

Sándor Veress' Klaviertrio über drei Gemälde alter Meister

von *Thomas Gerlich*

Bis in die späten Jahre seiner Emigration hinein wurde Sándor Veress vornehmlich als Repräsentant des musikalischen Vorkriegs-Ungarn behandelt. Wiederholt erreichten ihn Anfragen, ob er einen Bartók-Gedenkartikel übernehmen würde, ein Vorwort zu einem Buch über seinen Lehrer Kodály, dessen Nachfolger als Kompositionsprofessor er gewesen war, oder einen kleinen Einführungsvortrag zu einem Werk des einen oder anderen. Kaum etwas hätte Veress ferner gelegen, als seine grundlegende Prägung durch die Musikkultur seiner Heimat zu leugnen. Und meist bereitwillig kam er dem Wunsch nach, sein authentisches Wissen über ein Komponieren und eine Musikanschauung weiterzugeben, die beide dem Bewußtsein seiner Umgebung im Grunde nur noch immer fremder zu werden drohten. Bei alledem wurde (und wird) jedoch leicht übersehen, daß er das Schweizer Exil auch als eine Chance zur Neuorientierung seiner künstlerisch-intellektuellen Identität begriff. Veress konfrontierte sich wieder und wohl tiefgreifender als je zuvor mit dem, was er "den weiten europäischen Horizont" nannte.¹ Als ein Weg in diesem Prozeß ist gewiß seine Auseinandersetzung mit der Dodekaphonie anzusehen. Einen ganz anderen Weg, nämlich die kompositorische Auseinandersetzung mit klassischer europäischer Malerei, beschritt er in seinem Klaviertrio, das den Untertitel "Tre quadri" trägt. Von diesem berichte ich zunächst als Ganzem, bevor ich mich dann allein dem zweiten Satz zuwende.

In der zweiten Hälfte des Jahres 1951 arbeitete Veress an der *Hommage à Paul Klee*, einer "Fantasie" für zwei Klaviere und Streichorchester, in der jeder der sieben Sätze auf jeweils ein Bild von Klee bezogen ist. Bereits in diese Zeit fallen die Anfänge der Entstehungsgeschichte des Trios. Aus der Korrespondenz des Komponisten, die in der Paul Sacher Stiftung aufbewahrt wird, läßt sie sich in groben Zügen erschließen. Hermann Müller, langjähriger Leiter des Berner Kammerorchesters, bahnte im Juli 1951 einen Auftrag des Berners Erich Vatter (und zwar explizit für ein Klaviertrio) an, der im Februar des nächsten Jahres förmlich erteilt wurde. Veress ging die Komposition indes nicht sogleich an, und noch 1961 bekundete er, "in einem sehr anfänglichen Stadium" der Arbeit zu sein, in dem nicht feststehe, ob das Werk letztlich zwei- oder dreisätzig werde.² Einem Vermerk am Ende der gedruckten Partitur, die 1967 bei Edizioni Suvini Zerboni in Mailand erschien, ist zu entnehmen, daß er das Trio 1963 beendete. Die konzeptionelle Idee, in

dem Stück erneut auf musikalische Reflexe von bildender Kunst zu zielen, könnte aber wesentlich früher fixiert worden sein. Manches spricht dafür, daß dies bereits im Umkreis der Uraufführung der Klee-Fantasie (Januar 1952) und angeregt durch deren wohlmeinende Aufnahme geschah.

