

"Die Braut steht im Sonnenschein" : Einblicke in Volkskunst und Volkskunstforschung in Ungarn

Autor(en): **Walker, Daniela**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizerisches Archiv für Volkskunde = Archives suisses des traditions populaires**

Band (Jahr): **86 (1990)**

Heft 1-2

PDF erstellt am: **29.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-117733>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Kleine Beiträge und Kommentare

«Die Braut steht im Sonnenschein»

Einblicke in Volkskunst und Volkskunstforschung in Ungarn

Von *Daniela Walker*

Wenn die ungarische Ethnographie von der Volkskunst im engeren Sinne, der dekorativen Volkskunst, spricht, dann geht es ihr dabei gewöhnlich um verzierte materielle Kulturgüter aus dem bäuerlichen Leben bis in die 1950er Jahre. Gyula Ortutay, einer der namhaftesten Vertreter der ungarischen Volkskunde, definierte in seiner *Kleinen ungarischen Volkskunde* den Forschungsgegenstand als all jenes, das «zur Gestaltung, Ausschmückung und Verzierung der Kleidung, des Hauses, der Stubeneinrichtung und der verschiedenen Gebrauchsgegenstände gehört».¹

Selbständige Kunstwerke – Plastiken und Bilder naiver Künstler beispielsweise – schliesst die ungarische Volkskunstforschung von ihren Betrachtungen dagegen weitgehend aus. Hier wirkt wohl das Axiom aus den von der Romantik geprägten Anfängen der Volkskunde weiter, das jegliche individuell bestimmte Beeinflussung der Volkskultur verneinte und ihr stattdessen eine eigene Personalität zuschrieb. Noch G. Ortutay mochte dem ungarischen Landvolk nicht zugestehen, andere Objekte und andere Gebiete als die eingangs erwähnten zur Betätigung seiner bildnerischen Neigungen zu kennen. Es soll jedoch nicht verschwiegen werden, dass die peripheren Teile der Volkskunst – die bildende Kunst ebenso wie die volkstümlichen religiösen Drucke und Plastiken – nicht ganz im Abseits stehen. Der Volkskundler György Domanovszky etwa erhofft sich von ihrer Untersuchung wichtige Antworten auf die Fragen, welchen Triebkräften die Traditionsbildung unterworfen ist, wie Typisches und Persönliches innerhalb des volkstümlichen Schaffens zusammenwirken, welches die ästhetischen Normen der Schöpfer von Volkskunst sind.² Darüber hinaus zeigt das *Museum der naiven Malerei* in Kecskzmét eine eindruckliche Sammlung bildender Kunst aus dem Volk.

Auch Edit Fél, Tamas Hofer und Klára K.-Csilléry beschränken sich in ihren Forschungen zur Volkskunst auf die verzierten bäuerlichen Gebrauchsgegenstände. Sie versäumen es gleichzeitig aber nicht, in ihrer Einführung zum zusammenfassenden Werk *Ungarische Bauernkunst*³ auf die Schwierigkeit des Volkskunstbegriffes an und für sich hinzuweisen, indem dieser eine vom aussenstehenden Betrachter herangetragene Kategorie sei. Das Volk selber unterscheide die einzelnen Stücke seines Hausrates nicht nach den Gesichtspunkten «künstlerisch» oder «unkünstlerisch», sondern aufgrund ihrer Funktionen. Diesem Umstand versuchen die Autoren Rechnung zu tragen und nähern sich dem Forschungsgegenstand über eine Redensart: «Die Braut steht im Sonnenschein». Damit meinen sie, dass die Volkskunstobjekte – ähnlich wie die Braut an ihrem Ehrentag innerhalb der Gemeinschaft – einen aussergewöhnlichen, hervorgehobenen Platz einnahmen. Anders als den ein-

fach und zweckmässig gestalteten Geräten des Alltags fiel diesen reich geschmückten Gegenständen die Aufgabe zu, die festlichen Momente des Lebens durch ihre Pracht und ihren Glanz zu betonen.

