



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Der ungarische Film von 1947 bis 1949 – Die Filmproduktion
zwischen der Koalitionszeit und der Verstaatlichung der
Filmindustrie

Verfasserin

Nicole Eva Ohlmann

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 312

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Geschichte

Betreuerin / Betreuer:

>Univ.-Prof. Dr. Frank Stern

*Das Einmalige an einer Freundschaft ist weder die Hand,
die sich einem entgegenstreckt, noch das freundliche
Lächeln oder die angenehme Gesellschaft.*

*Das Einmalige an ihr ist die geistige Inspiration, die man
erhält, wenn man merkt, dass jemand an einen glaubt....*

Ralph Waldo Emerson, amerikanischer Schriftsteller und Essayist

Während meines Studiums und der Erarbeitung der vorliegenden Diplomarbeit haben mich viele
Personen begleitet und unterstützt.
Dafür möchte ich mich ganz herzlich bedanken.

Mein besonderer Dank gilt:

Meiner Mutter Elisabeth Ohlmann, meiner Familie und meinen Freunden, die sich mit viel
Geduld und Verständnis immer meine Sorgen angehört und mir Zuversicht gegeben haben.

Meinem Betreuer Univ.-Prof. Dr. Frank Stern für den freundlichen Beistand und die Inspiration
zu diesem Thema.

Den MitarbeiterInnen des *Magyar Nemzeti Filmarchívum* in Budapest, die mir eine große Hilfe
bei der Recherche gewesen sind.

Meinen Freundinnen Barbara Ecker, Bianca Potrykus, Paula Poeppel und Verena Karin Haider,
die mir mit Rat und Tat zur Seite standen.

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	2
Einleitung	4
1. Die ungarische Filmpolitik, Filmindustrie und der ungarische Film zwischen 1938/39 und 1944	7
1.1 Die ungarische Filmpolitik und Filmindustrie zur Zeit des Inkrafttretens des 1. Judengesetzes und dem Ende des Zweiten Weltkrieges	8
1.2 Das ungarische Filmschaffen und seine Filmthemen zwischen 1939 und dem Ende des 2. Weltkrieges	13
2. Die ungarische Filmpolitik und Filmindustrie zwischen 1945 und 1949	18
2.1. Die ungarische Filmpolitik und Filmindustrie zwischen Ende des 2. Weltkrieges und dem Weg zur Verstaatlichung im Frühjahr 1948	20
2.2. Die ungarische Filmpolitik und Filmindustrie zwischen Anfang der Verstaatlichung und Ende 1949	27
2.3. Die ungarischen Filmschaffenden im ungarischen Film zwischen 1947 und 1949	35
3. Ungarische Filme zwischen Koalitionszeit 1947 und dem ersten Jahr der Verstaatlichung 1949	45
3.1. Der ungarische Film der Koalitionszeit zwischen 1947 und Anfang 1948	47
3.2. Der ungarische Film ab der Verstaatlichung der Filmindustrie bis Ende 1949	67
Conclusio	89
4. Quellen- und Literaturverzeichnis	92
5. Filmographie	98
6. Anhang	99
6.1. Abstract	99
6.2. Lebenslauf	100

Einleitung

Die Neuordnung des ungarischen öffentlichen Lebens und der Institutionen durch die sowjetische Armee begann bereits während der Deutschen Besatzung in Ungarn im 2. Weltkrieg, durch die sukzessive Eroberung von Gebieten im Januar 1945¹. Nach Beendigung des Krieges erhielt die sowjetische Administration innerhalb der Alliierten Kommission de facto die vollständige Entscheidungsbefugnis über Ungarn. Zu den ersten Maßnahmen gehörte die Beseitigung aller Elemente der faschistischen Regierungs- und Besatzungszeit aus den öffentlichen Verwaltungen, um die Konstituierung eines demokratischen Systems vorzubereiten. Im Spätsommer des Jahres 1945 wurden schon die ersten freien Parlamentswahlen im Ungarn vorbereitet.

Der Abschnitt zwischen der Beendigung des 2. Weltkrieges bis zur Integration des Einparteiensystems im Jahre 1948 wird in der Fachliteratur als *koáliciós évek* (Koalitionsjahre) bezeichnet. Diese kurze Epoche war gekennzeichnet durch eine vermeintlich politische und kulturelle Vielfalt. Es ist nicht Bestandteil der Arbeit die Grenzen der Meinungsfreiheit näher zu definieren. Es soll nur erwähnt werden, dass es eine Zensur gegeben hat, die sich vor allem auf die Tilgung der faschistischen Elemente konzentriert hatte, aber auch auf eine positive Darstellung der Sowjetischen Administration. Es finden sich jedoch eindeutig demokratische Merkmale innerhalb der ungarischen Politik, wie die Existenz verschiedener Parteien, die Interessen unterschiedlicher Bevölkerungsschichten repräsentierten. Die *MKP* (Magyar Kommunista Párt/ Ungarische Kommunistische Partei), die eng mit der sowjetischen Verwaltung zusammenarbeitete, hatte allerdings keinen großen Rückhalt im Volk. Nach den Plänen der sowjetischen Besatzung sollte die *MKP* die politische Führung des Landes übernehmen. Innerhalb eines demokratischen Systems konnten sie sich aber bis Ende 1947 nicht etablieren. Aus diesem Grund begann im selben Jahr eine sukzessive Entwicklung zum Einparteiensystem hin, die aus der Vereinigung der *MKP* und *SZDP* (Szociáldemokrata Párt/ Sozialdemokratische Partei) zur *MDP* (Magyar Dolgozó pártja/ Ungarische Arbeiter Partei), bestand².

In der ungarischen Filmindustrie kam es nach Kriegsende zu grundlegenden strukturellen Veränderungen. In der faschistischen Ära wurden aufgrund der Judengesetze die jüdischen Filmschaffenden aus der Filmproduktion verdrängt, während es gleichzeitig zur Vermehrung der

¹ Izsak, Lajos, S.19.

² Gyarmati, György, S.197f.

nationalen Symboliken in den Filmen kam. 1942, ein Jahr nach dem Kriegseintritt Ungarns, integrierte der Staat die Organisation der Filmindustrie in seine Verwaltung. Diese von den Faschisten geschaffenen Strukturen mussten 1945 eliminiert und Neue geschaffen werden. Unmittelbar nach dem Krieg folgte eine kurze Phase des freien Filmschaffens, das aufgrund mangelnder Rohstoffe und Investoren schnell in eine Krise des gesamten ungarischen Filmes endete. Um die Produktion wieder zu beleben schalteten sich 1947 die großen Parteien in die Angelegenheiten der ungarischen Filmindustrie ein. Es kam zur Gründung von parteilichen Filmunternehmen, die mit der Planung von Filmprojekten begannen. Die finanziellen Mittel wurden zum großen Teil aus dem staatlichen Etat zur Verfügung gestellt. So wurden im Jahr 1947 fünf sogenannte *koalíciós filmek* (Koalitionsfilme) produziert. Die politische Entwicklung zum Einparteiensystem wirkte sich schnell auf die ungarische Filmindustrie aus, in deren Folge es zu einer Verstaatlichung der gesamten Filmindustrie kam.

Die Kommunisten hatten zwar die Regierungsführung übernommen, aber der Rückhalt der Bevölkerung fehlte weiterhin. Der Mangel an Popularität sollte durch verschiedene propagandistische Strategien verbessert werden. Der ungarische Film spielte bei diesen Plänen eine tragende Rolle. Als Massenmedium sollten es die ideologischen Inhalte auf breiter Ebene transportieren und zu deren Verbreitung beitragen. Der sich durch seine rein propagandistische Zielsetzung auszeichnende Film wird schematischer Film genannt. Im Hintergrund dieser Entwicklung kam es zu komplexen Umstrukturierungen des ungarischen Filmschaffens. So sollten auch neue Schemata für Themen und Heldenkonzeptionen gefunden werden, die die kommunistische Weltanschauung repräsentieren sollten.

Die Idee für die Diplomarbeit entstand 2008 in einer Vorlesung des Instituts für Zeitgeschichte an der Universität Wien mit dem Titel *Von der Vision zur Realität: Film im Sozialismus*. Im Rahmen dieser Lehrveranstaltung wurden Filme verschiedener sozialistischer Länder, wie der UdSSR und der DDR, vorgestellt. Innerhalb des sozialistischen Filmschaffens wurden hierbei die Spannung zwischen einem ideologischen Film und dem Anspruch der künstlerischen Freiheit dargestellt.

Meine familiären Verbindungen nach Ungarn begründeten das starke Interesse an der ungarischen Geschichte. Durch die Diskussion von Filmen, wie *Komissar* (Kommissar) vom russischen Regisseur *Alexander Askoldow*, wurde ein Zugang zum Verständnis von subversiven Faktoren im sozialistischen Film geschaffen. Die Recherche der Diplomarbeit konzentrierte sich auf die Suche nach Filmen, die sich durch zweideutige Elemente auszeichneten. Die

Beschäftigung mit dem ungarischen Film der schematischen Phase zwischen 1950-53 weist keine Subversionen aus. Die Umsetzung des Zieles alle Aspekte der Handlung und der filmästhetischen Arbeit der kommunistischen Ideologie unterzuordnen, erfolgte im ungarischen Film ohne Abweichungen. Diese Phase wurde in Ungarn vollständig umgesetzt. Erst die weiterführende Untersuchung ergab, dass sich vor 1950, in der ersten Phase der verstaatlichten Filmindustrie, in den Filmen viele Abweichungen innerhalb der ideologischen Schemata aufzeigen lassen. Durch die Fachliteratur und die Analyse der Filme stellte sich heraus, dass diese Phase des ungarischen Filmes weder in die Kategorie des schematischen Filmes, noch in die vorherige Epoche der Koalitionsfilme einzuordnen ist. Um diese spezielle Charakteristik der Filme herauszuarbeiten, wurden zunächst die Filme der Koalitionszeit analysiert. Dabei entdeckte ich wiederum die Besonderheiten der Vielfalt an Aussagen, Heldenkonzeptionen und filmästhetischen Neuerungen.

Die Literatur- und Quellenrecherche ergab, dass die zeitgenössische Filmforschung erst am Anfang der Aufarbeitung dieser Filmepochen steht, während die kommunistische Filmforschung sich umfassender diesen Filmen gewidmet hat. Das einzige Werk, das nach dem politischen Systemwechsel im Jahre 1989 veröffentlicht wurde, ist die Monografie von *Gábor Szilágyi Tűzkereszt – A magyar játékfilm története 1945-1953* (Das Kreuzfeuer – Die Geschichte des ungarischen Spielfilms 1945-1953) aus dem Jahre 1992. Daneben gibt es eine Reihe von wissenschaftlichen Aufsätzen, die sich mit Teilaspekten dieser Filmepoche beschäftigen.

Die Publikationen aus dem Zeitraum zwischen Ende 1950 und 1989 wurden für die Analyse herangezogen, in dem Wissen, dass die Beurteilung der Filme aus einer anderen Perspektive bzw. Motivation heraus entstanden sind. Die darin befindlichen Untersuchungen zur Filmgeschichte, filmästhetischen Arbeit und zur Heldenkonzeption waren auf faktischer Ebene sehr nützlich.

Die vorliegende Diplomarbeit verfolgt das Ziel, die Kennzeichen der Filme beider Epochen herauszuarbeiten.

1. Kapitel: Die ungarische Filmpolitik, Filmindustrie und der ungarische Film zwischen 1938/39 und 1944

Das vorliegende erste Kapitel behandelt die Epoche der ungarischen Filmgeschichte zwischen 1938 und 1944. Die Darstellung soll die Ausgangssituation bzw. die Strukturen der ungarischen Filmindustrie, mit denen die neuen politischen Mächte ab 1945 konfrontiert waren, verdeutlichen. In diesem Kontext werden zeitgleich die einzelnen neuen politischen Strategien und Entwicklungen, wie auch die Anknüpfungspunkte an Filmtraditionen innerhalb des ungarischen Filmes beschrieben, die ebenfalls für den Hintergrund der Filmpolitik zwischen 1945-49 relevant sind.

Für eine zeitliche Abgrenzung wurde das Inkrafttreten des 1. Judengesetzes festgelegt. Die Politik griff bereits vor dieser Zeit durch verschiedene Gesetze und Abkommen in die ungarische Filmproduktion ein, jedoch wirkte sich dies nicht grundlegend auf die Filminhalte aus. Mit den Judengesetzen von 1938 und 1939 und den damit verbundenen politischen Maßnahmen vollzogen sich tiefgehende strukturelle Veränderungen innerhalb der ungarischen Filmproduktion. Ab diesem Zeitpunkt beeinflussten die faschistischen bzw. rechtsnationalen Elemente der ungarischen Politik nachdrücklich den ungarischen Film. Die Interventionen vor 1938, die zu den Strategien einer antisemitischen Politik gehörten, wurden vorweg kurz dargestellt. Die Darstellung schließt mit dem politischen Bruch, der durch das Kriegsende eintrat, und in dessen Folge es 1945 zu einem Wechsel der politischen Elite kam.

Dieses Kapitel unterteilt sich in zwei Abschnitte. Im ersten Teil sind die allgemeine ungarische Filmpolitik und deren Auswirkungen auf die ungarische Filmindustrie dargestellt. Die Folge der Filmpolitik auf die ungarische Filmpraxis wird im zweiten Teil des Kapitels erläutert. Abschließend werden innerhalb dieses Abschnittes die Tendenzen im Bereich der Filmthemen aufgezeigt.

1.1. Die ungarische Filmpolitik und Filmindustrie zur Zeit des Inkrafttretens des 1. Judengesetzes bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges

Bereits im Jahre 1920, nach dem Sturz der kommunistischen Räterepublik, wurden die ersten politischen Schritte zu einer antisemitischen Filmpolitik beschritten. In dieser Zeit wurde eine Verordnung zur Kinorevision erlassen³, die die Genehmigungen für den Betrieb eines Kinos in den Zuständigkeitsbereich des Innenministeriums legte. Die Vergabe der Genehmigungen wurde nach politischen und rassistischen Kriterien entschieden⁴. Das dahinter verborgene politische Ziel lag darin, den Hauptanteil der jüdischen Kinobesitzer aus der Filmbranche zu drängen. Diese Verordnung wurde 1923 modifiziert, womit Juden erneut Inhaber von Filmtheatern sein konnten, ab diesem Zeitpunkt kann man jedoch von einer Kontinuität innerhalb eines als notwendig erachteten politischen Vorgehens gegen die als zu einflussreich betrachtete „jüdische Filmindustrie“ ausgehen⁵: Diese Verordnung wurde 1923 modifiziert, womit Juden erneut Inhaber von Filmtheatern sein konnten. Jedoch kann man ab diesem Zeitpunkt von einer Kontinuität in dem als notwendig erachteten politischen Vorgehens gegen die als zu einflussreich betrachtete „jüdische“ Filmindustrie“ ausgehen, was sich 1920 durch die politischen Bemühungen einer vollständige Verstaatlichung der im jüdischen Besitz befindlichen Kinos durchzusetzen zeigt⁶. Dies zeigt sich auch durch die politischen Bemühungen im Jahre 1920, die in jüdischem Besitz befindlichen Kinos zu verstaatlichen.

Bis zum Erlass des 1. Judengesetzes war die ungarische Filmproduktion weitgehend unabhängig. Diese vermeintliche Unabhängigkeit wurde jedoch von einigen Faktoren eingeschränkt. Die Realisierung eines Filmprojektes war, neben dem Eigenkapital, hauptsächlich von der Vergabe von Geldern abhängig. Der *Filmipari Alap* (Filmindustrie Fond -FA), ein Regierungsorgan, sprach nach Ermessen Subventionen für einzelne Filmproduktionen aus. Diese Institution überprüfte und zensierte die Drehbücher von Produzenten und Filmunternehmen, die um staatliche Gelder ansuchten. In der Praxis konnten also oft nur Filme produziert werden, die den staatlichen Richtlinien genügten⁷. Diese Richtlinien entsprangen noch keiner offiziellen staatlichen propagandistischen Politik und wurden nicht definiert. Dennoch war bekannt, dass nur solche Drehbücher unterstützt wurden, die keine politischen und sozialen Probleme thematisierten, sowie keine Regierungs- und Klassenkritik beinhalteten. Die Regisseure waren

³ Sándor (1997), S.9.

⁴ Sándor (1992), S.35f.

⁵ Sándor (1997), S.9.

⁶ Sándor (1992), S.36.

⁷ Nemeskürty, István, *A magyar film története 1912-1963*, S.100.

damit offiziell nicht in ihrer Themenauswahl beschränkt, inoffiziell dennoch einer Selbstzensur ausgesetzt⁸.

Eine weitere Einschränkung des Filmschaffens bedeutete der Umstand, dass in Ungarn ab 1938 für die Produktion von Filmen nur die zu mietenden Filmstudios der verstaatlichten *Hunnia filmgyár* (Hunnia Filmfabrik/Hunnia) zur Verfügung standen⁹. Ende der 1920er Jahre mussten viele Filmunternehmen Konkurs anmelden, was zu einer schweren Krise der gesamten ungarischen Filmindustrie führte. Die *Hunnia* ging aus der Konkursmasse der *Corvin filmgyár* hervor, die der ungarische Staat vollständig übernommen hatte¹⁰.

Als Wendepunkt in der aktiven antisemitischen Politik und dem offensiven Einwirken dieser in die ungarische Filmpraxis zählt allerdings das 1. Judengesetz. Anfang 1938 tauchten im Umkreis der ungarischen Regierung erste Forderungen bezüglich der Judengesetze auf, deren Maßnahmen sich auch auf die ungarische Filmproduktion auswirken sollten. Diese Appelle stammten vorwiegend aus dem Kreis der ungarischen Armee, die zu den sogenannten *Németbarátok* (Deutschfreunden) zählten und Anhänger der deutschen NS-Politik waren. Neben einer schnellen Aufrüstung forderten sie die Zurückdrängung der Juden aus der Wirtschaft und dem öffentlichen Raum. Die Gesetze sollten den Einfluss der Juden auf die ungarische Filmproduktion beenden¹¹. In Folge dessen hielt am 05.03.1938 der damalige Ministerpräsident *Kálmán Darányi* seine Rede von Győr¹², in der er den Rassenschutz und dessen juristische Fundierung als eines der Hauptziele der ungarischen Regierung offen legte. Bei dieser Gelegenheit formulierte er die Inhalte des 1. Judengesetzes, welche noch zu seiner Amtszeit als Gesetzesvorlage eingereicht, aber erst von der nächsten Regierung verabschiedet wurden¹³. Am 29.05.1938 trat das 1. Judengesetz *1938.XV.tc a társadalmi és gazdasági élet egyensúlyának hatékonyabb biztosításáról* (1938.XV.tc, zur effektiven Sicherung des Gleichgewichtes des gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Lebens). in Kraft. Dieses Gesetz definierte das Judentum ausschließlich auf Glaubensbasis. Hiernach war jedes Mitglied der israelitischen Glaubensgemeinschaft Jude.

Das 1. Judengesetz bestimmte auch die Aufstellung von Berufskammern. Der Anteil der jüdischen Mitglieder der Kammern durfte die 20% Klausel der gesamten Mitgliederzahl nicht

⁸ Cunningham, S.33.

⁹ Nemeskürty, István, *A magyar film története 1912-1963* (1965), S.100.

¹⁰ Nemeskürty, István, *A magyar film története 1912-1963* (1965), S.93f.

¹¹ Sándor (1992), S.14.

¹² Győri beszéd

¹³ Gyurgyák, S.136f.

übersteigen¹⁴. Die bis zu diesem Zeitpunkt nicht existenten Presse-, sowie die Theater- und Filmkustkammern, mussten aufgrund dieses Gesetzes erst geschaffen werden¹⁵. Damit wurden neue Strukturelemente für den Filmbereich geschaffen.

Der Wirkungskreis der *Színház- és Filmművészeti Kamra* (Theater- und Filmkunstkammer) wurde durch die ministeriale *Verordnung Nr. 6095*, am 28.08.1938, festgelegt. Demnach durften nur Mitglieder der Kammer in der ungarischen Filmindustrie tätig sein¹⁶. Die genauen Aufnahmekriterien beinhalteten neben der Volljährigkeit ein angemessenes Fachwissen bzw. einen Hochschulabschluss, sowie eine nationale und fachliche Integrität¹⁷. Nach welchen Maßstäben das geforderte Fachwissen bemessen wurde, geht aus der Fachliteratur nicht hervor. Die Theater- und Filmkunstkammer nahm ihre Arbeit am 01.01.1939 auf¹⁸.

Im weiteren Verlauf der antisemitischen Politik bzw. der Fundierung einer staatlich kontrollierten Filmindustrie wurde im Februar 1939 die *Verordnung 2240/1939 M.E.* eingeführt, die die Gründung der *Országos Nemzeti Filmbizottság* (Nationale Filmkommission/ONF) bestimmte¹⁹. Der gesetzliche Rahmen gab der *ONF* Machtbefugnisse, die die des Filmindustriefonds überstiegen, wodurch dieser Institution eine stärkere Regulierung der ungarischen Filmproduktion ermöglicht wurde. Neben der Vergabe der staatlichen Kredite und der Auswahl der Drehbücher²⁰, musste der *ONF* das Vorhaben einer Filmproduktion gemeldet werden²¹. Gegen deren Beschluss konnte auf rechtlichem Wege kein Einspruch eingelegt werden. Strukturell wurde diese Institution durch die Besetzung des Direktoriums mit dem Leiter der Filmabteilung des Glaubens- und Unterrichtsministeriums eng mit diesem Ministerium verbunden und damit einer stärkeren politischen Regulation untergeordnet²².

Das am 05.05.1939 verabschiedete 2. Judengesetz *1939.IV.törvénycikk a zsidók közéleti és gazdasági térfoglalásának korlátozásáról* (1939:IV. zur Begrenzung der Einnahme des öffentlichen und wirtschaftlichen Raumes durch Juden) beinhaltete eine rassistische Definition des Judentums. Neben der Glaubenszugehörigkeit wurde die jüdische Abstammung ein Kriterium. Das Gesetz bestimmte nun auch solche Personen als Juden, von denen mindestens ein

¹⁴ Sándor (1997), S.17.

¹⁵ Gyurgyák, S.139.

¹⁶ Karsai, S.55f.

¹⁷ Sándor (1997), S.30.

¹⁸ Karsai, S.55f.

¹⁹ Sándor (1992), S.47.

²⁰ Nemeskürty (1980), S.10.

²¹ Sándor (1992), S.47.

²² Nemeskürty (1980), S.10f.

Elternteil oder zwei Großelternanteile der israelitischen Glaubensgemeinschaft angehörten. Der Anteil an jüdischen Mitgliedern in der Theater- und Filmkammer wurde auf 6% reduziert. Des Weiteren durften nach diesem Gesetz als jüdisch definierte Personen keine leitende Funktion in einer Filmproduktionsfirma, einem Filmvertrieb oder einem Kino innehaben²³.

Innerhalb der ungarischen Regierung kam es im Jahre 1942 zu weiteren politischen Veränderungen, die sich auf die Filmpolitik auswirkten. Am 17.04.1942 wurde *István Antal* zum Minister für Propaganda ernannt. Er beließ es zunächst bei der bisherigen Organisation der Propagandapolitik, die von den jeweiligen Ministerien intern organisiert wurde, und koordinierte diese unter seiner Führung. Da *Antal* vor allem die Produktion von Kurzfilmen, die den ungarischen Patriotismus stärken sollten, forcierte, blieb die Spielfilmproduktion zunächst von den Maßnahmen des Propagandaministeriums verschont. Erst 1943 wurden neue Maßnahmen des Propagandaministeriums durchgeführt, die den ungarischen Spielfilm berührten. Der bis dahin wirkende *Nemzetpolitikai szolgálat* (Nationalpolitischer Dienst) wurde durch das *Nemzetpolitikai ügyosztály* (Dezernat für Nationalpolitik) ersetzt, das nun für die nationalen Propagandastrategien zuständig war. Neben anderen Dezernaten, die mit der Organisation der staatlichen Propaganda verbunden waren, wurde das *Filmügyosztály* (Filmdezernat) geschaffen. Leiter des Dezernates wurde der damalige Direktor der *Hunnia Sándor Nagy*²⁴. Durch seine Ernennung wurde die politische Propaganda enger mit der Organisation der Filmfabrik verflochten, und damit die Umsetzung politischer Inhalte verstärkt.

Erst mit der Besetzung Ungarns durch die Deutsche Armee wurde die Filmbranche vollständig „entjüdifiziert“²⁵, da nun eine strenge Kontrolle bezüglich der ungarischen Filmproduktion konstituiert wurde²⁶. Am 12.04.1944 wurde die *Verordnung 1880/1944 M.E.sz.* über die vereinheitlichte Leitung der gesamten ungarischen Filmindustrie erlassen. Diese Verordnung legte fest, dass der gesamte Film in den Machtbereich des Kulturministeriums unter der Leitung eines Regierungskommissars verlagert wurde. Seine Entscheidungsbefugnis erstreckte sich über das Budget des Filmindustriefonds, die staatlichen Subventionen, der *Hunnia*, die Genehmigungen der Filme, sowie die Programmgestaltung der Kinos. Mit dem Erlass dieser Verordnung wurde der *ONF* in seiner Wirkungsweise aufgelöst²⁷.

²³ Sándor (1992), S.48.

²⁴ Sándor (1997), S.180-182.

²⁵ Unter 1.2. wird aufgeführt, dass trotz der zwei Judengesetze einige jüdische Filmschaffende unter falschen Namen weiter arbeiten konnten.

²⁶ Die Verordnung 1220/1944 beinhaltete u. a. die Deportation der Juden.

²⁷ Sándor (1997), S.217f.

Mit der Machtübernahme der nationalsozialistischen *Nyilasok* (Pfeilkreuzler) im Oktober 1944 wurde die Produktion von ungarischen Filmen aufgegeben. Alle Filme, deren Produktion vor dem 15.10.1944 begonnen hatte, durften beendet werden. Neue Filme wurden nicht produziert. Der bisherige Regierungskommissar des Kulturministeriums, sowie der Direktor der *Hunnia* wurden durch politisch konforme Personen ersetzt. Weiterführende Pläne der Filmpolitik der Pfeilkreuzler sind jedoch nicht bekannt. Überliefert ist nur der Inhalt einer am 05.11.1944 stattgefundenen Sitzung, an der u. a. der neue Filmkommissar teilgenommen hatte. Aus dem Sitzungsprotokoll ist der Plan ersichtlich, auf den unter der deutschen Besetzung geschaffenen Grundlagen aufzubauen. Die kurze Regierungszeit der Pfeilkreuzler verhinderte weitere filmpolitische Maßnahmen²⁸.

Anfang der 1930er Jahre gab es eine relativ freie ungarische Filmproduktion, die von Finanzierungsschwierigkeiten und von einer minderen staatlichen Kontrolle gekennzeichnet war. Der staatliche *Filmipari Alap* machte die Vergabe von Geldern für die Filmproduktion von inoffiziellen Richtlinien abhängig. So durfte keine Kritik an dem Staat oder soziale Themen behandelt werden. Erst mit der Umsetzung der ersten beiden Judengesetze wurde eine stärkere Kontrolle durch den ungarischen Staat eingeführt. Das erste Gesetz definierte den Status eines Juden anhand seiner Glaubenszugehörigkeit zur israelitischen Glaubensgemeinschaft, während im 2. Judengesetz die Definition erweitert wurde. Demnach galt man als Jude, wenn ein Elternteil bzw. zwei Großelternteile der Israelitischen Glaubensgemeinschaft angehörten. Die Schaffung der Theater- und Filmkammer durch das 1. Judengesetz bedeutete zunächst, dass nur 20% jüdische Mitglieder sein durften bzw. ab dem 2. Judengesetz nun mehr 6%. Dies bedeutete einen massiven Einschnitt in der personellen Zusammensetzung der ungarischen Filmindustrie.

²⁸ Sándor (1997), S.220f.

1.2. Das ungarische Filmschaffen und seine Filmthemen zwischen 1939 und dem Ende des 2. Weltkrieges

Zwischen 1938 und 1941 wirkten, neben den im vorherigen Abschnitt beschriebenen Ereignisse und dem Kriegseintritt des ungarischen Staates in den Zweiten Weltkrieg, weitere Faktoren auf das ungarische Filmschaffen.

In Folge der Wiener Beschlüsse vom 02.11.1938 und 30.08.1940 wurden Ungarn die nach dem 1. Weltkrieg verlorenen Territorien zurückgegeben²⁹. Der Territorienzuwachs und der damit einhergehenden Bevölkerungszuwachs, vergrößerten den Absatzmarkt des ungarischen Filmes. Die Filmindustrie ging aus diesen Entwicklungen gestärkt hervor. Die Produktion von Filmen versprach nun Gewinne, das wiederum Investoren dazu veranlasste, in diesem Bereich zu investieren³⁰. Durch das neue Kapital entstanden bzw. florierten alte Unternehmen. In dieser Zeit entwickelten sich einige von ihnen zu bedeutende Filmunternehmen³¹. Die Anzahl der produzierten Filme stieg dadurch erheblich an. Die Orientierung am Profit führte zu einer Qualitätsminderung der Filme³². Es musste schnell, kostengünstig und in hoher Anzahl produziert werden. Aus diesen Gründen verfolgten die meisten Filme aus dieser Zeit keine ästhetischen Ansprüche. Die Kameraführung beschränkte sich oft auf einfache statische Einstellungen, wobei diese in der Regel nur einmal aufgenommen wurden, um den Zeitplan und die geplanten Produktionskosten einzuhalten³³.

Die Entstehung der bereits beschriebenen Theater- und Filmkustkammer und ihre regulierte Aufnahme von jüdischen Filmschaffenden führten ebenfalls zu Schwierigkeiten des ungarischen Filmes. Zwar waren einige von ihnen, vor allem als Drehbuchautoren, unter anderen Namen weiterhin tätig³⁴. In Bereichen, wie der Regie, kam es zu einem eklatanten Personalmangel³⁴.

Der Verlust der jüdischen Filmschaffenden für die ungarische Filmindustrie musste schnell kompensiert werden. Es wurden Lehrgänge eingerichtet, die Aufnahmeleiter und Hilfsregisseure ausbildeten, damit diese in den Filmproduktionen eingesetzt werden konnten³⁵.

²⁹ Romsics, S.246-248.

³⁰ Nemeskürty (1980), S.6.

³¹ ebd., S.12.

³² ebd., S.6.

³³ Nemeskürty, István, *A magyar film története 1912-1963* (1965), S.135.

³⁴ Nemeskürty (1980), S.6f.

³⁵ ebd., S.11.

Von den zwischen 1939 und 1941 insgesamt 105 fertig gestellten Filmen, sind neunundvierzig von Nachwuchsregisseuren gedreht worden³⁶. Erfolgreich waren in dieser Zeit solche Filmschaffenden, die der *ONF*, die rechte Regierungspresse und die Politiker dieser Zeit unterstützten³⁷. In Kapitel 2.3. wird aufgezeigt, dass es eine hohe Kontinuität von Filmschaffenden gegeben hat, die sowohl in dieser Zeit als auch nach 1945 tätig waren.

Trotz der politischen Interventionen und der Verdrängung der jüdischen Filmschaffenden wirkten sich diese nicht unmittelbar auf die Inhalte des ungarischen Filmes aus. Vielmehr schloss der Film von 1939 an die vorherige Filmepoche (1931-1938) an³⁸. Der 1934 äußerst erfolgreiche Film *Meseauto* (Märchenauto) schuf eine thematische Schablone, die in vielen folgenden Filmen wiedergegeben wurde. Das Thema umfasste den kleinbürgerlichen Wunsch nach gesellschaftlichem Aufstieg bzw. die glücklich endende Liebe zwischen Personen unterschiedlicher gesellschaftlicher Herkunft, wobei die gesellschaftlich niedriger stehende Filmfigur den gesellschaftlichen Aufstieg schaffte. Das Thema wurde innerhalb des Komödiengenres gezeigt³⁹.

Die zweithäufigste Filmgattung vor 1939 war das Melodram. Diese Filme waren, wie auch die Komödien, dem Zwang unterworfen, einen glücklichen Abschluss zu haben, was durch die Bedürfnisse des Publikums bedingt wurde. Bei Filmen mit unglücklichem Ende blieb der Erfolg aus⁴⁰. Nach 1939 gab es insofern eine Veränderung, als dass die Filme der Melodramgattung in ihrer Anzahl die Komödien überholten. Andere Gattungen waren in dieser Filmepoche kaum vertreten⁴¹.

Eine Gegenüberstellung der Filme vor 1939 mit danach produzierten Filmen zeigt, dass die Filme nach 1939 kritischer wurden. In einigen Komödien tauchen Helden auf, die aus sozial ärmeren Schichten stammen⁴². Soziale Themen, wie die Darstellung von Armut erfolgten allerdings im gewohnten Kontext eines möglichen sozialen Aufstieges und einer positiv etablierten sozialen Hierarchie. Die Werte und die Verhaltensweisen der aristokratischen Elite sind in diesen Filmen maßgebend⁴³. Die Ausklammerung jeglicher Kritik wurde von der im

³⁶ ebd., S.17.

³⁷ Nemeskürty (1980), S.19f.

³⁸ ebd., S.13.

³⁹ Nemes (2000), S.41f.

⁴⁰ Balogh, Gyönyi, S.48-50.

⁴¹ ebd., S.61.

⁴² Nemes (2000), S.45f.

⁴³ Cunningham, S.44f.

vorherigen Abschnitt beschrieben inoffiziellen Zensur bedingt, die politik- und sozialkritische Themen nicht erlaubte.

Der politische Hintergrund wurde durch die Visualisierung von Symbolen transportiert, die für den ungarischen Staat bzw. die ungarische Nation standen. Die Benutzung von nationalen Symbolen, wie beispielsweise die Landkarten Großungarns⁴⁴, ungarische Husarenuniformen und Nationalflaggen, sowie Ausdrucksformen, die den ungarischen Patriotismus auf positiver Weise transportierten, wie z.B. das Singen von patriotischen Liedern, waren ebenfalls in der Epoche vor 1939 üblich. Die Verstärkung dieser nationalistischen Tendenzen bzw. die Thematisierung politischer Themen, die überwiegend aus einem rechtspolitischen Verständnis heraus gezeigt wurden, verstärkten sich vor allem 1941 mit dem Eintritt Ungarns in den 2. Weltkrieg⁴⁵. Ab dieser Zeit unterlagen einige Filme einer gezielten Propagandastrategie. Eine direkte Thematisierung des Krieges erfolgte, mit einer Ausnahme, jedoch nicht⁴⁶. Die Beteiligung Ungarns an den Kriegshandlungen des 2. Weltkrieges kann in den zwischen 1942 und 1943 produzierten Filmen herausgelesen werden. Die Perspektive ist zu meist eine Rechtsnationale⁴⁷. Vor allem in den Liebesmelodramen spielte der Krieg eine immer größer werdende Rolle. In den Filmen wurden die durch den Krieg verursachten Konflikte fern von Kriegsschauplätzen thematisiert, innerhalb derer die Menschen lernten sich zu behaupten⁴⁸. Offene antisemitische Propaganda findet sich in dem 1942 entstandenen Film *Őrsékváltás* (Wachablösung). Der Film stellt die Judenfrage in den Mittelpunkt seiner thematischen Darstellung. Ein weiterer offen propagandistischer Film war der 1942 produzierte *Negyediziglen*⁴⁹, der eine antisowjetische Strategie verfolgte⁵⁰.

Neben den beschriebenen Filmen tritt Anfang der 1940er Jahre eine neue Art von Filmen auf. Dies geschieht vor allem im Rahmen der *Népi filmek* (Völkischen Filme), die sich thematisch den Problemen der Landbevölkerung zuwenden⁵¹. Diese Filme schöpften aus der in den 1930er Jahren entstandenen Bewegung der ungarischen *Népi irok* (Völkische Schriftsteller). Sie schufen die Grundlage für den neuen bäuerlichen Held im ungarischen Film. Bei der literarischen Bewegung handelte es sich nicht um eine homogene Strömung. Diese Filme schöpften in erster

⁴⁴ Diese Landkarten beinhalteten die Grenzen Ungarns vor dem 1. Weltkrieg.

⁴⁵ Cunningham, S.44-46.

⁴⁶ Sandor (1992), S.49-51.

⁴⁷ Nemeskürty (1980), S.65.

⁴⁸ Balogh, Gyönyi, S.53f.

⁴⁹ Es wurde hierfür keine Übersetzung gefunden.

⁵⁰ Nemes (2000), S.48f.

⁵¹ Siehe Csáko, S.70: Die Völkischen Filme der 1930er Jahre hatten ausschließlich romantische Vorstellung des Landlebens zu Grundlage.

