

„Singend wird das Leben schön“

Das stalinistische Gesellschaftsmodell im ungarischen Film (1948–1953)

In den realsozialistischen mitteleuropäischen Ländern wurde ausgehend vom Modell der Sowjetunion in der ersten Phase des sozialistischen Aufbaus das Privateigentum abgeschafft, die Wirtschaft durch die Gründung von Ministerien zentralisiert, ein System der Plananweisungen in Gang gesetzt und die politische Polizei mit weitreichender Macht ausgestattet. Sie entwickelte sich zum Staat im Staate und erweiterte ihre Kontrolltätigkeit über die eigentlichen Bereiche hinaus auch auf die Vertreter der Staats- und Parteihierarchie. Nicht nur die Partei, wie dies in den Reden der zeitgenössischen Politiker bis zum Überdruß wiederholt wurde, war die führende Kraft in diesen Ländern, sondern auch einzelne charismatische Parteiführer.¹

In Analogie zum christlichen Dogma verkörperte sich auch das Allerhöchste des sozialistischen Staates in Form einer Dreifaltigkeit: Es war der Sozialismus in Gestalt von Marx, Lenin und Stalin, oder als ungarische Variante von Lenin, Stalin und Rákosi. Die Bilder der Drei waren daher unausbleibliche Requisiten aller Staatsfeste, Wandzeitungen und Anschläge in den Betrieben. In Ungarn wandelte sich Stalin von einem Gotteswesen zu einem Meisterdenker, Rákosi wurde zu seinem besten Schüler und „weisen Vater des Volkes“. Aus den ‚Religionsvätern‘ wurden so paternalistische Führerfiguren, die im Verhältnis zu ihrem ‚kindlichen Volk‘ die Allwissenden verkörperten. Die Parteifunktionäre hatten die Aufgabe, die Gesellschaft den Anleitungen von ‚oben‘ entsprechend umzuerziehen und einen neuen Menschentypus zu schaffen: den Menschen, der im Dienste einer autarken Produktion bereit sein würde, an dementsprechen-

1 Ákos Szilágyi, Das Kino in der stalinistischen Epoche, in: Filmvilág 12 (1988), 48–49.

den Kampagnen und Arbeitswettbewerben teilzunehmen; den Menschen, der seine Individualität bereitwillig opferte und sich zu Produktionsgenossenschaften und Brigaden zusammenschloß, der täglich vor einem Plenum Selbstkritik übte und die Partei bis in die intimsten Bereiche seines Privatlebens vordringen ließ.

„Wer nicht mit uns ist, ist gegen uns“, verkündete Rákosi. Der Klassenfeind war auch im Film der Intimfeind der Arbeiterklasse. Er ist der Antipode des Werktätigen. Dieser wird als positive Heldenfigur und kenntnisreicher Arbeiter dargestellt. Doch nicht Fachkenntnisse sind es, die ihn auszeichnen, sondern Gehorsam und Linientreue. Die Arbeiterbewegungs- und Parteifunktionäre sind seine Lehrer und Richter. Sie sind selbstbewußt und schulmeisterlich.

Stalinismus und Film

Das stalinistische Gesellschaftsmodell spiegelt sich wie in vielen anderen künstlerischen Bereichen auch in der zeitgenössischen ungarischen Filmkunst. Filme wurden dabei zu Mitteln der Agitation. Mit Hilfe eines komplizierten bürokratischen Apparats flossen die von der Regierung für wichtig erachteten Themen in Form eines Themenplans in das Filmschaffen ein und erreichten einen großen Publikumskreis. Entsprechend den ideologischen Vorgaben waren in den kulturellen Institutionen und Organen wenige Intellektuelle. Die Filmproduktion wurde von den Funktionären der *Filmfabrik*² und des Ministeriums als industrielle Tätigkeit behandelt. Künstlerische und schöpferische Momente der Arbeit blieben ebenso wie der Anspruch auf Unabhängigkeit völlig außer acht.

Die *Filmfabrik* war dem System der Plananweisungen unterworfen. Irreale Pläne wurden oft noch irrealer diskutiert: So kam es im November 1950 anlässlich der Beratung der Plankommission über das darauffolgende Jahr zu eifrigen Diskussionen darüber, ob angesichts der zugeteilten 12 Filme nicht ein Regisseur zwei Filme gleichzeitig drehen solle. Zu diesem Zeitpunkt lag genau ein (!) Drehbuch vor.³ Der Mangel an Fachkenntnissen verursachte hingegen keine Sorgen. Der Leiter der Dramaturgie hatte sein Fach nie studiert, und

2 In Ungarn wurden Filme anstatt in einzelnen Studios in einer einheitlichen Institution, der Magyar Filmgyártó Vállalat, *Ungarische Filmfabrik*, hergestellt.

