

# VÖLKISCHES IM UNGARISCHEN SCHAUSPIEL

VON GEORG SZÉKELY

Bei der Untersuchung der ungarischen Kultur im allgemeinen stellen sich — aus historischen Gründen — stets zwei wichtige Fragen, die aber immer das wesentliche dieser Kultur betreffen. Diese Fragen beziehen sich auf die Kräfte des ungarischen geistigen Lebens und suchen, was in ihm spezifisch unser Eigen ist und was wir dem tausendjährigen Zusammenleben mit Europa verdanken? Die Antwort des geistigen Lebens ist stets eine Schöpfung: ein Buch, ein Lied oder ein Drama. Daher kann niemand, der das in den Schöpfungen sich kundgebende Kräftespiel und die Stellung dieser Kräfte in den einzelnen Perioden nicht kennt, unsere vergangene oder heutige Kultur richtig erfassen. Diese Dualität bezieht sich selbstverständlich auf alle Gebiete des ungarischen Geisteslebens und wenn wir hier über die »ungarisch-völkischen« Momente unseres Schauspiels sprechen wollen, so geschieht dies nur darum, weil wir uns dadurch nach der Grundstellung der gesamten ungarischen Kultur richten wollen.

Diese Wahl hat mehrere Vorteile. Sie gibt Gelegenheit auf die Urformen unserer Kultur hinzuweisen, auf die diese trotz aller äußeren Wandlungen gebaut wurde und aus denen sie ihre sich stets erneuernde Kraft gewonnen hat. Zugleich aber bietet diese Wahl die Möglichkeit, einige kennzeichnende Erscheinungen, die dem Ausländer immer auffielen, von ihm meist mißverstanden wurden und die selbst mit bestem Willen nicht richtig zu deuten waren, zu erklären. Schließlich gibt sie Gelegenheit uns durch klare Begriffsbestimmungen den richtigen Platz in dem sich eben in unseren Tagen gestaltenden neuen geistigen Europa zuzuweisen.

Um unser Ziel zu erreichen, haben wir eine Methode zu wählen, die alle gestaltenden Kräfte des Theaters: Wort, Spiel, Bild und Musik in ihre Untersuchung einbezieht. Ist doch allgemein bekannt, daß in der Bühnenkunst keine dieser zu vernachlässigen ist. Auch die neuesten Reformen streben einer einheitlichen, synthetischen dramatischen Gestaltung zu, die zu Beginn aller Kultur, in den theatralischen Kulthandlungen selbstverständlich war und die in zwei Grenzformen auch im vergangenen Jahrhundert auflebte: in Wagners »Gesamtkunstwerk« und in den dramatisierten Volksballaden einiger mitteleuropäischer Völker.

Bevor wir jedoch unsere Untersuchungen im einzelnen beginnen und das Völkische im ungarischen Drama, Schauspiel, Bühnenbild und in der Bühnenmusik darlegen, haben wir — um etwaigen Mißverständnissen vorzubeugen — den ungarischen Gehalt des Wortes »völkisch« klarzustellen; denn meiner Erfahrung und Ansicht nach decken einander die Bedeutungen der Wörter »völkisch« und ung. »népi« nicht. Das deutsche Wort »Volk« bedeutet heute die Gesamtheit der deutschen Nation —

vielleicht genügt es, auf den Ausdruck »Volksgenosse« hinzuweisen, — das ungarische Wort »nép« hat dagegen seit fast hundert Jahren ausschließlich die Bedeutung einer Klasse. (Einige Ausnahmen finden sich höchstens in der Dichtersprache.) Diese Klasse bildet wohl einen ziemlich großen Teil der Nation, ist aber doch nur ein Teil, der in dem kulturellen Leben bis heute keine führende Stellung erhalten konnte. Diese Lage ist auch in der gesamtdeutschen Geschichte nicht unbekannt; während sie aber dort durch geschichtliche Ursachen aufgehoben wurde, blieb sie bei uns gerade durch geschichtliche Ursachen erhalten.