Linie aus dem rechtspopulistischen Lager der Literaturrichtung. Der Held wird im Hintergrund des Nationalismus oder sogar in einem rassistischen und antisemitischen Kontext gezeigt. Aber nicht alle Filme dieses Genres folgten dieser Darstellungsweise⁵². Ausnahmen stellten Filme wie *Emberek a havason* (Menschen in den Alpen) dar, der die Verbindung zwischen Mensch und der Natur idealisierte, während sie sich gegen den Kapitalismus aussprachen. Dieser Film schuf mit seiner realistischen Darstellung des bäuerlichen Lebens eine Vorlage für nachfolgende Filme, die sich um eine reale Abbildung des Bauernthemas bemühten⁵³. Mit den Filmen dieses Genres entstand eine Art ungarischer Neorealismus, der sich parallel zum *Italienischen Neorealismus* herausbildete und mit diesem in eine Wechselwirkung trat⁵⁴. Im Abschnitt 2.3. werden innerhalb der biographischen Darstellung des Regisseurs *István Szóts* der Film und seine nähere Bedeutung für den ungarischen Film aufgezeigt.

Die *Völkischen Filme* können in thematische Gruppen unterteilt werden. Eine Gruppe thematisiert den bäuerlichen Helden als Außenseiter innerhalb des Dorfes. Symbolisiert wird dies durch das Haus des Helden, das sich außerhalb des Dorfes befindet. Die allgemeinen wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und sozialen Probleme des Dorfes werden dadurch ausgegrenzt. Die Konflikte des dörflichen Lebens zwischen dem alltäglichen Kampf um die Existenzsicherung und den gesellschaftlichen Erniedrigungen werden ausschließlich über den Helden transportiert. In der anderen Gruppe dieser Filme werden die zeitgenössischen Themen des Dorfslebens, wie uneheliche Herkunft oder die Situation des Gesindels, erstmalig aufgezeigt. Gerade für diese Filme galt allerdings, dass sie hauptsächlich von Regisseuren und Drehbuchautoren nationaler Gesinnung geschaffen wurden, die ihre ideologischen Ansichten veranschaulichten und nicht sozialkritische Inhalte transportieren wollten⁵⁵. In diesen Filmen ist eine neue Tendenz zu bemerken, welche den Stolz auf die bäuerliche Herkunft hervorhebt und die durch Haltung des Helden getragen wird. Seine Herkunft wird vom Helden als etwas Positives empfunden, dessen man sich nicht schämen muss⁵⁶.

Zwischen 1939 und 1944 gab es sowohl Kontinuitäten als auch Neuheiten in den Filmthemen. Neben den Komödien und Melodramen, die die Bedürfnisse des Publikums nach einer schönen Darstellung der Welt erfüllten⁵⁷, kamen mit dem Kriegseintritt Ungarns 1941 propagandistischen

⁵² Nemes (1985), S.55.

⁵³ Balogh, Gyönyi, S.60.

⁵⁴ Nemeskürty (1980), S.65.

⁵⁵ Csakó, S.70f.

⁵⁶ ebd., S.72f.

⁵⁷ Balogh, Gyönyi, S.62.

Elemente im ungarischen Film in den Vordergrund⁵⁸. Der Krieg wurde allerdings in keine der damals produzierten Filme visualisiert. Die bäuerliche Darstellung erfährt eine Neubewertung in nationaler Hinsicht, aber auch innerhalb des sich ab 1942 entwickelnden ungarischen Neorealismus, die keine politische Strategie verfolgt. Die ungarische Filmproduktion wurde ab 1938/39 durch staatliche Interventionen reguliert. Mit diesen Faktoren im Filmbereich wurden die neuen politischen Mächte in Ungarn nach dem 2. Weltkrieg konfrontiert. Im zweiten Kapitel folgt eine Darstellung der ungarischen Filmpolitik und Filmindustrie zwischen 1945 und 1949. Es wird die Entwicklung von der Nachkriegszeit über die Verstaatlichung bis zur ersten Zeit der verstaatlichten Filmproduktion aufgezeigt.

⁵⁸ Nemes (2000), S.41.

2.Kapitel: Die ungarische Filmpolitik und Filmindustrie zwischen 1945 und 1949

Für den Hintergrund der Analyse der 15 ungarischen Filme, die zwischen 1947 und 1949 produziert wurden, sind die ungarische Filmpolitik und ihre Auswirkung auf die Filmindustrie für den historischen Kontext relevant. Mit der Beschreibung des filmpolitischen Hintergrundes soll verdeutlicht werden, in welchem Rahmen die damalige Filmproduktion stattgefunden hat und welche Faktoren maßgeblich auf den ungarischen Film und dessen Themen gewirkt haben.

Die Darstellung erfolgt in zwei Zeitabschnitten. Allgemein wird die Zeit in Ungarn zwischen Ende des Krieges 1944/45 und dem Ende des Mehrparteiensystems 1949/50 unter dem Begriff der *Koalíciós évek* (Koalitionsjahre) zusammengefasst. Mit dieser Bezeichnung wird vor allem der politische Pluralismus dieser Epoche hervorgehoben. Die Entwicklungen, die zum Ausbau der kommunistischen Macht geführt haben, begannen bereits 1947. Für die Filmanalyse sind diese politischen Prozesse entscheidend. Der Historiker *Mihály Bihari* untersucht in seinem Werk *Magyar politika 1944-2004-Politikai és hatalmi viszonyok*⁵⁹ (Die Ungarische Politik 1944-2004 – Beziehungen der Politik und Macht) diesen Zeitraum nach systempolitischen Aspekten. Er unterteilt den Zeitraum zwischen 1944 und 1950 in zwei Abschnitte, da diese unterschiedliche Tendenzen aufweisen⁶⁰. Ende 1944 und Sommer 1948 definiert *Bihari* als Zeit des demokratischen Übergangs, der komplizierte und mehrschichtige Entwicklungen aufweist. Maßgebliche Faktoren sind die Besetzung Ungarns und die dadurch entstandene eingeschränkte Souveränität, die sich auch auf die Innenpolitik auswirkte⁶¹. Trotz dieser Einflüsse setzte sich das Parlament durch freie Wahlen aus verschiedenen Parteien zusammen. Drei Jahre lang konnte die ungarische *Magyar Kommunista Párt* (Ungarische Kommunistische Partei/ MKP), mit der Unterstützung der russischen Besatzungsmacht, ihren Einfluss in diesen demokratischen Strukturen nicht fundieren⁶². Nachdem die Kommunisten realisierten, dass sie ihre politischen Ziele auf demokratischen Weg nicht umsetzen können, veränderten sie ab 1947 ihre politische Strategie, die bis zum Sommer 1948 den politischen Pluralismus beendete⁶³. Diese politischen Abläufe sind im Kapitel 2.2. im Zusammenhang der Verstaatlichung der ungarischen Filmindustrie beschrieben. Zwischen Sommer 1948 und Anfang 1950 bezeichnet *Bihari* als

⁵⁹ Siehe Literaturverzeichnis.

⁶⁰ *Bihari*, S.14.

⁶¹ Ebenso wird für diese Zeit auch der Begriff der Befreiung Ungarns von der Deutschen Besetzung benutzt. Dieser Begriff ist historisch und gesellschaftspolitisch in Ungarn umstritten. Da er für den Gegenstand der Arbeit nicht relevant ist wird er in dieser Arbeit nicht benutzt.

⁶² *Bihari*, S.62.

⁶³ ebd., S.80.

Epoche des erzwungenen politische Systemwechsel⁶⁴. Vor dem Hintergrund dieser politischen Veränderungen erfolgt die Darstellung der ungarischen Filmpolitik und Filmindustrie von der Zeit 1945 bis Anfang 1948 in Kapitel 2.1. und Frühjahr 1948 bis Ende 1949 unter 2.2.

Dieser filmpolitische Kontext zwischen 1945 und Anfang 1948 dient als Hintergrund der Filmanalyse der Filme zwischen 1947 und Frühjahr 1948. Zwischen 1945 und 1946 entstanden nur wenige Filme, die nicht Bestandteil der Analyse sind. Die ersten Filme, die unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden, unterschieden sich thematisch und filmästhetische nicht sonderlich von den Filmen vor 1945. Sie weisen ebenso nicht die Merkmale der Koalitionszeit auf, wie sie unter 3.1. beschrieben werden. Aus diesem Grund werden sie nicht in die Analyse mit einbezogen. Diese Filme werden im Rahmen dieses Unterkapitels 2.1. skizziert.

Die Filmpolitik ab März 1948, der absoluten Verstaatlichung der ungarischen Filmindustrie im August 1948 und die erste Phase der verstaatlichten Filmproduktion werden im Kapitel 2.2. beschrieben. Die Darstellung dient der Analyse der Filme, die innerhalb der verstaatlichten Filmproduktion entstanden sind, wobei es sich ausschließlich um die Phase der staatlichen Kontrolle über den ungarischen Film handelt, in der die Strukturen noch nicht vollständig festgelegt waren. Die Filme aus den Jahren 1948/49 weisen aus diesem Grund zwei Tendenzen auf. Man erkennt die Anknüpfung an alte ungarische Filmtraditionen. Diese Kontinuität lässt sich durch das Weiterwirken von ungarischen Filmschaffenden erklären, die vor 1945 im ungarischen Filmbereich tätig waren. Andererseits zeigen alle diese Filme Elemente auf, die für den ungarischen Film ab 1950 auftretenden Schematismus typisch sind. Man kann diese Filme in eine proto-schematische Kategorie einordnen. Die Definition zum Schematismus bzw. schematischer Film erfolgt in Abschnitt 3.2. innerhalb der Darstellung der Filme aus der Anfangszeit der verstaatlichten Filmindustrie.

Unter 2.3. wird der Karriereverlauf der Filmschaffenden dargestellt, die zwischen 1947 und Ende 1949 in der ungarischen Filmproduktion tätig waren. Im Mittelpunkt der Untersuchung stand die Frage, welche der Filmschaffenden vor 1945 in der ungarischen Filmindustrie tätig waren bzw. nach 1945 ihrer Karriere begonnen hatten.

⁶⁴ebd., S.14.

2.1. Die ungarische Filmpolitik und Filmindustrie zwischen Ende des 2. Weltkrieges und dem Weg zur Verstaatlichung im Frühjahr 1948

Mit der Unterzeichnung des Waffenstillstandsvertrages am 20.01.1945 wurde die Alliiertenkontrollkommission in Ungarn eingesetzt. Den Vorsitz übernahm der sowjetische Marshall *Kliment E. Voroshilov*⁶⁵. Der Vertrag übertrug der sowjetischen Besatzungsmacht das Recht die ungarischen Medien unter ihre Zensur zu legen. Da die sowjetischen Besatzer keine in der ungarischen Sprache ausgebildeten Übersetzer hatten, kam es in der Anfangszeit zu chaotischen Zuständen und einem Höchstmaß an Unsicherheit innerhalb der Zensur. So konnte etwas an einem Tag durch die Zensur gehen, was am nächsten Tag doch verboten wurde. Die ungarische Übergangsregierung⁶⁶ selbst wurde durch den Waffenstillstandsvertrag verpflichtet mit der faschistischen Vergangenheit abzurechnen. Personen, die sich aktiv im alten politischen System beteiligt hatten, wurden vor Gericht zur Verantwortung gezogen. Ebenso wurden sie aus der Regierung und der öffentlichen Verwaltung entfernt. In Folge dessen wurden alle antijüdischen Gesetze aufgehoben⁶⁷. Innerhalb dieser Säuberung alter politischer Elemente sollten auch die Filme zensiert werden⁶⁸. Die Forderungen des Waffenstillstandsvertrages bedingten daher nicht nur strukturelle Maßnahmen auf gesellschaftlicher und politischer Ebene, sondern auch innerhalb der Filmbranche⁶⁹. Einige Filmschaffende mussten sich vor Gericht für ihre aktive Beteiligung an der ungarischen Filmproduktion im Zuge der Judengesetze zur Verantwortung ziehen lassen⁷⁰. Da bereits im Januar 1945 auf politischer Ebene die Wiedereröffnung der Kinos vorbereitet wurde, mussten die alten Filme dringend durch eine antifaschistische Zensur laufen, um festlegen zu können, welche Filme in der Öffentlichkeit gezeigt werden konnten. Aus diesem Grund erließ das Innenministerium die *Verordnung 20.178/1945/I B.M.I.*, in der das Verbot von faschistischen Filmen bestimmt wurde. Im Juni desselben Jahres wurde eine Liste von 113 von vor 1945 produzierten Filmen veröffentlicht, die nicht mehr vorgeführt werden durften⁷¹. Als Grundlage des Verbotes diente eine Liste von so genannten faschistischen SchauspielerInnen, deren gesamte Filme verboten wurden. Die Durchführung der Verbote und der Zensur wurde an das im Juli 1945 erstandene *Országos*

⁶⁵Kenez, S.63.

⁶⁶Siehe O'Sullivan, S.262: Dabei handelte es sich um eine am 21.12.1944 in Debrecen/ Ungarn unter Teilnahme verschiedener Parteien geschaffene Provisorische Nationalversammlung.

⁶⁷Kenez, S.150.

⁶⁸Kenez, S.66.

⁶⁹Ábel, S.3f.

⁷⁰Szilágyi (1992), S.13f.

⁷¹Ábel, S.3f.

Mozgóképf Vizsgáló Bizottság (Landesfilmprüfungskommission) delegiert⁷². Welche Kriterien für die Bestimmung des Status als faschistisch geltende SchauspielerInnen festgelegt wurden, gehen aus der Fachliteratur nicht hervor.

Die *Hunnia* war durch die in Budapest stattgefundenen Kampfhandlungen maßgeblichen Zerstörungen ausgesetzt, die erst nach monatelanger Arbeit beseitigt werden konnten⁷³. Um die Inbetriebnahme der Filmfabrik einzuleiten, erließ der damalige Bürgermeister von Budapest *János Csorba* die *Verordnung 220.008/1945*, in der er die Filmabteilung der *Magyar Művészek Szabad Szakszervezete* (Freie Gewerkschaft der Ungarischen Künstler/ MMSZSZ) beauftragte, eine Bestandsliste über die Personen aufzustellen, die innerhalb der ungarischen Filmbranche tätig waren, und deren Arbeitswiederaufnahme zu organisieren⁷⁴. Die MMSZSZ wurde bereits im April 1945 durch die Gründung der *Magyar Filmalkalmazottak Szabad Szakszervezete* (Freie Gewerkschaft der Ungarischen Filmbeschäftigten/MFSZSZ) abgelöst, die diesen Aufgabenbereich übernahm⁷⁵.

Die Organisation der *Hunnia* wurde durch das zuständige Innenministerium bestimmt, das zunächst ein vierköpfiges Direktorium einsetzte. Bereits im Mai 1945 wurde das Direktorium erneut abgesetzt. Ein Ministerialkommissar übernahm zunächst die Führungsposition und organisierte zeitgleich die Wahl eines neuen Direktoriums. Am 11.06.1945 wurde eine Versammlung in der Filmfabrik einberufen, die sich aus Vertretern der Industrie-, Kultus- und Innenministerien, der kommunistischen Partei, der sozialdemokratischen Partei und der Geldinstitute, die für die Vergabe der Kredite zuständig waren, zusammensetzte. Diese wählten das neue Direktorium und setzten damit ein Zeichen, dass die ungarische Filmproduktion neben wirtschaftlichen Faktoren auch durch politische Instanzen bestimmt werden würde⁷⁶. Das neue Direktorium bestand ausschließlich aus Mitgliedern, die von den Fachministerien und Parteien als Kandidaten vorgeschlagen worden sind, und damit deren gesellschaftspolitischen Interessen vertraten⁷⁷.

Eine Einmischung der politischen Instanzen in die ungarische Filmindustrie ist bereits 1945 gegeben. Sowohl die politische Zusammensetzung Ungarns, als auch die Organisation der neuen

⁷²Nemes;Papp, S.28.

⁷³Nemeskürty, István, *A magyar film története 1912-1963* (1965), S.192.

⁷⁴Nemes;Papp, S.27.

⁷⁵ebd., S.27f.

⁷⁶Szilágyi (1992), S.15f.

⁷⁷Szilágyi (1978), S.9.

ungarischen Filmproduktion ist noch nicht eindeutigen Tendenzen ausgesetzt. Dies zeigt sich an dem Versuch der ungarischen Übergangsregierung durch eine von ihr erlassene *Verordnung 10.320/1945.M.E.sz.* eine *Magyar Filmügyek Országos Bizottság* (Landeskommission für die Angelegenheiten des ungarischen Filmes) zu schaffen. Diese Kommission hätte die Drehbücher und den Etat der jeweiligen Filmprojekte prüfen, beurteilen und genehmigen sollen. Ferner hätte es über die Vermietung und die Arbeitsaufteilung der Filmstudios bestimmt. Dies hätte bedeutet, dass sie über die Organisation der Studios und der Filmproduktion bestimmen. Mit diesem Wirkungskreis wäre die Landeskommission für die Angelegenheiten des ungarischen Filmes eine zentrale Instanz geworden, die sowohl über die wirtschaftlichen und künstlerischen Fragen, sowie die politische Vor- und Nachzensur der ungarischen Filmproduktion entschieden hätte⁷⁸. Diese Verordnung löste eine immense Gegenwehr auf breiter Ebene aus, so dass die Regierung ihre Pläne zurückziehen musste⁷⁹. Dies zeigt, dass sich in diesem Zeitraum sich noch demokratische Tendenzen auf die Neuorganisation der ungarischen Filmindustrie aufzeigen lassen. Eine zentrale Organisation der ungarischen Filmproduktion, wie es sie später im Zuge der Verstaatlichung gab, war auf politischer Ebene noch nicht durchsetzbar.

Im Oktober 1945 wurde innerhalb des *Művészeti tanács* (Kunstrates) ein *Filmművészeti Szaktanács* (Filmkunstfachrat) geschaffen, der sich aus sieben Fachräten zusammensetzte⁸⁰. Die *Verordnung 10210/1945.M.E.sz.* bestimmte, dass der Wirkungskreis des Kunstrates und dessen Fachräten darin bestand, das ungarische Kunstleben und deren Tätigkeiten zu beaufsichtigen und ihre Entwicklung voranzutreiben, sowie für die Zusammenarbeit der einzelnen Kunstrichtungen zu sorgen⁸¹. In der Praxis empfahlen sie den Regierungsbehörden, zum Teil zusammen mit der *MFSZSZ*, Finanzierungsmöglichkeiten wie die Schaffung eines Kunstfonds, in der ein Teil der staatlichen Einnahmen durch die Versteuerung der Kinoeintrittsgelder angelegt werden sollten, um diese als Kredite in Filmproduktionen fließen zu lassen.

Der Rat bestimmte Qualitätskategorien, nach dem die Rückzahlung der Kredite geregelt werden sollte⁸². Die Verbesserung der Filmqualität galt als ein wichtiges Kriterium im Schaffen des Rates. Auch andere Subventionsempfehlungen sollten sich an diesen Kriterien orientieren. So

⁷⁸Szilágyi (1992), S.17.

⁷⁹Nemes;Papp, S.28.

⁸⁰ebd., S.28.

⁸¹Alkotás – A magyar Művészeti Tanács folyóirata, 1.-2.szám, Január/Február 1947, S.2.

⁸²Alkotás – A magyar Művészeti Tanács folyóirata, 3.-4.szám, Március/Április 1947, S.2.

organisierte der Kunstrat eine Ausschreibung zum Thema Freiheit⁸³. Wie wichtig der Qualitätsanspruch des Rates war, zeigt sich daran, dass sie bei einer Ausschreibung für die Umsetzung eines Filmsujets keine der eingesendeten Sujets akzeptierten⁸⁴. Aber auch diese Institution wurde mit der ungarischen Regierung verbunden, in dem innerhalb der Satzung die Wahl des Präsidenten des Kunstrates durch das ungarische Staatsoberhaupt festgelegt wurde⁸⁵.

Das Produktionssystem der ungarischen Filmindustrie veränderte sich zunächst nicht maßgeblich⁸⁶. Nach der Aufhebung der Judengesetze befanden sich die Filmunternehmen zunächst in Privatbesitz⁸⁷. Die *Hunnia* war weiterhin verstaatlicht. Jede Person, die ein Drehbuch und Eigenkapital erbringen konnte, durfte in deren Filmstudios einen Film produzieren⁸⁸. Die ungarische Filmproduktion befand sich damit wieder auf dem Stand von vor den politischen Einwirkungen der Judengesetze und der staatlichen Instrumentalisierung des Filmes ab 1938. Aber wie damals war die vollständige Finanzierung eines Filmes durch den Produzenten bzw. Privatunternehmen der Grund dafür, dass kaum Filme produziert werden konnten. Die Unternehmer versuchten die Filmproduktion in einen kontinuierlichen Betrieb überzuführen. Diese Bemühungen scheiterten, neben der Rohstoffknappheit, an der mangelnden Investitionsbereitschaft⁸⁹. Die Befürchtungen der potentiellen Investoren wurden durch die schwer durchschaubare Zensur und von der mangelnden Durchsichtigkeit der in Betrieb befindlichen Kinos genährt⁹⁰.

Neben den Privatunternehmen, entstanden nach dem Ende des 2. Weltkrieges die Filmunternehmen der einzelnen Parteien. Die wichtigsten Unternehmen der ungarischen Filmindustrie wurden jeweils dem Besitz der vier größten Parteien zugeführt. Das Unternehmen der MKP war die *Magyar Filmipari Rt.* (Ungarische Filmindustrielle AG./Mafirt). Die *Orient Filmipari Rt.* (Orient Filmindustrielle AG./Orientfilm) gehörte der *Sociáldemokrata Párt* (Sozialdemokratische Partei/SZDP) an. Die *Nemzeti Parasztpárt* (Nationale Bauernpartei/NP) nannte ihr Unternehmen *Sarló Könyv és Film Termelő, Értékesítő Szövetkezet* (Sarló Bücher und Film produzierende Handelsgenossenschaft/Sarló Film). Das vierte Filmunternehmen *Kisgazda*

⁸³Siehe dazu den Bericht über die Entstehung des Kunstrates *Alkotás – A magyar Művészeti Tanács folyóirata*, 5.-6.szám, Május/Június 1947, S.2.

⁸⁴Alkotás – A magyar Művészeti Tanács folyóirata, 3.-4.szám, Március/Április 1948, S.2.

⁸⁵Alkotás – A magyar Művészeti Tanács folyóirata, 1.-2.szám, Január/Február 1947, S.2.

⁸⁶Nemeskürty, István, *A meseautó utasai – A Magyar filmesztétika története 1930-1948* (1965), S.249.

⁸⁷Nemes;Papp, S.28.

⁸⁸Nemeskürty, István, *A magyar film története 1912-1963* (1965), S.191.

⁸⁹ebd., S.192.

⁹⁰Szilágyi (1992), S.19.

Mozgóképüzemi Rt. (Kleinlandwirt Kinobetriebliche AG/Kimort) gehörte der *Független Kiszagda, Földmunkás és Polgári Párt* (Unabhängige Partei der Kleinlandwirte, Landarbeiter und Bürger/FKGP). Zu diesen vier Unternehmen gehörten 231 Kinos, die eine wichtige Einnahmequelle darstellten, um Filme zu refinanzieren⁹¹. Die Befürchtungen der Privatinvestoren keine Abnehmer für ihre Filme zu finden, war auch durch die große Anzahl der parteieigenen Kinos zu erklären⁹².

Die ungarische Gesellschaft und Politik waren einem starken Wandlungsprozess ausgesetzt. Die Filmschaffenden ahnten, dass innerhalb des ungarischen Filmes Veränderungen erforderlich waren. Der Stil und die Inhalte der alten Filme schienen den politischen Anforderungen nicht mehr zu genügen. Die Vorgänge auf filmpolitischer Ebene machten deutlich, dass gesellschaftspolitische Aspekte eine bedeutende Rolle im zukünftigen ungarischen Film spielen sollten, aber wie diese im Detail auszusehen hatten, wurde von dem vermeintlichen politischen Meinungsfreiheit verdeckt. Eine Orientierung an der politischen Elite war somit nicht möglich. Die Parteien bzw. die politischen Instanzen gaben keine Werte vor. Die auch durch die politische Vielfalt bedingte Meinungsvielfalt führte zwangsläufig zu einem Aufkommen verschiedener Werte. Der Staat gab keine eindeutige Ideologie vor, die durch die Filme transportiert werden sollte. Auf der anderen Seite wussten die Filmschaffenden, dass eine absolute Meinungsfreiheit nicht gegeben war und damit der Film inoffiziell thematisch eingeschränkt war⁹³. Die politischen Ereignisse um die Parlamentswahlen am 04.11.1945 zeigten, dass es zwar eine demokratische Wahl gegeben hatte, deren Ergebnisse jedoch nicht entsprechend umgesetzt wurden. In der Wahl erhielt die *MKP* entgegen ihrer Erwartung nur 17% der Stimmen, während die *FKGP* 57% für sich vereinen konnte⁹⁴. Auf Grundlage des Wahlergebnisses und der Gesetze des Parlamentarismus wäre die *FKGP* dazu berechtigt gewesen, die Regierung allein zu stellen bzw. sich Koalitionspartner zu suchen. Vorsitzender der sowjetischen Besatzungsmacht Marschall *Vorosilov* signalisierte jedoch, dass eine Große Koalition mit der *MKP* gewünscht sei. Aufgrund der sowjetischen Machtstellung in Ungarn war dies als Befehl anzusehen und die *MKP* musste an der Regierungsbildung beteiligt werden⁹⁵. Hier sieht man die eingangs beschriebenen eingeschränkte Souveränität Ungarns und dessen Auswirkung auf die Innenpolitik.

⁹¹Nemes; Papp; S.29.

⁹² Es liegen keine Daten über die Anzahl privaten Kinos vor.

⁹³ Szilágyi (1992), S.30f.

⁹⁴O'Sullivan, S.271.

⁹⁵Romsics, S.286.

In der Phase der privaten Filmproduktion zwischen Herbst 1945 und Frühling 1946 wurden vier Filme fertig gestellt⁹⁶, die hier kurz skizziert werden soll. Keiner dieser Filme kann als neuartig bezeichnet werden. Ausschließlich in Bezug auf die Darstellung der Vergangenheit fand eine Neubewertung⁹⁷, was aber im Hinblick auf die Zensur nicht verwunderlich war. Ansonsten wurde der alte Stil der Filme vor 1945 fortgesetzt⁹⁸ und das damalige Bedürfnis des Zuschauers in der Nachkriegszeit nach Eskapismus bedient⁹⁹. In der Presse fanden diese Filme keinen positiven Widerklang. Zum Teil wurde ihnen vorgeworfen, dass sie nicht als ein Neuanfang des ungarischen Filmes gelten konnten, da ihre Inhalte nicht die Reformen und ideologischen Veränderungen repräsentierten¹⁰⁰.

Nach der Fertigstellung dieser ersten Filme geriet die ungarische Filmproduktion in eine Krise. Es konnten zunächst keine neuen Filme fertig produziert werden. Die ungarische Regierung schaltete sich bis April 1946 nicht in diese Produktionskrise ein. Als es deutlich wurde, dass die Probleme der Filmindustrie von dieser nicht eigenständig behoben werden konnten, wurden staatliche Finanzierungshilfen geschaffen, die die Hälfte der Produktionskosten eines Filmes abdecken sollten. Die drei Arten der Filmfinanzierung, die bis 1947 existierten, konnten die ungarische Filmproduktion nicht rehabilitieren. Weder durch Eigenkapital bzw. einer Mischung aus Eigenkapital und staatlicher Unterstützung, noch die Versuche von internationalen Koproduktionen¹⁰¹ waren erfolgreich¹⁰². Als 1946 weder mit Privatkapital, noch mit staatlicher Unterstützung in Filme investiert wurde, schaltete sich die Regierung stärker in die Wiederbelebung der Filmindustrie ein¹⁰³. Am 01. August 1947 trat der wirtschaftliche Drei-Jahres-Plan in Kraft, der sich u. a. mit dem Problem der Filmindustrie beschäftigte. Im Rahmen dieses Planes wurde ein Kreditrahmen von zwei Millionen Forint für den Bereich der Filmproduktion zur Verfügung gestellt. Für die Produktion eines Spielfilmes wurde der Richtwert von 500.000 Forint an Produktionskosten eines Filmes ermittelt. 200.000 Forint sollten demnach vom Innenministerium gestellt werden, und die restlichen 300.000 Forint wurden vom neu geschaffenen *Gazdagsági Főtanács* (Wirtschaftshauptrat/GFT) zugewiesen. Damit war die vollständige Finanzierung eines Filmes theoretisch garantiert. Die Zuweisung

⁹⁶Nemeskürty, István, *A magyar film története 1912-1963*, S.191f.

⁹⁷Nemes (1964), S.37.

⁹⁸Nemes; Papp, S.37.

⁹⁹Szilágyi (1992), S.24.

¹⁰⁰Szabad Nép, 24.03.1946, S.11.

¹⁰¹Siehe Szilágyi (1992), S.28f: Eine große Koproduktion war der Film *XIV.Renée*. Die vollständige Finanzierung des Filmes scheiterte. Aus diesem Grund konnte der begonnene Film nicht fertig gestellt werden.

¹⁰²Szilágyi (1992), S.32.

¹⁰³Nemes; Papp, S.28.

dieser Gelder erfolgte nach einem bestimmten Schema. Im ersten Schritt musste das Innenministerium dem Filmprojekt zustimmen, in Folge dessen wurden die 200.000 Forint freigegeben. Durch das Innenministerium wurde die politische Instanz der Vorzensur vertreten¹⁰⁴. Nach dem Einverständnis des Innenministeriums überwies der Wirtschaftshauptrat ohne eine weitere Überprüfung den restlichen Geldbetrag. Von dieser neuen Regelung profitierten die Parteiunternehmen, da vor allem deren eingereichte Filmpläne vom Innenministerium unterstützt wurden¹⁰⁵. Theoretisch konnten auch die Privatunternehmen diesen Kredit in Anspruch nehmen¹⁰⁶. Tatsächlich stand nur das Privatunternehmen *Szöts Filmgyártó és Filmkölcsonzó* (Szöts Filmproduktion und Filmvertrieb) in Verhandlung mit den zuständigen Behörden¹⁰⁷.

Mit diesen neuen Finanzierungsmöglichkeiten beginnt ein neuer Abschnitt in der ungarischen Filmgeschichte, der dadurch gekennzeichnet ist, dass sich die großen Parteien aktiv in die ungarische Filmproduktion einschalteten. Zwischen Herbst 1947 und Frühjahr 1948 wurden fünf Filme fertig gestellt¹⁰⁸. Das erste Unternehmen, das den staatlichen Kredit zugesprochen bekam war die kommunistische *Mafirt*, die damit den Film *Valahol Európában* bei der *Radványi-Produkción* (Radvanyi Produktion) in Auftrag gab. Die fünf Filme werden innerhalb der Filmanalyse in 3.1. detailliert vorgestellt.

¹⁰⁴Es liegen keine Quellen über die genauen Inhalte der Zensur vor.

¹⁰⁵Szilágyi (1992), S.41f.

¹⁰⁶Filmkurír, 1947/19, S.1.

¹⁰⁷Dieses Unternehmen gehörte dem Regisseur István Szöts, der mit den Geldern 1947 den Film *Ènek a bűzamezőkről* produzierte.

¹⁰⁸Nemeskürty, István, *A magyar film története 1912-1963*, (1965), S.191.

2.2. Die ungarische Filmpolitik und Filmindustrie zwischen Anfang der Verstaatlichung und Ende 1949

Vor der Darstellung der ungarischen Filmpolitik und Filmindustrie zwischen März 1948 und Ende 1949, werden die politischen Entwicklungen dargestellt, die in ihrer Gesamtheit das Ende des politischgesellschaftlichen und kulturellen Pluralismus einleiteten.

Am 10.02.1947 wurde der Friedensvertrag für Ungarn unterzeichnet, mit dem die Tätigkeit der Alliiertenkontrollkommission abgeschlossen wurde. Diese Kommission hatte bis zu dem Zeitpunkt eine wichtige Rolle in der ungarischen Politik und Wirtschaft inne. Alle politischen und wirtschaftlichen Entscheidungen mussten mit ihr abgestimmt werden¹⁰⁹. Die sowjetische Vorherrschaft blieb dennoch bestehen. Mit diesem Schritt war der Einbezug Ungarns in die sowjetische Einflussphäre vollzogen¹¹⁰. Die Parlamentswahlen im September 1947 brachten, wie schon die Wahlen im November 1945, nicht den gewünschten Erfolg für die *MKP*¹¹¹. Die nichtkommunistischen Parteien erhielten zusammen mehr Stimmen als die *MKP* und die *SZDP*¹¹². Die ungarischen Kommunisten realisierten nach den beiden Wahlen in Ungarn, dass ein Ausbau ihrer Macht auf demokratischem Wege nicht realistisch war. Aus diesem Grund nahmen sie entscheidende Veränderungen innerhalb ihrer politischen Strategie vor. In Folge der nächsten einanhalb Jahre rechneten sie sukzessive mit dem politischen Pluralismus ab. Der erste wichtige Schritt innerhalb dessen war eine systematische Taktik, die zur Zerrüttung der *SZDP* führte, die mit der Zerschmelzung der beiden Parteien zur *Magyar Dolgozók Párt* (Ungarischen Arbeiterpartei/MDP) am 12.06.1948 abgeschlossen wurde. Der erste Kongress der neuen Partei fundierte die Parteiideologie auf der Basis der Marxismus und Leninismus. Ab diesem Ereignis wurde das politische Ziel der MDP offiziell auf den Ausbau des Sozialismus in Ungarn begründet. Parallel wurden die anderen Parteien durch die Kommunisten in ihrer Zusammensetzung derart beeinflusst, dass diese die kommunistische Politik zwangsläufig unterstützten bzw. dieser nichts mehr entgegensetzten. Daraus resultierte, dass sich das ungarische Parlament im Jahr 1948 aus einer Scheinkoalition und einer widerstandsunfähigen Opposition zusammensetzte¹¹³.

¹⁰⁹Borhi, S.38.

¹¹⁰O'Sullivan, S.336.

¹¹¹Bihari, S.71.

¹¹²Romsics, S.292.

¹¹³Romsics, S.294.

Die Änderungen der kommunistischen Politik beinhaltete auch eine neue Kulturpolitik. Eine demokratische Legitimierung der kommunistischen Partei war aufgrund der politischen Erstarkung der MKP nun obsolet. In der vorherigen Strategie, hatte die Kulturpolitik nur einen eingeschränkten Raum eingenommen. Nun wurde die Vermarktung ihrer Ideologie entscheidend. Es mussten Mittel gefunden werden, die die gesamte Gesellschaft, Wirtschaft und das geistige Leben in ihr ideologisches System einbinden. Zu diesem Zweck sollte der Kulturbereich mit allen seinen Kulturschaffenden einbezogen werden¹¹⁴. Die Vereinnahmung des Kulturlebens betraf vor all den Bereich des Filmes, der als besonders effektiv für die Vermittlung der ideologischen Inhalte angesehen wurde¹¹⁵.

Die ersten Schritte zu einer verstaatlichten Filmindustrie liefen Anfang 1948 im Kontext dieser politischen Entwicklungen ab. Die Pläne für die Umstrukturierung der Filmindustrie erfolgten noch mit Beteiligung der einzelnen Filmunternehmen und damit der einzelnen Parteien. Aber im Hinblick auf die politische Situation dürfte eindeutig gewesen sein, dass die *MKP* ihre Interessen auch auf dieser Ebene durchsetzte. Offiziell wurde die Verstaatlichung aufgrund der im Jahre 1947 beginnenden Produktionskrise eingeleitet. Die aktive Beteiligung der einzelnen Parteien und deren Unternehmen an der ungarischen Filmproduktion hatte die Filmindustrie nicht nachhaltig rehabilitiert. Anfang 1948 wuchs die Produktionskrise dermaßen an, dass sie die gesamte Filmindustrie bedrohte. Auf politischer Ebene wurde die Lösung über die Schaffung eines zentralen Organs angedacht, welches für die Gesamtorganisation des Filmbereiches verantwortlich sein sollte. Die Filmunternehmen setzten einen Arbeitskreis, der aus ihren Mitarbeitern bestand, der die Organisationsstruktur der zentralen Körperschaft ausarbeitete. Der Vorschlag wurde der *MKP* vorgelegt, den diese nach einer Prüfung ins Parlament einbrachte. An dieser politischen Hierarchie wird der Einfluss der *MKP* innerhalb von solchen Entscheidungsprozessen deutlich. Das Parlament erließ daraufhin am 25.03.1948 die *Verordnung 3850/1948 korm.sz.rend.*, die die Schaffung des *Országos Filmhivatal* (Landesfilmamt/OFH) und deren Aufgabenbereich bestimmte. Das *OFH* sollte in Absprache mit dem Ministerpräsidium die Filmindustrie und den gesamten Bereich der Filmkunst koordinieren und kontrollieren. Um die zentralisierten Befugnisse zu gewährleisten, wurde mit dieser Verordnung bestimmt, dass alle in den verschiedenen Ministerien befindlichen Abteilungen, deren Tätigkeitsbereich mit der Filmkunst bzw. der Filmindustrie verbunden waren, aufgelöst

¹¹⁴Valuch, S.460f.

