

## BEIHEFTE ZU SIMPLICIANA

In Verbindung mit dem Vorstand der  
Grimmelshausen-Gesellschaft  
herausgegeben von  
Dieter Breuer

Beiheft 1



PETER LANG

Bern · Berlin · Bruxelles · Frankfurt am Main · New York · Oxford · Wien

## Das Ungarnbild in der deutschen Literatur der frühen Neuzeit

*Der Ungarische oder Dacianische Simplicissimus* im  
Kontext barocker Reiseerzählungen und Simpliziaden

herausgegeben von

Dieter Breuer und Gábor Tüskés



PETER LANG

Bern · Berlin · Bruxelles · Frankfurt am Main · New York · Oxford · Wien

seine)]. In: *Irodalomtörténet* 73(2002), S. 232-257.; István Fried: *Öreg Jókai nem vén Jókai, Egy másik Jókai meg nem történt kalandjai az irodalomtörténetben*. [Alter Jókai, kein greiser Jókai. Fiktive Abenteuer eines anderen Jókai in der Literaturgeschichte]. Budapest 2003. – Meine eigene Arbeiten zu Jókai: Mítosz és utópia Jókainál. [Mythos und Utopie bei Jókai]. In: László Szörényi: *"Múltaddal valamit kezdeni"*. *Tanulmányok*. Budapest 1989, S. 138-163.; "Undorít már a hősköltemény". Jókai és a jövő századok regénye. ["Ich bin mit Ekel erfüllt vom Heldengedicht". Jókai und der Roman der kommenden Jahrhunderte]. In: *Élet és Tudomány* 55(2000), S. 1649-1652. – Die textkritische Ausgabe des behandelten Romans von Jókai: Szép Mikhál (1877). [Schöne Mikhal. (1877)]. Hrsg. v. Tivadar Téglás. In: *Jókai Mór Összes Művei. Regények*. Bd. 32. Budapest 1964. – Deutsche Übersetzungen des Romans: *Die schöne Michal*. Übers. v. O. Janke. Berlin: Pester Lloyd, 1877. Die gleiche Übersetzung wurde vom selben Verlag auch 1875, 1879 und 1881 publiziert.

## Der Ungarische *Simplicissimus* im Film (János Rózsa – István Kardos: *Der Trompeter*, 1978)

Gábor Tüskés

Drei Jahre nach dem vierteiligen deutschen Fernsehfilm über Grimmelshausens *Simplicissimus* aus dem Jahr 1975 entstand in Ungarn ein Spielfilm nach zwei einander folgenden Kapiteln des *Ungarischen Simplicissimus*, unter produktiver Verwendung weiterer Motive des Romans: *Der Trompeter*.<sup>1</sup> In filmischer Verdichtung zeigt sich darin die ganze historische Welt des Romans, durch die einige grundlegende Probleme des damaligen Ungarn sichtbar werden. Der Film ist eine selbstständige künstlerische Komposition, die eine individuelle Variante der Adaptation literarischer Werke des 17. Jahrhunderts vertritt und durch den genauen und gründlich durchdachten Einsatz der Ausdrucksmittel eine Neugestaltung des Wesens des literarischen Werkes versucht. Darüber hinaus ist das Werk ein eigenartiges Stück ungarischer Filmgeschichte nach dem Zweiten Weltkrieg und stellt eine wichtige Station in der Rezeptionsgeschichte des Romans im 20. Jahrhundert dar.

Eine Untersuchung des gattungsgeschichtlichen Kontextes des Films, seiner Gestalter, der historischen Zusammenhänge, des Verhältnisses von Roman und Drehbuch, der Ausdrucksmittel und der Rezeption im Zusammenhang mit einer Neuinterpretation des literarischen Werkes ist auch durch jene wiederholte Erfahrung begründet, dass ein bedeutender Teil der ostmitteleuropäischen Kunstwerke, darunter der Filme, wegen ihrer starken nationalen Bindung für das Ausland nicht oder nur schwer verständlich ist. Das liegt – abgesehen davon, dass jede Nationalgeschichte und Kultur ihre eigenen Geheimnisse hat –, hauptsächlich daran, dass das ausländische Publikum die zu den Werken hinzugehörenden historischen Umstände, die das Schicksal des betreffenden Volkes bestimmende, einzigartige Lage nicht gründlich genug kennt. Legen wir beispielsweise das 17. Jahrhundert zugrunde, erscheint vor dem ungarischen Betrachter der wiederholte, sich durch die ganze Geschichte hindurchziehende Gegensatz zwischen Kurutzen und Labanzen und den Trabanten letzterer mit der Erlebnisintensität und gefühlsmäßigen Füllung des ins Blut übergegangenen Wissens, wogegen der nicht-ungarische Zuschauer nur selten diese Zusammenhänge kennt und mangels allgemein verständlicher

symbolischer Hinweise meist verständnislos vor den das spezifische Thema aufarbeitenden Kunstwerken steht.

#### Gattungsgeschichtlicher Kontext

Nach einer künstlerischen Krise in den 1950-er Jahren gab es seit der Mitte der 1960-er Jahre eine ungefähr zehn Jahre dauernde aufsteigende Periode in der ungarischen Filmproduktion. Im Laufe dieser auch im ostmitteleuropäischen Vergleich verspäteten Entfaltung versuchte der ungarische Film mit den neuesten Strömungen Schritt zu halten, und mehrere Werke erlangten internationale Anerkennung. Von den kleinen Ländern Europas gab es zu dieser Zeit außer in Dänemark nur noch in Ungarn eine selbstständige Filmproduktion, in deren Rahmen jährlich durchschnittlich zwanzig abendfüllende Spielfilme hergestellt wurden.<sup>2</sup> Von Anfang an war der ungarische Film eng mit der Literatur verbunden, mit allen Vor- und Nachteilen,<sup>3</sup> und in der Mitte der 1970-er Jahre konnte die ungarische Filmproduktion schon auf bedeutende Traditionen bei der Adaptation von Werken der zeitgenössischen und der alten Literatur zurückblicken. Die Filme über historische und literarische Stoffe entstanden oftmals unter Beteiligung von Schriftstellern, Historikern und Literaturhistorikern, und auch unter den Regisseuren und Studioleitern fanden sich Vertreter dieser Berufe. Die Zusammenarbeit der Schriftsteller und Drehbuchverfasser mit den Regisseuren spielte bei der Herstellung eines Films nicht selten eine ebenso wichtige Rolle wie das Spiel der Schauspieler.<sup>4</sup> Die Ergebnisse der neuen ungarischen Filmkunst galten in den aktuellen literaturtheoretischen, ästhetischen, politischen und ideologischen Diskussionen als unübergebar. Infolge verschiedener äußerer und interner Gründe zeigten sich in der Mitte der 70-er Jahre Krisenerscheinungen in der Filmproduktion, aber auch weiterhin wurden einige auch heute geschätzte, anspruchsvolle Werke geschaffen. Gleichzeitig mit dem Durchbruch der soziographisch inspirierten Spielfilme verstärkte sich der Anspruch auf eine neue ungarische Filmsprache. Diese gesellschaftlich wichtigen und künstlerisch bedeutenden Filme erhielten aber nicht immer die entsprechende Anerkennung.<sup>5</sup>

Nicht ohne Vorgeschichte und gleichzeitig mit den internationalen Bestrebungen nahm die Herstellung historischer Filme schon in der Mitte der 1960-er Jahre erheblichen Aufschwung. Ein Drittel der ungarischen Filmproduktion der folgenden anderthalb Jahrzehnte hatte historische Thematik. Es entstanden Filme über die meisten für das Nationalbewußtsein wichtigen historischen Ereignisse, von denen einige von hoher Qualität waren. Inzwischen klassisch gewordene Filme behandelten beispielsweise die Ereignisse des 16. und 19. Jahrhunderts, die beiden Weltkriege und die Jahre der stalinistischen Politik, wogegen über das 17. und 18. Jahrhundert relativ weniger Filme gedreht wurden.

Im Gegensatz zu der romantisch-mythologisierenden Variante der sog. Historienfilme früherer Jahre zeichnet sich eine Gruppe der damals hergestellten Filme über historische Stoffe durch größere Faktizität und dokumentarischen Charakter aus. Andererseits werden die Ereignisse der Vergangenheit in die Koordinaten des Symbolsystems verschiedenster fiktiver Geschichten eingepasst. Und schließlich kam es auch vor, dass die Vergangenheit selbst durch nach Belieben ersetzbare und austauschbare logische Elemente zur fiktiven Geschichte wurde.<sup>6</sup> Alle drei Typen brechen mit der früheren präkonzipierten Geschichtsauffassung, beruhen auf einem neuen Geschichtsbild und stellen eine innere, vom Individuum her betrachtete, erlebte Geschichte dar, wobei die Vergangenheit als Modell konstruiert wird. Das Hauptziel der Historienfilme war die Wiederherstellung eines realistischeren Geschichtsbewusstseins im Interesse der Herausbildung eines neuen Wertsystems. Diese Filme ersetzten oft die in der Belletristik fehlenden Bearbeitungen der historischen Katastrophen. Sie suchen eine Antwort auf die Fragen des Alltags und sind bestrebt, die Botschaft der Vergangenheit mit den Aufgaben der Gegenwart zu verbinden.

Ein Grund für die Hinwendung zu historischen Themen lag darin, dass in Folge der Anhäufung unbeantworteter gesellschaftlicher, politischer und wirtschaftlicher Fragen die Vergangenheit eine plastischere, kraftvollere Formulierung ermöglichte.<sup>7</sup> Andererseits spielt in Ungarn – ähnlich wie in anderen ostmitteleuropäischen Ländern – die Geschichte wegen der unaufgearbeiteten historischen Traumata mehr in die Gegenwart hinein als in Ländern mit glücklicherem Schicksal; die aktuellen Fragen treten oft im historischen Gewand auf. Der permanente Mangel einer politischen Öffentlichkeit, das Verbot der Desillusionierung und die innere bzw. äussere Zensur waren an der Projizierung der aktuellen Fragen in die Vergangenheit, an der Verdrängung des öffentlichen Denkens in historisierte Symbole ebenso beteiligt. Diese Werke entstanden manchmal gezwungenermassen an Stelle von irgend etwas anderem, Tabuisierten. Bis zu den 1980-er Jahren ist es vorgekommen, dass politisch als besonders gefährlich geltende, scharfe Gesellschaftskritik enthaltende Filme verboten oder dem Publikum erst nach kunstfeindlichen Kompromissen gezeigt wurden. Von daher wird auch verständlich, warum die Filme aus den 1960-er und 70-er Jahren die Geschichte häufig mit Hilfe von Allegorien, Symbolen oder Parabeln beschreiben. Die bedeutendsten Historienfilme solchen Typs sind der internationale Klassiker *Heimatlose* (1965) von Miklós Jancsó sowie Zoltán Fábrys Filme *Das fünfte Siegel* (1975) nach einem Roman von Ferenc Sánta und *Ungarn* (1978) nach einem Roman von József Balázs. Sie analysieren die gesellschaftlichen, politischen, moralischen und menschlichen Fragen konsequent im Kontext der Vergangenheit und haben fast immer lebhaftes, auch von politischen Untertönen nicht freie Auseinandersetzungen und fallweise auch Skandale ausgelöst.

