

Máté Zombory/András Lénárt/Anna Lujza Szász

# Vergessene Konfrontation

Holocaust und Erinnerung in Zoltán Fábri Film *Nachseason*

## Abstract

*Utószezon* (Late Season) is a 1967 Hungarian film by Zoltán Fábri, based on the novel *Esti Gyors* (Evening Express) by György Rónay.

In a provincial Hungarian town around the time of the Eichmann trial, a group of old men, who represent the social elite from before 1945, is killing time. The group decides to play a practical joke on their friend Kálmán Kerekes and to scare him with a fictitious police summons. However, Kerekes does not react as expected. He does not drive to the police precinct but to another town, where he visits the local pharmacy where he worked as an assistant during the Second World War. This is because the summons reminded him of his words – “Unless the Szilágyis...” – which in 1944 led to the arrest and murder of his former employer, who had been hiding under an assumed name. When discovered by his friends, Kerekes demands a judgment of his past behaviour. The result is an improvised midnight trial. One part of the group find him not guilty on all counts while another – a survivor – opines that the death penalty is called for. Kerekes genuinely wants to give himself up to the police, yet they have no understanding for his motivation. His attempt to account for his past fails, ultimately no one lives up to this moral reckoning, and there is no solution ...

*Utószezon* today numbers among the forgotten or hardly acknowledged works on the Holocaust, yet it reveals interesting aspects of the politics of memory in the Kádár era. At the same time, the film illustrates Zoltán Fábri's approach – still a strange approach by present standards of Holocaust memory – which places the question of guilt and co-responsibility in a larger context. To Fábri, the contemporary societal relevance of his themes and their meaning for the present were more important than empty memorial rituals.

Nach einer allgemein gültigen Vorstellung war jedwede Erinnerung an den Holocaust im öffentlichen Leben Ungarns vor 1989/1990 ein Tabu. Aber die mannigfaltigen Werke und Diskurse in der Literatur, der bildenden Kunst und im Film zum und über den Holocaust verweisen auf nicht wenige Ausnahmen,<sup>1</sup> die in der Regel dem schleichenden Verfall des kommunistischen Herrschaftssystems zugeschrieben werden.<sup>2</sup> Blättert man in der ungarischen Presse der 1960er-Jahre, tauchen jüdische oder holocaustbezogene Themen in drei Bereichen auf: im Zusammenhang mit den

1 Die erste Ausgabe von Randolph L. Brahm's *The Hungarian Jewish Catastrophe. A Selected Annotated Bibliography* von 1962 enthält zum Beispiel 752 Einträge, die Ausgabe von 1984 2.479, siehe: Anna Földes, A holokauszt a magyar (próza)irodalom tükrében [Der Holocaust im Spiegel der ungarischen (Prosa-)Literatur], in: Randolph L. Brahm (Hg.), *Tanulmányok a holokausztról* [Studien zum Holocaust], Budapest 2001, 73-122.

2 Ohne Anspruch auf Vollständigkeit siehe dazu: Ferenc Erős, A zsidó identitás „felfedezése” Magyarországon a nyolcvanas években [Die „Entdeckung“ der jüdischen Identität im Ungarn der achtziger Jahre], in: Ders./Katalin Bárdos/Péter Kardos (Hg.), „... aki nyomot hagyott.“ In memoriam Virág Teréz [... die Spuren hinterließ.“], Budapest 2003, 53-58; Péter György, Apám helyett [Anstelle meines Vaters], Budapest 2011; Péter Szirák, Magyar – zsidó – sors. Tiltás, szokás és kezdeményezés a hetvenes-nyolcvanas évek irodalmi köztudatában [Ungarisches – jüdisches – Schicksal. Verbot, Gewohnheit und Initiative in der literarischen Öffentlichkeit der siebziger und achtziger Jahre], in: Tamás Kisantal/Anna Menyhért (Hg.), *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete* [Kunst und Macht. Die Kunst der Kádár-Ära], Budapest 2004, 55-67; Éva Kovács/Júlia Vajda, *Mutatkozás. Zsidó identitás történetek* [Sich exponieren. Geschichten der jüdischen Identität], Budapest 2002.

außenpolitischen Beziehungen zu Israel oder zur BRD, bei der Analyse von Kunstwerken bzw. im Hinblick auf die Erinnerungsrituale und Außenbeziehungen der jüdischen Gemeinde. Die These der Tabuisierung wird weiters dadurch gestützt, dass die traumatisierten Überlebenden jahrzehntlang außerstande gewesen waren, ihre Erfahrungen auszudrücken oder zu vermitteln. Ein neuer Trend der Holocaustforschung wendet sich deshalb der Periode unmittelbar nach 1945 zu, um durch die Untersuchung der vernachlässigten Erzählungen über die Vergangenheit als legitime Varianten der Erinnerung den „Mythos des Schweigens“<sup>3</sup> infrage zu stellen.

Nach gängiger Darstellung wurde in Ungarn die Diskussion über die Zeit des Holocaust in der kommunistischen Diktatur zum Tabu gemacht bzw. der Vermittlung der Erfahrungen im Holocaust die Authentizität genommen, „indem diese in den ideologischen Rahmen des ‚Antifaschismus‘ gestellt wurden“.<sup>4</sup> Wenn aber die Tabuisierung doch nicht so allumfassend war, dann muss man auch die konkreten Umstände analysieren, die dazu führten: Dabei ist aus heutiger Sicht nicht zu fragen, was rückblickend nicht möglich gewesen ist, sondern im Gegenteil danach, was in den 1960er-Jahren im Vergleich zur Zeit davor plötzlich machbar geworden ist. Im Gegensatz zum Determinismus der Retrospektive sollte diese prospektive Betrachtungsweise erlauben,<sup>5</sup> dem möglichen Handlungshorizont der Akteure in der gegebenen historischen Periode näherzukommen. Im Folgenden wird –gerade ohne etwas mit den Begriffen der Gegenwart von den 1960er-Jahren einzufordern – ein früheres, heute vernachlässigtes Kapitel des Erinnerungsdiskurses um den Holocaust analysiert. Für dieses Unterfangen scheint eine Untersuchung des Spielfilms *Utószézon* (Nachsaison, 1967) von Zoltán Fábri ganz besonders geeignet. Kino war das herausragende Medium der Periode, Fábri ein außerordentlicher Künstler der Zeit und gerade am Zenit seiner Karriere. Der Film wurde Mitte der 1960er-Jahre gedreht, in einer Phase, die in der ungarischen Kinematografie als kurze Periode der Öffnung Richtung Vergangenheit gilt. Darüber hinaus geht es um einen ‚Holocaustfilm‘, präziser um die besondere Artikulierung der Bedeutung des Holocaust für die Erinnerung im Kontext des Eichmann-Prozesses. Der Film steht somit historisch an einem zentralen Wendepunkt im Prozess der Kanonisierung und Institutionalisierung der Erinnerung an die Ermordung der europäischen Juden in der westlichen Welt.

### Konfrontation mit der Vergangenheit: Fábri künstlerisches Bekenntnis in den 1960er-Jahren

Die 1960er-Jahre stellen in vieler Hinsicht das goldene Zeitalter der ungarischen Filmkunst dar. Die kulturpolitische Öffnung ging mit dem Anspruch der Künstler auf die Teilhabe am öffentlichen Leben einher. Das landesweit ausgebaute Kinonetzwerk machte Filme für alle erreichbar, und die Verbreitung des Fernsehens stellte noch keine Gefahr dar.<sup>6</sup> Der Kult um die neuen Autorenfilme lässt sich an den Zu-

3 David Cesarini/Eric J. Sundquist (Hg.), *After the Holocaust. Challenging the Myth of Silence*, London/New York 2012; Regina Fritz/Éva Kovács/Béla Rásky (Hg.), *Als der Holocaust noch keinen Namen hatte/Before the Holocaust had its Name. Zur frühen Aufarbeitung des NS-Massenmordes an Jüdinnen und Juden/Early Confrontations of the Nazi Mass Murder of the Jews*, Wien 2016.

4 Szirák, Magyar – zsidó – sors, 59.

5 Jurij M. Lotman, *Historische Gesetzmäßigkeiten und die Struktur des Textes*, in: Ders., *Die Innenwelt des Denkens*, übersetzt von Gabriele Leupold und Olga Radetzka, Berlin 2010, 299-335.

6 Balázs Varga, *Párbeszédék kora. Történelmi reflexió a hatvanas évek magyar filmjeiben* [Zeitalter der Dialoge. Historische Reflexion in den ungarischen Filmen der sechziger Jahre], in: M. János Rainer (Hg.), *A „hatvanas évek“ Magyarországon* [Die „sechziger Jahre“ in Ungarn], Budapest 2004, 427-446.

schauderzahlen ablesen, die manchmal an die Million herankamen. In der Filmproduktion setzten nach der Rákosi-Ära bzw. nach den auf die Niederschlagung der Revolution von 1956 folgenden Vergeltungsmaßnahmen und mit der beginnenden Liberalisierung ab 1963 Dezentralisierungen und Umstrukturierungen ein. MAFILM (Magyar Filmgyártó Vállalat [Ungarische Filmproduktionsgesellschaft]) wurde mit vier eigenständigen Studios gegründet, die Vorzensur durch ein nachträgliches Zulassungsverfahren ersetzt. Die Politik hatte nun bei der Vorbereitung von Filmen weniger Mitspracherecht, die strenge ideologische Kontrolle der Drehbücher wurde abgeschafft, zusätzliche Dreharbeiten oder das Schneiden bestimmter Szenen wurde nur mehr bei halb fertigen Werken eingefordert. Bezeichnend war dabei, dass das Regime die Künstler in den Prozess von Verbot und Zulassung einbezog, die so – um ihren eigenen Handlungsspielraum zu sichern – gezwungen waren, die Strategien der Machthaber zum Teil zu übernehmen.<sup>7</sup> Die Bedingungen dieses ‚Dialogs‘ und die Kriterien der Kompromisse waren dabei nicht offen festgelegt, als ausschlaggebend erwiesen sich die von Fall zu Fall getroffenen Absprachen. Wenngleich die Zensur die Werke und nicht die Künstler betraf, schränkten diese Unwägbarkeiten der neuen Kulturpolitik, die unausgesprochene Ordnung nicht verhandelbarer Probleme bzw. die feudale, paternalistische Leitung durch den Kulturreferenten der Ungarischen Sozialistischen Arbeiterpartei (USAP), György Aczél, die schöpferische Freiheit und das kritische Potenzial der Profession erheblich ein. Die zahlreichen begonnenen, aber eben nicht fertiggestellten Filme bieten exzellente Beispiele für diese spezifisch ‚kádáristische‘ Form der Unterwerfung: „Ein Heckmeck bei der Genehmigung war überhaupt keine Seltenheit [...], dennoch fällt auf, dass in dieser Periode kein einziger Film definitiv verboten blieb.“<sup>8</sup>

