

lungen. Sergejs Schicksal endet gar tragisch, als er auf dem Ruinen-
grundstück einer ehemaligen sowjetischen Kaserne erschossen wird.
Aus Maggies und Juras Beziehung wird Liebe, da sich ihre Sehnsüchte
trotz unterschiedlicher Muttersprachen treffen. Ihre Vorstellungen
sprechen sie im Stil des *cinéma vérité* gefilmt und unter Einbezug der
Zuschauer*innen direkt zur Kamera gewandt aus. Die filmische Meta-
lepse wird dabei Form der Rezeption, wie die Figuren im Film sich je
zugleich an den Orten ihrer Vorstellung und am konkreten Schauplatz
Budapest, d. h. in «permanenter Metalepse» befinden.

Budapest dient ihnen mit seinen öffentlichen (heterotopischen)
Orten als imaginiertes Zuhause und als Schnittstelle für an diesen
Ort mitgebrachte Bilder, Vorstellungen und Sehnsüchte. Vergangen-
heit (Erinnerungen, Zitatfragmente) und die Imaginationen möglicher
Lebenswege durchziehen die Stadt und machen sie zur Artikulations-
fläche der Identifikationsbemühungen der Figuren. Mit der permanen-
ten Übersetzung der direkten Kommunikation (Untertitel), des Waren-
austauschs und der Schichtung der Ideologien erschafft *BOLSCHÉ VITA*
Raum und Epoche der frühen 1990er-Jahre als offenes Kunstwerk. Die
Kriegsbilder aus Jugoslawien aber verweisen am Endes des Films auch
darauf, dass diese zeitweilige Offenheit des «bolsche» wie des «dolce
vita» ein Übergangsstadium darstellte. Dass der eigene Ort nicht nur
als eigene Vorstellung entsteht und dass die vorübergehende Bitte um
ein Zuhause diesen Ort auch für sie zu einem Zuhause macht, verdich-
tet sich am Schluss in den Worten einer aus Jugoslawien geflohenen
Frau, die mit dem Abstand von fast 30 Jahren auch etwas unheimlich
erscheinen: «Schickt mich nicht zurück. Ihr seid doch unser Europa!»

OT: Bolse vita | **DT:** Bolsche Vita | **ET:** Bolshe Vita | **P:** István Dárday | **PF:** Moz-
gókép Innovációs Társulás és Alapítvány, Zweites Deutsches Fernsehen |
PJ: 1995 | **PL:** Ungarn, Deutschland | **L:** 97 Min. | **G:** Drama | **F:** 35 mm, Farbe |
R: Ibolya Fekete | **B:** Ibolya Fekete | **K:** András Szalai | **M:** Ferenc Muck, Jurij For-
mitschow | **T:** István Sipos | **S:** Klára Majoros | **D:** Helen Baxendale, Jurij For-
mitschow, Caroline Loncq, Ágnes Máhr, Aleksei Serebrjakow, Igor Tschernewitsch

Mónika Dánél¹⁶

¹⁶ Dieser Aufsatz entstand im Rahmen des Forschungsprojektes «Space-ing Other-
ness. Cultural Images of Space, Contact Zones in Contemporary Hungarian and
Romanian Film and Literature» (OTKA NN 112700, 2014–2018). Aus dem Ungarischen
von Stephan Krause.

MOSZKVA TÉR MOSZKVA TÉR (2001)

R: Ferenc Török

MOSZKVA TÉR¹ von Ferenc Török (*1971) spielt 1989, als sich in Ungarn
der friedliche politische Umbruch vollzog und damit das Einpartei-
ensystem von einer parlamentarischen Mehrparteiendemokratie und
die zentral gelenkte Planwirtschaft von einem auf Privatvermögen
basierenden und nach Marktkriterien organisierten Wirtschaftssys-
tem abgelöst wurde. Obwohl auch die Filmproduktion grundlegend
umgestaltet wurde, trat in den 1990er-Jahren kein filmhistorischer
Epochenwechsel ein. Denn in dem Jahrzehnt nach dem Ende des Sozi-
alismus war die Wirkung der wichtigsten ästhetischen Tendenzen aus
den 1980er-Jahren ungebrochen. Die Erneuerung in Stil und Gattung
bzw. der eigentliche Epochenswechsel in Anschauung und Form kamen
mit der neuen Regisseurgeneration um die Jahrtausendwende, zu der