3 Beitrag des Regisseurs Usevolod Illarionovics Pudouvkin (1893–1953) anlässlich der im September 1950 abgehaltenen Diskussion „Dalolva szép az élet“ [Singend wird das Leben

sich oft auch positiv darauf berufen.⁴ Tischler und Beleuchter diskutierten, die Parteimoral auf den Lippen führend, das Schicksal der künstlerischen Produktion. Jeder Film handle schließlich vom Leben, und davon verstünden Arbeiter am meisten.⁵

Filmregisseure wurden für verdächtig gehalten. Während man sich bei László Ranódy, er war Mitglied der Kleinlandwirte-Partei, nicht einigen konnte, ob er ein Klassenfeind sei, oder sich mit seinem Film *Csillagosok* [Bestennte] nur geirrt habe, verwehrt man Viktor Gertler auf Grund seiner politischen Vergangenheit als Sozialdemokrat den Zutritt zur *Filmfabrik*.⁶ Aus Erinnerungen von Dramaturgen und Regisseuren sowie aus Archiv-Dokumenten geht jedoch hervor, daß sich zahlreiche Regisseure und Dramaturgen aus Opportunismus oder Zynismus in den Dienst der ideologischen Propaganda stellten oder zumindest deren Erwartungen erfüllten. Eine zwischen den Zeilen enthaltene Gesellschaftskritik, wie sie zahlreiche osteuropäische Filme später bestimmte, gab es in Ungarn zwischen 1948 und 1953 nicht. Hier akzeptierten die Regisseure und Dramaturgen den Themenplan und unterwarfen sich den von ‚oben‘ diktierten moralischen und ästhetischen Erwartungen.

Auf der Grundlage der Anweisungen der Filmhauptabteilung des Ministeriums stellten der Direktor und der dramaturgische Leiter der *Filmfabrik* eine Liste der Filmthemen zusammen. Dieser Themenplan und einige darin enthaltene Kunstgattungen waren direkte Kopien des sowjetischen Modells.⁷ Einige ungarische Künstler und Regisseure hatten zumindest zeitweise in Moskau studiert, um das sowjetische Modell kennenzulernen, eine sowjetische Delegation kam nach Budapest, um „ihre Erfahrungen weiterzugeben.“ Die größte Wirkung aber hatte der monatelange Aufenthalt des berühmten Regisseurs Pu-

schön]; siehe dazu: Ungarisches Zentralarchiv [Új Magyar Központi Levéltár (UMKL)] XXIX, I.-1., 208.

4 Beitrag Zsuzsa Simon während der Diskussion „Singend wird das Leben schön“, wie Anm. 3, 208.

5 Beitrag Dezső Révai, Direktor der *Filmfabrik*, Mátyás, Mitglied der Kommission der Partei und Székely, Mitglied der Betriebskommission während der Diskussion „Singend wird das Leben schön“, wie Anm. 3, 208.

6 Beitrag Dezső Révai am 10.10.1950, in: Magyar Filmintézet Könyvtára [Protokoll der Tagung des thematischen Plans, Bibliothek des Ungarischen Filminstituts] A/II, 19.

7 Siehe dazu: A szovjet film, szocialista építésünk segítője. A magyar-Szovjet Baráti Társaság vezetőképző kiadványa [Der sowjetische Film, Helfer unseres sozialistischen Baues. Funktionärs-Weiterbildung der Ungarisch-Sowjetischen Gesellschaft], Budapest 1952.

douvkin in Budapest. Er rezensierte und korrigierte Drehbücher und fertige Filme und nahm an Dreharbeiten teil. Seinem Aufenthalt wurde eine derartige Wichtigkeit beigemessen, daß eine Arbeitsdiskussion während einer kurzfristigen Krankheit Pudouvkins gar an seinem Krankenbett abgehalten wurde.

