

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 1783894 1728458



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

Klassiker des tschechischen und slowakischen Films

Los Angeles 1997, Verleihung der Academy Awards. Der Regisseur Jan Svěrák tritt zusammen mit seinem Vater Zdeněk Svěrák, dem Protagonisten seines Films *KOLYA*, und dem Produzenten Eric Abraham vor die Mitglieder der Academy, um den Oscar für den besten fremdsprachigen Film entgegenzunehmen. Ein denkwürdiger Moment, für den er in seiner Dankesrede folgende Worte findet: «Dear Oscar, I was not able to sleep because of you last night. All night long, I was wondering where you are going to end up: You are going to Prague! You don't know where it is, it's in Europe!» Die ironische Bescheidenheit, die sich in diesem Statement ausdrückt, scheint in Anbetracht einer der produktivsten und erfolgreichsten europäischen Filmgeschichten beinahe unpassend. Sie spiegelt jedoch die Dominanz US-amerikanischer Filmproduktionen wider, mit der sich die europäischen Länder angesichts der historischen Entwicklung konfrontiert sehen.

In die Geschichte des europäischen Films schrieb sich der tschechoslowakische Film zweifellos mit der *Nová Vlna* ein,¹ mit jener «Neuen Welle», die westeuropäischen Avantgardebewegungen wie der französischen *Nouvelle Vague* oder dem italienischen Neorealismus nah verwandt ist. Die *Nová Vlna* bleibt bis heute eng mit den Namen von tschechischen Filmemacherinnen und Filmemachern wie Věra Chytilová,

1 Zur Definition und Kontextualisierung der *Nová Vlna* in einem transnationalen Zusammenhang vgl. Peter Hames: *The Czechoslovak New Wave*. 2. Aufl. London, New York 2005, Lutz Haucke: *Nouvelle Vague in Osteuropa? Zur ostmittel- und südost-europäischen Filmgeschichte 1960 – 1970*. Berlin 2009, sowie Jonathan L. Owen: *Avant-Garde to New Wave: Czechoslovak Cinema, Surrealism and the Sixties*. New York 2011.

Miloš Forman oder Jiří Menzel und auf slowakischer Seite Juraj Herz oder Dušan Hanák verbunden, die den ‹tschechoslowakischen Film› weltweit bekannt gemacht haben. Die Reformbewegungen der 1960er-Jahre nutzend legten tschechische und slowakische Regisseurinnen und Regisseure politisch kritische Filme vor, die im Zuge der ‹Normalisierung› nach dem Prager Frühling 1968 zu einem großen Teil verboten wurden und erst nach der Wende 1989 wieder gezeigt werden konnten. Zu diesen Filmen zählen unter anderem die im vorliegenden Band besprochenen Klassiker *LIEBE NACH FAHRPLAN* (OSTŘE SLEDOVANÉ VLAKY, R: Jiří Menzel, 1966), *TAUSENDSCHÖNCHEN* (SEDMIKRÁSKY, R: Věra Chytilová, 1966), *DER FEUERWEHRBALL* (HOŘÍ, MÁ PANENKO, R: Miloš Forman, 1967), *DER LEICHENVERBRENNER* (SPALOVAČ MRTVOL, R: Juraj Herz, 1968) und *BILDER EINER ALTEN WELT* (OBRAZY STARÉHO SVĚTA, R: Dušan Hanák, 1972). Bleibt die Bewegung der *Nová Vlna* und das aus ihrem Dunstkreis hervorgegangene Autorenkino bis heute ein faszinierendes Phänomen, so hat die traditionelle Rezeption osteuropäischen Filmschaffens seit den 1950er-Jahren mit ihrem Fokus auf dem Autorenfilm doch auch zu blinden Flecken geführt. Eine Folge dessen ist die mangelhafte (nicht nur) wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem frühen Film sowie Produktionen der Zwischenkriegszeit einerseits, andererseits mit vermeintlich ‹leichteren› Filmen wie Genre- und Fernsehproduktionen.