¹ Der titelgebende Moszkva tér (wörtlich Moskauplatz) ist ein wichtiger Verkehrs-
knoten in Budapest (Buda) und ein beliebter Treffpunkt für Jugendliche. Um den
Namen «Moskau» zu tilgen wurde der Platz 2011 in Kálmán-Széll-Platz umbenannt.
Kálmán Széll (1843–1915) war zunächst Finanzminister und später Ministerprä-
sident im Königreich Ungarn. Töröks Beitrag in dem Episodenfilm *UNGARN 2011*
(*MAGYARORSZÁG 2011, 2011, P: Béla Tarr*) bezieht sich auf diese Umbenennung des
Platzes und zeigt dokumentarische Bilder des heute vollständig umgebauten «alten»
Moszkva tér und der Menschen, die sich dort aufhalten. Dazu wird aus dem Off
eine (fiktive) Durchsage eingespielt, in der alle aufgefordert werden ab sofort nur
mehr den neuen Namen des Platzes zu verwenden. Darauf folgt ebenfalls aus dem
Off eine Rede des aktuellen Ministerpräsidenten Viktor Orbán (*1963), in der dieser
u. a. sagt, mit seinem Wahlsieg 2010 habe in Ungarn eine Zeit begonnen, in der das
«Schicksal des Landes umgewendet» werde, das «sich im Krieg befinde».

neben Ferenc Török z.B. Szabolcs Hajdu (*1972), Benedek Fliegau (*1974), György Pálfi (*1974) oder Kornél Mundruczó (*1975) gehören. *MOSZKVA TÉR* ist einer der ersten Filme dieser Erneuerung und hatte 2001 beim Ungarischen Filmfestival Premiere, wo er als bester Erstlingsfilm ausgezeichnet und per Publikumsentscheid zum beliebtesten Spielfilm des Festivals gekürt wurde. Töröks Film inszeniert also nicht nur einen (gesellschafts)historischen Epochenwechsel, sondern läutete für den ungarischen Film auch selbst eine neue Epoche ein.

An dieser jungen Generation fällt auf, dass die Filmemacher stark stilisierten, metaphorischen Formen den Vorzug geben und mit der Tradition der Gesellschaftsanalyse brechen, die in der ungarischen Filmgeschichte eine bedeutende Vergangenheit hat.² Wenn gesellschaftliche Probleme dennoch thematisiert werden (vgl. z. B. *TAXIDERMIA*, R: György Pálfi, 2006; *WEISSE HANDFLÄCHEN (FEHÉR TENYÉR)*, R: Szabolcs Hajdu, 2005), geschieht dies nicht mit realistischen, sondern durch abstrakte, poetisch formale Lösungen. Eine Ausnahme bildet der frühe Török, der in seinen drei ersten Spielfilmen entscheidende Merkmale und Erscheinungen der ungarischen Gesellschaft um den und nach dem politischen Umbruch von 1989/1990 in einer bereinigten, konkreten, um Wahrscheinlichkeit bemühten Filmsprache inszeniert. *MOSZKVA TÉR* eröffnete diese Reihe. Darauf folgten *SAISON (SZEZON)*, 2004, der Einblick in die Welt der jungen Saisonkellner am Balaton bietet, und dann *OVERNIGHT* (2007), der die Lebenswelt der nach der 1989/1990 auftauchenden ungarischen Broker zeigt. *MOSZKVA TÉR* ist der erste Teil dieser «Trilogie» und spielt für den filmhistorischen Paradigmenwechsel eine bedeutsame Rolle, und zwar auch, da der Film ein Schlüsselereignis der ungarischen Zeitgeschichte aus der Perspektive von Abiturienten behandelt. Petya (Gábor Karalyos, *1980), Kigler (Vilmos Csatlós), Rojal (Simon Szabó, *1979) und Csömör (András Réthelyi, *1976), die Protagonisten des Films, stehen an der Schwelle zum Erwachsenenalter. Wohl auch aufgrund dieser Perspektive erlangte *MOSZKVA TÉR* bei den Absolvent*innen der Abiturjahrgänge um 1989 Kultstatus. Der Film übersetzt ihre Generationserfahrungen in eine allgemeinverständliche kinematografische Sprache.