Das sowjetische Modell

Aus den Vorträgen von Pudouvkin und anderen Quellen ist bekannt, daß nach dem avantgardistischen Film (den frühen Filmen von Eisenstein und Dziga Vertov) und vor allem nach der Entstehung des Tonfilms, die in der Sowjetunion mit der Durchsetzung der stalinistischen Staatsräson zeitlich zusammenfiel, das Drehbuch zum wichtigsten Element eines Filmes wurde.⁸ Dies hatte eine doppelte Ursache: Zum einen ist ein Drehbuch kontrollierbar und endgültig. Es ist kein Zufall, daß die fertigen Drehbücher abgestempelt wurden und es nur selten möglich war, davon abzuweichen.⁹ Andererseits hielt Stalin die Literatur für die wichtigste Kunstgattung. Er mystifizierte Sprache und Literatur.¹⁰ Für ihn wurde der Film daher erst wesentlich, als er zu sprechen begann: „Wenn unsere Helden die lebendige Sprache entdecken, wird die Wirksamkeit unserer Filme außerordentlich anwachsen.“¹¹ Die entscheidenden Momente des Filmes sollten daher sprachlich, d.h. im Drehbuch zum Ausdruck kommen. Damit wird verständlich, warum Pudouvkin in den Sitzungen des Dramaturgischen Rates darauf drängte, man müsse zu den besten Schriftstellern Beziehungen aufnehmen und sie für das Schreiben von Drehbüchern gewinnen.

Aus den bereits genehmigten Drehbüchern suchten der Direktor und der dramaturgische Leiter der *Filmfabrik* in Rücksprache mit der Filmhauptabteilung des Ministeriums jene aus, die sich in den Themenplan des kommenden Jahres fügten. An „aktuellen Themen“ enthielt der Themenplan von 1950: 1. Arbeiterkader auf leitenden Posten, 2. Arbeitswettbewerb, Produktionsverbesserungen, 3. Die Partei, 4. Der Bau (das Kombinat in Mohács), 5. Der Feind

8 Ákos Szilágyi, Das Kino in der stalinistischen Epoche, in: *Filmvilág* 12 (1988), 43.

9 Abriß zu den Filmplänen von 1950, in: *UMKL*, wie Anm. 3, XXIX, I.-1., 3.

10 J. V. Sztalin, A nyelvtudomány néhány kérdéséről [Über einige Fragen der Sprachwissenschaft], Budapest 1950.

11 Stalin, zit. nach Szilágyi, Das Kino, wie Anm. 8, 44.

(der sogenannte MAORT-Prozeß)¹², 6. Die Jugend (das Leben in einem Kollegium), 7. Das Kulturleben in den Betrieben (Der Film hieß *Singend wird das Leben schön*), 8. Die Bodenverteilung, 9. Die Armee. Unter den historischen Themen befand sich ein Film über die Revolution von 1848, einer über die Räterepublik und ein weiterer über die Geschichte der ungarischen Arbeiterbewegung; für den Themenkreis „sonstige Filme“ waren ein Film über Massensport vorgesehen, ein biografisches Porträt und ein Märchen.¹³

Der Leiter der dramaturgischen Abteilung sandte die bewilligten und redigierten Drehbücher, die bereits in mehreren Sitzungen von vier bis fünf Lektoren durchgesehen worden waren, an den Direktor der *Filmfabrik*. Dieser ernannte die zukünftigen Regisseure und leitete die Drehbücher an die Filmhauptabteilung des Ministeriums weiter. Dort versammelte sich der *Dramaturgische Rat* zur Diskussion. An dieser Sitzung nahm auch der Leiter der Filmhauptabteilung, fallweise auch der Kultusminister teil. Neuerlich wurden hier Korrekturen vorgeschlagen. Nach Durchführung der Korrekturen wurden die Drehbücher an die Hauptabteilung des Ministeriums zurückgeschickt, um eine endgültige Genehmigung zu erreichen. Die Entscheidung mußte vom Minister begründet und unterschrieben werden. Im Falle einer Bewilligung erhielt der Regisseur das Drehbuch, verfaßte dazu ein technisches Drehbuch und legte es dem *Kunstrat* der *Filmfabrik* vor. Ihn bildeten Regisseure, Schauspieler und der künstlerische Direktor der *Filmfabrik*. Nach der Bewilligung durch den *Kunstrat* wanderte das Manuskript neuerlich in die Filmhauptabteilung. Wurde es hier bewilligt, ging es wie folgt weiter: Das abgestempelte Drehbuch, die Kostenkalkulation und die Stabliste wurden vom Direktor unterschrieben und dem *Kunstrat* vorgelegt. Das Protokoll dieser Sitzung kam mit dem Material neuerlich in die Filmhauptabteilung des Ministeriums. Im Falle der Beglaubigung kam es samt Stempel in die *Filmfabrik* zurück, wo der Stab den endgültigen Produktionsplan ausarbeitete.