Aus dem Untertitel des Trios und den Satztiteln ergibt sich unmißverständlich, daß jeder Satz genau auf *ein* Bild (oder genauer: Gemälde) Bezug nimmt. Die Satztitel sind allerdings auf folgenschwere Weise ungenau. Sie führen zu Zuordnungsproblemen, die auch durch einen Veress-Brief der 80er Jahre³ kaum gemildert werden, in dem die zwei in der Partitur fehlenden (ohnehin aber naheliegenden) Maler-Namen genannt sind. Einzig beim dritten Satz, “‘Der Bauertanz’ (Danza contadina)” überschrieben, ist die Vorlage eindeutig zu bestimmen. Es handelt sich um ein gemeinhin genauso betitelt, spätes Gemälde von Pieter Bruegel d.Ä. aus den 1560er Jahren.⁴ Über dem zweiten Satz hat Veress “Et in arcadia ego” notiert. Gemeint ist ein Werk von Poussin, das auch als *Die arkadischen Hirten* o.ä. bekannt ist und in zwei sehr unterschiedlichen Versionen existiert.⁵ In diesem Fall läßt sich immerhin noch eine Arbeitshypothese wagen: Der Komponist hatte wohl die häufig reproduzierte, leicht zugängliche zweite Version (“probably the best known of all Poussin’s paintings”⁶), bei der sich eine Datierung zwischen 1638 und 1640 durchsetzt, im Auge. Als gegenwärtig aussichtslos muß dagegen ein Versuch angesehen werden, Veress’ Vorlage für den ersten Satz zu ergründen. “Paysage de Claude Lorrain” lautet die Überschrift. Der flüchtige Blick in ein Verzeichnis der Gemälde von Lorrain (1600–1682) zeigt, daß von den ca. 250 Werken knapp drei Viertel als “Landschaft” (mit oder ohne präzisierende Zusätze) bezeichnet werden.⁷ Quellen, die eine Antwort auf die Zuordnungsfrage gäben, sind mir nicht bekannt. Auch hypothetische Einschränkungen – welche Lorrain-Landschaften könnte Veress in Museen gesehen haben? etc. – geben keinen hinreichenden Aufschluß. Doch selbst eine künftige Beantwortung der Frage tangierte nicht im mindesten die Einsicht, daß es die Intention des Komponisten gewesen zu sein scheint, eine genaue Referenz *im Werk* nicht explizit zu machen. Denn es ist kaum vorstellbar, daß sich Veress der Vagheit seiner Partituranzeige nicht bewußt gewesen ist.

Ein Versuch, sich dem zweiten Satz des Klaviertrios auch in seiner Relation zur Bildvorlage zu nähern, kann bei einer Passage aus einem Brief Veress’ ansetzen: “Bilder vermitteln [...] immer eine bestimmte Stimmung, eine Bewegung, eine strukturelle Ordnung, verschiedene Farbenkombinationen etc., die, wenn man die Resonanzfähigkeit besitzt, gewisse Klangbilder hervorrufen können, die dann durch die Eigengesetzlichkeit der musikalischen Komposition ausgeformt werden.”⁸ Veress benennt hier also allgemein das Feld der sich ihm eröffnenden Ansatzpunkte am Bezugsobjekt Bild, ohne jedoch vergleichbar differenziert Modi seiner kompositorischen Bezugnahme anzufügen, was aus der Perspektive des Analytikers natürlich wünschenswert gewesen wäre.

Einem solchen Versuch, der hier nur skizziert werden kann, hat ein Blick auf das Bild vorauszugehen. *Et in Arcadia ego* in den zwei Versionen des "peintre-philosophe" Poussin war und ist Gegenstand zahlreicher Interpretationen. Locus classicus bleibt ein Aufsatz Erwin Panofskys, der Veress, wie er gesprächsweise bekundete, zur Zeit der Entstehung des Trios nicht bekannt war.⁹ Ich verzichte auf eine Darstellung des kunstgeschichtlichen Diskussionsstandes und beschränke mich darauf, jene Aspekte der zweiten Version anzusprechen, die im Hinblick auf Veress' Komposition bedeutsam erscheinen: Gezeigt wird ein Sarkophag in arkadischer Landschaft, der in der Mitte des Bildvordergrundes plaziert ist. An diesem Ort haben sich drei Schäfer und eine sich eindeutiger Interpretation entziehende Frauengestalt (vermutlich auch eine Schäferin) eingefunden, die paarweise, je eine Person aufrecht, die andere gebeugt, an der Vorderseite des Grabmals gruppiert sind, und zwar so, daß sich eine annähernd symmetrische Konfiguration ergibt. Die Aufmerksamkeit der Verharrenden richtet sich auf eine Inschrift, die zentriert an der ihnen zugewandten Seite des Mauerwerks angebracht worden ist. Die Atmosphäre des Ganzen ist im Gegensatz zur Dynamik der ersten Version von kontemplativer Ruhe geprägt – "the scene is one from which virtually all movement has been eliminated."¹⁰ Jene Inschrift ist nun aber die Sentenz "Et in Arcadia ego", die das Werk zu einem gedankenschweren Bild mit emblematisch-allegorischem Einschlag macht. Als Bestandteil von Memento-mori-Bildern, die der späteren Darstellung Poussins vorausgingen, ist das Satzfragment zu verstehen im Sinne von "Selbst in Arkadien bin ich, der Tod". Panofsky zufolge wuchs der Wendung durch Poussins zweite Version eine Sinnalternative zu, da in diesem Bild den Schäfern, auf Sarkophag und Inschrift stoßend, nicht so sehr ihr "vom Tod bedrohtes gegenwärtiges Glück" bewußt wird, sondern sie durch ein "vom Tod beendetes vergangenes Glück"¹¹ – nämlich jenes des durch die Sentenz zu ihnen sprechenden Verstorbenen – elegisch gestimmt werden. "Auch ich bin (einmal) in Arkadien gewesen" wird den Betrachtern im Bild und denen des Bildes bedeutet.