2 Gábor Gelencsér: *Az eredendő máshol. Magyar filmes szólalmok [Das ursprüngliche Anderswo. Stimmen des ungarischen Films]*. Budapest 2014, S. 323.

Die Teenager und die Geschichte

Der überwiegend realistische Stil von *MOSZKVA TÉR* wird anhand der um verständliche, klare Bildkompositionen bemühten Kameraführung und der Beleuchtung am besten greifbar. Die weniger statischen Aufnahmen der Handkamera bewegen die filmische Erzählung nicht in Richtung der Abstraktion, sondern beglaubigen die dargestellten Ereignisse aus der Perspektive der Figuren. Auf thematischer Ebene wird der Realismus des Films durch die genaue Orts- und Raummarkierung weiter verstärkt, denn die Haupthandlung von *MOSZKVA TÉR* beginnt am 22. April 1989, dem 18. Geburtstag des Protagonisten Petya, und endet im Juli desselben Jahres.

Im Fokus der Geschichte stehen die Ereignisse unmittelbar vor und nach dem Abitur des Jahres 1989. Die Abiturient*innen bereiten sich auf die Prüfungen vor bzw. feiern nicht selten statt zu lernen. Es folgen die eigentlichen Prüfungen, der Abschied von der Schule und den Klassenkamerad*innen. *MOSZKVA TÉR* endet mit dem Beginn der großen Ferien und Petyas und Kiglers «großer Reise» in den Westen. Die historischen Ereignisse dieses rund drei Monate umfassenden Plots werden teils in Form von zeitgenössischen Fernsehnachrichten oder Radiosendungen in den Film integriert. Mehrfach ist etwa die Umbettung der Gebeine von Imre Nagy (1896–1958), ungarischer Ministerpräsident während des Aufstandes von 1956, im Jahr 1989 zu sehen, die ein bedeutendes symbolisches Ereignis der Zeit darstellt.³ Ebenso werden Tod und Beisetzung von János Kádár (1912–1989), Generalsekretär der allein regierenden MSZMP⁴ und fast dreißig Jahre lang De-facto-Herrscher in der VR Ungarn zitiert, der auch die Hinrichtung von Imre Nagy (1958) angeordnet hatte.⁵ Authentische (alltags)historische Versatzstücke des Films sind die Löschung von Abiturfragen zur Zeit nach 1945 im Fach Geschichte oder die

3 Siehe als deutschsprachige literarische Bezugnahme darauf Heiner Müllers (1929–1995) Gedicht *Fernsehen* (1990).

4 Magyar Szocialista Munkáspárt – Ungarische Sozialistische Arbeiterpartei.

5 Am 23.10.1956 und in den darauffolgenden Tagen begehrten die Ungarn gegen die MDP-Regierung (Magyar Dolgozók Pártja – Partei der Ungarischen Werktätigen) und die sie unterstützenden sowjetischen Besatzer auf. Nach anfänglichen Erfolgen wurde der Aufstand unter Mithilfe des späteren Ministerpräsidenten und Generalsekretärs der MSZMP Kádár, den die Sowjets in diese Position eingesetzt hatten, am 4.11.1956 durch sowjetische Truppen blutig niedergeschlagen.

heimliche Verbreitung der Prüfungsfragen im Fach Ungarische Literatur sowie die Fälschung internationaler Eisenbahntickets. Mit großer Präzision zeichnet *MOSZKVA TÉR* die Ereignisse des politischen Umbruchs als «Hintergrund» des Plots um die Budapester Abiturient*innen nach.

