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

Klassiker des ungarischen Films

SCHÜREN

Klassiker des ungarischen Films

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

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

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

Filmkunst zu sehen sind.[2] Einige Überlegungen zur Gestalt dieser Publikation sowie zu ihrem Gegenstand ‹ungarischer Film› enthält dieses Vorwort.

Film, ungarischer

Was ist ein ‹ungarischer Film›? Diese Frage klingt angesichts des Buchtitels[3] sophistisch. Denn das Problem scheint gelöst, wird ‹ungarisch› schlicht als Angabe zum Produktionsland verstanden, die üblichen Gepflogenheiten auf Festivals, in Lexika oder Datenbanken entspricht. In den Texten des Bandes wie in den vorgestellten Filmen wird diese Frage als weitgehend beantwortet angesehen. Sie wird einleitend dennoch aufgeworfen, da das ‹Ungarische› als solches nicht Gegenstand dieses Buches ist, nicht im Blick auf kinematografische Kunstwerke und vor allem nicht als medienhistorisch anachronistische und leere, politische oder nationalistische Perspektive.[4] Anstelle der vermeintlichen Geschlossenheit einer ‹nationalen Kinematografie› stellt dieses Kompendium einzelne Film mit ihrem

2 Der Dichter und enthusiastische Ungarnreisende Franz Fühmann (1922–1984) sprach so von seinem Einblick in die ungarische Dichtung, die er als kongenialer Nachdichter erfuhr, vgl. Franz Fühmann: «Zweiundzwanzig Tage oder die Hälfte des Lebens». In: Ders.: *Das Judenauto. Kabelkran und Blauer Peter. Zweiundzwanzig Tage oder Die Hälfte des Lebens*. Rostock 1993, S. 316.

3 Das Titelbild zeigt links Ádám Rajhona (1943–2016) als Genosse Falkay, Direktor einer Kistenfabrik, der unablässig seinen Kefir schüttelt, und rechts Róbert Koltai (*1943) als János Bozodi, Brandschutzbeauftragter. Sie sind die männlichen Protagonisten der Groteske Gesunde Erotik (Egészséges erotika, R: Péter Tímár, 1985), in deren Plot sich die komische Verschränkung von Geschlechterverhältnissen und spätsozialistischen Produktionsverhältnissen beobachten lässt.

4 Siehe dazu etwa die kritische Hinterfragung dieses Problems bei Hake: «Wie […] sollte man ein Nationalkino wie das deutsche Kino definieren? Sind seine Charakteristika bestimmt von ökonomischen, politischen oder ästhetischen Kräften? Verweist das Nationale auf konkrete Gewohnheiten, ob die von Regisseuren oder Zuschauern, oder ist es eher eine Funktion der Produktwerbung und Kulturpolitik? Muss man die Bedeutung des Nationalkinos in bestimmten Genres und Stilen, Sujets und Motiven oder in eher schwer zu fassenden gesellschaftlichen und kulturellen Mentalitäten verorten, die allesamt in einer hochkodifizierten nationalen Physiognomie zum Ausdruck kommen […]? Oder ist Nationalkino zuvörderst ein relationaler Begriff, der nur in Opposition zu andern Nationalkinos in Erscheinung tritt, und dann zumeist durch verschiedene Strategien des Widerstands gegen, der Anpassung an und der Konkurrenz zu Hollywood?» Sabine Hake: *Film in Deutschland. Geschichte und Geschichten seit 1895*. Reinbek bei Hamburg 2004, S. 19 f. Für den Hinweis darauf danke ich Maciej Pepliński.

