

Doktori (PhD) értekezés

**DER BÜHNENVOLKSTANZ  
IM UNGARISCHEN THEATER  
1945–1989**

**Kulturpolitik – Theaterstruktur – Tanzästhetik**

Lelkes Zsófia

DEBRECENI EGYETEM

BTK

2014.

DER BÜHNENVOLKSTANZ IM UNGARISCHEN THEATER 1945-1989  
Kulturpolitik – Theaterstruktur – Tanzästhetik

Értekezés a doktori (Ph.D.) fokozat megszerzése érdekében  
az irodalomtudomány tudományágban

Írta: Lelkes Zsófia okleveles német nyelv és irodalom szakos tanár

Készült a Debreceni Egyetem Irodalomtudományok Doktori Iskolája (Magyar- és  
összehasonlító irodalomtudomány programja) keretében

Témavezető: Dr. Balkányi Magdolna  
(olvasható aláírás)

A doktori szigorlati bizottság:

elnök: Dr. ....  
tagok: Dr. ....  
Dr. ....

A doktori szigorlat időpontja: 20... ..

Az értekezés bírálói:

Dr. ....  
Dr. ....  
Dr. ....

A bírálóbizottság:

elnök: Dr. ....  
tagok: Dr. ....  
Dr. ....  
Dr. ....  
Dr. ....

A nyilvános vita időpontja: 20... ..

„Én Lelkes Zsófia teljes felelősségem tudatában kijelentem, hogy a benyújtott értekezés önálló munka, a szerzői jog nemzetközi normáinak tiszteletben tartásával készült, a benne található irodalmi hivatkozások egyértelműek és teljesek. Nem állok doktori fokozat visszavonására irányuló eljárás alatt, illetve 5 éven belül nem vontak vissza tőlem odaítélt doktori fokozatot. Jelen értekezést korábban más intézményben nem nyújtottam be és azt nem utasították el.

# Inhaltsverzeichnis

<b>Vorwort</b>	<b>6</b>
<b>0 Einführung</b>	<b>8</b>
0.1 Zielsetzung der Arbeit	8
0.2 Forschungsstand und Quellen	8
0.3 Volkstanz – Historische Begriffskonstruktionen	13
0.4 Theaterbegriff	26
0.5 Methodologische Überlegungen zur Untersuchung der Theaterstruktur	28
0.6 Methoden der Tanzanalysen	35
0.7 Die Wahl der Epoche 1945 -1989	37
<b>1 Machtzentralisierung, Verstaatlichung kultureller Institutionen, Masse auf der Volkstanzbühne</b>	<b>40</b>
1.1 Verstaatlichung und Ausbau des Institutsnetzes als Reglementierung der Kultur und Privatsphäre	40
1.2 Theaterstruktur	50
1.3 Institutionshierarchie: Die Position der Musikbühnen in der zentralisierten Theaterstruktur	56
1.4 Volkstanz im Theaterfeld	62
1.4.1 Die Verdrängung verschiedener ungarischer Bühnentanzformen	62
1.4.2 Einzug des sowjetischen Volkskunstensembles	66
1.4.3 Institutionalisierung (Enteignung) des „Volkstanzes“	71
1.4.4 (Bildungs-)politische Funktion der Volkstanzkunst	99
1.4.5 Ort und Raum des Volkstanzes in der Theaterstruktur	103
1.4.6 Programmgestaltung und Repertoire	104
1.4.7 Künstlerische Konzepte	110
1.4.8 Volkstanzkompositionen	119
<b>2 Kontroverse Dezentralisierung, Parallelstruktur in der Kultur, Ansätze zur Vielfalt in der Kunstästhetik</b>	<b>141</b>
2.1 Konsolidierungsversuche nach den Ereignissen von 1956	141
2.1.1 Der Neue Wirtschaftsmechanismus (NWM) in der Kultur	143
2.1.2 Rezentralisierung: Die Stärkung der Parteimacht	149
2.1.3 Die Etablierung der „zweiten Wirtschaft“	151
2.1.4 Der Weg zur Wende: Übergang	158
2.2 Die Richtlinien der Kulturpolitik	162
2.2.1 Die Veränderung der Kulturauffassung	162
2.2.2 Kulturpolitisches Grundkonzept: Förderung, Duldung und Verbot	163
2.2.3 Der Staatsapparat der Kulturpolitik – Machtbefugnisse	168
2.3 Theaterstruktur	175
2.3.1 Produktionsstätte – Der künstlerische Betrieb	175
2.3.2 Funktionswandlung im Begriff Theater	180
2.3.3 Dekonzentration des Theaterraums (1956-1989)	183
2.4 Volkstanz im Theaterfeld: Parallelstruktur	194
2.4.1 Parallelstruktur – eine dritte Dimension?	194
2.4.2 Ansätze zu einer neuen Theaterästhetik	216
2.4.3 Volkstanzpädagogik: Die Tanzhaus-Methode	233
2.4.4 Neue choreographische Ansätze im Amateurvolkstanz	236
2.4.5 Eine Ungarische Schule?	273
<b>3. Zusammenfassung</b>	<b>278</b>
3.1 Parallelstrukturen: das Phänomen der Zweiten Wirtschaft und Öffentlichkeit	279
3. 2. Kulturwandel: der Weg von der Peripherie ins Zentrum	285



<i>Literaturverzeichnis</i>	289
<i>Nachweis der verwendeten Bilder</i>	309
<i>Videobeispiele</i>	313
<i>Anhang 1 Abkürzungsverzeichnis</i>	315
<i>Anhang 2 Tanzdialekte</i>	317
<i>Anhang 3 Volkstanzgruppen (Gründung vor 1990)</i>	318
<i>Anhang 4 Die Werkstätten von Sándor Tímár und Ferenc Novák</i>	322
<i>A színpadi néptánc a magyar színházban 1945-1989</i>	324
<i>The role of staged folk dances in Hungarian theatre</i>	326

## Vorwort

Mein Interesse am Theater und später an zeitgenössischen Tendenzen des Bühnentanzes ist familiär bedingt. Mein Vater Lajos Lelkes gesellte sich in den 1960er Jahren an den innovativen Flügel der Volkstanzszene. Er studierte in Budapest und schloss im Rahmen der obligatorischen Kulturarbeit Bekanntschaft mit dem Volkstanz in den Werkstätten von Sándor Tímár und Ferenc Novák, zwei herausragenden Figuren der Laienvolkstanzszene. Er konnte bald nicht nur die Protagonisten der Volkstanzbewegung zu seinen Freunden zählen, sondern gestaltete tatkräftig die Szene mit. Nebst der Volkstanzgruppe der Gartenbauuniversität in Budapest (*Kertész Táncegyylet*, 1972) gründete er die Tanzhausbewegung mit. Das 1972 gestartete Tanzhaus bot die Möglichkeit, Volkstanz jenseits der Bühne, wie Kurt Petermann formulierte, „gesellig“ zu erleben. Parallel zu seiner Tätigkeit im ungarischen Tanzverband gab er anfangs mit dem Musikverlag, später im eigenen Verlag eine Reihe von ethnographischen, tanzästhetischen und -theoretischen Veröffentlichungen heraus.

Es war kein Wunder, dass auch ich mich im Liantanz engagierte. In den 1980-90er Jahren erlebte ich als Tänzerin die Volkstanzszene. Durch diese kumulierten familiären und eigenen Erfahrungen hatte ich einen Einblick darin, welche Position die Laienszene in der Theaterstruktur einnahm. Weiterhin konnte ich auch das Verhältnis zwischen den Vertretern des klassischen und des zeitgenössischen Tanzes innerhalb des ungarischen Nationalen Tanztheaters verfolgen und hinter den Spannungen strukturelle Ursachen vermuten, eine Art Parallelstruktur neben der offiziellen die sog. Amateurtheatersphäre. Es war interessant zu beobachten, dass zwischen den zwei Tanztheaterformen und deren Vertretern die Volkstänzer als Vermittler agierten.

Auf Anregung Dr. Magdolna Balkányis setzte ich mich bereits in meiner Diplomarbeit mit dem sog. Amateurtheater in Ungarn auseinander. Ich wollte die Untersuchung der Situation des Liantheaters in Ungarn fortsetzen und dabei aufgrund der oben beschriebenen persönlichen Motivation meine Erfahrungen und Kenntnisse vor allem auf den Laienvolkstanz fokussieren.

Die vorliegende Studie ist ein interdisziplinäres Unterfangen zwischen Kultur-, Tanz- und Theaterwissenschaften. Eine solche Arbeit im Rahmen der Literaturwissenschaften und Germanistik war dank der offenen Atmosphäre an der Universität Debrecen möglich. Besonders danke ich meiner Doktormutter Dr. Magdolna Balkányi für ihr in mich gesetztes Vertrauen, für ihre Anregungen, wertvollen Ratschläge und Hinweise, mit denen sie mir zur Seite stand und mein Vorhaben vorantrieb. Die Mitarbeit in der internationalen

Forschungsgruppe STEP (*Project on European Theatre Systems*, gegründet 2005 von Prof. Dr. Kotte und Prof. Dr. Hans van Maanen) war in methodischer Hinsicht für mich von großer Bedeutung: Darin traf ich auf eine fundierte kultursoziologische Sichtweise des Theaters. Ich bin Prof. Dr. Hans van Maanen für seinen guten Rat und das Lesen meiner Arbeit ebenso zu Dank verpflichtet. Die Förderungen der ÖAD, DAAD und Eskas ermöglichten es mir, in Salzburg, Leipzig und Bern theoretisches Wissen der Tanzwissenschaften zu erwerben. In Salzburg bedanke ich mich bei Prof. Dr. Claudia Jeschke und Dr. Gunhild Oberzaucher-Schüller, in Bern beim Institut der Theaterwissenschaften für wertvolle Anregungen und Zeit. Im Tanzarchiv Leipzig gilt mein Dank Frau Gabriele Ruiz, die mich sachkundig auf mögliche Quellen hinwies. Meiner Familie bin ich für die inspirierende Umgebung und nicht zuletzt ihre bedingungslose Hilfsbereitschaft dankbar. Meinen Freundinnen und Freunden, die die Arbeit gelesen und korrigiert haben, gilt ebenso mein herzlicher Dank.

# 0 Einführung

## 0.1 Zielsetzung der Arbeit

Mein Forschungsziel war einerseits die Position des Volkstanzes in einen breiteren kulturpolitischen und kulturhistorischen Kontext zu stellen, andererseits mein empirisches Wissen auf dem Gebiet Volkstanz (Erfahrungen, Beobachtungen, persönliche Erinnerungen der Teilnehmer der Laientanzbewegung, Analysen) theoretisch fundiert zu vertiefen und historisch zu erweitern. Diesem Forschungsziel entsprechend wird in dieser Doktorarbeit unternommen, die Geschichte des ungarischen Volkstanzes als Bühnentanz zwischen 1945 – 1989 und ihre Veränderungstendenzen zu (re)-konstruieren. Hineingestellt wird dieses Feld in einen breiteren kulturhistorischen Kontext, indem versucht wird, die Zusammenhänge zwischen den determinierenden Faktoren, wie der Kulturpolitik des Landes und der für diese Periode charakteristischen Theaterstruktur und der darin entstehenden Bühnenvolkstanzästhetik aufzudecken. Allgemeiner formuliert: in den Mittelpunkt der Untersuchung wird eine kultursoziologische Frage gestellt, wie ein bestimmtes kulturelles Feld in der Gesellschaft in der untersuchten Periode funktionierte.

## 0.2 Forschungsstand und Quellen

Dem interdisziplinären Forschungsvorhaben entsprechend wurden tanz-, theater- und kulturgeschichtliche Ergebnisse ausgelegt. Während der Quellenarbeit wurde es immer deutlicher, dass weder die Theaterstruktur der Nachkriegszeit noch seine ästhetische Auswirkungen besonders im Bühnenvolkstanz in den letzten Jahren ausreichend analytisch behandelt waren.

In den letzten Jahrzehnten sind die drei Bände der ‚Ungarischen Theatergeschichte‘ (*Magyar Színháztörténet* 1990, 2001, 2003) entstanden. Trotz der bewusst positivistischen Zielsetzung der Autoren, nämlich eine erste Quelle für weitere historische Recherchen auf dem Gebiet des ungarischen Theaters zu schaffen, blieb die Arbeit unvollständig: Es fehlen nicht nur gattungsspezifische und rezeptionsgeschichtliche Daten, sondern auch die Nachkriegszeit blieb bis heute unbehandelt. dieses Grundwerk der ungarischen Theatergeschichtsschreibung war mit Blick auf die Zielsetzung meiner Arbeit wenig hilfreich, weil die drei Bände sich im größten Teil mit Institutionsgeschichte und dem Schauspiel bis 1920 befassen und bekräftigte das Vorhaben, die Nachkriegszeit mit dem Fokus Bühnentanz zu erforschen.

Da im Mittelpunkt der ungarischen Theaterforschung lange Zeit gerade die oben erwähnte Institutionsgeschichte<sup>1</sup> stand, konzentrieren sich neuere Arbeiten auf die unerlässliche theoretische Fundierung der Neuinterpretation der Nachkriegszeitperiode bis zur politischen Wende (1989/1990, u.a. Czékmány 2008, Huber 2008, Leposa 2008). Sie widmen sich aber zunehmend einem spezifischen Segment des ungarischen Theaters: nämlich dem progressiven politischen Laientheater. Der Struktur gewidmete Arbeiten folgen mehrheitlich zwei Spuren. (1) Die theaterwissenschaftlich ausgerichteten Aufsätze befassen sich mit der Doppelspurigkeit des ungarischen Theaters, mit der Dichotomie der Laie und professionellen Theaterkünstler, die sich während der vergangenen Jahrzehnte in ästhetische Kategorien umwandelten, die anderswo mit Gegensatzpaaren wie „zeitgenössisch – progressiv“ versus „klassisch – konventionell“ bezeichnet werden. Sie ergänzen und korrigieren diesen bipolaren Theaterdiskurs (Amateur / Laie versus Profi), indem sie Theaterformen, sei es das progressive Laientheater oder konventionelle Gattungen (z.B. Operette) im Kontext der sozialistischen Öffentlichkeit deuten. (Heltai 1999 und 2005, Imre 2004, Jákfalvi 2006) (2) Die qualitative und quantitative Ermessung der Theaterstruktur war in den letzten zwei Jahrzehnten ein begehrtes, v. a. journalistisches Thema<sup>2</sup> gewesen. Analytische Arbeiten (z.B. Szabó 1992 und 2005, Haskó 2003, Venczel 2005, Vásárhelyi 2005), die sich mit den institutionellen Rahmen der Theaterstruktur befassen, ermessen zwar die unmittelbare, juristisch-finanziell bestimmte Umgebung des Theaters, sind aber im Zeichen des Wunsches nach Erneuerung der Theaterstruktur entstanden. Sie maßen zwar In- und Outputs-Werte der Produktion und Rezeption, aber die Eigenart des Theaters, nämlich dass es ein besonderer Raum ist, der durch die Interaktion von Zuschauenden und Spielenden, einen besonderen Körpergebrauch oder Text bestimmt wird – indem (sozio)kulturelle, künstlerische Präsuppositionen diese Interaktion und dadurch den Raum des Theaters beeinflussen, sogar verändern können – blieb ausgeklammert. Komplexere Unternehmen (u.a. J.Z. Szabó 2008) sind im Zeichen einer

---

<sup>1</sup> Typisch sind einzelne Monografien, die den größeren (Dreisparten-)Provinztheatern verpflichtet blieben. Über das Nationaltheater in Szeged siehe: István Nyikolényi. *Szegedi Nemzeti Színház*. Szeged: Szegedi Nyomda, 1986; in Pécs: Győző Bezerédy (Hrsg.). *100 pécsi évad*. Pécs, 1995 (siehe auch bei Nádor 1995); in Miskolc: Ferenc Katona (Hrsg.). *Miskolci Nemzeti Színház 1823-1973*. Budapest: Magyar Színházi Intézet, 1973; Boglárka Koncz (Hrsg.). *Miskolci Nemzeti Színház*. Miskolc: Miskolci Nemzeti Színház, 1991. – Nationaltheater in Debrecen: Ferenc Katona. (Hrsg.) *A debreceni színház története*. Debrecen, 1976 (siehe bei Bényei 1976). – Stadttheater in Szolnok: Lajos Tiszai. *Thália a Tisza partján: fejezetek, képek a szolnoki színház történetéből*. Szolnok: Szolnoki Szigligeti Színház, 1991.

<sup>2</sup> Sándor L. 2007 bietet einen sehr guten Überblick der Diskussionen (mit Quellenangaben) bis 2006. Siehe noch Váradi in *Mozgó Világ* No. 2 (2002): 112-119, Sándor L. in *Kritika* No. 5 und No. 6 (2005): 2-6 und 20-24 sowie Müller in *Kritika* No. 11 (2005): 12-15. Die meisten Diskussionen entflamten sich wegen personeller und finanzieller Fragen wie Theaterleitung und Quotenfinanzierung.

bestimmten Theaterform, d.h. einer bestimmten Ästhetik entstanden und büßten daher ungewollt an struktureller Analysekraft ein.

Die Diskussionen der letzten zwanzig Jahre entflammten sich um das kommunistische Erbe der Theaterstruktur, nämlich die Dichotomie der Laien (Amateure) und professionellen Künstler. Die Fachzeitschriften *Színház*<sup>3</sup>, *Kultúra és Közösség*, *Kritika*, *Népművelés* nach der Wende *Ellenfény* sowie die Zeitschriften *Mozgó Világ*, *Alföld*, *Tiszatáj* und nicht zuletzt das Wochenblatt *Élet és Irodalom* widmeten sich zyklisch dem Thema. (u.a. Antal 1977, Kuti 1977 und 1989, Ablonczy 1984, Koncz 1984, Szabó 1992, Schilling-Gáspár 2004, Sándor L. 2007.) Im Zentrum standen finanzielle Sorgen, die Spielortproblematik und nicht zuletzt ästhetische Fragen. Auffallend war, dass in nichttheaterspezifischen Zeitschriften wie die zuletzt genannten *Alföld*, *Tiszatáj*, *Népművelés* und *Kultúra és Közösség* Gattungen sich in einem breiteren Kontext und im Bezug aufeinander befanden. (Szász 1976, 1981 und 1982, Szász 1989 sowie die ganze 1975er Ausgabe von *Kultúra és Közösség*) Die politische Wende löste die offizielle Trennung von Laien und Profis, aber gleichzeitig auch den Kontext auf, in dem verschiedene ästhetische Vorstellungen unter dem Deckmantel des Amateurstatus im regen Dialog gestanden hatten.

Obwohl die Volkstanzszene in mehrfacher Hinsicht der Vergangenheitspflege verpflichtet blieb, da sie sowohl Tanztraditionen als auch choreografische und Ensemblekonventionen hütete, fand eine historisch ausgerichtete Auseinandersetzung mit der Position und Funktion des Bühnenvolkstanzes in der vergangenen Periode nicht richtig statt. Erst zu Jubiläen (z.B. des Tanzhauses in *Meg kell a búzának érni*, 2012<sup>4</sup>; einer Persönlichkeit wie Foltin-Siptár 2011) wurden Fotos und Erinnerungsstücke immer wieder veröffentlicht, die bedeutende Personen in ihren zentralen Rollen als verspätete Anerkennung eher bekräftigten, statt sich mit der eigenen Position in einer komplexen kulturellen Struktur polemisch auseinanderzusetzen. Wie auch im Bereich der kulturgeschichtlichen Forschung wurde erst etwa ab 2010 eine solche Tendenz in den wissenschaftlichen Publikationen erkennbar. (Dies

---

<sup>3</sup> Die Fachzeitschrift *Színház* brachte unmittelbar nach der Wende regelmässig Artikel und Analysen über die Struktur; v. a. über Finanzierung: z.B. Mészáros in *Színház* No. 1-2 (1990): 6; *Színház* No. 8 (1990): 46-48; Nánay in *Színház* No. 9 (1990): 7-8; Sívó; Székely in *Színház* No. 9 (1990): 9, 12; *Színház* No. 11 (1990); *Színház* No. 8 (1992):1; Szabó in *Színház* No. 11 (1992): 1-13; Juhász in *Színház* No. 2 (1995): 1; Szabó in *Színház* No. 11 (1995): 1-3; Megyeri in *Színház* No. 12 (1995): 43-46; Marx in *Színház* No. 9 (1996): 29-33; Szabó in *Színház* No. 4 (1997): 36-37; *Színház* No. 9 (2003): 2-12.

<sup>4</sup> In den drei Kapiteln des Buches werden die Geschichte, die Funktion und die Auswirkung des Tanzhauses untersucht. László Diószegi fokussiert auf die Wirkung der Tanzforschung und des Tanzhauses auf den Bühnenvolkstanz in *Meg kell a búzának érni*, 2012: 102-106 und *Hungarian Studies* No. 1-2 (2008): 3-8. Sára Tímár rekonstruiert die bildunspolitischen Aufgaben des Kassák Klubs mit dem Fokus auf Tanzhaus (2012: 61-69)

gilt für die Tanzszene generell.)<sup>5</sup> Im Falle des ungarischen Bühnenvolkstanzes wurde eine textkritische Arbeit mit dem reich überlieferten empirischen Material noch nicht unternommen. Postmoderne Ansätze liefern zu dieser notwendigen Arbeit nützliche Anregungen. Mithilfe der theoretischen Überlegungen sollte die Reflexion auf die konstruierte Begrifflichkeit einer 'Volkskunst' sowie eine interpretatorische Textanalyse ausgeführt werden.

In Bezug auf die kommunistische Periode war die Erweiterung der primären Quellen (geschichtliche Zusammenfassungen, Statistiken, legislative und historische Dokumente) unerlässlich. In der kommunistischen Ära bildeten nämlich gerade die stillschweigend angenommenen, nie vor der Öffentlichkeit offenbaren, d.h. schriftlich nicht in der Gesetzgebung manifestierten Regeln einen bedeutenden Anteil. Die Konfrontation der überlieferten ideologischen, politischen, gesetzlichen Rahmen mit den persönlichen bzw. institutionalisierten Erinnerungen ist unbedingt notwendig. Der ständige Rekurs auf das Legislativ-Schriftliche, während man im Sinne des Operativ-Mündlichen agierte, bildeten den alltäglichen Hintergrund allerlei die Öffentlichkeit betreffende Tätigkeiten zwischen 1945 und 1990. Daher fand ich, dass Peter Burkes Ansatz, der den Objektivitätsanspruch der Geschichtswissenschaft dadurch relativierte, dass er Geschichte als soziales Gedächtnis bestimmter Gruppen beschrieb, einen praktischen Wert für die Forschung der Epoche nach 1945 liefert. (Burke 1991: 290, 292)<sup>6</sup> Wie Wodak schreibt:

nach Burke käme es darauf an, eine »Sozialgeschichte des Erinnerens« zu schreiben und in jeweils konkreten räumlichen, zeitlichen und sozialen Kontexten die Auswahlprinzipien und die Funktion dessen, was erinnert wird sowie die Formen der Weitergabe dieser öffentlichen Erinnerungen zu analysieren: also mündliche Traditionen und symbolische Erzählungen, konventionelle historische Dokumente, Bilder, Denkmäler und Monumente, kollektive Gedenkrituale und Räume als Medien der Gedächtnisvermittlung. (Vgl. ebd. 292 f. und Wodak (et al.) 1998: 37)

---

<sup>5</sup> 1989 erschien die letzte umfassende Tanzgeschichte Ungarns (Dienes, Fuchs, 1989), 1996 die letzte Bilanz der ungarischen Tanzszene (*Magyar Táncművészet 1990-1995*, hrsg. von Eszéki et al., Budapest: Planétás, 1994). Eine neuere Ballettgeschichte wurde von der Ärztin Györgyi Pónyai verfasst. (*A klasszikus balett magyarországi történetéből*, Budapest: Planétás, 2009). Im Bereich des Balletts wurden Autobiographien sowie Biographien bevorzugt. Siehe: u.a. Vera Pásztor: *Az én két madaram* (Budapest: Magyar Nemzeti Balett Alapítvány, 2002), Ottó Demcsák: *Napfordulók* (Budapest: Tipp Cult, 2002) oder Harangozó Gyula Emlékkönyv (hrsg. von Eszter Szúdy, Budapest: Magyar Táncművészeti Főiskola). Das Tanzlexikon erschien nach etwa zehnjähriger, von Konflikten gezeichneter Vorbereitungsphase mit etlichen Mängeln: nebst Biografien fehlt u.a. der Gesellschaftstanz fast komplett. (Siehe Vorwort in Mtl., 2008: 5-6.) Am besten erforscht ist der Ausdruckstanz in Ungarn (siehe u.a. Lenkei 1993, Jákfalvi 2006: 30-35, Gedeon Dienes: *A mozdulatművészet története*, Budapest: Orkesztika Alapítvány, 2001.)

<sup>6</sup> Für neuere Theorien über die Grenze zwischen Erinnerung und Geschichte, die Verflüssigung der Grenze zwischen wissenschaftlicher und durch Erinnerungsarbeit konstruierter Geschichte siehe auch Oesterle 2005.

Nebst den wenigen und sehr knappen Zusammenfassungen zu Tanzgeschichte und Theatergeschichte, Statistiken, allgemeinen Tanzbeschreibungen und Bilddokumenten der Ethnografie und der Theatergeschichte, Kritiken und kritischen Auseinandersetzungen mit Theater- und Tanzsaison bilden daher mündliche Überlieferungen der Protagonisten der Volkstanzszene die Quellen, mit denen nicht nur das soziale Gedächtnis und die darin erkennbaren unterschiedlichen Erzählungsmodi einer spezifischen Szene rekonstruiert werden können, sondern sich auch die ambivalente Kulturpolitik erfassen lässt. So kam es zu langen Gesprächen mit Zeitzeugen und Akteuren mit Zsuzsa Gáspár von der Budapester Universitas Bühne, Sándor Tímár, Jolán Foltin, Ferenc Novák, dessen Gedanken ich schon mehrmals ins Deutsche übersetzen durfte und zu einem eher kürzeren, verschlossenen Interview mit der inzwischen verstorbenen Katalin Györgyfalvai aus der Volkstanzszene. Gedeon und Maya Dienes, Zsuzsa Kövágó von der Kritikerseite, Csaba Szögi und Gyula Berger von der zeitgenössischen Tanzszene teilten mit mir ihre Erinnerungen und Gedanken über die behandelte Periode und darüber hinaus.

Als wichtiges Werkzeug und gleichzeitig als Quelle erwies sich auch *youtube*: Auf der Internetseite fand ich überraschend viele Aufnahmen aus professionellen und Laienbereichen, darunter Filme, die ich nirgendwo sonst hätte sichten können, auch weil sie im Privatbesitz sind. Ich verdanke viel Antal (Huba) Stollers Folkarchiv ([www.folkarchivum.hu](http://www.folkarchivum.hu)), wo er nicht nur die Geschichte zweier großen staatlichen Volkstanzensembles, die des *Honvéd* und des *Budapest* Ensembles, mit wissenschaftlichem Anspruch textlich verfasste, sondern eine Hülle von Dokumenten (Filmaufnahmen, Plakate, Fotos und Programmhefte) aus dem ensembleeigenen Archiv öffentlich zugänglich machte, die ich im Tanzarchiv der ungarischen Theatersammlung vergeblich gesucht hätte.

Eine ethische und wissenschaftliche Problematik bildeten die Dokumente des Staatsarchives, da die Epoche zwischen 1945 und 1990 erst seit kurzem von den Geschichtswissenschaften systematisch erforscht wird z.B. in Imre-Ring (2010).<sup>7</sup> Die Dokumente sind ohne detaillierte Kenntnisse des damaligen Staatsapparats bzw. des jeweiligen Archivs oft unauffindbar oder unverwertbar. Solche sensiblen Daten wie die der inoffiziellen Mitarbeit (u.a. in Gervai 2010) werfen darüber hinaus ethische und moralische Fragen hinsichtlich der Forschung auf: In welchem gesellschaftspolitischen Rahmen könnten sie interpretiert werden, wenn für den Umgang der gesellschaftliche Konsens fehlt.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Siehe im Weiteren die Webseite [www.c3.hu/collection/tiltas](http://www.c3.hu/collection/tiltas). [15.08.2013]

<sup>8</sup> Über die Erinnerung an die Kádár-Ära und die aktuelle, wissenschaftliche und gesellschaftliche Beurteilung der IM-Tätigkeit berühmter Künstler siehe Gyáni 2007: 176-184.



Der Leser dieser Arbeit wird sich die Frage stellen: Wenn es so wenige Zusammenfassungen der ungarischen Theaterstruktur und darin über die Position des Laienvolkstanzes dieser Art auf Ungarisch gibt, warum ist die Verfasserin bestrebt, ein umfassendes Bild auf Deutsch zu bieten? Einerseits ist die Zielsetzung der Arbeit, die Grundlagen für eine spätere vergleichende Forschung zu legen, indem die Eigenheit der ungarischen Theaterstruktur der kommunistischen Ära auf Deutsch erfasst wird. Andererseits wollte ich das Thema Bühnenvolkstanz unter dem Blickwinkel der Ost-West-Konfrontation behandeln.<sup>9</sup> Die Gattung Volkstanz bedeutete eine Herausforderung, weil sie nicht eindeutig in das binäre System der hohen und populären Kultur eingeordnet werden konnte, da sie aus der dominanten westlichen Perspektive höchstens als Unterhaltungstheater, daher als ein soziologisch fundiertes Bedürfnistheater interpretiert wird. In den kommunistisch dominierten Ländern Ostblockeuropas wurde der Volkstanz meist als Bildungs- oder identitätsstiftende Einrichtung wahrgenommen. Selbst im Ostblock war seine Position in der Hochkultur trotz des ideologischen und politischen Diskurses ambivalent. Die tatsächliche Missgunst der politischen und kulturellen Akteure, materialisiert in ungünstigen Probe- und Aufführungsmöglichkeiten und nicht zuletzt in der finanziellen Anerkennung der Volkstänzer sprechen für eine Existenz in der kulturellen Nische zwischen Hoch- und Populärkultur. Erst in der letzten Dekade konnte der Volkstanz sich in Ungarn eine bessere Position erkämpfen.

### 0.3 Volkstanz – Historische Begriffskonstruktionen

Das ungarische Wort *tánc* entstammt vom altfranzösischem 'danse' und fasste nach deutscher Vermittlung (aus dem Mittelhochdeutschen, aus dem bayerisch-österreichischen Sprachraum) schon im 14. Jh., als Teil der höfischen Kultur in Ungarn Fuß. (Zaicz 2006: 824)

Der Begriff *Volkstanz* blickt auf eine jüngere Vergangenheit zurück und scheint im Ungarischen eine Lehnübersetzung aus dem Deutschen zu sein. Während der deutsche Begriff sich nach einem Umweg über die Nationaltänze schon im 19. Jh. durchsetzte, wurde das 'Volkstanzen' in Ungarn erst mit Namen genannt, die ihrerseits geistige Produkte urbaner

---

<sup>9</sup> Die konzeptuelle Performance *My private biopolitics* von Saša Asentić<sup>9</sup>, die ich 2008 an der Salzburger *Sommerszene* gesehen habe, griff auf die Aufteilung der abendländischen Kultur in die geografischen Pole West und Ost zurück, eine Antwort auf die Frage suchend, wie man das individuelle (private und öffentliche) Spezifikum in einer Tanzproduktion orten könnte. Während er sich mit seinem eigenen lokalen und globalen Umfeld auseinandersetzte, kritisierte Asentić die Monopolstellung des Westens im Tanzsystem, sogar in der begrifflichen Bestimmung dessen, was überhaupt interessant sei. Dabei „according to Boris Groys the only difference between Eastern art and Western art [is] that Eastern art always comes from the East“. Das Zitat des russisch-deutschen Philosophen und Kunstkritiker Groys im Kontext von Asentić' osteuropäisch geprägten Überlegungen zu den Kunstinstitutionen in Europa umriss pointiert den Problemkreis, in dem ich Volkstanz als Bühnentanz deuten will.

Intellektueller waren und in denen eine romantische Konnotation und eine gewisse Perspektive auf das Ländliche mitschwangen.<sup>10</sup> Der meist heftige Dialog zwischen der aristokratischen, später bürgerlich-urbanen und der ländlich-provinzialen, Eigenes betonenden Kulturauffassung eröffnete einen speziellen Blickwinkel auf die Tanztradition. Die Interpretation dessen, was man unter Volkstanz, Nationaltanz oder bäuerliche bzw. gemeine Kultur verstand, stand immer im spezifischen historischen Raum. Sie stand im Dialog zwischen dem Außer- und Interkulturellen. Die Zuneigung zu Volksliedern und -musik wurde den Ungarn nämlich mit deutscher Literatur und deutschen Büchern im 19. Jh. vermittelt, dadurch auch britisches und französisches Gedankengut. Ende des 19. Jh., parallel zur Ausbreitung der Buchkultur in Ungarn, entfaltete sich die ungarische Ethnografie, nun vor allem im Zeichen britischen und skandinavischen Einflusses.

Benedict Andersons Auffassung nach wuchs das Interesse an Volkskultur in Europa zuerst mit der Französischen Revolution und wurde durch die napoleonische Bedrohung ausgeprägt. Die folgenden Kriege forderten Rechtfertigungen und der Nationalismus<sup>11</sup> hatte die passende Antwort parat. Parallel zu den gesellschaftlichen Entwicklungen lässt sich Ende des 18. Jh. ein verstärktes Interesse an der Kunst der gemeinen Leute nachweisen. Gleichzeitig zu den Volksliedersammlungen erschien ein neues Vokabular: Aus Pöbelliedern wurden erst Volkslieder, dann Nationalgesänge. Vor dem 18. Jh. bezeichnete man die Tänze der Landbevölkerung als "Bawrentäntz", "Paysanne", oder "leyen däntz". Zwar verwendete Johann Friedrich Reichardt den Terminus Volkstanz schon 1782 im *Musikalischen Kunstmagazin*, wo er unter dieser Überschrift eine Tanzmelodie wiedergab, der Begriff setzte sich aber erst Ende des 19. Jh. durch, nach einem Umweg über den Nationaltanz, entsprechend der Nationalstaatsbildungsidee des Zeitalters. (Dahms 2001:189)

Der schon in der Generation von Dániel Berzsenyi (1776-1836) und Mihály Csokonai Vitéz (1773-1805) aufkommende Gedanke der Nationbildung nach französischem Muster mit deutscher Vermittlung findet in Ungarn politisch und kulturell erst am Anfang des 19. Jh. ihre Verbreitung. Zwar brachte erst die Romantik und die nationale Emanzipation der Ungarn,

---

<sup>10</sup> Der als *csárdás* bezeichnete 'Bauerntanz im Wirtshaus' wurde um 1835 in den Ballsälen ungarischer Städte getanzt und fand den Weg zurück ins Ländliche erst mit dem Ausklang der Romantik am Ende des 19. Jh. Ebenso entstanden Begriffe wie 'csördögölös' um die 1930er Jahre. Siehe: *Néptánc kislexikon* oder als deutschsprachige Quelle: *Kleines Wörterbuch des Tanzes*.

<sup>11</sup> Das Thema Nation und Nationalismus hat eine umfangreiche Literatur, die hier nicht ausgelegt werden kann. Ich benutze den Begriff in Anlehnung an Anderson, Hobsbawm (1990) und Szücs (1997) gelehnt. Über die Natur und Verwandlung des ungarischen Nationalismus siehe u.a. Romsics (1999, 2009) und Gyurgyák (2007); ihre Bedeutung in der Literatur (als kollektive versus individuelle Identität) in S. Varga 2013: 143-150 (auf Deutsch) und 2002; im Bezug auf das Theater in Imre (s.d).

dem deutschen Muster folgend, ein intensives Interesse an der Volkskultur hervor, die Rezeption der gemeinen Kultur wie Stock- und Schwerttänze findet bereits während der Türkenkriege im 16. Jh. statt: in Situationen, wenn die Repräsentation des kämpferischen Könnens und die Geschicklichkeit in unruhigen Zeiten unerlässlich war. Über Bálint Balassi (1554-1594), Adeliger und Renaissance-Dichter der Ungarn, wurde berichtet, dass er sich mit seinem Schäfertanz vor den Vorgesetzten auszeichnete. Herzog Pál Esterházy (1635-1713) soll mit zwölf schon Meister des sog. Haidukentanzes gewesen sein, den er gerne in öffentlichen Auftritten präsentierte.<sup>12</sup> (Voigt 1993:210)

Dass die Tänze namentlich genannt und nicht einer gesellschaftlichen Schicht verallgemeinert zugeordnet wurden, zeigt, dass die höfische (elitäre) und die gemeine Kultur bis zum 19. Jh. im Gegensatz zu der deutschen Entwicklung durchlässiger waren und gegenseitig Anregungen aufnahmen. Erst nach der Stabilisierung der innenpolitischen Positionen einzelner Aristokraten trat der Tanz in einer anderen Form der Repräsentation auf die Bühne. Die Stabilisierung beschleunigte die Ausdifferenzierung einer oft westlich orientierten elitären Hochkultur. Nun zeigte die Schlossbühne des Grafen Miklós Esterházy (1714-1790) die neuesten Errungenschaften der Wiener Tanzbühnen, wie z.B. 1772 das Noverre-Ballett 'Das Urteil von Paris' (*Le Jugement de Pâris*, uraufgeführt 1771 in Wien) in Eszterháza / Fertőd sowie nach seinem Tod 1794 Salvatore und Maria Vigano's *Pygmalion* in Kismarton /Eisenstadt. Die repräsentative Tradition der gemeinen Männertänze wird damit nicht gelöscht. Der Graf György Festetics (1755-1819) ließ in den von ihm eingerichteten Bildungsanstalten Schulfeste, -dramen und Hochzeiten mit einem auf einer provisorischen Grasbühne vorgetragenen Hirtentanz ausklingen. Der unterschiedliche Ton der Beschreibungen in einheimischen und in fremden Berichterstattungen zeugt davon, dass die Deutung solcher für die Bühne (laut Dichter Dániel Berzsenyi im Fall von Keszthely) arrangierten Hirtentänze in den europäischen Zentren und an der Peripherie Ungarns anders waren.<sup>13</sup> Dementsprechend könnte man die Eszterházer und Keszthelyer Beispiele als frühe

---

<sup>12</sup> Als 1615 Imre Thurzó, Sohn des ungarischen Palatinus György Thurzó, zum *rector magnificus* in Wittenberg erhoben wurde, sollten hundert auserwählte Landsleute sowie auserkorene Tänzer mit Streitaxt und Schwert vom Klang der Geigen, Trompeten, Pfeifen und Dudelsäcke begleitet der Feier eine besondere Stimmung geben. Der Wittenberger Stadtrat hielt sie für einen Haufen Räuber, bis ihre wahre Identität geklärt wurde. Nachdem sie in die Stadt Einlass erhalten hatten, präsentierten sie unter großem Pomp nach der Festmahl eine Tanzvorstellung. (Voigt 1993: 210)

<sup>13</sup> Sándor Kisfaludy entzückt sich an den echten Volkstänzen, Berzsenyi demgegenüber nennt sie *mesterséges pásztori tánc* ('kunstvoller Hirtentanz'), während der englische Reisende Brights das Tobende und Ekstatische in der Präsentation der mit Stöcken kunstvoll hantierenden Tänzer hervorhebt. (Morvay 1956: 54 bzw. Bright, Richard: *Travel from Vienna through Lower Hungary*. Edinburgh, 1818. Auf Ungarisch übersetzt in Szerecz, Imre: *Angol szemmel Keszthelyen 120 évvel ezelőtt*, 1935.)

Dokumente einer zweigleisigen Entwicklung der Hochkulturauffassung und darin die Rolle der provinziellen, nichtelitären Kultur in Ungarn interpretieren.<sup>14</sup>



**Foto 1, 2** Operaufführung in Eszterháza (Horányi 1959: 99) 1775 – Hirtentanz auf der Grasbühne in der Festetics-Schule *Georgikon* in Keszthely, 1815

Während in vorangehenden Zeitaltern die Virtuosität der Tänzer die eigene politische und kriegerische Potenz hervorheben sollte, trug sie ab dem 18. Jh. zur neuen Identitätsstiftung einer ungarischen Nation bei. Man baute nicht mehr auf das tatsächliche virtuose Können, sondern bot die Identifizierung mit einer idealisierten, farben- und formenreichen Welt an. Kunstgattungen wie das Lied oder die Ballade in der Literatur, volkstümliche Thematik in den bildenden Künsten wie die Bauernidylle, die Rhapsodie und die sog. *verbunkos* in der Musik (z.B. Márk Rózsavölgyis) bzw. die ungarische Quadrille (später *körmagyar*, ‚ungarischen Reigen‘, genannt, choreografiert erst von József Farkas, dann von Lajos Szöllösy-Szabó, Musik von Márk Rózsavölgyi, 1841) als der erste populär gewordene Gesellschaftstanz sind im Zeichen der veränderten Nationalidentität entstanden. (Major 1987, B. Egey 1956, Morvay 1956, *Mtl.* 2008: 55, 196; Lajosi 2007)

Wie Anderson in seinem Buch *Imagined Community* bemerkt: Nation als imaginäre Gemeinschaft musste nicht nur entdeckt, sondern auch gepflegt werden. Die Druckkultur trug zur Bildung einer überregionalen Gemeinschaft bei, deren Ausgangspunkt die gemeinsame standardisierte Sprache war. Die Verbreitung von Geschichten durch den Druck, die die Legitimität des neuen Nationalstaates untermauerten, förderte die Kohärenz der neuen imaginären Gemeinschaft, der Nation.<sup>15</sup> Teil des Legitimierungsprozesses war auch die

<sup>14</sup> Die Grasbühne der Festetics-Schule *Georgikon*, als abgesonderter Ort der Aufführung, aber dennoch keine Guckkastenbühne mit ihrem gesteuerten Blick und gefesseltem Publikum, symbolisiert gerade eine Übergangsphase vom Gemeinschafts- zum Bühnentanz. Eine Grenzlinie zwischen Zuschauenden und Aufführenden gibt es schon, das spontante Ein- und Austreten, in dieser Zeit besonders charakteristisch für *verbunk* (ursprünglich ein Soldaten werbender Männertanz), ist bereits geregelt.

<sup>15</sup> Wodak zitiert E. Francis *Ethnos und Demos* (1965: 13). (Wodak 1998: 23-24)

Berufung auf das Volk, die Entdeckung, teils vermutlich die „Erfindung“ der Volkskultur. Dieses sich intensivierende Interesse bildete im 19. Jh. den Ausgangspunkt für eine regionale und staatliche Identitätsbildung als Nation, welche sich in dem gegen Ende des Jahrhunderts immer mehr an Popularität gewinnenden Begriff ‘*Volkskunst*’ widerspiegelt: eine Kunst des Volkes, der Nation. Nationaltänze wie *Polonaise*, *Cracovienne*, *Cachucha*, *Csárdás* wurden in ihrer verbreiteten Form aber von Tanzmeistern ins Leben gerufen. Sie eroberten im 19. Jh. die Ballräume und Theatersäle und wurden dann in Musterbüchern als Nationaltänze verewigt. (Jeschke 2003, 2005) Zum Abschluss dieses Prozesses folgten mit dem Ausklang des langen 19. Jh. tanzgeschichtliche Arbeiten, u.a. die erste ungarische tanzhistorische Arbeit *A magyarság táncai* (,Tänze der Ungarn’, 1924) von Marián Réthei Prikkel.<sup>16</sup>

Einzelne Autoren der ungarischen Romantik, vor allem in der Spätromantik János Arany (1817-1882) und sein Sohn László (1844-1898), schenken dem Sammeln und der Wiedergabe des literarischen Volksgutes in einer ästhetisch neu geordneten Form Achtung. Das Vorbild könnte dafür in der deutschen Frühromantik Brentanos und Armins Sammlung *Des Knaben Wunderhorn* gewesen sein. László Arany distanziert sich später von der Umgestaltung und setzt sich für das Bewahren und die Veröffentlichung der Originalform ein. Im Zeichen der Nationalidentitätssuche entstanden die ersten Abdrücke und Ausgaben von Lied- und Märchensammlungen, wobei erstere ohne Zweifel auch sog. Kunstlieder, volkstümliche Lieder (*műdal*) umfassen. Das wachsende Interesse an der Kunst des Volkes in Dichterkreisen zeigt sich auch in poetischen Beschreibungen der eigene wegen seines Reichtums hochgepriesenen Tanzkultur. Gergely Czuczor (1800-1866), selber Dichter volkstümlicher Lieder, von denen einige dann später als Volkslieder auftauchen und Verfasser des Wörterbuches der ungarischen Sprache, gab unter dem Pseudonym Szilágyi als erster eine Tanzbeschreibung heraus, in der er die Haupttypen des ungarischen Volkstanzes – wie *kanásztánc* (Schweinhirtentanz), *verbunk*, *csárdás bemutató* darstellte.<sup>17</sup> In der ersten Hälfte des 19. Jh. hatten solche Arbeiten vor allem das Ziel, den nationalen Charakter aufzuzeigen und zu bekräftigen, was vor allem im als Freiheit verstandenen improvisatorischen Charakter der Tänze stecken mochte. (Pesovár in *Magyar Néprajzi Lexikon* 1982: 179.)

Die „imaginäre Gemeinschaft“ ließ sich mit dem Volksgut, u.a. Liedern und Tänzen, begründen und führte zu zahlreichen Formen der Verwendung, u.a. Zitieren, Imitieren,

---

<sup>16</sup> Bald erschienen weitere Bücher über das Thema, aber mit unterschiedlichen Blickwinkeln auf den Tanz: 1937 Károly Viskys musikwissenschaftlich dominierter Aufsatz *Hungarian dances*, 1947 Lugossys und Gönyeis *Magyar népi táncok* (,Ungarische Volkstänze’) aus ethnologischer Sicht und die kultur- und tanzanalytische Arbeit *Magyar táncagyományok* (,Ungarische Tanztraditionen’) von István Molnár (1947).

<sup>17</sup> Czuczor (Szilágyi) in *Athenaeum*, Vol. I. 1843.

Variieren, Paraphrasieren, Dekorieren und ironisches Verfremden. (Salmon 2005: 12). Während Liszt als “kostümiert-heroisierter Rhapsode seines Volkes” (Salmon 2005: 15) europäische und ungarische Salons mit einer effektvoll mit Folklorelementen der Madjaren und Zigeuner ausgestaffierten Musik eroberte, entzückten Folkloregruppen als “transportable Exotismen” (Salmon 2005: 16) auf der ganzen Welt das Publikum der Weltausstellungen. Folklorismen, Archaismen, Exotismen wurden gemischt dargeboten. Sie zersplitterten das ästhetische Bewusstsein und führten letztendlich einerseits zum Folklore-Kitsch und – Tourismus; andererseits lieferten sie den totalitären Regimen die Volkskunst des 20. Jh. aus, indem sie durch die Betonung des Heiteren und Vitalen diese als massenwirksames Propagandamittel nahe am Kitsch, als Trägerfläche politischer Botschaften etablierten.

Die dritte Dimension dieser Entwicklung ist durchaus positiv. Bemerkenswert schnell kann sich die Generation der Jahrhundertwende auf vielen Gebieten unmittelbar an die aktuellen Trends, ans Zentrum sich anschließen. Die Künstler um den Jugendstil / die Sezession, u.a. die sog. Gödöllöer Schule,<sup>18</sup> folgen der dekorativen Funktion der Volkskunst, indem sie ihre Beherrschung als Muttersprache<sup>19</sup> für die bildenden Künste fordern. Während in Wien die Kultur des Bürgertums, vor allem des Kleinbürgertums rezipiert wurde (z.B. der Walzer in den Produktionen der Wiesenthaler Schwestern), wendete man sich in Ungarn bewusst dem Bauerntum zu. Auch noch die folgenden Forscher- und Künstlergenerationen konnten eine Folklore vorfinden, die noch in ihrem eigenen Kontext zu erleben war, die noch gelebte Kultur war und nicht Produkt einer politischen Ideologie und deren Identitätsbildung. Die bürgerliche und industrielle Entfaltung setzte sich in der Gesellschaft in Trans- und Zisleithanien nämlich unterschiedlich ein. Sie, die bürgerliche zusammen mit einer bäuerlich dominierten von unten, konnten sich gegen eine adelige Entwicklung von oben nicht

---

<sup>18</sup> Nicht nur die Gödöllöer wendeten sich der Volkskunst bzw. dem Volk zu, sondern auch Architekten, von Ödön Lechner (1845-1914) bis Károly Kós (1883-1977), die Maler vom Alföld-Kreis sowie die Künstler um Simon Hollósy (1857-1918), bekannt durch ihren Standort Nagybánya, oder László Mednyánszky (1852-1919). Laut Béla Grünwald (1839-1891) und Hollósy müsste die ungarische Kunst ausschließlich von der „Muttermilch des ungarischen Bodens, aus dem regenerierenden Kontakt mit dem ungarischen Volk kräftig, groß und wahrhaft ungarisch heranwachsen. [...] Dieses ideale Ziel kann nur fruchtrtragende Realität werden, wenn wir langfristig, jahrelange Antipathie, Unwissen und Gleichgültigkeit bekämpfend, mit Ausdauer dafür arbeiten“. (Aradi 1983: 387) Über die weiteren Verbindungen und Diskussionen um die (genuine) Erneuerung der ungarischen Kunst, den Jugendstil und die Volkstradition siehe Gellér (2004: 27-41), über die künstlerischen Strömungen um die Jahrhundertwende allgemein Aradi (1983: 385-417) und über die Gödöllöer Schule ebd. 413-417. Károly Lyka 1982 (1951) zeichnet ein persönliches Bild über die Künstlerkreise der Periode, ihre Beziehungen zu den Künstlerakademien in Wien, München und Paris. (Die Zitate aus den ungarischen Quellen werden in der Übersetzung der Verfasserin [Zs. L.] wiedergegeben.)

<sup>19</sup> Die ursprünglich vom britischen Künstler William Morris (1834-1896) stammende Idee, nämlich die Verbindung der Volkskunst mit der Muttersprache, bildet die Grundlage für Béla Bartóks und Zoltán Kodály's künstlerisches und theoretisches Schaffen; sie beflügelt erst in den 1970ern die Volkstanzrezeption auf der Laienbühne. (Kósa 1998: 42-43)

durchsetzen, daher lebten Traditionen in Verbindung mit der feudalen und religiös fundierten Gesellschaft weiter.

Zoltán Kodály (1882-1967), eifriger Besucher der heimischen Millenniumsausstellung (1896) und Zuhörer vom Béla Vikárs (1859-1945) bis dahin beispiellosen Grammophonaufnahmen von Dorfmusikern, sah später unterschiedliche Antriebskräfte in der Vorkriegsperiode (vor 1914) für die Auseinandersetzung mit dem Volksgut, das er bereits Folklore nannte:

Der große Aufschwung der Musikfolklore vor dem Krieg ist Produkt dreierlei Antriebskräften: Die eine ist die Suche nach dem Nationalstil in der Musik; die andere das Interesse an der Musik der Exoten; die dritte die Entfaltung der vergleichenden Musikwissenschaft. (Kodály Zoltán 1964, II, 97)<sup>20</sup>

Kodálys Bemerkung charakterisiert die Jahrhundertwende als eine Kreuzung verschiedener Wege. In dieser spannenden Epoche überlappen sich kulturelle Tendenzen in Ungarn: einerseits die unmittelbare Rezeption und Aufnahme internationaler Ereignisse in Kultur und Wissenschaft, andererseits die im Vergleich mit dem Westen verspätete Nation- und Identitätsbildung sowie bürgerliche Tendenzen. Das Aufeinandertreffen von nationalen und internationalen, langen und kürzeren Zeitspannen in der historischen Entwicklung ermöglichte eine wissenschaftliche, distanzierte Perspektive gegenüber der eigenen, noch reich gelebten Folklore. Für die nächste Generation, geboren um die Jahrhundertwende, war daher eher die wissenschaftliche Auseinandersetzung, nicht mehr die Identitätsfrage der Ausgangspunkt, obwohl der Wunsch nach Bereicherung der eigenen Kunst durch die Verwendung oder die Interpretation der Folklore immer noch stark präsent war.

Die positive Auswirkung des Ausgleichs von 1867 trug dazu bei, dass diese Generation nicht mehr die eigenen Nationalidentität suchen und behaupten musste, sondern kritisch und distanziert eine solche unter die Lupe nehmen konnte. Béla Bartók<sup>21</sup> (1881-1945) wollte mit seinem Werk einen Beitrag zur Erneuerung der nationalen ungarischen Musik liefern, nicht aber zur Identitätsbildung, im Gegensatz zu seinem Vorbild Liszt. (Rather 2005) Daher konnte er auf Ideologien und deren Reproduktion in der Musik verzichten, aber auf das gründliche Verständnis einer Kultur nicht. Die Entdeckung, dass diese Kultur verschiedene Einflüsse in sich verschmolz und als Schnittpunkt zwischen West und Ost entstand sowie das Beherrschen dieser Sprache im Sinne der Saussureschen Langue und Parole (was gleichzeitig

---

<sup>20</sup> Die Zitate aus den ungarischen Quellen werden in der Übersetzung der Verfasserin (Zs. L.) wiedergegeben.

<sup>21</sup> Sicherlich ist Bartók der herausragende Intellektuelle und Interpret der Folklore dieser Zeit, aber eine ganze Reihe von wissenschaftlichen und künstlerischen Arbeiten Anderer bildete die stabile Basis für seine Tätigkeit, u.a. László Lajtas (1893-1963).

mit Saussure von Bartók beschrieben aber nicht explizit dargestellt wird) können weitere Gründe für die erfolgreiche Synthese und die internationale Anerkennung seiner Musik sein. Bartók schuf eine neue Verbindung zwischen authentischer Volksmusik und der Kunstmusik. „Er stellte Authentizität vielmehr durch eine sprachhafte quasi grammatische Verwendung vorgefundener und von ihm systematisch erfasster melodischer, harmonischer, rhythmischer und deklamatorischer Strukturen der Volksmusik her.“ (Rather 2005: 160) Seine Leitidee war die Verbindung von uralten volksmusikalischen mit ausgefeilten westlichen Kunsttechniken, wobei Letztere als technisches und formales Instrumentarium angewandt wurden. Als Endprodukt entstanden ganz unterschiedlich stilisierte Musikstücke, die auf keine „falsche Versöhnung“ (Rather ebd.) von Hoch- und Populärkunst abzielten, sondern die beiden Ebenen verschränkten, ohne die eigene Identität aufzuheben.

Im Bereich wissenschaftlicher und künstlerischer Aufarbeitung blieb die Folkloreforschung des Tanzes jedoch auf der Strecke, weit hinter der der Musik. Den Durchbruch bereiten die Vertreter des Ausdruckstanzes in Ungarn vor. Ihre Bewegungsauffassung (die in der Moderne fußte) ermöglichte einen verständnisvollen, analytischen und deskriptiven Blick auf den Tanz. Warum interessierten sich die Ausdruckstänzer gerade für den Volkstanz? Einerseits stimmte ihr Bewegungsideal mit der Konnotation des natürlichen Ursprungs der Volkskunst überein. Der Ausdruckstanz hinterfragte die erstarrten Posen des klassischen Balletts und war eine neue performative Praxis, die bäuerliche Rituale und Tänze, dem hochkulturellen Etablissement fremde Phänomene in sich integrieren konnte. Handkehrum wurde der Blickwinkel auf das Bauerntum und seine Kultur durch eine neue intellektuelle Bewegung gerade in den 1930ern erweitert, die mehrheitlich gesellschaftliche Fragestellungen mit kulturellen Lösungsansätzen verband, indem sie dem Bauerntum in der Bildung durch Wahrung charakteristischer Traditionen eine Rolle zuschrieb.<sup>22</sup> Für die unterschiedliche Bewegungsauffassungen vertretenden Alice Madzsar<sup>23</sup> (Delsarte), Olga Szentpál<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> Neuere Auseinandersetzungen und eine Positionierung dieser Bewegung, stark von der Literaturszene um Gyula Illyés (1902-1983) oder László Németh (1901-1975) geprägt, bieten Papp 2012 und Gyurgyák 2001, 2007. Über die Konflikte zwischen den sog. Urbanen und den Volksnahen im Rahmen des Themas Volkstanzes siehe das Kapitel 3.1.

<sup>23</sup> Alice Madzsar (geb. Jászi, 1877-1935) unterrichtete in ihrer 1912 geöffneten Schule nach der Methode von Bess Mensendieck, bis die Schule und die künstlerische Tätigkeit 1934 wegen Madzsars linksorientierter und kriegsgegnender Überzeugung verboten wurde. Madzsars Ästhetik beruhte auf dem Schönheitsideal von François Delsarte (1811-1871), dessen tänzerische Umsetzung sie in der Charakterologie von Bewegungstypen fand. Madzsar wirkte hauptsächlich im kurzweiligen ungarischen Avantgarde-Theater mit und stellte ihre Bewegungskunst in den Stücken *Esküvő az Eiffel toronyban* ('Hochzeit im Eiffel-Turm' von Cocteau, 1925) oder *Cikk-cakk tánc* ('Zick-zack-Tanz') aufgeführt im *Zöld szamár Színház*, in den Dienst des einzigen Avantgarde-Theaters Ungarns in den 1920ern Jahren. Die Stücke *Hatkarú Istennő* ('Die sechsarmige Göttin') und *A halász és a hold ezüstje* ('Das Silber des Mondes und der Fischer' unter Mitwirkung von Béla Balázs und Ágnes



(Dalcroze), Valéria Dienes<sup>25</sup> (Duncan) galt das Volkstanzgut neben den große Massenszenen in Anspruch nehmenden Mysterienspielen als eine der markanten Quellen für die Erneuerung der modernen Tanzbühne.<sup>26</sup> In diesem Sinne setzten sie sich auch mit Bartóks Musik auseinander. Bartók hielt regelmäßig musikhistorische Vorlesungen in Rahmen der pädagogischen Ausbildung der Bewegungskünstler. In der analytischen Auseinandersetzung mit dem von Ethnologen gesammelten Material wurde die Raum-Zeit-Dimension des sich bewegenden Körpers mit der Laban-Knust-Notation (Kinetographie) der aufgenommenen Tänze erfasst. Die Kinetografie ermöglichte die Kategorisierung nach formellen Kriterien und die Auslegung der Zusammenhänge von Musik und Tanz.

György Martin (1932-1983) unterzog die tanzanalytischen Erkenntnisse einer strukturalistischen Analyse. Sein wissenschaftliches Œuvre, von der Enthüllung einzelner historischer Schichten bis zur monografischen Arbeiten, bildete die Grundlage für eine neue Bühnenauffassung vom Volkstanz. (Siehe Kapitel 3.3). Martin entwickelte Bartóks musikwissenschaftliche Ergebnisse im Tanz weiter und wies sowohl die Einflüsse der Ungarn

---

Kövesházy), beide aus dem Jahr 1930, entstanden im Sinne des totalen Theaters. (Lenkei 1993, 2003; Mtl. 2008: 116-117) Ihre Schülerin Anna Pór (auch Póor, 1912-2009) wurde 1946 Leiterin der Volkstanzgruppe *Vasas*, wegen ihrer avantgardistischen Choreografien wurde sie ins Volkskunstinstitut (siehe Kapitel 1.4.3) verbannt.

<sup>24</sup> Olga Szentpál (1895-1968) muss zu den renommiertesten unter den Bewegungskünstlern gezählt haben. Ihre Arbeiten fanden Platz in etablierten Spielstätten (u.a. in der Oper, im Nationaltheater, Városi Sz.) als Tanzeinlagen für Oberon und Titania in Shakespeares *Sommernachtstraum* und in Madáchs *Az ember tragédiája* ('Menschheitstragödie'), Goethes *Faust*, Hofmannsthals *Jedermann*. Die ausgebildete Klavierspielerin schulte sich in der Hellerau-Schule von Dalcroze um. Neben der Schul- und Ensemblegründung (1922, 1926), dem Unterricht an der etablierten Theater- sowie Musikakademie choreografierte sie abendfüllende Produktionen (zuerst 1923, *Medvetánc* ['Bärentanz'], uraufgeführt in Vigadó, Budapest). Szentpáls Bedeutung wuchs mit ihren Schülern: Lilla Bauer (Seiber, 1911-2011) tanzte beim Jooss-Ballett; Zsuzsa Merényi (1925-1990) und György Lőrincz (1917-1996) sollten das Programm der Staatlichen Ballettschule ab 1950 bestimmen. Lőrincz trägt ab 1970 dazu bei, dass sich das Ungarische Staatsballett ein international anerkanntes Programm aneignet. Olga Szentpál pflegte vor dem Weltkrieg Kontakt zu den Szegeder Ethnographen Gyula Ortutay sowie dem späteren Theaterhistoriker Ferenc Hont. Aus ihrer Zusammenarbeit entstanden u.a. die Choreografien *Magyar halottas* und *Mária lányok*. (Siehe auch im Kapitel 1.4.4) Ihre Tochter Mária Szentpál (1919-1995) setzte das Labanischen Notationssystem für die Praxis der Volkstanznotation ein. (Lenkei 1993, 2003; Mtl. 2008: 193.)

<sup>25</sup> Valéria Dienes' (1879-1978) Leben ist dank ihrem Sohn, dem Tanzwissenschaftler Gedeon Dienes, bestens dokumentiert. Nach ihrer Promotion der Philosophie, Mathematik und Ästhetik und ihrem Musikstudium in Budapest nahm sie an Raymond Duncans griechischen Gymnastikstunden in Paris teil (1908-1912). 1912 startete sie den ersten Kurs für griechische Gymnastik in Budapest, den sie in der organisierten Form einer sog. Orkestik-Schule fortsetzte, die Pädagogen (ab 1929) in den Fächern Bewegungssysteme, funktionelle Anatomie, Kunst- und Tanzgeschichte ganzheitlich ausbildete. Die Schule arbeitete seit den Anfängen (1917) gern mit Bartóks Musik (u.a. *Szeretőm táncol*, 'Mein Liebster tanzt') und experimentierte mit literarischen Textvorlagen als Ausgangspunkt für freien Tanz (z.B. *Danaidák* nach Mihály Babits' Text), die in den 30ern Jahren allmählich zum Profil ihrer Tanzschule wurde. Unter den zahlreichen Tanzstücken sind ab den 1930ern verstärkt Mysterienspiele zu finden. Über das Mysterienspiel *A gyermek útja* ('Der Weg des Kindes', 1935, Stadtpark, Budapest) siehe Dienes 1995, Fenyves 2002. Wie das Ehepaar Madzsar waren auch die Dienes linksorientiert. (Für die Vernetzung der Familie Dienes und ihre intellektuelle Leistung siehe Téglás 1982 in *Ponticulus Hungaricus*, 2001/V.) (Lenkei 1993, Lenkei 2003, Dienes in Mtl. 2008: 43-44)

<sup>26</sup> Über die tanzpädagogische Tätigkeit von Madzsar, Szentpál und Dienes siehe Jákfalvi 2006: 30-35.

umgebenden Völker als auch verschiedener historischer Perioden <sup>27</sup> (u.a. Mittelalter, Renaissance, Barock) nach.<sup>28</sup> (Martin 1995: 17, 18) Die von ihm entwickelte Tanzlandkarte ermöglichte die wissenschaftlich differenzierte Beschreibung der Tanztechniken. Sie spiegelt den Willen wider, die ungarische Kultur neu zu positionieren. Einerseits hielt Martin am Bartók- und Kodály-Erbe fest und legte Ungarn auf der kulturellen Landkarte Europas in die Mitte zwischen West und Ost – und nicht an die Peripherie. Andererseits konnte man dank dem kinetographischen Werkzeug und der monografischen Forschung differenzierter das Trennende mitsamt dem Verbindenden in der Tanzkultur des national vielfältigen Karpatenbeckens definieren. Martin zeigte mit der Ausarbeitung der Charakterologie einzelner Stilschichten die Verknüpfung der Stilvarianten der verschiedenen Bevölkerungsgruppen an historischen Modewellen vom Mittelalter bis zur Neuzeit auf. Mit seiner Forschung rückte die regionale Tradition ins Licht des gemeinsamen europäischen Erbes.

Trotz der schwierigen gesellschaftspolitischen Periode war die Nachkriegsepoche (ab 1945) insgesamt eine fruchtbringende Zeit für die ungarische Tanzforschung und die Bühnenadaptation. Es ist nämlich auch die Periode, in der das bis dahin in der Forschung analytisch beschriebene und als Quelle möglicher Bühnenpräsentationen betrachtete Kulturgut mit dem Begriff *népi tánc* („Volkstanz“) erfasst wird. Erst dank der Etablierung staatlich unterstützter Volkstanzensembles und der massiven Bühnenpräsenz von allerlei Volkstänzen der Brudervölker konnte sich der *népi tánc* durchsetzen. (Darüber detaillierter siehe Kapitel 1.4) Nun aber wurde er nicht mehr in seinem örtlichen oder regionalen Kontext interpretiert, sondern verallgemeinernd im Kontext des neuen kommunistischen Staates.

---

<sup>27</sup> Die alten Schichten, wie die verschiedenen Stocktänze als Nachfahr von Waffen- und Schwerttänzen, *ugrós* („Sprungtanz“ - Paartänze) *legényes* (solistisch-improvisatorische Männertänze, auch *verbunk* genannt) zeigen sowohl Spuren von Balkaneinflüssen und knüpfen an die Musik der Renaissance und des Mittelalters an, wie auch zu ältere Stilschichten, die in der Musik mit der Pentatonik der ungarischen Volkslieder vereinfacht zusammengefasst werden können. Die neueren Schichten stammen aus dem 19. Jh. Ihre Musik knüpft an die instrumentelle volkstümliche Kunstmusik der Epoche. Die Abgrenzung einzelner Tanztypen wie *verbunk* (Männersolotanz), *páros csárdás* als Paartanz und eine deutliche Dominanz westeuropäischer Tanz- und Musikpraktiken charakterisieren die neueren Stilschichten. (Martin 1995)

<sup>28</sup> Den musikwissenschaftlichen Ergebnissen entlang wurden zwei große historische Stilrichtungen (alt und neu) erfasst und darin drei sog. Tanzdialekte umrissen: 1. Donauregion – mit den mittelalterlichen Hirten-, Sprung- und Reigentänzen (*kanász-, ugróstanç, karikázó*) dem älteren Stil zugehörig 2. Theisregion – mit den neuesten Stilschichten wie *csárdás* („Csardas“), *körscárdás, verbunk* 3. Transsylvanien / Siebenbürgen, wo eine ununterbrochene Entwicklung der Tanzkultur möglich war. Die einzelnen geografisch gekennzeichneten „Dialekte“ weisen nicht nur in der Musik deutliche Abweichungen (und eine quasi-historische Reihenfolge) auf, sondern auch in der Beziehung zwischen Tanz und Musik, die in der ungarischen Fachsprache *hangsúly* ('Akzent', 'Betonung') genannt wird, je nachdem, ob der erste Takt der Musik mit einem Kniebeugen oder -strecken in Verbindung gebracht werden kann oder nicht (Transsylvanien). Im ersten Fall (Transdanubien) wird auf dem ersten Takt der Musik mit einem Kniebeugen gestartet (*lent hangsúly*, 'untere Akzent'). Im Donau-Theis-Region beginnt der Tanz auf dem Auftakt mit Kniebeugen, das Knie wird auf dem ersten Takt gestreckt. Für die Tanzdialekte siehe Anhang 2.

Ausgerüstet mit der intellektuellen Basis der Vorkriegsperiode, den analytischen Werkzeugen aus dem Ausdruckstanz und der Musikforschung begaben sich die Volkstänzer auf geografisch und sozial verschlossene Gebiete, die von der Moderne ausgeklammert waren und wo bestimmte theoretische Modelle der Tanz- und ethnologischen Forschung mit der Wirklichkeit kontrastiert werden konnten. Der neue Blickwinkel der Forschung ermöglichte neue Bühnenadaptationen und führte schließlich zu der positiven Besetzung des Begriffes Volkstanzes. Bis den 1990ern setzte sich hauptsächlich die Wortbildung *néptánc* durch, in Abgrenzung neuer Generationen vom politischen Inhalt des Begriffes *népi tánc*. (Für eine jüngere Generation stand *népi tánc* für die Bühnenästhetik der sowjetisch und stalinistisch geprägten Zeit. Darüber näheres im Kapitel 2.4.4)



**Foto 3, 4, 5** Überlieferung der Tanztraditionen in der „letzten Stunde“: Csaba Pálffy, László Maác und György Martin „auf dem Feld“

Da der Volkstanz ideologisch und politisch von allen Diktaturen des 20. Jh. stark in Anspruch genommen wurde, die Freude an verschiedenen Gemeinschaft stiftenden "ethnischen" oder Folkloretänzen aber blieb, erschienen in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts in beiden Sprachräumen (Ungarisch und Deutsch) vermehrt Ausdrücke wie "folklór" oder "Folkloretanz", „authentischer“ Volkstanz oder „internationale Tänze“, „geselliger Tanz“ und zuletzt die Übernahme des englischen „revival“.

*Volkstanz* als Begriff steht dementsprechend für die verschiedenen Auffassungen einer nur schwer erfassbaren Tanzform. In verschiedenen Gemeinschaften haften die unterschiedlichsten Konnotationen an diesem Begriff.

Joan Kealiinohomoku (2001: 41) kritisiert beim Versuch, Ballett aus der Sicht der Anthropologie als ethnischen Tanz einzustufen, einerseits stark die abendländische Tanzgeschichtsschreibung, da sie alles, was nicht zur Hochkultur zählt, als "primitive" oder "ethnic" einstuft. Andererseits liefert sie eine Zusammenfassung davon, wie man in der Anthropologie "primitive", "peasant" oder "folk" und "ethnic societies" eingrenzt. Den Unterschied zwischen primitiven und bäuerlichen Gesellschaften macht vor allem die

Existenz einer schriftlich dominierten Kultur und die Integration letzterer in eine größere Gemeinschaft aus, zu der sie in symbolischer Beziehung und steter Interaktion steht. Noch ganz im Sinne der Nationalbemühungen des 19. Jh. wird eine Gruppe als ethnisch verstanden, wenn sie sich untereinander genetisch, linguistisch und kulturell verbunden versteht und eine gemeinsame kulturelle Tradition betont. In diesem Sinne können ethnische Tänze durchaus auch als National- oder Volkstänze interpretiert werden, d.h. im europäischen Kulturraum lassen sich Tänze, die in einer enger gefassten Gemeinschaft entstanden sind und sich durchaus als Teil einer größeren verstehen, als Volkstänze einstufen.

Im 20. Jh. wandelten sich traditionelle Kulturen mit dem allmählichen Zerfall der einstigen sozialen Strukturen und wurden immer mehr der Urbanisation, der Modernisierung gewiss einer Europäisierung unter westlicher Dominanz ausgeliefert. Umgekehrt wuchs zwar der Reiz der Afrikanisierung und Asiatisierung, die westorientierte Hochkultur setzte sich aber überall durch. Es entstand ein Spannungsfeld zwischen der modernen und der tradierten Kunstpraxis der Hoch- und der Populärkultur. Die Zuwendung, die die Volkskunst, was auch immer man darunter verstand, besonders in der ersten Hälfte des 20. Jh. erhielt, zielte auf die Integration, d.h. auf die Aufhebung der Grenze zwischen der populären und der Hochkultur.

Um den Volkstanz in die Hochkultur heben zu können, musste er als Urquelle einer nationalen Kultur verstanden werden. Die Rolle, die er in der nationalen Identitätsstiftung spielte, konnte die hochkulturelle Aufnahme erleichtern. In den industrialisierten Kulturen war der Volkstanz noch vor dem Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit überwiegend nicht mehr im ursprünglichen Kontext miterlebbar, nur seine Rezeption z.B. im Ballett. Die Distanzierung gegenüber dem Thema Volkstanz allgemein in der westlich orientierten Geschichtsschreibung lässt sich durch den daraus resultierenden hohen Grad der freien Rekonstruktion erklären. Ferner wurde Volkstanz als Teil der populären Kultur verstanden, die lange Zeit nicht zum Thema wissenschaftlicher Beschäftigung gehörte. Im Sinne des Spannungsfeldes moderne und tradierte, urbane und volkstümliche, Hoch- und Populärkultur bedeutet heute die Bezeichnung „Volkstanz“ eine Abgrenzung gegenüber technisch ausgefeilten Bühnentänzen, die als solche im abendländischen Raum meist Teil des Theaters sind.

Der Tanz der populären Kultur verschwand damit nicht. Er steht mit der Hochkultur in stetem dynamischen Kontakt. Mit der Auflösung der bäuerlichen Kulturen erfreuten sich Stadtbewohner neu an Volkskulturen, an deren für exotisch gehaltenem Kitsch. Die neuen Modeerscheinungen fanden dann wiederum ihren Weg in die bäuerlichen Gemeinschaften. Ein treffendes Beispiel dafür liefert der *Csárdás*. Der von den adeligen und bürgerlichen Schichten wahrgenommene Bauerntanz wurde erst als Besonderheit rezipiert, dann in der

neuezeitlichen nationalen Identitätsbildung zu einem Gesellschaftstanz veredelt und zuletzt fand er als Modewelle den Weg zurück zum Ursprungsort, nämlich zur ländlichen Bevölkerung. Das Wort *csárdás* wird erst im 20. Jh. von den Bauern für ihren Paartanz übernommen. Gleichzeitig mit Begriffsübernahme eignen sich die noch ländlich geprägten Landschaften den neuen Tanz und dessen Musik an, bis mit der kommunistischen Wende und deren gewaltsamer Urbanisierung sie zum Aufgeben und Umgestalten ihrer Kultur gedrängt werden.<sup>29</sup> In diesem Sinne ist eine Abgrenzung des Gebietes *Volkstanz* als Ausgangspunkt für einen Bühnentanz ziemlich problematisch, das Genre erscheint grenzenlos: Salsa- und Tangofieber als eine Art Revival, Capoeira bzw. orientalische, afroamerikanische, asiatische Bewegungskulturen sind zurzeit hochaktuell – in urbanen Gesellschaften. Die Zuwendung und positive, d.h. ästhetisch als interessant eingestufte Bühnenrezeption solcher Tanzformen zeigen weiterhin die Überlegenheit einer Kultur, wo Stadtbewohner die neuen Trends setzen. Der Gegensatz zwischen feudaler elitärer Hochkultur und Populär-, Volk- oder Massenkultur verliert langsam an Bedeutung bzw. wandelt sich. Während im vergangenen Jahrhundert die Beschäftigung mit der Volkskultur sich im Zeichen der nationalen Identitätsbildung und später sozialer Reformen entfaltete und darum wiederholt politisch-ideologisch abgestempelt wurde, drückte nun die Zuwendung zur Folklore eine oppositionelle Haltung gegenüber der technischen Dominanz und zunehmenden Urbanisierung aus.

Der Begriff Volkstanz gewinnt darum immer nur im jeweiligen historisch-kulturellen Umfeld konkrete Bedeutung. In meiner Untersuchung möchte ich gerade das Spezifische, die widersprüchliche Entwicklung im ungarischen Kontext erarbeiten. Im ungarischen Begriff schwingt nämlich nicht nur das hochgeachtete wissenschaftliche und kulturelle Erbe Béla Bartóks und Zoltán Kodálys oder die Diktatur der Fünfziger Jahre mit, sondern auch der Erfolg des Tanzhauses und eine komplexe Nostalgie: die Erinnerungen an eine Jugend in der antagonistischen Zeit des Staatssozialismus sowie an eine vergangene bäuerliche Welt. In den Kapiteln 1.4 und 2.4 werden die Hypothesen untersucht, ob der sowjetische Einfluss in der Etablierung, die Oktoberrevolution von 1956 in der Dekonstruktion des Begriffes reflektiert wurden; ob und wie weit die Tanzhausbewegung und die von Martin geprägte Forschung die Volkstanzauffassung neu definierten und das Phänomen Volkstanz aus der Peripherie ins kulturelle Zentrum rückten.

---

<sup>29</sup> Der Rest der ländlichen Gemeinschaften geriet nicht in ein kulturelles Vakuum: ihre Kultur nimmt weiterhin Reize aus der urbanen Kultur auf und formt sie um. So entstand z.B. die sog. *lakodalmas zene* ('Hochzeitsparty-Musik') Anfang der 1980er. Volkstümliche Lieder wurden mit neuen Instrumenten (Keyboard) und einem aus der Popmusik entlehnten Klang ausgestattet. Sie liefern die Grundlage zu einem neuen, deutlich einfacheren Tanz, der an der Grenze des *Csárdás* und Discotanz schwebt und einfache Kollektivformen wie Schlange (*vonatozás*) oder Kreis (*körscárdás*) gegenüber den früheren Paar- und virtuoseren Solotänzen bevorzugt.

Wie noch im Kapitel 1.4 ausgeführt wird, konnte der Begriff Volkstanz dank der Bühne Fuß fassen. Das Theater machte zuerst aus der praktizierten Tanzkultur der ländlichen Bevölkerung Volkstanz. Zwischen 1945 und 1990 löste sich die ethnografisch erforschbare Tanzgemeinde auf. Ihre Tänze lebten nun vorwiegend im Probesaal des Theaters oder in dem der Laiengruppe weiter. Der Funktionswandel des Volkstanzes, nämlich der Übergang von der aktiven Teilnahme zur passiven Rezeption und Repräsentation durch Spezialisten, von einer apolitischen zu einer politischen Position, signalisierte, dass man sich im Rahmen des Theaters dem Phänomen Volkstanz nicht aus der Perspektive der Ethnografie nähern kann. Aus diesem Grund habe ich ihn aus der performativen Situation heraus innerhalb der Theaterstruktur untersucht. Die unterschiedliche Konnotation der jeweiligen Wortbildung um den Volkstanz im deutschen und ungarischen Sprachraum lässt sich durchaus mit den unterschiedlichen Funktionen und deren Wandel in den zwei Theaterkulturen erklären.

#### 0.4 Theaterbegriff

Obwohl der Volkstanz eine anscheinend nicht zu unterschätzende Rolle im Theater spielte, wurde er in Ungarn durch legislative Regelung der Sparte Musik zugerechnet.<sup>30</sup> Die von mir behandelten Volkstanzaufführungen wurden strukturell nicht als Theaterprodukte aufgefasst; sie fehlten in den Theaterstatistiken und die Zuschauer nahmen sie nicht als Theaterereignis wahr.<sup>31</sup>

Die Voraussetzung für die Aufnahme des Volkstanzes in die Theaterrezeptionsgeschichte war die Erweiterung des traditionellen Theaterbegriffes. In der sozialistischen Statistik wurde das Theater als inventarisiertes Gut betrachtet. In der behandelten Periode wurde eine bereits erschaffene Theaterinfrastruktur übernommen und neu belegt, deren räumliche Interpretation (periphere und zentrale Theater) teilweise neu definiert und mit neuen Räumen (wie Kinos, Betriebssäle, Straße) ergänzt. Diese neuen räumlichen Dimensionen (die nicht speziell für das Theaterspiel gebaute Infrastruktur dies- und jenseits der Guckkastenbühne bzw. die Ambivalenz neuer Peripherien und Zentren) trugen zu neuen Theatererlebnissen bei.

---

<sup>30</sup> Traditionell galten Oper und Ballett als Teil der Musiksparte, auch im deutschen und angelsächsischen Raum. Fischer-Lichte 2012: 19, 49

<sup>31</sup> Siehe die statistische Untersuchungen von KSH (*Színházi hatásvizsgálat*, Budapest: KSH, 1967), *Statisztikai évkönyv* (Budapest: KSH, 1975: 420-421) Levendel (1979: 144-148, 206) sowie Vásárhelyi (2005: 192, 193 et al.). Vásárhelyi ordnet Tanztheater (2005) generell dem Theater zu, aber da sie nicht differenziert, ist die allgemeine Auffassung vom Volkstanz – als etablierte Theatergattung gegenüber dem Ballett – der auch in den großen Provinztheaterhäusern vertreten ist, nicht sicher zu klären. Das statistische Jahrbuch von 1975 unterscheidet eindeutig zwischen Theater, Volksensemble und Kabaret (1975: 285, 420).

Die Auffassung vom Theater als performatives Ereignis, dessen Voraussetzung die leibliche Co-Präsenz von Akteuren und Zuschauern ist, wo man die Gruppenzugehörigkeit (Zuschauer oder Akteur) wechseln kann, wo jedoch alle Beteiligten das Ereignis hervorbringen und all das sich in einem spezifischen, für die Performance bestimmten Raum abspielt, erlaubte mir, mich mit dem Phänomen Volkstanz bzw. neuen Tendenzen im Laientanz, die aus dem konventionellen Theaterverständnis herausfielen, zu befassen. (Fischer-Lichte 2004: 11-13, 47.) Diese Definition des Performativen öffnete den Weg zu der performativen Auffassung der Erscheinung Volkstanz und nicht nur der des Bühnenvolkstanzes. Dadurch wurde nicht nur die Problematik des engen ungarischen Theaterbegriffes aufgelöst und die der Gegenüberstellung von Hoch- versus Populärkultur entschärft, weil sie für die oben dargestellte Theaterauffassung irrelevant ist, sondern auch solche speziellen Phänomene wie das Tanzhaus<sup>32</sup> konnten in die Untersuchung einbezogen werden. Das Tanzhaus konstituierte und veränderte die Einstellung gegenüber dem Volkstanz. Mit dem Konzept des Performativen kann aufgezeigt werden, welche strategische Funktion das Tanzhaus als Ort des Zur-Schau-Stellens erfüllte. Es ermöglicht auch, Volkstanzereignisse aller Art als symbolische Handlungen, als verkörperten performativen Akt zu bestimmen.

In Anlehnung an Michel Foucault stellte Baz Kershaw fest, dass in jeder kulturellen Praxis, u.a. im Theater, Machtverhältnisse verankert sind, aber es fehlen uns stabile Konzepte, die die Identifizierung von deren ideologischer oder politischer Bedeutung ermöglichen. Eine Aufführung kann zur gleichen Zeit gegensätzlich interpretiert werden. Durch diese Instabilität, die Dekonstruktion des Traditionellen, droht das Theater „im Meer vom fort dauernden politischen Perspektivenwechsel unterzugehen“. (Kershaw 1999: 67)<sup>33</sup> Die rapide Erweiterung des Begriffes Politik uferete zu einem überbordenden Angebot an Tanzstudien aus, die sich mit dem Körper, der Identität, den Gender-Themen, aber auch mit den Straßendemonstrationen, der Protestkultur, den Menschenrechte sowie mit der politischen Umgebung des Tanzes befassen. (Kolb 2011: 1-3) Dies erleichtert zwar die interpretative Arbeit mit dem körperlichen Ausdruck, erschwert aber die Untersuchung, wenn es tatsächlich um die Verbindung des Politischen im engen Sinne mit dem Ästhetischen geht.

---

<sup>32</sup> Das im ungarischen *tánc ház* bezeichnete Tanzhaus fand ab 1972 regelmäßig in städtischen Kulturzentren auf Initiativen einiger „Laien“ statt. Es bot Stadtbewohnern die Praktizierung und Weitergabe bäuerlicher Tänze und Musik an. Es sprach breite Schichten an, da es Geselligkeit jenseits der üblichen kommunistischen Freizeitstandorte und das Lernen auch komplexerer Tänze in kürzester Zeit ermöglichte.

<sup>33</sup> Übersetzung der Verfasserin (Zs.L.). Kershaws Gedanke steht Jean Baudrillards nahe, der sagt, wenn im zeitgenössischen Diskurs alles durchpolitisiert sei, „that is the end of politics as destiny: it is the beginning of politics as culture“. (Baudrillard 1997: 455)

Bei der Frage nach dem Verhältnis von Theater und Politik bzw. um die politische Wirkung des Volkstanzes wird das Politische im Sinne von Hans-Thies Lehmanns Auffassung verwendet. Ebenso wie Kershaw geht Lehmann davon aus, dass die Informationsgesellschaft das Politische im Theater radikal verändert habe. „Sein politischer Einsatz liegt nicht in den Themen, sondern in den Wahrnehmungsformen.“ (Lehmann 2005: 469) Er plädiert dafür, das Politische nicht im Inhalt eines Theaterstückes zu suchen, sondern im Aufführungsprozess selbst. Politisch wird das Theater in dem Moment, wenn es ihm gelingt, statt Mittel eines politischen Zieles zu sein, dem Zuschauer hilft, den Aufführungsprozess zu unterbrechen und sich dessen Regelmäßigkeiten bewusst zu machen. (Lehmann 2005: 456-469) Hier schließe ich mich Lehmanns Konzept an: In der Dissertation wird das Politikum des Theaters nicht nur in der Stückauswahl festgehalten. Dies war, abgesehen von den direkt politisierenden Stücken der Periode zwischen 1945 und 1958, entweder zu offensichtlich und oberflächlich oder nicht möglich gewesen, weil das Kádár-Regime einerseits direkt politische Inhalte im Theater eher scheute und darum das Öfteren schließlich verbot, andererseits das politische Zentrum bestimmte, wie Politikum zu verstehen war. Die Untersuchung der Wirkungsästhetik und des Aufführungsprozesses bietet bessere Chancen, das Politikum in den jeweiligen Ereignissen zu erschließen.

Ein Spezifikum des ungarischen Theaters ist das Begriffspaar Amateurtheater – Berufstheater. Im Kapitel 1 wird das Wort *Lai* für ein im Ostblock allgemein bekanntes soziales Phänomen eingesetzt, gleich wie in der betreffenden Literatur über die DDR-Zeit es vorwiegend genannt wird. Da sich das Amateurtheater nach 1956 in Ungarn als Begriff für eine Theateralternative mit spezifischen theaterästhetischen Ansätzen etabliert, wird im Kapitel 2 konsequent das Wort Amateur (statt bisher Laie) verwendet.

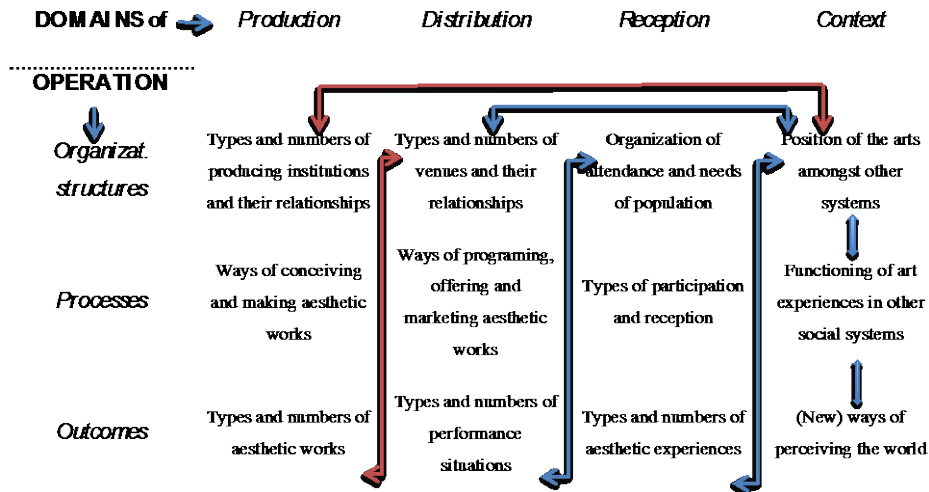
## **0.5 Methodologische Überlegungen zur Untersuchung der Theaterstruktur**

Da die Bezüge des Volkstanzes im Bereich des Theaters erklärt werden sollen, muss zuerst das Relationssystem verstanden werden, wie der Volkstanz auf der Bühne im Kontext der Theaterstruktur, der Gesamtkultur und der Gesellschaft funktionierte. Es war offensichtlich, dass die zentralisierte Kulturpolitik der diktatorischen Zeit einen unmittelbaren Einfluss auf die Ereignisse im Feld der Kultur hatte. Oft setzte sich die politische Autorität aber indirekt über die Institutionen der Struktur (z.B. in Form der Finanzierung oder, drastischer, der Zensur) durch. Eine Untersuchung der Mechanismen der Beeinflussung ist notwendig, um mithilfe der Überlappungen und Transmissionen ein präziseres Bild formulieren zu können.



Die Struktur fasse ich als Bedingungssystem auf. Für die wissenschaftliche Aufarbeitung des empirischen Materials musste ein Modell gefunden werden, das das Funktionieren des Theaters in der Gesellschaft erklären kann. Das Grundmodell der Forschungsarbeit in der Gruppe STEP, das ich im folgenden verwenden werde, bietet ein differenziertes Schema für die Erfassung dieser komplizierten Zusammenhänge und Mechanismen. Die Grundüberlegung ist dabei, das das Theaterereignis in einem komplexen System eingebettet ist, das ein „indirektes“ soziales Umfeld hat sowie einen „direkten“ Kontext. Zum Ersteren gehören das Theaterereignis umgebende Wirtschafts-, Politik-, Religions- und Kunstsysteme (bei Pierre Bourdieu Felder genannt); zum Letzteren die Produktions-, Distributions- und Rezeptionsbedingungen (Künstlerausbildung, Finanzierung, Sponsoren, Administration, Verkaufswege, Medien, Bildungsprogramme etc.).

Das darauf basierende Grundmodell von van Maanen und Wilmer (1998 und van Maanen 2009: 10-3) erklärt, wie das Theater als Kunstsystem (*art world*) funktioniert. Das Modell ermöglicht, dass Ästhetisch-Künstlerisches mit betriebswirtschaftlich-pragmatischen Überlegungen verbunden wird. (Abbildung 1, van Maanen 2009:12-3) Es geht von grundlegenden Aspekten der Betriebsstrukturen, Betriebsprozesse und des künstlerischen Produkts aus. Um das Funktionieren des Theaters als System im Detail untersuchen zu können, legten van Maanen und Wilmer vier Bereiche (Produktion, Distribution, Rezeption und Kontext) als Subsysteme fest. Diese *Domains* werden auf drei Ebenen (operationelle, produktive und Leistungsebene) untersucht. Die zwölf möglichen Felder und deren sechzehn verschiedene Verknüpfungen wurden von van Maanen und Wilmer (1998) weiter präzisiert, indem in den einzelnen Feldern die Prozesse weiter charakterisiert wurden (z.B. im Produktionsfeld bei den Prozessen *conceiving*, *elaborating*, *rehearsing* usw.). Die vier Bereiche – Produktions-, Vertriebs-, Rezeptions- und kontextuelle Ebene – können von der Struktur, von den Funktions- bzw. Wahrnehmungsprozessen und von der künstlerischen Leistung her untersucht werden. Das Untersuchungsobjekt dieser Arbeit ist das Verhältnis des Produktionsfeldes zu dessen Kontext (in Abbildung 1 mit roten Pfeilen markiert). Es wird untersucht, in was für einer Beziehung die strukturellen Merkmale, die wahrgenommenen Theatergattungen und die realisierten Produktionen im ungarischen Theater zueinander stehen.



**Abbildung 1** Untersuchungsebenen bei van Maanen, 1998

Im Mittelpunkt meiner Forschung stehen weniger die politischen, gesellschaftlichen oder sozialgeschichtlichen Bezüge der untersuchten künstlerischen Werke als ihre Kontextualisierung durch die Untersuchung und Schilderung des Wandels in den gesellschaftlichen Rahmenbedingungen des Theaters als Institution. Dass ein solches Unternehmen auf theoretischer Ebene viele Probleme bergen kann, zeigten die – oft marxistisch vorbestimmten – strukturalistischen und phänomenologischen Auseinandersetzungen über Kultur in der Soziologie.

Wie Pierre Bourdieu in seinem Essay *Principals for a Sociology of Cultural Works* feststellt, standen Analysen künstlerischer Werke lange Zeit im Spannungsfeld zwischen Formalismus („pure reading“) und Strukturalismus. Die eine Perspektive betrachtet das künstlerische Schaffen als institutionalisierten Prozess (z.B. Becker, Danto, di Maggio, Peterson); die andere mitteleuropäisch geprägte gesellschaftstheoretische (Shevtsova 2005:13-15) stellte den Entwicklungsbogen in der Kunst bzw. die Dichotomie der hohen und der populären Kultur (wie bei Adorno und Hockheimer) in den Mittelpunkt, um in Bourdieus marxistisch geprägter, strukturalistischer Arbeit schließlich vereint zu werden. In der ungarischen Fachliteratur widmeten sich vor allem das Ehepaar Kapitány institutionssoziologischen Fragen. (Siehe u.a. bei Heltai 1999) Zoltán Imre und Katalin Demcsák auf der philologischen Seite versuchten die Schnittpunkte des Theaters und der Soziologie in ihren Veröffentlichungen anhand ausländischer Fachliteratur wie z.B. Claudio Meldolesi und Maria Shevtsova aufzuarbeiten. (Demcsák, Imre 2005; Imre 2004) Am konsequentesten arbeitete Gyöngyi Heltai mit kulturanthropologischen Methoden das Dreieck Theater–Politik–Zuschauer in den 1950ern auf. (Heltai 1999, 2005, 2007)

In seinem Buch *How to Study Art Worlds* bietet van Maanen eine schlüssige Zusammenfassung sozialgeschichtlicher Ansätze,<sup>34</sup> die sich der Kultur als Institution widmen. Ausgehend von Van Maanens Überlegungen wird in dieser Arbeit hauptsächlich Bourdieus Konzept des literarischen Feldes um das Theater erweitert. In diesem Verständnis wird das Feld des Theaters gleichwohl von allen mit dem Theater Beschäftigten strukturiert und verhält sich analog zum literarischen Feld, quasi autonom, aber auch Regeln anderer Felder können es beeinflussen. Das Feld ist bei Bourdieu als ein mehrdimensionaler Raum konzipiert. Damit will er unbedingt vermeiden, dass die Idee des Feldes auf das Ökonomische verkürzt wird, „auf ökonomische Produktionsverhältnisse, die damit zu den Koordinaten der sozialen Position werden.“ (Zitat aus Bourdieus *Sozialer Raum* in Jurt 1995: 77) In diesem mehrdimensionalen sozialen Raum agieren Gruppen – und nicht soziale Klassen – auf bestimmten, weitgehend autonom organisierten Feldern. Damit werden das Postulat einer globalen Gesellschaft und die Verallgemeinerung des Einzelnen umgegangen. (Van Maanen 2009: 53-82, Jurt 1993: 74-77, Bourdieu 2005: 342)

Bourdieu's theoretischer Ansatz, mit dem er Prozesse innerhalb des Feldes beschreibt und begründet, geht grundsätzlich von der strukturalistischen Vorstellung des Sprachgebrauchs aus: Saussures Aufteilung in *langue* und *parole* griff er auf der Makro- und Mikroebene auf, z.B. indem er als Grundlage eine interne Lesart, von Saussure interne Linguistik genannt, einer externen entgegensetzte oder das Produktionsfeld als Raum der Möglichkeiten auffasste. Daher ist es auch wenig überraschend, dass er, sich auf Chomskys generative Grammatik stützend, einen Habitus-Begriff schuf. Habitus wird als verinnerlichte Handlungsmuster aufgefasst, „die es erlauben, alle typischen Gedanken, Wahrnehmungen und Handlungen einer Kultur zu erzeugen – und nur diese“ (Jurt 1995: 80). Ebenso wie Chomsky versucht Bourdieu eine Grammatik der gesellschaftlichen Prozesse in einem gegebenen Feld zu entwickeln, die einerseits (wie bei Chomsky sprachliche) Handlungen generiert, andererseits universell gültig ist. Chomsky ebenbürtig ist Bourdieus Verdienst: die Ausarbeitung einer theoretisch fundierten Methode zur Analyse künstlerischer Werke, mit deren Hilfe er die interne Lesart des Individuellen mit der sozialen Welt, mit dem Strukturellen – und der Kritik an der wissenschaftlichen Praxis der Strukturalisten und Formalisten – verbindet.<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Van Maanen setzt sich mit den großen philosophisch-soziologisch orientierten Schulen um Howard S. Becker (*art worlds* sowie *Production-of-Culture*), Paul di Maggio, Pierre Bourdieu (Feldtheorie) und Nathalie Heinrich sowie Niklas Luhmann (Kunst als Kommunikationssystem) auseinander. Auf Deutsch befasst sich Dagmar Danko mit der Entstehung und Etablierung der Kunstsoziologie durch die Auslegung der Arbeiten der gleichen Persönlichkeiten. Im letzten Kapitel fasst sie nebst aktuellen internationalen deutsche kunstsoziologische Trends zusammen. (Danko 2012: 107-112.)

<sup>35</sup> „[D]ie strukturalistische Hermeneutik [behandelt] die Werke (Sprache, Mythen und, im weiteren Sinne, Kunstwerke) als strukturierte Strukturen ohne strukturierendes Subjekt, die, wie die Saussure'sche Sprache,

Bourdieu's Modell wirft, wie Katherine Verdery (2002) bereits 1991 behauptet, in der Tat einige Fragen für die Analyse des institutionalisierten Theaterfelds sowjetischen Typus auf. Er baut mit dem Rekurs auf den marxistischen Kapital-Begriff hauptsächlich auf eine traditionell marxistische Kapitalismuskritik. Verdery fragt sich, ob ein Modell, in dessen Zentrum Begriffe der kapitalistischen Marktwirtschaft stehen, bei der Analyse (post-)kommunistischer Länder nützlich sei. Verdery stützt sich nämlich bereits auf eine neue Generation der Theoretiker im sowjetischen Block. Bourdieu übt demgegenüber „im Modus externer Analyse“ an den marxistischen Untersuchungen einer vorangehenden Generation Kritik. Georg (György) Lukács und Frederick (Frigyes) Antal stuft er als vereinfachend ein, weil „Autoren wie Lukács oder Goldman, Borkenau (...), Antal (...), Adorno (...) versuchen, die Werke auf die Weltsicht oder die gesellschaftlichen Interessen einer sozialen Klasse zu beziehen.“ (Bourdieu 1991[a]: 109). Dabei will er gerade die soziale Klasse bzw. die Opposition Individuum – Gesellschaft oder Individuum – Klasse überwinden. Der Marxsche Klassenbegriff ist ihm zufolge das Produkt einer Illusion, „die von der Verkennung des Unterschieds zwischen wissenschaftlicher Logik und der Logik der Praxis ausgeht“. Daher sei sie Produkt eines, aus dem Marxschen Werk resultierenden Theorie-Effekts. Der Wissenschaftler sei ein Beobachter, der nicht ins Zeitliche eingebunden sei. Er ist Zuschauer und die Logik des Zuschauenden ist von der der Praxis zu unterscheiden. Gerade in der unbewussten Ausklammerung der eigenen Rolle des Wissenschaftlers werden die Kunstwissenschaften Teil eines Instituts, das die Wirkung und den Ruhm eines Künstlers bzw. künstlerischen Werkes mitgestaltet. (Jurt 1995: 77, Bourdieu 1993: 259-261)

Die Frage, ob das im Buch *Die feinen Unterschiede* (Bourdieu 1982) dargestellte Modell über „den besonderen Fall Frankreichs hinaus Gültigkeit besitze? Ob es sich auch auf die DDR übertragen lasse und wenn ja unter welchen Bedingungen?“ (Bourdieu 1991 [b]: 33), beantwortete Bourdieu in seinem Vortrag am 26. 10. 1989 an der Akademie für Gesellschaftswissenschaften beim Zentralkomitee der SED in Berlin-Ost. Demnach müsste man die für diese Gesellschaft charakteristischen Differenzierungsprinzipien untersuchen, die er im Bedeutungsverlust des ökonomischen Kapitals sieht, das durch ein Vergünstigen schaffendes soziales Kapital politischen Typs ersetzt wurde, das in der privaten Aneignung öffentlicher Güter und Dienstleistungen (wie Wohnung, aber auch Krankenhaus oder Bildung) bis an seine Grenze stieß. (Bourdieu ebd.: 33-35) Aber hinter dem Bourdieuschen Feldmodell schimmert trotzdem die Vorstellung des freien Warentausches (Kapital gegen künstlerisches

---

besondere historische Realisationen sind und deshalb als solche auch dechiffriert werden müssen; dies indes ohne jeden Rekurs auf eine externe Hermeneutik, d.h. auf die ökonomischen oder sozialen Bedingungen der Produktion des Werkes oder des Produzenten des Werkes.“ (Bourdieu/ Dölling 1991:105)

Erlebnis, v.a. in der bürgerlichen Mittelschicht) durch, der im Ostblock nicht bzw. nur begrenzt möglich war. Auch im Lichte der von Verdery zitierten osteuropäischen Gesellschaftstheoretiker scheint daher die Vorstellung eines symbolischen oder materialisierten Kapitals nicht an sich fehl am Platz zu sein – beschrieben sie doch die politische Macht genau gleich als zentralisierte Allokation von materiellen und finanziellen Mitteln. Eher wirft die Autonomie der künstlerischen Produktion von der externen Umgebung im ost(mittel)europäischen Kontext Fragen auf.

„Was in diesem [jeweiligen künstlerischen, Zs. L.] Feld produziert wird, wird immer abhängiger von der spezifischen Geschichte des Feldes und immer unabhängiger von der externen Geschichte und ist darum immer weniger aus der Kenntnis des Zustandes der sozialen Welt (der ökonomischen, politischen usf. Situation) zum betreffenden Zeitpunkt abzuleiten oder vorherzusehen.“ (Bourdieu 1991: 118)

Das Zitat über den Raum der Möglichkeiten stammt aus der Vortragsreihe Bourdieus in Berlin-Ost, kaum zwei Wochen vor dem Mauerfall 1989. Er wirft darin eine grundlegende Frage für diese Arbeit auf: Wieweit konnte sich die spezifische Geschichte in Form von Konventionen im Theaterfeld gegen ein diktatorisches Umfeld durchsetzen; bzw. inwiefern sind Veränderungen im Feld doch auf ökonomische und politische Einflüsse zurückzuführen, da das Theater auch als Großbetrieb zu interpretieren ist.

Meinen Ausgangspunkt bildet ein diktatorisch geprägtes Künstlerumfeld (Nachkriegsepoche in Ungarn), dessen Ziel es war, autonomen Entscheidungen Grenzen zu setzen. Selbst die sozialistische Kunsttheorie forderte künstlerische Werke mit einer ausgeprägten gesellschaftlichen Wirkung, die sie im außertextlichen Bezug jedes Kunstwerkes zu verwirklichen wünschte.

Der bereits zitierte anthropologische Ansatz Katherine Verderys im *Theorizing Socialism: A Prologue to the ‚Transition‘* (1991[2002]) zeigte einen Weg, wie man systemimmanente, darunter ungarische Wirtschafts- und Gesellschaftstheorien (u.a. Bauer 1978, Konrád–Szelényi 1979, Kornai 1980 [2007], Márkus 1981, Heller–Fehér–Márkus 1983, Böröcz 1989) für die Schaffung eines idealtypischen Modells glaubhaft einsetzen kann.<sup>36</sup> Das Charakteristikum der kommunistischen Macht, darunter die Doppelspurigkeit, wurde nämlich zuerst von den ungarischen Wirtschaftswissenschaften systematisch erfasst. Kornai (1957) analysierte die Zusammenhänge zwischen dem Leistungsdefizit der Wirtschaft und der

---

<sup>36</sup> Verdery behauptet, dass weder Bourdieus noch Raymond Williams’ Kategorien für die Analyse des sozialistischen Systems, besonders in der kulturellen Produktion nützlich sind, da sie in einem anderen Kontext entstanden sind und stark auf die Begrifflichkeit des Kapitalismus bauen: „yet the suppression of the market in socialist systems means that except when reforms reintroduce market mechanisms into its sphere, culture ceases to be a commodity.“ (Verdery 2002:377)

kommunistischen Organisationsform, die in Márkus' und in Fehér-Hellers' Schaffen um sozialphilosophische Fragestellungen erweitert wurden. Verderys Modell, in dessen Zentrum das Allokative („allocative power“), der Doppelpack des schwachen Staates und des Parteizentrums („weak state and party center“), die Kontrolle („mode of control“) sowie die spezielle Grauzone der sozialistischen Wirtschaft („second economy“ genannt) stehen, ermöglicht die Untersuchung deren, wie in der kulturellen Praxis Bedeutung generiert wird. Der Begriff der sog. „zweiten Wirtschaft“ ist zentral für meine Untersuchung der strikt in Berufs- und Laientheater geteilten Struktur. Er wurde v.a durch István R. Gábors theoretische Arbeit geprägt, (Bauer 1991) und bezieht sich auf die Ausbildung einer parallelen Wirtschaftsstruktur, die von der politischen Macht toleriert wird, um Produktions- und Leistungsdefizite auszubalancieren. Was die Wirtschaftstheoretiker für die ökonomische Umgebung ausgearbeitet haben, beschreibt ein über die Grenzen des ökonomischen Feldes hinaus gültiges Phänomen. In den 1980ern tauchte der Begriff der *zweiten Öffentlichkeit* in der Samisdatliteratur auf, mit dem der politische und künstlerische Bereich charakterisiert wird. Er konnte erst nach der politischen Wende in der Geschichtsschreibung und in der Kunsttheorie problematisiert werden (z.B. Jákfalvi 2006: 186). Am meisten bearbeitet wurde das Phänomen der Zweigleisigkeit allerdings in der Wirtschafts- und Sozialtheorie.<sup>37</sup> Wie Horváth und Szokolczay (1992) festhalten, stellten viele der zeitgenössischen analytischen Arbeiten die bisherige Trennung der Staatspartei und der Gesellschaft in Frage. Das frühere Schwarz-Weiß ersetzen nun Rosa und Grau. (1992: 8) Elemér Hankiss' soziologisches Modell griff die Frage der Distinktion auf, nämlich inwiefern die kulturelle Domäne und deren Produktion durch das politische Umfeld bestimmt und wie das Rosa vom Roten und das Schwarze vom Grauen zu trennen seien. Das Modell der zweiten Wirtschaft diente Hankiss (1986) als Ausgangspunkt für die Auseinandersetzung mit der kulturellen Szene. Seine Parameter (Kapitel 3.) liefern meiner Forschungsarbeit den ersten Ansatzpunkt für die Untersuchung des Theaters als Abbild der sozialen Parallelstruktur. Die Frage ist, wieweit sich die Laienszene im Schatten der politischen Dominanz und der bereits etablierten Positionen im kulturellen Feld emanzipieren konnte. In diesem Sinne untersuche ich die Entwicklung der strukturellen Rahmenbedingungen und wie diese die ästhetische Produktion bzw. deren Wahrnehmung beeinflussen.

---

<sup>37</sup> Einen guten Überblick über die verschiedenen Beschreibungsmodi in den osteuropäischen Sozialwissenschaften bieten Horváth und Szokolczay (1992: 4-14). Über Ungarn siehe auch Mihály Bihari: *Reform és demokrácia* (Budapest: 1987), Iván Szelényi und György Konrád: *Die Intelligenz auf dem Weg zur Klassenmacht* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1981) Miklós Haraszti: *The Velvet Prison* (London: Tauris, 1987).

## 0.6 Methoden der Tanzanalysen

Im Mittelpunkt dieser Arbeit soll der Volkstanz als ungarische Bühnenkunstform stehen. Dabei wird die Bereicherung des Bühnentanzes durch folkloristisch markierte Tänze als eine Erweiterung des Bewegungs- und Ausdrucksrepertoires im ungarischen Theater ausgelegt. Die Untersuchung impliziert folglich die spezifische Geschichte der Körpertechniken (Kapitel 1.4.8, 2.4.4), der bewegungsästhetischen Konzepte (1.4.7, 2.4.2 und 2.4.4), der pädagogischen Diskurse (Kapitel 1.4.7 und 2.4.3) und der Institutionsgeschichte des Bühnenvolkstanzes (Kapitel 1.4.3 und 2.4.1).

Im Kanon der Theaterkünste nahm der Tanz aufgrund seines flüchtigen Charakters eine marginale Stellung als transitorische Kunstform ein, da er „nicht im Archiv der Kultur tradierbar ist.“ (Brandstetter in *Theatertheorie* 2005: 329) Tanz als ephemere Kunst scheint uns nämlich vor eine kaum überwindbare Herausforderung zu stellen. Die Verschriftlichung, dadurch die Festlegung des Tanzes als Geschichte ist problematisch, weil sie so gut wie keinen Bezug zu einem geschriebenen Text (dadurch zur Schriftlichkeit) hat, also über keine standardisierte Notation verfügt.<sup>38</sup> Da eine allgemeine Literarisierung im „buchstäblichen Sinne“ sich im Bereich Tanz nicht durchsetzen konnte, berufen sich Tanzhistoriker auf die medial vorbestimmte Subjektivität ihres Faches.<sup>39</sup> (Haitzinger 2009, Jeschke 1983) Quellen tanzhistorischer Arbeit wie Kritiken, Biografien, Fotos und Film sind nämlich höchst subjektiv, da sie selbst nur Reflexionen über das Tanzereignis sind. Sie entbehren der Körperlichkeit, des Dreidimensionalen und sind durch das Papier gezwungen, sowohl Räumliches als auch Energetisches zweidimensional zu präsentieren. Das Zeitliche wird zu aufeinanderfolgenden Einheiten reduziert.

Als Konsequenz der postmodernen Theorien, vor allem die Michel Foucaults, betonen Tanzhistoriker das Konstruierte in der historischen Forschung und die Wesensverschiedenheit der körperlich und schriftlich gelieferten Informationen. Nebst Kritiken an der traditionellen historischen Auffassung fechten die Vertreter der neueren Tanzhistoriografie besonders die Art und Weise des Quellenbezuges an. Sie werfen dem historisierenden Prozess vor, dass er durch Selektion und Neuordnung das Objekt der Beobachtung entstelle. Die strikte

---

<sup>38</sup> Auf Thoinot Arbeaus *Orchesografie* (um 1588) folgten mehrere Versuche, die Bewegungssequenzen des Tanzes festzuhalten, allerdings ohne nachhaltige Wirkung. Rudolf Labans Kinetographie kam in den 1920ern dem Abstraktionsgrad der Schrift am nächsten, aber sie verbreitete sich vor allem in der osteuropäischen Tanzfolkloreforschung, weniger in der Verschriftlichung des Bühnentanzes. Über Tanznotation siehe Claudia Jeschke: *Tanzschriften* (Bad Reichenhall: Comes, 1983) und Gabrielle Brandstetter: *Tanz-Lektüren* (Tübingen/Basel: Francke, 1995)

<sup>39</sup> Für einen kulturwissenschaftlichen und historischen Überblick der tanztheoretischen Schriften siehe Haitzinger 2009 und Jeschke 1983.

Bevorzugung von Einheit und Textlogik führe außerdem zu einer falschen Repräsentation. In diesem Sinne sind Bilder und andere textliche Dokumente Quellen eines kreativen Schreibprozesses, wo das Ereignis *re*-konstruiert, wenn nicht sogar neu gestaltet wird. Aus diesem Grund können ein Tanzereignis und die ihm zugrunde liegende Choreografie unterschiedlich interpretiert werden. (Layson 1994)

Seit der Einführung des technisch animierten Bildes ist man mit der Medienproblematik konfrontiert. Sowohl Bilder als auch Filmaufnahmen lenken den Blick durch Schnitttechnik, Auswahl der Kameraeinstellung etc. und sind daher in der Perspektive des Verfassers bereits eine Interpretation der Inszenierung. Die technischen Hilfsmittel können die wahren Dimensionen, das Räumliche, das Gleichzeitige, die Aura und die Ausstrahlung, das unmittelbare Körpererlebnis nicht übermitteln; wohl aber ermöglichen sie die analytische Arbeit.

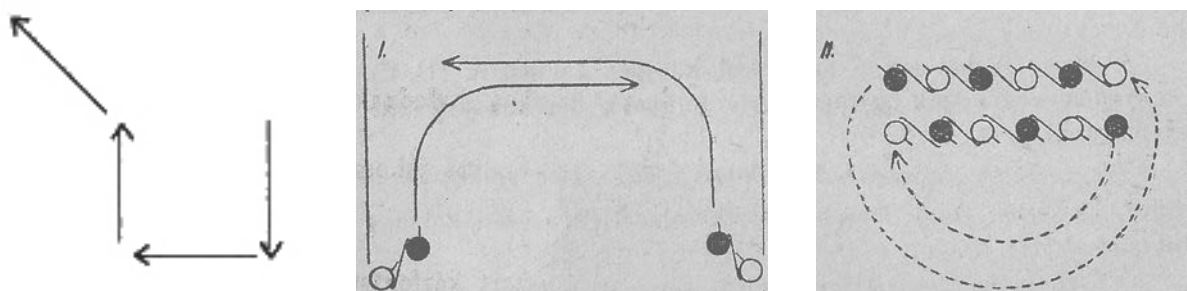
Wie kann man dennoch den Tanz, die Bewegung in die Sprache, die Choreografie in den wissenschaftlichen Diskurs übertragen? Die Tanzwissenschaft als jüngere Disziplin greift auf die methodischen Verfahren anderer Wissenschaften zurück. Die Spannbreite ist weit: Sie reicht von Aufführungs- und Medienanalysen bis zu historischen und qualitativen Methoden. Hinzu kommen noch semiotische, poststrukturalistische oder kultur- und sozialtheoretische Ansätze, die das breite Spektrum der Lesarten des Tanzes vorführen. In Ungarn wird die Tanzanalyse vorwiegend unter ethnografischem, bewegungsanalytischem oder historischem Blickwinkel durchgeführt. (Felföldi 1998, Fügedi 1998, Lányi 1980, Martin 1995, Neuwirth 2005, Sz. Szentpál 1967, 1969, 1976) Die Daten und die Ergebnisse dieser drei Richtungen sind zwar für diese Arbeit sehr nützlich, aber ich möchte den Bühnenvolkstanz mithilfe von kulturwissenschaftlichen Ansätzen auslegen, die ich für notwendig halte, um dessen Position, Funktion und Bedeutung im Theatersystem zu erfassen. Für die Erweiterung des ungarischen bewegungsanalytischen, historisch-ethnographischen Blickwinkels fand ich in Christina Thurners Modellanalyse (2007) im Buch *Methoden der Tanzwissenschaften* einen fruchttragenden Ansatz.

Viele die von mir beschriebenen Choreografien habe ich öfter im Theater gesehen oder sogar selber getanzt. Andere erlebte ich nur vermittelt: durch Pamphlet der Konkurrenten, in einer neuen Aufarbeitung oder auf Archivaufnahmen. Für die Analyse blieben die Aufnahmen auch trotz meiner eigenen Erfahrung und, häufig genug, Bewegungserinnerung unerlässlich. Die privaten Videoaufnahmen sind meistens recht einfach, aus einer Kamerastellung aufgenommen, daher fehlt hier meiner Meinung nach der interpretierende Blick. Die TV-Aufnahmen sind natürlich durch den professionellen Blick des Kameramanns strukturiert, zeugen aber in vielen Fällen vom Unverständnis für die Bewegung, indem die Kamera vor



allem den Erzählfaden der Choreografie hervorhebt. Wenn die Spezifik des filmischen Blickes, des Regisseurs zur Deutung der gesichteten aufgeführten Choreografie Wesentliches beitrug, floss das in die Analyse hinein.

Rhythmik, Plastizität (räumliche Verfassung und Veränderung der Bewegung) und Dynamik bilden die Grunderwägungen der Laban-Knust-Notation (Fügedi 1998, Neuwirth 2005, Sz. Szentpál 1976), die die genaue Beobachtung zeitlicher, räumlicher und körperlicher Verhältnisse ermöglicht. An erster Stelle ging ich in der Analyse zeitlich linear, dem Verlauf des Werkes folgend, voran. Bei der diachronen Tanzanalyse achtete ich auf die plastischen Qualitäten der Bewegung: auf Bodenwege (siehe Abbildung 2), auf das Raumgreifende des Körpers, auf Veränderungen der Bewegung und der Körperhaltung. Für die nächste Phase, die synchrone Analyse, musste ich aus dem Raster signifikante Stellen (Motiven und Motivenreihen) auswählen, deren Funktion in der Inszenierung ich deuten wollte. Für die Festlegung der Signifikanz stützte ich mich nebst meinem Eindruck, den eine Bewegungssequenz hinterlassen und den ich in der Analyse vermessen hatte, auf unterschiedlichen Quellen des kulturellen Kontexts. In den Stücken der Periode 1945-1956 ergaben weibliche und männliche Qualitäten das Raster, entlang dem ich den signifikanten Bewegungsmodi im Kontext früherer Theaterkonventionen nachgegangen bin. In der zweiten Epoche bildeten der Bruch mit der Bewegungsqualität der vorherigen Periode und die neue Lesart der performativen Tradition (Tanz und Rituale) den Ausgangspunkt für Selektion und Deutung.



**Abbildung 2** Bodenwege in zeitgenössischer (Breuss, links) und in sowjetischer Notation (*Okunyeva* 1949: 54, rechts)

## 0.7 Die Wahl der Epoche 1945 -1989

In der vorliegenden Arbeit vertrete ich die Ansicht, dass es keine Stunde Null geben kann. Die Veränderung der Bedingungen des Theaters kann demgemäß nicht auf einen Zeitpunkt beschränkt werden, da sie das Ergebnis eines kontinuierlichen Vorgangs ist. Die sowjetische Besetzung und die darin implizierte politische, gesellschaftliche Umwälzung Ungarns

brachten jedoch kulturelle Veränderungen mit sich, die bedeutend genug waren, um die Epochengrenze um 1945 zu ziehen. Dass die Letztere ihre Gültigkeit hat, beweist nicht nur die Generation der Bewegung *Fényes Szelek* („Leuchtende Winde“)<sup>40</sup>, die sich mit der propagierten Umwandlung der Gesellschaft, der Zuwendung zur Volkskultur bzw. Massenkultur identifizierte und mit 1945 einen Schlussstrich setzen wollte, sondern v.a. die Umwandlung in der Wahrnehmung des Volkstanzes als kulturelle performative Praxis der Gesellschaft.

Der Zentralitätsgrad eines kulturellen Codes ist nach Jurij Lotman daran zu erkennen, ob er von einer Mehrheit der Gesellschaft beherrscht und in mehreren Situationen verwendet sowie als wesentlich für deren Identität betrachtet wird. (Lotman 1990, in Posner 2003: 62) Lotman arbeitet mit vier Phasen der Verbreitung eines kulturellen Codes: 1. das Außerkulturelle, das der betreffenden Gesellschaft völlig unbekannt ist; 2. das Gegenkulturelle, das bekannt aber der eigenen Kultur als entgegengesetzt erscheint; 3. das peripher Kulturelle, das zwar als Teil der Kultur, aber nicht als zentral anerkannt wird; 4. das zentral Kulturelle, das als wesentlich für die Identität der betreffenden Gesellschaft betrachtet wird. (Lotman 1990, in Posner 2003: 58) Die überdimensionierte Bühnenpräsenz des Volkstanzes in den 1950er Jahren, die Institutionalisierung und Instrumentalisierung nach sowjetischem Vorbild katapultierten den Volkstanz zwar ins allgemeine Bewusstsein der Ungarn. Die politische Determiniertheit der Gattung wirkte aber gegen die allgemeine Akzeptanz und verhinderte, dass dieser Code als zentral anerkannt wurde. Der Zentralisierungsprozess brauchte weitere Jahrzehnte, bis durch die Ausdifferenzierung der Auffassung der Bühnenbearbeitung von Volkstänzen und durch die Verbreitung der Antithesen des sowjetischen Modells in der Laienszene (u.a. die Tanzhausbewegung) eine andere apolitische Belegung des Begriffes ‚Volkstanz‘ Fuß fassen konnte. Die politische Wende und damit die Entdeckung der nationalen Traditionen katalysierten schließlich den Standortwandel dieser gegenkulturellen Szene in den Mainstream: Heute ist der Volkstanz nicht nur Teil des nationalen Lehrplanes und wird in Tausenden von Volkstanzschulen unterrichtet und praktiziert, sondern ist für viele Ungarn ein Teil des eigenen Curriculums und sogar der Identität.

---

<sup>40</sup> Die Bezeichnung ‚Leuchtende Winde‘ kommt aus dem Marschlied der Studenten des Volkskollegiums: „*Sej a mi lobogónkat fényes szellők fűjják*“ („Unsere Fahne weht in leuchtenden Winden“, Text von Ferenc Jankovich, M. Volkslied). Zwischen 1945 und 1949 war der Verband der Studenten des Volkskollegiums (*Népi Kollégisták Szövetsége*, NÉKOSZ) eine sehr bedeutende Studentenorganisation, der die Kaderschule der kommunistischen Partei hätte werden könne, wenn er infolge des Rajk-Prozesses nicht aufgelöst worden wäre. Die Geschichte des Volkskollegiums und der ‚Leuchtenden Winde‘ wird ausführlich in Papp (2003) behandelt.

Der Zentralisierungsprozess erwies sich im Falle des Volkstanzes als Langzeitprozess, der den geschichtlichen Denkansatz rechtfertigt, da diese Entwicklung des kulturellen Codes nur dank einer Langzeitstudie gezeigt werden kann.

Eine scharfe Grenzziehung (1945 und 1989) aus institutioneller und ästhetischer Sicht erweist sich dennoch als äußerst schwierig. Zwischen 1945 und 1958 werden die Grundpfeiler der Struktur gelegt: Die Infrastruktur wird allmählich in staatlichen Besitz genommen, Verbände und Ausbildungsstätten werden zentralisiert und Freizeitverbände unter staatliche Kontrolle gebracht. Nun sorgen Laienkünstler nebst dem Berufstheater für ein überbordendes Angebot an Kultur. Die Institutionalisierung des Volkstanzes setzt etwa 1946 ein: Das Volkskulturinstitut und die ersten professionellen Volksensembles werden im Rahmen der bewaffneten Organe, vor allem in der Volksarmee und bei der Staatssicherheit nach sowjetischem Vorbild eingerichtet. Erst 1950 folgt das zivile Staatliche Volkskunstensemble und zuletzt 1958 das *Budapest Táncgyűttes* („Budapest Tanzensemble“). Wie Kapitel 1.2 aber zeigen wird, war der Übergang von einem unternehmerischen, marktwirtschaftlich dominierten Theatersystem in ein staatliches fließend. Der Oktoberaufstand 1956 leitete korrigierende Prozesse ein, die zur Restrukturierung und letztendlich Stabilisierung führten. Die politische Wende 1990 ließ diese Struktur im Grunde genommen bestehen, da die fast ausschließliche staatliche Förderung des Theaterfeldes nicht angetastet wurde.

Wendepunkte in der Ästhetik nachzuweisen scheint noch weniger vertretbar zu sein. Um einen deutlichen Bruch in der Aufführungspraxis aufzuzeigen, wäre eine detaillierte Forschung über die Aufführungspraxis des Volkstanzes vor 1945 unerlässlich gewesen, die bis jetzt nur aus ethnografischer Perspektive, nicht aber in Hinsicht auf den Bühnentanz unternommen wurde. In der Nachkriegsperiode, die ausreichend ausgelegt und dokumentiert ist, kristallisierte sich keine radikale Veränderung heraus, weder in der choreografischen noch in der Aufführungspraxis oder in den Zuschauererwartungen. Volkstanzchoreografen revolutionierten den Bühnentanz nicht, unter den gegebenen politischen Umständen hatten sie auch keine Möglichkeit dazu. Aber sie gingen an die Grenze des Machbaren: In kleinen, dem Uneingeweihten vielleicht unauffälligen Schritten entfernten sie sich vom obligatorischen sowjetischen Vorbild. Dieser Abgrenzungsprozess und der Aufbau einer eigenständigen Alternative (Schulen und choreografische Praxis) lassen sich nur anhand der künstlerischen Laufbahnen einzelner bedeutenden Choreografen (u.a. Sándor Tímár, Károly Szigeti, Katalin Györgyfalvay, Jolán Foltin) rekonstruieren.

Der Bühnenvolkstanz wird demzufolge zwischen 1945 und 1989 untersucht, mit dem Ziel, mithilfe der Veränderungen mögliche Zusammenhänge zwischen Kulturpolitik, Theaterstruktur, Volkstanzästhetik und –rezeption zu erfassen.

# 1 Machtzentralisierung, Verstaatlichung kultureller Institutionen, Masse auf der Volkstanzbühne

## 1.1 Verstaatlichung und Ausbau des Institutsnetzes als Reglementierung der Kultur und Privatsphäre

Die freie Bildung bedeutet nicht die selbständige Beschäftigung einer freien Gesellschaft, sondern das Schlachtfeld, wo die demokratischen und reaktionären Kräfte mit eigenartigen Waffen aufeinander einschlagen. (Kálmán E. Kovács an einer Ministersitzung, im Juni 1948, zitiert in Andrassy 1990:11)

In der modernen Geschichte des ungarischen Theaters brachte ohne Zweifel die sowjetische Besetzung nach dem Zweiten Weltkrieg (II. WK.) prägende Veränderungen, vor allem durch die obligatorische Übernahme des sowjetischen Staatsaufbaus in Politik, Wirtschaft und Kultur.<sup>41</sup> Institutionsgeschichtlich gesehen lässt sich aber nicht 1945 als Zäsur und Ausgangspunkt für einen Systemwechsel festlegen.<sup>42</sup> Die Enteignung verlief nur bei den Kernzweigen der Großindustrie (z.B. bei Bauxitminen) abrupt. Die Einverleibung kultureller Einrichtungen, u.a. des Theaterwesens (bis 1949) oder des Verlagswesens (bis 1950) geschah prozessual. (Tabelle 2)

Mit dem Kriegsende wurden mehrere Dutzende Theater wieder gemäß der alten, zum größten Teil auf Privatbesitz beruhenden Vorkriegsstruktur in Betrieb genommen.<sup>43</sup> Neu war die politische Zuordnung einzelner Spielstätten zu bestimmten Parteien: Während die ‚Ungarische Kommunistische Partei‘ (*Magyar Kommunista Párt*, MKP) die Kontrolle über das bereits als Staatstheater gegründete Nationaltheater übernahm, nahmen die Sozialdemokraten, Kleinwirte und Christlichen jeweils ein oder zwei Theater in Obhut. (Vogl 1966: 15-14)

Zwar genossen Filmindustrie und Literatur auf Grund ihres breiteren Wirkungsgrades und dank ihrer traditionellen politischen Rolle Vorrang, dennoch konnte das Theater sich seiner

---

<sup>41</sup> Über die Periodisierung siehe die Arbeit des Historikers Ignác Romsics (1999: 219). Romsics fasst die Beziehung zwischen Ungarn und der Sowjetunion als „sovietisation“ bzw. Ausbreitung des sowjetischen Lagers und Eingrenzung der Souveränität auf (ebd.: 220-225); für Árpád v. Klimó war das die „Einordnung in das sowjetische Hegemonialsystem“. (2006: 73)

<sup>42</sup> Diesem Wechsel ging eine weltpolitische Veränderung zuvor, die auf die Innenpolitik und besonders auf den plötzlichen Kurswechsel in der Vorgehensweise der kommunistischen Partei MKP (Ungarische Kommunistische Partei) auswirkte. Auf der ersten demokratischen Wahl am 4. November 1945 gewann die Unabhängige Kleinlandwirtpartei (Független Kisgazdapárt) mit 57% die absolute Mehrheit. Die zwei Arbeiterparteien (die Kommunisten *Magyar Kommunista Párt*, MKP und die Sozialdemokraten, SZDP) erreichten je 17%, die an der nächsten Wahl am 15. Mai 1949 auf 71% stiegen, als die SZDP gezwungen war, sich mit der Partei der Ungarischen Arbeiter unter der Führung der MKP zu vereinigen. (Romsics 2007: 849)

<sup>43</sup> Ferenc Vogl führt über 33 Theater an, jedoch ist es nicht eindeutig, ob in dieser Zahl nur Budapester oder auch Provinzbühnen enthalten sind. (Vogl 1966: 12)

allmählichen Durchpolitisierung und Umstrukturierung nicht entziehen.<sup>44</sup> Es wurde von der sich schrittweise organisierenden diktatorischen Macht wenn auch nicht als Priorität, sondern als ein wichtiges Medium geschätzt. (Standeisky 2005: 147) Das Theatersystem konnte daher seiner Enteignung durch den Staat nicht entgehen und wurde nach und nach bis September 1949 vollständig verstaatlicht. Eine Besonderheit im Falle des Theaters, doch kein Einzelfall war, dass bis dahin das Gebäude nicht Teil des jeweiligen Theaterunternehmens war, sondern in vielen Fällen selbst einem Unternehmen, einem städtischen bürgerlichen Verein oder einer Provinzstadt, z.B. Békéscsaba, gehörte, die es an das Theaterensemble vermietete. Daher wurde zuerst das Gebäude in staatlichen Besitz genommen und das Ensemble engagierende Unternehmen aufgelöst. Dann wurde das nun am staatlichen Theatergebäude angebundene Ensemble neu engagiert.

Die Enteignung nahm im Verstaatlichungsprozess nicht einen geradlinigen, eindeutigen, legislativ geregelten Weg. Ab 1920 wurden Theaterunternehmen mit wiederkehrenden Bezeichnungen (u.a. *Madách* Theater) aber mit unterschiedlichen Profilen gegründet und geschlossen. Diese Fluktuation setzte sich nach 1945 fort, d.h. viele Theater wurden bereits vor der gesetzlichen Regelung aufgegeben, die Truppe aufgelöst. Parallel zu diesem Prozess modifizierte sich allmählich durch die Verstaatlichung die Konnotation des Wortes 'Theater'. Theater galt nun als die untrennbare Einheit eines Ensembles und eines Gebäudes, während vor 1949 diese Verbindung eher provisorisch war, da das Theater in vielen Fällen mehr mit einem Theaterunternehmen bzw. -nehmer verbunden war als mit einem Gebäude wie z.B. das 'Innenstadttheater' (*Belvárosi Színház*), geleitet von Arthur Bárdos. Doch gab es Theaterunternehmen wie in Budapest das 'Lustspieltheater' (*Vígszínház*), bei denen sowohl das Gebäude als auch das letzte private Ensemble sich unter demselben Namen etabliert hatten. Im folgenden Abschnitt wird daher bewusst der Ausdruck Theaterunternehmen verwendet, wenn es in dem konkreten Fall um ein ein Ensemble engagierendes Unternehmen und nicht um das Gebäude geht, während 'Theater' weiterhin für ein der Infrastruktur inhärentes Ensemble eingesetzt wird.

Infolge der rasanten Inflation und der brachliegenden Wirtschaft kämpften Theaterunternehmen zwischen 1945 und 1949 mit finanziellen Schwierigkeiten und wählten die Verstaatlichung in vielen Fällen als Ausweg aus ihrer aussichtslosen Lage. Neue private Theaterunternehmen versuchten zuerst ihr Glück mit einem Publikumserfolg versprechenden Unterhaltungstheater, aber nur wenige überlebten, bis auf das Operettentheater und das auch

---

<sup>44</sup> Es sollte auch nicht wundern, dass schon 1946 fast alle Kinosäle im Parteibesitz waren, Theatersäle hingegen nur vereinzelt. Siehe Gajdó (2003: 767)

nur dank engagierter Operettenstars. Grund dafür war die konstant unsichere Wirtschaftslage, demzufolge sie keine das Publikum anziehenden Bühnenpersönlichkeiten anheuern konnten. Demgemäß lief der Prozess der Verstaatlichung der Theaterunternehmen oft reibungsloser ab, als man vermuten könnte. (Vogl 1966: 15)

Die Auflösung der Theaterunternehmen konnte durch politisch bestimmte Betriebsbedingungen wie die Enteignung der Infrastruktur oder die Sperre der Finanzmittel beschleunigt werden. Nebst der teils „freiwilligen“ Übergabe konnte in Budapest durch den ‚Ungarischen Künstlerischen Rat‘ (*Magyar Művészeti Tanács*, 1945-1950)<sup>45</sup> noch Druck ausgeübt werden, eventuell finanzielle Mittel zugunsten des jeweiligen politischen Interesses verteilt werden. (Standesky 2005: 98-104) Trotz des demokratischen Aufbaus und der Einstellung des ‚Künstlerischen Rates‘ konnte sich das Theatersystem der allgemeinen Durchpolitisierung des Lebens nicht entziehen. Als weiteres wirksames Mittel wurden parteinahe Kader in die oberste Theaterleitung eingesetzt, so im Falle des ‚Innenstadttheater‘ (*Belvárosi Színház*) oder des Nationaltheaters in Pécs. Besonders sensibel und der aktuellen Politik völlig ausgeliefert waren die Theaterunternehmen auf dem Lande: Einerseits wurden aus politischen Gründen die Landeskarte und die Komitatsgrenzen neu gezeichnet, innerhalb derer sich die größeren Städte neu positionieren mussten; andererseits war die Rentabilität des ländlichen Theaterbetriebs schon in der Vorkriegsperiode problematisch. (Gajdó 2003 [a]: 546, Gajdó [b] 2003, Vogl 1966: 15)

Andere für Theater geeignete Räume wie Kinosäle befanden sich mittlerweile im Parteibesitz. Dass das fehlende oder nicht in Anspruch zu nehmende infrastrukturelle Netz für die kulturpolitische Leitung vor 1949 ein Dauerproblem war, bestätigt eine interne Aufzeichnung des Ministeriums für Religions- und Bildungswesen vom 30. Oktober 1946. Sie beruft sich auf das generelle Fehlen von Räumlichkeiten und erwähnt die starke Konkurrenz der Amateurgruppen, die von den gesellschaftlichen Organisationen unterstützt wurden. Das Dokument zeugt, wenn auch verhüllt, von den Spannungen zwischen Staat, Parteien und gesellschaftlichen Organisationen, vom Kampf um Raum, als die ausschließliche Macht der MKP noch nicht entschieden war.<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> 1945 wurde der ‚Ungarische Künstlerische Rat‘ unter der Zustimmung der sowjetischen Kommandantur mit Zoltán Kodály als Präsidenten gegründet und mit der Zentralisierung zuerst unter Aufsicht des Religions- und Kultusministeriums (*Vallási és Közoktatási Minisztérium*, VKM) gestellt, 1948 entmachtet, 1950 aufgelöst. Bis 1948 hatte er sieben Abteilungen Literatur, Musik, Architektur, Bildende Kunst, Kunstgewerbe, Theater und Film. (Standesky 2005: 97-125) In September 1950 hielt der Theaterbund (*Színházművészeti Szövetség*) seine erste Sitzung ab. (Lengyel 2012: 14)

<sup>46</sup> Interne Aufzeichnung des Ministeriums für ‚Religion und Bildung‘ (*Vallás és Közoktatásügyi Minisztérium*), in *Vallás és Közoktatásügyi Minisztérium iratai*, 1946-49.i.m. 2. kötet 498, hier zitiert nach Gajdó 2003: 767.

1948 wurde zuerst die Ausbildung umorganisiert. Alle privaten Theaterschulen mussten geschlossen werden. Die Theaterakademie wurde nun zur staatlichen Hochschule umorganisiert. Dieses Schicksal teilten auch die Ausbildungsstätten des Ausdruckstanzes, die 1948 die letzten Tanzpädagogen verabschieden mussten und samt der Ballettschule der Budapester Oper in die Tanzschule ‚Staatliches Ballettinstitut‘ (*Állami Balletintézet*, ÁBI, 1950) umgewandelt wurden. Die vollständige Verstaatlichung der Theaterinfrastruktur und aller Unternehmen mit der Verordnung vom 21. Juli 1949 sicherte das Recht des Staates bzw. der die Staatsmacht besitzenden kommunistischen Partei auf die umfassende Kontrolle des Theaterbetriebes.