Der Film wurde so einerseits wegen der Legitimationsansprüche der Kádár’schen Konsolidierung zu einem wichtigen Terrain, andererseits ermöglichte er die Entfaltung der sich nach mehr Autonomie sehnenen Künstler. Unter den wohltuenden Folgen dieser Disposition muss erwähnt werden, dass die Filmproduktion in dieser Ära an Volumen beachtlich zunahm – 1956 wurden zehn Spielfilme, 1958 18 und in den 1960er-Jahren im Schnitt 20 Filme pro Jahr produziert. Die ungarische Filmproduktion wurde Teil der internationalen Filmkunst, für die eine außerordentliche Aufbruchsstimmung und gewagte formale Experimente charakteristisch waren.

Diese produktive Öffnung war politisch und poetisch zugleich. Einerseits war es nun möglich, mit den Mitteln des Films Probleme des öffentlichen und gesellschaftlichen Lebens anzusprechen, andererseits entstand eine Art Stilpluralismus. Die historischen Produktionen verbanden Analyse mit Selbstprüfung und setzten die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit zum Verständnis der Gegenwart ein. Wenngleich der Ausgangspunkt dieser analytischen historischen Dramen durchaus realistisch war,<sup>9</sup> waren sie in der Regel Literaturverfilmungen, verwendeten also Texte als eine Art Legitimationsbasis im Kampf um die Zulassung. Die Adaptionen, die die Vergangenheit repräsentierten, griffen „so anstelle der Sozialwissenschaften bzw. der politischen Institutionen Tabufragen auf“<sup>10</sup> und provozierten auf diese Weise weit darüber hinausgehende gesellschaftliche Debatten.

7 Balázs Varga, Tűrészatár. Filmtörténet és cenzúrapolitika a hatvanas években [Toleranzgrenze. Filmgeschichte und Zensurpolitik in den sechziger Jahren], in: Kisantal/Menyhért, Művészet és hatalom, 116-138.

8 Varga, Párbeszédék kora, 431.

9 Ebda.

10 Gábor Gelencsér, Az emlék: más [Die Erinnerung ist anders], in: Filmvilág 55 (2012) 8, 34-37; [http://filmvilag.hu/xereses\\_frame.php?cikk\\_id=11160](http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=11160) (15. Februar 2020).

Zoltán Fábri, damals bereits zweimal mit dem Kossuth-Preis ausgezeichnet, wurde 1959 zum Vorsitzenden des Ungarischen Bundes der Filmkünstler gewählt und sollte diesen Posten ohne Unterbrechung 27 Jahre lang bekleiden. Seit der Nominierung seines Films *Körhinta* (Karussell, 1955) für die Goldene Palme in Cannes genoss er auch internationales Renommee. Die Ambivalenz des Verhältnisses von Kunst und Macht in der Kádár-Ära zeigt sich auch darin, dass Fábri 1959 gedrehter Film *Dúvad* (Das Scheusal) erst nach der Fertigstellung von zusätzlichen Aufnahmen zugelassen wurde, wozu Fábri nur unter Zwang seine Zustimmung gegeben hatte.<sup>11</sup> Anfang der 1960er-Jahre blieben mindestens drei Drehbücher von Fábri in der Schublade,<sup>12</sup> wobei alle an empfindlichen politischen Fragen kratzten: an der nuklearen Aufrüstung im Kalten Krieg – *Tizenegyedik parancsolat* (Das elfte Gebot, 1959) –, an dem blutigen Sturm der Revolutionäre auf das Parteihaus am Platz der Republik 1956 aus dem Blickwinkel der parteitreuen Verteidiger – *Fekete karnevál* (Schwarzer Karneval, 1960) – und an der ihre Macht missbrauchenden Partielite – *Milyen madár volt?* (Was für ein Vogel war das denn?, 1961). In die Arbeit am Drehbuch des letztgenannten Filmentwurfs wollte auch Aczél ‚einsteigen‘, aber der Film wurde schließlich ein paar Tage vor Drehbeginn verboten. In einem Interview für die Zeitschrift *Filmvilág* (Filmwelt) hob Fábri als gemeinsames Charakteristikum dieser vereitelten Filmideen deren Aktualität hervor. Es seien Filme gewesen, deren Themen „dramatische Konfliktlagen der damaligen Zeit beschrieben“ und „vermutlich Sachen berührt hatten, die für die aktuelle Kulturpolitik nicht erwünscht, nicht zielführend gewesen war[en]“. Fábri brachte seine Affinität für historische Filme, die für seine ganze Laufbahn charakteristisch war, mit der Erfahrung dieser Verbote in Zusammenhang:

„Nach all dem entstand in mir der Reflex, möglichst solche Themen zu suchen, in solchen Werken zu sprechen, die in der näheren oder fernerer Vergangenheit spielen, ihre Botschaft aber – in Form einer Parabel – an das Heute richten. Es klingt sicherlich hart, was ich jetzt sagen werde, aber warum sollte ich es nicht einmal aussprechen? Dieser Reflex bildet sich zwangsläufig aus, wenn die Bücher eines Menschen, die das Heute zum Thema haben, mit einer sanften, aber unerbittlichen Argumentation nacheinander abgelehnt werden. Der Regisseur muss Kompromisse schließen, da man keinen Film ohne Kapital drehen kann.“<sup>13</sup>

Die beiden großen Themen des Filmemachers, das Bauerntum und die jegliche Freiheit einschränkende Gewalt, werden dementsprechend in seinen Filmen der 1960er-Jahre in einen historischen Kontext gestellt. Für das erste Thema steht beispielhaft der Film *Húsz óra* (Zwanzig Stunden, 1965), für das letztgenannte können die Filme *Két félidő a pokolban* (Zwei Halbzeiten in der Hölle, 1961), *Nappali sötétség* (Dunkel bei Tageslicht, 1963) und eben *Nachaison* genannt werden.<sup>14</sup> Die aktuelle Problemstellung zeigt sich hier indirekt, als Wirkung der Vergangenheit auf die Ge-

11 Balázs Varga, *Filmirányítás, gyártástörténet és politika Magyarországon 1957–1963* [Filmsteuerung, Produktionsgeschichte und Politik in Ungarn 1957–1963], phil. Diss., Budapest 2008, 54; <http://doktori.btk.elte.hu/hist/vargabalazs/disszert.pdf> (15. Februar 2020).

12 Ebda.

13 Vince Zalán, *Etikai parancs és történelem. Beszélgetés Fábri Zoltánnal* [Ethisches Gebot und Geschichte. Gespräch mit Zoltán Fábri], in: *Filmvilág* 25 (1982) 2, 7–11, hier 10; [http://filmvilag.hu/xereses\\_frame.php?cikk\\_id=7172](http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=7172) (15. Februar 2020).

14 Mit *Nachaison* bricht die Kette der Kinofilme ab, die die Probleme der historischen Vergangenheit aufwerfen: 1969 haben Fábri Adaptionen von Örkénys Drama *Isten hozta, őrnagy úr!* (Familie Tót, 1970) und von Molnárs Jugendroman *A Pál utcai fiúk* (Jungs aus der Paulstraße, 1968) ihre Premiere. Unter Fábri Filmen aus den 1960er-Jahren ist außer dem Fernsehfilm *Vízvárosi nyár* (Es kommt ein neuer Sommer, 1964) einzig der Film *Zwei Halbzeiten in der Hölle* keine Literaturadaption (das Drehbuch stammt von Péter Bacsó und dem Regisseur).

genwart oder eben als Erinnerung: Der Held wird in der Gegenwart mit seinen in der Vergangenheit begangenen Taten konfrontiert. Der Protagonist des Films *Dunkel bei Tageslicht* zum Beispiel ist gezwungen, sich an 1944 zu erinnern, als er seine junge jüdische Geliebte mit den Dokumenten seiner Tochter retten wollte, ohne zu wissen, dass seine Tochter am kommunistischen Widerstand teilnimmt und gesucht wird. Als seine Geliebte mit den falschen Papieren gefangen genommen wird, sieht sich der Mann mit einer fatalen moralischen Entscheidung konfrontiert. Nach den Worten des Regisseurs beschäftigt sich der Film mit den Nachwirkungen der Verbrechen des Faschismus: „Unter meinen Zeitgenossen gibt es nicht wenige, die seelische Verletzungen tragen, die von der faschistischen Gewalt verursacht wurden, und obwohl sie ihr Leben leben, wie die anderen, wird ihre ganze menschliche Haltung von diesem alten Material an Erlebnissen geprägt.“<sup>15</sup>

In Fábri's Filmen meldet sich die die Freiheit einschränkende Gewalt als Gewissensproblem in der Gegenwart.

