

KLASSIKER des osteuropäischen Films

Filme sind kulturelle Artefakte, deren Bilder und Geschichten stets auch einen Einblick in die Kultur und Gesellschaft einer Nation eröffnen. Ziel dieser Reihe ist es daher, die Filmproduktion der osteuropäischen Länder und Nationen sowie deren wechselhafte Geschichte einem deutschsprachigen Publikum anhand ihrer Filmklassiker erstmals umfassend näherzubringen. Die Bände adressieren neben einem Fachpublikum ein breites Publikum, das sich mit dem osteuropäischen Kino in seiner ganzen Vielfalt vertraut machen möchte.

KLASSIKER des tschechischen und slowakischen Films

In die Geschichte des europäischen Films schrieb sich der tschechoslowakische Film mit der Nová Vlna ein, mit jener Neuen Welle der 1960er Jahre, die eng mit Namen wie Miloš Forman, Jiří Menzel oder Věra Chytilová verbunden ist. Über diesen Kanon hinaus stellt der Band die wichtigsten tschechischen und slowakischen Filme seit 1930 vor: 25 Filme, die in ihrer Ästhetik und ihrem Sujet einen Eindruck davon geben, wie vielfältig sich eine tschechische, slowakische und tschechoslowakische Nation in ihren Filmproduktionen bis heute immer wieder neu beschreibt.

Klassiker des tschechischen und slowakischen Films

Kandioler / Petersen / Steinborn (Hg.)

KLASSIKER

des tschechischen
und slowakischen Films

SCHÜREN



9 783894 728458



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55 • D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de
© Schüren Verlag 2018
Alle Rechte vorbehalten
Gestaltung: Erik Schüßler
Reihendesign/Umschlaggestaltung: Anke Steinborn
Lektorat: Florian Eichberger
Druck: booksfactory, Stettin
Printed in Poland
ISBN 978-3-89472-845-8

BIS ZUR STADT ASCH AŽ DO MĚSTA AŠ (2012)

R: Iveta Grófová

Es ist dunkel. Die Lichter zweier Taschenlampen tauchen auf und tanzen durch die Dunkelheit. Begleitet von fröhlichem Lachen offenbaren sie zwei Figuren – einen heranwachsenden Mann und ein junges Mädchen, die ausgelassen und unbeschwert im frischen Schnee umhertoben. Schnitt. Ein etwa 16-jähriges Mädchen mit langen dunklen Haaren durchquert ein Dorf. In ihren Händen hält sie ein Paar silberne Sandalen, die sich so gar nicht in das Umfeld der ärmlichen Holzhütten einfügen wollen. Es sind Sandalen wie die einer Prinzessin, die wie ein Traum von besseren Zeiten durch die Szenerie des slowakischen Dorfes <schweben>.

Das Mädchen, Dorotka, lebt mit seiner Familie in dem Dorf und träumt davon, nach dem Schulabschluss diesen Ort zu verlassen, um anderswo ein besseres Leben zu führen. Um diesem Traum ein Stück näher zu kommen, nimmt sie nach der bewegenden Schulabschlussfeier Abschied – von der Familie und von ihrem Freund Ďodík. Nach einem letzten Tanz mit dem Geliebten und einer letzten Nacht zu Hause im Kreis der Familie bricht Dorotka auf nach Aš, einer Stadt in Nordwestböhmen in der Tschechischen Republik, um sich dort in der Bekleidungsproduktion ihren Lebensunterhalt zu verdienen.¹ Den

¹ Die tschechische Stadt Aš war schon zu Zeiten der Habsburgermonarchie (Österreich-Ungarn) ein Zentrum der Textilindustrie. Sie grenzt sowohl im Westen und Nordwesten als auch im Osten an Deutschland an.

Kontakt zu ihrem Liebsten will sie nicht nur über das Mobiltelefon halten. Ďodík soll sie auch sehen können, weshalb sich Dorotka zu einer vereinbarten Zeit vor einer Überwachungskamera, deren Bilder via Internet einsehbar sind, an einem zentralen Platz in Aš positioniert.

