

Ferenc Erkel: „Bánk bán“ Eine Nationaloper in Ungarn im europäischen Kontext*

In der abendländischen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts gehörte Ungarn zu den »östlichen Peripherien Europas«,¹ die bis dahin kulturell zurückgeblieben waren und erst jetzt mit neuen, unverbrauchten Kräften auf die Bühne der europäischen Musikgeschichte traten. Als Ferenc Erkel (1810-1893) 1840 seine erste Oper zur Aufführung brachte, war die Tradition der ungarischen Singspiele gerade ein halbes Jahrhundert alt. Erst seit 1793 spielte man Stücke aus der Nationaldichtung und Nationalgeschichte in der ungarischen Sprache und legte somit den Grundstein für die Nationaloper. Da aber auch die Werke westlicher Meister in Ungarn aufgeführt wurden, stellt sich die Frage, inwiefern sie als Vorlage für Erkel betrachtet werden können. Auch diese fallen unter die Gattung *Nationaloper*. Doch hatten die Stücke in Osteuropa eine ähnliche politische Funktion wie Verdis Opern in der italienischen Risorgimento-Bewegung? Wurden ihre Melodien ebenso populär wie der Gefangenenchor aus „Nabucco“?

Neben dieser Frage nach der Rezeption stellt sich diejenige Frage nach der musikalischen Sprache Erkels: Traf er den Ton seiner eigenen Nation? Distanzierte er sich formal und musikalisch von seinen westlichen Kollegen, und schuf er damit eine ganz neue Form der Oper? Oder betrachtete er die italienische Oper, das Wiener Singspiel, die französische Opéra und das Vaudeville als so bedeutende Vorbilder, daß er diese auch weiterhin als Grundlage für seine eigenen Werke nahm?

Erkel gehört neben dem Polen Moniuszko und dem Kroaten Lisinski zu den im Westen weniger bekannten osteuropäischen Komponisten. Seine Oper „Bánk bán“ gilt jedoch heute noch als die bedeutendste Nationaloper Ungarns.² An ihrem Beispiel soll gezeigt werden, welchen Einfluß die Nationalbewegung des 19. Jahrhunderts auf die Stoffwahl ausübte und in welcher Weise diese Bewegung die Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte der Oper prägte. Die musikalische Analyse wird unter dem Aspekt durchgeführt, wie stark sich nationale Elemente gegenüber dem schon gewohnten italienischen, französischen und deutschen Stil behaupten konnten, welchen Stellenwert also „Bánk bán“ neben den westlichen Werken hat.

* Stark gekürzte Fassung einer 1995 bei Prof. Dr. Konrad Küster an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg verfaßten Magisterarbeit. Die Zitate aus ungarischer Literatur sowie die abgedruckten Text- und Notenbeispiele wurden vom Autor entweder übersetzt oder anhand vorliegender Übersetzungen übertragen.

¹ Szabolcsi: Die Anfänge der nationalen Oper, 57.

² Vgl. Bónis: Franz Erkel – der Begründer; Lesznai.

I. Biographische Übersicht

Ferenc Erkel wurde am 7. November 1810 in Gyula (Komitat Békés), im Südosten des heutigen Ungarn, geboren.³ Seine Mutter, Klára Terézia Ruttkay, war die Waise eines Gutsverwalters, sein Vater, József, Lehrer und Chorleiter an der Pfarrkirche. Die musikalische Tradition wurde in der Familie von jeher gepflegt; neben dem Vater nahm auch der Großvater an musikalischen Ereignissen teil. Sie waren wohl auch die ersten musikalischen Lehrmeister des jungen Ferenc, bevor er ab dem zweiten Schuljahr in der deutschen Klasse unter die strenge Obhut seines eigenen Vaters kam. Während seine Noten nur mittelmäßig ausfielen, konnte er schon im Alter von zehn Jahren seinen Vater als Organist vertreten. Kirchenmusik, Veranstaltungen im Schloß und private Musikabende hatten mehr Einfluß auf Erkel als jeglicher Musikunterricht.

Das Gymnasium besuchte Erkel in Preßburg (*Bratislava, Pozsony*), wo er im Hause des Komponisten und Musikpädagogen Henrik Klein nicht nur wohnte, sondern von ihm wohl auch Unterricht erhielt. Aus diesen Jahren stammte seine erste, leider nicht mehr auffindbare Komposition, eine Litanei mit Orchesterbegleitung. Mit 17 Jahren kam Erkel nach Klausenburg (*Cluj-Napoca, Kolozsvár*), wo der Aufenthalt für ihn in mehrfacher Hinsicht bedeutend wurde. Zum einen trat er hier zum ersten Mal als reifer Pianist auf, womit seine Entwicklung zum landesweit berühmten Virtuosen begann. Zum anderen befand er sich in dieser siebenbürgischen Stadt über sechs Jahre im Zentrum der ungarischen Nationalkultur. »Alles, was ich bin, verdanke ich meinen Klausenburger Jahren«, gestand der Komponist seinem ersten Biographen Ábrányi. »Dort erfüllte sich mein Herz mit den allerschönsten ungarischen Volksliedern, von denen ich nie mehr loskam, und ich beruhigte mich solange auch nicht, bis ich nicht all das von meiner Seele schütten konnte, von dem ich schon damals spürte, daß ich es ausschütten muß.«⁴

Im Frühjahr 1835 ließ sich Erkel in der Hauptstadt Pest-Ofen (*Pest-Buda*) nieder. Er übernahm verschiedene Dirigentenposten, bis er am 17. Januar 1838 an das neu eröffnete Ungarische Theater, das spätere Nationaltheater in Pest wechselte.⁵ Obwohl er mit vielen Befugnissen ausgestattet war, hatte er es nicht einfach, den Chor, das Orchester und vor allem das Repertoire des Theaters zu erweitern. Parallel hierzu aber ent-

³ Eine ausführliche, deutschsprachige Biographie Erkels enthalten *Németh: Erkel – Sein Leben und Wirken; Véber*. Die vorliegende Übersicht richtet sich hauptsächlich nach letzterem Werk.

⁴ *Ábrányi* 17-18.

⁵ *Bónis*: Wie ist Erkel Kapellmeister des Pester Ungarischen Theaters geworden?

standen kleinere, nur zum Teil erhaltene Werke, nämlich erste Lieder und einige (ungarische) Phantasien für Klavier.

1839 heiratete Erkel die Pianistin Adél Adler, Tochter des Dirigenten der Krönungskirche, der Matthias-Kirche von Ofen, György Adler.

Am 8. August 1840 wurde Erkels erste Oper, „Bátori Mária“, uraufgeführt. Die historisch nicht belegbare Handlung spielt unter dem ungarischen König Kálmán (1095-1116), dessen Sohn ohne Wissen des Vaters die Edelfrau Mária Bátori geheiratet hat. Während der König jedoch die Ehe nachträglich absegnet, gelingt es intriganten Ratsherren, die einen »Krüppel« als Nachfolger auf dem ungarischen Thron ablehnen, sich gegenüber dem König durchzusetzen und Mária zu erstechen. Diese Oper ist noch von den traditionellen Elementen der (west-) europäischen Opernliteratur und deren Formen (zweiteilige Arie, Romanze, Trinklied, Jägerchor, Marsch) geprägt. Dagegen sind aber nationale, von der ungarischen Tanzmusik (dem „Verbunkos“)⁶ inspirierte Einlagen gerade an dramatisch wichtigen Stellen auch nicht zu überhören, wie dies in der Zeitschrift ‚Honművész‘ (*Heimatkünstler*) nach der Uraufführung bemerkt wurde: »Der Stil ähnelt am meisten der gewohnten deutschen Romantik. Der Komponist hat jedoch recht geschickt auch ungarische Melodien darin verwoben.«⁷

1844, bei der Uraufführung seiner zweiten Oper, war Erkel in seiner Entwicklung weiter fortgeschritten. In „Hunyadi László“ löste er sich ein wenig von den traditionellen Formen, fügte aber vor allem mehr nationale Musikelemente in das Werk, die nun auch der spezifischen Personencharakterisierung dienen. Auch diese Oper wurde überwiegend positiv aufgenommen, wie ein Satz aus der Zeitschrift ‚Honderű‘ (*Heimatsfreude*) widerspiegelt: »Wenn die ungarische Musik eine Zukunft hat, wenn man dereinst von einer ungarischen Schule in der Musikkunst der Kulturvölker sprechen wird, so wird deren Begründung unsere Nation hauptsächlich dem Komponisten des „Hunyadi László“ zu verdanken haben.«⁸

Einige volkstümliche Melodien aus dieser Oper eroberten die Straßen, und – wie Verdis Gefangenenchor „Va pensiero“ für Italien – der Schlußchor aus dem Finale des ersten Aktes wurde die Hymne der Revolutionäre von 1848 in Pest. Um die Bedeutung dieses Chores für das damalige Publikum zu verstehen, sei die Beziehung zwischen der Oper und dem 15. März 1848, dem ersten Tag der Revolution in Pest-Ofen, verdeutlicht. Das Werk beschreibt den Fall von László Hunyadi im Jahre 1457, Sohn des Türkenbezwinners János Hunyadi (1446-1452), Bruder des späteren Königs Matthias Corvinus (1458-1490). László hat in Notwehr einen unbeliebten Magnaten getötet, doch der König gewährt ihm Straffreiheit. An

⁶ Zu den Termini der ungarischen Musikgeschichte *Szabolcsi*: Geschichte der ungarischen Musik; *Dobszay*.

⁷ Nach *Véber* 22.

⁸ *Ebenda*, 25.

dieser Stelle erklingt das besagte Chorfinale „Tot ist der Bösewicht“. Da aber der König von einem intriganten Günstling umgestimmt werden kann, wird László unschuldig auf dem Schafott hingerichtet.

Am 14. März 1848 trat in Wien Staatskanzler Metternich zurück, ein von den Revolutionären lang geforderter Schritt, der die Welle der Begeisterung von Wien nach Pest ausbreiten ließ. Der folgende Tag war in der ungarischen Hauptstadt von Aufmärschen und Kundgebungen geprägt, die am Abend selbst das Nationaltheater nicht verschonten. Das ‚Pesti Hírlap‘ (*Pester Nachrichtenblatt*) berichtete von den Ereignissen, die während einer Aufführung des Dramas „Bánk bán“ begannen, wie folgt: »Das Volk strömt nach der Erkämpfung der Pressefreiheit herein, alle Bänke werden voll, den bis zur Erstickung zusammengedrückten Menschen reichen die Logen-Besucher die Hände nach unten und heben sie zu sich herauf... Schreie ertönen: ›Wir wollen den Rákóczi-Marsch hören!‹ Gábor Egressy stellt sich in der Maske des Petur Bán vor das Publikum und fragt: ›Sollen wir den „Bánk bán“ fortsetzen, oder aus dem „Hunyadi László“ singen?‹ Erneute Rufe: ›Wir wollen den Hunyadi, die Marseillaise, den Rákóczi, die Hymne...!‹ Worauf die Rufe aufhören, die Ruhe der Erwartung erfüllt den Raum. Erkel gibt den Einsatz für „Tot ist der Bösewicht“, die Menge verflucht Metternich. Dann folgt die Hymne, darauf der Rákóczi und die Marseillaise. Fűredy singt Volkslieder, danach erklingt erneut die Hymne, der Mahnruf,⁹ die Marseillaise, der Rákóczi; wer weiß, wie oft, nahezu bis zur totalen Erschöpfung.«¹⁰

Die Parallelen zwischen dem Hunyadi-Chor und dem aktuellen Ereignis lagen auf der Hand. Das Volk besang in „Tot ist der Bösewicht“ die Niederlage Metternichs. Die erwähnte Hymne, die ebenfalls 1844, im Jahr des „Hunyadi László“, zu einem Text von Ferenc Kölcsey (1790-1838) entstand, ist die offizielle Nationalhymne Ungarns, ein mehr sakrales als martiales Werk, das mit den Worten beginnt: »Gott segne den Ungarn... «

Erkels nächste Oper, der hier zu behandelnde „Bánk bán“, wurde erst 16 Jahre später uraufgeführt. Die lange Entstehungszeit, die weiter unten untersucht wird,¹¹ ist wohl teilweise auch mit der postrevolutionären habsburgischen Politik und deren strengen Zensurvorschriften zu erklären. Als Opernkomponist trat Erkel in der Zwischenzeit lediglich 1857, aus Anlaß des ersten Besuches der Kaiserin Elisabeth in Ungarn, kurz in Erscheinung: Er übernahm die Komposition des zweiten Aktes der Oper „Erzsébet“, die er mit den Brüdern Ferenc und Károly Doppler als Gemeinschaftswerk verfertigt hatte.

⁹ Der „Szózat“ (*Mahnruf*, 1837) ist ein von Béni Egressy vertontes Gedicht von Mihály Vörösmarty (1800-1855), eines der neben der Hymne heute noch bekanntesten Nationallieder in Ungarn.

¹⁰ Nach *Németh*: Erkel Ferenc életének krónikája, 88.

¹¹ Siehe den Abschnitt 3. 2.

„Bánk bán“ setzte musikalisch noch den alten Weg des „Hunyadi László“ fort, aber bereits unter anderen gesellschaftlichen Umständen. Seinen Hintergrund ergaben »nicht mehr die stürmischen, revolutionären und Massen erhebenden vierziger Jahre, sondern die tragische Stimmung der fünfziger Jahre, ihre unterdrückten Emotionen und die langsame Umgruppierung der gesellschaftlichen Kräfte.«¹² »Die Handlung übersteigt die Tragödie und Konflikte eines Individuums und wird zur Tragödie der ganzen Nation, zu einem Volksdrama.«¹³ Das Werk bildete den Abschluß in der Entwicklung der national-heroisch-romantischen Oper und gleichzeitig den Beginn des musikalischen Volksdramas.

Mit „Bánk bán“ stand Erkel auf dem Zenit seines kompositorischen Schaffens. Keines seiner späteren Werke erntete auf Dauer einen vergleichbaren Erfolg. Die nächste Oper, „Sarolta“, die schon ein Jahr darauf uraufgeführt wurde, hinterließ beim Publikum einen »eigenartigen Eindruck [...]«. Aus Respekt vor Erkel waren die Kritiken jedoch sehr taktvoll.¹⁴

Die Entfremdung zwischen Komponist und Publikum hatte mehrere Gründe. Zum einen starb während der Arbeiten an „Bánk bán“ der Librettist der ersten drei Opern, Béni Egressy (1814-1851), der als Lehrer, Sänger und Liederkomponist sowie Schauspieler, Übersetzer und Bühnendichter vielseitig am Theater gearbeitet hatte. Entsprechend reichhaltig waren seine Erfahrungen auf diesem Gebiet. Németh hält ihn für ein »Wildgenie« und den fähigsten Textdichter Erkels.¹⁵

Zum anderen mißachtete Erkel die allmählich einsetzende politische Annäherung zwischen Österreich und Ungarn, die in den Ausgleich von 1867 mündete. Der Komponist verurteilt diesen Ausgleich und schrieb weiterhin Opern aus der nationalen Geschichte Ungarns mit provokanten Bezügen auf die Gegenwart. Nach Ujfalussy habe Erkel auch in seinen späteren Textbüchern bewußt die Ideale der Freiheitskriege gesucht und damit die Stücke »fehlinterpretiert«. Das Publikum habe diese Ideale nicht mehr nachvollziehen können oder wollen.¹⁶

Der dritte Grund für Erkels Entfremdung vom Publikum in den Spätwerken war, daß er Wagners Kompositionstechnik übernahm, obwohl er sich anfangs noch vehement gegen die Aufführung von dessen Musikdramen gewandt hatte, in der Befürchtung, daß Wagners Kunst der Entwicklung der jungen ungarischen Oper schaden könne. Tatsächlich entwickelte sich aber in Ungarn schon bald eine große Wagner-Sympathie, die weit ins 20. Jahrhundert hineinreichte. Kodály sah die Befürchtung Erkels als begründet an: »Die sich verspätet entwickelnde ungarische Musik

¹² Maróthy: Erkel Ferenc operadramaturgiája, 68.

¹³ Vámosi-Nagy – Várnai 32.

¹⁴ Véber 34.

¹⁵ Németh: Erkel Ferenc életének krónikája, 102.

¹⁶ Ujfalussy: Erkel Ferenc és szövegkönyvei, 40.

wurde zu früh von der Wagner-Welle überrollt; ohne diese hätte sie sich vielleicht geradliniger und organischer entwickeln können.¹⁷ Doch selbst Erkel blieb von dieser Welle nicht verschont. Er führte mit der Philharmonischen Gesellschaft, einem Orchester, das er 1853 selbst gegründet hatte, regelmäßig symphonische Werke, meist Ouvertüren von Wagner auf, und ab den siebziger Jahren waren auch seine Opern von der Wagnerschen Kompositionstechnik beeinflusst. Obwohl aus den genannten Gründen das Ansehen des Opernkomponisten Erkel stark gesunken war, ließen die Kritiker nicht nach, dem Meister Lob zu zollen.

Die neue Entwicklung begann ansatzweise schon in der nächsten Oper „Dózsa György“ (1867), die als ein bedeutender Fortschritt im Lebenswerk des Komponisten angesehen wurde. »An musikalischem Werth«, urteilte der ‚Pester Lloyd‘ »steht „Dózsa György“ um Vieles höher als „Bánk bán“ und „Hunyadi László“.«¹⁸ Politische Kreise betrachteten jedoch die Oper als Protest gegen den Ausgleich. »Hierdurch besiegelt sich seine [Erkels] Isolierung, die sich im weiteren nur noch steigert.«¹⁹ Die Handlung bezieht sich auf den Bauernaufstand von 1514: Der vom König zum Heerführer ernannte einfache Bauer György Dózsa fällt wegen seines Hochmuts beim Adel in Ungnade und wird deshalb hingerichtet.

In „Brankovics György“ (1874) »decken Musik und Text einander vollkommen«.²⁰ »Es ist möglich«, werteten die ‚Fővárosi Lapok‘ (*Hauptstädtische Blätter*) »daß seine früheren Werke nach allgemeiner Auffassung melodiöser und mehr ungarisch sind, aber dies ist dramatischer, und sein Stil ist einheitlicher. [...] Das ist keine ungarische Oper wie es die anderen waren, sondern kosmopolitische Musik mit internationalem Text.«²¹ Auch diese Handlung zeichnet das Scheitern einer historischen Figur der ungarischen Geschichte nach: György Brankovics, Despot von Serbien, verbündete sich mit den Türken und wurde während eines Überraschungsangriffs vom besiegten geglaubten ungarischen Heer László Hunyadis getötet. Wieder konnte der Stoff als Protest gegen die aktuelle Politik verstanden werden, denn die Oper gelangte zu einer Zeit zur Aufführung, als man sich auf offizieller Ebene um eine türkeifreundliche Politik bemühte.

Erkel komponierte noch eine Oper über die unbekanntesten Helden des Freiheitskampfes („Névtelen hősök“, 1880) und eine über König Stephan („István király“, 1885). Erstere, die mit tatkräftiger Unterstützung seines Sohnes Elek geschrieben und mit Erfolg uraufgeführt wurde, verfolgt teils einen komischen, teils einen heroischen, auf jeden Fall aber einen wieder mehr nationalen Ton. Einen ansprechenden Widerhall fand auch Erkels letztes Musikdrama, das er nach eigenen Angaben bewußt im Stil Wagners

¹⁷ Kodály: Über Ferenc Erkel, 220.

¹⁸ Nach Véber 39.