¹¹⁵Heltai, S.82.

werden sollten¹¹⁶. Die Schaffung dieses zentralen Organs war der erste Schritt zur Verstaatlichung der Filmindustrie¹¹⁷. In dieser ersten Stufe der Verstaatlichung wurde die gesamte Filmindustrie neu strukturiert und in eine administrative Hierarchie unterteilt¹¹⁸. Neben allen staatlichen bzw. behördlichen Filmunternehmen wurden auch die privaten Unternehmen, die sich mit Filmproduktion, Filmverleih oder Ausbildung im Bereich des Filmes beschäftigten, in den Wirkungskreis des *OFH* einbezogen¹¹⁹.

Anfänglich behob das *OFH* erfolgreich die Probleme, die zu einem Stocken der Filmproduktion geführt hatten. Es kaufte das landesweit vorhandene Filmrohmaterial auf, organisierte das notwendige Kapital und teilte beides entsprechenden Filmprojekten zu. Das *OFH* führte Verhandlungen bezüglich der für die Planinvestition benötigten Kredite und Anleihen mit den zuständigen Institutionen. Um diese Tätigkeiten durchzuführen, schuf das *OFH* kurze Zeit später die *Filmipari Igazgatóság* (Filmindustrielle Direktion/FI). Ihr unterstanden u. a. die *Hunnia*. Das *FI* war für die zentrale Beschaffung, Verteilung sowie Aufnahme der Kredite und deren Rückzahlungen zuständig. Sie leitete alle Filmunternehmen und schloss für diese wichtige Vereinbarungen ab. Zusammen mit dem *OFH* arbeiteten sie für die Regulation der Filmindustrie betreffende Verordnungen aus, prüften und genehmigten den Etat der einzelnen Unternehmen bzw. den gemeinsamen zentralen Etat, vergaben Subventionen und prüften deren Verwendungen¹²⁰.

Die zentralisierte Organisation des Filmbereiches sollte allerdings nicht nur die Rehabilitierung der Filmindustrie garantieren. Das *OFH* sollte innerhalb des Drei-Jahres-Planes vielmehr eine neue Basis für den ungarischen Film schaffen. Der Begriff des Volkes wurde hierin zum zentralen Faktor. Der *OFH* sollte ausschließlich solche Filme unterstützen, die mit ihrem Inhalt dem Aufbau eines kommunistischen Staates dienlich waren, in dem sie die Bevölkerung auf das neue politische System vorbereiteten¹²¹. In diesem Sinne war das *OFH* dafür verantwortlich die aus dem kulturellen und politischen Pluralismus vorherrschenden Widersprüche in der Filmbranche zu beheben¹²². Durch ihre Funktions- und Wirkungsweise waren der *OFH* und das *IF* die Institutionen, die den ungarischen Film in der ersten Phase der Verstaatlichung der Filmindustrie bestimmten. In der abschließenden Phase der verstaatlichenden Umstrukturierung

¹¹⁶Szilágyi (1992), S.62.

¹¹⁷Nemes;Papp, S.29.

¹¹⁸Liehm;Liehm, S.150.

¹¹⁹Szilágyi (1992), S.62.

¹²⁰ebd., S.62f.

¹²¹Magyar, S.100.

¹²²Peregi, S.117.

wurde das *IF* durch ein Regierungserlass am 27.08.1948 aufgelöst. Der Aufgabebereich wurde zunächst wieder auf das *OFH* und das Innenministerium übertragen. Vorgeschaltet wurden strukturelle Veränderungen, die den Bereich der Filmunternehmen betrafen. Die Unternehmen unterstanden dem *OFH*, aber sie sollten aus organisatorischen Gründen vereinigt werden. Der *GFT* wollte die Zusammenlegung der Unternehmen, um darauf folgend für die einzelne Tätigkeitsbereiche verschiedene staatliche Unternehmen zu gründen. Die Aufteilung sollte nach Produktion, Vertrieb und dem Bereich der Kinobetriebe erfolgen. Im Mai und Juni 1948 tagte ein vom *GFT* geschaffener interministerieller Ausschuss bezüglich der Ausarbeitung dieser Pläne. Dort wurde beschlossen, dass die neuen Unternehmen in Form von Aktiengesellschaften konstituiert, und deren gesamte Aktien in den Besitz des Staates überführt werden sollten. Die Aktienrechte bekam der Ministerpräsident zugesprochen. Am 19.08.1948 wurde der *Beschluss 1948.XXXVII.Tc.* über die Vereinheitlichung der einzelnen Filmunternehmen und die Gründung des Staatsfilmunternehmens unter dem Namen *Magyar Filmgyártó Nemzeti Vállalat* (Nationales Unternehmen der Ungarischen Filmproduktion/MFNV) im Ministerrat erlassen¹²³. Am 27.08.1948 nahm das *MFNV* seine Tätigkeit auf¹²⁴. Mit ihr zusammen wurden zwei weitere staatliche Filmunternehmen geschaffen, das *Magyar Filmforgalmi Nemzeti Vállalat* (Nationale Unternehmen für den Ungarischen Filmvertrieb) und für die Organisation der Kinos das *Mozgóképüzemi Nemzeti Vállalat* (Nationale Unternehmen für den Kinobetrieb)¹²⁵. Mit der Schaffung der drei staatlichen Unternehmen war die Verstaatlichung der gesamten Filmindustrie vollzogen und ein neuer Abschnitt der ungarischen Filmgeschichte beschritten¹²⁶.

Bis zum Jahr 1949 erhielt das *MFNV* vom ungarischen Staat beträchtliche finanzielle Unterstützungen zur Belebung der Filmproduktion. Mit der Verstaatlichung der ungarischen Filmindustrie und den daraus resultierenden Möglichkeiten neue Filme produzieren zu können, rückte innerhalb der Kulturpolitik der *MDP* der Film weiter in den Mittelpunkt. Der Umstand, dass es unter den Filmregisseuren und Produktionsleitern wenige Parteimitglieder gab, stellte die Partei vor das Problem, ihre Ideologien im Bereich des Filmes nicht effektiv umsetzen zu können. Um die Filmschaffenden auf die neuen ideologischen Anforderungen einzustimmen, richtete die *MDP* Ende 1948 ihre *Filmpolitikai Bizottság* (Filmpolitische Kommission/FPB) ein. Die *FPB* sollte die ideologischen Grundlagen des neuen ungarischen Filmes definieren. Filmschaffende wurden als Mitglieder in die Kommission aufgenommen. Auf der Basis von

¹²³Szilágyi (1992), S.64f.

¹²⁴Nemes; Papp, S.56.

¹²⁵Peregi, S.118.

¹²⁶Szilágyi (1992), S.64.

umfassenden Diskussionen wurde ein Katalog von Fragen erstellt, die ideologisch ausgearbeitet werden sollten. Der Katalog umfasste Problematik der Produktionspläne, Themenpläne, Ausbildung des neuen Kaders für die Filmproduktion und Verbesserung der ideologischen Inhalte. Dies wurde dem *Agitációs és Propaganda Kollégium* (Agitations- und Propaganda Kollegium) der *MDP* vorgelegt¹²⁷.

Für die Festlegung der ideologischen Richtlinien für den neuen ungarischen Film wurden Themenpläne besonders wichtig. Sie dienten den Drehbuchautoren als thematische Orientierung zur Verfassung der Drehbücher und wurden 1948 verpflichtend eingeführt. Durch sie wurde der ungarische Film parteiideologisch instrumentalisiert. Die Themenpläne wurden inhaltlich so konzipiert, dass mit den einfachsten künstlerischen Ausdrucksmitteln die politischen Ziele auf breiter gesellschaftlicher Ebene propagiert werden konnten. So sollten die Vorlagen u. a. die bevorstehenden wirtschaftlichen Aufgaben beinhalten und zu deren Bewältigung im Sinne eines gemeinschaftlichen Kraftaktes animieren¹²⁸. Die *FPB* verfolgte als Parteiinstitution nur parteiinterne Ziele. Mit dem Machtausbau der *MDP* auf Regierungsebene übernahm die *FPB* sukzessive die Leitung über die staatlichen Filmunternehmen und der Filmproduktionen, damit ihre rechtlichen Befugnisse überschreitend¹²⁹ und das staatliche *OFH* übergehend¹³⁰. Zwischen der staatlichen Leitung und der Parteileitung entstanden so parallele und uneindeutige Zuständigkeitsbereiche¹³¹.

Im Frühjahr 1949 verschärfte der *FBP* seinen Einfluss auf die ungarische Filmproduktion. Bis zu diesem Zeitpunkt wurde für die Genehmigung eines Filmes der Kommission nur der Produktionsplan und Filmrichtlinien vor Produktionsbeginn vorgelegt. Danach wurde der fertige Film von der *FBP* geprüft, die ihn nach ideologischen Kriterien beurteilte. Ab diesem Zeitpunkt musste dem *FBP* jeder einzelne Produktionsabschnitt eines Filmes zur Genehmigung vorgelegt werden¹³².

Bei den Parlamentswahlen vom 15. Mai 1949 verstärkte sich die Position der *MPD* erneut. Durch undemokratische Strategien, auf die an dieser Stelle nicht näher eingegangen wird, erreichten sie ein Wahlergebnis von 71%. Es gab weiterhin andere Parteien im Parlament, aber

¹²⁷Szilágyi (1992), S.65f.

¹²⁸ebd., S.87.

¹²⁹ebd., S.65.

¹³⁰Nemes; Papp, S.56.

¹³¹Szilágyi (1992), S.65.

¹³²ebd., S.65.

diese dienten nur dem Anschein eines funktionierenden Parlamentarismus. Mit der am 11.06.1949 eingesetzten neuen Regierung hatte das Mehrparteiensystem in Ungarn de facto aufgehört zu existieren. Besiegelt wurde diese politische Tatsache mit der am 18.08.1949 verabschiedeten Verfassung, die die Staatsform Ungarns als *Magyar Népköztársaság* (Ungarische Volksrepublik) festlegte, mit dem Zusatz der ungarische Staat sei ein Staat der Arbeiter und Bauern¹³³.

Die neue Regierung vollzog innerhalb der verstaatlichten Filmindustrie erneut strukturelle Veränderungen. Am 26.09.1949 wurde das *Népművelődési Minisztérium* (Ministerium für Volkserziehung) neu geschaffen, dessen Zielsetzung es war die Weiterentwicklung des kulturellen Bereiches im Sinne einer staatskonformen Ideologie zu fördern. Neben allen Kulturbereichen wurde der gesamte Bereich des ungarischen Filmes in das *Népművelődési Minisztérium* einbezogen. Als Minister wurde *József Révai* eingesetzt, der zeitgleich Sekretär des zentralen Vorstandes der *MDP* und Mitglied der parteilichen *Politikai Bizottság* (Politischen Kommission) war. *Révai* war nun die bestimmende Person über den Bereich der ungarischen Filmproduktion. Sein Machtmonopol wurde durch seine Position als Minister und seiner wichtigen Stellung innerhalb der *MDP* fundiert. Die Ministertätigkeit bezog sich zwar auf den gesamten Kulturbereich, seine größte Aufmerksamkeit galt jedoch dem Filmbereich¹³⁴. Er kontrollierte persönlich die Produktion der einzelnen Filme und entschied über alle in diesem Zusammenhang auftretenden Fragen¹³⁵.

Einige in der Filmanalyse beinhalteten Filme aus dem Jahre 1949 schneiden sich zeitlich mit *Revais* Tätigkeit. Seine unmittelbare Wirkung auf den ungarischen Film, die sich durch eine absolute Kontrolle der Inhalte der Filmthemen und der Drehbücher durch seine Person bemerkbar machten¹³⁶, wird in der Fachliteratur für die ab 1950 produzierten Filme geltend gemacht.

Abschließend wird an dieser Stelle der Kontext der Drehbuchherstellung ab 1948 dargestellt. Im Rahmen des sozialistischen Filmschaffens gerät das Drehbuch bereits vor dem Auftreten *Revais* in den Mittelpunkt des Filmschaffens. Die Gründe hierfür lagen darin, dass das geschriebene

¹³³Romsics, S.296.

¹³⁴Szilágyi (1992), S.79.

¹³⁵ebd., S.89f.

¹³⁶Gyürey;Honffy, S.74.

Wort besser kontrolliert werden konnte, als die visuellen Mittel der Filmsprache. Über die Sprache ließen sich zudem die ideologischen Inhalte vereinfacht transportieren¹³⁷.

Wie weiter oben beschrieben, wurden ab dem Jahre 1948 die Themenpläne innerhalb der Drehbuchproduktion zur Pflicht, um die richtigen ideologischen Inhalte einfließen zu lassen. Den Drehbuchautoren der verstaatlichten Filmindustrie wurden dadurch eine hohe Anpassungsfähigkeit und der Verzicht auf die Umsetzung der eigenen künstlerischen Ideen abgefordert. Erschwerend kam zu diesen Umständen eine niedrige Bezahlung dieser Tätigkeit hinzu. Es stellte sich schnell heraus, dass nur wenige Autoren bereit waren in einem solchen engen Rahmen mit geringer Entlohnung zu arbeiten. So meldeten sich nach Bekanntgabe der Arbeitsbedingungen nur wenige Autoren für diese Aufgabe. Diese Situation spitzte sich bis Ende 1948 dermaßen zu, dass die ungarische Filmproduktion wegen einem Mangel an Drehbüchern beinahe zum Stillstand kam¹³⁸. Die Drehbuchkrise sollte auf institutioneller Ebene behoben werden. Der Grundstein für eine grundlegende Umstrukturierung der Drehbucharbeit wurde von den Kommunisten bereits vor der Verstaatlichung der Filmindustrie gelegt. In dem zu der MKP gehörenden Filmunternehmen *Mafirt* wurde ein Lektorat bereits vor 1948 eingeführt. Diese Abteilung war die erste zentrale Einrichtung in Ungarn, in der Themen für Drehbücher gesammelt wurden, um diese in Auftrag zu geben und deren Realisierung zu betreuen. Das Lektorat wurde innerhalb des verstaatlichten Unternehmens umstrukturiert.

Ihr Tätigkeitsbereich wurde in zwei Abteilungen aufgeteilt. Das *Lektorat* blieb als solches bestehen. Sein Zuständigkeitsbereich betraf die Beschaffung von literarischen Vorlagen. Nach deren Prüfung wurden diese an die neu geschaffene Abteilung der *Dramaturgie* weitergegeben. Hier schufen Autoren oftmals unter Beteiligung der Regisseure aus den literarischen Vorlagen Drehbücher. Deren Entstehung beaufsichtigte jeweils der zuständige Dramaturg. Dieser konnte im Bedarfsfall eine dramaturgische Konferenz einberufen, die über das Manuskript diskutierte. Anhand der Vorschläge der Konferenz erfolgte eine Überarbeitung der jeweiligen Drehbücher. Die Endfassung des Drehbuches wurde der *Művészeti Vezetőség*¹³⁹ (MV) vorgelegt und erst nach deren Zustimmung konnte die Freigabe des Drehbuches erfolgen¹⁴⁰. Die Kontrolle über die Drehbücher wurde Mitte 1949 verstärkt. Ab diesem Zeitpunkt gab die Leitung der staatlichen

¹³⁷ebd., S.74.

¹³⁸Szilágyi (1992), S.91-93.

¹³⁹Künstlerische Leitung

¹⁴⁰Szilágyi (1992), S.101-103.

Filmindustrie die Direktive heraus, dass an dem von der *MV* genehmigten Drehbuch nichts mehr verändert werden durfte und der Regisseur sich akribisch an dessen Umsetzung halten musste¹⁴¹.

Die ungarische Filmproduktion war ab 1945 verschiedenen politischen Tendenzen ausgesetzt. Anfangen hatte es mit dem Versuch einer demokratischen Organisation und der Schaffung einer künstlerischen Instanz, der Kunstrat, deren Wirken sich für eine Hebung der Qualität des ungarischen Filmes bemühte. Darüber hinaus gab es innerhalb der Filmproduktion Finanzierungsschwierigkeiten, da sich unter den nicht deutlich definierten Kriterien des neuen ungarischen Filmes kaum Investoren fanden, um in Filmprojekte zu investieren. Über die kurze Phase der pluralistischen Filmproduktion der Parteien wurde die ungarische Filmproduktion in eine absolut verstaatlichte Struktur übergeführt. Dabei war die Schaffung der *OFH* (Landesfilmamt) der erste Schritt zur Verstaatlichung der gesamten ungarischen Filmindustrie. Diese zentrale Körperschaft kontrollierte und koordinierte erstmalig in der ungarischen Filmgeschichte die Filmproduktion. Vollzogen wurde die Verstaatlichung mit der Schaffung der drei Staatsunternehmen, die die verschiedenen Bereiche der ungarischen Filmindustrie in ihren Aufgabenbereich vereinte.

¹⁴¹Szilágy (1992), S.104.

2.3. Die Filmschaffenden im ungarischen Film zwischen 1947 und 1949

Die in diesem Abschnitt erfolgende Darstellung der Filmschaffenden der ungarischen Filmproduktion zwischen 1947 und 1949 wird eine hohe Kontinuität des Filmschaffens belegen. Die biografische Darstellung wird in drei Gruppen unterteilt, wobei die Grenzen nicht immer eindeutig verlaufen. Zunächst wurde der Personenkreis in zwei Gruppen unterteilt. Die erste Gruppe umfasst diejenigen, die vor 1945 in der ungarischen Filmbranche bereits tätig waren. Diese Gruppe lässt sich in zwei Untergruppen aufteilen. Die erste Untergruppe umfasst die Filmschaffenden, die vor den Judengesetzen tätig waren. Die Personen, die erst nach 1939 bzw. im Zuge der strukturellen Umsetzung der zwei unter 1.1. beschriebenen Judengesetze innerhalb der ungarischen Filmproduktion ihre filmische Laufbahn begonnen hatten, gehören der zweiten beschriebenen Untergruppe an. In der zweiten Hauptgruppe wurde der Personenkreis zusammengefasst, der erst nach 1945 in der ungarischen Filmproduktion seine Tätigkeit aufgenommen hat. Wobei es sich hierbei, wie es die Darstellung zeigen wird, um die weitaus kleinere Gruppe handelt.

Die biographische Untersuchung umfasst Regisseure, Operateure, Drehbuchautoren, Cutter und Schauspieler/innen. Die biographische Forschungslage der ungarischen Filmschaffenden ist mangelhaft und umfasst kaum analytische Werke. Die Hervorhebung von bestimmten Filmschaffenden gründet sich auf diese Tatsache. Daneben wurde auch eine Auswahl, vor allem die große Gruppe der SchauspielerInnen betreffend, getroffen. Hierbei wurde versucht einen exemplarischen Überblick der SchauspielerInnenbiographien zu geben.

In die Gruppe der zwischen 1947 und 1949 arbeitenden Regisseure, die ihre Karriere vor 1939 begonnen hatten, gehören *Viktor Gertler*, *Márton Keleti*, *Frigyes Bán* und *Imre Apáthi*.

Gertler und *Keleti* arbeiteten beide bereits vor 1939 als Regisseure. *Keleti* kam 1930 als Assistent zur *Hunnia*¹⁴². 1937 drehte er neben seinem Regiedebüt zwei weitere Filme¹⁴³. *Gertler* begann seine Karriere 1923 als Schauspieler. Später arbeitete er in verschiedenen europäischen Städten. In Berlin gehörte er in den 1930er Jahren zum Kreis der gefragten Filmschaffenden. Er arbeitete als Regieassistent, Musikkomponist und Cutter. Nach Hitlers Machtnahme emigrierte er nach Wien, London und ging zurück nach Budapest¹⁴⁴, wo er zwischen 1936 und 1938 sechs

¹⁴²Deák, S.6.

¹⁴³ebd., S.9.

¹⁴⁴Hungarian Film Directors 1948-1983-Hungarofilm Bulletin, S.47.

Filme drehte, bevor er aufgrund der Judengesetze Berufsverbot erhielt¹⁴⁵. Nach 1945 schalteten sich *Gertler* und *Keleti* wieder in das ungarische Filmschaffen ein. Im Sommer 1945 wurde *Gertler* Direktor der *Hunnia*¹⁴⁶. *Keleti* drehte 1945 den ersten Nachkriegsfilm *A tanítónő* (Die Lehrerin) und wurde der Leiter des zur Sozialdemokratischen Partei gehörenden Filmunternehmens *Orientfilm*. Den letzten Film vor der Verstaatlichung *Beszterce ostroma* drehte *Keleti* beim selben Unternehmen¹⁴⁷.

Sowohl *Gertlers*, als auch *Keletis* filmische Laufbahn wurde aufgrund ihrer jüdischen Herkunft unterbrochen¹⁴⁸. Sie waren unmittelbar von den unter Abschnitt 1.1. beschriebenen Judengesetzen und dem daraus resultierenden Berufsverbot betroffen.

Bán und *Apáthi* gehörten zu den Filmschaffenden, die bis 1944/45 durchgehend im Filmbereich tätig waren. *Apáthi* begann seine filmische Laufbahn 1933 als Schauspieler beim ungarischen Film. 1943/44 führte er bei seinen ersten zwei Filmen Regie¹⁴⁹. 1948/49 drehte er seine nächsten zwei Filme *Forró mezők* (Heiße Felder) und *Tűz* (Feuer)¹⁵⁰.

Bán begann seine Laufbahn bereits 1922. In der Stummfilmphase des ungarischen Filmes arbeitete er als Aufnahmeleiter, Cutter, Assistent und Drehbuchautor. Kurze Zeit später ging er für einige Jahre als Schauspieler zum Theater¹⁵¹. Erst Mitte der 1930er Jahre kehrte er erneut zum Film zurück. Nach verschiedenen Tätigkeiten, debütierte er 1939 als Regisseur. Zwischen 1939 und 1944 führte er bei 14 Filmen Regie¹⁵². 1947 drehte er für das zur *Nemzeti Paraszpárt* (Nationale Bauernpartei) gehörende Filmunternehmen *Sarlófilm* den Film *Mezei próféta* (Der Landprophet)¹⁵³. 1948 drehte er den ersten Film der verstaatlichten Filmindustrie *Talpalatnyi föld* (Ein Fuß breit Erde)¹⁵⁴. *Bán* gehört zu dem Kreis der Filmschaffenden, die es bewerkstelligen konnten, in vier unterschiedliche politische Filmepochen in der ungarischen Filmbranche zu arbeiten. Wie die Filmanalyse im 3. Kapitel zeigt, schuf er mit *Mezei próféta* einen Film, der unmissverständlich antikommunistische Aussagen transportierte. Sein nächster Film *Talpalatnyi föld* dagegen, als erstes Produkt der verstaatlichten Filmindustrie, zeigt pro-kommunistische

¹⁴⁵Nemes;Papp, S.39.

¹⁴⁶Nemeskürty, István, *A meseautó utasai* (1965), S.249f.

¹⁴⁷Hungarian Film Directors 1948-1983-Hungarofilm Bulletin, S.71.

¹⁴⁸Nemeskürty, István, *A magyar film története* (1965), S.19.

¹⁴⁹Magyar Filmlexikon, 1.Band, S.30.

¹⁵⁰Hungarian Film Directors 1948-1983-Hungarofilm Bulletin, S.8.

¹⁵¹Als Schauspieler arbeitete Bán unter dem Namen Frigyes Balogh.

¹⁵²Hungarian Film Directors 1948-1983-Hungarofilm Bulletin, S.13f.

¹⁵³Molnár, S.12f.

¹⁵⁴Hungarian Film Directors 1948-1983-Hungarofilm Bulletin, S.3f.

Elemente auf. Es liegt keine Untersuchung vor, wie ungarische Filmschaffende es schafften, trotz solcher politischen Widersprüche in ihrer Biographie, sich in der verstaatlichten Filmindustrie zu etablieren.

Die Gruppe vor 1939 arbeitenden Operateuren besteht aus *István Eiben*, *Árpád Makay*¹⁵⁵, *Barnabás Hegyi* und *György Illés*. *Eiben* begann seine Karriere bereits als Laborant 1916. Ab 1919 arbeitete er als Operateur in der *Corvin Filmfabrik*, aus der in späterer Folge die staatliche *Hunnia* hervorging und für die er ab 1929 arbeitete. *Eiben* arbeitete bis zu seinem Tod im Jahre 1958 an 150 Filmen als Kameramann. Für Generation nach 1945 galt seine Arbeit als Vorbild¹⁵⁶. *Makay* arbeitete ab 1934 erst als Praktikant, dann als Tontechniker. Seine Arbeit als Operateur begann er erst 1939 und während des zweiten Weltkrieges wurde er zum meistbeschäftigten Kameramann. *Makays* letzter Film in Ungarn war der erste Film der verstaatlichten Filmindustrie *Talpalatnyi föld* (Ein fußbreit Erde). Danach emigrierte er in die Vereinigten Staaten von Amerika¹⁵⁷. Der Operateur *Hegyi* kam als Filmlaborant 1936 zur *Hunnia*, wo er als Hilfsoperateur und ab 1940 als eigenständiger Kameramann beschäftigt war. Seine Karriere weist von dem Zeitpunkt bis zu seinem Tod keine Brüche in seinem Filmschaffen auf¹⁵⁸. *Illés* fing erst 1949 als Operateur in Bereich des Spielfilms beim Film *Szabóné* (Frau Szabó) an¹⁵⁹. Als eigenständiger Operateur war *Illés* anfänglich im Nachrichtenbereich tätig¹⁶⁰. Vorher war er ab 1935 als Beleuchter und später als Hilfsregisseur tätig¹⁶¹. In der Zeit der Judengesetze wurde seine Beschäftigung im Bereich des Filmes unterbrochen¹⁶².

Die Cutter *Mihály Morell* und *Sándor Zákonyi*, sowie der Drehbuchautor *István Békeffy* arbeiten ebenso vor 1939 im ungarischen Filmschaffen. *Békeffy* schrieb in den 1930er Drehbücher. Er konnte seine Karriere nach 1945 problemlos weiterführen und schrieb im filmanalytisch untersuchten Zeitraum für die vier Filme *Könnyű múzsa*, *Beszterce ostroma*, *Mágnás Miska* und *Janika* die Drehbücher¹⁶³. *Morell* arbeitete auf verschiedenen Positionen ab 1931 bei der *Hunnia*. Selbstständiger Cutter wurde er erst 1947 bei den Filmen *Mezei proféta* und *Ének a búzamezőkről*¹⁶⁴. *Zákonyi* war ab 1934 als Schauspieler und Hilfsregisseur in der *Hunnia*.

¹⁵⁵Makay arbeitete erst ab 1939 als Operateur.

¹⁵⁶*Ki kicsoda a mai magyar filmművészetben*, S.80-82.

¹⁵⁷Magyar Filmlexikon, 1.Band, S.647f.

¹⁵⁸Magyar Filmlexikon, 1.Band, S.379f.

¹⁵⁹ebd., S.28.

¹⁶⁰Féjja, S.22.

¹⁶¹Magyar Filmlexikon, 1.Band, S.427.

¹⁶²Féjja, S.22.

¹⁶³Magyar Filmlexikon, 1.Band, S.80f.

¹⁶⁴Magyar Filmlexikon, 1.Band, S.729f.

Die zu den in dieser Gruppe gehörenden SchauspielerInnen sind *Gyula Gozón*, *Zoltán Várkonyi*¹⁶⁵, *Lajos Básti*, *György Dénes*, *Èva Szörényi*, *Kálmán Rozsahegyi*, *Jenő Bodnár*, *Ida Turay*, *Gyula Benkő*, *Árpád Lehotay*, *Ferenc Tarai*, *József Bihari*, *László Bánhidi*, *Ándor Ajtay*, *Klári Tolnay*, *Gábor Rajnay*, *Katalin Karády*, *László Földényi*, *Mária Sulyok*, *Hilda Gobbi*, *László Kemény*, *Kálmán Latabár*, *Arthur Somlay* u. v. m.¹⁶⁶.

Aus dieser Gruppe der SchauspielerInnen müssen *Klári Tolnay* und *Katalin Karády* hervorgehoben werden. Beide gehörten dem im ungarischen Filmgeschäft erstmalig Mitte der 1930er Jahre auftretenden Starkult an¹⁶⁷. Wobei die Schauspielerin *Karády* der populärste weibliche Filmstar vor 1945 gewesen ist¹⁶⁸. Die ersten Filme drehte sie im Jahre 1938¹⁶⁹. Um sie herum entwickelte sich schnell ein Kult. 1943 verdächtigte man sie als Spionin für Großbritannien zu arbeiten, worauf sie keine Filme mehr drehen durfte¹⁷⁰. Nach 1945 spielte sie im Film *Forró mezők* von Apáthi mit. Mit diesem Film beendete sie ihre Karriere¹⁷¹. *Tolnay* erlebte das Kriegsende ebenfalls als populärer Filmstar¹⁷². Sie konnte sich im Gegensatz zu *Karády* längerfristig im neuen ungarischen Film etablieren. Sie spielte in drei Filmen zwischen 1947 und 1949 mit: *Beszterce ostroma*, *Tűz* und *Egy asszony elindul* (Eine Frau macht sich auf den Weg)¹⁷³. Im letzteren Film spielte sie die Hauptrolle.

Durch die Judengesetze bzw. den Kriegereignissen wurde die Beschäftigung bei Film von *Básti*, *Rozsahegyi* und *Gozón* unterbrochen. Die anderen SchauspielerInnen arbeiteten in unterschiedlicher Quantität bis 1944/45 durchgehend weiter¹⁷⁴.

Die zweite Untergruppe der vor 1945 arbeitenden Filmschaffenden umfasst diejenigen, die während der Filmepoche ab 1939 ihre filmische Laufbahn begonnen hatten. Dabei handelte es sich um die späteren Regisseure *Imre Jeney*, *Kálmán Nádasdy*, *László Ranódy*, *István Szőts* und *Félix Máriássy*, die in den unter 1.1. beschriebenen Lehrgängen zu Hilfsregisseuren und Aufnahmeleitern ausgebildet wurden. *Morell*, dessen Laufbahn in der vorherigen Untergruppe

¹⁶⁵Várkonyi war auch als Drehbuchautor tätig. Er schrieb das Drehbuch zum Film *Forró mezők* (Heiße Felder).

¹⁶⁶Zusammenfassung erfolgte anhand der zwei Bände des *Magyar Filmlexikon*, (Hrg.) Zoltán Veress, Budapest: Magyar Nemzeti Filmarchívum, 2005.

¹⁶⁷Balogh, Gyönyi, S.50.

¹⁶⁸Kelecsényi (1984), S.5.

¹⁶⁹Magyar Filmlexikon, 1.Band, S.478.

¹⁷⁰Cunningham, S.42-44.

¹⁷¹Magyar Filmlexikon, 1.Band, S.478.

¹⁷²Kőháti (1980), S.55.

¹⁷³Kőháti (1980), S.60-64.

¹⁷⁴Siehe: *Magyar Filmlexikon*, 1./2.Band, (Hrg.) Zoltán Veress, Budapest: Magyar Nemzeti Filmarchívum, 2005.

skizziert wurde, kann ebenso zu dieser Gruppe gezählt werden, weil er in Hinsicht auf seine spätere Tätigkeit als Cutter, an den eben erwähnten Lehrgängen teilgenommen hatte, die den durch die Judengesetze entstandenen Fachkräftemangel beheben sollten¹⁷⁵. Man kann somit behaupten, dass diese Filmschaffenden von der Verdrängung der jüdischen Filmschaffenden profitiert hatten.

Géza Radványi kehrte 1939 nach einem längeren Auslandsaufenthalt zurück¹⁷⁶. Der spätere Regisseur des Filmes *Könnyű múzsa* (Leichte Muse)¹⁷⁷ *Zoltán Kerényi* begann ebenso in dieser Zeit seine Arbeit als Cutter. *Barnabás Hegyi* arbeitete ab 1940 als eigenständiger Operateur, nachdem er kurz als Hilfskameramann tätig war. Unter den SchauspielerInnen begannen *János Görbe*, *János Sárdy*, *Alice Szellay* und *Ági Mészáros* ihre Arbeit beim ungarischen Film ab 1939¹⁷⁸.

Jeney drehte seinen ersten Film als Regisseur 1942, dem folgte 1943 ein Weiterer. Danach bleibt sein 1949 produzierter Film *Egy asszony elindul* sein einziger Film, da er mit der damaligen Filmpolitik in Konflikt geriet¹⁷⁹.

Szőts und *Radványi* waren bereits Anfang der 1940er Jahre international anerkannte Regisseure. *Szőts* drehte während seiner gesamten Laufbahn nur zwei Spielfilme. Diese zwei Filme nehmen eine entscheidende Rolle im ungarischen Filmschaffen ein. Sein Einfluss reicht bereits auf das Schaffen vor 1945 zurück. 1941 drehte er seinen ersten Film *Emberek a havason* (Menschen in den Alpen). Mit diesem Film begründet er seinen internationalen Erfolg. In den unter 1.2. beschriebenen *Völkischen Filmen* schafft er eine Darstellungsweise, die zum ersten Mal das bäuerliche Leben auf sozialkritischer Weise zeigte. Der Film ist aber auch aus anderen Gründen von großer Bedeutung. *Szőts* hat mit dem Film filmästhetische Neuerungen eingeführt, die sich bereits auf den ungarischen Film ab 1942 auswirkten¹⁸⁰, und auf nachfolgende Filmgenerationen. Neuartig waren die Dreharbeiten an Naturschauplätzen mit einem kleinen mobilen Filmstab, die visuelle Konzeptionen der expressiven Bilderausschnitte innerhalb der neuen Perspektiven sowie die Beleuchtungstechnik bei Innen- und Außenaufnahmen, wobei beim Letzteren das natürliche

¹⁷⁵Nemeskürty, István, *A magyar film története*, (1965), S.70.

¹⁷⁶Hungarian Film Directors 1948-1983-Hungarofilm Bulletin, S.114.

¹⁷⁷Der Film wurde beim Unternehmen der *FKGP* produziert.

¹⁷⁸Magyar Filmlexikon, 1./2.Band.

¹⁷⁹Hungarian Film Directors 1948-1983-Hungarofilm Bulletin, S.66.

¹⁸⁰Nemeskürty (1990), S.7.

Licht genutzt wurde¹⁸¹. *Szűts* hob sich auch bei der Auswahl der Schauspieler vom zeitgenössischen Brauch ab, der auf dem Starkult bekannter Schauspieler aufbaute. Er verteilte die Rollen an unbekannte Schauspieler. Obwohl er und sein Film Kritiken ausgesetzt waren, wurde *Emberek a havasban* für den ungarischen Film beim Biennale Filmfestival 1942 in den Wettbewerb geschickt¹⁸². Der dort ausgezeichnete Film wurde von den italienischen Kritikern positiv aufgenommen und im Kontext des italienischen Neorealismus gesehen¹⁸³. Nach dem 2. Weltkrieg veröffentlichte *Szűts* das Pamphlet *Röpirat a magyar filmművészet ügyében*¹⁸⁴. Er sprach sich darin für einen neuen Ungarischen Film aus, der nicht auf alte ungarische Filmtraditionen zurückgreifen sollte¹⁸⁵. Das Buch umfasste ein Programm zum Aufbau des gesamten Filmbereichs, angefangen von den staatlichen Subventionen, der Zensur und Regieausbildung bis hin zu den stilistischen Grundlagen des Neuen ungarischen Filmes. In der Folge sah *Szűts* sich erneut heftiger Kritik ausgesetzt¹⁸⁶. In der Fachzeitung der Gewerkschaft der Ungarischen Filmbeschäftigten *Új Film* (Neuer Film) erschien am 06.03.1947 ein Artikel, der sich vehement gegen *Szűts* wendete und der exemplarisch für die Kritik gegen ihn gesehen werden kann. In diesem Artikel wird berichtet, dass aus dem Sitzungsprotokoll einer Versammlung in der *Hunnia* im November 1944, die unter dem Vorsitz des pfeilkreuzlerischen Regierungskommissars *Dezső Bariss* stattgefunden hatte, hervorgeht, dass sich *Szűts* für neue Filmproduktionen angemeldet hätte. *Szűts* wurden somit mit der faschistischen Vergangenheit Ungarns in Verbindung gebracht¹⁸⁷. Obwohl *Szűts* auch Befürworter hatte, drehte er 1947 nur den Film *Ének a búzamezőkről* (Lieder von den Kornfeldern). Danach dreht er keine weiteren Spielfilme. Ab 1949 arbeitet er als Filmer für das *Népművészeti Intézet* (Institut für Volkskunst, 1957 emigrierte er nach Österreich, wo er historische und kunsthistorische Kulturfilme drehte¹⁸⁸.

