

Meine Arbeit hat mit dem Dunkel zu tun, und meine Protagonisten sind Leute, die im Dunkel tappen, Fremdlinge. Es ist das Dunkel des Fremdseins, das die Entdeckungsfahrt und Sprachreise in Gang setzt. Die Fahrt, überhaupt das *Unterwegssein*, ist ein beherrschendes Motiv – vom Spaziergang bis zur Reise.

Ich kann dich nicht sagen, doch kann ich dich reisen.

Reisen. Nur das grüne, verschwitzte Leder, rauchsauer, ist da, das Abteil eng im Geviert, unter dir die hart rasenden Räder. Größte Zieleile, keine und alle Zeit und nichts tun. Die Landschaft bestreicht dich vage, viele Orte, Dörfer, auch Städte, Tag und Nacht werden verschenkt und verschleudert. Gepäck ist wenig bei dir und überm Kopf im Gepäcknetz, die Kleider kleben, das schweißst sich alles ein in die Haut, nur du bist noch da, heiß und kalt und beschlagen von Dingen. Das ist nun irgendein Abend, ein Himmel (wenn's lange dauert), die Sprachen wechseln. Etwas rauchen, etwas essen, nicht viel, der Magen krampft genau so, wie die Kleider schrumpfen, die längst kein Objekt der Pflege mehr sind, nur verschwitzte Haut, die Gedanken irren auch, die Erinnerung mischt sich, das wirbelt zusammen, hämmert, schleicht, trübt und welscht, das wird nicht mehr reden und schwatzen, das wird wenig und mehr; ein Bedürfnis melden, eine Frage tun, eine Auskunft geben, ein Brot herschenken, einen Schluck kriegen, eine Hand reichen, einen Kopf anlehnen, eine Schulter anbieten. Wenn's lang genug dauert, bist du herrlich leicht, Abend ist Abend, kalt ist kalt, Sonne ist Sonne, Hunger ist Hunger und nicht Ravioli oder Sauce Béarnaise. Das ist nicht mehr Langeweile oder Ungeduld. Das wird ein Zustand, licht und ernst, während die Räder rasen Stahl auf Stahl. Das wird ein Freiraum, dieweil du mit der metallenen Flanke der Zugschlange Länder bestreichst. Das ist der Freiraum, das fliegende Zimmer, das wird ein Platz, der dein ist und frei ist. Da spürst du deinen Leib, der kein Kleiderständer mehr ist, da spürst du die Knochen. Da fliegen die Schalen, da schält sich der Apfel von selbst. Da bist du draußen, die Welt hast du und bist nicht ihr Sklave. Da hockt sich vielleicht dein Bruder zu dir, da kannst du dir mal gegenüber sitzen, kannst gar nicht anders, da steigt etwas hoch, unverkleidet und ungeschminkt, da kannst du dich hintragen. Da fällt dir was zu. Die Glieder gebunden, die Sinne verstrickt in Bewegung und rollendes Land, man hat's und kann's nicht erreichen, da bleibt und kommt, was man wirklich hat, steigt hoch, steigt ein ins fliegende Zimmer, setzt sich hin, guten Tag, Aug in Aug, du hast's gehabt.

Kannst's vergessen, es ist. In einer Landschaft, bei Port-Bou? Kann mich nicht erinnern, ist aber, hatte sich hingesezt, hatte sich abgesezt, ist wieder abgetreten, hast ihm gegenübergessen, in einem fliegenden Zimmer, wo man nichts tun kann; ist gut. Die Reise hat's hingeführt, es ist eingetreten. Auf der Reise.

Was wird denn in einem solchen Reisepassus evoziert? Raserei und Läuterung? Ein Ballastabwerfen, Selbstreduktion bis zur Betäubung, eine Art Tempelreinigung? Ein Intensitätszustand oder ein delirierender, ein Trancezustand? Hinbereitung – wofür? Die Reise hat's hingeführt. Es ist eingetreten. Auf der Reise. Heißt es. Eine Sekunde lang die Welt, eine ganze begeisterte Welt, haben. Heißt es an anderer Stelle.