¹⁹ Maróthy: Erkels Weg, 170.

²⁰ Véber 40.

²¹ Ebenda, 41-42.

zu schreiben gedachte. Doch die Erfolge aller seiner späten Opern waren nur oberflächlich und vor allem wegen der schlechten Libretti von kurzer Dauer. Die Zahl der Aufführungen zeigt ein steiles Gefälle von „Hunyadi László“ und „Bánk bán“ zu den nachfolgenden Werken: „Hunyadi László“ erlebte bis zur Eröffnung des Opernhauses 1884 insgesamt 238 Aufführungen im Nationaltheater und steht auch seitdem auf dem Programm der beiden Opernbühnen Budapests. „Bánk bán“ erklang bis 1884 insgesamt 130 mal und danach bis zum Februar 1986 weitere 700 (!) mal. Dagegen wurde „Sarolta“ innerhalb der ersten vierzig Jahre gerade zehnmal, „Brankovics György“ bis 1986 57 mal, „Névtelen hősök“ bis zum gleichen Jahr ebenfalls zehnmal gespielt.²²

Wurde dem späten Opernkomponisten weniger Anerkennung entgegengebracht, so schwand Erkelns Ansehen als Pianist und Dirigent dagegen nie dahin. Er blieb bis zu seinem Tod Generalmusikdirektor des Nationaltheaters, auch wenn damit nach 1874 »mehr Titel als wirkliches Amt« verbunden war.²³ 1884, im Alter von 74 Jahren, wurde er zusätzlich Direktor für das neue Opernhaus. 1875 übernahm er mit Franz Liszt die Leitung der neueröffneten Musikakademie zu Budapest. Anlässlich des fünfzigjährigen Jubiläums seiner Tätigkeit als Dirigent erhielt er 1889 als höchste Auszeichnung den Orden der Eisernen Krone von Kaiser Franz Joseph I.²⁴ Im November 1891 dirigierte Erkel bei einer Galavorstellung ein letztes Mal seine Hymne. Am 15. Juni 1893 verstarb er. Tausende erwiesen ihm die letzte Ehre, Zehntausende säumten die Straßen des Trauerzuges.

II. Das Sujet der Oper

Die Oper „Bánk bán“ basiert auf nachfolgend zusammengefaßten historischen Ereignissen.²⁵

König Andreas II. (1205-1235) führte wiederholt Kriegszüge in den Außengebieten seines Reiches, so 1214 in Galizien. Die Amtsgeschäfte überließ er seiner Meraner Frau Gertrud²⁶ und deren Bruder Berthold, dem Erzbischof von Kalocsa. Die beiden dienten ausschließlich den Meraner Interessen und trieben die ungarische Nation ins Verderben, weswegen eine Gruppe unzufriedener Magnaten eine Verschwörung gegen den

²² Die Statistik zu „Hunyadi László“ ebenda, 25. Zu den anderen Opern *Németh: A magyar opera*, 126, 133, 156, 160.

²³ *Véber* 44.

²⁴ *Bónis*: Erkel Ferenc vaskoronarendje.

²⁵ *Pauler* II, 52-54. Eine neuere deutschsprachige Beschreibung bei *Kristó* 174-182.

²⁶ Gertrud war Tochter des Markgrafen von Istrien und Krain, Berthold IV., dessen Markgrafschaft wegen ihrer Lage an der Meeresküste »Meranien« genannt wurde. Ein Zusammenhang mit der bekannten Stadt in Tirol besteht nicht.

Thron plante. Ein Teilnehmer, keinesfalls aber Anführer, war dabei der Banus Bánk. »Banus« war ein vom König für eine bestimmte Zeit verliehener Titel eines Befehlshabers in den südlichen ungarischen Grenzregionen. Wichtig für die Bedeutung seiner Person im späteren Drama ist seine Stellung: Der Banus war Stellvertreter des Königs, der »in den politischen, juristischen und militärischen Angelegenheiten die oberste Gewalt ausübte, er galt in seiner Provinz als der nächste nach dem König«. ²⁷ *Bán* ist die ungarische Bezeichnung für Banus.

Königin Gertrud wurde tatsächlich am 28. September 1213 während einer Jagd in der Nähe des Pilis-Waldes vom Obergespan Péter (Petur), der niemals Banus war, und einem Gefolgsmann ermordet. Während die Täter durch Enteignung ihrer Besitztümer und teilweise durch Pfählen bestraft wurden, ist Bánk nur seines Amtes enthoben, nicht aber vom Hof verbannt worden. Dieses Ereignis ist in mehreren alten Chroniken belegt, aber nur wenige – zum Beispiel Bonfinus, Chronist am Hofe von König Matthias Corvinus – begründen den direkten Anlaß zur Bluttat damit, daß Berthold, also der Erzbischof, mit dem Einverständnis seiner Schwester Gertrud Bánks Frau verführt habe. Eindeutige Belege hierfür gibt es nicht. Der Stoff stieß schon früh bei vielen Schriftstellern auf Interesse. Ferenc Juhász, der einige Bearbeitungen aufzählt, ²⁸ setzt bei Hans Sachs an, dessen „Andreas, der ungerisch könig, mit Bancbano, seinem getrewen statthalter“ 1561 erschien. Der Weg der ungarischen Bearbeitungen begann 1782 mit Joh. von Müllers Roman „Leithold“, den Péter Csery 1812 unter dem Titel „Otto“ ins Ungarische übersetzte. Auf dieser Grundlage entstanden Balladen, Gedichte und schließlich das Drama von József Katona (1791-1830), ²⁹ das größte Popularität erlangen sollte. Der romantische Dramatiker Katona verfaßte seinen „Bánk bán“ 1815. Die Rolle des Dichters und seines Werkes wird in der ungarischen Fachliteratur stets mit besten Wertungen bedacht. Schon Zeitgenossen erkannten die Bedeutung des Stückes für die Nation und feierten es als »die beste ungarische Tragödie«. ³⁰ Die strenge Zensur ließ jedoch keine Aufführung zu, selbst nach einer Umarbeitung 1820 bestand die Befürchtung fort, das Drama könnte den Haß der Ungarn gegen die deutschen Landesherren steigern. Die Uraufführung fand erst nach dem Tod Katonas 1839 statt, und das Werk wurde immer beliebter, bis es ab 1845 zu einem endgültigen Erfolg wurde. Aus diesem Grund zieht Véber gewisse Parallelen zwischen dem Drama „Bánk bán“ und der gleichnamigen Oper, die ebenfalls wegen der Zensur lange auf ihre Uraufführung warten mußte. ³¹

Wie aber hat Katona die Ereignisse des 13. Jahrhunderts aufgearbeitet?

²⁷ Juhász 153.

²⁸ Ebenda, 153.

²⁹ Vgl. Mályusz.

³⁰ Kindlers Neues Literatur Lexikon 222.

³¹ Véber 31.

2. 1. József Katona

Das Werk durchlaufen zwei rote Fäden, die bei der Ermordung der Königin auf dramatische Weise zusammentreffen. Dieses Konzept unterliegt auch der Oper Erkels. Auf der einen Seite steht der in seiner Mannesehre tief verletzte Bánk, dessen Frau Melinda während der Abwesenheit des Gatten von Prinz Otto, dem Bruder der Königin, verführt wurde. Das ist der persönliche Grund für den Banus, sich an Gertrud zu rächen, die er – zu unrecht – für das Vergehen mit beschuldigt. An dieser Handlungsebene konnte die Zensur nicht viel aussetzen, zumal Katona den einzigen kritischen Punkt vorweg schon historisch verfälscht hatte, indem er Otto, und nicht dessen Bruder Berthold, einen Erzbischof, in die Rolle des Verführers der Gemahlin Bánks einsetzte.

Anders verhält es sich mit der zweiten, im Drama wichtigeren Teilhandlung, der Verschwörung der Unzufriedenen gegen die Königin. Es war offensichtlich, daß die historischen Ereignisse nur als Sprachrohr dienen sollten, um gegen die aktuelle Unterdrückung durch Österreich zu protestieren. Eine Nation schrie auf, verkörpert durch den unterdrückten Leibeigenen Tiborc, der sowohl die rechtschaffene, ehrliche ungarische Tugend als auch die tiefe Armut des Volkes widerspiegelt. Er kommt zum Schloß geschlichen, um für seine »hungernden Würmer« Lebensmittel zu stehlen. Doch sein Vorhaben scheitert, denn er, der ergraute Vater, »hat noch das Stehlen nicht gelernt«. ³² Aber aus seinem Munde erfährt das Publikum auch am ergreifendsten die Lage der Nation, und in der Tat erkannte es die Aktualität der Worte: ³³

»Sie läßt sich prächtige Marmorschlösser
Erbauen; und wir – in unsrer Hütte
Aus Rohr erfrieren fast.

[...]

Wir sehn die biedern
Meraner auf den schönsten Pferden
Sich tummeln, – gestern wars ein Schimmel,
Ein grauer heut, ein Falbe morgen: –
Wir müssen unsre Weiber, unsre Bälge
Einspannen, wolln wir nicht verhungern.

[...]

Unsre Äcker,
Die schönsten, werden Jagdrevier,
Das nimmer wir betreten dürfen;
Und wenn wir eine schlechte Taube

³² Katona I, 6.

³³ Ebenda, III, 3.

Getötet für das sieche Weib,
 Fürs kranke Kind, gleich bindet man
 Uns an den Pfahl, wer Tausende
 Geraubt, wird Richter dessen, der
 Den Groschen hat aus Not geraubt.«

Auch Bánk zeigt positive Tugenden, an erster Stelle seine Treue zu König und Volk. Diese ist aber sehr labil und wird stark von seinen inneren Gefühlen beeinflusst. So ist er bestrebt, sein dem König gegebenes Versprechen, das Land und Gertrud zu schützen, einzuhalten und die Unzufriedenen an ihrem Vorhaben zu hindern. Doch als er von der Schändung Melindas erfährt, geschieht ein Sinneswandel: Plötzlich sieht er in der Königin die Ursache für sein persönliches Unglück wie für das Schicksal des Landes. Bald macht er kaum mehr Unterschiede zwischen privater und öffentlicher Anklage: Die fremde, unerwünschte Gertrud hat das Leben seiner Familie ruiniert. Seiner kleinen Familie, die mit Melinda und ihrem gemeinsamen Kind aus drei Personen besteht, und seiner großen Familie, die sich »ungarische Nation« nennt. Für Bánk gibt es also einen doppelten Grund, zur Königin zu gehen und sie zur Rechenschaft zu ziehen; doch Tötungsabsichten verfolgt er nicht! Erst als sie ihn weiter demütigt und mit einem Dolch anfällt, reißt er diesen aus ihren Händen und ersticht sie.

Diese Handlungsebene war also für die zeitgenössische Zensur der Anlaß, die Aufführung des Werkes zu verhindern. Einerseits wird in einem ganzen Akt, dem zweiten, eine Verschwörung erörtert und vorbereitet, die vom gesamten Publikum aufgrund der aktuellen politischen Lage mit Sympathie aufgenommen wurde, andererseits geschieht auf offener Bühne ein Königsmord, eine unerwünschte Darstellung, was auch die neapolitanische Zensurbehörde 1858 an Verdis „*Ballo in Maschera*“ unter anderem auszusetzen hatte.

2. 2. Franz Grillparzer

Beinahe zeitgleich, 1825/1826 entstand auch in Wien ein Drama nach derselben historischen Vorlage: „Ein treuer Diener seines Herrn“ von Franz Grillparzer.³⁴ Ein Vergleich der beiden Werke verdeutlicht, wie sehr Kattana bemüht war, die nationalen Elemente herauszuarbeiten, mithin ein nationales Drama zu schaffen. Hierzu sei aus Platzgründen nur ein kurzer Ansatz ausgeführt.³⁵

Grillparzers roter Faden ist – wie es der Titel verrät – die ungebrochene Treue Bancbanus' gegenüber den Befehlen des Königs. Er schützt die Königin auch nach den erfahrenen Demütigungen und selbst nach dem Tod

³⁴ Grillparzer.

³⁵ Vgl. Görlich. Auch Juhász 153-160.

seiner Frau (hier: Ery). In seiner unerschütterlichen Treue zum König tötet natürlich nicht er die Königin, sondern sie wird von der aufgebrachten Menge verfolgt und (hinter der Szene) erstochen, als sie ihren leichtsinnigen Bruder schützen will. Den Zorn der Leute hat wiederum der (auf der Bühne erfolgte) Selbstmord Ernys entfacht. Sie wollte so den Beleidigungen Ottos und den Demütigungen durch die Königin ein Ende bereiten.

Die Unzufriedenheit des Volkes über seine Situation wird bei Grillparzer zwar knapp geschildert, aber es wird keine Verschwörung geplant. Den dramatischen Aufruhr während des ganzen vierten Aktes hat ausschließlich der Tod Ernys veranlaßt, nicht die politische Unzufriedenheit. Der Mord an der Königin gilt als ungewollte Tragödie, nicht als ein in Kauf genommenes Ereignis bei der Verteidigung der nationalen Freiheit. Grillparzer schilderte hingegen die leichten Sitten des Hofes und die Nachstellungen Ottos gegen Bánks Frau viel ausführlicher als Katona.

Doch genau das beabsichtigte der ungarische Künstler nicht: Er begnügte sich damit, die Verschwendung am Hofe ebenso in kurzen Szenen anzudeuten wie die Annäherungsversuche des Prinzen. Bedeutend für ihn waren die Klagen des ungarischen Volkes aus dem Munde Tiborcz', die Pläne der Unzufriedenen und die Charakterisierung Bánks. Letzterer ist bei Katona nicht unterwürfig, nicht blind den Anweisungen des Königs dienend, sondern erfahrener Landesherr in Vertretung des Königs. »Bancbanus opfert sein Familienglück, um dadurch das Glück des Staates zu retten. Bánk dagegen wehrt sich, er will beides retten. [...] Bancbanus ist zwar ein Ungar, aber er unterdrückt seine nationalen Gefühle, um dadurch dem Gehorsam gegen den König leichter nachkommen zu können. Bánk unterdrückt sie nicht, da er jetzt selbst ›König‹ der Ungarn ist!«³⁶ Nicht ohne Bedeutung ist die Feststellung, daß in Grillparzers Werk die Nationsbezeichnung »Ungarn« beziehungsweise »Ungar(in)« gerade ein halbes Dutzend Mal vorkommt.

2. 3. *Das Libretto*

„Bánk bán“ war nicht nur für Katona sein erstgeborenes Werk,³⁷ sondern auch für die ungarische Literatur das erste eigenständige Drama mit betontem sozialen und nationalen Element. Erkel und sein Textdichter Béni Egressy bekräftigten ihr Interesse, eine *Nationaloper* zu schreiben, schon dadurch, daß sie gerade dieses Stück als Vorlage für ihre Arbeit wählten. Wie bei den großen westlichen Vorbildern basiert ihre Handlung nicht auf Mythologien der Antike oder klassischen Dramen, sondern – wie oben ausgeführt – auf einem Ereignis aus der Geschichte Ungarns.

³⁶ Juhász 157.

³⁷ Ebenda, 159.

Die fünf Akte des Werkes von Katona bestreiten neben den Statisten 18 (!) Personen. Es sind allesamt Figuren, die für die obige Betrachtung und erst recht für die Oper außer acht gelassen werden konnten. Aus diesen fünf Akten verfaßte Egressy ein dreiaktiges Opernlibretto. Seine Fassung wurde jedoch 1940 umgearbeitet und weist jetzt nicht unbedeutende Abweichungen gegenüber dem Original auf.³⁸ Auf der Opernbühne erklingt seitdem ausnahmslos die bearbeitete Version, auf dieser basieren alle heute verfügbaren Inhaltsangaben. Da eine Wiedergabe hier aus Platzgründen nicht möglich ist, wird dem Leser empfohlen, als Zusammenfassung der vorher geschilderten Entwicklung und als Übersicht für den späteren Vergleich einen guten Opernführer zur Hand zu nehmen.³⁹

III. Die Geschichte der Oper

Die Entstehungsgeschichte der ungarischen Oper weicht von derjenigen der italienischen, französischen und der deutschen Oper ab. Sie »nimmt mit dem Reformzeitalter ihren Anfang und entfaltet nach dem gescheiterten Freiheitskampf ihre schönsten Blüten«; somit gleicht ihre Entwicklung der Geschichte der osteuropäischen Völker.⁴⁰ Während sich im Westen die »Musik der Massen« im Kreise des städtischen Bürgertums und der Handwerker entwickelte, wurde in Ungarn das musikalische Leben auf zwei Ebenen geführt, da geschichtliche Umstände die Entwicklung des Bürgertums stark hemmten. Im Kreise des Hochadels spielten größtenteils ausländische Musiker unter der Leitung ausländischer Kapellmeister ausländische Werke. Die Musik der »Massen« kam dagegen mit Hilfe der Volksbewegungen im 15. und 16. Jahrhundert zustande. Im 18. Jahrhundert zeigten auch die intellektuellen Schichten der Studenten eine immer größere Tendenz zur Magyarisierung. Als Sympathisanten des Volkes übernahmen sie Volkslieder und volkstümliche Kunstlieder in ihre Schuldramen, so daß wir diese »bis zu einem gewissen Grade als Vorläufer der ungarischen Oper ansehen können«.⁴¹

Ebenfalls im 18. Jahrhundert erlebte neben der instrumentalen Tanzmusik auch das ungarische Konzert- und Theaterleben einen Aufschwung. Im Deutschen Theater von Pest-Ofen, später auch im Burg- und Nationaltheater, konnte die Bevölkerung die Werke der großen westlichen Meister, von Beethoven über Meyerbeer bis hin zu Verdi, schon bald nach der Uraufführung kennenlernen. Zwischen 1822 und 1847 gab es 756 Aufführungen von italienischen Opern, 676 französische und 237 deutsche Opern

³⁸ Die beiden Fassungen werden im Kapitel IV miteinander verglichen.

³⁹ Vgl. z. B. *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters* 151-153.

⁴⁰ *Vámosi-Nagy – Várnai* 12. Vgl. mit Informationen zur Geschichte der ungarischen Oper *Németh: Erkel – Sein Leben und Wirken*, 189.

