

Bálint Balla
Herausgeber

Historische Entwicklung und sozialer Wandel

Soziologie + Gesellschaft in Ungarn

1

Enke

7. Die Soziologie des Musiklebens¹

Ágnes Losonczy

I. Zuneigung und Intoleranz gegenüber Musikgattungen

Die Zuneigung

Bei den Angaben über die Musikliebe sind wir in der Lage, die Daten der betrieblichen Erhebung (1962) mit unserer in den drei Dörfern durchgeführten Untersuchung zu vergleichen. Wir gehen von den einfachen Erfahrungen aus, indem wir die auf die Musikliebe bezogenen Gewohnheiten von drei sozialen Gruppen, des großen Budapester Eisenwerkes und der sich industrialisierenden bzw. der agrarischen Dörfer miteinander vergleichen.

Tabelle 1 Beliebtheit von Musikgattungen III

Gattungen	Dorf mit agrarischem Charakter	Dorf mit industriellem Charakter	Großbetrieb in Budapest
Ungarische Lieder	87	85	73
Volkslieder	77	65	19
Tanzmusik	33	58	63
Jazz	16	22	41
Operette	25	40	55
Oper	3	9	38
Symphonische Musik	1	3	23

Es zeigt sich sofort, daß das Dorf mit *industriellem* Charakter eine „mittlere“ Position einnimmt. Bei bestimmten traditionellen Gattungen (ungarisches Lied, Volkslied^{II}) steht es eher dem agrarischen Dorf näher, bei der Übernahme gewisser städtischer Musikgattungen (Tanzmusik, Operette) eher der Hauptstadt. Dieses Dorf steht dann wiederum dem traditionellen Dorf agrarischen Charakters viel näher als dem Budapester Großbetrieb, wenn es sich um Kenntnisse von und Präferenzen für Gattungen handelt, die eine Musikkultur anzeigen und charakterisieren (Oper und symphonische Musik). Vor einer eingehenden Analyse des erhaltenen Bildes lohnt es sich jedoch, dieselbe Frage der Musikliebe nun losgelöst von dem gesellschaftlichen oder beruflichen Charakter der Dörfer zu untersuchen und gesellschaftliche Faktoren hinzuzuziehen, die unseren Erfahrungen nach in den Sozialstrukturen für die Prägung künstlerischer Ansprüche und Bedürfnisse am charakteristischsten sind. Wir können

der Einschätzung des Gewichtes der gesellschaftlichen Determinierung als Beeinflussungsfaktors etwas näherkommen, wenn wir das Verhalten der genannten Grundgesamtheiten in einer Gruppierung nach ihrer Arbeitsposition untersuchen.

Tabelle 2 Beliebtheit von Musikgattungen nach Schichtenzugehörigkeit

Gattung	Dorf	Budapest	Dorf	Budapest	Dorf	Budapest
	Hilfsarbeiter	Hilfsarbeiter	Facharbeiter	Angelernter Arbeiter	Geistig Arbeitende	Facharbeiter
Ungarische Lieder	89	89	93	79	67	66
Volkslieder	79	16	82	13	58	18
Tanzmusik	46	65	55	73	62	61
Jazz	15	27	32	34	35	47
Operette	26	57	42	40	60	58
Oper	1	27	9	21	38	45
Symphonische Musik	1	10	9	13	4	29

Betrachten wir zunächst die Musikgattungen, so fällt uns folgendes auf: Es gibt Gattungen mit allgemeinem Einfluß und allgemeiner Geltung, die nahezu überall attraktiv sind und bei denen sich kaum Schwankungen zwischen dem Dorf und dem Kreis der in Budapest Befragten ergeben: zu diesen gehört das ungarische Lied. Bestimmte Gattungen haben am Dorfe überhaupt keine Existenz, z.B. die symphonische Musik. Bestimmte andere Gattungen wiederum zeigen Professionalisierung und eine Arbeit höheren Niveaus an sowie (denken wir an die vorangehende Tabelle) auch die Verstädterung, so z.B. Tanzmusik und Operette, die – wie merkwürdig das auch klingen mag – Gradmesser nicht nur für Verstädterung, sondern auch für eine geistig höhere und kompliziertere Arbeitstätigkeit sind.

Betrachten wir die Tabelle nun von der Seite der sozialen Schichten, so können wir eigenartige Kreise von Kultur entwerfen: das ungarische Lied ausgenommen gibt es bei jeder Gattung beachtliche Unterschiede zwischen den Hilfsarbeitern von Budapest und denen der Dörfer, was Interessen und Selektionsniveau angeht. Das Bedürfnis nach ungarischen Liedern ist völlig identisch, was auch deswegen interessant ist, weil zwischen den zwei Untersuchungen ein Intervall von drei Jahren liegt. In jeder anderen Hinsicht gibt es wesentliche Differenzen, auf deren Qualität wir noch zurückkommen. Nur bei zwei Schichten finden wir – bis auf Abweichungen von einigen Prozenten – identische Ansprüche und Selektionsproportionen, und das sind die *geistig Arbeitenden der Dörfer* und die *Facharbeiter des Budapester Großbetriebes*. Starke Abweichungen sind nur beim Volkslied und der symphonischen Musik zu verzeichnen. Erstere läßt sich im allgemeinen auf die Unterschiede der Erhebungsmethode zurückführen: im Betrieb haben die Interviewer den Unterschied zwischen Volkslied und ungarischem Lied erklärt, während sie in den Dörfern die gängige Interpretation übernommen haben.

Musikauffassung und Musikliebe werden in erster Linie durch die gewohnte Intonation bestimmt. So verursachen die gewohnten Wendungen von Harmonie, Rhyth-

mus und Melodienwelt, daß z.B. wegen der Gewöhnung an die Grundintonation der ungarischen Lieder ein Anschluß an die Tanzmusik schwerer gefunden wird; wegen seiner Harmonie- und Rhythmuswelt ist die Distanz zum Jazz groß; bei Zuneigung zu Tanzmusik und Jazz ist es schwierig, zum Volkslied Beziehung zu finden; schließlich gehören zum Verständnis von Operetten ein komplizierteres musikalisches Auffassungsvermögen sowie differenziertere Aufmerksamkeit, wie sehr man auch der Meinung sein mag, die Operette sei von einer überragenden Popularität.

Wir wollen jetzt zu den Zusammenhängen zwischen Schulbildung und Musikliebe übergehen, um Ansprüche und Entscheidungen von Dorfbewohnern und Budapestern besser zu verstehen.

Tabelle 3 Beliebtheit von Musikgattungen nach Schulbildung

Gattung	Dorf	Bpest	Dorf	Bpest	Dorf	Bpest	Dorf	Bpest
	Grundschule 1-4 Kl.	6 Kl.	4 Kl.	8 Kl.	Fachar- beiteraus- bildung	8 Grund- schulkl.	Ober- oder Hochschule	Ober- schule
Ungarische Lieder	83	91	94	86	92	66	62	32
Volkslieder	73	86	14	66	81	20	55	23
Tanzmusik	31	37	54	81	37	68	62	61
Jazz	5	10	28	45	36	37	39	63
Operette	11	25	53	48	50	54	58	59
Oper	1	1	25	7	7	38	44	56
Sympho- nische Musik	2	2	17	1	7	20	6	38

Für das Verständnis von gesellschaftlichen Unterschieden und Chancen ist diese Tabelle in der Tat bemerkenswert: zwischen Ansprüchen von Dorfbewohnern und Betriebszugehörigen gibt es *auf demselben Schulbildungsniveau* erhebliche Unterschiede. Die abnehmende Tendenz der allgemeinen Zuneigung zum ungarischen Lied kommt erstmalig bei der Budapester Gruppe der Personen mit acht abgeschlossenen Grundschulklassen zum Vorschein und nähert sich dem Niveau der Dörfler, die über einen Ober- oder Hochschulabschluß verfügen. Bei den Budapester Arbeitern mit Oberschulabschluß zeigen sich nahezu in jeder Hinsicht die höchsten Ansprüche (höhere als bei qualifizierten Dorfbewohnern, inklusive diejenigen mit Hochschulabschluß).

Hervorstechende Unterschiede gibt es jedoch in erster Linie zwischen Einwohnern der *Hauptstadt* und der *Dörfer* mit gleichem Ausbildungsstand, in zweiter Linie zwischen Personen mit *mittlerer bzw. höherer* Schulbildung. Die Ansprüche lassen sich fast stufenförmig einordnen: es folgen nacheinander Dorfbewohner mit niedriger Schulbildung, Budapester mit niedriger Schulbildung, Dorfbewohner mit mittlerer und schließlich Budapester mit mittlerer Schulbildung. Bei der inhaltlichen Auswertung müssen wir jedoch die *Tendenz* gleich oder ähnlich hoher Zahlen beachten. Es kommt nämlich vor, daß im Dorf ein bestimmter Grad der kulturellen Entwicklung noch nicht erreicht ist, den die städtischen Arbeiter bereits hinter sich gelassen haben. Die hohen Anteile der Tanzmusik oder die niedrigen Proportionen des ungarischen Lie-

des signalisieren den Tendenzwechsel in der gesellschaftlichen Bewegung und auch den sich damit zusammen verändernden gesellschaftlichen Anspruch.

Obige Tabellen boten Gelegenheit, Gattungen vom Charakter eines „Index“ kennenzulernen: sie kennzeichnen einerseits eine *gesellschaftliche*, andererseits eine *kulturelle* Veränderung. Genauer gesagt, signalisieren bestimmte Gattungen *Professionalisierung* und *Urbanisierung*, andere wiederum den Grad des *kulturellen Aufstiegs*. Im Bereich der Musik wird letzteres durch komplexe Gattungen angedeutet, die ein vertieftes Verständnis beanspruchen. Der Kenntnis und der Liebe zu dieser Art Musik sind wir im Dorf eigentlich nie begegnet, während wir in den Budapester Unternehmen hierfür zahlreiche Anzeichen angetroffen haben.

Die Intoleranz

Während die Zuneigung die Grenzen des Verständnisses einer Gattung von der einen Seite aufzeigt, manifestiert sich dasselbe von der anderen Seite ganz anders, aber manchmal noch schärfer durch Negation, Ablehnung, Intoleranz. Der Widerstand gegenüber bestimmten Musikgattungen geht häufig bis zur Forderung nach einem Verbot oder Beseitigung der betreffenden Gattung. Derart heftigen affektiven Reaktionen gegenüber einer nicht geliebten Art von Musik sind wir in keiner anderen Kunstgattung begegnet. Daher haben wir bei unseren Untersuchungen den Weg der verschiedensten Nuancen des Verneinens, vom gleichgültigen Fernbleiben bis zum erbosten Protestieren, verfolgt. Gleich zwei Fragen haben dazu eine Gelegenheit geboten. Die eine war im Zusammenhang mit dem Programm des Rundfunks gleichsam eine Abstimmung über die Anteile der einzelnen Gattungen; wir haben diese Frage unter der Annahme gestellt, daß die durch die aktive Teilnahme bewirkte größere emotionale Ladung einen verlässlicheren Indikator zur Bestimmung der Grenzen der einzelnen Gattungen abgeben wird. Dies ist in dem Ausmaß gelungen, daß betreffend bestimmte Gattungen sogar die Intention der totalen Beseitigung ausgesprochen wurde. Mit der zweiten Frage wollten wir direkt erfahren, durch welche Art von Musik die Befragten geärgert oder gestört werden und welche Motivationen dafür ermittelt werden können.