„Nach den Filmen *Karussell*, *Hannibál tanár úr* [Professor Hannibal, 1956] wählte ich zuerst instinktiv, nachher immer bewusster meine Themen so aus, dass ich über sie die quälenden Konflikte des ausgelieferten Menschen – des kleinen Mannes, der in den Stürmen der Geschichte nur mühsam seinen Platz findet – und die Zusammenhänge der ihm gegenüberstehenden Gewalt analysieren kann.“<sup>16</sup>

Zum Thema wurde also die Untersuchung der Reaktionen auf die historischen Grenzsituationen der Gewalt, die die menschliche Würde bedroht. Der Schlüsselatz in *Dunkel bei Tageslicht* lautet dann auch: „Ich hasse die Zeitalter, in denen die Menschen zu Heiligen, Märtyrern oder Helden werden müssen, damit sie Menschen bleiben können.“ Wie später in *Nachsaïson*, muss sich der Protagonist mit einer Schuld in der Vergangenheit auseinandersetzen, für die er eigentlich nichts kann: „Dieser Mensch macht sich selbst schuldig für eine Tragödie, für die schließlich doch die jeweilige Epoche die Hauptverantwortung trug.“<sup>17</sup> Es ist die Geschichte, die Menschen zu Mördern, Helden oder Opfern macht. Geschichte hat dabei mit den soziologischen Realitäten wenig zu tun, sie entspricht eher den Zwängen eines Systems, die die Handlungsfreiheit des Individuums einschränken.

Hört man in Fábri's Ausführungen über den Faschismus nicht nur einfach das Echo der Ideologie der Kádár'schen Konsolidierung, wird eine rückblickend ungewöhnlich anmutende erinnerungspolitische Stellungnahme erkennbar. Auf die Frage, worum es in *Nachsaïson* gehe, antwortete Fábri:

„Um die absolute Ruchlosigkeit, um den schrecklichsten Affront gegen den Menschen, seit es Geschichte gibt: um den Faschismus, von dem wir zu Recht glaubten, er wird von der Menschheit, sobald sie das Trauma überwindet, nur in einer einzigen Art und Weise bewertet werden. Aber an wie vielen Orten der Welt und in wie vielen Formen keimt er doch wieder auf? Dürfen wir demgegenüber gleichgültig bleiben?“<sup>18</sup>

Die Waffe im Kampf gegen die Wiederholung der Vergangenheit ist für Fábri die Analyse: Aus den verschiedensten Perspektiven wird untersucht, was systematische

15 László Kürti, A Nappali Sötétség után [Nach Dunkel bei Tageslicht], in: Filmkultúra 5 (1964) 23, 115-118, hier 116.

16 István Zsugán, Az emlékezés kényszere. Interjú Fábri Zoltánnal [Der Zwang der Erinnerung. Interview mit Zoltán Fábri], in: Filmvilág 19 (1976) 14, 4-8. Wieder abgedruckt in: István Zsugán, Szubjektív magyar film-történet 1964-1994 [Subjektive ungarische Filmgeschichte 1964-1994], Budapest 1994, 335-337, hier 336.

17 Kürti, A Nappali Sötétség után, 116.

18 István Nemeskürty, Fábri Zoltán – a képkötő művész [Zoltán Fábri – der bildschöpfende Künstler], Budapest 1994, 165-166.



Gewalt dem Alltagsmenschen in moralischen Grenzfällen antut, in denen es keine richtige Entscheidung geben kann. In dieser Hinsicht ist es lehrreich, was Fábri im Interview für die Zeitschrift *Filmvilág*, nachdem der Journalist die zehn Jahre früher entstandene *Nachsaïson* ins Gespräch gebracht hatte, über seinen Film *Ötödik pecsét* (Das fünfte Siegel, 1976) sagte. Fábri sieht zwar keine Verwandtschaft zwischen den beiden Filmen, vergleicht sie aber letztendlich doch:

„Dieser Film ist die Alternative zur *Nachsaïson*, wo es darum geht, dass der Selbstschutz in einer Atmosphäre der Angst aus jedem Menschen den potenziellen Mörder herausholen kann. Diese Einsicht halte ich nach wie vor für gültig. Ich hoffe jedoch, dass die Alternative des *Fünften Siegels* ebenfalls richtig ist, die beweist, dass der Mensch, der auf einem gewissen moralischen Niveau denken kann, trotz der vorangehenden Spekulation über die Rettung seines eigenen Lebens unfähig ist, zu einem Mörder zu verkommen.<sup>19</sup>

In Fábri's *ars poetica* erinnert die Filmkunst an die Vergangenheit anders als in unserer heutigen Erinnerungskultur üblich, ist doch die Auseinandersetzung mit dem traumatischen Gestern bei Fábri nie nur kommemorativ.<sup>20</sup>

Der Völkermord im Zweiten Weltkrieg ist für Fábri als Infragestellung der menschlichen Freiheit und Würde durch den Ausschluss einer Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft ein besonderes Beispiel für Gewalt in der Geschichte. Mit der Frage der Exklusion auf rassistischer Grundlage experimentierte er zuerst in *Sonnenfinsternis* mittels einer neuen Formensprache. Fábri betrachtete, nicht unbedingt befremdet, aber auf jeden Fall vorsichtig, den Einbruch der Formenexperimente der Nouvelle Vague in die internationale Filmkunst. Dabei berief er sich immer wieder auf die Filme *Hiroshima, mon amour* (Alain Resnais, 1959) und *8½* (Federico Fellini, 1963) als seine prägenden Filmerlebnisse: Ersteren würdigte er für seine Verbindung von Gegenwart und Vergangenheit, letzteren bezeichnete er als den bedeutendsten Film der vergangenen Jahrzehnte. Die formalen Lösungen der modernen Filmsprache beeinflussten Fábri vor allem aus zwei Gründen, und beide hängen mit seiner Auffassung über die Rolle des Films zusammen: Die zeitanalytische Konstruktion ermöglichte es, den rekonstruktiven, assoziativen und nichtlinearen Prozess der Erinnerung filmisch umzusetzen und dabei eine strenge Chronologie zu vermeiden. Dabei hob Fábri „die neuartige Methode der Filmdramaturgie, mit der sich der Künstler ohne technischen Hokusfokus auf unterschiedlichen Zeitebenen bewegen kann“,<sup>21</sup> im Zusammenhang mit *Dunkel bei Tageslicht* besonders hervor. Als andere formale Lösung von entscheidender Bedeutung erwies sich für ihn die Möglichkeit der Projektion von Bewusstseinsprozessen, die „die Welt, die Probleme, die Konfliktlagen innerhalb des Menschen in ihrer Komplexität und Kompliziertheit zu Tage fördern“.<sup>22</sup> Fábri's Filme vergegenwärtigen die Vergangenheit durch die Erinnerungs- und Bewusstseinsprozesse des Individuums, womit die moralischen Dilemmata der einstigen moralischen Grenzsituation evoziert werden. Das Subjekt der Vergangenheitsbewältigung ist folglich nicht die Gesellschaft, die Nation oder irgendeine andere Gruppe. Erinnerung bedeutet für Fábri nicht, dass das traumatische Ereignis noch einmal evoziert wird, sondern die Untersuchung seiner dauerhaften Wirkung auf den Durchschnittsmenschen, den ‚kleinen Mann‘. Die Bedeutung der Vergangenheitsbewältigung besteht darin, dass sie helfen soll, in künftigen

19 Zsugán, *Az emlékezés kényszere*, 336.

20 Vgl.: Tzvetan Todorov's Unterscheidung von „wörtlicher“ und „exemplarischer“ Erinnerung in: *Les Abus de la mémoire* [The Abuses of Memory], Paris 1998, 31.

21 Kürti, *A Nappali Sötétség után*, 117.

22 Bíró, *Egy gondolat igéretében*, 25.

ähnlichen Grenzsituationen die richtige Entscheidung zu treffen. Dieser Gestus steht der Bestimmung und Festlegung historischer Konsequenzen wesentlich näher als die heute vorherrschenden Formen der Erinnerungspolitik tun. Bei Fábri wird durch das Fortleben des vergangenen Ereignisses in der Gegenwart die gewalttätige Erniedrigung der Menschen wieder aktuell. In Fábri's Resümee: „Ich mache gerade deshalb Filme, um das Wort gegen das menschenunwürdige Ausgeliefertsein des Menschen zu erheben.“<sup>23</sup> Dafür steht *Nachsaison* genauso beispielhaft wie *Das fünfte Siegel*: Der in den gegenwärtigen Alltag intervenierende Film soll erreichen, dass der Zuschauer die im Film inszenierten Gewissensprobleme selbst erlebt und die auf der Leinwand initiierte Vergangenheitsbewältigung fortsetzt.

### Ein Film über den Holocaust und die Erinnerung

Wie dem Tagebuch des Schriftstellers György Rónay zu entnehmen ist, stellte dieser erste Überlegungen zur Möglichkeit einer schriftstellerischen Umsetzung der „kleinbürgerlichen Eichmann-Affäre“ bereits im Juni 1960 an. Der anfangs unter dem Arbeitstitel *Nincs irgalom* (Keine Gnade) geführte Roman beruht in vieler Hinsicht auf den persönlichen Erlebnissen des Autors. Das Vorbild für den Ort Balatonbogdány ist die Ortschaft Szárszó, jenes für die Stadt Z., in der der Protagonist Kálmán Kerekes 1944 als Gehilfe der Apotheke zum Silbernen Adler arbeitet, die südungarische Stadt Baja, und die Vorlage für den Pfeilkreuzler Péter Hohl, den Polizeipräsidenten der Stadt, ist der für die Ghettoisierung und Deportationen der jüdischen Bevölkerung verantwortlich gewesene Staatssekretär des Inneren László Endre.

Der Roman beginnt damit, dass das sonst auch nicht gerade ruhige Gewissen von Kerekes durch die Nachrichten über den Prozess in Jerusalem noch mehr aufgewühlt wird: Er wacht mitten in der Nacht auf und denkt, er werde festgenommen. Er fängt an, Indizien für seine anstehende Gerichtsverhandlung zu sammeln, die nun für ihn immer denkbarer zu werden scheint. „Es ist keine Erinnerung“, notiert Rónay in seinem Tagebuch, „sondern sein Verteidigungsplan vor der vermeintlichen Gerichtsverhandlung – die Vergangenheit, die in der Gegenwart aktuell und authentisch (und nicht bloß als Kunstgriff) lebt.“<sup>24</sup> Die Komposition der Zeit ist dementsprechend nicht linear, der Text wechselt häufig unmarkiert zwischen drei Zeitebenen: 1944, 1946 und Gegenwart.