filmkünstlerischen, -historischen und -ästhetischen Anspruch vor. Jeder dieser Filme steht freilich in seinem spezifischen Verhältnis zu seinem Produktionsland Ungarn, das er in Szene setzt und dessen sprachliche, historische und auch (alltags)kulturelle Spezifika jeder für sich und auf seine Weise bearbeitet. In welchen Formen dieses ‹Verhältnis zum Ungarischen› auftreten kann, lässt sich beispielhaft illustrieren, hier explizit an Filmen, die im Buch sonst nicht besprochen werden. Das Funktionieren des Attributes ‹ungarisch› kann damit nochmals anders und quer zu einem filmischen Nationalnarrativ[5] erläutert werden. György Pálfis (*1974) Collagefilm Final Cut – Meine Damen und Herren (Final Cut – Hölgyeim és Uraim, 2011) etwa erzählt durch Zusammenfügung von 1395 Ausschnitten aus 449 Klassikern des Weltkinos eine nicht minder ‹klassische› Liebesgeschichte. Final Cut besteht dabei (nur) zu gut 10% aus Material, das dem ungarischen Kino zuzurechnen ist.[6] Dem kann der Spielfilm Ich denke oft an Piroschka (R: Kurt Hoffmann, BRD 1955) gegenübergestellt werden, der auch eine Liebesgeschichte erzählt und ein

5 In der Fachliteratur werden viel eher Schwerpunkte wie der Konnex von Film und Literatur, Geschichte sowie politischer Zeitgeschichte oder Dokumentarfilm gesetzt (siehe u. a. Gábor Gelencsér: *Magyar film 1.0* [*Ungarischer Film 1.0*]. Budapest 2017, S. 12 sowie Klára Tóth: «Átalakítás miatt zárva» [Wegen Umbau geschlossen]. In: Klára Tóth (Hg.): *53 magyar film. Hyppolittól a Sátántangóig* [*53 ungarische Filme von Hyppolit bis Satanstango*]. Budapest 2015, S. 10 f.) oder die Gleichwertigkeit von Filmkunst und «jedweder anderen Kunstform» betont (Gyöngyi Balogh, Vera Gyürey, Pál Honffy: «Bevezetés» [Einführung]. In: Diesn.: A magyar játékfilm története a kezdetektől 1990-ig [Geschichte des ungarischen Spielfilms von den Anfängen bis 1990]. Budapest 2004, S. 9; sehr ähnlich: Gábor Gelencsér: *Forgatott könyvek. A magyar film és az irodalom kapcsolata 1945 és 1995 között.* [*Verfilmte Bücher. Die Beziehung von ungarischem Film und Literatur zwischen 1945 und 1995*]. Budapest 2015, S. 17 f.); siehe weiterhin: Vera Gyürey, László Lencsó, József Veress (Hg.): *A magyar filmtörténet képeskönyve* [*Die Ungarische Filmgeschichte in Bildern*]. Budapest 2007; Vince Zalán (Hg.): *Magyar filmrendezőportrék* [*Porträts ungarischer Regisseure*]. Budapest 2004; István Nemeskürty: *Wort und Bild. Die Geschichte des ungarischen Films.* Aus dem Englischen von Helga Neuhaus. Budapest 1980. Z. B. in Rumänien wird auch von einer 120-jährigen Geschichte der «cinematografiei naţionale» [nationalen Filmkunst] gesprochen, siehe Călin Căliman: *Istoria filmului românesc (1897–2017)* [*Geschichte des rumänischen Films*]. Bucureşti 2017[3]. Ähnliches gilt für den polnischen Diskurs, der ein «kino narodowe» [nationales Kino] kennt, siehe Tadeusz Lubelski, Maciej Stroiński (Hg.): *Kino polskie jako kino narodowe* [*Polnisches Kino als nationales Kino*]. Kraków 2009. Siehe zum Zusammenhang von Genre und Nation auch: Rick Altman: *Film/Genre.* London 1999, S. 86 ff.

6 Siehe die vollständige Filmliste bei Balázs Varga: *Final Cut. A tankönyv* [*Final Cut. Das Lehrbuch*]. Budapest 2014, S. 165 ff.