In dieser Verfassung entsteht das Wunder der eigenen Wiedergeburt, entstehe ICH. Ich bin süchtig nach diesem Wunder, ich muß es immer von neuem herzustellen versuchen. In solchen Momenten erfüllt sich an mir das Schöpfungswunder, und ich selber werde schöpferisch – oder soll ich sagen: wesentlich? *wirklich*. Alles ist Gegenwart, das Ich ein durchtöntes Ich: Per-sona.

Ich möchte meinen, daß meine ganzen Anläufe, Aufbrüche nicht anderes sind als Einstimmungen auf diesen – authentischen – Zustand. Dieser, ein seiner Natur nach unsagbarer Seelenzustand, der die Sprache benimmt und überdies gar keiner Sprache bedarf, weil ich in solchen Momenten wahrhaft lebendig bin und nur *bin*, ist das geheime Ziel der Reise. Doch ist das Ziel immer nur flüchtig erreichbar, in einer Art Taumel. Dennoch bleibt die Sehnsucht bestehen, dereinst ganz in diesen Zustand übergehen zu können.

Friedrich Wilhelm Nietzsche

Nach neuen Meeren.

Dorthin – *will* ich; und ich traue
Mir fortan und meinem Griff.
Offen liegt das Meer, in's Blaue
Treibt mein Genueser Schiff.

Alles glänzt mir neu und neuer,
Mittag schläft auf Raum und Zeit –:
Nur *dein* Auge – ungeheuer
Blickt mich's an, Unendlichkeit!

Sonne, Sonne, Sonne — plus Golfstrom. Ganz blaues Meer, Palmenalleen, Kasinos, Luxushotels: das ist die populäre Vorstellung von der Riviera. Über ihr vergißt man ihre herberen Reize. André Gide spricht einmal vom „Banne jener trügerischen Spiegelung, die uns vortäuscht, der Süden sei etwas Gnadenreich-Mildes“ und bekennt im selben Zusammenhang seine „seltsame Freude am Spröden, Dürren, Vorweltlichen, die mir die Wüste so viel begehrenswerter erscheinen ließ als die Oase“. Nun, in jedem Süden ist schon ein Stück Wüste, etwas Abgebranntes, unfruchtbar Sandiges, Versengtes; man muß nur Augen haben, es zu ahnen, selbst noch in der Süßigkeit der azurenen Küste. Zugegeben, daß hier das „Gnadenreich-Milde“ vorwiegt. Aber wer Nerven hat, spürt das andere dahinter und wird die

Oasen-Süßigkeit darum nicht weniger, sondern nur tiefer lieben.

Es ist sehr schön, in Hamburg oder in Berlin zu wissen, daß Deutschland auch die oberbayrische Landschaft zu bieten hat, daß es auch diese deutsche Möglichkeit gibt. Ebenso erquickend ist in Paris das Bewußtsein von der Existenz Südfrankreichs und der Côte d'Azur. Man kennt den Franzosen ungenügend, wenn man nur den Pariser kennt, man kennt nicht einmal die französische Sprache, hat man nur diesen großstädtisch abgeschliffenen Pariser Argot im Ohr.

Der Südfranzose redet rauher, langsamer und sonorer. Er betont die Endsilben stärker, wodurch sein Dialekt schwerfälliger wird. Obendrein rollt er die R's und hat einige recht behinderte Kehlkopflaute. Das Gesamtergebnis ist entschieden weniger elegant als das pariserisch nachlässig eilige Causieren; man könnte sagen, naiver. — Die Pariser machen sich über den Südfranzosen gerne ein bißchen lustig; andererseits lieben sie ihn. Er gilt für großsprecherisch und kindlich genußsüchtig; gutem Wein und der Geselligkeit zugetan; zugleich behäbig und temperamentvoll. Viele seiner Wesenszüge und Eigenschaften muten schon italienisch an; aber schließlich ist er eben doch Franzose, das heißt: zivilisierter, europäischer und ohne die cäsarischen Größenwahnkomplexe. Er ist harmlos, wenn er aufschneidet und einem den Buckel vollügt; auf imperialistische Abenteurer fiele er so leicht nicht herein. Gesunder Menschenverstand sichert ihm ein gut Teil Zynismus, der beim Franzosen das angeborene Pathos immer dämpft und erträglich macht. Er ist sinnlich, von Natur lebenswürdig und meist guter Laune.