Zweifellos sind ergrimte Proteste gegen eine nicht geliebte Musik nicht nur Eigenart der Dorfbewohner; diesem Verhalten konnten wir auf verschiedenen Bildungsstufen, mit jeweils anderen Schattierungen, überall begegnen. Diese hochgradige Unduldsamkeit manifestierte sich trotzdem am ehesten bei der Dorfuntersuchung; unserer Erfahrung nach sind nämlich die Städter wenn auch nicht nachsichtiger, jedoch wegen ihrer Gleichgültigkeit bei ihrer Abwehr des Lärms gegenüber fremden oder eigenartigen Tönen um einiges toleranter. Zugleich formuliert ein Stadtbewohner aufgrund verschiedener Überlegungen auch eine dezidierte Ablehnung im allgemeinen nicht offen.

Wir haben zwei Typen der Negation bzw. der Einstellungen unterschieden: die einen beanspruchen zwar für sich bestimmte Gattungen nicht, tolerieren sie jedoch geduldig, weil andere sie beanspruchen könnten; – die anderen protestieren gegen die Anwesenheit einer Musik, zu der sie selber negativ Stellung beziehen. Unsere folgende Tabelle stellt diese beiden Typen der Verneinung nach den bekannten Gruppierungen dar (T = Toleranz, I = Intoleranz).

Tabelle 4 Die zwei Typen der Ablehnung gegenüber bestimmten Musikgattungen in % (In den beiden untersuchten Dörfern; N = 600)

Beruf	Ungar. Lieder		Tanzmusik		Jazz		Operette		Oper		Symph. Musik	
	T	I	T	I	T	I	T	I	T	I	T	I
Industriell	3	1	15	7	25	12	17	7	34	31	32	36
Landwirtschaftlich	2	1	21	4	31	4	27	6	45	20	39	14
Hilfsarbeiter	1	—	20	4	34	7	29	7	46	25	43	19
Facharbeiter	1	—	19	—	33	1	20	5	46	18	45	21
Geistig Arbeitende	15	4	20	4	33	3	13	4	27	13	36	24
Rentner	—	—	18	6	21	6	21	6	32	15	29	17
Hausfrauen	—	—	15	5	29	12	14	1	34	27	30	26

Gegenüber dem *ungarischen Lied* finden wir weder eine tolerante noch eine intolerante Abneigung. Diese musikalische Gattung findet nur bei geistig Arbeitenden zu 15% eine tolerante und zu 4% eine intolerante Ablehnung. Jedoch sind wir der Meinung, man sollte ungarische Lieder oder Volkslieder aus dem Rundfunkprogramm verbannen, auch hier nicht begegnet. Auch die letzteren 4% haben dem ungarischen Lied nicht als ästhetischer Erscheinung widersprochen, sondern lehnen das Geschrei von Betrunknen oder den befremdenden Charakter überschwenglicher Rührseligkeit ab. Auch gegenüber der *Tanzmusik* gibt es eine Art tolerante Abneigung. Sie wird abgelehnt, weil sie für geräuschvoll, dumm gehalten wird und weil ihre fremdsprachigen Texte unverständlich und wirr sind. Auch von diesen Personen wird jedoch die Tanzmusik als Nachäffen einer Modeerscheinung oder als etwas, was die Jugend immer nötig hatte und nötig haben werde, akzeptiert. Diejenigen, die Tanzmusik verbannt wissen möchten, sind einsam lebende, kinderlose oder von ihren Kindern verlassene Menschen. Jene Kategorie fällt mit der Gruppe jener Menschen zusammen, denen die Musik auch im allgemeinen nicht viel bedeutet, die sie nicht genießen können — dann sollen auch andere sie nicht haben. Bei der *Operette* steigt der Anteil sowohl der Toleranten als auch der Intoleranten an. Bezeichnenderweise ist die Intoleranz größer als gegenüber der Tanzmusik. Ihre Verfechter gehören in erster Linie zu einem Kreis von Personen mit niedrigem Arbeitsstatus (zu 6–7%).

Es gibt zwei Gattungen, bei denen die Forderung nach einem Verbot beachtliche Maße annimmt, was sowohl die absoluten Anteile als auch das Verhältnis zwischen den beiden Arten der Abneigung anbelangt: die *Oper* und die *symphonische Musik*. Überraschend ist, daß die Oper auf eine größere Ablehnung stößt als die symphonische Musik, nicht nur bezüglich der Anteile, sondern auch der heftiger formulierten Begründungen. Im Falle der symphonischen Musik kehrt sich dies in ihr Gegenteil um. Besonders überraschend bei der Ablehnung von Oper bzw. von symphonischer Musik sind die Unterschiede zwischen geistig und körperlich Arbeitenden. Während nämlich körperlich Arbeitende im allgemeinen durch die Oper zu einer intensiveren Intoleranz veranlaßt werden, wird bei geistig Arbeitenden eine völlige Ablehnung der Oper in einem geringeren, der symphonischen Musik jedoch in einem erheblich größeren Maße ausgelöst. Es sind die letzteren, die zu einem höheren Anteil behaupten, die

symphonische Musik sei nicht notwendig, überflüssig, ja sogar störend. Dies ist beachtenswert! Wie ist es möglich, daß geistig Arbeitende, von denen ein Teil „fast“ zur Intelligenz gehört, gegenüber der symphonischen Musik am intolerantesten sind? Und diese Personen argumentieren viel heftiger für ein Verbot dieser Gattung als jene Bauern (s. den Durchschnitt des agrarischen Dorfes und die Hilfsarbeiter), deren ganze Lebensführung es nicht gestattet, daß sie ein Niveau erreichen, bei dem die symphonische Musik verstanden werden kann.

Wegen einer summarischen Einschätzung der Arbeit, der gesellschaftlichen Lage, des kulturellen Standards der Bauern wird es von ihnen nicht „erwartet“, daß sie die ernste symphonische Musik genießen. Diese „Anforderung“ ist jedoch gegenüber den geistig Arbeitenden stark ausgeprägt, die aber diese Art Musik trotzdem nicht verstehen können und wollen. Da es jedoch „schicklich“ wäre, diese Musik zu verstehen und ein Bedürfnis nach ihr zu haben, sie aber diese Musik trotzdem nicht verstehen und nicht beanspruchen – sie jedoch ständig hören –, löst bei diesen Menschen wachsende Intoleranz, Ärgernis, ja sogar Schamgefühle aus. So läßt es sich begründen, daß geistig Arbeitende intoleranter und aggressiver sind gegenüber der durch den Rundfunk ausgestrahlten ernsten Musik als einfache Menschen mit weniger Schulbildung.

Wir wollen hier darauf verweisen, was wir in einem früheren Teil der Arbeit bereits geschrieben haben, in welchem Maße bestimmte Klänge – unabhängig von ihren ästhetischen oder allgemeinen Qualitäten – die Menschen zu guter oder zu schlechter Laune zu stimmen in der Lage sind. Für einen Menschen ist das, was ihm bekannt ist, d.h. wo er über irgendeinen konkreten Bedeutungsgehalt verfügt, angenehm und gut. Der Klang dessen, was unbekannt, also unverstündlich und folglich unerklärlich ist, löst Ärgernis aus. Aristoteles sagt (Poetik IV): „Die Erkenntnis ist nicht nur für die Weisen, sondern auch für die anderen eine Wonne – nur in einem geringeren Maße. Die Betrachter von Bildern freuen sich, weil während des Betrachtens das Erkennen erfolgt und sie feststellen können, was was ist ...“ Hier liegt die Erklärung dafür, daß wir gegenüber Werken, in denen wir nichts erkennen, aber die Bedeutsamkeit des nicht erkannten Werkes trotzdem irgendwie wahrnehmen, Abneigung, Zorn und gar Aggressivität empfinden, denn je bedeutsamer das Werk ist, um so mehr erhöht sich die Bedeutungslosigkeit der Person, die dies nicht zu erkennen vermag.

Früher begegnete im allgemeinen ein jeder nur dem, was zu ihm paßte. Heute führt der Demokratismus der Kultur zu einem Streben nach einer Art Einförmigkeit, zu einer Homogenisierung: – das ist in erster Linie den Programmen der Massenmedien zu verdanken. Obwohl in erster Linie der Durchschnitt, der Geschmack der Mehrheit zu berücksichtigen ist, beachten die Programme trotzdem zu einem gewissen Ausmaß auch die schichtenspezifischen Ansprüche und das unterschiedliche kulturelle Niveau. So erreichen dann Kunstgattungen auch nicht zuständige Menschen, so lösen sie Interesse oder Abneigung aus, je nach der gesellschaftlichen Bedeutung, der Anziehungskraft und dem Wert der betreffenden Kunstgattung innerhalb und außerhalb der Kunst. So spiegelt also der Indikator der Intoleranz innerhalb der allgemeinen Negierung der verschiedenen Musikgattungen ein spezifisches Verhältnis, das sich z.T. auf die Kunst und auf die unterschiedlichen Grade des Kunstverständnisses bezieht, z.T. die „Reizschwelle“ des Unverständnisses zeigt, wider. Die durch die nicht verstandene Musik ausgelöste Aggressivität zeigt auch die Wichtigkeit der Musik an.

Auch trifft zu, daß es ein bestimmter Typ von Mensch ist, der deswegen, weil

er selber es nicht versteht, etwas aus der Welt verbannen würde anstatt sich die Mühe zu machen, es zu verstehen, wobei er dadurch evtl. etwas gewinnen könnte. Bei der Intoleranz geistig Arbeitender gegenüber der symphonischen Musik handelt es sich nicht einfach um eine ohrenbetäubende Wirkung der Klänge oder um ihren unverständlichen Charakter. Ein derartiges Verhalten kann auch durch das Gefühl ausgelöst werden, daß man aus einem Reich, das seine Eingeweihten hat, ausgeschlossen ist, weil man wegen der Umstände oder infolge eines eigenen Fehlers davon ausgesperrt wurde. Man meint, es würde einem in einer fremden Sprache etwas Wichtiges mitgeteilt, was man nicht versteht, obwohl es Menschen gibt, die es verstehen. Dadurch wird auch ein ersehntes gesellschaftliches Privileg signalisiert, das irgendwie auch mit seinem gesellschaftlichen Status verbunden sein sollte, das also ein „Statussymbol“ ist – um so schlechter ist es, daß diese Musik für einen unerreichbar ist.

An den Grenzen von Bejahung und Verneinung zeichnen sich also die Grenzen der einzelnen Musikgattungen wählenden oder ablehnenden Gesellschaftsgruppen ab, und es werden die Gründe hierfür deutlich. Auch dieses skizzenhafte Bild über die Stufen des Verständnisses liefert eine Erklärung für die Frage nach den unterschiedlichen Reichweiten des Musikauffassungsvermögens und nach ihren Gründen.

II. Der Einfluß des neuen Gesellschaftssystems auf den Wandel des Musikverständnisses

(Erfahrungen im Großunternehmen MAVAG)

Wollen wir die Ursachen des grundlegenden, qualitativen Unterschiedes zwischen den Arbeitern dieses Großbetriebes des Maschinenbauwesens und den „Elite“-Schichten des Dorfes näher untersuchen, so müßten wir im Interesse eines vollen Verständnisses der Situation die allgemeinere, sozio-historische Bewegung analysieren. Dazu wäre eine kulturgeschichtliche Untersuchung notwendig. Hier können wir nur die charakteristischsten Tendenzen erwähnen.

