

Jan-Christopher Horak

Sammelrezension: Tschechoslowakischer Film

2019

<https://doi.org/10.25969/mediarep/13069>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Horak, Jan-Christopher: Sammelrezension: Tschechoslowakischer Film. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 36 (2019), Nr. 4, S. 425–427. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/13069>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 3.0/ License. For more information see:

<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Sammelrezension: Tschechoslowakischer Film

**Nicole Kandioler, Christer Petersen, Anke Steinborn (Hg.):
Klassiker des tschechischen und slowakischen Films**

Marburg: Schüren 2018, 233 S., ISBN 9783894728458, EUR 12,90

**Andreas Rauscher, Josef Rauscher, Jonas Engelmann (Hg.):
Tschechoslowakische Neue Welle. Das Filmwunder der Sechziger**

Mainz: Ventil 2018, 357 S., ISBN 9783955750909, EUR 25,-

Der tschechische und der slowakische Film sind von der deutschen Filmwissenschaft bislang stark vernachlässigt worden. Die wichtigsten Beiträge zur Geschichte des tschechoslowakischen Films, die auch in den hier rezensierten Bänden immer wieder zitiert werden, kommen aus dem englischsprachigen Ausland. Vor allem Peter Hames, aber auch die Exiltschechen Antonin J. Liehm und Josef Škvorecký haben sich bemüht, die Prager *nouvelle vague* in den 1960er Jahren kritisch darzustellen, wobei der tschechische Film vor 1945 noch immer zu kurz kommt. Die zwei hier besprochenen Sammelbände machen den Versuch, dieses Desiderat mindestens teilweise zu decken.

Klassiker des tschechischen und slowakischen Films, herausgegeben von Nicole Kandioler, Christer Petersen und Anke Steinborn, führt in das Thema mit kurzen Essays zu 25 Filmklassikern ein. Als Klassiker werden hier Filme definiert, „die die Menschen und die Kultur beider Nationen beweg[t]en und sogar charakterisier[t]en und auf diese Weise den filmischen Diskurs nachhaltig präg[t]en“ (S.7). Es geht also nicht nur um ästhetische Kriterien. Über die genaue Auswahl solcher angeblichen Klassiker lässt sich streiten, aber grund-

sätzlich ist hier nichts auszusetzen, wenn man von der Tatsache absieht, dass nicht ein einziger Stummfilm in den Band aufgenommen wurde. Diese Auslassung wird nicht einmal thematisiert, da die Herausgeber_innen meinen „durch die Berücksichtigung auch sehr früher Filme“ (S.6), unter anderem *Exstase* (1933) und *Hej-Rup!* (1939), die Vorkriegsgeschichte des tschechischen Films abgedeckt zu haben. Warum wurden die allgemein als Klassiker des Stummfilms anerkannten Filme, *Batalion* (1927), *Erotikon* (1929), *Tackový je zivot* (1930) und *Tonka Sibenice* (1930) übersehen? Die profunde Unkenntnis der Autor_innen in Sachen Stummfilm lässt sich auch an der Bemerkung ablesen, „die ersten Verfolgungsjagden des frühen Kinos nehmen ein klassisches Element des Actionfilms vorweg“ (S.18), als ob der Film Anno 1903 nicht mit *The Great Train Robbery* die Verfolgungsjagd schon erfunden hätte.

Die 25 Autor_innen nehmen sich jeweils einen Film vor, um die Geschichte des Films in den verschiedenen politischen Phasen des Landes abzustecken. Die Themen reichen von dem Tonfilm der Vorkriegszeit, über den stalinistisch geprägten Sozialistischen Realismus der Nachkriegs-

zeit, die neue Welle der 1960er Jahre, die ‚Normalisierung‘ nach dem Einmarsch der Sowjets im Jahre 1968, bis hin zum jüngsten Film nach der Samtenen Revolution von 1989. Dabei fällt mit elf Titeln das Gewicht auf das Filmschaffen der *Nová Vlna* der 1960er Jahre, während die in der freien Marktwirtschaft entstandenen Filme der 1990er Jahre und danach mit sechs Titeln repräsentiert sind. Unter den bekanntesten der besprochenen Filme sind Werke von Věra Chytilová, Miloš Forman, Juraj Herz, Pavel Juráček, Jiří Menzel, Jan Němec, Jan Švankmajer und Jan Svěrák.

Die einzelnen Essays verfahren alle mehr oder weniger nach dem gleichen Muster. In durchschnittlich acht Seiten versuchen die Autor_innen, den jeweiligen Film zu deuten, seine Produktions- und Rezeptionsgeschichte zu vermitteln, den politischen oder kulturellen Kontext zu liefern und die Regisseur_innen biografisch zu erfassen. Es sind meistens informative Einführungen zu den Filmen, die einen lexigrafischen Charakter haben, wobei der Schwerpunkt der Analyse auf die Regisseur_innen fällt. So eignet sich der Band als Nachschlagewerk für Kenner_innen oder zum Schmökern für Neulinge und Interessierte und leistet eine gute Einführung in die nationale Filmgeschichte der beiden Länder.