Die französische Literatur hat sich oft und herzlich mit ihm beschäftigt, er ist einer ihrer klassischen Typen. Gerade jetzt macht eine Komödie ihren Siegeszug über die Bühnen der Welt, die in Marseille spielt und südfranzösische Eigenheiten teils wohlwollend verspottet, teils feiert: „Marius“ von

Pagnol. Die stärkste Eigenschaft dieses Jungen, der am Hafen lebt, ist das „Fernweh“; sie wird sein Schicksal. Wahrscheinlich ist sie zum Bilde dieser Küstenbewohner, die so viel humoristisch kleinbürgerliche Züge haben, überhaupt unentbehrlich. Sie haben immer vor sich das Meer; Afrika gegenüber. „Fernweh“ ist eines der Grundgefühle aller Völker, die am Meere leben; Pagnol — oder Bruno Frank,

| Diese Küste, zwischen Ventimiglia und Marseille, mit solcher Sonne, solcher milden Luft, mit solchem Meer, solchen Blumen und einer so reizvollen Bevölkerung, die sich auf die Gastfreundschaft als Geschäft versteht, mußte ein großer Menschenmagnet sein. So wurde sie eine Zeitlang zur elegantesten Küste der Erde. Damals waren noch unsere Groß-
— Es gehört zu ihren Geheimnissen, daß sie jedem ganz das bietet, was er sucht. Es ist eine nachgiebige Küste.

Mondäner Zauber und bourgeoise Gemütlichkeit; Sport, gutes Essen und Bakkarat sind große Attraktionen; aber die größte Attraktion ist das Nichtstun. Die Riviera legitimiert es, dieses *Dolce-far-niente*, man braucht nicht einmal krank zu sein. Kranksein verlangt ja meistens schon eine gewisse Disziplin der Tageseinteilung; Liegekur, Messen, ausführliche Mahlzeiten. „Sich an der Riviera erholen“ heißt nur: in der Sonne sitzen, ein klein bißchen spazierengehen, höchstens ein ganz klein biß-

chen Golf oder Tennis spielen. Nicht einmal das Schwimmen spielt hier eine seriöse Rolle, wie in nördlicheren Badeorten, wo es sportlichen Charakter hat. — Deshalb lieben diese Küste alte Damen so, die auf der Welt nichts mehr zu tun haben, als mit dem Sonnenschirm eine Promenade entlang zu wandeln; und die Künstler, die, wenngleich ihrerseits passioniert fleißig, eine Atmosphäre von Trägheit um sich herum meistens lieben. Hingegen könnte ich mir vorstellen, daß junge Leute, die Aktivität und Tempo gewohnt sind, von dieser Stimmung der Gemächlichkeit auf die Dauer denn doch enerviert würden. Denn auch die Eingeborenen der Küste sind faul, faul mit Technik und mit Genuß. Viele Fischer in den kleinen Nestern der Côte arbeiten wöchentlich nur drei Stunden. Den übrigen Teil der siebenmal 24 Stunden lassen sie ihre Weiber die Netze flicken. Dafür leben sie anspruchslos, von Obst, Fischen, Gemüse. Es sieht aus, als seien sie glücklich. — Dies allen Neuyorkern und Berlinern zum Nachdenken.

III

Wir haben die Côte d'Azur „nachgiebig“ genannt, das heißt: sie zwingt dem Besucher keinen Lebensstil auf, wie die Nordsee, das Engadin oder Ägypten; vielmehr kann er sich denjenigen wählen, der ihm paßt. Nachgiebig ist sie auch unseren finanziel-

Glückliche Küste! Coast of Pleasure, Côte d'Azur,
blaue Küste! Strand des Dolce-far-niente, des Spiels,
der Arbeit, der Blumen und der sonnenbeglänzten
Promenaden. Wir können nicht alles zeigen, was es
an ihr zu sehen gibt. Aber doch etwas. Und nun fan-
gen wir an.

Friedrich Hölderlin

Der Gang aufs Land

Komm! ins Offene, Freund! zwar glänzt ein Weniges heute

Nur herunter und eng schließet der Himmel uns ein.

Weder die Berge sind noch aufgegangen des Waldes

Gipfel nach Wunsch und leer ruht von Gesange die Luft.