⁴¹ *Németh: Erkel – Sein Leben und Wirken*, 190.

wurden gespielt.⁴² Offenbar sagte dem vorwiegend deutschsprachigen Pester Publikum die italienische Musik mehr zu als die deutsche. So diente Italien als Vorbild für die frühe ungarische Opernmusik. Es prägte deren Form, die wiederum mit den oben genannten nationalen Volksstilen verknüpft wurde. »Im musikalischen Schaffen Erkels haben sich die vielen Wurzeln miteinander verflochten und einen weitverzweigten Stamm hervorgebracht.«⁴³

Die Uraufführung des ersten nachgewiesenen, aber nicht erhaltenen ungarischen Singspiels fand am 6. Mai 1793 in Ofen statt; dieses Datum gilt allgemein als Geburtsstunde der ungarischen Oper. Das Stück mit dem Titel „Pikkó hertzeg és Jutka Perzsi“ (*Fürst Pikkó und Jutka Perzsi*) stammt von József Chudy und ist eine mit ungarisierten Liederinlagen versehene Übertragung der Posse „Evakathel und Prinz Schnudi“ von Philipp Hafner, in der Art der Wiener Zauberposse. Die weiteren Werke, die nachfolgend in regelmäßigen Abständen auf die Bühne kamen, hatten nur vereinzelt nationale Vorlagen. »Vom Sprechtheater hatte die Tragödie beziehungsweise das Trauerspiel anfangs nur einen kleinen Einfluß auf die frühe ungarische Oper ausgeübt. [...] Mehr als die Hälfte der Singspiele vor Erkel sind komische Opern.«⁴⁴ Bis zur Uraufführung von Erkels erster Oper 1840 wurden acht ungarische Werke geschrieben, von Komponisten, deren namhafteste Vertreter József Ruzitska (um 1775-nach 1823) und Márk Rózsavölgyi (1789-1848), der Vater des heute noch bekannten Musikalienverlag-Begründers Gyula Rózsavölgyi, waren. Das Publikum verlangte aber auch in seinem steigenden Widerstand gegen die deutsche Sprache nach solchen Werken, selbst wenn sie musikalisch keinen Erfolg erlangen konnten. Bedeutend war es, daß sie »von ungarischen Schöpfern im ungarischen Stil mit ungarischem Gegenstand« geschrieben waren.⁴⁵

Die Entwicklung der ungarischen Oper, aber auch der Opernkultur in Ungarn, ist mit Erkels Werdegang als Operndirigent eng verbunden. Als dieser 1835 nach Pest-Ofen kam, war der einzige Ort, an dem Opern gespielt wurden, das Deutsche Theater. Zwischen April und November des besagten Jahres begann Erkel seine Tätigkeit zunächst im kleinen Burgtheater in Ofen,⁴⁶ an dem hauptsächlich Wandertruppen Stücke zur Aufführung brachten, die bereits national geprägt waren, sei es auch nur durch die ungarische Aufführungssprache. 1833 wurden vornehmlich Theaterstücke, 1834 Pantomime gespielt; nicht zuletzt durch Erkels Einfluß gehörte jedoch das Jahr 1835 der Oper. Am 11. April wurde die erste westliche Oper aufgeführt, und zwar Rossinis „Il Barbier di Siviglia“ in ungarischer Sprache. Während seiner acht Monate dauernden Tätigkeit hat Erkel

⁴² Ebenda, 194.

⁴³ Ebenda.

⁴⁴ *Németh: A magyar opera története*, 10-11.

⁴⁵ *Barna* 214.

⁴⁶ Zu Erkels Tätigkeit am Burgtheater *Németh: Az Erkelek*, 56-60.

elf Werke von acht Komponisten einstudiert und dirigiert (so von Cherubini, Auber, Hérold und Weber).⁴⁷ Erschwert wurde seine Aufgabe dadurch, daß ihm neben einem kleinen Orchester zumeist nur Laienschauspieler zur Verfügung standen, und der Chor keine zwanzig Personen zählte.

Von Dezember 1835 bis November 1837 war Erkel zweiter Kapellmeister am Deutschen Theater in Pest. Obwohl er die Tätigkeit mit seinem nationalen Bewußtsein nur schwer zu vereinbaren vermochte,⁴⁸ wirkten sich diese Monate fördernd auf ihn aus, denn als Korrepetitor und Dirigent konnte er ebenso weitere Erfahrungen sammeln wie durch das Kennenlernen neuer Opern. Mangels Zeitungsberichten ist nicht genau bekannt, wann Erkel am Dirigentenpult stand. Sicher ist, daß während seiner Anstellung an 210 Abenden 44 Werke von 24 Komponisten aufgeführt wurden, die vorwiegend er einstudiert hatte.⁴⁹

Im Januar 1838 kam Erkel an das neu eröffnete Ungarische Theater, wo er bis zur Entstehung des Opernhauses 1884 blieb. Seine Aufgaben waren sehr vielseitig, wurden aber durch das oft knappe Budget des Hauses und Streitigkeiten im Ensemble erschwert. Er versuchte stets, für Ausgleich und Frieden unter den Musikern zu sorgen, leitete das Ensemble diszipliniert und erweiterte kontinuierlich das Repertoire. Neben der Einstudierung zahlreicher in- und ausländischer Opern übte er sich in eigener Opernkomposition durch Bearbeitung und Arrangement fremder Werke. »Es ist in ziemlich großem Maße Erkels Verdienst, daß er das ungarische Opernspiel ins Blickfeld des Allgemeininteresses rückte, daß er aus den Mitgliedern des Theaters trotz schwieriger Umstände und materiellen Engpasses ein Ensemble erzogen hat, das zum ersten Mal auf das Niveau des Deutschen Theaters emporwuchs und dieses später ganz abdrängte.«⁵⁰

Ein weiteres Problem für Erkel war, mit seiner Musik breitere Schichten zu erreichen. Die Arbeiter, die nur ungarisch sprachen, bekamen erst jetzt die Möglichkeit, die Welt der Oper zu entdecken, denn die deutsch gesungenen Aufführungen im Deutschen Theater verstanden sie nicht. István Karácsonyi meint gerade diese Schicht, wenn er behauptet, das Publikum hätte die Gattung Oper nicht verstanden: »Es hielt das ganze für eine Komödie ohne Ernst.«⁵¹ Im Nationaltheater hingegen kam nahezu alles auf ungarisch zur Aufführung; und Erkel war in seinem ganzen Leben bestrebt, »die von Unten erhaltenen Werte durch seine Kunst gefiltert, zum Glänzen gebracht, wieder denen zugänglich zu machen, die ihn mit ihrer

⁴⁷ Ebenda, 60.

⁴⁸ *Németh*: Erkel Ferenc életének krónikája, 33-34.

⁴⁹ *Németh*: Az Erkelek, 63.

⁵⁰ Ebenda, 70.

⁵¹ *Karácsonyi* 10.

Musik gefüttert hatten.«⁵² Er setzte also seine „Bátori Mária“ einem noch unerfahrenen ungarischen, und einem von der italienischen Form begeisterten deutschen Publikum vor. Seine neue Musiksprache fand großen Anklang, und diese Linie setzte er auch in „Hunyadi László“ fort. Der größte Verdienst dieser Oper aber ist, »daß mit diesem Werk die Existenzberechtigung der ungarischen Nationaloper sich endgültig erwiesen hat. Aus der Möglichkeit wurde Realität.«⁵³

3. 1. Die Schweigejahre

Vom 27. Januar 1844 (Uraufführung von „Hunyadi László“) bis zum 9. März 1861 (Premiere von „Bánk bán“) wurde von Erkel keine eigene Oper aufgeführt. Über 17 Jahre ließ der Komponist auf sein Meisterwerk warten, und sein Schweigen wurde geradezu zu einer nationalen Angelegenheit. In diese Periode fielen aber die Ereignisse der Jahre 1848/1849, was sicherlich die Kompositionsarbeiten verlangsamt hat. Denn auf die nationale Euphorie der erfolgreichen Märztage und das Scheitern der Revolution folgte eine Phase der Unterdrückung. Kornél Ábrányi beschreibt in seiner Erkel-Biographie, wie betrübt die Stimmung der Nation im allgemeinen und bei Erkel im besonderen war: »Es ist ein eigenartiges Phänomen, daß nicht nur die starke Förderung ungarischer Musik, sondern auch die spezifische Volkslied-Produktivität während der zwei Jahre des ungarischen Freiheitskampfes wohl als am ärmsten bezeichnet werden kann. [...] Die Konzerte sowie andere Musikaufführungen und Musikproduktionen ruhten ganz. Jeder war nur mit der Rettung der Heimat und mit dem Gedanken an die Erkämpfung der nationalen Unabhängigkeit beschäftigt. [...] Auch für Ferenc Erkel blieben die zwei Jahre der Spannung unfruchtbar. [...] Ich wäre nicht imstande gewesen«, sagte er mir wiederholt, wenn das Gespräch über diese Zeit lief, »auch nur acht solche Takte in dieser erhitzten Phase zu schreiben, die meine Seele gänzlich befriedigt hätten. Mich quälte ein ständiges Crescendo der Ängste und Gefühle, und was meine Seele heute empfangen hat, war morgen schon von dort ausgelöscht, und so kam letztendlich nie das aus meiner Feder, was ich wollte.«⁵⁴

Erkel beschränkte sich besonders in diesen Jahren auf seine Tätigkeiten als Kapellmeister, die ihn nicht nur musikalisch, sondern auch organisatorisch auslasteten. 1853 übernahm er eine weitere anspruchsvolle Aufgabe, indem er die Philharmonische Gesellschaft gründete und damit »ein neues Kapitel in der ungarischen Musikgeschichte« einleitete.⁵⁵ Er vollzog seine

⁵² Legány 6.

⁵³ Vámosi-Nagy – Várnai 28.

⁵⁴ Ábrányi 67-68.

⁵⁵ Véber 28.

Erziehungs- und Programmarbeit an zwei Orten, nach wie vor auch im Nationaltheater, dessen Repertoire er unermüdlich ausbaute. István Barna hat sämtliche Opernpremierer der Jahre 1844-1861 aufgelistet. Ihre kurze Betrachtung zeigt, womit sich Erkel während der Entstehung des „Bánk bán“ beschäftigte: 57 neue Opern wurden einstudiert, von denen eine ansehnliche Anzahl bereits Werke ungarischer Komponisten waren (Leó Kern, Károly Thern, Ignác Bognár). Die meisten dieser Opern konnten sich nicht lange halten und erlebten zuweilen nicht mehr als zwei bis drei Aufführungen. An erster Stelle jedoch standen weiterhin die italienischen Werke, von denen elf von Verdi stammten. Die 17 Jahre hindurch wurden dessen Opern aufgeführt, 1852 sogar drei neue einstudiert, darunter auch „Rigoletto“, deren Uraufführung in Venedig erst ein Jahr zurücklag. Daneben führte Erkel Werke von Donizetti (unter anderem „Lucia di Lammermoor“, 1846), Rossini, Bellini, Saverio Mercadante sowie Carlo Pedrotti auf. Meyerbeer, Auber und Halévy sowie Flotow und Lortzing sind nur einige der französischen beziehungsweise deutschen Komponisten, dessen Opern gespielt wurden.⁵⁶ Die Aufzählung dieser Werke verdeutlicht nicht nur den Zeitgeschmack des Publikums in der ungarischen Hauptstadt, sondern zeigt vor allem auch, welche Stile Erkel bei der Komposition seiner Oper begleiteten und wohl auch beeinflussten.

Durch die oben geschilderten politischen Ereignisse gewann der ohnehin nicht schnelle Meister viel Zeit für seine Arbeit. „Bánk bán“ hat somit eine lange und interessante, aber auch eine bis heute nicht gänzlich geklärte Entstehungszeit.

3. 2. *Der Kompositionsverlauf*

Die Betrachtung beginnt hier am 17. Juli 1851, denn an diesem Tag verstarb Erkels Textdichter Béni Egressy. Da das Libretto gänzlich aus der Feder Egressys stammt, und wiederholt von einer »ausgezeichneten Zusammenarbeit« zwischen Librettist und Komponist berichtet wird,⁵⁷ muß die Oper beim Tod des Dichters bereits in einem musikalischen Entwurf vorgelegen haben. Vébers Vermutung, daß der Plan für das Werk gemeinsam gefaßt worden sei, ist ebenso berechtigt wie die Annahme, daß schon erste musikalische Skizzen existiert hätten. Egressy als Musikkenner wird Erkel nicht nur um solche gebeten, sondern wahrscheinlich auch eigene Anregungen dazu gegeben haben. Bereits im September 1844, also noch im Jahr des „Hunyadi László“, berichtete die ‚Pesti Divatlap‘ (*Pester Modeblatt*), daß »Franz Erkel eine tragische Oper mit dem Titel Bánkbán zu schreiben« beabsichtige.⁵⁸

⁵⁶ Barna 212-213.

⁵⁷ Véber 30.

⁵⁸ Nach Barna 215.

Mag diese Absicht noch so vorsichtig für Erkel und Egressy, vielleicht nur für den Komponisten bestanden haben, muß sie doch an die Öffentlichkeit gedrungen sein; der Verfasser der zitierten Meldung kann sie 17 Jahre vor der Uraufführung nicht aus der Luft gegriffen haben. Tatsächlich faßte man dies eher als Gerücht auf, denn die folgenden Berichte ließen nicht nur den Titel unerwähnt, sondern sahen Erkel sogar noch einen Schritt weiter zurück, nämlich bei der Textsuche. Die eben angeführte Zeitung schrieb am 11. April 1847: »Über Franz Erkel berichteten unsere Blätter schon oft, daß er an einer neuen Oper arbeite, doch selbst wenn er wollte, könnte er nicht arbeiten, nachdem er nach der Dichtung des Textes zu Hunyadi László keinen brauchbaren Text bekommen konnte.« Erst 1850 wurde im ‚Hölgyfutár‘ (*Damenbote*) die Entstehung eines Librettos endgültig bestätigt: »Für unseren Erkel ist ein Operntext in Vorbereitung, und zwar aus dieser Sicht unter einer geschickten Feder; wir können also hoffen, daß wir erneut ein hervorragendes Nationalsingspiel bekommen.« Es ist aber eher anzunehmen, daß Erkel das Libretto zu dieser Zeit bereits vorlag, dies jedoch vorerst nicht bekanntgeben wollte. Diese Vermutung bestätigt ein weiterer Bericht, der nur elf Tage später, am 19. August 1850 im ‚Hölgyfutár‘ erschien: »Erkel arbeitet an einem Singspiel mit dem Titel „Bánk bán“, nach dem Text des Dramas von Katona.« Von nun an wurde der Komponist stets zum schnellen Arbeiten angespornt oder der Leser durch Berichte über die laufende Arbeit weiter vertröstet.

Am 2. Januar 1851 schrieb der ‚Hölgyfutár‘, daß die Oper bereits fertiggestellt worden sei. Wenn in dieser Meldung ein wenig Wahrheit steckte, so konnte sich diese nur auf den anfangs erwähnten musikalischen Entwurf beziehen. Egressy starb ein halbes Jahr später, und sollte sein Tod wirklich auf eine Verletzung aus dem Freiheitskrieg zurückzuführen sein,⁵⁹ so sei angenommen, daß sich sein Gesundheitszustand ab 1849 kontinuierlich verschlechtert hatte und er in den letzten sechs Monaten seines Lebens viel zu schwach war, um am Opernlibretto konzentriert arbeiten zu können. Der erste Entwurf kann also Anfang 1851 abgeschlossen gewesen sein. Da aber zu dieser Zeit das Drama, das der Oper als Vorlage gedient hatte, durch die Zensur verboten war, ist es möglich, daß Erkel die Ausarbeitung aufschob.

Bereits die erste Nachricht nach dem Tod des Textdichters bezeichnete „Bánk bán“ als »demnächst fertig« und zeigte somit, daß sich die oben verkündete Fertigstellung nicht auf die ganze Oper beziehen konnte.⁶⁰ Die lange Wartezeit wurde allmählich gerügt, aber auch an Ermunterungen fehlte es nicht. So schrieben die ‚Tanodai Lapok‘ (*Schulblätter*) am 11. Juni 1856: »Nur zu, vortrefflicher Heimatkünstler! Wir haben keine nationale Baukunst, eine nationale Malerei, Bildhauerei und Philosophie werden wir vielleicht haben; eine eigene Musikkunst haben wir!«

⁵⁹ Németh: Erkel Ferenc életének krónikája, 102.

⁶⁰ Ebenda, 104.

3. 3. Das Autograph

Während sich der Kompositionsverlauf bis Mitte 1860 nur anhand von Zeitungsberichten verfolgen läßt, erleichtert das Autograph der Oper, das in der Musikabteilung der Széchényi-Nationalbibliothek zu Budapest aufbewahrt wird, die weitere Untersuchung.⁶¹ Bis auf das Trinklied und das Duett Bánk – Melinda aus dem zweiten Akt, die auch in gesonderten Abschriften vorhanden sind, ist dieses dreibändige Manuskript die einzige Quelle des Gesamtwerkes. Schon auf den ersten Blick fallen dem Betrachter drei Besonderheiten auf: Die Partitur weist mindestens drei verschiedene Schriftzüge auf, die saubere Anordnung der Systeme mit verhältnismäßig wenig Korrekturen deuten eher auf eine Reinschrift als auf eine Kompositions- und Entwurfskizze hin und die drei Datierungen am Ende jeweils eines Aktes decken nur einen ganz kurzen Zeitraum ab. In seiner Arbeit über die Erkel-Handschriften belegt László Somfai *fünf* Mitarbeiter an der Abschrift.⁶²

Die drei Bemerkungen (von Erkels Hand) am Ende einzelner Akte lauten wie folgt:

- I. »Gott sei Dank, der erste Akt ist zu Ende 15/9 1860.«
- II. »Nochmals Gott sei Dank. Der zweite Akt ist zu Ende. Mitte September 1860.«
- III. »Gott sei Dank, die ganze Comödie ist zu Ende. 30/10 1860.«

Es ergibt sich eine Abschreibe-Zeit vom ganzen Oktober für den dritten, und wenige Tage für den zweiten Akt. Es ist anzunehmen, daß auch der erste Akt nicht viel mehr Zeit in Anspruch nahm, und daß sich Erkel mit seinen Mitarbeitern nach der Sommerpause, etwa Anfang September, ans Werk gesetzt hatte.

Doch wer waren seine Mitarbeiter? Somfai nennt die Söhne Sándor und Gyula sowie Anonymus-1 und Anonymus-2. Die Identität der letzteren ist bis heute nicht geklärt; die Gebrüder Doppler, die auch für Erkel arbeiteten, sind erst später als Mitarbeiter nachweisbar. Die Schrift von Anonymus-1 erscheint ausschließlich in „Bánk bán“, die von Anonymus-2 nur im dritten Akt der Oper, dann aber auch in „Sarlota“ und „Dózsa György“.⁶³

Der Grund, sich bei der Komposition helfen zu lassen, lag für Erkel neben der schon erwähnten Arbeitsüberlastung in Theater und Philharmonie sicher auch im Wunsch, »seine außerordentlich begabten Söhne zu guten Musikern und zu seinen Nachfolgern heranzubilden, die sein Werk fortsetzen könnten«.⁶⁴ Die Arbeit seiner 14- und 18jährigen Kinder überwachte und korrigierte der Vater stets. Es finden sich Eintragungen, die

⁶¹ *Bánk bán / Prelúdio / Partitur.*

⁶² *Somfai* 115 ff.

⁶³ Ebenda, 98.

⁶⁴ *Németh: Erkel – Sein Leben und Wirken*, 111.

etwa eine zu starke Instrumentierung bemängeln (Vermerk: *stark* [sic!] in I/5) oder eine Transponierung fordern. Somfai hebt Anmerkungen dieser Art in den einzelnen Nummern ausführlich hervor und belegt dabei eine geregelte Arbeitsteilung in der Autorenschaft. Anhand seiner Zusammenfassung⁶⁵ sei zur Entstehung des Autographs folgendes festgehalten:

Im Herbst 1860 machte sich Erkel daran, die einzelnen Skizzen und Entwürfe seiner Oper „Bánk bán“ in eine Reinschrift zu bringen. Ohne Zweifel muß es solche Skizzen gegeben haben, die verlorengegangen sind, oder die der Komponist selber vernichtete. Jede Gesangsstimme trug Erkel eigenhändig in die Partitur ein, die er dann seinen Söhnen Sándor und Gyula sowie zwei weiteren Personen zur Ausführung überließ. Die Arbeit an den einzelnen Teilen kann somit auch parallel verlaufen sein. Mehr als die Hälfte der Instrumentierung stammt nicht von Erkel, manchmal entspricht sie nicht einmal seinen Vorstellungen, wie es einzelne Korrekturen belegen. Am herausragendsten war die Arbeit des 18jährigen Gyula, während die Einträge des um vier Jahre jüngeren Sándor oft nur nachträglich, zuweilen sogar mehrere Jahre später, also bereits nach der Uraufführung, erfolgten. Anonymus-1 instrumentierte vor allem Bläserstimmen. Die Bedeutung von Anonymus-2 ist in dieser Oper sehr gering, Erkel ließ ihn hauptsächlich Partiturseiten einrichten, Systeme mit Schlüsseln und Instrumentenbezeichnungen versehen. Mit großer Sorgfalt wandte sich Erkel dem Schluß des dritten Aktes zu und instrumentierte selber längere Passagen von dramatischen *Accompagnati*.