Der Film behält die Grundidee von Rónay bei: die Frage, wie es möglich gewesen ist, dass Menschen einer Katastrophe tatenlos zugeschaut haben. Es geht also nicht um die Opfer und auch nicht um die Täter, sondern um die stummen Komplizen, um jene Mitläufer, die strafrechtlich nicht belangbar sind. Der Protagonist zeigt sich selbst an, wird aber von der Staatsanwaltschaft abgewiesen. Im Roman erhält er sogar von der kirchlichen Macht die Absolution. Durch eine unbedachte, konjunktivische Formulierung vor dem befreundeten Gendarmeriekommandanten Péter Hohl – „es sei denn, dass die Szilágyis nicht doch Juden sind ...“ – hat er seine unter falschem Namen sich tarnenden Arbeitgeber verraten, was zu ihrer Deportation und Ermordung in Auschwitz geführt hat. Diese ‚Denunziation‘ seiner Arbeitgeber verweist aber auch auf die Alltäglichkeit, nahezu Banalität der Schuld.

Augenfälliger sind jedoch die Unterschiede der beiden Werke. Spricht der Roman eigentlich von dem machtlosen Zeugen, der nicht sieht und nicht erzählen kann,

<sup>23</sup> Ebda.

<sup>24</sup> György Rónay, *Napló* [Tagebuch], Budapest 1989, 671.

stellt der Film die Erinnerung in den Mittelpunkt. Fábris Film nähert man sich am besten über die Bezüge und Beziehungen an, die er zwischen den Textelementen des Films bzw. den Akteuren des Rezeptionsprozesses herstellt. Die Kontrapunktierung zwischen der Gegenwart, der Vergangenheit und der Erinnerung lässt sich in eben diesen Verhältnissen zwischen den einzelnen Figuren begreifbar machen.

Eine in einer Kleinstadt festsitzende, in die Jahre gekommene und isolierte Gruppe alter Männer lebt vollkommen unbeschadet ihr nicht sonderlich abwechslungsreiches Leben. Den Bezug zur Gegenwart stellen die Männer nur mehr über Nachrichten her, ansonsten versuchen sie, mit wechselseitigen Frotzeleien die ihnen verbliebene Zeit totzuschlagen. Péter Hohl, vor 1945 Gendarmeriekommandant der Stadt und verantwortlich für die Deportation der jüdischen Bevölkerung, hat seine Strafe längst abgesessen und lebt in aller Ruhe als Tankwart – im Roman war er 1944 spurlos verschwunden. „Du, wann haben wir uns eigentlich das letzte Mal getroffen, 1944?“, fragt er Kerekes unschuldig im Restaurant Bendegúz, am Ort des Verrats, und als Kerekes versucht, ihn zum Schweigen zu bringen, fragt er weiter: „Was zum Teufel ist los mit Dir, warum zischst Du denn dauernd?“ Später wickelt der pensionierte Kurienrichter Alfréd Zorkay Strób ohne Übergang die improvisierte ‚Verhandlung‘ ab, in der Kerekes der Angeklagte ist. Dezsó (von dem sich herausstellt, dass er in Wirklichkeit General Rudolf Drasitz Drapp, der legendäre Held der ungarischen Armee an der Ostfront, ist) übernimmt mit der allergrößten Natürlichkeit das Kommando. Für die alte Welt stehen noch symbolisch der ehemalige Staatssekretär Bonta und der frühere Lehrer Sodits. Dieses Figurenensemble ist aber nicht homogen, steht doch der als Jude verfolgte einstige Pferdehändler, Henrik Laufer, für die Realität, für die Erinnerung.

Mit der Erinnerung selbst beschäftigt sich der Film ebenfalls kontrapunktisch, und man kann ihn in dieser Hinsicht zweiteilen. Im ersten Teil fährt Kerekes, nach dem Streich der Rentner von Gewissensbissen geplagt, in die Stadt, um zu erfahren, was mit den Szilágyis nach seiner Bemerkung gegenüber Hohl geschehen ist. Das Verhältnis zur Vergangenheit erscheint in dieser Szenenfolge als assoziative Verbindung von Wunschbildern und Fantasien. Es reicht, unter der Vielzahl brillanter filmsprachlicher Lösungen auf jene Szene zu verweisen, in der sich Kerekes, Sehnsucht und Widerwillen spürend, der Apotheke nähert. Die Tür symbolisiert die Grenze zwischen Vergangenheit und Gegenwart, was mit dem Läuten der Türglocke signalisiert wird. Die Erinnerung erfolgt in der inneren psychischen Welt des Individuums in der Verbindung von Fantasien und Wunschbildern. Im zweiten Teil des Films bekommt die Repräsentation der Vergangenheit eine andere Rolle, denn hier spielen nunmehr Erzählung bzw. Reinszenierung die Hauptrolle. Die filmische Darstellung der Verhandlung weicht dementsprechend von den früher eingesetzten Techniken ab: Beleuchtung und Kamerabewegung erhalten dabei eine Schlüsselrolle. Kerekes erbettelt die Verhandlung gegen sich selbst und fordert seine Gegenüberstellung mit Péter Hohl. Die verständnislosen alten Herren geben nach, Erschöpfung und Alkohol tun das Ihrige. Kerekes legt ein Geständnis ab, Hohl erweist sich aber im Zuge der Gegenüberstellung nicht kooperativ und leugnet die Erpressung des Apothekergehilfen. Ohne Leiche kann der Richter mit der Selbstanklage für Mord nichts anfangen: „Was ist es? Ein ‚es sei denn ...‘? Ein Nichts! Eine lächerliche Nummer!“ Nach dem Freispruch konfrontiert Laufer, der jüdische Pferdehändler, die Alten mit der Wahrheit: „Wissen Sie, wer Sie sind? Komplizen! Mörder!“ Wichtig ist dabei, dass Laufers Anklagerede außerhalb des Kontextes des Als-Ob-Gerichts stattfindet: Nun befinden sich nicht nur Kerekes, sondern auch die anderen in der Rolle des/der Angeklagten. Dementsprechend spricht Laufer nicht mehr in der Ver-



tretung der Anklage, sondern als Augenzeuge und richtet seine Rede an alle. Die strenge räumliche Gliederung des Schauplatzes – der Richter, die Verteidigung und die Anklage am Tisch, ihnen gegenüber der Angeklagte und der Wächter, im kleinen Zimmer der Zeuge – löst sich auf. Die Szene geht damit zu Ende, dass Laufer „im Namen der Filzsohlen, der Seifen und der Lampenschirme [...] für dieses ‚es sei denn ...‘ die Todesstrafe beantragt.“

*Nachsaison* ist ohne Zweifel ein Holocaustfilm. Dies wird nicht nur durch die Rahmung der Katastrophe als jüdische Tragödie, sondern auch durch ihre kinematografische Repräsentation unterstützt. Fábri verwendet dabei zwei Strategien. Einerseits setzt er Archivaufnahmen ein. Die entsprechende Sequenz wird in *Nachsaison* von den anderen Bildabfolgen klar getrennt. Kerekes sieht die Archivaufnahmen im Kino als Bericht über den Eichmann-Prozess unter dem Titel *Auf der Anklagebank!* Es handelt sich dabei um einen Pseudobericht, denn in der Realität informierte die ungarische staatliche Wochenschau über den Prozess nur mit Bildern aus dem Gerichtssaal in Jerusalem. Diese Bilder werden in Fábri's fingierter Wochenschau von Aufnahmen des Einwaggonierens, des Konzentrationslagers, der Gefangenen, der Leichen, des Krematoriums und des Massengrabs aus dem Film *Nacht und Nebel* von Alain Resnais (1955) umrahmt. Der Kommentar, aus dem man erfährt, dass der „nationalsozialistische Massenmörder auch für die Vernichtung der Juden in Ungarn verantwortlich ist“, wurde von Fábri und seinen Mitarbeitern produziert. Der Pseudobericht ist ein Film im Film, den man als auktoriale Aufarbeitung des Holocaust auffassen kann. Dieser Repräsentationsstrategie zufolge sollen diese Bilder Authentizität ermitteln.

Die andere Repräsentationsstrategie fügt sich organisch in Fábri's Filmkunst ein, denn er hat bereits in seinen früheren Filmen stark aufgeladene, expressive Montagen in der Darstellung von Visionen verwendet. In *Nachsaison* steht dafür beispielhaft die Fellini'sche Szene von Pater Bernát, als Kerekes im Luftballon seine Sünden nicht beichten kann, wobei wir aus der Vogelperspektive sehen, wie auf den Befehl von Péter Hohl die den gelben Stern tragenden Menschen, u. a. die Familie Szilágyi, in die Waggons verladen werden. Bezeichnender ist aber die Szenenabfolge von Kerekes' Traumvisionen in der Nacht der Verhandlung, als er sich unter der Führung von Laufer auf die Suche nach den Szilágyis macht. In der Traumkomposition tritt Kerekes selbst als Opfer auf: Mit dem gelben Stern am Mantel sucht er die Szilágyis unter den in Laufers Verteidigungsrede erwähnten 666.666 Toten und Lampenschirmen, um dann in der Szene in der Gaskammer mit einer Seife in der Hand unter die nackten Opfer zu geraten, die auf die ‚Dusche‘ warten. Die Szene in der Gaskammer ist betont stilisiert und vermeidet jede realistische Darstellung. Diese Repräsentationsstrategie versucht, den Holocaust durch die Metapher der Hölle darzustellen.