Trüb ist's heut, es schlummern die Gäng' und die Gassen und fast will

Mir es scheinen, es sei, als in der bleiernen Zeit.

Dennoch gelinget der Wunsch, Rechtgläubige zweifeln an Einer

Stunde nicht und der Lust bleibe geweiht der Tag.

Denn nicht wenig erfreut, was wir vom Himmel gewonnen,

Wenn er's weigert und doch gönnet den Kindern zuletzt.

Nur daß solcher Reden und auch der Schritt' und der Mühe

Wert der Gewinn und ganz wahr das Ergötzliche sei.

Darum hoff ich sogar, es werde, wenn das Gewünschte

Wir beginnen und erst unsere Zunge gelöst,

Und gefunden das Wort, und aufgegangen das Herz ist,

Und von trunkener Stirn' höher Besinnen entspringt,

Mit der unsern zugleich des Himmels Blüte beginnen,

Und dem offenen Blick offen der Leuchtende sein.

Friedrich Nietzsche

Venedig

An der Brücke stand
jüngst ich in brauner Nacht.
Fernher kam Gesang:
goldener Tropfen quoll's
über die zitternde Fläche weg.
Gondeln, Lichter, Musik —
trunken schwamm's in die Dämmerung
hinaus...

Meine Seele, ein Saitenspiel,
sang sich, unsichtbar berührt,
heimlich ein Gondellied dazu,
zitternd vor bunter Seligkeit.
— Hörte Jemand ihr zu?...

Friedrich Nietzsche

Ecce homo

Ja! Ich weiß, woher ich stamme!

Ungesättigt gleich der Flamme

Glühe und verzehr' ich mich.

Licht wird alles, was ich fasse,

Kohle alles, was ich lasse:

Flamme bin ich sicherlich.

Eines Tages lud Dorati einige Freunde und mich zu einem Kammermusikabend ein, der so lange dauerte, daß die empörten Nachbarn sich beschwerten. Aber vor dieser Unterbrechung erzählte er mir von Bartók, drang in mich, seine Musik kennenzulernen, und spielte mir Auszüge einiger Werke am Klavier vor. Wie alle Offenbarungen erschien auch diese mir klar, schlicht und wie seit langem bekannt. Bartóks Musik stammte aus dem Osten, schon dadurch hatte sie großen Reiz für mich, doch alles Folkloristische war durch sein musikalisches Format umgedeutet, umgestaltet in etwas, das alle anging und zu unserer Zeit und Kultur sprach wie zu jeder anderen. Bei ihm wurde Volksmusik zu etwas universell Gültigem; dem menschlichen Fühlen gab er noble Dimensionen. Bei aller erdhaft-urtümlichen Kraft hatte seine Musik das Verfeinerte, Stählerne, Kompromißlose einer Disziplin, die sich allem Schwelgerischen verschließt. Bartók, ein Komponist des 20. Jahrhunderts, hielt dem Vergleich mit den Giganten der Vergangenheit stand.

Doratis Drängen folgend, machte ich mich mit Bartóks Musik vertraut und liebte am meisten das zweite Violinkonzert und die erste Sonate für Violine und Klavier (Bartóks eigentliches Instrument war, wie bei jedem Ungarn, das Klavier, doch er begriff die Geige). Ich nahm beide Werke in mein Repertoire für 1943 auf und spielte das Violinkonzert in Minneapolis unter Mitropoulos – er dirigierte nicht nur das Konzert, sondern auch die Proben ohne Noten, ein unglaubliches Bravourstück, das er

