



universität  
wien

# MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

## **Träume von Räumen – Mythen, Traumata und Phantasmen der Nation. Zeitgenössische Reflexionen aus Ungarn auf die Tiefenstrukturen des Nationalismus**

verfasst von / submitted by

**Máté Csanda, BA**

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of  
**Master of Arts (MA)**

Wien, 2020 / Vienna 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

UA 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Sebastian Egenhofer

Mitbetreut von / Co-Supervisor:





## **Danksagung**

Allen voran möchte ich mich beim Herrn Prof. Sebastian Egenhofer für seine sorgsame und geduldige Betreuung bedanken. Mein herzlicher Dank gilt auch meiner Familie – und ebenso sehr Stefanie Krenn für das Lektorat dieser Arbeit (und überhaupt, für ihre stete Bereitschaft und Unterstützung).

4

*Akár egy halom hasított fa,  
hever egymáson a világ,  
szorítja, nyomja, összefogja  
egyik dolog a másikat  
s így mindenik determinált.  
Csak ami nincs, annak van bokra,  
csak ami lesz, az a virág,  
ami van, széthull darabokra.*

(...)

6

*Im itt a szenvedés belül,  
ám ott kívül a magyarázat.  
Sebed a világ - ég, hevül  
s te lelkedet érzed, a lázat.  
Rab vagy, amíg a szíved lázad -  
úgy szabadulsz, ha kényedül  
nem raksz magadnak olyan házat,  
melybe háziúr települ.*

*Attila József:  
Eszmélet (1933-34)*



*„She was Hungarian. As the old saying goes: »If you have a Hungarian for a friend, you don't need an enemy«”*

*Kurt Vonnegut: Timequake*



*„When I was a boy, playing at the Boer war was still the favourite game. One side represented that »handful of lovers of liberty« – the Boers, the other the British, the »tyrants« who trampled the heroes underfoot.*

*One Sunday, before being marched off to church, we were assembled in our class-room. This was the occasion for a fresh outbreak of hostilities.*

*Everybody of course wanted to be on the Boer side. The strong, hefty and overbearing at once appointed themselves leaders of »commandos« and enlisted the warriors beneath their banners, whilst the few boys who wavered or could not make up their minds, the feeble and the halt, became by process of natural selection and the reign of terror established by the majority – British. This was the rôle that usually fell to my lot.“*

*Dezső Kosztolányi: Öreg pap  
(The Old Priest)  
aus dem Ungarischen übersetzt  
von J. W. Jeaffreson (1937).*



**A**

*Den zum Strauße gebundenen Ungarn zerlegen wir,  
und schneiden ihn mit einem scharfen Messer schrägförmig zurück. Eine Ausnahme bilden die  
Holzgewächse, diese werden mit einem Hammer zerdröschten.*

**B**

*Damit der Ungar bloß nicht verfault.*

**A**

*Die Ausmaße der Wohnung und die Größe des Ungarn soll im Einklang sein. Sind die Wohnräume zu klein  
oder mit Möbeln vollgestopft, ist ein zu großer Ungar überall nur im Weg.*

**C**

*Zum Beispiel Széchenyi. Der ist der Größte. In einer Plattenbausiedlung absolut nutzlos.*

**B**

*Der leuchtende, glühende Ungar sollte nie mit feuchtem Tuch abgewischt werden!*

**A**

*Den geschrumpften Ungarn können wir nach dem Abfluss der Molke und nach Trianon als Quark  
verwenden.*

**C**

*Schändung der Nation!  
Stille.*

*Péter Esterházy: Így gondozd a magyarodat (Hörspiel, 1991. Thomas Bernhard gewidmet)\**

*\*von mir, M. Cs. übersetzt (der Titel ist ein ins Deutsche unübersetzbares Wortspiel: es könnte  
sowohl mit „So pflegst du dein Ungarisch“ als auch mit „So pflegst du deinen Ungarn“ übersetzt  
werden).*





*Foto © Gergő Király (Trash of Pest)*



<b>1. Über die Schwierigkeiten, den Faden aufzunehmen</b> .....	1
<b>2. Zielsetzung, Eingrenzung und Gliederung des Vorhabens</b> .....	5
2.1. Skizze eines bescheidenen Vorhabens.....	5
2. 2. Kurzer Abriss der Arbeit.....	7
<b>3. Wovon ich rede, wenn ich vom Nation(alismus) rede</b> .....	8
3. 1. Nation und Religion.....	13
<b>4. Victores, Victimae, Veritates (aus dem Myzel unter dem „System der Nationalen Zusammenarbeit“)</b> .....	15
4. 1. Zum symbolischen Vokabular.....	15
4. 2. Geronnene Muster in der ungarischen Zivilgesellschaft.....	16
4. 3. Das Kulissengefüge des „Systems der Nationalen Zusammenarbeit“.....	19
4. 4. Ungarische Anomalien und Amnesien: Von der „Lex Turul“ zum „Besatzungsdenkmal“.....	26
4. 5. Die „hunnische Komponente“ des christlich-nationalen Kurses.....	31
<b>5. „Trianon“: ein Trauma wird konstruiert, eine Schnittwunde wird zugefügt</b> .....	33
5. 1. Ein Ereignis und sein Nachleben.....	33
5. 2. Ausgewählte theoretische Schlagrichtungen.....	38
5. 3. Die Ikonizität von Trianon.....	41
5. 4. „Trianon“ heute.....	44
<b>6. Zum gemeinsamen Nenner der Arbeiten</b> .....	47
<b>7. József Szolnoki: Einmal Hunne, immer Hunne</b> .....	54
7. 1. József Szolnoki: Der Weg vom Hungarosaurus zu den Hunnen.....	55
7. 2. One Time Hun, always Hun (2008).....	58
7. 3. Hunnen und (H)Ungarn – eine komplizierte Liaison.....	58
7. 4. Die Handlung des Filmes.....	60
7. 5. Phantomschmerzen und die verlorene Größe.....	78
7. 6. Summarisierende Bemerkungen – Einige der wichtigsten motivisch-strukturellen Merkmale des Filmes.....	83
<b>8. Szabolcs KissPáls Projekt From Fake Mountains to Faith (Hungarian Trilogy)</b> .....	95
8.1.Literaturlage.....	95
<b>8. 2. Amorous Geography (2012/2016)</b> .....	97
8. 2. 1. Der Vorspann des Filmes – Eine epistemologische Achterbahnfahrt.....	98
8. 2. 2. Die „Achterbahn-Sequenz“.....	100
8. 2. 3. Die „Drei-Berge-Folie“.....	103

8. 2. 4. Die „eigentliche“ Handlung – der Budapester Zoologische Garten als Realmetapher.....	105
8. 2. 5. Die „Topik-Tektonik“-Sequenz.....	111
8. 2. 6. Die Nation und ihre Berge – Formen der visuellen Argumentation.....	113
8. 2. 7. Faktizität und Fiktionalität – eine spielerisch komplizierte Liaison.....	117
8. 2. 8. Landschaft und Ideologie – Selbstreferenzialität und Medienrekursivität im Film.....	120
8. 2. 9. Die Schlusszene.....	123
<b>8. 3. The Rise of the Fallen Feather (2016).....</b>	<b>125</b>
8. 3. 1. Formale Aspekte.....	126
8. 3. 2. Die Handlung.....	127
8. 3. 3. Trauer, Melancholie, Nostalgie, Ritus.....	129
8. 3. 4. Ein Wechselbad der Gefühle.....	133
8. 3. 5. Immer wieder Wiederkehr.....	136
8. 3. 6. Der finale Aufschwung: Blut und Boden.....	137
8. 3. 7. Der Turul und das Unheimliche.....	139
8. 3. 8. Der Mythos wird konstruiert.....	141
8. 3. 9. Die „Flügelfolie“ (Min. 4:24 – 4:45).....	144
<b>8. 4. The Chasm Records (2016).....</b>	<b>146</b>
<b>9. Conclusio (Syntheseversuch und Ausblick).....</b>	<b>164</b>
Literaturverzeichnis.....	173
Abbildungen.....	192
Abbildungsverzeichnis.....	245
Abstract.....	249

# 1. Über die Schwierigkeiten, den Faden aufzunehmen

„WENN DU NACH UNGARN KOMMST,  
MUSST DU UNSERE KULTUR RESPEKTIEREN“\*

„Es ist elend schwer zu lügen, wenn man die Wahrheit nicht  
kennt.“

Péter Esterházy\*\*

Ungarn<sup>1</sup> macht Schlagzeilen. Im Land passieren seit einigen Jahren seltsame Dinge. Manche von diesen wirken für viele Zeitgenossen, gelinde gesagt, ziemlich absurd.<sup>2</sup> Idole werden gestürzt und mit neuen (alt-neuen) Idolen ersetzt. Das gegenwärtige politische Establishment ist mehr denn je zuvor seit dem Systemwechsel 1989 bestrebt, Konturen in der kollektiven Erinnerung umzuzeichnen oder verschwimmen zu lassen. Die Kulissen und Staffagen des nationalen Gedächtnisses werden eifrig neukonstruiert. Personen, die früher tabuisiert wurden, oder gar als Verbrecher galten, werden salonfähig, in manchen Fällen sogar als Helden rehabilitiert. Professionelle, gut vernetzte Fachkräfte liefern, auch im digitalen Raum, mithilfe verschiedener Social Engineering-Methoden und Praktiken der Public History maßgeschneiderte Narrative und Identitätskonstruktionen. Der „Nationale Lehrplan“ („*Nemzeti Alaptanterv*“) wird immer „nationaler“.<sup>3</sup> Komplette Plätze, ganze Ensembles von

---

\* Im ungarischen Original: „*Ha Magyarországra jösz, tiszteletben kell tartanod a kultúránkat.*“ Es handelt sich um die Inschrift einer im Sommer 2015 durchgeführten Plakatenkampagne der ungarischen Regierung, die im Rahmen einer sog. „Nationaler Konsultation“ ungarweit zu sehen war.

\*\* Péter Esterházy: *Harmonia Caelestis* (übersetzt von Terézia Mora)

<sup>1</sup> Bereits die Bezeichnung des Landes ist gewissermaßen fußnotenbedürftig geworden, zumindest seit dem neuen Grundgesetz 2011, in der der offizielle Name des Landes von *Magyar Köztársaság* (Ungarische Republik) auf *Magyarország* (Ungarn) geändert wurde (wenngleich die Staatsform wenig später als parlamentarische Demokratie definiert wird). Übrigens, dass wir immer schon bis zur Kopfhöhe in der Ideologie waten (bzw. dass es kein Aus aus der Ideologie gibt, zumal sie unsere Sprache vielfach durchdringt), bezeugt bereits die folgende Tatsache: wäre diese Arbeit auf Slowakisch entstanden, müssten wir von Anbeginn an konsequent zwischen *Uhorsko* (dem „königlichen“ Ungarn) und *Maďarsko* (dem „nachtrianonschen“ Ungarn) bzw. *uhorský* und *maďarský*, sofern es um Adjektive geht, unterscheiden. Eine begriffliche Distinktion, die gemäß der Logik der ungarischen Sprache schier unmöglich erscheint. Die Polarität ist mehr oder weniger deckungsgleich mit der deutschen Distinktion zwischen *ungarisch* und *magyarisch*. In der vorliegenden Arbeit verwende ich *magyarisch* überall da, wo mir die ethnische Komponente wichtig erscheint, in allen anderen Fällen figuriert der Begriff *ungarisch*.

<sup>2</sup> Die (gefühlte) Absurdität des öffentlichen Lebens in Ungarn ist mittlerweile ein zentraler Topos in der systemkritischen Kunstkritik und Publizistik. Die Zeitschrift *Mozgó Világ* hat dem Thema *Absurdität* eine separate Ausgabe gewidmet (1/2013), in der der Kunsthistoriker und -kritiker József Mélyi seinen Aufsatz mit der Feststellung beginnt, ein Ionesco-Stück stünde in Ungarn unserer Gegenwart näher zur Wirklichkeit als je zuvor: „*egy Ionesco-darab a mai Magyarországon közelebb áll a valósághoz, mint valaha*“ (Mélyi 2013, S. 87.)

<sup>3</sup> Mihály Takaró – rechtsradikaler Literaturhistoriker, Pädagoge, Gründungsmitglied der Zeitschrift *Trianoni Szemle*, derzeit „*Verantwortlicher für die Patriotisierung der Literatur im Nationalen Curriculum*“. Takaró hat sich mehrfach mit problematischen Aussagen berüchtigt gemacht, u.a. als er (anlässlich der Nobelpreisverleihung) konstatierte, Imre Kertész sei nicht ungarisch genug – oder als er meinte, das Werk

Denkmälern werden (wieder)errichtet, während andere ohne jegliche öffentliche Debatte, häufig im Eiltempo entfernt werden. Im In- und Ausland werden elaborierte Diskussionen geführt, ob das Regime nun als eine sog. Illiberale Demokratie, eine Autokratie mit demokratischen Strukturen/Kulissen, ein „Mafia-Staat“, ein hybrides Regime, oder gar eine Diktatur zu bezeichnen sei.<sup>4</sup> Dabei vergeht kaum eine Woche, ohne dass man in der internationalen Presse nicht etwas über den „besorgniserregenden Rechtsruck“, den grassierenden Nationalismus und Ethnizismus, und die immer stärker werdenden autokratischen Züge im Land lesen würde. Wenn man dabei auch die wichtigsten kulturpolitisch-legislativen Maßnahmen des „Systems der Nationalen Zusammenarbeit“ ins Auge fasst – Neues Grundgesetz, Gleichschaltung, Zerschlagung wichtiger Institutionen, das Ringen der Staatsmacht um die Deutungshoheit in zunehmend mehr Lebenssphären – und dazu auch die unermüdlich bellizistische Rhetorik der Regierung und der ihr dienenden Presseorgane betrachtet, sowie die perpetuierende und inflationäre Berufung auf die Nation, mit all den anachronistisch und atavistisch wirkenden rhetorischen Figuren, fällt es einem schwer, früher oder später nicht an eine boshafte, tragikomische Satire – etwa an König Ubu – zu denken<sup>5</sup>.

Das vorliegende Unterfangen ist aus dem Eindruck geboren, dass die Lage in Ungarn ernst ist, und dass (auf Augenhöhe betriebene) Kritik notwendig ist. Die Diskurse, die vom ethnisch-nationalistischen Kurs generiert werden, durchdringen nicht nur die öffentlichen Debatten, sondern zunehmend alle Lebenssphären, und reichen auch über die Staatsgrenzen hinaus. Adressiert sind dabei häufig auch die ungarischsprachigen Minderheiten in der

---

Péter Esterházy sollte man nicht unterrichten, da der Schriftsteller ein „Zerstörer der Kultur“ sei. Die Literaturzeitschrift Nyugat [Der Westen], vom Anfang des 20. Jh., die konsensuell als Flaggschiff der modernen ungarischen Literatur gilt, hat Takaró als „bedeutungsloses jüdisches Blättchen“ („*jelentéktelen zsidó lapocská*“) bezeichnet, s. Joó 2019 und <https://hungarianspectrum.org/tag/mihaly-takaro/> (abgerufen am: 20. 12. 2019)

<sup>4</sup> Als mögliche Orientierungspunkte zu den Debatten und Definitionsversuchen vgl. Magyar 2016, Filippov 2018, Krekó-Enyedi 2018; Kis 2019; Kovács-Trencsényi 2019 und Kornai 2015. Für einen rezenten Selbstverortungsversuch vgl. die Rede von Viktor Orbán auf dem Kongress der italienischen Fratelli d'Italia September 2019: „*Meine lieben Freunde! (...) Wenn ich unser Gespräch im heutigen ungarischen politischen Raum positionieren müsste, dann muss ich sagen, Ihre Vorsitzende würde sich in Ungarn im politischen Zentrum befinden, und ich stehe von ihr etwas rechts.*“ Zit. nach der offiziellen Webseite des Ministerpräsidenten: <https://www.kormany.hu/en/the-prime-minister/the-prime-minister-s-speeches/viktor-orbans-rede-auf-der-veranstaltung-atreju-2019-der-partei-bruder-italiens-fdi> (abgerufen am: 20. 12. 2019)

<sup>5</sup> Das es sich bei dieser literarischen Referenz um keinen beliebig-kapriziöser Einfall handelt, zeigt auch der 2012 erschienene Artikel in der französischen *Libération* mit dem Titel *Viktor Orbán, Ubu roi au cœur de l'Europe* von Christophe Girard, Guillaume Klossa (Girard-Klossa 2012) – sowie der Essay von László J. Györi *König Ubu in Ungarn. Viktor Orbáns „Totalangriff“ auf die Kultur* (Györi 2018) – oder aber das Pamphlet von György Gábor, in dem der Autor sich bei der Beschreibung der Zustände im kulturellen Sektor und im öffentlichen Leben im heutigen Ungarn mehrerer Rekurse auf das besagte Theaterstück bedient, s. Gábor 2013.

Slowakei, in Rumänien, Serbien und der Karpatenukraine – viele von ihnen sind dank dem Gesetz der doppelten Staatsangehörigkeit 2010 ungarische WahlbürgerInnen geworden. Häufig bedarf es keiner zentralen Anordnungen und von „oben“ gerichteten Beschlüsse. Oft ereignen sich symbolische Raummarkierungen auf lokaler Ebene, infolge synergetischer Wirkungen privater Initiativen und spontaner Überbietungsversuche lokal tätiger Akteure.<sup>6</sup>

Eine gewisse Gefahr besteht auch dadurch, dass mir für Vieles ein (u. a. zeitlicher) Abstand fehlt. Die Ereignisse scheinen sich in immer rascher werdender Abfolge zu wechseln. Der Tonfall in der Staatspropaganda<sup>7</sup> zirkulierenden Artikel wird immer radikaler (während im übriggebliebenen Rest der eher systemkritischen – der sog. linksliberalen Presse – die Berufung auf „Weimarisierung“ mittlerweile ein Klischee geworden ist). Im Jahr 2010, beim dem ersten umwälzenden Zweidrittel-Sieg der FIDESZ-Partei galt noch das Gerücht, der künftige Premierminister könnte in ein Bauwerk inmitten des Budaer Burgviertels umziehen, welches das benachbarte Palais Sándor (Büro des Staatspräsidenten) wortwörtlich in den Schatten stellt, als schiere Unmöglichkeit und/oder derbe Satire. Seit Januar 2019 ist dies die gelebte Realität.<sup>8</sup> Ebenso wurde vor ein Paar Jahren noch der Gedanke, dass Imre Nagys<sup>9</sup> Statue auf dem Budapester Märtyrerplatz bald entfernt werden würde, und zwar wortwörtlich über Nacht, ohne jegliche öffentliche Diskussion, für einen sehr schlechten Witz gehalten. Seit Januar 2019 ist dies ebenfalls Wirklichkeit geworden: eine der ganz wenigen Konsenspersonen (vielleicht sogar die einzige) der ungarischen Geschichte des 20. Jh. musste einem militant-allegorisierenden Remake aus der Horthy-Ära<sup>10</sup> weichen (Abb. 1-4). Als ich

<sup>6</sup> Aus der Überfülle der Versuche ideologischer Raummarkierungen (auf Mikroebene, ohne direkten staatlichen Eingriff) würde ich hier nur ein Ereignis hervorheben. Im Herbst 2017 wurde in der Gemeinde Hodos (slow. Vydrany, Slowakei) eine Büste des Hitler-Verbündeten Miklós Horthy, „Reichsverweser“ der Zwischenkriegszeit (1919-1944) errichtet. Die Initiative, hinter der die örtliche reformierte Seelsorgerin und einige ihrer Ideengenossen standen (Horthy war kalvinistischer Konfession), rechnete zunächst mit einer Büste im öffentlichen Raum. Nach einer Petition wurde die Büste schließlich im Interieur des Pfarramtes errichtet: Michalková 2017.

<sup>7</sup> Im Dezember 2018 wurden beinahe 500 regierungstreue Medien (Tage- und Wochenblätter, Radiosender, Internetportale, lokale Magazine, u. a. auch die komplette Palette der sog. öffentlich-rechtlichen Medien) zu einem zentral verwalteten Medienkonglomerat zusammengeführt, s. <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/neues-ungarisches-medienimperium-vereint-fuer-orban-15924709.html> (abgerufen am: 20. 12. 2019)

<sup>8</sup> Gemeint ist das ehemalige Karmeliterkloster, in dem früher u. a. ein Theater untergebracht war.

<sup>9</sup> Imre Nagy (1896-1958), Agrarökonom, reformkommunistischer Politiker, im Oktober-November 1956 die wohl zentrale Figur des ungarischen Volksaufstandes, während der Revolution für einige Tage Ministerpräsident des Landes. 1958 wurde er, nachdem ihm Straffreiheit zugesichert wurde, für seine Rolle in der Revolution nach einem Geheimprozess hingerichtet. Seine feierliche Wiederbestattung, die zu einem Massenergebnis im Juni 1989 wurde, stellt gewissermaßen einen symbolischen Gründungsakt der ungarischen Demokratie dar.

<sup>10</sup> Es handelt sich um das Monument der „Märtyrer der Nation“ aus 1934. Der Märtyrerplatz (Vértanúk tere) bildet eine Art Gelenkstelle zwischen dem Freiheitsplatz und dem Kossuth-Platz. Die originalgetreue Kopie des Monuments ist ein voluminöser, vertikal ausgerichteter Steinblock, oben von einem steinernen Sarkophag gekrönt. Auf der dem Parlament zugewandten Seite steht eine überlebensgroße weibliche Gestalt,

vor ungefähr zwei Jahren angefangen habe, bezüglich meiner Masterarbeit mich mit dieser Thematik – u. a. mit der Ikonographie des Turulvogels – näher zu beschäftigen, habe ich nicht gedacht, dass bald danach eine Sportausrüstungsmarke namens „2Rule“<sup>11</sup> (das rot-weiß-grüne Logo ist einem Raubvogel nachempfunden) aus dem Boden gestampft wird.

## **Groß ist die Versuchung**

Gleichzeitig besteht – wie bei jeder Unternehmung, in der es um Jahrhunderte gärende Ideologeme, Memorien und „Traumata“ geht – auch in diesem Falle eine große Versuchung. Jene Versuchung, um der Komplexität der Sache gerecht zu werden, ganz weit auszuholen – und selbst wenn nicht bei Adam und Eva, doch zumindest bei den Türkenkriegen zu beginnen<sup>12</sup> – als das Königreich Ungarn bekanntermaßen das „Bollwerk der Christenheit“<sup>13</sup> darstellte. Oder selbst wenn wir nicht bei den Osmanen ansetzen, könnten wir doch zumindest zu Herders berühmten und alarmierenden „Prophezeiung“ zurückgehen.<sup>14</sup> Und wenn wir schon bei der Sprache, diesem vielfach umkämpften Feld sind, wäre doch ebenso ein Beginn bei dem sog. ugrisch-türkischen Sprachkrieg denkbar und dessen bis heute reichenden Resonanzen.<sup>15</sup> Ein anderer möglicher Anfangspunkt wäre ein Versuch der Skizzierung wichtiger, teils bis heute virulenter Polaritäten (Kuruzzen und Labanzen, die sog. „*népi-urbánus*“-Debatte, roter Terror und weißer Terror, Horthy versus Kádár, Bolschewisten und Pfeilkreuzler, „Trianon“ versus Holocaust, meine Traumata gegenüber deiner Traumata). Der Faden ließe sich natürlich unendlich weiterspinnen. Statt im Dickicht von uferlosen Diskursen und (teils konstruierten, irreführenden) Dichotomien zu versinken, erscheint es mir nun an dieser Stelle angebracht, das eigentliche Thema dieser Arbeit zu skizzieren.

---

die Allegorie der Hungaria – auf ihrem Kopf die „Heilige Krone“. Auf der anderen Seite figuriert ein muskulöser, nackter Mann (selbst Arno Breker hätte die Figur beneiden können) im Zweikampf mit einem Drachen – Allegorie des Bolschewismus.

<sup>11</sup> <https://2rule.hu> (abgerufen am 20.12.2019).

<sup>12</sup> In der Tat wäre dies keine Übertreibung, denn selbst Ignác Romsics, der namhafte Historiker ist folgender Meinung „Wer das Scheitern der ungarischen Nationsbildung und des Staatsaufbaus verstehen will, sollte die historischen Stränge weit zurückverfolgen, im Wesentlichen bis in die Zeit der türkischen Besatzung Ungarns.“, s. Romsics 2012, S. 57. (Romsics denkt hier dabei nicht an diskursive Muster und konstruierte Feindbilder, sondern an die folgenreiche Umordnung ethnisch-demographischer Verhältnisse, s. ebd.).

<sup>13</sup> Zum Topos Ungarn als das Bollwerk des europäischen Christentums (Propugnaculum Christianitatis) s. Lénárt 2015.

<sup>14</sup> Der Frage der ungarischen Sprache hat sich der deutsche Gelehrte zwar nur in Form eines einzigen Satzes gewidmet – in Ungarn hat die Textstelle jedoch eine gewaltige Karriere gemacht – und in den Kreisen der dortigen Intelligenz für Generationen hinweg turbulente und folgenreiche Diskussionen ausgelöst. Herders intuitive Vorhersage lautete: die überall von fremden Sprachgebieten umzingelte ungarische Sprache wird mit der Zeit naturnotwendig aussterben. Zur Wirkungsgeschichte der Herderschen Vorhersage s. Gombocz 1997.

<sup>15</sup> S. hierfür Ablonczy 2018a, S. 317 und Romsics 2011, S. 153-155.

## 2. Zielsetzung, Eingrenzung und Gliederung des Vorhabens

### 2.1. Skizze eines bescheidenen Vorhabens

Im Grunde genommen handelt sich bei der vorliegenden Arbeit um ein ganz bescheidenes Vorhaben. Ich beschränke mich im Wesentlichen auf die Analyse zweier künstlerischer Arbeiten – Werkgruppen, die in der jüngsten Vergangenheit, zwischen 2008 und 2016 entstanden sind, und die sich meines Erachtens mit den „Tiefenstrukturen“ des neuen Nationalismus, wie dieser sich gegenwärtig in Ungarn präsentiert, kritisch und reflektiert auseinandersetzen. Es handelt sich um den Doku-Essay *Einmal Hunne, immer Hunne* von József Szolnoki (2008) und von dem Projekt namens *From Fake Mountains to Faith* (2012-2016) von Szabolcs KissPál – eine „Trilogie“, die zwei doku-fiktionale Filme sowie eine raumfüllende Installation bzw. Ausstellung umspannt.

Entgegen meinem ursprünglichen Vorhaben (ich wollte möglichst viele künstlerische Positionen aus der jüngsten Vergangenheit, v. a. aus den 2000er und 2010er Jahren thematisieren und aufeinander beziehen) habe ich mich sukzessive entschieden, mein Interesse auf insgesamt nur zwei Kunstwerke zu richten. Dies ist v. a. der Erkenntnis geschuldet, dass die meisten Arbeiten, die Phänomene wie Ethnotationalismus, Chauvinismus etc. (und generell die Rhetorik und die Symbolsprache der neuen Rechten und des „Systems Orbán“) kritisch reflektieren, meines Erachtens in Wesentlichem lediglich kritische Kommentare und Statements sind, die (häufig mit Mitteln der Ironie oder Sarkasmus arbeitend) eher nur die Äußerlichkeiten bzw. die Oberflächensymptome der (ethno)nationalistischen Diskurse karikieren. Die meisten Arbeiten – abgesehen von einigen partizipatorisch-kollaborativen Projekten, auf die ich hier nicht näher eingehen kann – bleiben dabei eher pointiert-gaghaft, und unternehmen es nicht, die Triebfedern der kritisierten Phänomene, deren diskursive Nährböden, Eigenlogik und historisch-kulturelle Konstituenten (Grundvokabeln) zu erfassen. Was ich dabei häufig bemängele, ist die reflektierte, nuancierte, auf Augenhöhe betriebene Auseinandersetzung mit den eben besagten „Tiefenstrukturen“. Die zwei Projekte liefern meines Erachtens auf ihrem Gebiet wichtige und revelatorische (weil ideologiekritische) Tiefbohrungen aus kulturwissenschaftlichen und anthropologischen Perspektiven, während sie spürbar von einem tiefen „Verstehen-Wollen“ der Funktionsweise der einschlägigen Mythen und Ideologeme (deren Sprachhaftigkeit und mythopoetischer Kraft) geprägt sind. Beide Projekte kann man dabei für „ungarische“

Fallstudien mit einem universaleren Erkenntnispotenzial halten. Eine zentrale, mehrfach wiederkehrende Referenzstelle in den beiden Werken ist der Nexus zwischen Nation und Raum – resp. die Frage, wie sich (ethno)nationalistische Diskurse verschiedener (geographischer aber auch diskursiver) Räume bemächtigen. Mir scheint es wichtig festzuhalten, dass es in den zwei Projekten keineswegs um die „Kritik“ des „Systems Orbán“ (bzw. einer konkreten politischen Partei) geht – vielmehr sind die (teils auf tief verwurzelte historische Muster zurückgreifenden) Mythen und Ideologien, mit denen das Regime operiert, im Fadenkreuz der Analyse.

Unter den „Tiefenstrukturen“ verstehe ich dabei etwas, das gewöhnlich unter dem Begriff Dispositiv subsumiert wird. Hierbei stütze ich mich auf die (stark an Foucault orientierte) Begriffsbestimmung von Giorgio Agamben, demzufolge die Dispositive *„eine Gesamtheit von Praxen, Kenntnissen, Maßnahmen und Institutionen, deren Ziel es ist, das Verhalten, die Gesten und die Gedanken der Menschen zu verwalten, zu regieren, zu kontrollieren (...)“*<sup>16</sup>. Etwas konkreter formuliert: *„alles, was irgendwie dazu imstande ist, die Gesten, das Betragen, die Meinungen und die Reden der Lebewesen zu ergreifen, zu lenken, zu bestimmen, zu hemmen, zu formen, zu kontrollieren und zu sichern.“*<sup>17</sup> Agamben betont dabei, dass letztendlich auch die *„Sprache selbst“* als *„das vielleicht älteste Dispositiv“* zu betrachten sei<sup>18</sup> – und dass den verschiedenen Dispositiven immer auch ein Subjektivierungspotential inhärent ist, während das Subjekt sich gerade im Kreuzungsfeld verschiedener Dispositive formiert: *„Das Dispositiv ist also zunächst eine Maschine, die Subjektivierungen produziert, und nur als solche ist es auch eine Regierungsmaschine“*<sup>19</sup> Es ist also *„mehr als bloße Gewaltanwendung“*: sie schreibt sich in die Handlungen und Gedanken der Subjekte hinein, wird von diesen gleichsam inkorporiert.

Bei einem Unterfangen dieser Art würde es sich ziemen, etwas über den Forschungsstand zu sagen. Hierzu kann ich jedoch nur so viel vermerken, dass die zwei Werkeinheiten meiner Kenntnisse nach bisher noch nie mit der von mir jetzt vorgenommenen Gründlichkeit, in Form von Close Readings untersucht wurden. Gerade hierin liegt für mich die große Herausforderung. Die einigen wenigen Texte (kürzere Aufsätze, Essays, Rezensionen), die sich den Arbeiten widmen, werde ich direkt bei den Werkanalysen thematisieren.

---

<sup>16</sup> Agamben 2008, S. 24.

<sup>17</sup> Ebd., S. 26.

<sup>18</sup> Ebd.

<sup>19</sup> Ebd., S. 35.

Ich erhoffe von den Beschreibungen, dass ich anhand deren zu zeigen vermag, dass künstlerische Projekte wie diese ein ausgeprägtes revelatorisches und subversives Potenzial haben, und maßgeblich zu einem reflektierteren Verständnis von sonst kaum diskursivierbaren, recht komplexen Phänomenen beitragen – und nicht zuletzt zu einer kritischen Wachsamkeit gegenüber zählebiger Ideologien anspornen können.

## **2. 2. Kurzer Abriss der Arbeit**

Im nächsten, d. h. dritten Kapitel möchte ich eine ganz konzise Konzeptualisierung der Begriffe Nation und Nationalismus liefern. Dabei möchte ich auch darauf eingehen, was für ein Nationsbegriff in den öffentlichen Diskursen in Ungarn unserer Gegenwart vorherrscht. Anschließend, im vierten Kapitel werde ich die wichtigsten Leitsymbole der „rechtsnationalen Szene“ im ungarischen Sprachraum vorstellen, wobei ich auch den sozialen Nährboden, dem sie entspringen, kurz thematisieren möchte. Ebenfalls in diesem Kapitel werde ich einige ausgewählte Momente, Meilensteine des symbolischen Politisierens in Ungarns erörtern, v. a. auf die Frage zugespitzt, wie sie zur Vereinnahmung der nationalen Erinnerungskultur durch ethnizistische und ethnonationalistische Identitätsnarrative beigetragen haben. Das fünfte Kapitel widme ich dem Thema „Trianon“, d. h. dem Friedensvertrag von Trianon (1920) und seinem Erinnerungskontext, da dies für mich für das Verständnis einiger Zusammenhänge, die in späteren Kapiteln erörtert werden, wichtig erscheint. Im sechsten Kapitel dreht sich alles um den „gemeinsamen Nenner“ der zwei Arbeiten, die ich folglich analysieren möchte: behandelt werden hier die formalen, thematischen und konzeptuellen Gemeinsamkeiten der zwei Projekte, aber auch die Kriterien, die meiner finalen Auswahl zugrunde liegen. Anschließend folgt das thematische Rückgrat der Arbeit in Form zweier Close Readings: im siebten und achten Kapitel möchte ich mich mit den beiden bereits erwähnten künstlerischen Projekten auseinandersetzen. Ich möchte sie möglichst präzise beschreiben, untersuchen, ihre dramaturgisch-narrativen Spezifika ausloten, und sie dabei auch auf ihr etwaiges subversives, didaktisches und revelatorisches Potenzial hin befragen. Da die beiden Arbeiten durchaus diskursgeladen sind, und mit einer Vielzahl von – teils versteckten – (kultur)historischen Referenzen und Zitaten operieren, will ich nebenbei auch jene Aspekte kurz beleuchten, die sich nur in Kenntnis der „ungarischen Geschichte“ erschließen. Dabei möchte ich „so nah am Kunstwerk“ bleiben, wie es nur möglich ist. Mein Hauptanliegen ist letztendlich zwei gute, erhellende Beschreibungen

formulieren zu können, nicht zuletzt von der These angespornt, dass die beiden Werke uns unglaublich viel über die Konstruiertheit und Mythomotorik kollektiver Fiktionen wie z. B. der Nation sagen können. Hin und wieder werde ich – überall da, wo es mir sinnvoll erscheint – kurze Einschübe eingliedern, die eine Art Reflexionsebene darstellen sollen. Bei meinen Annäherungsversuchen möchte ich auf die komplexen Wechselspiele zwischen den Registern des Faktischen und Fiktionalen eingehen, und auch die (teils durchaus raffinierten) Fiktionalisierungsverfahren unter die Lupe nehmen. Meine Annahme ist dabei, dass in der „Gemachtheit“ der Kunstwerke (in deren dramaturgisch-narrativen Eigentümlichkeiten) paradigmatische Probleme der Geschichte (der Erzählbarkeit der Geschichte) und der kollektiven Erinnerung reflektiert werden. Ganz zum Schluss möchte ich meine Beobachtungen in einem kurzen Syntheseversuch zusammenfassen.

### **3. Wovon ich rede, wenn ich vom Nation(alismus) rede**

Damit wir uns nicht gleich in der Überfülle der Theoriemodelle, Begriffsbestimmungen und (geschichtswissenschaftlichen, soziologischen) Distinktionsversuche der (akademischen) Nationalismus-Debatten verlieren, möchte ich an dieser Stelle lediglich ein paar Anhaltspunkte skizzieren, um verdeutlichen zu können, in welchem Kontext ich folgend vom Nationalismus sprechen werde. Dabei möchte ich einmal mehr betonen, dass es sich hierbei nur um ein-zwei rudimentäre Ansätze handeln wird, wobei nur die Quintessenz der einschlägigen Positionen angerissen werden kann.

Für die Zusammenhänge dieser Arbeit reicht es wohl, festzuhalten, dass der vorherrschende Nationsbegriff in der ungarischen Öffentlichkeit unserer Gegenwart (unter lebhafter Assistenz der politischen Eliten) ein völkisch-ethnonationalistischer ist (wobei diese Auffassung keineswegs nur von der politischen Rechte geteilt wird).<sup>20</sup> Generell wird in Ungarn die „Nation“ (ungarisch: *nemzet*) gemäß einer essentialistischen Auffassung als eine ahistorische bzw. überhistorische Größe verstanden, eine primordiale Kategorie, in die die Subjekte der Nation gleichsam hineingeboren werden. Die „Nation“ erscheint dabei oft als gedachtes-gefühltes Bindeglied zwischen den Subjekten und der Transzendenz – indem sie durchaus analog zur Religion eine Schicksalsgemeinschaft postuliert und *„fatality into continuity,*

---

<sup>20</sup> Marsovszky 2015.

*contingency into meaning*“<sup>21</sup> transformiert. Eine so verstandene Nation duldet natürlich keine Ironie, kein Spiel und/oder Transgression. Zunehmend lässt sich in Ungarn eine Konjunktur der Auffassung beobachten, derzufolge „*die magyarische Nation (...) eine Blutsgemeinschaft [sei]*“.<sup>22</sup> Laut Magdalena Marsovszky kann man sogar die Lebensraum-Ideologie sowie die Blut- und Boden-These als Kernkomponenten der symbolischen Politik der gegenwärtigen Orbán-Regierung betrachten<sup>23</sup>: „*Unter »Volk« wird dabei eine organisch entstandene kulturelle und blutmäßige Abstammungsgemeinschaft verstanden*“<sup>24</sup> – während der Verteidigungskampf um die „nationale Identität“ sehr oft im Deckmantel antirassistischer und egalitärer Rhetorik erscheint.<sup>25</sup> Eine weitere Komponente der vorherrschenden Ideologie (die in Ungarn auf tief verwurzelte kulturelle Muster andocken kann) ist der Gedanke der kulturellen Überlegenheit des Magyarentums im Karpatenbecken<sup>26</sup>, wobei diese Annahme mit anderen per se imperialistischen Praxen einhergeht: „*Da die Grenzen des Lebensraumes nicht mit den Staatsgrenzen identisch sind, spricht Orbán seit vielen Jahren von einer Fünfzehn-Millionen-Nation der Magyaren, obwohl in Ungarn derzeit weniger als 10 Mio. Menschen leben.*“<sup>27</sup> Aus der ethnischen Kulturauffassung der politischen Eliten resultiert nicht zuletzt die Ethnisierung der Erinnerungspolitik, bis hin zur fundamentalen Umstrukturierung der Legislative und der Konstitution.<sup>28</sup> Unter diesem Aspekt scheint mir besonders wichtig, die emotionale Fundiertheit der „Nation“ hervorzuheben, sowie die Tatsache, dass wir, sofern wir über Nationen reden, notwendigerweise mit mythischen Grundstrukturen zu tun haben.<sup>29</sup>

Hier muss noch die Position des Philosophen Gáspár Miklós Tamás erwähnt werden, der für eine strikte Unterscheidung zwischen Nationalismus und Ethnizismus plädiert – während er die These formuliert, dass der heutzutage in Ungarn vorherrschende Kurs nichts als Ethnizismus sei, und nichts mit den ursprünglich (in vielfacher Hinsicht) egalitären Idealen des liberalen Nationalismus vom 19. Jh. zu tun habe.<sup>30</sup>

Gegenüber der oben skizzierten Postulate verstehe ich unter Nation keine ahistorische

---

<sup>21</sup> Anderson 2006, S. 11.

<sup>22</sup> Marsovszky 2015, S. 109.

<sup>23</sup> Ebd., S. 110.

<sup>24</sup> Ebd., S. 109.

<sup>25</sup> Ebd., S. 119.

<sup>26</sup> Ebd., S. 114.

<sup>27</sup> Ebd., S. 117.

<sup>28</sup> Ebd., S. 116ff.

<sup>29</sup> François-Schulze 1998.

<sup>30</sup> Tamás 2013.

Essenz, sondern ein historisch-kulturell konstruiertes (und durch soziale, regionale Faktoren vielfach bedingtes) Konzept. In diesem Sinne stimme ich Ernest Gellner bzw. seiner berühmten Konstatierung zu: „*It is nationalism which engenders nations, and not the other way round.*“<sup>31</sup> Oder wie es Eric Hobsbawm beschreibt: „*Das entscheidende Charakteristikum der modernen Nation und von allem, was mit ihm zusammenhängt, ist ihre Modernität.*“<sup>32</sup> Dabei spielen bei der Konstruktion und symbolischen Stabilisierung der Nation, um noch einmal mit Hobsbawm zu sprechen, die „*erfundenen Traditionen*“ eine ungemein wichtige Rolle.<sup>33</sup> Freilich handelt es sich nicht um gänzlich fingierte und plötzlich „aus dem Nichts“ erfundene Praxen, sondern um kontinuierkeitsstiftende diskursive und Handlungsmuster, die an bereits vorhandene Bräuche anknüpfen, und die man als „*a set of practices [begreifen kann] normally governed by overtly or tacitly accepted rules and of a ritual or symbolic nature, which seek to inculcate certain values and norms of behaviour by repetition, which automatically implies continuity with the past.*“<sup>34</sup> Die wesentliche Operation der „erfundenen Tradition“ ist die Umdeutung (kulturell bereits vorgeprägter) Muster zum Zweck der Stiftung von Kohäsion, Kontinuität und Erneuerung – sie ist „*essentially a process of formalization and ritualization, characterized by reference to the past, if only by imposing repetition.*“<sup>35</sup> Hobsbawm betont außerdem, dass die meisten kulturellen Requisiten, die die Subjekte an ihre Zugehörigkeit zu einer Nation erinnern, größtenteils „*invented*“ sind – so etwa die Nationalfahne, die Institution (bzw. das Ritual) der Wahlen, die Symbole und musikalische Werke.<sup>36</sup> Die „*invented traditions*“ dienen letztendlich dazu, die Vergangenheit an die aktuellen, partikulären Erfordernisse der Gegenwart anzupassen – „*They are highly relevant to that comparatively recent historical innovation, the 'nation', with its associated phenomena: nationalism, the nation-state, national symbols, histories and the rest.*“<sup>37</sup> Dabei wird von Hobsbawm unermüdlich betont, dass es sich bei der modernen Nation um eine gesellschaftlich konstruierte Kollektivfiktion handelt, die im Wesentlichen aus dem komplexen Zusammenspiel zweier nachaufklärerischer (historisch-kultureller) Determinanten Fuß fassen konnte: einer Triebkraft von unten, dem „*volkstümlichen Protonationalismus*“<sup>38</sup> sowie einem „*Nationalismus von Oben*“<sup>39</sup> (angetrieben vom Adel bzw. den politischen

---

<sup>31</sup> Gellner 2006, S. 54.

<sup>32</sup> Hobsbawm 2005, S. 25.

<sup>33</sup> Hobsbawm 2004.

<sup>34</sup> Ebd., S. 1.

<sup>35</sup> Ebd., S. 4.

<sup>36</sup> Ebd., S. 12.

<sup>37</sup> Ebd., S. 13.

<sup>38</sup> Hobsbawm 2005, S. 59-96.

<sup>39</sup> Ebd., S. 97-119.

Eliten). Eine wesentliche Rolle bei der „Erfindung“ der Nation im 19. Jh. kam dabei gerade der bildenden Kunst zu – v. a. den Darstellungskonventionen der Historienmalerei und der skulptural-architektonischen Bildprogramme des Historismus.<sup>40</sup>

Ein Schlüsseltext von eminenter Bedeutung für die vorliegende Arbeit ist Benedict Andersons Buch *Imagined Communities*, in dem die Nation als eine „imagined political community“ beschrieben wird.<sup>41</sup> Andersons Annäherungsversuch ist von einem starken anthropologischen Interesse durchdrungen. Er plädiert vehement dafür, mit der Konstruiertheit der Nation nicht die Verfälschung bzw. Verschleierung einer „ursprünglicheren“ Ordnung zu verbinden – zumal „*all communities larger than primordial villages of face-to-face contact (and perhaps even these) are imagined.*“<sup>42</sup> In diesem Sinne konstatiert Anderson, dass „*Communities are to be distinguished, not by their falsity/genuineness, but by the style in which they are imagined.*“<sup>43</sup> Es gibt also keine richtigere/ursprünglichere Nationen, lediglich verschiedene Arten und Weisen (letztendlich Sprachen) der Identitätsbildung und Konstruiertheit.

Laut Anderson ist die Nation deshalb eine vorgestellte Gemeinschaft, weil sie einerseits Personen miteinander zu verbinden vermag, die sich gegenseitig nie begegnet sind (auch nicht von einander gehört haben), und andererseits weil sie unabhängig von den allfälligen sozialen Ungleichheiten und dem Maß der Ausbeutung, die für die jeweilige Gemeinschaft charakteristisch ist, die Vorstellung einer „*deep, horizontal comradeship*“ stiftet.<sup>44</sup> Über dieses kompensatorische „Imaginierte“ spricht auch (wenngleich in einem völlig anderen Register, mit anderen Prämissen arbeitend, und teils recht spekulativ) auch Sigmund Freud, der in der beharrlichen Identifizierung der Subjekte mit der „Nation“/Hürde/Gemeinschaft letztendlich eine Form narzisstischer Befriedigung auf kollektiver Ebene sieht. In diesem Sinne schreibt er in der *Zukunft einer Illusion*: „*Man ist zwar ein elender, von Schulden und Kriegsdiensten geplagter Plebejer, aber dafür ist man Römer, hat seinen Anteil an der Aufgabe, andere Nationen zu beherrschen und ihnen Gesetze vorzuschreiben.*“<sup>45</sup>

Die magische Kraft der Nation bestünde laut Anderson darin, dass sie Kontingenz zu

---

<sup>40</sup> Vgl. Germer 2002.

<sup>41</sup> Anderson 2006.

<sup>42</sup> Ebd., S. 6.

<sup>43</sup> Ebd.

<sup>44</sup> Ebd., S. 7.

<sup>45</sup> Freud 1927, S. 19.

Bestimmung umwandeln kann.<sup>46</sup> Der springende Punkt beim Verständnis des Nationalismus sei das Verstehen dessen, wie er sich den Denkmustern und -Horizonten des religiösen Denkens anpasst.<sup>47</sup> Der Hauptverdienst von Andersons medienkonstruktivistischen Ansatz besteht darin, dass er uns zeigt, dass das Konzept der modernen „Nation“ erst nach der historischen Herausbildung bestimmter medialer und epistemischer Rahmenbedingungen auftauchen konnte – allen voran durch eine spezifische Konvergenz von kapitalistischen Strukturen und modernen Technologien des Buchdrucks bzw. der Distribution von seriell hergestellten „Textwaren“ („print-as-commodity“) begünstigt. Anderson verwendet dabei den Terminus „print-capitalism“, der auf die entscheidende Rolle des Buchdrucks und des Pressewesens bzw. auf deren Verflochtenheit mit der Logik des Frühkapitalismus verweist.<sup>48</sup> Erst mit dem Aufkommen eines mehr oder weniger freien, nicht religiös bzw. höfisch sanktionierten Marktes der Bücher und Zeitungen konnten sich in der Perzeption breiter Gesellschaftsschichten Begriffe und Vorstellungen von Temporalität, Historizität und Simultaneität herausbilden, die die Idee der modernen „Nation“ (einer Entität, die sich im Laufe der „Geschichte“ entwickelt bzw. ihren Weg bestreitet) erst überhaupt ermöglicht haben.<sup>49</sup>

Der medial-erkenntnistheoretische Boden, der die Sedimentierung des modernen Konzeptes der „Nation“ ermöglicht hat, entstand laut Anderson v. a. durch die historische Erosion bzw. langsamen Evidenzverlust von drei (miteinander verflochtenen) kulturellen Gewissheiten, die mit dem Aufkommen des Kapitalismus und dem Erstarken des Bürgertums ihren axiomatischen Status eingebüßt haben. Die erste dieser Evidenzen war der Glaube an die Sakralität der Schrift, bzw. die Annahme, die Schrift sei ein Garant der (bzw. Zugang zur) ontologischen Wahrheit – zweitens, dass Gemeinschaften sich naturnotwendig um hohe, gleichsam transzendentale Machtzentren (Monarchen etc.), und zwar immer schon hierarchisch und zentripetal organisieren müssen – und zu guter Letzt, eine Auffassung der Temporalität, derzufolge die Kosmologie und Geschichte (die Geschichte der Schöpfung und des Menschen) voneinander untrennbar, ja sogar wesensgleich seien.<sup>50</sup>

In Wesentlichem spricht auch Eszter Salgó über imaginierte Gemeinschaften, auch wenn sie

---

<sup>46</sup> Anderson 2006, S. 12.

<sup>47</sup> Ebd.

<sup>48</sup> Ebd., S. 37ff.

<sup>49</sup> Ebd., S. 46.

<sup>50</sup> Ebd. 36.

dies in einem psychoanalytisch angehauchten Verweisungszusammenhang tut.<sup>51</sup> Eine ihrer Hauptthesen ist, dass „*the engine for the formation of political communities is phantasy – illusions in a Winnicottian sense, phantasies in a Lacanian sense, phantoms as described by Nicolas Abraham and Maria Torok, and dreams as interpreted by Sándor Ferenczi.*“<sup>52</sup> Vor dieser Hintergrundfolie interpretiert sie die Geschehen in Ungarn nach 2010 als eine durch die konsequente Sakralisierung der Politik hervorgerufene „*phantasmatische Familie*“, dessen Ingenieure Viktor Orbán zum Zeremonienmeister und Hauptprotagonisten (und nicht zuletzt zur symbolischen Vaterfigur) gemacht haben.<sup>53</sup>

### 3. 1. Nation und Religion

Eine ganz konzise Erwähnung der kultischen und quasi-religiösen Implikaturen des Nationalismus halte ich deshalb für wichtig, weil dieser Aspekt in beiden von mir analysierten Werken zum Tragen kommt. Heute ist – v. a. in den Fußstapfen von Emile Durkheim<sup>54</sup> – das Verständnis des Nationalismus als Säkularreligion beinahe zum Allgemeinplatz geworden. Bei Konzeptualisierungsversuchen dieser Schlagrichtung geht es freilich um das kultische Potenzial und die starke Anziehungs- bzw. Mobilisierungskraft des Nationalismus. Eine ausführliche Thematisierung der komplexen und historisch-geographisch wandelnden Verzahnungen und Schnittmengen zwischen Nation(alismus) und Religion/Religiosität kann hier nicht unternommen werden. Es genügt wohl, wenn ich in diesem Kontext auf den (teilweise kontrovers diskutierten aber auf jeden Fall große Karriere erfahrenen) Terminus „*civil religion*“ von Robert N. Bellah verweise (von den Schwierigkeiten der Adaptierbarkeit des Begriffes außerhalb des US-amerikanischen Kontextes sehe ich hier ab).<sup>55</sup> Bellah zufolge handelt es sich bei der „*civil religion*“ um eine Gesamtheit von handlungsleitenden Normen, diskursiven Mustern, Riten und Praxen, die sich von einer impliziten Rückbindung an die Grundwerte des Christentums speisen, die aber erst auf dem Boden der Säkularisierung Fuß fassen können.<sup>56</sup> Im ungarischen Kontext ist der erste, der die politische bzw. „nationale Religion“ („*nemzetvallás*“) – gewissermaßen in Anlehnung an Bellah – wissenschaftlich thematisiert hat, der Soziologe Elemér Hankiss gewesen – im Brennpunkt seines Interesses stand die materielle Kultur der Nation

---

<sup>51</sup> Salgó 2014.

<sup>52</sup> Ebd., S. 4.

<sup>53</sup> Ebd., S. 74ff.

<sup>54</sup> Durkheim 1960.

<sup>55</sup> Bellah 2005.

<sup>56</sup> Ebd.

(Monumente im öffentlichen Raum) sowie die vielfachen Mischformen zwischen christlichem und paganem Symbolgut.<sup>57</sup> Der Begriff „*politikai vallás*“ („politischer Glaube“) spielt auch bei der „Trilogie“ von KissPál eine tragende Rolle. Da die Problematisierung des Nexus zwischen Nation(alismus) und Religion in dieser Arbeit stark ausbaufähig ist, möchte ich hier aus Platzgründen (und für eine erste Orientierung) nur den Aufsatz von Rogers Brubaker anführen, der insgesamt vier Schlagrichtungen beschreibt, entlang derer man das Verhältnis zwischen Religion und Nationalismus differenzieren und konzeptualisieren kann.<sup>58</sup> Auf einer viel weniger abstrakteren Ebene, im Kontext der Ereignisgeschichte der (ungarischen) Zwischenkriegszeit kann man das Ineinandergreifen bzw. die ideologische Komplizenschaft zwischen der institutionalisierten Religion und dem Nationalismus ebenfalls gut ertappen.<sup>59</sup> Manchmal ist eine triftige Metapher vielleicht mindestens so erkenntnisreich wie die kanonisierten Definitionsversuche der Fachwissenschaften. In diesem Sinne halte ich das Feuilleton von Endre Ady<sup>60</sup> aus dem Jahre 1901 für erwähnenswert. Der Autor konstatiert in diesem Text, dass Ungarn auch seinen Doppeladler habe. Der eine Adlerkopf sehe dabei ganz und gar ungarisch aus („*skitisches Gesicht, Kuruzzen-Frisur und magyarischer Oberlippenbart*“<sup>61</sup>) – dieser heißt *Nationalismus*. Das zweite Gesicht sei wiederum „*aalglatt, gewieft und erinnert an „Loyola*“ – es ist das Gesicht des *Klerikalismus*. Ady fügt gleich hinzu, dass es am liebsten ohne Zögerung beide Köpfe abschneiden würde, den Nationalismus-Kopf hält er jedoch für viel gefährlicher. Dieser selbst könne nämlich in Form von tausenden Gesichtern (und immer neu) erscheinen. Es kann auch den scharfsinnigsten Menschen verwirren, indem es auf „*Tradition, Pietät, Rassenstolz und Brotneid*“<sup>62</sup> poche. Mit der Intention am Ende, die von ihm verführten Personen auf den zweiten Kopf hinüberzuspielen.<sup>63</sup>

---

<sup>57</sup> Hankiss 1985.

<sup>58</sup> Brubaker 2012.

<sup>59</sup> Für die religiöse Semantik des katholischen Nationalismus in Ungarn der 1920er und 1930er Jahre s. Spannenberger 2006, S. 122ff.

<sup>60</sup> Endre Ady (1877-1919) ungarischer Dichter und Journalist, geboren in Érmindszent (heute: Rumänien, rumänisch: Ady Endre). Ady, in Literatenkreisen bereits zu Lebzeiten eine Kultfigur und Leitperson der nach Westen orientierten „Progressiven“, war als Journalist für seine beißende Kritik des (kulturell) rechtskonservativen politischen Establishments in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg bekannt/berühmt. Er wird konsensuell als Begründer der modernen ungarischen Lyrik betrachtet. Zum Einstieg s. Rakusa 2012.

<sup>61</sup> „*Az egyik fej szitttya arc, kuruc haj, magyar bajusz.*“ Ady 1958, S. 39.

<sup>62</sup> „*(...) tradícióra, kegyeletre, fajbüszkeségre, kenyéririgységre (...)*“, Ebd.

<sup>63</sup> Ebd., S. 39-40.

#### 4. Victores, Victimae, Veritates (aus dem Myzel unter dem „System der Nationalen Zusammenarbeit“)

*„Der Turul ist der ungarische Dino; nicht global, nicht exportfähig, ziemlich hässlich, aber er gehört uns.“\**

Zsófia Bán

##### 4. 1. Zum symbolischen Vokabular

Denjenigen, die die wichtigsten Leitsymbole der „rechtsnationalen Szene“ in Ungarn in gut drei Minuten kennenlernen möchten, würde ich den Videoclip *Turul* (2018)<sup>64</sup> des Rappers Dé:Nash empfehlen. Der vom beißenden Sarkasmus durchwobene Song ist teils mit derben Vulgarismen bespickt: Dé:Nash, hier als Schafhirt kostümiert, karikiert dabei die Gedanken über die vermeintlichen Vorteile der „ethnischen Homogenität“, die heutzutage in den öffentlichen Debatten kursieren, und die auch der Ministerpräsident des Landes zu teilen scheint.<sup>65</sup> Auf seinem Kopf hat er eine Pelzhaube, am Gürtel eine altmagyarische Säbeltasche (heutzutage beliebtes Produkt im Warensortiment der sog. nationalen Läden), in seiner Hand ein Maschinengewehr (Abb 5-7). Der Akteur feiert sich als Sohn von Emese, der Urmutter der Magyaren, die den Legenden nach von dem mythischen Vogel namens Turul geschwängert worden sein soll. Schon der Titel des Songs referiert auf eines der zentralen Symbole des Ungarntums. Der Turulvogel – ursprünglich das Wappentier der mittelalterlichen Árpáden-Dynastie wurde am Anfang des 20. Jh. – kurz nachdem es als gesamt nationales Symbol erst überhaupt „wiederentdeckt“ wurde – durch antisemitische und faschistische Diskurse stark vereinnahmt.<sup>66</sup> Eine weitere kulturell stabilisierte (und von den Rechten beschlagnahmte) Leitfigur, die im Clip vorkommt, ist die sog. Runenschrift – der Songtext wird durchweg von Untertiteln in dieser Schriftart begleitet.<sup>67</sup> Der Schrifttypus war

---

\* Bán 2019, S. 44. Notabene, der ungarische Original(sub)text am Schluss des Satzes („...aber er gehört uns“) ist auf Ungarisch geradezu idiomatisch geworden. So ließe sich der Satz als versteckte Paraphrase deuten, und zwar an die entsprechende Stelle des ungarisch weit bekannten Kultfilms von Péter Bacsó *A tanú* (Der Zeuge, 1969 entstanden, öffentlich erst ab 1977 vorgeführt). In einer der berühmtesten Episoden der Filmsatire, in der die kulturell-politischen Kulissen des Staatssozialismus karikiert werden, sehen wir ein Musterprojekt der sozialistischen Agrarwirtschaft Ungarns: man möchte auch in Ungarn Orangen anbauen können. Dabei wird es offenbar, dass das Endresultat nichts als eine Zitrone ist (die ins Auge stechende Tatsache wird brav verschwiegen). Bei der feierlichen Kostprobe der „ungarischen Orange“ vermerkt der sozialistische Parteifunktionär: „*kicsi, savanyú – de a mienk!*“ („klein, sauer – aber es gehört uns“).

<sup>64</sup> Nach dem gleichnamigen Song der nationalen Rockband *Kárpátia* kann man das Werk kaum anders als eine Paraphrase deuten.

<sup>65</sup> <https://orf.at/v2/stories/2381386> (abgerufen am 20. 12. 2019)

<sup>66</sup> KissPál 2014.

<sup>67</sup> Für die Genese und Wiederentdeckung der Runenschrift s. Maxwell 2004.

in Ungarn nie verwendet (das Alphabet wurde in einigen siebenbürgischen Dörfern als inzwischen in totale Vergessenheit geratene Reminiszenz wiederentdeckt – und seitdem für die „ursprüngliche“ Schriftart der Magyaren gehalten). Manchen Spekulationen zufolge ist es die Schriftart der Hunnen gewesen. Nach 1989 erfuhr sie eine gewaltige Renaissance: heute werden Bücher (vorwiegend Werke „rechtsnationaler“ Autoren) in dieser Schriftart herausgegeben, Workshops und Kurse in Grundschulen angeboten, Souvenirs und Devotionalien aller Art produziert – es gibt sogar Suppennudeln, deren Form dieser Schriftart folgt. Ganz zu schweigen von den Alternativ-Ortstafeln in Runenschrift, die mittlerweile in vielen Gemeinden neben dem offiziellen Ortsschild erschienen sind (Abb. 8).

Ein weiteres Schlüsselsymbol erscheint in Form einer Tätowierung am nackten Rücken einer jungen Dame (offenbar Freundin des Hauptprotagonisten), nämlich die Silhouette „Großungarns“ (des Königreichs Ungarn vor 1919). Zu guter Letzt begegnen wir hier und da auch der rot-weißen Musterung der sog. Árpádenstreifen – ähnlich zum Turul, ein höchst ambivalentes und problematisches Motiv. Die Streifen (ein heraldisches Element der Árpáden-Dynastie) figurieren bis heute im ungarischen Staatswappen – zugleich muss man jedoch vermerken, dass sie in den 1930er und 40er Jahren vom extrem rechten Gedankengut der Pfeilkreuzler<sup>68</sup> beschlagnahmt wurden – zumal sie in der Parteiflagge (aber auch an der Armbinde etc.) der *Hungaristischen Bewegung* prominent vorkamen. Die Streifen wurden auch von der 2007 gegründeten und 2009 verbotenen rechtsextremen *Ungarischen Garde* (Magyar Gárda) gerne verwendet (mehrfach auf der offiziellen Uniformierung, darüber hinaus auf Fahnen und Emblemen).

#### **4. 2. Geronnene Muster in der ungarischen Zivilgesellschaft**

Groß ist die Versuchung, jedem Absatz ein Motto und jedem Motto eine Fußnote anzuhängen, um das dichte Myzel der Subtexte und (populär)kulturellen Querverbindungen (aber auch die Tatsache, dass für das Verständnis vieler Phänomene der Gegenwart die Kenntnis bestimmter Erfahrungen und Horizonte der staatssozialistischen Mangelwirtschaft notwendig sind) zu veranschaulichen. Statt diesen zermürbenden Weg einzuschlagen, möchte ich nun zwei Positionen aufführen, um einige Zusammenhänge bezüglich Kulturlandschaft

<sup>68</sup> Faschistische, extrem antisemitische Partei unter Anführung von Ferenc Szálasi (vom Oktober 1944 bis März 1945 als „Führer der Nation“ de facto Diktator Ungarns, 1946 für Kriegsverbrechen hingerichtet), die offen und vorbehaltlos mit Hitler kollaboriert hat – und u. a. für die zweite große Deportationswelle der jüdischen Bevölkerung, aber auch für etliche Todesmärsche und -kommandos verantwortlich war. Für die Pfeilkreuzlerbewegung s. Szöllösi-Janze 1989.

der „neuen Rechten“ in Ungarn unserer Gegenwart zu beleuchten. Den Aufsatz der Soziologin Virág Molnár halte ich deshalb für besonders erwähnenswert, weil die Autorin darin sehr überzeugend eine weit verbreitete Annahme dementiert, nämlich dass das Aufblühen der ethnonationalistischen und rechtsradikalen Tendenzen in Ungarn auf schwache Strukturen und fehlende Plattformen der Zivilgesellschaft zurückzuführen sei.<sup>69</sup> Molnár konkludiert dazu, dass das Erstarken der radikalen Rechte in Ungarn, ganz im Gegenteil, durch eine Vielzahl von (miteinander teils gut vernetzten) Bürgervereinen und zivilgesellschaftlicher Gruppierungen begünstigt wurde: „*The problem therefore does not stem from the lack of civic associationism but rather from the fact that civil society has also become a hotbed of right-wing radicalism.*“<sup>70</sup> Diese Tendenz lässt sich um die Jahrtausendwende verstärkt beobachten, ungefähr zeitgleich zur Gründung der sog. bürgerlichen Kreise durch die FIDESZ-Partei (und mit der rechtsnationalen Vereinnahmung weiterer Teile der Zivilgesellschaft).<sup>71</sup> Molnár analysiert die Infrastruktur des rechtsradikalen kulturellen Feldes, darunter das mittlerweile gut ausgeprägte Netz der „nationaler Buchläden“ und Geschäfte<sup>72</sup>, der eingetragenen Vereine und anderer Gruppierungen wie z. B. der *Gój Motoros Egyesület (Verein der Gojischen Motorradfahrer)*<sup>73</sup> – oder die von US-amerikanischen Servern betriebene extrem antisemitische und antiziganistische<sup>74</sup> Webseite *Kuruc.info*.<sup>75</sup> Laut Molnár sind es in Ungarn der 1990er und 2000er Jahre gerade die zivilen Gruppierungen gewesen, die das symbolische Vokabular des Nationalismus neu entdeckt und für die Zwecke des symbolischen Politisierens adaptiert haben.<sup>76</sup>

Über die ungeheure Kraft der Populärkultur spricht auch Zsófia Bán in ihrem Essay *Der Turulvogel und der Dinosaurier* (der gewissermaßen als Anknüpfungsversuch an die Aufsätze von Svetlana Boym und W.J.T. Mitchell zu lesen ist).<sup>77</sup> Bán konstatiert, dass die Gründe für die grassierende Konjunktur des rechtsnationalen und rechtsextremen Kultur- und Symbolgutes v. a. auf die weitgehende Vernachlässigung der Foren und Kanäle der Populärkultur von den (einer elitärer Kulturauffassung folgenden) links-liberalen Eliten

---

<sup>69</sup> Molnár 2016.

<sup>70</sup> Ebd., S. 180.

<sup>71</sup> Ebd., S. 171.

<sup>72</sup> Ebd., 174.

<sup>73</sup> Ebd., S. 175ff.

<sup>74</sup> Für diese Etikettierung reicht es, wenn man einen Blick auf die Hauptmenüpunkte der Webseite wirft: hier figurieren Schlagwörter wie „Antimagyarizmus“ sowie „Holokamu“ (dt. mit „*Holoquatsch*“ zu übersetzen), „Cigánybűnözés“ („Zigeunerkriminalität“) und „Zsidóbűnözés“ („Judenkriminalität“).

<sup>75</sup> Ebd., S. 177ff.

<sup>76</sup> Ebd., 180.

<sup>77</sup> Bán 2019.

zurückzuführen ist, während die „Rechtskonservativen“ und die extreme Rechte dieses Desinteresse (sowie das kulturelle Vakuum der postsozialistischen Gesellschaft) durchaus geschickt für ihre eigene Zwecke nutzen konnte.<sup>78</sup> In der Figur des Turulvogels sieht Bán – ungefähr analog zum US-amerikanischen Dino ein „gut vermarktbare popkulturelles Phänomen“, dass eine „perfekte mythische Welt darstellen bzw. herstellen“ kann – gerade deswegen, weil den Konsumenten jegliches Wissen über die historische Vergangenheit fehlt.<sup>79</sup> Der Turul habe dabei eine eindeutig prosthetische Funktion – er dient als leicht konsumierbares Ersatzprodukt, der das kulturelle Vakuum bzw. die Tristesse der jahrzehntelang vernachlässigten/doktrinär gelenkten Populärkultur und das Fehlen des historischen Gedächtnisses gewissermaßen zu füllen vermag.<sup>80</sup> Mangels kollektiver Erfahrungen und historischer Kenntnisse werden von den „die Politpopkultur geschickt instrumentalisierenden Spindoktoren Ersatztraumata und Ersatzerinnerungen für sie [für die Jugendlichen, Anm. von M. Cs.] auf den Markt“ geworfen. Der Turul „stellt eine Art Kraft, Macht und Gemeinschaft dar, an der ein Bedarf besteht, und das ist – leider – vollkommen unabhängig davon, womit er historisch in Verbindung gebracht wird.“<sup>81</sup> Wichtig ist dabei nur die symbolisch-performative Kraft des Vogels: „da es an Vergangenheitsbewältigung fehlt, zählt die tatsächliche Vergangenheit nicht, nur der ihr aufgestülpte mythische Inhalt, sowie die Frage, wies sehr (...) der Turul, dazu geeignet ist, diesen Inhalt (im theatralischen Sinn des Wortes) dramatisch zu tragen, darzustellen, ja zu beseelen (zu re-animieren).“<sup>82</sup> Bãos Beobachtungen bezüglich des Turulvogels (und der mit ihm sehr oft verknüpften Großungarnkarte) ließen sich meines Erachtens zweifellos auch auf andere Phänomene – insbesondere auf das Erstarren neopaganer kultureller Riten und Praktiken (durchaus auch auf die Figur des Hunnenfürsten Attila) innerhalb der rechtsnationalen Milieus beziehen.

---

<sup>78</sup> Ebd., S. 40ff.

<sup>79</sup> Bán 2019, S. 44.

<sup>80</sup> Ebd., S. 45.

<sup>81</sup> Ebd., S. 44.

<sup>82</sup> Ebd.

### 4. 3. Das Kulissengefüge des „Systems der Nationalen Zusammenarbeit“

Natürlich wurde der „neue Nationalismus“ nicht von Herrn Orbán<sup>83</sup> und seiner Partei von heute auf morgen aus dem Boden gestampft. Die Gründe für die Zählebigkeit völkischer Denkmuster in Ungarn sind – wie man es erahnen kann – durchaus komplex und weit verästelt. Für diejenigen, die wirklich bei Adam und Eva anfangen möchten, empfiehlt sich besonders der Aufsatz des Rechts- und Politikwissenschaftlers István Bibó *Deformierter ungarischer Charakter*<sup>84</sup> – für eine soziologisch angehauchte Pathogenese der sozialen Anomalien und kulturellen Amnesien in der ungarischen Gesellschaft wiederum der (leider nur auf Ungarisch zugängliche) Essay des Bourdieu-Schülers Miklós Hadas.<sup>85</sup>

Eine der ersten exponierten Episoden bei dem allmählichen „Salonfähigwerden“ vom neurechten Gedankengut nach dem Systemwechsel 1989 war die (von einem Verein ungarischer Kriegsveteranen initiierte) feierliche Wiederbestattung von Miklós Horthy<sup>86</sup> in

---

<sup>83</sup> Viktor Orbán (1963-) ungarischer Politiker. Sein Studium der Rechtswissenschaften hat er 1987 mit einer Diplomarbeit abgeschlossen, die den Formen gesellschaftlicher Selbstorganisation am Beispiel der polnischen Solidarność-Bewegung gewidmet war (Note: sehr gut). Eine zentrale Referenzstelle seiner Analysen bildete dabei Antonio Gramscis Gesellschafts- und Hegemoniebegriff (vgl. z. B. Greskovits 2018, S. 298; für die Originalfassung der Arbeit s.: <http://2010-2015.miniszterelnok.hu/attachment/0017/szakdolgozat.pdf>, abgerufen am: 20. 12. 2019. Ein Jahr später hat Orbán mithilfe einer Förderung der *Open Society Foundation* an der Universität Oxford Politikwissenschaften studiert, 2014 wurde sein Name von der Ehrenliste der bekanntesten Alumni gestrichen. Ab 1988 hat er sich als Gründungsmitglied und Galionsfigur der liberalen Protestbewegung junger ungarischer Intellektuellen *Fiatal Demokraták Szövetsége* (FIDESZ, Bund der Jungen Demokraten) engagiert. Vor der breiten Öffentlichkeit hat er sich im Juni 1989 mit seiner berühmten Rede bei der Wiederbestattung von Imre Nagy schlagartig berühmt gemacht. Seit Mai 2010 bis in die Gegenwart ist er Ministerpräsident von Ungarn (derzeit in seiner vierten Legislaturperiode). In seinen politischen Reden verwendet er häufig Symbole und Gleichnisse, die aus der Welt des Fußballs stammen (s. Györi 2018, S. 283.) in spürbarem Zusammenklang mit seiner Vorliebe für diese Sportart. Seine Leitgedanken und Visionen verkündet er seit langem jährlich auf der Sommeruniversität im siebenbürgischen Tusnádfürdő (rumänisch Băile Tușnad) – so etwa 2014 sein Konzept der „illiberalen Demokratie“.

<sup>84</sup> Bibó 2018. Bibó sieht hinter der „Sackgassenentwicklung“ der modernen ungarischen Geschichte v. a. die historische Blindheit und Amnesien der politischen Eliten bzw. deren Unfähigkeit, die hinter den Krisen und Konstruktionsfehlern nicht externe Faktoren wie Fremdherrschaft oder „unungarische“ Einflüsse zu suchen.

<sup>85</sup> Hadas 2017.

<sup>86</sup> Miklós Horthy (1868-1957) k. u. k. Flottenadmiral, 1919 Anführer der konterrevolutionären Nationalarmee. Zwischen 1920-1944 als „Reichsverweser“ Staatsoberhaupt des (königslosen) Königreichs Ungarn. Für die Etablierung seiner Macht ebneten u. a. die Atrozitäten des „weißen Terrors“ (s. hierfür Bodo 2011) den Weg. Sein christlich-nationales Regime – dessen ideologisches Hauptpostulat die vollständige Grenzrevision (die politische Restauration des königlichen „Großungarns“) war – hatte eine stark antikommunistische und antisemitische Stoßrichtung. Während seiner Amtszeit hat Horthy, der deklarierte Antisemit (Horthy 1965, S. 261.), mehrere Gesetze signiert, die zur Entrechtung des ungarischen Judentums maßgeblich beitrugen. Unter Horthy ist Ungarn immer näher an Hitlers Deutschland und Mussolinis Italien gerückt, und ein de-facto-Verbündeter der Achsenmächte geworden. Er beteiligte sich neben der Wehrmacht am Überfall Jugoslawiens, nur kurz nach dem ungarisch-jugoslawischen Friedenspakt (woraufhin Pál Teleki, der amtierende Ministerpräsident und Hauptideologe des Regimes, Protestsuizid begangen hat). Gemäß dem Ersten und Zweiten Wiener Schiedsspruch konnte der „starke Mann“ Horthy gewisse Gebiete, die das Land nach dem Ersten Weltkrieg verloren hat, wieder an Ungarn anschließen. Jedoch ist es ihm nicht gelungen, die Machtzunahme der extrem rechten Pfeilkreuzler zu zügeln – so wurden unter seiner Regierung 437 000

Kenderes 1993, kurz nachdem dessen leibliche Überreste aus Portugal zurückgebracht wurden. An der Zeremonie nahmen auch einige prominente Politiker teil, die anschließend vehement betont haben, sie seien lediglich als „Privatpersonen“ erschienen.<sup>87</sup>

Insgesamt ließe sich das, was folglich kurz angerissen wird, als das Verstärken der immer mehr staatlich gelenkten Erinnerungspolitik und das Überhandnehmen der Politik des Symbolischen bezeichnen.<sup>88</sup> Ein erster mustergültiger Akt dieser Art war die Überführung der Stephanskronen bzw. der „Heiligen Krone“ (wie sie landläufig, teilweise auch in akademischen Diskursen genannt wird) vom Ungarischen Nationalmuseum in die zentrale Kuppelhalle des Parlaments im Jahre 2000 anlässlich der Millenniumsfeierlichkeiten.<sup>89</sup> Im Rahmen einer groß ausgetragenen Zeremonie wurde die Krone mit einem Schiff an der Donau nach Esztergom (Gran) hinübergeführt<sup>90</sup>, in der dortigen Basilika gesegnet, und folglich zurück ins Parlament verschifft. Bei diesem eklatanten Beispiel für die Engführung des Politischen und des Sakralen spielte die Doktrin der „Heiligen Krone“ eine zentrale Rolle.

Ein frühes und sehr bezeichnendes Flaggschiffprojekt für die Erinnerungspolitik der FIDESZ (während ihrer ersten Legislaturperiode) war das im Februar 2002, kurz vor der Wahlen eröffnete Haus des Terrors (Terror Háza Múzeum)<sup>91</sup> im Herzen Budapests – eine Herzensangelegenheit von Viktor Orbán.<sup>92</sup> Das Gebäude am Andrassy Boulevard ist dabei geradezu prädestiniert, als Mahnmal und Ort für kritische Auseinandersetzung mit der ungarischen (Zeit)geschichte zu dienen – die Einrichtung wurde in Fachkreisen dennoch vielfach kritisiert. Während das Gebäude ab 1937 zunächst als Zentrale und Gefängnis der

---

UngarInnen jüdischer Herkunft binnen anderthalb Monate (unter tatkräftiger Assistenz ungarischer Beamter) in Vernichtungslagern ermordet („Fast jedes dritte Opfer in Auschwitz war ein ungarischer Jude“ Laczó 2011, S. 316). Darüber hinaus kann er als oberster Befehlshaber für die beinahe komplette Vernichtung der Ungarischen 2. Armee am Donbogen mitverantwortlich gemacht werden (Januar 1943, die größte Niederlage der ungarischen Militärgeschichte seit den Türkenkriegen). Horthy starb in portugiesischer Emigration. Die Beurteilung seiner Person spaltet wie keine andere die ungarische Erinnerungsgemeinschaft – die Kontroversen, die sich (teils auch in Akademikerkreisen) um seine Person ranken, können hier nicht einmal annähernd skizziert werden. Vgl. auch die Stellungnahme des *United States Holocaust Memorial Museums (Washington D. C.)*: <https://www.ushmm.org/information/press/press-releases/museum-condemns-attempts-to-rehabilitate-hungarian-fascist-leader> (abgerufen am: 20. 12. 2019). Zum unmittelbaren Kontext gehört, dass Orbán im Sommer 2017 über Horthy als einen „außergewöhnlichen Staatsmann“ geredet hat.

<sup>87</sup> Der Spiegel 1993.

<sup>88</sup> S. Ungváry 2011b.

<sup>89</sup> Die weit reichenden und komplexen staatsrechtlichen, rechtstheoretischen und kulturgeschichtlichen Implikaturen der Doktrin der Heiligen Krone können hier nicht diskutiert werden. Für die Zwecke dieser Arbeit reicht es, wenn wir festhalten, dass die „Heilige Krone“ für die „Einheit der Nation“ und historische Kontinuität (mit einem ausdrücklichen Rekurs auf den Hl. Stephan, den Staatsgründer) der ungarischen Staatlichkeit steht. Für eine ausführliche Erörterung s. Radnóti 2002.

<sup>90</sup> Für den historischen und kulturgeschichtlichen Stellenwert der Stadt und Erzbistum Gran s. Bagi 2013.

<sup>91</sup> <https://www.terrorhaza.hu/hu> (abgerufen am: 20. 12. 2019)

<sup>92</sup> Vgl. Sodaro 2018, S. 58.

Pfeilkreuzler-Partei (vom Parteiführer Szálasi zum *Haus der Treue*, *Hűség Háza* erkoren) diente, beherbergte es nach dem Weltkrieg bis 1956 den Sitz des kommunistischen Geheimdienstes ÁVO (ab 1949 ÁVH, *Államvédelmi Hivatal*). Die unterirdischen Räumlichkeiten wurden sowohl von den Pfeilkreuzlern als auch von den Kommunisten als Kerker und Folterkammern genutzt. Die Programmatik der (sonst sehr aufwendig und spektakulär gestalteten) Dauerausstellung ist dabei sehr tendenziös. In Fachkreisen wurde sie vielfach und aus mehreren Gründen kritisiert<sup>93</sup>, insbesondere weil sie eine Reihe wichtiger historischer Unterschiede nivellierend falscher Analogien und Kontinuitäten stiftet – und die zwei große Ideologien (den Nationalsozialismus und den Kommunismus) durchweg als antagonistisches Gegensatzpaar – als zwei Manifestationsformen eines und desgleichen Übels postuliert. Zugleich suggeriert sie, dass „die ungarische Nation“ unter einem zweifachen Joch der „von außen her“ auf die oktroyierten Ideologien zu leiden hatte. Rényi hält auch die (Eigen)bezeichnung der Institution als „Museum“ für disputabel (er verwendet stets Anführungsstriche bei dem Begriff) – und bemängelt, dass es im Haus zugunsten des Spektakels gewichtige museologische und archivarische Grundsätze vernachlässigt werden.<sup>94</sup> Anhand ausführlicher Analyse einzelner thematischer Räume zieht er den Schluss, dass man das „Museum“ letztendlich nur als rhetorisches Gebilde (in der Tradition der Sophisten) richtig fassen kann, zumal hier alles „hemmungslos“ auf die freizügige Konstruktion einer leicht erzählbaren (mit spektakulären Visionen und starken Metaphern konstruierten) Fabel hinausläuft.<sup>95</sup> Die Ausstellung sei „eine einzige metaphorische Klagerede“, deren Hauptfunktion sich sichtlich in der Überzeugung des breiten Publikums erschöpfe.<sup>96</sup> Ein wichtiger dramaturgischer Kunstgriff sei dabei – so Rényi –, dass die Ausstellung, die einzigartigen mikrohistorischen Gegebenheiten des Hauses geschickt ausnutzend, „mit der Fiktion eines zweiköpfigen, jedoch wesensgleichen historischen Bösen“<sup>97</sup> operiert. Diese Engführung wird bereits im Emblem des Hauses, aber auch durch die architektonische Rahmung des Hauses (eine monumentale Rasierklinke, die wie ein gewaltiges Gesims, den Hausblock sowohl vertikal als auch horizontal umklammert) akzentuiert – über der Gebäudekante prallen zwei markante Hohlformen aufeinander – ein (gleich großes) Pfeilkreuz und ein fünfzackiger Stern.

<sup>93</sup> Für Problematisierung der Ausstellung s. Kovács 2005, Rényi 2008 und Sodaro 2018, S. 58-61.

<sup>94</sup> Rényi 2008, S. 219.

<sup>95</sup> Ebd., S. 221.

<sup>96</sup> „A kiállítás egyetlen metaforikus vádbeszéd, amely az ítélő publikum meggyőzését szolgálja“, ebd., S. 221.

<sup>97</sup> „Ehhez mindenekelőtt meg kell teremtenie a kétfejű, de egylényegű történelmi Gonosz fikcióját.“ Rényi 2008, S. 222.

Freilich wäre es fehl am Platz, die gewaltigen Änderungen der „nationalkonservativen Revolution“ nur auf legislative und institutionelle Änderungen zurückzuführen. Die Urbarmachung der Felder der Kultur und des öffentlichen Lebens – bzw. die „Aufteilung des Sinnlichen“<sup>98</sup> beginnt auf der Ebene der (Allgemein)sprache.<sup>99</sup> Wohl von dieser Annahme geleitet, hat der deutsche Übersetzer und Herausgeber Wilhelm Droste, der seit Jahrzehnten in Budapest lebt, und sowohl in der deutschen als auch in der ungarischen Sprache beheimatet ist, bereits 2013 in einem Feuilleton festgehalten, dass *„Die nicht enden wollende Krise der jungen ungarischen Demokratie“* zum erheblichen Teil auch eine Krise der Sprache sei, die von den Akteuren der Spitzenpolitik bewusst vereinnahmt und verengt wird, und zwar dermaßen, dass *„Alle Ungarn (...) von dieser Verengung befallen [sind], viele aktiv, jeder aber passiv.“*<sup>100</sup> Laut Droste *„grassiert in Ungarn eine ungeheuerliche Enteignungswelle nicht nur im Bereich ökonomischer Güter, sondern vor allem und gezielt auch auf dem Gebiet der Sprache. Der von der erdrückend starken Regierungsmehrheit im Parlament gesteuerte Staat okkupiert einen ganzen Wortschatz und entzieht ihn damit grossen (sic!) Teilen der Bevölkerung.“*<sup>101</sup> Ein Paradebeispiel für dieses Durchdringen sei, so Droste, der Begriff Nation („nemzet“) – aus der Vielzahl der Referenzen, die man aufführen könnte (Presseorgane, Institutionen), hebt auch der Autor den unrühmlichen (und für jeden „echten“ Nationalisten sicherlich peinlich wirkenden) Fall der Tabakgeschäfte hervor: nach der Neukonzessionierung sämtlicher Tabakläden<sup>102</sup> in Ungarn im Jahre 2011 wurden diese bekanntlich in «Nemzeti Dohánybolt», nationaler Tabakladen“ umbenannt, wobei die Tatsache auch mit einem einheitlichen, in nationaler Tricolore gefasstes Logo akzentuiert wird.<sup>103</sup>

Dass der Sprache zuweilen eine enorme Macht und eine gewaltige schöpferisch-performative Dimension innewohnen kann, veranschaulicht nicht zuletzt auch das neue Grundgesetz Ungarns aus 2011, welches mit dem 1. Januar 2012 rechtskräftig geworden ist. Ganz und gar

<sup>98</sup> Rancière 2006.

<sup>99</sup> Die zentralen Topoi und rhetorischen Schablonen des „Zweidrittels“ (und der ihm loyalen Presseorgane) wurden mit großer Konsequenz und Kreativität von dem Schriftsteller Lajos Parti Nagy in seinem Buch *Fülkefor és vidéke. Magyar mesék* [unübersetzbares Wortspiel, dt. etwa: *Wahlurnenrev. und seine Gegend. Ungarische Märchen*] parodiert, s. Parti Nagy 2012.

<sup>100</sup> Droste 2013.

<sup>101</sup> Ebd.

<sup>102</sup> Magyar 2017, S. 98-102.

<sup>103</sup> Es muss angemerkt werden, dass die Sprache, dieses ungemein flexible und kreative Dispositiv, auch diesen Eingriff absorbieren konnte. So hat sich der Neologismus „nemzeti“ in der Umgangssprache etabliert und wird landläufig benutzt, etwa im Sinne von: ich gehe mal kurz ins Nationale („a nemzetibe“) und hole mir eine Packung Fluppen. Vgl. dazu <https://e-nyelvmagazin.hu/2014/06/10/nemzeti-dohanyboltban-18/> (abgerufen am 20. 12. 2019)

bezeichnend ist, dass bereits mit der Namensgebung eine explizite historische Zäsur postuliert wird. Während die Verfassung aus dem Jahre 1989 tatsächlich *Verfassung* („Alkotmány“) hieß, trägt das neue zentrale Rechtsdokument den Namen *Alaptörvény* (Grundgesetz). Das fast ausschließlich von FIDESZ-Politikern verabschiedete Grundgesetz „entstand in nur wenigen Wochen im Eilverfahren, ohne einen gesamtgesellschaftlichen Konsens und ohne dass Wissenschaftler/innen aus verschiedenen Disziplinen konsultiert worden wären.“<sup>104</sup> Von der ideologischen Schlagrichtung des am Ostermontag (25. April 2011) veröffentlichten<sup>105</sup> Grundgesetzes lässt bereits die Präambel<sup>106</sup> namens „Nationale Bekenntnis“ (*Nemzeti hitvallás*) vieles vorwegnehmen.<sup>107</sup> Hier figuriert neben der ausdrücklichen Berufung auf die Rolle des Christentums bei der „Erhaltung“ der Nation sowie auf den Hl. Stephan den Staatsgründer, auch die „Heilige Krone“ als wichtiger „Akteur“: „Wir halten die Errungenschaften unserer historischen Verfassung und die Heilige Krone in Ehren, die die verfassungsmäßige staatliche Kontinuität Ungarns und die Einheit der Nation verkörpern.“ Die Präambel beginnt mit dem Aufruf „Gott, segne die Ungarn!“, wohl als Rekurs auf den ersten Vers der Nationalhymne. Vielsagend ist auch die erste Zeile, die die nationale Gemeinschaft als Subjekt des Credo postuliert: „WIR, DIE MITGLIEDER DER UNGARISCHEN NATION“: ein Zeichen dafür, dass „nicht das Individuum, sondern das nationale Kollektiv“ [zählt].<sup>108</sup> Oder wie es Balázs Trencsényi formuliert: „Eine „Größere Bedeutung als der inneren Pluralität misst die Präambel dem Willen der Nation bei, ihre »spirituelle und intellektuelle Einheit« zu bewahren.“<sup>109</sup> Die Präambel postuliert offenkundig eine „nationale Wiedergeburt“<sup>110</sup>. Gleichzeitig entsteht dadurch, dass die „fiktive tausendjährige Kontinuität des ungarischen Staates auf die nationale Geschichte projiziert“ [wird], „der Eindruck, deren Kontinuität sei einzig und alleine durch die zeitweilige Außerkraftsetzung der Verfassung durch ausländische Besatzer unterbrochen worden.“<sup>111</sup> Das „Bekenntnis“ betont explizit, dass weder die Aufhebung der „historischen Verfassung“ infolge der deutschen Besatzung im März 1944, noch die „kommunistische Verfassung aus dem Jahre 1949“ für gültig anerkannt wird: Die Zeitspanne zwischen 1944 und 1989 wird von der Rechtskontinuität geradezu ausgeklammert. Laut Trencsényi ist die Präambel

---

<sup>104</sup> Marsovszky 2015, S. 122.

<sup>105</sup> Die nicht zu unterschätzende symbolische Dimension dieser Tatsache betonen auch Katalin Miklóssy und Heino Nyysönen, s. Miklóssy-Nyysönen 2018, S. 329.

<sup>106</sup> Sie ist gegenwärtig die längste Verfassungs-Präambel in der EU, s. Marsovszky 2015, S. 122.

<sup>107</sup> Für die deutsche Übersetzung des „Bekenntnisses“ s. Von Puttkamer 2011, S. 29-30.

<sup>108</sup> Marsovszky 2015, S. 122.

<sup>109</sup> Trencsényi 2016, S. 56.

<sup>110</sup> Ebd., S. 57.

<sup>111</sup> Ebd.

insgesamt „in die Sprache des kulturellen Nationalismus der Zwischenkriegszeit gekleidet“<sup>112</sup>. Bezeichnend hierfür ist auch der Fakt, dass die Nation im geographisch-topographischen Sinn nicht definiert wird, bis auf jenen Satz, in dem „über die durch den Menschen geschaffenen und von der Natur gegebenen Werte des Karpatenbeckens“ die Rede ist.

Die rechtstheoretischen Implikaturen und strukturellen Eigentümlichkeiten des Grundgesetzes können hier freilich nicht diskutiert werden.<sup>113</sup> In diesem Zusammenhang möchte ich nur noch auf das künstlerische Projekt *Missing Paragraphs*<sup>114</sup> von László Rajk verweisen: eine Serie von 15 Frottage-Bildern, die jene Textstellen der Verfassung festhalten, die von dem neuen Grundgesetz getilgt oder geändert wurden (s. Abb. 9). Gleich die erste Frottage ermahnt uns auf den verschwundenen ersten Paragraphen: „I. § Magyarország: köztársaság.“ (Ungarn: [ist] Republik) – das nunmehr vom Artikel A ersetzt wurde: „HAZÁNK neve Magyarország.“ (Der Name unseres VATERLANDES ist Ungarn.)

