

Was dahinter steht

Beispiele für Subtexte in der Musik

Günter Buhles

Den Begriff des Subtexts wird vor allem in der Literatur und der dramatischen Kunst benutzt als Zusammenfassung verborgener Inhalte eines Werks. Zweifellos hat auch Musik Subtexte, wenn auch meist weniger leicht „lesbare“. Günter Buhles unternimmt einen Versuch, Subtexten von Musik an wenigen ausgewählten Beispielen näher zu kommen.

Schier unerschöpflich sind die Regungen und Gefühle, die Musik nach dem Willen ihrer Schöpfer auslösen kann. Doch gewiss geben Musiker auch Botschaften mit, die nicht in ihrer Absicht gelegen haben. Sie gehören in den Subtext und damit „eine Bedeutungsebene, die der expliziten Aussage ... als zusätzliche Ausdrucksdimension unterlegt ist“¹. Der Subtext birgt also Mitteilungen, die Musiker eher unbeabsichtigt über die Welt, ihre Kunst und sich selbst machen.

Welche Instrumente haben wir, um Subtexte von Musik zu untersuchen? Wohl kaum mehr als unsere individuelle Wahrnehmung, unser „Gefühl“. Werner Grünzweig hat in einem Aufsatz über Tendenzen der Musikforschung der USA in den 90er Jahren² auf die Gefahr hingewiesen, die in psychologischen Diagnosen an Hand von Musik liegt. Demnach sah Susan McClary in Terzhäufungen bei Peter Tschaikowsky Bezüge zur Homosexualität des Komponisten, was von da aus auch auf Andere übertragen wurde, etwa Franz Schubert. Zwar werden Intervallverbindungen auch in abgesicherten Methoden emotionale Ausdruckswerte – so etwa bei dem sog. Miserere-Typus als einer abfallenden Melodielinie – zugeordnet, doch aus der Häufigkeit eines der gängigsten Intervalle wie der Terz derartige Schlüsse zu ziehen, ist mehr als fragwürdig. Ich will dennoch versuchen, Subtexte von Musik auszuleuchten, sogar eigene Deutungen wagen. Um sich dem Thema anzunähern, ohne im Überfluss der Stile und Epochen unterzugehen, soll das Versuchsfeld begrenzt werden, sowohl zeitlich als auch regional. Als interessante Beispiele erscheinen mir Johannes Brahms, Richard Strauss und Arnold Schönberg, in Bezug gesetzt mit ihren Zeitgenossen Richard Wagner, Anton Bruckner, Gustav Mahler, Hans Pfitzner und Béla Bartók.

¹ Laut Wikipedia

² Der Beitrag Werner Grünzweig: Constructing Musical Sexuality – Anmerkungen zur amerikanischen Musikforschung der 90er Jahre ist erschienen in Annette Kreutziger-Herr/Manfred Strack (Hrsg.): Aus der Neuen Welt – Streifzüge durch die amerikanische Musik des 20. Jahrhunderts, Hamburg 1994 (LIT). Grünzweig nimmt darin Bezug auf Susan McClary: Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality, Minnesota 1991.

Johannes Brahms

Die Musik von Brahms ist sachlich, doch nicht eigentlich kühl. Sie hat immer einen melancholischen Charakter, gerät aber nie auch nur an die Grenze der Sentimentalität. Der Philosoph Gustav-H. H. Falke fordert in einem Buch³, das Werk des gebürtigen Hamburgers nicht der Romantik zuzurechnen, sondern darin Musik des Realismus – also belegt mit einer neuen Stilbezeichnung – zu erkennen. Ins Zentrum stellt er den Begriff des Trostes als Motivation bei Brahms. Der Dirigent Kurt Masur muss ebenso empfunden haben, als er im September 2001 wenige Tage nach den Anschlägen auf das World Trade Center das *Deutsche Requiem* von Brahms kurzfristig zur Saisoneroöffnung der New Yorker Philharmoniker aufs Programm setzte und damit überwältigende Zustimmung erntete. Der zweite, längste Satz des Werks, *Denn alles Fleisch ist wie Gras* mit Chor und Orchester, ohne Solisten, ist das ideale Beispiel einer Trost-Musik. Doch findet man vergleichbare Emotionen in vielen anderen Werken, etwa im dritten Satz *Poco allegretto* der Sinfonie Nr. 3 oder in der *Alt-Rhapsodie* op. 53, und selbst eine Miniatur wie das späte *Intermezzo Nr. 1 Es-Dur* aus op. 117 für Klavier ist geeignet, Introversion, Ruhe und Selbstfindung zu bieten.