Auffällig ist, wie gleichgültig und desinteressiert diese jungen Menschen den gesellschaftlichen Veränderungen gegenüberstehen und wie lückenhaft ihre historischen Kenntnisse sind. Als beispielsweise Imre Nagys Grab in den Fernsehnachrichten gezeigt wird, fragt Rojahn «Wer zum Teufel ist denn dieser Imre Nagy?» Ein anderer antwortet: «Sicher der Bruder von Lajos Nagy». Letzterer (1883–1954) war Schriftsteller und stand mit Imre Nagy in keinem Zusammenhang. Bei einer anderen Gelegenheit steigen Petya und seine Freunde in ein Taxi und weisen den Fahrer sofort an, einen Musiksender zu suchen, als sie die Stimme des letzten MSZMP-Ministerpräsidenten Károly Grósz (1930–1996)⁶ hören. Der Film baut im Plot mehrfach solche Gegensätze auf und zeigt, dass die im Vordergrund stehenden Jugendlichen die historisch-politischen Ereignisse «im Hintergrund» offenbar deshalb nicht wahrnehmen oder nicht verstehen, weil sie diese überhaupt nicht interessieren. Als Petya zum Zug eilt, um seiner Freundin Zsófi (Eszter Balla, *1980) nach Paris hinterherzureisen, entgeht ihm, dass ein Zeitungsverkäufer laut die Nachricht von Kádárs Tod verkündet. In Paris dann küssen sich Zsófi und Petya «zu» den Nachrichtenbildern von Kádárs Beerdigung. Privatleben und (politische) Geschichte erscheinen in *MOSZKVA TÉR* mithin als klar voneinander getrennte Sphären. Dies suggeriert, dass die politische und gesellschaftliche Transformation die Jugendlichen völlig kalt lässt. Diese Inszenierung von Gleichgültigkeit und historischem Desinteresse der Protagonist*innengeneration hat im Film verschiedene Gründe.

Das Kádár-System in Ungarn war von den 1960er bzw. 1970er Jahren an im Vergleich zu anderen staatssozialistischen Ländern von einem gewissen Liberalismus geprägt. Die Bürger hatten vergleichsweise größere Freiheiten als in den Jahren vor 1956 und als in den «sozialistischen Bruderländern». Dennoch wurde der wohl bekannteste Satz jener Zeit durch Kádár selbst geprägt: «Wer nicht gegen

⁶ Grósz folgte 1988 auf Kádár als Generalsekretär und übte nur gut ein Jahr lang das Amt des (letzten) Ministerpräsidenten der MSZMP aus.

uns, ist für uns.»⁷ Im Wesentlichen bedeutete dies, dass Meinungen geduldet wurden, die der offiziell vorgegebenen Ideologie widersprachen, solange diese im Privaten verblieben und nicht öffentlich geäußert wurden. Diese Strategie der Macht brachte es einerseits beinahe unvermeidlich mit sich, dass private und öffentliche Sphäre in der ungarischen Gesellschaft der 1960er- und 1970er-Jahre (in den 1980ern schließlich vollends) sehr streng voneinander getrennt waren und dass andererseits ein Großteil der Menschen apolitisch wurde. Im Kádárismus wurde die Autonomie des Privatlebens aufgewertet und zugleich erwies sich der Rückzug in die Privatsphäre für die Bürger als entscheidende (Überlebens-)Strategie. Dies wurde zusätzlich dadurch befördert, dass die Menschen in politischen und gesellschaftlichen Fragen nicht mitbestimmen durften, vor allem nicht, wenn Ansichten nicht mit den Vorstellungen der herrschenden MSZMP übereinstimmten. Bis zum Ende der 1980er-Jahre war das politische Leben daher für viele zu einem sinnentleerten Theaterspiel geworden, an dem nur noch sehr wenige mit Hingabe teilnehmen konnten. Die apolitische Haltung der Jugendlichen in *MOSZKVA TÉR* und ihr offenes Desinteresse am öffentlichen Leben sind mit diesen gesellschaftlichen Entwicklungen im Kádárismus erklärbar und gehören darüber hinaus zu einer «typisch nonkonformistischen» Haltung junger Menschen.

