

Musik als Mittel der Selbstverortung in Ungarn

Musik als Teil des gesellschaftlichen Diskurses

Die Stellung von Béla Bartók (1881-1945) als genialer Neuerer in der Musikgeschichte ist bis heute unbestritten, und zwar sowohl hinsichtlich seiner internationalen Bedeutung als auch in der ungarischen Musikgeschichte. Dabei geht es zum einen um sein kompositorisches Werk, zum anderen um seine Stellung als Begründer einer wissenschaftlich fundierten Musikethnologie.

Beschäftigt man sich etwas genauer mit den musikalischen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, die Bartók vorfand, so wird erkennbar, weshalb die Neuerungen Bartóks für seine Zeitgenossen so bedeutsam waren. Er wies den Weg aus einer Sackgasse der ungarischen Musik, die sich in den Jahren vor der Wende zum 20. Jahrhundert immer deutlicher abgezeichnet hatte. Damit war er Teil einer ganzen Generation, die nicht nur die ungarische Musik, sondern auch die ungarische Kultur überhaupt auf eine neue Grundlage zu stellen suchten.¹ Dabei ging es nicht nur um einen Überdruß am Althergebrachten oder um die Rebellion der Jugend gegen das kulturelle System der Älteren, was in der Geschichte der Künste eine allgemeine Erscheinung ist. Vielmehr zeigt das gleichzeitige Wirken von Literaten, Malern und Musikern, dass es hier um einen gesamtgesellschaftlichen Prozess der kulturellen und auch politischen Neuorientierung ging. Mit den Mitteln der Künste wurden aktuelle gesellschaftliche Fragen verhandelt.

Diese Situation zeigt, dass Musik ebenso wie die anderen Künste eine über das Künstlerische weit hinausgehende Funktion im gesellschaftlichen Diskurs hatte. Das ist deswegen interessant, da sich hier eine Möglichkeit anbietet, die Beziehung von Musik und Gesellschaft etwas genauer auszuloten, ohne sich mit dem bloß biographischen Moment oder der hagiographischen Beschreibung des Künstlers als Genie zufriedenzugeben. Damit ist jedoch keineswegs auch nur implizit beabsichtigt, die Leistung Bartóks als Künstler in irgendeiner Weise zu schmälern. Auch kann es nicht darum gehen, das Wirken eines Künstlers oder Komponisten durch Rückführung auf gesellschaftliche Umstände vollständig zu erklären, denn gerade das schöpferische Element, das einen wesentlichen Kern der Kunst überhaupt darstellt, ist immer an die jeweilige Individualität des Künstlers

¹ John Lukacs: Ungarn in Europa. Budapest um die Jahrhundertwende. Berlin 1990, 171-220.

gebunden und entzieht sich bis zu einem gewissen Grade einer rationalen Sezierung in den Einzelheiten.

Hier geht es um zweierlei: Zum einen eröffnet sich für den Historiker die Perspektive, Kunst – in diesem Falle Musik – als historische Quelle für die Kenntnis des gesamtgesellschaftlichen Diskurses nutzbar zu machen. Im Zentrum steht dabei der Diskurs um den Nationsbegriff in der ungarischen Gesellschaft. Im 19. Jahrhundert stellte dieses Problem ein Generalthema dar, das keineswegs nur in politischen Traktaten oder literarischen Werken, sondern auch in Malerei und eben Musik behandelt wurde – und zwar jeweils mit den der Kunstgattung genuinen Aussagemöglichkeiten. Im Falle der Musik etwa konnte man wortlos, aber durch Melodien umso eingängiger an nationale Symbole oder zentrale Gründungsmythen appellieren. In der ungarischen Musik des 19. Jahrhunderts – das zu zeigen, ist eine wesentliche Aufgabe dieses Beitrags – bildete sich ein bestimmtes System von Musikformen aus, das auf einen bestimmten Nationsbegriff verwies, bis in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts die Brüche sowohl im propagierten Nationsbegriff als auch in seiner musikalischen Ausgestaltung sichtbar wurden. In dieser Situation traten Bartók und seine Generation als Neuerer auf und wiesen nicht nur der Kunst, sondern dem gesamten Diskurs über den Nationsbegriff eine neue Richtung.

Zum zweiten lässt sich anhand der ungarischen Musikentwicklung zeigen, wie eng musikalische Stilphänomene an gesellschaftliche Entwicklungen gebunden sind und damit Material für die Behandlung einer Grundfrage der Musikwissenschaft gewinnen. Die beiden Antipoden sind dabei die Auffassung von Musik als unpolitischer Sphäre, deren Entwicklung sich ausschließlich nach autonomen, kunstimmanenten Gesetzen vollziehe,² und die vor allem von marxistischer Seite vorgebrachte Ansicht von Musik als Überbauphänomen, das von der materiellen Basis abhängt und insofern stets unter Berücksichtigung einer Autor-Adressat-Relation zu betrachten sei.³ Wenngleich beide Alternativen gegenwärtig kaum noch in Reinkultur vertreten werden, so fehlt es dennoch auch heute noch einer soliden methodischen Grundlage, um das Verhältnis von musikalischer Stilentwicklung und gesellschaftlicher Entwicklung zu beschreiben.

Hierzu eine Lösung zu bieten, übersteigt den Rahmen dieses Beitrags bei weitem. Wenn aber dennoch musikalische Stilentwicklung und Entwicklung der ungarischen Gesellschaft in Beziehung zueinander gesetzt werden sollen, so erfolgt das deswegen, weil eine vielversprechende Möglichkeit vorzuliegen scheint, den ungarischen Fall für die Grundlegung ei-

² Dies ist die traditionelle Auffassung vor allem der deutschsprachigen Musikbetrachtung des 19. Jahrhunderts. Vgl. allgemein Karl Gustav Fellerer: *Musik und Musikleben im 19. Jahrhundert*. Regensburg 1984.

³ Vgl. *Musikwissenschaftlicher Paradigmenwechsel? Zum Stellenwert marxistischer Ansätze in der Musikforschung*. Dokumentation einer internationalen Fachtagung vom 5.-7. November 1999 in Oldenburg. Hgg. Wolfgang Martin Stroh, Günter Mayer. Oldenburg 2000.

ner Beschreibung einer gesamteuropäischen Musikentwicklung des 19. Jahrhunderts aufzufassen, der auch die politische und gesellschaftliche Komponente miteinbezieht. Die traditionelle Auffassung, die von einer Dichotomie zwischen einem Hauptgleis der Musikentwicklung und einer Vielzahl *nationaler* Schulen ausgeht,⁴ beschränkte sich oft im Sinne der oben angesprochenen Ansicht von Musik als unpolitischer Sphäre auf die Konstatierung der teilweise frappanten Parallelen der Musikentwicklung in verschiedensten Ländern, so etwa das Aufkommen von *Nationalkomponisten* oder *Nationalopern* in den ost- und ostmitteleuropäischen Ländern. Ohne die Einbeziehung der politischen und gesellschaftlichen Entwicklung kann man jedoch die beobachteten Unterschiede konstatieren, aber nicht verstehen.⁵

Der ungarische Fall ist besonders aufschlussreich, denn er weist einige Besonderheiten im Vergleich zu anderen ostmitteleuropäischen Nationalmusikbewegungen auf, wie etwa die relativ geringe Bedeutung des Volkslieds im 19. Jahrhundert und den scharfen Bruch der Generation Bartóks mit wesentlichen Elementen der nationalen Tradition. Diese wie andere Erscheinungen sind mit musikimmanenten Mitteln kaum zu erklären, werden aber bei einer Einbeziehung politischer Entwicklungen plausibel. Das soll dieser Beitrag verdeutlichen.⁶ Dabei geht es nicht um die Darstellung bislang unbekannter Details, sondern um einen Versuch, neue Interpretationszusammenhänge aufzuzeigen.

Die Idee der natio hungarica

Wie überall in Europa, begann man auch in Ungarn um die Wende zum 19. Jahrhundert auf eine neue Art und Weise über den eigenen Nationsbegriff nachzudenken. Die Frage wurde diskutiert, worin denn das Charakteristische der eigenen Nation bestehe. Es ging also gleichsam um die Vermessung des Eigenen beziehungsweise das, was im historisch-kulturellen

⁴ So findet es sich in älteren Darstellungen der Musikwissenschaft. Vgl. Alfred *Einstein*: Nationale und universale Musik. Zürich 1958, insbesondere 230-242. Kritik am Begriff der nationalen Schulen übte schon Walter *Wiora*: Über die sogenannten nationalen Schulen in der osteuropäischen Musik. In: Hermann Aubin: Syntagma Friburgense. Festschrift H. Aubin. Lindau 1956, 301-302.

⁵ Hier kann insbesondere die deutschsprachige Musikwissenschaft auf Erkenntnisse der Forschung in den ost- und ostmitteleuropäischen Ländern selbst zurückgreifen, in denen die marxistische Vorgehensweise bereits zu wichtigen Ergebnissen über die gesellschaftliche Funktion der Musik geführt hat. In dem Maße, in dem sich die Forschungen dort von der dogmatischen Behandlung des marxistischen Ansatzes befreit haben, sind vielfach richtungweisende Arbeiten über den Zusammenhang von Musik und Gesellschaft entstanden.

⁶ Nach einer Beschäftigung mit der polnischen, russischen, litauischen und tschechischen Musikkultur erscheint dem Verfasser aus diesen Gründen die Einbeziehung des ungarischen Falles als Basis für eine zu schreibende Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts auf politischer Grundlage als aussichtsreich und notwendig.