Brahms, der Melancholiker, dabei bedachtsam und beherrscht: diese Wesenszüge auf seine norddeutsche Herkunft zurück zu führen, ist zu billig. Das Miterleben der Tragödie seines frühen Förderers Robert Schumann, dessen Zuneigung wohl auch homoerotisch gefärbt war, danach vor allem aber die lebenslange Beziehung zu Schumanns Witwe Clara, eine wahrscheinlich körperlich unerfüllte Liebe, haben sein Lebensgefühl wesentlich bestimmt. Der Triebverzicht, wie er noch bei anderen Hagestolzen – das altmodische Wort passt ins 19. Jahrhundert – zu beobachten ist, bewirkt einen Ernst des Temperaments, den der Betreffende wohl eher abschütteln möchte. Mit anderen Worten: Diese Seriosität kann auch etwas Hanebüchenes an sich haben, wie etwa das bärbeißige Äußere des mit großem Rauschebart – damals männliches Statussymbol – ausgestatteten Alten, der uns auf frühen Fotos als hübscher Jüngling begegnet. So berichten Anekdoten von Wunderlichkeiten in seinen späten Wiener Jahren, gar nicht so unähnlich denen seines Konkurrenten Anton Bruckner, der als alter Mann in der Wiener Pferdetramp auf Brautschau zu erleben gewesen sein soll: also beim Versuch, endlich den Triebverzicht zu überwinden⁴. Selbst für musikalisch Gebildete ist die auratische Wirkung der Sinfonien von Brahms und Bruckner nicht sehr unterschiedlich, doch damals glaubte man, Welten lägen dazwischen. Aber vielleicht lässt sich soviel sagen: Während Brahmsens ernster Ton nichts von Verklemmtheit hat, wirken die übergroßen Dimensionen der an Zahlensymbolik und Raumabmessungen von Kirchen orientierten Sinfonien des strengen Katholiken Bruckner, die langen Sätze mit vielen Repetitionen und die riesigen Steigerungen mit massivem Blech wie Potenzgehabe an der

³ Gustav-H. H. Falke: Johannes Brahms – Wiegenlieder meiner Schmerzen – Philosophie des musikalischen Realismus, Berlin 1997.

⁴ Bruckners lebenslange Probleme, mit dem anderen Geschlecht überhaupt in Kontakt zu treten, hat der Komponist Peter Androsch in seiner Oper *Geschnitzte Heiligkeit – Anton Bruckner und die Frauen* mit dem Libretto von Harald Kislinger (UA 1996 in Linz) ausgedeutet.

Grenze zur Gigantomanie, ... um dann aber in den lyrischen Momenten „weanerisch“ zu resignieren.