Wichtig bleibt aber auch, dass die Protagonisten in der weniger repressiven, sogenannten «weichen» Diktatur des Kádár-Systems nicht mehr zwangsläufig mit politischer Unterdrückung konfrontiert sind. Dies zeigt eine emblematische Szene, in der sich die Jungen am 1. Mai gerade mitten auf der Budapester Szabadság híd (Freiheitsbrücke) sonnen. Zwei Polizisten verlangen ihre Ausweise und stellen sie zur Rede. Die Jungen lassen sich dadurch mitnichten aus der Ruhe bringen, sodass sich diese Kontrolle eher zu einem lockeren Gespräch entwickelt. Wichtig ist diese Szene, weil eine solche Begegnung mit den «Soldaten der Macht» ein oder zwei Jahrzehnte zuvor gewiss nicht in einer so gewaltlosen «freundlichen» Atmosphäre verlaufen wäre.

⁷ Kádár äußerte dies im Dezember 1961 vor dem Nationalrat der Hazafias Népfront (Patriotische Volksfront, Massenorganisation in der VR Ungarn 1954–1990). Mit der Kurzform dieses Satzes wird gewöhnlich das Ende der Repressionen nach dem Volksaufstand 1956 und der Beginn der sogenannten Konsolidierung verbunden.

Aufwachsen in Umbruchszeiten

MOSZKVA TÉR kann auch als Coming-of-Age-Film interpretiert werden, der als Geschichte einer Sozialisierung der Jungen allerdings unmittelbar in eine Periode fällt, als alte (gesellschaftliche) Werte nahezu vollständig wegbrachen und sich neue noch fast überhaupt nicht herausgebildet hatten. Kalmár beschreibt dies als «Auflösung der verfluchten und niederträchtigen alten Ordnung [, die die Menschen] 1989 nicht nur aus der Gefangenschaft großer lügnerischer Ideologien befreite.» Schließlich versetzte der Umbruch nicht nur dem historischen Bewusstsein einen herben Schlag, sondern relativierte auch eine moralische Weltordnung.⁸ So scheint dem Erwachsenwerden der Protagonisten in MOSZKVA TÉR eine rahmende Orientierung zu fehlen, was sich in der Diegese etwa in der zentral veranlassten Streichung der Abiturthemen zur Geschichte nach 1945 spiegelt, wodurch «die Bildungseinrichtung selbst die zeitgenössische Geschichte im Lehrstoff in Klammern setzt».⁹ Auch dies begünstigt die Haltung der Jugendlichen, denen auch ein zuvor vorhandenes *grand récit* fehlt, das zu ihrer Identitätsbildung einst mit den «entsprechenden» politischen Vorzeichen beigetragen hatte. Eltern und Erzieher*innen verlieren gleichermaßen ihren Status als (moralische) Autoritäten, denen sich zuzuhören lohnte, und stehen in der Filmfiktion für die «ungültig» gewordenen Werte. Dies wird auch durch das Desinteresse ausgedrückt, mit dem die Abiturient*innen auf der Schulabschlussfeier der mit ideologischen Phrasen gespickten Rede der Direktorin zuhören. Ihre pathetischen Worte erscheinen in den ironischen Kommentaren der Schüler*innen nur mehr als überholt und als Parodie ihrer selbst.

Eine derartige Verunsicherung liefert auch Erklärungen dafür, dass sich die Filmheld*innen eher von den Ereignissen treiben lassen, als eigene Ziele zu verfolgen. Auch die episodische Struktur des Plots ist ein Indikator dafür, dass Petya und seine Freunde keine grundlegenden Veränderungen wahrnehmen und sich die Figuren letztlich nicht ent-

8 György Kalmár: «Srácok a Moszkva térről. Férfiasságkonstrukciók, történelem és ironia Török Ferenc MOSZKVA TÉR című filmjében» [Die Jungen vom Moszkva tér. Männlichkeitskonstruktionen, Geschichte und Ironie in Ferenc Töröks Film MOSZKVA TÉR]. In: *Metropolis* 20,4 (2016), S. 66.