Die Kritik aufgreifend, dass osteuropäische Kinematografien bisher vor allem entlang von systemkritischen Autorenfilmen dekliniert wurden,² ist es diesem Band ein Anliegen, einer Auswahl, die letztlich einer Rezeptionslogik des Kalten Krieges folgt, durch die Berücksichtigung auch sehr früher Filme entgegenzuwirken und damit auch Filme aufzunehmen, die in einer Zeit entstanden sind, als die Filmindustrien Prag und Wien noch eng aneinander gekoppelt waren. So werden beispielsweise die österreichisch-tschechische Koproduktion *SYMPHONIE DER LIEBE* (EKSTASE, R: Gustav Machatý, 1933), die Sozialkomödie *HAU RUCK!* (HEJ-RUP!, R: Martin Frič, 1934) und die Zwischenkriegskomödie *ER STAND AN DER KASSE* (U POKLADNY STÁL, R: Karel Lamác, 1939) besprochen.

2 Zu einer kritischen Relektüre osteuropäischen Filmschaffens und (ost)europäischer Filmgeschichte nach dem Fall des Eisernen Vorhangs Anikó Imre (Hg.): *East European Cinemas*. New York 2005, Rosalind Galt: *The New European Cinema: Redrawing the Map*. New York 2006 oder Dina Iordanova: *Cinema of the Other Europe. The Industry and Artistry of East Central European Film*. London, New York 2003.

Die Gleichsetzung des Autorenfilms mit dem osteuropäischen Filmschaffen hat auch dazu geführt, dass etwa Genrefilme und Koproduktionen aus dem Fokus der Aufmerksamkeit gerieten. Wir haben daher zum einen Filme wie die Genrepersiflage LIMONADEN-JOE (LIMONÁDOVÝ JOE ANEB KOŇSKÁ OPERA, R: Oldřich Lipský, 1964) und die DEFA-Koproduktion DREI HASELNÜSSE FÜR ASCHENBRÖDEL (TŘI OŘÍŠKY PRO POPELKU, R: Václav Vorlíček, 1973) berücksichtigt, zum anderen sich einer eindeutigen Zuordnung entziehende Ausnahmeerscheinungen des tschechischen und slowakischen Films, wie Karel Zemans Trickfilm DIE ERFINDUNG DES VERDERBENS (VYNÁLEZ ZKÁZY, 1958) und ALICE (NĚCO Z ALENKY, 1988) des surrealistischen Animationskünstlers Jan Švankmajer. Für die postsozialistische Ära galt es schließlich, neben der Breite des Filmschaffens die Reflexion der Identitätsfindung nach dem Mauerfall abzubilden. Die von uns ausgewählten Klassiker reichen von Werken subtiler Autorenhandschrift wie Martin Šulíks DER GARTEN (ZÁHRADA, 1995) über Publikumshits wie KOLJA (KOLJA, R: Jan Svěrák, 1996) zu Sozialdramen wie DIE JAHRESZEIT DES GLÜCKS (ŠTĚSTÍ, R: Bohdan Sláma, 2005) und semifiktiven «Dokumentarfilmen» wie BIS ZUR STADT ASCH (AŽ DO MĚSTA AŠ, 2012) von Iveta Grófová.

Als «Klassiker» definieren wir Filme, in denen filmästhetisch und gesellschaftlich relevante Themen benannt und medial verbreitet werden. Bei den tschechischen und slowakischen Filmklassikern sind dies Themen und Visualisierungen, die die Menschen und die Kultur beider Nationen beweg(t)en und sogar charakterisier(t)en und auf diese Weise den filmischen Diskurs nachhaltig prägten. Dabei bleiben die Kategorien der Nation und eines nationalen Kinos nicht nur im besonderen Fall des «tschechischen und slowakischen Films» problematisch: Vor allem englischsprachige Filmwissenschaftler kritisierten bereits in den 1980er-Jahren die Kategorie des Nationalen und problematisierten die sich in Abgrenzung und als Gegenprogramm zu Hollywood entwickelnden National Cinema Studies. So warnte etwa der Filmwissenschaftler Philip Rosen, dass die Herausforderung der Erforschung nationaler Kinematografien gerade darin liege, mit der Identifizierung der Kohärenz eines nationalen Kinos nicht die Aufmerksamkeit für die dieser vermeintlichen Kohärenz unterliegenden gegenläufigen und differenzierenden Aspekte zu verlieren,³ sodass