Hierauf erfolgte die *Start-Tagung*, bei der jedermann seine Ansichten und Vorstellungen über die Dreharbeiten darlegen konnte. Wenn hier keine Probleme auftauchten, konnte mit den Dreharbeiten begonnen werden. Der Pro-

12 Einer der berühmtesten ungarischen Schauprozesse der Nachkriegszeit, in dem den führenden Managern der MAORT – *Magyar-Amerikai Olaj-Részvénytársaság* [Ungarisch-Amerikanische Öl-Aktiengesellschaft] – wegen angeblicher Sabotage der Prozeß gemacht wurde.

13 UMKL XXIX.I-1/3, Protokoll vom 5. 12. 1949.

duktionsleiter schrieb während der Dreharbeiten Tagesberichte, die vor allem die Kommentare des Regisseurs über die künstlerische Bearbeitung enthielten. Es mußten täglich Versammlungen stattfinden, um die auftauchenden Probleme im Kollektiv zu diskutieren. Nach Abschluß der Dreharbeiten wurde geschnitten, die Standardkopie ging zwecks Genehmigung ins Ministerium. Dann wurde der Film den Werkträgern der *Filmfabrik* vorgeführt, später auch in Fabriken gezeigt und diskutiert, vor allem dann, wenn es Filme über die Produktion waren. Mit dem Abschluß der Filmarbeiten verfaßte der Regisseur eine Arbeitsbewertung und eine Analyse der Resonanz des Films. Dann gelangte der Film in den Vertrieb.

Direkte Zensur in Form einer eigenen Stelle war in diesem komplexen Kontrollsystem nicht nötig. Nur einmal kam es bis zum Jahr 1953 in Ungarn zum Verbot eines Filmes, wodurch dieser Film *Úttörök* [Die Pioniere] erst berühmt wurde. Sein Drehbuchautor hatte keine staatsfeindlichen Absichten, doch es erwies sich als verhängnisvoll, daß von den beiden dargestellten Kindergruppen nicht die ideologisch ‚richtige‘ – die Pioniere –, sondern die nicht-offizielle Kindergruppe sympathischer wirkte. Dies lag einfach daran, daß die Darsteller der nicht organisierten Jugendlichen freundlicher und glaubwürdiger wirkten als die Darsteller der trockenen, Moralpredigten haltenden Pioniere. Das alles wurde aber erst in der Probevorführung klar. Änderungen waren nun nicht mehr möglich, und so mußte der Film verboten werden. Der inzwischen berühmt gewordene Regisseur Károly Makk verlor vorübergehend seine Arbeit in der *Filmfabrik* und mußte ein Jahr als Traktorfahrer arbeiten.

Das Bild der ungarischen Gesellschaft im Film

Arbeit existiert in der stalinistischen Wertordnung nur im Zusammenhang mit Produktion und hier nur als manuelle Arbeit. „Fabrik“ und „Boden“ waren die markierten Terrains, auf denen sich Arbeiterschaft und Bauernschaft verbünden und aus Notwendigkeit auch mit der Intelligenz kooperieren sollten. Die Intellektuellen bildeten jedoch keine Klasse und blieben somit immer verdächtig. Von 1949 bis 1953¹⁴, die Zeit, in der man für Ungarn von einem fast reinen

14 Nach dem Tode Stalins, im Frühling 1953, wurde die Position Rákosis geschwächt. Mit sowjetischem Einverständnis wurde Imre Nagy Regierungschef. Die Internierungen wurden

Stalinismus sprechen kann, wurden 29 Filme fertiggestellt; 19 spielten in der „Gegenwart“, davon elf in der Fabrik, drei auf dem Lande – auch sie standen jedoch in Zusammenhang mit Produktion –, einer in einem Warenhaus. 15 Filme beschäftigten sich mit der „Front der Arbeit“.