Die sich in den vierziger Jahren in Ungarn vollziehende revolutionäre gesellschaftliche Umgestaltung hat sich in jeder Hinsicht, so auch in der Verwirklichung der Ziele der kulturellen Revolution, als Erbe und Weiterführer der Arbeiterbewegung angesehen. Bei der Vorbereitung der Phase großer revolutionärer Umwälzungen gewinnt das *Ideelle* eine besonders große Bedeutung. Das Ideelle umfaßt in diesem Fall alles vom Denken bis zur Kunst. Nach der Befreiung, in den vierziger Jahren, war das Ziel die Durchsetzung des Programms von 1919. Wir wollen aus einer Veröffentlichung des Volkskommissariats für öffentliche Bildung des Jahres 1919 den folgenden Passus zitieren: „Die Musik ist mit der Arbeit geboren. Sie gehört also den Arbeitern. Es kann also keinen Zweifel über das Programm der Zukunft geben: die Musik muß dem Arbeiter, der vor Jahrtausenden an ihrer Wiege stand, zurückgegeben werden.“

Bei einer revolutionären Umwälzung besteht die grundlegende Richtung des Kampfes darin, daß die neue an die Macht gelangende Klasse all das in Besitz nehmen will, was der früheren herrschenden Klasse gehört hat und von dieser zur Sicherung ihrer Herrschaft und zur Aufrechterhaltung der Unterdrückung anderer Klassen für sich vorbehalten hat, sei es, daß es zur eigentlichen Machtausübung gehört hat oder ein Symbol des Besitzes der Macht war. Die Devise der „Enteignung der Enteigner“ bezog sich selbstverständlich auch auf eine Inbesitznahme der Jahrhunderte alten kul-

turellen Schätze und Kunstwerte. Die Eroberung der Kunst – die infolge ihres Bildungsmonopols das Eigentum der ehemaligen herrschenden Klasse war – stellte für das Proletariat und seine Repräsentanten die Aufgabe eines einmaligen, mit der Expropriation des Privateigentums gleichzeitig zu führenden Kampfes dar. Auch das Leninsche Programm besagt, daß die Kunst dem Volke gehöre, daß sie tiefe Wurzeln bei den breiten werktätigen Massen zu fassen und das Verständnis und die Liebe des Volkes zu erlangen habe.

Und die andere Seite der Aufgabe: „Wir müssen von der gesamten Kultur Besitz ergreifen, die der Kapitalismus uns hinterlassen hat, und aus ihr den Sozialismus aufbauen. Wir müssen von der gesamten Wissenschaft und Technik, von allen Kenntnissen und von der Kunst Besitz ergreifen.“ Und an anderer Stelle: „Die siegreiche proletarische Revolution mit der bürgerlichen Kultur, mit der bürgerlichen Wissenschaft und Technik, die bisher nur wenigen zugänglich war, zu vereinigen, ist, ich wiederhole es, eine schwere Aufgabe¹.“

In dieser Zeit nahm das „Ergreifen“ der Kultur und der Kunst den Charakter einer „Kampfaufgabe“ an. Die sich neu heranbildende herrschende Klasse hielt es für sich als verpflichtend, dieses Monopol zu ergreifen und in Besitz zu nehmen. Kunst und Kultur stellten gesellschaftliche „Werte“ dar, deren Erwerb gleichzeitig *Chance, Recht und Verpflichtung* war. Es existierte und wirkte also eine *innere* revolutionäre Bewegung mit einem starken Elan; es gab das das Kollektiv begeisternde Gefühl des „es soll uns gehören“, und zwar gerade in der über ein revolutionäres Bewußtsein verfügenden wertvollsten Schicht der an die Macht gelangten Klasse. Und zur Durchführung gab es eine noch nicht organisierte, aus spontanem Enthusiasmus gegründete freiwillige Garde, deren Mitglieder propagiert, agitiert und aktiviert und den „kulturellen Aufstieg des Volkes“ für ihre grundlegende Zielsetzung und revolutionäre Aufgabe gehalten haben. Dies war jene Bewegung, durch die auch die nicht freiwillige, offizielle Organisation – teils durch diesen Enthusiasmus, teils infolge der „Erwartung“ der herrschenden Schicht der Gesellschaft – mitgerissen wurde.

All diese Faktoren haben zusammen jene große Bewegung geschaffen, die als kulturelle Revolution bezeichnet werden konnte. Es ging um ein Vordringen der in der ehemaligen Gesellschaftsordnung unterdrückten, aus Kultur, Bildung und Kunst ausgeschlossenen Klassen – in erster Linie der Arbeiterklasse – im Interesse der Besitzergreifung der Kultur. Diese erste Periode der kulturellen Revolution kann als die Zeit des „revolutionären Enthusiasmus“ bezeichnet werden. Damals wurden auch die Grundlagen der späteren Entwicklung gelegt, es war die Phase, deren Elan auch noch später eine Zeitlang gewirkt hat. Was die Inhalte anbelangt, gab es keine einheitliche Tendenzen. Unter denen, die die Kunst verständlich machen und die Kunstwerke wirklich in die Nähe des „Volkes“ bringen wollten, gab es gleichermaßen Abstrakte (und da sie Kommunisten waren, waren sie sogar noch stärker vertreten) wie auch Vertreter anderer Kunstrichtungen, z.B. den revolutionären Wandel behahende Gruppen des Expressionismus und sonstiger -ismen.

Diese großen Veränderungen waren nicht nur effizient, sondern brachten auch optisch günstige Effekte mit sich. Das Lager derer, die Bücher lasen, in die Oper und ins Theater gingen oder künstlerisch aktiv wurden, wuchs ständig; graphische Darstellungen mit phantastischen Steigerungen demonstrierten die Einbeziehung der früher unterdrückten Klassen in den Kreis der Konsumenten der Kultur und Genießer der Kunst. Hinter diesen wirklich schwindelerregenden Zahlen gab es auch tatsächliche

Ergebnisse und einen tatsächlichen Durchbruch in der Bildung. Die Zahlen spiegelten die Partizipation nicht nur der ausgebeuteten Klassen im Sinne der Marxschen Definition wider, sondern auch jener nicht unbedeutenden Schicht (der „kleinen Leute“: Kleinbürger, untere Beamte, Zugehörige der Intelligenz mit einem niedrigen Lebensstandard), die an die Kunst erst *jetzt* herankommen konnten. Auch für sie wurde die Kunst finanziell erst dann erschwinglich, als sie es auch „für das Volk“ wurde.

Die mit revolutionärem Bewußtsein erfüllten Arbeiterschichten wollten jedoch *das Recht zur Bildung* nicht nur auf sich, sondern auf ihre gesamte Klasse, ja sogar auf die gesamten, in Bewegung und Aufstieg begriffenen Massen ausdehnen; eigentlich wollten sie aber noch mehr: Sie wollten *die Chance zur Pflicht machen*. Die revolutionäre Ambition der Organisatoren der Kulturrevolution bestand darin, die gegebenen Möglichkeiten den anderen aufzuzwingen – im Glauben, daß dies für die Erfüllung der Revolution notwendig sei. In dieser Phase waren Kunst und Kultur *gesellschaftlicher Wert* und *politisches Programm* zugleich. Der spontane Enthusiasmus für die Erlangung des Bildungsmonopols stellte einen Maßstab des Bewußtseins dar und forderte zwingend den Kampf.

Die Erfüllung der angelaufenen schwungvollen Entwicklung und die Stabilisierung der Ergebnisse wurde einem straff organisierten institutionellen Netz anvertraut. Durch seine Bemühungen wurde die Chance häufig zum Zwang und die Spontaneität zur Verpflichtung. Durch den Elan der gesellschaftlichen Umschichtung wurde die wachsende statistische Zahl der an der Kulturrevolution Partizipierenden noch gehalten, ja sogar weiter vermehrt, die Veränderung der Anlässe führte jedoch zur Veränderung der Verhaltensweisen. Die kulturpolitische Führung verlangte von ihren eigenen Mitgliedern und von allen vermittelnden Apparaten die revolutionäre Besitzergreifung der Kultur, übernahm zugleich aber auch sämtliche Fehler aus den übrigen Bereichen des gesellschaftlichen und politischen Lebens. Der Unterschied war, daß der „Zwang“, Oper und Theater zu besuchen und Bücher zu lesen, nicht nur negative Ergebnisse hatte, auch wenn die diesem Zwang zugrundeliegende Intention letztlich umgekehrte Resultate zeitigte. Dies war die zweite Phase der Kulturrevolution, die der obligatorisch gewordenen Begeisterung. In dieser Zeit engen sich die revolutionären Ziele ein und werden verzerrt, vor allem was den Inhalt der zu vermittelnden Kultur und Kunst anbelangt. Straßenschilder mit der Aufschrift „muß“ und „verboten“ werden immer häufiger. Das, was man lieben *kann* und folglich auch lieben *muß*, wird durch die politische Zweckmäßigkeit, durch einen engherzigen Puritanismus in Politik und Kunst bestimmt. Die Wege sind gleichermaßen versperrt in die Richtung, wo man sich nur unterhalten kann, als auch in jene, wo der durch den damaligen Maßstab festgelegte revolutionäre Inhalt fehlt (Bartók gilt zu dieser Zeit genauso als formalistisch wie Derkovits, Csontváry wird ebensowenig ausgestellt, wie Brecht aufgeführt wird)^{IV}.

Die eingengten Inhalte, die Polarität „Obligatorisch – Verboten“, die zur Pflicht gemachte Bildung lösten natürlich bei dem ersten Tauwetter eine Reaktion aus. So viele Bezüge des Lebens waren voll von Verboten und Zwängen, daß die Menschen es noch ungeduldiger ertrugen, daß ihre inneren Bedürfnisse zur freien Gestaltung ihrer Freiheit dem Druck äußerer Umstände ausgesetzt waren. Dazu kam, daß hier jener Bereich des Lebens lag, in dem die Menschen sich mit den verhältnismäßig geringsten Konsequenzen gegen die Zwänge auflehnen konnten. Man wollte sich selbst und das Recht auf sich selbst verteidigen, auch wenn dies das Recht auf Kulturlosigkeit, auf die Ablehnung von Bildung, das Recht auf eine Kultur niedrigen Niveaus war.

Der mit der Tauwetterperiode anlaufende kulturpolitische Liberalismus bringt den Anfang der dritten Phase der Entwicklung, in der die Zwänge gelöst, die Verbotschilder aufgehoben werden, zugleich aber auch der Weg für die Entfaltung der *Gegensätze* der ursprünglich schönen revolutionären und in der Folge erstarrten, eingeengten und verzerrten Ziele frei wird. In den Vordergrund traten die *bloße* Unterhaltung gegenüber der *nur* politischen Nützlichkeit, der *Selbstzweck* gegenüber der *Tendenziösität*, das Kosmopolitische gegenüber dem Völkischen, das Moderne gegenüber dem Konservativen, der „Westen“ gegenüber dem „Osten“, das Aufsichnehmen der selbstbewußten Kulturlosigkeit gegenüber der erzwungenen Bildung. Es war die Zeit der kritiklosen Bejahung und Übernahme des sog. „Kleinbürgerlichen“ in den Massenbedürfnissen und der bisher verbotenen Modernität im Bereich künstlerischer Ansprüche. Eines der Kennzeichen dieser Zeit ist das Aufblühen und die alles verschüttende Flut der „Estrade-Gattungen“^V. Von 1954 an dauerte es etwa acht Jahre, bis der bis dahin zurückgedrängte Anspruch auf Unterhaltung in der Art des Pendelschlages auf seinen Platz zurückkam und die durch Verbote ins Übernatürliche gesteigerten Bedürfnisse befriedigt wurden. Scheinbar war es die Liberalisierung, die gegen die ursprünglichen „großen Ziele“ wirkte, in Wirklichkeit aber revoltierte ein latenter innerer gesellschaftlicher Widerstand, der in der Zeit der Vorherrschaft der Politik des „Zwanges“ nicht sichtbar wurde, gegen die Zielsetzungen der hohen Bildung. (Denn sei es auch der höchste Wert für die Menschen, Beethoven zu hören, wenn dies zu einem Zwang wird, so wird unweigerlich der Widerstand ausgelöst und das Interesse schlägt in das Gegenteil um^{VI}.) Dadurch, daß die früher künstlich zurückgedrängten Ansprüche in der ersten Tauwetterperiode sprunghaft angewachsen sind, scheinen sogar einige wichtige Ergebnisse weggewischt worden zu sein (ob es Ergebnisse oder Illusionen waren, ist nicht so leicht zu beantworten).

