

**Zeitschrift:** Zoom-Filmberater  
**Herausgeber:** Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein  
**Band:** 34 (1982)  
**Heft:** 15

**Artikel:** Geschichte, Ritual und die Liebe zum Tod : Anmerkungen zum ungarischen Regisseur Miklós Jancsó  
**Autor:** Seesslen, Georg  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-932967>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 01.05.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

beiter – bereits vor dem hier verhandelten Zwischenfall – an der Entwicklung einer neuen Konzeption für ihre Sendung. Vermehrt gesucht werden soll dabei nach journalistischen Formen, welche bedrängende Zeitfragen (Frieden, Langeweile, Zukunftsangst, Arbeitslosigkeit, Sinnkrise) aufnehmen und zu Spuren tragen-

der Grunderfahrungen (jenseits des Spannungsfeldes von Kirche und Gesellschaft) vermitteln. Möge die Redaktion durch ihren Fehler und durch die darauf folgende destruktive Kritik nicht entmutigt, durch die sachlichen Reaktionen jedoch angespornt werden.

Matthias Loretan

## **Geschichte, Ritual und die Liebe zum Tod**

### *Anmerkungen zum ungarischen Regisseur Miklós Jancsó*

*Die 15. Mostra internazionale del nuovo cinema, die verdienstvolle, wissenschaftliche Filmschau, die in Pesaro vom 12. bis zum 20. Juni abgehalten worden ist, war in diesem Jahr dem jugoslawischen und dem ungarischen Film gewidmet. Dazu wurde auch eine Retrospektive der Filme von Miklós Jancsó geboten, die insgesamt 17 Filme, von «A harangok Rómába mentek» (1958) bis «A zsarnok szive» (1981) umfasste. Eine derart intensive Begegnung mit einem Regisseur, der neben einem faszinierenden eigentümlichen Stil auch die Verarbeitung eigener Obsessionen pflegt, löst zunächst ein wenig Widerstand im Betrachter aus, und leicht fühlt man sich in der Rolle dessen, der einem überschätzten Meister auf die Schwächen gekommen ist.*

I.

In dieser Reihung mag einem auch bewusst werden, wie nahe der grosse Entwurf, die Fassung grosser historischer und kultureller Zusammenhänge in konzentrierten, starken Bildern und Bewegungen, an der kleinen Neurose liegt. In seinen erotisch-politischen Umkreisungsballetten, den Choreografien aus Gehen, Berühren, Töten, erzählt Jancsó eigentlich immer dieselbe Geschichte, den Keim einer Geschichte: eine Situation von Menschen, die einen Ort nicht verlassen können, obwohl nichts als Aufbruch und Flucht in ihnen ist, von einander verfolgenden und erschiessenden Gruppen, von Folterung, von der gegenseitigen wie erotischen Durchdringung von Revolution und Reaktion durch den Mythos und das Symbol, von erotischen Konstellationen, die einen fatalen Dualismus aufzuheben scheinen und doch nur immer im Tod enden können.

Der Eindruck, immer wieder denselben Film, mit leichten Akzentverschiebungen vielleicht, immer wieder denselben bösen Traum zu erleben, verstärkt sich noch

dadurch, dass Jancsó häufig mit den gleichen Schauspielern zusammenarbeitet, die er benutzt wie Kompositionselemente, die in jeweils ein wenig anderem Zusammenhang einen anderen künstlerischen Aussagewert erhalten. Aber eigentlich ist es nicht diese stete Folge von Wiederholungen und Variation, die sich nicht nur in den einzelnen Filmen als Stilelement findet, sondern auch in den Beziehungen zwischen den Filmen; es ist, wie es scheint, auch eine zunehmende Selbstgefälligkeit in der Zelebration der Unmöglichkeit für den einzelnen, Subjekt der Geschichte zu werden, und seiner Flucht in den Eros der Unterdrückung, der Peinigung seiner selbst und seines Nächsten, was Schwierigkeiten im Umgang mit dem Werk von Miklos Jancsó bereiten kann. Für die Frage nach dem Zusammenhang von Körper/Liebe und Geschichte/Gesellschaft hat er eine Lösung gefunden, eine, die sich nicht in ein paar Sätzen, wohl aber in ein paar Bildern sagen lässt. Doch neue Fragen, die sich daraus ergeben, beachtet er nicht. Seine Filme sind selber, was sie darstellen: gefangen im Ritual und unfähig, sich anders

als in Kreisen zu bewegen. Das nimmt ihnen freilich nicht ihre spezifische Grösse, zu schweigen von dem innovativen Impuls, den sie einmal ausgelöst haben. Am Ende, nach der chronologischen Betrachtung der langen Filme von Jancsó, hat man den Eindruck, der Formung eines Stils und eines Themas aus ersten Ansätzen zu «klassischen» Höhepunkten beigezwöhnt zu haben, gefolgt von einer Phase der nachlassenden künstlerischen Konzentration und des Wegs in eine gedankliche und gestalterische Sackgasse, aus der – vorläufig noch – weder cinematografische Verzweiflungstaten noch Zynismus führen können.

