesterkonzerts gefunden hat.

Eberhard Rebling:

Ich möchte anmerken, daß die *Leningrader Sinfonie* nicht nur in Amerika eine ungeheure Wirkung hatte. Ich selbst habe sie in den Niederlanden im Untergrund gehört. Wir haben alle in der Illegalität entweder „Radio Oranje“ gehört, den niederländischen Rundfunk von London, oder „Radio Moskau“. Und plötzlich wurde angekündigt: Eine neue Sinfonie von Schostakowitsch wird gesendet. Und ich entsinne mich noch so genau, wie wir an dem Lautsprecher saßen, der leise sein mußte, weil die Nachbarn das nicht hören durften. Das Werk machte einen ungeheuren Eindruck auf uns, in einer solchen Situation, wo man so völlig eingengt ist und die tägliche Angst hat, verraten zu werden. Nachher kamen so viele Störsender hinzu, daß man den letzten Satz kaum mehr hören konnte. Aber der erste Satz, dieses Motiv, das ist mir im Ohr geblieben. Diese Sinfonie hat uns damals im Widerstandskampf Kraft gegeben.