Innerhalb der Palette des ‚anständigen Arbeiters‘ wurden von den Regisseuren und Dramaturgen verschiedene Darstellungsmöglichkeiten angewendet. Es werden besser und schlechter arbeitende Menschen gezeigt, solche, die eher individualistische Züge tragen und andere, die sich voll in den Dienst an der Gemeinschaft stellen. Das Ziel war, daß das Publikum die ‚richtige‘ Variante sofort erkannte und zur eigenen Sache machte. Anstelle sozialer Realität überwiegen beispielhafte Szenen. Dies hat zur Folge, daß die Filme mit ideologischen Botschaften und lebensfremden Dialogen völlig überfrachtet sind. Die Darsteller agieren aufgrund ‚höherer Gesetze‘. Die Charaktere werden schwarz/weiß gezeichnet, allenfalls gibt es noch einen dritten Typus: die fehlgeleitete, aber erziehbare Person. Bis zum obligatorischen Happy End wird kein Charakter brüchig, kein Handlungsstrang nimmt eine überraschende Wendung. Es ist und bleibt klar, wer sich am Ende als Held oder Verräter entpuppen wird, oder wer umerzogen werden kann.

Am Arbeitsplatz und in der Fabrik (seltener zu Hause) finden alle sozialen und emotionalen Kontakte statt. Wenn die Darsteller auf der Straße gezeigt werden, gehen sie entweder zur Arbeit oder nach Hause. Orte eines ‚anderen‘ Lebens, der Klub, das Café, die Kirche, die Kneipe existieren ebensowenig wie andere Formen von Gemeinschaft. Selbst Freizeitbeschäftigungen werden, wie etwa im Film *Szabóné* [Frau Szabo], an die Fabrik gebunden. Politische Bildung erfolgt im Kulturhaus oder in der Fabrik, die Teilnahme ist obligatorisch oder zumindest ratsam. Wer dies nicht ernst nimmt, wird, wie etwa in den Filmen *Kis Katalin házassága* [Die Ehe der Katalin Kis] oder *Becsület és dicsőség* [Ruhm und Ehre] angeprangert. Die Sommer verbringt man im Freizeitheim, Sport wird im Kollektiv rund um den Arbeitsplatz organisiert (siehe etwa die Filme *Civil a pályán* [Zivil auf dem Sportplatz] oder *Állami áruház* [Das staatliche Warenhaus]). Kreativität kommt im Fabrikschor zum Ausdruck (*Singend wird das Leben schön, Ifjú szível* [Mit jungem Herzen], *Das staatliche Warenhaus*). Und wenn im Freizeit- oder Kulturbereich Konflikte aufkommen, tritt der Par- eingestellt, und die Regierung sicherte zu, daß es auch Kleingewerbe und -industrie geben werde. Auf die Kunst wirkte diese Verringerung der ideologischen Umklammerung sehr befreund.

teisekretär dazwischen, um Ordnung zu machen. Der Parteisekretär wird als eine über der Produktion und den Arbeitenden stehende Persönlichkeit dargestellt, die die Parteiräson verkörpert. Er ist kein Facharbeiter, sondern eine charismatische Führerfigur. Er ist der positivste aller Helden. Er ist nicht immer unfehlbar, doch bis zum Ende des Filmes hat er alle Probleme gelöst. Bei der zeitgenössischen Beurteilung der Filme wurde vor allem in Betracht gezogen, wie dem Regisseur die Person des Parteisekretärs ‚gelingen‘ war. Dies führte mitunter zu grotesken Situationen: Bei der Beurteilung des Filmes *Singend wird das Leben schön* führte etwa der Redakteur und Theaterkritiker Imre Demeter gegen den Film ins Treffen, es käme nicht klar heraus, wer die imponierendere Figur sei, der Jungarbeiter, der – ohnedies mit Hilfe des Parteisekretärs – den Chor leitet, oder der Parteisekretär. In weiterer Folge hielt er jedoch die schauspielerische Darstellung des Parteisekretärs für die überlegenere, wenngleich auch hier ein Fehler passiert sei: „Leider vermindert seine Kleidung das Gelingen der Darstellung ein wenig. Meiner Meinung nach ist die Kleidung von Ladányi (...) zu gemessen, sie ist in der althergebrachten Bedeutung als ‚elegante‘, (...) man könnte auch sagen als ‚englisch‘ zu beschreiben. Das Kostüm drückt nicht die richtige feine und geschmackvolle Wohlbekleidetheit aus.“¹⁵

Im Jahre 1950 wurde das Drehbuch von *Singend ist das Leben schön* zum ersten Mal angenommen. In diesem Film greift der Feind zunächst nur von der Kulturfront her an: Es ist der Dirigent des Sängervereins. Mit aller Energie will er durch politische Aktionen im Unterhaltungsbereich das System unmöglich machen und sich der ‚neuen Kraft‘ widersetzen. Glücklicherweise aber organisiert sich mithilfe des Parteisekretärs ein neuer Chor, durch dessen schmetternde, im sowjetischen Stil komponierte Lieder die Produktionslust an den Drehbänken wieder zunimmt.