Radványi war jahrelang als Auslandskorrespondent in verschiedenen europäischen Städten tätig, bevor in den 1930er Jahren zum Film kam. Zunächst arbeitete er bei französischen und deutschen Filmproduktionen als Drehbuchautor und Regieassistent mit¹⁸⁹. Seinen ersten Film drehte er als eigenständiger Regisseur 1941 in Ungarn¹⁹⁰. Mit *Szűts* gehörte er zu den ungarischen Regisseuren, deren Filme sich von den anderen ungarischen Filmen dieser Zeit

¹⁸¹Vincze, S.92.

¹⁸²Fazekas;Pintér (1998), S.74.

¹⁸³Nemeskürty (1990), S.8f.

¹⁸⁴Pamphlet über die Angelegenheiten der ungarischen Filmkunst

¹⁸⁵Szűts, S.8.

¹⁸⁶Fazekas; Pinter (1998), S.75f.

¹⁸⁷Új Film, 06.03.1947, S.2.

¹⁸⁸Fazekas;Pintér (1998), S.78-80.

¹⁸⁹Hungarian Film Directors 1948-1983-Hungarofilm Bulletin, S.114.

¹⁹⁰Nemeskürty (1979), S.8.

abhoben. *Radványi* thematisierte tiefere und sehr private Ebenen seiner Filmfiguren¹⁹¹. Die in den Filmen verwendeten Techniken zeigen eine im ungarischen Film ungewohnte Schnitttechnik. Die Filmschnitte erfolgten innerhalb von Bewegungsabläufen, wodurch der Filmrhythmus beschleunigt wurde. Einstellungen wurden andere Einstellungen in entgegengesetzter Kamerabewegung gegenübergestellt. Dadurch wurden unterschiedliche Aussagen zeitgleich transportiert. Mit *Europa nem válaszol* (Europa antwortet nicht) aus dem Jahre 1941 schuf *Radványi* den einzigen Film dieser Epoche, der den Ausbruch des 2. Weltkrieges offen thematisierte¹⁹². Nach 1945 war er Mitbegründer der *Színház- és Filmművészeti Főiskola*¹⁹³, in der die neuen Filmschaffenden ausgebildet wurden. *Radványi* hatte die erste Dozentenstelle für den Bereich der Regie inne. Kurz nach Beendigung seines Filmes *Valahol Európában* (Irgendwo in Europa) verlässt *Radványi* Ungarn. Er drehte in Frankreich, Italien und Deutschland. Erst 1979 kam er erneut nach Ungarn, um einen Film¹⁹⁴ zu drehen¹⁹⁵.

Nádasdys und *Ranódys* Regiearbeit beim ersten ungarischen Farbfilm *Ludas Matyi* (Der Gänsejunge Matthias) war eine Fortsetzung ihrer Gemeinschaftsarbeit vor 1945. *Nádasdy* war hauptsächlich im Bereich der Oper tätig. Er arbeitete zwischen 1922 und 1966 für die Staatsoper in Budapest. Beim Film wurde er 1940 aktiv¹⁹⁶. Er drehte bis 1942 insgesamt drei Filme. Nach *Ludas Matyi* folgte nur noch ein weiterer Spielfilm, der ebenfalls in Zusammenarbeit mit Partnerregisseuren produziert wurde¹⁹⁷. *Ranódy's* war zunächst ab 1939 Praktikant bei *Hunnia*. In Folge arbeitete er als Drehbuchautor. Allerdings wurden einige seiner Drehbücher nicht verwirklicht, weil die damalige Zensur sie nicht unterstützte¹⁹⁸. Das erste Mal arbeitet *Ranódy* als Hilfsregisseur bei *Nádasdys* ersten Filmen mit¹⁹⁹. Durch diese Bekanntschaft konnte er neben *Nádasdy* 1949 bei *Ludas Matyi* als Co-Regisseur mitarbeiten²⁰⁰. *Ranódy* führte erstmalig 1954 allein Regie.²⁰¹

¹⁹¹Veress, S.32.

¹⁹²Nemeskürty (1979), S.8.

¹⁹³Theater-und Filmkunsthochschule.

¹⁹⁴Circus Maximus (Ungarn 1979, R: Géza Radványi)

¹⁹⁵Hungarian Film Directors 1948-1983-Hungarofilm Bulletin, S.114f.

¹⁹⁶ebd., S.107.

¹⁹⁷Magyar Filmlexikon, 2.Band, S.739.

¹⁹⁸ebd., S.884f.

¹⁹⁹Karcsai Kulcsár (1984), S.12.

²⁰⁰ebd., S.18f.

²⁰¹Hungarian Film Directors 1948-1983-Hungarofilm Bulletin, S.116.

Félix Máriássy kam 1939 als Hilfsregisseur zur *Hunnia*²⁰². Bis 1945 arbeitete er als Cutter bei zahlreichen Filmen mit. Unmittelbar nach dem Krieg war er als Dokumentarfilmer bei der *Mafirt* tätig. 1947/48 war Máriássy an den Filmen *Valahol Európában* und *Talpalatnyi föld* als Cutter beteiligt. 1949 legte er mit dem Film *Szabóné* sein Regiedebüt vor. Wie die spätere Filmanalyse zeigt ist das ein Film, der starke Züge der schematischen Filme trägt. So galt Máriássy, durch seine Fachkenntnisse und seine Verpflichtung der linken Politik gegenüber, als Repräsentant des Neuen ungarischen Filmes nach der Verstaatlichung. Seine in den 1950er Jahren gedrehten Filme gehörten alle zu der Kategorie des *Schematischen Filmes*. Dies zeigt, dass Máriássy sich vollständig unter den Agitations- und Ideologiezwang der verstaatlichten Filmindustrie stellte²⁰³.

Die Filmschaffenden, die ihre Karriere zwischen 1945 und 1949 begonnen hatten, können kurz zusammengefasst werden. Drehbuchautor Gyula Hay emigrierte 1920 nach seiner Teilnahme an der kommunistischen Räterepublik nach Deutschland. Nach einem weiteren sechsjährigen Aufenthalt in Ungarn ab 1923 war er bis 1945 in Österreich, der Schweiz und der Sowjetunion. Danach arbeitete er als Drehbuchautor u. a. auch für die Filme *Tűz* und *Úri muri*. Drehbuchautorin Judith Máriássy geborene Főjér war an dem Drehbuch zu *Valahol Európában* beteiligt. Sie arbeitete hauptsächlich als Journalistin und war in der folgenden Zeit nur sporadisch als Drehbuchautorin beteiligt. Tamás Banovics war der erste Absolvent der *Színház-és Filmfőiskola* (Theater- und Filmkunsthochschule) und damit hätte er einer der Ersten der neuen Filmgeneration sein können. Seiner Mitarbeit an dem Drehbuch zu *Szabóné* folgten allerdings keine weiteren Drehbücher. Später arbeitete Banovics als Dokumentarfilmer. György Szinetár der ebenfalls am Drehbuch zum Film *Szabóné* beteiligt gewesen ist und das Drehbuch zum Film *Ludas Matyi* geschrieben hat, arbeitete erstmalig in der ungarischen Filmbranche. Vorher war er u. a. in Wien als Beleuchter beim Film tätig. Erfahrungen im Drehbuch schreiben hatte er in Österreich und Deutschland gesammelt. Peter Bácsó, der ebenfalls am Drehbuch zu *Szabóné* beteiligt war²⁰⁴, besuchte ab 1946 die *Theater- und Filmkunsthochschule* und gehörte damit zu einer neuen Generation von Filmschaffenden²⁰⁵. Ab 1949 arbeitete Bácsó als Dramaturg in der Dramaturgieabteilung²⁰⁶. Später machte er als Regisseur Karriere²⁰⁷.

²⁰²Kelecsényi (1976), S.1.

²⁰³Varga, S.3-8.

²⁰⁴Magyar Filmlexikon, 1./2.Band.

²⁰⁵Kőháti (1981), S. 5.

²⁰⁶ebd.S. 7.

²⁰⁷Magyar Filmlexikon, 1.Band, S.29f.

Eine Person, die sich aus dem Filmschaffen zwischen 1947 und 1949 hervorhebt, ist der Filmästhetiker, Schriftsteller, Drehbuchautor und Kritiker *Béla Balázs*, der nach 26 Jahren im Exil²⁰⁸ nach Ungarn zurück kam²⁰⁹. Obwohl er bekennender Kommunist war, wurde er von den ungarischen Kommunisten ausgegrenzt und stark kritisiert. Er arbeitete 1947 an den Filmen *Valahol Európában* und *Ének a búzamezőkről* mit. *Radványi* hatte ihn gebeten innerhalb seiner Produktionsfirma *Radványi-produkció* als Hauptdramaturg zu arbeiten. Seine erste Aufgabe sollte seine Mitarbeit an dem Drehbuch zu *Valahol Európában* sein. *Balázs* überarbeite in Folge dessen die erste Fassung des Drehbuches. Bei *Ének a búzamezőkről* unterstützte er *Szõts* Arbeit mit dramaturgischen Ratschlägen²¹⁰. Die Versuche seitens der ungarischen Kommunisten *Balázs* aus dem Filmschaffen auszugrenzen wurden zunehmend stärker. Zunächst hatte der *FPB*²¹¹ für den Film *Talpalatnyi föld* von *Balázs* ebenfalls um dramaturgische Hilfe gebeten. Als er ihnen das überarbeitete Drehbuch zukommen ließ, ignorierten sie dieses offiziell²¹². Im Mai 1949 verstarb *Béla Balázs*²¹³.

Im Bereich der Schauspielerei konnten verstärkt ab 1948 neue Tendenzen beobachtet werden. Es spielen immer mehr unbekannte Schauspieler in den Filmen mit. Dabei handelt es sich u. a. um die SchauspielerInnen *Ádám Szirtes*, *Imre Soós*, *Miklos Gábor*²¹⁴, *Èva Ruttkai* und *Teri Horváth*²¹⁵. *Szirtes* spielte in *Talpalatnyi föld* seine erste Hauptrolle. *Soós* übernahm in *Ludas Matyi* erstmalig die Titelrolle. Beide lernten zu diesem Zeitpunkt noch an der *Színházi- és Filmfõiskola*²¹⁶. Ihre bäuerliche Herkunft verhalf ihnen bei der authentischen Darstellung des Bauern²¹⁷.

Die biographische Untersuchung zeigt, dass im Analysezeitraum zwischen 1947 und 1949, überwiegend Filmschaffende tätig waren, die bereits vor der 1945 eine mehr oder weniger kontinuierliche Filmlaufbahn vorwiesen. Neben den bereits erwähnten beginnenden Neuerungen in der Schauspielergarde, findet man vor allem ab der Verstaatlichung im Bereich des Drehbuches viele neue Namen. Allein *István Békeffy* verfügte über Erfahrungen, die in die 1930er Jahre zurückreichen. Während die anderen DrehbuchautorInnen in diesem Bereich

²⁰⁸Balázs lebte u. a. in Wien und Moskau.

²⁰⁹Zsuffa, S.321-324.

²¹⁰ebd., S.337.

²¹¹Siehe 2.2: Filmpolitische Kommission.

²¹²Zsuffa, S.358.

²¹³ebd., S.362.

²¹⁴Gábor spielte vor 1945 in zwei Filmen mit. Seine Person zählt aber zu dem ungarischen Film nach 1945.

²¹⁵Nemeskürty, István, *A magyar film története 1912-1963* (1965), S.213.

²¹⁶Nemes; Papp, S.74.

²¹⁷Magyar Filmlexikon, 1./2.Band.

erstmalig tätig waren²¹⁸. Unter den in dem Zeitraum tätigen Regisseuren debütierten *Félix Máriássy* als eigenständiger Regisseur und *Ranódy* als Co-Regisseur. Als eigenständiger Cutter arbeitete *Mihály Morell* und als eigenständiger Operateur im Spielfilmbereich wurde *György Illés* tätig.

Das ausgerechnet im Bereich Drehbuch ein Bruch innerhalb des ungarischen Filmschaffens als erstes auftrat, ist aus dem unter 2.2. dargestellten Kontext der kommunistischen Filmpolitik mit der besonderen Gewichtung auf das Drehbuch zu erklären.

Der die Filmanalyse betreffende Zeitabschnitt zwischen 1947 und 1949 ist gekennzeichnet durch die Entwicklung einer beginnende mehrparteiliche, kulturelle und politische ungarische Filmproduktion zu einem vollkommen durch den ungarischen Staat, dessen Parlament sich de facto aus einer kommunistischen Regierungspartei zusammensetzte, koordinierten und kontrollierten Filmindustrie. Nachdem die ungarische Filmindustrie eine kurze Phase einer freien Filmproduktion durchlaufen hatte, wurde diese u. a. wegen der sukzessiven Machtübernahme durch die ungarische Kommunistische Partei bzw. aufgrund mangelnder Investitionsbereitschaft in den ungarischen Film beendet. Die staatliche Kontrolle wurde dabei schrittweise eingeführt. Zunächst durch die erstmalige Schaffung eines zentralen Organs, der *OFH* (Landesfilmamt), dessen die gesamte ungarische Filmindustrie kontrollierende Organisationsstruktur in die eines verstaatlichten Unternehmens, der *MFNV*, überführt wurde. Dazu erfolgte auch eine vollständige Verstaatlichung aller ungarischen Filmunternehmen, die in zwei weiteren staatlichen Unternehmen vereint wurden.

²¹⁸ Über die Drehbuchautoren László Hars und Imre Boka konnten keine biographischen Daten ausfindig gemacht werden.

3. Kapitel: Ungarische Filme zwischen Koalitionszeit 1947 und dem ersten Jahr der Verstaatlichung 1949

Die politischen Ereignisse, die auch zur Verstaatlichung der gesamten ungarischen Filmindustrie geführt haben, bedingten einschneidende Veränderungen in der Entwicklung des ungarischen Films. Durch die Gegenüberstellung der Filme vor und unmittelbar nach dem Beginn der Verstaatlichung der ungarischen Filmindustrie im Frühjahr 1948 kann der Wechsel von einer mehrparteilichen Filmproduktion der Koalitionszeit zu einem ein-parteilichen Film aufgezeigt werden.

Die Filme bieten eine Vielzahl an Analyseebenen. Es können nicht alle berücksichtigt werden, da es den Rahmen dieser Untersuchung überschreiten würde. Die Darstellung des oben erwähnten politischen Prozesses kann anhand der Analyse der stattgefundenen Veränderungen innerhalb der Beziehung zwischen dem Held und der Gesellschaft im ungarischen Film dieser Zeit aufgezeigt werden. Die Arbeit wird sich somit auf diesen Aspekt konzentrieren. Dabei wird eine allgemeine Entwicklung von einem individuellen für sich stehenden Helden, der mit der Gesellschaft im Widerstreit steht, zum Helden der fest im Kollektiv einer kommunistischen Gesellschaft integriert wird bzw. ist, aufgedeckt. Des Weiteren wurden die Merkmale des beginnenden Schematismus bzw. des Pre-schematismus in den Filmen ab Frühjahr 1948 herausgearbeitet.

Unter *Schematismus* versteht man die Epoche des ungarischen Filmes, die eng mit der dogmatischen Kulturpolitik der Kommunistischen Partei verbunden ist. Bei diesem Begriff handelt es sich um eine inhaltliche Kategorie, der die vereinfachte Wiederholung von propagandistischen Bedingungen beinhaltet²¹⁹. Der *Schematismus* wird hier als Anfangsstadium innerhalb der Filmkunst bezeichnet, das eine neue Ideologie auf gesellschaftlicher Ebene mit einfachsten Ausdrucksmitteln bzw. einer einfachen Formsprache übermittelt. Dabei steht beim Filmschaffen nicht die ästhetische, sondern die ethische Wirkungsweise im Vordergrund²²⁰. Ab 1948 wurde von der Kommunistischen Partei der Aufbau des Kommunismus auf allen gesellschaftlichen Ebenen zu propagieren. Der Film wurde dabei als Mittel für die Veränderung des Bewusstseins der Massen benutzt²²¹. Die Phase des starken Schematismus im ungarischen Film dauerte von 1950 bis 1953 an. Skizzenhaft kann man zusammenfassen, dass sich die

²¹⁹ Nemes, Papp, S.101.

²²⁰ Nemes (1964); S.6.

²²¹ ebd., S.41.

wiederholenden Elemente auf die Themenauswahl, den Themeninhalt und die Charaktere erstrecken. Im Vordergrund steht in dieser Zeit das Thema der Arbeiterschaft und der Produktion²²². Die Analyse wird zeigen, dass bereits erste Anzeichen von schematischen Elementen im Film der Koalitionszeit sich aufzeigen lassen.

Das dritte Kapitel wurde in zwei Abschnitte unterteilt. Der erste Teil umfasst die fünf Filme, die zwischen 1947 und März 1948 produziert wurden, die unter den Begriff der *Koaliciós filmek* (Koalitionsfilme) in der Fachliteratur zusammengefasst werden. Die Analyse wird zeigen, dass die Filme aus diesem Zeitraum eine, vergleichsweise zu der Anzahl der fertig gestellten Filme, hohe Themen- und Perspektivenvielfalt und eine Variation von Heldenkonzepten aufweisen.

Die in Ungarn produzierten Filme ab der Verstaatlichung der ungarischen Filmindustrie zeigen innerhalb der kommunistischen kulturpolitischen Bemühungen zwei Haupttendenzen auf. Die Filminhalte wurden zum einen so angelegt, dass sie die herrschaftliche Schicht Ungarns vor und unmittelbar nach 1945 abwerteten. Die andere Strategie war die Aufwertung der Bauern- und der Arbeiterschicht²²³. Hauptsächlich wurde die Zeit des ungarischen bzw. kommunistischen Filmschaffens mit der Um- bzw. Abwertung des vorherigen gesellschaftspolitischen Systems und die Aufwertung der kommunistischen Ideologie verbunden. Das zeigt sich daran, dass sich von den in dieser Zeit zehn fertig gestellten sieben thematisch mit der Vergangenheit beschäftigen²²⁴. Aber auch in den Filmen, die sich mit der Gegenwart beschäftigen, erhielt die herrschaftliche Schicht eine negative Rolle.

Der Übergang zwischen Abwertung der herrschaftlichen Schicht und der Thematisierung des Kollektivs zeigt sich vor allem darin, dass alte Elemente des ungarischen Filmes mit den neuen schematischen vermischt bzw. allmählich von ihnen abgelöst werden. So werden im Jahre 1949 bereits Filme produziert, die eindeutige schematische Elemente aufzeigen, die typisch für den ungarischen Film ab 1950 sind. Dies wird unter 3.2. beschrieben werden.

²²²ebd., S.44.

²²³ Nemes (1964), S.70.

²²⁴ Nemeskürty (1965 I), S.207.

3.1. Der ungarische Film der Koalitionszeit zwischen 1947 und Anfang 1948

Im Rahmen dieses Unterkapitels werden fünf Filme vorgestellt, die während der letzten Phase der Koalitionsjahre zwischen 1947 und Anfang 1948 produziert wurden. Jedes der im vorherigen Kapitel beschriebenen Parteiunternehmen produzierte jeweils einen Film in diesem Zeitraum. Der Film *Könnyű múzsa* (Die leichte Muse) wurde vom Unternehmen der *FKGP Független Film*, *Mezei próféta* (Der Landprophet) von dem zur *NP* gehörenden *Sarló Film*, *Valahol Európában* über das Filmunternehmen *Mafirt* der *MKP* und *Beszterce ostroma* von der sozialdemokratischen *Orient Film* produziert. Nur *Ének a búzamezőkről* wurde vom privaten Unternehmen *Szóts produkció* des Regisseurs des Filmes *István Szóts* hergestellt²²⁵.

Der zunehmende Einfluss der *MKP* auf die Filmpolitik führte dazu, dass drei der fünf Filme nicht in den Kinos vorgeführt wurden. *Könnyű múzsa*, *Mezei próféta* und *Ének a búzamezőkről* wurden nach ihrer Fertigstellung verboten und damit alle Filme der Parteien, die in Konkurrenz zur *MKP* standen²²⁶. Die offizielle Begründung der Verbote beginnt bei der minderen Qualität bis hin zu den nicht vertretbaren Inhalten. Auf diesen Punkt wird im Zusammenhang mit der durch die Presse vertretenen Kritik und der Anspruchshaltung dem neuen ungarischen Film gegenüber in diesem Kapitel näher eingegangen.

Im untersuchten Zeitraum dieses Abschnittes haben wir eine Komödie und vier Dramen vorliegen. Ihr zeitlicher Bezug variiert. *Mezei próféta* und *Ének a búzamezőkről* beschäftigen sich jeweils mit dem Schicksal eines aus dem 1. Weltkrieg in die Heimat zurückkehrenden Soldaten. *Ének a búzamezőkről* zeigt noch die Ausläufer des 1. Weltkrieges, während der Krieg in *Mezei próféta* bereits beendet ist. Durch den ähnlichen dramaturgischen Ausgangspunkt bietet sich innerhalb der Analyse ein direkter Vergleich zwischen diesen beiden Filmen an, um auch die unterschiedlichen Bedeutungen der gesellschaftspolitischen Ebene herauszuarbeiten. Trotz der thematischen Ähnlichkeit, unterscheiden sich die beiden Filme grundlegend²²⁷.

Valahol Európában hat ebenfalls den Krieg mit seinen Auswirkungen zum Gegenstand. Im Gegensatz zu den ersten beiden Filmen spielt die Handlung am Ende des 2. Weltkrieges. Die Komödie *Könnyű múzsa* verortet sich nur durch wenige aktuelle Bezüge in die Gegenwart, ist aber in erster Linie zeitlos. Die Handlung von *Beszterce ostroma* spielt im 19. Jahrhundert.

²²⁵ Magyar Filmográfia – Játékfilmek 1945-1963, S.10-17.

²²⁶ Szilágyi (1992), S.47.

²²⁷ Bíró, Gyula, S.14.

Aufgrund der unterschiedlichen historischen Themen wurde die Analyse in drei Hauptbereiche eingeteilt. Die Komödie wird als erstes und für sich selbst behandelt. Die Filme mit Kriegsthematiken werden gemeinsam abgehandelt und zum Schluss folgt der letzte Film vor der Verstaatlichung *Beszterce ostroma*.

Könnyű műzsa ist der einzige Unterhaltungsfilm im behandelten Zeitraum²²⁸. Die einfachen, starren Kameraeinstellungen sorgen dafür, dass dieser Film sich im ästhetischen Stil an den Filmen der 1930er Jahre orientiert. Thematisch kopiert er den amerikanischen Film *Down to Earth* (Deutscher Titel: Eine Göttin auf Erden), wo ebenfalls eine Muse, aus dem Himmelreich auf die Erde kommt, um kreatives Schaffen zu fördern²²⁹. Kennzeichnend für den Film sind die mangelnde ästhetische Filmarbeit und die einfache Handlung des Filmes, die nur wenige aktuelle bzw. politische Bezüge aufweist²³⁰. Politische Anspielungen auf die Gegenwart, werden ausschließlich subtil und über die komischen Elemente transportiert. Ein Beispiel dafür ist die Szene im Film zu nennen, in der der Held *Péter Anday*, ein erfolgloser Komponist, den Himmel um eine Muse anfleht, um eine zündende Idee für den Schlagerwettbewerb zu bekommen, an dem er teilnehmen möchte. Die Himmelsvertreter sind zunächst über die Nichtigkeit des Wunsches empört. Dem himmlischen Ansuchen wurde allerdings ein Parteibuch beigelegt. Als das eine Himmelswesen ein anderes fragt, welcher Partei er angehört, flüstert es ihm dieses ins Ohr, worauf es eine erschrocken Mimik zeigt und meint, dass sie ohne Verzögerung die Muse schicken sollen, darauf hinweisend, dass bei dieser Parteizugehörigkeit kreativer Beistand angebracht ist. Die Partei wird nicht genannt, da es sich aber um einen von der *FKGP* produzierten Film handelt, ist es naheliegend dass damit die Kommunisten gemeint sind, da diese zwei Parteien, wie weiter oben beschrieben wurde, in einem unmittelbaren Widerstreit standen. Der Film beinhaltet nur wenige Anspielungen dieser Art. Der Konflikt des Helden bezieht sich ausschließlich auf das Erreichen des Erfolges, um eine Frau für sich zu gewinnen. Der Konflikt zwischen dem Helden und der Gesellschaft ist zwar ein sozialer bzw. deutet auf einen gewissen Klassenunterschied hin, aber der Film kritisiert nicht diesen Umstand der sozialen Unterschiede. Am Ende ist der Held erfolgreich, kann innerhalb der gesellschaftlichen Schichten aufsteigen und die Frau aus der höheren Gesellschaftsschicht heiraten. Dies zeigt auch, dass der Film sich ebenso inhaltlich an den Filmen der 1930er Jahre orientiert, wo diese Thematik innerhalb der *Meseauto-Filme*, wie sie im 1. Kapitel beschrieben worden sind, wiederholt aufgegriffen wird.

²²⁸ Szilágyi (1992), S.55.

²²⁹ Nemeskürty (1965 I), S.194.

²³⁰ Szilágyi (1992), S.56.

Die Beziehung zwischen den Helden und der Gesellschaft in den Filmen *Mezei próféta* und *Ènek a búzamezőkről* spiegelt die Nachkriegszeit bzw. die Koalitionszeit wider. Der Held *Gábor Eröss*²³¹ aus *Mezei próféta* kehrt nach dem 1. Weltkrieg zurück in sein Dorf. Dort muss er feststellen, dass seine Frau mittlerweile mit einem anderen Mann verheiratet ist. Er wird außerdem mit seinem existentiellen Ruin konfrontiert und muss sich ein neues Leben aufbauen. Der Krieg wird ausschließlich durch die Heimkehr des *Eröss* aus den Kriegsgebieten thematisiert und wird im Film nicht visualisiert. Darin unterscheiden sich die Filme *Mezei próféta*, *Ènek a búzamezőkről* und *Valahol Európában*. In den letzten beiden Filmen baut die gesamte Handlung auf den Krieg mit seinen direkten psychologischen Auswirkungen auf den bzw. die Helden auf. In *Mezei próféta* dagegen wird der Neubeginn thematisiert, während die Kriegsauswirkungen vollkommen ausgeblendet sind. In *Ènek a búzamezőkről* sieht man die Hauptfigur *Ferenc*, wie er mit seinem Freund *Rokus* aus der russischen Kriegsgefangenschaft flieht. *Rokus* stirbt auf der Flucht. Ausgangspunkt des Filmes ist dabei, dass *Ferenc* sich dafür die Schuld gibt. Anstatt seinem Freund das letzte Stück Brot zu geben, behält er es für sich. Womit der Konflikt zwischen Überlebensdrang und Gewissen unmittelbar in Beziehung zum Krieg gesetzt wird. Die Auswirkungen des Krieges werden auch durch andere Ereignisse dargestellt. Als *Ferenc* zu Hause ankommt, erfährt er, dass seine Frau von einem russischen Soldaten vergewaltigt wurde und aufgrund einer daraus resultierenden Schwangerschaft bei einer Fehlgeburt verstorben ist. Sowohl *Eröss*, als auch *Ferenc* haben ihre Frauen verloren. *Eröss* hat allerdings seine Frau an den Maschinisten verloren, der die neue kommunistische Gesellschaft im Film symbolisiert. Der Neuanfang wird mit dem Thema des Glaubens verschmolzen, um die Hauptaussage des Filmes zu fundieren, die besagt, dass für den Aufbau eines neuen Lebens Vertrauen nicht ausreicht, sondern der Glaube die maßgebliche Stütze ist²³². Mit Glauben ist hier ausschließlich der christliche Glaube gemeint, der durch verschiedene Symboliken im Film gestützt wird. Ausgangspunkt der Motivation von *Eröss* ist ein spiritueller Moment. Nachdem er zu Hause angekommen ist und von der neuen Ehe seiner Frau erfahren hat, sitzt *Eröss* niedergeschlagen vor seinem Haus. Mehrere Schnitte zeigen den Himmel von unten aufgenommen, wie sich die Wolken zu einem Sturm verdichten. *Eröss* bleibt sitzen und wird vom Regen durchnässt. Diese Aufnahmen erfolgen durch die Vogelperspektive. Er wird von oben gezeigt, wie er in den Himmel schaut. Dies visualisiert eine Verbindung zwischen ihm und einem übergeordneten Prinzip. Der religiöse Moment erfolgt, worauf sich sein Gesicht aufhellt. Dies stimmt mit den Aufnahmen des abziehenden Sturms, der durchlässig werdenden Wolkendecke und dem

²³¹ Erös bedeutet auf Ungarisch stark. Die Wahl des Namens ist somit symbolisch.

²³² Szilágyi (1992), S.52f.

Durchbrechen der Sonnenstrahlen überein. Diese Szene visualisiert den inneren Prozess von *Eröss*, von der vom Schicksalsschlag ausgelösten Niedergeschlagenheit bis zur religiösen Erleuchtung. Diese Erkenntnis wird durch die Eingebung ausgelöst mit dem Kauf eines Esels einen Neuanfang machen zu können. Der Esel gehört zu den christlichen Symboliken im Film, was durch *Eröss* Aussage „... *A hítet jelenti, meg a munkát. A hítet mert Krisztus állata volt. Munkát, mert aki az életet újra kezdi, az kezheti egy számmal...*“ („...Er [der Esel] bedeutet Glauben und Arbeiten. Glauben, weil er das Tier Christus war. Arbeit, weil, wer ein neues Leben anfangen will, soll es mit einem Esel tun. ...“) verdeutlicht wird. Zum einen bedeutet der Esel die Hoffnung, zum anderen als Tier Christis die Verbindung zum christlichen Glauben. Die religiösen Inhalte des Filmes stehen im Gegensatz zur kommunistischen Propaganda, die sich u. a. unmittelbar gegen die christliche Kirche stellt. Wie später noch im Zusammenhang mit dem Film *Ének a búzamezőkről* aufgezeigt wird, nimmt innerhalb der kommunistischen Umbewertung der Vergangenheit die Kirche einen besonderen Platz ein.

In *Ének a búzamezőkről* wird die Rückkehr eines Soldaten aus dem Krieg thematisiert. Das Hauptmotiv des Filmes beinhaltet nicht wie bei *Mezei próféta* den Neubeginn mit Ausblendung der Kriegsthematik nach dem Krieg, sondern eben grade die unauslöschbare, zerstörerische Wirkung des Krieges auf die menschliche Seele. Auch in diesem Film spielen religiöse Elemente eine Rolle. Im Unterschied zum Film *Mezei próféta* haben die religiösen Elemente im Film nicht die Aufgabe den christlichen Glauben zu propagieren²³³. Vielmehr steht für den Regisseur *István Szőts* durch die Thematisierung der Wirkungskraft des Krieges auf das persönliche Leben, die Tragödien verursachenden historischen-gesellschaftlichen Brüche und den damit verbundenen Überlebenskampf, im Mittelpunkt des Filmes. Innerhalb dessen interessierten ihn der Überlebenswillen und die daraus resultierende menschliche Kraft. Sein Ausgangspunkt ist hier die Einheit des Menschen und der Natur, durch die der Kreislauf des Lebens und des Todes symbolisiert wird. Der Krieg ist dabei die Instanz, die diese Symbiose zerstört²³⁴. Dies wird durch die von *Ferenc* vermeintlich begangene Sünde, *Rokos* das lebenserhaltende Stück Brot verweigert zu haben, und seine Reue inhaltlich dargestellt. Alle Ereignisse des Filmes resultieren aus diesem Motiv. Auch die Glaubenselemente. Glaube bedeutet aber hier nicht christlicher Glaube, sondern der Selbstverlust, der Wunsch nach einer Linderung der seelischen Qualen im Hintergrund der Kriegsauswirkungen auf die Menschen. Diese Visualisierung erfolgt in *Ének a búzamezőkről* ebenso durch naturalistische Darstellungen. Mit dem Schicksalsverlauf von *Ferenc*

²³³ Fazekas, Pintér (1988), S.49.

²³⁴ Fazekas, Pintér (1998), S.83f.

und allen anderen Charakteren werden Naturbilder verbunden, die sich nach dem Verlauf der Jahreszeiten orientieren. Dadurch erhält der Film seine stark mystische Wirkung²³⁵. Die Vorwürfe seitens der Kommunisten, dass der Film klerikal wäre, beziehen sich u. a. auf die Anfangsszene. Dort sieht man wie eine Prozession von Dorfbewohnern, die von einem Geistlichen mit Kreuz angeführt, über ein Feld gehen. Diese Szene stellt die im Frühling traditionell stattfindende Korntaufe dar, welche hier symbolisch für die Grundlage des neuen Brotes steht. Zeitlich geschieht dies im Jahre 1915, während des 1. Weltkrieges. Diese Darstellung wird durch dunkle Landschaftsbilder in die nachfolgenden Jahre überführt. Man sieht in einer stürmischen herbstlichen Dämmerung alte Menschen, Frauen und Kinder auf dem Feld arbeiten. *Rokus* Frau *Etel* steht ebenso mit ihrer Tochter auf dem Feld. Diese fragt, wann ihr Vater nach Hause kommt. Die Mutter hebt den Blick zum Himmel und schaut Zugvögel hinterher. Der Flug der Vögel verbindet diese Szene mit der nächsten, in der ein in Schnee steckender Stacheldrahtzaun zu sehen ist. Davor stehen zwei Männer, *Ferenc* und *Rokus*. Im nächsten Moment sieht man nur eine erfrorene Hand, die nach einem Stück Brot greifend, erstarrt. Die nächste Szene zeigt das vorherige Feld im Sommer. Die Ernte symbolisiert das Kriegsende. Die Menschen freuen sich vor dem Hintergrund einer sommerlichen Kulisse. Der nächste Schnitt zeigt weinende alte Frauen, die den Tod von *Ferenc* Frau *Piros*, beweinen, und das Schicksal ihres zurückgelassenen Sohnes betrauern. *Ferenc* Rückkehr erfolgt in einer vorwinterlichen Kulisse. Er findet seinen Sohn *Péterke* bei den Eltern von *Rokus*, die ihn aufgenommen haben, und erfährt vom Schicksal seiner Frau, während er ihnen die Botschaft vom Tod *Rokus* übermittelt. Im Frühling des darauf folgenden Jahres kommen *Etel* und *Ferenc* zusammen. Im Hintergrund des Sommers symbolisiert die gemeinsame Ernte, das Glück der neuen Familie. Im Frühherbst ertrinkt *Péterke* im Sumpf. Durch die dort befindlichen Pappeln, die vom Wind heftig umher geworfen werden und den bedrohlich wirkenden Himmel sieht man die blühenden Obstbäume, die den Frühling kennzeichnen. An diesem Tag wird der Sohn von *Etel* und *Ferenc* *Matyika* geboren. Zeitgleich erreicht *Ferenc* eine Nachricht vom tot geglaubten *Rokus*. An einem spätsommerlichen Tag beichtet *Ferenc* *Etel* seine Sünde, woraufhin man sie, erst im herbstlichen, dann im winterlichen Umfeld, bei einem Marienbild am Fenster des Hauses sitzen sieht. Das Wissen darüber, dass *Ferenc* ihren ersten Mann *Rokus* beinahe in den Tod getrieben hat, treibt sie in die Fänge einer Sekte. Später begeht *Etel* in einer Vollmondnacht Selbstmord. Die Erde ist auf symbolischer Ebene die Leben gebende Instanz. Zahlreiche Außenbilder werden aus einer unteren Kameraperspektive gezeigt. Es handelt sich dabei um die Perspektive der Erde. Innerhalb dieser Bedeutung müssen auch die christlichen Elemente des

²³⁵ Fazekas, Pintér (1988), S.49.