Die politische Geschichte des Ungartums — die vierhundertjährige Herrschaft des fremden Habsburgerhauses — förderte die Entwicklung einer fremden Führer- und Beamtenschicht. Diese bediente sich, um ihre Macht sicher in den Händen zu halten, dem Ungartum gegenüber zweierlei Methoden. Einerseits zog sie die ihrer Herkunft nach Vornehmen und Gebildeten in ihre fremden Kulturformen ein, andererseits unterdrückte sie die Massen, die sich gegen ihre Machtstellung erhoben und hielt sich diese auch auf gesellschaftlichem und kulturellem Gebiet fern. Sie vermittelte diesen Massen die Kultur des Westens fast gar nicht und übernahm von ihnen nur mittelbar Kulturgüter. Dies war die Ursache dessen, daß in den letzten vierhundert Jahren jeder große geistige Aufschwung nach einem außenpolitischen, bzw. gesellschaftlichen Mißerfolg und fast stets auf die Kulturschätze des in Klassen gespaltenen Ungartums gestützt einsetzte. Die ungarische Kultur mit diesem Doppelgesicht hat neben ihren Nachteilen auch manche Vorteile, die gerade heute viele Möglichkeiten bieten. Diese gut auszunützen wird umso leichter sein, als die führende Schicht — obwohl sie sich von den alten Grundlagen zuweilen lösen ließ — mit der gesamteuropäischen Kultur doch Schritt hielt und unterdessen in den unteren Schichten reiche Kraftreserven sammeln konnte. Eine vollkommene Synthese zwischen beiden Schichten konnte nur in den hervorragendsten Persönlichkeiten unserer Kultur erreicht werden — es genügt vielleicht, wenn ich auf den großen Lyriker des 16. Jahrhunderts, Bálint Balassa, auf den ungarischen Rokokodichter des 18. Jahrhunderts, Michael Csokonai, oder auf die zwei Dichtergenies, Petöfi und Arany, hinweise. Während durch das rasende Tempo der Zivilisation die meisten europäischen Nationen ihr eigenes Gepräge verloren, bewahrten die ungarischen Massen ihren rein ungarischen Geist, manchmal sogar Urformen einer asiatischen Hochkultur.

Auf Grund dieser Tatsachen können wir unsere Betrachtung nun im einzelnen beginnen und das Wirken der völkisch-ungarischen Bestände in unserer Theaterkultur näher betrachten. Leider finden wir fast bis zum 19. Jahrhundert, zum Beginn der eigentlichen Geschichte des ungarischen Theaters, nur sehr wenig richtige Schauspiele und selbst die in diesen vorkommenden völkischen Bestände, Personen und Situationen geben keine brauchbare Angaben. Obwohl in dem protestantischen Schuldrama von Sztáray (1559) wohlgelungene volkstümliche Gestalten auftreten, obwohl in einem Zwischenspiel des Paulinerordens aus 1765 eine scharfe Satire gegen den Kleinadel gerichtet wird, obwohl im Lustspiel »Tornyos Péter« des Piaristen Illei eine Gestalt aus dem Volk die Intrigue macht, obwohl 1790 ein anderer Piarist, András Dugonics als guter Patriot seine sonst



ziemlich schwachen Stücke mit volkstümlichen Redewendungen vollstopft, sind diese Erscheinungen in der Reihe der fremdsprachigen, lateinischen und deutschen Schuldramen und Mysterien fest unbedeutend. Noch schlimmer wurde die Lage durch die Verordnung der protestantischen Kirche, nach der das Schauspiel verboten wurde. Die Texte der volklichen Schauspiele wurden nicht niedergeschrieben; sie blieben nur durch die mündliche Überlieferung lebendig: vor allem in einigen dramatischen Volksspielen sowie in aufgeführten Märchen und Volksballaden, die ganz in Dialogform, ohne epische Bestände auf uns geblieben sind. Das beste Beispiel dafür ist eine Volksballade von dem »Mädchen, das zu Tode getanzt wurde«.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts, mit der Bildung der ersten ständigen Gruppe ungarischer Berufsschauspieler vermehrt sich die Zahl der ungarischen Dramen wesentlich. Seit dieser Zeit bis heute wird Völkisches in zweierlei Formen in die Dramen aufgenommen: als Stoff und als das ganze Werk durchdringender Geist. Selbstverständlich änderte sich in den letzten hundert Jahren die Betrachtung des Volkes stark. Zunächst erscheint das Volk im Drama als komisches Element, denn in den Augen der oberen Schicht sind dessen Vertreter Faulenzer, Säufer, Dummköpfe, Menschen, die nicht einmal gehen oder sprechen können. Die Mundart wirkt in einem in der Hochsprache geschriebenen Stück noch heute in ganz Europa meist komisch. So wird das Volk von einem Dramatiker aus dem Jahre 1765 gesehen, so wird es in dem 1819 geschriebenen Stück, »Die Rebellen«, von Karl Kisfaludy eingestellt, und so wird es von den Verfassern des sogenannten »Volksstückes« fast sechzig Jahre gezeichnet, einige Fälle ausgenommen, in denen der Held Soldat oder irgend eine andere romantische Gestalt ist.

