



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Der Schwarze Peter“ als gesellschaftliches Spiel
des Sozialismus

Der kritische Menschlichkeitsfaktor in Miloš Formans Werk
von 1963

Verfasser

Tomáš Mikeska

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. Phil)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaften

Betreuerin / Betreuer:

Prof. Dr. Andrea Seier

DANKSAGUNGEN

Mein herzlichster Dank gehört jenen Engeln und guten Feen
die mir in ihrer menschlichen Gestalt und in jeder erdenklichen Situation zur Seite standen.
Die mich stützen und beflügeln
Mir Kraft und Motivation schenken und
Ohne die ich viele Berge meines Lebens nicht erklimmen könnte:

Meiner Mutter: Iveta Hallerová,
dafür dass sie ist wer sie ist
es mir ermöglichte der zu sein, der ich bin
und mir mit ihrem stetigen Glauben an meine Person Mut und Liebe schenkt!
Danke für alles mein Engel.

Mag.soc.rer.oec Iris Schirl,
dafür dass sie mir oft den Glauben an mich, die Welt und die Worte zurückgegeben hat
und für ihre erstaunliche Fähigkeit die Zeit zu dehnen
Danke für die Flügel meine gute Fee.

Andreas Kauba,
dafür dass wir gemeinsam wachsen
und die Robben genießen
mit Frühling im Kopf und der Sonne im Herzen.
Danke für die "Vitamine" mein Bupi.

Ohne euch wäre ich im Moment nicht da, wo ich jetzt stehe!

Nicht um diese Seite zu füllen,
sondern weil ich noch vielen weiteren Menschen meinen Dank aussprechen mag:

Dr. Gudrun Mancusi
Michaela Mikesková, Zoe und Zara Mikesková
André Seirafi,
DI Mag. Christian Siehs
Reishi

Und schlussendlich aber nicht letztendlich

Meiner Betreuerin Prof. Dr. Andrea Seier
und Univ.- Prof. Dr. Hilde Haider

1. EINLEITUNG	- 5 -
2. DER ENTSTEHUNGSRAUM: FORMAN IM KREISE DER NEUEN WELLE.....	- 13 -
2.1. DIE ENTSTEHUNG EINES ZENSURAPPARATES UND SEINE FUNKTION	- 14 -
2.2. ZENSUR NACH 1959. FOLGEN DER RESOLUTION VON BANSKÁ BYSTRICA	- 15 -
2.2.1 Folgen der Liberalisierung	- 16 -
2.3. DER STIL DER <i>NEUEN WELLE</i> : EINFÜHREND.....	- 20 -
3. ÜBERSICHT DER STILISTISCHEN ERNEUERUNGEN DER <i>NEUEN WELLE</i> IM VERGLEICH ZUR KLASSISCHEN KINEMATOGRAFIE	- 25 -
3.1. DER VERGLEICH	- 25 -
3.1.1 Die filmische Authentizität.....	- 26 -
3.1.2 Die Figuren	- 29 -
3.1.3 Die Handlung und ihre Zeit.....	- 32 -
3.1.4 Die Kamera- und Schnittebene.....	- 33 -
3.1.4.1 Schärfentiefe	- 34 -
3.1.4.2 Die Subjektive Kamera	- 35 -
3.2. MIT DEM BLICK DES NEOFORMALISMUS	- 36 -
3.2.1 „Ein Ansatz, viele Methoden“ zur Detaillierten Betrachtung	- 37 -
3.2.2 Die symptomatische Bedeutung	- 38 -
4. ANALYSE: <i>ČERNÝ PETR</i>, EINE FILMISCHE KOMÖDIE, NICHT NUR ÜBER JUNGE MENSCHEN.....	- 41 -
4.1. ANALYSE: DAS SUJET UND SEINE STRUKTUR.....	- 43 -
4.2. NARRATOLOGISCHE ANALYSE.....	- 48 -
4.3. VERFAHRENSANALYSE	- 53 -
4.3.1 Nichtschauspieler und Formans Figurenzeichnung	- 54 -
4.3.1.1 Peters Rolle im Berufsfeld.....	- 58 -
4.3.2 Musik und Tanz in <i>Černý Petr</i>	- 62 -
4.3.2.1 TWIST als persönlicher Ausdruck des Protestes.....	- 64 -
5. SCHLUSSFOLGERUNG.....	- 69 -
6. ZUSAMMENFASSUNG	- 74 -
7. BIBLIOGRAFIE.....	- 76 -
ANHANG	- 79 -
ABSTRACT DEUTSCH.....	- 87 -
ABSTRACT ENGLISH.....	- 88 -
LEBENS LAUF	- 89 -

1. Einleitung

Mit seinen Frühwerken (1963-1967) nimmt Miloš Forman, im Kollektiv der jungen Aktivisten einer neuen Ausrichtung der tschechoslowakischen Filmkunst, genannt die *Neue Welle*, seinen Platz ein. Der Name dieser bedeutenden filmhistorischen Epoche wurde von ihrem französischen Vorreiter – der *Nouvelle Vague* – abgeleitet. Einer der charakteristischsten Züge dieser Bewegung der 1960er Jahre ist ihre künstlerische Integration gesellschafts- und formkritischer Aspekte¹ spricht die neuartige Umsetzung kritischer Stimmen in ihren Werken. Abhängig von der subjektiven Meinung und dem individuellen Umgang mit dem Medium Film eines jeden Autors ist ein gemeinsamer Nenner vordefiniert: die Zielsetzung, die jeweilige Kunst den nationalen und/oder lokalen Missständen in der sozialistischen Tschechoslowakei zu widmen und diese mehr oder weniger direkt ins Bewusstsein der Zuschauer zu rufen.

Formans sozial- und politisch-kritischer Filmzyklus, in Form einer „Trilogie“², gehört zu den innovativsten und wichtigsten Werken dieser Filmepoche. Diese politischen Filme „unpolitischen Inhalts“³, ihr neuartiger Stil der Authentizität und die darin zu entdeckende, mögliche Kritik am sozialistischen System, bilden, am exemplarischen Beispiel von *Černý Petr* (1963), das Kernthema dieser Arbeit.

In Folge der sozialistischen Kollektivierung und Verstaatlichung unterlag auch die Kunst der kommunistischen Doktrin, welche ihre Rolle als Arbeitgeber und Mäzen die Produktion aller Filme überwachte und bestimmte. So ist es erstaunlich, dass Filme wie die Formansche „Trilogie“ unter diesen Umständen der 1960er Jahre, wegen ihrer politisch kritischen Aspekte nicht sogleich zensuriert wurden, werden diese aus heutiger Sicht doch als „politische Zeitzeugnisse“ betrachtet. Um die politisch- und sozialkritischen Konnotationen Formans Werke erfassen zu können und somit die Zielsetzung dieser Arbeit zu erfüllen, bedarf es einer analytischen Betrachtung der Werke, die im Stande ist „zwischen den Zeilen zu lesen“⁴ beziehungsweise sich – wie es Kirstin Thompson nennt – auf die *symptomatische*

¹ Vgl.: Škapová, Zdena: *Cesty k moderní filmoé poetice*, 48. In: Cieslar, Jiří, Zdena Škapová, Stanislava Přádná: *Démanty Vřednosti. Český a slovenský film 60.let. Kapitoly o nové vlně*. Praha: Pražská Scéna, 2002.

² *Der Schwarze Peter* (Černý Petr, 1963), *Die Lieben einer Blondine* (Lásky jedné plavovlásky, 1965) und *Der Feuerwehrball* (Hoří má Panenko, 1967).

³ Vgl.: <http://www.exil-club.de/dyn/9.asp?Aid=116&Avalidate=638027369&cache=56586&url=58151.asp> Zugriff: 18. April 2009.

⁴ Abgeleitet von Věra Chytilová's Zitat.

Ebene zu begeben⁵ und das Werk vor seinem historischen Hintergrund zu betrachten.

Wie auch der Soziologe und Philosoph Lucien Goldman darauf hinweist, ist es wichtig das Werk nicht aus seinem geschichtlichen und sozialen Hintergrund herauszureißen und somit in eine Leere der formalen oder *neoformalistischen* Analyse zu stellen, sondern deren Zusammenhänge zu erkennen und es als ein Geflecht zu betrachten und in diesem Verständnis den künstlerischen Ausdruck letztendlich als eine Art der „sozialen Mitteilung“ zu entdecken.⁶

Dieser Theorie schenkt auch die Filmwissenschaftlerin Stanislava Přádná ihre Aufmerksamkeit und sieht folglich in der *human-anthropologischen* Forschung eine bedeutende Basis, um sich diesen Filmen zu nähern⁷.

Der, einen methodischen Ansatz beschreibende, Hinweis von Goldman und Přádná – der Beleuchtung mehrerer zusammenhängender Schichten – ist als eine, an die spezifische Beschaffenheit sozial und politisch verankerter Filme, weitergeführte Methode einer üblichen Analyse zu sehen⁸. Das zu Analysierende/Interpretierende wird hierbei nicht zur Betrachtung in einen formal oder neoformalistisch „begrenzten“ Raum der Analyse gestellt, sondern in seinem künstlerischen und historischen Kontext belassen, mit der Absicht bei jedem Schritt „die Schatten“ des zu Analysierenden nicht von einem Richtscheinwerfer zu vertreiben. Die Schatten stellen in diesem bildlichen Vergleich jene Aspekte dar, die zwar bei der Betrachtung eines Objektes hintergründig sind, ohne die jedoch jegliche Natürlichkeit der Betrachtung verloren gehen würde. Diese Verbindung aus einer Neoformalistischen Analyse und einer human-anthropologischen Betrachtung der Werke repräsentiert auch die von mir gewählte Methode bei der Untersuchung wichtiger stilistischer Mittel in den frühen Werken (1963-1967) von Miloš Forman, da innerhalb ihrer stilistischen Innovationen, eine mögliche

⁵ Vgl.: **Thompson**, Kristin: *Breaking the glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. Oxford: Princeton University Press, 1988.

⁶ Vgl.: **Goldmann**, Lucien: *Gesellschaftswissenschaften und Philosophie*. Wien: Europa-Verlag, 1971.

⁷ Vgl. **Přádná**, Stanislava: *Poetika postav, typů, (ne)hereců*, 149. In: **Cieslar**, Jiří, Zdena Škapová, Stanislava Přádná: *Démanty Všednosti*, 2002.

⁸ Wie auch auf der interaktiven Plattform des bm:ukk - in der Rubrik Filmanalyse - nachzulesen ist: „Ausgangspunkt bei jeder Filmanalyse ist in der Regel eine formal-inhaltliche Protokollierung des filmischen Ablaufs.“ Dazu gehören Schritte der exemplarischen Filmanalyse wie eine Inhaltsbesprechung usw. doch mit dem Verweis auf Jacques Aumont und Michel Marie (*L'analyse des films*), welche die Meinung vertreten, dass keine universelle Methode existent sei, um einen Film analysieren zu können. Vgl.: <http://www.mediamanual.at/mediamanual/leitfaden/filmgestaltung/filmanalyse/index.php> Zugriff: 27.2.2009.

Begründung der KSČ⁹ vorhanden sein kann, Formans Werke 1968 zum Opfer der Zensur zu machen.

Das Alltagsleben spielt eine wichtige Rolle, genau wie die Art der künstlerischen Arbeit, und somit auch die daraus entstehenden Figuren und Geschichten, in denen sich das soziale Leben widerspiegelt und das Gesamte als eine Art Zeitzeugnis dient. Ob nun *Der Schwarze Peter* (Černý Petr, 1963), *Die Lieben einer Blondine* (Lásky jedné plavovlásky, 1965) oder *Der Feuerwehrball* (Hoří má Panenko, 1967), all diese Filme, weisen eine bestimmte Forman'sche Handschrift auf. Diese ist unverkennbar mit Authentizität und einer unauffälligen Kritik verbunden. Doch nicht zu vergessen ist auch die groteske Dosis schwarzen Humors, der die oft unscheinbaren Sequenzen beflügelt und die Tragödien des Lebens ins Komische führt.

“The tradition of Czech culture is always humour based on the serious things, like *The Good Soldier Švejk*. Kafka is a humorous author, but a bitter humourist. It is in the Czech people. (...)”¹⁰

Es werden vor allem diese Szenen sein, auf die ich in meiner interpretatorischen Verfahrensweise mein Augenmerk richten werde. Szenen, die wie uns das Zitat oben schon verrät, in ihren künstlerischen Ausführungen nicht nur innovativ sind, sondern eine doppelte Tiefe besitzen: Eine, welche es zu entdecken gilt, um sie dann möglicherweise als Kritik am System zu finden und/oder eine Andere, welche uns über die Ästhetik und Humor zur (Selbst-)Reflexion bringen kann und somit abhängig von der individuellen Wahrnehmung eines jeden Zuschauers ist.

In diesem Zusammenhang ist erkennbar, dass es sich bei der „human-anthropologischen“ Besprechung, wie von Stanislava Prádná vorgeschlagen, eher um eine Eigeninterpretation der Zuschauer handeln soll, welche, von der jeweiligen persönlichen Wahrnehmung eines Zuschauers und der individuellen Kontextualisierung der filmischen und historischen Aspekte ausgehend, vorhandene Konnotationen zu erkennen glauben, oder es auch tun.

⁹ Abkürzung für kommunistische Partei der Tschechoslowakei

¹⁰ Vgl.: Hames, Petr: *The Czechoslovak New Wave. Second Edition*. London / New York: Wallflower Press, 2005, 107.

Die Methode meiner Interpretation der Forman'schen "Trilogie" in dieser Arbeit erscheint als eine Art der Hausbesichtigung beziehungsweise -begehung und stellt gleichzeitig den Aufbau dieser Arbeit dar.

Beginnend bei der äußeren Betrachtung des Hauses, verlagert sich unser Augenmerk kurz auf die Beschaffenheit des verbauten Baugrundes und seiner Umgebung. Auf den dadurch entstandenen Impressionen basierend, bewegen wir uns langsam ins Hausinnere und betreten die Räume und prüfen diese auf Stil und Funktion. Darauf aufbauend gilt es unausweichlich die Bedingungen, unter welchen dieser Bau entstand, und ihre Zeit zu betrachten, um schließlich Schlüsse über die Bauform und ihren "Marktwert" ziehen zu können.

Diese Vorgangsweise und der bildliche Vergleich erscheinen auch aus dem Grund angebracht, werden die Filme der damaligen Zeit doch von einigen Wissenschaftlern als Häuser betrachtet, in denen man sich als Betrachter frei bewegt und eine Tür nach der anderen öffnet, mit der Hoffnung dadurch das komplette Bauwerk erfassen zu können¹¹. Doch nicht hinter jeder Tür verbergen sich ein aussagekräftiges Bild oder Ereignis, welches unsere Vorstellung vom Gesamten vervollständigt, sondern oftmals unscheinbare und verwirrend nichtssagende Inhalte.

Der zu besichtigende Bau ist in diesem Fall eine allgemeine Betrachtung der zu untersuchenden Filme Formans und ihrer thematischen und inhaltlichen Komponenten. Darauf aufbauend ist eine in diesem Zusammenhang erscheinende Betrachtung des persönlichen Lebens von Miloš Forman beziehungsweise einiger wichtiger Aussagen aus diesem von Bedeutung. Die Aussagen bedürfen jedoch keiner differenzierten Erörterung, sondern sollen sinngemäß in diesen Abschnitt einfließen und somit die Bedeutung der Unzertrennlichkeit der einzelnen Punkte Autor – Stil – Politik – Gesellschaft verstärken.

Die inhaltlichen und formalen Aspekte sprich die Betrachtung der Werke „von Außen“, stellen die Grundvoraussetzung für weitere Schritte dar und ergeben zusammen die äußere Beschaffenheit des Baus, welche ausschlaggebend für ein weiteres Interesse sein kann. Bei der Begehung des Hauses bedarf es eines passenden Schlüssels. Einen Zugang zum Inneren des hier zu betrachtenden Objektes - sprich den Filmen Formans von 1963 bis 1967 - bietet die *Neoformalistische* Filmanalyse in Verbindung mit einer human-anthropologischen

¹¹ Vgl.: Cieslar, Jiří, Zdena Škapová, Stanislava Přádná: *Démanty Všednosti*, 2002.

historischen Kontextualisierung. Mittels einer kurzen Erläuterung der Grundtheorie dieser Analysemethode und einiger für uns wichtiger Begriffe soll sich der Entschluss sich ihrer zu bedienen – in Form eines passenden Schlüssels – als geeignet erweisen. Die Räumlichkeiten betreffend folgt hier eine genauere Betrachtung beziehungsweise Analyse der verschiedenen (Träger-)Wände und deren sinngemäße Beschreibung, in Form der einzelnen stilistischen Verfahren. Hierbei gilt es zu bedenken, dass jede Wand zwei Seiten besitzt und somit in indirekter Verbindung mit allen anderen zu begehenden Räumlichkeiten steht. Mit allen, da jede Wand, einen Teil zweier Räume ausmacht: Bewegen wir uns von Raum zu Raum, wird die Frontalseite einer Wand zur Kehrseite dieser und andersrum, abhängig davon, aus welchem Raum wir diese ins Auge fassen. Auf der Ebene unserer Untersuchung handelt es sich bei diesem Vergleich um die zusammenhängenden Aspekte eines filmischen Werkes, seine *Verfahren* und ihre *Motivation* und *Funktion*¹². Aspekte wie die Typologisierung oder Figurengestaltung, die Schauspielerarbeit, Kamera und im speziellen Falle bei Forman der bedeutende Aspekt der Authentizität, genauso wie die Bedeutung von Musik und Tanz – vor allem in Formans Film *Černý Petr* (1963), bilden einen Teil des Forman'schen Stils und stehen in einer direkten oder indirekten Verbindung zueinander.

Die von mir angewandte Methode ist jedoch nur als ein möglicher Ansatz für weitere selbständige Untersuchungen zu sehen. Mein Ziel ist es nicht, jede einzelne direkte und indirekte Verbindung des Forman'schen Stils – und ihrer *Funktion* und *Motivation* – zu besprechen, sondern die Vorführung einer praktischen Annäherung an *Černý Petr* (1963) und somit auch an die anderen Filme von Formans Trilogie, mittels der auf Neoformalismus basierenden human-anthropologischen Eigeninterpretation.

Die Veranschaulichung dieser Auseinandersetzung mit konnotativen Werken, wie jenen von Miloš Forman, soll – um zum bildlichen Vergleich zurückzukehren – beim Dachgeschoss angelangt, aufzeigen, dass die wahrgenommenen Konnotationen der subjektiven Eigenwahrnehmung eines jeden Zuschauers entspringen und daher in ihrer Analyse offengehalten werden müssen sprich in

¹² Diese Begriffe entstammen aus der neoformalistischen Analyse, wie von Kristin Thompson dargebracht. Näheres siehe Kapitel 3.2

Verbindung mit jeweils anderen Aspekten eine unbegrenzte Vielfalt an Interpretationsmöglichkeiten im historischen Kontext bieten können. Diese Vorgangsweise steht ebenso im Sinne der Forman'schen stilistischen Offenhaltung, welche jedem Betrachter seiner Werke, einen – mittels einer individuellen Eigeninterpretation – zu beschreibenden Raum offenlegt. Handelt es sich hierbei um ein beabsichtigtes stilistisches Merkmal eines Autors – wie es bei Forman der Fall ist – gilt es die möglichen Folgen dieses Verfahrens zu bedenken: Da dieser Raum, vom Werk aus, nicht nur dem "einfachen"¹³ Zuschauer zugewiesen wird, sondern auch den Zensurbehörden eines sozialistischen Kulturbereichs, könnten diese, aus ihrer Eigeninterpretation der Werke heraus, Entschlüsse für das Verbot dieser bedeutenden filmischen Dokumente der 1960er Jahre fassen, indem sie sozial und politisch kritische Aspekte zu erkennen glauben. Mag also in Formans Werken eine indirekte Kritik am System vorhanden sein, kann sie ebenso einer Selbstinterpretation in diese Richtung entsprechen – der des "einfachen" Zuschauers genauso wie jener einer Zensurbehörde.

Da diese Arbeit eine stilistische Beschreibung von Formans Frühwerken zum Ziel hat, welche in einem engen Zusammenhang mit der sozial-politischen Wirklichkeit der sozialistischen Tschechoslowakei stehen, setzt sie eine Verbindung zwischen Informationen über die Filmästhetik und der sich darauf auswirkenden politischen Ordnung eines kommunistischen Landes, wie der Zensur, voraus.

Somit müssen politische und gesellschaftliche Hintergründe zum besseren Verständnis des zu beschreibenden Forman'schen Stils besprochen, genauso wie eine grenzüberschreitende Methode festgelegt werden, um sich den Verfahren dieses Stils und seinen Funktionen und Motivationen nähern zu können.

Die Beobachtungsobjekte, sprich Formans Filme *Černý Petr* (1963), *Lásky jedné plavovlásky* (1965) und auch *Hoří má Panenko* (1967), dienen mir in diesem Sinne als Primärquellen¹⁴. Ohne die Betrachtung dieser und im Speziellen von *Černý Petr* würde eine Auseinandersetzung mit Formans Stil von einer wissenschaftlichen Arbeit zur reinen Dichtkunst mutieren.

¹³ Unter „einfacher Zuschauer“, ist ein gewöhnlicher Kinogeher zu verstehen, welcher nicht in seiner Zuschauerrolle im Dienste eines höheren Auftraggebers steht, wie beispielsweise der Politik oder Wissenschaft.

¹⁴ *Černý Petr*. Filmová komedie nejen o mladých lidech, Regie: Miloš Forman, ČR 1963.

Lásky jedné plavovlásky. Regie: Miloš Forman, ČR 1965.

Hoří má panenko. Regie: Miloš Forman, ČR 1967.

Eine Stil-beschreibende Besprechung dieser Werke der 1960er Jahre und die Überprüfung Formans *Verfahren* auf ihre *Motivation* und *Funktion*, stützen sich auf die *neoformalistische* Filmanalyse Kristin Thompsons. Integriert in die Stil-Besprechung bildet der Realismusbegriff von André Bazin – und seinem Werk *Was ist Film?*¹⁵ – eine wichtige Ausgangsbasis für die Schaffung eines Zusammenhangs zwischen der semi-dokumentarischen Darstellung Formans und dem authentischen Porträt der sozialistischen Gesellschaft der damaligen Tschechoslowakei in den 1960er Jahren im Sinne eines künstlerischen Zeitdokuments.

Einige historische Quellen, aber vor allem die von Karel Kaplan¹⁶ ausführliche Erörterung des politischen Systems und der Ordnung in der Kommunistischen Partei der Tschechoslowakei in mehreren Bänden, liefern mir die benötigten Informationen zum Kapitel der kommunistischen Zensurbeschaffenheit und Regelung innerhalb der Tschechoslowakei. Dieser Teil der Arbeit soll die Stellung der verstaatlichten Filmkunst und die damit verbundene künstlerische “Freiheit“ verständlich machen und zeigen, inwiefern sie den Stil beeinflusst hat oder es konnte.

Die meisten Informationen zur Schaffung einer klaren Übersicht des Entstehungsraumes für Formans frühe Filme, sprich der Tschechoslowakischen Filmlandschaft in Zeiten der Neuen Welle, entnahm ich vor allem archivierten Zeitungsausschnitten, Magazinen – wie dem “*Iluminace*“¹⁷ oder “*Doba a Film*“¹⁸ und anderen kleineren aber bedeutenden Quellen (kurze Programminterviews und -hinweise, Filmbeschreibungen usw.), welche im Filmarchiv der Stadt Prag zu finden waren. Da es sich bei solchen Quellen eher um Puzzelteile handelt, welche es anhand einer blassen Vorlage zusammenzusetzen gilt, ist es beinahe unmöglich jede von ihnen hier anzuführen. Die Grundlage für die Zusammensetzung der unförmigen Teile fand ich bei Petr Hames und seinem Buch “*The Czech New Wave*“¹⁹ und eine bedeutende Orientierungshilfe bei Stanislava Přádná, Zdena Škapová und Jiří Cieslar mit ihrem analytischen Werk “*Démanty Všednosti*“²⁰.

¹⁵ **Bazin**, André: *Was ist Film?* 2004.

¹⁶ Informationen zu Karel Kaplan siehe Anhang Nr.5.

¹⁷ Hrsg.: NFA Praha

¹⁸ Hrsg.: Sdružení přátel odborného filmového tisku, Praha.

¹⁹ **Hames**, Petr: *The Czechoslovak New Wave*, 2005.

²⁰ **Cieslar**, Jiří, Zdena Škapová, Stanislava Přádná: *Démanty Všednosti*, 2002.

In Verbindung dieser filmwissenschaftlichen und historischen Quellen, mit meiner human-anthropologischen Analyse soll abschließend die "kritische" Seite der "Trilogie" beziehungsweise des exemplarischen Filmes *Černý Petr* (1963), in Form von Konnotationen, entdeckt und den gesellschaftlich politischen Normen gegenübergestellt werden. Um dahin zu gelangen, müssen also die Komplexität des Forman'schen Schaffens in den 1960er Jahren in der Einfachheit bestimmt und seine "offenen Räume" betreten werden.

2. Der Entstehungsraum: Forman im Kreise der Neuen Welle

Im Sinne einer human-anthropologischen Analyse der frühen Werke Miloš Formans, ist die Verbindung des Werkes zu seiner Entstehungszeit und ihrer politischen und sozialen Bedingungen vordergründig zu halten. Den geschichtlichen Zeitrahmen und Schaffensraum der Neuen Welle bestimmend, führt uns dieses Vorgehen in die Zeit der frühen 1960er, in das Gebiet der sozialistischen Republik der Tschechoslowakei. Einer Zeit der sozialen Unzufriedenheit, politischer Umordnungen und der darauf folgenden kurzen aber bedeutenden Liberalisierungszeit. Diese Umstände, unter dem Begriff „Entstehungsraum“ zusammengefasst, lösten eine Welle laut werdender Stimmen aus, welche sich gegen das etablierte System und dessen Dogmen wandten und am deutlichsten in der Kunst ihren Ausdruck finden konnten. Die 1960er Jahre sind allgemein als eine Zeit des Umbruchs zu sehen: politisch²¹, sozial²², genauso wie künstlerisch - künstlerisch jedoch eher als eine Folge der anderen zwei vorangehenden Aspekte. Soziale und künstlerische Gegenbewegungen dieser Zeit sind weltweit in der bildnerischen²³, der literarischen²⁴ und filmischen Kunst wiederzufinden, so auch in der tschechoslowakischen Republik. Viele trotzten mit ihren Werken der Zensur des etablierten sozialistischen Systems der Tschechoslowakei und standen gleichzeitig unter dessen Druck.

Diese Protesthaltung stellt in der tschechoslowakischen Filmkunst der 1960er Jahre also die *Neue Welle* dar. Nahmen realpolitische und –gesellschaftliche Entwicklungen auf die Kunst der *Neuen Welle* Einfluss, so sind diese beiden Aspekte von einander untrennbar zu betrachten. Auf dieser historisch-kulturellen Entwicklung beruht auch Prádnás Theorie zu der human-anthropologischen Analyse der einzelnen stilistischen Aspekte und führt dies in einer praktischen Auseinandersetzung mit der Figurenzeichnung der *Neuen Welle* vor, indem sie die Figuren als Bilder der Menschen ihrer Zeit betrachtet und den

²¹ Als wichtige Beispiele wären hier der Vietnamkrieg und die Kuba-Krise zu nennen.

²² Die Aufstände und Proteste weltweit – vor allem von Studenten und Intellektuellen – gegen das jeweilige etablierte System und seine Ungerechtigkeiten.

²³ Im speziellen der Durchbruch der *Pop-Art* und somit der provokanten Kunst von Andy Warhol, Jasper Johns, genauso wie der *kapitalistische Realismus* mit seinem Vertreter Wolf Vostell.

²⁴ Die vermehrte Auseinandersetzung mit den Werken der feministischen Philosophin Simone de Beauvoir, oder den existenzialistischen Werken von Jean Paul Sartre und Albert Camus drangen ins Bewusstsein der Menschen. Beauvoir wurde zur Ikone der aufkommenden zweiten Welle der Frauenbewegung

Menschlichkeitsfaktor innerhalb dieser zum wichtigsten Parameter der Untersuchung erhebt. Um die Verbindung zwischen der Kunst und ihrem "Entstehungsraum" erkennen zu können, soll in den folgenden Kapiteln ein Einblick in die Beschaffenheit des künstlerischen Raumes und Gebietes des sozialistischen Tschechiens der 1960er Jahre gewährt werden (Kapitel 2.3.) und auf wichtige Aspekte der Innovationen innerhalb der Filmkunst genauso wie auf die realpolitische soziale Situation dieser Periode (Kapitel 2.1.) eingegangen werden.