Das „System der Nationalen Zusammenarbeit“ wird durch ein dichtes Gerüst von institutionellen Stützen untermauert.<sup>115</sup> Eine eminent wichtige Rolle spielt dabei die 1992 als Verein rechtskonservativer Intellektueller gegründete Ungarische Kunstakademie (Magyar Művészeti Akadémia, kurz MMA) – „einer privaten Bruderschaft, die auf eine Stufe mit der 200 Jahre alten Ungarischen Akademie der Wissenschaften gestellt (...) und 2011 durch ihre Verankerung in der Verfassung legitimiert wurde.“<sup>116</sup> Das „ultrakonservative Institut“<sup>117</sup> stellt nach der Kunsthistorikerin Edit András „eine Art Schattenministerium“ dar und hat großen Einfluss auf den ganzen Kulturbetrieb. Die MMA „ist heute eine mächtige öffentliche Körperschaft, ausgestattet mit enormen staatlichen Mitteln, Gebäuden und Institutionen; sie kontrolliert wichtige Positionen und staatliche Gelder, und ihre Mitglieder beziehen großzügige Monatsgehälter, an die keinerlei professionelle Erwartungen geknüpft sind“<sup>118</sup> In diesem Sinne erfolgte ab 2011 die sukzessive Gleichschaltung der Műcsarnok/Kunsthalle Budapest – die von da an unter die Verwaltung der MMA gestellt wurde. Aus Protest wurde von Eszter Kozma, József Mélyi und Márton Pacsika die Reihe *Kívül tágas*<sup>119</sup> (dt. etwa:

<sup>112</sup> Trencsényi 2016, S. 56.

<sup>113</sup> Für eine eingehende Diskussion s. Halmai 2011 und Miklóssy-Nyyssönen 2018, S. 329ff.

<sup>114</sup> [https://www.adk.de/de/programm/index.htm?we\\_objectID=30648](https://www.adk.de/de/programm/index.htm?we_objectID=30648) (abgerufen am: 20. 12. 2019)

<sup>115</sup> Für die Errichtung neuer und Kontrolle bestehender Kulturinstitutionen s. Györi 2018.

<sup>116</sup> András 2018, S. 36.

<sup>117</sup> Ebd.

<sup>118</sup> Ebd.

<sup>119</sup> <http://www.kivultagas.hu/> (abgerufen am: 20. 12. 2019)

Draußen ist es geräumig) initiiert: zwischen Januar 2013 und Januar 2014 haben vor dem Haupteingang der Kunsthalle so gut wie wöchentlich KünstlerInnen, TheoretikerInnen und Künstlergruppen (darunter auch Szabolcs KissPál) verschiedene Performances und (meist ephemere) Interventionen durchgeführt. Die Expansionslust der Körperschaft wurde auch in anderen Formen mehrfach kritisch reflektiert, so etwa im Objekt des Bildhauers Péter Szalay *Szleng 04* (2013) – es handelt sich um einen Schlagring samt gepolstertem Etui, das mit dem Logo der Kunstakademie versehen ist (Abb. 10). Die Symbolik der Arbeit speist sich offenbar aus der Homophonie der Namensabkürzung der Kunstakademie und der Vollkontakt-Kampfsportart Mixed Martial Arts.

Dabei gibt es bei der Untermauerung der ideologischen Konstruktionen der regierenden Eliten auch weitere institutionelle Pfeiler. Eine nicht unwesentliche Rolle spielt dabei das 2013 gegründete Veritas Institut für Geschichtsforschung und Archiv, welches direkt dem Amt des Ministerpräsidenten (Miniszterelnökség) untergeordnet ist.<sup>120</sup> Leiter des „Instituts“ ist der rechtskonservative Militärhistoriker Prof. Dr. Sándor Szakály, der sich in Fachkreisen mehrfach durch Aussagen berüchtigt gemacht hat, die (nicht nur, aber v. a. hinsichtlich des Judentums) sehr tragischen Episoden der modernen ungarischen Geschichte bagatellisiert zu haben.<sup>121</sup> In eine ähnliche Kerbe schlägt auch das im Januar 2019 lancierte Institut zur Erforschung des Ungarntums (Magyarságkutató Intézet).<sup>122</sup> Der glühende Patriotismus, der das Programm des Instituts durchdringt, lässt sich bereits anhand der (leider nur auf Ungarisch zugänglichen) Webpräsenz<sup>123</sup> spüren: der Besucher wird gleich von einer Reihe von Mottos und Zitate empfangen, die vor Vaterlandsliebe nur so triefen. Als markante Illustrationsfolie dient ein Ausschnitt (in fast bildschirmfüllender Größe) der monumentalen Rundpanorama von Árpád Fesztys *Landnahme der Magyaren* (1894)<sup>124</sup>. Gemäß der Webseite

<sup>120</sup> Für die Veritas s. Laczó 2018, S. 437-438.

<sup>121</sup> „He first tried to »prove« that the fire that killed hundreds of labor servicemen at Doroshich in late April 1943 was caused by the Jews themselves. On another occasion his portrayal minimized the roundup and deportation of approximately 18,000 »alien« Jews , most of whom were subsequently murdered near Kamianets-Podilskyi in the summer of 1941, as merely a police raid against those who were illegally in the country.“, s. Braham 2016, S. 296-297.

<sup>122</sup> <https://www.diepresse.com/5611986/wissenschaft-gegen-alternative-geschichtsschreibung-ungarn-finnen-aliens>

<sup>123</sup> <https://mki.gov.hu/hu> (abgerufen am: 20. 12. 2019)

<sup>124</sup> Das monumentale Panoramabild bildet derzeit das zentrale Spektakel des Nationalen Historischen Erinnerungsparks von Ópusztaszer (s. Kapitel 8.3.). Die „Landnahme“ wird – gemäß der Darstellungskonventionen der historistischen Monumentalmalerei des späten 19. Jh. als ein simultaner, geradezu theatralischer Akt inszeniert und transzendiert: im Zentrum, auf einem Plateau sieht man Fürst Árpád hoch zu Ross, mit seinen Heeresführern – vor ihren Füßen befindet sich eine Gruppe des besiegten Fußvolkes (offenbar die „Slawen“): eine Handvoll Männer mit ihren Frauen und Kindern, von Leichen – und von Schutt und Asche der eigenen Behausungen – umgeben.

ist das Institut mit einer verblüffend breiten Palette von Aufgaben und Forschungsfeldern betraut, die auch die Akademie der Wissenschaften beneiden könnte. Das beachtliche Spektrum wird in 27 Punkten zusammenfasst.<sup>125</sup> In akademischen Kreisen stößt die Errichtung dieser (und anderer) „Hofinstitute“ auch deshalb auf harsche Kritik, weil die meisten Universitäten und etablierte Forschungsinstitute mit permanenter Unterfinanzierung zu kämpfen haben, während die finanzielle und strukturelle Autonomie der prestigevollen (1825 gegründeten und international renommierten) Ungarischen Akademie der Wissenschaften im Sommer 2019 gewaltig beschnitten wurde.<sup>126</sup>

#### **4. 4. Ungarische Anomalien und Amnesien: Von der „Lex Turul“ zum „Besatzungsdenkmal“**

Aus der Fülle der Referenzen die sich hier anbieten würden, möchte ich nun zwei kleine Fallbeispiele herausgreifen, um die Anomalien und Amnesien, die in der ungarischen Erinnerungskultur bezüglich der modernen Geschichte des Landes vorherrschen, kurz veranschaulichen zu können.

Das erste Beispiel rankt sich um das Budaer Turul-Monument. Das 2005 im XII. Budapester Bezirk auf Initiative des Bezirksbürgermeisters und der Verordnetenversammlung errichtete Denkmal schlug bereits bei seiner Errichtung hohe Wellen. Der bronzene Turulvogel, dem üblichen, sehr konservativen Typus folgend, mit einem Schwert in seinen Krallen, soll offiziell an die zivilen und militärischen Opfer des Weltkrieges bzw. an die Belagerung von Budapest (die im Bezirk wohnhaft waren) erinnern. Auf dem Postament sind die Namen der

---

<sup>125</sup> 1., *Interdisziplinäre Erforschung der magyarischen Ur- und Frühgeschichte vor und während der Landnahme; (...) „7. Ethnographische Forschungen und Forschungen zur Volksmusik“ (...) 10. archäogenetische Forschungen (...) 11. die Erforschung des Stellenwertes der ungarischen Frühgeschichte in der kollektiven ungarischen Identität des XXI. Jahrhunderts (...) 12. Ausarbeitung einer mittelfristigen ungarischen Sprachstrategie (...) 14. sprachgeschichtliche Forschungen, Fertigung sprachwissenschaftlicher Datenbanken (...) 16. Expertisen und Gutachten in sprachpolitischen Angelegenheiten für die Zivilverwaltung und die Vertreter der öffentlich-rechtlichen Medien (...) 19. Ausarbeitung von Richtlinien und Maßnahmen gegen den sprachlichen Wertverlust der ungarischen Sprache für die Regierung (sic!) (...) 20. Veranstaltung von Sommeruniversitäten und Ferienlagern insbesondere für Vertreter der ungarischen Minderheiten jenseits der Landesgrenzen (...) 21. Forschungen für den Erhalt der ungarischen Sprache im digitalen, netzbasierten Raum (...) 23. Anspornung diverser Aktivitäten im Bereich der Sprachpflege (...) 25. Die historische Darstellung der Manifestationsformen der ungarischen Identität und Vaterlandsliebe aus früheren Epochen (...) 26. Organisation und Förderung von Konferenzen, Veranstaltungen und künstlerischen Projekten, die sich der Traditionspflege und -aufbewahrung verpflichtet haben“ – u. v. m. (Übersetzung von mir, M. Cs.).*

<sup>126</sup> Vgl. <https://www.leopoldina.org/presse-1/nachrichten/wissenschaftsfreiheit-ungarn/> sowie <https://www.nature.com/articles/d41586-019-02107-4> und <https://www.derstandard.at/story/2000107042349/orban-installiert-seinen-wachhund-in-der-wissenschaftsakademie> (alle abgerufen am 20. 12. 2019)

Opfer angebracht. Das Hochproblematische ist hierbei, dass unter den Fittichen eines vielfach missbrauchten (und gerade auch von den Pfeilkreuzler vereinnahmten) Symbols inkommensurable Opfer zu „Kriegshelden“ erkoren und sehr verhängnisvoll unter einen Kamm geschert wurden: Soldaten und zivile Opfer jüdischer und nichtjüdischer Herkunft, Menschen, die mit der Wehrmacht und/oder den Pfeilkreuzlern kollaboriert haben, Menschen die von den Pfeilkreuzlern ermordet wurden und Personen, die von den sowjetischen Truppen getötet (bzw. zum Tode vergewaltigt) wurden, bis zu Zivilisten, die verhungert sind bzw. deren Haus von einem Bombentreffer zerstört wurde.<sup>127</sup> Laut dem Historiker Krisztián Ungváry bestand der Anteil der Kriegsoffer im Bezirk zu 90% von Zivilisten, wobei ein erheblicher Teil dieser Menschen (insgesamt 409 Personen) jüdischer Herkunft waren, und gerade aufgrund ihres Judentums ermordet wurden.<sup>128</sup> Dabei gibt es eine weitere sehr beklemmende Tatsache, die die Skulptur in ein negatives Licht rückt. Im gleichen Bezirk, knapp 1000 Meter von dem Turul-Monument liegt der Ort (der Városmajor), an dem in den Endtagen des Szálasi-Regimes die Pfeilkreuzler – glühende Verehrer des Turulvogels – über Wochen hinweg außerordentlich sadistische (oft einer ausgefeilten Dramaturgie folgenden und mit sexuellen Missbräuchen einhergehenden) Todesfolterungen gegen vorwiegend jüdische BürgerInnen durchgeführt haben. Diese Ereignisse werden im Gábor Zoltáns Dokumentarroman *Orgia* (der anhand Verhandlungsprotokolle und anderer Prozessakten, Archivmaterialien und Zeugenaussagen entstanden ist) ausführlich thematisiert: die Täter figurieren unter ihren eigenen Namen.<sup>129</sup>

Das Turul-Denkmal wurde ohne gültige Genehmigungen errichtet. Nach anfänglichen Protesten und einem jahrelangem politischen Tauziehen wurde 2010 (nunmehr mit der Rückendeckung der Zweidrittel-Mehrheit der FIDESZ) die „Lex Turul“ verabschiedet – mit dem Gesetz wurde die Bronzefigur rückwirkend legalisiert (mit weitreichenden Folgen für die Budapester Denkmallandschaft: von da an ist es – sofern es sich um öffentlichen Raum handelt – alleine der Mehrheit des Bezirksrats überlassen, was für ein Monument errichtet wird – die Begutachtung bzw. Genehmigung fachlicher Gremien (und der Kunsthistoriker der Budapest Galéria), wie es bis dahin üblich war, ist nicht mehr notwendig.

Das zweite Beispiel „ziert“ den Budapester *Freiheitsplatz (Szabadság tér)*. Dieser öffentliche Raum – unweit vom Parlament – ist aufgrund seiner Situiertheit aber auch wegen seiner

---

<sup>127</sup> Vgl. dazu Ungváry 2011, S.287-288.

<sup>128</sup> Ungváry 2005b

<sup>129</sup> Zoltán 2016.

Geschichte ein hoch prominenter und symbolisch sehr beladener öffentlicher Raum.<sup>130</sup> Betrachtet man auch die verschiedenen Schichten und Sedimente der Vergangenheit (s. Kapitel 5) entfaltet sich vor uns eine verblüffend reiche Textur von historisch-kulturellen Palimpsestierungen und Amalgamierungen, die teils ganz bizarre Konstellationen in der Semantik des Platzes erzeugen.<sup>131</sup> Auch gegenwärtig gibt es widersprüchliche Signaturen auf dem Platz. u. a. das sowjetische Befreiungdenkmal (1945), wenige Meter von ihm die Bronzestatue von Ronald Reagan (2011)<sup>132</sup> – es scheint, als würde die leger spazierende Figur direkt auf das Sowjetdenkmal zuschreiten wollen<sup>133</sup> – und nicht zuletzt die im südwestlichen Zipfel des Platzes, die 2013 feierlich geweihte Bronzestatue von Miklós Horthy in dem halboffenen Säulenportikus der reformierten „Heimkehr-Kirche“ (Abb. 12).

Das unrühmlichste (auch international berüchtigte) Denkmal ist dabei zweifellos das aufgrund des Regierungsbeschlusses Nr. 2056/2013 (31. 12. 2013)<sup>134</sup> im Juli 2014 wortwörtlich über eine Nacht errichtete (und bis heute nicht eingeweihte) „Besatzungdenkmal“ (Abb. 13). Wie es auch die Inschrift verkündet, handelt es sich offiziell um das Denkmal der Opfer der Deutschen Besatzung Ungarns im März 1944.<sup>135</sup> Formalstilistisch betrachtet ist das Ensemble – das Werk von Péter Párkányi Raáb wurde unmittelbar vor der Zufahrt einer Tiefgarage installiert – absolut indiskutabel. Zu Sehen ist der Landespatron, der bronzene Erzengel Gabriel,<sup>136</sup> seine Arme mit einem nicht geringen Pathos ausbreitend, während er in seiner rechten Hand den ungarischen Reichsapfel hält. Einer seiner Flügel fehlt (dies wird kompositorisch mit der nach oben gewehten Draperie seiner Bekleidung ausgeglichen). Von oben (aus dem „Tympanon“) stürzt auf ihn ein karikaturenhaft wirkender Adler – offenbar als Symbol der NS-deutschen Besatzungsmacht –

---

<sup>130</sup> Zum symbolisch-historischen Stellenwert des Platzes s. Rév 2016.

<sup>131</sup> József Mélyi spricht von einem „trüben Panoptikum der [kollektiven] Erinnerung“ („*az emlékezet zavaros panoptikumává vált*“), Mélyi 2019.

<sup>132</sup> Ein Anlass für die Platzierung war der Fakt, dass sich die Botschaft der Vereinigten Staaten ebenfalls auf diesem Platz befindet.

<sup>133</sup> Dieses bizarre ideologisch-motivisch-topografische Nebeneinander wird im Werk *March of Victory: silhouettes (2014)* des Künstlerduos *Société Réaliste* (Ferenc Gróf & Jean-Baptiste Naudy) reflektiert. Auf der schwarz-weißen Fotomontage sind beide Monumente sichtbar. Die vorderen Konturen des spazierenden Reagans gleichen sich – gewissermaßen als Resonanzlinien – allmählich der Silhouette des sowjetischen Obelisken an (Abb. 11).

<sup>134</sup> Magyar Közlöny [Ungarisches Amtsblatt] 225/2013, S. 90300, <http://www.kozlonyok.hu/nkonline/MKPDF/hiteles/mk13225.pdf> (abgerufen am: 20. 12. 2019)

<sup>135</sup> Für eine eingehendere Diskussion s. Ungváry 2015 und Horváth 2015.

<sup>136</sup> Rényi argumentiert, dass sich die Symbolik des Denkmals von dem Millenniumdenkmal (1896 bis 1929) am Heldenplatz (Hősök tere) ableiten lässt – so wird auch der Rekurs auf Erzengel Gabriel deutlich(er): Rényi 2014, S. 53. Prof. Ernő Marosi, der Doyen der ungarischen akademischen Kunstgeschichte hält wiederum in seiner dem Denkmal gewidmeten (und vernichtenden) Kritik fest, dass auch die Ikonographie in vielfacher Hinsicht auf tönernen Füßen steht s. Marosi 2014, S. 3.

auf seinem rechten Fuß ein Vogelring mit der Jahreszahl 1944 – zweifellos mit dem Ziel, den zahm und pietätvollen, mit geschlossenen Augen dastehenden Engel zu stürzen bzw. den Reichsapfel aus dessen Hand herauszuschleudern. Die zwei Figuren sind von einem antikisierenden architektonischen Rahmen (samt Tympanon und Säulenruinen) umfasst – das Ganze evoziert dabei meines Erachtens eher die Innendekoration einer Shopping Mall als die Grundprinzipien vitruvianisch-palladianischen Formenvokabulars.

Problematischer als die Borniertheit der Form und Symbolik ist dabei die „aggressive Geschichtsverzerrung“<sup>137</sup>, die mit diesem Monument unternommen wird. Natürlich handelt es sich nicht um ein Holocaust-Mahnmal. Man muss jedoch kein großer Exeget sein, um das par excellence Opfernarrativ lesen zu können: die Gräueltaten des Nationalsozialismus sind auf die engelsgleiche ungarische Nation „von Außen“ gekommen, ja sogar von oben gestürzt. Was mit diesem „*verblüffend primitiven Allegorismus*“<sup>138</sup> übertüncht wird, ist natürlich die Mitschuld der ungarischen Behörden und weiter Teile der ungarischen Zivilbevölkerung an den Grausamkeiten (u. a.) der Schoah. Randolph L. Braham sieht das Denkmal als „*a logical sequel to the deceitful preamble to the new constitution.*“<sup>139</sup> – und darüber hinaus als „*evidence of a wish to absolve Hungary of any responsibility for the Holocaust by the denying its close and fruitful alliance with Nazi Germany, by identifying all casualties of the Second World War (...) as victims of the Germans.*“<sup>140</sup> Etwas konkreter gefasst: die Schuld des Horthy-Regimes, ferner des mit Eichmann kollaborierenden Staatssekretärs Endre László (Pfeilkreuzlerpartei) und der „*zealous bureaucracy and a well-oiled Hungarian public administration*“<sup>141</sup> hinter ihm. Dieser ungarische Verwaltungsapparat hat die Transportquoten von Eichmann dermaßen eifrig übererfüllt, dass sie in den ersten zwei Wochen der Judentransporte um 80.000 mehr jüdische Personen nach Auschwitz deportiert haben, als es von den deutschen Behörden verlangt wurde.<sup>142</sup> Hier muss noch vermerkt werden, dass das Denkmal in der Lesart von András Rényi nichts über den Holocaust oder die Verantwortung der Ungarn zu sagen hat: das Monument spreche „in einem anderen Register“, und sei in Wesentlichem ein Trauerakt über die Verlust der Souveränität.<sup>143</sup> Rényi betont dabei einen weiteren wichtigen Aspekt, der von der kritischen Öffentlichkeit sonst so gut wie unbemerkt

---

<sup>137</sup> András 2015, S. 31.

<sup>138</sup> „(...) *meghökentően primitív allegorizmusáról*“, Rényi 2014, S. 52.

<sup>139</sup> Braham 2016, S. 297.

<sup>140</sup> Ebd.

<sup>141</sup> Ungváry 2016, S. 144-145.

<sup>142</sup> Ebd. S. 144.

<sup>143</sup> Rényi 2014, S. 52.

blieb: durch die axiale Anordnung konstituiert das Besatzungsdenkmal von 2014 das im nördlichen Teil des Platzes stehende Sowjetdenkmal<sup>144</sup>, ebenfalls ein Besatzungsdenkmal, womit nicht zuletzt das bereits im Haus des Terrors aufgebaute Masternarrativ gestützt wird.<sup>145</sup>

Direkt nach der Aufstellung des Monuments hat sich eine zivile Plattform organisiert, die sich Eleven Emlékmű Csoport – Gruppe „Lebendiges Denkmal“ genannt hat – die Initiative (die u. a. auf Szabolcs KissPál und andere KünstlerInnen, Historikerinnen zurückgeht) veranstaltet bis in die Gegenwart regelmäßig Lesungen, Workshops, Gespräche, verschiedene Flashmobs und Performances.<sup>146</sup> Hier möchte ich noch einen anderen „symbolischen Korrektionsversuch“ kurz einblenden, und zwar die Aquarellserie *Occupy Monument* (2018) des Malers Csaba Nemes. Auf den Bildern sieht man das Denkmal aus vier Blickwinkeln, vermutlich aus einer imaginierten Zukunft: die Silhouette der antikisierenden Ruinen ist mit Efeu bewachsen, als würden wir die künstliche Ruine einer manieristischen Gartenanlage sehen.

Einer der eklatantesten Symptome der Erinnerungspolitik des aktuellen Regimes ist der immer spürbarer werdende Restaurationswahn – was dabei restauriert wird, sind gewöhnlich die historisch-symbolischen Kulissen der Zwischenkriegszeit, d. h. der Ära Horthy.<sup>147</sup> Ein mustergültiges Prestigeprojekt hierbei ist die von vornherein mit einem Anspruch auf Vollständigkeit betriebene Restauration des Budapester Kossuth Platzes (es handelt sich um den weitläufigen, von Palästen gesäumten Platz, der das neogotische Parlamentsgebäude von Imre Steindl umfasst). Das von einem Regierungsbeschluss (Nr. 1136/2010.) lancierte und als Imre Steindl Programm etikettierte Unternehmen wurde dabei mit dem deklarierten Ziel ins Leben gerufen, das Erscheinungsbild von 1944 zurückzubauen (wobei auch Fassadenrekonstruktionen ein Teil des Projektes bilden). In diesem Sinne wurden als „Fremdkörper“ empfundene Monumente (Signaturen, die nach 1945 dazugekommen sind) im Eiltempo entfernt (so z. B. die Statue von Mihály Károlyi, des ersten Ministerpräsidenten der unabhängigen Ungarischen Republik 1918) oder versetzt (die Skulptur des „linken“ Dichters

---

<sup>144</sup> In den 2000er Jahren gab es mehrere Initiativen, das Denkmal zu entfernen: die Idee wurde v. a. von der Partei Jobbik forciert (s. Karl 2016 S. 41.), konnte sich aber nicht durchsetzen (zumal die Entfernung erhebliche diplomatische Wirbel verursacht hätte). Seitdem die FIDESZ eine in vielfacher Hinsicht Kremelfreundliche Politik betreibt, ist dieses Thema von der Tagesordnung verschwunden.

<sup>145</sup> Rényi 2014, S. 53.

<sup>146</sup> Vgl. Palonen 2019, S.193-194 und Góczy 2016.

<sup>147</sup> Für einen historischen Regimevergleich zwischen dem Regime Orbán und der Ära Horthy s. Ungváry 2018.

Attila József) – um den Platz folglich mit historisierenden Facsimiles zerstörter/verschleppter Monumente beladen zu können (Reiterstatue von Graf Gyula Andrassy, Denkmal von Graf István Tisza etc.).<sup>148</sup> Ein ähnliches Ziel verfolgt auch der „Nationale Hauszmann-Plan“ – die mit enormem finanziellem Aufwand einhergehende „Rekonstruktion“ (eher Restauration) des Budaer Burgpalastes und des gesamten Schlossviertels (wiedererrichtet werden dabei ganze Paläste, ehemalige Ministerialgebäude, Treppenanlagen, die ehem. Hofstallungen usw.) – wobei auch hier der status quo von 1944 als Ziel maßgebend war.<sup>149</sup>

#### 4. 5. Die „hunnische Komponente“ des christlich-nationalen Kurses

Schließlich möchte ich den oft sehr synkretistischen Charakter des neuen Nationalismus in Ungarn bzw. das akkulturierte Hunnenbewusstsein vieler Ungarn anreißen. Der staatlich forcierte christlich-nationale Kurs ist dabei – wenn es um die „Nation“ geht – auch mit neopaganen Auswüchsen durchaus versöhnbar. Als ein frühes Symptom für die Konjunktur des Hunnenmythos aus dem Feld der Populärkultur ließe sich Levente Szörényis Rockoper *Attila, Gottes Schwert (Attila, Isten kardja)* aus 1993 betrachten (gewissermaßen als Pendant zu der zehn Jahre zuvor entstandenen Rockoper *Stephan, der König*). Die Figur des Hunnenfürsten ist dabei auch in anderen Formen landesweit präsent. Ungefähr ab der Jahrtausendwende lässt sich in bestimmten Milieus eine immer mehr spürbare Renaissance des Turanismus<sup>150</sup> beobachten. Zunächst wurde das Gedankengut von kleinen lokalen Initiativen von unten neu entdeckt und wachgehalten, bis sich die Spitzenpolitik – vor allem nach 2000 – allmählich auch dieser „Szene“ immer mehr bemächtigt hat. Ein Musterprojekt stellt das alle zwei Jahre organisierte Festival Kurultaj<sup>151</sup> dar (in der Sprache der Türkvölker: Stammesversammlung, Fürstenversammlung) – eine mehrtägige Freilichtveranstaltung mit dem Ziel, die Traditionen und die Verbindungen (vor allem die Reiterkultur) zwischen den Ungarn und den nomadischen Steppenvölkern aus Zentralasien zu „pflegen“. Das erste Kurultaj wurde 2008 (im gleichen Jahr als Szolnokis Film entstanden ist) in der Gemeinde Bugac veranstaltet. Initiator war der Anthropologe András Zsolt Bíró, der Vorsitzende der sog. „Ungarischen Turan Stiftung“ (*Magyar-Turán Alapítvány*), der früher bereits „archäogenetische“ Forschungen in Kasachstan betrieben hat. Attilas Figur spielt bei dem

<sup>148</sup> Für die bisher ausführlichste Thematisierung des alt-neuen Erscheinungsbildes des Platzes s. Mélyi 2019.

<sup>149</sup> <https://www.nzz.ch/feuilleton/ungewisse-zukunft-fuer-die-burg-von-budapest-ein-schloss-fuer-den-regierungschef-ld.90124> (abgerufen am: 20. 12. 2019).

<sup>150</sup> Für den ungarischen Turanismus s. Ablonczy 2018a.

<sup>151</sup> <http://kurultaj.hu/english> (abgerufen am: 20. 12. 2019). Auffallend ist das mehrfache Vorkommen der Runenschrift auf der Webseite.

Kurultaj – wie es auch die wohl prominenteste wiederkehrende Requisite, das voluminöse „Attila-Tor“ bezeugt – eine symbolisch wichtige Rolle. Das Kurultaj im Jahre 2018 wurde von dem Ministerium für Humanressourcen mit 300 Mio. Forint (gemäß dem Kurs vom 29. 12. 2017 etwa 909.000 EUR) gefördert.<sup>152</sup> In diesen obskuren Trend (der Öffnung Ungarns „nach Osten“ im Zeichen der Annahme der Verwandtschaft zwischen den Magyaren und den Turkvölkern) fügt sich als markantes Symptom auch der berüchtigte und vielfach kritisierte ungarische Pavillon auf der Expo Mailand 2015: der von einem Fachjury preisgekrönte und ausgewählte Originalentwurf wurde im letzten Moment vom Regierungsbeauftragten zugunsten einer gigantischen Schamanentrommel zurückgerufen.<sup>153</sup> Ebenfalls 2015 wurde auf Initiative des Bürgermeisters und Parlamentsabgeordneten der FIDESZ István Boldog in der zentralungarischen Kleingemeinde Kétpó der *Historisches Ungarn Erinnerungspark* (aus EU-Fördergeldern)<sup>154</sup> errichtet. Im Areal ist neben vielen anderen Sehenswürdigkeiten auch „König Attila“ abgebildet, und zwar in Form einer ungefähr lebensgroßen Holzschnitzerei. Formal-stilistisch fügt sich seine Figur nahtlos zu den Skulpturen der nebenan stehenden sieben magyarischen Stammesführern samt Árpád – wodurch eine historische Kontinuität zwischen den sehr statisch wirkenden Gestalten (die allesamt wie Playmobil-Figuren wirken) suggeriert wird. Interessanter erscheint mir jedoch, dass wenige Meter von Attila eine auf Halbmast gezogene „Landesflagge (dem Typus „Reliquienfahne“ folgend, s. hierfür Kapitel 5) steht (Abb. 14). Es ist unklar, wie bewusst die Programmatik des Gedenkparks gestaltet wurde, eines ist dennoch gewiss: in dieser Paarung wird das gleiche Thema in zwei Gattungen/Registern manifest. Offenbar geht es um die einstige und verlorene Größe (als prothetisch-korrektive Kontrastfolie zu einer defizitär empfundenen Gegenwart): einmal um das riesige, mächtige Hunnenreich – und um das „vortrianonsche“, 1920 verstümmelte Großungarn. Diese freizügige Vermengung von Attila und den magyarischen Stammesführern wirkt sicherlich etwas weniger verblüffend, wenn wir bedenken, dass die Instrumentalisierung „des Hunnenkönigs“ in Ungarn auf eine relativ lange und gut ausgeprägte Tradition zurückblicken – und zuweilen auch Extremformen annehmen – kann: auf einem revanchistischen Propagandaplakat aus 1920-21 (s. Abb. 15) wird in der oberen Herrschergalerie ein kontinuierlicher Bogen zwischen Attila und Reichsverweser Horthy gespannt.

---

<sup>152</sup> Magyar Közlöny [Ungarisches Amtsblatt] Nr. 227/2017, S. 38102;  
<http://www.kozlonyok.hu/nkonline/MKPDF/hiteles/MK17227.pdf> (abgerufen am: 20. 12. 2019)

<sup>153</sup> <https://english.atlatszo.hu/2019/10/22/hungarian-pavilion-of-2015-milan-world-expo-still-swallows-taxpayers-money/> (abgerufen am: 20. 12. 2019)

<sup>154</sup> <http://ketpo.hu/top-1-2-1-15-jn1-2016-00017-a-ketpoi-tortenelmi-magyarorszag-emlekpark-rendezyhelyszincinek-infrastrukturalis-fejlesztese/> (abgerufen am: 20. 12. 2019)

Zum Schluss solle noch eine ganz aktuelle Referenz bezüglich des blühenden (zum Blühen gebrachten) Attila-Kults aufgeführt werden. Im Herbst 2018 wurde bekannt, dass in der historischen Altstadt von Vác die monumentale Reiterskulptur des Hunnenfürsten Attila (ein in der Zwischenkriegszeit entstandenes Werk von Károly Cser) gemäß einem Regierungsbeschluss<sup>155</sup> originalgetreu wiedererrichtet werden soll. Immerhin wird die vor Kraft, Stolz und Muskelmasse strotzende „Geißel Gottes“ nicht direkt neben der Kathedrale und dem bischöflichen Palais posieren, sondern in dezenter Entfernung von diesen.

## **5. „Trianon“: ein Trauma wird konstruiert, eine Schnittwunde wird zugefügt**

### **5. 1. Ein Ereignis und sein Nachleben**

„Trianon“ ist ungarweit in aller Munde<sup>156</sup>. Man kann allzu leicht dazu verleitet werden, hinter dem Begriff (der bekanntlich auf den *Vertrag von Trianon* im Rahmen der Pariser Vorort-Verhandlungen 1919-20 referiert) nur ein historisches Ereignis zu sehen. Dabei bliebe jedoch die dem Begriff inhärente Symbolik, dessen diskursive Dimension und nicht zuletzt die politische Brisanz ausgeklammert – „Trianon“ ist in seiner Komprimiertheit eine gewaltige, bis heute virulente Metapher/Metonymie<sup>157</sup>, zugleich ein nationaler Erinnerungsort (im Sinne Noras)<sup>158</sup> – laut Gábor Gyáni handelt es sich sogar um den ungarischen Erinnerungsort *par excellence*.<sup>159</sup> Was also in Frankfurt am Main ohne weiteres denkbar ist (einen modernen Bürohochhauskomplex *Trianon* zu benennen), wäre in Ungarn unserer Gegenwart nichts als schiere Blasphemie.

Dem Thema will ich ein eigenes Kapitel widmen, zumal der Friedensvertrag und sein Erinnerungskontext eine zentrale Referenzstelle in der modernen ungarischen Geschichte – und in vielerlei Hinsicht einen neuralgischen Punkt der kollektiven Erinnerung Ungarns – bildet. Ohne zumindest rudimentäre Kenntnisse von „Trianon“ und seinem Nachleben kann man auch die politischen Turbulenzen der Gegenwart nicht richtig verstehen. Eine konzise

<sup>155</sup> Magyar Közlöny [Ungarisches Amtsblatt], Nr. 185/2018, S. 33923

<http://www.kozlonyok.hu/nkonline/MKPDF/hiteles/MK18185.pdf> (abgerufen am: 20. 12. 2019)

<sup>156</sup> Im Ungarischen kann man flexible Derivate aus dem Begriff bilden – so etwa „trianonozni“, was ungefähr mit „herumtrianonieren“ bzw. „sich immer wieder auf Trianon berufen“ zu übersetzen wäre. Der Begriff wird auch von der Soziologin Éva Kovács thematisiert (Kovács 2015, S. 94.).

<sup>157</sup> Im engsten Sinne referiert der Begriff auf den Ort der Untersreibung, auf den Schloss Grand Trianon in Versailles.

<sup>158</sup> Nora 1990, S. 11-18.

<sup>159</sup> „Aligha akad Trianon emlékéen kívül még egy olyan magyar történelmi referencia, amely hozzá hasonló erővel volna képes betölteni a *par excellence* magyar emlékezeti hely szerepét.“ Gyáni 2012, S. 368.

Kontextualisierung halte ich auch deshalb für wichtig, weil das Ereignis/der Topos (mit verschiedenen Gewichtungen) in beiden von mir analysierten Arbeiten erscheint.

Die ereignishistorischen Fakten sind gut bekannt. Infolge des Friedensvertrags (oder: wie es heutzutage zunehmend etikettiert wird: Friedensdiktats) von Trianon am 4. Juni 1920 – hat das Königreich Ungarn als Verlierer des Weltkrieges zwei Drittel seiner Gebiete (von 282.000 km<sup>2</sup> – ohne Einberechnung Kroatiens – auf 93.000 km<sup>2</sup>) einbüßen, und an Rumänien, weiters an die neu entstandene Tschechoslowakei und an das Königreich Jugoslawien (aber auch an Österreich: Burgenland) abtreten müssen. Gemäß dem Vertrag wurden 3,2 Millionen ethnische Ungarn Staatsbürger anderer Länder.<sup>160</sup> Ungarn hat außerdem (durch Kroatien) seinen Meereszugang, darüber hinaus bedeutende Industrie- und Bergbaugebiete, aber auch wichtige Eisenbahnlinien verloren. Grob vereinfacht kann man festhalten, dass der Friedensvertrag den plötzlichen<sup>161</sup> Übergang Ungarns von einer europäischen Mittelmacht zur Kleinstaatlichkeit – vor allem aber die Verlust seiner (politischen) Suprematie und imperialer Aspirationen im Karpatenbecken bzw. auf dem nördlichen Balkan – besiegelt hat.

Das Pochen auf eine möglichst baldige Grenzrevision avancierte zum zentralsten Thema der ungarischen Außen- und Kulturpolitik in der Zwischenkriegszeit. Die Forderung der „Wiedergutmachung“ – eine völlige Neuverhandlung mit dem Endziel der vollständigen Revision – bildete den zentralen Pfeiler, ja sogar den wichtigsten ideologischen Legitimationsgrund des Horthy-Regimes. Der Revisionismus und Irredentismus<sup>162</sup> haben dabei nahezu alle Lebenssphären durchdrungen, und eine überaus breite Palette von sozialen Praxen, Institutionen aber auch materiellen Erzeugnissen in der populären Kultur hervorgebracht.<sup>163</sup> Es ist wichtig anzumerken, dass es „in der Zwischenkriegszeit in Ungarn

<sup>160</sup> Für eine ausführlichere Schilderung s. Romsics 2005, S. 209-211.

<sup>161</sup> Um diese „Plötzlichkeit“ etwas zu nuancieren: die Zeitspanne zwischen Oktober 1918 und November 1919 ist in Ungarn eine extrem turbulente und ereignisreiche Phase gewesen. Nach den immensen Verlusten des verlorenen Weltkrieges folgten gewaltige politische Peripetien im Lande: Károlyis Sozialdemokratie nach der „*Asternrevolution*“ (28.-31. Oktober 1918), ab 21. März 1919 die 133 Tage der Räterepublik (eine Proletardiktatur bolschewistischer Prägung), ganz zu schweigen von dem stets in der Luft hängenden wirtschaftlichen Kollaps. Zeitgleich war auch die territoriale Integrität des Landes völlig in der Schwebe – in Ungarn gab es keine allgemeinverbindlich ratifizierten Grenzen, nur Front- und Demarkationslinien, die sich monatlich verschoben haben – gleichzeitig wurden noch Kämpfe gegen die tschechoslowakischen Truppen in Norden und gegen das rumänische Heer ausgetragen (bis hin zur schockartigen rumänischen Besetzung Budapests – trotz Verbote der Entente-Mächte – im August 1919). Das Ende dieser Phase markierte – kurz nach dem Abgang der rumänischen Streitkräfte – der Einzug der „Nationalen Armee“ unter Führung von Miklós Horthy am 16. November 1919. Für einen ganz konzisen Überblick s. Kovács-Bertrand 1997, S. 39ff., zur unmittelbaren Vorgeschichte vom Zerfall der Monarchie s. Romsics 2005, S. 65ff.

<sup>162</sup> Für eine begriffliche Distinktion s. Kovács-Bertrand 1997, S. 9., für den Einfluss der italienischen Irredenta-Bewegung s. Zeidler 2007, S. 69.

<sup>163</sup> Für die bisher ausführlichste Schilderung s. Zeidler 2007.

keine politische Kraft [gab], die nicht die Revision der in Trianon gezogenen Grenzen angestrebt hätte.“<sup>164</sup> Selbst die in Illegalität gezwungenen Kommunisten haben keine Einwände gegen die Revisionsforderungen formuliert – Unterschiede gab es lediglich im Ausmaß der Revision – während das autoritär-rechtskonservative Horthy-Establishment auf die vollständige Revision insistierte, forderten sozialdemokratische und liberale Kreise eine Grenzkorrektur nach „ethnischen Prinzipien“, d. h. die Rückerwerbung jener Regionen, die einen dominanten magyarischen Bevölkerungsanteil hatten.<sup>165</sup> In diesem Zusammenhang muss auch erwähnt werden, dass – entgegen einiger bis heute zählebig nachwirkender Stereotypen – auch weite Teile der jüdischstämmigen Bevölkerung und/oder der politischen Linke – „Trianon“ als schockartigen Verlust empfunden haben, und sich mit nationalistisch-revisionistischen Forderungen durchaus identifizieren konnten.<sup>166</sup> Erst in den ersten Monaten der Ära Horthy (und zwar mit verblüffender Schnelligkeit) wurde der Trianon-Diskurs von den christlich-nationalen und antisemitischen Kräften monopolisiert – größtenteils durch Sündenbockmechanismen<sup>167</sup>, die „Trianon“ auf Machinationen „(judeo)bolschewistischer“ Kreise zurückführten.

Der staatlich geförderte Kult und die (von einer Reihe von Institutionen verwaltete) Erinnerungspraxis von „Trianon“ erzeugte eine verblüffend reiche materielle und symbolische Kultur, deren gegenwärtiges Revival laut Gábor Gyáni praktisch ein „institutionelles Universum“ bildet<sup>168</sup> – in der Zwischenkriegszeit wurden zahlreiche Plakate und Postkarten (Abb. 16-19), Briefmarken, Broschüren, „Reliquienbehälter“, Souvenirs und Devotionalien aller Art (oft mit fremdsprachigen Begleittexten)<sup>169</sup> produziert und distribuiert – von den Denkmälern im öffentlichen Raum ganz zu schweigen. „Hinter“ den materiellen Erzeugnissen gab es aber eine reich ausgeprägte Infrastruktur – Vereine und Komitees, die die revisionistische Politik zu unterstützen versuchten. Hier ist vor allem die 1927 gegründete *Ungarische Revisionsliga (Magyar Revíziós Liga)*, eine propagandistische Schirminstitution zu nennen, deren Hauptziel es war, mittels fremdsprachiger Propagandamaterialien<sup>170</sup> die „Ungerechtigkeit“<sup>171</sup>, die Ungarn erleiden musste, im Ausland zielgerichtet zu

<sup>164</sup> Ablonczy 2011, S. 304.

<sup>165</sup> Ebd.

<sup>166</sup> S. Kunt 2017, insbes. S. 128ff.

<sup>167</sup> Kovács 2016, S. 330.

<sup>168</sup> Gyáni 2012, S. 363.

<sup>169</sup> Zu den fremdsprachlichen Propagandapublikationen s. Kovács-Bertrand 1997, S. 263-290.

<sup>170</sup> Zu der Liga s. Zeidler 2007 S. 117.

<sup>171</sup> Die Auseinandersetzung mit Wertigkeiten wie „Gerechtigkeit“ kann natürlich nicht unser Thema sein. Es ist allerdings anzumerken, dass die Ideologie hinter den Mechanismen der diplomatischen Entscheidungsfindung keineswegs widerspruchsfrei war. Selbst Randolph L. Braham hält explizit fest:

kommunizieren. Dabei ist – außerhalb der akademischen Diskurse – bis heute wenig bekannt, dass die wohl populärste Parole der Zwischenkriegszeit, das Motto „*Nem, nem, soha!*“ (*Nein, nein, niemals!*) ursprünglich ein kulturelles Produkt des sozialdemokratischen Károlyi-Kabinettes bzw. des von ihr initiierten *Staatlichen Propaganda Komitees (Országos Propaganda Bizottság)* war.<sup>172</sup> Ursprünglich ebenfalls ein Projekt der politischen Linke war die noch im November 1918 gegründete Liga zur Verteidigung der territorialen Einheit Ungarns.<sup>173</sup> Diese Organisation hat – bereits zur Anfangszeit der Ära Horthy – einen öffentlichen Dichtungswettbewerb ausgeschrieben, mit dem proklamierten Ziel, das Nationalgebet des Kultes finden zu wollen. Das einstrophige Bewerbungsstück, das den ersten Platz erhielt (Werk einer Dame namens Szeréna Sziklay), trug den Namen *Ungarisches Glaubensbekenntnis (Magyar Hiszekegy)*:

*„Ich glaube an einen Gott,  
 ich glaube an ein Vaterland,  
 ich glaube an eine göttliche Gerechtigkeit,  
 ich glaube an die Auferstehung Ungarns. Amen.“*<sup>174</sup>

Das wenig später auf 15 Strophen erweiterte Gedicht hat alsbald eine gewaltige Karriere erfahren – es avancierte zum „nationalen Gebet“ und war in der Zwischenkriegszeit praktisch omnipräsent im öffentlichen Leben – es erschien auf Postkarten und Plakaten (Abb. 20), außerdem wurden mit der ersten Strophe Gegenstände aller Art bedruckt. Neben anderen Lebenssphären fand das Credo auch im Schulunterricht ihren fest etablierten Platz.<sup>175</sup>

Topographisch betrachtet war die wohl exponierteste Austragungsstätte des Trianon-Kultes der Budapester Freiheitsplatz<sup>176</sup> – in Miklós Zeidlers Formulierung ein „*irredentist and counterrevolutionary pantheon*“<sup>177</sup>. Ungefähr da, wo heute das sowjetische Befreiungsdenkmal steht, erstreckte sich in der Zwischenkriegszeit ein monumentales Blumenbeet (eine stilisierte Darstellung „Großungarns“: Abb. 21), das ringsum,

---

„Disregarding to a considerable extent the Wilsonian principles on self-determination, the victors dismembered the historic state and redrew its frontiers by ignoring or overlooking the impact of the demographic, topographic and economic factors involved.“ Braham 1981, Bd. I., S. 26.

<sup>172</sup> Zeidler 2007, S. 93-94.

<sup>173</sup> Magyarország Területi Épségének Védelmi Ligája, kurz: Tevé!, s. ebd. S. 95.

<sup>174</sup> Zit. nach Spannenberger 2006, für die vollständige ungarische Fassung und deren deutsche Übersetzung s. ebd., S. 204-206.

<sup>175</sup> Spannenberger 2006, S. 125.

<sup>176</sup> S. Sárai 2018.

<sup>177</sup> Zeidler 2007, S. 195.

halbkreisförmig von je einer allegorischen Monumentalskulptur gesäumt war. Diese – Darstellungen der vier Himmelsrichtungen – haben mit einem neobarock angehauchten Pathos die „abgerissenen“ Landesteile versinnbildlicht (Abb. 22-23).<sup>178</sup> Außerdem stand auf dem Platz – im Epizentrum des gedachten Halbkreises – die ebenfalls monumentale, einer recht komplexen Ikonographie folgende „Landesflagge mit Reliquie“ (Ereklyés Országzászló)<sup>179</sup> – der später landesweit mehrere ihrer Art folgten – und nicht zuletzt die *Skulptur des ungarischen Schmerzes*<sup>180</sup> (Émile Guillaumes Werk, eine weibliche Bronzefigur: im Vergleich mit den Himmelsrichtungs-Allegorien eine geradezu schweigsam-schlichte Arbeit), die von Lord Rothermere<sup>181</sup> (s. auch Abb. 22) gestiftet wurde.

Balázs Ablonczy hebt hervor, dass in der Gesellschaft für lange Jahrzehnte immer nur je eine sanktionierte „Art des Sprechens (beziehungsweise Nicht-Sprechens) über den Friedensvertrag von 1920“ vorherrschte.<sup>182</sup> Es ist bekannt (und leicht nachzuvollziehen) dass der gesamte Trianon-Diskurs in der Zeit des Staatssozialismus (1948-1989) – der Doktrin der sozialistischen Bruderstaaten entsprechend – zutiefst tabuisiert wurde. Der ethnozentrisch codierte Kult von „Trianon“ wurde zu dieser Zeit in den Kreisen der westlichen Emigration, vor allem in den USA „wachgehalten“.<sup>183</sup> Die allmähliche Renaissance des Trianon-Kultes lässt sich mit dem im Jahr 1993 gegründeten rechtsradikalen Partei MIÉP<sup>184</sup> und seinem Dunstkreis verbinden. Eine erste starke Konjunkturphase erfuhr der Kult um 2000, während der ersten Orbán-Regierung – als Trianon-Denkmäler, die mit revisionistischen Symbolen operierten – auch schon mit staatlicher Rückendeckung errichtet wurden.<sup>185</sup> Boros stellt zudem fest, dass das Thema „Trianon“ – das heutzutage größtenteils durch anachronistisch anmutende Erinnerungszeichen im öffentlichen Raum präsent ist<sup>186</sup> – 1990 noch starke

---

<sup>178</sup> Ebd., S. 189-191.

<sup>179</sup> U. a. war an dem Postament ein Mussolini-Zitat angebracht. Für eine ausführliche Beschreibung s ebd., S. 191-193. Die Staatsflagge des Monuments war permanent auf Halbmast gezogen (abgesehen von den Zeitpunkten der Wiedererwerbungen bestimmter Territorien infolge des 1. und 2. Wiener Schiedsspruchs, als diese für je eine Woche hochgezogen wurde).

<sup>180</sup> Zeidler 2007, S. 193-194. Bezeichnend ist dabei auch der Tag der Einweihung der Skulptur (6. Oktober 1932). Am gleichen Tag des Jahres 1949 wurden 13 Generäle der Ungarischen Armee, Anführer des Volksaufstands 1948/49 (die sog. „Märtyrer von Arad“) von den Habsburgern durch den Strang hingerichtet.

<sup>181</sup> Harold Harmsworth, 1. Viscount of Rothermere (1868-1940). „Berüchtigt“ bzw. problematisch ist die Person des Medienmagnats nicht zuletzt wegen seiner Sympathien für Hitler. In der Zwischenkriegszeit war der Lord, Autor der Streitschrift *Hungary's Place in the Sun* (in der ihm gehörenden *Daily Mail*) ein vehementer Befürworter und tatkräftiger Unterstützer der ungarischen Revisionspolitik. s. Zeidler 2007, S.103-115.

<sup>182</sup> Ablonczy 2011, S. 314.

<sup>183</sup> Boros 2003, S. 3.

<sup>184</sup> (Magyar Igazság És Élet Pártja, dt.: Ungarische Wahrheits- und Lebenspartei), s. Beckett Weaver 2006, S. 100-109.

<sup>185</sup> Boros 2003, S. 3.

<sup>186</sup> Ebd., S. 4.

Aversionen im politischen Leben ausgelöst hatte, inzwischen aber auf verschiedensten Foren der öffentlichen Sphäre stark präsent ist.<sup>187</sup>

## 5. 2. Ausgewählte theoretische Schlagrichtungen

Péter György bemerkte 2008, im Kontext der zunehmenden Errichtungswelle von Trianon-Denkmalern in Ungarn, dass „*Das Land praktisch von den Pathosformeln der historistischen Beschwerde, Trauer, Hochmut und Ruhm überschwemmt [ist]*.“<sup>188</sup> An etwas Ähnliches dachte wohl auch Gábor Gyáni, als er festhielt, dass das Thema „Trianon“ gegenwärtig von Vertretern des Public History monopolisiert ist (die nicht selten aufs engste mit parteipolitischen Interessen verflochten sind).<sup>189</sup> Natürlich gibt es in Ungarn eine breite Palette von (verschiedenartig gewichteten) Publikationen aus der akademischen Geschichtsschreibung, die gemäß der fachwissenschaftlichen Standards entstanden sind, mitunter auch transnationale Projekte (in denen verschiedene Positionen ungarischer und slowakischer HistorikerInnen konfrontiert werden)<sup>190</sup> – dies ändert jedoch so gut wie nichts an der Tatsache, dass die „*Debatte über Trianon (...) zunehmend von politisch motivierten Laien geführt wird*.“<sup>191</sup>

György versucht die schockartige Wirkung von „Trianon“ auf die ungarische Gesellschaft um 1920 zu rekonstruieren, indem er mit den koselleckschen Zentralkategorien *Erfahrungsraum* und *Erwartungshorizont*<sup>192</sup> operiert. Trianon hat seiner Ansichten nach die Grundkoordinaten für die Perzeption der Geschichte plötzlich und radikal verändert: es hat sowohl den kollektiven „Erfahrungsraum“ als auch die „Erwartungshorizonte“ der Gesellschaft grundlegend verschoben bzw. für eine gewaltige Zäsur zwischen den beiden Registern gesorgt.<sup>193</sup> Gleichzeitig markiere „Trianon“ den Auftakt einer neuen *longue durée* für Ungarn: dieser war aus ungarischer Sicht von gerade dank „Trianon“ mehr oder weniger notwendig „*sackgassenartig und traumatisch*“, zudem vom Gefühl der „*Beleidigung und dem Insistieren auf Wiedergutmachung*“ bezeichnet.<sup>194</sup> Zu den kulturellen Folgesymptomen von

---

<sup>187</sup> Ebd., S. 19.

<sup>188</sup> „*A historikus panasz, fájdalom, gőg és dicsőség pátozshintái (...) gyakorlatilag elöntötték az országot.*“ György 2013, S. 195.

<sup>189</sup> Gyáni 2012, S. 364.

<sup>190</sup> Michela-Vörös 2013.

<sup>191</sup> Gyáni 2012, S. 313.

<sup>192</sup> Koselleck 1995, S. 349ff.

<sup>193</sup> György 2013, S. 128.

<sup>194</sup> Ebd. („*zsákutcás, traumatikus, sértett, jóvátételt (...) követelő*“).

Trianon gehörte laut György vor allem das Überhandnehmen narrativ-rhetorischer Strukturen in den öffentlichen Debatten, in deren Zentrum die obsessive Beschäftigung mit der ungarischen „Volkscharakterologie“ einerseits – und der Poetisierung und Nationalisierung von (Kultur-)Landschaften – der sog. Landschaftstransilvanismus („tájtranszilvanizmus“) andererseits. standen.<sup>195</sup> Der Historiker Gábor Egry versucht vor allem das zählebige, von den Budapester Eliten forcierte Masternarrativ zu dekonstruieren, indem er aufzeigt, dass es bezüglich der Perzeption von „Trianon“ neben der tatsächlich schockartigen Wirkung (vor allem für die Beamten, die politische Elite und die Mittelschicht) auf regionaler Ebene und je nach sozialer Schichtungen erhebliche Schwankungen gab, kurzum, dass der Zerfall der Monarchie bei weitem nicht von allen (ungarischsprachigen) Subjekten und Bevölkerungsgruppen gleichermaßen als Schock empfunden wurde.<sup>196</sup> Egry sieht zudem einen engen Zusammenhang zwischen dem auf Revisionismus pochenden Traumadiskurs und der Angst der Budapester politischen Eliten davor, dass die nunmehr sich in fremden Ländern, voneinander unabhängig organisierenden (und mit den Vertretern der neuen Majoritäten zwangsmäßig kooperierenden) ungarischen Parteien ihren eigenen Weg einschlagen, und sich allmählich von Budapest loslösen könnten.<sup>197</sup> Für das von Egry kritisch reflektierte Narrativ wäre auch die Startseite des bereits erwähnten *Veritas Instituts für Geschichtsforschung* ein gutes Beispiel – schon im Begrüßungstext des Institutsleiters wird festgehalten, dass „Trianon“ für viele im Lande „die größte Tragödie Ungarns im 20. Jahrhundert und das bis heute unverarbeitete Trauma des Ungartums“<sup>198</sup> darstellt.

Von Éva Kovács wird gerade dieser Traumadiskurs, der sich der Debatten um „Trianon“ bemächtigt hat, eingehend kritisiert. Sie wirft u. a. auch den prominenten Vertretern der akademischen Geschichtswissenschaft vor, dass der Begriff des kulturellen Traumas im Kontext von „Trianon“ unkritisch und inflationär verwendet wird.<sup>199</sup> Der Erinnerungskontext von „Trianon“ sei zudem engstens mit der Geschichte des ungarischen Nationalsozialismus und des ungarischen Holocausts verwoben – obwohl durch die „Traumatisierung“ bzw. die hegemoniale Position von „Trianon“ in der sozialen Erinnerung gerade diese problematische Verflechtung – und somit eine kritische Auseinandersetzung mit der Geschichte – blockiert wird: „*In current social memory, it has not become clear yet that fulfilling of the desire for revenge went hand in hand with the persecution, deportation and extermination of Jewish*

<sup>195</sup> Ebd., S. 129.

<sup>196</sup> Egry 2017, S. 88ff.

<sup>197</sup> Ebd., S. 89.

<sup>198</sup> <https://veritasintezet.hu/de> (abgerufen: 20. 12. 2019)

<sup>199</sup> Kovács 2016.

*citizens*“<sup>200</sup>. Hinter der Metapher „Trianon“ erstreckt sich laut Kovács eine heterogene Melange von sozialen Erinnerungsinhalten und Projektionen, die sich jedoch alle um die „Trauer um die verlorene Heimat“ ranken – „Trianon“ habe zudem einen speziell narrativen Charakter – wobei ihr – „*when it speaks*“ – immer eine ethnozentrische und oft antisemitische Komponente inhärent ist.<sup>201</sup> Das Trianon-Narrativ sei zudem von einem unauflöselichen Widerspruch geprägt – gemäß seiner ethnozentrischen Codierung ist es unmöglich, ein gemeinsames, sowohl aus ungarischer als auch aus rumänischer, slowakischer, serbischer (etc.) Sicht vertretbare Erzählung zu stiften: die Frage, „*what happened to us, former citizens of the Austro-Hungarian Monarchy (K.u.K.), in 1920?*“ sei durch die Prismatic von „Trianon“ per se unbeantwortbar.<sup>202</sup>

Darüber hinaus betont Kovács den diskursiven Funktionszusammenhang des Phänomens: in dem Trianon-Kult wurden nicht nur die Gebietsverluste sublimiert, sondern zugleich alle Wunden und potenzierte Kollateralschäden des Ersten Weltkrieges: „*From today’s perspective, Trianon overshadows the memory of the First World War, although once it had been part of the war’s political social complexity. Social anomy during the war was unmanageable in both everyday life and social policy. It is no wonder that the traumatic occurrences of the Grand War were sublimated into national mourning and the desire of revenge.*“<sup>203</sup> Kovács konkludiert, dass der Trianon-Kult und das von ihm betätigte Opfer- und Revanche-Narrativ eine eminent wichtige integrierende Kraft und politisch stabilisierende Rolle hatte: „*The Trianon myth temporarily helped to restore the pre-warpower structure, and to stabilie (sic!) the shattered social order, at least within the upper and middle classes.*“<sup>204</sup>

Der Soziologin Margit Feischmidt zufolge sollten wir die Wirkungsmacht von „Trianon“ nicht im zählebigen Vorhandensein eines etwaigen (kommunikativen) Gedächtnisses – sondern vielmehr in einem gegenwärtigen sozialen Zustand suchen.<sup>205</sup> In Anknüpfung an die Gedanken des Ethnologen Tamás Hofer stellt Feischmidt fest, dass jede Kultur über verschiedenartig ausgeprägte symbolische „Requisitenkasten“ verfügt, auf die die Kultur z. B. in Krisensituationen zurückgreifen kann. Das symbolische Repertoire von „Trianon“ sei in

---

<sup>200</sup> Ebd., S. 530.

<sup>201</sup> Ebd., S. 528.

<sup>202</sup> Ebd.

<sup>203</sup> Kovács 2016, S. 530.

<sup>204</sup> Ebd.

<sup>205</sup> Feischmidt 2014, S. 57.

Ungarn besonders breit gefächert und gut ausgeprägt: dies – der Facettenreichtum (und die Operationalisierbarkeit) der einschlägigen Symbolsprache – übe eine Art „Schwerkraft“<sup>206</sup> aus, die die Erinnerungsgemeinschaft in Krisensituationen mit großer Wahrscheinlichkeit in diese Richtung lenkt, obwohl es – wie Feischmidt betont – freilich auch andere Wege und Symbole gäbe, auf kultureller Ebene adäquate „Antworten“ zu formulieren (die ungarische Kultur verfüge reichlich über Symbole der Verlust, Trauer und Niederlage)<sup>207</sup>. Feischmidt betont außerdem, dass es sich in „Trianon“ letztendlich die „symbolische Inversion jener Frustrationen, die aus den Gefühlen der kollektiven Verluste, der sozialen und wirtschaftlichen Abstiegs“<sup>208</sup> verwirklicht. „Trianon“ ist demnach als Symbol zu verstehen, das auf die Krise mit der „imaginierten Größe einer Nation, die als ethnische und historische Einheit gedacht wird“<sup>209</sup>, antwortet. Die Soziologin konstatiert außerdem, dass es bei dem gegenwärtigen Trianon-Kult nicht mehr um die politische bzw. Grenzrevision geht, vielmehr kann man sie als korrektive Stützen und kompensatorische Legitimationsgrundlagen des „nationalen Widerstands“ betrachten.<sup>210</sup>

### 5. 3. Die Ikonizität von „Trianon“

Bei der Konstruktion des Trianon-Bildes wurden bereits in den 1920er Jahren Motive und Attribute der christlichen Ikonographie bzw. der biblischen Passionsgeschichte („das gekreuzigte Land“, z. B. auf dem Bucheinband von Louis K. Birinyis Buch *Why the Treaty of Trianon is Void* (1938) instrumentalisiert. Die Essentialisierung der Verbindung zwischen Staat, Christentum (und geographischem Raum) – die „tausendjährige“ Kontinuität seit dem Hl. Stephan – wird häufig durch die Stephanskrone („Hl. Krone“) akzentuiert, die hier gleichsam das Fundament des roten Kreuzes bildet. Ganz häufig schränken sich die beiden Register ineinander, wie z. B. auf dem Titelblatt der Broschüre *Justice for Hungary!* (1928, Abb. 24), auf dem das blutende „Rumpfungarn“ von einer Dornenkrone eingefasst wird. Die Dornenkrone durchsticht dabei an einigen Stellen die schwarze Silhouette Großungarns, in dessen Mitte das *nachtrianonsche* Land erscheint. Der (selbst)viktimisierende Diskurs um „Trianon“ konnte dabei auf gewaltige symbolisch-diskursive Muster aus der nationalen

<sup>206</sup> Begriff von mir, M. Cs.

<sup>207</sup> Feischmidt 2014, S. 57.

<sup>208</sup> Ebd. („*Trianon a kollektív veszteségek, a társadalmi, gazdasági lecsúszás érzékeléséből fakadó frusztrációk szimbolikus inverzióját valósítja meg.*“)

<sup>209</sup> Ebd. („*amely a válságra adott válaszként az etnikai és történeti egységet alkotó nemzet elképzelt nagyságát választja.*“)

<sup>210</sup> Ebd.

Erinnerungskultur zurückgreifen. So wurde 'Trianon' zuweilen als „zweiter Mohács“ stilisiert.<sup>211</sup>

Bezeichnend ist, dass in der visuellen Kultur und der Symbolsprache der Zwischenkriegspropaganda bezüglich „Trianon“ eindeutig korporeale Metaphern überwogen.<sup>212</sup> Das (königliche) Ungarn – „Großungarn“ – wurde durchweg als etwas Leibhaftiges bzw. organisches Ganzes dargestellt (das „tausendjährige Königreich“ des Hl. Stephan), das man wahrhaft durchschneiden oder zerhacken kann (Abb. 25). Dies erfolgte auch durch eine konsequente Stilisierung und Symbolisierung gewisser geographischer Gegebenheiten – des Karpatenbogens, der zugleich die Konturen der „tausendjährigen“ Grenzen darstellt, ein Rahmen, in dem die Nation gleichsam „eingenistet“ ist, und seinen Schutz findet – weiters das Netz der Flüsse, im Zentrum mit der Donau und der Theiß, die gleichsam zu Adern und Kapillaren stilisiert werden. Diese Strategie fand auch auf diskursiver Ebene eine sehr starke Resonanz. Der Topos des „*verstümmelten Landes*“ (csonka Magyarország)<sup>213</sup> war nach 1919 (und ist seit den 1990er Jahren eigentlich bis heute) in aller Munde. Auf Postkarten, Briefmarken, Plakaten etc. erscheint immer wieder das Bild von Ungarn, welches von fremden Mächten (die alliierten Großmächte bzw. Vertreter der Kleinen Entente manchmal personifiziert) zerstückelt, zerhackt und zerschnitten wird (Abb. 26). Dieses Symbolgut widerspiegelt sich u. a. in der 1921 erschienenen Anthologie *Blutendes Ungarn (Vérző Magyarország)* – notabene, der Herausgeber Dezső Kosztolányi kann keineswegs als „Rechtskonservativer“ eingestuft werden (zwischen den Autoren der Essays überwiegen zwar Personen aus dem rechtsnationalen Milieu, es finden sich aber auch Protagonisten aus dem Umkreis der progressiven, nach Westen orientierten, eher „links-liberalen“ Literaturzeitschrift *Nyugat (Der Westen)*).

An dieser Stelle möchte ich – aus der Überfülle einschlägiger Bildmaterialien – eine Propaganda-Postkarte aus der Zwischenkriegszeit herausgreifen und kurz beschreiben, um den gewaltigen Pathos, der die materiellen Erzeugnisse dieses Kultes auszeichnet, veranschaulichen zu können (gerade auch deshalb, weil diese Karte in einem der folglich von mir untersuchten Filme – im Video *The Rise of the Fallen Feather* von Szabolcs KissPál –

---

<sup>211</sup> Zu diesem Topos s. K. Lengyel 2013, S. 855-856.

<sup>212</sup> Vgl. Boros 2003, S. 9.

<sup>213</sup> Der Begriff *Csonka Magyarország* war in der Ära Horthy nicht nur umgangssprachlich, sondern auch in Publikationen und Buchtiteln präsent (Vgl. z. B. Alajos Kovács: *A németek helyzete Csonka-Magyarországon a statisztika megvilágításában* [Die Lage der Deutschen in Rumpfungarn im Lichte der Statistik], Budapest 1936.).

eingebildet wird).

Die Hoffnung und Bestrebung der Grenzrevision erscheint in Form einer leicht lesbaren Allegorie, die offenbar von der Motivik der biblischen Passionsgeschichte zehrt (Abb. 27). „Trianon“ wird als ein Grab dargestellt – dies verkündet die Inschrift des Grabsteines. Aus dem Grabloch stemmen sich drei junge Männer mit vereinten Kräften gegen die massive steinerne Grabplatte, während ein älterer Mann versucht, aus dem soeben geöffneten Loch herauszukriechen. Gleichzeitig bemüht sich ein vierter Mann in schwungvoller Pose, die dramatisch flatternde ungarische Trikolore-Fahne auf einem Mast (der im Grabstein fundiert ist) hochzuziehen. Hinter der Fahne, gewissermaßen als Rahmung, auf dem heiteren Himmel, zeichnet sich dabei die Silhouette „Großungarns“ – in Form einer goldenen Wolke – heraus. Die Rückseite (Abb. 28) wird ebenfalls zu Zwecken der Propaganda semantisiert, offenbar mit dem Ziel, auch das Ausland auf den „Raubfrieden“ bzw. auf das „schmachvolle Friedensdiktat“ zu verweisen. Abgebildet wird in Form zweier Federzeichnungen (s-w.) das Gebiet „Großungarns“ im Vergleich mit „Rumpfungarn“, wobei auch das Ausmaß der verlorenen Territorien veranschaulicht wird (visuell *und* mittels exakter numerischer Angaben: Bevölkerungszahl, verlorene Quadratkilometer). Als Begleittext zur Zeichnung figuriert die folgende (neben Ungarisch auf Englisch, Französisch, Italienisch und Deutsch ausgeführte) Inschrift: *„Das tausendjährige einheitliche Ungarn / und die Missgeburt von Trianon“*. Herausgegeben wurde die Postkarte von dem „Großkomitee der Reliquien-Landesfahne“ (Ereklyés Országzászló Nagybizottsága)<sup>214</sup>. Neben dem Pathos ist auch das „Gendering“ der Postkarte bezeichnend: das Projekt der Wiedergutmachung erscheint eindeutig als maskuline Aufgabe. Sehr ähnlich zum Bildprogramm des Budapester Märtyrerdenkmals (vgl. Kapitel 1.), auf dem der Kampf um das Vaterland sich als männliches Unterfangen manifestiert, während die Heimat – „Hungaria“ – als eine passiv stehende, weibliche Allegorie dargestellt wird.

Die Silhouette „Großungarns“ ist in der Alltagskultur unserer Gegenwart ein kanonisiertes, kulturell stabilisiertes visuelles Zeichen mit einem starken Wiedererkennungswert (nicht zuletzt dank der landesweiten Vielzahl der Denkmäler und Erinnerungstafeln, die seit den 1990er Jahren errichtet worden sind, und die mit den Konturen des Königreichs operieren).<sup>215</sup>

<sup>214</sup> Das Komitee war auch für die Errichtung der Landesflagge auf dem Freiheitsplatz verantwortlich.

<sup>215</sup> Der Historiker Krisztián Ungváry warnt davor, dieses Phänomen „aus deutscher Sicht“ voreilig mit allfälligen Großdeutschland-Karten zu vergleichen: *„Im Gegensatz zu Deutschland, das in den Grenzen von 1871 nur wenige Jahrzehnte existierte, bestanden die ungarischen Grenzen tausend Jahre lang ohne größere Veränderungen. Ein wesentlicher Unterschied besteht außerdem darin, dass auf dem nach dem Vertrag von*

Eine noch größere Popularität erlangte das „Emblem“ dank der Verbreitung der PKW-Ländervignetten (Abb.29-31), die in vielfachen Variationen die Konturen Großungarns wiedergeben: „Obwohl es [der Autoaufkleber] nicht zu einem Massenphänomen wurde, ist er im Straßenbild präsent.“<sup>216</sup> Die Figur begegnet uns dabei auch auf T-Shirts und vielen anderen Gebrauchsgegenständen, von seinen mannigfaltigen Varianten auf den Flächen der sozialen Medien (in Form von Profilbildern etc., s. Abb. 32-33) ganz zu schweigen.

#### 5. 4. „Trianon“ heute

Spätestens seit dem Jahr 2010 steht das Thema „Trianon“ – zwar chiffriert, mit einer gewissen Doppelbödigkeit (v. a. wegen der politisch-diplomatischen Brisanz des Themas) aber immer häufiger an der Tagesordnung.<sup>217</sup> In diesem Sinne wurde als eine der ersten legislativen Maßnahmen der zweiten Orbán-Regierung im Mai 2010 der Trianon-Jahrestag (der vierte Juni) per Gesetz (2010/XLV) zum *Tag des Nationalen Zusammenhalts* („*Nemzeti Összetartozás Napja*“) erhoben. In der Präambel des Gesetzes<sup>218</sup> wird das historische Ereignis als „Friedensdiktat“ („*békediktátum[ra]*“) bzw. als „eine der größten Tragödien des Ungartums“ („*a magyarság egyik legnagyobb történelmi tragédiájára*“) bezeichnet. Die Maßnahme kann dabei gewissermaßen als symbolisch-legislative Begleitung für das zeitnah verabschiedete Gesetz über die doppelte Staatsbürgerschaft (2010/XLIV) betrachtet werden – das Ermöglichen des ungarischen Wahlrechts für die ethnisch ungarischen Minderheiten, die „jenseits der Grenzen“ leben, zu erlangen.

In diesem Kontext muss noch das 2003 gegründete Trianon Múzeum in Várpalota erwähnt werden.<sup>219</sup> Die ungefähre ideologische Stoßrichtung des Museums lässt sich auch ohne einen Besuch, anhand der (ausschließlich auf ungarisch zugänglichen) Webpräsenz ziemlich gut erschließen<sup>220</sup>. Vielsagend ist bereits die Tatsache, dass die Neuigkeiten der Webseite in zwei Kategorien unterteilt werden: in „*Neuigkeiten aus Binnen-Ungarn*“ und „*Neuigkeiten aus Außen-Ungarn*“. Das Ausstellungs- und Vermittlungsprogramm des Hauses ist gelinde

---

*Trianon verlorenen Gebieten Millionen Angehörige der eigenen Nation wohnen.*“ Ungváry 2011a, S. 290.

<sup>216</sup> Ablonczy 2011, S. 311. Zu den Ländervignetten s. auch Feischmidt 2014, S. 75-76.

<sup>217</sup> Vor 2010 war in den politischen Eliten der dominante Diskurs bezüglich des Themas „Trianon“ das Schweigen, allenfalls eine Angelegenheit der akademischen Geschichtswissenschaft (Feischmidt 2014, S. 74), während das Thema bereits von rechtsradikalen Formationen (Jobbik, Jugendbewegung der 64 Komitate (HVIM)) immer stärker beschlagnahmt wurde (ebd., 67ff.).

<sup>218</sup> <https://net.jogtar.hu/getpdf?docid=a1000045.tv&targetdate=&printTitle=2010.+%C3%A9vi+XLV.+t%C3%B6rv%C3%A9ny>

<sup>219</sup> S. Feischmidt 2014, S. 63-65.

<sup>220</sup> <http://www.trianonmuzeum.hu> (abgerufen am: 20.12.2019.)

gesagt, sehr tendenziös. Es reicht, wenn wir den Sprachduktus der Begleit- und Informationstexte betrachten, bzw. einen Blick auf das Warensortiment des Webshops des Museums werfen. Hier findet man eine Vielzahl von Souvenirs und Devotionalien, viele von denen sind Repliken bzw. Facsimiles revanchistisch-irredentistischer Kultgegenstände aus den 1920er und 1930er Jahre. U. a. gibt es hier Küchenmagnete, Anstecknadeln – Poster und Prints auf Leinwand, die den „Reichsverweser“ Miklós Horthy darstellen aber auch eine ethnische Landkarte, die „die ungarische Präsenz im Karpatenbecken“ demonstrieren (das Ungarntum ist mit roter Farbe markiert).

Hier muss noch betont werden, dass der Trianon-Kult gegenwärtig auf vielen Kanälen und mehreren Ebenen „gepflegt“ wird. Die staatlich geförderten Trianon- und Großungarn-Allusionen (bzw. der unterschwellige oder offen proklamierte symbolischer Hoheitsanspruch über eine extraterritoriale Nation) erscheinen mitunter auch implizit und mehr oder weniger chiffriert. In diesem Zusammenhang ist – pars pro toto – die Kápat-haza Galéria („Galerie der Karpatenheimat“) – eine Organisation des 2012 gegründeten *Instituts für nationale Strategien (Nemzetstratégiai Kutatóintézet)* – zu erwähnen. Die Galerie ist mit dem Ziel entstanden, ungarische KünstlerInnen, die „jenseits der Grenzen“ tätig sind, im Karpatenbecken Raum und Ausstellungsmöglichkeit zu bieten, sowie ihre gegenseitige Vernetzung zu fördern. Bereits das Logo (Abb. 34) der Galerie ist sehr berecht. Das florale Folklore-Motiv ist formal der Gestalt des Karpatenbogens nachgeahmt.

Zum Schluss soll nun ein aktueller Spross der florierenden (und zunehmend staatlich gelenkten) Trianon-Kommemorationspraxis angerissen werden. Im Frühling 2019 wurde bekannt, dass 2020, anlässlich des 100-jährigen Jahrestages der Verabschiedung des Friedensvertrags an einem der prominentesten Orte der Hauptstadt, in der unmittelbaren Nachbarschaft des Parlaments ein zentrales „Trianon-Mahnmal“ eingeweiht werden wird. Anhand der bisher publizierten Pläne wird es sich um einen monumentalen, 100 Meter langen (!) Graben handeln.<sup>221</sup> Das „Monument“ wird eine langgezogene, sich allmählich nach unten vertiefende Furche bilden – an den inneren Seitenwänden werden die Namen sämtlicher Gemeinden der Monarchie (Stand 1913) eingeritzt. Darüber hinaus wird sich im Inneren ein Granitblock mit einem ewigen Licht befinden (Abb. 35-36).

---

<sup>221</sup> <https://www.mdr.de/nachrichten/osteuropa/politik/trianon-ungarn-orban-100.html>

Wohlwissend, dass wir hiermit mehr oder weniger in den Bereich des Spekultativen gelangen, muss ich zugeben, dass ich diesbezüglich unweigerlich an Slavoj Žižeks These denken musste, die der Philosoph am Beispiel stalinistischer Propagandamonumente expliziert hat, nämlich dass die äußerlich-materiell manifeste Form der Ideologie die „perverse“ Kehrseite und Widersprüche oft gerade eben nicht verschleiert, sondern genau umgekehrt, diese notwendigerweise, zumindest in einigen Aspekten, auch in manifester Form mitformulieren muss – als wäre es geradezu ein konstitutives Strukturmerkmal einer jeden (manifesten) Ideologie, dass sie sich (zumindest partiell) „verraten“ bzw. bloßstellen muss.<sup>222</sup> Žižek zufolge erweist *„die Materialisation der Ideologie in ihrer äußeren Materialität die inhärenten Antagonismen (...), welche sich die explizite Formulierung der Ideologie nicht eingestehen kann: (...) als ob ein ideologisches Gefüge, wenn es »normal« funktionieren möchte, einer Art »Kobold der Perversion« gehorchen muß und seine inhärenten Antagonismen im Außen seiner materiellen Existenz artikulieren.“*<sup>223</sup> Es ist nun ganz und gar bezeichnend, dass die Budapester Straße, die ungefähr rechtwinkelig auf das Parlamentsgebäude in dessen Mittelachse zuläuft, Alkotmány utca (Straße der Verfassung) heißt. Wie bereits erwähnt wurde, steht der Begriff „Alkotmány“ für die alte Verfassung Ungarns – seit 2012 von „Alaptörvény“ (wörtlich: dem Grundgesetz) abgelöst. Es scheint, als wäre die ausgediente, ausgeklammerte Verfassung nun auch symbolisch getilgt – und die zentrale Verkehrsader durch eine lange, tiefe und auf ein ewiges Klaffen verurteilte Schnittwunde (die wortwörtlich ins Nichts führt) verstopft.<sup>224</sup>

---

<sup>222</sup> Žižek 1997, S.14.

<sup>223</sup> Ebd., S.14-15.

<sup>224</sup> Die bis jetzt auch für PKWs zugelassene Straße wird somit zu einer Sackgasse.

## 6. Zum gemeinsamen Nenner der Arbeiten

Nun wäre es angebracht, ein Paar Gedanken zu den Gemeinsamkeiten der beiden, folgend zu untersuchenden Arbeiten aufzuführen – und dabei auch die Kriterien meiner Auswahl zumindest implizit sichtbar zu machen.

Zunächst möchte ich das Evidente benennen. Es handelt sich um zwei Arbeiten, die man beide mit Recht „docu-fiktional“ bezeichnen könnte, und die in der jüngsten Vergangenheit, relativ zeitgleich, zwischen 2008 und 2012 resp. 2016 entstanden sind. In beiden Fällen handelt es sich um Werke ungarischer Autoren – auf thematischer Ebene dreht sich (mit verschiedenen Gewichtungen) alles um historisch-kulturell bedingte und medial (sprachlich, medial) vermittelte Formen und Praxen der nationalen Identitätsbildung (und deren vielfachen Unterarten). Natürlich möchte ich die zahlreichen Unterschiede, die es zwischen den beiden Arbeiten gibt, nicht nivellieren und behaupten, man könnte sie völlig auf einen gemeinsamen Nenner bringen. Dennoch gibt es eine gemeinsame thematisch-motivische Schnittmenge – und viele formal-stilistische Eigentümlichkeiten, die für beide „Werke“ bezeichnend sind.

Im Brennpunkt der Arbeiten steht gar nicht so sehr der „Nationalismus an sich“ sondern vielmehr dessen Konstituenten – sein symbolischer Nährboden und diskursives Hinterland, natürlich aus zwei verschiedenen Blickwinkeln beleuchtet. Ganz und gar entscheidend ist dabei die archivarische und dokumentarische Herangehensweise der Künstler: ihr Modus Operandi gleicht jenem eines Regisseurs/Dramaturgen: sowohl Szolnoki als auch KissPál arbeiten vielmehr als „Ethnologen/Anthropologen“ (vielleicht auch als Aktivisten) und weniger als schöpferische Künstlersubjekte im „konventionellen Sinne“ – und schon gar nicht als Galeriekünstler.

Beide Künstler basteln, konstruieren (und dekonstruieren) Geschichten – beide vor dem Hintergrund der Erkenntnis, dass es „kein Aus“ aus Erzählungen und Erzählformen gibt, sofern wir uns einen Zugang zur „Vergangenheit“ erarbeiten möchten. Ihre Arbeiten zehren von einem spürbaren anthropologischen (in gewissen Teilen auch semiologisch und linguistisch gefärbtem) Interesse. Die Arbeiten kreisen größtenteils um Signifikations- und Attributionsverfahren, um narrative und diskursive Konstruktionsmuster, die ideologische Gefüge und komplexe Weltanschauungen wie den völkischen Nationalismus hervorbringen.

Beide Autoren versuchen dabei die gängigen Register und Protokolle des künstlerischen „Selbstaudrucks“ auf ein möglichstes Minimum zu reduzieren – die zwei Werkeinheiten ließen sich durchaus auch als dokumentarisch-museologische Materialien verstehen, die mit der „freien Kunst“ kaum etwas zu tun haben.

Während auf motivischer Ebene in beiden Fällen nationale (und subnationale) Identitätsnarrative im Zentrum des künstlerischen Interesses stehen – sind die „eigentlichen“ Themen doch vielmehr Fragen der Narratologie, der Diskursanalyse, der Mythos- und Ideologiekritik, und zwar mit einem speziellen Fokus auf Konzepte und „Weltanschauungen“ wie Nationalismus und Ethnizismus, bestimmte Paradigmen der kollektiven Erinnerung. Beide Werke-Werkgruppen postulieren sich bewusst – beinahe ostentativ – als Märchen/Erzählungen, während die Erzählstruktur, der Erzählvorgang (das Verhältnis zwischen dem Subjekt der Erzählung und dem Vorgang) selbst thematisch wird. Die Primären sinn- und formstiftenden Verfahren der beiden Werkeinheiten sind die Montage, Kompilation und Dekonstruktion: sie operieren durchweg mit „Fundstücken“, objets trouvées, mit archivarischen Materialien, verwerten und dekonstruieren narrative Einheiten, die Fragmente, Scherben und Reminiszenzen anderer präexistenter kultureller Erzeugungen sind – demnach verlagert sich die eigentliche künstlerisch-schöpferische Geste mehr oder weniger auf die Ebene der „Postproduktion“ bzw. die Dimension des Dokumentarischen und des „Kuratorischen“. Dabei zeichnen sich beide „Fallstudien“ durch einen spürbaren selbst- und medienreflexiven Ansatz aus: reflektiert wird dabei v. a. auch die Montagehaftigkeit, die unhintergehbare medial-narrative Konstruiertheit des „Inhalts“, der Geschichte. Im konzeptuellen Fokus stehen dementsprechend die Produktionsmechanismen von Repräsentation (und deren Metaordnungen) – die Reflexion der Verfahren der Sinnproduktion, in die die Arbeiten technisch-medial (epistemisch) selbst eingebunden sind.

Das heißt freilich nicht, dass die Sprache der Künstler in ihren „Werken“ keineswegs präsent wäre. Die eigentliche schöpferische Dimension der künstlerische Subjektivität manifestiert sich (oft nur latent, in versteckter Form) in der Struktur der Dramaturgie und Narration – sie lässt sich in den raffinierten und teils sehr komplexen Verfahren von Schnitt, Montage, Paarungen und Gegenüberstellungen (aber auch metaphorischer Exkurse und Inklusionen) bzw. in den Schichtungen und Vermengungen diverser semantischer Register und medialer Ebenen aufspüren. Durch Montage und Dekonstruktion entstehen sehr interessante (größtenteils abstrakte und fast immer selbst- und medienreflexive) Argumentationsfiguren.

Eine der Haupttugenden beider Arbeiten ist meines Erachtens der subtile Humor und die spielerisch-reflektierte Ironie (die Werke folgen meiner Meinung nach den besten Traditionen der ungarischen bzw. ostmitteleuropäischen Humorkultur) – die oft beißende (Selbst)Ironie kann dabei durchaus auch mit tragisch-traumatischen, unangenehmen Sachverhalten kovalente Bindungen erzeugen – und erschöpft sich keineswegs in der „Lächerlichmachung“ bestimmter Phänomene (die Gegenstand der Kritik sind). Der Humor bzw. die Ironie bilden demnach keinen Selbstzweck, sondern sind einerseits in einem Verstehen-Wollen verwurzelt, haben eine hermeneutische Funktion – andererseits sind sie oft ein Mittel bzw. Vehikel für den hie und da greifbaren subversiv-emanzipatorischen Impetus der Arbeiten – v. a., wenn es darum geht, zählebig festgeronnene diskursive Muster, Mythen, Ideologeme und Machtordnungen (v. a. im Kontext der ethnisierenden Vereinnahmung weiter Teile der nationalen Erinnerungskultur) zu unterminieren. An manchen Stellen – so meine Annahme – wird in beiden Filmen manifest, dass Ironie sogar konstitutiv für ein (kritisches) Verstehen – oder, wie es Hayden White formuliert, für jedes Verstehen schlichtweg sein kann: White konstatiert (Kenneth Burkes Kategorisierung folgend), dass die Ironie – neben der Metapher, der Metonymie und der Synekdoche – eine der vier „master tropes“ sei, und als solche eine unerlässliche, unhintergehbare Komponente eines jeden Verstehensprozesses ist (zumal für White jeder Verstehensakt – das Vertrautmachen des Unvertrauten – grundlegend tropologischer Natur ist).<sup>225</sup> Auf unsere Filme bezogen manifestiert sich diese revelatorische Kraft der Ironie v. a. in der Sensibilisierung des Betrachters auf die Schichtung bzw. „Tektonik“ eines jeden Textes (im weitesten Sinne des Wortes), indem sie die intertextuellen Bezüge der ins Spiel gebrachten Textstellen beleuchtet.

Gemeinsam ist in ihnen auch das spürbare Interesse für Brüche, Differenzen und Interferenzen, Zäsuren, Schichtungen – sofern es um verschiedene Modi und Formen der erzählten Geschichte geht (und selbst während teils durchaus „glatte“, narrativ-dramaturgisch kohärente Bögen und Erzählstränge konstruiert werden). Ein weiterer gemeinsamer Nenner zwischen den Arbeiten ist meines Erachtens ihr psychoanalytisch angehauchtes Interesse bzw. der Fakt, dass bestimmte Theoreme und Denkfiguren der Psychoanalyse (unbewusste Triebenergien und Phantasien, Latenz, die Wiederkehr des Verdrängten usw.) hin und wieder implizit, als latente Referenzen und Horizonte auftauchen.

---

<sup>225</sup> White 1986, S. 12.

Nicht zuletzt sind die beiden Werke kritisch – nicht etwa deshalb, weil sie im vulgären Sinne des Wortes etwas „kritisieren“, d. h. normative Urteile bilden, sondern insofern, als dass sie auf die Entlarvung von (teils sehr abstrakten) Machtkonstellationen hinauslaufen – oder wie es Judith Butler nach Adorno formuliert, zu zeigen vermögen „*Wie Kategorien ihrerseits ins Spiel kommen, wie das Feld des Wissens geordnet ist, und wie das, was die Kategorien unterdrücken, gleichsam als deren eigene konstitutive Okklusion wiederkehrt.*“<sup>226</sup> Statt normativer Urteilsbildung dreht sich sowohl bei Szolnoki als auch bei KissPál ziemlich alles um die Frage von Sinnkonstruktion, Produktion von Sinn und Verschleierung von hierarchischen Beziehungen bzw. Machtverhältnissen, um diskursiv-symbolische Ordnungen – beide Autoren operieren am „Rohstoff“ selbst, indem sie als Regisseure und Operateure basteln, erzählen, kombinieren, konstruieren und dekonstruieren. Dabei geht es vordergründig um die Schichtung und Zerfaserung narrativ-dramaturgischer Muster (die letztendlich immer auch ideologischen Mustern folgen) – mit dem Ziel, Zusammenhänge, die sich als naturgegebene „organisch Ganze“ und Evidenzen tarnen, als (historische, soziokulturelle, sprachliche, durch hegemoniale Strukturen bedingte) Konstruktionen oder Sedimentierungen zu entlarven. Kritik und (künstlerische) Praxis verschmilzt in beiden Fällen zu einem schöpferischen Verfahren.

Meine erste These ist, dass in der Form (der formalen Logik) beider Werke letztendlich unser Zugang zu dem, was man gewöhnlich „Geschichte“ und „kollektive Erinnerung“ nennt, reflektiert wird. Meine zweite These ist, dass in beiden Werken letzten Endes die kulturelle Produktionsdimension dessen veranschaulicht wird, was Benedict Anderson „*imagined community*“ nennt – d. h. die Art und Weise, die Vielzahl und Komplexität der Semantisierungs- und Mediatisierungsinstanzen, die kollektive Fiktionen wie die „Nation“ denkbar und darstellbar machen.

Eine der für mich wichtigsten Gemeinsamkeiten ist die Art, wie in den zwei Arbeiten verschiedene Modi und Ebenen des Faktischen und des Fiktionalen aufeinandertreffen und ineinandergreifen. Vulgo werden die Register der Fiktionalität und die Faktizität als Gegensatzpaar behandelt – dass diese Liaison im Kontext der Geschichte (und der ihr konkurrierenden Grundparadigma, der kollektiven Erinnerung) ungemein viel komplizierter ist, wird gerade in den zwei von mir analysierten Arbeiten vorgeführt. Hierzu möchte ich drei theoretische Schlagrichtungen in größtmöglicher Kürze skizzieren, zumal ich das Gefühl

---

<sup>226</sup> Butler 2001.

habe, dass die Werke von Szolnoki und KissPál (implizit und ohne direkte/markierte Bezugnahme) ungefähr von diesem Gedankengut zehren.

Michel De Certeau, dessen Gedanken ich hier als erste Position einbringen möchte, entwickelt in seinem Text „Die Geschichte: Wissenschaft und Fiktion“ die These, dass die Triebkraft der Geschichte letztendlich ein „Bruderkrieg“ bzw. „Familienzwist“ zwischen „der Geschichte“ (d. h. „der abendländische[n] Geschichtswissenschaft“) sowie „den Geschichten“ (das „genealogische Fabulieren, (...) Mythen und Sagen des kollektiven Gedächtnisses oder das Ausufern der mündlichen Traditionen“) sei. Die Historiographie konstituiere sich dementsprechend in einem steten „Kampf“ mit bzw. durch Abgrenzungs- und Falsifikationsversuchen von Fiktionen.<sup>227</sup> An einer anderen Textstelle, doch in einem ähnlichen Verweisungszusammenhang fügt De Certeau – durchaus freudianisch angehaucht – hinzu, dass „sich jede autonome Ordnung aufgrund des »Restes«, den sie abstößt und dem Vergessen ausliefert [konstituiert]“<sup>228</sup>.