Filmes eingeordnet werden. Über sie wird das Symbol des Lebens übermittelt²³⁶. Die so genannte *csordakut jelenet* (Tränkebrunnen-Szene) wurde von der damaligen Filmkritik als klerikal angesehen. In dieser Szene wird die Sekte, der *Etel* zum Opfer fällt, gezeigt. Im Wasser des Brunnens sieht *Etel* die heilige Maria, die ihr Visionen zukommen lässt. Die Seherin und Sektenführerin zieht aus *Etels* Visionen einen materiellen Nutzen, indem sie die anderen Menschen dazu bewegt für Maria Lebensmittel zu sammeln. Was ihr auch gelingt. Die Auslegung dieser Darstellung kann ebenso als Kritik an real existierenden Sekten gesehen werden²³⁷, wie auch als Kritik an religiösen Gruppen, die die Verzweiflung und Leichtgläubigkeit ihrer Anhänger zur eigenen materiellen Bereicherung ausnützten. Die Szene zwischen einem Arzt und Ferenc bestärkt diese Interpretation. Der Arzt sagt zu *Ferenc*: „... *Értelemre van szükség, tudásra.*“ („... Sinn wird gebraucht, Wissen. ...“). Dies zeigt auch, dass hier nicht wie in *Mezei próféta* die Meinung übermittelt wird, dass die Menschen den Glauben brauchen, sondern dass sie von ihrer Unwissenheit befreit werden müssen, um zu lernen mit den Tragödien ihres Lebens umgehen zu können²³⁸. In *Mezei próféta* wird die Vorbildfunktion der Religion durch verschiedene Elemente bestätigt, verstärkt bzw. getragen. Durch die Figur des Pilgers wird *Eröss* christlicher Idealismus im dörflichen Umfeld weiter getragen. In einem Dialog zwischen ihnen fragt der Pilger nach der Motivation *Eröss*. Dieser erzählt ihm, dass er auf der Schwelle seines Hauseinganges gesessen hätte, überlegend, was zu tun wäre, als etwas in seinem Herzen ihm sagte, er solle einen Esel kaufen und „... *keszd egy új életet, hittel és legalul, ahol ebben a rontott világban egy vesztett népnek és vesztett embernek kezdeni kell. Lélek légy és szabadság ...*“ („...fang ein neues Leben an, mit Glauben und von unten, da wo ein besiegt/ verlorenes Volk, ein besiegt/ verlorener Mensch in dieser verdorbenen Welt beginnen muss. Sei Seele und Freiheit! ...“). Durch diese Szene wird das Erleuchtungsmoment von einem äußeren Gespräch bestätigt. Der Pilger fühlt sich von *Eröss* inspiriert und wird sein Anhänger. Mit einem großen Kreuz verkündigt er *Eröss* Botschaft in der dörflichen Umgebung. Diese bildliche Darstellung macht aus *Eröss* eine Jesusfigur. Andere Figuren, wie der neue Mann seiner ehemaligen Frau, der Dorfrichter und sein Vize sind so gestaltet, dass sie der ideologische bzw. spirituelle Gegenpol zu *Eröss* sind. Der Richter kommt zu *Eröss*, um ihm den Esel zu verbieten. Begründung dafür ist, dass sein Esel und sein neues Verhalten, die Einheit des Dorfes stören würden. Die Opposition zwischen dem religiösen *Eröss* und der Dorfführung bzw. der neuen Ideologie des Dorfes wird durch die Szene zwischen *Eröss* und dem Maschinisten, dem neuen Mann seiner Frau, hervorgehoben. Der Maschinist kommt zu

²³⁶ ebd., S.50f.

²³⁷ Fleischer, S.12.

²³⁸ Fazekas, Pintér (1988), S.52f.

Eröss, um ihm anzubieten, dass er ihn an den Maschinen ausbildet, um aus ihm einen Menschen zu machen. Woraufhin *Eröss* ihn fragt, ob er aus sich schon einen Menschen gemacht hätte. Es stellt sich heraus, dass *Eröss* nur einen Drittel des Ertrages als Gehalt für sich behalten könnte. Dies beantwortet er mit dem Satz: „... *Embert mondtál. De te szolgát akarsz csinálni belőlem...*“ („...Du hast Mensch gesagt. Du aber willst einen Diener aus mir machen...“). Es folgt eine schräge, seitliche Aufnahme in Opposition zum Maschinisten auf den Freund *Eröss Nikita*, der mit strenger Körperhaltung und Stimme bestimmt sagt „... *Szolgák nem leszünk! ...*“ („...Diener werden wir nicht sein! ...“). Dies ist die stärkste antikommunistische Aussage im Film, die sich eindeutig gegen die kommunistische Auffassung von Arbeit stellt. Der Film kritisiert damit die zeitgenössischen politischen Verhältnisse.

Der Film *Valahol Európában* beschäftigt sich ebenso wie *Ének a búzamezőkről* mit den Auswirkungen des Krieges. Wobei ein zentraler Aspekt in diesem Film ist, auf welchen Fundamenten man eine neue Gesellschaft aufbaut. Die gegenwärtigen politischen Verhältnisse werden in beiden Filmen nicht thematisiert. Beide Filme zeigen die Auswirkungen des Krieges auf die menschliche Seele. Der Regisseur *Radványi* thematisiert verwaiste und hungernde Kinder, die irgendwo in Europa auf den Landstraßen herumstreunen. Im Mittelpunkt des Filmes stehen das Schicksal dieser Kinder und die Auswirkung des Krieges auf ihr junges Leben bzw. auf die nachfolgende Generation. Dies wird durch die Anfangsszenen deutlich. Durch schnell abfolgende Montage werden die durch die Kriegshandlungen verursachte Zerstörung und der Tod visualisiert²³⁹. Nach mehreren Aufnahmen, die die Kinder auf staubigen, verlassenem Straßen zeigen, im Hintergrund karger Landschaften, hört man die Off-Stimme des später im Film auftretenden Dirigenten *Péter Simon* sagen „... *Filmet a névtelen gyerekeknek ajánljuk. Azok a gyerekeknek, akinek ez volt a sorsuk a történelem idő országútjain.*“ („... Wir widmen den Film den namenslosen Kindern. Den Kindern, deren Schicksal die Landstrassen dieser historischen Zeit waren. ...“). Danach folgt eine schnelle Abfolge von verschiedenen Bildern, die das Schicksal der Kinder vorstellt. Man sieht einen Jungen auf einem Hügel. Es folgt ein Schnitt auf Landschaftsbilder, die durch die Geräusche eines Flugzeuges begleitet werden, dann sieht man Bomben Häuser zerstören. Das Kind rennt zu einem zerstörten Haus und betritt es. Man sieht sein Gesicht, das durch die Überblendungstechnik in Beziehung mit dem Bild von marschierenden Soldaten gesetzt wird, das wiederum überblendet wird durch eine Eisenbahnpfife, die sofort wieder auf das nächste Bild verweist. Im Folgenden wird die Wand eines Zuges gezeigt, auf der die Aufschrift „*Deutsche Reichsbahn München*“ steht, auf die der

²³⁹ Nemes (2000), S.58.

Schatten eines Soldaten mit hochgehaltenem Maschinengewehr fällt. Schnitt auf ein kleines vergittertes Zugfenster, hinter dem man ein Kind und partiell zwei Erwachsene sieht. Schnitt auf einen Soldaten von hinten, wie er die Wagentür verschließt, darauf folgt ein Schwenk auf die stehenden Räder des Zuges, die sich nun in Bewegung setzen. Es folgt eine Kameraeinstellung die den vorbeifahrenden Zug von Nahem zeigt. Es fliegen verschiedene Aufschriften vorbei, wie erneut die der *Deutschen Reichsbahn* oder der *MÁV Hungária* (Magyar Állam Vasút/ Staatliche ungarische Eisenbahn), das die Verbindung der deutschen Besatzung in Ungarn und dem ungarischen Staat innerhalb der Transporte der jüdischen Bevölkerung in die Konzentrationslager visualisiert. Schnitt auf das vergitterte Fenster, das geöffnet wird. Die Erwachsenen werfen das Kind aus dem fahrenden Zug, es landet unsanft neben den Eisenbahnschienen und schaut dem Zug hinterher. Im nächsten Bild sieht man seitlich von unten gefilmte hochgehaltene Maschinengewehre. Es folgt ein Schnitt auf die, ebenfalls von schräg unten gefilmten, entsetzt schauenden, Gesichter von Männern. Die Kamera fährt seitlich an diese ihnen vorbei. Der nächste Schnitt erfolgt auf ein junges Mädchen, das aus einem Gebäude kommt und „... *Apuka!*...“ („... Vati!...“) schreit. Männer werden erschossen und fallen in eine Grube. Das Mädchen schließt die Augen, sagt nun leise „...*Apuka*...“, Tränen rinne über ihr Gesicht. Erneute Überblendung auf marschierende Soldaten. Überblendung auf eine Alarmanlage. Man hört den Alarm. In schneller Abfolge werden Einzelbilder von einem leeren Vergnügungspark gezeigt. Ein anderer Junge läuft auf die Kamera zu. Schnitt auf ein schießendes Militärflugzeug, während der nächste auf die laufenden Beine des Jungens erfolgt, erneute Maschinengewehrsalve, der Junge krabbelt auf den Boden. Schnitt auf den Flieger. Schnitt auf den Jungen, der vor Angst zitternd nach oben schauend, rückwärts in ein Gruselkabinett hineinläuft. Ein Musikgerät springt an, wodurch die Musik anfängt zu ertönen. Man sieht die Angst des Jungen durch seine Körperhaltung. Diese korrespondieren mit den Schnitten auf einzelne Schauergestalten bzw. Schauerdarstellungen u. a. sieht man die Wachsfigur Hitlers. Die Puppen fangen Feuer. Die Hitlerwachsfigur fängt an zu schmelzen, schwarze Flüssigkeit rinnt über das Gesicht Hitlers. Dazwischen immer wieder Schnitte auf den verängstigten Jungen.

Die Gruselfiguren, deren Gesichtszüge zur Unkenntlichkeit schmelzen symbolisieren den Krieg²⁴⁰ und seine Verursacher. Sie werden nicht näher personifiziert. Von den sich wiederholenden Überblendungen der marschierenden Soldaten, sieht man nur die Unterkörper. Den Soldaten der die Wagentür des Zuges, der die Deportierten transportiert, schließt, sehen wir

²⁴⁰ Szilágyi (1992), S.44f.

nur von hinten. Ein anderer Soldat wird nur durch die Visualisierung seines Schattens an der Wagentür gezeigt. Auch die Soldaten, die die Männer erschießen, sieht man nicht. Stellvertretend für sie stehen die hochgehaltenen Maschinengewehre und die hörbaren tötenden Schüsse. Die Flugzeuge werden ebenso nicht mit Individuen verbunden. Entweder hört man sie oder man sieht sie von weitem. Von ihnen geht immer eine Gefahr aus, die Zerstörung zur Folge hat. Die einzigen lebendigen Gesichter, von den Kindern abgesehen, sind von Erwachsenen, die entweder mit dem Zug in den sicheren Tod fahren oder erschossen werden. Die einzigen Verursacher bzw. Träger des Krieges, deren Gesichter man sieht, sind eben diese Gruselfiguren aus Wachs und anderen Materialien. Die Figur Hitlers ist mit der Zahl 39 versehen. Das Jahr als Nazi-Deutschland Polen überfallen hat und damit den Zweiten Weltkrieg begonnen hat. Durch das Zeigen Hitlers werden alle vorherigen gesehenen Bilder in den Kontext des 2. Weltkrieges zusammengebunden. Hitlers Gesicht steht hier stellvertretend für die Unmenschlichkeit dieses Krieges, die Toten und die Zerstörung. Die Darstellungsweise des Feindes und der Erwachsenen dienen der Beschreibung des Umfeldes, das die Kinder zu Waisen gemacht hat. Das *Radványi* mit dieser Darstellungsweise diesen Effekt erzielen wollte, zeigt auch, dass er bestimmte Details und Szenen, die das Drehbuch vorgegebenen hatte, verändert bzw. ausgelassen hat. Die Bekanntmachung, die die Bevölkerung vor den verwilderten, hungrigen Kindern warnt, die in der Gegend plündern, rauben und gewalttätig sind, wird im Drehbuch durch eine Radiomitteilung, und damit durch eine menschliche Stimme vermittelt²⁴¹. Damit hätte der Krieg eine menschliche Stimme bekommen, was aber das vorherige Konzept gestört hätte. Außerdem beinhaltete die ursprüngliche Drehbuchversion Informationen, die für die Darstellung des psychologischen Hintergrundes irrelevant gewesen wären. Im Film wird die Bekanntmachung, auf die notwendigsten Informationen reduziert, durch ein Papier auf einem Brett visualisiert. Dabei wird der Begriff Kinder durch Vagabunden und Plünderer ersetzt. Der seelische Zustand der Kinder wird dadurch in Kontext zu einem verständnislosen Umfeld gesetzt, um ihr Verhalten verständlich zu machen. Wobei die Unmenschlichkeit des Krieges hervorgehoben wird. Die politischen und gesellschaftlichen Hintergründe des Krieges werden nicht thematisiert. Es gibt nur wenig Text in diesen Szenen. Die Abwesenheit der Sprache bedeutet, dass eine erklärende Instanz fehlt. Der Zuschauer muss seine eigenen Rückschlüsse ziehen. Aber es wird noch ein anderer Effekt durch diese Darstellungsweise erzielt. Aufgrund des Fehlens der Erklärungen und das ausschließliche Zeigen der Auswirkungen des Krieges visualisiert der Film die Perspektive eines Kindes, das nur die Zerstörung und den Verlust sehen kann, und keinen Sinn für übergeordnete Zusammenhänge hat. Wie in *Ének a búzamezőkről* wurden in diesem Film in den

²⁴¹ Balázs, Fejér; Radványi; Máriássy, S.46.

Anfangsszenen viele Aufnahmen von unten gemacht. In *Valahol Európában* symbolisiert die kindliche Perspektive die Geschehnisse.

In den folgenden Szenen wird das Zusammentreffen der Kinder gezeigt. Auch hier sprechen die Bilder für sich und es gibt wenig Text. Die ängstlichen Kinder, die aus dem Hintergrund der ersten gezeigten Szenen kommen, sieht man nun als gewalttätige, skrupellose Personen. Sie rauchen, klauen, trinken wie Tiere aus einer Pfütze und ermorden einen Menschen ohne Anzeichen dafür, dass dies unmoralisch für sie wäre. Die Bilder des Krieges dienen als psychologische Erklärung für das Verhalten der Kinder. Dies zeigt auch die Szene, in der die Kinder an einem Baum vorbei gehen, an den drei Menschen an Stricken hängen. Sie halten an und betrachten das Ganze emotionslos. Ein Junge zieht einem der Toten sogar die Schuhe von den Füßen, um sie anzuziehen. In der kurz danach folgenden Szene, erwürgen sie den Chauffeur eines Transporters, nachdem sie ihn aus dem Wagen ziehen, fragen sich die Kinder, was sie mit der Leiche machen sollen, worauf ein Junge ausruft „... *Akasztyuk fel!* ...“ („... Hängen wir ihn auf! ...“), das wiedergebend das er gesehen hat. Es findet dadurch eine Übertragung von zerstörerischem Handeln statt, von der Krieg führenden Generation auf die Nachfolgende. Es thematisiert den Neuanfang nicht wie *Mezei próféta* unter der Ausblendung des Krieges und seiner Wirkung, sondern gerade eben im Hintergrund dessen.

In *Valahol Európában* gibt es neben den Kindern eine weitere Figur, deren Beziehung zur Gesellschaft mit den der Kinder korrespondiert. Dabei handelt es sich um den international anerkannten Dirigenten *Péter Simon*, der sich auf eine verlassene Burg, fern von den Kriegshandlungen und der Gesellschaft, zurückgezogen hat. Ähnlich wie *Eröss* hat er eine zukunftsweisende Funktion im Film, allerdings stützen sich seine Charaktereigenschaften nicht auf eine christliche Moral, sondern auf humanistische Werte. Mit ihm wurde erstmalig im ungarischen Film ein humanistischer Held eingeführt²⁴². Er symbolisiert die vom Krieg verdrängten humanistischen Werte²⁴³. Dies wird durch ein Gespräch zwischen ihm und den jungen *Péter*, dem Anführer der Gruppe, deutlich, als dieser ihn fragt, warum er sich als berühmter Mensch auf einer Burg versteckt. *Simon* antwortet ihm, „... *Mert oda lent a világban még nagyon nagy a zaj. Nem igen hallanak a muzsikát. Majd egyszer később, ha majd újra csend lesz.*“ („... Weil da unten [die Burg steht auf einem Hügel] in der Welt, der Lärm noch sehr

²⁴² Karcsai Kulcsár (1975), S.46.

²⁴³ Szilágyi (1992), S.43.

laut ist. Sie würden die Musik nicht hören. Irgendwann später dann, wenn wieder Stille herrschen wird. ...“).

Die Begegnung der Kinder mit *Simon* lässt sie ein Zuhause und Vertrauen finden. Er ist der einzige im Film der sie mit Respekt behandelt und ihnen Vertrauen entgegen bringt, obwohl sie ihn überfallen und gefesselt haben und ihn töten wollten. Als die Kinder am nächsten Morgen entdecken, dass einer der Jungen ihn befreit hat, gehen sie davon aus, dass *Simon* sie bereits verraten hat. Dieser kommt jedoch mit Lebensmitteln zurück und begrüßt sie mit „... *Jó napot, uraim. ...*“ („... Guten Tag, meine Herren. ...“). So zeigt er seinen Respekt den Kindern gegenüber. Der junge *Péter* fragt ihn, ob er sie verraten hätte. *Simon* antwortet: „...*Nem a szokásom hazudni. Azt mondtam, hogy gyerekekkel nem találkoztam. Csak csavargokkal. ...*“ („...,...,... Es ist nicht meine Art zu lügen. Ich habe gesagt, dass ich keine Kinder getroffen habe. Nur Vagabunden.“). Später fragt ihn ein anderer Junge, ob er auch ein Vagabund wäre. Er sagt darauf: „... *Persze, hogy csavargó vagyok. Mint ez a sok, sok ember, akinek menekülni kellett, mert bántották valahol őket. ...*“ („... Selbstverständlich bin ich ein Vagabund. Wie diese vielen, vielen Menschen, die fliehen mussten, weil man ihnen irgendwo Leid zugefügt hat. ...“). Mit diesen Aussagen zeigt *Simon*, dass er sich mit ihrem Schicksal identifizieren kann und dass er ein tiefes Verständnis dafür hat. Er schafft durch sein Verständnis und seine Geduld im Laufe des Filmes eine Vertrauensbasis zu den Kindern. *Simon* zeigt ihnen, dass man nur mit gemeinschaftlicher Arbeit und Verteidigung der humanistischen Ideale eine neue Gesellschaft schaffen kann²⁴⁴. Durch seine Musik, Gespräche und seine Geduld vermittelt er dies den Kindern.

Der letzte vor der Verstaatlichung der ungarischen Filmindustrie produzierte Film war *Beszterce ostroma*²⁴⁵. Es war der erste Versuch nach 1945, einen Kostüm- und Historienfilm zu machen. Die Handlung spielt im 19.Jahrhundert. Der Graf *István Pongrácz* lebt abgeschottet in seiner Burg, während er alle gesellschaftlichen Veränderungen und Gesetze ignoriert. Er will seine Werte und Traditionen konservieren, in dem er sich seine eigene Welt mit seinen eigenen Gesetzen innerhalb der Burgmauern bewahrt. Eine Person die zurückgezogen in einer Burg lebt, dies erinnert an den *Simon* aus *Valahol Európás*. Aber diese zwei Charaktere unterscheiden sich vollständig durch ihre Motivationen. Während sich *Simon* zurückgezogen hat, um auf die Zeit zu warten, in der der Krieg beendet sein wird und er mit seinen humanistischen Idealen wirken

²⁴⁴ Nemes (2000); S.58.

²⁴⁵ Nemeskürty, István, A magyar film története 1912-1963, S.194.

kann, will *Pongrácz* die außerhalb der Burgmauern stattfindenden Entwicklungen verhindern²⁴⁶. Die äußere Welt ist sein Feind, den er mit Unverständnis und Ignoranz begegnet. Die Geschichte eignet sich aus diesem Grund für eine negative Darstellung der alten reaktionären Welt²⁴⁷. Es ist der erste Film, einer Reihe von Filmen aus den Jahren 1948/49, die versuchen die alte herrschaftliche Schicht zu diffamieren. Dabei gibt es in dieser vorschematischen Phase des ungarischen Filmes zwei Arten der Abwertung der Vergangenheit. In der ersten Herangehensweise wird sich ausschließlich auf die Diffamierung der Vertreter des alten gesellschaftspolitischen Systems konzentriert. Die andere Diffamierung der Vergangenheit erfolgt im Hintergrund der Aufwertung der neuen kommunistischen Ordnung, wie es die Analyse der Filme nach der Verstaatlichung und 1949 zeigen wird. *Beszterce ostroma* gehört in die erste Gruppe von Filmen, da er nur die alte Welt kritisiert, ohne eine neue, kommunistische Gesellschaft als Alternative aufzuzeigen.

Weshalb der sozialdemokratische Film *Beszterce ostroma* schematische Propagandaelemente enthält, lässt sich aus dem Umstand erklären, dass der Film erst am 18.08.1948 uraufgeführt wurde, damit nach dem Zusammenschluss der *MKP* und *SZDP* zur neuen Partei der *MDP* bzw. nach dem Entstehen des *OFHs* (Landesfilmamt), wie unter 2.2. beschrieben worden ist. Zudem standen die Filmunternehmen, wie ebenda beschrieben, ab April 1948 unter der Leitung des Landesfilmamts und so konnte auf diesen Film bereits ein direkter politischer Einfluss ausgeübt werden.

Von diesem Film sind zwei Versionen vorhanden. Die zweite Version wurde erst am 23.07.1955 aufgeführt,²⁴⁸ als die schematische Hochphase des ungarischen Filmes bereits überwunden war. Für die Analyse konnte nur diese Version gesichtet werden. Durch das vorliegende Drehbuch und anderen Quellen konnten die Änderungen eruiert werden. Demnach wurde aus der zweiten Version eine erklärende Instanz vollständig herausgeschnitten. In der ersten Version wurde ein die Handlung begleitender Dialog zwischen einem Lehrer und einem Schüler hinzugefügt. Der Schüler liest die gleichnamige Romanvorlage von *Kálmán Mikszáth* und interpretiert sie zunächst auf eine traditionelle literaturwissenschaftliche Weise. Das Gespräch zwischen Lehrer und Schüler interpretiert den Inhalt sukzessive progressiv und transportiert dadurch unmissverständlich eine Sichtweise, die der Zuschauer von der Handlung und vor allem von

²⁴⁶ Deák (1985), S.22.

²⁴⁷ Szilágyi (1992), S.59.

²⁴⁸ Deák (1985), S.21.

Pongrácz übernehmen soll²⁴⁹. Im Folgenden wird aufgezeigt, auf welche Art dies getan wurde und weswegen diese Randhandlung notwendig war.

Der Rückzug der Figur *Pongrácz* im Roman von *Mikszáth* begründet sich auf seinem Kampf gegen die gesellschaftlichen Entwicklungen im Hintergrund eines neu entstandenen Kapitalismus. Er nimmt jede Gelegenheit wahr die öffentlichen Institutionen lächerlich zu machen. Seine Charakterzüge variieren von Gemütlichkeit, Gutmütigkeit bis hin zu Brutalität, Berechenbarkeit und sogar Sadismus. *Pongrácz* ist im Roman eine widersprüchliche Figur, dessen Handeln erklärt wird, anstatt sie zu verurteilen²⁵⁰. Die Figur des Grafen weist ebenfalls Widersprüchlichkeiten auf, die sich aber zum Teil von der Romanvorlage unterscheiden. Seine Motivation wird durch die Szene formuliert, in der *Pongrácz Károlyka*, den vermeintlichen Geliebten seiner Burgfrau *Estella*, köpfen lassen will und seine zwei Bediensteten ihn davon abraten. Er sagt: „... *Örültek vagytok, mint gondoltok, miért élek itt ebben a várba. Azért mert a magam törvénye szerint akarok élni és nem a világ törvénye szerint. Meg védtem azt, ami az enyém.*“ („... Ihr seid verrückt, was glaubt ihr, warum ich hier in dieser Burg lebe. Es ist weil ich nach meinem Gesetz leben will und nicht nach den Gesetzen der Welt. Ich verteidige das, was meins ist.“). Betrachtet man den politischen Kontext dieses Filmes könnte dies als eine Aussage von einer Person kommen, die sich grundsätzlich keine Einmischung in seine Lebensweise durch eine Obrigkeit erlaubt. Zumindest zeigt diese Szene, dass es sich nicht um einen verrückten Menschen handelt, der sich über sein eigenes Handeln nicht bewusst ist. Alle anderen Szenen dagegen zeigen *Pongrácz* als eine Person, die die äußere Welt und seine unmittelbare Umgebung nicht wahrnimmt. Jede Begegnung und jedes Ereignis baut er unverzüglich in eine Phantasiewelt ein, die ihn mit dem 17. Jahrhundert verbindet. Als zwei Steuerbeamte in die Burg kommen, um die Steuern einzutreiben, behandelt sie *Pongrácz* als Gesandtschaft. Seine ihn umgebenden Bediensteten spielen als Untertanen in dieser Vorstellung mit. *Pongrácz* hat eine brutale Art, die sich durch eine aggressive Kommunikation zu den Untertanen und Besuchern ausdrückt. Er titulierte sie als Hunde und befiehlt ihnen, sich vor ihm hinzuknien. Aber gerade durch das Verhalten der ihn umgebenden Menschen werden seine negativen Eigenschaften relativiert. Zwei Diener sind ständig darum bemüht die Scheinwelt aufrecht zu halten. Die Steuerbeamten lassen sie in Kostüme stecken, damit sie sich der Welt der Burg anpassen können. Der Bemühung die Welt des Grafens aufrecht zu erhalten, steht die allgemeine Belustigung über dessen Wahnwelt gegenüber.

²⁴⁹ Szilágyi (1992), S.59.

²⁵⁰ ebd., S.9.

Die Lächerlichkeit seiner Figur wird auch durch andere Figuren der Außenwelt thematisiert. Ein wichtiger Ort dafür ist das *Arany bárány* (Goldene Lamm), ein Gasthaus, in dem sich die gesellschaftliche Elite des Ortes *Zsolna* trifft. Auch dort ist *Pongrácz* Gesprächsthema. Eine Herrenrunde macht sich über ihn lustig. Mit in der Runde sitzt Oberst *Pongrácz*, ein Verwandter des Grafen, dieser relativiert die erwähnten Sachen, in dem er sagt: „... *Olyan a Prongrácz története, mint a mély géges kut. Aki belenéz, erős fejének kell legyen, hogy meg ne széldüljön. Hát Istvánnak nincs nagyon erős feje és nagyon mélyen belenézed. ...*“ („... Die Geschichte der Familie *Pongrácz* ist wie ein tiefer kehliger Brunnen. Wer reinschaut, braucht einen starken Kopf, damit er nicht den Verstand verliert. Nun, István hat keinen starken Kopf und er hat sehr tief hineingeschaut...“). Es folgt eine Nahaufnahme auf das Gesicht des Obersts, der nachdenklich schaut. Die Aussage erklärt den Hintergrund von *Pongrácz* und schafft für ihn Verständnis. Durch das Verständnis des Obersts wird ein Zugang zu der Person des Grafen geschaffen. Dadurch fällt es schwer die Figur des *Pongráczs* eindeutig einzuordnen. Auch durch sein Verhalten Frauen gegenüber, wird die Widersprüchlichkeit der Figur verstärkt. *Estella* gegenüber, die er heiraten will, damit die Burggesellschaft endlich eine Burgfrau bekommt, verhält er sich grob und desinteressiert. Sie ist nur in der Funktion der gesellschaftlichen Position als Ehefrau relevant. Als *Estella* sich ihm auf sexuelle Weise nähern will, bewertet er ihr Verhalten als Zeichen dafür, dass sie gesundheitliche Probleme hat. Er versteht weder die zwischengeschlechtliche Körpersprache, noch reagiert er im Geringsten sexuell auf sie. Als *Estella* mit *Károlyka* nach *Beszterce* flieht und *Pongrácz* gegen den Ort in den Kampf ziehen will, um seinen „Besitz“ einzufordern, wird er in *Zsolna* aufgehalten. Dort wird ihm eine Geisel angeboten, die solange bei ihm bleiben soll, bis sie ihm *Estella* aushändigen können. Als er *Apolka* erblickt, sieht man seine emotionale Seite. Sie behandelt er liebevoll, und er will sie als Tochter adoptieren. Als er von ihrer Verlobung mit *Milán* erfährt, reagiert er im Gegensatz zum Betrug von *Estella* mit *Károlyka* sehr emotional auf diese Nachricht.

Bei den Figuren von Báron *Behenzi* und seinem Sohn *Károlyka* ist innerhalb der Darstellung der herrschaftlichen Schicht folgendes zu beobachten. Beide sind nahezu mittellos und ständig versuchen beide an Geld zu kommen, wobei sie sich auch gegenseitig betrügen. Ihre Beziehung wird jedoch durch komische Elemente getragen. So sind sie zwar betrügerisch, aber auf eine gewitzte, sympathische und komische Art. Über sie werden in den Film komödiantische Szenen eingebaut. An dieser Darstellungsweise erkennt man, dass die aristokratische Schicht in diesem Film noch nicht eindeutig negativ ist.

Im Zusammenhang der zwei unterschiedlichen Versionen konnte nicht eruiert werden, wann die Rahmenhandlung vom Lehrer und Schüler eingesetzt wurde. Betrachtet man die zweite Version des Filmes, ohne diese zusätzliche erklärende Instanz, kann vermutet werden, dass diese eben aus Widersprüchlichkeit der Figuren heraus eingeführt werden musste, um den neuen propagandistischen Anforderungen an den ungarischen Film zu genügen.

Auch die Darstellung der Vergangenheit ist widersprüchlich. Aus dem Drehbuch geht hervor, dass der Film mit der Rahmenhandlung zwischen dem Schüler und den Lehrer ansetzt. *Pintér*, der Schüler, liest aus dem *Mikszáths* Buch vor, worauf ihn der Lehrer nach der Interpretation fragt. Der Junge interpretiert lehrbuchmäßig die Geschichte. Der Lehrer reagiert wütend, weil *Pintér* aus einem dreißig Jahre alten literaturgeschichtlichen Werk zitiert. Darauf folgend wird die Szene beschrieben, in der *Pongrácz* mit einem Giftbecher allein in seiner Burg ist. Diese Szene ist in der anderen Version des Filmes erst am Ende. Hier folgt eine Traumsequenz des Jungen, der über seinem Buch eingeschlafen ist. Er rennt im Traum zu *Pongrácz*, um ihn am Selbstmord zu hindern. Es folgt eine Diskussion zwischen dem Lehrer und *Pintér*, warum dieser meint, dass sich *Pongrácz* nicht umbringen soll. Der Junge ist der Meinung, dass damit die Welt von *Mikszáth* sterben würde²⁵¹. Das ist der Ausgangspunkt der Rahmenhandlung. Im weiteren Verlauf des Filmes werden die beiden immer wieder eingeschnitten. In der Szene mit Oberst *Pongrácz* in der Herrenrunde im *Arany bárány* treten sie laut Drehbuch sogar in das Gasthaus hinein und werden dort vom Ober bedient. Der Lehrer kommentiert nach dem Monolog des Obersts nicht nur den Grafen *Pongrácz*, sondern auch die restliche Gesellschaft: „... *Látja Pintér ez is történelem már... A bolond Pongrácz vissza akarja forgatni az időt kerekét, ezek itt szerényebbek, ők csak megállítani akarják... Ime közös hadsereg tiszt asztal... végtelen beszélgetések nőkről, lovagokról, párbajkodexről... Itt ülnek a városi urak... söröznek, szídják a kormányt és megbeszelik a másnapi vadászat és nem tudják, hogy ez sem fog örökké tartani. ...“* („... Sehen Sie *Pintér*, das ist bereits Geschichte... Der verrückte *Pongrácz* will das Rad der Zeit zurückdrehen. Die sind da bescheidener, sie wollen es nur anhalten... Sieh, der Offizierstisch der gemeinsamen Armee... endlose Gespräche über Frauen, Pferde, Duellkodexe... Hier sitzen die städtischen Herren... trinken Bier, beschimpfen die Regierung und besprechen die morgige Jagd und sie wissen nicht, dass dies nicht für immer so bleiben wird. ...“)²⁵². Die Erklärung des Oberst *Pongrácz*, warum der Graf verrückt geworden ist, wird durch den Dialog des Lehrers und

²⁵¹ Bekeffy, Hárs, S.1-4.

²⁵² Bekeffy, Hárs, S.38f

des Schülers nicht direkt in Frage gestellt. Er untergräbt vielmehr die Integrität der Herrenrunde, geht aber auf die Aussage nicht ein.

Die Szene, in der *Pongrácz Károlyka* durch eine Falltür ins Gefängnis fallen lässt, kommentiert der Lehrer damit, dass damals jeder Burgherr sich solche Burgverliese bauen ließ, in die sie dann einsperrten wen sie wollten²⁵³. Diese erklärenden Dialoge harmonisieren nicht mit der Handlung des Filmes. Die Aussagen sind ohne Zusammenhang mit den Aussagen des Filmes. Aufgrund dieser Zusammenhanglosigkeit kann man vermuten, dass sie im Nachhinein eingebaut worden sind.

Laut Drehbuch endet der Film mit einem abschließenden Dialog. Der Kreis der Rahmengeschichte schließt sich, als der Lehrer und sein Schüler auf der Burg die Sterbeszene *Pongrácz* kommentieren. Der Lehrer, der sich mit seinem Schüler im Raum mit dem Grafen befindet, fragt *Pintér*, ob er immer noch der Meinung ist, dass der Graf den Giftbecher nicht austrinken soll. Dieser revidiert seine anfängliche Meinung und sagt, dass *Pongrácz* das Gift zu sich nehmen soll. Beiden schauen dem Grafen zu, wie er den Becher austrinkt²⁵⁴. Zum Schluss sagt *Pintér*: „... *Èn már tudom, hogy Beszterce ostroma nem derűs anekdóta a humor aranyzálaival átszőve, hanem tanulság tanár úr, kérem, és aki ezt a tanulságot meg nem érti, az elbukik. ...*“ („... Jetzt weiß ich, dass *Beszterce ostroma* keine mit den goldenen Fäden des Humors verwobene, heitere Anekdote ist, sondern eine Lehre, Herr Lehrer, ich bitte Sie, und wer die Lehre nicht versteht, der fällt durch. ...“)²⁵⁵. Mit dem Lob des Lehrers für diese Einsicht wird der Film abgeschlossen.

Durch die ergänzenden Kommentare des Lehrers und seines Schülers sind die ersten eindeutigen schematischen Elemente im ungarischen Film zu sehen, da sie versuchen mehrdeutige Aussagen im Film zu korrigieren. Ohne die Erklärungen sieht man in der Sterbeszene einen Grafen, der nun verstanden hat, dass seine ganze Welt eine Lüge ist. Ein gebrochener Mann trinkt den Giftbecher aus. Die Sterbeszene ist nicht mit einer beurteilenden Instanz verbunden. Das mögliche Mitleid mit dieser Figur wird erst durch den Lehrer-Schüler-Dialog aufgehoben.

Im letzten Abschnitt dieses Unterkapitels soll die zeitgenössische Filmkritik dargestellt werden. Insgesamt kann man feststellen, dass alle fünf Filme schlechte Kritiken bekommen haben. Diese

²⁵³ ebd, S.92.

²⁵⁴ ebd, S.185f.

²⁵⁵ Bekeffy, Hárs, S.187

negative Kritik erfasst zum Teil die Themenauswahl, die ästhetische Filmarbeit, die Drehbucharbeit, die Figurengestaltung und die Besetzung der SchauspielerInnen.

Das Verbot der Filme *Mezei próféta*, *Ének a búzamezőkről* und *Könnyű muzsa* wird in der Presse teilweise undeutlich begründet. Die Komödie *Könnyű muzsa* wurde von den offiziellen Institutionen aufgrund der schlechten Qualität des Filmes nicht für die ungarischen Kinos zugelassen²⁵⁶. In der Presse werden kritischere Worte für den Film formuliert. Die mindere Qualität des Filmes würde sich auf ästhetischer Ebene, aber auch innerhalb der Dialoge widerspiegeln. Die Atmosphäre würde an das Budapest der 1930er und 1940er Jahre erinnern²⁵⁷. In einem am 15.03.1948 in *Művelt Nép* erschienenen Artikel wurde vor allem die Beteiligung von Filmschaffenden der faschistischen Filmepoche kritisiert. Namen werden in diesem Zusammenhang nicht genannt. Es wird nur angedeutet, dass es sich dabei um Personen handelt, die in dieser Phase unter falschen Namen weiterhin in der ungarischen Filmindustrie tätig waren und somit zu faschistischen Filmen beigetragen haben. Weshalb man die Loyalität dieser Filmschaffenden zum neuen ungarischen Film bezweifelte²⁵⁸. Da diese Filmschaffenden bezichtigt werden unter falschen Namen während der vorherigen Phase agiert zu haben, kann man davon ausgehen, dass es sich um jüdische Filmschaffende gehandelt hat, die durch die im 1. Kapitel dieser Arbeit beschriebenen Judengesetze ein Berufsverbot auferlegt bekommen haben.