Gedächtnis als Eigenes gespeichert war. Eine wesentliche Rolle spielte die ungarische Sprache, die aufgrund ihrer Struktur zwangsläufig als Unterscheidungskriterium von den Nachbarn auszumachen war. Ebenso wie man die Sprache nun als Element des ungarischen Eigenbewusstseins zu fördern begann, vollzog man ähnliche Entwicklungen in den Künsten und der Musik.⁷

Das bis dahin beherrschende Modell der ungarischen Nation war das der ethnisch übergreifenden, wesentlich vom Adel bestimmten freien Adelsnation, der *natio hungarica*. Es waren also keineswegs alle Ungarn in diesem Begriff der ungarischen Nation vereint. Sklaven, Leibeigene oder Bauern galten nicht als Teil der Nation, denn diese bestand dem Modell nach aus *nemesek* (Adlige).⁸ Vor den Aprilgesetzen des Jahres 1848, welche die Auflösung des feudalen Systems sanktionierten, war der Adel nicht nur eine soziale Schicht, sondern Träger der Nation. Zur Beschreibung und Legitimation dieses Nationsbegriffs führten die Zeitgenossen historische wie etymologische Argumente an. Die Argumentation mit der Geschichte stützte sich wesentlich auf das „Tripartitum“ des István Werbőczy, das dem Adel die führende Rolle im ungarischen Staatswesen zusprach und ihn zum Träger der politischen Willensbildung machte. Die durch das „Tripartitum“ im 16. Jahrhundert geschaffene Verfassungsstruktur galt als einer der Höhepunkte der ungarischen Verfassungs- und Staatsgeschichte,⁹ als Idealzustand, den man auch in der Neuzeit sich anzustreben bemühte. Wer sich mit der ungarischen Sprache beschäftigte, konnte auf die gemeinsame etymologische Wurzel der Worte für Adel (*nemes*) und Nation (*nemzet*) hinweisen,¹⁰ so dass das Konzept der freien Adelsnation seit der Landnahme geradezu als der natürliche Zustand der ungarischen Gesellschaft erscheinen musste.¹¹

Dass diese politischen Nationskonzepte Eingang in die Künste fanden, war wesentlich ein Verdienst der neuen Stilrichtung der Romantik, die sich um die Wende zum 19. Jahrhundert auch in Ungarn ausbreitete. Im

⁷ Mihály Szegedy-Maszáik: The Age of emergent Bourgeois Society, from the late 18th Century to 1920. II. Intellectual life. In: A Cultural History of Hungary. II: In the Nineteenth and Twentieth Centuries. Hg. László Kósa. Budapest 2000, 117. Wie der Verfasser herausstellt, erhielt vor allem die ungarische Literatur durch die Herderschen Ideen autonomer Nationalkulturen erheblichen Auftrieb. Zum Beitrag der Musik siehe auch Ilona T. Erdélyi: Népköltészet, népzene, népi társadalom. In: Irodalomtörténet 6 (1974) 3, 506-523.

⁸ Judit Frigyes: Béla Bartók and Turn-of-the-Century-Budapest. Berkeley 1998, 52. Vgl. Jenő Szűcs: A nemzet historikuma és a történelemszemlélet nemzeti látószöge (Hozzászólás egy vitához). In: Ders.: Nemzet és történelem: Tanulmányok. Budapest 1984, 11-188.

⁹ Iván Bertényi: Hungarian Culture in the Middle Ages. In: A Cultural History of Hungary. I: From the Beginnings to the Eighteenth Century. Hg. László Kósa. Budapest 1999, 128-131. Vgl. Anton Radványky: Grundzüge der Verfassungs- und Staatsgeschichte Ungarns. München 1990.

¹⁰ Diesen Hinweis verdanke ich Tibor Tallián, der ihn 2004 in Leipzig äußerte.

¹¹ Zum elitären Selbstverständnis des Adels vgl. *Die Geschichte Ungarns. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Hg. Péter Hanák. Essen/Budapest 1988, 169-172.

Gegensatz zum Universalismus der Klassik befürwortete das romantische Denken nationale Unterschiede ausdrücklich als Quelle der weiteren Kunstentwicklung. Als Folge suchte man auch in der Musik nach Gattungen und Formen, die diese Idee der Nation ausdrücken sollten.

Der verbunkos

Diejenige Musikgattung, in der man zunächst das Ungarische zu finden meinte beziehungsweise die man zunächst als Grundlage einer eigenständigen ungarischen Kunstmusik verstand, war der *verbunkos*.¹² Wie der Name bereits verrät, hatte der *verbunkos* seinen Ursprung in den Anwerbeliedern der habsburgischen Truppen für die Militärgrenze im 17. Jahrhundert nach der Zurückdrängung der Türken.¹³ Gegen Ende der musikalischen Epoche der Klassik war der *verbunkos* zu einer ausgesprochenen Modeerscheinung geworden, die jedoch noch nicht automatisch als Träger eines ungarischen Nationalgedankens in welcher Form auch immer angesehen wurde. Deutsche, tschechische und ungarische Komponisten verwendeten den *verbunkos* gleichermaßen, zumeist unter der Bezeichnung *Ungaresca*.

Mit dem Aufkommen eines ungarischen Nationalgedankens moderner Prägung wurde der *verbunkos* nationalisiert.¹⁴ Beides, die gesellschaftliche Strömung und die Musikgattung, gingen eine feste Bindung ein, die fast das ganze 19. Jahrhundert hindurch Bestand haben sollte. Nunmehr begriff man den *verbunkos* als Kernstück einer noch zu schaffenden ungarischen Musikkultur, die ebenso wie die ungarische Sprache die kulturelle Eigenständigkeit der Nation darstellen sollte. Bezeichnend ist, dass man den *verbunkos* zur Zeit seiner Entstehung und seiner höchsten gesellschaftlichen Wirksamkeit *magyar* nannte.¹⁵

Man ignorierte dabei die Tatsache, dass es sich beim *verbunkos* gerade nicht um eine aus ältesten Zeiten übernommene Gattung handelte, sondern um eine relativ neue Form der ungarischen Musik. Der Grund hierfür

¹² Einführend dazu der gleichnamige Artikel von Benjamin *Rajeczky* in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart [im folgenden: MGG]. Hg. Ludwig Finscher. Kassel [u. a.] ²1994, Sachteil 9 (1998) 1353-1355.

¹³ Die Sprache im Heer war Deutsch, deshalb der deutsche Name und nicht etwa das ungarische *toborzó*. Zur Frage der Ursprünge des *verbunkos* Géza *Papp*: Die Quellen der *verbunkos*-Musik. Ein bibliographischer Versuch. Gedruckte Werke. In: *Studia musicologica Academiae Scientiarum hungaricae* 32 (1990) 55-224.

¹⁴ Diese Erscheinung, also die Adaption einer bekannten Musikgattung für die Zwecke der Nationalbewegung, war im europäischen Kontext nichts Ungewöhnliches. Sie fand sich beispielsweise auch bei der Polonaise, die ein europäischer Modetanz war und gegen Ende des 18. Jahrhunderts von den Protagonisten der entstehenden polnischen Nationalbewegung auf ihre *nationale* Funktion zurückgeführt wurde.

¹⁵ Bálint *Sárosi*: *Zigeunermusik*. Budapest 1977, 90.

war nicht ein mangelndes Wissen um die eigene Kultur, sondern eine ganz bestimmte Bedürfnislage und eine ganz bestimmte Wertigkeit, die man Erzeugnissen der eigenen Kultur zumaß: Der *verbunkos* schien das adlige Wesen besser wiederzugeben als die für unterentwickelt erachteten und daher auch mit wenig Aufmerksamkeit bedachten ungarischen Volkslieder.

Der *verbunkos* ist insofern mit der Idee der überethnisch gedachten, adeligen *natio hungarica* verbunden, nicht mit den Ideen, die sich in den bürgerlichen Nationalbewegungen dieser Zeit äußerten. Der *verbunkos* symbolisiert die Verteidigungsbereitschaft des multiethnischen ungarischen Staates nach außen und ist insofern eine politische Manifestation einer Ideologie. Er transportiert die konservative Version des ungarischen Denkens über Nation: Hier wurde das Ungarische als Sammelbecken aufgefasst, in dem sich auch alle anderen, nichtungarischen Anhänger wieder finden sollten. Bereits István Graf Széchenyi (1791-1860) hatte kritisiert, dass dieser Nationsbegriff mit zunehmendem Erstarken aller Nationalbewegungen auf dem Boden des alten ungarischen Reichs den Kern einer Zwangsmagyarisierung automatisch beinhalte.¹⁶ Die Anhänger dieses Nationsbegriffs erkannten das nicht, da sie die ländlich-bäuerliche Bevölkerung aus ihrem Nationsbegriff von vornherein ausblendeten. Wäre der *verbunkos* tatsächlich ein Ausdruck des modernen Nationalgedankens ethnischer Prägung gewesen – wie er in der Musikgeschichte mit den Ideen Johann Gottfried Herders anfängt –, dann hätte das *Ungarische* im *verbunkos* von vornherein einer Prüfung unterzogen werden müssen. Diese Aufgabe unternahm jedoch erst Bartók.

Im internationalen Vergleich ist bemerkenswert, dass am Beginn der ungarischen Nationalmusik eine Instrumental- und keine Vokalmusikgattung stand. Europaweit begannen die kulturellen Eigenständigkeitsbestrebungen mit dem Sammeln von Volksliedern, also von Texten mit Melodien, wie es die Ideen Herders zum *Volksgeist* nach sich zogen. Das wird noch erstaunlicher, wenn man sich vergegenwärtigt, dass für den *verbunkos* alte, textierte Volksmusikmelodien enttextet wurden.¹⁷ Auch hier äußerte sich die Geringschätzung der ungarischen Volkslieder durch die Angehörigen jener gesellschaftlichen Schicht in Ungarn, die eine Nationalmusik schaffen wollte.