9 László Strausz: «Vissza a múltba. Az emlékezés tematikája fiatal magyar rendezőknél» [Zurück in die Vergangenheit. Das Thema Erinnerung bei jungen ungarischen Regisseuren]. In: *Metropolis* 15,3 (2011), S. 22.

wickeln. Dies drückt auch die Rahmung des Filmgeschehens durch den Ort Moszkva tér aus. Dort beginnt die Handlung und in der Schlussequenz wird der Platz nochmals gezeigt, während Petyas Stimme im Off erzählt, dass bei ihm und seinen Freunden in den seit 1989 vergangenen Jahren eigentlich nicht allzu viel geschehen ist. Die mit dem Platznamen und dem Filmtitel aufgerufene sowjetische Hauptstadt war während des Kalten Krieges das Machtzentrum des Warschauer Paktes östlich des Eisernen Vorhangs. Der Name fungiert folglich auch als Symbol des «Osteuropäischen» der 1980er-Jahre, in denen die Geschichte spielt. Können die Protagonisten sich also trotz des tiefen politisch-historischen Umbruchs von ihren Reflexen und auch vom «Moszkva tér» nicht lösen?

Langsame Veränderung der Mentalität

In diesem Kontext wichtig ist Petyas und Kiglers gemeinsame Reise gen Westen. In Budapest steigen sie mit gefälschten Fahrkarten in den Zug, da sie anders keine «Eintrittskarten in die freie Welt» jenseits des gerade verschwindenden Eisernen Vorhangs gehabt hätten. Als sie in Wien einige Stunden auf einen Anschlusszug warten müssen, gehen sie in einen Laden um einzukaufen. Dort stiehlt Kigler so hemmungslos, dass er schließlich erwischt wird und Petya gezwungen ist, die Reise nach Paris allein fortzusetzen. Dort jedoch verbringt er, obwohl er sich mit Zsófi sichtlich wohlfühlt, nur einen einzigen Tag und reist sehr plötzlich zurück nach Budapest. Der Grund ist seine Großmutter (Erzsi Pápai, 1934–2017), die bei seinem Anruf nicht ans Telefon gegangen war und um die er sich große Sorgen macht. Petyas Entscheidung ist dramaturgisch nicht allzu überzeugend, denn er handelt mit der Heimreise gegen sein Herz, da er Zsófi liebt, und gegen seinen nüchternen Verstand. Sein Handeln lässt sich wohl nur damit erklären, dass ihm Paris wegen fehlender Sprach- und Kulturkenntnisse völlig fremd bleibt. Dies wird durch schnelle Kamerabewegungen (Reißschwenks und Wackelkamera bedingt durch das Führen einer Handkamera) und verschwommene, subjektiv wirkende Bilder ausgedrückt, die in Töröks Film ausschließlich bei der Darstellung von Wien und Paris Verwendung finden. Demnach gelangte auch Petya zumindest emotional wohl nicht viel weiter in den Westen als Kigler.

Der Rahmen und die gescheiterte Reise nach Paris (Wien) zeigen, dass sich der politische Umbruch in Ungarn zwar rasch vollzog, dass

aber die Veränderung der im Staatssozialismus und in der Diktatur geformten Mentalität der Menschen sehr viel mehr Zeit in Anspruch nehmen sollte. Dies signalisiert im Film auch das beinahe demonstrative Desinteresse der jungen Menschen für die raschen politisch-sozialen Veränderungen. Der Eiserner Vorhang wäre mithin umsonst gefallen, wenn die Protagonist*innen nicht in der Lage sind, sich vom – symbolisch verstandenen – «Moszkva tér» zu lösen.

