

**»Lasst den Streit, ihr Länder, legt den Streit beiseite«
Béla Bartók und das Ideal der Völkerverständigung***

Die ungarische Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts wird dominiert von zwei herausragenden Persönlichkeiten: Zoltán Kodály (1882-1967) und Béla Bartók (1881-1945). Was Kodálys Bekannt- und Berühmtheit angeht, so ist sie innerhalb Ungarns sicher ungleich größer als im Ausland, was im Wesentlichen an der zentralen Rolle liegen dürfte, die er in der Entwicklung der einheimischen Musikerziehung eingenommen hat. Die Aufnahme in die vorderste Reihe von Komponisten internationaler musikgeschichtlicher Bedeutung ist dagegen – in der allgemeinen Einschätzung – Béla Bartók vorbehalten geblieben. Bartóks Stellenwert als einer der hervorragendsten Künstler seiner Generation ist schon unter Zeitgenossen unbestritten gewesen. In der späteren Rückschau auf die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts ist er mitunter schon vereinfachend zu den *Klassikern der Moderne* und damit in eine Reihe mit den angeblichen Antipoden Arnold Schönberg und Igor Strawinski gestellt worden. Seiner anerkannten Bedeutung zum Trotz hat Bartóks Musik in den Konzertsälen jedoch nie breite Popularität erreicht. Vielen gilt sie als höchst anspruchsvoll in der Struktur und ungewöhnlich herb im Klang. Dennoch – oder vielleicht gerade deswegen – gibt es ein verallgemeinerndes, eng umrissenes Bild von Bartóks Musik, das sich unter Konzertbesuchern durchgesetzt hat: Volksmusikeinfluss, markante Rhythmik, Perkussivität.

Eine ganz andere wesentliche Facette bleibt in dieser vereinfachenden Charakterisierung meist außen vor: Bartóks zukunftsweisendes Ideal von der Gleichberechtigung der Völker, wie es in seiner Kunst und seiner Forschung vertreten wird. Vielleicht fällt uns, heutigen Hörern diese Seite umso weniger auf, je mehr wir es gewohnt sind, die Idee der Völkerverständigung in unserer relativ toleranten, pluralistischen Gegenwartsgesellschaft als selbstverständliches Gut anzusehen. Das ist zweifelsohne naiv, aber es scheint doch zum Idealismus der neueren europäischen Einigungsgeschichte zu gehören, dass nationalistische Trennung oder rassistische Aggression nicht mehr auf breiter Front, nicht mehr als gleichberechtigte politische Alternative gefürchtet werden.

* Der Aufsatz ist die erweiterte Fassung eines Vortrags, der am 13. November 2013 im Rahmen der „Regensburger Vorträge zum östlichen Europa“ gehalten wurde.

Zu Bartóks Zeiten ist das entschieden anders gewesen. Bartók sah sich, wie viele andere Komponisten der Moderne, mit Anfeindungen konfrontiert, die auf ästhetischen Urteilen fußten oder sich zumindest diesen Anschein gaben; andere Feindseligkeiten und Angriffe wiederum waren offen nationalistisch motiviert und richteten sich gegen Bartóks international ausgerichtetes Verständnis von Kunst und Forschung. Die folgenden Ausführungen setzen sich zum Ziel, dieses Ideal der Völkerverständigung, das sich in seinen Musikwerken und seiner folkloristischen Forschung wiederfindet, vor dem Hintergrund der geschichtlichen Ereignisse und der zeitgenössischen Rezeption näher zu beleuchten.

Bartók und die Musik der Völker

Im Grunde könnte man schon in Bartóks Abstammung und Kindheit erste Anlagen für seine spätere kulturelle Offenheit konstatieren: Vorfahren Bartóks stammten aus dem nordostungarischen Borsodszirák, während sein Urgroßvater sich später im südlich gelegenen Nagybecskerek (*Großbetschkerék*) nachweisen lässt, das heute als Zrenjanin zu Serbien gehört. Bartóks Großvater wiederum war – wie später sein Vater – Direktor einer Landwirtschaftsschule im weiter nördlich gelegenen Nagyszentmiklós (*Großsanktnikolaus*), dem Geburtsort Bartóks, der heute als Sânnicolau Mare in Rumänien liegt. Nach dem frühen Tod seines Vaters zog die Familie nach Nagyszöllös im Nordosten des Landes. Auch Nagyszöllös ist längst nicht mehr Teil Ungarns, sondern heißt heute offiziell Winohradiw und liegt im äußersten Südwesten der Ukraine. Nachdem Bartók einen Teil seiner Schulzeit in Nagyvárad (*Großwardein*) – heute das rumänische Oradea – verbracht hatte, zog die Familie 1892 in einen anderen Winkel des ungarischen Königreichs, in das nordwestlich gelegene Pozsony (*Preßburg*), heute besser bekannt unter seinem slowakischen Namen Bratislava. In Pozsony genoss Bartók erstmals systematischen Musikunterricht über einen längeren Zeitraum und eignete sich notwendige Repertoirekenntnisse an. Es galt, sich auf den nächsten Karriereschritt vorzubereiten: 1899, im Alter von 18 Jahren, nahm er sein Studium an der Musikakademie in Budapest auf und gelangte nach seiner Rundreise an den Grenzen des heutigen Ungarn entlang ins Herz des Landes.¹

Bartók war seit frühester Kindheit an das Nebeneinander verschiedener Sprachen gewöhnt und weitete seine polyglotte Versiertheit im Laufe seines Lebens noch weiter aus: Neben Ungarisch und dem praktisch muttersprachlich beherrschten Deutsch erarbeitete sich Bartók auch bes-

¹ József Ujfalussy: Béla Bartók. Budapest 1971, 15-27.

te Kenntnisse in Französisch, Englisch und Rumänisch und erwarb sich Grundfertigkeiten in weiteren Sprachen. Im Laufe seines Lebens führte Bartók regelmäßig Korrespondenz in drei bis fünf Sprachen und zeigte auch auf Reisen reges sprachliches Interesse. So kommt es, dass sich mitunter sogar kurze türkische Passagen in seinen Briefen finden.²

Bartók war in diesem Teil der Welt, in dieser Phase der Geschichte keineswegs allein mit einer derart internationalen Familienchronik, zumal sie erst durch die späteren historischen Entwicklungen tatsächlich international wurde. Im Übrigen besteht heute wie damals in solchen Verhältnissen keine Garantie für eine spätere kulturelle Aufgeschlossenheit. Auch Bartóks Biografie weist keinen geradlinigen Weg zu besonnener Toleranz auf. Als junger Student an der Budapester Musikakademie ließ er sich von einer ungarisch-nationalistischen, anti-habsburgischen Stimmung mitreißen. Demonstrativ betonte er seine ungarische Identität, trug nationale Kluft und tadelte in einem Brief an seine Mutter die Gewohnheit der Familie, im Alltag Deutsch zu sprechen.³ Zu anderer Gelegenheit verzierte er den Briefbogen mit einem ungarischen Wappen und setzte dazu den Ausruf »Le a Habsburgokkal!«⁴ (»Nieder mit den Habsburgern!«). Noch zwei Jahre später verrieten seine Briefe trotzigem Nationalstolz und Feindseligkeit gegenüber Fremdeinflüssen, die als Grund für die Misere ungarischer Kunst verstanden wurden. An die befreundete Irma Jurkovicz schrieb er: »Soweit ich die Volksmusik fremder Völker kenne, steht die unsere, was Ausdruckskraft und Mannigfaltigkeit angeht, weit höher. [...] Echte ungarische Musik kann nur entstehen, wenn es eine echte *ungarische* Herrenklasse geben wird. Ebendeshalb kann man mit dem Budapester Publikum nichts anfangen. Da haben sich allerlei hergelaufene Deutsche und Juden versammelt; sie bilden einen großen Teil der Einwohnerschaft Budapests.«⁵

Diese nationalistische Perspektive erfuhr in den folgenden Jahren eine unvermittelte Veränderung: zum einen durch Bartóks Entdeckung der ungarischen Bauernmusik, die bald als eigentliche ungarische Volksmusik aufgefasst werden würde, zum anderen durch die Bekanntschaft mit dem wenige Monate jüngeren Zoltán Kodály. Die beiden waren schon seit einigen Jahren Kommilitonen an der Musikakademie, lernten sich aber erst

² So in einem Brief vom 24. Oktober 1933 an Mien Székely, die Ehefrau des befreundeten Violinisten Zoltán Székely. Bence Szabolcsi: Béla Bartók. Weg und Werk, Schriften und Briefe. Budapest 1957, 288.

³ Ebenda, 220-224 (Brief vom 8. September 1903).

⁴ *Bartók Béla családi levelei*. Hgg. Béla Bartók jun., Adrienne Konkoly-Gombocz. Budapest 1981, 113 (Brief vom 23. September 1903).

⁵ Béla Bartók: Briefe. I. Hg. János Demény. Budapest 1973, 75-76 (Brief vom 15. August 1905). Hervorhebung im Original.