**Tabelle 1 Verstaatlichungs- und Enteignungsprozess**, Quellen: *Magyar történeti szövegyűjtemény*. 1914-1999. I. (2000)., *Magyar színháztörténet, 1920-1949* (2003) und Csuka-Kovács (2008)

Jahr	Ereignis	Gesetz, Verordnung, Beschluss
1946	Kohlenminen,	1946. / XIII. Gesetz
	Stromwerke vier großindustrielle Werke	1946. / XX. Gesetz
	Auflösung von katholischen Jugendorganisationen (durch Minister László Rajk 4.-6. Juli) <sup>47</sup>	
1947	Großbanken samt Firmen	1947. / XXX. Gesetz
	Bauxit- und Aluminiumbergbau	1948. / XXV. Gesetz
	Werke mit mehr als 100 Angestellten	1948. / XXVII. t
	Stromwerke	1948. / XXXIII.
	nichtstaatliche Schulgebäude samt Einrichtungen und Personal	1948. / LI. Gesetz
1948	Einrichtung von staatlichen Stellen entsprechend des neuen Komitatsystems	150/1948. Regierungsbeschluss
	Umorganisation der Schauspielausbildung in eine einzige zentrale Gründung der neuen Hochschule ( <i>Országos Magyar Színművészeti Akadémia – Színház- és Filmművészeti Főiskola</i> )	2431/1948. Verordnung ( <i>Gazdasági Főtanács</i> , Hauptwirtschaftsrat)
	<i>Mesebarlang</i> (‚Märchenhöhle‘, späteres <i>Állami Bábszínház</i> , ‚Staatliches Puppentheater‘)	637.440./1948. B.M. Verordnung (Innenministerium)
	Auflösung der Pädagogenausbildung in den Ausdruckstanzschulen	1948. / XIII. Gesetz
1949	Werke mit mehr als zehn Angestellten, Druckereien, Stromwerke	1949.: 20. Verordnung mit Gesetzeskraft ( <i>Elnöki Tanács</i> , ET ,Präsidialrat‘)
20. 7.	Budapester Theater	auf Vorlage des Finanzministers
	Provinztheater	101/6/1949. Beschluss, ( <i>Népgazdasági Tanács</i> , NgT, ,Volkswirtschaftsrat‘)

<sup>47</sup> *Szabad Nép*, 7.7.1946

	,Ungarische Wissenschaftsakademie' ( <i>Magyar Tudományos Akadémia</i> , MTA)	1949. / XXVII. Gesetz
1950	Neuorganisation von fünf Verlagshäusern ( <i>Athenaeum, Révai, Franklin, Hungária, Új Magyar Könyvkiadó Nemzeti Vállalatok</i> )	453/1950. Beschluss, (NgT, ,Volkswirtschaftsrat')
1952	Mietshäuser	1952.: 4. sz. Verordnung mit Gesetzeskraft (ET)

**Tabelle 2 Besitzübernahme**

Name der Bühne (bis 1949) und Adresse (bis 1945)	Jahr der Verstaatlichung von Gebäude und Betrieb
<i>Nemzeti Színház</i> (,Nationaltheater') Budapest (VIII.), Blaha Lujza tér	seit der Eröffnung (1837) im staatlichen Besitz
<i>Operaház</i> (,Opernhaus') Budapest (VI.), Andrásy út 22	seit der Eröffnung (1884) im staatlichen Besitz
<i>Városi Színház</i> (,Städtisches Theater', später ,Erkel Theater') Budapest (VIII.), Tisza Kálmán tér	seit 1940 im Besitz der Hauptstadt Budapest
<i>Szegedi Nemzeti Színház</i> (,Szegeder Nationaltheater') Szeged	1945 Betrieb finanziert durch Staat und Stadt 1947 Verstaatlichung des Gebäudes
<i>Vidám Színpad</i> (,Lustige Bühne') Budapest (VI.), Nagymező utca 11	1945 wird das Gebäude in Namen des ,Künstlerischen Rates' enteignet
<i>Madách Színház</i> (,Madách Theater') Budapest (VII.), Madách tér 6	7. Juli 1948 (1126 / 1948 sz. Verordnung des Wirtschaftshauptrates ( <i>Gazdasági Főtanács</i> ) 27. Sept. 1948 Beschluss des Ministeriums
<i>Magyar Színház</i> (,Ungarisches Theater') Budapest (VI.), Izabella tér	15. Juli 1948 (ab der Saison 1948/49 wird nach der Verordnung des Wirtschaftsrates das Kammertheater des ,Nationaltheaters')
<i>Belvárosi Színház</i> (,Theater der Innenstadt') Budapest (V.), Koronaherceg u. 6	ab 1948 unter der Leitung von Zsuzsa Simon (mit der Unterstützung der MKP)
<i>Pécsi Nemzeti Színház</i> (,Pécser Nationaltheater') Pécs	ab der Saison 1948/49 unter der Leitung von Ferenc Lendvai (mit der Unterstützung der MKP und des ,Nationaltheaters') Verstaatlichung ab 1949
<i>Mesebarlang</i> (,Märchenhöhle') Budapest (VI.), Paulay Ede utca 35	März 1949
<i>Pesti Színház</i> (,Pester Theater', Kammertheater des Lustspieltheater-s) Budapest (VI.), Révay utca 18	letzte Vorstellung am 1. Mai 1949
<i>Csokonai Színház</i> (,Csokonai Theater') Debrecen	Mai 1949: die städtischen Vorsitzenden beantragen die Verstaatlichung
<i>Katona József Színház</i> (,József Katona Theater') Kecskemét	Per Verordnung im August 1949 Verstaatlichung samt des das Theater mietenden Ensembles und dessen Fahrnisse, der Theaterbetrieb mit Szolnok bis 1951 zusammengezogen, ab 1951 unter dem Namen <i>Katona József</i> mit selbständigem Ensemble
<i>Szigligeti Színház</i> (,Szigligeti Theater') Szolnok	Juli 1949: mit Kecskemét bis 1951 zusammengezogen, ab 1951 bis 1954 mit Békéscsaba, ab 1954 selbständig unter dem Namen Szigligeti
<i>Andrásy Színház ~ Művész Színház</i> (,Andrásy / Künstler Theater') Budapest (VI.), Paulay Ede utca 35	Juli 1949



<i>Fővárosi Operett</i> („Operettentheater der Hauptstadt“) Nagymező utca 17	September 1949
<i>Vígszínház</i> („Lustspielhaus“) Budapest (XIII.), Lipótkörút	Gebäude zerstört, 1951 nach Wiederaufbau im Dienste der Volksarmee eingesetzt, das einstige Ensemble wurde nach und nach bis 1949 „verstaatlicht“

**Tabelle 3 Dokumente der Enteignung**

Jahr	Dokumente der staatlichen Übernahme
16. 1. 1948	150/1948 sz. Regierungsbeschluss über die Umorganisation der Nationalen Ungarischen Theaterakademie zur Hochschule für Theater- und Filmkunst
7. 10. 1948	2431/1948 sz. Verordnung der ‚Wirtschaftsrat‘ ( <i>Gazdasági Főtanács</i> ): ‚Märchenhöhle‘ ( <i>Mesebarlang</i> , späteres ‚Staatliches Puppentheater‘, <i>Állami Bábszínház</i> ) wird ein staatliches Institut
6. 12. 1948	637440/1948 BM Auflösung des Lehrerseminars der Landesausdruckstanzschule
5. 1949	Debrecen beantragt die Verstaatlichung
11. 6. 1949	Verabschiedung des Gesetzes 1949/ XV.: Gründung des Ministeriums für Volksbildung (MfVb) ( <i>Népművelési Minisztérium</i> )
21. 7. 1949	der Vorsitzende des ‚Volkswirtschaftsrats‘ ( <i>Népgazdasági Tanács</i> ) gibt für die Verstaatlichung der Budapester Theater, gefordert vom Finanzministerium, grünes Licht
8. 1949	Nr. 101/61949. Beschluss des ‚Volkswirtschaftsrats‘: Betriebsübernahme der Provinztheater und Aufstellung von sechs Theaterbezirken
9. 1949	das neue MfVb erarbeitet seinen Aufbau: Aufstellung der ‚III. Hauptabteilung für Künste‘ (mit Musik und Tanz) und der ‚IV. Hauptabteilung für Theater‘ – Trennung vom Theater und Tanz
1949	4307/1949. (229) M.T. Verordnung: Einrichtung des Faches ‚Tanzregisseur‘ an der Fachhochschule für Schauspiel
2. 1951	54/1951. (II.25.) M.T. und 1.011-5-57/1951. (II.25.) Np.M. Verordnungen über die Einrichtung der Ausbildungsstätte für Ballett ( <i>ÁBI, Állami Balett Intézet</i> , ‚Staatliches Ballettinstitut‘)

Die Tabellen 1-3 fassen den Zeitpunkt der staatlichen Besitzübernahme der Theater und deren Dokumente zusammen. Die Notwendigkeit der Verstaatlichung begründete die offizielle Theatergeschichtsschreibung der Periode mit der Inkompatibilität der „kapitalistischen Theaterunternehmer“, die weder die Theaterführung noch das Niveau „trotz Qualitätsprämien“ der jeweiligen Stadt dauerhaft halten konnten. Auf dem Lande sei das Phänomen verstärkt spürbar gewesen, weil „die kapitalistischen Theaterdirektoren die wachsende finanzielle Last immer weniger tragen“ konnten, das seinerseits „zu immer gehetzterem Programm, anspruchsloseren Aufführungen, verwohnten Theatergebäuden“ führte sowie „die Beziehung zwischen Ensemble und Direktor vergiftete“. (Hont 1962: 282) Erst als die Auflösung des alten Systems immer näher rückte, hätten die bürgerlichen Theater „mit fortschrittlichen, sogar sozialistischen Werken kokettiert“. (ebd.) Im eigenen Theater hätten demgegenüber nicht nur geregelte sozialistische Verhältnisse, sondern auch die neue Publikumsorganisation aus den Reihen der Arbeiterklasse zu guten Ergebnissen geführt. (Hont 1962: 284)

Nebst den Institutionsnetzwerken, die bis 1950 allmählich unter unmittelbare staatliche Aufsicht gestellt und ins staatliche Eigentum einbezogen wurden, wurden auch soziale

Organisationsformen enteignet oder neu organisiert.<sup>48</sup> Das nach sowjetischem Vorbild<sup>49</sup> entworfene Netzwerk kultureller Institutionen bezweckte vor allem die Auflösung aller spontanen Kulturinitiativen städtischer und ländlicher Gemeinschaften durch die Verstaatlichung ab 1948. Traditionelle Familienbetriebe wie die Kasperletheater des Henrik Keménys oder der Familie Hintz wurden enteignet (Balogh 2003: 990) und dem Staatlichen Puppentheater verleibt, die Ausbildung und das Hobbytheaterspiel ins ‚Ungarische Volksbildungsinstitut‘ (*Magyar Népi Művelődési Intézet*, 1946) delegiert. Die liquidierten Organisationen für Bildungs- und Unterhaltungsmöglichkeiten sollten durch Partei, Gewerkschaft und deren Jugendorganisationen ersetzt werden. Das neue Volksbildungsinstitut fasste diese neuen Massenorganisationen zusammen und sicherte deren politisch-ideologisch abgestimmten kulturellen Gehalt. Die geselligen Runden der Landwirte<sup>50</sup> und Handwerker (Handwerker- und Bauernvereine), Stammtische, Singvereine wurden aufgelöst (Andrássy 1991:11) bzw. mit den proklamierten kulturellen Institutionen des neuen Systems wie Bibliotheken, Betriebschöre, Laientheater- und Laintanzgruppen verschmolzen. Vereine, die für die neuen Ziele instrumentalisiert werden konnten, wurden umfunktioniert, andere wurden schrittweise stillgelegt. Viele bäuerliche und bürgerliche Vereine stellten ihre Aktivitäten selber ein.

Bevor 1949 private Vereine per Verordnung des Innenministeriums verboten wurden, wurde das Ministerium für Volksbildung (1949, *Népművelési Minisztérium*) eingerichtet. Es sollte Richtlinien für die Kulturarbeit erarbeiten. In Wirklichkeit wurden die Kultur betreffenden Entscheidungen von der Kommunistischen Partei bestimmt, und das Ministerium führte die von

---

<sup>48</sup> Für eine detaillierte Darlegung des Enteignungsprozesses der Privatwirtschaft und die Umgestaltung der Betriebsformen und deren Schwierigkeiten siehe Csuka-Kovács (2008).

<sup>49</sup> Márkus exemplifiziert die spezifische Zweckrationalität der politisch begründeten Entscheidungen am Beispiel der ungarischen Landwirtschaft: Zwar waren Kooperativen um 40 % effektiver als staatliche landwirtschaftliche Betriebe in der Produktion, größere Kooperativen weniger produktiver als kleinere, dennoch waren staatliche und größere Betriebe immer stärker privilegiert, weil die direkte politische Kontrolle über Investitionsgüter und -mittel bei den beiden Letztgenannten besser gesichert war und innerbetrieblich blieb. In allen alternativen Formen, die für die bessere Versorgung der Bevölkerung notwendig waren wie z.B. einzelne Bauernwirtschaften ('Haushaltswirtschaft', *háztáji* genannt), war diese nicht gesichert. Die bürokratische Macht versuchte, die externe Machtexistenz so weit wie möglich mit ökonomischen Mitteln zu verhindern und ihren freien Handlungsbereich einzuschränken. (Márkus 1981: 243) Alles, was außerhalb dieses politisch kontrollierten Bereichs geschieht, wird einerseits aus dem Nationalen ausgeklammert, andererseits als Bedrohung empfunden, weil es eine gewisse ökonomische Unabhängigkeit für diejenigen außerhalb des Kontrollierten erzwingt. (Márkus 1981: 246)

<sup>50</sup> Ab Sommer 1948 wurde der Kampf gegen die sog. Kulaken auf dem Lande auf propagandistischer, aber auch sozialer und wirtschaftlicher Ebene verstärkt. Demzufolge wurden die ländlichen Kulturvereine (Singvereine, Lesezirkel etc.), die wichtige Organe der ländlichen Gesellschaft waren, allmählich aufgelöst. (Andrássy 1992: 5-9) Über die machtbedingte und teils gewaltsame Auflösung ländlicher Gemeinschaften bietet Ö. Kovács nebst sätMtl.ichen Veröffentlichungen Zs. Vargas den umfassendsten und methodologisch überzeugendsten Überblick. (Ö. Kovács 2012, Varga 2006, 2007)

der Partei entschiedene Zentralisierung aus. Nach dem Ausbau der zentralen Macht der umbenannten kommunistischen Partei (ab August 1948 MDP, *Magyar Dolgozók Pártja*, ‚Ungarische Arbeiterpartei‘) wurde der Einfluss der Gewerkschaften<sup>51</sup> auf den kulturellen Bildungsbereich beschränkt. Dadurch wurde ihnen das politische Potential entzogen. Jugend- und Studentenorganisationen (z.B. NÉKOSZ), die bisher unter kommunistischer Flagge segelten aber eine zunehmende Gefahr wegen ihrer demokratischen Grundwerte bedeuteten, wurden ebenfalls marginalisiert oder eingestellt. Mit dem Bedeutungsverlust der Interessenvertretung schaltete man die letzten öffentlichen Kanäle aus. Die Generallinie ist eindeutig: es geht um die Zentralisierung der politischen Meinungsbildung sowie den totalen Ausbau der Kontrolle über die Arbeit- und Freizeit der urbanen und ländlichen Bevölkerung. (Sipos 2006: 22)

Für Bildung und Kultur wurde unter einer humanistischen und aufklärerischen Fassade eine komplexe Struktur erschaffen. Die zwei Pfeiler der politischen Instanzstruktur bildeten die Partei und der Staat. Die staatlichen Organe bewahrten den trügerischen Schein eines modernen Staatsaufbaus mit ausgeprägtem Instanznetzwerk, wobei die Entscheidungen in der Realität ausschließlich in der Partei getroffen wurden. Das Ministerium, das zentrale staatliche Organ, beschränkte sich auf die Umsetzung der von der Partei festgelegten Richtlinien. Diese Richtlinien bestimmten nicht nur die Ziele, sondern auch die Methoden der Ausführung und sorgten für die Rahmenbedingungen wie Gesetze, Beschlüsse, Erlasse, Rechtsordnungen. Die bürokratische Kontrolle und Detailausführung waren ausschließlich Aufgabe des Fachministeriums, das selbst dem Staatsrat (*Minisztartanács*) untergeordnet wurde. Das Fachministerium, in unserem Fall das Bildungsministerium, unterhielt weitere Bezirks- und Kreisbildungsabteilungen und lokale Bildungsvortragsektionen (*művelődési előadói csoport*). Die praktische Abwicklung wurde Hand in Hand mit den Räten vollstreckt. Die Bezirks-, Komitats- oder Stadträte waren die lokalen Organe der Staatsmacht. Für die Ausführung von staatlichen und massenorganisatorischen Aufgaben erstellten die Räte Komitees erstellt. Diese gliederten sich in Vollzugskomitees für Verwaltung, Fachverwaltungsorgane mit weiteren eigenen Fachabteilungen und –sektionen, unter deren Leitung dann die einzelnen Betriebe, Werke und Institute wie das Kulturhausnetz standen. Aus heutiger Sicht erscheint diese Struktur der Fachverwaltungsorgane in ihrer doppelten bzw. dreifachen Anlage als überdimensioniert. (Dr. Hencz 1962, Ibos 1976: 31-33, G. Vass et al. 2008)

---

<sup>51</sup> Die Arbeitsnormen, die Abstempelung als „Syndikalist“ (*szindikalista*) oder „Sozialdemokrat“ markierten die Übernahme der stalinistischen Arbeitswettbewerbe und Gewerkschaftsauffassung. Die Machtverschiebung und die weitere Verschlechterung auf wirtschaftlichem Gebiet führten im August 1949 zu dem MÉMOSZ-Skandal. In seinem Beschluss über die Gewerkschaft der ungarischen Bauangestellten (MÉMOSZ) erklärte die MDP die Gewerkschaften zum Sündenbock für allerlei Probleme. Dem Beschluss von 1950 entsprechend verbot man den Gewerkschaften die politische Arbeit und beschränkte ihre Tätigkeit auf die Kulturarbeit. (Sipos 2006: 22)

Die offiziellen Stellen wurden um Massenorganisationen und deren strukturellen Aufbau ergänzt. Der nun zentralisierte ‚Nationalrat der Gewerkschaften‘ (*Szakszervezetek Országos Tanácsa*, SZOT) war der Bildung und Erziehung der Arbeitstätigen verpflichtet, legte die Satzung der einzelnen Organisationen fest und bestimmte die Arbeitsrechte. Seine Vorsitzenden verfassten Beschlüsse, die z.B. den Rahmen der Tätigkeit in den einzelnen Kunstverbänden bestimmten. U.a. durfte auch der Theater-, Musiker- und Tanzkünstlerverband im Rahmen der Gewerkschaften tätig sein. Die ganze soziale Breite wurde durch Massenorganisationen erfasst, z.B. die Jugend durch Pionierverbände, die Studenten durch den ‚Jugendverband der arbeitenden Jugend‘ (*Dolgozó Ifjúság Szövetsége*, DISZ), Erwachsene durch den obligatorischen Beitritt in die Gewerkschaft oder den Eintritt in die Partei, Frauen im Frauenbund (auch *Nőtanács*, ‚Frauenrat‘ genannt). Ziel dieses massiven Ausbaus war, über die Freizeit der Gesellschaft zu verfügen, die Freizeitaktivitäten entsprechend dem politischen Willen zu bestimmen, dadurch Erwachsene und Kinder mithilfe der mannigfaltigen Laintätigkeiten in verschiedenen Bereichen in die gewünschte Richtung zu sozialisieren. (White 1989: 65)



Foto 6,,7, 8 ‚Tag des Buches‘ in den 1950ern (MIT) – die Volkstanzgruppe des Weinumsatzbetriebs begrüßt die Weinanbauer bei der Weinabgabe in Badacsonylábdihegy (12.10.1953, MTI) – Bauern der neuen LPG in Kerta, 1951

Der Marxismus-Leninismus wurde zum offiziellen Dogma von Partei und Staat. Die aufklärerische Ideologie<sup>52</sup> der Staatsführung betonte die Förderung der Volkskultur, um einen

<sup>52</sup> Die Ideologie sowjetischen Typs gibt zwar vor, ein Klasseninteresse auszudrücken, tritt aber in der Realität durch die Souveränität der Partei nur für die eigenen Interessen ein und schließt alle anderen Ideologien aus. Die Unsicherheit der ideologischen Auslegung, vorgegeben vom Souverän, führt zur Totalisierung von Macht und Kontrolle über die Gesellschaft, wobei es den Anschein der gesellschaftlichen Legitimation der Herrschaft erwecken soll. (Heller, Fehér, Márkus 1983: 228)

neuen Menschentyp zu schaffen – nachdem sie ihre einstigen populären Einrichtungen aufgehoben hatte. Die Rechtsmäßigkeit betonenden Deklarationen sollten die ideologische Unterstützung der Beständigkeit einer Volksdemokratie verkünden. Dementsprechend ist der offizielle Sprachgebrauch<sup>53</sup> weitgehend eine Schriftsprache, die in öffentlichen Reden das Spontane, Mündliche ersetzte. Die komplizierten Satzstrukturen, die mehrmals zusammengesetzten Nebensatzkonstruktionen, typische Begrifflichkeiten, der Hang zur statistischen Dekoration boten keine Einblicke, gaben keine Aufschlüsse über Fachkompetenz oder gesellschaftlichen Konsens. Weder das eine noch das andere waren nämlich für den Aufbau der kulturellen Einrichtungen und deren Funktion maßgeblich. In diesem Sinne verunsicherten sie und führten zur völligen Desinformation und zu Desinteresse. In der Lenkung des ganzen Institutionsbaus spielte jedoch das Mündliche und das Persönliche, das Direkte und nicht das indirekt Verschriftlichte eine bedeutende Rolle. (Heller, Fehér, Márkus, 1983: 236) Das Paradoxon in der Dominanz des schriftlichen Sprachgebrauchs und gleichzeitig der mündlichen Lenkung erklärt sich durch die mühsam nachvollziehbare und desinformierende Beamtensprache und den daraus resultierenden Sinnverlust. Da die schriftlichen Gesetze und Mitteilungen bis zur Unverständlichkeit entstellten wurden, konnte man im Schutz der babylonischen Zustände je nach eigenem Interesse agieren, während der von der Schriftsprache durchdrungene Sprachgebrauch den Anschein eines auf Gesetzen basierenden Beamtenstaates erweckte.

Das geschriebene Wort wird auch im Theater grundlegend: Die Schrift liefert das Performative dem Zensor aus, daher werden möglichst alle Bereiche mithilfe der Verschriftlichung abgedeckt. Das Verbot von performativen Theaterformen wie sie das Kasperletheater oder der freie Tanz zeigten, erstreckte das Monopol der Partei auf jede Form des Spontan-Mündlichen und sicherte weitgehend die Bestimmung des öffentlichen Codes. Da das Sprechtheater vorwiegend Literaturtheater war, d.h. das Drama als schriftliche Vorlage hatte, stand es in der Theaterhierarchie jener Zeiten folglich ganz oben, das Puppentheater oder der Tanz hingegen ganz unten.

---

<sup>53</sup> Dieser bedient sich eines patriarchalischen und militärischen Vokabulars und wird aus verschiedenen Klischees zusammengestückt – und setzt sich gerade deswegen als Herrschaftssprache durch. Demnach wird an verschiedenen Fronten immer mit Erfolg gekämpft, im Sinne eines siegreichen Sozialismus. Sieg und Aufbau, wozu Helden und Heldinnen benötigt werden sowie Feinde gehören zum sozialistischen Universum. Als autoritärer Vater lenkt, führt, lehrt die Partei. Sie lobt, tadelt und ermahnt. Zugleich pflegt man durch den obligatorischen Rekurs auf die Bruderstaaten familiäre Beziehungen wie in einer Idealfamilie der Lesebücher der Zeit.

## 1.2 Theaterstruktur

In dem neu strukturierten Theatersystem übte in Wirklichkeit trotz der nun allgemein gewordenen Bezeichnung 'staatlich' nicht der Staat, sondern die Parteizentrale die Macht aus. Als die MDP, die Arbeiterpartei Ungarns, die ausschließliche Macht ergatterte, stellte man in provisorischer Eile Komitees auf, um verschiedenen, eigentlich in Staatsbefugnis gehörende diverse Angelegenheiten abzudecken. (Einen guten Überblick bietet Varga 2008.) Ein nur für die Kultur zuständiges Komitee gab es nicht, die Theater und Tanz betreffenden Sachverhalte sind unter den Dokumenten des sog. Organisationskomitees, Agitations- und Propagandakomitees, des Wirtschafts- und Staatsfinanzwesens und vereinzelt des außenpolitischen Komitees zu finden. Noch vor der lückenlosen Verstaatlichung standen die Umorganisation der ländlichen und der bereits staatlichen Theater 1948 im Wirtschaftskomitee, im März 1949 die Vergesellschaftlichung sowie im Mai 1949 das geplante Budget des Theaterwesens auf der Tagesordnung. (MOL 276.f.87.cs. 12., 14., 19. ö.e.; 276.f.112.cs.10.ö.e/70 lap) Trotz der miserablen finanziellen Lage vieler Theaterunternehmen müssen wir daher davon ausgehen, dass die Verstaatlichung des Theatersystems zwar eine gesellschaftliche Billigung hätte einholen können, jedoch ein zentrales, im engsten Kreise der MDP entschiedenes Parteianliegen war. Der Kollektivismus im Theater bedeutete daher keinesfalls das Bestehen eines fachübergreifenden Konsenses, sondern einen Kraftakt der Zentralmacht.

Hier in diesen provisorischen Komitees wurden nicht nur die strukturellen Entscheidungen und deren finanzielle Konsequenzen (u.a. Theaterbudgets, Eintrittspreise) getroffen, sondern Programmpläne und -politik eingeholt und diskutiert, Ausreisebewilligungen behandelt, Möbel und Wohnungen verteilt, der Beschluss zur Zentralisierung der Gewerkschaften und zur Einrichtung der Fachverbände gefasst. (Finanzielle Angelegenheiten wurden im Wirtschafts-, Programmpläne und Strukturelles im Agitations- und Propaganda-, gewerkschaftliche und Verbandsanliegen im Organisationskomitee behandelt. Hierarchisch gesehen waren alle Komitees dem Organisationskomitee untergeordnet, siehe Varga 2008: 8-9.)

Bereits in dieser Epoche wird der doppelte Staatsapparat ausgebaut: nebst dem staatlichen Netz der kulturellen Abteilungen und sog. Fachräte in den Ministerien sowie in den städtischen und Bezirksräten setzt die Partei überall einen Fuß in die Tür. Sie baut ein landesweites Institutionsnetz der örtlichen Parteikomitees mit eigener Agitations-, d.h. kultureller, Abteilung aus und lässt sich im Theaterbetrieb je eine Stelle für Parteiangestellte sichern. Die staatlichen Institutionen bleiben stets der Parteiorganisation in ihrer exekutiven

Funktion untergeordnet. Aus dem Tagesordnungsverzeichnis der ministerrätlichen Protokolle wird ersichtlich: Das Ministerium und der Ministerrat sollten die Parteientscheidungen rechtlich mit dem Erlass von Verordnungen absichern sowie die Auszeichnungen der staatlichen Ensembles und deren Mitglieder vornehmen.

Die zuständigen Abteilungsleiter des Ministeriums für Volksbildung nennt Ferenc Vogl in seinem Buch *Theater in Ungarn* „anonymer Apparat des Ministeriums“ und spricht von einer „unsichtbaren Führung“ (Vogl 1966: 23). Durch die Einsetzung von Parteifunktionären in die oberste Theaterleitung, durch den Entzug jeglicher Führungsbefugnisse des Fachpersonals wird die Theaterleitung einerseits entpersönlicht, andererseits wird der unmittelbare Eingriff durch den obersten Parteifunktionär ermöglicht. Während seiner Amtszeit von Juni 1949 bis Juli 1953 hat József Révai, der zuständige Minister für Kultur, mehrmals seine Macht gebraucht, um die Position des Direktors im Nationaltheater durch Tamás Major zu besetzen und aufrechtzuhalten oder um eine nahtlose Überbrückung in der Tanzausbildung zu sichern. (Das Ballettinstitut konnte noch vor der legislativen Sicherung seiner Existenz die Türe öffnen. [Bolváry-Takács 2002]) Das Überspringen der hierarchisch nach unten führenden Stufen verwischte die Konturen der schriftlich festgelegten Struktur. Man bevorzugte Personen aus dem persönlichen Netzwerk eines Staat- oder Parteikaders, der aktuell Befugnis auf Entscheidung hatte. Die Kehrseite der Medaille war, dass der Staat auf persönliche Informationswege hingewiesen war, da er das Theaterpersonal entmachtete. Die für die Leitung benötigten Informationen waren verschiedenen hermeneutischen Prozessen ausgeliefert. (Horváth-Szakolczai 1989: 173-185)<sup>54</sup>

Die Machtbefugnisse des Theaterleiters umfassten die Genehmigung und Bestimmung der zu spielenden Stücke, die Festlegung des Theateretats und eine strenge Kontrolle der Bühnenleitung. Jedoch sollte auch die Spielplangestaltung durch die Einrichtung des Nationalen Dramaturgischen Rates 1947 eingeschränkt sein. Der Rat beriet sich über Vorlagen für das Sprech- und Musiktheater und entschied, ob ein bei ihm eingereichtes Drama politisch einwandfrei und zur Aufführung in der jeweiligen Spielstätte geeignet war. Nach Angaben des ungarischen Theaterlexikons (*Magyar színházművészeti lexikon*, MSZML, 1994) betreute der Rat sowohl etablierte als auch Amateurtheater. Nach Vogls Ausführung diente dieser Rat als „Kontrollorgan des Ministers für Volksbildung“, wodurch das

---

<sup>54</sup> Horváth und Szakolczai führten kurz vor dem Kollaps des Systems eine interne soziologische Studie über die Partei aus. Sie beschrieben in der ungarischen Ausgabe (1989) den Informationsverlust durch konkrete Beispiele in der Bezirksleitung der Partei. In der späteren englischen Fassung (Horváth-Szakolczai 1992) arbeiteten sie systemrelevante Merkmale aus und boten einen größeren (theoretischen) Überblick über die Grenzen Ungarns hinaus.

Ministerium eine individuelle Spielplanpolitik unterband. (Vogl 1966: 71) Das Auflösungsdatum des Rates ist nicht geklärt: Das Theaterlexikon setzt es um 1949, Vogl um 1956. Sowohl Spielplan als auch Etat mussten im ständigen Kampf mit dem zuständigen Ministerium unmittelbar gestaltet werden, wobei die endgültige Entscheidung in vielen Fällen von dem aktuellen Parteizuständigen der Parteizentrale getroffen wurde. Konsequenz der vermittelten Verhandlungen zwischen den Hierarchiestufen waren Informations- und Handlungsdefizite. Der von der Politik eingesetzte Theaterleiter verfügte über die für eine Aufführung benötigten realen materiellen und persönlichen Informationen wie Infrastruktur, Budget, Personal und reale künstlerische Leistung, aber nicht über die Befugnis, unmittelbar in den Theaterbetrieb einzugreifen. Den übergeordneten Parteifunktionär erreichten die Informationen durch einen streng überwachten und langen Weg, auch wenn er an Nachrichten aus verschiedenen Quellen gelangen konnte. Das nun entstandene Bild war daher durch den subjektiven Betrachtungsmodus und die Interpretation der einzelnen Elemente dieser Informationskette verzerrt.

Dass dies auch Konsequenzen für die laufenden Kosten hatte, zeigt ein Referat des Abteilungsleiters im Ministerium für Volksbildung aus dem Jahr 1955: im ersten Quartal 1954 kostete den Staat eine Theatervorstellung in Budapest täglich 2819 Ft Zuschuss, in der Provinz 5250 Ft. Diese Kosten sollten 1955 zentral – im Falle der Budapester Theater drastisch auf 600 und bei den Provinztheatern auf 4400 Ft – reduziert werden.<sup>55</sup> (Vogl 1966: 41) Die bedeutende Differenz zwischen Realität und Ziel spricht für die fatale Fehleinschätzung der realen Kosten seitens der Theaterleitung und des Ministeriums.

Entsprechend dem sowjetischen Beispiel wurde das Theaternetzwerk nach der staatlichen Übernahme stark zentralisiert. Ab 1950 residierten alle Zeitschriftenverlage, Ausbildungsstätten und der zwischen Partei und Fachleuten vermittelnde Künstlerverband 'Bund der Theater- und Filmkunst' (1950-1957) in der Hauptstadt. Der Bund organisierte fachübergreifende Theaterkonferenzen und Fachveranstaltungen, die bis 1954 getrennt für Budapester und Provinztheater durchgeführt wurden.

Auf dem Lande wurden mit der staatlichen Gleichschaltung regionale Theaterbezirke aufgestellt, die die Komitatstheater Szolnok-Kecskemét, Szeged, Debrecen, Pécs, Miskolc und Győr eigentlich im Sinne des alten Bezirkssystems, aber nun unter zentraler

---

<sup>55</sup> Zum Vergleich: Die Monatslöhne in diesem Jahr lagen zwischen 866 und 1168 Ft, d.h. täglich soll ein Theaterabend den Staat mehr gekostet haben als eine durchschnittliche Arbeitskraft in einem Monat. (Statisztikai Évkönyv, 1956: 62, 63) Ein solches Referat war 1955 auch ein Zeichen für die „Tauwetterperiode“, in der man versuchte, die offizielle Kommunikation realitätsnaher zu gestalten.



Parteikontrolle bespielen mussten. Erst mit der politischen Entspannung nach Stalins Tod wurden weitere Komitatstheater wie Békéscsaba (1954), Kaposvár (1955) und Eger (1955) eröffnet.<sup>56</sup> Die Provinztheater trugen die nicht zu unterschätzende Last der ländlichen Bespielungsverpflichtung (*tájolás*). Es ging dabei nicht um eine höhere Rentabilität der Theaterproduktionen, sondern um eine kulturpolitische Mission: Einerseits entzog man in vielen Städten den Bürgern ihr Recht auf ein festes Ensembletheater; andererseits sollte neuen Gesellschaftsschichten der Provinz den Zugang zur staatlichen Kultur ermöglicht werden. Mit der Gründung des sog. ‚Staatlichen Dorftheaters‘ (*Állami Faluszínház*, 1951-1955, ab 1955 bis 1975 Déryné-Theater genannt, mit Proberaum in Budapest) und der ‚Rollenden Oper‘ (*Gördülő Opera*)<sup>57</sup> waren die Budapester Theater von der Bespielungspflicht entlastet. Das neu eingerichtete fahrende Dorftheater musste in ländlichen Regionen, verpackt in klassische und unterhaltende Stücke, den Kommunismus propagieren. Es führte nebst Shakespeare und Molière Operetten vor allem parteipolitischen Charakters auf. (Vogl 1966: 40)



**Fotos 9, 10** Mit der Kultur für den Sozialismus: Die ‚Rollende Oper‘ (1948) – das ‚Staatliche Dorftheater‘ (1951)

Die Lasten der kulturellen Mission waren ungleich verteilt. Infolge des starken Zentralismus herrschte für Jahrzehnte ein scharfer Kontrast zwischen Budapest als nationaler Theatermetropole mit einem facettenreichen Programm und dem kümmerlichen Provinztheater.

<sup>56</sup> Nach der Oktoberrevolution wurde Eger die Autonomie entzogen und dem Bezirk Miskolc überwiesen. In Nyíregyháza wurde ein weiteres Theater mit eigenem Ensemble 1981 bewilligt.

<sup>57</sup> Solche sozialistischen Errungenschaften wurden gerne quantitativ in Statistiken und nicht qualitativ gemessen. Die Abbildungen des Dorftheaters und der ‚Rollenden Oper‘ stellten Autobus- und Zugwagenreihen in die Szene, so dass gleichzeitig das Reisen und die in Zahlen messbaren Leistung betont wurden. (Siehe Fotos 9 und 10.)

Die staatliche Gleichschaltung aller Theater brachte aber auch Positives mit sich, für die, die in der Hierarchie unten standen. In der sozialen Struktur des Theaters profitierten vor allem die Arbeitnehmer im Theater von der staatlich gesicherten Finanzierung. Die Theaterschaffenden haben damit zum ersten Mal eine vorher fast unbekannte finanzielle Sicherheit gewonnen. Löhne wurden langfristig gesichert, gepaart mit sozialen Leistungen wie Alters- und Krankenversicherung und streng festgelegtem, aber doch zugelassenem Extrainkommen durch Auftritte außerhalb des Ensembles z.B. auf Parteifesten und Varieté-Abenden, bei Filmrollen und Arbeit im Rundfunk. Diese soziale Sicherheit war in der ungarischen Theatergeschichte einzigartig und bis dahin unbekannt. Dieser Fakt wurde in den offiziellen Erklärungen für die Verstaatlichung auch als Befreiung aus der „Knechtschaft durch das Kapital“ (Vogl 1966: 20) geschildert. Die Bedeutung dieser sozialen Sicherheit im Theatersystem ist noch mehr zu verstehen, wenn man bedenkt, dass zur gleichen Zeit Bauern und Arbeiter in der Landwirtschaft aus dem Kreis der Alters- und Krankenversicherten ausgeschlossen waren. (Romány 1998, Varga 2007) Positiv in der Bilanz der Periode sind die erreichten Zuschauerzahlen: zwischen 1950 und 1955 stieg die Zahl der Theaterbesucher von 3 auf 6,7 Millionen und stabilisierte sich 1960 bei ca. 6 Millionen. Zwar war die hohe Besucherzahl eine Konsequenz der verbilligten Preise, vermehrt kostenlosen Vorstellungen und des organisierten (obligatorischen) Theaterbesuches, doch konnten Ensembles sich endlich in einzelnen Spielstätten etablieren und ein stetes Publikum anziehen.

Während die offizielle Theatergeschichte der Zeit eine dichotome, von der Dialektik durchdrungene Theaterwelt mit untauglichem „kapitalistischen“ und beispielhaftem „kommunistischen“ Theater schildert, charakterisierte Ferenc Vogl<sup>58</sup> die Theaterunternehmen zwischen 1945 und 1949 weniger als politisch denn geschmacklich-wirtschaftlich zusammengewürfelt auf dreierlei Weise: als „traditionsreiche Budapester Privat Bühnen“, „Spekulantentheater“ und „avantgardistische Bühnen“. Letztere wurden nach Vogl „von Idealisten gegründet“ und sollten auf Gleichgültigkeit seitens des Publikums stoßen. (Vogl 1966: 14) Während der Ausdruck „avantgardistisch“ von der ästhetischen Überzeugung einer Gruppe von Theatermachern zeugt, vereint der Begriff „traditionsreich“ eher alle Theatergenres der Vorkriegszeit von Kabarett über das Lustspiel und die Operette bis zum bürgerlichen Bildungstheater. Da die Theaterunternehmen der Vorkriegsperiode tatsächlich

---

<sup>58</sup> Sándor Gulyás (1925-?), Dissident des 1956er Aufstandes, absolvierte eine Regielehre an der Budapester Theaterhochschule und siedelte 1956 nach Saarbrücken um, wo er Romanistik, Germanistik und Theaterwissenschaften studierte. 1961 erhielt er für seine Arbeit über das ungarische Theater den Dokortitel. Alle Angaben nach *Nyugati Magyar Irodalmi Lexikon és Bibliográfia* <http://mek.oszk.hu/04000/04038/html/g.htm> (1.11.2013)

ein buntes Repertoire aufführten, sprechen Vogls Benennungen für die Kontinuität in der Repertoirebildung und im ästhetischen Bereich. Vogl hebt dabei hervor, dass der starke Starkult der vorangehenden Periode erhalten blieb und traditionsgemäß nicht das Repertoire, sondern die zur Verfügung stehenden Stars weiterhin einen Einfluss auf die Einnahmen ausübten. Die Veränderung im Repertoire und im Ästhetischen erscheint daher aus historischer Perspektive als prozessual und kontinuierlich.

Ein neues Element des Repertoires war jedoch die sozialistische Thematik. Mit der steigenden Zahl verstaatlichter Theater wuchs auch die Anzahl der politischen Tendenzdramen. Laut Vogl waren Theater, die vor 1949 staatliche Finanzmittel in Anspruch nehmen konnten, gezwungen, Tendenzdramen zu spielen. (1966: 19) Ab 1949 veränderte sich das Repertoire infolge des politischen Drucks. Nun war der Spielplan wenn auch nicht in Verordnungen festgehalten, so doch durch die Partei und das Ministerium vorbestimmt. D.h., die Theater waren theoretisch in der Stückwahl frei, praktisch bestimmte diese die Partei. „Oben“ wurde entschieden wie die Zusammenstellung aus klassisch-ungarischer, zeitgenössisch-sozialistischer (aus Ungarn und den Bruderländern) und progressiv-bürgerlicher Dramatik im jeweiligen Theater sein sollte. Die Dramatik mit besonderem Augenmerk auf Tendenzstücken aus eigener Produktion oder aus den sozialistischen Bruderstaaten genoss Vorrang. Die ideologische Spielplangestaltung blieb bis zur Mitte der 1980er Monopol der Partei.

Der Schritt zum zentral verwalteten Theaterleben zeitigte im künstlerischen Bereich die gleichen Folgen wie in der Privatwirtschaft. Die Einführung der Planwirtschaft gegenüber der Marktwirtschaft lockerte einerseits die Eigenverantwortung der Unternehmensführung, andererseits wurde durch die Einschränkung der Freiheit die Selbständigkeit und letztendlich die künstlerische Kreativität behindert.

### 1.3 Institutionshierarchie: Die Position der Musikbühnen in der zentralisierten Theaterstruktur

Die Umstrukturierung, die den Zugang zur Kultur erleichtern sollte, diente allein der Zentralisierung. Budapest, wo die Theaterinfrastruktur bis zum II. WK am besten ausgebaut war, wurde in seiner zentralen Position gestärkt. Hier wurden nun die Funktionen streng festgelegt und jeweils einem Theatergebäude zugeordnet. So entstanden z.B. das ‚Theater der Pioniere‘ (*Úttörő Színház*, 1949-1952) und ‚das Theater der Volksarmee‘ (*Magyar Néphadsereg Színháza*, 1949-1960) nach sowjetischem Vorbild – Letzteres im Gebäude des ‚Lustspielhauses‘ (*Vígyszínház*), das einst das Wahrzeichen des ungarischen bürgerlichen Theaters war und Autoren wie Ferenc Molnár entdeckte und aufführte. Ersteres bot politisch vorbestimmte Erbauung der Jugend, Letzteres den Volksarmeeangehörigen an. Das *Nationaltheater* war emblematisch der Aufführungsort russischer Klassiker und sowjetischer Errungenschaften im Drama, während in der Vorkriegszeit eine Shakespearetradition prägend gewesen war. Es sicherte der Parteipolitik ideologisch abgesicherte Botschaften im Medium Theater durch die Bevorzugung sowjetischer Vorbilder und zeitgenössischer Parteidramatik. Das *Madách Theater* führte ebenfalls sozialistische Themen auf und war nebst dem Nationaltheater auch die Ausbildungsbühne der neugegründeten Theaterfachhochschule. Dem Zentralisierungswahn erlegen beherbergte die Hauptstadt nun vorläufig<sup>59</sup> die zwei Musikbühnen des Landes, das Opernhaus, das ‚Operettentheater der Hauptstadt‘ und das ‚Staatliche Puppentheater‘.

Das Literaturtheater mit zensurierter Vorlage genoss dem Musik- und Puppentheater gegenüber Vorrang. Obwohl die Musiksparte, besonders die Operett mit dem Ende des Stalinismus und der schonungslosen Zentralisierung rehabilitiert wurde, war das Sprechtheater noch jahrzehntelang hierarchisch organisiert. Strikt gesehen gehörte das Musiktheater, das Oper, Ballett, die Mischform Operette und nun auch Volkstanz umfaßte, gar nicht mehr zum eigentlichen Theaterwesen, da es in die Befugnis der Musikabteilung des

---

<sup>59</sup> Debrecen konnte ab 1952, Szeged 1954 und Pécs 1959 erst nach dem Aufstand erneut die Sparte Oper einrichten. In Debrecen kämpfte die Sparte ständig mit Personalmangel. (Tallián 2003: 364-366, Bényei 1976: 216.)

Bildungsministeriums gehörte.<sup>60</sup> Die Funktionen Musik- und Sprechtheater erwiesen sich jedoch in vielen Fällen und vor allem auf dem Lande als untrennbar.<sup>61</sup>

Das Budapester Opernhaus wurde zum Symbol des „demokratischen Zentralismus“<sup>62</sup> in der ungarischen Musiksparte. Bereits Miklós Radnai (1892-1935), der künstlerische Leiter in der Oper vor dem II.WK, wollte damals die Budapester Oper als Zentrale für das Musiktheater in Ungarn durchsetzen und die Provinzspielstätten im Stagione-System vom Budapester Haus bespielen lassen. Davon sollten die Provinztheater betreffend Aufführungsqualität, die Budapester Oper betreffend Rentabilität profitieren. Sein Konzept scheiterte an den ländlichen Theaterhäusern, die wie z.B. Kőszeg sich von der Wiener Volksoper bedienen ließen. Nun setzten die Kommunisten Radnais Idee für ihre Zentralisierungszwecke nach sowjetischem Muster um. (Tallián 2003: 356)

Als repräsentatives Haus sollte es qualitativ anspruchsvolle Stücke ausführen und ab 1949 alle Provinztheater und in Budapest das *Városi* (auch *Erkel*, Städtisches / Erkel') Theater<sup>63</sup> bespielen, das seit einigen Jahren in einer konzeptionellen Krise steckte. Die 1948 in Zusammenarbeit mit dem MÁV (*Magyar Állami Vasutak*, ‚Ungarischen Staatsbahnen‘) ins Leben gerufene sog. ‚Rollende Oper‘ (*Gördülő Opera*) sollte Provinzspielstätten (Theater ohne eigenes Ensemble, Kultur- oder sog. Dorfhäuser) mit qualitativ gesicherten Vorstellungen beliefern. Jedoch führte die Rücknahme der eigenen Opernbemühungen auf dem Lande dazu, dass die Position der Operette auf dem Lande gestärkt, die der Oper geschwächt wurde. Die Künstler zogen nach Budapest; regelmäßige Opernausführungen, die zur Erhöhung der Zuschauerzahlen nötig gewesen wären, blieben aus, und das Publikum entfremdete sich von der Gattung. (Tallián 2003: 368-70)

Die untersten Posten in der Theaterhierarchie wurden durch Ballett, Operette und zuletzt vom Volkstanz besetzt. Alle drei wurden gleichermaßen der Zentralisierung und der sowjetischen Bevormundung unterzogen.

---

<sup>60</sup> Wie bereits in der Einführung erwähnt, gehörten diese Gattungen nach allgemeiner abendländischer Auffassung zur Musiksparte. Vergleiche Fischer-Lichte (2012:19 )und Brandstetter in *Theatertheorie* (2005: 329).

<sup>61</sup> Die Spielpläne von Szeged und Pécs zeugen von einem regen Operettenleben im Stadttheater. Acht Neuaufführungen von fünfzehn waren z.B. in der Saison 1949/50 im Szegeder Theater Operetten. (Nádor 1995 [b]: 105; Gyémánt 2008: 63-64.)

<sup>62</sup> Das Prinzip des demokratischen Zentralismus wurde von Lenin für die Kommunistische Partei entwickelt. Es wurde die Grundlage der Herrschaftssysteme der realsozialistischen Staaten.

<sup>63</sup> 1951 schlug das Ministerium vor, das *Városi* Theater in die Verwaltung der Oper zu übernehmen. Siehe MOL 276.f.86.cs. / 79.ö.e./27 lap/2.

Die spärlichen ländlichen Balletttruppen<sup>64</sup> wurden aufgelöst. Das nun einzige Staatsballett des Staatlichen Opernhauses, das bis jetzt im Zeichen der Wiener italienischen Balletttradition gestanden hatte und mithilfe von Jan Cieplinski (1900-1972)<sup>65</sup> und Gyula Harangozós (1908-1974)<sup>66</sup> romantischen und modernen Choreografien an einem eigenständigen Stil arbeitete, wurde mit der „brüderlichen Hilfe der sowjetischen Ballettgenossen“ (Shay 2002: 65) auf die Schiene der russisch-sowjetischen Balletttradition gestellt. Der 1947 in Budapest gastierende sowjetische Tänzer Mihail Gabovic setzte an den ungarischen Choreografien Thematik und „billige Lösungen“ aus. Der als krankhaft erotisch abgestempelte ‚Wunderbare Mandarin‘ (Ch. Harangozó, M. Bartók) musste aus dem Repertoire entfernt werden.<sup>67</sup> Das Repertoire wurde zugunsten russisch-sowjetischer Choreografien, u.a. *Der Nussknacker* (Ch. W.I. Wainonen, M. Tschaikowsky, 1950), *Schwanensee* (Ch.: A. Messerer, 1951) sowie der obligatorischen heroischen Ballette *Die Flamme von Paris* (Ch.: W. Wainonen, M. B. Assafjew, 1950), *Die Fontaine von Bachtchissarai* (Ch.: R. Sacharov, M. Assafjew, 1952) und *Gajaneh* (Ch.: N. A. Anissimowa, M.: A. Chatschaturjan, 1959) umgestellt. Diese für alle Bruderstaaten verbindlichen Ballettwerke beanspruchten einen großen, technisch ausgefeilten Ballettkorps. Mit der Saison 1949/1950 kamen Wassilij Wainonen, russisch-sowjetischer Choreograf und Ballettmeister, und seine Frau Klavdia Armassewskaja nach Ungarn, mit ihnen die russisch-sowjetische Ballettschule. Im Unterricht wurde die Waganowa-Methode alleinherrschend. (Fuchs [b] 2003: 411-2) Im Gleichklang mit der sowjetischen Bühnenpraxis

---

<sup>64</sup> Nachdem Ungarn Kolozsvár (Cluj) an Rumänien abtreten musste, floh die Clujer Ballettgruppe nach Szeged. 1949 wurde die Szegeder Balletttruppe mit je sechs männlichen und weiblichen Tänzern in Debrecen engagiert. Taar (1976:169) listet die Ensemblemitglieder zwar auf, erwähnt aber ihre Aufgaben nicht. Was aus den Ensemblemitgliedern wurde, lässt sich nicht rekonstruieren. Sicher ist, dass Debrecen, das seit 1952 wieder selbständig Opern aufführte, keine qualitativen tänzerischen Aufgaben parat hatte, weil die Opernsparte stets an der Grenze ihrer künstlerischen Möglichkeiten agierte, z.B. stützte sie sich ohne eigenes Orchester auf das einzige Debrecens, die Philharmonie der Staatsbahnen (*MÁV Filharmónikus Együttes*). Bis 1963 gab es hier keine ernannte Leitung für die Musiksparte. Wahrscheinlich halfen die Tänzer in den Operetten aus. In den Sechzigern soll das Tanzensemble sechs Mitglieder gezählt haben. Ein Tanzensemble mit unbestimmtem Profil existierte ab 1954 erneut in Szeged, ab 1959 in Pécs. Siehe u.a. *Táncművészet (Tm.)*, No. 1 (1955): 180. Leider wurde hier auch nichts über das tänzerische Profil erwähnt.

<sup>65</sup> Der polnische Choreograf und Tanzpädagoge choreografierte 1931-1934 und 1943-1948 für das Ballettensemble der Budapester Oper. Da Miklós Radnai die Truppe in Richtung *Ballets Russes* lenken wollte, engagierte er den Diaghilev-Tänzer Cieplinski.

<sup>66</sup> Nach seiner Solistenkarriere debütierte Gyula Harangozó 1936 als Choreograf mit *Csárdajalanet* (‚Wirtshauszene‘, M. Hubay). 1950-1960 war er Ballettdirektor des Staatsballetts. Er war ein ausgezeichneter Charaktertänzer und Pantomime und tanzte 1931 die Titelrolle in der Aufführung von *Csodálatos mandarin* (‚Wunderbare Mandarin‘, M. Bartók). Er setzte sich später als Choreograf mehrmals mit Bartóks Pantomimen auseinander. (Fuchs [b] 2003: 408-10, *Mtl.* 2008: 76-7, 114-5, 120-4, 146) (*Mtl.* 2008: 76)

<sup>67</sup> Nach dem Besuch des sowjetischen Komponistenverbands wurde der ‚Mandarin‘ in Ungarn endgültig verboten. (Lobanova 1996: 11) Die politische Entspannung und die Lockerung der sowjetischen Vormundschaft symbolisierte die erneute Zulassung des ‚Wunderbaren Mandarins‘ (M. Bartók, 1956).

musste Gyula Harangozó, Leiter des Ballettensembles und Hauschoreograf seit 1936 seine bisherigen Einakter in abendfüllende Ballette mit drei Akten nach sowjetischer Vorlage umgestalten. So entstand *Coppélia* (M. Delibes, 1952), und aus der früheren Choreografie *Csárdajelenet* (‚Wirtshausszene‘, M. Hubay, 1936) wurde die nun um drei Auftakte erweiterte *Keszkenő* (‚Brauttüchlein‘, M. Kenessey, 1951). Harangozó, der an der Etablierung eines nationalen Tanzstils im Ballett arbeitete, musste allmählich die aus der Volkskunst entliehenen Themen den neu eingerichteten Volkskunstensembles überlassen und sich den heroischen Balletten widmen.



**Foto 11, 12** Wainonen–Asafiew: *Die Flamme von Paris* mit Zsuzsa Kún, Győző Zilahy, Viktor Róna, Adél Orosz, Gabriella Lakatos (Ballettensemble der Ungarischen Staatsoper, 1950) – Juri Miljutin: *Unruhiges Glück* (1959)

Durch die Einstellung der Musikbühnen auf dem Lande sollten statt Wiener Operetten nun sowjet-realistische den Programmplan der einzigen Operettenspielstätte (Budapester Operettentheater) dominieren.<sup>68</sup> Die Operette war im ungarischen Theater so fest verankert, dass sich die eigene bürgerliche Aufführungskonvention nicht so leicht wie beim weniger etablierten Ballett durch sowjetische Stücke ersetzen ließ.<sup>69</sup> Die Begründung für das Überleben dieser typischen Geschäftstheatergattung sieht, trotz vernichtender Rhetorik der Parteiideologie, Heltai (2007: 85) darin, dass diese Gattung die Hoch- und Populärkultur in

<sup>68</sup> Das als Bildungstheater konzipierte ‚Staatliche Dorftheater‘ führte auch gern Operetten auf. (Vogl 1966: 39)

<sup>69</sup> Die erneute Aufführung der Operette *Csárdáskirálynő* (‚Tschardasfürstin‘, 1950, Operettentheater, Budapest) gilt als Durchbruch in der verödeten Theaterlandschaft. (Vogl 1966: 44, Heltai 2007, Rátonyi 1984: 280-344) Nach anfänglicher Streichung von allerlei Stücken der Vorkriegsperiode vom Spielplan wurde sie unter Zustimmung der Theaterleiterin Margit Gáspár mit überwältigendem Publikumserfolg wieder in Budapest dargeboten. Damit wurden die bewährten Stücke teils aus politischer, teils aus wirtschaftlicher Überlegung rehabilitiert und auch von den Parteifunktionären gern besucht.

sich vereinigen konnte, indem sie sehr verschiedene Publikumsschichten dank ihrer komplexen intertextuellen Struktur ansprach. Davon leitet Heltai nebst der großen Popularität auch das politische Interesse der Machthaber an der Operette ab. Um das Überleben der Gattung zu rechtfertigen, konstruierte man einen Ursprungsmythos, der die Wurzeln des Genres ferner als in der Antike, im alt-ägyptischen Zeitalter entdecken sollte. (Heltai 2007)

Ein Grund für die Duldung von Operettenaufführungen auf den regionalen Provinzbühnen, u.a. im Rahmen von Stadttheatern, Kulturhäusern oder politischen Kultureinrichtungen sowie Laientheater kann folglich gewesen sein, dass sie als effektives Propagandamittel geschätzt wurden, da sie breite Publikumsmassen erreichen konnten. Daher hat man die Operette u.a. als Projektionsfläche für politische Botschaften weiterhin sowohl in der Provinz als auch im Zentrum geduldet oder sogar bevorzugt. Die Libretti der Operette konnten an die politischen Aktualitäten flexibel angepasst werden. Diese Flexibilität im Text war schon immer eine Eigenart der Operette, da sie auf zeitgemäße Pointen baut. Die politische Aktualisierung der Textvorlage war daher der Kompromiss, damit man die bewährten Stücke auch in dieser Periode auf dem Spielplan behalten konnte. Die Operetten- und Singspiele erwiesen sich als unverwundlich, sodass der Volkstanz, der nun auch nach sowjetischem Vorbild umorganisiert wurde, reichlich aus deren Konventionen schöpfen konnte.

Während das Institutionssystem des Berufstheaters in Budapest konzentriert wurde, spielten die sog. Kulturgruppen (Laientheater oder Liantanzgruppe eines Provinzkulturhauses) eine wichtige Rolle in der Ersetzung der Musiksparte auf dem Lande. Dank der landesweiten Verbreitung der Laiengruppen sozialisierten sie die Massen für das Musiktheater. (Siehe Fotos 13-15) Mehrere Trachten-, Sing- und Tanzvereine, die in den 1950ern zu Laienkulturgruppen umfunktioniert worden waren, berichteten von den Aufführungen von Operetten und Singspielen (mit und ohne Tanzeinlagen). Die Volkstanzgruppe des Gymnasiums *Ignác Gőgös* in Dombóvár, Südungarn führte z.B. Kodály's *Székelyfonó* („Spinnstube: Ein ungarisches Lebensbild aus Siebenbürgen“) mehrmals auf. (Tüskés 2010: 66, Bogár [s.d])<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> Elemér Muharay (1901-1960, siehe Kapitel 1.4.3.2), der die Trachtenvereine (1951-1956) neu organisieren soll, wollte vor dem II. WK nach deutschem und französischem Vorbild das Theaterspiel durch die Folklore erneuern. Diesen Ansatz musste er in der sozialistischen Theaterstruktur aufgeben, er konnte ihn jedoch in die Trachtenvereine (dörfliche Kulturgruppe oder Liantanzgruppen) retten. Mit der Unterstützung eines Ethnografen stellten die Laiengruppen dramatisierte Balladen, Gebräuche oder Märchen und Volkstänze auf die Bühne. (*Mtl.* 2008: 144)





**Foto 13, 14** Das ‚Turaer Volkskunstensemble‘ (*Turai Népi Együttes*) des Kulturhauses aus Tura (1952) – ihre Aufführung ‚Das Dreimädelhaus‘ (*Három a kislány* von Henrik Berté, Kulturhaus in Tura, 1954 oder 1955)



**Foto 15** Volkstanzgruppe *Mecsek*, Pécs, *Itt élned halnod kell* (‚Hier musst du leben oder sterben‘, Ch. Antal Simon, M. József Kincses, 195?)

## 1.4 Volkstanz im Theaterfeld

### 1.4.1 Die Verdrängung verschiedener ungarischer Bühnentanzformen

Selbstverständlich gibt es einen solchen Hörer, der uns von seinem für [das Radio] unbegreifbaren Wunsch schreibt, dass er am Morgen nicht den Chor aus Voronež hören will, sondern Gitarrenklänge aus Hawaii. Unsere Antwort lautet einfach: Wir versuchen das Programm an die Mehrheit anzupassen und wir, denen der Voronežer Chor gefällt, sind in Überzahl. [...] Wir haben uns um „Die schäumenden Wellen der Wolga“ gekümmert, bald wird das Lied wieder zu hören sein – das wollten wir I.N. nach Szeged, Somogyitelep ausrichten. [...] (Auszug aus dem Programmmanuskript der Sendung „Gestalte unser Programm mit (*Szerkeszd te is műsorunkat*, auf Radio Kossuth, 9.10. 1949, 18.30–18.55. In: Szabó 1987: 33)

Wenn der Bühnenvolkstanz der 1950er behandelt wird, ist es wichtig zu verstehen, welche Auswirkungen die politische Abhängigkeit auf die Tanzbühne hatte. Wie bereits im Kapitel 1.3 geschildert wurde, verdrängten Tendenzdramen, sowjetisch Heldenballette und Bejahungsoperetten konventionelle Stücke. Zur Schilderung des Volkstanzverständnisses muss zuerst die omnipräsente Auswirkung ausländischer, vor allem sowjetische Volkskunstensembles in der ungarischen Bühnenlandschaft ausgeführt werden. Parallel zur Machtkonzentration und Verstaatlichung überfluteten Gesangs-, Tanz- und Musikaufführung den Zuschauer.

Den Berichten der ungarischen Nachrichtenagentur (*Magyar Távirati Iroda*, MTI) zufolge trat im August 1945 das ‚Ukrainische Staatliche Gesangs- und Tanzensemble‘ zuerst im Stadttheater (*Városi Szh.*) und im Budapester Hauptsitz der Roten Armee (*Vörös Hadsereg székháza*, einst *MÚOSZ székház*, ‚Landesverband der Ungarischen Journalisten‘, Andrassy út 101) auf. Es ist bekannt, dass das ‚Gesangs- und Tanzensemble der Sowjetarmee‘ (im Deutschen auch als *Alexandrow-* oder *Rote-Armee-Ensemble* bekannt<sup>71</sup>) mit der Front reiste und wahrscheinlich bereits im Winter 1944-45 in Ungarn residierte.<sup>72</sup> Wenige Monate darauf, im Januar 1946 erntete Igor Moissejews Ensemble, das ‚Sowjetische Staatliche

---

<sup>71</sup> Der volle Name des Ensembles veränderte sich im Laufe der Jahre mit der Neupositionierung in der sowjetischen Hierarchie: „Akademisch“, „Stalin- und Leninpreisträger“, „Roten-Banner-Träger“, „Volkskünstler der RSFSR“, „verdienter Künstler“ drückten den Rangzuwachs im Namenszusatz aus. Literatur über das Alexandrow-Ensemble findet man meistens unter dem Namen *Krasnoznamennyj imeni A.V. Aleksandrova ansambly pesni i plâski sovjetskoj Armii* (‘Das Roter-Banner-Träger A. W. Alexandrow Gesangs- und Tanzensemble der Roten Armee’).

<sup>72</sup> Die in diesem Abschnitt zitierten Gastauftritte in Ungarn wurden anhand folgender Quellen zusammengestellt: MTI-Archiv ([www.mti.hu](http://www.mti.hu)); *Táncművészet* (*Tm.*, 1951-1956); *Táncművészeti Dokumentumok* (1985, Jakabné); Béres (1990), Breuer (2000), Fuchs (2003/a). Die Liste der Gastspiele ist wahrscheinlich nicht vollständig.

Volkstanzensemble', zuerst in der Budapester Oper, dann vor einem größeren Publikum im Stadttheater Beifall. Moissejews Ensemble gab 1949, im Frühling 1951 und 1953/1954 weitere Gastspiele in Ungarn.<sup>73</sup> In der Oper und im Stadttheater wurde das Alexandrow- Ensemble 1947 präsentiert,<sup>74</sup> und noch im selben Jahr konnte man im *Vígyszínház* ('Lustspielhaus') die sowjetischen Balletttänzer Olga Lepschinskaja, Juri Kondratov und P.A. Gussev bewundern.



**Foto 16, 17** Berjoska-Ensemble und Alexandrow-Ensemble in Budapest, 1949

1949 war nicht nur das Jahr der politischen Wende und der Verstaatlichung: im August fand das Weltjugendtreffen in Budapest statt, das gleichzeitig ein (Volks-)Tanzfestival beherbergte. Berufs- und Laienensembles aus mehr als zwanzig Ländern besetzten die Margareteninsel, die Burg und den Heldenplatz. Die größte Delegation sendete selbstverständlich die Sowjetunion, zu deren Reihen auch solche Ballettsterne wie Maija Plissezkaja oder Jurij Kondratow gehörten. Hier konnte man das *Berjoska* Frauenensemble (im Deutschen auch als *Beryozka* und *Berezka* bekannt) aus Moskau zum ersten Mal und das Alexandrow-Ensemble erneut bewundern. Das sowjetische Programm war das umfassendste: neben Ballettsolos und -duos aus Sowjet-Balletten wie *Flammen von Paris* oder *Schwanensee* waren ein Walzer, der *Gopak* aus *Taras Buijba*, der *Zang* aus Usbekistan (in Izmailova Galjas Aufführung), georgische Männertänze und Akrobatik des ‚Staatlichen Estradenensembles‘ zu sehen.<sup>75</sup>

<sup>73</sup> 1954 nach Angaben der Ensemblewebseite, 1953 nach *Táncművészet* No. 3 (1954): 65.

<sup>74</sup> Das *Alexandrow-Ensemble* reiste mit der Front, mit der Roten Armee. Dieser Fakt wird oft in ungarischen Erinnerungen hervorgehoben, jedoch konnte kein Dokument für Auftritte 1944 oder 1945 vor nicht der Armee Angehörigen gefunden werden. In *Tm.* No.7 1953 berichtete Körtvélyes über ein Gastspiel des Chor- und Tanzensembles der Sowjetarmee. Als Orchester- und Chorleiter wurden B.A. Nikasorow und S. M. Sakow angegeben, nicht aber Alexandrow.

<sup>75</sup> Das Festival wurde hauptsächlich von kommunistischen Ländern dominiert, aber nicht nur diese nahmen daran teil. Emma Lugossy listet Tanzensembles aus Albanien, aus Griechenland, aus Bulgarien, Rumänien, der Tschechoslowakei, Polen, China, der Mongolei, Korea, Indonesien, India, Nigeria, Madagaskar, Österreich, aus

Noch im gleichen Jahr waren nebst dem *Gawrilow-Ensemble* und dem *Staatlichen Tanzensemble Georgien* der Choreograf Wainonen und Michail Gabovich zu Besuch und ein mit Igor Moissejew geführtes Gespräch erschien in der Zeitung *Táncoló Nép* ('Tanzender Volk').<sup>76</sup>

1950 war ein besonders reiches Jahr an ausländischen, vor allem an sowjetischen Volkstanzgastspielen. Die Oper, dann das Operettentheater zeigten in Budapest (*Fővárosi Operettszínház*) das 'Ensemble der Sowjetischen Luftwaffe'. Das 'Pjatnitski Chor- und Tanzensemble' und Wladimir G. Sacharow (1901-1956), Chorleiter und Komponist der meisten „Volkslieder“ im Repertoire des Chors hielten sich im Frühling 1950 in Ungarn auf. Sie besuchten zuerst die Fabrik *Vörös Csepel* ('Roter Csepel') im Februar, dem Monat der Sowjetisch-Ungarischen Freundschaft und in März traten sie in Debrecen auf. 1957 kehrte der Chor erneut zurück. Die Meinungen über Sacharows künstlerische Arbeit gehen in verschiedenen Berichten auseinander: András Béres, Leiter des ersten Komitatsvolksensembles, äußerte sich anerkennend über Sacharow; er war ihm dankbar, weil er die Gründung des Debrecener Volksensembles unterstützte. (Béres in *Hajdú Bihari Néplap* 09.03. 1950) János Breuer (2000) kritisiert dagegen Sacharow stark für das als Original vorgetragene, allerdings am eigenen Schreibtisch geschriebene Programm und für fehlende Kenntnisse der Folklore jenseits der Karpaten. Über den Auftritt referierte die Zeitschrift *Film-Színház-Muzsika* (Zeitschrift für Film, Theater und Musik), da es noch eine Weile dauerte, bis der 1957 aufgelöste Tanzverband erneut arbeitsfähig wurde und eine eigene Zeitschrift erhielt. Nebst den sowjetischen Ensembles gastierten 1950 aus Rumänien das 'Ensemble des Gewerkschaftsrates' und das 240 Mitglieder große 'Staatliche Kunstensemble' sowie koreanische und albanische Volkstanzensembles.<sup>77</sup> Im Februar 1952, dem Monat der Sowjetisch-Ungarischen Freundschaft war das 'Uraler Staatliche Russische Volkskunstensemble' zu Besuch. Auffallend ist, dass die großen Staatsensembles nicht nur in prominenten Spielstätten der Hauptstadt sondern auch auf dem Lande auftraten sowie am

---

Finnland, Schweden, Norwegen, Dänemark, Israel, Schottland und Ungarn auf. Wie Lugossy bemerkt, war das Treffen „von großer Bedeutung sowohl kulturpolitisch als auch künstlerisch, aber besonders aus der Perspektive des Tanzes war es lehrreich. [...] Mit modernen Mitteln haben wir die Sammelarbeit ausgeführt[.]“; allerdings wurde von den Sowjetrussen nur die Estrade-Akrobatik und den Tod des Schwanes aus 'Schwanensee' gefilmt. (Lugossy 1950: 14)

<sup>76</sup> Michail Gabovich (1905-1965) spielte nach dem Abschluss der Moskauer Choreografischen Schule die Hauptrollen in den großen sowjetrussischen Balletten wie *Romeo und Julia* oder *Schwanensee* im Bolschoi-Theater. Später wurde er Lehrer, dann Leiter der Choreografischen Schule in Moskau und schrieb das Buch 'Die Ballettschule des Großen Theaters' (Co-Autorin J. Botscharnikowa, auf Deutsch beim Verlag für Fremdsprachige Literatur 1950 erschienen). ([www.academic.ru](http://www.academic.ru), 1.8.2013)

<sup>77</sup> 1947 gab es schon rumänische Gastspiele in Budapest im Rahmen einer rumänischen Kulturwoche.

ungewöhnlichen Spielorten wie Fabrikbühnen schwerindustrieller Zentren. Die Zeitschriften *Tánc* (Fachzeitschrift für Tanz) und *Film-Színház-Muzsika* waren von Bildern über die Auftritte der verschiedenen Volkstanzgruppen überflutet, die Berichterstattung im Kinosaal brachte regelmäßig kurze Ausschnitte und das Radio sendete nicht zu jedermanns Freude wie das Eingangszitat verriet, Vertonungen aus dem fremden Sowjetreich. Die politisch-ideologische Rolle des Volkes im künstlerischen Schaffen und erst recht beim Aufbau einer neuen Gesellschaft musste wohl flächendeckend präsentiert werden.

Als sowjetisches Vorbild für die ungarischen Profi-Ensembles gelten in der ungarischen Tanzgeschichtsschreibung vor allem die Mehrspartenensembles ‚Staatliches Akademisches Volkstanzensemble‘ (im Ausland als *Moissejew-Ensemble* bekannt), der ‚Staatliche Akademische Pjatzniki-Chor‘, das ‚Gesangs- und Tanzensemble der Sowjetarmee‘ sowie das ‚Gawrilow-Ensemble‘ und des *Berjoska*<sup>78</sup>. (Maács 1962, Jakabné 2009) Während die früheren ausländischen Tanzvorbilder, die modernen Tänzer oder Uday Shankar und La Argentina im Bereich der Folklore eher mit solistischen Programmen vertreten waren, präsentierten diese Volkstanzensembles den Volkstanz als Massenereignis. Die Gastauftritte der Ballett- und Volkstanzensembles der Brudervölker, vor allem der Sowjetunion, verdrängten den solistischen modernen Tanz bis 1950 gänzlich von den ungarischen Bühnen. Zwar gab es bis etwa 1949 weiterhin Gastspiele moderner Tänzer wie Harald Kreutzberg (1902-1968) oder Janine Charrat (1924), doch überwogen sowjetische Ballett- und Volkstanzproduktionen im Gastspielprogramm. Mit der Verbannung und vollständigen Auflösung des ungarischen Ausdruckstanzes 1950 blieb der moderne Tanz, der bis dahin den Vorrang genossen hatte, dem Publikum vorenthalten.<sup>79</sup>

Die Zeitungsartikel berichteten den politischen Erwartungen entsprechend höchst enthusiastisch über diese Gastauftritte. Einerseits ist den sehr positiven Kritiken nicht gänzlich zu trauen, weil die ideologische Färbung der Berichte wegen des herrschenden prosowjetischen politischen Klimas nicht wegzudenken ist; die Rekonstruktion der ungarischen Rezeption sowjetischer Gastspiele ist daher schwierig. Andererseits standen alle diese sowjetrussischen Ensembles auf einem handwerklich hohen Niveau. Das technische Können der sowjetischen Tänzer kann nicht bestritten werden. Der Regisseur József Ruszt,

---

<sup>78</sup> 1948 gründete Nadežda Nadeždina in Moskau den Frauenchor Berjoska, der Frauenchöre und -reigen zuerst mit einem Repertoire aus Voronež zeigte. Allerdings wurde das Programm bald erweitert und ab den 1960ern gesellten sich männliche Tänzer zum Frauenensemble. Bei Beschreibungen aller Chöre wird immer der regionale Bezug betont, der später mit dem quantitativen Expandieren einherging.

<sup>79</sup> Für die Gastspiele moderner Tanzkünstler und deren Rezeption in Ungarn sowie die Schwerpunkte der Kritiken der Zeit siehe Fuchs (a) 2003: 104-105.



der die Laienszene mit seiner eigenartigen Regiearbeit prägte (siehe Kapitel 2.3.3.1), schrieb 1967 über Moissejews Ensemble in sein Tagebuch: „Es war das größte Erlebnis des Sommers. Die ästhetische Entzücktheit erzeugte in mir eine solche Spannung, dass ich bei jeder neuen Etappe mit meinen Tränen gekämpft habe.“ (Ruszt 2010: 130).<sup>80</sup>

Wenn man davon ausgeht, dass auch die im Volksgenre Tätigen eine auf der Balletttechnik basierende Ausbildung hatten und diese Choreografien hauptsächlich auf der Wirkung der tänzerischen Akrobatik, dem steigenden dramatischen und musikalischen Tempo und der geometrisierten Massenszene aufgebaut waren, konnte man sich des Publikumserfolges trotz der sowjetischen Besetzung Ungarns ziemlich sicher sein. Gerade Anfang der 1950er muss diese Art der Bühnenbearbeitung des Volkstanzes Erfolg geerntet haben. Wenn sie in dieser Zeit wohl auch nicht mehr das Fortschrittlichste war, musste sie dennoch in breiteren Publikumsschichten den Geschmack getroffen haben. (Körtvélyes 1953). Das amerikanische Publikum z.B. empfing 1958 das Moissejew-Ensemble trotz der außenpolitischen Konflikte beider Weltmächte begeistert. (Shay 2002:1-2)



**Foto 18, 19** *Gopak* vom Staatlichen Volkstanzensemble Moissejew, 1955 – ‚Im Lager der Kuruc‘ vom Zentralen Kunstensemble des Innenministeriums Ungarns, 1955

#### 1.4.2 Einzug des sowjetischen Volkstanzensembles

Mit einer großen Anzahl an Aufführungen der sowjetischen Volkstanzaufführungen zog das sowjetische Volkstanzensemble in alle Satellitenstaaten ein. Es wurde zum verpflichtenden Vorbild aller Volkstanzgruppen im Ostblock. Dieses Phänomen der sowjetischen Kulturpolitik knüpfte im Grunde genommen an das folkloristische Interesse der bürgerlichen

---

<sup>80</sup> Nach dem US-Tournee (1958) schrieb der New York Times Kritiker John Martin: „No folk ever danced like this.“ Und in einer anderen Kritik: „We might [...] admit that the Russians are the dancingest people - or group of peoples – in the world. They took over the classic ballet - tutu, toeshoe and tour en l'air - generations ago; now they are setting up a similar monopoly in another field, that of the folk dance.“ (Martin in *New York Times* 20.4.1958). Nach Martin schloss das Ensemble das etwa dreimonatige Tournee mit \$ 1.600.000. (*New York Times* 27.6.1958.)

und feudalen Elite der Jahrhundertwende (19. Jh. / 20. Jh.) an und vereinigte in sich zwei Traditionslinien: erstens das russische Ballett und zweitens die Divertimenti in der Oper, die ab dem 18. Jh. vermehrt Volkslieder oder komponierte Bauerromanzen bedeuteten. Mit dem wachsenden Interesse an Volksmusik Ende des 19. Jh. vermehrten sich die Volksmusikkonzerte im Theater mit Gesangs- und Tanzsolisten (z.B. des Mariinsky-Theaters); Balalajka-Orchester und die dazu nötigen speziellen Schulen verbreiteten sich. (Olson 2004: 17-19)

Der sowjetische Volkstanz ist in den 1930ern aus der reichen russischen Balletttradition entstanden, dessen innovative Energie nebst den „weißen Balletten“ (u.a. *Schwanensee* oder *Nussknacker*) im Ensemble *Ballet Russe*, aber auch im neuen Bühnenvolkstanz einen weltweit erfolgreichen Ausdruck gewann. Das Ballett konnte nämlich trotz seiner unmittelbaren Verknüpfung mit dem Aristokratischen, das es zu bekämpfen galt, seine elitäre Stellung und politische Unterstützung in die neue politische Ära retten. Es war und blieb ein wichtiger Teil der repräsentativen Hochkultur, wodurch es politische Zwecke erfüllte. Dank der politischen Unterstützung wurden neben den existierenden weitere klassische Ballettensembles und Ausbildungsstätten in der ganzen Sowjetunion eingerichtet. Mit der Erweiterung des sowjetischen Interessengebietes wurden auch die russische Balletttechnik und ihre pädagogische Methode verbreitet, in dem die Mitglieds- und Satellitenstaaten der Sowjetunion verpflichtet wurden, das russische Repertoire und die Waganowa-Methode zu übernehmen. Parallel zu den neuen Ballettensembles entstanden die Volkskunstensembles, deren Tänzer ebenfalls in den Ballettschulen trainiert wurden.

Allem Anschein nach kreuzten sich die Wege des Ballett- und Laien-Chor-Enthusiasmus des frühen 20. Jh. Die Mehrsparten-Volkskunstensembles der Sowjetunion erwachsen in der Regel aus einem einfachen Laienchor. Der Gesang spielte eine nicht zu unterschätzende Rolle und wurde bereits an den Volksfesten im frühen sowjetischen Agitprop mit dem Tanz ergänzt. Der Etablierung der mitgliedstarken staatlichen Volkskunstensembles ging eine große Welle der Laienkulturwettbewerbe voraus. Allein 1936 sollen am Gewerkschaftsfestival etwa drei Millionen Amateure teilgenommen haben, die in den kurz davor gegründeten Betriebs- und Kolchoschöre bzw. -tanzgruppen tätig waren.<sup>81</sup> Infolge der Kulturwettbewerbe wurden Volksensembles zu Regel.<sup>82</sup> (John 2006: 119-23, Shay 2002: 66-68, Lobanova in *MGG*

---

<sup>81</sup> Angeblich soll selbst das NKVD (*Narodnyy Komissariat Vnutrennikh Del*, ‚Volkskommissariat für innere Angelegenheiten‘, Staatssicherheitsdienst der Sowjetunion) eine eigene Volkstanzgruppe gehabt haben. (Shay 2002: 64.) In Ungarn hatte der Staatssicherheitsdienst etwa 1947-1951 eine, siehe Kapitel 1.4.3.2.

<sup>82</sup> Sowohl in der New York Public Library als auch z.B. bei serhov.ru, auf der Webseite des Nordisch-Russischen Chores, findet man Verweise auf ein reges Festivalleben in der Sowjetunion, das sowohl in den

1998: 731, Isareva 1998: 443-446 und Souritz 1998: 473-474 in *International Encyclopedia of Dance*, Vol. 4 und 5.)

Nach Elizabeth Souritz' Lexikoneintrag in *International Encyclopedia of Dance* (473-474) sei der ‚Staatliche Akademische Pjatnitski Volkschor‘ (1911) der erste seiner Art in Russland gewesen. Dieser Voronežer Chor, gegründet von Mitrofan Pjatnitski, entstand aus einem Laienchor mit zwanzig bis dreißig Mitgliedern. 1936 wechselte er den Status und wurde professionell. Mit dem Status- und Chorleitungswechsel wurde das Repertoire auf Lieder über das sowjetische Leben umgestellt. 1938 wurde er zu einem Orchester erweitert und er nahm einzelne Tanzproduktionen, meist Soli der Chormitglieder, in das Gesangsprogramm auf. 1946 hatte der Chor bereits zweihundert Mitglieder und eine eigene Schule. (Olson 2004: 53.)

In den 1920ern wurden weitere Chöre eingerichtet: in Petrograd hat Vsevolod Vsevolodskii Gerngross 1926 einen auf Hochzeitstänze und -lieder spezialisierten Chor in Novgorod (den späteren ‚Staatlichen Akademischen Russischen West-Volkschor‘) gegründet, der erst 1941 einen professionellen Rahmen erhielt. 1928 folgte die Einrichtung des Armeechors, der sich zuerst auf Soldaten- und Seemannslieder und -tänze spezialisierte. Beim ‚Roten-Banner-Träger A.W. Alexandrow Gesangs- und Tanzensemble der Sowjet-Armee‘ soll der anfängliche Enthusiasmus weniger Laien typischen Überlieferungen nach zu raschem Zuwachs, d.h. quantitativem Erfolg und zu qualitativem Professionalismus geführt haben. (Foto 20.) Der Armeechor zählte anfangs auch nur zwölf, als begeisterte Laien geschilderte Mitglieder. In weniger als sieben Jahren wuchs das Ensemble auf dreihundert Mitglieder, und ab dem II.WK. zählte die Sondertruppe der Armee mit Chor, Orchester und Tanzensemble etwa 1500 Personen, die eine gleich wichtige Rolle an der Front spielten wie vergleichbare amerikanische, deutsche oder französische Einrichtungen. Der erste, prägnante Leiter, General Alexander Wassiljewitsch Alexandrow (1883-1946), war gleichzeitig Chorleiter und Komponist, u.a. der sowjetischen Hymne.<sup>83</sup> Die Gastspiele endeten nicht mit den Kriegseignissen und bei ausländischen Tourneen wurde das Ensemble vor allem im westlichen Ausland unter Alexandrows Namen bekannt.<sup>84</sup> (Lobanova in *MGG*, 1998: 731-732, Körtvélyes 1953, Olson 2004: 52-53)

---

1950ern als auch in den späteren Jahrzehnten fortgesetzt wurde. Über die Chorolympiade der Vorkriegszeit siehe John 2006: 121-4.

<sup>83</sup> Alexandrow, Aleksandr. *Muzyka gosudarstvennogo gimna Sovetskogo Sojuza*. Budapest: Editio Musica, 1978.

<sup>84</sup> Nach seinem Tod 1946 übernahm sein bisheriger Assistent und Sohn Boris W. Alexandrow die Leitung des Ensembles. Seit 1978 tragen der Chor und das Tanzensemble auch den Namenszusatz ‚Akademisch‘. Dies lässt sich als eine der höchsten Auszeichnungen in der kulturellen Hierarchie der Sowjetunion verstehen. Die Armee hatte





Foto 20, 21 Das Ensemble der Roten Armee in 1928-29 und um 1940

Die meisten Ensembles führten also ihren Ursprung auf einen einfachen Chorverein zurück, der in den 1930ern hin zum kulturellen Großbetrieb erweitert wurde. Mit dem raschen Anstieg der Mitgliederzahlen boten sie nach und nach auch Volkstänze an und nannten sich in vielen Fällen Volkschor und –tanzensemble, d.h., sie behielten die ursprüngliche Funktion bei und waren nur in zweiter Linie eine Tanzgruppe. Aus diesem Grund waren die Leiter Komponisten, die nebst der Produktion des volkstümlichen Repertoires gleichzeitig Chordirigenten waren und ihren Namen, neben der Trägerschaft, später infolge der sich vermehrenden ausländischen Tournen dem Ensemble liehen. Weit weniger Ensembles wurden als reine Tanzgruppen konzipiert. Eine Ausnahme bildete das weltberühmte Ensemble des Igor Moissejew (1906-2007). Als vermeintlicher Höhepunkt der Kulturwettbewerbe erhielt Moissejew 1936, im Jahr der Berliner Olympischen Spiele, den Auftrag für die Organisation einer volkstümlichen Olympiade, unmittelbar danach den zur Gründung des Staatlichen Akademischen Volkstanzensembles.

Die 1920er und -30er Jahre waren das Zeitalter der Industrialisierung aller Bereiche in der Sowjetunion, von der Landwirtschaft bis zur Kultur. Das Volkskunstensemble war, ähnlich den großen Ballettensembles (wie das Bolschoi mit über 2000 Angestellten!) ebenso als Großbetrieb konzipiert. Außer seinem Dreispartenaufbau (Chor, Orchester, Tanzensemble) gehörten dazu Administration, Werkstätte, Bühnenarbeiter, hauseigene Komponisten und Choreografen, die zugleich als Feldforscher arbeiteten. Die Einrichtung solcher Großbetriebe

---

mehrere Subensembles, die gewissermaßen den Nachwuchs lieferten. Aus der Ensemblesgeschichte wird es nicht klar, ob alle Subgruppen zusammen die genannten Zahl von 1500 Personen ausmachten oder nur die zentrale Gruppe. Siehe auch Werbeprospekt des Ensembles *Dvaždy Krasnoznamennyj Ordena Krasnoj Zvezdy Akademičeskij Ansambl' Pesni i Pljaski Sovetskoj Armii Imeni A. V. Aleksandrova*. [Das Rotbanner-Ensemble für Lied und Tanz der Sowjetarmee "Alexander Alexandrow] Moskva : Izdatel'stvo Muzyka, 1981 sowie Kirill Vinogradov *Krasnoznamennyj imeni A. V. Aleksandrova ansambly pesni i pljaski sovetskoj Armii* Moskva: Iskusstvo, 1951, und Körtvélyes 1953. Allerdings wird das Ensemble nur sehr selten in Artikeln über den Bühnentanz in der Sowjetunion oder in Russland behandelt, z.B. am Rande bei Lobanova in *MGG* (1998). Für die eigene Erzähltradition siehe die Promotionsseiten des Ensembles, u.a. <http://www.alexandrovensemble.com/about.html> [1.11.2013].

im kulturellen Bereich wird bei Katherine Verdery (2002 [1991]) mit dem Hang des Sozialismus zur allokativen Macht, die Verdery (2002: 377) als „Motor des Sozialismus“ nennt, erklärt. Solche Institutionen, die einen großen Teil der für Kultur vorgesehenen Mittel beanspruchten, wurden von zuverlässigen Genossen unter Parteianweisungen geleitet. Verdery sieht den Zweck der kulturellen Großbetriebe darin, dass sie den kulturellen Code (bei Verdery am Beispiel des Sprachgebrauchs thematisiert) effektiver beeinflussen konnten und sogar besetzten. Im Falle des Volkstanzes wurde im neuen choreografischen Betrieb die für alle verpflichtende künstlerische Praxis erarbeitet. Der choreografische Stil sollte vereinfachend jeweils ein oder zwei Kuriositäten (Bewegungsablauf oder Tracht) ins Zentrum der Aufführung stellen. Man schuf damit eine neue Entität: die sozialistische Volkskunst, die die stark individualisierte Folklore ersetzen sollte. (Zur choreografischen Praxis vergleiche Kapitel 1.4.7.2)

Die Großbetriebe wurden in der Öffentlichkeit mit dem oben beschriebenen Mythos des eigenen Ursprungs gerechtfertigt. Demnach sollen diese Ensembles nicht auf Druck der oberen Parteileitung, sondern freiwillig von unten, als Versinnbildlichung der neuen Volksdemokratie entstanden sein. Die Parteiaufsicht offenbart sich spätestens im hierarchischen Aufbau der kulturellen Institutionen. Obwohl Volkskunst eine gewisse Priorität und politische Unterstützung genoss, war sie anderen hochkulturellen Betrieben wie Sprech- und Musiktheater untergeordnet. Die Volkskunstszene selber war stark hierarchisiert. Die zum Schein in einem kompetitiven Prozess erworbene Hierarchie der Ensembles war in Wirklichkeit Ergebnis eines durchpolitisierten bürokratischen Prozesses, der sich in staatlichen Preisen und Tourneeaufträgen offenbarte.<sup>85</sup>

Zur raschen Verbreitung der Volkskunstensembles trug in erster Linie die sowjetische Kulturpolitik bei. Durch die Verbreitung des Volkstanzmodells wurde der Kreis des kontrollierten kulturellen Codes auf die neuen Vasallenstaaten ausgeweitet.

---

<sup>85</sup> Die sowjetische Hierarchie der Kunstensembles erlaubte nur wenigen Ensembles die Gastauftritte im (westlichen) Ausland. Dominierend unter den reisenden Ensembles waren die akademischen russischen (u.a. Moissejew, Alexandrow, Piatnitzki), neben denen nur das georgische und ukrainische Staatsensemble (*Saiijin* Staatliches Folklore Ensemble des Ukrainischen SSR) dieses Sonderrecht genossen. Im eigenen politischen Lager waren auch andere Ensembles der UdSSR zugelassen. (Lobanova in *MGG* (1998: 731) Im Leipziger Tanzarchiv fand ich ein Plakat über den Gastauftritt des moldauischen Volkskunstensembles, dazu Spuren eines lettischen und eines litauischen Chors, des usbekischen und belorussischen Ballettensembles des Akademischen Theaters sowie einer Ausstellung des Volksschaffens aus Kasachstan. Zwischen dem sowjetischen und dem DDR-Volkstanz gab es entsprechend den Leipziger Dokumenten einen regen Austausch. Über Ungarn und die Sowjetunion kann man nicht das Gleiche sagen. Sicher ist, dass in Ungarn nebst den russischen die international zugelassenen staatlichen Ensembles, v.a. georgische und armenische Gruppen, gastierten, die am meisten den ungarischen Vorstellungen von der Aufführung der Tanztraditionen entsprachen (Shay 2002: 64-65), während in die DDR regelmäßig auch die zweite Liga fuhr.

Während höchstwahrscheinlich Moissejew den Prototyp der Volkstanzchoreografie etablierte, lieferten die großen Ensembles u.a. Pjatnizkis und der Roten Armee das zu befolgende ästhetische und strukturelle Modell vom Volkskunstensemble. Allerdings darf man Moissejews bzw. Alexandrows Bedeutung in der Verbreitung der Volkskunstgruppen auch nicht unterschätzen. Ihr Verdienst war ein ästhetisches Modell, das weit über die Grenzen der von der Sowjetunion kontrollierten Staaten hinaus auf Befürworter traf. Besonders sensibel reagierten jene Staaten (u.a. ostmitteleuropäische und latein-amerikanische Staaten, Iran, Ägypten) auf ihre Arbeit, in denen die nationale Identität eine Form benötigte, die sie in einfach zugängliche Symbole übersetzte. (Shay 2002) Das internationale Bewegungsmaterial, das das Eigene gleichzeitig das Andere betonte, lieferte dank des Balletts gerade diese Ausdrucksform.

#### **1.4.3 Institutionalisierung (Enteignung) des „Volkstanzes“**

Die erfolgreiche Verpflanzung eines fremden Modells hängt im Wesentlichen davon ab, ob das zu übernehmende Phänomen in der übernehmenden Kultur den Nerv der Zeit trifft. Im Falle des Bühnenvolkstanzes in Ungarn war das der Fall. Zwar wurde in Ungarn die Übernahme des sowjetischen Modells mit bewaffneter politischer Macht unterstützt, das künstlerische und besonders das soziale Potential dessen, was man auch immer unter Bühnenadaptation des Volksgutes verstand, beschäftigte aber viele spätestens seit den 1930ern. Eine adäquate Lösung sahen viele in der Übernahme sowjetischer Strukturen.

Im Folgenden wird untersucht, welche Auswirkung die verordnete Übernahme der sowjetischen Institutionalisierung und Instrumentalisierung des Volkstanzes in Ungarn hatte. Dabei geht es um die Frage wie sich das sowjetische Modell ausbreiten konnte in einem Kontext, wo die Beschäftigung mit der Folklore bereits seit dem 19. Jh. eigene Konventionen entwickelt hatte und seit den 1920ern auf dem Weg war, ihre von unten initiierten Institutionalisierungsformen weiter auszubauen. Um das Aufeinanderprallen zweier Entwicklungstendenzen, nämlich die Übernahme des ausländischen Modells und die Fortsetzung des inländischen, zu verstehen wenden wir uns zuerst dem Prozess des strukturellen Aufbaus des institutionalisierten Volkstanzes in Ungarn zu.

##### **1.4.3.1 Laienvolkstanz**

Zur Aufnahmeprüfung [der Theaterhochschule] bin ich aus dem Amt für Binnengewässerschutz angereist, wo es wie in dieser Zeit überall, eine Schauspielbrigade und eine Volkstanzgruppe gab, ansonsten ein ausgezeichnete Ingenieur die internationale Situation auslegte und man dem

Zeitgeist entsprechend halbstündige Szabad Nép [„Freies Volk“, ideologisch geprägte Zeitschrift] Sitzungen hielt. Zum Schluss sahen alle nach der eigenen Beschäftigung.“ (István Gaál Filmregisseur in Zalán 2000: 48.)

Dem oben geschilderten Ansatz entsprechend nähern wir uns dem Volkstanz zuerst von unten, von den einzelnen Akteuren. Meinen Ausgangspunkt bilden persönliche Erinnerungen der Augenzeugen, die selbst aktiv den Volkstanz mitgestaltet haben. Verschiedene Erinnerungsdokumente und kurze Zusammenfassungen über die Epoche gibt es nämlich in Hülle und Fülle. Nach meinen jetzigen Kenntnissen hat aber noch niemand die persönlichen Erzählebenen zu einer Geschichte verwoben. Es gibt zwar einen kanonisierten Standpunkt über die Periode, aber da es an gründlichen und distanzierten Forschungen fehlt, kann man die Korrektheit der grob in einigen Abschnitten zusammengefassten, dennoch weitverbreiteten Ansichten nicht richtig beurteilen. Nicht zuletzt aus diesem Grund widme ich mich zuerst den einzelnen Teilen des Tanzfeldes und erst danach dem Ganzen, der von den Machthabern gestalteten Struktur. Ein weiterer Grund für diese Herangehensweise bildet gerade die vorherrschende Auffassung, die diesen Abschnitt meistens als überwältigenden Erfolg des Volkstanzes unter Laien schildert, wobei die Begeisterung für den Volkstanz an der Zahl der aktiv in verschiedenen Volkstanzgruppierungen Teilnehmenden sowie der aufgezeichneten Volkstanzaufführungen gemessen wird.

Aus der Perspektive von unten gesehen ist das ganze Feld des Volkstanzes in der Zeit 1945-1956 in steter Bewegung. Umorganisation der Trägerschaft, Auflösung, notgedrungene oder freiwillige Vereinigung mehrerer Gruppen von verschiedener Herkunft, fließender Übergang zwischen Laien und Profis, ein Kommen und Gehen, sogar die Zunahme des künstlerischen Personals führen zu einem permanenten Wandel in Größe und Bedeutung, auch einzelner Gruppen.<sup>86</sup>

Die politische Übergangsphase unmittelbar nach dem Krieg (1945-1948) bot allem Anschein nach einen fruchtbaren Boden für die Verbreitung von Volkstanzgruppen. Im Hintergrund griff man auf Sándor Karácsonys (1891-1952, Philosoph und Pädagoge) pädagogisches Konzept zurück, das die Unterstützung Dezső Kereszturys (1904-1996; 1945-1947 Minister für Religion und Bildung) genoss. Karácsonys Konzept beruhte ursprünglich auf der Organisation der Pfadfinder und zielte auf eine aufklärerische Bildungsarbeit in der Provinz.

---

<sup>86</sup> Die Gründung der professionellen Ensembles fällt gerade in das zeitliche Intervall der Verstaatlichung (1945-1956). Die Ensemblemitglieder wurden fast ausschließlich aus dem Laienbereich rekrutiert. Einerseits kamen die neuen künstlerischen Leiter aus dem gleichen Bereich, andererseits hätte die Auffüllung der Profi-Volkstanzensembles den Rahmen der frisch gegründeten Tanzakademie (*Állami Ballet Intézet*, ÁBI) gesprengt, v.a. weil man dort der Ballettausbildung verpflichtet war.

Junge Leute sollten den Kontakt zu breiten Schichten der Bevölkerung bildenden Bauerntum und dessen Traditionen suchen, von dessen Wissen profitieren, gleichzeitig aber modernes Wissen den ländlichen Provinzen vermitteln.

Karácsonys Vorstellung war ein erprobtes Konzept, das auf eine akute soziale Forderung traf, die seit den 1930ern Gültigkeit hatte und nun durch die Brutalität des Krieges und dessen als Zäsur empfundenes Ende in den aktuellen kulturpolitischen Diskurs einfließen konnte. Es ging darum, den Zugang für breitere soziale Schichten zur Kultur und Bildung zu ermöglichen, und zur Entfaltung des Individuums beizutragen. Das theoretisch fundierte, dank der gewonnenen politischen Zustimmung tatsächlich in die Praxis umgesetzte Konzept begünstigte, gepaart mit der Aufbruchsstimmung von 1945, positiv die freie Entwicklung allerlei kultureller Aktivitäten, u.a. im Bereich Volkstanz.

In ihren Aufzeichnungen<sup>87</sup> berichtet Edit Kaposi von ihren sämtlichen Tanzauftritten. Sie selber hatte zuerst in der christlich geprägten Jugendbewegung *Soli Deo Gloria* die ersten Volkstänze kennengelernt.<sup>88</sup> Eine weitere rückblickende Quelle, Károly Falvays Buch (1997), berichtet von über fünfzig Auftritten aus dem Jahr 1947. István Molnárs *Ruggyanta* Tanzgruppe musste gemäß Falvay praktisch wöchentlich auftreten.<sup>89</sup>

Wer die verschiedenen, unter provisorischen oder konventionellen Theaterumständen gezeigten Aufführungen als Rezipient entgegennahm und wieweit die verschiedenen Darbietungen den Nerv des Publikumsgeschmacks trafen, ist aus historischer Sicht äußerst vage rekonstruierbar. Den überlieferten Erinnerungen<sup>90</sup> nach kann man aber mit großer Sicherheit behaupten, dass die Popularität des Volkstanzes auf der Bühne den Vorkriegszeiten entsprach, wenn nicht sogar wuchs, und dass sie zumindest den Auftretenden sehr viel bedeuteten, obwohl sie mitunter für politische Zwecke missbraucht wurden. Der mitreißende Enthusiasmus seitens der Produzenten ist auf jedem Fall anhand einzelner verfassten

---

<sup>87</sup> Nach mündlichen Angaben von Zsuzsa Kővágó am Symposium vom 11. Juni 2010 in Budapest.

<sup>88</sup> Edit Kaposi (1923-2006) wandte sich nach ihrem Doktorstudium der wissenschaftlichen Erforschung des Volkstanzes als Folklore und der Tanzgeschichte zu und war eine der bedeutendsten Mitarbeiterinnen des späteren Volksbildungsinstituts. (*Mtl.* 2008: 91) Sie trat kurz im Februar 1945 in Debrecen vor einem Publikum auf und diesem Auftritt folgten dann weitere in kurzen Abständen.

<sup>89</sup> Károly Falvay (1924-2010) studierte an der Technischen Universität und lernte in dem Fachkolleg St. Imre den Choreografen István Molnár und mit ihm den Volkstanz kennen. Später wirkte er aktiv in Molnárs Laienanzgruppen mit. Hauptsächlich in den 1960ern war er als Gruppenleiter und Choreograf bedeutend und erfolgreich, u.a. bei dem Ensemble *MÉMOSZ Vadrózsák*. Seine Choreografie *Matyó esküvő* („Matyó-Hochzeit“) bei der Miskolcer Tanzgruppe *Avas* wurde in der Regie von Ádám Horváth für das Fernsehen aufgenommen. (*Mtl.* 2008: 54-55, Falvay 1997: 62-67)

<sup>90</sup> Siehe Bogár ([s.d]: 9) und Vásárhelyi (1964: 14) sowie Falvay (1997), Kővágó (1998/99), Martin (1988), Várady (1993), Vitányi (1964) über die Gründungsgeschichten in den 1940ern.

Erinnerungen unbestreitbar. Demnach kann man in der Nachkriegsperiode durchaus von einer regelrechten Volkstanzexplosion sprechen, sowohl was die hohe Zahl der Aufführungen als auch die der Tanzgruppen Gründungen betrifft.

Trotz des neuen politischen Kurses und der von oben erzwungenen Umstrukturierung der Rahmenbedingungen ist auf diesem Feld eine gewisse Kontinuität zu erkennen. In vielen Fällen, vor allem bei christlichen Jugendverbänden, war schon ein Volkstanzensemble vorhanden. Die Verordnung des Innenministers László Rajk zwang sie ab 1946 in politisch unterstützte und bewachte Rahmen, so u.a. zu den neuen oder umgestalteten Jugendorganisationen, Ausbildungsstätten und Betrieben.<sup>91</sup> Die Pfadfinder konnten ihre Auflösung 1946 zwar noch durch Kompromisse und die enge Zusammenarbeit mit anderen politisch unterstützten Jugendorganisationen vermeiden, dennoch mussten ihre Ensembles 1948 im Eiltempo umorganisiert werden. Als der andere christliche Jugendverband der 'Katholische Burschenverband' (*Katolikus Legényegylet*, KALOT) aufgelöst wurde, wurde sogleich das 'Landesverband der Volksskollegien' (*Népi Kollégiumok Országos Szövetsége*, NÉKOSZ) im Sinne Karácsonys ins Leben gerufen und damit u.a. ein Volkstanzensemble gegründet, letztlich also das frühere einfach umbenannt.<sup>92</sup> Auch die Idee eines Netzes von Studenteninternaten, 'Volksskollegium' genannt stammte aus den 1930ern. Dieses Internat sollte den Aufstieg sozial Benachteiligter zu ermöglichen. Das erste 'Volksskollegium' wurde 1939 ins Leben gerufen, nach dem Krieg blühte es kurz auf, um bald in der Rákosi-Ära gewaltsam aufgelöst zu werden. Der Landesverband fasste all diese Studenteninternaten mit Bildungsfunktion zusammen. Als 1947 die sog. 'Kulturnorm' (*kulturális norma*) eingeführt wurde, mussten die Bewohner der Volksskollegien nicht nur über ihr literarisches Wissen referieren, sondern auch Volkslieder nebst einfachen Chören und Volkstanzschritte präsentieren. Jedes Kollegium war gezwungen, eine Tanzgruppe zu gründen.<sup>93</sup> (Papp 2003) Obwohl es noch weitere typische Trägerschaften für Tanzgruppen gab wie es noch im folgenden Kapitel detailliert gezeigt wird, war die Kontinuität nicht nur in der

---

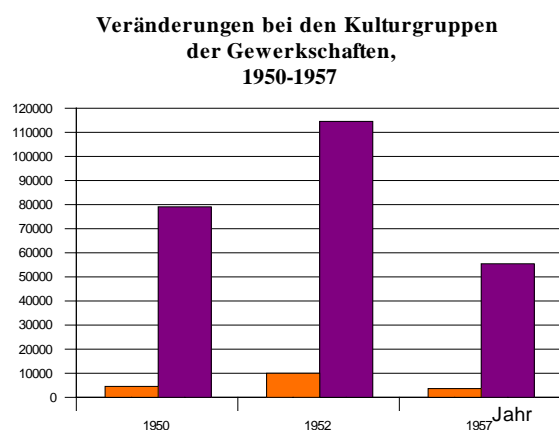
<sup>91</sup> Ausführlicher über die Organisationsformen siehe das folgende Kapitel. Die Beschreibung der gesellschaftlichen Auswirkung der Verordnung von 1946 siehe oben im einleitenden Kapitel 1.1.4.

<sup>92</sup> KALOT verfügte über einen eigenen Theatersaal im Studentenwohnheim der Rottenbiller Str. 20-22 in Budapest. Von 1946 bis September 1949 diente er als Spielstätte für das *Kis Színház* ('Kleines Theater'), ein Theater, das von der katholischen Gemeinde aufrechterhalten wurde. (Székely 2003: 657) Später, nach der Neugründung der kommunistischen Jugendorganisation, erhielt das Zentralensemble des Kommunistischen Jugendverbandes (KISZ) das Grundstück und baute darauf sein eigenes Gebäude.

<sup>93</sup> Als Lajos Lelkes 1958 aus der Provinz in die Hauptstadt kam, um an der Fachhochschule für Gartenbau zu studieren, gab es den Landesverband zwar nicht mehr, wohl aber ein obligatorisches Volksskollegium mit 'Kulturnorm'. Da es keine eigene Tanzgruppe mehr gab, konnte er außerhalb der Kollegiumsmauern die Volkstanzgruppe in den chemischen Werken Budapests besuchen.

Organisationsform der Gruppen, sondern auch in der Führungsperson gesichert. Als prägnantes Beispiel gilt Miklós Rábai, der Choreograf und künstlerische Leiter des ersten zentralen staatlichen Volkstanzensembles, der 1948 an dem Festival in Gyula als Gruppenleiter einer Pfadfindertanzgruppe nach mündlicher Überlieferung entdeckt worden sei und nur wegen der neuen Herausforderung seinen Wohnsitz und damit die Gruppe wechselte. In derselben Stadt Békéscsaba setzte die andere Tanzgruppe der Pfadfinder nach der Auflösung ihrer Dachorganisation unter unveränderter Leitung Jenő Gécs' (bis 1970) ihre Tätigkeit fort, nun benannt nach dem ungarischen Renaissance-Dichter Balassa. Bei weiteren Biografien einzelner Choreografen und Gruppenleiter der Zeit sticht ins Auge, dass die meisten von ihnen in den vorangehenden Jahren entweder bei den Pfadfindern oder beim Besuch einer Ausdruckstanzschule in jüngeren Jahren mit dem Tanzen angefangen haben.<sup>94</sup> Eine radikale Kursänderung des Grundkonzepts wäre nach dem Kriegsende im Laienvolkstanz daher nicht plausibel.

Nicht in erster Linie die Schlüsselfiguren, sondern die Reichweite des Volkstanzes änderte sich, die in offiziellen Parteistatistiken offenbart wurde. Nebst den bereits existierenden, nun umstrukturierten Gruppen gründeten u.a. Betriebe, Gymnasien, Universitäten, politische Organisationen, Städte und Gewerkschaften meist auf Initiative von Privatleuten oft jedoch unter politischem Druck



neue Laienvolkstanzgruppen. Eine Übersicht über das mögliche Ausmaß des Amateurgruppen-Booms bietet uns die offizielle Parteistatistik. Die Zahlen der offiziellen Statistiken der späten 1940er und frühen 1950er wurden stets nach oben korrigiert, trotzdem geben sie recht zuverlässig Auskunft über den verhältnismäßigen Anteil. Von 1946 bis 1948 hat ‚der Kulturbund der Arbeiter‘ (*Munkás Kultúr Szövetség*) als Organisation des Ungarischen Rates der Gewerkschaften Kulturwettbewerbe organisiert. Laut dessen Statistik sollen 1947 50.000 Arbeiter und 81 Tanzgruppen an den Wettbewerben teilgenommen haben, 1948 300 Chöre,

<sup>94</sup> Iván Vitányi, in seiner Doppelfunktion als Augenzeuge und Geschichtsschreiber stellt in seinem Aufsatz dasselbe fest (1964: 33). Siehe auch die Biografien von Gruppenleitern: u.a. Károly Falvay, István Molnár, Endréné Osskó, Ernő und Ferenc Pesovár, Miklós Rábai, Iván Szabó, Sándor Tímár, László Vásárhelyi und Imre Ecks vom Pécs-er Ballett. (Eck gründete 1959 in Pécs, Südungarn das expressionistische Ballett. Siehe Kapitel 2.3.1). Weiter waren in der Organisation und / oder in der Forschung tätig: Edit Kaposi, Mária Keszler, Géza Körtvélyes, László Maác, Elemér Muharay, Iván Vitányi (in *Mtl.* 2008).

18.000 Teilnehmer und 100 sogenannte SZOT-Kulturgruppen (*Szakszervezetek Országos Tanácsa*, SZOT, ‚Zentralrat der Gewerkschaften‘). 1952 sollen bereits 10.670 Gruppen (!) mit insgesamt etwa 115.000 Mitgliedern registriert worden sein, wobei die Gruppen im Durchschnitt elf bis siebzehn Teilnehmer hatten. (Koložsvári 1982, ohne Seitenangabe)

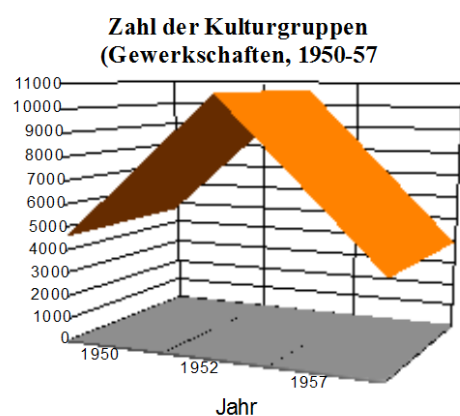
Diese Statistik ist in ihren Kategorien ziemlich unpräzise und hält die Genre Grenzen möglichst verschwommen. Auffallend ist u.a., dass während Musikensembles wie Chöre oder die von eins auf einundzwanzig gestiegene Zahl der Bahnorchester (philharmonische Orchester unter Obhut der ‚Ungarischen Staatseisenbahn‘, *Magyar Állami Vasutak*, MÁV) explizit in der Statistik erfasst werden, die Zahl der Tanzgruppen nach 1947 hier unter der Gattung ‚Kulturgruppe‘ zusammengefasst wird. Was genau diese Kulturgruppen gemacht haben, ist aus dieser Statistik nicht ersichtlich; sie könnten sowohl Laientheater als auch Volkstanzgruppen, sogar Turnvereine in sich vereinigt haben.

Auf der anderen Seite war auch deren Zugehörigkeit nicht kontinuierlich präzise profiliert. Die Budapester Gruppe der Eisenwerkergewerkschaft *Vasas* unter der Leitung von Anna Pór (1913-2009, auch als Póors bekannt) funktionierte anfangs sowohl als Turnverein als auch als Tanzgruppe. Sie führten die vom Ausdruckstanz geprägten Bewegungschoreografien in geometrischen Formen und kurzen Volkstanzsuiten gleichzeitig vor, bis Pór 1950 von der Praxis in die Theorie, ins Institut für Volksbildung versetzt wurde.

Für die verschwommenen Kategorien ist jedoch vor allem die zwanghafte politische Auslegung jedwedes offiziellen Belegs verantwortlich: Den Sieg des Proletariats wollte man zahlenmäßig sichern, daher wurde die künstlerische Leistung gern in Zahlen gemessen. Aufführungs- und Zuschauerzahlen, Ensemblemitglieder, die Zahl der Plattenspieler, sogar gefahrene Kilometer wurden akribisch in den Propagandamitteln verkündet.

In der Veröffentlichung *Magyarország művelődési viszonyai* [Kulturpolitische Verhältnisse in Ungarn] hrsg. von Erdész 1960: 170) wird zwar die genaue Zahl der Gruppen nicht angegeben, dafür wird das Verhältnis der Profile klarer. Demgemäß waren bei der offiziellen

Datensammlung von 1958, also am Ausklang des Tanzbooms, 34,4% der Gruppen als Laientheater, 21,4% als Tanzgruppe (Volkstanzgruppe, da Ballett im Amateurstatus nicht erlaubt war und Gesellschaftstanz als Estrade galt), 10,7% als Tanz- und Estradengruppe, 9,5% als Chor tätig. Die Statistik von Koložsvári registrierte 1957 3.950 Kulturgruppen der





Gewerkschaften mit 56.120 Mitgliedern. (Kolozsvári 1982, ohne Seitenangabe) Nach Erdész' Prozentansatz wären 1957 etwa 845 Gruppen mit 12.010 Mitgliedern nur bei den Gewerkschaften im Bereich Volkstanz tätig gewesen, nach 1956 übrigens mit einem starken Rückfall.

In den allgemeinen Trend passt auch der rasche Auf- und Abstieg der Laienvolksembles in der Provinz 1950 belebte das ‚Institut für Volkskunst‘ (*Népművészeti Intézet*, NMI) die einstigen Dorftanzvereine<sup>95</sup>, deren Zahl sprunghaft auf 200 stieg, ebenso schnell, wie es am Ende der 1950er wieder ausklang und erst später, in den 1980ern, eine neue Blüte erlebte. Die Belebung der Trachtenvereine zielte auf die ländliche Agrarbevölkerung (auf das einstige Bauerntum), während die Tanzgruppen anderer Organisationen ihre Mitglieder unter den Stadtbewohnern rekrutierten.<sup>96</sup>

Weitere Statistiken über Kulturgruppen oder Tanzgruppen verschiedener Betriebe, Schulen und sonstiger politischer und nichtpolitischer Organisationen sind unbekannt. Anhand des politischen Stellenwertes in der linksorientierten Rhetorik, der von großem Enthusiasmus zeugenden Zeitberichte und der Wut, mit der man in den späten 1940ern, frühen 1950ern Volkstanzgruppen an allen Orten und Institutionen gegründet hat, müssen wir hier einfach ohne weiteren faktischen Beleg annehmen, dass die Zahl der Volkstanzgruppen nicht nur unter den Kulturgruppen des Landesgewerkschaftsrates (SZOT) bedeutend sein musste. (Die Tabellen 4 und 5 auf der Seite 80-82 führen sämtliche Ensembles der Zeit ohne einen Anspruch auf Vollständigkeit auf.)<sup>97</sup>

---

<sup>95</sup> Die größte Organisation solcher Tanz- und Trachtenvereine vor dem II.WK war der sog. *Gyöngyösbokréta* („Perlenstrauß“). Die *Gyöngyösbokréta*-Bewegung der 1920er und 1930er Jahre stellte Tänze und Trachten einzelner Regionen und deren Dörfer in den Mittelpunkt des urbanen Interesses. In regelmäßigen Abständen zeigten einzelne Dorfgemeinschaften ihre Tänze und Bräuche in einer theatraleisiert-dramatisierten Form auf der Bühne. Dabei griffen sie auf die Volkstheaterproduktionen zurück, nach denen man die „einzelne[n] Momente seiner eigenen Kultur pompöser, genrebildartiger gestalten“ könnte. (Voigt 1993: 212) Dem Erfolg der Perlenstrauß-Bewegung zufolge wurden Volkstanzabende unter dem Namen *Búzavirág* („Kornblume“) in Miskolc und Debrecen, Nordungarn, organisiert. Diese wurden unter der Leitung von Elemér Muharay (1901-1960) belebt. Muharays Ziel war, regionale oder örtliche Gebräuche dramatisiert mit Hilfe der Laiengruppen auf die Bühne zu stellen. (*Mtl.* 2008: 144-5)

<sup>96</sup> Ein weiterer Unterschied war, dass die sog. „Muharay-Gruppen“ die eigenen Bräuche auf die Bühne stellten, während die städtischen Tanzgruppen Bräuche und Tänze verschiedener Regionen zuerst lernen mussten und diese dann in eine allgemeine Bühnenproduktion umwandelten.

<sup>97</sup> Die Quellen waren *Mtl.*, 2008; sowie persönliche Erinnerungsdokumente von und über Molnár: Vitányi 1964, Falvay 1997; Molnár 1999; Fazekas (Novák) 2006. Die Biografien von Molnár (u.a. Molnár 1998), Falvay (1997), Vásárhelyi (Matyasovszki 2006) berichten über mehrere Tanzgruppen, die sie in den 1950ern gleichzeitig führten. Molnár arbeitete bei der *Csokonai*- und der *Ruggyanta*-Tanzgruppe und hatte eine weitere Gruppe in Siófok. Vásárhelyi übernahm die Leitung von *Ruggyanta* und leitete in Óbuda eine weitere, während er im *SZOT*-Ensemble selber tanzte.

Die wachsende Zahl der Volkstanzgruppen stützt sich zusammenfassend auf zwei Entwicklungstendenzen: 1. bereits bestehende Tanzgruppen wurden unter sozialistischem Vorzeichen umdeutet; 2. die Zahl der Tanzgruppen wurde durch die Ausbreitung der Tanzvereine um die nun verstaatlichten Betriebe, Schulen und örtliche Gemeinden erhöht. Zwar blieben viele Gruppenleiter in ihrer ursprünglichen Position und praktizierten allem Anschein nach nach den gleichen pädagogischen und gestalterischen Konzepten. Die Funktion, die sie im neuen Institutsnetz einnahmen, änderte sich deutlich. Vor der Zentralisierung und Verstaatlichung stellten sie auf freiwilliger Basis ihre Bräuche und Tänze auf die Bühne. In der städtischen Umgebung repräsentierten sie die Nation, die christliche Glaubensgemeinschaft, aber auch ihre regionale Identität. Ihre Funktion war nicht politisch und meistens wurde sie auf den Tourismus begrenzt. Der Massenvolkstanz wurde dagegen eindeutig in den Dienst der sozialistischen Ideologie und nicht zuletzt politischer Ziele gestellt.

Während die konventionellen Aufführungsorte wie bereits beim Theater im Kapitel 1.2.1 geschildert, nach und nach unter staatliche Aufsicht gerieten, mussten die Freizeitaktivitäten ins institutionelle Netz gezwungen werden. Das Ziel war im stalinistischen Staat die totale Kontrolle über die Gesellschaft, inbegriffen jede freie Minute der arbeitenden Bevölkerung und deren Familien.

Ebenso wie beim Theaterwesen wurde im Laienvolkstanz einerseits die bereits existierende Infrastruktur für die private Freizeitgestaltung und für soziale Einrichtungen enteignet. Andererseits wurden allerlei bis dato zur privaten Sphäre zählten Organisationsformen der Zivilgesellschaft zwischen 1946 und 1949 durch legislative Regelungen in neue, übersichtliche und kontrollierbare staatseigene öffentliche Organisationen gezwungen, die damit ihren „freiwilligen“ Charakter gerade durch die Einschränkung der Wahl einer beliebigen Organisationsform verloren. In der Wahl kultureller oder sportlicher Aktivitäten war man nämlich einigermaßen frei, man konnte zwischen Chor, Theater, Sport usw. je nach Ort und Möglichkeiten entscheiden, während man den Anspruch auf Mitgestaltung der Organisationsform, der Struktur hinter der Freizeitaktivität, größtenteils verlor.

Mittel der Regelung waren nicht nur Verordnungen und Verbote, Auflösung und Neugründung von Vereinsformen, sondern auch das Schaffen eines Institutionsnetzes. Einen ersten Schritt zur Institutionalisierung bedeutete die Begrenzung der Trägerschaften auf parteiliche, staatliche und gewerkschaftliche Organisationen. Dadurch zwang man den Volkstanz allmählich in ein institutionelles Netz. Ab 1946 werden zahlreiche Ensembles von den neuen politischen Verbänden, kulturellen Institutionen mit Bildungsfunktion und Betrieben neu eingerichtet oder einfach umbenannt. Dokumente, aus denen man den

organisatorischen Hintergrund rekonstruieren kann, sind vor allem Gründungsgeschichten einzelner Tanzgruppen, persönliche Erinnerungen, Biografien, im weiteren die oben schon erwähnten Statistiken der jeweiligen machthabenden Partei und der Gewerkschaften.

In der ersten Gründungswelle finden wir meistens Gruppen, die ihre Wurzeln noch in den kulturellen Einrichtungen der Vorkriegsperiode hatten. Die von den Pfadfindern ins Leben gerufenen Tanzgruppen mussten sich 1948 notgedrungen umorganisieren, aber nicht unbedingt umbenennen. Ab 1949 werden dann die Provinzvereine, darunter die mitgliedstarken Sing-, Chor- und Tanzvereine sowie Lesezirkel der Vorkriegsperiode, die unter der ländlichen Bevölkerung sehr populär waren, per Verordnung des Innenministers endgültig liquidiert. (Sämtliche Vereine lösten sich bis Ende 1949 selber auf.) Deren Mitgliedschaft und Infrastruktur werden von neuen, den alten in ihrer Struktur und Funktion entsprechenden Verbänden der Gewerkschaften, Betriebe, Genossenschaften einfach übernommen. (Andrássy 1991: 12) Obwohl die *Gyöngyösbokréta* („Perlenstrauß“), ein Trachten- und Tanzvereinsnetz (etwa um 1930–1945) mit dem Tod des Gründers Béla Paulini (1881-1944) schon an Bedeutung verlor, daher nicht aufgelöst zu werden brauchte, wurde das Trachten- und Tanzvereinskonzept auf den Spuren des ‚Perlenstraußes‘ in nun staatlichem organisatorischen Rahmen belebt. Trotz der Auflösung der Gründerorganisation blieben die Mitglieder und setzten die Arbeit einfach unter der Obhut einer neuen Gewerkschaft, eines Kulturhauses oder des Stadt- bzw. des Komitatsrates fort.



**Foto 22, 23** Flaschentanz der Perlenstraußgruppe aus Bába in Szabadka / Subotica, 1941 und in Bába vor dem Kulturhaus, 1950

Nach der Entmachtung der Gewerkschaften um 1949 (Kapitel 1.1) stürzten sich die Gewerkschaften in die Kulturarbeit. Sie schraubten die Zahlen der neuen“ sozialistischen Laienvolkstanzgruppen in kürzester Zeit hoch, indem sie sämtliche alte Gewerkschaftsvereine umfunktionieren. Ein typisches Beispiel dafür ist die „neue“ Kulturgruppe der Eisenhüttengewerkschaft (*Vasas*). Elemér Muharay hatte 1939 eine Laienvolkstheatergruppe mithilfe der Eisenhüttengewerkschaft ins Leben gerufen. Diese Budapester Gruppe wurde nun

mit Chor, Orchester und Tanzgruppe ausgerüstet, um sie an das sowjetische Mehrspartenmodell anzupassen. Diesen Dreispartenaufbau (u.a. bei Ensembles wie Pjatzitzki) übernahmen zwischen 1949 und 1956 viele Tanzgruppen der Gewerkschaften (u.a. die Baugewerkschaft *MÉMOSZ*) und der Komitats- oder Stadträte (u.a. *Somogyi* und *Debreceni Népi Együttes*), lösten aber oft das kostenaufwendige Orchester und Chöre schon 1956 nach dem Oktoberaufstand allmählich von der Tanzgruppe ab oder gänzlich auf.

Neben den Gewerkschaften, die häufig am finanzkräftigsten waren, finden wir unter den Gründern zwischen 1945 und 1948 nach den Pfadfindern Gymnasien und Volkshochschulen, politische Organisationen, die bald aufgelöst wurden, und ab 1949 vermehrt Räte. Die Gruppen der Schulen, Städte und Räte erwiesen sich meist überlebensfähiger, wahrscheinlich weil ihre Finanzierung staatlich gesichert war. Die Betriebsgruppen waren auch weit verbreitet, aber meist konnten nur die der Schwerindustrie die Fünfziger und Sechziger Jahre überdauern, da diese Betriebe im internationalen Wirtschaftsumfeld weiterhin ökonomisch potent blieben. Die ländlichen Kleinbetriebsgruppen wurden in den Sechzigern von den LPG-Gruppen abgewechselt. Die folgenden zwei Tabellen bieten einen Überblick über die charakteristischen Benennungen, Trägerschaften und Gründungsjahren. Die Tanzgruppen in der Tabelle 4 sind in der Volkstanzszene bekannte Gruppen, die bis heute existieren und bei denen die sozialistische Gründungsgeschichte zur eigenen Historiografie und dadurch zur Stiftung der Gruppenidentität beitrug. Die Gruppen in der Tabelle 4 wurden aufgelöst. In vielen Fällen konnte man nur einen Hinweis bei einzelnen Choreografenbiografien und in Erinnerungen auf die einstige Existenz und Tätigkeit der Gruppen gefunden werden, jedoch sind sie allein durch ihren Namen, die gleichzeitig die Trägerschaft in sich trugen, charakteristisch für die Periode und für die Struktur.

**Tabelle 4** Volkstanzgruppen, die kurzzeitig bedeutend waren oder inzwischen aufgelöst wurden. Quellen: Falvay 1993; Matyasovszki 2006; *Mtl.* 2008; Tüskés 2010; Várady 1993.

NAME	TRÄGERSCHAFT	JAHR
<i>Siófoki Népfőiskola Táncegyüttes</i> (,Tanzgruppe der Volkshochschule in Siófok', Siófok)	Bildungsinstitut: Volkshochschule Siófok	1945 bis 1949
<i>Batsányi Táncegyüttes</i> (,Tanzgruppe Batsányi', Békéscsaba, Südostungarn)	<i>regöscserkészek</i> ( <i>regös</i> Pfadfinder)	1945
<i>Református Gimnázium Táncsoport-ja</i> (,Tanzgruppe des Reformierten Gymnasiums', Budapest)	<i>regös</i> Pfadfinder im Gymnasium	1945 o. 1946 bis ?
<i>Népi Ének Tánc- és Játékegyüttes</i> (,Volksgruppe für Singen. Tanzen und Spielen', Budapest, auch <i>Muharay</i> Ensemble [Ens.] genannt)	Eigeninitiative – Elemér Muharay	1946-1947

<i>NÉKOSZ Táncgyűttes</i> (,Tanzgruppe des Volkkollegs' Budapest, früher <i>KALOT</i> Ensemble)	Bildungsinstitut - NÉKOSZ	1946 bis 1947(?)
<i>Csokonai T.egy.</i> (,Tanzgruppe Csokonai', Budapest)	<i>Magyar Parasztszövetség</i> (,Ungarischer Bauerbund')	1946 bis 1952?
<i>Budapesti Északi Járműjavító Táncgyűttes</i> (,Tanzgruppe der Nördlichen Fahrzeugreparatur')	Betrieb: Fahrkraftservice	1950 bis ?
<i>Dombóvári Állami Göögös Ignác Általános Gimnázium Néptánccsoportja</i> (VolksTanzgruppe des Gymansiums in Dombóvár, Südungarn)	Gymnasium	Anfang 1950er
<i>Óbudai Hajógyár Táncsoport</i> (,Tanzgruppe der Óbuda-er Werft', Budapest)	Betrieb: Werft	1950-1956 ?
<i>SZOT Táncgyűttes.</i> (,Tanzgruppe des Landesrates der Gewerkschaften', Budapest)	SZOT	1952-55

**Tabelle 5** Gründungsträger und -jahr von Laienvolkstanzensembles zwischen 1945 und 1956, die bis heute tätig sind. Quellen: *Mtl.* 2008, Internetseiten und Publikationen der Ensembles<sup>98</sup>

NAME	TRÄGERSCHAFT	JAHR
<i>MRG Ruggyantagyár Táncgyűttes</i> (Tanzgruppe der Ungarischen Gummibetriebe, Budapest, seit 1958 <i>VDSZ Központi Bartók Táncgyűttes</i> )	Betrieb: <i>Ruggyantagyár</i> (Gummiproduktion)	1946
<i>Tisza Táncgyűttes</i> (,Theiß Tanzensemble', Szolnok, Ostungarn)	<i>regös</i> Pfadfinder	1946
<i>Vasas Központi Művészegyűttes</i> (,Zentrales Kunstensemble der Eisenhüttengewerkschaft', Budapest)	Gewerkschaft für Eisenproduktion	1946
<i>Balassi Táncgyűttes</i> (Békéscsaba, Südostungarn)	<i>regös</i> Pfadfinder und Iparos Tanonciskola (Ausbildungsstätte für Handwerker)	1947
<i>Szabad Ifjúság Táncgyűttes</i> (Tanzgruppe 'Freie Jugend', Tatabánya, Zentralungarn, 1949 umbenannt auf <i>Bányász</i> )	Gymnasium, ab 1949 Gewerkschaft für Minenbauarbeiter und der Kohlenminenwerke	1948
<i>OKISZ Erkel Ferenc Művészegyűttes</i> (,Erkel Ferenc Kunstensemble' Budapest)	Genossenschaft für Handwerker	1948
<i>Marx Károly Közgazdasági Egyetem Táncsoportja</i> (,Tanzgruppe der Wirtschaftsuniversität Karl Marx', Budapest)	Hochschule	1948
<i>MEFESZ-DISZ Központi Táncgyűttes</i> (,Zentrales Kunstensemble Ungarischer Studenten und junger Arbeiter', Budapest, ab 1957 <i>KISZ Központi Művészegyűttes</i> , Zentrales Kunstensemble des Kommunistischen Jugendverbandes', ab 1990 <i>Tálatum</i> )	<i>MEFESZ-DISZ</i> ( <i>Magyar Egyetemisták és Főiskolások Szövetsége</i> , 'Bund der Ungarischen Universität- und Fachhochschulstudenten')	1948
<i>Alba Regia Központi Táncgyűttes</i> (,Zentralensemble Alba Regia', Székesfehérvár, Zentralungarn)	Komitatsrat	1949
<i>Somogy Megyei Népi Egyűttes</i> (,Volksensemble des Komitats Somogy', Kaposvár, Südungarn, ab 1961 <i>Somogy Táncgyűttes</i> )	Komitatsrat	1949
<i>Hajdú-Bihari Megyei Tanács Népi Egyűttese</i> (,Volksensemble des Komitatsrats Hajdú-Bihar', Debrecen, ab 1953 <i>Debreceni Népi Egy.</i> , ,Volksensemble der Stadt Debrecen')	Komitats- und ab 1953 Stadtrat	1950

<sup>98</sup> Eine ausführliche Liste der Ensembles befindet sich im Anhang sowie in der Bibliografie.

<i>MÉMOSZ Központi Együttese</i> , (,Zentralensemble der Gewerkschaft für Bauarbeiter', auch unter dem Namen <i>Vadrózsák-Építők</i> , Wildrose-Bauarbeiter' bekannt, Budapest)	Gewerkschaft für Bauarbeiter (MÉMOSZ)	1950
<i>Vagongyári Ipartelepi Táncegyüttes</i> (,Tanzgruppe des Industriegeländes der Wagenfabrik', Győr, heute <i>Rába</i> )	Betrieb (Zugwagenfabrik)	1950
<i>Váltó és Kitérőgyár Néptáncegyüttes</i> (,Volkstanzgruppe der Schalter- und Weichenfabrik', Gyöngyös, Zentralungarn, seit 1964 <i>Vidróczky Táncegyüttes</i> )	Betrieb: MÁV ( <i>Magyar Állami Vasutak</i> , ,Ungarische Staatsbahnen')	1951
<i>SZMT Táncegyüttes (Szakszervezetek Megyei Kultúrotthona</i> , Tanzgruppe ,Komitatskulturhaus der Gewerkschaften', Miskolc, ab 1963 <i>Avas Táncegyüttes</i> )	Kulturhaus der Komitatsgewerkschaften (SZMT)	1951
<i>Gödöllői Mezőgazdaságtudományi Kar Népi Táncegyüttese</i> (,Volkstanzgruppe der Agrarwissenschaftlichen Fakultät Gödöllő', Gödöllő, Zentralungarn, ab 1961 <i>Csárdás</i> , heute <i>Forduló</i> )	Hochschule	1951
<i>Vasas Táncegyüttes</i> (,Tanzgruppe der Eisenhüttengewerkschaften', Sztálinváros / Dunaujváros, Zentralungarn; heute <i>Bartók</i> Tanzensemble)	Betrieb (Eisenhütte)	1952
<i>ÁFÉSZ Táncegyüttes</i> (,Tanzgruppe der Verbrauchergenossenschaften', Kapuvár)	Genossenschaft	1952
<i>Hajdú-Építők Táncegyüttes</i> (Tanzgruppe ,Hajdú-Bauarbeiter', Debrecen, Ostungarn)	Kulturhaus der Bauarbeiter	1953
<i>Mezőgazdasági Akadémia Tánccsoport-ja</i> (,Tanzgruppe der Agrarwissenschaftlichen Akademie', Debrecen, auch als <i>Hortobágy Tánccsoport</i> )	Hochschule	1953
<i>Bihari-HVDSZ Központi Táncegyüttes</i> (,János Bihari Tanzgruppe der Gewerkschaft für Stadtwerke' Budapest)	Gewerkschaft für Stadtwerke (HVDSZ)	1954
<i>ÁFÉSZ Bodrog Táncegyüttes</i> (,Bodrog Tanzgruppe der Verbrauchergenossenschaften', Sárospatak, Nordungarn)	Genossenschaft	1954
<i>Mecsek Táncegyüttes</i> (,Tanzgruppe Mecsek', Pécs, Südungarn)	Komitatsrat	1955
<i>Szeged Táncegyüttes</i> (,Tanzgruppe Szeged', Szeged, Südostungarn)	Stadtrat	1955
<i>Juristics Gymnasium Táncegyüttes</i> (Tanzgruppe des Gymnasiums Juristics', Szombathely, Südungarn, seit 1962 <i>Ungaresca</i> )	Gymnasium	1955
<i>ELTE Tánccsoportja</i> (,Tanzgruppe der Eötvös Loránd Universität', Budapest)	Hochschule	1957
<i>Georgikon Népi Együttes</i> (,Volksensemble Georgikon', Keszthely, Südungarn)	Hochschule	1958

Aus dem Dschungel der Benennungen sticht die Namengebungspraxis in Umrissen heraus: ein Dreipartensenemble nannte man Kunstensemble, eine simple Tanzgruppe Tanzensemble. Bei den von den Räten unterstützten Ensembles wurde der Komitats- oder Regionsname mit der Benennung Volksensemble vereint. Bei vielen Gewerkschaftsgruppen findet man neben der Abkürzung eines Gewerkschaftszweignamens auch die Worte „Zentral“ bzw. „Kunstensemble“, die sich darauf bezogen, dass einige Gewerkschaften landesweit mehrere

Gruppen unterhielten, sich jedoch auch größeren ‚Zentralgruppen‘ leisteten, oft in der Dreispartenkategorie wie das auch der Name Kunstensemble zeigt. Ein Ensemble mit Chor, Orchester, Tanzgruppe und dem dazugehörenden Kostümpark konnten sich nur Gewerkschaften leisten, die auf politisch-ideologischer Ebene den Parteizielen dienten, daher mehrheitlich die Schwerindustrie vertraten. Auffallend ist, dass diese Zentral- oder Kunstensembles der Gewerkschaften mehrheitlich in Budapest tätig waren. Komitats- oder Stadträte wählten ebenso ein repräsentatives, jedoch noch immer dank des Amateurstatus der Mitglieder finanzierbares Ensemblemodell.

Ende der 1950er Jahre, als diese Ensembles infolge des neuen Kurses in der Kulturpolitik ins Ausland reisen durften, erschienen neue, weniger industriell geprägten, oft von der Romantik entlehene, jedoch an Volkskunst anknüpfende Namen für die Ensembles wie z.B. *Bihari János* (ein berühmter Zigeunermusiker aus dem 19. Jh., für die Gruppe der Stadtwerke HVDSZ), *Vadrózsa* (‚Wildrose‘, für die Gewerkschaftsgruppe der Bauarbeiter). Diese Umbenennungslust schlug in den 1960ern erneut Wellen, aber der Name des Trägers musste weiterhin Bestandteil der offiziellen Gruppenbenennung bleiben.

#### ***1.4.3.2 Das Institutsnetz des Volkstanzes***

Wie aus dem vorherigen Kapitel (1.4.2.1) ersichtlich wurde, nahm die sozialistische Kulturpolitik das bisherige Vereinsleben in Beschlag. Sie funktionierte es um und ergänzte es. Neu am sozialistischen Laienvolkstanz waren dessen Durchpolitisierung und die Ergänzung der bisherigen Vereine um betriebliche und Hochschulgruppen, die bereits unter staatlicher Kontrolle standen. Letztere sicherten den durchgängigen Einfluss der Partei. Aus dem bisherigen spontanen geselligen Tanz einer Zivilgesellschaft wurde nun Volkstanz zum obligatorischen Kulturprogramm, das von oben durch die Parteizentrale vorbestimmt wurde. Die Verbreitung der neuen politischen und ästhetischen Inhalte des Volkstanzes brauchte allerdings ein ausgiebiges Institutionsnetz, das im folgenden Kapitel dargestellt wird. Dieses Netz der neuen kulturellen Einrichtungen orientierte sich stark am sowjetischen Vorbild und wurde von oben, von der Parteizentrale aus ausgebaut und gebilligt.

#### ***Das Institut für Volkskunst***

Das erste umfassende, u.a. für den Volkstanz zuständige Institut war das Institut für Volksbildung (*Magyar Népi Művelődési Intézet*, 1946-48), das sich nebst der Reorganisation der Volkshochschulen auch mit den verschiedenen Zweigen der Volkskunst beschäftigte. Seine Rolle war, das Laienkulturangebot zu regeln, zu unterstützen und zu überwachen. (Ibos



1976: 29) Diese Arbeit teilte es bis 1950 mit den Verbänden der Puppentheater (*Bábos Szövetség*), der Freien Schauspieler (*Szabad Színjátszók Szövetsége*) und dem Bartók-Béla-Verband. Wie so manche zahlreichen freien Verbände und deren Zentren der Periode 1945-1948 wird auch dieses Institut aufgelöst bzw. in das ‚Institut für Volkskunst‘ (*Népművészeti Intézet*, NMI, 1951-1956) übergeführt (Maróti 1978: 70), dessen Vorbild das ‚Haus des Volkskunstwerks‘ in der Sowjetunion war und das auch die einstigen Interessenverbände ersetzen sollte. Etwa zur gleichen Zeit, 1952, wurde in der DDR in Leipzig das *Zentralhaus für Laienkunst*, 1962 zu *Zentralhaus für Kulturarbeit* umbenannt, mit gleicher Funktion und strukturellem Aufbau feierlich eröffnet. (Über das Leipziger Institut siehe Walldorf 2010: 152-154.)

Als Förderungsorgan der Volkskunst unterstand das Institut dem Ministerium für Kultur und setzte die Weisungen der Partei in die Praxis um. Seine genauere Funktion unterlag dem aktuellen politischen Kurs, aber im Grunde genommen war es eine allgemein zugängliche Beratungsstelle, die Leistungsschauen, Ausstellungen und Weiterbildungen ausrichten durfte. Da es auch für die ethnografische Tanzforschung zuständig war, konnten Berufs- und Laiensembles gleichwohl Hilfe holen. Strukturell gesehen war das Institut für Laien gedacht, die Berufskünstler sollten sich in erster Linie auf den erst recht spät (1954) gegründeten und bald wieder aufgelösten (1959) Tanzverband stützen. (Kozák 1996)

Laut Verordnung 9./1951. /1. 6./ M. T. sollte das Institut die künstlerische Leitung der sich gerade entfaltenden kulturellen Aktivität der Massen in den Gewerkschaften, Kulturhäusern und in anderen Massenorganisationen unterstützen, ethnologisches Sammeln vorbereiten und durchführen, es der neuen Massenbewegung zur Verfügung stellen, sogar dem neuen Volkslied und Massentanz eine Gestalt geben, indem man das Volk für die Schaffung neuer Kunstwerke mit kommunistischem Inhalt inspirierte. Laut Verordnung wurde Volkskunst vor allem als zeitgenössische Kunst der arbeitenden Bevölkerung, weniger als etwas Traditionsreiches interpretiert. (Siehe Verordnung Nr. 9./1951. /1. 6./ M. T.; Stefány, 1987 und Maróti 1978: 70.) In diesem Sinne wurde auch der Preis ‚Meister der Volkskunst‘ (*Népművészet Mestere*) 1953 als staatliche Anerkennung eingerichtet, der am 20. August festlich verliehen wurde.

Die Vorgabe für das Institut war wie das Institut selbst, eine Übernahme aus der sowjetischen Ideologie betreffend Volkskunst: Sie bedeutete ursprünglich die Aufgabe individuell überlieferter, in Gemeinden gepflegter Traditionen und die Aneignung einer in städtischen Zentren hergestellten, bildungspolitisch festgelegten, inhaltlich sorgfältig kontrollierten Kunst. (Földiák 1996: 3, Kozák 1996: 8, Miller 1990: 13, Olson 2004: 27)



Unter der Leitung von Jenő Széll (1912-1994, Leiter zwischen 1951-1955 und im Herbst 1956) bot das Institut trotz seiner ideologischen Ausrichtung Schutz für allerlei Künstler und Denker, die anderswo keinen Platz bekommen hätten. Möglich, dass sich Széll die Ambiguität des Begriffes Volkskunst voll zunutze machte, nämlich dass die Schule um Bartók und Kodály unter Volkskunst etwas Traditionelles, ein herauskristallisiertes Wissen verstand, während die Kulturpolitik das zeitgenössische Schaffen des Volkes als solche interpretierte und dabei die selbständige kulturelle Tätigkeit belohnte. (Kozák 1996: 9)

Während Széll einerseits die Forschungsbasis von László Lajta für die Musik- und Tanzethnologie übernahm und seine Arbeit finanziell durch die Unterstützung der weiteren Feldforschungsarbeit überhaupt ermöglichte, bot er gleichzeitig Schutz für Theater- und Tanzschaffende, u.a. die Ausdruckstänzer Olga Szentpál und Anna Pór, die in ihren Personen das Interesse an Theater, Folklore und an modernen Tanz vereinigten und die jetzt verpflichtet waren, ihr theoretisches Wissen über Tanz und Bewegung (Szentpál in Form der Laban-Knust-Kinetographie) mit der Feldforschung und der praktischen Bühnenarbeit in Einklang zu bringen. Elemér Muharay rettete sein Konzept der dramatischen Volksspiele und gab es bei der Arbeit mit dem Überbleibsel der ‚Perlenstrauß‘-Bewegung weiter.<sup>99</sup>

Trotz der volksbildenden Ideologie des Instituts, dank Széll, vereinigte dieses nun ein tatkräftiges Potential für die wissenschaftliche und künstlerische Auseinandersetzung mit der noch zu Teilen lebendigen Tanzkultur der Provinz und deren Bühnenrepräsentation, die bei der Ausbildung der Tanzpädagogen kumuliert weitergegeben werden konnten.<sup>100</sup> So läßt sich dieses Institut auch als ein wichtiges Kraftwerk für die spätere Tanz- und Musikforschung und Entfaltung der Revival-Bewegung sowie des auf Folklore basierenden Tanztheaters (Kapitel 2.4.4) interpretieren, trotz des politischen Zwangs hinter seiner Einrichtung.

Weder Széll noch Muharay konnten ihre Positionen auf dem Feld bewahren. Das Institut wurde 1957 aufgelöst bzw. zum Institut für Volksbildung (*Népművelési Intézet*, NMI) umgetauft. Széll und Muharay wurde gekündigt, und die ethnologische Abteilung zur Tanzabteilung des NMI umorganisiert. (*Mtl.* 2008: 14) Nach dem bildungs- und kulturpolitischen Paradigmenwechsel 1956 wird infolge des schwindenden Interesses an Volkskunst die tanztheoretische Arbeit bis 1964 vollständig eingestellt und an die Akademie

---

<sup>99</sup> Für die Literatur- und Theaterabteilung lieferten u.a. Gyula Illyés, Áron Tamási, Józsi Jenő Tersánszky, Iván Mándi Arbeiten. Siehe die Veröffentlichungsreihe *Színjátékok Könyvtára* (Nos. 1, 5, 32., 55, 83 zwischen 1951 und 1953 von Budapest: Művelt Nép und Népszava).

<sup>100</sup> Das Institut war befugt, Tanzpädagogen für die Amateure zu bilden. Erst viel später übernahm das ÁBI diese Aufgabe.

für Wissenschaften umgelagert. Erst in den 1970ern wird mit der Tanzhausbewegung am Institut wieder eine theoretische und praktische Beratungsstelle für Volkstanz und Gesellschaftstanz eingerichtet.