Die Volkskunstgegenstände – allzuoft aus einem rein ästhetischen Blickwinkel heraus betrachtet – gehörten in ein allgemeines System materieller Güter, zusammen mit den alltäglichen Gebrauchsobjekten. Sie unterschieden sich von diesen jedoch in der Funktion, indem sie vor allem Repräsentationsansprüchen nachzukommen hatten. Ihr Gebrauchswert konnte sogar hinter den Repräsentationszweck zurücktreten, womit sie als Gebrauchsgegenstand gleichsam zu einem Symbol ihrer selbst «entrealisiert» wurden. Die Aufgabe der Volkskunstobjekte innerhalb einer Gruppe, einer Gemeinschaft lag im zeremoniellen Gebrauch.⁴ Besonders deutlich zu erkennen ist die Differenzierung der Gerätschaften «praktisch-zeremoniell», wenn sie doppelt angefertigt wurden: Der fein ausgeschnitzte Hirtenstab etwa eignete sich – anders als der derbe Alltagsstock – kaum zum Treiben der Tiere, sondern hatte Stand und Selbstverständnis des Hirten auszudrücken, weshalb er auch nur bei besonderen Anlässen wie Kirchgang oder Markttag getragen wurde. Verwarnten die Leute die schönen Gegenstände normalerweise in Truhen und Kästen oder stellten sie im Hause zur Schau (Prunkbrett, Wandteller), so spielten diese Objekte bei festlichen, stark formalen Handlungen vor der Öffentlichkeit eine wichtige Rolle, übermittelten die in den Riten enthaltenen Botschaften, die sich auf menschliche Bindungen, Wendepunkte und Krisensituationen (Hochzeit, Geburt, Tod) bezogen. Sie bildeten damit eine symbolische Sprache.

Was diese symbolische Sprache nun bedeutet, lässt sich am besten anhand eines konkreten Beispiels, des Brautbettes, vorführen. Jahrelang, manchenorts seit der Geburt einer Tochter, wendete die Brautfamilie viel Arbeit und Geld für die Ausstattung des Prunkbettes auf. Sobald es fertig war, kam es in die gute Stube der Brautfamilie, um der Gemeinschaft anzuzeigen, dass die Vorbereitungen zur Hochzeit nun abgeschlossen seien. Kam es anschliessend zur Vermählung, bedeutete die kirchliche Trauung ein rein religiöses Zeremoniell, während die öffentliche Überführung des Prunkbettes ins Haus des Bräutigams – alles unter Tanzen, Singen und Neckereien der jungen Leute des Dorfes – als profanes Ritual den Beginn des Familienlebens und Zusammenwohnens bezeugte. Im Hause des Mannes schliesslich galt das Prunkbett als Zeichen des geschlossenen Ehebundes, wurde aber ausser während des Wochenbettes der Frau oder als Totenstatt nie gebraucht.

Natürlich drückten sich in solchen Prunkstücken auch Vermögensverhältnisse und soziale Beziehungen aus. Zwar erhielt jedes Mädchen – ob Armenhüsler- oder Besitzbauernochter – ein Paradebett mit in die Ehe, doch zeigten Anzahl und Material der Ausstattung die Grenzen der finanziellen Leistungsfähigkeit an. Manchmal führten diese Sitten zu Umgehungsriten, da die Opfer dafür nicht mehr zu leisten waren. Der «Brautraub» etwa erliess dem Vater der Braut eine teure Mitgift. Weil der Prestigeverlust dabei jedoch sehr gross war, galt der Spruch: «Lieber sei der Magen leer, nur vom Zierat immer mehr.»

Als Träger der ungarischen Volkskunst tritt im wesentlichen die bäuerliche Bevölkerung in Erscheinung, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts drei Viertel und bis zum Zweiten Weltkrieg immer noch die Hälfte der Einwohnerschaft

Ungarns ausmachte. Zum einen fertigten die Bauern für den eigenen Bedarf – oder als «Stümper» auch für fremde Leute – Volkskunstgegenstände an, zum andern richteten die Handwerker ihre Arbeiten auf den bäuerlichen Geschmack aus. Ungarische Volkskunst heisst nun allerdings nicht einfach Kunst der ländlich-dörflichen Bevölkerung, denn ein grosser Teil der Bauern wohnte nicht in Dörfern, sondern in eigentlichen Bauernstädten oder in den Bauernvierteln von Tieflandstädten wie Debrecen, Szeged u.a., von denen wichtige Anregungen zur Volkskunst ausgingen. Eine andere Schicht der Volkskunst stammte aus den Ortschaften des niederen Adels. Ihre Erzeugnisse bewegten sich zwischen den herrschaftlichen und bäuerlichen Arbeiten, wie etwa die Tongefässe der Stadt Mezöcsat, «wo selbst die Töpfer adelig waren».⁵