Die revolutionäre Umschichtung ist abgeschlossen, es sind Gesellschaftsschichten entstanden, die in einem gewissen Sinne stabilisiert sind. Das bedeutet nicht, daß die Schichtengrenzen gänzlich geschlossen sind, jedoch erfolgt ein Übergang aus einer sozialen Gruppe in eine andere nicht auf revolutionärem, beschleunigtem Weg. Die große Wende der sozialen Umschichtung ist abgeschlossen, die gesellschaftliche Bewegung hat sich verlangsamt und verringert. Wie man heute nicht mehr Minister von den Arbeitsbänken holt, kann die Kulturleitung auch nicht mehr mit der Devise „Bis morgen krepeln wir die ganze Welt um“^{VII} operieren. Die neue Entwicklungsphase ist durch eine langsame Entwicklung, durch eine methodische, gut organisierte Kleinarbeit des Alltags, durch die Ausarbeitung systematischer Ordnungen, durch die Errichtung von Institutionen und Schulen gekennzeichnet. Eine langsame Entwicklung ist an die Stelle der spektakulären, jedoch nicht überall gründlich fundierten Ergebnisse der großen Wende getreten. Die Arbeit selbst bringt eintönigere Resultate, geringfügige, schrittweise Terraingewinne oder manchmal ein Auf-der-Stelle-Treten und die Festigung des Erreichten; und da viele Scheinergebnisse verschwunden sind, zeigt sich eine scheinbare Stagnation. Dies wäre auch dann nicht anders gekommen, wenn die Phasen des „Zwanges“ bzw. der Liberalisierung die Entwicklung nicht verzerrt oder gebrochen hätten. Die Bewegung hätte sich auf jeden Fall institutionalisiert, unter allen Umständen mußte die Zeit der langsameren und systematischen Entwicklung kommen.

Wir müssen uns auch einem Wandel der Werte stellen. Während anfangs die ideellen Schätze der Kunst als revolutionäre Werte erobert und angeeignet werden sollten,

ist bei der gegenwärtigen Tendenz der Gesellschaft der mühsame Weg der Aneignung von ideellen Werten, und so auch der Kultur und der Bildung, in den Hintergrund gedrängt und die Kräfte werden auf die Anschaffung von materiellen Gütern konzentriert. Die technische Entwicklung und die Aneignung von Fachwissen erscheinen auch gesamtgesellschaftlich wichtiger als die Bewahrung von „humanen Werten“. Dadurch verblasen vielleicht die menschlichen Gehalte und die Werte des Geistes. Da all dies mit der Stabilisierung der Schichten einhergeht, scheint eine neue Gefahr, die der kulturellen Erstarrung nach Schichten, zu drohen. Bei unseren Untersuchungen zeigt sich dies bei den Grenzen des Interesses der einzelnen Altersgruppen für die Kunst. In der Arbeiterschaft finden wir bei jenen Schichten ein intensiveres Interesse für Kunst, deren Zugehörige durch die erste bzw. auch durch die zweite Phase der Kulturrevolution in den Strom der kulturellen Entwicklung eingeschaltet wurden und bei denen nach der Aufhebung der äußeren Zwänge diese Entwicklung zu einem *inneren* Zwang und Bedürfnis geworden ist, — d.h. bei Menschen, bei denen die Kunst als gesellschaftlicher Wert erhalten geblieben ist. Unsere Untersuchungen bei MAVAG hat deutlich gezeigt, daß das Kunstverständnis dort eine höhere Stufe erreicht hat, wo der Zweck der Kunst mit der gesellschaftlichen Bewegung zusammengetroffen ist und wo sie sich gegenseitig gestärkt haben.

III. Die Entwicklung des gesellschaftlichen Interesses für ungarische Lieder, Volkslieder und Jazz

Wir haben aus dem Grund gerade diese drei Zweige aus dem großen Strom der Massensmusik herausgegriffen, weil — infolge ihrer Veränderungen, ihrer Wirksamkeit und ihrer charakteristischen Kraft — bei ihnen der Wandel der gesellschaftlichen Orientierungen soziologisch am besten erfaßt werden kann. Zweifellos melden sich die Auswirkungen der an die größten Zeitfragen — wie Demokratismus, völkischer Gedanke, Kollektivität, bäuerlicher und proletarischer Charakter, Fortschritt und Modernität usw. — anknüpfenden gesellschaftlichen Verhaltensveränderungen in diesen Gattungen. Diese Fragen manifestieren sich in einer eigenartigen Projektion gerade im Zusammenhang mit dem sich wandelnden Wert der gesellschaftlichen Nutzung dieser Gattungen. Unter diesem Aspekt hat die Tanzmusik nur eine geringere Bedeutung; sie ist in erster Linie unter dem Blickwinkel der Sozialpsychologie und des Wandels der musikalischen Alltagssprache interessant. Auf ihre Analyse gehen wir jetzt nicht ein.

Sehr interessant ist das *Schicksal des ungarischen Liedes*. In Anbetracht der Zählbarkeit und des beständigen, kaum abnehmenden gesellschaftlichen Bedürfniskreises dieser Gattung lohnt sich ein aufmerksamer Blick auf ihren Lebensweg. Lange Zeit war die vorherrschende Meinung, daß das ungarische Lied typischerweise die Musik von Gentryfeiern ist. Es ist an diese Gesellschaftsschicht gebunden wie auch geschichtlich nachzuweisen ist, daß es seinen Ursprung in der nationalen Reformbewegung des Adels^{VIII} hat. Warum aber wird die Gentry für die typische Nutzer-schicht der ungarischen Lieder gehalten, da sie doch auch von den Bauern genauso gesungen wurden und da sie auch das elementare Musikbedürfnis der Mehrzahl der städtischen Arbeiter darstellen?

Analysieren wir die erfolgreichen Filme, Romane und Theaterstücke in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts und suchen wir in ihnen nach dem beneideten Idealtypus

von Horthy-Ungarn, der die Verhaltensmuster des Landes prägte, so stoßen wir zweifellos auf die Gentry oder auf den aus der Gentry hervorgegangenen Offizier. Nicht der „fleißige Unternehmer“, „der Selfmademan“ und auch nicht die schaffende Intelligenz waren bei uns in Ungarn das Lebensideal; die Schicht, die zwischen den beiden Weltkriegen die vorherrschende Atmosphäre bestimmte, war nicht durch bürgerliche Ideale gekennzeichnet; vorherrschend war die heruntergekommene oder sich im Prozeß der Herunterkommens befindliche Gentry, die sonderbare Figur der widersprüchlichen ungarischen Verbürgerlichung, die sich nicht in die verändernde Welt einzufügen vermochte. Das Lebenselement dieses Menschen, der Grundbesitz, ist schon unter seinen Füßen weggerutscht, er kann damit nicht umgehen. Er vermag auch sein Leben nicht umzugestalten, aber er ist ein guter Junge, *ein guter ungarischer Junge*, er amüsiert sich bis zum Tagesanbruch bei Zigeunermusik. Auch das stereotype ungarische Attribut des „Weinend-Feierns“ kommt aus dieser Ecke. Denn er hatte genauso guten Grund zum Weinen wie zum Feiern, er hatte alles zu vergessen, vor allem, daß er untauglich geworden war nicht nur für die Führung der Nation, sondern auch für jegliche Anpassung an das veränderte Leben: bei der Arbeit, bei der Gestaltung der Nation und in der Politik. Es ist bezeichnend, daß diese eigentlich gefallene Figur zum Held der Filme, Theaterstücke und Romane zwischen den zwei Weltkriegen wurde. Man war der Auffassung, daß die mehrfach dokumentierte musikalische Ausdrucksform dieses Typus das ungarische Lied sei.

Man war dieser Auffassung, aber in Wirklichkeit trifft das so nicht zu. Das ungarische Lied hat seinen national-adligen Ursprung der Reformzeit, der nationalen Basis der Verbürgerlichung nicht verleugnet. Trotzdem gründet es auf einem gesellschaftlichen Anspruch, der viel breiter ist als sein national-adliger Boden, und diese Bedürfnisse befriedigend, erneut weckend und ausweitend bleibt es bis zum heutigen Tage wirksam. Das Verhaltensmuster des Gentry als idealer und nachahmenswerter Typus ist an sich noch keine hinreichende Erklärung für die Zählebigkeit, die lange Lebensdauer und – wie es unsere Daten zeigen – für die außerordentliche Verbreitung des ungarischen Liedes. Dazu war auch ein Zusammentreffen des Musikstoffes selbst mit dem Anspruch auf eine allgemeine Ausdrucksform notwendig, es war erforderlich, daß das ungarische Lied eine musikalische Nahrung von vielen Arten von Menschen wurde.

Welches charakteristische ästhetisch-gesellschaftliche Bewußtsein verbindet sich also mit dem ungarischen Lied? Wir zitieren im folgenden aus den wiederkehrenden Motiven der bei unseren Erhebungen erhaltenen Antworten. Die wichtigste Determinante dieses Bewußtseins ist der nationale Charakter des ungarischen Liedes, der Glaube, daß es die Musik der ganzen Nation ist. In dieser Musikgattung lebte – und lebt auch zur Zeit unserer Erhebung – das musikalische Bewußtsein eines beträchtlichen Teils des Ungarntums. Dies wurde und wird für „die Musik der Nation“ gehalten. Sie ist es, worin sich „die Ungarn ausdrücken können“, worin sich „nur die Ungarn“ ausdrücken. Die zweite Determinante ist die provinzielle Sichtweise, das provinzielle Bewußtsein. Auch die Städtefeindlichkeit ist so alt wie die Verbürgerlichung, obwohl sie im Verlaufe der letzten hundert Jahre durch immer wieder neue Ursachen angefacht wurde. Die Stadt ist in den Augen der Gentry entweder jüdisch oder deutsch (sie sind es, die ihm den Boden entziehen), während das ungarische Lied ausdrücklich *nicht* das Produkt der städtischen Kultur ist. „Die ungarische Erde ist darin“, „der urwüchsige ungarische Charakter“. Und dieser Charakter ist ungarisch

und ländlich, folglich nicht städtisch. Die städtische Musik ähnlichen Niveaus – sei es die romantische deutsche Romanze oder das Couplet des Kabarett-Theaters – hat eine andere Intonation, andere Funktionen und dient anderen Zwecken. Im Bewußtsein der Menschen verbindet sich das ungarische Lied auch dann streng mit dem Begriff des Landes, wenn seine wichtigsten Träger die als „Caféhausmusikanten“, in die Städte gewanderten Zigeuner sind. Man darf die historischen Gegebenheiten nicht vergessen: daß sich in Ungarn echte städtische Kultur und Lebensweise kaum entwickelt hatten, daß sich hinter dieser Tatsache als historische Gründe die verspätete Urbanisierung, der widersprüchliche Kapitalismus und die halbkoloniale Lage lebendig sind. Die Städte sind erst neuerlich angewachsen und daher stellen die sog. Städler erster Generation in der städtischen Bevölkerung einen hohen Anteil dar. Ihre Eltern haben noch in Dörfern oder Landstädten gelebt, sie führen noch eine Reihe von ländlichen Bräuchen, obwohl es vor dem Krieg auch für die Provinzstädte charakteristisch war, daß die wichtigsten Formen des Lebens, seine benedict-verworfenen und imitierte Atmosphäre durch das städtische Leben der Gutsbesitzer der Umgebung bestimmt war. Auch die dünne bürgerliche Schicht dieser dorfähnlichen Städte ahmte sie nach. Diese Art „Provinzlerturn“ an Lebensweisen, Bräuchen und Idealen prägte – mit Ausnahme einiger kleiner Inseln – den dominanten Charakter des ganzen Landes. Diesem ländlichen, nicht urbanen Charakter, dem *selbstbewußten Provinzialismus* ist das zähe Weiterleben des ungarischen Liedes zu verdanken.