In dem Film *Die Ehe der Katalin Kis*, der im selben Jahr fertiggestellt wird, wagt sich der Feind schon in die Fabrik, also in die Bereiche der Produktion hinein. Ein alter mißgünstiger Ingenieur, der die Überlegenheit der sowjetischen Produktion nicht ertragen kann, wird zum Maschinenstürmer. Während sich im ersten Film der Chorleiter nach seiner Entlarvung beschämt entfernt, wird der „anarchistische Ingenieur“ bereits von der AVH (*Államvédelmi Hatóság* [Staatssicherheitsbehörde]) verhaftet. Auch in den weiteren Filmen sind die Aushöhlungsversuche des Feindes ein wiederkehrendes Sujet, auf den Ingenieur

15 UMKL. XXIX-I.1., 208; alle Übersetzungen von Quellenzitaten stammen vom Verfasser.

folgen weitere technische oder in der Administration arbeitende Angehörige der Intelligenz.

In den „Filmen über die Produktion“ sind die Spitzenarbeiter und Brigadeleiter die dominierenden Figuren. Sie schmieden uneinige Kollektive zusammen, sie betreiben die Umerziehung der abtrünnigen, aber hoffnungsvollen Kandidaten. Meist sind die Abtrünnigen Arbeiter, die über Erfindungen oder Neuentwicklungen brüten. Sie sind zwar ‚anständige Kommunisten‘, doch sie glauben zunächst nicht an die Kraft des Kollektivs, wie etwa in *Frau Szabo* und *Ruhm und Ehre*. Die aufrechten Werkträgern bilden dabei den szenischen Hintergrund, vor dem Held und Antiheld um die sozialistische Seele ringen.

Der Mangel an Fachwissen und dessen geringe Wertschätzung war nicht nur für die Parteisekretäre typisch, sondern auch für den Brigadeleiter und alle anderen, die in den Filmen heikle Aufgaben lösen. Vielmehr steht die politische und ideologische Zuverlässigkeit über allen anderen Tugenden. Im Film *Zivil auf dem Sportplatz* entwickelt sich über die Ernennung zum MHK-Leiter (*Munkára-Harcra-Kész* [Bereit-zur-Arbeit]), der in einer Fabrik eine wichtige Position innehat, folgender Dialog:

Bakos (Parteisekretär): Ich glaube, wir müssen einen neuen Sportleiter suchen.

Csala (Gewerkschaftsleiter): Ich würde am liebsten Pista Rác vorschlagen. So einen Jungen brauchen wir.

Rác (Arbeiter): Mich? Ich verstehe doch nichts davon!

Bakos: Du wirst es schon lernen. Ich kenne Dich. Ich bin sicher, daß Du auch dort gute Arbeit machen wirst.¹⁶

In der stalinistischen Weltordnung waren Privatleben und Intimität nur bei Unterordnung unter das Kollektiv möglich. Die Darstellung des Familienlebens war in den Filmen vielfach ident mit der Darstellung der Arbeitsmoral des Ehepaars. Familienkonflikte entstanden hier erst, wenn ein Familienmitglied Stachanowist und der Stolz der Fabrik war, während ein anderes im Betrieb Probleme hatte. In den Filmen *Ruhm und Ehre* bzw. *Die Ehe der Katalin Kis* verschlechtert sich diese Situation bis zur Auflösung des gemeinsamen Haushalts. Doch gegen Ende des Films finden sich die Paare wieder, weil die Abtrünnigen

16 *Zivil auf dem Sportplatz*, Drehbuch György Szepesi, Gyula Gulyás, István Csillag, Budapest 1951.

zu den Umerziehbaren gehören. Auch die Liebe und die Beziehung zwischen Mann und Frau werden diesem Ideengebäude untergeordnet.