Diese problematische Situation des Regisseurs hat aber vielleicht auch mit der Situation des ungarischen Films überhaupt zu tun, in dem Jancsó keinen direkten Nachfolger gefunden hat und in dem mittlerweile andere Motive und Stilformen vorherrschen. Jenes Grundproblem der ungarischen Cinematografie, das Werden und doch Nicht-Werden der Nation über der Zerstörung, dem Verrat und dem Leiden, gehörte, wengleich ganz anders dargestellt als bei anderen Regisseuren, auch zur Charakteristik vieler der bedeutendsten Filme von Jancsó. Gerade hier entfaltete die Kongruenz von privatem und historischem Trauma die grösste Brisanz. Die «Internationalität» hingegen hat Jancsó allzu sehr zur Abstraktion verleitet, zur Anwendung einer Methode, die so nicht jedem historischen Sujet gegenüber zum Erfolg führen muss. Das Fehlen von Ungarn in einer «ungarischen Methode» gab sich, als Jancsó in den siebziger und achtziger Jahren häufig im Ausland, vor allem in Italien arbeitete, der Kritik als «Schematismus» zu erkennen. Aber möglicherweise war es auch der Versuch, sich nicht nur aus der ungarischen, sondern aus der Geschichte, der gewalttätigen Selbst-Zivilisierung des Menschen an sich, zu erklären. Aber in solche Bereiche, in denen ein Pasolini gearbeitet hat, reicht Jancsós Methode nicht hinein.

Lexikalisch gesichertes Wissen über Miklós Jancsó ist schnell zusammengetragen: Nach dem Abschluss der Filmhochschule hat Jancsó als Redaktor für die ungarische Wochenschau gearbeitet und

zwischen 1954 und 1961 an die 20 Kurz- und Dokumentarfilme gedreht. Studiert hat er im übrigen Jura, Kunstgeschichte und Ethnologie, Wissenszusammenhänge mit doch sehr verschiedenen Menschen- und Geschichtsbildern, die gewiss seine Film-Arbeit beeinflusste, die man sogar als Versuch deuten könnte, die Erklärungssysteme Recht, Kunst und Ethnologie in eine spannungsreiche Einheit zu bringen. Nachdem das Filmstudio Budapest, für das Jancsó arbeitete, zunächst nur auf Wochenschauen und Dokumentarfilme festgelegt, sich auch der Produktion von Spielfilmen geöffnet hatte, folgte 1958 mit «*A harangok Rómába mentek*» (*Die Glocken gingen nach Rom*) der erste lange Spielfilm, der sich schon in Ansätzen mit jener Theatralisierung des Krieges beschäftigte, die für viele spätere Filme bestimmend werden sollte. Die in der Nachfolge von «*Oldás és kötés*» (*Cantata profana/Lösungen und Verpflichtungen* – 1963) gedrehten Filme wirkten durch ihre Stilisierung, die Kunst der langen Einstellungen und die so systematisch-mechanische wie engagierte Darstellung vom Funktionieren von Macht, Terror und Unterdrückung, gegen das sich die einzelnen Menschen nur in hilflosen Gesten zur Wehr setzen, weit über die ungarische Cinematografie hinaus.

Den Höhepunkt seiner Reputation erreichte der Regisseur wohl mit seinen Filmen, die er an der Wende des Dezenniums schuf, darunter «*Csend és kiáltás*» (*Stille und Schreie* – 1968), «*Égi bárány*» (*Agnus Dei* – 1970) und «*Még kér a nép*» (*Roter Psalm* – 1971). Sein Stil der langen Einstellungen und der Kamerabewegungen hat so unterschiedliche Regisseure wie Stanley Kubrick und Thodoros Angelopoulos beeinflusst (und zumindest an den Arbeiten des letzteren lässt sich ablesen, dass diese Technik noch durchaus fortzuentwickeln ist).

Zwischen seinen Spielfilmen hat Jancsó immer wieder auch Kurzfilme gedreht, darunter «*Hej, te eleven fa*» (1963) oder «*Füst*» (*Rauch* – 1970), und er hat, in Ungarn und in Italien, für das Theater gearbeitet. Er ist verheiratet mit der Regisseurin Márta Mészáros, mit der gemeinsam er auch den Film «*Az eladás művészete*»



Miklós Jancsó beim Inszenieren seiner Rituale, hier während den Dreharbeiten zum Film «Még kér a nép» (Roter Psalm – 1971).