In der zweiten Periode, die etwa von den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts zu rechnen ist und mit der Jahrhundertwende endet, wurde das Volk meist durch eine halbbreale, romantische Brille gesehen. Es war dies die Zeit des bereits erwähnten sogenannten »Volksstückes«, dessen erster großer Erfolg »Der Deserteur« von Szigligeti im Jahre 1843, der letzte, noch erwähnenswerte Vertreter aber »Felhő Klári« von Rátkai im Jahre 1886 war. In diesen Volksstücken, besonders in denen der späteren Zeit, spiegelte sich eigentlich die sich selbst täuschende Volksbetrachtung unseres Mittelstandes, der in den Massen keine Gefahr erkennen wollte und ihren wahren sozialen Zustand durch Lieder, Tänze und Sonntagskleider verschönert, sie auf sämtlichen Bühnen des Landes glücklich, ohne Probleme lebend darstellte. So konnte es z. B. geschehen, daß ein Drama von Karl Obernyik, das zu diesen Anschauungen in schroffem Gegensatz stand, im Jahre 1843 von der Ungarischen Akademie der Wissenschaften zwar preisgekrönt, von keinem Theater aber aufgeführt wurde.

Kennzeichnend für die falsche Einstellung dieser Volksbetrachtung ist, daß die größte Künstlerin des Volksstückes, Luise Blaha, während ihrer ganzen Laufbahn nur in kostbaren, stilisierten Gewändern auftrat, ganz unabhängig davon, daß vielleicht ihre Rolle schlichtere, ja dürftige Kleider gefordert hätte. Von der zersetzenden Wirkung des Volksstückes besonders in den bildenden, bzw. angewandten Künsten und in der Musik könnte man manches sprechen. Ich erwähne nur, daß das Ausland das Ungartum fast bis zu den letzten Jahren eben nur durch die Darstellungs-

art des Volksstückes kennen lernte, vor allem durch die tüchtigen Geschäftsmänner des Fremdenverkehrs, die es besonders gut verstanden, aus der »Pusztá-Csikós-Csárdás«-Romantik und aus der die altungarische Überlieferung verfälschenden Zigeunermusik Geld zu machen.

Die Unhaltbarkeit dieser Zustände — vor allem auf literarischem und dramatischem Gebiet — wurde besonders in den Fachkreisen bald erkannt; um 1900 begann eine dritte Periode, die durch einen gesunden Realismus — z. B. »Der Wein« von Gárdonyi — oder durch einen satirisch-naturalistischen Ton zur nüchternen Betrachtung führte. Sie bereitete die Seelen für eine vierte Entwicklungsstufe vor, in der das Symbolhafte ungarischen Volkstums, ja des ganzen Ungartums zur Geltung kommt. Die literarhistorischen Voraussetzungen dieser Betrachtungsweise finden wir bereits in der größten ungarischen Tragödie, im »Bánk bán« von Josef Katona, dessen herrliche Gestalt, der alte Tiborc, die Klagen des ganzen Ungartums in die Welt schreit, sowie in dem »Cillei« des auch in Deutschland bereits bekannten Vörösmarty, wo in einer großartigen Szene der verstorbene Hunyadi von dem Volk als sein echter Vater betrauert wird. Nach dem ersten Weltkrieg schrieben besonders Ludwig Zilahy, Ludwig Bibó und Josef Nyiró Stücke, die durch das Schicksal des Volkes die Probleme des ganzen Ungartums darstellen. In »Budai Nagy Antal« von Karl Kós wird das Volk — ähnlich wie in Hauptmann's »Florian Geyer« — sogar zum historischen Helden erhoben.