### Die Gestalter

Wie jeder Film ist auch *Der Trompeter* das Ergebnis eines komplexen Gestaltungsprozesses, ein Gemeinschaftswerk im echten Sinne des Wortes. Er entstand in Zusammenarbeit der beiden Mafilm-Studios "Hunnia" und "Objektív" mit dem Ungarischen Fernsehen, unter Einbeziehung dreier äußerer Experten.<sup>8</sup> Die Mitglieder des Studios Objektív, das eine Hauptrolle bei der Entstehung des Films spielte, arbeiteten miteinander besonders eng zusammen; um die Zeit der Entstehung *des Trompeters* fanden hier mehrere heute zu den klassischen Gestalten des ungarischen Films gehörenden Künstler zusammen. Die Hauptgestalter des Films, so vor allem Drehbuchautor, Regisseur, Dramaturg, Operateur und Komponist, sind ausnahmslos begabte Künstler, die in zwischen ein selbstständiges, auch international anerkanntes Werk vorgelegt haben. Zum Drehzeitpunkt blickten sie schon auf eine mehrjährige Zusammenarbeit zurück und befanden sich alle auf dem Höhepunkt ihrer Produktivität.

Der Verfasser des Drehbuches, István Kardos, ist der einzige ungarische Schriftsteller, der ausschließlich in der Gattung Drehbuch, genauer gesagt, literarisches Drehbuch arbeitet.<sup>9</sup> Zwar betrachtet die Literaturwissenschaft das Drehbuch im allgemeinen nicht als selbstständige Gattung, und das Drehbuchschreiben als Beruf gibt es in Ungarn nicht, doch sind die Drehbücher von Kardos teilweise auch in Buchform erschienen und als eigenständige literarische Werke zu betrachten.<sup>10</sup> Unter den ausschließlich in dieser Gattung arbeitenden namhaften Drehbuchautoren kann man Carl Mayer, Dudley Nichols und Michel Audiard als internationale Parallelen nennen. Kardos, im Besitz des Lehrerdiplooms für Ungarisch und Geschichte, wurde nach mehrjährigen Erfahrungen als Lehrer zum Drehbuchautor. Zwischen 1969 und 1979 wurden nach zwölf seiner Drehbücher Filme geschaffen, fünf von János Rózsa, dem Regisseur auch *des Trompeters*. Auch seitdem haben Kardos und Rózsa mehrere Filme zusammen gemacht. Neben Rózsa verbindet ihn seine Tätigkeit als Drehbuchautor noch sehr eng mit den ebenfalls international bekannten Regisseuren László Lugossy und Ferenc Kardos. Bis heute hat er Drehbücher für etwa dreißig abendfüllende Spielfilme geschrieben, viele von ihnen mit historischen Themen. Sein Werk wurde 1981 mit dem Béla-Balázs-Preis und 1993 mit dem Preis für Ungarische Kunst ausgezeichnet. Auf dem Festival von Gijon 1994 erhielt er den Preis für das beste Drehbuch.

Das dem *Trompeter* zugrunde liegende Drehbuch, bei dessen Schreiben Kardos neben dem Roman Speers auch Grimmelshausens *Simplicissimus* und eine Sammlung der ungarischen Sprichwörter zu Rate zog, erschien 1975 unter dem Titel *Waldgeschichte* in seinem Sammelband *Die Seele des Krieges*, der fünf literarische Drehbücher, Filmnovellen und Filmburlesken mit historischer Thematik enthält.<sup>11</sup> Im Zentrum der Texte des Sammelbandes stehen verschiedene Kriegshandlungen der ungarischen und europäischen Geschichte, mit besonderer Berücksichtigung der von geschichtlichen Ereignissen betroffenen Menschen und der aktuellen Bezüge. Der erste behandelt den Zusammenstoß

zwischen König Matthias und dem Dichter und Bischof Janus Pannonius wegen der ausländischen Militäraktionen des Königs und dessen Folgen. Im Mittelpunkt des zweiten stehen die letzte militärische Unternehmung des Dichters und Feldherrn Miklós Zrínyi sowie sein rätselhafter Tod.<sup>12</sup> Der dritte ist die *Waldgeschichte*, verfasst nach dem *Ungarischen Simplicissimus*, der vierte karikiert die nach dem Ende des Hundertjährigen Krieges sinnlos fortgesetzten Kämpfe, während der fünfte eine mögliche Vorgeschichte des den Ersten Weltkrieg auslösenden Attentats darstellt, ebenfalls als Satire. Von diesen fünf Drehbüchern wurde nur nach der *Waldgeschichte* ein Film gedreht.

Alle fünf Texte analysieren in irgendeiner Form die Psychologie von Krieg und Gewalt, ihre politischen und wirtschaftlichen Motive und Folgen, auf Grund eingehender historischer Studien und Erlebnisse. Gemeinsam ist ihnen die Antikriegshaltung, eine grundsätzlich filmische Sichtweise, spannungsgeladene Dramatik, reicher Humor und Ironie. In seinen Filmgeschichten ist Kardos ein geschickter Handlungsführer und Situationsgestalter, um tiefere Charakterisierung und Individualisierung bemüht er sich nur selten. Seine Situationen baut er zumeist aus Widersprüchen auf, die er allerdings nicht immer überzeugend in seinen Helden darzustellen vermag.<sup>13</sup> Er arbeitet mit dem Regisseur immer eng zusammen und führt im Laufe der Vorbereitungen häufig minuziöse Materialsammlungen durch. Seine Drehbücher entstehen nach der Analyse zahlloser Filme und ihrer Dialoge. Die fiktiven Ideen entfaltet er in mehrseitiger Beleuchtung; in erster Linie beschäftigen ihn die kleinen Details der menschlichen Beziehungen. Zu seinen beliebten Themen außer dem Krieg gehören die Wegsuche und Sozialisierung junger Menschen, die Problematik der revolutionären Haltung sowie die Gründe des Zerfalls der Familie.<sup>14</sup>

Der Regisseur des Films, János Rózsa, begann Anfang der 1960-er Jahre als Mitglied einer der wichtigsten Werkstätten der neuen ungarischen Filmkunst, des Béla-Balázs-Studios. Schon sein erster abendfüllender Spielfilm von 1965 trug ihm internationale Anerkennung ein. *Der Trompeter* war sein vierter Spielfilm und die vierte gemeinsame Arbeit mit Kardos. Bis heute hat er insgesamt zwölf abendfüllende Spielfilme gedreht, einige davon nach Drehbüchern von István Kardos. Von ihm stammen mehrere Dokumentarfilme, und er ist auch als Schnittmeister zahlreicher hervorragender Filme bekannt. Seinen internationalen Ruf bezeugt, dass er 1984–85 an der University of America in Washington und 1993 an der University of California von Los Angeles gelehrt hat. Seit 1995 ist er Vizepräsident des Verbandes Europäischer Filmregisseure und seit 1999 Mitglied der Europäischen Filmakademie. 1974 gewann er den Großpreis des Festivals von Neu Delhi, 1983 den Preis für die beste Regie des Manila-Festivals und 1992 den Preis für den besten Spielfilm des Gijon-Festivals. 1991 hat das Haus der Ungarischen Kultur in Berlin eine Retrospektive seiner Arbeiten gezeigt.<sup>15</sup> Durchkomponiertheit, sorgfältige technische Ausführung, überraschende Aufeinanderfolge der Bilderreihen, meisterhafter Einsatz der Farbtechnik, inven-

tiöse Besetzung der Kinderrollen sowie Verbindung von ethischem Gehalt und Ästhetik zum Zwecke der Darstellung gesellschaftlicher Prozesse spielen in seinen Filmen eine wichtige Rolle. In einer künstlerischen Selbstaussage, publiziert unmittelbar nach den Dreharbeiten *des Trompeters*, definierte er den Film als eine Form lauten Nachdenkens über heutige Dinge.<sup>16</sup> Seiner Ansicht nach ist jeder Film "historisch", der einen wahren Bericht über eine Zeit gibt, einschließlich der Gegenwart. Eine wichtige Aufgabe des Films liege darin, eine Stellungnahme zu den aufgeworfenen Fragen anzuregen. Zu Rózsa's Lieblingsthemen gehören die Welt der Kindheit, Jugend und Schule, die Schwierigkeiten beim Erwachsenwerden.<sup>17</sup> Scharf nimmt er die Frage der Manipulation gesellschaftlichen Ausmaßes und der kollektiven Verantwortung aufs Korn, und auch der satirische Tonfall und die Ironie sind ihm nicht fremd.

Der Dramaturg des Films, Sándor Csoóri, hat eines der bedeutendsten, an visionären und symbolischen Elementen reichen dichterischen Werke der ungarischen Literatur in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts geschaffen. Sein Werk wurde mit den höchsten staatlichen und literarischen Preisen anerkannt, 1981 erhielt er den Herder-Preis. Seit 1968 arbeitete er als Dramaturg des Mafilm mit zwei weiteren, auch international anerkannten Regisseuren und Operateuren der Zeit zusammen, mit Ferenc Kósa und Sándor Sára. In zwanzig Jahren hat er fast zehn Drehbücher zum Teil über historische Themen geschrieben, und nach den meisten von ihnen entstanden Spielfilme bleibenden Wertes. Wie sein Essay über die Möglichkeiten des Filmemachens bezeugt, war er sich genau bewusst, dass die mit der Vergangenheit operierende Dramaturgie gegebenenfalls die raffinierteste Form der Zensur sein kann und doch oftmals die einzige Möglichkeit ist, die Wahrheit auszusprechen.<sup>18</sup>

Die Hauptmotive seines Werkes als Dichter und Filmautor sind das Wissen um die Geschichtlichkeit, das Nachdenken über das ungarische Schicksal und die Verbesserungsabsicht. Unter seinen Zeitgenossen hebt er sich durch sein mutiges offenes Wort hervor; in den 1970-er und 80-er Jahren wagten nur wenige eine so harte gesellschaftliche, politische Kritik auszusprechen wie er. Die in seiner Mitverfasserschaft entstandenen Filme verwirklichten dieselbe künstlerische Absicht wie seine Gedichte und Prosaschriften. Ein Teil von diesen führte wegen der gewagten Darstellung der sozialen Verhältnisse zu hitzigen, großenteils ideologisch motivierten Auseinandersetzungen. Seine Drehbücher sind Dokumente einer neuen Tendenz des ungarischen Films, manche sind – ebenso wie die von Kardos – auch in Buchform erschienen.<sup>19</sup> Durch die jahrzehntelange Zusammenarbeit mit Ferenc Kósa und Sándor Sára besaß er, als *Der Trompeter* gedreht wurde, schon bedeutende Erfahrung als Filmemacher.