### *Die Berufsensembles*

Die Zielsetzung der staatlich finanzierten Berufsensembles war der des Volkskunstinstitutes (NMI) ähnlich: Sie sollten Volkstänze im Sinne des zeitgenössischen sozialistischen Aufbaus auf der Bühne träumen. „Da es sich dabei um einen komplizierten schöpferischen Prozess handle, der für [Laien] schwer zu bewältigen sei“, sollten laut Igor Moissejew allein die Berufsensembles imstande sein, „neue Formen und Choreographien zu schaffen“. „Unsere Hilfe besteht darin, dass sich die Laien unsere Vorstellungen ansehen“. (Moissejew in Aenne Goldschmidts Bericht 1961: 10-11.) Mit anderen Worten: die Berufsensembles sollten als Vorbild für die Bühnenarbeit der Laien dienen.

In Budapest richtete man nach sowjetischem Vorbild zuerst provisorisch bei der Staatssicherheit (1947; später ‚Zentralensemble des Innenministeriums‘, *Belügyminisztérium Központi Táncgyűttese*, 1953) ein Volkskunstensemble ein, ein Jahr darauf das ‚Zentralkunstensemble der Volksarmee‘ (NÉTE, *Magyar Néphadsereg Központi Művészgyűttese*, 1948). Erst dann folgte das zivile ‚Staatliche Volkstanzensemble‘ (MÁNE, *Magyar Állami Népi Együttes*, 1950).

Die drei Berufsensembles standen unter der Obhut dreier Ministerien: NÉTE gehörte zum ‚Ministerium für Verteidigung‘ (*Honvédelmi Minisztérium*), MÁNE zum Volksbildungsministerium und das BM Ensemble zum Innenministerium.<sup>101</sup> Die Gründungen unter solchen Bedingungen verdeutlichen, wie es um den Volkstanz in der stalinistischen Diktatur stand. Die Berufsensembles wurden eindeutig mit einer ideologisch-politischen nicht mit einer kulturellen Funktion bekleidet. Die Gruppen der militärischen Einheiten (Armee und Staatssicherheit) versinnbildlichten die zentrale Militärmacht der Partei, das Staatliche Volkskunstensemble die ideologische Erziehung. Diese Ensembles erwuchsen alle aus der weiter oben geschilderten Laienvolkstanzszene und mussten nun nach sowjetischen Vorbildern in staatlichen Instituten ihre Arbeit fortsetzen.

---

<sup>101</sup> Gerade in der Gründungszeit des NÉTE wurden sowohl das Ministerium als auch die Armee selbst, der neuen politischen Kursänderung folgend, nach sowjetischem Vorbild neu organisiert. Ab 1951 wurde letztere umbenannt und hieß statt *Magyar Honvédség* (*Honvéd* - ‚Vaterlandsverteidiger‘) nun ‚Ungarische Volksarmee‘. Vermutlich ist auch die rasche Gründung des Ensembles Ergebnis dieser Neustrukturierung nach sowjetischem Vorbild.

*Néphadsereg Ének- és Táncegyüttese* (NÉTE, ‚Gesangs- und Tanzensemble der Volksarmee‘, 1948)<sup>102</sup>

Das Kunstensemble mit Chor und Orchester, das Ensemble der ungarischen Volksarmee (NÉTE), entsprach strukturell gesehen dem sowjetischen Vorbild *Alexandrow-Ensemble*, das mit den Befreiungs- bzw. Besatzungstruppen der sowjetischen Armee Hand in Hand den Ostmitteleuropäischen Raum eroberte. Die Führung des Tanzensembles ging zuerst an Iván Szabó. Er spielte früher in Milloss' Produktion *Csupajáték*<sup>103</sup> die Hauptrolle. Für diese Position war er ohne Zweifel der richtige, da er nach Milloss' Ansatz, dass das Ballett als Ausgangspunkt auf der Bühne für jedweden Tanz gelte, arbeitete und daher dem Ballett auch eine führende Rolle in der Bearbeitung des Volkstanzes zusprach. (Kövágó 1998: 40) In diesem Sinne führte Szabó schon zwischen 1945 und 1948 das Amateur-Ensemble *Muharay NÉKOSZ*, dessen Mitglieder ihm auch in das neu gegründete Ensemble folgten. Wieweit die Übernahme der sowjetischen Tanztechnik an der mangelnden Ausbildung der Tänzer oder an dem trotz Ballettsympathie doch modernen ästhetischen Ansatz Szabós scheiterte, lässt sich nach den ihrerseits ebenfalls mangelhaften Kritiken nicht einschätzen. Fakt ist, dass das Ensemble seine Tätigkeit als professionelles Ensemble relativ bescheiden aufnahm, mit zweiundzwanzig Tänzern aus verschiedenster Herkunft, von Fabrikarbeitern bis zu Chemiestudenten, mit einem Klavierbegleiter und einem Flöte spielenden Volksliedsänger. (Lózsó 1949:10, Mészöly 1999:12)

Zuerst trat die Tanzgruppe am 29. April 1949, vor dem 1. Mai im *Városi Színház* („Städtisches Theater“, später *Erkel Theater*) mit zehn Choreografien im Abendprogramm des Zentralensembles der Armee auf. Die Premiere, besonders der *Puskatánc* („Gewehrtanz“), soll so erfolgreich gewesen sein, dass die Aufführung am 1. Mai, dem Tag der Arbeit, auf dem Heldenplatz in Budapest wiederholt werden musste. (Devecseri, 1949:1) Der angebliche

---

<sup>102</sup> Antal Stoller hat in den letzten fünfzehn Jahren alle Dokumente aus der Geschichte der NÉTE gesammelt und unter dem Obhut der Stiftung Vitézi Ének aufbewahrt. Eine gute Fundquelle ist die von ihm eingerichtete Webseite [www.folkarchivum.hu](http://www.folkarchivum.hu), wo man eine gründliche Ensemblegeschichte mit bibliografischen Notizen findet. Stoller bietet auch eine reiche Sammlung von Filmabschnitten, Fotos, Plakaten, Choreografen- und Komponisteninformationen. Er fing selber im Laienbereich mit dem Tanzen und Choreografieren an und wurde später Gruppenleiter der Gruppen *Avas* in Miskolc und *Vasas* in Budapest. Zuletzt arbeitete er beim Armeensemble. Er war auch einer der Ideengestalter für das erste Tanzhaus in Budapest 1972.

<sup>103</sup> *Csupajáték*, (12.5.1938 in Művész Theater?, Budapest, Ch. Aurél Milloss M. von diversen Komponisten) ein erstes Theaterunternehmen um Volkstänzen choreografiert auf die Bühne zu stellen, wurde in Großbritannien unter dem Titel ‚Hungarian Rhapsody‘ aufgeführt. Die BBC strahlte die Aufführung am 7. 5. 1939 aus. Für die einzelnen choreographierten Teile wie *Csodafurulya* („Wunderflöte“, M. S. Veress), *Haláltánc* („Todestanz“, M. K. Antos), *Hócsalád* („Schneefamilie“, M. Gy. Ránky) bildeten Volksmusik, ungarische Volkstänze und das von Béla Paulini verfasste Libretto *Csupajáték* den Ausgangspunkt. Iván Szabós professionelle Tänzerkarriere begann mit dieser Produktion, die nach einem Jahr ohne Fortsetzung blieb. Da Milloss der Choreograf war, ist anzunehmen, dass er weniger dem Ballett als dem Modernen, d.h. dem Ausdruckstanz verpflichtet war. (Koegler 1977: 447, Kövágó 1996, Pálfi 1970: 133)

Erfolg dieser Choreografie unterstrich nur, dass der Aufbau eines Soldatenrepertoires im Sinne der Partei war. Das Ensemble sollte vor den Arbeitern am 1. Mai der militanten Kraft des Regimes einen in Kultur verpackten Ausdruck verleihen. Das Ensemble musste sich in den folgenden Jahren strikt ans Militärprofil halten.

Trotz der ersten Publikumserfolge schien nach dem Besuch des sowjetischen Alexandrow-Ensembles (Körtvélyes 1953: 209) die Anstellung einer Ballettmeisterin, Marcella Nádasi<sup>104</sup> in dem Ensemble zweckmäßig. Es waren eher die Virtuosität und das akrobatische Können der Alexandrow-Tänzer, weniger die Ästhetik der Bühnenproduktionen, die eine fesselnde Wirkung auf die nun unter den Zuschauern sitzenden Ensemblemitglieder und auf die Nádasi ausübten. Der Ballettmeisterin waren die Unterschiede zwischen dem russischen akrobatischen und dem ungarischen eher lyrisch aufgefassten Volkstanz bewusst, trotzdem entschied sie sich, im Einklang mit der politischen und künstlerischen Leitung, für die Dominanz der geforderten Ballettästhetik. (Nádasi 1980: 51; Keszler 1975: 97)

Charakteristisch für das Ensemble war die politisch vorgegebene, aus dem Leben einfacher Frontsoldaten schöpfende Thematik. Paradebeispiele dafür bieten die Choreografien *Katonavételkedő* („Soldatenwettbewerb“, 1952, Ch. Kosenkow, M. Alexandrow) und *Reggel a táborban* („Ein Morgen im Lager“, 1952, Ch. L. Seregi, M. G. Barta)<sup>105</sup> Letztere übernahm die in diesem Ensemble realisierbaren akrobatischen Elemente, den choreografischen Aufbau und die durchaus bescheiden gehaltenen Soldatenkostüme vom sowjetischen Alexandrow-Modell. Die Choreografie nutzte das Mimetische aus dem Moissejew-Modell und versuchte damit das Unterhaltungspotential auszuschöpfen. Die Meinungen der ungarischen und sowjetischen Vorgesetzten gingen im Falle der Choreografie von *Reggel a táborban* („Ein Morgen im Lager“) auseinander: Während die sowjetischen Offiziere viel an der inhaltlichen Aussage der Choreografie auszusetzen hatten, vor allem, dass ein Soldat sich nie verspäten darf, konnten sie insofern Gefallen an der ungarischen Leitung gewinnen, als diese das Publikum mit den hierzulande gewohnten Mitteln unterhielt. Über tänzerische und künstlerische Qualität wurde nicht diskutiert. (Maác 1981)

Die Zeit zwischen der Gründung des Ensembles und dem Oktober-Aufstand 1956 zeichnete sich auch durch eine rege Fluktuation aus: in acht Jahren hatte das Ensemble vier künstlerische Leiter, die an der politisch vorbestimmten ästhetischen Erwartung, nämlich eine

---

<sup>104</sup> Auch als Marcella Veillet-Baum bekannt (1905-1987). Sie war Diaghilev-Tänzerin, später Ehegattin von Ferenc Nádasi (Leiter der Tanzakademie ÁBI, 1950-1963, Leiter des Staatsballetts Áop 1950-1961, ÁBI Lehrer 1951-1971), 1949-1956 arbeitete sie bei NÉTE, später in der Staatlichen Ballettschule, bis sie 1972 für eine Stelle in Den Haag ihren Budapester Wohnsitz aufgab. (Mtl. 2008: 146)

<sup>105</sup> Videobeispiele sind abrufbar unter [www.folksarchivum.hu/honvéd/filmek](http://www.folksarchivum.hu/honvéd/filmek).

treue Nachahmung des Alexandrow-Ensembles zu sein, scheiterten und die eigenen Ideen nicht durchsetzen konnten.

Während der Rückreise durch die Sowjetunion in November 1956 hatte sich das Ensemble geweigert, aus Protest gegen den sowjetischen Eingriff in Ungarn in Moskau aufzutreten und wurde nach der chinesischen Herbsttournee aus diesem politischen Grund aufgelöst. Bereits 1957 wurde das Ensemble aber neu gegründet.

*BM*<sup>106</sup> *Központi Művészegyüttes* („Zentrales Kunstensemble des Innenministeriums“)

Dass gerade zwischen 1947 und 1952 die Grenze zwischen den professionellen und den Laienkünstlern durchlässig war, beweist am besten die institutionelle Entwicklung dieses Ensembles. Unter der Obhut des Innenministeriums entstanden schon Ende der 1940er Jahre mehrere Tanzgruppen, von denen in den meisten Quellen die 1949 gegründete Tanzgruppe der Grenzwache sowie der Staatssicherheit (1947, ÁVH<sup>107</sup>) erwähnt werden, die aber höchst wahrscheinlich doch eher als Laiengruppen funktionierten.<sup>108</sup> 1951 übernahm Tibor Vadasi die Leitung und die Professionalisierung wird unter dem obigen Namen dann auf 1953 datiert. Gleichzeitig gesellte sich József Böröcz zu der Ensembleleitung. Das Ensemble trat am 3. April 1954, einen Tag vor dem sog. Befreiungstag, und damit gebunden an das Datum der politisch-militärischen Besetzung Ungarns durch die Sowjetunion, unter dem Namen *BM Központi Együttes* ('BM Zentralensemble') im *Erkel* Theater (früher *Városi Szh.*, ‚Städtisches Theater‘) zum ersten Mal auf. Nebst den Volkstanzchoreografien von Tibor Vadasi und Mária Juhász, die höchstwahrscheinlich noch zwischen 1949 und 1954 entstanden, und einer Choreografie von Igor Moissejew zeigte das Ensemble ein Soldaten- und ein historisches Tanzstück.<sup>109</sup> 1956 wurde das Ensemble wie das andere „bewaffnete Ensemble“ NÉTE, aufgelöst. In diesem Ensemble gab es zwar keine besonderen politischen Vorfälle, jedoch

---

<sup>106</sup> BM steht für *Belügyminisztérium* („Innenministerium“).

<sup>107</sup> 1946-1948 hieß sie *Magyar Államrendőrség Államvédelmi Osztálya* (ÁVO, ‚Staatsschutzabteilung der Ungarischen Staatspolizei‘); ab 1948 *Belügyminisztérium Államvédelmi Hatósága* (ÁVH, ‚Staatsschutzbehörde des Innenministeriums‘).

<sup>108</sup> Für die Geschichte des Ensembles vergleiche: *Tm.* No. 3 (1953), *Tm.* Nos. 4,6 (1954), Ortutay (1954), Kogler (1977: 448), *Magyar táncművészet* (1983: 61), *Mtl.* (2008: 45-47). In Koglers *Ballettlexikon* ist allerdings von mehreren parallel existierenden Profi-Gruppen die Rede.

<sup>109</sup> Nach *Mtl.* (2008, Artikel von Zs. Kővágó ohne Quellenangaben) standen folgende Choreografien auf dem Programm: *Szentiváni táncok* ('Tänze aus Szentiván', Ch. Mária Juhász M. unbekannt), *Csúfolódó, Katonatánc, Kimenő, Kuruc táborban, Nyírségi bál, Sárközi tánc* ('Spöthen', 'Soldatentanz', 'Der Ausgang', 'Im Lager der Kuruzen', 'Bal in Nyírség', 'Tanz aus Sárköz'; alle Ch. Tibor Vadasi M. unbekannt), *Kis Orosz Szvit* ('Kleine russische Suite', Ch. I. Moissejew M. unbekannt). In *Tm.* werden *Katonatánc* ('Soldatentanz', Ch. T. Vadasi, M. Gábor Bartha), *Csúfolódó* ('Spöthen', Ch. T. Vadasi, M. Sebestyén) und *Lányok tánca* ('Mädchentanz', Ch. M. Juhász, M. László Gulyás) detaillierter erwähnt. (Ortutay 1954: 187)

musste die Trägereinrichtung, die zu jener Zeit die bewaffneten Kräfte der Staatssicherheit waren, nach dem Aufstand ebenso wie die Armee umorganisiert werden. Sein Nachfolger, das *BM Duna* Kunstensemble, startete 1957 neu unter der Leitung László Náfrádis.

*Magyar Állami Népi Együttes* (MÁNE, ‚Ungarisches Staatliches Volksensemble‘)<sup>110</sup>

Im Herbst 1950 wurde als nächstes das Staatliche Volkstanzensemble (MÁNE) gegründet. Dieses Ensemble bestand aus Chor, Orchester, Tanzensemble sowie aus einem Ballettmeister und einer eigenen Volkstanzforscherin (Olga, später ihre Tochter Mária Szentpál). Die Einrichtung einer wissenschaftlichen Stelle im Kunstensemble sollte den unmittelbaren Bezug zur Feldforschung, d.h. zum Authentischen bekräftigen - eine Rechtfertigung, die für das sowjetische Moissejew-Vorbild so wichtig war und die in der neuen Volksrepublik Ungarn bei einem staatlichen, mit repräsentativen Funktionen versehenen Ensemble unerlässlich schien. Der künstlerische Leiter dieses offiziellen Ensembles wurde Miklós Rábai (1921-1974), der auf der Landesvolkstanzleistungsschau 1948 in Gyula mit seiner Tanzgruppe *Batsányi* den ersten Preis gewonnen hatte.<sup>111</sup> Seine künstlerische Karriere begann er in einem Gymnasium in Südostungarn (Békéscsaba), wo er 1945-1948 einerseits als Chemielehrer tätig war, andererseits die Pfadfinder-Tanzgruppen des Gymnasiums leitete.

Ab 1948 konnte Rábai nämlich einerseits die Leitung des MEFESZ- DISZ<sup>112</sup> Zentralensembles in der Hauptstadt übernehmen, andererseits an der Hochschule der Theaterkünste und an der Tanzabteilung der Sporthochschule während ihrer kurzen Existenz unterrichten, als er 1950 die künstlerische Leitung des aus Chor, Tanzgruppe und Orchester bestehenden MÁNEs, also diese absolut zentralkulturelle Position übernehmen durfte. Das neue Staatliche Volksensemble debütierte am 4.4.1951 mit freundlicher Unterstützung des gleichnamigen sowjetischen Ensembles. (Siehe Kapitel 1.4.8.3.)

Rábais künstlerisches Schaffen wird meistens in Gesamtvolkskunst- und Konzertwerke gegliedert: Die ersteren bauten auf Chor und Orchester auf und waren dramatisierte

---

<sup>110</sup> Für eine kurze zusammenfassende Geschichte des Ensembles siehe *Mtl.* (2008: 117-20); Maác 1964; *Magyar táncművészet* (1983); für eine Beschreibung von Rábais choreografischer Arbeit siehe Jakabné 2009; je eine Bilanz der 1950er Jahre auf Deutsch in *Ungarische Rhapsodie* (1956), *Der Tanz* No. 11 (1961): 6-8.

<sup>111</sup> Bis heute ist die Entscheidung der Jury in Gyula stark umstritten: Die einen sehen in der Preisverleihung die politische Diffamierung des früheren Bewegungskünstlers István Molnár (1908-1987); er wurde hier nur zweiter. Die anderen bestreiten die politische Motivation seitens der Jury und berufen sich auf deren Zusammensetzung. Der Gewinn gab Rábais Karriere einen kräftigen Schub, während Molnár zwischen 1948 und 1952, gar nicht im tänzerisch-choreografischen Bereich arbeiten durfte. Molnár's künstlerisches Schicksal resümiert Martin (1988 und 1978).

<sup>112</sup> *Magyar Egyetemisták és Főiskolai Egyesületek Szövetsége*, ‚Bund der Ungarischen Universitäts- und Fachhochschulstudenten‘; *Dolgozó Ifjúság Szövetsége* (‚Verband der arbeitenden Jugend‘)

Volkstänze, in denen Bräuche oder Balladen den roten Faden der Choreografie bildeten und der Chor auch Teil der Bühnenergebnisse wurde. Auf den Bildern erscheint der Chor mit seinem massiven Block als überwältigende Masse. Die erste Aufführung des Ensembles, am 4.4.1951 gehört hingegen zum zweiten Typ, dem der von Konzertwerke. Dabei handelt es sich um einzelne eher kurze Choreografien, die abwechselnd mit Chor- und Orchestereinlagen gezeigt wurden. Rábais Verdienst ist auf jedem Fall, dass er, immer Moissejew vor Augen, dem ungarischen Ensemble ein eigenes künstlerisches Profil geben konnte, während das den beiden anderen Kunstensembles aus verschiedenen Gründen nicht gelang.

Als staatliches Ensemble gehörte das MÁNE unter die Aufsicht des Ministeriums für Bildung, unter dessen Abteilung für Theater und Musik, später unter die Hauptabteilung Musik. Natürlich genoss das staatliche Ensemble die finanzielle Unterstützung des Staates und hatte eine privilegierte Stellung. Die repräsentativen Gastspiele durfte auch dieses Ensemble absolvieren, u.a. am Welttreffen der Jugend in Berlin 1951, in den Niederlanden, in Belgien und in Paris 1955, in Großbritannien und Italien in 1956, nebst Reisen in die Sowjetunion, Tschechoslowakei und nach Polen. Während des Pariser Gastspiels wurde Rábai sogar in die Pariser Tanzakademie gewählt. In seiner privilegierten Stellung drehte das MÁNE sämtliche Filmaufnahmen aus dem Repertoire des Ensembles.<sup>113</sup>

*Szakszervezetek Országos Tanácsának Táncegyüttese* (SZOT, ‚Tanzensemble des Landesrats der Gewerkschaften‘)

Dass es ein viertes Ensemble gab, das aus dem Laienbereich sowohl finanziell als auch künstlerisch ausragte, war eigentlich dem unermüdlichen Willen und der tänzerischen Arbeit István Molnárs zu danken. Der einstige Avantgarde-Tänzer, der sich schon 1940 dem Volkstanz bzw. der Folklore zugewandt hatte, hoffte vergeblich auf die Leitung der MÁNE. Von 1948 bis 1952 wurde er in der Volkstanzszene ignoriert; erst 1952 wurde er zum künstlerischen Leiter der semiprofessionell arbeitenden Amateurvolkstanzgruppe des Nationalrates der Gewerkschaften (*Szakszervezetek Országos Tanácsa*, SZOT, 1952) ernannt. Diese wurde nach drei Jahren Arbeit aufgelöst, Molnár wurde kurzfristig wieder beiseite geschoben, bis er dann 1956 die Leitung des Budapest Ensembles, anfänglich eine Laiengruppe, erhielt, wohin ihm viele seiner Tänzer folgten. Als Grund für seine Enthebung wurde ihm v.a. seine Ausdruckstanzkarriere vorgeworfen.<sup>114</sup>

---

<sup>113</sup> Die Regie führte überwiegend Tamás Banovich, der 1956 am Oktoberaufstand teilnahm und wegen dieses politischen Grundes lange Zeit vergeblich auf staatliche Aufträge wartete.

<sup>114</sup> Gyula Ortutay erwähnte in seinem Tagebuch nicht gerade positiv István Molnár und Elemér Muharay. Wenn man dem Tagebucheintrag vom 12.2.1944 Glauben schenken kann, hielt er Molnár für einen „Szekler

Das SZOT-Ensemble spielt eine zentrale Rolle in der Entfaltung der Volkstanzauffassungen der 1960er und 1970er. (Siehe Kapitel 2.4.) In diesem Ensemble begannen György Martin, der alle tanzkünstlerischen Richtungen der 1970er und 1980er Jahre mit seiner wissenschaftlichen Arbeit prägte sowie Sándor Tímár, der später in Molnárs Fußstapfen eine einzigartige Tanzpädagogie ausarbeitete; und nicht zuletzt Antun Kričković, der in der eigenen choreografischen Arbeit Molnárs expressive Tanzideen adäquat in die Moderne übersetzen konnte.

Trotz der Bedeutung dieser ersten Volkstanzwerkstatt gibt es kaum brauchbare Resümees über die Arbeit und Tätigkeit der Gruppe. Sicher ist, dass es dieses Ensemble war, in dem Molnárs bedeutendste Choreografien geboren wurden: die Suite *Magyar Képeskönyv* („Ungarisches Bilderbuch“, 1952) und das rondoförmige Tanzstück *Dobozi csárdás* („Csardas von Doboz“ 1952-54?) oder *Szerelmi tánc* („Liebestanz“, 1952-54?).<sup>115</sup> All diesen Tanzchoreografien wurde entweder die Expressivität vorgeworfen, d.h. das ausdrucksstänzerische Bewegungsmaterial, oder eben der direkte Rückgriff auf die Perlenstrauß-Überlieferungen, d.h. auf die Vorkriegsvolkstanzformen oder -traditionen. Gerade diese in diesem Zeitraum negativ beurteilten Bezüge auf das Eigene in Form von archiviertem Tanzwissen und auf das expressive Potential der körpereigenen Bewegung waren das, was in der nächsten Epoche den Volkstanz aus den Fesseln des volkstümlichen Singspiels befreien sollte.

Ungeachtet der Erfüllung des Pflichtprogrammes wie z.B. mit dem Traktoristentanz fiel die Gruppe 1955 angeblichen Sparmaßnahmen zum Opfer. Nach einer erneuten Durststrecke konnte Molnár 1958 die begonnene Arbeit mit einem Teil seiner Tänzer im neuen, dem Budapester Rat untergeordneten *Budapest-Tanzensemble* fortsetzen. Dieses Ensemble erhielt ein Orchester und einen Direktor, litt aber weiter unter der unprofessionellen Direktion und den stets als unzureichend reklamierten räumlichen und materiellen Umständen. (1961 findet man die Spuren eines Disziplinarverfahrens gegen die Leitung im ministerialen Register. MOL *Művelődésügyi Minisztérium, Színházi és Zenei Főigazgatóság Mutatókönyve*, 1961, 47109 sz.)

---

Illusionist[en], der von der Konjunktur [der Volkskunst] Gebrauch macht, aus der Sorte Muharays“. (Ortutay 2009: 362) Die frühere Missachtung des rabiaten Ortutay mag Molnár wohl auch später nicht zugutegekommen sein, vor allem da Ortutays Ehefrau ab 1948 sämtliche Posten im Tanzleben antrat. Vergleiche das Kapitel über den Tanzverband.

<sup>115</sup> Für die Tanznotation und Musikvorlagen siehe Molnár. *Dobozi csárdás, verbunk és csárdás, régi magyar katonatánc és csárdás*. Budapest: NPI, 1978. (Tanznotation von M. Szentpál.) Diese Choreografien wurden 1954 laut der Fachzeitschrift verfilmt, siehe *Tm.* No. 4 (1954): 124-126)



### *Ausbildung der Berufstänzer*

Eine Geschichte des Theatertanzes impliziert eine Geschichte der Körperdisziplinierung und der Hervorbringung eines Kunst-Körpers. Die Techniken der Körperdisziplinierung sind mit pädagogischen Diskursen und bewegungsästhetischen Konzepten verbunden. (Brandstetter in *Theatertheorie* 2005: 328)

Im Ballett beschleunigte die Zentralisierung die Übernahme der sowjetischen tanzpädagogischen Methode, die auf die strikte Technisierung des Tänzerkörpers setzte. (Ausführlicher darüber im Kapitel 1.4.7.2.) Die Umstrukturierung des Repertoires des Staatsballetts und das Ersetzen des modernen Tanzes durch den Bühnenvolkstanz nach sowjetischem Muster zog die Umstrukturierung der Ausbildung der Tänzer mit sich: anstelle der mehrheitlich privaten Ausbildungsstätten entstand ein einziges Institut in Budapest. Als erster Schritt wird in den historischen Quellen die Aufhebung der Ausdruckstanzschule (1948) genannt, Da der Ausdruckstanz genuin auf den freien Tanz, auf die Befreiung des Körpers setzte, war er mit der strikten Körperdisziplin des sowjetischen Balletts nicht vereinbar. Die Auflösung war somit Folge teils der politischen Disqualifikation der Ausdruckstänzer, teils des politisch unterstützten Umbaus der Tänzerausbildung und schließlich teils der Konflikte unter den Ausdruckstanzschulen selbst. (Lenkei, 2003 und Fenyves 2005) Während die Ausdruckstänzer sich zwischen 1945 und 1948 den Zuspruch für eine höhere Ausbildungsstätte sicherten, mussten sie diese 1948 abrupt schließen; sie wurde zusammen mit der einstigen Opernschule in das neue Staatliche Ballettinstitut integriert, die Ausdrucktänzer wurden wegen des eindeutigen politischen Kurswechsels nicht länger engagiert. Ein letzter Versuch war 1948 die Einrichtung eines Tanzfaches an der Fachhochschule für Sport unter der Leitung von Olga Szentpál. Dieses Institut scheiterte praktisch schon am Anfang und blieb ein kurzfristiger Versuch, außerhalb des strikt klassisch-sowjetisch orientierten Balletts Alternativen anzubieten, u.a. für den Volkstanz, der außer dem Laienbereich noch lange über keine Ausbildungsstätte verfügen sollte. Eine Möglichkeit für die Ausbildung zum Volkstanzchoreografen bot die Hochschule für Theater und Film zwischen 1950-55. Hier konnte man sich vor allem im Bereich des Theaterwesens und choreografischer Konzepte weiterbilden.

Im Mittelpunkt der neugeschaffenen Struktur stand in der Tanzausbildung also das Ballett. Der Volkstanz wurde zum Auffangbecken der verbotenen Tanzgattungen: Nicht nur Ausdruckstänzer, sondern auch die einstigen Tanz- und Sittenlehrer wurden zur paulinischen Erleuchtung gedrängt und mussten dessen gesellschaftliche Notwendigkeit und künstlerische Ausschließlichkeit würdigen. Der Ausdruckstanz wurde für mehrere Jahrzehnte verbannt, die privaten Tanzschulen aller Art geschlossen und der Unterricht der Gesellschaftstänze vorübergehend verboten.

Währenddessen tat man praktisch nichts, um die Ausbildungsprobleme des politisch unterstützten Volkstanzes ausreichend zu lösen. Die Einrichtung verschiedener Fakultäten für die Ausbildung u.a. von Volkstanzchoreografen und -tänzern sprechen dafür, dass man das Problem lösen wollte. Fragwürdiger ist, wer es lösen sollte: die Fachministerien, die fachpolitischen Entscheidungsträger im Bündnis mit dem politischen Machthaber oder die Berufsvolkstänzer selber, die schließlich die Initiative ergriffen, weil sie tagtäglich mit technischen Problemen konfrontiert waren. Ähnlichkeiten lassen sich im Sprechtheater finden, wo die mangelhaften Kapazitäten der Theaterhochschule mit einem eigenen Statistenstatus wettgemacht werden sollten.) Die Berufsensembles brauchten aber Personal mit tänzerischer Erfahrung, das sie meist aus den Amateurreihen rekrutieren und ausbilden mussten. Ein Berufsvolkstänzer konnte demzufolge mit einer recht langen Bühnenkarriere rechnen, da der Wert der tänzerischen Praxis bis zur Eröffnung der Volkstanzklasse 1972 an der Tanzakademie als hoch eingeschätzt wurde.<sup>116</sup>

### *Der Tanzverband*

Um den Schein eines demokratischen Aufbaus in der Kultur zu bewahren, wurden mehrere Institutionen für die Interessenvertretung der Künstler eingerichtet: die jeweiligen Gewerkschaften und Künstlerverbände.

In der Literatur wird die Gründung des Tanzverbandes unterschiedlich datiert und dargestellt. Laut Tibor Téri wurde im Januar 1948 ein Parteierlass herausgegeben, dem zufolge er „zum Genossen Szántós bestellt wurde“ und den Auftrag zur Gründung eines Tanzverbandes erhielt. (Téri 1988: 48) Andere Quellen wie das *Ballettlexikon* (Koezler 1977) setzen den Anfang unter dem Namen ‚Ungarischer Tanzverband‘ (*Magyar Táncszövetség*) allerdings auf 1949, die Homepage des heutigen Tanzverbandes unter *Magyar Táncművészek Szövetsége* (‚Verband der ungarischen Tanzkünstler‘) auf Dezember 1954, während Ferenc Jánosi im Namen der Kunstabteilung des Ministeriums für Volksbildung den Antrag auf Gründung eines Tanzverbandes (*Táncművészeti Szövetség*, ‚Tanzkünstlerischer Verband‘) laut Protokoll des Agitations- und Propagandakomitees der MDP erst am 18. Mai 1951 stellte. (MOL 276.f.86.cs.76.ö.e.108 lap / 6.) Da gerade zwischen 1948 und 1955 die Künstlerverbände und Gewerkschaften laut den Protokollen des Parteikomitees (MOL 276.f. 86.cs. und 55.cs) ständig umorganisiert, neu gegründet oder zusammengezogen wurden, ist nicht

---

<sup>116</sup> Als 1972 der Volkstanz schließlich seine eigene Fakultät im Ballettinstitut (ÁBI) bekam und alle vier Jahre etwa 20 Tänzer eine Stelle in einem der fünf Berufsensembles finden mussten, plagte nun das Problem des Generationswechsels die Ensembles. Eszéki verfolgt dieses Thema in ihrem Buch (1993) über das *Honvéd* (früheres Ensemble der Volksarmee).

auszuschließen, dass dieser Verband das gleiche Schicksal teilte und tatsächlich zweimal errichtet wurde. Punkto baldige Auflösung des Tanzverbandes sind alle Quellen einstimmig; sie datieren diese zweifelsfrei auf 1957. Der sog. zweite Verband (*Magyar Táncművészek Szövetsége*, ‚Verband ungarischer Tanzkünstler‘) wurde 1959/60 neu gegründet. Während der Verband vor 1959 ohne Abteilungen arbeitete, wurden 1960 Sektionen für Ballett, Volkstanz, Berufs- und Laientanz sowie der Forschung und Pädagogik eingerichtet.

Die Tatsache, dass sich die meisten Tänzer bis 1948 eher mit pädagogischen als künstlerischen Tätigkeiten über Wasser hielten, verweist darauf, dass viele unter ihnen sich der Gewerkschaft der Pädagogen anschlossen und unter deren Fittichen Unterstützung suchten. Aus dem Briefwechsel des Ministeriums für Volksbildung, der Pädagogengewerkschaft und des Tanzverbandes wird ersichtlich, welche erbitterte Kämpfe um das Überleben geführt wurden. (Fenyves 2005) Unübersehbar ist wie auch Fenyves feststellt, dass die Ausdruckstänzer nicht mit vereinten Kräften um ihre Künftlerausbildung kämpften. Olga Szentpál war den Angriffen der Gewerkschaft der Pädagogen ausgeliefert, die sie für die persönlichen Verflechtungen zwischen den zuständigen ministeriellen, parteilichen und Verbandsstellen verantwortlich machten und hinter jedem Anlass eine Verschwörung der Szentpál-Schule witterten.

Welche personellen Überschneidungen konnte die Gewerkschaft bemängeln? Sicher ist, dass drei prominente Szentpál-Schülerinnen an der kunstpädagogischen und Tanzabteilung des Ministeriums für Volksbildung Hauptreferentinnen wurden: Margit Duka, Ágnes Losonczy und Zsuzsa Ortutay. Ortutay wurde laut Téri die Vorsitzende des 1948 gegründeten Tanzverbandes, deren Vizepräsidentin Szentpál war. Zsuzsa Ortutay, die Ehegattin des derzeitigen (1947-1950) Kultusministers Gyula Ortutay, wurde 1951 nach der Einstellung der vorherigen *Táncoló Nép* [Tanzendes Volk] (1949-1950) die Chefredakteurin der neuen Fachzeitschrift *Táncművészet* [Tanzkunst] (1951-1956).<sup>117</sup> Die Belegung zentraler Posten durch Szentpál-Schüler (u.a. Zsuzsa Ortutay) ist ein typisches Beispiel für die Machtkonzentration um eine Person in der stalinistischen Diktatur.

Die Beschwerde der Tanzabteilung der Pädagogengewerkschaft wirft allerdings auch die Frage auf wie weit der Tanzverband und seine Tanzzeitschrift als unabhängige Medien der Interessenvertretung funktionieren konnten, wenn mindestens auf der personellen Ebene die Verflochtenheit nicht auszuschließen war. In Kenntnis der zentralistischen politischen Einrichtung verliert jedoch die Frage ihren ursprünglichen Sinn: Im sog. demokratischen

---

<sup>117</sup> 1950 lud Zsuzsa Ortutay als Hauptreferentin an der ministeriellen Tanzabteilung ihre Lehrerin zur Abteilungssitzung über die Verbannung des Ausdruckstanzes ein. (Fenyves 2005: 98)

Zentralismus waren Interessenvertretungen wie Verbände und Gewerkschaften dem Staats- und Parteiapparat mit dem Ziel vollkommener Kontrolle unterordnet. Als Olga Szentpál 1950 Selbstkritik üben musste, assistierten dabei die oben bereits erwähnten zuständigen Abteilungen des Ministeriums, der Gewerkschaft, des Verbandes sowie der Staatssekretär und die Vertreter des Fachrates. Szentpáls Verurteilung bedeutete die öffentliche Hinrichtung des Ausdruckstanzes. Im Anschluss an Szentpáls selbstkritische Rede verurteilte die Gewerkschaft der Pädagogen den Ausdruckstanz als reaktionär und gab damit den eigenen Ausdruckstänzermitgliedern den letzten Schuss.

Mit der Tatsache, dass ich vor einigen Jahrzehnten den Namen Bewegungskunst [‘Ausdruckstanz‘] abgelegt habe, habe ich in mir die Bewegungskünstlerin nicht abgeschafft. Ich dachte, neben dem Ballett und Volkstanz braucht man auch die Bewegungskunst. Der Grund dafür war meine ideologische Unbildung. Klar und deutlich sehe ich das, seitdem ich die sowjetische Ballettkunst unmittelbar erlebt habe. Die sowjetische Ballettkunst hat gezeigt, dass Ballett und Volkstanz die ausschließlichen Mittel in der Tanzkunst sind. Ich weiß, dass es auch in der Tanzkunst keinen friedlichen Übergang geben kann. (Olga Szentpáls Selbstkritik an der ministeriellen Sitzung 1950, Sitzungsprotokoll 1855/6-4/1950.- III. [Fenyves 2005:100])

Die Rede Szentpáls zeigt eindeutig wie die Rolle und die Funktion des Volkstanzes während der diktatorischen Zeit verändert wurden, nämlich aus einem überwiegend apolitischen, kulturellen in ein ideologisch voreingenommenes Phänomen, dessen Codesystem nun durch politische Botschaften abgeändert wurde.

Der Ausdruckstanz, der bis in die 1940er nicht nur ein eigenständiges, landesweit verbreitetes Schulsystem einrichten konnte, sondern allmählich eine wichtige Position in der Theaterstruktur besetzte<sup>118</sup>, musste seine bis zu den 1940ern erkämpfte Stellung größtenteils aufgeben. Der Madzsar-Schülerin Anna Pór wurde die Leitung der Eisenhüttengewerkschaftsgruppe entzogen; der Ausdruckstänzer István Molnár konnte seine Konzepte nicht im Staatlichen Volksensemble einsetzen; der Szentpál-Schüler György Lőrincz musste in Szeged das Ballettensemble aufgeben. Diese Posten hätten es der Ästhetik der Ausdruckstänzer ermöglicht, das etablierte Theater zu durchdringen.

In Hinsicht auf die starke politische Determiniertheit überrascht auf den ersten Blick, dass die Ausdruckstänzer doch leitende Positionen im neuen kulturellen Institutionssystem erhielten. Lőrincz leitete die neue Tanzakademie (1950-1961); Anna Pór war die Hauptsekretärin des Tanzverbandes (1948) und ab 1951 die Leiterin der Tanzabteilung im Volkskunstinstitut; und

---

<sup>118</sup> Vergleiche Einführung, 0.3.

nicht zuletzt baute Zsuzsa Ortutay ihre Position als Tanzreferentin im Ministerium bis zum Aufstand 1956 deutlich aus. Diese überraschende Kontinuität auf der persönlichen Ebene lässt sich mit Bourdieus Feldmechanismen gut erklären. Der Einfluss der Politik, des politischen Feldes, konnte die Veränderung der Funktionen der Gattungen relativ schnell nach dem dominanten sowjetischen Muster erzwingen. Da die ästhetischen Ansätze der Ausdruckstänzer zahlreich waren und einander schwächten, konnten sie durch Verbot einfach aus dem Publikumbewusstsein gelöscht werden. Aber die Entwicklung innerhalb des Feldes hing weiterhin von den durch die Gattungen und einzelne Künstler besetzten früheren Positionen im Feld ab. In den neuen Institutionen wurde die Rhetorik an den politischen Diskurs angepasst, damit reduzierten diese den Kreis der möglichen Codes, aber sie ermöglichten auch, dass der moderne Tanz in der Hülle der sozialistischen Struktur seine Konzepte in Form des Volkstanzes oder der rhythmischen Sportgymnastik<sup>119</sup> retten konnte.



**Foto 24, 25** Das „neue“ Volkskunstensemble aus Báta, in Sziget (1950) – 1. Mai-Umzug mit den Arbeiterinnen der Schachtelfabrik in Budapest (1947)

Wie oben ersichtlich, wurde die Volkskultur durch die Zentralisierung in urbane Institutionen gezwungen. Die umfassende Institutionalisierung stellte den neuen Bühnenvolkstanz unter staatliche Aufsicht. Die zwischen 1945 und 1956 wachsende Zahl der Volkstanzgruppen stützte sich auf zwei Entwicklungstendenzen: 1. wurden bereits bestehende unter sozialistischer Flagge umdeutet; 2. wurden die Zahl und die Präsenz der Institutionen durch die Berufsgruppen und die Ausbreitung der Tanzvereine auf die nun verstaatlichten Betriebe, Schulen und örtlichen Gemeinden gesteigert. Zwar blieben viele Gruppenleiter in ihrer ursprünglichen Position und praktizierten allem Anschein nach auf der Grundlage der gleichen pädagogischen und gestalterischen Konzepte. Die Trachtengruppe Báta präsentierte

<sup>119</sup> György Lőrincz modernisierte in den 1970ern das Ballettrepertoire des Staatlichen Balletts an der Oper mit Choreografien von Stravinsky, Balanchine, Ashton oder Béjart. Da die Ballettausbildung strikt beim Waganowa-Konzept bleiben musste, wurde Ballett hier nicht aufgelistet.

1941 den gleichen Flaschentanz in Szabadka (Subotice) wie neun Jahre später vor dem nun sozialistischen Kulturhaus 1950. Nur die Röcke waren kürzer. (Fotos 22, 23) Die Funktion, die sie im neuen Institutsnetz einnahmen, änderte jedoch deutlich. Vor der Zentralisierung und Verstaatlichung stellten sie ihre Bräuche und Tänze auf freiwilliger Basis auf die Bühne. In der städtischen Umgebung repräsentierten sie die Nation, die christliche Glaubensgemeinschaft, aber auch ihre regionale Identität. Ihre Funktion war nicht politisch und meistens wird sie in der Literatur über die Perlenstrauß-Bewegung auf das touristische Element reduziert. (Pálffy 1970, Voigt 1993)<sup>120</sup> Während 1941 in Szabadka (Subotice)<sup>121</sup> auf Dielen auf dem Fußballplatz getanzt wurde, bildete eine mit politischen Symbolen dekorierte Freilichtbühne auf dem Foto von 1950 den Hintergrund der gleichen Tanzaufführung. Die Guckkastenbühne stellte das Bühnenereignis plastisch in den Vordergrund, führte den Blick im perspektivischen Flächenraum zur politischen Botschaft. Ein weiteres Foto zeigt die gleiche Gruppe im gleichen Jahr (1950) auf einem Bezirksfest vor Lenins Portrait und dem Slogan: „Die Ungarische Volksdemokratie sichert das Recht der Arbeiter auf Bildung“. (Foto 24) Die Tänzer bewegten sich nicht mehr in ihrer heimatlichen Dorfumgebung, ihre Tracht wurde bis zur Unkenntlichkeit zur Einheitstracht der Arbeiterinnen vereinfacht. (Fotos 24, 25) Der Massenvolkstanz wurde offensichtlich in die Dienste der Politik und der sozialistischen Ideologie gestellt.

Durch die Industrialisierung, die Massenabwanderung, die in diesem Kapitel dargelegte Verstaatlichung aller Freizeitmöglichkeiten wurde die praktizierte dramatische Kultur (Gebräuche, Spiele, Tänze einer Region) in ihrer ursprünglichen sozialen und religiösen Form allmählich verdrängt. Der Bühnenvolkstanz setzte sie in den Kontext der sozialistischen Theaterkunst und veränderte ihre Funktion zu einer politisch-ideologischen. (Über die Funktion vergleiche Kapitel 1.4.3.) Während man in der dörflichen Gesellschaft die Rollen der Zuschauenden und der Spielenden wechseln konnte, nach Belieben in den Spielraum ein- und austreten konnte, war dies in der jeweiligen Theatersituation nicht mehr möglich. Zwar wurden die dramatischen Inhalte möglichst originaltreu konserviert, ihre Funktion im Bühnenraum änderte sich aber naturgemäß. Dieses Phänomen der Beschränkung des Rollenwechsels bzw.

---

<sup>120</sup> Die zeitgenössische Fachliteratur verurteilte die Perlenstrauß-Bewegung zuerst als faschistoid, später wegen ihrer „Wesensart als Geschäftstheater“ und der Durchsetzung der „Profi-Mentalität“, beides war in den 1970ern in der Laienszene unerwünscht. (Maróti 1978: 145)

<sup>121</sup> 1941 besetzte Ungarn die Gebiete südlich der Grenze, wie sie der Vertrag von Trianon 1920 (1921) festgelegt hatte. Insofern repräsentierte die Bataer Aufführung im nahgelegenen wieder zu Ungarn gehörenden Szabadka / Subotice diesen Erfolg der Außenpolitik. Jedoch fehlten hier sowohl eine gebaute Bühne als auch politische Banner. Die restlichen, bei den Bataern aufbewahrten Fotos zeugen davon, dass die Perlenstrauß-Aufführungen meistens ohne Bühne und politische Kontextualisierung präsentiert wurden. Vergleiche die Webseite <http://www.sarkoz.extra.hu/elodeink.html> [1.11.2013].

die Festlegung der Rollen im Theater als Zuschauende und Spielende gehörte zum bürgerlichen Bildungstheater, belastete die aufklärerische Idealisierung des Theaters als Bildungsanstalt und wurde im Kommunismus im Interesse der Politik instrumentalisiert.

Bei der Theatralisierung des Bauerntums ist der Vorwurf der ideologischen Ausbeutung eines bedeutenden Teils der Bevölkerung gerechtfertigt. Das geschaffene Bild im Theater stand besonders im zeitgenössischen gesellschaftlichen Kontext in massivem Gegensatz zur bäuerlichen Erfahrung der Missachtung und der staatlichen Gewalt, die sie zur Aufgabe ihrer Kultur und heimatlichen Umgebung zwang. Als Konsequenz verlor der Volkstanz im nächsten Zeitraum nicht nur zahlreiche Mitwirkende, sondern musste sich mit seiner künstlerischen Entwertung auseinandersetzen.

#### **1.4.4 (Bildungs-)politische Funktion der Volkstanzkunst**

Bereits die Pfadfinder instrumentalisierten auf ihren internationalen und -regionalen Jamborees den Volkstanz im nationalen Identitätsbildungsprozess. Der Aufgabenbereich des Laienensembles implizierte nun darüber hinaus eine doppelte Bildungsfunktion. Nebst den Bildungsstätten mussten auch Produktionsstätten die sog. Kulturnorm erfüllen. D.h., man musste in den Betrieben und Schulen obligatorische Literatur-, Theater- und Konzertbesuche absolvieren und darüber hinaus selber in der Kulturproduktion aktiv werden als Mitglied irgendeiner Kulturgruppe. Dank der raschen Vervielfachung der Laienvolkstanzgruppen und der den Alltag durchdringenden industriellen Wettbewerbsmentalität gehörten Leistungsschauen (Kulturwettbewerbe) zur Normalität. An solchen Wettbewerben wetteiferten die Laiengruppen verschiedener Gattungen. Die offiziellen Statistiken zeugen nach der totalen Institutionalisierung des Feldes von 134100 Veranstaltungen allein in den Gewerkschaften mit 16,8 Millionen Teilnehmern. (Erdész 1960: 165) Allerdings wird in dieser Statistik nicht geklärt, ob es allein 1958 oder in einem gewissen Intervall, einschließlich des Jahres 1958 so viele Veranstaltungen gab und welchen Anteil der Volkstanz daran hatte. Trotzdem ist die Zahl überwältigend, wenn man bedenkt, dass jeder der zu dieser Zeit etwa neun Millionen Ungarn, ungeachtet seines Alters, im Durchschnitt knapp zweimal an Leistungsschauen teilnahm. Die Ereignisse waren meist auf die lokale bzw. nationale Ebene beschränkt, bis auf die Weltjugendfestspiele. Das letzte offene internationale Jamboree der Pfadfinder vor dem Kalten Krieg, an dem Ungarn teilnehmen durften, fand in Frankreich statt. Die Funktion des Pfadfinder-Jamborees wurde v.a. im Osten dem ‚Weltjugendtreffen‘ (*Világifjúsági Találkozó*, VIT, im Deutschen auch ‚Weltfestspiele der Jugend‘ genannt) übertragen. Über das VIT schrieb der *Spiegel* 1952: „[D]er Aufmarsch

der eineinhalb Millionen auf dem Weltjugentreffen“ 1951 in Ostberlin mit Trommeln, Fanfaren, Zwölferreihen, Transparenten und Fahnen seien immerhin so beachtlich fotografiert, "daß sie, unvorbereitet auf die Bundesrepublik losgelassen, eine gewisse Wirkung nicht verfehlen würden." (*Spiegel* No. 33 (1952): 30) Das Bild der jungen Menschenmassen war zum Symbol des VITs geworden.<sup>122</sup>



**Foto 26, 27** Kulturbrigade bei der LPG in Martonvásár, 1952 – *Ungarische Landschaft* (Ch. Iván Szabó ) das Ensemble der Ungarischen Volksarmee in Budapest, 1949

Die zahlreichen neu eingerichteten Volkskunstensembles mussten vor allem an den neuen politisch gefärbten Festivitäten teilhaben. Es gab keine Versammlung, keinen Maiaufmarsch, keinen feierlichen Umzug und keine Betriebseröffnung, d.h. keine feierlichen Rituale, ohne eine Volkskunstproduktion. Die ständige, nicht wegzudenkende Teilnahme des Volkstanzes an solchen politischen Massenergebnissen war gleichermaßen Pflicht für alle Volkstanzgruppen, egal ob Profis oder Laien. Diese politische Funktion gewann vor allem in den für das Zeitalter typischen einfältigen, mit Parteiikonen ausgestaffierten Bühnenbildern (Fotos 23, 27, 65, 66) und zum Teil in den Choreografien selbst ihren Ausdruck. Umrahmt von den Flaggen der Sowjetunion und der neuen Volksrepublik Ungarn sowie den Portraits der sowjetischen und ungarischen Machthaber marschierten die Truppen der Volkstänzer in wohlgeformten Reihen, mit uniformen Schritten und Kostümen. Die emotionale Kraft der sich im gleichen Rhythmus bewegendem Körper war als Inszenierungsmittel in den Massenveranstaltungen wichtig. Der sozialistische Festtag war ein performatives Ereignis. Der Bühnenakt – die Rede des Politikers, die Volkstanzaufführung, der Chorgesang – bildete

<sup>122</sup> In persönlichen Reminiszenzen werden dagegen häufig die Jamborees in Gödöllő (1933), Frankreich (1946) und die VITs in Prag (1947), Budapest (1949) und Warschau (1955) nebst dem nationalen Wettbewerb für Laienvolkstanzgruppen in Gyula (I. *Magyarországi Jubileumi Fesztivál*, 1948, ‚Zentenarium der ungarischen Revolution‘ von 1848) als Schlüsselerlebnis der Laientänzer hervorgehoben.



mit dem Marsch auf den Straßen, den Bannern, Slogans und Flaggen eine einzige politische Performance, die die aktive Teilnahme aller beanspruchte.

Wie die Rollen der Darsteller und der Beobachter gewechselt werden konnten, bestimmte das Drehbuch des politischen Ereignisses. Nach dem Umzug trat die Tanzgruppe (der Volksarmee, der Universität etc.) auf die Bühne. Die Umzugsteilnehmer (Banner- und Flaggenträger, Fabrikarbeiter, Volkstänzer usw.: die Menschenmasse also) wurden von Mitspielenden zu Zuschauern. Während der Rede des politischen Führers wurden die Umzugsteilnehmer, die Volkstänzer, Radiohörer und Nachrichtenempfänger zum Publikum und Bühnenbild des politischen Spektakels. Foto 26 illustriert die Inszenierung des Zuschauens: Vor der Kamera des Fotografen schauen die LPG-Arbeiter mitten in den Erntearbeiten der Kulturbrigade zu, die einen bis zur Unkenntlichkeit stilisierten Volkstanz vorführt. Der eigentliche Zuschauer ist aber der Betrachter des Fotos. Der inszenierte Blick wiederholt sich als beliebte Szene im Propagandamaterial der staatlichen Volkskunstensembles: Der Volkstanzchoreograf, die Tänzer, der Ethnograf schauen aufmerksam dem Volk beim Tanzen zu. Dank des sorgfältigen Arrangements des Bildes ist die politische Botschaft – Volk und Kunst gehören zusammen – unmissverständlich. (Vergleiche *Ungarische Rhapsodie* 1956: 110.)

Eine bildungspolitische Aufgabe des Bühnenvolkstanzes war die Sicherung des Zugangs zur Kultur. Bereits beim Einrichten der Berufsensembles und des Laientanznetzes war der Volkstanz für die Unterhaltung und die politisch-ideologische Belehrung im Theater unerfahrener ungebildeter Massen gedacht. Das Bildungsobligatorium der arbeitenden Bevölkerung beanspruchte eine große Zahl an Konzertabenden und Bühnendarbietungen aller Art, die die professionellen Ensembles, aber in bedeutendem Maße auch die zahlreichen Amateure bewältigen sollten. Besonders bei der kulturellen Versorgung der Provinz rechnete man mit den Laien. Die sog. *műsoros estek* ('Programmabende' mit Konzert, Theater-, Tanz- bzw. Estradeprogrammen) machten den größten Teil der Laienveranstaltungen in der offiziellen Statistik von 1958 aus, während die Anzahl der Bildungsprogramme den Krebsgang ging. Man stellte in der Auslegung der Daten fest, dass 88,4 % aller solcher Tanz-, Estrade- oder Theaterabende in der Provinz stattfanden. (Erdész 1960: 168-170.) Weder die regionalen Dreispartentheater noch das sog. Dorftheater, die Rollende Oper und die Berufsensembles konnten die Nachfrage alleine befriedigen. Dementsprechend soll Budapest an Veranstaltungen solchen Typs nur mit knapp 12 % beteiligt gewesen sein, welcher Anteil

in Anbetracht des demokratischen Zentralismus und des Fokus der Theaterstruktur auf Budapest völlig nachvollziehbar ist.<sup>123</sup>

Da alle Volkstheaterensembles gleichzeitig für den Kulturtransfer zwischen den gesellschaftlichen Klassen verantwortlich waren, nahmen sie aktiv Kontakt mit der ländlichen ungeschulten Bevölkerung auf, deren Kultur sie dann den städtischen Arbeitern vermittelten. Naturgemäß beteiligten sie sich aktiv in der Feldforschung. Die Berufung auf das Original war ein wichtiger Bestandteil der Kommunikation über die künstlerische, nun vorwiegend gesellschaftlich interpretierte Leistung aller Tanzensembles.

Das vielseitige Aufgabenfeld wirkte sich auf die künstlerische Arbeit der Gruppen aus. Das durchpolitisierte Leben mit den zahlreichen Staats- und Parteifesten erforderte umfangreiche Tanzproduktionen. Diesem Anspruch konnten die Gruppen in erster Linie quantitativ und nicht vordergründig qualitativ nachkommen. Es blieb auch wenig Zeit, ein gutes tänzerisches Fundament zu legen. Bei der Gestaltung der Choreografien waren die Leiter bzw. Choreografen deshalb generell gezwungen, das Tanzmaterial vor allem an das technische Können ihrer Tänzer anzupassen. Das bedeutete wiederum, dass sie vor allem pädagogische und erst in zweiter Linie künstlerische Ziele setzen mussten.

Mit der Enteignung aller öffentlichen Räume und der flächendeckenden Kontrolle der Freizeit wurde der Volkstanz vollständig in den neuen institutionellen Rahmen gezwungen und gleichzeitig als eine soziale Einrichtung beseitigt. Sicherlich gab man die teilweise noch in den 1950ern lebendigen Tanzbräuche an ihrem ursprünglichen Ort nicht von einem Tag auf den anderen auf; davon zeugen die zahlreichen neuen ethnographischen Aufnahmen des NMI jener Zeit. Aber der Staat meldete seinen Anspruch an, um sie ideologisch nach seinen Vorstellungen zu formen und als Abbild seines ideologischen Konzepts zu benutzen. Diese politische Verfügung über die Volkstanzaufführungen aller Art führte dazu, dass der Bühnenvolkstanz als Ausdrucksform an der kulturellen Peripherie blieb. Die Politik begünstigte die zügige zentralistische Institutionalisierung und verankerte das Phänomen Bühnenvolkstanz in der Theaterstruktur und im allgemeinen Bewusstsein des potentiellen Publikums. Der Bühnenvolkstanz wurde als neuer kultureller Code, als Teil der Kultur aber nicht als zentral anerkannt.

---

<sup>123</sup> Obwohl es hier um eine frühere Epoche geht, ist man gezwungen, die Statistiken späterer Jahre als Folie zu benutzen. Über die Gründungsjahre der Berufsensembles gibt es nämlich keine Statistiken; diese beginnen erst mit 1960 und geben keine Auskunft über das Größenverhältnis der gehaltenen Vorstellungen zwischen der Provinz und Hauptstadt. Das Komitat Nógrád beklagte allerdings 1969, dass keiner der Berufsvolkstheaterensembles die Region aufgesucht hatte. Insofern spielten die Berufsensembles eher im Ausland als Devisenempfänger sowie als Vorzeiginstitutionen gegenüber den Laien eine nicht selten verachtete Rolle.

### 1.4.5 Ort und Raum des Volkstanzes in der Theaterstruktur

Die Tanzgruppe der Karl-Marx-Universität für Wirtschaftswissenschaften soll 1955 laut ihrer Webseite (siehe Anhang 3) im Finale der Landesleistungsschau mit ihrem Programm im Budapester Nationaltheater „lauten Beifall“ geerntet haben. Bereits diese Überlieferung schildert, dass die Schauplätze des Volkstanzes nach ihrer politischen Funktion zugeordnet wurden. Die Leistungsschauen (Wettbewerbe) waren die kulturelle Ausdrucksform des Stachanowismus, der Normarbeit. Kulturgruppen konnten sich an lokalen, regionalen und Bezirkswettbewerben messen. Diese wurden von dem Stadtrat, der Gewerkschaft, den Jugendorganisationen und dem Künstlerverband getragen.<sup>124</sup> Das nationale Schauspielhaus beherbergte die Landesleistungsschau, das *Zentralereignis* als Krönung der fast ganzjährigen Ereignisreihe, die dadurch an symbolischem ideologisch geladenem Wert gewann.

Trotz dieser prätextierten Kulisse der Nationalbühne und obwohl Theaterbühnen regelmäßig, dennoch vorwiegend von Berufsensembles (u.a. *Városi / Erkel Színház* ‚Städtisches Theater‘)<sup>125</sup> in Anspruch genommen werden durften, beschränkten sich die Bühnengelegenheiten der Volkstänzer im Grunde genommen auf das Stadtgebiet. Die städtischen politischen Feste machten von diesen allen zugänglichen Freilichtbühnen Gebrauch. Die Schauplätze der Volkstanzprogramme waren daher vorwiegend provisorische, öffentlich zugängliche Räume wie Straßen mit oder ohne notdürftig zusammengebastelte Freilichtbühnen und unkonventionellen geschlossenen Räumen außerhalb der etablierten Theaterinfrastruktur, u.a. Betriebs- und Schulbühnen, gelegentlich Werkstatthallen und nicht zuletzt Kulturhäuser.

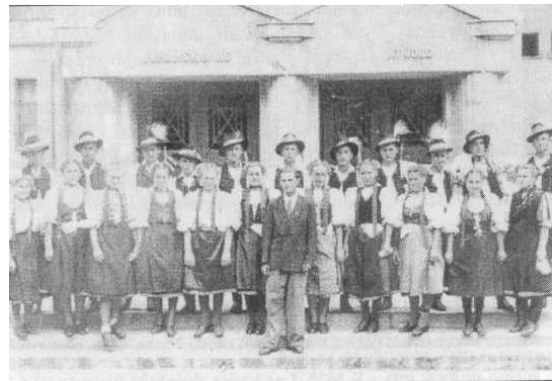
Während das 'Zentrale Amt für Statistiken' (*Központi Statisztikai Hivatal*, KSH) einen drastischen Anstieg von 433 (1950) auf 4892 (1957) sog. Bildungs- und Kulturhäuser sowie

---

<sup>124</sup> Folgende Leistungsschauen sind in der Zeitschrift *Táncművészet* (*Tm.*) erwähnt: *II. Országos Kulturverseny* (II. Landeskulturwettbewerb, *Tm.* No. 9. [1952]: 257), *Első Budapesti Népművészeti Hét* (‚I. Budapester Volkskunstwoche‘, *Tm.* No.9. [1952]: 281.), *Művészeti Együttesek II. Országos Versenye* (‚II. Landeswettbewerb der Kunsensembles‘, *Tm.* No. 4 [1953]: 105), *Vasas szakszervezet együtteseinek versenye* (‚Leistungsschau der Eisenhüttengewerkschaften‘, *Tm.* No. 7 [1953]: 211), *Hivatásos népi együttesek fesztiválja* (‚Leistungsschau unserer Berufsensembles‘, *Tm.* No.6 [1954]: 184-186), *Vasas fesztivál* (‚Leistungsschau der Eisenhüttengewerkschaften‘, *Tm.* No. 4 [1955]: 176-180), *DISZ kulturális seregszemle* (‚Kulturelle Heeresschau des Verbandes der Arbeitenden Jugend‘, *Tm.* No. 6 [1955]: 314), *Néptáncosok színpada* (‚Bühne der Volkstänzer‘ in Budapest) und *Néptáncosok klubja* (‚Klub der Volkstänzer‘ in Budapest und Székesfehérvár, *Tm.* No. 3 [1956]: 138-139). Die zwei letzteren werden nach dem Aufstand 1956 fortgesetzt, die Leistungsschauen aber umorganisiert.

<sup>125</sup> Das Theater *Városi / Erkel* (‚Städtisches / Erkel Theater‘) war schon seit 1940 ein ungelöstes Problem in der Hauptstadt, weil es nicht rentabel war. 1946-47 wurde es als Kino und auch für Leistungsschauen (siehe Foto 29) benutzt. 1948 nannte man es *Városi Színház*; 1953 wurde es der Opera untergeordnet und zu *Erkel Theater* umbenannt. Scheinbar war es aber eine Bühne, die bis 1953 an der Peripherie der Budapester Theaterlandschaft lag. Der Berufsbühnenvolkstanz besetzte demzufolge v.a. periphere Bühnen.

2500 sog. Kulturräume auf dem Lande als Neugründung vermerkte (in *Statiztikai időszaki közlemények*, 13, 1958: 6), argumentieren Andrassy (1991) und White (1990) für die Kontinuität früherer Gemeindeinfrastrukturen. Für diese spricht auch die oben zitierte Statistik aus dem Jahr 1958: 58,8% der Kulturhäuser wurden von den Gewerkschaften betrieben, die in vielen Fällen bereits lange vor dem Krieg über eine solche Einrichtung verfügten. (Erdész 1960: 169) Die Kultur- bzw. Bildungshäuser waren trotz der politischen Rhetorik weder Eigenkonstruktionen noch Neubauten der neuen politischen Einrichtung. In den meisten Fällen wurden schon bestehende Gebäude mit derselben oder einer ähnlichen Funktion einfach übernommen und gleichzeitig umbenannt wie bereits bei der Theaterinfrastruktur zu sehen war. (Andrassy 1991, White 1990) Im Grunde genommen blieb diese umbenannte und teilweise umfunktionierte Infrastruktur bis zur Wende unverändert.



**Foto 28, 29** Die Tanzgruppen Mohács (1955) auf der Treppe des Volksarmetheaters (einst *Vígyszínház*) Budapest (In der Mitte links Antun Kričković) – das ‚Turaer Volkskunstensemble (*Turai Népi Együttes*, 1947) vor dem ‚Städtischen Theater‘ (*Városi Színház*) Budapest

#### 1.4.6 Programmgestaltung und Repertoire

Die Programmgestaltung musste den ideologischen Vorgaben entsprechen. Die auf der Bühne ausgelassen tanzende Gruppe verkörperte den kollektiven Einsatz für die sozialistische Gemeinschaft, die Pflege der nationalen Identität und nicht zuletzt die Freundschaft mit der Sowjetunion und den Bruderstaaten.

Die meistdokumentierten Auftritte sind die der Profi-Ensembles, die sich mit einem festlichen Ereignis verknüpfen ließen. Bis 1950 wurden frühere religiöse oder nationale Inhalte aus dem politischen Festtagskalender der Kommunisten verbannt. Statt traditioneller kirchlicher Festtage (u.a. Ostern, Pfingsten, 20. August, Weihnachten) gab es nun ausdrücklich säkularisierte, an die Sowjetunion angepasste neue. Während 1945 noch der 15. März, der Gedenktag der bürgerlichen Revolution und des Freiheitskrieges von 1848-49, als nationaler Feiertag galt, wurde 1950 mit der Befestigung des Rákosi-Regimes der 4. April, der sog. Tag der Befreiung die militärische Eroberung und die Besetzung Ungarns 1945 zum größten

nationalen Feiertag erklärt, während 1951 der 15. März als normaler Werktag wahrgenommen werden musste.<sup>126</sup> (Gyáni 2007: 96, 97). Diese repräsentativen Auftritte, v.a. am Tag der Arbeit (1. Mai) oder dem Tag der Befreiung Ungarns (4. April) durch die Sowjets, sind besonders bei den bewaffneten Ensembles ausreichend dokumentiert. Alle Ensembles und Tanzgruppen mussten diese Pflichtprogramme absolvieren.

An den neuen Feiertagen zeigten die Volkstanzgruppen und -ensembles meistens sog. konzertante Tanzabende. Erhalten blieben die Programmhefte von MÁNE und NÉTE. Am ersten konzertanten Tanzabend des MÁNE (14. Mai 1951, ‚Stadttheater‘) bekam man sechs Tanzstücke, fünf Orchester- und zwei Choreinlagen zu sehen. Das Programm fing mit dem Orchesterstück *Régi magyar táncok* (‚Alte ungarische Tänze‘) an. Dem folgte ein Tanzensemblestück, dann ein Männertanz. Nach einer längeren musikalischen Darbietung entzückten die Frauen mit *Fonóban* (‚In der Spinnstube‘) und das gesamte Tanzensemble mit *Köszöntő* (‚Begrüßung‘). In der erneuten Orchestereinlage bot man Musik von János Bihari, berühmten Zigeunerorchesterleiter sowie eine Tschuwas-Hochzeit von Viktor A. Bielij<sup>127</sup> aus dem sozialistischen Lager an. Insofern leistete in diesem Programm das Orchester die erforderliche Freundschaftsgeste gegenüber dem sowjetischen Brudervolk.<sup>128</sup> Nach dem Flaschentanz der Frauen und einer erneuten Musikeinlage endete der Abend mit dem Tutti des Tanzensembles, mit der berühmtesten Choreografie Rábais, dem ‚Hochzeitstanz von Ecser‘ (*Ecseri lakodalmas*).

Der Aufbau eines solchen Tanzkonzertabends war etwa gleich: Männer- und Frauentänze wechselten sich mit Paartänzen ab, die Duos oder auch Tutti sein konnten. Interessanterweise lässt sich in keinem Programm ein Solo finden, obwohl der solistische und besonders der Männertanz das Hauptmerkmal in der Tanzkultur des Karpatenbeckens war.<sup>129</sup> Der Dreispartenaufbau wurde in der Programmgestaltung voll ausgeschöpft. Die Chor- und Orchestereinlagen sowie der oben geschilderte Reichtum an Tanzformen garantierten nicht nur ein abwechslungsreiches Programm, sondern konstruierten die Dramaturgie des Abends mit.

---

<sup>126</sup> Der 7. November wurde 1951 ebenfalls zum arbeitsfreien Feiertag erklärt. Damit feierte man zwei Gedenktage, die in unmittelbarer Verbindung mit der Besatzungsmacht standen. Über die weitere Entwicklung der Gedenk- und Feiertage und dessen Räume siehe Gyáni (2007: 50-85).

<sup>127</sup> Viktor Abramovich (David Aronovich Arkad'yevich) Bielij (1904-1983), Komponist (u.a. des Kriegsliedes *Orlonok*, ‚Junger Adler‘) und Sekretär des sowjetischen Komponistenverbandes 1954-57.

<sup>128</sup> NÉTE präsentierte sowjetische Choreografien wie z.B. Kozenkows ‚Soldatenwettbewerb‘.

<sup>129</sup> Der rumänische National-Rundtanz Hora war jenseits des Retezats verbreitet, westlich davon konnten auch die Rumänen Paartänze.

Das Programm wurde in Hinsicht auf Musik und Tanz so aufgebaut, dass es vom ruhigen, langsamen Tempo dynamisch angesteigert wurde und schließlich am Höhepunkt in der vorstellbaren ländlichen Idylle, in der zukunftsfrohen Hochzeit endete. Der aufsteigenden Dramaturgie diente auch die Trennung des Tanzchors in Frauen und Männer: Die Frauenchoreografien waren eher lyrisch im Ton, die männlichen eher dramatisch und explosiv. Diese zwei Gegenpole wurden in der Lebensbejahung der Ensemblesuiten vollständig vereinigt.<sup>130</sup>

Das Buch *Ungarische Rhapsodie* (1956) bietet einen zeittypischen Überblick zu den weiteren Repertoirestücken des MÁNE. Der belorussische Kartoffeltanz des MÁNE war das Ergebnis der Zusammenarbeit Rábais und Moissejews. Spätestens bei dieser Co-Produktion sticht die Liebe zu Requisiten des bäuerlichen Alltags ins Auge. Flaschen, Sporen, Sessel, Kartoffeln und Bänder wurden gerne verwendet, um das Spielerische und Entzückende zu steigern, die Geschicklichkeit der Tänzer zu exemplifizieren sowie die Neugier der Zuschauer zu wecken. Für Abwechslung sorgten auch die bildungspolitischen Erwartungen gegenüber dem Folkloreprogramm. Nebst den üblichen Dorffesten, dekorativen Frauenreigen, lebhaften Soldaten- und Hirten Tänzen hielten die Gruppen historische und begrenzt zeitgenössische Tanzstücke mit ideologischem Inhalt in ihrem Repertoire.



**Foto 30, 31** *Krugtanz* und *Solidaritätstanz* (Staatliches Folklore Ensemble der DDR)

Nach einem Blick auf die überlieferten Bilddokumente des *Staatlichen Dorfensembles der DDR* (1954-1972, ab 1972 *Staatliches Folklore Ensemble der DDR*) sowie der Tschechoslowakei wird einem schnell klar, dass sowohl dieses Grundkonzept als auch dessen Umsetzung bei der Programmgestaltung überall verwandt waren.

---

<sup>130</sup> Andere Konzertabende der NÉTE und BM weichen in den konkreten Tanzstücken voneinander ab, aber das Grundkonzept der Zusammenstellung blieb.



Anhand der im Leipziger Tanzarchiv gelagerten Bild- und Programmdokumente des *Staatliches Folkloreensembles* waren die Form der Suite, die nach der ursprünglichen Bedeutung des Wortes mehrere Tanzstücke zusammenfasste und politisch angehauchte Tanzerzählungen in der DDR in der Überzahl. Der Begriff Suite taucht zwar in den Kritiken und Jahresberichten, nicht aber in den Titeln in Ungarn auf. Trotz dieses Unterschieds findet man unter der Suite *Hessische Tänze* die bereits aus dem ungarischen Repertoire bekannten Requisiteentänze: u.a. einen *Kissentanz* (DDR II / 119-23, Bildmappe 3), zudem sieht man auf einem Foto ohne Angaben Krüge haltende Frauen (DDR II / 119-31, Bildmappe 2). Weitere Fotos zeigen einen *Erntetanz* (DDR II / 119-20, Bildmappe 3) und *Winteraustreiben* (DDR II / 119-19, Bildmappe 3).

Nebst einer Übernahme aus dem sowjetischen Repertoire (*Mongolischer Reitertanz*, DDR II / 119-40, Bildmappe 2) sind hier Arbeiter- bzw. Handwerkertänze repräsentiert, die auf der ungarischen Bühne und in der Tanztradition fehlten. Der *Mongolische Reitertanz*, andernorts *Partisantanz* oder *Tatarentanz* genannt, war auch den bewaffneten Ensembles in Ungarn wohlbekannt; wahrscheinlich fehlte er in keinem repräsentativen Volkstanzensemble des Ostblocks.<sup>131</sup>



**Foto 32, 33** *Mongolischer Reitertanz* (Staatliches Folklore Ensemble der DDR, 19?) und *Die Partisanen* (Stalin-Preisträger-Choreografie vom Staatlichen Volkstanzensemble Moissejew 1955)

<sup>131</sup> Den *Mongolischen Reitertanz* (Foto 32) findet man im Prospekt des DDR-Ensembles als Übernahme „aus den Gastgeberländern“ unter obigem Titel, während es in *Le Ballet Moisséiev* (Soria 1956) unter dem Titel *Les Partisans'* (*fresque grandiose*) (Foto 33) einer Choreografie des Stalin-Preisträger I. Moissejew heißt: „montés sur des chevaux, ils glissent sur la plaine.“

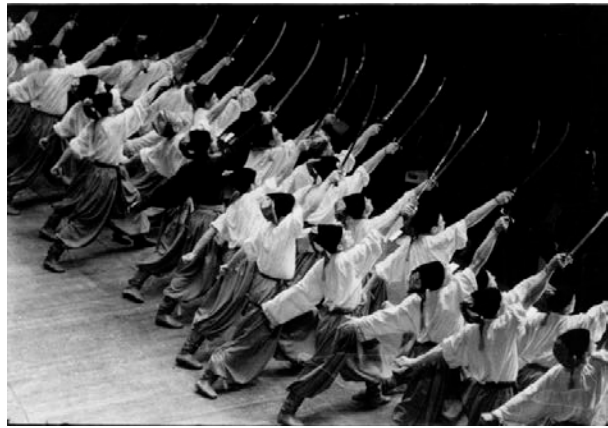
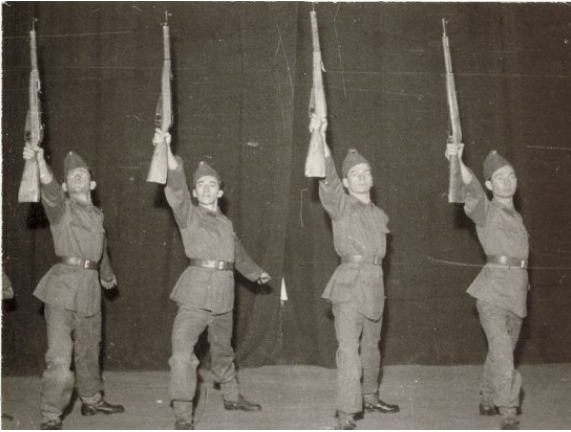


Foto 34, 35 Gewehrtanz (NÉTE, 1948) und das Ukrainische Staatliche Volksensemble. (1956, Roger Wood; New York Public Library)

Eine weitere Praxis in den Mehrvölkerstaaten nach sowjetrussischem Vorbild war, dass ihr Repertoire auch ihre Minderheiten repräsentierten. Moissejew verdichtete in seinem Programm von Ukraine bis Georgien alle Mitgliedstaaten des unmittelbaren Sowjet-Imperiums. Die Staatsensembles der Tschechoslowakei und Rumäniens führten während der ethnischen Säuberungen ungarische, aber keine deutschen Tänze auf. In Ungarn sucht man Minderheiten (u.a. Serben, Rumänen, Deutsche, Slowaken) bis auf „ein wahres Feuerwerk von Zigeunerweisen“ (*Tanz* No. 2 [1962]: 23) im Repertoire vergeblich, obwohl das Ratgeberbuch des Volkskunstinstituts in der Einleitung die Laiengruppen ausdrücklich dazu aufforderte, die Lieder und Tänze der in Ungarn ansässigen Ethnien in ihr Programm aufzunehmen. (Széll in Szentpál 1952: 5) Dass die Ungarndeutschen, die Kroaten und Serben nur bedingt auf die Bühne durften, lässt sich mit der Tito- bzw. deutschfeindlichen stalinistischen Politik erklären. Warum allerdings die hiergebliebenen Slowaken und Rumänen nicht im offiziellen Repertoire zu finden sind, ist trotz der außenpolitischen Schwierigkeiten (u.a. Beneš-Dekret) und der leicht nationalistisch geprägten Einstellung der stalinistischen Ära politisch nicht begründbar.

Rarität waren ebenso humorvolle, meist pantomimisch dominierte Tanzschöpfungen, die eine Szene aus dem zeitgenössischen bzw. zeitlosen Alltag herausgriffen. Im Grunde genommen hatte nur das NÉTE das Soldatenleben karikierende Schöpfungen im Repertoire. Währenddessen zeichnete sich das DDR-Staatsensemble durch „Gestaltung neuer Tänze“ aus, die als Lehrstück für die ländliche Bevölkerung gedacht waren, u.a. *Die Einzelkuh*, (Ch. unbekannt, 1958) und *Brigitte und das Schweineglück* (Ch. Rosemarie Ehm-Schulz, 1961). Beide Tanzstücke standen wie Hanna Walsdorf in ihrem Buch *Bewegte Propaganda* (2010) feststellt, im Zeichen der Zwangskollektivierung. In der künstlerischen Arbeit halfen „sogar LPG-Mitglieder und -Vorsitzende aus dem Kreis Anklam in Ostvorpommern mit“; der



Viehzuchtmeister soll den Tänzern die richtigen Handbewegungen der Melker beigebracht haben. (Walsdorf 2010: 164.) Diese Choreografien sollten ohne Zweifel die ländliche Bevölkerung zum Eintritt in die LPG anregen.



**Foto 36, 37** *Die Einzelkuh* (Staatliches Folklore Ensemble der DDR, 1958) und *Die Mimen von Südböhmen* (Staatliches Folklore Ensemble der Tschechoslowakei, Datum unbekannt)

Eine solche direkte Politisierung durch die Inhalte kann den ungarischen Ensembleleitern nicht vorgeworfen werden. Besonders im Lichte des DDR-Volkstanzes darf man behaupten, dass Rábai und seine Zeitgenossen sich der Kultur der ländlichen Agrarbevölkerung mit wissenschaftlichem Respekt nahten, die Schaffung neuer Tänze sachter angingen und sich wenigstens nicht bewusst für politische Zwecke gegen das Bauertum einsetzten. Sicherlich hatte man jene Traktoren-Tänze, man assistierte sogar an Staatsfesten, verkündete einen Arbeiter- und Bauernstaat, aber solch denkbar einfältige Lehrstücke findet man in dem ungarischen Bühnenvolkstanz nicht. Rábais ‚Latinka Ballade‘ (*Latinka ballada*, Tanzdrama in vier Bildern, 22.3.1959, *Erkel Theater*) blieb dem sozial benachteiligten Bauern mit der Heldenfigur Sándor Latinka treu, der nach dem Fall der Räterepublik 1919 In Ungarn den Heldentod starb. Dem 40. Jahrestag der Räterepublik widmete das MÁNE einen ganzen Abend mit Chor, Orchester und Tanzaufarbeitung des Themas Latinka.

In der Verfilmung des ‚Hochzeitstanz von Ecsér‘ (*Ecseri lakodalmas*, R. Kalmár, Ch. Rábai, M. Maros, 1952), dieser charakteristischen und sehr populären Choreografie Rábais, schöpfte der Regisseur dagegen aus dem vollen Repertoire der propagandistischen Mittel. (Videobeispiel 1) Er setzte die Choreografie Rábais in die Räumlichkeiten der Petöfi LPG (TSZCS). Die Kamera schwenkt in den ersten Minuten über das Begrüßungsschild der Frischvermählten, das unmittelbar unter dem LPG-Namen hängt. In den nächsten Minuten entwickeln sich die idyllischen Bilder zum Märchen: Man sieht Frauen, die unvorstellbare Mengen von Fleisch und Wurst gerade für das Hochzeitsfest vorbereiten; die Männer rollen riesige Weinfässer durch die Szene – und das in einem Land, das unter Mangelwirtschaft und

kontinuierlich schlechteren Produktionszahlen gerade in den 1950ern litt.<sup>132</sup> Unterbrochen von solchen idyllisch-melancholischen Einlagen entwickelt sich die Tanzszene, in der alle durchgängig guter Laune sind. Dadurch, dass der Regisseur Rábais eher museologische Choreografie auf einen zeitgenössischen, politisch umkämpften Schauplatz bringt, lässt sich der Tanz für ideologische Zwecke einsetzen, obwohl sich Rábai im Bühnenkontext von der Politik fernhielt, und thematisch jenseits des aktuellen politischen Kurses (bis auf den vorgeschriebenen überbordenden Optimismus auf der Bühne) blieb. Nicht das Thema selbst, sondern dessen Ausbeutung für Propagandaziele politisierte den Volkstanz nach und nach.

### 1.4.7 Künstlerische Konzepte

#### 1.4.7.1 Die heimische Tradition der Vorkriegszeit

Wie schon in der Einführung gezeigt, etablierten sich nebst der ausgesprochen erfolgreichen *Gyöngyösbokréta*-Bewegung (‚Perlenstrauß‘, etwa 1930-45)<sup>133</sup> Parallelen in den katholischen Jugendorganisationen, in der Arbeiterbewegung und an den skandinavischen Vorbildern folgenden Volkshochschulen. Auch die Ausdruckstänzer wandten sich unmittelbar vor und nach 1945 zu diesem Thema vermehrt zu.

Die aufgelisteten Hauptströmungen unterschieden sich allerdings, soweit man es heute rekonstruieren kann. Zwei markante Profile zeichnen sich für mögliche Bühnenkonzepte in der Aufarbeitung des Volkstanzes ab: Das eine setzte auf die dekorative Oberfläche, damit auf das Unterhaltende, während sich das andere auf die Struktur der Dramatik in den traditionellen Spielen konzentrierte.

In den 1930ern suchte die Hauptstadt Budapest den Ausweg aus ihrer Finanz- und Devisenkrise im Tourismus. Wie in Österreich und in der Schweiz wurde das touristische Potential der farbenfrohen Trachten und Tanzgebräuche im Umzug am Nationalfeiertag (20.

---

<sup>132</sup> Eine umfassende Forschungsarbeit über die Auflösung der Agrargesellschaft zwischen 1945 und 1965, über die LPGs als stilles Schlachtfeld veröffentlichte 2012 Ö. Kovács. Über die Propaganda siehe ebd. 97-116, mit einer englischen Zusammenfassung,

<sup>133</sup> Der Erfinder und Motor der Bewegung war Béla Paulini (1881-1945), Journalist, Regisseur, Märchen- und Singstückautor. 1926 entstand das Singstück *Háry János* aus der Ballade *Az obsitos* von János Garay (1843) mit Volksliedern aus der Sammlung Zoltán Kodálys (‘Háry János - Seine Abenteuer von Groß-Abony bis zur Wiener Hofburg – Singspiel in vier Abenteuern mit Vorspiel und Nachspiel’, 16.10.1926, Königliches Opernhaus, Budapest, M. Kodály, Libretto Paulini, Zsolt Harsányi). Das Singstück wurde auf dem Lande unter der Leitung eines Gasthofbesitzers von einer Volkstheatergruppe aus Bauern aufgeführt (19.5.1929, Gasthof *Bozory*, Csákvár); die durch Paulini als Publikum organisierte Budapester Prominenz nahm die Vorstellung begeistert auf. Beflügelt durch den Erfolg in Csákvár, veranstaltete Paulini in Budapest weitere Aufführungen (Kammertheater des Nationaltheaters, *Magyar Színház*, ‘Ungarisches Theater’, 12.1929). Die Tournee über Land mit der Bauerntruppe erfüllte die finanziellen Hoffnungen nicht, aber Paulini wurde 1931 von der Stadtleitung in Budapest gebeten, Bauerngruppen für den Aufzug am 20. August zu organisieren. Damit nahm die Perlenstrauß-Vereinsbewegung ihren Anfang. (Pálffy 1970: 115-121)

August, St. Stephanstag) entfaltet. Nebst der Trachtenschau vor dem Platz der Pester Basilika führten die Bauern auch ihre Tänze im *Városi* Theater auf. Für das Theaterpublikum wurden die traditionellen Tänze folglich bearbeitet, sie wurden mit wirkungsvollen Posen, Ausrufen und leicht modifizierten Trachten bühnentauglich gemacht. Gegen dieses Arrangement erhoben die Ethnologen erfolglos Einwände. Sie konnten nur die Veränderungen zwischen ursprünglichem Gebrauch und gegenwärtiger Bühne dokumentieren. Das Fest wurde trotz eines ausverkauften Zuschauersaals kein Kassenschlager, aber es kurbelte den Tourismus an: Zwischen 1932 und 1936 verdoppelt sich die Zahl der Besucher Budapests am genannten Tag von 63'416 auf 125'789. (Pálfi 1970: 120)

Während die Perlenstraußgruppe in ihrer Bühnenauffassung die Ausgangskultur, die Tanz- und dramatischen Traditionen zum prachtvollen, fast statischen Fotothema stilisierte, war das Ziel der christlichen Jugendorganisationen, vor allem in *Regöscserkészet*, einem speziellen Zweig der Pfadfinder, das Pädagogisch-Politische und nicht das Ästhetische in einem durch die Trianon-Verträge traumatisierten Land. Eine starke Stilisierung und Vereinfachung der Tänze war wegen mangelnder Tanzausbildung der Gruppenleiter nötig, jedoch wurde diese nicht von einer dem Ornamentalen huldigenden Ästhetik (wie vor allem bei den Perlenstrauß-ähnlichen Organisationen) diktiert. Hier stand einfach das gemeinsame Tanzen des ungarischen Volksguts bzw. dessen Interpretation im Mittelpunkt. Je nach den finanziellen Möglichkeiten der Gruppe war dann ein verziertes oder in den meisten Fällen nur ein zeichenhaftes Kostüm der Regel. Die aktuelle Mode oder zeitgenössische Gemeinplätze über die Volkskunst prägten letztendlich ihre Kostüme.

Eine andere Auffassung von der Bühnenpotenz der Folklore mag wohl der Ausdruckstanz vertreten haben. Hier fehlen uns nebst Bilddokumenten, die beim Perlenstrauß ausreichend erhalten blieben, die Aufarbeitung der kritischen Resonanz dieser Produktionen. Ausgehend von dem Foto von Olga Szentpáls *Magyar halottas* ( ‚Ungarisches Begräbnisspiel‘, 1935 M. Ferenc Farkas) und István Vollys Beschreibung (Volly 1987) von *Mária lányok* ( ‚Töchter Marias‘, 193?) könnte für die Choreografin Szentpál eher das dramatische Potential in den weitverbreiteten, Begräbnisse parodierenden Spielen als Ausgangspunkt für eine Bühnenauffassung gewesen sein und weniger die handwerkliche Pracht der Kostüme.

Dass der Bühnenvolkstanz wie Miklós Rábai, der Leiter des Ungarischen Staatlichen Volkskunstensembles, behauptete, überhaupt keine Vorbilder gehabt hätte, muss man infrage stellen. Die politisch forcierte Übernahme des sowjetischen Volksensemblemodells traf auf einen bereits breiten Fundus.



Foto 38, 39 ,Ungarisches Trauerspiel' von der Szentpál-Gruppe, (1935) die Perlenstrausgruppe aus Kalocsa (um 1940)

#### **1.4.7.2 Das sowjetische Vorbild**

Das bewegungsästhetische Konzept des Bühnenvolkstanzes nach sowjetischem Vorbild ist eng mit dem sowjetischen tanz- und allgemeinpädagogischen Diskurs verbunden. Nach der Oktoberrevolution 1917 entwickelten sich die Diskussionen in der Sowjetunion entlang der Techniken der Körperdisziplinierung und mündeten letztendlich in die prägende ballettpädagogische Waganowa-Methode sowie die sowjet-russische Ballettästhetik. Wie in diesem Kapitel ersichtlich wird, bestimmten die pädagogischen und ästhetischen Konzepte des Balletts den sowjetischen Bühnenvolkstanz.

Im Umbruch der Jahrhundertwende feierte die russische Avantgarde 1905 noch Isadore Duncan und ihren freien Barfußanz im Zeichen des Dionysischen. Balletttänzer befreiten sich von ihren Spitzenschuhen, während Meyerhold gerade den „schlaffen und laxen Körper [...] jener Barfüßerinnen“ angriff und an der eigenen Biomechanik des Körpers arbeitete. (Stüdemann 2006: 111) Wie Natalia Stüdemann feststellt, wurde der Mensch, bevor er hätte befreit werden können, zum Objekt des bolschewistischen Disziplinierungswahns. (ebd. 116-117) „Wir sollten unsere Kräfte [...] darauf konzentrieren, in kürzester Frist eine ausreichende Stückzahl von aktiven Arbeitern zu produzieren – qualifizierte, speziell geschulte Maschinen, die man sofort einführen und dann in breitem Umfang zum Einsatz bringen könnte.“ (Nikolaj Bucharins Rede an einem pädagogischen Kongress, ebd. 111) Als Ideal schwebte ihm der aus dem Taylorismus bekannte Arbeiter als Maschine vor. Den neuen Menschen repräsentierte der durch Drill geschliffene Tänzerkörper. Die klassische russische Balletttechnik wurde perfektioniert, und die Folklore wurde von dieser hochkulturellen Technik vereinnahmt.

Die Thematisierung des gefährlichen Potentials des Volkes ging nach Stüdemann bis auf die Symbolisten in Russland zurück, auf die „alte Angst russischer Eliten vor dem angeblich unberechenbaren, dionysischen Volk – dem russkij bun.“ (ebd. 109) verlautet. Daher verwundert es nicht, dass in der Sowjetunion die Folklore einer gründlichen ästhetischen

Umgestaltung zum Opfer fiel. So wurde z.B. das spezielle Durcheinander des mehrstimmigen russischen Volksliedes zur durchharmonisierten europäischen Polyphonie (Olson 2004: 19), der Tanzwahn der Jahrhundertwende zu einer von ihrer sexuellen Andeutungen befreiten geordneten Körperdisziplin domestiziert. Die Ausbildung und die Übernahme technischer und choreografischer Lösungen aus dem klassizistischen Ballett sicherten die Zügelung der ungebändigten Bewegungen. Wie ein absolutistischer Hof kontrollierte die Partei den politischen Kollektivkörper des Volks durch die Disziplinierung und Domestizierung seiner Tanzkultur.



**Foto 40, 41** Das Rad der menschlichen Maschine. Frauen in ‚Monbluhmentanz‘ aus der Tschechoslowakei und *Jok* von Moissejew, 1955 (Staatliche Volkskunstensembles der Tschechoslowakei und der Sowjetunion)

In den Perlenstrauß-Produktionen gestalteten die Leiter der Gruppen – oft Lehrmeister und Grundschullehrer des Ortes – die Tänze nach ihrem Geschmack um. Ab 1936 standen sie unter der Aufsicht der Ethnographischen Gesellschaft (*Néprajzi Társaság*), um die Bühnenbearbeitung der ländlichen Gruppen zu kontrollieren und sie soweit wie möglich traditionsgerecht zu gestalten, um die „Ethnographen der Zukunft nicht in die Irre zu leiten“ (István Györfly in Pálfi 1976: 126). Die ästhetische Anpassung des Volksgutes an den bürgerlichen Geschmack, die Zügelung der Folklore waren in Ungarn also nicht unbekannt. In *Székely fonó* („Spinnstube“, 1924/1932) setzte Kodály erfolgreich auf die Vorbilder der Operette und des Singspiels. Bartók dagegen setzte systematisch das Grundverständnis der musikalischen Strukturen aus der Volksmusik in seine Kompositionen um. Die beiden Komponisten sowie Kodálys Schüler erfassten das Volksgut jenseits ihrer künstlerischen Arbeit mit wissenschaftlichem Ehrgeiz und einem ebensolchen Respekt. Für die Umsetzung der Bartókschen Ideen fehlte in Ungarn die entsprechende Bühnenkonvention. Im Gegensatz zum traditionsreichen russischen Ballett stellte die mangelnde ungarische Tänzer Ausbildung seit Jahrzehnten ein ungelöstes Problem dar. 1936-44 trat Gyula Harangozó zwar als Retter



des Nationalballetts auf. Er setzte aber v.a. auf Singspielkonventionen und nicht auf moderne Konzepte, die Bartóks Musik eine ebenbürtige Bühnendarstellung gesichert hätten.<sup>134</sup>

Das neuimportierte sowjetische Volkstanzmodell stieß zwar in ein künstlerisches Vakuum, es war aber den Ungarn in vieler Hinsicht fremd. Die Aufführungspraxis sowjetischer Ensembles basierte auf dem herausgeputzten polyfonen Klang, der durch Chor und Orchester erzeugt und betont wurde. Das russische Ballett bestimmte in den Bühnenadaptationen des angeblichen Folkloregutes maßgebend die Ästhetik des sowjetischen Bühnenvolkstanzes. Die choreografischen Konzepte beanspruchten eine gute klassische Ballettausbildung, da das Bewegungsmaterial betreffend Körperhaltung, Drehelemente, Sprünge vor allem aus der Technik der klassischen Charaktertänze gespeist wurde. (Shay 2002: 63-64)

Bis zur Ankunft der sowjetischen Ballettpädagogik Ende der 1940er arbeitete Ferenc Nádasí an der einzigen Opernschule in Budapest nach den Prinzipien der italienischen klassischen Technik. Die Volkstänzer in den ungarischen Profi-Volksemblees kamen seit 1947 aus dem Amateurbereich, wo das Ballett vermutlich nicht unbekannt war, das klassisch-russische Balletttraining jedoch sicherlich. Die Volkstanzensembleleiter wie in den vorangehenden Kapiteln detailliert gezeigt, hatten bis auf Iván Szabó überhaupt keine Ballettausbildung. Sie waren Ausdruckstänzer oder begeisterte Laien aus der Pfadfinderbewegung und waren dem west- und nordeuropäischen Modell verpflichtet. (Kósa 1998: 51)

Die Verbreitung der russischen Ballettästhetik und deren Körpertechniken waren im gesamten sowjetischen Einflussbereich ein Mittel der kulturellen Kolonisation.<sup>135</sup> Zwar sollten die Bühnenaufführungen der einzelnen Mitgliedstaaten des Sowjet-Imperiums die regionalen Unterschiede im Volkstanz charakteristisch darstellen, doch war ihre Wirkung dank der

---

<sup>134</sup> Die Komponisten der einmaligen Produktion *Csupajáték* (12.5.1938 in Művész Theater, Budapest, Ch. Aurél Milloss) kamen vorwiegend aus der Kodály-Schule: György Ránki (1907-1992), Sándor Veress (1907-1992), Béla Endre (1909-1980), Zoltán Pongrácz (1912-2007). Ferenc Farkas (1905-2000), Gábor Lisznyai-Szabó (1913-1981), Ottó Vincze (1906-1984), Kálmán Antos (1902-1985) und Jenő Kenessey waren Albert Siklós' Schüler. Siklós selbst lernte wie Bartók bei Koessler Komposition. Die Liste ist imposant. Sándor Veress' und Ferencz Farkas sowie ihre Schüler Péter Eötvös, György Ligeti und György Kurtág, die sich auch mit der Volksmusik und ihrer Aufarbeitung auseinandergesetzt haben, sind in der modernen Musik weltweit bekannt. Kenessey komponierte Musik für das Opernballett (u.a. *Keszkenő*, 'Brautüchlein', *Bihar nótája*, Lied des Biharis') und erhielt dafür den Kossuth-Preis 1953. *Csupajáték*, eine erste Bühnenkomposition aus Volkstänzen, wurde in Großbritannien unter dem Titel *Hungarian Rhapsody* aufgeführt. Die BBC strahlte die Aufführung am 7.5.1939 aus. Iván Szabós professionelle Tänzerkarriere begann mit dieser Produktion, die nach einem Jahr ohne Fortsetzung blieb. Da Milloss der Choreograf war, ist anzunehmen, dass er weniger dem Ballett als dem modernen Ausdruckstanz verpflichtet war. (Koegler 1977: 447, Kóvágyó 1996, Pálfi 1970: 133)

<sup>135</sup> Tichon Nikolaevič Chrennikov, Generalsekretär des Komponistenverbandes der SU (1948-1992), und Ivan Ivanovich Martynov wurden laut György Ligeti nach Ungarn geschickt, um das Musikleben in Budapest zu überprüfen. Nach ihrem Besuch wurde u.a. Bartóks *Wunderbarer Mandarin* aus dem Repertoire entfernt (Lobanova 1996: 11.) Bartóks Pantomime stellten zu dieser Zeit Gyula Harangozó (1945 und 1956 mit dem Opernballett in Budapest) sowie György Lőrincz (1949 in Szeged) auf die Bühne. (Koegler 1977: 132, 680).

einheitlichen Ästhetik der tongebenden Choreografen- und Tänzerausbildung gleich. Diese geregelte, uniforme Erscheinung war bestens geeignet, um auf der Bühne die Verflechtung nationaler und internationaler Interessen so zu repräsentieren, dass das Nationale gleichzeitig auch international sein und weniger trennen als verbinden könnte.

Besonders auffallend ist die kulturelle Vereinnahmung in den von Muslimen bewohnten Gebieten: Hier war die solistische und improvisatorische Tanztradition als Ausgangspunkt für die Choreografie und Unterhaltung tongebend, bis die sowjetischen Behörden den Kasachen und Turkmenen ‚Hilfe leisteten‘ und ‚ein gutes Vorbild‘ anboten. Dieses Vorbild entpuppte sich als obligatorisches Modell für alle weitere Ensembles, die Tanzfolklore zu zeigen pflegten. (Shay 2002: 65).<sup>136</sup> Offen bleibt dennoch, ob andere Ensembles im sowjetischen Interessengebiet der Sowjets aufgrund der tatsächlichen Publikumswirkung oder des kulturpolitischen Drucks das ästhetische Vorbild übernahmen. Sicher trug die einzig mögliche Ausbildung der Tänzer und Choreografen, die dann Mitglieder der staatlichen Ensembles wurden, zur Verbreitung dieses zentralistischen Modells bei. Die Zulassung bzw. Einrichtung anderer Schulen war einzig und allein abhängig vom politischen Willen.

Die Tanzanthropologen Isaly Zemtsovsky und Alma Kunanbaeva vertreten die Meinung, dass die politischen Machthaber an einer zentralistisch geschaffenen und kontrollierten Volkskultur interessiert waren und diese auch schaffen ließen. Sie besaßen das Recht auf Interpretation, sogar Neuerschaffung der Volkskultur:

Thus, in words and on paper, folklore was respected and supported, but in fact, the Soviet government actively supported its own version of folklore. However, this particular version had little to do with the people's free creativity and everything to do with regime's aim of total control of all cultural activities... The strictest censorship was imposed on everything that was published and performed, including every sound that was played. (Zitiert nach Shay [2002: 72], Zemtsovsky and Kunanbaeva [1997: 5])

Jegliche Verbindung zum Original, zum Authentischen in den sowjetischen Volkstanzwerken bestreitet auch Frank J. Miller in seinem Buch über russische epische und lyrische Folklore. Ihm zufolge und im Gegensatz zu der westlichen Definition der Folklore als orale Tradition einer spezifischen Gruppe, waren es sowjetrussische Folkloristen, die

---

<sup>136</sup> Tkachenko berichtet über eine freundliche Hilfeleistung in Kasachstan und Turkmenistan, wo „dance was not so widespread and so their Russian brothers taught their 'friends' how to have proper dances for their nationality.“ Nach der Oktober-Revolution: „the Russian Theatre gave brotherly help to the Turkmen nation and provided them with folk dances.“ (Tkachenko 1954: 199, 536-37 zitiert nach Shay 2002: 65)

[...] since the 1930s, tended to define folklore as the „oral poetic creations of the broad folk masses.“ Despite this definition, Russian folklorists since the nineteenth century have paid special attention to the work of the individual folk performer. During the 1930s, folklorists and writers collaborated with performers of traditional folklore to produce pseudofolklore in which the motifs and poetic devices of traditional folklore were applied to contemporary subjects. [...] The performers of the new folk stylizations of the Stalin era were no longer the guardians and transmitters of an inherited tradition. “ (Frank Miller 1990: 4. )

Die Schaffung einer Pseudokultur ging so weit, dass die sowjetische politische wie kulturpolitische Macht Minderheiten bzw. ethnische Gruppen wie die Tataren oder die Wolgadeutschen der innen- und außenpolitischen Lage entsprechend zum Schweigen brachte und ihre eigene Kultur verbot, während die sog. Volkskultur im Grunde genommen unterstützt bzw. neu geschaffen wurde. (Zemtsovsky und Kunanbaeva 1997: 19) Die Ambiguität der gleichzeitigen Protektion und des Verbots zieht sich durch das ganze ideologisch aufgeladene Feld der Kultur und war kein ausschließliches Merkmal der Volkskunst.

Igor Moissejew (1906-2007), der zum bedeutendsten Choreografen der sowjetischen Volkstanzbühne gekürt wurde und einen bedeutenden Anteil an der Schöpfung der spezifischen Volkstanzästhetik hatte, genoss eine klassische Ballettausbildung<sup>137</sup> und setzte seine Karriere als Mitglied, später als Solist und Choreograf (u.a. des *Spartacus* 1958, M. Chatschaturjan) des Bolschoi Balletts bis 1939 fort. 1936, im Jahr der Berliner Olympischen Spiele, wurde er mit der Organisation einer sowjetischen Volkskunstolympiade in Moskau betraut. (Souritz 1998: 473)<sup>138</sup> Im darauffolgenden Jahr gründete er das Staatliche Volkstanzensemble mit dreißig Amateur- und Bolschoi-Tänzern. Moissejews Ensemble bestand später aus gut ausgebildeten Tänzern; der Nachwuchs wurde in der eigenen Schule ausgebildet.

Interessanterweise wird über das Ensemble und dessen Gründung wenig Mythenbildung getrieben; alle Ehre wird dem Leiter Moissejew zugesprochen. Vor der tatsächlich bedeutenden Aufgabe der Gründung eines Profi-Volkstanzensembles soll er quer durch die

---

<sup>137</sup> Moissejew war Schüler des Avantgarde-Choreografen Kasian Y. Goleizovskys (1892-1970). Goleizovsky selber lernte bei Fokin. Nach der Oktoberrevolution führte Goleizovsky die Bolschoi-Schule und gründete ein Kammerballett, mit dem er bis zur totalitären Machtübernahme experimentelle Stücke aufführte. Während der 1930er arbeitete er in verschiedenen sowjetischen Regionen, forschte und stellte Volkstänze auf die Bühne. Mit einer kurzen Ausnahme durfte er erst nach der Stalin-Ära zurück ans Bolschoi Ballett. Während des Krieges choreografierte er im Gesangs- und Tanzensemble des Innenministeriums. Goleizovsky soll Isadore. Duncan nach Russland eingeladen haben. (*The Oxford Dictionary of Dance*, 2010: 111; über Moissejew ebd. 172.) Insofern lässt sich Moissejews Bühnenarbeit auch mit der Avantgarde in Verbindung bringen.

<sup>138</sup> Isarova nennt das Ereignis „Festival of Folk Dance of the USSR“. (Isarova 1998: 443)



Sowjetunion gepilgert und sämtliche Volkstänze kennengelernt und gesammelt haben. Diese Erlebnisse inspirierten die Choreografien, die bis heute oft unter einem Programmabend mit dem Titel „Tänze der Völker“ gezeigt werden.<sup>139</sup>

Trotz der weitverbreiteten Annahme, dass sein emblematisches Bewegungsmaterial, durch das er eine ethnische Gruppe auf der Bühne signalisierte, etwas mit den Ursprüngen dieser Kulturen zu tun hätte, schöpfte er weit weniger aus dem Authentischen als vermutet. Im Folgenden vertreten wir die Meinung, dass diese Choreografien relativ wenig bis nichts mit dem Tanzmaterial aus der Feldforschung zu tun hatten und statt dessen im Zeichen einer Volkstümlichkeit entstanden, die eher mit den allgemein zugänglichen Klischees einzelner Nationalitäten im sowjetischen Interessengebiet zu tun hatten und dass Elemente des verwendeten Tanzmaterials und deren Verbindungs- und Verwendungscodes selbst vorwiegend aus dem klassischen Ballett kamen.

Anthony Shay argumentiert in seinem Buch *Choreographic Politics* überzeugend dafür: „[...] in his pan-ethnic repertoire, the same movements, figures, and athletic solos function in works from all over the former Soviet Union.“ (2002: 69) Nach Shay kombinierte Moissejew eben Ballettelemente mit einem mimetischen Tanz, die eindimensionale Charaktere wie einen alten Clown, jungen Dorfbewohner, einen Seemann oder Fußballspieler sowie dekadente Westeuropäer oder den braven Partisan darstellten, die nicht als Individuen, sondern als Typen funktionierten. Shay schreibt, Moissejew

[...]has in fact created a new, and parallel, dance tradition or genre. It stands apart from dance in the field, and connecting points between the dancers in the field and those found in the Moiseyev repertoire are nearly nonexistent. Igor Moiseyev would be the first to admit this. (ebd. 70)

Auch wenn der Bezug zum Original nur in der politischen Rhetorik lebendig wurde, war Igor Moissejews Verdienst auf jeden Fall die publikumswirksame Erweiterung des romantischen Charaktertanzes von Soli auf professionelle Ensembleproduktion.

Die großen Volksensembles sind in den künstlerischen und politischen Zielsetzungen der 1930er verwurzelt. Dank ihrer repräsentativen Größe boten sie andere Dimensionen für die nationalen Charaktertänze. Nebst den beeindruckenden technischen Soli konnte man auch das Potential eines großen Tänzerchors nutzen, der auf der Ballettbühne nicht unbekannt war. Der große Ballettchor wurde in faszinierende geometrische Formen geordnet. Die Bodenwege und Körperkonstruktionen

---

<sup>139</sup> Isareva schreibt über das Kind Igor Moissejew, das mit seinem Anwalt-Vater die Provinzen bereiste. Moissejew bezog sich auch immer auf die Reisen und die Feldforschung auf dem Lande. In der *Iswestija* soll er auch Berichte unter dem Titel *Drei Reisen in Ungarn* veröffentlicht haben. *Tm.* No. 3 (1951): 33; Quellen zu Moissejew: Soria 1955, Isarova 1998, [www.moiseyev.ru](http://www.moiseyev.ru); über Charaktertänze Arkin, Smith 1997.

des Volkstanzes, die linien- und halbkreisförmigen Ketten, die spektakulär ineinander verflochtenen und ausgedrehten Kreise, der Mensch als industrielle Maschine – all das war dem Futurismus wie auch der Unterhaltungsindustrie wohlbekannt. (Müller-Stöckemann 1993: 51-53, Conze 1999: 144-146, Reichert 2003: 141, Krieger 2006: 226-229) Diese wirkungsvolle Bühnengeometrie wurde mit Vaudeville-Elementen aufgelockert; den flüchtigen technischen Bravour der Soli erdete man mit pantomimischen Einlagen.

Ob dieser Tanz tatsächlich als neues Genre einzuordnen ist, ist wegen seines direkten Bezugs zum klassischen Ballett durch Training und choreografische Prinzipien nicht eindeutig zu beantworten. Zwar war dieses Ballett im Vergleich zum ätherischen Klassischen eher bodenständig, beanspruchte er doch die gleichen technischen Fertigkeiten. Während das Ziel der klassischen Balletttechnik das Schweben in der Luft im Bühnenraum durch Sprünge, Heben und Drehbewegungen war, blieb die Akrobatik des Volkstanzes im Bodenbereich. Die Bewegungen richteten sich nach unten und nicht nach oben, sie wirkten eher schwer. Trotzdem beanspruchte die Ausführung des veränderten ästhetischen Zieles noch immer eine gute Ballettausbildung.

Diese Ensembles setzten ein hohes Maß, vor allem was die Tanztechnik betraf. Nebst den Ballettpädagogen wurde Moissejew in Ungarn besonders herzlich aufgenommen. Viele Kritiker wie z.B. Gyula Hay, sahen in ihm vor allem die Erfüllung von Bartóks Theorie im choreografischen Schaffen.<sup>140</sup> Nach Miklós Rábai haben dieses Ensemble und Moissejew persönlich am meisten zur Entfaltung der ungarischen Tanzkunst beigetragen. Man habe sie nicht als einfache Vorlage verwendet, sondern als Ausgangspunkt für Diskussionen. Rábai selbst hätte Moissejew nicht nachgeahmt, weil er seinen eigenen Weg gehen wollte. Dabei schuf er auch Neues, das von Moissejew nicht immer als Gutes gebilligt worden wäre. Mit anderen Worten, Rábai bestand darauf, dass der ungarische Volkstanz seinen eigenen Entwicklungsweg ginge, der zwar der politisch-fachlichen Unterstützung der sowjetischen Kollegen viel verdankte und gewisse Ansichten punkto Theater und Volkstanz teilte, jedoch in ästhetischen Fragen einen Entscheidungsraum haben sollte. Die Hilfe der sowjetischen Tänzer sei angemessen gewesen, da der Bühnentanz wie Rábai schreibt, keine Tradition in Ungarn hatte.<sup>141</sup> Diese These über eine autonome Ästhetik des ungarischen

---

<sup>140</sup> Der Enthusiasmus mit dem heutigen Wissensstand ist nicht nachvollziehbar. Der heute eindeutige theoretische und praktische Unterschied wurde anscheinend jedoch zwischen Bartóks durchaus moderner und Moissejews eher klassischer Auffassung wegen des für Ungarn unbekanntem technischen Niveaus und der Ästhetik nicht gesehen.

<sup>141</sup> „Natürlich habe ich Moissejew nicht nachgeahmt; ich bin meinem eigenen Weg gefolgt, habe sogar neue Wege gefunden, die sie vielleicht nicht guthießen. Ich finde auch in ihren Aufführungen manches auszusetzen –

Bühnenvolkstanzes trotz der politischen Vorgaben wurde in der Tanzgeschichtsschreibung auch später nicht infrage gestellt. („Béke és barátság“ in *Tm.* No. 3 (1954): 65; Rábai 1976)

## **1.4.8 Volkstanzkompositionen**

### ***1.4.8.1 Die Frauen auf der sozialistischen Volkstanzbühne***

Im Volkstanz verschönt die Frau den Tanz, der Mann aber trägt den Hauptanteil bei der Gestaltung. (Moissejew in *Volkskunst und Volkswahlen* 1954, S. 43 zitiert in Waldorf 2010: 145)

Eine kaum bestreitbare Errungenschaft des Sowjetsystems ist die gefestigte Stellung der Frau in Familie, Wirtschaft und Gesellschaft. Der Aufbau dieses Systems ist ohne den Beitrag der Frau überhaupt nicht denkbar. [...] Eine erhöhte Bedeutung erhält diese rechtliche Grundlage der Gleichberechtigung in der Sowjetunion durch das numerische Übergewicht der Frauen die [...] 54,4% der Gesamtbevölkerung ausmachen (1964). (Révész 1969: 3-4)

Wie Révész feststellt, war die in der Verfassung verankerte Gleichberechtigung der Frauen sowohl durch ihr numerisches Übergewicht als auch durch ihre Arbeitskraft gerechtfertigt. Obwohl der kommunistische Diskurs allgemein über Emanzipation der Frauen und ihre Arbeitspotenz sprach, wuchs die Zahl der berufstätigen Frauen in Ungarn um etwa 23%. (1941 lag sie bei 39,4%, 1966 62,6 %.) (Révész 1969: 40) Das Ziel in den Sechzigern war, eine weitere halbe Million Frauen durch beschleunigte Industrialisierung zu beschäftigen. Die Statistiken zeigen auch, dass 40,3% aller werktätigen Frauen gleichzeitig einen Haushalt zu besorgen hatten, was sie täglich im Durchschnitt 4,3 Stunden kostete. (Révész 1969: 41.) Zur Steigerung der weiblichen Berufstätigkeit richtete man Kindertagesstätten ein, in denen Kinder im Vorschulalter für mindestens einen halben Tag untergebracht werden konnten. Trotz ihres verfassungsmäßig gesicherten Rechts waren die Frauen im Produktionsprozess überhaupt nicht gleichberechtigt, die weibliche Arbeit wurde nicht anerkannt. Die Männer wurden höher entlohnt, hatten bessere Chancen auf Karriere und Führungspositionen sowohl in der Industrie als auch in der Politik. Leitende Stellen blieben ein Männermonopol. Die Arbeiterinnen wurden mit der Zeit immer stärker marginalisiert, weil sie den Normen punkto Schönheit und Feminität wegen der geleisteten körperlichen Arbeit immer weniger entsprechen konnten. (Kende 2002, Tóth 2002, Révész 1969)

---

aber das ist ja kein Problem. Es ist kein Problem, weil wir seitdem stille Konkurrenten sind und um die Anerkennung der Volkskunst im In- und Ausland kämpfen. (...) Diesen Sommer habe ich Moissejew wieder getroffen. Er sagte scherzend: „Wir haben zu lange im selben See gefischt, es gibt weniger Fische, und man muss den Köder oft wechseln, wenn wir etwas fangen wollen.“ (Rábai 1976: 3.)



Foto 42, 43, 44 Titelseite der Frauenzeitschrift (1950) – die Skulpturengruppe *Landwirtschaftliche Brigade* von Andras Kocsis im Volksstadium, Budapest (1954) und ‚Volkstänzer‘ von Iván Szabó (1956) im Volksstadium, Budapest

Inwiefern und auf welche Weise entsprach das Frauenbild der Volkstanzbühne der gesellschaftlichen Realität?

Auf den Abbildungen sieht man kräftig gebaute starke Arbeiterinnen, die sich der Herausforderung der robusten Technik stellten. Die gestählte Frau der Statuen findet man auf der Volkstanzbühne dagegen nicht. Im Programm der verschiedenen Ensembles waren die dekorativen Frauenreigen überrepräsentiert. Sie betonten eine fröhliche Gemeinschaft, die im krassen Gegensatz zur von physischer Arbeit geprägten weiblichen Alltagsrealität stand. Auf der Bühne schienen die Frauen unentwegt großen Spaß an reich verzierten Kleider, am Tanzen, am Zusammensein, und am Kokettieren mit Männern zu haben. Insofern war das Frauenbild der Volkstanzbühne konventionell. Allerdings widersprach es der Forderung nach sozialistisch gesinnter moderner Volkskunst.

Mit der Betonung des Kleiderschmucks setzte man im Grunde genommen die Perlenstrauß-Tradition fort, weil auch da das Potential der reichlich bestickten Frauentrachten als Touristenattraktion im Zentrum stand. (Foto 38) Dieses Konzept der Frauendarstellung scheint die politische Kursänderung überlebt zu haben. Das Schöpfen aus dem Fundus dieser reichen Volkskunst im Sinne hochkultureller Praktiken war durch die Betonung des handwerklichen Könnens des einfachen Volkes gerechtfertigt. Sárköz und sein regionales Zentrum Kalocsa in Südungarn wurden in der Nachkriegsperiode enorm populär. Üppig bestickte Kleider und Tischsets überschwemmten das ausländische Zielpublikum. Tänze aus Kalocsa waren fast obligatorisch für das Repertoire jeder Tanzgruppe. Durch die regen Gastauftritte sämtlicher Laien- und Profi-Tanzgruppen eroberten sie bald ausländische

Bühnen.<sup>142</sup> Kalocsa, sein Paprika und die farbenfrohen prunkvollen Trachten der Frauen und Männer schufen ein Klischeebild von Ungarn.

Trotz des Reichtums an Frauenreigen ließen sich relativ wenig zeitgenössische Aufnahmen aus der Epoche in den Archiven auffinden. Zu den wenigen gehört die Choreografie *Háromugrós* von Miklós Rábai, die wegen ihres enormen Erfolgs im In- und Ausland nicht wegzudenken ist; sowie József Székis ‚Krugtanz‘ (*Köcsögös*) in NÉTE. Beide Choreografien wurden über die behandelte Epoche hinaus zu Prototypen der ungarischen Laien- und Berufsvolkstanzaufführungen.



**Foto 45, 46, 47** Kalocsa als Kostümentwurf für den Chor des Staatliches Volksensembles (1956) – auf dem Rudolstädter Tanzfest (1968) – und als Nachahmung in der DDR beim Pionier- und Jugendtanzensemble des Hauses NVA und der Musikschule Cottbus (1970)

Rábais Choreografie *Háromugrós* („Dreisprungtanz“, 1952?<sup>143</sup>, Ch. Miklós Rábai, M. László Gulyás [Videobeispiel 2])<sup>144</sup> lieferte die Interpretation der gesamten Volkskunst im südlichen Donaugebiet. Für den Titel wurde ein ethnologisch belegter Begriff für einen

<sup>142</sup> Siehe die Berichte in der DDR-Zeitschrift *Der Tanz* No.2 (1962): 23 über das „mitreißende Gastspiel“ des Staatlichen Ungarischen Volkskunstensembles in Hamburg, über den „Schnappschuss aus der Tanzstrade Dresden bei den Arbeiterfestspielen 1965“ in *Der Tanz* No. 11 (1965:13) sowie die Fotounterschrift in *Der Tanz* No.5 (1980): 15: „Ungarische Tänze sind bei den Tanzaktiven sowie bei den Zuschauern unserer Republik wegen ihrer rhythmischen Prägnanz, ihrer Ausdrucksstärke und interessanten choreografischen Struktur besonders beliebt.“ Ein Beispiel für die choreografische Praxis in Moissejews Stil ist Béla Szirmai (1931-2011) Choreografie *Drágszéli táncok* („Tänze aus Drágaszél“, M. Gyula Varga) für das Zentralensemble der Kommunistischen Jugend (ZeKJ) Ein Video befindet sich unter <http://www.youtube.com/watch?v=ICbzoJC3nLw> (Seniorgruppe des ZeKJ-s, Mittschnitt von *Retro Néptáncműsor I.* (am 14.2.2013, in *Nemzeti Táncszínház*, Budapest) und die Aufnahme des ZDF vom ZeKJ (1983, *Die Musik kommt*, mit Maria Hallweg, R. Dieter Wendrich) unter dem Namen Rajkó <http://www.youtube.com/watch?v=IAAWjho6ROM>.

<sup>143</sup> Die Entstehung der Choreografie ‚Dreisprungtanz‘ wird von Zsuzsa Kövágó in *Mtl.* auf zwischen 1951 und 1956 datiert. Tamás Banovich drehte 1953 einen Tanzfilm unter demselben Titel, weswegen sich die Entstehung auf 1951 bis 1953 einschränken lässt. In den auffindbaren Programmen des Jahres 1951 steht dieser Frauenreigen übrigens noch nicht, dadurch scheint 1952 als Entstehungsdatum wahrscheinlich.

<sup>144</sup> Diese Choreografie wurde gern von den Laienvolkstanzgruppen übernommen. (Siehe Foto 50.)

Frauenreigen aus den südungarischen Gebieten *Sárköz* und *Bácska* (Donaugebiete mit südslawischer, deutscher und ungarischer Bevölkerung) übernommen. Sie wurde als selbständiges, sogar folkloristisches und keinem fremden Vorbild nacheiferndes Werk gepriesen. (Jakabné 2008) Für diese Einschätzung sprechen der oben bereits erwähnte folkloristisch gefärbte Titel, dessen regionale Übereinstimmung mit Musik und Form sowie die regionale Einheit der Choreografie. (Letztere war keine Forderung im sowjetischen ästhetischen Modell. <sup>145</sup>) Weniger entfremdend als bei anderen Choreografien klingt tatsächlich die Musik: Der Orchester verzichtete auf regionsfremde Instrumentalisierung, der Chor sang homophon und mit einem natürlichen Klang. Als Gegenargument muss man aber darauf hinweisen, dass die Aufarbeitung des ethnografischen Fundus durchaus zur freien künstlerischen Interpretation des Volksgutes führte, besonders was die einzelnen Schritte und die Körperhaltung betrifft.

Die Choreografie startet mit dem kettenförmigen Einmarsch der Tänzerinnen. Sie schreiten, miteinander verbunden mit einem betont auf den Fersen akzentuierten Schritt in den Bühnenraum. Während die gekreuzten Hände typisch für die Region sind, ist der Einmarsch in Reihen mit Fersenschritt eine Erfindung für die Bühne, vermutlich um das anfängliche Schrittempo und damit den Einmarsch der Tänzerinnen elegant zu verzögern, die Schönheit der Kostüme ins Rampenlicht zu stellen und auch die allmähliche Bildung eines Halbkreises zu ermöglichen, in dem eine Melodie lang frontal getanzt wird.

Bei der in der Aufnahme fast linienhaft ausgeführten Halbkreisform wird das traditionelle Reigenmaterial aufgegeben. Der Tänzerinnenchor zeigt sich relativ lange in diesen frontalen Linien, die Frontalität wird nur durch die Bildung von zwei Reihen, später von je zwei Paaren während des steigenden Tempos aufgelockert. Die vielen langgezogenen Linien wirken im Reigen fremd, aber sie waren in *Sárköz* in der regional typischen Paartanzform *Mars* durchaus gängig. <sup>146</sup> Rábai ließ die Kreisform nur für kurze Zeit zu, als Übergang in den Tempowechsel und in die Wiederholung des Anfangsmotivs am Schluss. Mit der erneut ertönenden Melodie des Anfangsliedes schließt sich die Rondoform der Choreografie und die Tänzerinnen werden wieder der Reihe nach aus dem Bühnenraum geführt.

---

<sup>145</sup> In zahlreichen anderen Werken wird auf die regionale Einheit nicht geachtet, d.h., die Choreografie greift auf das Musik- und Tanzmaterial sämtlicher, einander oft fremder Regionen zurück. Die sowjetische Auffassung der Regionalität muss auf deutlich andere Größenordnungen zurückgeführt werden. Eine Region im sowjetischen Reich, ergänzt um die Vasallenstaaten der Brudervölker, muss größer gewesen sein, als das zusammengeschrumpfte Ungarn.

<sup>146</sup> Rábai soll den Kreis als Bühnenuntauglich bewertet haben, da man im Kreis nur die Rücken, aber nicht die Frauengesichter sieht. (Mündliche Mitteilung von Jolán Foltin, 6.1.2012.)





Foto 48, 49 *Háromugrós* von Miklós Rábai (1974?) – *Háromugrós* (1956)

Die Choreografie baut vor allem auf die musikalische Struktur, an die Tempowechsel in der Musik. Der Tänzerchor bewegt sich im Raum relativ eingeschränkt. Ein gewisses technisches Können fordern die langsameren Tempi und deren Schrittmotive am Anfang. Einerseits fordert allein die Beherrschung der Körperhaltung bei einem langsamer ausgeführten Schritt mehr Übung, andererseits lässt der Choreograf die Tänzerinnen am Anfang und zum Schluss ein wenig nach vorne beugen, die die Ausführung schwieriger macht. Das Nach-Vorne-Beugen war ursprünglich in Bába und Sárköz bei den Flaschentänzen gewöhnlich; diese haben die Frauen tatsächlich mit leicht herausgestreckten Hintern getanzt, weil sie die Flaschen auf dem Kopf balancieren mussten. In der Anleitung für Kulturgruppen der Kulturwettbewerbe (Szentpál 1952) wird diese Haltung hervorgehoben als regionales Merkmal. Trotzdem wirkt sie in der Choreografie wegen dem Fehlen der Flaschen unnatürlich, da den physischen Gesetzen trotzend. Man darf ein wenig Balletttraining im Hintergrund vermuten. Die springend und abwechselnd vorne gestreckten Beine sind ebenfalls stilisierte Abänderungen des Originals, die springenden Halbdrehungen sowie auf den Fersen ausgeführte Voll- und Halbdrehungen gehören zu den choreografischen Einfällen und damit zur Interpretation der regionalen Volkskunst. Spektakulär werden auch die Armbewegungen, wenn es um dramaturgische Wendepunkte geht: Sie werden mit Schwung nach vorne in ein Kreuz geschlagen sowie nach hinten zum Kreis gehoben und schließlich gekreuzt. Besonders bei der ersten Bewegung bleibt beim Zuschauer der Eindruck zurück, es handle sich hier um die gleiche Bewegung, wie sie z.B. aus dem *Gopak* bzw. aus dem russischen Zirkus bekannt ist. Gleichwohl hat man nicht das Gefühl, Frauen mit einer besonderen Leistung oder speziellem Geschick zu sehen. Das Beugen, das kleine, spiegelsymmetrische seitliche Kopfnicken des Tänzerinnenchors gepaart mit einem kurzen Seitwärtsschritt nach demselben Prinzip sowie die winkenden Handbewegungen wirken heute eher niedlich denn technisch versiert. Sie

betonen statt des Könnens das Weibliche. Der Kritiker György Sebestyén erklärte den Erfolg buchstäblich mit dem „zauberhaften Einklang der Choreografie, deren Stimmung außergewöhnlich, niedlich und erregend“ sei und „die nur eine Gruppe von jungen Frauen hervorrufen“ könne. (Sebestyén 1954: 96)



**Foto 50, 51** *Háromugrós* von MÁNE, 1974? und *Mecsek* Tanzgruppe, 1966

Das naive Erscheinungsbild der Tänzerinnen in geordneten Reihen, verstärkt durch die typischen Hand- und Kopfbewegungen, wurden durch üppige Kostüme unterstützt. Zur Rekonstruktion der Aufführung der Choreografie in den 1950ern hilft uns das Werbebuch des Staatsensembles (*Ungarische Rhapsodie*) aus dem Jahre 1956. Die Frauenkostüme auf dem Bild sind wiederum zwar reich verziert, aber die Individualität der Perlenstrauß-Tänzertrachten fehlt nun, die Kostüme wirken uniform. Zwar haben die Kostüme unterschiedliche Farben, aber ihr Aufbau, Material und Schnitt sind vollkommen identisch. Nicht mehr das Individuum hinter der Tracht bestimmt die Kleidung und ihre Verzierungen, sondern die sozialistische Betriebsproduktionskette.

Auf der sozialistischen Bühne standen überwiegend ledige, kraftvolle junge Frauen mit einem langen, üppigen, gesunden und gut sichtbar an der Brust befestigten Kunsthaarschopf. Sie waren auffallend gut diszipliniert in ihrer Bewegung verkörperten Charakterstärke und blickten fröhlich und optimistisch in die Zukunft. Kraft, Freude und gewiss auch eine idealisierte Unschuld strahlten vor allem die gutgebauten sowjetischen Tänzerinnen auf den Fotos aus, nicht aber die naive Zierlichkeit, die für die ungarischen Choreografien charakteristisch war. In deren Frauenbild lebte eine volkstümliche Figur weiter, die jetzt in einen neuen Kontext wechselte. Iluska, die Heldin der Operette *János vitéz* („Held János“ von Pongrác Kacsóh, Erstaufführung 18.11.1904 im *Király* Theater) multiplizierte sich auf der Volkstanzbühne.<sup>147</sup>

<sup>147</sup> Das sowjetische Frauenbild ist puncto Naivität demgemäß eher das Bekannte im Fremden. Nach meiner Vermutung ist der Ursprung für beide Frauenbilder am Ende 19. Jh., Anfang 20. Jh. zu suchen.





Foto 52, 53, 54, 55 Volkstheaterstück, 1901 – Der Flaschentanz des MÁNEs, 1956 – Alte russische Tanzsuite, Staatliches Volksensemble Moissejew, 1955 – Staatliches Volksensemble der Tschechoslowakei, 195?

In Székis *Köcsögös lánytánc* („Mädchentanz mit Krug“, 1954, Ch. József Széki, M. Tihamér Vujicsics<sup>148</sup> [Videobeispiel 3]<sup>149</sup>) laufen die im Titel als ledige Mädchen apostrophierten Frauen mit einem Kopfnicken nach links und rechts sowie mit der den Rock haltenden linken Hand auf die Bühne und wecken ohne Ausnahme erneut den Eindruck niedlich, naiv, unerfahren, hübsch und vor allem heiter gestimmt zu sein. Dieses fröhlich singende und tanzende Unschuldslamm vom Lande entsprach einem traditionellen klischeehaften Frauenbild in den volkstümlichen Theaterstücken und Operetten des 19.-20. Jh. Dieses war insofern weder modern noch trug es zur Erneuerung der Geschlechterkonstruktion im Ungarn der Nachkriegszeit bei.

Die Trachtenpracht verhalf den Frauen nicht zu einem modernen Selbstbild, sondern zu einer anderen, wenn auch nicht ganz neuen Rollenidentität, nämlich zur Bildung einer nationalen Identität. Die ungarischen nationalen identitätsstiftenden Charaktermerkmale erschienen hier in Form der temperamentvollen, dynamischen Musik und Bewegungen, die nach den Prinzipien des Theißgebiets gestaltet wurden und vor allem der Kostüme: Die Frauen trugen einen knielangen Rock mit einer schwarzen, ornamental verzierten Weste, einer weißen

<sup>148</sup> Als Student Kodálys, Veress', Farkas' (Komponisten u.a. der *Csupajáték*-Produktion), komponierte Tihamér Vujicsics (1929-1975) Stücke für Volkstanzensembles und arbeitete vorwiegend mit István Molnár zusammen. Gleichzeitig beteiligte er sich aktiv an der Forschung der südslawischen Musik in Ungarn und schuf Musik für Fernseh- und Filmproduktionen. Dabei arbeitete er u.a. mit István Szabó und Miklós Jancsó zusammen, bis er 1975 bei einem Flugzeugabsturz in Damaskus starb. Der Komponist von ungarisch-serbischer Abstammung erhielt bei MÁNE eine seiner weniger festen Anstellungen, bevor er dann bei der ungarischen Eisrevue engagiert wurde. Seine Biografen berichten nicht über eine Tätigkeit bei dem NÉTE-Ensemble, allerdings schrieb er für weitere Choreografien (u.a. *Táncrakéres* von Széki, 1954) die Musik. Weiteres über seine Tanzmusik: in Zs. Ortutays Kritik über das Abendprogramm der NÉTE am Festival der professionellen Volksensembles in *Tm.*, No. 6 (1954): 184-86. Über József Széki ist so gut wie nichts bekannt.

<sup>149</sup> Bei der Analyse stütze ich mich auf eine Filmaufnahme aus dem MTI-Archiv, die auch im Besitz der *Vitézi Alapítvány* ist.

Puffärmel-Bluse und einem Kopftuch – all die Kleidungselemente, die auch für die Zukunft als typische Attribute der ungarischen Volkstanzverkleidung tiefe Wurzeln schlagen werden.

Die Krüge werden gleich am Anfang ins Zentrum gerückt: Die Tänzerinnen sind bemüht, den Krug gut sicht- und hörbar in den Händen zu halten. Im diagonal geteilten einfachen Bühnenraum werden alle Spielmöglichkeiten des Requisits aufgezeigt. Während der Chor mit dem Krug kniend einheitlich denselben Rhythmus ertönen lässt, kreist eine Solistin sich drehend und das Tempo steigernd umher. Beim Höhepunkt der Dynamik in der Musik und dem Tanz steht der restliche Chor auf und bildet einen nach außen dem Publikumsraum zugewandten Kreis. Alle Tänzerinnen halten einander mit der linken Hand, während in der rechten weiterhin der Krug dem Publikum gezeigt wird. Bald wird die Kreisform für zwei Linien aufgegeben, wobei wiederum fröhlich mit dem Krug gewunken wird. Dieser nach außen gewandte Kreis war ein beliebtes Spektakel in den Volkstanzgestaltungen der Bruderstaaten. Die drehenden Frauenkreise verkörperten in sich die für eine industrielle Ästhetik schwärmende Propaganda, die nun in den Frauen ein wichtiges Rad der betrieblichen Produktion sah.

Das chinesische Publikum der Archiv-Filmaufnahme war sichtbar entzückt, die zeitgenössischen Kritiker weniger. Sie waren nicht unbedingt einer Meinung, aber sie hielten Rábai eindeutig für den besseren Choreografen. Wieweit ihre Einschätzung neutral und fachlich korrekt war, kann ich heute nicht mehr beurteilen, weil beide Choreografien ästhetisch und tanztechnisch völlig überholt wurden. Die Kritikerin Zsuzsa Ortutay stufte Musik und Tanz bei Széki als „den Weg suchend“ ein, eine Wendung, die ganz typisch für die Kunstkritik der Zeit ist und bereits abwertend klang. Die Bewegungen seien nach Ortutay „grotesk“, das Spielerische der Mädchen sei nicht verinnerlicht worden, der „polternde Krug herrsch[e]“ über das „spielende Mädchen“. Darüber hinaus bemängelte Ortutay die „von vielen Orten zusammengehorteten“ Kostüme. Die Produktion sei weder volkstümlich („népi“) noch ungarisch („magyar“); in Ortutays Augen erfüllte sie die Voraussetzungen des ungarischen Volkstanzes in keiner Hinsicht. (Ortutay 1954: 185.) Im Gegensatz dazu hielt der Kritiker Boldog Rábais hier behandelten Reigen für „rührend schön, trotzdem einfach“. (Boldog 1953: 150) Aus heutiger Sicht spielt Széki immerhin wesentlich mehr mit den Bodenwegen als Rábai, schließt und öffnet Kreise, wechselt Reihen und Halbkreise miteinander, während das Tempo linienartig immer dynamischer und schneller wird.

Széki's Choreografie ist nicht nur wegen des gleichen Frauenbilds mit der Rábais verwandt. Sowohl in *Háromugrós* als auch in *Köcsögös tánc* treffen verschiedene Vorbilder aufeinander. Die betont weibliche und naive Darstellung der ländlichen Frau rettete sich aus den Singspielen und der Perlenstraußbewegung der Vorkriegsperiode in die sozialistische Bühnenauffassung hinüber. Das

uniformierte Erscheinungsbild der Frauen, die Vorliebe für militärische Raumkonzepte, geordnete Schritte, sogar einzelne Bewegungen, das erforderliche technische Training zur geeigneten Ausführung der Choreografien können Argumente für die Wirkung des sowjetischen Modells sein, das nicht auf Regionale zurückgriff, sondern ein globales Publikum mit prototypischen nationalen Charakteren erfreuen wollte. Die regionale Einheit der Choreografie und die aus dem Original übernommenen Elemente sprechen gleichzeitig für die Achtung des Bartókschen Modells. Bei Széki sind die eigene Erfindung und die Übernahme aus der Folklore etwa gleich proportioniert wie bei Rábai, obwohl Széki viel freizügiger mit dem Material umgeht.



Foto 56, 57, 58 Széki's 'Mädchentanz mit Krug' 1954, NÉTE 'Fußballspiel' vom Moissejew (Staatliches Volksembelle, 1955) und 'Morgen im Lager' von Seregi (NÉTE, 1952)

#### 1.4.8.2 Geschicklichkeit als Männerdomäne

Da der Kampf im Zentrum der kommunistischen Symbolik stand, bildeten die Männertänze der sowjetischen Vorlage entsprechend eine wichtige Domäne im Konzertprogramm. Vor allem waren die Tanzgruppen NÉTE und BM ihrem Soldatenprofil bei der Repertoiregestaltung verpflichtet und mussten reichlich aus dem Fundus der Soldatentänze schöpfen. Beliebt waren vorwiegend virtuos-akrobatische Sowjet-Duelle, so wie der ukrainische *Gopak* (Ch. Moissejew), Kosenkows 'Soldatentanz' (auch als 'Soldatenwettbewerb' bekannt, M. Alexandrow) und der 'Tatarentanz' (vermutlich in Ch. Moissejews verbreitet). Diese Tänze enthielten geschickte Sprünge, ein munteres Tempo und im Falle des Tatarentanzes einen fast pantomimisch nachahmenden Bezug zum reitenden in Wirklichkeit aber verbannten Tatarenvolk. Nebst der obligatorischen Übernahme entstanden eigene Soldatentänze im Sinne des sowjetischen Schemas wie der *Puskás tánc* und *Kardtánc* (1949, 'Gewehrtanz' und 'Schwerttanz', Ch. Iván Szabó, M. unbekannt in NÉTE), *Gyakorlat után* (1949, 'Nach der Übung', Ch. Emma Lugosi, M. unbekannt, BM), László Seregis *Reggel a táborban* ('Morgen im Lager', M. L. Sásdi). Erhalten blieben nur Ausschnitte des letztgenannten und Kosenkows 'Soldatentanz' aus den Kinonachrichten.<sup>150</sup> Seregis Choreografie verwendete reichlich Material,

<sup>150</sup> Siehe [www.folkarchivum.hu](http://www.folkarchivum.hu) / Honvéd Táncszínház története / Filmek.

das auch bei Kosenkow zu finden ist, u.a. der kreisförmige Reigen mit zum Teil hochgehobenen Tänzern, in einer Linie kreisende Männer und nicht zuletzt auffällige Sprünge und Beinhebungen. Jedoch wird rhythmisch und in der Musik alles an die ungarischen volkstümlichen Motive angepasst. Die Gewandtheit der Männer zeigt sich nicht in der Größe der Sprünge und Beinarbeit, wie das bei den sowjetischen Tänzern üblich war. Die ganze Choreografie wird umso mehr mit einem für Gyula Harangozós choreografische Tätigkeit und die Operettenbühnen typischen Humor umhüllt (z.B. *Keszkenő* ‚Brauttüchlein‘ von Harangozó), der den sowjetrussischen Choreografen wohl auch nicht fremd war (z.B. in Moissejews Choreografie ‚Das Fußballspiel‘). Sowohl Moissejew als auch Harangozó und Seregi sparten nicht mit pantomimischen Elementen.<sup>151</sup>



Foto 62, 63, 64 ‚Hirtenjunge‘ mit Ilona Ripka und Mihály Zsély (1956) – Die Tanzgruppe der Wirtschaftsuniversität (1955) – Hirtentänze vom Debrecener Hajdú-Bihar-Komitatsvolksensemble (1955)

Wohl das beliebteste männliche Repertoirestück war in allen Berufs- und Laiengruppen der Hirtentanz, ein Requisite Tanz, der mit dem verwendeten Stock, mit dem Hortobágyer kleinen Beil, mit der Peitsche sogar einen unmittelbaren Bezug zum Kämpferischen hat.<sup>152</sup> Westlich des Karpatenbeckens hatten die Stocktänze sowie die *verbunkos* Tänze einen indirekten Bezug zum Schwert- und Kriegstanz. Die Kriegshandlung nachahmenden Bewegungen mit dem Schwert (mit dem Stock, mit dem Beil oder mit der Peitsche) verloren allmählich bis zum Ende des 19. Jh. ihren kämpferischen Charakter: das Schwert wurde mit dem zeichenhaften Stock ersetzt, die Intensität der Bewegungen verlagerte sich von der Dynamik

<sup>151</sup> Vergleiche Fuchs (b) 2003: 393-395; Moissejews populäre Choreografie ‚Fußball‘ (z.B. die Fotos für *Le Football* in Soria 1956) sowie die Filmaufnahme von *Reggel a táborban* („Morgen im Lager“, 1952) auf [www.folkarchivum.hu](http://www.folkarchivum.hu) Seregi soll hier nicht stigmatisiert werden. Man kann weder nach einem zweiminütigen Ausschnitt noch nach einer einzigen Choreografie ein ästhetisches Urteil fällen. Nach der Auflösung des Ensembles siedelte Seregi zur Oper über und feierte mit *Spartacus* einen bedeutenden Durchbruch als Choreograf.

<sup>152</sup> Die Entwicklung der Stocktänze und die Verbindung mit den Schwerttänzen siehe in Kapitel 0.3.

des Sprungs und stockschwingender Handbewegungen zu einer Vielfalt der ausgesprochen virtuoson Tanzschritte, während der Oberkörper zunehmend disziplinierter, gradliniger und unbeweglicher wurde. Der Kampf wurde symbolisch oder verschwand. Obwohl die Stock- und Hirtentänze oder die ähnlichen *Hajdútänze* der technischen Bravour der sowjetischen Männersoli nicht wettmachten, verlangten sie eine gewisse Geschicklichkeit und Gewandtheit im Umgang mit dem Stock.