Ferenc Erkel

Die Etablierung des *verbunkos* als Kernstück ungarischer Musik konnte nur ein Anfang sein. Nunmehr musste es darum gehen, der ungarischen Mu-

¹⁶ Holger Fischer (unter Mitarbeit von Konrad Gündisch): Eine kleine Geschichte Ungarns. Frankfurt am Main 1999, 139-140.

¹⁷ *Sárosi*: Zigeunermusik, 171.

sik einen vollwertigen Platz im europäischen kulturellen Konzert zu sichern, indem man sich bemühte, ungarische Beispiele für die zentralen Gattungen der Kunstmusik zu schaffen. Im Mittelpunkt stand hier wie andernorts die Oper als repräsentativste Gattung.¹⁸ In erster Linie sind Ferenc Erkel (1810-1893)¹⁹ und seine Oper „Hunyadi László“ zu nennen.²⁰ Diese Oper war neben „Bátori Mária“ das Hauptwerk aus den frühen Jahren Erkels (die Uraufführung fand am 27. Januar 1844 statt).

Erkels neben „Hunyadi László“ zweites bedeutendes Werk war die Oper „Bánk bán“. Das gleichnamige Drama von József Katona, das dem Libretto von Béni Egressy zugrundelag, war bereits 1815 fertig gestellt, konnte jedoch erst 1839 im Nationaltheater aufgeführt werden und erreichte 1845 endlich einen durchschlagenden Erfolg. Vermutlich war es dieser Erfolg, der Erkel und Egressy dazu brachte, dieses Sujet für eine Oper auszuwählen. Die Unruhen der Jahre 1848/1849 verhinderten jedoch die Weiterarbeit am Werk, zudem wurde wegen des nationalen Charakters das Drama bis 1858 verboten, so dass der Komponist sich erst danach an die Endredaktion seiner Oper machte.²¹ Nunmehr lagen abendfüllende, repräsentative Opern vor, mit der man auch als Ungar die eigene kulturelle Leistungsfähigkeit demonstrieren konnte.²²

In der Musik waren es vor allem *verbunkos*-Einlagen, die zur Demonstration des Ungartums dienten – ohne Rücksicht auf historische Korrektheit, denn eine so junge Gattung wie den *verbunkos* gab es zu Hunyadis Zeiten noch gar nicht.²³ *Verbunkos* und *csárdás* sollten unter Beweis stellen, dass die so entstandene Musik nicht nur den Anforderungen des europäischen Opernschaffens vollauf genüge, sondern darüber hinaus eigenständige ungarische Elemente einbrachte, die den Beginn einer genuin ungarischen Kunstmusik darstellen sollten. Zwar verwendete Erkel in einigen Kompositionen auch Volksliedmaterial zur Zeichnung des Ungarischen, worauf später Zoltán Kodály (1882-1967) hinwies.²⁴ Dennoch blieb Erkel im Bewusstsein der Zeitgenossen derjenige Komponist, der den ersten Höhepunkt der ungarischen Musik mit *verbunkos*- und *csárdás*-Elementen erreicht hatte.

¹⁸ Zur ungarischen Operngeschichte Géza Staud: Adelstheater in Ungarn (18. und 19. Jahrhundert). Wien 1977; Amadé Németh: A magyar opera története a kezdetektől az Operaház megnyitásáig. Budapest 1987.

¹⁹ Zu ihm Erkel Ferencről és koráról. Hg. Ferenc Bónis. Budapest 1995; Amadé Németh: Ferenc Erkel. Sein Leben und Wirken. Budapest 1979.

²⁰ Darüber Dezső Legány: Erkel Hunyadi Lászlója. In: Magyar Zene 11 (1970) 97-108.

²¹ Gyula Véber: Ungarische Elemente in der Opernmusik Ferenc Erkels. Utrecht 1976, 30-33.

²² Ebenda, 25.

²³ Ebenda, 22-25.

²⁴ So etwa in den „Volkstheaterstücken“ (*népszínművek*) „A Rab“ und „Debreczeni rüpök“, beide auf Texte von Ede Szigligeti aus dem Jahre 1845. Vgl. Véber 24.

Erwartungsgemäß nahmen die Kritiken die Einführung ungarischer Elemente in die Oper sehr positiv auf, die Tatsache jedoch, dass hier Personen aus altehrwürdigen Geschlechtern wie Hunyadi oder Bátori singend auf der Opernbühne erschienen, wurde missbilligend zur Kenntnis genommen. Die Kompromisslosigkeit der Kritiker in diesem Punkt ist erstaunlich, denn durch die Wahl eines Sujets wie *László Hunyadi* hatte eigentlich der nationale Geltungsdrang in besonderer Weise befriedigt werden sollen, da hier die Ereignisse der heldischen Vorzeit dargestellt und die eigenen historischen Traditionen glorifiziert wurden.²⁵ Zudem hatte Erkel eigentlich nichts Neues unternommen, sondern lediglich die seinerzeit in der ungarischen Literatur gängigen Sujets auf die Opernbühne gebracht. Das Hunyadi-Thema etwa wurde im 19. Jahrhundert von allen großen ungarischen Dichtern bearbeitet, insbesondere von den drei angesehensten: Mihály Vörösmarty, Sándor Petőfi und János Arany.²⁶

In den folgenden Opern „Dózsa György“, „Brankovics György“, „Névtelen hősök“ und schließlich „István király“ setzte Erkel sein bisheriges Grundthema fort, nämlich die Darstellung der wichtigsten Helden des ungarischen kulturellen Gedächtnisses.²⁷ Das ist umso bemerkenswerter, als dass mit dem Ausgleich 1867 nicht nur ein fundamentaler Wandel in den ungarisch-österreichischen Beziehungen, sondern auch im ungarischen Nationsdiskurs eintrat, der sich aber in Erkels Werk nicht bemerkbar machte. Spätestens mit „Dózsa György“ war auch die Diskussion um das Verhältnis zu Wagner eröffnet, die, anderen Ländern ähnlich, als Kontroverse zwischen Wagner-Anhängern und den Anhängern einer *ungarischen Oper* geführt wurde.²⁸ Von Mal zu Mal ließ Erkel sich mehr auf das Wagnersche Opernkonzept ein, schließlich – so in „István király“ – bemängelte man jedoch die Abwesenheit der »ungarischen Musik«.²⁹

Ein bedeutsames Wesensmerkmal dieser bis jetzt dargestellten Musikentwicklung war, dass ihre Trägerschaft wesentlich in den Händen des Adels und des entstehenden Großbürgertums lag. Wie gerade die Sujets von Erkels Opern zeigen, orientierte man sich nach wie vor, allen *modernen* Transformationen des Nationsbegriffs zum Trotz, am Ideal der *natio hungarica*. Die ungarische Gesellschaft jedoch ging nach dem Ausgleich von 1867 mehr und mehr einen Frieden mit der habsburgischen k. u. k. Gesellschaft ein. Nur so war es möglich, dass sich schließlich Franz Joseph nicht nur als Kaiser von Österreich, sondern in seiner Funktion als König von

²⁵ Auch diese Praxis findet sich oft am Beginn einer Nationalmusikkultur, wie etwa das russische Beispiel mit Verstovskijs Oper „Askol'dova mogila“ zeigt (Dorothea Redepennig: Geschichte der russischen und sowjetischen Musik. I. Laaber 1994).

²⁶ Véber 23.

²⁷ Ebenda, 35-43.

²⁸ Zur Rolle Wagners für die europäischen Nationalmusikkulturen, speziell zur ungarischen Diskussion über Wagner P. Maček: Richard Wagner – Nationalkulturen – Zeitgeschichte. Brno 1977.

²⁹ Véber 49.

Ungarn auch als echter Ungar feiern lassen konnte.³⁰ Eine Oper über den Heiligen Stephan als ersten ungarischen König passte nach 1867 also nicht mehr so recht in die Öffentlichkeit – weder in die ungarische noch in die österreichische.

Dieser Wandel widerspiegelte sich nicht in Erkels Werk. Er blieb stets der Programmatik seiner ersten Opern treu. Das ist der Grund dafür, weswegen Erkel zwar unumschränkt als großer Komponist anerkannt wurde – weil sich mit seinen Werken der Nachweis der Vollwertigkeit der ungarischen Musik führen ließ –, sein Werk allerdings dennoch nicht die Strahlkraft für die ungarische Kultur erhielt, die man von bedeutenden Nationaloperen erwarten könnte.³¹ Erkels Werke galten in dieser veränderten Lage zwar immer noch als bedeutende ungarische Musik, zugleich aber als aus einer anderen Zeit stammend; ihnen haftete dadurch ein Element des Archaischen an. Der weiter unten beschriebene Komplex aus romantischen Stereotypen, Zigeunertum und leichter Muse in Form der Operette ersetzte nun sehr schnell das Konzept der Verehrung der *eigenen* Helden, so dass an diesem Punkt Erkels Opern bereits historische Werke waren. Hier liegt der tiefere Grund dafür, dass Erkels Werke auf dem außerungarischen Parkett kaum bekannt wurden und stattdessen Komponisten wie Brahms oder Liszt das europäische Ungarnbild prägten.

