

Thesen der Dissertation (PhD)

DER BÜHNENVOLKSTANZ IM UNGARISCHEN THEATER
1945-1989
Zwischen Kulturpolitik, Theaterstruktur und Tanzästhetik

Zsófia Lelkes

Doktormutter: Dr. Magdolna Balkányi



DEBRECENI EGYETEM
Universität Debrecen

Vergleichende Literaturwissenschaften

Debrecen 2014

Gegenstand und Ziel der Arbeit

Mein Forschungsziel war die Re-Konstruktion der Geschichte des ungarischen Volkstanzes als Bühnentanz zwischen 1945 und 1989 mithilfe des kultursoziologischen Aspekts.

Die vorliegende Studie war ein interdisziplinäres Unterfangen zwischen Kultur-, Tanz- und Theaterwissenschaften. In den Mittelpunkt der Untersuchung wurde eine kultursoziologische Frage gestellt, wie ein bestimmtes kulturelles Feld in der Gesellschaft in der untersuchten Periode funktionierte. Hineingestellt wurde dieses Feld in einen breiteren kulturhistorischen Kontext, indem versucht wurde, die Zusammenhänge zwischen den determinierenden Faktoren, wie der Kulturpolitik des Landes und der für diese Periode charakteristischen Theaterstruktur und der darin entstehenden Bühnenvolkstanzästhetik aufzudecken. 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 ihre ästhetische Auswirkungen besonders im Bühnenvolkstanz in den letzten Jahren ausreichend analytisch dargelegt worden sind.

Die Arbeit behandelt die Zeit zwischen den zwei bedeutenden politischen Wenden: 1945 und 1989. Zwischen 1945 und 1956 ergaben sich einschneidende Veränderungen gerade in der Theaterstruktur. Dementsprechend entstanden die zwei grösseren Kapitel: Kapitel 1 umfasst die Epoche zwischen 1945 und 1956, die durch zwei historische Kernereignisse (Zweiter Weltkrieg und Oktoberaufstand in Ungarn 1956) markiert ist; Kapitel 2 behandelt die Zeit nach dem Aufstand (1956) bis zur politischen Wende (1989/1990).

Da die Arbeit den Volkstanz als Teil der ungarischen Theaterkonventionen interpretiert, mussten die Mechanismen der ungarischen Theaterstruktur dargelegt werden. Das Ziel war, die Funktion des Bühnenvolkstanzes in der Theaterstruktur aufzudecken. Die zwei Kapitel des empirischen Teils sind ähnlich gestaltet. Mein Ausgangspunkt war immer die historische, wirtschaftliche und kulturpolitische Umgebung des Theaters. In diesem Sinne näherte ich mich von außen zur Struktur und den konkreten Tanzanalysen. (Kapitel 1.1, 1.2, 1.3 sowie Kapitel 2.1, 2.2, 2.3). Eine zentrale Frage in der Forschungsarbeit war, wie weit diese strukturellen Gegebenheiten die Ästhetik im Theater beeinflussten. Die Bereicherung des Bühnentanzes durch folkloristisch markierte Tänze wird als eine Erweiterung des Bewegungs- und Ausdrucksrepertoires im ungarischen Theater ausgelegt. Die Untersuchung implizierte 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).

Methoden der Untersuchung

Die Tanzwissenschaft greift als jüngere Disziplin auf die methodischen Verfahren anderer Wissenschaften zurück. In der vorliegenden Arbeit konzentrierte ich mich auf kultur- und sozialtheoretische Ansätze, die das breite Spektrum der Lesarten des Tanzes vorführen. Bei der Untersuchung stütze ich mich aus diesem Grund vorwiegend auf die Methoden der Theaterwissenschaften, der Soziologie und der Semiotik.