Der Hirte, besonders der Pferdehirte, war keine Entdeckung der Volkstanzbühne. Die Pferdehirten waren ein beliebtes Thema der Genrebilder seit der Mitte des 19. Jh. und etablierten sich als Urbild des Nationalen schon am Anfang des 20. Jh. Neben den populären Abbildungen in Postkarten und Zeitschriften um die Jahrhundertwende befasste sich die Avantgarde, freilich auf völlig andere Weise in Gemälden (z.B. bei Béla Kádár) bewusst mit den Symbolen Pferd und Hirte in der dörflichen Idylle.<sup>153</sup> Im real existierenden Sozialismus wurde dieses Nationalbild in unterschiedlicher Weise instrumentalisiert: als Dekorationsartikeln volkstümlicher Handarbeit (u.a. Feldtrinkfass, Peitsche, stilisierte Trachtenstücke der Hirten), die das Dekorative betonten; als Pferdeschau in Hortobágy und Bugac<sup>154</sup>, die die Geschicklichkeit ins Zentrum stellten; als Fernsehproduktionen<sup>155</sup>; die eine sozialpolitische Botschaft vermittelten und als Volkstanzprogrammen, die all diese Facetten in der Bühnenproduktion vereinigten.

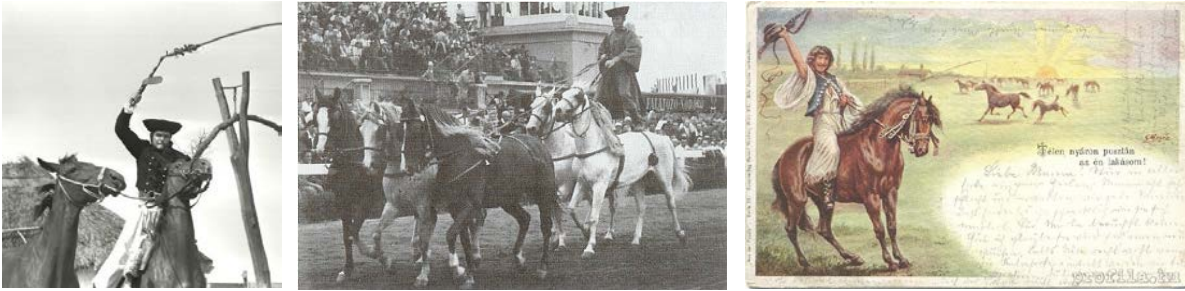
---

<sup>153</sup> Über die Zusammenhänge der Avantgarde und traditioneller Bauernkunst vergleiche Rochard 1995.

<sup>154</sup> Das MTI-Foto von 1958 (Foto 60) zeigt Béla Lénárd und den ‚Ungarischen Postboten‘ auf der landwirtschaftlichen Ausstellung *OMÉK*. Laut Edit H. Orlóczy (2002) war die Zirkusnummer ‚Postbote‘ bereits Mitte des 19. Jh. weit verbreitet, als die Pferdedressuren noch die Hauptattraktion des Zirkus waren, die von Kleinakrobatik und Ballett begleitet wurde. Diese Zirkusnummer hat wahrscheinlich den österreichischen Genremaler Ludwig Koch (1866-1934) zu seiner Grafik *Galoppe in der Manage* (in *Die Reitkunst im Bilde*. Wien: Campagnereitergesellschaft, 1928: 23) inspiriert, die in Ungarn wohl das bekannteste Bild Kochs ist. Nach dem I. WK. belebte Sándor Könyöt die Nummer wieder, allerdings nur mit zwei Pferden. Lénárd, der aus politischen Gründen 1951 nach Mátá (Hortobágy) umsiedeln musste, etablierte nach dem II WK. Könyöts Produktion, von Kochs Grafik inspiriert, mit fünf Pferden. (Vajna 2006) In den 1950ern probte er die neue Pferdedressurnummer mit dem neugegründeten ‚Ungarischen Staatlichen Volksensemble für Reiten‘. Die in der Hortobágy ansässigen Hirten erlebten Lénárds neue Pferdedressur als Demütigung des Pferdes und beklagten den Niedergang ihrer Kultur. (Pajlócz [s.d])

<sup>155</sup> 1971 strahlte das ungarische Fernsehen die berühmte Filmserie über den Räuber Sándor Rózsa aus, in der dieser mit den typischen Attributen eines Pferdehirten ausgestattet war. Die Volkstracht Rózsas und seiner Geliebten war stilisiert bis zur Unkenntlichkeit jeglicher regionalen Charakteristik aber sie konnten, dank der bekannten Trachtstücke, als Hirten- bzw. Räuberkostüme identifiziert werden. In den genannten Symbolbildern des Hirten (Tracht und Dekorationsartikeln) wurde die im ursprünglichen Kontext deutliche soziale Grenze verwischt, die zwischen verschiedenen Schichten der Hirtengesellschaft existierte und ursprünglich gerade durch die Tracht ihren Ausdruck erhielt.





**Foto 59, 60, 61** Die TV-Serie *Rózsa Sándor* (1976) – *Pusztatötös* (‘Ungarischer Postbote’, auf der Landwirtschaftlichen Ausstellung (MTI, 1958) – und Postkarte *Aus der Puszta* (um 1900)

*Hortobágyi Pásztortáncok* (‘Hirtentänze aus der Hortobágy’, Ch. András Béres, Gyula Varga, M. Czövek<sup>156</sup>) (Videobeispiel 3)

Die ‚Hirtentänze aus Hortobágy‘ von Dr. Béres (1938-1993) und Dr. Varga (1924-2004) griffen auf dieses scheinbar sehr beliebte Thema der Hortobágy-Hirten zurück. Nebst ihrer Laientanztätigkeit waren Béres und Varga Ethnologen, deren Forschungsgebiet gerade die näheren Regionen Hajdúság und Bihar waren. Béres beschäftigte sich ausführlich mit dem Hirten- und Gasthofwesen der Hortobágy. Er zeigte gleichwohl eine besondere Zuneigung zur *Puszta*, die er dann mit seinem wissenschaftlichen Anspruch in seiner choreografischen Tätigkeit bearbeitete. Dass die Choreografie nach fünfundfünfzig Jahren nicht von der Bühne verschwand, ist teils dem choreografischen Konzept, teils dem Publikumspotential dieser Hirtentänze und der bewussten Traditionspflege der Volkstanzgruppen Debrecens zu verdanken.

Die Choreografie folgt dem Prinzip des steigenden Tempos und endet wie die meisten Volkstanzstücke, in einem dynamischen Tutti als rhythmischem Höhepunkt. Doch ist diese dynamische Entwicklung nicht wie gewohnt völlig geradlinig; sie wird mit dem Auftritt jeder neuen Hirtenschicht auf der Bühne unterbrochen.

Die Eröffnungsszene entsprach den allgemeinen Vorstellungen und wies auf das weitverbreitete stereotype Bild der gemeinsam um das Feuer sitzenden und singenden Hortobágy-Hirten hin, die bald mit dem gemeinsamen fröhlichen Treiben beginnen.<sup>157</sup> Sämtliche Tänzer befinden sich bereits am Beginn der Choreografie auf der Bühne. Einer startet das Spektakel mit Peitschenschlägen, auf die eine Gruppe von Hirten folgt. Nach einem kurzen Einzelgruppenauftritt, holt Béres die nächste Hirtengruppe in den Mittelpunkt der Bühne: Die jungen Schweinehirten tanzen einen Kreis formend mit springendem Schritt und

<sup>156</sup> Czövek komponierte die Musik für die bekannte Choreografie *Mikepércsi csárdás* (‘Csardas aus Mikepércs’) Vermutlich war er auch bei den Hirtentänzen für die musikalische Komposition zuständig.

<sup>157</sup> Im Buch ‘Die schönsten Lieder und Tänze des Kulturwettbewerbs’ wird ebenfalls ein Anfangsbild mit langsamerem Gesang empfohlen. (Szentpál 1952: 34)

hochgehaltenen Beilen in die Mitte der Bühne. Diese Gruppe wird von einer Reihe Pferde- bzw. Rinderhirten aus dem Mittelpunkt verjagt. Diese höhere Klasse von Hirten zeigt schon ein ausgefeiltes Können im Umgang mit dem Stock. Einem Pferdehirtensolo folgt ein Geschicklichkeitsspiel mit Hut und Stock, wobei sich die Männer in zwei Gruppen aufteilen, während im Mittelpunkt zwei von ihnen spielen. Die zwei Gruppen bewegen sich wellenartig, die Dynamik des Spieles betonend. Nach diesem in Andante gehaltenen Abschnitt wird das Tempo wie beim Einmarsch der verschiedenen Hirten erneut abrupt ins Schnellere gesteigert. Den Tempowechsel begründet der dramatische Wendepunkt in der Choreografie: Die Hirten werden gleich in den spektakulären Stocktanz übergehen. Halbdrehungen und gekreuzte Stockwechsel zwischen immer wieder neu organisierten Paaren, schließlich eine präzise durchchoreografierte Kampfszene führen zum Höhepunkt. Zweimal wiederholt sich der gleiche Schritt oder das Stockspiel in gleicher Form nie. Gerade jetzt rauschen die Frauen ganz im Sinne Moissejews auf die Bühne und bilden mit den Männern Paare; sowie seitwärts links und rechts werden sie in kleinen Gruppen gedreht. Vor dem Ende wechseln die Kreise die Seiten und da nichts mehr gesteigert werden kann, endet hier die Choreografie.

Die Choreografen gingen vom üblichen (konventionellen) Bild der Hortobágy-Hirten aus. Sie sparten auch nicht an den typischen Requisiten wie Peitschen, Stöcken und Beilen. Trotzdem gelang es ihnen, auf der Bühne eine gewisse Authentizität zu erzeugen. Man beschränkte sich offensichtlich auf die regionalen Besonderheiten: Die Tanzsoli der Hirten und später der Paartanz blieben immer strikt in der Tanztradition des Hortobágy- bzw. des oberen Theißgebiets. In der Tanztechnik sind nur spärlich regionsfremde Ballettelemente zu finden. Das Akrobatische konnten auch Laien aufführen, da es aus einfachen Sprüngen und spektakulären Stockspielen besteht, die auch ohne Balletttraining gelingen. Alles wurde zwar geometrisch geordnet, vor allem das Spielerische sowie die Geschicklichkeit betont, doch dank der beschränkten Stilisierung gelang es den Choreografen, sich von den fremden und eigenen Vorbildern zu lösen.<sup>158</sup> Die zeitgenössische Kritik lobte v.a. Béres; er habe vom lebendigen Tanz das Charakteristische behalten und „ein volkstümliches Kunstwerk geschaffen“. Béres verfüge über „gut ausgebaute Kenntnisse des Choreografierens“. Jedoch soll er „versuchen, in zukünftige Programme die Tänze der Brüdervölker aufzunehmen“. (Körtvélyes 1955: 255)

Miklós Rábais *Kunsági pontozó* („Männertanz aus Kunság“) ähnelte dem Debrecener Konzept. Er zeigte verschiedene Hirtenschichten, die er anhand von Requisiten statt, wie Béres und Varga, Bewegungsqualitäten unterschied. Die Choreografie entstand aber erst

---

<sup>158</sup> Die andere, ebenso populäre Béres Choreografie *Mikepércsi csárdás* weist mit ihrer Musik, dem mitunter fremden Bewegungsmaterial (Ballettgesten und -drehungen) wesentlich typischere Merkmale der behandelten Epoche auf.

1961.<sup>159</sup> An die Hirtenthematik anknüpfend choreografierte Rábai das Tanzstück *Kisbojtár* („Hirtenjunge“ 1956, 3.3.1956, *Erkel Theater*, M. Gulyás Videobeispiel 4). Nun entstand ein eigenständiges Ensembledanzstück für Männer und Frauen, das er als Höhepunkt des choreografischen Schaffens in der sog. Trio-Form (Chor, Orchester, Tanzensemble) begriff. Im Gegensatz zu Béres dienten die Hirtentänze und Requisiten für Rábai als Mittel, um die Textvorlage Rezső Varjas' in die choreografische Sprache zu übersetzen. Das Volksmärchen nachahmende Tanzlibretto war nicht ganz unschuldig daran, dass Rábai ein schablonenhaftes Tanzstück gelang, da er in der Tradition der Volkstheaterstücke der Vorkriegszeit stand, folglich klischeehafte Charaktere auf die Bühne brachte. Im Mittelpunkt stand der ehrliche Hirtenjunge, dessen Verlobte vom Jahrmarkt entführt wird und die er von bösen Räufern befreien soll. Der Hirte musste jung und charmant sein, das Mädchen hübsch, adrett und liebenswürdig, die Räuber niederträchtig und ungemein leidenschaftlich sein. Diese Eigenschaften wurden in den Kostümen abgebildet: Die Räuber trugen dunkle, das Mädchen reich bestickte helle Kleider. (Foto 62) Es gab hier folglich tänzerische Aufgaben hauptsächlich für die Männer, die Frauen, wie Moissejew forderte, verschönten den Tanz. Trotzdem ist die Choreografie tatsächlich ein Fortschritt in dem Sinne, dass hier nun die weibliche Hauptdarstellerin endlich eine Herausforderung bekam – ein Ballettsolo.

Die einzelnen choreografischen Einheiten des ‚Hirtenjungen‘ wurden auf dem narrativen Strang zwischen Entführung und Befreiung aufgebaut. Die letzte Szene mit der Räuberpatrouille zeigte den Kampf zwischen Gut und Böse, Hirten und Räufern in Form von stark stilisierten Stocktänzen, die mit vielen Pantomimenszenen aufgelockert wurden. Die Stilisierung des Tanzes hatte das Ziel, dramatische Charaktere für die Tanzbühne zu schaffen. Dabei ging das Authentische des Tanzmaterials verloren und das Allgemeine hielt im Zeichen des nationalen Gemeinplatzes Einzug. Die Szenenbilder und Kostüme steigerten diesen Eindruck: Sie bildeten das prototypische Hirtenleben mit auf die Strohhütte gehängten Hirtenhüten ab; die Straßenräuber trugen die Attribute der Pferdehirten und die zwei Protagonisten reich verzierte Blusen und Hemden aus Kalocsa. Rábai griff damit auf die zwei gängigsten, mit dem volkstümlichen Ungarn verbundenen Regionen zurück, und das Tanzmärchen uferte in fest verankerte Gemeinplätze aus.<sup>160</sup>

---

<sup>159</sup> Rábai soll die Debrecener Choreografie bereits im Programm gehabt haben. Mündliche Mitteilung von Zsuzsa Kóvágó am 1.6.2013, *Retro Táncműsor II.*, *Nemzeti Táncszínház*, Budapest.

<sup>160</sup> Ortutay kritisierte die Disproportion des Tanzes und der Pantomime. Das Stück stelle die Tänzer vor gewachsene technische Herausforderungen, denen praktisch allein Csaba Pálffy (Räuberführer) gewachsen sei. Die Kritikerin hielt die Charakterisierung der Räuber und des Hirtenjungen für nicht glaubwürdig, die Tänze der Räuber für schlichtweg karikaturenhaft. Insgesamt vermisse sie authentische Gestalten und Handlung. Die Tänze fand sie märchenhaft, „nicht reich“, „nicht glänzend“ genug, die Proportion der Pantomime übertrieben.



### 1.4.8.3 Eine kanonisierte Bühnenvolkstanzproduktion: Hochzeitstanz aus Ecser

Die erste Aufführung der Choreografie *Ecseri lakodalmás* („Hochzeitstanz aus Ecser“, Ungarisches Staatliches Volkskunstensemble, *Erkel* Theater, 4.4.1951, Ch. Miklós Rábai, M. Rudolf Maros), am neuen Festtag 4. April, war ein zeittypisches politisches Ereignis. Sie zeigt plastisch wie die neue zentralisierte Macht, die Kommunistische Partei Ungarns (*Magyar Kommunista Párt*, MKP), kulturelle Ereignisse für politische Ziele einsetzte. Reglose, soldatenhafte Reihen von Gesangs- und Musikensembles oder eine lebhaft tanzende Gruppe wurden in einem simplen und ausdrucksstarken Bühnenbild (Bildertrio: kommunistische Führer, Flaggen und politische Losungen) in Szene gesetzt.



Foto 65, 66, 67, 68 Das Ungarische Staatliche Volksensemble in Peking (1952)

1950-54 wurden Februar und März, 1955-56 März und April der sowjetisch- ungarischen Freundschaft gewidmet.<sup>161</sup> D.h., der neue Festtag 4. April schloss 1951 die Festmonate der sowjetisch-ungarischen Freundschaft ab.

---

Insgesamt sei das „Air“ des Tanzdramas nicht ungarisch genug. (Ortutay in *Tm.* VI/4 1956: 156-163.)Anscheinend war das Schaffen von etwas „Ungarischem“ auch Pflichtaufgabe, die aber den Choreografen Rábai und Széki gleichwohl misslang. Was das Ungarische denn genau sein sollte bzw. warum die Choreografien der Forderung nicht entsprachen, wurde in keinen der Kritiken erläutert.

<sup>161</sup> Siehe die Publikationen der Gesellschaft *Magyar Szovjet Társaság* 1950-1957 in der Ungarischen Nationalbibliothek. Über den Prozess, den 4. April ab 1950 als Nationalfeiertag zu etablieren siehe Gyáni 2007: 96 und László András Palkós Artikel „Sírva vigadunk“ in *Valóság* No. 5 (2013): 56-57.

Das Debut des neuen Staatlichen Volkskunstensembles diente der politischen Symbolik. Nicht nur stand die zentrale Macht, die Kommunistische Partei, wieder einmal im Licht der kulturellen Aufklärer durch die Einrichtung eines solch grandiosen Ensembles, sondern es wurde damit gleichzeitig der Sowjetunion gehuldigt. Den Höhepunkt des ersten Programmabends (*műsoros est*) bildete nämlich der Auftritt des ‚Sowjetischen Staatlichen Volkskunstensembles‘ Igor Moissejews mit ihrem Programm ‚Frieden und Freundschaft‘.<sup>162</sup> Der gemeinsame Auftritt des obligatorischen Musterensembles Moissejews und des als neue kulturelle Errungenschaft der Volksdemokratie propagierten Staatlichen Volkstanzensembles gewann am offiziellen Tag der Befreiung Ungarns durch die sowjetischen Truppen sicherlich nicht nur im Nachhinein einen symbolischen Wert.

Da Moissejews Tanzgruppe aus gutausgebildeten Charaktertänzern bestand, muss der Abend sowohl die frisch ernannten künstlerischen Leiter (Miklós Rábai, Dénes Gulyás und Miklós Pászti) als auch ihre Mannschaft vor eine gewaltige Herausforderung gestellt haben. Laut Dénes Gulyás (*A Magyar Állami Népi Együttes* 1974: 16-18) konnten die vorgegebenen Plätze des Orchesters bei dem neuen ungarischen Volkskunstensembles trotz Werbung in ländlichen und hauptstädtischen Kaffeehäusern zuerst gar nicht besetzt werden.<sup>163</sup> Im neuen Orchester mussten unterschiedliche Zigeunerkapellen zu einer Klangeinheit gebracht werden. Mit ähnlichen technischen Schwierigkeiten kämpften das Tanzensemble und der Chor, die aus Laien rekrutiert worden waren. Charakteristisch für die Zeit ist, dass die begeisterte neue Tanzgruppe zuerst den neuen Probenraum, das im Krieg zerstörten Gebäude der aufgelösten Freimaurer in Budapest, eigenhändig sanieren musste, bevor sie mit der eigentlichen künstlerischen Arbeit beginnen konnte. (Majoros 1999: 46) Trotz der Anfangsschwierigkeiten traute man dem neuen Ensemble die Realisierung eines repräsentativen Programmes mit Chor und Orchester in sechs Monaten zu, und das zu Recht. In den nächsten Jahren bereiste das Ensemble u.a. mit dem ‚Hochzeitstanz aus Ecsér‘ fremde Kontinente und erntete in Peking (1952), in Paris (1955) und in London (1956) Beifall.<sup>164</sup>

---

<sup>162</sup> Im Programm standen vier Choreografien von Rábai: *Völgységes, Sarkantyús, Fonó, Ecseri Lakodalmas*.

<sup>163</sup> Die berühmte

Die Häuser wurden in den 1950ern verstaatlicht, geschlossen oder umgestaltet. Ein Teil der Zigeunerkapellen konnte weiterhin im Gastgewerbe engagiert werden; viele fanden bei den neuen Volksensembles Arbeit.

<sup>164</sup> Bis 1974 fanden 142 Aufführungen in Paris, 65 in London und nur 18 in Debrecen statt, gleich viel wie in Moskau oder Santiago de Chile. (*A Magyar Állami Népi Együttes* 1974: 26)



Foto 69, 70. Die Choreografie ‚Hochzeitstanz aus Ecsér‘ (1956, Roger Wood) und das Plakat des ganzen Programms

Der Ort Ecsér des Produktionstitels liegt in der Nähe von Budapest und zeichnet sich durch die überlieferten slowakischen Hochzeitsbräuche seiner Bevölkerung aus nicht zuletzt dank dem Choreografen und künstlerischen Leiter Miklós Rábai (1921-1976) und dem Staatsensemble.<sup>165</sup> Rábai wandelte erfolgreich das slowakische Erbe Ecsers in ein ästhetisiertes Ungarische um. Kein Zuschauer wäre auf die Idee gekommen, dieses populäre Finale-Stück nicht als genuin ungarisches einzuordnen. Noch 2011 rühmte der Theaterkritiker Gábor Bóta<sup>166</sup> Rábai für seine gelungene Choreografie und nannte sie „farbenfroh“, „fantasievoll“, „frisch“, „wild“, „ungebändigt“, „energiegeladen“, „stürmisch rhythmisch“ – Merkmale, die in Ungarn weniger mit den Slowaken als mit Ungarn selbst verbunden werden.

<sup>165</sup> Über die Hochzeitsbräuche der Slowaken in Ungarn siehe Lami, István (Stefan). *Stratila som partu : spomienky na tradičnú svadbu Slovákov v Mad'arsku*. Budapest: Tankönyvkiadó, 1991. Eine kürzere Fassung auf Ungarisch ist in *Barátság* No. 3 (1997): 1745-47 unter dem Titel „A magyarországi szlovákok lakodalmi szokásairól“ zu lesen. Csaba András Aszódi gab ein reich bebildertes Heft über die Hochzeitsbräuche in Ecsér heraus. (*Az ecséri lakodalmás. Már a mienk a menyasszony. Uője dievča už je naše*. DZL, 2001. [http://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/telepulesek\\_ertekei/Ecser/pages/lakodalmas/000\\_konyveszeti\\_adatok.htm](http://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/telepulesek_ertekei/Ecser/pages/lakodalmas/000_konyveszeti_adatok.htm) [1.11.2013]). Das Dorf bildet die Schwierigkeit der Festlegung nationaler Zugehörigkeit und der Vereinheitlichung unter der Flagge der Sprache ab: Laut Aszódis Heft heirateten die Dorfbewohner vorwiegend katholische Slowaken aus der Umgebung, den überlieferten Texten nach waren sie durchgehend zweisprachig (Slowakisch-Ungarisch). Die Bräuche aus Ecsér eigneten sich durchaus für die Abbildung des Slowakischen oder des Ungarischen auf der Bühne, da die zwei Kulturen in der überlieferten Kultur nicht sauber zu trennen sind. Die neue Generation der Volkstanzchoreografen, die im Kapitel 2 vorgestellt wird, betont dieses Miteinander, die gegenseitige Einwirkung; Rábai hebt das Typische in der choreografischen Arbeit hervor. 2004 befasste sich die Volkstanzgruppe *Tessedik* aus Szarvas im Spiegel der eigenen überlieferten Traditionen mit der slowakischen Interpretation des *Hochzeitstanzes aus Ecsér*. (Siehe unter [http://www.szarvas.hu/hagyomanyorzo\\_kozalapitvany/ecseri/ecseri.htm](http://www.szarvas.hu/hagyomanyorzo_kozalapitvany/ecseri/ecseri.htm) [1.11.2013]) Die Slowaken in Szarvas waren jedoch reformiert und lebten unter anderen ethnischen Verhältnissen.

<sup>166</sup> [http://www.pepitamagazin.com/page/index.php?option=com\\_content&view=article&id=237:hatvan-eve-hoditanak&catid=62:tancolo-talpak&Itemid=102](http://www.pepitamagazin.com/page/index.php?option=com_content&view=article&id=237:hatvan-eve-hoditanak&catid=62:tancolo-talpak&Itemid=102) [1.11.2013] Er sah in der Produktion trotzdem etwas „Künstliches“.

Das Material der Choreografie stütze sich auf István Vollys Forschungsarbeit.<sup>167</sup> Rábai resümierte die Hochzeitsbräuche in etwa zwölf Minuten. Dem Einmarsch der Frauen und des Brautpaares folgen die strammen Reihen der Männer. Sie führen einen *verbunk* vor. Die militärische Form entspricht dem Originalkontext des Tanzes, da er ursprünglich als Werbetanz junger Männer für die Armee diente. Nun aber ist er der Auftakt zu einer fröhlichen Hochzeit, der v.a. durch die Liedertexte des Chores hervorgehoben wird. Nach dem Junggesellenabschied des Bräutigams sind wieder die Frauen an der Reihe. Die polternden Rhythmen der männlichen Stiefel werden vom zierlichen Spitzenlauf der Frauen abgelöst, die uns zum lyrischen Kerzentanz überleiten. Damit nimmt die eigentliche Hochzeitsparty ihren Lauf. Zuerst bleiben die Männer und Frauen in getrennten Kreisen, um dann mit dem steigenden Tempo in den eigentlichen Paartanz *Csárdás* überzugehen. Am Höhepunkt des Festes und des Konzertprogramms verabschieden sich die Tänzer mit einem letzten *Marsch* von den begeisterten Zuschauern.

Der Aufbau der Choreografie ist trotz der lyrischen Unterbrechung in der Mitte linear und aufsteigend. Die Musikvorlage des Chors und des Orchesters bilden die Grundlagen der tänzerischen Einheiten: Mit dem Ende eines musikalischen Motivs wird auch eine tänzerische Einheit abgeschlossen. Die Abstimmung der Tanzschritte mit der Musik ist durchgehend in der ganzen Choreografie. Nicht nur Motivende, sondern auch kürzere Schrittfolgen werden durch betontes Klatschen oder Stampfen signalisiert.

Die paramilitäre Monotonie der einheitlich schreitenden Männer und Frauen wird durch eine lyrische Einlage, den in Halbdunkel getauchten und das Brautpaar hervorhebenden Kerzentanz unterbrochen. Die Soli des Brautpaares helfen mit, das Einheitliche von Zeit zu Zeit kurz aufzulockern.<sup>168</sup> Die Trennung der Männer und Frauen bleibt für die Choreografie

---

<sup>167</sup> *Magyar néptáncok. Ecseri táncok.* Hrsg. Mária Szentpál, ohne Verlagsangabe, 1950. Vor dem II. WK. engagierte sich István Volly im Laienvolkstanz. Wie Rábai war auch Volly in sog. *regös cserkészlet* (Pfadfinderorganisation, siehe das Kpitel 1.4.3.1) der Vorkriegszeit aktiv und war der „wissenschaftliche Aufseher“ der *Bokréta*-Bewegung. (Pálfi 1976: 113, siehe Gyöngyösbokréta in Kapitel 1.4. 4. 1) Der Kodály-Schüler Volly fing an, auf László Lajtas Empfehlung in Südostungarn Volkslieder zu sammeln. Er lieferte auch die Musik für den Ausdruckstanz in Olga Szentpáls Choreografie *Mária lányok* (1938?). (Eine Beschreibung der Musikentwicklung und der groben choreografischen Einheiten findet man in Volly 1987.) Viele bekannten volkstümlichen Lieder, darunter *Szász forintnak ötven a fele*, komponierte er. Um seine Mitautorenenschaft am berühmten Hochzeitstanz führte er einen Prozess. Über Volly siehe die Einträge in *Néprajzi Lexikon* (1982: 588) und *Magyar Katolikus Lexikon* <http://www.lexikon.katolikus.hu/V/Volly.hTml> [1. 11. 2013].

<sup>168</sup> Für die Analyse wurde eine Aufnahme des ganzen Programms *Ecseri lakodalmas* von 1988 benutzt. (Siehe Videobeispiel 3.) Mehrere Aufnahmen existieren aus den 1950ern über das Ensemble. 16.2.1958 strahlte das junge ungarische Fernsehen um 15.00 die Galaaufführung des „mit der Roten Flagge der Arbeit ausgezeichneten Staatlichen Volksensembles“ aus. 1952 drehte Tsang Tsien-Tsen einen Film über das Gastspiel des Ensembles (Das Staatliche Volkskunstensemble in China, I-II. 1952, 85). Der Hochzeitstanz wurde in den 1970ern vom Fernsehen aufgenommen. Da die Filmversion von 1952 die Choreografie ideologisch stark entstellte, die Kameraführung der TV-Aufnahme auf Gesichter statt die Tanzbewegung fokussierte, wurde die neutrale

bestimmend. Damit entsteht ein Gefühl der Biederkeit. Derbe Sexualisierung oder erotische Anspielungen,<sup>169</sup> die ursprünglich Teil eines ausgelassenen Hochzeitsfestes waren, suchen wir hier umsonst.

Wie lebt die Tradition weiter? Im repräsentativen Bildband des Staatlichen Volksembles stellte Rábai die Frage nach dem adäquaten Umgang mit dem gesammelten Folklorematerial. (*A Magyar Állami Népi Együttes* 1974: 22) Das Buch wurde gerade in der Umbruchzeit der Bühnenauffassung der Folklore in Ungarn verlegt. Eine neue Generation wandte sich mit neuen Erkenntnissen aus der ethnologischen Forschung, mit erweitertem technischen Können und jugendlichem Elan zum Bartókschen Ideal. Die mit der Unabänderlichkeit des Staatssozialismus konfrontierten jungen Intellektuellen fanden in der neuen Tanzauffassung des Tanzhauses, einer Erfindung jener Jahre, ein Ausdrucksmittel fernab vom Bildungsobligatorium des professionellen Volkstanzensembles. Im Tanzhaus konnte man mitmachen; das Ein- und Austreten ins Tanzereignis war freiwillig. Das offerierte Bild über die als eigene definierte Tanzkultur war buchstäblich begreifbar und erlitt keinen sichtbaren ästhetischen Eingriff. Der Generationenbruch ist in den Begleittexten des Buches aus 1974 offensichtlich: Rábais Generation trennt von den jüngeren Jahrgängen die Auffassung wie man mit dem ethnologischen Material umgehen sollte. Rábai wählte den Weg des Neuverwerters:<sup>170</sup>

Wenn man die [Volks-]Tänze und Lieder im Theater vortragen will, ist es unmöglich, sie räumlich und zeitlich nicht zu verändern. Nur ein Beispiel: Ich sehe ein Hochzeitsfest, das in unserem Land durchschnittlich zwei bis drei Tage dauert, etwa vier Schauplätze umfasst [...]. Wie könnte man es ohne Bearbeitung auf die Bühne stellen? Unmöglich. Die zwei bis drei Tage begrenzen sich auf zwölf Minuten, die vier Schauplätze auf einen. Zeitlich und räumlich habe ich es also verändert. Das bedeutet, dass man auch die Motive gewissermaßen abändern muss. (Ebd. 22)

---

Amateurvideoaufnahme von 1988 für die Analyse benutzt. Wie die Choreografie, so überdauerten die Kostüme von Gitta Malász all die Jahre unverändert. Das Körper- und das Volkstanzverständnis der Tänzer waren allerdings 1988 der neuen ethnologischen Perspektive sichtbar erlegen. Mária Szentpál fertigte die kinetographische Beschreibung des Tanzes an. (*Ecseri lakodalmas*. Hrsg. von Miklós Rábai. Budapest: Népművelési Intézet, 1971.)

<sup>169</sup> Nach Volly konnte der Ausdruckstänzer Szentpál mit den derben Andeutungen der Folkloretexte auch nicht viel anfangen. (Volly 1987: 100) Die kulturelle Praxis des 20. Jh. reinigte die Texte und demgemäß handelte auch Rábai.

<sup>170</sup> Während Rábai von „Neuverwerter“ und „Bewahrer“ spricht, um aktuelle, brennende Fragen nach dem eigenen künstlerischen Schaffen auf Distanz zu halten, führt bei Gyula Váradi die neue ethnologisch dominierte Sicht zur „Schmetterlingssammlung“ im Theater. Nach Váradi sei die Funktion des Volkstanzes, die Seele sowie den Charakter eines Volks aufzuzeigen, um „mit der Folklore, in unserer Muttersprache über Humanität, Liebe, Wahrheit zu sprechen“.

Die Diskussionen entzündeten sich am Grad und vor allem der Art der Abänderung sowie an der Funktion und Bedeutung des Volkstanzes für eine jüngere, bereits im Staatssozialismus sozialisierte Generation.

Die Premiere des Staatlichen Volkskunstensembles 1951 signalisierte eindeutig, dass die sowjetische Vormundschaft in der Neuverwertung des Volkstanzes nicht wegzudiskutieren war. Der ‚Hochzeitstanz‘ verband den ungarischen Teil mit dem sowjetischen. Auch wenn Rábai nicht müde wurde zu betonen, dass er Moissejew nicht nachahmte, so war die Art und Weise wie das Volk als einheitliche, geometrische Menschenmenge durch Tanzgruppe und Chor dargestellt wurde, eindeutig im Sinne der sowjetischen Muster. Die Choreografie als Finaleinzug der Tänzer präsentierte das feiernde Volk als Masse. Das Individuum ging im Kollektiv auf. Die ins Uniforme abgeänderten Schritte und Kleider, der einheitlich vorne an die Brust gesteckte Frauenzopf, der ausgefeilte Klang des Chors und des Orchesters setzten das neue Menschenbild der sozialistischen Ideologie plastisch um.

Das Künstliche an der choreografischen Neugestaltung des Hochzeitfestes und der Bewegung des Körpers lässt sich mit Hilfe von Henri Bergsons Begriffen und seiner Analyse erfassen. Das Zeremonielle, stellt Bergson in seinem Buch über das Lachen (2011: 39) fest, wirkt solange feierlich, bis es sich „mit dem ernsthaften Zweck, dem es nach überliefertem Brauch zu dienen hat, zu identifizieren scheint“. In dem Moment, wo unsere Aufmerksamkeit auf das Zeremonielle daran gerichtet wird, wirkt sie komisch. Wenn wir „de[n] ernsten Sinn einer Feierlichkeit oder Zeremonie vergessen, haben wir den Eindruck, die Teilnehmer bewegen sich wie Marionetten“. (ebd.) Der Körper erstarrt zur Maschine; das Lebendige wird vom Mechanischen überdeckt. Die komische Wirkung steckt nach Bergson gerade im „Eindruck einer künstlichen Mechanisierung des menschlichen Körpers bis zur Vorstellung von einer Verdrängung des Natürlichen durch das Künstliche.“ Je eintöniger die maschinenhafte Monotonie der Bewegung sei, desto lachhafter wirke sie. (ebd. 41-42) Da besonders die Tänze *verbunk* und *csárdás* in ihrem Originalkontext stets durch einen hohen Grad der Improvisation herausstechen, wirken die uniformierten Bewegungsabläufe aus heutiger Sicht einfältig mechanisch, ja lächerlich. Die mechanische Uniformität wird durch die statuenhafte Präsenz des Chors, im Kontrast zum stürmisch-rhythmischen Tanzensemble, verstärkt.

Haben aber auch die zeitgenössischen Zuschauer das Eintönige und Mechanische oder das Farbige und Lebendige in der Choreografie wahrgenommen?<sup>171</sup> Die offizielle Kritik hielt sie

---

<sup>171</sup> Ferenc Novák, Leiter der Laientanzgruppe VDSZ Bihari, später des professionellen Ensembles der ungarischen Armee, gab bekannt, dass sie regelmäßig Vorstellungen besuchten, um sich über die Profis zu amüsieren. (Eszéki 1993: 23 )



auf jeden Fall für gelungen. (*Táncművészet* No.7 (1953): 153.)<sup>172</sup> Trotz der recht einfachen choreografischen Lösungen gelang es Rábai ein recht populäres Musterstück zu schaffen, das bis zur Wende fester Bestandteil des Repertoires des Staatlichen Volkskunstensembles blieb. Das steigende Tempo etablierte sich auf der Volkstanzbühne, da sie die Zuschauerstimmung positiv manipuliert. Die aufgearbeiteten Tänze und Musikklänge im ‚Hochzeitstanz‘ gehören zur letzten Stilschicht der Musik- und Tanzfolklore des neuen Ungarn. Das in der Folkloreforschung nun Kleinungarn genannte Land umfasst große Tiefebenen, die, der neueren romantischen Welle erlegen, vielfache Variationen des Männertanzes *verbunk*, des Paartanzes *csárdás* und der speziellen Reigenform *körscárdás* hervorbrachten. Sie konnten auf breite Zuschauerkreise zählen, da für viele gerade dieser Klang entweder aus der eigenen Umgebung oder durch die Zigeunermusik des Kaffeehauses, die viel Ähnlichkeit mit dem neuen Stil in der Folklore zeigte, bekannt war.<sup>173</sup> Der choreografierte Tanz und der orchestrale Klang begleitet von kultivierten Stimmen des Chors, spiegelt die Domestizierung der Volkskultur in der kommunistischen Kulturpraxis wider.

Was hatten die „Neufolkloristen“ nebst den simplen Lösungen am Stil der Choreografie auszusetzen? Vor allem die Art der Bearbeitung: Den künstlichen Glanz, den der Tanz durch das Herausputzen der Folklore gewann; der disziplinierte Schein, den der Gemeinschaftskörper des großen Tanzensembles und Chors auf der Bühne hinterließ; der uniformierte Eindruck, den die gleichgekleideten und schreitenden Tänzer weckten – das Bergsonsche Lachhafte. All das schien in den 1970ern durch eine fremde Macht gekennzeichnet zu sein. Was unterschied noch das hiesige Volkskunstensemble von jenen in der Sowjetunion, in der DDR, in Rumänien oder Polen außer der Namenszusatz „Ungarisch“? Die Verschiedenheit im Vergleich zum Bartókschen Modell schien unüberbrückbar zu sein. Man wünschte Individuen statt Massen und argumentierte mit ethnografischen Belegen, wonach sich die ungarischen Tänze durch einen hohen Grad an Improvisation, an Individuellem auszeichneten. Man wollte endlich nach so vielen misslungenen Versuchen die bäuerliche Kultur als solche schätzen und nicht im Glanz des Musiktheaters erleben.

Trotz der neuen Folklorewelle und des Durchbruchs des Tanzhauses hielt der ‚Hochzeitstanz aus Ecser‘ bis zur politischen Wende an seinem Erfolg fest und blieb im Programm des

---

<sup>172</sup> 1952 wurde die Filmversion der behandelten Choreografie in der Regie von László Kalmár gedreht. Die Kritik war erstaunlich unzufrieden. Der Film versetzte das Tanzereignis ins nun sozialistische umstrukturierte Dorf zurück. „Man hat nicht das Gefühl, dass das Ereignis, d.h. das Hochzeitsfest, bis zum Ende in seiner natürlichen Umgebung abläuft, also dass [der Film] eine Bauerhochzeit an das Dorfleben organisch angeknüpft zeigt. Wir haben den Eindruck, dass der Bühnentanz in seine Umgebung gezwungen wurde, und so wirkt es unwahr.“ (In *Táncművészet* (Tm.) No. 7 (1953): 153. )

<sup>173</sup> Vergleiche Sárosi (1970) und Lajosi (2007).

Staatlichen Volkskunstensembles. Bis 1974 stellte das Staatliche Volkskunstensemble Ungarns (*Magyar Állami Népi Együttes, MÁNE*) elf Konzertprogramme zusammen, darunter den ‚Hochzeitstanz aus Ecsér‘ (*Erkel Theater*, 3.4.1961). Dieses sog. „konzertante Estradenprogramm“ umfasste zwei Teile mit je vier Choreografien Rábais. Zwischen den Tanznummern unterhielten das Orchester und der Chor das Publikum mit komponierter Volksmusik von Zoltán Kodály, Dénes Gulyás und Imre Csenki. Während Letztere die Hauskomponisten des Ensembles waren, waren die Musikeinlagen von Kodály ein Muss. Den Abend ließ man immer mit der Choreografie ‚Hochzeitstanz aus Ecsér‘ ausklingen, die sogar mehrmals verfilmt wurde und im In- und Ausland Publikumserfolge feierte. Sie blieb bis zu den Achtzigern fester Bestandteil des Repertoires und wurde zum Sinnbild des Staatlichen Ensembles und damit des ungarischen Volkstanzes.

Diese Choreografie repräsentiert nicht nur deswegen das Zeitalter 1945-1956. Sie bildet den offiziellen Diskurs über Volkstanz der Nachkriegszeit plastisch ab; sie fasst all die ästhetischen Präsuppositionen und Praktiken der Zeit zusammen und steht für die Umsetzung der politischen Erwartungen. Gleichzeitig zeigt sie den Versuch der Abgrenzung gegenüber dem obligatorischen sowjetischen Modell, das zwar bewundert, jedoch als fremd empfunden wurde.



Foto 71, 72, 73 Hochzeitstanz aus Ecsér – 1974 (Péter Korniss) und 1956 (Roger Wood)



## 2 Kontroverse Dezentralisierung, Parallelstruktur in der Kultur, Ansätze zur Vielfalt in der Kunstästhetik

### 2.1 Konsolidierungsversuche nach den Ereignissen von 1956

Die Oktoberereignisse von 1956 setzten in der ungarischen Geschichte der zweiten Hälfte des 20. Jh. ohne Zweifel eine Zäsur. Wie in den folgenden Kapiteln ersichtlich wird, brachte der 1956er Aufstand auch auf kulturellem Gebiet Veränderung mit. Das im Kapitel 1 dargestellte Institutionsnetz blieb zwar die Grundlage der kulturellen Struktur, es wurde den politischen und den wirtschaftlichen Zielen entsprechend laufend angepasst.

Die von Moskau eingesetzte Regierung János Kádárs zog aus den Ereignissen 1956 das Fazit, dass das stalinistische Modell der Gewaltherrschaft langfristig in Ungarn nicht geeignet sei, die Macht sicherzustellen.<sup>174</sup> Nach der gnadenlosen Abrechnung mit den „Konterrevolutionären“<sup>175</sup> wurden im staatlichen, wirtschaftlichen und kulturellen Bereich viele Institutionen aufgelöst, die erst kurz vorher eingerichtet worden waren. In der Partei, nun in MSZMP (*Magyar Szocialista Munkáspárt*, ‚Ungarische Sozialistische Arbeiterpartei‘) umbenannt, wurde durchgegriffen. Neben der Reorganisation der Polizei, der Armee sowie der Staatssicherheit, wurden neue politische und Wirtschaftsschwerpunkte aufgestellt.

Das Regime verfolgte eine politische Strategie, die seine Grundpfeiler wie Parteiführung, zentrale Wirtschaftslenkung und Dominanz des staatlichen Eigentums an Produktionsmitteln nicht antastete, aber mittels sozialer Sicherheit und wachsendem Lebensstandard<sup>176</sup> eine Entpolitisierung der Gesellschaft und schließlich die Akzeptanz bzw. Duldung des Regimes durch die Bevölkerung herbeiführen sollte. (Schmidt-Schweizer 2007: 22)<sup>177</sup> Die

---

<sup>174</sup> Die Sowjetunion bestimmte in großem Maße Kádárs politische Strategie. Die Entstalinisierung gemäß dem Beschluss des XX. (1956, 1961 des XXII.) Parteitages in Moskau führte zur innenpolitischen Entspannung im gesamten Ostblock. Die sowjetische Tauwetterperiode nach Stalins Tod, v.a. unter KPdSU-Chef Nikita Chruschtschow bis 1964, begünstigte die ungarische Zielsetzung.

<sup>175</sup> Bis Ende 1963 führte das Kádárregime rund 35'000 Prozesse und verkündete 367 Todesurteile, von denen 229 vollstreckt wurden. Die Zahl der Flüchtlinge wuchs auf über 200'000, die Mehrheit von ihnen kehrte nicht zurück. (Romsics 2007:892 sowie Schmidt-Schweizer 2007: 22)

<sup>176</sup> Der Ausgangspunkt der Kádárschen Politik war die Annahme, dass die ungenügende Versorgung der Bevölkerung im Konsumbereich zur Unzufriedenheit führen würde.

<sup>177</sup> Für die begriffliche Klärung der Konsolidierung aus sozialwissenschaftlicher Perspektive siehe Valuch 2001 und Kende 2003.

Lebensstandardstrategie benötigte eine starke, leistungsfähige Wirtschaft.<sup>178</sup> Darum musste die sichtbare Ineffizienz der Planwirtschaft sowjetischen Typus überwunden werden.<sup>179</sup>

Die Erkenntnis, dass die privaten Produzenten quantitativ und qualitativ besser produzierten, zwang die Parteiführung, eine dem sowjetischen Modell widersprechende, auf die materiellen Interessen der LPGs und deren Produzenten basierende Organisationsform zu dulden. (Varga 2004)<sup>180</sup> Die inoffizielle Duldung solcher kapitalistischer Produktionsformen begründete einen Sichtwechsel in der zentralen Führung und führte zur Einleitung des ‚Neuen Wirtschaftsmechanismus‘ (NWM). Durch diese später als Reformen referierte neue Auffassung sozialistischer Wirtschaft entschied man sich für die Dezentralisierung auch in den anderen staatlichen, wirtschaftlichen und kulturellen Bereichen.<sup>181</sup> Losungswort der Propaganda wurde die finanzielle Verantwortung,<sup>182</sup> ihre Stärkung durch das Wecken der materiellen Interessen der Leitung und der Mitarbeitenden.<sup>183</sup>

---

<sup>178</sup> Die Gründe für die unbefriedigende Wirtschaftslage lagen einerseits in der Umstellung der Investitionsschwerpunkte auf Armee und Schwerindustrie, zudem in den Reparationszahlungen an die Sowjetunion und schließlich im eingeführten zentralisierten Wirtschaftsmechanismus. (Der Wirtschaftsmechanismus sowjetischen Typus wurde in János Kornais vielzitierte Dissertation über die zentrale Wirtschaftsleitung 1956 analytisch ausgelegt. Siehe Kornai 1957.) Als positive Konsequenz wird die Zurückdrängung des Agrarsektors und dadurch die Strukturverschiebung in Richtung moderne Wirtschaftsstruktur interpretiert. Aber den Preis der sog. Modernisierung bezahlte das Bauerntum. Während die Durchschnittslöhne in der Industrie 1956 bei 1308 Ft lagen, erreichten sie in der Baubranche 1205 Ft und in der Landwirtschaft nur 1028 Ft. (*Statisztikai évkönyv* 1956: 62-63) Die Beschäftigten in der Landwirtschaft wurden aus der allgemeinen Sozialversicherung ausgeschlossen. 1957 bildeten die Versprechungen, dass die Lasten der Landarbeiter abnehmen würden und dass die aggressive Kollektivierung beendet würde, einen Teil Kádárs Ausgleichspolitik. Beide Versprechen wurden 1958 aufgegeben. Die forcierte Kollektivierung in der Landwirtschaft führte nicht nur zur Abwanderung in die Industrie, sondern zuletzt auch zur politisch motivierten Liquidierung des Bauerntums. (Ö. Kovács 2012: 364-367)

<sup>179</sup> Moskau und seine Satellitenstaaten setzten sich das Ziel, dass der Sozialismus den Kapitalismus überholen solle. Die Realität der stalinistischen Periode war aber, trotz der Zielsetzungen der Drei- und Fünfjahrespläne, dass das kapitalistische Vorkriegsniveau nicht übertroffen bzw. kaum erreicht werden konnte. Zsuzsa Vargas Argumentation zufolge führte die Kollektivierung z.B. erneut zu Engpässen in der Lebensmittelversorgung. (Varga 2004) Die bessere Warenversorgung der Bevölkerung stand aber im Mittelpunkt der Lebensstandardpolitik.

<sup>180</sup> Dank dem Agrarminister Lajos Fehér wurde die Produktionsgestaltung in der nun fast vollständig kollektivierten Landwirtschaft im technologischen Bereich auf einen rapiden Nachholkurs ausgerichtet. Die Struktur der Reinvestitionen wurde stärker an die ungarischen Gegebenheiten angepasst, wovon die Landwirtschaft profitierte. Über die Reorganisation der Landwirtschaft bzw. den politischen Kampf Fehérs nach dem Sturz Chruschtschows und der Machtübernahme Leonid Breschnews im Oktober 1964 siehe Varga (2004), Varga (2007) und Romány (1998).

<sup>181</sup> Für eine Mikrogeschichte der Reformprozesse in den Organisationsformen siehe Laki 1998.

<sup>182</sup> Im MSZMPHD (1966: 512) über Geschmack und Kultur findet man auf einer halben Seite das Wort Verantwortung (*felelősség*) sechsmal wiederholt.

<sup>183</sup> Während bis 1956 die Produktionsziele, Löhne etc. zentral vorbestimmt waren, war deren Festlegung jetzt die Aufgabe der Betriebsleitung, die nun auch differenziert die Mitarbeiter entlohnen durfte. Darüber hinaus konnte man, wenn die Firma erfolgreich wirtschaftete, die Mitarbeiter mit einem gewissen Bonus motivieren. Dementsprechend löste man das unflexible zentrale redistributive Führungsprinzip ab, die staatlichen

In den heftigen Debatten der Partei um die Effizienzsteigerung bildeten auf der einen Seite die Änderungen unterstützenden bzw. fordernden pragmatischen Kommunisten und auf der anderen Seite die diese ablehnenden ideologisch argumentierenden Gegner, die sog. Orthodoxen, die zwei Fronten. Ob dieses politische Ringen um Veränderungen immer unter sowjetischen Bevormundung stand und wieweit es den Kursänderungen der sowjetischen Parteiführung ausgeliefert war, ist umstritten.<sup>184</sup> Die Zeitspannen der Umsetzung (1957-1968 und 1973-1985) verlängerten sich durch die Diskussionen und die Absprache mit der Moskauer Zentrale.

### **2.1.1 Der Neue Wirtschaftsmechanismus (NWM) in der Kultur**

Die immer schwieriger werdende Last des wirtschaftlichen Unterhalts eines ausgeprägten bildungs- und kulturpolitischen Institutionsnetzwerks zwang die Führung, neue Prinzipien entsprechend dem NWM zu überlegen.

Vor einem etwaigen Eingriff ins Kultursystem verschaffte man sich zuerst einen Überblick über die Kulturpolitik im Ostblock.<sup>185</sup> Man stellte fest, dass die kostengünstige Finanzierung der Kultursphäre den Raum der Zensur einschränkte, da sie auf Teilfinanzierung und Beschränkung der zentralen Förderung setzte (wie in Jugoslawien). Der andere Lösungsansatz verstärkte die Zensur und machte sie offensichtlicher; er reduzierte die Produktion etwa auf die kontrollierten Werke, rentierte sich jedoch finanziell noch immer nicht (wie in der Tschechoslowakei). Letzterer gefährdete das Streben nach einem Ausgleich mit der ungarischen Kulturelite, Erstere das Interpretationsmonopol. Während der Vorbereitungszeit tauchten hybride Vorstellungen von rentabler Förderung und der Einschränkung der Spontaneität auf. Man suchte den Ausgleich zwischen den Interessengruppen, die für bzw. gegen die Veränderung auf mehreren Parteebenen argumentierten. (Kalmár 2004: 169)<sup>186</sup>

---

Unternehmen durften ihre Kapitaleinlagen bis zu einem gewissen Grad selber planen. Die Veränderungen betrafen auch das Privatunternehmen, v.a. in der Bauindustrie: Es wurde zwar nicht unterstützt, aber der ideologische Kampf gegen sie wurde nun eingestellt.

<sup>184</sup> György Péteri bezweifelt in seinem Artikel über die MEGEV-Affäre den sowjetischen Druck. Nach seiner Ansicht war Kádár kein Politiker der schnellen Veränderung. MEGEV importierte ausländische Technologie für die Landwirtschaft. Als Folge des Skandals wurden nicht nur die Leiter, sondern auch Agrarminister Lajos Fehér und der „Reformkommunist“ Rezső Nyers endgültig aus der politischen Frontlinie entfernt. (Péteri 2005) Schmidt-Schweizer rekonstruiert den Entscheidungsmechanismus anhand der PB-Sitzungsdokumente des MOL. Nebst der detaillierten Chronologie der Ereignisse um die Wende liest er Kádárs ständigen Rekurs auf die Moskauer Leitung aus den Dokumenten heraus. (Schmidt-Schweizer 2007)

<sup>185</sup> Ähnliche Veränderungen standen auch in anderen Bruderstaaten auf der Tagesordnung, u.a. das sog. *Neue Ökonomische System der Planung und Leitung (NÖSPL)* in der DDR, die Sowjetunion wie auch Jugoslawien und die Tschechoslowakei arbeiteten ebenfalls dran.

<sup>186</sup> Nach Kalmárs Ansicht war das ökonomische Argument allerdings ein gutes Mittel, lästige Verpflichtungen im sozialistischen Lager politisch korrekt zu entgehen. (Kalmár ebd.)

Vor dem Beschluss vom 8. August 1967 über die Anwendungsmethoden des Wirtschaftsmechanismus auf das Gebiet der Kultur wurde der Standpunkt vertreten, dass die Kultur in zwei Gruppen geteilt werden müsse. Obwohl das Institutionsnetzwerk<sup>187</sup> in beiden Gruppen nicht angetastet werden sollte, wollte man bei der Finanzierung unterschiedlich sparen. Die wichtigere Gruppe umfasste Bildung, Volksbildung und Sport, wo ausschließlich das sozialistische Prinzip und soziale Gesichtspunkte wegen ihres Massenpotenzials zur Geltung kommen mussten.<sup>188</sup> Die Kunst bildete die zahlenmäßig kleinere Gruppe, in der das Finanzierungsproblem und das Ideologische das gleiche Gewicht hatten. Die Kulturinstitutionen wurden folglich in gewinnorientierte, rentable und nichtgewinnorientierte Unternehmen aufgeteilt. Die Letzteren sollten mit einem Kulturfond alimentiert werden, dessen Konto mit Sonderabgaben großer Firmen zu füllen waren. Nebst der sog. Luxussteuer, die z.B. beim Kauf einer elektrischen Gitarre abzuführen war, wollte man die lukrativen aber für vulgär gehaltenen Werke der Populärkultur (v.a. durch sog. Kitschsteuern in der Buch-, Film- und Schallplattenproduktion) besteuern, aber diese Initiative war gleichzeitig heftig umstritten. Nach einer Analyse im Jahr 1973 (Kalmár 2004: 201) musste man enttäuscht zugeben, dass die ausgeklügelte innere Regelung der Produktpalette auf einer wirtschaftlichen Antriebsbasis<sup>189</sup> sowie der Ansporn, sozialistische Werke zu schaffen, scheiterten. Die unterhaltende Massenkultur<sup>190</sup> finanzierte die ideologisch und kulturpolitisch gewünschte künstlerische Tätigkeit nicht, da die Produktionsstätten im zentralen Kulturfonds nicht ein Förderungs-, sondern ein Zensurmittel sahen. Man musste deshalb zentral die Produktpalette ausbessern, die Auflagen der unterhaltenden Bücher maximieren, im Theaterprogramm unmittelbar intervenieren und die Filmproduktion beiläufig umorganisieren. (Kalmár 2004: 186, 192; Varga 2008: 58-61; Barth 2000) Die Theaterelite warf den Reformern in den erweiterten Foren (wie z.B. in der neu gegründeten Fachzeitschrift *Színház* („Theater‘) vor, dass die Einnahmenezwänge

---

<sup>187</sup> Beide gehörten bis 1974 in die Zuständigkeit eines Kultusministeriums (*Művelődésügyi Minisztérium*). Erst 1974 teilte man dieses Ministerium in ein ‚Kulturministerium‘ (*Kulturális Minisztérium*) und in ein ‚Bildungsministerium‘ (*Oktatásügyi Minisztérium*). 1980 wurden sie wieder vereint (*Művelődési Minisztérium*).

<sup>188</sup> Zwar hätte man „die Rationalisierung der Planung, der Finanzierung und der staatlichen Lenkung auch in der Bildung, in der Volksbildung und im Sport“ (Kalmár 2004: 170) anstreben müssen, eine weitere Umgestaltung dieses Gebietes wurde jedoch für ungewisse Zeit verschoben.

<sup>189</sup> U.a. Kitschsteuer und Luxussteuer.

<sup>190</sup> Der Begriff Kitsch wirft zahlreiche Schwierigkeiten auf (siehe Umberto Eco. *Zur kritischen Kritik der Massenkultur* Suhrkamp, Frankfurt, 1986; Julia Genz. *Diskurse der Wertung*, Fink, München, 2011; und Ruth Holiday. *Kitsch!*, Manchester University Press, 2012), die entweder politisch (Holiday) oder wie bei Bourdieu als „Vulgärkritik“ bzw. „Ekel vor dem Leichten“ in sozialen Verhältnissen thematisiert werden. (Bourdieu 1987: 756-779). Darum wird er hier mit *unterhaltend* und *populärkulturell*, dem sozialistischen Jargon entsprechend, gleichgesetzt, obwohl Kitsch im bipolaren Sprachgebrauch der Zeit stets auch abschätzig im Kontrast zu zu fördernden Inhalten auftauchte.

die Ausbreitung des kommerziellen, im sozialistischen Fachjargon „unterhaltend“ genannten Musiktheaters begünstigten, gegen das das Bildungstheater trotz herausragender Leistungen sich nicht durchsetzen konnte. (Köröspataki in *Színház* No. 4 [1969]: 26)

Gleichzeitig musste die Kulturförderung zwischen 1968 und 1972, also in der Probezeit der halbherzigen „Reformen“ um neun Prozent erhöht werden. (Kalmár 2004: 201) Die Kostenrationalisierung führte nämlich zu einer Firmenkonzentration auch auf kulturellem Gebiet, die größere Produktionsstätten und stärkere Kulturlobbys mit sich zog, die generell an der Erhöhung der zentralen staatlichen Förderung und nicht an einem sparsamen Betrieb interessiert waren.

Warum scheiterte von Anfang an die Umstellung auf ein ökonomischeres Denken im Kulturbereich? Da die Kunst Teil der Öffentlichkeit war, galt sie sowohl als strategisch wichtiges Gebiet der Ideologie als auch als Seismograf der Ausgleichspolitik. Die Parteiführung wollte zwar die unternehmerische Verantwortung bei den Kulturproduzenten steigern, aber gleichzeitig ihren ideologischen Einfluss auf gleichem Niveau halten; sie wollte Konsumentenansprüche, solange die die Volksdemokratie nicht gefährdeten, befriedigen und das alles unter einem kommunistisch geprägten sozialen Gesichtspunkt, der breiten Massen den Erwerb kultureller Güter ermöglichte, sie dazu sogar anspornte.

Das ideologische Prinzip schränkte aber genau die erwünschte wirtschaftliche Vernunft ein. Aus den protokollierten Wortmeldungen der ministeriellen Abteilungssequenzen zwischen 1965 und 1968 geht eindeutig hervor, dass das Ministerium gegen die Umlagerung der finanziellen Verantwortung war.<sup>191</sup> Besorgnis hegte man wegen einer potenziellen einschneidenden Kürzung des abrufbaren staatlichen Budgets. Das Finanzministerium nutze die Gelegenheit, um die staatlichen Fördergelder drastisch zu kürzen und damit den Bewegungsraum des Fachministeriums einzuschränken. Die Kulturfunktionäre sahen v.a. in der Auffassung des Theaters als Unternehmen ihre ideologisch gesicherte Position und ihr Monopolrecht der Auslegung gefährdet. Man befürchtete, dass der neue Wirtschaftsmechanismus das wirtschaftliche Instrument der Überwachung vernichte und die zukünftige Kontrolle erschwere. Mehr eigenes erworbenes Kapital hätte nämlich die finanzielle Unabhängigkeit erweitert, während die Förderung des Theaterbetriebs unmittelbar den Eingriff ins Theaterprogramm ermöglichte, da man nur den Inhalten bzw. Aufführungsstilen ausreichende finanzielle Mittel zur Verfügung stellte, die im „geförderten“ Bereich blieben. (Ausführlicher über die kulturellen

---

<sup>191</sup> Für diese und folgende Angaben siehe die Protokolle der Enqueten in MOL XIX-I-4-eee, u.a. hier am 13.11.1968/1.

Inhalte und deren Politik siehe im Kapitel 2.2) Man befürchtete, mit der Steigerung der finanziellen Verantwortung eine Emanzipation der Kulturproduzenten einzuleiten.<sup>192</sup>

Das soziale Prinzip verhinderte eine umfassende Preisreform. Die die Massen betreffenden Preise veränderte man kaum. Immerhin nahm man die materiellen Unterschiede im kulturellen Konsum hin und ließ die Preiserhöhung bei Produkten zu, die entweder besondere Kosten oder Devisen beanspruchten oder vermutlich nur das Elitepublikum betrafen. Die geduldete Schichtperspektive ermöglichte eine differenzierte Preisbildung im Kino und Theater, wo man die besseren Plätze teurer verkaufen durfte. Sie führte zu einem Kartenpreisanstieg um 100 bis 200% bei besonders kostspieligen Konzerten der Philharmonie, ORI (*Országos Rendező Iroda*, Landesbüro für Veranstaltungen) und Opern. Die erhöhten Einnahmen in diesem Bereich konnten allerdings die Defizite nicht ausgleichen, nur den Kapitaldurst bzw. die Finanzierungsnot lindern. Wegen der zentralen Verteilung der Finanzmittel blieb die Verantwortung des Budgets und eines wirtschaftlichen Betriebs gleichwohl zwischen dem politischen Zentrum, dem Staatsapparat und dem Betrieb aufgeteilt; das Ökonomische blieb weiterhin zweitrangig.

Im ministeriellen Protokoll der Diskussion um den NWM aus dem Jahr 1967 (13. Januar 1967 in MOL XIX-I-4-aaa/67.d./154 d.) stand, dass man das Verhältnis der zentralen und der individuellen Führung zeitgemäß modernisieren sollte: Neben dem Ausbau der höchstmöglichen lokalen Autorität dürfte man auf den Einspruch des politischen *Zentrums* nicht verzichten. Diese Festlegung ging tatsächlich bis an die Grenze des gegebenen Systems, enthielt jedoch eine grundlegende Diskrepanz zwischen freiem, selbständigem Handeln und der Durchsetzung des zentralen Willens. Diesen Gordischen Knoten mussten die Funktionäre ohne beträchtlichen, zukünftigen politischen Verlust lösen. Ihre Lösung lautete: Die Begutachtung der künstlerischen Werke solle zwar kollektiv erfolgen, aber die Verantwortung für die Entscheidung und die damit verbundenen finanziellen Mittel sei jedoch eine individuelle. Die Umsetzung des NWM sah man damit für die Kultur gelöst.

Im Gegensatz zu dieser hohlen und widersprüchlichen Verantwortungsmaxime formulierte György Aczél, Kulturpolitiker (Politbüro-, Zentralkomiteemitglied, 1967-74 Sekretär des Zentralkomitees) weitgehend eindeutiger, was er unter dem Kollektiven verstand: nämlich, dass die Beurteilung der Werke fortdauernd allein die Aufgabe des operativen Staatsapparats sei. (Für Aczél's Argumente und weitere Gegenargumente siehe das Gedächtnisprotokoll der Abteilungsleiterenquete am 13. Januar 1967 in MOL XIX-I-4-aaa/67.d./154 d.) Dabei blieb

---

<sup>192</sup> Darüber hinaus hätte der Verlust an Fördergeldern und an Kapital auch die Machtposition des Kultusministeriums (seinerzeit *Művelődésügyi Minisztérium* genannt) und dessen amtierende Parteigenossen in den eigenen Parteireihen geschwächt.

man bis 1989. Das ökonomisch ausgerichtete NWM konnte im kulturellen Bereich der politisch-ideologischen Betrachtungsweise weder mittel- noch langfristig entgegenwirken.

Kalmár stellt in ihrem Artikel über die Kultur betreffende Reformüberlegungen fest, dass die Einführung des ökonomischen Prinzips die tatsächlichen Missstände im Kulturverbrauch der Bevölkerung ans Licht brachte und die Politik zwang, den eigenen Massenkulturbegriff neu zu formulieren. Kalmár räumt dabei den „Reformern“ eine gewisse Vernunft und liberalen Geist ein, der aus der Flasche entwichen sei und schließlich zum Einsturz des Systems geführt habe. Diese Ansicht reimt sich in gewissem Maße auf den kapitalistischen Zentralgedanken des selbstregulierenden Marktes, bei dem der Mechanismus der (dem Geist ähnlichen) unsichtbaren Hand (Adam Smith) zum Erfolg führt: Kein einzelner Marktteilnehmer strebt zwar nach Gemeinwohl, doch führt der Mechanismus wie von einer unsichtbaren Hand geführt zum Optimum. In unserem Fall strebte zwar die politische Leitung nach Kalmárs Ansicht den Systemsturz nicht an, doch kam es dank des liberalen Geistes der „Reformen“ dazu.

Wie aus den Protokollen des zuständigen Ministeriums ersichtlich ist, waren die Kulturfunktionäre meistens gegen den NWM eingestellt, weil er automatisch die Kürzung des zur Verfügung stehenden staatlichen Budgets und nicht die Ausbalancierung der Defizite voraussah. Allein der Kulturfonds wurde schließlich umgesetzt, im Bereich Theater z.B. änderte er trotz der Diskussionen praktisch nichts, und bis zu den Achtzigern wurden keine weiteren wesentlichen Korrekturen angestrebt.

Den ersten Schlag erlitt der NWM bereits 1968 im Prager Frühling mit der Breschnew Doktrin.<sup>193</sup> Der NWM war also kaum an der KB-Sitzung der MSZMP in Mai 1966 nach fünf Jahren Vorbereitung eingeleitet, musste in einer bereits veränderten politischen und wirtschaftlichen Umgebung ab dem 1. Januar 1968 umgesetzt und mit der zunehmenden Verstärkung der Opposition bald zurückgerufen werden. In der relativ kurzen Zeitspanne (etwa 1961-1971) wurden daher Abweichungen vom sowjetischen Betriebsmodell nur

---

<sup>193</sup> 1972 wurde Kádár in die Sowjetunion zitiert und setzte dann den neostalinistisch-orthodoxen Kräften unterlegen, eine Rezentralisierung in Gang. Nach Chruschtschows Sturz, mit Breschnews konservativem Kurs und besonders nach der Prager Intervention wurde das Thema Wirtschaft wieder ideologisch geladen. Ab 1971 wurde der Umbauprozess gebremst, 1974-75 wurden mehrere Reformkommunisten, u.a. der Wirtschaftssekretär der MSZMP ZK Rezső Nyers und Agrarminister Lajos Fehér, aus ihren Positionen entfernt. Die fünfzig bedeutendsten Großbetriebe wurden unter unmittelbare zentrale Aufsicht gestellt, die Produktionszahlen vorgeschrieben. Die zentralisierenden Kräfte wurden erneut stärker. Unter Parteisekretär Béla Biszkus Führung wurden die Propagandafeldzüge wieder gestartet, die man vor allem gegen die privaten Produktionsformen v.a. in der Land- und Bauwirtschaft führte. (Pető 1991, Kaposi 2002)

sporadisch geduldet. Zu bezweifeln ist, ob dem NWM überhaupt eine solche langfristige Wirkung zugesprochen werden kann wie das Kalmár vermutet.<sup>194</sup>

Tatsache ist aber, dass die Zeit um den NWM durch neugegründete Fachzeitschriften und intensive Diskussionen gekennzeichnet ist. Auf dem Feld des Theaters wagte man sogar die strukturellen Probleme anzusprechen, dass das Provinztheater mit einem fast unüberbrückbaren Qualitäts- und Finanzierungsdefizit zu kämpfen hatte, dass die Theater sich nicht profilieren konnten und zuletzt, dass die 1949 gelegte Struktur hätte erneuert werden müssen. (*Színház* No. 5 (1969): 11, Taar in No.1 (1969): 24-26, Molnár Gál in No. 11 (1972): 2-3, Malonyai in No. 3 (1973): 39-41, Bécsy in No. 04 (1973): 38-41.) Die Diskussionen verliefen jedoch im Sande, ohne dass das ungarische Theatersystem erneuert worden wäre. Die nächste künstlerische und finanzielle Krise kam unaufhaltsam näher.

Fragwürdig bleibt weiterhin, ob die tatsächliche Verbesserung der Konsummöglichkeiten als „liberale Reform“ einzustufen ist, auch wenn Kulturgüter wie Kinofilme, Bücher, Schallplatten darunter fielen. Den sog. liberalen Reformgeist des NWM erlebten nämlich vorwiegend einzelne Schlüsselfiguren des Institutionsnetzes, indirekt die unter ihnen werktätigen Künstler und am wenigsten die Kulturkonsumenten, die Massen. Die wichtigen Führungsstellen in der Kulturproduktion wurden nämlich nur regimetreuen Personen zugesprochen, die an der Konzentration ihrer Machtbefugnisse, an der Allokation der erreichbaren Förderungsmittel interessiert waren, keinesfalls an einer durchgehenden Liberalisierung. (Bart 2000; 2004 über das Verlagswesen und allgemein Verdery 2002.) Ihre Lobby wurde durch den NWM eindeutig gestärkt, sie konnten erfolgreich die eigenen Interessen vertreten, und das war eine Veränderung im Vergleich zur vorangehenden Rákosi-Epoche. Weitere, die Struktur betreffende, mit Wohlwollen als liberal zu interpretierende Korrekturen der Wirtschaft vermieden nämlich das kulturelle Feld. Als die innen- und außenpolitische Lage sich in den Siebzigern negativ änderte, legte man die kosteneffiziente Umgestaltung der Kultursphäre für weitere zwanzig Jahre auf Eis und erstickte damit wohl auch zugleich den liberalen Geist.

Wenn irgendein Geist der Liberalisierung doch aus der Flasche entwichen sein sollte, der zum Fall des Regimes zwanzig Jahre später beitrug, waren die Ursachen vielfältiger; lassen sich besonders im kulturellen Bereich nicht allein auf den NWM zurückführen, der ja gerade in diesem Bereich kaum umgesetzt wurde. Meiner Meinung nach hat die politisch geduldigere Chruschtschow-Ära Anfang der 1960er und in deren Folge die angestrebte politische

---

<sup>194</sup> Die friedliche politische und strukturelle Wende 1990 ermöglichten erst die internationalen Entwicklungen in der Politik und Weltwirtschaft.



Versöhnung der politischen Elite mit breiten sozialen Schichten, die Entpolitisierung der Freizeitaktivitäten sowie die wiederholte Dekonzentration des Entscheidungsmonopols dazu beigetragen, dass man heute aus historischer Sicht doch über innovative Tendenzen in mehreren Kultursparten (Musik, Tanz, Theater) sprechen kann. Je nachdem wie das Verhältnis zu Moskau bzw. zwischen Konservativen und Reformbefürwortern innerhalb der ungarischen Partei sich entwickelte, bog man vom Weg der Liberalisierung ab oder fand man dahin zurück. Die Innovationslust überrollte nämlich die performativen Künste in zeitlich und räumlich gebändigten Wellen, die in den späteren Kapiteln näher beleuchtet werden.

### **2.1.2 Rezentralisierung: Die Stärkung der Parteimacht**

Die Reformgegner waren nicht nur in der politischen Führung zu finden. Vor allem Großbetriebe<sup>195</sup> waren nicht an einem profitorientierten, sondern an einem zentralistischen System interessiert, das ihre Verluste durch gewohnte hohe Reinvestitionen ausglich. Das gleiche lässt sich auch im Kulturbetrieb feststellen. Die sog. „Reformen“ in der Kultur, vor allem das Ziel Kosteneffizienz, wurden schon in Keim erstickt. Ein die Kosten zum Teil selbst tragender Kulturbetrieb blieb eine Illusion, weil weder die politische Leitung noch die Kulturinstitutionen selber an der wirtschaftlichen Unabhängigkeit und der damit verbundenen größeren finanziellen Verantwortung interessiert waren. Die Partei wollte auf die Inhaltskontrolle, die Kulturlobbys wollten auf die redistributive staatliche Förderung nicht verzichten.

Bereits die Parteiausschlüsse von mehreren Intellektuellen der Budapester Schule um den Philosophen und Literaturkritiker György Lukács 1972 zeigten die Kehrtwende an; die politische Abrechnung mit den Reformkommunisten (der Ausschluss von Rezső Nyers, Lajos Fehér, György Aczél und Jenő Fock aus dem Politbüro, PB) signalisierten unmissverständlich die Kursänderung. Die Zensur arbeitete mit neuer Wucht: Die populärste Rockband der Sechziger *Illés* musste zensorische Eingriffe und einen Schauprozess erdulden. Der Schriftsteller György Konrád und der Soziologe Iván Szelényi wurden wegen Besitzes des Manuskriptes *Az értelmiség útja az osztályhatalomhoz* („Der Weg der Intelligenz zur Klassenmacht“), Miklós Haraszti wegen der Verbreitung einer Soziografie festgenommen, György Galántai musste wegen einer Ausstellung am Plattensee mit einem Rechtsverfahren

---

<sup>195</sup> U.a. die in den Fünfzigern eingerichteten Eisenhütten, die wegen des Strukturwechsels in der Wirtschaft und des Kurswechsels in den Energierohstoffen im In- und Ausland nicht mehr rentabel waren. Zum Verhängnis wurde die 1973 sich entwickelnde Ölkrise, die die zusätzlich auf extensivem Kurs ausgerichtete ungarische Produktion belastete, während die Lebensstandardstrategie nicht aufgegeben werden sollte. Das führte innerhalb von fünf Jahren zum rapiden Anstieg der Verschuldung des Landes, da die Handelsbilanz (wegen der hohen Kosten des Energieimports) negativ war und stets durch Kredite ausgeglichen werden musste.

rechnen. Das Amateurtheater und linke Lebenskommune Orfeo wurde 1972 nicht nur im Polizeiverfahren, sondern auch in den Medien vernichtet und mit Vorwürfen der Unmoralität überzogen; die durch ihrer Wohnungs-Aktionskunst provozierende Halász-Gruppe wurde schlicht ausgebürgert (1975).<sup>196</sup>

Desto mehr überrascht die Verfassungsänderung von 1971 (1971: I.tc.), die die örtliche Selbstständigkeit der Räte, damit eine schwache Dezentralisierung ermöglichte, obwohl es in einem konservativen politischen Klima verabschiedet wurde. Mit dem Beschluss des Ministerrates (1.091/1954. (XI.5.) sz.) wurden alle Provinztheater bereits ab 1. Juli 1956 dem jeweiligen Stadtrat untergestellt. Mit dem neuen Ratsgesetz wurde die Komitatsbene der Partei verstärkt in die Kulturpolitik und in die Kontrolle einbezogen, was auch die Verabschiedung des Gesetzes erklären mag. (MSZMPHD 1983: 651; ZK PB Beschluss über Kunst bzw. 1971/ I. Ratsgesetz; Agg 2006: 13-19.) Eigentlich wurde die Kontrolle innerhalb der Partei dezentralisiert.

Infolge des neuen Gesetzes sollten die Komitats- und Städteräte nun ihre Ansprüche u.a. an kulturelle Institutionen wie Kulturhaus oder Theater und den „Wirkungsgrad“<sup>197</sup> des Bespielens“ untereinander aushandeln. Die Ensembletheater sollen in der Provinz generell untereinander kooperieren. Damit wollte man die Überzahl an Premieren senken und die Theaterstruktur erneut in Richtung eines kosteneffizienten Theatersystems rücken. Tatsache war, dass die Provinztheater mehr staatliche Förderung beanspruchten als die Theaterszene der Hauptstadt. Während in Budapest die staatliche Förderung pro Eintrittskarte bei 35,55 Ft lag, musste diese laut ministeriellem Bericht in jedem Provinztheater mit 52,56 Ft subventioniert werden.<sup>198</sup> Trotz der etwas höheren Kosten waren die Theaterbesuchsmöglichkeiten der Provinzbevölkerung unzureichend und ungleich verteilt und dies konnten die eigenen Statistiken nicht verdecken. Das Theaterangebot auf dem Lande sollte durch die Komitatsabhandlungen, die nun das neue Gesetz erlaubte, effektiver und kostensparend gestaltet werden. (Alle Angaben nach *Színházművészetiünk öt éve*. ‚Die letzten fünf Jahre unserer Theaterkunst‘. Bericht. /1970-75/ in MOL XIX – I – 7 – F 2.t. 54226 / 26. 10. 1976)

---

<sup>196</sup> Kádár soll den Satz zu dieser Zeit gesagt haben: In diesem Land wird es keine weitere Orfeo-Affäre geben. (Nánay 1998) Kádár wollte wahrscheinlich generell die Intellektuellen warnen.

<sup>197</sup> Wirkung ist hier nicht im aristotelischen Sinne gemeint. Unter dem „Wirkungsgrad“ (*hatókör*) verstand man dass die Ensembletheater eines Komitats in den anderen Städten ihres Bezirks die ensemblelosen Gebäude mit Theaterprogrammen füllen sollten.

<sup>198</sup> 1978-1982 erhielten die Budapester Theater 62,8-66,6% die Provinztheater 75,5-76,2% der staatlichen Fördergelder; die Förderung pro Eintrittskarte wuchs durchschnittlich von 69 Ft auf 155,6 Ft. (In den 1980ern stiegen die Preise durchschnittlich um 7,0 %. Marton 2012: 491-2)

Die daran anknüpfende Idee der Theaterregionen war nicht neu, denn die Theaterbezirke existierten schon vor dem II.WK. Sie tauchte bereits in den 1950ern, dann in den 1960ern immer wieder auf. Im Grunde genommen sollte ein festes Theaterensemble in einer festgelegten Region alle Spielstätten bedienen. Damit wollte man die Effizienz der Produktions- und Ensemblekosten steigern. Die vorgesehenen Regionen folgten der geografischen Aufteilung in Nord-, West-, Ost- und Südungarn. Es begünstigte Miskolc, Győr, Debrecen, Szeged und Pécs und hätte nach den 1964ern Vorstellungen zur Auflösung der Theater in Eger, Szolnok, Kecskemét, Veszprém, Békéscsaba und Kaposvár führen sollen. Jedoch konnte die Idee weder mit dem NWM noch mit dem neuen Ratsgesetz durchgesetzt werden.<sup>199</sup> (Ring 2008: 202 und MOL M-KS-288. f. 41. cs. 28.ö.e.; *Színház* No. 5 (1969): 11-13, ohne Autorenangabe.)

Das neue Ratsgesetz wirkte *de facto* gegen das regionale Konzept, weil es die Räte in ihrem Willen bekräftigte, ein eigenes Theater zu haben. Man spielte z.B. in Zalaegerszeg und in Eger Anfang der 1980er mit dem Gedanken, ein Ensemble zu engagieren.<sup>200</sup> Dieser Wunsch wurde meist aber erst nach der Wende erfüllt.

### **2.1.3 Die Etablierung der „zweiten Wirtschaft“**

Bereits Ende der 1970er wurde es auch der höchsten Parteiebene klar, dass die Verbesserung der Wettbewerbsfähigkeit Ungarns eine zentrale Frage des zukünftigen Wachstums ist. Trotz der Insolvenz Polens, Rumäniens und Jugoslawiens lebte die Illusion einer in sich gekehrten, sichselbst versorgenden Wirtschaft in der politischen Führung noch weiter. Deshalb bekräftigte man immer wieder in den ZK-Dokumenten die Bedeutung der Bildungspolitik und der gut ausgebildeten Fachkräfte. Der Notwendigkeit einer guten technischen und finanziellen Ausstattung der Infrastruktur war man sich bewusst, aber diese war nicht realisierbar. Man forderte deshalb zu konsequent sparsamer Bewirtschaftung auf, anstatt das Institutionsnetz anzutasten. Erst erneute negative Tendenzen in der weltpolitischen und -wirtschaftlichen Umgebung Ungarns drängten die Parteizentrale in die Ecke, sodass zwischen 1981 und 1987

---

<sup>199</sup> Nur in einer Theaterregion in Nordungarn wurde das 1964 vollzogen, als das Ensemble in Eger aufgehoben und die Spielstätte dem Miskolc Nationaltheater untergeordnet wurde. Mit diesem Schritt waren beide Theater unglücklich. Für Miskolc bedeutete es Mehraufwand und eine Last für das Ensemble, die sich im Vergleich zu anderen Möglichkeiten gar nicht rentierte und zu Interessenkonflikten innerhalb des Ensembles führte. Eger, selber Komitatssitz, bemängelte die Zahl der Aufführungen, konnte sich aber gegen das größere Industriekomitat Borsod-Abaúj-Zemplén nicht durchsetzen. (Huber 1986: 43. Über die regionalen Vorstellungen siehe MOL M-KS-288.f.41. cs. 28. ö.e.)

<sup>200</sup> Eger engagierte János Szikora als Theaterdirektor mit dem Versprechen, bald auch selber Regie führen zu können. (Stuber 1986: 28; über das Theater in Eger ebd.: 27; über Zalaegerszeg Merő 1978: 47.)

eine neue Welle gravierender Veränderungen des Systems im Sinne von 1968 stattfinden konnte.<sup>201</sup>

In der Dezentalisierungsnot der Achtziger ließ man sog. Betriebsinterne Wirtschaftliche Arbeitsgemeinschaften (BIWAG, *vgm*k) und kleinere Kooperative Fachgruppen zu, die mit den Produktionsmitteln des staatlichen Betriebs einer privaten Nebentätigkeit nachgehen konnten. Mit der BIWAG musste man auf den zentralen Besitz und die Verteilung der Produktionsmittel als Kernidee des Sozialismus nicht verzichten und trotzdem konnte man die materielle Interessiertheit zur Geltung bringen.<sup>202</sup>

Die unter dem Deckmantel der politischen Ideologie konzipierte Zulassung dieser kleineren, zum Teil privaten Produktionsformen trugen zur Bildung einer starken Parallelwirtschaft bei, deren spezifische Funktion unter dem Begriff „zweite Wirtschaft“ („second economy“, Begriff von István R. Gábor) später detailliert in der Fachliteratur ausgelegt wurde.<sup>203</sup> Obwohl man heute in diesen Produktionsformen die Vorstufe zum nahtlosen Überganges ins marktorientierte Wirtschaftssystem nach der Wende sieht, waren die moralischen und wirtschaftlichen Folgen in der postkommunistischen Phase belastender, weil die „zweite Wirtschaft“, diese Grauzone der Produktion und des Verbrauchs in den nächsten Jahrzehnten nicht befriedigend in eine legalisierte Wirtschaftstätigkeit überführt werden konnte.<sup>204</sup>

Da die BIWAG keine juristische Person war, außerdem Tätigkeiten der schöpferischen Kollektive der bildenden Kunst und der Industrieformgestaltung nicht ausführen, und zudem weder Konzerte noch Programme oder Tanzveranstaltungen organisieren durfte, wurde diese Form Theaterkollektiven vorenthalten. (Kotte 1982: 76) Trotzdem betrafen die Umwandlungen des Wirtschaftsfeldes auch das Theater. Die Korrektur der Theaterwirtschaft in der finanziell schwierigen Situation war bitter notwendig, da die letzte, auch die Theater als

---

<sup>201</sup> Diese betraf v.a. die institutionellen Rahmenbedingungen. Einige große staatliche Betriebe mit über tausend Beschäftigten, deren Anteil in der letzten Dekade von 15% auf 45 % gestiegen ist, wurden in kleinere zerlegt (u.a. Csepel-Werke oder die Brauereien). Die Zusammenarbeit der Kooperativen mit privaten Haushalten (*háztáji*) genoss für die Verbesserung der Produktion nun wieder politische Rückendeckung. (Diese war eine sowjetische Lizenz der früheren Kolchosjahre, doch wird *háztáji* oft als eine genuin ungarische Erfindung verstanden, da es das vorgegebene System überlistet. Siehe Laki 1998.) Im Dienstleistungsbereich wurde der Kreis der kleinbetrieblichen privatwirtschaftlichen Tätigkeiten für die Ergänzung des staatlichen Sektors erweitert.

<sup>202</sup> Die Bildung der BIWAG war eine ambivalente Angelegenheit: Die Mitarbeitenden erhielten ihren ordentlichen Gehalt in der staatlichen Firma und konnten sich in den Arbeitsgruppen, für die der eigene Arbeitgeber die Produktionsmittel zur Verfügung stellte, zusätzliches Einkommen sichern. Eine saubere Teilung der Tätigkeitsfelder sowie der Arbeitszeit war schwierig.

<sup>203</sup> Siehe v.a. Gábor R., Galasi (1981); Gábor R. (1991); Bauer (1991); Berend T. (1990); Petó (1991); Kornai; (2007: 36); Verdery (1991); in der Soziologie vergleiche Andorka (2001) und Hankiss (1991).

<sup>204</sup> Nicht weniger folgenreich ist die große Anzahl der Mikrounternehmen, die ebenso als Konsequenz der oben ausgeführten Maßnahmen zu betrachten sind. (Gábor 1997).

öffentliche Einrichtung betreffende Anweisung 1969 erlassen wurde, mit der man deren institutionelle Selbständigkeit zu stärken versuchte. (107/1968 [PK 4] PM. sz. Erlass). Koncz bemerkt, dass man im Vergleich zum NWM auf dem Gebiet der Kultur wesentlich vorsichtiger und beschränkter mit der Selbstverantwortung umging. (Koncz 1984 [b]: 41. )

Die Verordnungen von 1979 und 1980 revidierten an manchen Punkten diese Anweisung und korrigierten die wirtschaftliche Regelung staatlicher Institutionen. (Verordnungen 23./1979/VI.28/MT sz. und 19./1980./IX.27./PM sz.)<sup>205</sup> Wie man im Dschungel der juristischen Regelungen<sup>206</sup> des Jahrzehntes doch erkennen kann, tüftelte man eigentlich nur weiter am Finanzwesen des Theaters herum. Die neuen Regelungen betrafen v.a. den Jahresüberschuss<sup>207</sup> bei Instituten mit zentral gesichertem Etat. Die eigentliche Zielvoraussetzung hinter der Regelung musste der sparsamere Theaterbetrieb sein, um die staatlichen Investitionen reduzieren zu können, die man ausschließlich mit der finanziellen Rationalisierung des Theaters erreichen wollte. Die juristische Regelung des Finanzwesens und der Budgetierung alleine konnte nicht zum erwünschten Ziel führen, da sie nur ein Teil des Theaterbetriebes waren.

Die Beiträge in der von der Theaterzeitung *Színház* 1984 lancierten Diskussion kreisten um die Strukturbedingungen: Finanzierung, Staatsideologie und künstlerische Interessen. Wie István Nyikos bemerkte, war in Zeiten der Rezession das Finanzielle allen anderen Themen überlegen.<sup>208</sup>

Der tatsächliche Grundkonflikt lag in der Finanzierbarkeit der kurzlebigen kulturpolitischen Interessen. Die Programmpolitik befasste sich nur mit kurzfristigen Zielsetzungen. Das Programm wurde für ein Jahr aus einzelnen Dramen zusammengestellt, die in mehreren

---

<sup>205</sup> Diesen folgte die gemeinsame Anweisung des Bildungs- und des Finanzministeriums 1981 (203./1981. (M.K.12) / MM-PM), die für die Bewirtschaftung der Theater Anhaltspunkte gab und v.a. die finanziellen Bonusmöglichkeiten der Theaterbeschäftigten regelte, zum Teil erweiterte, indem das selbsterarbeitete Budget nun von der Theaterleitung auch für Boni verwendet werden durfte. Diese wurde im Laufe des Jahres 1983 und 1985 noch zweimal verändert. (133./1983. MM-PM (M.K.23.) und 120./1985. (Müv.K.21) MM sz. bzw. 55/1985. [XII. 28.1 PM].) Während in der Wirtschaft die Idee der materiellen Beteiligung der Leitung am Erfolg 1979 rechtskräftig bestätigt wurde, tauchte sie im Kulturbereich erst 1983 auf (19/1983 [IX.22] M Beschluss), wurde jedoch vom damaligen Minister Béla Köpeczi zwei Jahre später zurückgezogen. (Beschlüsse 10/1985 M sowie 37 /1979 (XI.1).)

<sup>206</sup> Siehe Fußnote 32.

<sup>207</sup> 10% der Restbestände konnte das Aufsichtsorgan entnehmen, aus 27% konnte man Reserven bilden, 63% durften für soziale und kulturelle Ziele sowie Boni ausgegeben werden. Megyeri bemerkt, dass ein gut gepolsterter Restbestand im Sinne aller Theaterdirektoren war (Megyeri 1987: 43); ihm zufolge konnte man die Bonuswünsche der Mitarbeiter ausschließlich aus den Restbeständen befriedigen, da der in Lohn vorgesehene und ermöglichte Bonus 1% des Lohnes nicht übertreffen durfte. Den Bonus der Leitung musste man am Jahresanfang im Jahresbericht festlegen. Dieser konnte 10-25% der gesamten Jahresboni des Theaters erreichen.

<sup>208</sup> Koncz zitiert Nyikos István. *Pénzügyi szabályozási, szervezési problémák az előadóművészetek területén*. Népművelési Intézet, Manuskript, 1978. in Koncz 1984: 41f. Für die Diskussion siehe Koncz, Rupp, Nyikos, Páli, Sivó 1984; Megyeri 1987.

Etappen auf ihren politischen Inhalt untersucht wurden und auf mehreren Ebenen den interpersonellen Parteikonflikten standhalten mussten. Es war möglich, dass man in aller letzten Minute doch noch die Aufführung verbot und ungeachtet der Kosten eine neue an deren Stelle setzte. Das macht ein solch aufwendiges Unterfangen wie das Repertoiretheater natürlich noch teurer.

Diese kurzfristige Stückperspektive widerspiegelte sich auch in der Theaterstruktur. Jedes Theater sollte ein ausdifferenziertes, sich in der Dramenauswahl manifestierendes Profil haben. Aus der Logik des Strukturmerkmals, nämlich dass das Einzelne (z.B. ein Stück) als Ausgangspunkt diene, folgt, dass die Theater immer wieder auf ihrer Eigenart bestehen mussten, um sich Zuschüsse zu sichern. Jedes Theater wurde entsprechend individuell beurteilt, nicht als Teil einer komplexen Struktur – obwohl die festgelegten Profile eben für eine zentralisierte Struktur geschaffen wurden und nicht frei veränderbar waren. Die Theaterstruktur wurde daher aus Einzelinteressen gewoben. Das Publikum, das früher das Theater baute und finanzierte, konnte in der Profilbildung der Theaterstruktur nicht mitreden und wurde in jeder Hinsicht auf seine Funktion als homogene stille „vierte Wand“ beschränkt. Die hohe Zahl der Profile erschwerte jeglichen Versuch, das Theatersystem als Ganzes objektiv zu erfassen, da die Theaterdaten wegen des unterschiedlichen Kostenaufwands der verschiedenen Profile nicht miteinander kumulierbar waren und der Stand des Theaters allgemein nicht ausgelegt werden konnte.<sup>209</sup>

In den oben erwähnten Beiträgen argumentierten die Theaterleiter selbstverständlich gegen den staatlichen Kapitalentzug. Sie hielten die weitere Erhöhung des eigenen Kapitalerwerbs durch den Ticketerlös für unmöglich, besonders wenn die vorgeschriebenen Aufgabengebiete der Theater erhalten blieben. Da sie ihre Vorbehalte gegen die kulturpolitischen Ziele und genuin die Struktur, deren Nutzbezieher sie eigentlich waren, nicht als Argument anführen durften, weil sie damit ihre Posten riskierten, blieben alle strikt bei dem Punkt, dass die vorgegebenen Ziele des Staates zwar gut seien, sie aber mit einem ökonomisch-rationalistischen Theaterbetrieb nicht in Einklang zu bringen wären.<sup>210</sup>

Überraschend schälte sich eine Pro-Broadway-Auffassung der kaufmännischen Leitung der Theater aus den Beiträgen heraus. Die sich offenbarenden Wirtschaftsleiter bezweifelten die Chancengleichheit unter den Theatern und beklagten die fehlende Möglichkeit, frei ein unterhaltendes, nicht erziehendes Musiktheaterrepertoire als Publikumsmagnete einzusetzen. Der grundlegende Widerspruch lag daher darin, dass die Politik und das Theaterpublikum

---

<sup>209</sup> Koncz (1984) erklärt detailliert die Problematik einer statistischen Auslegung der gesamten Theaterstruktur.

<sup>210</sup> Koncz (1984) kommt auch auf den gleichen Schluss: der Staat finanziert die Ziele nicht genügend.

anscheinend unterschiedliche Vorstellungen von einem guten Theaterprogramm hatten und die Kasseneingänge, d.h. der Eigenanteil des Theaters am Budget, deshalb nur begrenzt zu steigern und viele Theater sogar bereits an ihrem Limit angekommen waren. Die in den Beiträgen der Wirtschaftsleiter manifestierte Vorstellung eines Broadway-Theaters äußerte sich im Wunsch nach einer Rückkehr zur Theaterstruktur der Vorkriegsperiode, nun aber mit der erprobten staatlichen Finanzierung.<sup>211</sup>

Dass strukturelle Änderungen nötig gewesen wären, um den finanziellen Rückzug des Staates aus dem Bereich zu ermöglichen, dürfte in den 1980ern allen Beteiligten klar gewesen sein. István Nyikos schilderte 1978 recht klar die Absurdität der Budgetierung. Der Repertoireplan war nämlich zur Zeit des Wirtschaftsplanes noch unbekannt. Die Basis aller Kostenrechnungen bildeten immer die Zahlen des letzten Planes. Weder die künstlerischen Ziele noch die Realität spielten dabei eine Rolle. Die Leitung war gezwungen, den Jahresplan des Theaters in dem Sinne zu verfassen, dass sie mindestens den gleichen Betrag wie in den vorangehenden Jahren unabhängig von den Produktionskosten erhielt. Man stritt um die Erhöhung der Summe, da man tatsächlich nicht wissen konnte, welche Veränderungen im Spielplan (z.B. neu verordnete Stücke) das Budget sprengen würden. Um eine ausreichende Förderung zu sichern, schätzte man die eigenen Einnahmen immer möglichst gering ein, die Kosten entsprechend unrealistisch hoch. (Nyikos zitiert in Koncz, 1984 [b]: 41-42) Eine der Realität annähernd entsprechende Planung war im Voraus unmöglich und war auch nicht im Interesse der Theaterleitung.

Dieser Informationskonflikt war eindeutig ein strukturelles Problem, dessen Ursache im sozialistischen Aufbau des Staates zu suchen ist. Er schlug sich in den Personalkonflikten zwischen Künstlern, technischem Personal und Theaterbürokraten nieder. Der Theaterkritiker László Ablonczy erinnerte an 1983 die Notwendigkeit der theatersoziologischen Forschung, um ganz vorsichtig an diesen politisch-strukturellen Symptome zu kratzen. Er bemerkte, dass „das Theater in glücklicheren Zeiten die Vereinigung gleicher Ambitionen, eine Geistes- und Arbeitsgemeinschaft, einen Anspruch auf das Kollektive“ voraussetze, welcher „gewünschte Zustand jetzt nicht der Realität entspreche“, da er durch die administrativen Entscheidungen im Voraus erschwert wurde. Am Beispiel der Spielstätten Nationaltheater, Játékszín, Déryné, Burgtheater, der Theater in Szeged, Győr und Kecskemét, in denen binnen fünf Jahren, d.h. in

---

<sup>211</sup> Während dessen ergaben strukturelle Untersuchungen in den USA, dass Theater mit einem eher klassischen Programm durchaus fähig waren, die Kosten selber zu tragen. Die Marktdimension förderte ein kommerzähnliches Milieu, weil man sich am Geschmack eines breiten Publikums orientieren musste. Die großen Häuser wie MET nahmen kein Risiko auf sich und spielten hauptsächlich Standardwerke der Romantik. Moderne oder zeitgenössische Inhalte sowie das Experimentelle wurden sowohl auf der Musikbühne als auch im Sprechtheater der behandelten Periode gemieden und waren nur dank staatlicher Finanzierung möglich. (Martorella 1997, DiMaggio 1992)

der Zeitspanne eines Fünf-Jahres-Planes, ständig reorganisiert und die Leiter gewechselt wurden, exemplifiziert er die zerstörerische Kraft des gegebenen, kurzfristig ausgerichteten Theatermechanismus. (Ablonczy 1983: 100-112 zitiert in Koncz 1984 [b]: 43.)

Die persönlichen Konflikte innerhalb des Theatersystems wurden durch die unverhältnismäßige Verteilung der zusätzlichen Einkommensmöglichkeiten aus der „zweiten Wirtschaft“ des Theaters verschärft. Trotz aller Einschränkungen bei BIWAGs war das Phänomen der „zweiten Wirtschaft“ den Schauspielern nicht unbekannt, denn es existierte schon seit den 1960ern: Schauspieler mit etwas Glück erhielten Filmrollen, Synchronisierungsarbeiten beim Fernsehen, oder sie traten als Gäste in peripheren Theatern und Kulturhäusern auf, während sie obligatorisch an einem Theater gebunden waren. Natürlich hatte, wer durch Filmrollen und Fernsehauftritte berühmt und beliebt war, eine breitere Auswahl auch bei provinziellen Kabarettauftritten und sicherte sich ein überdurchschnittliches Einkommen und den Neid anderer.

Nicht nur die Gemeinschaft, sondern auch die künstlerische Arbeit musste darunter leiden. Der Theaterkritiker T. Koltai konstatierte 1973: „Der Schauspieler, der bei einer Fernsehaufnahme rasend ankommt und seine Kollegen darum bittet, die Aufführung möglichst zügig voranzutreiben, weil der Wagen der Filmfabrik ihn um 22 Uhr bereits abholt, höchstwahrscheinlich nur halbherzig bei der Aufführung präsent ist, obwohl er seine Hauptrolle zu verkörpern scheint“. (Koltai zitiert von Koncz 1984 [b]: 43.)

Den Interessenkonflikt innerhalb des Theaters versuchte man durch die Ermöglichung der Auszahlung von Extraboni aus dem selbst erworbenen Budget zu lindern. (Regelungen von 1981, 1983 usw.) Die Idee, mit zusätzlichem Lohn Ruhe in den Theaterbetrieb zu bringen, war eine altbewährte, die man bereits beim NWM um 1970 einsetzte.<sup>212</sup>

Erst nach der tiefen Krise 1985, von der der ganze Ostblock betroffen war und die die mangelnde Finanzierbarkeit des Staates allgemein in die Nähe des Kollapses rückte, erlaubte man den Theaterkünstlern, freischaffend, ohne die bisher obligatorische Theaterzugehörigkeit zu arbeiten. Das bedeutete eine Erleichterung für die Schauspieler, die sich deutlich mehr Engagements von Fernseh- und Radioaufgaben erhofften, da sie nicht mehr an ein Theater gebunden waren und sich dadurch nicht mehr im Netz der Interessenkonflikte verweben fühlten. Das war hinsichtlich des auf Kontrolle ausgerichteten Systems auch ein großer Schritt, da der Theaterkünstler auf diese Weise nun außerhalb des Theaters als Arbeitsplatz und Zentrum der ideologisch-politischen Ansprüche geriet. Von der neuen Regelung und der 1981er Anweisung betreffend des Kassenrestbetrages profitierten eindeutig einfachere

---

<sup>212</sup> Siehe Interview mit Malonyai in *Színház* No. 3 (1973): 39.



Bühnen wie z.B. die ‚Heitere Bühne‘ (*Vidám Színpad*, Budapest) unter Gyula Bodrogis Leitung, die auf pure Unterhaltung (Kabarettstücke und Lustspiele) mit wohlklingenden Namen setzten und dank überdurchschnittlicher Preise einen hohen Einnahmeüberschuss erreichten, woraus die Schauspieler in Form von höheren Löhnen profitierten. In einem Interview schlug Bodrogi einen recht altkapitalistischen Ton an, indem er beteuerte, dass „alle an der Arbeit interessiert sein [müssen]“ und nannte den Lohn als Hauptmotivation des qualitativen und quantitativen Interesses. (Kotte 1989: 34)

Zwar verbot die gesetzliche Bestimmung die Bildung von wirtschaftlichen Arbeitsgemeinschaften auf dem Gebiet des Theaters, die Durchführungsbestimmung vom November 1982 öffnete jedoch eine Tür in Form von Kleingenossenschaften, die im Vergleich zu BIWAG eine juristische Person bildeten. Ihr Tätigkeitsfeld blieb begrenzt, die Kontrolle übten weiterhin die einzelnen Ministerien, Räte der Komitate bzw. der Hauptstadt und der Stadtbezirke aus. Das Finanzministerium sowie der Handelskammer befassten sich mit dem Erlaubniswesen. Vielleicht wurzelte die verbreitete Skepsis gegenüber der Form der Genossenschaft darin, dass man dazu ein Startkapital benötigte. Vermutlich konnten die Laienformationen, die sich gerade um diese Zeit erneut zahlreich bildeten, diesen Betrag nur mit Mühe aufbringen, es fehlte ihnen an Infrastruktur und v.a. an Kontakten, die das Betreiben eines eigenen Hauses ermöglichten. Wie oben gezeigt, hielten die meisten Theaterleiter im professionellen Bereich die Beteiligung des Staates als finanzieller Verantwortungsträger für eine Grundvoraussetzung. Es ist anzunehmen, dass die BIWAG in diesem Metier die gleiche Beliebtheit hervorgerufen hätten wie die Genossenschaften, da im Falle der industriellen Betriebe gerade die finanzielle Verantwortung an der staatlichen Firma hängenblieb. Die Begeisterung hielt sich auf jeden Fall betreffend die Theatergenossenschaften in Grenzen.

Die beiden historisch belegten Gründungen konzentrierten sich auf das Theaterzentrum Budapest. Im September 1982 gründete der Regisseur Márton Karinthy mit dem Schauspieler Gábor Harsányi die *Hököm* Bühne als kulturelle Kleingenossenschaft und führte ein kommerzielles Programm auf. Damit versuchte die *Hököm* Bühne, genannt nach dem gleichnamigen Theaterstück des berühmten Vorfahrens Karinthys, zur Repertoirebildung der Vorkriegsjahre als *en suite*-Theater zurückzukehren. Da sie eindeutig dem Geschäftstheatermodell folgte, blieb sie stets an der Peripherie des ungarischen Theaterlebens.<sup>213</sup> Das *Jurta*-Theater, das zuerst unter dem

---

<sup>213</sup> Nach Karinthys eigener Angabe war sein Ziel, ein eigenes Theatergebäude zu haben, wenn möglich in Buda. (u.a. Nyulassi 2011) Er schreckte aber auch vor großgemessenen Arenaspielen mit populärer Thematik, wie bei der Inszenierung des Toto-Skandals, nicht zurück bzw. war bereit, im Kulturhaus in der Nähe des berühmten Rákóczi-Platzes zu spielen. Bis heute ist Karinthys das einzige Privattheater in Budapest, das seinen Traum von eigenem Theaterhaus, wenn auch nur im Kleinformat, verwirklichen konnte.

Namen „Ungarischer Schauspielkreis Kleingenossenschaft“ lief, konnte 1987 seine eigene Spielstätte eröffnen. Der Gebäudekomplex wurde von der Allgemeinen Vermögens-Verwaltungs-Bank (*Általános Értékforgalmi Bank*) finanziert, die die Bankkonti der Ausländer im sozialistischen Staat führte und 1989 als eine der ersten privatisiert wurde. Allerdings exponierte sich *Jurta* immer mehr als Spielstätte historischer Parteinuugründungen und weniger als Schauspielhaus.

Nach Kotte (1989) und den zeitgenössischen Theaterkritiken traten die Theatergenossenschaften in keinerlei Konkurrenz zu den großen Theaterhäusern. Die Bedeutung des *Jurta* lag vielmehr darin, dass es jungen und meist in Budapest unbekanntem Schauspielern eine Möglichkeit bot, vor dem hauptstädtischen Publikum aufzutreten. Weder in der Produktionsform noch im Repertoire konnten sie sich profilieren. Letzteres unterschied sich kaum von dem der staatlichen Theater. Im Grunde genommen boten die neuen Theatergenossenschaften das Gleiche an, nur hatten die staatlich finanzierten Häuser bessere Voraussetzungen für das Theatermachen dank größerer Theatersäle und sicherer Finanzierung.

Der erste Versuch der Ausdifferenzierung nach Trägerschaft in der Theaterstruktur scheiterte. Das private Kapital blieb für die Theaterschaffenden keine Alternative. Es gab keinen Weg zurück ins Zeitalter der selbstverschuldeten Theaterunternehmen.

#### **2.1.4 Der Weg zur Wende: Übergang**

Wegen der orthodox-konservativen Rezentralisierung Anfang der 1970er erschöpfte sich das Erneuerungspotenzial der Sechziger schnell. Obwohl der Innovationsschub den Aufschwung und damit gerade das Zur-Kennntnis-Nehmen der politischen Realität bei der Bevölkerung ermöglicht hatte, schätzte man neue Ideen als potenzielle Gefahr für die politische Legitimation der Staatspartei ein, da sie gerade diese infrage gestellt hätten. Mangelnde Flexibilität trotz bitternotiger Reformen in der politischen Führung ging nicht nur mit der Abwanderung und dadurch mit der Auflösung ländlicher Kultur<sup>214</sup> einher, sondern verhinderte jahrzehntelang auch das Anknüpfen an kulturelle und wirtschaftliche Trends.

Die in der Trägheit des gesamten Systems resultierende fehlende Dynamik belastete die Wirtschaft und die Gesellschaft gleichermaßen: Das intensive Wachstum statt des bisherigen extensiven misslang; das Individuum leitete seine kreative Energie fehl in die Selbsterstörung<sup>215</sup>. (Romsics 1999: 387; Andorka 2001: 400) Die in den Selbstmord

---

<sup>214</sup> Der Höhepunkt der Abwanderung wurde u.a. Anfang der 1980er erreicht. (Romány 1998)

<sup>215</sup> Dass die Ungarn für das Janusgesicht der Wirtschaftspolitik einen hohen Preis mit Langzeitwirkung bezahlten, konnten auch die Statistiken der 1980er nicht mehr verbergen. Hinter der desaströsen

mündende Ziellosigkeit, die Irrationalität in der betrieblichen Produktion und die eingeschränkte menschliche Kreativität sind das Hauptthema in der Kurzprosa des Anthropologen und Soziologen Zsolt Csalog, dessen Milieu die städtischen und ländlichen Arbeiterkolonien bildeten. Alkoholismus und Selbstmord verketten die einzelnen Kurzgeschichten in seinem Sammelband aus den 1970ern. (Csalog 2010)

Praktisch in allen Feldern war die Passivität dominierend, die jegliche Veränderungen blockierten. Auch wenn man von ökonomisch dominierten Begriffen wie dem in Zahlen realisierten Wachstum absieht, scheint das Fehlen an Dynamik ein fatales Problem dieses Systems zu sein. Das menschliche Bedürfnis nach Eigeninitiative wurde eingeschränkt und das verhinderte nicht nur das wirtschaftliche und staatliche Wachstum, sondern in vielen Fällen auch ein erfülltes und erfolgreiches Leben, vor allem im künstlerischen Bereich.<sup>216</sup> Im Theater ging es auch etwas farblos zu: Die Elite konnte sich nicht erneuern. Die Eingliederung oder das Verbot führender Amateurtheaterkünstler brachte höchstens eine Brise in den Betrieb, da sie nicht auf Eigeninitiative erfolgte, sondern auf Parteibefehl durchgezogen wurde. Eine gesellschaftliche Funktion jenseits von Unterhaltung und Bildung konnte das Theater in Zeiten der Umwälzung Europas aufgrund des restriktiven politischen Kontexts nicht erfüllen.

Eine Erneuerung des institutionellen Netzes brachte erst die zweite Hälfte der 1980er.<sup>217</sup> Im Zuge der Veränderungen eröffnete das Ministerium für Kultur und Bildung die Möglichkeit, Theaterleiter mittels eines Bewerbungssystems einzusetzen. (Kotte 1989: 57) Nach Kotte war der Schwachpunkt des Systems für alle Beteiligten eindeutig: Das Entscheidungsmonopol

---

Selbsterstörungstendenz verbarg sich nebst der Arbeitsbelastung der doppelten Wirtschaft, mit der die Leistungsdefizite des staatlichen Sektors ausbalanciert werden sollten, die innovationsfeindliche Umgebung. Die Suizidrate verdoppelte sich zwischen 1950 und 1983, der Alkoholkonsum des nahm deutlich zu. (Andorka 1972, Romsics 1999: 387) Damit wurde das Land weltweit Spitzenreiter in beiden. Ab 1983 zeigten die Statistiken einen rasanten Anstieg der Zahl der Drogensüchtigen. Die Lebenserwartung der männlichen Bevölkerung sank von 66,4 Jahren (1960) auf nur etwas mehr als 65 Jahre (1985). (Vgl. Andorka 1986: Tabelle 1 und Valuch 2005: 361.)

<sup>216</sup> Das Amateurtheater wird in einem späteren Kapitel (2.4.2) noch weiter erleuchtet. Der an der Umgebung gescheiterte, zerbrochene Tatendrang führte viele, besonders innovative sog. „Amateurlünstler“ in den frühzeitigen Alkoholtod oder Selbstmord, darunter Gabi Jobba, Károly Szigeti, István Paál. Der Selbstmord war allerdings auch in der Vorkriegsgeneration des Theaters (u.a.vom Pünkösti, Gellért) markant präsent. Der Theaterbetrieb trieb wiederholt seine Mitwirkenden an deren Existenzgrenzen. Der Misserfolg ist in diesen Taten das Kernmotiv, obwohl er auf verschiedene finanzielle, politische und künstlerische Gründe zurückzuführen war.

<sup>217</sup> Durch die Auflösung des staatlichen Bankmonopols wurde das Bankwesen pluralisiert. (Kaposi 2002) Nach und nach ersetzten kapitalistische Organisationsformen wie AGs die sozialistischen (1988. / VI. und 1989. / XIII. Gesetze über die Wirtschaftsorganisationsformen), 1985 führte man Betriebsräte ein sowie Einkommens- und Mehrwertsteuer wurden eingeführt. Das Leistungsprinzip setzte sich in der Entlohnung durch. Diese Maßnahmen waren stets im völligen Einklang mit der Moskauer Zielrichtung. Schmidt-Schweizer (2007) rekonstruiert die Ereignisse im Politbüro anhand der Sitzungsdokumente. Daraus lässt sich auch Kádárs ständiger Rekurs auf die Moskauer Leitung aus den Dokumenten herauslesen.

blieb nämlich beim politischen Zentrum. Kritiker klagten: „Was für eine Struktur ist das [...], wenn das zuständige Kontrollorgan diejenige Art und Weise auswählen darf, die *ihm gefällt*? Wenn das Organ einen Kandidaten mit genehmtem *Hinterland* hat, wird er berufen, wo es ratlos dasteht, wird die Stelle für Bewerbungen freigegeben [...]“ (Hervorhebungen im Original, Kotte 1989: 58.)

1988 ging man einen Schritt weiter und schaffte die Anzahl der Pflichtvorstellungen, eine alte Hürde der Provinztheater sowie die Pflichtauftritte der Schauspieler ab. Damit verfolgte man das Ziel, eine größere Transparenz der Planung zu sichern. Bei der Umgestaltung der ökonomischen Messdaten tauchte der Ansatz eines Sponsorensystems auf. Von den neu eingeführten Steuern hätten Großbetriebe die Unterstützung kultureller Institutionen absetzen können. (Kotte 1989:40) Damit wollte man eindeutig die Staatskasse aufbessern und die Finanzierung des Theaters so weit wie möglich aus anderen Mitteln herauslösen. Doch weitreichendere Liberalisierungsmaßnahmen wie die in der Wirtschaft, hätten die sozialistischen Rahmen des ungarischen Sonderwegs gesprengt.

„Is there anything more theatrical than the reburial of Imre Nagy?“ fragte man das Budapester Theater Katona 1989 während seines Londoner Gastspiels. (Koltai 1999: 11) Mit der feierlichen Exhumierung Imre Nagys und seiner Gefährten am 16. Juni 1989 endete die politische Epoche des Sozialismus. Die Neubestattung löste die Neubewertung historischer Ereignisse, u.a. des Oktoberaufstands, aus und stellte den Legitimationsanspruch der Regime infrage. Kádár selbst verstarb drei Wochen später, am 6. Juli 1989.<sup>218</sup>

Bis zum Ende hielt die Parteileitung am Prinzip des politischen Systems fest. Da die grundlegenden Prinzipien der staatlichen und wirtschaftlichen Struktur nie abgelöst wurden, wurde in diesem Kapitel grundsätzlich das Wort *Reform* im Sinne der Argumentation von Rainer (Rainer 2007) und der Begriffsdefinition bei Schmidt-Schweizer (2007:9) vermieden bzw. in Aufführungszeichen gesetzt. Der Konsolidierungsprozess passte das System bis zur Stabilisierung an die veränderte Umgebung an, aber er setzte es nicht auf neue Grundlagen. Dieser kontinuierliche Anpassungsprozess wurde hier vor allem aus einem wirtschaftlichen Blickwinkel gezeigt, weil die ökonomischen Prozesse im Zentrum der politischen Handlungen standen.

---

<sup>218</sup> Zum Umwälzungsprozess siehe Berend T. (1990) unter wirtschaftlichen, Schmidt-Schweizer (2007) unter politischen Gesichtspunkten.

Dass die herrschende Grundkonstitution blieb, ließ sich bereits aus ökonomischer Hinsicht exemplifizieren. In dem folgenden Kapitel geht es daher darum, aufzuzeigen, unter welchen Umständen eine Theaterstruktur entstand, die grundsätzlich bis heute nicht verändert wurde.

## 2.2 Die Richtlinien der Kulturpolitik

### 2.2.1 Die Veränderung der Kulturauffassung

In den verschiedenen bildungspolitischen Dokumenten zwischen 1958 und 1967 nahm die Bedeutungsverschiebung der Kultur als Begriff erste Umrisse an. Eindeutig ging aus denen hervor, dass die Rolle der ursprünglich die Kultur begriffenen darstellenden und bildenden Künste in den Hintergrund gedrängt werden sollte, weil den Intellektuellen, v.a. denen aus dem literarischen Feld, nicht gänzlich zu unrecht eine in Ungarn traditionell moralische und politische Verantwortung in den politischen Ereignissen von 1956 zugeschrieben wurde.<sup>219</sup>

Das Begriffsfeld der Kultur wurde bereits in den 1950ern als eine allgemein zugängliche und forcierte Bildungsmöglichkeit gedeutet. Während aber der Kreis um József Révai (Kulturpolitiker und Ideologe der stalinistischen Zeit) noch eine klassische, elitäre Kulturauffassung unterstützte, gemäß der nur wenige Auserwählte in der Hochkultur mitreden durften, wurde ab den 1960ern innerhalb der Kultur nun vor allem die Volksbildung hervorgehoben und um neue Gebieten, die wie z.B. der Sport ein gewisses Massenpotenzial hatten, erweitert.

Im Gegensatz zur „aristokratischen“, „snobistischen“, „elitären“ Kultur betonten die Parteiveröffentlichungen ab 1958 den demokratischen Zugang der Massen zur Kultur, sofern die Kunst auch im populären Bereich eine Brücke zur Selbstkultivierung im Sinne der sozialistischen Ideologie und im Einklang mit den Parteizielen bildete. Die Parteizentrale erkannte bzw. gab mehr oder weniger zu, dass es „ohne Intelligenz auch keinen Sozialismus gibt“ (Aczél 1983: 92) und dass sich die Wirtschaft der kommenden Jahre nicht mehr allein aus der physischen Kraft des Arbeiterkörpers speisen kann, sondern aus dessen Intellekt und dass demzufolge auch die Industrie gut ausgebildete Arbeitskräfte braucht. (Kalmár 2004; Thoma 1983: 142-143)

In dieser Kulturauffassung rückte die Wissenschaft in den Vordergrund, die Hand in Hand mit der Bildung eine hervorgehobene Rolle bei der Reproduktion der Arbeitskräfte spielte. Die Wissenschaft, darunter auch die nun unterstützte Kunstsoziologie sollte den richtigen Weg festlegen und die Ergebnisse messen. Sie durchdrang auch die Auffassung „Literatur und Kunst“, indem der Künstler sich mit „fachwissenschaftlichen Kenntnissen“ ausrüsten sollte,

---

<sup>219</sup> Trotz dessen erscheint in den Dokumenten der 1960er immer das Begriffspaar „Literatur und Kunst“ als eine Einheit, in der doch der Literatur, dieser Kunstgattung eine primäre Stellung zugesprochen und die daher von den restlichen Gattungen abgegrenzt und gesondert erwähnt wurde. Ab den 1970ern verschwindet diese Unterscheidung.

um den „von ihm dargestellten Lebensbereich“ im Kunstwerk gemäß der Forderungen des sozialistischen Realismus adäquat reflektieren zu können. (MSZMPHD 1978: 195)

Die Volksbildung und die Künste hatten weiterhin in der Bewusstseinsformung und in der Indoktrination eine unmittelbare Aufgabe (Kalmár 2004: 164). Als deren Folge nahm man die künstlerische Tätigkeit weiterhin als Offenbarung der Öffentlichkeit wahr. Den Wirkungsgrad der Künste regelte die Partei. Diesem elitär konzipierten, enggehaltenen Kulturbereich blieb die undankbare aber profitable Teilnahme an der Verbreitung der Ideologie. Diese Rolle musste mit dem Medium Fernsehen und dem Radio geteilt werden. Da im Zentrum der kulturpolitischen Zielsetzung die Massen standen, verloren alle Künste, die diese als Medium der Bildung nicht bewegten, gegenüber solchen Medien an Bedeutung, die sie erreichten, z.B. Fernsehen, Radio und Rockkonzerte. Literatur und Theater hatten aber wegen der Tradition im Land immer noch das Potenzial, größere Gruppen gleichzeitig anzusprechen. Sie konnten zwar mit den neuen technischen Medien nicht mithalten, blieben dennoch weiterhin im Zentrum des politischen Interesses.<sup>220</sup>

### **2.2.2 Kulturpolitisches Grundkonzept: Förderung, Duldung und Verbot**

Kultur hat zwei Bestandteile. Ein Werk, das nicht veröffentlicht wird, gehört keinesfalls zum Begriff Kultur. Die Kultur ist also nicht das Schaffen, sondern die Wirkung. (Aczél am 13.1.1967, Abteilungsleiterenquete des Ministeriums für Bildungswesen, 16.sz. Dok.)

Die politische Abrechnung mit dem Oktoberaufstand brachte allen Bereichen der Kultur eine neue starke zentrale Zensurwelle als Sofortmaßnahme mit sich. Zur gleichen Zeit bemühte man sich in den politischen Führungsetagen, den Staats- und Parteiapparat im Sinne der Stabilitätspolitik erneut aufzustellen und die Richtlinien für die Kultur- und Jugendbewegungen so rasch wie möglich neu zu formulieren, da ihnen vor allem die Schuld an der Vorbereitung des Aufstandes zugeschoben wurde.

Heute geht aus den historischen, nun verfügbaren Dokumenten, u.a ZK- und PB-Protokolle eindeutig hervor, dass die Grundlagen für eine eigenartig flexiblere, aber weiterhin diktatorische Kulturpolitik bereits unmittelbar nach dem Aufstand gelegt wurden, die im

---

<sup>220</sup> Kádár gab an einer PB-Sitzung die Positionen der „bewusstseinsformenden“ Medien eindeutig durch: „Erste sind die Tageszeitung, das Radio und die Bühne, zweite die literarische Zeitschrift. Da kümmert es mich nicht mehr, was man dort abdruckt.“ (Révész, 1997: 94 zitiert Herbai in *História*, No.3 [1995]). Wenn es auch Kádár nicht kümmerte, was man in der literarischen Zeitung abdruckte so doch andere: Parteisekretäre und Staatsbeamter. (Radio und Fernsehen fielen in den außerkulturellen Bereich und nicht unter Aczél's Einfluss; sie zählten zur Agit.-Prop. Abteilung. Révész ebd.)

bildungspolitischen Dokument von 1958 in eine historische Auslegung eingepackt für die breitere Öffentlichkeit veröffentlicht wurde.

Bereits im Parteibeschluss des PBs vom 12. August 1957 lieferte die Parteizentrale die Richtlinie für die Zulassung kulturellen Schaffens, die unter György Aczéls Name als 3-T-Praxis (*Tiltás, Tűrés, Támogatás* – ‚Verbot, Duldung, Förderung‘) berüchtigt geworden ist. Die Partei und die Regierung entschieden sich für die Unterstützung

[i]n erster Linie d[er] Entstehung sozialistisch-realistischer Werke, leisten aber Hilfe zu anderen, fortschrittlichen realistischen Strömungen und, unter Vorbehalt des Rechtes auf Kritik, gewähren Öffentlichkeit auch anderen nichtrealistischen Stilrichtungen, die der Volksdemokratie gegenüber nicht feindlich gesinnt sind. Gleichzeitig aber weisen sie alle Bestrebungen zurück, die die Staats- und Gesellschaftsordnung der Volksdemokratie abweisen wollen. (Révész [1997: 82] zitiert *MSZMHD* 1956-1962 [1973: 142])

Demnach war ausschließlich die politische Führung berechtigt, zu bestimmen, was fortschrittlich und nicht feindlich war. Die Einschätzung, ob eine nicht realistische künstlerische Tätigkeit als die Volksdemokratie ablehnend oder aber sie unterstützend zu gelten habe, war allein Befugnis der Partei und des Staates. (Letztere waren aber identisch.) Indem man je nach, aktueller politischer Abwägung über einzelne künstlerische Produktionen entschied, bewilligte man nun die totale Handsteuerung der Kultur, die zwar weniger doktrinär erschien und eventuell den Bewegungsraum erweiterte, jedoch auch trüber, da unberechenbarer wurde.

Die 1957er Richtlinien erwiesen sich in der politischen Praxis als erfolgreich und fanden ihren Widerhall in späteren Dokumenten.<sup>221</sup> Der darauf folgende bildungspolitische Essay *Művelődéspolitikai irányelveink* (‘Grundsätze unserer Bildungspolitik’, 1958, von György Aczél) formulierte zwar deutlich unschärfer, woraus die Bildungspolitik des neuen Kádár-Regime bestand, griff jedoch zweifellos PB-Beschlüsse auf. Aczél integrierte diese in einen doppelbödigen Text, der eher eine historische Bilanz der Rákosi-Ära aus der Perspektive der elitären und Massenkultur zog und indem er die Verantwortung der Parteiführung vor allem darin sah, bestimmte Tendenzen nicht gebremst zu haben.

Das Kádár-Regime hatte ein ambivalentes Verhältnis zur stalinistisch-kommunistischen Politik. Das veröffentlichte Dokument war das Zeugnis einer mehrdeutigen Strategie der Parteiführung: es räumte einige Fehler der Rákosi-Ära ein, womit man in diesem Sinne eine

---

<sup>221</sup> Alle Zitate und die Analyse beruhen auf Aczél 1983 [1958].



gewisse Zäsur setzen wollte; gleichzeitig bekannte es sich zur Kontinuität der Machtausübung.

Kritisierte wurde der Bürokratismus, die mechanische Übernahme sowjetischer Vorbilder und die unausgeglichene Politik der moralischen und finanziellen Anerkennung der Kulturschaffenden. Auf der anderen Seite wurde das Steckenpferd des faschistischen Gegners neu belebt: Nach Aczél's Standpunkt wurde der Nationalismus falsch eingeschätzt, seine politische Potenz besonders in der Jugendbewegung nicht erkannt, deshalb mündete er im Aufstand, der vom nationalistisch eingestellten Pöbel getragen wurde. Die Kulturarbeit sollte deshalb neu gedacht werden. Aczél positionierte den Nationalismus nun Eindeutig als auf allen Ebenen unerwünscht und setzte maßgeblich auf den Internationalismus des Proletariats+. (Aczél, 1983 [1958]: 241) Der Abriss des Nationaltheaters, der mit dem schlechtem Zustand des Gebäudes, aber in erster Linie mit dem U-Bahn-Bau begründet wurde, symbolisierte für viele die feindliche Haltung zur Nation. Das Nationaltheater wurde in eine Nebenstraße des Pester Rings umgesiedelt, in ein kleines unbedeutendes Theatergebäude.<sup>222</sup>

Obwohl Aczél 1958 von „längst überholte[r] Theorie der Nation rettender Urkraft“ schrieb<sup>223</sup> und die volkstümliche (volksnahe) Autorengruppe<sup>224</sup> der abwertenden Einschätzung der städtischen Kultur des Proletariats beschuldigte, holte die Parteiführung doch auch prominente Kulturschaffende aus diesem Bereich wie Gyula Illyés und Zoltán Kodály ins Boot; sie rehabilitierte zudem Künstler wie László Németh, dessen Vorkriegsschaffen bis heute umstritten ist, und den Schauspieler Antal Práger, der sich im Nationaltheater der Faschisten diskreditiert hatte. Gleichzeitig misstraute man den kommunistisch, aber undogmatisch geprägten Künstler, weil die „Volkstümlichen“ besonders in den 1960ern

---

<sup>222</sup> Das Nationaltheater wurde in April 1965 gesprengt. (Über das Nationaltheater siehe Ring 2010.) Es folgten nationale und internationale Wettbewerbe, erstmals 1965, dann 1988 und 1997, aber ein neues Gebäude für das Nationaltheater wurde erst 2000 errichtet. Der Theaterbau war von Anfang an politisch und nicht künstlerisch aufgeladen.

<sup>223</sup> „Nach der Konterrevolution sind solche veralteten reaktionären Theorien auferstanden wie die Thesen der Volkstümlichen über die die Nation rettende Urkraft der Bauern und die Unterlegenheit der städtischen Kultur.“ (Aczél 1983 (1958): 245.)

<sup>224</sup> Autoren wie Gyula Illyés oder László Németh setzten sich gegen die soziale, kulturelle, wirtschaftliche Rückständigkeit auf dem Lande ein und gehörten zu einer intellektuellen Gruppe, die sozial vorbestimmte politische Ziele hatte. Die sprachliche Wiedergabe der grundlegenden kulturellen Pole in Ungarn (urban kontra national / populistisch-ländlich), die sich noch in der Zwischenkriegszeit herauskristallisierten, aber nach dem zweiten Weltkrieg weiterlebten, ist sehr problematisch. (Vergleiche Schmidt-Schweizer 2007, Standeisky 2005: 235-270, 335-350 et al., Gyáni 2007: 124-135, Gyurgyák 2007, Romsics 2009, Papp 2012.) Schmidt-Schweizers Wortwahl und Analyse sind irreführend, daher problematisch. Einzelne Publikationen wie das 2001 erschienene Buch des Historikers und Anthropologen János Gyurgyák (*Zsidókérdés Magyarországon /'Judenfrage in Ungarn'*) bzw. dessen *Ezzé lett magyar hazátok* (2007 über Nation und Nationalismus in Ungarn, über Németh und Illyés 2007: 436-443) haben sich mit dem Thema schon polemischer auseinandergesetzt.

positive Entwicklungen auf dem Lande signalisierten, während die „Kommunisten“ eher kritisch eingestellt waren.<sup>225</sup> Der Fall der „Volkstümlichen“ zeigt auch, dass die Kulturpolitik in der Tat zweigleisig war. Sie setzte vor allem auf Manipulation: Nicht nur die zwei traditionell feindlichen Künstlergruppen der sog. Urbanen und der National-Traditionalistischen wurden gegeneinander ausgespielt, sondern auch die der sich neu manifestierenden.

Unter der neuen Auslegung, in der Internationalität und das Proletariat die Prime führten, litten die Volkskunsteinrichtungen, darunter die Tanzgruppen aller Art, die deutlich beschränkt wurden. Allein in dem Bereich der Trachtenvereine, meist unisono singende Chöre, lösten sich Gruppen auf und ein deutlicher Rückgang war auch bei den Volkstanzgruppen jeglicher Art zu spüren. Das Volkstümliche, ungeachtet dessen, was man darunter verstand, musste vermieden werden, da es vom Kádár-Regime als Ideologie des von den Machthabern als nationalistisch interpretierten Aufstandes abgestempelt und in der offiziellen Terminologie als retrograd apostrophiert wurde.

Ein im Verhältnis zum ganzen Aczél-Text relativ kurzer Abschnitt befasste sich mit den Fragen der Kunst und der Kulturpolitik, die im ungarischen Original Kulturführung genannt wurde. Im Sinne des Parteibeschlusses vom 1957, an dem auch Aczél beteiligt war, wurde hier erneut im Kapitel „Über die Kunst“ manifestiert, dass „allerlei realistische Stilrichtungen zu unterstützen“ seien. Darunter erhielten die „sozialistisch-realistischen Bestrebungen die größte Unterstützung“, während „allen dem Volk dienenden Kunstrichtungen weitgehende Freiheit zu gewährleisten“ sei, nebst „moralischer und materieller Hilfe“. (Aczél 1983 [1958]: 261.)

In der Mitteilung der Arbeitsgemeinschaft für Kulturtheorie von 1965 über den sozialistischen Realismus präziserte man, was die Partei eben darunter verstand. Er offenbarte sich nun als ein Grundsatz in der Manier der Kádárschen Parole: Wer nicht gegen uns ist, ist mit uns. Der Realismus-Begriff wurde bereits dadurch weiter verfeinert, dass die aktuelle Begriffsinterpretation in einer pseudo-wissenschaftlichen Auslegung der Realismusdebatte eingeführt wurde. Das Dokument, das in der Zeitschrift *Társadalmi Szemle* („Gesellschaftliche Rundschau“, veröffentlicht wurde, bekräftigte, dass auch „Schöpfer von anderer politischen Auffassung sozialistisch-realistische Werke zuwege bringen“ (MSZMPHD 1978: 196) können und dass der sozialistische Realismus auch als „den Still betreffende Unabhängigkeit“ (MSZMPHD 1978: 183) aufzufassen sei, der auch „bürgerliche Werte“ (ebenda) sowie die Avantgarde („Avantgardistisch“, S. 187) bzw. einzelne „Ismen“

---

<sup>225</sup> Mehr über die Beziehung zwischen Literatur und Politik in Ständeisky 2005: 235-270 et al.

(S. 192) einschlösse, solange „die Literatur und die Kunst mit ihren eigenen Mitteln den Zielen der Partei dienen. Ansonsten schadet sie nicht nur sich selbst, sondern auch der Politik.“ (S. 195)

Zur gleichen Zeit wurde mit György Lukács abgerechnet und seine Realismus-Auffassung als rechtsbürgerlich, antimarxistisch und fälschlicherweise enggeschnitten eingestuft, da sie letztendlich zur Geringschätzung der sozialistischen und sowjetischen Kultur führe. (Siehe MSZMPHD: 178- 182 und Aczél, 1958: 245) Lukács wurde die Schuld gegeben für die „Abkapselung des Publikums von der bürgerlichen Literatur des 20. Jh. und dem größten Teil der verhältnismäßigen Werte der kritisch-realistischen Werke“, darunter Steinbeck, Martin du Gard, O’Neill, Hemingway, Sartre, Dürrenmatts. (MSZMPHD 1978: 182)

Die Beurteilung einzelner Autoren bzw. Werke, die man auch in solchen Dokumenten findet, wirkte sich naturgemäß auf die Bildungsinhalte und die kulturelle Produktpalette aus. Verheerend war die bewusste Fehlinterpretation mancher Werke bzw. Autoren wie Kafka, der nun zwar geduldet war, jedoch als „pessimistisch ohne reale Tragik mit dekadenten Zügen“ (MSZMPHD 1978: 186) eingestuft wurde und als solcher in die Literaturvermittlung in und außerhalb der Schule einging. „Die Macht, welche die ganze Welt beherrschen wollte, fühlte sich von einem einsamen, seit Jahrzehnten toten Schriftsteller bedroht. [...] Das wirft die Frage auf, ob jene Angst nur absurd oder ... gerechtfertigt war“ schrieb Eduard Goldstücker über die Kafkaphobie der kommunistischen Welt. (Goldstücker 1993: 21.) Für das in diesen Jahrzehnten literarisierte Theater bedeutete die konsequente Missdeutung, die nicht nur Kafka betraf, dass das Publikum bereits vor dem Theaterereignis meist eine negative oder keine Erfahrung mit Texten hatte, die außerhalb des direkten Realitätsbezugs lagen; die Zuschauer machten sich gar nicht die Mühe, diese Texte anders als gewohnt aufzunehmen und sie trauerten auch nicht besonders, wenn jene aus dem literarischen bzw. Theaterkanon getilgt wurden.

Das Absurde galt als dekadent, denn die „Dekadenz [sah] die Welt als Aggregat chaotischer und absurder Erscheinungen“ (MSZMPHD 1978: 494). Die Welt sollte aber nicht dermaßen komplex, sondern in einfachen Sätzen und Bildern in künstlerisches Schaffen übersetzbar sein. Die Komplexität wäre verwirrend gewesen; sie ging immer mit pluralistischen Weltauffassungen Hand in Hand und genau das akzeptierte die Partei nicht, da die Künstler, egal welcher Stilrichtung, sozialistische Werte in der marxistisch-leninistischen Weltauffassung liefern sollten. Stefan Wolle bemerkte in seinem Buch über die Alltagsgeschichte der DDR dazu: „[...] gerade der stumpfsinnige Pflichtoptimismus selbsternannter Weltbeglucker verwandelt die Menschen in auf den Rücken gefallene,

kläglich zappelnde Käfer. Der existenzielle Pessimismus eines Franz Kafka dagegen ist von tiefer Empathie für das in die Welt geworfene Individuum geprägt.“ (Wolle 2011: 290)

Der dekadente Künstler bevorzugte „die schwache, handlungsunfähige, abstrakte [...] Figur des Meuterers“ (MSZMPHD 1978: 495) in seiner chaotischen Welt. Dem industrialisierten sozialistischen Menschenbild entsprach ein solcher „kläglich zappelnder“, als kraftlos und impotent interpretierter Arbeitskörper naturgemäß nicht. Der siegreiche, den Kapitalismus überwältigende Sozialismus musste in jedem Detail einfach Kraft und Potenz ausstrahlen, die der Macht der Arbeiterklasse Ausdruck verliehen.

Das Abstrakte, darunter das absurde Theater in Ungarn vermittelte aber genau das Gegenteil und vegetierte daher nur an der Peripherie. Es stieß auf das totale Unverständnis des Publikums und auch der Theaterschaffenden. Ein gutes Beispiel dafür liefert Győző Mihályi in seinem Bericht über die Aufführungen von Becketts *Warten auf Godot* auf der Studiobühne des Thaliatheaters (Budapest, 1965, R.: Lénert Péter) und in einer weiteren Regie des damals jungen Tamás Ascher in Kaposvár (1976). Bei letzterem stellt Mihályi fest, dass die Grundprobleme der Interpretation Aschers der psychologisierende Ansatz (Befremdung in der Gesellschaft) einerseits, andererseits die realistische Schauspieltechnik seiner Schauspieler waren. Die Schauspieler versuchten durch den psychologischen Prozess des Einfühlens die Rollen zu verstehen und diese entsprechend naturalistisch darzustellen. Die Ironie der Beckettschen Komödie, die im Abstrakten steckte, ging dabei unter.<sup>226</sup>

### 2.2.3 Der Staatsapparat der Kulturpolitik – Machtbefugnisse

Die Bildungshauptabteilung genehmigt in Anbetracht der Beschlüsse des Agitations- und Propaganda-Komitees und unter Durchsetzung der Richtlinien des Kultusministeriums die Programmpläne der unter Ratsführung stehenden Theater. In den letzten Jahren erwies sich die Genehmigung der Programmpläne nicht als einfache administrative Aufgabe, sondern wurde in Form regelmäßiger Konsultation, vorausgehender Gespräche und gemeinsamer Diskussion durchgeführt. [Handgeschriebene Bemerkung: mit wem?] (MOL 3.t. 15172/1975 *Budapesti színházak működésének tapasztalatai és irányításának további feladatai*, [Erfahrungen aus dem Budapester Theaterbetrieb und weitere Aufgaben der Lenkung])

---

<sup>226</sup> Über die Aufführungsversuche von Becketts *Godot* und eine analytische Auseinandersetzung mit ihnen siehe Mihályi (1976: 305-314). Mihályi selber nahm als Dramaturg an der Thalia-Produktion teil. Die Ausgangslage war für die Absurden unglücklich. Selbst B. Brechts Werk wurde trotz politischer Unterstützung ebenfalls fatal missdeutet. Am liebsten führte man die *Dreigroschenoper* in der Manier von Operetten auf. Die Gründe sind bei Brecht eher in der weitgehend klassisch-realistisch geschulten Deutungs- und Aufführungspraxis zu finden als in der Kulturpolitik. D.h., diese wurde dann infolge der politischen Missbilligung anderer, nicht sozialistisch-realistischer Stilrichtungen für Jahrzehnte eingefroren. teil.

Der oben gezeigte Ablauf des NWMs im Bereich der Kultur lässt bereits die Entscheidungsstruktur des Parteistaates ahnen. Nebst den zitierten Protokollen der Partei- und Ministeriumsentscheidungen werde ich mich in diesem Abschnitt auf die Datenbank der MOL (*MSZMP KB napirendi jegyzékek 1956-89*) und neu erschienene Aufsätze über das Verlags- und Musikwesens stützen, um gerade die Entscheidungsmechanismen und die Zuständigkeit der einzelnen Organe zu rekonstruieren. Besonders Letztere erwies sich als äußerst komplex und uneindeutig. Einen ersten kurzen Überblick über den Dschungel der hierarchischen Posten und in der Parallelstruktur der Staatsführung bietet die Tabelle 7.