Das weitere Geschehen in AŽ DO MĚSTA AŠ (R: Iveta Grófová, 2012) wird von alternierenden Aufnahmen einerseits dieser Webcam und andererseits von gezeichneten Traumsequenzen Dorotkas gegliedert. Während Erstere den Blick von außen auf die Protagonistin gewähren, eröffnen Letztere den Blick in ihr Innenleben. Der Film selbst positioniert sich als Medium zwischen innen und außen, er wird zur ‹Haut›, die das Geschehen aufnimmt und sinnliche Wahrnehmungen zirkulieren lässt. Über die Haut als Grenz-, aber auch Transfermedium wird das Kernthema des Films, die Migration der jungen, nach ihrem Glück suchenden Slowakinnen in die ästhetische Dimension überführt. Die erste Grenzüberschreitung wird mit der Reise ins tschechische Aš vollzogen, der ein erster Traum Dorotkas vorausgeht.

Das Innenleben und die Träume

Mit Bleistift auf weißem Papier gezeichnet erscheint ein Mädchen – Dorotka. Es ist verschleiert, hält einen Stab in der Hand und scheint über eine Wasseroberfläche hinwegzugleiten. Oben rechts taucht ein Herz auf. Das Bild wird von einem Säbelzahn tiger links überblendet, rechts von diesem erscheint eine nackte, ihre Scham verdeckende Jungfrau, die wiederum von einem Mädchen in embryonaler Stellung auf einer Rosenblüte liegend überblendet wird. Nach einer weiteren Überblendung sind Dorotka und Ďodík Arm in Arm zu sehen, glücklich und verliebt, bis auch anstelle dieses Bildes das Porträt Dorotkas rückt. Sie schminkt sich die Augen, ein Herz legt sich über ihren Mund. Vom unteren Bildrand her wird dieses Bild von einer Ganzkörperzeichnung Dorotkas – zunächst nackt und dann umhüllt von einem feinen Kleid – überlagert.

Bei genauer Betrachtung dieser Traumsequenz treten verschiedene Symboliken hervor, die auf die christliche Ikonografie verweisen. So zum Beispiel die nackte Jungfrau, die ebenso auf das Paradies wie den Sündenfall und die anschließende Vertreibung aus dem Garten Eden anspielt. Hier ist auch die Rose zu verorten. In Anlehnung an die

Antike, in der die Rose wegen ihrer Schönheit und ihres Duftes den Frühling und den Sommer versinnbildlichte, übernahm das Christentum «die Vorstellung von der Rose als Paradiesblume [...], wobei speziell die rote Rose zum] Sinnbild des blutigen Martyriums der Heiligen, die sich dadurch das Paradies erworben haben»,² avancierte.

In Verbindung mit der Darstellung des Mädchens in der embryonalen Haltung deutet die Rose auf die jungfräuliche Reinheit Marias hin: «Maria ist die <Rose ohne Dorn>, wie die Rosen des Paradieses einer Legende nach keine Dornen hatten; diese entstanden erst nach dem Sündenfall».³ Der drohende Verlust der Unschuld ist – wie das Bild des Säbelzähntigers als größte Gefahr des Frühmenschen erahnen lässt – unausweichlich. Als Dorotka am Ende des Traums bekleidet ist, deutet das zum einen auf das Ende ihrer Unschuld und Unbeschwertheit hin, zum anderen wird im feinen Kleid ihr Traum von einem (finanziell) besseren Leben verdichtet. Der Traum eines jungen Mädchens, eines Tages als Prinzessin zu erwachen. Ganz objektiv gesehen leitet die Kleidung im Traum auf die Ankunft in Aš und die Arbeit in der Textilfabrik über.