Ein im engeren Sinne ‚unmoralischer‘ Mensch kommt kaum vor. Männer und Frauen leben in monogamen Ehen, das Ziel der Liebe ist die Ehe, für Erotik und Frivolität gibt es keinen Platz. In den meisten Filmen fehlen Berührungen und Küsse. In Liebesszenen wird die ideologische Überfrachtung der Filme am deutlichsten. Nicht die Liebesheirat, sondern die Vernunftehe gilt als darstellenswert: „Liebe soll im Film vorkommen, und diese sollte so ausgearbeitet werden, daß das Publikum spürt, daß aus der Beziehung zwischen den beiden Menschen schließlich Liebe wird.“¹⁷ Insgesamt war die Beziehung zwischen den Geschlechtern in den „Filmen über die Produktion“ von untergeordneter Bedeutung.

Anders verhielt es sich mit der Jugend. „Die Jugend ist das Unterpfand der Zukunft“, so lautete ein Gemeinplatz der Propaganda. Jugendliche oder Kinder tauchen dementsprechend in jedem Film als mehr oder weniger wichtige selbständige Gruppe auf. Zunächst zu den Kindern: Der Film *Én és a nagyapám* [Ich und mein Großvater] sollte das Debakel mit den *Pionieren* vergessen machen. Ungefähr die Hälfte der Spielzeit wird darauf verwendet, die Kinderwelt darzustellen. Die einzelnen, mit unterschiedlichen positiven Werten ausgezeichneten Darsteller formen einen kollektiven Geist. Sie sind Pioniere, die sich an die Erwartungen der erwachsenen Welt vollkommen anpassen. Für sie ist die Erziehung der ‚mißratenen‘ Kinder eine vorrangige Aufgabe. In Sisyphus-Arbeit integrieren sie den kleinen Wildfang, der das Fußballspielen höher schätzt als das Lernen. Gemeinsam wird gelernt und Sport betrieben; auch darin folgen sie dem Beispiel der Erwachsenen. Hier toben keine unbeschwerten Kinder, hier werden kleine Erwachsene gezeigt, die auf den Korpsgeist eingeschworen werden.

Die zweite Gruppe sind Jugendliche mittleren Alters, die stets Lehrlinge sind, denn über Gymnasiasten und Studenten wurden keine Filme gedreht. Die Welt der Lehrlinge ist von der Welt der Kinder und Grundschüler kaum zu unterscheiden. Aufgrund ihres höheren Alters spielt jedoch die Arbeit und hier vor allem die *Munkaverseny-mozgalom* [Arbeitswettbewerbs-Bewegung] eine Rolle. Die Lehrlinge tragen Uniformen, die Kopien der ungarischen Soldatenumiformen sind, die ihrerseits an der Uniform der sowjetischen Armee orientiert sind.

17 Beitrag ohne Namensangabe, in: Protokoll vom 31. 8. 1950, UMKL. XXIX. I-1., 23.

An den Sonn- und Feiertagen tragen sie eine an die Kleidung der Eisenbahner erinnernde Uniform. Selbst in der Kleidung dieser Filmschauspieler spiegelt sich also die militärische Ausrichtung der stalinistischen Ära. Doch nicht allein die Kleidung, auch die Sprache und die dargestellte Hierarchie innerhalb der Lehrlingsgruppe sind am militärischen Leben orientiert. Neue Lehrlinge werden im Film in den Dörfern ‚rekrutiert‘. Eine Landfamilie, die alles auf sich nahm, um ihr Kind in der Hauptstadt zum Lehrling ausbilden zu lassen, wird als positives Beispiel, eine andere, die ihre Kinder in der dargestellten Rückständigkeit des Landlebens zurückbehält, als negatives Beispiel vorgeführt. Hierin spiegelt sich die Auffassung, daß die Fabriksarbeit und das Leben der Werktätigen dem Leben auf dem Lande übergeordnet sind. Wer in Filmen über Lehrlinge aus dem Rahmen fiel, konnte – wie im Falle der Kinderfilme – nicht mehr damit rechnen, als ein allzu wilder Jugendlicher dargestellt zu werden, er wurde bereits zum Saboteur und Feind und zum Fall für die Polizei.

Die dritte Gruppe der dargestellten Jugendlichen waren die über Zwanzigjährigen. Im größten Teil der Filme ist diese Gruppe vertreten. Als aktive Werktätige leben die über Zwanzigjährigen ein selbständiges Leben und verkörpern meist positive Figuren der Arbeiterbewegung. Als solche stehen sie stellvertretend für das ‚neue Leben‘: Sie arbeiten im Dienste der Gemeinschaft, nehmen an Massensportveranstaltungen und dem Fabrikschor teil etc. Im Film *Singend wird das Leben schön* befinden sie sich in einem Pseudo-Generationenkonflikt. Damit soll verdeutlicht werden, daß die neue Zeit mit der Jugend zieht, während die ‚Alten‘ an ihren Gewohnheiten hängen und versuchen, sich dem Neuen zu verschließen.