Nachdem der Komponist am 30. Oktober die Reinfassung abgeschlossen hatte, blieb diese auf die Dauer nicht unberührt. Vor allem Sándor trug weitere Korrekturen, Kürzungen, aber auch Erweiterungen in die Partitur ein. Folglich ist heute schwer rekonstruierbar, in welcher Form die Oper bei der Uraufführung erklang. Zeitgenössische Berichte und Kritiken bieten dazu geringe Anhaltspunkte.

Zu beachten sind auch die zwei, in weiteren Abschriften erhaltenen Nummern. Im Werkverzeichnis Erkels⁶⁶ wird unter der Nummer 52 ein „Bitteres Trinklied“ aufgeführt, dessen Text das Gedicht „Bitterer Kelch“ von Mihály Vörösmarty ist. Die Beweggründe für die Vertonung sind ebensowenig bekannt wie die Entstehungszeit, die Legány, der Autor des Werkverzeichnisses, auf die Mitte der 1840er Jahre datiert. Erkel übernahm das Lied in die Oper für die Rolle des Petur, es kann also als *Einlage* bezeichnet werden.

Die zweite gesonderte, ausschließlich von Erkels Hand stammende Handschrift ist ein dreiseitiger Entwurf zum Duett Bánk – Melinda im zweiten Akt, laut Datierung entstanden in Gerla (Komitat Békés) am 2/8 1860. Es ist nicht bekannt, warum sich der Komponist zur angegebenen Zeit in jenem Dorf unweit von seiner Geburtsstadt aufhielt. Es ist aber an-

⁶⁵ Somfai 123.

⁶⁶ Legány.

zunehmen, daß er »nicht nur die Melodie hier konzipiert hatte, sondern ihn auch der Gedanke zur Instrumentierung hier erfaßt haben könnte, vielleicht unter der Wirkung eines direkten musikalischen Einflusses.«⁶⁷ Das Duett ist mit je einer konzertierenden *Viola d'amore*, Englischhorn, Harfe und einer ungarischen Variante des Hackbretts, dem Zimbal, besetzt.

3. 4. Uraufführung und Rezeption

Am 5. Dezember 1860 brachten die *Zenészeti Lapok'* (*Musikalische Blätter*) folgende Meldung: »Die Wiener Blätter sind voll von Informationen, wonach Erkels „Bánk bán“ noch in diesem Monat auf die Bühne im Nationaltheater kommt; und daß die Vorbereitungen und Proben in vollem Gange laufen. Wir bedauern, daß wir noch nicht so glücklich sind, dies mit voller Gewißheit behaupten zu können; aber wir glauben, nicht mehr lange darauf warten zu müssen.«⁶⁸

Die Gerüchte über die Aufführung angeblich schon im Dezember jenes Jahres waren nicht haltbar, dagegen könnten die Vorbereitungen und Proben tatsächlich schon begonnen haben, denn die Partitur war – wie oben gezeigt – bereits fertig. Ferner wurde schon am 6. Januar 1861 eine „Schlußszene“ aus der Oper in einem Konzert der Philharmonischen Gesellschaft aufgeführt.⁶⁹

Am 9. März 1861 erfolgte die lang ersehnte Uraufführung der neuen Oper Erkels, des „Bánk bán“. »Die Zeit und das Publikum sind für die Aufnahme des Meisterwerks reif geworden. Auch die Presse und die Kritik sind ihren Aufgaben gewachsen. Durch die Dirigenten-Tätigkeiten Erkels entwickelte sich in dieser schicksalhaften Zeit ein Ensemble mit hohem Niveau und eine zeitgemäße Programmpolitik. Seine neue Oper, der als sein Hauptwerk geehrte „Bánk bán“, konnte zur angemessenen Zeit auf einem angemessenen Niveau auf die Bühne kommen, womit ein neuer Abschnitt in der Geschichte der ungarischen Oper eröffnet wurde.«⁷⁰ In der Tat erkannten schon das zeitgenössische Publikum und die Kritiker die Bedeutung dieses Werkes. Während die bisher zitierten Zeitungsberichte die anfangs gestellte Behauptung belegen, schon das Warten auf Erkels neue Oper sei zu einer nationalen Angelegenheit geworden, so zeigen die folgenden Rezensionen, daß der Komponist allen Erwartungen gerecht wurde.⁷¹

⁶⁷ *Somfai* 117, Anm. 55.

⁶⁸ Nach *Németh*: Erkel Ferenc életének krónikája, 135.

⁶⁹ *Barna* 231. Es handelt sich um die Theißszene.

⁷⁰ *Németh*: A magyar opera története, 118.

⁷¹ Alle nachfolgenden Pressezitate in diesem Abschnitt, wenn nicht anders belegt, nach *Barna* 216 ff.

In den ‚Zenészeti Lapok‘ vom 13. März 1861 berichtete Kornél Ábrányi: »Wir glauben nicht, daß das Publikum seit dem Bestehen des ungarischen Theaters die Aufführung irgendeines Werkes mit mehr Spannung erwartet hätte, als die Oper „Bánk bán“ von Erkel. [...] Wir können mit Freude sagen, daß das Vaterland in seiner Hoffnung nicht enttäuscht wurde; Erkel hat mit seinem neuesten, lang erwarteten Singspiel klar bewiesen, daß er Grund hatte, zu schweigen, da er seine Nation mit einem Werk überraschen und bereichern wollte, das ein unvergänglicher Schatz bleiben würde. [...] Die Wirkung war gewöhnlich wie außerordentlich, und abgesehen von einigen Dingen – die nach gründlicherer Beleuchtung zu erkunden sind – nimmt das Stück [...] nicht nur als ausschließlich ungarisches Gesangswerk, sondern auch als eine mit wahren künstlerischen Werten ausgestattete Komposition einen würdigen Platz in der gesamten Musikkultur ein.«

Bereits einen Tag nach der Uraufführung schrieb das ‚Nefejejs‘ (*Vergißmeinnicht*), das Blatt eines der Anführer der 1848er Jugendbewegung, Gyula Bulyovszky, folgendes: »Dieser „Bánk bán“ ist mit seiner bis in das Mark wirkenden ungarischen Musik, mit seinen träumerischen und wilden Melodien und mit seiner von der ersten bis zur letzten Note ungarischen Instrumentierung dem Geiste Katonas würdig.« Eine Woche später meinte dieselbe Zeitung: »Der Fall Bánks brachte die ungarischen Bürgerrechte in den Vordergrund. Petur, Tiborc und selbst Bánk vertreten den zum Selbstbewußtsein erwachenden Geist des Volkes.«

Auch der deutschsprachige ‚Pester Lloyd‘ brachte am 12. März einen längeren Bericht über die neue Oper: »Erkel ist als Opernkomponist der Schöpfer einer neuen Musikgattung, indem er zu den drei bekannten Kunstgattungen, der italienischen, französischen und deutschen – eine vierte, die ungarische fügte, welche Gattung, mit der Konsolidierung unserer neugewonnenen nationalen Existenz auch bald aus ihrer bisherigen Isolirtheit zur allgemein kunsthistorischen Bedeutung hervorstehen dürfte. [...] Was nun das speziell ungarische Element und die darin enthaltene tragische Größe betrifft, so finden wir dasselbe in „Bánk bán“, namentlich in den zwei letzteren Akten, noch entscheidender, als in „Hunyadi“.« Die Kritik des ‚Hölgyfutár‘ vom gleichen Tag schloß mit den Worten: »Auf dieses Musikwerk kann unsere Musikkultur mit Recht stolz sein, egal ob wir die hohe Gestaltung der Figuren, den Reichtum der Gedanken oder die wirkungsvolle Ausarbeitung der Musik betrachten.«

Alle Rezensenten hoben die neue Oper als eine besondere Schöpfung für die ungarische Musikkultur hervor, und die meisten erkannten ihre Besonderheit in der Verbindung des *nationalen* Elements mit dem *volkstümlichen*. »Es ist unbestreitbar«, schrieb Mosonyi, »daß der Komponist lange Jahre gebraucht hat, bevor er dieses große Werk abschließen konnte, aber letztendlich ist es ihm dennoch gelungen, und wir sind heute im Besitz einer Oper, die [...] sehr lange den eisernen Zähnen der Zeit widerste-

hen wird.«⁷² János Vajda wertete in seiner neu gegründeten Zeitschrift ‚Csatár‘ (*Stürmer*) die Oper noch stärker auf, indem er am 4. April zum ersten Mal die drei bekanntesten Werke Erkels nebeneinander nannte, wie es seitdem üblich ist: »Neben dem Schöpfer der „Kölcsey-Hymne“, „Hunyadi“ und des „Bánk bán“ kann es mit der Zeit einen größeren Komponisten geben – aber einen verdienstvolleren nein!«

IV. Die Bearbeitung der Oper

Die Betrachtung des Autographs im letzten Kapitel hatte bereits gezeigt, daß in „Bánk bán“ auch nach der Uraufführung kleinere Korrekturen vorgenommen wurden. Die Reihe der Bearbeitungen setzte sich fort, so daß die Oper heute in zwei unterschiedlichen Fassungen vorliegt. Es ist jedoch bemerkenswert, welche große Tabuisierung dieser Umstand im Laufe der Zeit erfahren hat und wie vorsichtig sich in den letzten Jahren Stimmen zu Wort melden, welche die Existenz einer ersten Originalversion zur Sprache bringen. Tatsächlich betrachtet das ungarische Publikum die heute zu hörende Fassung der Oper als das Originalwerk Erkels. Daraus wird auch verständlich, daß jeder Autor, der sich dem Thema unter dem Gesichtspunkt *Original und Bearbeitung* widmet, mit einem ähnlichen Satz seinen Text beginnt, wie ihn Miklós Dolinszky an die Spitze seiner Studie mit dem bezeichnenden Titel »Wie lange gilt ein Werk als unverfälscht?« setzte: »Vielleicht wissen es nicht genügend Leute, daß der „Bánk bán“, wie man ihn bereits seit gut fünfzig Jahren auf den heimischen Opernbühnen spielt, nicht identisch ist mit Erkels Oper.«⁷³

Wie ist die Umarbeitung chronologisch verlaufen? Für die Neueinstudierung der Oper 1940 beschloß man aus Beweggründen, die später erläutert werden, auch „Bánk bán“ zu überarbeiten, wie man es bereits 1935 – jedoch in einem etwas geringeren Umfang – mit „Hunyadi László“ getan hatte. Die textlichen Veränderungen übernahm Kálmán Nádasdy (1904-1980), ein Schüler Kodálys und damaliger Opernregisseur, die szenischen und dramaturgischen Gusztáv Oláh (1901-1956). Nándor Rékai (1870-1943), Komponist, von 1927 bis 1943 leitender Kapellmeister des Budapester Opernhauses, nutzte seine Erfahrungen, die er teilweise noch in jungen Jahren beim alten Erkel gesammelt hatte, und führte die musikalischen Umarbeitungen aus. Tallián berichtet von einer starken Überwindung Rékais, die Oper anzutasten. Der Kapellmeister habe die Arbeit nur widerwillig übernommen und die Verantwortung stets auf andere abgeschoben. Tatsächlich richtet sich die musikalische Bearbeitung fast aus-

⁷² Mosonyi 9.

⁷³ Aus dem Programmheft zur Neuinszenierung der Oper, Budapest 1993, 10. Die wörtliche, aber holprige Übersetzung des Titels „Meddig marad egy mű önmaga“: „Wie lange bleibt ein Werk es selbst“.

schließlich nach den szenischen Umstellungen; sie ist nur in seltenen Fällen eine rein musikalisch bedingte Veränderung, wie Neuinstrumentierung oder Transposition.⁷⁴

Der Überarbeitung stimmte der damalige Direktor des Opernhauses László Márkus nur unter Vorbehalt zu. Im Falle eines Mißerfolges stand für ihn der Rückgriff auf die Originalversion immer offen: »Hier hat die originale Form nicht aufgehört zu existieren, wie bei der Übermalung eines Freskos oder bei einer gründlichen Restaurierung. Die nicht gelungene Form kann wann immer weggeworfen werden, da das Werk in seiner Originalform auch existiert.«⁷⁵

Die Oper erlebte eine seitdem andauernde neue Erfolgsphase, jedoch in der *bearbeiteten Form*. Sie war textlich wie dramaturgisch geschlossener und musikalisch straffer. Die alte Fassung geriet in Vergessenheit, man wollte sie auch nicht wiederbeleben. Es ist bezeichnend, daß alle Aufsätze, welche die Umarbeitung erwähnen, diese auch kompromißlos verteidigen. Eine objektivere Analyse unternahmen die Musikwissenschaftler István Vámosi-Nagy und Péter Várnai in ihrer 1960 erschienenen Studie „Bánk bán auf der Opernbühne“.⁷⁶ Sie verglichen darin die beiden Fassungen und versuchten, die Gründe für die Bearbeitung nachzuvollziehen, allerdings ohne der Frage nachzugehen, warum Egressy und Erkel sich für einen dramaturgischen Aufbau entschieden, der die Vorlage verfremdete. Nachfolgende Überlegungen richten sich hauptsächlich nach ihrer Arbeit.

In der Opernliteratur gibt es viele Beispiele für die Bearbeitung eines Werkes durch fremde Hand. Doch »so einseitig der übertriebene Konservatismus auch ist, der um nichts davon weicht, das Kunstwerk in seiner vollkommen originalen Gestalt aufzuführen, ebenso unrichtig ist die verfälschende, gewaltvolle Modernisierung des Werkes um jeden Preis.«⁷⁷ „Bánk bán“ sei die bis heute wertvollste ungarische Oper, die auch unter den Nationalopern der Nachbarvölker einen führenden Platz einnehme. »Über das Libretto von Egressy müssen wir schon unter Vorbehalt reden.«⁷⁸ Aus dieser Einschränkung läßt sich eine Motivation für die Bearbeitung erkennen: Primär ging es darum, die veraltete Sprache mit den zahlreichen Fehlern in der Prosodie, auf die man zur Zeit der Uraufführung weniger geachtet hatte, zu verbessern. In der heutigen Version der Oper beträgt der Anteil des Originaltextes 5 bis 6 Prozent, etwa 95 Prozent stammen von Nádasdy!⁷⁹ Daneben wollte man auch den ungünstigen szenischen Aufbau »richtig«-stellen, das heißt dem Drama von Katona näherbringen. Die Folge davon war, daß auch Erkels Musik der neuen Vor-

⁷⁴ Tallián.

⁷⁵ Ebenda, II, 9.

⁷⁶ Vámosi-Nagy – Várnai.

⁷⁷ Ebenda, 48.

⁷⁸ Ebenda, 49.

⁷⁹ Ebenda, 50.

lage angepaßt werden mußte. Rékai beseitigte kleinere »technische und nicht ästhetische Mängel«, aber er »komponierte nicht in Erkel's Werk hinein«. Obwohl er unzählige Stellen veränderte, machte er dies durch die Verwendung anderer, meist weggelassener Teile. »Selbst die Übergangstakte sind meistens nur gering modifizierte Erkel-Zitate.«⁸⁰ Zur dramatischen Straffung strich er viel, nämlich von kleineren Übergängen über die Wiederholung einer Stretta bis hin zu ganzen Arien.

4. 1. Textliche Überarbeitung

Die Notwendigkeit, das Libretto sprachlich zu überarbeiten, war unter anderem auch darin begründet, daß sich die ungarische Sprache seit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts stark verändert hatte. Man schrieb das Jahr 1817, als ein Verein der Künstler und Sprachlehrer gegründet wurde, dessen bedeutendstes Mitglied, der Dichter und Übersetzer Ferenc Kazinczy (1759-1831), eine Spracherneuerung einleitete.⁸¹ Erst hierauf konnte sich die nationale Literatur in Ungarn entwickeln. Mochten deren Vertreter noch so gehoben schreiben, nicht jeder war in der Lage, ihre Sprache zu verstehen, geschweige denn selber zu sprechen. Auch der begabte Egressy konnte beim Verfassen seiner Textbücher diesem Niveau nicht so nahekommen, daß sich deren Verse auch heute übernehmen ließen, etwa wie ein Vörösmarty-Gedicht. Es ist verständlich, daß eine Sprache, die sich verhältnismäßig spät entfaltet, eine um so schnellere Entwicklung durchmacht. So klang Egressys Text nach kaum 90 Jahren auf störende Weise veraltet.

Für Egressy war ferner der ständige Wechsel in der Metrik und der sinngebenden Betonung einzelner Verse problematisch. Erkel steigerte dieses Problem, indem er schlecht arrangiert und die ungarische Sprache sowie ihre richtige Betonung in seinen Melodien außer acht gelassen hatte.⁸² Dennoch bleibt die Meinung Dolinszkys fraglich und unbegründet, wonach Erkel vor einer für ihn unlösbaren Aufgabe gestanden sei, da er »lediglich gebrochen ungarisch« gesprochen habe.⁸³ Die Tatsache, daß seine Mutter Ungarin war und er Deutsch erst lernen mußte, widerspricht dieser Feststellung. Richtiger ist der Punkt, der auf der Beobachtung Vámosi-Nagys und Várnais basiert. Danach dominierte die symmetrische Melodieform nach italienischem Vorbild, und alle ungarischen Komponisten des 19. Jahrhunderts zwängten ihre Texte in sie hinein.⁸⁴ Sie übernahmen die italienisch-deutsche Betonung schlechter Übersetzungen, die

⁸⁰ Ebenda, 51.

⁸¹ Die literarhistorischen Angaben nach *Németh*: Erkel – Sein Leben und Wirken, 15.

⁸² *Vámosi-Nagy – Várnai* 51.

⁸³ Programmheft zur Neuinszenierung der Oper, Budapest 1993, 11.

⁸⁴ *Vámosi-Nagy – Várnai* 53.

ihnen ständig in den Ohren klangen. Die textlichen Schwächen des „Bánk bán“ sind also nicht gänzlich Egressy anzulasten, er verfaßte für die damaligen Verhältnisse, unter den damaligen Umständen ein seinen Fähigkeiten angemessenes Libretto.