Das ungarische Lied (magyar nóta)

Wie bereits dargelegt, war die Nation im ungarischen Denken traditionell als Adelsgemeinschaft gedacht. Das bedeutete aber nicht, dass die Musik der einfachen Bevölkerungsschichten beziehungsweise diese selbst in der damaligen Musik keine Rolle spielten. Bauern traten auf der Bühne auf, allerdings nicht als Hauptpersonen oder etwa zusammen mit Anspielungen auf ihre Problemlage. Mit der Abschaffung der Leibeigenschaft sahen konservative Kreise die Frage der unteren Bevölkerungsschichten teilweise als gelöst an. Zu dieser Ansicht konnte man deshalb kommen, weil eine genauere Betrachtung der Lage der Bauern unterblieb und lediglich ein

³⁰ Katalin *Sinkó*: Arpad versus Saint István. Competing Heroes and Competing Interest in the Figurative Representation of Hungarian History. In: *Ethnologia Europaea. National Culture in Process* 19 (1989) 70-71.

³¹ Der Vergleich mit den Opern des polnischen Komponisten Stanisław Moniuszko (vor allem seiner „Halka“ von 1858) ist aufschlussreich. Moniuszko war es gelungen, die Ideen seiner Zeit derart glücklich in der „Halka“ zu bündeln, dass bei einer Aufführung ein nationaler Solidarisierungseffekt auftrat, der das ganze 19. Jahrhundert hindurch geradezu per Knopfdruck evoziert werden konnte und gerade ihr eine außerordentliche nationale Symbolwirkung verlieh (Rüdiger *Ritter*: Musik für die Nation. Der Komponist Stanisław Moniuszko (1819-1872) in der polnischen Nationalbewegung des 19. Jahrhunderts. Frankfurt am Main [u. a.] 2005).

idyllisches Bild ihres Lebens gezeichnet wurde, als sie die ungarische Kunst neu befruchten sollten.³²

Dieses fehlende Interesse an der ländlichen Bevölkerung und ihrer Kultur im ungarischen Diskurs der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war die Ursache dafür, dass die Suche nach Volksliedgut als Basis für die Nationalmusik im Herderschen Sinne in Ungarn zunächst wesentlich weniger intensiv betrieben wurde als in vielen anderen ost- und ostmitteleuropäischen Ländern. Es ist bezeichnend, dass es bis Bartók kaum einen herausragenden Volksmusiksammler im ungarischen Kulturraum gab.³³

Die Ereignisse der Jahre 1848/1849 bewirkten jedoch erste Verschiebungen in der beginnenden Umgestaltung der ungarischen Gesellschaft.³⁴ Der sprunghafte Anstieg der Stadt-Land-Migration hatte auf kulturellem Gebiet zur Folge, dass der ländliche, bäuerliche Bereich der ungarischen Kultur mehr und mehr in den nationalen Prozess mit einbezogen wurde. Bereits an dessen Beginn war ein Zielkonflikt mit der Idee der adligen *natio hungarica* angelegt, der jedoch erst später zum Ausbruch kommen sollte. Zunächst führten diese Migrationserscheinungen zur Entstehung einer neuen Musikgattung.

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts nämlich bemühten sich ungarische Komponisten, aus dem dörflichen Liedschatz eine ungarische Analogie zum romantisch-deutschen Liedschatz zu schaffen.³⁵ Oft handelte es sich dabei um Komponisten, die nicht aus dem urbanen Milieu Pests und Ofens (*Buda*) stammten, sondern aus den Provinzstädten.³⁶ Als Vater der ungarischen *nóta* bezeichnet man den Komponisten der zweiten ungarischen Nationalhymne „Szózat“, Béni Egressy (1814-1851), weitere bedeutende Komponisten waren Kálmán Simonffy (1832-1881) und Elemér Szentirmay (1836-1908), schließlich Pista Dankó (1858-1903), ein Zigeuner.

Die von diesen und anderen Komponisten zu Zwecken der Nationalbewegung planmäßig geschaffenen Lieder nahmen *ungarische* Elemente mit Signalcharakter auf, wie etwa die sogenannte *Kurutzenquarte*, verwendeten aber im Interesse der Schaffung einer Kunstmusik auch Ausdrucksmittel, die dem einheimischen Liedschaffen völlig fremd waren. Oft wurde eine *nóta* durch Umwandlungen beziehungsweise Anleihen bei der *verbunkos*-Musik geschaffen, die dann wieder textiert wurde. Die Lieder wurden mit Harmonien zur Klavierbegleitung veröffentlicht, aber durch Zigeunerkapellen popularisiert. Die Tatsache, dass der Komponist bekannt war, die Lieder aber als Volkslieder bezeichnet und gebraucht wurden,

³² *Frigyesi*: Béla Bartók and Turn-of-the-Century-Budapest, 53.

³³ Zur Beschäftigung mit dem ungarischen Volkslied im 19. Jahrhundert Katalin *Paksa*: Magyar népzene kutatás a 19. században. Budapest 1988.

³⁴ Vgl. *Die ungarische Revolution von 1848/49. Vergleichende Aspekte der Revolution in Ungarn und Deutschland*. Hg. Holger Fischer. Hamburg 1999.

³⁵ *Sárosi*: Zigeunermusik, insbesondere 162-175.

³⁶ *Frigyesi*: Béla Bartók and Turn-of-the-Century-Budapest, 17.

führte schließlich dazu, das sich Prozesse um die Autorenschaft einer *nóta* häuften.

Die *magyar nóta* galt zum einen als »rein ungarisch«,³⁷ zum anderen als tatsächlich dem Volke entstammend – dieser Eindruck entstand beim Städter schon allein dadurch, dass es nicht nur Zigeuner waren, die die Lieder auf der Bühne aufführten, sondern Bauerndarsteller. Allerdings unterblieb auch hier noch jede genauere ethnographische Prüfung.

Das Volksschauspiel (népszínmű)

Ihren Hauptwirkungsort erreichte die *magyar nóta* im *népszínmű*. Dabei handelte es sich um eine Gattung, die dem Singspiel oder dem *Vaudeville* nahe kam, aber im Unterschied zu diesen von einer ganz bestimmten Art der Volksnähe gekennzeichnet war.³⁸ Hier wurden Motive aus der ungarischen Sagen- und Märchenwelt aufgegriffen, die dem Publikum, das gerade auch aus einfacheren Leuten bestand, gut bekannt und geläufig waren. Die Handlungen waren oft standardisiert, und eine wichtige Vorlage für viele Handlungsschemata war das „János Vitéz“ (János, der Held) von Sándor Petőfi aus dem Jahre 1844.³⁹ Der ungarischen Märchenwelt entsprechend, spielten häufig Feen eine zentrale Rolle, die Handlung spielte oft in der Dorfschänke, der *csárda*. Gerade hier ergab sich die Gelegenheit, eines der wichtigsten Kennzeichen des romantischen Ungarnbildes zu transportieren, nämlich das »unter Tränen feiern«.⁴⁰ Nicht fehlen durfte die Standardszene, »in der der ungarische Bursche teils aus Übermut, meistens jedoch aus Kummer, noch ein letztes Mal kräftig auf die Pauke haut; dann komme, was da kommen mag!«⁴¹ Für dieses Genre gab es mit dem »Volks-theater« (*népszínház*) ein eigenes Theater, das im Jahr 1875 eröffnet wurde. Einer der wichtigsten Autoren war Ede Szigligeti (1814-1878), dessen Werk „Der desertierte Soldat“ 1843 uraufgeführt wurde.⁴² Das *népszínmű* erreichte eine außerordentliche Breitenwirkung, wozu auch beliebte Schauspieler, allen voran Lujza Blaha und József Tamássy, beitrugen.

³⁷ So die Zeitschrift ‚A Hét‘ (*Die Woche*) von 1903. Vgl. *Sárosi: Zigeunermusik*, 201.

³⁸ Zum *népszínmű* Mária Demény: *Az újabb magyar népszínmű története*. Budapest 1929. Die weiteren Angaben in diesem Abschnitt nach András Batta: *Träume sind Schäume... Die Operette in der Donaumonarchie*. Budapest 1992, 13-34.

³⁹ Vgl. Lajos Koch: *Kacsóh Pongrác „János vitéz“*. Adalék a budapesti színjátszás történetéhez. Budapest 1941.

⁴⁰ Das »unter Tränen feiern« (*sírva vígad*) ist nach einem Sprichwort eine typisch ungarische Eigenart. Vgl. Bálint *Sárosi: Merry-making in tears*. In: Ders.: *Folk Music. Hungarian Musical Idiom*. Budapest 1986, 81-85.

⁴¹ Batta 19.

⁴² Béla *Zolnai: Szigligeti Szökött katonájának külföldi elemei*. Budapest 1914.