Die tschechische Fabrik steht im Kontrast zum slowakischen Heimatdorf der Protagonistin. Während dort natürliche Materialien wie Holz und Erde ohne ersichtliche Ordnung das Bild dominierten, liegt der im Lichte zahlreicher Neonröhren erstrahlenden Fabrikhalle das strenge Ordnungssystem der aufgereihten Industrienähmaschinen zugrunde. Wie die anderen hier arbeitenden Frauen muss sich auch Dorotka diesem System ein- und unterordnen. Frei davon ist sie erst wieder am Abend, wenn sie mit ihrer Mitbewohnerin ausgeht. Dieses Gefühl der Freiheit reflektiert Dorotka in einem zweiten Traum, in dem ihr Schmetterlingsflügel wachsen. «Wer weiß nicht, daß der Schmetterling das Bild der Seele, und besonders der von dem Leibe geschiedenen Seele vorstellt?»,⁴ schreibt Lessing. Donat de Chapeaurouge verweist in diesem Zusammenhang auf den Begriff der

2 Jutta Seibert (Hg.): *Lexikon christlicher Kunst. Themen, Gestalten, Symbole*. Freiburg, Basel, Wien 1980, S. 267.

3 Seibert, S. 267.

4 Gotthold Ephraim Lessing: «Wie die Alten den Tod gebildet» [1769]. In: *Werke, Bd. 6: Kunsttheoretische und kunsthistorische Schriften*. Hg. v. Herbert G. Göpfert. München 1974, S. 417. Vgl. dazu auch Donat de Chapeaurouge: *Einführung in die Geschichte der christlichen Symbole*. Darmstadt 1984, S. 137.

psyché, was «im Griechischen nicht nur Seele, sondern auch noch den Schmetterling meint».⁵ Vor diesem Hintergrund ist der Schmetterling nicht nur als freie Entfaltung im Sinne einer positiven Entpuppung zu deuten, sondern auch als losgelöste Seele, als Entzweiung also, als Trennung vom Bekannten zugunsten des Neuen, Unbekannten. Im Zuge einer Überblendung erscheinen zwei Figuren, eine mit einem Umhang bekleidet, die andere von langem Haar umweht. Die eine spiegelt sich in der anderen, beide umarmen und küssen einander innig, bevor sie sich zu einem Meer aus Rüschen auflösen, in dem wiederum Augen auftauchen. Oben links im Bild sind Dorotka und Āodík vor einem Traualtar zu sehen. Dorotka ist gespalten zwischen der alten Heimat, dem Bekannten, der Tradition und ihrem neuen Weg, dem Unbekannten, das vor ihr liegt.

Und jenes Unbekannte wird noch «unheimlicher», als die Fabrik schließt und alle Näherinnen entlassen werden. Dorotka und die anderen Mädchen möchten nach Hause, doch wie und wovon sollen sie leben? Von ihren Familien können sie keine finanzielle Unterstützung erwarten. Gestrandet in Aš gehen die Mädchen weiter aus und treffen ältere Männer. Als Silvia, die Mitbewohnerin und Freundin Dorotkas, beim Tanzen einen Schuh verliert, werden Erinnerungen an Aschenputtel wach, nur dass die Möglichkeit, sich letztlich aus ihrer Misere zu befreien und den Prinzen zu heiraten, angesichts der gezeigten Situation mehr als unwahrscheinlich scheint. Wahrscheinlicher ist die Deutung im Sinne der christlichen Ikonografie, in der die «Einschuhigen» für die stehen, die ihres Besitzes oder – als eine Form des Besitzes – ihrer Unschuld beraubt wurden bzw. werden.⁶ So wie Silvia, die sich am folgenden Tag das erste Mal prostituiert und im Anschluss daran ihre Freundin Dorotka an den Deutschen Johann «verkauft». Johann möchte Dorotka mit nach Deutschland nehmen und sein Haus mit Garten, sein Auto und seinen Hund mit ihr teilen. Nun entspricht Johann aber so gar nicht Dorotkas Vorstellung des schönen Prinzen, der sie auf sein Schloss führen wird. Im Gegenteil, die grobporige Haut und der unkonturierte, wenig juvenile Körper des älteren Mannes erschrecken sie vielmehr, was die Regisseurin eindrucksvoll im Rahmen eines Geisterbahnbesuchs der beiden visu-