**Tabelle 6** Die Benennungen der Partei- und Staatsorgane mit den jeweiligen Vorsitzenden im Überblick

Parteiorgane	Titel des Vorsitzenden	Titel des Vorsitzenden	Staatsorgane
Politbüro (PB, <i>Politikai Bizottság</i> ) und Sekretariat	Erster Parteisekretär	Präsident des PRs,	Präsidentsrat (PR, <i>Elnöki Tanács</i> )
Zentralkomitee (ZK, <i>Központi Bizottság</i> ) mit Sekretariat der ZKs	Generalsekretär (Vorsitzender des Sekretariats des ZKs)	Stellvertretende Präsidenten (2), 17 Mitglieder	
ZK-Abteilung für Agitation und Propaganda	Abteilungsleiter	Präsident des MRs	Ministerrat (MR, <i>Minisztartanács</i> )
ZK-Abteilungen, z.B. theoretische etc.	Abteilungsleiter	Minister	Fachministerium
Partei-Komitees der Komitee, Städte etc.	Parteisekretär	Ratsvorsitzender	Komitatsrat
Betriebs- und Institutionenpartei-Komitees	Parteisekretär	Ratsvorsitzender	Stadt- bzw. Bezirksrat

Die Lehrmittel und die Fachliteratur der Epoche schildern einen komplexen Aufbau, in dem Partei- und Staatsorgane für das gleiche, eher trübe Ziel arbeiten, die Erziehung einer „harmonisch entwickelte[n] Persönlichkeit“, die nur in Zusammenarbeit zwischen Partei, Massenverbänden und Staat „mit der Hilfe des bildungspolitischen Institutionsnetzwerks“ zu erreichen sei. (Ibos, 1976: 25) Über die Aufgaben der Partei- und Staatsorgane schrieb Ibos im Lehrmittel für Volksbildung folgendes:

[D]ie Staatsführung ist ein vielseitiger Prozess: Im Zeichen der von der Partei gelenkten ideellen Bildungstätigkeit, im Grunde genommen für ihre Unterstützung, sichert sie [die Staatsführung, *Verf.*] in Zusammenarbeit mit den Massen und den gesellschaftlichen Verbänden die unentbehrlichen finanziellen und technischen Mittel für das Kulturleben und ihre richtige Verteilung.“ (Ibos, 1976: 28)

Gerade die Kompetenzbereiche der Partei, des Staates und der Massenverbände in der „vielseitigen“ Aufgabe der Staatsführung wurden in keiner der Abhandlungen eindeutig

geklärt. Vielsagend ist allerdings, dass man die Hauptaufgabe des Staatsapparats in der *gerechten* Verteilung der jeweiligen Mittel sah.<sup>227</sup>

Die Partei, auch Staatspartei genannt, verfügte über neun politische Führungsorgane und weitere vier spezielle Arbeitsgemeinschaften und -komitees, deren Zahl und Funktion mit der Zeit rege geändert wurde, dem aktuellen politischen Schwerpunkt entsprechend. Zu den zentralen Führungsorganen gehörten, ohne Vollständigkeit, u.a. das Zentralkomitee, das Politbüro, die jeweiligen Sekretariate, die Arbeitskomitees für Agitation und Propaganda, Agrarpolitik und Staatswirtschaft, das Zentrale Kontrollkomitee und die theoretischen Arbeitsgemeinschaften.<sup>228</sup>

Bei dem „Reformprozess“ haben wir gesehen, dass die Richtlinien einer Veränderung stets in der Parteizentrale, im Politbüro (PB, *Politikai Bizottság*) entschieden wurden. Die eigentliche politische Macht übte also das PB aus, dessen Mitgliederzahl auf ein Dutzend (die Zahl schwankte zwischen zehn und dreizehn, 1989 neun) Ausserwählter beschränkt war.

In den ersten Jahren, zwischen 1957 und 1965, gab es sog. ‚theoretische Arbeitsgemeinschaften‘ (TAG, *Elméleti Munkaközösség*), die die Arbeit des PBs unterstützten und vorbereiteten. Die TAGs waren die Vorbereitungsstufe der jeweiligen Fachpolitik auf problematischen Gebieten wie Außen-, Wirtschaft- und Agrarpolitik, Philosophie und Kultur. Sie waren die strukturell besser organisierte Variante der in Eile aufgestellten pre-aufständischen Parteikomitees, die bis 1953 aufgelöst wurden. Im Dezember 1957 beschloss das PB die Einrichtung eines Büros innerhalb der Agit.-Prop.-Abteilung für die TAG-s, das die Arbeit in den TAGs unterstützen sollte und für die ideologische Basis zu verantworten sei. In diesem Sinne standen TAGs unter der Aufsicht der Agit.-Prop. Abteilung, richtungsweisend war allerdings allein das PB. (Die Agit.-Prop. Abteilung war nicht identisch mit dem gleichnamigen Komitee, siehe Tabelle 7 im Kapitel 2.3.1.)

Die Zentrale der strategischen Ermessungen war das PB, ideologisch oder politisch vorbelastete Entscheidungen wurden im Agit.-Prop. Komitee vorbereitet. Die vom PB entschlossene Strategie wurde vor dem Zentralkomitee (ZK) im größeren Kreis diskutiert. Die Zahl der ZK-Mitglieder wuchs während der ersten Periode von 37 ordentlichen (1957) auf 71 (1959), und schließlich auf 81 (1962). Der stete Zuwachs der Mitglieder deutet darauf hin,

---

<sup>227</sup> Konrád und Szelényi sahen den Motor des Sozialismus in „the drive to maximize redistributive power“ (Szelényi 1982: 318), was wiederum Verdery „bureaucratic allocation“ nennt (Verdery 2002: 368). „What is more important (...) is having the most important ones– especially the resources that generate more resources – under the apparatus’s control; as a result, resources generated within the society will remain (...) within the bureaucratic apparatus rather than falling out of it into consumption.“ (Verdery 2002: 368)

<sup>228</sup> Ein vollständiges Verzeichnis und eine kurze Einführung in ihre Tätigkeit ist (auf Ungarisch) unter <http://www.arcanum.hu/mol/lpext.dll/?f=templates&fn=main-h.htm&2.0>, auf der Website des Landesarchivs für einen raschen Überblick abrufbar.

dass dieses Gremium kein Entscheidungsträger, vielmehr ein Seismometer für die Auswirkung neuer Regelungen war. Erst nach der ZK-Sitzung wurde der PB-Beschluss vor der Generalversammlung der Partei im größeren Kreis verkündet und die zuständige Abteilung der Partei sowie das Fachministerium informiert.

Im Falle des kulturellen Gebiets leitete man die Beschlüsse an die Abteilung für Wissenschaft und Kultur (AWK, *Tudományos és Kulturális Osztály*) der Partei und das jeweilige Kultusministerium weiter. Die Parteiabteilungen wurden, ebenso wie das Ministerium, von Zeit zu Zeit umstrukturiert und ihre Funktion leicht geändert: Zwischen 1963 und 1966 schied die Kultur für kurze Zeit aus und bekam eine eigene Abteilung, nur um von 1966 bis 1988 wieder mit der Wissenschaft (W) und Schulwesen (S) zu einer Abteilung zusammengezogen zu werden (AWSK, *Tudományos, Közoktatási és Kulturális Osztály*).

Die Arbeitsgemeinschaft war das Forum, in dem die Parteiinteressen und die politische und ökonomische Umgebung abgewogen wurden; das PB in Absprache mit dem ZK entschied darüber und das AW(S)K hatte die Aufgabe, die Entscheidungen der Parteiversammlung sowie den Kulturproduzenten bekanntzugeben. Nebst der Kulturpolitik wurden auch allerlei kulturelle Angelegenheiten im AW(S)K behandelt.

In strategischen oder heiklen Fällen wurde im Komitee für Agitation und Propaganda entschieden. Da das Theater als Versammlungsort und deshalb als heikles Medium der Propaganda galt, behandelte das Komitee ab Anfang der 1960er u.a. auch die Programmgestaltung der Budapester, später auch der Provinztheater und entschied über die Auflösung oder Gründung bestimmter Ensembles. (Ring 2008) Ein Mitspracherecht in der regionalen Kulturpolitik hatten die Parteiorgane des jeweiligen Komitats und der Stadt, gleichzeitig belastete sie die adäquate Umsetzung und Kontrolle der kulturpolitischen Entscheidungen der oberen Parteiebenen.

Die Komplexität des Aufbaus wurde durch die Einrichtung des Spiegelbildes aller Abteilungen in der staatlichen Bürokratie gesteigert. Die Entsprechung der AWK im Staatsapparat war das Ministerium für Bildungswesen, dessen aufgeblähter Apparat als bürokratisches Organ für die Umsetzung der Parteientscheidungen eingerichtet wurde.

Das breite Spektrum der Abteilungen entstand sicherlich im Sinne des neuen Kulturbegriffes. Rein strukturell gesehen umfasste es ab 1958 nämlich in neunundzwanzig nummerierten Abteilungen das Schul-, Museums- und Theaterwesen, die Sparten Musik, bildende Künste, Literatur, Verlagswesen und Sport. Darüber hinaus koordinierten zwei Räte im Wirkungsbereich des Fachministeriums die Ausbildungs-, Außenhandels- und Wohnungsangelegenheiten.

Darstellende Künste wie Theater und Musik hatten getrennte Hauptabteilungen für Theater (*Színházi Főosztály*) und für Musik und Tanz (*Zene- és Táncművészeti Főosztály*). Tanz, aber auch die Oper wurden der Musiksparte untergeordnet und vom Theater getrennt.<sup>229</sup> Als man 1974 die Ministeriumslandschaft wieder neu einrichtete, nahm man die Trennung Theater und Tanz weiterhin nicht zurück, obwohl Tanz in den Theatern vermehrt präsent war. (Siehe den rechtskräftigen Beschluss 1974/11sz.) Die Reorganisation änderte die eigentliche Struktur ohnehin nicht. Man reduzierte die Abteilungen auf achtzehn und der Film bekam eine eigene Sektion. Es war auf jedem Fall ein schwerfälliger Aufbau: Auf dem Antrag Rózsi Bradas auf ordentlich entlohnte Anstellung im ÁBI findet man siebzehn Unterschriften: Einer hat den Antrag abgeschrieben, einer gelesen, der nächste weitergeleitet und wieder ein anderer abgebucht. Die folgenden drei Unterschriften standen für die zugebilligte Abklärung der Sachlage, zwei Signa später leitete man endlich das Dokument an das Finanzwesen weiter und fünf Unterschriften brauchte es noch, damit die Sache ad acta gelegt werden konnte. Währenddessen war die Sache längst entschieden. (MOL XIX-I-4-ff-80.dob. 97.223/1963 sz. / 2453/1963)

Das Ministerium setzte die Richtlinien um, bestimmte u.a. das obligatorische Auftrittspensum und die Besoldung, beaufsichtigte den technischen Stand der Infrastruktur sowie die Tendenzen des gesamten Theaterwesens. Es leitete die zweijährige Untersuchung der Umsetzung der von der Partei erteilten Richtlinien, Hand in Hand mit dem lokalen Rat und durch eine sog. Fachaufsicht, die sowohl vom Ministerium als auch vom Rat beaufsichtigt wurde. Nebst dem Ministerium waren also die Komitats-, Städte- und Bezirksräte in der Verwaltung für die Kontrolle und Umsetzung der Parteipolitik zuständig.<sup>230</sup>

Der Komitatsrat vermittelte die zentrale Zielsetzung an die städtischen Räte. Die lokalen Räte waren generell den Komitatsräten untergeordnet. Diese Hierarchie wurde indirekt durch das neue Ratsgesetz (1020/1970. [VI.7.] Regierungsbeschluss mit Gesetzeskraft sowie 1971. I. Gesetz) weiter verstärkt, da die Komitatsräte in strukturellen bzw. Finanzierungsfragen über die lokalen Autoritäten hinaus entscheiden bzw. die Interessenvertretung des ganzen Komitats ausüben durften. D.h., das Komitat entschied darüber, wo und aus welchen finanziellen Mitteln im Rahmen des fälligen Fünfjahresplanes regionale Institutionen eingerichtet werden konnten.

---

<sup>229</sup> Die Operette gehörte weiterhin zur Theaterabteilung.

<sup>230</sup> Ein Verbot z.B. mussten die lokalen Räte allgemein und im örtlichen Kontext (d.h. in der Tageszeitung, z.B. in der Komitatszeitung) in Gang setzen. Für ein Publikationsverbot in überregionalen Periodika und nationalen Zeitschriften war das Ministerium zuständig. Dieser Aufbau bezweckte die einfachste, effektivste Ausführung der Kontrolle.



Mit der politischen Landkarte Ungarns verglichen, wird einem schnell deutlich, dass es u.a. große Infrastrukturen beanspruchende Institutionen wie Theater nur in Komitatszentren zugelassen werden konnten, z.B. nach langjährigem Kampf in Zalaegerszeg (1982) und Nyíregyháza (1981).<sup>231</sup> Andere Städte, z.B. Sopron, Nagykanizsa die vor 1945 ein stärkeres städtisches Bürgertum und damit verbunden auch eine Spielstätte besessen hatten, wurden nun von den Komitatstheatern gelegentlich bespielt und mussten auf ein eigenes Ensemble verzichten. Dass eventuell in diesen Theatern ein Ensembletheater betrieben werden könnte, war wegen der hierarchischen Landesstruktur ausgeschlossen, weil diese Städte sich gegenüber dem gestärkten Komitat hätten durchsetzen müssen.

Waren vor 1970 unmittelbare zentrale Eingriffe, z.B. durch ein Ministerium in den lokalen bzw. regionalen Betrieb durchaus gesetzlich abgesichert, waren diese mit dem neuen Ratsgesetz theoretisch nicht mehr möglich. Die Komitate gewannen dadurch an politischer Macht. Allerdings geben die offiziellen, schriftlich festgelegten Regelungen und Richtlinien, die auch heute noch für die historische Forschung eine wichtige Quelle bilden, allein nicht Auskunft über die tatsächlichen Machtpositionen dieses Aufbaus. So stellt auch Zoltán Agg in seiner Auslegung der geopolitischen Struktur Ungarns fest, dass zwar die Komitatsräte ab Mitte der Siebziger an Selbstständigkeit gewannen, was die Verteilung der finanziellen Mittel betrifft, dass aber in der Tat die Ersten Sekretäre der Komitatsparteiorgane die informelle Macht aus übten. (Agg 2006: 19) Die Komitatsebene der Partei wurde damit real weiter gestärkt. Die Theaterpraxis der 1980er bestätigt diese besonders um die politische Wende 1990 allgemein verbreitete Behauptung.

1977 stellte das Dokument der Hauptabteilung für Theater im Ministerium für Kultur über die Theaterleitung fest, dass die in den Sechzigern etablierte zentrale Theaterpolitik hinfällig war. Nun musste das Ministerium die operativen Aufgaben neu verteilen. Obwohl „das neue Ratsgesetz die Komitatsräte mit der Rolle und Verantwortung überfordert“<sup>232</sup> wollte man die direkte Kontrolle über den Theaterbetrieb nun an die betroffenen Räte delegieren. Die lokalen

---

<sup>231</sup> Nyíregyháza hatte vor 1945 ein Stadttheater, Zalaegerszeg nicht. Bis auf fünf Städte findet man in Komitatszentren Theater. Die fünf „theaterlosen“ Städte (Tatabánya, Salgótarján, Szekszárd und Szombathely) sind alle bis auf Salgótarján ausschließlich in Westungarn zu finden und mit Ausnahme von Szombathely und Szekszárd in der Nähe von Budapest. Tatabánya und Salgótarján etablierten sich als Städte während der Industrialisierung der 1950er. Szombathely besaß vor dem Krieg ein Theatergebäude (1874, 1879) und ein Bürgertum, dem das Theater als städtische Einrichtung wichtig war. Dieses Theater rang allerdings schon um den Ersten Weltkrieg mit finanziellen Problemen und musste das eigene Ensemble bereits 1907 aufgeben. Szekszárd hatte vor dem II. WK ein sog. Sommertheater.

<sup>232</sup> In: *A színházi műsorpolitika irányításának új rendszerével kapcsolatos irányelvek*, [Die Richtlinien betreffend das neue System der programmpolitischen Lenkung der Theater] (27.12.1976) in 3.t. 54606/ 1976 MOL XIX – I – 7 – F.

Räte mussten die einzelnen Aufführungen in Zukunft beurteilen und einen Jahresüberblick anfertigen.

Das Ministerium beauftragte die Theater, ihre Profile mit dem örtlichen Parteiorgan, dem Rat und der Fachaufsicht im Sinne der Leitprinzipien des Ministeriums zu bestimmen. Das Ministerium wollte in Zukunft nur die Umsetzung des zugelassenen Profils sowie die Jahrespläne für die Programmierung beaufsichtigen bzw. die Richtlinien vermitteln. Während bis zu diesem Zeitpunkt die Profilbildung unter oberster Parteiaufsicht stand, in der Praxis die Richtlinien inoffiziell durch die persönlichen Kanäle zugeteilt wurden, wurde der Kreis der Entscheidungsträger um die lokalen Parteiorgane und Räte erweitert. Das bedeutete, dass die Theater nun ihr Theaterkonzept auch an die Vorstellungen der Komitatsleitung anpassen mussten und was die Stärkung der Position von lokalen Parteisekretären im Bereich Kultur mit sich brachte.

Als das Ballettensemble der Stadt Győr (*Győri Balett*) 1979 an der österreichischen Grenze Ungarns gegründet wurde, genoss der damalige Ballettdirektor, Iván Markó, der einstige Solist Maurice Béjars (1972-1979), die volle Unterstützung der Zentrale und der Komitatschene. Ob Markó die Zuneigung der Parteifunktionäre den Deviseneinnahmen oder seinem die Parteibürokratie schmeichelnden Verhandlungsstil verdankte, soll im historischen Dunkeln bleiben. Das Ensemble galt auf jeden Fall als Schaufenster einer demokratischen Kulturpolitik. János Szikora, zu dieser Zeit Regisseur an dem Győrer Nationaltheater, berichtete in einem späteren Interview (Bogácsi 1991: 54) bitter darüber wie im Provinztheater über die Premierenverschiebung seines Theaterstückes entschieden wurde: Neben der ganzen Theaterleitung griffen der örtliche Rat und das Parteiamt ein, weil der rabiate Ballettdirektor, potenzielle Dollareinnahmen in Aussicht stellend sich auf allen möglichen Ebenen gegen die Streichung seines Ballettabends beschwerte. Der ranghöchste Parteisekretär Győrs suchte höchstpersönlich Markó in seiner Budapester Villa auf, um den beleidigten Choreografen zu versöhnen. (Szikora selbst wurde kurz darauf 1982 vom Theater auf Aczél's Befehl entlassen.) Er stellte 1991 noch immer verbittert fest: Schlüssel des Erfolges am Theater waren gutgepflegte Beziehungen zur Partei am Ort.

## 2.3 Theaterstruktur

### 2.3.1 Produktionsstätte – Der künstlerische Betrieb

Während Staat und Partei vielschichtig über das Theaterprogramm wachten, war die Theaterleitung selbst eigentlich nur für den unmittelbaren Betrieb verantwortlich. Man sollte aber diese Aufgabe nicht unterschätzen. Einerseits ist der Theaterbetrieb eine komplexe Angelegenheit, die der die genuin unterschiedlichen wirtschaftlichen und künstlerischen Interessen vereinigen soll. Andererseits brauchte allein die Befriedigung der administrativen Ansprüche viel Energie, da einzelne kulturelle Einrichtungen mehreren Abteilungen, Behörden und Ministerien unterstellt waren.

Um die künstlerische Tätigkeit und deren Wirkung besser im Griff zu haben, war sie möglichst fest an Produktionsstätten gebunden. Ebenso wie die Literatur an das Verlagswesen gekoppelt war, wurden Film und Theater an die Produktions- und Vertriebsinstitutionen gebunden, die, wie im Falle des Theaters, bereits in der Rákosi-Ära eingerichtet worden waren. Die Produktionsstätten standen auf mehreren Ebenen (innen- und außerbetrieblich, Parteizentrale), unter der Aufsicht der Partei, der Abteilung des befugten Ministeriums und der örtlichen Räte.

Die Führungsposition einzelner Produktionseinrichtungen wurde in jedem Fall mit zuverlässigen Genossen besetzt, die unmittelbar Aczél – später dem ihm entsprechenden Parteiverantwortlichen – unterstanden, der einen Teil der Macht im kulturellen Feld gerade ergriffen hatte. Das bedeutete, dass die Zensuraufgaben den Produktionsleitern und den Produzenten selbst unmittelbar übertragen werden konnten. Einzelne Eingriffe von oben reichten, diesen sich selbst kontrollierenden Zensurmechanismus aufrechtzuerhalten und sicherten der Partei auf allen denkbaren Ebenen gleichzeitig das Monopol der Interpretation.

Die Leitung wurde politisch doppelt gesichert. In jedem Theater gab es einen Theaterdirektor und einen leitenden Regisseur. Für die künstlerische Arbeit und die Besetzung waren beide verantwortlich, wobei die Theaterdirektoren nicht selten Fachfremde waren, die eher die ideologisch-politische Kontrolle sicherten.<sup>233</sup> Als weitere eingebaute Kontrollinstanz galt der Parteibeauftragte des Theaters, Parteisekretär genannt.

---

<sup>233</sup> Ein eklatantes Beispiel war 1978 die Beförderung des Kritikers und Literaturhistorikers Péter Nagy (1920-2010) an die Spitze des Nationaltheaters (1978-1979). Nagy wird im MSZML nicht erwähnt. Ablonczy (2011: 102) bemerkt, dass Nagy vermutlich wegen seiner Spitzeltätigkeit als III/III Agent „Boris“ auf eigenen Wunsch im MSZML ungenannt bleibt. Der neu ernannte Kultusminister Imre Pozsgay holte die zwei talentierte junge Regisseure Gábor Zsámbéki und Gábor Székely (1979-1982) ins Nationaltheater. Damit griff er in György Aczél's Terrain ein, der sich auch als entscheidende Macht im Theaterleben Ungarns etabliert hatte. Aczél setzte darauf die Ernennung des politisch-ideologisch zuverlässigen Schriftstellers Nagy durch, um die Kompetenz der beiden einzuschränken. Das Debrecener Theater bekam 1976-1979 einen Journalisten und sog. Volksbildner in der Person József Bényeis als Theaterdirektor. Alle Angaben nach Ablonczy 2011.

Seit 1966 war der Betrieb selbst von der zentralen Macht abgekoppelt, nachdem man eine neue Anstellungspraxis eingeführt hatte: das sog. *Status* im Theater (unbefristete Anstellung) wurde aufgehoben und an dessen Stelle traten Einjahresverträge. Otto Ádám, leitender Regisseur am Madách-Theater, bemerkte dazu, dass das kurzfristige Vertragssystem "ideale Theaterleiter und leitende Regisseure voraussetzt, die verantwortungsvoll entscheiden können, wann jemand vertraglich gebunden oder entlassen werden sollte ...". (*Színház* No. 3 [1969]: 29.) Ádám war weder von der Unabhängigkeit noch vom Pflichtbewusstsein der Leitung in allen Theatern überzeugt.

Den anderen Pol bildete die kaufmännische Leitung, mit den wiederum verdoppelten Betriebs- und Wirtschaftsdirektorenposten. Besonders die Wirtschaftsleiter mussten sich in den 1980ern mit der Frage auseinandersetzen wie das Theater längerfristig, d.h. über ein Jahr hinaus, als Betrieb seine Finanzmittel planen sollte. Zu den wichtigsten Kompetenzen eines Wirtschaftsdirektors gehörten die Umdeutung der eingenommenen staatlichen Finanzmittel und die poetische Begründung des geplanten Budgets. Nicht nur die künstlerischen Wünsche und die Realität klafften nämlich auseinander, wie das in allen Theatern zur Normalität gehört, sondern auch die buchhalterische Darstellung der ökonomischen Fakten und die wirtschaftliche Realität des Theaters. Die Betriebsdirektoren waren stets bemüht, mit den eingenommenen Geldern jonglierend entweder die Lohndifferenzen und die soziale Unzufriedenheit zu mildern oder die Einnahmeverluste infolge abrupter Programmänderung auf Parteibefehl auszubalancieren.

Die zwei staatlichen Volkstanzensembles *MÁNE* und *Budapest Ensemble*, die direkt dem Ministerium unterstellt waren, wiesen eine vereinfachte Version dieser Struktur auf, die im Stammbaum 1 wiedergegeben wird. (Das Organigramm wurde mehrmals abgebildet, ich fand es zuerst im Dokument *Magyar Állami Népi Együttes ügyrendje* von 1962, neu datiert 1965 in MOL XIX-I-4-ff. 63.dob. Der Posten des Parteisekretärs wurde zwar nicht angeführt aber es gab einen sowie auch die Gewerkschaft einen innehatte.) Wie man aus der Abbildung eindeutig entnehmen kann, war die künstlerische Leitung der Direktion unterstellt, praktisch der Betriebsleitung wie auch der Personalabteilung und dem Sekretariat ebenbürtig.

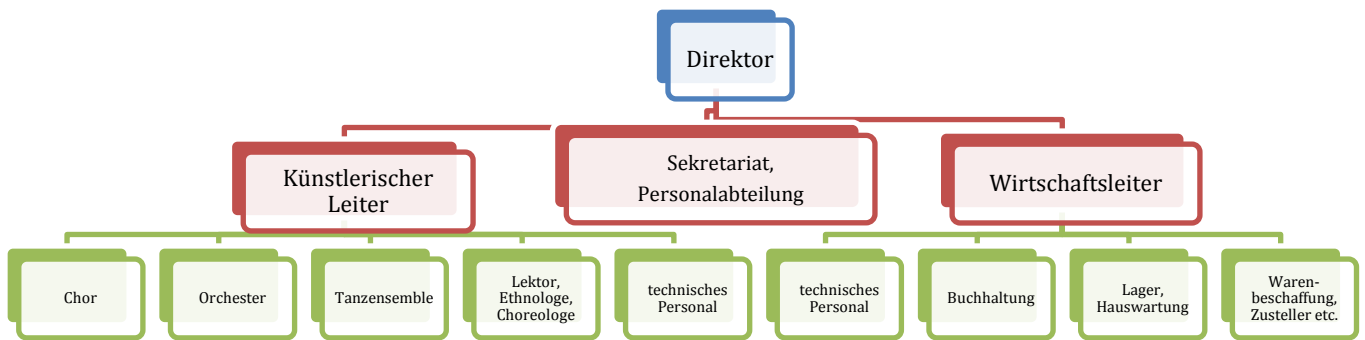


Abbildung 3 Organigramm des MÁNE, 1965<sup>234</sup>

Im eigenen Betrieb war der sog. Kunstrat am Theater (*színházi művészeti tanács*) unterster Anlaufpunkt des Kulturproduzenten, außerhalb des eigenen Betriebs waren das die standörtlichen Räte und Parteiorgane. Zu den obersten Parteiebenen war der Zutritt nämlich nur den handverlesenen Vertrauten, die meistens gleich auch die Leiter waren, gewährt. Da das Ministerium Fachvertretungen wie die des Theaterinstituts und die des Theaterrates immer wieder gebilligte, konnte man sich theoretisch an diese Institutionen wenden sowie an die Gewerkschaften. Keine dieser Foren verteidigten allerdings effizient die Interessen der Produktionsseite, da ihre Mitglieder durch das Ministerium und nicht ausschließlich direkt von der Fachschaft gewählt wurden.<sup>235</sup>

Die Tabelle 7 zeigt das Ergebnis der wiederholten Spiegelung, den multipliziert-hierarchischen Aufbau des Staats- und Parteiapparats. Die untersten und ganz rechts stehenden Zeilen geben die niedrigste Stufe der Hierarchie wieder, aufsteigend und links fließend konzentrieren sich die Entscheidungsmonopole.

<sup>234</sup> In: *Állami Népi Együttes ügyrendje* [Geschäftsordnung des Staatlichen Volkskunstensembles], MOL XIX-I-4-ff (63. d.)

<sup>235</sup> 1974 rief man z.B. den Theaterkunstrat erneut ins Leben. Seine Mitglieder waren Schriftsteller (1976: Miklós Hubay), Kritiker (1976: Péter Nagy, István Hermann, András Rajk), Theaterdirektoren (1976: László Gyurkó), ein Staatssekretär (1976: Ferenc Molnár) und die Generalsekretäre der Gewerkschaften der Kunstgewerbe (1976: Imre Vass). (Siehe MOL XIX – I – 7 – F 3.t. 54606/ 1976) Kritiker waren im Rate dominanter vertreten als die Theaterproduzenten selbst. Bereits 1969 gaben führende Theaterleute wie Lajos Lenkei (1914-1971), Károly Kazimir (1928-1999), Otto Ádám (1928-2010) zu, dass sie mit der Zusammensetzung des Kunstrats unzufrieden waren und sie mehr berufsnahe, praxisorientierte Fachleute wünschten. Kazimir räumte ein, dass auch Berufsfremde das Recht hätten, in Theaterangelegenheiten mitzureden bzw. er sah mit seiner und Lenkeis Einladung ins Gremium das Problem gelöst. (*Színház* No. 3 [1969]: 12)

**Tabelle 7** Der Aufbau des Staats- und Parteiapparates

Kulturpolitische Führung		Einrichtungen für Umsetzung und Kontrolle		
PB	Agit.-Prop. Komitee	Agit.-Prop.-Abteilung	Parteiorgan des	Ministeriums
			Komitats	
ZK	TAG	AWK - AWSK	Parteiorgan des	Komitatsräte
			Komitatssitzes	
			örtliche	örtliche Räte
			Parteiorgane	

In der Doppelstruktur der Staatsführung hatten der ZK-Apparat und die staatlichen Organe nur eine exekutive Funktion. Letztere sorgten für die praktische Umsetzung der Parteientscheidungen. Die Partei, genauer das PB (Politbüro) der Partei, entschied eigentlich darüber, was, wo und wie aufgeführt werden konnte. Ihre Entscheidungen wurden aber von einem breiten Angebot an halböffentlichen Foren gedeckt.

Die meist ideologisch belasteten Richtlinien für den Theaterbetrieb und das Theaterprogramm wurden anhand der Beschlüsse des Agit.-Prop.-Komitees der obersten Parteizentrale ausgearbeitet, von der Hauptbildungsabteilung der Partei zugelassen, vom Ministerium automatisch gebilligt. Bei der Durchsetzung des gebilligten Programms beaufsichtigten unmittelbar die örtliche Fachaufsicht des Rates sowie das Ministerium. Das Finanzielle wurde getrennt auf einer komplett anderen Ebene, im Finanzministerium, bestimmt.

Die Theater gehörten, bis auf die wenigen unmittelbar dem Ministerium unterstellten, unter mehrere Fachorganen und mussten sich mit einem komplexen System von verschiedenen Trägern abfinden. Die Bereitstellung von Finanzen gehörte nicht unbedingt zur Kompetenz der offiziell ernannten Träger. Die Umsetzung irgendeines von den verschiedenen Stellen gebilligten Theaterkonzepts in der geplanten Form hing daher vom komplizierten Informationsverlauf zwischen Ministerium, Fachorganen und Parteistellen ab. Die Rationalisierung eines solchen komplexen und teuren Betriebs wie dem Theater hätte eindeutige Trägerverhältnisse, direkte Informationswege und weniger Bürokratie verlangt. In diesem Dickicht der politischen und finanziellen Trägerschaft konnte man zwar auf der rhetorischen Ebene den einen Verantwortlichen finden, so aber blieben gleichwohl die ökonomische und kulturpolitische Raison gegenüber den kurzfristigen Interessen einzelner Akteure auf der Strecke.

Der Informationsfluss blieb weiterhin ein von oben nach unten ausgerichteter Prozess. Der in der Tabelle 7 zusammengefasste Apparat konnte auf mehreren Ebenen die Kulturproduktion

überprüfen, aber der Informationsverlust auf dem beschwerlichen Weg von unten nach oben blieb erheblich. In vielen Fällen blieben aus diesem Grund die persönlichen Beziehungen in oberen Partei- bzw. Staatsorganen ausschlaggebend. Im Vergleich zur stalinistischen Zeit kann man aber eindeutig feststellen, dass die Dominanz einer einzelner Führungsperson im jeweiligen Bereich nun nicht mehr in gleichem Maße möglich war.

Das rationale, pflichtbewusste Handeln, das man im Verlauf des NWM und der späteren Reformen von den Wirtschafts- und Kulturagenten verlangte, wurde durch die Struktur und nicht zuletzt durch das politische Zentrum selbst infrage gestellt. Sogar János Kádár, der erste Sekretär und Ministerpräsident, stand unter zu Teilen selbstverursachter Bevormundung der sowjetischen Parteizentrale.<sup>236</sup>

Alle Entscheidungen sind demgemäß in einem Kraftfeld entstanden, in denen die zentralen Persönlichkeiten ihrem Netzwerk ebenso ausgeliefert waren wie die hierarchisch unter ihnen Stehenden. Die Personalunion in den verschiedenen Staats- und Parteipositionen webte dieses komplizierte Netz der Verantwortungsteilung weiter. Dadurch war die Haftung für das eigene Agieren durch die Gruppe, im Sozialismus stets als Masse aufgefasst aufgehoben. Von der bevorzugten Verlagerung der Verantwortung nach unten und deren Teilung zeugt György Aczél in der Fachzeitschrift *Színház* veröffentlichte Rede auf der Sitzung der Kulturpolitischen Arbeitsgemeinschaft der MSZMP ZK 1971:

---

<sup>236</sup> János Kádár behielt sowohl auf der Staats- als auch auf der Parteiebene die Führungsposition. 1958 trat er vom Ministerrat (MT) zurück und nahm zuerst den Posten des Ersten Sekretärs (Parteichef) der „neu“ gegründeten sozialistischen Partei (*Magyar Szocialista Munkáspárt*, MSZMP, ‚Ungarische Sozialistische Arbeiterpartei‘) an. Jedoch übte er zwischen 1956-58 und 1961-65 gleichzeitig das Amt des Ministerpräsidenten aus. (1958 erhielt Ferenc Münnich die Position des Ministerpräsidenten.) Nach der Logik des bürokratischen Aufbaus sollte eine Personalhierarchie der Führungsetage folgen, aber die komplexen, mehrfach parallelen Führungsebenen der Partei wirkten dagegen. Die rein bürokratischen Rollen verraten wenig von der tatsächlichen Machtposition. Die mächtigste Person der Kultur müsste, den Erinnerungen zufolge, György Aczél (1917-1991) gewesen sein, der 1957-1974 die Kulturpolitik eindeutig bestimmte. Für Aczél's Gewicht spricht, dass er in der Vorbereitung der Kulturpolitik der Kádár-Regierung aktiv teilnahm und das kulturpolitische Dokument der Partei *Művelődéspolitikánk irányelvei* [Leitprinzipien unserer Bildungspolitik] von 1958 als Autor unterzeichnete. Seinem Titel nach war er nur Stellvertretender Minister, leitete aber ab Oktober 1957 die kulturpolitische Arbeitsgemeinschaft (einer der TAG-s) in der Parteizentrale. 1960, als der kulturpolitischen TAG auch agrarpolitische Aufgaben zugewiesen wurden, setzte man László Orbán auf den Präsidentenstuhl der TAG. Aczél wurde zum einfachen Mitglied unter sechszwanzig anderen zurückgestuft. 1971, bereits als ZK-Sekretär und Mitglied im PB wurde er erneut Präsident der Kultur- und Bildungspolitischen TAG. Wenn auch Aczél die Ebenen des Ministeriums und der Agit-Prop. Abteilung überspringen konnte, so wurde sein Handlungsgebiet spätestens vom PB eingeschränkt, dessen Mitglied er erst 1970-1988 war, als er nicht mehr im Kultusministerium angestellt war. Als Aczél's politische Position ins Schwanken geriet, folgten ihm Béla Köpeczi (1921-2010) und Dezső Tóth (1925-1985), der ebenfalls als gefürchteter Zensor in der Erinnerung vieler blieb, auf dem Kulturthron. Köpeczi leitete davor die 1954 eingerichtete Verlagshauptdirektion, dann ab 1961 die Kulturabteilung der Partei, Tóth die Literaturabteilung des Magvető Verlages. Oft war der Posten des Ministers mit unbedeutenden Persönlichkeiten besetzt: Vor Béla Köpeczi (1982-1988) übten zwischen 1958-1961 Valéria Benke, 1961-1973 Pál Ilku, zwischen 1973 und 1982 Miklós Nagy, Károly Polinszky und László Orbán diese Funktion aus. (Tóth 1992, Révész 1997).

In der Weiterentwicklung des sozialistischen Theaters fallen größtenteils den Theatern und deren Leitung die Aufgabe und die Verantwortung zu. Alleine können die Theater jedenfalls diese komplizierte Aufgabe nicht erfolgreich bewältigen. Die Lenker der Kulturpolitik, Bildungsmitarbeiter, Pädagogen, die Mitarbeiter der Publikumsorganisation und eine Reihe anderer gesellschaftlicher und staatlicher Organe teilen die Arbeit und die Verantwortung mit ihnen. (Aczél in *Színház*, No. 3 [1973]: 2)

Dass die Kraft des Sozialismus in der Einheit lag, wusste man ja aus den gängigen Parolen. In den endlosen Kongress- und Konferenzbeiträgen über getane Arbeit und Vorsätze zeigte man eine Vorliebe für erste Person Plural: „Die Struktur der Kultur haben wir gut erdacht, aber wir müssten sie besser in die Tat umsetzen“ – so lobte und kritisierte Aczél sich selber. (Aczél 1983: 105)

### **2.3.2 Funktionswandlung im Begriff Theater**

In der nun wissenschaftlich untermauerten Kulturpolitik wurde die Funktion des Theaters eindeutig verschriftlicht: Das Theater musste der ideologischen Bildung einen Raum geben, indem das künstlerische Schaffen „unter Einfluss des marxistischen Gedankengutes in Lenins Sinne die gesellschaftlichen und Produktionsumstände widerspiegelte“ (MSZMPHD 1978: 201). Das hieß in die Praxis übersetzt: Die Theaterschaffenden mussten in jedem Theaterwerk unbedingt die positive Entwicklung unter den neuen sozialistischen Verhältnissen aufzeigen, den „Humanismus des neuen Systems“ verkünden, ohne dabei die Zuversicht in die Zukunft zu verlieren. (ebd., 198, 202) Auch ein klassisches Theaterstück musste diese allgemeinen Doktrinen vermitteln z.B. als Humanismus, in den sozialistischen Realismus verpackt.

Nicht nur das *Was*, sondern auch das *Wie* wurde eindeutig in Stein gemeißelt. Während dem sozialistischen Realismus im Zeichen der zentralistischen Demokratie, einem oft wiederkehrender Begriff der Epoche, offiziell kein Stil zugeordnet wurde, waren jedoch alle zukünftigen Aufführungskonzepte durch die inhaltlichen Vorgaben und das zu erreichende gesellschaftliche Ziel umrissen.

Die Bildungsfunktion war an die Unterhaltung gekoppelt, da man das Unterhaltende als eine zur angestrebten Hochkultur führende Brücke auffasste. Die Hochkultur bildete die einzunehmende Burg der Bildungsstrategie, deren Besitz die Wettbewerbsfähigkeit des Sozialismus sicherte. Die aufklärerische Idee, nämlich dass die gebildeten Köpfe zur Auferstehung einer Nation führen können, hatte der Sozialismus verinnerlicht: Man forderte vom Theater, seine künstlerische Tätigkeit am Geschmack des Volkes und nicht snobistisch an der innovative Bildung beanspruchenden Kunst der Wenigen zu



orientieren. Das Theaterobligat waren dementsprechend handlungsreiche Abenteuer, romantische Fabeldichtungen und Helden (ebd., 504), die den Zuschauer als den Auszubildenden in die Hochburg der erwünschten Bildung locken sollten, wo nebst der theoretisch-politischen Bildung „das Bewusstsein, die Moral, der Geschmack der breiten Massen zu gestalten“ (ebd. 488) waren. Das Publikum der Hochkultur, die ja eine Erfindung gerade der marxistischen Doktrinen war, wurde in dem Sinne mit dem der Populärkultur vermennt, dass die beiden, ungeachtet der von Natur aus unterschiedlichen Zuschaueransprüche, im Theater gleich eine Bildungsanstalt fanden, wo das Amüsement dominieren sollte. Der goldene Mittelweg, die unklaren Grenzen zwischen purer Belustigung und der Kunst, führte in der Praxis zu einer mittelmäßigen künstlerischen Qualität. Unabhängig davon, ob diese populär oder elitär aufgefasst wird und wie sie tatsächlich unterhielt, war das für die Theaterarbeit ein fragwürdiges Ergebnis. (Ablonczy 1983, Mihályi 1976, Koltai 1973 in Koncz 1984: 43, Novák in Illés 2008: 112)

Den theatersoziologischen Umfragen nach entschieden sich die Zuschauer verstärkt für dieses unterhaltende Theater wegen seiner Bildungsfunktion und bevorzugten vor allem Operetten und klassische Sprechtheaterstücke. Die Präferenz der Operette sank mit höherer Schulausbildung und häufigem Theaterbesuch, woraus man einen Prestigeverlust der Gattung folgern kann. Währenddessen gewannen laut Statistiken klassische ungarische und ausländische Stücke an Popularität. (Levendel 1979.)

Die Funktion des Theaters wurde als unterhaltendes Volksbildungsinstitut festgeschrieben. Eine direkte politische Funktion, insofern nicht gerade staatliche Doktrinen und Ideologie zu vermitteln waren, enthielt man ihm vor. Im Falle der Literatur, die in der ungarischen Theaterauffassung die Vorlagen für das Theater lieferte, wurde sogar betont, dass sie keine politische Funktion zu übernehmen habe. Das Risiko, relevante gesellschaftliche Themen aufzugreifen, vermied man. Das Theater der Epoche konnte als Forum der Interessenaushandlung verschiedener sozialen Gruppen nicht fungieren, weil gerade diese Pluralität im Sozialismus aufgehoben werden sollte. Dadurch begrenzte man das gemeinschaftsbildende Potenzial des Theaters auf den kurzfristigen Zeitraum der Aufführung. In den Siebzigern, als man erneut vehement über eine Theaterkrise publizierte, sahen manche Kritiker den Ursprung der Krise gerade in der verpassten Chance, das Theater als Forum des Ausdiskutierens und nicht als Schauplatz der Interessenkonflikte aufzufassen. (Szigethy 1983 [1973]: 24, Ablonczy 1983: 101, Koncz 1984 [b]: 43)

Während damit eine relevante gesellschaftliche Funktion des Theaters verloren ging, blieb eine andere verbunden mit der ideologisch-politischen Funktion erhalten: die des Prestiges. Der Starkult in Ungarn war eh und je Bestandteil des Theaters, nun konnten andere Theaterleute z.B. Regisseure und Theaterleiter, Balletttänzer und Choreografen sich auch als solche etablieren, wenn man die nötigen Kompromisse im Kühlschrankssozialismus einging.<sup>237</sup> Noch vor dem *medial turn*, vor dem Fernsehen und den *home videos*, die einen bedeutenden Teil der Freizeit absorbierten, wurde das Theater der Ort, wo eine Schauspielerelite auch an gesellschaftlichem Prestige gewinnen konnte. Die Theaterpolitik der Epoche versuchte eigentlich zwei verschiedene Theaterkonzepte zu einem sozialistisch ideologisierten zu vermengen: das hochsubventionierte Bildungstheater und das gewinnorientierte Broadwaytheater.

Die sozialistische Ideologie brachte ins Unterhaltungstheater eine finanzielle Sicherheit mit, die aber keine gleichmäßige Verteilung der Gelder und Gehälter bedeutete. D.h., es gab Schauspieler, die weit über dem Durchschnitt verdienten, während andere unter prekären Verhältnissen arbeiten und leben mussten. Wenigstens für die Rente war mit der Verstaatlichung für alle gesorgt, während die frühere Geschäftstheaterstruktur vor dem II. WK nicht einmal ihren Stars ein sicheres Einkommen am Ende ihrer Karriere garantieren konnte.

Man könnte meinen, dass das Theater mittels sozialer Sicherheit in den Dienst der politischen Macht gestellt und auf allen Ebenen entpolitisiert wurde. Jedoch lag in der abendlichen Zusammenkunft der Zuschauer eine gewisse politische Gefahr. Trotz der vorsichtigen Selbstkontrolle aller Theaterleiter bei der Programmwahl lösten einzelne Theaterstücke wie z.B. Büchners *Danton's Tod* (1963, Madách-Theater, R. Otto Ádám) oder *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats* von Peter Weiss (1966, Nationaltheater, R. Marton<sup>238</sup>) unbeabsichtigte Emotionen im Publikum aus. Bestimmte literarische Texte, hier Dramen mit historischem Sujet, konnten im Theater dem Zuschauer helfen, die Regelmäßigkeiten des ihn umgebenden restriktiven Kontexts bewusst zu machen (Lehmann 2005: 456-469) und das Gefühl der unausgesprochenen

---

<sup>237</sup> *Fridzsider szocialismus*, siehe Fodor (in Nánay, 1998. Tamás Fodor, prominenter Regisseur im Amateurtheater der 1970er, fasste damit die Wohlstandspolitik der Kádár-Epoche zusammen, in dem man mit dem Verbrauch materieller Güter, wie einem Kühlschrank oder einem Neuwagenwerb alle ruhigstellen konnte. Stefan Wolle, Historiker der DDR-Zeit, nannte die gleiche Lebensform der DDR „sozialistisches Biedermeier“ (2011: 230), was mehr über die kulturelle Auffassung der Bevölkerung aussagt, während Fodor die Ziele der Gesellschaft bildhaft wiedergibt.

<sup>238</sup> Der Choreograf der Massenszene war Károly Szigeti, Volkstanzchoreograf in der Amateurszene und Regisseur am 25. Theater. (Siehe Kapitel 2.4.4.2)

Einheit einer zufällig zusammengesetzten, jedoch im Moment der Ausführung das Gleiche denkenden Gemeinschaft erwecken. Die Eigenschaft, unausgesprochene Botschaften zu kommunizieren, wird in der ungarischen Fachliteratur mit dem Begriff Doppelsprache bezeichnet, die das etablierte Theater charakterisieren soll, während die experimentellen Amateurtheater eben mit ihrer direkten Theatersprache sich vom offiziellen Theatermodell distanzieren. (Jákfalvi 2006: 196, Leposa 2008: 206, Czékmány 2008: 289-91.)

Das Verbindende war besonders bei den die 1960er und 1970er bestimmenden Amateurtheatern präsent, die über den abgegrenzten Spielraum hinaus eine dauerhafte, identitätsstiftende Gemeinschaft mit ihren Zuschauern in ihren Theaterkonzepten anstrebten und vor allem dadurch zum Politikum wurden.

Wenn man die Frage beantworten will, warum das Theater weiter im Rampenlicht der Parteiinteressen stand, obwohl anfänglich das Kino, später das Fernsehen ein wesentlich effektiveres Mittel zur Verbreitung der sich kontinuierlich verändernden Parteiideologie war, liefert gerade das gemeinschaftsstiftende Spezifikum des Theaterraums die Antwort.

### **2.3.3 Dekonzentration des Theaterraums (1956-1989)**

Obwohl die stark zentralisierte politische Macht besonders in den ersten Jahren nach dem Aufstand von 1956 weiterhin unmittelbar kräftig ins Theaterschaffen eingriff, brachte die Tauwetterperiode der 1960er doch spürbare Veränderungen ins Theater.

Da die Kulturverantwortlichen auf Komitats- und Stadtebene nach wie vor zentral vom zuständigen Minister ernannt wurden, war die Stärkung der lokalen Partei- und Staatsinstitutionsnetzwerke ein bescheidener Schritt in Richtung weniger zentrierte Kontrolle und Organisation. Diese Funktionen wurden allmählich mit den lokalen Abteilungen, den Komitaten und Städteräten und v.a. deren Kulturverantwortlichen geteilt sowie teilweise an das regional-lokale Parteiorgan umgelagert.

Ein weiteres Zeichen der Dekonzentration der Machtverhältnisse war, dass man die bisher aufgestellte, stark Budapest-zentrierte Organisationsstruktur des Theaterwesens 1956-1958 zum Teil zurückbaute. Der Theaterbund wurde aufgelöst, seine Aufgaben wurden verschiedenen Institutionen zugewiesen: Das Institut für Theater in Budapest erhielt die wissenschaftliche Abteilung, die Interessenvertretung wurde einfach den Gewerkschaften allgemein zugewiesen. Für weitere Funktionen, u.a. die Organisation von Festivals, war nun das Ministerium verantwortlich. Die Auflösung des Bundes war ein Schritt zurück zu einer zentralen Künstlergewerkschaft. (MOL XIX-I-4-eee 5.d. 4. 1961.II.20)

Während noch 1958 sich das Ministerium unmittelbar mit Ernennungen, Abtretungen, Preisen, Ausweisen, Ausreisen, Wohnorten und -möglichkeiten, Gehaltslisten, Tantiemen und Arbeitsplätzen einer Einzelperson befasste bzw. diese überwachte, löste sich die Dominanz der privaten Personalaffären allmählich im ministerialen Registerbuch des Posteingangs auf. Nun wurden Institutionen betreffende Sachlagen registriert, wobei das persönliche Anliegen nie gänzlich aus den Büchern verschwand. (Siehe die Registerbücher des Volksbildungsministeriums, 1958-1975, MOL XIX-I-4-ff.) Die personenbezogene Gehalts- bzw. Gagenliste war ein wichtiges Anliegen des Ministeriums bis Ende der Fünfziger, in der sich eine Hierarchie der Gattungen, ohne je in Worte gefasst zu sein niederschlug: Volkstänzer erhielten etwa ein Achtel der im Sprechtheater üblichen Gagen.<sup>239</sup> Die Liste verschwand mit den Sechzigern, aber die Hierarchie, an deren unterster Stelle der Volkstanz stand, blieb. Sie schlug sich nieder in Proberäumen, in den – in den 1960ern praktisch verschwundene – Ausbildungsmöglichkeiten, in den Aufträgen und im Bekanntheitsgrad der Volkstänzer.

1961 arbeitete man die allgemeinen Prinzipien für die Regelung und die Besoldung der Auftritte außerhalb des eigenen Instituts aus. Die Aufgabe der Bearbeitung der Personalangelegenheiten wurde allgemein den regionalen und lokalen Räten und Parteiorganen zugewiesen. (Siehe 110781/58.10.01 und 110.395/1958 in MOL XIX-I-4-ff [4d.]/3. und MOL XIX-I-4-eee [5d.] / 3. 1961. II.6./2.) Die Veranstalter konnten sich bei der Besoldung an ihrem vom Staat der Stadt oder dem Komitat gesicherten Budget und der Beliebtheit, also dem „Marktwert“ der Künstler orientieren, wobei die Programmierung als Ganzes weiter dem Prinzip der 3T-Kulturpolitik entsprechend erfolgte. Die Entlohnung war damit entpersönlicht und deren Verwaltung konnte an die lokalen Entscheidungsträger delegiert werden.

Der Zuständigkeitsbereich der Peripherie (Räte und lokale Parteiorgane) wuchs damit zwar, aber die Kompetenz des Zentrums darin, was, wo und wie gespielt wird, wurde nicht infrage gestellt. Das Agit.-Prop. Komitee setzte sich ein- oder zweimal pro Jahr zusammen, um die Programmgestaltung zuerst nur in den Budapester, später auch in den Provinztheatern durchzusprechen. Sie griffen tatsächlich in das Programm ein, ließen Autoren, Stücke, ab den

---

<sup>239</sup> 1958 gab es noch eine Gehalts- und Tantiemeliste für die darstellenden Künste, die die höchstmöglichen Gagen festlegte. Diese Liste bestand aus den vier Kategorien A-D aufgestellt. In die Kategorie D gehörte Volkstanz und Volksmusik mit Klavierbegleitung, Chanson oder Akrobatik. Das Kategorisierungsprinzip wurde nicht erhellt, den Kategorien wurden einzelne Personennamen nach Genres sortiert zugeordnet. Die höchsten Gagen, oft das Drei- bis Zehnfache des Durchschnitts, erhielten vor allem Dirigenten und prominente Musiker wie János Ferencsik (3000 Ft), Anni Fischer (3000 Ft); Schauspieler wie Kálmán Latabár (1000Ft ), Lajos Básti (ab 700 Ft) oder Hilda Gobbi (ab 850 Ft) und einzelne Balletttänzer wie Bella Bordy und Imre Eck (800 Ft). Deutlich weniger konnte man mit Volkstanz (László Seregi im Volksarmeeensemble 100-120 Ft) oder Gedichten (100 Ft) verdienen. (MOL IXI-I-4-ff. 4.d. 110781 / 58.10.01 und 110.395/1958; sowie die Anweisung des Kultusministers 116/1958. /M.K.5./ M.M. und das Gesetz 1955. /13.)

1970ern sogar Regiestile sperren. Was an einem Theater nicht erlaubt wurde, ließ man an einem anderen zu.<sup>240</sup> Erst mit 1985 verschwand das Thema Theater aus den Registerbüchern des Komitees. Bis dahin wütete die zensorische Lust, auffallend heftig in den Achtzigern, weiter. (Bogácsi 1991: 161, Ring 2008: 212)

Das politische Zentrum war zu keiner Zeit bereit, auf sein Entscheidungsmonopol zu verzichten. Statt die Entscheidungshierarchie flacher zu gestalten, entschied man für die Lösung, das Theater als wahrgenommenen Raum zu erweitern: die Theaterauffassung, die nunmehr ein stabiles Gebäude, also einen überseh- und eingrenzbaeren Raum bedeutete und kein sich wandelndes Unternehmen, wurde hinsichtlich ihrer geografischen und räumlichen Dimensionen verändert.

### ***2.3.3.1 Horizontale Ausdehnung im geografischen Raum - Provinztheater***

Der Zentrum- und Elitecharakter Budapests war teils ein Vermächtnis der Vorkriegsjahre, wurde aber in der stalinistischen Periode verstärkt. In der Propaganda der 1950er tönte das Wort Provinz kontrovers, es wurde oft mit reaktionärem Bauerntum in Verbindung gebracht und der progressiven städtischen Arbeiterschaft immer wieder gegenübergestellt. Infolge der Aussiedlungsmaßnahmen gegen die städtische, vor allem die Budapester Elite war das Ländliche, wo sich der neue Zwangswohntort der Ausgesiedelten befand, mit Bestrafung konnotiert. Da das Theater Politikum war, wurden die politisch Unerwünschten aus dem Theaterzentrum an die Peripherie des ländlichen Theaters verbannt. Der Gründer der Musikabteilung im Debrecener Stadttheater, Vilmos Rubányi (1905-1972), wurde aus politischen Gründen 1948 aufs Land verbannt. In Miskolc, Szeged und Debrecen arbeitete er als Dirigent, in Szeged vorübergehend als Leiter der Opernabteilung (1954-57). Ab 1958 war er zwar maßgebend für das Opernprogramm in Debrecen verantwortlich, durfte aber bis 1963 nicht zum Leiter der Musiksparte ernannt werden.<sup>241</sup>

Das ländliche Theater litt besonders unter der Zentralisierung, nicht nur weil der Nachschub an Schauspielern hier ja nur mit Mühe gesichert werden konnte, sondern auch weil so größere Spielstätten auf die Mehrsparten verzichten mussten bzw. sie nicht besetzen konnten. Das

---

<sup>240</sup> Die tatsächlichen Verbote wurden selten schriftlich festgehalten, Programmeingriffe hingegen öfter. Die Sitzungsprotokolle des Komitees wurden zuerst von Bogácsi 1991, dann von Ring 2008 aufgearbeitet und mit Interviews ergänzt.

<sup>241</sup> Nach Rubányi übernahm Viktor Vaszy die Direktion in Szeged. Alle Angaben nach Bényei (1976: 215) und MSZML. Bényei schreibt, dass er 1963 ernannt wurde; diverse Lexikoneinträge behaupten, es sei 1961 gewesen. Der Logik der Bestrafung folgend wurden die weniger namhaften Unerwünschten in vielen Fällen nicht einmal in ländlichen Theatern geduldet. In den ministerialen Registerbüchern findet man zahlreiche Ersuche einstiger SchauspielerInnen und des Theaterpersonals bezüglich ihres Wohnortes und – der Wohnsituation. Einzelne Fälle werden bei Korossy (2010) ausführlich geschildert.

brachte eine weitere Einschränkung des Programmangebots mit sich und sicherlich einen qualitativen Verfall der geliebten Musiktheaterstücke, die jedoch wie im Kapitel 1.3 schon gezeigt, nie ganz vom Programm verschwanden. Zsuzsa Korossy berichtet über die zeittypischen Missstände des Theaters in Kecskemét und Debrecen. Beim ersteren Theater zeigt Korossy die politisch bewegte, desaströse Führung auf, die zum Publikumsschwund führte; etwa 85-95% des Publikums sollen organisiert gewesen sein. Beim letzteren wird die negative Kostenspirale des staatlichen Theaters infolge vorgeschriebener Bezirksaufgaben anschaulich dargestellt. (Korossy 2010) Der Fall der ländlichen Theater zeigt daher auch wie Theaterprogrammierung sich als kollektive Bestrafung verschiedener sozialer Gruppen entpuppte.

Die Programmgestaltung wurde zum Balanceakt: Die Aufführungen der Publikumsrenner waren teilweise politisch unkorrekt, die bewilligten Repertoirestücke trafen nicht selten auf ein vernichtendes Desinteresse seitens des Publikums bzw. waren mit den zur Verfügung stehenden Mitteln (Zeit und Geld) nicht anspruchsvoll zu realisieren. Ferenc Taar und József Bényei, 1976 Theaterdirektoren des Theaters in Debrecen mussten beide in ihren epochalen Bilanzen feststellen, dass das Publikum des Debrecener Theaters trotz anerkannter, vom Ministerium gepriesener Inszenierungen weiterhin das unterhaltende Salondrama, die Operette und neuerdings auch Musical Comedies bevorzugte. Aus den Zeilen J. Bényeis kann man herauslesen, dass die Zahl der Abonnenten am Theater dank der betrieblichen Kulturverantwortlichen, sprich: dank des organisierten Publikums zwar stets erfolgreich stieg, aber das Publikum besuchte die politisch korrekten und von der Parteileitung als Pflicht angesetzten Aufführungen v.a. sozialistischen Dramenguts trotz gekauften Abonnements einfach nicht. Die katastrophalen Zuschauerzahlen ließen sich nur teilweise und saisonal durch den obligatorischen Theaterbesuch der Armee (z.B. in Kecskemét) und der örtlichen Betriebe kaschieren.

Nun wurde dem Provinztheater eine neue Funktion mit der Dezentralisierung zugeteilt: Ansätze, die als Gefahr drohten, durch den impliziten Gehalt ihrer Darstellungsweise politisch zu werden, (Lehmann 2005: 456) wurden an der Peripherie geduldet und damit entschärft. Mit der Entscheidung, ländliche Musikbühnen zuerst in Debrecen (1952), später in Szeged (1954) und Pécs (1959) wiederherzustellen, sicherte man zuerst eine qualitative Verbesserung des Theaterprogramms auf dem Lande, da im Prinzip wieder Orchester bzw. Ballett und ausgebildete Sänger engagiert werden konnten. Obwohl Debrecen, Pécs und Szeged als Dreipartnenbühnen in der Fachliteratur registriert waren, gewannen auch kleinere Landesbühnen ihre Musiksparte zurück. Laut des Künstlerporträts der Zeitschrift *Tanz* über István Farkas, Tänzer am Berliner Operntheater in den Sechzigern, funktionierte z.B. das

Kecskeméti Theater als „ein ausgesprochenes Musiktheater, ähnlich wie [...] das Theater Halberstadt ist“,<sup>242</sup> das bis heute über ein Musiktheater mit Ballett verfügt. In Kecskemét soll er „eigentlich alles, was ein Operettensolist zu tun hat“, getanzt haben.<sup>243</sup> Damit wurde im Prinzip das Musiktheater rehabilitiert.<sup>244</sup> (*Der Tanz* No. 6 [1964]: 15)

Dass auch solch kleine Theater eine Musiksparte ausbauen, war trotzdem zweifellos nicht das Ziel. Mit dem geplanten regionalen Provinztheatersystem wurde, bis auf die größeren Städte Szeged, Pécs, Miskolc, Győr, Debrecen, die Auflösung aller anderen Provinzensembles beabsichtigt.<sup>245</sup> Die Theatergebäude in Städten ohne eigenes Ensemble sollte grundsätzlich von diesen großstädtischen Bühnen bespielt werden. Debrecen musste ab etwa 1958 eine sog. „rollende Oper“ unterhalten. Die bereits existierende, aus der Hauptstadt geführten neuen kommunistische Wandertruppen *Déryné* (1951-1975, siehe ‚Dorftheater‘ Kapitel 1.2) und *Gördülő Opera* („Rollende Oper“, 1947-1955) erwiesen sich als äußerst kostspielig und qualitativ sehr bescheiden. (Tallián 2003: 344, 364; Koltay, Majoros 1999: 389-393 und Katona, Szakáts 1975) Sie wurden allmählich bis zu den Siebzigern aufgelöst, ihre Aufgaben hätten die Provinztheater übernehmen sollen. Die Last der Debrecener ‚Rollenden Oper‘ wuchs nach der Auflösung der gleichnamigen Budapester Truppe deutlich: 1961 gaben sie z.B. statt der geplanten 86 Aufführungen derer 95 in der umgebenden Provinz, d.h. jede Woche zwei bis drei! (Bényei 1976: 210)

Das örtliche Schauspiel wollte man in den 1960ern durch die Einführung einer obligatorischen Praxis für Schauspieler in einer ländlichen Spielstätte unmittelbar nach Abschluss der einzigen Budapester Theaterhochschule wiederbeleben. Die obligatorischen Engagements auf dem Lande ermöglichten jungen Theaterschaffenden, in einem

---

<sup>242</sup> Dass das Theater laut Korossy ihr verbliebenes Publikum mit Operetten wiedergewinnen wollte, scheint nachvollziehbar zu sein. Allerdings lässt sich bezweifeln, ob es ein „ausgesprochenes Musiktheater“ war, wie Farkas im Interview (*Der Tanz* ebd.) behauptet. Offiziell war es sicherlich keins.

<sup>243</sup> Farkas' tänzerische Laufbahn ist zeittypisch: Mit 17 Jahren fing er in seiner Heimatstadt Mocsai im dortigen Volkskunstensemble mit dem Volkstanz an, bei seiner Rekrutierung in die Ungarische Volksarmee konnte er zum Zentralen Armee-Ensemble wechseln und wurde „im zentralen Tanzwettbewerb der Armee [...] 1955 erster Sieger“. Erst nach der Militärzeit absolvierte er das ÁBI, danach kamen die Engagements in Kecskemét und erneut in der Volksarmee, bis er schließlich vom Zentralen Bühnennachweis der DDR zum Wohnsitzwechsel in die DDR bewegt wurde. „Und ich habe meinen Entschluß nicht bereut“, sagte er dem Interviewer, was wir ihm angesichts der Führungskrise des Volksarmeeensembles und der besseren Arbeitsbedingungen im Bereich Tanz getrost glauben dürfen. (Alle Angaben nach *Der Tanz* No. 6 [1964]: 14-15., ohne Autorenangabe.)

<sup>244</sup> Das Debrecener Theater litt trotzdem am Personalmangel. Weder das Tanzensemble noch der Chor waren ausreichend besetzt und es gab im Theater kein selbständiges Orchester. (Bényei 1976: 216)

<sup>245</sup> Laut Arbeitsplan der Theaterhauptdirektion (*Színházi Főigazgatóság*, 1.8.1966-31.7.1967 in den Aczél-Dokumenten in MOL XIX-I-4-aaa [67. d. / 154.do.] hätte ein regionales Theater (*Dél-Dunántúli Területi Színház*, [„Regionales Theater des Süd-Danubien-Gebiets“]) aus den Theatern in Pécs und Kaposvár (Südungarn) bis 1.4.1967 in die Wege geleitet werden sollen. Trotz der Fristvorgabe (Saison 1968/1969) entstanden die regionalen Theater nicht.

Repertoiretheater, das ein gewisses stabiles Produktionsumfeld sicherte in einem politisch entschärften Raum mit künstlerischen Experimenten zu beginnen. Nach zehn bis fünfzehn Jahren Verödung waren die Zuschauer auf ein junges Theater nicht vorbereitet; mit einer großen ästhetischen Theaterrevolution, die ein breites Publikum erreichen würde, durfte man hier nicht rechnen. Sowohl das junge Team des Kaposvárer und des Szolnoker Theaters mit den Regisseuren Gábor Zsámbéki bzw. Gábor Székely<sup>246</sup> als auch die erfrischend junge und sich anders bewegende Balletttruppe<sup>247</sup> im Theater Pécs unter der Leitung Imre Ecks zog eher ein junges Publikum aus der Hauptstadt an und löste regelrechte Pilgerfahrten in die Provinz aus, während ihre Produktionen das Missfallen des örtlichen Publikums auslöste bzw. nur einen begrenzten Kreis der örtlichen Intellektuellen anzog. (Molnár Gál 1969 und Dallos 1969: 120-123.)

In den Fällen von Szolnok und Kaposvár handelte es sich um Debütanten, die im Sinne der neuen Regelung auf das Land versetzt wurden und die im Gegensatz zum erstarrten, textorientierten literarischen Sprechtheater mit einer plurimedialen Theatersprache experimentierten. Die Theatersprache jener Zeit war auf das Medium des geschriebenen, gesprochenen, gespielten Texts konzentriert, was die kontrollierende Macht begünstigte, dem der fixierte Text des literarischen Dramas konnte von der Zensur am einfachsten überwacht werden. Aus diesem Grund musste immer eine Textvorlage den Ausgangspunkt für eine Aufführung bilden. Dieser Notstand trug kontroverserweise zur Etablierung des bürgerlichen Bildungstheaters in Ungarn bei. (Für eine detaillierte Auslegung dieses Prozesses siehe Balkányi 2008.)

Die Operetten wichen insofern von diesem prosaischen Bildungstheatermodell ab, als die Aufführung hier überwiegend auf Musik basierte. Die Texteinlagen der Operette bildeten nicht Teil eines literarischen Kanons, sondern waren umso mehr dem politisch-ideologischen Kurs ausgeliefert. (Heltai 2005, 2007) Demnach wäre anzunehmen, dass die Theatersprache der Operette auch anders rezipiert würde. Das war aber nicht der Fall. Diese Gattung

---

<sup>246</sup> Überraschend schnell gelangten Gábor Zsámbéki (1943) und Gábor Székely (1944) an eine führende Position im jeweiligen Theater. 1968 absolvierte Székely die Theaterhochschule, bereits 1971 war er leitender Regisseur im Szolnoker Theater. Zsámbéki wurde 1975 Theaterdirektor in Kaposvár. Dieser Art Karrieren sind heute unvorstellbar.

<sup>247</sup> 1959 bekam die Abschlussklasse des ÁBIs („Ballettakademie“) noch vor ihrem Abitur einen Vertrag in Pécs. Damit wurde auch das Ballettleben etwas weniger auf Budapest fokussiert, dank Ecks Ausnahmetalent. Siehe Mutatókönyv, XIX-I-4-ff/ 48304 jelzet. Zwanzig Jahre später engagierte das neueröffnete Nationaltheater in Győr eine Abschlussklasse nun unter der Führung Iván Markós, der fünf Jahre lang als Béjarts Tänzer und Solist hatte arbeiten dürfen. Nun wiederholte sich die Tanzgeschichte, und das Győrer Ballett wurde zum Aushängeschild Ungarns. Zwar hatte Markó erstaunliche Energien freigesetzt, die intensive Ensemble-Arbeit zerbrach mit der politischen Wende um 1990. Markó verließ das Ensemble und das Land und konnte nie die Erwartungen erfüllen, der neue Eck des freien Ungarns zu werden..



bevorzugte die gleiche mitwissende Zuschauerhaltung wie das Texttheater; die Melodien, dem literarischen Text ähnlich, wurden durch die Notation kanonisiert und waren wegen der Zuschauererwartungen zwar variier-, aber nicht veränderbar. Sie trainierte den Zuschauer für das Theater mithilfe eines harmlosen Plots und einer durch gefühlsbetonte melodische Sing- und Tanzeinlagen aufgelockerten, insgesamt mühelos zu rezipierenden Aufführung. In deren Zentrum stand die Unterhaltung der Zuschauer, die mit klaren Erwartungen auch in Bezug auf die Inszenierung ins Theater kamen. Die Theatersprache wurde diesem Zweck untergeordnet: Situationskomik und Sprachwitz wechselten sich mit Sing- und Tanzszenen ab. Musik und Tanz untermalten zwar die meist romantisch-melancholischen Gefühle der Hauptfiguren, trugen aber nicht zur plurimedialen Versinnlichung des Ganzen bei. Da der Plot meistens eine recht einfältige Struktur hatte, konnte die Operette nur mithilfe der melodischen Kanonisierung und einzelner großer Bühnenpersönlichkeiten erfolgreich bleiben. Die Aufführungen basierten hauptsächlich auf der persönlichen Ausstrahlung dieser Stars, das Restliche blieb letztlich bedeutungslos. Insofern boten Operetten keine richtige Alternative zum literarisierten Bildungstheater, da weder die Theatersprache noch die Rezeption andere Techniken beanspruchten.

Der konventionelle pathetisch-deklamierende Schauspielstil des ungarischen Theaters, der vor allem auf große Künstlerpersönlichkeiten und auf ein konventionell begrenztes Bewegungsmaterial (z.B. fotografische Pose) beruhte, erleichterte sowohl das konzentrierte Singen als auch die Deklamation und die Aufnahme des zitierten Textes im Publikum. Dieser Stil wurde im Zwang der obligatorischen Stanislawski-Methode saniert: Die Deklamation wurde um psychologisch-realistische Spieltechniken erweitert; die patriotische Pathetik war nach den Oktoberereignissen sowieso unwiderruflich unerwünscht. Das realistisch geprägte Bühnenbild, die posierende Bewegung und die Ausklammerung restlicher Bühnenmittel wurden zugunsten der einzigen, kanonisierten Interpretation des literarischen Werkes zurückgestellt und ließen wenig Freiraum für eine vielfältige Auslegung.<sup>248</sup>

Der Erfolg eines Stückes hing nämlich im Musik- wie im Sprechtheater weiterhin von der Ausstrahlung der Schauspieler ab. Nach und nach gewann der Regisseur zwar an Bedeutung, das Hindernis auf dem Weg des Regietheaters blieb, dass die Regisseure mit dem literarischen Werk oberflächlich auseinandersetzten, da dessen präzise Deutung nicht unabdingbare

---

<sup>248</sup> Die visuelle Armut des ungarischen Theaters fiel erst auf bei den im Kurs der Ausgleichspolitik zugelassenen Gastauftritten der Royal Shakespeare Company in Budapest. Nach dem Gastspiel Peter Brooks mit *König Lear* inszenierte László Vámos 1964 seinen *Hamlet* um. Eine kritische Auseinandersetzung damit findet man bei Mihályi (1976: 152-153). Über die Brook-Rezeption in Ungarn vergleiche Lengyel (2008: 23, 135).

Voraussetzung des Theatermachens in Ungarn war. Der literarische Ausgangstext wurde auf seine Handlung reduziert.

Das konventionelle Theater reduzierte die Wahrnehmung auf das Ohr, disziplinierte den Körper und die Reaktionen des Zuschauers, der sein Gefallen an einer besonders geglückte Aufführung im gesitteten eiserenen Beifall äußerte, und sein Klatschen rhythmisch an den Nachbarn, an die Gemeinschaft des Publikums anpasste. Der einzelne Zuschauer löste sich in der uniformierten Bewegung vollständig auf, während man auf Zurufen und individuelle Gefühlsausbrüche verzichtete und sich auf den gemeinsamen Rhythmus aller Zuschauenden konzentrierte. Diese Verhaltensweise war aber nicht nur in den Theaterräumen präsent, sondern in allen anderen öffentlichen, politischen performativen Akten der Zeit von den Massenveranstaltungen der Partei über öffentliche Reden und Auftritte der politischen Machthaber bis zu Besuchen der Genossen aus den Brüderländern.

Im Theater schuf das synchronisierte Beifallklatschen ein Zusammengehörigkeitsgefühl und schweißte Zuschauer untereinander und mit den Darstellern im freudigen Erfolg zusammen. Das war ein kommunales, und insgesamt ein eher bequemes Theater.

Gábor Zsámbéki im Kaposvárer Theater und Gábor Székely im Szolnoker Theater versuchten die Textlichkeit des politisch unterstützen bürgerlichen Bildungstheaters um bedeutungserzeugende visuelle Mittel zu bereichern. Ihr Theaterstil brachte eine gründliche Auslegung der literarischen Vorlage mit sich, was keine Tradition auf der ungarischen Bühne war. Da diese jungen Regisseure<sup>249</sup> meistens mit Debütanten arbeiteten, konnten sie auch weniger auf große Schauspielpersönlichkeiten bauen wie es im ungarischen Theater üblich war. Stattdessen verließen sie sich auf die kollektive Schaffungs- und Aufführungsarbeit des Ensembles der gleichen Generation. Diese der Welt Fragen stellende Attitüde der Theatermacher forderte auch mehr Zuschaueraktivität, und so entstand hier doch ein Theater mit einer neuen gesellschaftlichen Funktion, wovon auch die Konflikte dieser Theatermacher und der Machthaber zeugen. Jedoch stellten diese Theater neuen Typs weder den literarischen Text als Ausgangspunkt noch den obligatorischen, realistisch-psychologisierenden Stanislawski-Schauspielstil infrage, weshalb wir in diesen Theatern nicht von einer radikalen Erneuerung der Aufführungskonventionen auch sprechen können.

Im Gegensatz zum Sprechtheater betritt Imre Eck in den 1960ern eine wahre *terra incognita*. Eck rettete das ungarische Ballett aus der Falle des puren Divertissements bzw. der Theatereinlage. Ohne Zugang zu zeitgenössischen Entwicklungen im Westen griff er bei

---

<sup>249</sup> Da sowohl ihre Person als auch ihr Stil jung bzw. neu waren, bezieht sich der Kritiker Gábor Mihályi auf ihre Theatersprache als „junges Theater“. Siehe Mihályi (1976).

seinen Erneuerungsversuchen auf den Expressionismus zurück. Im Falle seines Balletts standen die Expressivität des Körpers und nicht die Ästhetik der Bewegung im Zentrum. Er brach mit den klassischen Ballettposen, betonte die Ausdruckskraft der Gestik und der Proxemie, ergänzte das Tanzvokabular um alltägliche Bewegungen. Er trennte sich von der Narration im Ballett und verzichtete damit auf rein textliche Strukturen. (Fuchs 2000; Dallos 1969: 31-39, Dienes 1989: 165-218)

Ecks Ballett war in der gegebenen Theaterlandschaft eine Möglichkeit für eine völlig andere Theatersprache, die nebst den audiovisuellen Zeichen vor allem die Vermittlungskraft des Körpers sowie die taktile und räumliche Wahrnehmung des Zuschauers in Anspruch nahm. Sein Konzept zog ein neues Publikum an, das nicht als konventionell ballettoman eingestuft werden konnte, weil es nicht ausschließlich an Tanz, sondern auch an der bisweilen unbekannteren Ausdrucksmöglichkeiten von Ecks Tanztheaters interessiert war. Ecks neue Sprache zwang das hauptstädtische Publikum nach Pécs zu pilgern, da es im Zentrum nichts dergleichen gab. (Dallos 1969: 113-116) Gerade zu dieser Zeit mündete die Nachahmung sowjetischer Tanzvorbilder nach der erfolgreichen und rapiden technischen Erneuerung des klassischen Balletts in Ungarn in choreografische Flauten. Die Rettung kam zuerst aus dem Volksemble NÉTE mit László Seregis *Spartacus*-Choreografie. Als György Lőrincz die Leitung des Staatsballetts in der Oper übernahm (1961-1977), wurde es allmählich zurück an die Grenze westlicher und östlicher Balletttradition geführt. Erst Lőrincz gelang es in den Siebzigern, das Opernballett Budapests als international anerkanntes Ensemble mit einem dem Zeitgeist entsprechenden technisch anspruchsvollen Repertoire zu etablieren. (Körtvélyes in Dienes 1989: 65-164, Koegler 1977: 122-123, 133-135)

Das Ensemble in Pécs konnte sich einigermaßen gut in der gegebenen Theaterstruktur emanzipieren. Es musste zwar noch immer die Opern- und Operettenaufführungen bedienen, hatte aber die Möglichkeit, selbständige Tanzproduktionen zu präsentieren. Das war ein entscheidender Schritt, der wohl nur an der Peripherie des Theatersystems möglich war. Das Ensemble war tatsächlich sowohl geografisch als auch künstlerisch am Rand. Eine Verbindung zwischen der Theatersprache dieses Tanztheaters und der des traditionellen Sprechtheaters war daher eindeutig ausgeschlossen, da Tanz damals weder strukturell wie im Kapitel 1.3 gezeigt, noch im künstlerischen Diskurs als Theaterkunst wahrgenommen wurde. Solche Alternativen an der Peripherie des Landes waren offiziell immer an ein Theaterinstitut gebunden, jedoch wurden die Mitwirkenden und nicht das Theaterhaus Träger einer neuen Theatersprache, ganz im Gegensatz zum gängigen hausabhängigen Theaterbegriff. Das Haus konnte längerfristig nicht mit dem neuen Stil identifiziert werden, weil sowohl das Publikum

am Ort als auch oft alteingesessene Ensemblemitglieder selbst die neue Sprache nur sporadisch aufnahmen und weiterhin ein konventionelles Unterhaltungstheater wollten, das in Ungarn als bürgerliche Theatertradition verstanden wurde.

### 2.3.3.2 Vertikale Ausdifferenzierung – Studiotheater

Eine weitere räumliche Veränderung in der Theaterstruktur kam in Ungarn mit der allmählichen Einrichtung sogenannter Studiobühnen und Kellertheater, die zwar ab 1955 zugelassen waren (Nagy 2004), doch infolge der Revolution nur mit äußerster Vorsicht allmählich eröffnet wurden.<sup>250</sup>

Die Studios waren immer an ein sog. offizielles Repertoiretheater geknüpft. Sie boten nebst konventionellen Kleinformaten der auf der Großbühne unvorstellbaren Dramenliteratur einen Platz. Sie waren kleinere Spielstätten, wo man zwar noch immer die Trennung der Bühne und des Zuschauerraums anstrebte, aber durch die engen Räumlichkeiten doch ein intimeres, intensiveres Verhältnis zwischen Spielenden und Zuschauern erzeugte. Da sie allerdings unter Aufsicht des Trägerinstituts standen, huldigten sie auch den Erwartungen und dem offiziellen Theaterstil, der eine zensurierte literarische Vorlage im üblichen, realistischen Stanislawsky-Stil im neuen intimen Theaterraum darstellte.<sup>251</sup>

Nach Vogls Bemerkung stand Aczél höchstpersönlich der Verbreitung der Studioarbeit im Wege, da er dadurch „nicht nur das Aufkommen neuer Stilmöglichkeiten unterbinden“ wollte, sondern befürchtete, dass „durch diese Theater verbotene Stücke (wie die des absurden Theaters oder andere westliche oder ungarische Werke, die bereits gedruckt vorlagen, jedoch nicht aufgeführt werden durften) gleichsam über die Hintertreppe hätten eingeschmuggelt werden können“. (Vogl 1966: 117.) Wahrscheinlich stimmt Vogls Argumentation. Die allmähliche Zulassung solcher Studiotheater innerhalb des Theaternetzes spricht dafür, dass man dadurch die Ausdifferenzierung des Theatersystems und damit die des Publikums weiterhin unter starker staatlicher Kontrolle halten wollte. Nicht auszuschließen ist, dass das Schicksal der Studios von den innenparteilichen Machtverhältnissen abhing und dass auch praktische Überlegungen ausschlaggebend waren, nämlich wie man auf dem Lande mit ihnen das Nachwuchsproblem lösen könnte, was die einzige Hochschule nicht zufriedenstellend geschafft hatte. Einen Beweis konnte ich in den Aczél-Dokumenten allerdings für meine Annahme nicht finden.

---

<sup>250</sup> Das Debrecener Kammertheater wurde bereits 1955 eröffnet, aber es wich im Grunde genommen nicht vom Theaterprogramm des etablierten Theaterhauses ab.

<sup>251</sup> Zum ersten Studioereignis nach den Oktoberereignissen 1956 kam es in der Hauptstadt 1965 mit dem Thalia-Studio, das sogleich Becketts *Warten auf Godot* (1965) aufführen durfte.

Zusammenfassend:

Die Kádár-Diktatur gab ihre Machtposition in der Verteilung der notwendigen Produktionsmittel und in der Bestimmung kultureller Codes nicht auf. Sie schuf eine komplexe Struktur für die politische Kontrolle auf allen Feldern. Diese war durch die jeweilige Institutionsstruktur vollziehbar. Die unsichtbare Hand der Zensur griff bis ins Detail ins Theatersystem ein. Sie hinderte künstlerische Karrieren, korrumpierte Personen und lieferte die einzelne Person der Politik aus. In der inoffiziellen Struktur der Zensur konnten sich Machtzentren längerfristig dank der Beständigkeit des Kádár-Regimes entfalten. Solch eine Machtkonzentration wie die um György Aczél dominierte das Theaterfeld bis zur Mitte der Achtziger.

Infolge des Konsolidierungsprozesses ließ die Kulturpolitik vereinzelt, zeitlich über Jahrzehnte, und geografisch auf die Peripherie verteilt andere Theatersprachen zu. Der allgemeine Zugang wurde durch die räumliche und zeitliche Verschiebung erschwert. Diese Alternativen blieben daher nicht auch im kulturellen Sinne eine Randerscheinung. Während in den Sechzigern im westlichen Ausland der Wunsch nach einem anderen Theater nicht nur neue Theatersprachen, sondern auch eine strukturelle Ausdifferenzierung einleitete, war der Wirkungsgrad sowie der Konsum des Neuen in Ungarn dank der geografischen Dezentralisierung beschränkt; das ländliche Theatergebäude selbst bildete die Grenze.

## 2.4 Volkstanz im Theaterfeld: Parallelstruktur

### 2.4.1 Parallelstruktur – eine dritte Dimension?

In der Amateurszene der Epoche (etwa 1956-1989) ließen sich die einzelnen Gattungen nicht trennen. Das politische Feld regelte die Amateurszene allgemein, ungeachtet der Gattungen. Einerseits sicherte die Szene generell die Erfüllung der politischen Zielsetzung des ‚Learning by Doing‘-s, d.h. die Selbsttätigkeit der Massen; andererseits spielte sie als geduldetes Grenzgebiet im Konsolidierungsprozess eine wichtige Rolle. Zudem äußert sich das gegenseitige Interesse der verschiedenen Gattungen und Stile (Sprech- und Tanztheater, Pantomime und Musikstile) in den verschiedenen Dokumenten der Amateure.

#### 2.4.1.1 Die Regulierung der Amateurszene

Theater bedeutet immer eine Gemeinschaft von Spielenden und Zuschauenden in einem speziellen Raum. (Beckerman 1979: 7-8, Fischer-Lichte 1983: 12, Kotte 2005: 124) Theater ist daher ein Versammlungsort verschiedener Menschen und enthält ein gemeinschaftsbildendes Potenzial. Dieses Potenzial war im realexistierenden Sozialismus jedoch unerwünscht, da eine öffentliche Versammlung von Menschen jederzeit zum Politikum zu werden drohte. Sie bedeutete nach dem 1956er Aufstand für die Machthaber die größte Gefahr und musste deshalb mit allen Mitteln verhindert werden.

Innerhalb des Theaters, nun vor allem als an ein Theatergebäude gebundene Institution interpretiert, sorgten die bürgerlichen Konventionen des Bildungstheaters für überschaubare Ordnung. Im Bereich der Amateurtheater hatte die disziplinierende Kraft der Konventionen keine große Wirkung mehr. Der Schauplatz selber untergrub deren Autorität. Die Amateurgruppen traten meist unter ungewöhnlichen Bedingungen auf, auf provisorisch aufgestellten Freilichtbühnen, in Schul- und Betriebshallen, in Universitätsklubs, in Keller. Die Straße war die wichtigste Bühne der politischen Repräsentation der Partei und des Aufmarsches der Menschenmassen, die eine provisorische Choreografie des Schrittes, in der eine gewisse Rhythmik und praktische Reihenfolge die Bewegung der Reihen koordinierten. Die architektonisch bestimmende Einbahnstraße schränkte den Bodenweg auf eine Linie ein. Die Kontrolle über den Massenkörper war dadurch vereinfacht. Die stille und konzentrierte Reglosigkeit wie beim Theaterabend war nicht möglich. Ein Acker, ein Betrieb oder ein Klub als Umgebung für die Bühne des Amateurtheaters unterstützten die Zuschauer in der gezügelten Rezeption wohl kaum.

Die Laintätigkeit war in den Augen der Machthaber immer noch wichtig als Teil der Bildung, der Lebensstandard- und Ausgleichspolitik, gleichzeitig war sie aber wegen ihres Massenpotenzials gefährlich. Eine für die Zukunft strategische Entscheidung war die Zügelung

dieser Sphäre. Nach der rapiden Entfaltung der Laientätigkeit in den 1950ern musste sie in wenige transparente und geregelte Organisationen eingeteilt werden. Solchen kulturellen Bewegungen wie die *Fényes szelek* („Leuchtende Winde“) der unmittelbaren Nachkriegszeit wurde früh die Schuld für die Oktoberunruhen zugeschrieben. Aus dem Grund war die Auflösung und Entpolitisierung dieses Bereichs, besonders die der Jugendorganisationen, langfristig eine Kernfrage. Die neuen Kinder- und Jugendverbände (*Magyar Kommunista Ifjúsági Szövetség*, KISZ, Ungarischer Kommunistischer Jugendverband; *Magyar Úttörők Szövetsége*, MÚSZ, „Verband der Ungarischen Pioniere“), die Volksfront (*Hazafias Népfront*, „Patriotische Volksfront“) sowie die Gewerkschaften hatten nun ausschließlich bildungspolitische Aufgaben. Ein anderer Schnittpunkt mit der Politik war unvorstellbar.<sup>252</sup> Ein kulturelles Ereignis durfte in keinerlei Hinsicht mehr als politischer Akt gelten.

Rechtlich wurde die Laientätigkeit an die neu gegründeten Organisationen gebunden. Der Vorstand des Nationalrates der Gewerkschaften (*Szakszervezetek Országos Tanácsa*, SZOT) erhob die Laien betreffende Regelung bereits zwei Jahre nach dem Oktoberaufstand, im November 1958. Die Betriebssatzung wurde als Direktive genehmigt. Die Gewerkschaften regelten die Gründung, den Betrieb, das innere Leben („belső élete“) und setzten die Ziele sowie die Hierarchie der Positionen und Aufgabenfelder von der künstlerischen Leitung bis zum Gerätewart fest. Ein bürokratischer Apparat inner- und außerhalb der Laiengruppe war unerlässlich; so sollte jede Laiengruppe eine drei bis fünf Mitglieder zählende Leitung haben: einen Sekretär, einen Koordinator (im Prinzip stellvertretender Sekretär), je einen Geräte- und Kassenwart, Bildungs- und Klubbeauftragten sowie den künstlerischen Leiter. In diesem Sinne bildete sie die Struktur des professionellen Theaters ab. (*A kulturális munkára vonatkozó jogszabályok*, [Rechtsvorschriften betreffend der Kulturarbeit] 1967: 283-287.)

Die Direktive der Gewerkschaften regelte auch das Disziplinarverfahren innerhalb der Gruppe: für Affären sollte ein Disziplinarkomitee zuständig sein. Sowohl die Regeln als auch der Verstoß gegen diese waren nicht innerhalb einer Gruppe, sondern außerhalb von ihr positioniert. Die Aufbaudirektive setzte immerhin eine innere und eine äußere Kontrolle über die Gruppe fest: die innere bildete die Gruppenleitung, die äußere der Betrieb sowie die verschiedenen Etagen des Trägerinstituts, d.h. in dieser Regelung die Gewerkschaft, schließlich die örtlichen Räte und Parteiorgane. Während aber das Theater selbst eine

---

<sup>252</sup> Dass das Politisieren in diesen Jugendverbänden nicht nur unerwünscht, sondern verboten war, beweisen die Beat- und Punk-Prozesse Anfang der 1970er und 1980er. Vor allem den Punks wurde vorgeworfen, öffentlich die Sowjetunion und das Regime durch Verbrennen der *Iswestija* und ähnliche Aktionen zu kritisieren. Während 1971 den Avantgarden das Dissidieren empfohlen wurde, endeten die Punkprozesse 1983 mit mehrjähriger Haft für die angeklagten Jugendlichen. Siehe Sebök (2002: 131-138, 301-321)

kontrollierbare Entität bildete, musste die Laiengruppe wahrscheinlich wegen der starken Fluktuation der Mitglieder und Leiter an eine andere Institution gekoppelt werden.

Die ausführliche Bestimmung des Aufbaus von außen bedeutete, dass die Laien fertige Strukturen bekamen und selber wenig bei der Gestaltung dieses Aufbaus mitzureden hatten. Damit grenzte man die Verbreitung demokratischer Arbeitsweisen ein, da die Hierarchie auch die Funktionen der einzelnen Posten festschrieb.

Da man sich immer noch im Laienbereich bewegte, hatte man etwas mehr Spielraum. Der ideologische Wert solcher Gruppen bestand im *Learning by Doing*, seine politische Bedeutung in der Überwachung und Beeinflussung der Freizeit. Der Produktion wurde geringe künstlerische Wirkung zugesprochen, die laut György Aczél offiziell die Kultur ausmachte. Man konnte die oben genannten Posten als Titel ohne Verantwortung verteilen, sie etwa der Dachorganisation nach außen kommunizieren, während man sich innerhalb der Gruppe nicht hierarchisch organisierte. Die Demokratie endete jedoch sogleich, wenn die Gruppe zu politisieren begann. Was als Politikum galt, war wiederum die Entscheidung des umgebenden Machtfeldes, d.h. der Trägerinstitution, der örtlichen Partei, des Rates – und nicht der Gruppe.

Dem Oktoberaufstand folgten Jahre der Stille. Das bisher unbegrenzte Angebot an Theater- bzw. Kulturveranstaltungen musste neu überdacht werden. Ein unausgesprochenes Versammlungsverbot setzte den so charakteristischen jährlichen Kulturwettbewerben der Fünfziger ein Ende.

Die Parole ‚Zugang zur Kultur für die breiten Massen‘ genoss trotzdem weiterhin Priorität in der Kulturpolitik. Trotz aller restriktiven Methoden müssen wir dieser kommunistischen Diktatur eine gewisse soziale Sensibilität einräumen, da gerade sie u.a. die für jedermann erschwinglichen Preise der Kulturgüter ermöglichte. Dass die soziale Komponente auch in der Argumentation der orthodoxen Kommunisten eine wichtige Rolle spielte, haben wir bereits beim NWM gezeigt. Unerschütterlich war außerdem der ideologische Hintergrund der Laintätigkeit: Die Idee des sich selbst kontinuierlich bildenden Arbeiters blieb das Ziel. Trotz der verzwickten politischen Kämpfe erkannten doch viele, dass ohne gut geschulte Arbeitskräfte ein Anknüpfen an den Kapitalismus bzw. dessen Übertreffen unmöglich wäre. (Kalmár 2004 und Koncz 2004) Erwünscht war also die Selbstkultivierung, allerdings nur bis zu einer gewissen Grenze, nämlich solange der Arbeiter den geplanten Wünschen der Bildungspolitik entgegenkam, sie aber nicht kreativ überschritt.

Die bereits geschaffenen institutionellen Rahmen ermöglichten die Überwachung der Freizeit durch gewünschte Bildungsinhalte und von oben aufgestellte Strukturen, die gleichzeitig die Entstehung solcher Gemeinschaften verhindern sollten, die potenziell zur erneuten



gefährlichen Konzentration der Intellektuellen und Kulturschaffenden führen könnten wie das 1956 u.a. der Fall mit dem *Petőfi-Kör*, dem Zirkel der Literaten, war. Aus diesem Grund wurden bald nach dem Aufstand ab 1957 nebst Jugendorganisationen viele neu eingerichtete Institutionen der Laien, u.a. Teile des Volksbildungsinstituts, und dort zuerst dessen Tanzabteilung aufgelöst, die Künstlerverbände wurden reorganisiert. Die kulturpolitische Leitung entschied sich gegen kleinere kosteneffiziente Arbeitsgemeinschaften in der Filmbranche. Das könnte für die Zulassung der Einjahresverträgen im Theater einer der Gründe sein, die eine Fluktuation ermöglichten.<sup>253</sup> Solche Eingriffe, die im Grunde genommen dezentralisierend wirkten, da sie eine Bündelung intellektueller Kräfte verhinderten, waren nützliche Instrumente, die Leitfunktion der Intellektuellen in den Hintergrund zu drängen, wenn man sie kurzfristig nicht vernichten konnte.

Eine weitere, bis heute prägende Entscheidung war die strikte Trennung der professionellen und der amateurlünstlerischen Tätigkeit, in einer Form, die zwar einen Konkurrenzkampf zwischen den beiden auslöste, aber durch die strenge Regelung gleich eine feste Hierarchie legitimierte und die Überlegenheit der Profis für Jahrzehnte im öffentlichen Diskurs zementierte. Die gesetzliche Regelung von 1958 (*1958 B műsoros előadások szabályozása*, [1958 B Regelung der Programmaufführungen]) verbot nämlich einer privaten Person die Veranstaltung von öffentlichen Programmabenden, Konzerten oder Tanzgelegenheiten. Jede solche Veranstaltung musste ein Institut – ein staatliches Organ, ein staatliches Unternehmen, die Polizei oder die Armee, einen Massenverband oder eine Kooperative – als Veranstalter haben und sowohl beim örtlichen Rat als auch bei der Polizei bewilligt werden. (1958 B/1. §: [1], 2. § [1]) Die Person, die gegen diese Regelung verstoß, einen Kulturabend nicht bewilligt oder eine künstlerische Tätigkeit ohne Zulassung professionell ausübte, konnte mit bis zu einem Jahr Haft bestraft werden. Ebenfalls machte sich die Person strafbar, die eine Laiengruppe oder deren Mitglied für eine Gage auftreten ließ. (6. § [1] und 7. § [b])

Während im Theater die Theaterleitung in enger Zusammenarbeit mit den örtlichen und höheren Partei- und Staatsorganen für die richtigen Inhalte sorgte, überwachten „die Polizei und das Innenministerium Hand in Hand“ mit den örtlichen Bildungsbeauftragten die öffentlichen Kulturereignisse der Laien. Der Programmplan einer Kulturgruppe sollte in einer „vereinfachten“ Prozedur auf dem Lande beim Vollstreckungsamt, in Budapest bei der Volksbildungsabteilung des örtlichen (Bezirks-) Rates acht Tage vor der Veranstaltung eingereicht werden und wurde einmal von der Kulturdirektion genehmigt, vom

---

<sup>253</sup> Über die Umstrukturierung in der Filmproduktion siehe ausführlich Varga (2008: 44-57); über die Tanzabteilung Kozáks Interview mit Széll (1996); über das Theater Vogl (1966: 92-95, 111-123).

Innenministerium durch die Polizei bewilligt oder verboten. Wenn die Gruppe die Aufführung eines „abendfüllenden Bühnenwerks“ (*egész estét betöltő színpadi mű*) plante, musste sie diese allerdings noch vor dem Beginn der Probezeit bei den oben aufgelisteten Behörden genehmigen lassen. (Siehe Regelung 1958 B/1 ) Die Brisanz der Sache war: Alle Formulare mussten beim Amt für Urheberrechte, das die Kulturproduzenten ursprünglich schützen und unterstützen sollte, angefordert werden. Die zweigleisige Funktion einer solchen Behörde ist aber zugleich typisch für jene Zeit. Urheberrechte als solche waren im real existierenden Sozialismus ohnehin an die Produktionsstätte und nie an den Produzenten selbst gebunden.

Wenn der Veranstalter ein staatliches Unternehmen oder offizielles Organ bzw. das Staatliche Volksemble war oder wenn das Ereignis als Teil des Gesellschaftstanzes interpretierbar war, oder nur zur Radio oder Plattenspielmusik getanzt wurde, war die Bewilligung nicht zwingend. Sobald man eine Hochzeit, eine Geburt oder einen Geburts- sowie Todestag außerhalb der eigenen vier Wände feiern wollte bzw. irgendein Ensemble dort engagiert werden sollte, wurde die Inszenierung dieser privaten Angelegenheiten von Behörden geregelt: Allein die Bildungsabteilung des lokalen Rates war befugt „den Chor, das Orchester etc.“ auszusuchen, obwohl die private Person alle Kosten trug. D.h., in dem Moment, wenn ein Ereignis aus dem amtlich gesicherten oder häuslich geschlossenen Bereich ins Halböffentliche der Dienstleistungen überzutreten drohte, griffen die Kontrollmächte gleich ein. (Vergleiche die Anweisung 1/1959. [M. K. 1.] MM sowie die Anordnungen 13/1955. und 3/1974. [XII. 14.] KM.)

Diese kulturell unüberbrückbare Barriere zwischen Profis und Amateuren behinderte den freien Fluss des Gedankenaustausches und reduzierte die Zahl der Auftritte der Amateure automatisch wegen der Zulassungsprozedur. Die Überlegenheit des Parteiwillens im Entscheidungsprozess darüber, wo was wie gezeigt wird, verhinderte weiterhin, dass neue Ideen aus der Peripherie, die diese Barriere passieren sollten, bei den Profis auf fruchtbaren Boden fielen.

Die mit Gesetzeskraft gesicherte parallele Struktur ermöglichte außerdem die optimale Umsetzung der 3T-Kulturpolitik (Unterstützen, Dulden, Verbieten). Das offizielle Theater bot Raum für das zu Unterstützende, und in der Laienbewegung konnten geduldete, aber nicht unterstützte Inhalte frühzeitig entschärft werden, da sie innerhalb einer überblickbaren Umgebung unter Ausschluss der breiteren Öffentlichkeit kommuniziert werden durften. Durch die Kontrolle der Amateurtätigkeit war gesichert, dass ungewollte Inhalte keine Öffentlichkeit fanden. Auf der anderen Seite trug diese Ausdifferenzierung zur Verschärfung des Konkurrenzkampfes zwischen Amateuren und Profis zu, da sämtliche aus den Studententheatern erwachsende, sich politisierende Amateurtheater durch ihr geduldetes

Angebot an der unmittelbaren politischen und künstlerischen Diskussion dem offiziellen Theater besonders das junge Publikum entzog. (Czékmány 2008: 288.)

Die Laienbewegung wurde durch die oben aufgezeichnete Regelung ins neue institutionelle Netz des Staates gezwungen. Dieses Netzwerk verfügte über eine kontrollierbare Infrastruktur und sicherte eine solide, stabile Förderung. Durch die Infrastruktur war der mögliche Bewegungsraum des Amateurtheaters eindeutig umrissen. Der Amateurbereich blieb übersichtlich und konnte nun als Pufferzone für die geballte kreative Energie funktionieren. Die Grenzlinien dieses Bereiches waren insofern flexibel, als sie je nach politischem Kurs deutlicher und enger bzw. undeutlicher und breiter gezogen werden konnten, jedoch definitiv unflexibel, was den Übertritt in den Profibereich bzw. die Befruchtung der künstlerischen Ideen des letzteren betraf.

Die eingeleitete Regulierung führte zur Beseitigung des ausschließlich quantitativen Maßstabs der Laintätigkeit. Der quantitative Zwang – je mehr Gruppen, desto stärker unser Amateurbereich – wurde aus Vorsicht und Angst gegenüber jeder Willenskonzentration, die eine für längere Zeit zusammenarbeitende Gemeinschaft automatisch generierte, verworfen. Deshalb waren kleinere, mithilfe eines unmittelbaren persönlichen Eingriffs steuerbare Einheiten erwünscht.

#### ***2.4.1.2 Überblick über die Amateurszene (1958-1989)***

In den Sechzigern ordnete sich die Amateurszene neu. Ab 1958, als das Amateurtheater in der Funktion eindeutig vom professionellen Theater getrennt wurde und auf die Bildungsaufgabe reduziert wurde, verloren die Betriebs- und Genossenschaftsgruppen in der Laienszene an Bedeutung und ihre Zahl ging automatisch zurück. Die Milderung des kulturpolitischen Drucks in den Betrieben führte ebenfalls zum raschen Publikumsschwund und damit zum zahlenmäßigen Rückgang.

Diese Veränderung war vor allem im Zentrum spürbar: In Budapest verdrängten neue Klubs sowie Universitäts- und Literaturbühnen der Kulturhäuser die Betriebslaien vollständig aus der öffentlichen Wahrnehmung; in den Provinzstädten Debrecen, Szeged, Pécs, Győr übernahmen die Gewerkschafts- und staatlichen Kulturhäuser bzw. KISZÖV und MESZÖV (Produktionsgenossenschaften) ihre Funktion, bis auf Tatabánya, das seine Minenarbeiterbühne mit ausgeglichener Qualität aufrechterhalten konnte. (Siehe die Liste der Qualifikationswettbewerbe in Debreczeni 1982: 169-184.)

**Tabelle 8** Zahl der Amateurgruppen zwischen 1946 und 1961 (*Népművelés* No. 3. [1963]: 27-28)

	1946	1952	1958	1961
Theatergruppen	Keine Information	7'958	Keine Information	4'985
Theatergruppen in Betrieben	36	4'210	Keine Information	Keine Information
Literaturbühnen	Keine Information	Keine Information	10	200
Tanzgruppen	Keine Information	5'685	Keine Information	2'624

Bis zum Anfang der 1960er legte sich das künstlich generierte Interesse an Theater. Die Nachfrage ließ sich mühelos mit dem professionellen Theaterangebot decken – bis auf Gebiete, wo es kein Theater gab. Hier sollten die Laien die Funktion des professionellen Theaters erfüllen; sie sattelten auf Operetten und Volkstheaterstücke um, die sie aber auf den maßgebenden qualifizierenden Festivals nicht zeigen durften. Sie waren gezwungen, parallel Pflichtproduktionen zu zeigen, die in gähnender Interessenlosigkeit mündeten und Dévényi zufolge letztendlich auch zur Auflösung vieler provinziellen Amateurbühnen führten. (Dévényi 1982: 153.) Dabei spielte sicherlich diese Doppelbelastung eine wichtige Rolle, meiner Meinung nach aber nicht ausschließlich. Die stets hohe Abwanderung der ländlichen Bevölkerung in die Großstädte verstärkte den Mitgliederschwund der Amateurgruppen. Jeder zweite ließ sich in Budapest oder in seiner Nähe nieder. (Romány 1998.)

**Tabelle 9** Abwanderung der ländlichen Bevölkerung (Romány 1998)

Jahr	In die Stadt	In eine Landgemeinde
1955	73'191	146'229
1957	124'480	218'851
1960	100'177	158'402
1970	77'550	121'804
1978	80'866	82'363
1990	55'543	49'681

Jedoch blieb die Theaterersatzfunktion an der Laienbewegung haften. Gerade dann aber, als sie eine Alternative zur Theaterstruktur zu werden drohte und zur Pluralisierung des homogenen Publikums führte, griffen die kulturpolitischen Behörden immer wieder mit verheerenden Folgen ein. Diese Pluralisierung setzte gerade am Höhepunkt der Amateurtheaterbewegung etwa zwischen 1968 und 1974 markant ein. Auch die Theaterdirektoren stellten das in der Hauptstadt fest und beklagten sich auf allen offiziellen Foren. (Siehe dazu die Artikelsammlung in *Vélemények és viták színházművészetünkről*, [Meinungen und Diskussionen über unsere Theaterkunst] [1983].) Die Partei betonte deshalb ihrerseits an allen offiziellen Foren, dass die Laien nicht die Funktion des etablierten Theaters

zu übernehmen hätten, da sie dessen Aufgaben qualitativ nicht bewältigen könnten. Wie immer, gingen Praxis und ideologisch-deklarative Ebene auseinander.<sup>254</sup>

Auch in der Volkstanzszene änderte sich einiges. Viele Betriebsgruppen lösten sich auf oder gingen in die Obhut eines Gewerkschaftskulturhauses über. Besonders schwer betroffen waren die ländlichen Trachtengruppen, wo von einem plötzlichen Schwund der zweihundert Gruppen die Rede ist. Einzelne Trachtenvereine blühten dann in den Siebzigern wieder auf, als z.B. in der sog. *Páva-kör* (‚Pfau-Kreis-Bewegung‘), in der überwiegend die gesangliche Vorstellungskonvention wiederbelebt wurde. Ihr Wahrzeichen wurde die Zither, mit der in vielen Fällen, jedoch nicht ausschließlich, der Gesang begleitet wurde.

Vor allem wurde das zentrale Institut der Trachtenvereine aufgelöst und sein prägnanter Leiter Jenő Széll<sup>255</sup> entlassen. Die Tanzabteilung wurde samt der Theater- und Puppenspielerabteilung in die Programmpolitische Abteilung des umbenannten Volksbildungsinstituts überführt. Der neue Aufbau des Instituts nahm sicherlich einige Zeit in Anspruch, da er erst mit dem Regierungsbeschluss 1004/1969 bekräftigt wurde. Bei der Reduktion der Volkstanzszene und deren Institutionen kristallisierte sich auch eine neue Wettbewerbsstruktur heraus. 1958 startete man die Wettbewerbe erneut, nun in einem wesentlich eingeschränkteren System. Sie wurden die Foren der qualitativen Einstufung der Kulturgruppen und sorgten gleichzeitig für die jeweilige Hierarchie der Gruppen unter sich. Für die Koordination dieser Wettbewerbe war das umorganisierte Volksbildungsinstitut zuständig.

Als die quantitative Vermessung der Laien gegen Ende der Fünfziger in den Hintergrund gedrängt wurde, erlebte das Laintheater einen qualitativen Aufschub. Neue, für die Laienspieler geeignete und im konventionellen Theater unbekannte Formen wurden

---

<sup>254</sup> „Ich bin begeisterter Anhänger der Laiengruppen [...] Ich las aber neulich, dass neuerdings am Wettbewerb der einundzwanzig Laintheatergruppen drei Preise mit Beckett gewonnen wurden. Es ist nachvollziehbar, wenn sechs Schauspieler sich zusammentun und Beckett einem kunstverständigen Publikum aufführen. Aber wozu spornen solche Stücke die Mitglieder der Laiengruppen und deren Publikum an? [...] Es geht hier im Grunde genommen nicht um Beckett sondern – wieder – um unsere Einseitigkeit.“ (György Aczél am kulturpolitischen Kollegium am 15./16. Dezember 1983. Aczél 1984: 105) Im politischen Jargon der Zeit nannte man die Laiengruppen selbsttätige oder selbststaggerende Gruppen, die hier, da keine entsprechende Übersetzung zu finden ist, als Laiengruppen übersetzt wurden. Aczél bezog sich bewusst auf Beckett, als wären er und seine Dramen auf der sozialistischen Bühne selbstverständlich gewesen. Sie durften auf der etablierten Großbühne nicht aufgeführt werden, nur im Kellertheater – daher die Erwähnung von sechs, sich in Eigeninitiative zusammenfindender Berufsschauspieler, die das ja dürften, da sie dafür qualifiziert wären. Sie durften aber so einfach nicht und schon gar nicht aus Eigeninitiative. Beckett und das absurde Drama dienten hier Aczél als das Sinnbild der Toleranz, der Freiheit, die auf der Bühne der Kulturpolitik herrschen sollten, solange ausgebildete Handwerker sie im Griff hatten.

<sup>255</sup> 1957 wurden alle Mitarbeitenden entlassen. Jenő Széll wurde erst 1959 zu einer fünfjährigen Gefängnisstrafe wegen Konspiration gegen die Staatsmacht verurteilt. Er war zwar 1956 Imre Nagys Sekretär, aber verurteilt wurde er aus anderen konspirativen Gründen. 1963 begann er im Verlagswesen zu arbeiten und übersetzte u.a. aHeinrich Böll und Alfred Döblin ins Ungarische. Über seine Tätigkeit im Volksbildungsinstitut siehe das Interview mit Kozák (1996).

entwickelt. Mit Éva Mezei (1929-1986) und István Keleti (1927-1994) wird die Etablierung der Literaturbühne (*Irodalmi Színpad*) verbunden, in der eine neue, bereits im kommunistisch-sowjetischen Ungarn sozialisierte Generation ihre Ausdrucksform entdeckte. Die Literaturbühnen stellten zuerst Gedichte in dramatisierter Form mit Laien auf die Bühne, eine Form, die in den nächsten dreißig Jahren eifrige Nachahmer auch außerhalb der von Keleti und Mezei unterstützten Laienbewegung fand. Wichtigster Bestandteil dieser Gedichtbühne war der Chor, mit dessen Bewegung im Bühnenraum bzw. Abwechslung von Soli und Choreinlagen man dramatische Fokuspunkte setzte.<sup>256</sup> (Illés 2008: 82-83, 150; Dévényi 1982: 154-157)

Diese Bühne entwickelte sich zu einer politischen, indem sie zeitaktuelle Problematiken mithilfe literarischer Texte auf die Bühne brachte. Sie uferete aber nicht in politische, explosive Themen aus und konnte durchaus andere spannende Formen annehmen wie das Oratorium-Treffen der Laienbühnen 1968 bewies, wo u.a. die Verbindung mit rein vokalen Ausdrucksformen bzw. eine Art Doku-Oratorium eindeutig als Alternativen gegenüber den politischen<sup>257</sup> und vor allem den konventionellen Volkstheaterbühnen erschienen. (Székely 1968)

Aus den literarischen Studentenbühnen erwachsen Alternativen, die jeweils eine charakteristische ästhetische und/oder politische Auffassung favorisierten und deren künstlerische Arbeit auch im Publikum identitätsstiftend wirkte. Sie blieben Amateure, da ihre Mitglieder sich nicht mit dem etablierten Theater identifizieren konnten und umgekehrt das etablierte Theater nicht bereit war, ihre Konzepte aufzunehmen. (Z.B. schaffte István Paál

---

<sup>256</sup> Die Erfindung der Literaturbühne wird nach Tamás Fodor mit Tibor Debreczeni (Illés 2008: 150), wie auch mit Mezei und Keleti in Verbindung gebracht. Mezei arbeitete ab 1958 trotz ihrer erfolgreich absolvierten Hochschulbildung als einzige Regisseurin ihres Jahrgangs als stellvertretende Abteilungsleiterin im Institut der Volksbildung (NI, siehe Kapitel 1.4.3.2), in der Programmpolitischen Abteilung. Diese befasste sich mit dem Amateurtheater. (Alle Angaben anhand des Interviewbandes Illés 2008: 11-100) (Fodor nennt Debreczeni als Mezeis Abteilungsleiter, aber er kann sich geirrt haben, da, nach Lázár, Mezei Debreczeni ins Institut geholt haben soll.) Andere Quellen führen die Literaturbühne auf tschechische und polnische (Grotowski)Vorbilder zurück. (Bicskei 1983: 27-34, Molnár Gál in Illés 2008: 202) Bewegungschöre (Rudolf Laban), Sprechchöre sowie der Sprechbewegungschor (Otto Zimmermann) waren Bestandteile der Arbeiterbewegung in der Weimarer Republik und waren in Mitteleuropa vor dem II. WK bekannt. (Hardt 2004) In Ungarn findet man Bewegungschöre (*mozdulatkórus*) im Ausdruckstanz (u.a. bei Valéria Dienes, *Mtl* 2008: 143) und in Ödön Palasovszkys Avantgarde-Theater. Daher würde ich sie nicht unbedingt auf bestimmte Vorbilder zurückführen, sondern fasse diese als mögliche Impulse für eine sehr bedeutende Stilrichtung im ungarischen Laientheater auf.

<sup>257</sup> Die Bedeutung der nicht politisch-gesellschaftlich agierenden Laiengruppen wird heute in den Schatten ersterer gestellt. Tatsache ist, dass das politische Theater trotz Verboten immer mehr Aufmerksamkeit genoss und häufiger dokumentiert wurde als die rein ästhetischen Versuche. Obwohl das Theater in Ungarn bis heute einen bedeutenden Stellenwert genießt und jede Theaterschließung politisch geladen ist, lässt sich gerade auf die Entfaltung und die qualitativ hochwertige Arbeit aller Laientheater der Sechziger zurückführen. István Nánay, zuverlässiger Berichterstatter der Laienszene, äußerte seine Missgunst gegenüber dem nichtpolitischen Theater immer wieder ganz konkret. (z.B. Nánay, 1976) Da er einmal zum Amateurtheaterkritiker erkoren worden war, vermutlich wegen seiner *Universitas*-Vergangenheit, seine Berichte über die Laien meist richtungsweisend für die Forschung, auch weil sie fachlich fundiert waren und nicht den zeittypischen politisch-ideologische Floskeln zum Opfer fielen. (Über die Studentenbühne *Universitas* der Budapester Universität ELTE siehe Kapitel 2.4.1.3 und 2.4.2.1.)

trotz vieler Jahre an erfolgreicher Regiearbeit bei der Universitätsbühne in Szeged nie die Eintrittsprüfung zur Theaterhochschule.)

Das Amateurtheater ließ also die Betriebskollektive allmählich hinter sich und erreichte vor allem, auf der neuen Intelligenz basierend seinen Höhepunkt 1968-1974. Die Neubesetzung der Laienführungsstellen trug zur Entfaltung künstlerischer und ästhetischer Theaterformen bei, hielt jedoch auch den Zugang zu seiner Theatersprache begrenzt und musste einen deutlichen Rückgang der Zuschauerzahlen einbüßen, deren Kreis es auch später nicht deutlich erweitern konnte und durfte. Die Zahl der Amateurtheater ging bereits in deren Blütezeit 1968-1974 um 1700 zurück. (Bicskei 1976) Der bisweilen erfrischende Jugendcharakter der Amateurtheater wurde ihnen selbst in den kommenden Jahrzehnten zum Verhängnis. Die Mitgliederwerbung endete in der Altersgruppe bis 24, Schulkinder waren immer deutlicher überrepräsentiert, während kaum noch Erwachsene zu gewinnen waren.<sup>258</sup> Bucz-Havasis Untersuchung berichtete etwa fünf Jahre später über eine weitere Verschiebung zugunsten jüngerer Teilnehmer. In der Überzahl waren 1981 bereits die 14jährigen, während der Anteil der über 24jährigen sich auf 5% reduzierte. (Bucz 1981) Anscheinend wurde versucht, die Amateurtheater in die Ausbildungsstätten zurückzudrängen und auf das Schulalter zu beschränken, mit anderen Worten: zu marginalisieren.

Der statistische Überblick des Volksbildungsinstituts registrierte 1978 und 1979 eine ähnliche, wenn auch nicht so dramatische Tendenz im Rückzug der erwerbstätigen Erwachsenen im Volkstanz: Die Zahl der über 35jährigen ging eindeutig zurück, die über 40jährigen waren jedoch mit stolzem 4% noch immer präsent. 57% aller Volkstanzgruppen waren Kinder-, 22% Erwachsenen- und 21% Trachtengruppen. Der Amateurtanz litt eher unter der mangelhaften Förderung. Von den in der Statistik aufgeführten 18'000 Mitgliedern mussten rund 8'000 ohne jegliche finanzielle oder sonstige Unterstützung ihres Trägerinstituts auskommen. Die Armut schlug sich sicherlich in der künstlerischen Arbeit nieder. Omnipräsent war sie punkto Qualität der Musikbegleitung beim Tanzunterricht: 42% lernten ohne jedwede musikalische Begleitung tanzen, 35% probten mit einer Klavierbegleitung, 20% mit einer Ländlerkapelle, 23% mit Kassetten oder Schallplatten. (Héra und Varga 1980)

Der Bedeutungsverlust der Amateurszene, die sich in der Verjüngung und teilweisen finanziellen Verwahrlosung niederschlug, lässt sich auf unterschiedliche Gründe zurückführen. Eine wichtige Rolle spielte sicherlich die repressive Kulturpolitik der Siebziger wie oben bereits geschildert, die eben von der orthodoxen politischen Seite geprägt war und

---

<sup>258</sup> Nach R. Mándoki (1976) waren 90% der Laienschauspieler zwischen 16 und 26 Jahre alt, 10% über 26.

äußerst feindlich mit Andersdenkenden umging. Da nun auch den Innovativen unter den bis jetzt geduldeten Amateuraufführungen mit allen Mitteln verunmöglicht wurden, konnte sich die Szene nicht erneuern. Die Amateurtheater wiederholten sich oder ahmten das etablierte Theater nach. Dadurch wirkten sie allmählich überlebt.

Andererseits hatte dieser Rückgang nicht nur ausschließlich politische Motive. Die Amateurtheaterszene musste sich sämtlichen Konkurrenten um die verfügbare freie Zeit der Bevölkerung stellen, nebst der Beat-, Rock- und später Popmusik neuen Bildungsangeboten, aber vor allem musste sie mit dem Fernsehen und der „zweiten Wirtschaft“ konkurrieren, die die meiste Freizeit in Anspruch nahmen. Unter dem Publikumsschwund der Kultur allgemein litten besonders die Laien beherbergenden Kulturhäuser, weniger die Theater. (Koncz 2004)

Und schließlich: Die Amateurtheaterwelle klang auf der ganzen Welt aus. Mit dem Ende des Vietnamkriegs, das den politisch linksliberalen Strömungen den Wind aus dem Segel nahm, mussten die Alternativformationen der Sechziger sich damit abfinden, dass die Finanzierung aus öffentlichen Steuergeldern in breiten Kreisen der Wähler infrage gestellt wurde. Die Inflation ließ ihr bereits eingeschränktes Budget weiter schrumpfen. (Wickham 2003 [1992]: 260).<sup>259</sup> Ein deutlicher Unterschied zwischen dem Ost- und Westblock war jedoch, dass neue Spielstätten, die solche Laienformationen beherbergten, sich im Westen bis zu den Siebzigern etablieren konnten und nach Wickhams Meinung auch in den folgenden Jahrzehnten ausreichend finanziell unterstützt wurden (ebd., 260), während gerade diese Alternativen im Ostblock in Gefahr gerieten.

Mit der Marginalisierungstendenz im Gepäck erreichte man die Achtziger und eine neue, immerhin zeitlich stärker beschränkte Welle der politischen Einengung. Anfang der Achtziger mussten alle Laienkünstler neue Berufsverbände gründen. Der ANOT (*Amatőr Néptáncosok Országos Tanácsa*, ‚Nationalrat der Laienvolkstänzer‘) wurde 1980 verhältnismäßig einfach und schnell gegründet.

Parallel zur sich verbreitenden Krise, traten ab den 1980ern in Ungarn die Amateure immer mehr in Erscheinung und boten die eine Theateralternative zum etablierten Theater. Die lang anhaltende Wirtschaftskrise förderte die Öffnung. Zwar musste man immer wieder

---

<sup>259</sup> Wickham gewährt in seiner Theatergeschichte einen kurzen Überblick über die Alternativtheater, hauptsächlich aus angelsächsischem Blickwinkel und führt die lebendige Alternativszene nach dem II.WK. auf die Verbreitung der Universitätsbühnen zuerst im angelsächsischen Raum zurück, die sich dann auf das Festland mit Frankreich, Schweden und den deutschsprachigen Gebieten ausdehnten und u.a. die einstigen Kolonien in Afrika erreichte. Da Ausgangspunkt seiner Schilderung jedoch Grotowskis Theaterversuch ist, nennt er alle Theaterversuche jenseits und diesseits des Eisernen Vorhangs zusammenfassend „poor theatres“, arme Theater, da sie alle ohne professionelle Bühnenverhältnisse und mit einem spärlichen Budget auskommen mussten. 2003 (1992): 259)



Rückschläge in Kauf nehmen, aber die allmähliche Öffnung des Institutionssystems wurde spürbar. Die Laienszene wurde wieder bunter und präsenter. Besonders auffallend ist der Vormarsch verschiedener Tanz- und Bewegungstheaterformen zu dieser Zeit. Sie konnten sich von der kategorialen Struktur des etablierten Theaters lösen, die die Theaterszene strikt in Sprech- und Musiktheater teilte. Ihr Gewicht in den Achtzigern wuchs weit über die der Sprechtheaterformationen hinaus. Die Amateurtheater dieser Zeit wurden allmählich treffend alternativ umbenannt und konnten sich ab 1988 professionalisieren, ohne einen bedrohlichen Kompromiss mit der vorherrschenden Ästhetik des etablierten Systems schließen zu müssen. (Makra 1990: 126-128; Eszéki et al. 1996: 115-148.)

Diese Generation traf auf das geballte Interesse des Westens an Ost-Künstlern als Exoten.<sup>260</sup> Bereits Ende der Achtziger und Anfang der Neunziger, kaum fünf Jahre nach der Gründung der jeweiligen Formation, wurden sie – u.a. Artus, Bozsik Yvett – zu maßgebenden westeuropäischen Festivals eingeladen. Das Finanzierungsspektrum wurde dementsprechend um ausländische, demokratische Quellen, v.a. der Stiftung Soros, erweitert, die das Überleben in dem heimischen starren System erleichterten; die ausländischen Kulturinstitute Frankreichs, Großbritanniens und später Deutschlands lieferten neue Kontaktmöglichkeiten und Weiterbildungsforen, die das innovative Potenzial stärkten.<sup>261</sup> Die nächste Krise kam mit dem nachlassenden Interesse des Westens am Osten und der Auflösung alternativer Quellen ab Ende der Neunziger.

Man könnte schnell zum falschen Schluss kommen, dass diese Generation den Himmel auf Erden hatte. In der Tat hatten sie es aus einer gewissen Perspektive leichter, da die Wende ihnen die bisher so charakteristische Politisierung der künstlerischen Tätigkeit, damit den unvermeidbaren Bruch in der Lebensbahn ersparte und sogar den ersehnten Erfolg im Westen, wenn auch nur kurzfristig, ermöglichte. Diese Generation war aber im Sozialismus in die Schule gegangen und konnte langfristig aus dem raschen Glück kein Kapital schlagen. Eine

---

<sup>260</sup> Gradinger über Nadj in *ballett international*: „Aber das, was uns im Westen bei seinem ersten Stück *Le canard pékinois* (1987, Theatre de la Bastille, Paris) so faszinierte, waren eben nicht die uns bereits bekannten westlichen – übrigens glänzend interpretierten – Stil-Elemente. Wir schauten mit großen überraschten Augen in ein Theater, das sich aus archaischen Träumen und düsteren Fabeln wob. Surrile Tiergestalten (...) beschwören die uralte Magie des Theaters – die uns abhanden gekommen ist.“ (Gradinger 1995: 48) Das Theatrale in der ungarischen Tanzszene führt sie auf die Pantomime zurück, die laut György Szabó (künstlerischer Leiter der Petöfi-Halle, später des Trafós, die zeitgenössische Tanzproduktionen beherbergten), „in den Siebziger Jahren durch erfolgreiche polnische Gastspiele in spektakulärer Weise aufgeblüht war.“ (ebd.) Diese Behauptung stimmt in dieser Form nicht: Viele kamen aus der Pantomime-Szene (v.a. aus András Kecskés' Studio), aber auch aus dem Volkstanz sowie von der Sportfachhochschule, wo in Sára Bercziks und Éva Kovács' Person der Ausdruckstanz, die Szentpál-Schule, in die rhythmische Gymnastik verpackt überlebte. Über die fremden Vorbilder der Pantomime, die nicht ausschließlich aus der polnischen Schule kamen, siehe Kapitel 2.4.2.1.

<sup>261</sup> Laut Gradinger wollte man durch „partnerschaftliche Zusammenarbeit Strukturen in ihrem Aufbau stützen“. Allerdings besaß das Goethe-Institut 1995 einen kleinen Subventions-Etat, den es durch „konzeptionelle Hilfe wie Kontakte mit renommierten Gast-Pädagogen und -Choreographen oder auch mit ungarisch-deutschen Projekten“ wett machte. Bei der Finanzierung teilten sich die Ungarn und die Deutschen die Kosten. (Gradinger 1995: 47)

offene, jedoch kompetitive Welt war zwar erwünscht, aber größtenteils unbekannt. Die Euphorie über den Abbau des Eisernen Vorhangs klang in Europa schneller aus, als man sich in der internationalen und heimischen Szene etablieren konnte.

Wie dieser epochale Überblick auch zeigt, fielen die besonders prosperierenden Zeiten der Amateurtheater auf die Sechziger mit der NWM-Periode und auf die Mitte der Achtziger mit der allmählichen Öffnung des Wirtschaftssystems. Allerdings hatte der NWM nur eine geringe Auswirkung auf die Theaterszene, da die Inhalts- und Stildiktatur weitgehend erhalten blieb, während, wie gezeigt, die strukturellen Veränderungen der Wirtschaft der Achtziger dem Theater gerade vorenthalten blieben.

Woran liegt es dann, dass gerade diese zeitliche Abschnitte im künstlerischen Sinne dermaßen fruchtbar waren? Im Folgenden soll gezeigt werden, was für eine Bedeutung der Raum in der Entfaltung der Laien als Theateralternative spielte und wie der Raum die Wahrnehmung performativer Ereignisse beeinflusste.

#### **2.4.1.3 Neue Räume – neue Vernetzungen: Jugendklubs und Laienschaus**

##### **Jugendklubs**

In der Atempause um die Chruschtschowjahre zeichnete man die Grenze zwischen Privatem und Öffentlichem neu. Während in den Fünfzigern die Freizeit vom Arbeitsplatz beansprucht und kontrolliert wurde – man denke an den Stachanowismus, an die obligatorische ideologische Bildung oder an die obligatorischen Betriebskulturprogramme – konnte man sich ab den 1960ern in der Freizeit ohne weitere Konsequenzen mehr ins Private zurückziehen. Das Angebot außerhalb des eigenen Betriebes wurde erweitert, die Kulturvoraussetzungen wurden freizügiger interpretiert und umgesetzt.

Dank der Befreiung aus den Mauern des Arbeitsplatzes prosperierten neue Freizeitformen. Sämtliche legendären Jugendklubs starteten in Budapest zu dieser Zeit: ohne Vollständigkeit u.a. *Kassák* (1969), *Metro* (1962), *FMH* (1961, *Fővárosi Művelődési Ház*, (Hauptstädtisches Bildungshaus'), *Fészek* (Klub junger Künstler') im Pester Stadtzentrum, *Ifjúsági Park* (1961, 'Jugendpark'), *Bem Rakpart* im Budaer Zentrum, *Bosch* am Stadtrand.<sup>262</sup> Die Pester Klubs waren in jedem Sinne des Wortes zentral: Sie lagen nicht nur mehrheitlich im geografischen Zentrum, sondern auch ihr Publikum und die Akteure stammten von dort. Die Beat-Revolution, die nicht nur Musik, sondern auch eine Weltanschauung in sich trug, ging in Ungarn nämlich nicht von Arbeitervierteln der Vororte wie in Manchester oder Birmingham

---

<sup>262</sup> Leider fehlen jegliche Angaben in der bisher erschienenen Historiografie über die Provinzstädte, ob die Klubs dort zeitgleich zu denen in Budapest zugelassen wurden.

aus, sondern von der Elite.<sup>263</sup> Nach Ádám Töröks Behauptung (Sebök 2002: u.a. 133) bestand sie v.a. aus finanzstarken Jugendlichen der Innenstadt, die einen Zugang zu internationalen Trends in Form von Schallplatten und Instrumenten hatten und sich deshalb in Ungarn als Vorreiter der Beatgeneration etablieren konnten. Die nötigen Instrumente waren verhältnismäßig überteuert, da sie einer Luxussteuer unterlagen.

Die Klubs ermöglichten einem jungen Publikum auf ein oft intellektuell ansprechendes, wagemutiges Programm, immer noch unter ausgeprägter Kontrolle, zu treffen. Sie boten Beat, Jazz oder zeitgenössische Musik, Theater und Literatur auf der gleichen Bühne an und förderten das Crossover der verschiedenen Genres, wie das in etablierten Spielstätten unvorstellbar schien: Kabarett, Rock'n'Roll, Pantomime, Theater und Volksmusik oder Volkstanz in allen möglichen Kombinationen. Das Budapester *Sebö* Ensemble, das einen neuen Ansatz in der Volksmusik vertrat, trainierte z.B. von Zeit zu Zeit zusammen mit der Szegeder Universitätsbühne, trat an diversen Universitätsbühnen auf und begleitete Gedichtabende. Die Budapester Theatergruppe der Universität ELTE (*Universitas*) wurde von der Benkó-Dixieland-Band begleitet, die Band Omega trat mit dem späteren Kabarettisten György Sándor auf. Auf der gleichen Bühne begann Zoltán Kárpáthy seine Pantomimenkarriere.<sup>264</sup>

Nebst diesen in den Städten konzentrierten Alternativbühnen führte das Jahrzehnt auch zu einem regen Austausch unter den verschiedenen Formationen der Peripherie und des Zentrums. Nicht nur das Ballett Pécs zog die jungen Intellektuellen aus Budapest genügend an, aus dem Zentrum aufs Land zu pilgern. Der Austausch unter den Studentenbühnen wurde reger, sie wechselten die Regisseure und trafen sich des öfteren, um zusammenzuarbeiten, auch wenn das wegen unterschiedlicher Ansätze nicht unbedingt erfolgreich war. (Fodor 1990: 51, Regős 1990: 81, Szkárosi 2006:24)<sup>265</sup>

In den Sechzigern wurde die kulturelle Infrastruktur für die Verzweigungen der Amateurgruppen geöffnet. Diese teilten sich in neue Formationen aber sie waren meistens durch das unmittelbare persönliche Umfeld der zentralen Akteure miteinander verbunden. Das

---

<sup>263</sup> Sebök (2002) bietet einen guten Überblick über diese Klubszene, allerdings nur was die populäre Musikkultur betrifft. Er stellt fest, dass das rege Klubleben sowie die Trends in der Beatkultur die gleichen Züge zeigen wie anderswo in der Welt; es war dennoch vom Kommunismus gezeichnet. Allein in Budapest soll es sechshundert Bands gegeben haben, die Zahl landesweit schätzt er auf ca. viertausend.

<sup>264</sup> Nebst den Universitäten beherbergten Kulturhäuser die Klubs (z.B. *Ganz MÁVAG*, *Guttenberg*, *Belvárosi Iffjúsági Ház*, *Kassák*, *FMH*). Über ihre Rolle in der Avantgardszene siehe K. Horváth in *Korall* No. 39 (2010: 120-122) Während der politischen Säuberungen in der Alternativszene entstanden noch weitere Klubs, u.a. *KEK* (*Kertészeti Egyetem Klubja*, 'Klub der Gartenbauuniversität').

<sup>265</sup> Im Film *Gyakorlatok* ('Übungen', R. György Szomjas, 1973, Balázs Béla Stúdió) trainieren das Sebő-Halmos-Duo (Volksmusiker, siehe Fotos 74-76) mit der Szegediner Universitätsbühne. Szomjas arbeitete bereits mit dem Duo im Werbefilm *Magyar vakáció* ('Ungarn-Urlaub'); später dokumentierte er die Tanzhausbewegung.

Aufeinandertreffen war fast intim und durfte keinesfalls außerhalb der beherbergenden Institution (Universität, Kulturhaus) oder der eigenen Wände stattfinden. Die Begrenzung der Freiheit auf solche begrenzten Räume begünstigte den Dialog der verschiedenen Genres und künstlerischer Auffassungen. (Siehe Bérczes' Interviews in 1993: 13-15) Somit entstanden zugelassene Grauzonen als Übergang zwischen politischer Öffentlichkeit und privater Sphäre. Die Einrichtung neuer Jugendorganisationen und damit der vielen Klubs, gleichsam der Schlussstrich für die quantitativ gemessenen Laienszene kamen dem Zusammentreffen der Gleichgesinnten entgegen. Dies alles ermöglichte die Konzentration kreativer Energie in der Laienszene und trug Früchte in deren künstlerischem Schaffen.

Nebst den Universitäten beherbergten die Kulturhäuser der Gewerkschaften und der zentralen Jugendorganisation KISZ sowie die Patriotische Volksfront die neuen Klubs, die man als eine zusätzliche Pufferzone einrichtete. Als periphere Einrichtungen gaben sie auch solchen Inhalten Raum, die außerhalb des Geförderten fielen. Die Volksfront gründete den ersten berühmt gewordenen Klub, den Friedensklub (*Béke Klub*), später den Kellerklub (*Pince Klub*), der u.a. Theateralternativen beherbergte.

Der Dezentralisationswille, in dem diese prickelnde Vielfalt der Sechziger wurzelte, ließ den Leitern der verschiedenen neu eingerichteten Jugend- und Freizeitverbände mehr Spielraum und mehr politische Verantwortung. Hinter jeder bedeutenden Laienformation stand ein wohlwollender Bürokrat des jeweiligen Klubs, der v.a. genügend Kontakte und diplomatisches Geschick hatte, die Gruppe im Hintergrund kulturpolitisch abzusichern. (Siehe Interviews in Illés 2008: 176, 186)

Da die Machtpositionen in der Kulturpolitik nach außen nicht eindeutig umrissen waren, spielten genau diese Kontakte bzw. verborgene Netzwerke eine große Rolle. Ein Beispiel: 1968 führte die *Universitas*, die Studentenbühne der Budapester Eötvös-Loránd-Universität die Inszenierung ‚Der achte Kreis der Hölle‘ (*A pokol nyolcadik köre*) auf. Der literarische Ausgangspunkt der Inszenierung war ein Oratorium zum Thema KZ des Dichters János Pilinszky, die in der Fassung nach Grotowskis Ritualtheater, die die Gruppe in Wrocław hatte erleben dürfen, auf die Bühne gestellt wurde. Die Inszenierung war „eine Kette psychophysischer Etüden“ (Ruszt in Felütés, 1991: 46), die vor allem im Ausland Erfolg ernten konnte, da sie in Ungarn bald nach den Auslandsreisen verboten wurde. Unmittelbar nach dem Verbot kaufte der Verband Ungarischer Partisanen eine Aufführung davon, wahrscheinlich wegen des Themas, und sie wurde trotz des Verbots zugelassen. Die Partisanen konnten bewirken, dass das Verbot provisorisch aufgehoben wurde. (Jákfalvi 2006: 192) Es war ein Paradebeispiel für das widerspruchsvolle und uneindeutige Funktionieren der sog. weichen Diktatur der Kádár-Ära.

Ein Netzwerk umfasst bekanntlich viele Personen, die viele Türen öffnen können. Die Dezentralisation ermöglichte das Networking und dank der Versöhnungspolitik duldeten man eine gewisse Vielfalt. Ein wichtiger Faktor im Networking war, dass die Amateurszene samt ihrer Infrastruktur stark auf interpersonelle Beziehungen baute. Selbst die Laiengruppe spannte das Netz dank reger Mitgliederfluktuation weiter. Das Umfeld der Gruppen bildete die Grundlage für ihr Publikum, das sich mit deren jeweiligen Zielsetzungen identifizieren konnte und das Kontaktnetz erweiterte. Mit ein bisschen Glück trafen sie auf eine Führungspersönlichkeit in irgendeiner kulturpolitischen Funktion, die ihrerseits auch erfolgreich im Networking war.<sup>266</sup>

Das Netz blieb meistens innerhalb der Altersgrenzen einer Generation. Der Grund dafür mag auch die Tatsache gewesen sein, dass die relativ offenen 1960er besonders die neue Künstlergeneration, geboren um 1940, begünstigten. Fast gleichzeitig mit der erneuten Politisierung aller öffentlichen Ebenen in den Siebzigern wurden sie wieder in ihrer Vielfalt gebremst oder segregiert. Auf jeden Fall wollte die Partei diese Netzwerke zerstören, indem sie die Mitglieder öffentlich diffamierte und die zentralen, bestimmenden Persönlichkeiten entweder aus dem Verkehr zog oder sie in die professionelle Szene versetzte, in die sie sich weder künstlerisch noch sozial integrieren konnten. Da sie in einer halbprivaten Öffentlichkeit agierten, führte die Auflösung des Netzwerks oft zur Isolation. Der Einsiedlerstatus verhinderte die Bildung einer Schule, die die Weitergabe und Entfaltung eines Konzepts erleichtert hätte. Mitte der Siebziger klang u.a. aus diesem Grund eine wichtige Theaterpoche ohne unmittelbare Fortsetzung aus.<sup>267</sup>



**Foto 74, 75, 76** – Ferenc Sebő und Béla Halmos im Film *Gyakolatok* (‘Übungen’ R. Szomjas, 1973) und im Tanzhaus

<sup>266</sup> Ein Spezifikum des sozialistisch geprägten *Networking* war die Präsenz von Informanten, von Mitgliedern eines anderen Netzwerkes: dem der Staatssicherheit, die hier nicht behandelt wird. Den Stand der Forschung zum letzteren siehe <http://www.c3.hu/collection/tilos/docs.html> (über die Neo-Avantgarde); Gervai 2011: 219-258, Kovács 2011 (im etablierten Theater). Die Untersuchung des Networking unter diesem Aspekt hätte die Rahmen dieser Forschung gesprengt, wäre aber bitter nötig, um genau das Feld der Laienszene besser verstehen zu können.

<sup>267</sup> Die Barriere zwischen den Generationen wird v.a. bei den neo-avantgardistischen bildenden Künstlern als Faktum thematisiert in Fabényi (1998) und Hajdu (2005). Vergleiche Kapitel 2.4.2.2.

Als nach Breschnews Machtergreifung und der Niederlage des Prager Frühlings die konservative Kehrtwende allmählich Ungarn erreichte, war auch die Geduld der politischen Machthaber in Ungarn zu Ende. Deren Ziel war eindeutig: die Disqualifizierung solcher Gruppen, die eine Alternative zur herrschenden Öffentlichkeit entwickelten.

Ab 1969 spielten Räumlichkeiten von Kultur- und Bildungshäusern an der Peripherie Budapests zunehmend eine Rolle, wo sich nur geduldete, aber nicht geförderte Themen in gewissen Grenzen entwickeln konnten.<sup>268</sup> In den repressiven 1970ern fortschritten, schlossen sich allmählich auch diese Türen und die experimentellen Laiengruppen blieben draußen, ohne Raum.

Die zehn Jahre, in denen die Laiengruppen, darunter vor allem die Theatergruppen verhältnismäßig selbstbestimmend arbeiten und reisen durften, waren genug, um langfristig eine ästhetische Überzeugung samt einer spezifischen Arbeitsweise zu prägen, die sich deutlich vom etablierten Theater unterschieden, sie waren allerdings zu kurz und die Laien weitgehend isoliert, als dass sie die tradierten Theaterkonventionen hätten verändern können. Ihr Weg ins professionelle Theater war daher nicht vorstellbar. Gleichzeitig grenzten sich die alternativen Herbergen von den sich politisierenden Amateurgruppen immer mehr ab. Letztere waren gezwungen, sich vollständig ins Private zurückzuziehen und daraus eine Art enge, fast familiäre Öffentlichkeit zu schaffen, ohne die sie sich selber nicht als Theater hätten definieren können. (Siehe Fodor in *Felütések*, 1991:60, Nánays Interview, 2000.) Tamás Fodor, der Leiter eines solchen Amateurtheaters (zuerst *Orpheo*, später *Stúdió K*), erwähnt mehrmals im Laufe der Interviews die bedrückende Raumlosigkeit, die mit dem Bau eines gemeinsamen Familienhauses im Ballungsraum Budapests gelöst werden sollte. Ein anderes Extrem war ab 1972 das Wohnungstheater in der Halász-Koós-Wohnung, das, erwachsen aus der Budapester Universitätsbühne, zuerst den Kassák-Klub, dann alle anderen Kulturräume verlassen musste und schließlich in der eigenen Wohnung bzw. auf der Straße spielte, dem Öffentlichkeitsverbot trotzend.<sup>269 270</sup>

---

<sup>268</sup> Manche Gewerkschaftshäuser lagen zwar in der Innenstadt, aber die Gewerkschaft selbst war marginal, z.B. HVDSZ („Gewerkschaft der Stadtwerke“), deren Räumlichkeiten in einem typischen Wohnblock der Jahrhundertwende waren: nämlich im Keller und im vierten Stock. Im Keller fand das Amateurtheater *Stúdió K* einen Platz. In einer umgebauten Wohnung des gleichen Blockes proben die etwa 150 Mitglieder der Volkstanzgruppe Bihari bis heute. Nicht jeder Csárdás erfüllt die Mitbewohner mit Wonne.

<sup>269</sup> 1975 wurden sie abgeschoben, und nach einem Umweg über die Niederlande landeten sie in New York, wo sie mit dem *Squat Theater* berühmt wurden.

<sup>270</sup> Die Jazz-Szene ging einen ähnlichen Weg wie das Amateurtheater. Die Klubs ermöglichten auch, dass Jazz-Musiker wie György Szabados auf Tänzer und Theaterkünstler trafen wie Josef Nagy.