MOSZKVA TÉR ist in vielerlei Hinsicht mit Péter Gothárs Coming-of-Age-Film DIE ZEIT BLEIBT STEHEN (MEGÁLL AZ IDŐ, R: Péter Gothár, 1981)¹⁰ verwandt. Auch dort geht es um Gymnasiast*innen, die als junge Menschen die zeitlosen Fragen nach Freundschaft und Liebe und ihren ersten sexuellen Erlebnissen beschäftigen. Doch DIE ZEIT BLEIBT STEHEN spielt zu Beginn der 1960er-Jahre, sodass die Geschichte ihres Erwachsenwerdens in die politische Umgebung der beginnenden sogenannten Konsolidierung des Kádár-Regimes fällt und sie auch als Erwachsene in demselben System zurechtzukommen müssen. Für sie «steht» die Zeit äußerlich und innerlich «still», da sich das politische und gesellschaftliche System jahrzehntelang nicht veränderte. Die Held*innen in MOSZKVA TÉR, die die Kinder der Jugendlichen aus DIE ZEIT BLEIBT STEHEN sein könnten, leben jedoch in der beschleunigten Epoche des Umbruchs von 1989/1990, aber offenbar widersetzen sie sich mit ihrer in der späten Kádár-Zeit herausgebildeten Mentalität und ihrem Handeln dennoch jenen (abrupten) Veränderungen.

OT: Moszkva tér | **DT:** Moszkva tér | **ET:** Moscow Square | **P:** Sándor Simó | **PF:** Hunnia Filmstúdió | **PJ:** 2001 | **PL:** Ungarn. L: 88 Min. | **G:** Komödie, Drama. **F:** Farbe | **R:** Ferenc Török | **B:** Ferenc Török | **K:** Dániel Garas | **T:** Tamás Zányi | **M:** Balázs Temesvári | **S:** Béla Barsi | **D:** Eszter Balla, Vilmos Csatlós, Gábor Karalyos, Zsolt Kovács, Erzsébet Pápai, András Réthelyi, Simon Szabó

Miklós Sággy¹¹

¹⁰ Zu Gothárs Film siehe den Text von Csaba Horváth in diesem Band.

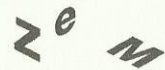
¹¹ Dieser Aufsatz entstand im Rahmen der Forschungsprojekte «Aspekte der Entwicklung einer intelligenten, nachhaltigen und inklusiven Gesellschaft: soziale, technologische und innovative Netzwerke in Beruf und digitaler Wirtschaft» (Projektnummer EFOP-3.6.2-16-2017-00007) und «Space-ing Otherness. Cultural Images of Space, Contact Zones in Contemporary Hungarian and Romanian Film and Literature» (OTKA NN 112700). Aus dem Ungarischen von Christina Kunze und Stephan Krause.

GLASTIGER 1–3 ÜVEGTIGRIS 1–3 (2001, 2005, 2010)

R: Péter Rudolf, Iván Kapitány

Die GLASTIGER-Trilogie (2001, 2005, 2010) von Péter Rudolf (*1959) und Iván Kapitány (*1961) ist eine Filmserie, die repräsentativ für den Wandel der populären ungarischen Filmkultur stehen kann. Alle drei Teile sind Kultfilme. Im Ausland sind sie – wenig überraschend – beinahe unbekannt. Für die zeitgenössische europäische Filmkultur wird oft der Widerspruch benannt, dass regional erfolgreiche Unterhaltungsfilm (abgesehen von den Blockbustern der größeren europäischen Filmproduzenten) nur sehr selten über die Landesgrenzen hinausgelangen. Von internationaler Bedeutung sind meist auf den Festivals erfolgreiche Kunst- oder Autorenfilme, die im Ausland oft eine viel größere Zuschauerzahl erreichen. Diese geringe Reichweite von Unterhaltungsfilmen lässt sich unter anderem auf die Rolle kultureller Spezifika zurückführen. Humor, Themen und Anspielungen in diesen Filmen sind oft kulturspezifisch und schwer übersetzbar. Es ist mithin üblich geworden, solche populären Streifen der kleineren nationalen Filmkulturen als lokale Produkte zu interpretieren, wiewohl fast selbstverständlich auch in diesen Filmen die Wirkung von globalen Moden, Trends und Gattungen präsent ist. Diese Mischung findet sich auch in ungarischen Unterhaltungsfilmen, die schon immer im Spannungsfeld zwischen spezifisch ungarischem Kontext und internationalen Trends standen. Die populäre ungarische Filmkultur ist überdies besonders interessant, weil sie in der Filmgeschichte nicht