Neben der Bevölkerungsstruktur bildeten nicht zuletzt die Unabhängigkeitsbestrebungen Ungarns im Verlaufe der letzten beiden Jahrhunderte die Grundlage dafür, dass gerade der bäuerliche Stil zum Inbegriff des typisch Ungarischen und Volkstümlichen werden konnte, und zwar deshalb, weil er sich deutlich von der bürgerlich-städtischen Form abhebt, wie eine grösstenteils fremde, d.h. deutsche bzw. österreichische Elite sie pflegte. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts hatte die Intelligenzija Ungarns unter dem Eindruck der Auflösungsversuche durch den Wiener Hof damit begonnen, sich dem einheimischen, dem bäuerlichen Kulturgut zuzuwenden. So trugen Literaten etwa eine von den Volkstrachten geprägte ungarische Nationaltracht, um ihre Opposition gegen den österreichischen Einfluss auszudrücken.⁶ Während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als die Ideen von Nationalismus und Demokratisierung stetig an Boden gewannen, rückten das Volk und seine Kultur immer stärker in den Blickpunkt des öffentlichen Interesses, was die nationale Kultur in vielfältiger Weise befruchtete. Umgekehrt erlebte die ungarische Volkskunst angesichts der sozialen Verbesserungen (Aufhebung der Leibeigenschaft), des politischen Ausgleiches mit Österreich und des allgemeinen wirtschaftlichen Aufschwunges ihr goldenes Zeitalter, das bis zu den 1890er Jahren anhalten sollte.⁷

Gerade diese prominente Stellung setzte die Volkskunst aber auch in erhöhtem Masse der Ideologisierung aus. Da als Vehikel für politische Ziele gebraucht, sollte sie mit den Vorstellungen der politischen Exponenten übereinstimmen und wurde unter dem entsprechenden Gesichtspunkt betrachtet. Wertungen wie «echt», «ewig junge Wurzeln», «natürliche Kraft» u.ä.m. flossen ein. Die Volkstumsideologie, wie sie Wolfgang Emmerich als wissenschaftliche und popularisierte Konzeption für das 19./20. Jahrhundert allgemein nachweisen konnte⁸, verherrlichte die Vergangenheit des Volkes als einfach, ursprünglich und vorbildhaft. Veränderungen wurden demzufolge negativ vermerkt. So meinten die Forscher gegen Ende des 19. Jahrhunderts feststellen zu können, dass die ungarische Volkskunst beständig an Kraft verliere. Es setzten Bestrebungen ein, den «Hausfleiss» (d.h. die dekorative Volkskunst) auf nationaler Ebene frisch zu beleben. Eine grosse Anzahl ästhetisch und künstlerisch gebildeter Leute befasste sich systematisch mit der Suche, dem Sammeln und Klassifizieren von Volkskunstobjekten und bemühte sich darum, neue und zugleich typische Richtungen für die ungarische Volkskunst aufzuzeigen.⁹ Gleichsam eine von oben verordnete Volkskunst.

Die Instrumentalisierung von Volkskunst durch Weltanschauungen und zum Nutzen von politischen Systemen lässt sich übrigens auch im modernen Ungarn verfolgen, und es tun sich sogar Parallelen zu den Anfängen der ungarischen Volkskunstbegeisterung auf. Bereits in den 1920er Jahren – nach der Schaffung eines ungarischen Nationalstaates – war eine Bewegung entstanden, welche sich unter dem Einfluss von Béla Bartók und Zoltán Kodály die Bewahrung und Wiederbelebung aller Zweige der Volkskunst zum Ziel gesetzt hatte. Getragen wurde sie von bäuerlichen Vertretern ebenso wie von sozialistischen und antifaschistischen Jugendorganisationen. Als der Zweite Weltkrieg zu Ende war, erhielt diese Bewegung einen erneuten Auftrieb. Das kommunistische Regime förderte sie als adäquaten Ausdruck «der nationalen und sozialen Liberalisierung der Massen»¹⁰ und gründete 1953 «zur Erforschung der fortschrittlichen Traditionen der Volkskunst»¹¹ den *Rat für Volkskunstgewerbe* und den *Landesverband der Genossenschaften für Hausgewerbe und Volkskunst*. Damit wurde die Volkskunst als solche institutionalisiert und zu einem eigentlichen Berufszweig (offizieller Titel: Meister der Volkskunst) im Dienste einer Ideologie, die sich gerade auch gegen die selbstentfremdete Arbeit wendet. Einige ungarische Volkskundler sehen in der so geförderten Volkskunst allerdings nicht nur die Propagierung von Kreativität im Dienste einer sozialistischen Persönlichkeitsentwicklung, sondern ebenso eine Besinnung auf sich selbst, auf die eigene Kultur, nicht zuletzt gegen die hegemoniale Rolle, welche die Sowjetunion lange Zeit ausübte.¹²