5 De Chapeaurouge, S. 137.

6 De Chapeaurouge, S. 97f.

alisiert. Indem sie Johans in jeder Hinsicht grobes Gesicht als Close-up und extreme Close-up alternierend in die Aufnahmen schauriger Geisterbahnfratzen einreihet, verschmelzen diese miteinander. Johann wird selbst zu einer Schauerfigur der Geisterbahn. Nichtsdestotrotz wird Dorotka später Geschlechtsverkehr mit ihm haben. Im Kontrast zu den scharfen Detailaufnahmen der Gesichter verlieren sich die ineinander verschlungenen Körper in Unschärfe, wodurch das rhythmische Stoßen des korpulenten alten Mannes jedoch nicht weniger abstoßend wirkt. Erst an den Geschlechtsakt anschließend folgen veröhnlichere Bilder, unterlegt mit der Frage Johans, ob sich Dorotka vorstellen könne, mit ihm zu leben. Die von ihr unausgesprochene Antwort darauf liefert die folgende dritte Traumsequenz.

Wieder ist Dorotkas Porträt in der Mitte des Bildes zu sehen, die Augen und die Lippen sind stark geschminkt. Links und rechts von ihr erscheinen zwei bizarre Männerporträts, das linke mutiert zu einer Maske. Dorotka beginnt zu weinen, wobei aus ihren Augen Blut fließt. Das Gesicht verschwindet, Mund und Tränen bleiben sichtbar. Während das Porträt links ausgeblendet wird, verändert sich das rechte zu einer sonderbaren Prinzessin, die wiederum vom Porträt Đodíks überblendet wird. Herzen erscheinen, eines davon ist von einem Schwert durchbohrt. Links taucht ein Einhorn auf, die Herzen werden von schwarzen Gittern verdeckt. Das Porträt des Freundes mutiert zum Antlitz des Teufels. Das Einhorn wendet sich dem Teufel zu, es trägt ein kleines Einhorn unter seinem Herzen, aber auch einen erotischen Strumpfgürtel. Der Teufel wird immer hässlicher, seine Augen mutieren zu schwarzen Löchern, bevor sich das gesamte Gesicht des Teufels in einem schwarzen Fleck verliert.

Das Einhorn steht in der christlichen Ikonografie für Christus und die Jungfrau für Maria⁷ oder ganz allgemein für Keuschheit und die eheliche Liebe des Mannes zu seiner Frau.⁸ Ihre große Liebe Đodik ist Dorotka entglitten. Sie, die die Keuschheit gebrochen und ihre Reinheit verloren hat, trauert um den Verlust dieser Liebe. Dennoch verbringt sie von nun an viel Zeit mit Johann. Nach einem gemeinsamen Abend mit Silvia und anderen betagten Männern flüchten die Mädchen zunächst in

7 Sarah Carr-Gomm: *Dictionary of Symbols in Art. The illustrated key to Western painting and sculpture*. London 1995, S. 218.

8 Seibert, S. 93.

eine exzessive Clubnacht. Am folgenden Tag brechen Silvia und Dorotka ins deutsch-tschechische Grenzgebiet auf, wo sie sich in einer Rotlichtbar schließlich prostituieren. Die Verzweigung, in der sich Dorotka nun befindet, spiegelt sich in einem vierten und letzten Traum wider.

