

# Volkslied und Moderne

## Vor 75 Jahren starb der ungarische Komponist Béla Bartók

Kai Köhler

Bis kurz vor seinem Tod in einem New Yorker Hospital am 26. September 1945 hatte Béla Bartók die Hoffnung nicht aufgegeben, aus dem Exil in die ungarische Heimat zurückzukehren. Die Einladung, nach der Befreiung durch die Rote Armee am Wiederaufbau auch politisch mitzuwirken, hatte er bereits angenommen.

Doch weshalb lebte Bartók, der sich als ungarischer Nationalist verstand, überhaupt im Exil – in einem Land, das er nicht mochte, und zudem in einer Großstadt, die den größtmöglichen Gegensatz zu dem von ihm geliebten bäuerlichen Leben bedeutete? Zwar hatte er trotz bürgerlicher Herkunft nie Berührungsängste mit Linken gehabt. Während der kurzlebigen ungarischen Räterepublik 1919 wirkte er mit den beiden anderen wichtigen ungarischen Komponisten dieser Zeit, seinen Freunden Ernő Dohnányi und Zoltán Kodály, im Volkskommissariat für Bildung mit und entwarf ein Programm zur Musikerziehung in Ungarn, das wegen des schnellen Siegs der Konterrevolution nie verwirklicht wurde. Bei einer Konzertreise in die Sowjetunion 1929 stellte er zudem fest, wie sehr man dort seinem Ideal, dass sich große Teile der Bevölkerung am Musikleben beteiligten, nahegekommen war. Doch das seit 1919 in Ungarn herrschende konterrevolutionäre Regime des »Reichsverwesers« Miklós Horthy duldet ihn nicht nur als Klavierprofessor am Konservatorium, ehrte ihn nicht nur durch Aufführungen, sondern stellte ihn 1934 von der Lehrtätigkeit frei und ermöglichte ihm, an der Ungarischen Akademie der Wissenschaften Volksmusikforschung zu betreiben.

Dennoch war der Bruch unvermeidlich, und nicht zufällig wurde ausgerechnet die Budapester Horthy-Miklós-Straße nach 1945 in Bartók-Béla-Straße umbenannt. Bartóks Konsequenz lässt sich erstens auf einer individuell-moralischen Ebene begründen und zweitens ausgerechnet auf jenem Arbeitsgebiet, das geradezu ein Einfallstor für den Nationalismus zu bieten scheint, nämlich der von Bartók leidenschaftlich betriebenen Volksmusikforschung.

### Distanz zur Klasse

Bartók wurde 1881 in der ungarischen Kleinstadt Nagyszentmiklós geboren, die heute zu Rumänien gehört; also in einem Gebiet, in dem – wie häufig in Südosteuropa – verschiedene ethnische Gruppen mit- oder jedenfalls nebeneinander leben. Für den Sohn eines Schuldirektors war das zunächst kaum von Bedeutung. Bartók, dessen musikalische Begabung sich früh zeigte, erhielt eine bürgerliche Erziehung, die ihn schließlich aufs Budapester Konservatorium führte. Dort wirkten vor allem Professoren, die der deutschen Musiktradition verpflichtet waren; und wenn der junge Bartók 1904 mit einer Programmsinfonie über den ungarischen Nationalhelden Lajos Kossuth an die Öffentlichkeit trat, so unterschied er sich von seinen Lehrern nur durch musikalischen Modernismus. Der zeigte sich vorerst dadurch, dass sich Bartók an der Musik von Richard Strauss orientierte.

Bartóks Nationalismus war entschieden: »Ich meinerseits werde auf allen Gebieten meines Lebens immer und in jeder Weise nur einem Zwecke dienen: dem Wohle der ungarischen Nation und des ungarischen Vaterlands.« Das schrieb er in einem Brief an seine Mutter 1903, und: »Hört die Regel, die für jeden Ungarn gilt: ›Sprich nur dann in einer fremden Sprache, wenn es unumgänglich notwendig ist!«« Dies führte ihn dazu, die Volksmusik zu studieren und so ungarische Werke zu schaffen, die nicht allein vom Stofflichen her, sondern vor allem in der musikalischen Substanz national sein sollten. Dabei ging es nicht darum, lediglich vorhandene Melodien vorzustellen. Vielmehr verfolgte Bartók einen doppelten Plan: erstens auf den Dörfern die wirkliche bäuerliche

Musik aufzuzeichnen und die Ergebnisse wissenschaftlich zu systematisieren; zweitens daraus Grundstrukturen zu gewinnen, die als Basis für eigene, sowohl nationale als auch moderne Kompositionen dienen konnten.