Klassiker des aus (west)deutscher Sicht[7] stereotypisch Ungarischen ist, mit seiner Mixtur aus Csikos- und ‹Zigeunerromantik›, Puszta und Gulasch. Gedreht wurde in der Wojwodina in Nordjugoslawien, einem Gebiet, das nach Trianon[8] nicht mehr zu Ungarn gehört, aber ‹unerkannt› als anachronistische Filmkulisse eines klischeehaften Ungarns der 1920er-Jahre fungierte, wo die autoritäre Horthy-Ära[9] allerdings überhaupt nicht thematisiert ist. Eine klischeehafte Vorstellung vom Ungarischen könnte zu dem Ergebnis kommen, Hoffmanns Piroschka sei eher ein ungarischer Film als die Collage von Pálfi, die sich – fast wie eine filmische Umsetzung von Esterházys Madeleine-Metapher – in eine lange Reihe bedeutsamer Momente des Weltkinos stellt. Aus demselben Jahr wie Final Cut stammt der Episodenfilm Ungarn 2011 (Magyarország 2011, R: András Jeles, Ágnes Kocsis, Ferenc Török, Simon Szabó, Márta Mészáros, Péter Forgács, László Siroki, György Pálfi, Benedek Fliegauf, András Salamon, Miklós Jancsó), produziert von Béla Tarr (*1955). Eine Texteinblendung Tarrs am Beginn setzt einen direkten Bezug zum ungarischen Film: Ungarn 2011 sei von Menschen geschaffen, «die sich noch für das Schicksal des ungarischen Films verantwortlich fühlen» und handle «von ihrer Liebe zu ihrem Volk und ihrer Heimat [...] und von ihrem Engagement für die Achtung der Menschenwürde». Die elf Episoden zeigen

7 Piroschka war eine Produktion der Bavaria, München. Der Film verwendet eher Strategien des Heimatfilms und ähnelt in manchem noch dem, was eine Polemik in dem ungarischen Magazin *Délibáb* schon in den 1930er-Jahren mit Blick auf den seinerzeitigen Film schrieb: «[...] Unsere Meinung über den ungarischen Film ist noch immer, dass er dadurch ungarisch wird, dass deutsche Limonade ungarisch benannt wird oder dadurch, dass man den Pluderhosen-Hirtenstock-Gulasch-Mischmasch immer neu erfindet, den selbst ausländische Operetten-Köche nicht mehr verwenden.» (Elemér Boross: «Filmalap (!) – színházalap (!)» [Filmfonds (!) – Theaterfonds (!)] In: *Délibáb* 8,48 (1934), S. 75). Piroschka ruft Ungarn bzw. den Balaton also nicht als Chiffre auf, zu der der See in Herrmann Zschoches (*1935) Und nächstes Jahr am Balaton (1980) oder, später, in Ingo Schulzes (*1962) Roman *Adam und Evelyn* (2008, verfilmt 2018, R: Andreas Goldstein) wird.

8 Gemeint ist der Vertrag von Trianon (nach dem Palais Grand Trianon in Versailles), mit dem nach dem Ende des Ersten Weltkriegs die Verkleinerung des ungarischen Staatsgebietes um mehr als 60% festgeschrieben wurde. Trianon bzw. das «Trianon-Syndrom» (Andrea Tompa) stehen in Ungarn bis heute für eine tiefe nationale Kränkung, die weiterhin ihrer profunden Aufarbeitung harrt. 2010 wurde der 4. Juni (Tag der Vertragsunterzeichnung 1920) in Ungarn per Parlamentsbeschluss zum ‹Tag der nationalen Einheit› erklärt.

9 Miklós Horthy (1868–1957), 1920–1944 Reichsverweser in Ungarn, errichtete ein autokratisches Regime.

das Ungarn der Gegenwart und beziehen sich auch auf Missstände wie geschlechterungerechte Familienpolitik oder Perspektivlosigkeit junger Menschen und das Agieren der Orbán-Regierung[10] (z. B. Kriminalisierung von Wohnungslosen, Lage der Roma, nationalistische Kulturpolitik). Der Spielfilm Freiheit, Liebe (Szabadság, szerelem, R: Krisztina Goda, 2006) zeigt hingegen in Hollywood-Ästhetik, wie politisch und zugleich pathosgeladen Erinnerung 50 Jahre nach dem Aufstand von 1956[11] als nationale Erzählung inszeniert werden kann. Der Film verbindet die Liebesgeschichte des Wasserballnationalspielers Károly (Iván Fenyő, *1979) und der Kunststudentin Viktória (Kata Dobó, *1974) mit dem 56er Aufstand und dem in Ungarn emotional konnotierten Wasserball[12]. Die Klimax ist das olympische Halbfinale VR Ungarn – UdSSR am 6.12.1956 in Melbourne, das in der Filmfiktion direkt mit der Niederschlagung des Aufstands parallelisiert wird. Die sehr unfaire, im Film ‹blutig› inszenierte Begegnung mit dem Sieger Ungarn wird zur stellvertretenden Auseinandersetzung zwischen den ‹zu Hause› in Budapest Geschlagenen und den militärischen Siegern.