Die ganze Textproblematik soll an einem Beispiel verdeutlicht werden: Bánks große Arie zu Beginn des zweiten Aktes, in der er seinen Schmerz über die Nation und seine große Vaterlandsliebe ausdrückt, ist die bekannteste Nummer der Oper. Die Melodie ist bis in die Gegenwart populär geblieben, viele singen sie mit Text – aber mit dem Text von Nádasdy! Die Originalfassung weist schon in den ersten Versen einen verhängnisvollen Fehler in der Prosodie auf, der zu einer Sinnentstellung führt. Die ersten zwei Verse lauten mit richtiger Betonung (Unterstreichung):

»Miként vándor, ki tévedez viharzó éjjelen,
Avagy hajós a szélvészről korbácsolt tengeren...«

*[Wie ein Wanderer, der durch die stürmische Nacht irrt,
 Oder der Seemann auf dem vom Wind gepeitschten Meer...]*

Die Arie steht im Vier-Viertel-Takt und hat einen Auftakt, wodurch sich die von dem musikalischen Taktverlauf vorgegebene Betonung generell auf die zweite Silbe der einzelnen Wörter verschiebt. In der ersten Zeile wird der Text lediglich ästhetisch unschön, in der zweiten bereits falsch verstanden: Aus dem richtigen »hajós« (*Seemann*) wird fälschlicherweise »ha jós« (*wenn Wahrsager*), was auch einen Sinn ergibt, aber einen eigenartigen: *Wie ein Wanderer, der durch die stürmische Nacht irrt, / oder, wenn [er ein] Wahrsager [ist], auf dem vom Wind gepeitschten Meer.*

Auch die inhaltliche Aussage wurde in einen heroischen Ton verändert, was am deutlichsten an der dritten Strophe erkennbar wird. Sie wird zum Abschluß zusammen mit der ersten in ihren beiden Fassungen gegenübergestellt:

Egressy:

»Wie ein Wanderer, der durch die stürmische Nacht irrt,
 Oder der Seemann auf dem vom Wind gepeitschten Meer...
 So schwankt meine aufgewühlte Seele grenzenlos,
 Und ich habe keinen Leitstern in der wilden Einöde meiner Zweifel.
 [...]

Mein Vaterland, mein Vaterland, du mein alles!
 Ich kann doch alles dir verdanken!
 Mein Vaterland, mein Vaterland, du mein alles!
 Dir muß ich zuerst, zuerst helfen.
 Mein armes Vaterland, du mein alles!
 Dir muß ich zuerst, zuerst helfen.

Mein ungarisches Vaterland, du mein alles!
 Dir muß ich zuerst helfen.
 Zuerst helfen!«

Nádasdy:

»Wie ein Verbannter, der durch die dunkle Nacht wandert,
 Und im wilden Sturm seinen Leitstern nicht erspäht...
 Auch des Menschen Herz schweift so ganz verlassen herum...
 So zerrt es draußen der Orkan, wie die Selbstanklage hier drinn.

[...]

Mein Vaterland, mein Vaterland, du mein alles!
 Ich weiß, daß ich mein Leben dir verdanken kann!
 Goldene Wiesen, silberne Flüsse,
 Sind getränkt von Heldenblut und von Tränen überflutet.
 Die brennenden Wunden vergißt Bánk,
 Er weint, doch er dient dem heiligen Wohl seines Volkes.
 Mein ungarisches Vaterland, ich segne dich...
 Es ist schön für dich zu leben, für dich zu sterben,
 Du mein heldenhaftes ungarisches Vaterland!«

Es ist bezeichnend, daß die 1993 erfolgte Neueinspielung der Oper, die eigentlich auf die Originalfassung zurückgreift, dennoch den überarbeiteten und damit den stilistisch zeitgemäßen Text übernommen hat.

4. 2. *Szenische Umstellung*

Bereits in den ersten Besprechungen der Uraufführung wurde der dramaturgische Aufbau der Oper kritisiert. Er schien die verletzlichste Komponente des Werkes, da das Drama von Katona allgemein bekannt und zum Vergleich heranzuziehen war. Nun soll vorweg die Szenenfolge des Originals skizziert werden.

Beide Fassungen sind dreiaktig, wobei der erste Akt die gravierendsten Veränderungen erfuhr. Der zweite Akt verlor seine letzte Szene, die teils in das Schlußbild des dritten Aktes übernommen, teils ganz weggelassen wurde. Doch zurück zum Anfang: Nach dem identischen Vorspiel beginnt die Oper im Original mit dem Freudenchor, mit dem der Hof die Königin preist, und der in der Bearbeitung erst nach dem Trinklied erklingt. Erkel setzte ihn ursprünglich zweimal ein: Zu Beginn und am Schluß der ersten Szene. Dieser Chor dient gleichsam als Rahmen für das erste Bild, worin sich Petur mit den Unzufriedenen über die Unterdrückung beklagt – in dieses Rezitativ ist das Trinklied eingebaut –, Otto die ersten Annäherungsversuche bei Melinda macht und worin, als Resultat der beiden Ereignisse, das erste große Ensemble (Quartett mit Chor) untergebracht ist.

Das Anliegen der Bearbeiter war bisher, den bei Katona so bedeutenden Verschwörungsplan Peturs in das Werk einzubauen und die Hauptfigur Bánk früher auftreten zu lassen. Bei Erkel erscheint dieser erst im zweiten Bild, nicht als heldenhafter Vaterlandsbeschützer, sondern als enttäuschter Ehemann. Seine ersten Worte, die zunächst auch die einzigen bleiben, lauten: »Oh, endlose heilige Barmherzigkeit! Oh, was seh ich?« So durfte kein Nationalheld auftreten. Nádasy bearbeitete die erste Szene, indem er sie dem Drama von Katona anglich.

Für Egressy und Erkel war es selbstverständlich, daß sie eine Verschwörungsszene wegen der Zensur nicht auf die Bühne bringen durften. Somit bestand auch kein Anlaß, Bánk schon in der ersten Szene auftreten zu lassen. Die Eröffnung der Oper mit dem Chor hatte für den Komponisten zwei verständliche Gründe: Zum einen sollte durch diese Einrahmung verdeutlicht werden, daß sich die Ereignisse am Hofe Gertruds auf einem Fest abspielen. Zum anderen wahrte Erkel die Tradition der ausländischen Werke, eine Oper mit dem Chor zu beginnen, wenn nicht mit der Stimme einer Hauptperson. Keinesfalls sollte eine Nebenfigur wie Petur, der im Original noch unbedeutender ist, die ersten Töne singen. Erkels Konzept war also in sich schlüssig, abgerundet und entsprach den Anforderungen seiner Zeit.

Die beiden Szenen werden durch eine Tanz-Einlage getrennt, das problematischste Stück der ganzen Oper überhaupt: Weder ihre Entstehung noch ihre Form und Plazierung sind gänzlich geklärt; sie wurde schon von zeitgenössischen Stimmen kritisiert. Dieses Instrumentalstück war ursprünglich ein langes fünfteiliges Ballett, von dem die ersten vier Teile im fremdländischen Stil (erst italienisch, dann in einen Walzer mündend), der letzte im ungarischen Nationalton gehalten waren.⁸⁵ Es war als symbolischer Fingerzeig gedacht: Die Klänge am Hof der ausländischen Königin werden vom alles übertönenden, krönenden ungarischen Tanz überragt, dessen Abschluß durch den Chor gesteigert wird. Diese Einlage fehlt im dreibändigen Manuskript ganz, lediglich ein Eintrag Erkels weist auf ihre Plazierung hin: »Es folgt die *Tánc Einlage* [sic!],« steht unmittelbar vor dem ersten Finale (!). Sowohl diese Stellung als auch die Überlänge der Musik wurden von Anfang an in Frage gestellt, so daß Rózsavölgyi bereits in der ersten Ausgabe seines (textlosen) Klavierauszuges von 1861 nur den ungarischen Tanz, den Csárdás, abdruckte, und zwar direkt nach dem Trinklied. In der zweiten Ausgabe von 1902 fügte er das ganze Ballett ein, diesmal zwischen die beiden Bildern des Aktes.

Hier stellt sich die Frage nach der Herkunft dieser Einlage. Das Instrumentalstück fehlt nicht nur in Erkels Reinschrift, es hat überhaupt keine authentische Quelle. Als solche kann laut Somfai nur der zweite Klavierauszug von Rózsavölgyi betrachtet werden, da in ihm der Tanz in seiner ganzen fünfsätzigen Form zum ersten Mal mitgeteilt wird. Der Abschluß-

⁸⁵ Zur Ballett-Einlage hier und im nachfolgenden Somfai 119.

Csárdás stammt mit Sicherheit nicht von Erkel, der Rest aber wahrscheinlich ebensowenig. Der Komponist kann anhand der Presseberichte nur vermutet werden. Der ‚Hölgyfutár‘ erwähnte den Sohn Sándor.⁸⁶ Die 1993er Einspielung der Oper verzichtet gänzlich auf eine Tanzeinlage!

Die zweite Szene beinhaltet auch in der Originalfassung die Werbung Ottos um Melinda, allerdings viel länger und leidenschaftlicher. Unterbrochen wird sie nur durch den kurzen, »endlich« erfolgten⁸⁷ Auftritt des Banus mit seinem schon zitierten Ausruf. Erst nach dem endgültigen Abschluß des Duetts singt Bánk seine schmerzvolle Arie. Danach hält er eine kurze Unterredung mit Biberach, die in der Bearbeitung bereits im ersten Bild stattfindet. Das abschließende Finale (wieder Quartett mit Chor) ist im Original zweiteilig, auf den langsamen Teil, mit dem Rékai den Akt abschloß, folgt eine schnelle Stretta in Presto.

Der erste Akt erfuhr, wie erwähnt, die größte Überarbeitung. Durch den Einschub des Auftritts von Petur mit den Unzufriedenen teilte Nádasdy das erste Bild in drei Szenen, von denen im ersten die dramatischen Konflikte vorbereitet werden, im dritten bereits glühen und gären. In der Mitte eingerahmt ist das Duett Otto – Melinda. Zur Kennzeichnung dieser Szenenwechsel ist das Nachspiel der jeweils vorausgehenden Musiknummer stark verlängert, so daß es als Intermezzo dient. Die folgende Übersicht stellt den Aufbau der beiden Fassungen einander gegenüber:

Original	Bearbeitung
<i>Chor</i>	Dialog Otto, Biberach
Rezitativ Petur	Rezitativ Petur mit Chor
Bitteres Trinklied	Bitteres Trinklied
Rezitativ Petur mit Chor	<i>Chor</i>
Szene Melinda, Otto, Gertrud	Szene Melinda, Otto, Gertrud
	<i>Chor verkürzt</i>
	Duett Bánk, Petur
Großes Ensemble	Biberachs Warnung
Rezitativ Otto	Duett Fortsetzung
<i>Chor</i>	Doppelchor Unzufriedene, Gäste
[Tänze]	Tanz
	Duett Otto, Melinda, Beginn
	Großes Ensemble
	[Intermezzo]
Duett Otto, Melinda	Duett Otto, Melinda
Bánks Aufschrei	Bánks Aufschrei

⁸⁶ Ebenda, 119.

⁸⁷ *Mosonyi* 11.

Duett Fortsetzung	<i>Arie Bánk</i>
Terzett Otto, Melinda, Biberach	
Rezitativ Otto, Biberach	Rezitativ Otto, Biberach
<i>Arie Bánk</i>	[Intermezzo]
Duett Bánk, Biberach	
Finale mit Stretta	Finale

Die Veränderungen im zweiten Akt halten sich in Grenzen. Abgesehen von Kürzungen, die durchweg auch in beibehaltenen Szenen vorkommen, ist unter anderem der längere, durch die vier Soloinstrumente national gefärbte Instrumentalteil aus dem *Duett Bánk – Melinda* erwähnenswert. Ursprünglich an den Anfang des Duetts gesetzt, verlagerte ihn Rékai an den Schluß. Dort untermalt er, als Reminiszenz an den eben verklungenen Gesang, den pantomimisch gespielten Abschied des Ehepaares. Damit dehnt er diese Szene aus und bekräftigt die Vorahnung, daß es ein Abschied für immer sei.

Aus dem folgenden Bild zwischen Bánk und Gertrud wurde ein Duett ganz gestrichen (ein *Duett im Duett*), welches den »Kulminationspunkt« der Oper, der »gespannt, kompakt und intensiv« sein muß, unnötig ausgedehnt hatte.⁸⁸ Nach dem Tod der Königin folgte im Original eine weitere Szene, in welcher der König plötzlich auftritt, nach den Schuldigen fragt und seine Wut ausdrückt. Noch ohne einen Täter zu kennen, kündigt er in einer Rachearie harte Strafen an. Diese Szene geriet gleich nach der Premiere ins Kreuzfeuer der Kritik. Ábrányi bemerkte in einem ersten Kommentar vom 13. März 1861 zur Arie des Königs: »Dorthin gehört keine Arie, die nur die Wirkung der Szene abschwächt.«⁸⁹ In Mosonyis ausführlichem Bericht vom 21. März heißt es dazu erläuternd: »Im übrigen müssen wir anmerken, daß im Interesse der künstlerischen Abrundung und der dramatischen Wirkung der zweite Akt an dieser Stelle [nach dem Tod der Königin, L. N.] hätte abgeschlossen werden müssen, weil es nach solchen Szenen unmöglich ist, das Interesse und die dramatische Wirkung zu steigern. [...] Die Wirkung ist zerstört.«⁹⁰

Diese umstrittene Szene wurde ansatzweise schon ab 1930 gekürzt. Die Bearbeiter von 1940 fügten sie teilweise in das Schlußbild der Oper ein, teilweise ließen sie sie ganz weg.

Wollte man auch hier der Frage nachgehen, was Egressy und Erkel bewog, den König so früh auftreten zu lassen, geriete man leicht in Spekulationen, da es für eine zuverlässige Antwort nicht einmal Anhaltspunkte gibt. Tallián macht aus seiner Ratlosigkeit keinen Hehl und teilt auch nur eine Vermutung mit: »Es ist möglich, daß sie hier, und nur hier, sich vor ihrem eigenen Mut erschreckten, da sie zu einem entsetzlichen Thema grif-

⁸⁸ *Vámosi-Nagy – Várnai* 92.

⁸⁹ Nach *Barna* 227.

⁹⁰ *Mosonyi* 12.

fen, und sie wagten es einfach nicht, über einen ganzen Akt hinweg den königlichen Leichnam in seinem Blut erstarrt liegen zu lassen.«⁹¹

Zu überlegen wäre auch, ob die Motivation nicht dramaturgisch bedingt war. Um die Figur des Königs aufzuwerten, ihn sein Entsetzen und seine Wut ausdrücken zu lassen, sollte er auf der Bühne vom Tod Gertruds erfahren. Diese Szene aber ganz an den Schluß der Oper zu setzen hätte – und das war den Autoren auch bewußt – die Schlußdramatik nach Melindas Tod durch den erneuten Rückgriff auf einen anderen, vermeintlich abgeschlossenen Todesfall zu sehr gespalten. Egressy wollte wohl deshalb das Schicksal der Königin im zweiten Akt weitestmöglich abschließen, um sich im dritten Akt nur noch Bánks privater Tragödie widmen zu können.

Noch unbedeutender sind die Veränderungen im dritten Akt: In der Theißszene, im zweiten herausragenden Teil der Oper. Eine der ursprünglich vier Arien Melindas vor ihrem Selbstmord wurde noch von Erkel gestrichen. Diese war zwar auch im ungarischen Ton gehalten, ihre Wirkung konnte sich jedoch mit derjenigen der anderen nicht messen.

In der Schlußszene der Oper tritt in der bearbeiteten Version der König zum ersten Mal auf, er ist bereits über den Tod seiner Gattin informiert. Obwohl die Originalfassung gegenüber dieser, aus dem zweiten Akt erweiterten Umarbeitung um einiges kürzer ist, hätten sie einige Zeitgenossen gern weiter gekürzt gesehen. So war es wieder Mosonyi, der nach dem »Glanzpunkt« der Theißszene keine Steigerung mehr gewährleisten sah. Die Zuschauer würden erneut durch den Auftritt des Königs vom Wesentlichen abgelenkt, erst Bánks Erscheinen werte die Szene wieder auf.⁹² Trotzdem nahmen die Bearbeiter an dieser Stelle keine dramaturgischen Veränderungen mehr vor.

Ein letzter bedeutender, aber bisher nicht beachteter Unterschied zwischen den beiden Schlüssen der Oper ergibt sich im Zusammenhang mit der Frage nach Bánks Verbleib. In der Originalfassung stirbt der Banus, und seiner Hand »entfällt das Schwert« – wie es in der Inhaltsangabe der auf der Urfassung basierenden Einspielung heißt. »Vernichtet folgt er seiner Gemahlin in den Tod.« Nach seinen letzten Worten steht in der Handschrift die Regieanweisung: »Er stirbt«, und der Ausruf des Chores bestätigt das Geschehene: »Er ist tot, wie schrecklich!«

In der Bearbeitung ist Bánks Lage nicht eindeutig ersichtlich. Zwar läßt man ihn in einigen Inszenierungen auf dieselbe Weise weiterhin sterben (was die logische Folge seiner letzten Worte wäre: »Melinda und du, Engel, mein Kind, bereitet mir Platz im Himmel dort oben.«), aber Inhaltsangaben, welche dieser Fassung folgen, schließen stets mit einem solchen oder ähnlich zweideutigen Satz: Er sinkt neben der Toten nieder.⁹³ Es gibt

⁹¹ Tallián II, 11.

⁹² Mosonyi 13.

⁹³ *Németh: A magyar opera története, 125; Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters 151.*

keine Regieanweisung, die den Tod vorschreibt, und die entsprechende Stelle im Abschluschor lautet: »Gottes Macht ist groß!« Wahrscheinlich paßte den Bearbeitern ein Selbstmord des Nationalhelden, der übrigens auch in Katonas Drama ausbleibt, nicht ins Konzept.

4. 3. Musikalische Kürzung

Dieser Abschnitt soll zeigen, wie Rékai die Oper musikalisch umarbeitete, erweiterte oder kürzte.⁹⁴ Neuen Szenen wurde, hauptsächlich im ersten Akt, die Musik meist weggelassener Teile zugeordnet. So beginnt die Oper mit einem Teil des heute unbekanntes Balletts, über das Rékai den Dialog zwischen Otto und Biberach setzte. Er gebrauchte damit eine Technik, derer sich auch Verdi häufig bediente (etwa in „Rigoletto“ oder „La Traviata“). Der Gesang wird in kleinen Abschnitten eingestreut und ordnet sich dem Orchester unter, welches somit die Hauptstimme, nicht nur Begleitung ist.

Gänzlich neu ist die teilweise aus späteren Rezitativen zusammengestellte Szene der Verschwörer mit dem später dazustoßenden Bánk. Der Bearbeiter scheute sich nicht, manche Takte zweimal spielen zu lassen. So taucht die fanfarenartige Eröffnungsmusik, die im Original erst im zweiten Bild, beim endgültigen Auftritt Bánks erklingt, in der Bearbeitung auch zu Beginn dieser Szene auf:



Diese Takte sind also die »Visitenkarte« des Banus; sie kündigen insgesamt zweimal sein Erscheinen an.

Ähnlich erweitert wurde auch die Einleitung zum zweiten Bild des zweiten Aktes (Duett Bánk – Gertrud). Statt einer dramatischen Fortissimo-Einleitung, in welcher der Banus noch vor seiner Begegnung mit der Königin aufschreit (»Stürz herab auf mich, Himmelsgewölbe!«), begann Rékai die Szene leise, wohl um die Regieanweisung »Es ist Abend« zu unterstreichen. Die Motivik, die er daraufhin einsetzte, entstammt dem Hauptthema des gestrichenen Duett-Teiles. Die Triolenfigu-

⁹⁴ Aus Platzgründen müssen dem Leser die meisten einschlägigen Notenbeispiele leider vorenthalten bleiben.

ren der Baßbegleitung, die János Maróthy an den dritten Satz der fünften Symphonie Beethovens erinnern,⁹⁵ greifen schließlich den energischen Puls des sogleich folgenden Duetts vorweg.