Dies war der erste Schritt, mit dem sich Bartók von der Klasse löste, der er entstammte. Die nationalistischen Konzertbesucher in Budapest waren bereit gewesen, der klangprächtigen, im harmonischen Detail kühnen, doch in den Ausdruckscharakteren insgesamt konventionellen Verherrlichung Kossuths zu folgen. Bartóks folgende Werke wirkten moderner (gerade wo der Komponist archaische Vorbilder aufgriff). Sie erinnerten die Bürger an das verachtete Bauerntum, jedoch ohne eingängigen Schmiss zu bieten. Kurz: Der Komponist Bartók fiel beim bürgerlichen Publikum für ein gutes Jahrzehnt durch. Bartók überlebte als Pianist, seit 1907 an der Musikhochschule Budapest als Klavierlehrer. Aber die seltenen Aufführungen seiner Werke waren bis zur Premiere des Balletts »Der holzgeschnittene Prinz« 1917 kaum erfolgreich.

Damit rückte der moderne Künstler an die Seite des Volks – freilich nicht des Industrieproletariats, das es im Ungarn vor dem Ersten Weltkrieg kaum gab und das den Städtehasser Bartók wenig interessieren konnte, sondern an die Seite jener Bauern, die noch eine vormoderne Kultur überliefern konnten. Bartók entfremdete sich vom Bürgertum und war entsprechend bereit, sich an den kulturpädagogischen Bemühungen der Räterepublik zu beteiligen. Doch markierte sogar dies noch nicht den Bruch.

Das konterrevolutionäre Regime Horthys, das der Niederlage der Kommunisten um Béla Kun folgte, verfuhr mit Arbeitern grob, doch mit Künstlern relativ milde. Manche Komponisten wurden von ihrer Lehrtätigkeit im Konservatorium suspendiert, doch unter Fortzahlung der Bezüge. Bartók, den das nicht betraf, achtete auf Distanz zu offiziellen Organisationen der Sieger. Gerüchte im Februar 1920, er sei Mitglied des neugegründeten Musikkollegiums geworden, wies er zurück und erklärte öffentlich, er habe gar nicht den Wunsch, einem Gremium anzugehören, in dem die besten Musiker des Landes fehlten; dabei nannte er die politisch Verfolgten. Doch akzeptierte Bartók Kompositionsaufträge, wie den zum 50. Jahrestag der Vereinigung von Ofen und Pest zur Stadt Budapest, und stellte spöttisch fest, dass eben jene drei Komponisten, die die Räterepublik unterstützt hatten, nun für die ungarische Musik standen: neben ihm selbst Dohnányi und Kodály. Bartóks Beitrag, die fünfsätzig »Tanzsuite« für Orchester von 1923, wurde ein internationaler Erfolg und binnen kurzem mehr als 50mal nachgespielt.

Über das ungarische Regime der Zwischenkriegszeit, dem heute das Regime Victor Orbáns offen nacheifert, schrieb Bartók in einem Brief im April 1938: »Es ist nämlich die imminente Gefahr, dass sich auch Ungarn diesem Räuber- und Mördersystem (Nazideutschlands, K. K.) ergibt. Die Frage ist nur, wann und wie?« Dieses moralisch wie politisch vernichtende Urteil über die ungarische Regierung erwies sich als zutreffend; es besagt aber auch, dass aus Bartóks Sicht die Herrschaft Horthys bis zu diesem Zeitpunkt noch nicht so durchgreifend war wie die des italienischen oder gar des deutschen Faschismus. Sogar noch am 8. Oktober 1940, unmittelbar vor der Emigration in die USA, die als Konzertreise deklariert war, konnten Bartók und seine Frau, die Pianistin Ditta Pásztory, in Budapest ein umjubeltes Abschiedskonzert geben.