1904 oder 1905 persönlich kennen.⁶ Kodály hatte zu diesem Zeitpunkt bereits Erfahrung auf dem Gebiet der wissenschaftlich betriebenen Folkloristik und übte wohl durch seinen frühreifen, besonnenen Charakter und seinen literarisch angehauchten Intellekt einen mäßigen, klärenden Einfluss auf Bartók aus. Auf ihren Reisen durch die Dörfer des Landes lernten die beiden von singenden Bauern eine Volksmusik kennen, die sich stark unterschied von den weit verbreiteten volkstümlichen Liedern, die seit Generationen in In- und Ausland als ungarische Volksmusik angesehen worden waren. Die Veröffentlichung einer Auswahl der aufgezeichneten Melodien stieß jedoch auf wenig Interesse. Die Vorstellung, dass die ungarische Bauernschicht die eigentliche Hüterin ungarischer musikalischer Identität sein sollte, war bei der gebildeten Mittel- und Oberschicht nicht eben populär und wurde noch Jahrzehnte später von inländischen Kritikern bekämpft.⁷

Für Bartók indes begann mit der Faszination für die heimische Volksmusik buchstäblich eine zweite Karriere: die des Musikethnologen. Schon bald erkannte er, dass eine isolierte Betrachtung der ungarischen Volksmusik dem Gegenstand nicht gerecht werden konnte. Die rumänische Musikfolklore wurde somit schon früh Teil seiner Forschungen; bald auch slowakische, ruthenische, später arabische, türkische und südslawische Volksmusik. Zahlreiche wissenschaftliche und essayistische Veröffentlichungen hielten seine Forschungsergebnisse und -meinungen fest. Auf seinen Forschungsreisen lernte Bartók die gesamte Bandbreite der multikulturellen Bevölkerung seines Landes kennen. Seiner grundsätzlich wenig kontaktfreudigen, reservierten Art zum Trotz knüpfte er dabei auch Freundschaften. Darunter sticht besonders jene mit Ioan Buşîţia (1875-1953) hervor, einem rumänischen Lehrer für Zeichnen, Geometrie und Musik an einem griechisch-katholischen Gymnasium in Siebenbürgen. Buşîţia hatte Bartók im Sommer 1909 auf dessen Sammlungsreisen durch die Dörfer des Komitats Bihar begleitet und unterstützt.⁸ Nach dem Abschluss der Forschungsarbeit blieb ihre Freundschaft auch in den folgenden Jahrzehnten bestehen. Zahlreiche Briefe dokumentieren die aufrichtige Verbundenheit über Ländergrenzen hinweg. 1917, also noch während des Krieges, schickte Bartók Buşîţia drei ungarische Bücher – von Béla Balázs und Zsigmond Móricz – als »Sinnbild der kommenden ungarisch-rumänischen Freundschaft«.⁹

⁶ Denijs Dille: La rencontre de Bartók et de Kodály. In: Béla Bartók. Regard sur le passé. Hg. Yves Lenoir. Louvain-la-Neuve 1990, 202-204.

⁷ David Schneider: Hungarian nationalism and the reception of Bartók's music, 1904-1940. In: The Cambridge Companion to Bartók. Hg. Amanda Bayley. Cambridge 2001, 180-181.

⁸ Bartók: Briefe, I, 229.

⁹ Ebenda, 174-176 (Original ungarisch). Bei den Büchern handelte es sich um „Misztériumok“ (Mysterien) und „Játékok“ (Spiele) von Béla Balázs sowie „Az Isten háta mögött“ (Hinter Gottes Rücken) von Zsigmond Móricz.

Die neue territorialpolitische Situation nach dem Frieden von Trianon 1920 stellte Bartók vor eine schwierige Situation: Die bevorzugten Gebiete seiner Forschung – Siebenbürgen und die Slowakei – lagen nun außerhalb der ungarischen Staatsgrenzen. Früher durch ungezwungenes Reisen Erreichbares war nun verstellt durch Bürokratie und nationale Animositäten. Das Ende des Ersten Weltkriegs bedeutete daher mit wenigen Ausnahmen das Ende für Bartóks wissenschaftliche Reisetätigkeit. Sein Forschungseifer ließ jedoch nicht nach, sondern konzentrierte sich stattdessen auf die Transkription von Tonaufnahmen und die Ordnung und Analyse der bislang gesammelten Volksliedmelodien. In den 1930er Jahren wird – verbunden mit einer letzten Forschungsreise – die türkische Volksmusik in Bartóks Fokus rücken, später, im amerikanischen Exil, die südslawische.¹⁰

Bartóks Erfahrungen und Erkenntnisse aus seiner Forschungstätigkeit übten in vielfältiger Form Einfluss auf seine Kompositionsweise aus – allerdings kaum je in Gestalt von Volksliedimitationen, auch nicht als oberflächliches Lokalkolorit, sondern als allgegenwärtige Fäden im inneren Gewebe seiner Musik. Das konnte sich durch die Bevorzugung bestimmter Intervalle oder durch eine charakteristische rhythmische Gestaltung in der Melodik äußern; durch die Verwendung von besonderen Tonleitern oder die Übernahme von Formmodellen; oder auch durch die Neuvertonung von Texten der Volksdichtung. Letztlich war es, neben den zeitgenössischen modernen Strömungen europäischer Musik, die Volksmusik, die Bartók weg von den ausgetretenen Pfaden der Spätromantik und hin zu einer neuartigen, eigenen Tonsprache führte.

Bartók und die Öffentlichkeit

Dieser Weg war aber noch nicht beschritten, als er 1904 seinen öffentlichen Durchbruch als Komponist erlebte: Mit seiner sinfonischen Dichtung „Kossuth“ stand er nicht nur in der Tradition Franz Liszts, sondern auch in jener der deutschen Sinfonik, mit Richard Strauss als ihrem modernsten Vertreter. Die Thematik seines Werkes – das Leben von Lajos Kossuth, der Ikone der ungarischen Unabhängigkeitsbewegung 1848/1849 – war dagegen denkbar ungarisch ausgerichtet und traf mit seiner anti-österreichischen Stimmung den Nerv der Zeit. Die Verballhornung des Kaiserliedes, mit der Bartók die habsburgischen Unterdrücker musikalisch darstellte, sorgte in der englischen Presse mitunter noch für Befremden, als „Kossuth“ im Fe-

¹⁰ Sándor Kovács: Ethnomusicologist. In: *The Bartók Companion*. Hg. Malcolm Gillies. London 1993, 61-62; Stephen Erdely: Bartók and folk music. In: *The Cambridge Companion to Bartók*. Hg. Amanda Bayley. Cambridge 2001, 32.

bruar 1904 in Manchester aufgeführt wurde. In Budapest dagegen, wo im Vormonat die Uraufführung stattgefunden hatte, wurde das Werk mit überschwänglichen Kritiken bedacht, die angesichts seiner patriotischen Ausrichtung alle Bedenken wegen möglicher übertriebener Modernität oder zu großer Anlehnung an den Deutschen Richard Strauss beiseite räumten. In der Zeitschrift ‚Zenevilág‘ (*Musikwelt*) war zu lesen: »Bartók ist seit dem Philharmoniekonzert am Mittwoch der erste Komponist Ungarns.«¹¹ Bartók wurde nicht nur in eine Reihe mit dem Nationalkomponisten Ferenc Erkel gestellt, sondern auch unter internationale und historische Größen wie Liszt, Bruckner, Strauss, d’Indy und Tschaikowski eingeordnet.¹² Von Anfang an zeigt sich hier ein Phänomen, das die Rezeption von Bartóks Musik innerhalb Ungarns stets begleiten sollte: Er wurde nicht nur als talentierter, moderner Komponist wahrgenommen, sondern auch als zentrale Figur im Gegenwartskapitel der ungarischen Musikgeschichte. Seine Musik unterlag damit von Beginn an nicht nur künstlerischen, sondern auch politischen Beurteilungen.¹³

Der öffentliche Enthusiasmus hielt allerdings nicht lange an. Noch vor dem Ende des Jahrzehnts stießen neue Kompositionen Bartóks zunehmend auf Ablehnung. In seiner „1. Suite“ für Orchester witterten konservative Kritiker nicht nur übertriebene Dissonanz, sondern auch tadelnswerte Einflüsse aus dem Ausland. In der ‚Magyar Nemzet‘ (*Ungarische Nation*) war zu lesen, Bartóks neues Werk vertrete »die allerneueste Ära, das Hypermoderne, das Nervöse, das Raffinierte, das Unehrlliche, das aus Berechnung Disharmonische, das um jeden Preis nach Originalität Strebende –: kurz, Richard Strauss, den großen Kakophoniker«.¹⁴

Bartók war Teil der musikalischen Avantgarde geworden und sah sich den gleichen Anfeindungen gegenüber wie viele andere progressive Komponisten jener Zeit. Parallel dazu formierte sich in Ungarn eine modern ausgerichtete Künstlerbewegung, deren wichtigstes Organ die Zeitschrift ‚Nyugat‘ (*Westen*) war und daher häufig als *Nyugat*-Bewegung bezeichnet wird. ‚Nyugat‘ war vor allem literarisch ausgerichtet und zählte Mihály Babits, Dezső Kosztolányi und Endre Ady zu ihren prominentesten Autoren. Die rege Unterstützung und Parteinahme für Bartóks Musik aus dieser Richtung änderten jedoch nichts an der ablehnenden Haltung der maßgeblichen Musikinstitutionen Budapests, allen voran der konservativ ausge-

¹¹ János Demény: Bartók Béla tanulóévei és romantikus korszaka. In: Erkel Ferenc és Bartók Béla emlékére. Hgg. Bence Szabolcsi, Dénes Bartha. Budapest 1954, 412.