Als „Berufshistoriker“ aus akademischem Milieu behandelt Hayden White, der radikale Narrativist, viel differenzierter das Verhältnis der Faktizität und Fiktionalität. Einer der Kernaussagen von White ist, dass jede Form von historischer Erzählung immer schon von einer Reihe tropischer Figuren und rhetorischer Vorentscheidungen (die meist unbewusst bzw. routinemäßig betätigt werden) unterlaufen ist – wobei diese Stilfiguren in der Regel nicht substantieller Natur, d. h. nicht an Begriffe gebunden sind, sondern in der Syntax und auf der Ebene der Syntagmata manifest werden).<sup>229</sup> Aber auch darüber hinaus sei die Illusion eines Erkenntnisimperativs „wie es eigentlich gewesen ist“ (als Erbe des 19. Jh.) zu dekonstruieren. Denn – so White – die Geschichtsschreibung geht niemals in einer mimetischen Wiedergabe der „Wahrheit“ auf: die aus den Bausteinen der Faktizität konstruierte Erzählung des Historikers ist als souveräner geistig-schöpferischer Akt zu betrachten. Bei der Konstruktion der Wahrheit (die stets zwischen den wissenschaftlich sanktionierten Spielregeln des eigenen Metiers verläuft) bedient sich der Historiker immer und von vornherein bestimmter Protokolle und Vorentscheidungen, die wiederum in einer „deep structure“ fundiert sind. Diese Tiefenstrukturen präexistieren bereits in jeder Aussage und werden auch vom Historiker unbewusst betätigt – sie bieten dem Autor/Historiker bestimmte Settings und Register: Erklärungsformen (modes of explanation) sowie Formen

---

<sup>227</sup> De Certeau 2006, S. 33.

<sup>228</sup> Ebd., S. 61.

<sup>229</sup> White 1986.

der Plotstrukturen. White betont insgesamt die „literarische“ Produktionsdimension (und vielfache sprachliche, philologische, ideologische Bedingtheit) geschichtswissenschaftlicher Aussagen, und vertritt die Meinung, dass jede historische Erzählung eine unleugbar poetische Signatur habe.<sup>230</sup> Die „Tropische Rede“ sei laut White *„der Schatten, vor dem jeder realistische Diskurs zu fliehen sucht. Diese Flucht ist jedoch vergeblich: denn die Tropen stellen den Prozeß dar, durch den jeder Diskurs die Gegenstände konstituiert, die er lediglich realistisch zu beschreiben und objektiv zu analysieren behauptet.“*<sup>231</sup>

Drittens beziehe ich mich auf Gábor Gyáni. Der ungarische Historiker und Geschichtstheoretiker konstatiert, dass der Mythos (deren primäre kognitive Funktion darin bestehe, dass sie die Fiktion des Ursprungs und des Gründungsaktes für das Kollektiv denkbar und erzählbar macht) letztendlich der konstitutive Boden für eine jede (national)historische Ursprungs- und Kontinuitätserzählung ist: Jedes Ursprungs- und Entwicklungsnarrativ (sofern es um *longue durées* geht) der national apostrophierten Geschichte sedimentiert sich auf der Basis der mythischen Strukturen.<sup>232</sup> Wichtig ist dabei Gyáni zufolge vor Augen zu halten, dass das (mit der fachwissenschaftlichen Historiographie konstruierte) moderne historische Bewusstsein sich im Kontext der Nationalstaatswerdung destilliert – der Nationalismus proklamiert seinen Anspruch über die Deutung(s) der Vergangenheit als (per se mythischen) Ursprung der Nation.<sup>233</sup> Die Bedeutung der Mythen kann man daher – so Gyáni – nicht hoch genug einschätzen: die linearisierte, gleichsam „perspektivisch“ erzählte Nationalgeschichte kann nicht ohne Rekurs auf mythische Figuren und Grundstrukturen erzählt werden: der Mythos hat eine unhintergehbare Schlüsselfunktion bei den Bestimmungsversuchen von Ursprung (in sowohl ethnischer Hinsicht als auch bezüglich der „eigenen“ Staatlichkeit).<sup>234</sup>

Möchte man nun insgesamt eine Essenz der drei (zugegebenermaßen recht willkürlich miteinander vermengten) Positionen skizzieren, so würde man zu den folgenden Schlussfolgerungen geraten: die Fiktion lässt sich als konstitutive Kontrastfolie zur Geschichtsschreibung denken (De Certeau) – das Nicht-fiktionale (Wissenschaftliche) ist immer schon von fiktionalen (tropischen) Konstellationen, und zwar auf basalster Ebene, und in mehreren Registern unterlaufen bzw. durchwoben (White) – die großen Erzählungen der

---

<sup>230</sup> White 1997.

<sup>231</sup> White 1986, S. 8.

<sup>232</sup> Gyáni 2010, S. 200.

<sup>233</sup> Ebd.

<sup>234</sup> Ebd., S. 201.

Geschichtswissenschaft (die durch Logik und wissenschaftliche Stringenz sanktioniert sind) sedimentieren sich im Kontext der nationalen Geschichtsschreibung, sofern es um *longue durées* geht – notwendigerweise an Mythen (Gyáni).

Alleine aus diesem kurzen, dreifachen Bestimmungsversuch lässt sich erkennen, mit welchen Komplexitäten uns die Frage nach dem Verhältnis von Faktizität und Fiktionalität konfrontiert, sofern es um die Geschichte und die Darstellbarkeit der Geschichte (selbst) geht. Die wohl größte Tugend der beiden Arbeiten ist in meinen Augen, dass sie gerade Komplexitäten dieser Art – mittels verschiedener Poetisierungsstrategien und Verfahren filmischer Fiktionalität, im Modus des Ästhetischen durchaus spannend und revelatorisch zu veranschaulichen vermögen. In anderen Worten: es handelt sich in meinen Augen um gute Kunstwerke.

## 7. József Szolnoki: Einmal Hunne, immer Hunne

*„Humor és Magor“  
Zsófia Bán\**

*„Das Wort »Büro« erinnert schon lange nicht mehr an das französische »bure«, jenen groben braunen Wollstoff, aus dem manchmal Tischdecken hergestellt wurden, der aber vor allem dazu diente, Mönchskutten zu schneiden (...). Durch sukzessive Metonymien ist man von besagter Tischdecke zum Schreibtisch selbst gekommen, dann vom dem besagten Schreibtisch zum Raum, in dem er stand, dann zur Gesamtheit der Möbel, die diesen Raum ausmachen und schließlich zu den darin ausgeübten Tätigkeiten und der damit verbundenen Macht (...).“*

*Georges Perec\*\**

*„As you know, we live in Hungary, we are Hungarians, and we speak Hungarian. This is a unique and strange language, which is related to the Turkic languages. We have always closely followed the cooperation between countries of Turkic identity. Among you we are the people who have moved farthest West, and who also converted to Christianity. So we are a Christian people living in the West, standing on foundations of Hun-Turkic origins; the Hungarians see themselves as the late descendants of Attila.“*

*Viktor Orbán, 3. September 2018,  
Tscholponata (Чолпон-Ама),  
Kirgisistan\*\*\**

---

\* Wortspiel, Anspielung auf die ungarische Ursprungssage über die zwei Fürstensöhne Hunor und Magor, die Urväter des hunnischen und magyarischen Volkes (gleichzeitig latente Implikatur: das Wort Magor bedeutet im Tschechischen und Slowakischen soviel wie Irre, Narre).

\*\* Georges Perec: Das Allerheiligste (übersetzt von Eugen Helmlé)

\*\*\* Zitiert nach der offiziellen Webseite des Regierungskabinetts von Ungarn: <https://www.kormany.hu/en/the-prime-minister/the-prime-minister-s-speeches/prime-minister-viktor-orban-s-speech-at-the-6th-summit-of-the-cooperation-council-of-turkic-speaking-states> (abgerufen am: 20. 12. 2019)

## 7. 1. József Szolnoki: Der Weg vom Hungarosaurus zu den Hunnen

József Szolnoki<sup>235</sup> kommt als Autor ursprünglich aus der Richtung der (Dokumentar)filmszene. Bereits in seinem frühen doku-fictionalen Essayfilm *Leptinotarsa*<sup>236</sup> (Teil eines größeren intermedialen Projektes) wurden verschiedene Ebenen, Modi, Register der Fiktion und der Realität miteinander vermengt und kontrastiert. Motivisch-dramaturgisch rankt sich der ganze Film um die Figur des Kartoffelkäfers (*Leptinotarsa decemlineata*), bzw. die erstmalige Identifizierung des Insekten auf dem Gebiet der Ungarischen Volksrepublik 1947 in dem westungarischen Dorf Hédervár. Der Film entsteht aus einer Vielzahl von Interviews – neben den „einfachen Dorfbewohnern“ (Zeitzeugen, und Personen der jüngeren Generation, die sich an die Geschehen nicht mehr erinnern können) werden auch Fachpersonen (Landwirte, Agraringenieure) befragt. Vor der Hintergrundfolie des Mythos Kartoffelkäfer entfaltet sich die facettenreiche Erinnerungskultur einer Mikrogemeinschaft – hier und da öffnen sich in den Räumen des kommunikativen Gedächtnisses diverse Nebenpfade und Seitenstränge. Die Figur des Kartoffelkäfers dient als eine Art Trigger, liefert für die Befragten Anlass, sich als mündige Akteure in den Erinnerungsräumen ihrer Kollektive zu verorten – in einer etwas schläfrigen Gemeinde, in der es offenbar keine besonderen Erinnerungsorte gibt. Reflektiert wird auch die plötzliche und kurzlebige Berühmtheit des Dorfes kurz nach der Entdeckung. Außerdem werden immer wieder Sequenzen aus früheren sowjetisch-ungarischen Propagandafilmen eingeschnitten, die den damaligen Betrachtern eine gezielte und durchdachte US-amerikanische Attacke suggerieren sollten (die Käfer seien von amerikanischen Flugzeugen auf das Gebiet der Ostblock-Länder zerstreut worden). Im Anschluss nach der Fertigstellung des Filmes ließen die beiden Autoren ein Denkmal (aus Stein und Bronze) „zu Ehren des Koloradokäfers“ errichten – die Skulptur wurde gemäß der Angaben von Szolnoki und Buzás gefertigt und in Hédervár feierlich enthüllt.

In Szolnokis Einzelausstellung *Homeopatikus valóság (Homöopathische Wirklichkeit)* im Budapester Ernst Múzeum<sup>237</sup> haben sich bereits mehrere Momente und semantische Achsen

---

<sup>235</sup> József Szolnoki, geb. 1971 in Devecser (Ungarn), Filmemacher, Dokumentarist, intermedialer Künstler, seit 2007 Lehrbeauftragter der Universität Pécs (FB Kommunikations- und Medienwissenschaften). Mehrere seiner Projekte hat er (in verschiedenen Formen der Koauthorschaft) mit der Künstlerin Katharina Roters ausgeführt. Seit 2018 bilden Szolnoki und Roters ein Künstlerduo, und treten einheitlich unter dem Namen Roters&Szolnoki auf.

<sup>236</sup> *Leptinotarsa oder privates Ermittlungsmaterial über das geheimnisvolle Auftauchen des Kartoffelkäfers in Ungarn* (1997), 47 Min., Regie gemeinsam mit Mihály Buzás; Operateur: József Szolnoki.

<sup>237</sup> *Homöopathikus valóság*. Ernst Múzeum (Budapest), Herbst 2011, kuratiert von József Készman. Für die

greifbar gemacht, die die konzeptuelle Schlagrichtung der Arbeit *One Time Hun, always Hun* vorwegnahmen. Als motivisch-konzeptuelle Rahmung der Schau diente als Eröffnungsfiguration der gewaltige literarische Topos *Kompország (Fährtenland)* – eine in der ungarischen Erinnerungskultur sehr virulente und folgenreiche Metapher, die auf ein Gedicht von Endre Ady zurückzuführen ist. Der Topos metaphorisiert Ungarn als ein Land, das zu einem ewigen (zwangsgeleiteten) Pendeln zwischen zwei Küsten (Ost und West) verdammt ist. Entlang dieser Figuration wurden in der Schau einige der zentralen Mythen und „neuralgischen Punkte“ in der ungarischen Erinnerungskultur, aber auch klassische Topoi der nationalistisch-revanchistischer Diskurse, künstlerisch reflektiert.

Auch Szolnokis intensive und reflektierte Auseinandersetzungen mit historisch-kulturellen Palimpsestierungen (meist im Kontext der ungarischen Geschichte bzw. der nationalen Erinnerungskultur(en)) fand ihren Niederschlag. Um nur ein Beispiel hervorzuheben: die Werkserie *Cimerváltás* (Wappenwechsel) stellt ein Ensemble dar, das aus realen, materiell fassbaren Wappenschildern (*objets trouvés*), Tableaus und einem Dokumentationsfilm besteht, und Schichtungs- und Sedimentierungsprozesse verschiedener kultureller Texturen zu veranschaulichen versucht. Zentraler Teil der Arbeit ist eine Reihe ovaler Wappenschilder, die in Ungarn an den Wänden von öffentlichen Einrichtungen (Schulen, Kindergärten, Bürgermeisterämtern, staatlichen Behörden) angebracht waren und teilweise nach wie vor angebracht sind. Das jeweils auf der Oberfläche sichtbare Staatswappen – das offizielle und unantastbare, in der Verfassung verankerte Hoheitszeichen des Landes – ist in der Tat vielerorts ein Resultat von Überklebungen, Übermalungen, Kaschierungen, Montagen und Abreibungen. So entstehen verblüffende und bizarre Zufallskonstellationen: Varianten des Kossuth-Wappens überlagern sich mit Fragmenten der Horthy-Wappen, deren Reminiszenzen so gut wie unsichtbar unter den Rákosi- und Kádár-Wappen „schlummern“. Wie es auch Sándor Hornyik betont, gibt es Fälle, wo hinter der Silhouette der „Heiligen Krone“ die Spuren des roten Sternes an die Oberfläche sickern.<sup>238</sup> Die Nationalwappen (*objets trouvés*, die der Künstler oft von der Vernichtung gerettet hat) avancieren somit zu beredten Sinnbildern einer Geschichts- und Erinnerungskultur, die durch viele paradoxe Zäsuren, Rupturen, neuralgische Punkten, Parallelitäten und Ambivalenzen belastet ist.<sup>239</sup> Die

---

Ausstellung s. Frazon 2011. Das Ernst Múzeum (als Dependence der Budapester Kunsthalle) wurde im Sommer 2013 aufgelöst. In den Räumlichkeiten befindet sich seitdem das Robert Capa Contemporary Photography Center.

<sup>238</sup> [http://artmagazin.hu/artmagazin\\_hirek/az\\_identitas\\_hekkerei.3593.html?pageid=119](http://artmagazin.hu/artmagazin_hirek/az_identitas_hekkerei.3593.html?pageid=119) (abgerufen am: 20. 12. 2019)

<sup>239</sup> Dass die Dynamik dieser Prozesse (der oft schnelle und bricolagenhafte Signaturenwechsel der

Geschichte (und die Gegenwart) der Wappen wird im gleichnamigen Video dokumentiert.<sup>240</sup>

In diese Reihe fügt sich auch ein weiteres Projekt von Szolnoki, in dessen Zentrum der sog. *Magyarosaurus dacus* steht. Im Ernst Múzeum erschien die Figur im Rahmen einer umfangreichen quasi-musealen Präsentation, die auch die Entdeckungsgeschichte des Tieres, und implizit auch das Leben des Entdeckers Ferenc Nopcsa, thematisiert hatte. Die fossilen Befunde des Tieres wurden am Anfang des 20. Jh. (in den letzten Jahren der K.u.K.-Monarchie) in Siebenbürgen (damals Königreich Ungarn, heute Rumänien) gefunden. Im Laufe seiner Phylogenese ist der Saurier immer kleiner geworden: die evolutionsbiologisch bedingte Inselverzwergung führte zum sukzessiven Aussterben der Species). Das Schicksal des Tieres kann man (zumindest in Szolnokis Optik) kaum ohne die Berücksichtigung der nationalen „Leidensgeschichte“ deuten – ähnlich wie „Großungarn“ ist das Tier auch äußeren, größeren Kräften und abstrakten Dynamiken zum Opfer gefallen. Aus der Gestalt des zum Schrumpfen verurteilten Sauriers hat der Künstler eine Trianon-Paraphrase und zugleich Hypostase entwickelt, die vielfache Variationen annehmen kann – die Figur erscheint als Landkarte, als Tableau, ein anderes Mal als völlig funktionale PKW-Ländervignette (Abb. 37). Dabei wird die Dinosaurier-Doppelgestalt (das kleinere Tier in die Mitte des größeren montiert) – formal ganz analog zu den ungarntweit landläufigen und handelsüblichen Großungarn-Vignetten gestaltet. Wie es Attila Tillmann bemerkt hat, wäre das Tier – alleine dank seinem Namen (notabene: ein unbehagliches Kompositum mit dem Adjektiv *dacus*), seiner Form und „Leidensgeschichte“, das wohl ideale Wappentier des Ungarntums schlechthin.<sup>241</sup>

Szolnoki studierte zwischen 2005 und 2007 an der Kunsthochschule für Medien Köln. Hier entstand sein erstes Projekt, in welchem die „hunnische Frage“ zum ersten Mal wirklich thematisch wurde – das Videoloop *Hobby Hun*, bzw. dessen Framework, die Installation *Turanischer Fluch – Pangermane Konspiration* (2008). Wie viele andere Arbeiten Szolnokis, stellt auch das folglich näher zu untersuchende Projekt – mein eigentliches Hauptthema – ein abstraktes, intermediales Gebilde dar – in dessen Zentrum ein dokumentarisch untersuchtes

---

Identitätsmerkmale) einer gewissen ökonomischen Logik gehorcht, versinnbildlichte im Ernst Múzeum eine Pendant-Installation – eine Arbeit, die aus einer Reihe verschiedenfarbiger Seifenstücke bestand (auch hier gab es eine analoge Koexistenz zweier „Signifikanten“: die kleinen, bereits gebrauchten und abgeriebenen Stücke sind, wie man es zu Hause vielerorts macht, aus Sparsamkeit an die größere Seife geklebt).

<sup>240</sup> Címerváltás-Wappenwechsel (2009), in Kooperation mit dem Ungarischen Ethnographischen Museum: <https://www.youtube.com/watch?v=0SNWzxRi2hM> (abgerufen am: 20. 12. 2019)

<sup>241</sup> <https://www.prae.hu/article/10675-szoko-szotara> (abgerufen am: 20. 12. 2019)

Phänomengeflecht steht, und das verschiedene mediale Realisierungs- und Präsentationsformen annehmen kann. Demgemäß bildete 2009 die partizipatorische Arbeit resp. Happening namens *Import Hun* einen integralen Bestandteil der Arbeit (die Aktion erfolgte praktisch zeitgleich mit der offiziellen Präsentation des Filmes im Rahmen der Ungarischen Filmschau). Als Gestalter „inter- und transkultureller“ Beziehungen hat Szolnoki den Kölner Schamanen Aijbar (Dünnwalder Hunnenhorde) nach Budapest eingeladen, und ein Treffen (eine Art Horizontverschmelzung?) mit Imre Joshua Novák (Bürgerinitiative der „Hunnischen Minderheit“ in Ungarn) auf dem Heldenplatz arrangiert. Die zwei zentralen Figuren, real fassbare Personen, die im dramaturgisch-narrativen Netz des Filmes quergeschnitten wurden, konnten sich nun dank Szolnokis „Botschafter“-Arbeit persönlich kennen lernen.

## 7. 2. One Time Hun, always Hun<sup>242</sup> (2008)

Zunächst soll das Offensichtliche festgehalten werden: József Szolnokis Video<sup>243</sup> handelt fast ausschließlich von Hunnen. Um Hunnen, die in Ungarn wohnhaft sind, um Hunnen, die Deutsch sprechen (manchmal sogar ein köstliches Kölsch). Gezeigt werden „echte Hunnen“, Hobby-Hunnen und Karnevalshunnen. Hunnen, die sich nebenbei auch für stolze Ungarn halten. Hunnen, die in unserer Gegenwart leben und dabei doch eine andere Zeiterfahrung zu haben scheinen. Hunnen, die man anhand ihrer Kostümierung sofort erkennen kann – und „zivile“ Hunnen, die man als solche kaum identifizieren könnte. Hunnen und (H)ungarn, die um ihre soziale Sichtbarkeit, ihre Mündigkeit, Akzeptanz und legislative Anerkennung ringen. Personen, für die das Hunnentum eine identitätsstiftende Schutzhülle darstellt. Auf motivischer Ebene scheint die Hunnen-Folkloristik der thematische Mittelpunkt zu sein – doch in der Tat geht es hier um mehr, um abstraktere und komplexere Zusammenhänge.

## 7. 3. Hunnen und (H)Ungarn – eine komplizierte Liaison

Vor der näheren Auseinandersetzung mit dem Film möchte ich – in größtmöglicher Kürze – ein Paar wichtige Referenzstellen und Ankerpunkte bezüglich der supponierten Verwandtschaft zwischen den Hunnen und Ungarn skizzieren, zumal mir dies für das

<sup>242</sup> Der ungarische Titel *Hun volt, hun nem volt* ist ein unübersetzbares Wortspiel, den Titel könnte man gleichzeitig in Dialektsprache als „es war einmal, vielleicht auch nicht“ sowie in etwa mit „er war Hunne war und doch keiner“, übersetzen.

<sup>243</sup> *Hun volt, hun nem volt* (2009), 51 Min., Regie, Operateur, Schnitt: József Szolnoki; der Film ist die Szolnokis Abschlussarbeit an der Kunsthochschule für Medien Köln.

Verständnis des Filmes sehr wichtig erscheint.

Die hunnisch-ungarische Verwandtschaft ist in der ungarischen Historiographie ein sehr alter und tief verwurzelter Topos.<sup>244</sup> Die mittelalterlich-frühneuzeitliche Geschichtsschreibung war praktisch durchgehend von diesem Muster bestimmt.<sup>245</sup> Das Motiv geht auf das (durch diverse Chronisten konstruierte) dynastische Selbstbild des Árpáden-Hauses zurück, und wird erstmals im 14. Jh., in den Chroniken des sog. Anonymus und Simon de Kéza manifest. Dabei spielten auch gewisse „produktive Mißverständnisse“ eine Rolle – Textstellen ausländischer Hofhistoriker seit der Spätantike, die die Ungarn mit den Hunnen gleichgesetzt bzw. die zwei Völker für verwandt hielten<sup>246</sup>. Erst im späten 19. Jahrhundert – mit dem Aufkommen der modernen Philologien und Historiographien – wird die Verknüpfung endgültig als obsolet betrachtet.<sup>247</sup> Gleichzeitig erfuhr der Kontinuitätsgedanke in Ungarn in der Zeit des nationalen Erwachens (ungefähr am Anfang des 19. Jh.) eine große Konjunktur. Die „hunnische Vergangenheit“ wird thematisch in einer Reihe von literarischen Werken und Erzeugnissen der bildenden Kunst und durch eine historistische Rahmung manifest. In diese Tradition fügt sich auch die ungarische Hymne, deren Textfassung von Ferenc Kölcsey stammt (1823). In der zweiten Strophe wird das Magyarentum als „das Geschlecht von Bendegúz“ beschrieben (Bendegúz war der Legende zufolge Attilas Vater – ein Zusammenhang, der inzwischen in eine kollektive Vergessenheit geraten ist).

Die komplexen Fragen und Debatten, die sich mit der Ethnogenese der Magyaren vor ihrer Einwanderung in den Karpatenbecken befassen, können hier nicht näher diskutiert werden – dies würde den Rahmen der Arbeit sprengen. Für unsere Zusammenhänge reicht es, wenn wir festhalten, dass diesbezüglich eine strikte, konsequente und reflektierte Unterscheidung

<sup>244</sup> Für einen Überblick s. v. a. Ábrahám 2012.

<sup>245</sup> In seinem Werk *Rerum Ungaricarum Decades* (1488-97) interpretiert Antonio Bonfini, Hofhistoriker von König Matthias Corvinus den Einfall der Hunnen nach Europa als den ersten Einzug der Ungarn. In Wesentlichem folgt er dem Konzept von János Thuróczy, der in seiner *Chronica Hungarorum* (1488) zwischen den Ungarn und den Hunnen („*Hunni seu Hungari; natio, gens, plebs Hungarica*“) ein Gleichheitszeichen setzt. Der humanistische Erzbischof Miklós Oláh greift in seinem Fragment *Hungaria et Athila* – zwei Teile eines ursprünglich größer konzipierten Traktates ebenfalls auf die Hunnen zurück. Auch Oláh sieht in Attila den Urahn der Magyaren, wobei sein Hauptanliegen darin bestand, die Figur des Hunnenkönigs zu rehabilitieren und von den negativen Konnotationen zu befreien (dies alles im Kontext der Türkenkriege). Ein Kernelement seines stark idealisierten Attila-Bildes ist das Postulat, die siebenbürgischen Szekler seien die direkten Nachfahren der Hunnen. In Miklós Zrínyi (Feldherr und Dichter der Barockzeit) Epigramm *Attila* (1651) erscheint der hunnische Fürst als erster König der Ungarn. Auch im Kreise des Adels konnte die Verwandtschaft instrumentalisiert werden – wenn es um die Nobilitierung der eigenen Dynastie ging. In diesem Sinne lies Fürst Pál Esterházy (1635-1713) eine lateinische Prunkschrift über die Abstammung seiner Familie fertigen, in dem die Familie direkt auf Attila zurückgeführt.

<sup>246</sup> Radek 2015, S. 561ff., insbes. 566.

<sup>247</sup> Romsics 2011, S. 154-155.

zwischen verschiedenen Formen, Ebenen und Dimensionen der (ethnischen und/oder sprachlichen) Verwandtschaft einerseits sowie einer historisch-kulturellen Identitätskonstruktion andererseits – ein Jahrhunderte überspannendes, sozial-regional verschiedenartig ausgeprägtes „Hunnenbewusstsein“. Für eine fundierte und kritische Auseinandersetzung mit dem hunnischen Identitätsnarrativ in Ungarn empfiehlt sich vor allem Klára Sándors Monographie<sup>248</sup>. Gleichzeitig muss hier erwähnt werden, dass die unkritische Annahme (ja sogar ein Kult) der hunnisch-ungarischen Kontinuität (mit verschiedenen Gewichtungen und Schlagrichtungen) in gewissen Bevölkerungskreisen – auch heute noch stark verankert ist. Sie erlebt sogar eine Art Renaissance – und bildet dabei vielfache Gemengeformen mit esoterischem und völkisch-nationalistischem Gedankengut.<sup>249</sup> Dies wird nicht zuletzt auch in József Szolnokis Doku-Essay ausführlich veranschaulicht.

#### 7. 4. Die Handlung des Filmes

Bereits in der Einleitungssequenz werden bestimmte semantisch-stilistische Charakteristika, die für den ganzen Film konstitutiv sind, auf einer spielerischen Art vorgeführt. Eingeleitet wird das 51-minütige Video (das man gemäß der Bestimmung des Autoren als *Essayfilm* bezeichnen kann) von einer durch und durch mise-en-scene-artigen visuellen Konstellation. Nachdem sich ein sattroter Vorhang vor den Augen des Betrachters öffnet, erscheint eine Art Guckkasten: bunt bemalte, schichtweise angeordnete Papierkulissen einer Waldlandschaft (Abb. 38-39).<sup>250</sup> Die Szene wird durch Lautenmusik akustisch untermalt. Das Gezeigte ist bis zum Schluss der ersten Sequenz von einem massiven goldenen Bilderrahmen umsäumt. Die weibliche Narratorenstimme (deren Identität erst ein wenig später bedeutsam wird) erzählt folgende Geschichte:

*„Von Anbeginn aller Zeiten sind die Magyaren gemeinsam mit anderen Stämmen Richtung Westen gewandert. Während sie dahin wanderten, kamen sie an ein pfeilartiges Schild mit der Aufschrift  
Finnland, das nach rechts zeigte. Alle, die lesen konnten, sind rechts weitergewandert.  
Der Rest ging Richtung Ungarn.“*

---

<sup>248</sup> Sándor 2011.

<sup>249</sup> Für eine eingehendere Diskussion s. Sándor 2011 und Povedák 2014.

<sup>250</sup> Die märchenhafte und assemblageartige Bildwelt könnte meines Erachtens viele (ungarische) Betrachter implizit an die *Égbőlpottyant mesék (Vom Himmel gefallene Märchen)* erinnern. Die Sendung, die zw. 1991 und 1997 im ungarischen öffentlich-rechtlichen Fernsehen ausgestrahlt wurde, war im ungarischen Sprachraum für eine ganze Generation ein emblematischer Bezugspunkt. In jeder Episode wurden Kinder eingeladen, die ihre Zeichnungen mitgebracht haben. Aus den Zeichnungsfiguren (die auf den ersten Blick kaum auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen waren) wurde unter Assistenz der zwei Regisseure (und Hauptakteure) Péter Levente und Vilmos Gryllus „vor Ort“ eine kohärente Märchengeschichte erfunden und eine komplette Bilderszenerie aus Papierschichten (inkl. Kulissen und Staffagen) zusammengebastelt.

Jenseits der spielerisch-frechen Ironie, die sofort einen gewissen Grundton angibt und einiges von dem dramaturgischen Duktus des Filmes vorahnen lässt, suggeriert diese Ouvertüre, dass es sich hier a priori um eine Fabelkonstruktion (Mythos) handelt.<sup>251</sup> Bereits der erste Satz „*Von Anbeginn aller Zeiten...*“ konstituiert den Inhalt als Märchen/Sage. Gleichzeitig wird verdeutlicht, dass all jenes, das die Betrachter sehen werden, immer und per se durch verschiedene Vermittlungsinstanzen (optische, dramaturgische, diskursive etc. Apparate und Darstellungskonventionen) vermittelt wird. Kurzum, die Enunziation<sup>252</sup> wird beinahe ostentativ zur Schau gestellt: die filmische Wirklichkeit, wie sie die Zuschauer hier erleben werden, ist inszeniert und abgeleitet, ein Konstrukt von Enthüllungen und Verschleierungen, von Stilfiguren und narrativ-diskursiven Vorentscheidungen. Eine Fiktion, die die Gesetzmäßigkeiten ihrer Fiktionalität auf eine geradezu theatralische Weise vorführt und sich darüber auch lustig macht, manchmal ohne dass es dem Betrachter auffallen würde. Demnach gibt es kein Aus von der Narration – und: alles, was in dieser Sequenz erzählt wird, hätte man auch ein bisschen anders darstellen können.

Nachdem sich der rote Vorhang wieder schließt, folgt eine zweite, gut anderthalb Minuten lange Sequenz. Als akustisches Bindeglied dient die weiterhin zirpende Lautenmusik, eine Art Nachhall der Märchenszenerie. Gleichzeitig ist eine lange, ein bisschen sogar hypnotisierend wirkende Enumeration zu hören: eine männliche Stimme<sup>253</sup> erzählt mit einer etwas pathetischen Ernsthaftigkeit die mythische Abstammungslinie der Hunnen, vom biblischen Noah bis hin zu Attila: eine Genealogie von insgesamt 37 Generationen. Bezeichnend ist zunächst, dass viele der ausgesprochenen Namen dem ungarischen Gehör vertraut, ja sogar ganz und gar „ungarisch“ klingen (manche, wie z. B. Lehel, Levente, Csanád, Hunor sind auch heutzutage geläufige Männernamen im ungarischen Sprachraum, wobei Attila selbst das beste Beispiel für einen par excellence „ungarischen“ Namen ist) – während andere durchaus fremd, „wild“ und exotisch ertönen. Auf visueller Ebene korreliert

<sup>251</sup> Was hier paraphrasiert (und in spielerisch-ironisch Resonanz auf die ungarisch-finnische Sprachverwandtschaft bezogen) wird, ist die Sage von Hunor und Magor, ein zentrale Ursprungsmythos der frühen ungarischen Geschichte bzw. Erinnerungskultur, *fons et origo* der vermeintlichen hunnisch-magyarischen Verwandtschaft. Die Geschichte über das Brüderpaar (die Urahnen der Hunnen und Magyaren) taucht in schriftlicher Form zum ersten Mal in den Werken *Gesta Hungarorum* von Anonymus (vermutlich Hofchronist von König Béla III.) sowie *Gesta Hunnorum et Hungarorum* des Chronisten Simon von Kéza (Ende des 13. Jh.) auf, vgl. Gruber-Lutter-Schmitt 2017, S. 253 sowie Bak 2015, S. 98ff., insbes. S. 97-101; für eine kritische Ausgabe (mit engl. Übersetzung) der GH von Simon von Kéza s. Veszprémy-Schaer 1999, insbes. S. 17-27.

<sup>252</sup> Unter dem Begriff Enunziation (ein Terminus, der auf Émile Benveniste zurückgeht und später von Christian Metz Filmtheorie umfassend konzeptualisiert wurde) versteht man – stark verkürzt – die Produktionsdimension einer Botschaft – den Akt/Prozess, der den eigentlichen „Text“ hervorbringt bzw. dem Rezipienten vermittelt. Zum Begriff s. Kessler-Lenk-Müller 1994 und Metz 1994.

<sup>253</sup> Offenbar spricht hier einer der „Kölner Hunnen“, die wenig später als Akteure sichtbar gemacht werden.

die Aufzählung mit einer Serie von Fotografien: Zu sehen ist jedes mal die Fassade eines Familienhauses, und zwar so, dass jedem Ahnherren-Namen je eine Fassade zugeordnet wird (Abb. 40-42). Gezeigt werden dabei Familienhäuser aus der ungarischen Provinz in unserer Gegenwart: Häuser, die architektonisch dem gleichen Typus folgen – die sog. Würfelhäuser,<sup>254</sup> die traditionell auch „Kádár-Würfel“<sup>255</sup> genannt werden. Bereits hier manifestiert sich eine gewisse Doppelbödigkeit bzw. Palimpsesthaftigkeit, die – wie schon erwähnt – sich durch die Arbeit hindurchzieht, und die auch in Szolnokis anderen Projekten eine zentrale Stellung einnimmt. Hiermit wird nämlich ein früheres Projekt in den Film hineinmontiert (die Tatsache, dass es sich gewissermaßen um einen wiederverwendeten „Fremdkörper“ handelt, wird dem Betrachter in keiner Weise angedeutet). Es handelt sich um das Projekt von Katharina Roters, *Hungarian Cubes* (unter Assistenz von József Szolnoki) mit dem Untertitel „*Ornamentik des Gulaschkommunismus*“<sup>256</sup> – ein künstlerisches Forschungs- und Dokumentationsprojekt, das sich mit der komplexen Koexistenz der abstrakt-konkreten Farbfelder der Fassadengestaltung sowie der uniformierten Baukörper beschäftigte, die ab den 1960er und 1970er Jahren das Erscheinungsbild ganzer Dörfer und Kleinstädte im realsozialistischen Ungarn prägten und teilweise heute noch prägen.<sup>257</sup>

Gelingt es dem Betrachter auch diese semantische Ebene einzublenden, bietet sich eine etwas subtilere Lesart, die einiges von der Metaphorik des ganzen Essayfilmes vorwegzunehmen scheint: mit den Fassaden wird gerade die (lokal)historische Tiefendimension, der soziokulturelle Kontext vorgeführt. Die Subjekte/Akteure, die anschließend ins Licht gerückt werden und zu sprechen beginnen, haben doch alle ihre eigenen Behausungen – diese sind keine „reinen“, naturwüchsigen, monolithisch zentrierten Entitäten, vielmehr Kompositgebilde, die einerseits im Kontext der ruralen (primär landwirtschaftlich geprägten) Kultur zu verorten sind, andererseits nur vor der Hintergrundfolie der Erfahrungen des Staatssozialismus wirklich zu verstehen sind – Akteure, deren (immer schon multiple und hybride) „Identität“ sich infolge von Sedimentierung und Vermengung verschiedener,

<sup>254</sup> Für das Projekt *Hungarian Cubes* s. Roters-Böhringer et al. 2014, für eine theoretisierende Reflexion Hornyik 2014.

<sup>255</sup> Der Name geht auf János Kádár, den langjährigen Generalsekretär der Ungarischen Sozialistischen Arbeiterpartei bzw. auf die inzwischen sprichwörtlich gewordene „Ära Kádár“ (1956-1989) zurück.

<sup>256</sup> Formulierung von Roters&Szolnoki.

<sup>257</sup> Das Hauptanliegen des Projektes war wohl eine subtile, reflektierte Sichtbarmachung von komplexen historischen, lokal- und mikrohistorischen Prozesse – das Aufzeigen von Aufeinanderangewiesenheit sozialer, wirtschaftlicher und kulturellen Phänomene, Palimpsestierungen und Adaptationsversuche – dies alles im Kontext der staatssozialistischen Planwirtschaft. Im Fokus der Photoserie (und der damit einhergehenden Feldforschung) stand das Bricolagenhafte des Haustypus (normierter Typus, gleichzeitig assemblageartiges Resultat verschiedener Architekturelemente, hinzu kommt ggf. die streng geometrische „Ornamentik“, die vom Geist und Formensprache des Bauhaus und ähnlicher Tendenzen zehrt).

manchmal auch konflikthafter Muster herausgebildet hat. Auch im Film werden Identitäten miteinander quergeschnitten, die immer schon als Baustellen gelten, die durch verschiedene Formen und Praxen von Aneignung, Anpassung und Subversion entstanden (und am Entstehen) sind – determiniert durch kulturelle Einflüsse, historische Faktoren und materielle Notwendigkeiten. Vielleicht ist es nicht allzu weit her geholt, wenn man bei dieser Sequenz an die berühmte marxsche Passage denken, die daran erinnert, dass die Menschen zwar Gestalter ihrer eigenen Geschichte sind, diese aber keineswegs frei und beliebig, sondern gemäß tradierter, vorgefundener Elemente und determinierender Faktoren tun.<sup>258</sup> Die Häuserfassaden bilden hier eine Auffangfläche, eine Art Screen, auf den sich eine Textur anderer Ordnung (die aus den Ideologemen der „neuen ungarischen Mythologie“ besteht) projizieren kann. Wie der Essayfilm selbst – , der ja selbst eine palimpsesthafter Montage ist (alleine schon dadurch, dass er versteckte Inklusionen von früheren Arbeiten enthält) – sind auch die Subjekte (und Identitäten), die folglich dargestellt und miteinander konfrontiert werden, in gewissem Sinne Palimpseste – Erzeugungen diskursiver Verfahren, Zuschreibungs-, Adaptations- und Akkulturationsprozesse. Nach diesen zwei einleitenden Sequenzen (die meines Erachtens eine Art Expositio/Propositio sowie Enumeratio darstellen), nach gut zweieinhalb Minuten beginnt die eigentliche Handlung des Films.

Es ist eine ziemliche Herausforderung, die formalen, motivischen und narrativ-dramaturgischen Strukturmerkmale des Filmes umfassend und ohne Verzerrungen zu beschreiben – während der 51 Minuten kommt auf den Betrachter eine Fülle von Informationen zu, es erscheinen Dutzende von Schauplätzen und Akteure, die manchmal deutsch, manchmal wiederum ungarisch sprechen. Die vielen Episoden und Inklusionen ergeben insgesamt ein reich geschichtetes narrativ-dramaturgisches Netz voller Bezüge und Querverweise, ironischer Intarsien, raffinierter Montagen, spielerischer Perspektivenwechsel und Fiktionalisierungsverfahren.

Eine zentrale Rolle kommt der Erzählerin, die in die narrative Wirklichkeit homodiegetisch eingebunden ist, zu. Sie begleitet als eine vermittelnde Instanz zwischen den deutschen und ungarischen Sequenzen/Drehorten (sie redet dabei immer Deutsch) durch den ganzen Film hinweg. Als Individuum mit ihrem Namen und Gesicht wird sie ca. ab der vierten Minute (nach der „Propositio“ und „Enumeratio“) fassbar. Sie stellt sich als Katharina Roters, doppelte Staatsbürgerin vor, geboren in Köln, Tochter eines deutschen Vaters und einer

---

<sup>258</sup> Marx 1946, S. 9.

ungarischen Mutter, die sich in beiden Sprachen beheimatet fühlt.<sup>259</sup> Ab diesem Zeitpunkt sind abwechselnd kurze „Feldreportagen“ zu sehen, die in der Regel nie länger als eine Minute dauern. Dabei wechseln sich Sequenzen von deutschen (Köln, Baden-Württemberg, Saarland) und ungarischen Drehorten. Der Regisseur/Operateur bleibt durchgehend unsichtbar. Auch die Fragestellungen und etwaige Hinweise, welche die Respondenten zur Formulierung ihrer Antworten anspornen, bleiben konsequent ausgeblendet. In der Regel gibt es keine akustische Untermalung, die Kameraposition ist meistens statisch, die Dramaturgie (zumindest bei diesen Episoden) ist nüchtern und distanziert gehalten, als würde man einen konventionellen Dokumentarfilm sehen. Die eingeblendeten Akteure werden in der Regel mit ihren Namen und einer kurzen Angabe ihres Berufs bzw. Status gezeigt.

In einem anderen Register gesprochen, gibt es im Großen und Ganzen zwei Arten von Sequenzen. Neben den kurzen „Feldreportagen“ gibt es immer wieder Passagen, die als kurze Exkurse dienen, oft Archivmaterialien (Kollagen, Kompilationen), die eine Art metaphorischen Ausblick bzw. eine Reflexionsebene ermöglichen. Der stark dokumentaristische Ansatz, der die einzelnen Interview-Szenen prägt, wird regelmäßig mit Einsprengeln, die einen fiktionalen bzw. stärker inszenierten Charakter haben, kontrastiert. Eines der Strukturelemente des Filmes sind die kurzen Spots, in welchen „Hunn\_innen“ aus Köln und Umgebung<sup>260</sup> zum Sprechen kommen (Abb. 43-46). Hierbei geht es um real fassbare Personen aus der Gegenwart. Sie bilden inoffizielle Gruppierungen und eingetragene Bürgervereine (Horden).<sup>261</sup> Gezeigt werden sie in der Regel in ihren aufwendigen Kostümierungen. Bei diesen Inklusionen handelt es sich (ähnlich wie im Falle der Hungarian Cubes) um wiederverwendete, gewissermaßen palimpsestartig integrierte Materialien. Die Kurzreportagen mit den „Hunn\_innen“, die einheitlich sitzend, vor blauem Hintergrund, frontal in die Kamera sprechen), wurden – vor dem Hineinmontieren als Einsprengel in den Essayfilm – dem 7-minütigen Videoloop *Hobby Hun* (2008) entnommen.<sup>262</sup>

Im konzeptionellen Fokus des Filmes stehen verschiedene Identitätskonstruktionen und Identifizierungsprozesse – Verfahren, die Formationen erzeugen, die man gewöhnlich als

---

<sup>259</sup> Die Tatsache, dass es sich um die Ehefrau von József Szolnoki handelt, wird nicht expliziert. Roters beteiligte sich bisher an mehrere gemeinsamen Projekte mit Szolnoki – seit der jüngsten Vergangenheit treten sie als Künstlerpaar (auch) unter dem Namen Roters&Szolnoki auf.

<sup>260</sup> Die Reportagen wurden 2008 anlässlich des Kölner Hunnenlagers aufgenommen. Vertreten sind dabei sieben Gruppierungen: Hornpötter Hunnenhorde; 1.Kölner Hunnen Horde; Dünnwalder Hunnenhorde; Flittarder Hunnenjeloche; Neubrücker Hunnenhorde; Troisdorfer Hunnen (Angaben des Künstlers).

<sup>261</sup> Vgl. z. B. <http://www.erstekolnerhunnenhorde.de/1.html> (abgerufen am: 20. 12. 2019)

<sup>262</sup> Dabei wurden nicht alle Sequenzen „wiederverwertet“.

multiple bzw. hybride Identitäten etikettiert. In diesem Sinne sehen wir, dass das „Hunnenum“ mit gewissen Formen des Lokalpatriotismus (mit der Kölschen Identität) durchaus versöhnbar ist. Die Kölner „Hunnenszene“ (eine facettenreiche Formation vieler Fraktionen) wird gerade im Kontext der Karnevalszeit in den Film eingeführt. Bald wird jedoch klargestellt, dass es sich bei den „echten“ Hunnen bei weitem nicht nur um eine Karnevals-Folklore handelt.

Katharina Roters stellt sich am Anfang als „doppelte Staatsbürgerin“ vor, die seit einigen Jahren in der „Schwäbischen Türkei“<sup>263</sup> lebt – verwendet wird hierbei ein Toponym, in dem das ungarische Element völlig ausgeklammert bleibt. Erwähnenswert und besonders sinnhaft scheint auch der Landkartenabschnitt, der als Illustration dieser (Kultur-)Landschaft dient – eine ethnographische Landkarte, auf welcher die primär ungarischsprachigen Gebiete und die (donau)schwäbischen Enklaven mit verschiedenen Farben markiert sind. Über die Stadt Pécs wird pars pro toto nur soviel vermerkt und gezeigt, dass auf dem dortigen Hauptplatz eine Moschee steht, dessen Kuppel ein mit einem Halbmond kombiniertes Kreuz ziert. Den Schluss der Sequenz markiert ein kleines Detail vom Reisepass der Narratorin, festgehalten durch ein extremes close-up: zu sehen ist der Ländercode „HUN“ (Abb. 47). Offenbar funktioniert der Bildabschnitt dabei als eine Art Zündfunke, die die Geschehen einleitet.

Ab hier dreht sich nun wirklich alles um Attributionsprozesse, Erinnerungskonstruktionen und Identifizierungsversuche. Verlautbarungen wissenschaftlicher Erklärungsmodelle werden mit Statements und Schilderungen von „Alltagsmenschen“ aber auch mit mythischen Deutungsmustern konfrontiert, wobei zwischen den gehörten und gesehenen Inhalten vielfache, vielschichtige (oft sehr implizite) Bezüge, Resonanzen und Interferenzen erzeugt werden. In der Anfangsphase liefert ein wissenschaftlicher Mitarbeiter des Historischen Museums in der Pfalz Speyer Ansätze zur Etymologie des Namens Attila (er konkludiert zum Schluss, dass er gotischer Abstammung ist). Der Bürgermeister der Gemeinde Tápiószentmárton, einer Gemeinde nahe Budapest (gewissen Legenden nach soll hier der ehemalige Palast Attilas gestanden sein) präsentiert die örtliche Attila-Statue. Die Inschrift des Denkmals benennt Attila als den ersten ungarischen König. Der Bürgermeister<sup>264</sup> ist ein

<sup>263</sup> Die größte deutsche „Sprachinsel“ im heutigen Ungarn, die sich ungefähr über die Komitaten Baranya, Tolna und Somogy erstreckt, s. Lexikon zur Geschichte Südosteuropas 2016, S. 821.

<sup>264</sup> János Tóth wurde im Oktober 2010 vom damaligen Staatspräsidenten das Ritterkreuz des Ungarischen Verdienstordens (für seine Verdienste im Bereich der regionalen Entwicklung) verliehen: <http://2010-2014.kormany.hu/hu/vidékfejlesztési-miniszterium/hirek/fazekas-sandor-kitünteteteseket-adott-at-a-nemzeti-unnep-alkalmabol> (Abgerufen: 20. 12. 2019)

vehementen Verteidiger der hunnisch-ungarischen Kontinuität, und greift dabei etwas kryptisch auf Topoi, die sich in den ungarischen (extrem) rechtsnationalen Kreisen einer großen Beliebtheit erfreuen.<sup>265</sup> Vor der Kulisse des ungarischen Parlaments stehend spricht immer wieder Joshua Imre Novák (Abb. 48) – Mitglied der sog. hunnischen Minderheit in Ungarn (eine informelle Gruppierung ungarischer Bürger, die seit langem erfolglos um ihre offizielle Anerkennung ringt).<sup>266</sup> Im Gegensatz zu den Kölner „Genoss\_innen“ trägt er durchgehend einen schwarzen Anzug mit Krawatte. Gleich bei seinem ersten Auftritt verschafft er dem Betrachter einen kurzen Überblick über „sechstausend Jahre hunnische Geschichte“ – der Bogen spannt sich von 4000 v. Chr. bis in die Gegenwart.

Die erste „Exkursion“ rankt sich um den Begriff des Atavismus. Eingeleitet wird sie nach der ersten Erscheinung von Joshua Imre Novák, der auf den deutschen Betrachter wahrscheinlich zunächst genauso unglaubwürdig und drollig-parodistisch wirkt, wie die Kölner „Hunnengemeinde“ für den ungarischen Betrachter. Szolnoki spielt offenbar auch mit der latenten Ambiguität des Wortes – der Begriff ließe sich in gewisser Hinsicht auch als „Ahnenkult“ übersetzen. Wir sehen Verschiedene Tableaus, die biologisch-genetische Gesetzmäßigkeiten thematisieren. Für einige Sekunden übernimmt der Tierarzt Árpád Mátray die Rolle des Narrators, indem er den Atavismusbegriff am Phänomen der Wolfklauen demonstriert. Ich würde die Sequenz so deuten, dass der Künstler hier eine (ironisch gefärbte) Parallelesart anbietet – der Atavismus scheint hier im Großen und Ganzen das biologistische (rassentheoretisch imprägnierte) Pendant zum Regressions- oder Neurosenbegriff der Psychoanalyse zu sein. Die stark biologistische Lesart (die Nation als Abstammungsgemeinschaft) wird im Laufe des Filmes in vielfachen Bezügen ironisiert – so z. B. in der Szene, wo eine „durchschnittliche ungarische Familie“ in ihrem Wohnzimmer gebeten wird, den sog. Mongolenfleck, der sich auf dem Gesäß ihres Kleinkindes befindet, zu zeigen. Zu einem weiteren Zeitpunkt wird zudem über die (vermeintliche) mongolische Lidfalte – epikanthus medialis – von Albrecht Dürer (gleich, nachdem der Bezug seiner Familie zu Ungarn thematisiert wurde) sinniert.

Vielleicht ist der Atavismusbegriff aus method(olog)ischer Sicht entscheidend. Wichtig scheint mir hier nämlich die Schnittstelle beider Theoriemodelle (Evolutionstheorie,

---

<sup>265</sup> Gemeint ist hier v. a. der Topos „halszagú rokonság“ (dt. etwa: „nach Fisch riechende Verwandtschaft“) – die strikte Ablehnung der finnougri-schen (Sprach)Verwandtschaft – vgl. hierzu Heiszler 2006, insbes. 90f. Zum finnougri-schen „Mythos“ (d. h. zur Überzeugung, die finnougri-sche (Sprach)Verwandtschaft sei von fremden Mächten künstlich konstruiert und auf das Ungarntum oktroyiert worden) vgl. auch Szeverényi 2015.

<sup>266</sup> Vgl. Pomarański 2018, S. 108 ff., insbes. 118.

Psychoanalyse) zu sein, und zwar die zentrale Erkenntnis, dass man grundsätzlich vom Symptom, vom Lapsus, von Normabweichung (von dem, was zunächst „pathologisch“ erscheint) ausgehend, auf die Struktur einer verborgenen, nicht manifesten, abstrakten und grundverschieden strukturierten „Tiefendimension“ schließen kann.

In kurzen Überblendungen wird die tiefe Verwurzelung von Attilas Figur in der ungarischen Folklore veranschaulicht (Attila-Statuen, Münzen, Volkslied). Auch die deutschen Stationen haben oft den Charakter einer ethnographischen Spurensuche. In der Sequenz, die der Gemeinde Gottenheim (Baden-Württemberg) gewidmet ist, erfährt der Rezipient, dass es heute noch 52 Familien gibt, die den Nachnamen Hunn tragen – so auch jener Herr, der zum Betrachter spricht. Er fügt hinzu, dass sich die örtlichen Hunnen für die Nachfahren des hinterlassenen Fußvolkes Attilas halten („weiterentwickelt, Gott sei dank“). Gewisse Sequenzen bestechen durch ihre inhärente Metaphorik, die den nüchtern-dokumentarischen Duktus gewissermaßen unterminiert. So z. B. die Passage, in der der Ringwall von Otzenhausen (Saarland) – vor Ort volkstümlich auch Hunnenring genannt<sup>267</sup> – dargestellt wird. Der Archäologe Michael Koch erklärt, dass es sich hierbei um eine keltische Befestigungsanlage handelt, die dem Typus *Murus Gallicus* folgt. Mit dem Hunnentum hat der Wall nichts zu tun, zumal die Anlage in der Latènezeit (5. Jh. v. Chr.) entstanden ist. Das Schuttgebilde schmiegt sich in die Landschaft, als wäre es eine natürliche-naturwüchsige Erzeugung, ein Resultat geologisch-geomorphologischer Prozesse. Zwischen den Steinen des ringförmig angelegten Hügels wächst Gras und Moos, was ebenfalls den Eindruck stärkt, dass es sich um eine natürliche Formation handelt. Dabei ist es ein durch und durch menschliches Konstrukt: das innere Gerüst, das tragende Holzfachwerk ist im Laufe der Jahrhunderte vermorscht. Ab dem 16. Jh. etablierte sich im Kreise der Ortsbewohner allmählich der Glaube, dass die Anlagen als Bollwerke gegen die Hunnen erbaut wurden.

Die hier ins Spiel gesetzte (latente) metaphorische Ebene, die gewissermaßen den ganzen Film durchwebt, sagt folgendes in meiner Lesart: einerseits sind Objekte und Phänomene, die wir im Alltag (anhand flüchtiger Betrachtung, von formalen Analogien und Assoziationen geleitet bzw. gemäß historisch tradierten Erklärungsmustern) als naturgegeben betrachten, häufig Konstrukte (wobei uns oft das Wissen über die Art und Weise der Konstruiertheit/Vermitteltheit *fehlt*) – andererseits ist Vieles, das uns organisch erscheint, in der

---

<sup>267</sup> Im kollektiven Gedächtnis der Gemeinde lebt der Topos *Hunnenring* auch in anderen Formen/Metastasen weiter: so etwa in der Gaststätte, die *Zum Hunnenkönig* heißt (wir erfahren dies auch vom Film, während ein „Stammgast“ des Lokals über den Hunnenring redet.).

Wirklichkeit ein konglomerathafes Gebilde. Außerdem wird veranschaulicht, wie verschiedene Akteure auf das eine und gleiche Objekt/Phänomen im Laufe der Zeit verschiedene „Texte“ schreiben und darüber hinaus, wie von diesen Texten folglich palimpsesthafte Texturen entstehen. In diesem Sinne gewährt uns der Archäologe einen Einblick in die Etymologie des Wortes Hunne – gemäß dem gängigsten Erklärungsmodell sei der Begriff (zumindest im Kontext der Wallanlagen) auf das Wort *Hüne* (altdeutsch für *Riese*) zurückzuführen.

Verschiedene Modi und Ebenen von Erzählverfahren und Identifizierungen werden dargestellt und aufeinander bezogen: ein junger ungarischer „Traditionspfleger“ in aufwendiger alt-magyarischer (hunnischer?) Kostümierung, der in 1-2 Sätzen gewaltige Anachronismen mit einer beeindruckenden Evidenz vermengt: die Chinesen haben die Chinesische Mauer als Verteidigung gegen die Hunnen erbaut – um dies zu illustrieren, paraphrasiert er im gleichen Satz den berühmten Schreckensruf aus der Ottonenzeit: „Vor den Pfeilen der Ungarn beschütze uns, oh Herr“<sup>268</sup> – Ungar und Hunne werden hier schlicht als Synonympaare behandelt. Bezüglich der eklatanten Anachronismen der „Argumentation“ (des assoziativ-eklektizistischen, offenbar durch Gewohnheiten und Sentimente motivierten Denkens), sollte uns allerdings klar sein, dass es sich hier auch um einen spezifischen Modus des Denkens/Erzählens handeln könnte: vielleicht ist hier die Sprache des Mythos am Werk, die grundverschiedenen Gesetzmäßigkeiten gehorcht als die konventionellen, primär „vernunftgeleiteten“ Erzählformen.

Hie und da gibt es auch ganz kurze Einschübe, die als kleine dramaturgische Klammern dienen. So etwa der nur für wenige Sekunden eingeblendete „Kölner Hunne“, der ohne richtig zu Sprechen zu kommen, sich orientierungslos umsieht (dies in dem Moment, wo der Wirrwarr der Informationsflut und Perspektivwechsel zunehmend spürbar wird). An einer anderen Stelle ist Katharina Roters zu sehen, die recht ratlos wirkend, eine Chipstüte mit der Inschrift „ungarisch“ vor Ihr Gesicht hält.

Spätestens bei Minute 18 wird klar, dass das eigentliche und wesentliche Thema nicht die „Hunnen an sich“ sind, sondern jene Diskurse, Sprechakte, Praxen und Techniken der Attribuierung, die das jeweilige Selbstbild/Fremdbild konstituieren. Dabei geht es auch immer um den Bezug (die Art der Bezogenheit) zum jeweiligen „transzendentalen

---

<sup>268</sup> Vgl. Molnár 1999, S. 29f.

Signifikat“. Dies zeigt sich z. B. in der Passage, in der ein ungarischer Herr (der hinter seinem Namen die Angabe „Experte“ trägt) für die Konsubstanzialität des Ungarischen und Hunnischen Volkes plädiert (Abb. 49). Seine Überzeugung, dass die zwei „Völker“ letztlich zwei Facetten von ein und demselben Wesen seien, demonstriert er anhand seiner mechanischen Armbanduhr; das „Hunnische“ und das „Ungarische“ seien zwei Gesichter einer und derselben „sehr komplexen und reichen“ Sache, analog zu seiner Uhr: auf der einen Seite kann man die Zeit ablesen, auf der anderen wird der Mechanismus sichtbar.<sup>269</sup>

Der Herr Experte ist meines Erachtens der *par excellence* Bricoleur – mir scheint, als würde er in seinem Modell (unbewusst) einen zentralen Topos der Trinitätslehre (drei Fackeln, die mit einer Flamme brennen) sowie die berühmte metaphorische Figuration von Leibnitz (Uhrengleichnis) großzügig kombinieren, wobei man in seiner Metapher auch eine spinozistische Reminiszenz spüren kann – Denken (die Maschinerie) und Ausdehnung (Bewegung der Uhrzeiger auf dem Ziffernblatt) als zwei Attribute einer und gleichsam ungemein komplexen „Substanz“. Das mythisch-spekulative Denken kann also (auf motivischer Ebene) durchaus abstrakt, ungemein „kreativ“ sein und vielfache Artikulationsformen erzeugen. Es kann verschiedenste Formen annehmen, ggf. sogar eine Aneignung Termini und Figurationen wissenschaftlicher Diskurse (natürlich bruchstückhaft, eklektizistisch, im Sinne einer Bricolage) – sofern dies für die eigenen Exegesen notwendig und fruchtbar erscheint.

Folglich werden im Film „Komplexitäten“ dieser Art spielerisch konterkariert und ironisiert: die Narratorin erzählt (nach wie vor auf deutsch), dass „ein einfaches Beispiel für die Komplexität der ungarischen Sprache“ die Eigenbezeichnung der ungarisch/magyarischen Nation sei. Das Wort „magyar“ (Ungar/Magyare) enthält ja mindestens fünf Ausdrücke: *ma* (deutsch: heute); *mag* (Kern); *agy* (Gehirn); *agyar* (Hauer); *gyar* (dt. etwa: etwas ganz Schlimmes).<sup>270</sup> Das, was hier scheinbar allen Ernstes demonstriert wird, stimmt einerseits – und stimmt zugleich ganz und gar nicht. Natürlich könnte man eine Reihe von Beispielen für die (wie auch immer verstandene) „Komplexität“ der ungarischen Sprache aufbringen – das

---

<sup>269</sup> Interessanterweise wird die Uhrmetapher dank der englischen Untertitel um eine weitere Schicht nuanciert: „*Hun and Hungarian are the different faces of the same complex thing*“ – lautet die durchaus korrekte Übersetzung. Nun fällt auf, dass die Aussage auf Englisch – durch die hier vorhandene Homologie (*Hun-Hungarian*) – von vornherein etwas glaubwürdiger scheint, als im Ungarischen (Magyar-Hun).

<sup>270</sup> Implizit wird hier die Vorannahme evoziert, dass das Magyarentum das Volk des Kernes, das Kernvolk („a mag népe“) – es handelt sich um eine zentrale Metapher des esotherisch gefärbten Neonationalismus. Der Topos „Kernvolk“ wird in einer späteren Filmsequenz explizit thematisch.

hier vorgeführte, vom Sarkasmus durchwobene Beispiel ist allerdings nichts als eine Zusammenballung von bloßen Homophonien – homonymer Zufallskonstellationen (die Wortglieder stehen grammatisch-etymologisch in keinerlei Relation zueinander). Die Verwirrung des Betrachters wird auch mit dramaturgisch-narrativen Nuancen auf die Spitze getrieben, zumal der deutsche Satz „*ein einfaches Beispiel für die Komplexität...*“ in den englischen Untertiteln mit „*One of the most confusing examples of...*“ übersetzt wird.

Mir scheint, als würde diese kurze Passage veranschaulichen, dass man gewisse sprachliche Figurationen erst dann überhaupt als wahr/unwahr qualifizieren kann, wenn man in einer Sprache beheimatet ist – dabei ist natürlich etwas anderes (und mehr) gemeint, als das bloße, fließende „Beherrschen“ einer Sprache. Man muss sich in der jeweiligen Sprache (Diskurs) eingerichtet haben, bestimmte Horizonte müssen zur Verfügung stehen. Sicherlich gibt es nicht wenige, die weitgehend fließend ungarisch sprechen, und von diesem ironischen Bruch auf den Leim geführt werden. Eine Sprache verstehen und verwenden zu können, heißt auch zumindest etwas von der ihr inhärenten Logik und Ideologien, deren „Gemachtheit“ und fundamentalen Metaphorizität<sup>271</sup> (aber auch blinden Flecken) zu verstehen. Kurzum, es geht hier um die irreduzible Materialität der Sprache – unter Materialität verstehe ich hier vor allem (jenseits der medialen Realisierungen) eine inhärente „Mentalität“ und Logizität der Sprache. Auf kommunikativer Ebene spielt freilich auch die Frage des Geltungsanspruchs bzw. die Autorität der Person, die spricht, eine nicht unwesentliche Rolle.<sup>272</sup> Letztendlich wird hier veranschaulicht, dass auch die (manchmal zwanghafte bzw. routinemäßige) Etymologisierung jeweils anderen Prinzipien und Imperativen gehorchen kann. Sie kann die „Wahrheit“ sowohl *verschleiern* (etymologische Untermuerung einer „Ahnenreihe“ geleitet durch die Vorannahme, dass die „Etymologie“ die historisch-soziale Kontinuitäten deckungsgleich wiedergeben, legitimieren kann) als auch (im Falle einer kritisch-reflektierten, durch Skepsis geleiteten Lesart) erkenntnistiftende, revelatorische Funktion haben.

Der Exkurs möchte meiner Meinung nach auch veranschaulichen, dass es auf dem Boden des nicht-mythischen Denkens immer wieder Erkenntnisse (und überhaupt: Horizonte) gibt, die

---

<sup>271</sup> Lakoff-Johnson 2007. Gemeint ist hier die These, dass wir in unserer Alltagssprache permanent metaphorischer Konstellationen betätigen, meist ohne es zu wissen. Begriffe, die streng genommen keine Metaphern sind, werden durch die Art und Weise ihrer Einbettung bzw. narrativer Rahmung metaphorisiert.

<sup>272</sup> Ein deutscher Betrachter, der verständlicherweise keine Ungarischkenntnisse hat, die Narratorin jedoch (anhand der bisher gesagten und gezeigten) als glaubwürdige Person akzeptiert, kann die hier vorgeführte Demonstration durchaus für wahr (als akzeptablen Beweis für die Komplexität der Sprache) halten.

man erst erschließen kann, wenn sich das Subjekt in (mindestens) zwei Sprachen (Sprachebenen) „gleichzeitig“ verorten, einrichten – und diese dann reflexiv aufeinander beziehen kann. All dies kann durchaus analog zum Umgang mit (Bezug auf) Ironie verstanden werden. Diese Parallele bzw. Engführung von (Sprach-)Kritik und Ironie wird im Film an manchen Stellen auch expliziert, z. B. in der Passage, wo die Linguistin Leila Behrens (Universität zu Köln) über Codes, Signale und Ebenen der Ironie spricht. Als würde es für den ganzen Film gelten: um die vielen ironischen Intarsien, Allusionen und Doppelbödigkeiten überhaupt wahrnehmen zu können, muss man sich als Betrachter stets in mehreren Sprachen (Nationalsprachen, Sprachspielen und -traditionen) bewegen können – und zumindest ein Gespür für die Grenzen und „Tektonik“ der einzelnen Sprachregister entwickelt haben. Dabei sollte der Betrachter des Filmes immer zu verstehen versuchen, auf welcher Ebene der jeweilige Akteur spricht, um das Beziehungsgeflecht zwischen den Filmsequenzen, die visuell-dramaturgische *Argumentation* des Filmes, die man in der Fülle der motivischen Einzelheiten und Parallelen ziemlich leicht aus den Augen verlieren kann, erkennen zu können.

Der Film zeigt auch, dass die völkisch-esoterischen Ideologien zuweilen auch den Deckmantel der Inklusion und Toleranz einnehmen können: der sog. Experte (der Herr mit dem Uhrengleichnis) spricht über das Hunnentum als ein Volk, das sich „nicht auf Basis der Rasse organisiert“, d. h. ein Hunne könne demnach sogar „*ein Jude, ein Neger, ein Rumäne oder sogar ein Chinese*“ werden, sobald er sich durch Tat und Geist den wichtigsten Kriterien des Hunnentums fügt und das ihm anvertraute Gebiet beschützen, um dadurch „das Volk des Kernes, das Kernvolk“ zu werden. „Hunne zu sein ist ein Lebensgefühl“ – summiert Joshua Imre Novák (unser Unabhängigkeitskämpfer vor dem Parlament) im Anschluss – wenige Sekunden später teilt uns Roxana aus Köln mit, dass sie „eher mehr zu Hunnen wie zu Piraten“ stehe. René (Vereinslos, Köln) und Prinz Ragnaris (Hunne aus Neubrück) weisen mit Nachdruck darauf hin, dass zur „*authentischen Lebensführung*“ ggf. auch der Verzicht auf Strom und Gas gehört, „*um das Leben wirklich zu erleben, wie es ist*“.

Dies – das „wirkliche Leben“ zu erleben – ist allerdings, wie es auch der Film zu vermitteln versucht, äußerst schwierig, alleine schon deshalb, weil jeglicher Weltzugang immer schon vermittelt ist, und zwar größtenteils sprachlich-symbolisch. Sehr häufig – und gerade wenn wir unsere Erinnerungen, unser Selbst durch verschiedene Sprechakte neu konfigurieren – verlieren wir uns im Dickicht komplexer Signifikationsprozesse. Dabei sind wir im Alltag

stets darauf angewiesen, uns mittels Sprache, symbolischer und diskursiver Meta-Ordnungen, wie z. B. einer Ideologie, zu verorten, unsere Vergangenheit und Zukunft zu entwerfen. Dies wird im Film prägnant – und mit einem beinahe parodistischen Hinterton – in der Passage thematisch, in der uns ein Lokalhistoriker aus Gyula die Etymologie des Familiennamens Dürer/Türer näher bringt (notabene, längere Zeit vor einer Tür stehend). Der „Mythos Dürer“ spielt hier als Signifikant der lokalen Erinnerungskultur eine zentrale Rolle. Interessant ist dabei, dass der Name Dürer/Türer durch ein metonymisches Verfahren entstanden ist – als Übersetzungsprodukt des Dorfnamens Ajtós (bis zum 16. Jh. *Eytas* geschrieben; ob der Name Ajtós tatsächlich ein Derivat des ungarischen Wortes ajtó (= Tür) ist, bleibt umstritten).<sup>273</sup> Eine gewisse Komik entsteht, wenn der Ortshistoriker uns jenen Ort der ehemaligen Gemeinde, die im 16. Jh. aufgelöst wurde, und deren Stelle heute im Katastralgebiet der Stadt Gyula zu lokalisieren ist, zu demonstrieren versucht: wir befinden uns inmitten eines asphaltierten Parkplatzes, zwischen der Kamera und dem etwas verlegen wirkenden Ortshistoriker saust für ein-zwei Sekunden ein PKW vorbei.

Im Wesentlichen spricht auch der nächste Respondent, Dr. Volker Dreier (Privatdozent der Universität zu Köln) über die gleichen Zusammenhänge – Identifizierungsprozesse und Erinnerungskonstruktionen, denen komplexe translatorische Verfahren zugrunde liegen – nur auf einer abstrakteren Ebene, im Kontext und mit dem Vokabular der wissenschaftlichen Sozialpsychologie (auch hier scheint es, als würde der Interviewpartner direkt auf die Sätze des vorherigen Respondenten reflektieren). Dabei operiert der Kölner Soziologe mit dem Assmannschen Begriffspaar Kommunikatives Gedächtnis vs. Kollektives Gedächtnis, skizziert die Verzahnungen zwischen den beiden, und betont, dass das Vergangene bereits auf neurobiologischer Ebene jeweils neu konstruiert wird. Er betont die eminente Wichtigkeit dessen, was wir gewöhnlich Erinnerungspolitik nennen, und die Tatsache, dass gewisse „verlorengegangene“ Inhalte der kollektiven Erinnerung unter gewissen Umständen wiederentdeckt werden können. Dreier hebt auch die konstitutive Kraft der Inszenierung (der verschiedenen Feste und Rituale) für die „Wachhaltung“ und Neukonfigurierung kollektiver Erinnerungskonstrukte hervor. In der nächsten Sequenz wird verdeutlicht, was dies in der zeitgenössischen ungarischen sozialen Wirklichkeit heißen kann: gezeigt wird eine obskure Feierlichkeit auf dem Budapester Heldenplatz. Menschen in Kutten, Kerzen und Fahnen, König Attila wird angepriesen – die Symbolik der rechtsnationalen Szene (Heilige Krone etc.) und der hunnisch-neumagyarischen Esoterik bilden ein eklektizistisches und

---

<sup>273</sup> Vgl. Hunfalvy 1878, S. 477-479.

konglomerathafte, dennoch schmiegsames Gefüge.

Circa bei der Hälfte des Filmes (nach dem Schock der obskuren Rituale – und nachdem sich Hora, freie Hunnin aus Nippesch ebenfalls zum Thema äußert: „ich glaube (...), die ersten Hunnen waren in Ungarn sesshaft“) folgt nun eine Schlüsselsequenz. Nach einem ersten Kulminationspunkt an Informationsfülle wird dem Betrachter eine Art Syntheseversuch angeboten, die bis hier gehörten und gesehenen Erkenntnisse werden nun auf einer abstrakteren Ebene reflektiert und metaphorisiert. Es wird ein astronomischer Referenzenrahmen herangezogen, als visuelle Unterlage dienen Illustrationen aus einem deutschsprachigen Astronomiebuch aus den 60er Jahren<sup>274</sup>, die Narration ist sehr einfach gehalten, die Zusammenhänge sind auch für Fachfremde gut nachvollziehbar. Alles dreht sich nun um die Erdkugel bzw. um den Sternenhimmel (Abb. 50-53). Das ganze Gleichnis hat dabei eine spürbare Kantische Konnotation. Der Anklang an den berühmten Schlusssatz der *Kritik der praktischen Vernunft* ist wohl unüberhörbar.<sup>275</sup> Bezeichnenderweise wird der Astronomie-Exkurs von einer Anekdote bzw. persönlichen Erinnerung („*Mein Großvater hat oft erzählt...*“) eingeleitet, die gleichzeitig einen Aberglauben wiedergibt<sup>276</sup> – der Großvater von Katharina Roters hat seiner Enkelin erzählt, der in westliche Richtung geworfene Stein würde weiter fliegen als der ostwärts geworfene. Folglich werden einige Grundprobleme der Astronomie erörtert. Die Frage ist dabei uralte: wie kann man sich auf dem Sternenhimmel, zwischen all den Millionen von winzigen Gebilden, überhaupt orientieren? Infolge der Erdrotation kreisen die Sterne scheinbar um den Polarstern. Es gibt jedoch auch Sterne, die niemals auf- oder untergehen. Implizit angedeutet, gibt es demnach „blinde Flecke“, wie z. B. den Polarstern, den man *ausschließlich* von der nördlichen Hemisphäre aus sehen kann. Gleichzeitig hat der Stern seit jeher einen eminent wichtigen Stellenwert – zumal er bei der Ermittlung der geographischen Nordrichtung und somit bei Orientierung/Navigation schlechthin als Ankerpunkt herangezogen wird. Wie ermittelt man aber seine Position? Hierfür eignet sich etwa das Sternbild Großer Bär bzw. Himmelswagen – das Sternbild als *par excellence* kulturell bedingte-vorgeprägte Figuration, ein Gebilde mit mythologischen

---

<sup>274</sup> Für kurze Zeit sehen wir die Narratorin, wie sie das Buch liest, dabei ist der Autor und Titel der Publikation klar zu sehen.

<sup>275</sup> Zumindest insofern, dass hier zwei Dimensionen, zwei Register der Intelligibilität – hier in etwa: Astronomie und Erkenntnistheorie – aufeinander bezogen werden, und zwar so, dass in der gemeinsamen Schnittmenge der beiden (radikal unversöhnlichen) Hoheitsbereiche in der menschlichen Subjektivität enggeführt werden (und zwar zum Ziel, deren konstitutiven Rahmen und Grenzen seines Erkenntnispotenzials zu bestimmen).

<sup>276</sup> Wenige Sekunden früher sind kurze Sequenzen eines US-amerikanischen Kriegspropagandafilms (*Halt the Hun*, 1918) eingeblendet, bzw. eine Zeitungsskizze mit der Aufschrift *Halt the Hun!* Das Hunnentum als Symbol wird hier für die Diffamierung der deutschen Militär/Bevölkerung instrumentalisiert.

Implikaturen, das *anderseits* auch als exaktes und verifizierbares Hilfsinstrument der Selbstverortung (dadurch auch exaktem Erkenntnisgewinn) sein kann. Nun wird eine unbehagliche Illustration eingeblendet, die wohl für jeden Astronomie-Interessierten bekannt ist. Eine schematische Darstellung vom Himmelswagen (viermal auf den Himmel projiziert) veranschaulicht, dass die beiden hinteren Sterne des Sternbildes immer die Richtung zum Polarstern angeben (die imaginären Hilfsachsen stehen im rechten Winkel zueinander). Was dabei auf der Ebene der bloßen Analogien zu sehen ist, zeigt sich als ein riesiges Hakenkreuz (Abb. 54). Kaum zwei Sekunden später (derart schnell, dass der Durchschnittsbetrachter sich der impliziten Hakenkreuz-Symbolik vielleicht gar nicht bewusst werden kann) wird schon ein Spruch gebrüllt: „*Fehér Magyarország!*“<sup>277</sup> In der nächsten Szene gelandet, befindet sich der Betrachter nun auf einem ungarischen Heavy-Metal-Konzert im rechtsextremen Milieu.

Das Beklemmende ist, dass der Exkurs, der eigentlich als eine revelatorische Geste gedacht war, schließlich in einen unbehaglichen und obszönen Schlusspunkt mündet. Die Metaphorik der Stern-Sequenz würde ich in Folge so zu umreißen versuchen: Szolnoki metaphorisiert die Frage, wie man sich methodenbewusst und vernunftgeleitet im Dickicht der Millionen von Sternen (Phänomene) orientieren kann. Welche Sterne lassen sich dabei überhaupt zu Sternbildern zusammenfügen, welche Gesetzmäßigkeiten können wir mittels unserer – von jeher konstruierten – Sternbilder (Kultur) „einfangen“? Dies alles stets unter Berücksichtigung der Erkenntnis, dass jeglicher Weltzugang des zeit- und raumperspektivisch determinierten Subjekts, kraft seiner fundamentalen „Behausung“ – d. h. seiner Leibhaftigkeit und seines psychischen Erkenntnisapparats – immer schon durch einen fundamentalen Mangel/eine Indifferenz gekennzeichnet) per se irreduzibel perspektivisch bzw. parallaktisch ist. Das Subjekt ist zugleich etwas Anderes, Träger einer fundamentalen, unauflösbaren Differenz.<sup>278</sup> Hier in etwa: das beobachtende Subjekt *und zugleich* die rotierende Erdkugel, dessen „epistemologische Behausung“<sup>279</sup>. Die Illusionen, die es bezüglich des Sternenhimmels bzw. der Geographie zu vermeiden gilt, werden hier in gewisser Analogie zu den Orientierungsversuchen in unserer hochkomplexen Realität gedacht – einer sozialen Realität, die von Mythen, Ideologemen, „Hunnen und Nazis aller Art“ übersät ist. Kurzum, das, was hier gezeigt wird, ist nichts als eine kleine, spielerische Lektion der Epistemologie.

---

<sup>277</sup> „*Weißes Ungarn!*“

<sup>278</sup> Gemeint hier im Sinne von Freud und Lacan.

<sup>279</sup> Anmerkung des Verfassers.

Neben dieser (für mich ziemlich evident aus dem Werk herauslesbaren) Ebene gibt es jedoch auch eine andere, ganz und gar latent mitschwingende biographische Sinnschicht, die man ausschließlich dann wahrnimmt, wenn man andere Werke von Roters&Szolnoki kennt und in diesen Kontext miteinbezieht. Gewissermaßen gibt es hier eine Art doppelte Codierung. Die Geschichte der Familie Roters ist durch die Erinnerungen an die Zeit des Nationalsozialismus belastet. Der Großvater, der die astronomiebezogenen Passagen vorliest, also die hier (und nur hier!) die Rolle der Narratorin übernimmt, war Mitglied des Nationalsozialistischen Fliegerkorps (NSFK), darüber hinaus auch der NSDAP. Diese Tatsache wird in der Foto-Installation von Roters&Szolnoki *Opa zweimal. 1942/1948.* reflektiert.<sup>280</sup> In einer anderen Installation beschäftigt sich das Künstlerpaar mit der Tatsache, dass der Großvater den ihm gehörenden Mein Kampf-Band auch nach dem Krieg nicht vernichtet bzw. entsorgt (lediglich das Deckblatt mit dem Titel und dem Führer-Photo ist ausgeschnitten) hat.<sup>281</sup> Wichtig ist zu betonen, dass es sich hier um einen exklusiven Sinngehalt handelt – die unbehagliche und traumatische Dimension muss in Deckung bleiben, lässt sich nie schmiegsam und verlustlos in das Hauptnarrativ integrieren. Die Vergangenheit des Großvaters wird im Film nicht (allenfalls sehr-sehr kryptisch und implizit) thematisiert. Jene Betrachter, die die persönliche Dimension nicht kennen (können), gleiten ganz einfach vom Himmelswagen-Hakenkreuz – und einem anderen, zufällig hakenkreuzförmig anmutenden Diagramm – direkt zum Rockkonzert, in der Annahme, dass die Verkettung der homologen Motive lediglich als dramaturgische Überleitung in die nächste Sequenz dient.

Nach dieser Verdichtungspassage folgt ein Sequenzreihe, die auf einer anderen Ebene revelatorisch zu sein scheint. Zurück auf der Erde findet sich der Betrachter inmitten des Dickichts der sozialen Realität wieder und sehen eine recht komplexe Dreier-Figuration. Wie auch sonst so häufig, spielt auch hier die Assoziationsmontage eine konstitutive Rolle für die filmische Argumentation. Zunächst sehen und hören die Zuschauer Balázs Sziva (er wird als „Hungarist“<sup>282</sup> betitelt), Frontman einer ungarischen Metal-Band aus dem rechtsextremen Milieu. Man sieht ihn während eines Konzertes und bald danach im Umkleideraum, wo er sich zunächst von den gängigen, offiziell „an den Universitäten gelehrt Theorien“ (finnougrischer (Sprach)ursprung etc.), distanziert, und den beliebten Topos der ungarischen extrem-rechtsnationalen Szene reproduziert, demzufolge der ganze „Ugrofinnismus“, und

<sup>280</sup> Das Werk besteht aus zwei „objets trouvés“, zwei Portraitfotos von Roters' Großvater. Auf dem Foto aus dem Jahre 1942 sieht man an seinem Sakko das Zeichen des NSFK (mit Hakenkreuz), auf dem rechten Bild (1948), das anhand des gleichen Negativs gefertigt wurde, ist das Signum wegretuschiert, vgl. Hornyik 2017.

<sup>281</sup> Ebd.

<sup>282</sup> Für den Begriff Hungarismus s. Szöllösi-Jantze 1989, S. 220ff.

somit auch die strikte Ablehnung der hunnisch-ungarischen Verwandtschaft – nichts als ein machtpolitisch motivierter Plan „volksfremder“ (im Habsburgischen Dienst agierender österreichischer und deutscher) Historiker sei. Der offensichtlichste und stichhaltigste Beweis für die hunnisch-ungarische Verwandtschaft sei (laut Sziva) die Tatsache, dass die Magyaren weltweit in vielen Sprachen als Hun-Garians, (H)Ungarn, Hongrois etc. genannt werden. Während man als Betrachter zu Schmunzeln beginnen würde, führt uns der Film sogleich in einen Hörsaal. Hier wird von Holger Fischer, Hungarologen (notabene: nicht Hungaristen!), emeritierten Professor der Universität Hamburg erklärt, dass die lateinische Bezeichnung *Hungarus* auf dem Wege einer Verwechslung entstanden sei – etwas vereinfacht: man hat die Ungarn, Hunnen und Onoguren gleichgesetzt (Abb. 55). Kurzum, es handelt sich um eine Verballhornung, um ein produktives Missverständnis, dessen Entstehungsweg bzw. Abgeleitetheit man durchaus rekonstruieren kann). Die summarisierenden Schlussworte des Professors lauten: „eine Bezeichnung, die eher aus Versehen entstanden ist“. Hier folgt ein weiterer Schnitt, und während noch die Worte des Professors nachklingen, sieht man schon einen alten Herrn in seinem Garten sitzen – er wird als Donauschwabe bezeichnet. Er teilt sofort mit Nachdruck mit: „so kann man das net sagen“. Der Herr plädiert dafür, dass das Wort „Ungar“ auf den Begriff „Hunger“ zurückzuführen sei – gewiss in Anknüpfung an eine regional tradierte Volksetymologie. Wie gesagt, hier scheint der Schnitt/Montage von größter Bedeutung zu sein. Erstens wird dadurch eine gewisse Komik, ein fiktives Dreier-Gespräch erzeugt: als würde der im Campingstuhl sitzende, im Morgenmantel gekleidete „Opa“ mit dem Professoren streiten, der wiederum dem Typus „glatzköpfiger Hardcore-Nazi“ geduldig etymologische Nuancen erklärt. Andererseits verdeutlicht diese Technik, dass wir als Betrachter im Laufe des ganzen Filmes – meist ohne es zu merken – stets zwischen verschiedenen semantischen Ebenen, Registern, Sprachspielen, letztendlich Sprach- und Denkgregimen oszillieren. Anders formuliert: die eigentlichen Aussagen und Argumente des Filmes konstituieren sich (formal) dialogisch und stets im Kreuzungsfeld verschiedener Diskurse.

Ich habe den Eindruck, als hätten alle drei Respondenten gewissermaßen alle Recht – sie bedienen sich anderer (miteinander unversöhnlicher) Diskurse, sprechen-denken in völlig verschiedenen Registern. Der Hungarist (Akteur 1) sagt im Wesentlichen: wir sind Hunnen (verwandt/wesensgleich mit Hunnen), weil wir von Anderen/Fremden als Hunnen bezeichnet werden. Dies ist natürlich nichts als Spekulation, als gewaltiger Kurzschluss, Resultat eines rein analogischen und assoziativen Denkens – und doch hat es einen gewissen Wahrheitsgehalt (selbst wenn das Subjekt der Aussage dessen nicht bewusst ist bzw. nicht auf

der entsprechenden Ebene argumentiert): in vielerlei Hinsicht formiert sich unsere Identität dadurch, *wie* (als was) wir von anderen attribuiert werden. Der Hungarologe (Akteur 2) erklärt indessen die Abgeleitetheit des Begriffes (die historisch-linguistische Tiefendimension, den Prozess der Begriffsentstehung), mit der *Conclusio*, dass es sich hier um eine Verballhornung handelt (er spricht die Sprache der Wissenschaft, des analytischen Denkens). Der Donauschwabe (Akteur 3) zeigt sich überzeugt, dass der Begriff aus „Hunger“ entstanden sei – „richtet sich“ also in einer Verballhornung ein, ohne über die Kontingenz und Abkünftigkeit nachzudenken – in seinem Weltbezug, seinem Denkgregime ist der Bezug zur lokalen Tradition, die Kontinuität und Ganzheit maßgebend. In Wesentlichem könnte man das, was hier geschieht, folgendermaßen skizzieren; nach einer Spekulation (Akteur 1) werden diese durch Einblendung einer Reflexivebene (Akteur 2) dementiert. Anschließend folgt eine (scheinbare) Negation der Aussage von A2 und zugleich eine Bestätigung der These von A2 in einem anderen Paradigma (A3 bedient sich der Verballhornung) sowie Abhebung der Aussageebene in ein übersprachliches Zeichensystem, in eine „sekundäre Sprache“ des Mythos (Akteur 3). Bezeichnend ist dabei, dass die Aussage von Akteur 2 zwischen zwei mythischen Aussagen eingefasst wird, wobei die beiden mythischen Aussagen jeweils in einem anderen Register operieren, d. h. „aneinander vorbeireden“, obwohl sie die „gleiche Sprache“ sprechen. Der Erklärungsversuch von A3 ist genauso legitim wie der Erklärung von A1, wir verübeln ihm sein „Irrtum“ nur deswegen weniger als jenes von A1, weil er sich einer „harmlosen“, regional tradierten Volksetymologie bedient – während die Aussage von A1 vor allem wegen deren Grobschlächtigkeit und der ideologischer Nähe des Akteurs zum rechtsextremen Gedankengut schwerer in die Waagschale fallen mag.

An dieser Filmstelle zeichnet sich wohl am prägnantesten heraus, dass es sich hier um zwei fundamental verschiedene Sprachregister, ja sogar Denkgregime handelt, die in verschiedenen Einpuppungen und Ausprägungsformen im Film permanent auftauchen, um vielfache Interferenzen und Gemengelagen zu erzeugen. Die Hauptdifferenz kann man dabei durchaus analog zu den von Lévi-Strauss geprägten Begriffen „Wildes Denken“ vs. „Gezähmtes Denken“ verstehen (hierzu später mehr). Die eigentliche filmische Argumentations- bzw. Reflexivebene kann man dabei leicht aus den Augen verlieren, wenn man nur in Analogien, Allusionen oder binären Oppositionen denkt – bzw. wenn man das „Kolorit“ der jeweiligen Sprache, d. h. den jeweiligen Weltbezug und die Horizontgebundenheit der Sprechakteure (die divergierenden Wertigkeiten, die angezogen werden) außer Acht lässt.

## 7. 5. Phantomschmerzen und die verlorene Größe

Nach dieser Dreier-Kette folgt eine weitere, sarkastisch gefärbte, gleichzeitig eine Reflexivebene darstellende Exkursion. Katharina Roters erzählt, dass „*die für Ungarn typischste Krankheit (...) der Phantomschmerz*<sup>283</sup> *nach der verlorenen Größe*“ sei (Abb. 56-57). Während der Narration sehen wir die Landkarte Europas mit der Markierung der größten Ausdehnung des hunnischen Siedlungsgebietes – inmitten des riesigen Flecks die Inschrift „Buda/Pest“. Die wohl ikonisch wichtigste Eigentümlichkeit der Landkarte bleibt dabei für die meisten Betrachter offenbar unbemerkt bzw. nur unterschwellig wahrnehmbar, da die Sequenz nur wenige Sekunden dauert. Bei der Darstellung Europas handelt es sich um eine hydrographische Landkarte, auf dem die wichtigsten Ströme des Kontinentes markiert sind. Bei genauerer Beobachtung sieht man jedoch, dass auch gewisse Landesgrenzen in Form von Spuren und Fragmenten, eingezeichnet sind – Grenzen, die den Stand vor dem Ersten Weltkrieg festhalten. Zu erkennen sind diese an den partiellen Grenzlinien, die die Umrisse der K.u.K-Monarchie und des wilhelminischen Deutschlands wiedergeben. Die übriggebliebenen Fragmente der Landesgrenzen scheinen somit Flussarme bzw. Nebenflüsse der tatsächlichen Wasserströme zu sein. Auf den ersten Blick scheinen sie genauso „organisch“ geadert und kapillarenartig verwinkelt zu sein, wie die Wasserströme. Dabei entstehen aus dieser „doppelten Syntax“ diverse Mischformen, Kopplungen und Korrespondenzen.<sup>284</sup> Die historisch-politischen Grenzen sind hier scheinbar ebenwertig und gleichursprünglich mit den Gewässerlinien, die hie und da tatsächlich als natürliche Grenzen fungieren. Die Folien der Natur und Kultur bilden (auch) hier ein eigentümlich bedeutsames Konglomerat bzw. eine Assemblage.

Auf diese Darstellung folgt eine Referenz aus der Humanmedizin, eine Montage einer schwarz-weiß-Illustration aus den 1920er Jahren, die einen Patienten zeigt, dessen Bein amputiert wurde. Anschließend führt die Regie in die Pécs-Altstadt: Die Narratorin zeigt das Warensortiment eines Souvenirladens auf dem Hauptplatz – im Bildhintergrund sieht man die Moschee, die früher bereits thematisiert wurde. Aus direkter Nahsicht werden verschiedene Anstecknadeln gezeigt (Abb. 58), die der Form „Großungarns“ nachempfunden sind. Auf einer dieser Nadeln ist „Rumpfungarn“ – die heutige Republik Ungarn, mit

<sup>283</sup> Zum Phantomschmerz als kulturellem Topos in Ungarn (v. a. nach Trianon) vgl. Bán 2019, S. 45.

<sup>284</sup> So z. B. die March, die hier nur partiell eingezeichnet ist. Die obere Flussstrecke stellt beinahe tausend Jahre lang eine („natürliche“) Grenze zwischen Ungarn und Niederösterreich (heute verläuft hier die Grenze zwischen Österreich und der Slowakei).