Dabei hatte er in den Jahren zuvor unmissverständlich Stellung bezogen. Er hatte, zusammen mit anderen Künstlern, öffentlich protestiert, als das rechte Regime in Ungarn im Mai 1938 das erste der Gesetze beschloss, die die ungarischen Juden aus dem öffentlichen Leben verdrängen sollten. Im gleichen Jahr fand in Düsseldorf die Naziausstellung »Entartete Musik« statt, die sich gegen Künstler richtete, die als jüdisch, modernistisch oder links galten. Bartók als der international bekannteste Komponist eines befreundeten Landes war ausgespart. Bartók stellte sich auf die Seite seiner Kollegen und beschwerte sich über sein Fehlen bei der Ausstellung. Als durch den »Anschluss« Österreichs 1938 sein Verlag, die Wiener Universal Edition, zu einem deutschen Verlag wurde und Bartók per Fragebogen Angaben zu seiner »arischen« Herkunft abgefordert wurden, verweigerte er die Antwort und zog einen Verlagswechsel vor. Bei all dem war ihm klar, wo die soziale Basis des Faschismus zu suchen war. So schrieb er in dem erwähnten Brief, in dem es um die erwartbare Annäherung Ungarns an das

faschistische Deutschland geht: »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.«

Jene bürgerliche Klasse war in Ungarn gut dreißig Jahre zuvor, als Bartók mit seiner Volksliedforschung begann, musikalisch von zwei Vorlieben bestimmt. Eine kleinere Gruppe, vor allem in der Hauptstadt, orientierte sich an der deutsch-österreichischen Klassik und allenfalls der italienischen Oper. Wer dagegen Musik allein zur Unterhaltung hörte, bevorzugte »Zigeuner«-Musik (oder das, was man dafür hielt) sowie ein oft sentimentales Liedgut, das als nationale Volkskultur galt. Bei letzterem handelte es sich teils um tatsächliche Volkslieder, die im 19. Jahrhundert aufgezeichnet und nach romantischem Zeitgeschmack harmonisch und melodisch bearbeitet worden waren, teils auch um Neukompositionen, in die einige Merkmale dieser Lieder einfließen.

Bartók war (wie einigen anderen Vertretern einer modernen Volksliedforschung, etwa Kodály) klar, dass diese bürgerliche Gebrauchsmusik mit den Liedern der Bauern wenig zu schaffen hatte. Bereits die schriftliche Fixierung veränderte den Charakter, denn es gibt nicht die eine wirkliche Fassung und Abweichungen davon, sondern die veränderliche Praxis. Das tatsächliche Volkslied ist an die Situation gebunden: an den individuellen Vortrag, an die Tradition eines bestimmten Dorfs, an den Platz in Ritualen, die jahreszeitliche und lebensgeschichtliche Einschnitte wie Geburt, Hochzeit, Tod markieren.

Grundlage der Volksliedforschung war es also, die Dörfer zu besuchen, möglichst viele Varianten der Melodien sowie der Texte aufzuzeichnen und so die Praxis und die Verbreitungswege der nationalen Musik zu erkennen. Die Aufzeichnung in Notenschrift wurde bald durch die mit Phonographen ergänzt, um die Gesangsweise möglichst genau zu dokumentieren. Wenn Bartók stets Alter, Geschlecht, Beruf und Reisewege der Sänger und Sängerinnen aufzeichnete, so steht dies am Anfang einer Musiksoziologie, die gleichzeitig mit einer wissenschaftlichen Soziologie überhaupt entstand.

Fast vier Jahrzehnte befasste sich Bartók mit der Sammlung und Systematisierung von Volksmusik; noch im US-amerikanischen Exil war ein entsprechender Forschungsauftrag der Columbia University eine wichtige Einnahmequelle. Resultat war die Dokumentation von etlichen tausend Liedern bzw. deren Varianten. Wie schwierig dies manchmal war, das schildert Bartók 1907 in einem Brief an die Geigerin Stefi Geyer. Hier lässt er in einem kleinen Dialog den »Reisenden« auftreten, der mit viel Mühe einer Bäuerin den Zweck seiner Liederforschung erklärt und sie zum Vorsingen überredet. Die »uralten« Lieder, die sie dann vorträgt, sind aber doch nur welche der neueren Kunstlieder oder Kirchengesänge. Die »zähneknirschend, mit größtmöglicher Liebenswürdigkeit« vorgetragene Bitte des Reisenden führt nur zu weiteren Kunstliedern und dem erneuten Angebot der Bäuerin, das religiöse »Lied der Maria Magdalena« darzubieten. Der Reisende, heißt es, »schweigt mit Verachtung«.