Der von Bruckner devot verehrte und wie er als „neudeutscher“ Gegensatz zum von Beethoven herkommenden Brahms angesehene Richard Wagner ist kein Beispiel für Triebverzicht, vielmehr das Gegenteil. Wagner hatte den wachsenden Erfolg von Brahms argwöhnisch beobachtet, ihn in seiner Schrift *Über das Dirigieren* dann ironisch den „heiligen Johannes“ genannt, an anderer Stelle von dessen „holzgeschnitzten Kompositionen“ gesprochen, so Heinz Becker in seiner Brahms-Biographie⁵. Brahms indes habe gegenüber dem Komponisten Richard Heuberger gesagt: „Wagner ist einer der klarsten Köpfe, die je auf der Welt waren“, und trotz Wagners Rempelen sei 1883 bei dessen Beerdigung ein Kranz von Brahms eingetroffen. Brahms und Wagner: Wo der eine sachlich erscheint, wirkt der andere wild-aktiv, wo der eine beherrscht ist, wird der andere aggressiv, wo Brahms bedachtsam genannt werden kann, ist Wagner kalt berechnend. Dass Letzterer ganz ein Mann des Musiktheater war, Ersterer aber keine Oper komponiert hat, ist nicht der große Unterschied; denn Brahms soll nach Opernstoffen gesucht, doch keinen ihn überzeugenden gefunden haben⁶. Der grundlegende künstlerische Unterschied zwischen beiden aber ist, dass Brahms in den Sinfonien und der Kammermusik ganz den Klang der Musik als Träger seiner Aussagen einsetzt, während Wagner die – absolut grandiosen und zukunftsweisenden – Orchesterpartituren seiner Bühnenwerke raffiniert zur möglichst vorteilhaften Darstellung seiner literarisch-weltanschaulichen Botschaften benutzt: Leitmotivtechnik, Tristan-Akkord, Chromatik, „endlose Melodie“ – Richard Wagner schrieb Designer-Musik als Verpackung für die ihm selbst am wesentlichsten vorkommenden Libretti seiner Opern, der *Tristan*-„Handlung, des ausufernden *Rings*, des „Bühnenweihfestspiels“ *Parsifal*. Und in diesen Textbüchern herrscht ebenfalls eine gestalterische Manie, sowohl in den Namensgebungen als auch in den Stabreimen.

Richard Strauss

Vom Sachsen Wagner ist es stilistisch nicht weit zum Bayern Richard Strauss, der Einflüsse von ihm aufnahm, aber in seinen zahlreichen Opern thematisch vielseitiger sowie in der Dramaturgie konziser war und sich insbesondere auch in seinen Sinfonischen Dichtungen künstlerisch darstellte. Was bei ihm verblüfft, ist der Unterschied zwischen seinen ernst-dramatischen Schöpfungen und jenen, die sich beinahe spielerisch leicht zu geben suchen, zugespitzt formuliert: Bei Strauss finden sich tiefgründig bewegende Momente in manchen Werken, und in anderen tritt die blanke Frivolität – mehr als nur Trivialität – zutage. In manchen anderen Werken? Nein, sie zeigt sich in vielen Kompositionen von *Don Juan* (1889) und *Till Eulenspiegel* (1895) bis zu den Opern *Intermezzo* (1927) und *Capriccio*, dem heiteren „Konversationsstück für Musik“ aus dem Kriegsjahr 1942. Seine Programmmusik-Stücke

⁵ Heinz Becker: Brahms, Stuttgart – Weimar 1993

⁶ So zu lesen in Josef Viktor Widmann: Johannes Brahms in Erinnerungen, Berlin 1921

geben aber auch Verweise auf anderes Außermusikalisches, wie etwa die Naturliebe in *Eine Alpensinfonie* (1915).

Mit Strauss haben sich viele Musiktheoretiker kritisch befasst, nicht nur weil er sich 1933 den Nazis als Präsident der Reichsmusikkammer zur Verfügung stellte. Derweil hat sich Hans Pfitzner, eine parallele Erscheinung zu dem Münchner, dem neuen Regime regelrecht angedient, ohne auf große Gegenliebe gestoßen zu sein. Theodor W. Adorno setzte sich mit der künstlerischen Problematik von Strauss 1964 zu dessen 100. Geburtstag in einem Aufsatz auseinander, und Hans Mayer geht fast noch radikaler zu Werke, beschreibt etwa die Oper *Der Rosenkavalier* (1911) als „Flucht von Einfall zu Einfall“⁷. Indes schrieb Glenn Gould in einem seiner von Ironie geprägten Essays⁸: „Ich glaube ganz einfach, dass Strauss die größte musikalische Gestalt war, die in diesem Jahrhundert gelebt hat.“