Trikolore markiert – innerhalb von „Großungarn“ darstellt. Die Narratorin zieht hierbei die bitter-ironische Schlussfolgerung: „*Aus Attilas mächtigem Reich wurde Hungaria, die nach dem Friedensvertrag von Trianon noch einmal halbiert wurde... Tja...*“ Was hier manifest wird: der ganze Trianon-Diskurs stellt auf einer „höheren“ Ebene eine Variationsform eines „größeren“ mythischen Zusammenhanges dar – indem sie sich strukturell in eine umfassendere mythische Ordnung fügt. Anders ausgedrückt: vielleicht ist in beiden Fällen der eine und der gleiche Mythos am Werk, d. h. das historische Korrektiv und die phantasmatische Hunnen-Verwandtschaft aus der Perspektive der mittelalterlichen Geschichtsschreibung – und die „verlorene Größe“ aus der Sicht „Rumpfungarns“ – denn, wie es Lévi-Strauss formuliert hat, jeder Mythos [besteht] „*aus der Gesamtheit seiner Varianten besteht*“.<sup>285</sup>

Der Mythos der „verlorenen Größe“ wird folglich in einem gänzlich anderen Register weiter ironisiert, ja sogar, ad absurdum geführt. Hier begleitet Tibor Gyenis<sup>286</sup>, der hier als „Observer“ bezeichnet wird, auf die Spitze eines Aussichtsturmes, von wo aus sich eine schöne, waldbedeckte Landschaft aus der Vogelperspektive erschließen lässt – offenbar in Ungarn. Zu erfahren ist, dass in den Jahren, die zwischen 1989 (Systemwechsel) und 2004, dem EU-Beitritt Ungarns vergangen sind, das Gebiet der Republik Ungarn infolge tektonischer Schubkräfte (der österreichischen Alpen und der östlichen Karpaten) „um das Ausmaß eines Fußballfeldes geschrumpft ist“. „*Tatsächlich*“ – fügt Gyenis mit deutlichem Nachdruck zu, um zu signalisieren, dass es sich hier, *expressis verbis*, um die nackte (durch diverse Satellitenaufnahmen belegbare) *Realität* handelt.

Gleich im Anschluss wird für einige Sekunden aus extremer Nahsicht eine Landkarte voller Farbkleckse eingeblendet (Abb. 59). Theoretisch könnte es sich sogar um die soeben gezeigte Waldlandschaft handeln – zu sehen ist eine Art Realabstraktion, die in ihrer Form eine abstrakt-schematische Hintergrundfolie darstellt. Eine Folie, deren referenzielle Realität man anhand naiver Beobachtung der zugrunde liegenden Landschaft notwendigerweise *nicht* erschließen kann. Von der optisch-physikalischen Beschaffenheit, dem „Phänotyp“ der Waldlandschaft kann der Betrachter kaum bzw. gar nicht auf die Syntax der Schemata der verborgenen Dimension schließen.<sup>287</sup> Überall gibt es Splitter, tropfenförmige Enklaven und

<sup>285</sup> Lévi-Strauss 1991, S. 239.

<sup>286</sup> Bildender Künstler, Fotograf, Konzeptkünstler, geboren 1970 in Pécs.

<sup>287</sup> Im Falle einer geographischen Karte wäre dies für einen Experten mit großen Einschränkungen partiell möglich (Rückschlüsse auf die geomorphologische Syntax vom Vegetationstyp etc.) – bei einer ethnographischen Karte hingegen ganz und gar nicht.

Einsprengsel – Einkerbungen und Demarkationslinien, verschiedene Formen und Modi von Vermengung und Überlappung. Homogen schattierte Farbsplitter wechseln sich mit gemusterten Feldern ab – eine extreme strukturelle Gemengelage. Ziemlich leicht entsteht der Eindruck, dass man eine geologische Karte sieht, zumal in den vorherigen Sequenzen einige solche Referenzen (auch Bildmodelle) herangezogen wurden. Dabei handelt es sich um eine Dialektkarte, welche die Ausbreitung verschiedener (süd)deutscher Mikrodialekte visualisiert.<sup>288</sup> Zu sehen ist die Sprachlandschaft als kulturelle Folie, die auf die „Real-“Landschaft projiziert wurde. Gemäß der Bildgrammatik entstehen vielfache Überlappungen, Transparenzen und Schnittmengen, wobei man vermuten kann, dass viele der Sprechakteure „gleichzeitig“ bzw. situationsbedingt auch Hochdeutsch sprechen – kurzum, hier scheint mir wieder die Metaphorik des „Konglomerathaften“ aufgegriffen worden zu sein. Während die Kamera aus extremer Nahsicht langsam über die Karte gleitet, hört man erneut den Hungarologen Holger Fischer, der über die verschiedenen Benennungsmöglichkeiten seiner Disziplin lamentiert (Hungarologie, Hungaristik, Hungarian Studies, Magyarságtudomány etc.), und aufzeigt, dass die scheinbar synonymen Ausdrücke kaum miteinander zu versöhnen sind, da sie alle ideologisch vorgeprägt sind und politisch vereinnahmt werden können – die verschiedenen Begriffe implizieren grundverschiedene Rahmen und Horizonte der Bedeutsamkeit. Hier reicht alleine daran zu denken, was für gewaltige Bedeutungsverschiebungen ein einziger Suffix („-ist“ resp. „-ologe“) implizieren kann.

Nach diesen sprachlich-epistemologisch höchst reflektierten Selbstverortungsversuchen wird das Wort wieder einem „Kölner Hunnen“ gegeben. In gewisser Weise gelingt es ihm (ohne es zu wissen) eine adäquate Antwort auf die Dilemmata des Wissenschaftlers zu geben. Er betont die performative Dimension des Ganzen, indem er schlicht konstatiert, dass er sein Hunnentum durchaus ernst nimmt, d. h. ab dem Moment, wenn er sein Kostüm und seine Maske anzieht, ist und heißt er nicht mehr Markus, sondern *Aijbar der Schamane*, erlangt also eine komplett neue Identität. In diesem Sinne spricht auch „König Ruga“ (Hunne aus Dormagen), der ganz strikt zwischen den sog. „Hobby-Hunnen“ (die sich nur für den Karneval umkleiden) und den „echten Hunnen“ unterscheidet.

In weiteren Sequenzen wird dem Zuschauer vorgeführt, was passiert, wenn aus einzelnen Ideologemen festgeronnene Narrative entstehen – wenn sich das mythische (das „wilde“)

---

<sup>288</sup> Angabe von József Szolnoki; die konkrete referenzielle Realität der Karte ist offenbar nicht bedeutsam.

Denken in einem Diskurs gleichsam einzementiert, um schließlich in eine kohärente, pseudo-religiöse Weltanschauung zu münden. Vor diesem Horizont wird eine Podiumsdiskussion gezeigt – man kann hierbei nicht genug betonen, dass die Szene genauso keine Fiktion/keine Parodie ist, wie diejenigen, in denen sich die Kölner Hunnen vorstellen. Eine Dame<sup>289</sup> zeigt sich überzeugt, dass die tausendjährige Geschichte Europas letzten Endes nur auf die Ausrottung des Ungarntums im Karpatenbecken hinauslaufen würde. Sie bezieht sich dabei auf esoterisch-spekulative Figurationen (Ungarn vs. restliches Europa – „der Angriff der Schale auf den Samen“), während sie das Ungarntum für das Kern-Volk, Hüter und Garant eines anderswo verlorengangenes Wissens hält, ein Volk mit einer „*mystischen Mission*“, das sich vor der Gehirnwäsche fremder Mächte zu hüten wissen muss. In der darauffolgenden Sequenz wird Károly Kisfaludy, Gründer der sog. *Kirche des Universums* (Univerzum Egyháza)<sup>290</sup> ins Bild gerückt – er redet über die Hunnen als Bevölkerungsgruppe nicht irdischen Ursprungs. Dabei greift er auf offenbar antisemitische Codes zurück, indem er einschiebt, dass „diejenigen, die das Amen auf die Sachen aussprechen“ (in Ungarn), kaum etwas Gemeinsames mit den Ungarn haben. Es gäbe „*eine Bevölkerungsschicht*“, die sich schon seit gut hundert Jahren Bestrebungen anstelle, „*das Ungarntum*“ zu diskreditieren, wobei sie in ihrem Interesse auch die Beweise der echten und wahren Zusammenhänge konsequent beseitigt. Im Anschluss daran ist zu sehen, wie bestimmte Dispositive der Macht mittels politischer Rituale und der komplexen Infrastruktur, die dahinter sichtbar wird manifest und wirksam werden. Die Archivaufnahmen einer Parlamentssitzung<sup>291</sup> (aus dem Jahre 2005) zeigen jene Momente, als die ungarische Gesetzgebung die Volksinitiative für die offizielle Anerkennung der sog. „hunnischen Minderheit“ in Ungarn abgelehnt hat (in der triforienartigen Galerie des Abgeordnetensaals ist auch der schon bekannte Hunnen-Bürger, Herr Novák zu erkennen). Auch hier ist ein Hauch Komik zu spüren, zumal das ablehnende Urteil der Parlamentskomitee von einem Politiker, der Attila heißt<sup>292</sup> vorgelesen wird.

Symbolische Raummarkierungen und ortsbezogene Glaubensvorstellungen werden ebenfalls

<sup>289</sup> Zu sehen ist (ohne die Aufführung ihres Namens) Zsuzsa Bunyevác, „*der neue Fixstern der national-esoterischen Kultur*“ („*A nemzeti ezoterikus kultúra új csillaga*“: Ablonczy 2009). Die Hobbyhistorikerin – ihrem ursprünglichen Beruf nach Pharmazeutin – gehört gegenwärtig zu den prominentesten Autor\_innen im einschlägigen Milieu. Um nur zwei ihre Gedankenmotive hervorzuheben: in ihren Büchern verbindet sie die magyrische Frühgeschichte mit dem Heiligen Gral – ein wiederkehrendes Motiv ist bei ihr die Zurückführung der Geschichte der ungarischen Nation bis hin zum biblischen Nimrod.

<sup>290</sup> Zur Zeit keine offiziell anerkannte Konfession in Ungarn; für die Webpräsenz der „Glaubensgemeinschaft“ s. <http://www.hunok.hu/startlapok/ujstartlap.html> (leider nur ungarisch; abgerufen am: 20. 12. 2019). Die Webseite trägt den Untertitel „*Hunnisches Forschungsmagazin*“.

<sup>291</sup> <https://derstandard.at/1925590/Ungarns-Parlamentarier-stimmen-ab-Gibt-es-Hunnen> (abgerufen am: 20. 12. 2019)

<sup>292</sup> Attila Mesterházy, Ungarische Sozialistische Partei, dank der Untertiteln auch im Film klar ersichtlich.

spielerisch miteinander vermengt und/oder konfrontiert. So lernt nun der Zuschauer innerhalb von wenigen Minuten die vermeintliche Grabstelle von Attila in Tápíószentmárton (gezeigt wird ein öder Fleck, ein Parkplatz und eine Lagerstelle für Baumaterial) und das Attila-Grab in Niederrimsingen kennen. In der Baden-Württembergischen Gemeinde gibt es neben dem vermuteten Grab eine Straße sowie auch eine Gaststätte, die nach Attila benannt wurde. Ein örtlicher Bildhauer beklagt sich, dass der Attila-Kult, und somit auch seine Attila-Skulptur (eine zweieinhalb Meter große Zementplastik) inzwischen zu kommerziellen Zwecken missbraucht wurde. Ein Ortseinwohner redet als damaliger Teilnehmer einer privaten Ausgrabungsaktion über die leider nicht gefundenen Gebeine Attilas, während im Hintergrund ein riesige Inschrift „Attila-Felsen“ (die den gleichnamigen Hügel markiert) erscheint (Abb. 60). Der Herr ist sichtlich verstört, und fragt schmunzelnd, ob das, was er eben gesagt hat, nun aufgenommen wird.

Zum Schluss des Filmessays wird ein letzter Kulminationspunkt (u. a. auch der Ironisierung), der sich von den anderen Sequenzen durch ihre eigentümliche Fiktionalität bzw. ihre bewusst zur Schau gestellten Arrangiertheit abhebt, präsentiert. Auf einer zeitlos und idyllisch wirkenden Wiese sind Mitglieder der Familie Roters versammelt. Einigen von Ihnen (der jüngeren Generation) werden Proben von Ohrenschmalz entnommen (Abb. 61). Die Proben im Reagenzglas werden sorgsam attestiert und miteinander verglichen. Die Tonspur dieser Sequenz wurde offenbar einem ungarischen Volkslied entnommen. Der Großvater, der den Unfug der jüngeren Generationen sieht, schüttelt skeptisch seinen Kopf, und tritt ab. Das Bild ist in schwarz-weiß gehalten, die vielen intendierten Bildfehler (Körnigkeit, Risse, Flecken) suggerieren den Eindruck, als würde man ein Archivmaterial aus den Frühzeiten der Kinematographie betrachten. Die Melodie führt in die nächste Sequenz hinüber, nun nach Budapest, erneut auf dem Heldenplatz. Auch hier sieht man ein Ritual, doch im Unterschied zu der vorherigen Aktion handelt es sich um ein durch und durch reales, nüchtern dokumentarisch festgehaltenes Ereignis. Zu sehen ist der kollektive Eidschwur auf die „Heilige Krone“, vor den Kulissen des Millenniumdenkmals (Abb. 62).<sup>293</sup> Die Beteiligten wiederholen Satz für Satz den Eid, in welchem u. a. von der „göttlichen Emanation der

---

<sup>293</sup> Diese Szene scheint mir besonders beredt zu sein. Die offenbar rein dokumentarische Aufnahme erinnert mich nicht von ungefähr an den Begriff von Interpellation, die zentrale Instanz von Althusser's Ideologietheorie, die um den Begriff der Anrufung/Interpellation zentriert ist (vgl. Eagleton 2000, S. 171ff.). Im Film sehen wir Menschenmassen, die den Wortlaut eines Eides Satzteil für Satzteil wiederholen, während „die Stimme der Ideologie“ nicht an eine greifbare, sichtbare Person gebunden ist: es handelt sich um eine gesichtslose Stimme, die sich hinter die monumentalen Kulissen des Heldenplatzes versteckt (bzw. mit denen verschmilzt).

Heiligen Krone“ die Rede ist. Eine für viele Zuschauer sicherlich Gänsehaut erregende Szene. Den summarisierenden Schlusspunkt des Filmes setzt ein Kölner Hunne: „*so kommt man dazu, Hunne zu werden*“ – sagt er, als würde diesmal durch seine Stimme der Autor/Regisseur Szolnoki selbst zu sprechen kommen. Sein Schlusssatz ist zugleich der Titel des Filmes: „*Einmal Hunne, immer Hunne*“. Gleich danach schließt auch Katharina Roters den Rahmen der Narration. Sie erzählt von einem verstorbenen Mitglied einer Kölner „Hunnenhorde“, dessen Leichnam vor einigen Jahren nach hunnischem Ritus symbolisch am Rheinufer verbrannt, und seine Asche in den Fluss gestreut wurde. „Symbolisch natürlich, denn jedes Spiel hat seine Grenzen“ – fügt sie humorvoll zu – und zeigt, dass die betroffene Person in der Wirklichkeit in einem Kölner Friedhof bestattet wurde.

## **7. 6. Summarisierende Bemerkungen – Einige der wichtigsten motivisch-strukturellen Merkmale des Filmes**

Nun möchte ich ein Paar Bemerkungen zum narrativ-dramaturgischen Strukturgitter des Filmes, und dabei mit dem Aufzeigen bestimmter semantischer Achsen und Polaritäten einige Lektüremöglichkeiten skizzieren.

Für mich ist es wichtig festzuhalten, dass es sich nicht um ein intellektuelles Lamento oder um eine Psychologisierung handelt – der Film mündet nicht in einem „Bashing“ von esoterisch-religiös gefärbten Nationalismus bzw. Ethnizismus. Szolnoki will uns die dargestellten Akteure und Phänomene nicht lächerlich(er) zeigen (als sie gerade erscheinen) – sein nüchterner Ansatz, sein ethnografisch gefärbtes Interesse gehört der Anomalie, der Normabweichung, der Differenz, dem Symptom. Im Fokus des Filmes steht somit der diskursive Nährboden, d. h. Signifizierungsprozesse, Denkparadigmen und translatorische Prozesse, die die einzelnen Denkfiguren und Ideologeme erst überhaupt konstruieren und konstituieren. Der Autor arbeitet dabei ganz gezielt mit Momenten der Skepsis, Verwirrung und Verunsicherung, und zwar oft auf mehreren dramaturgischen Ebenen. Ein unvorbereiteter Betrachter wird anfangs sicherlich den Verdacht hegen, dass es sich bei manchen Akteuren um „*pure Fiktion*“ bzw. Parodisierungsversuche handelt (als ich zum ersten Mal das Video *Hobby Hun* sah, konnte ich mich minutenlang nicht dem Eindruck entziehen, dass alles „nur gespielt“ wird).

Aus „ungarischer Perspektive“ bietet sich zunächst die verblüffende Erkenntnis, dass es in

Deutschland vielerorts auch einen (sich in eine lokale Tradition fügenden, verschiedenartig gearteten) Hunnenkult gibt – während dem nicht-ungarischen Betrachter wahrscheinlich die tiefe und höchst problematische Einbettung des Hunnenmythos in die Diskurse des ungarischen Nationalismus als erstaunlich und unbehaglich vorkommen wird. Der Film führt uns vor Augen, dass ein gewisses Phänomen erst dann sinnhaft und bedeutsam (oder sogar erst überhaupt als Phänomen greifbar) wird, nachdem der Blick des Fremden auf ihn projiziert wird. Zum Ende des Filmes wird es dabei zunehmend deutlich(er), dass das „Hunnenstum“ ein überaus flexibler Signifikant (bzw. Projektionsfolie) ist – dies wird nicht zuletzt durch das Auftreten von US-amerikanischen Propagandamaterialien, dem Kriegspropagandafilm mit dem Titel *Halt the Hun*, in welchem das Wort „Hun“ zur Diffamierung der Deutschen instrumentalisiert wird, veranschaulicht.

Wie bereits betont, ist es mir ein Hauptanliegen, die subtile Betonung der Materialität der Sprache im Film, aufzuzeigen – sowie ihre Qualität, durch rhetorisch-diskursive Ordnungen ganz verschiedene Wahrheitseffekte zu erzeugen. Durch diesen Anspruch geleitet, entstehen interessante Wechselspiele und Formen filmischer Selbstreflexivität. An gewissen Punkten wird uns die eigene Infrastruktur – die Enunziation des Filmes – vorgeführt. An anderen Stellen ist es wiederum gerade die Dramaturgie, die visuelle Sprache des Filmes, die „die Wahrheit“ (bzw. den für das Verständnis konstitutiven dramaturgischen Kunstgriff) verschleiert: der Betrachter, während ihm revelatorische Erkenntnisse vermittelt werden, wird hin und wieder manipuliert, auf den Glatteis geführt. Die raffiniert eingesetzte Montagetechnik lässt uns dabei erkennen, dass die Sprache (eigentlich immer schon eine Vielzahl von Sprachen, Sprachspielen, Diskursen) keine unschuldige, transparente Instanz ist. Sie hat eine gewisse Stofflichkeit, und ist per se und immer schon durch unauflösbare metaphorische, synekdochale Konstellationen durchwoben. Bedeutungen entstehen häufig durch Amalgamierung und Kontamination. Die Signifikationsprozesse, die wir in der Alltagssprache „betätigen“, sind in vielerlei Hinsicht arbiträr, kontingenzgeleitet und doch *zugleich* vielfach regelbestimmt.

Der Film scheint zudem einen gewissen emanzipatorischen Ansatz zu haben. Die verschiedenen Personen (jede von ihnen ein deiktisches Zentrum), die mosaikartig querschnitten werden, und in einfache sowie komplexe Kommunikationsrahmen eingefügt werden, treten dabei als mündige Handlungsakteure, als Subjekte ihrer eigenen Repräsentation auf. Der Autor/Regisseur bleibt weitestgehend im Hintergrund, seine

wirkliche Präsenz und künstlerische Subjektivität wird nur in den metaphorischen Zwischensequenzen (Reflexivfolien) sowie ganz implizit durch die Art und Weise der Montage/Dramaturgie greifbar. Das Gesagte wird nicht (direkt) ironisiert, diskreditiert – die Ironisierung/Relativierung erfolgt mit gewissen Einschränkungen in der abstrakten „Argumentation des Films“. Jeder Akteur bringt seine eigene Sprache, seine Horizonte mit, und stellt sich mittels seiner eigenen „Kostümierung“ vor, die manchmal, im Falle der Kölner Hunnen und des ungarischen Traditionspflegers ganz markant sichtbar, in anderen Fällen wiederum ganz transparent und kaum greifbar ist.

Das anthropologische Interesse zeigt sich meines Erachtens auch in der Art, wie der Film ständig zwischen zwei Perspektiven flottiert. Diese Dualität erinnert mich an die methodologische Unterscheidung, die in der Ethnographie und Soziologie (auf Kenneth Lee Pike zurückgehend)<sup>294</sup> längst etabliert ist – die reflektierte Distinktion zwischen einem etischen und emischen Ansatz. Unter der etischen Perspektive – der „Außenansicht“ einer Kultur – wird dabei eine nüchtern-distanzierte, analytische Betrachtungsweise verstanden. Sie ist darauf ausgelegt, bei der Untersuchung allgemeinverbindliche, verifizierbare, synthetisierende Erkenntnisse (Gesetzmäßigkeiten) zu eruieren – und zwar mittels Kategorien, Kriterien und der Terminologie, die der Forscher mitbringt (kurzum, mit der Sprache der Wissenschaft). Die emische Perspektive könnte man hingegen als eine „Innenansicht“ der Kultur beschreiben. Es ist das konkrete, lebensweltlich verankerte, in einer partikulären Praxis wurzelnde Verständnis der Kultur – ein Verständnis, das sich aus der Identifizierung mit bzw. Verortung innerhalb einer Kultur ergibt, und das mit kulturimmanenten Kategorien arbeitet. Es ist die Sichtweise „*derjenigen, die von der normativen Ordnung (der Beschreibung) betroffen werden*“.<sup>295</sup> Diese zwei Zugänge werden im Essayfilm miteinander konfrontiert, vermengt, aufeinander bezogen. Aus dem ständigen (intelligent ins Spiel gebrachten) Perspektivenwechsel ergeben sich vielfache Bezüge, sinnstiftende Differenzen und Erkenntnisse. Die etische Perspektive ist immer da am Werk, wenn wir die Sprache der Wissenschaft (der Sprachwissenschaftler, Soziologen, Archäologen) hören – und wo das Hunnentum (die Nation, die Horde, die Gemeinschaft) zum Untersuchungsobjekt wird.<sup>296</sup> Der emische Blickwinkel wird in jenen Szenen manifest,

---

<sup>294</sup> Pike 1954.

<sup>295</sup> Bens 2017, S. 226.

<sup>296</sup> Hier könnten wir allerdings einwenden, dass auch diese Sequenzen aus einer gewissen Perspektive betrachtet als emische etikettiert werden könnten – denn, was wir hier sehen, sind die Wissenschaftler, Subjekte einer gewissen Kultur (Episteme), die die Sprache der Wissenschaft betätigen, und dabei den Normen und Konventionen der „Wissenschaftlichkeit“ gehorchen.

in denen sich die Subjekte einer pseudo-religiös gefärbten nationalen Gemeinschaft zum Wort melden, und über ihre Bezogenheit zu einer Tradition bzw. Weltanschauung sprechen. Das „Hunnentum“ stellt für einige Respondenten (mit verschiedenen Gewichtungen) ein transzendentes Signifikat dar, für die andere Gruppe lediglich ein historisch-philologisch-archäologisches Problem. Besonders interessant ist dabei, wie aus den (durch raffinierte Montagetechnik erzeugten) Konfrontationen dieser Perspektiven eine gewisse, teils durchaus produktive „Dialogizität“ entsteht. Der Atavismusbegriff (als eine Art Déphasage) wird z. B. just in jenem Moment eingeführt, als Herr Novák die These verlautbart, die heutige ungarische Sprache sei im Grunde genommen die lingua franca der hunnischen Stammesgemeinschaft.

In einem anderen Register wird über den ganzen Film hinweg eine nicht minder wichtige Polarität spürbar. Im Film werden nämlich immer wieder zwei Denkparadigmen, die an sich grundverschieden sind, miteinander konfrontiert. In meiner Lesart handelt es sich im Großen und Ganzen vom Lévi-Strauss'schen Begriffspaar des „*Wilden Denkens*“ (mythischen Denkens) und des „*gezähmten Denkens*“.<sup>297</sup> Folglich möchte ich auf das sog. wilde Denken näher eingehen, bzw. auf die Frage, wo und wie dieses Denkgregime im Film manifest wird.

Beim Wilden Denken handelt es sich um eine Art Korrespondenzdenken, das (entgegen dem vulgären Verständnis) durchaus abstrakt und komplex sein, ja sogar auch „Strenge und Präzision“<sup>298</sup> aufweisen kann. Dieses arbeitet mit einem sehr hohen Abstraktionsgrad und zeichnet sich durch eine eigentümliche Umwegigkeit aus. Das wesentliche sinnstiftende Verfahren dieses Denkens ist eine Art intellektuelle Bastelei (*Bricolage*)<sup>299</sup> – eine gewissermaßen assemblageartige Operation, die mit konstitutiv begrenzten, radikal heterogenen, meist nur bruchstückhaft zur Verfügung stehenden Mitteln arbeitet („*denn es hat nichts anderes zur Hand*“<sup>300</sup>). Dabei wird eine stark limitierte Reihe willkürlich bestimmter „Syntagmata“, die untereinander binäre bzw. relationale Oppositionen bilden, auf Naturerscheinungen bzw. komplexe Phänomene und Bestimmungen der Lebenswelt übertragen. All dies unter dem Telos, eine modellartige Erklärungs- und Sinngebungsfolie über eine disparate Wirklichkeit voller Brüche und Kontingenzen legen zu können. Auf die genauen Strukturbestimmungen der „Syntagmata“ kommt es nicht an – wesentlich ist nur

---

<sup>297</sup> Lévi-Strauss s.a. [2001].

<sup>298</sup> Lévi-Strauss s.a. [2001], S. 23.

<sup>299</sup> Ebd. S. 29.

<sup>300</sup> Ebd.

ihre *Form* – sowie die systeminternen Oppositionen und Homologien, die sie bilden. Das Wilde Denken nährt sich von einem grundlegenden Totalitätskonzept bzw. einer tiefen Sehnsucht nach Ordnung – und greift dabei auf vorgeformte und begrenzt vorgefundene „Vokabeln“ zurück. Sinnstrukturen und Wahrheitswerte entstehen durch präreflexive, assoziativ-kombinatorische Verfahren – oder, wie es Lévi-Strauss prononciert formuliert: *„Das mythische Denken errichtet strukturierte Gesamtheiten mittels einer strukturierten Gesamtheit, nämlich der Sprache; aber es bemächtigt sich nicht der Struktur der Sprache; es errichtet seine ideologischen Gebäude aus dem Schutt eines vergangenen gesellschaftlichen Diskurses.“*<sup>301</sup> An einer anderen Textstelle heißt es: *„Die signifikanten Bilder des Mythos sind, wie die Materialien des Bastlers, Elemente, die sich nach zwei Kriterien definieren lassen: sie haben gedient, als Wörter einer geformten Rede, die von der mythischen Reflexion ‚demontiert‘ wird, so wie ein Bastler einen alten Wecker demontiert; und sie können noch dienen, zum gleichen Gebrauch oder zu einem anderen Gebrauch, sofern man sie ihrer ersten Funktion entkleidet.“*<sup>302</sup> Wir haben also mit Kategorien, Vokabeln und Figuren zu tun, deren Taxonomie, Etymologie und Historizität für die Operationen des Wilden Denkens nicht relevant ist – zumal *„das wilde Denken (...) den Augenblick der Beobachtung von dem der Interpretation“* nicht trennt.<sup>303</sup> Gesteuert wird dieses Denken von der meist unbewussten Grundannahme, dass die Welt – jenseits der disparaten Wirklichkeit voller Diskontinuitäten und Kontingenzen – letztendlich eine sinnvolle und kohärente Ganzheit bildet, während *„Mensch und die Welt füreinander Spiegel“*<sup>304</sup> sind.

Im Film wird das Wilde Denken in vielfachen Formen greifbar. So. z. B. in der Szene, wo Aijbar, das Kölner Stadtwappen, ja sogar die Geschichte der Stadt mit Attilas Person verknüpft. Oder in der Sequenz, wo der Bürgermeister von Tápíószentmárton den angeblichen Begräbnisort Attilas, den sog. Attila-Hügel<sup>305</sup> präsentiert – obwohl hier weniger das Gesagte, vielmehr das im Hintergrund sichtbare Ensemble eine Erzeugung des wilden Denkens par excellence zu sein scheint. Wir sehen eine Atilla-Büste – deren künstlerisch-handwerkliche Qualität indiskutabel ist: die Skulptur scheint eher als ethnographische Fallstudie eine gewisse Relevanz zu haben – was wir durch die Kamerastellung bedingt nicht sehen, ist die Tatsache, dass die Büste nur ein Teil eines größeren „Skulpturenparks“ ist. Dargestellt werden hier große „ungarische“ Könige, Fürsten und Staatsmänner von Attila,

<sup>301</sup> Ebd., S. 35.

<sup>302</sup> Ebd., S. 49.

<sup>303</sup> Ebd., S. 257.

<sup>304</sup> Ebd.

<sup>305</sup> Für eine ethnographische Kontextualisierung des „Attila-Hügels“ s. Povedák 2014, S. 371-380.

über Árpád und Hl. Stephan bis ins 19. Jh. Die Inschrift „Attila“ ist sowohl in lateinischer Schrift als auch in altungarischer Runenschrift ausgeführt. Attila wird darüber hinaus als der erste ungarische König bezeichnet, die Büste mit einem rot-weiß-grünen Band verziert. Im Hintergrund sehen wir eine Gruppe verschiedener Speerhölzer. Das sog. Speerholz (ungar. „kopjafa“, eine säulenförmige hölzerne Schnitzerei) figurierte in gewissen Teilen Ungarns jahrhundertlang als Grabzeichen kalvinistisch-reformierte (und unitarische) Friedhöfe und hatte als konfessionelles Symbol regionaler Prägung evidenterweise keine „nationale“ Konnotation. Vor allem in den letzten zwei Jahrzehnten erfuhr die Symbolik des Speerholzes jedoch eine markante Umdeutung: das Zeichen wird heutzutage besonders außerhalb der heutigen Landesgrenzen, in den Gebieten der heutigen Slowakei, Rumäniens und der Wojwodina, als Symbol der ungarischen nationalen Identität bzw. der Zugehörigkeit zu einer extraterritorialen Nation, behandelt – und fungiert letztendlich als ein Code der symbolischen Raummarkierung (bzw. -eroberung).<sup>306</sup> Das *Wilde Denken* manifestiert sich hier als ein extrem eklektizistisches symbolisches Konglomerat. Das semantische Feld entsteht als Verdichtung verschiedener symbolischer Ordnungen, die hier aufeinander bezogen werden – die altungarische Schrift, die „hunnisch-ungarische“ Ahnenreihe, die ursprünglich konfessionelle Symbolik. Dazu kommt eine weitere Ebene, die Mythisierung der Reiterkultur: der ganze Attila-Hügel befindet sich nämlich inmitten eines Reiterparks (Kincsem Park)<sup>307</sup>. Die Runenschrift und das Speerholz als weitere Vokabeln der Gesamttextur sind dabei gegenwärtig wichtige und emblematische Elemente der rechtsnationalen Identitätsbildung im ungarischen Sprachraum.

Auch das Erklärungsmodell des „Experten“ (der Herr mit dem Uhrengleichnis) scheint mir, wie schon akzentuiert, ein Paradebeispiel der Bricolage zu sein. Besonders interessant ist jedoch, dass auch Szolnoki selbst an manchen Stellen als Bricoleur arbeitet, u. a. indem er teilweise frühere Arbeiten bzw. Videosequenzen in seinen Essayfilm montiert. Manchmal begegnen wir der Bricolage gleich in mehreren Registern. Am deutlichsten zeigt sich dies bei der Engführung zweier semantischer Reihen in der (ohnehin schon palimpsesthaft „wiederverwendeten“) Sequenz, deren Grundlage die Fotoserie *Hungarian Cubes* ist. Die lange „Enumeratio“ der Abstammungslinie der Hunnenfürste, bzw. die Art, wie die eine Ordnung (die akustische Spur, diachrone Abfolge von Ahnherren-Namen) auf die zweite Ordnung (visuelle Ebene, geographisch zerstreute Häuserfassaden, die anschließend zu einer

---

<sup>306</sup> S. dazu L. Juhász 2005.

<sup>307</sup> Benannt nach dem europaweit legendären Rennpferd, der „Wunderstute“ Kincsem.

homologen Ordnung zusammengefügt sind) deckungsgleich projiziert wird, ist meines Erachtens ein typisches Symptom des *Wilden Denkens*. Dimensionen von Zeit und Raum werden hier in eine „mythische“ Korrespondenz gezwungen.

In einem ähnlichen Verweisungszusammenhang scheint mir der Mythos-Begriff nach Lévi-Strauss hinsichtlich der Metaphorik des Filmes von zentraler Bedeutung zu sein. Für Lévi-Strauss steht bekanntlich die fundamental sprachhafte Natur im Brennpunkt der Analyse. Der Mythos sei im Grunde genommen „eine Sprache, die auf einem sehr hohen Niveau arbeitet, wo der Sinn (...) sich vom Sprachuntergrund ablöst, auf dem er anfänglich lag.“<sup>308</sup> Jeder Mythos besteht laut Lévi-Strauss „aus der Gesamtheit seiner Varianten“<sup>309</sup>, wobei ihre „Substanz (...) weder im Stil noch in der Erzählweise oder der Syntax“ liegt, sondern „in der Geschichte, die darin erzählt wird.“<sup>310</sup> Die Geschichte, die ggf. eine extreme Vielzahl von Variationen und stilistischen Umformungen erfahren kann, wird gleichsam transzendiert: der Mythos operiert „gleichzeitig in der Sprache und jenseits der Sprache“<sup>311</sup> – um die unauflösbaren Konflikte und Widersprüche der Welt gewissermaßen zähmen, versöhnen, letztendlich erzählbar machen zu können. Die fundamentalen Konflikte, Aporien und Dilemmata des menschlichen Lebens werden stets neu erzählt werden, um schließlich „ein Set von homologen Beziehungen, die alle um dasselbe Grundthema kreisen“<sup>312</sup> zu erzeugen. Der Mythos verschiebt Brüche und Aporien, die man mit logischen Mitteln nicht auflösen kann<sup>313</sup> – er dient für das Subjekt der mythischen Erzählung letztendlich als Sinngebungsfolie und Selbstverortungsversuch in einer disparaten Wirklichkeit voller Kontingenz und Widersprüche. Die konstitutiven Einheiten des Mythos sind ihrer Natur nach Beziehungen.<sup>314</sup> Entscheidend ist dabei die eigentümliche Doppelnatur des Mythos, seine synchrodiakronische (bzw. „zugleich historische und ahistorische“) Struktur<sup>315</sup>, die spezifische Art und Weise, wie sich in ihr Zeitlichkeit (eine Art Geflecht von von Präsenz und Vergangenheit) artikuliert. Dies offenbart sich nicht zuletzt in seiner „Blätterstruktur, die in und durch den Vorgang der Wiederholung an der Oberfläche durchscheint“<sup>316</sup>. Der eigentliche Sinn der mythischen Erzählungen entfaltet sich – jenseits der augenfälligen Analogien und

---

<sup>308</sup> Lévi-Strauss 1991, S. 231.

<sup>309</sup> Ebd., S. 239.

<sup>310</sup> Ebd., S. 231.

<sup>311</sup> Ebd., S. 229.

<sup>312</sup> Reinhardt 2008, S. 127.

<sup>313</sup> Reinhardt 2008, S. 126.

<sup>314</sup> Lévi-Strauss 1991, S. 232.

<sup>315</sup> Ebd., S. 230.

<sup>316</sup> Ebd., S. 253.

Allusionen der narrativen Oberfläche – in einer verborgenen, abstrakten Tiefenstruktur, die rein abstrakter-relationaler Natur ist. Sie wird von Sets von Relationen, Oppositionen und Homologien gebildet. Die syntaktisch-semantische „Architektur“ des Mythos vergleicht Lévi-Strauss mit der Denotationsform einer Orchesterpartitur<sup>317</sup> – dank der dem mythischen Text inhärenten „Tektonik“ werden gleichzeitig mehrere semantische Achsen ins Spiel gebracht – zwischen den konstitutiven Einheiten (den „Beziehungsbündeln“ wie sie Lévi-Strauss nennt)<sup>318</sup> entstehen Resonanzen, homologe Ordnungen und Interferenzen. Man muss wohl kaum betonen, dass der Mythos keineswegs nur die Sprache der sog. Wilden und „Primitiven“ ist, eine Sprache, die von uns zeitlich-räumlich fern(ab) steht. Der Mythos ist in unserer Gegenwart omnipräsent und durchaus virulent – unsere Alltagssprache ist von Mythen und mythischen Konstellationen durchwoben. Lévi-Strauss betont an einer Stelle explizit, dass das mythische Denken und die politische Ideologie miteinander strukturell überaus verwandt sind.<sup>319</sup>

Im Doku-Essay selbst gibt es meines Erachtens mehrere Stellen, an denen die Lévi-Strauss'sche Implikatur des Mythos greifbar wird. Gleich bei der Einleitung sehen wir eine spielerisch entfremdete Variante des par excellence Ursprungsmythos der Magyaren (in beiden Erzählungen ist dabei der eine und gleiche Mythos am Werk). Der Mythos ist auch in der Äußerung des ungarischen Traditionspflegers am Werk, und zwar da, wo sich die verschiedensten Zeitebenen innerhalb eines Satzes ineinander verschränken (die Furcht der Chinesen vor den Hunnen und dies zu untermauern – die Furcht der Deutschen vor der Magyaren). Selbst die nüchternen Schilderungen der geologischen Erkenntnisse scheinen sich in die gleiche mythische Ordnung zu fügen – das Territorium schrumpft „*tatsächlich*“. Die Landkarte wiederum, die das Siedlungsgebiet der Hunnen darstellt, lässt uns plötzlich erkennen, dass hier der Mythos Trianon „durchschimmert“ (bzw. dass im Untergang des Hunnischen Reiches „Trianon“ bereits in Keimform vorgelagert ist). Die imaginierte (verlorengegangene) Größe sowie das als traumatisch erlebte Friedensdiktat scheinen homologe Achsen, sinnverwandte Konsonanten in einer und gleichen strukturellen Ordnung zu sein. In einem Mythem „schlummert“ (resoniert) das Andere. Die Buchautorin (Podiumsdiskussion) reproduziert im Grunde genommen die gleichen Figurationen, wie dies auch der Bürgermeister und der Frontman der rechtsnationalen Band (man möchte uns unsere Geschichte wegnehmen bzw. uns eine falsche/fremde Geschichte oktroyieren) tun. Vielleicht

---

<sup>317</sup> Lévi-Strauss 1991, S. 234.

<sup>318</sup> Ebd., S. 232

<sup>319</sup> Ebd., S. 230.

können wir sogar in der forcierten Etymologisierung (bei der Demonstration der Komplexität der ungarischen Sprache anhand des Wortes *magyar*) die fundamentale Grammatik des Mythos entlarven. Jenseits der Tatsache, dass das, was hier demonstriert wird, linguistisch nicht stimmt, präsentiert uns die Modellhaftigkeit des Beispiels die synchron-diachrone, „blättereigartige“ Struktur des Mythos, insofern als „unter“ der normativen Sinnenebene ein gewisses Set von Homologien – eine Art Beziehungsbündel – „schlummert“. Je länger und ausführlicher wir uns mit gewissen Punkten im Film auseinandersetzen, desto mehr haben wir den Eindruck, dass es nicht die Menschen sind, die sich „ihrer“ Mythen „betätigen“, sondern – um hier Lévi-Strauss' radikale Formulierung zu paraphrasieren – es ist vielmehr der Mythos, der sich im Mensch (und ohne dessen Wissen) „denkt“.<sup>320</sup>

Hier möchte ich noch kurz die Freudsche Implikatur der Astronomie-Sequenz diskutieren. In dieser Exkursion wird uns meines Erachtens genau das vorgeführt (implizit und verschlüsselt), was Freud in seinem berühmten Text *Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse* erörtert. Freud zieht eine direkte Parallele zwischen zwei (eigentlich drei) Formen/Dimensionen der narzisstischen Illusion, die die gesamte Menschheit betreffen. Die erste Illusion dieser Art beruht(e) auf der Annahme, die Sterne würden um die Erde kreisen. Eine Beobachtung anhand naiv-oberflächlicher Betrachtung, mangels Kenntnisse über die Konstituiertheit der eigenen „Behausung“, die auf der unkritischen Vorannahme der zentralen und fixierten Stellung der Erdkugel fußt.<sup>321</sup> Die zweite „Kränkung“ ist eine durchaus analoge, und betrifft die menschliche Psyche. Diese Illusion lässt das Subjekt verkennen „daß das Ich nicht Herr sei in seinem eigenen Haus.“<sup>322</sup> Im Wesentlichen wird hier ex negativo das eigentliche Hauptpostulat der freudschen Tiefenpsychologie vorgeführt: die Dezentrierung und Depotenzierung des Subjekts, die Betonung der „Apparathaftigkeit“ der Psyche, dessen weite Teile für das „Ich“ radikal und konstitutiv unzugänglich sind.<sup>323</sup>

Der didaktische Impetus der Sequenz entfaltet sich meiner Meinung nach gewissermaßen analog zur marxischen Kritik der fetischistischen Illusion, deren Hauptgefahr ja darin bestehe, dass „Ein Akteur (...) die eigene »Reflexionsbestimmung« als Eigenschaft des

---

<sup>320</sup> Lévi-Strauss 1994, S. 26.

<sup>321</sup> Freud 2008, S. 163.

<sup>322</sup> Ebd.167.

<sup>323</sup> Die Parallele scheint mir u. a auch dadurch verdeutlicht zu sein, dass Freud in beiden Fällen über eine fundamentale Blindheit für die Architektur bzw. Infrastruktur der eigenen „Behausung“ spricht („*sein Wohnsitz, die Erde*“ sowie „*das Ich (...) in seinem eigenen Haus, der Seele*“). s. ebd., S. 162 und 165.

(wahrgenommenen) Objekts selbst“ verkennt.<sup>324</sup> Oder wie es Freud, ein wenig anders gewichtet formuliert: „eine Bewegung der Erde verspürt er nicht, und wo immer er frei um sich blicken (sic!) kann, findet er sich im Mittelpunkt eines Kreises, der die äußere Welt umschließt.“<sup>325</sup> Nicht zufällig wird die Sternenhimmel-Szene auf einem ersten Kulminationspunkt (der vielen verschiedenen Mythen und Ideologien) eingeblendet. In meiner Lesart geht es hier um eine Art subtil verschlüsselten Imperativ: das menschliche Subjekt (ob Ungar, Deutscher oder „Hunne“) sollte sich zunächst über ihre fundamentale und unhintergehbare „Geworfenheit“ in eine größere ontologisch-epistemische „Behausung“ im Klaren sein. Es sollte einen Begriff über die Grenzen und Mechanismen (aber auch blinde Flecke) seines Erkenntnisapparats haben – und zumindest ein Gespür für die vielfache Vermitteltheit seiner Wahrnehmungen und zugleich über seine fundamentale Eingebundenheit in ein komplexes, ihm teilweise a priori nicht zugängliches Gefüge, besitzen. Ferner sollte man den Wahrnehmungsprozess immer von dem Objekt der Wahrnehmung kritisch unterscheiden können bzw. die Wahrnehmung statt einer transparenten Instanz vielmehr als ein translatorisches, vielfach vermitteltes Verfahren auffassen, das notwendigerweise immer schon Wertigkeiten, Verluste, Differenzen und Transformationen erzeugt. Kurzum, wir sollten den *Murus gallicus* vom *Hunnenring* unterscheiden können (bzw. den *Hunnenring* „an sich“ von dem Signifikationsprozess, der das Prädikat *Hunnenring* hervorbringt).

Das, was im ganzen Film implizit – und in der Astronomie-Szene metaphorisch verdichtet – problematisiert wird, ist meiner Ansicht nach die Erkenntnis, dass das Selbst „*ein Modell ist, das sich nicht selbst als Modell sehen kann*“<sup>326</sup> – es geht also um die Abkünftigkeit des Subjekts, um die Erkenntnis, dass es „hinter“ dem beobachtenden Ich eine ganze Erdkugel gibt, bzw. eine Vielzahl von physisch-physiologischen Bestimmungsinstanzen (aber auch soziale und kulturelle Determinanten). Dies in die Sprache der Psychoanalyse übersetzt: jenseits der Schranken der Zensurmechanismen des Ichs ist die radikale Alterität des Unbewussten am Werk, und nun, wenn uns die Bedingtheit des Ichs bewusst ist, haben wir eine Chance, uns in unserer „seelischen Behausung“ sicher zu orientieren. Somit stellt diese Sequenz in meinem Auge eine Art metaphorische Warnung (und zugleich erkenntnistheoretische Orientierungshilfe) dar, und ist als ein Aufruf zur Skepsis und (epistemologischen) Wachsamkeit im Dickicht der komplexen und verwirrenden

---

<sup>324</sup> Žižek 2006, S. 179.

<sup>325</sup> Freud 2008, S. 163.

<sup>326</sup> Žižek 2006, S. 178.

Signifikationsprozesse zu verstehen.

Eine weitere Polarität, die den Film durchgehend prägt, rankt sich um zwei Modi der Beobachtung – vielerorts scheint dies ein zweiter Aspekt der emisch-etischen Unterscheidung zu sein. Generell scheint mir die Art und Weise, wie Beobachtungen aufeinander bezogen und/oder miteinander verknüpft werden, im Film eine zentrale Rolle zu spielen. Mehrfach wechseln sich Sequenzen, die einfache Beobachtungen erster Ordnung darstellen, mit Passagen, die man als Beobachtungen zweiter Ordnung beschreiben könnte, ab – dies offenbar in einem durchaus ähnlichen Kontext, in dem Niklas Luhmann diese Operationen unterscheidet.<sup>327</sup> Bei der Beobachtung zweiter Ordnung geht es um die Beobachtung der eigenen (bzw. anderer) Beobachtungen (die sich auf der Ebene des Faktischen bewegt), also um eine Reflexionsebene, die in einem anderen Subsystem operiert – und die blinden Flecke der vorherigen Beobachtung (all das, was perspektivbedingt nicht wahrgenommen werden kann) überhaupt erst offenlegen kann. Die Beobachtung zweiter Ordnung (Gegenbeobachtung mittels systemfremder Codes) arbeitet dabei im Gegensatz zu den *Was-Fragen* der ersten Instanz mit *Wie-Fragen*.<sup>328</sup> Im Film entsteht an mehreren Stellen der Eindruck, dass auf eine Beobachtung erster Ordnung eine Beobachtung zweiter Ordnung folgt.<sup>329</sup> So z. B. an der Stelle, wo der Soziologe scheinbar dem Lokalhistoriker aus Gyula antwortet – oder bei der Sequenz, in der der Hungarologe auf den „Hungaristen“ reflektiert. Spätestens in der Schlussphase wird evident, dass den eigentlichen thematisch-metaphorischen Kern die Fragen der Konfrontation mit der Alterität, aber auch der verschiedenen Formen und Praktiken von Signifikation und Identitätsbildung ausmachen. Das wohl zentrale Programm des Filmes ließe sich dabei folgendermaßen zusammenfassen: durch das Fremde (die Alterität) im Anderen (aus ungarischer Perspektive gesprochen: in den „deutschen Hunnen“) das eigene, mir innewohnende Fremde erkennen (dieses Unbehagliche, den monströs-mittelalterlich spukenden Geist der Aberglauben und Überzeugungen). Noch genauer, von dem Umgang, den der „andere“ zu seiner eigenen Alterität (lacanianisch gesprochen: zu seinem großen Anderen) pflegt (ohne zu wissen, dass er hier etwas „pflegt“), *meine eigene* Beziehung zu meiner irreduziblen, immer und a von vornherein konstituierenden Alterität, erkennen. Oder wie es Stuart Hall formuliert: „*Es gibt keine*

---

<sup>327</sup> Szolnoki bezieht sich in seiner Dissertation explizit auf Luhmann, indem er seine eigene Methodik erörtert, s. Szolnoki 2017, S. 4.

<sup>328</sup> Luhmann 1997, S. 94f.

<sup>329</sup> Dabei handelt es sich streng genommen eher um die Summarisierung des Erkenntnisgewinns einer Beobachtung zweiter Ordnung, die im Anschluss durch die Montage als eine kohärente Diskussion bzw. „unschuldige“ Polemik dargestellt wird.

*Identität, die ohne eine dialogische Beziehung zum Anderen existiert*“, wobei dieses Andere nicht nur in den anderen, sondern „*ebenso im Selbst, in der Identität*“ zu suchen ist.<sup>330</sup> Identität ist keine mysteriöse Substanz, die man gemäß einer „Logik der Tiefe“ und des „wahren Selbst“<sup>331</sup> im Subjekt lokalisieren könnte – sie ist ständig in Bewegung, ist diskursiv und dialogisch organisiert, ein Resultat permanenter Signifikationsverfahren und Palimpsestierungen: Entwürfe, Interaktionen und Korrekturen. Marx verdeutlicht in seiner sechsten Feuerbach-These, dass das menschliche Wesen immer schon vielfach bedingt und historisch-sozial vorgeformt ist: „das menschliche Wesen ist kein, dem einzelnen Individuum innewohnendes Abstraktum. In seiner Wirklichkeit ist es das Ensemble der gesellschaftlichen Verhältnisse.“<sup>332</sup> Die Identität wäre demnach eine Art permanenter, oft konfliktgeladener Selbstverortungsversuch des (nie völlig souveränen) Ichs, eine Deutungsfolie auf seine vielfach bedingte und disparate Erfahrungswelt zu legen (sei es nur um die eigene Kontingenzt, Fragilität und Horizontgebundenheit zu verschleiern). Es gibt keine Identität außerhalb der Sprache, außerhalb der Erzählungen. Oder wie es Stuart Hall verdeutlicht: Identität ist eine „*Erzählung (narrative) vom Selbst (...) sie ist die Geschichte (story), die wir uns vom Selbst erzählen, um zu erfahren, wer wir sind.*“<sup>333</sup> Indem Szolnoki uns durch das ganze babelsche Wirrwarr von Signifikationsverfahren leitet, und dabei gewisse (pseudo-)linguistische Figurationen ad absurdum führt, betont er gerade die irreduzibel diskursive und historische Dimension der Identitätsbildung. Im Laufe des Filmes wird immer mehr spürbar, dass die Verhaltensweise der Kölner Schaman\_innen genauso (bzw. genauso wenig) „normal“ bzw. „pathologisch“ ist, wie die Art und Weise, wie sich die ungarischen „Nachkommen Attilas“ in ihrer Lebenswelt behaupten. Der einzige wirkliche Unterschied ist nur, dass während die „deutschen Hunnen“ in der Regel immer nur einer jeweils partikulären, lokalen und voneinander eher isolierten Tradition folgen, die ungarische Geschichte ungemein mehr vom Hunnenmythos vorbelastet ist. Die supponierte Abstammung von den Hunnen, die lange das Selbstbild vieler Ungarn prägte, ist auf kollektiver Ebene virulent, und zutiefst in die rechtsnationale Subkultur eingebettet. Eine entscheidende Rolle kommt im ganzen Film der Dialogizität zu. Sowohl das Verstehen und Kennenlernen des Anderen, als auch die Erkenntnis, dass die Sprache immer schon ihre eigene Materialität, Logizität und Ideologiegebundenheit mit ins Spiel bringt, entfaltet sich erst in diskursiven und dialogischen Prozessen.

---

<sup>330</sup> Hall 1999, S. 93.

<sup>331</sup> Ebd., S. 84.

<sup>332</sup> Zit. nach Labica 1998, S. 14.

<sup>333</sup> Hall 1999, S. 94.

## 8. Szabolcs KissPáls Projekt *From Fake Mountains to Faith (Hungarian Trilogy)*

Im Folgenden möchte ich mich mit der Werkgruppe *From Fake Mountains to Faith – Hungarian Trilogy* von Szabolcs KissPál<sup>334</sup> auseinandersetzen. Es handelt sich um ein sukzessive entstandenes Ensemble, das aus einem kürzeren Video *Amorous architecture* herausgewachsen ist. Die „Trilogie“ umfasst zwei doku-fiktionale Filme sowie eine raumfüllende Installation, eine Art aufwendig gestaltete quasi-museale Präsentation. Das Projekt wird von einer dreisprachigen Publikation (ungarisch-englisch-deutsch) begleitet.

KissPál ist ein politisch engagierter Künstler. Der Fokus seines Interesses ist häufig auf kulturelle Symbole gerichtet, deren komplexe Historizität, sowie die vielfache Interdependenz zwischen politischen Mythen, historischen Ereignissen, kollektiven Symbolen und Gebilden der kollektiven Erinnerung. Das Spannungsfeld zwischen Erinnerungspolitik, kollektiver Erinnerung und Historiographie ist ebenfalls ein wiederkehrendes Thema seiner Arbeiten. Dabei beschäftigt er sich häufig mit dem konfliktuösen Verhältnis von Faktizität und Fiktionalität, vor allem im Kontext der Geschichte und Erinnerungskultur. In der Regel paart sich sein künstlerisches Schaffen mit einem aktivistischen Engagement.

### 8. 1. Literaturlage

Meiner Kenntnisse nach wurde die Trilogie bisher noch nicht gründlich, in Form eines *Close Reading* beschrieben. Mir sind – abgesehen von mehreren ein Paar Zeilen langen Zusammenfassungen nur einige wenige Texte bekannt – diese befassen sich allerdings mit der „Metaebene“, versuchen die Arbeiten unter kulturwissenschaftlichen und soziologischen Aspekten zu kontextualisieren. Der erste ist Zoltán Kékesi sehr dichte Essay<sup>335</sup>, wobei sich der Autor hier nur dem ersten Teil der Trilogie widmet. Daneben wäre noch der Text von Ágnes Patakfalvi-Czirják zu nennen – eine konzise (auch in englischer Sprache zugängliche)

---

<sup>334</sup> Szabolcs KissPál (geb. 1967 in Târgu Mureș, ung. Marosvásárhely, Rumänien) ist ein intermedialer Künstler, Aktivist, Universitätsdozent, nach seinem Studium in Cluj-Napoca ist er nach Ungarn übersiedelt; es folgten postgraduelle Studien an der Ungarischen Universität für Künste. Seit 1992 lebt und arbeitet er in Budapest.

<sup>335</sup> Kékesi 2017.

Überblicksdarstellung, die anlässlich der Präsentation der Trilogie im Rahmen der OFF-Biennale 2017 das Ensemble aus einer anthropologischen Perspektive vorstellt.<sup>336</sup> Die bisher wohl umfassendste Auseinandersetzung mit dem Film *Amorous Geography* stellt der Aufsatz mit dem Titel *Homage to the Half-Truth* von Edit András dar.<sup>337</sup> Die Autorin betont die Expressivität und emotionale Überladenheit der Arbeit – das Video eigne sich, die emotional überhitzte Trianon-Thematik als subversive Kraft für die eigenen Zwecke zu nutzen.<sup>338</sup> András hebt – nach einer präzisen historisch-kulturwissenschaftlichen Kontextualisierung – vor allem den emanzipatorischen Ansatz der Arbeit hervor (wobei sie mehrfach betont, dass sie im Video eine Art von Reenactment sieht): der Film leiste eine Art symbolische Korrektur, indem sie den Betrachter darauf sensibilisiert, dass die Budapester Politik der Zwischenkriegszeit die Minoritäten, die sich außerhalb der posttrianonschen Staatsgrenzen wiedergefunden haben, nie als gleichrangige Partner, sondern vielmehr als „*noble savages*“ betrachtet und instrumentalisiert hat.<sup>339</sup> Weiter konstatiert die Kunsthistorikerin, dass der Film eine beinahe psychoanalytische Auseinandersetzung leistet, indem er aufzeigt, dass sich hinter der Kulisse der überbordenden Gesten und Emotionen eine aggressive und historisch blinde Expansionsmacht versteckt.<sup>340</sup> Im Film geht es gemäß András nicht um die Suche der historischen Wahrheit, vielmehr um die Herstellung einer Art „poetic truth“, die imstande ist, die festgeronnenen Narrative einer doktrinär-affirmativen Vergangenheitsauffassung zu untergraben.<sup>341</sup> Gleichzeitig macht das Video – so András – die psychodynamischen Triebfedern, die hinter dem Symbolsystem dieses Nationalismus stehen, greifbar.<sup>342</sup> Ebenfalls der *Amorous Geography* ist Mónika Dánels Aufsatz gewidmet.<sup>343</sup> Obwohl auch dieser Text nicht als Close Reading im engeren Sinne bezeichnet werden kann, liefert dieser an einigen Stellen sehr präzise und reflektierte Beobachtungen zu verschiedenen dramaturgischen Verfahren, vor allem was die komplexen Relationen, die Dialogizität und/oder Ambiguität der einzelnen medialen Schichten anbelangt. Dánel deutet den Budapester Zoo als Heterotopie im Foucaultschen Sinne<sup>344</sup> – und leitet daraus vielfache Erkenntnisse ab. Einer der Hauptverdienste der Arbeit sei nach Dánel, dass im Film die sentimental Komponenten jener bewussten und unbewussten Diskurse, die um die Trianon-Thematik kreisen, gleichsam

---

<sup>336</sup> Patakfalvi-Czirják 2017.

<sup>337</sup> András 2017.

<sup>338</sup> András 2017, S. 215.

<sup>339</sup> András 2017, S. 215. und 217.

<sup>340</sup> Ebd., S. 215.

<sup>341</sup> Ebd., S. 219.

<sup>342</sup> Ebd.

<sup>343</sup> Dánel 2018.

<sup>344</sup> Ebd., S. 15.

semantisch zerfasert, vermessen und rekontextualisiert werden.<sup>345</sup> An dieser Stelle wäre noch ein weiterer Essay von Zoltán Kékesi zu erwähnen, der eine zusammenfassende Lesart – vor der Hintergrunddimension von Begriffen wie Melancholie, Trauer und kulturelle Archäologie – leistet.<sup>346</sup> Dabei erhebt er die Medialität der verschiedenen Visionen, die auf den geographischen Raum projiziert werden (sowie die vielfachen Widersprüche, die sich aus der Schichtung dieser Projektionen ergeben) zum Gegenstand seiner Reflexion.<sup>347</sup>

Im Folgenden möchte ich versuchen, eine möglichst präzise und umfassende Beschreibung der zwei „doku-fiktionalen“ Videos, sowie (etwas weniger nuanciert) des dritten Teiles *The Chasm Records*, darzulegen.

## 8. 2. Amorous Geography (2012/2016)<sup>348</sup>

Ganz und gar charakteristisch für das Werk: bereits der Titel stellt eine (womöglich doppelte) Paraphrase dar. Der Name rekurriert einerseits auf den Essayband *Szerelmes Földrajz* (1942) von Zoltán Szabó<sup>349</sup> – und zugleich auf die gleichnamige Dokumentarfilmserie der öffentlich-rechtlichen Duna TV<sup>350</sup>, deren Episoden seit Jahren (auch in der Gegenwart) gesendet werden.

Formal und technisch gesehen handelt es sich um einen Montagefilm – der überwiegende Großteil der Sequenzen besteht aus archivalischen, schwarz-weißen Film- und

---

<sup>345</sup> Ebd., S. 21.

<sup>346</sup> Kékesi 2017.

<sup>347</sup> Dániel 2018, S. 21.

<sup>348</sup> Die etwas kürzere Frühversion des Filmes (*Amorous architecture*) entstand für ein internationales, der Architektur zoologischer Gärten gewidmeten Buchprojekt namens *Zoo-topia* (Hg. von Eszter Steierhofer, London, 2012).

<sup>349</sup> Zoltán Szabó (1912-1984) war Schriftsteller, Ethnograph, Publizist, Vertreter der literarischen Soziographie und enger Freund von István Bibó. Ab 1939 zentrale Figur des ungarischen antifaschistischen Widerstandes. Ab 1949 lebte Szabó in Emigration, zunächst in Großbritannien, später in Frankreich. Sein Werk *Szerelmes földrajz* (dt. in etwa *Amouröse Geographie*) ist ein Annäherungsversuch, den Facettenreichtum der ungarischen „Landschaft“ mittels literarischer und kulturhistorischer Referenzen greifbar zu machen. Dabei widmet sich der Autor auch der kritischen Problematisierung der Begriffe Volk, Region, Landschaft und „Heimat“.

<sup>350</sup> Die Episoden der Portraitfilme, die für ein breites Publikum konzipiert wurden, neigen tendenziell zu einer naiv-romantisierenden Darstellung der Landschaft. Jede Folge ist einer bestimmten Person (Wissenschaftler, Literat, Künstler, Sportler etc.) gewidmet, welche die Zuschauer durch ihre nähere Heimat/Region bzw. ihren Geburtsort führt. Mehrfach wurde dabei „problematischen“ Personen Raum geboten (teils führenden Politikern – ausnahmslos aus dem Umkreis der FIDESZ-Partei (u. a. Staatssekretärin Katalin Novák, Tibor Navracsics, zur Sendezeit Justizminister und stellvertretender Ministerpräsident – und der Juristin Anikó Lévai, Ehefrau von Viktor Orbán). Eine Episode wurde dem Filmregisseur Gábor Koltay (Autor mehrerer problematischer und tendenziöser Dokumentarfilme: „*Trianon*“, „*Horthy – a kormányzó*“ sowie eines Albert Wass gewidmeten Dokumentarfilms).

Bilddokumenten sowie zeitgenössischen Tonmaterialien. Die Montagehaftigkeit wird auch durch eine Reihe weiterer Instanzen akzentuiert (Mottos in Rahmenkartuschen, akustische Signale wie das Klappern des Diaprojektors usw.). Inhaltlich gesehen handelt es sich um eine sog. „*Doku-fiction*“ (so bezieht sich auch der Autor auf seine Arbeit). Im Film werden verschiedene, meist spielerisch eingesetzte Fiktionalisierungsverfahren, Verfremdungseffekte und Figuren des unzuverlässigen Erzählens miteinander verwoben und/oder kontrastiert. Hin und wieder gibt es versteckte metaphorisch wirksame Inklusionen – insofern, als dass es dem unvorbereiteten Zuschauer extrem schwer fällt, ja sogar beinahe unmöglich ist, die gesamte Metaphorik auf beim ersten Anlauf zu entschlüsseln. Anders formuliert: der Film zeichnet sich durch einen gewissen, bewusst eingesetzten (und dem Betrachter zunächst teils vorenthaltenen) „Sinnüberschuss“ aus.

Die weit verästelten Handlungsstränge ließen sich folgendermaßen zusammenfassen: im Wesentlichen geht es um den Budapester Tiergarten, genauer gesagt, um die Geschichte des dort errichteten Großen Felsens, eines künstlich konstruierten Berges, welcher nach einem realen Gipfel in Siebenbürgen (das zu jener Zeit noch zu Ungarn gehörte) modelliert wurde. Gleichzeitig handelt sich der Film aber auch von der als genuin ungarisch apostrophierte Landschaft, die als Landschaft als Projektionsfläche verschiedener kollektiver Sehnsüchte und Phantasmen, letztendlich als zentrales Dispositiv der Nationsbildung dient – dies alles im Kontext der Zwischenkriegszeit und der damals auflodernden völkisch-nationalistischen Diskurse.

### **8. 2. 1. Der Vorspann des Filmes – Eine epistemologische Achterbahnfahrt**

Eingeleitet wird der Film mit einer etwa dreieinhalb minütigen „Ouvverture“. Bereits der erste Satz, der aus dem Munde des Erzählers ertönt, nimmt einiges von der Metaphorik und Programmatik des Filmes vorweg – und indem der Sprecher auf den Erzählvorgang selbst hinweist, signalisiert zugleich, dass alles, was hier gezeigt (inszeniert) wird, im Gewebe der narrativen Fiktion anzusiedeln ist, und letztendlich nichts als ein Mythos, ein Mythos im konventionellen, ursprünglichsten Sinne, d. h. eine Fabelkonstruktion ist.

„*Volt egyszer, hol nem volt, volt egyszer egy ország, Magyarország*“ („*Es war einmal, wo es nicht war, es war einmal ein Land, Ungarn*“) <sup>351</sup> – führt eine männliche Stimme in die

---

<sup>351</sup> Die wortwörtliche Übersetzung dieser Figur würde lauten: „*Es war einmal, vielleicht auch nicht, ein Land*“

Geschehnisse ein. Die rhetorische Figur, die den Narrator als Märchenerzähler greifbar macht, verdeutlicht, dass in dem Film die Narration selbst eine der primären sinnkonstituierenden und -organisierenden Instanzen sein wird. Direkt im Anschluss erscheint eine passepartoutartige Rahmenkartusche (ein visuelles Element, das ab diesem Zeitpunkt durchgehend begleiten wird) mit der Jahresangabe 1920. Die Rahmung scheint dabei die visuelle Sprache der Stummfilmzeit zu evozieren. Ab hier ist eine Reihe von kurzen Sequenzen zu sehen: allesamt Archivmaterialien, von KissPál zusammenmontierte Berichterstattungen aus den 1920er und 1930er Jahren. Gleich am Anfang sind die Innenräume des Großen Trianon in Versailles zu sehen – offenbar geht es um die Friedensverhandlungen. Unmittelbar danach wird dem Betrachter „Großungarn“, bzw. ein reliefartiges Modell, das *Hungaria* darstellen soll, präsentiert. Der „Leib“ des tausendjährigen Königreiches wird dabei tief verwundet – von einer Hand wird das Land mit einem tiefen Dolchschnitt langsam und unerbittlich zerstückelt (Abb. 63). „*Rumpfungarn*“ bleibt – durch tiefe Furchen von seinen einstigen Teilen abgetrennt – zurück.

Die Narration verstummt dabei bis zum Schluss der Eröffnungssequenz. Akustisch wird der lange Vorspann von Frédéric Chopins Trauermarsch untermalt, durch welchen der düstere, pathetisch-rhapsodische Charakter dieses Abschnittes noch stärker hervorgehoben wird. Das Knistern der Tonspur, das mit den Bildfehlern (Filmkörnung, Risse, relative Unschärfe etc.) „authentisch“ zu korrelieren scheint, lässt darauf schließen, dass auch hierbei ein Archivmaterial verwendet wurde.<sup>352</sup> Die „Verstümmelung“ *Hungarias* wird allmählich in eine Szene überblendet, die einen herabstürzenden Fabrikschornstein darstellt. Anschließend sind kurze, höchst emotionale Szenen von Trauer und Verwahrlosung zu sehen: tränende Menschen, arbeits- und obdachlose Menschengruppen. Das Karpatenbecken (auch hier als etwas organisches Ganzes dargestellt) wird folglich noch einmal eingeblendet – schematisch werden die verheerenden Verluste wichtiger Industrie- und Bergbaugebiete dargestellt. Der Vorspann wird mittels Rahmenkartusche-Folien in drei Abschnitte gegliedert: 1920 (das Jahr steht offenbar für *Trianon*), 1920-1938 und 1938-1944.<sup>353</sup> Die zweite Sequenz wird vom

---

*namens Ungarn*“

<sup>352</sup> In der Tat wurde hier die Audiospur einer (mehr oder weniger) zeitgenössischen Wochenschau (April 1941) wiederverwendet (Angabe des Künstlers). Es handelt sich um den Kurzfilm über das öffentliche Trauerzeremoniell und Begräbnis von Graf Pál Teleki. Dieser war bis zu seiner Selbsttötung Ministerpräsident des Königreiches Ungarn.

<sup>353</sup> Das Jahr 1938 kann in mehrfacher Hinsicht als Wasserscheide betrachtet werden. Als Zäsur figuriert es hier offenbar im Kontext des sog. *Ersten Judengesetzes* (Artikel 1938/XV.), demzufolge der Höchstanteil jüdischer BürgerInnen in vielen Berufskreisen festgeschrieben wurde. Andererseits mag die Jahreszahl auf den *Ersten Wiener Schiedsspruch* referieren – der erste greifbare Erfolg der Revisionspolitik: die Südslowakei und Gebiete der Karpatenukraine werden von Ungarn annektiert. Ebenfalls im Jahre 1938 wurde die

Einmarsch Horthys eingeleitet – der Admiral hoch zu Ross, auf weißem Pferd, in ungarischem Kontext ein par excellence Erinnerungsort im Sinne von Pierre Nora. Der Reichsverweser wird von jubelnden Menschengruppen und einem temporären Triumphbogen empfangen. Darauf folgend erscheinen öffentliche Büchervernichtungen: Bücher werden massenweise in einen riesigen Kollergang geworfen.<sup>354</sup> Als Kontrastfolie bzw. idyllische Kontrapunkte erscheinen anschließend Sequenzen, die eine mobile Volksbibliothek (einen Esel-Einspanner) zeigen: zu sehen sind dabei weiß gekleidete Schulkinder aus bürgerlichem Milieu, die in ihre Leporellos vertieft sind. In der Schlussequenz (1938-1944) taucht wieder einmal Horthy auf, diesmal in voller Pracht und Admiralsuniform, ebenfalls auf weißem Pferd, offenbar im Rahmen eines feierlichen Marsches irgendwo auf den soeben zurückerworbenen Gebieten. Ein wenig später wird er bei einer Übergabezeremonie gezeigt, bei welcher er ein Trikolore-Band durchschneidet. Nach der Durchtrennung folgt die Darstellung eines Zuges. Die nummerierten Güterwagen sind mit Menschen gefüllt, die auf engstem Raum zusammengedrückt stehen (Abb. 64). Die Wagentür wird von einem Soldaten verriegelt. Die Bahn fährt los, für einen Augenblick sind winkende Hände zu sehen – wobei weder eine Richtung noch ein Horizont auszumachen sind, lediglich weiße, beklemmende Leere folgt. Trotz minimaler Anhaltspunkte ist es offensichtlich: der Film macht die Betrachter zu Augenzeugen der „Judentransporte“ nach Auschwitz.<sup>355</sup>

### 8. 2. 2. Die „Achterbahn-Sequenz“

Sobald der Zug losgefahren ist, verschwindet auf akustischer Ebene Chopins Trauermarsch – plötzlich hört man das laute und monotone Rattern der Güterwagen – der erste akustische Schnitt im Film. Dabei gerät das Publikum innerhalb kürzester Zeit auf ein „unsicheres Terrain“: als würden die Betrachter den Boden unter unseren Füßen – fast wortwörtlich – verlieren. Während das Rattern weitergeht, empfängt den Betrachter sekundenlang nichts als

---

(kurzlebige) Nationalsozialistische Ungarische Partei – Hungaristische Bewegung, Vorläufer der Pfeilkreuzler-Partei gegründet. 1944 markiert zweifellos die „Katastrophe“. Es war das Jahr der deutschen Besetzung Ungarns (Operation Margarethe), das Jahr, in dem die Massendeportationen ungarischer Juden begannen, die deutsche Internierung Horthys (Unternehmen Panzerfaust) und die Machtübernahme der Pfeilkreuzler stattgefunden hat.

<sup>354</sup> Zu Sehen ist die berüchtigte Aktion von Mihály Kolosváry-Borcsa, siebenbürgischer Abstammung, zunächst Journalist, danach führender Kulturpolitiker und Propagandist in der Zwischenkriegszeit. 1946 wurde er wegen Kriegsverbrechen hingerichtet. Die Büchervernichtung im Juni 1944, die hier ganz kurz eingeblendet wird, hatte kolossale Ausmaße: es wurden knapp 450.000 Bände, allesamt Werke jüdischer Autor\_innen aus Ungarn und dem Ausland, die Fracht von 22 Güterwagen vernichtet (Braham 1981, S. 499-500).

<sup>355</sup> Wohlgemerkt, am Anfang des Vorspanns sehen wir in Form schwarz-weißer Filmfragmente Familien, die samt ihrem Gepäck aus Zugwägen aussteigen (offenbar Ungar\_innen, die kurz nach der rumänischen Besetzung Siebenbürgens nach „Kleinungarn“ geflohen sind).

eine schwarze Leerstelle – ein wenig später werden noch einmal die Kinder mit ihren Leporellos eingeblendet. Im nächsten Augenblick landet man plötzlich in einer grundverschiedenen Realität: erstaunlicherweise in die Gegenwart zurückgekehrt, inmitten eines Vergnügungsparks, auf einer Achterbahn (Abb. 65). Das Rattern, das vor wenigen Sekunden noch auf den Zug nach Auschwitz zu referieren schien, entlarvt sich hier als akustischer Index der Achterbahn. Dabei wird es offensichtlich, dass die Kamera führende Person mit im Wagen sitzt: somit finden sich die Betrachter – *wir* – zentral im Geschehen wieder, und rasen mit Hochgeschwindigkeit, entlang einer steilen und serpentinenreichen Bahn, rauf und runter. Einige unserer „Mitfahrer“ tragen dabei VR-Brillen. Hier scheint die Verunsicherung der Betrachter einen Höhepunkt zu erreichen. Vielleicht ist der Betrachter/Operateur auch nur mit einer VR-Brille ausgestattet, und sieht lediglich eine simulierte, virtuelle, technisch vermittelte Wirklichkeit (gemäß den aktuellen Einstellungsoptionen eine Achterbahnkulisse, die aber jederzeit in eine beliebig andere Realität überblendet sein könnte).

Jedenfalls sind wir, Betrachter des Filmes, hier als Subjekte einer Erfahrungsgemeinschaft adressiert (es wird zudem nicht klar, ob es sich hier auch um eine „hybride Realität“ oder eine Art der kollektiven Halluzination handelt). Es liegt auf der Hand, dass alles bisher Gesehene – und vielleicht auch das, was später noch gezeigt wird – letztendlich nur von einer VR-Brille vermittelt wurde. Erst jetzt, wo der technische Apparat, die virtuelle Prothese (und somit auch die abkünftige Realitätsebene) entfernt wurde, sind die Betrachter mit den „eigentlichen“ Mechanismen, Dispositiven und Mediatisierungsinstanzen ihrer Welterschließung (im engeren Sinne natürlich: mit ihrem Geschichtsbewusstsein und ihrer Erinnerungskultur) konfrontiert.

Diese Sequenz scheint mir kraft ihrer komplexen Metaphorik ungeheuer wichtig und aufschlussreich für die gesamte Arbeit zu sein. Diese Schlüsselstelle zeigt nicht nur die (meist versteckt bleibende) historisch-materielle Dispositive der Subjektkonstruktion, sondern versinnbildlicht gleichzeitig auch die Art und Weise, wie die Betrachter (*wir*) als Subjekte der Erinnerung immer und irreduzibel in einer strukturellen Kopplung von Wirklichkeit(en) und Fiktion(en) eingebunden, ja sogar verfangen sind. Man könnte dies in etwa so zum Ausdruck bringen: *Wir* („*wir Ungarn*“ *etc.*) haben zwar gemeinsame Horizonte, sind als Subjekte und Komplizen einer Erfahrungs- und Fiktionsgemeinschaft in der gleichen sozialen Realität verankert, haben dennoch divergierende Weltzugänge. Die Horizonte sind zwar gleich bzw.

zumindest kommensurabel – und dennoch sind sie in gewisser Hinsicht radikal verschieden, zumal sie jeweils in eine anders geartete bzw. gefärbte Realität „eingefangen“ sind).

Konstitutiv für das Erlebnis, für die Perzeption der „Wirklichkeit“, ist zunächst die rein mechanische, materiell greifbare und in der Realwelt verortbare Konstruktion: das Skelett der Achterbahn (*wir* sind immer schon von einer „In-die-Achterbahn-Geworfenheit“ vorgeprägt). Das riesige Gerüst könnte man einerseits als eine Art konstitutive Tiefenstruktur, als gemeinsames Paradigma eines Geschichtsbewusstseins, andererseits als Realmetapher für jenes „Geschichtsbewußtsein“ (das dann individuell-situativ imprägniert, bzw. für das jeweilige Subjekt durch die VR-Brille maßgeschneidert wird, beschreiben. Das Konstrukt determiniert die Optik der teilnehmenden Subjekte, die Richtungswechsel, das Tempo bzw. die Zeitlichkeit der Geschehen, etwaige Positionswechsel und Wiederholungen. Gleichzeitig gibt es jedoch eine Perspektivik bzw. perspektivische Überblendung (Verschleierung?) *zweiten Grades* – die untrennbar an den primären, mechanistischen Apparat und deren Gegebenheiten gekoppelt ist. Die zweite Simulationsebene ist die Realität der VR-Brillen. Die digital erzeugte Illusion simuliert zwar virtuelle Realität, eine Scheinwelt, deren „Möblierung“ potenziell unendlich variiert und angepasst werden kann – sie *muss* jedoch der Logik der perspektivischen Disposition und deren Spielregeln bzw. Koordinaten gehorchen, damit die Fiktion / Illusion nahtlos aufrechterhalten werden kann.

In meiner Lesart haben wir hierbei mit einer Metapher zu tun, die uns innerhalb weniger Sekunden auf subtilster Weise veranschaulicht, wie sich Erfahrungsgemeinschaften und Fiktionsgemeinschaften konstituieren – und präzisiert, was der Künstler unter dem recht schwammigen Modebegriff „kollektive Erinnerung“ (zumindest im Kontext des Filmes) versteht. Vielleicht wird hier gleichzeitig das Phänomen, was man gewöhnlich *memory industry* nennt, thematisiert. Andererseits wird auch die vielfache Determiniertheit und die technisch-medial-soziale Vermitteltheit jedes Erfahrungszugangs metaphorisiert. Im Kontext der vorliegenden Arbeit ist all dies natürlich auf die ungarische Geschichte sowie zentrale Muster und Figurationen der kollektiven Erinnerung gemünzt (implizit werden zentrale Topoi der Geschichtswissenschaft ins Spiel gebracht, so z. B. der Begriff der Mitfahrschaft („fellow traveller“) sowie [Ungarn auf] Zwangsbahn [in der Zwischenkriegszeit]).<sup>356</sup>

---

<sup>356</sup> Dass Ungarn in der Zwischenkriegszeit auf eine „Zwangsbahn“ geraten sei, ist ein bis heute zählbarer und weit verbreiteter Topos.

Es sei hier noch einmal betont, dass wir während der gesamten Achterbahnszene (in der Tat sind es nur einige Sekunden) das Rattern der Züge hören, die die Richtung der Konzentrations- und Vernichtungslager eingeschlagen haben. Und doch ist dieser traumatische Klang praktisch nicht von der Akustik des Vehikels im Freizeitpark zu unterscheiden. Die beklemmende Homophonie könnte man etwas zugespitzt auch so deuten, dass es manchmal ausgerechnet die traumatischen Erinnerungsfragmente sind, die in Form einer plötzlichen Ruptur, die trügerisch homogene Textur der Fiktion/Illusion aufbrechen – und uns mit einem Wahrheitsgehalt höheren Grades konfrontieren.

### **8. 2. 3. Die „Drei-Berge-Folie“**

Im direkten Anschluss an die Achterbahnszene folgt eine weitere Sequenz, die eine gewisse Reflexivebene darstellt, und semantisch hoch verdichtet ist. Hier begegnet dem Betrachter zum ersten mal das Klappern des Diaprojektors (ein akustisches Signal, das bis zum Schluss begleiten wird) – ein Zeichen, das nachdrücklich auf die Dimension der Enunziation verweist. Die dramaturgische Sonderstellung der Folie wird auch dadurch unterstrichen, dass sie ausnahmsweise ohne narrative oder akustische Untermalung, und zwar gleichsam wie ein Tableau über eine Zeitspanne von zehn Sekunden demonstrativ starr vor den Rezipienten gehalten wird. Hier wird – trotz aller Kryptik – mit einem spürbar programmatischem Anspruch vorgeführt, worum es im Film im Wesentlichen (jenseits der motivischen Oberfläche) handeln wird. Zu sehen sind drei Gerüste, drei künstliche Berge – bzw. die gleiche Bergattrappe in den drei Phasen seiner Fertigstellung (Abb. 66). Während man links noch das nackte Stahlgerüst sieht, erscheint auf dem Berg (rechts) bereits die artifizielle Ummantelung. Die Konstruktion wird von einem Helm, der den „schneebedeckten Gipfel“ evozieren sollte, kaschiert. Es handelt sich um die verkleinerte Replik des Matterhorns (Maßstab 1:100) im Disneyland Resort (Anaheim, Kalifornien).<sup>357</sup> Die eingesetzte Symbolik ist dabei keineswegs beliebig und unmotiviert. Die Figur des künstlichen Berges (eine Konstruktion, die sich als etwas Naturwüchsiges, Organisches tarnt) wird im späteren Verlauf des Filmes eine eminent wichtige Rolle spielen, und figuriert im Vokabular des Künstlers als eine Art Leitmetapher. Die zentrale Implikatur dieser Metaphorik könnte man ungefähr so deuten: zum Zweck der Konstruktion und Verortung des eigenen Selbst wird auch das Fremde mit-konstruiert – und in die Position des (künstlich erzeugten) Exotischen gerückt und instrumentalisiert.

---

<sup>357</sup> Angabe des Künstlers.

Den Bildern wird dabei je eine Inschrift (eine Art Motto) zugeordnet: es handelt sich um Glaubenssätze, die entweder eo ipso ideologisch verfärbt sind und/oder nachträglich durch eine ideologische Imprägnierung stark verzerrt bzw. vereinnahmt wurden. Unter dem linken Bild („Etappe 1“) steht die Inschrift „*Where dreams come true*“. Die berühmte Inschrift am Tor von Disneyland in Anaheim (und zugleich Motto eines jeden Disney-Vergnügungsparks) dient hier als eine Art Phraseologismus, der zwecks partikulärer, kommerzieller Interessen vereinnahmt (privatisiert) wurde, um folglich als eine Art symbolisch-ideologische Grenzziehung figurieren zu können. Der Satz markiert dabei eine symbolische Schwelle, eine Distinktion zwischen dem Eigenen und dem Fremden. Gleichzeitig scheint diese Operation eine Schwelle zwischen dem Profanen und Sakralen zu konstituieren, wobei das „Sakrale“ – die gewissermaßen heterotopische und inszenierte Scheinwelt des Parks im Kontrast zur „profanen“ Welt „da draußen“ konstruiert wird. Dem mittleren Bild wird die Inschrift „*From clear spring only*“ zugewiesen. Es handelt sich hierbei um die wohl komplexeste Referenz – um den emblematischen Schlusssatz in Béla Bartóks<sup>358</sup> Chorwerk *Cantata Profana* (die Figuration kommt im Text mit kleineren Veränderungen als Motiv mehrfach vor). Der Bartóksche Leitsatz erfuhr in den letzten Jahrzehnten eine esoterisierend-nationalistische Vereinnahmung. Während bei Bartók, der ja ein vehementer Antifaschist war, und 1940 aus Ungarn emigriert ist, der Gedanke der vielfachen (fruchtbaren) Verflochtenheit und gegenseitigen Aufeinander-Angewiesenheit der Ethnien im Karpatenbecken dominiert (und damit auch eine implizite Kritik am essentialistischen Nationbegriff leistet)<sup>359</sup>, erhielt die Figur der „reinen Quelle“ – allen voran durch die „Verdienste“ des Kunsthistorikers Gábor Pap<sup>360</sup> – in den letzten Jahrzehnten in gewissen Kreisen eine starke konnotative Belastung. Die Maxime wurde in Paps Buch *Csak tiszta forrásból* (dt.: „*Nur aus reiner Quelle*“)<sup>361</sup>

<sup>358</sup> Notabene, ein ungarischer Komponist aus dem rumänischen Banat – Bartóks Geburtsort Nagyszentmiklós (Sânnicolau Mare) gehörte zur Zeit seiner Geburt noch Ungarn, infolge des Friedensvertrages wurde dieser an Rumänien abgetreten.

<sup>359</sup> Das 1936, in der Hochphase der Ära Horthy entstandene Werk kann man als Bartóks Reflexionsversuch auf die politischen, kulturellen und moralischen Krisen in Ungarn auffassen. Die Textgrundlage des Chorwerkes wurde eigens von Bartók gesammelt – es handelt sich um *siebenbürgische Colinden* (rumänische Weihnachtslieder, die in ihrer Motivik auf pagane Rituale zurückgehen). Der zentrale Imperativ („*nur aus reiner Quelle*“) zehrt aus dem Vorsatz, sich so direkt und so nah wie möglich an den Geist der Folklore-Werke annähern zu können bzw. das Minimalfundament des musikalischen Modernismus sollte im Vokabular der Folklore gefunden werden. Für das Werk s. Miskolczy 2012.

<sup>360</sup> Der ausgebildete Kunsthistoriker Gábor Pap (geb. 1939) ist ein einflussreicher Autor der völkisch-esoterischen nationalistischen Szene in Ungarn. Seinen Schriften zeichnen sich durch einen spekulativ-spiritualistischen Grundcharakter aus. Das Magyarische Volk sei ihm zufolge als das Kernvolk bzw. das Volk des Samens („*mag népe*“) – die Buchautorin, die im József Szolnokis Video *Once Hun always Hun* sich auf die Figuration „*der Angriff der Schale auf den Samen*“ bezieht, paraphrasiert dabei gerade Gábor Pap.

<sup>361</sup> Pap 1990.

zugunsten einer völkisch gefärbten, eugenisch imprägnierten Auffassung radikal umgewertet und ideologisch beschlagnahmt. Die dritte Devise „Jedem das Seine“ scheint das offensichtlichste Beispiel zu sein. Evidenterweise wird hier die lange, von vielfachen Zäsuren, Bedeutungsverschiebungen und Rekontextualisierungen geprägte Geschichte eines zunächst „harmlosen“ Satzes herangezogen – vom antiken Prinzip *suum cuique* bis zur verhängnisvollen Inschrift auf dem Eingangstor des KZ Buchenwald. Zweifellos stellt die dritte Referenz eine Extremform der Verfremdung und einer ideologischer Verzerrung dar. Übrigens lässt sich auf dem Tableau eine doppelte Polarität bzw. Abstufung beobachten: die Stufe der (bautechnischen) Komplettierung (von links nach rechts) scheint mit der Radikalität der ideologischen Verfremdung zu korrelieren. Der raffinierte (für den Betrachter jedoch praktisch völlig verborgene) Nexus zwischen der „Achterbahnsequenz“ und der „Drei-Berge-Folie“ liegt übrigens in der Tatsache, dass die Disneyland-Attrappe (Matterhorn Bobsleds) von vornherein als eine funktionsfähige Achterbahn konzipiert wurde und bis heute diesem Zweck dient. Kurzum, trotz extremer Komprimiertheit wird hier eine subtile metaphorische Komplexität erreicht.

Insgesamt betrachtet entsteht der Eindruck, als würde es sich hierbei um zwei vom Autor vorangestellte Fußnoten handeln, die den Betrachter auf die späteren Geschehen sensibilisieren sollen. In der „Achterbahnsequenz“ wird die Praxis und unhintergehbare Mediatisiertheit der (kollektiven) Erinnerung metaphorisiert, aber auch die Dynamiken und Dispositive, die Subjekte und soziale Gruppen steuern bzw. überhaupt erst konstituieren. In der anschließenden „Drei-Berge-Folie“ wird wiederum die Eigenlogik und Funktionsweise ideologischer Verfahren, vor allem ihre diskursive Dimension thematisiert. In Form der Leitmetapher des Kunstberges werden Operationen greifbar, bei denen es um hegemonial gefärbte Dislokation, um restaurative Nostalgie<sup>362</sup> um Naturalisierung des Sozialen/Historischen und Verobjektivierung des „Anderen“ geht.

#### **8. 2. 4. Die „eigentliche“ Handlung – der Budapester Zoologische Garten als Realmetapher**

Ungefähr nach dreieinhalb Minuten, im Anschluss an die „Overtüre“ beginnt nun die Handlung im engeren Sinne. Ab hier wird der Betrachter wieder von der Stimme des

---

<sup>362</sup> Den Begriff „restaurative Nostalgie“ verwende ich im Rekurs auf Svetlana Boyms Werk *The future of Nostalgia*, s. Boym 2001, S. 41ff.

Narrators begleitet. Der Erzähler ließe sich extradiegetisch und allwissend bezeichnen. Er spricht aus der Gegenwart, obwohl dieser Fakt nur anhand einiger winziger Verweise manifest wird. Seine Sprache ist schlicht gehalten und orientiert sich sehr stark an der Allgemeinsprache. Andererseits gibt es immer wieder Textstellen, an denen die inhärente Idiomatik und immanente Rhetorisiertheit der Sprache durchschimmert. Der (schein)naive Erzähler bedient sich immer wieder bildhafter Formulierungen, Tropen und rhetorischer Figuren, die sich jedoch schmiegsam in den Erzählfluss fügen. So wird das 20. Jahrhundert in Form einer Antonomasie („*Jahrhundert der Geschwindigkeit*“) benannt, der Erste Weltkrieg figuriert durchweg als „*der erste große Krieg*“, die Gegenwart wird als „*Zeitalter des Zweidrittels*“<sup>363</sup> apostrophiert (an einer anderen Stelle, bei der es um die zeitliche Situierung eines Ereignisses aus der jüngsten Vergangenheit geht, erfährt der Betrachter, dass dies „*zehn Jahre nach dem Sturz der Zwillingsstürme*“ passiert sei). Andernorts gibt es kaum merkbare, winzige Intarsien, bei denen zumindest der Verdacht besteht, dass der verwendete Begriff eine Paraphrase darstellt. So z. B. beim – heute schon eindeutig archaisch und gehoben wirkenden Wort „*bérc*“ (dt.: Gipfel, Berggipfel), der hier im direkten Zusammenhang mit den Karpaten eingesetzt wird. Statt dem standardsprachlichen Begriff „*csúcs*“ (bzw. „*hegycsúcs*“) zu verwenden, liefert der Erzähler offenbar eine implizite Anspielung auf eine Textstelle der ungarischen Nationalhymne („Gott, du führtest unsere Ahnen auf die heiligen Gipfel der Karpaten“)<sup>364</sup>. Hiermit wird ein historisch sehr tief verwurzelttes Muster beleuchtet – der kulturell tradierte (und konstruierte) Nexus zwischen Volk, Gott und „der Heimat“ (das Karpatenbecken als natürlicher, vom Gott zugewiesener „Lebensraum“ der Magyaren).