2.1. Die Entstehung eines Zensurapparates und seine Funktion

Bereits vor der Machtübernahme der Kommunistischen Partei der Tschechoslowakei (KSČ) wurde ohne Einbezug der Regierung und der Volkspartei sprich *Lidová Strana* parteiintern an der Errichtung einer Zensurstelle gearbeitet. Der erste Schritt in diese Richtung erfolgte nach einer Konferenz der führenden kommunistischen Funktionäre des Innenministeriums des Jahres 1947 (Anm.: 19.12.), wo man sich auf die grobe Struktur einigen konnte.

Nach der Machtergreifung der KSČ wurden ihre Pläne rasch in die Tat umgesetzt und man gründete – im September 1948 – den Kulturrat (*Kulturní Rada*), welcher sich um „[...] alle grundlegenden Fragen auf dem Gebiet der Ideologie und Kultur, der Erziehung, der parteilichen Erziehung und Volksbildung [...]“ genauso wie um „[...] Fragen von Schulwesen, Presse, Film [...] und weiters grundlegende Entscheidungen der Politik des Ministerium für Schulwesen und Information [...]“²⁵ kümmern sollte.

Dieser setzte die Standards fest, welche von den eigentlichen Zensurausübenden der verschiedensten Abteilungen (der ÚV KSČ sprich des Zentralrats der Kommunistischen Partei der Tschechoslowakei) befolgt wurden. Da sich die Zensurstelle fest in den Händen der machthabenden Partei (der KSČ) befand, entsprach sie auch deren Ideologie.

Im Jahre 1953 beschloss die KSČ dem Regierungsvorschlag eine Hauptverwaltung der Presse und Publikationen (HSTD²⁶) zu errichten

²⁵ In: **Kaplan**, Karel: *Cenzura 1945 -1953*. 14 In: *O cenzuře v Československu v letech 1945- 1956. Sešity ústavu pro soudobové dějiny*. Svazek 22. Praha, 1994.

²⁶ Ausgeschrieben: *Hlavní správa tiskového dohledu*

zuzustimmen²⁷. Selbstverständlich kamen die führenden und entscheidenden Positionen aus den Reihen der KSČ und somit kam es zu einem organisatorischen Wandel, der einer neuen Fassade entsprach: von einer puren Parteizensur zu einer staatlichen Parteizensur.

2.2. Zensur nach 1959. Folgen der Resolution von Banská Bystrica

Die Dogmen des Sozialismus spiegeln sich in den Bestimmungen der Zensurstelle und hielten die Oberhand über jeder ausgeübten künstlerischen Tätigkeit²⁸, die der sozialistischen Ideologie entsprechen musste. In dieser Hinsicht erscheint es als ein „Wunder“²⁹, dass gerade zu dieser Zeit eine freie und politisch kritische Filmkunst Raum und Mittel sich zu etablieren finden konnte. Eine genaue Datierung des Aufkommens der *Neuen Welle* ist, wie bei den meisten ihrer Art weltweit, beinahe unmöglich. Würde man sich an Petr Hames Gliederung halten, der die *Neue Welle* bereits in den späten 1950ern verankert sieht, und als *The First Wave*³⁰ bezeichnet, wäre dies ungefähr zu der Zeit der Verschärfung der Zensurbestimmungen, einer Zeit nach der Konferenz in Banská Bystrica 1959. Einer Zeit, in der es zu einem Umbruch kam und welche somit einen wichtigen Punkt in der Tschechoslowakischen Filmmaschinerie bedeutete. In der Resolution, welche am letzten Tag der Konferenz verfasst wurde, heißt es:

„Heute, da unser arbeitendes Volk unter der Führung der Kommunistischen Partei der Tschechoslowakei in den entscheidenden Kampf zur Vollendung des sozialistischen Aufbaus in unserem Land eintritt, fällt unserer Kultur und besonders auch der Massenkunst schlechthin – dem Film – eine bedeutende Rolle in der kommunistischen Erziehung zu.“³¹

Weiters ist man in der Resolution auf einige bereits fertig gestellte Filme eingegangen, welche bedeutende Fehler aufweisen würden, „die aus der einseitigen Betrachtung und der ungenügenden Kenntnis des Lebens sowie einer

²⁷ Durch den Begriff *Zustimmung* wird die Macht der KSČ sichtbar. Vgl.: Tomášek, Dušan. *Porzor cenzurováno! Aneb ze života soudružky cenzury*. Praha: MV ČR, 1994, 8.

²⁸ Da der gesamte Filmbereich verstaatlicht war und der Staat somit als einziger Arbeitgeber fungierte.

²⁹ Übernommen von Antonín Liehm: Vgl.: Liehm Antonín; *Ostře sledované filmy*. Praha: NFA. 2001, 26.

³⁰ Vgl.: Hames, Petr: *The Czechoslovak New Wave*. 2005, 29-78.

³¹ Vgl: 1. Festival československého filmu. Banská Bystrica 22.-28.2. 1959. Banská Bystrica, 1959, 1. In: Aicher, Martina: *Ideologie und die tschechoslowakische Filmzensur 1962 -1972*. Dipl.-Arb. Univ. Wien, 2006, 32.

ideellen Unsicherheit resultieren“³² und folglich „in offenen Revisionismus umschlagen.“³³

Die Aussprüche dieser Resolution waren maßgebend für die neuen Richtlinien im Zensurbereich der HSTD.

Was die Konferenz von Banská Bystrica auslöste, war eine Welle von Nachzensur, welche mehreren bereits fertig gestellten Filmen³⁴ einen Riegel vorschob. Genauso jedoch wurden die Kriterien für die Produktionserlaubnis verschärft und somit die Vorzensur verstärkt. Die Zensur erlangte ihren Höhepunkt.

Nach dieser Zeit fand eine kurze Phase der Liberalisierung statt, welche vor allem von der gesellschaftspolitischen Entwicklung geprägt wurde.

„Der Imbezillismus kommerzieller Interessen und die Unvereinbarkeit ideologischer Dogmen, das sind zwei Übel welche die Filmkunst bedrohen. Als die tschechische Kinematografie gleich nach dem Krieg verstaatlicht wurde, befreite sie sich von dem ersteren Übel und im Laufe der sechziger Jahre befreite sie sich langsam auch von dem zweiten. In dem kurzen Moment der Freiheit (einer relativen Freiheit, aber so wertvollen auf unserem Planeten) wurde eine große Plejade junger tschechischer Filmemacher geboren.“³⁵

2.2.1 Folgen der Liberalisierung

Die Jahre der Liberalisierung waren gekennzeichnet von neuen politischen Bestimmungen. So war die Zeit kurz vor dieser Entwicklung von zwei wichtigen Aspekten geprägt: von der angestrebten Etablierung der sozialistischen Wirklichkeit der kommunistischen Partei, welche mit der Kollektivierung, Verstaatlichung und somit der Liquidierung der privaten Kleinindustrie einher ging, sowie vom ökonomischen Druck und politischer Persekution, welche den Kampf gegen den Revisionismus in den sowjetischen Ländern zur Folge hatte³⁶.

Die spätere Einsicht über einige gröbere Fehlentschlüsse der Regierung war dennoch vorhanden. Man war sich klar darüber, dass der Kampf gegen die Revision und deren Bestrafung anders gehandhabt werden sollte, da das

³² Ebd.1 bzw. 32

³³ Ebd.1 bzw. 32

³⁴ Als die wichtigsten wären hier die Filme: „*Tři přání*“ („Drei Wünsche“, 1958), „*Zde jsou lvi*“ („Hier sind Löwen“, 1958) und „*Škola otců*“ („Weil wir sie lieben“, 1957) zu nennen.

³⁵ Kundera, Milan: *Formanovo Hoří, má panenka*, Iluminace 8, nr.1, 1996, 5.

³⁶ Vgl.: Kaplan, Karel: *ČS v letech 1953 -1966. Společenská krize a kořeny reformy*. Svazek 3. Praha: spn, 1992, 85.

gewohnte Vorgehen zur Auflebung der alten Stalinismus-Theorie führte und folglich zur sozialen und politischen Verfolgung³⁷.

Die folgende Neuformation und Neuregelung der führenden Stellen der KSČ, beziehungsweise die politischen Änderungen, hatten zwar eine Klassifizierung der Gesellschaft³⁸, aber auch eine Entschärfung der Strenge der Staatspolizei zu Folge.

Wurden nun auch Vergehen der niedrigeren Funktionäre bekannt, öffentlich besprochen und zur Verantwortung gezogen, wurde damit das Vertrauen und der Respekt der Staatssicherheit untergraben, womit der Mut des Volkes Kritik am System auszuüben angestiegen ist. So schreibt Karel Kaplan, beliefen sich die eingereichten Beschwerden über den Missbrauch der kommunistischen Ideologie und Gesetzgebung einiger Funktionäre und Rechtsprecher 1963 auf 21.000, von denen man in der Hälfte der Fälle dem Volk Recht zusprechen musste³⁹.

Dazu kam noch, dass die Ökonomie des Landes sich in einer schweren Krise befand, was ebenso auf Mängel seitens der Machthaber und im speziellen der ÚV KSČ hinwies. Diese Tatsachen (u.a.) und die langwierige Umorganisation des ÚV KSČ führten also zum Verlust der staatlichen Glaubwürdigkeit, und führten zu Unruhen seitens des Volkes. Dieses stellte sich gegen den Versuch eines etablierten Stalinismus, was an dieser Front – wie es Kaplan nennt – „ein ideologisches Vakuum“⁴⁰ zur Folge hatte. Eine Welle an Missvertrauen in die Entscheidungskraft einiger kommunistischer Funktionäre breitete sich aus und nahm auch Einfluss auf deren eigenes Entscheidungsvermögen, welches weiter mit Zweifel, Vorsicht und Angst vor den Folgen ausgeübt wurde.

Durch diesen Wandel zu einer ideologischen Leere hin und den wachsenden Mut der Menschen das System öffentlich kritisch zu betrachten, öffnete sich ein Raum, der für kurze Zeit neuer Ideen- und Ideologiefindung zugewandt war.

In diesem fand auch die Kunst ihren Ausdruck und erreichte den Höhepunkt ihrer freien und kritischen Entfaltung.

³⁷ Ebd.: 85

³⁸ Vgl.: Ebd. 87

³⁹ Vgl.: Ebd. 88

⁴⁰ O.A.

Die Liberalisierung, der ersten Hälfte der 1960er Jahre, hatte somit nicht nur eine Entschärfung der Zensur zur Folge, sondern öffnete auch das Bewusstsein der Menschen für neue Ideologien und machte ihnen Mut ihre kritischen Stimmen zu erheben. Die Mehrheit des Volkes lehnte alte (nicht)bewährte Regelungen des sozialistischen Systems immer mehr ab und suchte, vor allem in den aus dem Westen durchdringenden Einflüssen, nach neuen Aspekten einer Lösung⁴¹. Man sah in der westlichen Welt einen fortschrittlicheren Partner, dem es sich zu öffnen lohnen könnte.

Die durch die Liberalisierung hervorgebrachte ideologische Verschiebung, Ratlosigkeit und daraus resultierende Umstrukturierung der Regierung und aufkommende Kritik am kommunistischen System der Tschechoslowakei, legte den Grundstein für die Entwicklung neuer Bewegungen innerhalb der Gesellschaft und vor allem innerhalb der jungen Intellektuellenkreise.

Es war vor allem jene Generation, welche zu jung für die Mitbeteiligung, beziehungsweise für den Aufbau einer sozialistischen Gesellschaft war, die das Filmwesen in der Tschechoslowakei prägte und veränderte. Eine Generation, die – wie es Antonín Liehm beschreibt – sich eine eigenständige Sichtweise auf die Welt und Gesellschaft, in die sie (zumindest künstlerisch) geboren wurde, gebildet hat und diese somit anders betrachten konnte, als die vorangegangene Generation⁴². Diese jungen Intellektuellen brachten die *Neue Welle* auf und überrollten die Gesellschaft mit ihrer nüchternen und innovativen Betrachtung. Es kam jedoch nicht, wie man vielleicht vermuten könnte, zu einem Generationskonflikt, wie es zum Beispiel in der französischen *Nouvelle Vague* der Fall war.⁴³ „Das Alte“ wurde respektiert und diente auch als eine Ausgangsbasis für einen Schritt in Richtung Gegenwart, einer, in deren Kunst, sich die Aktualität und die Notwendigkeit ihrer Erörterung zu spiegeln beginnen.

In der Betrachtung der Kunst und ihrem historischen Kontext, finden wir weltweit und in jeder Epoche – meist am Umbruch dieser – eine neue Entwicklung. So

⁴¹ Dies geschah auch in der Politik, welche der ökonomischen Krise und der gesellschaftlichen Entwicklung ratlos entgegen sah und sich dem Westen zuwandte. Dies zeigt der statistische Vergleich von Karel Kaplan, welchen ich in Tabellenform im Anhang aufliste. Siehe Anhang Nr. 4.

⁴² Liehm Antonín; *Ostře sledované filmy*. Praha: NFA. 2001, 29.

⁴³ Die Vertreter der französischen *Nouvelle Vague* richten ausdrücklich ihr Wort gegen das *Kino der Väter*, also das der älteren Generation.

wirkten die Dadaismus-Vertreter aus ihrer Reaktion auf den ersten Weltkrieg und die festgefahrenen Normen der Kunst; die Expressionisten agierten wiederum aus Protest gegen die bürgerlichen Konventionen und die Impressionisten lehnten das bloße Abbilden der Wirklichkeit in naturalistischer Form ab und setzten mit jeder ungewohnten Farb-, Strich und Akzentsetzung ihren persönlichen Ausdruck in der Malerei um.

Es ist wichtig diese Verbindung zwischen Kunst und den aktuellen sozialpolitischen Entwicklungen bei deren Betrachtung immer im Hinterkopf zu halten, so auch bei der *Neuen Welle* des Tschechoslowakischen Films. Auf diese Art ist auch die von Stanislava Přádná und Lucien Goldmann geforderte Annäherung im Sinne der historischen und sozialen Kontextualisierung der Werke begründet.

Wie bei fast jeder neuen Ausrichtung des künstlerischen Ausdrucks, fand auch die der *Neuen Welle*, mit dem Verlust ihrer historischen Realität, ihr Ende. Im Speziellen ist hier die Ursache – für den Verlust ihrer Verbindung zur bisher dargestellten Wirklichkeit – 1968, bei der Niederschlagung des *Prager Frühlings*, zu suchen. Der sogenannte *Eiserne Vorhang* veränderte die Realität von Millionen von Menschen und ermöglichte, mit strenger Zensur und Verboten, keine weitere (kritische) Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit des Sozialismus, zumindest nicht in der Form eines wirkungsvollen Massenmediums, wie des Films.

Was blieb sind die Dokumente der kurzen Liberalisierungszeit, gebannt auf Zelluloid, von welchen viele erst nach dem *Fall der Mauer* wieder das Licht der Welt und der Projektoren erblicken durften.

Die Beschaffenheit des Films, als eines der unmittelbarsten Medien, das im Stande ist die Wirklichkeit repräsentativ und beinahe objektiv im Fluss abzubilden, wurde ihm oft zum Verhängnis. Missbraucht als Mittel zur Meinungsbildung oder gar -lenkung in Propagandaform, fand er zu dieser Zeit, in seiner freien Form, sein Ende unter Verschluss.

Die Fragen, welche – unter der Berücksichtigung seines jähen Endes – im Film der *Neuen Welle* von Interesse wären, lauten: bis zu welchem Grad widersetzt sich dieser den Normen einer sozialistischen Ideologie beziehungsweise in wieweit bedingte die politische Situation die innovative Stilisierung dieser Filme?

Antonín Liehm meint der Film der 1960er Jahre habe Stil, oder besser gesagt Charakter, genauso wie eine eigene Persönlichkeit. Dieser persönliche Stil, der ihn charakterisiert, machen seine Ehrlichkeit, Wahrsagung und die Unverfälschtheit seiner Aussage aus⁴⁴, also all das, was die Menschen mit dem Verlust des Vertrauens der kommunistischen Politik gegenüber, suchten. Die Charakterzuschreibung Liehms dem Film gegenüber, bedeutet auch gleichzeitig, dass dem Filmschaffen eine menschliche Seite zugeschrieben wird. Ist dies der Fall, schließt Liehm an Příkladnas Theorie der human-anthropologischen Forschung an, die den Menschlichkeitsfaktor im historischen Kontext der Filme zu finden sucht.

2.3. Der Stil der *Neuen Welle*: Einführend

Der Menschlichkeitsfaktor, welcher von der Gesellschaftspolitik des Sozialismus geprägt wurde, entwickelte sich in seiner Wirkung zu dem charakteristischen Stil der Künste, wie auch der *Neuen Welle*, und spiegelt sich somit in den jeweiligen Verfahren, welche den neuen Stil ausmachen, wider. Da die neuen Bewegungen ihre Inspiration aus der nicht zufriedenstellenden realpolitischen Wirklichkeit schöpften, haben diese ein gemeinsames Ziel in der Form einer kritischen Gegenrichtung gefunden. Die gemeinsame Zielsetzung und Inspiration bedingte, dass sich die Künste auch gegenseitig überlagerten und abgesehen von den historischen Begebenheiten auch von einander schöpften.

Nicht selten kommt es zu einer Verschmelzung mehrerer Kunstrichtungen. Jiří Menzels Werke beispielsweise waren signifikant für einen starken literarischen Einfluss und legen seine Affinität zu Hrabals literarischen Nachkriegswerken zu Tage. Menzels Filme waren ausschließlich Literaturverfilmungen dieses Ausnahmeautors und prägten die *Neue Welle* genauso stark wie die Experimentalfilme einer Věra Chytilová, oder die an *cinéma vérité* angelehnten Filme Miloš Formans. Auch hier finden wir jedoch Ansätze einer motivationssuchenden Haltung Formans der Literatur gegenüber. Nicht nur das Leben diente ihm als Inspiration, sondern eher eine Verbindung aus diesem und der Sympathie für die literarischen Werke seines Freundes Jaroslav Papoušek.⁴⁵

⁴⁴ Liehm, Antonin J.: *Ostře slodované filmy*. Praha: NFA, 2001, 39.

⁴⁵ Vor allem seine Erzählung *Kdyby ty muziky nebyly*, welche Forman zur Planung seines Debuts inspirierte.

Um einen allumfassenden Blick auf die bunte und doch, im Hinblick auf die sozial und politisch kritischen Aspekte, einheitliche Kunst der tschechoslowakischen filmischen Goldenen Ära bieten zu können, benötigte es einer Trennung dieser in mehrere Sparten. Verständnishalber bediene ich mich hierbei der bereits vordefinierten Trennung Petr Hames, welcher die Vertreter der *Neuen Welle* in die folgenden vier Richtungen gliedert: *The First Wave*; *The Realist Influence*; *The Forman School*; und *Literature, Fantasy and Experiment*⁴⁶. Nichtsdestotrotz ist zu bedenken, dass es sich hierbei nur um eine analytische Gliederung handelt, deren Grenzen fließend sind, sich teilweise überlagern und in einigen Fällen sogar aufheben.

Betrachtet man beispielsweise Miloš Formans Filmreihe dieser Jahre, merkt man, dass man an anderen Filmemachern nicht vorbeikommt⁴⁷. Die meisten von ihnen kannten sich als Absolventen der FAMU (Fakultät für Film und Fernsehen der Akademie der Musischen Künste) in Prag, bereits vor ihrem jeweiligen künstlerischen Durchbruch, und unterstützten und respektierten sich gegenseitig. Einer der Filme, welcher diese Zusammengehörigkeit aufzeigt und die analytischen Sparten sprengt, stellt sicherlich *Perlen auf dem Meeresgrund* (*Perličky na dně*, 1963) dar. Hierbei handelt es sich um Kurzfilme mehrerer Filmautoren dieser Zeit⁴⁸, welche unter dem oben genannten Titel spartenübergreifend zusammengefügt wurden. Außerdem ist der enge Bezug zu anderen Künsten, beziehungsweise in diesem Falle zur Literatur erkennbar, da all diese Kurzfilme auf den Kurzgeschichten des bereits erwähnten Autors Bohumil Hrabal basieren und seinem Schaffenswerk gewidmet sind.

So wie in der französischen *Nouvelle Vague* hat auch in der tschechoslowakischen Filmlandschaft mit dem Aufkommen der *Neuen Welle* eine Ära des Individualismus begonnen. Die Vertreter dieser Richtung wandten sich gegen das festgefahrene System der klassischen Kinematografie, oder wie es die französischen Auteurs⁴⁹ und die deutschen Autorenfilmemacher⁵⁰ genannt haben, das *Kino der Väter*. Mit ihrem Schaffen waren sie dabei, alte Formen aufzuheben, und das Kino und seine narrativen Formen neu zu erproben. Sie wussten

⁴⁶ Vgl.: Hames, Petr: *The Czechoslovak New Wave*, 2005.

⁴⁷ Ivan Passer, Jaroslav Papoušek waren beide an den Drehbüchern zu der Trilogie beteiligt.

⁴⁸ *Perličky na dně* (1963). Unter der Beteiligung von V. Chytilová, J. Menzel, J.Němec und E.Schorm u.a.

⁴⁹ Der von den Anhängern des *Cahiers du Cinema* etablierte Begriff, zeigt bereits die Tendenz der neuen Richtung. Zu den wichtigsten Vertretern gehören unter anderem: Godard, Rivette, Truffaut.

⁵⁰ Als der wichtigste und immer noch tätige Autoren-Filme- und Fernsehmacher wäre hier Alexander Kluge zu nennen.

sogleich, dass alles neu in Erscheinung Tretende nicht mehr zu einer bindenden Komponente werden würde, sondern der Geist des Individualismus seine Freiheit immer wieder aufs Neue beweisen kann⁵¹.

Einer der wichtigsten Aspekte, der in fast allen – in Europa aufkommenden – Richtungen der *Neuen Welle* zu finden ist, ist die neue Erzählform. So kommt es zu einem Bruch mit der linearen Schilderung und der Kausalität des Dargestellten. Es scheint, als handle es sich meist eher um kettenartige Episoden, welche ihre Bedeutung erst im Ganzen und doch jede für sich entfalten. Darüber hinausgehende Eigenarten der neuen Erzählform waren etwa der oftmalige Belass eines offenen Endes im klassischen Sinne und das stilistische Mittel einer Art Antihelden als Träger der Geschichte. All diese Aspekte sind auch für Forman typisch und machen einen Teil seines Stils aus.

Trotz der ideologischen Gemeinsamkeiten und des innovativen Umgangs mit dem Medium Film unterscheiden sich die Filme und ihre Geschichten jedoch national immer noch stark untereinander⁵².

Stilistisch sticht Forman heraus und so wurde ihm die Kategorie der *Forman'schen Schule* zugeordnet – auf welche sich, wie schon gesagt, unser Fokus richtet. Formans unverwechselbarer Stil lässt eine Anlehnung an das *cinéma vérité*, beziehungsweise das amerikanische *direct cinema* vermuten, und doch machte er sich die filmische Authentizität auf seine unverkennbare Art zu Eigen.

Da sich das Leben eines Autors, wie auch Formans, meist in einigen Aspekten seiner Werke widerspiegelt, ist es angebracht anzumerken, dass in die folgenden Abschnitte dieser Arbeit, wichtige biografische Aussagen Formans, hineinfließen werden. Diese sollen jedoch nicht seinen Lebensweg beschreiben, sondern die Verbindung zwischen dem Wesen eines Autors und dem seiner Werke festigen. Eine Erörterung der Biografie Formans, in Form eines eigenständigen Kapitels,

⁵¹ Vgl.: Škapová, Zdena: *Cesty k moderní filmové poetice*, 85-86. In: Cieslar, Jiří, Zdena Škapová, Stanislava Přádná: *Démanty Vřednosti. Český a slovenský film 60.let. Kapitoly o nové vlně*. Praha: Pražská Scéna, 2002.

⁵² Sogar zwischen den tschechischen und slowakischen Gebieten, der damals noch vereinten Tschechoslowakischen Republik, sind einige gravierende Unterschiede erkennbar. Ob nun in der Herangehensweise an das Medium Film oder aber auch im Speziellen bei der Wahl des Sujets beziehungsweise der Handlungsorte.

wäre sicherlich interessant doch nicht effizient, trotz vieler faszinierender Stationen und Ereignisse in seinem Leben.

Die Persönlichkeit seiner Filme spiegelt einiges von der Person Forman wider, nicht nur als Kuschtschaffender sondern auch als Privatperson. Doch nichtsdestotrotz ist es von größerer Bedeutung auf die allgemeinen Entwicklungen der *Neuen Welle* und stilistische Gegenpositionen zum Vergangenen einzugehen und diese bei Formans Schaffen wiederzuentdecken. Dies stellt in dem anfangs vorgestellten bildlichen Vergleich dieser Arbeit – des einer Hausbesichtigung – die prüfende Betrachtung der Wände und ihrer Verbindungsstücke zu dem Fundament (der Filmpolitischen Landschaft) dar.

Der innovative Stil der *Neuen Welle* wird im Allgemeinen, bereits durch die Auswahl der Thematik eines Filmes, genauso wie die seiner Protagonisten und Figuren charakteristisch gezeichnet. Wie es Zdena Škapová beschreibt⁵³, ist es der Entschluss, der maßgebend für die *Neue Welle* ist, sich komplizierter und mehrdeutiger Figuren zu bedienen, genauso wie eines undurchdringlich mehrschichtigen Ablaufs der Handlung, dem eine äußere Dramatik abhanden gekommen ist, und welcher statt in einem Höhepunkt mündend, mehrfache Auslegungsformen, und ein offenes Ende anbietet⁵⁴. Diese Verfahrensweise ist auch für Formans Schaffen typisch und mündet in der bereits erwähnten offenen Auslegungsform auf der symptomatischen Ebene.

Weiter sieht Zdena Škapová auch in der Raumkomposition mehr als nur eine Kulisse. Diese beschreibt sie als eine Umgebung voller Bedeutungen, welche nach einer aktiven Beobachtung seitens der Zuschauer verlangt. In diesem Sinne handelt es sich bei der *Mise-en-scène* der damaligen Filme, um eine wichtige Komponente, anhand derer dem Zuschauer – für den Bau der Fabel⁵⁵ – wichtige Informationen vermittelt werden. All diese Aspekte sind, wie sie weiters meint, in einem engen Zusammenhang zueinander zu sehen⁵⁶, wie auch bereits in der Einleitung, anhand der indirekt und direkt zusammenhängender physikalischen Räume, erklärt.

⁵³ Vgl.: Škapová, Zdena: *Cesty k moderní filmové poezie*. 2002, 85-86.

⁵⁴ Ebd. 85-86

⁵⁵ Der Begriff *Fabel* wurde von den russischen Formalisten der 1920er Jahren eingeführt und gleicht in etwa Bordwells Verständnis eines Story-Begriffs. Vgl.: Bordwell, David, Kristin Thompson: *Film Art. An Introduction*. 7. Aufl., N.Y.: McGraw Hill, 2001, 504.

⁵⁶ Vgl.: Škapová, Zdena: *Cesty k moderní filmové poezie*. 2002, 86.

Einfacher formuliert, erst eine aktive Betrachtung aller filmischer Verfahren – wie beispielsweise der Figuren, ihrer Umgebung und anderer Komponenten des Werkes – und die Erkenntnis über das Zusammenspiel all dieser, ermöglicht eine bestimmte Wirkung des (innovativen) Stils, da sie alle – im Sinne des Neoformalismus gesprochen – als vermittelnde Verfahren gleichwertig sind und die Fabel ergänzen⁵⁷.

Um der ungewohnt impliziten Aufforderung des Werkes es aktiv zu rezipieren folgen zu können⁵⁸, bedeutet es das Werk nicht mehr als ein Vortragendes zu betrachten, sondern als eines, das es zu decodieren gilt. Dieser Verlauf geschieht, indem man alle Teile des Films, als aufeinander bezogen beziehungsweise sich entgegen oder aufeinander wirkend betrachtet. Der neue Stil galt nicht mehr als ein Wirkungsinstrument zur Unterstützung der Vermittlung einer Handlung, sondern ebenso als eine eigenständige, zu interpretierende Komponente. Zdena Škapová beschreibt ihn, als einen, welcher die gewohnte Fragestellung ausweitet: über die übliche Suche nach der Aussage des Films, zu der Frage nach dem *Wie* und des Einsatzes eines bestimmten Stils durch den Autor⁵⁹.