In dieser Arbeit wird 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 werden das Postulat einer globalen Gesellschaft und die Verallgemeinerung des Einzelnen umgegangen. (Van Maanen 2009: 53-82, Jurt 1993: 74-77, Bourdieu 2005: 342)

Für die Untersuchung des Volkstanzes im Bereich des Theaters bot das Grundmodell der Forschungsarbeit in der Gruppe STEP (*Project on European Theatre Systems* unter der Leitung von Prof. Dr. Hans van Maanen, Rijksuniversiteit Groningen; Prof. Dr. Steve Wilmer, Trinity College Dublin; Prof. Dr. Andreas Kotte, Universität Bern) ein differenziertes Schema für die Erfassung dieser komplizierten Zusammenhänge und Mechanismen. Die Grundüberlegung ist dabei, dass das Theaterereignis in ein komplexes System eingebettet ist, das ein „indirektes“ soziales Umfeld sowie einen „direkten“ Kontext hat. Zum Ersteren gehören die das Theaterereignis umgebenden Wirtschafts-, Politik-, Religions- und Kunstsysteme (bei Pierre Bourdieu Felder genannt); zum Letzteren die Produktions-, Distributions- und Rezeptionsbedingungen (Künstlerausbildung, Finanzierung, Sponsoring, 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. Es geht von grundlegenden Aspekten der Betriebsstrukturen, Betriebsprozesse und des künstlerischen Produkts aus.

Katherine Verdery zeigt im *Theorizing Socialism: A Prologue to the ‚Transition‘* (1991[2002]) 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. Verderys Modell ermöglicht darüberhinaus die Untersuchung, 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. In den 1980ern tauchte der Begriff der *zweiten Öffentlichkeit* in der Samisdatliteratur auf, mit dem der politische und künstlerische Bereich charakterisiert wird. Am meisten bearbeitet wurde das Phänomen der Zweigleisigkeit allerdings in der Wirtschafts- und Sozialtheorie. (Horváth und Szokolczai 1992: 4-14) Elemér Hankiss‘ soziologisches Modell griff die Frage der Distinktion auf, nämlich inwiefern die kulturellen Domäne und deren Produktion durch das politische Umfeld bestimmt und wie sie zu trennen seien. Das Modell der zweiten Wirtschaft diente Hankiss (1986) als Ausgangspunkt für die Auseinandersetzung mit der kulturellen Szene. Seine Parameter (Kapitel 3) lieferten meiner Forschungsarbeit den ersten Ansatzpunkt für die Untersuchung des Theaters als Abbild der sozialen Parallelstruktur.

Die Voraussetzung für die Aufnahme des Volkstanzes in die Theaterrezeptionsgeschichte war die Erweiterung des traditionellen Theaterbegriffes. 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 Laintanz, die aus dem konventionellen Theaterverständnis herausfielen, zu befassen. (Fischer-Lichte 2004: 11-13, 47.)

Diese Definition des Performativen öffnete den Weg zur performativen Auffassung der Erscheinung Volkstanz und nicht nur der des Bühnenvolkstanzes. Die Problematik des engen ungarischen Theaterbegriffes wurde dadurch nicht nur aufgelöst und die der Gegenüberstellung von Hoch- versus Populärkultur entschärft, weil sie für die oben dargestellte Theaterauffassung irrelevant ist, sondern es konnten auch solche speziellen Phänomene wie das Tanzhaus [*táncház*] in die Untersuchung einbezogen werden. (Das im ungarischen *táncház* 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.) 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.

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. Lehmann geht 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) Hier schließe ich mich Lehmanns Konzept an: In der Dissertation wird das Politikum des Theaters nicht nur in der Stückauswahl festgehalten. Die Untersuchung der Wirkungsästhetik und des Aufführungsprozesses bietet bessere Chancen, das Politikum in den jeweiligen Ereignissen zu erschließen.