Im selben Artikel wurden die Verbote von *Mezei próféta* und *Ének a búzamezőkről* ebenfalls positiv bewertet. Dem Regisseur des Filmes *Mezei próféta* Frigyes Bán wird vorgeworfen, dass er eine der Hauptrollen mit dem Schauspieler *László Bánhidy*²⁵⁹ besetzt hat, der durch seine Teilnahme an ungarischen faschistischen Filmen vor 1945, und dem aktuellen Bühnenverbot durch die Schauspieler Gewerkschaft (*Színészsakszervezet*) in dem neuen ungarischen Film nichts zu suchen habe. In der Fachliteratur existieren keine Informationen zum Bühnenverbot dieses Schauspielers. Fakt ist allerdings, dass *Bánhidy* nach dem Krieg einer der meistbeschäftigten Schauspieler war²⁶⁰. Deshalb muss man davon ausgehen, dass er sich wieder rehabilitieren konnte.

István Szóts, der Regisseur von *Ének a búzamezőkről*, wird als Regisseur zwar anerkannt, aber sein weiter oben erwähnter Film *Emberek a havasan* galt in dem Artikel als die Verfilmung der

²⁵⁶ Szilágyi (1992), S.56f.

²⁵⁷ Szabad Nép, 15.02.1948, S.8.

²⁵⁸ Művelt Nép, 15.03.1948, S.14.

²⁵⁹ Bánhidy spielt den Pilger in *Mezei próféta*.

²⁶⁰ Siehe dazu: *Ki kicsoda a mai magyar filmművészetben*, S.30.

gleichnamigen faschistischen Literaturvorlage und somit wurde er ebenfalls in diesem politischen Bereich verortet²⁶¹. Der Film wurde durch den Kunstfachrat aufgrund seiner herausragenden filmästhetischen Arbeit in die erste Kategorie eingeordnet. Die Kritik am Film wurde jedoch vor seiner Premiere heftiger. *Ének a búzamezőkről* wurde als reaktionär und in seiner Glaubensdarstellung den Kardinal *Mindszenty* unterstützend kritisiert²⁶². Innerhalb der Umbewertung der Vergangenheit der kommunistischen Propaganda spielte die christliche Kirche eine große Rolle. Kardinal *József Mindszenty* war einer der größten Kritiker des Kommunismus. Im März 1947 veröffentlichte er einen Hirtenbrief, in dem er forderte, dass sich alle Gläubigen gegen die Abschaffung des Religionsunterrichtes durch die Kommunisten stellen sollten²⁶³. Bereits zu diesem Zeitpunkt versuchten die ungarischen Kommunisten gegen die Kirche vehement vorzugehen. Zu einer erheblichen Einschränkung der Glaubensfreiheit kam es erst in den Jahren 1948/49. *Mindszenty* wurde Dezember 1948 verhaftet und im Frühjahr 1949 verurteilt²⁶⁴. Die Kritik im Artikel gegen den Film *Ének a búzamezőkről* und die Verbindung zum Fall des Kardinals *Mindszenty* können allerdings auch nur vorgeschoben sein. Wie in der Analyse weiter oben belegt worden ist, kann im Film keine pro-kirchliche bzw. pro-christliche Aussage aufgezeigt werden.

Die Filme *Valahol Európában* und *Beszterce ostroma* bekamen keine eindeutigen Kritiken. Die zwei Filme erhielten sowohl Kritik, als auch Lob. *Valahol Európában* wird als künstlerisch progressiver Film bezeichnet²⁶⁵, der den Beginn einer ernstzunehmenden ungarischen Filmkunst bedeutete²⁶⁶. *Beszterce ostroma* wird auf der einen Seite als ein Film bezeichnet, der ein neues Niveau geschaffen hat²⁶⁷ und sogar als der bemerkenswerteste der vorgestellten Filme hervorgehoben²⁶⁸. Auf der anderen Seite wird kritisiert, dass er keine neuen künstlerischen Formen hervorbringt, sondern an den alten ungarischen Film anschließt²⁶⁹. Tatsächlich bringt der Film keine Neuerungen. Der gesamte Film wurde im Filmstudio aufgenommen. Es fehlen vollständig Außenaufnahmen. Und auch die Kameraarbeit zeigt keine ungewöhnlichen Einstellungen. Es wurde hauptsächlich mit perspektivisch einfachen Kameraeinstellungen gearbeitet. Die negative Kritik umfasste hauptsächlich inhaltliche Aspekte. So wurde an *Valahol*

²⁶¹ Müvelt Nép, 15.03.1948, S.14.

²⁶² Siehe dazu auch den bereits zitierten am 15.02.1948 erschienen Artikel in Szabad Nép, der die Rede des Geistlichen in den Anfangsszenen des Filmes als „Mindszentyrede“ (*Mindszenty beszéd*) bezeichnet.

²⁶³ Szegedy-Maszák, S.458.

²⁶⁴ Valuch, S.506f.

²⁶⁵ Szabad Nép, 24.12.1947, S.4.

²⁶⁶ Nagyvilág, 20.01.1948, S.9.

²⁶⁷ Magyar Nemzet, 06.05.1948, S.4.

²⁶⁸ Szabad Szó, 08.05.1948, S.6.

²⁶⁹ Valóság 1948/6, S.501.

Europában kritisiert, dass der Regisseur *Radványi* die Geschichte nicht an einen bestimmten Ort bindet und die Figuren dadurch konturlos bleiben würden²⁷⁰. Ebenso wird die Idee beanstandet, dass ein Außenseiter (*Péter Simon*), die Kinder erzieht. Der neue ungarische Film sollte nicht einen Außenseiter den Demokraten²⁷¹ spielen lassen, sondern die gewöhnlichen Menschen. Wobei vor allem hervorgehoben wird, dass die Darstellung des Dorfes als Opposition zu den Kindern auf der Burg unglücklich gewählt worden ist²⁷².

Bei der Figur des Grafen *Pongrácz* in *Beszterce ostroma* werfen die Kritiker dem Regisseur *Márton Keleti* vor, dass die Darstellung zu widersprüchlich geworden ist. *Pongrácz* vermeintlich verrückter und unbarmherziger Charakter, wäre viel zu sehr zwischen einem romantischen Helden, mit positiven Eigenschaften wie Gutmütigkeit und Stilgefühl, und einem Grausamen, mit negativen Eigenschaften wie Brutalität und Sadismus, angelegt und würde dadurch Verwirrungen beim Zuschauer hervorrufen²⁷³. Dies deckt sich auch mit der hier beschriebenen Analyse des Filmes.

Eine andere Kritik merkt an, dass die Vorlage nicht dazu genutzt worden ist, die Widersprüchlichkeit der Herrschaftsklasse dieser Zeit in den Vordergrund zu stellen. Wobei man die Aussichtslosigkeit *Pongrácz* Kampfes gegen die Neuerungen betonen hätte müssen²⁷⁴.

Die Kritiken zeigen, dass bereits im Wechsel 1947/48 nicht nur ein neuer ästhetischer Film gefordert wurde, sondern auch bereits in den Kategorien eines schematischen Filmes gedacht worden ist. Man suchte in den Filmen nach einfachen Aussageformen, die die neue Ideologie und das Ende der Alten propagieren sollte. Widersprüchlichkeiten wurden bemängelt.

Der Umstand beispielsweise, dass bei dem Film *Valahol Európában* eine negative Darstellung des Dorfes erfolgte, zeigt, dass man schon in der Kategorie einer positiven Darstellung des Kollektivs gedacht hat, wie sie für den *Schematischen Film* typisch ist.

Im Zeitraum 1947 bis Anfang 1948 zeigt der ungarische Film, trotz einer geringen Fertigstellung von Filmen, vielfältige Heldenkonzeptionen auf. Trotz einigen thematischen Überschneidungen,

²⁷⁰ Nagyvilág, 20.01.1948, S.9.

²⁷¹ In den Zeitungsartikel dieser Zeit, wurden die Begriffe der Demokratie, des demokratischen Films etc. verwendet. Gemeint wurde damit der Kommunistische Film.

²⁷² Valóság 1948/1, S.60.

²⁷³ Szabad Nép, 09.05.1948, S.9.

²⁷⁴ Valóság 1948/6, S.500.

wie die Kriegsthematik in den Filmen *Mezei próféta*, *Ének a búzamezőkről* und *Valahol Európában* haben die Helden der Filme unterschiedliche Motivationen und Aussagen. Die Heldenkonzeption in *Könnyű muzsa* orientiert sich noch an den ungarischen Filmen der 1930er und Anfang der 1940er Jahre. Der Held *Péter Anday* liebt eine Frau aus einer anderen gesellschaftlichen Schicht. Am Ende gewinnt er den Gesangswettbewerb, bekommt Anerkennung und kann dadurch gesellschaftlich aufsteigen. Er steht mit der Gesellschaft in einem sozialen Konflikt, ohne aber die Motivation zu haben, diesen auf gesellschaftlicher Ebene zu lösen. *Eröss* in *Mezei próféta* dagegen soll Vorbild sein. Er ist ein religiöser Held, der durch seinen unerschütterlichen Glauben einen Neuanfang schafft. Er stellt sich gegen die gegenwärtigen politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen, wie *Pongrácz* in *Beszterce ostroma*. *Eröss* ist Vorbild für den Wiederaufbau einer Nachkriegsgesellschaft, in der Glaube eine zentrale Rolle bekommt, während *Pongrácz* ein widersprüchlicher Sonderling ist, der in einer anderen Zeit mit anderen Werten leben möchte, ohne den Anspruch zu erheben, dass andere ihm folgen müssen. Neben dem Einzelkämpfer und religiösen Helden, erscheint im ungarischen Film dieser Zeit noch eine neue Art von Held, der Humanist *Péter Simon* in *Valahol Európában*, der die Verluste der humanistischen Werte durch den Krieg symbolisiert und gleichzeitig, wie *Eröss*, zukunftsorientiert, die Kindern durch seine humanistischen Werte lehrt, nach dem Krieg sich für eine humanistische Gesellschaft einzusetzen. Die Kinder sind im Konflikt mit der Gesellschaft, die ihnen keinen Schutz und keine Nahrung gibt. Elternlos müssen sie sich um ihr eigenes Überleben kümmern. Der Held *Simon* wiederum steht aufgrund seiner humanistischen Ideale im Konflikt mit der Gesellschaft und kann sich erst, indem er den Kindern hilft, erneut auf seine Überzeugung besinnen.

Ének a búzamezőkről zeigt, anders als der Film *Valahol Európában*, die seelischen Auswirkungen durch den Krieg auf einer persönlichen Ebene. Zerrissen zwischen seinem Überlebensdrang und moralischen Werten scheitert der Held an dem Konflikt sein Leben höher gestellt zu haben, als das seines Freundes.

3.2. Der ungarische Film ab der Verstaatlichung der Filmindustrie bis Ende 1949

Die Verstaatlichung der Filmindustrie brachte nicht nur im organisatorischen Bereich grundlegende Veränderungen, wie unter 2.2. bereits beschrieben, es wurde ebenso an neuen Inhalten für den verstaatlichten ungarischen Film gearbeitet. 1948 war ein Wendejahr für die ungarischen Kommunisten. Die Partei verstärkte ihre Position innerhalb der Politik und des Parlamentes. Den mangelnden Rückhalt in der Bevölkerung konnten sie nicht reduzieren. Das positive Empfinden der Menschen der ungarischen Vergangenheit gegenüber sollte durch neu entwickelte propagandistische Strategien revidiert werden. Die Kommunisten machten die negative Propaganda des alten politischen Systems verantwortlich für ihre schlechte Stellung beim Volk. Ab Frühjahr 1948 produzierte man keine reinen Unterhaltungsfilme mehr. Alle Filme hatten die Aufgabe der Agitation zu erfüllen²⁷⁵. Die Jahre 1948 und 1949, der unmittelbare Anfang des verstaatlichten ungarischen Filmes, standen somit im Zeichen der Neubewertung bzw. der Abrechnung mit dem alten politischen System Ungarns, aber auch mit den alten ungarischen Filmen und deren Ideologie, Lebensauffassung und Schönheitsidealen. Sieben der zehn in diesem Zeitraum produzierten Filme spielen in der Vergangenheit²⁷⁶.

Der zeitliche Rahmen von *Ludas Matyi* ist Mitte des 19. Jahrhunderts, *Üri muri*, *Forró mezők* und *Mágnás Miska* spielen um die Jahrhundertwende zwischen dem 19. und 20. Jahrhundert. Diese vier Filme haben somit die Österreich-Ungarische Monarchie als historischen Hintergrund. Während die Filme *Talpaltnyi föld* und *Diszmagyar* in der sogenannten *Horthykorszak* (Horthyzeit) spielen. Die als *Horthyzeit* bezeichnet Phase der ungarischen Geschichte umfasst die gesamte Regierungszeit des im Februar 1920 eingesetzten Reichswesers *Miklós Horthys*²⁷⁷. Das Amt des Reichsverwesers war ursprünglich nur für eine kurze Übergangsphase gedacht, endete aber erst im Oktober 1944 mit der Besetzung der deutschen Wehrmacht. So wird die Zwischenkriegszeit symbolisch mit dem Namen *Horthys* verbunden²⁷⁸.

Die Schaffung eines neuen positiven Helden war für die Filmschaffenden in der verstaatlichten Filmindustrie ein zentrales Problem²⁷⁹. Wie im 1. Kapitel die Darstellung der Filme in den 1930er und Anfang der 1940er Jahre und die vorhergegangene Analyse der Filme zwischen 1947 und Anfang 1948 gezeigt haben, eigneten sich die damaligen Konzeptionen nicht für eine neue

²⁷⁵ Nemes; Papp, S.82.

²⁷⁶ Nemeskürty, István, A magyar film története 1912-1963 (1965), S.207.

²⁷⁷ Romsics, S.139.

²⁷⁸ Romsics, S.153.

²⁷⁹ Karcsai-Kulcsár (1978), S.126.

im Kollektiv fest verankerte Hauptfigur. Die ungarischen Filme ab der Verstaatlichung der Filmindustrie und Ende 1949 stellen hierbei ein Übergangsstadium zum schematischen Helden dar. Im Schematismus ist wichtig, dass eindeutige Eigenschaften und Verhaltensweisen geschaffen werden, um Widersprüche nicht entstehen zu lassen, womit eine leichtere Identifizierung mit dem Helden und die Übermittlung ideologischer Elemente garantiert werden sollte. Die Konflikte und Charaktere im Film sind denselben Gesetzmäßigkeiten unterworfen. Dies bedeutet, dass alle Darstellungen und Elemente im Film vereinfacht und einseitig in ihrer Erklärungsstruktur sind. Der Wertemaßstab dieser Filme ordnet sich innerhalb einer Gut-Böse Opposition ein. Mehrdeutigkeiten und Elemente, die eine Interpretation verhindern könnten, fehlen in diesen Filmen²⁸⁰. Wie die Analyse zeigen wird, handelte es sich bei der ersten Phase der verstaatlichten Filmindustrie nicht um Filme, die eindeutig in die schematische Kategorie eingeordnet werden können. Tibor Hirsch definiert hierfür in seinen Aufsatz *Könyvélményeink vásznon, képernyőn – Apáthy Imre: Forró mezők (1948) – Hajdfy Miklós: Forró mezők (1979)* (Leseerlebnisse auf der Leinwand, auf dem Bildschirm – Apáthy Imre: Forró Mezők [1948] – Hajdfy Miklós: Forró mezők [1979]) den Begriff der pre-schematischen Phase des ungarischen Filmes, als einen Zeitabschnitt in dem auf Grundlage einer neuen Ideologie zunächst ungeübte Schemata geschaffen werden, die aber in ihrer ursprünglichen Zielsetzung eindeutige Aussagen zu entwerfen, inkonsequent sind. Hirsch verwendet diese Definition für die ungarischen Filme, die weder zu den Koalitionsfilmen, noch in die schematische Phase des ungarischen Filmes einzuordnen sind²⁸¹. Für die Arbeit wird diese Definition übernommen.

In der Anfangsphase der Verstaatlichung der ungarischen Filmindustrie vom Frühjahr 1948 bis Ende 1949 wurden insgesamt zehn Filme produziert. Drei Komödien und sieben Dramen. Inhaltlich lassen sich diese Filme in zwei Kategorien einordnen. Die erste Gruppe der Filme konzentriert sich auf die negative Darstellung der ungarischen Herrschaftsschicht vor 1945. Dazu gehören die Filme *Talpaltnyi föld* (Die Erde unter dem Fuß), *Magnás Miska* (Der Magnat Miska), *Forró mezők* (Heiße Felder), *Diszmagyar* (Der Galaanzug), *Ludas Matyi* (Der Gänsejunge Matyi) und *Úri muri* (Das Geblödel der Gentry). Die Filme der ersten Gruppe spielen, mit Ausnahme *Diszmagyar*, dessen Handlung in Budapest stattfindet, alle im ländlichen Ungarn. Jeder dieser Filme thematisiert den Untergang der aristokratischen Schicht, die sich bereits ihren herrschaftlichen Lebensstil nicht leisten können und sich zwangsläufig mit finanziell lohnenden Zwangsheiraten und Betrugereien ihre Existenz sichern müssen. Die

²⁸⁰ Szilágyi (1992), S.217f.

²⁸¹ Hirsch, S.54.

Gewichtung dieses Themas in den einzelnen Filmen variiert durch die Wahl des Helden. Die Helden *László Aváry* und *Zoltán Szakmáry* aus *Forró mezők* und *Úri muri* stammen aus der herrschaftlichen Schicht. *Talpaltnyi föld* und *Ludas Matyi* sind die einzigen Filme beider Gruppen, deren Helden aus der armen Landbevölkerung stammen. *Joska Góz* in *Talpaltnyi föld* ist der dritte bäuerliche Held nach dem 2. Weltkrieg²⁸².

Matyi aus *Ludas Matyi* ist innerhalb einer Dorfgemeinschaft, die unter den Eskapaden des herrschaftlichen Gutsherrens zu leiden hat, ein aus armen Verhältnissen stammender Gänsehirt. In *Mágnás Miska* stammt der Held *Baracs* ähnlich, wie in *Ludas Matyi*, aus einer Dorfgemeinschaft, die vom Schlossherren beeinflusst wird. Durch ein Studium in der Stadt kommt er in seiner Funktion als Ingenieur einer Eisenbahngesellschaft zurück in das Dorf, um den Bau der Eisenbahnstrecke beim Dorf zu planen. Im Film *Diszmagyar* ist der Held ein Hochschullehrer, der ebenfalls aus armen Verhältnissen stammt.

Der Film *Tűz* war der erste staatliche Film, der in den ungarischen Kinos gezeigt wurde²⁸³. Allerdings gilt der Film *Talpalatnyi föld* als der erste Film der verstaatlichten Filmindustrie²⁸⁴. In diesem Film fehlt die negative Darstellung der alten herrschaftlichen Schicht²⁸⁵. Stattdessen wird der Konflikt eines armen Bauern mit einem Reichen dargestellt, die beide in dergleichen Dorfgemeinschaft leben²⁸⁶. Die Probleme zwischen den beiden Parteien beginnen damit, dass der arme Bauer *Jóska Góz Marika* von ihrer eigenen Hochzeitsfeier mit ihrem Ehemann *Ferenc Zsiros Tóth*, dem Sohn des reichsten Bauern im Dorf, mit ihrem Einverständnis entführt. Später wird im Film aufgedeckt, dass die Eltern von *Marika*, ihre Tochter wegen Schulden bei der Familie *Tóth* mit *Ferenc* verheiratet haben. Dieser will nur in die Scheidung einwilligen, wenn *Jóska* ihm eine bestimmte Summe bezahlt. *Ferenc* weiß, dass es für *Jóska* kaum möglich ist das Geld zusammen zu sparen. Durch die Forderung des Geldes beginnt für *Jóska* der Konflikt gegen sein durch die gesellschaftlichen Hierarchien festgelegtes Schicksal. Diesem Konflikt folgen weitere²⁸⁷. Seine Liebe zu *Marika* ist seine Motivation sich gegen sein Schicksal zu stellen. Als *Marika* schuldbewusst feststellt: „... *Èn miattam van minden. ...*“ („...Das alles geschieht meinetwegen. ...“), antwortet *Jóska*: „... *Te érted van minden. Mert én téged nem*

²⁸² Biró, Gyula, S.14.

²⁸³ Siehe dazu Molnár, S.21-24: *Tűz* kam am 21.10.1948 in die ungarischen Kinos, während *Talpaltnyi föld* im Dezember 1948 uraufgeführt wurde. Beim letzteren Film handelte es sich um eine größere Produktion, die der Vorstellung des ersten staatlichen Film mehr entsprach.

²⁸⁴ Nemes (2000), S.60.

²⁸⁵ Szilágyi (1992), S.152.

²⁸⁶ Nemes (2000), S.61.

²⁸⁷ Biró, Yvette, S.16.

adlak semmiért ezen a világon. ... “ („... Für Dich geschieht alles. Weil ich Dich um nichts in der Welt hergebe. ...“). Im späteren Verlauf des Filmes wird *Marika* schwanger. Dadurch verstärkt sich der Druck auf ihn, weil das Kind nur seinen Namen erhält, wenn seine Eltern verheiratet sind.

*Jóska*s Liebe und sein hoffnungsloser Kampf gegen seine Armut erreichen einen hohen Identifikationsgrad. Aber entgegen dem schematischen Helden bewahrt sich *Jóska* seine Persönlichkeit, seine Gefühlswelt und seine Leidenschaft²⁸⁸. Die Integrität der Figur kann aufgrund des Mangels von Hinweisen auf eine konkrete Ideologie bestehen bleiben²⁸⁹. *Jóska* kämpft nur für sich und nicht für ein Kollektiv. Der Versuch der Selbstständigkeit von *Jóska* innerhalb der landwirtschaftlichen Produktion hat die Funktion einen Ausweg aus seiner Lage zu bieten. Das Wohl der Gemeinschaft motiviert ihn dabei nicht, wie es in den weiter unten beschriebenen Filmen, die die Produktion in der Fabrik im Mittelpunkt ihrer Handlung haben, ein fundamentales Element ist.

Die gesamte Handlung spannt sich um das Ziel das Geld für den Freikauf *Marikas* zusammen sparen zu können. Zunächst nimmt er eine unterbezahlte Arbeit als Hilfsarbeiter an. Diese Arbeit verliert er, weil der Arbeitsaufseher versucht *Marika* zu vergewaltigen. Im nächsten Schritt versucht *Jóska* sich als Gemüsebauer selbstständig zu machen. Nachdem *Ferenc* seine Felder zerstören lässt, beginnt *Jóska* von neuem, woraufhin im nächsten Schritt seine Ernte wegen Wasserknappheit zu verdorren droht. Das Wasser wäre vorhanden, aber die Familie von *Ferenc* hat einen Kanal zur Regulierung der Wasserwege bauen lassen, wodurch sie das gesamte Wasser zu ihren Feldern geleitet haben. Das Dorf wird von dieser wichtigen Ressource ausgeschlossen. Dies betrifft die Gemeinschaft und so tauchen mehrere Figuren aus dem Ort auf, um *Jóska* bei seinem Kampf gegen diese Ungerechtigkeit zu helfen. Allerdings ändert sich nichts an der Motivation von *Jóska*. Die Unterstützung erfolgt nur innerhalb der Verfolgung seines persönlichen Zieles²⁹⁰.

Bei dem ebenso durch pre-schematische Elemente geprägten Film *Ludas Matyi*, wird die Ursache des Konfliktes vom Helden *Matyi* bereits innerhalb einer gesamt gesellschaftlichen Problematik betont. Er spannt sich zwischen dem Versuch einer ethnographisch realistischen Darstellung des dörflichen Lebens und der Erfüllung einer propagandistischen Zielsetzung. Im

²⁸⁸ Nemes (2000), S.61.

²⁸⁹ Biró, Yvette, S.15f.

²⁹⁰ Biro, Yvette, S.16-20.

Gegensatz zu *Jóska*, der erst durch seine Probleme und Konflikte mit dem reichen Bauern in einen existenziellen Kampf gerät, hat *Matyi* bereits vor seinem Konflikt mit dem Gutsherren *Döbrögi* eine negative Haltung gegenüber der herrschaftlichen Schicht. *Döbrögi* nimmt sich in seiner Funktion als Gutsherr auf dem Markt alles was er haben will, nur *Matyi* weigert sich ihm seinen Besitz auszuhändigen. *Döbrögi* lässt ihn daraufhin auspeitschen. Es ist aber nicht die Prügelstrafe, die ihn veranlasst Rache üben zu wollen²⁹¹. Seine Meinung wird im Film bereits durch einer der Anfangszenen transportiert, als *Piros* zu *Matyi* rennt, um ihm zu erzählen, dass sie auf das Gut *Döbrögis* gebracht wird, um dort als Magd zu arbeiten. *Matyi* reagiert wütend und sagt: „... *Te meg buta maradsz, de úri életet lesz. Ès ha igyekszel még úrasági hajdu ágyában hálhatsz. ...*“ („...Und du wirst dumm bleiben, aber dafür ein herrschaftliches Leben führen. Und wenn Du Dich gut anstellst, dann kannst Du sogar im herrschaftlichen Bett schlafen. ...“). In derselben Szene taucht ein Husar auf und fragt nach dem Weg zum Schloss *Döbrögis*, worauf *Matyi* antwortet: „... *Ha érez kend, akkor szak után fusson. ...*“ („...Wenn der Herr es riecht, dann folgen sie dem Gestank. ...“). Diese Aussagen zeigen seine negative Meinung und seine Selbstverständlichkeit, diese Meinung auch Fremden gegenüber zu äußern. Während es *Matyi* um das Prinzip geht, nicht zu akzeptieren, dass ein Herr mehr Rechte als das Volk hat, das unter ihm steht, will *Jóska* seine private Situation lösen. In *Ludas Matyi* haben *Matyi* und *Piros* Gefühle füreinander Ihre Beziehung ist für die Handlung in dem Sinne nicht relevant, weil sie nicht das Aufbegehren *Matyis* erklärt. Die Figur des *Matyis* ist der erste Held im ungarischen Film der für das Recht des gesamten Volkes kämpft²⁹². Er besitzt einen ausgeprägten Gerechtigkeitssinn. Es ist die Ungerechtigkeit und die Willkür die von *Döbrögi* ausgeht, die ihn zum Kampf herausfordert. Der Film *Ludas Matyi* stützt sich auf die gleichnamige, dichterische Literaturvorlage von *Mihály Fazekas*, die eine so große Popularität innerhalb der ungarischen Bevölkerung erlangte, sodass sich die Geschichte des Gänsehirtens *Matyi* zu einer Legende entwickelte. Das Buch wurde 1814 erstmalig veröffentlicht und setzte sich im Zuge der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts soweit durch, dass nahezu jeder in der ungarischen Bevölkerung dieses Buch gelesen hat. Mit dieser Figur hat *Fazekas* erstmalig einen Bauernheld in der ungarischen Literatur eingeführt. Dies eignete sich hervorragend für eine neue kommunistische Heldenkonzeption²⁹³. *Matyis* Eigenschaften im literarischen Werk mussten allerdings verändert werden, um aus ihm eine revolutionären Figur zu machen. Der *Matyi* aus dem Buch ist ein Tunichtgut, der in den Tag hinein lebt und keine Ziele im Leben hat. Sein Konflikt mit *Döbrögi* resultiert im Buch nicht durch ein Aufbegehren gegen die herrschaftliche Schicht. *Matyis*

²⁹¹ Papai, S. 48.

²⁹² Szilágyi (1992), S.163.

²⁹³ ebd., S.163.

Rachebedürfnis erfolgt aus dem verletzten Stolz nach der Prügelstrafe. Diese Motivation eignet sich nicht für einen neuen kommunistischen Helden. Aus diesem Grund erhält *Matyi* im Film reifere Charakterzüge. Seine Kränkung erfolgt wegen seiner sozialen Herkunft und die damit einhergehenden Einschränkungen²⁹⁴. Im Buch will sich *Matyi* drei Mal an *Döbrögi* rächen, um sich den dreifachen Wert des von ihm entwendeten Gegenstandes zurückzuholen. Im Film konnte dieser Aspekt nicht übernommen werden, da *Matyi* dadurch materialistische Züge erhalten hätte²⁹⁵.

Der Knecht *Miska* in *Mágnás Miska* ist in seiner Charakterstruktur *Matyi* ähnlich. Er zeigt auch keinen Respekt vor der Oberschicht. Diese Eigenschaft wird im Film nicht in Beziehung zu einer allgemeinen Kritik des herrschaftlichen Systems gesetzt. Vielmehr macht er sich ausschließlich aufgrund der im Film dargestellten Lächerlichkeit der Herren lustig über sie. Zudem ist *Miska* nicht die Hauptfigur im Film. Der Held des Filmes ist der Ingenieur *Barács*, der in sein Heimatdorf zurückkehrt, um dort den Bau der Eisenbahnstrecke zu planen. Dieser ähnelt wieder dem Charakter *Matyi*. *Barács* fühlt sich auch aufgrund seiner Herkunft aus der Unterschicht gekränkt und er hegt der Oberschicht gegenüber Ressentiments. Nur fehlt ihm das revolutionäre Aufbegehren. Die Entbehrungen und der Kampf um die Bildung, die aus seiner Abstammung resultieren sind die Ursache dieser negativen Gefühle. Die Kränkung ist so tief, dass er, als er erfährt, dass das Mädchen *Rolla*, das er auf dem Jahrmarkt getroffen hat, die Tochter des Grafen ist, diese ablehnt. Obwohl sie nicht die Eigenschaften ihrer Schicht vertritt, sondern aufgeweckt und neugierig dem Leben außerhalb des Schlosses entgegentritt, kann *Barács* seine Ablehnung der Oberschicht gegenüber nicht überwinden. Das aus den 1930er Jahren stammende Thema der Liebe zwischen Vertretern verschiedener Schichten wird hier aufgegriffen. Der Konflikt des Helden hat zwei Ebenen. Die Erste ist, dass er seine Gefühle zu *Rolla* nicht zulassen kann. Die zweite Ebene ist die direkte Konfrontation mit dem Grafen, der den Bau der Eisenbahnstrecke im Ort verhindern will. Aber dieser Konflikt ist zweitrangig. Diese Geschichte dient vor allem dazu die degenerierte Aristokratie zu zeigen²⁹⁶.

Das Thema der Liebe zwischen Menschen aus unterschiedlichen Klassen findet sich auch in den Filmen *Diszmagyar*, *Forró mezők* und *Üri muri*. Sie haben aber in der Handlung unterschiedliche Gewichtungen. In *Diszmagyar* lebt *Lajos* in einem Miethaus, in dem er sich mit seinem Freund ein Zimmer teilen muss. Seine soziale Herkunft steht im Kontrast zu seiner

²⁹⁴ ebd., S.167.

²⁹⁵ Nemes; Papp, S.95f.

²⁹⁶ Nemes;Papp, S.83.

reichen und aus gutem Hause stammenden Studentin *Kitty*, in die er verliebt ist. Die Hoffnungslosigkeit dieser Beziehung und die unüberbrückbaren gesellschaftlichen Unterschiede zwischen ihnen, ist eine wichtige Aussage des Filmes. Aber im Gegensatz zu *Magnás Miska*, zweifelt hier nicht der Mann aus der Unterschicht an der Machbarkeit der Beziehung, sondern die Frau aus der Oberschicht. Der Konflikt in diesem Film dient nur als Nebenhandlung zu der im Vordergrund stehenden negativen Darstellung der herrschaftlichen Schicht. Damit ist es die Gewichtung des Themas umgekehrt, wie in *Magnás Miska*.

In *Forró mezők* und *Úri muri* stehen im Handlungsmittelpunkt Helden aus der herrschaftlichen Schicht. Die Spannung zwischen dem Held und der Gesellschaft entsteht hier aus einer anderen Perspektive. *László Aváry* in *Forró mezők* und *Zoltán Aváry* in *Úri muri* sind beide Gutsherren von vor Bankrot stehenden Ländereien. Sie sind gefangen in unglücklichen Ehen und haben beide eine Geliebte. Die Konflikte dieser Figuren unterscheiden sich jedoch grundsätzlich. In *Forró mezők* ist die Frau *Avárys Vilma* diejenige, um die alle männlichen Figuren der herrschaftlichen Schicht buhlen. Nahezu jedes Ereignis im Film ist mit ihr verbunden. So versucht *Aváry* einen vermeintlichen Liebhaber *Vilmas* zu erschießen, er selbst wird aber stattdessen vom Hauptkommissar ermordet, weil dieser mit *Vilma* zusammenkommen will. Die Figur der *Vilma* zeichnet sich durch ihre kühle Distanziertheit aus, die keinem ihrer Verehrer die Hoffnung nimmt sie zu bekommen. Der Konflikt *Avárys* in der gesamten Handlung resultiert hauptsächlich aus der erstarrten Beziehung zu *Vilma*. Das Verhältnis zu einer Magd besteht nur um die Gefühllosigkeit seiner Frau zu kompensieren²⁹⁷. Die Liebe *Szakhmárys* zu seiner Geliebten *Rozi* ist in der Handlung das Symbol für seinen Wunsch aus den Grenzen der herrschaftlichen Klasse ausbrechen zu wollen. Die unterschiedliche Herkunft wird von *Szakhmáry* nicht als Konflikt empfunden. Nur durch das Umfeld empfindet er es unpassend. In der Konzeption des Helden ist die irrationale körperliche Anziehungskraft entscheidend²⁹⁸. In den Dialogen zwischen *Szakhmáry* und *Rozi* wird die Problematik der sozialen Unterschiede nicht transportiert.

Wie bereits erwähnt, ist die Abwertung des alten herrschaftlichen Systems ein wichtiges Element, das in unterschiedlichen Wirkungsgraden in den Filmen dieser Gruppe vorhanden ist. Dabei unterscheiden sich die Filme vor allem darin, ob die negative Darstellungsweise für die Handlung relevant ist, oder sie als eine Art Nebenhandlung bzw. zur Unterstützung für gewisse

²⁹⁷ Gelencsér, S.22.

²⁹⁸ Szilágyi (1992), S.173.

Aussagen dient oder als schematische Elemente, wie ein Fremdkörper in den einzelnen Filmen, eingefügt wurden. Der Topos der die Untergebenen ausnützenden herrschaftlichen Schicht findet sich in allen der Filme, die in der Vergangenheit spielen. In *Talpaltnyi föld*, *Ludas Matyi*, *Diszmagyar* und *Mágnás Miska* ist die Oberschicht die negativ wirkende Kraft im Hintergrund der Geschichte des ärmlichen Helden, während in *Forró mezők* und *Úri Muri* der aristokratische Stand im Vordergrund steht und die Figuren aus der Unterschicht ausschließlich deren niederträchtige Eigenschaften verdeutlichen.

Die Darstellung des Verhältnisses zwischen Herrschaft und Bauernschaft ergibt sich in *Forró mezők* nicht aus der Handlung. Der Film handelt ausschließlich von der Welt des niederen Landadels. Damit die Niedertracht im Verhalten des Adels, hier des *Avárys*, zum Ausdruck kommt, wurden einzelne Episoden im Film eingebaut, die dieses Bild vermitteln. Diese Sequenzen dienen ausschließlich dem propagandistischen Ziel die herrschaftliche Schicht abzuwerten ohne relevant für die eigentliche Aussage des Filmes zu sein. Das sind die pre-schematischen Elemente im Film²⁹⁹. Am Anfang des Filmes reitet *Aváry* über Felder und bleibt in der Nähe von Feldarbeitern bei einer jungen Frau stehen und flüstert ihr etwas ins Ohr, woraufhin sie erschrocken zu einem Arbeiter läuft, der sie schützend in den Arm nimmt. Dem Zuschauer wird signalisiert, dass es sich um einen Mann handelt, der sich weiblichen Untergebenen gegenüber respektlos und anzüglich benimmt. Dies wird aber nicht in Bezug zur Aussage des Filmes, nämlich dass *Avary* an der Beziehung zu seiner abweisenden Frau zugrunde geht, gesetzt. In *Úri muri* dienen die Figuren der Bauernschaft ebenfalls für die Hervorhebung der negativen Eigenschaften des Helden. Der Kontrast zwischen *Szakhmáry* und den anderen Charakteren aus der herrschaftlichen Schicht hat eine Relevanz für die Aussage des Filmes. Diese Figuren transportieren die Eigenschaften, die im Film mit der Aristokratie verbunden werden sollen. Sie führen ein Leben ohne Arbeit, wodurch sie die Leistung der Bauern nicht wertschätzen können. Die Herkunft ist das entscheidende bei der Stellung in der Gesellschaft, nicht die Leistung. *Szakhmáry* hat auch keinen Respekt vor den Bauern, aber er hat bereits Zweifel und möchte aus den Verhaltensweisen seiner Schicht ausbrechen³⁰⁰. In der Gasthausszene sagt *Zsellyes* zu *Szakhmáry*, nachdem dieser ihm von seinem gescheiterten Versuch eine neue landwirtschaftliche Methode auf seinen Gütern einzuführen erzählt hatte: „... Magyar úr lúmpoljon, kártyázzon, cigányozzon és tartson szeretőt. ...“ („... Der ungarische Herr soll sich herumtreiben, Karten spielen, mit den Zigeunern tanzen und sich eine Geliebte halten.