Die Musik spielte im *népszínmű* eine Schlüsselrolle. Wenn das Ungartum betont werden sollte, wurde eine *magyar nóta* eingefügt.⁴³ Man bediente sich dieser Form und nicht etwa des *echten* Volkslieds, um auch im *népszínmű* den entwickelten Charakter ungarischer Musik unter Beweis zu stellen. Es war nebensächlich, dass unter ethnographischem Gesichtspunkt viele *nóta*-Kompositionen weder originale Volkslieder noch Melodien ungarischer Herkunft waren. Die Unbekümmertheit in diesem Punkt ist charakteristisch für das 19. Jahrhundert, in dem man die Versatzstücke, aus denen man die *ungarische* Musik zusammensetzte, nur oberflächlich auf ihre tatsächliche ethnische ungarische Herkunft prüfte. Im *népszínmű* verband sich Altes mit Neuem: Einerseits ist hier noch deutlich das ethnienübergreifende ungarische Nationsmodell erkennbar, das ganz im Sinne des „Tripartitums“ die adlige (soziale), nicht die ungarische (ethnische) Herkunft zum Kriterium der Nationszugehörigkeit gemacht hatte. Andererseits wurde im *népszínmű* das Ungarische nicht mehr wie etwa bei Erkel automatisch durch einen *verbunkos* gekennzeichnet, also durch die bisher übliche, auf den Adel verweisende Form (allenfalls der *csárdás* verwies auf das nichtadlige Element), sondern durch die mit dem ländlich-bäuerlichen Element verknüpfte *magyar nóta*. Bereits Mór Jókai hatte festgestellt, dass es das *népszínmű* war, das den ungarischen Adligen die *magyar nóta* erschloss, so dass dieses, das ungarische Lied, zu einem von der führenden Schicht akzeptierten musikalischen Träger des Ungartums avancieren konnte.⁴⁴ Jenseits ethnographischer Korrektheit war damit ein Genre geschaffen, welches das *Volk* in die Nationskonzeption des Adels einband.

Auf dem Weg hin zu einem modernen Nationalbewusstsein war mit der *magyar nóta* und dem *népszínmű* ein wichtiger Schritt vollbracht: Der Adel ignorierte das Volk nicht mehr vollkommen, sondern bezog es in den nationalen Prozess mit ein – jedoch vorerst nur als exotisches Objekt, noch nicht als handelndes Subjekt. Bis zur Herderschen Idee, das man vor allem beim einfachen Volk die nationalen Grundlagen suchen müsse, war es noch weit. Dennoch war damit die strenge Adelsorientiertheit der *natio hungarica* wenigstens in Frage gestellt. Dieser Prozess wurde durch Entwicklungen innerhalb der ungarischen Gesellschaft begünstigt. Unter Beteiligung von Adligen, die in die Stadt gezogen waren, bildete sich eine neue Schicht von Intellektuellen heraus, die in der Folgezeit zum Motor der künstlerischen Entwicklung wurde.⁴⁵

⁴³ Zu den Liedern im *népszínmű* Sándor Dobó: *Népszínművek dalai*. Budapest 1934.

⁴⁴ Batta 37.

⁴⁵ Tamás Hofer: Construction of the „Folk Cultural Heritage“ in Hungary and Rival Versions of National Identity. In: *Ethnologia Europaea* 21 (1991) 164.

Der musikalische Ort der Synthese: die Operette

In der Operette vereinigten sich die bisherigen nationalen Elemente zu einer Synthese, der eine erhebliche Breitenwirkung sowohl international als auch gesellschaftlich, *nach unten*, beschieden war.⁴⁶ Das lag wesentlich an der Kombination aus *verbunkos* und *csárdás* einerseits, und der *magyar nóta* und der Welt des *népszínmű* andererseits. Es war zunächst letzteres, das Volksschauspiel, in dem die nationalen Ideale der Ungarn so dargestellt wurden, wie man sie sehen wollte. Die Operette hingegen galt als reine Unterhaltungskunst. Die politisch-gesellschaftskritischen Zwischentöne Offenbachs wurden zwar registriert, aber da sie sich ja nicht auf Ungarn bezogen, blieben sie ohne größere Auswirkung. Im Gegenteil: Die Frivolität der Operetten Offenbachs wurde als Gefahr für das sich entwickelnde ungarische *népszínmű* gesehen und sogar von führenden Literaten wie Mór Jókai als »Terrorisieren des sittsamen ungarischen Publikums« gebrandmarkt. Eine Diskussion entzündete sich, in deren Mittelpunkt der *Cancan* stand. Nahm die Elite der Nationalbewegung an seiner Freizügigkeit Anstoß, da sie Gefahr für ihre Sache sah, so setzten Theaterdirektoren aus kommerziellen Gründen auf die Zugkraft des *Cancan* und hatten Erfolg damit. Eigentlich handelte es sich hier auch um einen Streit des ungarischen *népszínház* mit dem deutschsprachigen Theater von Budapest. Mit der Aufführung der Operette „Herr Dunanan und sein Sohn“ durch den Direktor des *Népszínház*, György Molnár, beabsichtigte dieser, den Direktoren des deutschsprachigen Theaters von Pest das Wasser abzugraben, was ihm auch gelang. Den Höhepunkt der *Cancan*-Diskussion markiert die Operette „*Cancan* vor Gericht“.

Bald kam es jedoch auch in Ungarn zu einer nationalen Aufladung der Operette. Im Fasching des Jahres 1839 öffneten sich auf ausdrücklichen Wunsch des Grafen István Széchenyi die Türen der adligen und bürgerlichen Salons für den *csárdás*, »der seine Vergangenheit als Volkstanz nicht verleugnete, sondern vielmehr mit plebejischem Stolz auf sich nahm.«⁴⁷ Von nun an interpretierte man den Walzer als *deutsch* (worunter man wie selbstverständlich *österreichisch* verstand) und konstruierte somit eine Opposition zum eigenen *csárdás*. Operettenkomponisten, die vor einem ungarischen Publikum Erfolg haben wollten, konnten es sich nun nicht mehr leisten, den Walzer zum Hauptstück einer Operette zu machen. Der Walzer galt als Vehikel der Germanisierung und wurde somit als Bedrohung für die nationale Ideologie der ungarischen Elite gesehen. Das änderte sich erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts, als sich die Krise der k. u. k. Monar-

⁴⁶ Zur frühen ungarischen Operette Sándor Galamb: *A magyar operett első évtizedei*. Budapest 1936. Die weiteren Angaben dieses Absatzes nach *Batta* 73-77.

⁴⁷ *Batta* 73.

chie in beiden Reichsteilen äußerte und sich dann auch in einem Funktionswandel des Walzers widerspiegelte.⁴⁸

Mitunter wurde das Spannungsverhältnis von Walzer und *csárdás* sogar auf der Bühne kommentiert. Als im Jahre 1882 die „Fledermaus“ von Johann Strauß im *népszínház* erstmals gespielt wurde, ließ der Übersetzer nach dem *csárdás* im zweiten Akt (Arie der Rosalinde) ein Streitgespräch der Akteure folgen, um welchen Tanz es sich dabei gehandelt haben könne – denn ein ungarisches Lied könne es unmöglich sein. Schließlich schlug einer der Akteure vor, das eben gehörte Lied sei »wohl ein dem Walzer aufgepfropfter dualistischer Csárdás«⁴⁹ – eine musikalisch unsinnige, aber die Stimmungslage des ungarischen Publikums bestens treffende Beschreibung.

Nationales Selbstbewusstsein in der Operette: „János Vitéz“

In der Operette kam es mitunter auch zur offenen Formulierung antihabsburgischer Töne von der Bühne aus. In der oben schon erwähnten Vorlage, Petőfis „János Vitéz“, waren diese Töne noch verhalten.⁵⁰ Einen subtilen Hinweis geben lediglich Details wie etwa jenes, dass die Husaren ausgerechnet dem französischen König zu Hilfe kommen. In der Operettenfassung mit der Musik von Pongrác Kacsóh und dem Librettisten Károly Bakonyi jedoch sind die Anspielungen deutlicher: Der Held gelobt, der ungarischen Fahne und nicht der französischen Trikolore zu folgen. Dabei wird der französische König so gezeichnet, dass man in ihm unschwer den Habsburger Franz Joseph erkennen konnte. Ganz harmlos erscheint auch ein Detail aus dem ersten Akt, als der Flurschütz eine *deutsche Wurzel* in seinen Pfeifentabak mischt, der daraufhin so entsetzlich stinkt, dass die Herde sich in alle Winde zerstreut – eine Kritik, die durch die ins Komische verfremdete Form kaschiert wurde. Offensichtlich war es das, was das Publikum hören wollte. Nach der Uraufführung des Stückes im Jahre 1904 lobten nicht nur die Kritiker der ungarischen Blätter das Stück, auch das Publikum bekundete seinen Beifall, so dass sich das Stück lange auf der Bühne hielt: Am 22. Januar 1920 wurde es zum 500. Mal gegeben.

Noch aus einem anderen Grund wurde der „János Vitéz“ so beliebt: Er wurde auch in den Geltungsdiskurs eingebaut. Man begrüßte das Werk als erste vollwertige ungarische Operette und feierte das ungarische Element in einer ansonsten nur als kosmopolitisch bekannten Gattung, auch wenn auf dem Titelblatt »Singspiel« und nicht »Operette« stand. Wie Lajos Koch heraushebt, verbindet das Werk das *népszínmű*, die Operette und das un-

⁴⁸ Moritz Csáky: *Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay*. Wien [u. a.] 1998.

⁴⁹ *Batta* 63-64.

⁵⁰ Zu „János Vitéz“ als Drama und Operette *Batta* 53-54, 60-61.

garische Feenmärchen zu einer Einheit. Kacsóh bemühte sich, teilweise in Vorausnahme der Ideen Bartóks und Kodálys, um ethnographische Arbeit und baute – wenigstens einmal ist das konkret erkennbar – ungarische Volkslieder in die Musik ein. Es gelang ihm, diese Zitate mit den als ungarisch angesehenen Stilmitteln zu einer vom Publikum akzeptierten Einheit zu verbinden.