(1960) inszeniert hat. Den entscheidenden Erfolg im Westen verbuchte Jancsó mit «Szegénylegények» (*Die Hoffnungslosen* – 1965), ein «Sensationserfolg» bei den Filmfestspielen in Cannes 1966, der dem weiteren Werk des Regisseurs die Aufmerksamkeit der Kritik garantierte. Jancsós Filme, ausnahmslos Versuche über das Gelingen der (militärischen) Konterrevolution – eine Spinne, die ihr Netz gesponnen hat, dass sich die für den Augenblick an Glück und Freiheit glaubenden Menschen darin verfangen –, fanden schliesslich aber auch – zunächst milde – Kritik. So schrieb Wolfgang Längsfeld seinerzeit in der «Süddeutschen Zeitung» zum «*Roten Psalm*»: «Hier wird Faszination und Gefährdung des Jancsó-Stils am deutlichsten. Wieder tummeln sich revoltierende Bauern, das unterdrückende Militär, die beschwichtigenden Kirchenvertreter und

erbarmungslose Steuereintreiber auf Wiese und Stoppelfeld und kämpfen gegeneinander in choreografisch hochpräzisen Massenbewegungen. Jancsó und seinem phantastischen Kameramann János Kende gelingt es scheinbar mühelos, eine Einstellung gross auf einer blutenden Hand zu beginnen und sie ohne Schnitt in einer Totalen mit Hunderten von Darstellern enden zu lassen.

Manchmal hatte ich allerdings den – nicht unsympathischen – Eindruck, in einer Art sozialistischem 'Hair' zu sitzen. Es wird permanent gesungen in diesem Film, von der Marseillaise bis zu russischen Revolutionsliedern, dazu gibt es Volkstänze, pathetische Formationen, Soli und Duette. Ungarns schönste Mädchen spielen mit (aber warum sollen Sozialisten immer hässlich aussehen?). Am Ende knallt eines von ihnen mit einem Revolver die gesamte Armee nieder. Sie hält den Revolver in die Höhe wie südamerikanische Revolutionäre ihre MPs. Ein rotes Band flattert daran: Die Internationale des revolutionären Pathos».

### III.

Leichter als in Kategorien des Filmregisseurs, der ein Thema verfolgt, bestimmte Geschichten erzählt, Geschichten einen *touch* gibt, ist Jancsó's Arbeit in denen eines Malers oder eines Komponisten zu veranschaulichen: Was bei ihm zählt (und was schliesslich zu jenem von der Kritik bemängelten «Schematismus» geführt hat) ist Komposition. Nicht umsonst haben sich eine Reihe seiner Kurzfilme mit bildender Kunst beschäftigt, und nicht umsonst stellt Musik, vor allem in archaischer bzw. archaisierender, traditionell-volkstümlicher und in kriegerischer Form ein bedeutendes Element in der Fertigung aller seiner Filme dar.

Die Kamera als «Stellvertreter» des Künstlers/des Zuschauers spielt in Jancsó's Filmen weder die Rolle des Zeugen noch die des stilisierenden, ordnenden Erzählers. Sie fühlt sich gleichsam in den Sog der kreisenden Bewegungen der Helden einbezogen, nimmt diese auf und wird selber zum Teil einer Choreografie der wechselnden (eher schwankenden als wirklich sich verändernden) Beziehungen der Protagonisten. (Die Filme Jancsó's haben mehr und mehr Figuren statt Helden; es lässt sich kaum denken, dies seien wirkliche Menschen, sie existieren nur insofern sie durch ihre Bewegungen Metaphern schaffen.)

So wenig diese Figuren der sehr beweglichen, aber deutlich in ihren Kreisen, an ihrem Ort gefangenen Kamera entkommen können, so wenig scheint sich die Kamera selber zurückziehen zu können, einen festen, etwa «objektiven» Platz einzunehmen. So bedingen sich Technik und cinematografischer Ritus. Unmöglich in einem Jancsó-Film wäre die Darstellung, die Empfindung einer Reise, der hoffnungsfrohesten Bewegungsart im Film. Es gibt das Ankommen und (wesentlich seltener) das Weggehen; was es fast nicht gibt, ist das Unterwegs-Sein. Es wird daher, als kleines Paradox, die Bewegung zum Ausdruck der Bewegungslosigkeit, der ganz physischen Existenz ohne Ausweg, und die Figuren in den Filmen Jancsó's erinnern an Tiere im Gefängnis, die an der Sinnlosigkeit und der Beschränktheit ihrer Bewegungen zugrunde gehen.