Tatsächlich zögere ich nicht, den *Rosenkavalier* als frivol von A bis Z zu nennen. Die Titelpartie des Octavian als Hosenrolle eines Mezzosoprans anzulegen, ist ein Beispiel von Tunttenbarock in der Oper, allerdings ein gleichsam umgedrehtes, weil eine Frau einen Mann spielt. Hosenrollen – etwa der Cherubin in Mozarts *Figaro*, der Titelheld in Glucks *Orpheus und Eurydike* oder der Volpino in Haydns *Der Apotheker* – waren in der frühen Oper wahrscheinlich zweierlei: einmal eine gewollte Umkehrung des Brauchs aus Zeiten, da die gültige Moral die Darstellungen von Frauen auf der Bühne nur durch Männer zuließ, zum anderen Ersatz für so nicht in den Ensembles verfügbaren Stimmen, weil der bizarre Brauch des Kastratentums allmählich auslief. Strauss bestimmte aber auch in *Ariadne auf Naxos* den Komponisten als Hosenrolle, steht damit allerdings nicht allein, denn seit dem Adriano di Colonna in Wagners *Rienzi* haben auch Humperdinck, Janáček, Martinu und sogar Berg Frauen in Männerrollen gesteckt, allerdings nicht in so dominanter Funktion. Gleichsam um die Frivolität auf den Gipfel zu treiben, stellt Strauss Octavian den Baron Ochs, einen fetten, polternden Alten entgegen, der mit der Heirat einer reichen jungen Schönen seine Schuldennot überwinden möchte: ein sogenannter Bär aus der schwulen Subkultur kann nicht besser karikiert werden.

Den Strauss'schen Stücken, die ich – bei aller Meisterschaft des Handwerks in der Melodieerfindung, der harmonischen Fortschrittlichkeit und vor allem dem Orchestersatz – als frivol bezeichnet habe, steht eine Reihe von viel tiefgründigeren Werken gegenüber, beginnend mit der Sinfonischen Dichtung *Tod und Verklärung* (1890); Der Oper *Guntram* (1894) und endend mit *Metamorphosen* (1948) sowie den *Vier letzten Liedern* (1950), bei denen höchstens noch winzige Details – etwa die kitschigen Flötenriller am Ende von *Im Abendrot* – an den trivialen Strauss denken lassen. Soviel steht fest, dieser Komponist wollte provozieren, doch sein Vergnügen daran hatte wohl selten eine aufklärerische Motivation. Provokante Szenen werden nicht mit einer „Moral“ erklärt. Die Opern *Salome* (1905) und *Elektra* (1909) bringen Sadismus auf die Bühne. Erstere wartet im Schleiertanz der Titelfigur

⁷ Hans Mayer: *Gelebte Musik – Erinnerungen*, Frankfurt 1999

⁸ Glenn Boulez: *Von Bach bis Boulez*, New York 1984/München 1968, darin: Ein Argument für Richard Strauss

mit exhibitionistischen Szenen auf, Letztere hat masochistische Momente im tödlichen Blut- und Lustrausch beim Tanz nach dem Mutttermord.

Strauss hat seine eigene Welt mehrfach zum Thema von Werken gemacht, etwa bei den Sinfonischen Dichtungen *Ein Heldenleben* (1899) und *Sinfonia domestica* (1904), doch wie war das Leben dieses Großbürgers wirklich? Über die Ehe mit der Sängerin Pauline Maria de Ahna, 1894 geschlossen, ist viel gesprochen worden. Sie war einerseits seine Muse, verhielt sich wohl aber oft kratzbürstig und gelegentlich eifersüchtig. Mit dem Ausruf „Die Frau – einfach ferchterlich ...“ in *Intermezzo* sei sie gemeint, hieß es. „Ein beliebtes Streitthema zwischen den Ehegatten ist, dass sie durch ihre Pedanterie immer nur einen einzigen Weg sieht, während er ... den bequemsten und Zeit sparendsten wählt“, erzählt Kurt Wilhelm in einer Bildbiographie⁹. Im Übrigen wurde sogar kolportiert, sie habe angedeutet, dass Richard seinen ehelichen Pflichten nicht allzu häufig nachkomme, während er ständig mit Hugo von Hofmannsthal, dem Librettisten von *Elektra*, *Rosenkavalier* und *Ariadne*, zusammenhänge. Nun, die Subtexte der Werke ließen allerhand Deutungen zu.