Indessen trat das Volkhafte nicht nur in der Themenwahl hervor, sondern auch als eine von innen wirkende Kraft, u. zw. auf drei verschiedenen Wegen. Zuerst durch die Übernahme von Wendungen der Volkssprache, die in die Bühnensprache in immer größerer Zahl eindringen, was für die ungarische Theaterkultur — deren höchstes Ziel Erhaltung und Pflege der Sprache und dadurch die Erweckung und Stärkung des nationalen Selbstbewußtseins war — unschätzbaren Wert bedeutete. Diese Übernahme findet sich, allerdings in noch äußerlicher Form, schon bei dem bereits erwähnten Dugonics (um 1790), der in der ungarischen Literaturgeschichte bezeichnenderweise auch als der Zusammensteller einer Sammlung von zehntausend Redewendungen bekannt ist. Ebenfalls formell, aber von innen heraus wirkend war, wenn die Verfasser einzelne Volksbräuche, Aberglauben, Reste einer vergessenen Religion bei der Gestaltung der Handlung oder der Charaktere heranzogen. Solche Bestände finden sich bereits in den Schuldramen. Ein Werk des großen ungarischen Dramatikers, Josef Katona, »Lucza széke« (1812) hat einen Volksbrauch zum Gegenstand, und zahlreiche Stücke des 19. Jahrhunderts — wie die »Bauernhochzeit« von St. Jakab (1834), »Die Pfingstkönigin« von Szigligeti (1850) und die an volkskundlichen Teilen überaus reichen Stücke von St. Géczy um 1890 — haben durch ihre genauen Schilderungen heute fast schon wissenschaftlichen Wert. Selbstverständlich kommen auch bei den anderen ungarischen Dramatikern volkstümliche Redewendungen und Gestalten vor; hier erwähnte ich nur die kennzeichnendsten Beispiele.

Ein weiterer Weg war, daß der Autor ein Thema mit den Augen des Volkes als Märchen betrachtete und sein Werk dadurch inhaltlich und auch in der Darstellungsart in bestem Sinne volkhaft gestaltete. Die eigentliche Dichtungsförm des Volkes neben den gebundenen, lyrisch-balladen-



haften Formen ist die des Märchens, in der seine Weltanschauung, Geschichte und Philosophie am vollkommensten zum Ausdruck kommt. Daher wendet sich der Dichter, der im Geiste des Volkes arbeiten will, bei dem Lösungsversuch tiefster und schwierigster Probleme, bei der Stellung der großen Fragen über ewige Liebe, über den Kampf zwischen Gut und Böse und über den Sinn des Lebens immer wieder der Wunderwelt des Märchens zu, um die für ihn als endgültig erscheinende Lösung durch die ewigen Symbole dieser zu finden. Eine der hervorragendsten Schöpfungen der ungarischen Bühnenliteratur, das auch im Deutschen Reich bekannte Märchenspiel »Csongor und Tünde« von Vörösmarty wuchs gleichfalls aus diesem Geiste empor. Das Märchen des 16. Jahrhunderts, das ihm zu Grunde liegt, das aber mit seinen Motiven in die Jahrtausende zurückgreift, erhielt durch Vörösmarty's Kunst neuen Gehalt und ist ein wertvolles Beispiel für die Möglichkeit der Verschmelzung volkhafter Bestände mit denen der hohen Kultur. Märchenmotive gestalten die »Sage vom Plattensee« von Franz Herczeg, die eine Synthese des ungarischen Mittelalters und der Wunderwelt der Natur gibt.

Allein ein vollkommener Gleichklang mit dem Volksgeist gelang nur dem siebenbürgischen Dichter Aaron Tamási und auch diesem nur in einer Bühnendichtung, in seinem »Singvogel«. Nicht nur seine Sprache ist reich an originellen Wendungen und Bildern, nicht nur seine Symbole, die er zur Gestaltung der Charaktere anwendet, sind echt volkhaf und ungarisch, sondern die ganze Komposition des Dramas ist auf ein heute nur mehr im Volk lebendes Motiv, auf das Wunder aufgebaut. Die drei großen Wunder dieses Stückes sind kennzeichnenderweise keine Tricks, keine *dei ex machina* oder etwa *l'art pour l'art*-Wunder, wie vielleicht bei Raimund, oder heute bei Giraudoux, sondern Wunder, die die existenzielle Bedeutung des Wortes behalten haben, Wunder, die entweder die überirdische Macht der echten Liebe bezeugen, oder den Menschen vor dem Tode retten. Die Wunder der Bibel und des Volksmärchens sind stets solche existenzielle Wunder. In dem »Singvogel« von Aaron Tamási bewegt sich die Wand nur darum, um den Sieg der Liebe zu verkünden, der Baum wächst nur darum, um den Helden vor seinen Verfolgern zu retten, und das Bett verschlingt das Brautpaar nur, damit das Böse beschämt werde und von dieser Erde verschwinde.