jede Woche mit einem neuen Programm wiederholte. Einige Tage später spielte ich mit Baller in der Carnegie Hall. Zwischen den beiden Konzerten im November 1943 lernte ich Bartók persönlich kennen. Ich wollte vor der ersten Wiedergabe seiner Sonate sein Urteil hören und bat ihn in einem Brief, sie ihm vorspielen zu dürfen. Meine alte Freundin, »Tante Kitty« Perera, die selbst Geigerin und eine Freundin Toscaninis war, ein reizender Mensch voller Wärme, Lebenslust und immer bereit zu vermitteln, lud Bartók, Baller und mich in ihre Wohnung in der Park Avenue ein. Als Baller und ich an jenem winterlichen Spätnachmittag bei ihr eintrafen, war Bartók schon da. Er saß in einem hart ans Klavier geschobenen Lehnstuhl, die Noten vor sich, den Bleistift in der Hand: nach meinen Erfahrungen ein typisch ungarisches Verhalten. Bartók war wie Kodály erbarmungslos streng mit seinen Schülern. Höflichkeiten gab es nicht. Baller ging ans Klavier, ich suchte mir einen niedrigen Tisch, legte meinen Geigenkasten darauf, packte aus, stimmte. Wir fingen an zu spielen. Nach dem ersten Satz stand Bartók auf – das erste Nachlassen seiner starren Konzentration – und sagte: »Ich dachte, so könne man einen Komponisten erst spielen, wenn er längst tot ist.« Wäre ich wirklich bescheiden, hätte ich dieses Lob nicht erwähnt, aber es ist für mich ein unvergeßlicher Glücksfall, daß ich einen Komponisten durch Wiedergabe seiner Musik gewinnen konnte und daß er, der Lebende, dem wir sie verdankten, sich verstanden fühlte. Damit war das Eis gebrochen. Wir wechselten kein überflüssiges Wort und kannten uns doch. Baller und ich spielten die übrigen Sätze.

Bartók wußte, daß ich kürzlich sein großes Konzert gespielt hatte, und wollte wissen, ob ich es auch erfaßt hätte. Er fragte besonders nach meiner Meinung über eine Passage im ersten Satz. »Sie ist ziemlich chromatisch«, äußerte ich. »Ja, sie ist chromatisch«, sagte er und drängte mich in die Richtung, in die er mich haben wollte: »Haben Sie gemerkt, daß sie sich mehrmals wiederholt?« (Sie kehrt, leicht abgewandelt, etwa zwei- unddreißigmal wieder.) Damit habe ich Schönberg zeigen wollen, daß man alle zwölf Töne verwenden und trotzdem tonal bleiben kann.« Das war typisch für Bartók. Ein Zwölftöner fände in jeder der wiederholten Sequenzen Material für eine ganze Oper. Aus Bartóks üppig wuchernder Phantasie strömten sie mit einer Leichtigkeit, wie es keinem Zwölftöner mit seinem Rechenschieber je gelänge. Er hatte jenen verschwenderischen

Überschwang, der etwas nur einmal benutzt und dann wegwirft.

Bis auf die außergewöhnlich knappe, präzise Sprache, diamantenscharf und klar, die sich aufs Wesentliche beschränkte und jedes unnötige Wort vermied, merkte man Bartók in seinen letzten beiden Jahren, in denen ich ihn kannte, sein inneres Feuer nicht mehr an. Nichts an seinem beherrschten Äußeren ließ auf die barbarische Größe, die mystischen Visionen in seinem Inneren schließen. Hätte ich ihn in seinen gelösten Jugendjahren, als begeisterten Bergsteiger kennengelernt, hätte ich vielleicht keine so tiefe Ehrfurcht vor ihm empfunden und er wiederum vielleicht doch nicht jedes Gespräch so verachtet, obwohl ich bezweifle, daß er je redselig war. Bei einem schöpferischen Menschen tritt das Leben hinter seiner Schöpfung zurück, wird zweitrangig. Bartóks Genius zehrte den Menschen Bartók auf, ließ ihn vereinsamt und ausgesetzt zurück. Worte waren kaum noch nötig, ja das Leben selbst war kaum noch nötig, verglichen mit dem Umsetzen dieses Lebens und seiner Überzeugungen in die Musik.

Das Exil machte Bartók zum Unbehausten, Ausgestoßenen, der nichts mehr brauchte außer einem Bett, einem Tisch, um daran zu schreiben, und – was vielleicht als Luxus gelten kann – absoluter Ruhe, in der seine innere Konzentration fruchtbar werden konnte. Waren diese Bedürfnisse gestillt, so verströmte er die Reichtümer seines Geistes. Er brauchte dazu offenbar weder den Beifall der Kritiker noch die Zustimmung eines Publikums.