Arnold Schönberg

Keine überzeugendere Analyse des Subtextes einer Musik kann ich mir vorstellen, als die Deutungen Leonard Bernsteins zu Gustav Mahler. Obwohl dieser, mit Strauss persönlich bekannt, viele Ansätze zu Erörterungen böte, soll deshalb darauf verzichtet werden. Doch ist auf ihn Bezug zu nehmen bei der Betrachtung eines weiteren Komponisten der Musikstadt Wien: Arnold Schönberg. Es ist gesagt worden, Schönberg habe mit seinen früheren, noch spätromantisch verwurzelten Werken für größere Ensembles – wie *Pelleas und Melisande* (1903), *Sechs beziehungsweise Vier Lieder für Gesang und Orchester* op. 8 und op. 22 (1904 und 1913-16), *Gurrelieder* (1900-11), *Fünf Orchesterstücke* op. 16, *Erwartung* (1909), *Die glückliche Hand* (1908-13), *Die Jakobsleiter* (1917-22) – die Lücken gefüllt, die Bruckner und Mahler übrig gelassen hätten. Und seine über freitonale Konzepte hinweg um 1920 entwickelte Zwölftontheorie – vorgestellt 1923 – habe wohl nur einem Wiener einfallen können, weil er in seiner beschaulichen Stadt nicht die Impulse und Reibungen der Weltstädte erlebt habe wie Berlin, Paris, London oder New York. Tatsächlich klang es etwas nach abgedrehter Studierzimmer- und Elfenbeinturm-Pose, als Schönberg über seine Methode der *Komposition mit zwölf Tönen* seinem Schüler Josef Rufer 1921 sagte, dass diese Methode „der deutschen Musik die Vorherrschaft für die nächsten hundert Jahre“ sichere.

Nach der *Suite für Klavier* op. 25 (1921), dem ersten mehrsätzigen Stück in der neuen Technik, war das *Bläserquintett* op. 26 (1923) das nächste streng zwölftönig atonal angelegte Werk. Schönberg sollte in späteren Jahren zwar auch zum tonalen Komponieren zurückkommen – bedeutendstes Beispiel sein *Kol Nidre* op. 39 (1938), ein Dokument der Rückkehr zum Judentum 1933 nach der Konversion 1898 – und mehrere Konzepte nebeneinander bestehen lassen, doch im Wesentlichen war seine innovative Musik vom

⁹ Kurt Wilhelm: Richard Strauss persönlich, Berlin 1999

Beginn der 20er Jahre an dodekaphonisch. Zentrale Werke sind die *Variationen für Orchester* op. 31 (1926-28), die unvollendete Oper *Moses und Aron* (1930-32) und darin vor allem die Szene ums Goldene Kalb im zweiten Akt sowie das Chorwerk *Dreimal tausend Jahre* op. 50a (1949). Die Zwölfton-Methode als musikalische Idee eines anakastischen Erbsenzählers zu bezeichnen, läge nahe bei einem Prinzip, das die Chromatik so rigoros gestaltet, dass kein Intervall der Reihe wieder vorkommen darf, bevor nicht alle anderen elf erklingen sind. Gewiss ginge das zu weit, doch Schönbergs Ordnungssinn war stark: Etwa verlangte von seinen Schülern, unter denen Alban Berg und Anton Webern nachhaltig wirkten, dass sie den herkömmlichen Tonsatz, wie er ihn in seiner *Harmonielehre*¹⁰ (1911) darlegte, perfekt beherrschten, bevor sie frei atonal oder zwölftönig arbeiteten. Tradition war ihm äußerst wichtig, die deutsche Tradition ... mit der Betonung auf „deutsch“, und in seiner politischen Einstellung war er geradezu reaktionär: ein Royalist, dies trotz seiner jüdischen Abstammung und den erlebten Verfolgungen. Und so scheint es treffend, dass der Willi Reich sein Buch über Schönberg¹¹ mit dem Untertitel *Der konservative Revolutionär* versah.