Übrigens wurden die eigenartigen völkisch-ungarischen Formen der dramatischen Komposition noch nicht genügend untersucht. So wissen wir z. B. noch nichts von der Wirkung des Grundsatzes der Asymmetrie und der Deszension, auf die wir noch zurückkommen.

Die völkischen Bestände der Schauspielkunst, also des schauspielerischen Stils sind vielleicht leichter zu beobachten, doch gewiß schwerer zu bestimmen. Daß aber das Problem des Stils in der Kunst überhaupt und besonders in dem Schauspiel eine wichtige, stets zeitgemäße Frage ist, wird am besten durch das Beispiel des Naturalismus bezeugt. Selbst der Naturalismus, der überhaupt das Lebensrecht eines Stils verneinte, wurde eben zu einem Stil. Heute wissen und glauben wir dagegen, daß der Stil die Summe künstlerischer, intellektueller und im Gefühl wurzelnder Momente ist, und daß er die seelischen Züge einer Zeit, eines Menschenkreises, einer Rasse am besten zum Ausdruck zu bringen vermag. Daß aber unser

ungarischer Stil etwas anderes ist, als der der europäisch-indogermanischen Völker, konnte man eben gelegentlich der Gastspiele ungarischer Schauspieler im Ausland beobachten.

Das Schauspielerische ist größtenteils Bewegung. Daher wird es vielleicht richtig sein, wenn wir die völkischen Momente der Schauspielkunst zuerst durch die künstlerisch-gebundene Bewegung, d. h. durch den Tanz suchen und betrachten. In westeuropäischen Darstellungen und Beschreibungen wird von dem 13. Jahrhundert an bei Bauern- und Volkstänzen zunächst die natürliche Kraft hervorgehoben. »Die Bauern übergeben sich mit ungezügelter Kraft und Leidenschaft dem Genuß des Tanzes« — schreibt Kurt Sachs. Dagegen sind die Grundzüge des ungarischen Volkstanzes — auch wenn er temperamentvoll ist — stolze, harte, rhythmische, konzentrierte Bewegungen, die allerdings gewaltige innere Spannungen, Leidenschaften bergen. Der ungarische Tanz gehört in die Reihe der Engschritttänze. Der größte Unterschied zwischen den ungarischen Tänzen und denen der benachbarten slawischen Völker ist, daß während die slawischen »Kolo-Hora«-Tänze streng gebundenen Ablauf haben, also kollektive Gruppentänze sind, die eigenartige Form der ungarischen Tänze der sogenannte »Solo-Tanz« ist, kein Solo-Tanz in der Bedeutung, daß er nur von einer Person aufgeführt wird, sondern in dem Sinne, daß eine ganze Gruppe von Tänzern zu gleicher Zeit auf die gleiche Musik selbständige Figuren-Reihen tanzt. Es ist dies eine vielfältige Improvisation, die zuweilen aus fast hundert Figuren besteht und die nicht zweimal nacheinander in derselben Weise getanzt werden kann. Der rhythmische Aufbau des Tanzes ist eigentlich asymmetrisch, denn die Figuren begleiten die Melodie in vielen Fällen nur synkopenartig, obwohl sie den musikalischen Gehalt der Melodie stets zum Ausdruck bringen, ja sogar unterstreichen. Der Grundcharakter der völkischen Bewegungskultur ist also eine harte, konzentrierte, zuweilen fast idealisierende Haltung des ganzen Körpers; die völlige Freiheit der individuellen Variation und als ihre Folge die reiche Möglichkeit der Improvisation sowie eine gewisse Asymmetrie der Punktierung, d. h. ein synkopaler Rhythmus.