Der realhistorische Kontext lässt sich einfach zusammenfassen. Im Jahr 1912, kurz vor dem Ersten Weltkrieg und somit in den letzten Jahren der Monarchie, wurde im Budapester Zoo ein monumentaler künstlicher Berg, bis heute einfach *Großer Fels* (ung. *Nagyszikla*) genannt, eingeweiht. Die Entwürfe gehen auf den siebenbürgischen Architekten Károly Kós zurück. Das Projekt erfolgte im Rahmen einer umfassenden Umbauarbeit des zoologischen Gartens, die sich in vielerlei Hinsicht an den Hamburger Tierpark von Carl Hagenbeck orientierte. In dieser Zeit wurde auch der Großteil der Bauten, die bis heute das architektonische Ensemble der Anlage prägen, errichtet. Die Mehrheit der Tierhäuser (u. a. das sog. Büffelhaus, das Vogel- und Hirschhaus) wurde in den Jahren 1909-1912 von Károly Kós und Dezső

---

<sup>363</sup> Es handelt sich um eine Anspielung auf die 2/3-Mehrheit der FIDESZ bei den Landeswahlen 2010 (für das „ungarische Ohr“ wäre dieser Begriff nicht fußnotenbedürftig).

<sup>364</sup> Ungarische Originalfassung: „*Őseinket felhozád / Kárpát szent bércére*“ (Ortographisch aktualisierte Version des Manuskriptes von 1823). Deutsche Übersetzung nach Veit 2015, S. 177.

Zrumezky konzipiert. Die Formensprache der Bauten speist sich durchweg aus typischen Motiven der siebenbürgischen Volksarchitektur.<sup>365</sup> Kurz vor den Bauarbeiten unternahmen Kós und Zrumezky eine Studienreise nach Kalotaszeg (eine Mikroregion in Siebenbürgen nahe Klausenburg), wo sie mit Dokumentationsarbeiten der dortigen vernakulären Architektur beauftragt waren.<sup>366</sup> Das architektonische Rahmenwerk des Gartens kann somit als eine tragende Instanz der kulturellen Herstellung des exotisierten „Anderen“ (sowohl des „Orientalischen“ als auch des „eigenen Exotischen“, was in diesem Fall mit Transsylvanien gleichzusetzen ist) betrachtet werden. Der Wunsch, das Formenvokabular des „Traditionellen“ und des „Volksnahen“ im Raum der großstädtischen Kultur (mit einem integrativen Anspruch) zu repräsentieren – wie es Zsófia Frazon vermerkt – war im Kontext der damaligen kulturellen und wissenschaftlichen Diskurse jedoch keine fremde Erscheinung.<sup>367</sup>

In diesem Sinne wurde auch der künstliche Felsen des Budapester Tiergartens nach der Vorlage eines real existierenden Berggipfels in Siebenbürgen (damals zu Ungarn gehörend), des „Egyes-kő“ (rumänisch: Piatra Singuratică) gestaltet. Der Gipfel eignete sich alleine schon wegen seiner emblematischen Silhouette als Sujet (andererseits war er dank seiner Lage bereits zur Entstehungszeit metonymisch leicht mit dem magyarisch konnotierten „Szeklerland“ zu assoziieren). Die Symbolik der Bergattrappe nahm jedoch bald eine radikale Wende: einige Jahre nach der Enthüllung musste Ungarn Siebenbürgen an Rumänien abtreten. Dadurch ist auch der Berg, der die referenzielle Realität für den künstlichen Felsen bildete, jenseits der Staatsgrenzen geraten: das Objekt hat den „verlorenen“ Berg nach wie vor als „etwas Eigenes“ repräsentiert.<sup>368</sup>

Der Film operiert wiederholt auch mit Strategien der Simplifizierung. Die ab und zu auftauchenden pointierten Formulierungen sind durchaus erkenntnisreich, und sorgen manchmal auch für eine gewisse Komik. So etwa, wenn der Erzähler gleich in der Anfangsphase mitteilt, dass diese Gegend (Siebenbürgen) von einigen als „*sehr ungarisch*“ empfunden wurde (Abb. 67).<sup>369</sup> Etliche Einwohner Siebenbürgens teilten jedoch diese

---

<sup>365</sup> Eine zweite große Gruppe, die zeitgleich errichtet wurde, besteht aus orientalisierenden Bauwerken. Hier ist vor allem das Hauptportal sowie das sog. Elefantenhäus (letzteres ist äußerlich einer Moschee nachempfunden) zu erwähnen.

<sup>366</sup> Frazon 2014, S. 182.

<sup>367</sup> Ebd.

<sup>368</sup> Frazon 2014, S. 191.

<sup>369</sup> Tatsächlich lebt bis heute die hartnäckige kollektive Vorstellung (vor allem in Ungarn), dass Siebenbürgen die „ungarischste“ Region sei. Dies hat sehr komplexe und weitreichende Gründe, wobei hier neben

Ansicht nicht – setzt der Narrator fort –, zumal viele von ihnen gar keine Ungarn waren, sondern „Rumänen, Sachsen, Juden, Serben, Zigeuner und Zugehörige anderer Ethnien“ – die sich aber alle für Transylvanier hielten. An einer anderen Stelle, bei der es um die Folgen des Weltkrieges geht, teilt der Narrator schlicht das Folgende mit: „*kurz nach der Erbauung des Berges ist Ungarn in den ersten großen Krieg eingetreten – und erlitt eine Niederlage. In Folge des Friedensvertrags wurden gewisse Gebiete, so auch Siebenbürgen, zu anderen Ländern angeschlossen.*“ Während man diesen – für das ungarische Ohr geradezu blasphemisch nüchternen und sachlich klingenden – Satz hört, wird abermals die verstümmelte *Hungaria* eingeblendet, diesmal aber ohne jegliche akustische Untermalung.

Die Narration oszilliert durchwegs zwischen zwei Schauplätzen – was die ohnehin prägende Doppelbödigkeit (Tatsachenebene vs. fingierte, metaphorisch-, „anagogische“ Sinnebene) in einem weiteren Register nuanciert. Einerseits kreist sich alles um die Geschichte des Budapester Zoos, gleichzeitig handelt es sich mindestens so sehr um die „(gesamt)ungarische“ Landschaft, um die ethnisierte Landschaft. Der Zoo avanciert somit zu einer metonymisch gefärbten Realmetapher für die „ethnische Landschaft“, die als naturwüchsig postuliertes „Biotop“ bzw. als Masterdispositiv der Nation dient.

Hier muss eine wichtige Bedeutsamkeitsschicht beleuchtet werden, die der Narrator/Autor dem Publikum (größtenteils) verborgen hält, die aber – in Form einer latent wirksamen diskursiv-metaphorischen Klammer – konstitutiv für das Verständnis des Filmes ist. Der Zoologische Garten beherbergte 1896, während der Millenniumsfeierlichkeiten<sup>370</sup> eine sog. Völkerschau. Der Garten avancierte schon dank seiner unmittelbaren Nähe zum Stadtwäldchen (Városliget) zu einem integralen Teil der Hauptausstellung. Im Rahmen der „Attraktion“ wurden dem Budapester Publikum 250 schwarzafrikanische Personen („*Neger*“) in ihrem „authentischen Umfeld“ präsentiert.<sup>371</sup> Das Spektakel (das im Großen und Ganzen einem damals europaweit verbreiteten Muster folgte, und keineswegs eine isolierte Erscheinung war) fügte sich gut in das Konzept der Feierlichkeiten. Hier hat man für die Dauer der Millenniumsausstellung ein „ethnographisches Dorf“ errichtet, in dem etliche

---

literarisch-kulturhistorischen Referenzen auch die Tatsache eine gewisse Rolle spielt, das Siebenbürgen nach der Dreispaltung des Königreiches infolge der osmanischen Besetzungen für gut zwei Jahrhunderte als Garant und Hüter der ungarischen Staatlichkeit angesehen war (Egry 2009, S. 506.).

<sup>370</sup> Die groß angelegten, etwa ein halbes Jahr anhaltenden Feierlichkeiten wurden anlässlich des 1000-jährigen Millenniums der „Landnahme“ der Magyaren im Jahre 896 organisiert. Zur Ausstellung s. Lövei 2013.

<sup>371</sup> N. N.: Egy darab Afrika Budapesten [Ein Stück Afrika in Budapest], in: Vasárnapi Újság, 30. August 1896, zit. von Frazon 2014, S. 186.

Pavillons aufgestellt wurden, um die „charakteristische“ Architektur und materielle Kultur der Minderheiten der Monarchie zu repräsentieren. Die Grenzen des Ausstellungsgeländes wurden zusätzlich mit temporären Torbauten markiert, u. a. mit einem monumentalen Holztor des Typus Szeklertor.<sup>372</sup> An dieser Stelle ist es wichtig anzumerken, dass im Film die Menschenausstellung 1896 mit keinem Wort erwähnt wird.

Nach dem Vorspann wird die Narration mit einer Analepse eröffnet: einer Rückkehr in die 1910er Jahre, einige Jahre vor „Trianon“. Die Ungarn werden im Großen und Ganzen als ein gutmütiges, etwas einfältiges Volk dargestellt – gewissermaßen Liliputaner, die sich der wahren Motivationen (und Konsequenzen) ihrer Handlungen nicht bewusst sind. Der Erzähler spricht über die Entstehungsgeschichte des Berges, indem er vor allem das Hagenbecksche Vorbild skizziert. Wie auch an anderen Stellen, auch hier ist die Naivität bzw. bewusste Simplifizierung der Erzählung spürbar: *„die Ungarn haben in ihrer Hauptstadt einen Zoo errichtet, was sie mit einem künstlichen Berg zusätzlich ausschmücken wollten, da sie von einem deutschen Zirkusdirektor namens Hagenbeck hörten, der in Hamburg etwas Ähnliches erbauen lies“*.

Die vielfache ideologische Verflechtung zwischen der Ausstellungspraxis der zoologischen Gärten jener Zeit sowie völkischen Theorien und imperialistischen Aspirationen wird in einer separaten Sequenz (ab 6:25) thematisiert. Zu Sehen ist eine bizarre tabellarische Visualisierung, in der mehrere Tiergärten der Welt (Budapest, New York, Hamburg, London, Paris-Vincennes) sowie zwei weitere Stätten – das kalifornische Disneyland und der Tiergarten des Konzentrationslagers Buchenwald – miteinander verglichen werden (Abb. 68-69). Der Vergleich erfolgt entlang zweier Kriterien: aufgelistet wird, ob die jeweilige Anlage über einen künstlichen Hügel und/oder „menschliche Exponate“ verfügt(e). Als Illustration dienen je zwei Fotos, die in rascher Abfolge, Zeile für Zeile eingeblendet werden und die das Vorhandensein bzw. Absenz der Attribute zu dokumentieren.

Die Passage wirkt sehr beklemmend – das Unbehagen wird zudem durch die verstörend

---

<sup>372</sup> Beim sog. Szekler-Tor handelt es sich um das verzierte hölzerne Eingangstor der Szeklerischen Bauernhöfe (der Bautypus stammt aus den von Ungarn bewohnten Regionen Siebenbürgens). Die Darstellung der Genese, Symbolgeschichte und etwaige Typologien des Szekler-Tores kann hier nicht unternommen werden. Für unsere Zwecke reicht es festzuhalten, dass das Tor seit geraumer Zeit als symbolische Repräsentationsform des „traditionell Magyarischen“ instrumentalisiert wird. Nach der Wende 1989 ist die Errichtung von Szekler-Toren in Ungarn (auch im öffentlichen/großstädtischen Raum) eine wahre Modeerscheinung geworden.

heitere, operettenhafte Tonspur gesteigert. Die musikalische Untermalung spielt im ganzen Film eine tragende Rolle, ab hier erfährt diese semantische Ebene jedoch eine besondere Brisanz. Denn kurz vor der Tabellen-Sequenz wird die vokale Tonspur der Melodie (die bis dahin als harmlos-naive instrumentale Begleitung eine eher untergeordnete Rolle spielte) kurz eingeblendet.<sup>373</sup> Dadurch wird klar, dass es sich um ein folkloristisches Lied in Nótá-Manier handelt: wir hören Imre Farkas' *Átme gyek a Királyhágón* (dt. in etwa: *Ich überkreuze den Königspass*). Darüber hinaus wird dem Betrachter je nach Wissensstand bzw. Recherche klar, dass es sich um ein irredentistisches Heimatlied aus den 1920er Jahren handelt, indem sowohl das Bergmotiv als auch der nationalistisch-revanchistische Impetus explizit greifbar wird. Für die „komplette“ Bedeutungspalette ist ein weiterer Subtext nötig: das Wissen, dass der Königspass (ung.: *Királyhágó*) seit Jahrhunderten *das* Tor zu Siebenbürgen (zumindest aus der Sicht von Budapest/Zentralungarn) in der Allgemeinsprache figurierte. Siebenbürgen wurde in früheren Zeiten in Form eines allgemein geläufigen Phraseologismus schlichtweg als „[das Land] jenseits des Königspasses“ bezeichnet. Kurzum, der Einsatz der Melodie ist alles andere als beliebig. Das (keineswegs „unschuldige“) Lied ist vielfach sinnbeladen und korreliert in mehreren Registern auf subtilster Weise mit dem „Inhalt“ bzw. der komplexen Metaphorik des Filmes. Zum Bildmaterial der verhängnisvoll wirkenden Tabelle: Bei New York wird die berühmte Fotografie von Ota Benga gezeigt. Der kongolesische Jüngling mit traurigem Ruhm wird wenig später in einem Motto wieder aufgegriffen – „Ist das ein Mensch?“ – ist als zeitgenössischer Kommentar eines schaulustigen Zoobesuchers in Form eines Zitates aus Bradford&Blumes Monographie zu lesen.<sup>374</sup> Beim KZ Buchenwald sieht man das Bärengehege, im Hintergrund mit einem künstlichen Felsen (neben Disneyland die einzige Anlage, in der es „keine menschlichen Exponate“ gab). Im Falle Disneylands wird die beliebte Holzstatue eines „einheimischen“ Indianerhäuptlings gezeigt (neben der Matterhorn-Attrappe, die schon in der „Ouvertüre“ zu sehen war). Die restlichen Plätze werden mehrheitlich mit unbehaglichen Fotodokumenten – fotografische Beweismaterialien und anthropologische Bilddokumente – illustriert (Buchenwald: eine überfüllte Kiste mit Eheringen verstorbener KZ-Häftlinge; Hamburg: Kaiser Wilhelm II. besichtigt eine Gruppe äthiopischer Menschen während der Völkerschau 1909; Paris: nubische Kinder, „Exponate“ einer Kolonialausstellung, arrangiert als bemalt-beschriftete Requisiten eines Neujahresgrußes). Nur das Budapester Foto stellt eine Ausnahme dar – ein winziges, nur für

<sup>373</sup> Das „Königspass-Lied“ zieht sich übrigens als akustische Rahmung durch den ganzen Film hindurch – mal ist nur die instrumentale Einlage zu hören, mal wird auch die vokale Tonspur mit eingeblendet.

<sup>374</sup> Gemeint ist Phillip V, Bradfords und Harvey Blumes anthropologisches Standardwerk Ota Benga: The pygmy in the Zoo: Bradford&Blume 1992.

wenige Sekunden eingeblendetes Detail, das dem unvorbereitetem Betrachter so gut wie sicher entgeht. Anstatt afrikanischer Familien, die 1896 im Zoo ausgestellt wurden, sieht man hier einen Mann in Admiralsuniform, der mit seinem Schwert(?) die Schultern kniender Knaben berührt. Ein Foto, das dem Betrachter noch einmal begegnen werden.

In dieser Sequenz zeichnet sich makaber aus, was bereits früher implizit dargestellt wurde: der Tiergarten der Jahrhundertwende (samt seiner Wissenskultur und Ausstellungspraxis) war freilich keine rein utilitaristische Einrichtung, sondern ein durch und durch ideologischer Raum. Mit beinahe obszöner Deutlichkeit wird vorgeführt, dass der Tiergarten, der Vergnügungspark und das KZ-Lager letztendlich vom selben ideologischen Nährboden zehren: in ihnen werden Dispositive der Domestizierung, Klassifizierung, Verobjektivierung und Enthumanisierung wirksam, mit dem Ziel das „exotische Andere“ herzustellen und zu kolonialisieren – während sie für ihre eigene ideologische Bedingtheit blind zu sein scheinen.

### **8. 2. 5. Die „Topik-Tektonik“-Sequenz**

Die tabellarische Darstellung dient gewissermaßen als Vorbereitung für die wenig später ansetzende Passage, die meines Erachtens eine dramaturgische Schlüsselstelle, eine Art Reflexions- bzw. Metaebene darstellt, und die ich zur Beschreibung nur als „Topik-Tektonik-Sequenz“ etikettiere. Es handelt sich um eine der wenigen Passagen, die *nicht* aus archivalischen Film- bzw. Fotodokumenten zusammengeschnitten wurde. Zu sehen ist ein geologisches Modell in dreifacher Mutation.

Eingeleitet wird die Passage mit einer Abfolge von vier Texttafeln, die in den üblichen Rahmenkartuschen platziert sind. Es scheint, dass die Texte an dieser Stelle ausnahmsweise die Funktion des Erzählers, der hier verstummt, übernehmen. Das zentrale Motiv der nachfolgenden Minuten ist die Nostalgie. Auf den Texttafeln lesen wir (auf Englisch): „*the fake mountain became a nostalgic place for mourning... / ...for those who could not resign themselves to the fact that the real one had gone. / Most of them felt that they were being punished... / although none of them felt guilt.*“ Während wir den über die Texttafeln ziehenden Satz zusammenlesen, begleitet uns auf akustischer Ebene das Präludium der ungarischen Hymne (wohl um die Bedeutung dieser Sequenz zu unterstreichen, wobei die der Hymne inhärente Viktimisierung der Nation vermutlich ebenfalls eine Rolle spielt – zumindest für diejenigen, die die Textfassung kennen).

Nachdem das Präludium verstummt, empfängt das Publikum ein geographisch-tektonisches Modell – eine 3D-Darstellung, die ein Bodenrelief und einen paleogeographischen Querschnitt zeigt. Auf dem Bodenrelief sind Beschriftungen angebracht: „Hungary“ (offenbar ein Faltengebirge markierend), unweit davon „Historicist style“ – etwas entfernter ein anderer Gebirgsgrat „Transylvania“, daneben „Folk style“ (Abb. 70). Was dort ein Baustein regionaler Identität ist, erscheint von hier aus durch die Optik des Historizismus, und wird unter diesem Aspekt in den historischen Kanon der Nation integriert. Der Querschnitt zeigt wiederum das Eigenleben der Lithosphärenplatten, die sich unter der Erdkruste erstrecken: ungefähr unter Ungarn schlummert „Nostalgia“, unter Siebenbürgen wiederum „Transylvaniam“. Zwischen den beiden ist eine dritte Platte („the memory of the lost empire“) keilförmig eingeklemmt. Unter der Oberfläche der geographisch-ideologischen Konstrukte schwelt und rumort die tektonische Kraft einer anderen Ordnung. Die Kamera schwenkt, nachdem man das gesamte Modell optisch erfasst hat, langsam an die Inschrift „Nostalgia“ heran. Folglich sind wir Landschaftsaufnahmen, Filmfragmente (wohl aus den 20er und 30er Jahren) zu sehen, die die Schönheit des Karpatenbeckens zeigen. Zugleich beginnt der Narrator eine absurd-seltsame Geschichte zu erzählen: obwohl der Berg aufgehört habe, Teil des Landes zu sein, kolportierte man alsbald, dass der Budapester Felsen eigentlich ganz und gar real, d. h. auf natürlichem Wege entstanden sei – das Schrumpfen des Staatsgebietes erzeugte eine geologische Schubkraft, die den Berg inmitten des Budapester Zoos hochgestoßen hat. Dieses „Gerücht“ (das freilich jeglichen realen Hintergrund entbehrt, und nichts als pure Satire ist) wird folglich ausführlich metaphorisiert. Im zweiten geologischen Modell (Abb. 71) wird das Aufeinanderprallen etlicher Erdplatten modelliert (die Litosphären sind auch hier allesamt „personifiziert“: „Revisionism“, „Historical frustrations“, „Deformed state“). Dabei gibt es in dieser Tiefendimension diverse, teils antagonistisch wirkende Schubkräfte, die mit Pfeilen markiert sind („Identity shrinking“ vs. „Fake mountain compensation“ sowie „Trianon treaty thrust“). Die Darstellung wird in ein drittes Modell überblendet – hier gibt es nur noch drei litosphärische Entitäten: zwischen den Tafeln „Exclusive Patriotism“ und „Inclusive Patriotism“ ist die Platte „Nationalism“ eingefangen. Während der gesamten „Tektonik-Sequenz“ ist ein pathetisch-vaterländisches Heimatlied zu hören. Schließlich kommt es zu einer „Eruption“ (Abb. 72). Während das finale Fortissimo des Liedes zu Ende klingt (bei dem Chorlied wird ein Gipfelpunkt der Lautstärke und Expressivität erreicht), zoomt die Kamera langsam und kontinuierlich an den zentralen Begriff „Nationalismus“ heran (Abb. 73). Die zunächst winzige Inschrift erlangt

am Ende eine bildschirmfüllende Größe. Mónika Dániel betont die semantisch-symbolische Komplexität (und nicht zuletzt den mementohaften Charakter) der Engführung der visuellen Folie (Supertotal mit der Inschrift „Nationalismus“) sowie die letzten Worte des patriotischen Chorliedes, indem sie auf die kontextuellen Verschiebungen des Liedes (und nicht zuletzt auf das Schicksal der beiden Autoren jüdischer Abstammung) verweist.<sup>375</sup>

In dieser diagrammartigen Darstellung schwingt eine spürbar Freudsche Implikatur mit. Metaphorisiert werden offenbar die komplexen Verzahnungen zwischen dem „amourös besetzten“ Objekt (Der reale Berg, der hier pars pro toto für die „ungarische Landschaft“ bzw. für das Karpatenbecken steht) und seinem Repräsentanten (der idealtypische Raum des Zoos), zwischen dem Libidoobjekt und dem prosthetischen Objekt. Thematisiert wird ebenso die libidinöse Ökonomie (eine verborgene, von einer irreduziblen Ungleichgewicht zehrende Macht- und Triebstruktur), die sich unter der Ebene der Symptombildung (Affekte und Sentimente, deren symbolischer Niederschlag in Form von Zuschreibungen, Projektionen und Vereinnahmungsversuchen) verbirgt. Der „Klatsch“, der sich dem Erzähler zufolge im Kreise der Ungarn verbreitet hat, erlangt nun in diesem Verweisungszusammenhang doch eine Bewandnis: was sich zunächst als derbe Satire zeigt, erweist sich metaphorisch als Symptom der Gesamtdynamik amouröser Objektbesetzungen und kollektiver Phantasievorstellungen. Das verlorene Objekt wird nach wie vor beharrlich als etwas Eigenes postuliert. Ferner kann man auch Edit András zustimmen, die konstatiert, dass der Budapester „Große(r) Felsen“ die „Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies“, zugleich die Unschuld der Nation sowie die im „Mythos Siebenbürgen“ manifeste Naturnähe verkörpert.<sup>376</sup>

### **8. 2. 6. Die Nation und ihre Berge – Formen der visuellen Argumentation**

Es gibt immer wieder Stellen, an denen komplexe Zusammenhänge (meist in Form impliziter Argumentationsstränge) geradezu unmerkbar, mittels raffinierter Schnitt- und Montageverfahren artikuliert werden. Dabei geht es immer wieder um das Thema des Raumes, um die gegenseitige Aufeinander-Angewiesenheit von Nation und Raum(hoheit) – dies alles durchweg im Gewand einer kohärenten Bergmotivik und -metaphorik.

Nach der „Eruptionsszene“ wird Graf Pál Teleki ins Spiel gebracht. Er wird nicht

---

<sup>375</sup> Dániel 2018, S. 20.

<sup>376</sup> András 2017, S. 213.

namentlich genannt, sondern schlicht als „*Außenminister – seinem Beruf nach ein Geograph*“ vorgestellt, der übrigens „*einer der Anhänger des Gerüchtes*“ gewesen sei (nämlich, dass der Fels durch eine enorme Schubkraft nach Budapest geraten sei). Der zweite Teil der Aussage ist natürlich eine gewaltige Verzerrung der Wahrheit, nichts als derbe Satire – zumal Teleki, ein promovierter Wissenschaftler, auch außerhalb von Ungarn angesehener Geograph und Kartograph war.<sup>377</sup> Zu sehen ist der Politiker auf Archiv-Wochenschaufragmenten, als er gerade von Ribbentrop in München empfangen wird. Gleich danach wird eine ethnische Landkarte – die berühmte „*Carte Rouge*“ von Januar 1919 eingeblendet (Abb. 74).<sup>378</sup> Auch hier haben wir mit einem gewissen „Sinnüberschuss“ zu tun – bei der Illustrationsfolie handelt es sich keineswegs nur um eine „harmlose“ Denotation, sondern um ein realpolitisches Instrument. Federführend bei der Erstellung der Karte war Teleki selbst.<sup>379</sup> Eine Tatsache fällt dem Zuschauer auch ohne Spezialkenntnisse sofort ins Auge: das Magyarentum, dessen „Hoheitsgebiet“ mit sattroter Farbe markiert wird, breitet sich vom Zentrum ausgehend geradezu osmotisch über das Karpatenbecken aus. Die Karte ist ein eklatantes Beispiel dafür, dass die Formensprache eines Bildmediums (dessen irreduzible Symbolik) mit gewichtigen geopolitischen bzw. ethnopolitischen Interessen aufs engste verflochten sein kann. Zwar handelt es sich um eine wissenschaftlich erfasste Darstellung, wohnt der Karte eine immanente Symbolik bei, die einen Komplex von methodischen Vorentscheidungen (Kriteriologie, Erfassung und Basisauswertung der Daten, Kolorierung, Darstellungsmodalitäten der ethnisch stark gemischten/unbesiedelten/Gebiete usw.) gleichsam übertüncht, und das Gezeigte als faktisch-natürliche Gegebenheit affirmiert und mit der Signatur der Wissenschaft versieht.

<sup>377</sup> Andererseits – so meine These – ist die Aussage auf einer „metaphorisch-anagogischen“ Ebene dennoch plausibel. Etwa in dem Sinne, dass Teleki überzeugt war, dass die Region um den *Egyes-kő* naturgemäß zum ungarischen Staatskörper gehören sollte. Eine zweite Subschicht wäre, dass der Minister (wie so viele seiner Zeitgenossen) in den Bann der Nostalgie geraten ist.

<sup>378</sup> Es handelt sich (ohne hier explizit thematisch zu werden) um eine vieldiskutierte und eminent wichtige Karte, die direkt durch die Friedensverhandlungen von Trianon motiviert war. Die Karte diente als ultimative Verhandlungsunterlage für die ungarische Delegation – mit dem Ziel, im Einklang mit Wilsons Prinzipien, möglichst viele, mehrheitlich von ethnischen Magyaren besiedelte Gebiete behalten zu dürfen. Etliche Methoden (z. B. die Berücksichtigung der Bevölkerungsdichte) galten als modern und wegweisend – gleichzeitig barg die Karte jedoch eine Reihe impliziter Vorentscheidungen in sich – alleine die Suggestivkraft der (offenbar nicht zufällig gewählten) Farbgebung ist manipulativ. Darüber hinaus ist bereits die Absenz der Farbe (d. h., die Entscheidung, die Territorien außerhalb der Grenzen durchgehend „leer“ bzw. weiß zu belassen) durchaus motiviert und semantisch beladen (Krasznai 2012, S. 24., Segyevy 2018, S. 119.). Umstritten war auch die Methodik hinter den weiß belassenen (unbesiedelten und geringfügig besiedelten) Regionen, vor allem bei Bergmassiven. Für die Kontextualisierung der Karte insbesondere seiner suggestiv-manipulativen Visualisierungsstrategien s. Segyevy 2018 und Keményfi 2006, S. 136.f. und 149-154.

<sup>379</sup> Notabene, die Karte wurde unter fachlicher Assistenz von Ferenc Nopcsa gefertigt, dem wir beim Szolnokis *Magyarosaurus* bereits begegnet sind, s. Segyevy 2018, S. 119.

Im direkten Anschluss nach der Karte teilt uns der Erzähler mit, dass die gleiche Person [Pál Teleki] etwas später „*als Ministerpräsident zwei antisemitische Gesetze signiert hat.*“ Hier blitzt die Originalfassung des sog. Numerus-Clausus-Gesetzes von 1920 (Nr. XXV des Jahres 1920) auf, mit Unterschriften von Teleki und Horthy. Das wenige Monate nach „Trianon“ verabschiedete Gesetz figuriert offensichtlich als Dokument der Entrechtung der jüdischen Bevölkerung Ungarns.<sup>380</sup> Die kontrastive Einblendung dieser zwei Dokumente (der Landkarte und des Gesetzes) ist – trotz Kürze und Kryptik – höchst beredt und sinnträchtig. Die Paarung ergibt meines Erachtens eine Art implizite Synthese (deren Aussageebene sich für den Betrachter erst nach der Erschließung des Kontextes eröffnet). Die Landkarte wurde nämlich auf Grundlage des Zensus im Jahre 1910 erstellt. Das Judentum war zu dieser Zeit als Konfession definiert – die hohe Assimilationsrate des (vor allem städtischen, bürgerlichen) Judentums begünstigte das demographische „Wachstum“ der Magyaren. Dadurch (sehr grob vereinfacht: „mit statistischer Hilfe der Juden“) konnte zum ersten Mal in der Geschichte der modernen, wissenschaftlich fundierten Volkszählungen – eine zwar knappe, dennoch absolute – Mehrheit der Magyaren in Königreich Ungarn (54,5% ohne Einberechnung Kroatiens) ausgewiesen werden.<sup>381</sup> An dieser Stelle ist es wohl nicht notwendig, das realpolitische Gewicht dieser Tatsache (d. h. dass die Magyaren doch die statistische Mehrheit in „ihrem“ Königreich darstellen) für das damals sehr angespannte Klima (brodelnde Nationalitätenfrage) zu erörtern. Kurzum: da, wo es um die Belegung der „magyarischen Suprematie“ im Karpatenbecken ging, wurden die jüdischen MitbürgerInnen gemäß der Logik der Erfassungskriterien mehrheitlich zum Magyarentum gerechnet – während sie zehn Jahre später, bei der Verfassung des NC-Gesetzes schon als „Volksrasse“ (ungarisch: *népfaj*) in klarer Distinktion zu den Magyaren figurierten. Dabei geht es an dieser Stelle weniger um Telekis Person, sondern um die Darstellung der vielschichtigen Verflochtenheit zwischen den Ideologemen Raum/Landschaft und Nation. Teleki (der zeitlebens ein erklärter Antisemit war<sup>382</sup>) spricht in seinen geographischen Arbeiten im Zusammenhang mit dem Karpatenbecken explizit über „Rassenlandschaft“ (ung.: „fajtáj“),

<sup>380</sup> Es handelt sich um ein bis heute vielfach kontrovers diskutiertes Gesetz. Die Rechtsverordnung hat die Zahl der Hochschul- und Universitätsstudenten aus dem Kreise der „Minderheiten und Volksrassen“ proportional zu ihrer zahlenmäßigen Vertretung auf Landesebene bestimmt bzw. maximiert. Im Wortlaut des Gesetzes kommt zwar der Begriff „Jude/Judentum“ nicht vor – aus dem Kontext bzw. Genese der Maßnahme wird jedoch der antisemitische Movers klar ersichtlich (die Verordnung betraf mit Abstand meisten das Judentum, da die Anzahl jüdischer Studenten zu jener Zeit an vielen Fakultäten besonders hoch war). Ungarn wurde mit Verabschiedung des Gesetzes zum ersten Land im Nachkriegseuropa, in dem die Rechte der jüdischen Bevölkerung eingeschränkt wurden. Für das Numerus-Clausus-Gesetz s. M.Kovács 2005, Nagy 2015 und Schlarp 2005.

<sup>381</sup> S. hierfür Rozenblit 2001, S. 31-32, Deák 1990, S. 13. und für das gleiche Phänomen speziell in Siebenbürgen: Boia 2016, S. 36.

<sup>382</sup> Für die bisher wohl umfassendste Darstellung seines Wirkens s. Ablonczy 2018b.

wobei er die Rasse (ungarisch: „faj“) als einen geographischen, landschaftsbildenden Faktor thematisiert.<sup>383</sup>

Die Bergmetaphorik wird auf motivischer Ebene durch vielfache subtile Variationen greifbar. In einem der „Paratexte“ ist der Satz zu lesen „*It seems it has to do with the mountains*“ – andernorts, ebenfalls in einer Rahmenkartusche, empfängt den Betrachter ein William Blake attribuiertes Zitat: „*Great things are done when men and mountains meet*“. An der Stelle, wo die Gebietsverluste Ungarns thematisiert werden (nach kurzen, sehr suggestiven Illustrationsfolien des Weltkrieges) folgt eine subtile metaphorisch-synästhetische Schaltstelle. Ein Motto (Abb. 75) berichtet über „gebirgsbildende Kräfte“ („*orogenic forces between 1920-1944*“) – während wir Waffengedröhne und das Rattern von Maschinengewehren hören. An einer anderen Stelle wird eine Postkarte aus den 1940er Jahren gezeigt. Abgebildet ist der Große Pietros, die höchste Erhebung der Ostkarpaten, die nach Wiederanschluss Nordsiebenbürgens – wie es auch die Karte bezeugt – auf Horthy Miklós-csúcs (Miklós-Horthy-Gipfel) umgetauft wurde, und als solcher zwischen 1940-45 der höchste geographische Punkt Ungarns gewesen ist (auch hier geht es evidenterweise um politisch-nationalistische Signaturen der Landschaft). Die Bergmotivik liefert dabei für weitere thematische Seitenranken Anlass: immer wieder werden kulturelle Synapsen, „intertextuelle“ Verflechtungen und latent wirksame Verweisungshorizonte ins Spiel gebracht. Etwa wenn der Erzähler Albert Wass<sup>384</sup> in den Erzählstrang integriert. Ähnlich wie Teleki wird der Schriftsteller nicht direkt benannt: sein Name ist lediglich auf einem eingblendeten Foto zu lesen (der Erzähler thematisiert ihn folgendermaßen: „*ein siebenbürgischer Schriftsteller, der als Kriegsverbrechen zu Tode verurteilt wurde*<sup>385</sup>, schrieb ein Buch (...) das später, im Zeitalter des Zweidrittels, ein Bestseller geworden ist“). Zu sehen ist dabei der Bucheinband seines autobiographischen Romans *Adjátok vissza a hegyeim! (Gebt mir meine Berge wieder)*<sup>386</sup> gleich in zweifacher Ausführung. Eines der Exemplare ist in altungarischer Runenschrift erschienen: auf dem Umschlag sieht man den Berggipfel *Egyes-kő* (unseren Hauptakteur!) in den Konturen „Großungarns“ eingefasst. Die Prosa und Lyrik von Wass ist von einem völkisch-nationalen Gedankengut geprägt. Eines

<sup>383</sup> Keményfi 2002, S. 101.

<sup>384</sup> Albert Wass (1908 – 1998, Astor, FL, USA) ungarischer Schriftsteller siebenbürgischer Abstammung. Zu seinem gegenwärtigen Kult s. György 2013, S. 197ff.

<sup>385</sup> 1946 wurde Wass in Rumänien für Anstiftung zum mehrfachen Mord an Zivilbevölkerung zum Tode verurteilt (Climescu 2018, S. 88.), vgl. auch die Stellungnahme des Simon Wiesenthal Centers: <http://www.wiesenthal.com/about/news/wiesenthal-center-cancel.html> (abgerufen am 20. 12. 2019).

<sup>386</sup> Das Werk ist auch in deutscher Sprache erschienen: *Gebt mir meine Berge wieder*, Thomas Verlag, Zürich 1949.

seiner berüchtigtsten Schriften ist die antisemitische Märchenparabel *Die Landnahme der Ratten. Ein Lehrstück für junge Ungarn* (1944). Nachdem die Werke von Wass in der Ära des Staatssozialismus nicht erscheinen durften, wurde sein Schaffen 2012 in den nationalen Lehrplan aufgenommen. Ab den 2000er Jahren erfreut er sich größter Popularität.<sup>387</sup> Davon zeugt auch seine Präsenz im öffentlichen Raum in Form diverser Denkmäler: wie der Historiker Krisztián Ungváry 2011 hervorhebt, wurden ihm „49 (!) verschiedene Monumente errichtet. Sie sind über das gesamte Land verteilt und stehen auch an den repräsentativsten Stellen.“<sup>388</sup>

### 8. 2. 7. Faktizität und Fiktionalität – eine spielerisch komplizierte Liaison

Über weite Teile bewegt sich der Betrachter auf dem Boden der Faktizität – doch dieser „Boden“ ist (wie teils schon gesehen) vielfach unterwandert und gerät ab und zu ins Schwanken. Der Narrator bedient sich hin und wieder Techniken des unzuverlässigen Erzählens. Manchmal gibt es Momente des Schwindels – diese Brüche sind jedoch nie ganz beliebig-unmotiviert und stellen keineswegs einen Selbstzweck dar – hinter dem *sensus litteralis* erstreckt sich in der Regel eine metaphorisch chiffrierte, gleichsam „anagogische“ Sinnebene, die von der Gesamtmetaphorik her betrachtet eine spezifische Bewandnis hat. Manche „Lügen“ sind recht einfach zu erkennen (Graf Teleki als Anhänger einer Glaubensvorstellung), andere wiederum erst ziemlich mühsam, nur durch Recherche (Szeklerfamilien als Exponate im Zoo). Der Film arbeitet durchweg mit Momenten der Verunsicherung (was allerdings keineswegs auf die Kosten der einheitlichen, kontinuierlichen Dramaturgie geht: ein ganz naiver, unkritischer Zuschauer kann sich den ganzen Film als etwas nahtloses Ganzes ohne jegliche Doppelbödigkeiten und Störmomente betrachten). Der Betrachter ist alleine auf sich angewiesen, um die Zäsuren, Verschiebungen und Intarsien aufzudecken. Es gibt auch qualitative bzw. modale Unterschiede zwischen den „Schwindeleien“. Die These über die Szekler-Familien als Zoo-Exponate stellt eine fingierte Geschichte dar, die jedoch einen „anagogischen“ (mit der Metaphorik der Arbeit strukturell gekoppelten) Sinn in sich birgt – während die Schlussequenz nichts als pure Fiktion ist. Andernorts wird der Trug durch massive Simplifizierung erreicht (z. B. da, wo erzählt wird, Károly Kós habe die transsylvanische Bewegung als Protestaktion gegen die

<sup>387</sup> Gábor Egry schreibt über einen „*geradezu unaufhaltsam wuchernden Kult*“ („*szinte megállíthatatlanul burjánzó Wass Albert-kultusz*“), s. Egry 2008, S. 266.

<sup>388</sup> Ungváry 2011a, S. 297. Gegenwärtig ist die Zahl noch höher. Für einen ersten Überblick empfiehlt sich die Online-Plattform *Köztérkép*: <https://www.kozterkep.hu/>

Zurschaustellung Szeklerischer Familien im Zoo gegründet). Der Zuschauer wird alleine schon durch die akustische Ebene auf Glatteis geführt – wie bereits erwähnt, die Vokalspur des irredentistischen Heimatliedes wird erst später dazugeschaltet. Etwas bildhaft gesprochen: wir haben mit einem komplexen intermedialen Geflecht zu tun, in dem die verschiedenen medialen Schichten der Sinnerzeugung gleichsam tektonisch aufeinander hin- und her gleiten. Die Manipulation ist im Film ein zentrales Verfahren der Sinnproduktion – manchmal wird sie sorgsam vorgeführt, dann wiederum verschleiert. Es muss jedoch angemerkt werden, dass der Film trotz dieser Verfahren – alleine durch die Fülle der Archivmaterialien und Informationen – sehr informativ ist, und ein großes didaktisch-aufklärerisches Potential hat. Über weite Teile dominiert die historische Stringenz und Quellentreue, die Informationen sind stichhaltig und korrekt markiert.

Im letzten Drittel der Arbeit wird die Verwirrung auf die Spitze getrieben: es folgt eine der zentralen Aussagen des Filmes. Der Erzähler möchte die Zuschauer nämlich wissen lassen, dass die Horthy-Regierung – um „*die Trauer der von der Nostalgie verblendeten*“ zu lindern – den Budapester Tiergarten mit szeklerischen Familien besiedeln wollte. Sie hätten als „menschliche Exponate“ u. a. im Büffelhaus ausgestellt werden sollen. Kurz zu sehen sind hier Familien, die mit großen Gepäckstücken aus einem Personenzug aus Rumänien aussteigen. Daraufhin erklärt der Erzähler, das Károly Kós, nachdem er von dieser Idee Kenntnis erhielt, als Zeichen seiner Empörung die transsylvanische Bewegung sowie die Republik Kalotaszeg gegründet hatte.<sup>389</sup>

Hier wird eine weitere versteckte metaphorische Inklusion wirksam. Während die Idee, szeklerische Familien im Zoo auszustellen, erzählt wird, sind auf schwarz-weißen Videoaufnahmen Handwerker zu sehen, die an der Errichtung eines aufwendig verzierten Szeklertores arbeiten (Abb. 76). Diese Engführung suggeriert uns, dass wir im Tiergarten sind, und die neuen Requisiten für die aufzunehmenden Familien sehen. Dabei handelt es sich in der (außermetaphorischen, extradiegetischen) Wirklichkeit um ein historisch fassbares, temporäres Bauwerk, um das sog. *Szeklertor der Nation (a Nemzet Székelykapuja)*, wie es zur Entstehungszeit apostrophiert wurde. Das Holztor wurde 1940 anlässlich der Annexion Nordsevenbürgens an mehreren Orten aufgestellt – ähnlich wie ein Triumphbogen, überall mit dem Zweck, den einmarschierenden Horthy und seine Truppen

---

<sup>389</sup> Zum Transsylvanismus s. Prügel 2008.

feierlich empfangen zu können.<sup>390</sup>

Folglich wird eine schwarz-weiß-Fotografie gezeigt (Abb. 77: man sieht nicht das ganze Bild: die Kamera streift im close-up, in einer L-Form langsam über das Bildfeld). Es handelt sich um die gleiche Fotografie, die vorher in der tabellarischen Auflistung bereits zu sehen war. Rechts steht Miklós Horthy in Admiralsuniform, vor ihm eine Reihe ähnlich gekleideter Jünglinge. Horthy berührt mit seinem Schwert die Schulter eines dieser Männer. Glaubt man dem Erzähler, so ist hier der Moment festgehalten, in welchem der Reichsverweser die künftigen Einwohner des Tiergartens „begutachtet“. In der historischen bzw. außerfilmischen Wirklichkeit handelt sich um das Zeremoniell der Verleihung des Heldenordens (ungarisch: *Vitézi Rend*), der höchsten ungarischen staatlichen Auszeichnung der Zwischenkriegszeit.<sup>391</sup> Der Erzähler vermerkt etwas enigmatisch, dass dies das einzige erhalten gebliebene Dokument sei, welches das Konzept der „Szekler als Ausstellungsexponate“ belegt – die Authentizität der Aufnahme sei jedoch nicht gesichert. Hier wäre die „anagogische“ Sinnebene zumindest tentativ, die folgende: unter dem metaphorischen Deckmantel der fingierten „Ausstellung im Zoo“ wird letztendlich jene Machtasymmetrie thematisiert (und poetisiert), die durch ständige ideologische Adressierung und Vereinnahmung (primär ungarischsprachiger Subjekte außerhalb der Landesgrenzen „Kleinungarns“ erfolgte. All dies im Zeichen ethnischer Homogenisierungsversuche, revanchistischer Imperative und christlich-nationaler Diskurse.

Ab hier spielt die „ethnische Landschaft“<sup>392</sup> – eine Art Komplementärfolie zum Zoo – eine tragende Rolle. Die Betrachter werden über weite Strecken zu Zeugen einer Poetisierung und Auratisierung der Landschaft, und zwar unter der Ägide des völkischen Nationalismus. Die als Grundlage für diese Passage dienenden Film-, Bild- und Tonmaterialien bezeugen, dass die Figur „Amorous Geography“ (v. a. im Kontext der Zwischenkriegszeit) keine

---

<sup>390</sup> Im Herbst 2010 wurde das Tor in Kenderes (Geburtsort Horthys) originalgetreu wiedererrichtet und bei Anwesenheit der Vertreter der katholischen und kalvinistisch-reformierten Kirche eingeweiht.

<sup>391</sup> Der 1920 gegründeten *Vitézi Rend* (Heldenorden bzw. Orden des Standes der Tapferen) stellte ein zentrales Element der Wirtschafts- und Kulturpolitik des Horthys-Regimes dar. Der Orden zielte darauf, ein Netzwerk von Loyalität bzw. ein betont christliches (d.h. nicht-jüdisches) Klientel auszubauen. Die Mitglieder des Ordens wurden überwiegend aus den Kreisen der unteren sozialen Schichten im urbanen Milieu rekrutiert (s. dazu Karady 2016, S. 68). Mit der Aufnahme in den Orden ging ein Landgut sowie ein teilweise erblicher Titel einher. Der Orden wurde 1945 aufgelöst, im Jahre 1992 als Verein gerichtlich wieder zugelassen. Zu den Mitgliedern des *Vitézi Rend* gehörten u. a. Mihály Kolosváry-Borcsa (die Person, der wir bei dem Kollergang-Zwischenschnitt begegneten) oder Gyula Gömbös (faschistischer Außenminister der Zwischenkriegszeit, der im Folgeteil des Filmes eine Rolle spielen wird). Zum Orden, insbesondere zu dessen „Nationsschutz“-Agenda s. Kerepeszki 2013, insbes. S. 52-59.

<sup>392</sup> Für den Begriff „ethnische Landschaft“, vor allem im ungarischen Kontext, s. Keményfi 2002.

Übertreibung ist. Die Landschaft erscheint durchweg als Projektionsfläche kollektiver Phantasmen, als natürlich-naturgegeben postulierter „Lebensraum“ der Nation und somit zentrales Dispositiv des Nationalismus. Zu sehen ist eine Folge von Archiv-Videsequenzen, in denen die par excellence „Landschaft“ mit all ihren typischen Attributen (kompositorische Muster, Darstellungskonventionen, bestimmte Signaturen/Monumente mit potenzierte Bedeutung – geschichtsträchtige Burgruinen und andere Erinnerungsorte) konstruiert und metaphorisiert wird. Der Blick des Betrachters gleitet über Tannenwälder, im Anschluss sind Ackerfelder mit Ochsenpflug, ein wenig später die Burg Krasznahorka (slowakisch: Krásna Hôrka) zu sehen. Inzwischen wird eine Postkarte aus dem Jahr 1938 eingeblendet, die anlässlich der Wiedererlangung weiter Teile der Südslowakei in Folge des Ersten Wiener Schiedsspruchs ausgegeben wurde. Auf der Karte ist die Burg Fülek (heute Fiľakovo, Slowakei) zu sehen (Abb. 78). Auf dem Burgberg verkündet eine monumentale Inschrift mit „Großungarn“-Darstellung die wohl populärste Propaganda-Parole des Zwischenkriegsrevisionismus: „*Mindent vissza!*“ (Alles zurück!). Die Devise begleitet den Betrachter gleichzeitig auch auf tonaler Ebene, zumal die Passage mit dem irredentistischen Lied *Mindent vissza!* untermalt wird. In diesem wird ein recht bedrohlich-militanter Ton angeschlagen: besungen werden konkrete Städte sowie Flüsse des Oberlandes (grob vereinfacht: ungefähr deckungsgleich mit der heutigen Slowakei). Der männliche Sänger warnt davor, dass das Wasser dieser Flüsse bald rot gefärbt sein würde, falls es den Ungarn nicht gelinge, diese zurückzuerlangen.

### **8. 2. 8. Landschaft und Ideologie – Selbstreferenzialität und Medienrekursivität im Film**

Die Landschaft, wie sie sich im Film manifestiert, stellt natürlich weniger eine geographische Kategorie sondern vielmehr einen Mythos im Bartheschen Sinne dar. Im Großen und Ganzen lässt sich im Film eine inhaltliche Resonanz auf die zentralen Thesen von W. J. T. Mitchells Aufsatz *Imperial Landscape* beobachten. Bereits im Vorwort des Bandes *Landscape and Power*, in dem auch sein Text erschienen ist, betont Mitchell, dass das Hauptziel seines Projektes eine Art „Entsubstantivierung“ der Landschaft sei – die Landschaft (landscape) sei somit weniger als Nomen, sondern vielmehr als Verb zu verstehen.<sup>393</sup> Es geht also darum, in dem Begriff weniger ein Objekt/einen Text, sondern vielmehr ein Verfahren (bzw. ein Set von Verfahren) zu sehen, und somit die performative Dimension der Landschaft greifbar machen zu können – die keineswegs bloß ein Symbol

---

<sup>393</sup> Mitchell 2002, S. 1.

bzw. Resultat von Machtverhältnissen ist, sondern als kulturelle Praktik postaufklärerischen Abendlandes selbst, ein hegemoniales Instrument darstellt (oft so, dass die involvierten Akteure diese Praktiken routinegeleitet bzw. unbewusst betätigen und reproduzieren).<sup>394</sup> Dabei betont Mitchell von vornherein, dass die „Landscape“ als kulturelles Produkt/Praxis zutiefst mit dem europäischen Imperialismus verbunden ist.<sup>395</sup> Er fasst seine Thesen bildhaft und pointiert zusammen: „*Landscape (...) is both a represented and presented space, both a signifier and a signified, both a frame and what a frame contains, both a real place and its simulacrum, both a package and the commodity inside the package.*“<sup>396</sup> Ferner spricht Mitchell von einer ideologisch-politischen Schattenseite der Landschaft („*[the] dark side of the landscape*“) – eine problematische Obskürität, die in der Regel unbeachtet bleibt, und auf der Reflexionsebene mit einer Art „*innocent idealism*“ (im Sinne eines naiven, evolutionistisch-teleologisch gefärbten Harmoniegedankens) übertüncht wird.<sup>397</sup> Die abstrakte Mediatisierungsinstanz, die der „Landschaft“ inhärent ist – eine Vielzahl perzeptiver, symbolischer, diskursiver Vermittlungsfolien – bleibt also völlig unmarkiert und so gut wie unsichtbar. Zu sehen ist nur die konkrete, verobjektivierte Landschaft als Textus bzw. Spektakel. Mein Versuch, Mitchells Metapher zu paraphrasieren: „hinter“ dem Bild, das auf der Objektlinse erscheint, erkennen wir den bilderzeugenden Apparat nicht (von der Syntax und Eigenlogik des Apparates, von den Erbauern des Apparates und deren Motivationen, ganz zu schweigen). Kurzum, die Landschaft ist keine transparente, „unschuldige“ Instanz, sondern Resultat einer soziohistorisch vielfach bedingten Praxis, einer kulturell mediatisierten Form der Welterschließung – und als solches immer schon in hegemonial gefärbte Verhältnisse eingebunden.

Im Lichte dieser Zusammenhänge erlangt die der Arbeit innewohnende Selbstreflexivität und Medienreflexivität eine noch größere semantische Färbung. Versucht man Mitchells Formulierung auf diesen Kontext zu beziehen, so ließe sich feststellen, dass im Film gerade jene Stellen eine zentrale Rolle spielen, die den Betrachter auf die (sonst so gut wie immer unvermerkt bleibenden) Momente der Konstruktion, Semantisierung und Metaphorisierung der Landschaft hinweisen – etwa das Szekletor (samt seiner offenkundigen Framing-Implikatur), die Runenschrift, die verschiedenen Monumente (Berggipfel, Burgruinen), die zu Signifikanten mit potenziertem Bedeutung avancieren, die literarischen und musikalischen

---

<sup>394</sup> Ebd., S. 1.

<sup>395</sup> Ebd., S. 5.

<sup>396</sup> Mitchell 2002, S. 5.

<sup>397</sup> Ebd., S. 6.

Sub- und Metatexte, die bei „der Verlandschaftung“ semantisch stets mitschwingen. Szabolcs KissPál macht auf die Kluft zwischen dem Objekt/Text/Spektakel einerseits sowie auf die Verfahren und Apparate andererseits aufmerksam, während er immer wieder die vielfachen Variations- und Kombinationsmöglichkeiten der zirkulierenden „Texte“ aber auch die strukturelle, technische Gemengelage der involvierten Verfahren/Apparate, zum Thema erhebt. Eine zentrale Rolle wird dabei der manipulativen Kraft der mediatisierten „Texte“ beigemessen. Der Autor führt die Vielzahl der dabei eingesetzten medialen Mittel, Kunstgriffe, Konventionen und Mechanismen unermüdlich vor Augen (die ostentative Montagehaftigkeit und mediale Vielschichtigkeit, die Präsenz der Rahmenkartuschen, das Klappern des Projektors, das stete „Hin- und Hergleiten“ der Tonspuren, die vielen archivalische Inklusionen). Dies hat stets einen gewissen aufklärerischen und subversiven Impetus – genauso wie die Stellen, an denen der Betrachter dezidiert manipuliert bzw. auf Glatteis geführt (oder bewusst nur mit einem Fragment der „Wahrheit“ konfrontiert) wird. Kurzum, KissPál verweist den Betrachter auf die Abkünstigkeit und Mediatisiertheit des Dispositivs Landschaft, und versucht die Idee einer ethnisierten Landschaft als Konstrukt und Instrument zu entlarven.

Bekanntlich gibt es eine tiefe, intrinsische Verbindung zwischen dem Nationalismus und dem Konzept des „ethnischen Raumes“, wie es auch Róbert Keményfi betont – dabei wird die Wichtigkeit des Letzteren konsequent überbetont, und zur Ressource des Nationalismus gemacht.<sup>398</sup> Dénes Tamás hebt diesbezüglich hervor, dass das Postulat einer engen, geradezu „genetischen“ Verbindung zwischen der Nation und „ihrem“ Raum eine der wichtigsten Lehrsätze des Nationalismus sei.<sup>399</sup> In diesem Kontext wird der Raum zum „Attribut der Nation“, während die Nation als eine territoriale Entität verstanden wird.<sup>400</sup> Dabei etabliert die konsequente Metaphorisierung der Landschaft den Gedanken der „völkischen Landschaft“ sowie die daraus resultierenden Topoi einer „personifizierten“ Landschaft, die mit menschlichen Attributen, mit einer gewissen „Handlungsfähigkeit“ ausgestattet ist – dies spielt bei der Naturalisierung des Verhältnisses zwischen Nation und Landschaft eine Schlüsselrolle.<sup>401</sup> In der *Amorous Geography* wird genau dieser Nexus – sowie die (kulturell mediatisierte, auf einer Vielzahl von diskursiven, symbolischen und ikonischen Verfahren beruhende) Konstruktion der Landschaft („Verlandschaftung“) über weite Strecken

---

<sup>398</sup> Keményfi 2013, S. 195.

<sup>399</sup> Tamás 2015, S. 172.

<sup>400</sup> Ebd.

<sup>401</sup> Ebd., S. 174.

thematisiert. In diesem Verweisungszusammenhang figuriert der Budapester Zoo als ein Paradebeispiel der nationalistischen Raumdiskurse.

Im Film gibt es selbst bei den Passagen, in denen es um das Karpatenbecken und die ungarische Landschaft geht, mehrfach Rekurse auf den Zoo als metonymische Komplementärfolie – wobei das metaphorische Bindeglied auch hier anhand von Phänomenen wie Exotisierung, Exklusion, Dislokation und Unterwerfung, gegeben ist. So sind etwa Zwischenschnitte, in denen ein tanzender, angeketteter Bär oder ein Grimasse ziehender Affe im Käfig zu sehen (und zugleich Soldaten, die sich dabei belustigen). Auch das Motiv der Konstruktion, Konstruiertheit, Re- und Dekonstruktion wird im Film vielfach aufgegriffen. Manchmal wird das Motto selbst Träger dieser Referenzen, wie zum Beispiel bei dem Le Corbusier attribuierten Zitat: „*To create order is to put in order. Put what in order?*“ oder bei der Texttafel, die einen Spruch von Mickey Mouse wiedergeben soll: „*All you do is put it together*“. Auch die Passage mit den Handwerkern, die mit ihren Werkzeugen am „Szeklertor der Nation“ arbeiten, fügt sich in diese Reihe, wobei hier zusätzlich auch das Thema der Raumhoheit und die symbolische Vereinnahmung aufgegriffen wird.

### 8. 2. 9. Die Schlusszene

Die Schlusszene stellt eine ganz und gar märchenhafte Rahmung dar. Nachdem der Betrachter plötzlich wieder in der Gegenwart landet, wird über die Rekonstruktionsarbeiten des *Großen Felsens* im Zoo berichtet.<sup>402</sup> Zu Sehen sind dabei Farbaufnahmen vom Stahlbetongerüst im Inneren des Berges. Der Narrator möchte uns gleich danach wissen lassen, dass man bei den Arbeiten, tief im Inneren des Berges auf eine rätselhafte Inschrift gestoßen sei, die in altungarischer „Runenschrift“ (Narrator: „*einer Schriftart, die aus Siebenbürgen kommt*“) ausgeführt wurde. Es folgt eine zunächst sehr redundant anmutende Passage, die uns jedoch die vielfache Verflochtenheit der Schrift mit den gegenwärtigen völkisch-nationalen Ideologemen veranschaulicht. Nach ein-zwei kulturhistorischen Referenzen folgen zwei aktuelle Farbfotos: auf beiden sind aufwendige, mit verschiedenen Symbolen operierende Tätowierungen zu sehen (offensichtlich aus dem extrem rechten Milieu). Auf einem muskulösen Oberarm erscheinen die Konturen Großungarns in Form einer typisierten Laubkrone, wobei die größten Flüsse des Karpatenbeckens Baumästen nachempfunden sind. Die Darstellung wird von einer Runenschrift-Inschrift begleitet („*Nur*

---

<sup>402</sup> Der Felsen wurde zwischen 2006-2008 tatsächlich umfassend restauriert.

*was wir vergessen, verschwindet*“). Das zweite Tattoo zehrt von der gleichen Ikonographie und wird auf einem männlichen Rücken in voller Pracht manifest: zu sehen ist ein Turulvogel mit Säbel, ein Doppelkreuz, im Hintergrund eine Fahne mit Árpádenstreifen, sowie ein Berghang (Abb. 79).

Nach diesem Blitzexkurs (von der Melodie des Königspass-Liedes begleitet) erfahren die Betrachter, das man heimlich einen Experten beauftragt hat, um die ominöse Inschrift zu enträtseln. Der „Experte“ sei jedoch bald spurlos verschwunden. Gefunden hat man nur seine Kleider sowie einen Papierfetzen in seiner Tasche. Auf diesem stand ein handgeschriebener Vermerk: *„F\*ckt (ihr) eure künstlichen Berge!“* Dabei geht es zweifellos um die Transkription der Inschrift, die in den Fels eingekerbt wurde – und die man ab hier – in Form einer täuschend echt wirkenden Fotomontage (Abb. 80) – sieht (nach ein paar Minuten Recherche kann sich jeder vergewissern). Folglich zoomt die Kamera ganz nah an die Inschrift heran. Der Satz, der immer noch nachklingt, stellt sowohl visuell als auch akustisch den absoluten Schlusspunkt des Filmes dar. Der derbe Imperativ ist dabei offenbar als eine Geste des Widerstands zu deuten – und paraphrasiert implizit jenen Typus der Märchenhelden, die sich gegen die Übergriffe der Mächtigen stemmen (womöglich mit Rekurs auf den beliebten Topos des Szeklerischen „*góbé*“<sup>403</sup>). Bei diesem Satz schimmert nicht zuletzt auch eine spürbare Allusion auf Albert Wass' Buchtitel hervor (das im ungarischen Original phonetisch recht ähnlich zum „F\*ckt-euch-Satz“ klingt). Als wäre die Protestgeste ein mutiger Antwortversuch auf die (stets um Raumhoheit ringende) Imperative des völkischen Nationalismus und die paternalistische Rhetorik der Budapester Spitzenpolitik. Vielleicht bin ich nicht allzu weit von der „Wahrheit“ entfernt, wenn ich feststelle, dass der Schlusssatz – letztendlich das eigentliche Statement des Künstlers ist, für dessen Grundierung und Untermauerung er einen äußerst elaborierten Vorspann – eine Reihe historischer Exkurse voller Querverweise – liefert.

---

<sup>403</sup> Als *góbé* wird im szeklerischen Folklore gewöhnlich eine gewiefte, schlaue, eigenwillig-trotzige, gleichzeitig mit einem Galgenhumor ausgestattete Person gemeint.

### 8. 3. The Rise of the Fallen Feather (2016)<sup>404</sup>

*„(...) mit den Truppen traf eine deutsche Spezialeinheit unter Leitung Adolf Eichmanns in Budapest ein, bestehend aus rund 60 Mann und mit der Mission, Judendeportationen zu planen, zu koordinieren und letztlich auch durchzuführen. Mithilfe der gesamten ungarischen Zivilverwaltung und unter aktiver Mitarbeit von knapp 200 000 Zivilisten bewerkstelligte diese kleine Gruppe von Vernichtungsfachleuten den Abtransport der gesamten jüdischen Bevölkerung des ländlichen Ungarns binnen weniger als zwei Monaten. SS-Hauptsturmführer Dieter Wisliceny, ein enger Mitarbeiter Eichmanns und (...) »Beauftragter für jüdische Angelegenheiten« für die Slowakei, Ungarn und Griechenland, war hocherfreut über das, was er nach seiner Ankunft vorfand: »Die Ungarn scheinen tatsächlich die Nachfahren der Hunnen zu sein; wir hätten das ohne sie nie so gut hingekriegt«, äußerte er sich gegenüber dem Judenrat.“\**

Im thematischen Mittelpunkt des Filmes steht die Figur des Turulvogels, deren komplexe Symbolik und diverse Konnotationen, insbesondere ihre Metamorphosen und zunehmende Kontaminierung durch völkische und antisemitische Ideologien am Anfang des 20. Jahrhunderts. Das docu-fictionale Werk hat einen durch und durch mythischen Grundcharakter – zumal es einen dramaturgisch kohärenten Bogen von den mythischen Urzeiten des Magyarentums (über die uns die Historiographie kaum etwas sagen kann) bis in die Gegenwart Ungarns bietet. Dabei ließe sich das Werk genauso als eine Geschichte von Aufstieg und Fall deuten, bei dem das eigentliche Hauptthema – jenseits der motivischen Oberfläche – letztendlich die *Wiederkehr* ist. Ähnlich, wie in *Amorous Geography* (folgend nur mehr *AG*), wird auch hier unter dem Vorwand einer Leitmetapher gleichzeitig eine kurze Geschichte des 20. Jahrhunderts erzählt.

Gleich am Anfang des Filmes begegnet man jener männlichen Erzählerstimme, die uns bereits durch die *AG* begleitet hat – dabei ist nicht nur die Person des Narrators identisch, sondern auch die Art und Weise der Erzählung – sowohl prosodisch als auch narrationstechnisch – weitgehend ähnlich.

---

<sup>404</sup> HD Video, 19Min 05 Sec.

\* István Rév, Freiheitsplatz, Budapest, in: Transit, Europäische Revue, Heft 48, 2016, S. 61-76, hier: S. 69.

### 8. 3. 1. Formale Aspekte

Bereits der erste Satz konstituiert den Film als Fortsetzung bzw. Pendant der *AG* (und somit ebenfalls als Märchen/Fabelkonstruktion) – die Betrachter werden mit dem exakt gleichen Einleitung („*Es war einmal ein Land...*“) in die Geschehen eingeführt. Zudem gibt es auch eine zeitliche Korrespondenz innerhalb der Narration: der Faden wird auch hier am Ende des 19. Jh. aufgenommen. Auch darüber hinaus gibt es etliche analoge Merkmale zwischen den beiden Filmen: die (teils überbetonte, jedoch immer höchst reflektierte) Montagehaftigkeit, die den Film als Kompilationsfilm bestimmen lassen, des Weiteren die Überfülle der Archiv-Filme, Fotografien und Fotofragmente (bis auf wenige Ausnahmen sind es schwarz-weiß-Bilder vor schwarzem Hintergrund), die (unmarkierte) Verwendung von Tonspuren aus den 20er und 30er Jahren, das über den ganzen Film hinweg hörbare Klappern des Diaprojektors, die stilistisch einheitlich wirkenden Rahmenkartuschen mit den (englischsprachigen) Mottos. Neben dem Geräusch des Diaprojektors, das wohl die wichtigste Gliederungsinstanz bleibt, erscheint ein zweites, sparsamer verwendetes akustisches Signal: hin und wieder ertönt das Kreischen eines Falken.

Hinzu kommt eine weitere formale Eigentümlichkeit, die nur für diesen Film charakteristisch ist: auffällig oft sind zwei symmetrisch nebeneinander platzierte, gleich große (kreisförmige) Bilder/Bildausschnitte zu sehen – dies mag eine Reminiszenz an die Dia-Doppelprojektion zu sein – das technische Verfahren, das durch das Ermöglichen des vergleichenden Sehens einen revolutionären Bruch in der Entwicklungsgeschichte (und Methodologie) der Kunstwissenschaft mit sich brachte – andererseits entsteht dadurch der Eindruck, als wären die Zuschauer, die Betrachtersubjekte, gerade „auf Vogelwache“ und würden den Gegenstand der Vorführung durch ein Fernglas betrachten. In beiden Fällen/semantischen Registern trifft es wohl zu: der Zuschauer wird hiermit auf subtilster Weise darauf sensibilisiert, dass es zwischen uns, erkennenden Subjekten und dem zu erkennenden Gegenstand einen ganzen Apparat (bzw. eine Reihe von technisch-medialen, aber auch mental-kognitiven Vermittlungsinstanzen) gibt. Kurzum, der Modus des Erkennens ist durch die Eigenlogik, die Art und Weise der Konstruiertheit unserer „medialen Prothesen“ (aber auch ideologische Filter, die diesen Instanzen inhärent sind) vorbestimmt – gleichzeitig auch dadurch, dass unsere Optik (zumindest an den entsprechenden Stellen) in der Episteme der neuzeitlichen, positivistischen Naturwissenschaften verfangen ist.

Die Sprache, in der sich der Märchenerzähler betätigt, ist – ähnlich zum Vorgängerkino – trotz relativer Schlichtheit und Sparsamkeit an gewissen Stellen stark rhetorisiert, hie und da mit bildhaften Figuren und Einsprengeln gesättigt. So werden einige Anomalien verwendet (Mussolini wird nur *Il Duce* genannt, Viktor Orbán mehrfach als „*der große Illiberale Staatsmann*“ bezeichnet), aber auch andere Idiome – das 20. Jahrhundert wird auch hier konsequent als das „Jahrhundert der Geschwindigkeit“ apostrophiert, der Vertrag von Trianon wiederum als „*die große Kreuzigung des Landes*“, andernorts als „*erschütterndes Friedensdiktat*“ etikettiert. Auch darüber hinaus gibt es Phraseologismen und „zitatverdächtige“ Textstellen – v. a. wenn es um die Zeitlichkeit bzw. um die verschiedenen Zeitebenen geht: bei dem finalen Sprung in die Gegenwart, der die Conclusio einleitet, wird die Zeitebene des Präsens bzw. der jüngsten Vergangenheit nahezu wortwörtlich ähnlich zu der entsprechenden Stelle in *AG* bestimmt: der Narration zufolge befinden sich die Beobachter nun in „*ein[em] Jahrzehnt nach dem Fall der Türme*“<sup>405</sup>, (...) „*im Zeitalter des Zweidrittels*“.

### 8. 3. 2. Die Handlung

Der (schein)naive Narrator erzählt gleich am Anfang, dass es im Land namens Ungarn „nach dem ersten großen Krieg eine neue Religion geboren“ wurde – „*eine späte Form des Totemismus, die einen Vogel verehrt hat*“ (Abb. 81). Die Narration beginnt also mit dem Zerfall der Monarchie. Anschließend wird der magyarische Gründungsmythos (zugleich der Ursprungsmythos der Árpáden-Dynastie) ziemlich didaktisch vorgeführt: es wird die Legende von Emese (der Urmutter des Árpád-Hauses, die im Schlafe von einem Turul geschwängert wurde) kurz nacherzählt – und hiermit unterstrichen, dass der Begriff Totemismus zumindest metaphorisch keine Übertreibung ist – sowie der Nexus zwischen dem Kultvogel und dem Karpatenbecken plausibilisiert (Abb. 82). Die Geschichte wird von Anfang an im Kontext des Nationalismus (vor allem im Zusammenhang mit dem Aufkommen des magyarischen Nationalgedankens) des späten 19. Jh. verortet. Zugleich werden esoterische Ausschweifungen der jüngsten Vergangenheit – mit der gleichen Ernsthaftigkeit, wie die „kanonisierten“ Legenden (Referenzstellen im allgemeinen Bildungsgut) – kurz herangezogen: der Erzähler konstatiert, dass die Dynastie der Árpáden einigen Personen zufolge vor mehreren Jahrtausenden vom Stern Sirius heruntergestiegen sei, um schließlich das Karpatenbecken erobern zu können.

<sup>405</sup> Auch hier sind offenbar die Zwillingstürme des WTC in New York gemeint.

Folglich wird veranschaulicht, wie der Turulvogel innerhalb kürzester Zeit von einer dynastisch-heeresgeschichtlichen Signatur zu einem exklusiven, völkisch konnotierten Symbol avancierte. Hierbei muss man jedoch anmerken, dass der Turul schon im späten 19. Jh. kein unschuldiges, inklusives Symbol war – sondern eine ideologisch höchst beladene Figur, die als genuin magyarischer, ethnonationalistisch imprägniertes Distinktionssymbol (allerdings noch ohne antisemitischen Subtext) figurierte, und im Zuge des magyarischen nationalen Erwachens eine zunehmende Konjunktur erfuhr. Diese politisch-ideologische Belastetheit wird im Film bereits am Anfang latent greifbar – etwa an der Stelle, wo das „verklärende Historiengemälde, das die romantische Geschichtsauffassung der vierziger und fünfziger Jahre rezipiert“<sup>406</sup> von Mihály Munkácsy in *Die Landnahme der Ungarn* (1893)<sup>407</sup> eingeblendet wird (auch hier „durch die Optik eines Fernglases“, in Form zweier tondoartiger Ausschnitte: Abb. 83). Die Feder des Turuls, die hier die Helme und Hauben der magyarischen Reiter ziert, erscheint als distinktives Symbol des Magyarentums. Die subtile, verschlüsselte Ironie der Narration sickert auch hier durch, alleine dadurch, dass der Erzähler just an dieser Stelle über „die ehrwürdige Dynastie des Árpáden“ spricht. Das Gemälde dient dabei nur als kurze Illustrationsfolie für die Erklärung der (mythischen) Genealogie des Árpád-Hauses. Auch diese Geste zeigt, dass der Film auch „hinter“ dem Hauptstrang der Narration höchst „diskursgeladen“ ist – ab und zu eröffnen sich thematische Nebenpfade und metaphorische Seitenranken – Allusionen, die nicht immer markiert sind (und oft nur für besonders aufmerksame bzw. in der ungarischen Geschichte sehr versierte Personen als spezifisch sinnbeladen erscheinen). Auch für die eigentümliche Zeitregie des Filmes ist diese Doppelbödigkeit höchst charakteristisch. Etwas bildlich gesprochen: oft steht der Betrachter mit einem Bein in den mythischen Urzeiten, mit dem anderen Bein (gleichzeitig) inmitten des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Auf Makroebene (den ganzen Film betrachtend) spiegelt sich diese Interferenz ebenfalls wieder: einerseits sind die Zuschauer der Gegenwart situiert, andererseits in der visuellen Kultur, bzw. den kinematographischen Darstellungskonventionen

---

<sup>406</sup> Dalos 1998, S. 533. Gemeint sind die 1840er und 1850er Jahre.

<sup>407</sup> Munkácsys monumentales, über viereinhalb Meter hohes und dreizehn Meter breites Gemälde thematisiert – ganz und gar gemäß den Darstellungskonventionen des akademischen Realismus – eine altungarische Sage, derzufolge die Magyaren das Karpatenbecken durch List erobert – und die Heere von Fürst Swatopluk besiegt haben (gleichzeitig lässt der Mythos die Slawen implizit als geiziges, engsichtiges, kurzum, den Magyaren intellektuell unterlegenes Volk erscheinen). Für die Komposition ist allerdings die Geste der (slawischen) Huldigung, ja sogar der Selbstunterwerfung bedeutsamer. Die Slawen sind als Fußvolk, die Magyaren wiederum hoch zu Ross dargestellt. Das 1894 fertiggestellte Werk wurde im Auftrag der Ungarischen Nationalversammlung gemalt (im neogotischen Parlamentsgebäude von Imre Steindl erst ab 1929 angebracht, ist es bis heute zu sehen). 2012 war das Gemälde ein Jahr lang in der Ungarischen Nationalgalerie zu sehen, als ein zentrales Werk der Ausstellung „*Helden, Könige, Heiligen*“.

der 1920er und 1930er Jahre verfangen. Die Narration bewegt sich immer wieder zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart – trotz dem visuellen Setting ist es anhand einiger Inklusionen (aber auch erzähltechnischer Griffe) klar, dass der (allwissende) Erzähler aus der Gegenwart spricht. Hin und wieder gibt es kurze Sequenzen, die dies zu bestätigen scheinen – ein veterinärmedizinisches Laboratorium, das Studio einer High-tech-Firma, in der mittels Robotik- sowie Virtual/Augmented Reality-Technologien der Flug eines Vogels simuliert wird (Abb. 84) – oder man sieht ein Tätowierungsstudio, in dem eine stilisierte Turul-Darstellung auf die Brust eines Mannes gezeichnet wird.

### 8. 3. 3. Trauer, Melancholie, Nostalgie, Ritus

Bereits in der Anfangsphase wird der Turul als diskursive Figur, als symbolische Projektionsfläche von kollektiven Sehnsüchten – allen voran die Nostalgie thematisiert. Der Turul figuriert durchweg als totemistisches Symbol: er stellt für diejenigen, die „*im Banne des Vogels*“ leben, die Einheit und Größe der Nation dar. In diesem Kontext wird die Errichtung des Turul-Denkmal bei Tatabánya auf einer Bergklippe, im Rahmen der Millenniumsfeierlichkeiten, im Jahre 1896<sup>408</sup> vorgestellt. Der Narrator erklärt, dass die Ungarn, um das tausendjährige Jubiläum ihres Landes feiern, ein Denkmal errichtet haben (Abb. 85). Um „die Großartigkeit ihres Reiches“ zu verewigen, haben sie das größte Vogelmonument Europas erschaffen.<sup>409</sup> Bereits hier wird in Keimform das Motiv von „Aufstieg und Fall“ vorweggenommen. Im direkten Anschluss konfrontiert uns der Erzähler die Betrachter mit dem Kollaps dieser Grandiosität – als Illustrationsfolien sind auch hier Archivaufnahmen zu sehen – u. a. der von seinem Postament gestürzte Turul von Munkács<sup>410</sup> von tschechischen Soldaten umgeben, die lachend mit dem Vogel posieren; der triste Torso der gesprengten Elisabethbrücke (Budapest).

Ab hier begleiten den Rezipienten vermehrt melancholisch-elegische Heimatlieder, die mit den jeweils zugeordneten Bild- und Videomaterialien (z. B.: mittelalterlich kostümierte

---

<sup>408</sup> Die (mehr oder minder) latent ethnonationalistische Konnotation wird im Film nicht explizit spürbar, schwingt aber (ähnlich wie beim Munkácsy-Bild latent mit). Das Denkmal markiert den vermeintlichen Ort der legendenumwobenen Schlacht von Bányahida im Jahre 907 (die Schlacht erscheint als historischer Referenzpunkt nur in den Traktaten der mittelalterlichen Árpáden-Chronisten Anonymus und Simon von Kéza). Árpád und sein magyarisches Heer sollen hier die von Swatopluk geführten slawischen Truppen besiegt haben.

<sup>409</sup> Das auch in der Gegenwart bestehende Denkmal wird bis heute gewöhnlich als größtes Vogelmonument Europas etikettiert: der bronzene Turul hat eine Flügelbreite von 15 Metern.

<sup>410</sup> Heute Мукачєво, Ukraine.

Teilnehmer einer Falkenjagd, offenbar eine Szene der Zwischenkriegszeit) vielfache Bezüge herstellen lassen. Die Figur des Turuls erhält dabei vor allem als „Vehikel“ (auch im wortwörtlichen Sinne) diverser Ideologien, Sehnsüchte und Phantasien eine Bewandnis.

Ebenfalls charakteristisch ist, wie in der ersten Hälfte des Filmes zeitlich mehrfach hin- und her geschweift wird: es gibt etliche Analepsen und Prolepsen, die Narration oszilliert (oft ohne das man es direkt merkt) immer wieder um das Epizentrum, das mit dem „*schmachvollen Frieden*“ (so der Narrator) besetzt ist. In einem anderen Register gibt es eine nicht minder wichtige Polarität, die den Duktus der Narration über den ganzen Film hinweg prägt: die Geschehen scheinen immer wieder um die metaphorische Achse von Aufstieg und Fall, von Höhenflug und Absturz zu kreisen.

„Hinter“ der primären Sinnebene der Erzählung gibt es hin und wieder subtile, kritisch-ironische Sinnschichten, die sich in der Regel mittels einer raffiniert eingesetzten Montagetechnik (durch eine gewisse „tektonische Diskrepanz“ zwischen Bild, Text und Tonspur) ergeben. Am eklatantesten zeigt sich dies, wenn auf der Ebene der Narration der Satz bezüglich der Vogelberingung („um jedes einzelne Lebewesen in Evidenz halten zu können“) ertönt. Zeitgleich sieht man jedoch eine Schwarz-Weiß-Aufnahme, die inhaftierte Zwangsarbeiter zeigt (Abb. 86: wieder einmal durch die Fernglas-Analogie bietende Doppel-Tondo-Schablone). Offenbar ist diese Stelle als chiffrierte Kritik der biologistischen Ideologien und rassentheoretisch imprägnierten Wissensproduktion, deren spekulative Engführung mit der naturwissenschaftlichen Taxonomie – einem Phänomen, das in der Wissenskultur der Jahrhundertwende äußerst dominant war – zu verstehen.<sup>411</sup>

Es geht gleichsam um den „ontologischen Status“ des Turulvogels – und zwar gleich im mehrfachen Sinne. Dem Märchenerzähler zufolge entbrannten in jenen „*umwälzenden Zeiten glühende Diskussionen*“ darüber, ob der Turul einen realen (zoologisch fassbaren) Referenten habe, oder schlichtweg ein mythischer Vogel sei. Schließlich setzte den Debatten, wie das Publikum erfährt, der Vorsitzende der Ungarischen Ornithologischen Gesellschaft<sup>412</sup> ein Ende, der den Turul mit dem Sakerfalken (*Falco cherrug*, ung. kerecsensólyom) identifiziert hat.<sup>413</sup> Hier betont der Erzähler, dass es sich um die gleiche Person handelt, die in Ungarn

<sup>411</sup> Gleichzeitig wird hiermit eine konzeptuelle Brücke zur AG geschlagen.

<sup>412</sup> Ohne namentliche Nennung wird hier der Zoologe und Ornithologe Jakab Schenk (1876-1945) angesprochen.

<sup>413</sup> S. hierfür Schenk 1940. Bereits Schenks wissenschaftlicher Ziehvater, der Universalgelehrte Ottó Herman hat versucht, den Turul mit einer realen, zoologisch fassbaren Spezies gleichzusetzen (er meinte, der

zum ersten Mal die systematische Vogelberingung angeordnet hatte („um jedes einzelne Lebewesen...“).

Es gibt auch ein anderes wichtiges Strukturmerkmal im Film: durch Momente der Wiederholung werden auf subtiler und raffinierter Weise (nahezu mythisch angehauchte, gleichzeitig teils recht ironisch wirkende) Analogien gestiftet. Der Film wird dabei den Ansprüchen eines konventionellen Dokumentarfilms über weite Teile ganz und gar gerecht. Das Werk ist (sofern man von den Zäsuren, Ambiguitäten und Poetisierungsverfahren und den ironischen Intarsien absieht) über weite Teile durchaus informativ, und scheint ein starkes kritisch-didaktisches Potential zu haben.

So wird die Geschichte des Heißluftballons eingeblendet, der den Namen *Turul* trug (Abb. 87). Der erste Flug des Ballons im Jahre 1902 markiert die Geburtsstunde der ungarischen Aviatik. Nach etlichen erfolgreichen Fahrten erlitt das Flugobjekt einen schweren Unfall – beim Absturz des Ballons (der mit einer großen Inschrift „*Turul*“ versehen war) verunglückte ein Fahrgast tödlich und mehrere Personen wurden schwer verletzt. Wenig später erfährt die symbolisch aufgeladene Luftballongeschichte eine semantische Resonanz, diesmal in mit der Vorführung einer Propagandaaktion aus dem Jahre 1931. Die zwei historisch völlig disparaten und inkommensurablen Ereignisse werden durch die Narration zu einem erzählerischen Kontinuum zusammengeschweißt („Aber die Ungarn haben die Hoffnung nicht aufgegeben“). Als symbolische Wiederholung des Aufstieg-Absturz-Motivs wird der Betrachter mit dem Unternehmen vertraut gemacht, dass von dem berühmt-berüchtigten Medienmagnat, Lord Rothermere<sup>414</sup> finanziert wurde (Abb. 88): ein Flugzeug mit der Inschrift „Justice for Hungary“ bekam den Auftrag, den gesamten Atlantik zu durchqueren: das Vehikel startete in Kanada, und hätte planmäßig in Budapest landen sollen – und somit medienwirksam die ganze Welt auf die Ungerechtigkeit, die das „verstümmelte Land“ erleiden musste, aufmerksam zu machen. Das grandiose Projekt hat jedoch ein bitteres Ende gefunden – nur wenige Kilometer vor Budapest ist das Flugzeug inmitten eines Ackerfeldes abgestürzt. Einleitend zu dieser Sequenz ertönt zum ersten Mal der sog. Turul-Marsch. Da das recht heiter und für unwissende Rezipienten wohl völlig unschuldig klingende Marschlied ein rein instrumentales Stück ist, erkennt man – anders als bei den vokalen

---

mythische Turul würde dem Mönchsgeier entsprechen, s. Herman 1960, S. 95.). Meines Erachtens ist in diesem Kontext vor allem die Tatsache wichtig, dass am Anfang des 20. Jh. der Anspruch manifest wurde, den „Turul“ überhaupt einer konkreten Vogelspezies zuzuordnen.

<sup>414</sup> Der Lord (vgl. Kapitel 5) wird im Film auf einer Fotografie gezeigt, flankiert von Hitler und Goebbels (Aufnahme am Berghof).

Liedern – nicht gleich (bzw. gar nicht), dass es sich um ein problematisches, ideologisch überfrachtetes Musikstück handelt.<sup>415</sup>

Nach dem erneuten Absturz-Moment wird eine Kette der Analogien (in einem anderen Register) weitergeführt, ja sogar transzendiert: in die Geschichte wird eine beredte, gleichsam mythisch angehauchte Koinzidenz hineingeflochten. Der Narrator macht auf einen in der Öffentlichkeit so gut wie gar nicht wahrgenommenen „Zusammenhang“ aufmerksam. Die Stelle, an dem das Flugzeug eine Notlandung ausführen musste (auf den genauen Ort erinnert heute ein steinernes Monument) befindet sich im Flurgebiet der Gemeinde Felcsút, in welcher „*Große Illiberale Staatsmann*“ geboren wurde und seine Jugendjahre verbrachte. Um die Faktizität dieser Koinzidenz zu untermauern (und dem verunsicherten Betrachter einen sicheren Boden zu bieten), wird eine Sequenz herangezogen, die aus Satellitenaufnahmen besteht.<sup>416</sup> Auf dieser wird sowohl die Stelle des einstigen Absturzes als auch „das Geburtshaus des Großen Illiberalen Staatsmanns“ sowie das örtliche Fußballstadion markiert (die hier nur als „*The Stadium of Found Feather*“ etikettierte Arena wird im späteren Verlauf noch eine wichtige Rolle spielen). Die Namensgebung des berühmten, mittlerweile international bekannten Fußballstadions<sup>417</sup> lässt einiges von der weiteren Metaphorisierung vorwegnehmen. Als musikalische Untermalung der peinlich genauen Demonstration dient das Crescendo des Turul-Marsches – dies sorgt für eine nicht geringe Komik, und verleiht der Sequenz den Charakter einer Persiflage.

---

<sup>415</sup> Von diesem Lied begleitet marschierten die Truppen der Königlich Ungarischen Armee auf Gebiete ein, die im Zuge des Ersten und Zweiten Wiener Schiedsspruchs „zurückerworbene“ wurden (Südslowakei, Nordsiebenbürgen, Karpatenukraine usw.) ein.

<sup>416</sup> Die Darstellungen sind dem Anbieter Google Earth entnommen.

<sup>417</sup> Die im April 2014 eröffnete Pancho Aréna ist ein reines Fußballstadion mit einer Kapazität von 4.000 Sitzplätzen (und verfügt u. a. über Rasenheizung) und dient als Heimstätte des Vereins Puskás Akadémia FC (notabene, die Gemeinde hatte bei der Volkszählung 2011 insgesamt 1870 Einwohner (Quelle: [http://www.ksh.hu/docs/hun/xftp/idoszaki/nepsz2011/nepsz\\_03\\_07\\_2011.pdf](http://www.ksh.hu/docs/hun/xftp/idoszaki/nepsz2011/nepsz_03_07_2011.pdf)). Die Arena befindet sich in unmittelbarer Nachbarschaft zu Viktor Orbáns Haus. Architektonisch zeichnet das auf die Pläne von Imre Makovecz und Tamás Dobrosi zurückgehende Bauwerk durch ein aufwendiges Holzrippenwerk, das sich über die bedeckten Tribünen erstreckt, durch zahlreiche Zitate und Anspielungen auf die vernakuläre Architektur (zelt- und jurtenartige Elemente bei der Fassadengestaltung), während andererseits kostbare Materialien, z. B. Kupferbelag eingesetzt werden. Der Bau wird immer wieder als Exemplar der sog. Organischen Architektur bezeichnet. Das Stadion wurde in der internationalen Presse rege rezipiert, vgl. [https://www.nytimes.com/2014/04/04/business/international/the-village-stadium-a-symbol-of-power-for-hungarys-premier.html?\\_r=1](https://www.nytimes.com/2014/04/04/business/international/the-village-stadium-a-symbol-of-power-for-hungarys-premier.html?_r=1) (abgerufen am: 20. 12. 2019) sowie <https://www.derstandard.at/story/1397521320022/orban-schenkt-sich-ein-stadion> (abgerufen am: 20. 12. 2019) und <https://www.theguardian.com/news/2018/jan/11/viktor-orban-hungary-prime-minister-reckless-football-obsession> (abgerufen am: 20. 12. 2019)

### 8. 3. 4. Ein Wechselbad der Gefühle

Diesem Teil folgt eine sehr dichte (und zunehmend unbehagliche) Passage, die mit einem populären Marilyn Monroe-Zitat eingeleitet wird (Abb. 89). Das Motto, das eine gewisse Medienreflexivität in sich zu bergen scheint, wird allerdings nicht getreu wiedergegeben, sondern manipuliert, bzw. an einer ganz wesentlichen Stelle geändert/verfälscht (eine Tatsache, die den meisten Betrachtern wohl entgeht).<sup>418</sup> Die unermüdlich weiter tönende Melodie des Turul-Marsches sorgt dabei für Kontinuität und Konsistenz. Ab hier folgt in raschem Tempo eine dichte Fülle von Informationen (Foto- und Videomaterialien), die dem Betrachter die zunehmende Radikalisierung bzw. ideologische (und: immer mehr antisemitische) Kontaminierung der Turul-Symbolik demonstriert. Erneut gleitet man zurück in der Zeit, und landet bei „Trianon“. Der Erzähler skizziert die Genese der Turul-Vereine, jener rechtsnationalen Studentenvereinigungen, die nach Vorbild der deutschen Burschenschaften ab 1919 gegründet wurden.<sup>419</sup> Der Vereinsverband avancierte alsbald zu einer einflussreichen Massenorganisation, zur größten Studentenvereinigung der Ära Horthy: es wurden landesweit Turul-Vereine gegründet, gegen Ende des 2. Weltkrieges erreichte die Zahl ihrer Mitglieder 40.000<sup>420</sup>. Folglich wird die rasche Konjunktur der an die Turul-Symbolik anknüpfenden, breite Massen erreichenden Modeerscheinungen (Hutfedern, Anstecknadeln etc.) thematisiert (Abb. 90) – insbesondere auf die Tatsache zugespitzt, dass das Anbringen der Feder und der Anstecknadel bald als manifestes Symbol des nationalen Gefühls – während die Absenz bzw. die Weigerung, die Feder und Anstecknadel zu tragen, als Stigma (und Zeichen der Fremde) rezipiert wurde. Der Narrator geht auch auf die enge, vielfache Verzahnung der Vereinsmitglieder und der Irredenta-Bewegung ein und berührt dabei die Verbindung der „Turul-Anhänger“ mit dem Hauptideologem der christlich-nationalen und antisemitischen Kräfte, dem sog. Szegediner Gedanken.<sup>421</sup> In dicht aneinander folgenden Sequenzen sehen die Betrachter studentische Streitkräfte, Parademärsche,

<sup>418</sup> Im Film ist „*Sometimes bad things fall apart so worst things can fall together*“ zu lesen – im Original lautet der Satz „(...) *so better things* (...)“.

<sup>419</sup> Für die bisher umfassendste historiographische Aufarbeitung der Geschichte der Turul-Vereine s. Kerepeszki 2012.

<sup>420</sup> Kerepeszki 2009, S. 354.