Unter den Themen der nach seinen Drehbüchern hergestellten Filme befinden sich die Gefährdung und die Sehnsucht nach Freiheit des Einzelnen und der Gemeinschaft; die gemeinschaftsbildende Kraft des menschlichen Leidens; die schicksalswendenden Situationen im Leben der Nation; die Di-

lemmas eines Verhaltens der Lauterkeit; die Macht der Gewaltlosigkeit; die Probleme des auf Unterdrückung gegründeten Gesellschaftssystems. Typische Ausdrucksmittel sind geradlinige Handlungsführung, zurückgenommene Dialoge, sensible Bilder und symbolische Motive, gemeinsame Behandlung und häufige Kontrapunktierung von Bild, Musik, Perspektive und Ton, um die dramatische Wirkung zu steigern.<sup>20</sup>

Der Operateur des Films ist einer der vielseitigsten und am meisten improvisierenden ungarischen Operateure, der auch im Ausland viel beschäftigte Elemér Ragályi. Bis 1978 hat er an fast vierzig Dokumentar- und Spielfilmen mitgearbeitet, sechs von ihnen unter Regie von János Rózsa. Bei der Erneuerung der besten ungarischen Operateurtraditionen und der Filmsprache spielte er von Beginn an eine bedeutende Rolle. 1991 wurde seine Arbeit mit der höchsten staatlichen Auszeichnung gewürdigt. Im gleichen Jahr erhielt er mit seiner Beteiligung hergestellte Schweizer Film *Reise ohne Hoffnung* den Oscar-Preis, 1996 wurde seine Leistung im Film *Rasputin* mit dem Emmy-Preis anerkannt.<sup>21</sup>

Ragályi arbeitet mit Regisseuren verschiedenster Auffassung erfolgreich zusammen. Das Hauptmerkmal seiner Methode ist die auf dem Realstoff der gegebenen Regisseurskonzeption beruhende und sich diesem in hohem Grade anpassende, sorgfältig geplante Kameraführung, der den Film mit einem selbstständigen künstlerischen Wert bereichert.<sup>22</sup> Unter den Charakteristiken seines Stils ragen die gefühlsmäßige Identifizierung mit dem Thema, die bravouröse Mobilität der Kamera, die wichtige Rolle von Naheinstellungen und ausdrucksstarken Porträtaufnahmen im Interesse der Verdichtung hervor. Selbst aus den schärfsten Kontrastwirkungen schafft er es noch, eine Einheit zu gestalten. Er vermag zur Szenenauflösung, zur Planung der Einstellungen eigens beizutragen, er aktiviert und lenkt die Aufmerksamkeit des Zuschauers mit ständig wechselnden, besonderen Effekten. Sein Hauptmittel zur Lenkung der Aufmerksamkeit ist die Bildstruktur, sein Grundprinzip der Bildkomponierung ist die Darstellung des Hauptthemas in der Umgebung sekundärer Motive. Ragályi rechnet auch die Beleuchtungseffekte zu den Bewegungselementen des Films und wendet die stimmungschaffende Kraft der Beleuchtung bewusst an.<sup>23</sup>

Die Musik zu *Der Trompeter* schuf Levente Szörényi, einer der erfolgreichsten Gitarristen, Sänger, Komponisten und Liedertexter der 1960-er und 70-er Jahre in Ungarn. Szörényi schrieb zwischen 1967 und 1978 die Musik zu etwa 15 Filmen, davon drei in der Regie von János Rózsa. Er schrieb mehrere Oratorien, Rockballaden und Rockoperen, zahlreiche große Schallplatten von ihm sind erschienen. Sein Wirken wurde mit bedeutenden Preisen ausgezeichnet. Hauptcharakteristik seiner Werke ist eine anspruchsvolle Melodienwelt, die auch aus der Tradition der ungarischen Volksmusik schöpft, seine Texte vermitteln oft für die Gattung unüblich tiefe, abstrakte Gedanken.

## Historische Zusammenhänge

Obwohl der Hauptheld des *Ungarischen Simplicissimus* zum Protagonisten des Filmes wird und auch weitere Motive des Werkes eine markante Rolle im Film erhalten, ist die historische Zeit *des Trompeters* mit der historischen Zeit des Romans nicht identisch, und es gibt im Film keinen einzigen direkten Hinweis auf den Roman und seinen Verfasser. Der Film spielt mehr als zehn Jahre nach dem Erscheinen des Romans, aber seine Handlung knüpft eng an die Kurutzenkämpfe der 1670-er und 80-er Jahre und die im Anhang des Romans publizierte Thököly-Biografie an. Das Soldatenleben in den Grenzfestungen, dessen Beschreibung im *Ungarischen Simplicissimus* (Kapitel XIX, XXI, XXII) eine nicht unbedeutende Rolle spielt, ist eines der wichtigen historischen Vorereignisse der Filmhandlung. Die Handlung spielt im letzten Jahrzehnt eines elenden Jahrhunderts der ungarischen Geschichte, in der Zeit zwischen dem niedergeschlagenen Thököly-Aufstand und dem Rákóczi-Freiheitskrieg. Diese Periode war eine widerspruchsvolle und auch moralisch hoffnungs- und ausweglos scheinende Zeit, aus der heraus jedoch sich eines der reinsten Kapitel des nationalen Freiheitskampfes entfaltete. Im Jahrzehnt nach der Rückeroberung Budas von den Türken (1686) waren die Habsburger bemüht, sich in Ungarn einzurichten; sie begannen, das Land in einen halbkolonialen Zustand zu zwingen, und ließen die Nation einen ungeheuren Preis für die Vertreibung der Türken bezahlen. Die durch die Türkenbesetzung total erschöpfte Bevölkerung antwortete auf die erneute Willkür mit Selbstverteidigungskämpfen. Das Militär wurde unkontrollierbar, die Gesellschaft unregierbar und große Gruppen der Gesellschaft lebten auch weiterhin in ständiger Lebensgefahr. Die ohne Auskommen gebliebenen Soldaten der Grenzfestungen, die Leibeigenen und protestantischen Prediger wurden auf einmal zur verfolgten Masse und wandten sich in der schwierigen Situation ihrer Existenzhaltung oft gegen ihre eigenen Gefährten und die Bauern.<sup>24</sup>

Im Sommer 1697 brach in einer Gegend mit Schlüsselfunktion für Wirtschaft und Handel des Landes, im nordostungarischen Hegyalja, die von den Garnisonssoldaten der Burgen und den Beamten der Zipser Kammer unter Wirtschaftsblockade gehalten und deren Bevölkerung ausgeplündert, vertrieben und mit schweren Steuern belastet wurde, ein Aufstand unter Führung von Ferenc Tokaji aus, einem einstigen Infanterieleutnant von Imre Thököly.<sup>25</sup> Den militärischen Kern des Aufstandes bildeten entlassene und verarmte Soldaten der Grenzfestungen und die Kurutzen Thökölys, die sich mangels ihres Dienstes für den Staat zu Truppen zusammengeschlossen und ihren Dienst gelegentlich den Grundherren und Komitaten angeboten hatten, während sie sich in den Bergen und Wäldern versteckten und vom Raub lebten. Die Aufständischen wurden schließlich von den Kaiserlichen in die Burgen Tokaj und Patak zurückgedrängt, von wo ein Teil von ihnen ausbrach und in die Berge flüchtete, während die sich auf Gnade und Ungnade Ergebenden ohne jede

Untersuchung aufgehängt oder gefählt wurden, unter ihnen auch Adlige. Die zur freien Plünderung losgelassene Soldateska äscherte die Dörfer und Marktflecken der Gegend ein, ließ die dort gebliebene Bevölkerung über die Klinge springen; Ferenc Tokaji wurde gefangen genommen und nach Wien verbracht. Infolge der Niederschlagung des Aufstandes flüchteten sich mehrere Hundert in die Berge, mit der Erinnerung an geschändete Frauen, ermordete Kinder und Alte.

Der Film baut auf diesem historischen Vorwissen auf, wenn er – mit dem idealisierten Bild der Kurutzenwelt brechend – die im Roman auftretenden drei Haupträuber Janko, Hafran und Beyhus sowie die Figur des in ihre Gefangenschaft geratenen Simplicissimus, also des Trompeters, in den Mittelpunkt stellt. Bei der genaueren Identifizierung der historischen Zeit hilft dem Zuschauer die Erwähnung des Namens Thököly und die Darstellung des toten Ferenc Tokaji, aber nur scheinbar. Denn die Handlung des Films "schwebt" sozusagen im wirklichen historischen Kontext: Der Fall der drei Haupträuber fand in Wirklichkeit weit vor den 1690-er Jahren, im Jahre 1655 statt; die Räuber im Film stoßen zuerst auf den gehängten Ferenc Tokaji, den Führer des Aufstandes von 1697, und hören erst danach von der Kurutzenversammlung von Hegyalja; auch beendete Tokaji in Wirklichkeit sein Leben nicht am Galgen, sondern viel später, 1709, im Wiener Gefängnis.<sup>26</sup> Die "Geschichtlichkeit" des Films wird nicht in erster Linie durch die handelnden Personen beglaubigt, sondern durch anderthalb Jahrhunderte historischer Wirklichkeit in Ungarn, da die dargestellte Lebenssituation tagtägliche und massenweise Erfahrung im damaligen Ungarn war und die Beobachtungen des Romans über die Zustände in den 1650-er und 60-er Jahren im Wesentlichen auch für die 1680-er und 90-er Jahre zutreffen.

Die ungarische Geschichtsschreibung erschloss gerade in den 1970-er Jahren die Problematik der Folgen der Dreiteilung des Landes, seiner Machtzerteilung und der sich in der permanent gewordenen Herrschaft des Militärs immer wieder neu herausbildenden Berufsmilitärschicht, eine Problematik, die weder mit dem Gegensatzpaar von Leibeigenen und Adligen noch mit dem von Kurutzen und Labanzen identisch war.<sup>27</sup> Der bestimmende Charakterzug dieser Schicht war das notgedrungene Fouragieren, das häufig zur Beutegier und zu grausamen Äußerungen wüsten Treibens ausartete. Die Grenzen des ungarischen Soldatenwesens und vor allem der aus ihm hervorgegangenen Kurutzen und schweifenden Heimatlosen zur Welt der Räuber hatten sich verwischt. Das österreichische Militär und die Heiducken der Komitate verfolgen die Kurutzen und ehemaligen Kurutzen, die sich zu neuem Kampf vorbereiten und auf Thökölys Rückkehr hoffen. Diese Welt ist mit der des *Ungarischen Simplicissimus* im Grunde identisch, und dies ist die Zeit, die in ihrer ganzen Brutalität und mit ihrem höllischen Durcheinander im Film erscheint.

## Der Roman, die Drehbücher und der Film

Wie schon erwähnt, werden der Roman und dessen vermuteter Verfasser im Laufe der Bearbeitung gewissermaßen anonymisiert, sodass wir im Film nicht die ganze Geschichte der Ungarnreise des *Simplicissimus* sehen können. Bei der Identifizierung hilft, dass der Filmtitel direkt auf den Namen und Beruf hinweist, den die Räuber im Roman *Simplicissimus* gegeben hatten, und dass die drei Räuber im Film dieselben Namen tragen wie im Roman. Der aufmerksame Betrachter kann sich auf Grund des Gesehenen an die Lektüre erinnern und zum erneuten Lesen angeregt werden, aber der Film baut nicht auf die Aktivierung der Leser Erinnerung, und die Kenntnis des Romans ist keine unerlässliche Voraussetzung für das Verstehen des Films. Der Film ist keine Literaturverfilmung im strengen Sinne, sondern entstand nach einem literarischen Drehbuch, das Details des Werkes verwendet. Er ist ein im Wesentlichen vom Roman unabhängiges, souveränes Kunstwerk, das allerdings nicht ohne die Gedanken und Figuren des Buches hätte entstehen können.

Beim Vergleich von Roman und Film muss das dem Film zu Grunde liegende literarische Drehbuch<sup>28</sup> eine besondere Rolle erhalten, von dem wiederum der Film an einigen Punkten abweicht. Der Film hat von den dreißig Kapiteln des Romans nur zwei ausgewählt und als Rahmen in eine neue Komposition eingefügt. Die Handlung ist auf Kapitel XVII und XVIII des Romans, auf die aus der Wirklichkeit geschöpfte Geschichte der drei Haupträuber aufgebaut, ergänzt um eine Serie fiktiver Abenteuer des Trompeters und der Räuber. Das Motiv des Reisens, das die ganze Romanhandlung bestimmt, wird im Film auf die einleitenden Bildsequenzen reduziert. Die Wegelagerer und Marodeure sind auch außerhalb der Hafran-Episode wiederkehrende Motive des Romans: im Kapitel XI erschweren sie beispielsweise die Reise über die Karpaten, und im Kapitel XXII nehmen sie *Simplicissimus* mit einem Metzgerknecht zusammen gefangen und verkaufen ihn an die Türken. Darüber hinaus finden sie in den Kapiteln XIII, XV, XVI, XX und XXV Erwähnung.