Eine ähnliche Entwicklungsgeschichte zeichnet später die künstlerische Szene der Achtziger aus. In den Kulturhäusern, die in den 1980ern immer weniger ihre Bildungsfunktion erfüllen konnten und unter Desinteresse des Zielpublikums sowie mangelnder Finanzierung litten, standen erneut mehr Räume offen, die, wie wir bereits gesehen haben, nötig waren, um überhaupt als Theater existieren zu können, nur mit der Beschränkung, dass um die Freizeit des erreichbaren Publikums wesentlich härter gekämpft werden musste. Nun waren nicht nur die verschiedenen Musikformationen, erweitert um die Punk- und Alternativszene, die Konkurrenten, sondern auch die zweite Wirtschaft. Dass die Kulturhäuser wieder vermehrt geduldete Amateure aufnahmen, war nicht nur Folge der desaströsen Kulturhauspolitik, sondern auch der allmählichen politischen Entspannung, in dessen Zeichen z.B. György Aczél, der frühere allmächtige Kulturpapst aus dem Agit.-Prop. Komitee entfernt wurde. Vermutlich gehörte das Theater bzw. das, was im Theater gespielt wurde, nach Aczél's Sturz (am XIII. Kongress des MSZMPs, Frühling 1985) nicht mehr zur Kernangelegenheit des Komitees. Dafür spricht, dass die Zahl der Theater betreffenden Protokolle nach 1985 in der aufbewahrten Dokumentation (nun einsehbar im Staatsarchiv) stark zurückging.<sup>271</sup> Die Öffnung zum Westen und die in allen Bereichen profitableren Produktionsformen, aber besonders auffällig in der Massenkultur,<sup>272</sup> trugen auch zur Ausdifferenzierung im Theater bei.

#### Die Leistungsschauen der Amateurgruppen – die Provinzfestivals

In der Freizeitgestaltung konnten die Leistungsschauen, in Ungarn Qualifizierungsfestivals genannt, ihre Stellung bewahren und sogar in ein freundliches, geselliges und aufschlussreiches Erlebnis im Bewusstsein vieler Laien verwandelt werden.

Im Vergleich zum regen Festivalleben im Volkstanz hatten die Laiensprechtheater, wie wir sehen werden, weniger gut organisierte Plattformen, wo sie ihre Arbeit hätten bewerten können. Zwar gab es regelmäßig, nach Trägerinstitution sortiert, Sonderfestivals, aber die nationale Ebene, die bei den Volkstanzgruppen seit Mitte der Sechziger die Regel war, fehlte hier. Das erste Landesfestival der Laiensprechtheater nach dem Aufstand 1956 wird 1974 in Kazincbarcika, einer abgelegenen Kleinstadt Nordostungarns, organisiert. Studentenfestivals fanden zwar in der Zwischenzeit statt, aber die Laiengruppen der Kulturhäuser, Betriebe und Mienen blieben ausgeklammert. Erst nach achtzehn Jahren fand also ein landesweites

---

<sup>271</sup> Bogácsi bemerkt, dass man aus der Zahl der Dokumente keine weitgehenden Folgerungen schließen solle, da man nicht wisse, welche Papiere genau der Aufbewahrung entgangen seien wurde. Allerdings stammt das letzte auffindbare Dokument, das sich mit der Programmgestaltung der Theatersaison 1984/85 befasste, vom 10. Juli 1984. (Bogácsi 1991: 161)

<sup>272</sup> 1986 wurde z.B. die erste Filiale der amerikanischen Kette McDonalds in Ungarn eröffnet, in der Budapester Innenstadt.



Ereignis in Kazinbarczika statt, in einer industriell geprägten Kleinstadt, gerade in der Zeit, als der Amateurtheaterboom der Sechziger bereits langsam ausklang. Im gleichen Jahr findet das erste Festival der Kindergruppen in Pécs statt; es wird dann bis 1991 jährlich im Rahmen des Pionierverbandes veranstaltet. In Kisvárdá, in Ostungarn, wagte man erst 1988, den ungarischen Minderheitentheatern aus den Nachbarländern ein Forum zu bieten. In der Volkstanzszene überzog ein Netz öffentlich kaum beachteter Leistungsschauen das Land: Ohne einen festen Stammort konnten sich die Laiengruppen aller Arten in Kalocsa, Szekszárd, Békéscsaba, Gyöngyös bis Salgótarján bewerten lassen. (*Táncművészeti értesítő* No. 2 [1971]: 14, No. 3 [1971]: 85) Dabei ging niemand leer aus: In den Stufen Gold, Silber und Bronze gab es noch weitere Stufen I, II, III, so dass jede Gruppe sich auf irgendeine Weise qualifizieren konnte. Wichtig war das insofern, als eine schwach abschneidende Gruppe nicht ins westliche Ausland fahren durfte. (Vásárhelyi 1969 [a], [b])

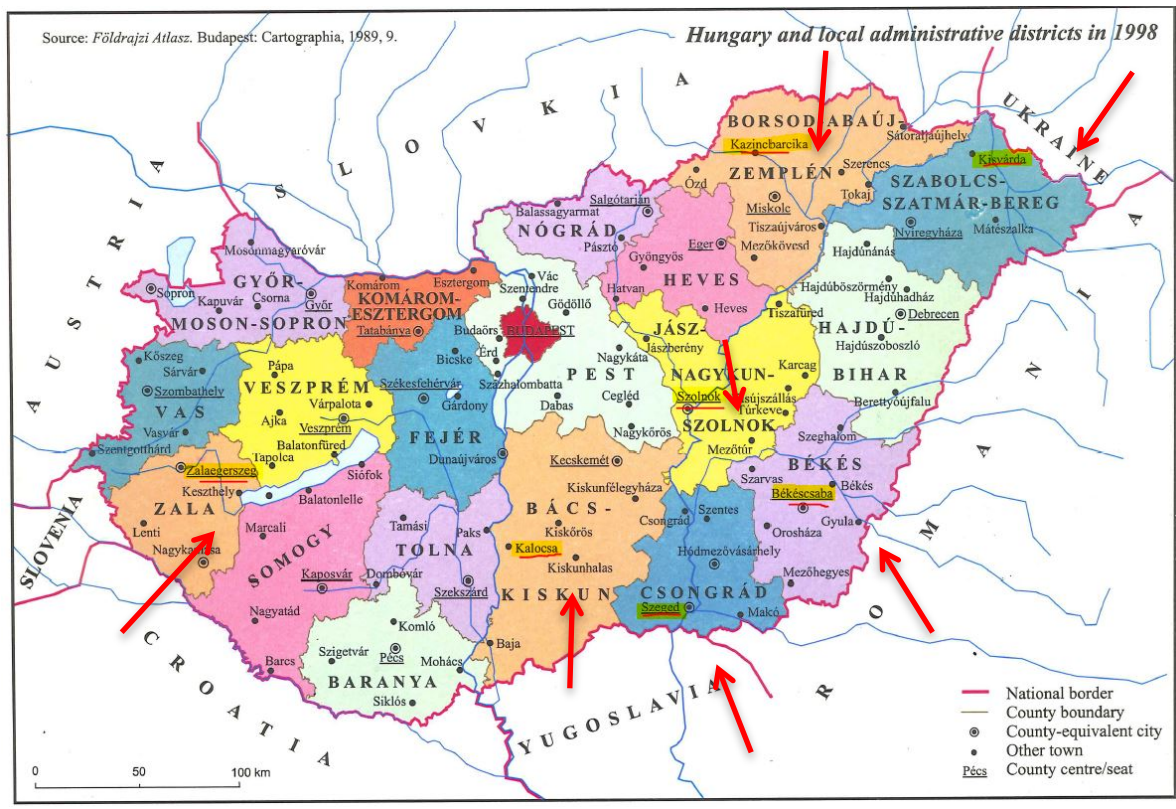


Abbildung 4 Festivalorte in Ungarn (nach Romsics 1999)

Dieses durchaus flexible Qualifizierungsnetz wurde in den Sechzigern von László Vásárhelyi ins Leben gerufen. Er erkannte rasch, dass die eingestellten Kulturwettbewerbe eine Lücke hinterließen, die nur schwer hätte geschlossen werden können. Er passte das Festivalssystem der Chorbewegung der Volkstanzszene an, was der Qualifikation der Amateurgruppen diente und darüber hinaus einen triftigen Grund für das Aufrechterhalten besonders der kleineren Gruppen in den Konsum- und Produktionsgenossenschaften lieferte. Die LPGs und



Konsumgenossenschaftsgruppen hatten ein schwereloses, verachtetes Festival. Da die meisten zwischen 1960 und 1980 sowohl finanziell als auch fachlich schwach ausgestattet waren, waren die Erwartungen dementsprechend ziemlich niedrig.

Nebst den allgemeinen, vom Volksbildungsinstitut organisierten Leistungsschauen gab es, dem Produktionsaufbau entsprechend, von den Gewerkschaften organisierte Wettbewerbe. Während die Leistungsschauen in den Fünfigern noch nach den unterschiedlichen Gewerkschaften gruppiert waren, kümmerte man sich später nicht mehr so intensiv um das, was der Plural des Wortes Gewerkschaften bedeuten könnte und organisierte meistens realitätsgetreu zentral und einheitlich die Ereignisse und Ergebnisse.

Das internationale Flair des Volkstanzes spürte zuerst die südungarische Stadt Szeged, das seit 1966 ein internationales biennales Gewerkschaftsfestival, das ‚Folklore-Festival der Gewerkschaften sozialistischer Länder‘ beherbergen durfte, vorwiegend unter Mitwirkung von Laiengruppen der Brudervölker. Erst unter Ferenc Nováks (1931) künstlerischer Leitung wurden ab 1972 vermehrt Trachten- und Tanzvereine aus dem westlichen, v.a. französischsprachigen Ausland zu diesem Festival eingeladen. Alle zwei Jahre veranstaltete man eine Leistungsschau für die Tanzgruppen (tänzerische Leistung) und parallel dazu einen choreografischen Wettbewerb (choreografische Leistung). 1975 nahm „die von Marlies Allner geleitete Dessauer Tanzgruppe des VEB Gärungschemie – mehrfach als ‚Hervorragendes Volkskunstkollektiv‘ ausgezeichnet – am [...] Folklore-Festival [...] in der Ungarischen Volksrepublik teil.“ (*Der Tanz*, o.A., No. 1 [1976]: 13) Die Gruppe trat mit dem Tanzspiel „Hab mein Wage vollgelade ...“ in Henn Haas’ Regie auf und wurde hinter den Bulgaren Festivalzweiter. Haas war, gemäß der üblichen sozialistischen Freundschaftsgeste, Mitglied in der Jury des Choreografenwettbewerbs und ging mit der Einsicht nach Hause, dass „es nicht nur Blasmusik gibt“, dass man „strengere Maßstäbe hinsichtlich der folkloristischen Authentizität anzulegen“ hätte und dass man in der DDR „zahlreiche Möglichkeiten [hätte], die folkloristische Arbeit immer wieder wirksam zu beleben. Sie müssen nur entdeckt werden.“ (Ebd., 14.) In diesem Jahr dirigierte Ferenc Novák bereits zum drittenmal das erfolgreiche Festivalabschlussprogramm *Hegyen-völgyön lakodalom* („Hochzeit über Berg und Tal“), an dem alle eingeladenen Tanzgruppen teilnahmen. Der Hallenser Ballettmeister Haas, „Träger der Verdienstmedaille sowie des Staatspreises und des Kunstpreises der DDR“ wurde offensichtlich nicht von Nováks legendärem Temperament mitgerissen, sondern eher vom neuen Volkstanzstil der ungarischen Tanzgruppen Bihari, Bartók und Vasas. Er nannte das Festival den Ort, wo „das Schöne und Echte in der Folklore bewusst gepflegt wird“. Der nationale und internationale Erfolg von Nováks

Gesamtkunstkonzept bewirkte, dass ab 1972 ein im Grunde genommen folkloristisches Programm ins offizielle Programm der eher klassisch orientierten ‚Szegeder Sommerfestspiele auf dem Domplatz‘ aufgenommen wurde und größere Öffentlichkeit genoss. (Laut der Festivalzeitschrift *Aranypapucs* [Goldene Pantoffel] sollen 1972 alle Karten der Gala bereits Wochen vorher ausverkauft gewesen sein. Ebd. Nr.1 [1972])

In der tatsächlichen qualitativen Vermessung des Laienvolkstanzes spielten zwei Landesfestivals die wichtigste Rolle. 1964 wurde das *Alföldi*-Volkstanzfestival in Szolnok ins Leben gerufen. Das Pendant dazu fand im Südwesten Ungarns in der Bezirksstadt Zalaegerszeg statt, wo das ‚Kammervolkstanzfestival‘ ab 1966 biennial in jedem ungeraden Jahr abwechselnd mit dem *Alföldi*-Festival stattfand. (Zorándy 1977) Während Szolnok das größte Treffen aller großen Tanzgruppen beherbergte, durften in Zalaegerszeg nur kleinere Choreografien mit drei Paaren oder fünf Tänzern gezeigt werden. (Maács 1976) Wie man später sehen wird, waren die *Alföldi*- und *Zala*-Festivals für die Entfaltung neuer choreografischer Wege von besonders großer Bedeutung; letzteres zeichnete sich als Bühne für das sog. Tanztheater<sup>273</sup> aus. Jürgen Goewe berichtete begeistert über das Kammertanzfestival *Zala* für die Zeitschrift *Der Tanz* in der DDR.<sup>274</sup>

Bedingung für die Teilnahme am Wettbewerb waren neue Tänze in beiden Wettbewerbskategorien: Folklore und dramatische Tänze. [...] Unter Folklore verstehen die ungarischen Kollegen eine bühngerechte Pflege und Bearbeitung der originalen Motive des Volkstanzes in Verbindung mit dem Volksleben. Das setzt voraus, dass erforschte Tanzgut (Publikationen, Filme u.a.) rekonstruiert und für die Bühne schöpferisch aufbereitet wird. [...] Unter dramatischen Tänzen verstehen sie: Tänze mit einer Handlung – Satire, Märchenspiel, Ballade. (Goewe 1972: 6)

„Es ergibt sich ein Zusammenhang“, rechtfertigt Goewe die Ungarn,

da für die Gestaltung des neuen sozialistischen Lebens in Ungarn Mittel und Methoden der ungarischen Folklore schöpferisch verarbeitet, eingesetzt und angewandt werden. Die ungarischen Tänzer, Pädagogen und Choreografen betrachten die Folklore als ihre Muttersprache. (Ebd. 6)

Trotz des sozialistischen Jargons mit den obligatorischen Wendungen („bühngerechte Pflege“, „das Volksleben“ „schöpferisch aufbereiten“ usw.), die das Moderne und das

---

<sup>273</sup> Der Begriff Tanztheater war im Westen und Osten unterschiedlich belegt. Tom Schellings Tanztheater lässt sich mit Pina Bausch nicht zur Deckung bringen. Die Auffassung der Volkstanzchoreografen stand zwischen diesen zwei Polen.

<sup>274</sup> Goewe sah die Tanzgruppen *Bartók*, *Bihari* und *Vasas* mit inzwischen legendären Choreografien wie *Tímárs Meg kell a búzának érni* (‚Der Weizen soll reifen‘) und *Eleki táncok* (‚Tänze aus Elek‘) und Szigetis ‚Kain und Abel‘ sowie *Magyar Verbunk* (‚Ungarisches Verbunk‘). Siehe ebd., 1972: 8

wahrhaft erfrischend Andere in der Folkloreauffassung „der ungarischen Genossen und Kollegen“ etwas blass und langweilig aussehen lassen, zieht Groewe das wichtige Fazit, dass der Kammertanzwettbewerb das Experimentieren fördere und nicht zuletzt zur Entwicklung von Tänzerpersönlichkeiten im Laienbühnentanz führe – zwei Angelegenheiten, die bisher im sozialistischen Block den Berufsensembles vorbehalten waren. Für den DDR-Volkstanz schlägt er gravierende Veränderungen anhand des ungarischen Beispiels vor; vor allem sollte das künstlerische Gesicht der DDR-Tanzgruppen besser ausgeprägt werden und die deutsche Folklore eine größere Rolle spielen. (Ebd., 1972: 8) Goewe selbst versuchte später das in Ungarn Gesehene in seine eigene choreografische Praxis in Neubrandenburg umzusetzen, sogar eine internationale Werkstatt für Kammertanz (ARTMA) wurde in den Achtzigern auf seine Initiative durchgesetzt, aber die Ausdifferenzierung des DDR-Volkstanzes und dessen Leistungsschauen aus der „Leistungsmethode im künstlerischen Volksschaffen“ (Ebd., 1972: 6) zu retten, gelangen ihm nicht.

Die Bedeutung des *Zala-Festivals* lag nicht nur im kleinen Format, das das Experimentieren und die Individualisierung ermöglichten, sondern auch im intensiven fachlichen Austausch. Nebst der Jury nahm eine Arbeitsgruppe aus nichtbeteiligten Gruppenleitern an der Auswertung der gesehenen Werke teil und die Unterschiede in der offiziellen und inoffiziellen Wertung bildeten den Ausgangspunkt für eine erschöpfende Diskussion.<sup>275</sup>

Mit der Renaissance der Trachtenvereine etwa ab Ende der Sechziger wurde auch das Festivalnetz erweitert. Neben den jährlichen Qualifizierungen rief man 1968 in Kalocsa<sup>276</sup> das Festival der Donauvölker ins Leben, wo man die Trachtenvereine aus den Donauländern einlud. György Martin und Ferenc Pesovár garantierten dank ihrer wissenschaftlichen Beziehungen ein recht aufregendes Programm. Auf Initiative László Vásárhelyis wurde ab 1974 ein Solofestival in Békéscsaba<sup>277</sup> eingerichtet, an dem die improvisatorischen und solistischen Prinzipien der ungarischen Tänze auf der Bühne zur Geltung kommen sollten. 1989 wurde für Kinder ein ähnliches Solofestival samt Wettbewerb in Szarvas, nicht weit von Békéscsaba, ins Leben gerufen. Die übliche Qualifikation der Kindergruppen fand strukturell

---

<sup>275</sup> Als ich 2011 Jolán Foltin, Choreografin aus Ferenc Nováks „Werkstatt“ (Kapitel 2.4.4.2), über die Gründe der künstlerischen Ratlosigkeit in der zeitgenössischen Volkstanzszene fragte, griff sie gerade auf das *Zala-Festival* als positive Erfahrung zurück und nannte das Fehlen einer solchen kollektiven, fachlich untermauerten Auseinandersetzung der jetzigen Szene mit den eigenen Werken als Hauptgrund. (Interview am 5.1.2011)

<sup>276</sup> Siehe Gründungsdatum in *Táncművészet* No. 10 (1990): 11.

<sup>277</sup> Unter [http://balassitancegyuttes.hu/index.php?option=com\\_content&task=view&id=19&Itemid=22](http://balassitancegyuttes.hu/index.php?option=com_content&task=view&id=19&Itemid=22) findet man die knappe Geschichte des Festivals, unter [http://www.balassitancegyuttes.hu/index.php?option=com\\_content&task=view&id=186&Itemid=56](http://www.balassitancegyuttes.hu/index.php?option=com_content&task=view&id=186&Itemid=56) die Liste der preisgekrönten Tänzer ab 1974.

gesehen unter der Obhut der Pioniere statt und gewann in den Achtzigern an Bedeutung, als sich die Festivals der Erwachsenen bereits im Niedergang befanden.<sup>278</sup>

Während in den Fünfzigern die Arbeit der Laien mit einem Budapester Theaterauftritt gekrönt wurde, rückte das geografische Zentrum in diesem Sinne in den Hintergrund. Wie die Abbildung 4 zeigt, lagen alle bedeutenden Festivals am Rande, weit weg vom Zentrum. In Budapest fand in jedem Dezember ein einziges herausragendes Ereignis statt, ‚Schaubühne der Tänzer‘ (*Táncosok Bemutató Színpada*, im *SZOT Művelődési Ház*, ‚Kulturhaus der Gewerkschaften‘) genannt. Es war sicherlich auch eine Folge der Dezentralisierung in den Sechzigern, allerdings machte die geografische Verteilung der bedeutenden Laienfestivals klar, welchen Stellenwert sie im Theaterleben des Landes einnehmen durften. Trotzdem war ihre Bedeutung mindestens im System des Liantanzes zentral, da sie die Etablierung von choreografischen Werkstätten ermöglichte, die zur Ausdifferenzierung des ungarischen Theaters und dessen Publikum Essentielles beitrug.

## **2.4.2 Ansätze zu einer neuen Theaterästhetik**

### **2.4.2.1 Auslandsreisen als Inspirationsquellen**

Reisen in den goldenen Westen waren kein Vorrecht von auserwählten Kadern, [...]. Allerdings war dieses Phänomen von wirklicher Reisefreiheit weit entfernt. Die Ungarn hatten das verbrieftete Recht, jedes dritte Jahr ein Touristenvisum für 30 Tage in das kapitalistische Ausland zu beantragen [...] – vorausgesetzt, dass die Staatssicherheit keinen Einwand gegen die Reise erhob. Vergleicht man diese Regelung mit den Bedingungen in der DDR, kann man behaupten: Im deutschen Arbeiter- und Bauernstaat durfte im Prinzip niemand in das „nichtsozialistische Wirtschaftsgebiet“ reisen, wobei es in Abweichung von dieser Regel millionenfache Ausnahmen gab. In Ungarn durfte im Prinzip jeder in den Westen, abgesehen von den Hunderttausenden, denen dies ausdrücklich untersagt wurde. (Dalos 2010: 65.)

Ein anderer Aspekt der Erweiterung räumlicher Möglichkeiten ist das Überschreiten politischer Grenzen. 1959 durften die ersten Amateurgruppen offiziell ins Ausland fahren, auch mit dem Ziel, die außenpolitische Beurteilung des postrevolutionären Landes aufzupolieren und die demokratische Freiheit im Lande auf den Präsentierteller zu setzen.

---

<sup>278</sup> Gymnasiasten und Studenten gehörten unter den Verband KISZ, den Verband der Kommunistischen Jugend' (*Kommunista Ifjúsági Szövetség*). Spuren von bedeutenden KISZ-Festivals habe ich keine gefunden. Einzig und allein blieb die Erinnerung an die halbprofessionelle und privilegierte Tanzgruppe des KISZ', die die Fackeln der Moissejew-Methode weitertrug. In den Neunzigern entstand daraus ein Tanzgymnasium samt -mittelschule *Tálemum*, was allerdings trotz der vielversprechenden Namengebung ohne Einfluss und Bedeutung in der Volkstanzszene blieb.

Hauptziele waren Frankreich (u.a. das Studentenfestival in Nancy) und Italien mit starken linken Parteien sowie Jugoslawien (Belgrad) und Polen (Wroclaw).<sup>279</sup>

Die neu gegründete Zeitschrift *Népművelés* [Volksbildung] schloss von den zunehmenden ausländischen Festivalteilnahmen der Laien 1959-1962 auf die Progression der gesellschaftlichen Rolle der Laienbewegung. (*Népművelés*, ohne Autorenangabe, No. 3 [1963]: 27-28.) Diese Folgerung weckt den Eindruck, dass die Laien und die ausländische Öffnung zulassenden Parteifunktionäre gezwungen waren, sich für die Auslandsreisen zu rechtfertigen. Trotz des zahlenmäßigen Zuwachses blieb das Reisen ins Ausland ein Privileg, und der Reisepass war ein barmherziges Geschenk des Staates. Um ihm zu erhalten, musste man sich nämlich in einem regelrechten Bewerbungsverfahren mit Lebenslauf und Anschreiben an das für den Arbeitsplatz zuständige Büro sowie an das Innenministerium wenden. Das Zitat von György Dalos bezieht sich eben auf diese widersprüchliche Reisefreiheit.<sup>280</sup>

Dass die Laienschauspieler dieses Privileg auf zum Teil staatliche Kosten genießen durften, war ein Faktor des Versöhnungskurses in der Politik – und ein schlagkräftiges Argument bei der Mitgliedwerbung, besonders im Volkstanzbereich.

Die Auslandstourneen brachten einerseits sehr wichtige Publikumserfolge, andererseits Inspiration anderer Theater Techniken für die Laiengruppen. Diese Tatsache ist insofern sehr bedeutend, als die nun zunehmenden ausländischen Gastauftritte westlicher Theaterkompanien aller Art zwar die Dürftigkeit des ungarischen Berufstheaters zutage förderten, jedoch keine Revolution der Theatersprache initiierten. (Mihályi 1976)

Grotowskis sog. armes Theater prägte nicht nur die Mitwirkenden der beiden richtungsweisenden Universitätsbühnen in Budapest und Szeged für ihr Leben, sondern auch die mit ihnen verbundenen (professionellen) Zuschauer. Grotowskis Thesensammlung *Für ein armes Theater* zirkulierte lange Jahre nur in der 1972/73er Übersetzung der Szegeder Universitätsbühnenmitglieder. (Paál in *Felületes* 1990: 65) Welche konkrete Auswirkung Grotowskis Theater lässt sich auf das ungarische Amateurtheater eindeutig nachweisen?

---

<sup>279</sup> Im Grunde genommen kamen alle Länder in und außerhalb Europas in Anbetracht, wenn man eine gute Beziehung mit der ortsansässigen kommunistischen Partei pflegen wollte.

<sup>280</sup> Der Regisseur Ruszt musste bei jeder geplanten Reise seinen Bittbrief an sein Fachministerium richten, wo „in enger Zusammenarbeit“ mit dem Parteizuständigen über die jeweilige Reisebewilligung entschieden wurde. Wie Ruszts Tagebuch zu entnehmen ist, musste er trotz ausländischer Einladung um die Bewilligung bangen; er erhielt sie auch nicht immer. (Ruszt 2010: 117) Lajos Lelkes, Student an der Fachhochschule für Garten- und Weinanbau und Mitglied in der Volkstanzgruppe VDSZ Bartók musste sich zuerst die Genehmigung der Universität und der Jugendorganisation (KISZ) sichern, bevor er den Antrag auf einen sog. Weltpass stellen konnte.

Grotowskis Theaterideal wurzelte in den in Polen traditionellen christlichen Ritualen, in dem das Zusammenleben und die kollektive Erfindung einer Künstlergemeinschaft mit freiwilligem Verzicht auf Materielles die Kernidee bildeten. Die Kollektivität band auch den Zuschauer in den Theaterprozess mit ein und löste die Abtrennung des Aufführungsbereichs auf. Grotowski ging später soweit, dass sein Theater kaum vor der Öffentlichkeit spielte und er den Zugang zu seinem sog. Training erschwerte. Im Zeichen des christlichen Verzichts wollte man eine vom Überfluss des Theaterapparats gereinigte Schauspielkunst erreichen, in dem die pure physische Präsenz des Schauspielers bis zur Ekstase intensiviert werden konnte. Grotowski lernte während seines Moskauer Studiums die russische Theateravantgarde kennen; in sein psychophysisches Training baute er Meyerholds biomechanische Experimente ein. Der seiner Maske beraubte Schauspieler musste alle Theatereffekte mit seinem „nackten“ Körper erzeugen. (Mihályi 1976: 253-254, Brauneck 2009: 480-488, Grotowski in Brauneck 2009: 422-427)

Eine solche Auffassung fehlte im ungarischen Theater und traf gleichwohl den Nerv der Sechziger. Sie schlug sich in der Arbeit der verzweigten Amateurgruppen der einstigen Universitätsbühne-Mitglieder nieder: der Regisseur József Ruszt fand darin zum Christlich-Rituellen, István Paál zum kollektiv-rituellen Theaterschaffen. Ruszts Laienschauspieler, u.a. Péter Halász, musste wohl die bei Grotowski miterlebte Avantgarde mitgerissen haben. Allerdings stellt Mihályi in seiner Analyse treffend fest: Während Grotowski im Mythologischen das Eigene im Unterbewussten suchte, dienten die verschiedenen Mythen den Ungarn, das allgemein gültige Gesellschaftlich-politisch-ethische für die Kollektive aufzuzeigen. In Mihályis Interpretation ist der christliche Mythos der Ausgangspunkt in Grotowskis Theaterschaffen. (Mihályi 1976: 254, 261)

Die schon erwähnte Inszenierung *A pokol nyolcadik köre* (1967, ‚Der achte Kreis der Hölle‘, R. Ruszt) der Universitätsbühne *Universitas* stand unmittelbar nach dem Wrocławer Festivalerlebnis eindeutig unter Grotowskis Wirkung. Ohne Austauschmöglichkeit mit Grotowski entwickelten Ruszt und die Gruppe in drei Wochen Probezeit eine psychophysische Arbeitsmethode, die der Grotowskis entsprechen sollte. Die Schauspieler trugen zehn Kilo schwere Steine auf der Bühne herum, während der Aufseher den Grundrhythmus der Aufführung mit einem Prügelstock vorgab. Ruszt inszenierte die Bewegung des Körpers und dessen Rhythmik und arbeitete insofern eher als Choreograf denn als Regisseur. Die physische Präsenz der spielenden Körper, die qualvolle Wiederholung der Bewegungssequenzen, der monotone Rhythmus als Aufbauelement entsprachen dem heiklen Thema der KZ-Lager und sind eindeutig auf das miterlebte Grotowski-Schauspiel zurückzuführen. Zwar vermochte der Zuschauer seine Rolle als Augenzeuge zu entdecken –

allerdings konnte er noch aus der Distanz des getrennten Bereiches auf seine Rolle Bezug nehmen, während die Bühne mit der Abtrennung des Bühnenbereichs durch Stacheldraht die reale Örtlichkeit der KZ repräsentierte.<sup>281</sup> Wie bereits im Kapitel 2.4.1.3 gezeigt, wurde die Aufführung aus bis heute unklaren Gründen verboten. Huber kommt (2008), da sie in historischen Dokumenten nicht fündig wurde, nach einer langen methodologischen Abschweifung zum Schluss, dass der Grund in der neuen teilweise choreografischen Theatersprache liegen musste. Eine andere Erklärung ist, dass die Angst vor dem Thema und die unberechenbaren Publikumsreaktionen infolge des Inszenierungsstils das Stück mit einem Verbot belegten. Das Thema war sensibel: In der Kádár-Ära setzte man sich mit gesellschaftlichen Konflikten, so auch mit der Judenverfolgung, in der Öffentlichkeit nur ungern auseinander.<sup>282</sup>

Im Sinne des kollektiven Schaffens Grotowskis entstand István Paáls Petöfi-Inszenierung an der Szegeder Universität (Videobeispiel 5) und Tamás Fodors *Woyzeck*-Inszenierung (10.12.1977, Budapest, HVDSZ Kulturhaus) im Budapester Kellertheater der Amateurgruppe Stúdió K. Fodor war Ruzsits Laienschauspieler in der *Universitas* gewesen. Während die Szegeder Inszenierung auf das kollektive und improvisierende Schaffen baute und die Zuschauenden als Mitsingende und Mitwirkende in das Bühnengeschehen integrierte und dadurch mitriss, wurde der Zuschauer bei Fodor als passiver Augenzeuge und dadurch als Mitschuldig am Tod Maries Teil des Aufführungskonzepts. Dadurch wurde dem Zuschauer die weitverbreitete Mentalität der ganzen Periode, nämlich das passive Zuschauen als unmoralische Verhaltensweise, durch dieses Theatererlebnis bewusst gemacht. So wurden diese Theatergruppen nicht durch eine direkte politische Thematik, sondern durch eine theaterästhetische, künstlerische Form zum politischen Theater in Lehmanns Sinne.

Die unkonventionellen Aufführungsorte (Aula der Universität bzw. Keller eines Mietshauses bei *Woyzeck*) ermöglichten in beiden Fällen eine neue Auffassung vom Zuschauerraum, eine fast intime Nähe, und förderten eine den Zuschauer als aktiven Teilnehmer miteinbeziehende Inszenierungsform, die bis heute im etablierten Theater beispiellos blieb.

---

<sup>281</sup> Über die kritische Resonanz der Aufführung siehe Huber (2008: 179-181).

<sup>282</sup> Gyáni behandelt das kollektive Vergessen in Ungarn als Merkmal und Überbleibsel der Kádár-Ära und zitiert Fehérs Artikel *Kadarism as the model of Krushchevism* in *Telos* No. 40 (1979): „Die einstigen zufälligen Methoden der Ausblendung der gesellschaftlichen Konflikte entwickelten sich zum verwickelten und subtilen System der Manipulation und Unterdrückung im Kadarismus. Die Vereinbarungen werden immer von halboffiziellen geheimen Beauftragten nie vor offiziellen Stellen getroffen. Die Letzteren zeigen sich ausschließlich dann in der Öffentlichkeit, wenn das Arrangement getroffen wurde und nur noch formell gebilligt werden muss.“ (Gyáni 2007: 173)

Was keinem dieser Theater gelang, war, die Textualität des Theaters durchzubrechen. Paáls Gruppe stellte den Aufführungstext aus Textkollagen, Gedichten, Tagebucheinträgen und Polizeiprotokollen zusammen, Fodor arbeitete mit der literarischen Vorlage Büchners, die allerdings kein geschlossenes Drama anbot; den dramatischen Text ergänzte er um weiteren literarische und historische Textzitate. Während beide Regisseure beim dramatischen Text die gängige Theaterkonvention durchbrachen, blieben sie in der Auffassung des Theaters, was das Sprechen und den Körper belangt, einem bis zum Äußersten getriebenen Realismus verhaftet. Am weitesten entfernte sich vom konventionellen Texttheater die Gruppe um Péter Halász, das *Lakásszínház* (Wohnungstheater in der Halász-Koós-Wohnung) unter dem Einfluss Grotowskis. Ihre surreale, bis zum Extrem getriebene naturalistische Theateraktionskunst verwischte die Grenzen zwischen Schauspiel und Realität, Bühnen- und Lebensraum und zwang die Zuschauer auch gelegentlich, die Rollen zu tauschen; sie stand völlig außerhalb des gewohnten ungarischen Theaters. (Szász 1989: 92; Schuller 2008: 224-227; Börczes 1993: 151-194; Halász in *Színház*, Spezialausgabe über Grotowski, 2000: 41-47; Kós 2009)

Diese Verzweigungen des Grotowski-Ideals durchbrachen zwar die räumliche Konvention, indem sie die Trennung zwischen Zuschauer- und Spielbereich auflösten, aber der Körper benutzte den Raum weiterhin in einer konventionellen Weise und interpretierte die Zeit durch die rhythmischen Verhältnisse nicht besonders neu. Sie verstärkten zwar die körperliche Präsenz der Spielenden im engeren Bühnenraum auf äußerste Weise, aber die Bewegung als solche übernahm bei ihnen keine bedeutungstragende Funktion.<sup>283</sup>

In dieser Hinsicht war die Theatergattung Pantomime das andere Extrem. Obwohl sie in Ungarn sowohl bei den Ausdruckstänzern als auch im Avantgarde-Theater in der Zwischenkriegszeit durchaus bekannt war – man denke nur an Bartóks Pantomime des ‚Wunderbaren Mandarin‘ – ist in Ungarn erst ab 1958 eine erste Pantomimengruppe bekannt: um István Barlanghy<sup>284</sup> unter dem Namen *Magyar Pantomim Stúdió* (‚Ungarisches Pantomime Studio‘). Insgesamt gesehen kam die Pantomime erneut auf Umwegen nach

---

<sup>283</sup> „Sieben Jahre lang habe ich an der Theaterfachhochschule unterrichtet, ich habe das Fach Regie dort absolviert und ich habe die dortige Ausbildung miterlebt. Das Problem des Schauspielers ist, dass er sich hinter dem Wort versteckt. Er hat das Gefühl, wenn er nicht zum Wort kommen kann, existiert er nicht. Wenn es keinen Text gibt, gibt es auch keine Rolle.“ András Kecskés in einem Interview mit E. Mikes (*Magány egy örök műfajban*), <http://www.kultura.hu/magany-egy-orok-mufajban>, zuletzt heruntergeladen am 13.5.2013.

<sup>284</sup> István Barlanghy ist durch sein Buch *Mime: Training und Exercises* (London: Imperial Society of Teachers of Dancing, 1967) bekannt. (Ungarische Ausgabe: *Beszédes mozdulat*, Budapest: Népművelődési Propaganda Iroda, 1974.) Mit dem Schauspieler Zoltán Gera sowie den Pantomimen László Ferencz und Sándor László-Bencsik (1925-1999, künstlerischer Leiter des Armeevolksemblems NÉTE 1950-1954) (Pantomim 58) gestaltete er 1957 eine der ersten Pantomimvorstellungen, die nach dem Verbot der stalinistischen Zeit 1957 auf der Literaturbühne (*Irodalmi Színpad*) gezeigt wurde. 1958-1965 leitete er die Gruppe *Magyar Pantomim Stúdió* (Rókás 2009, *Mtl* 2008: 21)



Ungarn, denn nach Pál Regös war die Pantomime in der Rákosi-Ära unerwünscht.<sup>285</sup> (Siehe Interview in Lőrincz 2008, Rókás 2009.) Die Schulgründer der ungarischen Pantomime lernten die Technik des bewegten Erzählens nämlich während ihrer Auslandsaufenthalte kennen. Miklós Köllö (1946) hatte beim Tschechen Ladislav Fialka (1931-1961), Pál Regös (1926-2009) beim Polen Tomaszewski (1919-2001), Zoltán Kárpáthy (1939) an der Palucca-Schule bei Jean Soubeyran<sup>286</sup> das erste Training genommen. In den offenen Sechzigern erlangte die Pantomime einen Grad an Beliebtheit sowohl an den Universitäts- und Kulturhaus Bühnen als auch in politischer Hinsicht, die auch Schulgründungen ermöglichte. Miklós Köllö durfte sogar ein Berufsensemble, das *Dominó*-Pantomimenensemble, gründen. (Virág F. 1986, *Mtl.* 2008: 103) Die Schulbildungen waren insofern für die Zukunft von Bedeutung, als besonders Köllös und Regös Unterrichtstätigkeit viele Bewegungstheater der 1980er und sogar 1990er inspirierten. Während Kárpáthy sich der klassischen Decroux-*mime pur*-Technik verpflichtete<sup>287</sup>, wollte Regös mit den Pantomimenetüden brechen und suchte nach einem Bewegungsvokabular für größere Ensembles im Sinne der Psychotechnik, nicht ausschließlich im Geltungsbereich der *pantomime pur*. U.a. entstand aus diesen Schulen András M. Kecskés *Corpus Pantomime*-Gruppe, die zur Freistatt des Bewegungstheaters in Ungarn wurde. Aus dieser letzteren Gruppe gingen Gábor Goda (*Artus*, seit 1985) und Josef Nagy (durch sein *Theatre Jel*, seit 1986, in Frankreich weltweit bekannt geworden) aus. Damit steckte die Gattung allerdings bereits in den 1980ern im Sand: Godas und Nagys Generation setzte zwar weiterhin auf die Bewegung aber nicht in deren dermaßen analytisch-detailreichen Formen wie die in der Pantomime. Regös öffnete sich für neue Tanztechniken (u.a. Butoh) und wurde die zentrale Figur der späten Achtziger in der kulturellen Öffnung der ungarischen Tanzszene. Im Rahmen der neu besetzten und konzipierten *Szkéné*-Bühne der Budapester Technischer Universität organisierte er jedes Jahr Workshops für Tanz und

---

<sup>285</sup> Im Protokoll der Abteilung Theater- und Musikhauptdirektion des Bildungsministeriums vom 1959 findet man den Verweis auf das geplante Budget des Budapester Pantomime-Ensembles. (MOL 49.843 in MOL XIX-I-4-ff [1959].)

<sup>286</sup> Jean Soubeyran (1921-2000) kam zuerst 1951 mit Marcel Marceau nach Ost-Berlin, wo Marceau Brecht und sein Ensemble kennenlernte. 1957 zog Soubeyran, der u.a. mit E. Decroux im Sarah Bernhardt Theater und J.-L. Barrault arbeitete, nach Ost-Berlin. 1961 übersiedelte er zwar nach Essen, gehörte aber wie Brecht zu den Wenigen, die weiterhin frei in die DDR einreisen und sie verlassen durften. Daher unterrichtete er bis zum Ende der Siebziger u.a. an der Palucca Schule. Aus Soubeyrans Biografie ist ersichtlich, dass die DDR im Vergleich zu Ungarn ein wahres Paradies der Pantomime war, wo bereits in der stalinistischen Ära bedeutende Pantomimen gastierten. Alle Daten nach der Forschungsseite <http://www.pantomime-popkultur.de/2011/05/jean-soubeyran/>. Soubeyrans Ehefrau, Brigitte Soubeyran, die in der DDR als Regisseurin wirkte, stellte 1978 in Budapest Örkénys *Macskajáték* und Brechts Drama *Mann ist Mann* auf die Bühne unter der Mitwirkung des Volkstanzchoreografen Károly Szigeti. (12.2.1978 und 29.9.1978 in Népszínház, Ch. Szigeti, B.b. und K. Brade)

<sup>287</sup> Die Kárpáthy betreffenden Angaben stammen aus *Mtl* (2008: 92) sowie Alinda Veiszers Interview in der Sendung *Záróra* im ungarischen Fernsehkanal MTV2 (ausgestrahlt am 14.2.2011).

Bewegungstheater ausschließlich mit westlichen Kursleitern und trug damit wesentlich zur raschen Entfaltung des Bewegungstheaters in Ungarn bei. (Pályi 1970, Regös 1990: 81, 85; Eszéki et al. 1996: 124, Lőrincz 2008, *Mtl.*: 92, 103, 160, 175 )

#### **2.4.2.2 Neo-Avantgarde Performances**

Während man im Amateurtheater eine Grotowski entsprechende Theatersprache suchte, wagte sich, nun im urbanen Zentrum, eine jüngere Gruppe jenseits der klassischen Theaterauffassung an Grenzüberschreitungen. Diese Personen kamen nicht direkt aus der Amateurszene und pflegten verschiedene Interessen an populärer oder (post-)moderner Musik, Avantgarde-Kunst und Theater. Nach und nach entmachteten sie das Wort, teils ergänzten, teils ersetzten sie dessen bedeutungstragende Funktion durch Musik und bildende Kunst an Happening-ähnlichen halb-privaten, halb-öffentlichen Veranstaltungen.

Ihre professionellen Karrieren hatten in den Sechzigern begonnen. Sie waren auch die Begünstigten, die nach etwa fünfzehn Jahren wieder den Faden zur westeuropäischen Kunst aufnehmen konnten, nicht zuletzt, weil sie, u.a. dank Stipendien, nach Wien, Paris, Rom bzw. London reisen durften – statt nach Moskau.

Die Gruppe *IPARTERV* („Planbüro der Industrie“) mit Miklós Erdély, Gábor Altorjay, die Zugló-Gruppe<sup>288</sup> u.a., knüpfte an die sog. Europäische Schule (*Európai Iskola*, mit bildenden Künstlern wie Júlia Vajda) und die Pop-Art der Venedig-Biennale 1964 an. In ihrer Kunst so Fabényi drückte sich „hier der Nachholbedarf der nonfigurativen Kunstproduktion und Kunstrezeption“ und eine oppositionelle Stellung gegenüber den modernen Traditionen und v.a. dem Realismuskonzept der geförderten Kunst aus. (Fabényi 1998: 6) Sie bestanden jedoch auf einem Konventionen schaffenden eigenen Weg, der zu Teilen aus ihrer ungarischen Umgebung heraus wuchs.

Die Neo-Avantgarde war grundsätzlich theoretisch geprägt und Bartóks Texte, darunter sein Briefwechsel, der reichlich theoretische Überlegungen enthält, wurden gerade zu dieser Zeit neu verlegt und herausgegeben. Miklós Erdély griff das ikonografische Bartók Porträt 1983 (?) sogar in einem Fotomosaik mit Musik auf. (Erdély, ohne Datum) Die behandelten Formationen nahmen aber keinen expliziten Bezug auf die Bartóksche-Lini, d.h. eine Anknüpfung daran wäre sicherlich nicht bei jedem einzelnen hinreichend aufzuzeigen. Ihre Performances, die Musik, Bewegung und neue Raumkonzepte als gleichrangige Ausdrucksmittel vereinigten, trafen allerdings auf jene der bewussten Bartók-Anhänger in vielen Punkten überein. (Szóke in Kortárs Magyar Művészeti Lexikon 1999: 539-542.)

---

<sup>288</sup> Die einzelnen Biografien sowie Gruppierungsgeschichten liefert das *Kortárs Magyar Művészeti Lexikon*, [Lexikon der zeitgenössischen ungarischen Kunst] 1999-2001: 56-57, 87-88, 539-542, 646, 963.

Die Eingliederung der Neo-Avantgarde in die Laienbühne ist ebenso problematisch, weil sie meistens eine professionelle künstlerische Ausbildung in den offiziellen Ausbildungsstätten, v.a. an der Hochschule für bildende Künste, absolvierten. Durch ihre kunsttheoretische Überzeugung entfernten sie sich aber so weit vom offiziellen professionellen Kunstbetrieb, bis sie nach und nach marginalisiert waren und von als Amateur bezeichneten Geduldeten letztendlich ins Verbotene abrutschten. Wie üblich, ging die Ausgrenzung auch mit der räumlichen Begrenzung Hand in Hand: Statt in Kunstgalerien fanden Neo-Avantgarde-Ausstellungen in versteckten Räumlichkeiten statt, so z.B. in denen des Planbüros für Industrie (*IPARTERV*), und im KISZ-Saal des Forschungsinstituts für Physik.

In den Sechzigern wäre das Bild der Amateurtheaterszene ohne die neo-avantgardistischen bildenden Künstler unvollständig, da sie mit dem Performativen experimentierten. Ihrem künstlerischen Agieren ging stets ein theoretisches Denken über die Abbildung der Wirklichkeit voraus, die die Genre Grenzen infrage stellte; ihr Schaffen war daher nicht nur ein plurimediales, sondern auch ein interdisziplinäres.

Das erste Happening der Neo-Avantgardisten um Erdély war noch ein fast gewöhnliches Theaterspiel. Csaba Adorjáni und Imre Puskás stellten mit Geisteskranken und Schizophrenen Stücke von Pirandello, Plautus und Lorca auf die Bühne. Pirandellos Drama ‚Sechs Personen suchen einen Autor‘ (*Sei personaggi in cerca d'autore*, 1921) sollen etwa zweitausend Zuschauer 1962 im Gewerkschaftskulturhaus der Optischen Werke *MOM* in Budapest gesehen haben; diese „Inszenierung“ stellte die Grenzen des Theaters und dessen Als-ob-Realität durch die Schauspieler infrage, die in ihrem Leben die Realität nicht von der Fiktion trennen konnten. (Fabényi 1998: 11, Adorjáni, Puskás 1962) Diesem folgten dann 1966 die Happenings *Aranyvasárnap* („Der Goldsonntag“) und *Az Ebéd* („Das Mittagessen“), die sich aus dem abrufbaren gewöhnlichen Agieren speisten und durch die Alltäglichkeit im Happening symbolisch wirkten, z.B. der kalte Verzehr einer typischen warmen Werktagsmahlzeit. (Jákfalvi 2006: 201, Fabényi 1998: 14-15)

Neue Formationen griffen in der populären Musikszene bzw. im Amateurtheater (darunter das Bewegungstheater) den Faden der Neo-Avantgarde im Sinne eines auf das Abbildbare konzentrierten Theaters auf. In leicht modifizierten Formen tauchte ihr Konzept auf: ab den Siebzigern in György Galántais Kapelle-Happenings, in verschiedenen Bands wie *Balaton* oder *A.E. Bizottság* am Anfang der Achtziger bzw. auch auf der Laienbühne. Die auf der Bühne des Gymnasiums Rákóczi in Budapest aufgewachsenen János Szikora, Endre Szkárosi, László Borsodi, später István Mártha – die Letzteren gesellten sich als Komponisten zu den Happenings Szikoras – vereinigten in sich die neo-avantgardistischen Theorien der bildenden Kunst und Musik mit einer betont theatralen Auffassung.

Da solche Formationen den offiziellen Ernst der sozialistischen Kunst ständig infrage stellten und dadurch ihre halb-private Sphäre in eine öffentlich-politische umwandelten, mussten sie bald in allen öffentlichen Räumen mit einem Hausverbot rechnen. Hausarreste und Ausbürgerungen folgten, in milderer Fällen wurden die Gruppen nur aufgelöst oder die Mitwirkenden mühevoll von der professionellen Szene aufgesogen.<sup>289</sup>

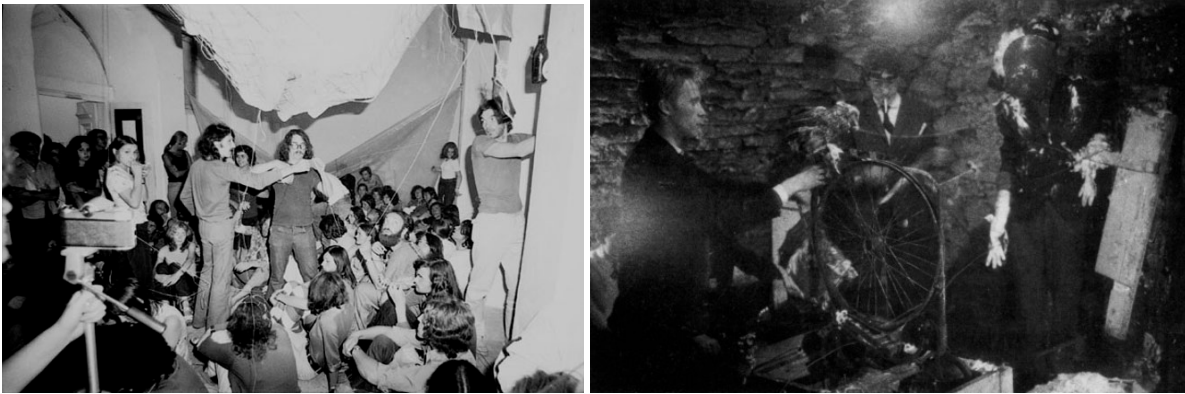


Foto 77, 78 ‚Freundlicher Umgang‘ (László Najmányi und das Studio István Kovács, Balatonboglár, 1973) – Imre Baks Performance (196?)

#### 2.4.2.3 Die Bewegung als theaterkonstituierendes Element

In den Statistiken der Laientheater fällt die Zunahme nichtliterarischer Theaterspiele ab Ende der Sechziger auf, in denen Musik und Bewegung sich als gleichrangige Gestaltungsprinzipien der Inszenierung etablierten, aber ohne konzeptuell unter einen Hut gebracht werden zu können. (Debreczeni 1982: 169-185, Németh 1976: 56-57, Bicskei 1977: 61-62, Máté 1977: 68-72) In Kecskemét, der Hochburg der Kodály-Pädagogik, arbeitete Mihály Varga innerhalb verschiedener Kollektive mit den vokalen Ausdrucksmöglichkeiten eines Gedichtchores. Seine Interpretation stand eindeutig in Kodálys und Bartóks Musikauffassung, nach der nicht das Morphem der Sprache, sondern die die Morpheme äußernde Stimme bedeutungstragend sein sollte. Obwohl Vargas Auffassung durchaus gepriesen wurde, hörte er Ende der Sechziger mit der Regiearbeit vollständig und ohne unmittelbaren Nachfolger auf. (Székely 1982: 13, Máté 1977: 68-74)

In den Siebzigern kristallisierte sich im Amateurbereich eine Tendenz zum Bewegungstheater heraus. Gruppen wie die meisterwähnte *Manézs* aus Miskolc, oder *Derkovits Klub Kovács István Stúdiója* aus Budapest unter László Najmányis künstlerischer Leitung meldeten sich, die nach und nach jenseits des Textes die Bewegung und den Körper als theatralisches Mittel

<sup>289</sup> Szikoras Integrationsversuche siehe in Kapitel 2.2.3. Einen persönlichen Bericht erstattet Szkárosi (2006), einen generationsbedingten Fabényi (1998) über die Szene der Siebziger, Jákfalvi (2006) über das Avantgarde-Theater und dessen Möglichkeiten in Ungarn, Dánél und Müllner (ohne Datum) über die Happenings der Neo-Avantgarde in Ungarn. Klaniczay und Sasvári (2003) arbeiteten die Happenings György Galántais in Balatonboglár auf.

in das Zentrum ihrer Produktionen setzten. (Nánay 1998)<sup>290</sup> Ab Mitte der Siebziger nahm die Zahl der folkloristisch geprägten Bühnenwerke zu, die sich zunehmend aus dem Bartókschen und Kodályschen Gedankengut nährten. Die Bartóksche Kulturauffassung überlebte schadlos die Säuberung der Szene. Kodály blieb Ungarns Schaufensterperson Nr. 1. Bartóks Gedankengut konnte sich deshalb mit Kodálys Interpretation und Vertretung munter unter dem Gewand pädagogischer Tätigkeit im künstlerischen Bereich verbreiten. Im Gründungsdokument der Gesellschaft der Ungarischen Theaterpädagogen (*Magyar Drámapedagógusok Szövetsége*, 1988) bezog sich Tibor Debreczeni zwar auf den angelsächsischen Ursprung der Theaterpädagogik, betonte aber gleichzeitig, dass das Adverb *magyar* eben die Anpassung des fremden Gedankengutes an das ungarische Erbe, darunter an „die dramatische Folklore und die Kodály-Methode“ bedeute. (Ein Abschnitt des Entwurfes der Gründungsschrift ist bei Szakáll 2001: 265 nachzulesen.) Dass die Wirkung Kodálys und Bartóks jenseits der performativen und professionellen Künste ausschlaggebend war, zeigen weitere Einträge im Buch *Alkotó emberek* [Schöpferische Menschen] (2001) Sogar die bildenden Künstler bezogen sich auf die beiden. Da die Folklore als künstlerisches Konzept allmählich mit dem unverwüchtlichen Prestige Kodálys und Bartóks gerechtfertigt werden konnte, vermehrten sich auch Amateurtheatergruppen jenseits des Volkstanzes, die das dramatische Volkserbe aufarbeiteten, u.a. Krippenspiele, Kinderreime und -reigen sowie andere an christlich-religiöse Lebenszyklen anknüpfende Bräuche. Es ist sicherlich nicht gänzlich falsch, die Zunahme solcher Produktionen im Bereich des Laienschauspiels nebst Kodály und Bartók mit der sich gerade zu jener Zeit entfaltenden Tanzhausbewegung in Verbindung zu setzten, in der der Volkstanzenthusiasmus der späten 1940er und frühen 1950er die neue, urbane Erscheinungs- und Ausdrucksform einer anderen Generation war.



**Foto 79, 80, 81** Sándor Tímár unterrichtet im Tanzhaus (197?) – László Najmányis Gruppe im Kovács István Stúdió mit der Produktion ‚Das Kreuz des Südens 01‘, 1973 in einem Budapester Kulturhaus

<sup>290</sup> Hier eine unvollständige Auflistung solcher Gruppen, die sich das gleiche Ziel setzten: *Arabona* in Győr, *Manézs* und P. Lengyel in Miskolc bzw. T. Debreczeni, Gy. Thúróczy, I. Keleti, L. Najmányi (auch im *Kovács Stúdió* aktiv), später I. Somogyis *Arvisura* und A. Jeles' Tätigkeit in Budapest, M. Varga in Kecskemét, M.G. Kerényi. Gewiss wurden diese Formationen bereits in zahlreichen Diplomarbeiten aufgearbeitet, aber eine zuverlässige Forschungsarbeit darüber blieb bis jetzt unveröffentlicht. Siehe in Székely 1982, Szász, Bicskei 1977, Bicskei 1983

Die Auslandsreisen brachten den Volkstänzern weit weniger als den Studentenbühnen. Die Teilnahme an westlichen Volkstanzfestivals war insofern kulturpolitisch völlig gefahrlos, als die osteuropäischen Volkstanzgruppen alle ausnahmslos dem Moissejew-Weg folgen mussten, um eine Reisebefugnis zu erhalten. Sie eroberten rasch die westeuropäischen Herzen, ernteten die Festivalpreise ohne potente Konkurrenz, da es keinen vergleichbar starken Interpreten des Volkstanzes in den Fünfzigern in Westeuropa gab – bis Antonio Gades kam. (Foltin-Siptár 2011: 26) Gades übte nicht einen vergleichbaren Einfluss wie Grotowski aus, da die Ungarn bereits mit einem ähnlichen Tanztheater experimentierten. Sie sahen in Gades die Vollendung mancher ihrer tänzerischen Träume. 1974 kam er nach Budapest, im gleichen Jahr wie auch Alvin Ailey, der gleich enthusiastisch aufgenommen wurde.

Einen neuen so eindeutigen ausländischen Bezugspunkt wie Jerzy Grotowski in der Amateurtheaterszene einer war, kann man hier also nicht finden, nur den Wunsch, nebst dem klassischen Ballett andere tänzerische Ausdruckswege zu finden. Daher wurde Bartóks theoretische Arbeit zum einzigen, unumgänglichen Ausgangspunkt. Allmählich gesellte sich das Verständnis für Bartóks Musik dazu, die als Inspirationsquelle diente.<sup>291</sup> Zum bedeutendsten Antrieb wurde ungewollt das verbotene Gebiet Transsylvanien in Rumänien,<sup>292</sup> denn das *táncház* („Tanzhaus“) wurde in Szék / Sic neu entdeckt. Um es zu übernehmen, brauchte es aber eine ideologisch-theoretische Wende im Bedeutungsfeld des Volkstanzes.

Die neue heranwachsende Volkstanzgeneration betrachtete das gesammelte Volksgut mit wissenschaftlicher Distanz. Diese wie auch die Überzeugung von ihrer Objektivität bzw. ausschließlichen Wahrheit waren insofern nötig, als man sich damit von der Vorkriegsgeneration und deren Bühnenpraxis absetzen konnte.

Die postrevolutionäre Generation bemühte sich durch den neuen Begriff *néptánc* von der Bühnenästhetik der 1950er abzugrenzen. Der Ausdruck *népi tánc* betonte das Volkstümliche. Er entstellte für sie das ethnografisch belegte Bild und gab vor allem dem ornamentalen Reichtum dieser Kultur eine sentimentale Ausdrucksform, die sich mit den als altmodisch empfundenen Bühnencharakteren paarte. Das sprachliche Pendant der romantisch-sentimentalen Naivität im Bühnenvolkstanz war eben der adjektivische Gebrauch mit zusätzlichem „i“ in den 1950ern, in deren Konnotation auch die ungeliebte sowjetische Prägung mitschwang. Der Abgrenzungswille vom Begriffsumfeld prägte die modifizierten

---

<sup>291</sup> Rudolf von Laban bzw. Lábán Rudolf war dank der theoretischen Arbeit Olga und Mária Szentpáls sehr wohl bekannt aber in der choreografischen Arbeit nahm man keinen Bezug auf ihn.

<sup>292</sup> Der Besuch bei der ungarischen Minderheit in Rumänien war trotz der brüderlichen Völkerfreundschaft „behördlich“ unerwünscht.

Wortbildung *néptánc* (,Volkstanz', von László Vásárhelyi), mit der nun befreit vom „i“, man den sentimental Muff los werden wollte.

Der Generationskonflikt der Volkstanzszene offenbarte sich nicht nur im ästhetischen Bereich. Die Vorreitergeneration blieb in der professionellen Szene überlegen. Die professionellen Ensembles wurden zwar ab 1957 der Reihe nach (bis auf MÁNE) umorganisiert, jedoch blieben die Führungsstellen bei ihnen. Die Neuen, in den Dreißigern geborenen, die nun auch schon über dreißig waren, konnten mit führenden professionellen Stellen nicht rechnen und mussten sich mit Posten in der Laienszene abfinden. Die reorganisierte Struktur des Laienvolkstanzes bot den einzigen Weg, künstlerisch, und in erster Linie pädagogisch arbeiten zu können. Das war auch das Feld, wo die jüngeren Choreografen sich gegenüber der alten abgrenzen konnten, da sie nicht mehr vorrangig um die Etablierung, Bühnentauglichkeit des Volkstanzes, d.h. um dessen Strukturen kämpfen mussten, sondern sich in einer sozialistisch-ideologisch geprägten Struktur behaupten mussten. Aus diesem Grund war es über die eigenen Interessen hinaus notwendig, sich statt mit künstlerischen Überlegungen zuerst pragmatisch mit ideologisch-theoretisch fundierten Fragen des Volkstanzes als Begriff auseinanderzusetzen.

Diese junge Generation der Choreografen und Gruppenleiter war sich durchaus des ethnografischen Forschungsstandes und der theoretischen Ansätze bewusst, da sie mit den Tanzethnografen eng zusammenarbeiteten und sich an der Feldforschung aktiv beteiligten. Das geballte Wissen der vorangehenden Jahrzehnte in tanzethnografischer Forschung, in der gerade ab den Fünfzigern tanztheoretische und kunstsoziologische Aspekte immer mehr zur Geltung kamen, kam ihnen auch zugute. Olga Szentpál und ihre Tochter Mária arbeiteten entlang Labans Tanzschrift an der Analyse und Verschriftlichung der Bewegung, auch mit dem Ziel, der ethnografischen Feldarbeit ein Werkzeug in die Hand zu geben. Zuerst in der pädagogischen, später in der künstlerischen Arbeit ließen sich die Forschungsergebnisse unmittelbar nieder.



**Foto 82, 83** Ferenc Novák hinter der Kamera, bei der Aufnahme in Transylvanischen Szásztáncs / Tonciu / Tatsch, Rumänien, 1972 – das Tanzhaus in Szék / Sic, Rumänien, 1967

Da die Volkstanzchoreografen in der Regel auch der Forschung dienten, reiste Ferenc Novák und seine Laiengefolgschaft aus der Volkstanzgruppe der Gewerkschaft der Stadtwerke (HVDSZ) nach Szék / Sic in Transsylvanien. In seinem anekdotisch angehauchten Erinnerungsband erzählt Novák wie er 1956 zum ersten und letzten Mal mit seinem Personalausweis nach Rumänien einreisen durfte. Selber aus Transsylvanien stammend, verband er den Verwandtenbesuch mit Feldforschung und kam mit seinen Laintänzern nach Szék / Sic, 13 km vom Kindheitsort Szamosújvár / Gherla entfernt, wo er auf ein lebendiges Tanzbrauchtum stieß. (Farkas 2000) In den 1960ern konnte Novák des Öfteren in seine Heimat zurückkehren und zusammen mit anderen auf László Lajtas (1892-1963) Spuren in der Umgebung von Kolozsvárs die Tanzbräuche erkunden und festhalten.<sup>293</sup>

Szék / Sic war für die Folkloreforschung kein unbekanntes, höchstens ein vergessenes Terrain. Bei den *Patria*-Schallplattenaufnahmen (hrsg. 1934-1942) des ungarischen Rundfunks beteiligten sich u.a. Musiker und Sänger aus Szék / Sic. Novák und sein „Gefolge“ fanden in Szék / Sic in den 1960ern und 1970ern immer noch eine intakte Gemeinde, in der der Kontext ihres Forschungsobjektes, des Tanzes auf den ersten Blick unverändert zu sein schien. Die bereits mit tänzerischem Wissen ausgerüsteten Amateure konnten ihr museales Wissen gerade in diesem abgelegenen Dorf im originalen Kontext beweisen, von dem sie keine Ahnung mehr, allenfalls romantisch getrübe Vorstellungen hatten. Die Reise prägte über dreißig Jahre nicht nur die damaligen Besucher aus Ungarn, die über ihre Erlebnisse als kaum fassbare Zeitreise berichteten, da in Szék / Sic die historische Zeit aufgehallen zu sein schien, sondern durch die Abbildungen auf Fotos und in Filmen noch weitere Generationen. Die auf einer hügeligen Tiefebene liegende Region Mezőség / Campia war von der hauptsächlich bäuerlich-landwirtschaftlichen Tätigkeit seiner Bewohner geprägt. Die Armut und die teilweise noch im Mittelalter begonnene, aber in der Neuzeit steckengebliebene industrielle Urbanisierung führten zur Konservierung der traditionellen Gemeinschaft und

---

<sup>293</sup> Ferenc Novák fasste seine Erlebnisse erst 1989 in der Choreografie *Fekete-Piros* („Rot-Schwarz“) für das *Honvéd* Tanztheater zusammen. Aus dem Tanzdrama machte 1996 Hédi Sztanó einen Tanzfilm (Kameramann Dénes Nemes). In diesem Erzählfluss wird Novák ins Zentrum gestellt, da die Idee des Tanzhauses aus Nováks Tanzensemble entsprungen ist. Trotz erheblicher Reiseschwierigkeiten gab es jedoch eine rege Forschungstätigkeit. Hier muss unbedingt die herausragende tanzsoziologische und -morphologische Arbeit von György Martin erwähnt werden. Ebenso wichtig waren u.a. die Arbeiten von Bertalan Andrásfalvy, Béres und Varga (Debrecen) später Zoltán Kallós (ein gebürtiger Rumänen-Ungar aus Kolozsvár / Cluj / Klausenburg) und die Forschung einer Reihe weiterer Feldforscher (Musiker, Tänzer, Ethnologen, Fotografen etc.), ohne deren Tätigkeit es nie eine solche Blüte des Tanzhauses, besonders des Revivals der transsilvanischen Tanzkultur in Ungarn der Neunziger gegeben hätte.



deren Kultur. (Darüber detaillierter siehe Martin 1968.) Martin analysierte im sozialen und wirtschaftlichen Zusammenhang die Entfaltung des Individuums in den Tanztypen Transsylvaniens. Während westlich von dieser Gegend bereits in der Umgebung des reicheren Kolozsvár / Cluj der Individualisierungsprozess des Tanzes bis zum 20. Jh. das zeichensetzende Prinzip wurde, stand in Mezőség der Kollektivismus als Leitprinzip der Tanzkultur im Vordergrund.

Das Tanzhaus in Szék / Sic hatte ursprünglich die Funktion, den Jugendlichen bzw. jungen Erwachsenen bis zur Eheschließung einen offiziellen Treffpunkt mit Musik und Tanz unter Kontrolle einer vertrauten und erfahrenen Personen zu bieten, und arbeitete in gewisser Hinsicht wie die Tanzschulen im bürgerlichen Milieu. Die bereits Vermählten durften das Tanzhaus nicht mehr besuchen, aber sie brauchten auf Tanzangelegenheiten nicht zu verzichten, denn dafür hatten sie ihren eigenen Raum.

Das Széker Tanzhaus als kollektives, gleichzeitig individuelles Tanzerlebnis wurde von Nováks Gruppenmitgliedern mit nach Budapest gebracht. Sie riefen 1972 das erste Tanzhaus in Budapest aus, im unbenutzten Kulturraum des Staatlichen Buchvertriebs (*ÁKV – Állami Könyvkiadó Vállalat*) am Pester Liszt Ferenc Platz zusammen, mit der Idee, das während der Proben Erlernte ohne choreografische Bindung frei unter Kollegen tanzen zu können. (Tímár 2001, Siklós 1977: 9-18) Der Raum lag zentral und stand leer: Er hatte eine kleine Bühne für die Musiker und bot sich als idealer Tanzhausort an.<sup>294</sup>

Die Idee traf unerwartet den Nerv der Siebziger: Man konnte freiwillig und spontan ins Tanzereignis, in die Performance als Mitwirkende eintreten, aber auch wieder verlassen. Im Gegensatz zum politischen Umfeld und zum etablierten Theater ermöglichte das Tanzhaus statt des passiven Zuschauens eine aktive Teilnahme. Wie in den Produktionen der progressiven Amateurtanzgruppen veränderte diese Form des Volkstanzes die Beziehung zwischen Zuschauenden und Tanzenden und förderte eine andere, körperliche Form der Wahrnehmung. Der Tanz wurde von seinen schmucken Bühnenrequisiten befreit. Statt der Entzückung durch den trainierten und herausgeputzten Tänzer als Eingeweihter konnte man sich hier durch den mühsamen Prozess des Erlernens, des selbstständigen Agierens fernab von bildungspolitischen Vorschriften ein eigenes Bild über die Folklore machen. Im Tanzhaus konnte man in zeitgenössischen Kleidern den Volkstanz dem eigenen Körper, der eigenen Zeit anpassen. In der urbanen Umgebung

---

<sup>294</sup> Lajos Lelkes arbeitete für den staatlichen Landwirtschaftsverlag und wusste, dass man diesen Raum kostenlos erwerben konnte, weil er praktisch unbenutzt war.

fanden nun junge Erwachsene<sup>295</sup>, die sich nicht mehr bevormunden lassen wollten, einen neuen Bezugspunkt im Tanzhaus, der im Gegensatz zur durchideologisierten, lügnerischen Scheinwelt im Realsozialismus noch wahre Werte und eine reine Kultur zu vermitteln versprach, die aber bereits zur Vergangenheit gehörten.<sup>296</sup> Nach ca. zwanzig Jahren der erzwungenen Urbanisierung und des Vergessens hatte diese Jugend die benötigte Distanz, um diese Kultur wieder als interessant und lebenswert zu empfinden. Der etwas nostalgische Blick richtete sich an ethnografischen Belegen und suchte nach den noch auffindbaren Resten dieser vermeintlich unverstellten Kultur, um sie kennenzulernen und zu leben.

„Mit ebensolcher Leidenschaft und Begeisterung, wie sie Beat tanzen, bewegen sich viele Mädchen und Jungen Ungarns mit den Schritten alter Volkstänze auf dem Parkett.“ Ute Werners Bericht in der DDR-Fachzeitschrift *Tanz* vertuscht im Stil der üblichen Gegenüberstellung mit Beat gerade das überwältigende Erlebnis eines Tanzhauses. Sie verbindet es mit der mit Ungarn assoziierten Leidenschaft, dem im Sozialismus als Pflicht geltenden Zusammengehörigkeitsgefühl und dem Bildungsanspruch, denn die

Mädchen und Jungen mit von mit Schmalz beschmierten Schnitten beanspruchten Händen [...] diskutiert[en] natürlich auch über die gegenwärtige Ausstellung von Robert Swierkiewicz an den Wänden des Klubs [...] Ob im Saal oder im Foyer – überall bestätigen sich die Worte der Klubleiterin Ernesztin Reszler: „Wir lassen die Volksmusik ihre ureigenste Funktion erfüllen, die kulturvolle Unterhaltung.“ (Werner 1977: 13)

Diese jungen urbanen Erwachsenen, in den zeitgenössischen Berichten stets als „Mädchen und Jungen“ präsent, müssen wohl von der zivilisatorischen Rückständigkeit mitgerissen

---

<sup>295</sup> Das Wort Erwachsene hat in diesem Kontext eine spezielle Bedeutung. Wie Péter Halász im Erinnerungsbuch von Illés (2008: 144) bemerkte: „[...] damals wollte man gleichzeitig zwei Sachen: irgendwie das eigene Leben radikalieren, andererseits Kind bleiben. Zwei völlig gegensätzliche Bewegungen. Wir wollten aus dem Kindergarten raus, weil die ganze Situation, der Staat und die Schule uns auf dem geistigen Niveau des Kindergartens hielten. Ich glaube, das war das Schlimmste in der ganzen Epoche, dass wirklich alle als KiTa-Kinder behandelt wurden.“ (Eine literarische Parallele dazu bietet Handkes Sprechstück: *Das Mündel will Vormund sein.*)

<sup>296</sup> In seinem ziemlich befangenen Tanzhaus-Buch (1977: 60-105) beschreibt der Journalist Siklós den Durchschnittsbesucher des Tanzhauses als Stadtbewohner, Arbeiter oder Intellektuellen zwischen 16 und 35. Der Arbeiterstatus muss nicht unbedingt schulungsgewohnt bedeuten, da viele erst über den Umweg in einer Fabrik ihre Berechtigung für die Universität erwerben mussten. Der Hinweis auf die rege Teilnahme der Arbeiterschicht im Tanzhaus ist sicherlich dem ideologischen Jargon des Zeitalters geschuldet. Tatsache ist, dass das Tanzhaus mit dem ungewohnten Musikklang unerwartet breite Schichten erreichte. Bereits bei der ersten Tanzhausveranstaltung sollen Musik und Tanz im warmen Maiwetter überraschend viele Außenseiter in den ÁKV-Raum gelockt haben.

worden sein, die sie zwar einfach, kümmerlich und unmodern fanden, aber dadurch auch als rein und lebenswert interpretierten. In Ferenc Sebös Erzählfluss (in *Népzenei olvasókönyv*, 1997) ist die Präsenz dieser unverstellten, natürlichen, von Region zu Region anders geprägten Provinzialität markant. In der Einleitung zum in der eigenen Zeitschrift veröffentlichten Interview mit dem aus einfachen Verhältnissen stammenden Mihály Bársony betont er:

Mihály bácsi [Onkel Mihály], der *letzte* Drehleierbauer, lebte bis zuletzt auf einem kleinen Einödhof neben Tiszaújfalu *ohne Elektrizität* und baute, ja sogar modernisierte mit seinem *eigenhändig* hergestellten Werkzeug dieses *uralte* (seit dem 10. Jh. in Europa bekannte) Instrument. (Sebő 1997: 333, Heraushebungen von Zs. L.)

Gegenüber der gepriesenen sozialistischen Produktionsweise und dem sozialistischen Sprachjargon wird hier die Einzelfertigung durch Handarbeit und das Instrument als Teil einer alten Kultur gepriesen, die gerettet werden sollte. Diese Auffassung stand im Gegensatz zum ständigen Erneuerungsdiskurs der Partei. Die Modernisierung im real existierenden Sozialismus war sogar in der Volkskunst erwünscht, aber sie paarte sich mit der Uniformität und Farblosigkeit der sozialistischen Produktion. *Mihály bácsi* tat hingegen etwas Individuelles: Er fertigte alles selber an und wurde dadurch wieder zum selbstbestimmten Individuum, zum Vorbild in den Augen Sebös und seiner Generation.

Diese Generation füllte dank dem zeitlichen Abstand das Image der Volkskultur mit neuen Inhalten. Sebő, als ein aus urbanen Verhältnissen stammender Intellektueller fasst die Volksmusik und Volkstanz als einen internationalen Sammelbegriff auf, in der pluri-ethnische und regionale Merkmale, nicht aber sprachnationale Grenzen gelten. In seiner Textauswahl (siehe oben) und im eigenen Sprachgebrauch ist der Wille unübersehbar, die Volkskunst und das Tanzhaus jenseits des national-konservativen Diskurses zu etablieren.

Mit seiner Auffassung stand Sebő nie alleine: Die pluri-ethnische Prägung der Volkskultur war und blieb der Ausgangspunkt im Tanzhaus und im Tanzunterricht, auch wenn jenes des öfteren beschuldigt wurde, die Brutstätte des nationalistischen Erwachens in Ungarn zu sein. (Tímár 2012: 65) Nebst Szék / Sic in Siebenbürgen erlebte z.B. die kleine schwäbisch-rumänisch geprägte Gemeinde Méhkerék / Micherechi in Ungarn eine Revival-Blüte. Da hier die rumänische Bevölkerung nicht auswanderte bzw. nicht ausgebürgert wurde und ihre Tanzbräuche bis in die 1970er überliefert wurden, konnten recht gute Musiker und Tänzer aufgespürt werden, die dann im Tanzhaus unterrichteten. Mit der Neuentdeckung der Volkskultur begaben sich die Revival-Befürworter nichtsdestotrotz auf ideologisch-politisch

dünnes Eis: nicht nur, weil die Inhalte des Volkstanzes bereits vor 1945 nationalistisch abgenutzt waren, sondern auch, weil der vorangehenden Generation pro-provinzialer Intellektueller (*népiek*, Befürworter der Provinz, siehe Kapitel 2.2.2) die Schuld am Oktober-Aufstand 1956 zugeschoben wurde und sie oft des Revisionismus beschuldigt wurden. (Papp 2012: 236, *MSZMPHD* 1956-1962 1973: 210-234) Trotz des erwünschten Internationalismus wurden von der politischen Leitung weder der Individualismus noch die Versammlung in öffentlichen Räumen unter der Flagge der Folklore der Tanzhausbewegung auf die leichte Schulter genommen.

Das Tanzhaus wurde generationsbedingt unterschiedlich interpretiert. (Tímár 2001) Die Generation der Gründer fasste das Tanzhaus als etwas Kollektives, aber nicht Öffentlich-Politisches auf. Sie wollten einen geschlossenen Klub für Volkstänzer aus den Budapester Amateurgruppen. Ihre Idee wurde außerordentlich schnell von der nächsten Generation Sebös zu eigen gemacht, die aber im Tanzhaus nebst der kollektiven eine breitere Öffentlichkeit, d.h. eine politische Angelegenheit sah. Dementsprechend verlagerte sich das nun für das Publikum geöffnete Tanzhaus an den Stadtrand in den FMH (*Fővárosi Művelődési Ház*, in Buda XI.), später in den Kassák Klub in Zugló und überlebte. Der geschlossene, kleinere, dem Politisierungsprozess weniger ausgelieferte Klub im *Metro Klub* des Pester Stadtzentrums löste sich hingegen bald auf. Das offene Tanzhaus beherbergte so gleichwohl geduldete volkstümliche und urbane Intellektuelle.<sup>297</sup>

Die als Muttersprache in Kodály's und Bartók's Sinne begriffene Kultur musste jedoch wie eine Fremdsprache neu gelernt werden, da die Anhänger größtenteils aus einem urbanen, aber auch bürgerlichen Kontext stammten und meist keinerlei Verbindung zu der traditionellen Bauernkultur in der eigenen Familie hatten. Es brauchte eine tanzpädagogische Methode, die den Zugang dazu für Fremde in kurzer Zeit erleichterte und gleichzeitig das kollektive Erlebnis, das die postrevolutionären Jahrzehnte prägte, vermittelte.<sup>298</sup>

---

<sup>297</sup> Die Kollektivität erklärt, warum diese erste Tanzhausgeneration bis heute den Weg ins Stasi-Archiv Ungarns verweigert, im Gegensatz zu ihren jüngeren Kollegen. Für sie stand nämlich die Zusammengehörigkeit im Vordergrund und diese wollte sie vermutlich auch im Nachhinein behütet und nicht über die Stasi-Akten zerschlagen wissen. Dieser ausdrückliche Wunsch der Tanzhausbegründer musste akzeptiert werden.

<sup>298</sup> Für die weitere Wirkungsgeschichte des Tanzhauses siehe Bodor 1981, Héra und Berán 2001.



**Foto 84, 85** Das „offene“ Tanzhaus (197?) – Antal Kričković, Sándor Timár und Iván Vitányi beim Kolounterricht<sup>299</sup> (1971)

### **2.4.3 Volkstanzpädagogik: Die Tanzhaus-Methode**

Bis in die 1960er nahm in Ungarn die Abwanderung aus den ländlichen Gebieten deutlich zu, die den Urbanisierungsprozess beschleunigte und allmählich den Kontext der traditionellen dörflichen Tanzkultur auflöste. Mit der Auflösung des Trachtengruppenverbandes und der Übergabe seiner Funktion in das städtische Laientanzgruppensystem wurde der Volkstanz in den 1950ern urbanisiert. Dieser Prozess zog die Notwendigkeit einer Volkstanzpädagogik nach sich, weil die Mitglieder der Laienvolkstanzgruppen nicht einmal die eigenen regionalen Tänze beherrschten. Diese und noch weitere dazu mussten erlernt werden und dabei brauchte es noch eine Lerntechnik, die die tänzerischen Kompetenzen allgemein verstärkte. Die städtischen Tanzgruppen hatten ja nicht mehr das Mitgebrachte, sondern ein interregional und -kulturell geprägtes Programm zu zeigen.

Zwei Unterrichtsmethoden charakterisieren die Jahre zwischen 1956 und 1990: Zum einen die klassisch fundierte, die praktisch den vereinfachten Charaktertanz des Balletts ohne technische Bravour bedeutete; zum anderen die der Tanzhausbewegung entsprungene, das Konzept des Volkstanzes als Muttersprache aufgreifende Tanzpädagogik, deren Ziel war, am Ende des Lernprozesses die Authentizität dieser Kultur zu vermitteln, d.h. sie von den als fremd empfundenen Einwirkungen fernzuhalten. Dass die Bewahrung der Authentizität bzw. deren Reproduktion unmöglich war, da der ursprüngliche Kontext des Tanzes, die Ausgangskultur nicht mehr existierte, sahen die Anhänger des Authentizismus erst nach 2000 mit einer gewissen zeitlichen Distanz ein und nach langen Stildiskussionen, welchen fotografisch festgehaltenen Zustand man detailtreu auf die Bühne stellen sollte oder wie freimütig man die abgebildeten Eindrücke ergänzen bzw. ändern dürfte. Da wirkte wahrscheinlich die theoretisch ermüdete Forschung auch etwas nach bzw. nahmen die

<sup>299</sup> Kolo ist ein Sammelname für die hauptsächlich auf dem Balkan verbreiteten Kettenreigen, er ist aber auch unter den südslawischen Minderheiten in Ungarn weit verbreitet.

Anhänger nur noch die eher positivistischen Forschungsergebnisse wahr, deren Ansätze zum Teil, deren Fakten aber nicht überholt waren.

Den ersten theoretisch fundierten Ansatz zu einem neuen tanzpädagogischen Konzept lieferte István Molnár, der von Anfang an, d.h. bereits seit den 1940ern bemüht war, die bewährte Balletttechnik durch eine eigenständige volkstänzerische abzulösen. Dem bewegungsanalytischen Ansatz des Ausdruckstanzes entsprechend ging er von einem Sammelsurium folkloristischer Tanzmotive aus. Er löste komplexe Tanzmotive auf und führte diese auf eine einfache Kernbewegung zurück. Damit schuf er ein regionen-übergreifendes Alphabet, das diese Grundbewegungen enthielt und aus denen er dann ein Trainingsprogramm für die Volkstänzer entwickelte. Immerhin ging Molnár vom Ausdruckspotenzial des tanzenden Körpers aus und dichtete plastische Bewegungen zum Kernvokabular zu. Diese Unterrichtsmethode Molnárs war in der Praxis nie eine Erfolgsgeschichte; seine Tanzpädagogik erfreute sich zwar vieler Anhänger, wurde aber nicht vorherrschend in der Volkstanzszene. (Videobeispiel 6)

Molnárs Schüler Sándor Tímár (1930), der seine Tänzer nach dessen Technik in der Volkstanzgruppe der Gewerkschaft der Chemischen Werke (*VDSZ Bartók*, 1958-) ausbildete, griff Molnárs Fäden auf, nun aber mit einem anderen, dem vom Bartókschen und Kodályschen Gedankengut genährten Ansatz, der an die linguistische Theorie Saussures erinnerte. Nach ihm ist *langue* ein sozial erzeugtes und in den Köpfen der Sprecher aufgehobenes, konventionelles System sprachlicher Gewohnheiten, während *parole* eine soziale und individuelle Seite hat. *Parole* bedeutet die individuelle Realisierung des *langue* in ihrer sozialen Dimension.

In Tímárs Volkstanzgruppe (*VDSZ Bartók*) wuchs inzwischen die dritte Generation der Laienvolkstänzer auf, größtenteils Gymnasiasten, die gerade zu jenen Nomaden (Bodor 1981) wurden, die die Tanzhausbewegung prägten und trugen. Sie wollten – im Gegensatz zu den Tanzhausgründern aus der Tanzgruppe Bihari – das Tanzhaus in Richtung der urbanen Jugend öffnen und als Missionare dieser reinen Kultur die unbekannt Tánze Leuten ohne tänzerisches Vorwissen in einem natürlichen Prozess beibringen. Den gleichen, jedoch mühsameren konzeptuellen Weg gingen die musikalische Begleiter des Tanzhauses, wobei allerdings die Notwendigkeit, klassische Musiktechnik zu beherrschen, nicht umgangen werden konnte, und der Durchbruch auch länger auf sich warten ließ. (Kobzos Kiss 2001: 120) Man kann niemandem die Prinzipien des klassisch geprägten Volksmusikens in einer Gruppe in einer halben Stunde beibringen. Aber man kann in kurzer Zeit eine Gruppe von

Erwachsenen kollektiv sich bewegen lassen und mit den Prinzipien gleich das Erfolgsgefühl beim Tanzen vermitteln. Tímárs Pädagogik ermöglichte auf jeden Fall Letzteres.

Tímár, mitgerissen vom neuen Musikstil des Duos Sebő-Halmos und seinen jungen Tänzern,<sup>300</sup> arbeitete eine Tanzpädagogik aus, die er mit dem Spracherwerb verglich. Er wie auch Molnár, führte die komplexeren Bewegungen auf ganz einfache Rhythmen, Schritte und Handbegleitung zurück, die er als Morpheme auffasste, aus denen man ein Wort, später einen Satz und schließlich einen eigenen Text bauen kann, wenn man die paradigmatischen und syntaktischen Regeln kennt. (Tímár 2001.)

Tímárs Methode brachte allgemein zugängliche natürliche Bewegungen wie langsamer oder schneller Schritt, Sprünge, Klatschen, Hebung des Armes in die Tanztechnik ein, die er unter bestimmten rhythmischen und räumlichen Regeln trainierte, indem er von Vierteln ( ♩ ) zu Achteln ( ♪ ) und deren komplexeren Kombinationen ( ♪ ♩ ♪ ♩ ♪ ♩ ♪ ♩ ) in der Fuß- und Armbewegung überging. Als zweite Etappe musste man diese einfachen rhythmisch aufgebauten Bein- und Armbewegungen mit der Musik in Einklang bringen. Die Beziehung zwischen Musik und Tanz und Bewegung im Raum war nämlich im westlichen, zentralen und östlichen Karpaten-Becken unterschiedlich, während die syntagmatischen und paradigmatischen Regeln die gleichen waren. Zum Dritten musste der Raum mit der Körperbewegung erfasst werden: mit den gleichen einfachen Schritten um den Partner gehen, die Laufschriffe ( ♪ ♩ ) in einer Achse verdreht, bodennah oder raumgreifend ausführen. Zum Schluss musste das Tanzen in Paaren geübt werden, da die Tänze des Karpatenbeckens vorwiegend Paartänze waren.

Die Improvisation erwies sich in der Forschung als Grundprinzip der Volkstänze im Karpatenbecken, musste also um der Authentizität willen gelernt werden. Tímár musste deshalb bei den Tanzenden die Fähigkeit ausbauen, auch alleine bzw. mit einem Partner die gelernten Elemente des Tanzes frei kombinieren zu können, ohne dabei die rhythmischen und räumlichen Regeln bzw. Gegebenheiten außer Acht zu lassen.

Gleich bei den einfachsten Elementen ließ man die Schüler mit der Musik und den Bewegungskombinationen allein, damit sie diese frei erproben konnten. Ziel war die Festigung der musikalischen Regeln, das Üben des Tanzes mit einem Partner und die Förderung der Improvisationsfähigkeiten.<sup>301</sup>

---

<sup>300</sup> Sebő und viele aus Tímárs dritter Generation (u.a. Márta Sebestyén, László Diószegi, Ágnes Gaug et al.) besuchten das gleiche Gymnasium (Radnóti) in Budapest, einige sogar die gleiche Schulklasse.

<sup>301</sup> Bis heute sind diese drei Komponenten bestimmend in der Tanzpädagogik. Für den heutigen Stand der Volkstanzpädagogik in Ungarn siehe Farkas 2001, Zórándi 2003.

Während man früher gleich komplette Bewegungskombinationen trainierte, konnte man mit Tímárs Methode die Tanzlernenden für die unterschiedlichen Nuancen im Raum-Zeit-Bewegung-Komplex einer Region sensibilisieren. Das war mit der früheren Tanzpädagogik nicht möglich, da sie meistens von der abstrakten Vorstellung einer ganzen Bewegungsreihe ausging und nicht wie Tímár vom konkreten regionalen Tanzmaterial. Der Blick auf das Tanzmaterial ist wohl oft genug durch ideologische Ansätze verstellt. Der Unterschied war aber hier der Ausgangspunkt: Eine wissenschaftlich untermauerte Analysemethode und eine detailreiche, regional sortierte Tanzmotivsammlung, in der der Choreograf keine Bewegungen erdichten musste, sondern sie in Hülle und Fülle vorfand.

Nebst dem überwältigenden Erfolg des Tanzhauses trug zur Verbreitung des Authentizismus sicherlich die Simplizität dieser Unterrichtsmethode bei: Man brauchte kein künstlerisches Ausdruckspotenzial auszubauen wie bei Molnárs Methode, sondern konnte einfach auf das Handwerkliche setzen wie rhythmische Bildung und Partnerkompetenzen im Tanz. D.h., im Gegensatz zu Molnárs eher individualistischer Tänzerausbildung war die Tímárs eine kollektive Methode, die dem Individuum nur in der freiwilligen Auswahl vorgegebener tänzerischer Motive Platz bot. Die paradigmatischen und syntagmatischen Regeln dieser vergangenen Tanzkultur hielten die Entfaltungsmöglichkeiten des Tänzers in Grenzen. Tímárs Aufstieg zur einzigen Tanzakademie Ungarns war für die Verbreitung der pädagogischen Methode von großer Bedeutung.

Die Eröffnung der ersten Volkstanzklasse im staatlichen Ballettinstitut 1971 setzte gerade die zwei schulbildenden Figuren der Volkstanzbewegung in etablierte Strukturen: Sándor Tímár und Katalin Györgyfalvai. Die Etablierung des Volkstanzes in der professionellen Ausbildung bzw. der Laien signalisierte das Ende einer freimütigen Periode.

#### **2.4.4 Neue choreographische Ansätze im Amateurvolkstanz**

##### **2.4.4.1 Authentischer<sup>302</sup> Ansatz**

Die nächste Generation der Volkstanzchoreografen positionierte sich ästhetisch gegenüber der ersten ab ca. 1960. Die sog. zweite Generation<sup>303</sup> fasste verschiedene Choreografen mit dem

---

<sup>302</sup> In der englischen Fachliteratur nennt man diesen Ansatz meistens „revival“, was meiner Ansicht nach den Kern der Sache passender beschreibt, nämlich dass es um eine Neubelebung geht. Zwar ist der Ausdruck „authentisch“ mehr als problematisch, wird er doch aus dem ungarischen Wortgebrauch (*autentikus néptánc*, ‚authentischer Volkstanz‘) übernommen, womit er den ideologischen Hintergrund dieses Ansatzes am stärksten zur Geltung bringt.

<sup>303</sup> Die Generationskonflikte waren eine auffallende Charakteristik des politischen Felds. In den Politikgeschichten stechen hohes Alter und lange Regierungszeiten der jeweiligen Ersten Sekretäre ins Auge. Die Periodisierung in der Geschichtsschreibung des Bühnenvolkstanzes beruht in der Fachliteratur ebenfalls auf dem Geburtsdatum einzelner prägnanter Choreografen. Wir folgen dieser Periodisierung insofern, dass die spätere Spaltung verschiedener Bühnenauffassungen auch auf die interne Generationsproblematik zurückzuführen ist.



gleichen authentischen Ansatz zusammen, die jedoch aus diesem gemeinsamen Nenner charakteristische und verschiedene Überlegungen im Bühnenvolkstanz verfolgten. Gemeinsam waren ihnen daher der unmittelbare Rückgriff auf eine „reine Quelle“<sup>304</sup> und der Bezug auf die theoretische Arbeit v.a. György Martins.

Der nun systematisierte ethnografische Fundus wurde in dem Moment reinterpretiert, als man die Ausgangskultur nicht mehr als Katalog eines ländlich geprägten Requisitenmuseums auffasste, sondern nach seiner grundlegenden Grammatik im Sinne von Saussures Begriffspaar *langue* und *parole* suchte, um sie lebendig zu erhalten. Die Regeln und die Codes müsste man sich aneignen, die Elemente jedoch sollte man frei benutzen dürfen. Die Choreografen selbst bezogen sich auf diese Notwendigkeit, die Ausgangskultur, nämlich die Volkskultur gut zu kennen, sie sei nach Kodálys und Bartóks Vorstellung und dem daraus entsprungenen geflügelten Wort wie die Muttersprache zu beherrschen.



**Foto 86, 87, 88** ‚Dudeln‘ (Ch. Tímár M. Csóri) Bartók-Tanzgruppe – Hochzeit in Szék / Sic (*Széki lakodalom* Ch. Erdélyi, M. Pászti) Vadrózsák-Tanzgruppe – ‚Führend‘ (*Jártatós*, Ch. Botos M. Brückler) Alba-Régia-Tanzgruppe (Datum der Fotos unbekannt, vor 1984)

#### Erste Werkstatt Sándor Tímár (von VDSZ Bartók bis ins ÁNE)

Die Pioniere des ungarischen authentischen Volkstanzes gingen davon aus, dass man sich „in der letzten Stunde“ befinde, um authentische Tänze in ihrem ursprünglichen Kontext für die zukünftigen Generationen technisch festzuhalten, und eine unmittelbare Verbindung zu den „reinen Quellen“ wie oben bereits teilweise geschildert wurde, noch möglich sei.

Die landesweite Übernahme des Tanzhauses und der daran anknüpfenden Unterrichtsmethode nährten auch einen anderen ästhetischen Ansatz für die Bühnenverarbeitung der nun neu entdeckten authentischen Materialien. Tímár und seine Schüler waren in diesem Ansatz nicht nur als Pädagogen, sondern auch als Choreografen maßgebend und der Abgrenzungswille

<sup>304</sup> Der Gebrauch des Ausdruckes „reine Quelle“ (*tiszta forrásból*) stammt von Novák, der stets bemüht war, alle ungarische Choreografen unter einen Hut zu bringen. Novák charakterisierte mit diesem Wort die zweite Generation. Nach seiner Meinung wurden die Konflikte zwischen den Choreografen von der politischen Macht provoziert.

gegenüber den Fünzigern unterstützte die Verbreitung dieses relativ einfach nachzuahmenden ästhetischen Ansatzes, dem des Authentizismus.

Worin bestand der Authentizismus im choreografischen Prozess?

Man brach mit dem Gebrauch des regionenübergreifenden Choreografierens. Nun konzentrierte man sich zuerst auf einzelne Regionen, später, besonders markant ab der Mitte der Neunziger, auf einzelne Dörfer in einer Region. Die Aufarbeitung ethnografischer Forschungsmaterialien lieferte die Prinzipien und Charakteristiken und die Tänzer waren bemüht, sich zuerst die regionalen Besonderheiten punkto Beziehung zwischen Musik und Bewegung, detailgetreu anzueignen. Später gesellte sich dazu auch das regional-örtliche Verständnis für unterschiedliche Bewegungsqualitäten. Etwa ab den Achtzigern ahmte man auch die Trachtenvarietät nach. Nach der Aneignung der Prinzipien der Volkstanzkultur einer Region choreografierte man Tanzsequenzen einer Tanzordnung detailgetreu und im Sinne der erlernten Prinzipien auf die Bühne.

Das betraf auch die musikalische Begleitung: Die Frauen begleiteten ihren Tanz mit einem betont natürlichen, starken Gesang, die Musiker lernten die Kunstgriffe eines Volksmusikers neu. Tänzer wie auch Musiker mussten sich die Beziehung zwischen Musik und Tanz gemeinsam aneignen. Kleinere Ländlerkapellen ersetzten das Zigeunerorchester in reicheren Gruppen, und man achtete allmählich auf regionale Unterschiede in der Aufstellung der Bands. Trotz dieser als positiv empfundenen Entwicklung blieb die Musik bis zur politischen Wende ein großes Problem. (Kobzos-Kiss 2001). Viele Gruppen mussten auf den authentischen Musikklang verzichten und für die Begleitung einen dürftigen Ersatz (Klavier, Akkordeon, Kassettenplayer etc.) suchen. Das war nicht nur ein ideologisches Problem – wegen der Frage, welche Musik authentisch sei – sondern auch ein tänzerisches, da Tänzer und Musiker aufeinander achten sollen. Der Tänzer folgt der rhythmischen Basis des Basses und Kontrabasses, der Musiker achtet auf die Zeitverschiebung bei komplizierteren Tanzmotiven wie dem Sprung und auf die natürliche Tempoverschiebung der Tänzer. Das Akkordeon konnte diesen Grundforderungen entsprechen, andere Notlösungen wie Kassettenplayer natürlich nicht. Dem authentischen Musizieren standen viele Hürden im Wege. Das größte Problem war, dass man zwar die obligatorische Kodálysche Methode hatte, die Vorläuferin der Tímár-Methode, doch mündete oft in lustloses Solmisieren der gleichen wenigen Volkslieder, gepaart mit den endlos wiederholten Chorwerken Kodálys, Bárdos' und, seltener, Bartóks. Die Musikschulen, besonders auf mittlerer und höherer Ebene, verweigerten der authentischen Musik den Weg in ihre Räume. (Havasi 1982: 26) Die Volksmusiker hatten weder eine Musikakademie noch ein Konservatorium, die meisten Musikschulen wollten diese Musikrichtung nicht einmal in ihr

Programm aufnehmen. Erst gegen Ende der Achtziger verringerte sich allmählich der Widerstand. Ab den Neunzigern galt aber eine nichtauthentische Begleitung als völlig inakzeptabel; sie verschwand allmählich bis zum neuen Jahrtausend von der Bühne.

Das neue Improvisationsprinzip setzte sich auch in der Choreografie durch. Ein eklatantes Beispiel für die Praxis in den späten Siebzigern liefert die Fernsehaufnahme „Aprók tánca“ (1977?, Videobeispiel 8) mit der jungen Sängerin Márta Sebestyén, dem Gruppenleiter Sándor Tímár und dem Nachwuchs der VDSZ-Bartók-Tanzgruppe. Auffällig ist, dass Tímár bzw. der Regisseur die Szene so inszeniert, als würden die jungen Frauen spontan nach den Instruktionen Tímárs singen und tanzen. Allerdings zeigten sie eine Choreografie Tímárs, nämlich die Choreografie *Tardonai karikázó* („Reigen aus Tardona“), die dann in der Volkstanzszene zum Vorbild wurde. Für heutige an Reality Shows gewöhnte Augen ist die Inszenierung der Spontaneität wahrscheinlich nicht zu übersehen, da die Mädchen präzise ohne Absprache, kürzere Debatten oder körperliches Missverständnis sofort im Gleichschritt gehen, den Kreis in Schwung und dann wieder mühelos zur Ruhe bringen können. Allerdings verhält sich Tímár so, als ob das, was wir sehen, das Ergebnis eines natürlichen Lernprozesses wäre, als würden diese Frauen als autorisierte Wissensträger nun zeigen wie es früher war und wie es heute auch noch sein könnte. Das Zeitgemäße wird durch das Erlebte als natürliches Phänomen mitgegeben, das man auf dem Fernsehbildschirm mithilfe der Alltagskleidung aller Teilnehmenden abbildet.

Der eins mitreißende Bühnenfreude am gemeinsamen Tanz und Singen, den früher obligatorische Optimismus symbolisierend, wurde von einem lyrischen Anfang und Tempounterbrechungen in Ritornellform abgelöst.

Die Struktur der Choreografie folgte originaltreu dem Aufbau der jeweiligen Tanzordnung oder sogar des Tanzes einer Region: Man fing mit langsameren Tempi an und ging dann zu den schnelleren über. Im Aufbau des Konzertprogrammes bedeutete dies, dass man mit den geschlechtsspezifischen Tänzen (Verbunk, Frauenreigen) anfang und im Tutti zu den Paartänzen überging – wie es auch in der jeweiligen Tanzordnung üblich war. Die Bühne erlaubte aber keine Wiederholung der so aufgebauten Tanzsequenzen, deshalb musste man die Sequenz trotz des sakrosankten Originalvorbilds unterbrechen. Die Originaltreue ließ den Ansatz immer mehr ins Extreme abgleiten; während man um 1970 noch einen regionalen Tanzbrauch in wenigen Minuten gewissen Bühnenkonventionen entsprechend, verdichtete, ließ man ab den Neunzigern tanzdramaturgische Konzepte schonungslos außer Acht. Der Choreograf betrachtete die Bühnenzeit nun als reale Zeit, um seine Kenntnis über eine Region immer präziser darzubieten. Die Choreografien wurden immer mehr in die Länge

gezogen und verloren ihre distanzierte Reflexion. Um diesen Prozess der choreografischen Entwicklung von Tímárs Konzept zu illustrieren, dienen uns die Choreografien *Dudálás* (‚Dudeln‘ 1972?) von Tímár selbst, *Változó hangulatok* (‚Stimmungswechsel‘, Ch. Botos, Gruppe Alba Regia, 1981) und Zoltán Zsuráfszkys *Kalotaszeg* (Budapest, 2005).<sup>305</sup> (Videobeispiele 9, 10, 11) Während Tímár noch einen längeren Tanzgebrauch zu einer knappen Bühnenzeit verdichtete, zeigen Botos und Zsuráfszky die jeweilige Vielfalt einzelner Gebräuche, Zsuráfszky sogar in einem abendfüllenden Programm. Die drei Choreografien spannen einen Bogen, der nebst der Entwicklung auch die ästhetische Verbindung der professionellen und Amateurszene gut exemplifiziert.

Bei näherer Betrachtung authentischer Choreografien ist nicht zu übersehen, dass sie immer wieder das stets steigende Tempo und die Dynamik in der Mitte unterbrechen, um dann nochmals zur gegebenen geradlinigen Pfeil- oder Ritornellstruktur zurückzukehren und diese weiter fortzusetzen. Dadurch wird das Spannung-Entspannung-Prinzip des Paartanzes in der choreografischen Struktur als einander abwechselnde Gestaltungselemente unbewusst abgebildet. Die Schrittkombination in ihrer Rhythmik, Dynamik und im Aufbau (Koordination von Fuß- und Handbewegungen) entsprechen auch diesem Prinzip. (Videobeispiele 11, 8: Nyírség 1991, Alba Regia 2001 [1981]) Die Choreografien endeten daher oft in einer melodramatischen Stimmung, da die Dramaturgie der Spannung und Entspannung sowie der *Giusto-* und *Parlando-*Tempi die Aufmerksamkeit des Zuschauers strukturieren konnte, aber keinen weiteren Inhalt jenseits der plausiblen Melodramatik vermittelte.

Die deutliche Unterscheidung zwischen männlicher Stärke und Dynamik und femininer Zierlichkeit ist ein weiteres Grundgestaltungselement in den Choreografien, denen auch eine markante Trennung zwischen Frauen- und Männergruppen entspricht. Es gibt strikte geschlechtsspezifische Gruppen und Aufgaben auf der Bühne: Männer werden eher als virtuose Tänzer präsentiert, wobei je nach Region Frauen, etwas übertrieben gesagt, nur als Requisiten dienen, um die männliche Virtuosität zu unterstreichen. Diese Unterscheidung ist allerdings auf die Position der Frau in der bäuerlichen Gemeinschaft zurückzuführen.<sup>306</sup>

---

<sup>305</sup> Während Tímár und Botos mit Amateurgruppen arbeiteten, choreografierte Zsuráfszky für das Berufsensemble.

<sup>306</sup> Besonders seit den 1990ern Jahren haben transsylvanische Tänze mehr und mehr die Theiß- und Donauregionen von der Bühne verdrängt. Im transsylvanischen Tanzraum können die Frauen nur in Verbindung mit einem Mann sich als Tänzerinnen zeigen. Ihre Virtuosität bleibt auf komplizierte, jedoch nur den Paartanz ergänzende Drehelemente beschränkt. Während besonders bei den Tänzen aus *Kalotaszeg / Țara Călatei* die Individualität des männlichen Tänzers ins Auge springt, bleiben die Frauen charakterlos und punkto Improvisation begrenzt. Die Bevorzugung von Siebenbürgen und vor allem *Kalotaszeg / Țara Călatei* zeigt sich

Auf der authentischen Bühne herrscht in jeder Hinsicht Ordnung. Wenn man Choreografien aus den 1950ern und weitere aus den 1990ern miteinander vergleicht, stechen einem bei beiden gleichwohl die geordneten tanzenden Menschenreihen ins Auge. Beim Tímárs Frauenreigen aus Kalocsa (*Kalocsai táncok*, 1985, MÁNE) ist offensichtlich, dass Tímár, wie seine Vorgänger auf die eindrucksvolle Ästhetik der gemeinsam schreitenden, uniformen Frauen setzt und das bei Bewahrung des Reichtums der Kostüme aus der südlichen Gegend Ungarns.

In der choreografischen Praxis brachte also der neue Ansatz längerfristig kaum Neues. Die Raumbewegungen verloren ihre offene, soldatenhafte Geometrie und gingen in eine geschlossene über. Sie wurden zu Reigenformen, Paaren bzw. Individuen aufgelöst und wirkten dadurch weniger künstlich, da die aufgegriffenen Raumkonzepte aus dem ursprünglichen Kontext stammten.

Der Oberkörper konnte mit seinem Ausdruckspotential schwerlich infrage kommen, weil der Raum in den Ausgangstänzen erst durch die virtuosen Beinfiguren der Männer eingenommen wird, doch muss die Bewegung räumlich beschränkt und diszipliniert bleiben. Das braucht einen kontrollierten Körper, besonders ab der Hüfte. Die Paartänze, in denen Kraft und Gegenkraft der Partner als Hauptprinzip gelten, fordern im Rückenbereich ebenfalls eine besonders gespannte Körperhaltung, damit einerseits die Frauen sich drehen und vom Mann gelenkt werden können, andererseits das Paar gemeinsam eine Dynamik in die Drehung bringen kann, ohne den Boden unter dem Fuß zu verlieren. Die originaltreu nachgefertigten Kostüme lassen auch nur einen in seiner Achse ungebrochenen Körper zu. Auch wenn die Tänzer mit den Händen arbeiten, bleibt die horizontale Körperachse deshalb während des größten Teils einer Aufführung gerade und wird stets vertikal zum Horizont der Bühne platziert. Dies alles hinterlässt einen kontrollierten Körpereindruck, der nach György Martins Forschung ein Erbe des Barockes und der nationalen Romantik ist.<sup>307</sup>

---

auch in den sog. Tanztheater-Produktionen, weil die Grundbewegungsmotive eins zu eins aus dieser Region übernommen werden, z.B. in L. Diószegis *Stílusgyakorlatok* („Stiletiden“, 1995 mit dem Válaszút-Ensemble). Die große Popularität dieser Tänze erkläre ich mit der politischen Wende 1990 und mit der Veränderung der Beziehung zwischen Gemeinschaft und Individuum in der ungarischen Gesellschaft. Mit der Wende wurde die Spezialisierung einzelner nun auch unterstützt und Gewandtheit war erwünscht, was sich im gewählten Tanz widerspiegelte. Der *Verbunk* in Kalotaszeg / Țara Călatei diente als Produktion und nicht als gemeinschaftsstiftend wie in Szék / Sic bzw. Mezőség / Cămpia Transilvaniei, wo jeder mitmachen kann, der nur will. Kein Wunder, dass die Tanzhausbewegung in den 1970ern den Széker *Verbunk* vorzog. Ebenso ließe sich die traditionelle Rolle der Frau mit der Rückbesinnung auf frühere Ideale der Wendezeit erklären. (Martin 1968)

<sup>307</sup> Martin zeigte die historischen Tanzmodewellen in den Volkstänzen des Karpatenbeckens auf. Die ‚Sprungtänze‘ (*ugrós*) waren ein Überbleibsel des Mittelalters; viele Tänze Transsilvaniens (z.B. in Mezőség / Cămpia Transilvaniei) zeigten Züge des Barocks; ostungarische Tänze waren die letzte Modewelle der Romantik. Martin 1982, auf Deutsch Martin 1974.

Die Tanzfiguren, besonders deren Rhythmik wurden deutlich komplexer und individueller. Man fokussierte auf die Einzelnen, die verschiedene tänzerische Abläufe auszuführen hatten, oder der Choreograf setzte längere Teile ein, während deren die Tänzer frei improvisieren sollten. Diese Entwicklung wurde durch die immer bessere Ausbildung in den Amateurtanzgruppen ermöglicht. Während die Generationen zwischen 1950 und 1980 überwiegend nicht frei zu einer jeweiligen Volksmusik tanzen konnten, sondern nur die eingelernte Choreografie wiederholten, durften die Generationen etwa ab 1980 dies frei unter jedem Umstand tun. Deshalb neigte man auch dazu, die Tänzer auf der Bühne sich selbst zu überlassen, da sie sich dank der Musik immer zurechtfinden würden. Das Publikum wurde völlig ausgeklammert; man ging von einem Experte-Zuschauer aus.

Das Bühnenbild gehorchte dem Authentizismus insofern, als die bis dato typischen Requisiten, z.B. Heuschuppen und Weidenhaufen, nur noch vereinzelt und vorwiegend bei Fernsehaufnahmen aufzufinden waren. Das Bühnenbild reduzierte sich auf die Guckkastenbühne mit ihren Seiten- und Hinterwänden bzw. Vorhängen. Die Beleuchtung als Bühne und Raum konstituierendes Mittel wurde recht spät und erst vom Tanztheater eingesetzt, vor allem, weil die meisten der authentischer Choreografen ihre Rolle im oben beschriebenen Zurechtschneiden regionaler Tanzbräuche sahen und wenig bis keine Ahnung von der Komplexität des Bühnenzeichens im Sinne von Fischer-Lichtes Semiotik hatten.

Als Tímár die Leitung des größten und bedeutendsten professionellen Tanzensembles MÁNE 1982 übernahm, erwies sich die Umsetzung seines Ansatzes und die Integrierung seiner Absolventen, der ersten Volkstanzklasse an der ÁBI,<sup>308</sup> als harte Nuss. Er musste um seine Position auf allen Ebenen kämpfen, weil sein Authentizismus nicht nur das Tanzprofil modifizierte, sondern auch das Ende des Chores und des großen Orchesters mit sich ziehen musste. In seiner Kritik von 1986 bemerkte László Maác über das Programm der MÁNE jedoch, dass „nur das Großorchester einen richtigen Zuschauerapplaus erntete“ (Maác 1986: 12), während sämtliche Choreografien, darunter *Kalocsai táncok* und *Palóc táncok*, eher Langweile verbreitet hätten. Sicher ist, dass der Kritiker und Herausgeber des Tanzmagazins *Táncélet*, zudem ministerieller Beauftragter für das Tanzwesen,<sup>309</sup> nicht vorbehaltlos mit

---

<sup>308</sup> Zuerst gründeten einige Mitglieder dieser ersten Volkstanzklasse (u.a. Zoltán Zsuráfszky, Zoltán Farkas) eine innere Formation (*Párhuzam*, ‚Parallel‘ genannt) des MÁNE. Diese innere Gründung lässt sich mit den BIWAG (innerhalb eines Staatsunternehmens gegründetes Unternehmen) im Kapitel 2.1.3 vergleichen. 1984 schieden sie dann aus und gründeten das erste Berufsensemble ohne staatlichen Hintergrund. 1992 löste sich die Gruppe bereits auf. In dem Kleinformat konnten sie ihren Hang zum Authentizismus ausleben, aber es wurden auch Choreografien entworfen, die dem später behandelten thematischen Tanz verpflichtet waren. (Videobeispiel 11)

<sup>309</sup> Maác war Ethnologe in Rábais Staatsensemble.

Tímárs Ansatz sympathisierte, sondern eher mit der Bühnenadaptation des sog. Großformats der 1950er.

Tímár, bereits im Zenit seiner choreografischen Karriere, hielt bis 1996 durch und leistete trotzdem seinen Beitrag zur ästhetischen Veränderung des professionellen Bühnenvolkstanzes. Man muss aber leider Maácz zustimmend einräumen, dass Tímár in der professionellen Umgebung nie wieder das Niveau seiner Amateurchoreografien erreichen konnte. In meinem späteren Interview mit Tímár stufte er selbst seine Tätigkeit am Staatsensemble als eher problematisch denn erfolgreich ein. Er schilderte dort eine professionelle Umgebung, in der seine Überzeugung, die sich in zwei Dekaden bei den Amateuren herauskristallisiert hatte und mit Rábais Konzept nicht kompatibel war, äußerst feindlich aufgenommen wurde.<sup>310</sup>

Die Inkompatibilität ist aus der zeitlichen Distanz zuerst fast unverständlich. Sie bestand weder in den Bodenwegen (siehe Einführung Kapitel 06., Abbildung 2) noch in der tatsächlichen Ausdifferenzierung des Bewegungsmaterials, sondern in der veränderten Sicht auf den Volkstanz. Die große Leistung dieses Ansatzes steckt in der Befreiung des Volkstanzes vom Politischen, und darin dass er sich zwar nicht freisprechen, jedoch den ideologischen Anteil eindeutig enthüllen konnte und dadurch Folklore nicht mehr für ein ideologisch vorbestimmtes politisches Ziel missbraucht werden konnte.

Dank der ethnologischen Forschung, v.a. Martins umfassender Arbeit, verbreitete sich unter den Volkstänzern eine alle Nationalitäten umfassende Tanzkulturauffassung. Martin zeigte nicht nur die gemeinsamen europäischen Wurzeln auf, sondern die Verflochtenheit anderssprachiger Gruppen im Karpatenbecken. Die Volksmusikforschung unter Bartók, v.a. László Lajta, war bereits in den Vierzigern wegweisend. Die Bühnenadaptation der Tänze der Minderheiten spiegelte diese Auffassung wieder und stand nicht mehr im Zeichen des sentimentalischen Charaktertanzes.<sup>311</sup>

Der veränderten Perspektive zufolge griff man in der Laienszene z.B. auf andere Regionen zurück: Statt der dekorativen Sárköz-Gegend samt Kalocsa choreografierte man neu Frauenreigen aus Oberungarn; statt Hirtenromantik aus der Theißregion richtete man das Augenmerk auf Transsylvanien und die *Verbunk*traditionen aller Völker im Karpatenbecken. Befreit von ihren Hirtenattributen standen sie nun für eine andere Männlichkeit, die eher den

---

<sup>310</sup> Am 17.2.2006 führte ich mit Tímár ein Interview über seine Tanzgruppe VDSZ Bartók, in dem er eben dieses Unverständnis selber ansprach.

<sup>311</sup> In den Neunzigern stellte man bewusst den ganzen Tanzbrauch eines mehrsprachigen Dorfes auf die Bühne.

strengen und ungewollten Dienst thematisierte als das pittoreske zügellose Hirtenleben.<sup>312</sup> Während der Mann sich individualisierte, konnte sich die Frau im authentischen Konzept von ihrer Funktion als dekoratives und lebendiges Bühnenbild nicht befreien, da der bäuerliche Hintergrund des Tanzmaterials mit seinen Einschränkungen gerade der Entfaltung starker Frauengestalten im Wege stand. Der sentimental Volksstückcharakter der ledigen jungen Frau (siehe Kapitel 1.4.8.1) verschwand aus den neuen Choreografien, das von den Tänzerinnen projizierte Bild entsprach eher der typischen Rollenteilung der bäuerlichen Gesellschaft. Auf der Bühne musste die Frau weiterhin eine untergeordnete Rolle spielen. Dass man doch die Unterordnung der Frauenrolle überwinden konnte, verdankt der ungarische Bühnenvolkstanz nicht dem überwältigenden Erfolg des Authentizismus, der übrigens hervorragende Volkstänzer ausbildete und insofern die aufklärerische Bildungsfunktion auf qualitativ hohem Niveau erfüllte, sondern einer anderen markanten Richtung, der des Tanztheaters, des thematischen Tanzes, die u.a. markanten Künstlerinnen eine Stimme gab. Diese Tatsache allein war schon eine große Leistung, da das Theater 1956-1989 in Ungarn allgemein Männer-Karrieren begünstigte, und gleichzeitig zeittypisch, da Frauen nur am Rande, in der Alternative des Volkstanzes erfolgreich werden konnten.

#### **2.4.4.2 Der thematische Tanz - Dramatischer Ansatz**

Unter Martins wissenschaftlicher Wirkung änderte sich nicht nur die Auffassung der Folklore als Bewegungsmaterial, sondern auch die Vorstellung über deren Bühnenadaptation. Der reiche Fundus an ethnologischen Dokumenten schilderte die kargen bäuerlichen Umstände der Vorkriegsperiode, während die Dokumente die reiche Entfaltung dieser Kultur trotz wachsender Armut betonten, die man teilweise auch während der eigenen Feldforschung miterleben durfte. Die Schwarz-Weiß-Atmosphäre sowohl der ethnografischen Belege wie Fotos und Filme als auch der wissenschaftlichen Dokumente schlug sich in der Stimmung der Choreografien der sog. zweiten Generation nieder.<sup>313</sup>

Trotz der optischen Ähnlichkeit entstanden vielfältige Bühnenkonzepte mit wissenschaftlicher Prägung. In dieser Zeit nahm die Bedeutung des Choreografen gegenüber dem Regisseur im Sprechtheater zu und entfaltete sich an der Volkstanzbühne zum künstlerischen Individuum.

---

<sup>312</sup> Z.B. Zsuráfszkys Choreografie *Hidegen fújnak a szelek* („Kalt wehen die Winde“, 1986). Die Musik (ifj. Csóri, Sebestyén) wurde in den ersten demokratischen Wahlen 1990 allgemein bekannt, da die Partei SZDSZ (*Szabad Demokraták Szövetsége*; „Bund der Freien Demokraten“) es für ihre Parteiwerbung einsetzte.

<sup>313</sup> Die Tanzgeschichtsschreibung, die sich mit dem Bühnenvolkstanz befasst, zog unter diesem Begriff Choreografen mit recht verschiedenen Bühnenansätzen zusammen, darunter: Ferenc Novák, Károly Szigeti, Antun Kričkovič, Katalin Györgyfalvai, Sándor Tímár, aber auch Tibor Galambos, László Vásárhelyi, Károly Falvai, György Manninger, Antal Simon, István Mosóczi, István Gyapjas, István Orsovsky és Ernő Pesovár. Der ersten Generation zugehörig waren: Miklós Rábai, István Molnár, István Ásó, Gyula Varga, András Béres, Tibor Erdélyi, László Náfrádi, Iván Szabó, Emma Lugossy.





Foto 89, 90, 91 ‚Trauer‘ im 25. Theater (15.10.1970, R. Szigeti ) und im Originalkontext (Fotos: Péter Korniss)

*Zweite Werkstatt mit Károly Szigeti und Katalin Györgyfalvai (Vasas und das 25. Theater)*

Károly Szigeti (1930-1986) und Katalin Györgyfalvai (1937-2012) wollten ursprünglich eine professionelle künstlerische Laufbahn antreten, doch durften sie ihre tänzerische Ambitionen nur im Amateurbereich ausleben. Die zwei Choreografen ließen sich trotzdem nicht durch die von der Partei festgelegten Strukturen eingrenzen. Ihr Theaterverständnis war breiter. Als Leiter eines der größten Volkstanzensembles im Amateurbereich (‚Gewerkschaftsensemble der Eisenhüttenwerke‘, kurz *Vasas*) waren ihnen jedoch die Hände gebunden. Sie mussten die üblichen Folkloreprogramme für nationale und internationale Feste liefern, während sie mit einem anderen Stil, einer auf der Tanzfolklore des Karpatenbeckens und des Tanzes aufbauenden Theatersprache experimentierten. Die offizielle Volkstanzästhetik forderte ein einheitliches Erscheinungsbild des Ensembles, das möglichst authentisch das Fröhliche-Baracke-Image des Paprika-Zigeuner-Puszta-Landes unterstützen sollte. In reich verzierten, jedoch als Uniform interpretierbaren Kostümen, in glücklichen Reihen und Halbkreisen, singend und betörend freudestrahlend präsentierte das *Vasas*-Ensemble 1969 sein Weinerntefest, für die Fernsehreihe „Unsere Amateur-Volkstanzgruppen“ des ungarischen Fernsehens MTV, begleitet von den heimlich lachenden Augen des Choreografen Szigetis. Dieses Programm musste auch an die Auslandsfestivale reisen. Hingegen arbeitete das Laienensemble an Produktionen, die wegen ihres experimentellen Charakters nur eine streng begrenzte Öffentlichkeit erreichen durfte. Wie man den Aufnahmen entnehmen kann, ist Szigetis Bewegungsmaterial noch das Gleiche das wir bei den MÁNE-Produktionen gesehen haben. Er schafft neue Bewegungen, die die Expressivität des Originals steigern sollen. Im Vergleich zu Tímár wirkten die Bewegungen noch leicht gekünstelt, obwohl die Komposition des Tanzes bereits auf den Individualismus, den Kern der ungarischen Tanztradition zurückgreift und damit im Zeichen des Authentizismus entstanden ist.

Den choreografischen Inhalt hat Szigeti also geändert. In der Tanztradition suchte er nach den dramatischen Knotenpunkten ohne sentimentale Fröhlichkeit, um auf die Ereignisse 1948-49 zu verweisen. Sein Authentizismus war daher nicht dem Bewegungsmaterial verpflichtet, sondern dem Tanzbrauchtum als dramatischem Erbe. Gerade in der stalinistischen Zeit wandte sich man mit Vorliebe der Tanzgeschichte des frühen 19. Jh. und des 18. Jh. zu.<sup>314</sup> Szigetis Choreografie greift diese Forschungsarbeit und die abgebildeten Zehenspitzenbewegungen eines Farkas auf. (Foto 92, Videobeispiel 13)

Aus diesem authentischen Ansatz baute er sein Tanztheaterkonzept auf. Nach und nach ließ Szigeti die Komplexität des tänzerischen Materials beiseite und vereinfachte die einzelnen Bein- und Armgesten. Immer mehr wandte er seine Aufmerksamkeit für die dramatischen Potenziale der Rhythmik und des Raums der Bewegung als bedeutungstragendem Element im Sprechtheater zu. Seine Experimente führten ihn vom reinen Tanztheater (z.B. *Siralomház*, 'Todeszelle', 1956?; *Nem bírták a szögedrótot*, 'Sie hielten dem Stacheldraht nicht stand' M. Daróczy Bárdos, 1957; *Rekviem a forradalomért*, 'Requiem für die Revolution', M. Rossa, 1976)<sup>315</sup> zum bewegten Sprechtheater. In der Bühnenadaptation von László Némeths Erzählung *Gyász* ('Trauer', 15.10.1970 im 25. Theater, R. Szigeti, Bühnenbild: Csányi, Videobeispiele 14, 15) bricht er die monotonen Monologe der Hauptdarstellerin Kati Berek durch die sprachlosen Bewegungsabläufe von vier Tänzerinnen auf. Die Kerzen tragenden, das Bett und die Kopftücher richtenden abgestimmten Bewegungsabläufe schildern plastisch die schmerzhaft Einsamkeit und Ausgrenzung Kurátor Zsófi in der bäuerlichen Gemeinde.



Foto 92, 93, 94 József Farkas – ‚Der Tor des Dorfes‘ (197?, Foto: Péter Korniss) – ‚Tou O‘ (25. Theater, 27.2.1971, Foto: Eva Keleti)

Szigetis Mitstreiter in der künstlerischen Leitung der Gewerkschaftsgruppe *Vasas* und auf seinem Weg zur marginalen Professionalität ins 25. Theater war seine Frau Katalin Györgyfalvai (Gy.K.), die in der Abstraktion im Volkstanzfeld am weitesten ging. In der

<sup>314</sup> Siehe u.a. B. Egey 1956, Vályi 1956, Moser 1983, Major 1987.

<sup>315</sup> Die ersten beiden Choreografien sind in der Gruppe HVDSZ Bihari, die letzte in Vasas entstanden.

Choreografie ‚Versteckspiel‘ (*Bujócska*, M. Bartók, 1968, Vasas) benutzte sie zwar noch Volkstanzelemente als Ausgangspunkt, ließ aber keine falsche volkstümliche oder politische Ideologie mehr zu. Sie versuchte sich über menschliche Beziehungen in einer komplexen Bewegungssprache äußern.

Den Grundton geben die monotonen wiederholten Bewegungssequenzen der Frauen vor. Die Fuß- wie auch die Armbewegungen haben einen einfachen Vierteltakt. Die Komplexität der im Prinzip unkomplizierten Bewegungsabläufe wird durch die Bildung leicht modifizierter Varianten und deren zeitliches Verschieben gesteigert. Beide Gestaltungsprinzipien, nämlich des Kanons und der Varietät, stammen aus der Musik. Letztere gilt als Hauptmerkmal des jüngeren Erbes ungarischer Volkslieder. Nicht zuletzt ist der Vierteltakt auch in Bartóks Etüde<sup>316</sup> der Ausgangspunkt. Die Choreografin folgt nur insofern der musikalischen Vorlage, als sie die Grundkonstruktion in Bartóks Musik für die Strukturierung der Bewegungsabläufe und Ruhephasen in den Fokus stellt. Sie lässt allerdings die Musik auf der Bühne nicht treuherzig abbilden bzw. den Tanz als plastische Bilderreihe benutzen. Durch den präzisen Aufbau der unterschiedlichen männlichen und weiblichen Bewegungsqualitäten schafft sie ein souveränes Ganzes aus Musik und Tanz.

Den Grundschrift der Frauen entnimmt Gy.K. dem männlichen Verbunk (*bokázó*-Motiv), vermutlich aus Kalotaszeg. Bereits der Geschlechtswechsel entspricht dem Authentizismus nicht, und im Weiteren entfernt Gy.K. sich von der Quelle auch durch die Vereinfachung dieses Schrittmaterials. Sie dichtet Handbewegungen dazu, aber an der Oberfläche bewahrt sie das Grundprinzip der Frauentänze: den unbeweglichen, starren Oberkörper. Dieses Körperamalgam wirkt nun als theatralisches Zeichen, weil es über die vom sozialen Kontext bestimmte Tanztechnik hinausgeht, und etwas jenseits des puren rhythmischen Körpergefühls vermittelt. Die Wiederholung der Bewegungssequenzen und die starre Körperhaltung der Frauen bilden die geschlossene Welt des Bauernalltags auf der Bühne ab, in der der zyklische Ablauf dominierte. In diese weibliche Monotonie bricht der Junge ein, sein Sprung unterbricht sie und führt damit zu einer anderen Dynamik. Die Trennung zwischen Mann und Frau bleibt auf der Bühne omnipräsent. Der Mann wird durch eine Dynamik präsentiert, die die Frauen neugierig macht und schließlich auch verführerisch wirkt. Trotz der strikten Rollenverteilung schafft es Gy.K., dass die Frau, vom Gefühl der neugierigen Liebe beflügelt, sich entfalten, und die Dynamik des Mannes übernehmen kann und somit aus der Geschlossenheit ins Ungewisse flüchtet.

---

<sup>316</sup> Etüden aus *Gyermekeknek* (‚Für Kinder‘, u.a. I: Nr. 1. Allegro, Nr. 27 Allegramente, III: Nr. 6 Rondo), *44 Hegedűduók* (‚44 Duos für zwei Violinen‘ I: Nr. 1).

Im Vergleich zu ihrem Partner Szigeti baut sie mehr auf dem gegebenen Bewegungsmaterial auf, sucht darin nach den dramatischen Möglichkeiten. Durch die Bewegung erfasst sie nämlich den Raum und nimmt das bedeutungstragende Potenzial der körperlich-räumlichen Unterschiede wahr. Während die Choreografin aus der Quelle deren Gestaltungsprinzipien bis ins kleinste Detail bewusst voll schöpft, lässt sie sich nicht die Freiheit nehmen, aus den Morphemen neues Vokabular zu schaffen. Sie bricht bewusst mit den tradierten Prinzipien (z.B. männliche und weibliche Bewegungssequenzen), um Bedeutung zu erzeugen. Dieser autonome Umgang vermeidet die melodramatische Falle, weil sie auf eine andere Dramaturgie setzt, die nicht aus der aktiven Teilnahme (siehe „Fun in the village“-Choreografien), sondern aus dem Prozess des interpretierenden Zuschauens hervorgeht.



**Foto 95** ‚Die Kette‘ (Ch. Györgyfalvay, M. Rossa), Tanzensemble des Volkstheaters, 198? (Foto: Korniss)

Was hinderte die Verbreitung eines auf der Bewegung basierenden Theaters? Die Gründe sind vielschichtig. Im Berufstheater der Zeit spielte Bewegung als Bedeutung konstruierendes Element einer Aufführung (siehe Kapitel 2.3.3.1 und 2.4.2) eine untergeordnete Rolle. Die Theatersprache, mit der Szigeti und Györgyfalvay experimentierten, stellte aber gerade diese in den Mittelpunkt. Ihre Konzepte brachen mit den Konventionen des Sprechtheaters. Im Berufstheater wurden die choreografischen Experimente nicht als Theaterkunst wahrgenommen, v.a. weil sie aus einer peripheren Gattung des Musiktheaters, aus der Tanzkunst kamen. Darunter wurde noch immer vorwiegend Ballett verstanden. Die sowjetrussische Balletttechnik ermöglichte die gleiche physische Ausstrahlung der technischen Perfektion wie das Training bei einem Athleten, und gleichzeitig beschränkte sie das Ballett, die Tanzkunst auf die Technik. Der Volkstanz konnte sich nicht mit diesem technischen Ruhm schmücken. Die Ausbildung der Volkstänzer wurde erst 1972 ins Berufsprogramm der Tanzakademie aufgenommen. Sie stützte sich hauptsächlich auf den

Amateurbereich. In der strikten Theaterhierarchie galt Volkstanz folglich weiterhin nicht als künstlerische, sondern als gesellschaftliche Leistung, der Choreograf selber nicht als beachtenswerter Künstler, sondern auch im besten Fall nur als guter Pädagoge. Diese gesellschaftliche Funktion wurde durch die kulturpolitischen Vorgaben verstärkt: Die Politik betrachtete das Ballett als künstlerisches, den Volkstanz als gesellschaftspolitisches Ausdrucksmittel. Wenn man die Grenzüberschreitung der Funktionen wagte, d.h. neben der gesellschaftspolitischen auch die künstlerische Funktion ins Visier nahm, musste man mit der Begrenzung des erreichbaren Publikums rechnen. Szigeti und Györgyfalvays Choreografien wurden stets nur vor einem geschlossenen Zuschauerkreis gezeigt, da sie vor allem an den theatralischen Möglichkeiten des Volkstanzes an sich und nicht an dessen ornamentaler Vielfältigkeit interessiert waren.

Als Leiter der Amateurgruppe Vasas, immerhin eine der betuchten Gewerkschaftsgruppen, Szigeti und Györgyfalvay erfüllten ihre Pflicht: Die Gruppe zeigte in mittelmäßiger Qualität fröhliche Tänze in prunkvoller Tracht und blieb am äußersten Rande des Theaters. Dabei funktionierte sie als ein mehr oder weniger freies Laboratorium mit kreativem Potenzial. Die Wirkung solcher Gruppen aber, die sich selbst oft als Werkstätte betitelten, blieb daher begrenzt. Ihre Bedeutung liegt trotzdem in dem kleinen Publikum, zu dem sie jahrelang engen Kontakt knüpften und das ihnen auch in andere Spielstätten folgte und sich dabei definitiv eine neue Theatersprache aneignete. Die Pflichterfüllung und die Akzeptanz des geschlossenen Zuschauerkreises im Amateurbereich garantierten, dass sie und die geleiteten Gruppen sich nicht als Öffentlichkeitsalternative politisierten und nicht ins Verbotene abrutschten. Sie erhielten immerhin die lang ersehnte Chance einer professionellen Theatergründung, wovon viele Amateurtheater träumten, u.a. József Ruszt und seine Universitätsbühne. (Ruszt 2010: 125, 147; Illés 2008: 188) Der Übergang ins Profi-Leben hatte u.a. den Preis, dass als sie ihre erprobten pädagogischen und künstlerischen Konzepte in das professionelle Umfeld einbringen wollten, das Berufstheater sie zu Amateuren herabstufte und wenig Verständnis für sie zeigte.

Im ästhetischen Bereich schuf diese Bühne etwas, das bis dato dem ungarischen Sprechtheater enthalten geblieben ist: eine Koppelung des Sprech- und Tanztheaters, indem sie den Bewegungsabläufen eine den Bühnentext mitkonstruierende Zeichenhaftigkeit verliehen und die rhythmisierte Bewegung im Raum als gleichrangiges Zeichen im Sprechtheater emanzipierten. In der schon erwähnten Produktion ‚Trauer‘ entlastete Szigeti dadurch die monologisierende Schauspielerin, da nun nicht mehr ausschließlich ihre Ausstrahlung und der Text bedeutungskonstituierend waren. Diesem Weg folgten sie in den weiteren Koproduktionen in *Don Quijote (Búsképű lovag. Don Quijote de la Mancha szörnyűséges kalandjai és gyönyörűség)*

*halála*, ‚Die schrecklichen Abenteuer und der wunderschöne Tod des Don Quijotes de la Mancha, des traurigen Ritters‘, 18.1.1973 in 25. Theater; R. Katalin Berek, Ch. Szigeti; B.b. und K. Iván Koós) und besonders plastisch in der Bühnenadaptation des chinesischen Dramas von Chuan Han-Tsching (*Tou O igaztalan halála*, ‚Der unehrliche Tod des Tou O’s‘, 27.2.1971 in 25. Theater, Co-R. K. Berek, Éva Mezei, K. Szigeti; K. Judit Gombár).

Dass diese Arbeit ein unbestrittener Weg war, zeigen auch die Kritiken der Fachzeitschriften, die darin meist einig waren, dass das 25. Theater das ungewöhnlichste und dynamischste unter den professionellen Ensembles war. István Hermann, der Kritiker der Fachzeitschrift *Színház* (‚Theater‘) beurteilte den im ‚Trauer‘ gewählten Weg dennoch als Sackgasse, obwohl er die Produktion insgesamt für vielversprechend hielt. Während Berek's Sololeistung in Anbetracht des Dramas mehrere Seiten lang mit Hochachtung analysiert wurde, erwähnte der Kritiker den Regisseur nur flüchtig ein einziges Mal und stuft die Tänzer als Amateurstatisten ein. Allem, was der altbewährte Begriff des Professionellen nicht abdeckte, wurde keine Aufmerksamkeit geschenkt und kurz als Laientum abgestuft.

Wenig bis nichts konnten die Kritiken allgemein mit dem wortlosen Bewegungstheater im 25. Theater anfangen. Die oft als kitschig empfundene Ausdrucksform wurde mit dem Ausdruckstanz im Grunde genommen zutreffend verglichen. Im Mitteleuropa experimentierte der Ausdruckstanz nämlich mit den Möglichkeiten der Beziehung von Körper und Raum (siehe Tanznotationen, v.a. kinesphärisches Modell von Laban), von Bewegung und Ausdruck, von Tänzer und Kollektiv (z.B. in den Bewegungschören). (Brandstetter in *Theatertheorie* 2005: 331) Diese drei Komponenten bestimmten die Arbeiten von Szigeti, Györgyfalvai und Kričkovič, als sie die Schauspieler auf der Bühne bewegten. Da der Ausdruckstanz bereits in Vergessenheit geraten war – er war ja seit zwanzig Jahren verboten –, wurde die bedeutungstragende Rolle der choreografierten Bewegung im zeitgenössischen Sprechtheater bzw. das daraus resultierende Experimentelle als ungewöhnlich empfunden. Diese Entfremdung vom bewegten Theater mag wohl eine Erklärung für das Unverständnis gegenüber Szigeti's Theaterkonzept sein. Zuerst musste ein Bewegungsmaterial geschaffen werden, das auch bewegungstechnisch Ungebildete mit expressiver Kraft umsetzen bzw. ersatzweise nachahmen konnten und das in der „reinen Quelle“ nicht vorkam. Der ungarische Volkstanz war an Gesten des Oberkörpers arm. Bereits seit den institutionellen Anfängen experimentierten die Laienvolkstänzer mit der Ausarbeitung zeichenhafter Gesten. Das Unverständnis der Kritiken spricht dafür, dass solche tänzerischen Gesten im Theater ungewöhnlich waren, da noch nicht herauskristallisiert bzw. dass die Bewegungen den sie Ausführenden, Tänzern oder Schauspielern, fremd waren.

Ein anderer Grund für den Misserfolg muss der Raum gewesen sein: Szigeti, Györgyfalvay auch Kričkovič (z.B. in der choreografischen Zusammenarbeit in Gyurkós *Szerelmem, Elektra*, ‚Meine Liebe, Elektra‘, 28.4.1972, im 25. Theater, R. Szigeti, K-B.b. Attila Csikós, Ch. Antun Kričkovič) hatten ursprünglich für Guckkastenbühnen choreografiert. Ihr Bewegungsvokabular war für diesen distanzierten Raum geschaffen. Für sie war der intime Bühnenraum des 25. Theaters<sup>317</sup> keine selbstverständliche Gegebenheit, sondern eine Notlösung, an die sie sich nur allmählich anpassen mussten. Die anfänglichen Dimensionen ihrer choreografischen Arbeit unterschieden sich markant von den späteren Kammerproduktionen. Die meisten Laienvolkstanzgruppen hatten um die Guckkastenbühne zu füllen über dreißig Mitglieder, die alle einmal auf der Bühne stehen mussten, auch wenn diese sich auf der Straße oder in einem Betriebsaal befand. Deshalb bestand ihre Stärke in der Bewegung der Menschenmenge, der Einsetzung der Kreis- und Linienformen als Körpergefühl, mit dem sie z.B. in *Tou O* wortlos Ereignisse darstellten oder die Bedeutung endloser Menschenreihen in Verfilmungen auf einem anderen Wahrnehmungsniveau konstruierten.<sup>318</sup>

Mit dem Untergang des 25. Theaters<sup>319</sup> wurde Szigeti an einem kanonisierten Theater des offiziellen Systems in Kecskemét<sup>320</sup> engagiert. Kodály's Oper *Háry János* (14.10.1983,

---

<sup>317</sup> Das 25. Theater benutzte die Räumlichkeiten des *KISZ Művészegyüttes* (‘Kunstensembles des Bundes der Kommunistischen Jugend’) und des Zentralensembles der Pionieren in der Rottenbiller Straße 20-22, Budapest VII, die früher dem KALOT gehörten. (Siehe Kapitel 1.4.3.1)

<sup>318</sup> Im 25. Theater arbeitete Györgyfalvay auch mit Miklós Jancsó, dem Filmregisseur, zusammen. Die für Jancsó typischen Massenszenen choreografierte Gy.K. Kričkovič wirkte als Choreograf in der Opernverfilmung *Orpheus és Eurydike* (1985) in István Gaáls Regie mit, die von der Kritik verrissen wurde. Gaál setzt sich damit in Zalán 2000: 233-249 auseinander.

<sup>319</sup> Das Theater wurde in professionellen Kreisen eindeutig mit großem Ressentiment wahrgenommen. „Das Gyurkó-Ideal, nämlich dass der Kern des Theaters das Schaffen einer Gemeinschaft ist, würde jedem Laien Theaterverein zur Ehre reichen. Dieses Ziel genießt aber im Berufstheater keine Priorität: für das Ensemble ist die Arbeit nicht freiwillig, und auch das Ensemble selbst entsteht nicht freiwillig. Die Mitglieder des Ensembles bilden keine kreative, sondern eine Interessengemeinschaft, in der die Kohäsionskraft die Orientierung am Erfolg ist [...]“, schrieb Tibor Balogh in seinem Artikel betreffend den späteren Konflikt in Kecskemét. Der Schauspieler, Péter Haumann, der sein Budapester Engagement eigentlich dem 25. Theater zu verdanken hatte, äußerte sich rückblickend ebenso negativ, immer wieder den Kontrast zwischen Amateur- und Berufstheater hervorhebend. (Koltay 1999: 411, 472-473) Beide verachteten in ihren Äußerungen das gemeinschaftsbildende Potential der Amateure und bekräftigten ein Theaterideal (Startheater / Broadwaytheater), das an individuellen Leistungen gemessen wurde.