¹² Ebenda, 413.

¹³ Péter Laki: The Gallows and the Altar: Poetic Criticism and Critical Poetry about Bartók in Hungary. In: Bartók and his World. Hg. Péter Laki. Princeton 1995, 83-85.

¹⁴ János Demény: Bartók Béla művészi kibontakozásának évei. Találkozás a népzenevel (1906-1914). In: Liszt Ferenc és Bartók Béla emlékére. Hgg. Bence Szabolcsi, Dénes Bartha. Budapest 1955, 340.

richteten Oper. Sein bislang ambitioniertestes Werk – die 1911 komponierte einaktige Oper „Herzog Blaubarts Burg“ („A kékszakállú herceg vára“) – hatte bis auf Weiteres keine Chance, in Ungarn eine Aufführung zu erleben. Nach Jahren vergeblicher Bemühungen um künstlerische Durchsetzung markierten erst die Jahre 1917/1918 einen vorläufigen Wendepunkt. Zum einen kamen sein Tanzspiel „Der holzgeschnitzte Prinz“ („A fából faragott királyfi“) und endlich auch „Herzog Blaubarts Burg“ in Budapest zur Aufführung; zum anderen eröffnete ihm ein Exklusivvertrag beim Wiener Musikverlag Universal Edition die Möglichkeit, seine Werke zuverlässig und international zu verbreiten.

Breite Popularität erreichte Bartóks Musik in Ungarn damit dennoch nicht. Das Befremden gegenüber ihrer Modernität blieb und konnte mittlerweile nicht mehr überdeckt werden von der patriotischen Begeisterung, die noch den „Kossuth“ begleitet hatte. Eine Mittelstellung zwischen Anhängern und Gegnern bildeten jene Kritiker, die sich von der »Ultramodernität« Bartóks distanzieren, aber mit einer Spur von Hilflosigkeit dessen herausragenden Stellenwert, sogar sein Genie offen anerkannten. Daran führte letztlich auch kein Weg vorbei, denn nachdem für die Verbreitung seiner Werke gesorgt war, wurde Bartók schnell zu einem der führenden modernen Komponisten des Kontinents. Anerkennung und Zuspruch blieben dabei im heimatlichen Ungarn allerdings stets verhaltener als beispielsweise in Deutschland.

Auch der Erfolg seiner „Tanz-Suite“ für Orchester musste erst im Ausland errungen werden, nachdem die Uraufführung in Budapest auf gemischte Reaktionen getroffen war. Dort erklang die „Tanz-Suite“ erstmals 1923 bei einem Festkonzert zum 50jährigen Jubiläum der Vereinigung von Pest und Buda. Das Werk stieß auf Anerkennung, aber – wie so oft bei Bartók – nicht auf bedingungslose, wie eine Rezension Aurél Kerns deutlich macht: »Béla Bartóks Tanzsuite wiederholte seine eigene, gut bekannte Genialität. Die Halbkonservativen sagen: seine schiefe Genialität, die Konservativen sagen: seine Manie. Was nur deshalb so ist, weil unser Publikum unübersehbar weit hinter jenen Reihen trottet, die die moderne Musik bedeuten. Bartók dagegen stürmt voran. [...] Aber jede grelle Dissonanz, jeder verrückt flatterhafte Rhythmus ist bei Bartók ehrlich. Deshalb ist er überzeugend. Die Menschen horchen auf, schütteln die Köpfe, sind überrascht und klatschen schließlich doch. Das Genie hat sie gepackt.«¹⁵

Die „Tanz-Suite“ ist ein glänzendes Zeugnis für Bartóks Multikulturalität als Komponist: Den einzelnen Sätzen gab er das Gepräge unterschied-

¹⁵ János Demény: Bartók Béla művészi kibontakozásának évei. Bartók Béla megjelenése az európai zeneéletben (1914-1926). In: Bartók Béla megjelenése az európai zeneéletben – Liszt Ferenc hagyatéka. Hgg. Bence Szabolcsi, Dénes Bartha. Budapest 1959, 275.

licher Volksmusikstile, die ihm durch seine Forschungsreisen vertraut waren. Dabei zitierte er keine existierenden Volkslieder, sondern ahmte bestimmte nationale Melodiestile nach und integrierte sie in seine persönliche Klangsprache. Die sechs Sätze seiner „Tanz-Suite“ vereinen ungarische, rumänische und arabische Einflüsse. Das friedliche Nebeneinander der Völker findet eine musikalische Metapher. Der fünfte Satz hat überleitende Funktion und mündet in das Finale. Dort werden Themen der ersten vier Sätze wieder aufgegriffen. Der Schlusssatz ist damit gleichzeitig Rückblick und Fazit dieser multikulturellen Komposition.¹⁶

Schon in seiner pädagogischen Klaviersammlung „Gyermekeknek“ (*Für Kinder*), komponiert zwischen 1908 und 1910, hatte Bartók eine Gegenüberstellung von Volksmusikstilen vorgenommen. Dort waren in vier Bänden ungarische neben slowakischen Volksliedmelodien versammelt; ein Zeichen dafür, dass Bartók auch in der Musikerziehung auf ein Nebeneinander der Musik verschiedener Völker setzte.

Die wichtigste *verbale* Äußerung Bartóks zu seinem Ideal der Völkerverständigung finden wir erst in einem Brief aus dem Jahr 1931 an Octavian Beu in Bukarest: »Eigentlich kann man mein kompositorisches Schaffen, eben weil es aus dieser 3-fachen (ungar., rumän., slowak.) Quelle entspringt, als eine Verkörperung jener Integritäts-Idee betrachten, die heute in Ungarn so sehr betont wird. [...] Meine eigentliche Idee aber, deren ich mir – seitdem ich mich als Komponist gefunden habe – vollkommen bewußt bin, ist – die Verbrüderung der Völker, eine Verbrüderung trotz allem Krieg und Hader. Dieser Idee versuche ich – soweit es meine Kräfte gestatten – in meiner Musik zu dienen; deshalb entziehe ich mich keinem Einflüsse, mag er auch slowakischer, rumänischer, arabischer oder sonst irgendeiner Quelle entstammen. Nur muß die Quelle rein, frisch und gesund sein! Infolge meiner – sagen wir geographischen – Lage ist mir die ungarische Quelle am nächsten, daher der ungarische Einfluss am stärksten.«¹⁷

Gleichzeitig war Bartók das politische Klima im Nachkriegsungarn stets fremd, auch wenn er in der kurzlebigen Räterepublik unter Béla Kun vorübergehend in die oberen Ränge der Musikpolitik eingetreten war: Zusammen mit Zoltán Kodály und Ernő Dohnányi war er Teil des sogenannten Musikdirektoriums, eines Gremiums, das über den klangvollen Namen hinaus allerdings kaum relevante Einflussmöglichkeiten zu bieten hatte. Bartóks Hoffnungen auf eine bleibende Verbesserung des ungarischen Musiklebens wurden letztlich schwer enttäuscht von einem politischen Sys-

¹⁶ György Kroó: Bartók-Handbuch. Wien 1974, 112-117.

¹⁷ Szabolcsi 265 (Original deutsch). Die Aussage zur »reinen Quelle« ist nicht nur ihrem Inhalt nach ein zentraler Punkt in Bartóks Künstlerverständnis, sondern auch in ihrer Bildhaftigkeit: In der „Cantata profana“ wird diese Vorstellung mit großer Deutlichkeit erneut auftauchen (siehe hier weiter unten).

tem, das seiner Ansicht nach von aufgeblasener Ineffektivität, Engstirnigkeit und Protektionismus bestimmt war. Das Ende der kommunistischen Episode und die folgende Gegenreaktion brachten in seinen Augen aber keine Verbesserung, sondern ein Versinken des Musiklebens in Provinzialität, Rückwärtsgewandtheit und Intoleranz, wo Juden und liberal Denkende ohne Rücksicht auf ihre Fähigkeiten und Leistungen ausgeschlossen wurden.¹⁸

Was die Frage der Ausdehnung und Wertigkeit verschiedener Kulturräume anging, herrschte in diesen Zeiten eine besonders nervöse und empfindliche Stimmung. Es ist daher wenig überraschend, dass gerade Bartóks Arbeit auf dem Gebiet der Volksmusikforschung immer wieder für Anfeindungen und Proteste sorgte: Seine Veröffentlichung über die Volksmusik der Region Bihar¹⁹ führte schon 1914 zu Anschuldigungen in einer rumänischen Zeitschrift, Melodien »gefälscht«, also unrechtmäßig einer anderen als der rumänischen Nation zugeschrieben zu haben.²⁰ Im Mai 1920 strengte man in den ungarischen Zeitungen ‚Szózat‘ (*Appell*) und ‚Nemzeti Újság‘ (*Nationale Zeitung*) eine Pressefehde gegen Bartók an, die auch von dessen Akademiekollege Jenő Hubay unterstützt wurde: Anlass war die Veröffentlichung eines Artikels in der deutschen ‚Zeitschrift für Musikwissenschaft‘. Der Vorwurf lautete, sich zur Unzeit mit nichtungarischen Themen beschäftigt und damit die nationale Einheit geschwächt zu haben.²¹ Einer der Presse-Kommentatoren bezeichnete Bartók sogar als »vaterlandslosen Brunnenvergifter« (»hazafiatlan kútmérgező«). Anders als auf dem Gebiet seiner Musik scheute Bartók in Fragen der Volksmusikforschung allerdings keine Konfrontation, setzte sich mit Entgegnungen zur Wehr und betonte dabei die Verdienste der eigenen Forschungsarbeit gerade für das Ungarntum.²²

Bartók war sich der nationalistischen Befindlichkeiten schon früh bewusst, versuchte aber nie, eine Partei zufriedenzustellen. Stattdessen setzte er auf wissenschaftliche Lauterkeit und Integrität als wirksams-

¹⁸ Béla Bartók: Hungary in the Throes of Reaction. In: Documenta Bartókiana. V. Hg. László Somfai. Budapest 1977, 38-42. Der Artikel erschien ursprünglich am 29. April 1920 in der englischen Zeitschrift *Musical Courier* 80 (1920) 18, 42-43.