All dies wäre jedoch immer noch zu wenig, wenn der Melodienstoff und die emotionale Ausdrucksform des ungarischen Liedes nicht in hohem Maße die Chance gefühlsmäßiger Identifizierung bieten würde, die in der Musik bestimmte Menschen bei bestimmten Gelegenheiten so notwendig brauchen. Es ist hier nicht unsere Aufgabe, psychologische Effekte und musikalische Instrumente zu charakterisieren, wenn wir jedoch die bei den meisten Menschen sich wiederholenden Lieder des Liederrepertoires anhören (ein Großteil dieser Lieder lebt bereits seit mehr als einem halben Jahrhundert im „Liederrepertoire der Nation“), so können wir seine charakteristischsten Merkmale erfassen: die Sentimentalität, die bis zur Rührseligkeit gehende Nostalgie, die Welt der wehmütigen, erinnerungsträchtigen, hoffnungslos und vergeblich hoffenden Melodien und Gedanken. (Alles ist drinnen, was verloren ist, und alles, was noch verlorengehen kann.) Der harte und schnelle Csárdás kann demgegenüber durch einen alles Schlechte abschüttelnden Takt und Rhythmus charakterisiert werden; es ist nicht zufällig, daß die klarere, gesündere Welt der Volkslieder auf ihn einen viel größeren Einfluß genommen hat. Zur Zählebigkeit des ungarischen Liedes trägt auch bei, daß diese Musik die meisten Menschen erreicht und zwar in der denkbar besten musikalischen Interpretation. Die Menschen hören Lieder, an die sich nicht nur die Erinnerungen der Lieder selbst, sondern häufig auch die Erinnerungen irgendwelcher konkreten Lebensereignisse anknüpfen, in einer überzeugenden Vortragsweise; das ungarische Lied lebt lebendig und wirkt stark nach. Und die Zigeuner erreichen selbst die kleinsten Dörfer, ihr eigenartiges Talent, ihre traditional vererbten Fähigkeiten machen sie zu den berufenen und berufsmäßigen Musikanten der Dörfer.

Das Verständnis der Melodien des ungarischen Liedes erfordert keine besondere Schulausbildung. Seine Verbreitung wird auch durch die Gewohnheiten unterstützt, denn es sind gerade diese Melodien, von denen schon die kleinen Kinder, die Schüler und die Jünglinge umfungen sind. So wachsen dann die meisten Menschen in dieser

Melodienwelt heran; dies bleibt für ihr ganzes Leben das grundlegende musikalische Erlebnis, was dann durch die ständige Wiederholung dieses Erlebnisses, neuerlich auch durch die Massenmedien, nur noch verstärkt wird. Fügen wir noch hinzu, daß gemäß unserer Untersuchung im Inhalt des musikalischen Bedürfnisses die „ichbezogene Sentimentalität“, das aufgelockerte Feiern, das sich vergessende Entfliehen auch heute eine hervorragende Rolle spielen, so haben wir den Grund für die Existenz des ungarischen Liedes auch aus funktionaler Hinsicht ermittelt.

Wo sind denn nun die Grenzen der allgemeinen Herrschaft des ungarischen Liedes? Die eine Grenze wird durch das Niveau der ästhetischen Bildung bedingt; die andere verläuft entlang der Ablehnung des Provinzialismus, wobei man entweder ein „echteres“ Ungarntum oder ein Ungarntum allgemeinerer Gültigkeit haben will oder gar – sich des Provinzialismus sogar schämend – irgendein „echtes Europäertum“ anstrebt. In noch stärkerem Maße wirkt jene Auffassung abgrenzend, bei der die Modernität mit dem Alten, die „ausländische Großstadt“ mit dem Ungarischen und die Vollständigkeit oder das „Anderssein“ der Welt mit der „Provinz“ konfrontiert werden.

Doch am stärksten hat sich die völkische Bewegung gegen das ungarische Lied als eine charakteristische Ausdrucksform – als Repräsentant der falschen nationalen Illusionen, des Pseudo-Ungarntums, der Rührseligkeit und der Gentry-Welt – gewandt, um für den kollektiven Charakter, für die Einfachheit, den bündigen Realismus und den demokratischen Charakter des Volksliedes die Lanze zu brechen. Die Bewegung für das Volkslied wandte sich als typisches Produkt der Volksverbundenheit des 20. Jahrhunderts auch gegen den gesellschaftlichen und affektiven Einfluß des ungarischen Liedes, um den Anspruch auf eine authentischer ungarische und wirklich völkische, eine zutiefst kollektive musikalische Ausdrucksweise durchzusetzen. Das Volkslied (was in Ungarn sowohl in der frühen als auch in der gegenwärtigen Interpretation das Bauernlied bedeutet) war die Ausdrucksform von zwei ideologischen Strömungen und gesellschaftlichen Bewegungen: die eine war die Bewegung der Populisten zwischen den zwei Weltkriegen, die Dorfforschung. Die Entdeckung des Dorfes bedeutete jedoch sowohl in der Musik als auch in der Literatur nicht nur die Entdeckung des Bäuerlichen, sondern ging auch mit der Verkündung eines nationalen Bildungsprogrammes einher, dessen Gütezeichen in der Musik die Kunst und die musikalische Erziehung von Bartók und Kodály waren. Ihre Namen schmückten in den dreißiger, vierziger Jahren die Flaggen der Studentenbewegungen, die das Volkslied zur Ausdrucksform ihrer kollektiven Aktionen gewählt haben. Das Volkslied wurde zum musikalischen Glauben, zur wichtigsten, ja sogar zur einzigen musikalischen Ausdrucksform der Spielmann-Pfadfinder und der verschiedenen kirchlichen Jugendorganisationen.

Diese Bewegungen blieben jedoch nicht auf die lediglich „bäuerlichen“ Rahmen beschränkt. Das Volkslied war der Träger mehr als nur einer Art von Sinngehalt: Es stand für jenes „echte“ Ungarnbewußtsein, in dem vom faschistischen oder dem dazu nahestehenden nationalistischen Patriotismusverständnis über die Verkündung einer antideutschen, selbständigen nationalen Existenz bis zum antifaschistischen Demokratismus jede Schattierung angetroffen werden konnte. Auch fanden da verschiedene Urteile über das Bauerntum Platz, von seinem Mythisieren bis zu seinem Tadeln, von der Auffassung, das Bauerntum drücke das „allerechteste“ Wesen der Nation aus, bis zu dem demokratischen Verständnis des Völkischen, demzufolge das Bauerntum als Repräsentant der Werktätigen und unterdrückten Klassen angesehen wurde. So war das Volkslied die musikalische Ausdrucksform demokratischen Charakters von den religiösen Vereinen bis zu den linken Organisationen.

In der Volksliedbewegung der Zeit vor dem Krieg gab es also – bereits auch musikalisch – ein nonkonformistisches Element. Wegen seiner klaren Schönheit, seinen Abweichungen von den bekannten und gewohnten Tonarten und seines charakteristischen bäuerlichen Klages konnte das Volkslied nicht zur Musik der herrschenden Klasse werden. Wie sehr es auch in die offizielle Jugend – (in erster Linie Pfadfinder-) Bewegung eingedrungen ist, bewahrte es trotzdem – zumindest im kulturellen Bereich – eine Art oppositionellen Charakters. Das war einer der Gründe dafür, daß das Volkslied nicht zu einer von oben unterstützten und nach unten sich breit entfaltenden musikalischen Bewegung wurde; das „völkische“ Element war nämlich zu stark in ihm, der Ausdruck kollektiver Emotionen, die auch einer oppositionellen Mentalität dienen konnten, war zu intensiv.

Nach der Befreiung brachten der neue demokratische Staat und die linken politischen Organisationen die Massen häufig auf die Straßen. Ihr Idealbild war das Volkskollektiv, mit der Einheitlichkeit und der erträumten Heiterkeit der Kollektivitätsidee. Sie hätten die Jahre nach der Befreiung gern zu kollektiven Volksfesten gemacht und suchten nach der musikalischen Ausdrucksweise dieses Ideals. Die eine Ausdrucksform war in den jahrelang verbotenen Liedern der Arbeiterbewegung gegeben, die zu Marschieren und Begeisterung animierten und leicht zu übernehmen waren. Die Lieder der Bewegung sprachen jedoch, obwohl man sie durch neue zu ergänzen bemüht war, trotzdem nur einen begrenzten Kreis an und boten nur eine beschränkte emotionale Ausdrucksform; auch ihr musikalischer Inhalt war nicht von gleichmäßiger Qualität. Die lebhaft sprudelnden Bewegungen – in erster Linie die demokratischen Jugendorganisationen, bei deren großen kollektiven Aktionen es reichlich Gelegenheit zum Singen gab – fügten daher das Volkslied bald in das Repertoire ihres täglichen Singens ein. Dafür gab es mehr als einen Grund: Volkslieder sind leicht zu singen und zu begreifen, man kann mit ihnen das Erlebnis des Zusammenseins von Jugendlichen der verschiedensten Provenienz vorzüglich zum Ausdruck bringen, man kann mit Hilfe der Stimmung die gemeinsamen Ziele und das Idealbild des Kollektivs festigen. Ihre vielseitige Poesie befähigte das Volkslied zur Entfaltung von vielerlei Empfindungen, noch dazu stand es in großen Mengen zur Verfügung und wurde somit zu einer nahezu unerschöpflichen Quelle der natürlichen Singlust der Jugend.

Inzwischen nahm auch das offizielle kulturpolitische „Credo“ des neuen, auf dem Weg zum Sozialismus befindlichen Staates seine Konturen an. In Formulierungen wie „sozialistischer Inhalt in nationaler Form“, „die neue Kultur läßt ihre Wurzeln tief in das Volk“ usw. und in den darauf gründenden zahllosen Beschlüssen wurde als grundlegender Ausgangspunkt das Prinzip der neuen Blütezeit der völkischen Kultur festgelegt. In der klärenden ideologischen Abgrenzung wurde der offizielle Standpunkt freilich immer klar von der gebrandmarkten Position der „Narodnik-Nationalisten“ abgegrenzt; das gesungene Liederrepertoire der beiden Richtungen unterschied sich jedoch nur stellenweise – vor allem in der Ergänzung durch sowjetische Massenslieder, Volkslieder und Romanzen – voneinander.