Es ist der düsterste aller Träume, der im Gegensatz zu den vorangegangenen Zeichnungen nicht schwarz auf weiß, sondern mit weißem Kreidestift auf schwarzem Papier gezeichnet ist. Die Farbe Schwarz steht in der christlichen Mythologie nicht nur für Trauer und Tod, sondern auch für das Böse und den Teufel.⁹ Diese Zuweisung führt auf die Antike zurück, in der man Schwarz «mit allem assoziierte, was für den Menschen gefährlich und gegnerisch sein konnte».¹⁰ Im Christentum repräsentierten Darstellungen von schwarzen Vögeln satanische Gestalten, und auch die Laster wurden schwarz bekleidet wiedergegeben.¹¹ Hier nun erscheint tatsächlich das Bild des Teufels, allerdings mit einem Horn auf der Mitte der Stirn. Das Einhorn ist zum Teufel mutiert, was durch eine kurze Einblendung des Einhorns untermauert wird. Es folgt Schwarz, aus dem wieder der Teufelskopf auftaucht, überblendet von Dorotka in erotischer Korsage, mit Flügeln und wehendem Haar. Ihre Augen sind verbunden. Wieder wird es schwarz, der Teufelskopf erscheint, wird überblendet von einer Schnecke,¹² dann von Dorotka, verschleiert und mit Ďodík in inniger Umarmung. Beide verlieren sich im Schwarz. Ein Herz taucht auf, aus dem die teuflische Fratze Johanns hervorbricht. Danach ist Dorotka als Prinzessin, die Schöne, als Kontrast zum Biest zu sehen.

Zurück in Aš entschließt sich Dorotka, dennoch Johann zu folgen. In einem schwarzen Auto fahren sie durch die Nacht, auf einer Straße Richtung Deutschland. Wie zu Beginn des Films dominieren die Lichter, allerdings die Scheinwerfer der entgegenkommenden Fahrzeuge, die sich nicht frei und unbeschwert, sondern eingereiht auf den ihnen zugedachten Bahnen bewegen. Auch Dorotkas Weg ist letztlich nicht frei gewählt, die Umstände ließen ihr keine andere Wahl.

9 De Chapeaurouge, S. 106.

10 De Chapeaurouge, S. 106.

11 De Chapeaurouge, S. 107, Bezug nehmend auf Cesare Ripas ikonologisches Handbuch aus dem Jahr 1593.

12 Die Schnecke ist ein Symbol für Auferstehung, weil sie um Ostern «den Deckel, den sie im Herbst über die Öffnung ihres Gehäuses gezogen hat», sprengt und wiedererwacht. Darüber hinaus steht sie für die Jungfräulichkeit Marias. Seibert, S. 280.

Die Außenwelt und die Ernüchterung

Die vier Traumsequenzen alternieren mit drei Passagen der Webcam-Aufnahmen: An ihrem ersten Arbeitstag geht Dorotka zum vereinbarten Treffpunkt vor der Überwachungskamera. Die Szenerie ist trist und grau, vereinzelt ist Schnee im Hintergrund zu sehen. Die Protagonistin, einen weißen Schal tragend, steht im vorderen Bereich des Bildes, wodurch sie dem Betrachter, also auch ihrem Freund, noch sehr nahe ist. Nach ihrer ersten Ausgehnacht geht Dorotka erneut zum vereinbarten Treffpunkt. Es liegt mehr Schnee als beim ersten Treffen, und sie steht in der Bildmitte, weiter entfernt von der Kamera. Über die größere Distanz zur Kamera wird die zunehmende Distanzierung von Ďodík verdeutlicht. Ein letztes Mal sucht Dorotka den vereinbarten Treffpunkt nach dem Geisterbahnbesuch auf. Wieder steht sie in der Bildmitte, allerdings telefoniert sie nicht mehr mit Ďodík. Sie steht einfach nur da und hat ihm nichts mehr zu sagen. Nach diesem letzten Treffen schläft sie mit Johann und kehrt nie wieder zum Kameratreffpunkt zurück.