Was er aber brauchte und in den Straßen New Yorks schmerzlich vermißte, war der Kontakt zur Natur. Manchmal blieb er mitten in den Benzindünsten stehen, schnupperte und rief aus: »Ich rieche es, irgendwo ist ein Pferd!« Seine Sinne waren unendlich scharf. Seiner Nase folgend kam er tatsächlich zu einem kleinen Stall, in dem man fürs Reiten im Central Park Pferde mietete, und er füllte seine Lungen mit dem nostalgischen Duft. Alle Tiere kamen ihm immer vertrauensvoll entgegen, und er hatte für sie die gleiche Sympathie wie für naturverbundene Menschen. Seine Sehnsucht nach solchen natürlichen Gemeinschaften zeigt sich für mich in der immer stärkeren Schlichtheit seiner letzten Werke, die er im Wettlauf mit dem Tode im freudlosen New York geschrieben hat. Die Straßen müssen ihm unmenschlich vorgekommen sein, er verschloß sein Ohr dem Verkehrsgebrüll und öffnete es voller Interesse den

Rhythmen und Melodien des Jazz, dieser Verschmelzung amerikanisch-afrikanisch-europäischer Elemente, die er teilweise in seinem Konzert für Orchester verwendete.

Ich wußte, daß es ihm finanziell schlecht ging, daß er zu stolz war, um Almosen anzunehmen – und daß er der größte zeitgenössische Komponist war. Ich verlor keinen Augenblick und bat ihn schon am ersten Nachmittag, als wir uns kennenlernten, etwas für mich zu schreiben. Ich redete ihm zu: es brauche nichts Großes zu sein, ich hoffte nicht auf ein drittes Violinkonzert, nur ein kleines Stück für Solovioline. Ich ahnte damals nicht, daß er eins der Meisterwerke aller Zeiten für mich schreiben würde. Und doch, als ich es im März 1944 zu Gesicht bekam, erschrak ich tief: Ich muß gestehen, daß es mir fast unspielbar vorkam.

Der erste Eindruck trog: die Solo-Sonate ist ausgezeichnet spielbar, wunderbar für die Geige geeignet, eines der dramatischsten und befriedigendsten Stücke, die ich kenne, und seit Bach wohl die wesentlichste Komposition für Solovioline, ein Stück äußerster Kontraste. Der erste Satz, Tempo di Ciaconna, überträgt das größte Werk Bachs für Solovioline, den letzten Satz der Partita d-Moll, ins Ungarische, frei, aber diszipliniert. Dann kommt eine gewaltige Fuge, vielleicht das aggressivste und brutalste Musikstück meines Repertoires, gefolgt von der völlig heiteren Melodie mit den raschen, schwer faßbaren, tanzähnlichen Rhythmen des Presto. Daß ich diese herrliche Musik veranlaßte, ist mir eine Quelle der Befriedigung, und daß ich sie Bartók, ehe er starb, noch selbst habe vorspielen können, bleibt ein wichtiges Ereignis meines Lebens.

Ich war noch ein Mädchen. Es geschah eines Sonntags. Da kam der alte, pensionierte Lehrer Givulescu aus Săvîrsin zu mir, zusammen mit seinem Sohn und zwei Professoren aus Pest. Sie waren zu viert. Givulescu hatte auch mal ein paar Jahre in Troas unterrichtet. Die Professoren machten einen freundlichen Eindruck und waren sehr groß. Sie waren stattlich jung und hübsch. Sie fragten meine Mutter, ob sie sie bei sich aufnehmen könnte und ob sie es erlauben würde, daß ich ins Grammophon sänge. Sie bezeichneten diese Maschine als «Grammophon». Ich sang erst eine schöne Strophe und dann noch eine. Ganz wunderschön kam es aus dem Kasten wieder heraus. Das ganze Dorf versammelte sich um uns herum. Das ganze Dorf. Jeder wollte singen. Es sangen die jungen Männer, es sangen die alten Frauen, es sangen Stefan Florcă, Hălmăgean Gligor, Cătăna Maxim . . . Ich weiß noch, daß die Professoren mich baten, nicht die Lieder zu singen, die wir von den Soldaten gelernt hatten, sondern wirklich nur die, die aus den Bergen hier stammten. Und so sang ich nur die von hier!

Béla Csende (Hrsg.), *A népdalkutató Bartók Béla*, Békéscsaba
(Kner Nyomda), 1981, S. 96f.