<sup>320</sup> Nachdem Jancsó, Hernádi, Gyurkó und Szigeti vom neuen Volkstheater abgewiesen worden waren, fand man für sie auf dem Lande ein Ersatztheater. Mit der Zustimmung der örtlichen Partei und des Rates wurde in Kecskemét das Theater umorganisiert und in dieser Provinzstadt das Trio Jancsó-Hernádi-Gyurkó zur Theaterleitung ernannt. Die Umorganisation führte zu heftigen Konflikten im Ensemble und mündete im Rücktritt Jancsós und Hernádis. (Koltay 1999: 402-415, Tarján 1984: 12) Aus heutiger Sicht ging es vermutlich um Positionskämpfe zwischen verschiedenen Theaterkräften und nicht zuletzt Theaterstilen. Jancsó wird nämlich in der kritischen Auseinandersetzung, bezogen auf den Kecskeméter Konflikt bei Balogh und Tarján, als

Katona József Szh., Kecskemét, R.: Szigeti K., B.b: Banovich, T., K.: Banovich - Rátkai Erzsébet, Ch.: Zsuráfszky Z.) wurde seine letzte große Regiearbeit in der Stadt Kodály, in Kecskemét sein, die er mit Kindern realisierte. Sie wurde von der Kritik als herzig, so doch misslungen beurteilt. Der Kritiker Tamás Tarján (1984) milderte seine Kritik mit Wohlwollen, indem er auch das Unmögliche in Szigetis Aufgabe in der knappen Probezeit und dem anspruchsvollen Singspiel Kodály sah; jedoch entdeckte er nachvollziehbare Lücken im Regiekonzept.<sup>321</sup> Er bemängelt die Kostüme<sup>322</sup> (Banovich und Rátkai) der Kinder, die die prachtvoll verzierte Tracht Kalocsas tragen, gerade der Region, mit der der Authentizismus einmal schon abgerechnet zu haben schien. Banovich und Szigeti wollten mit den Kostümen vermutlich auf die Volkstheaterstücke hinweisen, aus deren Kontext das Singstück *Háry* entsprungen ist. Es wurde aber im Kontext des etablierten Theaters, jenseits der Tanzhausbewegung und der Neufolkloristen, missverstanden. Im Gegensatz zu den Kritikern stufte Miklós Jancsó die Aufführung positiv und gelungen ein, denn „die ganze Stadt fühlte sich emotional mit dem Stück verbunden“. (Koltay 1999: 406) Sie hätten mit der Aufführung „das Publikum überraschen“ können, weil es sich auf Skandale vorbereitete. Statt dessen wurde es in das eigene Stadttheater als Akteur eingeladen.<sup>323</sup> (Ebd.)

Aus der Resonanz der Aufführung wird offensichtlich, dass der Wechsel in ein konventionelles Berufstheater wegen grundlegender Differenzen in der Theaterauffassung der Amateur- und Berufstheater unmöglich war. Szigetis Ziel mit der Inszenierung waren vermutlich nicht der perfekte Klang des Chores und herausragende Schauspieler- oder Sängerleistungen, sondern das aktive Einbeziehen der Stadt Kecskemét sowie die Selbstidentifizierung mit dem Stadttheater durch das Mitmachen. Gerade das Einbeziehen der Zuschauer, dessen aktives statt passivem Verhalten war der grundlegende Unterschied zwischen Amateuren und Professionellen. Da das aktive Handeln stets eine politische Gefahr

---

ausgelaugter Künstler abgestempelt (Tarján ebd.), der als Theaterregisseur nichts taugt; Hernádi sei mittelmäßig, Gyurkó verliere sich in der kollektiven Manie. (Balogh in Koltay 1999: 411). Alle drei galten als Außenseiter: Jancsó und Hernádi kamen aus der Filmproduktion, Gyurkó galt als Literat. Die Befürworter der konventionellen Theater konfrontierten sich nur ungern mit anderen Ansätzen und stellten diese gern als Holzweg des nicht etablierten Theaters hin.

<sup>321</sup> Laut Tarján sollte man, wenn die Kinder mit ihrem Körper von der Pferdekutsche bis zum kaiserlichen Adler alles herstellen können, in anderen Szenen nicht die Requisiten häufen, sondern bei diesem Konzept bleiben. Darüber hinaus findet er wie Nánay, dass die Musik an manchen Stellen einfach eine unzumutbare Herausforderung für die Kinder war. (Tarján 1984: 13)

<sup>322</sup> Nánay bemängelt die uneinheitlichen Kostüme, das Bühnenbild, die mangelnde Qualität der musikalischen Begleitung und v.a. das Konzept: Kinder spielen Rollen, die nicht ihrem Alter entsprechen. (Nánay 1984: 42)

<sup>323</sup> Tarján räumt auch ein, dass die erste Aufführung der neuen Theaterleitung insgesamt „sympathisch und einnehmend war“. (Tarján 1984: 13)



barg, war dieses Verhalten im Stadttheater nicht erwünscht, auch wenn es sich mit der sozialistischen Ideologie der sich selbst bildenden Massen vereinbaren ließ.

Amateurlünstler, die ins professionelle Theater versetzt wurden, rieben sich wund am Konflikt zwischen ihrem neuen künstlerischen Konzept und den gegebenen strukturellen Bedingungen und natürlich infolgedessen am Misserfolg. Györgyfalvai, die im umorganisierten 25. Theater, Volkstheater genannt (1978), blieb, wurde mit unerfüllbaren Theateraufgaben überhäuft. Sie entfernte sich bereits im 25. Theater von inhaltlichen Vorgaben zu einem abstrakten Tanz, mit dem sie nun in abgelegenen Ortschaften auftrat und ihre Kunst im Dorfkulturhaus unermüdlich erklärte. 1988 wurde das Volkstheater erneut umorganisiert. Das Tanzensemble hätte die Operetten- und andere Musiktheaterstücke mit Tanzeinlagen bedienen sollen, welche Aufgaben mit der Tanzauffassung im Ensemble nicht vereinbar schienen. Györgyfalvai zog sich in die Frührente zurück. Das Ensemble, nun *Közép-Európa Táncszínház* (KET, ‚Zentraleuropäisches Tanztheater‘) genannt, fing die neue Alternativszene auf.

Das Scheitern der Choreografen Szigeti und Györgyfalvai illustriert das Problematische der Parallelwelten Berufs- versus Amateurtheater. Der Übergang ins etablierte Berufstheater wurde durch die unterschiedlichen Theaterauffassungen erschwert, die eine ästhetische und eine gesellschaftliche Komponente hatten. Das Kollektive sowie der spezielle Raum (Studentenbühnen, Kellertheater, Aulas etc.) im Amateurtheater hatten einen deutlichen Einfluss auf Produktion und Rezeption. Die kleinen Bühnen ermöglichten das persönliche, intime Schauspiel, in dem das Publikum dem Schauspieler ebenbürtig wurde, weil es als Mitspieler und nicht nur als Zuschauer gefragt war. Die Zusammengehörigkeit wurde einerseits durch den gemeinsamen Theaterakt, andererseits durch die Eigeninitiative in der internen Organisation des Publikums doppelt gestärkt. Dieses intime Zusammenwachsen war auf der großräumigen Guckkastenbühne eines Stadttheaters meistens unmöglich. Die unmittelbare Beziehung zum Zuschauer ging auch durch das externe organisierte Publikum verloren. All diese ästhetischen und sozialen Konflikte wurden durch die Kulturpolitik verstärkt. Die Positionskämpfe wie sie bei Bourdieu in *The Field of Cultural Production* (1993: 45-52, 161-175) beschrieben werden, fanden also in einem Kontext statt, in dem die Mitstreiter durch die Politik manipuliert und bewusst einbezogen oder ausgegrenzt wurden. Mit anderen Worten: nicht nur die eigenen Feldregeln bestimmten die Neuordnung der Theaterauffassungen, sondern die des politischen Feldes.



Foto 96, 97 Phasenfoto: Imre Takács aus der Eisenhüttenvolkstanzgruppe (*Vasas*) in ‚Requiem für eine Revolution‘ (Ch. K. Szigeti, M. Rossa) – ‚Versteckspiel‘ (Ch. Györgyfalvay, M. Bartók)

Die folgenden zwei Werkstätten exemplifizieren einen anderen Weg zum Wechsel aus dem Amateurtanz ins Berufstheater, der ebenfalls mit der Ausdifferenzierung der verwendeten Theatersprache Hand in Hand ging.

*Dritte Werkstatt: Kricskovics Antal / Antun Kričković  
(Fáklya / Luc – Budapest Tanzensemble)*<sup>324</sup>

Im Zeichen der Völkerfreundschaft und der homogenisierenden Internationalität wurden im Ostblock nach sowjetischem Vorbild staatliche professionelle Volkskunstensembles der Minderheiten eingerichtet. Die in Wirklichkeit stark unterdrückenden kommunistischen Regimes zierten sich mit estnischen, turkmenischen, slowakischen, kroatischen, bosnischen etc. Ensembles (ohne Vollständigkeit). Sogar in der vom Beneš-Dekret gekennzeichneten Tschechoslowakei gründete man eine ungarische Tanzgruppe; in der DDR gab es das Staatliche Ensemble für sorbische Volkskultur mit Sitz im Bautzen. In Ungarn fehlte auf Berufsebene jegliches Minderheitenensemble.

Nachkriegsungarn erlitt nicht nur schwere Gebiets- und Menschenverluste, sondern musste auch durch den sog. Bevölkerungsaustausch in den Nachbarländern, den Exodus von Millionen Menschen in Mitteleuropa, verkraften. Das bedeutete, dass man vermehrt ausgebürgerte ungarische Flüchtlinge aufnehmen musste, während eine Handvoll Slowaken sich zur Umsiedlung entschieden und die Ungarndeutschen mit Gewalt vertrieben wurden. Dennoch wurde Ungarn nicht homogen, jedoch wurde der monokulturellen Kulturauffassung grünes Licht gegeben. Der prozentual zurückgegangene Minderheitenanteil erlaubte, dass

<sup>324</sup> Antun Kričković ist ein gebürtiger Ungar, der zur sog. *bunjevački* Minderheit gehört. Beide Schreibweisen des Namens werden in Ungarn benutzt. Kričković' Assistentin war ein Leben lang seine Frau Mária Szilcsanov / Marija Silčanov, die stets im Hintergrund blieb. Nebst tanzpädagogischer und organisatorischer Arbeit stammen u.a. Set- und Kostümentwürfe von ihr. Ihre Arbeit wird hier, hinsichtlich des choreografischen Konzepts, zugegeben ungerechterweise ausgeklammert, weil es für ihre künstlerische Mitwirkung an Belegen fehlt.

man in der Kulturpolitik die Minderheiten nur als irrelevante Menge wahrnahm. (Szarka 1996, Romsics 1999: 407; Applebaum 2012: 124-157)

Zu den Minderheiten mit einer ausgeprägten Identität als in Ungarn ansässige, aber anderssprachige Gruppe gehörten die Ungarndeutschen (die sog. ‚Donauschwaben‘) und die serbo-kroatischen Ethnien. Weder ein ungarndeutsches noch ein serbo-kroatisches Staatsensemble hätten in stalinistischen Zeiten reale Chancen zur Gründung gehabt: Die erste Minderheit musste für den II. WK. büßen, die andere für den Konflikt zwischen Tito und der Sowjetunion. Die Minderheiten fing man nur in den Trachtenvereinen gleichberechtigt auf.

Der aus der südlichen Region Bácska stammende Ungarnkroate (*Bunyevác*) Antun Kričković (1929) stieg aus einfachen Verhältnissen im Theatertanz auf. An der Hochschule für Sport lernte er Miklós Rábai kennen und wurde Mitglied im SZOT-Ensemble unter István Molnár, und später in der Amateurgruppe Vadrózsák-Építők unter Károly Falvay. Nur im feindlichen Jugoslawien konnte er sich innerhalb kürzester Zeit hocharbeiten. Während er im kroatisch-serbischen Gymnasium in Budapest Sport unterrichtete, lernte er das kroatische staatliche Volkstanzensemble Lado<sup>325</sup> als Dolmetscher kennen, und bald choreografierte er dort seinen erste Stücke, die später in Ungarn ins Repertoire von Laiengruppen kamen. Lado war in Jugoslawien Titos natürlich weniger dem sowjetischen Vorbild verpflichtet und galt als Vorreiter solcher Bestrebungen, wie sie in Ungarn ab den Sechzigern ihre Blüte erlebten.

Aus der Aufwärmphase der Sportstunde erwuchs die bereits erwähnte, auch ‚Zentralensemble der Minderheiten‘ genannte Tanzgruppe, die später *Fáklya* (*Luc*, ‚Fackel‘) getauft wurde. Hier fing Kričković mit südslawischen Themen an – zuerst mit Folkloreaufarbeitungen wie *Momačko kolo* (1959) – und wandte sich bald schwierigeren Themen zu. Die Choreografie *Bilo ich je devet* (‚Sie waren zu neunt‘, 1964) setzte sich mit dem identitätsstiftenden südslawischen Ereignis der Niederlage auf dem Amselfeld (1389) auseinander, während *Skopje 63* das Erdbeben in Mazedonien (1963, II. Preis in Szolnok, Choreografenpreis) aufarbeitete. Diese Werke bereiteten den Weg für eine Reihe mythologischer Themen vor wie *Elektra* (1968), *Oresteia* (‚Orestie‘, 1969) *Antigone* (1972, I. Preis in Szolnok), *Dionüszosz* (‚Dionysos‘, mit dem Ballett Pécs, 1974), unter die sich mit dem Ausklang der Siebziger biblische Themen mischten (*Agnes Dei*, 1980; *Eszter imája*, ‚Esthers Gebet‘, 1986; *Jób*, ‚Hiob‘ 1980 im Budapest Tanzensemble) zudem machte sich eine Verpflichtung gegenüber

---

<sup>325</sup> Über Lado detaillierter siehe Shay 2002.

dem christlichen Vagantenerbe bemerkbar (*Carmina Burana*, 1977, I. Preis in Szolnok; *Relációk*, ‚Relationen‘, I.-III in Budapest T.e.).<sup>326</sup> (Videobeispiel 25)



Foto 98, 99, 100 *Bilo i dvedet* (1984, Budapest Tanzensemble) – der Opernfilm *Orpheus* (1985) – *Agnus Dei* (1980, Budapest Tanzensemble)

Kričković blieb aber nicht nur dem griechisch-christlichen Erbe verpflichtet, das er in die Tanztraditionen des Balkans verpackte. Ausgangspunkt in seiner mythologischen wie auch serbo-kroatischen Arbeit war das Rituelle, das man körperlich durch das Singen und Tanzen präsentierte und miterlebte. Als Sportlehrer setzte er am Anfang der Sportstunde Musik und Tanz der Balkanvölker ein, weil er „wusste, dass die Grundschritte im Kolo den ganzen Körper durch und durch bewegten und dass der mit Sprache und Musik organisch verbundene Tanz und sein *Körpererlebnis* eine große Hilfe für die Aneignung der Sprache und Mentalität einer Minderheit sind.“ (Hervorhebung von mir, Kóvágó in Lukač 1998: 28) Kričković verband von Anfang an im Tanz die körperliche Leistung mit dem kulturell bedingten Erleben, das durch Worte nicht überlieferbar wäre, sondern die physische Anstrengung voraussetzte.

Insofern entfernte sich Kričković noch ein Schritt weiter von der literarischen Bühne (besonders im Vergleich zu Szigeti). Dem Sportlehrer war die Bedeutung des körperlichen Könnens im Tanz voll bewusst und er verstand es als Universalwissen. In seiner Amateurwerkstatt bildete er ausdrucksstarke, physisch perfekt gebaute Tänzer aus. Die mitreißende Kraft seiner Choreografien stammte zum Teil aus dieser körperlichen Perfektion. Dazu gesellte sich eine andere, nichtsprachliche Ebene der hörbaren Klang- und Textspracheeffekte. Für die ungarischsprachigen Zuschauer bildeten die teils gesprochenen, teils gesungenen serbisch-kroatischen christlichen Reime, durch rituelle, aber einfache Schlag- und Klanginstrumente ein kohärentes, jedoch jenseits des sprachlich begreifbares

<sup>326</sup> Die nicht mit Ensemblenamen markierten Choreografien wurden stets vom Fáklya / Luc aufgeführt. Eine Liste mit Kričković' wichtigsten Choreografien befindet sich in Lukač 1999: 91, 193 sowie auf der Webseite der Tanzgruppe <http://www.faklya.eoldal.hu/cikkek/az-egyuttessel/> mit einer Bildergalerie. Für die kritische Auseinandersetzung mit seinen Choreografien siehe Lukač 1999, Maác 1976, Zorándy 1977.

Theater. (Videobeispiel 16: *Ruzicsáló / Ružičalo*, 1973, Fáklya, I. Preis in Szolnok) Eine ausschlaggebende Erneuerung hätte sein müssen, dass er die hörbare, aber nicht auf der Bühne präsente instrumentale Begleitung auflöste: In seinen meisten Produktionen stellten die Tänzer die Bühneneffekte her. Damit klammerte er ein wichtiges choreografisches Dilemma der Guckkastenbühne aus: nämlich dass die Quelle der Klangeffekte, da der Musiker dem Bühnenereignis außer Musik nichts beitragen kann, versteckt bleiben muss. Diesen Faden nahmen dann Jolán Foltin in einzelnen Choreografien (*Párbeszéd*, ‚Dialog‘, 1980; *Gyermekem édes*, ‚Mein Kind, du liebes‘) und konsequenter József Janek (in *Vonat* ‚Zug‘, *Zene* ‚Musik‘, *Opus 12*; Videobeispiele 17, 18, 19) zwar auf, aber ein bahnbrechendes Theaterkonzept in Cunninghams Sinne wurde daraus nicht. Kričković selbst ging auf diesem Weg nicht konsequent weiter.



**Foto 101, 102** *Ružičalo*, 1974 – *Bludni sin*, 1978, Tanzgruppe Luč / Fáklya

Inwiefern lässt sich seine Tanztechnik von der anderer unterscheiden? Während die Kollegen, die sich hauptsächlich außerhalb der Tanztraditionen des Balkans engagierten und einen enormen Nachteil zu bekämpfen versuchten, nämlich dass der im Katholizismus und spätestens während der Reformation gezügelte westliche Tanzkörper nur abstrakt symbolisch im Bühnenraum agierte, konnte Kričković' sich der winkelig-perkussiven rituellen Bewegungen des Balkans bedienen. Aus der Potenz des ausdrucksstarken Oberkörpers und den asymmetrischen rhythmisch-geometrischen Beinbewegungen baute er ein weitgehend mit dem Ausdruckstanz verwandtes Tanzvokabular auf. Über das Bewegungsvokabular hinaus zeigte er v.a. in der Dynamik der tänzerischen Bewegung eine Ähnlichkeit wie auch die Kritikerin Kővágó (in Lukač 1999: 23) feststellte, mit Martha Graham, die für Kričković zwar als ferne Bezugsperson, aber nicht als konkretes Muster galt. Nicht nur in der Neigung der beiden zum Rituellen, Perkussiven und stark Akzentuierten, sondern hauptsächlich beim die Gravitation als Motor nutzender Tanzstil lässt sich eine Verwandtschaft aufzeigen.

Die amerikanische Pionierin der Tanztechnik des *Modern Dance* war bestrebt, eine neue, dem stark standardisierten klassischen Ballett eine Alternative bietende Tanztechnik zu etablieren, die vom körperlichen Gefühl ausging. Die Freiheit des Körpers sollte nach Graham durch konzentriertes Bewegungstraining, präzise Kenntnisse der eigenen Körperbewegungen und Zusammenhänge angestrebt werden. Ausgangspunkt in der mittlerweile dem klassischen Ballett ähnlich stark standardisierten Technik ist der Korpus, der Beckenbereich, aus dem Entspannung und Spannung ausgehen. Im ersten Schritt trainiert man das Korpus-Bewusstsein sitzend, mit elementaren Kopf-, Hand- und Beinbewegungen. Vom Boden bewegt sich der geübte Tänzer dank Dynamik in die Höhe. Die horizontalen Wechsel werden ganz bewusst eingesetzt. Grahams Technik erlaubt dem Tänzer, dass er sich der kleinsten ausgeführten Bewegung wie der Atmung, sogar der Bewegung der Augen, voll bewusst wird um Bewegungsqualitäten ganz präzise einsetzen zu können. (Huschka 2002: 216-225; Lőrincz 2007)

Diese Beckenraum- und Korpus-zentrierte Tanztechnik gab dem Körper eine elementare Ausdruckskraft, die weder Graham noch Kričković, der ähnlich bewusst, aber weniger präzise seinen Tänzerkörper ausbaute, niemals unkontrollierbar einsetzen ließen, sondern um dessen emotionalen und dramatischen Kern wegen. Kričković brauchte zwar starke Tänzerpersönlichkeiten, die dank ihrer Wandelbarkeit in verschiedenen Rollen einsetzbar waren, aber sein Ziel ebenso wie das Grahams war letztendlich, nicht, den eigenen Charakter des Tänzers auszustellen. Schließlich musste der Tänzer aus dem Tanzensemble heraustreten und sich unbemerkt zurückziehen können. Daher lag die Kontrolle immer in der Hand des Choreografen.

Die verwendeten schlichten langen Kleider verändern die Wahrnehmung der Bewegung, weil sie sie zeitlich verschieben. Durch den Stoff lässt sich auch der Körper entfremden – dieses Mittel setzte Graham u.a. bei dem auf Kodály's Musik komponierten *Lamento* ein, weil sie zwischen dem Trauerprozess als Empfindung und dessen körperlichem Ausdruck eine Verbindung jenseits der Pantomime herstellen wollte.<sup>327</sup> Kričković greift auf diese Technik in *Agnus Dei* (1980, Budapest-Tanzensemble später in 'Esthers Gebet' (1986, Budapest T.e.) und in der choreografischen Arbeit der Orpheusverfilmung (R. Gaál), zurück, um dem Transzendentalen einen leiblichen Ausdruck zu geben. Damit machte er Schule in der ungarischen Volkstanzchoreografie.

Bis zum Ausklang der Siebziger erntete Kričković ausnahmslos alle Preise der Leistungsschauen der Laien. Obwohl die Prominenz der ungarischen Tanzszene regelmäßig in

---

<sup>327</sup> Martha Graham im Film *Martha Graham Dance Company*, R. Merrill Brockway, New York: WNET, 1976.



die Turnhalle seiner Laienschulgruppe pilgerte und die Tanzkritiken einstimmig anerkennend und enthusiastisch seine Werke rezensierten, kam eine Anstellung für ihn bei dem Staatlichen Volksemble, das seit dem Tod Rábais 1974 künstlerisch gesehen wirklich nur vegetierte, nicht in Frage, abgesehen von einer Choreografie (*In memoriam*, 1979, MÁNE). Das Budapest Ensemble bot ihm 1976 den Umstieg in den Berufstanz an, wo er zwar weitere bedeutende Tanzstücke auf die Bühne stellte und ausdrucksstarke Tänzercharaktere ausbildete, aber der Durchbruch ins künstlerische Bewusstsein des ungarischen Theaters gelang ihm gleichwohl nicht. Das Berufsvolkstanzensemble erwies sich für ihn als Einbahnstraße.



**Foto 103, 104** Eine Tanzprobe des Luč / Fáklya mit den Zuschauern Iván Markó, Judit Gombár von Ballett Győr (links, 1973) – und mit Solisten der Staatsoper: Zsuzsa Kún, Levente Sipeki, Sándor Perlusz (1974)

*Vierte Werkstatt: Ferenc Novák (Tata) und Jolán Foltin (HVDSZ Bihari und Honvéd Ensemble)*

Die vierte Werkstatt wurde bereits im Bezug auf das Tanzhaus am Anfang dieses Kapitels erwähnt. Obwohl diese Amateurgruppe das Tanzhaus als Alternative ins urbane Klubleben einführte, war sie dem dramatischen Ansatz verpflichtet, den Ferenc Novák, schlicht Tanztheater nannte. Er selber gehörte zu jener Generation mit Kričkovič und Györgyfalvay, die die Theaterhochschule als Choreografen besuchen durften – die erste und letzte Generation in der Volkstanzszene.<sup>328</sup> Der engagierte Kulturarbeiter Novák stieg als Leiter der Gewerkschaftsgruppe der lokalen Stadtwerke (*Helyiipari és Városgazdasági Dolgozók Szakszervezete*, HVDSZ) in die Volkstanzszene ein und band gleich Tímár, später v.a. Szigeti und Györgyfalvay in die Arbeit der Tanzgruppe ein. Die Gewerkschaft bot dem Ensemble seinen Immobilienbesitz in der Pester Innenstadt, in der Akácfa Straße im VII. Bezirk, wo die HVDSZ später auch einen Klub einrichtete. Das Haus bzw. dessen Klubkeller wurde in den Siebzigern zum Inbegriff des experimentellen Theaters, da die *Orfeo*, später *Stúdió-K*

<sup>328</sup> Novák hatte nicht nur den Abschluss von der Theaterhochschule, sondern absolvierte ein Ethnologie-Studium im von Gyula Ortutay geleiteten Budapester Institut. Er schrieb seine Diplomarbeit über das Tanzbrauchtum in Szék/Sic.

genannte Amateurtheatergruppe ebenfalls bei HVDSZ Unterschlupf fand und 1977 eine der bekanntesten *Woyzeck*-Aufführungen im gleichen Gebäude aufführte. Als die symphonische musikalische Begleitung von Nováks authentischer Choreografien sich als überholt erwiesen hatte, suchte er eine Band, die sowohl die authentische als auch die überarbeitete Folklore spielen konnte. Die *Orfeo*-Gruppe exponierte sich gerade gleichzeitig politisch wie auch im sozialistischem Fernseh Wettbewerb *Ki mit tud?* („Wer kann was?“). Die Musiker schieden teilweise aus, unter ihnen der Ethnologie-Student János P. Vas Panyiga, dessen Interesse statt Che Guevara bald der Räuberfolklore Ungarns galt. Novák engagierte ihn und noch eine kleine Gruppe von Musikern (u.a. Ferenc Kiss) und verabschiedete das bisherige symphonische Orchester. Sein Ziel war, sich sowohl dem Authentizismus als auch dem Tanztheater zu verpflichten. Seine Zielsetzung begünstigte die Entstehung solcher Musikformationen wie *Vízöntő*, später *Kolinda*, die die Gattung der Weltmusik praktisch seit ihrer Entstehung mitgestalteten.<sup>329</sup> Das Orchester und die Tanzgruppe *Bihari* gingen mit der Folklore äußerst experimentell um und wurden daher aus mehreren Richtungen angegriffen. Sowohl die Vertreter der authentischen Tanzhaus-Richtung als auch die offizielle Politik warfen ihnen Verfremdung vom Volkskulturerbe vor, die Novák stets mit der bildungspolitischen Verpflichtung der Laienensembles konterte. Seine wahre Verpflichtung gegenüber dem Bartókschen Weg verpackte er geschickt ins sozialistische Vokabular der Kulturpolitik.

Als erster seiner Generation glückte ihm der Statuswechsel vom Laien- ins Berufsensemble: 1965 wurde er zum Leiter des Armee-Ensembles ernannt. Nachdem er 1964 und 1965 mit der Amateurtanzgruppe *Bihari* an der Laienschau in Szolnok (*Alföldi Fesztivál*) alle Preise gewonnen hatte, wurde ihm die Stelle beim Berufsensemble der Ungarischen Volksarmee angeboten. Die Frage der Interviewerin Erzsébet Eszéki, ob er die Stelle dank seiner Erfolge an den Laienwettbewerben in Szolnok und in der legendären Talentshow *Ki mit tud?* des ungarischen Fernsehens besetzen durfte, verneinte Novák: „Sie luden mich nur ein, weil ich den Ruf eines Organisators mit starker Hand hatte. Heute weiß ich mit Sicherheit, dass sie mich nur wollten, um aufzuräumen. [...]“ (Eszéki 1993: 23)

---

<sup>329</sup> Die *Kolinda*-Mitglieder waren Ferenc Kiss, Iván Lantos, Ági Kamondy, Ági Zsigmondi, Péter Dabasi. Die Gewerkschaft verschaffte die Möglichkeit zu reisen, wenn es um die Tanzgruppe ging, für deren musikalische Begleitung *Kolinda* sorgte. Die Band konnte dank ihrer gewerkschaftlichen Anstellung bei HVDSZ in kurzer Zeit in Belgien und Frankreich gastieren. Sogar vier Schallplatten konnten sie ohne Einmischung des befürchteten Konzertbüros veröffentlichen, bis zwei Mitglieder die Reismöglichkeit nutzten, um im Westen ein neues Leben aufzubauen. Bei den ausländischen Gastspielen konnten sie Nováks bereits eng geknüpftes frankofones Netzwerk nutzen, u.a. Claude Flagel, der die ersten Plattenaufnahmen leitete. In der nächsten Formation *Vízöntő* spielten János Hasur, Károly Cserepes, Mihály Huszár und Ferenc Kiss mit. Beide Formationen waren von vielen Konfrontationen begleitet. (Olasz [s.d]).



Nováks größtes Verdienst wurzelte tatsächlich in seinem Organisationstalent. Er bot den befreundeten Kollegen, mit denen er sich generationsbedingt verbunden fühlte, stets eine Möglichkeit an, mit seinen Ensembles zu arbeiten. Diesem Prinzip blieb er auch im Berufsensemble treu. So entstand das Programm *Tíz magyar néptánc* (1971, ‚Zehn ungarische Volkstänze‘, im Madách-Theater) unter Mitwirkung Szigetis, Györgyfalvays und Nováks, das gleichzeitig den Höhepunkt der gemeinsamen Arbeit bedeutete.

Nicht die bekannte und gewöhnliche Heiterkeit, Fröhlichkeit und Gelassenheit, sondern das hagere bäuerliche Hirtendasein und die Vergangenheit – die Kraft, die reservierte Würde, barsche und offene männlich-weibliche Zuneigung, der in den Rhythmen und Bewegungen tobende Tanz und zügelloses Vergnügen drängen sich durch die Choreografien. (Körtvélyes in *Magyar Nemzet*, 14. Mai 1971)

In Kenntnis der Tanzhausbewegung könnte man Körtvélyes' Attribute für selbstverständlich nehmen, nur war Nováks Produktion gerade ‚eine Minute‘ vor dem Tanzhaus geboren.

Trotz des tanzkünstlerischen Erfolgs des Programms sah Novák keinen Ausweg und kündigte 1977 seine Stelle beim Berufsensemble. Die künstlerischen Konzepte Nováks und die des Kunstensembles der Volksarmee lagen weit auseinander.<sup>330</sup> Seit 1974 wurde ihm kein neuer Programmplan genehmigt, stattdessen wuchs die Unzufriedenheit der Armeeführung, und die Auseinandersetzungen wurden immer heftiger.<sup>331</sup> Obwohl der Fachverband der Tanzkünstler sich 1975 an Nováks Seite stellte und konstatierte, dass es keine selbständige Soldatenkunst bzw. kein Soldatenprofil gäbe, wichen weder das Ministerium noch der künstlerische Rat des Armee-Ensembles von ihren Positionen ab. Zwar durfte das Ensemble nur mit den künstlerischen Werken ins Ausland reisen, zu Hause hingegen mussten sie zur Erbauung der Streitkräfte das Soldatenleben thematisieren.<sup>332</sup>

Meine Träume konnte ich weiterhin nur bei der Laientanzgruppe verwirklichen. Die Amateurensembles wurden von den Gewerkschaften betrieben und es gab zwar übereifrige Funktionäre, die uns das Leben schwer machten, letzten Endes konnten wir aber machen, was wir wollten. Bei den Berufskünstlern und im Kunstensemble der Ungarischen Volksarmee belastete mich der Druck der steten politischen Kontrolle. (Eszéki 1993: 23)

---

<sup>330</sup> Hier besteht eine interessante Parallele zum Kaposvárer Theater Zsámbéki: Beide, Novák und Zsámbéki verschwiegen ihre Missachtung der künstlerischen Ergebnisse der Vorgänger nicht besonders. Nach ihren eigenen Angaben wohnten sie ihren Vorstellungen nur bei, um sich köstlich und laut über die Produktionen zu amüsieren. (Mihályi 1984, Nováks mündliche Mitteilung)

<sup>331</sup> Der Konflikt begann 1970 wegen des Programms zum 25-Jahr-Jubiläum, weil es die Konterrevolution nicht thematisiert habe. Als Konsequenz wurden Éva Mezei und Géza Balogh entlassen. (Eszéki 1993: 24.)

<sup>332</sup> Im Zeichen des glücklichen Soldatenlebens arbeiteten nennenswerte Ballettchoreografen für das Armee-Ensemble (Imre Eck in *Csillagtörök* ‚Sternenbrecher‘ und László Seregi *Áradatban* ‚Im Strom‘). In seinem anfänglichen Enthusiasmus choreografierte Novák im Sinne des Soldatenprofils die Musical-Komödie ‚Tóbiás, der Gefreite‘. Mit den Duos auf Piaf-Chansons wurden diese Stücke nach seiner Meinung von den Armeezugehörigen sehr gut aufgenommen und damit erfüllte er die Unterhaltungspflicht.

Obwohl Novák hoffte, die neue Generation der Volkstanzchoreografen dank seiner Person als Trojanisches Pferd ins Spiel bringen zu können, erwiesen sich diese Hoffnungen als unberechtigt. Ihm blieben 1977 seine Laienwerkstatt Bihari und eine halbe Stelle beim Gewerkschaftsfestival in Szeged. 1975 sah Ferdinand van Altena die Szegediner Gala *Májusjárás* (R. und Ch. Novák, M. Daróczi, nach I. Kormos' Gedichten) in Rahmen einer CIOF-Versammlung und lud Novák ein, in den Niederlanden in seinem Folklore-Theater mitzuwirken. Bis 1982, als er erneut in der Volksarmee als künstlerischer Leiter angestellt wurde, konnte er frei zwischen Ost und West verkehren.



**Foto 105, 106, 107** ‚Aska und der Wolf‘ (Ch. Novák, M. Daróczi-Bárdos) *Bihari*-Tanzgruppe – ‚Warte auf mich‘ (Ch. Novák, M. Daróczi-Bárdos), Volkstanzensemble der Volksarmee (ohne Datum) – ‚Passionsspiel‘ (Ch. Novák, M. Rossa) *Bihari*-Tanzgruppe, 2012

Novák neigte zum publikumswirksamen, literarischen Theater, das er mittels Volkstanz verwirklichen wollte (u.a. *Dózsa*, 1971 im *Madách* Theater; *Magyar Elektra*, ‚Ungarische Elektra‘ am 25.2.1984 im *Nemzeti Színház*; *A helység kalapácsa*, ‚Der Dorfhammer‘, 1991, alle Choreografien mit dem Ensemble der Volksarmee, später *Honvéd*-Ensemble genannt). In der Gruppe *Bihari* entstanden die Vorläufer dieser späteren, im neuen Berufsensemble-Zyklus geborenen Theaterstücke, die sich zwar aus dem Bewegungsvokabular des Volkstanzes speisten, jedoch in ihrer Auffassung dem konventionellen Sprechtheater näher standen. Während dessen illustrierten die Laien-Choreografien *Várj reám* (‚Warte auf mich‘, 1965, T. Simonov, M. T. Daróczi-Bárdos), *Aska és a farkas* (‚Aska und der Wolf‘, 1967, M. Daróczi-Bárdos, I. Preis in Szolnok, 1971 choreografischer Preis in Szeged),<sup>333</sup> *Kőműves Kelemen* (‚Der Baumeister Kelemen‘, 1974, M. Z. Simon, I. Preis am *Zala*-Festival, Videobeispiel 28), *Passió* (‚Passionsspiel‘, 1979, M. L. Rossa)<sup>334</sup> und *Ninive* (1976, M. F. Kiss) nicht die

<sup>333</sup> Nach Ivo Andrić *Aska i vuk* (1960, ‚Aska und der Wolf‘).

<sup>334</sup> Nach Nikos Kazantzakis ‚Griechische Passion‘. Das Buch wurde 1957 unter dem Titel ‚Der Mann, der sterben muss‘ (*Celui qui doit mourir*, R. Jules Dassin) verfilmt.

Textnarrative, sondern entwickelten eine eigene, der Dramaturgie einer gegebenen Tanzform gehorchende Logik. Besonders in *Ninive* und *Kőműves Kelemen* bildeten der Reigen und der Kontrast zwischen Frauensolo und Männerchor den dramatischen Ausgangspunkt. Alle diese Themen wiederholte er in seinem berufskünstlerischen Schaffen. Das Ninive-Thema erschien wieder in *Magyar Elektra* („Ungarische Elektra“) und *Piros és Fekete* („Rot und Schwarz“); *Passió* („Passion“) wurde später unter dem Titel *Csíksomlyói passió* („Passionsspiel in Csíksomlyó“) im *Népszínház* am 15.11.1981, R. I. Kerényis, Ch. Novák, M. L. Rossa) und *Kőműves Kelemen* („Baumeister Kelemen“) im *Pesti Theater*, am 12.2.1982, R. Marton László, Ch. Novák, M. L. Szörényi, J. Bródy) als Theaterinszenierung realisiert. Aus den Laienwerken sind die starken zentralen Figuren, die ausdrucksstarke Kreisform und der mehrdimensional aufgefasste Bewegungsraum ins Theaterschaffen gerettet worden. Überwältigend war er allerdings als Choreograf der grandiosen, mehrere hunderte Laientänzer auf die Bühne stellenden Tanzshows.

140 ungarische Tänzerpaare [...] begannen den Wirbel, 400 Tänzer, eine kaum übersehbare Menge, gestalteten das Bild „Polterabend“, darin einbezogen alle ausländischen Ensembles. 360 Tänzerinnen waren im Bild „Verabschiedung der Braut“ auf der Bühne [...]. Es war ein Wirbel an Emotion, so da[ß] man fast „umgeworfen“ wurde,

schrrieb Gert Petzold in seinem Bericht über die 1983er Festivalgala „Hochzeit über Berg und Tal“ in Szeged. „Dramaturgisch und regielich im Sinne theatralischer Bühnenkunst hervorragend gemacht“, pries er Novák, der „schon bewundert [wurde] ob seiner Einfälle, ob seiner Sicherheit bis ins Detail, ob seines Gespürs für Zeit- und Krafteinteilung, ob seines Durchstehvermögens [...] um genau zu erreichen, was er mit jeder Probe gewollt hatte.“ (Petzold 1984: 12) Novák konnte aber nicht nur den Zuschauer fesseln, auch die Tänzer fühlten sich wie Petzold schreibt, „echt gebraucht“ und als Teil eines drei Stunden dauernden tänzerischen Erlebnises, das zwar anhand seiner Ähnlichkeit mit den sozialistischen Spartakiaden zugelassen wurde, dennoch eine völlig andere Wahrnehmungsebene etablierte, nämlich das grenzenlose Zugehörigkeitsgefühl und ein wahres Teilen des gemeinsamen europäischen Kulturguts. Novák, im Zeichen des neuen Folklore-Verständnisses und der tanzhistorischen Forschung György Martins, schuf die Brücke zwischen Ost- und Westeuropa und dem Balkan ohne vereinheitlichenden Eingriff oder allgemeine Schablone. Die neue Sicht auf das Material „Volkstanz“ bzw. Brauchtum erlaubte ihm wieder, aus dem von den Trachtengruppen und Volkstanzgruppen Mitgebrachten doch ohne politische Bevormundung den Kern einzelner allgemein europäischer Tanzbräuche zu treffen.



**Foto 108, 109** ‚Der König Stefan‘ (R. Koltay Ch. Novák M. Szörényi, Bródy) 1983, Budapest, links mit Gyula Deák ‚Bill‘, rechts mit Gyula Vikidál

Aus der Szegediner Regie- und choreografischen Arbeit <sup>335</sup> entstand die große Zuschauergruppen ansprechende Aufführung *István, a király* (‚Der König István‘, eine Rockoper über das Leben des ersten ungarischen König am 8.18.1983, im *Népliget*, R. Gábor Koltay, Ch. Novák, M. Szörényi-Bródy, T. I. Boldizsár). András Pályis Kritik in *Színház* Nr. 10 (1983) hob noch die Schwachstellen des Ausgangsdramas hervor, während auch er zugab, dass niemand der Wirkung habe sich entziehen können. Letztere war zweifellos Nováks Verdienst. Anna Pór widmete sich in der Novemberausgabe des gleichen Fachjournals der ausführlichen tänzerisch-choreografischen Analyse der Aufführung, die selbst eine kleine Sensation war, weil die bisherigen Theaterkritiken die choreografische Arbeit nur knapp, in ein oder zwei Sätzen priesen, auch wenn sie unerlässlicher Teil der Regie war wie in *Csíksomlyói passió* (‚Passionsspiel aus Csíksomlyó‘, s.o.) oder *Kőműves Kelemen* (‚Baumeister Kelemen‘, s.o.). Pór hob das gute Raumgefühl Nováks hervor, mit dem er die Freibühne des *Népligets* erfasste und überhaupt den theatralischen Raum schuf. Gekonnt setzte er die zweihundert Volkstänzer als pulsierende, sich nähernde und entfernende Menge ein und trat der gängigen Amüsement-Konvention der Balletteinlagen der Opernbühne entgegen: Die Tänzer erzeugten die Bedeutung, als sie z.B. die Hinrichtung des politischen Gegners des Königs mit Bewegungsabläufen schufen. Novák setzte gekonnt Elemente aus den Volkstanzproduktionen ein, die anderswo seiner ursprünglichen Kontext und Funktion beraubt ungewollt zur „volkstheaterhaften Produktion“ mutierten, z.B. „die wunderschöne schwingvolle Bewegung“ der Hirtenpeitschen der Tiefebene Hortobágy. „Diesmal“, schreibt Pór, „ist sie aber gar nicht fehl am Platz. In dem fast endlosen Areal wirkt sie als künstlerisch gehoben, mit symbolischer Kraft.“ (Alle Zitate nach Pór 1983) Beim Bühnenakt der Hinrichtung (Vierteilung) des Koppánys, Istváns politischem Gegner stützte sich Novák auf

<sup>335</sup> Über die Aufführung am Szegediner Domplatz siehe Pórs Kritik in *Színház* No. 1 (1987): 25.

monumentale, sich bewegende Bilder, die sich als symbolischer Akt durchsetzen konnten wie das von den Tänzern in vier verschiedene Richtungen mitgezogene meterlange rote Tuch oder von den Frauen getragene Hunderte Kerzen.<sup>336</sup> Dabei brillierte er nicht nur bei solchen größeren Bewegungssequenzen, die er bereits dank der Szegediner Produktionen eingeübt hatte, sondern er konnte auch die Schauspieler dreidimensional durch das Bühnenbild und den Bühnencharakter typisierend bewegen. Und erneut war das Publikum, wie Petzold beschrieb, vom unbekanntem Raum- und Ritualerlebnis fasziniert, während Novák den Laientänzern das Gefühl gab, am Jahrhundertereignis des ungarischen Theaters neben den mehr oder weniger bekannten Schauspielern ebenbürtig teilgenommen zu haben.

Die Achtziger waren die goldenen Zeiten Nováks und die des nun umgetauften Honvéd Ensembles (etwa ab 1982 *Honvéd Táncszínház*, ‚Tanztheater Honvéd‘). Mehrere Tanzdramen nahm das ungarische Fernsehen auf.<sup>337</sup> Nun war Novák in sämtlichen Theatern willkommen; er arbeitete u.a. im *Vígszínház* in Budapest, in Győr, Veszprém, Miskolc und Kecskemét. Solche Größen wie Pina Bausch oder Jirži Menzel besuchten das *Honvéd* Ensemble und waren bereit, mit ihm zusammenzuarbeiten.<sup>338</sup> Trotz der allgemeinen Anerkennung in den 1990ern erreichte sein choreografisches Schaffen das Niveau der Siebziger nicht mehr. Dass Nováks eigener Bilanz trotz des steilen Aufstiegs gleichfalls negativ ausfällt, begründete er damit, dass „[seine] Generation lange Zeit auf der Berufsebene keine Gelegenheit bekam und wenn doch, erst verspätet, als bereits alle eher fünfzig als vierzig waren.“ (Foltin-Siptár 2011: 27) Obwohl „unsere Generation tatsächlich etwas Neues vollbracht hat, eröffnete sich keine Möglichkeit, mit einem Berufsensemble in mehrstündiger täglicher Probezeit sogar im Theater zu arbeiten, um vor einem großen Publikum unser Schaffen zu zeigen und unsere Zuschauer zu erziehen.“ (Eszéki 1993: 37) Nach meiner Auffassung irrt er sich in letzterem

---

<sup>336</sup> Dazu bemerk Novák in seinem biografischen Buch: „Leider hat man selten solche fleischgewordene Theaterideen. Ich muss mich auf jedem Fall dafür quälen.“ (Farkas 2000: 157)

<sup>337</sup> Darunter *Táncra lábam*, (‚Zum Tanz, mein Bein‘) 1981; *Passió* (‚Passionsspiel‘) 1986; *Szép magyar tánc* (‚Schöner ungarischer Tanz‘) 1987; *Magyar Elektra* (‚Ungarische Elektra‘) 1988 mit Viktor Fülöp als Solist in Dezső Jászis, *Antigoné* (‚Antigone‘) 1992 und *A helység kalapácsa* (‚Der Dorfhammer‘) 1992 in József Bőjtes Verfilmung für den Fernsehen MTV. Dezső Jászi hat mehrere Tanzfilme gedreht, die heute u.a. als Zeitdokumente der Tanzszene in den 1980ern gelten. Markós legendären Choreografien, u.a. *Nap szerelmesei* (‚Die Sonnenliebhaber‘), *Számuráj* (‚Samurai‘), *Jézus Krisztus* (‚Jesus Christus‘) gab er eine filmische Entsprechung, aber er drehte auch regelmäßig mit den Volkstänzern. Dennoch findet man seinen Namen in den verschiedenen Filmdatenbanken nur wegen des Spielfilms *Egy millió dolláros hangjegy* (‚Eine-Million-Dollar-Banknote‘); seine Tanzfilme können nicht einmal lückenlos datiert werden. Nach der Wende versuchte er sein Glück als Producer und Unternehmer.

<sup>338</sup> Novák arbeitete zuerst 1970 mit Tamás Major, ab 1978 mit Imre Kerényi im Nationaltheater zusammen. Er choreografierte für Ferenc Sík in Gyula auf der Freilichtbühne. Seine Theaterlaufbahn war stets aufsteigend; ohne das Armee-Ensemble hätte er sie vermutlich nicht aufbauen können. Insofern war er der erfolgreichste unter der „zweiten Generation“.

Punkt: Besonders die von Novák gegründete Werkstatt war als pädagogisches Refugium eines wortlosen, unbequemen Theaters wirksam und öffnete für viele Laientänzer die Tür zu einem anderen Theaterverständnis.

Nicht nur Zuschauer gab diese Werkstatt dem Theater, sondern auch Choreografen: Bereits in den Siebzigern ermutigte Novák seine Tänzer zur eigenständigen Arbeit, darunter Jolán Foltin (1943).

1972 debütierte Foltin mit dem Frauenreigen *Mondóka, szerelem, szerelem* („Reim, Liebe, Liebe“ 1975, Sonderpreis in Szolnok, M. F. Kiss, Videobeispiel 22). Der Ausgangspunkt des Frauenreigen waren ein Kinderspiel, Anna Kiss' Kinderreim und die hervorragende Singqualität der Frauen in der Gruppe Bihari. Das Volksliedmaterial und die Gedichte von Anna Kiss ergänzten sich und bestimmten den Rhythmus der von Ferenc Kiss komponierten Musik und der Tanzdramaturgie. Die Choreografin ging von der Textlichkeit des Volksgutes aus, und entwickelte aus dessen bildlich-gedanklichem Inhalt die Choreografie als Einheit von Musik und Tanz. Insofern etablierte Foltin eine den Laientanzbühnen fremde Arbeitsweise, da sie nicht bereits vorhandene Musikvorlagen benutzte, sondern eine eigene in enger Mitarbeit mit dem Komponisten entwarf. Ebenso präzise wie sie eine Choreografie skizzierte, wählte sie die Kostüme aus: Zurzeit von *Mondóka* („Reim“) enthüllte sie das Uniformierende der auf der Volkstanzbühne üblichen Frauenkostüme. Von nun an war sie bestrebt, Farben, Schnitt- und Trachtenvielfalt auf die Bühne zu bringen. Sowohl bei den Kostümen als auch beim Tanz konzentrierte sie auf die Frau als Individuum.

Bereits in dieser ersten Choreografie zeichnete sich ihre choreografische Handschrift eindeutig ab: eine Vorliebe für Frauentänze und Soli, ein äußerst präzise im Raum positionierter choreografischer Aufbau, der aus einem grundlegenden Bodenweg dessen Varietäten aufbaut und der die Betonung der Frauensoli begünstigt. Dabei konnte Foltin in Einheit mit dem charakteristischen Klang und der Rhythmik der Musik sowie dem theatralischen Raum mit den teils erdichteten, teils aus dem Archiv stammenden Bewegungen atmosphärisch dichte Empfindungen des Frauendaseins vermitteln. Sie war die erste, die mit dem Oberkörper und tänzerischer Gestik nicht nur kreativ, sondern innovativ und trotzdem stilecht umgehen konnte, in dem sie einfache Bewegungen aus dem vorhandenen tänzerischen Material eines Gebietes, aus ihrem ursprünglichen Bewegungsablauf hervorhob und in einen anderen einsetzte, oder situativ die Tänzerin einen Bewegungsbogen erarbeiten ließ.

Bereits in *Mondóka* gab sie den Tänzerinnen viele Aufgaben: Sie mussten zweistimmig abwechselnd mit Soli im Chor singen, dabei nicht selten figurenreich und solistisch im ewigen Kreis agieren. Die Monotonie des schreitenden Frauenkreises wird durch den

asymmetrischen Grundrhythmus und die wiederholten Unterbrechungen der Kreislinie unterbrochen: Eine doppelte Armhebung löst kurzfristig den Kreis auf, während die Frauen sich umdrehen; eine Frau löst sich aus dem Kreis aus, bleibt aber während des Sing- und Tanzsolos noch immer mit dem Frauenkreis mit einer Hand verbunden, während das andere Solo sich umdrehend seine Kreisposition wechselt. Diese Art von Frauensolos sind Foltins Erfindungen. Sie tragen keine dramatische Funktion, emanzipieren allerdings im originaltreuen Kontext die Frau als Bühnenperson, indem sie, wenn auch nur für Sekunden, in den Mittelpunkt des Bühnengeschehens gestellt wird.

Wie ihre Lehrmeister Szigeti, Novák und v.a. Györgyfalvay wandelt Foltin die von der bäuerlichen Gesellschaft vererbte Körperdisziplin im Sinne ihrer choreografischen Arbeit um. Bei den Tanzmotiven stützt sie sich nicht eng an Vorlagen klammernd auf Männer-, Frauen-, Paartanzmotive und konstruiert unauffällig neue, entsprechend den jeweils zu vermittelnden Gefühlen des weiblichen Froh- und Unsinn. Auch in den Paartänzen emanzipiert sie die Tänzerinnen und traut ihnen sowohl Situationskomik als auch Lyrisches zu u.a. in *Borozdán futó*<sup>339</sup> (198?, Videobeispiel 23) zu. Während sie dem choreografischen Ziel gemäß freimütig mit den Geschlechtergrenzen umgeht, vernachlässigt sie die männliche Seite nicht und wählt immer wieder sehr charakteristische Tänzer als Kontrapunkt zur weiblichen Komik.

Die Choreografie *Párbeszéd* („Zwiegespräch“, 1980, Bihari, Videobeispiel 24) geht auf die Tradition der vokalen Musikbegleitung der Zigeuner in Ungarn zurück, die in ihrem Gesang den Rhythmus und die Tonalität einer einfachen Musikkapelle in Dialogform nachahmen. Der Tanz selber hat seinen Ursprung in den europäischen Paartänzen, insofern fordert er bereits einen ständigen Dialog zwischen Frau und Mann. Die doppelte Präsenz der Dialogform im Tanz- und Musikbrauchtum der Roma weitet sie auf ein allgemeines Zwiegespräch zwischen Frau und Mann aus. Und wieder stärkt sie die Frauenseite: Sie erweitert das Bewegungsvokabular der Frau durch Invention und Übernahme aus dem männlichen Bereich, gleichzeitig übernimmt der männliche Solist weibliche Bewegungen, die aber an die jeweilige männlich-weibliche Qualität der Tänzer angepasst werden. Das Frage-Antwort-Spiel, die Wiederholung und die reziproke Dominanz der Tänzer wechseln sich stets in diesem ‚Pas de deux‘ ab. Sie stehen gleichfalls im Dialog mit der vokalen Musikbegleitung der Frauen- und Männerstimme. Der Text als bedeutungstragende Einheit kann in diesem Fall, und im

---

<sup>339</sup> *Borozdán futó* („in der Furche laufend“) bezeichnet einen Tanz der Szekler. Die Bezeichnung entstand höchstwahrscheinlich durch die Perlenstraußbewegung (Kapitel 1.4.3) und lässt sich nur schwer sinngemäß übersetzen. (Pálffy 1976) In der Perlenstraußbewegung war gewisser Weise nötig, die Tänze für die städtischen Aufführungen zu benennen. Damals entstanden u.a. *csürdöngölös* („den Scheuenenboden stampfender Tanz“) oder *Kállai kettős* („Paartanz aus Kálló“) und andere, volkstümliche, die Tanzbewegungen abbildende Benennungen.

Gegensatz zu einem Großteil von Foltins choreografischem Schaffen keine Rolle übernehmen, da es ihn nicht gibt; Melodie und Rhythmus der Kommunikation wirken nun bedeutungskonstruierend, gleich wie im Tanz der bewegte Rhythmus, die Dynamik und die Raumergreifung durch den ganzen Körper (sich niederbücken, strecken, hocken, gebeugtes oder gestrecktes Aushalten etc.).

Ihr Augenmerk richtet die Choreografin auf das allgemeine Dialoghafte im Paartanz, und sie konstruiert nicht den oft oberflächlich überbetonten, sogar banalen sexuellen Reiz der Zigeunerfolklore, das konventionelle Bild des zügellosen Zigeunerdaseins und dessen Ausdruck im körperlichen Bereich. Zur Zeit der Entstehung der Choreografie war nämlich das Bild der Roma in Ungarn von dem der Operetten<sup>340</sup> und der Musikeremanzipation in der Romantik geprägt. Das 1952 gegründete *Rajkó*-Ensemble, ein Zigeunerorchester, und das Zentralensemble des kommunistischen Jugendbundes (*KISZ KP Együttes*), ab 1985 das *100 tagú Cigányzenekar* („100-köpfige Zigeunerorchester“) verführ(t)en Tausende in- und ausländischer Zuschauer mit ihrem im Zeichen der Fünfziger und des romantischen Operettenklangs entstandenen Musik- und Tanzrepertoire, das das allgemein vertraute Bild des temperamentvollen, der weiblichen Verführung nicht widerstehenden Zigeuners zur Schau stellte. Zugegeben, sie ernteten mit diesem konventionellen Zigeuner-Image große Publikumserfolge. Diese Bühnenshows hatten wenig bis gar nichts mit der Folklore der vielschichtigen Zigeunerbevölkerung Ungarns zu tun. Auch wenn sie den schönen Schein wecken wollten, reflektierten sie einen zähen Bühnengemeinplatz, dessen Wurzeln ebenso wie die Hirtenromantik noch im 19. Jahrhundert zu suchen ist. (Filmbeispiel auf <http://www.capricco.hu/rajko-egyuttes>) Vielleicht verdeutlichte sich sogar mit der Übernahme des gängigen Blickes eines Gádzsó – der Name für Nicht-Roma in den ungarischen Zigeunerdialekten – auf das Zigeunertum die eigene Sonderstellung der Musikerzigeunerklasse.<sup>341</sup>

Im Gegensatz zum vertrauten Blick sucht Foltin in der Zigeunerfolklore das allgemein Menschliche und dennoch kann sie ein nuanciertes Zigeunerbild auf der Bühne realisieren. Sie zeigt in dem eher fremden Klang und Tanz nicht den gewöhnlichen temperamentvollen

---

<sup>340</sup> Über das Bild der Zigeuner in den Operetten des ausgehenden 19. und 20. Jh. siehe Csáky 1996: 78-79 sowie 85-87.

<sup>341</sup> Die Kádár-Ära kannte ja offiziell keine Minderheiten, nur soziale Schichten mit einer fremden, d.h. nicht ungarischen Muttersprache. In diesem Sinne wurden die Musikerzigeuner sicherlich nicht mehr den Zigeunern zugezählt und waren in den Statistiken gar nicht präsent, da sie oft keiner der Zigeunerdialekte mehr als Muttersprache mächtig waren, die aber statistisch registriert wurde. Über die Musikerzigeuner und die Geschichte der Zigeunermusik und -kapellen siehe Sárosi 1971. Nach Sárosi wurden die ersten „Rajkó“-Kapellen bereits in den 1930ern als „wirkungsvolle Spektakel jenseits der Musik“ eingesetzt. (Sárosi 1971: 211)



Bühnencharakter, sondern vertraute persönlichen Absichten auf. Ihr Zigeunerweib ist kein sexuell aufgeladenes Objekt der Männerträume mehr, sondern ein Gesprächspartner. Das Sexuelle bzw. Erotische eines Gesprächs zwischen Mann und Frau webt Foltin dabei subtil in die Choreografie.

Foltin ist zum Choreografieren wesentlich durch ihr Interesse an verschiedenen Frauenschicksalen motiviert. Ihr erster Versuch mit dem literarischen Theater war die Choreografie *Sirató Szilágyi Domokos verseire* („Klagelied auf die Gedichte Domokos Szilágyis“). Nach eigenen Angaben war ihr Ausgangspunkt die innere Vorstellung einer Nachricht über den Selbstmord Szilágyis, der seinem leidvollen Schicksal in Transsylvanien erlegen war. Die düstere, imaginative Abbildung vom Tod des Dichters mitten im Wald, die auf den Himmel starrenden Augen lösten eine Assoziationskette aus, in der Lieder und Szilágyis Gedichtzeilen miteinander verwoben waren.<sup>342</sup> Nebst der Rhythmik war auch hier wie bereits in *Mondóka* oder *Párbeszéd*, die Bedeutung der Texte bestimmend. Die Tänzer zitierten die Zeilen und führten die jeweiligen Bewegungen im Rhythmus der Lyrik aus. Der Text und die abwechselnde Stille bildeten zusammen die musikalische Begleitung, die die Liantänzer der Gruppe Bihari vor große Herausforderungen stellten: Sie mussten mit den reinen Geräuschen des bewegten Körpers die fehlende Musik ersetzen und in dieser großen Stille die theatralische Spannung aufbauen. Der Zuschauer war ebenfalls gefordert, dieses stille musiklose, aber rhythmisierte Theater aufzunehmen. Für Foltins choreografisches Talent spricht, dass die schauspielenden Tänzer nicht zu Laienschauspielern mutierten. Jeder Bewegungsablauf und jedes Textzitat erwuchs aus dem einzelnen Tänzer, aus einer gewohnten Bewegungsqualität und einem körperlichen Empfinden.

In den Beinen, Eingeweiden und Muskeln meiner Tänzer lebte und pulsierte, was wir ausdrücken wollten. Ich entdeckte, dass sie den Klang ihrer Stimme und das Sprechen wie ihre Glieder benutzen können. Und wenn sie schon daran gewöhnt waren und wenn man diese Fähigkeit nicht missbraucht, dann erhalten wir eine neue Möglichkeit, sowohl die inneren und äußeren Gefühle zu steigern als auch das Reden, den Text, das Gedicht als [Musik-]Instrument einzusetzen. (Kővágó 1991: 9)

Foltins eigenartiges literarisches Tanztheater entspringt aus zwei Grundzügen der ungarischen Folklore: aus der Bildlichkeit und aus dem Rhythmus der Volksdichtung, die um die sensorischen Komponenten der Musik und des Tanzes, nämlich die Tönen und die

---

<sup>342</sup> Foltin zitiert mehrere Volksliedzeilen in einem Interview: *Sirass édesanyám, míg előtted járok / hol leszen halálom erdőn e vagy mezőn, vagy pedig tengeren?* („Trauere um mich, Mutter, wenn ich an Dir vorbeigehe, / wo werde ich den Tod finden, im Wald, auf der Wiese oder im Meer?“) (Kővágó 1991: 8.)

Körperlichkeit, ergänzt werden, während sie ans Bildliche und an die Rhythmik anknüpfen. Dieses Amalgam der sensorischen Elemente setzt die Choreografin nie zur Illustrierung einer literarischen Vorlage ein; sie bleibt stets interpretierend und assoziativ anregend. Ebenso verhält sie sich zu den folkloristischen Quellen wie Kinderreime, Bräuche, Lieder, regionale Tanzmaterialien. Sie greift hauptsächlich auf nicht dramatische Texte zurück.

In den Kinderproduktionen *A holdnak háza van* („Der Mond hat ein Haus“ in Szentendre – Városház udvar, 20.6.1992, M. F. Kiss, L. Rossa, K. und B.b. Zs. Imrik), *Bánomfai bolondulás* („Narrenspiel in Bánomfa“ in Szentendre – Városház udvar 26.6.1993, M. K. Cserepes, F. Kiss K. und B.b. unbekannt) waren wieder einmal Rhythmik und Bildhaftigkeit in Anna Kiss' Dichtung maßgebend. Allerdings schuf die Choreografin damit ihren ersten selbständigen Theaterabend. 1994 führte dann das Honvéd Ensemble das *Asszonyok könyve* auf („Buch der Frauen“, im *Thália-Theater / Budapesti Tavaszi Fesztivál*, 13.3.1994, Ch. Foltin, M. F. Kiss, K. Zs. Imrik, B.b. E. Zeke). In früheren Versuchen arbeitete Foltin bereits mit Olga Nagys *Parasztdekameron* („Bauerndekameron“), das Nagys spannende ethnologische Sammelarbeit der Erzählkonventionen in Mezőség / Câmpia Transilvaniei zusammenfasste. Nun ließ sie sich vom 'Buch der Frauen' (*Asszonyok könyve*), dem Sammelband Nagys, inspirieren, das spezifisch weibliche Narrative der ländlichen Agrarbevölkerung aufarbeitete und mitunter auch erschütternde Frauenschicksale zusammenführte. Foltins minimalistische Arbeit baute wieder auf die Tänzercharaktere des Ensembles und entdeckte u.a. Zsófia Horváth als sensible Interpretatorin. (Videobeispiel 27) Die Aufführung brachte frischen Wind und wichtige qualitative Arbeit in das Leben des Ensembles und damit auch in das der ganzen Volkstanzszene. Diesem Faden folgte Foltin in der nächsten Choreografie *Harangok* („Glocken“, im *Thália-Theater*, 28.4.1996, Ch. Foltin, M. Kiss, B.b. Zs. Imrik, K. E. Zeke), in der sie sich auf das Terrain des literarischen Theaters wagte: Sie setzte Federico Garcia Lorcás ‚Bernarda Albas Haus‘ auf der Tanzbühne um. Nun bildete diesmal ein Drama den Ausgangspunkt, dessen Milieu in die ebenfalls strikt geregelte bäuerliche Welt Ungarns umsetzbar war. Wieder ließ Foltin den Dramentext in assoziative Ketten übersetzen: Bernarda Albas Verdammung der Töchter zur Farblosigkeit der achtjährigen Trauer übertrug sie in die kontrastierenden, ebenfalls Trauer (schwarz) und Blutverlust (rot) symbolisierenden Farben der Folklore der Gemeinde Széks / Sics. Das Leitmotiv der ganzen Inszenierung war das im ganzen Mezőség / Câmpia Transilvaniei verbreitete Volkslied, die Foltin als Metapher der unerfüllbaren Träume von Albas Töchtern einsetzt und sowohl in der Musik als auch in den Bühnengeschehnissen abbilden lässt:

*Három piros kendőt veszek,  
ha felteszem, piros leszek  
piros leszek mint a rózsza  
rám illik a babám csókja.*

Drei rote Tücher nehme ich  
wenn ich sie anlege, verwandle ich mich ins Rot  
rot werde ich wie die Rose  
meines Geliebten Kuss ziemt mir.

Im Mittelpunkt des Bühnenhorizonts überschattet die bis zum Unmenschlichen vergrößerte schwarze Präsenz der Bernarda Alba das alltägliche Leben. Im Vordergrund legen die Töchter nach und nach ihre rotgesprenkelten Kleider ab und flüchten einzeln in ihre farbigen Träume. Die Choreografin geht mit den Bühnenmitteln äußerst spartanisch um, nur eine Tür, halbierte Bettgestelle, eine räumliche Verschiebung mittels verschiedenen Plateaus und Scheinwerferlichter erlaubt sie. Mehr für die Darstellung der miteinander verknüpften Kontraste von Farblosigkeit und Farbigkeit, von Traditionsgerechtem und Traditionswidersprechendem braucht sie nicht. Ihrem früheren choreografischen Schaffen treu, verwebt sie das Textliche zu körperlich nachempfindbaren Gefühlen und kann mit dieser individualisierten Körpersprache die Bühnencharaktere schaffen. Der Text als Redefluss wird funktionell und sparsam verwendet: Bernarda Alba gewinnt durch die ausgesprochenen Befehle und das schweigsame Befolgen ihrer Töchter an zentraler Macht; in den Traumszenen gestaltet der Text die Multimedialität des Traums mit.



**Foto 110, 111** ,Buch der Frauen', *Honvéd*-Tanzensemble, 2009 und 1994

Die tänzerische und szenische Welt der beiden zuletzt erwähnten Tanzstücke setzte einen Maßstab, an dem die nächste Generation sich zu messen hatte. In vier Jahren lösten sie eine Welle von Nachahmungen aus. In vielen Volkstanzchoreografien tauchten Frauen von Männern in Embryostellung gehalten auf oder haderten mit langen Tüchern wie in Foltins ‚Glocken‘. Herausgerissen aus dem Originalkontext und vom ursprünglichen Bedeutungskomplex entkleidet, ging in diesen Tanzstücken gerade das Innovative des

Foltinschen Bühnenvokabular verloren. Anstatt nämlich den choreografischen Prozess zu verstehen, kopierten viele Choreografen einfach die entwickelten Bewegungsmittel. Die ließen sich aber nicht kopieren, weil sie dem choreografischen Konzept entsprechend aus dem Tänzer als Individuum hervorgegangen sind. Foltin selbst war in der Tat erfinderisch, wenn es um körperliche Regungen als Ausdrucksmittel ging, aber wie sie im persönlichen Interview am 03.1.2012 bekräftigte, gab sie den Tänzern nur die Impulse, die zu den unter den Argusaugen der Choreografin selber die Bewegungsabläufe schufen. Szigetis Theaterauffassung folgend, fasst sie natürliche Bewegungen – seien es der Tanz oder alltägliche Aktivitäten wie Aufstehen und Sich-Hinlegen – im Bühnenraum allgemein als aussagekräftig und die Inszenierung mitkonstruierend auf: wie oben gezeigt, den restlichen Bühnenzeichen ebenbürtig. Umgekehrt denkt sie nicht ausschließlich in Begriffen des Tanzes, sondern lässt diesen als Teil eines visuellen, akustischen und taktilen Komplexes deuten. „Die Tänze bringen nicht nur Bewegung und Dynamik ins Spiel, sondern charakterisieren [die Situationen] auch“, schrieb die Theaterkritikerin Magyar (1992: 33) über Foltins Theaterarbeit in Nyíregyháza.<sup>343</sup> „Ein schöner Moment [der Vorstellung] ist, als der Kreis des Hochzeitstanzes gegen das drohende Auftreten der russischen Soldaten einen umschlingenden Schutz sichert. [...] Dadurch erscheint die zusammenhaltende Kraft der Gemeinschaft in der bildhaften Metapher, ohne didaktisch oder penibel zu sein.“

In Foltins choreografischer Arbeit lebten die Innovationen ihrer Meister Novák, Szigeti, Györgyfalvay und Kričkovič in Symbiose fort. Sie ist die künstlerische Persönlichkeit, die durch die Vereinigung dieser Schulen Bartóks Konzept am nächsten kam. Ihr gelang es sowohl in der urbanen als auch in der ländlichen Kultur einen gemeinsamen Nenner zu finden. Daher konnte sie das Folklore gut erfolgreich im Theater, in dieser urbanen Form der Reflexion inszenieren. Auf die Frage wie sie ihren künstlerischen Erfolg beurteilte, antwortete sie durchaus positiv. Bei ihr fiel allerdings vor allem die pädagogische Arbeit positiv in die Bilanz, nicht ihre künstlerischen Erfolge im Theater, die sie als zweitrangig einstufte. Foltin ist eine Choreografin, die ihre Zufriedenheit in den weiblichen Qualitäten und im daran geknüpften Schicksal fand.

---

<sup>343</sup> Jerry Bock: *„Hegedűs a háztetőn“* (Fiedler on the roof) aufgeführt 1992 in Mórnicz Zs. Theater, Nyíregyháza, R. A. Schlanger, Ch. J. Foltin, M. Z. Kollonay und F. Kiss, K. und B.b. E. Zeke. András Schlanger hat in der Tanzgruppe Bihari unter Foltin und Novák getanzt und lud Foltin öfter als Mitwirkende ein. Die Kritikerin Judit K. Magyar war von Foltins Mitwirkung angetan: Vielleicht zum ersten Mal in der Geschichte des Journals *Színház* bekam die Choreografie und ihre Schöpferin mehr Aufmerksamkeit als der Regisseur selbst. In der Aufführung beteiligte sich die Volkstanzgruppe *Nyírség*.



Foto 112, 113, 114 ‚Glocken‘ (Honvéd-Tanzensemble, 1996) – ‚Karrenwiege‘ (Ch. Horváth, Honvéd-Tanzensemble, 1998) – ‚Sonnenlegende‘ (Ch. Mihályi, Staatliches Volksensemble, 2003)

#### 2.4.5 Eine Ungarische Schule?

Auffallend ist, dass die von mir ins Zentrum gestellten sechs Choreografen, die den Ton an den Leistungsschauen angaben, mehrheitlich mit Budapester Tanzgruppen ihre größten Erfolge feierten.<sup>344</sup> Wie lässt sich in einer textkritischen Arbeit, die sich die Revision des Institutionen- und Hauptstadtfokus zum Ziel setzte, die Vernachlässigung ländlicher Choreografen rechtfertigen?

Im Kapitel 2.4.4 habe ich die ästhetische Ausdifferenzierung des Laienvolkstanzes anhand choreografischer Werkstätten untersucht, die prägend für die Auffassung vom Volkstanz der letzten dreißig Jahre waren. Sie dominierten die Leistungsschauen und die Volkstanzszenen. Durch ihre Anregungen konnte sich die Szene erneuern und Alternativen für die Identitäts- und Kollektivbildung aufzeigen, die den Wechsel des politischen Klimas erfolgreich überstanden. Ich wählte choreografische Laufbahnen, da nur durch den Wandel der künstlerischen Auffassung, die sich in den Choreografien widerspiegelten, die Bedeutung des Volkstanzes als eine alternative Bühnensprache herauszuarbeiten war. Die feinen Abänderungen der konventionellen Volkstanzbühnen nahmen auch die ländlichen Gruppen wahr.

Tímárs pädagogisch dominierter Ansatz fand auf dem Land eine starke Resonanz. Die Methode ermöglichte eine rasche tanztechnische Entwicklung und richtete den Blick auf das Spezifische in den eigenen regionalen Tanztraditionen. Es übermittelte ein Wissen, das vielen Teilnehmenden das Gemeinschaftserlebnis auch außerhalb des Proberaums, in der breiteren Gemeinschaft des geselligen Tanzhauses ermöglichte.<sup>345</sup> So erlebten die Tanzgruppen Ferenc

<sup>344</sup> Sie arbeiteten aber nicht nur mit Budapester Gruppen. Einerseits gestalteten sie die ländlichen Leistungsschauen aktiv mit, dadurch war der Kontakt mit den ländlichen Gruppen gesichert und lebendig. Kričković wirkte in verschiedenen Minderheitengruppen in Mohács und in seinem Heimatdorf Gara mit. Foltin war in den 1980ern im Volksbildungsinstitut für den Kindervolkstanz verantwortlich und erneuerte nicht nur das Repertoire vieler Tanzgruppen (u.a. in Martonvásár und Sátoraljaújhely, siehe Webseiten der Tanzgruppen im Anhang), sondern belebte den ländlichen Volkstanz. Ende der 1980er waren ländliche Volkstanzgruppen auf den Kinderfestivals den Budapestern weit überlegen.

<sup>345</sup> Im Frühling 1982 startete in Budapest das Tanzhaustreffen (*Táncháztalálkozó*), das ländliche und hauptstädtische Trachtentruppen und Tanzgruppen auffing und die Massen bewegte.

Tóths aus Kalocsa auf der Basis einstiger Trachtenvereine eine neue Blütezeit, nun im Zeichen der authentischen Aufarbeitung, die Tóth mit der Trachtenvereinstradition verband und sie dadurch auf einen prosperierenden Weg der Brauchtumpflege setzte: Ganz Kalocsa, die unterschiedlichsten Generationen und Schichten fieberten mit Tóth mit. Ebenso ließen sich Szekszárds *Bartina*-Tanzensemble oder die Gruppen *Nógrád* in Salgótarján, *Jászság* in Jászberény und *Nyírség* in Nyíregyháza in den 1980ern zitieren.

Die genannten Tanzgruppen entstanden in Provinzstädten, ihre Basis bildeten hauptsächlich junge Hochschulabsolventen oder Schüler, jedoch wendeten sie sich vermehrt der Region ihrer Stadt und deren regionalen Tanzbräuchen zu und fassten diese als Basis ihrer Tanzgruppenidentität auf. Vermutlich gerade diese Bekräftigung der regionalen Identität durch den neuen authentischen Ansatz ermöglichte den ländlichen Regionen, mit ihren technisch versierten Pädagogen und mitgliederreichen Gruppen und Schulen bis zum neuen Millennium zum Zentrum der Nachwuchsausbildung zu werden. Auffallend ist, dass viele dieser Gruppen Leiter hatten, die entweder frisch Tímárs Klasse an der Tanzhochschule verlassen hatten oder in Nováks *Honvéd*-Ensemble bzw. in der *Bihari*-Gruppe getanzt hatten oder sonst an diese Werkstätten anknüpften, jedoch den authentischen Ansatz praktizierten. (Siehe Stammbaum im Anhang 4) Zwar gab es auch auf dem Lande einige unabhängige Vertreter des Tanztheaters (im Sinne des Kapitels 2.4.4.2) wie die *Somogy*-Tanzgruppe mit István Mosóczi, *Alba Regia* in Székesfehérvár, oder die Tanzgruppe *Vasas* von István Énekes, József Janek und Csaba Szögi in Dunaújváros. Allein dem letzteren ist es erst gelungen, von den vielfältigen Ideen der von mir analysierten Werkstätten inspiriert, etwas Charakteristisches und doch Eigenartiges ins Leben zu rufen.

Die zentrale Position der Hauptstadt bei der Erneuerung der Volkstanzbühne hatte mehrere Gründe. Die neuen choreografischen Ansätze wurzelten in der Ausdifferenzierung des Begriffes Volkstanz, die ihren Ursprung eindeutig bei György Martins wissenschaftlicher Tätigkeit an der Budapester Folkloreforschungsstelle findet. Martins theoretischer Arbeit, teilweise Perspektivenwechsel, folgend konnten die sechs Choreografen (Tímár, Szigeti, Györgyfalvay, Kričković, Novák, Foltin) ihre eigene Auffassung über die Möglichkeiten der Volkstanzaufarbeitung im Theater entfalten. Ein weiterer Grund war der Budapest-Fokus der ausländischen Gastspiele. All die prägenden Theaterindrücke, die die von mir befragten Choreographen nannten, kamen von ausländischen Ensembles, die ab den Sechzigern vermehrt in der Hauptstadt gastierten. Alvin Ailey oder Peter Brooks Shakespeare-Aufführungen hinterließen ein starkes Echo. Sie zeigten neue Wege in der Theaterästhetik. Der Nachhall bedeutender Theateraufführungen spielte auch in den Provinzstädten Kaposvár oder Pécs sowie

in den Budapest-nahen Kleinstädten Székesfehérvár und Dunaújváros einer Rolle, da gerade sie Tanzgruppen zeigten, die das Tanztheatermodell für erstrebenswert hielten.

Ein weiterer Grund für die beschränkte ländliche Rezeption des Theateransatzes ist eindeutig politisch gefärbt. Die eigentliche Funktion der Amateurvolkstanzgruppen war nämlich nicht das Künstlerische. Wie das Aczél-Zitat im Kapitel 2.4.1.2 (in der Fußnote) zeigte, war diese Funktion ausschließlich dem Berufstheater zugewiesen. Die Laien sollten v.a. zum positiven Image der fröhlichen Baracke beitragen und, in Massenvereinen kanalisiert, sich kulturell betätigen und bilden. Darum durften die Gruppen ihre Tanztheaterproduktionen immer nur vor einer begrenzten Öffentlichkeit zeigen. Bis heute konnte sich die Volkstanzszene von der Massenfunktion der an Unterhaltung gekoppelten Bildung nicht lösen; die Doppelidentität als renommiertes Kulturvermittler zwischen Hoch- und Populärkultur blieb an ihnen haften.

Nur allmählich drängten die neuen Bühnenvolkstanzstile (Authentizismus und Tanztheateransatz) die in den Fünfzigern etablierte Volkstanzauffassung der staatlichen Ensembles in den Hintergrund. In den Achtzigern steckten Tanzgruppen der Rábai-Generation, die dem modifizierten Moissejew-Modell folgten, den Teilnehmerzahlen nach in der Krise. Diejenigen, die sich nicht erneuern konnten, z.B. durch Verbesserung der tanztechnischen Qualität mithilfe Tímárs pädagogischer Methode, wurden allmählich völlig unbedeutend. Diese Gruppen konnten sich später mangels Interesse den Nachwuchs nicht ausreichend sichern, während die Tímár-Schule besonders in der aktiven Nachwuchsausbildung bedeutende Erfolge feierte.

Die ungarische Volkstanzszene wuchs ab Mitte der 1980er im Zeichen des vom Politischen gereinigten Volkstanzes. Da die umgebenden Länder weiterhin auf großen Festivals ihre Volkstänze mehrheitlich im Stil der sowjetrussischen Ästhetik präsentierten, sprach Novák sogar von einer Ungarischen Schule. Die Namengebung wurde in Ungarn mit Freude angenommen, da damit auch die Einzigartigkeit betont werden konnte.<sup>346</sup> Inwiefern ist aber die Einzigartigkeit wissenschaftlich zumutbar?

In den Kapiteln 1.4 und 2.4 wurden die Übernahme und der Integrierungsprozess der verschiedenen Modelle im Volkstanz gezeigt. Der Vergleich mit der DDR zeigte einzelne Unterschiede auf bzw. in den Siebzigern in der DDR den Wunsch, den Umdeutungsprozess des Volkstanzes einzuleiten. Weder in Ungarn noch im sonstigen sozialistischen Ausland bekam man Volkstanzgruppen zu sehen, die nicht dem obligatorischen Moissejew-Modell

---

<sup>346</sup> Das Tanzhaus als Methode schaffte es 2011 in das UNESCO-Weltkulturerbe. Siehe die UNESCO Webseite: <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00011&Art18=00515>. [01.08.2013]

huldigten, während die Ungarn ab den Achtzigern vermehrt mit den neuen „authentischen“ Programmen ins Ausland reisten. Der Grund dafür wurde ebenfalls im Kapitel 2.4.4 sowie 1.4 genannt.

Der Wunsch nach dem authentischen Volkstanz ist aber nicht nur auf Ungarn begrenzt. Die Folkloreforschung, besonders die Domäne der Tanzethnologie wurde vorwiegend von Osteuropäern beherrscht, aber nicht nur von Ungarn. Ab den Siebzigern zeichnete sich eine neue Vorstellung der Volkskunst in der DDR wie auch in der Sowjetunion ab. Dazu gesellten sich neue Formen der Aufarbeitung und der Präsentation. Laura J. Olson fasste in ihrem Buch *Performing Russia* die Entwicklung der Volkskunstauffassung der Sowjetunion auf Russland fokussierend zusammen. Sie zeigte eindeutig, dass sich ab den Siebzigern auch in der Hochburg der Volkskunstensembles ein neuer Aufführungsstil in der Laienszene durchsetzte, der auf einem polyphonen Gesangsstil beruhte. Das Liedergut wurde nun nicht im Stil der westlichen Romantiker harmonisiert und um ein Symphonieorchester ergänzt. Der authentische Gesang griff die bäuerliche Technik auf, die dank paralleler, größtenteils unabhängiger Stimmen polyphon, aber nicht harmonisiert klang. In der DDR erlebte die Folkmusik zur gleichen Zeit einen Aufschwung. Im Schutz der Singbewegung arrangierten die Gruppen Volkslieder neu, die recht populär wurden. Da die neuen Arrangements auch die Vermittlung bisher heikler politischer Themen ermöglichten, waren Probleme mit der Staatsmacht vorprogrammiert. Das Rudolstädter Festival verdankt sein Überleben auch diesen Bands, die die Folkmusikszene, gleich wie in Ungarn, in Richtung Worldmusic führten. Der gesellige Tanz der DDR, der von Kurt Petermann tatkräftig unterstützt wurde, lässt sich durchaus mit dem ungarischen Tanzhaus vergleichen, da die Ziele ähnlich waren: die Erneuerung aus der eigenen Kultur und eine ideologisch nicht vorbelastete Interpretation des Volkstanzes, die das Zusammensein und die Zusammengehörigkeit beim Tanzen in den Vordergrund stellte.<sup>347</sup>

Was in diesen Ländern anscheinend nicht gelang, war der Durchbruch ins kulturelle Zentrum. Die Einzigartigkeit der ‚Ungarischen Schule‘ machte demgemäß nicht nur eine erfolgreiche, mittlerweile gut fundierte Unterrichtsmethode oder der eindeutige Stil- und Imagewechsel des Volkstanzes auf der Bühne aus, sondern eben der Erfolg der neuen Auffassung in breiten Kreisen der ungarischen Gesellschaft – und auch im Ausland. Obwohl die Generation der sechs Choreografen die eigene Laufbahn mehrheitlich als eine Reihe von Niederlagen in der Berufswelt interpretierten, konnten sie sich langfristig doch durchsetzen. Der Erfolg ihrer

---

<sup>347</sup> In Leipzig gab es sogar ein Tanzhausfest – den „Volkstanz zum Mitmachen“. Heising-Römer 1994: 114-116, 118-120)



Tätigkeit ist an der sowohl horizontalen als auch vertikalen, mit anderen Worten an der zeitlich synchronen und noch mehr an der diachronen Wirkung zu messen.



**Foto 115, 116, 117** Nachtclub des Tanzhausfestes in der Moritzbastei (198?, Heising-Römer 1994: 120) – Tanzhaus im Leipziger Jugendclub (1982)

### 3. Zusammenfassung

Das Ziel der Dissertation war, die Tanzästhetik des Bühnenvolkstanzes und deren Varianten in der untersuchten Periode in einen breiteren Kontext zu stellen, d.h. diese sowohl synchron als auch diachron in ihren Zusammenhängen zu positionieren. Der Ausgangspunkt der Untersuchung war die Annahme, dass künstlerische Produktionen nicht unabhängig von den gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Umständen entstehen, unter denen sie produziert und rezipiert werden. In der Arbeit wurden dementsprechend die determinierenden politisch-kulturpolitischen und strukturellen Eigenheiten beschrieben, die sowohl die Produktion als auch die Deutung der künstlerischen Werke mitkonstituieren. Diese Eigenheiten legten weiterhin die Position fest, die eine Kunstart unter anderen Künsten und in der Gesamtheit von Kultur und Gesellschaft einnimmt und die Funktion, die den Kunstproduktionen zu bestimmten Zeiten zugeschrieben werden. Kunst und Kultur wird in der Arbeit im Bourdieus Sinne als ein komplexes Netzwerk von Werken, Produktionen, Personen, Institutionen, also als Feld aufgefasst und hier demnach untersucht, analysiert und gedeutet.

Im Feld des Theaters, wohin sich der Volkstanz als Bühnentanz in der behandelten Zeit entwickelte, war im Konkreten festzustellen, dass der Volkstanz auf der Bühne nicht nur von Volkstanzgruppen, Gruppenleitern oder Choreografen und seinem Publikum, das oft aus den Gruppen selbst bestand, arrangiert wurde, sondern auch von den jeweiligen offenen oder geschlossenen Spiel- und Ausbildungsstätten und deren Leitern, die vom politischen Hintergrund, von den staatlichen und Parteieinrichtungen bestimmt wurden, kurz: von der institutionellen Infrastruktur, in der sich gesellschaftliche Verhältnisse manifestieren.<sup>348</sup> (Becker 1997 und 1976, Bourdieu 1993: 29-37, Beckman 1979: 6-10)

Da die vollständige Rekonstruktion des Kontextes wie in Kapitel 0.3, 05, und 2.4.4.1 problematisiert, nahezu unmöglich ist, sollten uns die bereits in der Einführung begründeten Deutungsstrategien – wie die Feldtheorie (Bourdieu), der sozialtheoretische Ansatz (Verdery und Hankiss) sowie Kultursemiotik (Lotman) – dazu dienen, die möglichen Erklärungsdiskurse aufzuzeigen. Mehrere Modelle können das Phänomen erfassen. Dichotome wie das von Bourdieu (machtvoll – machtlos) und Hankiss (*first – second society*) ermöglichen eine Systematisierung; mehrstufige wie das von Lotman erlauben die diachrone Veränderung expliziter zu erklären.

---

<sup>348</sup> Nach Becker wird hier das künstlerische Werk als Kollektives verstanden: „the result of the co-ordinated activities of all the people whose co-operation is necessary in order that the work should occur as it does“, d.h. von den Künstlern über die Hersteller der Ausrüstung (Violine oder Kostüme) bis zum Publikum (Kritiker und Interessierte). (Becker 1976: 703-704)

### 3.1 Parallelstrukturen: das Phänomen der Zweiten Wirtschaft und Öffentlichkeit

In den Kapiteln 1 und 2 untersuchte ich die politischen und wirtschaftlichen Bewegungen und deren Auswirkungen im Theater und kam zum Schluss, dass die politischen Verhältnisse die Akteure in eine zeittypische Ambiguität zwangen: in die Professionalität (für andere berufsmäßig spielend, mit hoher Wertschätzung) und in die Laienexistenz (selbstbetätigend, d.h. eher für sich selbst spielend, mit niedriger Wertschätzung). Den zwei Existenzen wurde eine entsprechende parallele Institutionsstruktur zugrunde gelegt, die unterschiedliche Wahrnehmungsmodi mit sich zog, die bereits in der Samisdatliteratur der 1980er als „zweite Öffentlichkeit“ betitelt wurde.<sup>349</sup>

Das Modell des Soziologen Elemér Hankiss setzte sich synchron mit dem Phänomen der Doppelstruktur auseinander. Er stellte 1986 die Frage, ob und inwiefern das „Zweite“ (Wirtschaft, Gesellschaft, Öffentlichkeit) anders als das „Erste“ zu verstehen sei. Sein soziologisches Modell wirft gerade die Desillusionierung der „zweiten Öffentlichkeit“ als Alternative zur politisch-gesellschaftlich diktierten ersten auf und sein soziologisches Modell deutet darauf hin, dass die kulturellen Domänen und deren Produktion durch das politische Umfeld entscheidend geprägt wurden. Das Modell ist deshalb interessant, weil sich Hankiss mit dem Phänomen der Parallelstruktur und den daran geknüpften Vorstellungen oder Illusionen auseinandersetzte. Den theoretisch gut entwickelten Begriff der sog. „zweiten Wirtschaft“ nutzte er bei der Auseinandersetzung mit der kulturellen Szene. Anhand dessen untersuchte er, ob die in der Parallelstruktur wahrgenommene Alternativkultur sich tatsächlich dermaßen stark unterschied, dass man sie als Subkultur bezeichnen könnte. Unter „erster Gesellschaft“ (*first society*) eines sozialistischen Staates verstand er eine dominante soziale Bildung, die vertikal organisiert war und unter staatlichem und politischem Einfluss stand. Die „zweite Gesellschaft“ (*second society*) sollte sich durch eine horizontale Organisationsform, nicht-staatlichen Besitz seiner Institutionen und wachsende Autonomie auszeichnen. Die Unterscheidungskriterien der ersten und zweiten Wirtschaft sowie Gesellschaft fast die Tabelle 1 zusammen.

---

<sup>349</sup> Siehe Miklós Haraszti „Állóképek a második nyilvánosságról“ sowie Ferenc Kőszeg „A forradalom hangja“ in *Beszélő* Nr. 3 (1981) und Nr. 8 (1983). Die Samisdatzeitung *Beszélő* ist online archiviert: <http://beszelo.c3.hu/cikkek/allokepek-a-masodik-nyilvanossagrol>. [30. 9. 2013] Csilla Bényis Forschung befasst sich mit den Medien des Underground bzw. Samisdat. U.a. „Egy underground lap a 70-es évekből: a Szétfolyóirat“ in *Reflexiók és mélyfűrészek*. Hrsg. Havasréti, József; Sziártó Zsolt Budapest: Gondolat, 2008: 187-201, sowie [Bényi Csilla] „Underground / alternatív / szamisdat irodalmi és képzőművészeti periodikumok bibliográfiája“ in *Né/Ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*. Hrsg. Deréky, Pál; Müllner András. Budapest: Ráció, 2004: 348-366. Über den Begriff in der bildenden Kunst siehe Knoll, Hans (Hrsg.): *A második nyilvánosság*. Budapest: Enciklopédia, 2002; als Performative in Jákfalvi 2006: 186.

**Tabelle 1 Discriminating criteria between Hungary's first and second societies  
(Hankiss 1986: 234)**

	<b>First society</b>	<b>Second society</b>
<b>1. Homogeneity versus Differentiation and Integration</b>	homogeneity, diffuseness, atomisation	differentiation and integration
<b>2. Vertical versus Horizontal Organisation</b>	vertical organisation	horizontal organisation
<b>3. Descendance versus Ascendance</b>	downward flow of power and influence, bureaucratic dominance	upward flow of power and influence, representative institutions
<b>4. Statization versus Nonstatization</b>	predominance of state ownership	predominance of non state ownership
<b>5. Centralisation versus Non- centralisation</b>	total centralisation of all spheres of social existence	moderate centralisation, growing autonomy of economic and social actors
<b>6. Political versus Socio-economic Dominance</b>	political intentions and interests	priority of socio-economic factors

Hankiss kam zu dem Schluss, dass die durch den Sozialismus erbrachten Varianten und deren Leseart nicht als wahrhafte Subkulturen zu verstehen sind, da sie sich nicht deutlich von den offiziellen geförderten unterschieden. (Siehe Kriterien von 1. bis 6.)

Nach den in den Kapiteln 2.1 und 2.2 dargelegten Entwicklungen in Wirtschaft und Kultur scheint mir, dass die in- und ausländischen Niederlagen der Wirtschaft das Regime zwangen, mit der sog. Drei-T-Politik der Förderung, Duldung und des Verbots (*támogatás, tűrés, tiltás*) die kulturellen Relationen der „zweiten Wirtschaft“ und d.h. eine Parallelstruktur im Kunst- und öffentlichen Bereich zu etablieren, um längerfristig die politische Stabilität über deren Ventilfunktion zu sichern. Die Laienszene profitierte von der zentralen staatlichen Finanzierung im Rahmen der vom Staat in vielen Fällen zugegeben unzureichend aufrechterhaltenen Infrastruktur (u.a. Kulturhäuser, Gewerkschaften, Schulen und sonstigen Institutionen wie Volksfront oder Volksbildungsinstitut). Die Laintätigkeit übte man nebst einem Arbeitsplatz aus, indem man die Arbeitszeit flexibel gestaltete und Freizeit opferte, d.h. im Zeitintervall der zweiten Wirtschaft agierte. Nur der Erlös der Laintätigkeit war im ökonomischen Sinne deutlich weniger lukrativ als der der BIWAGs (betriebsinterne Arbeitsgemeinschaften). Wie es in den Kapiteln 2.1.3-4 ersichtlich wurde, erwiesen sich Theater außerhalb der staatlichen Infrastruktur als kurzlebig und defizitär. Die somit verbleibenden Theateralternativen brachten daher v.a. im sozialen Bereich einen bedeutenden Ertrag. In Tabelle 2 bildet den Ausgangspunkt der Gedanke, dass Professionelle und Amateure, die innovativen Laien, den Abbildungen von *first* und *second society* in der Theaterstruktur entsprechen, die in dieser Arbeit am Beispiel des Bühnenvolkstanzes untersucht wurde.

	<b>Professionelle</b>	<b>Amateure</b>
<b>1. Homogenität versus Differenzierung und Integration</b>	Homogenität der Tanzstile, Atomisierung durch die strikte Trennung weniger Tanzstile (Ballett, Volkstanz, Pantomime)	Ausdifferenzierung der Aufführungsstile in den gegebenen Rahmen, aber keine Integration
<b>2. Vertikale versus horizontale Organisation</b>	Hierarchische Strukturen (Kapitel 1.3 und 1.4) innerhalb des Theaterfeldes und der Institution	Vorgeschriebene vertikale Strukturen (Kapitel 2.3 und 2.4); in starken, kreativen Gemeinschaften war eine inoffizielle horizontale Struktur vorstellbar
<b>3. Absteigend versus aufsteigend</b>	Absteigender Informationsfluss, Dominanz des Bürokratischen	Absteigender Informationsfluss – schwacher aufsteigender Einfluss (z.B. eigene Leistungsschauen und Weiterbildungen)
<b>4. Staatlicher versus nicht-staatlicher Besitz</b>	Ausschließlich staatlicher Besitz und staatliche Unterstützung bis Ende der Achtziger	
<b>5. Zentralisation versus Nichtzentralisation</b>	Trotz anfänglicher Dezentralisation zentralisiert	
<b>6. Politische versus sozioökonomische Dominanz</b>	Politische Ziele vor ökonomischen Ökonomische Ziele vor kulturellen Kulturelle Ziele vor sozialen	

(1) Aus den Kapiteln 1.4.2, 1.4.3, 1.4.7 und 1.4.8 wurde ersichtlich, dass die in den Fünffzigern erarbeitete Modifizierung des Moissejew-Modells im Aufbau wie im Aufführungsstil dominant war. Diesem Modell folgten einheitlich alle Berufsensembles und ein großer Teil der Amateurgruppen. Im Bereich des Laienvolkstanzes begann nämlich nach dem Oktoberaufstand 1956 eine Ausdifferenzierung: Die Berufsensembles übten weiterhin ihre Vorbildfunktion in sämtlichen Laiengruppen aus, aber dank verschiedener Werkstätten, von denen in dieser Arbeit die Budapester herausgehoben wurden, konnten sich andere Inszenierungsalternativen etablieren v.a. eine *in extenso* neue Volkstanzauffassung. Deren Integration in die geförderte Szene ist bis zur politischen Wende insgesamt missglückt.

(2) Da die Laien in der Organisationsform die professionellen etablierten Institutionsformen abbilden mussten, blieb das Vertikale, eine hierarchische Struktur, vorherrschend. Außerdem musste man sich ja in die staatliche Infrastruktur eingliedern, die selber vertikal aufgebaut war. Diese Tatsache belastete die Laienvolkstanzgruppen, die in vielen Fällen unmittelbar den Gewerkschaften oder dem städtischen Rat unterstellt waren, vermutlich mehr als die Laien, die in einer Bildungsinstitution oder in einem Kulturhaus arbeiteten. Zwar konnten die Laien inoffiziell, d.h. in der Praxis trotz schriftlich Fixiertem vom Vorgeschriebenen abweichen, gleichwohl scheint es, als widerspiegelte die obligatorische Form sich u.a. in den Festivals und der Kritikerresonanz; in den Aufnahmeprüfungen (Illés 2008: 159) und der

Preselektion der Mitglieder durch eine aufsteigende Organisation der verschiedenen Gruppen<sup>350</sup>; in der Funktion und Interpretation der Aufgabenfelder (Sekretär, Lagerist usw.). Innerhalb der Gruppe bestand die Möglichkeit eines demokratischen Aufbaus (wie im 25. Theater, vgl. Koltay-Majoros 1999: 364); z.B. konnte man für die Posten Mitglieder delegieren, eventuell selber den Leiter vorschlagen, aber die Selbständigkeit endete immer mit der politischen Bewilligung des Postens (Leiter, stellvertretender Leiter, Sekretär usw.) besonders was die Leitungsperson in zentralen Gruppen (Jugendverband, große Gewerkschaftsgruppen) betraf.<sup>351</sup> Daraus folgt eindeutig, dass der hierarchische Aufbau im Amateurbereich vorhanden war, in dem die Parteibeauftragten ein Entscheidungsmonopol innehatten, dem sich ein schwacher aufsteigender Einfluss gegenüberstellte. (3) Daher war der Informationsverkehr tendenziell von oben nach unten ausgerichtet. (Jákfalvi 2006: 197) Wenn eine Gruppe z.B. eine Produktion im Ausland zeigen wollte,<sup>352</sup> aber der politische Wille dagegen entschied, gab es keine Möglichkeit, die Entscheidung zu beeinflussen. (Várszegi 1990: 75) Trotz des diktatorischen Umfelds konnte man die Hierarchie umgehen, um doch noch auf inoffiziellen Wegen Beschlüsse zu beeinflussen oder risikofreie Alternativen vorzuschlagen (z.B. Ernennung der neuen Leiter in der Laienvolkstanzgruppe der Gewerkschaften Vasas auf Vorschlag von Ferenc Novák und Anna Pór, vgl. Majoros 1999: 66, 73) Der Informationsfluss von unten nach oben wurde trotzdem in erster Linie durch Informanten oder ein persönliches Netzwerk und nicht durch direkten Austausch gesichert.<sup>353</sup> (Fodor 1990: 51-52, Novák in Eszéki 1992: 37, Balázs Galkó in Koltay-Majoros 1999: 364-365, Kovács 2011)

---

<sup>350</sup> Große Volkstanzgruppen wie zentrale Gewerkschafts- oder Komitatsgruppen verfügten über mehrere sog. Nachwuchsgruppen, aus denen sie die Tänzer einer zentralen Gruppe rekrutierten, die offizielle Einladungen wie ausländische Festivalteilnahmen abwickelten. Das ist bis heute so. (Siehe die Webseiten [www.bihari.hu](http://www.bihari.hu); [www.nyirseg.hu](http://www.nyirseg.hu), [www.jaszszag.hu](http://www.jaszszag.hu) und weitere im Anhang.)

<sup>351</sup> Tamás Fodor erwähnt rückblickend einen Versuch, die Wahl des Leiters der Universitätsbühne zu beeinflussen. (Fodor 1990: 53)

<sup>352</sup> Im Kapitel 2.4.4.2 wurden die Fernsehaufnahme der Eisenhüttentanzgruppe sowie das obligatorische Weinerntefest als Reiseprogramm erwähnt. Mit den Kammerstücken (siehe Kapitel 2.4.4.2, z.B. *Bújócska*, ‚Versteckspiel‘) durften die Amateurtanzgruppen nicht an ausländische Festivals reisen. Ein offizielles Verbot gab es nicht, aber ein Parteifunktionär reiste bis Ende der 1980er mit allen Gruppen mit.

<sup>353</sup> Teil der informellen Kommunikation waren auch Verbote. Was gespielt werden durfte und was nicht, wurde nie formell kommuniziert. Der Leiter der Amateurtheaterabteilung im NI, Tibor Debrecezeni, bemerkte dazu: „Es war verboten Mrożek-, Beckett- und Ionesco-Dramen zur Landeslaienschau einzuladen. Das musste man den Regisseuren mitteilen, ohne es anzusprechen, dass sie deswegen nicht auf die Leistungsschau durften, weil sie Lust auf dieses oder jenes Stück hatten. Offiziell, schriftlich festgehalten gab es nämlich keine verbotenen Autoren in Ungarn.“ (Jákfalvi 2006: 194) Alle Volkstanzgruppenleiter wussten, dass sie auf den internationalen Folklorefestivals nur Folkloreschauen, möglichst im Sinne Moissejew zeigen sollten.

(5) Die Laiengruppen verfügten über eine begrenzte Autonomie, was das künstlerische Schaffen betrifft. Wie im Kapitel 2.4.4.2 gezeigt, waren die neuartigen Choreografien, die eine eigene Form des Tanztheaters anstrebten, in erster Linie vor der begrenzten Öffentlichkeit der Laien möglich, da die Aufgabe der Volkstanzensembles generell die unterhaltende Bildung in Form einer genuin verständlichen ungarischen Tanzschau war. Das Unterhaltende auszuklammern war nur vor engem Zuschauerkreis möglich. Im professionellen Bereich stieß der Versuch auf Unverständnis. Diese relative künstlerische Selbstbestimmung der Laien wurde u.a. durch einen weniger zentralisierten Aufbau unterstützt. Festivals außerhalb des Zentrums (in Szolnok, Zalaegerszeg, Szeged) und Weiterbildungen in Provinzstädten und im Sommerlager auf dem Lande waren von existenzieller Bedeutung für die dargestellten Werkstätten. Die starke Zentralisierung wurde dadurch gemindert, aber der Aufbau war sowohl im künstlerischen als auch organisatorischen Bereich durch Budapest dominiert: Die Landesvertretungen, Bibliotheken und Materialien befanden sich im politischen Zentrum; künstlerische Initiativen nahmen ihren Ausgang von ebenda.

Tanz wie Mark Franco feststellt (2007: 14), politisiert nicht direkt. Die Volkstanzstücke selbst haben in Ungarn nicht direkt, d.h. inhaltlich, politisiert. Sie waren durch die Parteipolitik des aufzubauenden, später real existierenden Sozialismus zu ideologischen Zwecken eingesetzt. Ihr gesellschaftlicher Kontext war das Institutionsnetz, das von und für die Partei bestimmt wurde. Die staatliche Unterstützung, die Zentralisierung, der hierarchische Aufbau, aber auch die Duldung der Ausdifferenzierung der Laien und ihre relative Autonomie sind damit verbunden, dass die Laien politischen Zielen untergeordnet waren. Alle Volkstanzgruppen und -ensembles waren gezwungen, an großen politischen Festen wie dem 1. Mai oder dem 4. April vor der Portraittroika-Kulisse (Stalin, Rákosi und Lenin; später Marx, Engels, Lenin), unter der obligatorischen sozialistischen Botschaft die Freude an der Zukunft buchstäblich leibhaftig zu präsentieren. Volkstanz erwies sich dennoch als schwieriges Terrain der Politisierung, da die Theatersprache auf einem Code beruhte, dessen Entschlüsselung sich als vielschichtig und genuin doppeldeutig erwies.<sup>354</sup> Das Experimentieren im Rahmen des marginalisierten Laienvolkstanzes resultierte in einer Theaterform, die im konventionellen ungarischen Theater ungewöhnlich war und neue Deutungsstrategien beanspruchte, daher unterschiedliche Auslegungen ermöglichte und nicht zuletzt nur auf eine *per se* beschränkte

---

<sup>354</sup> Wie Ferenc Novák, die Arbeit des Sprech- und Tanztheaters im Armee-Ensemble betreffend schlüssig formulierte: „Was wir nicht in Worte zu fassen wagten, haben wir im Tanz zum Ausdruck gebracht. [...] Z.B., dass es in Károly Szigetis Choreografie 'Todeszelle' (*Siralomház*) um den Tod Nagy Imres ging, wussten wir alle. Das Wort war gefährlich.“ (Illés 2008: 112)

Öffentlichkeit zählen konnte. Durch seine ideologische Beschaffenheit kann der Volkstanz aber eine politische Wirkung gehabt haben, zum Medium politischer Botschaften geworden sein. Politisch wurde die jeweilige Performance aber erst, wenn es dem Zuschauer gelang, sie nur eine performative Minute lang über die eigene Person hinaus auf das ihn umgebende Umfeld und dessen Relationen zu projizieren. (Lehmann 2005: 469).<sup>355</sup> Da beide, Profis und Laien, die Fähigkeit zur Doppeldeutigkeit besaßen, die die Voraussetzung für das Im-System-Bleibens war (Jákfalvi 2006: 196), verbargen beide die Möglichkeit solcher politischen Momente. Weder die Laiengruppe noch das professionelle Ensemble konnten sich die direkte Politisierung durch Verletzung der aktuell gesetzten Regeln des sozialen Umgangs, der Repräsentation der Wirklichkeit leisten. Die direkte Deklaration eigener politischer Ziele war unrealistisch und wegen Selbstzensur unmöglich. Die Amateure konnten ästhetische Erwartungen infrage stellen, unerwünschten Inhalten vor einer geschlossenen Öffentlichkeit Raum geben und das Überleben problematischen ästhetischen Konzepten ermöglichen, aber sie mussten sie mindestens auf der rhetorischen Ebene den gängigen ideologischen Prämissen anpassen. Ebenso wenig konnten sie den hierarchischen Aufbau der Theaterstruktur verändern. In vielen Fällen blieb der Wunsch, sich am etablierten Theater zu behaupten. (Siehe Lebensläufe von Tímár, Szigeti, Györgyfalvai, Novák und Kricskovič.)

Hankiss' Modell erklärt das Phänomen des parallelen Netzes kultureller Institutionen und damit der „zweiten Öffentlichkeit“ als systemimmanent. Nach diesem Modell lässt sich das „Zweite“ (Öffentlichkeit, Gesellschaft, Theater) als zwar anders, jedoch weiterhin als gefangen in einer staatlich kontrollierten, politische Spannungen entschärfenden Parallelstruktur deuten. Dieses ernüchternde Fazit Hankiss' scheint die „zweite Öffentlichkeit“ als intellektuelle Illusion der 1980er abzustempeln. Hankiss liefert jedoch einen Kontextualisierungsmodus aus der Perspektive des Ganzen, was u.a. erklären mag, warum die Epochengrenze einer Institutionsgeschichte des Theaters nicht eindeutig bei 1990 gezogen werden konnte. Wenn die „zweite Öffentlichkeit“ es tatsächlich geschafft hätte, sich von der „ersten“ zu unterscheiden, hätte sie auch institutionelle Veränderungen bewirkt. Die heißen Diskussionen um die Theaterstruktur seit der Wende – im neuen Jahrtausend besonders exponiert – zeigten aber, dass der Erfolg in der Theaterwelt noch immer an der Präsenz in der etablierten Infrastruktur und dem Maß der staatlichen Finanzierung gemessen wurde, d.h. am Erfolg im politischen Umfeld. Wenn die Autonomie des Theaterfeldes daran zu messen ist, wieweit äußere (*heteronomous*) und eigene (*autonomous*) Prinzipien die

---

<sup>355</sup> Nach mündlichen Schilderungen der Gruppenmitglieder der Bihari Tanzgruppe war das der Fall bei den Choreografien *Siralomház* („Todeszelle“), *Requiem egy forradalomért* („Requiem für eine Revolution“) von Szigeti; und *Lánc* („Kette“) von Györgyfalvai.



Positionen im Feld beeinflussen, dann ist und war das ungarische Theater auch nach Bourdieus Einschätzung weiterhin von der Hierarchie außerhalb des Theaterfeldes abhängig und nur begrenzt autonom. (Bourdieu 1993: 37-39)

Das Hankiss-Modell liefert zugegeben eine statische Aufnahme. Da es ein dichotomes Modell ist, kann es die für die Kádár-Ära so typischen Übergangszonen nicht aufzeigen. Wie bereits Horváth-Szakolczay (1992: 8) feststellten, sind die Schwarz-Weiß-Kategorien für diese Epoche nicht zu halten, was das Modell weder plastisch macht in seiner Bedeutung der Systemalternativen als graue Zone des Geduldeten, noch die Dynamik des Wandels im System erläutert.

### **3. 2. Kulturwandel: der Weg von der Peripherie ins Zentrum**

In Anlehnung an Pierre Bourdieu, der das künstlerische Werk in seinem sozialen Netz als relational, d.h. durch die Beziehung der Dinge, Substanzen und Individuen zueinander bestimmt und sich dadurch konstituierend auffasst (Bourdieu 1993: 55-61, Barlösius 2006: 118-120), wurden in den Kapiteln 1 und 2 das institutionelle Umfeld, das den symbolischen Wert des künstlerischen Produkts bestimmt sowie die künstlerische Produktion (choreografische Praxis) untersucht. Dabei zeigte sich, dass die Funktion des Volkstanzes in der ersten Epoche vom Beginn der Verstaatlichung und bis zur Niederlage des Oktoberaufstandes politisch definiert wurde. Zwar mochte der Volkstanz durch den politischen Rückenwind in der Öffentlichkeit an Präsenz gewonnen haben, Wertschätzung und Gewicht im Musiktheater wurden ihm jedoch nicht beigemessen. Im Grunde genommen war er Teil politischer Feste und damit eines der Medien der politischen Deklaration der Volksherrschaft. Eine solche Funktion in einem diktatorischen Umfeld birgt die Gefahr des mangelnden künstlerischen Gewichtes und längerfristig sogar der Entwertung. Andererseits mussten die Choreografen und Tänzer mit dem Funktionswechsel des Volkstanzes vom Vereinsleben zum Bildungstheater sich in einem neuen Feld behaupten, wo die Neupositionierung sowohl der Gattung als auch der eigenen Person oder des künstlerischen Wertes noch erstritten werden mussten. (Bourdieu 1993: 40-43) Trotz der Unterstützung des politischen und ideologischen Feldes konnten die Volkstänzer die Theaterkonventionen nicht abrupt verändern und mussten sich kurzfristig in der pädagogischen, sprich: weniger profitablen Nische behaupten.

Das wachsende soziale Netz durch pädagogische Arbeit bzw. der erfolgreich bestrittene Kampf um ein neues Genre oder eine neue Theatersprache im neuen Feld wie es Bourdieu bei den französischen Symbolisten aufzeigen konnte, reichen aber allein nicht aus, um zu erklären, warum der politische Druck kurzfristig nur strukturelle Veränderungen erzielen

konnte und solche bei den Zuschauerpräferenzen sowie im Ästhetischen erst nach einer längeren Periode einsetzten.

Wenn das Theatersystem nun nicht synchron, sondern diachron, d.h. aus der historischen Perspektive beschrieben werden sollte, erweist sich das vierstufige Lotman-Modell als nützlich, weil es den dynamischen Aspekt der Kultur, u.a. Modulationsprozesse als kulturelle Langzeitprozesse, erklären kann.

Jurij Lotmans (1975, 1990) semiotische Interpretation erklärt die Grundproblematik des Wandels des Stellenwertes mit dem Verständigungsprozess. Nach ihm ist die Hierarchie der Texte einer Kultur eng mit dem System der Codes verbunden, das er in semiotische (Zeichen-Objekt-Interpretant) und nichtsemiotische Sphären teilt, je nachdem ob eine Gesellschaft das Zeichensystem als solches erfasst und sie deuten kann. Demnach ergeben sich die in der Einführung (0.7) bereits dargestellten vier verschiedenen Bereiche: 1. das Außerkulturelle als nichtsemiotische Sphäre, die die betreffende Gesellschaft nicht kennt; 2. das Gegenkulturelle (bekannt, aber der eigenen Kultur entgegengesetzt); 3. das peripher Kulturelle (nicht zentraler Teil der Kultur); 4. das zentral Kulturelle (von der Gesellschaft für die Identität als wesentlich empfunden). (Lotman 1990 zitiert in Posner 2003: 58) Das Modell fasst die Verschiebung der Grenzen als Kulturwandel auf. Während aber Bourdieu die Wahrnehmung eines Codes auf die Bildung zurückführt, die Gebildete „die Eingeborenen der oberen Bildungssphäre“ nennt, die zum Klassenethnozentrismus neigen und durch die institutionelle Erziehung sich das Verständnis eines Codes als natürliche Wahrnehmung aneignen (Bourdieu 1997: 307, 310), fassen Lotman und Posner den Codewandel weniger klassenkämpferisch als interkulturellen Prozess auf.

Die Politik der Nachkriegszeit etikettierte den Volkstanz (Kapitel 1.4.4, 1.4.8.1) ideologisch, um den behaupteten Machtwechsel des Volkes Ausdruck zu verleihen sowie neue sozialistische Werte zu etablieren. Da deren Einverleibung mit der Ausgrenzung der bisherigen, Identität stiftenden kulturellen Praktiken drohte, wurde der Volkstanz in den 1950ern allmählich, trotz der positiven Einstellung der Beteiligten, in breiteren Kreisen als negativ bewertet.<sup>356</sup> Durch die Neudefinierung ab den Sechzigern bot die Tanzhausbewegung eine Alternative der Lebensführung und der nationalen Identität innerhalb der sozialistischen Gesellschaft an. (Kapitel 2.4.2.3) Der Prozess widerspiegelte sich u.a. in der Verfeinerung des Begriffes *néptánc* in Abgrenzung von *népi tánc*. Da Letzterer den Aufführungsstil der

---

<sup>356</sup> Während der ausländischen Gastspiele wurden die Volkstanzproduktionen nicht an solche politischen Botschaften gekoppelt und konnten ihre positive Wirkung ausstrahlen. Das ausländische Publikum erlebte eine bunte, fröhliche Schau, die gerade das beängstigende negative Bild des Kommunismus freundlicher machte, weil es nicht die eigene Westidentität infrage stellte. (Shay 2002)

Fünfinger repräsentierte, der für viele die sowjetische Dominanz symbolisierte, brachte der Begriffswchsel die Abgrenzung gegenüber dem Mehrspartenvolkstanz zum Ausdruck.

In der peripheren Stellung des Volkstanzes steckte gleichzeitig die Chance des Experimentellen, die Absonderung von der offiziellen Kultur. Die politischen Verhältnisse verzögerten seine Integration als neue Theatersprache, so dass das Prestige und die Möglichkeiten des Genres beschränkt blieben. Dem neuen Code (vergleiche Tanzstile im Kapitel 2.4.4) – einerseits als für den Alltagsmenschen ermöglichtes kollektives Körpererlebnis der Identität (wie im Falle von Kričković' in Kapitel 2.4.4.2), andererseits als Ausdruck abstrakter Gedanken – gelang es nicht, die bestehenden zentralen Codes vollständig zu verdrängen. Zum einen wurde er politisch nicht gefördert, sondern nur geduldet; zum anderen galt er nicht als adäquate Theatersprache. (Posner 2003: 61)

Besonders auf dem Lande bot der Volkstanz in den Achtzigern im kümmerlichen Dahinleben der Provinzkulturhäuser eine kulturelle Alternative. Er konnte, sich auf die Nachwuchsgruppen der ländlichen Volkstanzgruppen stützend, sich eine breite Basis und durch Erfolge in TV-Talentshows (*Ki mit tud?* ‚Wer kann was?‘) steigendes Prestige sichern. Bis zu den 1990ern konnte sich durch den immer größeren Kreis der Anhänger der Authentizismus als Deutungsschema der Folklore durchsetzen. Das Tanztheater sorgte gleichzeitig dafür, dass der Bühnenvolkstanz sich nicht einfach als bedürfnisorientierte Populärkultur wahrgenommen wurde, sondern einen intellektuellen Anspruch voraussetzte. Die Veränderung des politischen Klimas um 1989/1990 brachte auch mehr Verständnis auf und eine unterstützende Haltung gegenüber dem auf Folklore basierenden Theater.

Mit dem wachsenden Zentralitätsgrad des Volkstanzes als performativem Code reduzierte sich gleichzeitig die Bühnenaufarbeitung auf standardisierte Lösungen in der Bewegung, der Choreografie und der Volkstanzauffassung, die nun von der Mehrheit gelernt, erkannt und verstanden wurden. (Kapitel 2.4.3, 2.4.4 und 2.4.5) Die Geschichte des Bühnenvolkstanzes wurde kanonisiert, die Volkstanzausbildung stand einer erfolgreichen Bühnenkarriere nicht mehr im Wege. Volkstänzer wie Tamás Jurónics (*Ballett Szeged*), Csaba Szögi (*Közép-Európa Táncszínház*, KET, auch *Central European Dance Theatre*, Kapitel 2.4.4.2) oder Sándor Román (*Experidance*) konnten sich in sehr unterschiedlichen Segmenten des Theaters und der Tanzszene etablieren.<sup>357</sup> Der Volkstanz als Ausdrucksmittel kam im kulturellen Zentrum an. (Posner 2003: 62)

---

<sup>357</sup> Béla Pintér, der seit seinem ersten internationalen Erfolgsstück *Parasztopera* („Bauernoper“) gerne Volksmusik und Tanz integriert, wurde vom berühmtesten Kritiker M.G.P (Péter Molnár Gál) sogar eine Volkstanzvergangenheit angedichtet. <http://www.origo.hu/kultura/20081128-pinter-bela.html>

Obwohl die in der Ästhetik der Sechziger, Siebziger und Achtziger Jahre entwickelten Theateralternativen in vielen Fällen als radikaler Bruch mit den Theatererwartungen (punkto Zuschauerhaltung, Theatersprache und Raumkonzept rezipiert wurden, waren ihre Experimente das Resultat der offiziellen Theaterinfrastruktur und nicht einer subkulturellen Alternative. Sie entdeckten neue Räume und Raumkonzepte, ergänzten den Theatercode, hielten aber an dem konventionellen, doppeldeutigen Sprach- und Körpergebrauch fest. Die Basis des Tanztheaters der Volkstanzgruppen bildeten klassische Tanz- und Körpertechniken. Infolge der Doppelfunktion der Anpassung und Bewahrung von künstlerischem Gemeingut wie im Falle des Bühnenvolkstanzes war das Theater das konservierende Mittel. Die theatrale Umgebung veränderte das zu konservierende Gut unwiderruflich, v.a. die Situation, in der das Tanzereignis stattfand und nur allmählich die Körpertechnik und -ästhetik. (Kapitel 1.4.7, 1.4.8 und 2.4.4)

Gerade durch den Akt des Aus- und Übertretens konnte das Tanzhaus und nicht nur ihre Bühnenabbildung als theatrale Situation entstehen. Die Bedeutung des Theaterumfelds generell lag in dieser imaginären Mobilität. Die Theateralternativen brachten nicht nur neue Farbe in ermüdete Ausdrucksformen, öffneten neue Perspektiven in der Betrachtung der umgebenden Welt, codierten und vermittelten das Unausprechbare, sondern ermöglichten eine andere Art der Teilnahme. Sie ermöglichten die Ausdifferenzierung des Publikums und stillten Bedürfnisse, die die politische Öffentlichkeit ersetzte, solange ihr theatralischer Code sich nicht politisierte, d.h. statt der geduldeten Doppeldeutigkeit, die ja auch das Regime in seiner Verkündungen praktizierte, eine direkte Deutungsstrategie wählte. In diesem Fall wurde die jeweilige Alternative konsequent aus dem System gedrängt. (Jákfalvi 2006: 198) Jeder freibestimmte Zentimeter des Raums musste behauptet werden, weil das die Theaterstruktur umgebende politische System Veränderungen gar nicht bzw. allenfalls peu à peu goutierte. Die scheinbar erkämpfte Veränderung nahmen nur die Eingeweihten als emblematisch war.

Das Bestehen in den Jahrzehnten des ‚Gulaschkommunismus‘ in der ‚lustigen Baracke‘ war vom diktatorischen Umfeld einerseits, andererseits von dem Wunsch der Amateure bzw. der ‚zweiten Öffentlichkeit‘ nach der kleinstmöglichen Anpassung und Auflösung im System geprägt. All diese Faktoren trugen dazu bei, dass Volkstanz trotz seiner Existenz im System eine Alternative blieb.

## Literaturverzeichnis:

- Ablonczy, László. „Főképpen a tanulságokról” in *Tiszatáj*, No.3 (1983): 100-112.
- Ablonczy, László. „Üldözött, gyűlölt név lett a Nemzeti... Újkori jegyzetekkel foltozott ó-beszélgetés Raksányi Gellérttel” in *Hitel* No.9 (2011): 91-109.
- Aczél, György. „A Magyar Szocialista Munkáspárt művelődési politikájának irányelvei” in *Művelődéspolitikánk 25 éve. Művelődéspolitikai tanácskozás Budapest, 1983. december 15-16.* Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1984. 227-264.
- Aczél, György. „Szocialista színház, szocialista műsorpolitika” in *Színház*, No.12 (1971): 1-4.
- Aczél, György. „Tegnap – ma – holnap” in *Művelődéspolitikánk 25 éve. Művelődéspolitikai tanácskozás Budapest, 1983. december 15-16.* Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1984. 87-108.
- Adorjáni, Csaba; Puskás Imre. „A színháztudomány reszocializáló hatása idült elmebetegnél, két eset tükrében” in *Ideggyógyászati Szemle* No.15 (1962): 129-133.
- Agg, Zoltán. „A megyerendszer változó szerepe a magyar közigazgatásban“. Dissertation eingereicht an ELTE TTK, 2006.
- Alpár, Ágnes. „A pesti kabaré” in *Magyar színháztörténet. 1920-1949.* Hrsg. Bécsy, Tamás; Székely, György. Budapest: Magyar Könyvklub, 2003. 694-708.
- „A magyar színművészet fejlődésének lehetőségei. A Színházi Szövetség III. közgyűlése“ [ohne Autorenangabe] in *Színház* No.5 (1969): 11-13.
- Andorka, Rudolf (et al.). *Az alkoholizmus kifejlődésének tényezői.* Budapest: KSH, 1972.
- Andorka, Rudolf. *Társadalmi beilleszkedési zavarok Magyarországon.* Budapest: Kossuth, 1986.
- Andorka, Rudolf. *Einführung in die soziologische Gesellschaftsanalyse. Ein Studienbuch zur ungarischen Gesellschaft im europäischen Vergleich.* Opladen: Leske+Budrich, 2001.
- Andrássy, Mária. *A közösségi művelődés színterei.* Budapest: Vita Kiadó és Nyomda Kft., 1991.
- Antal, Gábor. (Hrsg.) *Viták, vélemények színháztudományunkról.* Budapest: Kossuth, 1983.
- Applebaum, Anne. *Iron Curtain. The Crushing of Eastern Europe, 1944-1956.* New York: Allen Lane, Penguin Books, 2012.
- Aradi, Nóra. (Hrsg.) *A művészet története Magyarországon.* Budapest: Gondolat, 1983.
- Arkin, Lisa C.; Marian Smith. „National Dance in the Romantic Ballet“ in *Rethinking the Sylph: New Perspectives on the Romantic Ballet.* Hrsg. Garafola, Lynn. Hanover (N.H.): U.P. of New England, 1997. 11-68.
- Assmann, Aleida. *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe und Fragestellungen.* Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2011 (2006).
- Balkányi, Magdolna. „Politika – színházi struktúra – esztétika“ in *A zsarnokság szépsége.* Hrsg. Széplaky, Gerda. Bratislava (Pozsony): Kalligram, 2008. 239 – 262.
- Balkányi, Magdolna. „Wie eine Theatertradition für Veränderung reif wird: Das ungarische Theater der neunziger Jahre“ in *Forum Modernes Theater* Bd.16 (2001): 3-20. Tübingen: Günter Narr.

- Balkányi, Magdolna. „Zur Situation des ungarischen Dramas und Theaters in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts – Im Vergleich zur österreichischen Situation“ in *Arbeiten zur deutschen Philologie*, XX, Debrecen, (1991): 19-35.
- Balogh, Géza. „A vásári és a művészeti bábjátszás” in *Magyar színháztörténet. 1920-1949*. Hrsg. Bécsy, Tamás; Székely, György. Budapest: Magyar Könyvklub, 2003. 987-1007.
- Barlösius, Eva. *Pierre Bourdieu*. Frankfurt a.M., New York: Campus, 2006.
- Bart, István. *Fordítás és politika. Világirodalom és könyvkiadás a Kádár-korszakban*. Budapest: Scholastica, 2000.
- Bart, István. „Világirodalom és könyvkiadás a Kádár-korszakban“ in *Szocháló / Kritikai Archivum*, No.2 (2004). <http://szochalo.hu/cikkek/3677>. [2.8.2013]
- Baudrillard, Jean. „Paroxysm: The End of the Millennium or the Countdown” in *Economy and Society* Vol. 26, No.4 (1997): 447-455.
- Bauer, Tamás. „Reforming or perfecting the economic mechanism” in *Crisis and Reform in Eastern Europe*. Hrsg. Fehér, Ferenc; Andrew Arató. London, New Brunswick: Transaction Publishers, 1991. 99–120.
- Becker, Howard S. „Art Worlds and Social Types” in *American Behavioral Scientist*. Vol. 19, No. 6 (1976): 703-718.
- Becker, Howard S. „Kunst als kollektives Handeln“ in *Soziologie der Kunst. Produzenten, Vermittler und Rezipienten*. Hrsg. Gerhards, Jürgen. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1997: 23-40.
- Beckerman, Bernard. *Dynamics of Drama. Theory and Method of Analysis*. New York: Drama Book Specialists, 1979.
- Bécsy, Tamás. „Szükség van -e a vidéki színházakra?” in *Színház* No.4 (1973): 38-41.
- Bényei, József. „A legújabb kor krónikája (1961-1974)“ in *A debreceni színház története*. Hrsg. Katona, Ferenc. Debrecen, 1976. 209-247.
- Berán, István. „Falusi hagyomány a városba és vissza“ in *Alkotó emberek*. Hrsg. Kovácsné Bíró, Ágnes. Budapest: Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma Közművelődési Főosztálya, 2001. 127-135.
- Berend T., Iván. *The Hungarian Economic Reforms. 1953-1988*. New York, Port Chester, Melbourne, Sydney: Cambridge U.P., 1990. (Übersetzung der Ausgabe: *A magyar gazdaság reform útja*. Budapest: Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, 1980).
- Béres, András. „Visszaemlékezés a Debreceni Népi Együttes negyven éves történetére” in *Hajdú-Bihar Megyei Levéltár Évkönyve* No. 18 (1990): 199-214.
- Bergson, Henri. *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2011.
- Bicskei, Gábor. *Amatőrök színháztéka*. Budapest: Kosmosz, 1983.
- Bicskei Gábor. „Hogyan mozog egy mozgalom? Amatőr színháztársaságunk néhány adat tükrében“ in *Kultúra és közösség* No. 2 (1977): 60-67.
- Bicskei Gábor. „Középpontban a falusi színháztársaság” in *Népművelés* No. 3 (1976): 33-34.
- Bodor, Ferenc. *Nomád nemzedék. Ifjúság és népművészet Magyarországon, 1970-1980./ Nomadic Generation*. Budapest: Népművelési Intézet, 1981.
- Bogácsi, Erzsébet. *Rivaldazárlat*. Budapest: Dorin, 1991.
- Bogár, István. *20 év dallal, tánccal. A Sárpiliszi Népi Együttes története*. Felelős kiadó: Pártai Gyula, [s.d].

- Boldog, László. „Az Állami Népi Együttes új táncműsora“ in *Táncművészet* No. 5 (1953): 148-154.
- Bolvári-Takács, Gábor. „Révai József és a Népművelési Minisztérium létrehozása” in *Zempléni Múza* No. 4 (2002), online: [www.zemplenimuzsa.hu/02\\_04](http://www.zemplenimuzsa.hu/02_04) [2.8.2013]
- Bourdieu, Pierre. *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1987 (1982).
- Bourdieu, Pierre. „Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung“ in *Soziologie der Kunst. Produzenten, Vermittler und Rezipienten*. Hrsg. Gerhards, Jürgen. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1997: 307-336.
- Bourdieu, Pierre. „Einführung in eine Soziologie des Kunstwerks“ in *Die Intellektuellen und die Macht*. Hrsg. Dölling, Irene. Hamburg: VSA, 1991. 101-124.
- Bourdieu, Pierre. „A megértés megértése. A tiszta esztétika történeti genezise“ in *Intézményesség és kulturális közvetítés*. Hrsg. Bónus, Tibor, Kelemen Péter, Molnár G. Tibor. Ráció, 2005. 341-377.
- Bourdieu, Pierre. „Politisches Kapital als Differenzierungsprinzip im Staatssozialismus” in *Die Intellektuellen und die Macht*. Hrsg. Dölling, Irene. Hamburg: VSA, 1991. 33-39.
- Bourdieu, Pierre. *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. New York: Columbia University Press, 1993.
- Breuer, János. „Hazádnak rendületlenül” in *Muzsika* No. 1 (2000): 4.
- Breuss, Rosa. *Tanznotationen als choreographisches Instrument: Körperfragmentierungen – aufgebrochene Kreise – abgezirkelte Schwungformen*. 15.11.2007 <<http://www.corpusweb.net/tanznotationen-als-choreographisches-instrument-2.html>> [1.11.2013]
- Bucz, Hunor; Havas Gábor. *Helyzetkép az amatőr színjátszó mozgalomról*. Budapest: Művelődéskutató Intézet, 1981.
- Burke, Peter. „Geschichte als soziales Gedächtnis“ in *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*. Hrsg. Assman, Aleida; Dietrich Hart. Frankfurt a.M.: 1991. 289-304.
- Czékmány, Anna. „Útvesztőben. Az Utcacszínház útja“ in *Alternatív színház történetek*. Hrsg. Imre, Zoltán. Budapest: Balassi, 2008. 283-306.
- Conze, Susanne. „Arbeiterkörper im Stalinismus. Von Helden, Simulanten und Produktionsdeserteuren“ in *Körper, Macht, Geschichte – Geschichte, Macht, Körper: Körpergeschichte als Sozialgeschichte*. Hrsg. Conze, Susanne. Bielefeld, Gütersloh: Verlag für Regionalgeschichte, 1999: 141-165.
- Csáky, Moritz. *Ideologie der Operette und Wiener Moderne: ein kulturhistorischer Essay zur österreichischen Identität*. Wien: Böhlau, 1996.
- Csalog, Zsolt. *A tengert akartam látni*. Budapest: Palatinus, 2010.
- Csizmadia, György. „Jó a mi hazánkban fiatalnak lenni“ in *Táncművészet* No.4 (1953): 110-15.
- Csuka, Gyöngyi; Kovács Tamás. „Vállalati formák a korai szocializmusban. A magántulajdon továbbélése Magyarországon” in *Fejlesztés és Finanszírozás / Development and Finance*. Juni, 2008. <<https://ffdf.mfb.hu/hatter/11129-8b73>> [2.8.2013]
- Dahms, Sibylle. (Hrsg.) *Der Tanz*. Kassel: Bärenreiter, 2001.
- Dalos, György. *Der Vorhang geht auf. Das Ende der Diktaturen in Osteuropa*. München: C.H. Beck, 2010 (2009).
- Dallos, Attila. *A Pécsi Balett története*. Budapest: Zeneműkiadó, 1969.

Dánél, Mónika; Müllner András. „Nyelvek karnevalizációja a neoavantgárd művészetben. 1966: Az első magyarországi happening” in *Villanyспенót* <<http://www.villanyспенot.hu/index.php?p=szoveg&n=12405>> [2.8.2013]

Debreczeni, Tibor. „Folklór ihletésű színházi játékok leírása. (Dramaturgiai tapasztalatok)” in *A kritika mérlegén: amatőr színházi játékok, 1967-1982. Bírálatok, elemzések, tanulmányok*. Hrsg. Debreczeni, Tibor. Budapest: Múzsák, 1982. 136-148.

Debreczeni, Tibor. (Hrsg.) *A kritika mérlegén: amatőr színházi játékok, 1967-1982. Bírálatok, elemzések, tanulmányok*. Budapest: Múzsák, 1982.

Demcsák, Katalin; Imre Zoltán. *Színház és szociológia határán*. Budapest: Kijárat, 2005.

Devecseri, Gábor. „Harcos és vidám táncokkal, zengő kóruszámokkal bemutatkozott a Honvéd Művészegyüttes” in *Szabad Nép*, 1. 5. 1949.

Dévényi, Tibor. „A színházi mozgalom funkcióváltásai” in *A kritika mérlegén: amatőr színházi játékok, 1967-1982. Bírálatok, elemzések, tanulmányok*. Hrsg. Debreczeni, Tibor. Budapest: Múzsák, 1982. 149-160.

*Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Hrsg. Finscher, Ludwig. Kassel, Basel etc.: Bärenreiter, Metzler, 1998.

Dienes, Gedeon; Fuchs Lívia. (Hrsg.) *A színházi tánc története Magyarországon*. Budapest: Múzsák, 1989.

Dienes, Valéria. *Orkesztika – Mozdulatrendszer*. Budapest: Planétás, 1995.

DiMaggio, Paul. „Cultural Boundaries and Structural Change: The Extension of the High Culture Model to Theater, Opera, and the Dance, 1900-1940” in *Cultivating Symbolic Boundaries. Differences and the Making of Inequality*. Hrsg. Lamont, Michéle und Marcel Fournier. Chicago, London: Univ. of Chicago Press, 1992: 21-57.

*Duden. Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Wörter bis zur Gegenwart*. Bd. 7. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag, 2001.

B. Egey, Klára. „Színházi táncművészetünk fejlődése a reformkorban és a szabadságharc első szakaszában” in *A magyar balett történetéből*. Hrsg. Vályi, Rózi. Budapest: Művelő Nép, 1956: 27-76.

Erdély, Miklós. *Artpool*. <http://www.artpool.hu/2006/tavaszi/Bartok.html> [2.9.2011].

Erdész, Tiborné (Hrsg.). *Magyarország művelődési viszonyai: 1945-1958*. Budapest: Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó und KSH., 1960.

Eszéki, Erzsébet. *Tánc az élet*. Budapest: Zrínyi Kiadó, 1993.

Eszéki, Erzsébet; Kaán Zsuzsa, Kövágó Zsuzsa, Lőrinc Katalin, Major Rita, Pór Anna, Szúdy Eszter, Vadasi Tibor, Wagner István. *Magyar táncművészet 1990-1995*. Budapest: Planétás, 1996.

Fabényi, Júlia (Hrsg.). *A magyar neoavantgárd első generációja, 1965-1972*. Szombathely: Szombathelyi Képtár, 1998.

Falvay, Károly. *Lélektől lélekig. Balatoni Népfőiskola Siófokon 1947-49*. Siófok: Smaragdpress, Budapest: IIZ/DVV, 1997.

Falvay, Károly. „Négy évtizedes koreográfusi tapasztalatiamból” in *Tánc tudományi tanulmányok 1992-1993 (1993)* : 53-76.

Farkas, László. *Elmondtam én... Novák Ferenc, Tata*. Budapest: Planétás, 2000.

Farkas, Zoltán. *Néptáncalaptechnikák módszertan. Ugróos-lakócsai táncok-kalotaszegi csárdás*. Budapest: Planétás, 2001.



- Felföldi, László. „Folk Dance Research in Hungary: Relations among Theory, Fieldwork and the Archive“ in *Dance in the Field. Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*. Hrsg. Buckland J. Theresa. London: Macmillan Press Ltd, 1999: 55-70.
- Fenyves, Márk. „Dokumentumok tükrében – a magyar mozdulatművészeti iskolák vitái. A Mozdulatművészet műfajának betiltása és feltámadása” in *Táncstudományi Tanulmányok 2002-2003* (2003): 75-109.
- Fischer-Lichte, Erika. *Die Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004.
- Fischer-Lichte, Erika. „Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff” in *Kunst der Aufführung - Aufführung der Kunst*. Recherchen 18. Hrsg. Fischer-Lichte, Erika; Clemens Risi, Jens Roselt. Berlin: Theater der Zeit, 2004: 11-26.
- Fischer-Lichte, Erika. *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. Tübingen, Basel: Francke, 1999.
- Fischer-Lichte, Erika. *Semiotik des Theaters*, Bd.1. *Das System der theatralischen Zeichen*. Tübingen: Narr, 1983.
- Fischer-Lichte, Erika; Doris Kolesch, Matthias Warstat. (Hrsg.) *Theatertheorie*. Stuttgart: Metzler, 2005.
- Fodor, Tamás. „Fodor Tamás visszaemlékezése“ in *Felütés. Írások a magyar alternatív színházról*. Hrsg. Várszegi, Tibor. Budapest: MTA Soros Alapítvány, 1990.
- Foltin, Jolán, und Dániel Siptár. *Elmondtuk mi ... Biharisok Tatának*. Budapest: Bihari János Kulturális Egyesület, 2011.
- Foucault, Michel. *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977* (ed. C. Gordon), London: Harvester Press, 1980.
- Földiák, András. „A Magyar Művelődési Intézet ötven évének öt korszakáról“ in *Szín* No.1 / 2 (1996): 2-7.
- Franco, Mark. „Dance and the Political. States of Exception“ in *Dance Discourses. Keywords in Dance Research*. Hrsg. Franco, Susanne; Marina Nordera. London, New York: Routledge, 2007. 11-28.
- Fuchs, Lívia. (a) „Az európai táncminták” in *Magyar színháztörténet. 1920-1949*. Hrsg. Bécsy, Tamás; Székely, György. Budapest: Magyar Könyvklub, 2003. 73-105.
- Fuchs, Lívia. (b) „Az Operaház balettműsora” in ebd., 375-414.
- Fuchs, Lívia. „On Hungarian Dance” in *Europe dancing. Perspectives on theatre dance and cultural identity*. Hrsg. Grau, André; Stephanie Jordan. London, New York: Routledge, 2000. 79-94.
- Fügedi, János. *Lábán-kinetográfia balett-táncosoknak. Alapfok*. Budapest: Planétás, 1998.
- Gábor R., István. „Második gazdaság – modernitás – dualitás” in *Közgazdasági Szemle* No.11 (1991): 1041-1057.
- Gábor R., István; Galasi Péter. *A második gazdaság. Tények és hipotézisek*. Budapest: Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, 1981.
- Gách, Marianne. „Kazán István“ in *Színház* No.2 (1969): 28-30.
- Gajdó, Tamás. „Kísérletek a kerületi rendszer újjászervezésére” in *Magyar színháztörténet. 1920-1949*. Hrsg. Bécsy, Tamás; Székely, György. Budapest: Magyar Könyvklub, 2003. 729-770.
- Gallagher, Catherine; Stephen Greenblatt. *Practicing New Historicism*. Chicago: The University of Chicago Press, 2007.
- Gellér, Katalin. *A magyar szecesszió*. Budapest: Corvina, 2004.
- Gervai, András. *Fedőneve „szocializmus”*. *Művészek, ügynökök, titkoszolgák*. Pécs: Jelenkor, 2011.