Im Gegensatz zu den handgezeichneten Träumen, denen formalästhetisch der individuelle Duktus und über das Werden des Bildes auch der Eindruck von Präsenz inhärent ist, repräsentiert die Webcam den entindividualisierten Blick der technischen Apparatur und somit den Aspekt der Absenz. So wirkt Dorotka vor der Kamera – im Sinne Walter Benjamins – «zwar mit [... ihrer] gesamten lebendigen Person aber unter Verzicht auf deren Aura».¹³ Dieser diegetische Auraverlust ist nicht nur latent vorhanden. Er wird in der Zusammenführung der Art und Weise, wie Dorotka vor der Kamera agiert und wie eine Webcam funktioniert, anhand der Protagonistin konkretisiert. Dabei haben die Beobachtungen Luigi Pirandellos, die Benjamin anführt, bis heute nicht an Aktualität verloren: «Mit einem dunklen Unbehagen spürt [... der von der Kamera-Gefilmte] die unerklärliche Leere, die dadurch entsteht, daß sein Körper zur Ausfallerscheinung wird, daß er sich verflüchtigt und seiner Realität, seines Lebens, seiner Stimme und der Geräusche, die er verursacht, indem er sich rührt, beraubt wird, um sich in ein stummes Bild zu verwandeln, das einen Augenblick auf der Leinwand zittert» – oder, wie in Grófovás Film, im World Wide Web erstrahlt – «und sodann

13 Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main 1977, S. 25

in der Stille verschwindet».¹⁴ In den gezeichneten Traumsequenzen kommt alles das zum Ausdruck, was Dorotka ausmacht, ihre Wünsche, Ängste und Empfindungen, vor allem aber ihr kultureller Hintergrund, die slowakische Heimat mit all ihren Traditionen, die insbesondere von der christlichen Religion getragen werden.¹⁵ Dies alles entschwindet in den Webcam-Aufnahmen, in denen sich das Bild Dorotkas in gleicher Weise im Internet verliert, wie sich ihre Werte und Vorstellungen von Liebe, Nähe und Verbundenheit in der globalisierten Welt verflüchtigen.

Das Alternieren zwischen den Traumsequenzen und den Webcam-Aufnahmen zeigt die Zerrissenheit der Protagonistin zwischen beiden Welten, aber auch das Bemühen, in der <neuen> Welt den Kontakt zur <alten> zu bewahren. Analog hierzu repräsentieren die Traumsequenzen die kindliche, von Märchen und Zeichentrick geprägte Vorstellungswelt im Kontrast zur <Realität> im Erwachsenenalter, die sich nicht zuletzt im semidokumentarischen Stil Grófovás widerspiegelt. Das Bemühen, den Kontakt zwischen den verschiedenen Welten zu halten, lässt sich immer schwerer aufrechterhalten und scheint schließlich zu scheitern, als Dorotka letztendlich doch mit Johann die Grenze nach Deutschland passiert.

Die Haut und der Fluss des Passierens

Die slowakische Regisseurin Iveta Grófová hat selbst nach der Mittelschule in der Textilfabrik in Aš gearbeitet, um sich ihr anschließendes Studium an der Hochschule für musische Künste in Bratislava zu finanzieren. Dabei war sie von den Eindrücken in Aš so schockiert, dass sie beschloss, einen Dokumentarfilm über den dortigen Mikrokosmos zu drehen. Als ihr das Eindringen in die Privatsphäre der Frauen von Aš zunehmend verwerflich vorkam und sie befürchtete,

14 Luigi Pirandello: *Einer nach dem anderen* [*Il turno*, 1902], zit. n. Benjamin, S. 25.

15 Die Slowakei blickt auf eine lange Verbundenheit vor allem mit der römisch-katholischen, aber auch mit der evangelischen Kirche zurück, die sich z. B. während der slowakischen Nationalbewegung des 18. und 19. Jahrhunderts zeigte. Auch später, als das Land 1918 Teil der Tschechoslowakei wurde, waren die Vorsitzenden der beiden rein slowakischen Parteien ein katholischer Priester, Andrej Hlinka, und ein evangelischer Pfarrer, Martin Rázus. Jozef Tiso, der Staatspräsident des ersten slowakischen Staates (1939–1945), war ebenfalls ein katholischer Priester. Und zur Zeit der sozialistisch geprägten Tschechoslowakei (1948–1989) bildete die katholische Kirche eine wichtige Opposition in der Slowakei.