Eine solche Volkskunst hat nun nichts mehr zu tun mit der spezifischen Weltwahrnehmung sinnlicher, unreflektierter, nichtanalytischer Art, wie Lenz Kriss-Rettenbeck¹³ das Wesen der Volkskunst definierte; ebensowenig mit den «Ding-Bildern», die der Kunsthistoriker Werner Haftmann¹⁴ als vom Zufälligen der individuellen Ausformung und der Umwelteinflüsse entblösste Wirklichkeitsdefinition des naiven Malers sieht und die damit von einem unmittelbaren Bezug zum Realitätshintergrund der Dinge zeugen. Sie beruht vielmehr auf bewussten Überlegungen mit bestimmten Zielvorgaben. Es zeigt sich so, dass die Volkskunst und ihre Entwicklung auch historischen Strömungen unterliegt, dass dieselben oder ähnliche Formen nicht dasselbe bedeuten. Demgemäß ist diesem Aspekt bei einer Untersuchung besondere Beachtung zu schenken, was beispielsweise Tamás Hofer in seiner Untersuchung zu den stilistischen Veränderungen der ungarischen Volkskunst während des 19. Jahrhunderts getan hat.¹⁵ So stellt er Fragen, in welcher Weise die Stilentwicklungen mit den tiefgehenden strukturellen Veränderungen zu dieser Zeit zusammenhängen und wie umgekehrt die Erneuerung der ungarischen Kultur – insbesondere die Integration der bäuerlichen Volkskultur – die historischen Entwicklungen beeinflusste.

Neben der aussergewöhnlichen Vielfalt der (rezenten) ungarischen Volkskunst – wesentlich begründet im wirtschaftlich und sozial bedingten Umbruch – führte auch die anfänglich enge Verknüpfung mit der Volkskunstpflege dazu, dass sich die ungarische Volkskunstforschung in ausgeprägter Weise den Fragen der Form und der Ornamentik zuwandte, und noch heute nimmt die Stilentwicklung einen wichtigen Platz ein¹⁶, betreffe sie nun die einzelnen Gattungen der dekorativen Volkskunst oder die ungarische Volkskunst als Ganzes. Die diesbezüglichen Untersuchungen haben die Hauptphase der ungarischen Volkskunst zwischen dem 18. und dem 20. Jahrhundert

angesiedelt. Diese lässt sich in drei Perioden einteilen, die den jeweils herrschenden Typen der Bauerngesellschaft und ihren unterschiedlichen Bestrebungen in der Volkskunst entsprechen:

Aus der ersten Phase sind relativ wenig Objekte überliefert; teilweise deshalb, weil die Bevölkerung ihre «ästhetischen Investitionen» vor allem an öffentlichen Gebäuden, namentlich Kirchen, getätigt hat. Der bäuerliche Geschmack stimmte weitgehend mit dem des einheimischen Landadels überein. Abweichungen gab es eher im Niveau der Ausführung als im Stil selber. Die repräsentativen Gegenstände weisen meist Blumenornamente wie Nelken, Lilien, Granatäpfel u.ä.m. auf und stehen dem Renaissance-Stil nahe.