3 Siehe hierzu Philip Rosen: «History, Textuality, Nation: History, Textuality, Nation:

man am Ende genau das mit Gewalt konstruiert, wonach man sucht: Nation und nationales Kino. Als epistemologische Kategorie blieb das Nationale dennoch weiterhin überaus produktiv und führte zu einer langen Reihe von Publikationen nationaler Kinogeschichten, so auch zum tschechoslowakischen Film. Die komplexen Zusammenhänge von europäischen Filmgeschichten und westlicher sowie östlicher Identitätspolitik im Kalten Krieg haben dabei nochmals zu einer Verkomplizierung der Kategorie des Nationalen geführt. Einerseits symbolisieren die Neuen Wellen der 1960er- bis 1970er-Jahre bis heute einen Höhepunkt von nationalem Autorenfilm sowie von regimekritischer, widerständiger Hochkultur. Andererseits hat etwa die Medienkulturwissenschaftlerin Anikó Imre gezeigt,⁴ dass die Rezeption osteuropäischer Autoren in Westeuropa und in den USA nach einem Schema funktionierte, das auf einer Idealisierung des (männlichen) Autorenfilmemachers sowie eines «guten Nationalismus» (vs. einen bösen transnationalen «Kommunismus») beruhte. Dabei spielte die Kategorisierung der Filmgeschichten gemäß nationaler Zuschreibung nicht zuletzt auch einer Moskauer Regierungspolitik des *divide et impera* in die Hände, einer Politik, der an der größtmöglichen Differenzierung der einzelnen osteuropäischen Kulturen gelegen war; erhöhte die Stärkung der Partikularitäten aus Moskauer Perspektive doch gerade die Unwahrscheinlichkeit eines vereinten Widerstandes.

Mit dem Titel «Klassiker des tschechischen und slowakischen Films» möchten wir dennoch nicht die Kategorisierung des «tschechoslowakischen Films» einfach übergehen, sondern vielmehr die Diversität beider Nationen, selbst zu Zeiten der Tschechoslowakischen Sozialistischen Republik, respektieren und zugleich die Transnationalität der und innerhalb der europäischen Filmgeschichte betonen. Die 25 von uns ausgewählten Filmtitel sollen gerade nicht Tschechien, die Slowakei oder die Tschechoslowakei repräsentieren und nationale geopolitische Realitäten der Region von den 1930er- bis zu den 2010er-Jahren umfassend abbilden. Anstatt uns auf die Ähnlichkeiten der Filme zu fokussieren und eine nationale Kohärenz zu behaupten,

Kracauer, Burch, and Some Problems in the Study of National Cinema». In: *Iris* 2/2 (1984), S. 71, wo es unter anderem heißt: «[I]dentifying the [...] coherences [of] a «national cinema» [and] of a nation [...] will always require sensitivity to the countervailing, dispersive forces underlying them».

4 Imre, S. XIIff.

scheint es uns vielmehr interessant, mit dem Band an etwas anderes zu erinnern, daran, wie unterschiedlich, wie divers die hier versammelten Filme in ihrer Ästhetik und ihrem Sujet sind und wie sehr sie in ihrer Diversität einen Eindruck davon geben, wie vielfältig sich Nationen – stets auch über sich selbst hinaus – in ihren Filmproduktionen beschreiben. Dabei ist uns durchaus bewusst, dass die getroffene Auswahl an Klassikern – der erste aus dem Jahr 1933, der letzte aus dem Jahr 2012 – weder als vollständig noch als allgemeingültig anzusehen ist.

Nicole Kandioler, Christer Petersen, Anke Steinborn