Die tanzanalytischen Teile basieren einerseits auf postmodernen Theorien, vor allem die Michel Foucaults, der die Tanzgeschichtsschreibung wesentlich prägte. In Ungarn wird die Tanzanalyse andererseits vorwiegend unter ethnografischem, bewegungsanalytischem oder historischem Blickwinkel durchgeführt. (Felföldi 1998, Fügedi 1998, Lányi 1980, Martin 1995, Neuwirth 2005, Sz. Szentpál 1967, 1969, 1976) Für die Erweiterung des ungarischen bewegungsanalytischen, historisch-ethnographischen Blickwinkels fand ich in Christina Thurners Modellanalyse (2007) im Buch *Methoden der Tanzwissenschaften* einen fruchtbaren Ansatz. In den Stücken der Periode 1945-1956 ergaben weibliche und männliche Qualitäten den 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.

Letztendlich wurde die ästhetische Produktion im Sinne Lehmanns als Wahrnehmungspraxis aufgefasst. Mit Jurij Lotmanns semiotischem Ansatz liess sich der Wandel des Bühnenvolkstanzes als semiotischer Prozess auslegen. 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) Mit Lotmans Modell wurde der Zentralisierungsprozess im Falle des Volkstanzes untersucht, der sich als Langzeitprozess erwies, und den geschichtlichen Denkansatz rechtfertigt, da diese Entwicklung des kulturellen Codes nur dank einer Langzeitstudie gezeigt werden kann.

Forschungsergebnisse

Die Forschungsergebnisse bestätigten die epochale Aufteilung der Arbeit. Im ersten Kapitel, das die Periode bis zum Oktoberaufstand erfasst, dominierte der Enteignungs- und Verstaatlichungsprozess, als Kernereignis für die sozialistische Theaterstruktur. Der Enteignungsprozess verlief prozessual; der kulturelle Raum wurde nach und nach bis 1949 unter staatliche Kontrolle (und in staatlichen Besitz) genommen. Vor der Enteignung prägten Privatunternehmen die Struktur, nun wurden der staatliche Besitz, die zentralisierte Finanzierung und Verantwortung bestimmend. Dementsprechend veränderte sich die Konnotation des ungarischen Worts *színház* [Theater]: Während darunter vor dem Zweiten Weltkrieg vorwiegend Theaterkompanien verstanden wurde, wurde er nun als ein Theatergebäude mit festem Ensemble verstanden. Die Enteignung und staatliche Besitzübernahme traf auch die bis zum Weltkrieg privaten Vereine und Kulturbewegungen, wie die Pfadfinder oder Perlenstraußbewegung (*Gyöngyösbokréta*), die sich sehr aktiv mit Volkstanz und Volkstanzunterricht bereits in den Dreißigern befassten.

Dementsprechend veränderte sich die Struktur: Statt des bisherigen Aufbaus von unten wurde von oben, von der Parteizentrale, ein neues Netz kultureller Institutionen nach sowjetischem Vorbild aufgezwungen und gebilligt. Die Volkskultur wurde durch die Zentralisierung in urbane Institutionen gezwungen. Die umfassende Institutionalisierung stellte den neuen Bühnenvolkstanz unter staatliche Aufsicht. Diese brachte eine einschneidende Veränderung in den Rahmenbedingungen des Volkstanzes mit sich, aber keine aus ästhetischer Hinsicht.

Parallel zu den sowjetischen Truppen kamen die ersten großen Volkskunstensembles in Ungarn an. In den folgenden Jahren dominierten sie die ungarischen Bühnen und verdrängten die solistisch-improvisative Konvention des Ausdruckstanzes. Das sowjetische Volkskunstensemble war, ähnlich den großen Ballettensembles der Sowjetunion (wie das Bolschoi) als Großbetrieb konzipiert. Außer seinem Dreispartenaufbau (Chor, Orchester, Tanzensemble) gehörten dazu Administration, Werkstätte, Bühnenarbeiter, hauseigene

Komponisten und Choreografen sowie Feldforscher. Die Einrichtung solcher Großbetriebe 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. Verdery sieht den Zweck der kulturellen Großbetriebe darin, dass sie den kulturellen Code 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, welche die stark individualisierte Folklore ersetzen sollte. Dieses sowjetische Modell übernahmen die neuen professionellen Volkskunst- und Volkstanzensembles in Ungarn, die zuerst in den bewaffneten Truppen der Staatssicherheit und der ungarischen Armee eingerichtet wurden.