Als sich im 19. Jahrhundert die soziale und wirtschaftliche Lage der Bauern erheblich verbesserte und ihr Selbstverständnis wuchs, manifestierte sich dies auch in einer eigenständigen Bauernkunst, die sich bewusst von der Kultur der anderen gesellschaftlichen Schichten absetzte. Eine beispiellose Vielfalt an Ornamenten machte sich breit, und es bildeten sich immer mehr örtlich differenzierte Stile heraus. Die Gegenstände aus der Repräsentationssphäre nahmen in unglaublicher Weise zu: die Frauentrachten mit ihren vielen Röcken, der reich bestickte Szúr (Hirtenmantel), der Ködmön (Pelzjacke), die bunt glasierte Töpferware, die in lebhaften Farben bemalten Möbelstücke, Stickereien an Tischtüchern und Bettwaren u.a.m. Ende des 19. Jahrhunderts klang die Blüte der Volkskunst ab, um sich mehr und mehr dem neutralen kleinbürgerlichen Stil anzugleichen. Nur gerade in den Gebieten des Gemüseanbaus, der im Gegensatz zu den anderen Landwirtschaftszweigen gut dastand, konnten sich noch neue Stile der Volkskunst entwickeln. An den lockeren, zerfliessenden Farben lässt sich jedoch auch hier der kleinbürgerliche Geschmackseinfluss erkennen.¹⁷

Während des 20. Jahrhunderts hat sich die Volkskunst – wie bereits erwähnt – unter staatlichem Einfluss zu einem Volkskunstgewerbe entwickelt. Bewusst werden die älteren Ornamente nachgeahmt oder weiterentwickelt. Grundmaterial und Techniken hingegen sind nicht mehr dieselben, vor allem aber hat sich die Funktion verändert. Vom verzierten Gebrauchsgegenstand haben sich die Volkskunstobjekte zu reinen Schmuckgegenständen, meist ohne Gebrauchswert, gewandelt.¹⁸

Es ist nicht einfach, einen Überblick über den Reichtum der ungarischen Volkskunst zu geben; eine Gliederung nach Material und Stilrichtungen¹⁹ soll hier immerhin eine Ahnung davon vermitteln:

– *Horn/Knochen*: Die Hirten fertigten aus Knochen und Horn die verschiedensten Gebrauchsgegenstände (Knöpfe, Stockköpfe, Ringe, Kämme und Blashörner) an. Die älteste Verzierungsart baut auf der zeichnerischen Betonung der zusammengesetzten Teile auf oder besteht aus Linien und Punkten. Stilisierte Menschen- und Tierfiguren – ebenfalls aus dem älteren Motivschatz – bilden eine andere Verzierungsöglichkeit ebenso wie die unter neuerem, westeuropäischem Einfluss erwachsenen naturalistischen Motive. Besonders gilt es noch auf Siegellackarbeiten hinzuweisen. Sie waren zwar nicht ausschliesslich auf Horn gebräuchlich, doch in erster Linie auf diesem Material. Ritzen oder ausgehöhlte Flächen wurden bei dieser Technik mit verschiedenfarbigem Siegellack ausgegossen.

– *Lederarbeiten*: Einen sehr wichtigen Platz nahmen die Bekleidungsstücke aus Leder ein, wie z. B. der Ködmön, ein kurzer Schafspelz mit gestickter oder

applizierter Verzierung. Peitschenstiele, Taschen und Gürtel schmückten die Hirten und Handwerker mit aufgenähten oder aufgeklebten Fellstücken, Fransen und Lederstreifen.

– *Weberei*: Einen grossen Teil des Stoffbedarfs deckten die Frauen durch die Hausleinwand selber ab. Da die Technik wegen des Materials ziemlich fest gebunden war, veränderten sich die Muster hier nicht stark. Sie zeigen einfache geometrische Formen (breitere bzw. schmalere Streifen, stilisierte Figuren); die Farben beschränken sich meist auf Rot, Blau, seltener Schwarz. Berühmtheit erlangten die Szekler mit ihrer Teppichweberei, die bestimmt ist von geometrischen Formen und den Farben Blau, Gelb, Rot, Weiss und manchmal auch Braun.

– *Stickerei*: Die meist naturalistischen Dekors in vielen und lebhaften Farben stammen aus der Zeit nach der Türkenherrschaft, Techniken und Stile – oftmals der Herrenstickerei entnommen – sind hier sehr vielfältig. Ihre grösste Pracht entfaltete die Stickerei im 19. Jahrhundert am Szúr, der ausschliesslich von Handwerkern gefertigt wurde. Wichtige Zentren der Volksstickerei stellen Siebenbürgen (Kalotaszeg), Mátyos, Rebaköz, Sarköz dar.