Die meisten Filme kommen mit sehr wenigen Sets aus, nie sind es mehr als ein halbes Dutzend, meistens weniger; und eine Zeit schien es, als steuere Jancsó auf einen Film zu, der aus einer einzigen Einstellung besteht. «*Égi bárány*» weist 29, «*Téli sirokko*» (*Winter-Sirokko* – 1969) 13 und «*Szerelmem Elektra*» (*Ich liebe dich, Elektra* – 1974) gar nur noch elf Einstellungen auf. Doch in seinem nächsten Film, «*Vizi privati, pubbliche virtù*» (*Private Laster, öffentliche Tugenden/Die grosse Orgie* – 1976) gab Jancsó dieses Verfahren wieder auf (der Film besteht aus weit mehr als 300 Einstellungen).

### IV.

Eine ähnliche Dialektik wie von Bewegung und Stillstand gibt es im Verhältnis von innen und aussen. Das Drinnen bietet keinen Schutz, und die sich vor den kleinen architektonischen Einheiten auftuenden Weiten der ungarischen Puszta sind viel weniger Versprechen als Drohung. Nur sehr, sehr selten lässt uns Jancsó einen Blick in ein wie auch immer geartetes Innen tun, was sich abspielt, geschieht draussen, mit einem grandiosen Fast-Nichts an Natur als Kulisse; Wasser ist oft da, verweigert aber, trotz solcher Raserei wie der des fanatischen Priesters in «*Agnus Dei*», jegliche Erlösung. Dazu kommt, dass die (feindlichen) Menschen trotz dieser Offenheit des Blicks immer mehr oder weniger plötzlich da sind, als hätten sie zu ihrer Ankunft eine andere Dimension benutzt oder als überführten sie so die Weite der Landschaft als Illusion. Denn die Bühne selber bleibt klein; sie wird nicht durch Zäune, sondern durch die Bewegungen der Figuren und der Kamera abgemessen, schroff und merkwürdig. Kein Wunder, dass es da nicht wirklich möglich ist, sich zu verbergen, so sehr das bestimmte Figuren in den Jancsó-Filmen auch immer wieder versuchen.

Wo also weder die Flucht möglich ist (jeder Flüchtende kehrt spätestens an dem Punkt um, wo die Kamera sich zu weigern scheint, ihn weiter zu verfolgen), noch sich zu verbergen, da muss der Terror und die Gewalt zwangsläufig angenommen werden; Täter und Opfer (die Rollen mö-



Szene aus dem Film «Szegénylegények» (Die Hoffnungslosen), der 1966 als Sensationserfolg bei den Filmfestspielen in Cannes Miklós Jancsó im Westen bekannt machte.

gen sich mehrfach vertauschen) treten oft in einen eigentümlichen Tanz des Todes ein, dem nicht zu entkommen ist, und manchmal scheint es, als würde das Opfer auf den endgültigen Vollzug des tödlichen Rituals stärker drängen als der Täter. Schneller und leichter geschieht das Töten, wenn es als Gruppenerlebnis zelebriert wird. So oft der einzelne in Jancsó's Filmen die Waffe fortwirft, so oft erscheint darauf die bewaffnete Gruppe. Die Pistole und der Dolch in den Händen der einzelnen zeigen immer wieder ihren erotischen Charakter; es kommt die Ahnung, dass sie eigentlich etwas ganz anderes wollen als töten, aber der Zwang der Gruppe verlangt unnachgiebig den Mord.

In der Situation solcher Abgeschlossenheit wird zwangsläufig die Beziehung zwischen Täter und Opfer mit einer erotischen Dimension versehen. Der Konterrevolutionär obsiegt, weil er sich immer wieder zurückziehen kann, oft ganz direkt

in eine dunkle Behausung, über die wir nichts erfahren, oft in den Schutz der Gruppe oder in die illusionäre Weite. Der Bauer, der Revolutionär bleibt der ausgesetzte Mensch.

So zeigen Jancsó's Filme etwas von einer Enteignung, die viel tiefer geht als wir uns «Enteignung» vorzustellen gelernt haben, Geschichte als etwas, das nicht zwischen den Menschen geschieht, sondern durch sie hindurch. Und das, was die Menschen fremdbestimmt, ist im eigentlichen keine benennbare Macht; auch dies existiert nur in den mechanischen Bewegungen. Als einziges zumindest retardierendes Element gibt es die Sexualität, die sich jedoch in Jancsó's Filmen in nicht gar so geheimem Einverständnis mit dem Thanatos befindet. Vielleicht ist es ganz folgerichtig, dass in seinen letzten Filmen das erotische Moment so in den Vordergrund gerückt ist, ist es doch das einzige, was der Agonie in der Geschichte, die auf die Versuche zur Revolution folgt, wie er es immer wieder beschrieben hat, einen Hauch von Bedeutsamkeit gibt. Wenn man so will, sind Jancsó's letzte Filme der Versuch, die Agonie zu erotisieren.

Georg Seesslen