¹⁹ Béla Bartók: Cântece populare românești din comitatul Bihar (Ungaria). Chansons populaires roumaines du département Bihar (Hongrie). Bukarest 1913.

²⁰ Bartók: Briefe, I, 160.

²¹ Es handelte sich um den Aufsatz „Der Musikdialekt der Rumänen von Hunyad“. Tatsächlich war der Artikel die deutsche Übertragung eines schon 1914 in der ungarischen Zeitschrift ‚Ethnographia‘ veröffentlichten Aufsatzes von Bartók. Abdruck und Dokumentation: Bartók Béla *összegyűjtött írásai*. I. Hg. András Szöllősy. Budapest 1966, 617-618, 861-864.

²² Demény: Bartók Béla művészi kibontakozásának évei. Bartók Béla megjelenése európai zeneéletben, 139-140. Vgl. außerdem Bartóks Brief an den Chefredakteur des ‚Szózat‘: Béla Bartók: Briefe. II. Hg. János Demény. Budapest 1973, 10-13.

tes Mittel gegen Polemik.²³ In seinem 1937 zunächst in Ungarn erschienenen Artikel „Volkliedforschung und Nationalismus“ („Népdalkutatás és nacionalizmus“)²⁴ erkannte Bartók zwar an, dass Nationalismus in vielen Fällen überhaupt erst das Motiv für eine nähere Beschäftigung mit der eigenen Musikfolklore darstelle, beklagte aber auch die Protestreaktionen, die immer dann aufkamen, wenn von Einflüssen oder Übernahmen von Volksliedgut zwischen verschiedenen Völkern die Rede sei. Bartók formulierte in diesem Zusammenhang das Ideal des »wahren Forschers«, der zwar nicht frei ist von der Neigung zu seiner Heimat und der Prägung durch seine Muttersprache, aber in seiner Forschungsarbeit in der Lage ist, diese emotionale Haltung auszublenden. Es ist klar, dass Bartók hier den Anspruch suggerierte, selbst dieses Idealbild zu verkörpern oder ihm doch zumindest sehr nahe zu kommen.

Auch was seine Musik anging, beschäftigte sich die einheimische Musikkritik bevorzugt mit Fragestellungen nationaler und patriotischer Art. Wie bei anderen modernen Komponisten, kam die halb verunsichert, halb trotzig geäußerte Frage auf, ob man hier denn tatsächlich die Musik der Zukunft vor sich habe. Bei Bartóks Werken kamen jedoch regelmäßig auch andere Maßstäbe hinzu und motivierten weitere Fragen: Ist diese Musik ungarisch? Kann ausgerechnet Bauernmusik die Grundlage moderner ungarischer Musik sein? Und welchen Nutzen haben all die Bemühungen um die Volksmusik anderer Völker?

Zu dieser Debatte um das »Ungarntum« Bartóks passt auch die Gedenktafel-Affäre im Jahre 1931. Auf Betreiben des rumänischen Komponisten Radu Urlăteanu wurde im nunmehr rumänischen Geburtsort Bartóks zu dessen 50. Geburtstag die Anbringung einer Ehrentafel geplant. Der Kom-

²³ Zu sehen in einem Brief an Ioan Buşuţia vom 14. August 1909: Bartók schrieb über die Vorbereitung seiner Sammlung rumänischer Volkslieder aus der Region Bihar. Mehrere der Melodien wies er als Übernahmen aus der ungarischen Volksmusik aus und bat den Adressaten dafür um Verständnis, derartige »Wechselwirkungen [seien] zwischen Nachbarvölkern unausbleiblich.« Bei der Textunterlegung seien unzulässige Zuschreibungen aber nicht zu befürchten, da die rumänischen Melodieformen auch nur mit den rumänischen Texten eine Verbindung eingehen könnten, die ungarischen nur mit den ungarischen: »Mit anderen Worten – bei ehrlicher wissenschaftlicher Arbeit gibt es keinen Betrug.« *Bartók: Briefe*, I, 110 (Original ungarisch). Mitunter griff Bartók im Kreuzfeuer der Kritik auch zu grimmigem Humor. Die Unparteilichkeit seines Aufsatzes „Der Musikdialekt der Rumänen von Hunyad“ belegte Bartók mit dem Hinweis, dass er wegen desselben Artikels von rumänischer Seite mit dem ungarischen Revisionismus in Verbindung gebracht, von ungarischer Seite wiederum mit dem Vorwurf des Vaterlandsverrats konfrontiert worden sei. Béla *Bartók: La musique populaire des Hongrois et des peuples voisins*. Budapest 1937, 37-38.

²⁴ Béla *Bartók: Folk Song Research and Nationalism*. In: Béla Bartók. *Essays*. Hg. Benjamin Suchoff. Lincoln/London 1976, 25-28. Ursprünglich auf Ungarisch erschienen im März 1937 in der Zeitschrift ‚Tükör‘ (*Spiegel*), auf Deutsch und Französisch noch im selben Jahr in der Brüsseler ‚Revue Internationale de Musique‘ nachgedruckt.

ponist war in die Vorbereitungen involviert und wünschte auf der Tafel neben dem rumänischen Text auch eine ungarische Übersetzung. In der ungarischen Presse stellte man diese Nebensächlichkeit allerdings so dar, als habe Bartók die *Ersetzung* des rumänischen durch einen ungarischen Text verlangt, was für öffentlich ausgetragene Querelen sorgte. Der Plan der Ehrentafel versandete. Drei Jahre später lebten die Animositäten erneut auf: Ein Festakt zu Ehren Bartóks wurde von rumänischen Politikern verhindert, weil in Rumänien ein ungarischer Komponist trotz aller Verdienste nicht gefeiert werden dürfe. Urlăteanu indes, obwohl seine Pläne zur Bartók-Gedenktafel erfolglos geblieben waren, war weiterhin um ungarisch-rumänische Verständigung auf dem Gebiet der Musik bemüht und brachte 1934 Zoltán Kodály's „Psalmus Hungaricus“ zur Aufführung. In der Presse wurde er daraufhin als Hochverräter verschrien. Wenig später nahm sich Urlăteanu das Leben.²⁵

Für Bartók stellten die frühen 1930er Jahre in Sachen heimischer Popularität eine schwierige Phase dar. Trotz internationaler Anerkennung kam in seiner Heimat kein breit gefächelter Rückhalt auf. An seiner kulturpolitischen Linie änderte das jedoch nichts. Seine „44 Duos“, komponiert 1931 bis 1932, sind ein erneutes Zeugnis für die selbstverständliche Gleichbehandlung der Volksmusik verschiedener Völker: Dort arrangierte Bartók Volksliedmelodien serbischer, arabischer, rumänischer, slowakischer und ungarischer Herkunft für zwei Violinen. Die „Duos“ richten sich besonders an angehende Violinisten, haben – wie die frühere Sammlung „Gyermeknek“ – also einen pädagogischen Zweck und verbinden damit eine unvoreingenommene Haltung gegenüber anderen Völkern und ihrer Musik.

Von noch größerer Strahlkraft war in den 1930er Jahren ein anderes Werk: die „Cantata profana“ für Orchester, Tenor- und Bariton-Solo und gemischten Chor. Sie gilt in der Forschung als Bartóks »Bekenntniswerk« schlechthin.²⁶ Der Text dieser Komposition ist eine Eigenschöpfung Bartóks, die er aus zwei rumänischen Volksballaden herausarbeitete. Erzählt wird die Geschichte von einem Jäger und seinen – ebenfalls im Jagdhandwerk ausgebildeten – neun Söhnen. Eines Tages machen sich die Söhne ohne ihren Vater auf die Pirsch, kehren aber nicht zurück: Nach dem Überqueren einer verzauberten Brücke verwandeln sie sich in Hirsche. Der Vater macht sich alsbald auf die Suche nach den vermissten Söhnen, findet

²⁵ *Bartók: Briefe*, II, 217; János *Demény*: Bartók Béla pályája délelőjén. Teremtő évek – világhódító alkotások (1927-1940). In: Bartók Béla emlékére. Hgg. Bence Szabolcsi, Dénes Bartha. Budapest 1962, 471-472. Heute erinnert eine Gedenktafel in Sănnicolau Mare an den berühmtesten Sohn des Ortes. Sie datiert vom September 1970 und erinnert auf Rumänisch und Ungarisch an Bartóks Schaffen, das »der Freundschaft zwischen dem rumänischen und dem ungarischen Volk gedient hat«.