Die Rolle der Zigeuner⁵¹ für die Diskussion um die ungarische Nationalmusik

Spätestens seit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts präsentierten sich in der ungarischen und bald auch internationalen Öffentlichkeit die Zigeuner als die eigentlichen Musiker. Sie nämlich hatten ganz wesentlich die Rolle der Musikvermittler eingenommen, auch und gerade auf dem Land. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts häuften sich bewundernde Berichte in Wiener, Pester und Preßburger Zeitungen über die Leistungen von Zigeunerkapellen vor allem in Siebenbürgen. Berühmt war im 18. Jahrhundert die Primgeigerin Panna Czinka (1711?-1772)⁵² und im 19. Jahrhundert János Bihari (1764-1827),⁵³ der auch auf europäischem Parkett von sich reden machte – Ludwig van Beethoven gehörte zu seinen Zuhörern.

Im Laufe der Zeit war eine Situation entstanden, in der nicht nur ausländische Betrachter, sondern auch Einheimische das *Zigeunerische* und das *Ungarische* infolge des Fehlens musikethnographischer Analysen kaum noch auseinanderzuhalten vermochten. Zwar ist diese Erscheinung nicht auf die ungarische Kultur beschränkt, sondern ein generelles Charakteristikum der Symbiose der Kultur der Zigeuner mit den Kulturen ihrer Aufenthaltsländer.⁵⁴ In der ungarischen Kultur jedoch ergab sich eine elementare Verunsicherung hinsichtlich der eigenen Definition. Das zeigte sich paradigmatisch, als Franz Liszt das Problem thematisierte und dadurch die ungarische Intelligenz herausforderte. 1859 erschien in Paris Liszts „Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie“, zwei Jahre später wurden in Pest eine ungarische und eine deutsche, in Leipzig eine weitere deutsche Ausgabe herausgebracht. Liszt stellte in diesem Buch die *armseligen* ungarischen Lieder der von den Zigeunern ausgeübten Instrumentalmusik entgegen und behauptete: »Selbst diejenigen, welche bei der Annahme beharren, dass die Magyaren den Zigeunern ihre eigenen Gesänge und Tanzweisen gelehrt haben, werden nicht leugnen können, daß sie es einzig den Cygany verdanken, wen sie aus dem zerstückten und armseligen frag-

⁵¹ Die heutzutage im Deutschen gebräuchliche Formulierung *Sinti und Roma* wird hier bewusst nicht benutzt. In Übereinstimmung mit der Fachliteratur erfolgt die Wahl der Bezeichnung *Zigeuner* aus wissenschaftlichem Interesse, ohne pejorativen Beigeschmack.

⁵² *Sárosi*: Zigeunermusik, 76-78.

⁵³ Ebenda, 81-89.

⁵⁴ Vgl. Ursula *Hemetek*: Roma, Sinti, Manush, Calé. In: MGG Sachteil 8 (1998) 443-457.

mentarischen Zustand, in welchem der größte Theil der Traditionen nationaler Musik in anderen Ländern geblieben ist, herausgerissen wurden.«⁵⁵ Darüber hinaus äußerte er provokativ die Ansicht, das Musizieren sei dem ungarischen Wesen fremd: »Sicher würde es seit langer Zeit berühmte Komponisten und glänzende Virtuosen unter den geborenen Ungarn gegeben haben, wenn diese Kunst dem ungarischen Blute entstammte.«⁵⁶

Liszt hatte damit die dünne Schicht derer, die eine ungarische Musik schaffen wollten, erheblich provoziert. Zwar herrschte bei ihnen die Ansicht vor, die ungarische dörfliche Musik sei im Gegensatz zur Zigeunermusik minderwertig, und man hatte sich von den Aufführungen der Zigeuner begeistern lassen. Aber erst Liszt zog die logische Konsequenz daraus und stellte das Projekt einer ungarischen Musik als solches in Frage. Das wiederum konnte sich die Intelligenz nicht bieten lassen, hatte sie sich doch die Schaffung einer ungarischen Musik im Rahmen der nationalen Selbstbehauptung auf die Fahnen geschrieben. So kam es zu einem heftigen Schlagabtausch mit Liszt, bei dem sich insbesondere der bekannte, weiter oben schon angeführte Liederkomponist Kálmán Simonffy hervor tat.⁵⁷

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts ergaben die wissenschaftlichen Forschungen Bartóks und Kodálys, dass es sich bei der *Zigeunermusik* des 19. Jahrhunderts in Ungarn tatsächlich zum großen Teil um ungarische Musik handelte. Für diese Erkenntnis bedurfte es aber einer ethnographischen Herangehensweise jenseits der *verbunkos*-Tradition, was um die Mitte des 19. Jahrhunderts nicht denkbar gewesen war. War doch der *verbunkos* selbst in einer wesentlichen Eigenschaft von der Zigeunermusik bestimmt: nämlich in seiner Eigenschaft als Instrumentalmusikgattung. In der ungarischen Kultur anerkannte man bald Zigeuner nicht nur als Musikvermittler, sondern fasste ihre Musik (*cigányzene*) als die Quintessenz der ungarischen Musik überhaupt auf.⁵⁸ Die symbiotische Nutzbarmachung der Zigeunermusik durch die ungarische Kultur ist also ein möglicher Grund für die im internationalen Vergleich der ostmitteleuropäischen Nationalmusikbewegungen ansonsten unverständlichen Tatsache, dass am Beginn der ungarischen Nationalmusik eben keine Volksliedsammlungen und -bearbeitungen standen.

Die Debatte des 19. Jahrhunderts war von einer interessanten Inkonsistenz gekennzeichnet, die sich an den Reaktionen auf Liszts Buch zeigte.

⁵⁵ Franz Liszt: Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn. Leipzig 1861, hier zitiert nach der Ausgabe Leipzig 1883, 341. Vgl. Sárosi: Zigeunermusik, 171.

⁵⁶ Liszt [1883], 327.

⁵⁷ Sárosi: Zigeunermusik, 152-155.

⁵⁸ Judit Frigyesi: Jews and Hungarians in Modern Hungarian Musical Culture. In: Modern Jews and their Musical Agendas. Hg. Ezra Mendelsohn. Oxford 1993, 40-60, macht darauf aufmerksam, dass sich zu den Zigeunerkapellen oft Juden gesellten. So entstand die paradoxe Situation, dass gerade diejenige Musik, die als ungarisch galt, nicht von Ungarn selbst, sondern von Juden und Zigeunern aufgeführt wurde.

Wie selbstverständlich hatte man die Zigeuner als Vermittler ungarischer Musik akzeptiert, so dass man bei Berichten über Volksmusiker früherer Jahrhunderte ohne nähere Prüfung davon ausging, es müsse sich um Zigeuner handeln. Zugleich jedoch sah man sich den Zigeunern gegenüber in einer kulturell überlegenen Position, auch und gerade auf dem Gebiet der Musik. Ganz offensichtlich riss Liszt mit seinen offen vorgetragenen Behauptungen latente Wunden, deren Existenz man des Öfteren hinter vorgehaltener Hand zugab.⁵⁹

Zigeuner als die Seele Ungarns: Karriere einer Figur in der Operette

Eine interessante Metamorphose erfuhr die Figur des Zigeuners auf der ungarischen Bühne. In den Opern Erkels erscheint er noch gar nicht. Im *népszínmű* der ersten Jahrhunderthälfte gehörte der Zigeuner mit seiner Geige oder auch dem Zymbal zu den Standardrequisiten, trat aber oft nur als Hintergrundkolorierung auf.⁶⁰ Das änderte sich mit dem Freiheitskampf 1848/1849 und der darauf folgenden politischen Reaktion, dem österreichischen Neoabsolutismus. Nunmehr projizierte man in die Figur des Zigeuners in romantischer Manier diejenigen Freiheitsvorstellungen, für die man selbst vergebens in den Kampf gezogen war. Die vermeintliche Ungebundenheit des Zigeunerlebens erschien als utopischer Gegenentwurf zur politischen Zwangslage, in der sich die ungarische Intelligenz wähnte. Als Konsequenz wurde die Figur des Zigeuners symbolhaft aufgeladen; sie erschien geradezu als Sinnbild der ungarischen Seele, indem sie den Ausdruck »unter Tränen feiern« gerechtfertigte: In der Figur des Zigeuners belachte man den Tolpatsch und reflektierte zugleich sein eigenes Scheitern als ungarische Nation.⁶¹ Das Ganze kam in der Operette als einer Form leichter Kunst daher und musste nicht so ernst verkauft werden, als wenn man Traktate, Leitartikel oder Bücher schreiben würde.⁶²

Mit dem österreichisch-ungarischen Ausgleich 1867 wandelte sich auch die Figur des Zigeuners. In der neuen Lage, in der wesentliche Forderungen der ungarischen Intelligenz erfüllt waren, ging die Funktion des Zigeuners als Projektionsfläche ungarischer Sehnsüchte zurück. Symptomatisch ist die Handlung in der Operette „Der Zigeunerbaron“, in der die österreichische Kaiserin Maria Theresia den Hauptprotagonisten, einen Zigeu-

⁵⁹ Etwa Gábor Mátray: A magyar zene és a magyar cigánok zenéje. In: Magyar- és Erdélyország képekben. IV. Hgg. Ferenc Kubinyi, Imre Vahot. Pest 1854, 120, hier zitiert nach *Sárosi: Zigeunermusik*, 151-152.

⁶⁰ *Batta* 123.

⁶¹ In der Belletristik drückt sich diese Gefühlslage etwa in der Traumwelt aus, die János Arany im Heldenepos „A nagyidai cigányok“ (*Die Zigeuner von Nagyida*, 1851) schildert. Mihály Vörösmarty läßt im Gedicht „A vén cigány“ (*Der greise Zigeuner*, 1854) den Zigeuner gleichsam zum Totentanz für Ungarn aufspielen (*Batta* 124-125).