Die Tanzanalysen kurz zusammenfassend lässt sich sagen, dass das sowjetische Vorbild in der choreografischen Praxis zwar bedeutend aber nicht ausschliesslich war. In vieler Hinsicht deutete die Übernahme der sowjetischen Balletttechnik und der darauf basierenden Bühnenbearbeitung der Volkstänze auf eine positive Entwicklungstendenz hin. Die Analysen zeigten jedoch, dass die behandelten Choreografien in sich die Konventionen der ungarischen Musikbühne mit der neuen vorbildlichen sowjetischen Praxis vereinigten. Die nach sowjetischem Muster abgewickelten strukturellen Veränderungen wirkten sich demzufolge in erster Linie auf den Programmaufbau aus, beeinflussten die choreografische Praxis, aber nicht die Zuschauererwartungen und -wahrnehmungen.

Durch die zügige zentralistische Institutionalisierung begünstigte die Politik das Phänomen Bühnenvolkstanz und verankerte denselben in der Theaterstruktur und im allgemeinen Bewusstsein des potentiellen Publikums. Mit der Enteignung aller öffentlichen Räume und der flächendeckenden Kontrolle der Freizeit wurde der Volkstanz als eine ursprünglich soziale Einrichtung beseitigt. Die Einrichtung der großen Volkskunstensembles und der zahlreichen Laiengruppen förderte jedoch die Verankerung des Begriffes ‚Volkstanz‘ im ungarischen Sprachgebrauch. Der Staat meldete seinen Anspruch an, um ihn 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. Der Bühnenvolkstanz wurde als neuer kultureller Code, als Teil der Kultur aber nicht als zentral anerkannt.

In Anlehnung an Bourdieu zeigte sich, dass die Funktion des Volkstanzes in der ersten Epoche vom Beginn der Verstaatlichung und bis zur Niederlage des Oktoberaufstandes

politisch definiert wurde. Es ermöglichte darüber hinaus aufzuzeigen, wie ästhetische Ansätze der Vorkriegszeit (z.B. die des modernen Tanzes) trotz der Verbote in der diktatorischen Umgebung überliefert werden konnten sowie erklärte einzelne strukturelle Anomalien – wie die führende Position der Ausdruckstänzer in der Tanzpolitik.

Im zweiten Kapitel wurden die Mechanismen der Kulturpolitik im Spiegel des steten Konsolidierungsprozesses in der Wirtschaft und im kulturellen Umfeld sowie deren Auswirkungen auf das Theater untersucht.

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. Die Partei gab die all umfassende Kontrolle und Leitung des kulturellen Segments nicht auf, aber sie ließ eine schwache Dekonzentration an der Peripherie zu. Nun wurde dem Provinz-, Studio- und Amateurtheater eine neue Funktion mit der Dezentralisierung zugeteilt: Ansätze, die als Gefahr drohten, durch den impliziten Gehalt ihrer Darstellungsweise im Sinne Lehmanns politisch zu werden, (Lehmann 2005: 456) wurden an der Peripherie geduldet und damit entschärft.

Das politische Feld regelte die Amateurszene allgemein, ungeachtet der Gattungen. Einerseits sicherte die Szene generell die Erfüllung der politischen Zielsetzung des ‚Learning by Doing‘, d.h. die Selbsttätigkeit der Massen; andererseits spielte sie als geduldetes Grenzgebiet im Konsolidierungsprozess eine wichtige Rolle. Die Laientätigkeit war in den Augen der Machthaber 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. Rechtlich wurde die Laientätigkeit an die neu gegründeten staatlichen und politischen Organisationen (Gewerkschaften, Bildungsstätte, Kulturhäuser etc.) gebunden. Die professionelle und die amateurliterarische Tätigkeit wurde legislativ strikt getrennt, 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 Atempause um die Chruschtschowjahre führte zur Entfaltung der Amateurtheater. 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. Man zeichnete die Grenze

zwischen Privatem und Öffentlichem neu. 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.