Im Kapitel XVII gerät *Simplicissimus* auf dem Weg von Bartfeld nach Kirchdrauf in die Gefangenschaft einer Räuberbande und wird für die Nacht in ein Fass eingesperrt, aus dem er sich befreit und nach Scharosch geht. Im Kapitel XVIII nimmt Graf Rákóczi *Simplicissimus* als Trommler auf, der in Eperies Zeuge der Hinrichtung der gefangenen Räuber wird. In diesem Kapitel finden sich noch die Beschreibung von Eperies sowie zwei Geschichten über die Enthauptung einer Adligen und die Hexenmachinationen der Henkerin von Eperies, die allerdings nicht mehr im Film vorkommen. Mit gewisser Modifizierung bilden die Geschehnisse aus Kapitel XVII den Stoff für die ersten drei Szenen des Films, während die Ereignisse im Zusammenhang mit den Räubern aus Kapitel XVIII in die letzten Szenen des Films gelangten. Von den im Roman mehrfach erwähnten typischen Motiven wurden die Reise zur Hochzeit (Kapitel XXIV, XXV) und das Sumpfgebiet (Kapitel XXIV, XXV,

XXVI) als Schauplatz ebenfalls in je eine Szene des Drehbuches aufgenommen.

Ein den Handlungsverlauf grundlegend bestimmender Unterschied liegt darin, dass der Trompeter im Film ein Abkömmling der von Soldaten ermordeten ehemaligen Kurutzen, sog. Menschen aus dem Wald, ist, den Salzbeamte an die Türken verkauften und der als Einziger den Raubmord durch die drei Räuber an einer zur Hochzeit reisenden polnischen Gesellschaft überlebt. Ein großer Unterschied ist auch, dass im Film statt einer Räuberbande nur die drei zu Haupttäubern gewordenen Kurutzenleutnants vorkommen, denen der Trompeter seine Freiheit verdankt. Der Trompeter sieht in den Täubern ehemalige Kurutzen, die für die Landflüchtigen Rache üben. Ein weiterer wichtiger Unterschied liegt darin, dass der Trompeter nach seiner Befreiung aus dem Fass wieder zu den Täubern zurückkehrt und von da an Zeuge bzw. aktiver Teilnehmer des Restes ihres Lebens wird. Zwischen den auf 3 + 2 Szenen aus Kapitel XVII und XVIII des Romans verteilten Geschehnissen finden sich im literarischen Drehbuch 12 weitere Szenen, in denen sich eine neue, vom Roman unabhängige Geschichte entfaltet. Diese fiktive Geschichte passt gut zu den übernommenen Momenten und ist in voller Gänze eine Erfindung des Drehbuchautors.

In dieser Geschichte machen die drei Haupttäuber falsche Aussagen vor den am Ort des Mordes die Untersuchung durchführenden Heiducken, indem sie Unschuld vorspielen, und obwohl der Heiduckenleutnant, ehemals ebenfalls Kurutze, in ihnen die Täter erkennt, lässt er sie laufen. In der Nacht allerdings besucht und mahnt er sie, daß sie zu weit gegangen sind, und schleppt ihre Beute fort. Der Trompeter sieht in dem Leutnant einen Erpresser seiner Gefährten, geht ihm auf die Anregung der Räuber nach, ermordet ihn und bringt die Schätze zurück. Die Heiducken nehmen die Räuber fest, die den Mord am Leutnant unerwartet auf sich nehmen. Die Räuber und die mit ihnen gleichzeitig gefassten, mit den Kurutzen sympathisierenden Bauern revoltieren gegen die Heiducken, die sie brutal verprügeln und Janko ermorden. Der Trompeter befreit nachts die zwei am Leben gebliebenen Räuber und den mit einem von ihnen zusammengeketteten angeworbenen Bauern. In einem Keller versteckt, entdecken die betrunkenen Räuber im Trompeter ihren Führer, der Bauer übergibt ihm einen alten Kurutzenverdienstorden, wird aber, weil er auch das Losungswort verrät, von den Täubern ermordet. Der Trompeter beerdigt den Bauern, und da er nun endlich die bodenlose Niedertracht der im Schlaf der Trunkenheit versunkenen Räuber erkennt, nagelt er sie mit Heugabeln am Boden fest, um so ihre Festnahme und Hinrichtung zu ermöglichen. Im Film können wir verfolgen, wie die verlogene Kurutzennostalgie und die wiederholte Schauspielerei der Räuber den Trompeter täuschen und verunsichern, und wie dieser Schein und Wirklichkeit zu unterscheiden lernt und durch das Aufeinanderstoßen von Illusion und Realität sowie eine Serie von Betrügereien und Verrat zur Erfüllung seines Schicksals findet.

Nach einem Vergleich von literarischem Drehbuch, den Dreharbeiten zu Grunde liegendem technischen Drehbuch<sup>29</sup> und Dialogliste<sup>30</sup> kann auch festgestellt werden, dass es infolge von dramaturgischen Eingriffen zu zahlreichen größeren oder kleineren Unterschieden zwischen literarischem und technischem Drehbuch bzw. dem Film gekommen ist. Statt den 17 Szenen des literarischen Drehbuches teilen sich technisches Drehbuch und Film in 24 sog. Bilder (Szenen) auf, was in der Dialogliste infolge der Zusammenziehung identischer Schauplätze 10 sog. Aufzüge ergab. Ein Wachstum der Szenenzahl resultiert zum Teil aus der Zerlegung mancher Szenen, zum Teil aus der Hinzufügung einiger neuer Szenen. So wurden aus Szene 6, 12 und 16 des literarischen Drehbuches im Film je zwei Szenen gemacht, wogegen die Vorlagen für die Szenen 7, 16, 18 und 24 im literarischen Drehbuch fehlen. Eine nachdrückliche dramaturgische Funktion erhielten von den eingeschobenen Bildern die "Beweinung" Ferenc Tokajis durch die Räuber und die Plünderung eines Dorfes, die nächtliche Befreiung der Räuber durch den Trompeter und die Flucht des Trompeters im Schlussbild.

Zum großen Teil ebenfalls durch dramaturgische Erwägungen ist die Veränderung der Reihenfolge einiger Szenen zu erklären. So wurde der erste Teil von Szene 6 des literarischen Drehbuches in Szene 4 des Films und Szene 7 in Szene 5 des Films übernommen. Eine weitere Form der Eingriffe ist die Hinzufügung neuer Motive zu vorhandenen Szenen. Ein neues Motiv ist beispielsweise in der Szene mit der Rückkehr des Heiduckenleutnants zu den Räubern, dass dieser den Räubern das Abschneiden des toten Ferenc Tokaji vom Baum nachweist und wir des weiteren erfahren, der Leutnant selbst habe Tokaji erhängen lassen. Beispiele für kleinere dramaturgische Veränderungen sind, dass in Filmszene 15 die Heiducken nicht den alten Bauern, sondern Janko ermorden und dass in der vorletzten Filmszene, der Hinrichtungsszene, der Heiduckenführer den Trompeter erkennt, sodass dieser zur Flucht gezwungen wird. Dramaturgische Gesichtspunkte erklären auch, dass im Film nach dem Festnageln der Räuber am Boden jener Moment fehlt, wie der Trompeter das Dorf alarmiert, und dass der Film nicht mit den Worten des Meisters endet, der aus Hafrans Haut für den Trompeter einen Riemen fertigt, sondern mit dem Anblick des Gesichtes des in den Wald geflohenen und erschossenen Trompeters. Durch all diese Eingriffe wurde die Dramatik der Handlung gesteigert und bekam die Gestalt und Orientierung des Trompeters in der außerordentlich komplexen historischen Periode größeres Gewicht.

All das zeigt zugleich, dass der Drehbuchautor nach seiner eigenen Konzeption aus dem Romantext auswählte, diesen teilweise auseinander nahm, umdisponierte und eine neue Geschichte zwischen die als Rahmen benutzten Kapitel einschob. In den übernommenen Teilen folgte er mehr oder weniger genau dem Ablauf der Originalerzählung, wobei er gewisse Momente ausließ und die epischen Details stark dramatisierte. In den eingeschobenen Szenen verwendete er zahlreiche dramaturgische Spezialkniffe, die zur Synthese ver-

eint einen neuen gedanklichen Inhalt tragen und erheblichen Einfluss auf die Gefühle erzielen. Besondere Beachtung verdient die vorbildliche, authentische und niveauvolle Darstellung der gegenständlichen Welt des Romans. Zu den dem Roman entnommenen Motiven gehören z.B. die Kleidung der Räuber, die an den Enden des Oberbartes des Beyhuß hängenden Rosinobel, das mit Dukaten geschmückte Filzhütlein der Räuber, die Szenen der Einschließung ins Fass und der Festnagelung mittels Heugabeln auf der Erde. Die Dialoge des Romans, so etwa bei der Begegnung des Trompeters mit den Räubern oder bei Hafrans Hinrichtung, werden ebenfalls ohne Stilisierung, bei weiterer Dramatisierung fast wörtlich wiederholt.

### Filmsprache

*Der Trompeter* erhält vor allem dadurch künstlerischen Wert, dass sich in der Handlung und in der Verwendung bildlicher Ausdrucksmittel persönliches Bekenntnis und authentische Darstellung der historischen Wirklichkeit eng miteinander verknüpfen. Es ist die wichtigste schöpferische Methode im Film, die historischen Prozesse auf ihre Grundlagen zurückzuführen und infolge dessen unvermeidlich zu vereinfachen; er bietet manchmal nur die Endsumme der seelischen Geschehnisse und hält inzwischen die Empfindungen in ständiger Spannung. Während er mit einer unüblichen, in Pendelbewegungen verlaufenden Dramaturgie zwischen Wert und Wertverlust arbeitet,<sup>31</sup> erweckt er gleichzeitig Erschrecken und Anteilnahme und regt den Zuschauer, der sich einmal mit den Figuren gefühlsmäßig identifiziert und ein andermal von ihnen entfernt, ständig zur Stellungnahme und zum Mitdenken an. Der Film entstand aus einem komplexen historischen Denken; er "entheroisert" oder "demythisiert" nicht, sondern versucht, Menschen aus Fleisch und Blut zu zeigen. Das betonen die psychologische Darstellungsweise und der komplizierte, ambivalente Charakter der Figuren: Innerhalb derselben Persönlichkeit ist die Haltung des Revolutionärs und des Verräters, des getäuschten und von den Wendungen der Geschichte angeekelten Menschen gleichzeitig vorhanden.<sup>32</sup>

Die Geschichte bewegt die Figuren auf brutale Weise; Grausamkeit, lyrische Sichtweise und Vision bilden eine eigenartige Einheit. Der Regisseur wendet die Mittel naturalistischer Situationsmalerei und symbolischer Darstellung gleichzeitig an und baut stark auf die dramatische Bedeutung und gefühlsmäßige Entwicklung des Films. Die Bildrhetorik ist maßvoll, Ausdrucksmittel und Motivsystem dienen vor allem der Verdichtung und Komprimierung, der Schaffung künstlerischer Ökonomie innerhalb der Szenen und im ganzen Film. Der Regisseur hat jede Szene gründlich durchdacht und sich bemüht, die gegensätzlichen Bewegungen zu synchronisieren. Er hat natürliche Gesten- und Bewegungskombinationen geschaffen, die strukturierende Funktion der Bewegung möglichst ausgelotet, theatralische Bewegungen und Situationen nur begründet und funktionell eingesetzt. Der Rhythmus von Statik

und Bewegung wiederholt sich auf immer andere Weise und in anderen Zusammenhängen. Die mit ständigen Unterbrechungen entfaltete Geschichte, die scharfen Schnitte und die zumeist auf kurzen Sätzen, Worten und Hinweisen aufgebauten Dialoge vermitteln gleichfalls große dramatische Kraft und erfüllen auch die an sich unbedeutend erscheinenden Episoden mit hoher Spannung. Der Waldschauplatz und die mit historischen Objekten unterstützte Glaubwürdigkeit der Zeit sind keine dekorativen Elemente, sondern wesentliche Momente des Inhalts.