Alle vier Beispiele lassen sehr unterschiedliche Bedeutungen von ‹ungarisch› erkennen. Ist Final Cut ein *bricolage* aus der allgemeinen Kinogeschichte, so inszeniert Freiheit, Liebe 1956, indem dieses ungarische Trauma im sportlichen Sieg aufgelöst wird, während der (west) deutsche Piroschka-Film ein (noch immer) wirksames touristisches Klischee formiert und in Ungarn 2011 kritisch die engagierte Reichhaltigkeit ungarischen Filmschaffens herausgestellt wird. Der Begriff

10 Viktor Orbán (*1963) ist seit 2010 Ministerpräsident von Ungarn.

11 Am 23. Oktober 1956 entwickelte sich in Budapest aus einer Demonstration ein bewaffneter Aufstand gegen die MDP-Regierung (Magyar Dolgozók Pártja – Partei der Ungarischen Werktätigen). Imre Nagy (1896–1958) bildete eine neue Regierung, die den Abzug der sowjetischen Truppen forderte und den Austritt Ungarns aus dem Warschauer Vertrag, Neutralität und demokratische Wahlen anstrebte. Doch am 4. November schlugen sowjetische Truppen den Aufstand nieder. Beinahe 200 000 Menschen flohen aus Ungarn ins Ausland.
Anzumerken ist eine Differenz im Sprachgebrauch, denn in Ungarn wird nicht von ‹Aufstand›, sondern von ‹forradalom› (ungarisch ‹Revolution›) gesprochen. Die Ereignisse von 1956 werden in Ungarn trotz (oder wegen?) ihres Scheiterns als Revolution verstanden.

12 Analog gilt dies für den Fußball, wo aber die unerwartete Niederlage der ‹Goldenen Mannschaft›, der ungarischen Nationalauswahl, gegen die bundesdeutsche Elf im Berner WM-Finale von 1954 zu Buche steht.

erscheint damit in seiner Ambiguität und Widersprüchlichkeit, seiner pragmatischen Verwendbarkeit und seiner Funktionsweise, an denen die Vielgestalt der Filme arbeitet.

Die ‹Madeleine-Fabrik›

Klassiker des ungarischen Films setzt mit Tiefland (Hegyek alján, R: Béla Balogh), einem Stummfilm aus dem Trianon-Jahr 1920, ein und überspannt bis 2015 (Sauls Sohn, Saul fia, R: László Nemes) beinahe die 100 Jahre, auf die Esterházy seine Metapher zum Kinogedächtnis bezieht. Je nach Produktionszeitraum ist unter dem Produktionsland Ungarn somit das Königreich Ungarn unter Führung Horthys, Nachkriegsungarn mit der Installation des Stalinismus, die Volksrepublik Ungarn 1949 bis 1989, die Republik Ungarn nach 1989 oder das Ungarn der Gegenwart[13] zu verstehen. ‹Ungarisch› fungiert also auch anhand dieser historisch-politisch zu differenzierenden Bedeutungen als ein Rubrum, mit dem sich jene ‹Bilderflut› zwar bezeichnen, doch nur unzureichend ordnen oder präsentieren lässt. Dieses Buch steckt sein Terrain mithin chronologisch ab, bestimmt jedoch keine Epochen, die die ausgesuchten Filme tatsächlich vertreten sollen. Vielmehr werden anhand der einzelnen Filmkunstwerke Stilrichtungen sowie Tendenzen erläutert, gattungs- und genrespezifische sowie thematische Merkmale jeweils benannt. Die Analysen orientieren sich am ästhetischen und medialen Eigenwert eines jeden Beispiels als Film. Mit Genres wie z. B. Thriller, Komödie, Drama oder Krimi dominiert in diesem Buch die Gattung Spielfilm. Dennoch fehlen nicht die ästhetische Tradition der dokumentarischen Gattung, Bezüge zur innovativen Arbeit des Béla-Balázs-Stúdió und den dort geprägten Hybridformen, die Einflüsse der *Nouvelle Vague* und deren ungarische Fortentwicklung, Beispiele für den populären Film oder explizit Filme von Regisseurinnen.[14] Alle Beiträge sind sowohl als sachlich-informa-