Die nächste Frage wäre, in welcher Form diese Züge der ungarischen Bewegungskultur in der Vergangenheit und in der Gegenwart auf das Schauspiel einwirkten? In dieser Hinsicht sind wir — und das erschwert unsere Arbeit — auf alte Schauspieler schilderungen, auf Erinnerungen angewiesen, in denen natürlich die Ideale der Verfasser die Darstellung bestimmen und ihren sachlichen Wert vielfach beeinträchtigen. Da uns jedoch nur diese Quellen vorliegen, haben wir den Berichten Sätze zu entnehmen, die die größten Schauspielergestalten am besten kennzeichnen. Da finden wir folgende Bemerkungen: »Sie spielte mit plastischen, statuarischen Bewegungen« (R. Laborfalvy); »... er war stets elegant, sein Spiel statuenartig« (N. Lendvay); »... er ging stets mit festen Schritten« (J. Tóth); »... sein feierlicher Stil war bekannt« (Gyula E. Kovács); »... jedes seiner Worte war mit einer asiatischen Ruhe abgerundet« (St. Szentgyörgyi); »... ihr fehlte das Streben nach Virtuosität, sie betrachtete das Spiel als eine Feier« (Marie Jászai); »... er ist edel und schwer, stets etwas stilisiert« (I. Szacs vay). Aus diesen Bemerkungen der Berichte erstet ein Bild, das dem kennzeichnendsten Zug des Volkstanzes überaus



ähnlich ist : ein harter, konzentrierter, zuweilen fast idealisierter Stil, der stets etwas von der feierlichen Stimmung bewahrt, die Gestalten sachlich, ohne Raffinerie, doch mit viel Bewußtsein darstellt, ein Stil, der stets etwas Neigung zur künstlerisch gestalteten Bewegung hat. Unsere ausländischen Gäste, besonders Fachmänner, die eine theatralische Produktion in größeren Zeitabschnitten zwei-dreimal besichtigen, bemerken meist mit Staunen, daß die vielen neuen Spieleinfälle die Aufführung reicher machten, manchmal sogar veränderten. Dieser Erscheinung aber begegnen wir nicht nur in einer Reihe von 200 Vorstellungen und nicht nur in den Lustspielen. Der Gesamteindruck ist stets derselbe, — die einzelnen Teile aber sind fast nicht zu erkennen. In einem ungarischen Ensemble stehen immer Schauspielerpersönlichkeiten nebeneinander. So ist es einerseits möglich, daß während der Vorstellung die kleineren Talente von der Bühne vielleicht weggespielt werden und damit die Produktion ungleichmäßig wirkt, andererseits aber der Zuschauer bei einer gelungenen Rollenverteilung eine einzigartige künstlerische Produktion erleben kann. Bei solchen Vorstellungen wird die »ordnende Macht«, die Regie, völlig unsichtbar, doch erhält man die Illusion der höchsten künstlerischen Wahrheit, die mehr Stimmung als Realität ist. Meiner Ansicht nach können wir daher das Völkische der Schauspielkunst neben dem konzentriert idealisierenden Stil in dieser — auch für den Tanz kennzeichnenden — individualistisch-variiierenden, improvisationslustigen Neigung finden.

Indessen haben wir hier auch über das Bühnenbild zu sprechen und die in diesem auftauchenden völkischen Motive zu untersuchen. Wie es allgemein bekannt ist, wurde das Bühnenbild — abgesehen von der großen perspektivischen Bewegung der Renaissance — erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts zu einem künstlerischen Problem ersten Ranges. Die Wirkung der völkischen Momente auf das Bühnenbild kann man natürlich vor allem in Dorfdarstellungen von Volksstücken beobachten. Da jedoch die Blütezeit dieser Gattung gerade in die Jahre des Naturalismus fiel, konnte sich die naturalistische Darstellungsweise durch die Wiederauführung von Volksstücken bis in die neueste Zeit erhalten.