Ein charakteristischer Zug der Filmsprache liegt im hohen Anteil der Großaufnahmen. Lange Bildsequenzen bestehen ausschließlich aus diesen, als wäre der Zuschauer selber anwesend unter den Darstellern. Mit den engen Bilderausschnitten schafft der Operateur eine bedrückende, manchmal auf groteske Weise geschlossene Welt, deren Wirkung durch die engen, dämmerigen oder dunklen Innenräume wirksam gesteigert wird. Die Statik, die "Ruhe" der Bilder verleiht den Großaufnahmen eine zusätzliche Spannung. Die Materialisierung und Vergegenständlichung der Personen, Handlungsformen und menschlichen Beziehungen als Ordnungsprinzip spielt in der Filmsprache ebenfalls eine wichtige Rolle.

Im Film finden sich zahlreiche Bildmotive, die bei der Deutung hilfreich sein können. So z.B. in Szene 5. sehen wir an der Stelle des Raubmordes zuerst das vor sich starrende Gesicht von Beyhus in einer Großaufnahme, dann den nackten Oberkörper einer auf den Rücken liegenden toten Frau, den die Heiducken ergreifen und hin und herzerren. Der ausgelieferte, leblose Körper dreht sich im engen Bildfeld um, dann folgt ein Schnitt und wir sehen eine Totalaufnahme vom Talpaß und den sich dort betätigenden Heiducken. Diese Bildsequenz stellt die Grausamkeit der ehemaligen Kurutzen und der die Macht vertretenden Heiducken ohne Didaktik und wirksam nebeneinander.

Ein wichtiges Charakteristikum liegt in der maximalen räumlichen und zeitlichen Konzentration der Handlung, in der Verwirklichung der Einheit von Raum und Zeit. Hauptschauplatz ist der Wald, dem sich in einer neu eingefügten und in den letzten vier Szenen das Dorf anschließt. Die Geschichte spielt sich insgesamt in vier Tagen ab: gemäß dem technischen Drehbuch entfallen auf den ersten Tag zwei, auf den zweiten acht, auf den dritten und vierten Tag je sieben Szenen. Die dramatische Stärke des Films zeigt sich auch darin, dass die Handlung nach der einführenden Naturidylle sofort mit großer Spannung beginnt, die sich dann weiter erhöht, während sich die Entfaltung der verwickelten Beziehungen zwischen den Figuren fortsetzt. Der Regisseur zögert die Möglichkeit einer Bindung der Ereignisse an eine konkrete historische Wirklichkeit absichtlich hinaus. Als er sie schließlich in Szene 6 nach einer gewissermaßen unklaren Erwähnung des "geflohenen Kurutzenkönigs", der "Leute Thököly's" und der "Labanzen" mit der Darstellung des toten Ferenc Tokaji angibt, geschieht dies nicht entsprechend der historischen Fakten, was aber für den Handlungsablauf und den Grundgedanken des Films zweitrangig

ist. Ebenso wie der Trompeter mehrfach getäuscht wird, wird auch der Zuschauer bewusst in die Irre geführt, damit sich die Haltlosigkeit, Unsicherheit, Ausweglosigkeit und Ahnungslosigkeit der Helden hinsichtlich ihrer Zukunft auch auf ihn überträgt.<sup>33</sup>

Wirksame Mittel der Irreführung sind die Lieder der landflüchtigen Kurutzen in der Szene des Kennenlernens von Trompeter und den Räubern und in der des Aufruhrs der gefangenen Räuber und Bauern gegen die Heiducken. In der früheren Szene trägt die Musik auch zur Schaffung des Unverletzbarkeitsmythos von Hafran bei. Teilweise ebenfalls der Ablenkung der Aufmerksamkeit dienen die naturalistischen Bilderreihen und anderen spektakulären Wirkungseffekte, die oft einen symbolischen Sinn tragen. Die Darstellung der verschiedenen Formen von Gewalt und gewaltsamem Tod – die auch wichtige Motive des Romans sind und in etwa einem Drittel der Filmszenen vorkommen – schon den Zuschauer nicht. Mit dem unabgeschwächten Einsatz dieser mit der historischen Zeit gegebenen Mittel will der Regisseur bewusst schockieren und verdeckt mit ihnen die wahre Aussage. Teilweise demselben Zweck dient die schon beinahe übertrieben scheinende, wiederholt ekstatische Darstellung des in Trunkenheit mündenden Fressens und Saufens, das die zum Selbstzweck gewordene sinnlose Zerstörung betont. Zu den sich wiederholenden Motiven mit symbolischer Bedeutung gehören die zweimalige Anführung des alten Kurutzenverdienstordens, die Abhäutung eines Schafes durch Hafran am Anfang und die Abhäutung Hafrans am Ende des Films und dass der Trompeter schließlich die Festnahme der Räuber mit derselben Technik ermöglicht, mit der diese zu Beginn des Films ihren mörderischen Angriff vorbereitet haben.

Die in die Welt des Untermenschen abgesunkenen Räuber wollen nur noch überleben, auch um den Preis ihrer Selbstaufgabe und ihrer einstigen Ideale. In ihrer Gesellschaft wirkt die nüchterne, nur scheinbar passive, anfangs dem Roman entsprechend etwas einfältig dargestellte Trompeter bis zum Ende als Fremdkörper. Sein ratloses, schwankendes Verhalten deutet seine Verführbarkeit an. Er will nicht um jeden Preis überleben, dennoch flieht er aus einer Reihe lebensgefährlicher Situationen und ist – im wahren und auch symbolischen Sinne – der einzige Überlebende im Film. Der gefühlsmäßige und gedankliche Höhepunkt der Handlung ist die fast zur Groteske neigende, in Wirklichkeit aber besonders tragische und weit über sich selbst hinausweisende Bildsequenz, als der Leutnant in die Höhle kommt und vor den Augen der handlungsunfähigen Räuber die Beute mitnimmt. Der Junge folgt auf die Anregung der Räuber dem Leutnant, tötet ihn und bringt die Schätze zurück. Während des Überfalls ist die heroische Musik der Eröffnungsszene wieder zu hören; der Trompeter bereitet sich also auf einen Heldentat vor, infolge seiner Irreführung führt er jedoch einen schlichten Raubmord aus. Die sorgfältig aufgebaute nächste Bildsequenz mit der Darstellung der schlafenden

Räuber in einer Reihe von Großaufnahmen und mit der des im Lichteinfall erscheinenden Trompeters ist heroisch und entheroisierend zugleich. Von diesem Punkt an durchweht die versteckte, schwebende Spannung den Film immer mehr. Das "Hinübergleiten" der Szenen aus der bloßen dramatischen Funktion zu einem symbolischen Wert geht stufenweise vor sich; nicht der Protagonist, die einzelnen Szenen oder Motive sind Träger des symbolischen Gehaltes des Filmes, sondern die gesamte Handlung.

Die dramaturgische Wirkung wird durch die anspruchsvolle Operateursarbeit verstärkt. Dies bezeugen unter anderem die Fülle von authentisch nur schwer zu fotografierenden Szenen, die dynamischen Blickwinkel- und Einstellungswechsel, die funktionelle Verwendung der verfolgenden Kamerabewegung und die feine Veranschaulichung der rhythmischen Veränderung der natürlichen Beleuchtung.

#### Rezeption

Die ungarische Filmkritik der 1970-er Jahre war häufig einseitig, voreingenommen, engstirnig und oberflächlich. Selten arbeitete sie mit exakten Mitteln; ihre Urteile waren oft von ideologischen Gesichtspunkten und den Interessen der unterschiedlichen Regisseurgruppen bestimmt. Es gibt zahlreiche Beispiele dafür, dass ein Filmkritiker die Werke nicht verstand oder falsch deutete, und die Kritik wagte, wollte oder verstand es oft nicht, selbst die fast auf direkte Weise formulierten historischen Filme in die Sprache der Zeit zu übersetzen. Sie besprach sie unabhängig von der Gegenwart, und mehrfach kam es vor, dass eine verborgene "Botschaft" unerschlossen blieb.

Wie jeder überdurchschnittlich gute Film hatte auch *Der Trompeter* mit dem Problem der Rezipierbarkeit zu kämpfen. In seiner zeitgenössischen Rezeption wiederholte sich gewissermaßen die Verkennung des verborgenen allegorischen Sinns in der frühen Rezeptionsgeschichte der Schriften Grimelshausens. Seine Deutung wurde auch dadurch erschwert, dass er nicht aus einem allbekanntem literarischen Werk, sondern unter Verwendung der in kleiner Auflagenzahl mehrere Jahrzehnte früher erschienenen Übersetzung eines fremdsprachlichen Werkes unsicherer Verfasserschaft entstand.<sup>34</sup> Auffällig ist, dass in den damaligen Deutungsversuchen – mit Ausnahme einer einzigen Erklärung des Regisseurs<sup>35</sup> – niemals von dem Roman die Rede war und der Film, während ihn die Filmkritiker zumeist scharf kritisierten, eher von den Historikern in Schutz genommen wurde. Die damalige Rezeption zeigt ein ziemlich widersprüchliches Bild; den Kritikern bereitete die Erschließung der Sinnebenen des Werkes offensichtlich Probleme, und sie durchdachten keineswegs seine Deutungsmöglichkeiten. Man darf auch die Wirksamkeit der Solidarität der Kritiker nicht ausschließen; oft liessen sie nämlich die für die Machthaber unerwünschte Botschaft der Filme absichtlich im Dunkel.

Am Beginn der widersprüchlichen Rezeption steht, dass Studioleiter József Marx im September 1978 die Expertenmeinung zweier Historiker über den Film einholte, da bei dessen Übernahmediskussion manche Teilnehmer die in ihm zum Ausdruck kommende Anschauung in Frage gestellt hatten. Nach dem Zeugnis der erhalten gebliebenen Antwortbriefe nahmen beide Historiker einmütig für den Film Stellung. Nach T. Iván Berend ist der Film künstlerisch glaubwürdig, seine Geschichtsauffassung und bewusstseinsformende Funktion sind wertvoll, und Géza Perjés nennt ihn geradezu "eines der größten Werke der ungarischen Filmproduktion".<sup>36</sup> Nach Perjés ist der Film eine überzeugende Widerlegung des romantischen Kurutzenbildes des 19. Jahrhunderts, seine Menschendarstellung ist überwältigend, und er inspiriert auch die Geschichtswissenschaft zur Untersuchung der individuellen und sozialpsychologischen Komponenten der Heimatlosen-Frage. Auf die günstige Historikerstellungnahme hin erfolgte im November 1978 die Freigabe des Films, dann am 13. April 1979 eine Pressevorstellung in geschlossenem Kreis<sup>37</sup> und am 26. April die Premiere.<sup>38</sup> Durch die eindeutige Parteinahme der Historiker wurde der Film sozusagen gerettet, sie war für die Gestalter auch später eine große Hilfe.

Der Film wurde in die sog. "A"-Kategorie aufgenommen, von ihm wurden 10 Stück 35 mm- sowie 28 Stück 16 mm-Kopien angefertigt.<sup>39</sup> Laut Vertriebsangaben sahen ihn bis zum 31. Dezember 1979 in fast 3000 Aufführungen bei einer Ausnutzung von 27,1 % etwas mehr als 200 000 Zuschauer im Land, davon ein Viertel in Budapest.<sup>40</sup> Im Ungarischen Fernsehen – obwohl es an seiner Herstellung beteiligt war – wurde er nach Zeugnis des Filmjahrbuches bis zum heutigen Tag nicht gezeigt.<sup>41</sup> Außer dem üblichen Werbeprospekt<sup>42</sup> gab das Studio Objektív eine 100seitige vervielfältigte Dokumentation über den Film heraus, in der sich auch drei, die Interpretation fördernde Artikel befinden.<sup>43</sup>

Die gedruckte Pressekritik nach der Erstaufführung wiederholt gleichsam die Diskussion vor der Premiere. Man führte historische, ideologische, ästhetische und stilistische Einwände gleichermaßen an, die aber selten stichhaltig sind, zumal die Unkenntnis des Romans zu mehreren Missverständnissen führte. Die Bewertung des Films in der maßgeblichen ungarischen Fachzeitschrift vermisst eine authentische Darstellung der "internen Geschichte", und bemängelt, dass die Autoren die Darstellung des aus der Vergangenheit ins Heute führenden historischen Prozesses nicht gelöst hätten.<sup>44</sup> Die Geschichte sei nur ein Gleichnis für die Formulierung einer an die Gegenwart gerichteten moralischen und gesellschaftlichen Botschaft, die authentische Reproduktion der historischen Umstände beabsichtige nur die Sicherung der Wirkkraft des moralischen Konfliktes, und die Filmemacher hätten keine Aussage über die Geschichte im engeren Sinne gemacht. Davon allerdings, was denn diese "Botschaft" sei, sprach der Kritiker nicht.