Eine Publikation des Brandenburgischen Zentrums für
Medienwissenschaften (ZeM) unterstützt vom FilmFestival Cottbus –
Festival des osteuropäischen Films und dem Leibniz-Institut für
Geschichte und Kultur des östlichen Europa (GWZO)



Brandenburgisches Zentrum
für Medienwissenschaften

Daniel Bühler / Dominik Hilfenhaus / Stephan Krause (Hg.)

Klassiker des ungarischen Films

SCHÜREN

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55 • D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de
© Schüren Verlag 2019
Alle Rechte vorbehalten
Gestaltung: Erik Schüßler
Reihendesign: Anke Steinborn
Umschlaggestaltung: Daniel Bühler unter Verwendung eines
Screenshots aus dem Film EGÉSZSÉGES EROTIKA / GESUNDE EROTIK,
R: Péter Tímár, 1985. Magyar Nemzeti Filmalap Zrt. – Filmarchívum /
Nationaler Ungarischer Filmfonds – Filmarchiv, mit freundlicher Erlaubnis
Druck: Booksfactory, Stettin
Printed in Poland
ISBN 978-3-7410-0328-8

Klassiker des ungarischen Films

«Wenn wir *einen* Augenblick aus den von uns gesehenen Filmen herausstellen sollten, eine solche proustsche Madeleine, so finden wir uns, wenn wir nicht aufpassen, sofort in einem unendlichen Prozess wieder: Nicht nur eine Madeleine, ein ganzes Madeleine-Geschäft stürzte über uns nieder, ja, geben wir es zu: eine ganze Keksfabrik!»¹, schreibt Péter Esterházy (1950–2016), einer der wichtigsten ungarischen Autoren der europäischen Gegenwartsliteratur, zu 100 Jahren Film. Was also tun angesichts dieser Fülle an Filmszenen, Filmbildern und Filmerzählungen?

25 Einblicke in die Vielfalt des ungarischen Films präsentiert dieses Buch. Als Auswahl von Filmklassikern eines bedeutenden ostmitteleuropäischen Kinos ähnelt es einer Besichtigungstour, während der einzelne Stationen aus der Nähe in Augenschein genommen werden können. Der Band konstruiert also keine filmhistorische Erzählung, sondern versteht sich als Lesebuch, das die Funktion eines «Trailers» wahrnimmt. Dies soll ausdrücklich Appetit machen, mehr sehen zu wollen von den vorgestellten Filmen wie an ungarischem Kino. Dieses Buch wird eines seiner Ziele erreicht haben, sofern die Leser*innen wie Franz Fühmann durch «Fensterchen in den Sesamberg» zu blicken meinen, wo «funkelnde Schätze» der ungarischen

¹ Péter Esterházy: «Hol igen hol nem – százéves a film» [Mal ja, mal nein. Hundert Jahre Film]. In: Ders.: *Egy két haris*. Budapest 2010, S. 149. Hervorhebung im Original. «Ha ki kéne emelni egy filmpillanatot az általunk látott filmekből, afféle prousti petit madeleine-t, akkor, ha nem vigyázunk, azonnal egy végtelen processzusban találjuk magunkat: mit madeleine, egy egész madeleine-üzlet omolna ránk, sőt, valljuk be: egy kekszgyár!» Sofern nicht anders vermerkt stammen alle Übersetzungen vom Verfasser.