Daraus ergibt sich ein widersprüchlicher Befund. Man könnte, mit Bartók, klagen: Die von bürgerlichen Musikern geschaffene nationale »Volksmusik« und der Glaubenskitsch verdrängen die tatsächliche Musik des bäuerlichen Volkes; man muss schon bei den Ältesten im Dorf anklopfen, um vielleicht noch authentische Melodien zu hören. Aber ist – könnte man einwenden – die tatsächliche Musik des Volkes nicht vielmehr die, welche es auch tatsächlich hört, singt oder zu der es tanzt?

Die aktuelle Volksliedforschung hat kein Problem damit, einem Gesang von Fußballfans aus der Südkurve dieselbe Aufmerksamkeit zu schenken wie der bäuerlichen Überlieferung aus Kleinkleckersdorf. Das hat alle Vor- und Nachteile einer wertfreien Empirie, die im Bereich der Ästhetik brauchbare Informationen liefert, ohne angeben zu können, wozu man sie gebrauchen kann. Für Bartók dagegen ist »Volk« das an sein Dorf gebundene Bauerntum. Der Erste Weltkrieg deprimiert ihn aus vielen Gründen; das gedrückt endende 2. Streichquartett, komponiert 1915 bis 1917, führt das eindrucksvoll vor Ohren. Einer dieser Gründe, wenn auch nicht der wichtigste, ist die Befürchtung, dass durch den Militärdienst der Männer und die Vertreibung ganzer Dorfgemeinschaften die räumliche Abgeschlossenheit der Orte zersprengt und damit jede Rekonstruktion

musikalischer Traditionen unmöglich wird.

## Musik und Nation

Der ungarische Nationalist Bartók gerät also in einen Gegensatz zu dem imperialistischen Krieg, der mit nationalistischen Parolen begründet wird. Er sammelt Volkslieder, und gerade die alten, die er sucht, sind aus einer vornationalen Zeit. Bald wird ihm deutlich, wie eng Liedvarianten in ungarischer Sprache mit solchen mit slowakischen und rumänischen Texten verbunden sind. Forschungsreisen zwecks Vergleich führen ihn bis nach Nordafrika (1913) und in die Türkei (1936). Bartók lernt Rumänisch, um rumänische Liedvarianten in ihrer Verbindung von Text und Musik würdigen zu können. Das bildete 1920, als die Grenze zwischen Ungarn und Rumänien umstritten war, Anlass für Angriffe in Zeitungen. Unter der Überschrift »Über das Ungartum Béla Bartóks« hieß es: »Das, was in ordentlichen, friedlichen Zeiten einfach als Resultat wissenschaftlicher Untersuchungen und Interessen betrachtet werden kann, das kann in außerordentlichen Zeiten der Krise als Brunnenvergiftung gebrandmarkt werden. Warum musste Bartók gerade jetzt in einem ausländischen Blatt einen die walachische Kultur demonstrierenden Artikel publizieren? Warum konnte er nicht etwa von seinen ungarischen Volksliedforschungen in ausländischen Blättern mitteilen, womit er die auch vom Auslande (Haydn, Beethoven, Brahms) anerkannten Besonderheiten unserer wunderschönen Volksmusik nachwies?« Diese Attacke erschien am 23. Mai 1920, zwei Wochen vor dem Vertrag von Trianon, der De-facto-Abspaltungen von Ungarn nach dem Ersten Weltkrieg bestätigte und Siebenbürgen Rumänien zusprach. Doch auch auf der rumänischen Seite blieb die Begeisterung für Bartóks Ergebnisse beschränkt. Dort sah man darin, dass ein Ungar sich mit rumänischer Volksmusik beschäftigte, den ersten Schritt einer erneuten territorialen Expansion des Nachbarn.

Dagegen standen bei Bartók Volksmusik und die sie tradierende bäuerliche Bevölkerung immer mehr für den Frieden. In dem späten Artikel »Volksliedforschung in Osteuropa« (1943) heißt es abschließend, in den Volksliedtexten finde sich »kaum je eine feindliche Gesinnung gegen fremde Nationalitäten. (...) Unter den Bauern herrscht Frieden – Gehässigkeit gegen Menschen anderer Rassen wird nur von höheren Kreisen verbreitet!«