War dies die Kulmination der Verpflanzung des Volksliedsingens, so trafen sich unter der Ägide des Volksliedes die Bewegung der Populisten von der Zeit zwischen den zwei Weltkriegen und die demokratische und kommunistische Jugendbewegung – so trafen sich die musikalischen Prinzipien von Bartók und Kodály mit den Richt-

linien von Schdanow und der Parteibeschlüsse. Das Volkslied wurde auch zur Devise, zum Lernstoff der Schulen und zum Grundstoff der neuen Werke der Komponisten. Zur Pflege der völkischen – im wesentlichen bäuerlichen – Kultur wurden Ensembles und sich nur mit ihr befassende Institutionen ins Leben gerufen.

Das Volkslied wurde schließlich zur offiziellen staatlichen Musik, obwohl zu diesem Zeitpunkt nicht mehr sein „bäuerlicher“, sondern sein „völkischer“ und „demokratischer“ Charakter betont wurde. Die offizielle Kunstpolitik gestattete nicht nur, daß der völkischen Bewegung in der Musik ein Ausdruck verliehen wird, sondern sie machte sie nachgerade zur kulturpolitischen „Staatsreligion“, allerdings mit einem anderen ideologischen Gehalt und, was noch wesentlicher ist, auf einer anderen gesellschaftlichen und politischen Basis. Gruppen mit unterschiedlichsten Motivationen standen nicht nur um das Volkslied einheitlich geschart. Zwischen Kommunisten, Sozialisten, Populisten, Internationalisten und Nationalisten entstand eine „nationale Einheit“ auch in einer weiteren Frage: dem Kosmopolitismus, sämtlichen ideologischen und musikalischen Produkten westlicher „Fäulnis“ müsse entgegengetreten werden. Für den Jazz galt das genauso wie für sämtliche Manifestationen der Avantgarde. So wie sie in der Beurteilung des Volksliedes einheitlich waren, so widerstanden Narodniks und Sozialisten, Proletarier und Bourgeois, Intellektuelle und Bauern, Moderne und Rückständige, die auf dem Boden der Volkskunst Fuß gefaßt hatten, sämtlichen Strömungen der westlichen Musik. So blieb Ungarn bis zur Mitte der fünfziger Jahre von dem seit einem halben Jahrhundert immer mehr um sich greifenden Jazz verschont (genauso wie von den vor einem halben Jahrhundert beginnenden Tendenzen der musikalischen Avantgarde). So geschah es, – obwohl die Gründe auch hierfür tiefer liegen – daß versucht wurde, den sozialistischen Realismus unmittelbar aus dem 19. Jahrhundert und der Volkskunst zu entwickeln und zu erklären. So geschah es, daß in dieser Zeit das 20. Jahrhundert gänzlich außer acht gelassen wurde mit *Brecht* und *Bartók*, mit *Derkovits* und *Csontváry*, die mitsamt allen Ismen den „formalistischen“, den „imperialistischen Verfall“ zum Ausdruck bringenden, „verwendenden“ Richtungen überlassen wurden.

Die Wende reifte zwar langsam heran, vollzog sich jedoch schnell. Die ersten Anzeichen waren die Veränderung der die Kollektive zusammenhaltenden Inhalte und dann der Verlust des ursprünglichen Inhaltes. Die sich ideenmäßig aus der Volkskollektivität entwickelnden begeisterten Gemeinschaften, die „das Leben zu einem kämpferischen Volksfest machen“, hatten ihren gehaltvollen Sinn bereits verloren, hatten sich hauptsächlich unter der Wirkung des von oben kommenden Zwanges des „Müssens“ versammelt. Sie waren formell geworden. Es ist verständlich, daß diese Kollektive auf die erste Lockerung zerfielen; Isolierung und Individualisierung sowie das Fernbleiben von einem jeglichen Kollektiv waren eine natürliche Reaktion auf das frühere Verhalten. Der Platz der Zwangskollektive wurde nicht durch Scharen erträumter Kollektive eingenommen; in den kleinen Gruppen, in den lockeren Formationen der auf Opportunitätsbasis zueinander stoßenden Menschen wurde die Verbindung der Menschen eher gelegenschaftsbestimmt, zufällig und funktional.

Dem Wandel wurde auch dadurch Vorschub geleistet, daß der allgemeine Puritanismus und das Purifikatorentum zunächst schrittweise nachließen und dann vollkommen verschwanden. Überall, vom Kleiden bis zur Musik, brachte der Wandel Folgen mit sich; Vergnügung wurde jetzt nicht mehr gänzlich verurteilt und verlor in den Augen der offiziellen und nicht-offiziellen Meinungsmacher immer mehr den Charak-

ter einer getadelten „gesellschaftlichen Krankheit“ oder eines kleinbürgerlichen Symptoms. Die Toleranz nahm überall zu, sowohl hinsichtlich des zu befolgenden „einen wahren musikalischen Weges“ als auch betreffend die Verkündung der völligen Fäulnis der westlichen Kultur. (Um es zeitlich zu bestimmen: die Erstarrung der Kollektive zu Zwang setzte Anfang der fünfziger Jahre ein, die Lockerung, das langsame Aufhören des Puritanertums reifte zur Mitte der fünfziger Jahre heran, die Toleranz wurde bis zum Ende dieses Jahrzehnts allgemein.) 1958 kommt es zu einer neuen Kritik der Populistenbewegung, die völkischen Tendenzen und die verschiedenen Phasen des Nationalismus wurden durch gründlich vorbereitete theoretische Schriften analysiert.

All diese Veränderungen betrafen das Volkslied selbst in einer eigenartigen Weise. Seine Basis in der Arbeiterbewegung ging bereits früher verloren, eine neue Basis bei der Jugend konnte es nicht erhalten, die Jugendorganisationen neuen Typs identifizierten sich mit ihm nicht, wie sie auch mit den alten Organisationen keine Solidarität zeigten. Auch die kulturpolitische Leitung konnte das Volkslied in der alten Weise nicht akzeptieren, und auch die Komponisten, – die, befreit aus ihrer früheren Isolierung, ihren Rückstand gegenüber der neuerlich entdeckten Avantgarde aufzuholen bemüht waren – haben das Volkslied nicht als Grundlage der Melodieintonation akzeptiert. Was *Bartók* anbelangt, so stand er vor 1956 im allgemeinen als der Volkslieder verarbeitende Komponist im Vordergrund, nach 1956 war von ihm jedoch eher als von dem modernen Komponisten die Rede als von demjenigen, der früher als Formalist gebrandmarkt wurde. Auf diese Weise wandten sich Arbeiterbewegung wie auch Komponisten, die offizielle Kulturpolitik genauso wie das spontane Musikbedürfnis von der Volksmusik ab. Auch die Orientierung der Jugend hat sich geändert, wiewohl das Volkslied in dem obligatorischen Liedermaterial der Schulen, bei manchen Nachfolgern großer Persönlichkeiten, den zusammenbleibenden Fragmenten zerbrochener Kollektive weiter erhalten bleibt.

Und das Dorf als Urquelle und Bewahrer des Volksliedes? Für die Menschen des Dorfes kam das Volkslied von den Alten, die überholt waren, von der offiziellen Kulturpolitik, vor der es ihnen grauste, von der Schule, die sie losgeworden waren; in ihren Augen wird das Volkslied durch die Pester Intellektuellen, durch die offizielle Schulpolitik und in einem gewissen Grade durch die Politik der Massenkunst vertreten.

Dieser Prozeß wird gegen Ende der fünfziger, Anfang der sechziger Jahre bemerkbar; jetzt beginnt sich auch der Jazz in den Vordergrund zu schieben. Die Wachablösung zwischen Jazz und Volkslied erfolgte nahezu unmittelbar: während für die Jugend nach der Befreiung die Zugehörigkeit und die Progressivität durch die Verbundenheit mit dem Volkslied charakterisiert wurde, wurde für die Jugend dieser Jahre der Jazz, wenn auch mit einem anderen Gehalt, ebenfalls zum Beweis von fortschrittlichem und zeitgemäßem Verhalten. Der Protest „der nationalen Einheitsfront“, der gegen den Jazz so verschiedene gesellschaftlich ideologische Gruppen auf denselben Nenner gebracht hatte, ist im Laufe des erwähnten Prozesses zerfallen und verstummt. Die Bewahrer der „nationalen“, „völkischen“ und „ästhetischen“ Werte gaben ihre ablehnenden Standpunkte der Reihe nach auf, sie gaben den überzeugenden Argumenten und den drängenden Jazzbedürfnissen der Jugendlichen – sowie der mit den Jugendlichen zusammen marschierenden zeitlosen „Zeitgemäßen“ – nach. Ein nationaler Protest konnte hierzu nicht mehr laut werden, da ja unsere Politik jede Form

des Nationalismus – sowohl in seiner früheren bürgerlichen als auch in seiner frühen sozialistischen Form – verurteilte; die inoffizielle Sorge für die Nation hingegen wollte den ungarischen Charakter *nicht* vor der *vom Westen* kommenden Jazzrichtung bewahren.

Ursprung und Charakter des Jazz wurden auch für diejenigen Jazzgegner geklärt, die um das sozialistische Verhalten und um den Gedanken des Sozialismus besorgt waren. Es hat sich erwiesen, daß der Jazz weder „die Musik der Fettleibigen“ noch „das Produkt der Endzuckungen des Imperialismus“ ist, sondern daß es sich hier um eine Musik typischen proletarischen Ursprungs handelt, die dem gemeinsamen Schicksal der von Sklaven zu Lohnsklaven gewordenen Neger und der weißen Arbeiter, ihren durch harte gemeinsame Arbeit erzeugten kollektiven Gefühlen einen musikalischen Ausdruck verleiht. Der Jazz erhielt für seinen Ursprung einen Schutzbrief, sein Pedigree konnte auch in einem sozialistischen Staat akzeptiert werden. Er konnte aber auch von den „guten Gesellschaften“ aufgenommen werden, weil die Experten erklärten, der Jazz sei eine wertvolle Musik, die ein neues modernes Zeitalter der Musik mit sich bringen könnte; zum Vergleich wurde das von allen Komponisten sehnsüchtig beneidete barocke Zeitalter in Erinnerung gerufen, als es zwischen der musikalischen Umgangssprache und den erhabenen Formen der Kunstmusik noch keine Kluft gegeben hatte. Gleichzeitig wies eine unserer soziologischen Untersuchungen nach, daß der Jazz zu jenen Gattungen der „leichten Musik“ gehöre, die eine vermittelnde Rolle zwischen ernster und leichter Musik spielen dürften. Diese Erklärungen ermöglichten es, daß der verbreitetsten Musikgattung des 20. Jahrhunderts auch bei uns die Tore geöffnet wurden, daß ihre Popularität legalisiert und die Beruhigung aller erreicht werden konnte.

Es muß jedoch auch davon gesprochen werden, daß sich die musikalischen Ansprüche in der Zwischenzeit doch noch anders gestaltet haben, als wir es in unseren optimistischen Erwartungen hofften. Diese Zeit könnte wie folgt zusammengefaßt werden: es erscheinen wichtige Arbeiten bedeutsamer Autoren über den Jazz; Rundfunk und Fernsehen erörtern die Werte des Jazz in Folgesendungen und erziehen ein neues Lager von Musikkennern. Der Weg eröffnet sich für die Verbreitung des Jazz – 1963! –, dann greift die Beatmusik um sich – 1965–66 –, bis das Land im Rahmen des allvölkischen Gesellschaftsspiels der Tanzlied-Festivals inmitten großer gesellschaftlicher Freudenfeuer durch die Klänge platter Nichtigkeiten durchtränkt wird – 1966–67.