- Goewe, Jürgen. „Bei Freunden zu Gast. Bericht vom 5. Kammertanzfestival in Zalaegerszeg, VR Ungarn“ in *Der Tanz* No.7 (1972): 6-8.
- Goldschmidt, Aenne. *Bericht über den Studienaufenthalt in Moskau* (vom 27.11.-6.12.1961), in der Mappe *Volkskunst, Ideologie-Politik-DDR*, Leipziger Tanzarchiv.
- Goldstücker, Eduard. „Warum hatte die kommunistische Welt Angst vor Franz Kafka?“ in *Franz Kafka in der kommunistischen Welt. Kafka-Symposium, 1991, Klosterneuburg*. (Schriftenreihe der Franz Kafka Gesellschaft, Bd. 5) Hrsg. Winkler, Norbert; Wolfgang Kraus. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 1993: 21-31.
- Gradinger, Malve. „Innovation aus Traditionen. Zur modernen Tanzszene und zur Arbeit des Goethe-Instituts in Budapest“ in *ballett international* No. 4 (1995): 47-49.
- Gunst, Péter. *A magyar történetírás története*. Debrecen: Csokonai, 2000.
- Gyáni, Gábor. *Relatív történelem*. Budapest: Typotex, 2007.
- Gyéánt, Csilla. „A második hatvan év” in *Szeged szívében. Százhuszonöt éves a város színháza (1883-2008)*. Hrsg. Tandí, Lajos. Szeged: , 2008. 53-121.
- Gyurgyák, János. *Ezzé lett magyar hazátok. A magyar nemzeteszmé és nacioinalizmus története*. Budapest: Osiris, 2007.
- Gyurgyák, János. *Zsidókérdés Magyarországon: politikai eszmetörténet*. Budapest: Osiris, 2001.
- „'Hab mein Wage vollgelade'...” Redakcionelles Gespräch zum Folklore-Festival der Ungarischen Volksrepublik 1975 in Szeged“ in *Der Tanz* No.1 (1976): 13-14.
- Hajdu, Géza. *Az olvasókörök városa. Vásárhelyi körök 1945–2000*. Hódmezővásárhely: Hódmezővásárhely Megyei Jogú Város Önkormányzata, 2002.
- Hankiss, Elemér 1991. „The 'second society': is there an alternative social model emerging in contemporary Hungary?” in *Crisis and Reform in Eastern Europe*. Hrsg. Fehér, Ferenc; Andrew Arató. London, New Brunswick: Transaction Publishers. 303–34.
- Hankiss, Elemér 2007. „Transition or transitions? The transformation of Eastern Central Europe 1989-2007” in *Eurozine* <<http://eurozine.com/pdf/2007-07-26-hankiss-en.pdf> > [21.2.2008].
- Hardt, Yvonne. *Politische Körper: Ausdruckstanz, Choreographien des Protests und Arbeiterkulturbewegung in der Weimarer Republik*. Münster: Lit, 2004.
- Haskó, Katalin; Csókay Ákos. *A magyar táncművészet helyzete. Átvilágítás. /The Situation of Hungarian Dance Art/*. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége, 2003.
- Havasi, János. „Hol vagytok, zenészek?” in *Táncművészet*, No.11 (1982): 26.
- Heising, Elvira; Sigrid Römer. *Der Tanz im "künstlerischen Volksschaffen" der DDR : Amateurbühnentanz/Volkstanz zum Mitmachen*. Remscheid: Deutscher Bundesverband Tanz, 1994.
- Heller, Ágnes; Fehér Ferenc, Márkus György. *Der sowjetische Weg: Bedürfnisdiktatur und entfremdeter Alltag*. Hamburg: VSA, 1983.
- Heltai, Gyöngyi. „Kultúra és fogyasztás összefüggései. A kulturális és a fogyasztási jelleg arányának változása a magyar színházban és a nézői attitűdben a 90-es évek fordulóján“ in *Színház, kocsma, légítársaság*. Hrsg. Kapitány, Ágnes; Kapitány Gábor. Budapest: MTA Politikai Tudományok Intézete, 1999. 4-15.
- Heltai, Gyöngyi. „Az operett eredetmítoszai és a politika. Egy „kitalált tradíció” a szocializmusban (1949-1956)” in *Hagyomány és eredetiség: tanulmányok*. Hrsg. Wilhelm, Gábor. Budapest: Néprajzi Múzeum, 2007: 83-105.
- Heltai, Gyöngyi. „Operett-barátság. Az interetnikus reprezentáció elvei és gyakorlata a szocialista operettben” in *Regio – Kisebbség, politika, társadalom* No.1 (2005): 71-96

Hencz, Aurél Dr. *A művelődési intézmények és a művelődésigazgatás fejlődése. 1945-1961.* Budapest: Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, 1962.

Héra, Éva. „Az amatőr népművészeti mozgalmak helyzetének áttekintése (1990-2001)“ in *Alkotó emberek.* Hrsg. Kovácsné Bíró, Ágnes. Budapest: Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma Közművelődési Főosztálya, 2001. 49-62.

Héra, Éva; Varga Zoltán. *Egy felmérés tapasztalatai. Néptánccsoportok, 1979.* Budapest: Népművelési Intézet, Művészeti Osztály, 1980.

Hont, Ferenc (Hrsg.). *Magyar színháztörténet.* Budapest: Gondolat, 1962.

Horváth, Ágnes; Szakolczai Árpád. *Senkiföldjén. A politikai instruktorok tevékenységéről az állampártban.* Budapest: Akadémiai, 1989.

Horváth, Ágnes; Árpád Szakolczai. *The dissolution of communist power. The case of Hungary.* London, New York: Routledge, 1992.

Horváth K., Zsolt. „A gyűlölet múzeuma. Spions, 1977-1978“ in *Korall* No. 39 (2010): 119-144.

Huber, Beáta. „Tran(s)zakciók. Ruszt József szertartásszínházának újraolvasása“ in *Alternatív színháztörténetek. Alternatívok és alternatívák.* Hrsg. Imre, Zoltán. Budapest: Balassi, 2008: 174-204.

Ibos, Ferenc. *A népművelés szervezete és intézményrendszere.* Budapest: Tankönyvkiadó, 1976.

Iggers, G. Georg. *Geschichtswissenschaft im 20. Jahrhundert: ein kritischer Überblick im internationalen Zusammenhang.* Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1996.

Illés, Klára. (Hrsg.) *Az élet tanítható. Mezei Éva rendező, drámapedagógus szellemi öröksége.* Pécs: Alexandra, 2008.

Imre, Zoltán. *Átvilágítás: a magyar színház európai kontextusban.* Budapest: Áron, 2004.

Imre, Zoltán. *(Nemzeti) Színház és (nemzeti) identitás. 1837: A Pesti Magyar Színház megnyitása* <<http://www.villanyspenot.hu/?p=szoveg&n=12384>> [8.8.2013]

Imre, Zoltán; Ring Orsolya. *Szigorúan bizalmas. Dokumentumok a Nemzeti Színház Kádár-kori történetéhez.* Budapest: Ráció, 2010.

*International Encyclopedia of Dance.* Hrsg. Cohen, Selma Jeanne. New York: Oxford University Press, 1998.

Jakabné Dr., Dr. Zórándi Mária. „A ,Magyar Iskola‘“ [Dissertation eingereicht an der Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest, 2009.]

Jákfalvi, Magdolna. *Avantgárd - színház – politika.* Budapest: Balassi, 2006.

Jeschke, Claudia. *Tanzschriften – Ihre Geschichte und Methoden.* Bad Reichenhall: Comes, 1983.

John, Michael. „Fröhlich sein und singen – Musikalische Entgrenzungsszenarien im sowjetischen Agitprop der zwanziger Jahre“ in *Rausch und Diktatur. Inszenierung, Mobilisierung und Kontrolle in totalitären Systemen.* Hrsg. Klimó, v. Árpád; Malte Rolf. Frankfurt, New York: Campus, 2006: 119-38.

Jurt, Joseph. *Das literarische Feld: Das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995.

Kalmár, Melinda. „An attempt at optimization. The reform model in culture, 1965-1973 in communist Hungary“ in *Muddling through in the long 1960s. Ideas and everyday life in high politics and the lower classes of communist Hungary.* Hrsg. M. Rainer, János; Péteri György. Budapest: The Institute for the History of the 1956 Hungarian Revolution. Trondheim Studies, No.16 (2005): 53-82.

- Kalmár, Melinda. „Versuch der Optimierung. Reformmodell in der Kultur 1965-1973“ in *Die „Sechziger Jahre“ in Ungarn*. Hrsg. M. Rainer, János. Herne: Gabriele Schäfer Verlag, 2004. 159-205.
- Kaposi, Zoltán. *Magyarország gazdaságtörténete. 1700-2000*. Budapest, Pécs: Dialóg Campus, 2002.
- Katona, Ferenc; Szakáts Károly. *Állami Déryné Színház. 1951-1975*. Budapest: Magyar Színházi Intézet, 1975.
- Kealiinohomoku, Joan. "An Anthropologist looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance" in *Moving history & dancing cultures. A dance history reader*. Hrsg. Dils, Ann; Ann-Cooper Albright. Middletown, Connecticut: Wesleyan U.p, 2001. 33-43.
- Kende, Anna. „Testazonosság és identitás. A különböző testfelfogások szerepe az énefogadásban” in *A test társadalmi jelentéseiről és diskurzusbeli szerepéről: Test-beszédek. Kéznapi és tudományos diskurzusok a testről*. Hrsg. Csabai, Márta; Erős Ferenc. Budapest: Mandátum, 2002. 61-83.
- Kende, Péter. „Mi történt a magyar társadalommal 1956 után“ in *Évkönyv XI. 2003 – Magyarország a jelenkorban*, Budapest: 1956-os Intézet, 2003: 9-17.
- Kershaw, Baz. *Radical in Performance: Between Brecht and Baudrillard*. London, New York: Routledge, 1999.
- Kiss, Gabriella. „Wege der Moderne: Drama und Theater“ in *Geschichte der ungarischen Literatur. Eine historisch-poetologische Darstellung*. Hrsg. Kulcsár Szabó, Ernő. Berlin, Boston: De Gruyter, 2013. 600-628.
- Klaniczay, Júlia; Sasvári Edit. *Törvénytelen avantgárd: Galántai György balatonboglári kápolnaműterme, 1970-1973*. Budapest: Artpool, Balassi, 2003.
- Klimó, Árpád von. *Ungarn seit 1945*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006.
- Koch, Ludwig. *Die Reitkunst im Bilde*. Wien: Campagnereitergesellschaft, 1928.
- Koegler, Horst. (Hrsg.) *Ballett-lexikon*. [Ungarische Ausgabe, hrsg. von Körtvélyes, Géza]. Budapest: Zeneműkiadó, 1977
- Kolb, Alexandra. „Cross-Currents of Dance and Politics: An Introduction“ in *Dance and Politics*. Hrsg. Kolb, Alexandra. Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Wien: Peter Lang, 2011. 1-35.
- Kolozsvári, Ernő (Hrsg.). *Szemelvények a szakszervezetek agitációs, propoganda- és kulturális tevékenységéből: 1948–1980. Tények, adatok a szakszervezeti mozgalomról*. Budapest: Népszava Lap- és Könyvkiadó, 1982.
- Koltay, Gábor; Majoros József. *Huszonötödik színház*. Budapest: Szabad Tér, 1999.
- Koncz, Gábor. „A közművelődés gazdasági kutatásának kezdeteti Magyarországon, 1974 és 1989 között”. [Dissertation eingereicht an der Universität Debrecen, 2004.]
- Koncz, Gábor Dr. „Színház – hátrányos helyzetben. Statisztikai-gazdasági elemzés, 1978-1982.“ I., II in *Színház* No. 5 (1984): 41-47 und No. 6 (1984): 39-46.
- Koltai, Tamás. „Theatre and Politics before and after 1989“ in *Tradition and Innovation in Modern Hungarian Theatre*. Hrsg. Csáki, Judit. Budapest: Szinkron Kft, Frankfurt Kft, ITI; 1999: 11-16.
- Koós, Anna. *Színházi történetek – szobában, kirakatban*. Budapest : Akadémiai Kiadó, 2009.
- Kornai, János. *A gazdasági vezetés túlzott központosítása*. Budapest: Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, 1957.
- Kornai, János. *Szocializmus, kapitalizmus, demokrácia és rendszerváltás*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2007.
- Kornai, János. „The Hungarian reform process: visions, hopes, and reality” in *Crisis and Reform in Eastern Europe*. Hrsg. Fehér, Ferenc; Andrew Arató. London, New Brunswick: Transaction Publishers, 1991. 27–98.
- Korossy, Zsuzsa. „Rólunk nemigen szól a mese. Pillanatképek a magyar színházi életről, 1953-ban” , 2010. < <http://www.szinhaziadattar.hu/index.php?sid=10&lang=hu> > [8.8.2013]

- Kovács, Ilona. „Kertségi olvasókörok Debrecenben a XX. sz. első felében“ in *Hajdú-Bihar Megyei Levéltár Évkönyve XXIX* (2002-2003): 249-280.
- Kovács, Krisztina. „A színész mint megfigyelő. A cenzúra működése és a hatalomgyakorlás szintjei a magyarországi kőszínházakban 1956-1962 között” in *A 20. századi magyar színháztörténeti kánon alakulása*. Hrsg. Jákfalvi, Magdolna. Budapest: Balassi, 2011: 21- 40.
- Köröspataki Kis, Sándor. „Túl a századikon“ in *Színház* No. 4 (1969): 26.
- Körtvélyes, Géza. „Az ötéves Debreceni Népi Együttes“ in *Táncművészet* No.6 (1955): 255.
- Körtvélyes, Géza. „A szovjet hadsereg Ének. és Táncegyüttesének előadása“ in *Táncművészet* No.7 (1953): 208-209
- Kósa, László. *Ki népei vagytok? Magyar néprajz*. Budapest: Planétás, 1998.
- Kotte, Andreas. *Theaterwissenschaft*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2005
- Kotte, Andreas. *Ungarisches Theater heute. Strukturveränderungen 1980-1987*. Materialien zum Theater, No. 220. Verband der Theaterschaffenden der DDR, 1989.
- Kovácsné Bíró, Ágnes. *Alkotó emberek*. Budapest: Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma, 2001.
- Kövágó, Zsuzsa. „Szabó Iván emlékezete” in *Táncudományi tanulmányok (1998/1999)*. Hrsg. Kövágó, Zsuzsa. Budapest: Magyar Táncudományi Társaság, 1999: 35-42.
- Kövágó, Zsuzsa. „Milloss Aurél szólóestjei és a Magyar Csupajáték“ in *Táncudományi tanulmányok (1996/97)*. Hrsg. Kövágó, Zsuzsa. Budapest: Magyar Táncudományi Társaság, 1997: 55-62.
- Kozák, Gyula. „Arcképek: Széll Jenő“ in *Szín*, Januar-Februar 1996: 8-16.
- Krautscheid, Jutta. *Schnellkurs Tanz. Bühnentanz von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Köln: Dumont, 2004.
- Kresz, Mária. *Magyar parasztviselet*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1956.
- Krieger, Verena. *Kunst als Schöpfung der Wirklichkeit. Die Anti-Ästhetik der russischen Moderne*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2006.
- A kulturális munkára vonatkozó jogszabályok és irányadó útmutatások*. [Ohne Autorenangabe.] Budapest: Táncsics Könyvkiadó, 1967.
- Kuti, Éva. „Kulturális ráfordítások” in *Kultúra és Közösség* No. 3 (1977): 35-49.
- Lajosi, Krisztin. „Why did Faust go to Hungary? Music and cultivation of Culture in nineteenth-century Europe” in *Donau* No. 3 (2007): 36-46.
- Laki, Mihály. *Kisvállalkozás a szocializmus után*. Budapest: KVIF, 1998. [http://www.kszemle.hu/kiadvany/Laki\\_\\_Kisvállalkozas\\_a\\_socializmus\\_utan/index.html](http://www.kszemle.hu/kiadvany/Laki__Kisvállalkozas_a_socializmus_utan/index.html) [12.11.2013]
- Lányi, Ágoston. *Néptáncolvasókönyv*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980.
- László Bencsik, Sándorné. „ÁHV [sic!] táncegyüttes“ in *Táncművészet* No.3 (1953): 92-94.
- Lehmann, Hans-Thies. *Das politische Schreiben: Essays zu Theatertexten: Sophokles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schleaf*. Berlin: Theater der Zeit, 2002.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren, 2005.
- Lenkei, Júlia. „A mozdulatművészet” in *Magyar színháztörténet. 1920-1949*. Hrsg. Bécsy, Tamás; Székely György. Budapest: Magyar Könyvklub, 2003. 920-965

- Lenkei, Júlia. (Hrsg.) *Mozdulatművészet*. Budapest: Magvető, T-Twins, 1993.
- Lenkei, Júlia. „Volt egyszer egy táncnevelési szak” in *Színház és politika: színháztörténeti tanulmányok, 1949-1989*. Hrsg. Gajdó, Tamás. Budapest: OSZMI, 2007. 19-44.
- Leposa, Balázs. „Az ellenszínház mint alternatíva. A Stúdió K Woyzeckje“ in *Alternatív színháztörténetek. Alternatívok és alternatívák*. Hrsg. Imre, Zoltán. Budapest: Balassi, 2008. 205-221.
- Levendel, Ádám. *Színházba járási szokások*. Budapest: Magyar Színházi Intézet, 1979.
- Lobanova, Marina. „Ich sehe keinen Widerspruch zwischen Tradition und Modernität! György Ligeti im Gespräch mit Marina Lobanova“ in *Das Orchester* No. 12 (1998): 10-16.
- Lotman, Juri. „Different cultures, different codes“ in *Times Literary Supplement* No. 3736 (12.10. 1973): 1213–1215.
- Lotman, Juri M. „The sign mechanism of culture“ in *Semiotica* Bd. 12 No. 4 (1974): 301–305.
- Lotman, Jurij M. „Über die Semiosphäre“ in *Zeitschrift für Semiotik* Bd. 12, No. 4 (1990): 287-305.
- Lózszy, János. „Most szép lenni katonának...” – Készül az ünnepi bemutatkozásra a honvédség nagy művészegyüttese” in *Szabad Nép*, 26. 4. 1949.
- Lőrincz, Katalin. „Életköszöntő“ in *Parallel. Kortárs művészeti magazin* No. 10 (2008). [http://szinhaz.hu/index.php?option=com\\_content&view=article&id=38089:elhunyt-regspal&catid=2:budapest&Itemid=17](http://szinhaz.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=38089:elhunyt-regspal&catid=2:budapest&Itemid=17) [1.8.2013]
- Lugossy, Emma. *Táncoló ifjúság*. Budapest: Hungária, 1950.
- Lyka, Károly. *Magyar művészet Münchenben. Magyar művészet 1867-1896*. Budapest: Corvina, 1982.
- Magyar, Judit Katalin. „Stimmt (Bock: Hegedús a háztetőn)“ in *Színház* No. 7 (1992): 32-33.
- Maác, László. „Az amatőr néptáncmozgalom története“ in *A néptáncmozgalom néhány alapvető kérdéséről*. Budapest: Népművelési Intézet, 1979: 3-24.
- Maác, László. *Magyarországi hivatásos táncegyüttesek története megalakulásuktól 1962. decemberéig. A magyar táncmozgalom története II*. Budapest: Népművelési Intézet, 1962.
- Maác, László. „A Magyar Állami Népi Együttes tánckarának krónikája” in *Táncstudományi Tanulmányok 1963-1964* (1964): 57-74.
- Maác, László. „A Magyar Néphadsereg Művészegyüttesének tánckara” in *Táncművészeti dokumentumok*. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége, 1981: 106-133.
- Maác, László. „Találkozások a tánccal I“ in *Táncművészeti dokumentumok*. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége, 1981: 134-185.
- Maác, László. „Találkozások a tánccal V“ in *Táncművészeti dokumentumok*. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége, 1987: 5-31.
- Maác, László. „Zala után – Szolnok előtt“ in *Táncművészeti értesítő* XIV (1976): 32-35.
- Maanen, Hans van. *How to study art worlds*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009.
- Maanen, Hans van; Andreas Kotte, Aneli Saro (Hrsg.) *Global Changes – Local Stages- How Theatre Functions in Smaller European Countries*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi Editions, 2009.
- Maanen, Hans van; Steven E. Wilmer (Hrsg.) *Theatre Worlds in Motion. Structures, Politics and Developments in the Countries of Western Europe*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi Editions, 1998.
- A Magyar Állami Népi Együttes*. Budapest: Corvina, 1974.

- Magyar Nagylexikon*, vol.13. Budapest: Magyar Nagylexikon K., 2001. 425-426
- Magyar Néprajzi Lexikon*. I-V. Hrsg. Ortutay, Gyula. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1982.
- Magyarország története*. Hrsg. Romsics, Ignác. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2007.
- Magyarország városainak és községeinek kulturális helyzete*: 1957. év. Statisztikai időszaki közlemények, 13/1958. Budapest: KSH, 1958.
- Magyar színházművészeti lexikon*. Hrsg. Székely, György. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994.
- Magyar színháztörténet. 1873-1920*. Hrsg. Székely, György. Budapest: Magyar Könyvklub, OSZMI, 2001.
- Magyar színháztörténet. 1920-1949*. Hrsg. Bécsy, Tamás; Székely, György. Budapest: Magyar Könyvklub, 2003.
- A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai. 1963-1966*. Hrsg. Vass, Henrik. Budapest: Kossuth, 1978.
- A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai. 1975-1980*. Hrsg. Vass, Henrik. Budapest: Kossuth, 1978.
- Magyar táncművészet*. Hrsg. Kaposi, Edit; Pesovár Ernő. Budapest, Corvina, 1983.
- Magyar táncművészet lexikon*. Hrsg. dr. Dienes, Gedeon. Budapest: Planétás, 2008.
- Magyar történeti szöveggyűjtemény. 1914-1999. I. II.* Hrsg. Romsics, Ignác. Budapest: Osiris, 2000.
- Major, Rita. „Romantika és nemzeti tánc történet (1833-1848)“ in *Tánc tudományi tanulmányok* (1986-87). Budapest: MTSZ Tudományos Tagozat. 1987: 25-48.
- Makra, Ildikó. „Az Apokaliptuszfa virágai. Az Artus Tánc- és Ugrószínház produkciójáról – Beszélgetés Goda Gáborral – kronológia“ in *Felütesek. Írások a magyar alternatív színházról*. Hrsg. Várszegi, Tibor. Budapest: MTA Soros Alapítvány, 1990.
- Malonyai, Dezső. „Népművelés, profil, színházvezetés“ in *Színház* No. 7(1969): 38-39.
- Malonyai, Dezső. „Törekvések és eredmények“ in *Színház* No. 11 (1972): 1-2.
- „Rádiós beszélgetés Malonyai Dezsővel a vidéki színházakról” [ohne Autorengabe] in *Színház* No. 3(1973): 39-41.
- Mándoki Rózsa. „Kiváncsi voltam, milyen ezt csinálni“ in *Népművelés* No.4 (1976): 26-27.
- „Márciusi helyzetkép. Közgyűlés előtti beszélgetés a színházművészeti Szövetségben“ [ohne Autorengabe] in *Színház* No. 3 (1969): 9-14.
- Márkus, György. „Planning the Crisis: Remarks on the Economic System of Soviet-Type Societies” in *Praxis International* (1981): 240-256.
- Maróti, Gyula. *Művészet és népművelés*. Budapest: Tankönyvkiadó, 1978.
- Martin, György. „Magyar táncdialektusok” in *Magyar néptánc hagyományok*. Hrsg. Martin, György. Budapest: Planétás, 1995. 17-42.
- Martin, György (1978): „Molnár István alkotóművészete és a magyar tánc hagyomány” in *Táncművészet* No. 9 (1978)
- Martin, György. „Molnár István a 'Fényes szellők' időszakában” in *Táncművészet* No. 12 (1988): 23-26.

Martin, György. „Performing styles in the dances of the Carpathian Basin“ in *Journal of the International Folk Music Council* No. 20 (1968): 59-64.

Martin, John. „The Dance: a la Moiseyev; Creator of Theatre Pieces in Folk Style Directs Large And Lively Company From the Soviet Union“ in *New York Times*, 20.4.1958 (a)

Martin, John. „Moiseyev Gross May Set Records; Soviet Dancers to End“ in *New York Times*, 27.6.1958 (b)

Marton, Ádám Dr. „Infláció, fogyasztói árak Magyarországon a második világháború után II. (1968—2011)“ in *Statisztikai Szemle* Vol. 90, No. 6(2012): 489-520.

Martorella, Rosanne. „Das Verhältnis von Theaterkasse und Repertoire: Eine Fallstudie über die Oper“ in *Soziologie der Kunst. Produzenten, Vermittler und Rezipienten*. Hrsg. Gerhards, Jürgen. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1997. 289-306.

Máté, Lajos. „Hullámhegyen – hullámvölgyben: szubjektív jegyzetek az amatőr színjátszásról“ in *Kultúra és közösség* No. 2 (1977): 68-76.

Matyasovszki, József. *Vásárhelyi László Emlékkönyv. Egy izzó szenvedélyű táncos életről*. Budapest: Planétás, 2006.

Mauss, Marcel. „Die Techniken des Körpers“ in *Texte zur Kulturtheorie und Kulturwissenschaft*. Hrsg. Borgards, Roland. Stuttgart: Reclam, 2010. 111-119.

„Meg kell a búzának érni“. *A magyar táncművészet 40 éve*. Hrsg. Halmos, Béla; Hoppál Mihály, Halák Emese. Budapest: Európai Folklór Intézet, 2012.

Merő, Béla. „Színházak. Egy nevelési központ körvonalai“ in *Színház* No. 12 (1978): 46-48.

Mészöly, Gábor. *A legendás Honvéd Együttes igaz története három fejezetben. 1949-1999*. Budapest: Honvéd Együttes kiadása, 1999.

Megyeri, László. „A bűvös pénzmaradvány összetevői és manipulálása“ in *Színház* No.8 (1987): 43-45.

Mihályi, Gábor. *A Kaposvár-jelenség*. Budapest: Múzsák, 1984.

Mihályi, Gábor. *Színházról vitázva*. Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, 1976.

Miller, Frank. „The Origins of Folklore for Stalin“ in *Folklore for Stalin: Russian folklore and pseudofolklore of the Stalin era*. Hrsg. Miller, F. J. New York: M.E. Sharpe Inc., 1990. 3-24.

Molnár Gál, Péter. „Vidék? Vidék!“ in *Színház* No. 11 (1972): 2-3.

Molnár Gál, Péter. „A magyar teátrum ügyében“ in *Színház* No. 3 (1973): 41-42.

Molnár, Hajnalka. *Molnár István és az avantgárd*. Budapest: Planétás, 1998.

Molnár, Szilárd. „A civil társadalom államosítása Magyarországon, 1945-1956“ in *Civil Szemle* No. 3 (2005): 5-37.

Moser, Zoltán. „Három a táncz! Néptánc emlékek és élmények Czuczor Gergely költeményeiben“ in *Táncstudományi tanulmányok* (1982-1983). Budapest: MTSZ Tudományos Tagozat, 1983: 329-344.

Müller, Hedvig; Patricia Stöckemann. (Hrsg.) „Jeder Mensch ist ein Tänzer“. *Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900-1945. Begleitbuch zur Ausstellung „Weltenfriede – Jugendglück“. Vom Ausdruckstanz zum Olympischen Festspiel*. Berlin, Dresden: Akademie der Künste, 1993.

Nádasi, Marcella. „Együtteseink történetéből. Működésem a Magyar Néphadsereg Művészegyüttesében“ in *Táncművészeti dokumentumok*. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége, 1980: 51-60.



- Nádor, Tamás Dr. „Az operajátszás története” in *100 pécsi évad. A pécsi Nemzeti Színház száz éve*. Hrsg. Bezerédy, Győző Dr. Pécs: Baranyai Megyei Könyvtár, Pécsi Nemzeti Színház, 1995. 85-103.
- Nádor, Tamás Dr. „Zenés játékok a színházban” in ebd. 104-112.
- Nagy Gabriella Ágnes. „A hiány színháza: bevezetés a magyar színházi élet 1945 utáni állapotához” in *Átvilágítás*. Hrsg. Imre, Zoltán. Budapest: Áron, 2004. 127-140.
- Nánay, István. „Előadások – gyerekeknek” in *Színház* No. 9 (1984): 37-42.
- Nánay, István. „Az Orfeo-ügy” in *Beszélő* No. 3 (1998).
- Nánay, István. „Hullámvölgyben” in *A kritika mérlegén: amatőr színjátékok, 1967-1982. Bírálatok, elemzések, tanulmányok*. Hrsg. Debreczeni, Tibor. Budapest: Múzsák, 1982: 81-84.
- Németh, Géza. „Az amatőr színjátszás mozgalma és irányításának problémái” in *Kultúra és közösség* No. 4. (1976): 56-61.
- Neuwirth, Annamária. *Táncjelírás és -olvasás alapfokon. Lábán-kinetográfia*. Budapest: Planétás, 2005.
- Nyikos, István. „Többletbevétel, a színházak gazdasági mentőöve” in *Színház* No. 12 (1984): 36-37.
- Nyulassy, Attila; Ugrai István, Zsedényi Balázs, Karinthy Márton. „Színház 30 éve saját pénzből” in *7óra7* Online-Zeitschrift <<http://7ora7.hu/hirek/karinthy-marton-szinhaz-30-eve-sajat-penzbol>> [13.5.2013]
- Oesterle, Günter (Hrsg.). *Erinnerung, Gedächtnis, Wissen: Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2005.
- Okunyeva, V.V.. *Orosz népi táncok*. [Budapest]: Hungária, Stephaneum Nyomda, 1949.
- Olasz, Sándor. „Vizöntő korok” in *Riff*, Online-Zeitschrift <<http://www.riff.hu/index.php?article=434>> [13.5.2013]
- Olson, Laura J. *Performing Russia. Folk Revival and Russian Identity*. New York, London: Routledge Curzon, 2004.
- Ortutay, Gyula. *Napló I. 1938-1954*. Budapest: Alexandra, 2009.
- Ortutay, Zsuzsa. „Kisbojtár” in *Táncművészet* No. 4 (1956): 156-163
- Ortutay, Zsuzsa. „A Magyar Néphadsereg Vörös Csillag Érdemrenddel kitüntetett Művészegyüttese a hivatásos népi együttesek fesztiválján” in *Táncművészet* No. 6 (1954): 184-186.
- Osgyáni, Csaba. „Ember jobban nem lehetne... Beszélgetés Jancsó Miklóssal” in *Mozgó Világ* No. 9 (1986): 6-24.
- Osváth, László. „Az OKISZ együttes új műsora” in *Táncművészet* No. 1 (1954): 28.30.
- Ö. Kovács, József. *A paraszti társadalom felszámolása a kommunista diktatúrában. A vidéki Magyarország politikai társadalomtörténete*. Budapest: Korall, 2012.
- Paál, István. „Paál István visszaemlékezése” in *Felütés. Írások a magyar alternatív színházról*. Hrsg. Várszegi, Tibor. Budapest: MTA Soros Alapítvány, 1990.
- Pajlócz, András. Interview mit Lénárt Béla. <[http://www.lovások.hu/Akikre\\_büszkék\\_vagyunk/Lénárt](http://www.lovások.hu/Akikre_büszkék_vagyunk/Lénárt)> [20.9.2009] und <[http://www.kerekharaszt.hu/downloads/lenard\\_bela\\_a\\_pushtaotos\\_titka.pdf](http://www.kerekharaszt.hu/downloads/lenard_bela_a_pushtaotos_titka.pdf)> [13.5.2013]
- Pálfi, Csaba. „A gyöngyösbokréta története” in *Tánc tudományi Tanulmányok*. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége, 1970: 115-163.

- Páli, Endre. „Finanszírozási lehetőségek. Hozzászólások dr. Koncz Gábor elemzéséhez“ in *Színház* No. 12 (1984): 39-41.
- Pályi, András. „Ami elmaradt“ in *Színház*, No. 4 (1982): 7-9.
- Papp, István. *A magyar népi mozgalom története. 1920-1990*. Budapest: Jaffa, 2012.
- Papp, István. „A Nékosz legendája és valósága“ in *Mítoszok, legendák, tévhitek a 20. századi magyar történelemről*. Hrsg. von Romsics, Ignác. Budapest: Osiris, 2003: 309–338.
- Péteri, György. „From Purge to Scandal: The MEGÉV-affair and the changing political style in communist Hungary“ in *Muddling through in the long 1960s. Ideas and everyday life in high politics and the lower classes of communist Hungary*. Hrsg. M. Rainer, János; György Péteri Budapest: The Institute for the History of the 1956 Hungarian Revolution. (Trondheim Studies, No.16). 2005: 83-108.
- Pető, Iván. „Gazdasági reform és jellemzői“ in *História* No. 4 (1991):10-12
- Petzold, Gert. „Festival in Szeged“ in *Der Tanz* No. 1 (1984): 12-13.
- Pór, Anna. „Boszorkányok, varázslatok“ in *Színház*, No.11 (1987): 25-26.
- Pór, Anna. „István, a király táncos kórusa“ in *Színház*, No.11 (1983): 20-22.
- Pór, Anna. „Változatok Magyar Electra témára“ in *Színház*, No.7 (1984): 24-27.
- Posner, Roland. „Kulturmechanismus und Kulturwandel“ in *Konzepte der Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven*. Hrsg. Nünning, Ansgar; Vera Nünning. Stuttgart: J.B. Metzler, 2003: 55-72.
- Rainer M., János. „Kádár János, a reformer?“ in *Mit kezdünk vele? Kádár János (1912-1989)*. Hrsg. Schmidt, Mária Budapest: XX.sz.-i Intézet, 2007.
- Rajnai, Edit. „Színházi élet vidéken. Kísérletek a vidéki színház rendezésére, 1873-1890“ in *Magyar színház történet. 1873-1920*. Hrsg. Székely, György. Budapest: Magyar Könyvklub, OSZMI, 2001. 220-265.
- Rábai, Miklós. „Barátom: Igor Mojszejev“ in *Táncművészeti értesítő* XVI (1976): 3-4.
- Rábai, Miklós. „A Néphadsereg Ének- és Táncegyüttese (Az ezredik előadáshoz)“ in *Táncművészet* No.7 (1953): 193-196.
- Radloff, Manfred. „Hirtentänze und Csárdás. Ungarischer Volkstanz in Vergangenheit und Gegenwart“ in *Der Tanz* No. 1 (1984): 14-17.
- Rathert, Wolfgang. „Konzerte aus Volksliedern. Bemerkungen zu den Klavierkonzerten Béla Bartóks“ in *Verfechtungen im 20. Jahrhundert. Komponisten im Spannungsfeld elitär-populär*. Hrsg. Salmen, Walter und Giselherr Schubert. Mainz, London (u.a.): Schott, 2005. 154-170.
- Rátonyi, Róbert. *Operett*. Budapest: Zeneműkiadó V., 1984.
- Reichert, Ramon. „Choreografie der Arbeit. Svetlyj Put' und der sowjetische Musikfilm unter Stalin“ in *Singen und Tanzen im Film*. Hrsg. Pollach, Andrea; Isabella Reicher, Tanja Widmann. Wien: Paul Zsolnay, 2003: 140-156.
- Regős, János. „A Szkéné Műgyetemi Színház tíz éve. (Tapasztalatok, gondok, óhajok)“ in *Felütés. Írások a magyar alternatív színházról*. Hrsg. Várszegi, Tibor. Budapest: MTA Soros Alapítvány, 1990.
- Révész, László. *Die Frau im Sowjetreich. Tatsachen und Meinungen*. Bern: Schweizerisches Ost-Institut, 1969.
- Révész, Sándor. *Aczél és korunk*. Budapest: Sík kiadó, 1997.
- Rey, Jan. *The World of Dance. Folk Dance and Ballet in Czechoslovakia*. London: Spring Books, [s.d].

- Ring, Orsolya. „Nemzedékváltás vagy színházváltás? – A Nemzeti Színház belső válsága és a Katona József Színház megalakulása“ in *Generációk a történelemben. Rendi társadalom – polgári társadalom 21.* Hrsg. Lácza, Magdolna; Gyáni Gábor. Nyíregyháza: Hajnal István Kör – Társadalomtörténeti Egyesület, Nyíregyházi Főiskola Gazdaság és Társadalomtudományi Kara, 2008.
- Ring, Orsolya. „A színházak pártirányítása a Kádár-korszakban. Színházi témák az MSZMP KB Agitációs és Propaganda Bizottságának ülésein“ in *Levéltári Közlemények* No. 1-2 (2008): 197-214.
- Rochard, Patricia (Hrsg.). *Csárdás im Quadrat: ungarische Avantgarde (1919-1930) und traditionelle Bauernkultur.* Mainz: Hermann Schmidt, 1995.
- Rókás, László. „Pályám emlékezete. Regös Pál (1926-2009)“ in *Ellenfény online*, 20.7.2009 <<http://www.ellenfeny.hu/fokuszban/palyam-emlekezete>> [1.8.2013]
- Romány, Pál. „Az Agrárpolitikai Tézisektől a Nemzeti Agrárprogramig. 1957-1997” in *A magyar agrártársadalom a jobbágyság felszabadításától napjainkig.* Hrsg. Gunst, Péter. Budapest: Napvilág, 1998. 347-437
- Romsics, Ignác. *Hungary in the Twentieth Century.* Budapest: Corvina, Osiris; 1999.
- Romsics, Ignác. (Hrsg.) *Jobboldali hagyomány. 1900-1948.* Budapest: Osiris, 2009.
- Rupp, András dr. „Színház – hátrányos helyzetben?“ in *Színház* No. 9 (1984): 36-38-
- Ruszt, József. *Napló, 1962-1969.* Zalaegerszeg: Heves S. Színház, 2010.
- Salmen, Walter. „Volksmusik als Sediment in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts” in *Verflechtungen im 20. Jahrhundert. Komponisten im Spannungsfeld elitär-populär.* Hrsg. Salmen, Walter; Giselherr Schubert. Mainz, London (u.a.): Schott, 2005. 11-19.
- Sándor, L. István. „Összeomás vagy átalakulás?“ in *Ellenfény*, No. 2-3 (2007): 2-19.
- Sárosi, Bálint. *Cigányzene.* Budapest: Gondolat, 1971.
- Sárosi, Bálint. „Gypsy musician and Hungarian peasant music“ in *Yearbook of the International Folk Music Council* Vol. 2 (1970): 8-27.
- Schmidt-Schweizer, Andreas. *Politische Geschichte Ungarns von 1985 bis 2002. Von der liberalisierten Einparteiherrschaft zur Demokratie in der Konsolidierungsphase.* München: R. Oldenbourg Verlag, 2007.
- Schuller, Gabrielle. „Szabadság tér 69-85. Kassák Stúdió, Lakásszínház, Squat: autonóm terek“ in *Alternatív színház történetek. Alternatívok és alternatívák.* Hrsg. Imre, Zoltán. Budapest: Balassi, 2008: 222-241.
- Sebestyén, György. „Táncok filmen“ in *Táncművészet* IV/3 (1954): 96.
- Sebő, Ferenc. *Népzenei olvasókönyv.* Budapest: Planétás, 1997.
- Sebők, János. *Rock a vasfüggöny mögött. Perek, ügyek, dossziék.* Budapest: GM és Tsai, 2002.
- Shay, Anthony. *Choreographic Politics. State Folk Dance Companies, Representation and Power.* Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2002.
- Siklós, László. *Táncház.* Budapest: Zeneműkiadó, 1977.
- Sipos, Péter. „A munkásarisztokrácia sanyargatása” in *História* No.4 (2006): 20-22.
- Sívó, Emil. „Színházművészetünk mai gondjairól“ in *Színház* No.12 (1984): 38-39.
- Soria, Georges. *Le Ballet Moisséiev.* Paris: Cerde d'Art, 1955.

Stabel, Ralf „Die große Geste – Der sozialistische Realismus im Ballett. Zur Einführung des sozialistischen Realismus im Ballett der Sowjetunion und zu deren Auswirkungen auf die DDR-Tanzgeschichte” in *Bewegung im Blick. Beiträge zu einer theaterwissenschaftlichen Bewegungsforschung*. Hrsg. Jeschke, C. és Bayerdörfer, H.-P. Berlin: Vorwerk, 2000. 213-224.

Stabel, Ralf. *IM-Tänzer. Der Tanz und die Staatssicherheit*. Mainz: Schott, 2008.

Standeisky, Éva. *Gúzsba kötve. A kulturális elit és a hatalom*. Budapest: 1956-os Intézet Állambiztonsági Szolgálatok történeti Levéltára, 2005.

Standeisky, Éva. *Népuralom ötvenhatban*. Pozsony, Budapest: Kalligram, 1956-os Intézet, 2010.

Stefány, Judit. „... öltözetek fehérbe”. Felülről szervezett népi kultúra” in *História* Nos. 5-6. (1987) : 44-46.

Stoller, Antal. *A Honvéd Táncszínház története*. Vitézi Ének Alapítvány. <<http://www.folkarchivum.hu>> [1.8.2013]

Stuber, Andrea. „Szikor János útjai” in *Színház* No.9 (1986): 27-29.

Stüdemann, Natalia. „Roter Rausch? Isadora Duncan, Tanz und Rausch im ausgehenden Zarenreich und der frühen Sowjetunion“ in *Rausch und Diktatur. Inszenierung, Mobilisierung und Kontrolle in totalitären Systemen*. Hrsg. Klimó, v. Árpád; Malte Rolf. Frankfurt, New York: Campus, 2006: 95-117.

Szabó, István. „A színházak műsora az ötvenes években“ 2010 < <http://www.szinhaziadattar.hu/index.php?sid=6&lang=hu>>[13.5.2013]

Szabó, István. „A színházi struktúra helyzete, a jövőre vonatkozó elképzelések“ in *Színházi jelenlét, színházi jövőkép*. Hrsg. Szabó, István. Budapest: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2005. 9-94.

Szabó, István. „Fővárosi színházak 2000-ig. Tények és remények“ in *Színház* No. 11(1992): 1-13.

Szabó, János Zoltán . „Shifts and breaks in Hungarian theatre“ in *State on Stage: The impact of public policies on the performing arts in Europe*. Hrsg. van den Berg, Hanns Onno. Amsterdam: E. Boekmannstichting, Boekmanstudies, 2008.111-121.

Szabó, Miklós. „Poljuska, holdfénykeringő, traktoros induló“ in *História* Nos. 5-6 (1987): 32-41.

Szarka, László. „A magyarországi kisebbségek asszimilációja és fogyása Trianontól napjainkig“ in *Pro Minoritate* No.03 (Ősz, 1996) < <http://www.prominoritate.hu/>> [2.8.2013]

Szász, János. „Jegyzetek az ifjúság művelődési mozgalmairól” in *Kultúra és közösség* No. 4 (1976): 48-55.

Szász, János. „Kettős struktúra és klubmozgalm” in *Kultúra és Közösség* No. 6 (1982): 35-45.

Szász, János András. „Szellemi-érzelmi áttörés a diktatúrán. Avantgárd ifjúsági színjátszás 1968-1972” in *Kultúra és közösség* No.3 (1989): 92-99.

Székely, György. „Irodalmi oratóriumi napok Debrecenben“ in *A kritika mérlegén: amatőr színjátékok, 1967-1982. Bírálatok, elemzések, tanulmányok*. Hrsg. Debreczeni, Tibor. Budapest: Múzsák, 1982: 12-15. (Zuerst abgedruckt in *Alföld* No. 1 [1968].)

Székely, György. „Rövid életű vállalkozások” in *Magyar színháztörténet. 1920-1949*. Hrsg. Bécsy, Tamás und Székely, György. Budapest: Magyar Könyvklub, 2003. 646-661

Szikora, Katalin. „A cserkészlet és a sport Magyarországon“ in *Új Ember*, 24.9.2000. (LVI, No. 39 [2722])

Szkárosi, Endre. *Mi az hogy avantgárd? Írások az avantgárd hagyománytörténetéből*. Budapest: Magyar Műhely Kiadó, 2006.

Szentpál Sz., Mária. *A mozdulatelemzés alapfogalmai*. Budapest: Népművelődési és Propaganda Kiadó, 1967.

- Szentpál Sz., Mária. *Táncjelírás I.* Budapest: Népművelődési és Propaganda Kiadó, 1976 (1964).
- Szentpál Sz., Mária. *Táncjelírás II.* Budapest: Népművelődési és Propaganda Kiadó, 1969.
- Taar, Ferenc. „Vidéki színház –vidéki színész” in *Színház* No. 1 (1969): 24-26
- Taar, Ferenc. „Az államosítástól 1961-ig” in *A debreceni színház története.* Hrsg. Katona, Ferenc. Debrecen, 1976. 167-206.
- Tallián, Tibor. „A Magyar Királyi Operaház” in *Magyar színház történet. 1873-1920.* Hrsg. Székely, György. Budapest: Magyar Könyvklub, OSZMI, 2001. 54-99.
- Tallián, Tibor. „A budapesti Operaház és a hazai operajátszás története” in *Magyar színház történet. 1920-1949.* Hrsg. Bécsy, Tamás; Székely, György. Budapest: Magyar Könyvklub, 2003. 313-374.
- Táncművészet* (Artikel ohne Autorennamen)
- „Béke és barátság“. ebd. No.3 (1954): 65.
- ohne Titel, ebd. No. 3 (1951): 33.
- Tarján, Tamás. „A kecskeméti „világszenzáció“. Egy viharos évadkezdés tanulságai“ in *Színház* No. 1 (1984): 11-16.
- Tarján, Tamás. „Virágnak virága“ in *Színház* No. 3 1982: 9-11.
- Téglás, János. „Dienesék levelei Babitshoz” in *Ponticulus Hungaricus*, Vol. V, Nos. 7-8 (2001). <<http://members.iif.hu/visontay/ponticulus/rovatok/mesterkurzus/babits-dienes1.html>> [13.5.2013]
- The Oxford Dictionary of Dance* (2<sup>nd</sup> ed.) Hrsg. Craine, Debra; Judith Mackrell. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Thomas, Helen. *The Body, Dance and Cultural Theory.* Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2003.
- Thurner, Christina. „Prekäre physische Zone: Reflexionen zur Aufführungsanalyse von Pina Bausch ‚Le Sacre du Printemps’ “ in *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bausch ‚Le Sacre du Printemps’.* Hrsg. Brandstetter, Gabriele; Gabriele Klein. Bielefeld: transcript, 2007.
- Tímár, Sándor. „Táncház–táncházmozgalom“ in *Alkotó emberek.* Hrsg. Kovácsné Bíró, Ágnes. Budapest: Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma Közművelődési Főosztálya, 2001. 137-144.
- Tímár, Sára. „Szocialista közművelődés és társadalmi gyakorlat a Kádár-korszakban. A Kassák Klub példája az 1970-es években“ in „*Meg kell a búzának érni*“. *A magyar táncházmozgalom 40 éve.* Hrsg. Halmos, Béla; Hoppál Mihály, Halák Emese. Budapest: Európai Folklor Intézet, 2012. 61-68.
- Tóth, Gyula. *Írók pórázon. A Kiadói Főigazgatóság irataiból, 1961-1970.* Budapest: MTA Irodalomtudományi Intézete, 1992.
- Tüskés, Tibor. „Lázár Ervinről személyesen“ in *Hitel* No. 3 (2010): 66.
- Ungarische Rhapsodie – Das ungarische Staatliche Volksensemble.* Hrsg. Varjasi, Rezső; Horváth, Vince. Budapest: Corvina, 1956.
- Vadasi, Tibor. „A Magyar Néphadsereg Művészegyüttesének tánckara 1957-1966-ig. A „Katonaprofil” árnyékában” in *Táncművészeti dokumentumok.* Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége, 1987.
- Vadasi, Tibor. „Emlékezés a Honvéd Művészegyüttesre (1949-1950)” in *Táncművészeti dokumentumok.* Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége, 1989.
- Vajna, Tamás. „Kunstsztóriák“ in *HVG*, No. 2 (2006), 14.1.2006.

- Valuch, Tibor. „A „gulyáskommunizmus“ valósága“ in *Rubicon* Nos. 10-1 (2001-2002): 69-76.
- Valuch, Tibor. *Magyarország társadalomtörténete a XX. század második felében*. Budapest: Osiris, 2005.
- Vályi, Rózsi. „Nemzeti tánc hagyományaink sorsa a szípadon, a balett az abszolutizmus és a kiegyezés korában“ in *A magyar balett történetéből*. Hrsg. Vályi Rózsi. Budapest: Művellet Nép, 1956: 92-147.
- Várady, Gyula. „Volt egyszer egy gimnázium, volt egyszer tánccsoport“ in *Tánc tudományi Tanulmányok 1992-1993* (1993) : 77-81.
- Varga, Balázs. „Filmirányítás, gyártástörténet és politika Magyarországon 1957-1963“. Budapest, 2008. Dissertation eingereicht an ELTE, Budapest; elektronisch erreichbar unter <<http://doktori.btk.elte.hu/hist/vargabalazs/disszert.pdf>>
- Varga S., Pál. „Kunstzentrierte Entfaltung des Literarischen. Die klassische ungarische Literatur 1825-1890“ in *Geschichte der ungarischen Literatur. Eine historisch-poetologische Darstellung*. Hrsg. Kulcsár Szabó, Ernő. Berlin, Boston: De Gruyter, 2013: 133-263.
- Varga S., Pál. „A nemzet mint szimbolikus értelemvilág. Bevezetés a nemzeti irodalom 19. századi fogalmainak tanulmányozásához“ in *Alföld* No.5 (2002): 37-61.
- Varga, Zsuzsanna. „Illusionen und Realitäten in der Geschichte des Neuen Ökonomischen Mechanismus“ in *Die „Sechziger Jahre“ in Ungarn*. Hrsg. Rainer M., János. Herne: Gabriele Schäfer Verlag, 2004. 123-158.
- Varga, Zsuzsanna. „The Impact of 1956 on the Relationship between the Kádár Regime and the Peasantry“, 1956-1966 in *Hungarian Studies Review*, Vol. XXXIV, Nos. 1-2 (2007): 155-176.
- Varjasi, Rezső; Horváth, Vince. (Hrsg.) *Ungarische Rhapsodie – Das ungarische Staatliche Volkensensemble*. Budapest: Corvina, 1956.
- Várszegi, Tibor. *Felütés. Írások a magyar alternatív színházról*. Budapest: MTA Soros, 1990.
- Vásárhelyi, László. (a) „Beszámoló az Alföldi néptáncfesztiválról“ in *Táncművészeti értesítő* No. 3 (1969): 37-42.
- Vásárhelyi, László. (b) „Első szekszárdi Néptánc Fesztivál“ in *Táncművészeti értesítő* No. 1 (1969): 52.
- Vásárhelyi, László. *Korszerűség a néptáncművészetben. [Vásárhelyi László referátuma a Délmagyarországi [sic!] Tájékonferencián. Kecskemét. 1963. november 16-17.]* Budapest: Népművelési Intézet, 1964.
- Vásárhelyi, Mária. „'A színház egy zárt világ?'“ in *Színházi jelenlét, színházi jövőkép*. Hrsg. Szabó, István. Budapest: Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet, 2005. 139-232.
- Vass G., István; Kurecskó Mihály, Ring Orsolya. *Minisztertanácsi jegyzőkönyvek Napirendi jegyzékei. 1952. aug.14.-1955.ápr.18. A Magyar Országos Levéltár segédletei 11/4*. Budapest: MOL, 2008.
- Venczel, Sándor. „Színház és régiók“ in *Színházi jelenlét, színházi jövőkép*. Hrsg. Szabó, István. Budapest: Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet, 2005. 95-138.
- Verdery, Katherine. „Theorizing Socialism: A Prologue to the "Transition““ in: Vincent, Joan (ed.): *The Anthropology of Politics. A Reader in Ethnography, Theory and Critique*. Oxford: Blackwell, 2002. 366-386.
- Virág F. Éva. „Egy centi mozgásszínház. Beszélgetés Köllő Miklóssal“ in *Színházi életünk Budapesten*. Hrsg. dr. Varga, András. Budapest: Színházak Központi Jegyirodája, 1986. 147-149.
- Vitányi, Iván. „A magyar néptáncmozgalom története“ 1948-ig in *Tanulmányok a magyar táncmozgalom történetéből I-II*. Budapest: Népművelési Intézet, 1964. 1-136.
- Voigt, Vilmos. „Die Volksmusik als Bestandteil der ungarischen Kultur. Vergangenheit und Gegenwart“ in *Volksleben und Volkskultur in Vergangenheit und Gegenwart*. Hrsg. Neumann, Siegfried. Bern, Berlin, Frankfurt a.M.: Peter Lang, 1993. 207-217.

Vogl, Ferenc. *Theater in Ungarn. 1945 bis 1965*. (unter Mitarbeit von Peter Bochow). Köln: Verlag Wissenschaft und Politik, 1966.

Volly, István. „Emlékeim a Mária-lányok ,tánczenéjének’ születéséről” in *Táncművészeti Tanulmányok, 1986-87*. Hrsg. Fuchs, Livia; Pesovár Ernő. Budapest: MTSZ Tudományos Tagozata, 1987: 99-108.

Walsdorf, Hanna. *Bewegte Propaganda. Politische Instrumentalisierung von Volkstanz in den deutschen Diktaturen*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010.

Werner, Ute. „Tanzhaus-Geschichten’: Ungarische Jugendliche lernen ihre Tanzfolklore auf gesellige Art kennen“ in *Der Tanz* No. 6 (1977): 13.

Wessely, Anna. (Hrsg.) *A kultúra szociológiája*. Budapest: Osiris, Láthatatlan Kollégium, 1998.

White, Anne. *De-Stalinization and the house of culture: declining state control over leisure in the USSR, Poland and Hungary, 1953-89*. London, New York: Routledge, 1990.

„Wir sprachen mit István Farkas. Unser Künstlerporträt“ [ohne Autorenangabe] in *Der Tanz* No. 6 (1964): 14-15.

Wodak, Ruth, Rudolf de Cillia, Martin Reigl, Karin Liebhart, Klaus Hofstätter, Maria Kargl (Hrsg.). *Zur diskursiven Konstruktion nationaler Identität*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1998.

Wolle, Stefan. *Aufbruch nach Utopia. Alltag und Herrschaft in der DDR 1961-1971*. Berlin: Ch. Links, 2011.

Zaicz, Gábor ed. *Etimológiai szótár. Magyar szavak és toldalékok eredete*. Budapest: Tinta, 2006.

Zemtsovsky, Isaly; Alma Kunanbaeva. „Communism and Folklore” in *Folklore and Traditional Music in the Former Soviet Union and Eastern Europe*. Hrsg. Porter, James. Los Angeles: UCLA, 1997. 3- 44.

Zórándy, Mária. „Az Alföldi Néptáncfesztiválok repertórium a korabeli sajtóból kiemelt szemelvények tükrében“ in *Táncművészeti dokumentumok*. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége, 1977: 93-106.

Zórándi, Mária (Hrsg.). *Ugrós táncaink. Néptáncaink tanítása*. Budapest: Planétás, 2003.

### **Eigene Publikationen zum Thema**

„Hungarian staged folk dance during the Stalinist periods“ in *Recherches en danse*, revue de l’Association des Chercheurs en Danse, Laure Gilbert (ed.) (Voraussichtliches Erscheinen: 2015.06.)

„A hagyományos közösségi táncok erőltetett szerepváltása 1945 és 1956 között” [Erzwungener Funktionswandel der traditionellen Tänze zwischen 1945 und 1956] in Bolvári-Takács, Gábor, Fügedi János, Mizerák Katalin, Németh András (Szerk.): *A hagyományos táncművészet metamorfózisa a 20. században* [Metamorphose der traditionellen Tanzkultur im 20. Jh.] Budapest, Magyar Táncművészeti Főiskola, 2012. 102-109.

„Bühnenvolkstanz als Geschichte. Kontextualisierung des Stückes Kisbojtár von Miklós Rábai” in Lelkes Zsófia /Molnár Klára (Hg.): *Zwischen Kulturen und Disziplinen*, Debrecen University Press, 2010. 43-52.

„Néptánc a magyar színházban 1945 után. Szigeti Károly és Györgyfalvy Katalin színházi munkái” [Volkstanz im ungarischen Theater nach 1945. Die künstlerische Tätigkeit von Károly Szigeti und Katalin Györgyfalvy] in Dr. Tovay-Nagy Péter (szerk.): *Táncművészeti közlemények*, [Tanzwissenschaftliche Veröffentlichungen] No.1 (2010): 45-55.

„Changes in the Hungarian Theatre System” in Andreas Kotte, Hans Van Maanen, Anneli Saro (eds): *Social Changes, Local Stages*. Amsterdam, New York: Rodopi Editions, 2009. 90-124.

„Test és kép / testiség és képiség Josef Nadj (Nagy József) Bühner-rendezésében, kultúrák és műfajok határán” [An der Grenze verschiedener Kulturen und Genres: Körper und Bild / Körperlichkeit und Bildlichkeit in der Bühner-Regie Josef Nadj] in Dr. Tovay-Nagy Péter (szerk.): *Táncművészeti közlemények*, [Tanzwissenschaftliche Veröffentlichungen] No.1 (2009): 55-60.

*Magyar táncművészeti lexikon.* [Lexikon der ungarischen Tanzkunst] Dr. Dienes Gedeon (Szerk.) Budapest: Planétás, 2008. Lexikonbeiträge zu: amatőr néptánc (p.12), amatőr néptáncgyűttek (p.12), Aranysarkantyús és Aranygyöngyös Szóló Táncfesztivál (p.15), Ásó István (p.16), Bartina Néptáncgyűttes (p.21), Bartók Béla Táncgyűttes (p.21), Bihari János Táncgyűttes (p.24), Budai László (p.30), Budapest Táncgyűttes (p.31), Csasztvan András (p.36), Debreceni Népi Együttes (p.40), Ertl Péter (p.52), Fitos Dezső (pp.57-8), Hegyalja Népi Együttes (p.79), Hortobágyi Gyöngyvér (p.84), Horváth Zsófia (p.85), Jászság Népi Együttes (p.87), Kiss Gáborné dr. (p.97), Kökény Richárd (p.102), Lelkes Lajos dr. (p.112), Lippai Andrea (p.114), Magyar Csupajáték (p.126), Majorosi Marianna (p.131), Makovinyi Tibor (p.132), Martin György Néptáncszövetség (p.134), Mecsek Táncgyűttes (p.135), Mlinár Pál (pp.140-1), Náfrádi László (p.147), Népszínház Táncgyűttese (pp.150-1), Novák Péter (p.153), Nyírség Táncgyűttes (pp.153-4), Ónodi Béla (p.156), Oskó Endréné (p.157), Örökség Gyermek Népművészeti Egyesület (p.158), Pávai István (p.162), Péli János (p.168), Pünkösdi István (p.172), Rácz Attila (p.174), Sarbo (p.179), Stoller Antal (p.185), Szabadi Mihály (p.187), Szilágyi Zsolt (p.194), Tessedik Táncgyűttes (pp.203-4), Tisza Táncgyűttes (p.204), Vincze Zsuzsa (pp.214-5)

“Néptánc - ideológia vagy/és művészet?” [Volkstanz - eine Ideologie und / oder Kunst?] in Vajda Mihály/Heller Ágnes/Széplaki Gerda (Szerk.): *A zsarnokság szépsége.* [Die Schönheit der Tyrannei] Bratislava/Budapest: Kalligram, 2008. 283- 294.

“Parallele Systeme in Ungarn” in Gröller, Harald / Horváth, Andrea /Loosen, Gert (Hg.): *Neue Reflexionen zur kulturwissenschaftlichen Literaturwissenschaft.* Arbeiten zur deutschen Philologie, Band XXVIII. Tamás Lichtmann (Hg.). Debrecen: Kossuth, 2007.

“Büchner Woyzeckje a magyar színpadon” [Büchners Woyzeck auf der ungarischen Bühne] in *Debreceni Színlap*, Nagy József különszám. No.1 (2006): 12-14.

“Párhuzamos rendszerek. A 25. Színház és Szigeti Károly” [Parallele Systeme. Das 25. Theater und Károly Szigeti] in *Symbolon.* Universitatea de Arte din Târgu Mureș, No. 1 (2006): 88-96.

“Das Nationaltheater. Ein politisches Theater” in *Schnittpunkte.* Storoch, Ulrike / Gröllmann, Fabian (Hg.) Berlin: Studienstiftung des deutschen Volkes, 2003.



# Nachweis der verwendeten Bilder

Viele Fotos von Péter Korniss habe ich in digitaler Form für die Dissertation erhalten. Falls es um ein publiziertes Foto geht, wird die Quellenangabe angeführt.

0.

1. Operaufführung in Eszterháza (Horányi 1959: 99), 1775 in *MSZML*, <http://mek.niif.hu/02100/02139/html/img/320-35.jpg> [1.8.2014]
2. Hirtentanz auf der Grasbühne in der Festetics-Schule *Georgikon* in Keszthely, 1815. In: Morvay 1956: 54.
3. Csaba Pálffy, László Maác und György Martin beim ‚Sammeln‘ der Volkstänze in Encsencs (Szabolcs), 1958, Tibor Vadasi, MTA *Zenatudományi Intézet, ZTI*, ‚Institut für Musikwissenschaften‘, Néptánc Archívum fotótára ‚Fotoarchív des Volkstanzarhivs‘: Tf 3250. In: [http://www.folkradio.hu/folkszemle/varga\\_globalizaciovagyhagyomanyapolas/index.php](http://www.folkradio.hu/folkszemle/varga_globalizaciovagyhagyomanyapolas/index.php). [22.2.2014]
4. János Horpácsik és György Martin, Ópályi (Szatmár) 1983, Fotó: István Németh, 42800. In: <http://db.zti.hu/24ora/fotok.asp>. [22.2.2014]
5. György Martin bei der Aufnahme, Felsőzsolca (Borsod), 1957, Fotó: Ernő Pesovár, MTA ZTI Néptánc Archívum fotótára: Tf 506. In: [http://www.folkradio.hu/folkszemle/varga\\_globalizaciovagyhagyomanyapolas/index.php](http://www.folkradio.hu/folkszemle/varga_globalizaciovagyhagyomanyapolas/index.php). [22.2.2014]

1.

6. *Könyvnap*, ‚Tag des Buches‘ in den 1950ern. In: [http://fotobank.mti.hu/fotoweb/Default.fwx?sl=1, F\\_9626002.jpg](http://fotobank.mti.hu/fotoweb/Default.fwx?sl=1,F_9626002.jpg). [22.2.2014]
7. *A termelőket a Badacsonyi vidéki Borforgalmi Vállalat balatonfüredi központjának táncsoportja köszöntötte*, ‚die Volkstanzgruppe des Weinumsatzbetriebs der Region Badacsony begrüßt die Weinanbauer bei der Weinabgabe in Badacsonylábdihégy, 12.10.1953. In: [http://fotobank.mti.hu/fotoweb/Default.fwx?sl=1, F\\_J19531012015.jpg](http://fotobank.mti.hu/fotoweb/Default.fwx?sl=1,F_J19531012015.jpg). [22.2.2014]
8. ‚Der Rote Stern LPG feiert den Verfassungstag in Kerta‘, 20.8.1951, Foto: Antal Kotnyek, MAFIRT. In: Institut für 1956, [www.rev.hu](http://www.rev.hu), *Magyar Nemzeti Múzeum* (MNM), ‚Ungarisches Nationalmuseum‘, Ltsz. 87.229; [http://server2001.rev.hu/oha/media/n\\_pict/00004372.jpg](http://server2001.rev.hu/oha/media/n_pict/00004372.jpg). [1.8.2013]
9. *Gördülő Opera*, ‚Rollende Oper‘, 1948. In: Hont 1962: ohne Seitenangabe.
10. *Állami Faluszínház*, ‚Staatliches Dorftheater‘, in Budapest, Madách tér, 1953. In: Hont 1962: ohne Seitenangabe.
11. ‚Die Flamme von Paris‘ (Ch. W. Wainonen; M. B. Asafiew) 1950, mit Zsuzsa Kún, Győző Zilahy, Viktor Róna, Adél Orosz, Gabriella Lakatos – Ballettensemble der Ungarischen Staatsoper. In: [www.mek.oszk.hu](http://www.mek.oszk.hu).
12. Juri Miljutin: *Nyugtalan boldogság*, ‚Unruhiges Glück‘, 1959. In: Staud 1960: 84.
13. *Turai Népi Együttes*, ‚Turaer Volkskunstensemble‘ des Kulturhauses aus Tura, 1952. In: [http://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/telepulesek\\_ertekei/Tura/pages/kek\\_szivarvany.htm](http://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/telepulesek_ertekei/Tura/pages/kek_szivarvany.htm).
14. Die Laientheatergruppe des Kulturhauses in Tura präsentiert *Három a kislány*, ‚Das Dreimädelhaus‘, von Henrik Berté, 1954 oder 1955. In: [http://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/telepulesek\\_ertekei/Tura/pages/kek\\_szivarvany.htm](http://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/telepulesek_ertekei/Tura/pages/kek_szivarvany.htm). [22.2.2014]
15. Tanzgruppe *Mecsek* präsentiert *Itt élned halnod kell* (‚Hier musst du leben oder sterben‘, Ch. Antal Simon, M. Kincses, Pécs, 195?) (In: <https://picasaweb.google.com/103969210662377048488/>) [22.2.2014]
16. *Berioska* Ensemble in Budapest, 1949. In: Lugossy 1950: 22.
17. Die Tanzgruppe des Alexandrow-Ensembles bei einer Aufführung in Budapest, II. Weltfestspiele. In: Bundesarchiv, Bild 183-11225-0008, Ilus XIII-Hein-Me-9.7.51-II. Weltfestspiele der Jugend 1949 in Budapest, abrufbar unter [http://en.wikipedia.org/wiki/Alexandrov\\_Ensemble](http://en.wikipedia.org/wiki/Alexandrov_Ensemble). [1.8.2013]
18. *Gopak* vom Staatlichen Volkstanzensemble Moissejew. In: Soria 1955, ohne Seitenangabe.
19. *Kuruc táborban*, ‚Im Lager der Kuruc,‘ *Belügyminisztérium Központi Művészegyüttese* (BM), ‚Zentrales Kunstensemble des Innenministeriums‘, 1955. In: *Tm* No.3 (1955): 106.
20. Das Alexandrow-Ensemble um 1928-29. In: ‚Yevgeniy Aleksandrov: K yubileyu velikogo cheloveka“ in *Almanach* No. 8 (2007), [http://www.geraldika.org/07\\_2008\\_05.htm](http://www.geraldika.org/07_2008_05.htm). [1.8.2013]
21. Das Alexandrow-Ensemble um 1940. In: ‚Yevgeniy Aleksandrov: K yubileyu velikogo cheloveka“ in *Almanach* No. 8 (2007), [http://www.geraldika.org/07\\_2008\\_05.htm](http://www.geraldika.org/07_2008_05.htm). [1.8.2013]
22. Flaschantanz der Perlenstraußgruppe aus Báta in Szabadka, 1941. In: <http://www.sarkoz.extra.hu/elodeink.html>. [22.2.2014]
23. Flaschantanz des Bátaer Volksensembles (*Báta Népi Együttes*) vor dem Kulturhaus, in Báta (Tolna), 1950. In: <http://www.sarkoz.extra.hu/elodeink.html>. [22.2.2014]
24. Der Auftritt des Bátaer Volksensembles (*Báta Népi Együttes*) in Sziget (Tolna), 1950. In: <http://www.sarkoz.extra.hu/elodeink.html>. [22.2.2014]

25. *Dobozgyári munkások felvonulása 1947. május 1-jén*, ‚Umzug der Arbeiter der Schachtelfabrik am 1. 5. 1947‘, Budapest, Dózsa György út, Foto: *Magyar Nemzeti Múzeum* (MNM), ‚Ungarisches Nationalmuseum‘. In: Institut für 1956, [www.rev.hu](http://www.rev.hu), MNM Ltsz 67.3323. [1.8.2013]
26. *Kulturbrigád a Martonvásári Szabadság TSZ aratásánál. A munka szünetében népi táncokat mutatnak be az aratóknak*, ‚Kulturbrigade in der Freiheits-LPG, in Martonvásár präsentiert in der Arbeitspause den Erntearbeitern Volkstänze‘, 1952, Foto: Tamás Munk. In: Institut für 1956, [www.rev.hu](http://www.rev.hu), MNM Ltsz 82.1783. [1.8.2013]
27. *Magyar tájak*, ‚Ungarische Landschaften‘, (Ch. Iván Szabó, M. ?), 1949, *Néphadsereg Ének- és Táncegyüttese*, ‚Gesangs- und Tanzensemble der Ungarischen Volksarmee‘. In: [www.folkarchivum.hu](http://www.folkarchivum.hu). [1.8.2013]
28. Die ‚Šokački‘-Folkloregruppe aus Mohács, 1955, auf der Treppe des *Városi Színház*, ‚Stadttheater‘, in Budapest. In der Mitte links Antun Kričković. In: Lukač 1999: 117.
29. Die Tanzgruppe aus Tura vor dem *Vígszínház*, Budapest (1947), in der Mitte der Leiter der örtlichen Kulturgruppe József Tóth. In: [http://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/telepulesek\\_ertekei/Tura/pages/kek\\_szivarvany.htm](http://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/telepulesek_ertekei/Tura/pages/kek_szivarvany.htm). [22.2.2014]
30. *Krugtanz*, Staatliches Folklore Ensemble der DDR. In: Leipziger Tanzarchiv: DDR Bildmappe 2 DDR II / 119-31.
31. *Solidaritátstanz*, Staatliches Volkskunstensemble. In: Stabel 2008: 31.
32. *Mongolischer Reitertanz*, Staatliches Folklore Ensemble der DDR. In: Leipziger Tanzarchiv: Bildmappe II DDR II / 119-40.
33. ‚Die Partisanen‘, Staatliches Volkskunstensemble Moissejew. In: Soria 1955, ohne Seitenangabe.
34. *Puskatánc*, ‚Gewehrtanz‘, 1948, *Néphadsereg Ének- és Táncegyüttese*, ‚Gesangs- und Tanzensemble der Ungarischen Volksarmee‘. In: [www.folkarchivum.hu](http://www.folkarchivum.hu). [1.8.2013]
35. Ukrainisches Staatliches Volksensemble, 1958. Foto: Roger Wood. In: New York Public Library, <http://digilib.nypl.org:89/dncimages/WOOD/98F1703R.JPG>. [1.8.2013]
36. *Die Einzelkuh*, Staatliches Folklore Ensemble der DDR, 1958. In: Leipziger Tanzarchiv, Bildermappe 2 DDR II/119-36.
37. *Die Mimen von Südböhmen*, Staatliches Folklore-Ensemble der Tschechoslowakei, Foto Zdenek Truej In: Rey, [s.d], No.13.
38. *Magyar halottas*, ‚Ungarisches Trauerspiel‘, (Ch. Olga Szentpál, M. Tanzmusik aus den 16.-17. Jh.) 1936, *Szentpál-Gruppe*. In: Dienes-Fuchs 1989: 259.
39. Die Perlenstraße-Gruppe aus Kalocsa. In: [http://immortalis.blog.hu/2009/02/02/azok\\_a\\_boldog\\_bekeidok](http://immortalis.blog.hu/2009/02/02/azok_a_boldog_bekeidok).
40. *Mák*, ‚Monblumentanz,‘ Staatliches Folklore-Ensemble der Tschechoslowakei, Foto: Zdenek Truej. In: Rey, [s.d], No.3.
41. *Jok* (Ch. Igor Moissejew), Staatliches Volkstanzensemble Moissejew. In: Soria 1955, ohne Seitenangabe.
42. Die Skulpturengruppe *Mezőgazdasági brigád*, ‚Landwirtschaftliche Brigade‘, von András Kocsis im *Népstadion*, ‚Volksstadion‘, in Budapest, 1954 / 1956. In: Applebaum 2012, No. 35.
43. Titelseite der Frauenzeitschrift *Nők Lapja* No. 12 (1950).
44. *Népi táncosok*, ‚Volkstänzer‘, von Iván Szabó, *Népstadion*, ‚Volksstadion‘, Budapest, 1956. Foto: Dr. Varga József. In: <http://www.agt.bme.hu/varga/foto/szocreal/36.html>. [1.8.2013]
45. Singende Mädchen aus Kalocsa, Kostümentwurf von Gitta Mallász für *Állami Népi Együttes*, ‚Staatliches Volkskunstensemble‘. In: Varjasi-Horváth 1956: 77.
46. Unbekannte Kindertanzgruppe (vermutlich aus Kalocsa) auf dem Rudolstädter Tanzfest. In: *Der Tanz* No. 8 (1968): 8.
47. Pionier- und Jugendtanzensemble des Hauses der NVA und der Musikschule Cottbus. In: *Der Tanz* Nos.1-2 (1970): ohne Seitenangabe.
48. *Háromugrós*, ‚Dreisprungtanz‘, (Ch. Miklós Rábai, M. László Gulyás) *Állami Népi Együttes*, ‚Staatliches Volkskunstensemble‘. In: <http://www.hagyományokhaza.hu/galeria/1033/> und *A Magyar Állami Népi Együttes* Budapest: Corvina, 1974. Foto 12. [1.8.2013]
49. *Háromugrós*, ‚Dreisprungtanz‘ (Ch. Miklós Rábai, M. László Gulyás) *Állami Népi Együttes* ‚Staatliches Volkskunstensemble‘. In: *Ungarische Rhapsodie* 1956: 130.
50. *Háromugrós*, ‚Dreisprungtanz‘ (Ch. Miklós Rábai, M. László Gulyás) *Állami Népi Együttes*, ‚Staatliches Volkskunstensemble‘. In: <http://www.hagyományokhaza.hu/galeria/1033/> und *A Magyar Állami Népi Együttes* Budapest: Corvina, 1974. Foto 13) [1.8.2013]
51. *Háromugrós*, ‚Dreisprungtanz‘ (Ch. Miklós Rábai, M. László Gulyás) 1966, *Mecsek Táncegyüttes*, ‚Mecsek Tanzgruppe‘. In: <http://picasaweb.google.com/103969210662377048488/FotokAMultbol19551975>)
52. Kálmán Rózsahegyi als Matyi Baracs und Juliska Ligeti in Géza Gárdonyis Theaterstück *A bor*, ‚Wein‘ (Nationaltheater, Budapest, 29.3.1901), Foto: Strelisky, OSZK Színháztörténeti Tár gyűjteménye, KB 4059/5. In: *Színháztörténeti képek* 2005: 175.
53. *Üveges tánc*, ‚Erste Liebe‘ (Ch. Miklós Rábai M. László Gulyás), *Állami Népi Együttes*, ‚Staatliches Volkskunstensemble‘. In: *Táncművészet (Tm)* No. 3 (1953): 148)

54. ‚Alte russische Tanzsuite‘, Staatliches Volkstanzensemble Moissejew. In: Soria 1955, ohne Seitenangabe.
55. *Mák*, ‚Mohnblumentanz‘, Staatliches Volkstanzensemble der Tschechoslowakei. Foto: Zdenek Truej. In: Rey, [s.d], ohne Seitenangaben, No. 3.
56. *Köcsögös lánytánc*, ‚Mädchentanz mit Krug‘, (Ch. József Széki, M. Tihamér Vujicsics ) (1954) *Néphadsereg Ének- és Táncgyűjtése*, ‚Gesangs- und Tanzensemble der Volksarmee‘. In: [www.folkarchivum.hu](http://www.folkarchivum.hu). [1.8.2013]
57. *Fußballspiel* von Moissejew, Staatliches Volkstanzensemble Moissejew. In: Soria 1955, ohne Seitenangabe.
58. *Reggeli a táborban*, ‚Morgen im Lager‘ (Ch. László Seregi, M. ?) von *Néphadsereg Ének- és Táncgyűjtése*, ‚Gesangs- und Tanzensemble der Volksarmee‘, 1952. In: [www.folkarchivum.hu](http://www.folkarchivum.hu). [1.8.2013]
59. *Rózsa Sándor*, TV-Serie, ‚Sándor Rózsa‘ (R. Miklós Szinetár, 20. 8. 1971, MTV) auf dem Foto Sándor Oszter. In: [http://www.port.hu/rozsa\\_sandor/pls/fi/films.film\\_page?i\\_film\\_id=37732&i\\_city\\_id=-1&i\\_county\\_id=-1&i\\_where=1&i\\_topic\\_id=1](http://www.port.hu/rozsa_sandor/pls/fi/films.film_page?i_film_id=37732&i_city_id=-1&i_county_id=-1&i_where=1&i_topic_id=1). [1.8.2013]
60. *Pusztatótős* auf der Landwirtschaftlichen Ausstellung *Országos Mezőgazdasági és Élelmiszeripari Kiállítás*, OMÉK, 1958. Foto: MTI. In: [http://www.kerekharaszt.hu/downloads/lenard\\_bela\\_a\\_pusztatotos\\_titka.pdf](http://www.kerekharaszt.hu/downloads/lenard_bela_a_pusztatotos_titka.pdf). [1.8.2013]
61. Postkarte *Aus der Puszta*, Serie 20., Kunstverlag Rafael Neubauer, Wien (VII.). Aufschrift: ‚Télen nyáron puszta az én lakásom‘ [Im Winter und im Sommer ist die Puszta mein Heim]. In: [www.profila.hu](http://www.profila.hu) [1.8.2013]
62. *Kisbojtár*, ‚Der Hirtenjunge‘ (Ch. Miklós Rábai M. László Gulyás), *Állami Népi Együttes*, ‚Staatliches Volkstanzensemble,‘ auf dem Foto die Hauptdarsteller Ilona Ripka und Mihály Zsély. In: *Tm.* No. 4 (1956: 159).
63. *Pásztorképek*, ‚Hirtenbilder‘, *Közgazdasági Egyetem Táncsoportja*, ‚Tanzgruppe der Wirtschaftsuniversität‘, in Budapest. In: *Tm.* No. 5 (1955): 229.
64. *Hortobágyi pásztortáncok*, ‚Hirtentänze aus Hortobágy‘ (Ch. Gyula Varga, András Béres; M. ?) von der zum Weltjugendtreffen aufbrechenden *Hajdú-Bihari Népi Együttes*, ‚Volkstanzensemble des Komitats Hajdú-Bihar‘, 1955. In: *Tm.* No.7 (1955): Umschlagfoto.
65. Das Ungarische Staatliche Volkstanzensemble in Peking auf Tournee, 1952. In: <http://www.pasztimiklos.com/kepgaleriak/?album=2&gallery=10>. [1.8.2013]
66. Der Chor des Ungarischen Staatlichen Volkstanzensembles in Peking auf Tournee, 1952. In: <http://www.pasztimiklos.com/kepgaleriak/?album=2&gallery=10>. [1.8.2013]
67. Der Chor des Ungarischen Staatlichen Volkstanzensembles in Gitta Malász‘ Kalocsa-Kostüme, 195?. In: <http://www.pasztimiklos.com/kepgaleriak/?album=2&gallery=10>. [1.8.2013]
68. *Kállai kettős*, ‚Paartanz aus Nagykálló‘, (Ch. Miklós Rábai, M. Zoltán Kodály) 1952?. In: *A Magyar Állami Népi Együttes 1974*: Foto 2, nach der Seite [www.pasztimiklos.com](http://www.pasztimiklos.com) wurde dieses Bild auch in Peking gemacht.
69. *Ecseri lakodalmas*, ‚Hochzeitstanz aus Ecser‘, 1956, *Állami Népi Együttes*, ‚Staatliches Volkstanzensemble‘. Foto: Roger Wood. In: New York Public Library, MGZEN.
70. *Ecseri lakodalmas*, ‚Hochzeitstanz aus Ecser‘, 195?. *Állami Népi Együttes*, ‚Staatliches Volkstanzensemble‘ – das Programmplakat. In: <http://www.pasztimiklos.com/kepgaleriak/?album=2&gallery=10>. [1.8.2013]
71. *Ecseri lakodalmas*, ‚Hochzeitstanz aus Ecser‘, 1974?, *Állami Népi Együttes*, ‚Staatliches Volkstanzensemble‘. Foto: Péter Korniss. In: *A Magyar Állami Népi Együttes 1974*: Umschlagfoto.
72. *Ecseri lakodalmas*, ‚Hochzeitstanz aus Ecser‘, 1974, *Állami Népi Együttes*, ‚Staatliches Volkstanzensemble‘. Foto: Péter Korniss.
73. *Ecseri lakodalmas*, ‚Hochzeitstanz aus Ecser‘, 1956, *Állami Népi Együttes* ‚Staatliches Volkstanzensemble‘. Foto: Roger Wood. In: New York Public Library, MGZEN.
- 2.
74. Ferenc Sebő und Béla Halmos im Film *Gyakolatok*, ‚Übungen‘, (R. György Szomjas), 1973, Balázs Béla Stúdió. In: Balázs Béla Archivum (In: <http://www.bbsarchiv.hu/?module=movies&action=movie&mid=173>).
75. Ferenc Sebő und Béla Halmos im Film *Gyakolatok* (ebd.) [22.2.2014]
76. Ferenc Sebő und Béla Halmos im Tanzhaus beim Musizieren. In: <http://www.hagyomanyokhaza.hu/oldal/1537/>. [22.2.2014]
77. *Barátságos bánásmód*, ‚Freundlicher Umgang‘, 21.7. 1973, in Balatonboglár, *Kápolnaműterem*. Auf dem Foto: das Publikum, László Najmányi, *Kovács István Stúdió*, ‚István Kovács Studio‘. Foto: Júlia Veres. In: <http://www.artpool.hu/boglar/1973/730721.html>. [22.2.2014]
78. *Zöld, lila, fekete alakzatok*, ‚Grüne, lila, schwarze Gestalten‘, Imre Bak, 196?. In: <http://tudasbazis.sulinet.hu/hu/muveszetek/muveszettortenet/muveszettortenet-12-efolyam/visszanyulas-a-tradiciokhoz-illteve-az-ujdonsag-megjelenese/a-fiatal-generacio-a-neoavantgard-megjelenese>. [22.2.2014]
79. Sándor Tímár während des Unterrichts im Tanzhaus. In: <http://www.hagyomanyokhaza.hu/galeria/292/>. [22.2.2014]

80. *Kovács István Stúdió*, ‚István Kovács Studio‘, in *Derkovits Gyula Művelődési Ház*, ‚Bildungshaus Gyula Derkovits‘, Budapest, 1973. Auf dem Foto: László Najmányi, Katalin Eperjessy, Györgyi Orsós, István Puskás, Zsuzsa Szűcs, László Rajk, Béla Sulik, György Magos, Erzsébet Kígyós, Otília Varsányi, Zoltán Gazi. Foto: András Tóth. In: <http://lnphotos01.webs.com/apps/photos/album?albumid=13131681>. [22.2.2014]
81. *The southern Cross 01* von *Kovács István Stúdió*, ‚István Kovács Studio‘, in *Derkovits Gyula Művelődési Ház*, ‚Bildungshaus Gyula Derkovits‘, in Budapest, 1973. Auf dem Foto: István Puskás, Béla Sulik. Foto: András Tóth. In: <http://lnphotos01.webs.com/apps/photos/album?albumid=13131681>. [22.2.2014]
82. Ferenc Novák, Antal Stoller und Lajos Lelkes (von links) bei der Aufnahme in Szásztancs, Transsylvanien, Rumänien, 1972. Foto: Péter Korniss, Privatbesitz.
83. *A táncházban*, ‚Im Tanzhaus‘, Szék / Sic, Transsylvanien, Rumänien, 1967. Foto: Péter Korniss. In: <http://www.webdesign.hu/pkorniss/hu/galeria/leltar>. [22.2.2014]
84. Das Tanzhaus in den Siebzigern, im Kassák-Klub, in Budapest. In: <http://www.hagyományokhaza.hu/galeria/292/>. [22.2.2014]
85. Antal Kričkovič, Sándor Tímár und Iván Vitányi (von links) beim Kolo-Unterricht, 1971. In: Lukač 1999: 51.
86. *Dudálás*, ‚Dudeln‘, (Ch. Sándor Tímár M. Sándor Csóri) Bartók-Tanzgruppe. Foto: Imre Benkő. In: *Magyar táncművészet* 1984: No.67.
87. *Széki lakodalom*, ‚Hochzeit in Sic‘ (Ch. Tibor Erdélyi, M. Miklós Pászti) *Vadrózsák Táncgyűttes*, ‚Wildrose Tanzensemble‘. Foto: Péter Korniss. In: *Magyar táncművészet* 1984: No. 68.
88. *Jártatós*, ‚Führend‘ (Ch. József Botos M. Brückler) *Alba Régia* Tanzgruppe. Foto: Zoltán Magyarossy. In: *Magyar táncművészet* 1984: No.70.
89. *Gyász*, ‚Trauer‘, (15.10.1970, 25. Theater, Budapest). Foto: Péter Korniss.
90. *Siratás keszkenővel*, ‚Trauer mit Brauttüchlein‘, 1970. Foto: Péter Korniss. In: [http://axioart.com/tetel/korniss-peter-kolozsvar,-1937-gyasz-siratas-keszkenov\\_639236](http://axioart.com/tetel/korniss-peter-kolozsvar,-1937-gyasz-siratas-keszkenov_639236). [22.2.2014]
91. *Gyászolók*, ‚Trauernde‘, Szék / Sic, Transsylvanien, Rumänien, 1972. Foto: Péter Korniss.
92. József Farkas. In: <http://mek.oszk.hu/02100/02139/html/sz33/381.html>. [22.2.2014]
93. *A falu bolondja*, ‚Der Tor des Dorfes‘ (Ch. Károly Szigeti, M. László Rossa) *Vasas Táncgyűttes*, ‚Eisenhüttenvolkstanzgruppe‘, 197?. Foto: Péter Korniss.
94. *Tou O igaztalan halála*, ‚Der unehrliche Tod des Tou O‘ (27.2.1971, 25. Theater, Budapest). Foto: Eva Keleti. In: [http://www.szinhaziadattar.hu/web/oszmi.01.7.php?bm=1&as=14332&kr=A\\_190\\_%3D%22Tou%20O%20igaztalan%20halála%22](http://www.szinhaziadattar.hu/web/oszmi.01.7.php?bm=1&as=14332&kr=A_190_%3D%22Tou%20O%20igaztalan%20halála%22). [22.2.2014]
95. *Lánc*, ‚Kette‘, (Ch. Katalin Györgyfalvay, M. László Rossa), *Népszínház Táncgyűttese*, ‚Tanzensemble des Volkstheaters‘, 198?. Foto: Péter Korniss.
96. Imre Takács aus der Eisenhüttenvolkstanzgruppe, *Vasas Táncgyűttes* in *Requiem a forradalomért*, ‚Requiem für eine Revolution‘ (Ch. Károly Szigeti M. László Rossa), 1976. Phasenfoto: János Eifert. In: *Népművelés*, No. 6 (1976): 43.
97. *Bujócska*, ‚Versteckspiel‘, (Ch. K. Katalin Györgyfalvay, M. Béla Bartók) Bihari-Tanzgruppe. 1999?. In: <http://bihari.hu/index.php?menu=28&archivum=1>.
98. *Bilo ich je devet*, ‚Sie waren zu neunt‘, (Ch. Antun Kričkovič, M. ?) Budapest Tanzensemble, 1984. Foto: László Várszegi. In: Lukač 1999: 39.
99. Der Opernfilm *Orpheus* (R.: István Gaál) 1985. Foto: Titusz Pándi. In: Lukač 1999: 28.
100. *Agnus Die*, (Ch. Antun Kričkovič, M. Zoltán Kodály: Missa Brevis) Budapest Tanzensemble, 1980. In: Lukač 1999: 22.
101. *Ružičalo*, (Ch. Antun Kričkovič M. Volksmusik) Tanzgruppe *Luč / Fáklya*, ‚Fakkel‘, 1974. In: Lukač 1999: 170.
102. *Bludni sin*, ‚Verlorener Sohn‘, (Ch. Antun Kričkovič, M. ?) Tanzgruppe *Luč / Fáklya*, ‚Fakkel‘, 1978. In: Lukač 1999:169.
103. Eine Tanzprobe des *Luč / Fáklya*, ‚Fakkel‘ mit den Zuschauern Iván Markó, Judit Gombár von Ballett Győr, 1973. In: Lukač 1999:14.
104. Eine Tanzprobe des *Luč / Fáklya*, ‚Fakkel‘ mit Antun Kričkovič, Zsuzsa Kún, Levente Sipeki, Sándor Perlusz und Tänzerinnen der Oper (von links), 1974. In: Lukač 1999: 38.
105. *Aska és a farkas*, ‚Aska und der Wolf‘ (Ch. Ferenc Novák M. Tamás Daróczi-Bárdos), Bihari-Tanzgruppe. Foto: Péter Korniss. In: *Magyar táncművészet* 1984: No.57.
106. *Várj reám*, ‚Warte auf mich‘ (Ch. Ferenc Novák M. Tamás Daróczi-Bárdos), *Néphadsereg Ének- és Táncgyűttese*, ‚Gesangs- und Tanzensemble der Volksarmee‘, {s.d}. Foto: János Eifert. In: *Magyar táncművészet* 1984: No.47.
107. *Passió*, ‚Passionsspiel‘ (Ch. Ferenc Novák M. László Rossa), Bihari-Tanzgruppe, 2012. In: <http://bihari.hu/index.php?menu=28&archivum=1>. [1.8.2013]
108. Gyula Deák Bill in *István, a király*, ‚Stefan, der König‘ (Ch. Ferenc Novák, M. János Bródy, Levente Szörényi), 1983. In: [http://www.filmkultura.hu/arcok/cikk\\_reszletek.php?kat\\_azon=548](http://www.filmkultura.hu/arcok/cikk_reszletek.php?kat_azon=548). [22.2.2014]

109. Gyula Vikidál in *István, a király*, 'Stefan, der König' (Ch. Ferenc Novák, M. János Bródy, Levente Szörényi), 1983. In: [http://www.filmkultura.hu/arcok/cikk\\_reszletek.php?kat\\_azon=548](http://www.filmkultura.hu/arcok/cikk_reszletek.php?kat_azon=548). [22.2.2014]
110. *Asszonyok könyve*, 'Buch der Frauen' (Ch. Jolán Foltin, M. Ferenc Kiss) *Honvéd Táncszínház*, 'Honvéd Tanztheater', 2009. In: <http://www.revizoronline.com/hu/cikk/1523/a-60-eves-honved-egyuttet-tancszinhazanak-jubileumi-estje-nemzeti-tancszinhaz/>. [22.2.2014]
111. *Asszonyok könyve* 'Buch der Frauen' (Ch. Jolán Foltin, M. Ferenc Kiss) *Honvéd Táncszínház*, 'Honvéd Tanztheater', 1994. In: [www.folkarchivum.hu](http://www.folkarchivum.hu). [22.2.2014]
112. *Harangok*, 'Die Glocken' (Ch. Jolán Foltin, M. Ferenc Kiss) *Honvéd Táncszínház*, 'Honvéd Tanztheater', 1992. In: <http://www.honvedart.hu>. [22.2.2014]
113. *Naplegenda*, 'Sonnenlegende', (Ch. Gábor Mihályi, M. Nicola Parov) *Állami Népi Együttes*, 'Staatliches Volkskunstensemble', 2003. In: <http://www.hagyományokhaza.hu/mane/repertoar/naplegenda/> [22.2.2014]
114. *Szekérbölcső*, 'Karrenwiege' (Ch. Zsófia Horváth, M. Tamás Gombai) *Honvéd Táncszínház*, 'Honvéd Tanztheater', 1995. In: <http://www.folkarchivum.hu>. [22.2.2014]
115. Nachtclub des Tanzhausfestes in der Moritzbastei, 198?. In: Heising-Römer 1994: 120.
116. Tanzhaus im Leipziger Jugendclub, 'Wie es unsere beiden Fotos beweisen, macht es den Jugendlichen großen Spaß, sich auf „Tanzhaus-Art“ mit unserem folkloristischen Erbe zu befassen. Die gelungenen Schnapshots entstanden im Leipziger Jugendklubhaus „Jörgen Schmidtchen“ 1982. Foto: Langrock. In: *Der Tanz* No.4 (1982): 12.
117. Tanzhaus im Leipziger Jugendclub. In: *Der Tanz* No.4 (1982): 12.

## Videobeispiele

1. *Háromugrós* ('Dreisprungtanz', Ch. Rábai) 2011 MÁNE  
[http://www.youtube.com/watch?v=Dyps\\_3nDCTE&feature=relmfu](http://www.youtube.com/watch?v=Dyps_3nDCTE&feature=relmfu)
2. *Köcsögös lánytánc* ('Mädchentanz mit Krug', 1954, Ch. Széki)  
[www.folkarchivum.hu/](http://www.folkarchivum.hu/) unter [honved/filmek/köcsögös](http://www.folkarchivum.hu/) abrufbar.
3. *Ecseri lakodalmas* ('Hochzeit aus Ecser', R. Kalmár, Ch. Rábai), 1952 MÁNE  
[http://www.youtube.com/watch?v=mtnJY\\_ha30M&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=mtnJY_ha30M&feature=related)
4. *Hortobágyi pásztortáncok* ('Hirtentänze aus Hortobágy', Ch. Béres-Varga) Himes, Balmazújváros, Szélrózsa Db. 2009  
<http://www.youtube.com/watch?v=6bfkv1iOkj4>  
<http://www.youtube.com/watch?v=OSJxubrKfIo>
5. *Kisbojtár* ('Der Hirtenjunge', R. Kalmár, Ch. Rábai) 196?  
[http://www.youtube.com/watch?v=-F-tgo\\_TEgg](http://www.youtube.com/watch?v=-F-tgo_TEgg)
6. Paál, I.: Petöfi-Rock  
<http://www.youtube.com/watch?v=Q8bd4M8XZ6E>
7. *Kardtánc* ('Schwerttanz', Ch. Molnár) Budapest  
[www.folkarchivum.hu](http://www.folkarchivum.hu)  
(Budapest Táncgyűttes/ Filmek/ Kardtánc)
8. Sebestyén: *Aprók tánca / Tardonai karikázó* ('Reigen aus Tardona' in der Sendung 'Tänze der Kleinen' Ch. Tímár, 1977)  
<http://www.youtube.com/watch?v=PGOipyHRMIM>
9. *Változó hangulatok* ('Stimmungswechsel', Ch. Botos, 2011) Alba Régia  
<http://www.youtube.com/watch?NR=1&v=HEEjIPRJSAY>
10. *Kalotaszeg* (Ch. Zsuráfszky) Budapest  
<http://www.youtube.com/watch?v=XaVNSleqkhc>  
<http://www.youtube.com/watch?v=Qru8OIZUpPI>
11. *Kalotaszegi legényes*, ('Männertanz aus Kalotaszeg') Kodály Kamara  
<http://www.youtube.com/watch?v=xKwhbH-KXZY>
12. *Ecsedi táncok* ('Tänze aus Ecsed', Balázs Gusztáv, 1991) Nyírség:  
<http://www.youtube.com/watch?v=1ayrSBg9JXw>

13. *Magyar verbunkos* (,Ungarischer Verbunk', Ch. Szigeti) Vasas  
<http://www.youtube.com/watch?v=418Fla8Ea3A>
14. *Gyász* (,Trauer', R. Szigeti)  
<http://nava.hu/adatlap/?id=632930>
15. *Requiem a forradalomért* (,Requiem für die Revolution', Ch. Szigeti)  
<http://nava.hu/adatlap/?id=550672>
16. *Ružičalo* (Ch. Kricskovics) Fáklya  
<http://www.youtube.com/watch?v=87paOjKNg30&feature=related>
17. *Zene* (,Musik', Ch. Janek) Vasas  
<http://www.youtube.com/user/zsigmester#p/u/25/y50n8pbd1hU>
18. *Opus* (Ch. Janek) Vasas  
<http://www.youtube.com/watch?v=NEuGoTLI6eU&feature=related>
19. *Vonat* (,Zug', Ch. Janek) Tisza  
<http://www.youtube.com/watch?v=InuXzDEtTqc>
20. *Ninive* (Ch. Novák) Bihari (2012)  
<http://www.youtube.com/watch?v=0vQDy9AH8kl>
21. *Passió* (,Passionsspiel', Ch. Novák) Film (Bihari, 200?, R. Dr. Kiss Gabrielle)  
<http://nava.hu/adatlap/?id=1179814>
22. *Mondóka* (,Der Reim', Ch. Foltin) Bihari (2012, Ibolya Nyújtó, Csaba Szögi)  
[http://www.youtube.com/watch?v=\\_Th3ls0M2Wg&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=_Th3ls0M2Wg&feature=related)
23. *Borozdán futó* (Ch. Foltin) Kertész Táncgyulet (1991)  
[http://www.youtube.com/watch?v=HB\\_qh\\_3TRI8](http://www.youtube.com/watch?v=HB_qh_3TRI8)
24. *Párbeszéd* (,Dialog', Ch. Foltin, 1980) Bihari  
<http://www.youtube.com/watch?v=7kLtGS2dxAc>
25. *Kilencen voltak / Bilo i dvedet* (,Sie waren zu neunt'), *Ruzicsáló / Ružičalo*, *Carmina Burana*, *Páris almája* (,Urteil des Paris') Fáklya / Luc Kunsensemble (Ch. Kričkovič 2010)  
<http://nava.hu/adatlap/?id=959568>
26. *Agnus Dei* (Ch. Kričkovič?)  
<http://www.youtube.com/watch?v=oeP3tE6u7fA&context=C452ee05ADvjVQa1PpcFOTjRvvFDnt8zYaKblBPsvzhli5cqbPPWQ=>
27. *Asszonyok könyve* (,Buch der Frauen' Ch. Foltin, 2009 ab 8:40')  
<http://www.youtube.com/watch?v=cXsasXmIX1s>
28. *Kőműves Kelemen* (Ch. Novák, 198?)  
<http://www.youtube.com/watch?v=asicvwn9gM&feature=relmfu>
29. *Játék* (,Spiel' Ch. Horváth, 2011)  
<http://www.youtube.com/watch?NR=1&v=zWAQ2nijgew>

# Anhang 1 Abkürzungsverzeichnis

d.h.	das heißt
bzw.	beziehungsweise
ebd.	ebenda
gefl.	gefällig
ggf.	gegebenenfalls
m.a.W.	mit anderen Worten
m.E.	meines Erachtens
sog.	sogenannte
u.a.	und andere
u.W.	unseres Wissens
v.a.	vor allem
ÁBI	Staatliches Ballettinstitut ( <i>Állami Balettintézet</i> )
AG	Aktiengesellschaft (Rt., <i>Részvénytársaság</i> )
ÁFÉSZ	Allgemeine Konsum- und Verkaufskooperative ( <i>Általános Fogyasztási és Értékesítési Szövetkezete</i> )
Agit.-Prop.	Agitations- und Propaganda(komitee)
APEH	Staatliche Finanzaufsichtsbehörde ( <i>Állami Pénzügyi Ellenőrzési Hivatal</i> )
AWK	Abteilung für Wissenschaft und Kultur ( <i>Tudományos és Kulturális Osztály</i> )
AWSK	Abteilung für Wissenschaft, Schule und Kultur ( <i>Tudományos, Közoktatási és Kulturális Osztály</i> )
B.b.	Bühnenbild
BIWAG	Betriebsinterne Wirtschaftliche Arbeitsgemeinschaften ( <i>VGMK, Vállalati Gazdasági Munkaközösség</i> )
BM	Innenministerium ( <i>Belügyminisztérium</i> )
Ch.	Choreograf
EG	Europäische Gemeinschaft
HVDSZ	Gewerkschaft der Örtlichen Stadtwerke ( <i>Helyiipari és Városgazdasági Dolgozók Szakszervezete</i> )
K	Kostüme
KALOT	Katholische Burschenschaft ( <i>Katolikus Legényegylet</i> )
KISZ	Ungarischer Kommunistischer Jugendverband ( <i>Magyar Kommunista Ifjúsági Szövetség</i> )
KPdSU	Kommunistische Partei der Sowjetunion
KV	Zentralführung der Partei ( <i>Központi Vezetés</i> )
LPG	Landwirtschaftliche Produktionsgenossenschaft
M.	Musik
MÁNE	Ungarisches Staatliches Volksemble ( <i>Magyar Állami Népi Együttes</i> )
MÁV	Ungarische Staatsbahn ( <i>Magyar Állami Vasutak</i> )
MDP	Partei der Ungarischen Werktätigen ( <i>Magyar Dolgozók Pártja</i> )
MEFESZ-	Bund der Ungarischen Universitäts- und Fachhochschulstudenten ( <i>Magyar Egyetemisták és Főiskolások Szövetsége</i> )
DISZ	Bund der Demokratischen Jugend ( <i>Demokratikus Ifjúság Szövetsége</i> )
MÉMOSZ	Landesverband der ungarischen Bauarbeiter ( <i>Magyar Építőmunkások Országos Szövetsége</i> )



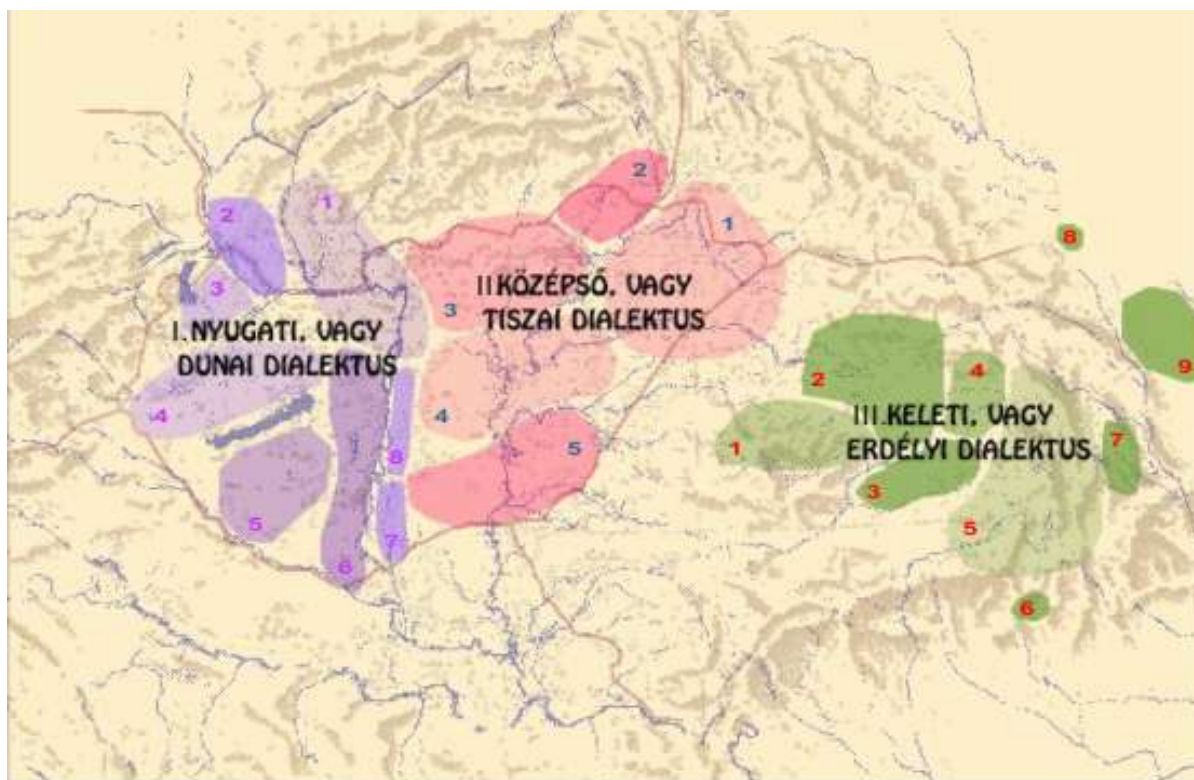
MKP	Partei der Ungarischen Kommunisten ( <i>Magyar Kommunista Párt</i> )
MR	Ministerrat ( <i>Minisztertanács</i> )
MSZMP	Ungarische Sozialistische Arbeiterpartei ( <i>Magyar Szocialista Munkáspárt</i> )
MSZP	Ungarische Sozialistische Partei ( <i>Magyar Szocialista Párt</i> )
NÉKOSZ	Landesverband der Volkshochschulen ( <i>Népi Kollégiumok Országos Szövetsége</i> )
NÉTE	Gesang- und Tanzensemble der Volksarmee ( <i>Néphadsereg Ének- és Táncegyüttese</i> )
NI	Institut für Volkskunst ( <i>Népművészeti Intézet</i> )
NÖM	Neuer Ökonomischer Mechanismus ( <i>Új Gazdasági Mechanizmus</i> )
OKISZ	Landesverband der Handwerker ( <i>Kisiparosok Országos Szövetkezete</i> )
OTH	Landesplanbüro ( <i>Országos Tervhivatal</i> )
PB	Politbüro ( <i>Politikai Bizottság</i> )
ET	Präsidialrat ( <i>Elnöki Tanács</i> )
R.	Regie / Regisseur
Szh.	Theater ( <i>színház</i> )
SZÖVOSZ	Landesverband der Kooperativen ( <i>Szövetkezetek Országos Szövetsége</i> )
SZDP	Sozialdemokratische Partei ( <i>Szociáldemokrata Párt</i> )
SZOT	Zentralrat der Gewerkschaften ( <i>Szakszervezetek Országos Tanácsa</i> )
TAG	Theoretische Arbeitsgemeinschaften ( <i>Elméleti Munkaközösség</i> )
T.egy.	Tanzensemble ( <i>táncegyüttes</i> )
UNO	Vereinte Nationen ( <i>United Nations Organisation</i> )
II. WK	Zweiter Weltkrieg
KB	Zentralkomitee ( <i>Központi Bizottság, KB</i> )
KEB	Zentrale Kontrollkommission ( <i>Központi Ellenőrző Bizottság</i> )

### Abkürzungen für oft zitierte Literatur

MOL	Magyar Országos Levéltár [Ungarisches Nationalarchiv]
MSZML	<i>Magyar színházművészeti lexikon</i> [Ungarisches Theaterlexikon]
MSZT (a)	<i>Magyar Színháztörténet 1873-1920</i> [Ungarische Theatergeschichte]
MSZT (b)	<i>Magyar Színháztörténet 1920-1949</i> [Ungarische Theatergeschichte]
MSZMPHD	<i>A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai</i> [Beschlüsse und Dokumente der Ungarischen Sozialistischen Arbeiterpartei]
Mtl.	<i>Magyar táncművészeti lexikon</i> [Lexikon der ungarischen Tanzkunst]
Tm.	<i>Táncművészet</i> [Tanzkunst]



## Anhang 2 Tanzdialekte



### I. NYUGATI, VAGY DUNAI

1. Északnyugati dialektusterület
2. Csallóköz, Szigetköz
3. Rábaköz
4. Nyugat- és Közép-Dunántúl
5. Dél-Dunántúl
6. Kelet-Dunántúl
7. Kalocsa vidék
8. Kiskunság, Solt és Tápó vidék

### I. WESTEN / DONAUGEBIET

1. Nordwesten
2. Csallóköz, Szigetköz
3. Rábaköz
4. West- und Mitteldonaugobiete
5. südliches Donaugobiet
6. östliches Donaugobiet
7. Kalocsa und Umgebung
8. Kiskunság, Solt und Tápó

### II. KÖZÉPSŐ, VAGY TISZAI

1. Felső-Tisza-vidék
2. Északkeleti Felvidék
3. Keleti palócok és matyók
4. Nagykunság, Jászság
5. Dél-Alföld, Alsó-Tisza-vidék

### II. MITTE / THEISSGEBIET

1. Oberes Theißgebiet
2. Felvidék (Nordosten)
3. Palóc-, Matyó-Gebiete (Osten)
4. Nagykunság, Jászság
5. Alföld (Süden), Unteres Theißgebiet

### III. KELETI, VAGY ERDÉLYI

1. Kalotaszeg
2. Mezőség
3. Maros-Küküllő-vidék
4. Marosszék
5. Székelység
6. Barcaság, hétfalusi csángók
7. Gyimesi csángók
8. Bukovinai székelység
9. Moldvai csángók

### III. OSTEN / SIEBENBÜRGEN

1. Țara Călatei
2. Câmpia Transilvaniei
3. Mureș -, Târnavegobiete
4. Scaunul Mureș
5. Szekler
6. Țara Bârsei o. Burzenland
7. Ghimeș
8. Szekler in Bukowina
9. Moldau

### Quellen:

<http://mek.niif.hu/02100/02152/html/06/63.html> und

<http://tudasbazis.sulinet.hu/hu/muveszetek/tanc-es-drama/a-magyar-nep-tanchagyomanya/a-magyar-tandialektusok-bevezeto/a-magyar-tandialektusok>

## Anhang 3 Volkstanzgruppen (Gründung vor 1990)

Alba Regia (Székesfehérvár, 1949)	<a href="http://www.artefolk.hu/">www.artefolk.hu/</a>
Alföld T.egy. (Csongrád, 1980)	<a href="http://alfoldnte.hu">http://alfoldnte.hu</a>
Avas Néptáncgy. (Miskolc, 1951)	<a href="http://www.avasneptancegyuttes.hu/">www.avasneptancegyuttes.hu/</a>
Badacsony T.egy. (Badacsonytomaj, 1971)	<a href="http://www.badacsonyi.hu/badacsonytomaj/tancegyuttes/index.html">www.badacsonyi.hu/badacsonytomaj/tancegyuttes/index.html</a>
Bakony Néptáncgy. (Kisbér, 1998)	<a href="http://www.bakonyneptanc.hu/">www.bakonyneptanc.hu/</a>
Balatonfüred Néptáncgy.	<a href="http://www.bfneptanc.hu/page.php?4">www.bfneptanc.hu/page.php?4</a>
Balassi T.egy. (Békéscsaba, )	<a href="http://www.balassitancegyuttes.hu/">www.balassitancegyuttes.hu/</a>
Bartina (Szekszárd, 1966)	<a href="http://www.bartina.hu">www.bartina.hu</a>
Bartók Együttes (Budapest, 1958)	<a href="http://www.bartokdance.hu">www.bartokdance.hu</a>
Bihari T.egy. (Budapest, 1954)	<a href="http://www.bihari.hu">www.bihari.hu</a>
Bodrog Táncgyüttes (Sárospatak, 1954)	<a href="http://bodrog.lapunk.hu/?modul=oldal&amp;tartalom=225396">http://bodrog.lapunk.hu/?modul=oldal&amp;tartalom=225396</a>
Csepel T.egy. (Budapest, 1958)	<a href="http://www.csepelte.hu">www.csepelte.hu</a>
Danubius T.egy. (Szob, 1987)	<a href="http://danubiustancegyuttes.mlap.hu/">http://danubiustancegyuttes.mlap.hu/</a>
Dunaújvárosi Vasas Bartók Táncszh. (Dunaújváros, 1953)	<a href="http://www.bartok.dunaujvaros.hu/index.php?p=tancszinhaz_fo">www.bartok.dunaujvaros.hu/index.php?p=tancszinhaz_fo</a>
Erkel T.egy. (Budapest, 1948)	<a href="http://efn.freehostia.com/">http://efn.freehostia.com/</a>
Fáklya T.egy. (Budapest, 1959)	<a href="http://www.faklya.eoldal.hu/">www.faklya.eoldal.hu/</a>
Forrás T.egy. (Érd / Százhalombatta, 1984)	<a href="http://www.forrasneptancegyuttes.hu">www.forrasneptancegyuttes.hu</a>
Gemenc Táncgyüttes (Baja, 1985)	<a href="http://www.gemenctanc.atw.hu">www.gemenctanc.atw.hu</a>
Hajdú T.egy. (Debrecen, 1953)	<a href="http://www.hajdufolk.hu">www.hajdufolk.hu</a>
Halas T.egy. (Kiskunhalas, 1988)	<a href="http://www.halastancegyuttes.hu">www.halastancegyuttes.hu</a>

Hegyalja T.egy. (Sátoraljaújhely, 1968)	<a href="http://hegyalja.mindenkilapja.hu">http://hegyalja.mindenkilapja.hu</a>
Igrice Néptáncgy. (Nyíregyháza, 1983)	<a href="http://www.igrice.hu/">www.igrice.hu/</a>
Jászság Népi Együttes (Jászberény, 1971)	<a href="http://www.jne.hu">www.jne.hu</a>
Kalocsai Hagyományörző Népi Együttes (Kalocsa, 1967, Zusammenführung mehrerer Gruppen unter Kalocsai Népi Együttes)	<a href="http://www.kalocsa.hu/index/src.php?image=3909">www.kalocsa.hu/index/src.php?image=3909</a>
Kankalin Néptáncgy. (Hódmezővásárhely, 1959)	<a href="http://www.kankalinhmv.tvn.hu/">www.kankalinhmv.tvn.hu/</a>
Kanizsa T.egy. (Nagykanizsa, 1972)	<a href="http://hagyomany.net/html/kanizsa_tancegyuttes.html">http://hagyomany.net/html/kanizsa_tancegyuttes.html</a>
Kapuvár Néptáncgy. (Kapuvár, 1952 und 1964 werden zwei Gruppen, der Kooperative und das Volkskunstensemble des Rates, zusammengezogen)	<a href="http://x3.hu/freeweb/frameset.x3?user=/knta&amp;page=/ismerteto.html">http://x3.hu/freeweb/frameset.x3?user=/knta&amp;page=/ismerteto.html</a>
Kecskemét T.egy. (Kecskemét, 1976)	<a href="http://www.kecskemettanc.hu/node/2">www.kecskemettanc.hu/node/2</a>
Kisalföld T.egy. (Győr, 1967)	<a href="http://www.kisalfoldte.hu">www.kisalfoldte.hu</a>
Kisbalaton T.egy. (Balatonszentgyörgy, 1965)	<a href="http://kbte.hu">http://kbte.hu</a>
KISZÖV T.egy. (Zalaegerszeg, 1958)	<a href="http://kiszovte.tvn.hu/home.php">http://kiszovte.tvn.hu/home.php</a>
Komlós T.egy. (Tótkomlós, 1949)	<a href="http://komlostancegyuttes.5mp.eu">http://komlostancegyuttes.5mp.eu</a>
Maros T.egy. (Makó, 1957)	<a href="http://marostanc.freeweb.hu/">http://marostanc.freeweb.hu/</a>
Mecsek T.egy. (Pécs, 1955)	<a href="http://www.mecsektanc.hu">www.mecsektanc.hu</a>
Muzsla T.egy. (Pásztó, 1983)	<a href="http://muzsla.freeweb.hu/">http://muzsla.freeweb.hu/</a>
Nyírség T.egy. (Nyíregyháza, 1975)	<a href="http://www.nyirsegtanc.hu/">www.nyirsegtanc.hu/</a>
Nógrád T.egy. (Salgótarján, 1975)	<a href="http://ntefan.mindenkilapja.hu/">http://ntefan.mindenkilapja.hu/</a>
Piros Rózsa (Kalocsa, 1980)	<a href="http://www.pirosrozsa.hu/">www.pirosrozsa.hu/</a>
Rába T.egy.	<a href="http://rabatancegyuttes.com/About.aspx">http://rabatancegyuttes.com/About.aspx</a>

(Vagongyári Ipartelepi T.egy.)  
(Győr, 1950)

Somogy T.egy. [www.somogytanc.hu/](http://www.somogytanc.hu/)  
(Kaposvár, 1949)

Szatmár T.egy. <http://szatmarneptanc.gportal.hu/>  
(Mátészalka, 1978)

Százszorszép T.egy. [www.szazszorszep.hu/](http://www.szazszorszep.hu/)  
(Martonvásárhely, 1979)

Szeged T.egy. <http://szegedtancegyuttas.hu/>  
(Szeged, 1972?)

Szinvavölgyi T.egy. <http://szinvavolgyi.hu>  
(Miskolc / Diósgyőr, 1946)

Szolnok T.egy. [http://humagi.research.hu/ewPortal3.icom?shopid=humagi&language\\_code=hu&ewcateg0=7](http://humagi.research.hu/ewPortal3.icom?shopid=humagi&language_code=hu&ewcateg0=7)  
(Szolnok, 1987)

Tanac T.egy. [www.tanac.hu](http://www.tanac.hu)  
(Pécs, 1988)

Tatabányai Bányász T.egy. [www.nephaz.hu/hu/nephaz/neptanc/banyasz/rolunk.html](http://www.nephaz.hu/hu/nephaz/neptanc/banyasz/rolunk.html)  
(Tatabánya, 1948)

Tessedik T.egy. [www.tessedikte.fw.hu/](http://www.tessedikte.fw.hu/)  
(Szarvas, 1968)

Tisza T.egy. [www.tiszatanc.hu/](http://www.tiszatanc.hu/)  
(Szolnok, 1946)

Törekvés T.egy. [www.torekvestancegyuttas.hu](http://www.torekvestancegyuttas.hu)  
(Budapest, 1960)

Ungaresca T.egy. [www.ungaresca.hu/](http://www.ungaresca.hu/)  
(Szombathely, 1955)

Ürmös Néptáncgy. [http://hu.wikipedia.org/wiki/Ürmös\\_Néptáncgyüttes](http://hu.wikipedia.org/wiki/Ürmös_Néptáncgyüttes)  
(Sopron, 1983)

Vadrózsák T.egy. [www.vadrozsak.hu](http://www.vadrozsak.hu)  
(Budapest, 1950)

Vasas [www.vme.hu/tanckar/index.htm](http://www.vme.hu/tanckar/index.htm)  
(Budapest, 1947)

Válaszút T.egy. [keine Webseite]  
(Budapest, 1982)

Veszprém T.egy. <http://veszpremfolk.hu/>  
(Veszprém, 1974)

Vidróczki T.egy. [www.vidroczki.hu](http://www.vidroczki.hu)  
(MÁV Kitérő T.egy.)  
(Gyöngyös, 1951, 1961)

Zalai T.egy. [www.zalaite.hu](http://www.zalaite.hu)  
(Zalaegerszeg, 1957)

## Volkstanzensembles an den Hochschulen:

Corvinus T.egy. (Budapest, 1948)	<a href="http://corvinusneptanc.hu/book-page/1948">http://corvinusneptanc.hu/book-page/1948</a>
ELTE T.egy. (Budapest, 1948)	<a href="http://ludens.elte.hu/~neptanc/oldal.html">http://ludens.elte.hu/~neptanc/oldal.html</a>
Forduló T.egy. (Csárdás) (Gödöllő, 1951, 1961)	<a href="http://fordulo.szie.hu/rolunk.html">http://fordulo.szie.hu/rolunk.html</a> ,
Georgikon T.egy. (Keszthely, 1958)	<a href="http://www.neptanc.georgikon.hu/">www.neptanc.georgikon.hu/</a>
Hortobágy T.egy. (Debrecen, 1953)	<a href="http://www.agr.unideb.hu/neptancegyuttas/">www.agr.unideb.hu/neptancegyuttas/</a>
Kertész T.egylet (Budapest, 1972)	<a href="http://kertesztancegylet.hu">http://kertesztancegylet.hu</a>

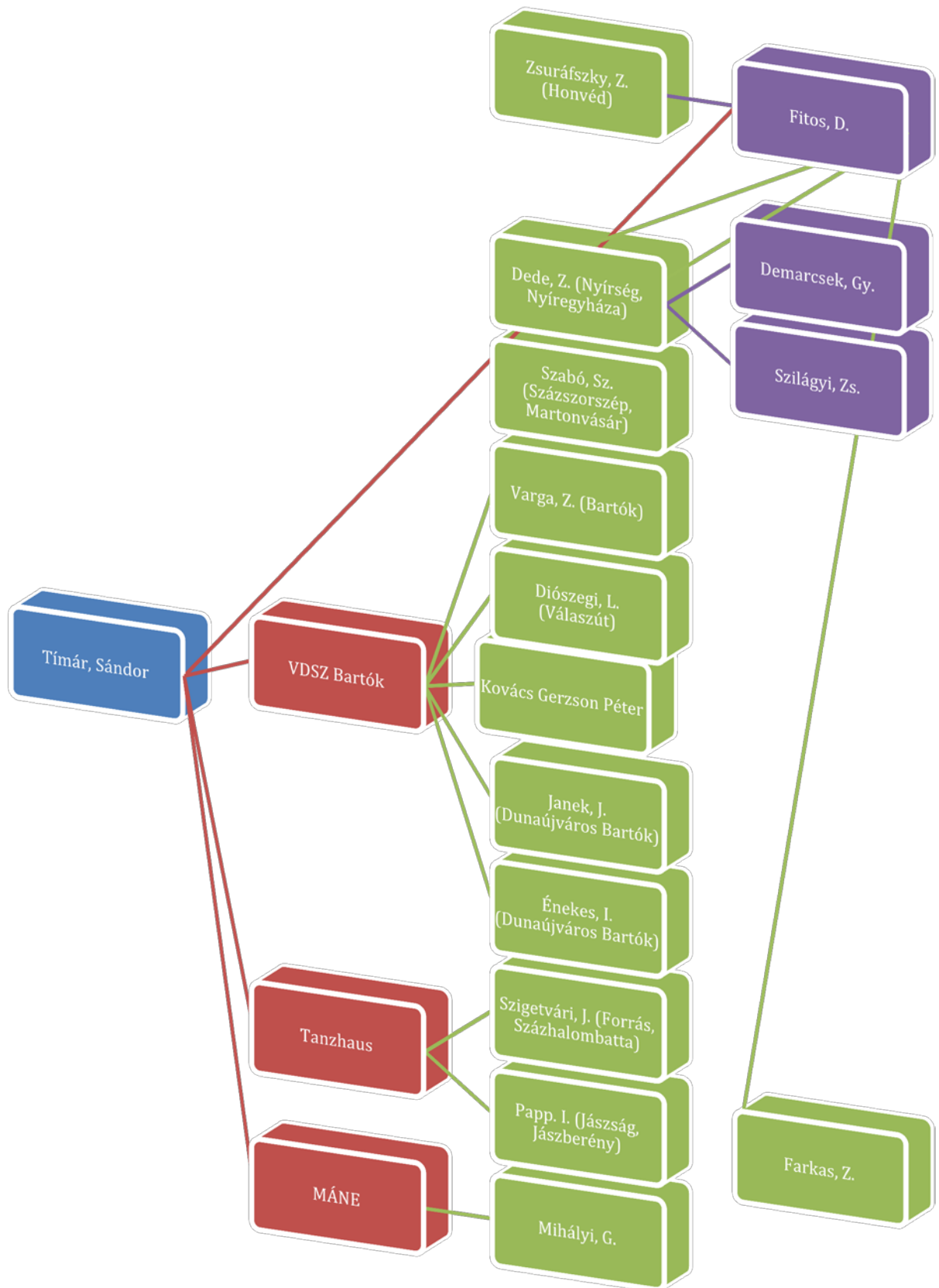
Weitere Links für ungarische Volkstanzgruppen:

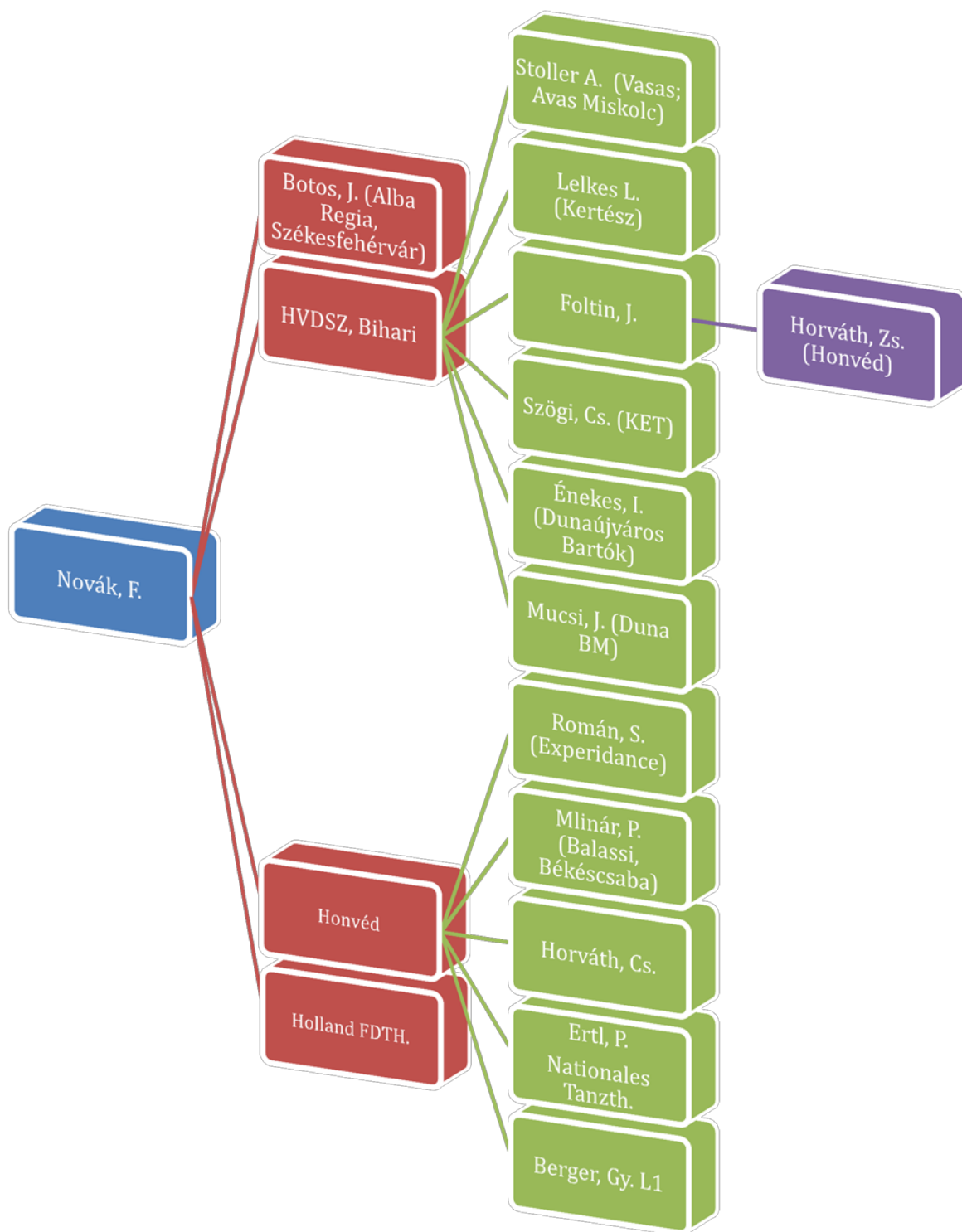
[http://tanchaz.hu/hun/index.php?option=com\\_content&task=view&id=29&Itemid=42](http://tanchaz.hu/hun/index.php?option=com_content&task=view&id=29&Itemid=42) und  
[www.martinszovetseg.hu/index\\_h.php?l=9](http://www.martinszovetseg.hu/index_h.php?l=9)

## Vereine und Verbände

Hétmérföldes Kulturális Egyesület	<a href="http://www.hajdufolk.hu/?cat=8">www.hajdufolk.hu/?cat=8</a>
Martin György Néptáncszövetség	<a href="http://www.martinszovetseg.hu">www.martinszovetseg.hu</a>
Muharay Elemér Népművészeti Szövetség	<a href="http://www.muharayszovetseg.hu">www.muharayszovetseg.hu</a>
Népművészeti Egyesületek Szövetsége	<a href="http://www.nesz.hu">www.nesz.hu</a>
Néptáncosok Baráti Köre	[keine Webseite]
Országos Néptánc Baráti Kör Egyesület	<a href="http://www.onbk.fw.hu">www.onbk.fw.hu</a>
Örökség Gyermek Népművészeti Egyesület	<a href="http://www.orokseg.hu">www.orokseg.hu</a>
Táncház Egyesület	<a href="http://www.tanchaz.hu">www.tanchaz.hu</a>
Veszprém Megyei Néptánc Egyesület	[keine Webseite]
Élő Népművészet	<a href="http://www.elonepmuveszet.hu">www.elonepmuveszet.hu</a>

## Anhang 4 Die Werkstätten von Sándor Tímár und Ferenc Novák





# Absztrakt

## A színpadi néptánc a magyar színházban 1945-1989

Kultúrpolitika – színházi struktúra – táncesztétika

A dolgozat a magyarországi színpadi néptánc színházi struktúráján belül betöltött szerepét vizsgálja. A színházat társadalmi közegében értelmezi és működését az 1945 és 1989 közé eső időszakban kulturszociológiai szempontból tárgyalja.

A disszertáció célja, hogy a kulturszociológiai megközelítési móddal újragondolja a magyar színpadi néptánc történetét, annak teljes tudatában, hogy az ilyesfajta munka re-konstrukció, eredménye a vizsgálódási folyamat által konstruált. A színpadi nép(i) tánc történeti áttekintése nem nélkülözheti a különböző tánc- (test- és mozdulat-)elméleti koncepciók, az ezekhez kapcsolódó pedagógiai gyakorlat, valamint intézménytörténet vizsgálatát. Mivel a nép(i) táncot a magyarországi színházi kontextusba illesztve értelmezi, a témából adódó másik fontos cél a magyar színházi struktúra működési mechanizmusának bemutatása, annak (kultur-)politikai és gazdasági közegének feltárása a tárgyalt korszakban. A munka kiinduló kérdése ugyanis az volt, mennyiben határozzák meg, avagy befolyásolják a strukturális adottságok a színpadon megjelenő esztétikumot. A dolgozat kísérletet tesz arra, hogy a színházat annak működtetése és működése felől értelmezze az adott történeti korszakban.

Az első fejezet a II. világháborút követően kialakult színházi rendszer fokozatos kiépülését tekinti át. Noha a „Stunde Null” lehetetlenségét maga a dolgozat is kiindulópontnak tekinti, az 1945 után lépésenként kialakuló új, szovjet típusú politikai, gazdasági és társadalmi berendezkedés mégis olyan meghatározó körülményként fogható fel, mely indokolta, hogy a színházat mint kulturális intézményrendszert 1945-től kezdődően vizsgáljuk. A II. világháborút követő több mint egy évtized során bizonyíthatóan átalakul a színházi intézményrendszer (gazdasági, jogi és művészeti irányítása, művészeti intézmények típusai, bizonyos szempontból funkciói, műsorstruktúra). A színház mint fogalom fokozatosan új tartalmat nyer: elveszti vállalkozói jellegét, és „köszínházzá” válik, ahol az épület egyet jelent a társulattal és sok esetben az engedélyezett stílussal is. Ebben a fokozatosan formát öltő, szovjet mintához igazodó új színházi hierarchiában kerül elhelyezésre a színpadi néptánc, annak intézményrendszere, szerepe a színházi struktúráján belül, illetve a színpadon megjelenő esztétikum. A néptáncot, illetve a népi táncot mint új színházi műfajt vizsgálva választ keresünk arra is, hogy a kialakuló intézmények mennyiben a rendszer újításai illetve a megelőző korszak öröksége; az újonnan berendezkedő hatalom milyen céllal hozta létre, vagy esetleg csak más funkcióval ruházta fel ezeket az intézményeket; azok milyen befolyással



vannak a kulturális kódrendszerre; s mindezek következtében hogyan helyezhető el a színpadon látható produkció a magyar színházi konvencióban.

Az ötvenes évek sztálinista diktatúrájához képest a hatvanas évekkel kezdődően az ún. öntevékenység pontos meghatározásával és törvényi szabályozásával a színházi mező újabb dimenzióval gazdagodik. A második fejezet ezért az „amatőr” színházi rendszert mint párhuzamos intézményhálót állította középpontjába, s azon belül értelmezi a néptáncot. Az amatőr együttesek ugyanis azok a műhelyek, ahol fokozatosan, több táncegyüttes „inkubátorában” nem csak egy új táncpedagógiai rendszer, hanem az etnografikus anyaghoz való viszonyulás teljesen új formái bontakozhattak ki. Gondolunk itt a tánc ház meghonosodó gyakorlatára, mely a passzív nézői viszonyból az aktív cselekvőébe segíti át a tánc ház látogatóját; illetve azokra a táncelőadásokra, melyek gyökeresen más befogadói magatartást követeltek meg a nézőtől, hiszen a színházi gyakorlattal ellentétben a test használatával kívántak színházat teremteni. Ez az új koreográfusi attitűd is indokolta, hogy törekvéseiket a „másházi” kontextusban mutassuk be.

Bourdieu mező elmélete, illetve a van Maanen-Wilmer féle modell lehetővé tették, hogy a színpadi nép(i) táncot a színházi mezőn belül vizsgáljuk. Ez természetesen azt is jelenti, hogy mi a 'színház' fogalmat tágabb értelemben, performatív jelentését hangsúlyozva használjuk. Hans-Thies Lehmann gondolatmenetéből kiindulva az elemzéseknél a színházi esemény politikai hatását az észlelés formáiban ill. annak változásaiban kerestük. A feltárt történeti anyag rendszerezéséhez Bourdieu mezőelmélete mellett az elemzés nagy mértékben támaszkodik a Hankiss Elemér által modellált *második társadalom* fogalmára. Jurij Lotman többlépcsős (dinamikus) modellje lehetővé tette, hogy a színpadi néptánc jelenségét diachron közegbe helyezve, hosszú távú folyamatokként, azaz a kulturális kódhasználat lassú, folyamatos változásaként, pozícióváltásaként értelmezzük. A disszertációban szereplő műelemzések módszertanilag egyrészt a hazai gyakorlatnak megfelelően a táncjelírás elméletéhez kapcsolódnak, másrészt Christina Turner kultúraelméleti megközelítését követik.

# Abstract

## **The role of staged folk dances in Hungarian theatre**

*Where cultural policy, theatre structure and dance aesthetics intersect*

This thesis discusses the role of staged folk dances in the Hungarian theatre structure. It attempts to re-construct the history of staging folk dances in Hungarian theatres while revealing the functioning of theatre in society between 1945 and 1989 from the perspective of cultural sociology.

One reason for dealing with this issue is that folk dancing on stage has attracted no real interest in contemporary theatre studies, either in Hungary or in the other countries of the Eastern Bloc since the political changes after 1990. The aim of the present dissertation is to present, for future comparative studies, a basic outline of the functioning of the cultural institutions in this domain based on the soviet cultural models; to show, by staging folk dances in Hungary, how these models were applied along with Hungarian theatrical ideals.

In terms of these objectives, the thesis consists of four parts. The introductory part provides an overview of current research in Hungarian dance and theatre studies. It explains in this context the necessary terms like folk dance and theatre, the methodology and the choice of historical period. The main body of the dissertation, parts 1 and 2, follows the same pattern: after the political and cultural contexts, the functioning of theatre and folk dancing in the given context is described. In part 1 (1945-1956), the relevant institutions behind lay and professional art were nationalised and centralised, and this had a great influence on the field of theatre. Part 2 (1956-1989) will focus on amateur performing activity, since the basic layer of the institutional structure in the field of theatre did not show any essential changes, only the role of amateurs varied. The thesis ends by summarising the research with the help of three models that are introduced in the methodological chapter.

The main purpose of the current paper is to describe the relationship between the functioning of theatre and the aesthetic outcomes achieved in the given theatre structure. For that object it was necessary to analyse dance productions in the given periods. I have basically adopted the Laban-kinetographic model, which was mostly used by East-European ethnographic research. (In Hungary, it was developed by Mária Sz. Szentpál [1967, 1969, 1976].) The Labanotation evolved from a system of dance notation to a method of recording all body movement. Hence, the main aspects of dance analyses were the spatial and temporal relationships, the dynamic quality of the movement, where the direction in which the parts of the body move within

space, and the intensity and duration of the movement from beginning to end are represented. Furthermore, Christina Thurner's (2007) approach proved to be very useful in contextualising the result of the kinetographic analysis using the methods of cultural studies. In part 1, the dance analysis focused on the female and male qualities, in part 2, on the dramatic qualities of traditional rural dances.

For a description and analysis of the soviet-type political and cultural system in Hungary it was necessary to refer to other disciplines. Firstly, I used Pierre Bourdieu's term: "field", which provides a theoretical background for analysing the field of theatre in both periods. Bourdieu considers his notion of an autonomous, artistic field as a structure of relations between positions, with the help of different forms of "capital", "doxa" and "habitus". I have considered theatre as a relationship between different positions on the basis of their own habitus.

Further, to examine the relational position, the interdependencies within the wider context of theatre (whether or not the theatre field was autonomous), Katherine Verdery's chapter, "Theorizing Socialism: A Prologue to the "Transition"" (2002 [1991]) was very useful, as it summarizes different theories on economic, political and cultural features of Eastern Europe. Following Verdery's idea, I discuss the main features of the period dealt with in the field of theatre by setting forth the theoretical model of *first* and *second society* as used in the work of Elemér Hankiss (1991), the Hungarian political scientist whose research fields also include social values. Although Hankiss' static model was quite useful in describing the omnipresence of the state (party) power in the Hungarian system, however it cannot explain changes and alterations. Therefore I was obliged to examine the changes with the help of Jurij Lotman's (in Posner 2003) semiotic model, which explains cultural changes with the alterations of the cultural codes.

During the Soviet period, beside a process of standardising and institutionalising was also imported into Eastern Europe and these two processes were merged, dissolving the rural culture into an institutionalised, hierarchical yet highbrow cultural concept. (Olson 2004: 18) Between 1945 and 1951, parallel to the increasing dominance of folklore shows on stage, in radio and press, several new institutions were set up in Hungary, keeping to Soviet models, like the Red Army's *Alexandrov*, the *Gavrilov*, the *Piatnitzky* Folk Ensemble and *Beryoska* (Maác 1962, Jakabné 2009). These large collectives, the equivalents of heavy industry, were reliable institutions under the guidance of the party and were secured to maintain control over the cultural code used in performances. These Soviet ensembles brought polished, professionalised folklore shows to Hungary – a performing style almost entirely opposed to the course laid out by Béla Bartók and his generation.

From 1945-49, besides the new phenomena of professional folk dance ensembles, former clubs and all kinds of social association were merged into one state controlled organisation (Andrássy 1991: 11, Sipos 2006: 22). Since labour time was already strictly controlled by the state (party) following nationalisation at every level, the establishing of institutions similar to the House of Folk Art in the Soviet Union (Hungarian Folk Culture Institute 1946-48, later 'Folk Art Institute' 1951-56, and since 1958 'Folk Education Institute') meant the total control of daily life, including leisure time (White 1990: 57-67). If we disregard the fact of totalitarian oppression and colonising, not just territories but also performing traditions behind the Iron Curtain, the soviet practice of staging folk culture also envisaged a kind of rural enlightenment – an attempt at elevating low brow culture onto the sophisticated level of high culture. Ironically, it went hand in hand with the westernisation of the rich rural heritage in the manner of western show business.<sup>358</sup> Whilst these tours successfully demolished the negative Cold War image and let Western audiences forget any political intentions, the perception in the native countries of Eastern Europe was determined by the political environment. Since middle class existence suffocated under the pressure of proletarian concepts, (e.g. the rapidly and obligatory growing number of folk dance groups in every possible social form) the overrepresented presence of folk dance generated little interest or acceptance.

This was one reason why the strictly hierarchical structure didn't succeed in repositioning folk art in the existing hierarchy of elite culture.

It was only in the 1970s that the movement towards the ethnographic perspective resulted in new aesthetics and a fresh revival of folk dance. With regard to the new ethnographic studies on the Carpathian Basin, the Hungarian revival positioned itself within the legacy of Bartók as anti-Soviet and anti-ballet aesthetics. In a political context, which preferred passivity, the urban 'dance house' (*táncház*) offered active participation – which was generally the main characteristic of experimental lay theatres too. This essential change was only possible on the periphery of the field of theatre, in lay movements like lay folk dancing. After the uprising in 1956, the Kádár government strictly regulated lay and professional artistic fields and their interconnections. Lay activities were used for locating those ideas that could have been a political threat.

---

<sup>358</sup> Laura J. Olson gives an account of folklore performances (mainly folk choruses) in pre-revolutionary Russia and in the Soviet context. She describes the process of how special training and the mass production of western style orchestral instruments influenced the staging of folk music in western polyphony. (Olson 2004: 19)

The new choreographic concepts in the folk dance revival required a new dance pedagogy that enabled dancers to use the movements freely as an individual expression and become partners in the choreographic process. Since the new dance education and the choreographic concepts were opposed to Soviet practice, folk dancing offered shelter for many seeking non-patriarchal cultural content (activity instead of passivity), individuality and regional identity that was opposed to the internationality of the Soviet colonies. However, since the 1960s folk dancing developed a cultural code system opposed to the professional one established between 1945 and 1956. In Lotman's sense, folk dance genuinely and gradually changed its position from outsider (*ausserkulturell*) to countercultural (*gegenkulturell*) art. This change of position in the system of cultural codes accounts for the differences between the two periods in this thesis.