²⁶ László *Vikárius*: Béla Bartók's Cantata profana (1930): A Reading of the Sources. In: *Studia Musicologica* 35 (1993/1994) 1-3, 250.

aber nur die Gruppe aus neun Hirschen und legt auf sie an. In diesem Moment meldet sich einer der Hirsche zu Wort und gibt sich als Sohn zu erkennen. Anstatt aber den Vater um Verschonung zu bitten, droht er ihm, er werde von ihnen zermalmt und zerschmettert werden, wenn er weiter auf seine Söhne Jagd mache. Der Vater versucht nun, seine Sprösslinge zur Rückkehr zu bewegen. Die Mutter warte sehnsüchtig zu Hause, die Tafel sei gedeckt, die Kelche seien gefüllt. Der Hirsch lehnt ab, nie mehr werden die neun Söhne zurückkehren. Ihre Hufe treten nur noch auf Laub, ihre Geweihe passen nicht mehr durch Türen, und ihren Durst stillen sie nur noch aus kühlen, reinen Quellen.

Diese Fabel ist, was ihre Interpretation angeht, keine Einbahnstraße. Verschiedene, zum Teil sehr unterschiedliche Aussagen sind bereits aus Bartóks „Cantata“ herausgelesen worden. Der Konflikt der Generationen, der notwendige Wandel vom Kampf gegen die Natur zur Symbiose mit ihr, die Treue des Künstlers zur »reinen Quelle« trotz aller äußeren Widerstände, die Darstellung des Entwicklungsgangs europäischer Musikgeschichte. Für unseren Zusammenhang ist allerdings ein anderer Punkt von Bedeutung: Aus Briefen wissen wir, dass Bartók für längere Zeit die Komposition eines ganzen Kantaten-Zyklus plante, in dem die „Cantata profana“ von zwei oder drei weiteren Werken ähnlichen Formats flankiert werden sollte. Den Zusammenhang hätte ein gemeinsamer inhaltlicher Gedanke gestiftet, den Bartók allerdings nicht ausdrücklich nannte. Es ist vermutet worden, dass zur vertonten Legende rumänischen Ursprungs Texte der Volksdichtung anderer Nationen hinzugetreten wären, etwa der slowakischen und der ungarischen. Eine beliebte These ist es, als Gesamtkonzept ein Panorama der Völker des Donauraums anzunehmen, mit der zentralen Botschaft der Gleichberechtigung und Verständigung.²⁷ Leider ist dieser Zyklus nie komponiert worden, es blieb bei der „Cantata profana“ als Grundstein des Projektes. Allerdings ist uns aus Bartóks Nachlass ein Textfragment in ungarischer Sprache erhalten, das offenbar zu diesem Zyklus gehören und als Libretto für eine weitere Kantate dienen sollte. In deutscher Übersetzung liest es sich folgendermaßen:

Drei verschiedene Welten stritten um den Vorrang.
 Drei verschiedene Welten, drei verschiedene Länder.
 Und es hieß das eine: Land des Sonnenaufgangs,
 Und es hieß das zweite: Sonnenuntergangsland,
 Und es hieß das dritte: Land des hellen Südens.

²⁷ *Bartók breviárium (levelek – írások – dokumentumok)*. Hgg. József Ujfalussy, Vera Lampert. Budapest ²1974, 345-346. Die Frage, ob Bartók eine Trilogie oder eine Tetralogie im Sinn hatte, ist anhand der Quellenlage nicht eindeutig zu entscheiden. Vgl. *Vikárius: Béla Bartók's Cantata profana*, 293-298.

Also sprach das erste der drei schönen Länder,
jenes schöne Land des schönen Sonnenaufgangs:
– Ich bin schöner, besser als ihr andern Länder,
Auch die klare Sonne liebt wohl mich am meisten,
Auch die klare Sonne steigt bei mir zum Himmel,
Steigt bei mir zum Himmel, hat wohl mich am liebsten.
Sprach hierauf das schöne Sonnenuntergangsland,
Sonnenuntergangsland sprach nun diese Worte:
– Ich bin schöner, besser als ihr andern Länder,
Auch die klare Sonne liebt wohl mich am meisten,
Auch die klare Sonne bleibt bei mir am längsten,
hat wohl mich am liebsten.
Sprach hierauf das schöne Land des hellen Südens,
Land des hellen Südens sprach nun diese Worte:
– Ich bin schöner, besser als ihr andern Länder,
Auch die klare Sonne liebt wohl mich am meisten,
Auch die klare Sonne strahlt auf mich am stärksten,
Strahlt auf mich am stärksten, hat wohl mich am liebsten.
Die drei schönen Länder Osten, Westen, Süden
streiten unermüdlich um den Vorrang weiter.
Doch der Herrgott hört den Wortstreit der drei Länder,
Er, der Herr der Länder hört den Streit und redet:
– Laßt den Streit, ihr Länder, legt den Streit beiseite,
(Dieser eitle Streit wird niemand überzeugen)
Dieser eitle Wortstreit ist für jeden unnütz.
Aber zeigt einmal, zeigt, ihr drei Länder,
Zeiget und beweiset, was ihr leisten könnet.
Wer das Schönste leistet, der erhält den Vorrang,
Der erhält den Vorrang, den will ich mir wählen.
Die drei schönen Länder gehen, Rat zu halten,
Gehen, Rat zu halten, rüsten sich zum Wettkampf.²⁸

Die Ähnlichkeiten zur bekannten Ringparabel in Lessings „Nathan der Weise“ sind offenkundig. Und wie Lessings Drama, so könnte auch Bartóks nie komponiertes Werk eine Aussage der Toleranz bezweckt haben; nur ging es hier nicht um religiöse Streitfragen, sondern um nationalistische Feindseligkeit, deren er zur Genüge Zeuge war.

Im konservativen und revisionistischen Flügel der ungarischen Presse war man für derlei Facetten in Bartóks Schaffen taub. Exemplarisch ist das an einem zeitgenössischen Musikkritiker nachzuvollziehen, der gegenüber

²⁸ Bartók: Briefe, II, 187-188, 253. Der ungarische Originaltext: *Bartók breviárium* 345-346.

Bartók einen eigenartigen Wandel durchmachte. Die Rede ist von Emil Haraszti. 1885 in Nagyvárad geboren, 1958 in Paris verstorben,²⁹ war er ein Vertreter jener rar gewordenen Kritikergattung, die in ihren Werkbesprechungen ein eigenes ästhetisch-politisches Programm verfolgten. Haraszti's Leitbild war die Vorstellung einer hochstehenden ungarischen Musik auf einer Ebene mit den übrigen Nationen Europas. Darin hätten ihm Bartók und Kodály zunächst nicht widersprochen. Allerdings bestanden gänzlich unterschiedliche Vorstellungen darüber, wie der Weg dorthin auszusehen hätte. Nach der Budapester Aufführung des „Kossuth“ hatte Haraszti noch eingestimmt in den Jubelchor der Kritik, der in Bartók den jugendlichen Heilsbringer erkennen wollte. Kein Jahrzehnt später textete er zur Aufführung der „Zwei Bilder“ für Orchester eine Rezension, die in der damaligen Zeit an Rufmord grenzte. Nach dem hoffnungsvollen Beginn mit „Kossuth“ sei der Komponist nunmehr auf Abwege geraten: »Wir wären nur begierig zu wissen, warum gerade Béla Bartók, Professor der Staatlichen Ungarisch-Königlichen Musikakademie, als Scotus Viator auftritt? Ja, interessiert er sich denn für keinerlei ungarische Musik mehr? Tschechischer, rumänischer, slowakischer und Gott weiß welcher Musik hat er sich als Apostel verschrieben, aber gerade die ungarische hat er im Stich gelassen.«³⁰

Die Bezeichnung »Scotus Viator« bedarf einer Erläuterung: Dabei handelt es sich um das Pseudonym des schottischen Journalisten Robert William Seton-Watson (1879-1951). Dieser hatte in jungen Jahren noch große Sympathie für die Unabhängigkeitsbestrebungen der Ungarn gehegt, was jedoch bald nach der Jahrhundertwende in vehemente Gegnerschaft umschlug: Seton-Watson wurde zum Experten für Ostmittel- und Osteuropapolitik und zum publizistisch äußerst aktiven Fürsprecher der Nationalitäten im Königreich Ungarn. Er plädierte für die Zerschlagung Großungarns und wurde für nationalkonservative und – nach dem Ersten Weltkrieg – revisionistische Kreise in Ungarn die Feindfigur *par excellence*.³¹ Die Identifizierung mit dem Publizisten Seton-Watson zerrte Bartóks Musik erneut in die Sphäre von Politik und Nationalismus und war gerade für eine Musikkritik ein Manöver der üblen Art.

Haraszti fand in den folgenden Jahren wieder zu einem gemäßigeren Ton, behielt aber eine kritische Distanz bei. 1918 zählte er zu den Bewunderern der Oper „Herzog Blaubarts Burg“, ließ dafür zehn Jahre später Spe-

²⁹ Haraszti Emil. In: *Új magyar életrajzi lexikon*. Hg. László Markó. III. Budapest 2002, 116.