Auch das lenkt wiederum die Aufmerksamkeit auf die einfache Tatsache, daß die musikalische Gemeinsprache genausowenig durch den Jazz im Verlauf einer spontanen Entwicklung von einigen Jahren verändert werden kann wie sie auch durch den in zwei Wochenstunden der Grundschulen organisierten Volksliedunterricht in 15 Jahren nicht umgestaltet werden konnte . . . Das Jazzbedürfnis hat bei weitem nicht immer denselben Wert und Sinn und läßt sich auch nicht in das Schubfach irgendeines bestimmten sozialen Verhaltens einordnen. Was war trotzdem eindeutig am dem Jazz bereiteten Empfang? Erstens, das der Jazz irgendwie als eine moderne musikalische Ausdrucksmöglichkeit und als ein zeitgemäßes musikalisches Verhältnis in Erscheinung trat. Sein Vormarsch bedeutete eine Öffnung gegenüber der Welt und eine Trennung von der früheren nationalen Absonderung. Gegenüber dem Illusionismus der völkischen Kollektive ist er die Ausdrucksform einer realistischeren Gemeinschaft mit einem mehr gegenwartsbezogenen Charakter; gegenüber einer romantischen

Sentimentalität ist sein Klang realistischer, aufrichtiger und härter. Er verlangt wahrhaft eine andere Art von Einstellung als die massenmusikalischen Gattungen einer vergangenen Romantik. Er lullt nicht ein, sondern reizt auf, er bringt nicht das Vergessen, sondern wühlt auf, er ist nicht nostalgisch, sondern aktivierend, er unterstützt wirkliche menschliche Beziehungen stärker und bedeutet somit eine echtere Welt.

Da diese Gattung schon an sich vielschichtig ist und es durch ihre Interpretation noch mehr wird, ist auch die Zweideutigkeit von alldem zu sehen. Obwohl der Jazz ursprünglich durch eine proletarische (oder durch eine dem Proletariat nahestehende) Gemeinschaft geschaffen wurde, kommt gegenüber den kollektiven völkischen Illusionen nicht nur dieses sein Wesen zur Geltung, das im Gegensatz zum bürgerlichen Individualismus in die Zukunft weist. Er trägt auch den Charakter seines natürlichen Entstehens und der menschlichen Verhältnisse der ihn ins Leben rufenden Gesellschaft in sich, die Ausdrucksform der kleinen Banden und Gangs, er trägt jedoch in einem anderen Sinne auch die Ausdrucksmöglichkeiten der „einsamen Masse“, des existentialistischen Lebensgefühls der in der Masse vereinsamten Menschen in sich. Obwohl er gegenüber den selbsttrügerischen Träumen und der antikapitalistischen Nostalgie des völkischen Idyllismus dem realistischen Bewußtsein des 20. Jahrhunderts Ausdruck verleiht, wobei auch die jenseits des Kapitalismus blickende proletarische Sichtweise zur Geltung kommt, bietet er gleichzeitig auch die Freuden dieser Existenz an und spricht von einer Identifikation mit ihr nicht nur im negativen Sinne. Wiewohl er eine höhere, übergreifende internationale Sicht verleiht, beinhaltet dies gleichzeitig oft auch ein verschämtes Außerachtlassen und ein geringschätziges Negieren der eigenen Nation, des eigenen Volkes. Obwohl der Jazz weltoffener ist und die Isolierung beseitigt, bietet dieses Offensein häufig einen Ausblick nur in eine Richtung, und auch diesen nicht immer in einer glaubwürdigen Weise. Obwohl es durch den Jazz leichter ist, einen Weg zu der großen musikalischen Welt des 20. Jahrhunderts zu finden, einen Weg, der zu einer Art musikalischen Seriosität führt, so ist es nicht sicher, ob man auf diesem Weg wirklich zur ernststen Musik kommt, da ja das ein wesentlich anders geartetes musikalisches Verhalten verlangt.

Es darf nicht vergessen werden, daß der Jazz – als die lebendigste, auf die großen Massen wirkende Musik des 20. Jahrhunderts – sich in einer ständigen Bewegung befindet. Es gibt eine ständige Austauschwirkung, je nachdem wie diese Musik entsteht, wie sie interpretiert und aufgenommen wird. Diese ständige lebhafteste Bewegung schafft eine Musik mit vielen verschiedenen Qualitäten und Werten, worin sich ihre Lebensfähigkeit zeigt. Ihre Grenzen und Geltungsmöglichkeiten werden erweitert, die Musik wird aber auch gleichzeitig seichter. *J. Maróthy* schreibt in seinem Buch (Musik und Bürger, Musik und Proletarier [ung.] Budapest 1966), daß die gesamte Existenz des Jazz ein einziger unaufhörlicher Kampf für die Erneuerung und gegen Korruption und Kommerzialisierung ist. Diese Korruption kann sowohl gesellschaftlicher, geschäftlicher als auch musikalischer Natur sein. Trotzdem wäre jeder auf Säuberung gerichtete Versuch, der die Grenzen des Jazz verhärten und sich den neuen Vorgängen verschließen würde, verfehlt. Es wären dadurch auch die lebendige Beziehung zum Alltag, die Entwicklungschancen und die ständige Erneuerung eingeschränkt, in deren Verlauf „tiefgreifende Totalitäten“ genauso zustande kommen könnten wie minderwertige Elemente.

„Es hängt in erster Linie von gesellschaftlichen und historischen Bedingungen ab, welche Werte es verlangen oder dulden, daß aus ihnen eine 'Welt' entfaltet wird. Die

alten Volkslieder oder Volkstänze usw., die sowohl extensiv als auch intensiv eine überaus beschränkte Gefühlswelt widerspiegeln und zum Ausdruck bringen, können musikalisch tiefgreifende Totalitäten darstellen, denn die Wirklichkeit, der sie Ausdruck verleihen, war – ihrer Tendenz nach – trotz ihrer ganzen Dürftigkeit doch eine menschliche Gemeinschaft, in der wesentliche Probleme des menschlichen Lebens durchgefochten wurden“ – sagt Gy. Lukács². Und wenn das „rückblickend“ zutrifft, warum könnte es nicht für die Gegenwart oder für die Zukunft zutreffen? Warum könnte dort, wo die wesentlichen Probleme der Gegenwart durchgefochten werden, ein wenn auch eingegengtes und eindimensionales Produkt entstehen – denn von der Form her gesehen gibt es in der Massenmusik keine anderen Möglichkeiten –, das wesentlich ist, die Wirklichkeit aus sich entfaltet und die menschlich-künstlerische Vollständigkeit aufblitzen läßt?

Das Geschäft ist mit seinem korrumpierenden Einfluß zwar überall präsent, aber es ist nicht sicher, daß es auch in dieser Hinsicht eine Schranke bedeutet. Einerseits kann heute bereits auch das „Wertvolle“ kommerzialisiert werden, es kann einen Handelswert erhalten, da auch eine wertvolle Kunst eine kauffähige Nachfrage haben kann. Andererseits ist die Wirkung des Geschäftes auch deswegen nicht ausschließlich negativ und korrumpierend, weil die Werke in einem bisher nie gesehenen Maße verbreitet werden. Die Qualität der Musik oder ihre gedanklichen Aussagen stellen keine Schranke bei der Verbreitung der Musik dar. Alles wird verbreitet, was zum Erfolg führt, was gesellschaftliches Interesse weckt. Daraus entstehen dann auch eine Reihe von Kuriositäten. In vielen Fällen z.B. wenden sich die Opposition gegen die westliche Welt, gegen die Gesellschaft, die Rebellion gegen gesellschaftliche Ungerechtigkeiten, gegen Ungleichheiten im Besitz und gegen Konservatismus gegen sich selbst; „erfolgreich Rebellierende“ werden reich, werden zu Millionären, um dann schließlich zu Konformisten zu werden, die – ihr eigenes Verhalten konservierend – dazu gezwungen werden, in der ertragreichen Position ihrer Rebellion ihre Verbindung gerade zu jenem Publikum abzurechnen, das sie bei ihrem Start vertreten haben. Wir denken nicht nur an die Beatles, die sich mit derartigem Erfolg gegen den Konservatismus der englischen Gesellschaft aufgelehnt haben, daß sie von der Königin den Titel der „Ritter des Britischen Reiches“ erhielten; aber auch revolutionäre Rebellen mit einem viel dezidierteren gesellschaftlichen Programm wurden durch den auf die Massen spekulierenden Schallplattenweltmarkt von ihrer Massenbasis verdrängt. Zweifellos kann man nicht straflos zeitgemäß rebellieren, wenn das den Geschäftsleuten Geld einbringt, wenn dabei spektakuläre Produkte entstehen, durch deren Vertrieb große Gewinne erzielt werden können und besonders, wenn diese Rebellion nicht so bedrohlich ist, daß sie gerade den Gewinn gefährden würde.

Da der gesamte Lebensprozeß des Jazz dermaßen widersprüchliche Erscheinungen in sich trägt, ist es sehr wohl möglich, daß bei uns sich all dies in einer eigenartigen Projektion oder in verzerrten Formen manifestiert. So kann es vorkommen, daß der Protest der westlichen Jugendlichen gegen die Lügen, Grausamkeiten, Widersprüche der „Überflußgesellschaft“ bei uns häufig durch Vorzeichenwechsel zu einer Bejahung von alledem wird. Das, was die rebellischen Jugendlichen von ihrer Kleidung bis zu ihren Liedern, durch ihr gesamtes Verhalten mit allen Mitteln ablehnen, wird zu einer beneideten Lebensform. Oder um ein entgegengesetztes Beispiel zu nennen, kann man durch die mit identischem Vorzeichen übernommenen Proteste ein rebellierendes Verhalten importieren, hinter dem bei uns nicht die emotionale Identifikation mit einer lebendigen sozialen Bewegung steht.

Das sind nur Beispiele dafür, wie viele Bedeutungen die Existenz dieses Massenmusikprozesses haben kann, wie viele Interpretationen es geben kann und welche wichtige soziologische Aufgabe die Untersuchung darstellen würde, in welcher Beziehung welche Arten von sozialen Gruppen dabei tätig sind. Es ist nicht gleichgültig, ob bei diesem Prozeß echte Werte erkannt und verstanden oder ob falsche Werte als echte behandelt oder echte Werte als minderwertige mißverstanden werden.

