

Wo die Seele tanzt

Autor(en): **Djerdj, Timea**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **86 (2006)**

Heft 2

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-167532>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Aus Sorge, die Quelle könnte bald versiegen, durchwanderte Béla Bartók zu Beginn des vergangenen Jahrhunderts ganz Ungarn und sammelte mehr als 10'000 Volkslieder. Die archaischen Melodien waren für ihn Ausdruck derselben künstlerischen Vollkommenheit wie die Werke grosser Komponisten.

Wo die Seele tanzt

Timea Djerdj

Der 1881 im heute rumänischen Nagyszentmiklós geborene Béla Bartók war nicht nur Pianist und Komponist, sondern auch Folklorist. Im Alter von 23 Jahren begegnete ihm das ungarische Volkslied zum erstenmal. Die besondere Vortragsweise einer siebenbürgischen Magd, in der sich eine Art dörfliche Unverdorbenheit ausdrückte, liess ihn aufhorchen. Das Lied unterschied sich wesentlich von dem, was er und die in den Städten wohnende Bevölkerung bis dahin für «ungarisch» gehalten hatten.

Allgemein bekannt war damals das sogenannte volkstümliche Kunstlied. Verbreitung fand dieser Liedtyp vor allem durch musizierende «cigány» sowie durch seine Verwendung in der romantischen Kunstmusik. Beispiele hierfür sind die Ungarischen Tänze von Johannes Brahms oder die Rhapsodien von Franz Liszt. Obwohl dieses populäre Kunstlied in seiner Grundstruktur durchaus ungarisch ist, wurde es von zahlreichen äusseren, insbesondere westeuropäischen Einflüssen überlagert. Dies erklärt, warum es vollständig in einer funktional-tonalen Welt gründet. Aber auch Stilmerkmale slawischer Volksmusik, wie zum Beispiel die Wiederholung der ersten Liedzeile im Terzabstand, lassen sich hier finden. Zumeist waren diese Lieder allerdings künstliche Produkte amateurhafter Komponisten, so dass sie für künstlerisch anspruchsvolle Ohren wie die Béla Bartóks keinerlei authentischen Reiz besaßen.

Im Gegensatz dazu muss das ursprünglich-ungarische Volkslied als kollektive Kunstform bezeichnet werden. Das bedeutet, dass es nicht an einen einzelnen Schöpfer gebunden ist, sondern sich über Generationen und Jahrhunderte durch viele Mündler fortgepflanzt hat und niemals schriftlich fixiert wurde. Auf naturhafte Weise war es zugleich Bestandteil und Ausdruck des täglichen Dorflebens und

wurzelte in einer tief versunkenen Urzeit, als die ungarischen Volksstämme noch nomadisierend durch Asien zogen. Im Vergleich zum westeuropäischen Volkslied, das vor allen Dingen auf der Verwendung der sogenannten Kirchentönen beruht, liegt dem ungarischen Volkslied im wesentlichen die pentatonische, bzw. die noch frühere tetratonische Tonreihe zugrunde. Allerdings finden sich auch in der ungarischen Volksmusik häufig kirchentönartige Anklänge, was jedoch auf spätere Ablagerungen, also den Einfluss beispielsweise deutscher und französischer Volksmusik, zurückzuführen ist.

Bartók erkannte, dass er auf eine «reine Quelle» gestossen war – eine Quelle, die nach seiner Wahrnehmung binnen absehbarer Zeit versiegen würde. So machte er sich in den Jahren zwischen 1906 und 1918 zusammen mit seinem Komponistenfreund auf den Weg, diese Wildpflanzen zu sammeln. Seine begeisterte Forschungslust erstreckte sich auf das ganze, vor dem Friedensvertrag von Trianon (1920) noch unverstümmelte Gross-Ungarn, das ein wirklich dankbares Gebiet für den Folkloristen darstellte. Denn unter den rund 20 Millionen Einwohnern, die es damals beherbergte, waren nicht nur Magyaren, sondern auch gleichermassen sangesfreudige Rumänen, Slowaken, Ruthenen und Serben. Bartók durchwanderte nahezu das gesamte Karpatenbecken und notierte dabei mehr als 10'000 Lieder.