Der Verfasser einer anderen Besprechung, die in der damaligen Zeit maßgeblichen marxistischen kunstkritischen Zeitschrift erschien, beschuldigt den *Trompeter*, einer deduktiven Dramaturgie zu folgen. Er sei kein historischer Film, sondern "transponiert ein typisch modernes, überwiegend intellektuelles Lebensgefühl in die Vergangenheit"; seine Deutung hänge davon ab, ob man die Auffassung der Gestalter von der Gegenwart akzeptiere oder ablehne.<sup>45</sup> Die Ursache dieses ideologischen Pessimismus liegt dem Kritiker zufolge darin, dass die Gestalter die wirkliche Dialektik der betreffenden Zeit ausschalten und keine Helden und deren moderne Entsprechung zeigen, die auch in der Zeit der Aussichtslosigkeit zu vorausweisendem Handeln bereit wären. Eine derartige, ideologisch inspirierte Verdrossenheit der Kritik war zu jener Zeit nicht ungefährlich, sie galt als ernsthafte Warnung, und nicht nur einmal folgte ihr die Verweigerung weiterer Arbeitsmöglichkeit.

Als Reaktion auf die zitierten Kritiken nahm ein Spezialist des 17. Jahrhunderts in einer die neuesten Ergebnisse der Geschichtswissenschaft popularisierenden neuen Zeitschrift den Film in Schutz.<sup>46</sup> Er beweist mit konkreten Beispielen, dass die Geschichtsdarstellung des Filmes in jeder Hinsicht der Prüfung historischer Kritik Stand hält und der Film aus einem umgrenzten Stück der ungarischen Geschichte eine eigengesetzliche und souveräne Welt geschaffen hat. Mit überzeugenden Argumenten widerlegt der Autor den Einwand der deduktiven Dramaturgie und der Unmotiviertheit; die deherosierende Anschauung und den Naturalismus der bildlichen Darstellung hält er nur für Oberflächenerscheinungen und erblickt die Neuheit des Films in seiner unretuschierten, gesellschaftshistorischen Annäherung an die betreffende historische Zeit. Anders als der Filmkritiker betont der Historiker gerade die optimistische Botschaft des Films an die heutige Zeit. Deren Wesen liege darin, dass die Zukunft des wahren Ideals unabhängig von den momentanen historischen Situationen und der Variabilität menschlicher Eigenschaften ist und der Film dieses Ideal auch in der unwürdigsten Umgebung in seiner ganzen Reinheit zeigen könne. Die Kritiken der damaligen Tages- und Wochenzeitungen liegen im Wesentlichen zwischen diesen Betrachtungsweisen.<sup>47</sup>

Den *Trompeter* nahmen auch die Vertreter der Macht mit Argwohn auf. Der damalige Leiter der ungarischen Kulturpolitik, György Aczél, äußerte angeblich im Zusammenhang mit diesem Film die Erwartung, "er wünsche von den Regisseuren keine rosarote Lackierung der Wirklichkeit, aber sie sollen sie auch nicht schwarz malen".<sup>48</sup> Mit der widersprüchlichen Rezeption hängt auch zusammen, dass man nach der Premiere in der Redaktion der führenden Filmfachzeitschrift unter Teilnahme namhafter Historiker und Filmregisseure ein langes Rundtischgespräch zur Situation und den Möglichkeiten des sog. Historienfilms in Ungarn veranstaltete.<sup>49</sup> Den Text des Gespräches veröffentlichte die Zeitschrift, eine gekürzte Variante erschien in der oben erwähnten historischen Zeitschrift.<sup>50</sup> Für das ganze Gespräch, an dem auch der

Regisseur des *Trompeters* teilnahm und das Recht der Regisseure zur eigenen Vision verteidigte, ist eine zurückhaltende Vorsicht und Verhaltenheit beider Fachgebiete charakteristisch, aber auf der Ebene von Andeutungen erscheint die Möglichkeit zur allegorischen Deutung des Films.

Die Absicht, den Film im Ausland zu zeigen, bezeugen die erhalten gebliebenen Dialoglisten in englischer, deutscher, spanischer und russischer Sprache und des weiteren das englisch-, französisch-, deutsch- und spanischsprachige illustrierte Faltblatt von Hungarofilm.<sup>51</sup> Die ausländischen Vertriebsangaben weisen darauf hin, dass nach Rumänien, Kuba (1979), Spanien (1984) und Portugal (1986) auch Frankreich und Luxemburg (1988–89) den Film ankauften.<sup>52</sup> Eine Kopie mit französischen Untertiteln liegt auch im Archiv der Ungarischen Filmunion.<sup>53</sup>

#### Deutungsversuch

Auf Grund all dessen kann festgestellt werden, dass der *Ungarische Simplicissimus* anregend auf die ungarische Literatur und Filmkunst des 20. Jahrhunderts gewirkt hat. Aus der Perspektive des historischen Rückblicks ist *Der Trompeter* ein beachtlicher Beitrag zur Schaffung einer eigenen Sprache des ungarischen Films. Er gehört zum nationalen filmgeschichtlichen Kanon im weiteren Sinne, auch wenn er nicht so häufig erwähnt wird wie die mit ihm etwa zeitgleichen Spielfilme von gleichem Niveau. Seine ästhetischen Qualitäten erweisen sich auch nach fast 25 Jahren als dauerhaft. Es ist kein sog. Historienfilm, aber seine historische Authentizität ist unbestreitbar: Die literarischen und historischen Quellen belegen weitgehend die derartige Darstellung eines traurigen Abschnittes und einer unabhängig von der Zeit wiederkehrenden Erscheinung der ungarischen Geschichte. Der Film schafft der ambivalenten historischen Lage entsprechende Figuren komplexen Charakters, tritt der weit verbreiteten idealisierend-romantischen und ahistorischen Sichtweise energisch entgegen und ist als ein beachtlicher Fortschritt in der realistischen Darstellung der Geschichte zu betrachten. Er trägt zum Verständnis des Romans bei, betont dessen Aktualität und bearbeitet das literarische Werk durch eine neue Sinnenebene bereichert für den heutigen Rezipienten. Wie die meisten Künstlerfilme sucht auch er eine Antwort auf grundsätzliche Fragen seiner Zeit. Ihm fehlt die Didaktik, der verlogene historische Objektivismus und die gewaltsame Aktualisierung; seine Botschaft ist mehrfach verschlüsselt und wird eher nur durch Anspielungen ausgedrückt. Der Regisseur bestimmt auch ohne direkte Hinweise genau die über die gegebene historische Situation hinausweisende Deutungsrichtung. Ein tieferer Sinn erschließt sich nur dem denkenden, analysierenden, die Irrwege der ungarischen Geschichte kennenden Betrachter.

Nach dem Zeugnis der motivischen Zusammenhänge durchzieht die Schwankung der Protagonisten zwischen Illusion und Wirklichkeit den ganzen Film.

Die Erwachsenen in der Umgebung des Trompeters spielen unterschiedliche Rollen, sind mit den Menschen, die sie verkörpern, nicht identisch und tragen ein doppeltes Ich. Die Tragödie des Jungen besteht darin, daß er allmählich in die Illusions- und Wirklichkeitswelt der Räuber, in eine Art Zwischenwelt übertritt und diese zu seiner eigenen Sache macht. Die Szene im Weinkeller und die darauffolgende Beerdigung des getöteten Werbebauers sind dramaturgische Höhepunkte des bis dahin erfolgten Rollenwechsels: Der Trompeter ergibt sich in diesem Moment endgültig dem Spiel und fällt diesem zugleich zum Opfer.

Unzweifelbar fehlt im *Trompeter* der tiefere historische Hintergrund und die Darstellung langfristiger gesellschaftlicher Prozesse, und in dieser Hinsicht hat der Film die Grenzen seiner Welt vielleicht etwas enger als nötig gezogen.<sup>54</sup> Diese Verengung ist aber zugleich ein bewusst verwendetes Mittel, um die Möglichkeit einer über den historischen Kontext hinausweisenden Deutung des Films nahe zu legen. Schon die damalige Kritik hatte festgestellt, dass hinter der Wegsuche des Jungen das Drama der aus Kurutzen zu Räubern Gewordenen verborgen ist, in denen selbst noch am Tiefpunkt ihrer Verlotterung die Erinnerung an das einstige sinnvolle Leben aufblitzt.<sup>55</sup> Heute scheint es so, dass der wahre Schwerpunkt jenseits der Handlung liegt: Der Gang der Ereignisse und die Bedeutung des Films weisen nach außen, sein Hauptgedanke ist allgemeiner als das, was auf der Leinwand geschieht. Der Schlüssel der Deutung ist meiner Ansicht nach das Bestreben der Gestalter, in den sich wiederholenden historischen Situationen das Dilemma der Gegenwart zeigen zu wollen.

Bei dieser Auffassung ist *Der Trompeter* eine hinter den Äußerlichkeiten des historischen Abenteuerfilms verborgene Allegorie und zugleich eine psychologische Studie, die durch die symbolischen Momente der Selbstfindung eines jungen Mannes hindurch die Verzerrungen in den Zeiten nach dem Krieg, dem Freiheitskampf und der Revolution, die Gefahren des Freiheitszuges und die Gründe des sich tragisch wiederholenden Verrates an einem Volk, an einem Ideal zu erklären versucht.<sup>56</sup> Die Entdeckung des allegorischen Sinns im Film hängt grundsätzlich vom historischen Bewußtsein des Zuschauers ab. Der Zuschauer, bei dem die historische Wirklichkeit Ungarns in Erinnerung ist, kann den *Trompeter* auch als eine Allegorie auf Ungarn nach 1956 auffassen. Der Film löst eine auf Grund der Erfahrungen der 1650-er und 60-er Jahre registrierte Erscheinung, die beständig gewordenen Kriegsverhältnisse, die jahrhundertelange physische und geistige Unterdrückung, die ununterbrochene Ausplünderung des Landes durch feindliche Kräfte sowie die gesellschaftlichen und moralischen Konsequenzen all dessen aus ihren historischen Gebundenheiten und transponiert sie ans Ende der 1690-er Jahre, wobei durch die ganze Handlung die bis in ihre Wurzeln manipulierte gesellschaftliche und historische Wirklichkeit Ungarns nach 1945 und 1956 hindurchscheint und erlebbar wird. Die als Verhaltenssymbole und Schicksals-

parabeln gedachten Räuber im Film sind nicht einfache Mörder, sondern zugleich unglückliche Menschen, die einen gewissen Weg bis zu Ende gingen, auf den sie historische Gründe gezwungen hatten. Diese Gründe waren auch in einem großen Teil ihrer Zeitgenossen und der Generationen der Nachwelt gleichsam eingepägt, und der Betrachter fühlt, während er sie verurteilt, zugleich Verantwortung für ihr Schicksal. Die ihnen gegenüberstehenden Heiducken vertreten die Rechtsprechung und damit zugleich auch die fremde Unterdrückermacht. Der anfangs den Räubern ausgelieferte und von ihnen irreführte Trompeter versucht wie *Simplicissimus*, Schein und Wirklichkeit zu unterscheiden, währenddessen er zum Gestalter ihres Schicksals, dann zu ihrem Verhängnis wird.