Die Kürzungen in der Bearbeitung reichen von der Streichung einiger Verbindungstakte, die auch in der Aufführungspraxis anderer Opern oft unbemerkt stets vollzogen werden, bis hin zur Streichung ganzer Nummern. Dazwischen liegen Streichungen, welche die Wiederholung einer Stretta oder Teile einer Schlußkadenz betreffen, wie sie besonders bei Rossini, Donizetti und Verdi auch heute noch praktiziert werden. Die nun abschließend mitzuteilenden zwei Beispiele sind solche Teilkürzungen, deren Wirkung als verschieden gewertet werden kann.

Nachdem Bánk den Bauern Tiborcz als seinen früheren Lebensretter erkannt hatte, drücken die beiden in ihrem Duett im zweiten Akt ihre Freude durch einen ohnehin nur kurzen martialischen Gesang aus (»Du treuer Tiborcz! Du hast mein Leben gerettet, / jetzt weiß ich es, an dich erinnere ich mich gut!«). Rékai kürzte selbst diesen Abschnitt um neun Takte; kaum stimmen sich die Männer in ihre Freude ein, verklingt schon die Musik, und ein Teil des Textes entfällt: »Komm' nun Tiborcz, und nimm was meine Hand dir reicht, / ja, jetzt erinnere ich mich!«

Dagegen wurde die Schlußwirkung der Oper durch die Bearbeitung verbessert. Rékai ließ im Nachspiel vier Takte weg, die durch ihr rasches Tempo, dünne Instrumentierung und unerwarteten Farbwechsel nach f-moll die drückende und würdige Stimmung nach dem Trauerchor nicht unwesentlich gestört hatten.

4. 4. Bewertung der Umarbeitung

Die Stimmen und Reaktionen auf die Neufassung der Oper waren überwiegend positiv, was auch die Aufführungszahlen belegen. Das 1884 eröffnete Budapester Opernhaus spielte „Bánk bán“ bis zum 6. Januar 1939 179 Mal in der Urversion. Die erste (Bariton-) Bearbeitung erklang vom 15. März 1940 bis zum 1. Mai 1951 insgesamt 61 Mal. Die Tenorfassung wird seit dem 22. März 1953 gespielt; ihre Aufführungszahl lag 1993 bei 612.⁹⁶

Der erste Befürworter der Umarbeitung war bereits Kálmán Nádasdy, der zusammen mit Gusztáv Oláh für die textlichen und szenischen Veränderungen verantwortlich war. Er begründete das Projekt folgendermaßen: [In den bisherigen Vorstellungen, L. N.] »blieb etwa ein Drittel der Oper regelmäßig weg. Ich fand darin auch solche musikalischen Teile, in denen man über 14 Seiten hinweg jede zweite Seite gestrichen hat ... Wer den Bánk-Klavierauszug des Opernhauses durchblättern würde, könnte sich

⁹⁵ Maróthy: Erkel Ferenc operadramaturgiája, 81.

⁹⁶ Tallián I, 9.

gewiß schwer in den im Laufe der Jahre immer wieder verbesserten, zu mehr Prosodie gestutzten Texten zurechtfinden.«⁹⁷

Durch die Umarbeitung kam das Werk Katonas Originaldrama näher. Bánks Gestalt sei von einer »vielfältig grübelnden Hamlet-Figur« zu einem großen kämpferischen Helden umgewandelt worden, verteidigt Ujfalussy die neue Fassung. Weiter meint er: »So hat diese huldvolle Bearbeitung, welche szenisch wie textlich die dramaturgische Seite der Oper gestärkt hat, ein glückliches historisches Absurdum zustande gebracht, in jener Zeit vielleicht die einzige Möglichkeit, das Stück am Leben zu erhalten.«⁹⁸ Németh argumentiert für die Bearbeitung, indem er die Schwachstellen in der Originalversion, wie die »literarische Platttheit des Librettos« oder die Bagatellisierung der Rolle Peturs, vor Augen führt. »Nur in dieser überarbeiteten Form konnte „Bánk bán“ zeitgemäß aufgeführt werden.«⁹⁹

Objektiver als die eben Genannten betrachtet Somfai die Umarbeitung, für deren Befürwortung wie Verurteilung es gleichermaßen Gründe gebe: »Denn so richtig es war, Egressys Textbuch durch Annäherung an Katonas Drama umzugestalten und an Erkels Prosodie zu feilen, so hat man in gleichen Maßen das Originalkonzept Erkels letztendlich verfälscht. [...] Die Frage ist, ob es erlaubt war, nur um die Ähnlichkeit mit dem Katona-Drama zu erlangen, bedeutende dramaturgische Umstellungen, vor allem aber grundlegende musikalische Bearbeitungen und Nachkompositionen durchzuführen!«¹⁰⁰

Der chronologische Ablauf der Umarbeitung sei folgendermaßen zusammengefaßt. Trotz des überragenden Erfolges fand auch „Bánk bán“ gleich nach seiner Uraufführung Kritiker. Durch solche angeregt und wohl auch auf eigene Erfahrungen hin, trug noch Erkel erste kleinere Korrekturen in die Partitur ein; später kamen seine Söhne hinzu. Kürzungen und Verbesserungen wurden zwar auch weiterhin beinahe für jede Aufführung neu vorgenommen, das Gesamtwerk stellte aber niemand in Frage. „Bánk bán“ wurde unter dem Eindruck des Freiheitskrieges *das* nationale Credo der Ungarn, Katonas Vorlage *das* Nationaldrama, Erkels Vertonung *die* Nationaloper. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts aber seien nach Ujfalussy Erkels Werke verfälscht und umgedeutet worden. »Von da an gelangten die in der Atmosphäre des Freiheitskampfes konzipierten Werke progressiven Inhalts auf die Fahne der nach dem Millennium wieder auflebenden chauvinistischen Ungarntümelei.«¹⁰¹

Die mittlerweile scheinbar konzeptionslos zusammengedückte Partitur veranlaßte die Verantwortlichen, die Oper für die Neueinstudierung 1940 grundlegend umzuarbeiten – ein für die damalige Zeit sehr gewagtes Un-

⁹⁷ Ebenda, I, 7.

⁹⁸ Ujfalussy: Erkel műveinek sorsa, 28-29.

⁹⁹ Németh: Erkel – Sein Leben und Wirken, 98.

¹⁰⁰ Somfai 116.

¹⁰¹ Ujfalussy: Erkel műveinek sorsa, 27.

terfangen. Diese bearbeitete Fassung wird bis heute gespielt, und in *dieser* Form genießt das Werk seinen vorhin beschriebenen Ruhm – einzig und allein, nicht etwa als Alternative zur ersten Version. Diesen Umstand belegt nicht nur die Tatsache, daß Opernführer, Programmhefte und selbst die wissenschaftliche Literatur die Existenz eines Originals lange verschwiegen haben, sondern auch, daß danach die Autoren die Bearbeitung stets zu verteidigen und zu rechtfertigen suchten. Erst im Erkel-Jahr 1993 kam ein langes Plädoyer für die Originalversion heraus,¹⁰² und sogar eine Neueinspielung wurde nach der Urfassung vorgenommen.

V. Musikalische Analyse

Die zum Teil bereits zitierten Rezensionen und Opernbesprechungen von „Bánk bán“ lassen erkennen, daß Erkels dritte Oper sich nicht nur unter dem Aspekt der Verwendung ungarischer Musik stark entwickelte, sondern auch formal auf neue Wege einschwenkte. Ebenso wurde die musikalische Darstellung der einzelnen Figuren noch ausgeprägter als im „Hunyadi László“. Dies gelang dem Komponisten, indem er bei ungarischen Personen gezielt Verbunkos-Figurationen einsetzte, bei den Gestalten des Königshofes jedoch ausländische Musik.

Die folgende Analyse geht daher auf zwei Ebenen vor: an die Untersuchung fremder Elemente schließt sich die Betrachtung ungarischer Passagen an. Bei dieser Aufgabe kann das erste Mal auch auf ein Originaldokument Erkels zurückgegriffen werden. Der Komponist verfaßte für die Tageszeitung ‚Magyarország‘ (*Ungarn*) noch vor der Uraufführung eine Kurzanalyse seiner neuen Oper, die »eine Art ›Richtlinie‹ für einen Gelegenheits-Musikkritiker« sein sollte.¹⁰³ Das Manuskript wurde erst 1960 von Ferenc Bónis entdeckt, der es kommentiert und 1969 auch auf deutsch veröffentlichte. Gerade für die stilistische Zuordnung bieten Erkels eigene Vorstellungen einen wichtigen Anhaltspunkt. Einige werden in der Analyse zitiert.¹⁰⁴

Auch die formalen Veränderungen verdienen eine nähere Betrachtung. Sie folgen einer Wandlung, die knapp zehn Jahre zuvor Verdi in „Rigoletto“ vollzogen hatte. Daher ist diese Entwicklung als fremder Einfluß anzusehen. Demgegenüber stehen Szenen, die mit nationalungarischen Elementen untermalt sind. Nicht selten überlappen sich die beiden Stile oder sind nicht eindeutig auseinanderzuhalten; diese Untergruppe wird unter dem Titel *gemischte Szenen* angeschaut.

¹⁰² Die hier mehrfach verwendete Arbeit von Tallián.

¹⁰³ Bónis: Erkel über seine Oper, 82.

¹⁰⁴ Die Erkel-Zitate in diesem Kapitel werden nicht näher gekennzeichnet. Sie erfolgen ausschließlich nach Bónis: Erkel über seine Oper, 71 ff.

5. 1. Fremde Elemente

Daß die Verwendung von Nationalmusik auf der Opernbühne nicht willkürlich gesteigert werden konnte, zeigte sich schon nach der Uraufführung des „Hunyadi László“. Damals gehörte aber die ‚Nemzeti Újság‘ (*Nationalzeitung*) zu den wenigen Ausnahmen, die in dieser Hinsicht Bedenken hatten. Ende Januar 1844 schrieb sie: »So großartig und national der Stoff auch sein mag, den er [Erkel, L. N.] für seine Arbeit gewählt hat, ebenso möge er darin die Klänge der nationalen Musik nur soweit verwenden, wie ein guter Koch das Gewürz.«¹⁰⁵ 17 Jahre später, nach der Uraufführung des „Bánk bán“, erkannten trotz der allgemeinen Euphorie über das Neue schon mehrere Kritiker, daß Erkels Aufgabe aus mehr bestand, als nur seine Werke mit viel volkstümlicher Kunstmusik zu füllen. Nachdem sich diese nämlich schrittweise auch in der Gattung »Oper« etabliert hatte, mußte der Komponist auf Ausgewogenheit achten, und der ungarische Stil durfte die westliche Tradition in bezug auf Konzeption, Melodie und Instrumentierung nicht verdrängen. Nichtungarische Figuren und Szenen mußten durch fremden Stil von den nationalen Elementen getrennt werden. »Doch unabhängig vom Stoff, in jener Zeit herrschte europaweit der italienische Geschmack. Italienische Melodien, deutsche Instrumentierung haben sich in das allgemeine Bewußtsein eingenistet.«¹⁰⁶ Ungarische Elemente konnten demnach zur nationalen Kolorierung eingesetzt werden, nicht aber das ganze Gerüst einer Oper bieten. Besonders die formalen Grundlagen mußten nach westlichem Vorbild beibehalten werden. Diesen Aspekt findet Sonkoly in „Bánk bán“ für gelungen, wenn er sagt, Erkel habe den Mittelweg gefunden: »Ungarischer Rhythmus, Melodie und instrumentale Wirkung sind mit der allgemeinen musikalischen Weltanschauung verschmolzen.«¹⁰⁷ Von dieser Überlegung her wird auch die Beobachtung der Zeitschrift ‚Csatár‘ verständlich, die am 4. April 1861 über „Bánk bán“ schrieb, er sei »mehr Oper und trotzdem mehr ungarisch als alle unsere bisherigen ungarischen Opern«.¹⁰⁸

Formal weist Erkels Werk tatsächlich keine Besonderheiten gegenüber den zeitgenössischen westlichen Produktionen auf. Es beginnt im Original mit einem Chor, wie die meisten der damals in Pest gespielten Opern. Geschlossene Arien, Duette und Ensembles werden aufgelöst, indem sie ohne größere musikalische Zäsuren (zum Beispiel Dominante-Tonika-Abkadenzierung oder eine instrumentale Einleitung) aus den vorhergehenden Rezitativen hervorgehen, und am Schluß zwar noch oft Tonika-Akkorde das Ende markieren, dann aber sogleich die Einführung eines neuen Motivs

¹⁰⁵ Nach Németh: Erkel Ferenc életének krónikája, 70.

¹⁰⁶ Sonkoly 301.

¹⁰⁷ Ebenda, 299.

¹⁰⁸ Nach Barna 220.

oder einer fremden Harmonik auf die neue Szene einstimmt. So weicht die blockhafte Einteilung einem kontinuierlichen Handlungsverlauf, und die Technik aneinandergereihter Nummern wird zurückgedrängt. Selbst Bánks große Arie zu Beginn des zweiten Aktes wird mitten in einer fiktiven zweiten Strophe durch den Auftritt von Tiborcz abrupt abgebrochen.

Diese formale Erneuerung richtet sich nach „Rigoletto“, von dem oben schon gesagt worden ist, daß er im Hinblick auf die formale Gestaltung als Vorbild Erkels gelten kann. Es lassen sich weitere Parallelen zwischen diesen beiden Werken finden, so in der Theißszene, die, obwohl gänzlich mit ungarischer Musik und Ornamentik ausgestattet, dramaturgische Ähnlichkeiten mit der Szene zwischen Gilda, Maddalena und Sparafucile im dritten Akt der verdischen Oper aufweist. In einer Sturmnacht begeht eine Frau Selbstmord. In beiden Werken sind Gewitter-Elemente nur sehr dosiert eingestreut: mal ein Blitz (jeweils mit Flötenfiguren), mal ein Grollen, vereinzelt ein aufbrausender Wind. Erst beim Todessprung in die Theiß beziehungsweise in den Dolch Sparafuciles eskaliert auch der Sturm, den aber Verdi in seiner Oper länger ausklingen läßt. Beide Werke greifen ferner auf einen Chor im Hintergrund zurück. In „Rigoletto“ wird durch eine gesummte, über einen Fundamentton chromatisch auf- und absteigende Linie das Pfeifen des Windes dargestellt; in „Bánk bán“ warnen unsichtbare Stimmen vor dem nahenden Sturm. In beiden Opern schließlich folgt nach dieser Szene ein Schlußbild, so daß nicht der Tod die Schlußtragik ergibt, sondern dessen Entdeckung.

Für die Theißszene könnte Erkel auch von einem anderen italienischen Komponisten inspiriert worden sein: von Gaetano Donizetti mit seiner „Lucia di Lammermoor“, die 1846 in Pest zur Aufführung gelangte. Melindas Wahnsinnsszene mit der oft im Terzabstand zur Singstimme verlaufenden Holzbläserstimme – im Gegensatz zu „Lucia“ ist hier neben der Flöte vor allem die Klarinette eingesetzt – läßt an die entsprechende Szene Lucias als Vorbild denken.

Neben den grundlegenden formalen Aspekten verwendete Erkel fremde Elemente bei der Darstellung der ausländischen Hofgesellschaft und von deren Hauptfiguren, treffender ausgedrückt: Er unterließ bei ihnen den Gebrauch ungarischer Ornamentik – insbesondere bei Gertrud und Otto. Da diese beiden Personen im ersten Akt dominieren, kommen »insbesondere im ersten Akt viel fremd verlaufende Melodien und musikalische Abläufe« vor.¹⁰⁹ Als Beispiel hierfür soll aus dem Duett mit Melinda die Darstellung Ottos dienen. In seiner eigenhändigen Opernbesprechung beschreibt Erkel den Prinzen als »süßlich-schmeichlerischen Kurmacher«, und den Stil des Duetts als französisch, der in ein italienisches Furioso übergeht. Das Süßlich-Schmeichlerische zeigt sich an der monotonen Wirkung des Gesanges. Der gleichbleibende Achtelrhythmus in zumeist kurzen Melodiephrasen bekräftigt die überschwengliche, aber doch

¹⁰⁹ „Hölgyfutár“, 12. März 1861. Nach Barna 219.

stockende Werbung Ottos. Unterstrichen wird dies auch durch die Eintönigkeit der Melodie. Diese ist geprägt von einer Art Rezitationston (hier das a), der hin und wieder in kurzen Akkordbrechungen nach oben strebt. Dadurch erhält der Vortrag einen Parlando-Charakter, was die Komplimente des Prinzen etwas ins Spöttische zieht, ebenso wie die stets gleichen Begleitfiguren der Violinen:

Ottó

Szép úr - nőm, sze-med kék mint ne - fe - lejt, az új - kad ró - zsa... Rabozól - gádtól ez od - var - lés fo - gadd!

pp

*[Meine schöne Herrin, deine Augen sind veilchenblau, die Lippen wie Rosen...
Empfange die Komplimente von deinem Sklaven!]*

Das »italienische Furioso« – die Stretta des Duetts – läßt erneut eine Anlehnung an Donizetti erkennen. Es beginnt mit ebenso energischen Streicherpizzicati wie der Schluß des Duetts Lucia – Enrico aus dem zweiten Akt der Donizettischen Oper. Die Ähnlichkeiten im Melodieverlauf unterstreichen den italienischen Stil des Bánk-bán-Duetts:

Vivace

Basso

Se tra - dr - mi tu po - tra - i, la mia sor - te e già com - pi - ta...

Duo (Violini)

str

Allegro agitato

Erkel

Crök - ra vé - gylk já - zaa sj - kam... For - ró vé - rem bí - bor láng - ra gyál...

[Nach einem Kuß sehnen sich meine fiebrigen Lippen; mein heißes Blut wird zu einer purpurnen Flamme...]

Die Verwendung kompositorischer Techniken gemäß der traditionellen westlichen Opernmusik dient im „Bánk bán“ also dazu, in der nationalen Handlung das ausländische Lager deutlicher abzugrenzen, wobei Erkel auch dessen Gestalten – darauf weist Véber mit Nachdruck hin – »mit genauso großer Sorgfalt charakterisierte wie die Ungarn«. ¹¹⁰

5. 2. Gemischte Szenen

Der dualistische Charakter der Oper äußert sich dem Hörer gleich in der Komposition des Vorspiels, das Erkel – wie er selbst schrieb – »in großem, antikem Stil« angelegt hatte. Zur Deutung dieser Worte übernahm Véber von Bónis nur dessen zweite Erklärung, daß nämlich die Verbunkos-Musik im 19. Jahrhundert »als ein sehr alter ungarischer Tanz betrachtet

¹¹⁰ Véber 145.

wurde«. ¹¹¹ Zweifellos enthält die Einleitung durch ihre häufige Punktierung und fallende Motivik nationale Elemente, die aber erst im A-Dur-Mittelteil, in dem Gegenpunktierungen und übermäßige Sekunden hinzukommen, am ausgeprägtesten sind. Hier erscheint das Motiv, das im Verlauf der Oper wiederholt Melinda zu singen hat:



Das Vorspiel enthält also eindeutig Verbunkos-Figuren.