Dass Webern Schönbergs Methode vor allem mit dem Mittel der Reduktion auf die Spitze trieb und sich ganze Scharen der Avantgarde nach 1945/50, versammelt im Kranichsteiner Institut von Darmstadt, mit ihren seriellen Kompositionen darauf bezogen und noch über Webern hinausgingen, ist ebenso wenig ein Gegenbeweis zur Pedanterie Schönbergs wie die Tatsache, dass Berg teils in der Nähe der Methode (so bei *Wozzeck*), teils ihr entsprechende Musik (so *Lulu*) komponierte, die vom lyrisch-romantischen Esprit des von ihm und Schönberg verehrten Gustav Mahler ist. Die Regelsonnenheit ist eines der Merkmale von Schönbergs zwölftöniger Musik, und es wirkt wie eine Entschuldigung, wenn es im Begleittext einer CD heißt, wenn man sich „konzentriert – möglichst unter Zuhilfenahme des Notentextes –, verwandelt sich das vieltönige Grau in Grau, das beim Anhören der Zwölftonstücke zunächst oft lähmend wirkt, alsbald in eine faszinierende Gestaltenfülle“¹². Béla Bartók – als Parallelerscheinung gesehen – hat sich zwar der Dodekaphonie genähert, ist aber immer stärker imaginativen Impulsen gefolgt und damit einem eigenen Ton treu geblieben.

Ohne die Tendenzen zur Deutung von musikalischen Werken mit sexualtheoretischem Ansatz nur anhand ihres Materials – also abstrahiert von außermusikalischen Aspekten wie Programmen oder Opernlibretti – bestätigen oder selbst aufgreifen zu wollen, wage ich die Bemerkung, dass Schönberg als Prototyp eines patriarchalisch-homophoben Künstler erscheint. Man hat gesagt, Richard Wagner sei ein Musiker mit ganz und gar heterosexuellen Aura. Gut, aber Schönberg übertrifft ihn noch bei weitem nach meinem Empfinden, und vielleicht passte er deshalb so gut als Vorbild in den Zeitgeist der 50er Jahre

¹⁰ Arnold Schönberg: *Harmonielehre*, Wien 1922/ 1949, 2001 (Universal Edition)

¹¹ Willi Reich: *Arnold Schönberg oder Der konservative Revolutionär*, Wien-Frankfurt-Zürich 1968, München 1974

¹² Hans-Ulrich Fuss im Booklet-Text zu Schoenberg *Dodekaphony 1920-1936*, Sony SMK 62 021

in Deutschland mit politisch restaurativen und atmosphärisch repressiven Tendenzen. Und wenn Michael Gielen in einem Interview¹³ Schönberg als „prüde“ bezeichnet, benutzt er ja genau jenes Attribut, mit dem heute die ganze Adenauer-Ära bezeichnet wird.

Béla Bartók

„Wo bleibt die Bartók-Nachfolge?“ Diese Frage hat Hans Vogt in seinem Buch über Neue Musik¹⁴ 1972 mit suggestivem Unterton gestellt. Der Ungar habe mit seinem Werk ein Beispiel gegeben, das empfehle, jene musikalische Schicht, jene Basis zu betrachten, aus denen alle unsere künstlerischen Ahnen einmal hervorgegangen seien. Auf diese Weise könne man sich Umwege und Überflüssiges vermeiden. Klingt das nicht wie der Ansatz zu dem, was man heute Postmoderne nennt? – Obwohl also Bartók keine Schule gebildet hat, war sein Status zu Lebzeiten und noch um Einiges darüber hinaus unbestritten, wie es sich auch aus dieser Anekdote ablesen lässt: Bei einem Interview, das ich mit Yehudi Menuhin führte, sagte der Geiger: „Als ich in Helsinki war, um sein Violinkonzert zu spielen, traf ich natürlich auch Jean Sibelius. Es war ein Tag, an dem er einmal nicht total besoffen war, und er kam auf mich zu und sagte: ‚Was meinen Sie, wen würden sich als den größten Komponisten des 20. Jahrhunderts bezeichnen?‘ Und ohne meine Antwort abzuwarten, sagte er: ‚Ja, ja, ich weiß: Béla Bartók. Immer Bartók!‘ “