<sup>421</sup> Das Ideologem *Szegedi Gondolat* wichtige diskursive Figur bzw. Schaltstelle, zumindest indem es die territorialen Verluste auf den „inneren Feind“ bzw. auf eine „judeo-bolschewistische Verschwörung“ zurückführte. Es markiert einen gewissen Wendepunkt (insofern von fortan das Judentum und die politische Linke als die Hauptfeinde der Nation galten), und ebnete den Weg für die zunehmend antisemitische Tendenzen im Lande. Für uns ist vor allem die Wirkung des Ideologems relevant, denn der Gedanke selbst, wie Randolph L. Braham konstatiert, war „*primarily a nebulous amalgam of political propagandistic views whose central themes included the struggle against Bolshevism, the fostering of anti-Semitism, chauvinistic nationalism, ad revisionism.*“ (Braham 1981, S. 18.). Für eine etwas ausführlichere Kontextualisierung vgl. Mann 2004, S. 240.

Kranzverleihungen, Fahnenträger (es wird u. a. ein Zeremoniell auf dem Budapester Freiheitsplatz eingeblendet, wobei für einen Moment auch eine der irredentistischen Himmelsrichtung-Skulpturen zu sehen ist). Miklós Horthy wird – ähnlich wie in der *AG* – auch hier eine tragende Rolle beigemessen: der Reichsverweser ist ganz und gar emblematisch auf einem weißen Ross, durch eine Straße reitend, zu sehen. U. a. wird hier seine Vorliebe für Beizjagd mit ausgiebigen Filmpassagen veranschaulicht.

Auch hier gibt es mehr oder weniger versteckte metaphorisch-metonymische Inklusionen: das Filmfragment, der einen schnell hochfliegenden Jagdfalke zeigt, wird wenige Sekunden später in eine Szene überblendet, in der man Kampfflugzeuge der Ungarischen Luftstreitkräfte erblickt, die hoch oben am Himmel rasen (wenig später ist wieder ein Falke zu sehen). Eine Art subtiler Zwischenzäsur (durch das Dia-Klappern akzentuiert) entsteht, wenn folglich ein Foto von Gyula Gömbös<sup>422</sup>, dem „zweiten großen Anhänger des Vogels“ (so der Narrator) eingeblendet wird – die markante „Turul“-Feder auf seiner Haube wird mit einer Spotlight-artigen Markierung hervorgehoben. Der Narrator führt ihn als den Hauptideologen des Szegediner Gedankens und vehementen Anhänger Mussolinis vor. Im Zeichen der Intertextualität wird alsbald eine Propagandapostkarte eingeblendet, auf der neben dem Duce die Konturen „Groß- und Kleinungarns“ zu sehen sind, sowie ein italienisches Zitat Mussolinis, das Gerechtigkeit für „das große verstümmelte Land“<sup>423</sup> fordert – (daneben eine Fotomontage, auf der Gömbös unmittelbar neben Mussolini zu sehen ist).

Folglich wird die ideologische Patenschaft von Gömbös als Anführer der Turul-Vereine thematisiert. Hier wird eine Art Siedepunkt erreicht: den Beizjagd-Szenen entnommene kurze Videofragmente (ein Falke im Sturzflug, einen Hasen erbeutend) wechseln sich mit Filmpassagen ab, auf denen mit Menschenmassen gefüllte Straßen zu sehen sind. An dieser Stelle hören die Akkorde des nach wie vor verstörend „heiter“ wirkenden Turul-Marsches plötzlich auf. Stattdessen wird eine (für die meisten Zuschauer wohl Gänsehaut erregende) Tonspur eingeblendet, vermutlich aus der Gegenwart bzw. jüngsten Vergangenheit: zu hören ist das aggressive Gebrüll einer größeren Menschenmenge (männliche Stimmen auf Ungarisch), mit extremen und offen antisemitischen Parolen (ihrer Tonlage und Rhetorik

---

<sup>422</sup> Gyula Gömbös, General, ab 1929 Heeresminister, ab 1932 bis zu seinem Tode 1936 zusätzlich auch Ministerpräsident von Ungarn; Sein politisches Credo rankte sich um das Hauptideologem des „Rassenschutzes“. 1926 gründete er die kurzlebige „Rassenschutzpartei“ (Magyar Nemzeti Függetlenség – Fajvédő Párt). Unter seiner Amtszeit rückte Ungarn deutlich näher an das NS-Deutschland und vor allem an Mussolinis Italien.

<sup>423</sup> „*Giustizia per l'Ungheria la Grande Mutilata! / Mussolini.*“

nach Sprüche und Codewörter der äußersten Rechte). Den Satz „*Indul a vonat!*“ (deutsch: der Zug fährt ab!) – der sich ja ganz offen auf die Judentransporte nach Auschwitz (fast zeitgleich wird auch „*Auschwitz!*“ gerufen) bezieht, erinnert an die entsprechende Stelle in der *AG*. Gleichzeitig sehen wir fotografische Aufnahmen aus der Zwischenkriegszeit, die Macht- und Abschreckungsdemonstrationen bzw. antisemitische Pogrome und Atrozitäten in Budapest der Zwischenkriegszeit dokumentieren. Der nach wie vor sachlich-nüchterne und unbeeindruckte Narrator (der bei der Erzählung stets dem gleichen prosodischen Duktus folgt) hebt hier zum ersten mal ganz prononciert den rassistischen Impetus der „Vogelverehrer“ hervor: „*[und sie forderten] die strenge Regelung der Anzahl und Erscheinung aller jener, die nicht aus der Blutlinie des Vogels stammten*“. Der erste Satz des Videos, in dem schon explizit über Totemismus die Rede ist, erhält hiermit einen traurigen Anstrich. Anschließend sehen die Betrachter, wie aus einem Fenster die Flagge der Hungaristischen Bewegung (die Árpádenstreifen-Fahne der Pfeilerkreuzer) hinausgehängt wird. Just an dieser Stelle ertönt die ungarische Hymne – die beigemischten Pfiffe und das hasserfüllte Parolengeschrei lässt darauf schließen, dass es sich wohl um Audioaufnahmen von einer rechtsextremen Demonstration (oder von einem Fußballspiel) handelt. Nachdem die Pfiffe und Parolen verschwinden, und nur noch die (von einer größeren Menschenmenge) gesungene Hymne zu hören ist, werden Funktionäre der Pfeilerkreuzerpartei (so z. B. der berüchtigte Páter Kun<sup>424</sup>), die u. a. den Hitlergruß ausführen, gezeigt.

Ganz zum Schluss werden zwei „Demonstrationstableaus“ vorgeführt, und zwar ohne jegliche Narration oder akustisch-tonale Untermalung – dies stärkt den dokumentarischen bzw. mementohaften Charakter der Bildunterlagen. Zu sehen ist eine Fotografie, die Funktionäre der Pfeilerkreuzerpartei zeigt: die auf einem Podium stehenden Männer führen den Hitlergruß aus (Abb. 91), im Vorder- und Hintergrund ist das Pfeilkreuz zu sehen, sowie eine Reihe von Fahnen, deren Finial (nach NS-deutschem Vorbild) aus einem Turul (in deren Krallen je ein Pfeilkreuz-Medaillon) besteht. Die zweite Folie präsentiert – ebenfalls in bedeutsamer Stille – zwei Parteilogos: links das Zeichen der 1931 gegründeten (und wenig später verbotenen) Nationalsozialistischen Ungarischen Arbeiterpartei (mit Hakenkreuz), rechts das neue Logo nach der Neugründung 1933 (mit Sensenkreuz). Die zwei Formationen sind nur einige aus der florierenden nationalsozialistischen Parteilandschaft aus der

---

<sup>424</sup> András Kun (1911-1945) abgesprungener Minoritenmönch, Mitglied der Pfeilkreuzlerpartei. Anführer mehrerer antisemitischer Todeskommandos. Kun wurde 1945 zum Tode verurteilt und hingerichtet. Vgl. Braham 1981, S. 1049 und 1164.

ungarischen Zwischenkriegszeit.<sup>425</sup>

An dieser Stelle meldet sich der Erzähler zu Wort, und setzt dem Kapitel ein unbehagliches Ende: „*aber dann ist etwas Entsetzliches passiert.*“ Kurz sieht man noch Horthy, beim Signieren eines Dokuments (Abb. 92) – danach breitet sich über das ganze Bildfeld für eine längere Zeit eine totale Finsternis aus. Während der Schwärze hört man das Knistern und Prasseln von Feuer, was die ohnehin spürbare Implikatur dieser Stelle subtil untermalt – die Schoah bzw. die verschiedenen Grausamkeiten des Weltkrieges. Der finale Satz des Abschnitts lautet (von einem irredentistischen Heimatlied untermalt): „*die Feder des Turuls ist hinuntergefallen. Seitdem ist jeder Ungar auf der Suche nach ihr...*“. Nach dem erneuten Aufstieg haben wir wieder mit einem Fall zu tun.

### 8. 3. 5. Immer wieder Wiederkehr

Der Film schleudert den Betrachter wenige Sekunden später plötzlich in die Gegenwart. Sobald das elegische Heimatlied ausklingt, dröhnt schon der hämmernde Bass eines Rocksongs. Die gut vierzig Jahre des Staatssozialismus werden – ganz ähnlich zu *AG* – konsequent ausgeklammert, bzw. nur durch ihre Absenz angedeutet, als wäre diese Ära von einem erinnerungspolitischen Vakuum bzw. durch eine Art *damnatio memoriae* verdrängt.<sup>426</sup> Gleichzeitig verweist dieser Bruch auf die Tatsache, dass die Figur des Turuls von der Machtübernahme der Kommunisten bis zum Systemwechsel im Jahr 1989 (abgesehen von ein-zwei historischen Monumenten, die in ihrer ursprünglichen Form belassen wurden) weitgehend tabuisiert wurde. Die Landung in der Jetztzeit wird vom Refrain des Liedes *Turul* begleitet. Es handelt sich um einen Song der rechtsextremen Rockband *Kárpátia* (Erstveröffentlichung 2010) – eine Formation, die ganz offen mit Codes des völkischen Gedankenguts sowie irredentistisch-revanchistischen Symbolen operiert. Die Betrachter sehen dabei (ab hier durchweg in Farbe) eine lange Reihe von Gebrauchsgegenständen, Lebensmittel, Souvenirs und Devotionalien – alltägliche Kultobjekte, die sich der Turul-Ikonographie bedienen (größtenteils handelsübliche Artefakte aus dem Warensortiment der sog. „nationalen Läden“). In dieser „Diaprojektion innerhalb einer Diaprojektion“ wird u. a. verdeutlicht, dass das Motiv des Turulvogels und die Großungarn-Symbolik in der einschlägigen Subkultur aufs Engste miteinander verwoben sind. Die Gegenwart („*die Ära*

<sup>425</sup> Bis 1944 existierten in Ungarn beinahe vierzig NS-Parteien, s. Ungváry 2011a, S. 288.

<sup>426</sup> Es ist ungefähr jene Zeitspanne, die in dem neuen Grundgesetz (2011) als die Ära des Verlustes der Souveränität aus der ungarischen Geschichte geradezu „ausgeklammert“ wird.

*des Zweidrittels*“) wird dabei als die Zeit des Wiederauffindens „der verlorenen Feder“ bzw. als eine Rückkehr zum Turul metaphorisiert. Zur finalen, feierlichen Wiederentdeckung ebnet eine lehrreiche Zwischenstelle den Weg: Szabolcs KissPál macht uns auf eine so gut wie gar nicht beachtete Tatsache aufmerksam: seit dem Frühling 2014 (nach dem erneuten Wahlsieg der FIDESZ) werden bei bestimmten öffentlichen Pressekonferenzen die Finiale der im Hintergrund angereichten Nationalfahnen mit einer bronzenen Vogelfigur (Raubvogel mit ausgebreiteten Flügeln) verziert – eine bis dahin schier unvorstellbare Geste (Abb. 93). KissPál hebt in seinem Essay hervor, dass es sich hier um eine äußerst doppelbödig Geste handelt (wobei die Ambiguität vielleicht sogar intendiert ist): die Semantik dieser Zeichen ist in der Schwebe, die Vögel ließen sich ebenfalls als Adler nach römischem Muster interpretieren.<sup>427</sup> Mit KissPál’s Worten: „*One can only hope that the new Turul finials on the Hungarian flag are intended to the aquilas of the Roman standards rather than to the Turul’s usage during the darkest period of Hungary’s past.*“<sup>428</sup> Dies passierte u. a. bei der Budapester Pressekonferenz von Viktor Orbán und Wladimir Putin (2015) oder 2017 beim Empfang des israelischen Ministerpräsidenten Benjamin Netanjahu.<sup>429</sup>

### 8. 3. 6. Der finale Aufschwung: Blut und Boden

„*The archetype belongs to blood and soil*“ – verkündet das letzte Motto, das in die Schlussphase des Films überführt (Abb. 94). Das finale Kapitel stellt eine Auflösung dar, die jedoch alles andere als eine solche ist. Der Hauptakteur ist Viktor Orbán, dessen Name im Film übrigens kein einziges Mal erwähnt wird, und der auch hier nur als „*der große illiberale Staatsmann*“ bezeichnet wird. Der Ministerpräsident wird an dieser Stelle, die zweifellos eine der ironischen Höhepunkte ist, von dem (hier ganz und gar naiven) Erzähler in direkter Anknüpfung an Horthy vorgestellt: „*die Vögel hat er nicht gejagt – den Fußball hat er allerdings sehr gemocht. Deshalb hat er ein Stadion bauen lassen, unmittelbar neben sein Haus.*“<sup>430</sup> Zunächst ist aus Vogelperspektive das gerade in der Bauphase befindliche Stadion, gleich danach ist eine archäologische Ausgrabung, die wohl auf dem Gelände der

<sup>427</sup> Vilmos Voigt vermerkt bezüglich der Symbolik des Turuls (im Kontext der Turuldarstellungen auf Denkmälern, die zum Gedenken des Ersten Weltkrieg errichtet wurden), dass es sich um eine per se ambivalente Figur handelt: der Turul ist sowohl Adler als auch ein Falke, und als solcher verkörpert er einerseits „die Macht“, andererseits „den“ Raubvogel, daher habe es auch keinen Sinn, nach dem „wirklichen“ referentiellen Vorbild zu suchen, Voigt 1985, S. 61.

<sup>428</sup> KissPál 2014 S. 10.

<sup>429</sup> Nicht zuletzt entsteht hierdurch eine semantische Resonanz auf die Pfeilkreuzler-Szene.

<sup>430</sup> Eine unmissverständliche Anspielung auf Orbáns Vorliebe für Fußball bzw. auf die beträchtliche Summen (staatliche Subventionen), die in Ungarn auf Errichtung von Fußballstadien und anderer Sportstätten angewendet werden.

künftigen Arena stattfindet, aus unmittelbarer Nähe zu erkennen. Der Narrator bestätigt unsere Vermutung: die mehr als ein halbes Jahrhundert lang verschollene Turulfeder wird in Felcsút, inmitten der Pancho Aréna wiedergefunden. Der „große illiberale Staatsmann“ lässt das wertvolle Relikt anschließend nach Ópusztaszer, in den dortigen Nationalen Historischen Gedenkpark<sup>431</sup> (in pointierter Formulierung des Philosophen J. A. Tillmann „a national mythological Disney Park“)<sup>432</sup> transportieren.

Den Rahmen für die Schlussepisode liefert ein ganz und gar reales Ereignis: die feierliche Enthüllung des Turul-Monuments in Ópusztaszer, das von Anfang an als das „Denkmal des Nationalen Zusammenhalts“ apostrophiert wurde. Es handelt sich um einen bronzenen Turul mit gespreizten Flügeln und mit einem Säbel in den Krallen (Höhe: 2 Meter), der auf einem sieben Meter hohen Steinobelisken sitzt.<sup>433</sup> Das Monument (nach dem Wortlaut des Märchenerzählers: „der Totempfahl des Kultes“) wurde im Rahmen eines ökumenischen Gottesdienstes von Viktor Orbán am 29. September 2012 feierlich enthüllt.<sup>434</sup> Während die Kamera langsam über die Reliefs des Obelisken zum Turul hinaufgleitet, hören wir die Audiomitschnitt von Viktor Orbáns berüchtigter Rede:<sup>435</sup>

„Der Turul ist ein Urbild, das Urbild der Ungarn.

*Wir werden in es hineingeboren, so wie wir in unsere Sprache und Geschichte hineingeboren werden. Das Urbild gehört zum Blut und zum Heimatboden.*“<sup>436</sup>

Orbán's Stimme markiert (akustisch) das Ende des Filmes: nachdem der Satz ausklingt, herrscht absolute Stille. Nach einigen Sekunden schwarzen Bildschirms erblicken die

---

<sup>431</sup> Im 19. Jh. hat sich die Annahme etabliert, dass es sich an jenem Ort (eine Klosterruine inmitten der Puszta) wohl um die Stelle handelt, auf der Fürst Árpád und seine Stammesführer ihren „Blutvertrag“ ausgeführt haben sollen (Hann 2015, S. 104.). In diesem Sinne wurde im Milleniumsjahr 1896 ein großes Árpád-Monument errichtet. Die Idee der Errichtung eines „Nationalen Gedenkparks“ – ja sogar einer Árpád gewidmeten Planstadt – stand noch vor dem Ersten Weltkrieg an der Tagesordnung (und wurde von Endre Ady boshaft kritisiert: Ady 1958, S. 65-66.). Der mehrere Hektar umfassende Park in seiner heutigen Form ist erst in der Zeit des Staatssozialismus entstanden. In seinem Zentrum steht ein großer, jurtenförmiger Zentralbau, der Árpád Fesztys monumentales, knapp 1.800 m<sup>2</sup> Fläche fassendes Rundpanorama *Die Landnahme der Ungarn* (1894, ursprünglich in Budapest unterbracht) beherbergt. Darüber hinaus gibt es im Park zahlreiche Monumente, ein sog. Szeklertor, eine Kirche (deren Architekt, Imre Makovecz, auch für die Pläne des Fußballstadions in Felcsút mitverantwortlich war) sowie ein Freilichtmuseum.

<sup>432</sup> Tillmann 2014.

<sup>433</sup> Der Obelisk ist mit Bronzenreliefs verziert, die die Wappen des historischen Königreichs darstellen.

<sup>434</sup> Anlässlich der Enthüllung wurde der offizielle Einbürgerungsakt inkl. Eidschwur von nahezu 100 neuen ungarischen Staatsbürgern inszeniert.

<sup>435</sup> Es ist Orbán's Originalstimme zu hören (auf Ungarisch). Für eine deutsche Transkription der Rede s. Mayer 2012. Für eine Englische Übersetzung in Druckform s. Hann 2015, S. 106.

<sup>436</sup> Zit. nach Mayer 2012.

Betrachter eine ungarische Gedenkmünze (Avers und Revers) aus dem Jahr 1996, die anlässlich der Millezentennarum-Feierlichkeiten ausgegeben wurde, und eine Turul-Darstellung zeigt (Abb. 95). Das Artefakt wird alsbald in ein zweites Objekt überblendet. Zu sehen ist – verstörend lang – die Medaille der deutschen Reichsnährstand-Ausstellung mit den einschlägigen Attributen: dem Reichsadler und Hakenkreuz mit Schwert und Ähre (Abb. 96).

Formal-metaphorisch scheint mir die Schlussfolie besonders wichtig zu sein. Dem Betrachter fällt wohl kaum auf, dass die zwei Medaillenseiten auch in einer anderen Hinsicht einen Kontrapunkt zu den früheren Folien markieren. Aus der kreisrunden, transparenten Schnittfläche der „Fernrohr-Linsen“ (eine Instanz, durch die wir die Welt betrachten) wird zum Schluss ein unerbittlich opakes, ja sogar solides Doppelrelief. Die Hohlform erstarrt zu einer soliden Form. Das Fenster mutiert zum Schleier. Das, was früher noch ein Auge war, ist zu einem Glaukom geworden.

Der Film schließt mit der mahnenden Ikonographie der Blut-und-Boden-Ideologie. Die Metaphorik bedarf wohl keiner weiteren Explikation: die Analogien und Allusionen sind verhängnisvoll deutlich lesbar. Eine Auflösung gibt es nicht – abgesehen von den Schlusscredits, deren Auftauchen nach ein paar bedrückenden Momenten gleichsam erlösend wirken – dies trotz der Tatsache, dass bei der Namensliste der instrumentale Teil des Kárpátia-Songs noch einmal erklingt.

### **8. 3. 7. Der Turul und das Unheimliche**

Möchte man jenseits der vielen thematisch-motivischen Einzelheiten eine Metaebene skizzieren, und die Frage, was nun das eigentliche Thema des Filmes ist, beantworten, könnte man am ehesten Zoltán Kékesi scharfsinnige These aufführen. Kékesi konstatiert – an die Theoreme des Psychoanalytikers Imre Hermann anknüpfend – dass im Film die verheerenden Folgen eines traumatischen Wiederholungsaktes zu sehen sind. Die unverarbeitete Trauer einer paralysierten Gemeinschaft münde in eine zwangsgeleitete (Selbst)destruktion, wobei in diesem Fall das Judentum zum Opfer der (Selbst)destruktionstrieb fiel.<sup>437</sup> In den zunehmend antisemitischen Phänomenen der Zwischenkriegszeit, die auch im Film manifest werden, sehen wir letztendlich die Zwangshandlungen einer traumatisierten Gemeinschaft,

---

<sup>437</sup> Kékesi 2017, S. 27.

bei der es um die gewaltige Abstoßung bzw. Abspaltung eines seiner Teile, in diesem Fall des Judentums geht – der Turulvogel diene dabei (zumindest durch die Optik des Filmes) als „Medium“ dieser Abspaltung.<sup>438</sup> Dieser – meines Erachtens sehr überzeugenden Lesart – habe ich kaum etwas hinzuzufügen. Man könnte höchstens noch vermerken, dass, wie bereits eingangs festgehalten, die Wiederkehr (des Verdrängten) ebenso sehr als das eigentliche Hauptthema betrachtet werden könnte. Andererseits würde ich doch noch einen Schritt weitergehen, indem ich behaupte, dass vielleicht gerade der freudsche Begriff des *Unheimlichen* im thematischen Mittelpunkt des Filmes steht.

Bekanntlich betont Freud, dass gerade das plötzliche, unkontrollierbare Überhandnehmen einer primitiveren Realitätsauffassung, die als längst überholt und überwunden galt (z. B. animistische Phantasien, magisches Denken usw.) der Hauptauslöser der Empfindung des Unheimlichen ist.<sup>439</sup> Dabei handelt es sich um Spuren und „*Reste animistischer Seelentätigkeit*“, die selbst in der Psyche von Menschen, in deren psychischer Entwicklung diese Entwicklungsstufe längst hinterlassen wurde, gleichsam in Keimform schlummern.<sup>440</sup> Denn – so Freud – „*dies Unheimliche ist wirklich nichts Neues oder Fremdes, sondern etwas dem Seelenleben von alters her Vertrautes, das ihm nur durch den Prozeß der Verdrängung entfremdet worden ist.*“<sup>441</sup>

In diesem Sinne ließe sich das Unheimliche des Turulvogels nach dem Weltkrieg ungefähr so umreißen: der Turul, ein vor dem Weltkrieg noch „harmloses“, ungarweit längst vertrautes Symbol schien nach dem Kataklysmus des verlorenen Weltkrieges, von 'Trianon', der Räterepublik etc. eine derart starkes mobilisierendes (und geradezu magisches) Potenzial entwickelt zu haben, als würde ihm tatsächlich eine animistische Kraft innewohnen. Kurzum, aus einem altbekannten kulturellen Symbol, mit dem sich auch das assimilierte Judentum durchaus identifizieren konnte<sup>442</sup>, ist innerhalb kürzester Zeit zu einer Figur der Bedrohung, zu einem nahezu wortwörtlich totemistischen Wesen geworden, in dessen Namen so viele Atrozitäten passiert sind – dies alles im Zeitalter der modernen Naturwissenschaften, inmitten

---

<sup>438</sup> „*the Turul is a medium of that »forceful detachment«*“, Ebd.

<sup>439</sup> Freud 2010, S. 212.

<sup>440</sup> Ebd.

<sup>441</sup> Ebd., S. 213.

<sup>442</sup> Vielleicht ist es kein Zufall, dass in der Anfangsphase des Filmes die zwei prominentesten Turul-Darstellungen im öffentlichen Raum von der Zeit der Jahrhundertwende (das Denkmal in Bánhida und der Turul im Budaer Schloss) gezeigt werden. Der Autor beider Skulpturen war Gyula Donáth, ein Bildhauer jüdischer Herkunft (wobei diese biographische Einzelheit im Film in keiner Weise markiert wird). Für die „Harmlosigkeit“ und Vertrautheit des Turul vor dem Weltkrieg könnte man zahlreiche Referenzen aufführen, z. B. die zahlreichen Postbriefmarken, auf denen der Vogel abgebildet war.

einer „entzauberten Welt“. Nicht von ungefähr wird die Narration des Filmes mit dem Satz eingeleitet, dass in Ungarn am Beginn des Jahrhunderts eine „totemistische Religion“ geboren wurde. Das (für das Judentum zumindest) eher inklusive Symbol mutierte zu einem magischen Wesen, das die „Nation“ plötzlich auf einer völlig anderen Weise, auf der Basis der Rasse und der „richtigen Blutlinie“ definierte. Aus einem inklusiven Symbol ist nun ein Medium der Bedrohung (der Bedrohung der Abspaltung aus der „Nation“) geworden. Die gegenwärtige Turul-Renaissance ist wohl für viele Menschen gerade aus diesem Grund unheimlich und unbehaglich: einerseits handelt es sich um ein altbekanntes historisch-heraldisches Symbol, das z. B. im Wappen des *Amtes für Verfassungsschutz (Alkotmányvédelmi Hivatal)*<sup>443</sup> auftaucht – andererseits um ein Fabelwesen, von dem die Urmutter der Magyaren geschwängert worden sei, untrennbar von obskuren Ideologien, die man für längst überwunden/besiegt geglaubt hat.

### 8. 3. 8. Der Mythos wird konstruiert

An gewissen Stellen stößt man auf metaphorische Verdichtungsmomente, in denen zwar etwas kryptisch, dennoch spürbar vorgeführt wird, wovon der Film „eigentlich“ handelt. Offenbar dreht sich im Wesentlichen alles um Formen und Strategien der Sinngebung und Sinnkonstruktion – zudem geht es gleichermaßen um das komplizierte Verhältnis zwischen den verschiedenen Registern des Faktischen und des Fiktiven, vor allem im Kontext der Geschichte und der kollektiven Erinnerung. Diese Annahme scheint bereits das erste Motto, das im Film gezeigt wird, zu untermauern. Es handelt sich um Jean Cocteaus berühmtes Zitat, dessen selbstreferenzielle und medienrekursive Implikatur kaum zu übersehen ist: „*History is facts which become lies in the end.*“ Ferner geht es an diesen Stellen um die Konstruiertheit von Mythen und Ideologemen, die sich gewöhnlich durch den Schleier der Evidenz tarnen.

Ein solches Verdichtungsmoment stellt zweifellos das Bild dar, das uns ab 3:41 erscheint (Abb. 97). Zu sehen ist eine „Fotocollage“, deren Montagehaftigkeit mit ganz schlichten Mitteln dezidiert betont wird. Das Bild ist mit einem vertikalen Schnitt in zwei Hälften geteilt. Links ist ein Farbfoto eines Sakerfalken mit gespreizten Krallen und ausgestrecktem Flügel zu erkennen, während rechts eine Tätowierung aus Nahsicht abgebildet ist, die einen fliegenden Turul darstellt, und zwar mit dem konventionellen Attribut – dem Säbel in dessen Krallen. Der tätowierte Turul ist vor dem Hintergrund eines großen Pfeilkreuzes (von diesem

<sup>443</sup> <http://ah.gov.hu>; abgerufen am: 20. 12. 2019.

gleichsam eingefangen) zu sehen. Die Konturen beider Vögel fügen sich dabei so gut wie nahtlos zu einem (auf den ersten Blick gut lesbaren) „Turul“ zusammen. Meines Erachtens „illustriert“ dieses Bild gewissermaßen das Mythosverständnis von Roland Barthes und zwar in einer höchst komprimierten Form (natürlich implizit, ohne direkte/markierte Bezugnahme).

Bekanntlich betont Barthes den sprachhaften Charakter des Mythos, und hebt dabei hervor, dass der Mythos nicht eine substantiell gegebene Entität, sondern vielmehr eine spezifische Weise des Bedeutens, eine Form sei.<sup>444</sup> Dabei kann so gut wie alles vom Mythos vereinnahmt werden (textuelle, und visuelle Zeichen, Alltagsgegenstände und -Phänomene). Daran anknüpfend konstatiert Barthes, der Mythos sei ein „sekundäres semiologisches System“, und zwar insofern sekundär, als er „auf einer semiologischen Kette aufbaut, die bereits vor ihm existiert“.<sup>445</sup> Grundbaustein für die mythische Aussage ist ein Zeichen – eine „assoziative Gesamtheit“<sup>446</sup> bzw. funktionale Verknüpfung zweier Instanzen, die sich im Modus der Analyse in zwei Termini, in das Bedeutete und Bedeutende zerlegen lässt. Dieses Zeichen wird zum Bedeutenden, indem der Mythos es gleichsam parasitär<sup>447</sup> zu seinem „Rohstoff“<sup>448</sup> macht. Der Endterminus des ersten Systems (das Barthes Objektsprache nennt – die Ebene, die das Zeichen hervorbringt) wird im Mythos zum ersten Teilterminus des zweiten, direkt ans Erstere anknüpfende Systems. Der Mythos betrachtet das Zeichen als „unschuldiges“ bzw. natürlich gegebenes Bedeutendes und verknüpft es mit einem anderen Bedeuteten, wodurch ein neues (durch den Mythos hervorgebrachtes) Zeichen entsteht – dies kann sich ggf. mehrfach wiederholen – so dass der Mythos seine Konstruiertheit und Bedingtheit letztendlich durch mehrere metonymische Verlagerungen von Zeichen zu Bedeutenden gar nicht mehr zeigt.<sup>449</sup> Wesentlich ist dabei, dass die „Metasprache Mythos“ immer auf dem gleichen Prinzip basiert: sie wandelt Sinn in Form um (d. h. was in der Primärsprache Sinn – „Funktion“ des Zeichens – war, instrumentalisiert sie als Form („Funktion des Mythos“)), wobei der ursprüngliche Sinn nie gänzlich aufgehoben wird. Er „leert sich, verarmt“ wird seines Kontextes beraubt, zugleich wird er (gemäß der „Valenz“ des zweiten Bedeuteten) festgeschrieben, d. h. verliert an seiner Beliebigkeit – man könnte, so Barthes, von einer

---

<sup>444</sup> Barthes 1964, S. 85.

<sup>445</sup> Ebd., S. 92.

<sup>446</sup> Ebd., S. 90.

<sup>447</sup> Ebd., S. 94.

<sup>448</sup> Ebd., S. 93.

<sup>449</sup> Ebd., 85 ff.

„Regression vom Sinn zur Form“ sprechen.<sup>450</sup> Der Mythos hat eine zweifache Funktion, indem er bezeichnet und zugleich anzeigt: „er gibt zu verstehen und schreibt vor.“<sup>451</sup> Seine Sinnproduktion beruht dabei im Wesentlichen auf dem Verfahren der Deformierung.<sup>452</sup> Barthes' Ansatz ist insofern ideologiekritisch, als er imstande ist aufzuzeigen, auf welcher Weise konstruierte Aussagen als natürliche Aussagen erscheinen lässt.

Das Barthes'sche Schema auf dieses Bild applizierend, könnte man zu folgenden Aussagen geraten: Links sieht man die zoologische Spezies (*Sakerfalke, Falco cherrug*) als erstes Glied in einer komplexeren Signifikationskette. Sie ist das Bedeutende der ersten Ebene (Objektsprache). Der Vogel bildet zusammen, in einer „kovalenten Bindung“ mit dem primär ihm zugeordneten Bedeuteten (Árpáden-Dynastie) das (einfache) Zeichen Turul. Dieser Turul wird „anschließend“ (oder vielmehr: gleichzeitig), auf einer sekundären Ebene (mittels der Metasprache Mythos) als naturgegebenes Bedeutendes postuliert, und mit einem weiteren Bedeuteten (hier etwa: Größe/Stärke/Einheit der Nation, kurzum: „wir alle, Nachfahren Árpáds“) gekoppelt. Dieser „nationalisierte“ Turul (als Zeichen zweiten Grades) – auf den Film beziehend – der „vortrianonsche“ Turul – wird folglich, auf einer dritten, auf die zweite Stufe (mit dem Anspruch der Evidenz) andockende Ebene erneut als „einfacher“ Bedeutender instrumentalisiert, und folglich mit einem neuen Bedeuteten (Antisemitismus, Rassenschutz, christlich-nationale Ideologien) assoziiert. Aus dieser Engführung entsteht der nunmehr eindeutig völkisch-antisemitisch konnotierte Turul (dessen ikonischer Niederschlag in Form des Tattoos zu sehen ist). In der Tätowierung manifestiert sich nun der ausgeprägte Mythos in voller Blüte, der die Spuren seiner mehrfachen „Abgeleitetheit“ (u. a. dank ihrer starken Ikonizität und apodiktisch-affirmativen Kraft) gänzlich übertüncht. Gleichzeitig zeigt das Bild, dass es bei Zeichen immer um eine „assoziative Gesamtheit“ geht – die Vogelart „schimmert“ selbst auf der dritten Ebene durch. Das völkische Symbol Turul referiert also nach wie vor auf die zoologische Spezies, naturalisiert jedoch seine eigene kulturelle Bedingtheit und Konstruiertheit. Die Assoziation an das Moment der Naturalisierung stärkt auch die Tatsache, dass in diesem Fall die menschliche Haut wortwörtlich zum Bildträger wird.

---

<sup>450</sup> Ebd., S. 97.

<sup>451</sup> Ebd., S. 96.

<sup>452</sup> Ebd., S. 102-103.

### 8. 3. 9. Die „Flügelfolie“ (Min. 4:24 – 4:45)

Die Sequenz, die ich in Folgendem zu Zwecken der Beschreibung „Flügelfolie“ nenne (Abb. 98), stellt eine dramaturgisch-metaphorische Schlüsselstelle dar, und ist meines Erachtens eindeutig als Pendant zu der „Drei-Berge-Folie“ in *AG* zu betrachten.<sup>453</sup> Sie folgt nach dem Bild der Zwangsarbeiter. Akustisch wird die Passage mit dem Präludium der ungarischen Nationalhymne eingeleitet. Anschließend herrscht während der gesamten (fast 20 Sekunden langen) Sequenz absolute Stille. Dies ist offenbar Kalkül: die Hymne sollte im Ohre der Rezipienten noch nachhallen, andererseits unterstreicht die auffällige Absenz der Narration (und der musikalischen Unterlage) den besonderen Status dieser Folie bzw. den Charakter eines Mementos.

Zu sehen ist eine schematische Darstellung eines ausgestreckten Vogelflügels. Die einzelnen Segmente (Schwingen und Decken) sind zunächst leer bzw. mit einer einfachen Nummerierung versehen. Danach werden auf sie verschiedene Begriffe projiziert, die auf historische Ereignisse, Phänomene und Ideologien referieren. Im „Epizentrum“, bzw. dem den Schulterfedern (und somit dem Rumpf und Bewegungsapparat des Vogels) am nächsten stehend, ist die „*militärische Niederlage*“. Von hier aus scheinen sich die weiteren Ereignisse und Phänomene gleichsam radial und konzentrisch, bis zu den Handschwingen – die der „*jüdischen Frage*“ gehören – ausbreiten. Die einzelnen Segmente, die sich anhängen (und sich auch untereinander fügen) evozieren eine kausale Struktur, als wäre die „*Ungarische Sowjetische Republik*“ ein direktes Resultat der am Anfang stehenden Niederlage, als würde sich der „*Irredentismus*“ von der „*Sowjetrepublik*“ ableiten lassen und der „*Nationalismus*“ wiederum eine Antwort auf den „*Irredentismus*“ sein. Als letzte Konsequenz figuriert die „*Judenfrage*“. Die Pointe der Darstellung beruht meines Erachtens u. a. darin, dass man die „Textur“ aus beiden Richtungen lesen kann – diese Annahme unterstützt auch die Nummerierung. Kurzum, man kann das Ganze genau umkehren, die „*Judenfrage*“ als *fons et origo* der Sachen – und die militärische Niederlage als letzte Konsequenz betrachten (Der „*Szegediner Gedanke*“ und die Dolchstoßlegende bedienen sich ja genau diesem Muster). Wie dem auch sei, in beiden Fällen scheint: der Flügel als naturwüchsig-organisch gewachsenes Gebilde verschmilzt disparate Begrifflichkeiten zu einem homogenen, narrativ kohärenten, leicht lesbaren Tableau. Was entsteht, ist ein Rahmenwerk, eine Landkarte, die ihrem Leser eine leichte Orientierung zwischen den verschiedenen, auf einem hohen

---

<sup>453</sup> Andererseits bietet sich auch eine formale Resonanz auf die geologischen Tableaus der „Eruptionsszene“ an.

Abstraktionsgrad operierenden Begriffe und Phänomene bietet.

Die Flügelfolie liefert eine triftige Metapher, die in meiner Lesart zwei Modelle vereint. Einerseits scheint hier erneut der Ansatz von Roland Barthes wiederzuklingen – wir sehen, wie der Mythos („Turul“, gleichsam totemistisch die Gestalt der Nation) disparate Signifikate homogenisiert, während er überall Sinn zu Form verwandelt, und seine eigene Konstruiertheit, kulturelle Bedingtheit und seinen Konventionscharakter naturalisiert. Gleichzeitig (die Gleichzeitigkeit erscheint mir wichtig zu sein) versinnbildlicht die Folie auch Roger Bastides Formulierung, dass Mythen Flächen sind, auf welche soziale Gruppen ihre kollektiven Ängste projizieren.<sup>454</sup>

Zugegeben, die oben aufgeführten Kontextualisierungsversuche mögen etwas forciert wirken. Ich habe jedoch den Eindruck, dass die Vermengung resp. Kontrastierung mehrerer Mythosbegriffe, die selbst- und medienreflexiv in die Dramaturgie eingebunden werden, eine der Hauptmerkmale und -verdienste des Filmes ist. KissPál operiert im Wesentlichen mit zwei Mythos-Auffassungen – einerseits mit der klassischen Auffassung des Mythos als kollektive Ursprungserzählung – andererseits mit einer eher semiologisch-medientheoretischen, am ehesten wohl an Barthes orientierten Lesart, die den Mythos als Alltagsphänomen deutet, eine Art Metasprache, die im Dienste verschiedener Ideologien eingesetzt wird, und die wir routinegeleitet tagtäglich betätigen.

---

<sup>454</sup> Bastide 1972, S. 62.

## 8. 4. The Chasm Records (2016)

„*»Ich glaube an Gott, ich glaube an die Heimat, ich glaube an die Wiedererstehung Ungarns«, betete ich zu Beginn des Unterrichts.  
»Rumpfungarn ist kein Reich, Großungarn ist das Himmelreich«, las ich die Überschrift über der blutrot umgrenzten Landeskarte an der Wand.  
»Navigare necesse est, vivere non est necesse“, memorierte ich in der Lateinstunde. »Schma Jissroel Adonai Elohenu, Adonai Ehod«, lernte ich im Religionsunterricht. Von allen Seiten war ich umzingelt, man nahm mein Bewußtsein in Besitz: ich wurde erzogen.“*

*Imre Kertész: Fiasko\**

Nun möchte ich den dritten und jüngsten Teil der Trilogie, eine aufwendige Sammlungspräsentation (eine raumfüllende Installation) namens *The Chasm Records* behandeln.<sup>455</sup> Die knapp 130 Objekte und Dokumente aufführende „Ausstellung“ stellt (durchaus ähnlich zu den beiden Filmen) eine vielschichtig-raffinierte Vermengung des Faktischen und Fiktiven dar – wobei die Fugen und Nahtstellen zwischen den beiden Registern bei der Erstbetrachtung so gut wie unkenntlich bleiben (sie erschließen sich erst allmählich, während einer vertieften Auseinandersetzung mit den Exponaten und begleitenden Textstellen).

Die Arbeit möchte ich im Vergleich mit den Videos eher kurz behandeln – zumal eine tatsächliche Close Reading in diesem Fall (wegen des Volumens der präsentierten Materialien und der Fülle der „intertextuellen“ Verflechtungen, die sich aus der Syntax der Sammlung ergeben) in den vorgegebenen Rahmen schier unmöglich wäre. Ich möchte vielmehr einen kurzen Abriss liefern, und verdeutlichen, inwiefern dieser dritte Teil die Semantik der zwei

\*

Zit. nach Kertész 1999 (Berlin), übersetzt von György Buda, S. 111-112.

<sup>455</sup> Das Projekt wurde von einem Stipendium der Stiftung Niedersachsen am Edith-Russ-Haus für Medienkunst in Oldenburg gefördert. Hier wurden die *Chasm Records* im Herbst 2016 zum ersten Mal – zusammen mit den beiden Videoarbeiten, deren finale Version ebenfalls im Rahmen des Förderprogramms entstand – präsentiert. Die so zu einer Trilogie gewordene Werkeinheit wurde anschließend europaweit an mehreren Orten ausgestellt (wobei das Ausstellungsdisplay, im Wesentlichen immer gleich geblieben ist): tranzit.ro, Cluj Rumänien (zwischen Dezember 2016 und Februar 2017); Kostka Gallery, Prag, als Teil der Ausstellung Universal Hospitality 2 (Frühling 2017); Institut für Politikgeschichte, Budapest – im Rahmen der OFF Biennale Budapest (Herbst 2017); Project Arts Centre, Dublin, Irland (November 2017 – Januar 2018); Tallinn Art Hall, Tallinn, Estland, im Rahmen der Ausstellung The State is not a Work for Art (Februar-April 2018); Dortmund, Dortmunder U – Zentrum für Kunst und Kreativität, innerhalb der Gruppenschau *The Alt-Right Complex – On Right-Wing Populism in the Net* (März-September 2019).

Filme ergänzt bzw. weiter nuanciert.

Konstitutiv für die Rezeption – zumindest bei der ersten Annäherung – sind meines Erachtens Momente der Skepsis, Verwirrung und Verunsicherung. Der einleitende Text (den man im „Katalog“ nachlesen kann) liefert uns minutiöse Angaben zu den Umständen des Fundes und der Genese der Sammlung. Die präzisen Details können einem wachsamem Betrachter als Ansporn dienen, gewissen Angaben auf die Spur zu gehen. Dies kann z. B. zur Erkenntnis führen, dass das Datum der Auffindung – als eine Gruppe anonymer Hobby-Archäologen den Fundus entdeckt haben soll (29. Mai 2010) – mit dem Tag der Vereidigung Viktor Orbáns zum Ministerpräsidenten – und somit mit dem Beginn der „Ära des Zweidrittels“ – zusammenfällt. Der Text lässt uns darüber hinaus wissen, dass der Ministerpräsident die Kollektion für das Ungarische Nationalmuseum erwerben wollte. Folglich sollen jedoch in Fachkreisen glühende Diskussionen bezüglich der Authentizität des Fundes entbrannt sein. Dies ging so weit, dass die Archäologen der Fälschung bezichtigt wurden. So habe man auf die Pläne verzichtet, und die Sammlung auf einer Online-Auktion versteigert. Bereits hier lässt sich der feine Humor spüren, der in dieser Arbeit vor allem die Textstellen durchwebt, so etwa bei der folgenden nüchternen Konstatierung, die nicht wahrer sein könnte: „*Since 2010 there has been a growing political interest in the ideology of the so-called Horthy era of Hungary*“<sup>456</sup>. In eine ähnliche Kerbe schlägt auch der Fakt, dass uns nach ausgiebigen Passagen märchenhafter Dichtung plötzlich unverhohlen vorgeführt wird, was das eigentliche Ziel der Ausstellung sei: „*The narrative presentation of the records identifies the two main constitutive elements of national becoming: political religion as a tool, and the act of exclusion from the collective memory as an objective.*“<sup>457</sup> Bezeichnenderweise wird auch die Geschichte der Sammlung, bzw. der Objekte, die KissPál über Jahre hinweg in Antiquariaten, auf Flohmärkten und Online-Versteigerungsplattformen gesammelt hat,<sup>458</sup> fiktiv überhöht und metaphorisiert.

Dabei scheint bereits der angebliche Fundort besonders sinnbeladen zu sein. Dem Text zufolge wurde das Material an zwei Stellen einer tiefen Schlucht im Pilis, in zwei Behältern gefunden (diese – eine Munitionskiste und ein Verbandskasten – sind als eigenständige Exponate in die Sammlung integriert). Das touristisch beliebte Pilisgebirge (ein Mittelgebirge nahe Budapest) gilt in gewissen Kreisen als eine legendenumwobene, geradezu sakrale Stätte,

<sup>456</sup> KissPál 2017, S. 45.

<sup>457</sup> Ebd., S. 45.

<sup>458</sup> KissPál-Kránicz 2018, S. 30.

die auch gegenwärtig mit verschiedenen esoterisch-neopaganistischen Riten verbunden ist.<sup>459</sup> Die mit diversen kulturell-architektonischen Signaturen versehene Gebirgslandschaft ist in bestimmten rechtsnationalen Milieus ein symbolisch exponierter Ort. Manchen Personengruppen zufolge soll sich hier sogar das Herzchakra der Welt befinden.<sup>460</sup> Bezeichnend ist der synkretistische Charakter der Riten und Glaubensvorstellungen, die sich um die Stätte ranken: es handelt sich um ein heterogenes Bündel von Kulturen und Ideologien, in dessen Dunstkreis sowohl neopagane als auch christliche Bräuche, quasi-religiöse Praxen mit ethnonationalistischen Zügen, Elemente des Turanismus usw. gehören.

Als Einstieg in die Sammlung – und Kontextualisierung des angeblichen Fundortes – dienen einige Fototableaus, die verschiedene symbolisch-architektonische Markierungen der Mikrolandschaft in unserer Gegenwart (und somit Prozesse der Herstellung einer „nationalisierten“ bzw. sakralisierten Landschaft) veranschaulichen. In diesem Sinne wird uns u. a. ein betriebsfähiges Jurtenhotel im „altungarischen“ Stil sowie das sog. Stephaneum, der Campus der Péter Pázmány Katholischen Universität, der von Imre Makovecz entworfen wurde, gezeigt<sup>461</sup>. Der im Geiste der „organischen Architektur“ konzipierte Baukomplex, der sich ziemlich einsam in einem Bergtal erstreckt, zeichnet sich durch spürbare Reminiszenzen der sakralen Architektur aus (zentrale Kuppelhalle, „Glockenturm“, monumentale Säule auf dem Vorplatz mit Erzengel Gabriel etc.). In der gleichen Sektion sehen wir das Foto eines ehemaligen Schießplatzes (der nur gut 1000 Meter von dem Campus entfernt ist). Der Platz und seine Umgebung diente 2003 als Drehort für die Verfilmung von Imre Kertész' *Roman eines Schicksallosen*. Hier wurden für die Zeit der Dreharbeiten die Kulissen des KZ Buchenwald aufgebaut. Die Aversionen und Proteste mancher Personen des öffentlichen Lebens, vorwiegend aus dem rechtskonservativen Milieu, wird im Begleittext ebenfalls thematisiert. Eine dieser Personen war Levente Szörényi, in Ungarn vor allem als Rocksänger und Komponist bekannt – die gleiche Person, der wir im vierten Kapitel bezüglich seiner Rockoper über Attila schon begegnet sind.<sup>462</sup> Aus der Einleitung erfahren wir, dass er in der Gegend noch am Anfang der 1990-er Jahre eine (hobby)archäologische Ausgrabungsstätte gestiftet hat (sein Projekt dauert bis heute an). Bereits hier, bei der Darstellung des vermeintlichen Fundortes lässt sich also das komplizierte Ineinandergreifen des Faktischen und des Fiktionalen beobachten (wobei die beiden Pole keineswegs antagonistisch, als

<sup>459</sup> S. Povedák 2014, S. 381ff.

<sup>460</sup> Ebd.

<sup>461</sup> Wohlgemerkt, es ist der gleiche Architekt, der für die Pläne der Pancho Aréna in Felcsút (und weitere symbolische Prestigeprojekte der FIDESZ-Regierung) verantwortlich war.

<sup>462</sup> S. Ungváry 2011a, S. 293.

strickte binäre Opponenten erscheinen).

Die Ausstellungsobjekte sind meist in Vitrinen ausgestellt, wobei alle Exponate mit einer Referenznummer versehen sind (diese sind auch im „Katalog“ konsequent geführt: Abb. 99-100). Die Abmessungen und kurze Angaben zur Datierung und Material der Artefakte werden ebenfalls aufgeführt. Der Fundus ist in diverse Konvolute/Sektionen aufgeteilt (anhand der Referenznummer lässt sich auch darauf schließen, ob es sich um Artefakte, Dokumente oder Videodateien handelt). Die einzelnen Kategorien lassen auf bewusste „kuratorische“ Vorentscheidungen (und somit auf eine implizite Argumentationsstruktur) schließen. Es handelt sich um insgesamt dreizehn Sektionen: *Einführung – Behälter – Präambel – Gerechtigkeit, Religion – Bekenntnis, Grenzen – Kult, Kirche – Erinnerung, Ausgrenzung – Glaube, Erziehung – Sport, Kampf – Geld, Wirtschaft – Rituale, Visionen – Reliquien – Ideologien*. Offenbar werden somit verschiedene Dispositive, deren Wirkungsmacht und gegenseitige Verflechtungen dargestellt, vor allem, um veranschaulichen können, dass die „politische Religion“, um die die Ausstellung kreist, eine sehr reiche materielle Kultur erzeugen, und nahezu alle Lebenssphären durchdringen kann.

Selbst auf der Ebene der einzelnen Exponate gibt es gewisse Schichtungen, graduelle, ja sogar dimensionale Unterschiede, was die Art ihrer Fiktionalisierung betrifft. Die erste Schicht stellt meines Erachtens die Wiedergabe der Auffindung und Genese der Sammlung dar. Der selbstreflexive Humor lässt sich bei den sog. Behältern spüren. Die Munitionskiste und Verbandskasten werden eingangs als eigenständige Exponate mit ausgestellt (Abb. 101). KissPál paraphrasiert (ironisiert?) somit den heute gängigen kuratorischen Usus, neben dem Artefakt auch sein technisch-mediales Rahmenwerk, d. h. nicht nur das Bild/Objekt, sondern auch den Rahmen/die Vitrine zum Gegenstand der Ausstellung zu erheben. Dabei wird es selbst bei kurzer Betrachtung offensichtlich, dass das Volumen der Gegenstände die Speicherkapazität der „Behälter“ vielfach überragt.

Die zweite, dimensional kleinere „fiktionale Hülle“ – die zugleich als eine metaphorisch-narrative Rahmung, eine Art von Emplotment dient – entsteht durch die (teils fiktive) Korrespondenz von Tamás und Sárka. Vor allem Tamás' Figur – die uns als der vermeintliche Inhaber der ausgestellten Artefakte vorgestellt wird – begleitet uns durch das ganze Material hindurch. Als Belege hierfür sehen wir eingangs eine revisionistische Propagandapostkarte (1920), ein Paradebeispiel für die kulturell konstruierte Viktimisierung

der Nation (Abb. 102).<sup>463</sup> Der Sender der Karte ist, wie es die Unterschrift der wenigen handgeschriebenen Zeilen bekundet, ein gewisser Tamás. Adressatin ist eine Person namens Sárka Rosenberg (die Texttafel bestätigt unsere Vermutung, dass es sich wohl um eine Dame mit jüdischer Herkunft handelt). Gemäß dem Briefmarkenstempel wurde die Karte in Budapest am 22. August 1920, also kurz nach „Trianon“ aufgegeben (Abb. 103). Diese Karte – offensichtlich ein zufälliger Fund aus einem Antiquariat – liefert den Auftakt für den subjektiven, mikrohistorisch-biographischen Strang, der (mehr oder weniger implizit) die ganze Sammlung durchwebt. Einer schwarz-weiß-Fotografie zufolge, die wohl Tamás Mutter darstellen soll (zumindest, wenn wir dem „Autor/Kurator“ glauben), erfahren wir, dass der Inhaber der „Sammlung“ ebenfalls jüdischer Herkunft war. Den Schlusspunkt der Ausstellung markiert eine der ersten identisch aussehende Postkarte. Bei dieser wird lediglich die Vorderseite gezeigt, so müssen wir dem „Autor/Kurator“ bzw. dem Begleittext glauben. Demzufolge wurde die Postkarte 24 Jahre später, im Winter 1944 (also inmitten des Pfeilkreuzler-Terrors) ebenfalls von Tamás an Sárka verschickt. Von der Texttafel erfahren wir jedoch, dass diese Karte nie beantwortet wurde.

Und nun zu den Objekten, die eine schier unvorstellbare Palette von (Gebrauchs)gegenständen darstellen. Dabei kann kaum genug betont werden, dass es – bis auf wenige Ausnahmen – *keine* fingierten, „erfundenen“ (d. h. von KissPál selbst gebastelten) Objekte sind, sondern historische Relikte, letztendlich *objets trouvés* (die ggf. an manchen Stellen manipuliert wurden). Insgesamt betrachtet handelt es sich vorwiegend um materielle Erzeugnisse, die aus den 1920-er und 30-er Jahren stammen. Mehrheitlich sind es revisionistische und irredentistische Propaganda- und Kultgegenstände. Diese werden von Zeitungsausschnitten und anderen Dokumenten (ebenfalls aus der Zwischenkriegszeit), aber auch Materialien aus der Gegenwart bzw. der jüngsten Vergangenheit ergänzt. Aus der Fülle der Exponate möchte ich nur einige Objekte/Dokumente herausgreifen, und dabei vor allem verschiedene Abstufungen ihrer narrativen Einbindung bzw. der Art und Weise ihrer Fiktionalisierung skizzieren.

Häufig stößt man auf Objekte, die ohne jegliche spielerische Entfremdung bzw. fiktionalen Überschuss, in ihrer „eigenen Nacktheit“ dargestellt werden. So z. B. ein Exemplar der

<sup>463</sup> Auf der Vorderseite der Postkarte, die von der Schutzliga der Territorialen Integrität Ungarns (Magyarország Területi Épségének Védelmi Ligája) verlegt wurde, sieht man eine Grafik, die einen trauernden, in sich gesunkenen Mann zeigt, der gerade im Begriff ist, mit seinem Spaten (s)ein Grabloch zu graben. Die Zeichnung ist von der folgenden Inschrift begleitet: „*Le demembrement de la Hongrie / Nous te laissons assez de terre pour y creuser ta tombe*“.

Johann-Gottfried-Herder-Medaille aus 1957 (CR/EAST002). Die staatliche Auszeichnung der DDR liefert offenbar nur den Anlass, die Rolle Herders bzw. seiner berühmt-berüchtigten Vorhersage (vgl. Kapitel 1) – und deren nachhaltige Virulenz in der ungarischen Geistesgeschichte einblenden zu können. Eine tragende Rolle bei der Semantisierung spielt hierbei der knappe Begleittext. Ähnlich wie im Falle des Feldrucksacks (CR/EAST 008) aus der Sektion „Behälter“. Der Texttafel zufolge war der Rucksack, der als Teil der Ausstattung der britischen WAAF (Women Auxiliary Air Force) produziert wurde, in Tamás' Besitz, wobei das Stück früher vermutlich keiner geringeren Person als Hannah Szenes<sup>464</sup> gehört haben soll (die von den Pfeilkreuzlern zum Tode gefolterte Widerstandskämpferin wird im Begleittext ebenfalls kurz vorgestellt). In manchen Fällen lässt sich die Tatsache der fiktionalen Entfremdung/Manipulierung nur sehr schwer bloßlegen. So etwa bei der Wanduhr (CR/EAST005), die aus unserer Gegenwart stammt. Ihre Tafel gibt die Konturen „Großungarns“ wieder, während in ihrer Mitte ein flammendes Kreuz mit der Inschrift „Trianon“ figuriert: es handelt sich um eines der handelsüblichen Massenprodukte, denen wir in *The Rise of the Fallen Feather* bereits begegnet sind. Dem lakonischen Begleittext zufolge „geht ihr Uhrwerk rückwärts“ (offenbar eine symbolische Geste, die die Zeit bis zu dem „schmachvollen Frieden“ zurückspulen soll) – dabei ist es für den durchschnittlichen Betrachter so gut wie ununterscheidbar, ob diese Eigentümlichkeit vom Hersteller intendiert ist – oder es sich nur um eine sarkastische Manipulation des Künstlers handelt.<sup>465</sup> Einen etwas „frecheren“ Eingriff sehen wir im Falle der Feldflasche aus dem Zweiten Weltkrieg (CR/EAST003), die bis zu ihrem Hals mit Runenschrift-Buchstabennudeln aufgefüllt ist (Abb. 104). Auch hier scheint das Objekt den Anlass zu liefern, dem Betrachter die Rolle der Schriftart, ihre bewusst geförderte Renaissance bzw. ideologische Vereinnahmung im 20. Jh. zu erklären (dass dies just anhand der Nudelware demonstriert wird, sorgt einerseits für einen Hauch von Komik – die Suppennudeln sind erst ab den 1990er Jahren im Sortiment der „Nationalen Läden“ erschienen – andererseits wird so die tiefe und mannigfaltige populärkulturelle Eingebundenheit, aber auch Kommerzialisierung der Schrift veranschaulicht). Ein anderes Exponat beleuchtet wiederum den Nexus zwischen dem Turanismus und Irredentismus (CR/EAST056-57). Hierbei handelt es sich um eine blecherne Federschachtel mit der Inschrift „Turán“ und einen Bleistift, der mit der Parole „*Nem, nem, soha!*“ („*Nein, nein, niemals!*“) bedruckt wurde – beide stammen aus den 1930-er Jahren. Mit den Exponaten wird zum ersten Mal der Begriff Turanismus eingeführt, und – bei einer

<sup>464</sup> Für Hannah (Anikó) Szenes (1921-1944) s. Braham 1981, S. 994.

<sup>465</sup> Das Uhrwerk wurde von KissPál bewusst rückwärts gestellt, s. KissPál-Kránicz 2018, S. 30.

beeindruckenden Knappheit höchst erhellend – als ein zeitgenössischer Antwortversuch auf die empfundene Bedrohung der pangermanischen und panslawistischen Bewegungen dargestellt.<sup>466</sup> Gleichzeitig erfahren wird, dass der Federbehälter und der Bleistift in den ungarischen Schulen der Zwischenkriegszeit die populärsten Massenprodukte ihrer Art waren. Diesem Doppelobjekt wird ein fast identisches Paar beige stellt (CRWEST058-59). Der einzige Unterschied besteht darin, dass die revanchistische Inschrift auf dem Bleistift mit lauter X-Zeichen unkenntlich gemacht wurde. Glauben wir dem Begleittext, sehen wir das Ergebnis einer Sabotageaktion, die während der Produktion erfolgte (in der außerfiktionalen Wirklichkeit würde sich eine viel nüchternere und realistischere Erklärung anbieten, nämlich, dass wir es hier mit einer Zensurmaßnahme nach der Machtergreifung der Kommunisten 1948 zu tun haben, freilich im Zeichen der Sparsamkeit). Hin und wieder gibt es auch Paarungen und komplexere Konstellationen, bei denen sich der fiktionale Strang durch mehrere Exponate hindurchzieht. So etwa bei dem gestrickten Wandbehang (CR/WEST028), auf dem – inmitten einer floralen Folklore-Rahmung – ursprünglich der Text des Ungarischen Glaubensbekenntnisses stand. Die gestrickte Inschrift wurde jedoch – bis auf die erste Zeile und das Wort „*Ámen!*“ entfernt (höchstwahrscheinlich nach dem Zweiten Weltkrieg, aus ähnlichem Grund, wie bei dem Bleistift). Die hierhin gehörende Texttafel liefert uns eine (beeindruckend konzise und erhellende) Erklärung, in diesem Fall über die ideologische Instrumentalisierung der (nicht nur, aber vor allem siebenbürgischen) Volkskunst. Das nächste Objekt, unmissverständlich neben den Wandbehang platziert, ist ein roter Garnknäuel (CR/EAST029). Der Begleittext gibt uns kund, dass es sich um einen rituellen Gegenstand der *Turanischen Ein-Gott-Gläubigen* handelt.<sup>467</sup> Der Witz jedoch, der sich aus der Paarung ergibt, besteht darin, dass uns suggeriert wird, das Garn könnte exakt vom nebenan stehenden „retuschierten“ Wandbehang stammen, d. h. ein materielles Relikt und wortwörtlich Trägerstoff des Ungarischen Glaubensbekenntnisses sein. Auch diese Geste spricht meines Erachtens dafür, dass das eigentlich Faszinierende in der Sammlung die Vielfalt der „intertextuellen“ Synapsen und Allusionen ist, die sich aus der Infrastruktur der Exponate und

<sup>466</sup> Die Strömung, die gewisse Analogien zum russischen Eurasismus zeigt, ist zunächst im Kontext der sozialdarwinistischen Diskurse des späten 19. Jh., der Rassenideologien (und nicht zuletzt in der gefühlten „Isoliertheit“ und „Bedrohtheit“ der Ungarn im „Kampf der Rassen“) zu verstehen. Dem Historiker Balázs Ablonczy zufolge ist der Turanismus „eine ungarische Illusion zwischen einem gescheiterten Imperialismus und einem politisch motivierten Orientalismus, eine Reaktion auf die Spannung zwischen östlicher Herkunft und westlicher Ausrichtung der Ungarn (...) Vor 1918 war der Turanismus die Ideologie des Siegreichen ungarischen Imperialismus (...) nach dem Ersten Weltkrieg (...) die Ideologie der Niederlage und Frustration“ (Ablonczy 2018a, S. 326.).

<sup>467</sup> Die am Anfang der 1930-er Jahren gegründete, 1942 verbotene „Strömung der extremen Turanisten (...) mit ihren neuheidnischen Lehren“ (Ablonczy 2018a, S. 325.), eine stark antisemitisch geprägte, von der Rassenideologie beeinflusste, antiklerikale, antigermanische „Kirche“ – wird in anderen Exponaten, z. B. CR/VID082-83 thematisiert).

Begleittexte ergeben.

Eine ähnliche (auch wenn etwas komplexere) Querverbindung entsteht in der Zweier-Konstellation CR/EAST127 und CR/EAST128. Hier haben wir es mit Richard Walther Darrés Buch *Neuadel aus Blut und Boden* (Originalausgabe, München, 1930; Abb. 105) – und einem Henkelmann zu tun. Das ausgestellte Buchobjekt des Hauptideologen des Blut- und Boden-Gedankens trägt dabei eigentümliche Wunden auf sich: durch die Blätter des Bandes zieht sich ausnahmslos ein eingebranntes Loch hindurch, das die Konturen eines Turulvogels zeigt. Der nebenan präsentierte Henkelmann aus dem 2. Weltkrieg ist wiederum mit winzigen (turulförmigen!) Papierschnipseln befüllt – beim näheren Betrachten sieht man, dass sie aus Blättern mit einem deutschen Text (in Frakturschrift) stammen. Dieser winzige Fund stiftet gleich zwei Synapsen. Einerseits ist das, was wir sehen, das Turul-Konfetti, was nach der „Zurückeroberung“ Nordsiebenbürgens beim Einmarschieren der ungarischen Armee in der Luft verstreut wurde<sup>468</sup> – dies wird uns beim nächsten Exponat (CR/EAST 129) – ein Haufen Konfetti (Abb. 106) – explizit verdeutlicht. Diese synekdochale Geste halte ich übrigens für eine triftige und subtile Metapher: poetisiert wird hierdurch die ideologische Engführung von Raum und Nation, Ethnizität und Landschaft, Kultur und Geographie, und nicht zuletzt die Inter- Transtextualität, Figurationen und Refigurationen kultureller Symbole und Ideologeme. Andererseits ist auch der Henkelmann ein beredtes Objekt. Es ist ein Produkt der bekannten Emailfabrik aus Fülek (slowakisch: Fil’akovo, heute: Slowakei), die nach 1938, als die Tschechoslowakei die Region an Ungarn abtreten musste, ein Hauptlieferant der ungarischen Armee wurde. Die Stadt Fülek wird anschließend auf einer Postkarte (CR/DOC131) thematisiert. Es ist die gleiche Karte, die wir in *Amorous Geography* gesehen haben (die Burgruine mit der monumentalen Inschrift „Alles zurück!“).

Manche Konstellationen scheinen eine inhärente Plotstruktur zu haben, oder geradezu chiffrierte Geschichten in sich zu bergen, und zwingen den Betrachter, sich auf Spurensuche zu begeben. Wie z. B der Reliquienbehälter (CR/WEST110), der den Obsessionscharakter der revisionistischen Bewegungen der 1920-er und 30-er Jahre (und die vehemente Poetisierung der „großungarischen“ Landschaft) besonders gut zu veranschaulichen vermag. Das en masse produzierte Reliquiar (ein beliebtes Souvenir in der Zwischenkriegszeit) ist mit einer gläsernen Kapsel versehen, in der ein Paar Stücke aus dem „mit Blut und Schweiß getränkten“ Boden der im „Trianon“ verlorenen Gebiete eingefasst waren. Das hier

---

<sup>468</sup> Zum Turul-Konfetti s. Szécsényi 2018, S. 273.

ausgestellte Exemplar enthält aber – wie es auch der Begleittext bezeugt – keine Erde, da diese durch ein Loch auf der Hinterseite entfernt wurde. Die „Auflösung“ liefern die Exponate CR/WEST 111 und CR/EAST112. Einmal handelt es sich um vier ungarische Postaufgabescheine, die den Stempeln zufolge alle von 23. März 1928 stammen. Das zweite Objekt besteht aus vier Phiolen, die ursprünglich für sterile Verbände für Soldaten produziert wurden. In den Phiolen befindet sich jeweils ein kleines Stückchen Erde. Die Begleittexte möchten uns wissen lassen, dass das Reliquiar Tamás gehört haben soll. Und er sei es gewesen, der die Erdstücke aus Protestgeste gegen eine antisemitische Maßnahme des Turul-Vereins per Post in die vier abgetrennte Landesteile wortwörtlich retourniert habe (hier scheint die Geste des Protestes, der Versuch der Selbstemanzipation des „kleinen Mannes“, den wir in der Schlusssequenz von *AG* gesehen haben, eine Resonanz zu erfahren).

Besonders interessant ist das Farbfoto, das als Closeup die Tätowierung an der Faust von István K. (CR/DOC045), einem rechtskräftig verurteilten Täter der Mordüberfallserie von 2008-2009 zeigt (bei der insgesamt sechs unschuldige Menschen wegen ihrer Roma-Herkunft aus einem Hinterhalt erschossen wurden). Das Tattoo gibt Zeile für Zeile den Text des Ungarischen Glaubensbekenntnisses wieder. Dieses Exponat ist insofern ein dramaturgischer Knotenpunkt, weil es einerseits eine Brücke „zwischen Gegenwart und Vergangenheit“ schlägt, andererseits auf die vielfachen Erscheinungsformen des Glaubensbekenntnisses in der Sammlung rekurriert (das „Nationale Gebet“ erscheint – neben dem bereits erwähnten Wandbehang – einmal als Buchillustration, in eine Dornkronenrahmung eingefasst, ein anderes Mal als mehrsprachige Postkarte, einmal als Bedruck eines Schnapsglases, wieder einmal als reliefartige Textinschrift einer Kirchenglocke in Budapest aber auch als Propagandadruck für den Schulunterricht usw.). Darüber hinaus wird hiermit ein impliziter Strang zwischen dem Nationalismus um 1918/1919, dem politischen Antisemitismus der 20-er und 30-er Jahre sowie dem Antiziganismus unserer Gegenwart gezogen. Mittels dieser Gänsehaut erregenden Metapher (auch hier kann man kaum genug betonen, dass es sich um ein „gefundenes“ Pressephoto handelt) wird uns gezeigt, wie bestimmte ideologische Konstruktionen den Weg für wortwörtlich brachiale, rohe Gewalt ebnen können.

Gewissermaßen als Gegenpol zur Herder-Medaille lässt sich das als „Drahtzaunstück (20. Jahrhundert)“ betitelte Exemplar (CREAST/021) betrachten. Zu Sehen ist dabei ein ganz und gar profanes, handelsübliches Objekt, ein dünnes Bündel bzw. Kranz aus Stacheldraht, der augenfällig wie eine Dornenkrone zusammengewickelt wurde. Gemäß dem Begleittext

handelt es sich um den Typus namens NATO-Draht: er wurde bei der Errichtung des Klingendrahtzaunes 2015 an der südlichen Landesgrenze Ungarns verwendet. Der Zaun (EU-weit der erste seiner Art) ist bekanntermaßen als „Gegenmaßnahme“ für die „Flüchtlingswelle“, die im Sommer 2015 durch die sog. Balkanroute auch Ungarn erreicht hat. Die Metaphorik dieses (mit nahezu obszöner Ironie durchwobenen) Exponats speist sich – ähnlich wie im Fall der Bekenntnis-Tätowierung – von den zahlreichen Allusionen und formalen Resonanzen auf die Dornenkronen-Motivik anderer Exponate. Dem Dornenkranz, einem gängigen Attribut des „gekreuzigten“ und „verstümmelten“ Landes, können wir in der Sammlung mehrfach begegnen – der wohl verblüffendste Gegenstand ist die kleine Metallschachtel aus den 1930-er Jahren, die sterile Kanülen enthalten hat, und die mit dem Motiv des blutenden in eine Dornenkrone eingefassten Landes bedruckt wurde (CR/EAST094, Abb. 107).<sup>469</sup> Während jedoch die Herder-Medaille ein historisches „Relikt“ ist (bei dem keine Entfremdung, Manipulation oder Fiktionalisierung eingesetzt wurde), handelt sich beim „Dornenkranz“ aus NATO-Draht ein eigens von KissPál gebasteltes „Fundstück“, das – trotz seinem profanen und improvisierten Charakter (dank den Synapsen und Allusionen, die sich aus der Struktur der Sammlung ergeben) innerhalb der Sammlung zu einem höchst symbolträchtigen Objekt avanciert. In beiden Fällen geht es offenbar *nicht* um den „Wahrheitsgehalt“ oder „Authentizität“ der Objekte (es geht nicht einmal um ihren historischen Stellenwert, um ihren ursprünglichen Kontext) – vielmehr dienen sie als Anlässe, Stationen, ja sogar „Monumente“ im foucaultschen Sinne (dazu gleich etwas ausführlicher), bestimmte diskursive Praktiken/Formationen, deren Konstituenten, Gesetzmäßigkeiten, Kreuzungspunkte, gegenseitige Verflechtungen veranschaulichen zu können.

Wir können feststellen, dass es sich vor dem Betrachter ein komplexes, von Brüchen, Differenzen, konfliktträchtigen Momenten geprägtes Gespinnst entfaltet, in dem sich letztendlich das unauflöslche Ineinandergreifen zweier großer Narrative beobachten lässt. Einerseits der „nationalen Leidensgeschichte“ nach „Trianon“ – andererseits der Erzählstrang der sukzessiven Entrechtung des ungarischen Judentums (und dessen Abstoßung aus der „Nation“), die schließlich in der Schoah mündet. Die zwei Hauptstränge sind an zahlreichen Stellen – unauflöslich und oft nicht widerspruchsfrei – miteinander verwoben, wobei man das Gefühl hat, dass die Erzählung der „Genese der Schoah“ von dem hartnäckigen Trianonschen Trauma-Diskurs eingefangen, geradezu abgewürgt wird.

---

<sup>469</sup> Auch dieses Exponat wird durch das benachbarte Objekt semantisch nuanciert: es handelt sich um ein Gedenkblatt der Gedenkstätte Yad Vashem (1999), das den Tod von Jenő Lusztig, des jüdischstämmigen Händlers-Herstellers der Kanülen dokumentiert.

Mir scheint, als würde diese eigentümliche, von Paradoxien geprägte Interferenz innerhalb der Sammlung jene Polaritäten und Ambivalenzen in der ungarischen Erinnerungskultur aufgreifen, die auch der Historiker Gábor Gyáni thematisiert. Gyáni zufolge ist der Erinnerungskontext des (ungarischen) Holocausts von einem Nationskonzept eingefangen, der die ungarischen Juden nur bedingt in die nationale Gemeinschaft aufnehmen lässt – und der nicht zulässt, die Shoah als ein gesamtnationales Trauma-Drama erzählen zu können (stattdessen wird sie als eine partikuläre, auf subnationaler Ebene gedachte Tragödie aufgefasst).<sup>470</sup> Laut Gyáni stemmen sich in der ungarischen Erinnerungskultur zwei (in Assmannschem Sinne) kalte kollektive Erinnerungspraxen gegeneinander: das „Trianon-Syndrom“<sup>471</sup> und das vom Holocaust erzeugte kollektive (kulturelle) Trauma.<sup>472</sup> Das Gemeinsame beider Phänomene sei dabei, dass die Erinnerungsgemeinschaften beider „Lager“ sich als alleinige Opfer betrachten, und zwar oft als Opfer der „anderen Seite“ (wobei die Opfervorstellungen manchmal auf nüchternen Tatsachen, manchmal wiederum auf schieren Phantasmen beruhen).<sup>473</sup> Gyáni betont dabei auch die Tatsache, dass die Rezeption von „Trianon“ als Quelle eines kollektiven Leidens von Anfang an mit dem politischen Antisemitismus eng verwoben war – wobei es vor allem aufgrund der gezielten Thematisierung der Räterepublik 1919 als eine „typisch jüdische Angelegenheit“ möglich wurde, das ungarische Judentum zum Sündenbock für „Trianon“ zu stempeln.<sup>474</sup>

Die Exponate der *Chasm Records* kreisen praktisch ausnahmslos um die semantische Achse zwischen „Nation“ und „Religion“. Thematisch werden dabei nahezu alle Sphären des öffentlichen Lebens: der (Breiten)Sport, die Pfadfinderbewegung, der Tourismus, das Finanzwesen, das Schulwesen, die Populärkultur, die Militär und das Pressewesen (alleine die Tatsache, wie viele Metamorphosen und symbolische Synapsen die Figur des Turuls erfuhr – Name einer Versicherungsanstalt, Etikette für sterile Verbände, Gestalt eines etablierten Touristenpfades aus Vogelperspektive betrachtet etc. – ist lehrreich und verblüffend). Die virulente Liaison zwischen Politik und Religion – und überhaupt, der kultische Zugang zur (immer schon (re)konstruierten) Geschichte wird u. a. in der Sektion „Reliquien“ greifbar. Hier figurieren zwei Fotos, die die gegenwärtige Konjunktur, ja sogar kultische Pflege der Runenschrift veranschaulichen. Zu Sehen ist ein katholischer Pfarrer

<sup>470</sup> Gyáni 2012, S. 372.

<sup>471</sup> „*Trianon-szindróma*“, ebd., S. 373.

<sup>472</sup> Ebd., S. 373.

<sup>473</sup> Ebd.

<sup>474</sup> Ebd.

beim Segnen mehrerer, mit Runenschrift beschrifteter Ortstafeln – sowie eine Gruppe von Lokalpolitikern, die vor einer eben eingeweihten Ortstafel dieser Art (in der Stadt Gyöngyös) posieren. Der Begleittext liefert uns einerseits die Information, dass es seit 2010 im Karpatenbecken beinahe 200 Gemeinden gibt, in denen diese inoffizielle Tafel erschienen ist – andererseits beleuchtet er auch den Nexus zwischen der Schriftart und dem Turanismus.

Den Fakt, dass weite Teile des Judentums den Schmerz und die Trauer über „Trianon“ durchaus als etwas ihnen Eigenes betrachteten<sup>475</sup>, bezeugen etliche Zeitungsartikel, aber auch das Grab eines ungarischen Soldaten jüdischer Herkunft in einem Budapester Friedhof (1921): auf dem Grabstein sieht man die reliefierte Darstellung Großungarns mit dem eingeschnittenen „Rumpfungarn“ sowie die Zeilen des Ungarischen Glaubensbekenntnisses (CR/DOC034). Zwei antisemitische Karikaturen (CR/DOC031-032) veranschaulichen wiederum, wie die „Schuld für Trianon“ kollektiv dem Judentum bzw. dem „Judeobolschewismus“ zugeschrieben (und der Trianon-Diskurs gleichzeitig von der „christlich-nationalen“ Seite monopolisiert) wurde. Als trauriges „Dokument“ der Entrechtung der ungarischen Juden (bzw. der radikalen Neurahmung des Konzeptes Nation) figuriert ein Abstammungsnachweis von 1941 in der Sammlung (CR/WEST011) – das Formular diente als Urkunde für den Nachweis der Herkunft auf Rassenbasis – gemäß dem „Zweiten Judengesetz“ (1939) wurde in Ungarn in vielen Berufskreisen verpflichtend, die „makellose Abstammung“ bis auf drei Generationen zurück beweisen zu können.

Das Phantasma der Nation als ethnische Abstammungsgemeinschaft findet u. a. im Stich von Bertalan Székely (nach dem gleichnamigen Fresko im Kecskeméter Rathaus, noch im Millenniumsjahr 1896 entstanden) ihren Niederschlag (CR/DOC091). Auf dem Blatt sieht man den legendären „Blutvertrag“ der sieben magyarischen Stammesführer bei der Eroberung des Karpatenbeckens im Jahre 896. Implizit wird mit diesem Exponat die Rolle der Historienmalerei im späten 19. Jh., mindestens so sehr aber die Bedeutung der modernen Vervielfältigungstechniken vorgeführt. Der Stich veranschaulicht zudem auch, dass im „Jahrhundert der Nationalität“ oder der „Rassen“ (je nachdem, ob man Rankes oder Chamberlains Etikettierung aufgreift) die diskursiven Muster, die den Weg zu den Atrozitäten (u. a.) der Schoah ebneten, bereits in Keimform vorhanden waren, auch wenn oft im Deckmantel harmlos erscheinender historistischer (Selbst)Inszenierungen.

---

<sup>475</sup> Ein Zeichen davon haben wir bereits in der Postkarte von Tamás gesehen.

Zu guter Letzt wird in den *Chasm Records* auch eine tragende Komponente des politischen Glaubens beleuchtet, nämlich der Personen- bzw. Führerkult – nicht zuletzt unter dem Aspekt der Figur der *Wiederkehr*. Dies geschieht dank einer beredten Nebeneinanderstellung eines Archivfotos von 1940, auf dem Dorfbewohner mit einem Plakat von Reichsverweser Horthy zu sehen sind – sowie einer Aufnahme von 2013. Letztere zeigt einen Mann, stolz mit einem T-Shirt posierend, auf dem Viktor Orbáns Foto, begleitet von der Inschrift „*Élő Isten*“ („Der lebende Gott“) zu sehen ist.

Spätestens nach der ersten wachsamem Begutachtung der Funde stellt sich nun die Frage: was geschieht hier eigentlich? Zweifellos handelt es sich um ein sehr dichtes Material – KissPál zeigt sich als Sammler, Kurator, Archivar und Anthropologe in einer Person. Die Verfahren der Fiktionalisierung und Narrativisierung ermöglichen dem Autor eine Bandbreite von Semantisierungs- und Metaphorisierungsverfahren, die sich der Kurator einer konventionellen, nach fachwissenschaftlichen Normen konzipierten Ausstellung nicht hätte leisten können. Dank dem von KissPál entworfenen Verfahren können u. a. Synapsen, „Seitenranken“, Berührungspunkte, verschiedene Verzahnungen und Schnittmengen, diachrone Verflechtungen und kulturelle Querverbindungen zwischen den einzelnen Phänomenen beleuchtet werden, wobei stets verschiedene Dimensionen und (lokale, milieugebundene) Register der nationalen Identitätsbildung greifbar werden. Dabei werden auch verschiedene Formen, Modi und Abstufungen von Kausalität, Korrelation, Analogie, Einfluss und Koinzidenz thematisch. Die etlichen elliptischen Figuren, Zäsuren, semantisch dunklen Stellen verhindern es, dass die Ansammlung der Exponate schließlich in ein kohärentes, nahtloses und „glatt poliertes“ Masternarrativ mündet.

Ein vorläufiger Antwortversuch wäre, dass KissPál uns für die Historizität, Konstruiertheit und vielfache mediale Vermitteltheit dessen, was man gewöhnlich Nation nennt (und nicht zuletzt die komplizierte Relation zwischen „Geschichte“ und „Erinnerung“) sensibilisiert. Oder – wieder einmal auf Benedict Anderson rekurrend – wie die Nation als vorgestellte Gemeinschaft konstruiert wird (indem die Vielzahl der diskursiver Verfahren, Praxen, Riten und Institutionen auf staatlicher aber auch auf örtlicher Ebene, die „dahinter liegende“ tagtägliche Kleinstarbeit veranschaulicht wird). Ungefähr analog zu den vielen, teils manipulativen Instanzen der Mediatisierung und Semantisierung in den zwei Filmen (Montagehaftigkeit, Rahmenkartuschen, Narration, Untertiteln, raffinierte akustische Signale und Tonspuren, das Spiel mit dem Bildformat/Bildpaarungen, Ironie und Zitathaftigkeit etc.)

– gibt es auch in den *Chasm Records* eine Vielzahl von Vorentscheidungen, die allesamt sinnstiftend sind. Zu nennen wären hier die Glasvitrinen (ferner: die unsichtbaren Selektionsmechanismen, die entscheiden, welche Exponate in einer gemeinsamen Vitrine ausgestellt werden), die Begleittexte (mit oder ohne narrative Strukturen), die „kuratorische“ Unterteilung in Sektionen sowie die Schichtung der fiktionalen Hüllen (auf der Ebene der einzelnen Objekte und der „Sammlung“ selbst).

Man kann es kaum übersehen, dass jenseits der „Objekte an sich“ vielleicht vielmehr die logisch-syntaktischen Synapsen und Gelenkstellen im thematischen Mittelpunkt der Sammlung stehen – gerade dies wird konsequent metaphorisiert, indem uns immer wieder das Verknüpftsein der einzelnen Ideologeme (bzw. deren materielle Einpuppungen) vorgeführt wird: nicht von ungefähr figurieren in der Sammlung so viele Behälter (sowohl im konkreten als auch im abstrakten Sinne): die Munitionskiste, die Feldflasche, der Henkelmann, der Reliquienschrein, die Federtasche (von denen viele wortwörtlich mit anderen Requisiten/Ideologemen gefüllt sind) etc. Die kulturell stabilisierten Leitfiguren, letztendlich Vokabeln, ja sogar „Gliedmaßen“ des Diskurses bilden dabei variable und komplexe Funktionszusammenhänge. Gleichzeitig gilt es, dass diese Vokabeln nicht nur etwas darstellen – vielmehr werden mittels ihrer Handlungen vollzogen, bzw. Handlungsanleitungen artikuliert.

Die vertiefte Betrachtung der Sammlung kann zuweilen das Gefühl erwecken, dass die Exponate letztendlich als metaphorisch-mimetische „Requisiten“ – durchaus auch im Sinne von Kendall Waltons Theorie von prop oriented make-believe<sup>476</sup> betrachtet werden könnten. Laut Walton sind *props* (Objekte im weitesten Sinne des Wortes) „*generators of fictional truths, things which, by virtue of their existence, make propositions fictional*“<sup>477</sup> – letztendlich Hilfskonstruktionen, die Spielregeln und Szenarien des Fiktionalen artikulieren und organisieren – indem sie kraft ihrer mythopoetischen und performativen Potenz das jeweilige „*principle of generation*“<sup>478</sup> einer mimetisch-fiktionalen Wahrheitskonstruktion bestimmen.

Mein Antwortversuch auf die oben formulierte Leitfrage (was geschieht hier eigentlich?) wäre, dass KissPáls Strategie letztendlich jene der (Diskurs)Archäologie ist. Im Fokus seines Interesses ist allen voran der Diskurs selbst, dessen „Materialität“ und Infrastruktur, seine

---

<sup>476</sup> Walton 1990.

<sup>477</sup> Walton 1990. S. 37.

<sup>478</sup> Ebd., S. 38.

inhärente Eigenlogik, aber auch seine historischen Konstituenten und Katalysatoren. Das Ensemble der *Chasm Records* ist meines Erachtens vom gleichen methodisch-methodologischen Grundanspruch durchdrungen, der auch für die archäologische Phase von Michel Foucaults Theoriebildung konstitutiv ist. Hierbei scheint mir insbesondere Foucaults begriffliche Unterscheidung von Dokument und Monument relevant zu sein.

KissPál geht es – ähnlich wie Foucault – nicht um eine Ideengeschichte (in der es historische Kontinuitäten, Einflüsse und Entwicklungslinien oder Brüche und Antagonismen zu rekonstruieren gäbe). Er behandelt die Exponate nicht als „Dokumente“ (in dem Foucault eigenen metaphorischen Sinn), die „für etwas“ stehen – als semantische Oberflächen, bei denen es darum ginge, sie auf ihre (verborgene) historisch-hermeneutische Tiefendimension hin zu befragen und interpretieren. Das einzelne Exponat in den *Chasm Records* ist im Wesentlichen kein Interpretandum, d. h. nicht als Chiffre/Oberfläche einer anderen (abstrakteren) Wahrheitsgehalt, mit dem es in einem Signifikationsverhältnis stünde – sondern als exemplarisches, spezifisch situiertes „Monument“, gewissermaßen Symptom eines Diskurses – oder um Stephan Günzels Formulierung zu verwenden: „Leitfossilie“ einer gewissen diskursarchäologischen Schicht.<sup>479</sup> Foucault zufolge versucht die Archäologie *„nicht die Gedanken, die Vorstellungen, die Bilder; die Themen, die Heimsuchungen zu definieren, die sich in den Diskursen verbergen oder manifestieren; sondern jene Diskurse selbst, jene Diskurse als bestimmten Regeln gehorchende Praktiken. Sie behandelt den Diskurs nicht als Dokument, als Zeichen für etwas anderes, als Element, das transparent sein müßte, aber dessen lästige Undurchsichtigkeit man oft durchqueren muß, um schließlich dort, wo sie zurückgehalten wird, die Tiefe des Wesentlichen zu erreichen; sie wendet sich an den Diskurs in seinem ihm eigenen Volumen als Monument. Es ist keine interpretative Disziplin, sie sucht nicht einen »anderen Diskurs«, der besser verborgen wäre. Sie wehrt sich dagegen, »allegorisch« zu sein.“*<sup>480</sup> Das Interesse des Archäologen richtet sich an die Immanenz des Diskurses: wesentlich ist das Monument „von innen zu bearbeiten und es auszuarbeiten: sie *„[die Archäologie] organisiert es, zerlegt es, verteilt es, ordnet es, teilt es nach Schichten auf, stellt Serien fest, (...) definiert Einheiten, beschreibt Beziehungen.“*<sup>481</sup> Ähnlich zu Foucault, der, wenn es um Diskursarchäologie geht, „einen Text nicht auf seine Referenz hin liest, sondern die Weise seines Auftretens analysiert,<sup>482</sup> figurieren auch die Exponate von

---

<sup>479</sup> Günzel 2009, S. 157.

<sup>480</sup> Foucault 1981 (1973), S. 198.

<sup>481</sup> Ebd., S. 14.

<sup>482</sup> Günzel 2009, S. 157.

KissPál als (einer gewissen Ordnung gehorchende, gemäß spezifischen Regeln auftauchende) Symptome-Knotenpunkte, anhand derer man sonst nicht manifeste (historisch-epistemisch bedingte) Protokolle und Horizonte der Sagbarkeit und Sichtbarkeit rekonstruieren kann. Dabei geht *nicht* um etwaige überhistorische Gesetzmäßigkeiten der Diskurse, vielmehr um „die Bedingungen des Auftauchens von Aussagen, das Gesetz ihrer Koexistenz mit anderen, die spezifische Form ihrer Seinsweise und die Prinzipien freizulegen, nach denen sie fortbestehen, sich transformieren und verschwinden“<sup>483</sup>

Die Berufung auf die „Archäologie“ scheint mir übrigens auch durch die metaphorische Rahmung der *Chasm Records* gerechtfertigt zu sein. Bereits die fingierte Geschichte der Auffindung mag die Aufmerksamkeit der Rezipient\_innen in diese Richtung lenken (in einer tiefen Schlucht einer Gebirgslandschaft, die zugleich als Projektionsfolie verschiedener kultureller Signaturen samt ihrer Schichtungen thematisiert wird, wobei auch eine konkrete Ausgrabungsstätte – die von Szörényi – erwähnt wird).

Gemäß dem foucaultschen Anspruch werden in den *Chasm Records* durchaus auch randständige Objekte/Phänomene, Alltagsgegenstände und Massenprodukte, häufig Erzeugnisse anonymer Akteure unter die Lupe genommen (darunter natürlich auch Dokumente im klassischen Sinne). Dabei geht es *nicht* (oder nur bedingt) um die referenzielle Realität der Gegenstände, um deren primären (philologischen) Kontext. Die Objekte sind vielmehr als materialisierte Manifestationsformen (geradezu Behälter!) von Aussagen zu betrachten. Unter diesem Aspekt ist es nun gänzlich indifferent, worauf der „Turu!“ eigentlich referiert (ornithologische Einordnung, ethnographischer Hintergrund, Reminiszenzen von Mythen der Türkvölker etc.) – relevant sind nur seine Häufungen, Metamorphosen, seine „Valenz“ und performative Kraft im diskursiven Raum; die Art und Weise seines Auftauchens und Vorkommens, die Frage, welche diskursive Pfade, Räume und Synapsen er stiftet, welcher anderer Figuren und Subtexte er sich bemächtigt etc.