13 Die mit der Parlamentsmehrheit von Orbáns Fidesz (Fiatal Demokraták Szövetsége – Bund junger Demokraten) 2011 verabschiedete neue Verfassung Ungarns tilgt die Bezeichnung ‹Republik› (ungar. köztársaság). Der Artikel A lautet: «Der Name unserer Heimat ist Ungarn.» («Hazánk neve Magyarország.»). Vgl. hierzu sowie zum Grundgesetz (ungar. alaptörvény): Herbert Küpper: *Ungarns Verfassung vom 25. April 2011. Einführung – Übersetzung – Materialien.* Frankfurt a. M. 2012.

14 Nur hingewiesen sei auf Berlinale-Erfolge von Filmemacherinnen aus Ostmitteleuropa, wie den Goldenen Bären 2017 für Ildikó Enyedis (*1955) Körper und Seele

tive Beschreibungen von film- und gesellschaftshistorischen Zusammenhängen wie auch als filmwissenschaftliche Studien angelegt.

Die Auswahl dieses Bandes bleibt selbstverständlich diskutierbar, selbstverständlich scheint sie bestimmte Schwerpunkte zu setzen und selbstverständlich wären Erweiterungen oder Substituierungen denkbar. Wird diese Zusammenstellung allerdings als Auswahl solcher ‹Esterházy'schen Filmaugenblicke› gesehen, bestehen diese fraglos im Kontext einer europäischen cineastischen Kunst.

Klassiker?

Der Begriff des ‹Klassikers›[15] wird für dieses Buch als operatives Konzept aufgefasst, mit dem keine Kategorisierung oder gar eine Aussage über den filmkünstlerischen Wert der hier vertretenen und vor allem nicht der hier nicht vertretenen Filme intendiert ist. Die Auswahl dieses Buches versteht sich somit nicht als Ausschluss und nicht als ausschließlich, sie stellt eine Zusammenstellung dar. Als Klassiker werden hier mithin Filme bezeichnet, die als filmästhetisch bedeutsam oder als gesellschaftlich, politisch, historisch wie kulturell repräsentativ angesehen werden können. Dazu wurden auch explizit Filme ausgewählt, die nicht durch ihre dichte Deutungsgeschichte, ihren ‹Kultstatus› oder ihre Position im kollektiven Gedächtnis sanktioniert sind. In den Band aufgenommen wurden sowohl Filme, die einem ungarischen Publikum als ‹Klassiker› gelten, als auch solche, die international bekannt geworden sind. Einzelne Genres wie der Kinderfilm oder Animations- und Zeichentrickfilme[16] sind nicht oder

(Testről és lélekről, 2017), den Goldenen Bären 2018 für Adina Pintilies (*1980) Rühr mich nicht an (Nu mă atinge-mă, Rumänien 2018) oder den Silbernen Bären Alfred-Bauer-Preis 2017 für Agnieszka Hollands (*1948) Die Spur (Pokot, Polen 2017) oder den Silbernen Bären Großer Preis der Jury 2018 für Małgorzata Szumowskas (*1973) Die Maske (Twarz, Polen 2018). Márta Mészáros (*1931) erhielt 2007 die Berlinale Kamera.