Fábri's Film unterbreitet also zwei Vorschläge für die Darstellung des Holocaust. Er konstruiert zwar die in den Interviews nur als Faschismus bezeichnete „absolute Ruchlosigkeit“ nachdrücklich als Holocaust, stellt sie jedoch im Verhältnis zu den anderen Gewaltakten gegen die menschliche Würde nicht als individuelles, unvergleichbares ontologisches Erlebnis dar. Dies wird durch die – im Roman vollkommen fehlende – Figur der Roten Frau, den Widerpart von Kerekes' Charakter, unterstützt, die ebenfalls ihren Leidensweg geht. Die Figur, die das Opfer der Atomkatastrophe des Kalten Kriegs darstellen soll, konnte zwar nicht restlos authentisch in die Dramaturgie integriert werden, dies ändert allerdings nichts an Fábri's Intention, der neben der Repräsentation der Erinnerung an die historische Gewalt zugleich ihre ‚zeitgenössische‘ Variante zeigen wollte.

Rónay versetzte in seinem Roman dem paranoiden Protagonisten Kerekes den ‚Gnadenstoß‘, wenn sich dieser vor den Schnellzug, den „Abendexpress“, wirft. Auf den erbarmungslos tragischen Abschluss verweist der Schriftsteller in seinem Tagebuch im Zusammenhang mit seiner Fotografie für die Buchausgabe: „Wird sie dem *Abendexpress* vorangestellt, werde ich den Leser mit der nötigen Strenge anblicken. Etwas hinterhältig, als jemand, der zu allem fähig ist. Man wird allerdings glauben, dass ich es war, der Kerekes vor den Zug warf.“<sup>25</sup> In einem Schreiben an Fábri nach der Aufführung von *Nachsaïson* berichtet er, dass er bei der Verfilmung am ehesten vor dem Schluss Angst gehabt habe:

„Die letzten Sequenzen hätten mit einer geringfügigen Abweichung von der konsequent durchgezogenen ‚Linie‘ und der gnadenlosen Härte, zumindest atmosphärisch und in Form eines Mosaiks, die Erlösung herbeiführen können, die ich im Roman diesem unglücklichen Kerekes nicht erteilte und nicht erteilen wollte. Es gibt keine Erlösung, und es ist auch sehr gut so und künstlerisch ebenfalls wieder sehr mutig. Die Zuschauer sollen diese unmögliche Erlösung, das Schuldbewusstsein von Kerekes oder zumindest das Problem des Schuldbewusstseins von Kerekes mitnehmen. Wenn nicht anders, dann nur für eine Nacht, wenn sie über das Ganze nachdenken und zur Kenntnis nehmen müssen, dass sie keinen ‚Spielfilm‘ (es ist kein Spiel!) sahen, sondern aufgefordert wurden, sich damit zu konfrontieren, was sie taten oder nicht taten – ‚es sei denn‘, sie verzichten auf ihre Menschlichkeit.“<sup>26</sup>

Auch der Film wartet in der Tat mit keiner Erlösung auf: Er endet mit dem ersten Kader, kann also wieder beginnen, nunmehr in den Köpfen der Zuschauer, die den Kinosaal verlassen.

## Ein Streit-Film

Fábri erinnerte sich 1994, dass sich György Aczél über den Film empört gezeigt hatte: „Seid ihr wahnsinnig geworden? Wie kann man einen Film wie Fábri machen. [...] In einem Land, in dem die Überbleibsel faschistischen Denkens so virulent weiterleben! Wie kann man ihn hier vorführen?“ Der Vertrieb wurde in der Folge eingefroren.<sup>27</sup> Diese Darstellung des Regisseurs wird auch dadurch untermauert, dass lediglich 397.000 Zuschauer *Nachsaïson* sahen, etwa im Gegensatz zu den 1,052.000 Zuschauern der *Zwanzig Stunden* oder zu den 768.000 Zuschauern der *Sonnenfintennis*.<sup>28</sup>

Die Rezeption des Films – wir konnten in Summe 35 Presseberichte eruieren<sup>29</sup> – spricht allerdings Bände. Aus der Perspektive der Kritik fügte sich *Nachsaïson* problemlos in das Œuvre von Fábri ein. Dennoch polarisierte der Film die Kritiker. Die Feststellung von Miklós Almási, der Film provoziere eine Diskussion und zwingt – ohne eine Antwort zu geben – dazu, ausschließlich „im Nahkampf“ mit dem Film die eigene Lösung für sich zu klären“, gilt auch für die zeitgenössischen Kritiker.<sup>30</sup> Lassen wir hier die ästhetischen Debatten über die groteske Tonlage (über ihre ver-

25 Ebda., 723.

26 Zit. nach: Nemeskürty, Fábri Zoltán, 170.

27 Ebda.

28 János Gombár (Hg.), *A magyar játékfilmek nézőszáma és forgalmazási adatai 1948–1987* [Zuschauer- und Vertriebszahlen ungarischer Spielfilme], Budapest 1987.

29 Der Großteil dieser Berichte ist im Fábri-Dossier im Ungarischen Nationalen Filminstitut zu finden.

30 Miklós Almási, *Milyen film az Utószézon? Egy műfaj és egy vita margójára* [Was für ein Film ist die Nachsaïson? An den Rand einer Gattung und einer Diskussion geschrieben], in: *Kritika* 5 (1967) 5/6, 3-7, hier 3.

fremdende oder unterstützende Funktion) bzw. über den formensprachlichen Eklektizismus (Nachahmung internationaler Meister vs. eigene Bravour) des Films beiseite, und widmen wir uns nur der Auseinandersetzung über die Schuld der Vergangenheit bzw. über die Holocaustrepräsentationen in der zeitgenössischen Filmkritik.

Im Brennpunkt der Debatte stand die Frage, ob der ungarische Durchschnittsbürger, verkörpert in der Figur des Kerekes, im Film freigesprochen oder zur Verantwortung gezogen werde, ob der ehemalige Zeuge schuldig sei oder nicht?<sup>31</sup> Sei es möglich, dass der Film, indem er die Verantwortung des kleinen Mannes absolut setzt, die psychische Disposition „des nicht so sehr schuldigen, aber feigen Menschen“ mit dem „Mythos der unmöglichen Wiedergutmachung umrahmt“ und somit den Zuschauer der Chance auf Läuterung beraubt, was zur Verzerrung ethischer Prinzipien führt?<sup>32</sup> Ebenfalls stellte sich die Frage, inwiefern es authentisch sein könne, dass der einstige Schuldige gerade von den Hauptschuldigen verurteilt wird,<sup>33</sup> die in der Verhandlung keine „infantilen Rentner“ mehr seien.<sup>34</sup> Wo verlaufe die Grenze zwischen individueller und kollektiver Verantwortung?<sup>35</sup>

Die zeitgenössische Rezeption ließ die Archivaufnahmen bis auf eine einzige Erwähnung der „erschütternden Sequenz der Dokumentarfilme“<sup>36</sup> unerwähnt. Die Rezensenten beschäftigten sich ausschließlich mit der Gaskammervision, die als Repräsentation des Holocaust extrem polarisierend wirkte. Die verurteilenden Kritiken beanstandeten an der Szene, dass sie das Undarstellbare darstellen wolle. Nach Anna Földes sei „die Darstellung des Undarstellbaren auf der Leinwand“, d. h. der „Zwang, die Hölle des Todeslagers auf die Leinwand zu bringen“, weder künstlerisch noch menschlich akzeptabel;<sup>37</sup> István Fenyő meinte, „die Deportation und die Gaskammern haben keine Poesie und können sie auch nicht haben. Diese Bilder der Unmenschlichkeit demütigen die Kunst und noch mehr die Erinnerung der einstigen Opfer.“<sup>38</sup> Das Missfallen wurde in erster Linie dadurch ausgelöst, dass im Gegensatz zur referenziellen Authentizität der Archivaufnahmen die vor allem körperliche Repräsentation der Schauspieler bzw. Komparsen keinen wirklichkeitsgetreuen Eindruck erwecken konnte und – wie argumentiert wurde – sogar geschmacklos sei. In diesem Sinne schreibt Nagy über die „nackte Revue der wohlhabenden Statisterie“,<sup>39</sup> und der Kritiker einer Lokalzeitung sprach von einer Szenenfolge, „die eher an Nacktbadende, als an die in die Gaskammer verschleppten, gequälten, zum Tode Verurteilten erinnert“.<sup>40</sup>

Aus heutiger Perspektive klingen die anerkennenden Meinungen über die Gaskammervision ungewöhnlicher. *Esti Hírlap* (Abendblatt) hielt sie für eine „denkwürdige, großartige Sequenz“,<sup>41</sup> und die Zeitschrift *Film Színház Muzsika* (Film Theater Musik) meinte, „die bildlichen Visionen erscheinen besonders schauerhaft

31 Vera Létay, *Utószezon*, in: *Népszabadság*, 26. Februar 1967, 9.

32 István Fenyő, *Egy hónap – négy új magyar film* [Ein Monat – vier neue ungarische Filme], in: *Kortárs* 11 (1967) 5, 830-835, 834.

33 Ervin Gyertyán, *Utószezon*, in: *Filmvilág*, 1. März 1967, 1-5, 5.

34 Zoltán Hegedüs, *A büntudat komédiája. Néhány szó az Utószezonról* [Komödie des Schuldgefühls. Ein paar Worte über die Nachsaison], in: *Látóhatár* 17 (1967) 4, 368-370, hier 369.

35 Márkus, *Utószezon*, 4.

36 Géza Páll, *Utószezon. Magyar film a bűnről, amely jogilag „tisztá”* [Ungarischer Film über die Schuld, die juristisch „klar“ ist], in: *Kelet-Magyarország*, 15. März 1967, 5.

37 Anna Földes, *Utószezon*, in: *Nők Lapja*, 25. März 1967, 9.

38 Fenyő, *Egy hónap – négy új magyar film*, 834.

39 László B. Nagy, *Az önvizsgálat zsákutcájában* [In der Sackgasse der Selbstprüfung], in: *Élet és Irodalom* 11 (1967) 8-9, 9.