Das Gemeinsame zeigt sich musikalisch durch Übereinstimmungen zwischen geographisch getrennten Bevölkerungen. Bartók erwähnt 1937 in dem Artikel »Volksliedforschung und Nationalismus« den »langen Gesang (Cântec lung), dessen Verbreitung bisher in Persien, im Irak, in Mittelalgerien, in Altrumänien und in der Ukraine, also bei Völkern von vier verschiedenen Nationalitäten, festgestellt wurde«. Es müsse also Abhängigkeiten und Übernahmen geben. Bartók verallgemeinert: »Nebenbei gesagt, hege ich die Vermutung, dass alle Volksmusik der Erdkugel im Grunde genommen auf eine geringe Zahl Urformen, Urtypen, Urstilarten zurückzuführen ist, wenn genügendes Material und genügendes Studium desselben vorliegen wird. Dieses Endergebnis kann freilich nur dann erreicht werden, wenn wir noch vor dem Aussterben der Volksmusik etwas weniger Kriegswerkzeuge herstellen und etwas mehr dem Musikfolklorestudium zukommen lassen.«

Die Musikfolklore habe, so Bartók 1937, dem Nationalismus viel zu verdanken, doch werde ihr nun vom »Ultranationalismus« ein sehr viel größerer Schaden zugefügt. So schwierig die Grenzziehung ist, in welchen Lagen und bis zu welchem Grad es überhaupt einen akzeptablen Nationalismus geben kann – dass Bartóks Stellung zum Rassismus eindeutig ist, zeigt sich auch daran, welche Position er als Musikforscher bezieht. In dem Artikel »Rassenreinheit in der Musik« legt er nicht nur dar, dass es eine solche »Reinheit« nicht geben kann: »Das Vergleichen der Volksmusik der einzelnen Völker ließ klar erkennen, dass da ein ständiges Geben und Nehmen von Melodien vor sich ging, ein ewiges Kreuzen und Wiederkreuzen, das seit Jahrhunderten anhält.« Dies sei auch wünschenswert, denn es führe »zur Ausbildung neuer Stilarten«. Diese »Tendenz, die fremden Melodien umzuändern«, verhindere gerade die Internationalisierung. »Das Material jeder solcher Musik, wie heterogen es auch ursprünglich sein mag, erhält so eine ausgeprägte Individualität.« Damit sei der Musik

»rassische Unreinheit« entschieden zuträglich«. Der in den USA 1942 erschienene Text richtete sich zwar offensichtlich gegen den europäischen Faschismus, doch kann man auch an das Apartheidregime denken, das damals noch in vielen US-Bundesstaaten herrschte.

## Der Komponist

Doch ist Bartók nicht berühmt als Musikforscher, sondern als Komponist. Er hatte eine klassische Ausbildung, führte als Pianist – neben eigenen Werken – häufig das deutsche Repertoire von Bach bis Brahms auf und führte geschichtlich etablierte musikalische Gattungen weiter. Besonders der Zyklus der sechs Streichquartette, zwischen 1908 und 1939 entstanden, markiert verschiedene Stufen von Bartóks stilistischer Entwicklung.

Die Aufgabe, der sich Bartók gegenübersah, liegt damit auf der Hand. Es ging ihm darum, eine ungarische Musik zu schaffen, die aber nicht allein vom programmatischen Gegenstand her bestimmt sein sollte – sonst hätte er den bequemen und erfolgreichen Weg verfolgen können, den er mit der frühen Kossuth-Sinfonie ausprobiert hatte. Noch weniger wollte er den Klischees der nationalromantischen Lieder und Tänze aus dem 19. Jahrhundert folgen, mit denen das Bürgertum das ausstaffierte, was es für Ungarntum hielt. Die Liedmelodien, die er auf den Dörfern sammelte, eigneten sich allerdings nur sehr bedingt für eine Verarbeitung in den Formen der klassischen Musik. Um 1900 lagen aus anderen Ländern schon genügend nationale Sinfonien vor, von denen die meisten erwiesen: Ein Lied als Hauptthema einer Sinfonie verliert seine Qualität als Lied, ist damit aber noch lange nicht geeignet, sinfonisch verarbeitet zu werden. Melodien genügen sich oft selbst; weder erfordern noch ermöglichen sie eine Entwicklung über eine lange Zeitspanne hinweg.