Der Stil dieser Werke übernimmt somit eine autonome Rolle. Er legte seinen Bezug zu den stilistisch etablierten Normen der Ästhetik ab, genauso wie das bloße Abbilden eines real wirkenden Raumes (als Kulisse) und entwickelte zusätzlich zu der widerspiegelnden Meinung seines Schöpfers, eine eigenständige Bedeutung. In ihm vereinte sich die erkennbare Handschrift der Autoren, als auch die eine Geschichte erzählende Systematik.

⁵⁷ Nähere Erörterung zur Gleichwertigkeit der Verfahren siehe ab Kapitel 3.2

⁵⁸ Daher erscheint eine kurze Einführung in die Neoformalistische Filmanalyse und ihrem Verständnis vom Zuschauer als unerlässlich und ermöglicht eine darauf folgende verständlichere Werkinterpretation Formans. Siehe Kapitel 4.2

⁵⁹ Vgl.: Škapová, Zdena: *Cesty k moderní filmové poetice*. 2002, 86.

3. Übersicht der stilistischen Erneuerungen der *Neuen Welle* im Vergleich zur klassischen Kinematografie

In der *Neuen Welle* der tschechoslowakischen Kinematografie findet sich ein breites Spektrum an stilistischen Möglichkeiten, welche von Autor zu Autor und der dahinter liegenden Absicht, variieren. Eine ausführliche Erörterung aller innovativen künstlerischen Verfahren innerhalb des Mediums Film in den 1960er Jahren und ihrer verschiedensten Auslegungen und Einsatzbereiche würde im Rahmen einer eigenen wissenschaftlichen Auseinandersetzung gerade noch Platz finden. Um jedoch einen Einblick in die kreativen Innovationen dieser Filmära bieten zu können, dient mir dieses Kapitel als eine Gegenüberstellung von wichtigen Aspekten der etablierten stilistischen Mittel der „klassischen Kinematografie“⁶⁰ und den neuen, innerhalb der tschechoslowakischen *Neuen Welle*. Der kurze Vergleich soll ebenso eine Einführung für den analytischen, beziehungsweise interpretatorischen Teil dieser Arbeit darstellen.

3.1. Der Vergleich

Die folgende Erörterung der stilistischen Veränderungen der 1960er Jahre – im Vergleich zum klassischen Film – beschränkt sich, wie schon erwähnt, auf ausgesuchte Aspekte, welche im Allgemeinen für die Filme der tschechoslowakischen *Neuen Welle* signifikant sind, aber ebenso bei Forman ihre Anwendung gefunden haben. Innerhalb dieser eher allgemein gehaltenen Beschreibung der stilistischen Veränderungen dieser Filmära soll auch die Bedeutung des Authentizitätsbegriffes veranschaulicht werden, der für beinahe alle Erneuerungen, auf der Ebene der filmischen *Verfahren*⁶¹, den Ausgangspunkt bildet. Somit erscheint eine genauere Betrachtung dieses Aspektes – vor allem anhand André Bazins Theorie zu diesem Thema – beziehungsweise der Umgang mit der Authentizität als unerlässlich.

⁶⁰ Im Sinne von Bazin. In: **Bazin**, André: *Was ist Film?* Berlin: Alexander Verlag, 2004, 90-110.

⁶¹ Den Begriff „Verfahren“ übernahm ich aus der deutschen Übersetzung des Werkes *Breaking the glass Armor. Neoformalist Filmanalysis*: **Thompson**, Kristin: *Die Neoformalistische Analyse. Ein Ansatz, mehrere Möglichkeiten*. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Margret Albers und Johannes von Moltke. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films*. Reclam: Stuttgart, 2003, 427- 465. Näheres siehe Kapitel 3.2

Wie André Bazin schreibt, entwickelte sich innerhalb eines Zeitraumes von einem Jahrzehnt, sprich zwischen 1930 und 1940, weltweit eine allgemeingültige „Ausdrucksform in der Sprache des Films“⁶². Mit Griffiths Innovationen auf dem Gebiet der Montage, einer genaueren Genre- und Einstellungsdefinition und weiteren Erneuerungen auf dem Gebiet der narrativen Verfahren, wie Eisensteins Attraktionsmontage, genauso wie mit fortschreitenden technischen Erneuerungen, wurden innerhalb einer kurzen Zeitspanne Grundregeln der Verfahrensweisen innerhalb der jungen Kunst des Filmemachen etabliert.

Bazin wirft in seinem Text über die Entwicklung der Filmsprache jedoch eine wichtige Frage auf: Wenn all diese Aspekte einheitlich definiert und alle größeren „technischen Beschränkungen“ bereits „beseitigt“ wurden, wie konnte es zu einer Weiterentwicklung der Filmsprache, beziehungsweise einem Bruch mit der bereits etablierten kommen?⁶³ „Ein neues Thema fordert eine neue Form“⁶⁴ lautet gleichzeitig Bazins Antwort und mit dieser Theorie findet er den Ursprung bei politisch historischen Ereignissen, genauer dem Zweiten Weltkrieg. Im Speziellen signalisiert für Bazin die Neudefinition der filmischen Authentizität innerhalb des Kreises des italienischen *Neorealismus*⁶⁵ den Anfang der modernen Narration.

Da hier viele Parallelen zu Formans Schaffen und dem Kreis der *Neuen Welle* der Tschechoslowakei sichtbar werden, nutze ich diese Erörterung Bazins für die Gegenüberstellung der neu entwickelten Filmsprache im Bezug zu der des klassischen Kinos.

3.1.1 Die filmische Authentizität

Wie des Öfteren betont, besteht ein enger Zusammenhang zwischen der Welt der Künste und der gesellschaftlich politischen, in der die Kunst ihren Ausdruck findet. Die meisten künstlerischen Neuorientierungen finden ihren Ursprung nicht allein im technischen Fortschritt, der zum kreativen Experiment und zu künstlerischer Weiterentwicklung genutzt wird, sondern wie in der Kunstgeschichte zu beobachten, an der Schwelle zu einer Neuorientierung oder gar Formierung des

⁶² In: **Bazin**, André: *Was ist Film?* 2004, 95.

⁶³ Ebd. 98

⁶⁴ Ebd. 97

⁶⁵ Der Anfang dieser Filmära wird in etwa um 1940 datiert, beziehungsweise erlebte seine Blüte mit Filmen wie: *Rom eine offene Stadt* (Rossellini, 1945) oder De Sica's *Fahrraddiebe* (1948).

ideologischen Denkens⁶⁶. Laut Bazin findet der Begriff der filmischen Authentizität ebenso seinen Ursprung in den gesellschaftlichen und politischen Umwälzungen, welche der zweite Weltkrieg hervorgebracht hat. Dieser Theorie schließt sich auch die Filmwissenschaftlerin Zdena Škapová an. So sieht sie in der Formierung der bedeutenden italienischen Ära des *Neorealismus* den ausschlaggebenden Punkt für eine Neudefinition des filmischen Realismus-Begriffes⁶⁷.

Die Kriegsjahre erschütterten nicht nur das Weltbild der Menschen, sondern zerlegten dieses in Fragmente, welche nicht mehr zu einer einheitlichen Ideologie vereinbar waren⁶⁸. Die Auswirkungen der inhumanen Zeit des zweiten Weltkrieges, spiegelten sich nicht nur in der Psyche der Menschen, genauso wie in der Zerstörung ihrer Umgebung wider, sondern rückten auch in den Vordergrund der neorealistischen Thematik und ihrer stilistischen Verarbeitung. Vergleichbar mit dem bereits besprochenen Einfluss herrschender gesellschaftlicher Missstände innerhalb der tschechoslowakischen Grenzen und der unter anderem daraus resultierenden Neuformierung der bestehenden Filmkunst, in Form der *Neuen Welle*.

Gehen wir jedoch von Bazins Meinung aus, dass sich in dieser Zeit die „wahre Revolution eher auf der Ebene der Sujets⁶⁹ als des Stils“⁷⁰ vollzogen hat, begehen wir bereits eine Trennung dieser beiden Aspekte, gegen die ich mich mit dieser Arbeit implizit ausspreche. Wie Bazin sagt, ist die Innovation dieser Filmära eher in dem, „was das Kino der Welt zu sagen hat, als in der Art und Weise, es zu sagen“, zu suchen⁷¹. Da die Sprache jedoch an sich situations- und kulturabhängig ist, wäre eine Trennung dieser beiden Aspekte – des *Wie* und des *Was* – für mich nicht nachvollziehbar. Waren es die gesellschaftspolitischen Veränderungen, oder wie es Kaplan nennt „das ideologische Vakuum“⁷² der tschechoslowakischen Gesellschaft, welche zu einer Neuformatierung oder zumindest Infragestellung bestehender Codes nicht nur innerhalb der Kunst

⁶⁶ Siehe Kapitel 2.2.1.

⁶⁷ Vgl.: Škapová, Zdena: *Cesty k moderní filmové poezie*. 2002, 11.

⁶⁸ Der bestehende Zusammenhang zu Kaplans Ideologievakuum- Theorie, welcher meint, dass die Liberalisierungszeit der kommunistischen Politik Tschechiens, die Entstehung neuer aktiver Intellektuellenkreise bedingte, bestätigt dies ebenso. Siehe Kapitel: 2.2.1.

⁶⁹ „Die Ereignisse der erzählten Geschichte, wie sie im Film auftauchen. Alle sicht- und hörbaren Ereignisse formen den Plot [Anm.: entspricht in etwa dem formalistischen Begriff Sujet] des Films.“ In: Rother, Rainer (Hrsg.): *Sachlexikon Film*. Reinbek bei Hamburg: Rowolth, 1997, 232. Näheres siehe Kapitel: 4.2.

⁷⁰ In: Bazin, André: *Was ist Film?* 2004, 97.

⁷¹ Vgl.: Ebd. 97

⁷² Siehe Kapitel 2.2.1

fürten, so sind diese beiden Aspekte in meinen Augen von einander nicht trennbar. Das *Was*, als Reaktion auf die auf sie einwirkenden Aspekte, ist ebenso durch die gleiche Motivation in der Art ihrer Vermittlung (dem *Wie*) bedingt.

Die oben begründete Unzertrennlichkeit des Sujets vom Stil, bewahrheitet sich zusätzlich, indem sie Bazins Begründung, für seine vollzogene Trennung des *Was* vom *Wie*, nämlich dass der *Neorealismus* „in ersterer Linie eine humanistische Weltanschauung und dann erst ein Regiestil“⁷³ ist, nicht ausschließt.

Übertragen auf die tschechoslowakische *Neue Welle* und somit auch auf Formans Filme der 1960er Jahre, handelt es sich hierbei bereits um eine Teilantwort auf unsere Frage nach den sozialkritischen Aspekten seiner authentisch wirkenden und an den *Neorealismus* oder *cinéma vérité* angelehnten Filme. Da Formans Filme stilistisch durch eine für die tschechische Kinematografie neuartige Implikation und Darstellungsform der Authentizität herausstechen, indem sie die Zeit ihrer Entstehung semi-dokumentarisch widerzuspiegeln vermögen, ist ein direkter Bezug zu Bazin's Besprechung des *Neorealismus* für mich angebracht.

Die Authentizität beziehungsweise die realistische Darstellung der aktuellen sozialen und politischen Hintergründe, welche die Filme Formans nun in diesen Kontext geführt haben, stellen die Hauptaspekte seines stilistischen Schaffens dar. Lesen wir bei Bazin die Worte, dass „die italienischen Filme einen außergewöhnlichen dokumentarischen Wert besitzen“ und es daher unmöglich wäre „das Drehbuch davon zu trennen, ohne zugleich den gesellschaftlichen Boden mit herauszureißen, in dem es wurzelt“⁷⁴, beschreiben diese Zeilen ebenso die Authentizitätsebene der Forman'schen Schule, welche in unauflösbarer Verbindung mit dem realen Leben steht. Auch Formans Filme wirken im Vergleich zu den Werken, welche der *Neuen Welle* vorangegangen sind, wie Abbilder der aktuellen Realität, oder wie es Bazin nennt „rekonstruierte Tatsachenberichte“⁷⁵ aus dem Leben der Menschen der Entstehungszeit dieser Filme. Einer Zeit, die in der Tschechoslowakei von der sozialistischen Wirklichkeit in ihrer ideellen demokratischen Entfaltung eingeschränkt war.

*„In einer Welt, die immer noch und schon wieder von Terror und Haß [sic!] besessen ist, wo die Wirklichkeit fast gar nicht mehr um ihrer selbst Willen geliebt wird, sondern lediglich als Chiffre der Politik abgelehnt oder verteidigt wird, ist das italienische Kino sicher das einzige, das in der Zeit, die es beschreibt, einen revolutionären Humanismus bewahrt.“*⁷⁶

⁷³ Vgl.: Ebd. 97

⁷⁴ Vgl.: Ebd. 300

⁷⁵ Vgl.: Ebd. 300

⁷⁶ In: Ebd. 302

Zu der Zeit, als Bazin diese Worte niederschrieb⁷⁷, war es noch nicht möglich, von einer tschechoslowakischen *Neuen Welle* zu sprechen, doch könnten sich diese Worte, elf bis zwölf Jahre später, ebenso an diese richten. Sind sie von Bazin weiters mit dem Argument einer impliziten oder expliziten Kritik an der gesellschaftlichen Wirklichkeit, in Form von Poesie, Humor oder Satire des *Neorealismus* belegt⁷⁸, beschreiben diese auch die Aspekte der *Neuen Welle* der sozialistischen Tschechoslowakei.

Die authentische Wirkung der Filme liegt jedoch nicht nur in ihrer Verankerung in aktuellen gesellschaftspolitischen Themen, sondern auch in der stilistischen Vermittlung dieser mittels einzelner *Verfahren*. Jedes dieser Verfahren genauso wie ihr gemeinsames Zusammenspiel, als Teile des Ganzen, verfolgen ein einheitliches Ziel: die künstlerische Verarbeitung und Vermittlung realpolitischer Missstände in einer bis dahin nicht da gewesenen Authentizität.

3.1.2 Die Figuren

In der Charakterschaffung der *Neue Welle* ersetzte der Aspekt der dokumentarischen Authentizität die Glaubwürdigkeit der dargestellten Ereignisse, welche die klassische Kinematografie zum Ziel hatte. Die Handlung und ihre Protagonisten, sollten sich den Zuschauern auch hier immer noch als vertraut und nachvollziehbar erweisen, doch nicht im Sinne der klassischen Sujet-Konstruktion⁷⁹.

Die Protagonisten der Filme der *Neuen Welle* kann man überwiegend als Antihelden bezeichnen. Zu diesem Begriff gelangen wir in einem direkten Vergleich zu den gewohnten Trägern der Geschichten aus der klassischen Kinematografie: handelt es sich bei den filmischen (Anti)Helden der *Neuen Welle* doch oft um Personen mit einem kontroversen beziehungsweise Charakter, was aus Sujet-Bildungsgründen – mit wenigen Ausnahmen – im klassischen Kino nicht der Fall war⁸⁰.

Die Zeichnung eines Protagonisten im klassischen Kino diene überwiegend zur Identifikation der Zuschauer mit dieser, um ihr Handeln und Tun nachvollziehbar

⁷⁷ Verfasst im Jahre 1948.

⁷⁸ Ebd. 302

⁷⁹ Vgl.: Škapová, Zdena: *Cesty k moderní filmové poezie*. 2002, 63.

⁸⁰ Vgl.: Ebd. 24

zu machen und dem Verlauf der Handlung somit leicht folgen zu können. Dieses Vorgehen verwarf man, laut Škapová, auch in der *Neuen Welle* nicht gänzlich. Was geschah, könnte man eher als eine Verschiebung des Zweckes bezeichnen. Die Figurenzeichnung war nicht mehr für die Plausibilität des Sujets dominant, beziehungsweise unterlag nicht mehr dem Ziel die gezeigten Ereignisse und somit ihr Agieren plausibel wirken zu lassen. Die Protagonisten wurden stilistisch schwächer präsentiert, in dem sie einerseits innerlich keine herausragenden Figuren darstellten, die sich den Zuschauern ins Gedächtnis einbrannten und andererseits weil die Handlungskontexte, in die sie hinein komponiert wurden, weniger übersichtlich waren und somit nicht zur Identifikation seitens der Zuseher beitrugen⁸¹. Meist handelte es sich bei ihnen um einfach gezeichnete Repräsentanten der Arbeiterklasse, die jedoch auch zu überraschend tieferen emotionalen Regungen im Stande waren⁸². Wie Škapová weiters sagt, waren die Figuren nicht utilitaristisch gewählt, denn um diesen Zweck innerhalb der Fabel dienlich zu sein, verlangte es nach einer größeren Spezifizierung dieser⁸³, die jedoch nicht vorhanden war. Doch eine Tatsache verband all diese unscheinbaren Durchschnittsmenschen: alle trugen sie ein Brandmal des Schicksals der Zeit, in der sie lebten⁸⁴.

Bei der Betrachtung dieses Aspektes, offenbaren sich uns zwei wichtige Komponenten der Innovationen innerhalb des Sujets: einerseits wird aus dieser Beschreibung der Charaktere ersichtlich, dass die Autoren der *Neuen Welle* ebenso wenig auf die Psychologisierung ihrer Figuren verzichteten, diese jedoch nicht dem Sujet sondern eher der Fabel diene und andererseits, dass eine starke Verbindung zwischen dem Begriff der Authentizität, und allen damit verbundenen filmischen Verfahren – wie auch der Gestaltung der Figuren – und der aktuellen Zeit bestand.

Wie schon erwähnt war es eine Zeit der kollektiven Verarbeitung vieler gesellschaftlicher und politisch bedingter Traumata. Wie Škapová meint, fand man sich zu dieser Zeit entweder schnell in der Rolle des Opfers, oder man lernte sich schnell anzupassen. Die Folgen dieser Optionen sieht sie weiters in einer

⁸¹ Vgl.: Ebd. 63f

⁸² Im Falle des Protagonisten von *Černý Petr* bewahrheitet sich dies nur bedingt. Peters Charakter ist aus stilistischen Gründen als verschlossen und mitteilungsarm definiert. Siehe Kapitel: 4.3. In Formans zweitem Langspielfilm jedoch, ist die Heldin des Filmes, trotz ihrer naiven und ruhigen Art zu überraschend tieferen emotionalen Regungen durchaus fähig.

⁸³ Vgl.: Ebd. 63

⁸⁴ Vgl.: Ebd.

moralischen Abstumpfung der Menschen, schweren Seelenwunden oder in nicht leise werden wollenden Vorwürfen, die aus dem Gefühl des Eigenversagens schöpfen⁸⁵. Diese Aspekte sind in vielen Filmen der *Neuen Welle* zu finden, doch berühren Formans Schaffen nur zu einem geringen Maß⁸⁶.

Die Protagonisten, der meisten Filme der *Neuen Welle*, wirken – wie wir auch an dem Beispiel von Peter sehen werden – passiv und ohne jeglichen selbstständigen Tatendrang, ebenso unbeholfen und demotiviert. Es scheint, als wären es die Ereignisse, die ihr Leben bestimmen und sie somit in die „Rolle eines Objektes“⁸⁷ ihrer eigenen Leben zwingen⁸⁸. So meint Škapová, findet dies seinen Ursprung in der existentiellen Krise, in der sich die Menschen – wie schon besprochen – nach dem zweiten Weltkrieg befanden⁸⁹, sprich in der wachsenden Unzufriedenheit innerhalb der neuen sozialistischen Grenzen. Wurden der jungen Generation – seit der Machtergreifung der kommunistischen Partei – Werte und Begriffe, wie Motivation und Ziele, konstant ideologisch aufgezwungen, verloren diese, in der Unzufriedenheit der Menschen, für die Gesellschaft an Bedeutung⁹⁰. Es waren nicht nur die jungen (Anti)Helden dieser Filme, welche die Art von Passivität und Objekthaftigkeit innerhalb ihrer jeweiligen Leben aufwiesen, sondern auch die einst aktiven Älteren. Diese Werteververschiebung, welche durch Unmut, Passivität und den Verlust der eigenen Subjektivität ausgedrückt wurden, beschrieb die real-politische Situation der Tschechoslowakei und verlieh somit den real-gesellschaftlich laut werdenden Stimmen der Liberalisierungszeit ihren filmischen Ausdruck.

Der wichtigste Begriff, innerhalb des letzten Absatzes, ist für die Konstruktion einer Fabel in den Filmen der *Neuen Welle*, jener der Passivität. Waren die Charaktere überwiegend von dieser gekennzeichnet, verlangte dies nach einer konzeptuellen Veränderung der Handlung innerhalb eines Sujets. Da die Protagonisten aus ihrer Charakterisierung heraus nicht im Stande waren eine Handlung voran zu treiben, wurde dieser eine Autonomie zugesprochen. So scheint es, als bewegten sich

⁸⁵ Vgl.: Ebd. 63f

⁸⁶ So ist diese Theorie beziehungsweise Aussage bei Formans zweitem Spielfilm „*Lásky jedné Plavovlásky*“ (1965) und seiner Trägerin – einer jungen und naiven Fabrikarbeiterin – anwendbar. Bei seinem Spielfilm Debüt, „*Černý Petr*“ (1963), jedoch weniger, zumindest nicht im direkten Bezug auf den Protagonisten Petr.

⁸⁷ Weiter im Text unter dem Begriff „Objekthaftigkeit“ zusammen gefasst.

⁸⁸ Vgl.: Škapová, Zdena: *Cesty k moderní filmové poezie*. 2002, 64.

⁸⁹ Vgl.: Ebd. 63-64f

⁹⁰ Vgl.: Ebd.

die Figuren der Filme innerhalb einer Handlung, ohne jedoch auf sie wirken zu wollen.

3.1.3 Die Handlung und ihre Zeit

Diese Autonomität drückte sich dadurch aus, dass die gezeigten Ereignisse innerhalb des Sujets in ihrer Wirkung fragmentarisch aufgebaut waren. Sie glichen aneinander gereihten Episoden, oder gar nur Bildern, wie es Škapová beschreibt⁹¹ und spiegelten das zerrüttelte Weltbild der Menschen wider. Oft, wie schon bei dem Hausbegehung-Gleichnis zitiert, blieb den Zuschauern, im Augenblick der Sichtung dieser Fragmente, ihre jeweilige Bedeutung für das Sujet oder gar die Fabel, verwehrt. Dieses Verfahren trug zur Schaffung einer Distanz zu den gezeigten Ereignissen bei. So steht es im Sinne der *Verfremdung*, welche ein aktives Mitdenken der Zuschauer zum Ziel hat⁹².

Die Handlung, beziehungsweise die sie konstruierenden Ereignisse des Sujets, mussten von den Zuschauern überdacht und für die Schaffung einer Fabel oftmals neu bewertet werden.

Dieses Verfahren der *Verfremdung* spiegelte sich auch in der Nichteinhaltung einer Kontinuität sprich Linearität einer erzählten Geschichte wider, genauso wie in der Überlagerung mehrerer Zeitebenen innerhalb dieser. War es Brauch in der klassischen Kinematografie das Sujet linear und klar aufzubauen, im Sinne eines unbeschwerten Baus der Fabel, kam es selten dazu beispielsweise zwei Parallelhandlungen überlagernd abzubilden⁹³. In der *Neuen Welle* ist dieses Verfahren keine Rarität. Der Zuschauer wird somit gezwungen die Bedeutung dieser beiden Handlungen und ihrer Zusammenhänge neu zu überdenken, genauso wie ihre Aussage für die Konstruktion der Fabel neu zu interpretieren. Im Sinne der *neoformalistischen* Filmanalyse bewegt sich der Zuschauer somit an der Grenze zwischen einer gewöhnlichen Rezeption und der Interpretation der *symptomatischen Bedeutung* des gesichteten Werks⁹⁴.

⁹¹ Vgl.: Ebd. 45

⁹² Das Verfahren der Verfremdung, im Verständnis der russischen Formalisten der 1920er Jahre, wurde als ein Mittel definiert, das im Stande ist, den Zuschauer aus einem Automatisierungsprozess der Rezeption herauszuführen und somit zu einer aktiven Rezeption der Werke verleiten. Näheres siehe: Kapitel 4.2.

⁹³ Škapová, Zdena: *Cesty k moderní filmové poezii*. 2002, 56 - 61.

⁹⁴ Siehe Kapitel: 3.2.2

Sprachen wir im vorigen Kapitel darüber, dass die Figur mittels ihrer Zeichnung der Passivität und "Objekthaftigkeit" nicht mehr die Rolle des Sujetträgers erfüllen konnte, spiegelte sich das auch in der Handlung wider. So war es keine Ausnahme, dass die Protagonisten nicht nur in Handlungsabläufen dargestellt wurden, welche die erzählte Geschichte beziehungsweise die zu vermittelnden Aussagen eines Werkes vorantreiben sollten. Bedienen wir uns wieder des bildlichen Vergleichs einer Hausbesichtigung, wird ersichtlich, dass man in einigen betretenen Räumen scheinbar nichtssagende Objekte beziehungsweise Handlungsabläufe wahrnehmen konnte.

Das heißt, dass die Zuschauer nicht nur auf der Ebene der Parallelhandlungsabläufe die Bedeutung dieser für den Bau der Fabel überdenken mussten, sondern auch die der linear erzählten Handlungsabläufe.

Bei dieser Art der Vermittlung wird der Kamera, als einer *Verfahrenden*, eine bedeutende Rolle zugesprochen.

3.1.4 Die Kamera- und Schnittebene

Wie wir in der Erörterung der filmischen Verfahren von Zdena Škapová lesen können, konnte der Stil der modernen Narration, auf eine überwiegende Mehrzahl von Einstellungen, welche einem informativen und orientierenden Zweck unterstellt waren, ebenso wenig verzichten, wie die klassische Narration. Weiters meint sie, dass dies ebenso für die Bildkomposition sprich Bildfolge gilt, welche immer noch, wie auch im klassischen Film, einem die Fabel aufbauendem Zweck diene⁹⁵. Was sich jedoch einer Wandlung unterzog, war der Informationswert, welcher durch diese Einstellungen vermittelt wurde.

Da die Authentizität dem Bemühen um eine direkte Vermittlung von objektiv wirkender Illusion den Rang abgenommen hatte, konnten sich die Zuschauer nicht mehr darauf verlassen, dass ihnen nur Wesentliches vor Augen geführt wurde. Haben wir diesen Aspekt schon im vorigen Kapitel kurz angesprochen, gilt es jetzt seine Bedeutung für das Verfahren der Kameraführung zu erörtern.

⁹⁵ Vgl. Škapová, Zdena: *Cesty k moderní filmové poetice*. 2002, 92.

War es in der klassischen Kinematografie üblich, die für die Konstruktion der Fabel wichtigen Ereignisse eines Bildes⁹⁶ direkt zu fokussieren, sprich auf diese optisch direkt zu verweisen, oder sie zumindest in einen direkten Bezug zum Protagonisten zu stellen⁹⁷, verweigerte die moderne Narration oftmals diese Art des gelenkten Blicks. Nicht selten wird für diesen Zweck unter anderem das Mittel der Schärfentiefe genutzt.

3.1.4.1 Schärfentiefe

“Die Anwendung der Montage kann >>unsichtbar<< sein, wie es im klassischen amerikanischen Film vor dem Zweiten Weltkrieg meist der Fall war. Die Zerstückelung der Einstellungen hatte keinen anderen Zweck, als das Geschehen der inhaltlichen oder dramatischen Logik der Szene folgend zu analysieren. Es ist ihre Logik, die diese Analyse unmerklich macht; der Zuschauer nimmt ganz natürlich den vom Regisseur vorgeschlagenen Blickpunkt ein [...].“⁹⁸

Wird, wie oben in den Worten von Bazin, dem Schnitt eine den Blick lenkende Rolle zugewiesen, reiht diese Aussage die Schärfentiefe in die Montage-Verfahren indirekt ein. So sieht auch Bazin, um beim zitierten Autor zu bleiben, in diesem stilistischen Verfahren, sprich der Schärfentiefe, eine die Montage ergänzende Komponente⁹⁹.

Dieses Mittel wird meist im Rahmen einer Plansequenz verwendet, die es dem Autor ermöglicht auf mehreren räumlichen Ebenen, die sich jedoch alle im Schärfenbereich der Kamera befinden, mehrere Informationen parallel zueinander beziehungsweise zur gleichen Zeit zu vermitteln. Einer der möglichen Zwecke, die dieses Verfahren erfüllt, ist das der Mehrdeutigkeit¹⁰⁰, die auf der Interpretationsebene der Zuschauer ihren Ausdruck findet.