³⁰ Haraszti's Kritik erschien am 27. Februar 1913 im „Budapesti Hírlap“, zwei Tage nach dem Konzert. *Demény*: Bartók Béla művészi kibontakozásának éve. Találkozás a népzenevel, 425.

³¹ Wickham Steed – R. J. W. Evans: Watson, Robert William Seton. In: *Oxford Dictionary of National Biography*. LVII. Hgg. H. C. G. Matthew, Brian Harrison. Oxford 2004, 658-661.

kulationen darüber zu, ob das „1. Klavierkonzert“ Bartóks eigentlich Musik sei.³² Harasztis bedingtes Wohlwollen mündete schließlich 1938 in einer frühen Bartók-Monografie.³³ Diese Pionierrolle überrascht zunächst, immerhin gehörte Haraszti keineswegs zum Lager der entschiedenen Bartók-Anhänger. In unserem Zusammenhang ist seine Monografie allerdings gerade deshalb umso aufschlussreicher. Dort fällt von Anfang an auf, dass der kritische Ton früherer Zeitungsrezensionen jetzt einem vollständigen Lob für Bartóks Musik gewichen ist. Bezeichnenderweise eröffnete Haraszti seine Betrachtungen mit einem Überblick zur ungarischen Musikgeschichte in enger Verschränkung mit den politischen Entwicklungen: Musik als Ausfluss und Ausdruck von Geschichte und Politik. An das vorläufige Ende dieser Musikgeschichte stellte der Autor das Warten auf die Befreiung von fremden Fesseln und den künstlerischen Aufstieg Ungarns auf Augenhöhe mit den übrigen Ländern. Die Erlöserfigur, die diesen letzten Schritt herbeiführen sollte, sei Béla Bartók.

Angesichts der früheren Ausgrenzung als Vaterlandsfeind ist dieser Positionswechsel doch erstaunlich, wird aber verständlicher, wenn die eigentliche Tendenz der Monografie beleuchtet wird. Denn Haraszti verfuhr nicht ohne Hintergedanken, verfolgte nicht den Zweck unvoreingenommener Erforschung von Kunst, sondern ein anderes Ziel. Zunächst sollte Bartók als Meister der Gegenwartsmusik dargestellt werden. Die Modernität, früher Anlass zu vehementer Kritik, war jetzt offenbar eine Zierde, da sie Bartók in die vorderste Reihe der Erneuerer der Musik stellte. Darauf baute die Kernaussage Harasztis auf: Bartóks Musik sei durch und durch ungarisch und stütze sich auf die ungarische Volksmusik. Selbst wenn er nichtungarische Einflüsse verwende, sei er dennoch im Kern immer ungarisch: »Nachdem er den Weg seines Inneren durchquert und sich aller fremden Gehirneinflüsse entledigt hatte, fand Bartók wieder sich selbst und sein Land in seiner Kunst.«³⁴ Dazu gehörte auch Harasztis Feststellung, dass Internationalismus in der Musik ohnehin zum Scheitern verurteilt sei: »Kosmopolitismus und Kontinentalismus gibt es nicht, zumindest nicht im Bereich der Musik, wo alle Kreuzungen von Nationalstilen

³² *Demény*: Bartók Béla művészi kibontakozásának éve. Bartók Béla megjelenése az európai zeneéletben, 94-95; *Demény*: Bartók Béla pályája délelőjén, 272.

³³ Emil *Haraszti*: Béla Bartók. His Life and Works. Paris 1938. Die Monografie war nicht Harasztis erste Publikation zu Bartóks Musik. Schon 1930 war in Budapest die kurze Abhandlung „Bartók Béla“ als achter Band der Reihe „Kortársaink“ (*Unsere Zeitgenossen*) erschienen.

³⁴ *Haraszti* 31. Im Original: »After having traversed the way of his interior and having franchised from himself all strange brain influences, Bartók refound himself and his Country in his Art.«

sich als erfolglos erwiesen haben.«³⁵ Stattdessen werde in Bartóks Werk die ungarische Überlegenheit bewiesen, denn: Ein derartig hohes kompositorisches Niveau sei in der Slowakei oder in Rumänien nie erreicht worden, was auch an der Überlegenheit der ungarischen Volksmusik gegenüber jener der Nachbarvölker liege. Als Belegstelle nannte Haraszi sogar den Aufsatz Bartóks „La musique populaire des Hongrois et des peuples voisins“,³⁶ aus dem hervorgehe, dass die ungarische Volksmusik dank ihres größeren künstlerischen Wertes die umliegenden Völker stärker beeinflusst habe als umgekehrt. Tatsächlich stellte Bartók in diesem Aufsatz einen größeren Einfluss ungarischer Volksmusik auf die Nachbarvölker fest als in umgekehrter Richtung,³⁷ folgerte daraus aber kein Überlegenheitsverhältnis. Überhaupt verwendete Bartók im Zusammenhang mit seiner folkloristischen Betrachtung nirgends die Kategorie eines künstlerischen Wertes. Eine nationalistische Färbung entstand erst durch Harasztis tendenziöse Auslegung.

Obwohl also diese frühe Bartók-Monografie auf den ersten Blick wie eine Eloge daherkommt, ist sie doch der vehemente Versuch einer kompletten Umwertung noch zu Lebzeiten des Komponisten.³⁸ In Bartóks reifem Schaffen war aber, wie etwa aus seiner Korrespondenz ersichtlich, das Internationale eine zentrale Idee. Eine Gewichtung zugunsten des Ungarischen lag an Bartóks Herkunft und Empathie, nicht aber an bewusster Rangordnung und Bevorzugung – man denke nur an die briefliche Äußerung über die »reine Quelle«.

Haraszi war mit seiner nationalfixierten Tendenz durchaus auf einer Linie mit der damals international üblichen Musikkritik, dies nicht nur in Ungarn. Auch in Deutschland gehörte es bei Werken ausländischer Komponisten zur Standard-Haltung, auf typisch nationale Spuren zu achten – bei Strawinski suchte und fand man das typisch Slawische oder Russische, bei Casella den Italiener und bei Bartók unfehlbar auch den Magyaren. In

³⁵ Ebenda. Im Original: »Cosmopolitanism and continentalism do not exist, at least not in the domain of music, where all cross-breeds of national styles have proved unsuccessful.«

³⁶ Ursprünglich erschienen in der Zeitschrift *Archivum Europae Centro-Orientalis* 2 (1936) 197-232. Als eigenständige Publikation: *Bartók: La musique populaire des Hongrois*.

³⁷ Ebenda, 34.

³⁸ Dazu gehörte auch, dass Haraszi einer zentralen Position Bartóks offen widersprach. Er entzog nämlich das Urteil über die brennende Frage, was echte ungarische Musik sei, ausdrücklich einer objektiven Erforschung: Der primitiven Bauernschicht sprach er die Fähigkeit zur Überlieferung von Wertvollem von vornherein ab. Die Rekonstruktion ungarischer Volksmusik stehe aber auch nicht den Wissenschaftlern – denen ja auch Bartók angehörte –, sondern nur dem Künstler zu. Die Urteilsbefugnis landete damit nur vordergründig beim Komponisten Bartók, letztlich spielte sie sich der Autor Haraszi selbst in die Hände. Er als Kritiker beanspruchte schließlich die Beurteilung des Komponisten und seines Werkes für sich; das Urteil über wahre ungarische Musik fiel nach dieser Denkart ihm zu.

Rezensionen zu neuer Musik rekurrierte man gerne auf Kategorien wie Abstammung und Reinheit und auf physiologisches Vokabular, so dass das damals gängige Sprachrepertoire in Ungarn wie auch in Deutschland Begriffe wie »reines Blut«, »Wahrheit«, »echte Verwurzelung« oder – im Bereich des Negativen – auch »Gehirnmusik« und »pathologische Kakophonie« umfasste. Harasztis Abhandlung ist aber darüber hinaus exemplarisch, als sie zeigt, wie Bartóks Musik während der 1930er Jahre in Ungarn populär werden konnte, obwohl dieser seine Offenheit allen internationalen Einflüssen gegenüber keineswegs aufgegeben hatte. Umgekehrt hatte die öffentliche Aufgeschlossenheit ihnen gegenüber nicht zugenommen. Während sich zwei Jahrzehnte früher aber noch viele an den angeblich oder tatsächlich nichtungarischen Spuren gestört hatten, sah man darin nun eine Konkurrenzsituation repräsentiert, aus der das Ungarische überlegen hervorzugehen schien. Die politischen Vorzeichen hatten sich verändert: Slowaken und Rumänen waren jetzt in erster Linie konkurrierende Nationen auf einer staatsrechtlichen Stufe mit Ungarn, keine Minderheiten innerhalb des Landes mehr. Bartók als einziger international renommierter Gegenwartskomponist Ungarns sollte jetzt als Emblem ungarischer Höherwertigkeit dienen. Zwar wurde er bis zum Beginn des Zweiten Weltkriegs mehr und mehr zur Galionsfigur einer aufgeklärten und kriegsgegenerischen Bildungsschicht, aber als international bekannter Prominenter auch zur Untermauerung anderer Ansichten benutzt.