Von diesen ‚schwungvollen Jugendlichen‘ unterscheidet sich als eigener Typus neben dem ‚Feind‘ nur der geckenhafte Jugendliche. Er repräsentiert durch den Stil seiner Kleidung und seine Weltanschauung eine spezifische Subkultur, tritt jedoch nur episodenhaft auf. Er verwendet seine Energien anstatt für die Steigerung der Produktionsergebnisse oder für den Arbeitswettbewerb für ‚amerikanische‘ Kleider und Tanzmusik. Für die ‚Helden der Arbeit‘ hat er nur ein zynisches Lächeln. Auch mit Politik beschäftigt er sich nicht. Seine Erscheinung ist jedoch nur als Kontrapunkt zu den ‚richtigen‘ Jugendlichen gedacht, um deren systemtragende Rolle noch stärker herauszustreichen. Sein erster Vertreter in der Welt des stalinistischen Films ist *Swing Tóni* im Film *Singend ist das Leben schön*. Er ist ein einsamer Anti-Held. Nicht nur in seiner Bekleidung und in seiner Lebensart weicht er von seiner Umgebung ab. Er hat auch einen

schwachen Charakter. Der Lektor, der das Drehbuch zu *Singend ist das Leben schön* abgenommen hat, schrieb dazu: „*Swing Tóni* ist ein Lagerangestellter, der seines Spitznamens würdig ist. Er ist ein eleganter Prolet-Geck aus der Vorstadt, mit anarchischer Moral. Er ist ein betörender Schönling, mit glänzenden, glattgekämmten Haaren, der nach der letzten Mode gekleidet ist und sich auch so bewegt. Sein Kosmopolitanismus mündet in das amerikanische Gangstertum. Seine Übertriebenheiten und seine Rüpelhaftigkeit verschaffen ihm 1949 zwar noch einige bewundernde ‚Haberer‘, doch die Werktätigen des Betriebes verachten ihn oder nehmen keine Notiz von ihm.“¹⁸

Die zwei Gecken in *Mit jungem Herzen* sind Taschendiebe und Saboteure. Noch dazu schicken sie sich an zu dissidieren. Der Dramaturg kann schließlich nicht anders als sie ins Gefängnis zu schicken. Die geckenhaften Anti-Helden der beiden 1953 fertiggestellten Filme *Kis krajcár* [Kleine Kreuzer] und *A város alatt* [Unter der Stadt] werden milder beurteilt. Im Film *Kleine Kreuzer* füllen sie eine dramaturgische Lücke: Im Mittelpunkt des Films steht ein Arbeitswettbewerb zwischen einer städtischen und einer dörflichen Brigade. Die Mitglieder beider Brigaden haben Tugenden und Fehler. Damit wird dramaturgisch der Auftritt einer dritten Gruppe notwendig, die im Lauf des Kopf-an-Kopf-Rennens von beiden Gruppen belächelt und schließlich auch besiegt werden kann: die Gecken. Ihnen wird eine laxen Arbeitsmoral unterstellt, außerdem stören sie die anspruchsvolle Unterhaltung der ‚kultivierten‘ Jugendlichen. Auf einer Tanzveranstaltung beginnen sie das ruhig musizierende Orchester mit wilder Schlagermusik und wildem Tanz zu stören. Es kommt zu einer Schlägerei, die dem Dramaturgen die prächtige Gelegenheit bietet, dem Publikum zu zeigen, daß ein Spitzenarbeiter auch in einer Kneipenschlägerei seinen Mann stehen kann. Die Gecken sind in diesem Film jedoch kein Fall mehr für die Polizei. In *Unter der Stadt* ist der Regisseur noch großzügiger. Nach ersten Reibereien bestehen die Gecken ihre Probe auch in der Arbeit. Der Typus des geckenhaften, widersetzlichen Jugendlichen taucht in den stalinistischen Filmen nur schlaglichtartig auf. Auch wenn er im Filmverlauf keine Chance auf Durchsetzung seines Lebensstils und seiner Weltanschauung hat und dem werktätigen und pflichtbewußten Jugendlichen stets unterliegt, verkörpert er den einzigen Anti-Typus zur normierten stalinistischen Jugend.

18 UMKL XXIX.1-1., 208.