Auf der anderen Seite aber deutet Bónis den »antiken Stil« auch auf eine zweite Art, die ebensowenig vernachlässigt werden sollte, und die in den fremden Einflußbereich weist. Das Stück sei »von den *grave*-Eröffnungsstücken der Suitenmusik eines Bach und Händel, den Overtüren der antiken Schicksalstragödien eines Gluck inspiriert worden«. ¹¹² Das gilt insbesondere für den einleitenden a-moll-Teil:



Diese Deutung von Bónis muß jedoch hinterfragt werden. Es trifft zu, daß Erkel Gluck-Overtüren kannte (er dirigierte mehrere Opern dieses Komponisten), und daß er Bach während seiner Zeit in Klausenburg anhand dessen Klavierkompositionen kennengelernt hatte. ¹¹³ Doch keine der Biographien und anderer einschlägiger Arbeiten weist Quellen nach, die bezeugen könnten, daß Erkel jemals in seinem Leben (Orchester-) Werke von Bach und – erst recht – von Händel dirigiert habe. Auch sind keine Aufführungen belegbar, die Erkel gehört haben könnte. In Némeths Arbeit über das musikalische Wirken der Erkel-Familie tauchen die Namen Bach und Händel erst in Verbindung mit dem Sohn Sándor auf. Dieser nahm

¹¹¹ Ebenda, 131.

¹¹² Bónis: Erkel über seine Oper, 77.

¹¹³ Németh: Az Erkelek, 37.

nach und nach kleinere Werke des Barock in das Repertoire der Philharmonischen Gesellschaft auf, deren Leitung er aber erst nach 1871 innehatte.¹¹⁴ Es ist daher sehr unwahrscheinlich, daß Erkel bei der Komposition des „Bánk bán“ von einem Bach oder Händel »inspiriert« worden sein könnte.

Das gesamte einleitende Instrumentalstück, das für Véber wegen seiner Geschlossenheit kein richtiges »Vorspiel«, wegen seiner Monothematik aber auch keine richtige »Ouvertüre« ist, sondern vielmehr eine Mischung aus beiden,¹¹⁵ hat somit eine Stellung, die derjenigen der Einleitung zu Verdis „La Traviata“ ähnelt. In beiden Opern erklingt die Anfangsmusik in leicht abgeänderter Form zu Beginn des dritten Aktes wieder, doch während sie das erste Mal abgeschlossen ist, leitet sie im letzten Akt zur Handlung über.

Ähnlich zweischichtig ist auch das Trinklied des Petur. Sein vielgepriesener nationaler Charakter ergibt sich fast ausschließlich aus der literarischen Vorlage, welches das Werk eines Nationaldichters ist. Ungarisch ist diese Melodie kaum, sie weist starke Ähnlichkeiten mit der „Preghiera“ des Moses aus Rossinis gleichnamiger Oper auf:

Erkel *Ha fér-fit lel-ke - det egy hölgyre föl - te - ved, S'az udvössé-ge - det könnyel-műn té - pi szét...*

Rossini *Dal tuo stella-to soglio, Sig - nor, ti vol - gia no - i, pie - tà de figlio tuo-i, del popol tuo pie - tà*

Es ist nicht auszuschließen, daß der Komponist des „Bánk bán“ diese Oper kannte. Obwohl sie zu seiner Zeit als Kapellmeister im Pester Deutschen Theater nicht zur Aufführung kam, hatte man sie dort bereits 1820 gespielt. So konnten Erkel zumindest die Noten während seiner Anstellung in die Hände gelangt sein.

Unter dem Aspekt »gemischte Szenen« verdient das Finale des ersten Aktes größere Aufmerksamkeit, nicht zuletzt wegen Erkels eigener Aussage: »Diese Form ist meine Stil-Eigentümlichkeit.« Es handelt sich um ein großes, zweiteiliges Ensemble, an dessen Beginn (f-moll) ein Soloquartett polyphon angestimmt wird, darauf ein kurzes Chorunisono einsetzt (F-Dur), schließlich alle Stimmen im Ensemble aufgehen, wobei die Solisten *a parte* singen. Erkels Aufgabe war es, das Anliegen der verschiedenen Figuren (Melinda und Petur auf der einen, Gertrud und Otto auf der anderen

¹¹⁴ Ebenda, 130-131.

¹¹⁵ Véber 131.

Seite sowie den Chor als dritten Pol) musikalisch darzustellen. Als einziger sieht Maróthy diese Aufgabe nicht befriedigend erfüllt. Erkel sei auf größte Probleme bei der Ensemble-Technik gestoßen, deren Mittel er »aus frühen italienischen und französischen Opern übernommen hat«. ¹¹⁶

Maróthys Einschätzung rührt offenbar daher, daß er die Oper zu sehr aus dem Blickfeld der Spätwerke betrachtet, womit er aber Gefahr läuft, Erkels Entwicklung seit den Frühwerken zu unterschätzen. Zur Zeit der Uraufführung galt nämlich die Kompositionsweise des „*Bánk bán*“ unbestritten als zeitgemäß und fortschrittlich. Dies belegt auch die Ansicht des Zeitgenossen Mosonyi: in der Oper »tritt nach und nach stärker die musikalische Ausarbeitung der Ensembleteile in den Vordergrund und damit auch die dramatische Wirkung sowie die genauer definierte Gestalt der Charaktere.« ¹¹⁷ In diesem Satz wird bereits das beschrieben, was Véber als den eigenen Stil Erkel deutet. ¹¹⁸ Durch eine neue Methode versuchte der Komponist, die unterschiedlichsten Leitgedanken der einzelnen Figuren miteinander zu kombinieren. Alleingelassen in der Fremde des Königshofes ruft Melinda nach ihrem *Bánk*. Empört über die Beleidigungen des Mädchens drückt Gertrud ihre Wut aus; aus politischer Motivation erwartet Petur ebenfalls *Bánk*s Ankunft, während Otto seine enttäuschte Liebe beklagt. Derweilen sucht der Chor Gertrud zu beruhigen und Melinda zu trösten. Für die Darstellung so komplexer Szenen stand Erkel bisher nur die Möglichkeit zur Verfügung, aus den einzelnen Personen eine musikalische Einheit zu bilden, wie es bei den meisten Komponisten und auch im ersten Ensemble des „*Bánk bán*“ der Fall war. Hier aber werden die verschiedenen Charaktere miteinander kombiniert, ohne (anfangs zumindest) den einen dem anderen unterzuordnen. Auch Véber vergleicht die Technik mit „*Rigoletto*“ und denkt wahrscheinlich – ohne diese Szene zu nennen – an das berühmte Quartett im dritten Akt. ¹¹⁹

Bei Erkel beginnt also das Finale, indem die einzelnen Personen nacheinander mit einer eigenen Melodie erscheinen. Gegen Ende hin rückt jedoch Melindas ungarischer Ton, mit der Melodie aus dem Vorspiel, immer mehr in den Vordergrund, bis diese die anderen Figuren übertrifft:

¹¹⁶ *Maróthy*: Erkel Ferenc oparadramaturgiája, 83-84.

¹¹⁷ *Mosonyi* 9.

¹¹⁸ *Véber* 136-137.

¹¹⁹ *Ebenda*, 137.

Melinda
É - des Bán - kom végy ka - rod - ba, vigy ma - gad - dal vár - la - kodba...

Gertrud
Hó - dol né - kem dí - szes ú - ri - nép...

Ottó
8 Szép Me - lin - da, ne légy bá - natos...

Petur
Szép Me - lin - da, ne légy bá - natos...

Chór
Szép Me - lin - da, ne légy bá - natos...

Auch der Chor, der den zweiten Teil untermalt, ist stilistisch zweischichtig. Über einer fortwährenden Sechzehntelkette aus gebrochenen Akkorden, die vor allem an die Begleitung des Gefangenenchores aus „Nabucco“ erinnert, erklingt eine einstimmige, *sotto voce* intonierte Chormelodie, die sich ebenfalls nach Vorbildern wie „Nabucco“, „I Lombardi“ oder wieder „Lucia di Lammermoor“ richtet. Verfremdet wird der italienische Charakter lediglich durch den verbunkosartigen Rhythmus besonders der Takte 2 und 4. Die Besonderheit soll verdeutlicht werden durch den Vergleich mit einem Chor aus der ersten Szene von Bellinis „Norma“. (Erkel kannte diese Oper bereits seit 1837.) Die vier Beispieltakte ähneln sich nicht nur im Melodieverlauf, sondern auch im Rhythmus. Doch während Bellini die Viertelbewegung in jedem Takt nur durch eine punktierte Achtel beschleunigt und in jedem zweiten Takt auf dem letzten Schlag sogar eine Pause gesetzt hatte, verschärfte Erkel seinen Rhythmus in den Takten 2 und 4 durch Punktierung beziehungsweise Gegenpunktierung deutlicher und erhielt so einen Verbunkos-Effekt:

The image shows a musical score for the opera 'Bánk bán' by Ferenc Erkel. It consists of two systems of music. The first system is for the soprano role 'Melinda' and the bass role 'Erkel'. The second system is for the bass role 'Erkel' and another bass role 'Erkel'. The music is in 2/4 time and features a mix of vocal lines and piano accompaniment. The first system has a dynamic marking of 'p' (piano) and the second system has a dynamic marking of 'pp' (pianissimo). The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a time signature of 2/4.

Erkels Eigentümlichkeit besteht also in der neuartigen vertikalen, nicht – wie zuvor – nur horizontalen Verknüpfung verschiedener Stile. Konkret bedeutet das, daß der Stil einer Musiknummer zweischichtig ist: Über dem homophonen Gesang der übrigen Solisten und einer traditionellen Baßbegleitung aus gebrochenen Akkorden singt Melinda eine ungarische Melodie. Der italienische Unisono-Chorgesang wird durch Verbunkos-Rhythmik verschärft. Diese neue Kompositionstechnik war zu jener Zeit, wie es der Komponist selbst festhielt, in der Tat »nicht alltäglich«.

Erkel bezeichnete den gestrichenen Schluß des zweiten Aktes als »energisches Ensemble«. Genauer müßte man diesen als Szene und Arie des Königs mit Chor definieren, dessen gemächlicher erster Teil in den dritten Akt gelegt wurde. Die Stretta aber entfiel ganz. Das musikalische Porträt von König Endre ist nicht spezifisch national, ebensowenig – so ergänzt Véber – waren es die ungarischen Fürsten in „Bátori Mária“ und „Erzsébet“. »Der König des Hauses Árpád ist in den Opern Erkels ganz unparteiisch.«¹²⁰ Entsprechend ist seine stets in *Maestoso* gehaltene Musik nach allen Seiten offen. So finden sich auch in seiner Stretta, in der er aus Wut und Trauer über die Ermordung seiner Gattin Rache schwört, verschiedene Elemente. Die Musik wirkt italienisch, Melodieverlauf, Rhythmus und Orchesterapparat gleichen stark einer beliebigen Stretta des frühen oder mittleren Verdi, unterstrichen durch die polonaiseartige Begleitung, die für jenen besonders typisch ist. In diesem Zusammenhang ist jedoch interessant, daß Maróthy den polnischen Tanz gerade aus rhythmischen Aspekten in Verwandtschaft mit dem Verbunkos setzt.¹²¹ Eine deutlichere nationale Färbung bewirkt hingegen die übermäßige Sekunde,

¹²⁰ Ebenda, 145.

¹²¹ *Maróthy*: Erkel Ferenc operadramaturgiája, 59.

die durch die Einführung des Tones Ges den Melodieverlauf verfremdet und eine neue Harmonik entstehen läßt:

Erz.
8

Rész - kes - se - tek te - há t ti al - jas gyil - ko - sok. Bánt bön - te - tés kö - vet, meg lesz ju - tal - matok...

[Erzittert ihr niederträchtigen Mörder; auf Verbrechen folgt Strafe, ihr bekommt noch euren Lohn...]

„Bánk bán“ wurde also nach westlichen Formen konzipiert, seine Szenen beinhalten je nach Aussage fremde und ungarische Elemente, die sich nicht selten überlappen. Die Harmonik erfüllt die global-romantischen und die national-ungarischen Anforderungen in gleicher Weise. Zwischen romantischer und ungarischer Musik hat man kaum unterschieden, sie galten im letzten Jahrhundert als identisch. Als ausgeprägteste Neuerung gegenüber „Hunyadi László“ enthält diese Oper aber auch rein national gefärbte Musiknummern.

5. 3. Ungarische Szenen

Kritiken und Werkbesprechungen der Uraufführung des „Bánk bán“ enthalten einhellig lobende Worte über den zweiten Akt und die Theißszene im dritten Akt. Die Begeisterung wird verständlich, beachten wir, daß genau diese Teile die meiste ungarische Musik enthalten, wobei das Bild am Flußufer gänzlich das nationale Ambiente untermalt. Der zweite Akt, den man »den Glanzpunkt der ganzen Oper nennen kann«,¹²² ist nur zur Hälfte ungarisch. Beim Auftritt der Königin kommt auch musikalisch das fremde Element hinzu, das jedoch während des Disputs mit Bánk durch dessen Motivek überhört wird.

¹²² Mosonyi 11.

Die »Großartigkeit« dieses Aktes bewirken nicht zuletzt die als »schönste Teile hervorgehobenen« Arien Bánks und Melindas.¹²³ Erstere ist die im vorigen Kapitel sprachlich analysierte Nummer mit der nationalen Bedeutung. Nach einem kräftigen Orchestervorspiel (*Allegro feroce*) beginnt die Arie mit einer einfachen c-moll-Melodie. Im zweiten Teil geht sie in As-Dur über und wächst in ihrer Intensität, als der Banus sagt: »Mein Vaterland, mein Vaterland«, schließlich mit noch größerer Stärke bei der Passage »Mein ungarisches Vaterland, du mein alles! Dir muß ich zuerst helfen!«.

Den Übergang in den As-Dur-Teil gestaltete Erkel mit einer viermal wiederkehrenden Triolenfigur, die in der Arie ansonsten nicht vorkommt. Dieser Verkettung mehrerer Triolenfiguren kommt aber im Schaffen des Komponisten eine Bedeutung zu, denn ein solches Motiv ist der tragende Leitgedanke in „Hunyadi László“ (Beispiel A) und taucht nicht nur hier in „Bánk bán“ gleichsam als Eigenzitat wieder auf (Beispiel B), sondern später auch in „Sarolta“ (Beispiel C); selbst in „Dózsa György“ erscheint es als Auftrittsmotiv der Rózsa leicht verändert wieder.

A
Hunyadi L.

B
Bánk Bán

C
Sarolta

la - ter, ki vé - - - - - őed a ha - zá -

D
Rákóczy

¹²³ „Trombita“, 10. März 1861. Nach *Barna* 219.

Bei der näheren Untersuchung der Absichten Erkels bezüglich dieses Motivs müssen wir über die bloße Erklärung, er habe eine typische Verbunkos-Rhythmik verwenden wollen, hinausgehen. Zur Entstehungszeit des „Hunyadi László“ war ein Nationalstück noch sehr verbreitet: Das „Rákóczi-Lied“. »Aus den musikalischen Quellen der ungarischen Oper darf man besonders das Rákóczi-Lied und den Rákóczi-Marsch nicht herauslassen, dessen Motive oft zitiert wurden und erklangen.«¹²⁴ Eines der Beispiele, die Németh anführt, ist der Allegro-Teil der Hunyadi-László-Ouvertüre, der aus dem Beginn des Marsches (Beispiel D) abgeleitet ist. Seine langsame Form ist das schon erwähnte, die Oper eröffnende Hunyadi-Motiv (Beispiel A), jene Triolenfigur, die, wie oben gezeigt, den Komponisten auch in späteren Werken beschäftigt hat.

Die beschriebene Schlußsteigerung der Arie erhielt Erkel rein instrumental. Die Streicher werden tremolierend um eine Oktave höher gelegt, zusätzlich setzen Posaunen und Schlagwerk ein. Der folgende abrupte Übergang ist nach Erkels Worten »zutiefst dramatisch, gehört in dieser Oper zu den besten Nummern«.

Der nächste beachtenswerte ungarische Teil ist Melindas national gefärbte Arie. »Zu dieser das Drama und das Herz bewegenden Szene hat der Komponist teilweise Instrumente verwendet, die bisher in Theaterorchestern noch nie erklangen: Das Zimbal und die Liebesgeige [!]; teilweise aber solche, die zu den poetischsten Instrumenten gehören: Die Harfe und das sog. Englischhorn. Die gemeinsame Färbung dieser Instrumente übt eine unbeschreibliche Wirkung auf den Hörer aus, und wir haben mehr als ein, zwei Tücher damit beschäftigt gesehen, Tränen zu trocknen.«¹²⁵

Aus der Feststellung Dobszays, wonach zur Aufführung von Verbunkos-Musik im 18. Jahrhundert zwei Geigen, Bratsche, Baß, Klarinette und das Zimbal eingesetzt wurden,¹²⁶ wird ersichtlich, daß Erkel sich mehr an diese Tradition hielt, als seine zeitgenössischen und späteren Kritiker erkannten. Das Zimbal übernahm er unverändert, ihre Einführung ins klassische Orchester war revolutionär genug. Die Bratsche ersetzte er durch ihre ältere Variante, die *Viola d'amore*. Als Holzblasinstrument nahm er nicht die Klarinette, sondern das mit dem »Tárogató« (einer ungarischen Art der Schalmey) näher verwandte Englischhorn. Das Baßfundament ist durch die Harfe gegeben, deren gezupfter Ton den ländlichen Klang ebenfalls unterstreicht.

Während in allen Analysen die Aufzählung der Soloinstrumente nach diesen vier endet, zeigt ein Blick in die Partitur, daß Erkel selbst die zwei Geigen nicht ausgelassen hatte. Zwei tremolierende Soloviolen verleihen den parallel verlaufenden kurzen Zimbalklangen einen zarten Tonschleier im Hintergrund. In dieser Nummer hat Erkel also allein durch die Instru-

¹²⁴ Németh: A magyar opera története, 14-15.

¹²⁵ Barna 227.

¹²⁶ Dobszay 136.

mentierung den reinsten Volkston der ländlichen Atmosphäre der ungarischen Tiefebene getroffen; »und wer nicht weinen wird«, schrieb der Komponist, »der hat kein Gefühl«.

Andante con agitazione

Melinda
Engelhorn
Viola
Zsuzsi
Harfe
2. VI Solo

Ój meg en-gonci Bánk, oh ój meg!

p *p* *p* *p* *p* *p dolce*

Nach Melindas Gesang erweitert sich das Solostück zu einem Duett, in dessen Verlauf zum dritten Mal das aus dem Vorspiel und dem ersten Finale bekannte Motiv Melindas aufgegriffen wird, erst von ihr allein, dann aber mit Bánk zusammen. Hier verschmelzen musikalisch die zwei Charaktere und drücken so ihre Zugehörigkeit zueinander, aber auch zum Land Ungarn aus. Somit kann diese Nummer als das *Liebesduett* der Oper angesehen werden, das aber gleichzeitig national gefärbt ist. Das Lied, mit dem der Banus in dieses Duett einsetzt, ist ein »rein ungarischer Typus, ein kleines Meisterstück in seiner Art, das Gefühl ist bis zum höchsten Grade gespannt.« Mit diesen Worten beschrieb Erkel eine Melodie, die sich der Gruppe *volkstümliches Kunstlied* zuordnen läßt.¹²⁷

Ein zweites Beispiel hierfür liefert der Chor zu Beginn der Oper, nach Erkels eigenen Worten »im Nationalstil«. In diesem Fall konnte Ervin Major aus einer Handschrift von Ignácz Fejér („Liedersammlung für Gesang und Sologitarre“, 1832) tatsächlich ein Volkslied präsentieren, dessen erste Zeile mit dem Bánk-bán-Chor übereinstimmt:¹²⁸

¹²⁷ Vgl. Major: Népdal és verbunkos.