In Anwendung dieses Verfahrens verzichtet der Autor nämlich auf das gewohnte Verfahren der Montage, das, wie Bazin sagt, den Bildern ihre Bedeutung zuweist¹⁰¹. Gleichzeitig jedoch verzichtet der Autor ebenso auf die Lenkung des

⁹⁶ Da Informationsvermittlung unabhängig von der Dauer einer Aufnahme ist, wäre dieser Begriff durch andere filmspezifische Begriffe, welche sich in ihrer Definition durch die Dauer unterscheiden, ersetzbar. Z.B.: Szene, oder Einstellung.

⁹⁷ Vgl.: Škapová, Zdena: *Cesty k moderní filmové pojetí*. 2002, 93.

⁹⁸ In: Bazin, André: *Was ist Film?* 2004, 91.

⁹⁹ Vgl.: Ebd. 102 -104

¹⁰⁰ Vgl.: Ebd.

¹⁰¹ „Sie schaffen einen Sinn, den die Bilder nicht schon objektiv enthalten, der allein aus ihrer Beziehung hervorgeht.“ Mit diesen Worten fasst Bazin die Definition der verschiedenen Verfahren einer Montage zusammen. In: Ebd. 92.

Blickes der Zuschauer, indem er es ihnen ermöglicht ihren Blick über die Plansequenz frei zu bewegen.

In der Absage des Autors an die Lenkung der Zuschauer steht es dem Rezipienten frei, welchen Aspekten er seine Aufmerksamkeit widmet und vor allem, welche er für den Bau der Fabel nutzt. Mit Bazin's Worten ausgedrückt „Ob das Bild einen Sinn erhält, hängt zum Teil von der Aufmerksamkeit und dem Willen des Zuschauers ab.“¹⁰² Somit stellt dieses Verfahren für die zu vermittelnde Objektivität und Authentizität des Werkes ein wichtiges Glied dar: im Sinne der Authentizität, da wie Bazin sagt, dieses Verfahren den Blick des Menschen besser nachzuahmen scheint beziehungsweise der „Struktur des Bildes, unabhängig von seinem Inhalt“ einen realistischeren Wert verleiht.¹⁰³

3.1.4.2 Die Subjektive Kamera

Das Verfahren, welches ich – übernommen von der Filmwissenschaftlerin Škapová – als die *subjektive Kamera* bezeichne, entspricht nicht gänzlich dem gängigen Verständnis dieses Begriffes. Die vermittelten Bilder mittels einer subjektiven Kamera geben nicht wie sonst die Sichtweise einer handelnden Figur wieder, sondern gleichen eher dem Blick eines unsichtbaren Vorortzuschauers, der an den gezeigten Ereignissen teilnimmt.

Dieses Verfahren ist mit dem Aufkommen der *Neuen Welle* keinesfalls neu erfunden worden, doch wurde es zu einem der charakteristischsten Merkmale der modernen Narration, auf der Ebene der Kameraführung – so auch in den Werken von Miloš Forman¹⁰⁴. Ähnlich wie bei der Schärfentiefe, verzichteten die Autoren mit dem Einsatz dieses Verfahrens meist auf die Montage, woraus die Funktion des Verfahrens auch erkenntlich der Authentizität untergeordnet wird. So, meint Škapová, sind Szenen, in denen die Kamera einer handelnden Figur mit ihrem Blick folgt, um diesen dann an ihr, und somit dem Hauptgeschehen, vorbei schweifen zu lassen und letztendlich wieder zu ihr zurück zu kehren, für den subjektiven Blick der Kamera bezeichnend¹⁰⁵. Gleich dem subjektiven Blick eines

¹⁰² Vgl.: Ebd.103

¹⁰³ Vgl.: Ebd.

¹⁰⁴ Darauf kommen wir im Analyseteil zum Film *Černý Petr* nochmals zurück.

¹⁰⁵ Vgl. Škapová, Zdena: *Cesty k moderní filmové poeice*. 2002, 93.

Zeugen, dessen Aufmerksamkeit sich durch andere Reize der Umgebung vom Wesentlichen kurz abwenden kann.

Diese Art von Aufnahmen simulieren jedoch nicht nur den Blick eines Vorortzuschauers, sondern erweitern auch den Kontext und Informationsgehalt der vermittelten Bilder¹⁰⁶, auf die gleiche Weise (nicht jedoch Art) wie schon bei der Schärfentiefe besprochen, im Sinne der geforderten aktiven Rezeption.

Mittels subjektiver Kamera die ihren Blick vom Hauptgeschehen abwendet und den Zuschauern neue marginale Handlungsebenen vor Augen führt, erweitert auch Forman in *Černý Petr* den Kontext des Dargestellten und fordert den Zuschauer zur aktiven Rezeption der Sujetinhalte auf, wodurch die symptomatische Ebene, im Sinne des Neoformalismus, betreten wird.

3.2. Mit dem Blick des Neoformalismus

Wie bereits mehrmals betont und mittlerweile unmissverständlich erkennbar, sind die politischen und sozialen Umstände, unter welchen die *Neue Welle* entstand, für ihr Aufkommen von großer Bedeutung. Ins Extreme gehend und sicherlich immer noch Wahrheit behaltend, könnte man sogar sagen, dass ohne den Bezug zu den politischen und sozialen Missständen der 1960er Jahre, die *Neue Welle* in diesem Licht, wie sie sich uns heute präsentiert, gar nicht möglich wäre.

Dies betont auch Stanislava Přádná bereits in der Einführung ihres Textes zu der „Poetik der Figuren, Typen, (Nicht)Schauspieler“, in dem sie meint, dass die Filmlandschaft der 1960er Jahre in ihren Ideen und Schaffensmethoden durch die sozialen und kulturellen Ereignisse in der Tschechoslowakei belebt wurde. Oder weiter, dass die hier entstanden Werke von der Mentalität und dem Befinden der Zeit-Genossen zeugen und von zwischenmenschlichen Beziehungen dieser Ära durchdrungen sind¹⁰⁷, so auch Formans Filme wie *Černý Petr* (1963). Eine human-anthropologische Analyse beziehungsweise eine nähere Betrachtung dieses Werkes im Dienste der zu entdeckenden Konnotationen ist somit nur dann verständlich, wenn diese Tatsache als verbindlich angenommen wird – so auch im Sinne der *neoformalistischen* Filmanalyse.

¹⁰⁶ Vgl.: Ebd. 93

¹⁰⁷ Přádná, Stanislava: *Poetika postav, typů, (ne)herců*, 2002, 149-151.

“For neoformalism the film’s functions and motivations can only be understood historically. This is not to imply that neoformalism simply reconstructs the viewing circumstances of the film’s original audiences. [...] Some films depend extensively on a knowledge of historical, social backgrounds, while others create more self-contained systems that encourage us to view them primarily against other artworks.”¹⁰⁸

3.2.1 „Ein Ansatz, viele Methoden“ zur Detaillierten Betrachtung

Die *neoformalistische* Analyse – wie von Kristin Thompson erörtert – zeichnet sich damit aus, dass sie sich gegen „den traditionellen Begriff von der ästhetischen Kontemplation als passiver richtet“¹⁰⁹. Es wird angenommen, dass der Zuschauer in einer aktiven Beziehung zum Betrachteten steht und somit auch agiert beziehungsweise aktiv rezipierend ist. So wird bei der Anschauung eines Kunstwerkes der Zuschauer, laut Thompson, perzeptiv, emotional und kognitiv gefordert, was dazu führt, dass die Ebene der gesamten Wahrnehmung, des Fühlens und Denkens beim Betrachter angesprochen wird.¹¹⁰ Diese Wirkung erfüllend, findet die *neoformalistische* Analyse einen Anhaltspunkt bei der *Verfremdung* der russischen Formalisten. Diese wird von Viktor Šklovskij folgend definiert:

„If we start to examine the general laws of perception, we see that as perception becomes habitual, it becomes automatic [...] Such habituation explains the principles by which, in ordinary speech, we leave phrases unfinished and words half expressed [...] The object, perceived in the manner of prose perception, fades and does not leave even a first impression; ultimately even the essence of what it was is forgotten [...] Habitualization devours work, clothes, furniture, one’s wife, and the fear of war [...] And Art exists that one may recover the sensation of life; it exists to make one feel things, to make objects “unfamiliar”, to make forms difficult, to increase the difficulty and length of perception because the process of perception is an aesthetic and in itself and must be prolonged.”¹¹¹

Diese Definition, welche den Grundstein für die *neoformalistische* Analyse darstellt, zeigt bereits, warum sie auch dieser Arbeit als Grundlage bei der Erörterung Formans Filme dient. Wird hier doch von den russischen Formalisten Film beziehungsweise Kunst bereits als eine *die Wahrnehmung Aktivierende* gesehen, welche außerdem im Stande ist, das Leben zu einem Spektakel zu

¹⁰⁸ In: **Thompson, K.:** *Breaking the glass Armor. Neoformalist Film Analysis.* Oxford: Princeton University Press, 1988, 22-23.

¹⁰⁹ Vgl. **Thompson, Kristin:** *Die Neoformalistische Analyse. Ein Ansatz, mehrere Möglichkeiten*, 430. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films.* Reclam: Stuttgart, 2003.

¹¹⁰ Vgl.: Ebd.

¹¹¹ **Šklovsky, Victor:** *Art as Technique, in Russian Formalist Criticism: Four Essays.* In: **Thompson, K.:** *Breaking the glass Armor. Neoformalist Film Analysis.* Oxford: Princeton University Press. 1988, 10.

machen – in dem das Leben nicht nur wiedererkannt, sondern (neu) erkannt sprich gesehen werden soll – und die bewusste Wahrnehmung von eben diesem – mittels *Verfremdung* als stilistisches Mittel – zu wecken .

Wie ich schon anfangs sagte, ist es wichtig die gesellschaftspolitische Situation, welche im Grundzug in den vorangehenden Kapiteln kurz besprochen wurde, immer im Hinterkopf zu behalten, denn ohne einen Bezug zu der Zeit der Entstehung eines Kunstwerkes, sprich ohne die Distanz zu unserer Gewohnheit auf der Wahrnehmungsebene wäre eine Annäherung an die gesellschafts- und politisch-kritischen Werke der sozialistischen Tschechoslowakei nicht möglich. Um die damaligen Veränderungen der stilistischen, narrativen, formalen, ästhetischen oder anderen Formen des Kinos verstehen zu können, müssen wir nach über 40 Jahren – seit der Entstehungszeit des Filmes *Černý Petr* – unsere gewohnte Sehweise ablegen. Das Kino von Heute hat sich die Entwicklungen der vorangegangenen Epochen bereits zu Eigen gemacht, integrierte und entwickelte sie unserer Zeit entsprechend weiter. Was in den 1960er Jahren als eine Innovation galt und im Dienste der Weiterentwicklung und Verfremdung stand, wirkt in so manchen Augen der heutigen Generation als unspektakulär, da es der Automatisierung bereits unterlag. Daher ist es auch von Bedeutung die Kunst und somit auch den Film als ein Transformierendes zu betrachten, das der Zeit und ihren Möglichkeiten unterliegt.

„[...]the constant need to avoid automatization also explains why artworks change in relation to their historical contexts and why defamiliarization can be achieved in an infinite number of ways.“¹¹²

3.2.2 Die symptomatische Bedeutung

Der Weg aus der Automatisierung führt also laut den Neoformalisten durch die Umwandlung von gewohnten Aspekten, indem diese in einen neuen Kontext gesetzt werden und in formale Muster eingebunden werden. Die Bedeutung von diesen gilt es zwar zu erkennen, doch ohne die Trennung von Form und Inhalt.¹¹³

Kristin Thompson erarbeitete in diesem Zusammenhang vier Grundebenen der Bedeutung, wobei für die weitere Entwicklung dieser Arbeit und ihrer Beschäftigung mit einigen Sequenzen, Szenen, Einstellungen und/oder Verfahren

¹¹² In: **Thompson**, Kristin: *Breaking the glass Armor*, 1988, 11.

¹¹³ Vgl.: **Thompson**, Kristin: *Breaking the glass Armor*, 1988, 11-12.

aus Formans "Trilogie" zwei von ihnen von größerer Wichtigkeit sein werden. Denn, ist es das Ziel dieser Arbeit, sozial- und politisch-kritische Interpretationsmöglichkeiten und Darstellungen der dokumentarisch stilisierten Werke Formans zu entdecken, so stellen die sogenannten *impliziten* und *symptomatischen* Bedeutungen bei diesem Vorgang wichtige Anhaltspunkte dar.

„Connotative meanings move us to a level where we must interpret to understand. Connotations may be implicit meanings cued by the work. We tend to look for referential and explicit meanings first, and, when we cannot account for a meaning in this straightforward way, we then move to the level of interpretation. [...] to come to additional conclusions [...] We also use interpretation to create meanings that go beyond the level of the individual work, and that help define its relation to the world. When we speak of a film's non-explicit ideology, or of the film as suggestive of the mental states of large groups of people, then we are interpreting its symptomatic meanings.“¹¹⁴

Da Formans Trilogie der 1960er Jahre zu der Reihe kritischer Filme gehört, mit einem Bezug auf die gesellschaftspolitischen Aktualitäten seiner Zeit, ist es wichtig auch einen Ansatz zu finden, welcher es ermöglicht, diese auch so wahrzunehmen. Das Bestreben dieser Arbeit richtet sich somit – laut der oben zitierten Definition – auf die Ebene der *impliziten* und *symptomatischen* Bedeutung, zu der wir auf der Suche nach Konnotationen¹¹⁵ in den frühen Werken Formans verwiesen werden.

Die Neoformalisten weisen auf die Notwendigkeit hin, die Bedeutungen als eine Art „Verfahren“¹¹⁶ zu sehen. Damit sind alle Mittel und Elemente des Mediums und/oder der formalen Ordnung gemeint, welche ihren Beitrag zum Werk im Gesamten leisten.¹¹⁷ Bei der Untersuchung derartiger *Verfahren*, stehen ihre *Funktion* und *Motivation* an oberster Stelle, da diese in der eigenen Bedeutung ihres jeweiligen Einsatzes stets im Wandel sind und in einen neuen Kontext

¹¹⁴ Vgl.: Ebd.12

¹¹⁵ „Die meisten Zeichen haben zumindest eine allgemein übliche, „normale“ Bedeutung. Diese als Denotation bezeichnete Bedeutung des Zeichens wird von vielen Leuten geteilt und ist die gebräuchlichste Bedeutung des Zeichens. Zeichen können aber auch verschiedene „subjektive“ Bedeutungen haben, die ihre Entstehung in den ganz persönlichen Erfahrungen jedes einzelnen Menschen haben. Diese Bedeutungen des Zeichens werden Konnotationen genannt.“ Quelle:
<http://www.mediamanual.at/mediamanual/workshop/kommunikation/bedeutung/denotation01.php> Zugriff: 23.02.2008 um 20:58.

¹¹⁶ Im amerikanischen Originaltext von Kristin Thompson nennt die Autorin den Begriff „device“, der unter anderem als *Mittel* zu übersetzten wäre. Vgl.: Thompson, Kristin: *Breaking the Glass Armor*. (1988) Den Begriff „Verfahren“ übernahm ich, wie schon gesagt, aus der deutschen Übersetzung dieses Werkes: **Thompson**, Kristin: *Die Neoformalistische Analyse. Ein Ansatz, mehrere Möglichkeiten*. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films*. Reclam: Stuttgart, 2003, 427-465.

¹¹⁷ Vgl.: **Thompson**, Kristin: *Breaking the glass Armor*.1988, 15.

gestellt werden oder zumindest in einem solchen erscheinen.¹¹⁸ Die *Verfahren* erfüllen somit immer eine bestimmte Funktion und tragen ebenso einen Grund in sich, für deren jeweiligen Einsatz innerhalb eines Werkes: sprich eine Motivation, und diese gilt es in der folgenden Analyse einiger Verfahren in Formans Film *Černý Petr* (1963) zu erörtern.

¹¹⁸ Vgl.: Ebd. 15.

4. Analyse: *Černý Petr*, eine filmische Komödie, nicht nur über junge Menschen

Der bezeichnende Titel für dieses Kapitel entstammt meiner Übersetzung des im Tschechischen angeführten Titels von Formans erstem Langspielfilm *Der Schwarze Peter* (1963), der im Original lautet: „*Černý Petr. Filmová Komedie nejen o mladých lidech*“.¹¹⁹ Der darin enthaltene Hinweis richtet sich bereits auf ein bestimmendes Merkmal in Formans Werken: die Handlungssituierung seiner Geschichten im Arbeitermilieu, welche vor allem von jungen Protagonisten getragen werden.

Meint die Filmwissenschaftlerin Škapová zwar, dass es sich bei einer irreführenden oder sogar nichtssagenden Titelgebung bei Filmen um ein auffälliges Merkmal der *Neuen Welle* handelt¹²⁰, muss ich ihr hierbei widersprechen. Forman schafft es bereits mit diesem Titel einige analytische Fragen aufzuwerfen: Worauf bezieht sich das Adjektiv schwarz (Anm.: im Tschechischen: *černý*) im Bezug auf den Namen des Protagonisten Peter? Welche Aspekte sind weiters im Inhalt oder in der Aussage des Werkes zu finden, als die einer Komödie über junge Menschen? Eine Möglichkeit zwecks Beantwortung dieser Fragen, wäre eine ungewohnte Betrachtung des Zusatztitels von *Černý Petr* als eine Aufforderung, sich abseits der präsentierten Sujetinhalten zu bewegen, um in Folge mehr als „nur eine Komödie“ erkennen zu können beziehungsweise sich auf die symptomatische Ebene der Analyse zu begeben, um die tatsächliche Fabel, abseits der Genrezuschreibung einer Komödie, konstruieren zu können. Für diese Vorgehensweise, die laut Thompson Konnotationen im historischen Kontext preiszugeben vermag, stellt die folgende Beschreibung des Sujets von *Černý Petr* (1963) den ersten Schritt der Analyse dar. Erst durch die Sujetinhalte und deren narrative Folge ist es möglich, die einzelnen Verfahren, ihre Funktion und Motivation zu hinterfragen. Um die narrativen Formen des Filmes *Černý Petr* (1963) erörtern zu können, erscheint es als geeignet dies in die Form der narratologischen Analyse der Sujet-Ebene zu inkludieren. Es handelt sich hierbei jedoch nicht um eine genaue Wiedergabe des

¹¹⁹ DVD: *Černý Petr*. Regie: Miloš Forman. ČR: Filmové studio Barandov, 1963. Fassung: Filmexport Home Video, NFA Edition: Zlatý fond české kinematografie, 2005, 86’.

¹²⁰ Vgl.: Škapová, Zdena: *Cesty k moderní filmové poezie*. 2002, 53.

filmischen Plots sondern um eine Auswahl an wichtigen Szenen und Sequenzen, welche zur Schaffung der Fabel beziehungsweise der Story für den Zuschauer von Bedeutung sind.

Beschreibt David Bordwell sein Verständnis des Begriffes Plot mit den Worten “[...]everything visibly and audibly present in the film before us.”¹²¹ entspricht diese Definition in etwa der des Sujets – der russischen Formalisten der 1920er Jahre. Auf diese Ebene, im speziellen die des *idealen* Sujets, richtet sich der Fokus dieses Abschnittes der Arbeit.

Das ideale Sujet, bezeichnet hier zwar alle sicht- und hörbaren Ereignisse der erzählten Geschichte, wie sie den Zuschauern auf der Leinwand präsentiert werden, bezieht sich jedoch nicht auf die konkrete Rezeption des Werkes sprich das vermittelte *konkrete* Sujets einer individuellen Vorführung des Streifens, in die auch Filmkratzer, Tonaussetzer, und ähnliches miteinbezogen werden müssten, obwohl sie nicht im Sinne des Autors und seiner Absicht stehen.

In Anbetracht der Tatsache, dass Formans erster Langspielfilm *Černý Petr* Anfang der 1960er Jahre entstand, und der Film einige auf DVD mitkopierte Filmkratzer usw. enthält, stand mir vor der Sichtung des Filmes das Drehbuch als eine Vergleichsmöglichkeit des idealen Sujets zur Verfügung. Als Resultat dieses Vergleichs wäre anzumerken, dass es sich bei den mit zu bedenkenden Aspekten des konkreten Plots beziehungsweise Sujets nur um Folgen des Alterungsprozesses beziehungsweise technische Unzulänglichkeiten des verwendeten Aufnahmematerials usw. handelt, die jedoch nicht vom Autor beabsichtigt waren und somit von mir aus der Analyse ausgeschlossen wurden.

Eine Auseinandersetzung mit den zwei Detailebenen des Sujets, sprich der idealen und der konkreten, ist im Rahmen der *Neuen Welle* sicherlich hilfreich, da man bei vielen Werken – wie den Experimentalfilmen von Věra Chytilová – bei einer individuellen Sichtung des Materials nicht eindeutig bestimmen kann, welche Aspekte des konkreten Sujets auch tatsächlich ein Bestandteil des idealen sind. Im Zusammenhang mit der *Forman'schen Schule*, welche sich wie schon erwähnt durch ihren dokumentarischen Stil auszeichnet, könnte man auf diesen Aspekt der Untersuchung verzichten, doch um keine gröberen Fehler bei der narratologischen

¹²¹ **Bordwell**, David; Kristin Thompson: *Film Art*, 7.Aufl., 71.

Analyse zu begehen, ist es von Vorteil, wenn man auch hier alle Möglichkeiten der stilistischen Verfahren im Dienste der Authentizität überprüft.

“Da die technischen Beschränkungen also praktisch beseitigt waren, müssen wir die Anzeichen und Grundsätze für die Entwicklung der Filmsprache anderswo suchen, indem wir die Sujets daraufhin untersuchen, welche Stile zu ihrem Ausdruck nötig waren.”¹²²

4.1. Analyse: Das Sujet und seine Struktur

1. Kapitel: Formans gewährt uns mit *Černý Petr* (1963) einen Einblick in den Alltag eines 16-jährigen Lehrlings namens Petr (gespielt von: Vladimír Jakým). Der Film beginnt dort, wo auch für Petr ein neuer Lebensabschnitt seinen Anfang nimmt: an der Schwelle zum Erwachsenwerden; seinem ersten Arbeitstag, in einem kleinen Selbstbedienungsladen der tschechischen Stadt Kolín an der Elbe. Seine zukünftigen Kolleginnen rätseln bereits vor Dienstbeginn über den schüchternen Petr, denn Männer gehören in dieser Branche zur Rarität. Nach deren Dienstantritt wird der Neuzugang sofort in seine Arbeit eingeschult. Dieser steht Petr ein wenig ratlos gegenüber, handelt es sich hierbei doch um Beobachtung der Kunden zur Sicherheit vor Diebstählen. Petr stellt sich gehorsam seiner Aufgabe, doch zeigt zugleich seine Unbeholfenheit. So verfolgt und beobachtet er einen Verdächtigen stundenlang außerhalb seines Arbeitsplatzes, ohne diesen letztendlich zu stellen.

2. Kapitel: Ahnungslos und naiv kehrt er dann nach Hause, ohne sich bei seinem Vorgesetzten zu melden. Peters Vater stellt ihn zur Rede und möchte jedes Detail von seinem misslungenen ersten Arbeitstag erfahren. Petr jedoch zeigt sich eher verschreckt und mundtot als mitteilungsbe gierig, worauf ihm sein Vater (gespielt von: Jan Vostrčil) eine moralische Predigt, über die Pflichten eines jungen Mannes, hält. Peters Mutter (Božena Matoušková) nimmt stillschweigend an dieser teil, und sorgt sich – so scheint es – mehr über die kalt werdende Suppe ihres Sohnes.

→ 1. + 2. Die Charaktere und ihre Umgebung werden in diesen Abschnitten charakterisiert, genauso wie die Rollenverteilung im Hause von Peters Eltern vordefiniert: der Vater als Erzieher und Wertevermittler, und die Mutter als fürsorgliche Hausfrau und Mutter. Auch die Figur des Peters wird hier in

¹²² In: **Bazin**, André: *Was ist Film?* 2002, 98.

Grundzügen skizziert. So erscheint er als ein schüchterner, unbeholfener Jugendlicher, der mit seiner gesellschaftlichen Rolle, als ein junger Erwachsener, überfordert wirkt.

Die Sujet-Inhalte werden den ZuschauerInnen chronologisch vor Augen geführt und beinhalten gewohnte Ellipsen. Wirken manche Szenen dieser beiden Abschnitte beinahe zeitdeckend, sind sie es nicht, zumindest nicht ausschließlich. Wie wir in der Diskussion Petrs mit seinem Vater erfahren, bilden allein die Ellipsen der "Verfolgungsjagd" Petrs, einen nicht-diegetischen Zeitraum von mehreren Stunden. Mit diesen beiden Kapiteln – inklusive des Vorspanns –, bekommen wir jedoch bereits einen Einblick in Formans Umgang mit der Zeit. Die zeitdeckende Wirkung der dargestellten Ereignisse, welche die meisten Szenen vermitteln, wird von Formans Umgang mit der Kamera und Schnitt bestimmt und stehen, wie schon oben erwähnt, mit dem Begriff der Authentizität – im Sinne einer nicht komprimierten Zeitwiedergabe – (welche mittels Montage und Beschränkung der Ereignisse auf Wesentliches der Handlung erreicht werden könnte) in Verbindung.

3. Kapitel: Das bevorstehende Wochenende verspricht einiges an Ablenkung von all dem, was Petr, von der Gesellschaft, an Pflichten und Reife abverlangt wird, und dem er sich selbst nicht gewachsen sieht beziehungsweise sehen mag. Sein Interesse gilt vor allem – seiner sexuellen Neigung entsprechend – dem anderen Geschlecht, im Speziellen seiner Bekannten Pavla (gespielt von: Pavla Martínková), mit der er zum Schwimmen verabredet ist. Hier führen Petr und seine Freunde ihrem Alter entsprechende Konversationen und treffen auf seltsame Gestalten: zwei sie provozierende Baumeister-Lehrlinge ihrer Generation.

4. Kapitel: Am Abend findet sich Petr gemeinsam mit Pavla in einem überfüllten Saal einer städtischen Tanzveranstaltung wieder. Hier treffen die beiden auch erneut auf die streitsüchtigen Lehrlinge: Čenda (gespielt von: Vladimír Pucholt) und "Kudrnáč". Der scheue Petr fühlt sich offensichtlich unwohl und lässt sich auf die – ihn belehrende – Diskussion Čendas über die Unhöflichkeit seiner Begrüßung nicht ein. Um ihn loszuwerden leiht Petr dem angetrunkenen Lehrling zwanzig Kronen. Doch die nächste unbehagliche Situation naht bereits. Gehemmt bereitet sich Petr in dem überfüllten Tanzsaal auf die Tanzaufforderung Pavlas

vor, in dem er versucht, die sich zum *Twist* austobende Masse unbeholfen nachzuahmen.

→3. + 4. In diesem Abschnitt bietet Forman einen intimeren Einblick in Petrs Alltag. Wir beobachten seine Freizeitgestaltung und private Interessen, welche den Charakter des jungen Protagonisten näher beschreiben. Doch auch die stilistischen Charakteristika Formans Verfahren kommen in diesem Teil(4) zum Vorschein: die ungewöhnlich langen deskriptiven Inhalte der Narration. Hierbei handelt es sich im speziellen um Einstellungen, Kamerafahrten und Schwenks über das Geschehen (hier: innerhalb des Tanzsaals), die nicht nur zur Verschaffung eines Überblicks über den Ort der Handlung dienen, sondern auch der Authentizität. So verharrt beispielsweise die Kamera nicht nur bei den Protagonisten, und dem Hauptgeschehen, sondern löst sich von ihnen, und erfährt den Status eines subjektiven Vorortbetrachters der seinen Blick über das Gesamtgeschehen schweifen lässt. Der Zuschauer wird somit zu einer aktiveren Rezeption des Sujets geführt, die dem Konstrukt der Fabel dient. Ebenso ist im 4.Kapitel ein deutlicher Verweis auf die Bedeutung von Musik und Tanz im Schaffen Formans enthalten, indem er den Blick der subjektiven Kamera nutzt, welcher sich in einigen längeren Einstellungen unter die (tanzende) Masse mischt und die Protagonisten aus dem Blick verliert.

5. Kapitel: Nach seiner Heimkehr trifft er in der Küche auf seine Mutter, die ihn dann sogleich nach allen Details des Abends ausfragt. Während sich Petr überwinden muss, um ihre Fragen in nicht mehr als drei Worten beantworten zu müssen, wacht sein Vater, der über einem Buch eingeschlafen ist, auf und stellt Petr erneut zur Rede. Die Besorgnis seines Vaters über die sexuelle und soziale Entwicklung seines Sohnes, veranlasst ihn dazu, Petr ein die Pubertät besprechendes Buch zu empfehlen, welches Petr jedoch mit der Anmerkung, er habe es bereits gelesen, ablehnt.

6. Kapitel: Am nächsten Tag gehört der dienstliche Transport einiger eingerahmter Kunstdrucke zu Petrs Aufgaben. Darunter findet sich auch die Kopie Giorgiones¹²³ *Schlafender Venus* (um 1508/10), welche Petr fasziniert und zu Hause zum Anlass für eine erneute Diskussion mit seinen Eltern wird.

¹²³ Italienischer Maler der Renaissance (ca.1487-1510).

Die Mutter sieht in der dargestellten Nacktheit der Venus eine Perversion und der Vater findet sein Argument gegen Giorgines Werk in einem direkten Vergleich der Venus mit dem „künstlerisch wertvollen“ Abbild der Mutter Gottes, welche bei ihnen an der Wand ihren Platz gefunden hat, und dem Vater mit ihrem Blick durch den Raum folgt. Dies stellt für ihn wahre Kunst und Schönheit dar.

→ Hier erfahren die Zuschauer indirekt vermittelte Ansätze über das Weltbild der älteren Generation sprich Petrs Eltern, in Form von deren Kunstwahrnehmung, im direkten Vergleich mit Religion und den konservativen Ansichten (vor allem) der Mutter. Formans kurze Szene skizziert somit den sozialen Geist dieser beiden Generationen.

7. Kapitel: Am Nachmittag genießt Petr am Ufer der Elbe die Zeit mit seinem Schwarm Pavla. Die *schlafende Venus* ist auch hier ein Thema, genauso wie die Abendplanung Pavlas und Petrs Beziehung zu seinen Eltern, welche, wie er sagt, er doch lieb hat, auch wenn seine Mutter dies oft anzweifelt.

8. Kapitel: Mit dem nächsten Arbeitstag wird Petrs Einsatz gefordert. So ist es ihm gelungen eine Diebin bei der Tat zu beobachten, doch anstatt diese zu stellen, beobachtet er wie sie mit ihrem Diebesgut den Laden verlässt.

→ Eine der Stellen dieses filmischen Werkes, welche uns einen direkten Hinweis auf die Lebensumstände und -situation der Arbeiterschicht in der sozialistischen tschechoslowakischen Republik liefert und zu weiterer Interpretation veranlassen könnte: Interpretationen zur Petrs Rolle und der (in)humanen Seite dieser Zeit, genauso wie zum Thema Generationskonflikt.

9. Kapitel: Zuhause muss Petr sich erneut dem Verhör seines Vaters unterziehen. Dieser, erzürnt über die Passivität, Unselbständigkeit, Unreife und Unmännlichkeit seines Sohnes, wird in seinem Monolog von einem unerwarteten Besucher unterbrochen. Čenda, mit der Absicht Petr sein Geld zurückzubringen, wird somit zum Zeugen dieser wieder aufgenommenen Moralpredigt des Familienoberhaupts. Mit einer hausgemachten Buchtel von Petrs Mutter in der Hand, wird er von Petrs Vater als ein Beispiel an jugendlicher Tugend und Fleiß präsentiert, bis zu dem Augenblick, wo er seinen ungeduldig gewordenen Begleiter Kudrnáč ermahnt: er solle sich gedulden, denn das hier sei interessant

(Anm.: Auszug aus diesem Dialog, siehe Anhang Nr.6). Fassungslos über diese Aussage des unwissenden jungen Maurer-Lehrlings, greift sich Petrs Vater verzweifelt an den Kopf.

→ Die Abschlussszene gehört zu den stilistisch aussagekräftigsten. Anhand von dieser wurde schon oftmals Formans Kameraführung, die Schauspielkunst der Laien besprochen, genauso wie die Suche nach sozial- und politisch kritischen Konnotationen des gesamten Werkes unternommen. Alleine das Standbild des erzürnten Vaters, mit dem diese Szene und gleichzeitig der Film endet, veranlasst zu weiteren Interpretation, da der Vater in seiner Predigt durch das abrupte Ende des Streifens unterbrochen wird ¹²⁴.

Die von mir gewählte Form der oben beschriebenen Handlungsebene des Sujets beziehungsweise Inhaltsangabe in getrennten Abschnitten (Kapiteln), steht in Bezug zu einem der oft zitierten und bedeutendsten Merkmale der *Neuen Welle*: die Erzählform, welche sich meist in einer eher episodenhaften Manier, als der einer gewohnt kausal Verbundenen präsentiert ¹²⁵.

Mit diesem Film reiht sich Forman in die Gruppe der bedeutendsten Autoren der *Neuen Welle* ein. Erscheint die hier erzählte Geschichte dem Zuschauer ohne jeglichen dramatischen Aufbau und fragmentarisch erzählt als unspektakulär, musste sich Forman auch für ihre Realisierung selbstverständlich eine Genehmigung der ÚV KSČ einholen. Die Zensur beziehungsweise der Apparat dieser – in Form der ÚV KSČ – war somit ein gefestigter Bestandteil der Kunst und Kultur. Die Beziehung der Zensur zu der Kunst der *Neuen Welle*, sehe ich als eine parasitäre. Sie bedingen sich gegenseitig und wirkten auf- und gegeneinander.

Wie schon Věra Chytilová sagte, sah man sich, in diesem Zusammenhang, aus moralischen und humanen Gründen dazu verpflichtet, sich gegen das kommunistische System und ihre Apparate – wie das der Zensurstelle – künstlerisch zu äußern und gegen diese, unerkannt zwischen den Zeilen, anzukämpfen ¹²⁶. So könnte man sagen, forderte die Lage der sozialistischen

¹²⁴ Beispielsweise siehe in: **Přádná**, Stanislava: *Poetika postav, typů, (ne)herců*, 2002, 170f.

¹²⁵ Vgl.: **Škapová**, Zdena: *Cesty k moderní filmové poezii*, 45. In: **Cieslar**, Jiří, Zdena Škapová, Stanislava Přádná: *Démanty Vědomosti*, 2002.

¹²⁶ „A notre époque, le cinéma à l'Etat et nous étions ses employés. Nous nous battons contre la censure qui ne savait pas lire entre les lignes, ce n'était pas trop difficile. Nous avons un devoir moral de démontrer les

Kulturpolitik der Tschechoslowakei der 1960er Jahre auch den kreativen Geist der neuen Künstler heraus.

4.2. Narratologische Analyse

Die im Original angeführte Bezeichnung des Films, welcher hier als *eine Komödie nicht nur über junge Menschen* betitelt wird, ordnet das Werk dem Genre der Komödien zu, deren Thematik jedoch über die Grenzen der gezeigten Handlungsabläufe sprich des Sujets hinausgeht. Nicht das Sujet an sich ist bei diesem Film von primärer Bedeutung, sondern seine Stilisierung und die zu konstruierende Fabel. Diese ist als ein Gefüge aus Sujet und seinen Ellipsen, der verschiedenen Verfahren, ihrer jeweiligen *Funktion* und *Motivation*, genauso wie den darin zu entdeckenden Werkkonnotationen zu verstehen¹²⁷.

Dieser Ansatz spiegelt bereits das Hauptanliegen der Filmautoren der *Neuen Welle* wider, genauso wie deren Bruch mit der klassischen Kinematografie. Waren es vor allem die dargestellten Ereignisse, typologisierte Figuren und eine klare Linie im Handlungsablauf, welche die Zuschauer zum Konstrukt der Fabel führten, so findet in der *Neuen Welle* eine Verlagerung des Fokus auf den, eine gesellschaftliche Schicht oder, im weiteren Sinne, eine soziale Ordnung repräsentierenden, Mikrokosmos statt¹²⁸. Dieser beschränkt sich bei *Černý Petr*, wie bereits in der Sujetbesprechung erwähnt, auf die Darstellung von Ereignissen aus einigen wenigen Tagen des Lebens von Peter.

Die Figur des Peter, sein unspektakulär wirkender Alltag und seine gesellschaftliche Rolle stehen im Vordergrund der Erzählung, genauso wie stellvertretend für die junge Generation dieser Zeit. Es handelt sich hierbei um kein sozialistisch idealisiertes Bild eines 16jährigen Mannes, im Sinne der kommunistischen Doktrin¹²⁹, sondern um eine nicht stilisierte Figur, welche von einem Laien (Vladimir Jakím) dargestellt wurde.

vices du système.“ In: *Nouvelle Nouvelle Vague. Débats sur le cinéma tchèque et français*. Praha: NFA, 2002, 62.

¹²⁷ Entspricht in etwa dem Bordwell'schen Begriff der *Story*: „In a narrative film, all the events that we see and hear, plus all those that we infer or assume to have occurred, arranged in their presumed causal relations, chronological order, duration, frequency, and spatial locations. Opposed to *plot* (Anm: entspricht *Sujet*), which is the actual presentation of events in the story.“ In.: **Bordwell**, David, Kristin Thompson: *Film Art. An Introduction*. 7. Aufl., N.Y.: McGraw Hill, 2001, 505.

¹²⁸ Vgl.: **Škapová**, Zdena: *Cesty k moderní filmové poetice*, 2002, 48.

¹²⁹ Vgl.: **Přádná**, Stanislava: *Poetika postav, typů, (ne)herců*, 2002, 296f.

Um mehr als nur „eine Komödie nicht nur über junge Menschen“ in dem ersten Langspielfilm Formans aus dem Jahr 1963 erkennen zu können, bedarf es somit einer analytischen Interpretation, welche die vorhandene Konnotation zu entdecken sucht. Als richtungweisend für diesen Interpretationsansatz betrachte ich die Tatsache, dass *Černý Petr* (u.a.) in die Reihe jener Filme gehört, welche auf Anordnung der KSČ verboten wurden, genauso aber auch die Aussagen aktueller Rezensionen und filmischer Beschreibungen dieses Werkes, welche auf eine Decodierung der tatsächlichen Inhalte und Aussagen des Films, im Sinne einer aktiven Rezeption, verweisen:

*„Der Film geht nirgendwo über die Sphäre banaler Durchschnittsereignisse hinaus; aber er bringt es durch die Präzision der Beobachtung, durch die gelungene Typenzeichnung und das spontane Spiel der Darsteller zu einem Grad von Realismus, der das scheinbar dokumentarische, in Wirklichkeit weitgehend inszenierte Zufallsbild des Alltags zu einer exemplarischen Studie werden lässt. Der Film ist von einer versteckten Komik, die sich aus der Diskrepanz zwischen der Form und dem tatsächlichen Gehalt von Gesten und Worten ergibt.“*¹³⁰

Forman erzählt die Geschichte Peters, eines 16-Jährigen Lehrlings, in einer kontinuierlichen narrativen Folge. Statt einem „Spektakel“¹³¹ erwartet den Zuschauer eine Aneinanderreihung von Ereignissen aus vier Tagen des jungen Mannes. Der Protagonist als Träger der Geschichte ist in jeder, das Sujet vorantreibenden Szene präsent und wird selbst meist durch den Bezug zu seinem Umfeld definiert. Eine der wenigen Ausnahmen bildet beispielsweise die Einblendung einer kurzen Szene, in der wir Peters Vater beim Dirigieren seiner Blasmusikkapelle beobachten können¹³². Diese ist jedoch für die Haupthandlung von geringer Bedeutung und wurde von Forman in das filmische Geschehen nur aus der Notwendigkeit einer Kompromisslösung, zwischen dem Darsteller des Vaters, Jan Vostrčil und Miloš Forman eingebaut¹³³. Indem dieser Szene, eine andere mit Populärmusik eingeleitete folgt¹³⁴, ist es zwar möglich diese, durch Formans Montageverfahren, als eine Gegenüberstellung zwischen zwei Generation zu sehen, nichtsdestotrotz behält sie in Einbetracht des weiteren

¹³⁰ Kritik von Ulrich Gregor, Filmarchiv Austria. Vgl.:

http://www.film.at/der_schwarze_peter_cerny_petr/detail.html?cc_detailpage=full Zugriff: 24.3.2009

¹³¹ Vgl.: Škapová, Zdena: *Cesty k moderní filmové poezie*, 2002, 45.

¹³² Timecode: 00:20:03 – 00:20:54

¹³³ Jan Vostrčil, war auch im realen Leben ein leidenschaftlicher Kapellenmeister. Als Forman ihn für die Rolle Peters Vater entdeckte, weigerte sich Vostrčil diese anzunehmen, da in dem Film kein Bezug zur Blasmusik zu finden war. Da Forman in dem Laien Vostrčil jedoch die Personifizierung der Figur des Filmvaters sah, ging er ein Kompromiss mit dem Darsteller ein und baute in die Geschichte des Films einen Bezug zur Blasmusik ein.

¹³⁴ Timecode: 00:20:54 – 00:21:46

Handlungsverlaufes ihren Wert als eine, dem Darsteller Jan Vostrčil zu liebe, gelungen konzipierte Einblendung des Blasmusikbezuges.

Die Kameraführung ist sichtlich eine freie, vergleichbar mit dem Blick eines Vorortbeobachters der an den verschiedenen Handlungsorten die Ereignisse dokumentiert. In der Wahl der Einstellungsgrößen, beschränken sich der Kameramann Jan Němeček und Autor Miloš Forman überwiegend auf die der Nahaufnahmen, Großaufnahmen oder die der amerikanischen Einstellung (im Interieur), genauso wie die der Halbtotale und Totale (im Exterieur), also auf die der klassischen Kinematografie¹³⁵. Es ist ebenso erkennbar, dass es sich kontinuierlich um eine Handkameraarbeit handelt, da die Bilder in Form von wackeligen Schwenks oft den Figuren folgen beziehungsweise die Aspekte des Sujets präsentieren.

Bei einem Ortswechsel, Sichtverlagerung oder gar Szenenwechsel bedienen sich die Filmschaffenden ausschließlich des harten Schnitts. Überblendungen und oder weicher Schnitt kommen in diesem Werk nicht vor.

Die Musik des Films ist stets diegetisch, nur im Vorspann hören wir ein aus dem Off erklingendes Musikstück, welches jedoch die emotionale Zerrissenheit eines jungen heranwachsenden Mannes, wie des Peters, zum Thema hat. Somit könnte man dieses auch als einen Kommentar zu den darauf folgenden Ereignissen aus dem Leben des jungen Lehrlings verstehen¹³⁶. In diesem Sinne ist es ebenso möglich ein anderes Lied zu betrachten, das von einer älteren Sängerin innerhalb einer Kaffeehaus-Szene diegetisch vorgetragen wird¹³⁷. Ansonsten verzichtet Forman auf die Rolle eines Erzählers oder Kommentators innerhalb des Sujets, wodurch sich die Ereignisse und Figuren in ihren Vorgängen, in Verbindung mit der aktiven Rezeption der Zuschauer, selbst definieren.

Nicht nur im Falle der Musik sondern auch des Tons bleibt Forman, bis auf eine Ausnahme, im Rahmen des diegetischen Raumes. Bei der Ausnahme handelt es sich um eine kurze Szene, welche in ihrer Stilisierung einer Traumsequenz

¹³⁵ Siehe: **Bazin**, André: *Was ist Film?* 2004, 90-110.

¹³⁶ *Život je pes* so der Originaltitel, der als *Das Leben ist ein Hund* zu übersetzen wäre. Siehe Kapitel: 4.3.2

¹³⁷ „Když nám bylo 20 let, mou lásku jsi si přál. Ja jsem se vdávala ale tys na vojnu rukoval.“ übersetzt: “Als wir 20 Jahre alt waren, hast du dir meine Liebe gewünscht. Ich war dabei zu heiraten und du musstest einrücken” diese Textzeile kann man als ein Kommentar Formans zu den politischen Umständen der 1940er Jahre verstehen, welche das Privatleben und die Zukunftsplanung der jungen Generation beeinflussten. Das darauffolgende seichte Jugendgespräch Peters mit seinem Freund, stellt eine Verbindung zu der aktuellen Situation her.

entsprechen könnte: poetisch anmutende Naturbilder, Unschärfe der Aufnahmen, stärkere Kontraste, ein direkter Verweis auf die Präsenz der Kamera¹³⁸.

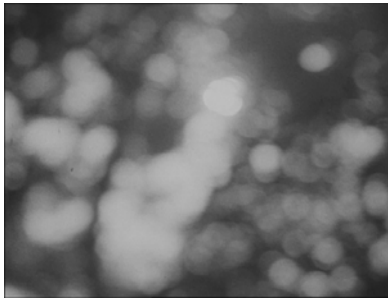


Abbildung 1



Abbildung 2



Abbildung 3

So sehen wir, wie mittels einer persönlichen beziehungsweise subjektiven Kamera, welche den Blick des Protagonisten nachahmt, Peter während des Spaziergangs mit Pavla, am Ufer der Elbe, durch die Blätter der Bäume die Sonne betrachtet (Abb.1)¹³⁹, dann seinen Blick auf Pavla richtet (ein Kameraschwenk auf die Darstellerin), welche seinen Blick mit einem Lächeln erwidert (Blick in die Kamera). Während Pavla ihren Blick direkt in die Kamera richtet (Abb.2), ist Peters Stimme zu hören, die ihr eine Frage stellt. Peters Frage folgen ein harter Schnitt und die nächste Szene, in der Pavla, bereits in ihr Zuhause eintretend, auf die Frage antwortet (Abb.3). Mit dieser Szene bewegt sich Forman auf der Ebene des Tons an der Grenze zwischen diegetischem und nichtdiegetischem Raum. Kann der Zuschauer durch das Verfahren der subjektiven Kamera und des Blickes der Darstellerin in die Kamera annehmen, dass es sich um die Sichtweise Peters handelt, der Pavla in dem Moment des Einsatzes der subjektiven Kamera die erklingende Frage stellt, wäre der Ton beziehungsweise die Stimme Peters als diegetisch zu beschreiben. Durch die plötzliche Ortsverlagerung und die anbindende Antwort Pavlas auf Peters Frage, wird der Zuschauer jedoch zum Überdenken der Ereignisse gebracht¹⁴⁰. Daraus resultierend könnten wir zu dem Schluss kommen, dass die oben beschriebene Szene, welche in ihrer Stilisierung einer Traumsequenz gleicht und somit im Kontrast mit den dokumentarisch anmutenden Aufnahmen des restlichen Streifens steht, die mentale Subjektivität Peters spricht die Erinnerung an den sonnigen Nachmittag und seine lächelnde Begleitung repräsentiert, was Peter gleichzeitig zum Äußern der zu hörenden

¹³⁸ Timecode: 1:05:38 – 1:06:01

¹³⁹ Bildnachweis: Screenshots aus der DVD-Version: *Černý Petr*. Siehe Quellennachweis: Bibliografie.

¹⁴⁰ Im Sinne der geforderten aktiven Rezeption.

Frage veranlasst, wobei sich die beiden – wie in der darauffolgenden Szene (mit Pavlas Antwort) zu sehen – bereits vor Pavlas Haustür befinden. In diesem Sinne, würde es sich hierbei um ein kurzes Flashback handeln, in dem Peters Frage einen Off-Ton darstellt beziehungsweise eine Art der akustischen Prolepse¹⁴¹. Ist die darauffolgende Szene jedoch so gestaltet, dass sie mit der Antwort Pavlas trotz Ortsverlagerung beginnt, so könnte man auch annehmen, dass Peters Frage in der vorherigen Szene diegetisch war, jedoch seitens Pavla keiner Antwort würdig, wodurch Peter ihr die selbe Frage, in der darauffolgenden Szene nochmals stellt und auch sogleich eine Antwort bekommt. Durch die filmische Zeit bedingt, wäre es in diesem Fall nicht notwendig die Frage Peters nochmals hörbar darzustellen, was es ermöglicht die neue Szene zugleich mit Pavlas Antwort zu eröffnen.

Da hier mehrere Interpretations- beziehungsweise Verständnisansätze möglich sind, kann man sich auf die sich kontinuierlich durchziehende Ästhetikebene des Werkes berufen, welche an das *cinéma vérité* erinnert. Dadurch gelangt man zu der Erkenntnis, dass es sich hierbei um eine nichtdiegetische Frage Peters handeln muss, da die Szene in der er sie stellt, in ihrer Ästhetik aus dem Gesamtwerk hervorsticht, womit Forman mit einem, nennen wir es, Stilbruch – im Vergleich zur restlichen dokumentarisch wirkenden Darstellung der Ereignisse – auf den Subjektivitätsbezug der Szene zu Peter hinweist. So kann man zu dem Schluss gelangen, dass es sich hierbei um eine Szene handelt, in der die Empfindungen Peters, seiner Jugendliebe Pavla gegenüber, den Zuschauern romantisierend vor Augen geführt werden, mit einem nichtdiegetischen Aspekt auf der Tonebene.

Szenen wie diese, die sich gegen den Prozess der Automatisierung stellen und in der Neuen Welle oftmals wiederzufinden sind und manche Werke sogar formen, sind für Formans Schaffen selten und doch dienen sie auch bei ihm, wie oben schon ausgeführt, der aktiven Rezeption, beziehungsweise auf der stilistischen Ebene dem Mittel der *Verfremdung*.

¹⁴¹ Definition: *Prolepse* ist ein literaturwissenschaftlicher Begriff zur Beschreibung eines Vorgriffs auf zukünftige Ereignisse; eine Art der Vorwegnahme der diegetischen Zukunft; Gegensatz zu einer *Analepse*. Vgl.: **De Toro**, Alfonso: *Die Zeitstruktur im Gegenwartsroman*. Tübingen: Narr, 1986. oder etwa <http://www.li-go.de/uebungsansicht/prosa/prolepse.html>

4.3. Verfahrensanalyse

Forman beschreibt seine gesellschaftliche Rolle selbst mit den Worten eines Beobachters indem er sagt:

„Ich stellte fest, daß [sic!] Rebell zu sein und Krach zu schlagen ein gewaltiger existentieller Luxus ist, und ich nehme an, daß [sic!] mir die Rolle des Diplomaten mehr lag als jede andere. Ich lernte die Stimmungen von Menschen zu lesen und zu verstehen, was sie fühlten, auch wenn sie es selber nicht ganz verstanden. Mir fiel auf, daß [sic!] Menschen nicht immer an Dinge glauben, die sie tun, und oft eine Lücke klafft zwischen dem, was sie zu sein glauben und was sie wirklich sind.“¹⁴²

Diese Haltung drückt sich in seinem Sinn für authentische Darstellung seiner Geschichten aus. Mit seinem ersten Spielfilm *Černý Petr* (1963) schafft er es seine selbstdefinierte Position an die Zuschauer zu übertragen. Die Leinwand, auf der uns wenige Tage und Ereignisse aus dem Leben des jungen Lehrlings präsentiert werden, wirkt dabei wie ein Fenster, das uns einen unverfälschten Einblick in das Leben dieses jungen Mannes gewährt.

Sind die einzelnen *Verfahren* und Aspekte, welche zur Schaffung dieses Werkes dienen, nicht getrennt von einander zu analysieren – wie schon mehrmals betont – ist es bei der folgenden Interpretation somit notwendig, eine, all diese Mittel verbindende Komponente aufzustellen. Im Genaueren handelt es sich hierbei um einen Aspekt, der die *Funktion* und/oder *Motivation* der *Verfahren* vereint und somit allen gemein ist.

Aus dem vorangegangenen Kapitel spricht dem allgemeinen Vergleich einiger neuer stilistischer Mittel zu denen der klassischen Kinematografie, wird bereits ersichtlich, dass es sich bei dem Verbindungsglied zwischen den besprochenen filmischen Verfahren um das der Authentizität handelt. War es das Ziel der *Neuen Welle*-Autoren auf die Notwendigkeit einer Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen und politischen Situation aufmerksam zu machen, im Sinne einer aktiven Rezeption, so wählten sie nicht nur neue stilistische Mittel um die *Automatisierung* – wie es die Neoformalisten beschreiben – zu durchbrechen, sondern stellten diese Erneuerungen gleichzeitig unter das Teilziel einer authentischen oder wie bei Forman oftmals semi-dokumentarischen Wirkung¹⁴³.

¹⁴² **Forman**, Miloš: *Rückblende: Erinnerungen*, 1994, 50.

¹⁴³ Siehe Kapitel: 3.1.1 - 4.1.

Das Lebensnahe, Dokumentarische und somit auch oft unspektakulär Alltägliche durchdringen die Werke von Forman und erhalten einen richtungsweisenden Wert für sein stilistisches Vorgehen. Betrachten wir in diesem Zusammenhang einige seiner Verfahren, so ist es unter dem Aspekt einer authentischen Wiedergabe aktueller Situationen aus dem Leben der 1960er-Gesellschaft möglich, diese sozial und politisch kritisch zu verstehen. Zu den Verfahren, auf welche ich im Laufe der Verfahrensanalyse mein Augenmerk richte, gehören Formans Figurenzeichnung und Tanz und Musik, die jedoch keiner einfachen Interpretation unterliegen, sondern einer analytischen Verbindung aus sozialhistorischer und neoformalistischer Betrachtung, im Sinne von Jiří Cieslar und Stanislava Přádná, deren Theorien eine Ausgangsbasis für meine konnotative Auseinandersetzung mit diesen Aspekten darstellen. Das Ziel dieser Vorgangsweise ist es, mögliche sozialkritische Konnotation des Werkes zu entdecken, die summiert eine Begründung für das sozialistische Verbot dieses Werkes – in Form der Nachzensur – darstellen sollen und anschließend noch in diesem Zusammenhang kurz erörtert werden.

4.3.1 Nichtschauspieler und Formans Figurenzeichnung

Unter den erwähnten Innovation der Neuen Welle, wurde die Reduktion des Fokus' auf einen repräsentativen Mikrokosmos besprochen, welcher jedoch dem wohlbekannten Alltagsleben, und nicht einer objektiv wirkenden Illusion von diesem, entsprungen ist. So erscheint die Entscheidung sich Laiendarsteller, und ihrer unverfälschten Wirkung vor der Linse einer Kamera zu bedienen, in diesem Sinne nicht als abwegig. Miloš Forman schaffte es in seinen Filmen ein harmonisierendes Ensemble von Laien und professionellen Darstellern zu vereinen und doch sind es meist die neu entdeckten Gesichter, welchen ein großer Verdienst an der dokumentarischen Wirkung der Filme zugesprochen wird¹⁴⁴.

Ob nun der Hauptdarsteller Vladimír Jakým, oder die Mitwirkenden Pavla Martínková, Vladimír Pucholt, oder Jan Votrčil, alle gehörten zu Formans Neuentdeckungen des modernen Films und repräsentierten authentisch die breite Arbeiterschicht, welcher Forman, mit diesem Film, eine Stimme geliehen hat.

¹⁴⁴ Vgl.: Přádná, Stanislava: *Poetika postav, typů, (ne)herců*, 2002, 162ff.

Schon mit seinem ersten filmischen Experiment bewies Forman seine Affinität zum unkünstlichen Gehabe der Darstellenden, indem er sich entschied, ein künstlich ins Leben gerufenes Casting mit der Kamera zu dokumentieren und aus diesem Material seinen Kurzfilm *Konkurs* zusammenzuschneiden. Er selbst war verblüfft, wie er sagt, was eine Ausnahmesituation, wie die eines Wettbewerbs, genauso wie die Präsenz einer Kamera und eines Mikrofons in der Psyche der Menschen bewirken können.

Forman beschreibt es mit folgenden Worten:

„Es wurde eine Sängerin gesucht, und ich konnte kaum fassen, welche Macht das Mikrofon über die Mädchen ausübte. Sie gingen darauf zu, als sei es ein Zauberstab, der sie mit einer großen Stimme und strahlender Schönheit ausstatten würde. Dieses kleine Ding aus fettem Draht verwandelte unscheinbare Frauen in schamlose Verführerinnen, brachte unmusikalische Sängerinnen dazu, mit voller Stimmkraft loszuheulen, veranlasste scheue Neurotikerinnen, sich der Folter einer öffentlichen Prüfung zu unterziehen. [...] Die jungen Frauen entblößten sich bis auf den Grund ihrer Seele und Wünsche und enthüllten häufig etwas so Verqueres und Selbstverliebtes, dass man bloß noch wegsehen wollte.“¹⁴⁵

Dieses persönliche Erlebnis Formans, aus dem Theater Semafor in Prag, könnte durchaus prägend für seine weiteren Arbeiten gewesen sein. Er sah welchen Einfluss die Medientechnik und ihre Präsenz auf die Psyche der Menschen und ihr “Spiel“ haben können. Ob nun eine Entblößung der Seele und heimlich verborgenen Wünsche, oder die künstlich geschaffene Persönlichkeitswandlung der ungeübten Fremden auf der Bühne zum Vorschein kam, all diese Aspekte, welche der Mensch im Alltag nur selten wahrnehmen kann, wirken sich aus dem selben Grund gegen die Authentizität aus. Dieses Erlebnis beziehungsweise die daraus resultierende Erkenntnis könnte sich deshalb auch auf sein Vorgehen bei der Suche nach den Darstellenden für seine Filme ausgewirkt haben.

Seine Hauptdarsteller fand Forman meist eher zufällig, als mittels eines öffentlich veranstalteten Castings. In der Pre-Production Phase zu seinem Film bewegte er sich mit einem Bild von seinen Figuren im Hinterkopf durch den Alltag und ließ seiner Beobachtungsgabe freien Raum¹⁴⁶. So entdeckte er die weibliche Hauptdarstellerin Pavla Martínková, in seinem Bekanntenkreis, oder die Darstellerin von Peters Mutter – Božena Matoušková – in einer Straßenbahn. Ein derartiges Auswahlverfahren der Darsteller für einen Film, stellt in den Filmen der

¹⁴⁵ **Forman**, Miloš: *Rückblenden: Erinnerungen*, 1994, 76.

¹⁴⁶ Vgl.: **Forman**, Miloš: *Rückblenden: Erinnerungen*, 1994, 70.

Neuen Welle keine Ausnahme dar, und doch verrät es uns bereits welche Kriterien für Forman in diesem Verfahren von großer Bedeutung waren.

Forman lehnte künstliches Gehabe der Darsteller ab, da dieses, seiner Meinung nach, seinen Ursprung in einer erlernten und perfektionierten Form der Beobachtung und des Einfühlens der Schauspieler in ihre Rollen hat und nur auf den großen Bühnen Platz zu finden vermag, jedoch nicht im darzustellenden Alltagsleben¹⁴⁷. Den Auslöser für diese Denkweise über die professionelle Schauspielkunst könnte für ihn die Rezeption eines Theaterstücks dargestellt haben, indem er Vlasta Fabiánová, eine hoch angesehene Berufsbühnenschauspielerin Tschechiens, im direkten Vergleich zu den ebenso mitwirkenden Laien beobachten konnte. Was es in ihm auslöste beschreibt er mit folgenden Worten:

„Die Fabiánová ging mit all ihren Zeilen hausieren, richtete sie an ein viel größeres Haus und lenkte ständig die Aufmerksamkeit auf sich. Sie wirkte unecht und gekünstelt, und die Laien aus Poděbrady hatten solche Angst vor ihr, dass sie kaum zu spielen wagten.“¹⁴⁸

Durch die Angst sich neben der Fabiánová bloßzustellen, schreibt Forman weiter, spielten die Laien ihre Rollen nicht, sondern handelten in den zu spielenden Situationen natürlich, als wären sie tatsächlich Mitbeteiligte an dem theatralisch umgesetzten Geschehen gewesen, ohne neben den perfekt erlernten Gesten einer Schauspielgröße wie Vlasta Fabiánová grotesk wirken zu können.

In diesem psychologischen Vorgang seitens der Nichtschauspieler, den man als eine Art Selbstschutz vor einer direkten Bloßstellung beschreiben könnte, ist in meinen Augen auch die Arbeitsweise Formans verankert, mittels welcher er seine Darsteller – meist Laien – zum natürlich Ausdruck zu bringen versucht.

„Noch heute verabscheue ich imposantes Gehabe, opernhafte Gefühle, Pathos, ich misstraue noch heute Gesten und Haltungen, die sich über das alltägliche Leben heben. Ich glaube, in gewöhnlichem Verhalten steckt, wenn man es genau betrachtet, unendlich viel an Drama.“¹⁴⁹

Wie schon erwähnt, war Forman nicht der einzige Autor, der die Authentizität des Laienspiels für die dokumentarische Wirkung seiner Werke nutzte, doch seine

¹⁴⁷ Vgl.: Ebd.

¹⁴⁸ Vgl.: Ebd. 70.

¹⁴⁹ Vgl.: Ebd.

Schauspielerarbeit mit den unerfahrenen Darstellern seiner Filme unterscheidet sich von den anderen Autoren der Neuen Welle wesentlich.

Forman sah seine Protagonisten als gleichberechtigte Schöpfer der Figuren und somit auch der gesamten Werke und pflegte eine „freundschaftliche Distanz“¹⁵⁰ zu diesen. Nicht selten kamen die Hauptdarsteller aus seinem privaten Bekannten- und Freundeskreis, was die geäußerte Meinung zu seiner Beobachterrolle im privaten und professionellen Leben bestätigt. Anders als beispielsweise bei Věra Chytilová war es keinesfalls die Physiognomie seiner (Nicht)Schauspieler, welche für Forman das Hauptkriterium bei seinem Entschluss diese, in die bereits vorkomponierten Rollen zu besetzen. Er lehnte es ab, seine Darsteller „in ihre Rollen mittels Stilisierung hineinzufügen“¹⁵¹, wie es die meisten seiner Generation bevorzugten, um die eigenen Ansichten zu einem bestimmten Thema dadurch zu vermitteln, sondern machte es sich zum Ziel, die Darsteller so auszuwählen, dass sie auch in der Improvisation, von sich aus, einen figurengerechten Ausdruck finden konnten. So zeigte er den Darstellern nie das Drehbuch, sondern spielte ihnen die zu drehenden Szenen immer vor, versehen mit der Erklärung worauf er in dieser Szene hinaus will. Für dieses Verfahren benötigte Erkenntnis, beschreibt Forman mit einer Kategorisierung der Laien in zwei Sparten: einerseits gibt es seiner Meinung nach diejenigen, die es schaffen nur sie selbst zu sein (wie im Falle von Božena Matoušková) und andererseits die, welche dazu fähig sind zu „spielen“, doch nur dann, wenn sie um mindestens eine Stufe intelligenter sind als die zu darstellende Figur. Die Überlegenheit ihrer Rolle gegenüber, begründet er weiters mit dem Argument, dass die Laien in diesem Fall nicht sich selbst darstellen, sondern eher ernst parodieren, wobei ihnen hierbei ihre eigene Intelligenz die Grenzen setzt.¹⁵²

Formans Motivation hinter seiner Schauspielerarbeit, wird bei näherer Betrachtung der Figur des Lehrlings Petr, der von Vladimír Jakím, einem jungen Studenten der Rechtswissenschaften an der Universität Prag dargestellt wird ersichtlich. Jakím überzeugt mit seiner Authentizität in der Darstellung des wortkargen und unsicheren Mannes, vor allem durch seine Zurückhaltung. Ein Versuch die Figur des Peters mit einem Spartenüberbegriff zu beschreiben, würde ihn eher der

¹⁵⁰ **Přádná**, Stanislava: *Poetika postav, typů, (ne)herců*, 2002, 150.

¹⁵¹ Vgl.: Ebd.

¹⁵² **Přádná**, Stanislava: *Poetika postav, typů, (ne)herců*, 2002, 163.

Kategorie eines Außenseiters als der eines Antihelden – wie im Kapitel 3.1.2 besprochen – zuordnen. Im Laufe der Geschichte beweist er sich als unangepasst und an der freien Eigenentwicklung durch äußere Umstände gehindert. Ob es sich bei diesen Bedingungen um gesellschaftliche Normen handelt, denen Peter in seinem Handeln nicht entsprechen kann/will, oder die Obhut seines dominanten Vaters, ist nebensächlich, denn wie Forman uns zeigt, steht er in beinahe jeder Situation seines Lebens im Konflikt zwischen seinen eigenen Bedürfnissen und den ihm auferlegten Pflichten. Am deutlichsten zeigt sich dieser Zwiespalt jedoch in seinem beruflichen Leben.

4.3.1.1 Peters Rolle im Berufsfeld

Seine Rolle in diesem Bereich könnte man im unpolitischen Sinne als die eines Ladendetektivs beschreiben. Seine Aufgabe ist es die Menschen bei ihren alltäglichen Besorgungen zu beobachten und aufzupassen, dass keiner von ihnen etwas stiehlt. Dieser Arbeitsbereich ist dem jungen Lehrling nicht sehr recht, doch stellt er sich dieser Aufgabe und verrichtet sie aus Pflichtbewusstsein ohne Widerrede. Erst als er eine alte Dame beim Diebstahl von Süßigkeiten beobachten kann, wird dem Zuschauer sein innerer Konflikt in Bezug auf diesen Aufgabenbereich deutlich offenbart. In dieser Situation wäre es seine Pflicht gewesen, die Diebin zu stellen und zur Verantwortung zu ziehen. Peter jedoch beobachtet ohne ein Wort, wie die alte Dame den Lebensmittelladen mit ihrem Diebesgut verlässt und übernimmt in Folge indirekt die Verantwortung für das Handeln der Diebin, indem er sich zu Hause einem darauf begründeten Verhör der Autorität seines Vaters unterziehen muss.

Dieses Gespräch gleicht in der Tat in seinem Aufbau dem Verhör eines zu belehrenden Verbrechers: der Frage nach der Situation und Peters Vorgehen in dieser, folgt eine Frage nach seiner Motivation für diese Handlungsweise und letztendlich eine daraus resultierende moralische Predigt über die möglichen Folgen von Peters Untätigkeit. Die Predigt endet letztendlich in einer unsachlichen Ausweitung des Themas, über die Folgen einer verantwortungslosen Handlung in

Bezug zum gesamten Leben Peters, und der Klassifizierung seiner Person, zu einem untüchtigen Hooligan.¹⁵³

Sich an die Sujetinhalte haltend, erweckt die zurückhaltende Dialogbeteiligung Peters zwischen ihm und seinem Vater, Verständnis für die Sorgen des alten Kapellenmeisters, der es sich auch im Gespräch mit seinem Sohn nicht nehmen lässt, den Takt anzugeben. Doch bei dem Versuch Verständnis für Peters Handeln aufzubringen, bewegt sich der Zuschauer im Rahmen einer aktiven Rezeption, in den Bereich der human-anthropologischen Interpretation. Werden die Sujetinhalte den Zuschauern nur im Zusammenhang mit der Figur des Peters vermittelt, so würde eine direkte Äußerung oder gar Verteidigung seines Verhaltens in dieser Situation das Konstrukt der Fabel im hohen Maße beeinflussen. Da es jedoch zu Formans Absicht zählt den Zuschauer in seiner Meinungsbildung nicht zu beeinflussen, im Sinne des *cinéma vérité*, bleibt eine Klärung der inneren Vorgänge und Gedanken des Protagonisten aus.

Will man Peters Passivität in der Situation, welche eigentlich seine Professionalität forderte, also verstehen, so muss man die Ereignisse nochmals Revue passieren lassen. In diesem Moment wäre es angebracht über seine Pflichten und die Verantwortung in seinem Arbeitsbereich nochmals nachzudenken. Dieses Vorgehen führt direkt zu der Definition seiner beruflichen Rolle durch Peters Vorgesetzten und somit zu der zu respektierenden Autorität.

Im ersten Kapitel des Films, in dem Peter vor seinem ersten Arbeitstag in seinen Aufgabenbereich eingeweiht wird, erklärt ihm der Ladenbesitzer diesen mit den folgenden Worten:

„Ich sage es gerade aus wie es ist. Wir schenken unseren Verbrauchern vollstes Vertrauen, vollstes Vertrauen – wir glauben ihnen auch hundertprozentig. Jedoch, sind unter ihnen immer noch einige, die – so irgendwie – manchmal etwas stehlen, verstehst du? Und deine Aufgabe wird es sein, auf die Verbraucher gut aufzupassen, du musst deine Augen überall haben. Jedoch so, dass es der Verbraucher nicht merkt,... dass du ihn beobachtest, verstehst du? Der soll nicht sehen, dass du auf ihn aufpasst. Das ist keine..., nichts derartig Schlechtes, oder

¹⁵³ Dialogabschrift und -übersetzung Siehe Anhang Nr.3.

... Missvertrauen. Damit verhinderst du nur, dass sie nichts stehlen. Und damit erziehen wir die Verbraucher eigentlich zur Ehrlichkeit.“¹⁵⁴

Aus der oben protokollierten Formulierung dieses Monologs, können wir bereits entnehmen, dass es selbst Peters Vorgesetztem schwer fallen muss, den Aufgabenbereich seines neuen Lehrlings klar zu definieren. So schweift der Ladenbesitzer in ungenaue Umschreibungen dieser Position ab und versucht Aspekte einer moralischen Vertretbarkeit und/oder sozialen Notwendigkeit dieser Pflicht zu finden. Begeben wir uns in der Erzählung zu dieser Szene nur zurück um Peters Charakter näher beschreiben zu können, oder um sich zumindest sein Verhalten im Arbeitsleben selbst erklären zu können, stoßen wir dabei auf gesellschaftspolitische Aspekte, die Anlass zu weiteren Interpretationen vermitteln können.

Peters Bild über seine Aufgabe innerhalb des kleinen Betriebes, wird durch die indirekte Erklärung seines Vorgesetzten geformt. Ist diese Formulierung sehr wage und nicht „gerade aus“ in Worte gefasst, wie der Ladenbesitzer in der Einleitung zu seinem Monolog verspricht, könnte uns dieser Aspekt sprich Widerspruch, im Sinne einer aktiven Rezeption darauf hinweisen, diese im politischen Sinne zu deuten. Nicht nur Peter, sondern auch den Zuschauern offenbart sich diese berufliche Stellung aus der indirekten Beschreibung als die eines „Spitzels“. Diese Vermittlung von politisch kritischen Konnotationen sind von Formans Verfahren der Figurenzeichnung – welche nicht durch Aussagen der Figur selbst, sondern eher ihrem Handeln und den Ereignissen innerhalb des Sujets charakterisiert wird – beabsichtigt. So finden wir in dem Drehbuch zu diesem Film in den Regiehinweisen Formans ebenso den Begriff des Spitzels¹⁵⁵, was die beschriebene Auslegungsform bestätigt. Erweist sich Peter in den meisten Situationen und Ereignissen des Sujets als mitteilungsarm, eher passiv und verschlossen, so dient dies ebenso der aktiven Rezeption. Will der Zuschauer also die Figur verstehen, so ist er – wie in dem oben angeführten Beispiel – gezwungen aus den Sujetinhalten auf bereits Präsentiertes zurückzugreifen, wodurch er von Forman in den Bereich der *symptomatischen Bedeutungen* geführt und damit verbunden, auf soziale und politische Konnotation aufmerksam gemacht wird.

¹⁵⁴ Drehbuchauszug siehe Anhang Nr.4.

¹⁵⁵ Vgl.: siehe Anhang Nr.2.

Peter, der mit seinen 16 Jahren an der Schwelle zum Erwachsenwerden steht und sich seiner Pflicht – sich als ein nützliches Mitglied der Gesellschaft zu erweisen – unmotiviert stellt, gerät durch diese Verpflichtung und die ihm auftragene Aufgabe im Mikrokosmos des Lebensmittelladens in den Konflikt zwischen seinen persönlichen Ansichten und den von seiner Anstellung geforderten Pflichten. Forman schreibt dazu, dass Peter von einer Gesellschaft träume, wo die gegenseitige Bspitzelung nicht mehr notwendig sein müsste.¹⁵⁶

Mit dieser Definition Peters Rolle, nehmen wir auch bereits einen Bezug auf den Titel des Films: *Der schwarze Peter*.

In einem wohlbekannten Spiel unserer Kindheit, stellt die gleichnamige Karte innerhalb der Spielregeln diejenige dar, welche als einzige nicht abzulegen ist, da sie kein zuordenbares Gegenüber hat, mit dem sie ein Paar bilden könnte. Das Ziel ist es, die Karte des *schwarzen Peters*, nachdem alle Karten als Paar abgelegt wurden, nicht zu besitzen, da man in dem Fall als Verlierer des Spiels gelten würde.

Formans Figur des Peters stellt keinesfalls den Verlierer innerhalb der Geschichte dar, jedoch verweist der Titel des Films bereits auf die Rolle des jungen Protagonisten innerhalb seines sozialen Kreises, die gleichzustellen wäre, mit der unliebsamen Rolle der Karte des *schwarzen Peters* innerhalb des Spielerkreises sprich mit der eines unliebsamen Außenseiters.

Ist Peters Figur von Forman eher undurchsichtig angelegt – indem Peter nur durch den Kontakt zu anderen Figuren oder seinem Umfeld definiert wird – dient dieses Verfahren nicht nur der aktiven Rezeption, sondern auch der Authentizität. Von Vladimír Jakým, einem Laien, dargestellt, verfügt Peters Figur nicht über ein breites Spektrum an Ausdrucksmöglichkeiten, wodurch seine im Drehbuch festgelegte Zurückhaltung auch authentisch betont wird.

Wie an dem besprochenen *Verfahren* der Figurenzeichnung erkennbar, ist die Authentizität des Werkes nicht nur als ein bindendes Glied, sondern auch stellenweise als ein Mittel beziehungsweise als ein *Verfahren* zu sehen, welches zur aktiven Rezeption und der damit verbunden Entdeckung der *symptomatischen Bedeutung* einzelner anderer Aspekte dient. Anders ausgedrückt ist es möglich, in Formans Werk *Černý Petr*, die Authentizität als ein *Verfahren* und gleichzeitig

¹⁵⁶ Vgl.: siehe Anhang Nr.2.

auch als *Motivation* und *Funktion* zu erkennen und somit als ein Mittel und Zweck zur gleichen Zeit zu betrachten.

4.3.2 Musik und Tanz in *Černý Petr*

Eines der Mittel, welches ich bereits im Laufe der narratologischen Analyse dem des Kommentars zugeordnet habe, war das Verfahren der Musik. Als Kommentar beziehungsweise eine Form des indirekten Erzählens, ist dieses Mittel zu sehen, da die Lieder mit ihren Texten in einen direkten Bezug zu der Figur Peters gestellt werden und somit seine Situation – meist innere – wiederzugeben sprich zu umschreiben scheinen.

Nehmen wir zum Beispiel die musikalische Untermalung des Vorspanns, welche mit der Einblendung des Titels *Černý Petr* ertönt. Hierbei handelt es sich um das Lied *Život je Pes* (Übersetzt: *Das Leben ist ein Hund*), das aus der Feder von Jiří Šlitr – vom Theater Semafor in Prag – stammt und in der Darbietung von Pavel Sedláček, in der damals populären Twist-Manier, den folgenden Text zum Ausdruck trägt:

Tschechische Filmversion¹⁵⁷

*Vzduch je modrý, nikotýnem nasycen,
nový ubrus, starým vínem polit,
mladý muž si tyká s měsícem,
a vzlyká: život je pes a já se musím holit*

*Není to dávno co má brada byla holá
Když tu náhle přišel vous malý a zrzavý
Koupil jsem si holení a večer místo školení,
holil jsem se potají, tak jak to hoši dělají
Když mě náhle prozradili boty vrzavý*

*A ihned bylo veselo, skrz jeden zrzavej vous
Jenom málo scházelo, byl bych je vzteky kous
Utíkal jsem večerem a nebyl jsem si jist
Zda neskončí to malérem až budu trsat twist*

Deutsche Übersetzung¹⁵⁸

*Die Luft ist blau, Nikotingefüllt
Neues Tischtuch, mit altem Wein übergießen
Ein junger Mann duzt den Mond
Und seufzt: das Leben ist ein Hund und ich
muss mich rasieren*

*Nicht lange her, da war mein Kinn noch kahl
Als plötzlich ein Haar klein und rot erscheint
So kaufte ich mir Rasierer und abends statt des
Schulens, rasierte ich mich heimlich, so wie es
Jungs tun, bis zum Verrat der knarrenden
Schuhe*

*Plötzlich wurde es heiter, dank einem roten
Haar
Nur wenig fehlte, damit ich sie vor Wut beiß
Ich lief durch den Abend und war mir nicht
sicher, ob's nicht in einem Malheur endet, wenn
ich zum Twist abtanz'*

Bei der Betrachtung einiger Textauszüge, aus dem obigen, von mir übersetzten, Transkript des Liedes, wird ersichtlich, dass bereits diese in einer Verbindung zu

¹⁵⁷ Eine von mir angefertigte Abschrift des Liedtextes von der DVD: 0:00:35 – 0:02:28

¹⁵⁸ Teilweise mit einem Versuch der Wortgetreue, von mir, sinngemäß übersetzt.

der Figur des Peter stehen, indem sie noch bevor dieser die Mise en scène betritt, nähere Informationen über den jungen Lehrling vermitteln, welche ebenso aus den darauf folgenden Sujetinhalten des Films zu entnehmen wären.

Es sind Aspekte wie die einer rauchenden Jugend (in Form des Protagonisten)¹⁵⁹, die sich in abendfüllende¹⁶⁰ Aktivitäten, wie die des Tanzes – in Form von Twist – flüchtet, weil sie sich in ihrer Lebensphase des Erwachsenwerden¹⁶¹ unverstanden fühlt¹⁶², die sich in den Passagen des Liedes von Jiří Šlitr, aber ebenso im tatsächlichen Sujet des Films wiederfinden. Somit könnte man sagen, dass Forman dieses, aus dem Off erklingende Lied, als eine einleitende Beschreibung des jungen Protagonisten, seiner inneren Vorgänge und Situation einsetzt, oder – in Bezug auf die noch folgenden Sujetinhalte – als eine Prolepse in Form eines musikalischen Kommentars.

Für eine weitere analytische Interpretation der Verfahren Musik, sind zwei Textzeilen aus dem oben übersetzten Musikstück von größerer Bedeutung und könnten als Wegweiser in Richtung einer symptomatischen Analyseebene gesehen werden. Einerseits handelt es sich hierbei um die Aussage: „Ich lief durch den Abend und war mir nicht sicher, ob’s nicht in einem Malheur endet, wenn ich zum Twist abtanz’ “ und andererseits um die Phrase „ neues Tisch Tuch, mit altem Wein begießen“. Als Voraussetzung für eine politisch kritische Auslegungsform dieser Zeilen, sehe ich auch hier die sozial-historische Analyse des Twist von Stanislava Přádná¹⁶³, die eine weitere und werkbezogene Interpretation des zitierten Textes ermöglicht.

¹⁵⁹ Vgl.: „Die Luft ist blau, Nikotingefüllt.“ Siehe erste Zeile des Liedes.

¹⁶⁰ Vgl.: „Ein junger Mann, duzt den Mond.“ Siehe dritte Zeile des Liedtextes.

¹⁶¹ Vgl.: eine Strophe, die der Peinlichkeit einer – für die Außenwelt – sichtbar gewordenen Reife gewidmet ist (wie die der Körperbehaarung), könnte man als einen offiziellen Verlust der fremden Vormundschaft deuten, zu dem man sich in dieser Phase des Lebens jedoch nicht gänzlich reif fühlen muss, da dies bedeuten würde, Verantwortung für sich und seine soziale Umwelt in Form von Pflichten übernehmen zu müssen.

¹⁶² Vgl.: „Plötzlich wurde es heiter, dank einem roten Haar; nur wenig fehlte, damit ich sie vor Wut beiß.“ Siehe letzte Strophe, erste und zweite Zeile.

¹⁶³ Vgl.: Přádná, Stanislava: *Poetika postav, typů, (ne)herců*, 2002, 167f.

4.3.2.1 TWIST als persönlicher Ausdruck des Protestes

Bei einer näheren Betrachtung der formanschen Generationszeichnung, fällt auf, dass innerhalb dieses Verfahrens nicht nur die Musik eine kommentierende Rolle, spielt, sondern auch der Tanz, als ein Teil des sozialen Ausdrucks. Als einen möglichen Verweis auf die Bedeutung dieses Ausdrucksmittels innerhalb des Filmes, kann die bereits erwähnte Aussage des jungen Musikinterpreten Sedláček in dem Lied *Život je Pes*: „und war mir nicht sicher, ob's nicht in einem Malheur endet, wenn ich zum Twist abtanz““ gesehen werden. Jeder der drei Filme, welche Forman von 1963-1967 in der sozialistischen Tschechoslowakei fertig stellen konnte, weist den Aspekt einer, die Menschen zusammenführenden, Tanzveranstaltung innerhalb des Sujets auf. Dieses Merkmal führte auch die Filmwissenschaftlerin Přádná zu einer Analyse des Phänomens „Tanz“ in Formans Filmen. Folglich beschreibt sie dies als ein Mittel des Regisseurs, zu einer genaueren Charakterisierung der damaligen Jugend. Ein Mittel, das „als eine deutliche existentielle Aussage der 1960er Generation – in der Metamorphose des Tanzes“ – zu sehen ist.¹⁶⁴ Přádná erklärt ihre Beobachtung mit einem Verweis auf die Ausführung des in den 1960ern populären Twists, im Vergleich zu den bis dahin geltenden Konventionen des klassischen Tanzes, welcher eine Harmonie der partnerschaftlichen Bewegung „kultiviert“ und aufeinander „abgestimmt“ zum Ausdruck zu tragen hat. Twist jedoch, mit seinen „unverschämten“ Figuren, meint Přádná, stellt einen „anstößigen“ Bruch mit dieser Abgestimmtheit der tanzenden Paare dar. Indem sich die Twisttanzenden meist nicht besonders von ihrer Standposition wegbewegen, sondern nur in „seitlichen Hin- und Her- Schritten“ ihre Hüften und Beine verstärkt drehen, während sie „ekstatisch“ ihren Oberkörper vor- und zurückkippen, wirken sie so, wie es Přádná beschreibt, als ob sie etwas an dem Verlassen ihrer jeweiligen Standpunkte hindern würde.¹⁶⁵ Weiters geht Přádná auf die Wirkung dieses Tanzes in seiner gesteigerten Form ein, welche sie als einen „inneren Kampf“ der Tanzenden sieht, die „aus ihren Körpern auszubrechen“ zu wollen scheinen, doch innerlich von einer Kraft daran gehindert werden. In dieser Art der Auslegung des damals beliebten Tanzes, kommt Přádná zu dem Interpretationsschluss, welcher Twist als ein Mittel der jugendlichen

¹⁶⁴ Vgl.: Přádná, Stanislava: *Poetika postav, typů, (ne)herců*, 2002, 167f.

¹⁶⁵ Vgl.: Ebd. 168.

Protesthaltung in den Filmen Formans definiert¹⁶⁶. Verweist Přádná im Laufe ihrer Analyse immer wieder auf die vorherrschende sozialpolitische Unzufriedenheit, der vor allem jungen Generation der Tschechoslowakei, so ist ihre Deutung des Tanzes ebenso auf dieser Ebene zu betrachten: als Protest gegen das sozialistische System und seine Ordnung. In diesem Zusammenhang betrachtet, sind die Bedenken des Twisttanzenden aus dem Eröffnungslied bezüglich seiner Tätigkeit¹⁶⁷ auch verständlicher, da ein Protest gegen eine etablierte gesellschaftliche Form wie den Sozialismus, im Augen der Staatssicherheit schwerwiegende Folgen haben könnte.

Bei einer allgemeinen Betrachtung des tänzerischen Aspekts in Formans *Černý Petr*, wäre die oben beschriebene Auslegungsform Přádnás nachvollziehbar und stimmt mit meinen Beobachtungen überein. Für die Analyse des Filmes jedoch, und die konkrete Bedeutung des Twisttanzes für dessen politische Aussage, muss Přádnás Theorie weitergeleitet werden. Die Filmwissenschaftlerin analysiert die Bedeutung des Twists, im historischen Kontext, aus einer sozial-humananthropologischen Sicht, ohne jedoch auf die Ereignisse oder die Stellung des Protagonisten innerhalb dieser Szene näher einzugehen. Im Sinne einer konnotativen Sequenzanalyse, betrachte ich Přádnás Interpretation somit als eine Form der Ausgangsbasis, von welcher aus es möglich ist, sich der Frage nach der Bedeutung des Twisttanzes – in Bezug auf einzelne Sujetinhalte und den Protagonisten – zu nähern, um letztendlich über die Figur des Protagonisten, zu weiteren politisch interpretierbaren Konnotationen des Werkes zu gelangen.

Formans Figur des Peters, stellt in ihrer Funktion als eine Tragende das Glied dar, welches nicht abseits anderer Mittel der stilistischen Vermittlung des Werkes betrachtet werden kann¹⁶⁸. Seine authentische Zeichnung, die durch eine indirekte Charakterisierung gekennzeichnet ist – in dem er, wie schon besprochen, durch seine Umwelt und sein Handeln definiert wird – steht im engen Zusammenhang mit der aktiven Rezeption. Das Verfahren einer indirekten Charakterisierung des Protagonisten erwies sich bereits im Kapitel der Figurenzeichnung, als ein geeignetes Mittel zum Zwecke dieser Form der Rezeption, die das Erkennen von

¹⁶⁶ Vgl.: Přádná, Stanislava: *Poetika postav, typů, (ne)herců*, 2002, 167-168.

¹⁶⁷ „und war mir nicht sicher, ob's nicht in einem Malheur endet, wenn ich zum Twist abtanz“

¹⁶⁸ Wie in der Anleitung bereits besprochen und von der neoformalistischen Analyse gefordert, ist es nicht möglich im Laufe einer Analyse die einzelnen Verfahren von einander zu trennen, sondern diese als ein Gefüge, das in seinem sozial-historischen Kontext verankert ist, zu betrachten.

möglichen Konnotationen erst ermöglicht. In diesem Sinne ist der Zugang zu politischen Interpretationen der scheinbar unpolitischen Inhalte, wie der der Musik oder des Tanzes, ebenso nur über die Figur des Peters möglich.

Betrachten wir die Sequenz der Tanzveranstaltung mit diesem Wissen, so erweist sich Peters Scheu vor Pavlas Tanzaufforderung und seine darauffolgende Zurückhaltung und Unsicherheit im Twisttanz, als der Ausgangspunkt einer solchen sujetbezogenen Interpretation.

Bereits zu Beginn dieser vergleichslangen Sequenz¹⁶⁹, welche das abendliche Tanzvergnügen der jungen Generation von 1963 zum Thema hat, versucht Peter die Tanzaufforderung Pavlas hinauszuzögern, in dem er sich nach ihrer Ankunft erstmals aufmacht Getränke zu besorgen, oder sich gar auf banale Diskussionen über die Höflichkeit einer Begrüßung, mit dem angetrunkenem Lehrling Čeněk einlässt. Forman weist damit auf die Unsicherheit Peters hin, welche ihn in Hinsicht auf Twist beherrscht.

Definiert *Přádná* Twist als eine Ausdrucksform der inneren Vorgänge¹⁷⁰ der damaligen Jugend, so ist Peters Zurückhaltung in dieser Hinsicht figurengemäß und für den Zuseher nachvollziehbar. Denn zeigte sich Peter in Situationen des inneren Ausdrucks bisher eher verschlossen, würde eine Offenbarung dieser, in Form eines ungezwungenen Tanzes, eine andere Bedeutung für die Fabel in sich bürden, als die des tatsächlichen Sujets.

Indem sich Peter, nachdem er die Getränke für sich und seine Begleitung besorgt hat, abseits des Hauptgeschehens aufhält, um die Twisttanzenden zu beobachten und unbeholfen nachzuahmen, verstärkt Forman damit das Peter zugesprochene Bild eines Außenseiters. Seine Unfähigkeit ein Glied der „protestierenden Masse“ auf der Tanzfläche zu werden, zeugt von dieser Rolle, die im Bezug auf den Titel des Films als die des „Schwarzen Peters“ innerhalb des aktuellen Gesellschaftsspiels zu benennen wäre. Die Bewegungen seiner unbemerkten Tanzversuche am Rande des Geschehens, wirken holprig, womit der Verlust seiner Eigen-Natur – würde er sich aktiv im Protest des Tanzes offenbaren – symbolisiert wird. Peter stellt sich nicht nur an den Rand des Saals um die aktive Masse zu beobachten, sondern bildlich auch an den Rand der Gesellschaft. Er hat seinen Platz innerhalb dieser noch nicht gefunden und kann es nur versuchen diesen für sich zu finden, so wie er es auch im „Twisttanz“ mit Pavla tut. Doch auch hier, innerhalb seines

¹⁶⁹ Länge: 0:30:11 – 0:48:37

¹⁷⁰ Vgl.: *Přádná*, Stanislava: *Poetika postav, typů, (ne)herců*, 2002, 167f.

Bemühens um Integration in ein tänzerisches Gefüge, wirken seine Bewegungen vergleichsweise mit denen der Anderen, eher unnatürlich und nicht überzeugend. Künstlich könnte man sagen, wie ein Roboter inmitten einer – wie es Přádná nennt „tierischen Naturgewalt“¹⁷¹ die sich zum Protest gegen die etablierte Ordnung des Sozialismus im „Twist“ entfesselt. Doch Peter kann in dieser Form des Tanzes keine Natürlichkeit zum Ausdruck tragen, weil diese von Innen, der Natur eines Geistes, einer Überzeugung für das Auszudrückende stammt, die Peter in seiner Außenseiterrolle und ohne einen Platz in der Ordnung, nicht besitzt. In diesem Sinne entspricht seine Figur in keinerlei Weise einem idealisierten Bild des Sozialismus, wie es auch Škapová beschreibt.¹⁷² Aus Mangel an Überzeugung folgt er keiner Anschauung, genauso wenig wie den Anordnungen der Autorität, die in der Rolle seines Vorgesetzten, oder im privaten Bereich durch den Vater versinnbildlicht ist¹⁷³. Forman lässt den Patriarch in der Abschlusszene des Filmes sogar eine kurze und doch abwertende Äußerung zum Thema „Twist“ aussprechen, die meine Interpretation umso mehr verstärkt. So sagt der Vater, innerhalb seines, den Sohn belehrenden, Monologs: „Ich weiß was dich interessiert, ich habe es genau gesehen (...), sie sagen sie gehen in den „Korkenzieher“¹⁷⁴ Am Tonfall dieses Satzes, ist eine Abneigung des Vaters, dieser – im Sinne von Přádnás Theorie – unpolitisch politischen Ausdrucksweise der Jugend, gegenüber zu hören.

„ein neues Tischtuch mit altem Wein begießen“

Formans Darstellung des Unverständnisses für „Twist“ seitens der älteren Generation und die sozialhistorische Auslegung dieser Tanzform von Přádná, stellt einen Bezug zu Kaplans Theorie her, in der er die Beschaffenheit der politischen Missstände erklärt. So meint dieser, seien die Forderungen der Jugend nach einer Öffnung dem Westen gegenüber, in der historischen Distanz zu der Begründung eines sozialistischen Staates verankert. Da die jungen Intellektuellen nicht an dem Erbau der Gesellschaft beteiligt waren, sondern in diese bereits

¹⁷¹ Vgl.: Přádná, Stanislava: *Poetika postav, typů, (ne)herců*, 2002, 167.

¹⁷² Vgl.: Škapová, Zdena: *Cesty k moderní filmové poetice*. 2002, 48.

¹⁷³ Siehe Erörterung seines Verhaltens innerhalb der Arbeitswelt, wo er nicht den Bestimmungen nach fungiert.

¹⁷⁴ Dies ist eine wortwörtliche Übersetzung des tschechischen Begriffes *vývrtka*, welcher ein umgangssprachlicher Ausdruck für Twist ist. Die Benennung des Tanzes mit dem Begriff *Korkenzieher* entspricht einer bildlichen, die einen Bezug zu den ausübenden Bewegungen der Twist-Tanzenden nimmt.

hineingeboren wurden, haben sie als einen direkten Vergleich bestehender oder möglicher Gesellschaftssysteme den Westen, welcher mehr individuelle Freiheiten aufweist, als der zu lebende Sozialismus.¹⁷⁵ Verbildlicht Twist den sozialen Protest dieser Generation der 1960er Jahre, welche sich gegen die herrschende sozialistische Ordnung richtet, so stößt er vermehrt auf Unverständnis bei der älteren Generation, die am Erbau der sozialistischen Gesellschaft beteiligt war und mindestens die, ihm vorangegangene, Form des Protektorats zum Vergleich hat.

Es handelt sich hierbei also um einen Generationskonflikt, der in der Hoffnung der Jugend auf westliche Veränderung und der Angst der "Erbauer" vor der bereits erlebten Veränderung der Vergangenheit¹⁷⁶, begründet ist. Diese Theorie verstärkt auch die Tatsache, dass Peters Eltern einer Altersgruppe angehören, die eher der seiner Großeltern entsprechen würde. Bildlich gesprochen wäre es möglich diesen Generationskonflikt ebenso wie das „Übergießen eines neuen Tischtuchs mit altem Wein“ zu beschreiben, so wie es auch in der zweiten Textzeile des, *Černý Petr* eröffnendem Musikstücks formuliert wird. Das neue Tischtuch als Symbol einer jugendlichen Hoffnung in eine nicht totalitäre Staatsordnung und der Sozialismus als alter Wein, der diese Hoffnung mit seinen Zensurbestimmungen und Regelungen befleckt, würden dieses Lied, zusammen mit der sozialkritischen Auslegung des Twists, zu den politisch kritischen Aspekten dieses Werkes einreihen, welche so zu einem Verbot des Filmes führen hätten können.

Doch es ist ebenso zu bedenken, dass eine Analyse der möglichen politischen Bedeutung dieser Aspekte nicht von jedem vorgenommen werden muss/kann. Fraglich ist ob eine analytische Sichtweise dieser Form seitens der Zensurstelle vorhanden war. Zwar ist diese Option nicht auszuschließen, doch wäre eine derartige analytische Betrachtungsweise des Zensurapparates nicht vorhanden, ist es notwendig, andere mögliche Anregungen für das verlegte Verbot dieses Filmes – im Verständnis des Sozialismus – zu finden.

Von der Annahme ausgehend, dass indirekt formulierte Aussagen über die gegenseitige Bespitzelung und ihre Ablehnung oder über politische Protesthaltung der Jugend in Form eines Tanzes von der Zensurstelle nicht wahrgenommen wurden, ist eine Begründung für das Verbot des Filmes möglicherweise in seiner Authentizität zu finden.

¹⁷⁵ Vgl.: **Kaplan**, Karel: *ČS v letech 1953 -1966. Společenská krize a kořeny reformy*. Svazek 3. Praha: spn, 1992, 85.

¹⁷⁶ Sprich der Entwicklung der 1940er Jahre zu einem totalitären Staat.

5. Schlussfolgerung

Formans *Černý Petr* wird in seiner Rezension als ein Zeitzeugnis betrachtet, welches mittels seiner ungewohnten Authentizität, ohne eine äußere, künstlich geschaffene Dramatik auskommt und es trotzdem schafft die Zuschauer zu fesseln. Der Grund dafür ist sicherlich in seiner dokumentarischen Wirkung begründet.

Forman hält seinen Zeit-Genossen mit den Figuren und Ereignissen des Filmes einen Spiegel vor. Die Welt, wie sie in ihrer Aktualität erlebt wird, findet ihr Abbild auf der Leinwand; genauso wie die Menschen, die einem nah aber auch fremd sind. Hierin liegt auch in meinen Augen die Attraktivität des Filmes verankert.

Von Forman werden uns Ereignisse vor Augen geführt, welche den Zeitgeist konkret beschreiben. Alltägliche Situationen der Arbeiterklassen werden zu einer Attraktion erhoben, nur indem sie in ihrer Natürlichkeit ihr filmisches Dokument finden. Die Figuren seiner Werke sind konkret aber ebenso undurchsichtig. Nicht aus der Verweigerung einer Psychologisierung dieser¹⁷⁷, sondern eher aus Angst als politischer Staatsfeind entlarvt zu werden – als Figur und Regisseur – wodurch diese Vorgangsweise viele Zuschauer an ihren privaten Bereich denken lässt. Diese Authentizität vereint Aspekte, die erst durch die geschaffene Distanz zu den Leinwandbildern ihre tiefere Bedeutung offenbaren¹⁷⁸ können und durch die neu erlangte Sichtweise auf das Wohlbekannte, eine Verbundenheit in denen, die sich davon angesprochen fühlen, auslösen kann. Dies erlaubt auch das Entstehen der einzigartigen Wirkung einer Tragikomik, die dazu verleitet über gesellschaftlich tabuisierte Aspekte und ihre reale Wahrnehmung lachen zu können. Ein Lachen über die Dargestellten, die Gespiegelten, den wieder erkannten Nachbar, unsere Bekannte, Freunde, Familie und letztendlich auch über einen selbst. Hier zeigt sich die Philosophie Formans Filme und ihrer Gestaltung; in Form einer Komödie.

“You know, to laugh at their own tragedy has been in this century the only way for such a little nation placed in such a dangerous spot in Europe to survive. So humour was always

¹⁷⁷ Vgl.: Škapová, Zdena: *Cesty k moderní filmové poetice*. 2002, 48f.

¹⁷⁸ Erschaffung einer Verfremdung, durch neue und ungewohnte stilistische Verfahren, wie im Kapitel 3.2.4 nachzulesen ist, hat laut den Neoformalisten den Bruch mit der Automatisierung zum Ziel. Vergleichbar mit Brechts Epischem Theater und der Distanzschaffung durch Verfremdung am Theater, mit dem Ziel der aktiven Rezeption.

*the source of a certain self-defence. If you don't know how to laugh, the only solution is to commit suicide.*¹⁷⁹

Der Wiedererkennungswert der eigenen Tragödie in den Filminhalten, erlaubt eine Verarbeitung dieser und bietet somit ein Ventil; eine Katharsis in Form des Lachens. Hierbei handelt es sich um einen humanen Versuch der „Selbstverteidigung“ sprich eine Art der Flucht aus der unliebsamen, von der Zensur und sozialistischer Ideologie bestimmten Realität. Die andere Möglichkeit in Form eines Selbstmordes – wie Forman oben meint – findet in seinen Filmen der 1960er Jahre keinen Platz, da die Darstellung dieser zu einer künstlich geschaffenen Dramatik beitragen und dadurch die Authentizität seiner Filme aufheben könnte. Eine Erwähnung dieses tragischen Entschlusses ist jedoch in seinem zweiten Spielfilm *Lásky jedné plavovlásky* (1965) vorhanden und prägt die vernarbten Handgelenke der Protagonistin Andula, die einen Ausweg aus ihrer unglücklichen Existenz im Tod finden wollte. Doch auch hier ist sie gescheitert und entscheidet sich, bei der nächstmöglichen Gelegenheit¹⁸⁰ aus ihrer gewohnten (Arbeits)Umgebung zu flüchten und bis dahin die Tristesse ihres Fabrikangestellten-Lebens zu dulden. Diese Entscheidung beinhaltet bei Andula, wie auch bei anderen Betroffenen im wahren Leben, Hoffnung auf Veränderung und die stellt in Formans Schaffen einen weiteren bedeutenden Faktor dar. Die in Formans Werken mitschwingende eigene Hoffnung auf Veränderung der gesellschaftlichen Situation spiegelt sich in vielen Dialogen und Handlungsmotivationen seiner Figuren wider. Indem Peter eine alte Dame beim Diebstahl beobachtet und diese trotz seiner beruflichen Stellung eines Ladendetektivs nicht stellt (siehe Kapitel: 4.2), legt Forman den Zuschauern die Frage nach dem „Warum?“ nahe. Forman selbst kommentiert diese Szene in seinem Drehbuch mit den Worten:

*„Und es ist ihm egal. Eigentlich sind ihm die Bonbons egal. Sonst ist es ihm überhaupt nicht egal. Im Gegenteil. Erst jetzt geht es ihm eigentlich um etwas. Vorerst nur darum, dass sich die Leute untereinander und gegenseitig nicht bespitzeln müssen, aber auch das ist ausreichend. Für den Anfang.“*¹⁸¹

¹⁷⁹ Hames, Petr: *The Czechoslovak New Wave. Second Edition*, 2005, 107.

¹⁸⁰ Die Hoffnung sieht Andula in einem neuen Liebhaber und einem gemeinsamen Leben, abseits ihrer bisherigen Existenz.

¹⁸¹ Siehe Anhang Nr. 2.

In dieser Anmerkung verbirgt sich Formans eigene Hoffnung auf Veränderung der politischen Situation, die die Menschen dazu veranlasst sich gegenseitig zu bespitzeln und zu kontrollieren. So wie auch seine Werke auf politische Konnotation und ideologische Richtigkeit im Sinne des Sozialismus von der Zensur überprüft wurden. Eine sozialkritische Deutung dieser Szene offenbart die besprochenen Kontexte, ebenso wie die von Forman indirekt formulierte Eigenhoffnung auf Veränderung. Indirekt; zwischen den Zeilen; konnotativ, weil es die Zeit so forderte.

Laut aussprechen konnte es Forman, wie auch andere Vertreter der *Neuen Welle*, nicht gänzlich. Wie Chytilová es trefflich beschreibt, mussten sie daher, aus einer „humanen und moralischen Verpflichtung“¹⁸² der Gesellschaft gegenüber die Räume zwischen den Zeilen betreten, in der gemeinsamen Hoffnung das Bewusstsein des Volkes zu erreichen, nicht jedoch das der sozialistischen Machthaber und ihrer Zensureinrichtung. „Die Zensur umgehen“¹⁸³ heißt es weiters und Chytilová spricht damit aus dem Geist der *Neue Welle* heraus.

Um verstehen zu können, wie man einen parteilichen Zensurapparat umgehen kann, ist es sicherlich hilfreich zu wissen, wie dieser organisiert ist. Unter dem Schein einer künstlerischen Beratungsstelle mit sogenannten *Bevollmächtigten* oder „einfachen“ *Arbeitern*, erteilten diese im Dienste der Kunst den jeweiligen Filmautoren einen „demokratischen Rat“¹⁸⁴. Auch wenn es nicht der Realität, beziehungsweise der üblichen Beschreibung einer demokratischen Beratungsinstitution entspricht, fiel in den Kreisen selten das Wort Zensur¹⁸⁵.

Im Vergleich zu den demokratisierenden Umschreibungen für die Öffentlichkeit, lässt die Formulierung Klement Gottwalds¹⁸⁶ - vom Oktober 1951 - mehr Raum für Denkansätze oder Interpretationen in Richtung Zensur. So hat er in seiner Rede bei der Vorstandssitzung der ÚV KSČ zum Thema der Reorganisation dieses Apparates verlauten lassen, dass sie es sich zum Ziel machen müssten, die

¹⁸² Vgl.: **Lukeš**, Jan (Hrsg.) : *Nouvelle Nouvelle Vague. Débats sur le cinéma tchèque et français*. Praha: NFA, 2002, 62.

¹⁸³ Vgl. : Ebd. 58

¹⁸⁴ Vgl.: **Kaplán**, Karel: *Aparát ÚV KSČ v letech 1948- 1968. Studie a dokumenty*. In: Sešity ústavu pro soudobé dějiny AV ČR. Svazek 10. Praha, 1993, 79.

¹⁸⁵ Stattdessen fand man in Berichten über diese Institution demokratisierende Begriffe: wie Ratgeber und Anbieter von Hilfe in Kulturbelangen, siehe auch weiter unten.

¹⁸⁶ Juli 1946 bis Juni 1948 Ministerpräsident und anschließend bis zu seinem Tod (1953) Staatspräsident der Tschechoslowakei.

beiden Kulturministerien (gemeint waren einerseits das Ministerium für Information und andererseits das Ministerium für Schulwesen) vermehrt als bisher zu nutzen: im Sinne der Politik und mittels Massenagitation, Propaganda, Erziehung und „Aufklärungsarbeit“¹⁸⁷.

Im tschechischen Original wurde bei der Aufzählung der Mittel an letzter Stelle von Gottwald der Begriff *osvěty* benutzt. Dieser bedeutet übersetzt Aufklärung und/oder Kultur. Somit verweist dieses Wort bereits in seiner Mehrdeutigkeit auf die Wirkung der Massenmedien, wie der des Films, welcher ja ebenfalls dem Kulturbereich untergeordnet ist und auf die Wichtigkeit dieser Wirkung, im Sinne der Informationsverbreitung beziehungsweise Aufklärung.

Die Begriffe bewegen sich im selben Kreis, welcher der Propaganda dienlich sein soll. Gottwald's Ansprache wird jedoch, mit seiner Forderung den Film verstärkt als ein Medium zu sehen, welches im Dienst der massenpolitischen Arbeit stehen soll (Zitat: „Také film tedy musí daleko víc sloužit masové politické práci.“)¹⁸⁸ noch direkter.

In der Beschreibung der offiziellen Organisation der Sonderabteilung für künstlerische Literatur, Film und Kunst heißt es, es sei die Aufgabe dieser Abteilung, **der schöpferischen und künstlerischen Entfaltung zu helfen** und diese zu **beobachten**, aufgrund der sozialistischen Realität, **im Geiste der hohen Ideologie**, der Wahrheit und Menschlichkeit. Als weiterer Punkt wird die *Pflege* von künstlerischen Zeitschriften erwähnt, wo sie im Verbund der tschechoslowakischen Schriftsteller, der Komponisten und der bildnerischen Künstler mit **Beobachtung** und *Hilfe* dienlich sind. Außerdem bereitet diese Abteilung Entwürfe vor, **die sich mit den führenden Kadern** des tschechoslowakischen Films und Theaters **beschäftigen**, genauso wie des Filmrats und Theaterrats. **Insbesondere** helfen sie *beim Aussuchen* und der **Erziehung** der neuen künstlerischen Talente mit¹⁸⁹.

Der Widerspruch und gleichzeitige Zusammenhang, der hier entsteht ist deutlich: Es wird versucht die eigenen Aufgaben beziehungsweise Dienste – im Sinne der Politik – (in) der Öffentlichkeit angebracht zu (re)präsentieren und umschreibt diese somit mit demokratisierenden Begriffen wie: Entfaltungshilfe, *Beobachtung*,

¹⁸⁷ Vgl.: Ebd. 72

¹⁸⁸ Vgl.: Ebd. 72

¹⁸⁹ Vgl.: Ebd. 79

oder Phrasen über „*den Geist der hohen Ideologie*“ (siehe: kursiv und fett gedruckte Begriffe). Doch die wohl bekannte Realität, von Gottwald direkter formuliert und verlangt, ist ebenso in diesen Zeilen vorhanden. *Helfen* könnte als: *ver-/anordnen* verstanden werden; *Beobachten* als *(Über)Prüfen/ Kontrollieren* und *im hohen Geiste der Ideologie* als *im kommunistischen Sinne/ in dem der kommunistischen Propaganda dienlich* gelesen werden. Die öffentliche Definition der Abteilung, wäre in diesem Sinne trefflicher formuliert und entspräche – was sie auch tat – den Forderungen Gottwalds nach strengerer Zensur und einer gezielt ausgerichteten Propaganda im kommunistischen Sinne.

Die Verharmlosung der Funktion einer Zensurstelle mittels demokratisierender Begriffe und Umschreibungen war ebenso situationsbedingt, wie die neuartige Werkstilisierung der *Neuen Welle*. Im Hinblick auf die gesellschaftliche Situation der Liberalisierungszeit und der laut werdenden Kritik am sozialistischen System, haben die Machthaber, um nicht noch mehr Unmut zu verbreiten, die sozialistische Wahrheit in ihren Verordnungen zwischen den Zeilen verborgen. So auch die Kunst. In Form von neuen stilistischen und narrativen Mitteln innerhalb ihrer Werke und reagierte sie damit auf die Bestimmungen der Zensurstelle.

Die historische Zeit und die nicht zufriedenstellende gesellschaftliche Situation wirkten sich so betrachtet auf beide Parteien aus – die der kommunistischen Machthaber, ebenso auf die humanen Vertreter der *Neuen Welle*. Ohne die Verordnungen der sozialistischen Zensurstelle, hätte die Kunst nicht nach neuen Mitteln und Möglichkeiten, sich frei entfalten zu können, suchen müssen, doch sie tat es und dringt bis heute, als Zeitzeugnis, in das Bewusstsein der Rezipienten ein und erinnert an die gegenseitige parasitäre Beziehung zwischen Kunst-Politik-Zeit.

6. Zusammenfassung

Zusammenfassend ist zu sagen, dass die Umstände unter welchen die *Neue Welle* entstanden ist, sie in ihrer Form begünstigten, bedingten oder gar ermöglichten. Somit ist es auch notwendig die Filme dieser Zeit, mit Einbezug dieser Tatsache zu analysieren. Diese Aussage stützt sich auf die besprochenen Theorien einiger Filmwissenschaftler und Historiker.

Da die Kunst in Folge der Kollektivierung und Verstaatlichung den Anordnungen der sozialistischen Machthaber unterlag, war eine offene Kritik an diesem System, auch wenn sie der freien Meinung der *Neue Welle*-Autoren entsprach, nicht mehr möglich. Der sozialistische Staat, als Arbeitgeber und künstlerischer Leiter kontrollierte jegliche Produktionsschritte der Kunstschaffenden und überprüfte, in Form einer staatlichen Zensurstelle, ihre Werke auf politisch kritische Aspekte und Inhalte. Wie man an dem Beispiel von Formans *Černý Petr* sehen kann, reagierten die *Neue Welle*-Autoren auf diese Tatsache mit einer neuen Stilisierung ihrer Filme. In den Innovationen dieser Filme fand eine freie Meinungsäußerung ihren Raum. Im speziellen bei Forman sind es jedoch auch Mittel, die in ihrer Form oder Einsatz zwar nicht innovativ sind, aber im Zusammenspiel mit anderen Aspekten des jeweiligen Werkes und ihrer Verbindung zum historischen Hintergrund, kritische Aspekte besitzen. So ist es innerhalb einer human-anthropologischen Analyse möglich, gewohnte Aspekte wie Tanz und Musik im politischen und/oder gesellschaftskritischen Sinne zu entdecken.

Formans Werke dieser Zeit sind der Authentizität verschrieben, wodurch Forman seine Motivation aus der aktuellen Zeit schöpft. Die gesellschaftliche Situation, ihre Sorgen und Ängste werden von Forman in seine Werke integriert und auf den Mikrokosmos seiner Figuren und ihren Alltag reduziert. Genauso Formans Dialoge, die von der politischen Art der öffentlichen Äußerung, in Form von demokratisierenden Begriffen, bestimmt sind und die vorsichtigen Umschreibungen eines Gottwald repräsentieren.

Formans Kritik ist nicht offensichtlich, da sie die kritischen Aspekte zwischen den Menschen und der Politik auffasst und allen vor Augen hält. Unspektakulär, authentisch, beinahe dokumentarisch. Aus diesem Grund würde die sofortige Zensur des Werkes seitens der sozialistischen Machthaber eine Form der Selbstkritik präsentieren, die in den Zeiten der laut werdenden Kritik von Außen her, kontraproduktiv wäre. Erst nach der Niederschlagung des *Prager Frühlings* im

Jahre 1968, wurde *Černý Petr*, genauso wie viele andere Filme, verboten und Forman zur Emigration gezwungen. Mit *Černý Petr* hat es Forman geschafft ein authentisches Porträt der 1960er-Gesellschaft zu produzieren, dem bis heute, in meinen Augen, zu wenig Beachtung geschenkt wurde und das in jeder weiteren analytischen Erörterung und historischen Forschung, neue kritische Aspekte zu erkennen gibt.

Die Verharmlosung der Funktion einer Zensurstelle mittels demokratisierender Begriffe und Umschreibungen war ebenso situationsbedingt, wie die neuartige Werkstilisierung der *Neuen Welle*. Im Hinblick auf die gesellschaftliche Situation der Liberalisierungszeit und der laut werdenden Kritik am sozialistischen System, haben die Machthaber, um nicht noch mehr Unmut zu verbreiten, die sozialistische Wahrheit in ihren Verordnungen zwischen den Zeilen verborgen. So auch die Kunst. In Form von neuen stilistischen und narrativen Mitteln innerhalb ihrer Werke und reagierte sie damit auf die Bestimmungen der Zensurstelle.

Die historische Zeit und die nicht zufriedenstellende gesellschaftliche Situation wirkten sich so betrachtet auf beide Parteien aus – die der kommunistischen Machthaber, ebenso auf die humanen Vertreter der *Neuen Welle*. Ohne die Verordnungen der sozialistischen Zensurstelle, hätte die Kunst nicht nach neuen Mitteln und Möglichkeiten, sich frei entfalten zu können, suchen müssen, doch sie tat es und dringt bis heute, als Zeitzeugnis, in das Bewusstsein der Rezipienten ein und erinnert an die gegenseitige parasitäre Beziehung zwischen Kunst-Politik-Zeit.

7. Bibliografie

Aicher, Martina: *Ideologie und die tschechoslowakische Filmzensur 1962 -1972*. Dipl.-Arb. Univ. Wien, 2006.

Bazin, André: *Was ist Film?* Berlin: Alexander Verlag, 2004.

Bordwell, David, Kristin Thompson: *Film Art. An Introduction*. 7.Aufl., N.Y.: McGraw Hill, 2001.

Cieslar, Jiří, Zdena Škapová, Stanislava Přádná: *Démanty Všednosti. Český a slovenský film 60.let. Kapitoly o nové vlně*. Praha: Pražská Scéna, 2002.

Forman, Miloš, Jan Novák: *Rückblende: Erinnerungen*. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1994.

Goldmann, Lucien: *Gesellschaftswissenschaften und Philosophie*. Wien: Europa-Verlag, 1971.

Hames, Petr: *The Czechoslovak New Wave. Second Edition*. London / New York: Wallflower Press, 2005.

Janoušek, Jiří (Hrsg.): 3 ½: *Chytilová: O něčem jiném, Forman: Černý Petr, Juráček: Postava k podpírání*. Praha: Orbis, 1965, 84-136.

Kaplan, Karel: *Cenzura 1945 -1953*. 14 In: *O cenzuře v Československu v letech 1945-1956. Sešity ústavu pro soudobové dějiny*. Svazek 22. Praha, 1994.

Kaplán, Karel: *Aparát ÚV KSČ v letech 1948- 1968. Studie a dokumenty*. In: *Sešity ústavu pro soudobé dějiny AV ČR*. Svazek 10. Praha, 1993.

Kaplan, Karel: *ČS v letech 1953 -1966. Společenská krize a kořeny reformy*. Svazek 3. Praha: spn, 1992.

Kundera, Milan: *Formanovo Hoří, má panenka*, Iluminace 8, nr.1, 1996.

Liehm Antonín; *Ostře sledované filmy*. Praha: NFA. 2001.

Lukeš, Jan (Hrsg.) : *Nouvelle Nouvelle Vague. Débats sur le cinéma tchèque et français*. Praha: NFA, 2002.

Ptaček, Luboš (Hrsg.): *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000.

Přádná, Stanislava: *Poetika postav, typů, (ne)herců*, 2002, 149-299. In: **Cieslar**, Jiří, Zdena Škapová, Stanislava Přádná: *Démanty Všednosti. Český a slovenský film 60.let. Kapitoly o nové vlně*. Praha: Pražská Scéna, 2002.

Rother, Rainer (Hrsg.): *Sachlexikon Film*. Reinbek bei Hamburg: Rowolth, 1997.

Škapová, Zdena: *Cesty k moderní filmové poetice*. 11-149. In: **Cieslar, Jiří, Zdena Škapová, Stanislava Přádná:** *Démanty Všednosti. Český a slovenský film 60.let. Kapitoly o nové vlně*. Praha: Pražská Scéna, 2002.

Thompson, Kristin: *Breaking the glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. Oxford: Princeton University Press, 1988.

Thompson, Kristin: *Die Neoformalistische Analyse. Ein Ansatz, mehrere Möglichkeiten*. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Margret Albers und Johannes von Moltke. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films*. Reclam: Stuttgart, 2003, 427- 465.

Tomášek, Dušan. *Porzor cenzurováno! Aneb ze života soudružky cenzury*. Praha: MV ČR , 1994.

DVD:

Černý Petr. Regie: Miloš Forman. ČR: Barandov, 1963. Fassung: Nfa/Filmexport Home Video s.r.o., Zlatý fond české kinematografie, 2005, 86´.

Hoří má Panenko. Regie: Miloš Forman. ČR: Barandov, 1967. Fassung: Bonton Film, 2004, 75´.

Lásky jedné plavovlásky. Regie: Miloš Forman. ČR: Barandov, 1965. Fassung: Bonton Film, 2004, 75´.

Perličky na dně. Regie: Věra Chytilová, Evald Schorm, Jiří Menzl, Jan Němec, Jaromil Jireš. ČR: Barandov, 1965. Fassung: Bonton Film, 2007, 103´.

INTERNET-Quellen:

http://cs.wikipedia.org/wiki/Karel_Kaplan

http://de.wikipedia.org/wiki/Miloš_Forman

http://de.wikipedia.org/wiki/Věra_Chytilová

<http://www.exil-club.de/dyn/9.asp?Aid=116&Avalidate=638027369&cache=56586&url=58151.asp>

http://www.film.at/der_schwarze_peter_cerny_petr/detail.html?cc_detailpage=full

<http://www.jaroslavpapousek.cz/>

<http://www.li-go.de/uebungsansicht/prosa/prolepse.html>

<http://www.mediamanual.at/mediamanual/leitfaden/filmgestaltung/filmanalyse/index.php>

<http://www.mediamanual.at/mediamanual/workshop/kommunikation/bedeutung/denotation01.php>

Andere:

Liehm, Antonín: *Co s českým filmem?* In: *Illuminace*, vol.9, nr.1. Praha: Nfa, 1997, 83-88.

Lukeš, Jan: *Slovo nevezmu zpět.* In: *Illuminace*, vol.8, nr.1. Praha: Nfa, 1996, 9-46.

Formannovské proměny. In: *Illuminace*, vol.8, nr.1. Praha: Nfa, 1996, 135-139.

Kundera, Milan: *Formanovo Hoří má panenku.* In: *Illuminace*, vol.8, nr.1. Praha: Nfa, 1996, 5.

Ptáček, Luboš: *Česká nová vlna a co z ní zbylo.* In: *CinePur*, nr.22. Praha: Cinepur, 2002, 15-34.

Škvorecký, Josef: *Jak to bylo s kapelou, která to nevyhrála.* In: *Illuminace*, vol.8, nr.1. Praha: Nfa, 1996, 47-52.

ANHANG 1

Anzahl der Wissenschaftler (aus dem **W**esten und dem sozialistischen **O**sten)
welche an der Akademie der Wissenschaften der Tschechoslowakischen
Republik, 1. für Studien zugelassen wurden

<i>Land \ Jahr</i>	1963	1967
O	788	4353
W	243	4969

2. für Studien ausgesandt wurden

<i>Land \ Jahr</i>	1963	1967
O	1512	2983
W	527	1571

Summe der Wissenschaftler, welche an den Konferenzen der Akademie 1963 und
1967 beteiligt waren

<i>Land \ Jahr</i>	1963	1967
O	750	2361
W	253	4488

Übersetzungen ausländischer Literatur ins Tschechische
(nach Sprachen geordnet)

<i>Jahr</i> <i>Sprache</i>	1960	1966
Englisch	79	127
Französisch	58	88
Italienisch	13	23
Russisch	302	126

Marktanteil westlicher und sowjetischer Filme in der ČSSR, des Jahres 1966

<i>Herkunft</i> <i>Quoten</i>	Westliche	Sowjetische
Zuschauer	54,5%	15,3%
Premieren	35,4%	26,6%

ANHANG 2

Peters Verhör durch den Vater¹⁹⁰:

(...)A než se mohl Petr z toho nečekaného konce svého prvního zásahu vzpamatovat, stalo se to, čeho se obával nejvíce. Přistihl ženskou při krádeži. Zatím jenom očima. Kouká na ní, jak si strká do tašky několik pytlíků s bonbónama, jak se nenápadně otáčí, jak dělá jako by nic a jak si to šine k východu.

Těžko říci, co se v tuto chvíli všechno v klukovi děje. Teď přece musí natáhnout ruku, ukázat na tu ženu a vykřiknout – stujtě paní, přistihl jsem vás! – a oddaluje-li Petr toto gesto, čím dál tím víc, tak to už není jenom nerozhodnost, ale také povaha, stud, lítost, smutek, cítí se ze všech stran tak strašně před všemi pokořený, že se prostě na všechno vykašle, stoupne si k výkladní skříni a kouká na naměstí, jak mu ta ženska mizí někde za rohem. A je mu to jedno. Totiž ty bonbóny mu jsou jedno. Jinak mu to vůbec není jedno. Naopak. Teď teprve mu vlastně začíná o něco jít. Zatím sice jenom o to, aby se lidé nemuseli navzájem mezi sebou špiclovat, ale i to je dobře. Pro začátek.

Otec je nejistý. Stojí bezradně nad Petrem a neví, z které strany by měl začít. Tuší, že s klukem se děje něco, čemu tak docela dobře nerozumí. Je skoro až něžný na začátku vyslechu svého syna.

OTEC: No, počkej, počkej! Stalo se něco?

PETR: Nic se nestalo. Ženská tam něco ukradla.

OTEC: Co? Ženská ukradla? Co ukradla?

PETR: Ěaký bonbóny – nebo, ja nevím, moc ne!

OTEC: Za kolik asi? Jak toho bylo hodně?

PETR: Tak za dvanáct korun, víc to nebylo určitě.

OTEC: No, a šel jsi za ní?

PETR: Nešel.

OTEC: No a kam jsi šel? Co jsi dělal potom? Kde jsi byl celý den?

PETR: Nic sem nedělal. V prodejně jsem byl...

OTEC: Ani ven jsi nevyšel za ní?

PETR: Ne.

OTEC: Hm... Tak říkáš, že jsi nešel nikam? Poslyš! Neměl jsi nějaké nepříjemnosti – v obchodě nebo s vedoucím? Nezatajuješ něco přede mnou?

PETR: Ne – opravdu!

OTEC: Mluv pravdu! Včas – muži všechno urovnat!

PETR: No opravdu, veř mi!

OTEC: No odejít's ji neměl nechat. Naposledy se tě ptám! Neměl jsi nepříjemnosti?

PETR: No fakt ne!

OTEC: No tak potom je všechno v pořádku! Ne? Podívej se! Kdyby se ještě jednou něco podobného přihodilo, chytň chlapa za krk – zatřepej s ním, až to z něj všechno vysypeš! Sem se na tebe díval – ti to sluší! Mámo, sluší mu to!

PETR: Ba ne – nesluší!

OTEC: Jak by ti to mohlo slušet, když tam stojíš jak panák v zeli? To ti to nemůže slušet! Už vím ono tě to nebaví!

PETR: Ale baví!

OTEC: Nebaví! Já vím, co tě baví! Viděl jsem to – nedávno v družstevňáku! Tam byli takový, jak ty seš! Vyváděli prima! Co tam vyváděli, to už přesahuje meze slušnosti! Aj – nahoru – aj na kříž!

Ještě tomu říkaj, že chodějí do vývrtky! (...) Co chceš dělat? Co chceš dělat? Odpověz! Co chceš dělat?

PETR: Nevím.

OTEC: Nevím. Zajímavý! Co nechceš dělat, to víš! Co chceš dělat, to nevíš!

MATKA: Petříku, tolik se ti líbilo to zaměstnání a teď se ti to nelíbí – no!

PETR: Ale do toho nemluv, tomu nerozumíš!

(...)

¹⁹⁰ Quelle: **Janoušek**, Jiří(Hrsg.): 3 ½: *Chytilová: O něčem jiném, Forman: Černý Petr, Juráček: Postava k podpírání*. Praha: Orbis, 1965, 130.

(...)Und noch bevor sich Petr aus dem unerwarteten Schluss seines ersten Einsatzes sammeln konnte, passierte etwas, wovon er sich am meisten fürchtete. Er erwischte eine Frau beim Diebstahl. Vorerst nur mit den Augen. Er blickt sie an, wie sie sich einige Sackerl mit Bonbons in ihre Tasche stopft, wie sie sich unauffällig umdreht, wie sie tut als wäre nichts und wie sie zum Ausgang eilt.

Schwer zu sagen, was sich in diesem Augenblick in dem Jungen abspielt. Jetzt müsste er doch seine Hand ausstrecken, auf die Frau deuten und ausrufen – bleiben sie stehen, ich habe sie erwischt! – und zögert Petr diese Geste immer mehr hinaus, dann ist es nicht mehr nur Unentschlossenheit, sondern auch Charakter, Scham, Leid, Trauer, er fühlt sich aus allen Seiten vor allen gedemütigt, dass er das Handtuch schmeißt, sich zum Schaufenster hinstellt und auf den Platz hinaus blickt, wie ihm die Frau hinter einer Ecke entwischt. Und es ist ihm egal. Eigentlich sind ihm die Bonbons egal. Sonst ist es ihm überhaupt nicht egal. Im Gegenteil. Erst jetzt geht es ihm eigentlich um etwas. Vorerst nur darum, dass sich die Leute untereinander und gegenseitig nicht bespitzeln müssen, aber auch das ist ausreichend. Für den Anfang.

Der Vater ist unsicher. Er steht ratlos über dem Peter und weiß nicht, wo er Anfangen sollte. Er ahnt, dass etwas in dem Jungen vorgeht, das er nicht versteht. Er ist beinahe fast schon zärtlich, zu Beginn des Verhörs seines Sohnes.

VATER: Na, warte, warte! Ist was passiert?

PETR: Nichts ist passiert. 'Ne Frau hat etwas gestohlen.

VATER: Was? 'Ne Frau gestohlen? Was gestohlen?

PETR: 'welche Bonbons – oder, weiß nicht, viel nicht!

VATER: Um wie viel? Wie viel war's denn?

PETR: So um die 12 Kronen, mehr sicher nicht.

VATER: Na, bist dann zu ihr?

PETR: Nein.

VATER: Na und wo bist du hin? Was hast du danach gemacht? Wo warst du den ganzen Tag?

PETR: Nichts hab' ich gemacht. Im Laden war ich...

VATER: Bist nicht mal raus hinter ihr?

PETR: Nein.

VATER: Hm... So, du hast nichts getan? Hör mal! Hattest du irgendwelche Schwierigkeiten – im Laden oder mit dem Leiter? Verheimlichst du mir etwas?

PETR: Nein – wirklich!

VATER: Sag die Wahrheit! Rechtzeitig – kann ich alles schlichten!

PETR: Na wirklich nicht, glaub' mir!

VATER: Na entwischen solltest sie nicht... Zum letzten mal frag ich dich! Hattest du Unannehmlichkeiten?

PETR: Na wirklich nicht!

VATER: Na dann ist alles in Ordnung! Nicht? Schau mal! Falls so etwas noch mal passieren sollte, schnapp ihn am Kragen – schüttel' ihn durch, bis alles aus ihm herausfällt! Hab dich dort gesehen – es steht dir! Mama, es steht ihm!

PETR: Aber nein – tut's nicht!

VATER: Wie könnte es auch, wenn du dort wie bestellt und nicht abgeholt da stehst? Das kann dir gar nicht stehen! Ich weiß, es gefällt dir nicht!

PETR: Doch tut es.

VATER: Tut's nicht! Ich weiß, was dir Spaß macht! Hab's gesehen – ist nicht lang' her, im DRUZSTEVNAK! Dort waren solche, wie du einer bist! Tobten ganz prima! Wie sie es taten, das überschreitet jegliche Grenzen der Höflichkeit! Aj – hinauf – aj aufs Kreuz! Sie sagen dazu, sie gehen in den Korkenzieher! (...) Was willst du tun? Antworte! Was willst du tun?

PETR: Weiß nicht.

VATER: Weiß nicht. Interessant! Was du nicht tun willst, weißt du! Was du tun willst, weißt du nicht!

MUTTER: Peterchen, so gut hat dir deine Anstellung gefallen und jetzt nicht mehr – na!

PETR: Du red' nicht dazwischen, du verstehst es nicht!

(...)

ANHANG 3

Dieses Gespräch zwischen Peter und seinem Vorgesetzten, bezeichnet Forman in seinem Drehbuch als einen Monolog bzw. einen Vortrag seitens des Geschäftsleiters. Peter wirkt bei diesem Gespräch konzentriert und hört der Begriffswahl des Ladenleiters aktiv und mit Vorsicht zu und wundert sich, wie Forman meint, über seine neue Stellung als Erzieher der Verbraucher.

Transkript:

*Deutsche Übersetzung*¹⁹¹:

DER LEITER: „(...)Ich sage es gerade aus wie es ist. Wir schenken unseren Verbrauchern vollstes Vertrauen, vollstes Vertrauen – wir glauben ihnen auch hundertprozentig. Jedoch, sind unter ihnen immer noch einige, die – so irgendwie – manchmal etwas stehlen, verstehst du? Und deine Aufgabe wird es sein, auf die Verbraucher gut aufzupassen, du musst deine Augen überall haben. Jedoch so, dass es der Verbraucher nicht merkt, dass du ihn beobachtest, verstehst du? Der soll nicht sehen, dass du auf ihn aufpasst. Das ist keine, nichts derartig Schlechtes, oder Misstrauen. Damit verhinderst du nur, dass sie nichts stehlen. Und damit erziehen wir die Verbraucher eigentlich zur Ehrlichkeit.“

Original Film-Monolog:

VEDOUČÍ: „(...)já ti to řeknu na rovinku, jak je to. Mi dáváme naším spotřebitelům plnou důvěru, plnou důvěru – my jim taky stoprocentně věříme. Ovšem jsou mezi nimi někteří, kteří tak jako občas něco ukradnou, rozumíš? A tvým úkolem bude, abys ty spotřebitele dobře hlídal, ty musíš mít oči všude. Ovšem tak aby ten spotřebitel neviděl, že ho hlídáš, rozumíš? Nesmí vidět že ho hlídáš. To není žádná, žádnýho nic špatnýho, nebo nějaká nedůvěra. Tím prostě jim zabraňuješ, aby nemohli něco ukrást. A vychováváme tím ty spotřebitele vlastně k poctivosti.“¹⁹²

¹⁹¹ Vom Verfasser dieser Arbeit übersetzt.

¹⁹² Quelle: *Černý Petr*. Regie: Miloš Forman. ČR: Barandov, 1963. 8Fassung: Nfa/Filmexport Home Video s.r.o., Zlatý fond české kinematografie, 2005, 86', 0:05:03 – 0:05:47.

ANHANG 4

Kurzbiografien

Miloš Forman (*1932)

Miloš Forman studierte an der Prager Filmhochschule FAMU. Nicht jedoch Regie, wie andere bedeutende Vertreter der Neuen Welle, sondern Drehbuch. Mit seinem ersten Langspielfilm *Černý Petr* (1963) entwickelte er früh einen eigenen Stil, der vom *Cinéma vérité* beeinflusst zu sein scheint.

Für dieses Werk bekam er einige internationale Preise aber auch Kritik seitens der sozialistischen Machthaber der Tschechoslowakei. Diesem Werk folgten in Abständen von zwei Jahren noch zwei weitere, die er alle in Zusammenarbeit mit Jaroslav Papoušek entwickelte.

1975 wurde seitens der kommunistischen Regierung zur Emigration gezwungen und flieh in die USA, wo er weitere Filme drehen konnte, die sich von seinen Frühwerken stilistisch jedoch unterscheiden. Thematisch jedoch blieb Forman seiner Affinität zu Außenseitern und Menschen die sich nicht fügen wollen, auch in seinen Spätwerken treu. Forman lebt und arbeitet überwiegend in New York und wurde bis dahin mit zwei Regie-Oscars ausgezeichnet.¹⁹³

Auszug aus seiner Filmografie:

Drehbuch/Regie:

Černý Petr (1963)

Lásky jedné plavovlásky (1965)

Hoří, má panenko (1967)

One Flew Over the Cuckoo's Nest (1975)

Hair (1979)

Ragtime (1981)

Amadeus (1984)

Valmont (1989)

The People vs. Larry Flynt (1996)

Goya's Ghosts (2006)

Jaroslav Papoušek (1929 - 1995)

Nach seinem Studium der Bildhauerei, widmete Papoušek sein Leben auch anderen Künsten. So arbeitete er als Karikaturist, Bildhauer und Maler und widmete sich der Literatur. Seine Kurzgeschichte *Černý Petr* diente als Vorlage für Formans und Papoušeks gleichnamiges Drehbuch, dass sie gemeinsam mit Ivan Passer 1963 verfilmten.

¹⁹³ Quelle: http://de.wikipedia.org/wiki/Miloš_Forman Zugriff: 04.06.2009 um 02:20

Diesem folgten in Abständen von zwei Jahren zwei weitere gemeinsame Filme *Lásky jedné plavovlásky* (1965) und *Hoří má panenko* (1967) welche der Formanschen Schule zugeordnet werden. Nach Formans und Passers Emigration in die USA (1968), drehte Papoušek im Alleingang weitere Filme innerhalb der tschechoslowakischen Grenzen, welche die Neue Welle ebenso prägten, wie die oben erwähnten Filme Formans.¹⁹⁴

Auszug aus seiner Filmografie:

Drehbuch:

Černý Petr (1963)

Intimní osvětlení (1965)

Lásky jedné plavovlásky (1965)

Hoří, má panenko (1967)

Regie/Drehbuch:

Nejkrásnější věk (1968)

Ecce homo Homolka (1969)

Hogo fogo Homolka (1970)

Homolka a tobolka (1972)

Věra Chytilová (*1929)

Vor ihrer Karriere als Filmautorin, studierte sie Architektur und Philosophie. Danach besuchte Chytilová die FAMU in Prag, wo sie auch Miloš Forman kennen lernte. Mit ihrem Abschlussfilm *Strop* (1962) schaffte die Autorin, Schauspielerin und Regisseurin ihren Durchbruch und reihte sich in die Liga der bedeutendsten *Neue Welle*-Autoren ein (als einzige, namentlich erwähnte, Frau). Mit ihren (Experimental)Filmen, sprach sie sich meist für den Feminismus aus und provozierte die Öffentlichkeit. Daraufhin erhielt sie von 1969 bis 1975 ein Arbeitsverbot.¹⁹⁵

Auszug aus ihrer Filmografie:

Regie:

Strop (1962)

Sedmikrásky (1966)

Regie/Drehbuch:

O něčem jiném (1963)

Hra o jablko (1976)

Panelstory (1979)

¹⁹⁴ Quelle: <http://www.jaroslavpapousek.cz/> Zugriff: 04.06.2009 um 02:25

¹⁹⁵ Quelle: http://de.wikipedia.org/wiki/Věra_Chytilová Zugriff: 04.06.2009 um 02:45

Karel Kaplan (*1928)

Ist ein tschechischer Historiker, mit Spezialisierung auf Geschichte und politische Situation der Nachkriegszeit innerhalb der tschechoslowakischen Grenzen. Nach seinem Studium der Politikwissenschaften/Geschichte war Kaplan in dem ÚV KSČ tätig, was ihm Zugang zu geheimen Archiven der Staatssicherheit erlaubte. Als Unterstützer des *Prager Frühlings*, wurde er seiner Position innerhalb der KSČ enthoben, aus der Partei ausgestoßen und für kurze Zeit inhaftiert. Noch bevor ihm der Prozess gemacht werden konnte, emigrierte Kaplan und arbeitete aus dem Ausland und mit Hilfe einiger entwendeten Geheimdokumente aus den Archiven des ÚV KSČ, gegen die sozialistischen Machthaber der tschechoslowakischen Republik.

In Jahre 1990 kehrte er in die Tschechoslowakei zurück und arbeitet seitdem am "Institut für Zeitgeschichte der Akademie der Wissenschaften" in Prag.

2008 bekam er vom Präsidenten der Tschechischen Republik den Staatspreis für seine Verdienste im Bereich der Kulturwissenschaften verliehen.¹⁹⁶

Auszug aus seiner Bibliografie:

Československo v poválečné Evropě

Československo v letech 1945–1948

Československo v letech 1948–1953

Kořeny československé reformy 1968

Rada vzájemné hospodářské pomoci a Československo 1957–1967

Komunistický režim a politické procesy v Československu

¹⁹⁶ Quelle: http://cs.wikipedia.org/wiki/Karel_Kaplan Zugriff: 02.04.2009 um 14:08

Abstract Deutsch

Die vorliegende Arbeit setzt sich mit Milos Formans Film *Černý Petr* (1963), im Hinblick auf seine Entstehungszeit auseinander. Zunächst erfolgt eine Einführung in die politische Situation der frühen 1960er Jahre, mit dem Fokus auf die Etablierung eines sozialistischen Zensurapparates.

Die Zensur stellt in der Kulturpolitik einen wichtigen Wendepunkt dar, weil viele Innovationen der Filmautoren (*Neue Welle*) dieser Zeit als eine Reaktion auf die Zensurbestimmungen zu sehen sind.

Um der sozialistischen Propaganda nicht dienlich zu sein und die künstlerische Freiheit weiterhin zu erhalten, erlebte der Film eine Wandlung auf der Ebene der Narration und des Stils. In diesen Erneuerungen verbergen sich oft implizierte politische oder gesellschaftskritische Aspekte, die nur mittels aktiver Rezeption zu sehen sind. Formans *Černý Petr* spielt in diesem Zusammenhang eine bedeutende Rolle, da er von einer semi-dokumentarischen Authentizität geprägt ist. Dadurch steht dieses Werk noch stärker in Verbindung mit der sozialpolitischen Situation seiner Entstehungszeit. Um diese Verbindung in der Analyse miteinzubeziehen, bietet sich die human-anthropologische Analyse in Verbindung mit dem Neoformalismus an. Diese Methode ist auf den Theorien der Filmwissenschaftlerin Přádná, dem Sozialwissenschaftler Lucien Goldmann und Kristin Thompsons neoformalistischer Filmanalyse begründet.

In Verbindung dieser Theorien ist es möglich die *symptomatische Deutung* im Hinblick auf die historische Zeit des Werkes vorzunehmen. In diesem Kontext sollen Aspekte wie die der Authentizität und anderer, für Forman stilistisch beschreibender, Mittel seines Films behandelt und von mir interpretiert werden. Die Zielsetzung dieses Vorgangs ist die Findung einer möglichen Begründung, in Form von politisch- oder gesellschaftskritischen Konnotationen, die ein möglicher Grund für das auferlegte Aufführungsverbot dieses Filmes, nach 1968, hätten darstellen können, wie auch eine Verdeutlichung der Verbindung zwischen Politik-Kunst-Zeit zu der Entstehungszeit dieses Werkes.

Abstract English

The present thesis deals with the movie *Černý Petr* (1963) by Miloš Forman, particularly regarding to its date of origin. At first the political situation of the early 1960ies, especially the establishment of a social censorship, will be discussed to gain insight into the cultural policy of a socialist system.

The censorship represents an important watershed in the cultural policy, because many innovations of this time (*New Wave*) must be seen as an answer to the censorship regulations. For the reason of preserving their artistic freedom and democratic opinion, the *New Wave*- movies experienced a transformation in their narration and style. Within this innovation political and social criticism was concealed from the socialist censorship. These critical aspects can only be seen in terms of active perception.

Forman's *Černý Petr* plays an important part in this context, because of its semi-documental authenticity, which connects each aspect to the time of the movie's origin. For the reason of holding up this connection to its historical background, a connection link between the human-anthropological and neoformalist film analysis was used to interpret this movies' connotative meanings. This method of analysis, based on the theories of Stanislava Přádná, Lucien Goldman and Kristin Thompson, provides access to the movie's symptomatic meaning and is able to define its relation to the real world.

In this context, some of Forman's significant stylistic devices and aspects, such as the authenticity, are going to be defined and interpreted.

The purpose of my approach is the identification of the possible political aspects/connotations, which could be a critical factor for the legal prohibition of the movie after the year of 1968, as well as the movie's connection to its time of origin and political background.

LEBENS LAUF

Persönliche Daten:

Geboren: 06.04.1984 in Ostrava (CZ)
Staatsbürgerschaft: Tschechische Republik

Ausbildung:

1999 – 2003 Bundesoberstufenrealgymnasium unter bes. Berücksichtigung der bildnerischen Erziehung (Kunstgeschichte) in Wien 3.
Sommer 2003 Absolvierung der Reifeprüfung
Oktober 2003 Beginn des Studiums der Theater-, Film- und Medienwissenschaften, Universität Wien

Berufserfahrung:

Juli - November	05	Freie Mitarbeit im Bereich der Recherche und Durchführung von Interviews für eine Filmproduktionsfirma, 1090 Wien
Januar - März	06	Freie Mitarbeit im Bereich der Redaktion/Photographie bei <i>Ethnomarketing</i>
Oktober06 - Juni	07	Freie Mitarbeit bei der ÖH- Wien (Abt. <i>HomoBiTrans</i>) im Bereich der Organisation und Planung eines Kurzfilmwettbewerbs.
Mai – August	07	Regieassistent bei einer Kurzfilmproduktion (<i>Knuthwien</i>)
November06 – Februar08		Mitarbeit im <i>Burgkino</i> , 1010 Wien
Seit Februar	08	Angestellt bei <i>PhysioAustria</i> , Resort Bildung.