Den Zwiespalt zwischen bemühter Bewunderung für den genialen Landsmann und die Unfähigkeit, sich seiner Kunst tatsächlich zu öffnen, illustriert auch die Affäre um die Greguss-Medaille. Die renommierte Kisfaludy-Gesellschaft vergab diese Auszeichnung jährlich für herausragende Leistungen ungarischer Schriftsteller und Künstler. Es bestand ein Turnus zwischen den Kunstgattungen Literatur, Schauspiel, Malerei, Bildhauerei, Architektur und Musik, so dass nur alle sechs Jahre eine Medaille für ein Musikwerk vergeben wurde.³⁹ 1935 entschied die Gesellschaft, die Auszeichnung an Bartók für dessen „1. Suite“ für Orchester zu verleihen, die erstmals vollständig 1929 aufgeführt worden sei. Tatsächlich aber ist die Suite eine Komposition aus dem Jahre 1905, deren Erstaufführung nicht 1929, sondern zwanzig Jahre früher, 1909 stattgefunden hatte. Brüskiert durch diese Gleichgültigkeit gegenüber seinen Werken der vergangenen beiden Jahrzehnte, lehnte Bartók die Auszeichnung öffentlich ab.⁴⁰ Diese Schiefelage bei der Nominierung kann bei der Gesellschaft kein komplettes Versehen gewesen sein, sie demonstrierte vielmehr erneut den Wunsch,

³⁹ David Schneider: *Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition*. Berkeley/Los Angeles/London 2006, 266; *Bartók: Briefe*, II, 233-234.

⁴⁰ *Demény: Bartók Béla pályája délelőjén*, 511-513.

Bartók für sich zu vereinnahmen, ohne gleichzeitig auch seiner künstlerischen Vision folgen zu müssen. Man mag hierbei an die Brüskierung denken, die Thomas Mann hinnehmen musste, als er 1929 den Literaturnobelpreis für seinen schon 1901 veröffentlichten Roman „Buddenbrooks“ erhalten sollte. Anders als Bartók lehnte Mann die Auszeichnung bekanntlich nicht ab. Dabei mag auch eine Rolle gespielt haben, dass der Nobelpreis schon immer hochdotiert war, während es sich bei der Greguss-Medaille wegen finanzieller Nöte der Kiszaludy-Gesellschaft lediglich um eine Ehrenausszeichnung handelte.

Indes steuerte das politische Klima in Deutschland immer mehr auf extremistische Positionen zu und förderte die Verbreitung nationalsozialistischer und rassistischer Tendenzen. Durch seinen in Wien ansässigen Verlag bekam Bartók die Auswirkungen zu spüren. So wandte sich die Universal Edition 1934 mit der Bitte an ihn, Dokumente für die Überprüfung seiner Rassenabstammung einzusenden. Nach einem Konzert, in dem auch Klavierlieder Bartóks gespielt worden waren, war es zu einer massiven Pressekampagne gekommen, die sich auch um die Frage nach Bartóks Ariertum drehte. In einem Brief an den Komponisten zitierte der Verlag die Einschätzung eines seiner Agenten: »Ich unterhielt mich heute mit Frau Kraus [sic!, gemeint ist Else C. Krauss, die Pianistin des Abends, M. B.] über die Angelegenheit und erfuhr dabei, dass man ihr mitgeteilt habe, das Rassenamt habe festgestellt, dass Bartok [sic!] Nichtarier sei. Diese Behauptung muss nachgeprüft werden. Es ist von allergrösster Wichtigkeit, dass hier aufgeklärt wird. Ich bitte Sie daher, alles Nötige zu veranlassen, dass die Papiere von Bartok beschafft werden und ich sie in Abschrift erhalte. Für Bartok besteht bei den Dirigenten wieder Interesse und es muss jedem falschen Gerücht auf das entschiedenste begegnet werden.«⁴¹ Die weiteren Zeilen des Briefes machen deutlich, dass man sich im Verlag keineswegs Hoffnungen darauf machte, die erbetenen Dokumente je von Bartók zu erhalten. Gleichzeitig gab man aber klar zu verstehen, dass derartige Nachweise von Komponisten wichtig waren, wenn ihre Werke überhaupt noch aufgeführt werden sollten. Bartók indes kappte schrittweise seine geschäftlichen Verbindungen zum deutsch-österreichischen Raum: So trat er aus der Rechteverwertungsgesellschaft AKM (Autoren **K**omponisten **M**usikverleger) aus, nachdem diese 1938 in einer Fragebogenaktion über die rassische Abstammung ihrer Mitglieder Auskunft gefordert hatte.⁴² Auch seinen früheren

⁴¹ *Documenta Bartókiana*. III. Hg. Denijs Dille. Budapest 1968, 170; János Breuer: Bartók im Dritten Reich. In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 36 (1995) 3-4, 264-265.

⁴² Brief Bartóks an Annie Müller-Widmann im April 1938. In: *Szabolcsi* 285-287. Außerdem Brief an Géza Frid im Juni 1938. *Bartók: Briefe*, II, 144.

Verlag Universal Edition verließ er und übertrug 1939 alle Rechte auf den britischen Verleger Boosey & Hawkes.

An dieser Stelle sei klar gestellt, dass Bartóks Musik im Dritten Reich zwar angefeindet, aber nie als »entartet« diffamiert oder verboten wurde. Zwar hielt sich Bartók nach 1933 nicht mehr in Deutschland auf,⁴³ aber noch bis 1939 standen immer wieder Pläne für dortige Auftritte im Raum. Bartóks innere Distanzierung vom Dritten Reich und seiner Ideologie äußerte sich mit sehr geringer Medienpräsenz. Auch seine Abwendung von AKM und Universal Edition vollzog er ohne öffentliche Skandale. Ein ganz profaner Grund hierfür mag in der Wichtigkeit liegen, die der deutsche Musikmarkt noch immer für seine Musik hatte.⁴⁴ Erst aus Privatbriefen wird seine Haltung deutlich. Im Oktober 1933 sandte Bartók an die Ehefrau des befreundeten Violinisten Zoltán Székely einen Brief, dessen Wortlaut ein buntes Gemisch aus Französisch, Englisch, Ungarisch und Italienisch darstellt – nur Deutsch fehlt: »Et puis je n'ai pas voulu faire usage de questa maledetta lingua dei vostri vicini que j'abhorre plus que jamais.«⁴⁵ An Annie Müller-Widmann schrieb er im April 1938 über seine Sorgen wegen des »Anschlusses« Österreichs, seine Gedanken an eine mögliche Emigration und Bedenken, seine Mutter allein im Lande zurückzulassen. Dann fuhr er fort: »Das bisherige betrifft Ungarn, wo leider die »gebildeten« christlichen Leute fast ausschließlich dem Nazi-System ergeben sind: ich schäme mich wirklich, aus dieser Klasse zu stammen.«⁴⁶

Bartóks Haltung zu Chauvinismus und Rassismus wird auch durch einen Blick auf seine Volksmusikforschung deutlich. Sein Essay „Race Purity in Music“ erschien 1942 in der New Yorker Zeitschrift „Modern Music“. Darin befasste er sich mit der Übernahme und Anpassung von Volksliedmelodien zwischen den Völkern Osteuropas. Diese Wechselwirkungen hätten nie zu einer internationalen Einförmigkeit, sondern stattdessen zu einer außergewöhnlichen melodischen Vielfalt in dieser Region geführt: »Die letztlich erreichte »rassische Unreinheit« ist definitiv vorteilhaft.«⁴⁷ Der Versuch dagegen, sich abzuschotten, um die Eigenheit zu bewahren, sei unklug: »Eine völlige Trennung von fremden Einflüssen bedeutet Stagnation:

⁴³ Eine Übersicht über Bartóks Konzertauftritte in Deutschland von 1903 bis 1933 ist zu finden bei Jürgen *Hunkemöller*: Konzertkalender. In: Bauernmusik und Klangmagie. Bartók-Studien. Hildesheim [u. a.] 2013, 237-248.

⁴⁴ *Breuer*: Bartók im Dritten Reich, 279.

⁴⁵ *Szabolcsi* 288. »Und dann wollte ich diese verdammte Sprache eurer Nachbarn nicht benutzen, die ich mehr denn je verabscheue.«

⁴⁶ Ebenda, 285-287, Zitat: 285 (Original deutsch).

⁴⁷ Béla *Bartók*: Race Purity in Music. In: Ders.: Essays. Hg. Benjamin Suchoff. Lincoln/London 1976, 31. Im Original: »The »racial impurity« finally attained is definitely beneficial.«

Gut angepasste fremde Impulse bieten Möglichkeiten der Bereicherung.«⁴⁸ Als Musterbeispiel diene Bartók der Rákóczi-Marsch, der als Melodie zunächst einen arabisch-persischen Ursprung habe. In der heute bekannten Form seien allerdings osteuropäisch-ungarische Elemente und Ornamentierungen mitteleuropäischer Kunstmusik hinzugekommen. In seiner Gesamtgestalt aber sei der Marsch unbestreitbar ungarisch.⁴⁹ Nationale Identität und ein reger Austausch unter den Völkern standen für Bartók nicht im Widerspruch.