⁶² Ebenda, 123; *Sárosi: Zigeunermusik*, 127, 141.

ner, zum Baron adelt – ein sinnbildlicher Ausdruck der Versöhnung beider Reichsteile.

Was im *népszínmű* wie in der Operette von der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg vor allem reflektiert wurde, war der sich langsam aufbauende Gegensatz zwischen Zigeunertum und Moderne. Paradigmatisch lässt sich das an drei Werken zeigen: dem *népszínmű* „Zigeuner“ von Ede Szigligeti von 1853, dem *népszínmű* „Zigeunerleben“ von Pista Dankó und der Operette „Der Zigeunerprimas“ von Emmerich (Imre) Kálmán (1882-1953) aus dem Jahre 1912. Bei Szigligeti wird ein Generationenkonflikt zwischen dem alten Zigeuner Zsiga, der noch das Vagabundenleben seiner Vorfahren als Ideal propagiert, und seiner Kinder thematisiert, die beide bereit sind, aus Liebe auf diese Seite des Zigeunerlebens weitgehend zu verzichten.⁶³ Bei Pista Dankó ist es das Geigenpiel, das den Zigeuner Lajos, der sich von der traditionellen Lebensweise bereits deutlich entfernt hat, zurück zu seiner Geliebten und damit zu seinem Zigeunertum führt.⁶⁴ Im „Zigeunerprimas“ schließlich kommt es bei einem Geigenwettbewerb zum offenen Vater-Sohn-Konflikt: Der Sohn spielt einen Walzer, mit dem er sich das Publikum erobert. Sein Vater, der berühmte Pali Rácz hingegen, wird von Kálmán gezwungen, sich selbst mit einer Parodie auf die Zigeunermusik zu disqualifizieren. Hier handelt es sich jedoch nicht nur um einen Vater-Sohn-Konflikt. Mehrere Oppositionen zeigen an, dass in diesem Werk, das eigentlich eine *leichte* Operette ist, die Bruchstellen des sich andeutenden Wandels bereits diskutiert werden – und zwar sowohl in musikalischer als auch in gesellschaftlicher Hinsicht: *népszínmű* versus Oper, Zigeunerfiedel versus Salonflügel, *nóta* versus Walzer, Provinz versus Stadt.

Endlich zeigten sich Tendenzen, die enge Verbindung von Zigeuner und Ungartum ein Stück weit zu lockern. Bei Ferenc Lehárs (1870-1948) Operette „Zigeunerliebe“ aus dem Jahre 1910 repräsentiert nicht mehr der Zigeuner das Ungartum, denn er ist mindestens zur Hälfte Rumäne.⁶⁵ Dieses Detail zeigt, dass das romantische Ungarn- und Zigeunerbild des 19. Jahrhunderts zeitgleich mit der k. u. k.-Monarchie sein Ende erreichte.

Musikalische Sackgasse

Aus einer Reihe von Gründen geriet die Konzeption von ungarischer Musik zu Beginn des 20. Jahrhunderts an ihre Grenzen. Dafür waren musikalische wie auch politisch-gesellschaftliche Umstände gleichermaßen bestimmend.

⁶³ Batta 128.

⁶⁴ Ebenda, 131-134.

⁶⁵ Ebenda, 143.

Die am Anfang des 19. Jahrhunderts noch so produktive Form des *verbunkos* erwies sich nach Liszt als kaum noch entwicklungsfähig. Sie bot ein relativ starres Grundgerüst, ihre Variations- und Erweiterungsmöglichkeiten waren schon bald erschöpft.⁶⁶ Dadurch geriet der einstmals so unumwunden anerkannte *verbunkos* in Misskredit: Eine so starre Form schien nun kaum noch geeignet, das Ungarische umfassend zu repräsentieren in einer Zeit, in der die Ordnungen des 19. Jahrhunderts zunehmend fragwürdig zu werden drohten. Hinzu kam ein weiterer Aspekt: Ging man anfangs von einer erheblichen sozialen Integrationskraft des *verbunkos* aus, der hohe und niedere Gesellschaftsschichten miteinander vereine, da sich auch das Dorf dem historischen Erbe der Nation gegenüber aufgeschlossen zeige, so kritisierte bald gerade der realistisch denkende Teil des Adels den illusionären, stereotypisierten Charakter der *verbunkos*-Mode.⁶⁷ Ähnliche Kritik wurde an den anderen Signalelementen der ungarischen Musik geübt, so etwa am *csárdás*.

Auf der anderen Seite wurde bereits in den späten Opern Erkels die Gegenbewegung zu dieser Art ungarischer Musik, nämlich die Hinwendung zur Opernästhetik Wagners, als eine Art nationale Bankrotterklärung angesehen. Bence Szabolcsi zeigte, wie sich das Problem für Zoltán Kodály darstellte: »Zu wenig Ungarisches ist in den Dankó- und Dóczy-Liedern, aber auch zu wenig Europäisches bei Ödön Mihálovich und Hans Koeßler. Seine älteren Mäzene klären ihn auf, in Ungarn sei nichts anderes möglich als Wagnervergötterung und Csárdáskult; entweder Kultur oder Ungartum, eine dritte Lösung gäbe es nicht. Die Gleichung stimmt haargenau: westliche Kultur bedeutet Bayreuth, Ungartum soviel wie Pista Dankó.«⁶⁸

Tatsächlich schufen Bartók und Kodály die dritte Lösung, indem sie den Begriff des Ungarischen in der Musik neu definierten. Dazu war zunächst eine kompromisslose Abkehr von der Tradition notwendig. Bartók wies nach, dass es sich bei der *verbunkos*-Tradition vom musikwissenschaftlich-ethnographischen Standpunkt her gesehen um einen Fehlansatz gehandelt hatte. Der *verbunkos* repräsentierte nämlich keineswegs die ungarische Volksmusik in Reinkultur, wie man es zu Beginn des 19. Jahrhunderts behauptet hatte, sondern er vermengte Ungarisches mit Zigeunerischem und anderen Stilelementen. Auch war, wie Bartók klarstellte, der *verbunkos* keine althergebrachte Begleiterscheinung der ungarischen Kultur, sondern eine relativ junge musikalische Erscheinung.⁶⁹ Wie auch Kodály in seiner Dissertation nachwies, war die gesamte ungarische Musik des 19. Jahrhunderts im ethnischen Sinne keine ungarische Musik, auch wenn sie der Be-

⁶⁶ László Dobszay: Abriß der ungarischen Musikgeschichte. Budapest 1993, 172.

⁶⁷ Dies zeigte sich beispielweise an der Kritik der *verbunkos*-Manie in Aranys „Die Zigeuner von Nagyida“ (*Frigyesi: Béla Bartók and Turn-of-the-Century-Budapest*, 58-59).

⁶⁸ Bence Szabolcsi: Zoltán Kodály 60 Jahre [1942]. Hier zitiert nach „*Nyugat*“ und sein Kreis 1908-1941. Hgg. Aranka Ugrin, Kálmán Vargha. Leipzig 1989, 421.

⁶⁹ Dobszay 167.

förderung eines ethnischen ungarischen modernen Nationsbegriffs dienen sollte.⁷⁰

An dieser Stelle ist mit Carl Dahlhaus darauf hinzuweisen, dass hier »der ästhetische Irrtum beim Wort genommen« werden muss.⁷¹ In der Tat konnte die *verbunkos*-Musik ebenso wie die Zigeuner-Musik die ihr zuge-dachte Funktion für die ungarische Nationalbewegung erfüllen, da sie als ungarische Musik in einem ganz bestimmten Sinne angesehen wurde – unabhängig davon, ob musikwissenschaftliche Analysen diesen ethnisch korrekten ungarischen Charakter erwiesen. In der Zerstörung dieses Funktionsmusters sahen Bartók und Kodály jedoch die Chance, die ungarische Musik aus der Sackgasse herauszuführen.

Die zweite Reformgeneration

Eine ungarische Musik, die sich auf korrekte ethnographische Studien stützte, bot nicht nur neue musikalische Entfaltungsmöglichkeiten jenseits der verkrusteten Strukturen aus *verbunkos* und *csárdás*, sondern trug auch den gesellschaftlichen Wandlungsprozessen Rechnung. Die Musik hatte zuvor ein Ungarnbild transportiert, das für die intellektuelle Elite des aufstrebenden Budapest zunehmend obsolet zu werden begann.

Vor allem in der größten Stadt des Landes, dem erst 1872 aus drei Städten zusammengeführten Budapest, sammelten sich Angehörige einer Generation, die durch die erweiterten Bildungsmöglichkeiten und die Urbanisierungsprozesse kurz vor der Wende zum 20. Jahrhundert einen Bruch mit den eigenen Traditionen forderten und selbst auch durchführten. Assimilierte Deutsche wie jüdische Gelehrte beschäftigten sich wissenschaftlich-kritisch mit ethnographischen Fragestellungen und der ungarischen Dorfbevölkerung. Avantgarde-Künstler, die von London und Paris heimkehrten, forderten einen neuen Kunststil, der das nationale Bewusstsein durch das *Temperament* des Volkes ausdrücken sollte.⁷² In diesem Kontext wirkten auch Bartók und Kodály. Ihre Opposition zum *verbunkos*- und *csárdás*-Konzept des 19. Jahrhunderts war also Teil einer breiten intellektuellen Bewegung, die in ihrer Zeit alle gesellschaftlichen Betätigungsfelder und Kunstsparten umfasste.⁷³

⁷⁰ Ebenda.