15 Siehe hierzu: Paula Wojcik, Stefan Matuschek, Sophie Picard, Monika Wolting: «Intermedialität und Transkulturalität oder: Klassiker populär (eine Einführung).» In: Diesn. (Hg.): *Klassik als kulturelle Praxis. Funktional, intermedial, transkulturell.* Berlin 2019, S. 3 ff.

16 Nur genannt seien der computeranimierte Der Bezirk! (Nyocker!, R: Áron Gauder, 2004), der eine Romeo-und-Julia-Geschichte im 8. Budapester Bezirk erzählt, sowie die Zeichentrickfilmserien «Familie Mézga» («Mézga család», R: József Gémes, József Nepp, Béla Ternovszky, 1968–1969/1972/1978), «Wasserspinne-Wunderspinne»

durch einzelne Vertreter (dies gilt für den Stummfilm und die Gattung Dokumentarfilm) erfasst.

Die Filmauswahl hier versteht sich ausdrücklich nicht als Kanon. Sie reproduziert diesen auch nicht. Dies hinter dem Stichwort ‹Klassiker› zu vermuten, ginge fehl. Gleichwohl mag eine Verselbstständigung dieser Kollektion einem Kanonisierungsvorgang gleichkommen.[17] Zwar ist dieser Band der erste seiner Art in deutscher Sprache[18], allerdings üben Verleiher und Filmverlage mit ihren ökonomischen Gesichtspunkten einen weitaus größeren Einfluss darauf aus, welche Filme aus Ungarn (und dem östlichen Europa) für ein größeres Publikum im deutschsprachigen Raum greifbar sind. Auch vor diesem Hintergrund stellt das Buch den Reichtum des ungarischen Filmschaffens als integralen Teil der europäischen Filmkultur[19] und -geschichte vor.

Stephan Krause

(«Vízipók-csodapók», R: Szabolcs Szabó, József Haui, Csaba Szombati Szabó, 1976/1980/1985) und «Pom Pom» («Pom Pom meséi», R: Attila Dargay, 1978/1981), die auch im deutschen Fernsehen, meist im Fernsehen der DDR in der Sendereihe «Alles Trick», ausgestrahlt wurden.

17 Zum Filmkanon aus ungarischer Sicht siehe *Metropolis* 12,3 (2009) «Magyar filmkánon» [Ungarischer Filmkanon].

18 Eine deutschsprachige ‹Geschichte des ungarischen Films› ist ein Desiderat. Die einzige derartige Publikation ist fast 40 Jahre alt und eine Übersetzung einer englischen Übersetzung aus dem Ungarischen: Nemeskürty 1980. Auf Ungarisch siehe folgende Anthologien: Tóth 2015; László Kelecsényi: *Klasszikus, kultikus, korfestő. Magyar hangosfilm kalauz 1931-től napjainkig* [*Klassisch, Kult, Epochemachend. Führer Ungarischer Tonfilm von 1931 bis heute*]. Pécs 2014; Erzsébet Bori, Sándor Turcsányi (Hg.): *303 magyar film, amit látnod kell, mielőtt meghalsz* [*303 ungarische Filme, die man sehen muss, bevor man stirbt*]. Budapest 2007; siehe die von der ungarischen Filmkritik gewählten Kanones der ‹Budapester 12› (1969) und der ‹Neuen Budapester 12› (2000), vgl. István Karcsai Kulcsár: A Budapesti 12. Budapest 1969; [-]: «Új Budapesti Tizenkettő». In: Filmvilág 43,3 (2000), S. 2.

19 Dies versteht sich explizit als «Unterstützung eines umfassenderen […] Verständnisses von europäischem Kino, das in einem […] geeinten Europa notwendig ist». Dina Iordanova: *Cinema of the Other Europe. The Industry and Artistry of East Central European Film*. London 2003, S. 1.