Da es Veress keineswegs um eine alles erfassende Umsetzung seiner Vorlagen ging, mußte ihm die konzeptuelle Dimension dieses Bildes nicht als ein Hindernis dafür erscheinen, es einem der Klaviertrio-Teile zugrunde zu legen. Seine Poussin-Fantasie erfüllt die traditionelle Funktion des langsamen Satzes, gestellt zwischen einen monothematischen, mit Techniken der entwickelnden Variation gearbeiteten Kopfsatz und ein Finale, bei dem trotz in-trikater Verfremdungen die Züge eines Tanzsatzes erkennbar bleiben. Veress inszeniert die Langsamkeit des Mittelsatzes schon vorab, indem er ihn mit der "Quieto"-Vorschrift unter einen Assoziationsrahmen stellt und eine "weiße", eine Stile-antico-Notation der Tondauern wählt. Er entwickelt den Satz aus der spezifischen Verknüpfung einer Klangidee mit einer Satzstruktur, zu der bis zum Schluß immer wieder zurückgekehrt wird: Violine und Cello agieren streng homorhythmisch in schweifenden Melodiezügen aus simultanen Sekunden und Septimen, die um zwei bis vier Oktaven gespreizt

sind und so wie diffuse Verfehlungen von Mehrfachoktaven wirken. Das Klavier tritt, kleingliedriger artikulierend, mit den gleichen, meist ebenfalls auseinandergelegten Simultanintervallen hinzu, klanglich stellenweise eingefärbt durch Oktavierungen. Es resultiert eine Art Polyphonie homophoner zweistimmiger Schichten, die den vertikalen Tonraum auf eine einerseits weiträumig, oft in Extremlagen ausgreifende, andererseits nicht-kompakte, vielleicht mit "durchlässig" umschreibbare Weise gliedert. Der Satzverlauf kann nun verstanden werden als eine Reihe von Ansätzen, in denen sich die Stimmen von der Determiniertheit dieser Klang/Struktur-Konstellation vorübergehend emanzipieren. Hierzu werden zum einen die Stimmenpaare durch Aufgabe von Homorhythmik, Parallel- oder Geradbewegung entkoppelt. Zum anderen wird die Beschränkung auf die genannten Simultanintervalle, mit denen wie mit Tonsatzbausteinen disponiert wird (ein bei Veress häufiger anzutreffendes Kompositionsverfahren), punktuell durchbrochen.¹² Geprägt bleibt der Satz trotz alledem durchweg von der langsamen Gangart und dem ruhigen Duktus, die von der besagten Konstellation herbeigeführt werden und mit denen Veress eine basale Korrespondenz mit den Bewegungsverhältnissen und der Atmosphäre im Bild herstellt. Dies ist die erste festzuhaltende Entsprechung zwischen den beiden Werken. Eine weitere – gewiß weniger offenkundig – läßt sich erkennen in der Strukturanalogie, die zwischen der Gegenüberstellung zweier Stimmenpaare und der dargestellten paarigen Figurengruppierung besteht.