⁷¹ »Schroff ausgedrückt: Solange in Ungarn die Zigeunermusik als authentisch ungarisch empfunden wurde, *war* sie authentisch ungarisch; der historische Irrtum muß als ästhetische Wahrheit beim Wort genommen werden.« (Carl Dahlhaus: Die Idee des Nationalismus in der Musik. In: Ders.: Zwischen Romantik und Moderne. Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts. München 1974, 84. Hervorhebung im Original).

⁷² Lukacs 207-218.

⁷³ Hofer.

Zoltán Horváth bezeichnet diese Generation der Modernisten als zweite Reformgeneration im Vergleich mit der Generation etwa von Petőfi und Széchenyi.⁷⁴ Es gibt jedoch einen wesentlichen Unterschied. Die Reformbewegung des 19. Jahrhunderts war dadurch gekennzeichnet gewesen, dass einige der zentralen Figuren aus der Mitte der Oberschicht kamen. Die Reformdebatte war auf dem Gebiet der Politik geführt worden, wobei die Künste eine unterstützende Rolle einnahmen. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts war es umgekehrt: Träger der Reformgedanken waren Künstler und Intellektuelle, die weder über wirtschaftliche Macht noch über gesellschaftlichen Status verfügten. Es handelte sich also um eine Debatte auf dem Gebiet der Künste, die dann auf den politischen Bereich übergriff.

Die Musik, die einst die Modernisierung der Gesellschaft befördert und angetrieben hatte, war – so die Ansicht dieser Generation – nun weit hinter den gesellschaftlichen Veränderungen der letzten Jahrzehnte zurückgeblieben. Bartók und Kodály betrachteten es als ihre Aufgabe, eine ungarische Musik zu schaffen, welche diesen Wandlungsprozessen Rechnung zu tragen vermag. Dabei legten sie größten Wert auf die Grundidee, diese Musik aus eigenständigen ungarischen Elementen und nicht durch Kopien oder Entlehnungen aus dem Westen hervorzubringen.

Die konstitutive Rolle der Musikethnographie

Dafür war es ihrer Ansicht nach nötig, jenseits der bisher bekannten Schichten der Erinnerung tiefer abgelagerte Schichten des ungarischen historischen und musikalischen Bewusstseins freizulegen. Diese Vorstellung bildete die Grundlage ihres Schaffens. Nach ihrer Überzeugung waren diese alten Erinnerungen als Einzelerinnerungen bei alten Leuten noch vorhanden. Ihnen war aber nicht mehr bewusst, dass es sich um alte Erinnerung handelte, da die neueren Erinnerungen sich bereits erfolgreich an die Stelle der *echten* alten Erinnerungen gesetzt hatten.⁷⁵

Bemerkenswert ist, dass es sich hier nicht um eine geplante Revolution im kulturellen Bereich handelte, sondern um einen Umschwung, der sich aus der Materialsuche ergeben hatte. Hatte Bartók zunächst nur geplant, neues Material für die Geschichte der *magyar nóta* zu sammeln, so stellte er bald fest, dass das aufgefundene Material nicht in die bis dahin bekannten Schemata passen wollte. So galt es geradezu als Hochverrat zu behaupten, dass die ältesten ungarischen Lieder aus der Zeit vor der Landnahme stammten, also vor der Zeit, in der man im 19. Jahrhundert die Entstehung der glorreichen, adlig geprägten ungarischen Kultur angesetzt hatte.⁷⁶

⁷⁴ Zoltán Horváth: *Magyar századforduló. A második reformnemzedék története 1896-1914.* Budapest 1961. Vgl. Frigyesi: Béla Bartók and Turn-of-the-Century-Budapest, 61.

⁷⁵ So die Beschreibung Bartóks. Vgl. Dobszay 182.

⁷⁶ Frigyesi: Béla Bartók and Turn-of-the-Century-Budapest, 79.

Zum Auffinden der eigenständig ungarischen Elemente bediente sich Bartók eines bereits von Herder zum Prinzip erhobenen Lösungswegs, nämlich des Sammelns von Volksliedern, dies aber in qualitativ neuer Form. Bartók und Kodály machten aus den mehr oder weniger dilettantisch geführten Untersuchungen zur ethnischen Herkunft des gesammelten Materials eine methodologisch reflektierte Wissenschaftsdisziplin, womit sie am Beginn der ungarischen Musikethnographie standen.⁷⁷ Nicht nur für die ungarische, sondern für die weltweite Kulturgeschichtsforschung bedeutete das einen Meilenstein, und darin liegt die eigentliche Bedeutung der beiden Protagonisten im übernationalen Zusammenhang begründet.

Die Musikethnographie erhielt in dieser Lage eine weit über die Erfordernisse der eigenen Disziplin hinausreichende Bedeutung und Wirkungskraft, da sie zu einem wesentlichen Werkzeug der ungarischen Identitätsfindung und einem konstitutiven Teil des Nationsdiskurses wurde. Es entstand ein fundamental anderes Selbstbild der ungarischen Nation, das sich der neu erschlossenen Volkslieder als Basis bediente.⁷⁸ Erstmals kam es zu einer wirklichen Orientierung auf die einfache Landbevölkerung, die bis dahin vom Bildungsprozess der ungarischen Nation weitgehend ausgeschlossen gewesen war. In den 1920er Jahren machte Gyula Illyés (1902-1983) in seinem Roman „Puszták népe“ (*Pusztavolk*) auf diese Vernachlässigung aufmerksam. Die Kultur der Landbevölkerung wurde als das *Andere* der ungarischen Kultur entdeckt.⁷⁹

Dadurch wurde das Verständnis der *natio hungarica* als Adelsnation zugunsten eines modernen, ethnischen Nationsverständnisses aufgekündigt. Nicht mehr die *adligen* Repräsentationstänze *verbunkos* und *csárdás* sollten die Nation repräsentieren, sondern die Lieder der einfachen Leute, und zwar nicht – wie in der *magyar nóta* – in künstlerisch verfremdeter Form ohne Rücksicht auf ethnographische Korrektheit, sondern in ihrer Urgestalt, so wie sie authentisch erklangen. In diesem Sinne bezeichnete Kodály das Jahr 1910 als Geburtstag der modernen ungarischen Musik. Zwar bestand die Gefahr, dass die neue Musik vom musikalischen Ausland als unverständlich abgelehnt werden würde, das aber nahmen die beiden Neuerer bewusst in Kauf. Die Rezeptionsgeschichte ihrer Lebenswerke sollte jedoch zeigen, dass diese Sorgen unbegründet waren.

⁷⁷ Aufschlussreich ist die Parallele zum Polen Oskar Kolberg (1814-1890), der – etwas früher – eine Wandlung vom romantischen Folkloristen zum Begründer der Musikethnologie als Disziplin vollzogen hatte (Jan *Stęszewski*: The Credibility of Oskar Kolberg's Ethnomusicological Collection. A Contribution to the Problems of Historical Criticism. In: *European Studies of Ethnomusicology. Historical Developments and recent trends*. Ed. Max Peter Baumann. Wilhelmshaven 1992, 102-122).

⁷⁸ Judith *Frigyesi*: Béla Bartók and the Concept of Nation and Volk in Modern Hungary. In: *Musical Quarterly* 78 (1994) 255-287.

⁷⁹ *Frigyesi*: Béla Bartók and Turn-of-the-Century-Budapest, 79.

Auswirkungen und Ausblick

Im ungarischen Musikdenken bildeten Bartók und Kodály fortan die Dreh- und Angelpunkte. Die Orientierung am Volkslied wurde im Gegensatz zur Musik des 19. Jahrhunderts zu seinem Grundbestandteil. Das äußerte sich sogar in Musikstilen, die üblicherweise kaum mit Volksmusik in Verbindung gebracht werden, wie etwa dem Jazz, dessen ungarischer Charakter in erheblich höherem Maße volksmusikalisch geprägt war als anderswo.⁸⁰

Ein Problem bestand und besteht bis heute im Umgang mit dem *Schock von Trianon*. Obwohl Bartók und Kodály keine revisionistischen Forderungen vertraten, bedeuteten ihre Forschungen automatisch, dass den Ungarn im Staat nach 1918 die kulturelle Erbschaft der außerhalb der Landesgrenzen lebenden Ungarn ins Bewusstsein geführt wurde. Eine Auseinandersetzung mit ungarischer Musik musste notwendigerweise auch eine mit der Position ungarischer Kultur außerhalb der Grenzen Trianon-Ungarns bedeuten. Wie aktuell dieses Problem auch nach dem Zweiten Weltkrieg war, zeigte sich in der *Táncház*-Bewegung zur Zeit des Sozialismus, als es zwischen den sozialistischen Bruderländern Ungarn und Rumänien zu delikaten Spannungen kam, weil traditionsbegeisterte Ungarn in Siebenbürgen – in der Tradition Bartóks und Kodálys – wie selbstverständlich nach ungarischen Hinterlassenschaften suchten.⁸¹ Bereits diese wenigen, willkürlich ausgewählten Beispiele zeigen, dass eine Weiterführung der Betrachtung des ungarischen Musikdiskurses bis in die Gegenwart hinein überaus lohnend ist.

⁸⁰ Zoltán Szerdahelyi: „Only from Pure Mountain Springs”. Folk Tradition in Hungarian Jazz. An Essay. In: <http://www.jazzinstitut.de> (20. Mai 2005). Zur Geschichte des ungarischen Jazz Géza Gábor Simon: *Magyar jazztörténet*. Budapest 1999, hier insbesondere 19-41, 47-123.

⁸¹ Vgl. László Kürti: *The Remote Borderland. Transylvania in the Hungarian Imagination*. Albany 2001.