Weniger konkret, aber vielleicht umso eindringlicher äußerte sich Bartóks Solidarität wenige Jahre zuvor in einem seiner bekanntesten Werke. Gemeint ist das mehrbändige Klavierlehrwerk „Mikrokosmos“, dessen 153 Einzelstücke nach einfachen Anfängen zunehmend höhere Schwierigkeitsgrade erreichen. Die letzten Stücke dieser Sammlung, die „Sechs Tänze in bulgarischen Rhythmen“, stellen konzertreife Ansprüche. Bartók versah die „Tänze“ mit einer separaten Widmung und eignete sie der englischen Pianistin Harriet Cohen zu.⁵⁰ Sie war jüdischer Abstammung. Der politische Wert dieser Widmung im Jahr 1939 ist sicherlich kein von Bartók unbeabsichtigter Zufall, sondern ein Fingerzeig – wenn auch kein aufsehenerregend spektakulärer; aber einer, den wir heute nicht übersehen sollten.⁵¹ Denn in Ungarn waren andere Zeiten aufgekommen, seit Ministerpräsident Gyula Gömbös sich politisch und wirtschaftlich zunehmend Deutschland und Italien angenähert hatte. Anfangen in den 1930er Jahren war die Zeit bis zum Kriegsende 1945 gekennzeichnet von einer zunehmenden Bindung an Nazi-Deutschland, trotz gelegentlicher Versuche, Distanz zu wahren. Durch die „Judengesetze“ von 1938, 1939 und 1941 wurde die jüdische Bevölkerung Ungarns zunehmend an den gesellschaftlichen Rand getrieben. Mehr und mehr gab man einem seit der frühen Zwischenkriegszeit schwelenden Antisemitismus nach. Die beiden Wiener Schiedssprüche von 1938 und 1940 stellten territorialpolitische Zugeständnisse an den ungarischen Revisionismus dar. Ungarn wiederum trat 1939 aus dem Völkerbund aus und schloss sich 1940 dem Dreimächtepakt mit Deutschland, Italien und Japan an.⁵²

In dieser Zeit entschied sich Bartók, in die Vereinigten Staaten von Amerika auszuwandern. Der Bartók-Forscher David Schneider spricht vom

⁴⁸ Ebenda. Im Original: »A complete separation from foreign influences means stagnation: well assimilated foreign impulses offer possibilities of enrichment.«

⁴⁹ Ebenda, 31-32.

⁵⁰ Am 1. Mai 1940 überraschte Bartók die Pianistin in New York mit dieser Widmung, die er schon 1939 beim Verlag – damals noch die Universal Edition – in Auftrag gegeben hatte. Harriet Cohen: *A Bundle of Time. The Memoirs of Harriet Cohen*. London 1969, 296-297.

⁵¹ László Vikárius: Bartók's Bulgarian Dances and the Order of Things. In: *Studia Musicologica* 53 (2012) 1-3, 64-67.

⁵² János Hauszmann: *Ungarn. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. München 2004, 234-250.

»wirkungsvollsten Symbol für Bartóks moralische Integrität.«⁵³ Gedanken an die Emigration hatten ihn schon in den Jahren zuvor beschäftigt. Mit dem Tod seiner Mutter im Jahr 1939 aber scheint seine letzte untrennbare Bindung an die Heimat verschwunden zu sein. Im Oktober 1940 erreichte er Lissabon, wo er zusammen mit seiner Gattin Ditta die Überfahrt nach New York antrat.

Bartóks Weggang beendete eine Phase der zunehmenden Popularität in Ungarn, die der Komponist selbst allerdings nie genießen konnte. Besonders für die liberalen Kreise Ungarns war seine Emigration ein Schock. Júlia Székely, eine ehemalige Klavierschülerin Bartóks, erinnerte sich später an dessen Budapester Abschiedskonzert am 8. Oktober 1940: »Bartók und seine Frau Ditta Pásztor verabschiedeten sich vom ungarischen Publikum, vom ungarischen Volk. Es war ein schmerzlich schöner Abend voll qualvoller finsterner Ahnungen. Die Jugend, die sich immer nach Bartóks Konzerten um das Podium drängte, stand auch jetzt da und konnte sich nicht losreißen. Schon waren die Kronleuchter gelöscht, doch niemand wollte gehen. Der Beifall, die Rufe waren verstummt, wir standen im dunklen Saal um das Podium herum, ratlos, hilflos und von schlimmen Ahnungen gequält.«⁵⁴

Ein Zeugnis für den Zwiespalt zwischen öffentlicher Anerkennung und seinem Entsetzen wegen des politischen Kurses Ungarns ist Bartóks letzter Wille, den er kurz vor seiner Abreise verfasste: Solange die Plätze »Oktogon« und »Körönd« ihre neuerlichen Namen trügen, heißt es dort, sollten nirgendwo im Land Straßen, Plätze oder Gebäude nach ihm benannt oder Gedenktafeln angebracht werden. »Oktogon« und »Körönd« hießen in diesen Tagen Mussolini- und Adolf-Hitler-Platz.⁵⁵ Die Emigration ersparte es Bartók, Augenzeuge der letzten Kriegsjahre in Ungarn zu werden. Im April des folgenden Jahres erhielt die Wehrmacht die Erlaubnis, auf ungarischem Territorium gegen Jugoslawien aufzumarschieren. Der Tiefpunkt war aber erst im März 1944 erreicht, als Ungarn von deutschen Truppen okkupiert wurde: Unter der Pfeilkreuzler-Herrschaft des selbsternannten »nemzetvezető« (»Führer der Nation«) Ferenc Szálasi wurde der Holocaust auf ungarisches Gebiet ausgeweitet, ehe die Rote Armee bis zum April 1945 das gesamte Land unter ihre Kontrolle brachte.⁵⁶

⁵³ *Schneider*: Hungarian nationalism and the reception of Bartók's music, 188.

⁵⁴ Júlia Székely: *Mein Lehrer Béla Bartók*. München 1995, 139.

⁵⁵ *Ujfalussy* 356. Das »Oktogon« hieß von 1945 bis 1990 »Platz des 7. November« (*November 7. tér*), seit 1990 trägt es wieder seinen ursprünglichen Namen. Der Adolf-Hitler-Platz (*Hitler Adolf tér*) hieß seit 1945 nur »Körönd« und wurde 1971 nach dem Komponisten in »Kodály körönd« umbenannt.

⁵⁶ *Hauszmann* 249-254.

Während Bartóks Ideale und Überzeugungen in Ungarn überrannt und überrollt wurden, war seine Stimme als Künstler und Wissenschaftler in Europa kaum mehr zu vernehmen. Für den Komponisten ging es um die Existenz, denn in den Jahren des Exils musste er sich mit Stipendien und Vortragshonoraren über Wasser halten. Sein prekärer gesundheitlicher Zustand tat das Übrige, um seine Energien zu erschöpfen. Dennoch schrieb er in diesen Jahren noch Meisterwerke wie das „Konzert für Orchester“ oder das „3. Klavierkonzert“. Ein weiteres Bekenntniswerk, eine weitere „Cantata profana“, entstand allerdings nicht mehr.

Ein Fazit

Wir haben offenbar das allgemeine Bedürfnis, künstlerische Größen, deren Schaffen wir bewundern, auch in ihrer Persönlichkeit kennenzulernen: in ihren charakterlichen Eigenschaften, ihren Idealen und Überzeugungen. Dazu legen wir – gleich, ob bewusst oder unbewusst – Wert darauf, uns in diesen Idealen und Überzeugungen wiederzufinden. So freuen wir uns über die Freiheits- und Menschenliebe Beethovens, stören uns am Antisemitismus in Wagners Äußerungen und schauen wiederum zufrieden auf den kosmopolitischen Bartók. Unser Maßstab setzt sich dabei aus unseren eigenen moralischen, gesellschaftlichen und vielleicht auch politischen Vorstellungen zusammen. Hier verlieren wir nur zu leicht das Gespür dafür, ob die Überzeugungen unseres Idols sich nahtlos in den damaligen Zeitgeist einfügten oder sich dazu im Gegensatz befanden. Bartók stand in seiner Zeit sicher nicht allein mit seinen Überzeugungen, darf auch nicht als Widerstandskämpfer oder heldenhafter Märtyrer verklärt werden. Aber er musste heftigen Gegenwind und eine politische Stimmung erleben, die ihm immer unerträglicher wurde und ihn letztlich zur Emigration zwang. Wir, die sogenannte Nachwelt, kennen Bartók und seine Gedankenwelt wahrscheinlich genauer als die meisten seiner Zeitgenossen.⁵⁷ Vor dem geschichtlichen Hintergrund und im Licht seiner eigenen Biografie mit all den angedeuteten Hindernissen und Hürden entsteht so das Bild einer Künstlerpersönlichkeit von seltener Integrität und fast schon unzeitgemäßer Toleranz. Viele seiner Werke – allen voran die „Cantata profana“ – waren Leuchttürme in einer immer intoleranter werdenden Zeit. Und wir werden diese Werke über ihren musikalisch-künstlerischen Wert hinaus noch mehr schätzen, wenn wir diesen Stellenwert nicht vergessen.

⁵⁷ Allerdings haben Anhänger Bartóks seine Musik und Persönlichkeit schon früh mit einer moralischen, mitunter sogar spirituellen Vorbildfunktion verknüpft, die in Ungarn heute noch wirkungsmächtig ist. *Laki* 90-91.