Eine bezeichnende Richtung dieses lebendigen Prozesses ist heute die Beatmusik. Dieser neueste, modische Seitensproß des Jazz trägt in sich zumindest genauso vielfältige gesellschaftliche Verhalten wie der Jazz selbst. In der Geschichte des Jazz kommt es zum ersten Mal vor, daß Europa gegenüber Amerika, ja sogar für Amerika eine moderne musikalische Massenmode diktiert. Es ist bezeichnend, daß sie gerade zur Zeit des Verfalls des britischen Kolonialimperiums, der größten Kolonialmacht der Welt, zustande kommt, und daß sie von rebellierenden Arbeiterjugendlichen von Liverpool zum Weltruhm gebracht wird, die mit ihrem Nonkonformismus der der Mode folgenden Jugend eine neue Art von Konformität aufzwingen. Die Beatmusik ist wegen ihres Vortragsstils, vor allem aber wegen der gesellschaftlichen und der gedanklichen Motive die musikalische Ausdrucksform für das rebellierende „Brüllen“ der Jugendlichen, das vieles in sich aufnimmt und gesellschaftliches, biologisches und seelisches Bedürfnis zugleich ist. Sie brüllen, um die Aufmerksamkeit der Erwachsenengesellschaft auf sich zu lenken und um ihre Entrüstung hervorzurufen, damit sie sich auch in dieser Weise von ihnen abgrenzen; sie brüllen, um durch die Entrüstung ihr Unverständnis zu deklarieren bzw. um Verständnis hervorzurufen, obwohl sie hierauf pfeifen; sie brüllen, weil das zugleich emotionales Bedürfnis und biologischer Zwang ist, weil sonst ihre Stimme in dem Getöse der Fabriken und des Großstadtverkehrs und in der beängstigend gleichgültigen Gesellschaft untergeht. Und die Erwachsenengesellschaft duldet dies, weil sie hofft, daß die Jugendlichen durch das bloße Brüllen befriedigt werden ohne daß ihre Probleme wirklich gelöst wären, sie erdulden es als eine Ableitung, nach der die Jugendlichen evtl. ein geringeres Bedürfnis nach wirklichem Handeln verspüren.

Dieser sehr vereinfachte und auf maximale Lautstärke gebrachte musikalische Stil wirkt nicht nur durch das Gehör. Es wird nahezu die gesamte Körperoberfläche den sich wiederholenden Schlägen der intensiven Schallwellen, dem alles beherrschenden Rhythmus ausgeliefert. Ihre Melodien verlangen keine melodische Invention, das vereinfachte klassische Harmonisieren setzt den Zuhörer keinen unerwarteten Harmoniewendungen aus und stellt auch den Autor nicht vor eine schwere Aufgabe. Hierin liegt eine der wichtigsten Bedeutungen der Beatmusik: sie hat das musikalische Schaffen befreit, sie schafft ein breites Feld von Möglichkeiten, neue Musik zu komponieren, und erweitert auch die musikalische Aktivität außerordentlich; vor allem aber werden die Jugendlichen in die Lage versetzt, gegenüber den Fabrikanten der Massenmusik den eigenen Gefühlen einen musikalischen Ausdruck zu verleihen. Diese Musik läßt sich betreffend ihren gedanklichen Inhalt nicht in Schubfächer einordnen, der neue Stil kann nicht eindeutig mit positivem oder negativem Vorzeichen versehen werden. Der Mode entsprechende Massenware minderer Qualität wird genauso erzeugt wie eine interessante und charakteristische Musik; es können künstlerische Werke genauso entstehen wie ein neuer Kitsch. Die Aussagen dieser Musik können wesentlich und unwesentlich sein, sie kann sowohl in „gutem“ als auch in „schlechtem“ Sinne aufwühlen, kommerzieller Blödsinn kann dabei genausogut entstehen wie eine

Herausforderung an die Dichtkunst, sie kann zur Quelle eines hemmungslosen Aus-tobens einer gesellschaftlichen Verantwortungslosigkeit und der Aufrüttelung menschlicher und gesellschaftlicher Verantwortung werden. Für diese Musik gilt dies genauso wie für einen jeden Musikstil der Geschichte, nicht nur des Jazz, sondern auch der ersten Musik.

Auf ihre Vielschichtigkeit verweisen auch ihre Attribute: so hat „pol“-Beat eine politische, „folk“-beat eine populistische Richtung. Während nämlich bei uns das Volkslied durch den Jazz „abgelöst“ wurde, sind wir weltweit Zeugen einer neuen Synthese dieser zwei Musikgattungen. Dies ist für uns um so interessanter, weil diese zwei Zweige der Musik bei uns vorerst als zwei einander ausschließende Formen in gänzlich unterschiedlichen sozialen Gruppen lebendig sind.

Die neue Volksliedbewegung konserviert nicht nur, sondern schafft auch Volkslieder. Bezeichnend für ihre Wirkung ist, daß die Schallplattenhersteller serienweise Platten vom Typ des „folk“ herstellen, die nicht nur die Volksweisen einer Nation, sondern Volkslieder sämtlicher Erdteile, auch von Europa, präsentieren. Doch zum Wesen der „folk“-Bewegung gehört nicht nur, daß sie dem Dienst der Solidarität der Völker verschrieben ist, sondern daß sie nicht eine nur musikalische Bewegung ist. Es wird nicht nur eine musikalische Erneuerung angestrebt, nicht der „müde Jazz“ soll mit irgendwelchem Nationalkolorit interessanter gestaltet werden, sondern eine gesellschaftliche Bewegung soll ihre Ausdrucksform finden. Denken wir an den amerikanischen Volksliedsänger *Pete Seeger*, der die Bürgerrechtshymne „We shall overcome“ aus Negerspiritualien geschaffen hat, oder an die mobilisierenden süd-amerikanischen Lieder von *Joan Baez*, an die Protestsongs für die Freiheit von *Bob Dylan*; in diesen Liedern sind Elemente von Folklore und Jazz nicht nur deswegen vereinigt, weil es interessant oder schön ist, sondern um einer gesellschaftlichen Bewegung zu dienen. Diese Synthese wurde durch den Anspruch, gemeinsamen Gefühlen einen Ausdruck zu verleihen, durch die Interessen der Revolution oder der Widerstandsbewegung und durch das Wollen eines auf der Grundlage gegenseitiger Abgestimmtheit beruhenden gemeinsamen Handelns geschaffen. Wiederum hat eine an eine gesellschaftliche Bewegung anknüpfende neue musikalische Idee ihren Weg angetreten. Und ob hierdurch auch bei uns bezeichnende Züge des nationalen Charakters in den zeitgemäßen Ausdrucksformen neuer und volkstümlicher Strömungen geschaffen werden oder ob wir im Lager der Nachahmer verharren und unserer Wohnheit gemäß der Mode etwas verspätet folgen, indem wir unsere eigenen Volkslieder als eine vom Westen übernommene „Neue Welle“ entdecken – ist nicht nur eine musikalische Frage³. Auch hiervon wird abhängen, ob ein richtig interpretiertes und auch in der Musik erlebtes Nationalbewußtsein entsteht, das unsere Kleinheit nicht als eine zu kompensierende Kleinkariertheit versteht und ob ein derartiges vernünftiges Nationalbewußtsein in der Lage sein wird, als Teil einer gesunden gesellschaftlichen Bewegung einem lebendigen kollektiven Allgemeinbefinden entsprechenden musikalische Ausdrucksformen zu verleihen.

Wie sich diese Gattungen in der Zeit, in der Abfolge von Generationen einander abgelöst haben, fanden in ihnen die emotionale Welt und das Verhalten von mehrdimensionalen, jedoch an die Zeit gebundenen gesellschaftlichen Gedankenkreisen ihren Ausdruck. Die neuen herrschenden Gattungen wurden im Verlauf der gesellschaftlichen Entwicklung durch die Interessen, Ansprüche, Normen und Ideale der gesellschaftlichen Gruppen und Klassen der einzelnen Zeitalter geprägt, abgelöst und

neu geschaffen. Es verbreiteten sich immer jene Lieder und Gattungen, die als von vielen getragene Symbole, Produkte und Begleiter einer attraktiven Lebensform galten. Diese Idealisierung weist gleicherweise nach vorn, in Richtung der Zukunft und des vorgestellten Aufstiegs und nach rückwärts, in Richtung der idealisierten oder in einer neuen Weise interpretierten Vergangenheit. Ein wichtiges Motiv ihres Entstehens, ihrer Verbreitung, ihres Verschwindens ist an die Frage geknüpft, welchen Lebensformen und gesellschaftlichen Verhalten das betreffende Lied als elementares musikalisches Mittel der Manifestierung und der Kommunikation der Menschen Ausdruck verleiht. In welchen gedanklichen und gesellschaftlichen Stromkreis die Menschen durch ein Lied eingeschaltet werden können – ob ein Lied dazu verhelfen kann, durch sein Erleben und durch seine Wiedergabe die Chance für eine nationale Identifikation zu schaffen. Diese emotionale Identifikation, diese Identität des Erlebens gehört zu den großen Wirkungskräften der Lieder. Es trägt dazu bei, daß der Mensch sich für besser, für einen anderen oder geradezu als mehr sich selbst hält: weltlicher oder asketischer, mehr Europäer oder mehr Ungar, ursprünglicher oder moderner. Dadurch können sich die Menschen denjenigen unter ihnen annähern, die für die Mitglieder der betreffenden gesellschaftlichen Gruppe die wichtigste und die verdienstermaßen zu befolgende gesellschaftliche Orientierung vertreten.

Anmerkungen

- ¹ *Lenin, W. I.*: Werke, Berlin 1961. Bd. 29, S. 55 bzw. 59.
- ² *Gy. Lukács*: Die Eigenart des Ästhetischen (ung.), Budapest, Bd. II, S. 372.
- ³ Dies ist seit dem Abschluß dieses Manuskriptes Anfang 1968 in der Tat eingetreten. Seitdem hat unser volkstümlichstes Beatensemble – das zumindest als Beat begonnen hat – aufgrund eines bewußt auf sich genommenen Programmes aus ungarischen Volksliedern sowie aus denen der Nachbarstaaten geschöpft; ein neues Ensemble hat sogar durch eine modernisierte Instrumentalisierung von Volksliedern und von durch Volkslieder inspirierten neuen Liedern einen hervorragenden Erfolg erzielt.
- I Im folgenden bringen wir drei weitgehend selbständige Kapitel aus einer Buchveröffentlichung (S. 95–102, 112–116 und 138–151 des ungarischen Originals), die als Ergebnis von komplexen musiksoziologischen Untersuchungen entstanden ist, deren empirische Teile sich auf Erhebungen stützen, die teils in den drei Dörfern der Gegend von Gyöngyös entstanden sind (s. die agrarsoziologischen in Band IV, Nr. 26 sowie andere Beiträge dieser Reihe), teils in einem Budapester Großbetrieb.
- II Zur Unterscheidung der ungarischen Lieder (*magyar nóta*), die Kunstlieder sind, und der Volkslieder s. Teil III dieses Beitrages.
- III Es geht leider auch aus den übrigen Kapiteln des Werkes nicht hervor, wofür die Zahlen stehen. Es handelt sich wohl um die Häufigkeiten von Nennungen, wobei offensichtlich auch Mehrfachnennungen möglich waren.
- IV *Gy. Derkovits* (1894–1934), kommunistischer Maler im spätimpressionistischen Stil, etwa im Stil von Cézanne. – *Csontváry*: Künstlernamen des zeitweilig geistig gestörten genialen Malers *T. Kosztka* mit sonderbaren und exaltierten Werken (1853–1919).
- V Estrade-Gattung: (vom Wort Estrade: kleine Bretterbühne) im Ungarischen geläufige Bezeichnung für musikalische Vergnügungsdarbietungen.
- VI Freilich war die Pflichtmusik jener Jahre alles andere als Beethoven, dessen Werke – zusammen mit denen anderer Klassiker – Zuflucht und Erlösung inmitten der obligaten Programme mittelmäßiger importierter und einheimischer Werke darstellten.
- VII Dieses Zitat ist ein Teil des Refrains eines damals sehr bekannten, typischen „Liedes der Arbeiterbewegung“, gesungen übrigens auch bei dem im Westen bekanntgewordenen Film des Regisseurs *Jancsó* „Schimmernde Winde“, in dem eine Reihe von positiven und negativen Zügen jener Zeit eine eindrucksvolle künstlerische Darstellung erfahren hat.
- VIII In den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts.