

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

Schüren Verlag, Marburg 2018, 236 S. (Klassiker des osteuropäischen Films 2), ISBN 978-3-89472-845-8.

Die von Christian Kampkötter, Peter Klimczak und Christer Petersen 2015 inaugurierte Buchreihe „Klassiker des osteuropäischen Films“ hat das Ziel, „die Filmproduktion der osteuropäischen Länder und Nationen sowie deren wechselhafte Geschichte einem deutschsprachigen Publikum anhand ihrer Filmklassiker erstmals umfassend näherzubringen“.¹ Der zweite Band der Reihe ist „den Klassikern des tschechischen und slowakischen Films“ gewidmet; der erste Band behandelte das polnische Kino,² in diesem Jahr soll der Band über den ungarischen Film erscheinen. Das hier rezensierte Buch verspricht, jenseits des vertrauten Kanons der „nová vlna/Neuen Welle“ 25 Filme vorzustellen, „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“³. Diese Definition der Themen und Ziele der Buchreihe ruft einige Fragen hervor: Was bedeutet es, wenn Tschechien, die Slowakei, Polen und Ungarn in der historischen, politischen und kulturellen Region „Osteuropa“ verortet werden? Heißt das, dass die Kulturgeschichte dieser Staaten von den HerausgeberInnen primär aus der Perspektive des Kalten Krieges verstanden wird? Und wie werden die „Klassiker“ ausgewählt; zählt ihr Erfolg beim heimischen Publikum, oder geht es darum, einem deutschsprachigen Publikum die Filmindustrie eines Landes vorzustellen und darüber auch etwas über dessen Kultur und Geschichte zu vermitteln?

Eindeutig zu begrüßen ist das Bestreben, dem Leser die Geschichte des tschechischen und slowakischen Films jenseits der berühmten Namen Miloš Forman, Jiří Menzel oder Věra Chytilová nahezubringen. Die HerausgeberInnen des Buches haben „nur“ sechs Filme der sogenannten Neuen Welle ausgewählt – und präsentieren auch Werke, die nicht dem „Kunstoffilm“ zuzuordnen sind, sodass der Leser auch Genrefilme wie „U pokladny stál“ (Er stand an der Kasse, 1939), „Limonádový Joe aneb Koňská opera“ (Limonaden-Joe, 1964) oder „Tři oříšky pro Popelku“ (Drei Haselnüsse für Aschenbrödel, 1973) kennenlernt. Doch ist es bedauerlich, dass kein Film aus der Stummfilmzeit aufgenommen wurde. Damit hätte das Gesamtbild der nationalen Filmgeschichte an Plastizität gewonnen, auch wenn die tschechische

¹ vgl. <https://www.schueren-verlag.de/programm/titel/581-klassiker-des-tschechischen-und-slowakischen-films.html> (letzter Zugriff 12.04.2019).

² *Kampkötter, Christian/Klimczak, Peter/Petersen, Christer: Klassiker des polnischen Films.* Marburg 2015 (Klassiker des osteuropäischen Films 1).

³ vgl. <https://www.schueren-verlag.de/programm/titel/581-klassiker-des-tschechischen-und-slowakischen-films.html> (letzter Zugriff 12.04.2019).

Filmproduktion erst in den 1930er Jahren mit den modernen Filmstudios Barrandov und dank des Systems der staatlichen Filmförderung einen qualitativen Entwicklungsschub erlebte. So beginnt das chronologisch aufgebaute Buch mit dem Film „Ekstase“ (Symphonie der Liebe) von Gustav Machatý aus dem Jahr 1933 – was immerhin eine bessere Entscheidung ist, als im Band über das polnische Kino, der mit dem Werk „Ostatni etap“ (Die letzte Etappe) von Wanda Jakobowska aus dem Jahr 1948 einsetzt.

Das Buch enthält eine Reihe kleinerer Fehler. So wird, um nur einige Beispiele anzuführen, Machatýs Film „Extase“ (Symphonie der Liebe) als tschechoslowakisch-österreichische Koproduktion von „Slaviafilm“ und „Elektrafilm“ bezeichnet, tatsächlich handelte es sich bei den Produktionsfirmen um tschechische Unternehmen, die ausländische Beteiligung an diesem Film bestand in österreichischer staatlicher Förderung. Auch hatte die Erste Tschechoslowakische Republik nicht bis zum deutschen Einmarsch von 1939 Bestand, die Dreharbeiten zu „U pokladny stál“ (Er stand an der Kasse) fanden nach dem Münchener Abkommen in der territorial beschnittenen sogenannten Zweiten Republik in einem bereits grundlegend veränderten politischen und kulturellen Klima statt. Und wenn die Autorin dieses Textes schließlich schreibt, „C. a k. polní maršálek“ (Der falsche Feldmarschall) sei der erste vollständige tschechische Tonfilm gewesen, dann irrt sie auch hier: Dieser Platz kommt dem schon davor gedrehten Film „Když struny lkají“ (Ihr Junge) zu, auch wenn dessen Regisseur Friedrich Féher ein Ungar war. Solche Ungenauigkeiten mindern die Qualität dieses von Experten für ein breites Publikum geschriebenen Readers aber nicht. Er ist gut lesbar und wirkt in sich geschlossen, da sich die AutorInnen diszipliniert an die konzeptuellen Vorgaben gehalten haben.

Der erste Nachkriegsfilm in der Auswahl ist „Daleká cesta“ (Die lange Reise, 1948) von Alfréd Radok, dem sich die tschechische Historikerin Lucie Dušková zuwendet. Sie beschreibt den Produktionshintergrund des Projektes, die Verwertung von zeitgenössischem Filmmaterial, insbesondere von Aufnahmen aus „Triumph des Willens“ von Leni Riefenstahl, sowie die ausdrucksstarke expressionistische Ästhetik von Radoks Werk. Etwas überraschend kontextualisiert sie den Prozess der Repräsentation des Holocausts im frühen Nachkriegsfilm mit der Rekonstruktion des Krieges anstatt mit jener der Nachkriegszeit – also eher mit dem, was repräsentiert wird, als mit dem, was den Prozess der Repräsentation formte. Es ist gut, dass die Autorin mit der Legende aufräumt, Radoks Film habe einem Aufführungsverbot unterlegen. Zwar war der Verleih des Werks beschränkt, doch bis Mitte der 1950er Jahre wurde er immer wieder gezeigt, insgesamt sahen ihn bis ins Jahr 1989 über eine Million Zuschauer im Kino.

Die 1950er Jahre sind nur mit einem Film, und zwar mit „Vynález zkázy“ (Die Erfindung des Verderbens, 1958) von Karel Zeman vertreten. An den Anfang seines Beitrags stellt der Filmtheoretiker Hans J. Wulff einen längeren Exkurs zur Geschichte der phantastischen Literatur und der visuellen Kultur, den Kern seines Beitrags bildet dann die Deutung des Films als politische Parabel. Der Text schert insofern etwas aus der Konzeption des Gesamtbandes aus, als er auf Verweise auf kulturell-politische Zusammenhänge und ästhetische Konventionen der 1950er Jahre verzichtet.

Trotz des Anspruchs, den bestehenden Filmkanon aufzubrechen, konnten sich auch die HerausgeberInnen des Buches der Faszination, die von der tschechischen Filmproduktion der 1960er Jahre ausgeht, offenbar nicht entziehen – diese sind gleich mit neun der insgesamt 25 Filme vertreten. Unter ihnen ist der Film „Hoří, má panenko“ (Der Feuerwehrball, 1967) von Miloš Forman, den Peter Scheinpflug bespricht. Mit Blick auf die damalige Rezeption sowie auf die nachfolgende wissenschaftliche Reflexion der Filme Formans überrascht es nicht, dass auch dieses Kapitel die Möglichkeiten der allegorischen Interpretation zum Thema hat. Allerdings geht Scheinpflug gänzlich anders vor als Wulff. Er kommentiert die Produktionsbedingungen des Films und die ästhetische Tradition, an die Forman anknüpft; vor allem aber zeigt er, welche zeitgenössischen Umstände die allegorische Deutung des Films unterstützten. Damit handelt es sich um einen Beitrag, der die starken Aspekte dieses Buchprojekts modellhaft aufzeigt.

Die Zeit der sogenannten Normalisierung in den 1970er und 1980er Jahren ist mit Filmen vertreten, die nicht typisch, sondern eher ungewöhnlich für ihre Zeit waren („Obrazy starého sveta/Bilder einer alten Welt“, 1972, des slowakischen Dokumentarfilmers Dušan Hanák oder „Něco z Alenky/Alice“, 1988, des Surrealisten Jan Švankmajer). Aber es ist erfrischend, in dieser Auswahl auch einen Text über den ungemein erfolgreichen Märchenfilm „Tři oříšky pro Popelku“ (Drei Haselnüsse für Aschenbrödel) zu lesen, in dem Marie Krämer auf gelungene Weise die zentralen Qualitäten dieses Films zusammenfasst, dank derer er weit über Tschechien hinaus bis heute außerordentlich populär ist. Dass sie zu diesen Qualitäten auch eine „unterschwellige Regimekritik“ zählt, belegt sie mit einem Ausspruch der Stiefmutter reichlich dünn. In deren Ausruf „Die Zeiten sind vorbei [...]! Jetzt bin ich hier die Herrin, und du bist die Magd, nichts sonst!“ (S. 162) konnten Zuschauer kurz nach der Besetzung der Tschechoslowakei durch die Truppen der Warschauer Pakt-Staaten durchaus eine verborgene Bedeutung entdecken, doch wüsste man gerne mehr über die zeitgenössische Rezeption und die Hintergründe der Entstehung des Films. So hätte die Annahme, dieser habe auch eine subversive Seite, mit dem Hinweis plausibilisiert werden können, dass neben dem politisch konformen Regisseur Václav Vorlíček auch František Pavlíček entscheidend zu dem Film beigetragen hatte. Er war es, der das Drehbuch verfasst hatte, doch da er bei den Repräsentanten des Normalisierungsregimes in Ungnade gefallen war, musste die Drehbuchautorin Bohumila Zelenková das Skript unterzeichnen.

Die Zeit nach dem Jahr 1989 ist mit sechs Filmen vertreten, der bekannteste unter ihnen wird für die Leser wohl der Oscar-prämierte Film „Kolja“ (Kolya, 1996) von Jan Svěrák sein, den die Historikerin Christiane Brenner behandelt. Ähnlich wie in Duškovás Beitrag erwarten den Leser auch hier Erklärungen über die Zeit, von der der Film erzählt, in diesem Fall die späte Phase der sozialistischen Diktatur in der Tschechoslowakei. Aber hier ist diese Kontextualisierung auf ein klares Ziel ausgerichtet: das Verständnis dafür zu ermöglichen, mit welchen Stereotypen Svěráks Komödie arbeitet und warum dieses Verfahren der Repräsentation der Vergangenheit beim ausländischen Publikum Erfolg hatte. Zugleich rekonstruiert die Autorin die Genrekonventionen der Komödie, mit denen der Regisseur Jan Svěrák zusammen mit seinem Vater, dem Drehbuchautor Zdeněk Svěrák, spielt.

Dem Begriff des „Filmklassikers“ näherten sich die HerausgeberInnen auf eine ganz individuelle Weise, indem sie „Klassiker“ als Filme definieren, „in denen film-ästhetisch und gesellschaftlich relevante Themen benannt und medial verbreitet werden“, und die „den filmischen Diskurs nachhaltig prägten“. (S.7) So spüren sie sowohl solchen Werken nach, die das Potenzial der ästhetischen oder gesellschaftlichen Relevanz hatten, als auch solchen, die den Filmdiskurs tatsächlich beeinflusst haben. Damit entgehen sie auf der einen Seite der Versuchung, vergessene „Perlen“ der Filmgeschichte zu suchen, die kaum nachvollziehbare Kriterien des Konzepts von „Klassikern“ erfüllen, auf der anderen Seite distanzieren sie sich von Filmen, die eher zufällig eine breitere Reaktion hervorriefen, und nicht deshalb, weil sie ein gesellschaftlich bedeutsames Thema berührten. Auf diese Weise bieten die HerausgeberInnen ein erfrischendes Verständnis des Begriffs des „Klassikers“ und erlauben eine sinnvolle (Re-)Definition des Kanons der nationalen Filmgeschichte. Abgesehen von partiellen Vorbehalten leistet diese Publikation also einen anregenden und lesenswerten Beitrag zur Debatte darüber, wie solche Einblicke in die nationalen Filmhistoriografien zu konzipieren sind.