²⁹⁹ Hirsch, S.54.

³⁰⁰ Nemes; Papp, S.80f.

...“). Darauf entgegnet Szakhmáry: „... *Lúmpoljon, kártyázzon, cigányozzon és tarson szeretőt. De maradjon ebbe a jó ezer esztendő posványunkba. ...*“ („... Er soll sich herumtreiben, Karten spielen, mit den Zigeunern tanzen und sich eine Geliebte halten. Aber er soll in unserem gut tausendjährigen Morast bleiben. ...“). *Avárys* in *Forró mezők* Konflikt resultiert nicht aus einer Kritik der herrschaftlichen Schicht. Die Konzeption der Gentry ist ausschließlich auf negative Eigenschaften ausgelegt. Sie sind egomanisch und korrupt. Aus dieser Persönlichkeitsstruktur resultieren die Konflikte die zum Mord von *Aváry* und zum Selbstmord des Hauptkommissars führen³⁰¹. Die Naivität und die Skrupellosigkeit der Männer beim Werben um eine Frau, werden dabei als ein spezifisches Merkmal der herrschaftlichen Schicht dargestellt.

In *Talpalatnyi föld* dient die Darstellung der reichen Bauernschaft als Konfliktgrund. Wie weiter oben beschrieben wurde, ist *Jóska* ein Einzelkämpfer, aber in dem Film erfolgt auch die Thematisierung der armen Bauernschicht. Dies wird hauptsächlich in der Handlung um *Jóska*s Tätigkeit als Hilfsarbeiter gezeigt. Alle bekommen weniger Bezahlung als ihnen versprochen wurde. Es wehrt sich keiner, da es alle für sinnlos erachten sich gegen die bestehende auf die Klassenunterschiede begründete Willkür aufzulehnen. Schematische Elemente finden sich in der Thematisierung einer Gewerkschaft, die sich für die Rechte der Hilfsarbeiter einsetzt. Diejenigen, die sich organisiert haben und Mitglieder sind, bekommen mehr Geld bezahlt. Aber für die Handlung ist diese Darstellung irrelevant. Der Gegenstand der Gewerkschaft wird innerhalb eines Dialoges zwischen *Jóska* und einem anderen Hilfsarbeiter behandelt, aber *Jóska* tritt nicht bei, sondern versucht sich im nächsten Schritt als selbstständiger Gemüsebauer. *Talpalatnyi föld* und *Forró mezők* sind auch aufgrund ihrer Darstellung der ländlichen Bevölkerung keine rein schematischen Filme. Die ausgenutzten Untergebenen ertragen die schlechte Behandlung und sehen sie noch als Bestandteil der weltlichen Ordnung an. In *Forró mezők* sagen die unterdrückten und schlecht behandelten Landarbeiter: „... *Türni kell! ...*“ („... Man muss es ertragen! ...“). Eine Aussage, die auch in *Talpalatnyi föld* zu finden ist. Dagegen treten die Landarbeiter in *Üri muri* bereits selbstbewusster auf. Am Ende des Filmes brennt das Haus *Szakhmárys* und dieser hat sich selbst getötet. Der Film endet mit den Aussagen von zwei Landarbeitern in Nahaufnahme der Gesichter: „... *Igy mennek el és magukkal viszik az adóságukat is. [...] Majd mindenért megfizetnek. ...*“ („... So verschwinden sie [die Herrschaften] und sie nehmen ihre Schulden mit sich. Irgendwann werden sie wegen all dem bezahlen. ...“).

³⁰¹ Hirsch, S.54f.

In den Filmen *Diszmagyar*, *Mágnás Miska* und *Ludas Matyi* ist das Bild der negativen herrschaftlichen Schicht Bestandteil der Haupthandlung. In *Ludas Matyi* dient sie, wie schon erwähnt, als Motivationshintergrund des Helden. Die herrschaftliche Schicht wird u. a. durch die Figur des *Döbrögi*, seine Tochter *Gyöngyi* und ihre Anstandsdame dargestellt. Alle Figuren der herrschaftlichen Schicht sind arrogant, korrupt, grausam und unbittlich. Dieselben Eigenschaften werden auch in *Talpalatnyi föld* der reichen Bauernfamilie zugewiesen. Die Untergegebenen werden nicht als menschliche Wesen angesehen. Als ein Bauer *Döbrögi* bittet ihm einen Teil seiner Abgaben zu erlassen, weil er Geld für das Studium des Sohnes benötigt, antwortet dieser: „... *Te fiat hiába mászik a tudás fájának a legtetejibe, mégis csak bűdös tetves paraszt marad. ...*“ („... Dein Sohn versucht vergeblich die Spitze vom Baum des Wissens zu erklimmen, er bleibt doch nur ein stinkender, verdreckter Bauer. ...“). Die herrschaftlichen Frauen haben die zusätzlichen Eigenschaften der Affektiertheit und Dummheit. Die Anstandsdame spricht mit einem französischen Akzent, welche im Film die Funktion der elitären Bildungssprache hat. Da diese Sprache im Hintergrund eines dummlichen Charakters erscheint, wird sie hier zu einem leeren Symbol für einen nicht existierenden Status der geistigen Überlegenheit der Oberschicht³⁰². Der wahre Gebildete ist hier der Sohn des vorhin erwähnten Bauern, der in eine Stadt gegangen ist, um durch Bildung einen neuen Status zu erlangen. Dieses Thema deckt sich mit der Figur des studierten, aber aus ärmlichen Verhältnissen stammenden, Barács aus *Mágnás Miska*.

Diszmagyar und *Mágnás Miska* sind Komödien, die die aristokratische Schicht Ungarns diffamieren. Das Element Kleidung hat eine zentrale Rolle in beiden Filmen. Die Hauptaussage dabei ist, dass der Unterschied zwischen der Herrschaft und der Bauernschaft bzw. gesellschaftlich niedriger Stehenden in der Art sich zu kleiden begründet ist³⁰³. *Lajos* besitzt nur einen Anzug, den sein Mitbewohner in einer Pfandleihe versetzte. Problem dabei ist, dass das von *Kitty* vergessene Armband in der Tasche des Anzuges ist. *Lajos* muss einen wertvollen Galaanzug von seiner Vermieterin entwenden, weil er sonst nicht das Haus verlassen kann. Er verirrt sich versehentlich in einen königlichen Empfang, wo er u. a. die Bekanntschaft mit *Kittys* Vater macht, ohne dass dieser weiß, dass es sich um ihren Lehrer handelt. In dem Moment, in dem *Lajos* in dieser Kleidung den Vertretern der Oberschicht gegenüber tritt, halten ihn diese für ein Mitglied ihrer Gesellschaft und behandeln ihn mit großem Respekt. Allein durch die Kleidung bekommt er Eintritt in die Oberschicht und zeitgleich einen Einblick in die

³⁰² Antal, S.119.

³⁰³ Szilágyi (1992), S.160.

Sittenlosigkeit dieser Klasse³⁰⁴. Diese Gesellschaftsschicht steht im Vordergrund der Handlung. Die komischen Elemente der Verwechslungsgeschichte werden durch die adligen Herren getragen. *Lajos* verändert sich kaum innerhalb der Handlung. Sein Verhalten bleibt im Film konstant. Er versucht wiederholt seine wahre Identität aufzudecken. Die Herren sind jedoch verblendet von seinem teuren Anzug, sodass sie seine Aussagen für Witze halten. In *Mágnás Miska* verkleidet sich der Knecht *Miska* wegen einer Wette. Er will beweisen, dass der einzige Unterschied zwischen ihm und den Herrschaften die Kleidung ist. Nachdem die Täuschung aufgedeckt wird, erklärt er seine Motivation: „... *Be akartam mutatni ezeknek, hogy egy lovasfiúnak is lehet hinni, hogy gróf. Csak frakot kell adni rá. Hát szóval nem igaz, hogy grófnak születni kell. ...*“ („... Ich wollte denen zeigen, dass man auch einen Pferdeknecht für einen Grafen halten kann. Man muss ihn nur in einen Frack stecken. Somit muss man nicht als Graf geboren werden. ...“). Die Imitation des adligen Verhaltens wird von *Miska* überspitzt. Aber die herrschaftliche Gesellschaft schöpft keinen Verdacht, weil sie ihn für einen bekannten Adligen halten³⁰⁵.

Das Thema Liebe zwischen Vertretern verschiedener gesellschaftlicher Schichten ist in den Filmen, die in der Gegenwart spielen, nicht mehr zu finden. Ebenso finden sich keine Helden, die aus der herrschaftlichen Schicht stammen. *Vérmes* in *Tűz* und *Ilona Banga* in *Egy asszony elindul* sind Vertreter der städtischen Bildungsschicht. Die Auswahl dieser bürgerlichen Themen bzw. Helden richtete sich an das Bürgertum. Es sollte dadurch signalisiert werden, dass sie auch eine tragende Rolle innerhalb der neuen kommunistischen Gesellschaft haben können. Die Einbeziehung der Intelligenz gehörte ab 1948 zur Strategie der kommunistischen Partei³⁰⁶. In *Egy asszony elindul* wird das Bildungsbürgertum zunächst kritisiert. Erst im nächsten Schritt wird offen gelegt, dass sie durch einen Wandel ihrer Einstellung als gebildete ArbeiterInnen zu einem wertvollen Mitglied der Gesellschaft werden können³⁰⁷. *Ilona* wird bei der Betriebsversammlung vor allen erniedrigt. Der Betriebsratsvorsitzende fragt, welche Kenntnisse sie besitzt. *Ilona* gesteht, dass sie neben Fremdsprachen nur ein wenig Handarbeiten und Klavier spielen kann. Nachdem sie die Nutzlosigkeit ihrer Kenntnisse für die Fabrikarbeit erkennt sagt sie: „... *Köszönöm, segítették megérteni valamit. Micsoda hazugsággal ártattam magamat eddig. Az én műveltségem! ... és most szeretnék kérni valamit ... hogy tanuljak végre valamit én is, valamit hasznosat. ...*“ („... Danke, sie haben mir geholfen etwas zu verstehen. Wie sehr habe

³⁰⁴ Nemes; Papp, S.86f.

³⁰⁵ ebd., S.83.

³⁰⁶ Valuch, S.461.

³⁰⁷ Szilágyi (1992), S.224

ich mir etwas vorgemacht. Meine Bildung! ... und jetzt möchte ich um etwas bitten ... dass ich auch endlich etwas lerne, etwas Nützliches. ...“). Die Erniedrigung führt zur Katharsis und schlussendlich zur Identifikation mit der kommunistischen Ideologie. *Ilona Banga* ist die erste positive Heldin des ungarischen Filmes. Mit *Szabóne* im gleichnamigen Film *Szabóne* (Frau Szabó) und *Gizi* in *Janika* (Johnny) wurden weitere positive Heldinnen geschaffen. *Ilona Banga* und *Szabóne* unterscheiden sich aufgrund ihrer Herkunft. Während *Ilona Banga* wegen äußerlichen Zwängen in der zerstörten und unterversorgten Stadt Budapest aus ihrer bildungsbürgerlichen Lebenswelt ausbrechen muss, um sich in die Arbeiterwelt zu integrieren, ist *Szabóne* bereits eine erfahrene und selbstsichere Arbeiterin. Mit den beiden weiblichen Figuren wollte man einen kommunistischen Frauentypus einführen, der neue weibliche Eigenschaften, wie Strebsamkeit und Verantwortungsgefühl dem Kollektiv gegenüber, besitzt³⁰⁸. *Gizi* ist die einzige Figur, die nicht im Hintergrund eines Fabriklebens agiert. Ihr Milieu ist die Theaterwelt in Budapest, in der sie eine populäre Schauspielerin ist. Weiter unten wird aufgeführt in welcher Form sie dennoch Trägerin des kommunistischen Frauenschemas ist.

Die Benutzung der Fabrik, als Handlungsort im ungarischen Film, ist ein besonderes Merkmal der schematischen Phase. Es wurde schnell deutlich, dass in den neuen Filmen für den Transport der kommunistischen Ideologie das Thema der Produktion im Mittelpunkt stehen soll. Zwischen 1949 und 1953 spielten 17 der 29 fertig gestellten Filme im Produktionsumfeld. Die industrielle Herstellung ist dabei ein grundlegendes Element der Handlung. Die neu eingeführten Gegenstände und Figuren mussten innerhalb des ideologischen Kontextes dargestellt werden³⁰⁹. Die Fabrik steht hierbei stellvertretend für den Kommunismus³¹⁰. Die Arbeit ist in der neuen kommunistischen Ideologie keine existenzsichernde Tätigkeit, sondern ein Sakrileg. Jede eingehaltene Arbeitsfrist führt zur Erlösung des Kollektivs. Arbeit bedeutet sich dem neuen freiheitsbringenden System zu verpflichten, wobei dies nur im Kollektiv möglich ist. Die Fabrik steht im Zentrum der Betrachtung, die Welt außerhalb wird nicht gezeigt. Wodurch diesen Filmen die Ebene der Privatsphäre fehlt³¹¹. Dies trifft in der pre-schematischen Phase des ungarischen Filmes nur bedingt zu. In allen Filmen werden andere mit dem Privatleben der Helden verbundene Orte gezeigt. Selbst im Film *Szabóne*, der Fabrik und Arbeit in den unmittelbaren Mittelpunkt der Handlung stellt, spielen einige Szenen in der Wohnung von *Szabóne*.

³⁰⁸ ebd., S.227f.

³⁰⁹ Báthory, S.55.

³¹⁰ Varga, S.4.

³¹¹ György, S.9-10.

Im Film *Janika* ist das propagandistische Element die positive Darstellung der Nachkriegszeit in Budapest als Gegenüberstellung zur negativen westlichen Propaganda über die katastrophalen Verhältnisse in Ungarn vorrangig³¹². Dies geschieht zu einem durch die Visualisierung der erneut aufgebauten Stadt, und durch die negative Darstellung der amerikanischen Ideologie, die in diesem Film als eine rein Materielle dargestellt wird. Die Aufnahmen der Stadt heben, neben den wieder aufgebauten im Krieg zerbombten Brücken, vor allem die Neuheiten hervor. So wird das eben fertig gebaute *Állami Áruház* (Staatskaufhaus) mit seinem großen Sortiment an Waren gezeigt. Diese Bilder werden den westlichen Informationen von Mangel an Ware entgegengesetzt. In *Egy asszony elindul* dagegen erfolgt die Darstellung Budapests noch als eine von Bomben und Kampfhandlungen zerstörten Stadt. Hier wird die unmittelbare Nachkriegszeit dargestellt. *Ilona Banga* als bürgerliche Dame steht vor den Scherben ihrer Existenz. Ihr Mann ist am Anfang des Filmes noch in Kriegsgefangenschaft, sie kommt mittellos mit ihren beiden Kindern vom ländlichen Exil zurück in die Stadt, und findet ihr Wohnhaus halb zerstört vor. Diese Darstellung dient nicht zur Relativierung negativer Propaganda, sondern für die Thematisierung des Neuanfangs nach dem Krieg. Wie in Abschnitt 3.1. im Film *Mezei próféta* haben wir eine Figur, die von vorne beginnen muss. *Eröss* hat seinen Glauben, wogegen *Ilona* zunächst kein ideologisches Fundament hat. Dies erhält sie erst, als sie Arbeit in einer Fabrik annimmt, um den Lebensunterhalt für ihre Familie zu verdienen und darüber sukzessive in die neue Arbeitsphilosophie des neuen kommunistischen Systems eingeführt wird.

Janika stellt neben der positiven Darstellung vom Budapest der Nachkriegszeit auch das Thema der Emigration vor. Innerhalb dieses Motivs wird die Diffamierung des alten Systems mehrmals im Film aufgegriffen³¹³. Dies geschieht im Film durch die Dialoge. Was eine typische Strategie ist, die in schematischen, aber auch in pre-schematischen Filmen verwendet wird. Die im Vordergrund stehenden propagandistischen Ziele sollten durch die verbale Kommunikation im Film transportiert werden³¹⁴. Im Mittelpunkt stehen das Künstlerehepaar *Gizi Pálfi* und *János Balla*. *János* kommt nach fünfzehn Jahren aus den USA erneut nach Budapest. Durch ihn wird die negative Auswirkung der Emigration transportiert, in dem gezeigt wird, dass er sein Glück in Amerika nicht gefunden hat. So sagt er in einem Interview mit einem Reporter: „... *Az új világra indultam, de ott is csak a régi világot találtam. ...*“ („...Ich bin in die neue Welt aufgebrochen, aber ich habe dort auch nur die alte Welt gefunden. ...“). *János* ist aus Ungarn weggegangen, weil er seinen Schriftstellerberuf nicht nach seinen eigenen Vorstellungen ausüben konnte. Nun

³¹² Deák, S.27.

³¹³ Nemes; Papp, S.87.

³¹⁴ Nemes (2000), S.62.

staunt er über das neue Ungarn, das nicht dem Bild entspricht, welches er in Amerika übermittelt bekommen hat³¹⁵. Die Konzeption der Figur *Gizi* steht als Gegenpol zu den Menschen, die aus dem gegenwärtigen Ungarn emigrieren wollen. Sie ist vollkommen in die neue Gesellschaft integriert. Als sie gefragt wird, ob sie nicht auch in die USA auswandern möchte, um dort ein Vermögen anzuhäufen antwortet sie, dass sie schon ein Vermögen hat und sagt weiter: „... *Csak annyi, hogy szeretnek. Hogy rám mosolyoknak a villamosen. A forgalmi rendőr integet felém. A taxisofőr gratulál a sikeremhez. Most már pár éve kijárunk a gyárokba játszani. Fáradt munkások tapsolnak és nevetnek. Kétszeres erővel folytatják a munkát. Egész nap boldog vagyok és szabad. Ez az én tőkém. Ezt lehet nem lehet dollárral beváltani. ...*“ („... Nur soviel, dass man mich liebt. Dass man mich in der Straßenbahn anlächelt. Der Verkehrspolizist winkt mir zu. Der Taxifahrer gratuliert mir zu meinem Erfolg. Jetzt besuchen wir auch schon seit einigen Jahren die Fabriken. Müde Arbeiter klatschen und lachen. Mit zweifacher Kraft setzen sie ihre Arbeit fort. Ich bin den ganzen Tag glücklich und frei. Das ist mein Kapital. Das kann man nicht in Dollars eintauschen. ...“). Durch diese Aussage gibt es einen Bezug zum Thema der Arbeiterschaft. Sie ähnelt den anderen beiden Frauenfiguren *Ilona* und *Szabóné*, die ebenfalls im Einklang mit den neuen gesellschaftspolitischen Anforderungen stehen. Sie leistet als Schauspielerin ihren Beitrag. *Ilona*, die wie weiter oben beschrieben worden ist, dagegen muss noch lernen, welchen Platz sie in der neuen Gesellschaft einnehmen soll. Sie identifiziert sich mit dieser erst nach diesem Lernprozess.

Die negative Darstellung des alten Systems findet man außer in *Janika*, in den Filmen *Tűz* (Feuer) und *Egy asszony elindul*, während in *Szabóné* diese Thematik bereits verschwunden ist. In den anderen beiden Filmen erfolgt die Abwertung des alten Systems durch die negative Darstellung der noch in der Koalitionszeit gegenwärtigen herrschaftlichen Schicht mit ihrer reaktionären und korrupten Auffassung von Politik und Wirtschaft. Sie stehen in Opposition zu den Neuerungen der Nachkriegszeit.

Bei *Tűz* handelt es sich um den einzigen Film, in dem versucht wurde die Gattung des Krimis mit ideologischen Inhalten zu verbinden. Die Aufklärung des Mordes an dem Direktor der Fabrik erfolgt zwischen einer vermeintlichen Eifersuchtstat und einer auf veruntreuten Geldern beruhenden Rache³¹⁶. Im Hintergrund dessen wird die korrupte herrschaftliche Schicht gezeigt, die die Fäden der Macht weiterhin in der Hand hält. Sie veruntreuen staatliche Gelder, die für die

³¹⁵ Nemes; Papp, S.87f.

³¹⁶ Szilágyi (1992), S.220.

Finanzierung von Sicherheitseinrichtungen zum Schutze der Arbeiter in der Fabrik verwendet werden sollten. Es sind dieselben Charaktereigenschaften, die mit der Oberschicht verbunden werden, wie in den Filmen, deren Handlung in der Vergangenheit spielt. Diese Darstellungsweise findet man auch in *Egy asszony elindul*.

Der Held *Vermeš* aus *Tűz* ist ähnlich gestaltet wie *Ilona Banga*. Er ist als Ingenieur Vertreter der Bildungsschicht, der zunächst in der Fabrik auch in Konflikt mit der Arbeiterschaft steht. Er kann sich allerdings auch nicht mit der korrupten Direktion identifizieren. Er steht am Anfang des Filmes zwischen dieser und der Arbeiterschaft. Er erfindet eine Sicherheitseinrichtung, die vom Direktorium nicht ernst genommen wird, weil sie sie nicht finanzieren wollen. Die Arbeiter dagegen misstrauen ihm, weil sie davon ausgehen, dass ein studierter Mensch sich automatisch der oberen Schicht und damit der Direktion zugehörig fühlt. Das Misstrauen zwischen Bildungsbürgertum und Arbeiterschaft ist auch in *Egy asszony elindul* dargestellt. *Ilona* muss sich als Arbeiterin bürgerlicher Herkunft viel Misstrauen bezüglich ihrer Fähigkeiten stellen. Die Darstellung der Arbeiterschaft bleibt in *Tűz* schemenhaft, sie spielen die Statisten im Hintergrund der korrupten Vorgänge, während die Charaktere der Oberschicht spezifischer dargestellt werden. Es ist jedoch der erste ungarische Film der die Beziehung zwischen Arbeiterschaft und Oberschicht darstellt und neue Institutionen einführt, wie den Betriebsrat. Innerhalb dessen führt er neue Figuren ein, wie den Arbeiter, den Betriebsratsvorsitzenden, den Parteisekretär, das korrupte Parlamentsmitglied und einen ehemaligen Arbeiter, der sich zum Polizisten weiterbilden hat lassen³¹⁷. Einige dieser Figuren tauchen auch in *Egy asszony elindul* und *Szabóné* auf. Wobei die Arbeiter oder der Parteisekretär in *Egy asszony elindul* noch schemenhaft im Hintergrund von *Ilonas* Schicksal dargestellt sind. Erst in *Szabóné* sind die Figuren ausgearbeitet³¹⁸.

Der Film *Szabóné* ist der erste ungarische Film, der einen Konflikt zwischen ArbeiterInnen zum Thema hat. Die Orte des Films zeigen verschiedene Bereiche der Fabrik, wie das Fabrikgelände und die einzelnen Produktionsstätten³¹⁹. In *Egy asszony elindul* gibt es Darstellungen von diesen Bereichen einer Fabrik. Allerdings gehören sie dort zur Rahmenhandlung, während sie in diesem Film Hauptbestandteile der Handlung sind.

³¹⁷ ebd., S.222f.

³¹⁸ Szilágyi (1992), S.227.

³¹⁹ Báthory, S.55f.

In *Szabóné* spielen der Krieg und die alte herrschaftliche Schicht keine Rolle mehr. Der Film wurde in der Gegenwart des Einparteiensystems verortet, in der nicht mehr gegen alte politische und gesellschaftliche Elemente angekämpft werden muss. Man findet nur noch vereinzelte bürgerliche Elemente, die negativ dargestellt werden. Wie beispielsweise eine Arbeiterin mit bürgerlichen Allüren, die im Kontrast zu ihren Kolleginnen und des schmutzigen Umfeldes in farbiger und modischer Kleidung zur Arbeit erscheint, und ohne einen Grund einen Hut trägt³²⁰. Betont wird vor allem „ohne Grund“. Innerhalb der Arbeitswelt hat alles eine Funktion. Dies erinnert an die Funktion der Kleidung in *Mágnás Miska* und *Diszmagyar*, wo die Kleidung Bestandteil der herrschaftlichen Maskerade war. In der Fabrik dagegen muss man sich funktionell kleiden, weil die herrschaftlichen Kleidercodes dort keine Bedeutung haben. Innerhalb dieser funktionellen Arbeiterwelt steht die verwitwete Heldin *Szabóné* für die ideale Arbeiterin. Ausgangspunkt der Handlung ist ein Konflikt zwischen Arbeiterinnen in der Produktion. Die Differenzen der Frauen führen zu einem Abfall der Produktion³²¹. *Szabóné* wird als Vorarbeiterin in diesen Produktionsbereich eingesetzt, um zwischen den Frauen Ordnung zu schaffen³²². Ihre Charaktereigenschaften dienen als Orientierung für die Verbesserung der Produktionsleistung. Sie ist eine vorbildliche Arbeiterin in der Fabrik und eine perfekte Mutter und Hausfrau³²³. Das Private ist bei ihr jedoch stark mit der Ideologie verbunden³²⁴. Die Aussage: „... *A jó munkás nem csak magára gondol.* ...“ („...Der gute Arbeiter denkt nicht nur an sich. ...“), symbolisiert ihre Haltung den Konflikten gegenüber. Diese Kritik richtet sich an die Arbeiterinnen, die ihre persönlichen Angelegenheiten über die Produktion stellen. *Szabóné* dagegen verzichtet auf den Kontakt zu einem Verehrer, weil dieser bereits mit einer Kollegin angebändelt hatte. Um den Konflikt mit dieser zu lösen, distanziert sie sich von ihm und zeigt damit, dass sie für eine gute Zusammenarbeit bereit ist Opfer zu bringen. Sie ist das Ideal des neuen kommunistischen Frauentypus³²⁵.

Szabóné unterscheidet sich durch verschiedene Elemente von den schematischen Produktionsfilmen zwischen 1950 und 1953. Neben dem Umstand, dass das Privatleben der Heldin gezeigt wird, muss in diesem Film in der Produktionsstätte noch Ordnung geschaffen werden. Die Werkstatt ist dreckig, unordentlich und chaotisch in ihrer Organisationsstruktur. In den späteren Filmen sind die Produktionsräume steril, aufgeräumt und perfekt durchorganisiert.

³²⁰ György, S.10.

³²¹ Nemes (2000), S.62.

³²² Varga, S.4.

³²³ Szilágyi (1992), S.288.

³²⁴ Varga, S.4.

³²⁵ Varga, S.4.

Alles hat seinen Platz innerhalb der Arbeitsorganisation und –hierarchie. *Szabóné* ist somit der Ordnung schaffende Film, während in der schematischen Phase des ungarischen Filmes bereits Ordnung herrschte³²⁶.

Wie das Schicksal am Ende des jeweiligen Filmes angelegt wurde, zeigt ebenso eine Entwicklung von einem pre-schematischen Film hin zu den Anfängen des schematischen Filmes. Eine Reihe von Filmen endet mit dem Scheitern des Helden. Die schematischen Filme schließen grundsätzlich mit einem positiven Ende für die Hauptfigur und das Kollektiv. Dies trifft nur auf die Filme *Egy asszony elindul*, *Ludas Matyi* und *Szabóné* zu, die in der zweiten Hälfte des Jahre 1949 produziert wurden³²⁷. Alle Konflikte lösen sich, *Ilona Banga* erhält die Ausbildung, die sie fest im Kollektiv verankert. *Matyi* konnte sich mit Hilfe der Landbevölkerung an *Döbrögi* rächen und ein Zeichen gegen die herrschaftliche Unterdrückung setzen. Bevor er in ein neues Leben aufbricht, schreibt er auf ein Schild: „... Itt járt Ludas Matyi és akár mikor visszajön, ha kell! ...“ („... Ludas Matyi war hier und kann jeder Zeit wieder kommen, wenn es sein muss! ...“). Und in *Szabóné* lösen sich die Differenzen zwischen den Arbeiterinnen auf und die Produktionsleistungen können dadurch wieder erhöht werden. Der Ausgang der Filme *Tűz*, *Janika*, *Diszmagyar* und *Mágnás Miska* ist zwar positiv, aber es ist ein Persönliches. Das Kollektiv hat in diesen Filmen keine bzw. keine tragende Bedeutung. *Vermes* wird vom Mordverdacht entlastet. Er kann sich auch mit den ArbeiterInnen der Fabrik versöhnen, aber dies ist für die Handlung des Filmes irrelevant.

Talpalatnyi föld, *Forró mezők* und *Üri muri* haben ein tragisches Ende. *Jóska* erschießt bei einer Auseinandersetzung mit Ordnungshütern seinen Freund *Tarcali* und wird ins Gefängnis gesperrt, womit er endgültig an dem Versuch scheitert seinem Schicksal zu entkommen. Ein schematisches Element wurde allerdings am Ende eingefügt. Als die Gefängnistür hinter *Jóska* zu fällt, erscheint ein Schild auf dem steht: „... Szabadul 1945-ben. ...“ („... Wird 1945 befreit. ...“). Damit wird ausgedrückt, dass nach dem Ende des alten politischen Systems solche Menschen wie *Jóska*, die Opfer der herrschaftlichen Willkür sind, frei sein werden³²⁸. *Aváry* und *Szakhmáry* aus *Forró mezők* und *Üri muri* dagegen sterben. *Aváry*, weil er Opfer eines Verehrers seiner Frau wird und *Szakhmáry* tötet sich selbst, nachdem Rozi ihn verlassen hat. *Avárys* Tod ist eine logische Konsequenz innerhalb der untergehenden Gentryschicht. Innerhalb seiner Figurenkonzeption hätte ein positives Ende keinen Sinn gemacht. Er ist kein schematisch

³²⁶ ebd., S.3f.

³²⁷ Siehe: Molnár, S.27-31.

³²⁸ Biró, Yvette, S.22.

positiver kommunistischer Held. Das Bedürfnis aus den Engen seiner gesellschaftlichen Schicht auszubrechen, wie es *Szakhmáry* geschafft hat, ist bei ihm nicht vorhanden. Der Tod *Szakhmárys* dagegen ist inkonsequent innerhalb der Figurenkonzeption. Hätte man seine Versuche, Reformen bei der landwirtschaftlichen Arbeit einzuführen, verbunden mit einem Erfolg und einer positiven Wendung innerhalb seiner Verhältnisse zur Bauern- und Knechtschaft, wäre er ein typischer schematischer Held geworden. Sein Tod aus Verzweiflung und Liebeskummer, sein Befreiungsversuch aus seinem Schicksal und sein negatives Verhalten seinen Untergebenen gegenüber schaffen Widersprüchlichkeiten innerhalb seines Charakters. Dies erinnert an den Grafen *Pongrácz* aus *Beszterce ostroma*. Auch hier wird es dem Zuschauer unmöglich gemacht, die Figur einzuordnen. Er hat sowohl positive, wie auch negative Eigenschaften. Verwunderlich ist hierbei, dass es der letzte produzierte Film im Untersuchungszeitraum ist. Die Widersprüchlichkeiten waren den am Film beteiligten Filmschaffenden bewusst. Immer wieder wurden Drehbuchänderungen vorgenommen, wie zum Beispiel bei der Konzeption der Bauernschaft, die in der ursprünglichen Version kein Selbstbewusstsein hatte³²⁹. Aber die Widersprüchlichkeiten vom Charakter *Szakhmárys* konnten offensichtlich nicht behoben werden.

Die Dialoge wurden hauptsächlich als Übermittlungsträger für die ideologischen Inhalte benutzt. Beim filmästhetischen Bereich hebt sich vor allem *Talpaltnyi föld* ab. Die Kameraarbeit zeichnet sich in dem Film durch verschiedene Kompositionen von Totalaufnahmen aus. Die private Ebene von *Jóskas* Leben und seine Konflikte werden durch die Verbindung von Nah- und Totalaufnahmen in Opposition zu der verletzenden und verursachenden Außenwelt gesetzt. Bei den wichtigsten Szenen erfolgt oft nach einer Nahaufnahme ein von einem höheren, weiter entfernten Punkt aufgenommenes Bild. In einer Szene sieht man *Jóska* von hinten nah aufgenommen, wie er vor seinen zerstörten Feldern steht. Darauf folgt ein von oben aufgenommenes Bild der weiter weg stehenden Familie, die verzweifelt auf das zerwühlte Stück Land schaut. Mit dieser Abfolge der Aufnahmen wird der Kampf *Jóskas* visualisiert. Das Feld steht hier für seine Bemühungen ein existentiell sicheres Fundament für seine Angehörigen zu schaffen, die auf ihn angewiesen sind. Die Zerstörung bedeutet den Rückschlag innerhalb seines Kampfes, der durch die Aufnahme auf die Familie zu diesem in Beziehung gesetzt wird³³⁰. Bei *Ludas Matyi* wird die Ideologie des Filmes durch die Dialoge transportiert, während die Visualisierung des Filmes diesen Zweck kaum erfüllt. Die Inszenierung der Prügelstrafe und der Vergeltung haben bereits viele schematische Elemente. Als *Matyi* angebunden an einer Bank die

³²⁹ Szilágyi, S.170.

³³⁰ Biró, Yvette, S.31-33.

fünfzig Schläge erhält, werden die Nahaufnahmen auf sein leidendes Gesicht, mit Aufnahmen von unten, die die unbeteiligten Herrschaften zeigen, in Verbindung gesetzt. Die Skrupellosigkeit der herrschaftlichen Schicht wird dadurch visuell dargestellt. Aber es sind auch viele nicht schematische Elemente innerhalb der Kameraarbeit zu finden. Der Film enthält viele lebendige Landschaftsaufnahmen und rein ethnografische Bilder³³¹. Dies belegt, dass *Ludas Matyi* kein schematischer Film ist, da nicht alles dem ideologischen Zweck untergeordnet ist.

Die Brandszene in *Uri Muri* wurde mit kleinen Handkameras aufgenommen, um das Chaos der durcheinander rennenden Menschen und Tiere nah und authentisch aufnehmen zu können³³². Vorrangig zeichnet sich der Film durch statische Kameraaufnahmen aus. Die einzigen bemerkenswerten Szenen in *Forró mezők* sind fahrende Aufnahme, wie Aváry oder *Vilma* zwischen Gut und Stadt mit Einspännern fahren. Diese Bilder dienen zur Verstärkung der emotionalen Situation.

Neben den Filmen *Talpaltnyi föld* und *Ludas Matyi*, in denen die Außenaufnahmen dominieren, zeichnen sich die meisten Filme dadurch aus, dass ein großer bzw. der größte Teil im Filmstudio aufgenommen wurde und in statischen Kameraeinstellungen, wie man sie aus den ungarischen Filmen der 1930er Jahren kennt. In *Janika* sind nur die Bilder von Budapest Außenaufnahmen, alle anderen Szenen wurden in Studios aufgenommen. In den Filmen, die im Arbeitermilieu spielen, wird das Fabriksgelände visuell aufgenommen. Wobei das auf den Film *Tűz* nicht zutrifft, aber dies erklärt sich aus der oben beschriebenen Gewichtung auf eine negative Darstellung der herrschaftlichen Schicht und nicht auf die der Fabrik.

Die Filmkritiker bemängelten einige der ersten staatlichen Filme, während sie andere idealisierten. Für den ersten Film der verstaatlichten ungarischen Filmindustrie *Talpalatnyi föld* und den ersten ungarischen Farbfilm *Ludas Matyi* gab es durchgehend gute Kritiken. Man lobte ihn u. a. als Wendepunkt für den ungarischen Film. So wird in einer Kritik von einem Bruch mit den bisherigen ungarischen Filmtraditionen gesprochen, während die Filme der Koalitionszeit nur Versuche waren einen neuen Film zu etablieren. Die Darstellung der Bauernschaft wird als besonders realitätsnahe gelobt³³³. Und zusätzlich wurde im Film die Hoffnungslosigkeit des Versuches als Bauer zum Kleinbürgertum aufsteigen zu können³³⁴. Bei der Figurkonzeption des

³³¹ Pápai, Zsolt, S.48.