Genauso im Fall der Herder-Medaille. Es kann natürlich nicht darum gehen, ob Herder Recht hatte, und wenn ja, inwiefern. Ausschlaggebend ist die *Aussage* selbst „in ihrer Materialität“ – die unter spezifischen Bedingungen in einem bestimmten historischen Kontext virulent wird, und plötzlich, an andere, ungefähr zeitgleich in den öffentlichen Debatten zirkulierende Aussagen anknüpfend, handlungsleitende diskursive Muster bildet. Wichtig ist also die

---

<sup>483</sup> Foucault 1981 (1973), S. 184.

performative Dimension des „Monuments“ (dies wird bei der Herder-Medaille auch metaphorisch reflektiert: denn KissPál hätte, um die „Prophezeiung“ zu illustrieren, auch ein Portrait oder eine Textstelle verwenden können – stattdessen haben wir es hier mit einem Gegenstand zu tun, der symbolische Gemeinschaften, Hierarchien und Legitimationen stiftet bzw. sanktioniert). Ähnlich wäre es auch in diesem Kontext bei Darrés Blut-und-Boden-Buch oder bei dem Blutvertrag-Stich (z. B.) völlig fehl am Platz, nach deren „Wahrheitsgehalt“ zu fragen. In beiden Fällen handelt es sich um „Aussagen“, um diskursive Figuren, die auf ihre Art und Weise jeweils die Rahmen, Grenzen, Horizonte und Schlagrichtungen der Sagbarkeit und Denkbarkeit festschreiben bzw. verschieben. Die meisten „Fundstücke“ sind miteinander sowieso inkommensurabel – nicht zuletzt, weil sie mit grundverschiedenen semantischen Horizonten und Wertigkeiten arbeiten, (in der Sammlung gibt es u. a. ein aufgeklapptes Buch – Imre Kertész' autobiographisch angehauchten Roman Fiasko<sup>484</sup> – in dem eine Passage, ungefähr identisch mit dem Motto dieses Kapitels – mit Bleistift unterstrichen wurde).

Es geht also um den Diskurs der Nation (im Kontext der ungarischen Geschichte des 20. Jh.) – wobei vor allem dessen Organisation und Syntax, die ihm inhärente Logizität und Eigendynamik im Brennpunkt des archäologischen Interesses steht. Dieser Diskurs ist größtenteils von dem Dispositiv der „Politischen Religion“ eingefangen. Wenn es also darum geht, die Gründe für die Konjunktur und Zählebigkeit antiziganistischer, antisemitischer und xenophober Ressentiments, aber auch ethnonationalistischer und neopaganistischer kultureller Praxen im gegenwärtigen Ungarn zu verstehen, muss man die „Genealogie“ der Diskurse der Nation unter die Lupe nehmen – und die historisch-materielle Tiefendimension der einschlägigen Diskurse aufspüren – und wenn man deren Infrastruktur Schicht für Schicht aufdeckt (samt all ihrer Schaltstellen, Zäsuren, Diskontinuitäten und blinden Flecken), entdeckt man vielleicht als „erste“ Keimzelle zur Zeit der Morgendämmerung der modernen Nationalismen die wabernde Angst vor Assimilation (im „slawisch-germanischen Meer“), die zunächst zwar nur von den intellektuellen Eliten geteilt wurde, später sich aber als „gesunkenes Kulturgut“ mehr oder weniger der ganzen Gesellschaft bemächtigt hat (natürlich möchten ich damit nicht behaupten, dass es bei dieser „Genealogie“ nur einen, linear zurückverfolgbaren Strang, und schon gar nicht, dass es einen fest lokalisierbaren Ursprung gäbe).

---

<sup>484</sup> Alleine die Nuancierung der – zunächst sehr naiven und grobschlächtigen – Frage, „wie viel“ Fiktion und „wie viel“ Autobiographie (das hieße: „Wahrheit“) in Kertész' Roman steht, würde einen separaten Aufsatz bedürfen.

Das Projekt von KissPál zeigt uns, dass die verschiedenen Formationen des „Fiktionalen“ durchaus handlungsstiftend bzw. -leitend sein können (in einem absoluten Extremfall können sie sogar Anweisungen zum Töten und Ausgrenzen im engsten Sinne des Wortes werden) – vor allem wenn es um die Geschichte / kollektive Erinnerung geht. Einer der Hauptverdienste des Projektes ist meines Erachtens, dass es veranschaulicht, wie viele Schichten, Ebenen, Modi und Register das Fiktionale haben kann – und dass kollektive Fiktionen eine gewaltige mythomotorische Wirksamkeit haben können, d. h. gesellschaftliche Praxen beeinflussen, meistens indem sie sich der (Alltags)Sprache bzw. der Sprache des Symbolischen bemächtigen.

Eines scheint sicher zu sein: um 1920 lebte eine reale, dokumentarisch fassbare Person, deren Vorname Tamás war – und die am 22. August 1920 in Budapest eine Postkarte an eine (ebenfalls reale) Person namens Sárka Rosemberg verschickt hat. Dieser Letzteren wird schließlich auch in Form eines Buches ein „Monument“ errichtet. Bei dem ungarisch-englisch-deutschen Buchobjekt <sup>485</sup>, das die Trilogie in einer sinnvollen Weise ergänzt (und gleichzeitig dokumentiert), handelt sich um ein hybrides Gebilde – es kann sowohl als konventioneller Ausstellungskatalog als auch als ein Essayband gelesen werden. Das Rückgrat des Buches bildet der Katalog der in *Chasm Records* ausgestellten Objekte. Die mit Referenznummern versehenen Exponate sind auf Farbfotos abgebildet, die knappen Begleittexte sind (neben den Angaben zur Entstehungszeit, Material, Größe usw.) ebenfalls miteinbezogen. Darüber hinaus kann man das Drehbuch der beiden Filme *Amorous Geography* und *The Rise of the Fallen Feather* Zeile für Zeile nachlesen (begleitet von einigen Bildaufnahmen von den Filmen). Dies wird mit dem bereits erwähnten Essay von Zoltán Kékesi und mit der Studie von Edit András ergänzt. Ferner enthält der Band einen kurzen Aufsatz von KissPál selbst über die politische Ikonographie des Turulvogels – der Text ist ursprünglich in dem Online-Magazin e-flux erschienen. Als Einleitung zum Projekt dient ein kuratorischer Einführungstext (Edit Molnár-Marcel Schwierin) sowie ein Interview von Edit András und Szabolcs KissPál (Sommer 2017, ursprünglich auf der Online-Plattform IBRAAZ erschienen). Der emanzipatorisch-aktivistische Impetus der *AG* widerspiegelt sich dabei schon in der knappen Widmung des Projektes, die am Anfang des Buches figuriert: „Im Gedenken an Sárka Rosemberg und alle Ausgeschlossenen.“<sup>486</sup>

---

<sup>485</sup> KissPál 2017.

<sup>486</sup> Ebd., S. 5.

## 9. Conclusio (Syntheseversuch und Ausblick)

Einige Monate nach dem Einreichen dieser Arbeit wird sich der Friedensvertrag (bzw. Friedensdiktat) von Trianon zum hundertsten Mal jähren. Es ist damit zu rechnen, dass die ungarische Gesellschaft mit einer Flut von Symbolen, Metaphern sowie kultureller Traumata, die dank gut bezahlten und noch besser vernetzten Akteuren der (immer mehr partikulären politischen Interessen folgenden) Memory Industry entstehen, zugeschüttet wird. Eine hundert Meter lange Furche wird die Straße der Verfassung im Herzen Budapests durchziehen, um alle Passanten an den „Raubfrieden“ zu erinnern. Eine monumentale Reiterstatue von Attila – ein Facsimile der Zwischenkriegszeit – wird gemäß einem Regierungsbeschluss wiedererrichtet, nur kurz nachdem der Ministerpräsident des Landes auf höchsten diplomatischen Foren darüber geredet hat, dass sich die Ungarn heute als „Nachfahren Attilas“ betrachten. Teilweise vor dem Hintergrund dieser Zusammenhänge – aber zugegebenermaßen auch auf die Frage „*What the (fuck) is going on in Hungary?*“<sup>487</sup> – eine adäquate Antwort suchend, habe ich mich mit zwei künstlerischen Projekten aus der Gegenwart bzw. jüngsten Vergangenheit auseinandergesetzt.

Das Rückgrat meiner Arbeit bildete eine relativ ausführliche formale Analyse der Arbeiten *One Time Hun, Always Hun* (József Szolnoki, 2008) und *From Fake Mountains to Faith – Hungarian Trilogy* (Szabolcs KissPál 2012/2016). Meine These war dabei, dass die zwei Projekte (natürlich aus unterschiedlichen Blickwinkeln) die „Tiefenstrukturen“ des ethnischen Nationalismus – bzw. die Komplexität der Konstruktion von „*imagined communities*“ – allen voran im Kontext der modernen ungarischen Geschichte bzw. der heute prevalenten Erinnerungskultur plastisch darzustellen vermögen.

In den beiden Werkeinheiten werden allen voran die Risiken und Nebenwirkungen veranschaulicht, die die Essentialisierung der Nation (aber auch Begriffe und Konzepte wie „Identität“) in sich birgt. Statt dieses Phänomen als ein intellektuell „minderwertiges“ und längst überholtes Konzept abzutun (und vulgo zu kritisieren), steht im Fokus der Arbeiten vielmehr der Konstruktionscharakter und die semantische Eigenlogik des Nationalismus: die Aufgabe, die sich die beiden Künstler stellen, ist, die Sprache des Nationalismus zu

---

487

Es ist der erste Satz des bereits erwähnten Aufsatzes von Miklós Hadas (Hadas 2017).

verstehen, deren kultisch-religiöse Implikaturen, und ferner, wie diese Sprache ihre Subjekte in ihren Bann zieht (bzw. ihre Subjekte überhaupt erst hervorbringt). Wir haben gesehen, dass die zur Verfügung stehenden Requisitenkasten einer nationalen Erinnerungskultur bei der Konstitution der Nation eine gewaltige Rolle spielen: je ausgeprägter und profilierter das symbolische Instrumentarium dieser „Kasten“ ist, desto größer wird die Wahrscheinlichkeit, dass die Gesellschaft in einer Krisensituation – gerade nach Phasen längerer Verdrängung – nach diesem Vokabular greifen wird. Beleuchtet werden in der Arbeit auch bestimmte ungarische Erinnerungsorte (im Sinne von Pierre Nora). Die untersuchten Kunstwerke zeigen, dass nicht nur bestimmte Erinnerungsinhalte, sondern auch ganze „Traditionen“ und narrative Strukturen historisch tradiert (und dabei immer adaptiert und neu semantisiert), manchmal sogar „erfunden“ werden. Veranschaulicht und poetisiert werden auch bestimmte („typisch ungarische“) Konstruktionsfehler bzw. paradoxe und fatale Konstellationen, wie z. B. die Tatsache, dass weite Teile des rechtskonservativen und (gemäßigt) rechtsnationalen Symbolguts durch völkische und faschistische Ideologien kontaminiert sind. Oft heißt es, dass Zivilpersonen des gemäßigten christlich-demokratischen Lagers nach den gleichen Symbolen greifen, wie deklarierte Anhänger rechtsradikaler/neofaschistischer Gruppierungen. Beleuchtet werden auch verschiedene emotional-affektive Triebfeder, die hinter der „Virulenz“ eines Symbols bzw. einer kulturellen Praxis stehen. Teilweise in direktem Zusammenhang damit wurde hie und da auch die wesentliche Rolle, die die Viktimisierung der Nation (bzw. die starke Ausprägung bestimmter, längst ausgeprägter Opfernarrative) thematisiert.

Wir haben gesehen (teils während der vorbereitenden Kapitel), dass die kollektive Erinnerung stets konstruiert und rekonstruiert wird – hierbei spielen nicht zuletzt auch die öffentlichen Räume (im konkret-topografischen aber auch abstrakten Sinne des Wortes) eine eminent wichtige Rolle. Dabei wird der Betrachter in beiden Fällen auch darauf sensibilisiert, dass das *„Gedächtnis bzw. Erinnerung (...) keine passiven Erscheinungen, die Menschen widerfahren, sondern eine Aktivität [sind]; sie sind etwas, das wir tun. Die Herstellung einer Verbindung zwischen Bild und vergangener Wirklichkeit ist eine echte Handlung.“*<sup>488</sup>

Sichtbar gemacht wurde auch die Tatsache, dass die Genese des modernen, liberalen Nationalismus untrennbar von völkischen Ideologien und dem Kontext imperialistischer und kolonialistischer Aspirationen ist. Festzuhalten ist ebenfalls, dass diesbezüglich auch Ungarn

---

<sup>488</sup> Bal 2016, S. 103.

(obwohl der Staat nie als Kolonialmacht betrachtet wird/wurde) auf eine problematische Geschichte zurückblickt, zumindest sofern es um die paternalistische Rhetorik der Budapester politischen Eliten und deren Bestrebungen um die Einzementierung der magyarischen Suprematie im Karpatenbecken geht. Eine ganz wichtige Erkenntnis, die in den beiden „Werken“ manifest wird, ist die Erkenntnis dessen, dass Geschichten immer erzählt (und neu erzählt) werden müssen. Dabei muss irgendwo auch der Faden aufgenommen werden – und wenn es um epochenübergreifende Fragen und Probleme geht, greifen wir Menschen verständlicherweise, wie es unsere Vorfahren über Jahrhunderte hinweg getan haben, zu Formeln wie „*Es war einmal*“ oder „*Vor Anbeginn aller Zeiten*“. Kurzum, es gibt keinen Ausweg aus Geschichten. Die Arbeiten zeigen, dass (zumindest sofern es um die Vergangenheit geht) auch rationale Erkenntnisstrukturen oft erst auf dem Boden mythischer Grundstrukturen Fuß fassen können – ferner, dass auch das „gezähmte Denken“, die Sprache der Wissenschaft, vielfach von Stilfiguren der figurativen Rede durchwoben und auch unsere Alltagssprache metaphorisch unterlaufen ist (meist ohne, dass sich die Akteure, die sich jener Sprache betätigen, dieser Erkenntnis gewahr wären). Die Kunstwerke von Szolnoki und KissPál sind für mich auch insofern revelatorisch, weil sie uns vielfach und auf subtilster Weise vorführen, wie Ideologie „funktioniert“, und sich reproduziert, wie wir durch die Ideologie (die sich ganz häufig in Bildern und bildhaften Sprachen: u. a. wenn die Sprache selbst bildhaft wird – manifestiert) gelenkt, geführt (und verführt) werden. Gewöhnlich wird die Ideologie als etwas Nebulöses und Externes substantialisiert und essentialisiert – als gäbe es zunächst die Subjekte *und* dann die Ideologie, die von Außen, gleichsam „von einer Kanzel herab“ auf diese ausgeübt wird. Die beiden doku-fiktionalen Arbeiten veranschaulichen dabei, dass man die Ideologie selbst auf der Ebene der Alltagssprache ertappen kann: sie ist immer und von vornherein in unserer Sprache, in unseren Begriffen und Kategorien „eingenistet“ (alleine dadurch, dass die Sprache selbst durch eine Vielzahl von per se ideologischen Konstellationen durchkreuzt wird). Eine eminent wichtige Rolle spielen dabei auch Bilder und Symbole. Diese entstehen und zirkulieren nicht in einem luftleeren Raum, sondern werden durch ein komplexes, von bestimmten Dispositiven geprägten (vielfach mediatisierten) sozialen Gefügen aufrechterhalten. Die Arbeiten von Szolnoki und KissPál zeigen uns die Vielzahl dieser (miteinander immer schon verflochtenen) Dispositive: es können Landkarten sein, aber auch der Film, das Kino, das Museum (dabei spielt es keine Rolle, ob es Trianon Múzeum oder Haus des Terrors heißt), der „Nationale Erinnerungspark“, ja sogar der zoologische Garten. Zweifellos ist das Parlament auch ein mächtiges Dispositiv – u. a. übt es eine

Entscheidungsmacht über die Existenzberechtigung einer Minderheit (z. B. der hunnischen) aus. Ebenso zu beobachten war, dass bei dem Kampf, der um die Deutungshoheit der Geschichte/kollektiven Erinnerung ausgetragen wird, die Vertreter der akademischen Geschichtsschreibung nicht gerade auf der Seite der Gewinner sind. Offenbar auch deswegen, weil sie ihre Inhalte inmitten der Informationsflut der (von von einer Vielzahl medialer Prothesen und Vermittlungsinstanzen kanalisierten) Vergnügungsparks der Memory Industry nicht wirksam genug artikulieren können.

Die Arbeiten „mahnen uns“ (teilweise dank ihres Humors ohne dass sie „didaktisch“ werden) darüber hinaus auch auf kritische Wachsamkeit, v. a. wenn es um Phänomene und Sachverhalte geht, die als „organische“, „naturgegebene“ und wohlgeordnete Entitäten erscheinen (bzw. in Erscheinung gebracht werden). Sie zeigen uns, dass diese – v. a. sofern es um kulturelle und symbolische „Güter“ geht – praktisch immer konstruiert sind: das „Organische“ ist in der Tat ein Konglomerat, eine Schichtung bzw. Amalgamierung verschiedener (sozialer, historischer, kultureller etc.) Texturen. Dies wird nicht zuletzt im Kontext der Sprache bzw. der Attribuierungsversuche unseres Alltags expliziert aber auch metaphorisiert: der Betrachter wird sensibilisiert, die Vielzahl der Zäsuren und Differenzen zwischen HUNgaria und dem HUNentum wahrzunehmen. Statt einem kultisch motivierten Beharren auf der „richtigen“ Etymologie (im Sinne linearer, geradezu „genetisch“ angehauchter Abstammungslinien) als Garant und Signatur des „wahren“ Ursprungs, auch die soziale, historische, semantische, geographische etc. Breitendimension der Etymologie (voller produktiver Missverständnisse, Kontingenzen, Verlagerungen und Amalgamierungen) zu spüren. Als Mittel der kritischen Wachsamkeit kann u. a. die Ironie dienen – zumindest insofern, als dass sie uns auf die Historizität und Intertextualität der Aussagen (auf die potenzielle Vielzahl der Subtexte, die hinter einer Aussage „lauern“) erinnert. Die wichtige Rolle der Begegnung mit dem „Anderen“ wird ebenfalls thematisch – die Erkenntnis destilliert sich nämlich häufig im Spiegel des „Anderen“ und/oder lässt sich anhand der Abweichung von der Norm, aufgrund des Symptoms, des „Wilden“ und „Pathologischen“ erarbeiten.

Neben der „Stofflichkeit“ der Sprache wird auch die prinzipielle Sprachhaftigkeit (und die spezifische Eigenlogik) der Mythen mehrfach vorgeführt und metaphorisch reflektiert. Dies geschieht häufig Hand in Hand mit diskursanalytischen und diskursarchäologischen Verfahren und Fallstudien. So wird u. a. verständlich, auf welchem Wege, durch welche

Katalysatoren begünstigt auch relativ harmlose Gedanken und Ideologeme sich zu gefährlichen „Ausartungen“ entwickeln und sogar in Brachialgewalt münden können: wie gerät das Ungarische Glaubensbekenntnis (eine Textstelle, die anfangs von Hunderttausenden rezipiert und reproduziert wurde) auf die Faust eines Serienmörders. Oder wie viele Zäsuren und Metamorphosen der Weg enthält, den der Turulvogel bestritten hat, als er von dem Zierrat der Freiheitsbrücke (1896) zu einem neofaschistischen Emblem (als Tattoo inmitten eines Pfeilkreuzes) avancierte. Oder wie selbst die banalsten und trivialsten Volksetymologien argumentative Vehikel von militant-obskuren Gedanken werden können (denken wir nur an die Aussagen von Frau Bunyevác, die die Mission des Ungarntums – als Volk des Kerns, des Samens – in einer steten Selbstverteidigung im Kampf gegen Westeuropa, der auf die Ausrottung der magyarischen Nation zielt, bestimmt). Die Kunstwerke erzählen uns auch über die Wirksamkeit jahrhundertlang tradierter (ggf. latenter) Topoi und Symbolfiguren. Eine zentrale Rolle spielt dabei auch die gegenseitige Angewiesenheit von „Nation“ und „Raum“ – der Nationalismus ist stets darauf bestrebt, das Verhältnis zu seinem als „ihm eigenen“ postulierten Raum (horribile dictu: Lebensraum) zu essentialisieren – und auf die Landschaft stets seine kulturellen Signaturen zu projizieren.

Teilweise, dank den Figuren des unzuverlässigen Erzählens, aber auch durch die dezidierte, manchmal ad absurdum geführte Montagehaftigkeit stiften sie bei den Betrachtern Momente der Skepsis und kritischer Distanziertheit. In beiden Werkeinheiten kommt immer wieder zur Geltung, dass die filmische/kuratorische Konstruktion – und die Vielzahl der eingesetzten Poetisierungs- und Fiktionalisierungsverfahren – sowohl erkenntnistiftend, im engsten Sinne des Wortes revelatorisch sein kann – genauso aber auch dazu führen kann, dass wir, die Betrachter, uns auf Glatteis führen lassen (was wiederum als Geste der Sensibilisierung eingesetzt werden kann). Das Kino und das Museum werden dabei als par excellence Manifestationsformen und Mediatisierungsinstanzen der Ideologie dargestellt, alleine schon dadurch, dass sie so gut wie immer auf Stiftung von narrativen Kontinuitäten hinauslaufen.

Während die Künstler selbst basteln (praktisch tun sie nichts als Bastelei: sie ordnen und verknüpfen und reflektieren Beobachtungen, Dokumente und Fundstücke aller Art), sensibilisieren uns auf die ungeheure mythomotorische Kraft der (in bestimmten Situationen auch auf die Unhintergebarkeit) der „intellektuellen Bastelei“. Sie zeigen uns, wie es Lévi-Strauss schreibt, dass *„Jede Art der Klassifizierung (...) dem Chaos überlegen [ist]; und selbst eine Klassifizierung auf der Ebene der sinnlich wahrnehmbaren Eigenschaften (...eine*

*Etappe auf dem Wege zu einer rationalen Ordnung [ist]*<sup>489</sup> – erst recht dann, wenn das Subjekt der Klassifizierung „nichts anderes zur Hand“ hat. Wie es Hayden White formuliert: „in einem gewissen Sinne [ist] keine Metapher völlig falsch (...) selbst der überraschendste metaphorische Transfer, die paradoxeste Katachrese, das widersprüchlichste Oxymoron erzielen wie das banalste Wortspiel ihre Wirkung als eine Erhellung, wenn nicht der Realität, dann der Beziehung zwischen Wörtern und Dingen, die auch einen Aspekt der Realität darstellt.“<sup>490</sup> Szolnoki und KissPál zeigen uns, dass die Sprache des Mythos einem ganz anderen Regime gehorcht als die Sprache des „domestizierten Denkens“ – sie besteht aus Texten, unter denen immer schon weitere Texte durchschimmern, hinter denen wiederum Bilder und bildhafte Konstellationen „lauern“ können – während sie, gleichsam einer Partitur (unbewusst) zusammengelesen werden, ohne die Logik der Korrespondenz (und Kontingenz) in der Schichtung je erfassen zu können. Sie haben aber immer eine ordnende und vermittelnde Funktion: v. a. dann, wenn es um die Konstituierung eines Origos oder Stiftung von Kontinuitäten in einer disparaten Wirklichkeit voller Kontingenzen und dunklen Stellen geht (während die zur Verfügung stehenden Mittel stark begrenzt sind und/oder die Sprache der Wissenschaft auf ihre Grenzen stößt). Gezeigt wird auch, dass bzw. wie die Mythen und Symbole häufig eine prosthetische Funktion haben können. Vor dem Hintergrund dieser Zusammenhänge wurden u. a. die Metamorphosen des Turulvogels bzw. die verschiedenen Horizonte des Hunnenbewusstseins in verschiedenen Segmenten und Milieus der ungarischen Gesellschaft vorgeführt.

Nicht zuletzt wird durch die Arbeiten beleuchtet, (natürlich implizit und ohne direkte Bezugnahme) wie es in Ungarn so weit kommen konnte, dass ein höchst exponierter Spitzenpolitiker – derzeit der Präsident des Ungarischen Parlaments – von einem „*Gegensatz organischer und unorganischer Macht*“ spricht, und die Herrschaft der Liberalen und Sozialisten als „*Anomalie*“ bezeichnet.<sup>491</sup>

Noch einmal sei der emanzipatorische Ansatz der beiden Kunstwerke erwähnt. Bei Szolnoki manifestiert sich dies in der Art und Weise, wie er verschiedene Respondenten zu mündigen Akteuren erhebt und aufeinander bezieht. Mit größter Ernsthaftigkeit, Nüchternheit und dokumentarischem Interesse bietet er auch Menschen Raum, die über die 6000 Jahre hunnisch-ungarischer Kontinuität (oder dem Zusammenhang zwischen Ungarn und Hunger)

---

<sup>489</sup> Lévi-Strauss s.a. [2001], S. 27-28.

<sup>490</sup> White 1986, S. 32.

<sup>491</sup> Trencsényi 2016, S. 57.

sinnieren – und behandelt sie dramaturgisch „gleichwertig“ mit Kulturwissenschaftlern und Universitätsprofessoren. In einem anderen Register werden von Szolnoki die Grenzen und Rahmen der Erkenntnis des menschlichen Subjekts insgesamt mit einem kritisch-emanzipatorischen Impetus metaphorisiert (wobei v. a. die „epistemische Behausung“ und die Apparathaftigkeit des menschlichen Bewusstseins und die blinden Flecke der menschlichen Kognition metaphorisiert werden). Bei KissPál geht es um die Sichtbarmachung und symbolische Emanzipation des kleinen Menschen, der sich gegen die Machtfülle politischer Eliten stemmt – oder um Bewohner einzelner Regionen, darunter auch Mitglieder ethnischer Minderheiten, die stets im Fadenkreuz der Homogenisierungsversuche und Indoktrinationen der Budapester Eliten zu leben haben. Ganz und gar symbolhaft ist hierfür der namenlose Jüngling, der seine Protestsignatur an die Innenseite des künstlichen Felsens im Budapester Zoo hinterlässt (und schließlich spurlos verschwindet). Oder Sárka Rosenberg, der ein ganzes Projekt gewidmet wurde: ihre Einbindung in den künstlerischen Korpus ist zwar völlig fiktional – und doch ist/war sie eine durch und durch reale Person – der es aus gut bekannten Gründen offenbar nicht gestattet wurde, so etwas wie ein Lebenswerk zu hinterlassen.

Die vorliegende Arbeit (trotz ihrer relativen thematischen Geschlossenheit eher eine Baustelle) wäre an vielen Stellen noch durchaus ausbaufähig. Dies ist teils meinem anfänglichen Vorhaben geschuldet, sowohl bestimmte Kunstwerke als auch einschlägige Phänomene der ungarischen Erinnerungskultur und deren politische Instrumentalisierung zu problematisieren. Zeitweise habe ich das Gefühl gehabt, dass ich drei (an sich schon opulente) Arbeiten verfassen will bzw. im Sog des Textes in diese Richtung geschleudert werde, die ungefähr wie die Ringe des borromäischen Knotens ineinandergreifen: erstens aus einer Reihe von Close Readings bestehend, zweitens eine psychoanalytisch-ideologiekritisch fundierte Mythenforschung mit einem „Ungarn-Fokus“ (die u. a. mit diskursarchäologischen Methoden operiert) – und drittens eine eher klassische kunsthistorische Analyse der Kulissen des „neuen Nationalismus“ (v. a. auf das Symbolgut und die Repräsentationsmuster der öffentlichen Räume, Denkmäler, Monumente und populärkultureller Erzeugnisse zugespielt). Diese Verflochtenheit birgt natürlich nicht unwesentliche Gefahren in sich, u. a., dass die entstandene Arbeit hierdurch „patchworkartig“ bzw. stark eklektizistisch wirkt.

Dabei wäre alleine thematisch eine sinnvolle Erweiterung denkbar. Die von mir untersuchten Arbeiten könnte man freilich mit weiteren künstlerischen Projekten sinnvoll und reflektiert

ergänzen. So z. B. mit dem Video *Compsognation* (2013) von András Cséfalvay. Ebenso wert für eine tiefgründige Analyse halte ich die Installation *Battle of Inner Truth* (2011) des Künstlerduos *Kis Varsó* (*Little Warsaw*, bestehend aus András Gálik & Bálint Havas) – es handelt sich um ein motivisch-metaforisch höchst komplexes und raffiniertes Ensemble: eine Art fiktive „Schlachtszene“, die von insgesamt über 70 auf dem Boden der gastgebenden Galerie platzierten Kleinplastiken besteht (bei dem Setting gibt/gab es minimale Variationen zwischen den einzelnen Ausstellungsorten). Diese sind praktisch ausnahmslos männlich und bellizistisch konnotierte Figuren aus Bronze oder Stein: sie stellen vorwiegend zentrale Gestalten der ungarischen Geschichte oder allegorische Inhalte (die beiden Künstler nehmend dabei die Rolle der „Kuratoren“ ein, zumal sie – bis auf drei kleine „Hilfsobjekte“ – keines der Exponate selbst erschaffen haben). Die an einer monatelangen Forschungsarbeit basierende „Installation“ – ein komplexes Beispiel von Appropriationen, Dislokationen und rekontextualisierungen ließe sich dabei mindestens so sehr als performatives Werk begreifen, zumal die „Akteure“ ausnahmslos Leihgaben sind. Die Exponate der Schlachtszene (die bizarr-humorvolle Konstellationen und höchst subtile metaphorische Verdichtungsmomente enthält, bei denen neben der Metaphorik der Objekte häufig auch die Biographie der Autoren als semantische Komponente mitschwingt) befinden sich – bis auf die Dauer der jeweiligen Ausstellung – in den Depots verschiedener Staats- und Landesgalerien aber auch privater Sammlungen. Alleine die winzige Figuration, bei dem ein wenige Zentimeter große Turul-Statuette auf eine Arbeiter-Darstellung (des zeitlebens sozialdemokratisch orientierten, schließlich 1945 in der Sowjetunion verschollenen, höchstwahrscheinlich internierten bzw. ermordeten Bildhauers László Mészáros) würde ein separates Kapitel wert sein. Einbeziehen könnte man auch die „Landkarte“ namens *Greater Europe* des Künstlerduos *Société Réaliste* (Ferenc Gróf & Jean-Baptiste Naudy) die im Rahmen einer größeren konzeptuellen Einheit *Culture States* (2008) entstanden ist. Es handelt sich um eine mit minuziöser Konsequenz dargestellte Europa-Karte, auf der jedes Land mit der größten territorialen Ausdehnung figuriert, die das jeweilige Land im Laufe des 20. Jh. (zumindest zeitweise) erreicht bzw. für sich proklamiert hat. Vor den Augen des Betrachters entfaltet sich ein bizarres Sammelsurium voller Brüche, verblüffender Resonanzen und myse-en-abime-artigen Konstellationen. Das zentrale Thema der Arbeit ist die Latenz, wobei man die Landkarte meines Erachtens vor allem vor einem freudianischen Hintergrund zu lesen und deuten versuchen könnte (Notiz über den „Wunderblock“). Denkbar wäre auch die Thematisierung des geradezu psychedelisch wirkenden Videos von László Nosek *Son of the White Horse* (*Der Schimmelprinz*, 2007). Grundlage für die Arbeit bildet eine hunnisch-awarische Legende, die

im 19. Jahrhundert im Zeitalter des nationalen Erwachens, von László Arany „wiederentdeckt“ bzw. literarisch in Form eines Märchens aufgearbeitet wurde, bis es dann 1981 von Marcell Jankovics wiederum als ein Animationsfilm inszeniert wurde. In Noseks Video wird der „originale“ Geschichtsstrang paraphrasiert, wenngleich dies in einem verblüffend bunten und heterogenen visuellen Kulissengefüge geschieht: zu Sehen ist ein traumartiges Nebeneinander der Reminiszenzen der altnagyrischen Geschichte, der Zwischenkriegszeit und des Staatssozialismus (während der Text in einem hypnotisierenden Tremolo von der ungarischen alternativen Rapband Bëlga „vorgelesen“ wird).

Auch methodisch-konzeptuell könnte man die Arbeit an mehreren Stellen umstrukturieren bzw. erweitern. Sinnvoll wäre dabei eine fundierte und reflektierte Theorie der Ironie, eine vertiefte Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Forschungskonzepten der Memory Studies, weitere (und viel nuanciertere) Problematisierungsversuche der Mythosforschung, bestimmte Aspekte der Filmtheorie – aber auch ausgewählte Konzepte und Theoreme der Psychoanalyse.

## Literaturverzeichnis

### **Ablonczy 2011**

Ablonczy, Balázs: Trauma, Tabu, Kult, in: Osteuropa, Jg. 61., Nr. 12/2011, S. 303-314.

### **Ablonczy 2009**

Ablonczy, Bálint: A táltosok már a spájzban vannak [Die Schamanen sind schon „in der Speisekammer“], in: valasz.hu, publiziert 07. 10. 2009, am <http://valasz.hu/itthon/a-taltosok-mar-a-spajzban-vannak-24626/> (abgerufen am: 20. 12. 2012)

### **Ablonczy 2018a**

Ablonczy, Balázs: Skizze über den ungarischen Turanismus, in: Ungarn Jahrbuch, Band 33, Jahrgang 2016/2017, hg. von Zsolt K. Lengyel, Regensburg 2018, S. 315-326.

### **Ablonczy 2018b**

Ablonczy, Balázs: A miniszterelnök élete és halála – Teleki Pál (1879-1941), Budapest 2018.

### **Ábrahám 2012**

Ábrahám, Ádám: The Image of Attila in Hungarian Historiography of the 17th and 18th Century, in: Acta conventus neo-latini upsaliensis – proceedings of the fourteenth International Congress of Neo-Latin Studies (Uppsala 2009), Leiden-Boston 2012, S. 161-166.

### **Ady 1958**

Ady, Endre: Ifjú szívekben élek. Válogatott cikkek és tanulmányok [In jungen Herzen lebe ich. Ausgewählte Artikel und Aufsätze], Budapest 1958.

### **Agamben 2008**

Agamben, Giorgio: Was ist ein Dispositiv? Zürich 2008.

### **Anderson 2006**

Benedict Anderson: Imagined Communities – Reflections on the Origin and Spread of Nationalism, London-New York 2006.

### **András 2014**

András, Edit: Vigorous Flagging in the Heart of Europe: The Hungarian Homeland under the Right-Wing Regime, in: e-flux journal #57, 09/2014, <http://www.e-flux.com/journal/57/60438/vigorous-flagging-in-the-heart-of-europe-the-hungarian-homeland-under-the-right-wing-regime> (abgerufen: 20.08.2018).

### **András 2015**

András, Edit: “Sie sind so anders als wir”, in: Springerin, Heft 3, Sommer 2015, S. 28-35.

### **András 2017**

András, Edit: Homage to the Half-Truth, in: A műhegyektől a politikai vallásig. From Fake Mountains to Faith. Vom falschen Gebirge zum Glauben, Berlin 2017, S. 205-219.

**András 2018**

András, Edit: „Man kann nicht zweimal in denselben Fluss steigen“ – Freilich kann man das! Von der Verwandlung einer (post-)sozialistischen in eine autoritär-nationalistische und autokratische Kunstinstitution, in: Springerin, Sommer 2018, Heft 3, S. 34-39.

**Bagi 2013**

Bagi, Dániel: Gran – Erzbistum und Dom, in: Religiöse Erinnerungsorte in Ostmitteleuropa. Konstitution und Konkurrenz im nationen- und epochenübergreifenden Zugriff, hg. von Bahlcke, Joachim; Rohdewald, Stefan und Wünsch, Thomas, Berlin 2013, S. 33-36.

**Bak 2015**

Bak, János M.: From the Anonymous *Gesta* to the *Flight of Zalán* by Vörösmarty, in: Manufacturing a Past for the Present. Forgery and Authenticity in Medievalist Texts and Objects in Nineteenth-Century Europe, hg. János M. Bak, Patrick J. Geary und Gábor Klaniczay, Leiden-Boston 2015, S. 96-106.

**Bal 2016**

Bal, Mieke: Lexikon der Kulturanalyse, Wien-Berlin 2016.

**Bán 2019**

Bán, Zsófia: Der Sommer unsres Missvergnügens, Berlin 2019.

**Barthes 1964**

Barthes, Roland: Mythen des Alltags, Frankfurt am Main 1964.

**Bastide 1972**

Bastide, Roger: Le rêve, la transe et la folie, Paris 1972.

**Beckett Weaver 2006**

Beckett Weaver, Eric: National Narcissism. The intersection of the nationalist cult and gender in Hungary, Bern 2006.

**Bellah 2005**

Bellah, Robert N.: Civil Religion in America, in: Daedalus, Vol. 134, No. 4 (Fall 2005), S. 40-55.

**Bens 2017**

Bens, Jonas: Gerechtigkeitsgefühle und die Legitimität des Internationalen Strafgerichtshofs in Norduganda, in: Gerechtigkeitsgefühle. Zur affektiven und emotionalen Legitimität von Normen, hg. von Jonas Bens und Olaf Zenker, Bielefeld 2017, S. 215-242.

**Bibó 2018**

Bibó, István: Deformierter ungarischer Charakter. Ungarische Geschichte auf Irrwegen, in: Osteuropa 3-5/2018, S. 303-322.

**Bodo 2011**

Béla Bodo: The White Terror in Hungary, 1919-1921: The Social Worlds of Paramilitary Groups, in: Austrian History Yearbook 42 (2011), Center for Austrian Studies, University of Minnesota 2011, S. 133-163.

**Boia 2016**

Boia, Lucian: Wie Rumänien rumänisch wurde, Berlin 2016.

**Boros 2003**

Boros, Géza: Trianon köztéri revíziója [Die Revision von Trianon im öffentlichen Raum], in: Mozgó Világ, Jg. 29., Nr. 2., 2/2003, S. 3-21.

**Boym 2001**

Boym, Svetlana: The Future of Nostalgia, New York 2001.

**Bradford&Blume 1992**

Bradford, Phillips Verner; Blume, Harvey: Ota Benga: the pygmy in the Zoo, New York 1992.

**Braham 1981**

Braham, Randolph L.: The Politics of Genocide. The Holocaust in Hungary, Bd. I-II., New York 1981.

**Braham 2016**

Braham, Randolph L.: Hungary: The Assault on the Historical Memory of the Holocaust, in: The Holocaust in Hungary. Seventy Years Later, hg. von Braham, Randolph L. und Kovács, András, Budapest-New York 2016, S. 261-309.

**Brubaker 2012**

Brubaker, Rogers: Religion and nationalism: four approaches, in: Nations and Nationalism, Jg. XVIII., Nr. 1. (Januar 2012), S. 2-20.

**Butler 2001**

Butler, Judith: Was ist Kritik? Ein Essay über Foucaults Tugend, in: transversal.at; veröffentlicht im Mai 2001, <https://transversal.at/transversal/0806/butler/de> (abgerufen am: 20. 12. 2019).

**Climescu 2018**

Climescu Alexandru: Law, Justice, and Holocaust Memory in Romania, in: Holocaust Public Memory in Postcommunist Romania, hg. von Alexandru Florian, Bloomington (IN) 2018, S. 72-95.

**Dalos 1998**

Dalos, György: Ungarn. Mythen – Lehren – Lehrbücher, in: Monika Flacke (Hg.): Mythen der Nationen: Ein europäisches Panorama, München-Berlin 1998, S. 528-556.

**Dániel 2018**

Dániel, Mónika: Vándorhegyek – politikai határok, mediális transzformációk, szimbolikus kisajátítások [Rebuilt Mountains – Political Borders, Medial Transformations, Symbolic Appropriations], in: Korunk 09/2018, S. 14-22.

**Dányi 2013**

Dányi, Endre: Democracy in Ruins: The Case of the Hungarian Parliament, in: The Inhabited Ruins of Central Europe, Re-imagining Space, History, and memory, hg. von Dariusz Gafijczuk und Derek Sayer, Basingstoke (UK)- New York, 2013, S. 55-78.

**Deák 1990**

Deák, István: Beyond Nationalism. A Social and Political History of the Habsburg Officers Corps, 1848-1918, New York-Oxford 1990.

**De Certeau 2006**

De Certeau, Michel: Theoretische Fiktionen: Geschichte und Psychoanalyse, hg. von Luce Giard, Wien 2006.

**Der Spiegel 1993**

O. V.: Held mit Schimmel. Die Umbettung des Reichsverwesers hat einen neuen Nationalismustreit entfacht, in: Der Spiegel, Jg. 47., 37/1993 (13. September 1993), S. 162, 163.

**Droste 2013**

Droste, Wilhelm: Metzger und Rind, in: Neue Zürcher Zeitung, veröffentlicht am 18. 11. 2013, <https://www.nzz.ch/feuilleton/buecher/metzger-und-rind-1.18187096> (abgerufen am: 20. 12. 2019).

**Durkheim 1960**

Durkheim, Emile: Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie, Paris 1960.

**Eagleton 2000**

Eagleton, Terry: Ideologie. Eine Einführung. Stuttgart-Weimar 2000.

**Egry 2008**

Egry, Gábor: Wass Albert, Erdély és a magyar nacionalizmus – kritika szemszögből [Albert Wass, Siebenbürgen und der ungarische Nationalismus – aus kritischer Perspektive], in: Múltunk 2008/2, S. 266-275.

**Egry 2009**

Egry, Gábor: Erdély-képek és mítoszok [Siebenbürgen-Bilder und -Mythen], in: A magyar jobboldali hagyomány, hg. von Ignác Romsics, Budapest 2009, S. 506-533.

**Egry 2017**

Egry, Gábor: A kisebbségi magyar identitás változásai a 20. században [Die Veränderungen der ungarischen Minderheitsidentität], in: Múltunk 2017/4, S. 78-108.

**Feischmidt 2014**

Feischmidt, Margit: Populáris emlékezetpolitikák és az újnacionalizmus: a Trianon-kultusz társadalmi alapjai [Populäre Erinnerungspolitik und der Neonationalismus: die gesellschaftliche Basis des Trianon-Kultes], in: ders. (hg.): Nemzet a mindennapokban. Az újnacionalizmus populáris kultúrája [Nation im Alltag. Die Populärkultur des Neonationalismus], Budapest 2014.

**Filippov 2018**

Filippov, Gábor: A hibrid ellenforradalom kora, 31. 07. 2018, <https://24.hu/belfold/2018/07/31/filippov-gabor-a-hibrid-ellenforradalom-kora/> (abgerufen am: 20. 12. 2019)

**Foucault 1981 (1973)**

Foucault, Michel: Archäologie des Wissens, Frankfurt am Main 1981.

**François-Schulze 1998**

François, Étienne – Schulze, Hagen: Das emotionale Fundament der Nationen, in: Mythen der Nationen, hg. von Monika Flacke, München 2001, S. 17-32.

**Frazon 2011**

Frazon, Zsófia: Egybecseng. Szolnoki József: Homeopatikus valóság Össz nemzetközi Rorschach-teszt, avagy privát adalékok Kompország irányváltásainak emlékezetéhez [Im Einklang. József Szolnoki: Homöopathische Wirklichkeit und gesamt nationaler Rorschach-Test, private Beiträge zu den Richtungswechseln Fährtenlandes], in: Balkon 11-12/2011, S. 23-26.

**Frazon 2014**

Frazon, Zsófia: Állatkert Budapesten [Tiergarten in Budapest], in: Emlékkerti kőoroszlán. Írások György Péter 60. születésnapjára [Der steinerne Löwe vom Gedenkpark. Schriften zum 60. Geburtstag von Péter György], Budapest 2014, S. 177-194.

**Freud 1927**

Freud, Sigmund: Die Zukunft einer Illusion, Leipzig-Wien-Zürich 1927.

**Freud 2008**

Freud, Sigmund: Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse, in: Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart, hg. von Dorothee Kimmich, Stuttgart 2008, S. 159-168.

**Freud 2010**

Freud, Sigmund: Das Unheimliche, in: »Der Dichter und das Phantasieren«. Schriften zur Kunst und Kultur, Stuttgart 2010, S. 187-227.

**Gábor 2013**

Gábor, György: „A történelem kirúgta a hónunk alól az intellektuális mankót“ – avagy az arc és az ülep fölcserélhető voltának logikája [Die Geschichte hat uns die Krücke der Intellektualität unter unserer Achsel weggestoßen – oder über Logik der Austauschbarkeit des Gesichts und des Gesäßes], in: Mozgó Világ, Jg. 39, Nr. 1., Januar 2013, S. 17-28.

**Gellner 2006**

Ernest Gellner: Nations and Nationalism, Ithaca (NY) 2006.

**Germer 1998**

Germer, Stefan: Retrovisionen. Die Rückblickende Erfindung der Nationen durch die Kunst, in: Mythen der Nationen, hg. von Monika Flacke, München 1998, S. 33-52.

**Geró 1997**

Geró, András: The Hungarian Parliament 1867-1918, New York 1997.

**Girard-Klossa 2012**

Girard, Christophe; Klossa, Guillaume: Viktor Orbán, Ubu roi au cœur de l'Europe, in: liberation.fr, [https://www.liberation.fr/planete/2012/02/03/viktor-orban-ubu-roi-au-coeur-de-l-europe\\_793240](https://www.liberation.fr/planete/2012/02/03/viktor-orban-ubu-roi-au-coeur-de-l-europe_793240); publiziert am: 03. 02. 2012 (abgerufen am: 20. 12. 2019)

**Gócza 2016**

Gócza, Anita: „Tétje lett ennek az egésznek” – Az Eleven Emlékmű két éve [„Das Ganze hat an Gewicht zugenommen“ – Die zwei Jahre des Lebendigen Denkmals], in: artportal.hu, publiziert am 24. 04. 2016, <https://artportal.hu/magazin/tetje-lett-ennek-az-egesznek-az-eleven-emlekmu-ket-eve> (abgerufen am: 20. 12. 2019)

**Gombocz 1997**

Gombocz, István: Eine Voraussage und ihre jahrhundertelange Nachwirkung: Zu Herders Rezeption in Ungarn, in: Ungarn-Jahrbuch Band 23, Regensburg 1997, S. 105-118.

**Greskovits 2018**

Greskovits, Béla: Civic Activism, Economic Nationalism, and Welfare for the Better Off: Pillars of Hungary's Illiberal State, in: Rethinking Open Society. New Adversaries and New Opportunities, hg. von Michael Ignatieff und Stefan Roch, Budapest-New York 2018, S. 295-310.

**Gruber-Lutter-Schmitt 2017**

Gruber, Elisabeth; Lutter, Christina; Schmitt, Oliver Jens: Kulturgeschichte der Überlieferung im Mittelalter: Quellen und Methoden zur Geschichte Mittel- und Südosteuropas, Wien 2017.

**Günzel 2009**

Günzel, Stephan: Archivtheorie zwischen Diskursarchäologie und Phänomenologie, in: Archivologie. Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten, hg. von Knut Ebeling und Stephan Günzel, Berlin 2009, S. 153-162.

**Gyáni 2010**

Gyáni, Gábor: Az elveszített múlt. A tapasztalat mint emlékezet és történelem [Die Verlierbarkeit der Vergangenheit. Die Erfahrung als Erinnerung und Geschichte], Budapest 2010.

**Gyáni 2012**

Gyáni, Gábor: Nemzet, kollektív emlékezet és public history [Nation, Collective Memory and Public History], in: Történelmi Szemle [Historical Review], 03/2012, S. 357-375.

**György 2013**

György, Péter: Állatkert Kolozsváron. Képzelt Erdély [Tiergarten in Klausenburg. Imaginiertes Siebenbürgen], Budapest 2013.

**Győri 2018**

Győri, László J.: König Ubu in Ungarn. Viktor Orbáns „Totalangriff“ auf die Kultur, in: Osteuropa, Jg. 68., 3-5/2018, S. 283-296.

**Hadas 2017**

Hadas, Miklós: Mi a magyar? Újratöltve – hetvennyolc év után [Was ist das Ungarische? Neu geladen – nach achtundsiebzig Jahren], in: Replika, Nr. 105. 2017/5, S. 209-225.

**Hall 1999**

Hall, Stuart: Ethnizität: Identität und Differenz, in: Die kleinen Unterschiede: der Cultural Studies-Reader, hg. von Jan Engelmann, Frankfurt am Main (u. a.) 1999, S. 83-98.

**Halmai 2011**

Halmai, Gábor: Hochproblematisch. Ungarns neues Grundgesetz, in: Osteuropa, Jg. 61, Nr. 12/2011, S. 145-156.

**Hankiss 1985**

Hankiss, Elemér: Nemzetvallás. Immanens és transzcendens vallások [Nation-Religion. Immanente und transzendente Religionen], in: Monumentumok az első háborúból [Monumente aus dem Ersten Weltkrieg], hg. von Ákos Kovács, Budapest 1985.

**Hann 2015**

Hann, Chris: Why Post-Imperialist Trumps Post-Socialist: Crying Back the National Past in Hungary, in: Anthropology and Nostalgia, hg. Von Olivia Angé und David Berliner, New York-Oxford 2015, S. 96-122.

**Heiszler 2006**

Heiszler, Vilmos: Romantisierende Abstammungstheorien als Elemente des Nation-building in Ungarn, in: Nation und Nationenbildung in Österreich-Ungarn 1848-1938. Prinzipien und Methoden, Wien 2006, S. 87-96.

**Herman 1960**

Herman, Ottó: A madarak hasznáról és káráról [Nutzen und Schaden der Vögel], Budapest 1960.

**Hobsbawm 2004**

Hobsbawm, Eric: Inventing Traditions, in: The Invention of Tradition, hg. von Eric Hobsbawm Eric und Terence Ranger, Cambridge (UK) 2004, S. 1-14.

**Hobsbawm 2005**

Hobsbawm, Eric: Nationen und Nationalismus. Mythos und Realität seit 1780. Frankfurt am Main 2005.

**Hornyik 2014**

Hornyik, Sándor: A posztkommunista „Magyar Kocka”. A hivatalos típuservektől a szubverzív praktikákig [The Post-Communist „Hungarian Cube”. From official Standard Designs to Subversive Practices], in: Magyar Építőművészet 2014/4, S. 24-26.

**Hornyik 2017**

Hornyik, Sándor: Az identitás hekkerei [Die Hacker der Identität], in: artmagazin.hu, publiziert am 16. 02. 2017.,  
[http://artmagazin.hu/artmagazin\\_hirek/az\\_identitas\\_hekkerei.3593.html?pageid=119](http://artmagazin.hu/artmagazin_hirek/az_identitas_hekkerei.3593.html?pageid=119)  
(abgerufen am: 20. 12. 2019)

**Horthy 1965**

Horthy Miklós titkos iratai [Die geheimen Schriften von Miklós Horthy], hg. von Miklós Szinai und László Szűcs (Magyar Országos Levéltár – Ungarisches Staatsarchiv), Budapest 1965.

### **Horváth 2015**

Horváth, Sándor: Goodbye Historikerstreit, Hello Budapest City of Angels: The Debate about the Monument to the German Occupation, publiziert am 12. 04. 2015, <http://www.cultures-of-history.uni-jena.de/debates/hungary/goodbye-historikerstreit-hello-budapest-city-of-angels-the-debate-about-the-monument-to-the-german-occupation> (abgerufen am 20. 12. 2019)

### **Hunfalvy 1878**

Hunfalvy, Pál: Literarische Berichte aus Ungarn, Bd. 2., Budapest 1878.

### **Joó 2019**

Joó, Hajnalka: A Horthy-rajongó, zsidózó Takaró Mihályra bízták a NAT hazafiasítását. In: hvg.hu, [https://hvg.hu/itthon/20190703\\_A\\_Horthyrajongo\\_zsidozo\\_Takaro\\_Mihalyra\\_biztak\\_a\\_NAT\\_hazafiasitasat](https://hvg.hu/itthon/20190703_A_Horthyrajongo_zsidozo_Takaro_Mihalyra_biztak_a_NAT_hazafiasitasat), publiziert am 03. 07. 2019 (abgerufen am: 20. 10. 2019)

### **K. Lengyel 2013**

K. Lengyel, Zsolt: Die Schlacht bei Mohács 1526, in: Religiöse Erinnerungsorte in Ostmitteleuropa. Konstitution und Konkurrenz im nationen- und epochenübergreifenden Zugriff, hg. von Joachim Bahlke, Stefan Rohdewald und Thomas Wunsch, Berlin 2013, S. 851-864.

### **Karady 2016**

Karady, Victor: Continuities of the „Jewish Question“ in Hungary since the „Golden Age“, in: The Holocaust in Hungary. Seventy Years Later, hg. von Braham Randolph L. und Kovács, András, Budapest-New York 2016, S. 45-72.

### **Karl 2016**

Karl, Philipp: Die Etablierung Jobbiks in Ungarn nach 2010. Zwischen Bewegung und Partei des Internetzeitalters, Univ.-Diss., Andrassy Universität Budapest, Budapest 2016.

### **Kékesi 2012**

Kékesi, Zoltán: Kicsiny hasonmásaink. KissPál Szabolcs: Szerelmes műföldrajz (etnozoó) [Unsere kleinen Ebenbilder. Szabolcs KissPál: Amouröse Kunstgeographie (etnozoó)], in: Magyar Lettre Internationale, Nr. 86, Herbst 2012, S. 62.

### **Kékesi 2017**

Kékesi, Zoltán: Együttes előkerülés [Associated Finds], in: A műhegyektől a politikai vallásig. From Fake Mountains to Faith. Vom falschen Gebirge zum Glauben, hg. von Zoltán Kékesi; Szabolcs KissPál, Edit Molnár und Marcel Schwierin, Berlin 2017, S. 24-35.

### **Keményfi 2002**

Keményfi, Róbert: Az „etnikai táj“ kultúrnemzeti mítosza [Der kulturelle Mythos der „ethnischen Landschaft“], in: Regio 2002/4, XIII Jg., S. 93-108.

### **Keményfi 2006**

Keményfi, Róbert: A magyar nemzeti tér megszerkesztése. Térképzetek, térképek: fogalomtár, [Die Konstruktion des ungarischen Nationalraumes. Raum-Imaginationen, Landkarten und Begriffsregister], Budapest 2006.

**Keményfi 2013**

Keményfi, Róbert: The Notion of Ethnic Space: Sacred Ethnicity and Territory, in: Discourses of Space, hg. von Judit Pieldner und Zsuzsanna Ajtony, Newcastle upon Tyne 2013, S. 186-197.

**Kerepeszki 2009**

Kerepeszki, Róbert: A Turul Szövetség [Der Turul-Verein], in: A magyar jobboldali hagyomány [Die Tradition der Ungarischen (politischen) Rechten], hg. von Ignác Romsics, Budapest 2009, S. 341-376.

**Kerepeszki 2012**

Kerepeszki, Róbert: A Turul Szövetség 1919-1945. Egyetemi ifjúság és jobboldali radikalizmus a Horthy-korszakban [Der Turul-Verein 1919-1945. Universitätsjugend und Rechtsradikalismus in der Ära Horthy], Máriabesnyő 2012.

**Kerepeszki 2013**

Kerepeszki, Róbert: A Vitézi Rend 1920-1945 [Der Heldenorden 1920-1945], Máriabesnyő 2013.

**Kertész 1999**

Kertész, Imre: Fiasko, Berlin 1999.

**Kessler-Lenk-Müller 1994**

Kessler, Frank; Lenk, Sabine; Müller, Jürgen E.: Christian Metz und die Enunziation. Einleitende Anmerkungen zur Übersetzung, in: montage AV, 3/1/1994, S. 5-10.

**Kis 2019**

Kis, János: Demokráciából autokráciába. A rendszertipológia és az átmenet dinamikája [Aus der Demokratie in die Autokratie. Systemtypologie und die Dynamik des Übergangs], in: Politikatudományi Szemle, Jg. XXVIII., Nr. 4. (2019), S. 45-74.

**KissPál 2014**

KissPál, Szabolcs: The Rise of a Fallen Feather: The Symbolism of the Turul Bird in Contemporary Hungary, in: e-flux journal # 56, 06/2014, <http://www.e-flux.com/journal/56/60354/the-rise-of-a-fallen-feather-the-symbolism-of-the-turul-bird-in-contemporary-hungary> (abgerufen: 20.12.2019).

**KissPál 2017**

KissPál, Szabolcs (et. al.): A műhegyektől a politikai vallásig (magyar trilógia) – From Fake Mountains to Faith (hungarian trilogy) – Vom falschen Gebirge zum Glauben (Ungarische Trilogie), Oldenburg-Berlin 2017.

**KissPál-András 2017**

On Building Nations. A two-part conversation with Szabolcs KissPál and Mahmoud Khaled, von Edit András und Amro Ali, 15. 06. 2017., <https://www.ibraaz.org/interviews/221> (abgerufen am: 20. 12. 2019)

**KissPál-Kránicz 2018**

„Nem trianonoznak egyfajta, annál okosabbak“ [„Sie sind klüger als dass sie ständig trianonieren würden“], Bence Kránicz's Interview mit Szabolcs KissPál, in: Magyar Narancs, Jg. XXX., Nr. 19., 10. Mai 2018, S. 30-32.

**Kontler 2004**

Kontler, László: Foundation Myths and the Reflection of History in Modern Hungary, in *The Shifting Foundations of Modern Nation-States: Realignment of Belonging*, University of Toronto Press, Toronto 2004, S. 131-148.

**Kornai 2015**

Kornai, János: Hungary's U-Turn, in: *Capitalism and Society*, Jg. 10, Nr. 1., März 2015, Art. Nr. 2.

**Koselleck 1995**

Koselleck, Reinhart: «Erfahrungsraum» und «Erwartungshorizont» zwei historische Kategorien, in *Vergangene Zukunft: Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt am Main 1995, S. 349-375.

**Kovács 2005**

Kovács, Éva: Das Zynische und das Ironische. Zum Gedächtnis des Kommunismus in Ungarn, in: *Transit. Europäische Revue*, Heft 30 (März 2005), S. 88–105.

**Kovács 2015**

Kovács, Éva: Trianon, avagy „traumatikus fordulat“ a magyar történetírásban [Trianon und die „traumatische Wende“ in der ungarischen Historiographie], in: *Korall*, Jg. 16, Nr. 59. (2015), S. 82-107.

**Kovács 2016**

Kovács, Éva: Overcoming History through Trauma. The Hungarian *Historikerstreit*, in: *European Review*, Vol. 24., No. 4 (2016), S. 523-534.

**Kovács-Bertrand 1997**

Kovács-Bertrand, Anikó: Der ungarische Revisionismus nach dem Ersten Weltkrieg. Der publizistische Kampf gegen den Friedensvertrag von Trianon (1918-1931), München 1997.

**Kovács-Trencsényi 2019**

Kovács, János Mátyás – Trencsényi, Balázs (hg.): *Brave New Hungary: Mapping „The System of National Cooperation“*, Lanham (MD) 2019.

**Kovács-Seewann 2004**

Kovács, Éva – Seewann, Gerhard: Ungarn. Der Kampf um das Gedächtnis, in: Monika Flacke (Hrsg.) *deutsches Historisches Museum, 1945. Arena der Erinnerungen*, 2 Bde., Mainz 2004, Bd. 2., S. 817-845.

**Krasznai 2012**

Krasznai, Zoltán: Földrajztudomány, oktatás és propaganda. A nemzeti terület reprezentációja a két világháború közötti Magyarországon [Geographie, Bildungswesen und Propaganda. Die Repräsentation des nationalen Raumes in der ungarischen Zwischenkriegszeit], Pécs 2012.

**Krasztev 2015**

Krasztev, Péter: Social Responses to the „Hybridization“ of the Political System: the Case of Hungary in the Central and Eastern European Context in: *The Hungarian Patient. Social Opposition to an Illiberal Democracy*, hg. von Péter Krasztev und Jon Van Til, Budapest-New York 2015, S. 167-180.

**Krekó-Enyedi 2018**

Péter Krekó, Zsolt Enyedi: Explaining Eastern Europe: Orbán's Laboratory of Illiberalism, in: Journal of Democracy, Jg. 29, Nr. 2., Juli 2018, S. 39-51.

**Kunt 2017**

Kunt, Gergely: A hosszú negyvenes évek társadalmi képzetei fiatalok naplóiban [Die gesellschaftlichen Imaginationen der langen vierziger Jahre in den Tagebüchern der Jugend], Budapest 2017.

**Laczó 2011**

Laczó, Ferenc: Ungarn und der Holocaust. Geschichtspolitik und historische Verantwortung, in: Osteuropa, 61. Jg., 12/2011, 315-333.

**Laczó 2018**

Laczó, Ferenc: Totalitarismus ohne Täter? Ungarns neuer Geschichtsmythos, in: Osteuropa, 68. Jg., 3-5/2018, S. 435-445.

**L. Juhász 2005**

L. Juhász, Ilona: „Fába róva, földbe ütve...“ A kopjafák/emlékoszlopok mint a szimbolikus térfoglalás eszközei a szlovákiai magyaroknál [Die Speerhölzer als Instrumente der symbolischen Raummarkierung bei den Ungarn in der Slowakei], Komárom-Dunaszerdahely 2005.

**Labica 1998**

Labica, Georges: Karl Marx. Thesen über Feuerbach, Berlin-Hamburg 1998.

**Lakoff-Johnson 2007**

Lakoff, George; Johnson, Mark: Metaphors We Live By, Chicago 2007.

**Lénárt 2015**

Lénárt, Orsolya: Der Verfall Ungarns unter den Türken – Hungaria est Propugnaculum Christianitatis, in: Jahrbuch für Mitteleuropäische Studien, Bd. 1., Budapest 2015, S. 9-33.

**Lévi-Strauss 1991**

Lévi-Strauss, Claude: Strukturele Anthropologie I, Frankfurt am Main 1991.

**Lévi-Strauss 1994**

Lévi-Strauss, Claude: Mythologica I: Das Rohe und das Gekochte, Frankfurt am Main 1994.

**Lévi-Strauss s.a. [2001]**

Lévi-Strauss, Claude: Das wilde Denken, Frankfurt am Main 1968.

**Lexikon zur Geschichte Südosteuropas 2016**

Sundhaussen, Holm; Clewing, Konrad (hg.): Lexikon zur Geschichte Südosteuropas 2016, Wien-Köln-Weimar 2016.

**Lóvei 2013**

Lóvei, Pál: Von der Millenniumsausstellung des Historischen Ungarn bis zum Zerstückelten Kulturerbe der Kunstgeschichte im Karpatenbecken, in: Acta Historiae Artium, Jg. 54, Nr. 1., (2013), S. 111-136.

**Luhmann 1997**

Luhmann, Niklas: Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt am Main 1997.

**M. Kovács 2005**

Kovács, Mária M.: A numerus clausus és a zsidótörvények összefüggéséről [Über den Zusammenhang des Numerus Clausus mit den Judengesetzen], in: Molnár, Judit (hg.): A Holokauszt Magyarországon európai perspektívában [Der Holocaust in Ungarn. Eine europäische Perspektive], Budapest 2005, S. 128-139.

**Magyar 2017**

Magyar, Bálint: The Post-Communist Mafia State as a Form of Criminal State, in: Twenty-Five Sides of a Post-Communist Mafia-State, hg. von Magyar, Bálint und Vásárhelyi, Júlia, Budapest-New York 2017, 85-110.

**Mann 2004**

Mann, Michael: Fascists, Cambridge (UK) – New York 2004.

**Marosi 2014**

Marosi, Ernő: Derűre ború? Művészettörténeti megjegyzések [Nach Morgenröte Abenddämmerung? Kunsthistorische Anmerkungen], in: Élet és Irodalom, Jg. LVIII, Nr. 21. (23. Mai 2014). S. 3-4.

**Marsovszky 2011**

Marsovszky, Magdalena: „Die Märtyrer sind die Magyaren“. Der Holocaust in Ungarn aus der Sicht des Hauses des Terrors in Budapest und die Ethnisierung der Erinnerung in Ungarn, in: Die Dynamik der europäischen Rechten. Geschichte, Kontinuitäten und Wandel, hg. von Claudia Globisch u.a., Wiesbaden 2011, S. 55–74.

**Marsovszky 2015**

Marsovszky, Magdalena: »Wir verteidigen das Magyarentum!« Völkischer Ethnonationalismus, Ethnopluralismus, die Ideologie der Neuen Rechten und das neue Grundgesetz Ungarns, in: Neue alte Rassismen? Differenz und Exklusion in Europa nach 1989, hg. von Gesine Drews-Sylla und Renata Makarska, Bielefeld 2015, S. 103-132.

**Marx 1946**

Marx, Karl: Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte, Berlin 1946.

**Maxwell 2004**

Maxwell, Alexander: Contemporary Hungarian Rune-Writing. Ideological Linguistic Nationalism within a Homogenous Nation, in: Anthropos, Bd. 99, H. 1. (2004), S. 161-175.

**Mayer 2012**

Mayer, Gregor: Umstrittene Blut-und-Boden-Rede Orbáns, in: Der Standard, publiziert am 04. 10. 2012, <https://www.derstandard.at/story/1348284885395/umstrittene-blut-und-boden-rede-orbans> (abgerufen am: 20. 12. 2019)

**Mélyi 2013**

Mélyi, József: Bombák az alaptörvényben [Bomben im Grundgesetz], in: Mozgó Világ Jg. 39., Nr. I/2013, S. 87-90.

**Mélyi 2019**

Mélyi, József: Szimbolikus tételvasás. A Kossuth tértől az Alaptörvény utcájáig [Symbolisches Lesen eines Platzes. Vom Kossuth Platz bis zur Straße des Grundgesetzes], in: Élet és Irodalom, www.es.hu, 26. 04. 2019, <https://www.es.hu/cikk/2019-04-26/melyi-jozsef/szimbolikus-terolvasas.html> (abgerufen am: 20. 12. 2019).

**Metz 1994**

Metz, Christian: Die anthropoide Enunziation, in: montage AV, 3/1/1994, S. 11-38.

**Michela-Vörös 2013**

Micheala, Miroslav; Vörös, Ladislav: Rozpad Uhorska a trianonská mierová zmluva: k politikám pamäti na Slovensku a v Maďarsku [The disintegration of the Kingdom of Hungary and the Treaty of Trianon. Politics of memory in Slovakia and Hungary], Bratislava 2013.

**Miklóssy-Nyyssönen 2018**

Miklóssy, Katalin – Nyyssönen, Heino: Defining the new polity: constitutional memory in Hungary and beyond, in: Journal of Contemporary European Studies, 26:3, Vol. 26, 2018, S. 322-333.

**Miskolczy 2012**

Miskolczy, Ambrus: Krisenbehandlung durch Musik. Der Fall Bartók und die Cantata Profana, in: Öt Kontinens 1/2012, S. 97-102.

**Molnár 1999**

Molnár, Miklós: Geschichte Ungarns, Hamburg 1999.

**Molnár 2016**

Molnár, Virág: Civil society, radicalism and the rediscovery of mythic nationalism, in: Nations and Nationalism 22 (1), 2016, S. 165-185.

**Nagy 2015**

Nagy, Péter Tibor: Numerus Clausus (1920), in: Handbuch des Antisemitismus, Band 8, Nachträge und Register, hg. von Wolfgang Benz, Berlin-Boston 2015, S. 258-260.

**M. Kovács 2005**

M. Kovács, Mária: The Problem of Continuity between the 1920 Numerus Clausus and the Post-1938 Anti-Jewish Legislation in Hungary, in: East European Jewish Affairs, Jg. 35, Nr. 1, (Januar 2005), S. 23-32.

**Michalková 2017**

Michalková, Tatiana: Bustu fašistu Horthyho odhalili v kostole, in: pravda.sk, publiziert am: 29. 19. 2017, <https://spravy.pravda.sk/domace/clanok/446470-bustu-fasistu-horthyho-odhalili-v-kostole/> (abgerufen am: 20. 12. 2019)

**Mitchell 2002**

Mitchell, W. J. T.: Imperial Landscape, in: Ders. (hg.): Landscape and Power, Chicago-London 2002, S. 5-34.

**Molnár 2016**

Molnár, Virág: Civil society, radicalism and the rediscovery of mythic nationalism, in: Nations and Nationalisms – Journal of The Association for the Study of Ethnicity and Nationalism, New Jersey, Bd. 22, H. 1, 2016, S. 165-185.

**Nagy 2015**

Nagy, Péter Tibor: Numerus clausus (Ungarn, 1920), Eintrag in: Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart, hg. von Wolfgang Benz, Bd. 8, Berlin-Boston 2015, S. 258-260.

**Nora 1990**

Nora, Pierre: Zwischen Geschichte und Gedächtnis, Berlin 1990.

**Palonen 2019**

Palonen, Emilia: Rhetorical-Performative Analysis of the Urban Symbolic Landscape: Populism in Action, in: Discourse, Culture and Organization: Inquiries into Relational Structures of Power, s.l. 2019, S. 179-198.

**Pap 1990**

Pap, Gábor: Csak tiszta forrából. Adalékok Bartók Cantata Profanájának értelmezéséhez [Nur aus reiner Quelle. Beiträge zum Verständnis von Bartóks Cantata Profana], Budapest 1990.

**Parti Nagy 2012**

Parti Nagy, Lajos: Fülkefor és vidéke. Magyar mesék, Budapest 2012.

**Patakfalvi-Czirják 2017**

Patakfalvi-Czirják, Ágnes: From Fake Mountains to Faith (Hungarian Trilogy) by Szabolcs KissPál, in: mezosfera.org, publiziert im Oktober 2017, <http://mezosfera.org/from-fake-mountains-to-faith-hungarian-trilogy-by-szabolcs-kisspal/> (abgerufen am: 20. 12. 2019)

**Pike 1954**

Pike, Kenneth Lee: Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior, Den Haag 1954.

**Pomarański 2018**

Pomarański, Marcin: Direct Democracy in Hungary, in: Handbook of Direct Democracy in Central and Eastern Europe after 1989, Opladen-Berlin-Toronto 2018, S. 108-121.

**Povedák 2014**

Povedák, István: From Atilla to the heart chakra. Postmodern pilgrimages, in: Acta Ethnographica Hungarica, 12/2014, Vol. 59 (2), S. 371-388.

**Povedák-Hubbes 2015**

Povedák, István; Hubbes, László Attila: Már a múlt sem a régi... – Az új magyar mitológia multidiszciplináris elemzése [Nicht einmal die Vergangenheit ist die alte... – Eine multidisziplinäre Analyse der neuen ungarischen Mythologie], Szeged 2015.

**Prügel 2008**

Prügel, Roland: Die Region Siebenbürgen als Paradigma unterschiedlicher kunsthistoriographischer Modelle im 20. Jahrhundert, in: Acta Historiae Artium, Tomus 49, Budapest 2008, S. 62-70.

**Radek 2015**

Radek, Tünde: vor e sü [Ungern] cristen wurdent, do hiessent sü die Hünen. Zur Rolle von Abstammungstheorien im Ungarnbild volkssprachiger Chroniken des Mittelalters, in: Abrahams Erbe: Konkurrenz, Konflikt Und Koexistenz Der Religionen Im Europäischen Mittelalter, hg. von Ludger Lieb et al., Berlin-Boston 2015, S. 558-572.

**Radnóti 2002**

Radnóti, Sándor: The Glass Cabinet. An Essay about the Place of the Hungarian Crown, in: Acta Historiae Artium 43 (1), 2002, S. 83–111.

**Rakusa 2012**

Rakusa, Ilma: Liebe und Leid, Gesang und Rebellion, in: Neue Zürcher Zeitung, publiziert am 17.03.2012, [https://www.nzz.ch/liebe\\_und\\_leid\\_gesang\\_und\\_rebellion-1.15825699](https://www.nzz.ch/liebe_und_leid_gesang_und_rebellion-1.15825699) (abgerufen am: 20.12.2019).

**Rancière 2006.**

Rancière, Jacques: Die Aufteilung des Sinnlichen: die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, Berlin 2006.

**Reinhardt 2008**

Reinhardt, Thomas: Claude Lévi-Strauss zur Einführung, Hamburg 2008.

**Rényi 2008**

Rényi, András: A retorika terrorja. A Terror Háza mint esztétikai probléma [Die Rhetorik des Terrors. Das Haus des Terrors als ästhetisches Problem], in: Ders.: Az értelmezés tébolya. Hermeneutikai tanulmányok [Der Wahn der Interpretation. Hermeneutische Aufsätze], Budapest 2008, S. 214-231.

**Rényi 2014**

Rényi, András: Madarakról [Über Vögel], in: Mozgó Világ (Jg. IV.), 2014/2-3, S. 52-59.

**Rév 2016**

Rév, István: Freiheitsplatz, Budapest, in: Transit. Europäische Revue, Nr. 48 (Sommer 2016), S. 61-76.

**Romsics 2002**

Romsics, Ignác: The Dismantling of Historic Hungary: The Peace Treaty of Trianon, 1920, Social Science Monographs, Columbia University Press, New York 2002.

**Romsics 2005**

Romsics, Ignác: Der Friedensvertrag von Trianon, Herne 2005.

**Romsics 2011**

Romsics, Ignác: Clio bűvöletében. Magyar történetírás a 19-20. században – nemzetközi kitekintéssel [Im Banne von Clio. Ungarische Historiographie im 19-20. Jahrhundert – mit internationalem Ausblick], Budapest, 2011.

**Romsics 2012**

Romsics, Ignác: Trianon und der Holocaust. Die ungarischen Traumata des 20. Jahrhunderts, in: Osteuropa, Jg. 62., Nr. 9., September 2012, S. 57-72.

**Roters-Böhringer et al. 2014**

Roters, Katharina; Böhringer, Hannes u. a.: Hungarian Cubes: Subversive Ornamente im Sozialismus, Zürich 2014.

**Rozenblit 2001**

Rozenblit, Marsha L.: Reconstructing a National Identity: The Jews of Habsburg Austria during World War I, Oxford-New York 2001.

**Salgó 2014**

Salgó, Eszter: Psychoanalytic Reflections on Politics, Fatherlands in Mother's Hands, Hove-New York, 2014.

**Sándor 2011**

Sándor, Klára: Nyelvrokonság és hunhagyomány [Sprachverwandtschaft und Hunnen-Tradition], Budapest 2011.

**Sárai 2018**

Sárai, Vanda: Kollektives Gedächtnis und öffentlicher Raum. Die Freiheitsplätze von Bratislava, Brünn und Budapest. <http://www.erstestiftung.org/de/kollektives-gedaechtnis-oeffentlicher-raum> (abgerufen: 20. 12. 2019)

**Schenk 1940**

Schenk, Jakob: A történelmi Magyarország madarainak névjegyzéke [Namensregister der Vögel auf dem Gebiet des historischen Ungarns], Budapest 1940, S. 267-298.

**Segyevy 2018**

Segyevy, Dániel Zoltán: Carte Rouge 100. Teleki Pál vörös térképének hatástörténeti elemzése [Carte Rouge 100. Wirkungsgeschichtliche Untersuchung der roten Landkarte von Pál Teleki], in: REGIO, Jg. 26., Nr. 4/2018, S. 114-179.

**Spannenberger 2006**

Spannenberger, Norbert: Die katholische Kirche in Ungarn 1918-1939. Positionierung im politischen System und „Katholische Renaissance“, Stuttgart 2006.

**Szécsényi 2018**

Szécsényi, András: Az egyetemi bajtársi egyesületek revíziós propagandája Trianon után [Die Revisionspropaganda der Universitäts-Burschenschaften nach Trianon], in: Trianon és a magyar felsőoktatás [Trianon und das ungarische Hochschulwesen], Bd. I., Budapest 2018, S. 263-280.

**Szeverényi 2015**

Szeverényi, Sándor: A finnugor „mítosz“ [Der finnougriische „Mythos“], Szeged 2015, S. 122-145.

**Szörényi 2015**

Szörényi, János: Arany's *Csaba Trilogy* and Arnold Ipolyi's *Hungarian Mythology*, in: Manufacturing a past for the present. Forgery and authenticity in medievalist texts and objects in nineteenth-century Europe, hg. von Bak, János, Geary, Patrick und Klaniczay, Gábor, Leiden-Boston 215, S. 81-95.

**Schlarp 2005**

Schlarp, Karl-Heinz: Das ungarische Numerus-clausus-Gesetz von 1920 als erste judenfeindliche Gesetzgebung in Europa – Ursachen und Folgen, in: Südosteuropa; hg. von Konrad Clewing und Oliver Jens Schmitt, München 2005, S. 349-82.

**Sodaro 2018**

Sodaro, Amy: The House of Terror: „The Only One of its Kind“, in: ders.: Exhibiting Atrocity. Memorial Museums and the Politics of Past Violence, New Brunswick-Newark (NJ)-London 2018, S. 58-83.

**Szolnoki 2017**

Szolnoki, József: Metascan. Die Phänomenologie des geschabten Steinpulvers, Univ.-Diss., Magyar Képzőművészeti Egyetem [Ungarische Universität der Bildenden Künste], Budapest 2017.

**Szöllösi-Janze 1989**

Szöllösi-Janze, Margit: Die Pfeilkreuzlerbewegung in Ungarn. Historischer Kontext, Entwicklung und Herrschaft, München 1989.

**Tabajdi-Ungvári 2013**

Tabajdi, Gábor – Ungváry, Krisztián: Budapest a diktatúrák árnyékában – Titkos helyszínek, szimbolikus terek és emlékhelyek [Budapest im Schatten der Diktaturen – Geheime Schauplätze, symbolische Räume und Gedenkort], Budapest 2013.

**Tamás 2013**

Tamás, Gáspár Miklós: Nacionalizmus kontra etnicizmus [Nationalismus versus Ethnizismus], in: Korunk, Jg. XXIV., Nr. 10 (Oktober 2013), S. 107-110.

**Tamás 2015**

Tamás, Dénes: A nemzeti táj megképzése dokumentumfilmen [Die Konstruktion der nationalen Landschaft im Dokumentarfilm], in: Povedák, István; Hubbes, László Attila (hg.): Már a múlt sem a régi... – Az új magyar mitológia multidiszciplináris elemzése [Nicht einmal die Vergangenheit ist die alte... – Eine multidisziplinäre Analyse der neuen ungarischen Mythologie], Szeged 2015, S. 169-176.

**Tillmann 2014**

József A., Tillmann: Monuments and other media, in: Eurozine, publiziert am 24. Nov. 2014, <http://www.eurozine.com/monuments-and-other-media> (abgerufen: 20. 12. 2019).

### **Trencsényi 2016**

Trencsényi, Balázs: Geschichtspolitik und Regimebildung in Ungarn, in: Transit. Europäische Revue, Nr. 48. (Winter 2015/ Frühling 2016), S. 45-60.

### **Ungváry 2005a**

Ungváry, Krisztián: Jómadarak – A turulemlékműről, in: Magyar Narancs, [https://magyarnarancs.hu/publicisztika/jomadarak\\_-\\_a\\_turulemlékmurol-64650](https://magyarnarancs.hu/publicisztika/jomadarak_-_a_turulemlékmurol-64650); publiziert am 13. 10. 2005 (abgerufen am: 20. 12. 2019)

### **Ungváry 2005b**

Ungváry, Krisztián: Guttman és a turul – Még egyszer a szoborról [Guttman und der Turul – noch einmal über die Skulptur], in: Magyar Narancs, publiziert am 11. 10. 2005, [https://magyarnarancs.hu/publicisztika/guttman\\_es\\_a\\_turul\\_-\\_meg\\_egyszer\\_a\\_szoborrol-64761](https://magyarnarancs.hu/publicisztika/guttman_es_a_turul_-_meg_egyszer_a_szoborrol-64761) (abgerufen am: 20. 12. 2019)

### **Ungváry 2011a**

Ungváry, Krisztián: „Lager und Fahne sind eins“. Fatale Traditionen in Ungarns Erinnerungskultur, in: Osteuropa, Jg. 61, Nr. 12 (12/2011), S. 281-301.

### **Ungváry 2011b**

Ungváry, Rudolf: „Tief ist der Brunnen der Vergangenheit“ Ungarns gescheiterte Übergänge nach Europa, in: Osteuropa, Jg. 61., Nr. 12, (12/2011), S. 119-133.

### **Ungváry 2015**

Ungváry, Krisztián: How did we build a victim narrative? The Hungarian participation in World War II as political discourse, in: Visegrad Revue, veröffentlicht am 26. 05. 2015, <http://visegradrevue.eu/how-did-we-build-a-victim-narrative> (abgerufen am 20. 12. 2019).

### **Ungváry 2016**

Ungváry, Krisztián: Master Plan? The Decision-Making Process behind the Deportations, in: The Holocaust in Hungary. Seventy Years Later, hg. von Randolph L. Braham und András Kovács, Budapest-New York 2016, S. 105-146.

### **Ungváry 2017**

Ungváry, Krisztián: “One Camp, One Banner”: How Fidesz Views History, in: Twenty-Five Sides of a Post-Communist Mafia State, hg. von Bálint Magyar und Júlia Vásárhelyi, Central European University Press, Budapest-New York 2017, S. 389-420.

### **Ungváry 2018**

Ungváry, Krisztián: Rückkehr der Geschichte? Orbán & Horthy: ein Regimevergleich, in: Osteuropa, Jg. 68., 3-5/2018, S. 351-368.

### **Veit 2015**

Veit, Zita: Schemabasierte Repräsentation: Pusztaromantik im Dienste der deutschen Romantik, in: Mitteleuropäischer Kulturraum. Völker und religiöse Gruppen des Königreichs Ungarn in der deutschsprachigen Literatur und Presse (16.–19. Jahrhundert), hg. von Klára Berzeviczy, László Jónácsik und Péter Lőkös, Berlin 2015, S. 167-182.

**Veszprémy-Schaer 1999**

Veszprémy, László; Schaer, Frank (hg.): The Deeds of the Hungarians, New York-Budapest 1999.

**Voigt 1985**

Voigt, Vilmos: Közvetítő és átmenet = a turul [Vermittlungsinstanz und Übergang = der Turul], in: Monumentumok az első háborúból [Monumente aus dem Ersten Weltkrieg], hg. von Ákos Kovács, Budapest 1985 S. 55-64.

**Von Puttkamer 2011**

Von Puttkamer, Joachim: Blicke auf ein gespaltenes Land. Die ungarische Nation und ihre Geschichte, Anhang, in: Osteuropa, Jg. 61, Nr. 12/2011, S. 29-30.

**Walton 1993**

Walton, Kendall: Mimesis as make-believe: in the foundations of the representational arts, Cambridge (MA) 1993.

**White 1997**

White, Hayden: Metahistory: the historical imagination in nineteenth-century Europe, Baltimore (MD), 1997.

**White 1986**

White, Hayden: Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen: Studien zur Tropologie des historischen Diskurses, Stuttgart 1986.

**Zeidler 2007**

Zeidler, Miklós: Ideas on territorial revision in Hungary: 1920 – 1945, Boulder (CO), 2007.

**Zoltán 2016**

Zoltán, Gábor: Orgia, Budapest 2016.

**Žižek 1997**

Žižek, Slavoj: Die Pest der Phantasmen – Die Effizienz des Phantasmatischen in den neuen Medien, hg. von Peter Engelmann, Wien 1997.

**Žižek 2006**

Žižek, Slavoj: Parallaxe, Frankfurt am Main 2006.



Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3



Abb. 4





Abb. 7



Abb. 8

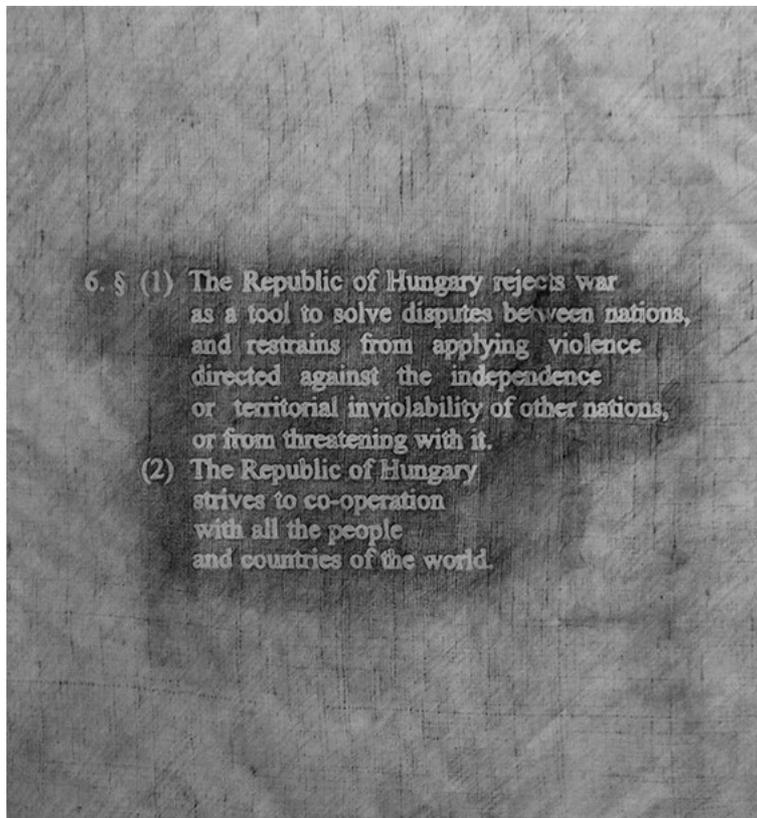


Abb. 9



Abb. 10



Abb. 11



Abb. 12



Abb. 13



Abb. 14



Abb. 15



Abb. 16

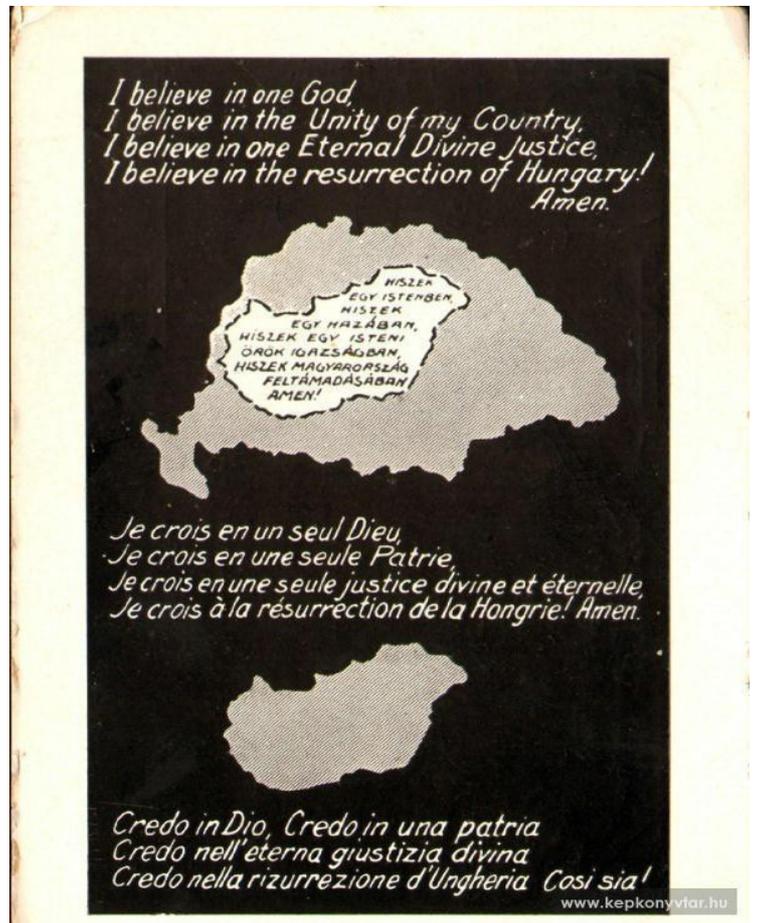


Abb. 17



Abb. 18

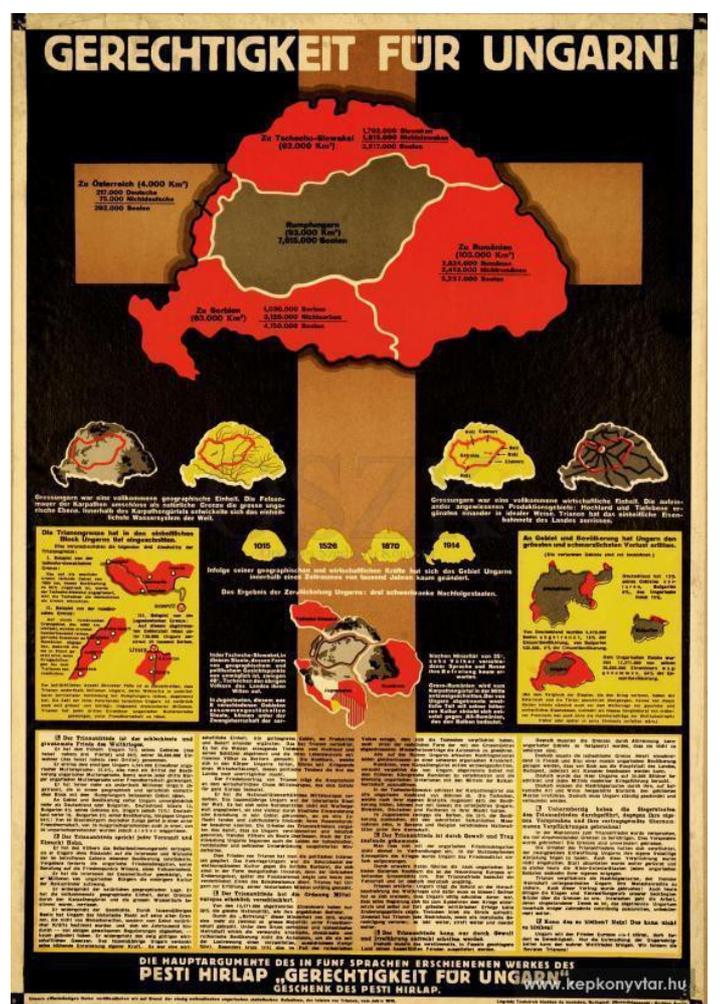
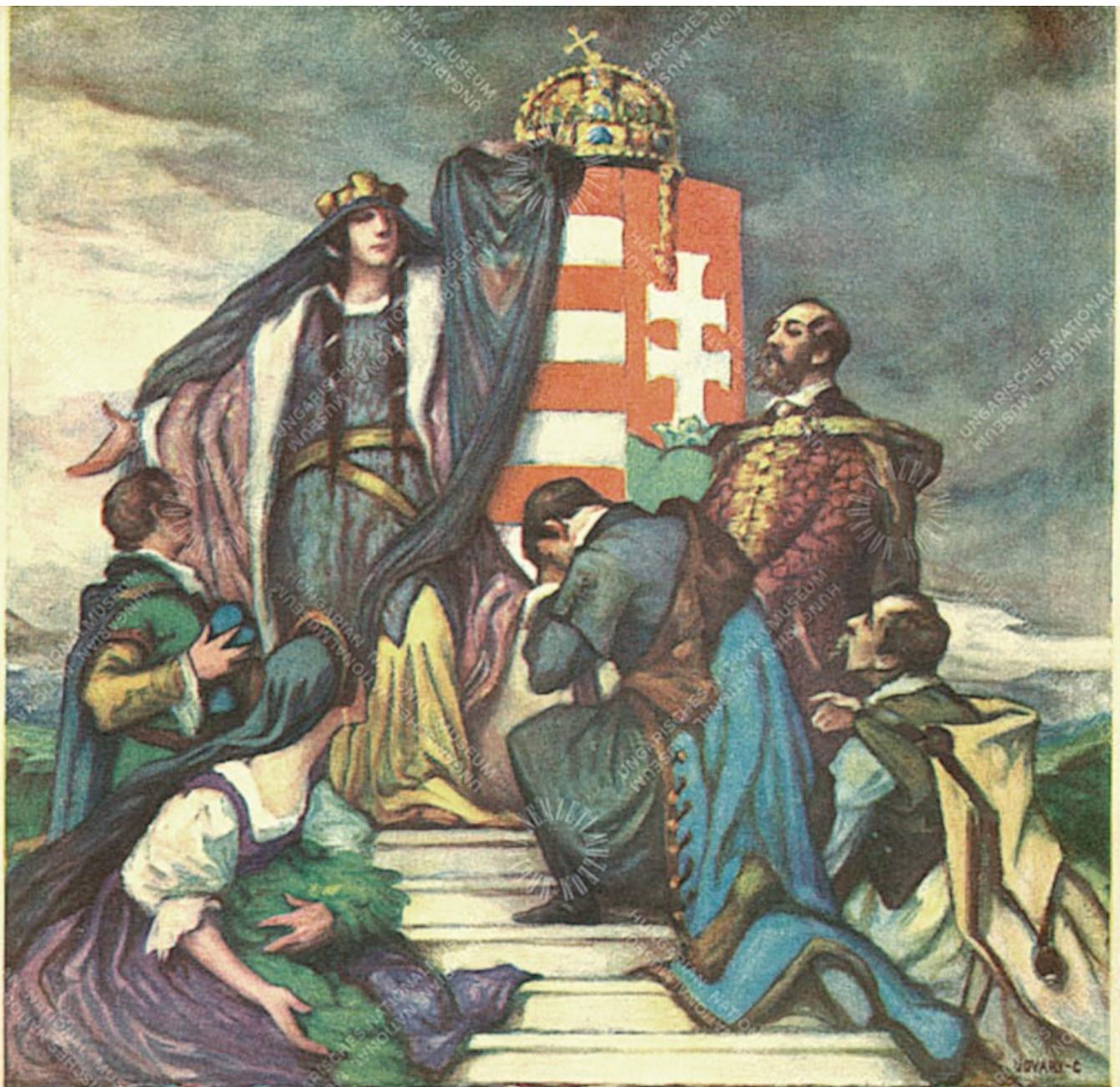


Abb. 19



HISZEK · EGY · ISTENBEN  
HISZEK · EGY · HAZÁBAN  
HISZEK · EGY · ISTENI · ÖRÖK · IGAZSÁGBAN  
HISZEK · MAGYARORSZÁG · FELTÁMADÁSÁBAN  
AMEN.