Ein einziges Mal im Verlauf des Satzes (Takte 25–28) führt Veress alle drei Instrumente homophon zusammen. Sie vereinen sich zu einer Folge von sechs fünf- bis achttönigen Akkorden in ganzen Noten. Die unvermittelte rhythmische Verbreiterung und eine bis zum *ff* sich linear steigernde Lautstärkekurve heben die Akkordfolge aus dem Satzganzen, in dessen rechnerischer Mitte sie steht, heraus. Ruft man sich in Erinnerung, daß Poussin das "Et in Arcadia ego" in die Mitte seines Gemäldes gesetzt hat, so zeigt sich eine zweite Strukturanalogie in der einerseits von dem homophonen Block, andererseits von der Inschrift bewirkten zentrierten Formanlage. Diese Beobachtung vermag es vielleicht, die abschließende, spekulative Erwägung noch einer weiteren, verwickelteren Bezugnahme der Komposition auf das Bild, nämlich der Akkordfolge auf die Sentenz, in ihrem interpretatorischen Gewicht zu stützen. Diese Erwägung setzt das Bewußtsein für ein in diesem Kontext anachronistisches Mittel der musikalischen Bezugnahme auf einen Text voraus, das sogenannte Noëma. Die Lehre von den musikalisch-rhetorischen Figuren versteht darunter das Gestaltungsmittel, in einer polyphonen Vokalkomposition auf die Bedeutsamkeit eines Textteils – eines Namens, eines Begriffes oder einer Kernaussage – durch seine streng homophone (und konsonante) Vertonung hinzuweisen.¹³ Die in dieser Bestimmung genannten rein satztechnischen Bedingungen werden (bis auf das Konsonanzgebot) von Veress' Akkordfolge erfüllt. Nun erklingt allerdings im zweiten Satz des Klaviertrios kein Text, so daß auch nicht auf Teile eines solchen rekurriert wer-

den könnte. Aber der Satz ist doch auch eine Komposition *über* den in der Satzüberschrift angegebenen Text, dem als Bildbestandteil Schlüsselfunktion zukommt. Daß auf diese Kernaussage gerade durch den homophonen Block referiert wird, legt die genannte zweite Strukturanalogie nahe. So kann man die Akkordfolge unter Herbeiziehung der Figur des Noëma als einen instrumentalen Hinweis auf die Sentenz oder gar als ihre instrumentale Repräsentation verstehen – ganz unabhängig davon, ob Veress so etwas intendiert hat.

- 1 Andreas Traub, "Sándor Veress: Lebensweg–Schaffensweg", in: *Festschrift Sándor Veress zum 80. Geburtstag*, hrsg. von Andreas Traub, Berlin 1986, S. 30.
- 2 Zu den genannten Entstehungsetappen siehe die Briefe von bzw. an Veress vom 23. Juli 1951, 16. Februar 1952 und 30. September 1961; Sammlung Sándor Veress, Paul Sacher Stiftung.
- 3 Brief an M. Fink vom 10. Februar 1983; Sammlung Sándor Veress, Paul Sacher Stiftung.
- 4 Als Referenz siehe Giovanni Arpino/Piero Bianconi: *L'opera completa di Bruegel*, Mailand 1967 (= *Classici dell'Arte* 7) Kat.-Nr. 78, S. 111f.
- 5 Vgl. Doris Wild, *Nicolas Poussin*, 2 Bände, Zürich 1980: Bd. 2 (Katalog der Werke), Kat.-Nr. 13, S. 17 (erste Version, Chatsworth, Derbyshire, Devonshire Collection) und Kat.-Nr. 83, S. 80 (zweite Version, Paris, Musée du Louvre).
- 6 *Nicolas Poussin 1594–1664*, Katalog zur Ausstellung in der Royal Academy of Arts, hrsg. von Richard Verdi, London 1995, S. 218.
- 7 Vgl. Marcel Röthlisberger, *Claude Lorrain: The Paintings*, 2 Bände, New Haven 1961.
- 8 Siehe Anm. 3.
- 9 Deutsch als "‘Et in Arcadia ego’: Poussin und die Tradition des Elegischen", in: Erwin Panofsky, *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1978, S. 351–377. – Die Information darüber, daß Veress den Aufsatz nicht kannte, verdanke ich einer freundlichen Mitteilung von Andreas Traub.
- 10 Siehe Anm. 6.
- 11 Panofsky, a.a.O. (siehe Anm. 9), S. 352.
- 12 Eine Druckfehlerkorrektur: Schon allein aus notationstechnischen Gründen (die stilkritisch zu untermauern wären) ist in Takt 22f., Klavier, unteres System, ein Baß-Schlüssel zu ergänzen.
- 13 Vgl. Joachim Burmeister, *Musica poetica*, Rostock 1606, ND Kassel/Basel 1955 (= *Documenta Musicologica* 10), S. 59f.; Dietrich Bartel, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber 1985, S. 219–221. Als klassisches Beispiel vgl. etwa das "Et incarnatus est ..." (Credo, Takte 91–110) in Josquins *Missa Pange lingua*.