Der Film vergegenwärtigt effektiv die im Ungarn der 1970-er Jahre ausschließlich mit künstlerischen Mitteln und auch so nur sehr übertragen aussprechbare Erkenntnis, dass man in unklaren Übergangszeiten die Träger des reinen Ideals und seine Verräter nicht immer unterscheiden kann und die Vertreter der gesetzlichen Ordnung unter gegebenen Umständen ebenso schädlich sein können wie gemeine Verbrecher. Eine Tragik im Film liegt darin, dass aus den gegen die fremde Unterdrückung kämpfenden Kurutzen Raubmörder werden, die mit den Vertretern der unterdrückenden Macht gemeinsames Spiel treiben und ihr Land und Volk mit ihnen gemeinsam verwüsten. Dieses Motiv des *Trompeters* kann – die grundsätzlich unterschiedlichen ideologischen Komponenten außer Acht lassend – mit dem Hauptmotiv von Andrzej Wajdas klassischem Werk *Asche und Diamant* nach dem gleichnamigen Roman von Jerzy Andrzejewski in Parallele gestellt werden: Hier wird der Hauptheld aus dem gegen den Faschismus kämpfenden Partisan ein die Vertreter des neuen Polen ermordender Terrorist. Die andere Tragik im Film liegt darin, daß sich der Hauptheld in eine unendlich niederträchtige, lebensunfähige Welt verwickelt und versucht, deren Muster zu übernehmen, aber auch selbst zu ihrem Opfer wird. In dieser Deutung ist *Der Trompeter* einer der härtesten, die Empörung gegen die drückende Fremdherrschaft und ihre ungarischen Verbündeten formulierenden Filme der 1970-er Jahre.

In der ungarischen Filmgeschichte ist *Der Trompeter* eine Fortsetzung jener Bestrebung, die ein gutes Jahrzehnt früher Miklós Jancsó in seinen *Heimatlosen* in reinsten Form verwirklicht hatte, wo er auf den Ereignissen der ungarischen Geschichte nach 1867 aufbauend, das Problem von Herrschergewalt und menschlicher Unterworfenheit untersuchte.<sup>57</sup> Von daher wird auch verständlich, dass Jancsó bei dem erwähnten Rundtischgespräch eindeutig für den *Trompeter* Stellung nahm und diesen hinsichtlich der Grundrichtung der Deutung neben Coppolas berühmten, im Zusammenhang mit dem Vietnamkrieg die amerikanische Gesellschaft scharf kritisierenden Film *Apokalypse* stellte.<sup>58</sup> Die Möglichkeit einer allegorischen Deutung belegt auch eine vorsichtige, seine Aussage im eigenartigen Jargon der Zeit versteckende Erklärung des Drehbuchautors von 1982, wonach der Film ein Beitrag zu einem

aktuellen Problem sei: "[...] die Beziehung der in der Mitte der siebziger Jahre auftretenden Generation, ihr Gefühl von Kontinuität oder eben Diskontinuität mit den früheren Perioden der Arbeiterbewegung. Paradoxe Weise haben auf den Film gerade die nicht reagiert, um die es sich handelt [...]"<sup>59</sup>

#### Anmerkungen

- 1 Magyar Nemzeti Filmarchivum [Ungarisches Nationales Filmarchiv] (im weiteren MNF), Inv.-Nr. 01-5603-5. – Für ihre Hilfe bei der Vorbereitung dieses Beitrags danke ich Vera Gyürey, Ágnes Czakó, Gábor Tanner, István Kardos und János Rózsa.
- 2 Károly Nemes: *A magyar filmművészet története 1957 és 1967 között*. [Die Geschichte der ungarischen Filmkunst zwischen 1957 und 1967]. Budapest 1978. – István Nemeskürty: *A filmművészet új útjai*. [Neue Wege der Filmkunst]. Budapest 1986, S. 730.
- 3 István Nemeskürty: *A magyar film története*. [Die Geschichte des ungarischen Films]. Budapest 1965. – Ders.: Örök kölcsönhatás: film és irodalom. [Ewige Wechselwirkung: Film und Literatur]. In: *Helikon* 14 (1968), S. 492–502. – Ervin Gyertyán: *Műzsák testvérisége*. [Die Brüderlichkeit der Musen]. Budapest 1966. – Yvette Bíró: *A film drámaisága*. [Das Dramatische des Films]. Budapest 1967. – Miklós Györfly: *Párhuzamok és kereszteződések. A magyar irodalom és film kapcsolatai a hatvanas és hetvenes években*. [Parallelen und Kreuzungen. Verbindungen zwischen Film und Literatur in Ungarn in den 60er und 70er Jahren]. In: *Filmspirál* 3 (1997), Nr. 6, S. 97–127. – György Bodnár: *Irodalom és film – Tájékozódás és tájékoztatás egy nemzetközi kollokviumon*. [Literatur und Film – Orientierung und Informierung an einem internationalen Kolloquium]. In: Ders.: *Jövő múlt időben. Tanulmányok, esszék, kritikák*. [Zukunft in der Vergangenheit. Aufsätze, Essays, Rezensionen]. Budapest 1998, S. 479–488. – *Adoptációk. Film és irodalom egymásra hatása*. [Adoptionen. Wechselwirkung von Film und Literatur]. Hg. von Anna Gács – Gábor Gelencsér. Budapest 2000 (= JAK Füzetek 109).
- 4 Nemeskürty: *A magyar film* (wie Anm. 2), S. 725. – Vgl. István Nemeskürty: *Egy élet mozija. Beszélgetések Koltay Gáborral*. [Das Kino eines Lebens. Gespräche mit Gábor Koltay]. Budapest 1990.
- 5 Vgl. László B. Nagy: *A látvány logikája*. [Die Logik des Anblicks]. Budapest 1974, S. 516, 390–391. – István Zsugán: *Magatartás-analízis – történelmi kalandfilmben. Beszélgetés Rózsa Jánossal*. [Verhaltensanalyse in einem historischen Abenteuerfilm. Gespräch mit János Rózsa]. In: *Filmvilág* 1978/16, S. 8–11. – Miklós Almási: *Megújul-e filmművészetünk köznyelvé? [Wird sich die Sprache unserer Filmkunst erneuern?]*. In: *Filmkultúra* 14 (1978), Nr. 6, S. 5–18.
- 6 Vgl. Miklós Szabó: *Ami nevelés, nem mulatságos. A magyar filmek történelemszemléletéhez*. [Was lächerlich ist, ist nicht lustig. Zur Geschichtsbetrachtung der ungarischen Filme]. In: *Filmkultúra* 9 (1973), Nr. 5, S. 68–69. – Nemeskürty, *A magyar film* (wie Anm. 2), S. 716–717. – Miklós Lackó: *A történelem kihívása és a film válaszai*. [Die Herausforderung der Geschichte und die Antworten des Films]. In: *Filmkultúra* 9 (1973), Nr. 4, S. 56–62. – András Kovács: *A valóság ellentmondásainak felelős kutatása az új magyar film különféle irányzataiban*. [Die verantwortliche Erforschung der Widersprüche in den unterschiedlichen Richtungen des neuen ungarischen Films]. In: *Filmkultúra* 5 (1969), Nr. 1, S. 5–11, hier: S. 6.
- 7 Vgl. László Zöldi: *A kortárs magyar film és a történelem. Történészek és filmrendezők kerekasztal-beszélgetése*. [Der zeitgenössische ungarische Film und die Geschichte. Ein Gespräch von Historikern und Regisseuren]. In: *Filmkultúra* 15 (1979), Nr. 6, S. 5–20, hier: S. 5–6, 15–16.
- 8 Nach dem Stammbblatt des Filmes wurden die Dreharbeiten vom 9. 5. bis zum 17. 7. 1978 insgesamt an fünf, von Budapest nicht allzu fernliegenden Drehorten durchgeführt; sie nahmen insgesamt 37 Tage in Anspruch. Die Standardkopie war am 25. 10. 1978 fertig, die Genehmigung ist vom November des selben Jahres datiert. Nr. der Genehmigung: M 009100/1978. MNF Dokumentációs Gyűjtemény, JF 4167/1.
- 9 Die Angaben zu den Gestaltern wurden aus den folgenden Quellen entnommen: MNF Dokumentációs Gyűjtemény, Dossiers von János Rózsa und Elemér Ragályi; *Új filmlexikon*. [Neues Filmlexikon]. I–II. Hg. von Péter Ábel. Budapest 1973. – *A trombitás*. [Der Trompeter]. Hg. von János Domokos. Objektív Stúdió Információs Füzetek 10. Kézirat gyanánt. Budapest 1979. – *Magyar rendezők könyve*. [Buch der ungarischen Regisseuren]. Hg. von Gábor Gelencsér. Budapest 1999; *Ki kicsoda 2000. Magyar és nemzetközi életrajzi lexikon*. [Wer ist wer 2000. Ungarisches und internationales biographisches Lexikon]. I–II. Hg. von Péter Hermann. Budapest 1999.
- 10 Vgl. Nagy, *A látvány logikája* (wie Anm. 5), S. 566–571. – Ferenc Müller: *Filmművészet és irodalom*. [Filmkunst und Literatur]. In: *Kortárs* 12 (1968), S. 223–230.
- 11 István Kardos: *A háború lelke. Irodalmi forgatókönyvek*. [Die Seele des Krieges. Literarische Drehbücher]. Budapest 1975. – Vgl. die Rezension von Imre Varga In: *Békés megyei Népiújság* 22. 2. 1976, S. 7.
- 12 Erstabdruck: Ferenc Kardos, István Kardos: *A háború lelke*. [Die Seele des Krieges]. In: *Valóság* 14 (1971) Nr. 4, S. 60–82. – Vgl. Nagy, *A látvány logikája*. (wie Anm. 5), S. 572–578. – Durch die neue Bearbeitung des Zrínyi-Stoffes hat István Kardos zusammen mit Ferenc Kardos am Ende der 1980er Jahre einen Film unter dem Titel "Mennei seregek" gedreht. Die Filmerzählung von István Kardos unter dem Titel "Ezerkilencszázötvenhat", aus der kein Film gemacht wurde, erschien in einer Zusammenstellung des Studios Objektív unter dem Titel "Mozgóképes könyv".