Abb. 21



Abb. 22.



Abb. 23

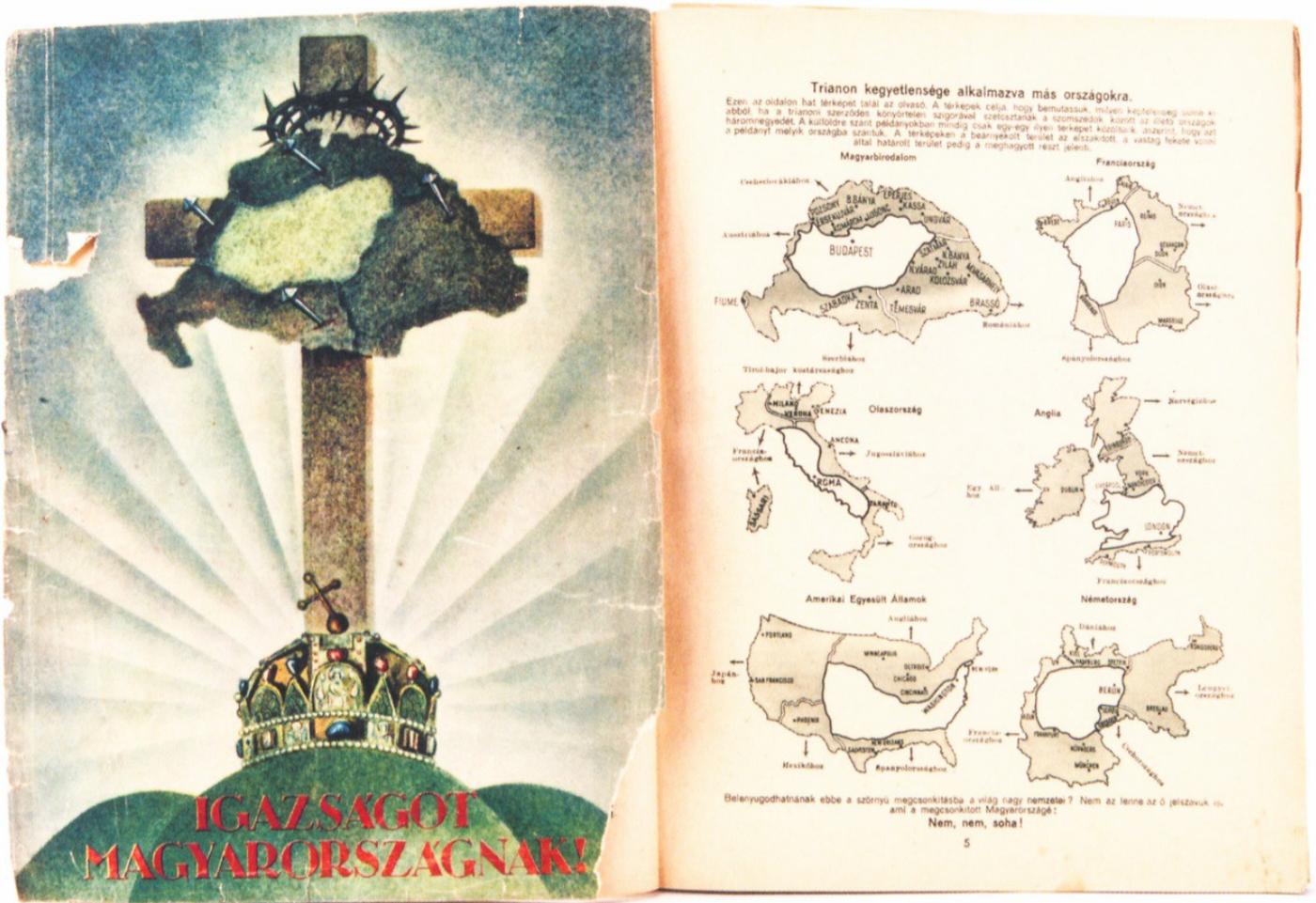


Abb. 24 ✓



Abb. 25

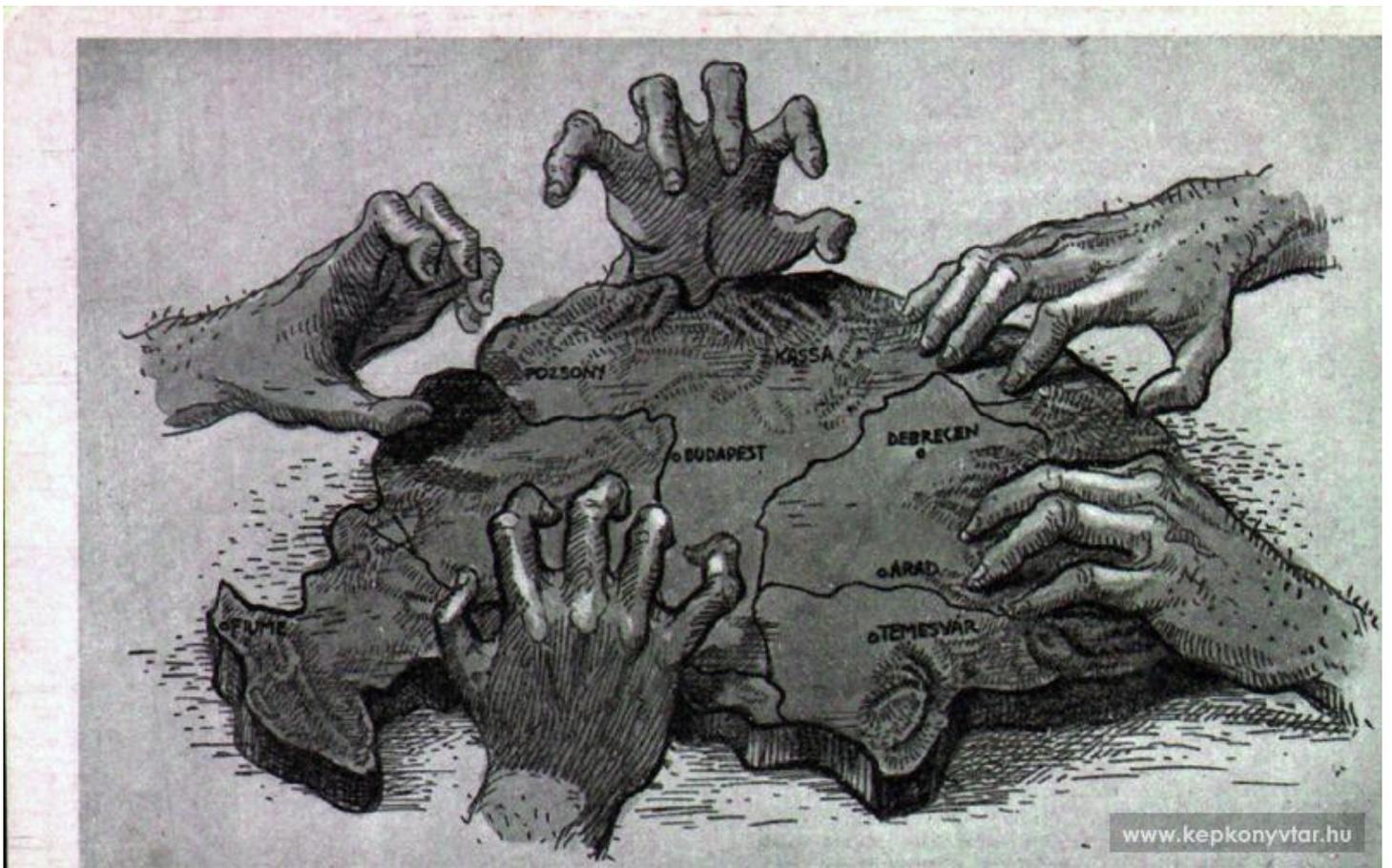


Abb. 26

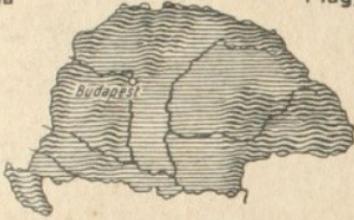


Abb. 27

The thousand-years-old undivided Hungary  
 Ujfa Ungheria millenaria

La Hongrie intégrale de mille ans

Das tausendjährige einheitliche Ungarn  
 Azezerévesegységes Magyarország



and the treaty-monster of Trianon  
 Il mostro di Trianon

et l'avorton de la Paix de Trianon

und die Missgeburt von Trianon  
 és a trianoni béke szörnyszülöttje



Area.	Aire.	Bodenfläche.	Area.	Terület.
Before—Avant—Vor—Avanti	TRIANTON előtt		After—Aprés—Nach—Dopo	TRIANTON után
325.411 □ Km.		92.607 □ Km.		
Inhabitants.	Habitant.	Einwohner.	Abitanti.	Népesség.
20,886.437.		7,481.959.		

Kiadja az Ereklés Országászó Nagybizottsága.

LEVELEZŐLAP

1921 BUDAPEST

Abb. 28

Raktáron

kivitel **normál**

250 Ft  
 A vásárlás után járó pontok: 5 Ft

1 db + KOSÁRBA

ÉRTESETÉST KÉREK ÁRCSÖKKENÉS ESETÉN



bigbandi.hu  
 Magyar Képzőművészeti Társaság

Abb. 29



Abb. 30



Abb. 31



Abb. 32



Abb. 33



Abb. 34

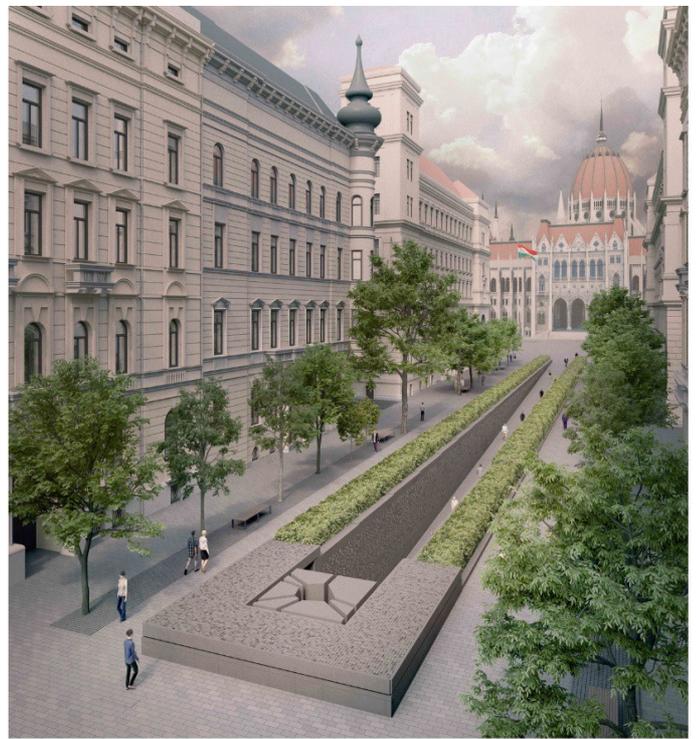


Abb. 35



Abb. 36

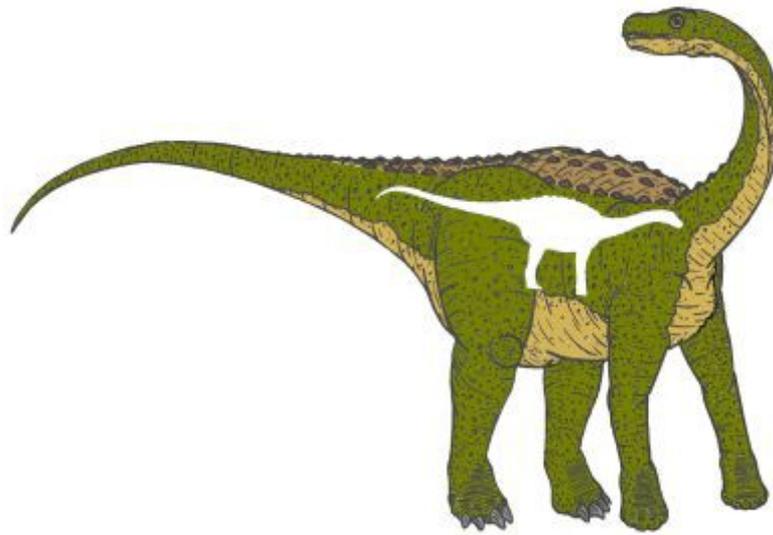


Abb. 37



Abb. 38



Those who could read the sign turned towards Finland.  
The rest of them came to Hungary.



Abb. 40



Abb. 41



Abb. 42



Abb. 43



Abb. 44



Abb. 45



Abb. 46

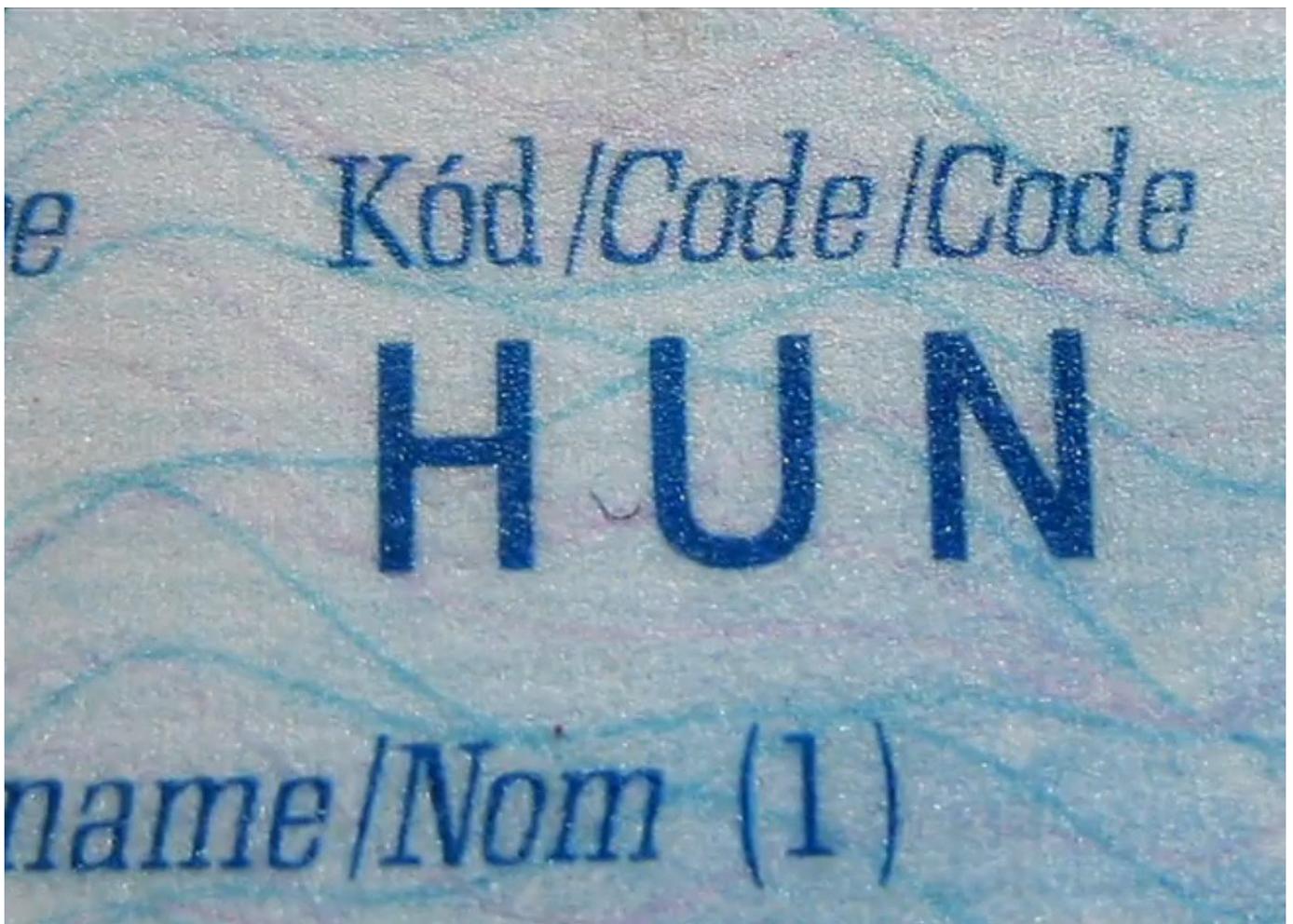


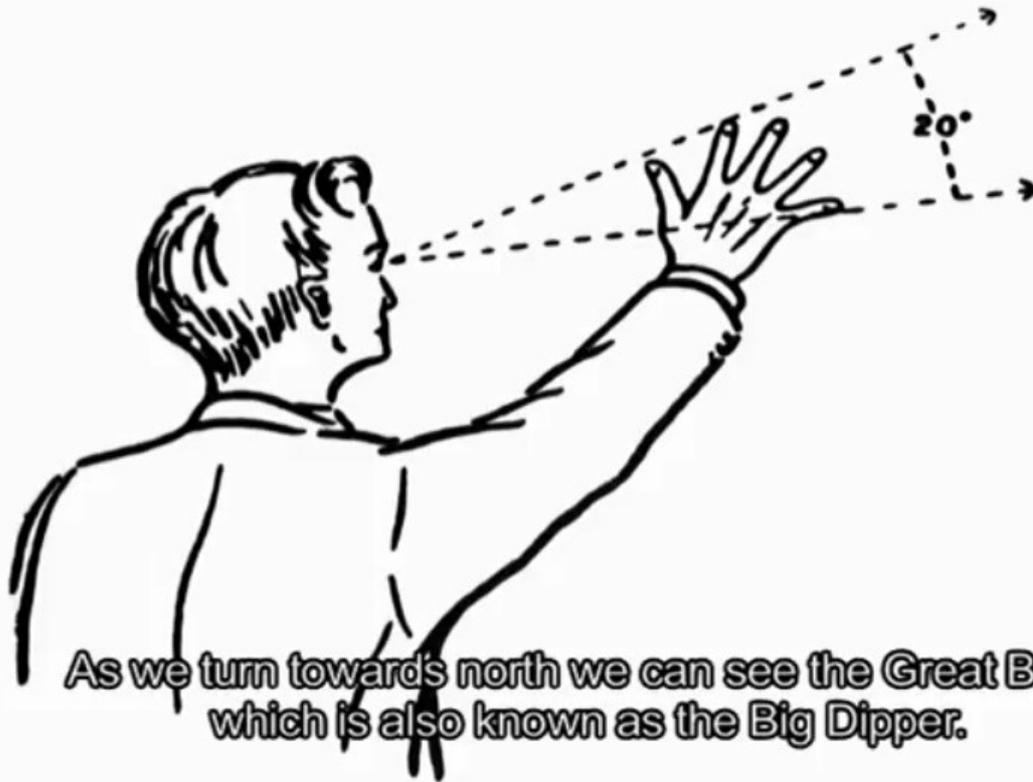
Abb. 47



Abb. 48

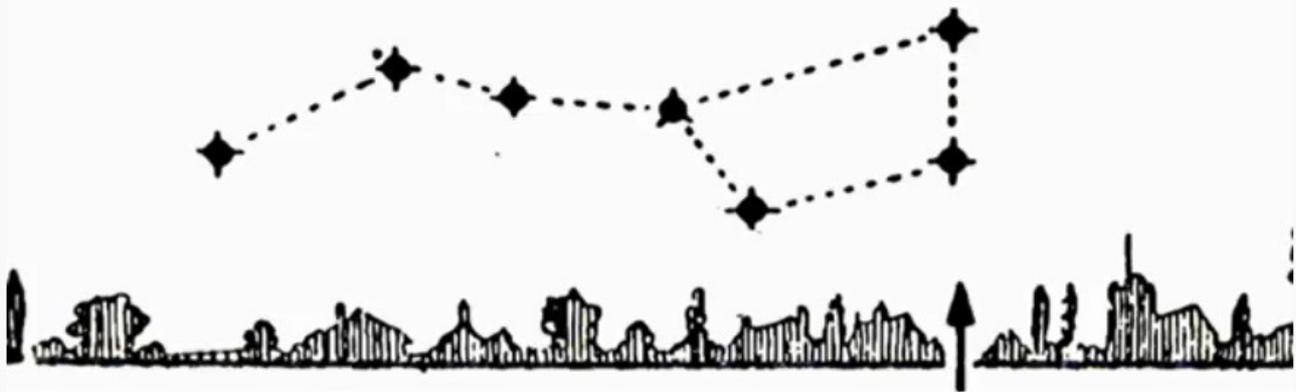


Abb. 49



As we turn towards north we can see the Great Bear.  
which is also known as the Big Dipper.

Abb. 50



The great bear sometimes can be seen  
right above the horizon,

Abb. 51

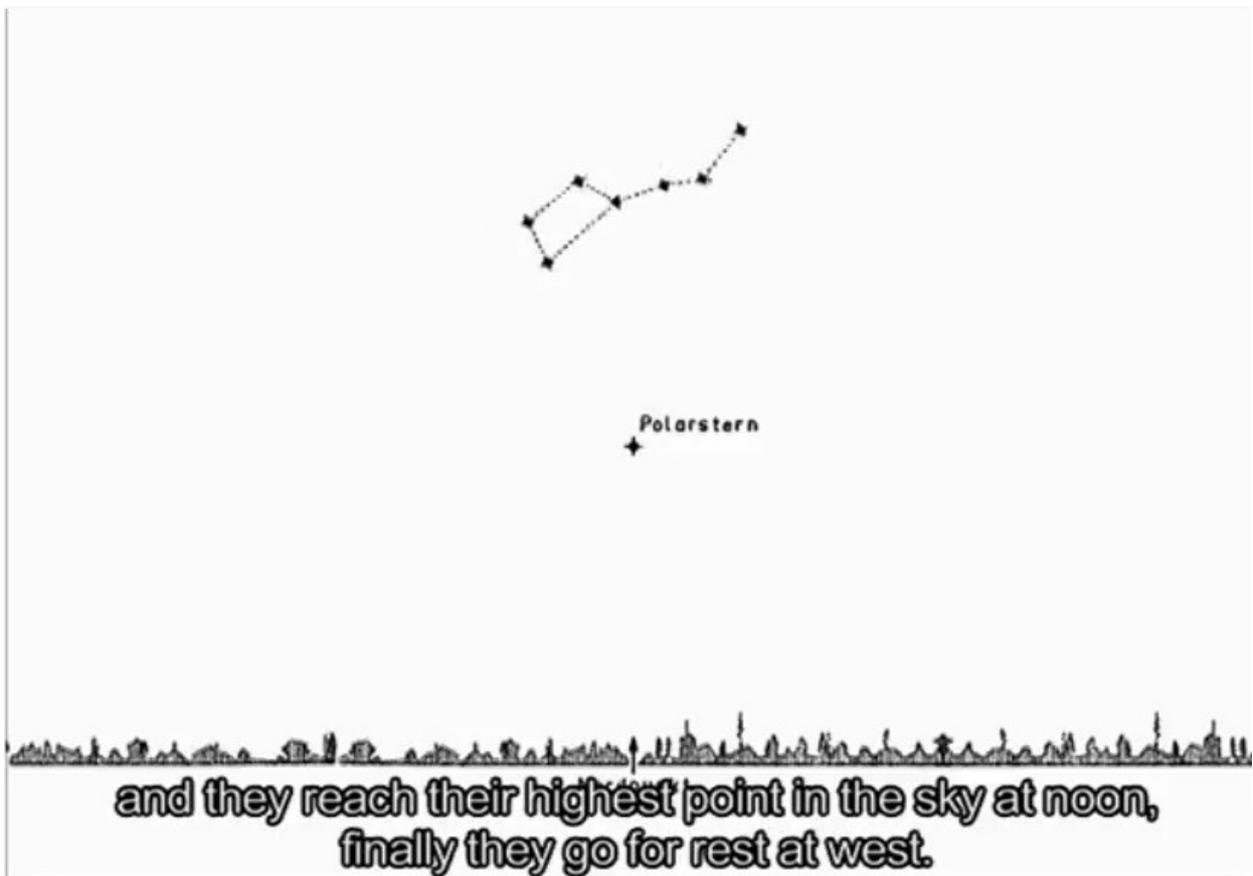


Abb. 52

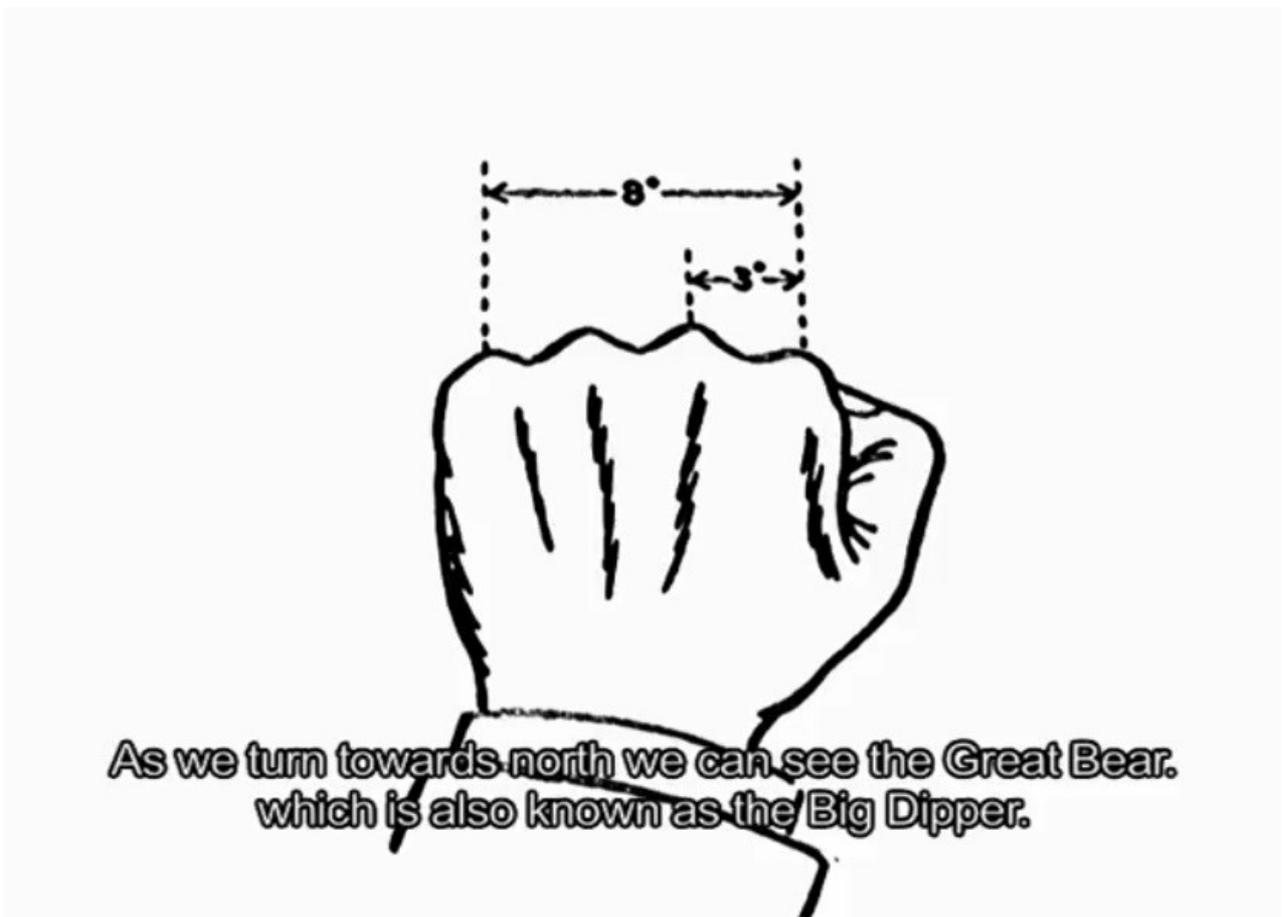


Abb. 53

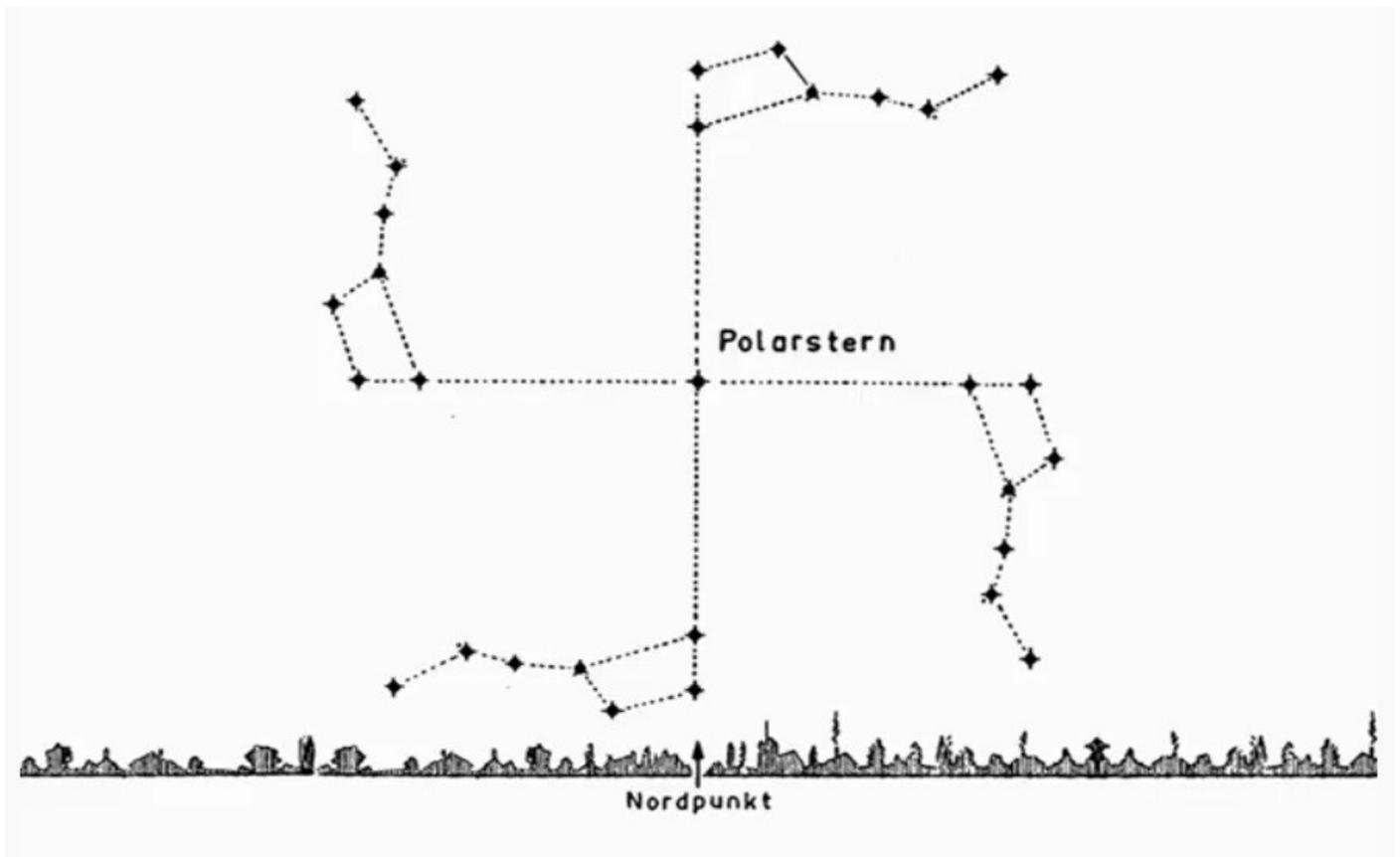


Abb. 54

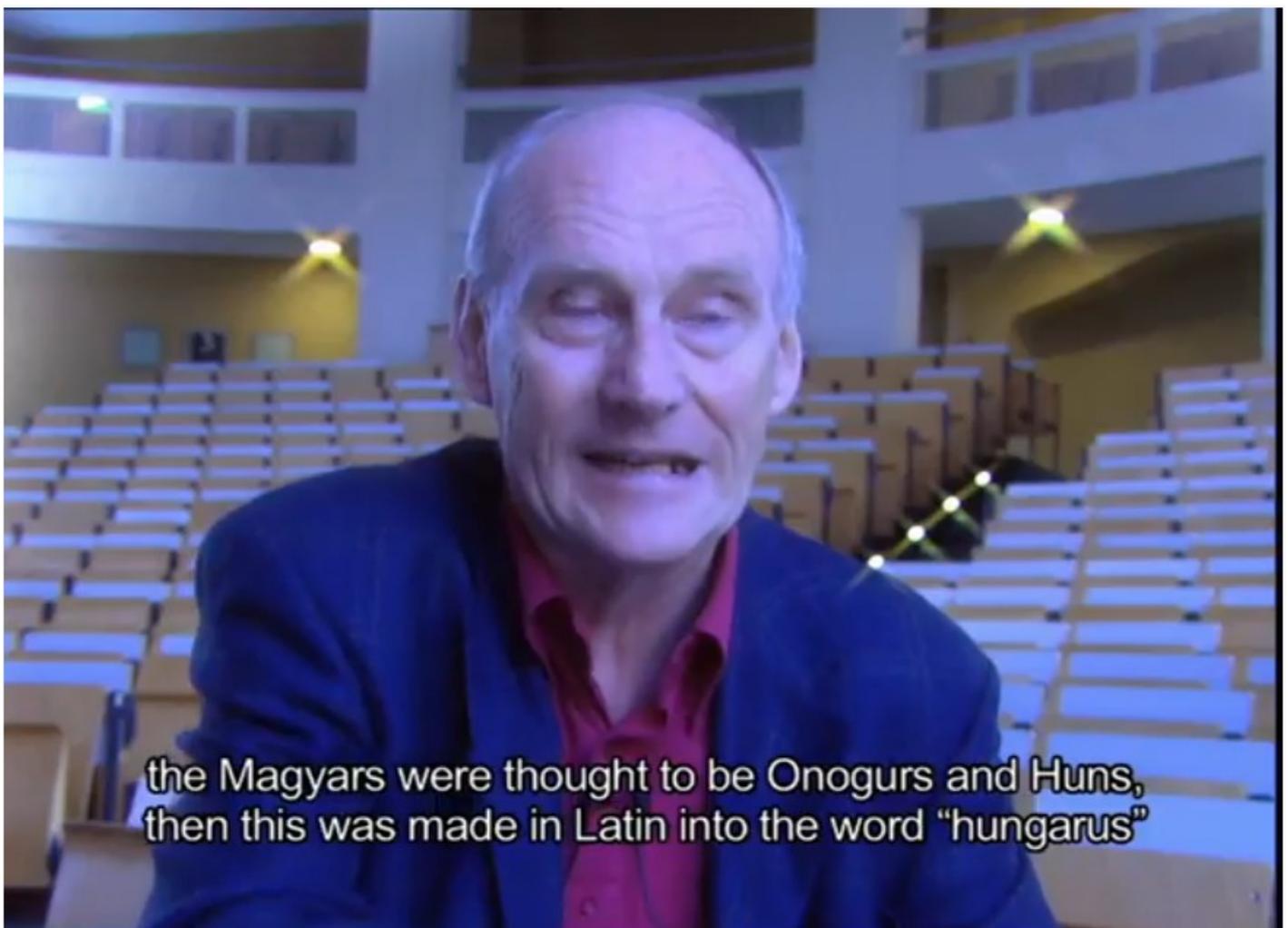


Abb. 55



Abb. 56

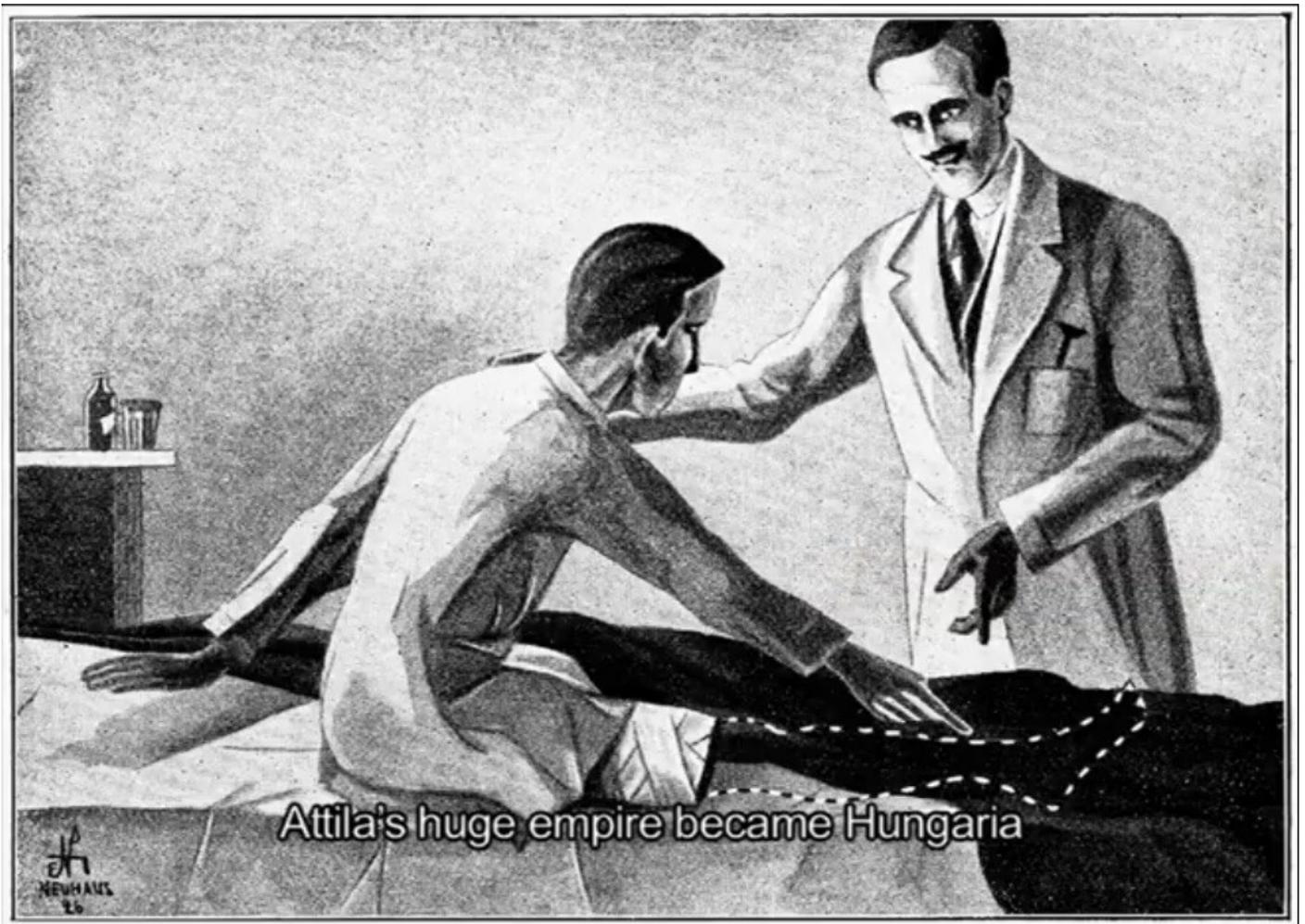


Abb. 57



Abb. 58



Abb. 59



Abb. 60



Abb. 61



Abb. 62



Abb. 63



Abb. 64



Abb. 65



Where dreams come true!



From clear spring only!



Jedem das Seine!

Abb. 66



This region was considered by some to be very Hungarian,

Abb. 67

	fake mountain	human exhibits
1. Bronx Zoo, New York	-	✓
2. Budapest Zoo	✓	✓
3. Concentration Camp Zoo, Buchenwald	✓	-
4. Disneyland	✓	-
5. London Zoo	✓	✓
6. Tierpark Hagenbeck, Hamburg	✓	✓
7. Vincennes Zoo, Paris	✓	✓

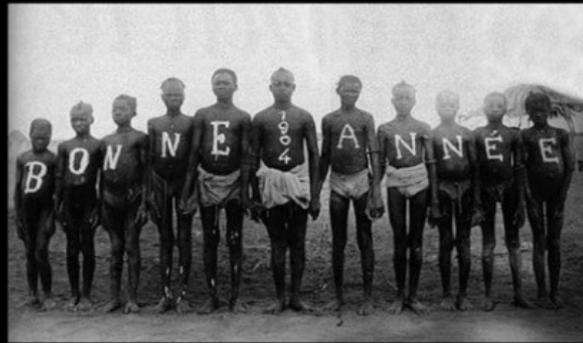


Abb. 68

	fake mountain	human exhibits
1. Bronx Zoo, New York	-	✓
2. Budapest Zoo	✓	✓
3. Concentration Camp Zoo, Buchenwald	✓	-
4. Disneyland	✓	-
5. London Zoo	✓	✓
6. Tierpark Hagenbeck, Hamburg	✓	✓
7. Vincennes Zoo, Paris	✓	✓



Abb. 69

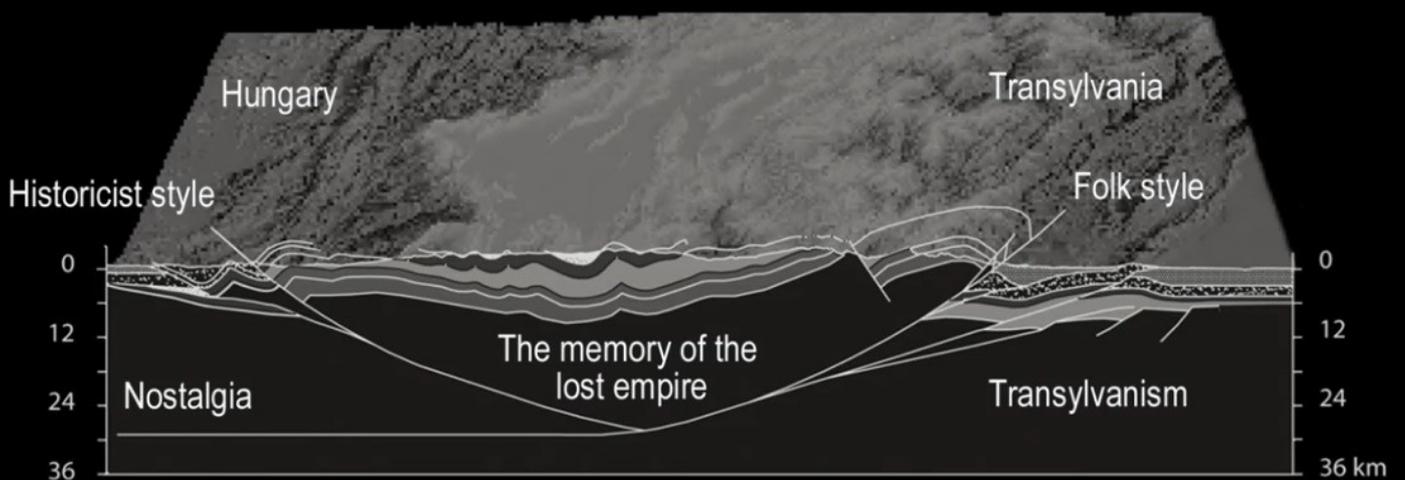


Abb. 70

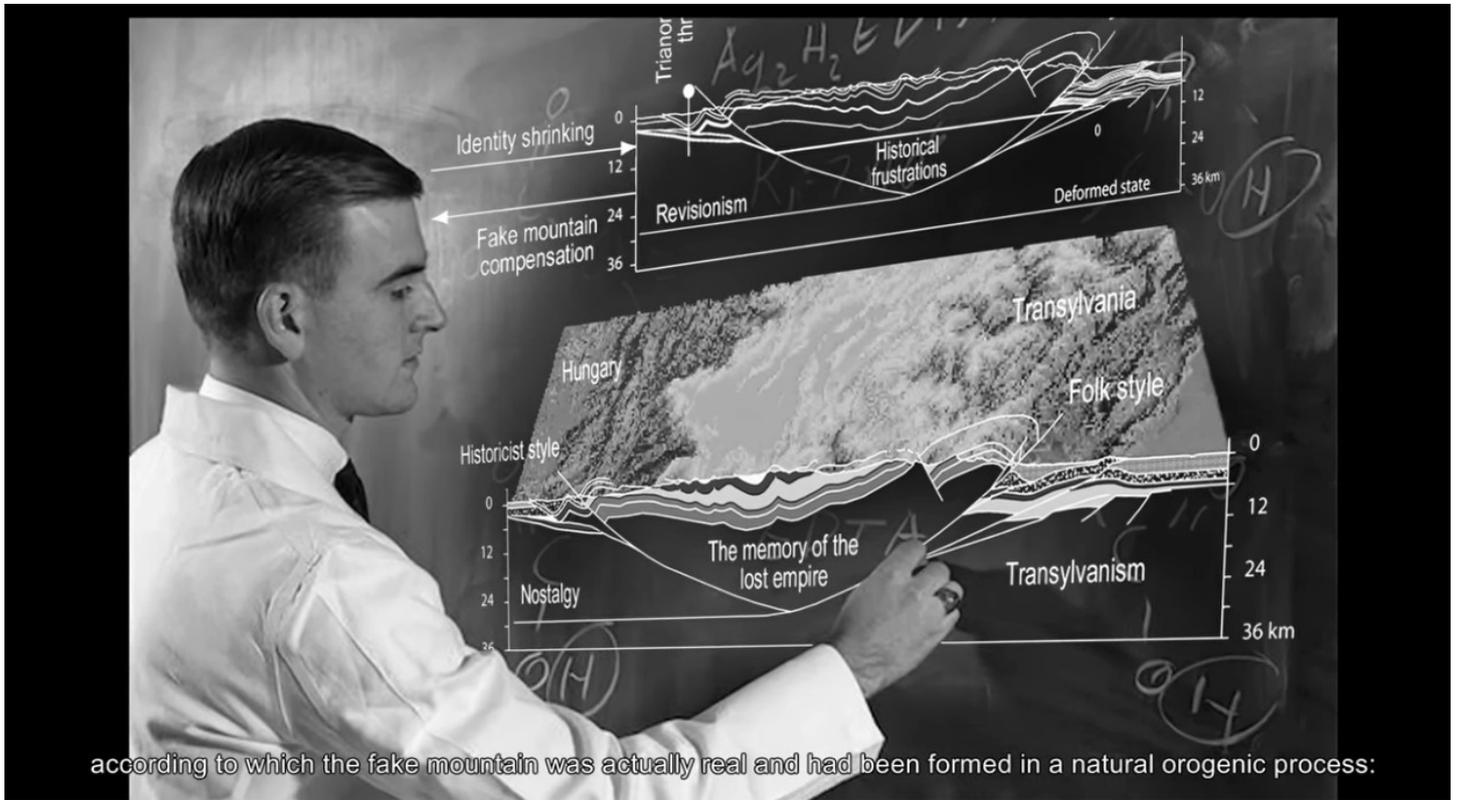


Abb. 71

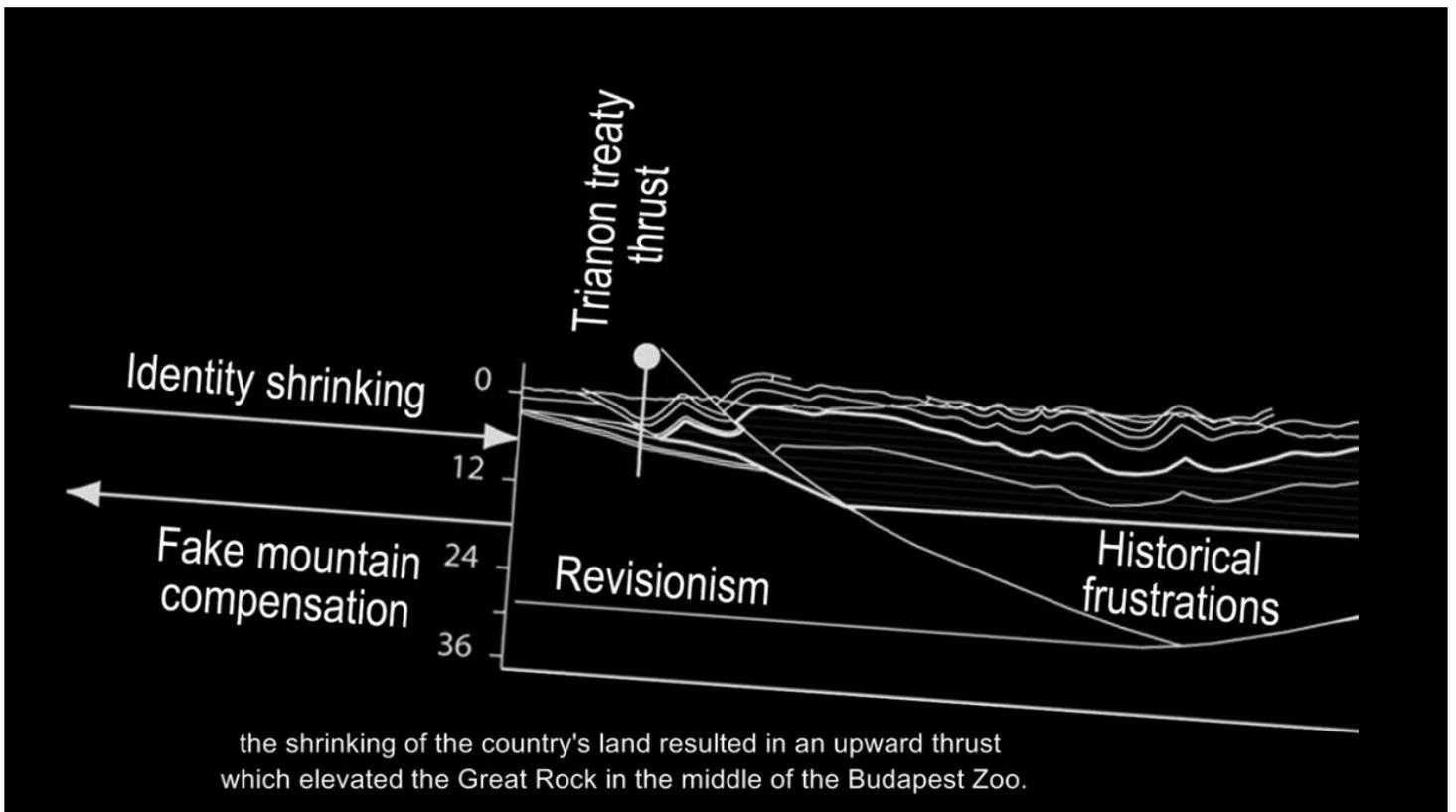
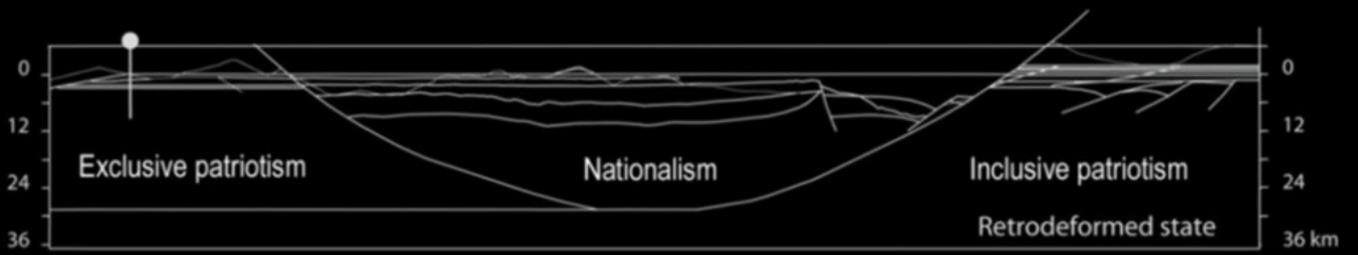
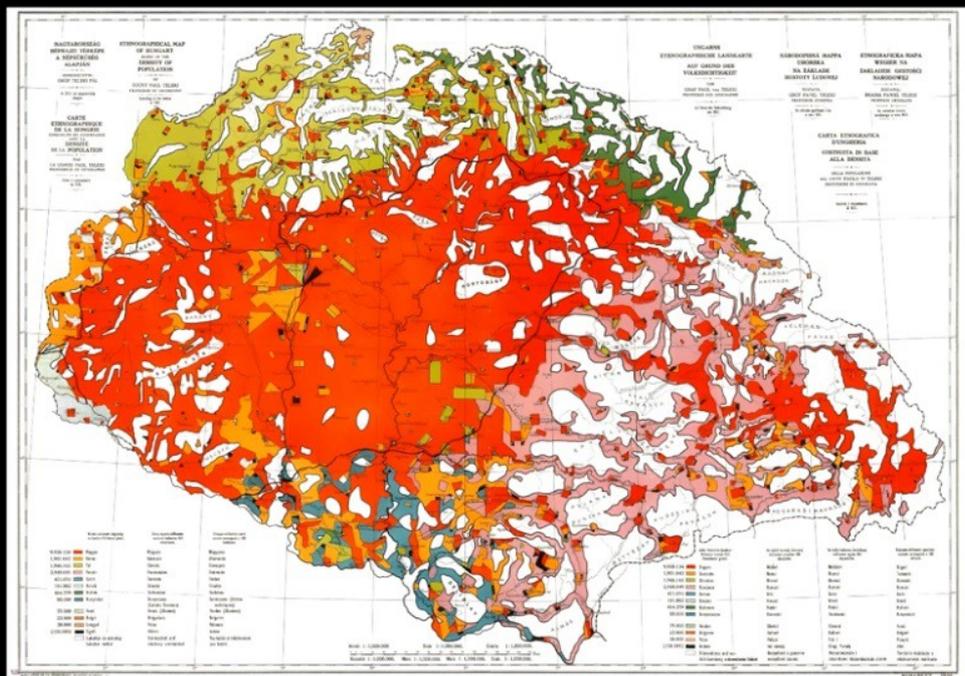


Abb. 72



*Grass, tree, greenery and flower call us home.*

Abb. 73



(The Red Map: a socio-geographic ethnic map of Greater Hungary created by the geographer-politician Pál Teleki used by the Hungarian delegation of the Trianon Peace Treaty.)

Abb. 74

**Orogenic forces in action  
between 1920-1944**

Abb. 75

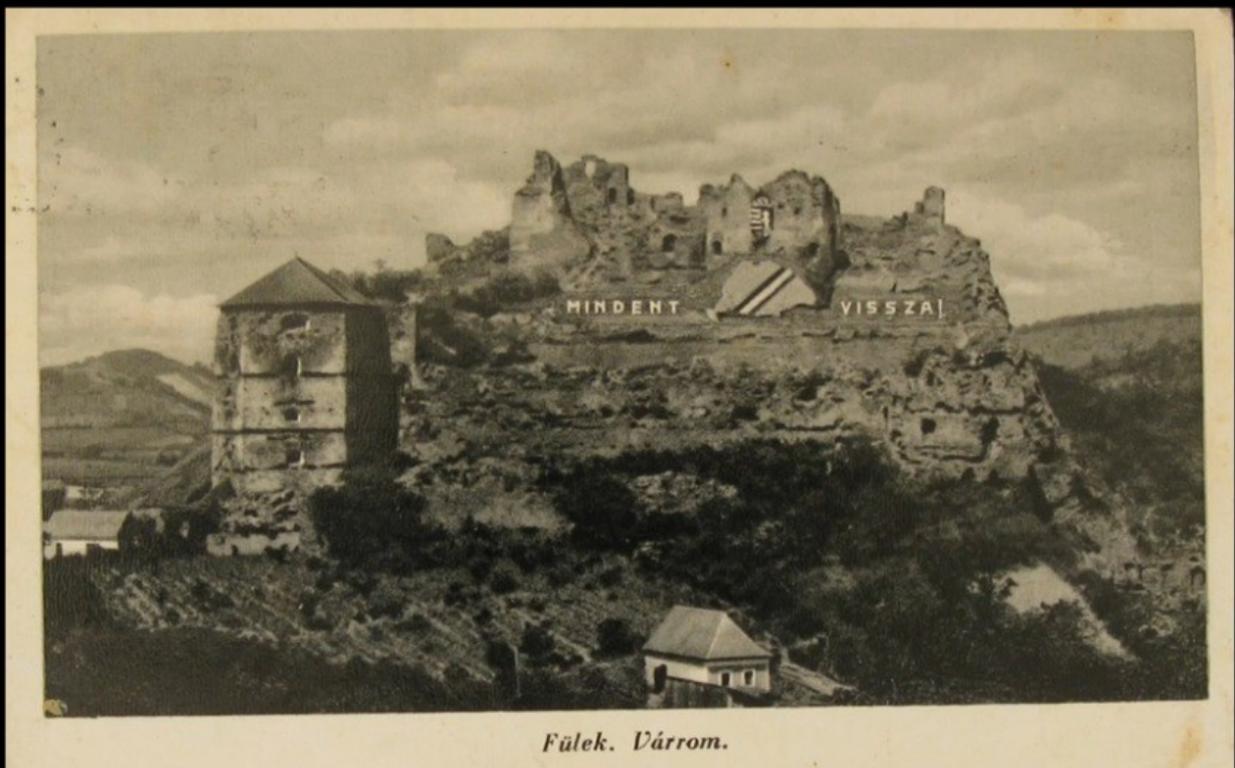


the latter proposed to bring Transylvanian families as human exhibits into the Zoo.

Abb. 76



Abb. 77

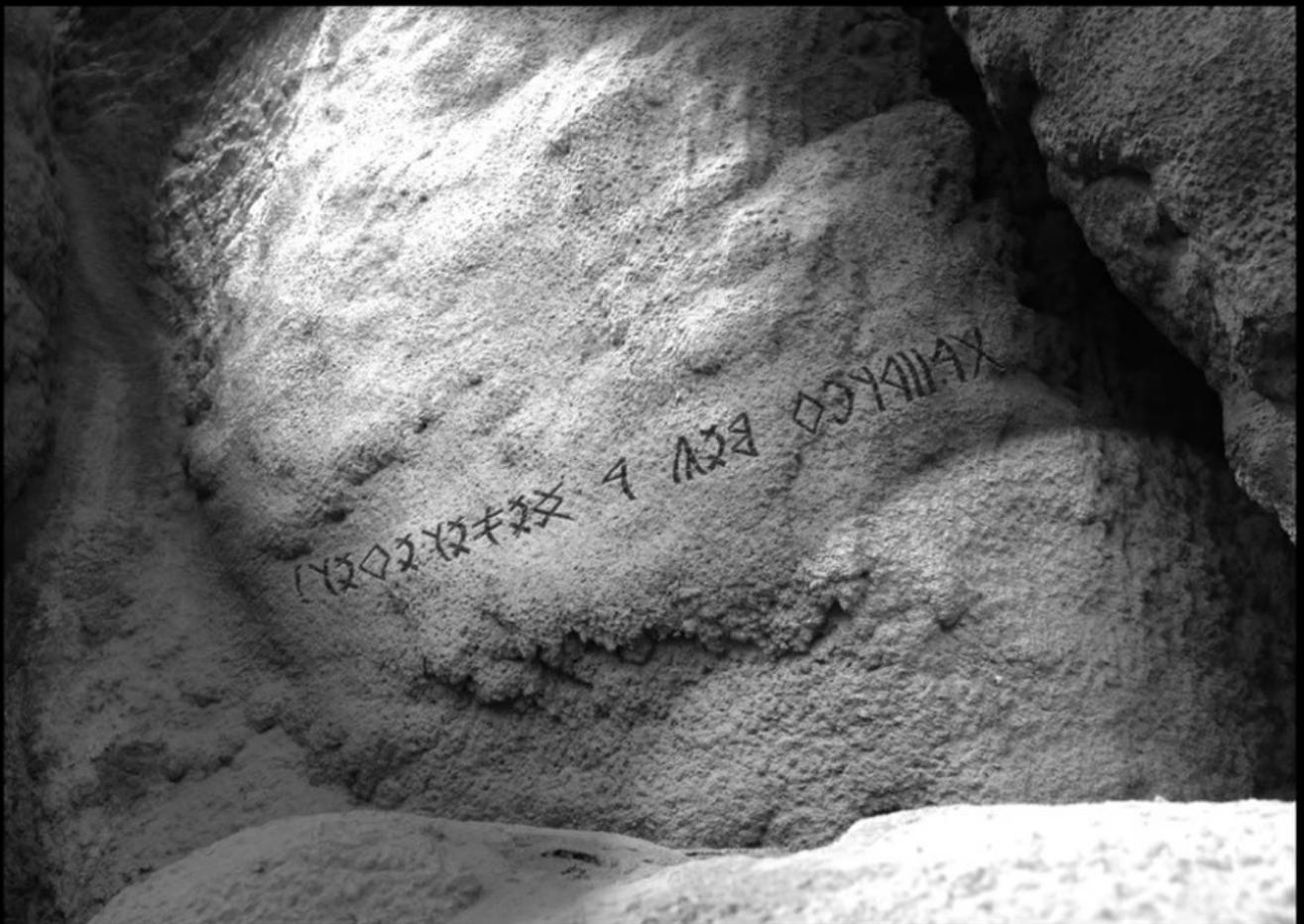


*But they will soon get red if we won't get back everything entirely.*

Abb. 78



Abb. 79



*'Fuck your fake mountains!'*

Abb. 80



In the aftermath of the First Big War, a new cult was born there, a late form of totemism, which worshipped a bird.

Abb. 81



and on their earthly wanderings the bird guided them to their promised land in the Carpathian basin.

Abb. 82



and gave birth to the honourable Arpad Clan, which was to rule Hungary during the High Middle Ages.

Abb. 83



Abb. 84



as a monument to the greatness of their kingdom.

Abb. 85



The same person introduced bird ringing in the country to keep a record of them all.

Abb. 86



Fascinated by the bird, Hungarians have always longed for ascension.

Abb. 87



they ventured into transatlantic flight to let the world know about the injustice they felt their country had suffered.

Abb. 88

**"Sometimes bad things fall apart  
so worst things can fall together..."**

**Marilyn Monroe**

Abb. 89



which put the blame for wartime losses on the Jews and communists.

Abb. 90



Abb. 91



But then something terrible happened...

Abb. 92



Abb. 93

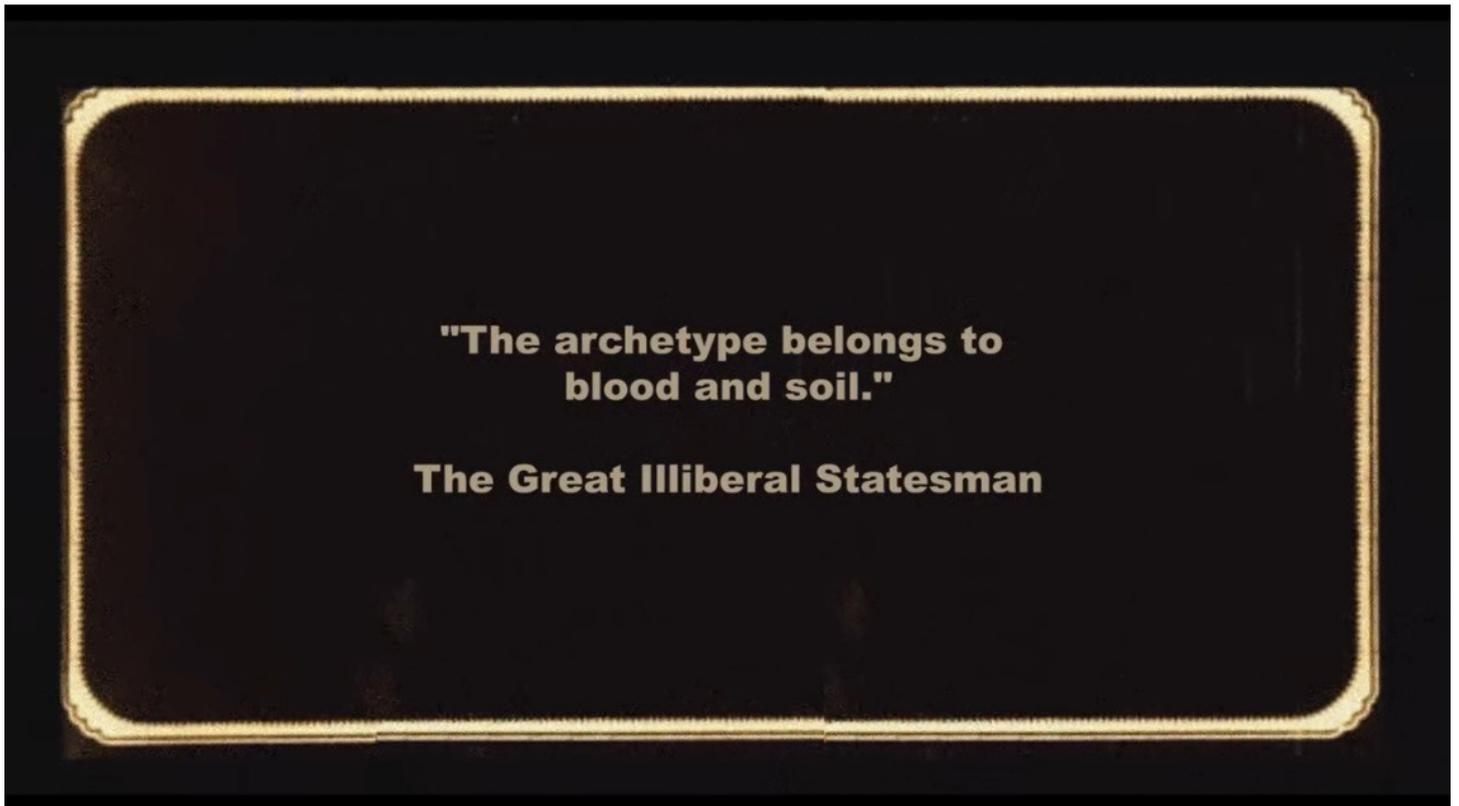


Abb. 94



Abb. 95



Abb. 96



In these turbulent times heated debates took place among the worshippers as to whether the bird was real or not...

Abb. 97

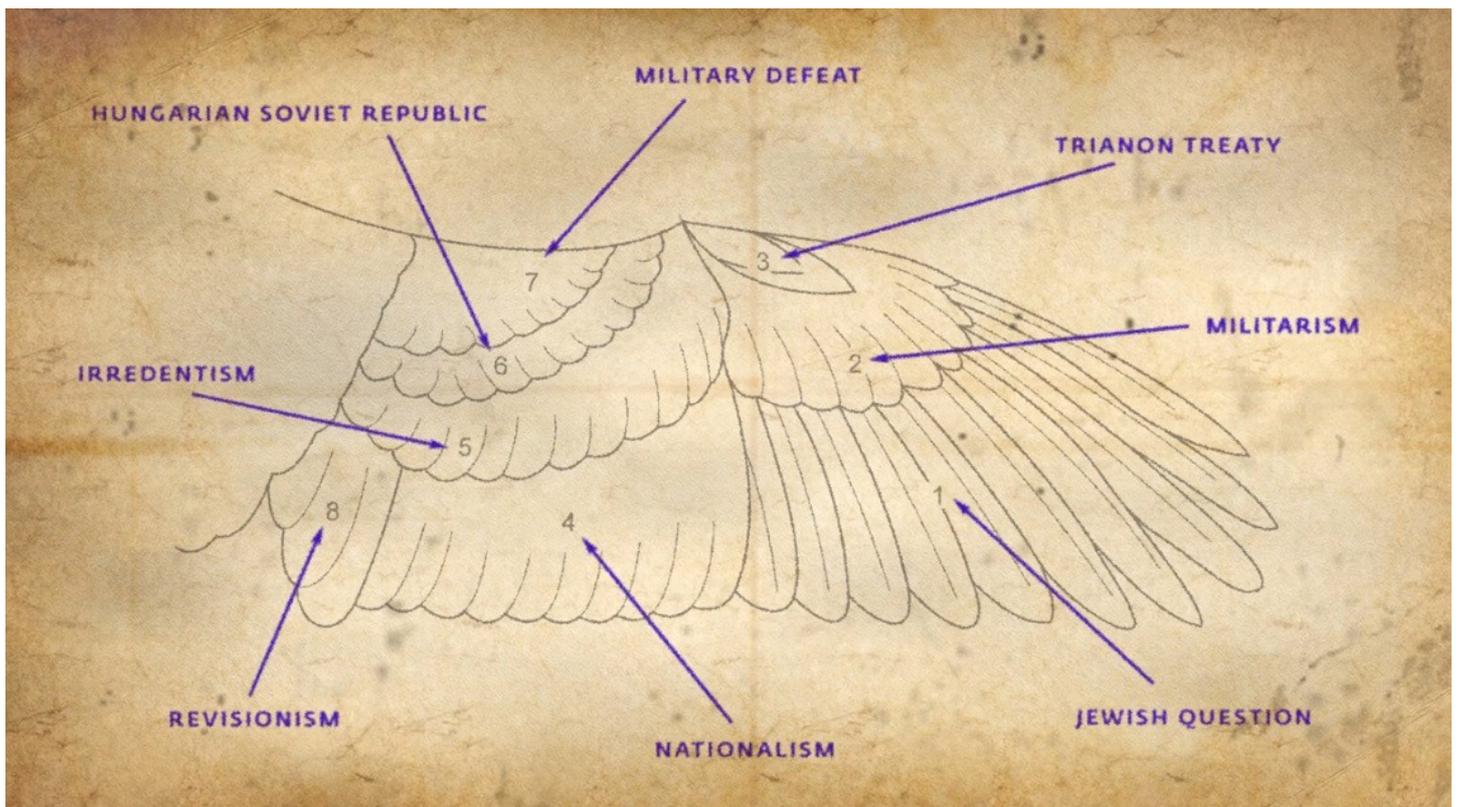


Abb. 98





Abb. 101

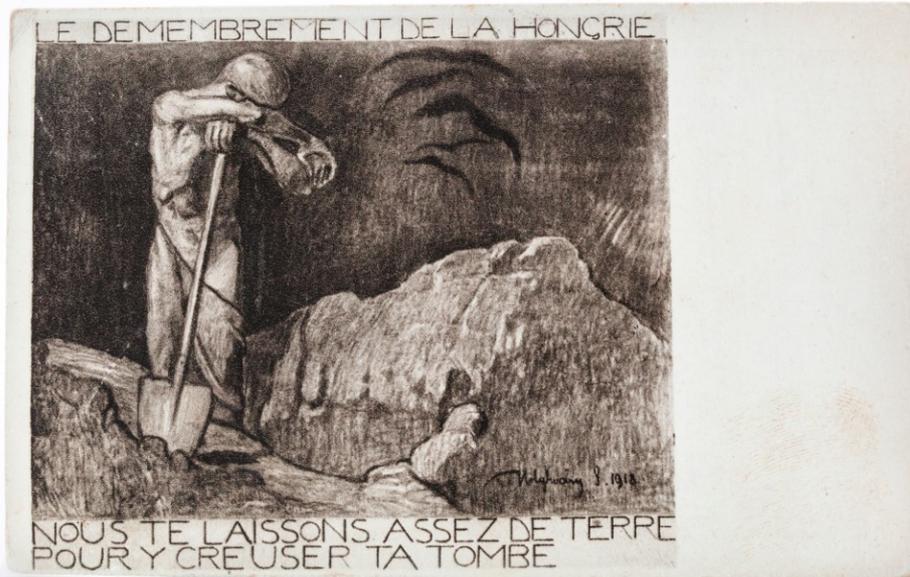


Abb. 102

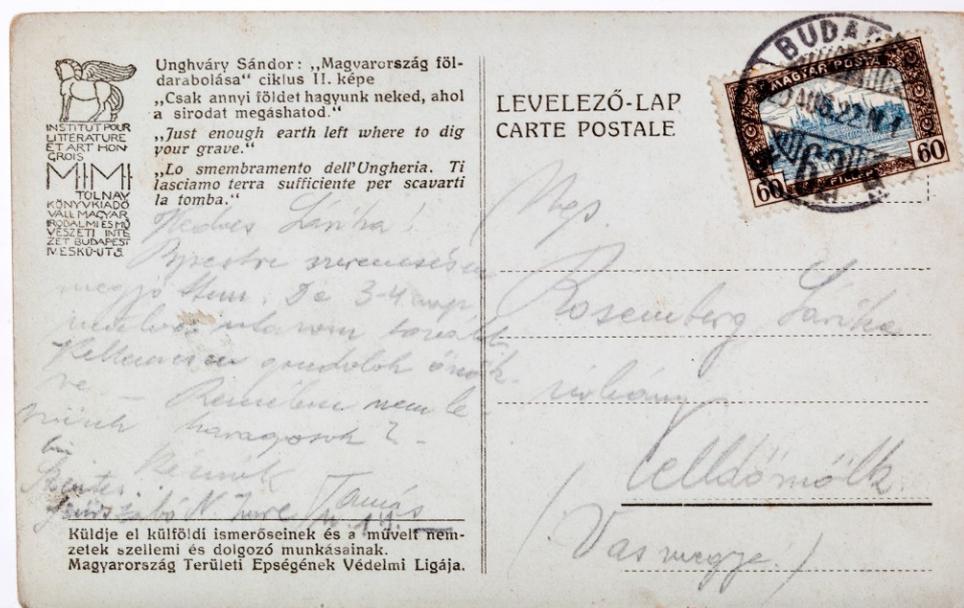


Abb. 103



Abb. 104



Abb. 105



## Abbildungsverzeichnis

### Abb. 1

Monument der nationalen Märtyrer (Nemzeti Vértanúk Emlékműve) Budapest, Kampf mit dem Bolschewismus © Fortepan/Márton Kurutz (1934)

### Abb. 2

Monument der nationalen Märtyrer (Nemzeti Vértanúk Emlékműve) Budapest, Hungaria © Fortepan/Kristóf Kelecsényi (1938)

### Abb. 3

Monument der nationalen Märtyrer (Nemzeti Vértanúk Emlékműve) Budapest, Hungaria (2019) © Wikimedia Commons (2019)

### Abb. 4

Monument der nationalen Märtyrer (Nemzeti Vértanúk Emlékműve) Budapest, Kampf mit dem Bolschewismus (2019) © Wikimedia Commons (2019)

### Abb. 5

Videostandbild, © Dé:Nash Official / vevo.com (2018)

### Abb. 6

Videostandbild, © Dé:Nash Official / vevo.com (2018)

### Abb. 7

Videostandbild, © Dé:Nash Official / vevo.com (2018)

### Abb. 8.

Ortstafel in Runenschrift. © Wikimedia Commons (2013)

### Abb. 9

László Rajk: Missing Paragraphs, Quelle: <http://missingseries.org>;  
© Nachfolger von László Rajk

### Abb. 10

Péter Szalay: Szleng 04 (2013), Bronze, 12x8x1cm  
© acb Galéria (Budapest), Courtesy of Péter Szalay

### Abb. 11

Société Réaliste (Ferenc Gróf & Jean-Baptiste Naudy): March of Victory: silhouettes; Acryl auf Foto 70x53cm, 2014 © Société Réaliste / Courtesy of Ferenc Gróf

### Abb. 12

Wiederweihung der Büste von Miklós Horthy in Budapest (Freiheitsplatz / Szabadság tér) 2013 © MTI/uj szo.com

### Abb. 13

Péter Párkányi Raab: Denkmal für die Opfer der Deutschen Besatzung (A német megszállás áldozatainak emlékműve), Budapest, Szabadság tér (Freiheitsplatz) 2014  
© Wikimedia Commons

**Abb. 14**

Attila mit der „Landesflagge“ im Hintergrund 2015 (Kétpó, Historisches Ungarn Gedenkpark) © Tóth György-Gyigyi – Köztérkép

**Abb. 15**

Revisionistisches Propagandaplakat aus der Zwischenkriegszeit  
© MDK, Magyar Digitális Képkönyvtár (Hungarian Digital Image Library)  
Rezső Glagovác, 1920-21, Budapest Történeti Múzeum, Kiscelli Múzeum

**Abb. 16**

Nem, nem soha! (Nein, nein, niemals!) Postkarte, 8.5x13.5cm (1918-1920)  
© MDK Magyar Digitális Képkönyvtár / Corvin János Múzeum, Ladics-Nachlass

**Abb. 17**

Magyar Hiszekegy (Ungarisches Glaubensbekenntnis) Postkarte, 9.5x14.5cm (1920-1938)  
© MDK Magyar Digitális Képkönyvtár / Corvin János Múzeum, Ladics-Nachlass

**Abb. 18**

Trianon. Elfelejtették? (Trianon. Habt ihr es vergessen?) Plakat, 95x63cm (1927)  
© MDK Magyar Digitális Képkönyvtár / Budapest Történeti Múzeum Könyvtár, Kiscelli Múzeum

**Abb. 19**

Gerechtigkeit für Ungarn! Plakat, 600x432mm; Autor: Gusztáv Végh (1920)  
© MDK Magyar Digitális Képkönyvtár / Országos Széchenyi Könyvtár, Plakát- és Kisnyomtatványtár

**Abb. 20**

Irredentistisches Plakat mit dem Ungarischen Credo (1922)  
Autor: unbekannt; Globus Publishing, Budapest © Wikimedia Commons

**Abb. 21**

Blumenbeet mit „Großungern“-Motiv aus dem Budapester Szabadság tér (Freiheitsplatz)  
© Fortepan/Dániel Antal (1932)

**Abb. 22**

Lord Rothermeres Besuch auf dem Szabadság tér/Freiheitsplatz (1920er Jahre)  
Unbekannter Autor, Silbergelatineabzug, 18x12.3cm, Inv.-Nr. 63.347  
Autor: Iván Halász © Magyar Nemzeti Múzeum (Ungarisches Nationalmuseum)

**Abb. 23**

Kranzverleihung auf einem der Irredenta-Denkmäler auf dem Budapester Freiheitsplatz (1920) Unbekannter Autor, 117x180 mm, Inv.-Nr. 62.3324  
© Magyar Nemzeti Múzeum (Ungarisches Nationalmuseum)

**Abb. 24**

*Igazságot Magyarországnak! / Justice for Hungary!* Propagandabroschüre (1928)  
Offsetdruck, 20x29cm; Quelle: Szabolcs KissPál: A műhegyektől a politikai vallásig. From Fake Mountains to Faith. Vom falschen Gebirge zum Glauben, Berlin 2017, S. 66.

**Abb. 25**

*Tűrjük?! / Erdulden wir es?! Postkarte, 8.5x13.5 cm (1918-1920)*

© MDK Magyar Digitális Képkönyvtár / Corvin János Múzeum, Ladics-Nachlass

**Abb. 26**

A rablók kezei. Die Hände der Räuber. Postkarte, 9x14 cm (1918-1920)

© MDK Magyar Digitális Képkönyvtár / Corvin János Múzeum, Ladics-Nachlass

**Abb. 27**

*A trianoni sírból feltámadó magyarok: "Évszázadokon át a Nyugat védelmében vérzett a magyar." (Die aus dem trianonschen Grab auferstehenden Ungarn: „Der Ungar blutete jahrhundertlang für Verteidigung des Westens.“) Postkarte, 90x140mm (nach 1920), Recto, verlegt von dem Großkomitee der Reliquien-Landesfahne (Ereklyés Országzászló Nagybizottság) © MaNDA (Magyar Nemzeti Digitális Archívum)*

**Abb. 28**

Verso der Postkarte (Abb. 27)

© MaNDA (Magyar Nemzeti Digitális Archívum)

**Abb. 29**

Autoaufkleber mit „Großungarn“-Gestalt ©bigbandi.hu (2019)

**Abb. 30**

Autoaufkleber mit „Großungarn“-Gestalt ©bigbandi.hu (2019)

**Abb. 31**

Autoaufkleber mit „Großungarn“-Gestalt ©bigbandi.hu (2019)

**Abb. 32**

„Großungarn“-Motivik auf der Profilseite eines Facebook-Benutzers

© Facebook Inc. (2019)

**Abb. 33**

„Großungarn“-Motivik (mit einem Foto von Reichsverweser Miklós Horthy) auf der Profilseite eines Facebook-Benutzers. © Facebook Inc. (2019)

**Abb. 34**

Das Logo der Kárpát-haza Galéria

Quelle: www.nski.hu © Nemzetstratégiai Kutatóintézet

**Abb. 35**

Gedenkstätte des Nationalen Zusammenhalts (Nemzeti Összetartozás Emlékhelye), Visualisierungsplan © www.sipzrt.hu / Steindl Impre Program Nonprofit Zrt. (2018)

**Abb. 36**

Gedenkstätte des Nationalen Zusammenhalts (Nemzeti Összetartozás Emlékhelye), Visualisierungsplan © www.sipzrt.hu / Steindl Impre Program Nonprofit Zrt. (2018)

**Abb. 37**

József Szolnoki „Magyarosaurus“-Vignette (PKW-Aufkleber)

© József Szolnoki, mucsarnok.hu (2011)

**Abb. 38-62**

Videostandbilder aus dem Video *One Time Hun, Always Hun* (2008) von József Szolnoki  
© József Szolnoki

**Abb. 63-80**

Videostandbilder aus dem Video *Amorous Geography* (2012/2016) von Szabolcs KissPál  
© Szabolcs KissPál

**Abb. 81-98**

Videostandbilder aus dem Video *The Rise of the Fallen Feather* (2016) von Szabolcs KissPál  
© Szabolcs KissPál

**Abb. 99**

Szabolcs KissPál: *Chasm Records*. Installationsansicht der Ausstellung im Institut für Politikgeschichte in Budapest (im Rahmen der OFF-Biennale im Herbst 2017)  
Foto: mezosfera.org © Szabolcs KissPál, Krisztina Csányi

**Abb. 100**

Chasm Records. Installationsansicht der Ausstellung im Institut für Politikgeschichte in Budapest (im Rahmen der OFF-Biennale im Herbst 2017)  
Foto: mezosfera.org © Szabolcs KissPál, Krisztina Csányi

**Abb. 101**

Chasm Records. Installationsansicht der Ausstellung im Institut für Politikgeschichte in Budapest (im Rahmen der OFF-Biennale im Herbst 2017)  
Foto: mezosfera.org © Szabolcs KissPál, Krisztina Csányi

**Abb. 102**

Revisionistische Postkarte „Le Demembrent de la Hongrie“ (recto)  
Exponat der Chasm Records (CR/WEST135) © Szabolcs KissPál, Foto © Zsuzsanna Simon

**Abb. 103**

Revisionistische Postkarte „Le Demembrent de la Hongrie“ (verso, nicht identisch mit CR/WEST135); Exponat der Chasm Records (CR/WEST009) © Szabolcs KissPál,  
Foto © Zsuzsanna Simon

**Abb. 104**

Feldflasche aus Aluminium mit Runenschrift-Suppennudeln; Exponat der Chasm Records (CR/EAST003) © Szabolcs KissPál, Foto © Zsuzsanna Simon

**Abb. 105**

Richard W. Darré: Neuadel aus Blut und Boden (München 1930), Buchobjekt mit „turulförmigen“ Brennlöchern; Exponat der Chasm Records (CR/EAST127) © Szabolcs KissPál, Foto © Zsuzsanna Simon

**Abb. 106**

„Turulförmiges“ Propaganda-Konfetti, Papier, 3x3 cm (wohl aus den 1930er Jahren); Exponat der Chasm Records (CR/EAST129) © Szabolcs KissPál, Foto © Zsuzsanna Simon

**Abb. 107**

Injektionsnadel „Trianon“ (1930er Jahre), Metall, gedrucktes Etikett, 8x8x1 cm; CR/EAST094  
© Szabolcs KissPál, Foto © Zsuzsanna Simon

## Abstract

Das thematische Rückgrat der vorliegenden Arbeit wird von zwei Close Readings gebildet. Es handelt sich um zwei „docu-fiktionale“ Werkeinheiten ungarischer Autoren aus der jüngsten Vergangenheit: József Szolnokis Doku-Essay *One Time Hun, always Hun* (2008) sowie Szabolcs KissPáls Projekt namens *From Fake Mountains to Faith* (2012/2016, auch „*Hungarian Trilogy*“ apostrophiert). Beide Arbeiten ranken sich thematisch um die Vereinnahmung weiter Teile der ungarischen sozialen Erinnerung durch ethnisch-nationalistische Narrative und Identitätskonstruktionen.

Den Werkanalysen sind einige Kapitel vorgelagert, die bestimmten (historischen, kulturellen) Aspekten der nationalen Identitätsbildung gewidmet sind. Angerissen werden dabei die zentralsten Symbole und kulturell etablierten Leitfiguren des rechtsnationalen und völkisch-nationalen (aber auch national-esoterischen) Gedankenguts. Einbezogen werden ausgewählte Fallbeispiele, die die ideologische Monopolisierung und Instrumentalisierung öffentlicher Räume (aber auch der Alltagsprache) oder Meilensteine des symbolischen Politisierens nach 2000 veranschaulichen, ebenso werden wichtige „Erinnerungsorte“ der ungarischen Geschichte – allen voran der Friedensvertrag von Trianon (1920) und sein Erinnerungskontext bzw. seine bis in die Gegenwart übergreifende kulturell-symbolische Virulenz – thematisiert.

Problematisiert wird in beiden Arbeiten v. a. der Konstruktionscharakter des Nationalismus (bzw. Formen nationalistischer Identitätsbildung), gleichzeitig aber – dank ihrem selbst- und medienreflexiven Ansatz – auch die vielfache ideologische, narratologische und mediale Bedingtheit jeder Erzählung bzw. der Erinnerungskonstruktion (letztendlich Strukturmuster des kinematographischen Erzählens, in welches beide Arbeiten selbst medial eingebunden sind). Die Arbeiten von Szolnoki und KissPál reflektieren dabei auch verschiedene kulturhistorische Horizonte der ungarischen Nationalgeschichte bzw. kollektiven Erinnerung: analysiert wird das kulturelle Kapillarsystem, das Netz von Dispositiven, in dem nationale Symbole, Mythen und Narrative hervorgebracht, stabilisiert und reproduziert werden. Die Autoren verbindet auch ihr anthropologisch-semiologisches Interesse: die Mythen, Symbole und Rituale des neuen Nationalismus (samt ihrer psychosozialen Triebfeder) werden v. a. im Kontext der Sprachhaftigkeit der Mythen untersucht und dekonstruiert.

Die Werkeinheiten werden in der vorliegenden Masterarbeit auf ihr kritisches, didaktisches und revelatorisches Potenzial hin befragt. Einer der wichtigsten gemeinsamen Aspekte der Arbeiten ist die Art, wie sie das komplexe Ineinandergreifen verschiedener Modi, Ebenen und Register des Faktischen und Fiktionalen (im Kontext der kollektiven Erinnerung sowie der Erzählbarkeit der Geschichte) zu diskutieren versuchen. Eine tragende und gleichsam hermeneutisch motivierte Funktion kommt dabei der Ironie zu. Ein weiteres wichtiges Bindeglied der Werke ist deren emanzipatorischer Impetus: sie bemühen sich um die Dekonstruktion eingefahrener ideologischer Muster. Im Brennpunkt der Arbeiten steht auch die kultisch-religiöse Dimension des (völkischen) Nationalismus, insbesondere vor dem Hintergrund einer konsequenten (durch partikuläre politische Interessen motivierten) Sakralisierung und Viktimisierung einer Nation, sowie das – immer schon hegemonial vorstrukturierte – Beziehungsgeflecht zwischen den Konzepten Nation und Raum/Landschaft.