40 A. J., *Gondolatok egy filmbemutató kapcsán*, in: *Zalai Hírlap*, 5. März 1967, 8.

41 László Bernáth, *Utószezon*, in: *Esti Hírlap*, 22. Februar 1967, 2.

authentisch in diesem fotografischen Stil<sup>42</sup>. Die Kulturzeitschrift *Látóhatár* (Horizont) betonte, der Film lade „die moralische Botschaft nicht gefühlsmäßig auf, die er klug, schön und suggestiv formuliert“.<sup>43</sup> Die südungarische Tageszeitung *Dunántúli Napló* (Transdanubischer Anzeiger) lobte „die von der Fantasie erzeugte, bedrückende Lampenschirm-Szene“, die „mit einer erschreckenden Originalität die Unmenschlichkeit des Faschismus andeutete“.<sup>44</sup> Das Lokalblatt *Fejér Megyei Hírlap* (Nachrichtenblatt für das Komitat Fejér) würdigte neben der Authentizität auch die dramaturgische Rolle der Szene:

„Und wenn wir schon fast einen körperlichen Schmerz spüren, greift Fábri in unsere Nerven und in unser Gewissen mit der gnadenlos aufrichtig, großartig komponierten Visionsfolge, mit der authentischen Inszenierung der Gräuel der Gaskammern, mit der Montage der ‚Werkstatt für Lampenschirmherstellung‘ und der Marmorplatten, die die Namen der Hunderttausenden Märtyrer bewahren.“<sup>45</sup>

Die zeitgenössische ausländische Presse lobte den Film einhellig,<sup>46</sup> befasste sich aber bis auf einige Halbsätze kaum mit den Fragen des Gewissens und des Schuldbewusstseins bzw. mit dem Problem der Repräsentation des Holocaust. Den Preis Cineforum 67 gewann *Nachseason* „für Menschlichkeit, für einen fantasievollen Sprachstil mit gutem Rhythmus, in dem die Grotteske die Erhabenheit nicht neutralisiert, und für die Stellungnahme gegen Gewalt und Intoleranz“.<sup>47</sup> Im Ausland löste der Film zudem eher Skandale als Diskussionen aus, nachdem Israel beanstandet hatte, dass der ehemalige Pfeilkreuzler und Re-Emigrant Antal Páger die Hauptrolle spielte, was von Fábri damit verteidigt wurde, dass „er sich zur Zufriedenheit der Behörden erklären konnte“.<sup>48</sup> Die Zeitschrift *Variety* bezeichnete den Film als „ungarischen Jud Süß“ und wies Páger eine herausragende Rolle bei der Beeinflussung der Öffentlichkeit zu, die der Deportation der Juden assistiert hatte. Die Zeitschrift hielt die Teilnahme des Films am internationalen Filmfestival für einen Skandal und die Tatsache, dass Páger in *Nachseason* die Hauptrolle spielen durfte, für den Zynismus des Kádár’schen Sozialismus.<sup>49</sup>

Die zeitgenössische Rezeption von *Nachseason* zeigt deutlich, dass Mitte der 1960er-Jahre die bildliche Repräsentation des Holocaust noch nicht kanonisiert war, weshalb sich die Möglichkeiten für die Darstellung der Katastrophe vielfältiger gestalteten. Wurde der Film im Westen als legitime Variante der Darstellung des Holocaust bewertet, hielt man ihn in Ungarn für das provokative Werk der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit. Die westliche Kritik richtete sich auch nicht gegen die künstlerische Leistung des Hauptdarstellers, sondern gegen seine Person.

42 Jenő Illés, *Utószézon. A bűntudat filmje* [Nachseason. Film des Schuldbewusstseins], in: *Film Színház Muzsika*, 24. Februar 1967, 4-5, hier 5.

43 Hegedűs, *A bűntudat komédiája*, 369.

44 H. E., *Utószézon. Új magyar film* [Neuer ungarischer Film], in: *Dunántúli Napló*, 26. Februar 1967, 10.

45 Antal Kátay, *Utószézon*, in: *Fejér Megyei Hírlap*, 25. Februar 1967, 4.

46 Vgl.: *L’Ora Palermo* (30. August 1967), *Il Tempo Roma* (30. August 1967), *La Tribune de Genève* (31. August 1967); zit. nach: Nemeskürty, Fábri Zoltán, 172-173.

47 László Zay, *Több kitüntetést kapott az Utószézon Velenceben* [Die Nachseason erhielt mehrere Auszeichnungen in Venedig], in: *Magyar Nemzet*, 9. September 1967, 4.

48 Thomas Quinn Curtis, in: *International Herald Tribune*, 30. August 1967; zit. nach: Nemeskürty, Fábri Zoltán, 172.

49 *Israel Incensed by Nazi-Tainted Venice Film Entry*, in: *Variety*, 23. August 1967, 15.

## Antal Páger und Kálmán Kerekes

Der Plan, dass der Schauspieler Antal Páger, der sich zur Zeit des christlich-nationalen Kurses bzw. des Pfeilkreuzlerregimes kompromittiert und nach seiner Emigration 1944 schließlich in Argentinien niedergelassen hatte, ‚freiwillig‘ heimkehren möge, entstand im Jänner 1955 im ungarischen Innenministerium.

„Wir beschäftigen uns mit Antal Páger, um ihn zur freiwilligen Rückkehr zu bewegen. Antal Páger war in Ungarn eine allgemein bekannte Person. Seine Heimkehr und seine Auftritte in adäquater Form wären eine gute Propaganda für uns im Kampf gegen die faschistische Emigration im Ausland.“<sup>50</sup>

Im Innenministerium und vermutlich auch im Politbüro der USAP rechnete man damit, dass mit Págers Rückkehr nicht nur die faschistische Emigration geschwächt, sondern auch die Reputation der Volksrepublik Ungarn erhöht würde, und dass die Präsenz des hervorragenden Schauspielers weitere Erfolge in Kunst und Propaganda zeitigen könne. Nach streckenweise kleinlichen Verhandlungen seitens der vom Innenministerium eingeschalteten Vermittler kam es schließlich zu einer Einigung. Der Schauspieler, der noch immer die Rache der „aufgehetzten Juden“ befürchtete,<sup>51</sup> kehrte Ende August 1956 nach Ungarn zurück.

Die meisten Pressereaktionen begrüßten die Heimkehr Págers: Er möge aber bescheiden bleiben und hart arbeiten. Alle mögen, die Presse inbegriffen – sagten die Vertreter der Presse! –, stillhalten, man solle kein Aufhebens um ihn machen.<sup>52</sup> Dennoch langten bei Zeitungen empörte Leserbriefe ein,<sup>53</sup> und Spitzelberichte sprachen über eine richtige Welle von Unmutsäußerungen. „Die allgemeine Stimmung ist recht schlecht. Es wird nicht gutgeheißen, dass der Staat Antal Páger heimkehren lässt, ohne ihn zur Verantwortung zu ziehen. Páger gibt hochtrabende Presseerklärungen ab und kann unter Theaterengagements auswählen.“<sup>54</sup>

Ein Stasi-Informant fasste zusammen: „Der Fall Páger beweist einerseits, dass Täter oder geistige Urheber der Taten von 1944 für breite Kreise der Gesellschaft nach wie vor unsympathisch sind, und zwar nicht nur in den Augen des Judentums.“<sup>55</sup> Die Empörung nahm auch der Parteivorstand wahr und entschied sich für einen Rückzieher:

„Das Politbüro fasste den Beschluss, dass die übertriebenen Versprechungen nicht eingelöst werden können. Antal Páger darf keine Hauptrolle bekommen, man darf ihm nur kleine Rollen geben. [...] In finanzieller Hin-

50 Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára [Historisches Archiv der Staatssicherheitsdienste Ungarns] (ÁBTL), K-587-t.sz. Páger, „Pacsirta, Pécsi“ 24. BM II/7. Alosztál, 7. Jänner 1955.

51 Ebda.

52 Vgl. z. B.: N. N., Helyes és demokratikus [Richtig und demokratisch], in: Népszava, 4. September 1954. 3.

53 In der Wochenzeitung Béke és Szabadság [Frieden und Freiheit] widmete der Chefredakteur István Vajda Anfang September 1956 dieser Frage eine eigene Glosse mit dem Titel *Levél egy olvasóhoz* [Brief an einen Leser]: „Antal Páger, in voller Montur seiner ehemaligen Popularität, war glühender Anhänger des Faschismus bis zum letzten Augenblick unserer nationalen Tragödie. Er ging nicht weg, sondern er floh. [...] Die öffentliche Meinung weiß derzeit lediglich so viel, dass Páger angekommen ist, im Hotel Gellért wohnt, wieder Filme machen will und mit keinem einzigen Wort gesagt hat: Ich bereue es, es tut mir sehr leid.“ (5. September 1956, 15). Die Tageszeitung *Magyar Nemzet* bekam einen an Ernő Gerő, den ersten Sekretär der Partei der Ungarischen Werktätigen, adressierten Drohbrief, dessen Kopie im Páger-Dossier zu finden ist. Im mit Frau G. L. signierten Brief steht u. a.: „Páger muss in drei Tagen angeklagt und verhaftet werden, sonst starten wir unsere Vergeltungsaktion. Er trägt die Verantwortung für sämtliche Demonstrationen der Pfeilkreuzler (Sallaistraße, Universität, vor dem Parlament und in der Synagoge in Óbuda). Wir verbannen ebenfalls die Zeitung Szabad Nép [Freies Volk], sie heißt nun unter unseren Genossen Virradat [Morgenröte, Anspielung auf die ehemalige rechtsradikale Wochenzeitung] und kommt, wie geschrieben, auf den den ihr gebührenden Platz, wir schmeißen sie in die Toilette. Die Faust Zehntausender Arbeiter wartet darauf, zuzuschlagen.“

54 ÁBTL, K-587-t.sz. Páger, „Pacsirta, Pécsi“ 158. Bericht, 4. September 1956.