Ganz anders steht indessen die Sache, wenn es sich um die Inszenierung von ungarischen Klassikern, oder neuen Stücken von völkischem Geist handelt. Wie in der Literatur, so kann man dem völkischen Geist auch im Bühnenbild auf zwei verschiedenen Wegen näher kommen. Der eine ist die Abstraktion der formalen Bestände, der andere die Übernahme der völkischen Betrachtungsweise — wenn auch manchmal etwas raffiniert oder aufgelöst. Die erste, stilisierende Art wird von mehreren ungarischen Bühnenbildnern verwendet ; ihre Wirkung ist zuweilen dekorativer, als die der anderen. Sie hebt sich von dem typisch Völkischen manchmal mit ihrem viel zu abstrakten, sogar zu geometrischen Gebilden werdenden Motivenreihen ab. Der Volksgeist liebt — nach den letzten Ergebnissen der Volkskunde — das organische, auseinanderbauende System und freie Variation. Von diesem Gesichtspunkte aus sind besonders die Bühnenbilder von Á. Jaschik kennzeichnend. Auf dem zweiten Wege tat die ungarische bildende Kunst — besonders im Bühnenbild — nur die ersten Schritte. Will der Künstler diesen Weg betreten, so muß er sich — mehr dem Gefühl nach, denn theoretisch wurde die Frage noch überhaupt sehr

wenig besprochen — in die Betrachtungsweise des Volkes versetzen können. Diese Betrachtungsweise — wie auch die der verwandten Völker — unterscheidet sich von der der indogermanischen Völker wesentlich. Ihr Schönheitsideal ist die mit einem inhaltlichen Gleichgewichtsgefühl verbundene Asymmetrie und eine objektive, übereinandersetzenende Raumdarstellung. (In West-Europa herrscht dagegen eine subjektiv-verkleinernde Perspektive.) Die Bühnenbilder von Stefan Pekáry betrat den zweiten Weg (»Ludas Matyi«, »Csongor und Tünde« in Berlin).

Wollen wir indessen von dem Einfluß der völkischen Kräfte auf die ungarische Theaterkultur ein vollkommenes Bild erhalten, so haben wir auch die Musik zu untersuchen. Die ungarische Musik, deren ursprüngliche Eigenart nur das zur Klasse gewordene Volk bewahrte, kann mit folgenden Zügen gekennzeichnet werden: pentatonisches Tonsystem; eine Melodik, die eine fallende Linie mit Quintwechsel hat, die auf Quartsprünge gebaut, homophon, und wenn mit Text, durch die Prosodie gebunden (tempo rubato, parlando), dadurch aber nach der Betonung auf dem Grundsatz des inneren Gleichgewichts gegliedert ist; schließlich eine reiche Verzierung der gehaltenen Töne. Diese Jahrtausende alten Überlieferungen gaben im 19. Jahrhundert der Zigeunermusik Raum. Da aber die Zigeuner dem Ungartum rassisch-kulturell fremd sind, verzerrten sie die übernommenen musikalischen Bestände, die sie in das Dur-Moll-System zwangen. Die weltbekannte ungarische Zigeunermusik ist eigentlich nicht mehr als 150 Jahre alt. Die ungarische Instrumentalmusik, auch die Bühnenmusik, entwickelte sich erst im 19. Jahrhundert, also in einer Zeit, in der bereits die zigeunerisch-ungarischen Melodien herrschend waren. So schöpfte der erste große ungarische Opernkomponist, Erkel, seine Tanzmotive aus dem Melodienschatz des dem Ungartum noch ziemlich nahestehenden Zigeuners Bihari. Das Volksstück dagegen kam in einer Zeit zum Aufschwung, in der die alten Züge der völkischen Musik bereits fast völlig verschwunden waren. Es brachte eine Mode von erschreckenden musikalischen Machwerken, die die alten Überlieferungen beinahe ganz verschüttete. Eine Änderung trat erst in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts ein. Der Liederschatz des Volkes wurde von Bartók und Kodály gesammelt. Auf Grund dieser Sammlung konnten manche Züge und gesetzmäßige Erscheinungen der ungarischen Kunst zum erstenmal bestimmt werden. Es ist leicht zu erkennen, daß die zwei Wege, die man in der Bühnenliteratur und in dem Bühnenbild zum Völkischen betrat, auch für die Musik gelten. Nur daß hier der eine Weg, die Übernahme äußerlich formaler Elemente, in eine Sackgasse führte. Der andere Weg dagegen, der sich dem Völkischen zuwandte, sicherte — wenn wir nur an die Bühnenwerke der zwei bereits erwähnten Künstler, Bartók und Kodály denken — dem ungarischen Geist einen vollkommenen künstlerisch-kulturellen Sieg. Diese ungarische musikalische Revolution erkämpfte ihren ersten Sieg gerade auf der Bühne und bezeugte dadurch, daß das Theater heute noch eine kulturgestaltende Macht ist und sein kann.