- 13 Vgl. Károly Csala: A történelem pedagógiája. Rózsa János: A trombitás. [Die Pedagogik der Geschichte. János Rózsa: Der Trompeter]. In: *Filmkultúra* 15 (1979), Nr. 2. S. 21–24, hier: S. 22.
- 14 Marianne Ember: Indulat és azonosulás. Beszélgetés Kardos Istvánnal. [Emotion und Identifikation. Ein Gespräch mit István Kardos]. In: *Kabala. Mafilm Objektív Stúdió*. Budapest 1982. S. 31–39, hier: S. 33–36.
- 15 Hans-Jörg Rother: János-Rózsa-Retrospektive. In: *Deutschlandsender Kultur*, 1. 06. 1991. – Hans-Jörg Rother: Jungsein in einer verknöcherten Welt. Das Haus der ungarischen Kultur zeigt Filme von János Rózsa. In: *Der Morgen* (Berlin), 24. 04. 1991. – Andre Simonovics: Kindheitsmuster. Das "Haus der ungarischen Kultur" in der Karl-Liebknecht-Straße zeigt Filme von János Rózsa. In: *tip* 11/91.
- 16 Vgl. Zöldi, A kortárs magyar film és a történelem (wie Anm. 7), S. 11–12.
- 17 Károly Csala: A keményedő vonal. Rózsa János filmrendező. [Die sich verhärtende Linie. Der Regisseur János Rózsa]. In: *Új Tükör* 1978, Nr. 46. 12. Nov. – Vgl. Gian Luigi Ronzi: Sette domande a Janos Rózsa: l'adolescenza dietro alle sbarre del mondo. In: *Il tempo* (Roma), 19.10. 1980.
- 18 Sándor Csoóri: *A félig bevallott élet*. [Das halbwegs eingestandene Leben]. Budapest 1982. S. 261.
- 19 Sándor Csoóri: *Forradás*. [Narbe]. Budapest 1972.
- 20 Béla Márkus: Megbéklyózva és megigazulva. A filmíró Csoóri Sándorról. [Gefesselt und gerechtfertigt. Der Drehbuchautor Sándor Csoóri]. In: *Tiszatáj* 35 (1980), Nr. 2. S. 66.
- 21 Vgl. Michael Müller: Eine Aktie am Oscar. Elemér Ragályi – ein Kameramann, der sich "einmisch". In: *Daily News* 04. 5. 1991.
- 22 Károly Csala: Jegyzetek az újabb magyar operatőri művészetről. Technika és módszer: Ragályi Elemér látvány-tervezése. [Bemerkungen zur neueren Kunst des Kameramanns in Ungarn. Technik und Methode: Die Bildentwürfe von Elemér Ragályi]. In: *Filmkultúra* 16 (1980), Nr. 4. S. 61–70.
- 23 Vgl. István Zsugán: Filmművészetről pedig szó se essék. Beszélgetés Ragályi Elemérről. [Über die Filmkunst sollen wir nicht reden. Ein Gespräch mit Elemér Ragályi]. In: *Filmvilág* 1991. Nr. 6. S. 40–44.
- 24 Ferenc Szakály: A "Zöldvár" bujdosói. [Die Heimatlosen der "Grünen Burg"]. In: *Domokos* (wie Anm. 9), S. 88–98, hier: S. 90–97.
- 25 Vgl. *Magyarország története 1686–1790*. [Geschichte von Ungarn 1686–1790]. I. Hg. von Gyöző Ember – Gusztáv Heckenast. Budapest 1989. S. 157–162 (Ágnes R. Várkonyi).
- 26 László Benczédi: "A trombitás" a történész szemével. ["Der Trompeter" mit den Augen des Historikers]. In: *História* 1 (1979), Nr. 1. S. 21–23, hier: S. 23. – Zur Person der drei Haupttrüber vgl. *Ungarischer Oder Dacianischer Simplicissimus (1683)*. Hg. von Marian Szyrocki und Konrad Gajek. Wien 1973 (= Wiener Neudrucke Bd. 3), S. 182, Anm. zur Linie 1 auf S. 85. – *Rákóczi László naplója*. [Das Tagebuch von László Rákóczi]. Hg. von Ildikó Horn. Budapest 1990, S. 149–151, 154–155, 173, 180–181, 223.

- 27 Ferenc Szakály: *Parasztvármegyék a XVII. és XVIII. században*. [Bauernkomitate im 17. und 18. Jahrhundert]. Budapest 1969. – Ferenc Szakály: Parasztság és honvédelem. A parasztság és a török-, ill. Habsburg-ellenes küzdelmek a XVI–XVII. századi Magyarországon. [Bauerntum und Landesverteidigung. Das Bauerntum und die Türken-, bzw. Habsburgerkämpfe in Ungarn in 16. und 17. Jahrhundert]. In: *Valóság* 17 (1974), Nr. 7. S. 27–33. – Benczédi, "A trombitás" a történész szemével (wie Anm. 26), S. 22.
- 28 Vgl. Anm. 10.
- 29 MNF Dokumentációs Gyűjtemény, JF 4167/3.
- 30 MNF Dokumentációs Gyűjtemény, JF 4167/4.
- 31 Vgl. Sándor Lukácsy: A trombitás. [Der Trompeter]. In: *Filmvilág* 21. Mai 1979.
- 32 Zsugán, Magatartás-analízis – történelmi kalandfilmben (wie Anm. 5). – Domokos, (wie Anm. 9), S. 17–20.
- 33 Das bekannteste Beispiel für die Anwendung dieser Methode ist der Film "Hochzeit" von Wajda. Vgl. Gergely Bikácsy: *Andrzej Wajda*. Budapest 1975, S. 226.
- 34 *Magyar Simplicissimus*. [Ungarischer Simplicissimus]. Hg. von József Turóczy-Trostler, übersetzt von Elemér Varjú. Budapest 1956.
- 35 Júlia Baló: "Elfogulatlan gyerekpárti vagyok." Beszélgetés Rózsa Jánossal. ["Ich bin ein unvoreingenommener Beschützer der Kinder." Ein Gespräch mit János Rózsa]. In: *Film Színház Muzsika* 20. Febr. 1982.
- 36 Die beiden Briefe datieren vom 21. 9. 1978 und 25. 9. 1978. MNF Dokumentációs Gyűjtemény, JF 4167/1.
- 37 Gedruckte Einladung der Presse- und Propagandaabteilung des MOKÉP. MNF Dokumentációs Gyűjtemény, JF 4167/1.
- 38 *Filmévkönyv 1979. A magyar film egy éve*. [Filmjahrbuch 1979. Ein Jahr des ungarischen Films]. Hg. von Sándor Papp. Budapest 1980, S. 137.
- 39 *Magyar filmek forgalmazási eredményei 1979. évben*. [Vertriebsangaben der ungarischen Filme im Jahre 1979]. Kulturális Minisztérium Filmfőigazgatósága. Budapest 1980.
- 40 *Magyar filmek forgalmazási eredményei 1979. évben* (wie Anm. 39); *Filmévkönyv 1979* (wie Anm. 38), S. 200.
- 41 MTV Kode-Nr. 127/78. – Im Duna TV wurde der Film z.B. am 12. 8. 1993 gesendet.
- 42 *Mokép Reklámújság* 1979/3.
- 43 Domokos (wie Anm. 9).
- 44 Csala, A történelem pedagógiája (wie Anm. 13), S. 22–24.
- 45 András Nyerges: A trombitás. [Der Trompeter]. In: *Kritika* 1979, Nr. 6. S. 35–36.
- 46 Benczédi, "A trombitás" a történész szemével (wie Anm. 26).
- 47 Ervin Gyertyán: A trombitás. [Der Trompeter]. In: *Népszabadság* 26. 4. 1979; [László Zay]: A trombitás. Magyar film. [Der Trompeter. Ein ungarischer Film]. In:

- Magyar Nemzet* 26. 4. 1979; Ilona Gantner: A trombitás. [Der Trompeter]. In: *Népszava* 26. 4. 1979; Gyula Hegyi: A trombitás. [Der Trompeter]. In: *Magyar Hírlap* 26. 4. 1979; [Gy. Sas]: A vadság árnyalatai. [Schattierungen der Wildheit]. In: *Film Színház Muzsika* 28. 4. 1979; Endre Varjas: Pokol-kaleidoszkóp. [Höllenkaleidoskop]. In: *Élet és Irodalom* 28. 4. 1979; István Szabó, Ágnes Várkonyi, György Spiró: A trombitás. [Der Trompeter]. In: *Tükör* 13. 5. 1979; Károly Szalay: Művértől pirosult gyásztér... [Durch Kunstblut rotgefärbte Trauerfeld]. In: *Népszava* 3. 6. 1979.
- 48 Mündliche Mitteilung des Regisseurs János Rózsa, aufgrund einer Rede von György Aczél, publiziert um die Erstaufführung des Filmes in der Tageszeitung *Népszabadság*.
- 49 Zöldi, A kortárs magyar film és a történelem (wie Anm. 7).
- 50 A kortárs magyar film és a történelem. [Der zeitgenössische ungarische Film und die Geschichte]. Hg. von László Zöldi. In: *História* 1 (1979), Nr. 3. S. 23–25.
- 51 MNF Dokumentációs Gyűjtemény, JF 4167/1.
- 52 *Filmévkönyv 1979* (wie Anm. 38), S. 281. – *Filmévkönyv 1980*, S. 284. – *Filmévkönyv 1984*, S. 243. – *Filmévkönyv 1986*, S. 341. – *Filmévkönyv 1988–89*, S. 378.
- 53 Magyar Filmunió Archívuma, Kopie-Nr.: 17.
- 54 Benczédi, "A trombitás" a történész szemével (wie Anm. 26), S. 23.
- 55 Benczédi, "A trombitás" a történész szemével (wie Anm. 26), S. 22.
- 56 Vgl. Zöldi, A kortárs magyar film és a történelem (wie Anm. 7), S. 19. Zum Unterschied zwischen Parabel und Allegorie im Film vgl. Nagy (wie Anm. 5), S. 412.
- 57 Vgl. Elemér Hankiss: A Jancsó-filmek motívumrendszere. [Das Motivsystem der Filme von Jancsó]. In: *Filmkultúra* 8 (1972), Nr. 2. S. 29–42. – Nagy, *A látvány logikája* (wie Anm. 5), S. 343–376.
- 58 Zöldi, A kortárs magyar film és a történelem (wie Anm. 7), S. 16–17.
- 59 Ember, Indulat és azonosulás (wie Anm. 14), S. 35.

## Das Ungarnbild in der deutschen Literatur der frühen Neuzeit Katalog zur Kabinettausstellung in der Bibliothek der Loránd Eötvös Universität Budapest

Éva Knapp (Budapest)

Anlässlich des Kolloquiums der Grimmelshausen-Gesellschaft und des Instituts für Literaturwissenschaft der Ungarischen Akademie der Wissenschaften illustrierte eine kleine Ausstellung das Tagungsthema. Einer der Gründe, warum diese Spezialausstellung gerade in der Universitätsbibliothek Budapest veranstaltet wurde, liegt darin, dass in dieser Bibliothek einer der reichsten historischen deutschsprachigen Buchbestände in Ungarn aufbewahrt wird. Dies wurde zuletzt durch den Ungarn-Band des *Handbuchs der Deutschen Historischen Buchbestände in Europa* deutlich.

Die Bedeutung der deutschsprachigen Buchbestände ausserhalb des deutschsprachigen Raumes ergibt sich einerseits aus der Tatsache, dass rund dreissig Prozent des vor 1900 erschienenen deutschen Schrifttums nicht in deutschen Bibliotheken nachweisbar sind. Andererseits diente das deutschsprachige Schrifttum nicht nur der Vermittlung fremden Kulturgutes, sondern im mittel- und osteuropäischen Raum haben eine ganze Reihe von Nationalkulturen ihre Identität unter Verwendung des Deutschen als Verkehrs- Wissenschafts- und Literatursprache ausgebildet.

Diese Ausstellung, die ausdrücklich im Kontext des Kolloquiums zum *Ungarischen Simplicissimus* des Daniel Speer veranstaltet wurde, hat sich zum Ziel gesetzt, einige Stationen der literarischen Entwicklung zu zeigen, während der die ungarische Geschichte, Geographie und Politik im 16. und 17. Jahrhundert in die deutsche Literatur aufgenommen und integriert wurde. Damit wurden nicht nur wichtige Stücke der deutschsprachigen Ungarn-Literatur zum ersten Mal zusammen vorgestellt, sondern auch das literarische Umfeld, in dem der *Ungarische Simplicissimus* entstand und einen breiten Publikums-erfolg erzielen konnte.

Die Ausstellung hat wenigstens zwei Vorläufer, die in diesem Zusammenhang nicht unerwähnt bleiben dürfen. Im Jahre 1999, als Ungarn das Schwerpunktthema der Frankfurter Buchmesse war, organisierte Dr. Horst Fassel vom Institut für Donauschwäbische Geschichte und Landeskunde in Tübingen in der Ungarn-Halle der Buchmesse die Ausstellung *Das Ungarnbild in der deut-*