¹²⁸ Major: Erkel Ferenc műveinek jegyzéke, 31.

Major
Megkon-dul-tak a ha-ran-gok el-ha-la. Bol-dog-ta-lan Sze-rel-mem szép An-gyala...

Erkel
Szép ö-römköny ra-gyo-gá-sa csil-log úr-nőnk mo-so-já-ra...

Halten Kritiker wie Ábrányi und Mosonyi das oben besprochene Duett für den Glanzpunkt, so ist für Sonkoly die Theißszene aus dem dritten Akt der »herausragende Teil der Oper«. ¹²⁹ Eine solche Naturszene kann in einem Prosastück nur erzählt werden, in der Oper hingegen ist sie eines ihrer »wirkungsvollsten, poetischsten und bewegendsten Teile«. ¹³⁰ Formal wurde sie zu Beginn dieses Kapitels bereits mit „Rigoletto“ verglichen, sie hat also eine westliche Grundlage. Auf diese baute Erkel jedoch erneut mit Hilfe der Verbunkos-Technik und national gefärbter Instrumentation einen Klang auf, der »eine Gegend in der Tiefebene, am Ufer der Theiß vor uns stellt«. ¹³¹ Diesen Eindruck verschafft vor allem die Einleitung zur Szene. Nach dem gegenüber dem Beginn der Oper leicht abgeänderten Vorspiel erklingen über tremolierende Streicher und dem Zimbal zwei Pikkoloflöten. »Erkel wollte hier offensichtlich die Stimmung des volkstümlichen Flötenspiels als ein naturdarstellendes Element wiedergeben.« ¹³² Das wehmütige Spiel der zwei Hirten hebt den bedrückten Seelenzustand der beiden ankommenden Figuren, Melinda und Tiborcz, hervor:

Diese Klänge unterbrechen auch im letzten Bild die mit Spannung geladene Szene zwischen Bánk und dem König, bevor Melindas Leiche heringetragen wird. Nach dem Flötenspiel ertönt leise eine wieder vom Zimbal untermalte Csárdás-Musik, die nach Véber »aus der Ferne« kommt, »aus einer einsamen Herberge, wo die Vorbeikommenden einen

¹²⁹ Sonkoly 300.

¹³⁰ Vámosi-Nagy – Várnai 95.

¹³¹ Mosonyi 12.

¹³² Maróthy: Erkel Ferenc operadramaturgiája, 79.

Unterschlupf vor dem nahenden Sturm gesucht haben«. ¹³³ Véber übersieht bei dieser Deutung nur, daß die Lautstärke der Musik kontinuierlich zunimmt.



Dieser Csárdás ist auch der letzte Bestandteil in der Arienfolge Melindas, sozusagen ihre Todesstretta, bevor sie in die Theiß springt. Daß Erkel gerade diese ursprünglich freudige, ungarische Tanzmusik für eine so tragische Aktion verwendete, erscheint auf den ersten Blick widersprüchlich. Doch dieser Gesang Melindas, den Véber „Csárdás Macabre“ nennt, ¹³⁴ ist aus mehrerer Hinsicht begründet. Nach wie vor spielt sich die Handlung in der ungarischen Landschaft ab, und eine ungarische Frau wird durch Halluzinationen zum Wahnsinn getrieben. Nachdem Melinda ihrem Sohn zwei Lieder gesungen und (nur in der Originalfassung) sich in Gedanken von ihrem Mann verabschiedet hatte, konnte als Steigerung dieser allesamt im Nationalton gehaltenen Arien nur der Csárdás einen würdigen Abschluß bilden – passend auch deshalb, weil diese Gattung ein allmähliches *Stringendo* nicht nur verträgt, sondern es auch von sich aus fordert und damit die sich bis zur Ekstase steigernde Szene treffend musikalisch unterstreicht. Melinda verziert die einfache Melodie immer stärker mit Koloraturen, das Orchester steigert sich in der Dynamik. Durch einen Aufschrei, einen Trugschluß und verminderte Septakkord-Schläge wird die Entwicklung plötzlich abgebrochen, und Melinda springt in den Fluß. Erkel ließ nur noch kurz in einer chromatisch absteigenden Linie und einem düsteren c-moll-Klang, der an die Wolfsschluchtszene erinnert, den Sturm und die Szene ausklingen. Der Komponist beschrieb diese Szene folgendermaßen: »Sie ist irrsinnig geworden. Traumlied, stürmische Musik, das Ende: Verklärung. Sie springt in die Theiß.«

Es läßt sich nur bestätigen, daß der Einsatz des Csárdás an dieser Stelle gerechtfertigt war. Die Schlußhandlung der Theißszene fordert von ihrer inneren Spannung her im wahrsten Sinne des Wortes eine Stretta. Doch die traditionelle italienische Form verwendete der Komponist nur bei dem schwärmenden Otto und dem wütenden König, also den höfischen Figuren der Oper. Für die nationale Gestalt der Melinda setzte er hingegen die nationale Gattung, den von sich aus auf dem *Stringendo*-Prinzip beruhenden Csárdás ein. Zwar ist der schnelle Verbunkos tatsächlich freudig und schwungvoll, seine langsame Variante aber kann »meditativ, schmerzlich

¹³³ Véber 139.

¹³⁴ Ebenda, 139.

und sogar der Vorbote des Todes sein«. ¹³⁵ Erkel hat hiermit die ungarische Stretta in die Opernliteratur eingeführt. ¹³⁶

Die beiden vorangehenden Lieder Melindas sind zwei ähnlich klingende Stücke im Volksstil. Darin erzählt sie ein Märchen beziehungsweise singt ein Schlaflied, um ihren Sohn zu beruhigen. Mit diesen Liedern wird ein neuer Aspekt nationaler Verbundenheit ausgedrückt, auf den die Autoren der Oper im Gegensatz zu allen anderen Vorlagen einen Schwerpunkt legten. Es wurde der Mutter-Kind-Beziehung eine größere Bedeutung beigemessen, die im zweiten Akt, als Bánk seinen Sohn verflucht und Melinda ihn in Schutz nimmt, das erste Mal erscheint und sich in der Theißszene – nicht zuletzt in den beiden Liedern – entfaltet. Die Mutter verkörpert für das Kind eine kleine Form der Heimat: Sie gibt den Schutz, den man im Großen auch vom Vaterland erwartet, und sie lehrt die Sprache dieses Landes, die bezeichnenderweise *Muttersprache* heißt.

Die Frage, welche Bedeutung diese Szene für die Gesamthandlung der Oper hat, welche Parallelen zwischen der kleinen (Melinda – Kind) und der großen Handlungsebene (Bánk – Königshof) festzustellen sind, erforderte eine ausführlichere Untersuchung. Einen Ansatzpunkt dazu möge folgende These liefern: Das Kind von Melinda und Bánk begibt sich vertrauensvoll in die Geborgenheit der Mutter und wird plötzlich durch sie in den Tod gerissen. Bánk vertraut dem König Ungarns und seinem Hof, er wird enttäuscht und ins Unglück gestürzt.

Versuchte Erkel auf der einen Seite die national bedeutenden Stellen der Oper von den übrigen Ereignissen abzugrenzen, so differenzierte er andererseits auch innerhalb der ungarischen Szenen zwischen den einzelnen Personen. Die Analyse im letzten Abschnitt zeigt, daß in nahezu allen Szenen, die als ungarisch-national zu bezeichnen sind, Melinda auftritt. Nur die große Arie zu Beginn des zweiten Aktes ist allein Bánk vorbehalten. Doch Bánks Musik ist nicht nur ungarisch. Als großer Vaterlandskämpfer mischt er heroische und martialische, als enttäuschter Ehemann auch lyrische Töne in seinen Gesang. Die kleine Rolle Peturs ist mehr revolutionär als national. Eine solche Funktion hatten schon die Personen in „Hunyadi László“. In dieser Oper war noch das nationale Element stärker im Libretto als in der Musik vorhanden. Aus diesem Grund kann auch die Bedeutung des Bauern Tiborc, der dritten ungarischen Figur in „Bánk bán“, nicht überbewertet werden. Seine Musik ist seinem Stand entsprechend einfach, nur selten national koloriert, dafür ist sein klagender Text für die Handlung von Bedeutung.

Ganz anders stellt sich die Rolle Melindas dar. Auch sie klagt über die Unterdrückung des Landes, aber noch mehr sorgt sie sich um das Heil ihrer Familie. Auch sie fühlt sich in ihrer Ehe enttäuscht, aber die Liebe zu

¹³⁵ *Németh: A magyar opera története*, 12.

¹³⁶ Auf diese Nummer bezieht sich auch *Szabolcsi: A XIX. század magyar romantikus zenéje*, 99.

ihrem Kind hat für sie einen höheren Wert. Ihre Worte beinhalten selten eine wichtige Aussage, dafür erfahren ihre Melodien eine Aufwertung. Daher erscheint es verständlich, daß für den Komponisten Erkel, der jetzt die Möglichkeit bekam, das Ungarisch-Nationale nur durch Musik auszudrücken, die zentrale Figur der Oper Melinda war. Er stellte sie musikalisch am ausgeprägtesten dar. Ihre Musik ist frei von jeglichem fremden Einfluß, in den Szenen, in denen sie als Gattin oder Mutter erscheint – vor allem im zweiten und dritten Akt –, herrscht der ungarische Klang vor. Den Wert dieser »ungarischen Szenen ohne Worte« erkannten auch die zeitgenössischen Kritiker, darum sahen sie diese Nummern als die gelungensten der Oper an.

VI. Zusammenfassung

Parallel zu den Wirkungsjahren Ferenc Erkels verliefen auch die Emanzipationsbestrebungen des ungarischen Volkes immer intensiver, und der Stellenwert der nationalen Kultur wuchs. Auch der Komponist bemühte sich, seinen Opern eine nationale Bedeutung zu verleihen und sie musikalisch von den westlichen Werken abzugrenzen.

Die Nationaloper zeichnet sich durch ein historisches Sujet: »Sie will und kann als Sprachrohr der nationalen Interessen, der Volksbefreiung, der bürgerlichen Freiheit, der Humanitätsideen wirken, sie will zum gesellschaftlichen und historischen Faktor werden.«¹³⁷ Das trifft auch auf Ungarn zu, und bei Erkel auf alle seine Opern. Die Besonderheit von „Bánk bán“ besteht darin, daß ihm als Vorlage ein allgemein bekanntes Nationaldrama gedient hat. Die Oper als Vertonung bereits bekannter Nationalstücke wirkte mit doppelter Intensität auf ihre Hörer: sie war Proklamation der jungen Kunst, der progressiven Literatur und der modernen Musik.

Die Geschichte der Oper begann in Osteuropa während des 18. Jahrhunderts relativ spät. Erkel war in Ungarn neben weniger bekannten Vorreitern der erste bedeutende Komponist dieser Gattung. Die Zusammenstellung von Orchestern und Sängeresembles, die Errichtung des Nationaltheaters und die Entwicklung einer fachkundigen Musikkritik ebneten den Weg für seine erste Oper. Die Jahre zwischen den einzelnen Werken bewirkten eine kontinuierliche Reifung seiner musikalischen Sprache. Die 17 Schweigejahre vor „Bánk bán“ waren hingegen größtenteils durch die verschärfte österreichische Zensur bedingt.

Librettist und Komponist verstanden es, aus dem fünftaktigen Drama die nationale Kernaussage in drei Akte zu straffen. Die Rezeptionsgeschichte der Oper ist durch viele kleinere und eine bedeutende Umarbei-

¹³⁷ Szabolcsi: Die Anfänge der nationalen Oper, 62.

tung von 1940 geprägt, doch durch die Bewahrung des nationalen Kernes hat das Werk an seiner Aussagekraft bis heute nichts eingebüßt.

Die musikalische Entwicklung Erkels gipfelte in „Bánk bán“. Dabei vermied er es nie, westliche Elemente zu verwenden, sondern färbte diese durch harmonische und instrumentale Kolorierung national. Er verließ diese Linie früh und orientierte sich in seinen späteren Werken stark an der Kompositionstechnik Wagners. Doch selbst in „Bánk bán“ ist der Einfluß Verdis und Donizettis, Aubers und Webers unverkennbar, wenn auch hauptsächlich auf formaler Ebene. Das lag in der Absicht Erkels, wie seine eigenen Skizzen zur Oper bezeugen. Er strebte hin zur internationalen Großoper, die er während seiner Dirigententätigkeit zahlreich aufführte. Er wollte sich mit seinen eigenen Werken diesen nicht entgegenstellen, sondern betrachtete sie als Vorbild. Erkel hat die Nationaloper ins Ungarische übersetzt.

Bibliographie

Quellen

Notenmaterial und Aufnahme von der Urfassung der Oper:

Bánk bán / *Preludio* / *Partitur*. Originalmanuskript der Oper. I-III. Országos Széchényi Könyvtár, Budapest. Ms. mus. 5.

Bánk bán. Oper in 3 Acten. Text von Béni Egressi, deutscher Text von Peter Somogyi, Musik von Ferenc Erkel. Completer Clavier-Auszug mit ungarisch-deutschem Text. Budapest: Rózsavölgyi & társai 1902 (Nr. 2792).

Erkel Ferenc: *Bánk bán*. Große Oper in drei Akten. Erste Einspielung der Urfassung. Molnár / Kertesi / Daróczy / Marton / Gáti. Ungarischer Festivalchor / Budapester Symphoniker / *Oberfrank Géza*. Alpha Line 1993 (ALR 005-07).

Notenmaterial und Aufnahmen von der Neufassung der Oper:

Erkel Ferenc: *Bánk bán*. Opera három felvonásban. Szövegét Katona József drámája után írta Egressy Béni. Zenéjét átdolgozta Rékai Nándor, szövegét átdolgozta Nádasdy Kálmán és Oláh Gusztáv. A zongorakivonatot átnézte Kenessey Jenő. Budapest: Editio Musica 1957 (Nr. Z1000).

Erkel Ferenc: *Bánk bán* – Oper in drei Akten. Delly / Osváth / Külkey / Joviczky / Melis. Ungarischer Staatsoperchor / Orchester der Budapester Philharmonischen Gesellschaft / *Komor Vilmos*. Hungaroton [o. J.] (LPX 31054-55).

Erkel Ferenc: *Bánk bán*. Oper in drei Akten. Simándy / Ágay / Réti / Komlóssy / Melis. Ungarischer Staatsoperchor / Budapester Philharmonisches Orchester / *Ferencsik János*. Hungaroton 1969 (HCD 11376-77).

Literatur

- Ábrányi Kornél:** Erkel Ferenc élete és működése. Budapest 1895.
- Barna István:** Erkel nagy művei és a kritika. In: Zenetudományi tanulmányok. IV: A magyar zene történetéből. Budapest 1955, 211-270.
- Bónis Ferenc:** Franz Erkel – Der Begründer der ungarischen Nationaloper. In: Österreichische Musikzeitschrift 21 (1966) 603-606.
- Bónis Ferenc:** Erkel über seine Oper Bánk bán. In: Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae 11 (1969) 69-90.
- Bónis Ferenc:** Wie ist Erkel Kapellmeister des Pester Ungarischen Theaters geworden? In: Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae 13 (1971) 321-332.
- Bónis Ferenc:** Erkel Ferenc vaskoronarendje. In: Magyar zenetörténeti tanulmányok 3 (1973) 85-101.
- Dobszay László:** Abriß der ungarischen Musikgeschichte. Gyula 1993.
- Görlisch Ernst Joseph:** Grillparzer und Katona. Bánk-Bán in ungarischer und österreichischer Sicht. In: Ungarn-Jahrbuch 3 (1971) 123-134.
- Grillparzer Franz:** Ein treuer Diener seines Herrn. In: Derselbe: Sämtliche Werke. I/3. Wien 1972, 179-314.
- Juhász Ferenc:** Auf deutschen Spuren zum ungarischen Parnaß. Einfluß der deutschsprachigen Literatur auf die Entwicklung des ungarischen Schrifttums zu einer Literatur klassischer Höhe von 1772 bis 1848. München 1982.
- Karácsonyi István:** Erkel Ferenc a magyar opera megteremtője. Budapest 1941.
- Katona József:** Bánk bán. Deutsche Übersetzung und Einleitung von Jenő Mohácsi. Budapest 1955.
- Kindlers Neues Literatur Lexikon.** Herausgegeben von Walter Jens. IX. München 1990.
- Kodály Zoltán:** Über Ferenc Erkel. In: Derselbe: Wege zur Musik. Herausgegeben von Ferenc Bónis. Budapest 1983.
- Kristó Gyula:** Die Árpádenyndynastie. Budapest 1993.
- Legány Dezső:** Erkel Ferenc művei és korabeli történetük. Budapest 1975.
- Lesznai Lajos:** Franz Erkel und die Entwicklung der ungarischen nationalen Musik. In: Musik und Gesellschaft 10 (1960) 665-668.
- Major Ervin:** Népdal és verbunkos. In: Zenetudományi tanulmányok 1 (1953) 221-240.
- Major Ervin:** Erkel Ferenc műveinek jegyzéke. In: Magyar zenetörténeti tanulmányok 1 (1968) 11-43.
- Mályusz Edit:** Josef Katonas ungarische Umwelt. In: Ungarn-Jahrbuch 5 (1973) 97-116.
- Maróthy János:** Erkel Ferenc operadramaturgiája. In: Zenetudományi tanulmányok 2 (1954) 25-174.
- Maróthy János:** Erkels Weg von der »heroisch-lyrischen« Oper zum kritischen Realismus. In: Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae 1 (1961) 161-174.

- Mosonyi Mihály*: Erkel Ferenc Bánkbánja. In: Zenetudományi tanulmányok 2 (1954) 9-15.
- Németh Amadé*: Erkel – Sein Leben und Wirken. Budapest 1979.
- Németh Amadé*: Erkel Ferenc életének krónikája. Budapest 1984.
- Németh Amadé*: A magyar opera története. Budapest 1987.
- Németh Amadé*: Az Erkelek a magyar zenében. Békéscsaba 1987.
- Pauler Gyula*: A magyar nemzet története az árpádházi királyok alatt. I-II. Szeged [Nachdruck] 1985 [Erstausgabe: Budapest 1899].
- Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*. Herausgegeben von Carl Dahlhaus. II. München 1987.
- Somfai László*: Az Erkel kéziratok problémái. In: Zenetudományi tanulmányok 9 (1961) 81-158.
- Sonkoly István*: Erkel Bánk bánja. Budapest 1930.
- Szabolcsi Bence*: A XIX. század magyar romantikus zenéje. Budapest 1951.
- Szabolcsi Bence*: Die Anfänge der nationalen Oper im 19. Jahrhundert. In: Kongreßbericht der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft Salzburg. I. Kassel [u. a.] 1964, 57-62.
- Tallián Tibor*: Meghalt Erkel – Éljen Rékai? Plaidoyer az eredetiért [I-II]. In: Muzsika 1993/7, 5-12; 8, 6-11.
- Ujfalussy József*: Erkel műveinek sorsa. In: Erkel Ferenc emlékülés. Budapest 1960, 19-29.
- Ujfalussy József*: Erkel Ferenc és szövegkönyvei. In: Zenetudományi tanulmányok 9 (1961) 37-43.
- Vámosi-Nagy István – Várnai Péter*: Bánk bán az operaszínpadon. Operadramaturgiai tanulmány. Budapest 1960.
- Véber Gyula*: Ungarische Elemente in der Opernmusik Franz Erkels. Balthoven 1976.