Was beim Hören der Musik Bartóks immer wieder fasziniert, ist ihr Ernst, die Abwesenheit von jeder Art von Trivialität. Selbst das Operetten-Zitat „Da geh‘ ich zu Maxim“ aus Franz Lehárs *Die Lustige Witwe* im *Konzert für Orchester* von 1943 (kurz zuvor schon von Dimitri Schostakowitsch in dessen 7. *Sinfonie* gebraucht) wirkt nicht frivol. Überhaupt ist dieses Werk aus den vor Krankheit überschatteten, nachgerade unglücklichen Zeit in New York ab Herbst 1940 ein bewegendes Zeugnis für die geistige Welt dieses Komponisten, nur zustande gekommen dank eines Auftrags von Serge Kussewitzky als Chefdirigenten des Boston Symphony Orchestras. Der ernste Ton – ohne falsche Feierlichkeit – bestimmt vor allem den Klang der Streichersätze in Bartóks Orchestermusik. Dies gilt schon für das Frühwerk, etwa die Sinfonische Dichtung *Kossuth* von 1903 und die Orchesterbearbeitung der *Rhapsodie für Klavier* op. 1 von 1904, danach die *Zwei Bilder für Orchester* op. 10 (1910) oder die *Vier Orchesterstücke* op. 12 (1912, orchestriert 1921).

Es wirkt wie eine Verkennung des Ernsts und der Moral Bartóks, dass die Uraufführung seiner Tanzpantomime *Der wunderbare Mandarin* im November 1926 in Köln zu einem Skandal führte, der Konrad Adenauer, den damaligen Oberbürgermeister der Stadt, dazu bewog, weitere Vorstellungen zu untersagen – beinahe ein Vorgriff auf die moralinsaure Ära in der Bundesrepublik nach 1950! Sowohl von seinem sektiererischen Zeitgenossen Arnold Schönberg, dessen Zwölftonprinzip er sich etwa in der Musik *für Saiteninstrumente*,

¹³ In einem Gespräch mit Ralf Waldschmidt, abgedruckt im Programmheft zu Franz Schrekers *Der ferne Klang* an der Berliner Staatsoper 2001

¹⁴ Hans Vogt: *Neue Musik seit 1945*, Stuttgart 1972, Reclam

Schlagzeug und Celesta (1937) annäherte, als auch von dem positivistisch-lebensbejahenden Paul Hindemith, der ihn auf einer Reise nach Ägypten bei einem Volksmusikerkongress 1932 traf, unterschied sich der sensible Bartók stark, schon ganz und gar von dem allem Mondänem zugeneigten Igor Strawinsky. In diesem zeitgeschichtlich-musikalischen Zusammenhang hat Adorno seine Musik kommentiert mit den Worten: „Die besten Arbeiten Béla Bartóks, der in mancher Hinsicht Schönberg und Strawinsky zu versöhnen trachtete, sind wahrscheinlich Strawinsky an Dichte und Fülle überlegen.“¹⁵ Nur phasenweise hat Bartók auch politisch Position bezogen: Wegen seiner Mitwirkung im Musikrat der ungarischen Räterepublik 1919 war er 1920 nach der Gegenrevolution einer Hetzkampagne ausgesetzt, und nach seiner Teilnahme an Sitzungen des Völkerbunds 1931 in Genf galt er auch den Nationalsozialisten als Unperson, weshalb er in die USA emigrierte¹⁶. Tatsächlich wäre ich geneigt, Béla Bartóks Werk als klingendes Synonym für Moral und Integrität im 20. Jahrhundert zu bezeichnen.

¹⁵ Zitiert aus Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn: Musik-Konzepte 22 – Béla Bartók, München 1981

¹⁶ Everett Helm: Béla Bartok, Reinbek bei Hamburg, 1965