55 Ebda.



sicht darf der Págers Ehefrau versprochene Betrag nicht überwiesen werden, Páger darf keine größere Summe bekommen. Was seine Villa betrifft, [...] darf sie, sofern es keine größeren Schwierigkeiten bereitet, zurückgegeben werden, für die Kosten der Sanierung und Möblierung dürfen wir aber nicht aufkommen.“<sup>56</sup>

Páger hatte Glück, die Revolution von 1956 begünstigte seine Karriere. Er blieb in den Tagen des Aufstandes passiv, und 1957, als der Kunstbetrieb zeitweilig große Schauspieler – Ferenc Bessenyei, Iván Darvas, László Mensáros und Imre Sinkovits (die wegen ihres politischen Engagements 1956 im Gefängnis saßen) – entbehren musste, bekam er zuerst Neben-, später auch Hauptrollen. Bald gehörte er zu den meistbeschäftigten Filmschauspielern des Landes. Seine Kollegen taten zwar öfters ihren Unmut kund, dass „Páger in einer dermaßen bornierten Weise ein dämlicher Faschist ist, dass er nur noch ausgelacht wird“.<sup>57</sup> Seine Leistung wurde aber vom Kunstbetrieb und der Politik hochgeschätzt. 1963 wurde er „Ausgezeichneter Künstler“, und 1964 erhielt er auf den Filmfestspielen von Cannes den Preis für den besten Darsteller, 1965 folgte schließlich der Kossuth-Preis.

Péter Molnár Gál setzt in seinem 1988 erschienenen und das Schweigen um Páger brechenden Buch den Akzent auf das Verhältnis des Schauspielers und der zur Macht. Das Buch durchläuft die Stationen von Págers Leben und Karriere, die Schlüsselfrage richtet sich aber auf seine politische Stellungnahme in den 1940er-Jahren und dann auf die scheinbar erfolgreiche, aber schwer belastete Strategie des sozialistischen Systems, ihn zu integrieren, in deren Folge sich Págers künstlerische Karriere voll entfalten konnte, sein Privatleben aber in die Brüche ging.<sup>58</sup>

Hatte die Person des Hauptdarstellers Einfluss auf die Rezeption von *Nachseason*? Dachten die Zuschauer, dass *Nachseason* den Schauspieler durch die Rolle des Kerkes zu einem Canossagang zwingt? Verändert sich die Interpretation des Films, wenn man in Rechnung stellt, dass der einstige Polizeipräsident der Kleinstadt, Péter Hohl, von Lajos Básti gespielt wurde, der jüdischer Herkunft war? Der Medienwissenschaftler Péter György erkennt in der Rollenverteilung Básti-Páger „das unmissverständliche Emblem des ästhetischen Zynismus der Kádár-Ära“: „Man fragte sich nicht mehr, wer was überlebte, was man verlor, verriet, verkaufte, wofür wer zahlte.“<sup>59</sup> Er meint, der ästhetische Zynismus bedeutet in *Nachseason* nichts anderes als das: „[W]enn ein Jude nach Verbüßen der Strafe den ausgezeichnet zurechtkommenden, vor Gesundheit und Freude strotzenden ehemaligen Polizeipräsidenten spielt, dann ist alles in Ordnung, dann muss man nichts ernst nehmen, dann ist vielleicht die Eichmann-Affäre auch nicht so ernst“.<sup>60</sup>

Heute lässt sich nicht mehr zweifelsfrei feststellen, welche Rolle die referenzielle Deutung des Lebenslaufs der Schauspieler in der Rezeption spielte. *Nachseason* lässt sich allerdings auch ohne eine solche Deutung interpretieren. Erstens können wir ausschließen, dass es dabei um das zynische Zusammenwirken von ‚Macht‘ und ‚Volk‘ geht. Zoltán Fábri's schöpferische Autonomie steht Mitte der 1960er-Jahre außer Frage, und zu dieser Zeit ist Páger wieder ein anerkannter Künstler, der die Rolle sicherlich hätte zurückweisen können. Aber dann stellt sich die Frage, welche Erklärung Fábri's schöpferische Methode für die Wahl der Schauspieler bietet. Dabei

56 ÁBTL, K-587-t.sz. Páger, Aufzeichnung von István Móró, Oberstleutnant der Staatssicherheit, 192, 14. September 1956.

57 ÁBTL, 17376/1, Dossier des Agenten „Cyránó“.

58 Péter Molnár Gál, A Páger-ügy [Die Páger-Affäre], Budapest 1988.

59 György, Apám helyett, 58, 264.

60 Ebda., 264.

sind zwei Faktoren zu bedenken: der vorsätzliche Plan und der Einsatz professioneller Schauspieler. Der Regisseur hatte von Anfang an Páger als Hauptdarsteller im Sinn.<sup>61</sup> Den Vorsatz seiner Vorstellungen betont auch der Kameramann György Illés: „[I]n der *Nachsaison* wurde eine wahre ‚Choreografie‘ der Schauspieler bzw. der Kamerabewegung entworfen.“<sup>62</sup> Der Regisseur und der Kameramann besprachen die einzelnen Szenen, Fábri erfand die Bewegungselemente, die im Laufe der Dreharbeiten unverändert blieben. Er kam jeden Tag mit einem fertigen Plan an den Drehort, den er nur in den seltensten Fällen modifizierte.<sup>63</sup> Was das Vertrauen in das berufliche Können der professionellen Schauspieler betrifft, brach Fábri in den 1960er-Jahren mit der neorealistischen Ästhetik und setzte keine Laienschauspieler mehr ein. Die Auswahl der Schauspieler war also sicherlich das Ergebnis bewusster Planung, in der das berufliche Können der Schauspieler die Hauptrolle spielte.

### Warum ein vergessener Film?

Allgemein lässt sich feststellen, dass sich der globale erinnerungspolitische Rahmen für die sich auf die Vergangenheit berufenden moralischen Urteile verändert hat. Zurzeit ist die Forderung nach einer Auseinandersetzung mit der Vergangenheit Teil des Diskurses der Holocausterinnerung,<sup>64</sup> die „im Zeitalter des Gedenkens“<sup>65</sup> zum universellen Symbol geworden ist. Der Holocaust als Memento, als Symbol des absolut Bösen gilt heute in der globalen Erinnerungskultur als Maßstab für moralisches Urteilen.<sup>66</sup>

In der historischen Ordnung der Gegenwart, die meistens mit der Analogie des Gedenkens, des Museums oder des Archivs beschrieben wird,<sup>67</sup> ist ein absurdes Eindringen der Vergangenheit in die Gegenwart unverständlich – es ist aber nicht nur dem Film von Fábri, sondern auch dem Roman von Rónay eigen. Dies bringt die Szene zum Ausdruck, in der Kerekes auf der Gedenktafel mit den Namen der Opfer von Bergen-Belsen, Ravensbrück und Auschwitz nach den Szilágyis sucht und der Steinmetz ihm erklärt: „Jedes Jahr mehrmals. Neue Beweise, neue Namen. Die Märtyrer vermehren sich, neue Arbeit für den Vergolder. Eine wunderschöne Arbeit ist es, habe die Ehre. Bloß nachdenken darf man dabei nicht.“

Die gegenwärtigen Kritiken, die *Nachsaison* meistens verurteilen, zeigen die Veränderung des Kontextes an. Der gegen die Juden gerichtete, historisch einmalige Genozid wird zur dominanten Form der Erinnerung an die Zeit. John Cunningham lässt im Kapitel *The 1960s: New Directors, New Films, New Wave* seiner Monografie über die Geschichte des ungarischen Films *Nachsaison* unerwähnt,<sup>68</sup> wobei er *Zwei Halbzeiten in der Hölle*, *Zwanzig Stunden* und *Sonnenfinsternis* seitenlang bespricht.

61 (szalkai), Színes filmre készül Fábri Zoltán. Beszámoló Mexikóról és az új terv [Zoltán Fábri plant einen Farbfilm. Bericht über Mexiko und der neue Plan], in: Esti Hírlap, 20. Dezember 1965, 2.

62 N. N., Alkotói együttműködés – művészi önállóság. Operatőrök vitája az Utószezon szakmai tanulságairól [Schöpferische Zusammenarbeit – künstlerische Eigenständigkeit. Diskussion der Kameralaute über die professionellen Lehren der Nachsaison], in: Filmkultúra 8 (1967) 3, 21.

63 József Marx, Fábri Zoltán, Budapest 2004, 140.

64 Jeffrey C. Alexander, On the Social Construction of Moral Universals. The ‚Holocaust‘ from War Crime to Trauma Drama, in: European Journal of Social Theory 5 (2002) 1, 5-85.

65 Pierre Nora, Das Zeitalter des Gedenkens, in: Ders. (Hg.), Erinnerungsorte Frankreichs, München 2005, 543-575.

66 Daniel Levy/Natan Sznajder, Holocaust and Memory in the Golden Age, Philadelphia 2006.

67 François Hartog, Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps, [Regime der Historizität. Gegenwartsbezogenheit und Zeiterfahrungen], Paris 2003.

68 John Cunningham, Hungarian Cinema: From Coffee House to Multiplex, London/New York 2004.

Interessanterweise behandelt er *Nachaison* zusammen mit *Sonnenfinsternis* eingehend in einem gesonderten Kapitel, das den Titel *Juden, Zigeuner und andere* trägt. Mit dieser Gliederung trennt der Autor die mit dem Völkermord an den Juden und Roma verbundenen Werke von den anderen filmischen Deutungen der Vergangenheit. Es wird getrennt, was in Fábris schöpferischem Programm zusammengehörte und den Manifestationen der als Faschismus bezeichneten (historischen) Gewalt zugerechnet wurde.