Mein Ziel war, in diesem Aufsatz mehr theoretisch, als mit Hilfe unbekannter und daher unbrauchbarer Angaben ein umfassendes Bild über die völkisch-ungarischen Bestände unserer Theaterkultur zu geben. Bevor ich indessen meine Ausführungen schließe, erwähne ich noch ein



Kulturproblem, vielleicht die aktuellste Frage des ungarischen Geisteslebens, die auch mit meinem Thema eng zusammenhängt.

Einleitend sprach ich über das Janus-Gesicht unseres gesellschaftlichen und kulturellen Lebens. Es versteht sich von selbst, daß der Ausgleich dieser Dualität die größte Aufgabe der Zukunft ist. An ihrer Lösung hat das ganze ungarische kulturelle Leben, also auch das Schauspiel teilzunehmen. Die kulturelle Weltanschauung der älteren Generationen ist natürlich kaum zu ändern. Daher ist es unsere Aufgabe die Zukunft, d. h. die Jugend von heute in einem Geiste zu erziehen, die neben dem europäischen Niveau nach ungarischem Gehalt, also nach völkischen Quellen verlangt. Es ist dies eine pädagogisch-ästhetische Aufgabe, an deren Lösung auch die Theater mitwirken wollen. Einen bedeutsamen Schritt bedeutet z. B., daß die amtliche vormilitärische Organisation der ungarischen Jugend, die Levente-Bewegung, zielbewußt die völkische Kultur zur Grundlage der ästhetischen Erziehung machte, und dieser Überzeugung auch auf der »Kulturkundgebung der europäischen Jugend, Weimar—Florenz, 1942« in Theorie und Praxis (durch die Aufführung inszenierter Volksballaden) Ausdruck gab.

Wollen wir nun die Teilergebnisse unserer Ausführungen kurz zusammenfassen, so ergibt sich, daß die völkischen Bestände des ungarischen Schauspiels eigentlich die ewigen Formen der ungarischen Seele vor uns stellen. Die ungarische Seele erhob sich in ihren Ansprüchen zum höchsten Europäertum; dennoch blieb sie durch ihre nie ganz vergessenen außereuropäischen Beziehungen und geistigen Überlieferungen stets eine mehr oder weniger anders geartete Einheit in Europa. Diese Fremdheit bemerkt der westeuropäische Mensch vor allem an unserer Sprache und Musik. Die tausendjährige geistige Eigenständigkeit verliert dem Ungarum einen eigenartigen menschlichen und künstlerischen Charakter. Das Volk lebte für sich selbst und betrachtete Europa etwas von außen her. *Daher war seine Einstellung individualistisch und objektiv. Seine Individualität offenbart sich auf Grund unserer Ausführungen in der Homophonie, in der Neigung zur Variation, Improvisation und freien Verzierung, sowie in der asymmetrischen Raumbetrachtung.* Erscheint nun vielleicht der eine, oder andere dieser Züge äußerlich, so beziehen sich die objektiven Charakterzüge umso mehr auf das Innere seiner Seele. *Objektiv ist seine sachliche Weltbetrachtung, die z. B. den Gehalt der Wörter in ihrer eigentlichen Bedeutung bewahrte, um nur an die existenzielle Funktion des Wortes »Wunder« zu erinnern. Objektiv ist seine Raumbetrachtung, die den Raum nicht mit der subjektiv verkleinernden, sondern mit der objektiv übereinanderstellenden Perspektive darstellt. Objektiv ist sein unerhört feines Gleichgewichtsgefühl, das die scheinbare Gelöstheit der räumlichen und zeitlichen Asymmetrie durch ein vollkommeneres inneres Gleichgewicht ersetzt. Dasselbe Gefühl formt die menschlich-naturalistische Darstellungart der Schauspieler zu einem großzügigen, statuarisch-tänzerischen Stil um.*

Es ist wohl möglich, daß dieses Bild mit der alten, romantischen Betrachtung, die in den meisten Ländern über uns und unsere Kultur herrscht, nicht übereinstimmt; indessen leitete mich der Wille zur Wahrheit und Ehrlichkeit, der allein unserer Geschichte und unserer kulturellen Leistungen würdig ist.