Nun ging es Bartók nicht um musikalische Nationalkuriositäten, sondern um ungarische Werke, die es sowohl mit der Qualität des klassischen Erbes aufnehmen konnten als auch auf der Höhe der zeitgenössischen Entwicklung waren. Damit wird der Widerspruch deutlich, mit dem der Komponist Bartók umgehen musste. Er nahm vormoderne Bauernmusik zur Grundlage, deren Existenz durch die Verbürgerlichung Ungarns bedroht war; zugleich verwandelte er sie im Sinne einer musikalischen Avantgarde, vor der eben dieses Bürgertum zurückschreckte. Die ungarische Musikkritik, zumindest bis zur Uraufführung des »Holzgeschnitzten Prinzen«, neigte dazu, Bartók vom Komponieren überhaupt abzuraten und ihn nur als Pianisten zu ermutigen.

Der einzige Weg, die Aufgabe zu lösen, ist Abstraktion. Als Musikforscher ordnete Bartók die Lieder, die er aufgezeichnet hatte, um gemeinsame Muster zu erkennen. Als Komponist zitiert er nur selten eine vorgefundene Melodie. Statt dessen arbeitet er mit harmonischen und rhythmischen Strukturen, die er aus der Volksmusik gewonnen hat. Das Resultat hört sich völlig anders an als der Gesang aus einem walachischen Dorf; doch hat es eine unverkennbare Färbung.

Im glücklichsten Fall gehen Vormoderne und Avantgardismus ineinander auf. Die 1911 komponierte Oper »Herzog Blaubarts Burg« zeigt den aus Märchen berüchtigten Verführer, wie er die junge Judith als seine vierte Frau in sein Schloss bringt. Judith zwingt ihn, sieben Kammern – die für sieben Aspekte seiner Seele stehen – aufzuschließen. Wider Willen demaskiert, schließt Blaubart Judith zuletzt mit seinen früheren Frauen ein. Liebe bedeutet, alles vom Geliebten wissen zu wollen; alles preiszugeben, zerstört die Liebe. Das mag Bartók und seinem Librettisten Béla Balázs tatsächlich als ewiges Problem erschienen sein, ist aber doch eher Folge eines bürgerlichen Ideals als Charakteristik bäuerlicher Zweckheiraten. Das Missverständnis jedoch führte zu einem ungemein suggestiven, gerade durch den ungarischen Gestus ausdrucksstarken Werk.

Das hat Berührungspunkte zum zeitgleichen deutschen musikalischen Expressionismus. Die nach einer dreijährigen Pause ab 1926 komponierten Werke stehen hingegen der Neuen Sachlichkeit nahe, besonders durch den radikalisierten Einsatz einer aus der Volksmusik gewonnenen Rhythmik. Kompositionen ab der Mitte der 1930er Jahre wie das 2. Violinkonzert und schließlich das Erfolgsstück Bartóks schlechthin, das im US-Exil komponierte »Konzert für Orchester«, entsprechen dann international zu beobachtenden Versuchen, technische

Errungenschaften der Avantgarde mit einer stärkeren Orientierung auf Hörmöglichkeiten des Publikums zu vereinen. »Erfolgsstück«, das ist hier positiv gemeint. Bartóks Ansatz, Strukturen der Bauernmusik auf die Ebene gültigen modernen Komponierens zu bringen, erweist sich dadurch als produktiv.

Dabei verschiebt sich der Akzent in dem Maße, in dem Bartók in einen Gegensatz zu seiner Klasse gerät. Das als überzeitlich vorgestellte bürgerliche Liebesverhältnis in »Herzog Blaubarts Burg« erscheint noch als unausweichlich. Die »Tanzsuite« von 1923, als Auftragskomposition des Horthy-Regimes, provoziert dadurch, dass Bartók nicht nur arabische, sondern, schlimmer: nach Trianon rumänische Muster verarbeitet. Noch später spitzt er die Kritik zur Satire zu: Wenn er im Finale des 5. Streichquartetts 1934 das Hauptthema zu einer trivialen Leierkastenmelodie verkommen lässt, ist das eine unüberhörbare musikalische Kritik der Dummheit. Die gleiche Funktion hat im resignativen, 1939 kurz vor dem Exil entstandenen 6. Streichquartett ein mit »marcia« bezeichneter Satz: eine mal brutale, mal dümmlich ver stolperte Bewegung, die keinen Zweifel daran lässt, was von denen zu halten ist, die da marschieren. Dieses Werk Bartóks heute in Budapest könnte dort zum Denken anregen.

Kai Köhler schrieb an dieser Stelle zuletzt am 16. September über Straßenbenennungen und Geschichtspolitik.

---

<https://www.jungewelt.de/artikel/387175.eine-ungarische-musik-volkslied-und-moderne.html>