Eine andere prägende Frage des gegenwärtigen Diskurses der universalen Erinnerung an den Holocaust betrifft die Darstellbarkeit der Katastrophe. Dabei geht es um ein zweifaches Problem: um die ethische Frage der ästhetischen Darstellung des Leidens und um die Unmöglichkeit der künstlerischen Repräsentation, um das Scheitern der Referenzialität.<sup>69</sup> In der heutigen Erinnerungskultur gelten nur die Äußerungen der Überlebenden und Augenzeugen als authentisch.<sup>70</sup> Als weitere Einschränkung der Darstellbarkeit kommt die psychologisierende Betrachtungsweise hinzu, wonach der Holocaust ein Trauma sei und als solches nicht zur Sprache gebracht werden könne. Im Zusammenhang mit Fábris Film stellt sich dieses Problem hinsichtlich der bildlichen Darstellbarkeit des Holocaust. Die neueren Kritiken lassen den aus Archivaufnahmen komponierten Film im Film unerwähnt und verurteilen einhellig die Gaskammervision – im Gegensatz zu den zeitgenössischen Kritiken. Gábor Gelencsér verweist beispielsweise nicht etwa auf das unterschiedliche Thema des Romans und des Films, sondern auf ihre unterschiedliche Medialität, wenn er behauptet, dass Fábris ironische Tonlage nichts anderes als leerer Zynismus sei. Dadurch, dass „Fábris Film [...] versucht, das Unzeigbare zu rekonstruieren“, schreibt Gelencsér, „stößt er unweigerlich auf das untilgbare Hindernis, auf den Realismus des Filmbildes – im Gegensatz zur Begrifflichkeit der Literatur.“<sup>71</sup> Er verweist offensichtlich darauf, dass die Rekonstruktion der Wirklichkeit des Konzentrationslagers der Rekonstruktion des Leidens gleichkäme, sonst sei sie unglaubwürdig. Dies wird von Géza Komoróczy in einem Gespräch klar formuliert: „[M]an kann es unmöglich inszenieren, denn man kann keine gequälten, mageren, verzweifelten, ihrer menschlichen Züge beraubten Komparsen aufmarschieren lassen, die wirklich wie die Menschen von damals sind. Dieses Gebiet lässt sich visuell nicht erschließen.“<sup>72</sup> Vera Surányi fordert den Lanzmann’schen Imperativ von Fábri ein und behauptet, es sei „eine der umstrittensten und geschmacklosesten Szenen der ungarischen Filmkunst. Über die Vernichtung gibt es keine Dokumentation, und es kann sie auch nicht geben.“<sup>73</sup> Sogar György Tatár, der sich der „Zeigbarkeit“ durch die „Unzeigbarkeit“, die Vorstellung – oder die Erinnerungsarbeit –, nähert, setzt eine Art optisches Register voraus, das die Wirklichkeit in ihrer Ganzheit zeigt: „Ich habe das Gefühl, über den Holocaust kann man ausschließlich auf surreale Weise einen guten Film machen, d. h., der Film kann nichts damit zu tun haben, was dort

69 Tamás Kisantal, A csenden innen és túl – a holokauszt kifejezésének problémái [Diesseits und jenseits der Stille – Probleme bei der Artikulierung des Holocaust], in: [http://arkadia.pte.hu/magyar/cikkek/csenden\\_innen\\_es\\_tul](http://arkadia.pte.hu/magyar/cikkek/csenden_innen_es_tul) (3. März 2020).

70 Annette Wieviorka, *L'ère du témoin*, Paris 2002.

71 Gelencsér, *Az emlék: más*, 34–37.

72 Zsófia Mihancsik, Visszaköpött imák [Zurückgespuckte Gebete], in: *Filmvilág* 43 (2000) 9, 4–7; [http://www.filmvilag.hu/xista\\_frame.php?cikk\\_id=3043](http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=3043) (3. März 2020).

73 „If I had found an existing film – a secret film because it was strictly prohibited – made by an SS man showing how 3,000 Jews, men, women and children, died together, asphyxiated in the gas chamber of Crematorium II at Auschwitz; if I had found that, not only would I not have shown it, I would have destroyed it. I am not capable of saying why. It goes without saying.“ Zit. nach: Libby Saxton, *Haunted Images: Film, Ethics, Testimony and the Holocaust*, London 2008, 128.

wirklich, im optischen Sinn vor sich ging.“<sup>74</sup> Ferenc Erős, der in der Frage der Darstellbarkeit zu einem ähnlichen Urteil kommt, rechnet mit *Nachseason* restlos ab: „Der Versuch der Konfrontation scheiterte total: Die Vergangenheit zu evozieren, sich schuldig zu fühlen und Vergangenheit zu übernehmen, ist genauso eine ‚wahn-sinnige‘ Sache, wie über das Leiden zu sprechen.“<sup>75</sup> Da Erős den Film als Versuch der „Aufarbeitung des Holocaust und der Initiierung der Trauerarbeit“ behandelt, ist das Endergebnis für ihn verständlicherweise ein totales Fiasko.

Nach den Normen unserer heutigen Erinnerungskultur hatte Zoltán Fábri's Film eigentlich nie *Saison*, weder *Vor-* noch *Nachseason*, und konnte sie auch nicht haben. Durch die Veränderung in der Ordnung des auf die Vergangenheit gerichteten Diskurses geriet jener ungarische Film der 1960er-Jahre in Vergessenheit, in dem es um die alltägliche, massenhafte und ohnmächtige Mittäterschaft zur Zeit des Holocaust geht. *Nachseason* formulierte an einem Wendepunkt im Prozess der Erinnerung, als die Kanonisierung der Erinnerung an den Holocaust erst begann und diesen in der Folge zu einem universellen Emblem machen sollte, eine gültige Aussage über die moralische Beurteilung menschlicher Handlung. Als eine Art ‚osteuropäischer erinnerungspolitischer‘ Versuch stellt der Film den (Anti-)Faschismus in den Mittelpunkt der auf die Vergangenheit gerichteten Handlung. Diese Politik erfasst das Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart nicht mit den Begriffen des Gedenkens oder des Archivs, sondern mit jenen der Analogie und Analyse, und verortet die Konfrontation nicht in der institutionalisierten Öffentlichkeit, sondern als Problem der individuellen Gewissens. Wenngleich sich Fábri's Stellungnahme im Kontext des Kalten Kriegs als unhaltbar erwies, büßt sie vielleicht doch nicht ihre ganze Aktualität ein.

Zuerst erschienen als Máté Zombory/András Lénárt/Anna Lujza Szász, Elfeledett szembenézés. Holocaust és emlékezet Fábri Zoltán *Utószezon* c. filmjében [Vergessene Konfrontation. Holocaust und Erinnerung in Zoltán Fábri's Film *Nachseason*] in: Budapesti Könyvszemle (BUKSZ) 25 (2013) 3, 245-256. Übersetzung: Amália Kerekes. Der Text wurde zur besseren Verständlichkeit für ein deutschsprachiges Publikum redaktionell gekürzt und inhaltlich bearbeitet. Lektorat: Verena Pawlowsky

<sup>74</sup> Mihancsik, Visszaköpött imák.

<sup>75</sup> Ferenc Erős, A szembenézés kudarca – Fábri Zoltán: Utószezon [Das Fiasko der Auseinandersetzung – Fábri Zoltán: Nachseason], in: Szombat 12 (2000) 4, 29-31, hier 31; <http://www.szombat.org/archivum/eros-ferenc-a-szembenezes-kudarca-fabri-zoltan-utoszezon-1352774037> (3. März 2020).

**Máté Zombory** is Associate Professor in the Faculty of Social Sciences at ELTE University Budapest and a Senior Research Fellow at the Centre for Social Sciences in Budapest. His recent publications have focussed on victimhood competition in European memory politics, the impact of Cold War relations on the second wave of war crimes trials, early post-war Holocaust documentation, the memory culture of antifascist humanism, and the role of anticommunism in the currently predominant memory regime in European politics.

E-Mail: [zombory.mate@tk.mta.hu](mailto:zombory.mate@tk.mta.hu)

**András Lénárt** is currently a Research Fellow at the Holocaust Memorial Center in Budapest. He holds a PhD in Economic and Social History, as well as three MA degrees, in History, Spanish, and Sociology, from ELTE University Budapest. As a researcher and online editor, he has participated in the public events Budapest100 (2011) and yellowstarhouses.org (2014), organised by OSA Archivum. He is the editor-in-chief of the website [holokauszfoto.hu](http://holokauszfoto.hu), which was launched in 2019. He is a regular participant in international conferences and in 2018 held a scholarship at the United States Holocaust Memorial Museum (USHMM) in Washington, D.C. A recipient of several fellowships throughout his academic career, András Lénárt is also the author of numerous articles and book chapters. His publications include *Mass Murderers in Plain Clothes. The Life of Arrow Cross Party Members* (2014), *"Petty" Arrow-Cross Supporters in the Interior Ministry Files* (2016), and *The Legacy of World War II and Belated Justice in the Hungarian Films of the Early Kádár Era* (2017). His most recent publication, *Sissi Redux. The Empress Elisabeth and Her Cult in Post-Communist Hungary*, was published in *Sissi's World. The Empress Elisabeth in Memory and Myth* (2018).

E-Mail: [len-art@wst.hu](mailto:len-art@wst.hu)

**Anna Lujza Szász** is a sociologist who completed her doctoral degree in the Interdisciplinary Social Sciences Programme at Eötvös Lóránd University in Budapest. In 2012/2013, she was a Junior Fellow at the Vienna Wiesenthal Institute for Holocaust Studies (VWI). She currently teaches at the Corvinus University of Budapest. Her research focusses on Roma contemporary visual art; the ethical, pedagogical, and political implications of various practices of ethnicity; historical remembrance; the dynamics between domination and resistance; and the ethnic dimension in structural formations.

E-Mail: [szasz.anna@gmail.com](mailto:szasz.anna@gmail.com)

---

Quotation: Máté Zombory/András Lénárt/Anna Lujza Szász, *Vergessene Konfrontation. Holocaust und Erinnerung in Zoltán Fábri's Film Nachsaison*, in S:I.M.O.N. – Shoah: Intervention. Methods. Documentation. 7 (2020) 1, 100-117.  
DOI: [10.23777/SN.0120/ESS\\_MZLS01](https://doi.org/10.23777/SN.0120/ESS_MZLS01)

S:I.M.O.N. – Shoah: Intervention. Methods. DocumentatiON. is the semi-annual open access e-journal of the Vienna Wiesenthal Institute for Holocaust Studies (VWI) in English and German.

ISSN 2408-9192 | 7 (2020) 1 | <https://doi.org/10.23777/SN.0120>

This article is licensed under the following Creative Commons License: CC-BY-NC-ND  
(Attribution-Non Commercial-No Derivatives)