– *Holz*: Holzschnitzereien, namentlich die der Hirten, bewahrten die reichsten ältesten Stilmerkmale. Bei den älteren Stücken machen auch hier die stilisierten, geometrischen Formen das Repertoire der Ornamente aus; die Schnitzereien sind zudem flach gehalten. Neuere Objekte weisen reliefartige Verzierungen auf mit einem Hang zum realistischen Darstellen. Neben den Hirtenstäben, Trinkgefässen, Spiegelrahmen etc. lässt sich diese Entwicklung hin zum Naturalismus besonders auch an den Möbeln verfolgen. Zu den ältesten Stücken gehört die Spundtruhe, deren Ornamente mit Zirkel und Lineal ausgeführt und dann schwarz gefärbt wurden. Andere Farben kamen erst spät vor. Die Palotzen schmückten ihre Möbel gerne mit Husarendarstellungen und ganzen Szenen von äsenden Hirschen (etwa an durchbrochen geschnitzten Stuhllehnen zu sehen), während man in Siebenbürgen Intarsien mit geometrischen Mustern bevorzugte. Das Mustergut der bemalten Möbel stammt vielfach aus der Renaissance-Kunst: Blumen, Girlanden, Kränze, Ähren in meist kräftigen Farben.

– *Hafnerei*: Im 15. Jahrhundert begann man damit, die Töpferware zu glasieren (Bleiglasur) und immer häufiger mit Blumenmotiven, geometrischen Ornamenten, Menschen- und Tierfiguren zu bemalen; dies unter dem Einfluss der Glas- und Porzellangefässe der höheren Gesellschaftsschicht. Bei den für den Alltag bestimmten Töpferwaren begnügte man sich jedoch nach wie vor mit der roten und der weiss angerauchten Farbe der gebrannten Gefässe. Zentren der Hafnerei sind verschiedene bekannt; die aus Südtirol und Mähren eingewanderten Habaner (Wiedertäufer) erlangten den technisch höchsten Stand. Ihr Stil ist geprägt von den weissen Grundfarben und den blauen Motiven. Die in der Tiefebene und in Transdanubien beheimatete Töpferei hat sich technisch zwar weniger entwickelt, doch schreibt ihr G. Ortutay wegen ihrer Farbigkeit und ihren zahlreichen verschiedenen Motiven eine grössere expressive Kraft zu.

Zusammenfassend lassen sich folgende charakteristischen Stilmerkmale für die ungarische Volkskunst ausmachen, welche sie von derjenigen anderer Länder unterscheidet: die anfängliche Verwendung einfacher und klarer Farben wie Blau, Rot und Schwarz; einsetzender grosser Farbenreichtum in der

zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, zusammen mit einer dicht gedrängten Anordnung von Ornamenten, während man sich zuvor sogar bemüht hatte, die Schönheit der Verzierung durch freibleibende Flächen hervorzuheben. Heute geht es so weit, dass möglichst die ganze Fläche mit Ornamenten und Blumen bedeckt wird.

Dem interessierten Liebhaber nun erschliessen sich in den zahlreichen Volkskunde- und Regionalmuseen Ungarns, allen voran dem Ethnographischen Museum in Budapest, die äusserst vielfältigen Objekte der ungarischen Volkskunst. Doch nicht nur die Museen stehen ihm offen: Aufsätze und Monographien in westlichen Sprachen, verfasst von ungarischen Volkskundlern, vermitteln das Volkskunstschaffen auch ausserhalb der Landesgrenzen. Ausgestattet mit reichem Bildmaterial, geben die Werke dem Leser einen guten Eindruck von der Vielfalt und der Entwicklung der Volkskunst in Ungarn, die – wie wir gesehen haben – eng zusammenhängt mit den jeweiligen soziopolitischen Veränderungen des Landes.