Ohne einen Funken Chauvinismus

Die Erkenntnisse, die er bei dieser Arbeit gewann, liessen ihn seine anfänglich nicht eben unpatriotische Gestimmtheit neu überdenken. Im Alter von 22 Jahren hatte er noch verkündet, dass er «*sein Leben lang, auf jedem Gebiet und auf jede Weise einem Ziel dienen*» wolle: «*dem Wohle der ungarischen Nation und des ungarischen Vaterlandes.*» Als ein mit wissenschaftlicher Genauigkeit hörender Musiker stellte er jedoch mannigfaltigste Überdeckungen fest, hochkomplexe gegenseitige Beeinflussungen in den Liedern der verschiedenen ethnischen Gruppen. Hieraus wurde ihm zunächst klar, dass das Volkslied nicht unter nationalistischen Gesichtspunkten ausgelegt werden konnte. Gleichzeitig aber bemerkte er durch den persönlichen Umgang mit den Menschen, dass «*die Bauern der verschiedenen Nationalitäten während der magyarischen Hegemonie in grösster Eintracht lebten*» und «*nicht ein Fünkchen chauvinistischen Hasses bei ihnen zu entdecken war*», so in einem Brief um 1920/21.

Aus der Fülle der ethnomusikologischen Beispiele für die kulturellen Vermischungen in der Volksmusik sollen an dieser Stelle zwei herausgegriffen werden. Als Anführer der siebenbürgischen Rumänen während der Revolution von 1848 liess Avram Iancu zahlreiche Ungarn ermorden. Volkstümlichen Erzählungen zufolge liebte er das auch heute noch allgemein bekannte rumänische Volkslied «*Pe dealul Feleacului*» («Auf den Dächern von Felek»). Vermutlich war ihm nicht aufgefallen, dass die zweite Hälfte des Liedes in ihrer melodischen Grundgestalt einem der ältesten un-

garischen Volksliedtypen, dem sogenannten Pfau-Liedtyp, entspricht. Dieses Lied existiert in Ungarn in vielfältigsten Melodie- und Textvariationen. Am bekanntesten ist es unter dem Titel «Röpülj, páva, röpülj» («Fliege, Pfau, flieg»). Ähnlich verhält es sich auch mit der slowakischen Nationalhymne, die – in geringfügiger Abwandlung – noch im heutigen Ungarn eines der bekanntesten volkstümlichen Lieder ist: «Megkötöm lovamat szomorú fzfához» («Ich binde mein Pferd an den traurigen Weidenbaum»).

Wenn man Bartóks Werke in ihrer chronologischen Entstehung verfolgt, so lassen sich zwei parallel verlaufende, mitunter ineinanderübergreifende Entwicklungsstränge beobachten. Einerseits spiegelt sich in ihnen, durch den Prozess des systematischen Erforschens der Volkslieder, sein diesbezüglich stetig wachsendes Wissen. Andererseits darf aber nicht ausser Acht gelassen werden, dass er sich beständig auch mit den neuesten Strömungen der Kunstmusik auseinandersetzte. Dazu zählen vor allem die Werke von Claude Debussy, von Igor Strawinsky und, nicht zuletzt, von Arnold Schönberg.

Betrachtet man das Notenbild seiner frühesten, für Gesang und Klavier gesetzten Volksliedbearbeitungen, die er im Jahre 1906 zusammen mit Zoltán Kodály herausgab, so gewinnt man den Eindruck, als sei das Volkslied in eine ihm unangemessene, stark vereinfachende Notation gepresst worden. Zugleich muten die in der Klavierbegleitung unterlegten, noch der Welt der Romantik verhafteten Harmonien heutzutage gar nicht nach Bartók an. In späteren Werken, wie den unter dem Einfluss der Zwölftontechnik Arnold Schönbergs für Klavier geschriebenen «Improvisationen über ungarische Bauernlieder» (op. 20), scheint sich das Volkslied eher in der Rolle eines Motivs wiederzufinden, um das herum die «eigentliche» Musik spielt. Daneben lässt sich Bartóks Absicht erkennen, Stilmerkmale des bauerntypischen Vortrags in die Partitur zu integrieren. Hierzu gehören zum Beispiel Koloraturen, etwa Verzierungen der Hauptstimme, häufige Taktartwechsel und freie Tempobezeichnungen wie «rubato» und «parlando».

In seinen reifsten Werken, so der «Musik für Streichinstrumente, Schlagzeug und Celesta», verwendet Bartók die Mittel der Volksmusik, als sei diese seine selbstverständliche Muttersprache. Das kann dazu führen, dass seine Stücke klingen, als seien sie zitierte Volksmusik, während es sich jedoch um freie Kompositionen handelt. Bekanntestes Beispiel hierfür und sozusagen ein Bartók-Schlager ist das Klavierstück «Abend bei den Szeklern» aus den «Zehn leichten Klavierstücken».

Neben dieser rein musikalisch verstandenen Aufarbeitung seiner Erfahrungen mit der Volksmusik, versinnbildlicht etwa die Tanzsuite aus dem Jahre 1923 in gewissem Sinne auch Bartóks Weltanschauung. Nach eigenen Angaben verwendet er in diesem populären Werk Einflüsse beinahe aller Regionen, deren Musik er im Verlauf seines Lebens erforscht hatte.

Explosiv für Köper und Seele

Dass die ungarische Volksmusik heute, hundert Jahre später, noch gehört werden kann, dafür haben Bartók und Kodály die Bedingungen geschaffen. Auch die Tatsache, dass der sogenannte Osten bis vor wenigen Jahren noch durch den Eisernen Vorhang von den Einflüssen der westlichen Kultur abgeschirmt war, spielt dabei eine nicht unwesentliche Rolle. Der daraus resultierende, häufig als «Zurückgebliebenheit» diagnostizierte Zustand bewirkte recht eigentlich das Fortbestehendes für Osteuropatypischen, ländlich geprägten Dorflebens und der damit verbundenen Musiktradition. Ausserdem förderte die kommunistische Diktatur das Volkslied auch dadurch, dass sie es, wohl nicht im Sinne Bartóks, für ihre nationalistische Propaganda stark machte. Im ursprünglichen Sinne verstanden, lebt das ungarische Volkslied heute nur noch in wenigen Teilen Siebenbürgens. In Anbetracht des drohenden Verschwindens dieses kulturellen Wertes, trachtete die in den 70er Jahren von Intellektuellen angestossene Tanzhausbewegung danach, die Volksmusik in die Städte zu holen. Dort wird sie mittlerweile nicht nur gespielt und unterrichtet, sondern auch durch die wachsende Zahl der Tonaufnahmen für die Nachwelt festgehalten. Dass das Volkslied ein integraler und identitätsstiftender Bestandteil der heutigen ungarischen Kultur geblieben ist, lässt sich am unmittelbarsten in eben jenen Tanzhäusern erleben, wo sich die Besucher, übrigens nicht nur Ungarn, von den zwingenden Rhythmen und den für westliche Ohren befremdlichen Klängen in körperlich wie seelisch explosive Zustände versetzen lassen.

Abschliessend sei angemerkt, dass die Musik Béla Bartóks auf eine für mich geheimnisvolle und, in ihrer Intensität, manchmal geradezu bedrängende Art zwei in ihrem Wesen grundverschiedene Welten miteinander vereint: die archaische Kultur der mittelosteuropäischen Bauern einerseits, die gewaltigen Dimensionen westeuropäischer Kunstmusik andererseits. So stehen sich das in freier primitiver Form, wie ein Naturereignis sich verkündende Bauernlied und die Schöpfungen einiger grosser Meister gegenüber. Beiden jedoch, so Bartók, sei eines gemeinsam – die künstlerische Vollkommenheit.

Die Pianistin TIMEA DJERDJ, geboren 1979, lebt seit 2004 in Budapest, wo sie an der Franz-Liszt-Musikakademie studiert. Gleichzeitig absolviert sie an der Musikhochschule in Karlsruhe das Solisten-examen. Derzeit arbeitet sie an einer CD mit Volksliedbearbeitungen von Béla Bartók.