Danksagung und editorische Notiz

Für dieses Buch blicken wir auf eine interdisziplinäre Zusammenarbeit zurück, die die spezifischen Kompetenzen von Hungarologie, Film- und Medienwissenschaft produktiv vereinte. Alle Texte dieses Bandes sind Originalbeiträge von Filmwissenschaftler*innen aus Ungarn, Deutschland, Estland und Kanada. Wir danken allen Autorinnen und Autoren für die spannende gemeinschaftliche Arbeit daran und freuen uns, dass dieses Buch als dritter Band der Reihe *Klassiker des osteuropäischen Films* erscheinen kann. Weiterhin gilt unser Dank dem Lehrstuhl für Angewandte Medienwissenschaften der Brandenburgischen Technischen Universität und dem Brandenburgischen Zentrum für Medienwissenschaften (ZeM) für die gewährte Druckbeihilfe, dem Leibniz-Institut für Geschichte und Kultur des östlichen Europa (GWZO) in Leipzig für die großzügige Förderung, den Übersetzerinnen Jutta Faehndrich und Christina Kunze, sowie allen, die uns mit wertvollen Hinweisen, Kommentaren und ihrer Unterstützung zur Seite gestanden haben.

Mit dem Ziel die vorliegende Publikation nicht nur als Lesebuch, sondern auch als wissenschaftliches Nachschlagewerk verwendbar zu machen, bieten die einzelnen Aufsätze neben Referenzen auf grundlegende Forschungsliteratur und Erläuterungen ungarischer Hintergründe und Begriffe an ihrem Ende auch die produktionstechnischen Angaben des besprochenen Films. Neben den gängigen Abkürzungen werden hier Kürzel wie P (Produzent*in), PF (Produktionsfirma), M (Musik) und S (Schnitt) verwendet, die in dieser Form der Differenzierung weniger häufig vorzufinden sind. Das Uraufführungsjahr (UJ) wird nur genannt, wenn es nicht mit dem Produktionsjahr (PJ) zusammenfällt.

Bei den Titelangaben in deutscher Sprache handelt es sich entweder um offizielle Verleihtitel oder um Übersetzungen der Originaltitel, was jedoch nicht extra ausgewiesen ist.

Daniel Bühler, Dominik Hilfenhaus, Stephan Krause

Inhalt

Tiefland / Hegyek alján (1920)
R: Béla Balogh 17

Hyppolit, der Butler / Hyppolit, a lakáj (1931)
R: István Székely 27

Irgendwo in Europa / Valahol Európában (1947)
R: Géza Radványi 37

Ein Fussbreit Land / Talpalatnyi föld (1948)
R: Frigyes Bán 45

Karussell / Körhinta (1955)
R: Zoltán Fábri 53

Die Männer in der Todesschanze / Szegénylegények (1965)
R: Miklós Jancsó 63

Vater / Apa (1966)
R: István Szabó 73

Liebe / Szerelem (1970)
R: Károly Makk 81

Sindbad / Szindbád (1971)
R: Zoltán Huszárik 89

Amerikanische Ansichten / Amerikai anzix (1975)
R: Gábor Bódy 97

Der kleine Valentino / A kis Valentinó (1979)
R: András Jeles 107

Vielleicht morgen / Majd holnap (1979)
R: Judit Elek 115

Die Zeit bleibt stehen / Megáll az idő (1981)
R: Péter Gothár 125

Tagebuch für meine Kinder / Napló gyermekeimnek (1982)
R: Márta Mészáros 133

Gesunde Erotik / Egészséges erotika (1985)
R: Péter Tímár 141

Mein 20. Jahrhundert / Az én XX. századom (1988)
R: Ildikó Enyedi 151

Wir sterben nie / Sose halunk meg (1992)
R: Róbert Koltai 161

Satanstango / Sátántangó (1994)
R: Béla Tarr 169

Bolsche Vita / Bolse vita (1995)
R: Ibolya Fekete 179

Moszkva tér / Moszkva tér (2001)
R: Ferenc Török 187

Glastiger 1–3 / Üvegtigris 1–3 (2001, 2005, 2010)
R: Péter Rudolf, Iván Kapitány 195

Hukkle / Hukkle (2002)
R: György Pálfi 203

Kontroll / Kontroll (2003)
R: Nimród Antal 211

Nachkömmlinge / Leszármazottak (2004)
R: Ágota Varga 219

Sauls Sohn / Saul fia (2015)
R: László Nemes 227

Autorinnen und Autoren 235