In den Sechzigern wurde außerdem die kulturelle Infrastruktur für die Verzweigungen der Amateurgruppen geöffnet. Im Dezentralisationswille wurzelte die prickelnde Vielfalt der Sechziger. Mit der erneuten Rezentralisierung, in den repressiven 1970ern, schlossen sich allmählich diese Türen und die experimentellen Laiengruppen blieben draußen, ohne Raum.

Die Amateurtheatergruppen wurden in der Arbeit in vier Unterkapitel behandelt. Musik- und Sprechtheateransätze konnten nun nicht voneinander getrennt werden, da die Amateurszene strukturell nicht gespalten war. Sie zeichnete sich gerade durch das gegenseitige Interesse an der verschiedenen Gattungen und Stile (Sprech- und Tanztheater, Pantomime und Musikstile) aus. Verschiedene Gruppen arbeiteten nun in einem Raum und nicht selten an gemeinsamen Projekten.

Die Bedeutung des Amateurtheaterumfelds generell lag in der imaginären Mobilität, im Akt des Aus- und Übertretens. Gerade dadurch konnte das Tanzhaus und nicht nur ihre Bühnenabbildung als theatrale Situation entstehen. Die Theateralternativen brachten nicht nur neue Farbe in ermüdete Ausdrucksformen, öffneten neue Perspektiven in der Betrachtung der umgebenden Welt, codierten und vermittelten das Unaussprechbare, 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 seinen Verlautbarungen praktizierte, eine direkte Deutungsstrategie wählte. In diesem Fall wurde die jeweilige Alternative konsequent aus dem System gedrängt. (Jákfalvi 2006: 198) Die in der Ästhetik der 1960er, 1970er und 1980er Jahre entwickelten Theateralternativen wurden in vielen Fällen als radikaler Bruch mit den Theatererwartungen punkto Zuschauerhaltung, Theatersprache und Raumkonzept rezipiert. Sie entdeckten neue Räume und Raumkonzepte, ergänzten den Theatercode mit der Bewegung.

In diesem Sinne wurde das Phänomen des Tanzhauses [*tánc ház*] ausgelegt. Die Idee, das Széker / Sicer Tanzhaus als kollektives, gleichzeitig individuelles Tanzerlebnis in der Hauptstadt nachzuahmen, traf unerwartet den Nerv der Siebziger: Man konnte freiwillig und spontan als Mitwirkende ins Tanzereignis, in die Performance eintreten, aber es auch wieder verlassen. Das Tanzhaus bedeutete aus mehreren Aspekten einen Paradigmenwechsel: Einerseits ermöglichte er nicht nur die aktive Teilnahme statt der passiven sondern vermittelte durch die Bewegung die Kultur als Körpererlebnis. Andererseits bot er anstelle der

sowjetischen internationalen Uniformität ein regionales Verständnis der Volkskultur an, stellte das Individuum in den Mittelpunkt und forderte die gründliche Kenntnis der Ausgangskultur, welche die ideologische (und politische) Ausbeutung des Volkstanzes erschwerte. Sándor Tímárs neue tanzpädagogische Methode brachte allgemein zugängliche natürliche Bewegungen ein und ermöglichte, dass die Tanzenden auch alleine bzw. mit einem Partner die gelernten Elemente des Tanzes frei kombinieren konnten. Mit dem Ausbau der improvisatorischen Fähigkeiten war es möglich, dass der Tänzer nicht nur die vom Choreograf erträumten Bewegungssequenzen ausführt, sondern im künstlerischen Schaffen zum Partner des Choreografen wurde.