³³² Szilágyi (1992), S.172.

³³³ Forum, 1949/1, S.80.

³³⁴ Csillag, 1949/1, S.63.

Matyi wird die Vorbildfunktion der ausgebeuteten Leibeigenen der Österreich-Ungarischen Monarchie betont, dies beweist, dass man sich gegen die herrschaftliche Schicht auflehnen kann³³⁵ und nicht auf die Verbürgerlichung warten muss. Beide Filme wurden sicherlich aus dem Grund nicht kritisiert, weil beide große Produktionen der jungen staatlichen Filmindustrie waren. *Talpáltnyi föld* als erster staatlicher Film und *Ludas Matyi* als erster ungarischer Farbfilm³³⁶.

Bei den anderen Filmen gab es unterschiedliche Kritiken. Wobei bei den meisten negativen Kritiken die Heldenkonzeptionen und die Darstellung der neuen Gesellschaft bemängelt wurden. Zwar wird bei *Tűz* begrüßt, dass es der erste Film ist, der eine Darstellung der Arbeiterschaft beinhaltet³³⁷, diese würde allerdings hinter der kriminalgeschichtlichen Handlung verschwinden, während die Charaktere der Arbeiter oberflächlich³³⁸ und schwach dargestellt werden³³⁹. Gelobt wird er wiederum dafür, dass die Glorifizierung des herrschaftlichen Verhaltens mit diesem Film ein Ende hat³⁴⁰. Auch *Janika* erhielt aus dem Grund, dass der Film zu wenig gesellschaftlichen Hintergrund zeigen würde, negative Kritiken. Dies würde vor allem daran liegen, dass es sich bei der Wahl des Themas und der Figuren nicht um einen Stoff handelt, den man für eine demokratische Komödie nutzen kann, da es sich bei Schauspielern bzw. Künstlern nicht um alltägliche Menschen handelt. Als positiv wird die Darstellung der Stadt Budapest hervorgehoben³⁴¹. Auch in den Filmen *Egy asszony elindul*, *Szabóné* und *Úri Muri* werden aufgrund ihrer Arbeiter- bzw. Bauerndarstellungen kritisiert. In *Egy asszony elindul* wird angemerkt, dass den Arbeitern im Film das Bewusstsein über die Dinge, die um sie geschehen, fehlen würde. Dabei wird beanstandet, dass die Eigenschaften der Heldin *Ilona Banga* nicht als eine Person des Bildungsbürgertums angelegt wurden. Sie sei vielmehr eine Ehefrau und Mutter³⁴². Andere Kritiken loben, dass es sich bei dem Film um die Thematisierung der von reaktionären Kräften ausgebeuteten Bildungsschicht handelt³⁴³, und damit ein gutes Thema für den neuen ungarischen Film gefunden wurde³⁴⁴. Bei *Szabóné* hebt man zwar den Umstand hervor, dass es der erste Film ist, der sich ausschließlich mit der Thematik der Arbeiterschaft und des Fabriklebens, den Mittelpunkt des Kommunismus, beschäftigt, aber die Schauspieler wären

³³⁵ Szabad ifjúság, 03.03.1950, S.2.

³³⁶ Szabad Nép, 02.03.1950, S.7.

³³⁷ Szabad Nép, 22.10.1948, S.4.

³³⁸ Szabad Szó, 24.10.1948, S.4.

³³⁹ Szikra, 29.10.1948, S.7.

³⁴⁰ Népszava, 24.10.1948, S.8.

³⁴¹ Szabad Nép, 21.05.1949, S.6.

³⁴² Világosság, 19.10.1949, S.4.

³⁴³ Budafok Népe, 03.12.1949, S.3.

³⁴⁴ Magyar Vasárnap, 02.10.1949, S.2.

nicht authentisch in ihrer Darstellung der Arbeiter³⁴⁵. Viele Fehler des Filmes resultieren aus den mangelnden Kenntnissen über das Arbeiterumfeld. Für die neuen schauspielerischen Anforderungen würde es nicht genügen, die Darsteller in die entsprechende Arbeitskleidung zu stecken und sie Phrasen über die Fabrikarbeit und den neuen kommunistischen Menschen sagen zu lassen³⁴⁶. So wird sich gegen negative Arbeiterdarstellungen ausgesprochen, da diese Eigenschaften repräsentativ für die Arbeiterschaft gelten können. Man hätte verdeutlichen müssen, dass es sich um Ausnahmen handelt³⁴⁷.

Uri muris negative Kritik beinhaltet auch die zu kurz gekommene Darstellung der Bauernschaft. Bei den Figurenkonzeptionen wird die Figur des *Szakhmárys* kritisiert. Die Kritiker waren auch der Meinung das *Szakhmárys* Charakter zu schemenhaft wäre, wodurch die Zuschauer nicht in der Lage wären ihn eindeutig einzuordnen. Seine Liebe zu *Rozi* hätte nicht seine Motivation sein dürfen³⁴⁸.

An den Kritiken ist eine immer noch bestehende Unzufriedenheit mit den Filmen festzustellen. Die Inhalte zeigen, dass man sich dessen bewusst war, dass sich der verstaatlichte Film in einer ungeübten Phase befand und noch nicht die ideologisch passenden Schemata gefunden hatte. Auffällig ist, dass sie sich ausschließlich mit den Konzeptionen der Figuren, den Themen und der Aussageebene der Filme beschäftigen. Die Filmästhetik, wie die Kameraführung, wurde nicht in die Kritik miteinbezogen.

Zwischen der Verstaatlichung der Filmindustrie und Ende 1949 handelt es sich um den Zeitraum des ungarischen Filmes, der einerseits eine besondere Gewichtung auf die Abwertung der ungarischen Herrschaftsschicht, und andererseits den Beginn der schematischen Themen, wie die Darstellung der Arbeit in den Fabriken und der Relevanz des Kollektivs, bedeutete. Die Konzeption der herrschaftlichen Schicht ist schematisch, mit Ausnahme von *Szakhmáry*, aus den Gründen die weiter oben dargestellt wurden. Innerhalb dieser Darstellungsweisen kommt es nicht zu widersprüchen. In der Gut-Böse-Opposition stehen sie auf der Seite der negativen Charaktere, die alle dieselben Eigenschaften besitzen. Sie sind böse, herzlos, grausam, unbarmherzig und benehmen sich auch so den Untergebenen gegenüber. Trotzdem lassen sich die Filme aufgrund von verschiedenen Elementen nicht in die Kategorie des schematischen

³⁴⁵ Szabad Szó, 04.12.1949, S.10.

³⁴⁶ Szabad Nép, 10.12.1949, S.10.

³⁴⁷ Új Világ, 09.12.1949, S.8.

³⁴⁸ Népszava, 26.03.1950, S.10.

Filmes einordnen. Entweder fehlt der im Kollektiv verankerte positive Held zusammen mit der Thematisierung des gemeinsamen Kampfes, wie in *Talpaltnyi föld*, oder die Figur hat zu widersprüchliche Eigenschaften, wie *Szakhmáry*. Im schematischen Film müssen alle Elemente im Dienste der übergeordneten Ideologie stehen. Das gilt sowohl für die Dialoge, als auch für die Kameraarbeit. Der Film *Ludas Matyi* beinhaltet diverse Aufnahmen, die von ethnographischer Bedeutung sind und nicht ideologische Aussage transportieren.

Der ungarische Film zwischen März 1948 und Ende 1949 vereint Elemente in sich, die sowohl für den ungarischen Koalitionsfilm, als auch für den schematischen Film spezifisch sind. Es finden sich Ansätze für die Fortsetzung der Kameraarbeit, wie man sie aus den Filmen *Ének a búzamezőkről* und *Valahogy Európában* kennt, wo man mit neuen Methoden gearbeitet hat, fern der gewohnten statischen Kameraeinstellungen der 1930er und Anfang der 1940er. Einige Figurenkonzeptionen sind entweder nicht schematisch, oder in ihrem Versuch schematisch zu sein widersprüchlich. Die neue Thematik der Fabrik und Produktion als Handlungsort und -thema ist wiederum ein schematisches Element. Es gelingt teilweise einen neuen positiven kommunistischen Helden und das Kollektiv in den ungarischen Film einzuführen.

Conclusio

Die ungarische Filmpolitik zwischen 1938 und 1945 war gekennzeichnet durch die Judengesetze und die Besetzung der Deutschen Armee bzw. der Herrschaft der faschistischen Pfeilkreuzler. Durch dieses Ereignis kam es zur sukzessiven Verdrängung der jüdischen Filmschaffenden. Die Schaffung der Theater- und Filmkammer durch das 1. Judengesetz von 1938, das eine 20%-Klausel der erlaubten Anzahl an jüdischen Mitgliedern beinhaltet und die Mitgliedschaft gleichzeitig als Voraussetzung für eine Arbeitserlaubnis in der ungarischen Filmindustrie war, war der erste Schritt zum Ausschluss der Juden. Das 2. Judengesetz reduzierte die gebilligte Mitgliederanzahl auf 6%. Dabei erfolgte eine Veränderung der Definition des Judentums. Im ersten Gesetz wurde der Status des Judens innerhalb einer Mitgliedschaft der israelischen Gemeinde definiert, während im zweiten Gesetz bereits die Abstammung entscheidend war. Mit der Besetzung Ungarns durch die Deutschen und der Machtübernahme durch die ungarischen faschistischen Pfeilkreuzler kam es zu der endgültigen Verdrängung der jüdischen Filmschaffenden.

Die Filmproduktion wurde in Ungarn ab 1938 und bis 1942 in eine stärkere staatliche Kontrolle überführt.

Die Auswirkungen der politischen Entwicklung waren verhältnismäßig gering. Zwar kam es durch das Berufsverbot der jüdischen Filmschaffenden zum Personalmangel, aber auf die Filmästhetik hatte es keine Auswirkungen. Die Filme waren, wie vor 1938, durch einfache Kameraeinstellungen und Studioaufnahmen geprägt. Durch territoriale Zugewinne aufgrund der Wiener Beschlüsse kam es durch die Vergrößerung der Zuschauerzahlen zu einem Aufschwung in der Filmproduktion. Der Erfolg der Filme führte allerdings nicht zu einer Verbesserung der Qualität, sondern zu einer Fließbandproduktion.

Die Filmthemen umfassten im Zeitraum 1938 bis 1944 die Thematik der Liebe zwischen Vertretern verschiedener gesellschaftlicher Schichten, die durch den großen Erfolg des Filmes *Meseauto* in den ungarischen Film eingeführt wurde. Ab dem Kriegseintritt vermehren sich die Melodramen, die durch den Krieg ausgelösten Konflikte in der Heimat behandelten, ohne den Krieg dabei zu visualisieren. Anfang der 1940er Jahre wurden filmische Vorlagen aus den Werken der völkischen Schriftsteller übernommen, wobei ein neuer positiver Bauernheld im ungarischen Film etabliert wurde, der zu meist aus einer nationalistischen Perspektive gezeigt

wurde. Des Weiteren ist für die Zeit eine Zunahme an nationalen Symboliken in den Filmen zu bemerken. Mit Ausnahme des antisemitischen Filmes *Őrsékváltás* gab es keine direkten antijüdischen Filme.

Die Herrschaft der Pfeilkreuzler in Ungarn war zu kurz, als dass sie sich auf den ungarischen Film hätte auswirken können.

Dies war die Ausgangssituation für die ungarische Filmindustrie nach dem 2. Weltkrieg. Die Filme der Koalitionsfilme spiegeln keine Reaktion auf die Filme der faschistischen Ära wieder, wie es später die verstaatlichten Filme getan haben. Vielmehr war sie durch die demokratische Neuorganisation und die Abrechnung mit dem alten politischen System, vor allem auf personeller Ebene, geprägt.

Die ungarische Filmproduktion geriet in der Nachkriegszeit aufgrund mangelnder Investitionsbereitschaft in eine Krise. In Folge schritt der Staat ein und schaffte finanzielle Grundlagen durch Vergabe von Krediten, wovon hauptsächlich die parteieigenen Filmunternehmen profitierten. Dies war der Beginn der parteilichen Koalitionsfilme. In dieser Zeit engagierte man sich für die Qualitätsverbesserung des ungarischen Filmes. Der neu gegründete Kunstrat mit seinem Filmkunstfachrat versuchte durch Ausschreibungen Filmprojekte zu finden, die er unterstützen konnte. Ebenso schuf der Rat Qualitätskategorien, von denen sie den Anteil der Rückzahlungen für die staatlichen Kredite abhängig machten.

Diese Tendenzen verschwinden vollständig mit dem ersten Schritt der Verstaatlichung der Filmindustrie durch die Schaffung des *OFH* Landesfilmamtes im März 1948, das die ministeriellen Zuständigkeitsbereiche für den Film übernahm. Die Zielsetzung des *OFHs* lag in der Vermehrung von Filmen, die den positiven Aufbau einer kommunistischen Gesellschaft thematisierten. Die Qualität war dabei kein entscheidender Faktor. Der letzte Schritt der Verstaatlichung, die Gründung der drei staatlichen Filmunternehmen, die sich alle Filmunternehmen einverleibten, verstärkte diese Tendenzen. Es wurden sogenannte Themenpläne geschaffen, an denen sich die Drehbuchautoren orientieren mussten. Das Drehbuch rückte in den Mittelpunkt der staatlichen Kontrolle.

Die Entwicklung zwischen dem Versuch der Qualitätsanhebung in der Koalitionszeit und der Ausrichtung auf die kommunistische Propaganda lässt sich an den Filmen zwischen 1947 und

1949 ablesen. Mit *Valahogy Európában* und *Ének a búzamezőkről* wurden Filme geschaffen, die neue Standards in der filmästhetischen Arbeit setzten. Die noch vorhandene kulturelle Vielfalt schlägt sich auch in den Heldenkonzeptionen nieder. Neben dem bekannten Schema der *Meseauto*-Filme und einem nationalchristlichen Helden, der im Widerspruch mit einer neuen Gesellschaft nach dem Krieg im Konflikt steht, wird der erste humanistische Held des ungarischen Filmes eingeführt. Der Held aus dem Film *Ének a búzamezőkről* ist eingebettet in der Thematisierung der negativen Auswirkungen des Krieges. Beim letzten Film vor der Verstaatlichung beginnen die ersten Versuche schematische Elemente einzuführen. Da die Eigenschaften des Helden widersprüchlich sind, musste eine Nebenhandlung eingefügt werden, um diese zu relativieren.

Nach der Verstaatlichung lässt sich an den Filmen einerseits die Gewichtung auf die Dialoge beobachten, während filmästhetische Aspekte in den meisten Filmen vernachlässigt wurden. Diese Tendenz nimmt bis zum Ende des Jahres 1949 zu. Innerhalb der Zielsetzung das vergangene herrschaftliche System abzuwerten findet man Elemente, die eine Reaktion auf die Filme der 1930er Jahre zeigen. Die *Meseauto*-Thematik erhält hier andere Aussageebenen, wobei der Aufstieg der Figur aus der Unterschicht kein Gegenstand der Filme ist. Der positive Abschluss der Liebesgeschichte erfolgt hier, weil die Person aus der Oberschicht ihre Kreise verlässt.

Das Spezifikum der ersten staatlichen Filme ist, dass sie viele Abweichung von den Merkmalen des schematischen Filmes aufzeigen. Durch das Vorhandensein von widersprüchlichen bzw. subversiven und schematischen Elementen bilden die Filme der ersten Phase der verstaatlichten Filmindustrie eine eigene pre-schematische Kategorie.

Die Recherche der Diplomarbeit hat viele Fragen aufgeworfen, die durch die bisherige Forschungslage nicht beantwortet werden konnte. Insbesondere über die Filmschaffenden sind kaum analytische Werke zu ihren Biographien vorhanden. Dadurch konnten die Hintergründe der subversiven Elemente in den ersten staatlichen Filmen nicht geklärt werden. Eine weitere nicht geklärte Forschungsfrage findet sich ebenfalls im Bereich der Biographien, die einen konfliktfreien Übergang zwischen einem Schaffen in der faschistischen Phase bis hin zur verstaatlichten Filmproduktion aufzeigen. Hier müsste offengelegt werden, wie dies möglich war.

4. Quellen- und Literaturverzeichnis

Primärquellen

- Alkotás – A magyar Művészeti Tanács folyóirata, Hrg. Kassák Lajos, I.évfolyam 1.-2.szám, Január/Február 1947.
- Alkotás – A magyar Művészeti Tanács folyóirata, Hrg. Kassák Lajos, I.évfolyam 3.-4.szám, Március/Aprilis 1947.
- Alkotás – A magyar Művészeti Tanács folyóirata, Hrg. Kassák Lajos, I.évfolyam 5.-6.szám, Május/ Június 1947.
- Alkotás – A magyar Művészeti Tanács folyóirata, Hrg. Kassák Lajos, II.évfolyam 1.-2.szám, Január/ Február 1948.
- Alkotás – A magyar Művészeti Tanács folyóirata, Hrg. Kassák Lajos, II.évfolyam 3.-4.szám, Március/ Aprilis 1948.
- Budafok Népe, 03.12.1949, S.9.
- Csillag, 1949/1, S.63.
- Filmkurír, 1947/19, S.1.
- Forum, 1949/1, S.80.
- Magyar Nemzet, 06.05.1948, S.4.
- Magyar Vasárnap, 02.10.1949, S.2.
- Müvelt Nép, 15.03.1948, S.14.
- Népszava, 24.10.1948, S.8.
- Népszava, 26.03.1950, S.10.
- Nagyvilág, 20.01.1948, S.9.
- Szabad ifjúság, 03.03.1950, S.2.
- Szabad Nép, 24.03.1946, S.11.
- Szabad Nép, 24.12.1947, S.4.
- Szabad Nép, 15.02.1948, S.8.
- Szabad Nép, 09.05.1948, S.9.
- Szabad Nép, 22.10.1948, S.4.
- Szabad Nép, 21.05.1949, S.6.
- Szabad Nép, 10.12.1949, S.10.
- Szabad Nép, 02.03.1950, S.7.
- Szabad Szó, 08.05.1948, S.6.
- Szabad Szó, 24.10.1948, S.4.
- Szabad Szó, 04.12.1949, S.10.
- Szikra, 29.10.1948, S.8.
- Új Film, 06.03.1947, S.2.
- Új Világ, 09.12.1949, S.8.
- Valóság, 1948/1, S.68-69.
- Valóság, 1948/6, S.500-501.
- Valóság 1948/1, S.60-61.
- Világosság, 19.10.1949, S.4.

Sekundärliteratur

- Ábel, Péter, *A magyar filmkritika 1945-1957*, Budapest: Handschriftensammlung Filmarchívum Budapest (Ké 238/1), 1973.
- Balogh, Gyöngyi, *A magyar hangosfilm első korszaka 1929-1945*, in: A magyar játékfilm története a kezdetektől 1990-ig, Hrg. Gyöngyi Balogh, Vera Gyürey, Pál Honffy, Budapest: Magyar Nemzeti Filmarchívum, 2004, S.42-65.
- Bihari, Mihály, *Magyar politika 1944-2004-Politikai és hatalmi viszonyok*, Budapest: Osiris Kiadó, 2005.
- Biró, Yvette, *A 10 éves Talpaltnyi föld*, Budapest: Egyetemi Nyomda, 1958.
- Borhi, László, *Hungary in the cold war 1945-1956 – Between the United States and Soviet Union*, New York: Central European University Press, 2004.
- Cunningham, John, *Hungarian Cinema from the coffee house to multiplex*, London: Wallflower Press, 2004
- Deák, Attila, *Keleti Márton – Kortársaink a filmművészetben*, Budapest: Handschriftensammlung Filmarchívum Budapest (Ké 376/7), 1985.
- Gyurgyák, János, *A zsidókérdés Magyarországon – Politikai eszmétörténet*, Budapest: Osiris Kiadó, 2001.
- Gyürey, Vera; Honffy Pál, *Újrakezdés, semantizmus és a semantizmus meghaladása első sikerei – Magyar játékfilm 1945-től 1957-ig*, in: A magyar játékfilm története a kezdetektől 1990-ig, Hrg. Gyöngyi Balogh, Vera Gyürey, Pál Honffy, Budapest: Magyar Nemzeti Filmarchívum, 2004, S.68-91.
- Heltai, Gyöngyi, *Szocialista semantizmus – Semantizmus és komédia. Definíciók és határai*, Budapest: MTA Politikai Tudományok Intézete Ethnoregionális Kutatóközpont, 1997.
- Izsák, Lajos, *Rendszerváltástól rendszerváltásig – Magyarország története 1944-1990*, Budapest: Kulturtrade kiadó, 1998.
- Fájja, Sándor, *Illés György*, Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, 1981.
- Karcsai Kulcsár, István; Kovács Mária; Nemeskürty, István, *A magyar hangosfilm története a kezdetektől 1939-ig*, Budapest: A Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1975.
- Karcsai Kulcsár, István, *Ranódy László*, Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, 1984.
- Kelecsényi, László, *Karády Katalin*, Budapest: Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest: 1984.
- Kelecsényi, László, *Máriássy Félix –Pályakép 1957-ig*, Budapest: Handschriftensammlung Nemzeti Filmarchívum (Ké 277/4), 1976.
- Kőháti, Zsolt, *Bácsó Péter*, Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, 1981.
- Kőháti, Zsolt, *Tolnay Klari*, Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, 1980.
- Liehm, Mira; Liehm, Antonin J., *The most important art – Eastern European Film after 1945*, Berkeley: University of California Press, 1977.
- Kenez, Peter, *Hungary from the Nazis to the Soviets – The Establishment of the Communist Regime in Hungary, 1944-1948*, New York: Cambridge University Press, 2006.
- Nemes, Károly, *A magyar film útja*, Budapest: Uránusz kiadó, 2000.
- Nemes, Károly, *A magyar filmművészet mai helyzete*, in: A magyar film 1948-1963, Hrg. József Homoródy, Budapest: A Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum Igazgatója, 1964, S.3-115.
- Nemes, Károly; Papp Sándor, *A magyar film 1945-1956 között*, Budapest: A Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1980.

- Nemes, Károly, *Films of commitment – socialist cinema in Eastern Europe*, Gyomaendrőd: Kner Printing House, 1985.
- Nemeskürty, István, *A magyar film története 1912-1963*, Budapest: Gondolat kiadó, 1965.
- Nemeskürty, István, *A meseautó utasai – A Magyar filmesztétika története 1930-1948*, Budapest: Magvető könyvkiadó, 1965.
- Nemeskürty, István, *Magyar film 1939-1944 – Egész műsort betöltő játékfilmek*, Budapest: A Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1980.
- O'Sullivan, Donal, „Cordain sanitaire“ – *Die sowjetische Osteuropapolitik und die Reaktion des Westen 1939-1949*, Paderborn: Ferdinand Schöningh Verlag, 2003.
- Papp, Sándor (Hrg.), *Ki kicsoda a mai magyar filmművészetben*, Budapest: A Magyar Filmgyártó Vállalat, a Mozgókép Forgalmazási Vállalat és a Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1983.
- Peregi, Gyula, *Az államoitott film-és moziszakma 15 éve*, in: *A magyar film 1948-1963*, Hrg. József Homoródy, Budapest: A Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum Igazgatója, 1964, S.117-222.
- Romsics, Ignác, *Magyarország története a XX.században*, Budapest: Osiris Kiadó, 2002.
- Sándor, Tibor, *Őrségváltás – A magyar film és a szélsőjobboldal a harmincas-negyvenes években*, Budapest: Magyar Filmintézet, 1992.
- Sándor, Tibor, *Őrségváltás után- zsidókérdés és filmpolitika 1938-1944*, Budapest: Magyar Filmintézet, 1997.
- Szegedy-Mászák, Mihály, *A polgári társadalom korának művelődése II (1920-1948)- A szellemi élet*, in: *Magyar Művelődéstörténet*, Hrg László Kósa, Budapest: Osiris Kiadó, 2003, S.428-459.
- Szilágyi, Gábor, *A szocialista magyar filmgyártás kialakulása és megteremtése a felszabadulás után*, in: *A magyar film három évtizede*, Hrg. József Gombár, Győr: MOKÉP-Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1978.
- Szilágyi, Gábor, *Tűzkersztség – A magyar játékfilm története 1945-1953*, Budapest: Magyar Filmintézet, 1992.
- Szóts, István, *Röpirat a magyar filmművészet ügyében*, Budapest: Magyar Filmintézet, 1989 (Original: Budapest: Független Nyomda, 1945).
- Valuch, Tibor, *A magyar művelődés 1948 után*, in: *Magyar Művelődéstörténet*, Hrg László Kósa, Budapest: Osiris Kiadó, 2003, S.460-547.
- Veress, József, *Valahol Európában*, in: *Magyar Filmkalauz – Negyven év száz magyar nagyjátékfilmje*, Budapest: Magyar Filmintézet Magvető Könyvkiadó, 1985.
- Zsuffa, Joseph, *Béla Balázs – The man and the artist*, Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1987.

Aufsätze, wissenschaftliche Abhandlungen

- Antal, István, „Minden elmúlik, csak a szépség örök“ – Nádasdy Kálmán filmrendezői portréja, Filmkultura 1987/5, S.117-125.
- Balogh, Anita, *Ludas Matyi*, Filmspirál 25, S.120-132.
- Báthory, Erzsébet, *Új emberek termelése*, Filmkultura 90/3, S.55-60.
- Bíró, Gyula, *Egy darab szegény emberiség – A múlt paraszti életének ábrázolása az 1945 és 1965 között készült magyar filmekben*, Filmkultura 1988/3, S.14-22.
- Fazekas, Eszter; Pintér Judith, „Sors, nyiss nekem tért...” – Szóts István: *Ènek a búzamezőkről*, Filmkultura 1988/2, S.48-61.
- Czako, Ágnes, *A kúriáktól a cselédsorig*, Filmkultura 1988/3, S.70-75.
- Fazekas, Eszter; Pintér, Judit, *Szóts István*, Metropolis, II.évfolyam, 1998/2, S.72-90.
- Fazekas, Eszter; Pintér Judith, „Sors, nyiss nekem tért...” – Szóts István: *Ènek a búzamezőkről*, Filmkultura 1988/2, S.48-61.
- Gelencsér, Gábor, *Móricz-Filmek – Szegény barbárok*, Filmvilág 2006/4.
- Gyarmati, György, *Pártrendszer és választások Magyarországon 1945-49*, in: “Jöjj el szabadság!” Bihari Mihály egyetemi tanár 60.születésnapjára készült ünneplő kötet, Budapest: Rejtél kiadó, 2003.
- György, Péter, *A Munkás a magyar filmben – Öntudat és lázalom*, Filmvilág 1990/06, S.9-15.
- Hirsch, Tibor, *Könyvélményeink vásznon, képernyőn – Apáthy Imre: Forró mezők (1948) – Hajdfy Miklós: Forró mezők (1979)*, Filmkultura 1980/2, S.53-57.
- Karcsai Kulcsár, István, *Új hősök, új alakítások – A színészi játék megújulása felszabadulás utáni magyar filmben*, Filmtudományi szemle 1975/7, S.45-59.
- Kárpáti, Ildikó, *Uri muri című film összehasonlítása Háy Gyula forgatókönyvével*, Filmspirál 25, S.137-145.
- Magyar, Bálint, *A Nemzeti Színház és a film 1945-1955-ig*, Filmkultura 1960/3, S.100-117.
- Nemeskürty, István, *Az Èrtőlaz Oceánig-Szóts István életműve és hatása a magyar filmművészetre*, Filmkultura, XXVI.évfolyam, 1990/01, S.5-16.
- Nemeskürty, István, *Valaki Európában – Radványi Géza első négy filmje: 1940-1941*, Filmvilág, 1979/20, S.8-9.
- Pápai, Zsolt, *Tűzkeresztelő*, Filmvilág 2004/12, S.48.
- Varga, Balázs, *Kötélékek-Máriássy Félix filmje*, Filmspirál 31, IX.évfolyam, 2003/1, S.3-26.
- Vincze, Teréz, *Szóts István és a hatvanas évek magyar filmművészete*, Metropolis, II.évfolyam, 1998/2, S.92-102.

Drehbücher

- Békeffy, István; Hárs László, *Beszterce ostroma*, Budapest: Drehbuchsammlung Nemzeti Filmarchívum (Q333), 1948.
- Békeffy, István, *Janika*, Budapest: Drehbuchsammlung Nemzeti Filmarchívum (Q602), 1949.
- Békeffy, István, *Könnyű múzsa*, Budapest: Drehbuchsammlung Nemzeti Filmarchívum (Q670), 1947.
- Békeffy, István, *Mágnás Miska*, Budapest: Drehbuchsammlung Nemzeti Filmarchívum (Q808), 1949.
- Békeffy, István; Hárs László, *Beszterce ostroma*, Budapest: Drehbuchsammlung Nemzeti Filmarchívum (Q333), 1948.
- Boka, Imre, *Egy asszony elindult*, Budapest: Drehbuchsammlung Nemzeti Filmarchívum (Q767), 1949.
- Hárs, László; Gertler, Viktor; Gyárfás, Miklos, *Diszmagyar*, Budapest: Drehbuchsammlung Nemzeti Filmarchívum (Q605), 1948.
- Hay, Gyula, *Tűz*, Budapest: Drehbuchsammlung Nemzeti Filmarchívum (Q368), 1948.
- Hay, Gyula, *Úri muri*, Budapest: Drehbuchsammlung Nemzeti Filmarchívum (Q1021), 1949.
- Hont Ferenc; Magyar Film Dramaturgiai Munkaközössége, *Talpaltnyi föld*, Budapest: Drehbuchsammlung Nemzeti Filmarchívum (Q711), 1948.
- Radványi, Géza; Balázs, Bela; Fejér, Judith; Máriássy, Félix, *Valahol Európában*, Budapest: Drehbuchsammlung Nemzeti Filmarchívum (Q737), 1947.
- Szintár, György, *Ludas Matyi*, Budapest: Drehbuchsammlung Nemzeti Filmarchívum (Q365), 1949.
- Szintár, György; Bácsó, Péter; Banovics, Tamás, *Szabóné*, Budapest: Drehbuchsammlung Nemzeti Filmarchívum (Q614), 1949.
- Tamási, Áron; Szöts, István, *Mezei próféta*, Budapest: Drehbuchsammlung Nemzeti Filmarchívum (Q1280), 1947.
- Várkonyi, Zoltán, *Forró mezők*, Budapest: Drehbuchsammlung Nemzeti Filmarchívum (Q3230), 1949.
- Radványi, Géza; Balázs, Bela; Fejér, Judith; Máriássy, Félix, *Valahol Európában*, Budapest: Drehbuchsammlung Nemzeti Filmarchívum (Q737), 1947.
-

Lexikas, Nachschlagewerke

- *Ki kicsoda a mai magyar filmművészetben*, (Hrg.) Dr. Sándor Papp, Budapest: Magyar Filmgyártó Vállalat; Mozgókép Forgalmazási Vállalat; Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1983.
- *Magyar Filmlexikon*, I.Band (A-N), (Hrg.) Zoltán Veress, Budapest: Magyar Nemzeti Filmarchívum, 2005.
- *Magyar Filmlexikon*, II.Band (O-Z), (Hrg.) Zoltán Veress, Budapest: Magyar Nemzeti Filmarchívum, 2005.
- *Magyar Filmografia – Játékfilmek 1945-1969*, (Hrg.) István Molnár, Budapest: A Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1973.
- *Magyar filmesek a világban*, (Hrg.) Zsolt Kézdi-Kovács, Budapest: Magyar Filmunió, 1996.
- *Hungarian Film Directors 1948-1983-Hungarofilm Bulletin*, (Hrg.) Lia Somogyi, Budapest: Interpress, 1984.

5. Filmografie

- Beszterce ostroma (Ungarn 1948, R: Márton Keleti)
- Díszmagyar (Ungarn 1949, R: Viktor Gertler)
- Egy asszony elindul (Ungarn 1949, R: Imre Jeney)
- Ének a búzamezőkről (Ungarn 1947, R: István Szőts)
- Forró mezők (Ungarn 1948, R: Imre Apáthi)
- Janika (Ungarn 1949, R: Márton Keleti)
- Könnyű múzsa (Ungarn 1947, R: Zoltán Kerényi)
- Ludas Matyi (Ungarn 1949, R: Kálmán Nádasdy; László Ranódy)
- Mágnás Miska (Ungarn 1948, R: Márton Keleti)
- Mezei próféta (Ungarn 1947, R: Frigyes Bán)
- Szabóné (Ungarn 1949, R: Félix Máriássy)
- Talpalatnyi föld (Ungarn 1948, R: Frigyes Bán)
- Tűz (Ungarn 1948, R: Imre Apáthi)
- Úri Muri (Ungarn 1949, R: Frigyes Bán)
- Valahol Európában (Ungarn 1947, R: Géza Radványi)

Filme, die erwähnt wurden, aber nicht Bestandteil der Analyse waren:

- Aranyóra (Ungarn 1945, R: Ákos Ráthonyi)
- A tanítótő (Ungarn 1945, R: Márton Keleti)
- Circus Maximus (Ungarn 1979, R: Géza Radványi)
- Down to earth (USA 1947, R: Alexander Hall)
- Emberek a havason (Ungarn 1941, R: István Szőts)
- Európa nem válaszol (Ungarn 1941, R: Géza Radványi)
- Hazugság nélkül (Ungarn 1945, R: Viktor Gertler)
- Meseauto (Ungarn 1934, R: Béla Gaál)
- Mesél a film (Ungarn 1946, R: Lajos Pánczel)
- Örségváltás (Ungarn 1942, R: Viktor Bánky)

6. Anhang

6.1. Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit mit dem Titel *Der ungarische Film von 1947 bis 1949 – Die Filmproduktion zwischen der Koalitionszeit und der Verstaatlichung der Filmindustrie* untersucht die Entwicklung des ungarischen Filmes zwischen der mehrparteilichen Filmproduktion in der Koalitionszeit bis zur ersten Phase der verstaatlichten Filmindustrie zwischen den Jahren 1947 und 1949. Die Abhandlung beinhaltet die ungarische Filmpolitik, die biographischen Daten der Filmschaffenden, so wie die Darstellung der Filminhalte zwischen 1938 und Ende 1949, wobei die Filme ab 1947 bis 1949 im Vordergrund stehen.

Die Filmpolitik umfasst, neben der Koalitionszeit und der Verstaatlichung, die Intervention des 1. und 2. Judengesetzes in den Jahren 1938 und 1939 auf die ungarische Filmindustrie. Ferner werden die filmpolitischen Veränderungen, die durch die Besetzung der Deutschen Armee und der Machtübernahme der faschistischen Pfeilkreuzler vollzogen wurden.

Die Untersuchung der Filme konzentriert sich auf die Art und die Veränderungen der Heldenkonzeption im Wechsel der parteilichen zur verstaatlichten Filmproduktion, wobei innerhalb der Darstellungsweise der Konflikt zwischen der Hauptfigur und der Gesellschaft im Mittelpunkt steht.

6.2 Lebenslauf

Persönliche Daten

Name: Nicole Eva Ohlmann

Anschrift: Krieglergasse 17-19/1/8
1030 Wien

Telefon: 0676/5759680

Email: ohlmann@gmx.at

Geburtsdatum: 15.06.1976

Familienstand: ledig

Studium

Seit Oktober 2004 [Universität Wien, Österreich](#)
Studium der Geschichte

Oktober 2003-September 2005 [Universität Wien, Österreich](#)
Erasmusjahr für das Studium der Fennistik

April 2001-September 2003 [Universität Hamburg, Deutschland](#)
Studium der Finnougristik

Schule

August 1982-Juli 1986 [Grundschule St.Josef Hamburg](#)

August 1986-Juli 1988 [Beobachtungsstufe St.Josef Hamburg](#)

August 1988-Juli 1992 [Realschule Holstenhof Hamburg](#)
Abschluss: Realschulabschluss

August 1996-Juli 1999 [Hansa Kolleg Hamburg](#)
Abschluss: Abitur

Berufliche Erfahrung

Dezember 1992-April 1993 [Bäckerei Herling](#)
[Verkaufshilfe](#)

Oktober 1993-März 1996	Bezirksamt Wandsbek <u>Auszubildende zur Verwaltungsfachangestellten</u>
Juli 1999-März 2000	Lufthansa Revenueservice <u>Datatypistin und Bürokraft</u>
ab 2001	Hamburger Symphonie, Content etc. <u>Studententätigkeiten</u>

Weitere Kenntnisse

Sprachen:	Deutsch, Muttersprache Ungarisch, verhandlungssicher Englisch, gute Kenntnisse
Computer:	Windows und MS-Office, gute Kenntnisse

Persönliche Interessen

Film, Literatur, Sprachen, Geschichte, Medien und Kulturwissenschaften.