Die Anthologie *Tschechoslowakische Neue Welle* bietet gleichfalls einzelne Essays von ganz unterschiedlicher Länge (zwischen fünf und 23 Seiten) zu den wichtigsten *auteurs* der tschechischen *Nová Vlna* der 1960er Jahre. Sie deckt aber auch einige übergreifende Themen ab, wie tschechischen Realismus,

Darstellung des Nationalsozialismus, Autor_innen verfilmter Literatur und slowakische Filmemacher_innen. Unter den behandelten Regisseur_innen sind Mitglieder der ersten und zweiten Garde der Neuen Welle, wie Věra Chytilová, Miloš Forman, Dušan Hanák, Juraj Herz, Juraj Jakubisko, Jarolil Jireš, Pavel Juráček, sowie Ester Krumachová, Antonín Máša, Jiří Menzel, Jan Němec, Ivan Passer, Evald Schorm und Štefan Uher. Ebenfalls werden Regisseur_innen besprochen, die ihre Karrieren in den 1950er Jahren starteten, aber von der neuen Freiheit und Ästhetik profitierten, wie etwa das Team Ján Kadár und Elmar Klos, Zbyněk Brynych, Vojtěch Jasný, Karel Kachyňa oder František Vlácil.

Die tschechoslowakische Neue Welle entstand in den Jahren 1962 bis 1969. Viele der nach dem Einmarsch der ‚sozialistischen Bruderstaaten‘ des Warschauer Pakts am 21. August 1968 fertiggestellten Filme wurden allerdings verboten und erst nach der Samtenen Revolution von 1989 veröffentlicht, während bis zu 70 Filme dieser Epoche nachträglich im ‚Giftschrank‘ landeten. Die Gründe für das Aufkommen einer neuen, den Vorsätzen des sozialistischen Realismus zuwiderlaufenden, nationalen Filmästhetik waren vielschichtig. Erstens kam es zu einer Liberalisierung der Kulturpolitik der tschechoslowakischen kommunistischen Partei, die es wieder möglich machte, an künstlerische und literarische Traditionen aus der Vorkriegszeit des Landes anzuknüpfen, eine Tendenz, die sich verstärkte, nachdem Alexander Dubček die Parteileitung im Januar 1968 übernahm. Vor allem

die Kafka-Konferenz von Liblice 1963, die eine Rezeption Kafkas und der surrealistischen Bewegungen der 1920er und 1930er Jahre ermöglichte, setzte Zeichen, ebenso wie die Tagung des tschechoslowakischen Schriftstellerverbandes im Jahr 1967, wo die Freiheit der Literatur von der Partei gefordert wurde. Das erste Ereignis wird mehrmals in der Besprechung des surrealistischen Films der *Nová Vlna* zitiert. Des Weiteren gab die Rezeption der französischen Neuen Welle den Ansporn für neue Formen des Kinos in vielen Ländern Europas, auch solche im kommunistischen Ostblock. Die Rolle der staatlichen Filmhochschule FAMU, die eine neue, in den Markt drängende Generation von Filmschaffenden ausbildete, kann nicht überschätzt werden, denn fast alle wichtigen Filmemacher_innen der Neuen Welle waren Absolvent_innen und wurden von Altmeistern wie Otakar Vavra ermutigt, neue Formen der filmischen Darstellung zu finden.

Trotz der scheinbaren Einheitlichkeit der Bewegung betonen die Herausgeber_innen die Verschiedenheit der Filme und Filmemacher_innen, die „gerade keine Mitglieder irgendeiner Bewegung“ (S.6) waren, sondern erst durch die internationale, sprich westliche Rezeption zu einer solchen stilisiert wurden. Dennoch, wie Hans J. Wulff in seinem Beitrag zu Menzel schreibt: „Die Filme der so unterschiedlichen Protagonisten der *Nová Vlna* umzirkeln dennoch miteinander verwandte Themen – die komplexen Beziehungen zwischen Moral, Sexua-

lität und Politik etwa, das Erproben neuer, eher am Episodischen als am Narrativen geschulten Erzählformen, die lachende Zuwendung zum Absurden und zum Tragikomischen“ (S.81). Im Gegensatz zu anderen Wellen, war die tschechoslowakische generationenübergreifend, denn der Geist der neuen Zeit ergriff auch ältere Regisseur_innen, wie Zbyněk Brynych mit *Der fünfte Reiter ist die Angst* (1965) oder Ján Kadár und Elmar Klos mit *Der Laden auf dem Corso* (1965), die das heroische, stalinistische Bild der Tschechoslowakei im Zweiten Weltkrieg stark relativierten. So bewegen sich die Filme der *Nová Vlna* von einem dokumentarischen Realismus, der Laiendarsteller_innen einsetzte, um die Absurditäten des täglichen Lebens vorzuführen, bis hin zu experimentellen, stilisierten und phantasmagorischen Bildmontagen.

Dem Band angeschlossen ist ein kleines Lexikon der *Nová Vlna* mit biographischen Eintragungen für 45 Filmkünstler_innen, sowie eine chronologisch geordnete Liste der 50 wichtigsten Filme. Damit erfüllt die Monografie ihre selbstgestellte Aufgabe, „erstmalig in deutscher Sprache eine umfassende Einführung in die Arbeiten der *Nová Vlna* vor ihren filmhistorischen, popkulturellen und gesellschaftlichen Hintergründen“ (S.2) zu liefern. Es bleibt zu hoffen, dass beide Bände den Anstoß zu weiterer Forschung geben.

Jan-Christopher Horak (Pasadena)