Die Analysen der Budapester choreografischen Werkstätte sollten zeigen, dass die Volkstanzauffassung als Ergebnis eines kontinuierlichen Prozesses, in kleinen Schritten ausdifferenziert wurde. 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. Die ausgelegten künstlerischen Ansätze experimentierten demgegenüber zum Einen mit dem Tanzbrauchtum als dramatischem Erbe (u.a. Novák, Kricskovics, Szigeti), zum Anderen mit der dramatischen Potential der Bewegung und dessen Interpretationsmöglichkeiten (Györgyfalvay, Kricskovics, Foltin). Diese künstlerischen Lebensbahnen standen im Zeichen der Parallelwelten Berufs- versus Amateurtheater: Die neuartigen Choreografien, die eine eigene Form des Tanztheaters anstrebten, waren in erster Linie dank der noch immer aktiven staatlichen Kontrolle nur 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. Die Volkstanzästhetik wurde weiterhin von den in den 1950ern gegründeten grossen Volkskunstensembles geprägt, deren Programme bis Ende der 1980er im Zeichen der sowjetischen Volkstanzästhetik standen. Die scheinbar erkämpfte Veränderung durch die Choreografen im Amateurbereich nahmen nur die Eingeweihten als emblematisch war. Das Bestehen in den Jahrzehnten des ‚Gulaschkommunismus‘ war einerseits vom diktatorischen Umfeld, 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.

Mit Elemér Hankiss' Modell (*frist – second society*) untersuchte ich den strukturellen Aufbau des Theaterfeldes und die kulturellen Inhalte darin. Das 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, was u.a. erklären mag, warum die Epochengrenze einer Institutionsgeschichte des Theaters nicht eindeutig bei 1990 gezogen werden konnte: Die Unterscheidung des ersten vom zweiten bewirkte nämlich keine institutionellen Veränderungen. 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.

Mithilfe Pierre Bourdieus Feldtheorie ließen sich die Postionswechsel in den Übergangszonen umrissen und erklären. Jurij Lotmans (1975, 1990) semiosische Interpretation erklärte aber plastischer die Grundproblematik des Wandels des Stellenwertes mit dem Verständigungsprozess. 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. In dieser 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. Die Veränderung des politischen Klimas um 1989/1990 brachte auch mehr Verständnis und eine unterstützende Haltung gegenüber dem auf Folklore basierenden Theater auf. Der Volkstanz als Ausdrucksmittel kam im kulturellen Zentrum an.

Publikationen zum Thema

1. „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.)
2. „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 tánc kultúra metamorfózisa a 20. században* [Metamorphose der

- traditionellen Tanzkultur im 20. Jh.] Budapest, Magyar Táncművészeti Főiskola, 2012. 102-109.
3. “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.
 4. “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.): *Táncstudományi közlemények*, [Tanzwissenschaftliche Veröffentlichungen] No.1 (2010): 45-55.
 5. “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.
 6. “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.): *Táncstudományi közlemények*, [Tanzwissenschaftliche Veröffentlichungen] No.1 (2009): 55-60.
 7. *Magyar táncművészeti lexikon*. [Lexikon der ungarischen Tanzkunst] Dr. Dienes Gedeon (Szerk.) Budapest: Planétás, 2008. Lexikonbeiträge zu: amatőr néptánc (p.12), amatőr néptáncgyűttesek (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), Csasztván 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), Kókény 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 Gyermekek Népművészeti Egyesület (p.158), Pávai István (p.162), Péli János (p.168), Pünkösdi István (p.172), Rác 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)
 8. “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.
 9. “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.
 10. “Bühner Woyzeckje a magyar színpadon” [Büchners Woyczek auf der ungarischen Bühne] in *Debreceni Színlap*, Nagy József különszám. No.1 (2006): 12-14.
 11. “Párhuzamos rendszerek. A 25. Színház és Szigeti Károly” [Parallele Systeme. Das 25. Theater und Károly Szigeti] in *Symbolon*. Universitatea de Arte din Târgu Mureş, No. 1 (2006): 88-96.
 12. “Das Nationaltheater. Ein politisches Theater” in *Schnittpunkte*. Storoch, Ulrike / Gröllmann, Fabian (Hg.) Berlin: Studienstiftung des deutschen Volkes, 2003: 42-64.