die Intimität der Frauen nicht darstellen zu können, entschied sie sich für das Format des Spielfilms, der «paradoxerweise wahrhaftiger wurde» als die dokumentarischen Aufnahmen.¹⁶

Während Grófová zu ihrer Mutter zurückkehren konnte, bleibt ihrer Protagonistin Dorotka diese Möglichkeit der Revidierung ihrer Fehlentscheidung versagt. So handelt der Film – wie Grófová sagt – vor allem davon, wie schnell man unter bestimmten Umständen falsche Entscheidungen trifft und sich in einer Situation wiederfindet, in die man nicht hineinwollte.¹⁷ In einer Situation, in der die Dinge einfach passieren. «Passieren» sowohl im Sinne von geschehen als auch im Sinne von durch etwas hindurch- bzw. über Grenzen hinweggehen oder -fahren, moralische Grenzen ebenso wie territoriale: Anstelle der kühlen, statischen Webcam-Aufnahmen treten in der zweiten Hälfte des Films Passagen unscharfer, verwackelter und somit vager Aufnahmen, so etwa die des Geschlechtsaktes zwischen Dorotka und Johann, die fragmentarischen Bilder des Drogenrauschs während der Clubnacht und die in der Rotlichtbar. Passagen, denen die unmittelbare Grenzüberschreitung inhärent ist, die körperliche (das Eindringen erst Johanns dann der Freier in Dorotka und das Ziehen des Kokains durch die Nase) ebenso wie die moralische, womit – wie der Produzent Jiří Konečný feststellt – nicht zuletzt auch Vorstellungen von Moral und Amoral infrage gestellt werden.¹⁸

Über die Unschärfe der Bilder bewegt sich der Zuschauer wie die Protagonistin in einem Dazwischen, zwischen Realität und Träumen, Reglementierungen und Wünschen, Denken und Empfinden, Grenzen und Grenzüberschreitung. Wie durch die Poren der Haut dringt der Zuschauer zu Dorotka vor, deren Zerrissenheit und Verzweiflung durch die Ästhetik der filmischen Bilder – das Spiel mit Schärfen und Unschärfen, die Fokussierung von Oberflächen und Materialitäten, der Wechsel zwischen statischer und dynamischer Kamera – für den

16 Interview mit Iveta Grófová auf dem Internationalen Filmfestival Karlovy Vary 2012, https://www.youtube.com/watch?v=hF-_tDZMVY (4.1.2017), zitiert nach einer freien Übersetzung von Nicole Kandioler. Die «Wahrhaftigkeit» ist nicht zuletzt auf die Wahl der Protagonistinnen zurückzuführen: Beide sind Amateurrinnen, auf die Grófová während ihrer Suche nach einer passenden Besetzung in der Ostslowakei zufällig stieß.

17 MVTV-Interview mit Iveta Grófová, <https://www.youtube.com/watch?v=iau84uVmlgA> (4.1.2017).

18 MVTV-Interview.

Zuschauer regelrecht taktil erfahrbar werden. Dabei wird dieser – wie Dorotka selbst – zum umherschweifenden Migranten,¹⁹ indem er z. B. im Zuge des Erkennens der Traumsymbolik zwar kleine Wurzeln schlägt, sich aber auf neuen, assoziativen, Wegen weiterbewegt. Auf diese Weise offeriert der Film trotz aller Tragik schlussendlich doch noch einen Funken Hoffnung für eine junge slowakische Generation, die – den Überlegungen Nicolas Bourriauds entsprechend – hin- und hergerissen ist «zwischen der Notwendigkeit eines Bezugs zu [... ihrer] Umgebung und den Kräften der Entwurzelung, [...] der Identität und der Erfahrung im Umgang mit dem Anderen».²⁰ Dieser Generation, die von der Hoffnung getragen wird, sich wie Phönix aus der Asche zu erheben, und sich dabei neu (er)findet, gehört auch die Regisseurin Iveta Grófová an.

Anke Steinborn

19 Nicolas Bourriaud: *Radikant*. Berlin 2009, S. 51.

20 Bourriaud, S. 51f.