Die ungarische Volkskunstforschung setzt sich in erster Linie mit den Besonderheiten der Stile und deren Entwicklung auseinander; Formen, Ornamentalschatz, Gesetzmässigkeiten der Dekorgestaltung und die Technik stehen dabei im Vordergrund. In Fragen um Funktion und Bedeutung erfahren aber auch die Träger (Hersteller/Benutzer) der Volkskunst und ihr soziales Umfeld gebührende Aufmerksamkeit. So wird das menschliche Bezugssystem ausgeleuchtet, in dem die Volkskunst verwurzelt ist: die symbolische Welt der Bauern und die Stellung der Volkskunstobjekte innerhalb dieser Welt. Was als Desiderat jedoch offen bleibt, ist eine vermehrte Auseinandersetzung mit der Entwicklung der Volkskunst (als Volkskunstgewerbe) während der letzten 40 Jahre im Zuge der staatlichen Förderung und im Zusammenhang mit der von verschiedener Seite forcierten Brauchtumspflege. Fragen folgender Art müssten dann im Zentrum stehen: Was für ein Selbstverständnis haben die Produzenten dieser Ware? Wer rezipiert sie? Welche Bedürfnisse befriedigen diese Produkte (sowohl auf der Hersteller- wie auf der Verbraucherseite)? Was für Ziele werden verfolgt? Welches sind die Rahmenbedingungen, dass etwa städtische Jugendgruppen «die Volkskunst bis zu ihrer *Wurzel* zurückführen und in eine *neue* Lebensweise einreihen möchten»? Wie sind solche Phänomene zu deuten? ... Nicht zuletzt auch gälte es für die Volkskunstforschung, die eigene Rolle innerhalb dieser Prozesse zu reflektieren. Stichwort: Volkskunstforschung einst als Volkskunstförderung, und heute?

Anmerkungen

¹⁾ Gyula Ortutay: Kleine ungarische Volkskunde. Budapest 1963, 100.

²⁾ György Domanovszky: Über die Unpersönlichkeit der Volkskunst. In: Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae (=AE) 19 (1970), 107-118.

³⁾ Budapest 1958.

⁴⁾ Da die Autoren Tamás Hofer und Edit Fél mit ihrem Werk *Ungarische Volkskunst* (Budapest 1978) diesen Aspekt in exemplarischer Weise behandelt haben, folge ich hier ihren Ausführungen.

⁵⁾ Volkskunstaussstellung der Bezirke Ungarns zur Hundertjahrfeier der Vereinigung der Hauptstadt Budapest. IX-XI. 1973. (Einführung von Tamás Hofer.) Budapest (1973), 8.

⁶⁾ Siehe Sigismond Bátky, E. Györffy, Ch. Viski: *L'art populaire hongrois*. Budapest 1928, VI.

⁷⁾ Siehe Tamás Hofer: Changes in the style of folk art and various branches of folklore in the 19th century – an interpretation. In: *AE* 29 (1980), 149-165.

⁸⁾ Wolfgang Emmerich: Germanistische Volkstumsideologie, Genese und Kritik der Volksforschung im Dritten Reich. Tübingen 1968 (*Volksleben* 20), 71-144.

⁹⁾ Siehe Bátky: *L'art populaire hongrois* (wie Anm. 6), VIII.

¹⁰⁾ Iván Vitányi, Mária Sági: Redécouverte et renouveau de l'art populaire dans les sociétés industrielles. In: *Revue internationale des sciences sociales* 35 (1983), 219-229; hier: 227.

¹¹⁾ Ivor Sándor Kiss (Sekretär des Rates für Volkskunst) in: Károly Gink, Ivor Sándor Kiss: *Dorfkunst und Dorfkünstler in Ungarn*. Budapest 1968, 11.

¹²⁾ Gespräche Sommer 1983.

¹³⁾ Lenz Kriss-Rettenbeck: Was ist Volkskunst? In: *Zeitschrift für Volkskunde* 68 (1972), 1-19.

¹⁴⁾ Werner Haftmann: Die magische Dingerfahrung. In: *Drs.: Malerei des 20. Jahrhunderts*. München 1965, 166-168.

¹⁵⁾ T. Hofer (wie Anm. 7).

¹⁶⁾ Symptomatisch dafür auch die Einführung neuer Untersuchungsmethoden in die Stilforschung wie der quantitativen Analyse. Siehe dazu etwa: Klára K.-Csilléry: Statistische Untersuchungen zur Geschichte der volkstümlichen Möbel Ungarns. In: *Ethnologia Europaea* XI (1979/80), 55-75.

¹⁷⁾ Vgl. Tamás Hofer: Stilperioden der ungarischen Volkskunst. Über einige Möglichkeiten des Vergleichs der Volkskunst in Ungarn und Österreich. In: *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* 78 (1975), 325-338.

¹⁸⁾ Siehe Iván Balassa, Gyula Ortutay: *Ungarische Volkskunde*. Budapest und München 1982, 100.

¹⁹⁾ Nach Gyula Ortutay: *Kleine Ungarische Volkskunde*. Budapest 1963, 109-117.